

Slovenská muzikologická asociácia
Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

**MALÉ OSOBNOSTI
VELKÝCH DEJÍN – VELKÉ OSOBNOSTI
MALÝCH DEJÍN IV**

Príspevky k hudobnej regionalistike

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie
Bratislava 30. novembra – 1. decembra 2017

Bratislava 2018

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

Z verejných zdrojov Fondu na podporu umenia

vydala Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum
Bratislava 2018

MALÉ OSOBNOSTI VEĽKÝCH DEJÍN – VEĽKÉ OSOBNOSTI MALÝCH DEJÍN IV
Príspevky k hudobnej regionalistike

Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie
Bratislava 30. novembra – 1. decembra 2017

Redakčné, zostavovateľské a grafické práce: Edita Bugalová
Preklad resumé: Veronika Zitta
Technická spolupráca: Bofo
Tlač: P.M.P. TLAČIAREŇ, spol. s r.o.

© Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

Kateřina Andrřov, Edita Bugalová, Ľudmila Āerven, Silvia Fecsková, Lucia Fojtíková, Karol Frydrych,
Jiřina Fulneková, Vladimír Godár, Kristína Gotthardová, Petr Hlaváček, Peter Jantořciak, Pavel Kopeček,
Markéta Kratochvílová, Zlatica Kendrová, Branko Ladič, Jana Laslavkov, Elena Letňanov, Marian
Alojz Mayer, Irena Medňansk, Karol Medňansk, Ľudmila Michalková, Jana Michlkov Slimáčková,
Peter Ruřin, Jiří Sehnal, Tatiana řkapcov, Veronika Zitta

Za obsahov a jazykov stránku príspevkov, formálne spracovanie bibliografických odkazov a zdroje
fotodokumentov i zvukových záznamov zodpovedajú ich autori.

ISBN 978-80-8060-446-2



OBSAH

| | |
|--|-----|
| PREDHOVOR | 5 |
| 01 Eudmila Michalková: Vplyv reformácie na hudbu v evanjelických službách Božích | 6 |
| 02 Karol Medňanský: Martin Luther – tvorca evanjelickej piesne | 19 |
| 03 Karol Frydrych: Kancionály brněnské diecéze jako muzikologický pramen | 34 |
| 04 Pavel Kopeček: Kancionál – jednotný zpěvník pro moravské a české diecéze: historický vývoj, výběr písní a současné perspektivy | 70 |
| 05 Edita Bugalová: Andreja Radlinského <i>Predmluva</i> k Všeobecnej zbierke cirkevných katolíckych piesní | 83 |
| 06 Peter Ruščin – Zlatica Kendrová: Databáza melódií z tlačených prameňov slovenskej duchovnej piesne 17. a 18. storočia | 99 |
| 07 Vladimír Godár: Duchovná tvorba Štefana Németha-Šamorínskeho | 105 |
| 08 Silvia Fecsková: Skladateľ Jozef Grešák – život a dielo v reflexii Roka Jozefa Grešáka | 132 |
| 09 Tatiana Škapcová: Roman Berger – v kontexte tvorby | 157 |
| 10 Kristína Gotthardová: Filmová hudba Šimona Jurovského v kontexte doby jej vzniku | 165 |
| 11 Branko Ladič: Plickov film <i>Zem spieva</i> . Český príspevok k profilácii slovenskej hudby | 172 |
| 12 Kateřina Andršová: Sbormistryně a pedagožka Anna Dočkalová – blízka spolupracovnice Dobroslava Orla | 182 |

| | |
|--|-----|
| 13 Jana Laslavíková: Antonín Hořejš, jeho umeleckopriemyselné aktivity na Slovensku v 20. a 30. rokoch 20. storočia a ich odraz v autorových operných kritikách | 203 |
| 14 Markéta Kratochvílová: <i>„U vás at' jsou uschované.“</i> Mužské sbory Antonína Dvořáka věnované olomouckému Žerotínu | 216 |
| 15 Jiří Sehnal: Záhadný všeučiteľ pan Faselli | 223 |
| 16 Petr Hlaváček: Obyčejný človek P. Arnošt Bindáč SVD | 226 |
| 17 Jana Micháľková Slimáčková: Varhaník František Michálek a jeho mnohostranná umělecká činnosť | 236 |
| 18 Marian Alojz Mayer: Organárska dielňa Pažických v Rajci | 247 |
| 19 Irena Medňanská: Filip Rusnák a Teodor Lipták – zakladateľské osobnosti vysokoškolskej hudobnej pedagogiky na východnom Slovensku | 342 |
| 20 Ludmila Červená: Prínos slovenského rozhlasu Štúdia Banská Bystrica k dokumentácii hudobnej kultúry regiónu | 358 |
| 21 Elena Letňanová: Rekapitulácia Doc. PhDr. Eleny Letňanovej 50 rokov koncertnej činnosti Prvá v newyorskej Carnegie Hall... .. | 364 |
| 22 Peter Jantoščíak: Dobro® – časť histórie rezofonických nástrojov | 384 |
| 23 Jiřina Fulneková: Historie Základní umělecké školy Krnov s důrazem na osobnost Karla Dospivy, zakladatele Dechového orchestru mladých | 395 |
| 24 Lucia Fojtíková: Nonartificiálna hudba s akcentom na hudbu populárnu v zbierkach SNM-Hudobného múzea ... | 403 |
| SUMMARY | 409 |

PREDHOVOR

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum úspešne pokračuje v tematickom rade odborných muzikologických konferencií orientovaných na hudobnú regionalistiku. Záujem aktívnych účastníkov signalizuje, že nasmerovanie témy na „Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín“ vytvára platformu na prezentáciu osobností, dejov a udalostí, ktoré prináležia k formovaniu obrazu o hudobnej kultúre. Poznatky, ktoré prostredníctvom tohto zborníka verejnosti ponúkame, sú o to cennejšie, že kontextuálne dopĺňajú často neúplné či nekompletné informácie o vývoji a cestách hudby v stredoeurópskom regióne.

K jednému z avizovaných tematických okruhov patrila problematika hymnológie, čoho bezprostredným podnetom bolo významné 500. výročie reformácie a tak isto 80 rokov existencie Jednotného katolíckeho spevníka. Význam Lutherovej reformácie reflektovali v príspevkoch Ľudmila Michalková a Karol Medňanský. K hymnológii v katolíckom prostredí prispeli Karol Frydrych, Pavel Kopeček, Edita Bugalová a Peter Ruščin so Zlaticou Kendrovou.

Osobnostiam hudobných skladateľov sa venovali vo svojich príspevkoch Vladimír Godár, Silvia Fecsková, Tatiana Škapcová, Kristína Gotthardová.

Téma česko-slovenských hudobných vzťahov rezonovala v prácach Branka Ladiča, Kateřiny Andršovej, Jana Laslavíkovej, Petra Hlaváčka a nové poznatky v kontexte s Moravou priniesli Markéta Kratochvílová, Jiří Sehnal a Jana Michálková-Slimáčková.

Väčší priestor sme vyčlenili štúdiu z pera Mariana Alojza Mayera, ktorý dokumentačne spracoval organársku dielňu Pažických z Rajca. Organologická téma (rezofonické gitary) je tiež obsahom príspevku Petra Jantoščiaka.

Osobnostiam východoslovenskej hudobnej pedagogiky sa venuje Irena Medňanská, reflexii banskobystrického rozhlasového štúdia Ľudmila Červená. Autoreflexiu medzinárodnej dráhy slovenskej klavírnej interpretky prináša Elena Letňanová. Významu práce pedagóga pre rozvoj hudobnosti a popularizáciu hudby v regióne sa venuje práca Jiřiny Fulnekovej a dokumentáciu populárnej hudby v SNM-Hudobnom múzeu sleduje príspevok Lucie Fojtíkovej.

Zborník v elektronickej podobe (na rozdiel od jeho printovej verzie) obsahuje aj farebné obrazové prílohy ako aj zvukové ukážky.

Podakovanie za finančný príspevok na vydanie zborníka patrí Fondu na podporu umenia, Slovenskej muzikologickej asociácii za spoluusporiadanie konferencie, Slovenskému národnému múzeu za poskytnutie priestorov, pracovníkom Centra informatiky SNM za technickú pomoc. V neposlednom rade treba poďakovať pracovníkom SNM-Hudobného múzea za organizačnú prípravu a realizáciu podujatia.

Edita Bugalová

HUDBA V EVANJELICKÝCH SLUŽBÁCH BOŽÍCH

(Dossier k Lutherovej teológii cirkevnej hudby)

01 Ľudmila Michalková

HTF VŠMU, Bratislava

„Auch dass ich nicht der Meinung bin, dass durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeliche fürgeben, sondern ich wollt alle Künste, sonderlich die Musica, gerne sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat“. ¹

[...] *Sic Deus praedicavit Evangelium etiam per musicam* [...] ²

Pred dvoma rokmi, na jeseň 2015, bolo štrnásť spisov reformátora dr. Martina Luthera, ktoré napísal v latinčine i nemčine a publikoval v rokoch 1513 – 1534, prijatých do **svetového kultúrneho dedičstva dokumentov UNESCO**.³ Stali sa tak oficiálne akceptovanou a chránenou súčasťou pamäti ľudstva. Patrí k nim aj spis s názvom *Deutsche Messe oder Ordnung Gottesdienst* z roku 1526, ktorý je pre autorovo odvážne akcentovanie continuity a umné prepojenie tradície s jeho inovatívnou teológiou cirkevnej hudby považovaný za medzníkový v kontexte vývoja omše. Má zásadný význam aj pre nami nastolenú tému. Skôr než ju otvoríme, aby sme v centrálnej časti príspevku prezentovali nosné Lutherove tézy a sledovali konzekvencie z nich vyplývajúce, nazrime skúmanú problematiku v historickej perspektíve, ktorá vytvorí spoľahlivú bázu pre záverečné kritické hodnotenie súčasnej podoby evanjelických služieb Božích na Slovensku. Zvolenú metódu netreba bližšie komentovať, lebo je zjavné, že naša inšpirácia spoľahlivo kotví v osvedčenom Lutherovom homiletickom koncepte, ktorý postavil na exegéze zvoleného biblického textu, interpretácii jeho posolstva a finálnej aktualizácii v aplikáciách.

Je príznačné i paradoxné, že aj v jubilejnom roku 500. výročia sa reformácia neraz prezentovala ako náhla explózia moderny, ktorá definitívne skoncovala s temným stredovekom. Pripomeňme, že toto kliše je dávno prekonané argumentmi poukazujúcimi na pluralitu stredoveku, na jeho

¹ LUTHER, Martin: Vorrede für das Wittenberger Gesangbuch, 1524. (Pôvodný názov: *Geystliche Gesangk Buchleyn* obsahuje 43 troj-päťhlasých spracovaní cirkevných piesní od J. Waltera; s Predhovorom a 24 textami piesní prispel reformátor. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN862452287&PHYSID=PHYS_0007&DMDID=DMDLOG_0001 [citované k dňu 15.08.2018]

² „[...] *Práve tak kázal Boh evanjelium aj prostredníctvom hudby*“ [...] Coloquia oder Tischreden, Cap.12, §38, in: WALCH, J.G. (ed.) Dr.Martin Luther sämtliche Schriften, Bd. 22, Groß Oesingen 1987. Cit.podľa: Pawlas, A.: Himmel und Musik, Deutsches Pfarrerblatt 10/2009. Výrok, pozostávajúci z latinských a nemeckých fráz celý znie: „Was lex ist gett nicht von stad was Evangelium ist gett von stadt *sic deus praedicavit Evangelium etiam per Musicam ut videtur in Josquin* des alles *composition* frolich willig, milde heraus fleust ist nitt zwungen unnd gnedigt *per [doctrinam?] sicut* des fincken gesang“. Citované podľa: GECK, Martin: Denn alles findet bei Bach statt. Erforschtes und Erfahrenes. Metzler Stuttgart 2000, s. 77 (v kapitole s názvom: Gottes Zeichen, Welt, Wort, Musik bei Luther und Bach). Geck interpretuje výpoveď uvedeného citátu v zmysle, že hudba je súčasťou evanjelia, teda radostnej zvesti o Božej milosti. Luther poukazuje na Josquinovu hudbu, ktorá rovnako ako evanjelium znie slobodne, radostne bez toho, aby sa násilne podriaďovala zákonu na rozdiel od spevov Heinricha Fincka (1444-1527).

³ Erinnerungsraum der Reformation, Luthers Frühschriften: Weltdokumentenerbe in Thüringen (Salatowsky, Sascha, red), Freistaat Thüringen 2015, s. 3.

mnohorakosť, rozmanitosť a pestrofarebnosť. Áno, bola to vo všetkých oblastiach aj epocha ostrých protikladov. Zjavných i na pôde cirkvi. Inštitúcie, ktorá úmerne s rozhojňovaním dychtivej túžby po moci, majetku a široko i hlboko spektrálnom vplyve na život jednotlivca i spoločnosti sa radikálne vzdala svojemu pôvodnému poslaniu vytvoriť prajný priestor pre šírenie životodarného Slova viery, lásky a nádeje. Vo veľkom sa kupčilo so spásou človeka, ale súčasne mnohí žili svoju osobnú hlbokú vieru v Boha. Vieme, že úsilie o reformu, obnovu západnej cirkvi sa v tejto, stáročia trvajúcej epoche aktivovali priebežne. Vzplanuli postupne na rôznych miestach Európy, mali odlišnú podobu, priebeh a dosah. Ale spoločnú ideu a spravidla podobný, tragický koniec. Kritizovalo sa predovšetkým zasahovanie svetskej moci do cirkevnej správy, korupcia, klientelizmus a hlboký morálny úpadok v cirkevnej hierarchii, hrozivá absencia kompatibility medzi hlásaným Slovom a konkrétnym životom. Akcentoval a požadoval sa prasto návrat k modelu prvých kresťanských zborov, ktoré sa utvorili ako spoločenstvo rovných, kde bola v popredí starostlivosť o núdzných, o siroty a vdovy, kde dominovala ambícia žiť v pokore, chudobe a službe. Ideu obnovy cirkvi umocňovali úsilie sprostredkovať Božie slovo veriacim v reči, ktorej budú rozumieť. Luther zúročil ideový odkaz svojich početných predchodcov. Na rozdiel od nich uspel, ak za úspech považujeme, že jeho hlas nezamieral vo virvare dramaticky sa vyvíjajúcich udalostí, ktoré reformátorovo rázne vystúpenie proti predávaniu odpustkov na jeseň 1517 iniciovalo, že nebol väznený, mučený ani zamordovaný. Uspel, ak sa právom považuje za vedúcu osobnosť európskeho reformačného hnutia. Uspel, ak v súčasnosti komplexne kriticky a z aspektu aktuálnosti hodnotíme jeho učenie, kvalitu a kvantitu jeho tvorby. Uspel, lebo odvážnu kritiku a inšpirujúcu víziu nápravy cirkvi prezentoval v priaznivej historickej konštelácii, ktorá spočívala v simultánnom prieniku ideí humanizmu a významného posunu v horizonte ľudského poznania.⁴ Neuspel, ak nazeráme rezultáty reformačného hnutia i konzekvencie dodnes z nich plynúce v konfrontácii s Lutherovou prvotnou ambíciou, cirkev obnoviť, a nie rozdeliť. Vieme však, že nebolo v jeho moci tomu zabrániť. Viedol početné odborné teologické dišputy sprvu s reprezentantmi cirkevnej hierarchie⁵ a o desaťročia neskôr aj s významnými protagonistami

⁴ Pripomeňme početné technické vynálezy, geografické objavy i znovuobjavenia zabudnutých, či v súdobých mapách sveta ešte nezakreslených krajín. Ale aj vo vedeckej komunite počas Lutherovho života diskutovaný, avšak ešte konsenzuálne neprijatý, Koperníkov heliocentrický model vesmíru. Aj Luther poznal Koperníkovu tézu (do prvého vydania Koperníkovho diela *De revolutionibus orbium coelestium* 1543 sa už v 30. rokoch storočia šíri v odpisoch), v ktorých autor vychádzal zo starších geo-heliocentrických modelov vesmíru (napríklad Martiana Capella z 9. storočia) a reformátor diskutoval o nich so svojimi blízkymi. V *Tischreden* zo dňa 4.6.1539 je o tom zápis a nájdeme tu aj Lutherove odmietavé stanovisko Koperníkovho modelu (v dobovom kontexte je jeho stanovisko pochopiteľné) s odvolaním na Józua, ktorý prikázal Slnku, aby stálo, a nie Zem (Joz 10:12-14). Por. RUBEN, Peter: Die kopernikanische Wende. In: *Philosophische Schriften* (ed: U. Hedtke, C. Warnke), Berlin 2011; MATHISON, Keith: *Luther, Calvin und Copernicus – A Reformed Approach to Science and Scripture*, 2012.

⁵ Veľmi dôležitá **Heidelberská dišputa** (apríl – júl 1518), viedol ju Luther, prejavili sa kritici i nadšenci, spomedzi ktorých sa viacerí sami stali kazateľmi a šíriteľmi reformačných ideí hlavne v juhonemeckom priestore. V 1518 publikoval Sylvester Prierias *Dialogy proti Deväťdesiatim piatim tézám*, na ktoré Luther odpovedal v auguste toho istého roka. Ďalšia bola **Lipská dišputa s Johannom Eckom** (júl 1519).

reformácie.⁶ V istom okamihu však ustrnuli na bode mrazu.⁷ Luther, podobne ako jeho kontrahenti, bol skalopevne presvedčený, že jeho učenie stojí na Písme a nie je možné z neho ani o piad' ustúpiť. Umne a s adekvátnou odbornou akribiou ním argumentoval. Odvolával sa aj na authority cirkevných otcov, hlavne **svätého Augustína**, inšpirácie čerpal z textov a kázni stredovekého mystika a reprezentanta dominikánskej spirituality, **Johannesa Taulera**.⁸ Obdobie strávené v kláštore,⁹ roky štúdií, prípravy na prednášky o Žalmoch a listoch apoštola Pavla prezentované v akademickom prostredí Wittenberskej univerzity zavřšili proces Lutherovej koncentrovanej prípravy nielen na samotný reformačný prelom (publikovanie 95 výpovedí proti predávaniu odpustkov), ale hlavne vytvorili bázu potrebnú pre formulovanie novej *teológie spásy*, podstatu ktorej definitívne vystihuje slovné spojenie *oslobodení Božou milosťou (Rechtfertigungslehre)*. Lutherov vnútorný rozchod s Rímom bol spečatený. Najbližší Lutherovi spolupracovníci, nadšenci a obetaví propagátori nových ideí však očakávali, že reformátorovo učenie sa čoskoro prejaví aj navonok, v živote spoločenstva i v bohoslužobných formách.

Vieme, že Luther na jednej a Zwingli s Kalvínom na strane druhej mali zásadne odlišné názory otázkach organizovania života v cirkevnom spoločenstve i akceptácie umenia v sakrálnych priestoroch a umeleckej hudby v bohoslužbe. Zatiaľ čo reformovaní radikálne presadzovali obrazoborectvo, odstraňovali orgány z kostolov, v liturgii akceptovali len spev žalmových alebo iných

⁶ **Andreas Bodenstein von Karlstadt** (1486-1541) bol blízky Lutherov spolupracovník, počas pobytu Luthera na hrade Wartburg však vo Wittenbergu začal presadzovať radikálne zmeny, s ktorým reformátor nesúhlasil. V roku 1524 spolu diskutovali aj o nevyhnutných zmenách chápania omše, ktorá sa prejaví v inovovanej podobe bohoslužby, teda aj o nazeraní na Večere Pánovu. Lutherova kontroverzia s **Erasmom Rotterdamským** (1466-1536) o človeku a slobodnej vôli bola fókusom reformačných konfrontácií. Najvážnejším problémom bolo principiálne odlišné chápanie sviatosti Večere Pánovej. Jedným z hlavných oponentov bol zürišský farár **Ulrich Zwingli** (1484-1531). Pôvodne nadšený Lutherovými tézami úspešne zavřšil reformačné úsilie vo Švajčiarsku už v roku 1525 a stotožňoval sa s wittenberskou teológiou v mnohých otázkach. K spoločnému stanovisku v chápaní Večere Pánovej však Luther s Zwinglim nedospeli ani na stretnutí v Marburgu (tzv. *Marburský náboženský rozhovor*, 1529), v dôsledku čoho došlo k prvotnému rozštiepeniu reformačného hnutia na „luteránov“ a „reformovaných“.

⁷ Čo sa týka dialógu s rímskou kúriou ten sa logicky skončil počínom pápeža Leva X., ktorý 15. júna 1520 vydal bulu *Exsurge Domine*, kde vyzýva Luthera, aby svoje učenie odvolal, inak bude exkomunikovaný. Keďže reformátor v tomto zmysle nekonal, uvalil pápež bulou *Decet Romanum Pontificem* z 3.1.1521 na Luthera exkomunikáciu.

⁸ **Johannes Tauler** (ca 1300-1361) bol žiakom **Meistra Eckhardta** (1260-1328), ktorý zomrel v Avignone a bol upodozrievaný z herézy. Luthera, podobne ako vtedajšiu západnú duchovnú sféru ovplyvnili Taulerove idey, ktoré formuloval v ca 80 kázňach. Luther v rokoch 1516-18 trikrát editoval dielo *Theologia Germanica/Deutsch*, o ktorom bol presvedčený, že je Taulerovo. Významné inšpirácie však čerpal práve v oblasti homiletiky, lebo Taulerove texty *De eruditione praedicatorum*, 1266 (pozostáva z dvoch dielov, v prvom sa venuje praktickým rétorickým radám a v druhom, ktorý vyšiel pod názvom *De modo promate cudendi sermones* ponúka vyše 100 kázňových propozícií pre najrozmanitejšie typy poslucháčov. Por.: SHRADY Maria (preklad): Johannes Tauler Sermons. New Jersey 1985.

⁹ Bol horlivým mníchom. Disciplinované a konzekventne dodržiaval prísne regule kláštorného života. Zúčastňoval sa na siedmich bohoslužbách počas dňa i noci, spieval, modlil sa, rozjímal, absolvoval duchovné cvičenia a predovšetkým sa niekoľkokrát za deň spovedal. Bol totiž vskutku posadnutý problematikou hriechu, pokánia, možného odpustenia či nevyhnutného odpykania previnení po smrti. Mal strach z toho, čo príde po smrti. Podobne ako väčšina veriacich, lebo stredoveká cirkev prepracovala práve túto oblasť teológie, totiž teóriu o purgatóriu zvlášť sofistikovane. Strach z utrpenia, ktorým duša musí prejsť v očistci bol všadeprítomný. Preto tak výborne fungovalo predávanie odpustkov. Lutherova askéza, jeho sebatýžň a úsilie o bezúhonný život nepriniesli želané odpovede, ani nájdenie tak túžobne hľadanej istoty. Naopak, stále intenzívnejšie viedol svoj vnútorný spor s Bohom. S Bohom dokonale spravodlivým a prísny, u ktorého človek poznačený hriechom nemôže dôjsť milosti. Dôveryhodným otcovským priateľom mu v tomto čase bol jeho spovedník **Johann von Staupitz** (1460-1524), ktorý poukazoval na Kristove rany, prinášajúce veriacemu vykúpenie.

biblických textov, bol Lutherov prístup veľkorysý a osvietený. Hudbu miloval a význam umenia si uvedomoval. Jeho reformácia vytvorila nový jazykový, obrazový a hudobný prejav.¹⁰ Bol však presvedčený, že hudba má v hierarchii umení osobité postavenie. Nenapísal o nej síce ucelené, systematické kompendium, ale dokázal mnohokrato, pregnantne a veľmi presvedčivo formulovať svoj obdiv, lásku, rešpekt i úctu voči tejto „*radostnej creature*“, ako hudbu rád nazýval.¹¹ Jeho názory nájdeme v rôznych textoch, hlavne v korešpondencii, v hovoroch pri stole,¹² v predhovoroch ku spevníkom i v samotnej piesňovej tvorbe. Napriek tomu vytvárajú akúsi pomyslenú jednotu, v ktorej prepojil poznanie starovekých filozofov sprostredkované a rozpracované stredovekými mysliteľmi s modernými tézami, zakladajúcimi jeho inovatívnu teológiu cirkevnej hudby.¹³ Lutherovo tvrdenie, že *hudba je dar Boží, že po teológii nie je iná veda ani umenie, ktoré by sa s ňou dali porovnávať*, rovnako ako presvedčenie, že práve ona najbezprostrednejšie oslovuje človeka, lebo *dokáže zaháňať diabla, premáhať zlo, robiť zo smutných radostných a zo zúfalých odvážnych*¹⁴ odhaľujú ako hlboko bol myšlienkovy zakorenený v spomenutom fundamente súdobého vedenia.

¹⁰ Skúsenosti, ktoré Luther nadobudol pri dôslednom štúdiu biblických textov v pôvodných jazykoch ho utvrdili nielen v presvedčení, že Písmo musí byť jedinou autoritou v sporoch o vierouku, ale že je nevyhnutné, aby bolo v zrozumiteľnej podobe prístupné širšej, čítajúcej societe veriacich. Teda nielen preložené do – v jeho prípade – nemeckého jazyka, ale do reči, ktorej ľudia porozumejú. Luther bol v tomto snažení výnimočne úspešný. Jeho lingvistický talent, filologická metóda, ktorou sa riadil a schopnosť načúvať súdobú podobu nemeckej reči sa podpísali na skvelom výsledku. Nielenže kodifikoval spisovný nemecký jazyk, ale jeho preklad Biblie (veľakrát lingvisticky aktualizovaný, aj k 500. výročiu reformácie) je v nemecky hovoriacich evanjelických cirkvách používaný. Vo Wittenberskej dielni slávneho **Lucasa Cranacha st.** (1472-1553) sa bežne ilustrovali početné letáky, obrazom približujúce a úspešne šíriace posolstvá novej viery rovnako ako závažné spisy jej protagonistov. Úsilie komunikovať cez médium obrazu motivovalo tiež vznik skvelých umeleckých diel Cranacha a ďalších majstrov, ktoré z kancľov, oltárov, organových prospektov či kostolných empór oslovovali a vyučovali prítomných svojim osobitým spôsobom.

¹¹ Povestný je Lutherov text *Vorrede auf alle gute Gesangbücher* s podtitulom *Frau Musica*, ktorý napísal pre knižočku Johanna Walthera *Lob und Preis des löblichen Kunst Musica*, ktorý vyšiel tlačou vo Wittenbergu v roku 1538 a dokladá Lutherovu vášeň, obdiv a úctu ktorú voči hudbe pociťoval. Dodajme, že druhá časť tohto textu je obsiahnutá v cirkevnej piesni *Die beste Zeit im Jahr ist mein*, v Evangelisches Gesangbuch 1994, č.319 je pôvod melódie určený zo spevníka *Böhmische Brüder 1544*.

¹² Tischreden, reči pri stole, ktoré sprevádzali čas obedu v rodine Martina Luthera, ktorý sa 13. júna 1525 zosobášil s Katharinou von Bora. Bolo zvykom, priam pravidlom, že okolo Lutherovho jedálenského stola sa stretala nielen jeho rodina, ale aj študenti, priatelia, pocestní a žiaci, ktorí práve boli v jeho dome na návšteve. Údajne išlo o veľmi živé rozhovory na najrozmanitejšie témy, od toho, čo sa nové udialo až po závažné teologické a cirkevné otázky. V lete 1531 bol na dlhšej návšteve u Luthera Konrad Cordatus, farár z Zwickau, ktorý začal Lutherove reči pri stole systematicky zapisovať; v tejto činnosti potom pokračovali ďalší až do Lutherovej smrti v roku 1546. Rozsiahla zbierka predstavuje skvelý dodatok ku teologickým vedeckým reformátorovým textom.

¹³ Podľa Luthera, v duchu starovekých gréckych filozofov, je „MUSICA“ matematická veda („*scientia*“), súčasťou quadrvia v stredovekom vzdelávacom systéme *Septem artes liberales*. V hudbe sa zrkadlí poriadok a harmónia univerza (číslo a proporcie jednotlivých častí celku navzájom a k celku sú kľúčom k pochopeniu podstaty univerza i hudby a ich harmónie). MUSICA je však aj „Ars“, tým sa dostáva do blízkosti disciplín trivium, poukazuje sa na blízkosť s rečou.

¹⁴ LUTHER, Martin: *Vorrede zu Symphoniae iucundae* (ed. Georg Rhau, Wittenberg 1538), zbierka štvorhlasných motet určená pre evanjelické služby Božie na každú nedeľu cirkevného roka. Predhovor napísal Luther v latinčine. Jeho zásadné výpovede o hudbe si Johann Walther (kantór v Torgau) tak vážil, že text preložil v roku 1564 do nemčiny a publikoval s titulom: *Vorrede des Heiligen tewren Mann Gottes, Doctoris Martini Lutheri, von der himmlischen Kunst Musica*. Tento Lutherov text je pozoruhodný, lebo v ňom uvažuje o fenoméne hudby ako takej. V literatúre sa zdôrazňuje, že ide o „zabudnutú Lutherovu kozmológiu. Je členený do troch dielov: v prvom autor reflektuje pôvod, podstatu hudby („*res ipsa*“, je fascinovaný hľadaním príčin vzniku zvuku, vytvárania tónu), v druhom hovorí o jej činoch, čiže pôsobení („*usus rei*“) a napokon v treťom popisuje prechod od „*musica naturalis*“ ku „*musica artificialis*“. Por. BADER, Günter: *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*. Tübingen 1996, s 184. HARTLAPP, Johannes: Martin

Začiatkom 20. rokov 16. storočia sa Luther ocitá pod stále väčším tlakom zo strany svojich spolupracovníkov, aby autorizoval nový bohoslužobný poriadok (aj) v nemčine, ktorý by reflektoval novú dogmatickú paradigmu.¹⁵ Výsledkom boli tieto texty:

- ***Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde, jar 1523***: Luther už v tomto pojednaní zdôrazňuje, že súdobá zaužívaná bohoslužba má, rovnako ako kázeň, dobrý kresťanský pôvod. Preto ju nechce odstrániť, ale uviesť na pravú mieru. Ďalej vymenúva tri oblasti, kde dochádza podľa neho k veľkému zneužívaniu bohoslužby. Za najhoršie považoval, že je v nej zamlčované slovo Božie, v dôsledku čoho veľký priestor získavajú rôzne mýty, príbehy a klamstvá. Rovnako pochybné je podľa autora, že bohoslužba sa považuje za dobré dielo človeka, ktorým si chce získať Božiu milosť. Odstrániť sa menované neduhy dajú jedine akceptovaním faktu, že popri modlitbe musí v kresťanskom spoločenstve zniet' a v kázni byť vysvetľované slovo Božie.
- ***Formula missae et communionis: pro ecclesia Vuittenbergensi¹⁶ (december 1523)***: ide o prvý Lutherov bohoslužobný poriadok v pravom slova zmysle, ktorý publikoval na naliehanie biskupa Nikolausa Hausmanna z Zwickau. Luther ním opätovne potvrdil svoje zásadné rozhodnutie ponechať v platnosti **formový model** stredovekej omše avšak s principiálnou zmenou jej podstaty, totiž jej obetného charakteru.¹⁷ Tvrdil, že nie človek prináša Bohu obetné dary, ale Boh sa obetoval za hriešneho človeka, aby ho vykúpil. Luther teda prezentoval tradičný omšový formulár s radikálne novou teologickou interpretáciou.¹⁸ V texte ďalej komentoval význam a funkciu jednotlivých častí liturgie, ktoré spieva chór v latinčine. Kázeň sa má prednášať v nemčine,¹⁹ v rámci nej kazateľ môže vysvetliť aj posolstvo v latinčine spievanej liturgie. Prisluhovanie Večere Pánovej navrhol realizovať v podobe podávania chleba a vína. Dodajme, že Luther sám nebol

Luthers Vorrede zu den Symphonie iucundae – eine vergessene Kosmologie des Reformators? In: HARTLAPP, J., CRAMER, A. (ed.): „Und was ich noch sagen wollte...“. Berlin 2016, s. 283-289.

¹⁵ Luther sa problematikou omše z hľadiska teologického zaoberal už v texte *Ein sermon von dem newen testament das ist von der heyligen Messe*, 1520. Reformátor tu v piatom bode tvrdí, že na Kristových slovách ustanovenia Večere Pánovej (Mt 26, 26-29) spočíva podstata omše a „každý kresťan ich pri omši musí mať pred očami a pevne sa ich držať ako hlavnej časti omše. Podľa Luthera týmito slovami Kristus omšu ustanovil. A v 16. bode píše „Pohled' nyní, co nám z té mši udělali. Za prvé nám skryli toto slovo testamentu a učili, že se nemá laikum vůbec říkat, že jsou to tajná slova [...]“ Por. ŽEMLA, Martin (ed.) Martin LUTHER, Výbor z díla, Vyšehrad 2017, s. 196, 202.

¹⁶ Na požiadanie Luthera preložil **Paul Speratus** (1484-1551, luteránsky kazateľ v Rakúsku, neskôr biskup v západnom Prusku) tento text do nemčiny a vyšiel s titulom *Ein weyse Chiristlich Mess zu halten* roku 1524 vo Wittenbergu.

¹⁷ Pripomeňme, že to bol mimoriadne odvážny počin v dobovom kontexte, ktorého konzekvencie presahujú do súčasnosti. Mnohí ho považovali za konzervatívny postoj, ktorý práve v dôležitom rozmere „vonkajšieho“ života spoločenstva bolo potrebné radikálne zmeniť, tak ako to neskôr urobili švajčiarski reformátori, Kalvín a Zwingli. Luther však bol veľmi radikálny v zmenách, ktoré urobil v celom eucharistickom kánone, čo sa považuje za „očistenie“ liturgie.

¹⁸ Luther tvrdil, že v priebehu vývoja preniklo do omše mnoho prvkov, ktoré sú v kontradikcii s Písmom – a tie, ale len tie – treba odstrániť.

¹⁹ Luther prízvukoval, že kázeň (vysvetľovanie Slova Božieho v reči ľudu zrozumiteľnej!) je podstatná súčasť bohoslužby (na rozdiel od dobovej praxe). Čelil však veľkému problému, ktorý predstavovala veľmi nízka úroveň teologického vzdelania kňazov. (Aké aktuálne aj v súčasnosti!) Čiastkové riešenie (vzhl'adom na urgentnosť problému) videl v publikovaní *Velkého katechizmu*, ktorý písal s ambíciou poskytnúť kňazom základné školenie. Navyše sa zverejňovali aj rôzne *Postily* (zbierky kázni), z ktorých kazatelia mohli kázne čítať.

s prezentovaným poriadkom ešte úplne spokojný,²⁰ lebo za obzvlášť dôležité považoval, aby spoločenstvo veriacich rozumelo aj liturgickým textom a bolo samé aktívne, stalo sa nositeľom liturgického diania.²¹ Predpokladom pre realizáciu tejto ambície však bolo disponovať potrebnými spevmi. Preto sa rozhodol v roku 1523 vytvoriť základný fond cirkevných piesní v nemeckom jazyku, vyzývajúc k pomoci svojich spolupracovníkov: „*Ich habe im Sinn volkssprachliche Psalmen für die Gemeinde zu machen, geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe. Wir suchen daher überall Dichter*“.²² Luther sa pri tvorbe piesní inšpiroval tisícročnými dejinami piesne, od starých hymnov cez latinský liturgický spev až po nemecké stredoveké leisy. Obdivuhodná je i škála ním spracovávaných tém a použitých predlôh. Podieľal sa tiež na príprave vydání prvých spevníkov, ktoré možno považovať za identifikačný znak evanjelického kresťanstva.²³ Úzko a dlhodobo spolupracoval s viacerými vynikajúcimi hudobnými skladateľmi.

• ***Deutsche Messe und Ordnung Gottis diensts (u Michaela Lotterera, Wittenberg 1526).***²⁴

Služby Božie sa podľa tohto poriadku prvýkrát konali vo Wittenbergu 29. 10. 1525 (teda pred publikovaním textu). Liturgoval farár Georg Röhrer. Luther vo svojej kázni venoval istú časť aj vysvetľovaniu zavedených zmien.²⁵

²⁰ Ukazuje sa, že mal vo všeobecnosti problém vôbec nejaký záväzný poriadok sformulovať. V tomto zmysle treba všetky jeho poznámky k problematike neustále vidieť v historickom kontexte.

²¹ Vo *Formula missae* píše: *Ich wollte auch, dass wir viel deutsche Gesänge hätten, die das Volk unter Mässe sänge oder neben dem Gradual auch neben dem Sanctus und Agnus Dei*. Citované podľa: Cunz, F.A.: *Dr. Luthers Denkmal in seinen Liedern*. Eisleben 1846, s. 8.

²² Z listu Luthera Georgovi Spalatinovi (Georg Burkhardt – Spalatinus, 1484-1545, blízky pomocník, superintendent v Altenburgu, ktorý od roku 1516 pracoval v kancelárii kniežťa Friedrich III. Saského, pre ochranu a protežovanie Luthera i jeho učenia zvlášť dôležitý).

²³ LUTHER, Ref.1. V roku 1524 publikoval Luther so skladateľom Johannom Walterom prvý spevník evanjelických piesní, ktorý obsahuje piesne aj v 4-hlasnej sadzbe. V predhovore Luther zdôrazňuje: „*Und es sind diese Lieder dazu auch in vier Stimmen gesetzt, aus keinem anderen Grunde, dass ich gern möchte, dass die Jugend etwas hätte, damit sie die Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde und statt derselben etwas Heilsames lernte und so das Gute mit Lust, wie es den Jungen gebührt, einginge.*“ Na mládež, jej vzdelanie myslí Luther často. Ukazuje sa, že jeho výroky sú aj v dnešnej situácii nanajvýš aktuálne. Citované podľa: BRANDY, Hans Christian: *Martin Luther und seine Reformation des Gottesdienstes*. In: *Für den Gottesdienst*, Heft 85, Februar 2017, s. 9.

²⁴ Exemplár uložený v ThULB Jena, 4 Bud. Var. 635 (8). Na titulnom liste tohto vydania je drevorezba z dielne L. Cranacha st. Vo veľmi krátkom intervale vyšli tri ďalšie vydania a v priebehu roka 1526 spolu desať vydaní, ktoré sa obsahovo zhodovali, nie všetky však boli notované.

²⁵ Nemecké služby Božie sa pokúsili zaviesť kazatelia v mestách, ktoré reformáciu prijali, napríklad Martin Bucer v Strassburgu, či Johannes Oekolampad v Bazileji. Thomas Müntzer praktizoval služby Božie v nemčine skôr ako Luther. Robil to v Allstedte, kde pôsobil. Skôr ako Luther bohoslužobné poriadky aj v rokoch 1523/24 publikoval: *Deutsches Kirchenamt, Ordnung und Berechnung des Deutschen Amtes zu Allstedt, Deutsch-evangelische Messe*. V posledných dvoch menovaných komentuje dôvody užívania nemčiny v bohoslužbách. Pripomeňme ešte, že preklady biblických a omšových textov existovali už pred reformáciou. Por. HENKEL, Mathias: *Deutsche Messübersetzungen des Spätmittelalters*. 2010. Dodajme, že Luther zaiste poznal výsledky Müntzerovho úsilia. Zaiste aj na margo tohto diania vo svojom pojednaní *Wider die himmlischen Propheten* (1525) konštatuje: „*Ich wollt heute gern eine deutsche Messe haben, und ich gehe auch damit um; aber ich wollt ja gerne, dass sie eine rechte deutsche Art hätte. Denn, dass man den deutschen Text verdollmeischt und lateinischen Ton oder Noten behält, lasse ich geschehen; aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss beide, Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ist es alles ein Nachahmen, wie die Affen thun.*“ Citované podľa: RAMBACH, August Jakob: *Ueber D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang [...]*. Hamburg 1813, s. 55.

Predhovor k *Deutsche Messe* má z aspektu skúmanej problematiky zásadný význam. Už v úvode Luther prízvukuje, že predkladaný poriadok netreba chápať ako zákon.²⁶ Celkovo rozlišuje tri typy bohoslužieb a omše. Ponajprv menuje latinskú, s názvom *Formula missae* a zdôrazňuje, že *Deutsche messe* ju v žiadnom prípade nemá nahradiť, ale ona sa má naďalej slobodne používať. A nielen to. Zdôrazňuje, že predovšetkým s ohľadom na mladých ani vôbec nepomýšľa na odstránenie latinčiny z bohoslužieb. Naopak, tvrdí: „*keby som mohol a ovládali by sme gréčtinu a hebrejčinu tak dobre ako latinčinu a bolo by v nich k dispozícii toľko výbornej hudby a spevu ako v latinčine, bolo by dobre každú druhú nedel'u slúžiť omšu, čítať a spievať vo všetkých štyroch jazykoch, nemecky, latinsky, grécky a hebrejsky*“.²⁷ Ako druhý typ uvádza *Deutsche Messe und Gottes dienst*, ktorá je zostavená pre jednoduchého laika a pripomína, že latinská aj nemecká omša sa majú slúžiť verejne v kostoloch pred všetkým ľuďom. Na rozdiel od toho tretieho typu, ktorý má mať onen pravý evanjelický poriadok a je určený pre tých, ktorí „*s celou vážnosťou chcú byť kresťanmi a evanjelium zvestujú činmi a slovom, sa môžu stretať neverejne, modliť sa, čítať, krstiť, prijímať sviatosť a konať ďalšie kresťanské diela*“.²⁸ Luther končí charakteristiku svojej pozoruhodnej vízie poukazom na to, že sa aktuálne nedá realizovať, „*lebo mu chýbajú k tomu ľudia a osobnosti*“, a preto zostáva nateraz pri predchádzajúcich dvoch, už menovaných, bohoslužobných poriadkoch.²⁹

Na jeseň roku 1525 pozval Luther dvoch hudobníkov z Torgau, kapelníka **Konrada Rupscha (1470 – 1530)**³⁰ a skladateľa **Johanna Waltera (1496 – 1570)** k sebe do Wittenbergu, aby s nimi – hudobnými profesionálmi – konzultoval a zrealizoval hudobnú podobu koncipovanej nemeckej omše. Walter o reformátorovom zámere, vzájomnej spolupráci a Lutherovom „*relatione profundo ad musicam*“ vydáva vzácne svedectvo: „*[...] dass der heilige Mann Lutherus zu der Musica im Choral und Figural Gesange grosse Lust hatte. Mit ihm habe ich gar Manche liebe Stunde gesungen und gesehen wie der teure Mann vom singen so lustig und fröhlich im Geist ward, dass er des Singens schier nicht konnte müde sein und satt werden und von der Musica so herrlich zu reden wusste.[...]*

²⁶ Aj toto tvrdenie treba interpretovať v historickom kontexte, vychádzajúc z Lutherových vlastných skúseností s bohoslužobnou praxou, kde dominovalo príliš veľa príkazov a zákazov. Predloženým poriadkom je vhodné sa riadiť tam, kde to je možné, je prípustné však rešpektovať aj regionálnu tradíciu.

²⁷ LUTHER, Martin: Vorrede zu Deutsche Messe, 1526. Dostupné na internete: <http://www.ctsfw.net/media/pdfs/Luther%20Deutsche%20Messe.pdf> [citované ku dňu 15.08.2018] Preklad z nemčiny autorka.

²⁸ LUTHER, Ref. 27. V tomto kontexte Luther nezabudol prízvukovať aj potrebu prinášať „almužny“, ktoré sa majú rozdať núdznym.

²⁹ LUTHER, Ref. 27. V paragrafe *Von dem Gottesdienst* predkladá návrh poriadkov bohoslužieb konaných v nedele a sviatky skoro ráno o piatej alebo šiestej hodine, neskôr ráno o ôsmej alebo deviatej a napokon odpoľudňajších nešporov. Ďalej sa venuje bohoslužbám počas týždňa, tiež tým, ktoré sa majú konať v školách. Najväčší priestor venuje nedeľným službám Božím „pre laikov“ (dnes ich nazývame „hlavné služby Božie“).

³⁰ Konrad Rupsch (Conrad Ruppisch, Rupff) pôsobil od roku 1500 v dvornej kapele saského kniežat'a Friedricha Múdreho, v 1505 vysvätený na kňaza a od 1507 farárom v Kahle, rodisku Johanna Waltera, ktorého protežoval poznajúc jeho hudobné nadanie. V dvornej kapele pôsobil i naďalej ako spevák a hudobný majster.

*Denn da er die deutsche Messe anrichten wollte, hate er die alten Sangmeister Conrad Ruff und mich gen Wittenberg erforden lassen dazumahlen von dem Choral Noten und Art der acht Ton unterredung mit uns gehalten“.*³¹ Podrobne popísaný, komentovaný a hudobne stvárnený je poriadok s názvom *Des Sonntags für die Leyen*. Celá nemecká omša je, pochopiteľne s výnimkou kázne, spievaná. Aktívne v liturgii participuje spoločenstvo veriacich spevom nemeckých cirkevných piesní. Možnosti ich uplatnenia sú nasledovné:

- Cirkevná pieseň môže byť substitúciou akejkoľvek časti omšového ordinária. Na samotnom začiatku bohoslužby môže spoločenstvo spievať cirkevnú pieseň alebo zaznie nemecký žalm „*In primo tono auf die Weise wie folgd“* (notovaný); namiesto latinského CREDA nemecká pieseň *Wir glauben alle an einen Gott* („*Nach dem Evangelio singt die ganze Kirche den Glauben zu Deutsch*“); namiesto latinského nemecký *SANCTUS* v podobe piesne *Jesaja dem Propheten das geschah* (notovaný). Podobne *AGNUS DEI* môže znieť v nemčine spievaný spoločenstvom veriacich.
- Zaznieva ako odpoveď na epištolu: „*Auf die Epistel singd man ein deutsches Lied „Nun bitten wir den heiligen Geist“, oder sonst eins und das mit dem ganzen Chor*“.
- Spieva sa počas distribúcie elementov Večere Pánove – „*Gott sei gelobet oder Johann Hussens Lied, Jesus Christus unser Heiland.*“

Veľkú pozornosť venoval Luther, Rupsch a Walter však práve hudobnej podobe liturgických častí spievaných kňazom či liturgom. Všetky (s výnimkou kolekty) sú v prvom vydaní diela notované.³² **Kyrie** sa spieva, rovnako ako úvodný žalm, *in primo tono* (dórsky modus)³³ trikrát (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*). Nasleduje **kolekta** v unisone, ďalej **Epištola** *in octavo Tono* (hypomixolydický). Skôr než autori prezentujú konkrétny notovaný príklad spievanej epištoly a evanjelia, poukazujú na „*regulae melodiae*“, jednotlivé zložky melodického priebehu, determinované textom (notované *Initium, Comma, Comma aliud, Colon, Periodus, Questio, Finale*). **Evanjelium** sa spieva *in quinto tono* (lydický) a od epištoly sa odlišuje nielen iným melodickým tvarom, ale predovšetkým diferenciáciou hlasov na **vox personarum a vox Christi** (s inými motívmi

³¹ Walter, Johann: Aufzeichnungen über den Choralgesang. Publikoval Michael Praetorius v Syntagma musicum I., 1614. Citované podľa: HINTZENSTERN, Herbert von: Johann Walter. Der erste lutherische Kantor und Komponist. In: Laudate Dominum. Thüringer kirliche Studien, Bd3, Berlin 1976, s. 92. Por. HAGEMEYER, K., MUNCHOW, K., NITZSCHKE, K. (ed.): Ausstellungskatalog zu Luthers Lieder – Sprachkunst und Musik von der Reformation bis heute. Dresden 2012, s.12.

³² *Musik-Beilage zur „deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes 1526“*. Dr. Martin Luthers sämtliche Werke. Erlanger Ausgabe Bd22, S226-244, Frankfurt/M und Erlangen 1854. Dostupné na internete: <https://ia802205.us.archive.org/25/items/musikbeilagezur00luthgoog/musikbeilagezur00luthgoog.pdf> [citované ku dňu 15.08.2018]

³³ Odkazujeme na v stredoveku platný systém ôsmich módov (do Glareanovho Dodekachordonu, 1547), v priestore ktorých sa klasifikovali melódie gregoriánskeho chorálu. Jednotlivým módom sa (podobne ako v antickom gréckom staroveku) pripisoval rôzny étos.

pre jednotlivé zložky melódie).³⁴ Ukazuje sa, že Luther sa inšpiroval konceptom tradičných pašiových zhudobnení, kde sa toto rozlišovanie hlasov (Ježiša, evanjelistu a ľudu) zaužívalo. Práve takáto **dramatická hudobná interpretácia Božieho slova zakladá nový význam a funkciu hudby v evanjelických službách Božích: ona zvestuje Slovo, nesie jeho posolstvo, je rovnocenná verbálnemu prejavu.** Po evanjeliu nasleduje nemecké Credo, kázeň, spoločne vyznávaná parafráza **Otčenáša**. Integrálnou súčasťou Lutherovho omšového poriadku je Večera Pánova. A celkom komplementárne k nazeraniu na podstatu omše Luther necháva nahlas, v nemčine a pre všetkých zúčastnených zrozumiteľne prednášať slová ustanovenia (**Verba testamenti**) **Večere Pánovej**.

Nemeckú omšu a nemeckú cirkevnú pieseň spievanú spoločnosťou veriacich v nej možno jednoznačne považovať za mimoriadne významné výdobytky Lutherovej reformácie na poli bohoslužobných foriem a ich liturgických zložiek. Reformátorov omšový koncept bol v evanjelických cirkvách vo všeobecnosti prijatý,³⁵ v priebehu vývoja – až do súčasnosti – považovaný za ortodoxný luteránsky bohoslužobný poriadok, ktorý pochopiteľne prechádzal aj čiastkovými, nie však podstatnými modifikáciami. Faktom je, že predstavuje stále životaschopný model, na báze ktorého možno aj v súčasnosti prezentovať dramaturgicky prítlačivé bohoslužby. Súčasne skvele dokladá platnosť tézy, v zmysle ktorej je rozumné a osvietené postaviť inovácie na fundamente živej tradície. Podobne postupoval Luther aj v práci s nemeckými cirkevnými piesňami. K dispozícii mal viaceré, ktoré už boli známe a obľúbené dlho pred začiatkom reformácie,³⁶ takže ich prebral do svojich

³⁴ O tom, ako veľmi Lutherovi záležalo na správnom a zrozumiteľnom prednese – speve – epištoly a evanjelia v nemčine svedčí fakt, že okrem notovanej verzie oboch liturgických častí v hlavnom texte, prináša pre oboje ešte jeden príklad v subkapitolke *Exertitatio oder Übung der melodyen*.

³⁵ Prevzali ho, notovaný, už o desať rokov, aj autori agendy (**Justus Jonas D., Georgius Spalatinus, Caspar Creutziger, Fridericus Myconius, Justus Menius, Johannes Weber**) pre Saské kniežatstvo: *Agenda Das ist Kirchenordnung/wie sich die Pfarrherrn und Seelsorger in ihren Ampten und Diensten halten sollen, für die Diener der Kirchen in Herzog Heinrichen zu Sachsen [...] Fürstenthumb gestellet*. 1548. Na konci Predhovoru je uvedený dátum *19. Septembris Anno Domini 1539*. (s 39 – *Ordnung und Form des Gesangs zum Ampt der Communion beide auff die Festa und gemeinen Sonntage*). V porovnaní s DM je v evanjeliu explicitne vypísaný *Vox Evangelistae* (okrem *Vox Christi* a *Vox personarum*), s 43. Na s 47 je poznámka: „*Nach der Predigt mag man auff die Festa und je zuzeiten und an Sontagen ein Latinisch Prefation singen, wie es die Zeit giebt, wie derselben Melodey singen*“. Potom nasledujú notované príklady na jednotlivé obdobia cirkevného roka. Slová ustanovenia VP znova notované. Aj títo autori zotrávajú na zachovaní latinčiny, aj v kombinácii s textami epištoly, evanjelia a slov ustanovenia Večere Pánovej v nemčine. Dostupné na internete:

https://books.google.sk/books?id=uThbAAAACAAJ&pg=PR43&lpg=PR43&dq=Comma+aliud&source=bl&ots=0KOVKn0GBS&sig=lxEGf-QTDIyWeb_kGColFqFeFs&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKEwids5ivk9jAhUQ-aQKHU5KCuEQ6AEwBH0ECAYQAQ#v=onepage [citované ku dňu 15.08.2018]. Por. FRANCKE, Gotthilf August D.: *Theologisch-historische Abhandlungen über verschiedene Stellen der heiligen Schrift [...]*, Halle 1764, s 227-228. Autor uvádza viaceré vydania tejto agendy, kde čítame, že sú „*auffs new gebessert*“ z rokov 1540 (vyšlo v Lipsku, kde údajne je dátum predhovoru 19. september 1536), z 1564 (publikoval Hans Rhambau). Ukazuje sa, že táto agenda bola veľmi rozšírená a nové, vylepšené edície vychádzali v 16. storočí priebežne. <https://books.google.sk/books?id=uo1AAAAACAAJ&pg=PA228&lpg=PA228&dq=Agenda+f%C3%BCr+Sachsen+aus+dem+jahr+1539&source=bl&ots=z4cWJnyx63&sig=vcTeFQZ7NcxCcc8nLVjNqoTT9yI&hl=sk&sa=X&ved=2ahUKEWjI1bPVIOXcAhUL3aQKHx-bD90Q6AEwA30ECACQAQ#v=onepage&q=Agenda%20f%C3%BCr%20Sachsen%20aus%20dem%20jahr%201539&f=false> [citované ku dňu 15.08.2018].

³⁶ Napríklad piesne: *Ein Kindelein so löblich, Christ ist erstanden, Gelobet seist du Jesu Christ*. Por. *Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik*. In: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 7. roč, č. 51, 1830, s. 401-408.

spevníkov. Vieme tiež, že vo vlastnej tvorbe vychádzal neraz z melodického repertoáru latinských hymnov starej cirkvi.³⁷ Rovnako bežne preberal Luther i jeho spolupracovníci známe a vhodné melódie svetských piesní ku novovytváraným textom.³⁸ Štýlová hudobná i jazyková rozmanitosť charakterizovala od počiatku evanjelické služby Božie.³⁹ Bola významne umocnená akceptáciou umeleckej hudby v plnom rozsahu. Luther dlhodobo spolupracoval aj so skvelým, vynikajúco vzdelaným, ideí zachovania umeleckej hudby v bohoslužbách hlboko oddaným kantorom, skladateľom a vydavateľom **Georgom Rhauom (1488 – 1548)**, ktorý pripravil a publikoval viacero veľkých zbierok figurálnych kompozícií určených pre evanjelické bohoslužby od známych súdobých skladateľov bez ohľadu na ich konfesiónalnu príslušnosť.⁴⁰ Vieme, že Luther mimoriadne obdivoval napríklad diela Josquina Desprez či Ludwiga Senfla a v otázke uplatnenia skladieb z hudobnej minulosti v liturgii bol vskutku inšpirujúco otvorený. Ale jedinečný význam a prominentné poslanie hudby v evanjelických službách Božích predsa len tkvie v Lutherovom presvedčení, že **evanjelium možno zvestovať aj hudbou**. Jeho výrok „[...] *práve tak kázal Boh evanjelium aj prostredníctvom hudby* [...]“⁴¹ zakladá prominentnú úlohu hudby v evanjelických bohoslužbách. Reformátorova nová teológia cirkevnej hudby vychádza z presvedčenia, že hudba zvestuje *Verbum divinum* rovnako ako samotný, pečlivo formulovaný slovný prejav. Bohoslužobnú hudbu, umeleckú, vymedzil ako rovnocenný komponent komplementárny ku kázni, zjavujúcej poslanstvo Písma vo verbálnej komunikácii. V takomto koncepte sa ako zvlášť zmysluplné a zrozumiteľné ukazuje reformátorovho výstižné spojenie dvoch aktivít, *singen und sagen*,⁴² ktorým proklamatívne naznačil, že utvrdzovaniu viery napomáhajú, ak sú v jednote, a súčasne skvele postihol významový paralelizmus medzi hudbou a slovom v kulte. Evanjelickí hudobníci pôsobiaci v 17. storočí v protestantských oblastiach Nemecka

MICHALKOVÁ, Ľudmila: Lutherove piesne v Cithare Sanctorum 1636, In: KOVAČKA, Miloš, AUGUSTÍNOVÁ, Eva (ed.) Cithara Sanctorum 1636-2006, SNM Martin 2008, s. 90-104.

³⁷ Z hymnu VENI REDEMPTOR GENTIUM: piesne Nu kommt der Heiden Heiland, Erhalte uns bei Deinem Wort; z hymnu VENI CREATOR SPIRITUS: *Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist* a ďalšie. Por. MICHALKOVÁ, Ľ. Ref. 36, s. 93.

³⁸ Napr. nemecké cirkevné piesne *Herzlich thut mich verlangen, Befiehl Du Deine Wege* (svetská pieseň *Mein Gemüth ist mir verwirret*), *O Welt ich muss dich lassen* (*Nun ruhen alle Wälder, Innsbruck, ich muss dich lassen*). Por. *Andeutungen zur Geschichte*, ref. 36, s. 403.

³⁹ V ich liturgii mohla znieť nemecká cirkevná pieseň spievaná spoločnosťou veriacich, viachlasná nemecká cirkevná pieseň, latinská polyfónna figurálna hudba (motetá, časti omše), nemecké evanjeliové a epištoličné motetá, pašie a kantáty.

⁴⁰ **Georg Rhau** (Rhaw, 1488-1548) pôsobil vo Wittenbergu, Lipsku vo funkcii kantora v kostole Tomáša, v Eisleben a Hildburghausen. V rokoch 1538-1545 pripravil a publikoval štrnásť vydaní antológií skladieb umeleckej hudby určených pre bohoslužby, ktoré obsahujú štvorhlasé latinské motetá predstaviteľov franko-flámskej polyfónie, rezponzoriá, omše, antifóny, nemecké evanjeliové motetá z pera skvelých súdobých skladateľov (Pierre de la Rue, Johanna Waltera, Ludwiga Senfla, Johanna Gallicula, Heinricha Isaaca, Jacoba Obrechta, Josquina Despres, Heinricha Fincka, Balthasara Resinaria a ďalších).

⁴¹ Ref. 2.

⁴² Martin Luther o tomto spojení píše v predhovore ku *Das Babstsche Gesangbuch*, ktorý publikoval Valentin Babst v Lipsku v roku 1545: „*Den Gott hat unser hertz und mut frölich gemacht durch seinen lieben Son, welchen er für uns gegeben hat zur erlösung von sunden, tod und Teuffel. Wer solch mit ernst gleubet, der kans nicht lassen, er mus frölich und mit lust davon singen und sagen, das es auch andere hören und herzu komen*“.

prijali takto formulovanú novú úlohu hudby v liturgii, totiž kázať prostredníctvom hudby, ako výzvu. Zdieľali ambíciu zhudobňované biblické texty liturgických častí omšového *Propria de Tempore* vysvetľovať a interpretovať použitím špecificky hudobných prostriedkov využívajúc spočiatku bežné, overené hudobné druhy – moteto a madrigal – ktorých princípy umne modifikovali a kombinovali. Vznikajúce epištolicke a evanjeliové či kázňové motetá sa stali prirodzenou súčasťou bohoslužobného poriadku, kde zaznievali bezprostredne po prednese biblického textu predpísaného na danú nedeľu či sviatok.⁴³ Neskôr, na pôde tzv. koncertantného evanjeliového moteta pristúpili ku vsúvaniu novovytvorených básnických, tzv. madrigalových textov, ktoré prinášali vysvetlenie centrálného biblického výroku a zhudobňovali ho vo forme jednoduchej strofickej árie. Napokon sa ako veľmi dôležitý postup ukázalo prepojenie biblického textu s chorálom, jeho slovnou i hudobnou zložkou. Na začiatku 18. storočia sa dominantným hudobným druhom v evanjelických bohoslužbách stala nemecká cirkevná kantáta. Je nepochybné, že Lutherova teológia cirkevnej hudby sa dokonale naplnila v tvorbe **Johanna Sebastiana Bacha**, ktorého kantáty či pašie sú hudobnými kázňami par excellence. Bach naplno rozvinul tradíciu luteránskych kantorov využívať v cirkevnej hudbe všetky dostupné kompozičné princípy a techniky, tradované i moderné, ak vzniknú diela Boha oslavujúce a ľudského ducha povznášajúce i potešujúce.⁴⁴ V odbornej literatúre sa práve toto široké spektrum inšpirácií umeleckej evanjelickej cirkevnej hudby pochopiteľne s radosťou prízvukuje. O to podnetnejší bol inovatívny prístup k problematike podnetov či ovplyvnení, ktorý aplikovali autori scenára expozície *Martin Luther und die Folgen in der Musik* koncipovanej v kontexte jubilea reformácie a prezentovanej v priestoroch viedenského Musikvereinu.⁴⁵ Ako píše Otto Biba v sprievodnom texte, išlo v prípade tejto výstavy o „veľmi silný impulz k 500. výročiu reformácie, lebo sa v nej priamo z centra katolíckej hudobnej metropoly Viedne reflektujú dôsledky Lutherovho učenia na ďalší vývoj hudby“.⁴⁶ Autor poukazuje na štyri roviny, kde je tento Lutherov vplyv markantný, a to vo sfére prepojenia nemeckého jazyka s hudbou, teda v cirkevnej piesni a opere, ďalej v zmene bohoslužobného poriadku a v zrovnoprávnení hudby a Slova z aspektu ich zvestného charakteru, čo vyústilo v príprave a publikovaní rozmanitých agend a kancionálov, tiež v nových formách cirkevnej umeleckej hudby, akými boli nemecké evanjeliové motetá a cirkevná kantáta a v neposlednom rade

⁴³ Spomeňme aspoň reprezentatívnych autorov: Andreas Raselius, Christoph Demantius, Melchior Vulpius, Melchior Franck, Michael Praetorius.

⁴⁴ Tvorcovia evanjelickej cirkevnej hudby sa od počiatku až po jej pomyslený vrchol v diele J. S. Bacha, inšpirovali aktuálnymi skladobnými technikami, či už talianskymi madrigalmi, kde sa optimálne vyriešila zrozumiteľnosť prednášaného textu a úspešne rozvinul princíp využívať špecifické hudobné prostriedky na umocnenie jednotlivých slov, sentencií a posolstva zhudobňovaného textu, alebo benátskou viacborovosťou ako aj talianskou operou.

⁴⁵ Výstava bola verejnosti prístupná od 31. 10. – 23. 12. 2017 vo Wiener Musikverein, Musikvereinplatz 1.

⁴⁶ BIBA, Otto: Reformierte Kunst. Martin Luther und die Folgen in der Musik. In: Magasin der Gesellschaft der Musikfreunde, November 2017. https://www.evangel-wien.at/sites/www.evangel-wien.at/files/2017_10-12_ausstellung_wiener_musikverein.pdf [Citované ku 15.08.2018].

v rozvoji domáceho rodinného muzicírovania, ktoré pramenilo v pravidelnom stretávaní rodiny pri čítaní a výklade Písma, kde sa spievalo a hralo na rôzne hudobné nástroje.

Lutherova teológia cirkevnej hudby je fascinujúco aktuálna. Postavenie, funkcia a význam hudby v bohoslužbách sú v tomto koncepte obdivuhodne mnohoraké. Zdôraznime však, že umeleckej hudby. Luther tento atribút neraz kladie do popredia. Diferencuje prirodzenú a umeleckú hudbu tvrdiac napríklad, že „*keď sa prirodzené hudobné nadanie človeka zdokonaľuje do takého stupňa, že sa stáva umením, potom s veľkým prekvapením aspoň čiastočne poznávame dokonalú múdrosť Božiu, lebo hudba je Jeho dielom a Jeho darom; žasneme, keď počujeme hudbu, v ktorej jeden hlas spieva jednoduchú melódiu, zatiaľ čo tri, štyri či päť iných hlasov zaznieva súčasne a pohybujú sa výdatne okolo hlasu spievajúceho omú jednoduchú melódiu a ozdobujú túto jednoduchú melódiu umeleckými hudobnými efektmi, čo nám pripomína nebeský tanec, kde sa všetci stretávajú v duchu priateľstva, porozumenia, lásky [...]* Človek, ktorý pozná takéto názory a stále nepovažuje hudbu za zázračný výtvor Boha musí byť vskutku hlupákom, ktorý by si nemal želať, aby bol považovaný za ľudskú bytosť; nemal by mať dovolené počúvať nič iné okrem hĺkania somárov a chrochtania sviň“.⁴⁷ Jednoznačná a zrozumiteľná výpoveď reformátora Luthera. Pre mnohých členov Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku, laikov i kňazov, azda príliš jednoznačná a príliš zrozumiteľná. A príliš, až bezprecedentne tvrdá. Domnievame sa však, že pripomínať ju v súčasnej situácii je nanajvýš potrebné a aktuálne. Zdieľame názor Konrada Küstera, ktorý tvrdí, že dnešné podoby evanjelických bohoslužieb sa aj v Nemecku značne vzdialili od reformátorových predstáv.⁴⁸ Jeho zistenia v plnej miere vystihujú aj situáciu u nás na Slovensku. Treba priznať, že stav bohoslužobnej praxe je kritický. Po epoche rozkvetu evanjelickej cirkevnej hudby, ktorý započal koncom 16. storočia a prejavil sa vo vysokej umeleckej, tak kompozičnej ako i interpretačnej kvalite, dochádzalo od druhej polovice 18. storočia až po súčasnosť k jej neustálemu poklesu.⁴⁹ A žiaľ, ani po zmene spoločenských pomerov v našej krajine v novembri 1989, kedy sa možnosti práce v cirkvi v rôznych oblastiach razantne rozšírili, sa nepodarilo nadviazať na niekdajšiu slávnú hudobnú tradíciu. V evanjelickej cirkvi a. v.

⁴⁷ LUTHER, ref. 14. Citované podľa: BARTEL, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press 1997, s. 9-10. (Preklad autorka).

⁴⁸ Konrad Küster je profesorom hudobnej vedy na univerzite vo Freiburgu, ktorý rekonštruoval v dómskom kostole v Brémach vo februári 2017 bohoslužby podľa Luthera - *Gottesdienst nach Luther*, lebo bol presvedčený, že predstava o Lutherových službách Božích, ktorá sa vytvorila nezodpovedala historickým skutočnostiam. Hlavne sa to týka funkcie hudby, spevu a podieľu nemeckého a latinského fenoménu – jazyka i hudby. Küster je aj autorom publikácie *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit Reformation*. Bärenreiter Metzler 2016.

⁴⁹ V polovici 16. storočia vznikajúce evanjelické cirkevné zbory prijali wittenberský bohoslužobný poriadok. Táto nemecká tradícia sa v našom priestore pevne zakorenila. K dispozícii však boli aj podnety z českého prostredia, zbierky husitských piesní, ktoré sa používali skôr než Juraj Tranovský v roku 1636 publikoval prvý notovaný evanjelický kancionál s piesňami v biblickej češtine. V 17. storočí v zaznievala v bohoslužbách – hlavne v mestských kostoloch – bežne aj umelecká hudba. Na chóroch evanjelických kostolov sa zhromažďovali rozsiahle zbierky hudobní, napríklad v Bratislave v kostole sv. Trojice, kde pôsobil skladateľ európskeho formátu – Samuel Capricornus. Rovnako aktívny bol aj jeho nasledovník Johann Kusser st. Podobne v spíšskych mestách pôsobili významní skladatelia vokálnej polyfónie, Zachariáš Zarewutius, Ján Šimrák, Samuel Marckfelner a ďalší.

na Slovensku dnes takmer úplne absentuje povedomie o význame a poslaní umeleckej cirkevnej hudby v bohoslužbách. Lutherov odkaz v jeho komplexnosti teda nepoznáme. Alebo aj nechceme poznať a prijať. Ukazuje sa to v troch rovinách. Po prvé, je tento stav dôsledkom veľmi nízkej úrovne vzdelania kňazov i laikov v danej oblasti. A pritom vieme, že reformátori prízvukovali nezastupiteľnosť vzdelania, bez ktorého sa ani obnova cirkvi nemôže uskutočňovať. Po druhé, hudba, v niektorých prípadoch už i spev cirkevných piesní, sa v našej evanjelickej cirkvi nepovažuje za podstatnú súčasť bohoslužieb, ale za nejaký prívesok, zbytočnú záťaž pre účastníka, ktorý má problém vnímať pri speve zmysel slov. Po tretie, tvorbe a interpretácii umeleckej hudby sa v cirkvi nevenuje žiadna pozornosť, takmer úplne absentujú vzdelaní cirkevní hudobníci, a ani tomu malému počtu, ktorý ešte akoby zázrakom prežíval, nevytvára cirkev žiadne podmienky pre činnosť. Sumarizujúc konštatujeme, že nedostatok vzdelania a zodpovednosti väčšiny kompetentných v evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku sa bolestne zapisujú v neprijateľnej, s Lutherovým bohoslužobným konceptom nekompatibilnej podobe mnohých, dokonca i v médiách prezentovaných evanjelických bohoslužbách. Zdôraznime, že hudbu v nich je pritom možno veľmi kreatívne stvárňovať využívajúc rozmanitosť štýlov, foriem, druhov tak, aby bohoslužby boli oslovujúce, inovatívne na báze tradície, inšpirujúce s prítlačivým dramaturgickým konceptom.

1. januára 1537 Luther pri stole so slzami v očiach povedal: *„Ach, koľko skvelých hudobníkov zomrelo za posledných desať rokov. Josquin, Pierre de la Rue, Finck a veľa ďalších vynikajúcich mužov. Svet už viac nie je hoden vzdelaných ľudí. Svet chce mať tých najmenej vzdelaných oslov!“* Napriek, zo súčasného pohľadu, prorockým slovám Luthera, ktoré dokonale vystihujú situáciu v našej spoločnosti a cirkvách, nepoľavujeme vo vzdelávaní sa. Poznávajme Lutherovu teológiu cirkevnej hudby, jeho odkaz aj v oblasti bohoslužobných poriadkov a kriticky ho reflektujeme. Rešpektujeme fakty a interpretujeme ich v historických kontextoch. Akceptujeme, že hudba je podstatnou, integrálnou súčasťou služieb Božích. Uvedomme si, že úroveň hudobných produkcií v bohoslužbách prezrádza veľa o stave života spoločnosti v cirkevných zboroch jednotlivo i cirkvi ako takej. A, last but not least, nechajme sa osloviť Lutherovou ideou obnovy. Lebo ak si ju osvojíme a pokúsime sa v pokore a sebareflexii aplikovať najprv na seba, je nádej, že oslovíme ďalších, aby mohlo azda niekedy dôjsť k prerodu pokolenia ľudského. A tiež kresťanských cirkví. Aby sa nestali a či nezostali vyprázdnenými inštitúciami práve z hľadiska najvyšších ľudských hodnôt, ktoré síce ako kresťanské proklamujú, ale sa nimi neriadia. HUDBA, umelecká hudba, má v tomto procese obnovy jednotlivca, spoločnosti i cirkvi nezastupiteľné miesto. Nechajme jej adekvátny priestor, lebo ona je schopná svojimi špecifickými prostriedkami niest' a umocňovať zvesť Slova, byť vyznaním viery i modlitbou.

MARTIN LUTHER – TVORCA EVANJELICKEJ PIESNE¹

02 Karol Medňanský

Prešovská univerzita v Prešove, FF IHVU Katedra hudby

Úvod

Dr. Martin Luther patrí medzi najvýznamnejšie osobnosti novodobých európskych dejín. Ním podnietená reformácia ovplyvnila v značnej miere aj vývoj hudobnej kultúry a hudobného života na našom kontinente a neskôr aj na celom svete. Lutherova reformácia zasiahla aj do vývoja školstva svojím hlásaním výučby v materinskom jazykom, a tým zdemokratizovaním edukačného procesu a jeho sprístupnením všetkým spoločenským vrstvám. Vznik pozície kantora a jeho postavenie sa stalo kľúčovým v tomto procese. Osobitým spôsobom sa vyvíjala aj samotná hudba, pričom jej tvorcovia v plnej miere rešpektovali Lutherove názory na hudbu, pričom na prvom mieste stojí jeho téza o úzkom prepojení hudby a teológie. Pod vplyvom širokého spektra Lutherových téz o hudbe sa vyvíja cirkevná pieseň, ktorá sa neskôr označuje ako chorál. Jeho interpretácia v ľudu zrozumiteľnom jazyku ovplyvnila hudobnú gramotnosť od tých najnižších spoločenských vrstiev až po tie najvyššie. Vznik ostatných hudobných druhov evanjelickej cirkevnej hudby – kantáta, oratórium, pašie – výrazným spôsobom interferoval aj pôdorys bohoslužobného poriadku.

Podnetom na napísanie tejto štúdie bolo nielen 500. výročie reformácie, ktoré sme si pripomenuli v roku 2017, ale hlavne dlhodobý záujem o vplyv Lutherovej reformácie na hudbu, ktorého vyvrcholenie nachádzame v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha. Výskumu jeho skladateľského odkazu sa venujeme už dlhšiu dobu. Predmetom našej štúdie je skúmanie vzťahu Martina Luthera k hudbe, pričom hlavným cieľom je priblíženie významu jeho piesňovej tvorby a zvýraznenie jeho postavenia ako zakladateľa protestantskej cirkevnej hudby. Lutherova piesňová tvorba je významným fenoménom hudobných dejín, ktorý v značnej miere ovplyvnil skladateľov od 16. storočia až po to súčasné 21. storočie.

Napriek tomu, že téma Lutherovej piesňovej tvorby bola už na našom území spracovaná – Anna Predmerská-Zúriková v roku 500. výročia reformácie, ako aj Ľudmila Michalková – pristupovali sme k jej spracovaniu aj na základe určitých praktických interpretačných skúseností, keď do programu súboru starej hudby *Musica historica Prešov*,² v ktorom autor tejto štúdie pôsobí ako hráč

¹ Štúdia je venovaná 500. výročiu Lutherovej reformácie, ktoré sme si pripomenuli v roku 2017.

² Súbor starej hudby *Musica historica Prešov* bol založený v roku 1994. Jeho zloženie bolo spev, viola da gamba – hral na nej autor tejto štúdie – a spinet. Súbor účinkoval okrem Slovenska aj v Nemecku, v Českej republike, Poľsku a Maďarsku. Súbor po určitom časovom prerušení činnosti a zmene personálneho obsadenia umelecky pôsobí do súčasnej doby ako duo v nástrojovom zložení viola da gamba a spinet. Autor tejto štúdie pôsobil ako hráč na viole da gamba aj v zahraničných súboroch starej hudby – Collegium musicum Rzeszów/Poľsko v rokoch 2003 – 2007 a Visegradské barokové trio v rokoch 2006 – 2010. Od roku 2003 doteraz príležitostne účinkuje s maďarskou čembalistkou Noémi Maczelka z Univerzity v Szegede/Maďarsko. Od roku 2016 spoluúčinkuje s ukrajinskou čembalistkou Liubov Gunder, pôsobiacou na Prešovskej univerzite v Prešove.

na viole da gamba, v rámci Slávnostného koncertu v Prešove k 490. výročiu zazneli v našej úprave tri jeho chorály.

Pri spracovaní nastolenej témy sme sa opierali predovšetkým o zahraničné publikačné zdroje, reprezentované hlavne odbornou a vedeckou tvorbou Hermanna Aberta, Martina Gecka, Konrada Küstera, Johannes Schillinga a ďalších nemeckých hudobných vedcov a historikov, ako aj teológov. Vo väčšine prípadov ide o tituly, ktoré vyšli v rokoch 2016 a 2017. Pri spracovaní témy sme sa opierali predovšetkým o historickú, komparatívnu a analyticko-syntetickú metódu.

Martin Luther pristúpil ku komponovaniu svojich cirkevných piesní v zrelom veku štyridsiatnika, čo sa prejavilo na ich literárnej, teologickej a hudobnej kvalite, so zdôraznením jednoty slova a hudby. Tento fenomén z nich robí priam základný pilier evanjelickej hudby, na ktorom úspešne stavali ďalšie generácie evanjelických – a nielen evanjelických – hudobných skladateľov.

Luther a hudba

Reformátor Dr. Martin Luther (1483 – 1546) patrí medzi tie významné osobnosti, ktoré výraznou mierou zasiahli do vývoja európskej civilizácie vo viacerých oblastiach jej duchovného života. S jeho reformačnými snahami pretvárania cirkvi a celkového spoločenského a politického života patrí aj ovplyvňovanie sveta hudby, ako výrazného prostriedku presadzovania reformácie. K hudbe mal veľmi vreľý a pozitívny vzťah už od útlej mladosti a školských čias. Na latinských školách, ktoré v detstve navštevoval – v rokoch 1484 – 1496 Mansfelde, v roku 1497 dómsku školu v Magdeburgu,³ ako aj v rokoch 1498 – 1501 na farskej škole v Eisenachu⁴ – sa vyučovanie začínalo a končilo spevom, čo v značnej miere ovplyvnilo Lutherov život a jeho vzťah k hudbe.⁵ Popritom, že spev bol na týchto školách neoddeliteľnou súčasťou edukačného procesu, bol M. Luther v týchto mestách aj zborovým spevákom na chóroch miestnych kostolov. Vynikajúceho hudobno-teoretického a praktického vzdelania sa mu dostalo na univerzite v Erfurte, kde študoval v rokoch 1501 – 1505 na artistickej fakulte sedem slobodných umení: aritmetika, geometria, hudba, astronómia, rétorika, dialektika a gramatika. Promoval s titulom magistrom artium. Hudba sa študovala z teoretických diel francúzskeho hudobníka, matematika a astronóma Johannes (Jeana) de Muris (1290 – 1351), ako aj z traktátu sv. Augustína (354 – 430) *De musica*.⁶ M. Luther bol výborným lutnistom⁷ a spevákom,

³ Určite nie je bez zaujímavosti, že takmer presne o 200 rokov neskôr študoval na tejto škole aj Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), ktorý bol vo svojej cirkevnej hudbe v značnej miere ovplyvnený Lutherovými názormi na hudbu.

⁴ Podobne na tejto škole o približne 200 rokov neskôr študoval Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), v ktorého skladateľskom diele sa v najväčšej miere prejavili Lutherove názory na hudbu.

⁵ Rößler, 2015, s. 6.

⁶ Geck, 2017, s. 24 – 25.

⁷ Schilling sa zmieňuje aj o tom, že hral výborne aj na priečnej flaute (2017, s. 467), avšak žiadny iný prameň túto skutočnosť už nespomína.

pričom jeho lásku k hudbe výstižne charakterizuje výrok – „*Ich liebe die Musik*⁸ (*Mám rád hudbu*)“. Vari najvýstižnejšie vyjadruje jeho vzťah k hudbe, podľa ktorého sa riadil celý svoj život, pomerne rozsiahla báseň *Frau Musica* (*Pani hudba*), v ktorej výstižným spôsobom charakterizuje všetky vlastnosti hudby, jej poslanie, božský pôvod a pozitívny dopad na človeka.⁹ Netreba však opomenúť, že v oblasti hudby mu bol poradcom vynikajúci skladateľ Johann Walter (1496 – 1570), ako aj skutočnosť, že v hudbe sa veľmi dobre orientoval aj jeho reformačný spolupracovník Philipp Melanchthon (1497 – 1560). Pozoruhodným javom jeho života je fakt, že v jeho domácnosti znela neustále hudba, čo dokumentujú aj mnohé obrazy Lucasa Cranacha staršieho (1472 – 1553), jeho osobného maliara.¹⁰ Z dobových skladateľov sa u M. Luthera veľkej úcte tešil Josquin Desprez (1440 – 1521),¹¹ o ktorom sa vyjadril veľmi výstižne: „*Er ist der Noten Meister, die bubens müssen machen, wie er gewollt die anderen Sangmeisternüssen machen, wie es die Noten haben wollen*“¹² (*Je to jediný skladateľ, ktorý dokonale ovláda noty; pri ostatných skladateľoch si s nimi noty robia čo chcú*).

Od roku 1525 je spolupracovníkom Martina Luthera v oblasti hudby Johann Walter. Táto spolupráca dospela k veľmi plodným výsledkom, ktoré zásadným spôsobom ovplyvnili vývoj nemeckej evanjelickej hudby a hudobnej kultúry; vyvrcholili v skladateľskej tvorbe Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750) a v teoretickom diele Johanna Matthesona (1681 – 1764).

Lutherove názory na hudbu

Podľa Hermanna Aberta prevláda u Luthera jeho vysoko idealistická mienka o moci a úlohe hudby, ktorá sa dá zhrnúť do myšlienky – hudba má moc, ktorou ovládne celého človeka a dodáva mu silu a energiu. Súčasne ho porovnáva so sv. Augustínom (354 – 430), ktorý mal podobný názor na pôsobenie hudby na človeka ako Luther:¹³ „*Die Musik ist aller Bewegung des menschlichen Herzens ... nicht auf Erden ist kräftiger ...*“ (*Hudba jediná hýbe ľudským srdcom...na zemi nie je nič silnejšie*).¹⁴ Veľmi významná je Lutherova mienka, že aj svetská hudba je Božím darom¹⁵ a starosť o ňu a jej zveľaďovanie je službou Bohu.

Významnú úlohu v Lutherovom ponímaní zohráva zdemokratizovanie hudobného umenia a jeho prístupnosť širokým masám veriacich aj v najmenších dedinských kostolíkoch.¹⁶ Zaujímavý je

⁸ Schilling 2008, s. 135.

⁹ Schilling 2008, s. 133 – 134.

¹⁰ Lucas Cranach starší bol M. Lutherovi svedkom na svadbe a krstným otcom jeho syna.

¹¹ Tohto skladateľa si vysoko vážili aj Johann Walter a Philipp Melanchthon.

¹² Rößler, 2015, s. 45 – 46.

¹³ Abert. 1924, s. 14.

¹⁴ Táto príbuznosť oboch duchovných velikánov ľudstva nie je vôbec náhodná, veď Luther bol augustiánskym mníchom.

¹⁵ V tejto súvislosti zaujme výrok Christiana Roseho z roku 1656, keď hovorí, že pozemská hudba je predohrou k nebeskej hudbe.

¹⁶ Dôležitú úlohu v týchto súvislostiach zohráva reforma školstva a zriadenie kantorov, kde významnú úlohu zohrával spev. Jedným z prvých kantorov bol J. Walter. Ďalšími Nikolas Listenius v Salzwedele, ktorý študoval vo Wittenbergu

názor H. Aberta v súvislosti s Lutherovými myšlienkami a ich vplyvom na nemecký hudobný vývoj: „Moc hudby v Lutherovom zmysle pôsobila na široké masy v Nemecku do tej miery, že sa tam nepresadili individuálne orientované myšlienky talianskej renesancie 17. storočia”.¹⁷

Spracovanie Joachima Stalmanna Lutherových myšlienok o hudbe možno zhrnúť do niekoľkých bodov. K obdobným záverom dospeli aj nemeckí hudobní teoretici a skladatelia v 16. – 18. storočí: 1. Hudba je Boží a tým mimoriadny dar a je tu od vzniku sveta. Všetko, čo nás obklopuje okolo nás znie: vietor, rieky, lesy. Mimoriadny význam dodávajú zvukom zvieratá a hlavne vtáci svojím spevom. Na vrchole stojí človek so svojou schopnosťou spievať a schopnosťou komponovať. Týmito myšlienkami nadväzuje na Augustína a Boethiusa. Podobu ľudského spevu Boh individualizoval v najvyššej možnej miere – neexistujú dva rovnaké ľudské hlasy.¹⁸

2. V hudbe sa človek vyjadruje a cez ňu bude aj ovplyvnený. M. Luther túto myšlienku podčiarkuje „Nie je nič silnejšie ako hudba”.¹⁹

3. Hudba je najužšie spojená s Božím slovom, predovšetkým v podobe ľudského spevu. Inštrumentálnu hudbu hodnotí M. Luther podstatne nižšie – porovnáva ju iba s vtáčím spevom. Iba spojenie slova a hudby môže oslavovať Boha.²⁰

4. Zázrak stvorenia hudby možno optimálne pozorovať v polyfónii, keď cantus firmus v jeho ústrednom neustálom objavovaní porovnáva M. Luther v nebeském tancom.

5. Hudba je vecou srdca, čo M. Luther podčiarkuje výrokom „*singt Gott dankbar in euren Herzen!*” (s vďakou vo vašich srdciach spievajte Bohu)²¹. Vychádzajúc z predreformačných názorov a z antickeho učenia o ethose hudby M. Luther hovorí: „*Melódia, rytmus, tónina, hlasová poloha a štýl spevu, ako aj špecifický charakter zvuku rozličných nástrojov sú spojené s rozlišujúcou silou ich pôsobenia*”.²²

Tieto myšlienky sú evidentne blízke základom afektovej teórie, na ktorej estetických základoch stojí hudba 16. – 18. storočia.

6. Myšlienku, že hudba je reč *Evanjelia* a viery rozvádza M. Luther do zaujímavých polôh. Hudba bola Bohom stvorená na to, aby aj ľudom o Bohu hovorila. V tomto zmysle sa ako dialóg medzi Bohom a človekom orientuje na súčasť trívia – rétoriku. Smútok a žiaľ slúžia v hudbe tiež na oslavu Boha, majú na mysli utrpenie Ježiša Krista. „*Dem Herr singen heißt nicht ständig freuen und fröhlich*

(1529 – 1531), Martin Agricola (1486 – 1556) jeden z najvýznamnejších raných protestantských pedagógov a teoretikov. Luther hovorí: „*Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an*” (Učiteľ musí vedieť spievať, ináč ho neuznávam). Z tejto myšlienky vychádzali celé nasledujúce generácie kantorov.

¹⁷ Abert. 1924, s. 15.

¹⁸ Stalman, 2004.

¹⁹ Stalman. 2004, s. 645.

²⁰ Stalman, 2004.

²¹ Stalman. 2004, s. 646.

²² Stalman. 2004, s. 645.

sein, wo doch vielmehr das neue Lied das Lied vom Kreuz ist”²³ (*Bohu spievať neznamená stále sa tešiť a byť stále veselý, predsa častejšie je nová pieseň piesňou kríža*). Preto M. Luther odporúča spievať aj na pohreboch.

7. Ďalšia myšlienka: hudba je nástroj Ducha svätého. „*Die Noten machen den Text lebendig*” (*Noty oživujú text*). Hudba oživuje text Evanjelia. Hudba v ponímaní Luthera má v službách Evanjelia duchovnú kvalitu. „*Gottes Wort will gepredigt und gesungen sein*”²⁴ (*Božie slovo chce byť kázané a spievané*). Pre Martina Luthera je spev takmer taký dôležitý ako kázanie. Za významné považoval niektoré následné zásady a názory na mnohé súvislosti v hudbe:

a) Zdôrazňoval prepojenie hudby a reči – poukazoval na jednotu slova a hudby, keď žiada, aby sa hudba podriaďovala textu, na čom trval hlavne pri definovaní *Nemeckej omše*. Túto myšlienku sprostredkovane preberá do svojho diela *Syntagma musica I* (1615)²⁵ Michael Praetorius (1571 – 1621). Dôležitým momentom bola správna deklamácia – hudobné stvárnenie textu, ktoré má zodpovedať akcentom reči.²⁶

b) Dbal na správnu voľbu tónin, keď tvrdil, že voľba tónin, rytmu, formy hudobného stvárnenia je závislá od významu textu. Vo svojich piesňach nepoužíval nové melódie, ale vyberal pre ne staršie, ktoré si podľa potreby upravoval.²⁷ Nikdy však nepoužíval svetské melódie.²⁸

c) Veril v komunikatívnu silu hudby, čo vyjadruje ním často používaný výrok sv. Augustína *Wer singt, betet doppelt*”. (*Kto spieva, dvakrát sa modlí*). Tento svoj názor ešte upevňuje slovami: „*Wer in Gemeinschaft singt, betet kräftiger*” (*Kto v spoločenstve spieva, modlí sa silnejšie*).²⁹ M. Luther preto zdôrazňuje význam spevu aj pri pohreboch, spev umocní modlitbu a zmierni žal.

d) Jednu z rozhodujúcich úloh Lutherovho vplyvu na ďalší vývoj hudby má jeho list z roku 1530 adresovaný Ludwigovi Senflovi (1486 – 1542/43), v ktorom píše o sesterskom vzťahu teológie a hudby, keď doslova píše: „*Prvé miesto po teológii dávam hudbe*“.³⁰ Táto téza získala zásadný význam vo vývoji evanjelickej barokovej hudby a vyvrcholila v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha.³¹

²³ Stalman. 2004, s. 647.

²⁴ Stalman. 2004, s. 647.

²⁵ Toto dielo vyšlo v čiastočnej podobe v roku 1514, v plnej latinsky písanej podobe v roku 1515 (Seeger 1981, s. 627). Z tohto dôvodu sa častokrát uvádzajú oba roky vydania.

²⁶ Stalman. 2004.

²⁷ Stalman. 2004.

²⁸ Týmto pracovným postupom sú veľmi blízke názory J. S. Bacha ohľadne paródií!

²⁹ Stalman. 2004, s. 648.

³⁰ Schilling, 2017, s. 466.

³¹ Je zaujímavé, že v hudbe 20. storočia si ju v značnej miere osvojili aj Oliver Messiaen a Arvo Pärt.

Bohatosť Lutherových myšlienok o hudbe a jeho vnímavé pohľady na poslanie hudby³² ovplyvnili vývoj stredo a severonemeckej hudby v nasledujúcich troch storočiach.³³ Jeho myšlienky však oslovujú aj súčasného vnímavého človeka. Jeho cirkevné piesne sú vítaným inšpiračným zdrojom celých generácií hudobných skladateľov až po súčasnú dobu.

Luther ako autor piesní

Dr. Martin Luther sa prejavoval ako skladateľ a básnik až v 20. rokoch 16. storočia. Je to obdobie v jeho živote, kedy už v značnej miere víťazí u neho reformačné myslenie a začína sa zapodievať aj hudobnou stránkou bohoslužieb. Je autorom 38 dochovaných piesní, pričom je predpoklad, že napísal pravdepodobne 45 piesní. Z tohto počtu 38 piesní je minimálne 20 piesní ním znotovaných. Je viac ako isté, že ovládal aj všetky dobové pravidlá kompozície.³⁴ Treba však konštatovať, že výraznou oporou pri komponovaní piesní mu bol Johann Walter, jeho v pravom slova zmysle poradca pre hudobné záležitosti v rámci celej prebiehajúcej reformácie. Vo svojich piesňach dbal M. Luther na jedno významné, ním proklamované pravidlo jednoty slova a hudby. To doviedol do takej dokonalosti, že jeho piesne majú až funkciu kázne.³⁵ Je to podmienené aj skutočnosťou, že jeho piesne sú bohaté na rozsah textovej stránky, keď obsahujú 7 – 15 slôh básnického textu. M. Luther vo svojich piesňach evidentne vychádzal z tradície nemeckej cirkevnej piesne zo začiatku 16. storočia, ktorá mala väčšinou krátke strofy a podobala sa skôr modlitbe.³⁶ Texty jednotlivých piesní napovedajú, že ich autor strávil denne veľa času pri modlitbách. Po melodickej stránke ho ovplyvňoval gregoriánsky chorál, ako aj staré latinské nápevy.³⁷ Nie menej zaujímavou skutočnosťou je fakt, že na neho pôsobili aj potulní speváci a potulní študenti.³⁸ M. Luther vo svojej piesňovej tvorbe využíval takmer výlučne jednohlas, výnimkou je jeho jediná viachlasná skladba, moteto *Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werke verkündigen*.³⁹ Po textovej stránke sa

³² Výrazným teoretikom bol hlavne Michael Praetorius (1571 – 1621), ktorého možno považovať za pokračovateľa Lutherových myšlienok o hudbe. Z mnohých ďalších pokračovateľov hodno spomenúť hlavne teoretické dielo Andreasa Werckmeistra (1645 – 1706) a aj Johanna Matthesona (1681 – 1764). V jeho teoretickom diele doznievajú vplyvy Lutherovej reformácie na teoretickú oblasť hudby.

³³ Nie menej sú zaujímavé aj dopady Lutherovej reformácie na spoločensko-politický život. V politike reformácie dbal Luther na jednotu cirkvi, školy a mesta, na základe čoho zakladá kantorské ústavy a podnecuje šľachtické dvory, aby zakladali kapely. Významný je Lutherov názor na novú školu – z učenia majú mať žiaci radosť, ktorý sa stal základom Komenského pedagogických zásad. Netreba ani veľmi zdôrazňovať, že ako zručný hudobník, poznal Luther z vlastnej skúsenosti, že spev a muzicírovanie môžu spôsobiť človeku veľa radosti a od tejto skutočnosti odvodzoval vo veľkej miere svoje tézy.

³⁴ Rößler, 2015, s. 45.

³⁵ Rößler, s. 52.

³⁶ Geck, 2017, s. 15.

³⁷ Rößler, 2015, s. 53 – 55.

³⁸ Geck, 2017, s. 16 – 17.

³⁹ Martin Geck sa domnieva, že ho napísal pravdepodobne pod vplyvom kapelmajstra z Mníchova, s ktorým udržiaval čulé styky, Ludwiga Senfla, ktorý mu poslal moteto na text žalmu 4, 9 verša – *Ich liege und schlafe ganz mit Frieden; denn allein du Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne* (2017, s. 26). Ide podobne, ako u M. Luthera, o smútočné moteto.

nechával inšpirovať žalmami, buď ich priamo citoval, alebo svojim vlastným teologickým videním spracovával⁴⁰ – ako príklad si môžeme uviesť jeho najznámejšiu pieseň *Hrad prepevný*, ktorá bola inšpirovaná žalmom č. 46, ktorý si však Luther upravil podľa svojej umeleckej a duchovnej predstavy. Pokiaľ ide o zhudobnenie žalmových textov, Lutheer je skladateľom, ktorý vo veľkom počte zhudobnil žalmy a právom mu patrí prvenstvo v zhudobňovaní tejto studnice duchovnej múdrosti a poetickej krásy. Vo svojej tvorbe však využíval aj upravené texty piesní predchádzajúceho vývoja cirkevnej piesne – ambroziánsky chorál, či balady minesängrov. Medzi také patrí jeho, donedávna považovaná za prvú zachovanú, pieseň *Nun komm, der Heiden Heiland (Príd' spasenie pohanov)* – 1. adventná nedeľa. Tieto vzťahy na staršie texty však pri bežnom čítaní textu nepociťujeme, dokázal ich pretaviť do vlastnej poetickej reči, čo znamená, že aj zo starých textov dokázal vytvoriť dobové nanajvýš aktuálne texty. Významným postrehom Patrice Veitovej,⁴¹ s ktorou v plnej miere súhlasíme, je fakt, že *Biblia* je najdôležitejší partner Lutherových piesní. Bolo to podmienené aj tou skutočnosťou, že Martin Luther vyrástol na *Svätom Písme*, riadil sa ním v celom svojom živote a bol jeho najvýznamnejším vykladačom.

Vznik Lutherových piesní

Luther začal písať prvé piesne koncom roku 1523 a začiatkom roku 1524. Za prvú jeho pieseň sa dlhé obdobie považovala *Nun komm, der Heiden Heiland (Príd' spasenie pohanov)*, avšak podľa najnovších výskumov prvou verejne známou⁴² piesňou⁴³ je *Ein neues Lied wir heben an*⁴⁴ z roku 1523, ktorou „reagoval v štýle minesängrov v podobe rýmovanej balady na upálenie dvoch reformačne orientovaných augustiniánskych mníchov v Bruseli 1. júla 1523“.⁴⁵ Ohľadom chronológie Lutherových piesní Anna Predmerská-Zúriková konštatuje: „Najstaršia cirkevná pieseň Martina Luthera, ktorou začalo jeho <hudobno-reformačné> ťaženie je jeho pieseň *Nun freut euch lieben Christeng'mein* z roku 1523.“⁴⁶ K obdobnému záveru došiel aj Martin Geck, keď píše o piesni *Nun freut euch lieben Christeng'mein*, uvedenej v jeho spise na stranách 32 – 33 v úplnej podobe:⁴⁷ „Um dieses älteste unter den bis heute viel gesungenen Luther-Liedern ranken sich einige charakteristische Geschichten“⁴⁸ (K tejto najstaršej medzi doteraz veľmi spievanými Lutherovými piesňami sa viaže niekoľko charakteristických príbehov.) Z uvedeného jasne vyplýva, že prvou

⁴⁰ Geck 2017, s. 58 – 59.

⁴¹ Veit 1986, s. 59.

⁴² Ide o prvú na verejnosti uvedenú na verejnosti, nie prvú napísanú pieseň.

⁴³ Predmerská-Zúriková, 2017, s. 16.

⁴⁴ Pieseň je komponovaná v barovej forme *a a b* a obsahuje celkom 12 strof básnického textu (Geck 2017, s. 8 – 9.)

⁴⁵ Predmerská-Zúriková, 2017, s. 16.

⁴⁶ Predmerská-Zúriková, 2017, s. 16.

⁴⁷ Geck 20017, s. 32. – 33.

⁴⁸ Geck 20017, s. 34.

Lutherovou piesňou bola pieseň *Nun freut euch lieben Christeng' mein*. O tejto piesni píše Michael Praetorius vo svojom teoretickom diele *Syntagma musicum I.* z roku 1615 ako o zlatej nemeckej piesni.⁴⁹ Začalo ňou skutočné reformačné hnutie v oblasti cirkevných piesní a piesne sa stávajú jeho dôležitou súčasťou.⁵⁰ Najznámejšia pieseň, ktorá sa stala v neskoršom období hymnou evanjelikov na celom svete, *Ein feste Burg (Hrad prepevný)* vznikla v roku 1527. Popri piesňach, ktoré vyšli tlačou samostatne koncom roku 1523, vychádzajú 4 piesne v zbierke *Achtliederbuch (Kniha ôsmych piesní)* v Norimbergu u Jobsta Gutknechta. Prvá zbierka piesní *Geystliche(n) Gesangk Buchleyn*⁵¹ vychádza vo vydavateľstve Josepha Kluga⁵² v roku 1524 vo Wittenbergu. Zbierka obsahuje 24 jeho piesní,⁵³ nachádza sa tu aj 5 latinských hymien a 8 piesní wittenberského okruhu.⁵⁴ Toto vydanie sa v plnom znení nezachovalo. Zachované máme až druhé nezmenené vydanie z nasledujúceho roku 1525, ktoré vyšlo vo Wormse.⁵⁵ Rok 1524 bol pre M. Luthera mimoriadne úspešný, pokiaľ išlo vydávanie jeho piesní, pretože vyšli v troch rôznych zbierkach: *Geystliche Gesangk Buchleyn (Duchovný spevník, Wittenberg)*, *Erfurter Enchiridien (Erfurtská príručná knižočka, Erfurt)*, *Achtliederbuch (Spevník ôsmych piesní, Norimberg)*. V týchto spevníkoch vyšlo celkom 24 jeho piesní a jeho spevníkmi sa v podstate začala reformácia aj v oblasti cirkevných piesní a cirkevnej hudby vôbec.

Ďalšie piesne vychádzali v rokoch 1526, 1527, 1529, 1535, 1539, 1541, 1543 a posledné v roku 1545. Všetky tieto vydania vyšli vo vydavateľstve Josepha Kluga. Dôležitým aspektom vydávania spevníkov s piesňami Martina Luthera je skutočnosť, že k nim píše úvod, čím sa stávajú, popri rozhovoroch pri stole, dôležitým informačným zdrojom o jeho názoroch na hudbu. Okrem týchto vydaní vyšli Lutherove piesne medzi rokmi 1524 – 1545 v ďalších 120 spevníkoch,⁵⁶ čo svedčí o ich obľúbenosti a význame pre formovanie sa evanjelickej cirkevnej piesne. Evanjelická cirkevná pieseň sa stáva skutočnou duchovnou oporou reformácie, čo potvrdzuje aj Philipp Wackernagel, keď spomína, že počas týchto 20 rokov vzniklo 1487 piesní.⁵⁷

⁴⁹ Geck 2017, s. 36.

⁵⁰ Predmerská-Zúriková, 2017, s. 17.

⁵¹ M. Luther k nej napísal k tejto zbierke predhovor. Všetky piesne upravil J. Walter pre 3-5-hlasný zbor – SATTB v dobovej polyfonickej sadzbe (Predmerská-Zúriková, 2017, s. 19).

⁵² Martin Luther opatril toto vydanie svojim vlastným predhovorom (Veit 1986, s. 41), ktorý predstavuje jeden z významných dokumentov jeho náhľadov na hudbu.

⁵³ P. Veit uvádza, že boli vo štvorhlasnej sadzbe (1986, s. 40).

⁵⁴ Veit 1986, s. 42.

⁵⁵ Predmerská-Zúriková 2017, s. 19.

⁵⁶ Veit 1986, s. 43.

⁵⁷ Philipp Wackernagel in Veit 1986, s. 43.

Systematika Lutherových piesní

Prejavom výnimočnosti Martina Luthera je fakt, že na svojich piesňach pracoval veľmi systematicky a už 24 piesní, ktoré napísal v rokoch 1523/24 možno zoradiť do výstižnej systematickej podoby:⁵⁸

- žalmové piesne,
- piesne ku katechizmu – nachádza sa tu desať modlitieb, vyznaní viery, piesne k Večeri Pánovej,
- piesne k cirkevnému roku – Advent, Vianoce, Zjavenie Pána, Veľká noc, Turíce, Sv. Trojica.

Martinovi Lutherovi v princípe nešlo ani tak o presadenie a vytvorenie nemeckého spevníka, ako hlavne o vytvorenie reformy liturgie opierajúcej sa o cirkevné piesne. Tie sa stávajú jej hlavnou hudobnou oporou a nadobúdajú tým rozhodujúce liturgické postavenie. Systematickým zoradením piesní podľa cirkevného roka dáva základ vývoja nemeckej evanjelickej cirkevnej hudby, ktorá tento systém preberá, pričom vrcholí v tvorbe skladateľov neskorého baroka – Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750), Georga Philippa Telemanna (1681 – 1767) a Christopha Graupnera (1683 – 1760).⁵⁹ Ide o skladateľov, v ktorých tvorbe vrcholia vplyvy Lutherových myšlienok na hudbu a prepojenie teológie a hudby.

Textová stránka piesní

Lutherove texty spĺňajú úlohu umeleckého textu a súčasne majú účelovú funkciu. Spĺňajú niekoľko významov:⁶⁰

- informujú o novostiach v cirkevnom dianí,
- prezentujú reformačné učenie,
- učia deti o základoch kresťanského života, čo predstavuje mimoriadne dôležitú didaktickú funkciu, pričom niektoré piesne označuje M. Luther ako detské piesne,
- upevňujú spoločenstvo veriacich,
- pre súčasných básnikov je ťažko pochopiteľné, že napriek týmto praktickým účelom tieto básne nestratili nič zo svojej umeleckej funkcie.

Nie je bez zaujímavosti, že v niektorých Lutherových piesňach sa objavujú otvorené útoky proti pápežovi a proti Turkom, neskôr tieto texty prepracovával a útoky zmiernil, nachádzame to napríklad v piesni *Vom Himmel hoch*.⁶¹ V súčasnosti sú všetky piesne prepísané do modernej nemčiny tak po stránke gramatickej, ako aj významovej. Pri analýzach Lutherových piesní treba však brať do úvahy jeho pôvodný text a hlavne afektový vzťah slova a hudby a treba sa vracieť k pôvodným prvým

⁵⁸ Geck 2017, s. 62.

⁵⁹ V tvorbe týchto skladateľov však už na základe dobového vývoja nadobúda významné postavenie cirkevná kantáta. Skladatelia ich komponujú podľa cirkevného roku zahrňujúceho však aj nedele a ďalšie cirkevné sviatky.

⁶⁰ Geck 2017.

⁶¹ Geck 2017, s. 126 – 127.

vydaniam. Krása Lutherových piesní najviac vyznie, keď sa spievajú v spoločnosti veriacich. Básnik a majster spevák Hans Sachs (1494 – 1576) nazval M. Luthera Slávikom z Wittenbergu.⁶² A keď sme už pri dobovom hodnotení piesňovej tvorby Martina Luthera, hodno spomenúť výrok nemeckého romantického básnika Heinricha Heineho, ktorý nazval „*Hrad prepevný Marseillaise reformácie, ktorá do dnešných dní nestratila nič zo svojej nadšenej sily.*“⁶³

Spočiatku sa jeho piesne označovali ako duchovné piesne alebo nemecké piesne, pojem chorál sa začal používať až od konca 17. storočia. M. Luther mal celý rad nasledovníkov v písaní chorálov, ako boli Nikolas Herman, Philipp Nicolai (1556 – 1608), Paul Gerhardt (1607 – 1676),⁶⁴ Matthias Claudius a ďalší.⁶⁵

Hudobná stránka Lutherových piesní

Luther dbá vo výrazne miere na voľbu primeraného tónorodu, ktorý by mal vychádzať z povahy textu. Svedčí to o jeho ovládaní afektivej teórie v úzkej súčinnosti s hudobnou rétorikou. Stáva sa tým jednou z kľúčových osobností rozvoja hudobnej poetiky nemeckej hudby 16. – 18. storočia. Na túto jeho zásadu výrazne nadväzujú ďalšie generácie nemeckých evanjelických skladateľov, pričom toto úsilie vrcholí neskorými barokovými skladateľmi na čele s Johannom Sebastianom Bachom, ako aj Georgom Philippom Telemannom a Christophom Graupnerom.⁶⁶ Výrazným znakom Lutherových piesní je ich výstavba na princípe jednoty slova a hudby, čím získavali na teologicko-hudobnej jednote a zovretosti. Kvôli tomuto znaku nestrácajú nič, ani s odstupom stáročí, na svojej vysokej výpovednej hodnote a stále ich nachádzame aj v súčasných spevníkoch. Nezanedbateľným znakom ich vysokej hodnoty je aj fakt, že až do súčasnosti sú výrazným inšpiračným zdrojom aj pre súčasných skladateľov, ako aj muzikológov a teológov, ktorí ich neustále študujú a skúmajú. Martin Luther pri písaní svojich piesní dbal na ich vnútornú formovú zovretosť. Napriek tomu, že sa pridržiaval staršieho druhu piesňovej formy v podobe barovej formy štruktúry *a a b*, kládol dôraz na vnútornú logiku ich výstavby s evidentnými matematickými vplyvmi. Vychádzal z už vtedy známej tézy, ktorá radila hudbu medzi vedecké disciplíny.

⁶² Geck 2017, s. 83.

⁶³ Geck 2017, s. 83.

⁶⁴ Paul Gerhardt je po M. Lutherovi najväčším autorom evanjelických duchovných a cirkevných piesní. V rokoch 1628 – 1642 študoval na univerzite vo Wittenbergu. Jeho chorálové texty vo veľkej miere zhudobnil vo svojich cirkevných kantátach, ale aj v pašiach J. S. Bach a G. Ph. Telemann či Ch. Graupner.

⁶⁵ Geck 2017, s. 134.

⁶⁶ Významného barokového skladateľa neskorého baroka nemeckého pôvodu Georga Friedricha Händla, medzi tento okruh neradíme z toho dôvodu, že jeho cirkevná hudba bola ovplyvnená anglikánskou cirkevnou hudbou. Vychádza to zo skutočnosti, že od roku 1712 až do jeho smrti 1759 žil a pôsobil v Anglicku

Typológia Lutherových piesní podľa Patrice Veitovej

Vynikajúca znalkyňa Lutherovej piesňovej tvorby Patrice Veitová rozdelila tieto piesne podľa ich charakteru do niekoľkých kategórií, s ktorým v plnej miere súhlasíme. Podľa nej majú nasledovný charakter:

- modlitba – to zdôrazňoval sám M. Luther,⁶⁷
- katechizmus – nie je treba veľmi odlišovať medzi modlitbou a katechizmom, pretože u M. Luthera má modlitba častokrát katechétsky rozmer⁶⁸ – vidíme to napríklad v piesni *Wyr gleuben all an eynem Gott*,
- spoznávacie piesne – majú veľkú silu pri presadení viery,⁶⁹ ako príklad môže poslúžiť pieseň *Ein feste Burg*,
- liturgická funkcia.⁷⁰

Zaujímavosťou Lutherových piesní je fakt, že Boh v zmysle jeho trojjednosti je stredobodom pozornosti v jeho 29 piesňach,⁷¹ pričom ho ďalej bližšie špecifikuje:

- Kristus – v 13 piesňach,
- Boh Otec – v 9 piesňach,
- Sv. Duch – v 3 piesňach,
- Sv. Trojica – v 4 piesňach.

Tento prehľad svedčí o Lutherovej hlbokkej pokore a viere, ktorá sa v plnej miere prenáša aj na veriacu pospolitosť pri spievaní jeho piesní pri bohoslužbách či v intímnom domácom rozjímaní.

Lutherove piesne v spracovaní skladateľov

Lutherove chorály spracovávali tak skladatelia hudobnej minulosti,⁷² ako aj 19. a 20. storočia. Pozornosť im venovali hlavne nemeckí barokoví skladatelia Samuel Scheidt (1587 – 1654), Johann Eccard (1553 – 1611), Johann Hermann Schein (1586 – 1630), Michael Praetorius (1571 – 1621), Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) či Heinrich Schütz (1585 – 1672). Spracovanie Lutherových chorálov zaznamenávame v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha, ktorý spracoval 30 jeho piesní. V Bachovom ponímaní však nejde iba hudobné spracovanie Lutherových chorálov do novej zvukovej podoby, ale ich využitím dochádza v Bachových skladbách k jednote teológie a hudby v tom zmysle,

⁶⁷ Veit 1986, s. 62.

⁶⁸ Veit 1986, s. 68 – 72.

⁶⁹ Veit 1986, s. 72 – 76.

⁷⁰ Veit 1986, s. 76 – 80.

⁷¹ Veit 1986, s. 81.

⁷² Pod vplyvom Lutherových piesní vzniklo v 16. a 17. st. asi 10.000 skladieb. Ide predovšetkým o vokálne a inštrumentálne diela: kantáty, pašie, vokálne skladby a inštrumentálne skladby, organové skladby (Veit. 1986, s. 2).

ako to veľký reformátor deklamoval v liste adresovanom v roku 1530 dvornému skladateľovi v Mníchove Ludwigovi Senflovi.

Medzi skladateľmi 19. storočia výrazné miesto v spracovaní Lutherových chorálov patrí Felixovi Mendelssohnovi-Bartholdymu (1809 – 1847). Jeho *Symfónia č. 5 D dur* „Reformačná“ op. 107 (1830) so spracovaním chorálu *Hrad prepevný*, patrí k vrcholným dielam svojho druhu. Ten istý chorál inšpiroval tiež výraznú skladateľskú osobnosť z prelomu 19. a 20. storočia Maxa Regera (1873 – 1916). Spracovanie Lutherových chorálov láka aj skladateľov 2. polovice 20. storočia, ako to dokazuje tvorba nemeckých komponistov, príslušníkov rozličných generácií, Thomasa Jennefelt (*1954), Volkera Jaekela (*1965), ako aj Jonathana R. Brella (*1987). Svedčí to o stálej teologicko-duchovnej životnosti Lutherových chorálov a ich mimoriadnej výpovednej sile aj v súčasnej turbulentnej dobe.

Lutherove piesne na Slovensku

Lutherove piesne boli súčasťou každého evanjelického spevníka, ktorý vychádzal pre potreby evanjelických veriacich na Slovensku. Bolo tomu tak v legendárnom kancionále *Cithara sanctorum*⁷³ Juraja Tanovského (1592 – 1637), ktorý vyšiel prvýkrát tlačou v Levoči v roku 1636.⁷⁴ Lutherove piesne obsahoval tiež *Zpěvník evangelický*⁷⁵ z roku 1842, ktorý bol písaný v slovakizovanej češtine. V prvom slovenskom evanjelickom spevníku pre potreby evanjelikov na Slovensku *Evanjelickom spevníku* z roku 1992 obsahujúcom celkovo 700 piesní je zahrnutých 15 Lutherových piesní. Pri jednotlivých piesňach uvádzame, či ide iba textovú stránku alebo hudobnú a textovú:

- Č. 19 – Komm, Heiden Heiland – Príd' spasenie pohanov – hudba a text
- Č. 38 – Anjeli z nebies výsosti – hudba a text
- Č. 139 – Kristus Pán vstal z mŕtvych – hudba a text
- Č. 177 – Ó, príd', Duchu Svätý – hudba a text
- Č. 179 – Prosme vrúcne Ducha Svätého – hudba a text
- Č. 196 – Krédo – hudba
- Č. 255 – Príd' Stvoriteľ, príd', Duch Svätý – text
- Č. 258 – Ach, Bože, zhliadni – hudba a text
- Č. 263 – Hrad prepevný – hudba a text
- Č. 266 – Keby Pán Boh nebol s nami – text
- Č. 285 – Nech nám je Pán milostivý – text
- Č. 314 – Otče náš milý nebeský – text

⁷³ Na základe súčasného bibliografického výskumu je známych vyše 200 vydaní Cithary sanctorum.

⁷⁴ V Cithare sanctorum sa nachádzalo 36 Lutherových piesní (Predmerská-Zúriková 2017, s. 33).

⁷⁵ Tento spevník obsahoval 17 Lutherových piesní (Predmerská-Zúriková 2017, s. 33).

- Č. 334 – Z hlbokosti k Tebe volám – hudba a text
- Č. 443 – Človeče, chceš byť spasený – text
- Č. 561 – Muž, čo v bázni Božej stojí – text

Pieseň Martina Luthera *Hrad prepevný* našla svoje spracovanie aj v tvorbe slovenských skladateľov artificijálnej hudby. Roman Berger (*1930) spracováva tento najznámejší Lutherov chorál v skladbe z roku 1997 – *EXODUS III. (PSALMUS)* pre organ. Podobne Vítázoslav Kubička (*1953) túto oficiálnu evanjelickú hymnu spracováva v rovnomernej duchovnej opere *Hrad prepevný*, ktorá vznikla v roku 2016 pri príležitosti 500. výročia reformácie. Lutherov chorál rámcuje celý hudobný dej opery, keď zaznieva na jej začiatku v inštrumentálnej podobe v interpretácii sólového violončela a organu a na záver v celej svojej hymnickej kráse v podaní zboru, sólistov a inštrumentalistov.⁷⁶

Opera mala slávnostnú premiéru 31. 10. 2017 v Historickej budove SND v Bratislave. Orchester RTVS dirigoval Adrián Kokoš. Spoluúčinkovali: Dievčenský zbor RTVS a miešaný zbor ANIMA CANTANDA a Spevácky zbor ECAV Kežmarok pod vedením Romana Porubäna. Ako sólisti sa predstavili: Martin Luther – barytón – Roman Krško; Katarína von Bora – soprán – Marianna Gelenekyová; Diabol / Výčitka – alt – Andrea Hulecová; Starý kňaz – barytón – Peter Šubert. V predpremiérach v komornom obsadení (na všetkých predstaveniach účinkovali klaviristka Denisa Stašková a violončelista Gregor Regeš) zaznela opera v nasledovných mestách:

- 7. 7. 2017 – Artikulárny kostol v Kežmarku – 300 rokov artikulárneho dreveného kostola⁷⁷ a 500 rokov reformácie,
- 9. 7. 2017 – Športová hala v Prešove – 20. dištriktuálny deň VD a 500. výročie reformácie,
- 25. 7. 2017 – Modra,
- 10. 9. 2017 – Necpaly.

Ide o operu, ktorá približuje duchovný svet Martina Luthera a jeho prerod spejúci k historickej udalosti svetového významu. Dramaturgické ťažisko opery vychádzajúce z Lutherovho chorálu poukázalo na teologicko-duchovnú všeplatnosť Lutherovej hudby.

Conclusio

V osobnosti Dr. Martina Luthera stretávame v dejinách svetovej civilizácie, nielen človeka, ktorý zmenil chod ľudských dejín, ale aj vývoj európskej hudby. Jeho duchovné piesne, od konca 17. storočia označené ako chorály, ovplyvnili duchovný svet bežného človeka. Priblížili mu čaro spevu a cezeň v zrozumiteľnej miere sprostredkovali priamy dotyk s Božou Prozreteľnosťou. Aj v tejto skutočnosti treba hľadať obľúbenosť Lutherových piesní až do súčasnej doby, veď ich v pomerne

⁷⁶ Opera má dve inštrumentálne podoby: organ a violončelo a orchestrálna verzia.

⁷⁷ Tento evanjelický a. v. artikulárny kostol Najsvätejšej Trojice bol postavený v roku 1717. UNESCO ho 7.7.2008 zaradilo do svetového kultúrneho dedičstva.

veľkej miere nachádzame aj v súčasnom aktuálnom evanjelickom spevníku na Slovensku. Zdôraznením obľuby Lutherových piesní a ich významu v súčasnom cirkevnom živote sa nám podarilo naplniť hlavný cieľ našej štúdie.

Philipp Melachthon spolu s Martinom Lutherom kládli mimoriadny dôraz afektovú silu hudby, čo zdôrazňovali v predhovoroch k jednotlivým vydaniam piesní. Stali sa tak zakladateľmi významu využívania afektovej teórie v nemeckej hudbe 16. – 18. storočia, pričom v úzkej súčinnosti s hudobnou rétorikou sa stala základom poetiky nemeckej barokovej hudby. Nie je bez zaujímavosti, že nasledujúce generácie skladateľov bez rozdielu konfesie v značnej miere čerpali z nevyčerpatelnej inšpiračnej studnice nemeckých barokových skladateľov. Nie menej zaujímavým javom je skutočnosť, že Lutherove piesne inšpirujú európskych skladateľov aj tej najmladšej súčasnej generácie.

Prepojenosť hudby a teológie, tak veľmi proklamovanej M. Lutherom, našlo svoje vyvrcholenie nielen v nemeckej neskorobarokovej hudbe prvej polovice 18. storočia,⁷⁸ ale aj v hudbe 20. storočia, pričom predovšetkým v 2. polovici 20. storočia zaujme príklon mnohých skladateľov k duchovnej či dokonca cirkevnej hudbe. Zaujme, že u skladateľov sa zotiera príslušnosť ku konkrétnej konfesii a ich tvorba slúži jedinej základnej myšlienke a poslaniu – oslave Božej Prozreteľnosti. V európskej hudbe hodno menovať hlavne Olivera Messiaena, či Arvo Pärta. Na Slovensku sa tento moment vo veľkej miere prejavuje u Romana Bergera (*1930), Vít'azoslava Kubičku (*1953), ako aj u Pavla Kršku (*1949).

Je nespornou skutočnosťou, že Lutherove piesne nadobudli až nadkonfesijný význam a majú trvalé miesto nielen pri liturgických obradoch, ale svojim duchovným posolstvom a mimoriadnou umeleckou kvalitou napomáhajú duchovnej rovnováhe človeka.

LITERATÚRA

ABERT, Hermann. *Luther und die Musik*. Wittenberg: Verlag der Luther-Gesellschaft, 1924

ABRAHAM, Gerald. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.

BAINTON, Roland H. *Luther život a dielo reformátora*. Bratislava: Porta libri, 2017.

GECK, Martin. *Luthers Lieder Leuchttürme der Reformation*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag, 2017.

GROOTE, Inga Mai. 'So sie in das gesang gefasset ist'. Melanchtons Anteil an der 'lutherischen' Musikauffassung. In: Klaper, Michael (Hg.) *Luther im Kontext Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag, 2016, s. 71 – 95.

⁷⁸ S týmto faktom sa však stretávame ešte aj v duchovnej a cirkevnej tvorbe najstaršieho syna J. S. Bacha Carla Philippa Emanuela Bacha (1714 – 1788). Je to o to zaujímavejšie, že jeho svetská a inštrumentálna hudba už patrí do obdobia raného klasicizmu.

- KOLEKTÍV. *Evanjelický spevník*. 5. vydanie. Liptovský Mikuláš: Tranoscius a. s. 2015.
- KÜSTER, Konrad. *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2016.
- PREDMERSKÁ-ZÚRIKOVÁ, Anna. Martin Luther a hudba. In: Sidónia Horňáková (ed.) *Reformácia a cirkevná hudba*. Bratislava: Bratislavský seniorát ECAV na Slovensku 2017, s. 10 – 36.
- RÖSSLER, Martin. *Die Wittenbergisch Nachtigal. Martin Luther und seine Lieder*. Stuttgart: Calwer Verlag, 2015.
- SCHILLING; Johannes. *Luther zum Vergnügen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008.
- SCHILLING; Johannes. *Martin Luther. Rebel v prevratných časoch*. Bratislava: ALEPH, 2017.
- SEEGER, Horst. *Musiklexikon Personen A – Z*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981.
- STADE; Heinz. *Luther Weisheiten und Lebens-stationen*. Ilmenau: Rhino Verlag, 2014.
- STALMANN, Joachim. 2004: Luther, Martin: In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personalteil* 11. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart; Weimar: 2004, s. 636 – 654.
- VEIT, Patrice. *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986.
- WALLDORF; Thomas (ed.). *Martin Luther Tischreden. Vom Einfachen und Erhabenen*. 2. Auflage. Wiesbaden: Marixverlag, 2016.

KANCIONÁLY BRNĚNSKÉ DIECÉZE JAKO MUZIKOLOGICKÝ PRAMEN

03 Karol Frydrych

Slavkov u Brna

Pod pojmem *kancionál* rozumíme soubor či zpěvník duchovních písní. Výraz je odvozen z latinského *cantio* = píseň. Od 15. století plní analogickou funkci latinská forma výrazu *cantionale* (též příbuzné tvary *cantionarium*, *cantuale*). V české jazykové sféře se od 16. století používaly názvy *Písně* či *Písničky* s adjektivem *duchovní*, *nábožné* apod. Název *kancionál* se začal častěji prosazovat až od sklonku 17. století. V němčině se pro soubor duchovních písní ustálil termín *Gesangbuch*. Zmapovat kancionálovou tvorbu však není tak jednoduché, jak by se na první pohled zdálo. Bibliografická praxe RISM (*Répertoire International des Sources Musicales* = Mezinárodní soupis hudebních pramenů) považuje za kancionál soubor alespoň 12 písní; menší uskupení písní musí splňovat vnější rysy kancionálu: samostatný titulní list, předmluvu, obsah a rejstřík. Nutno mít také na zřeteli, že vedle dokonale redigovaných diecézních kancionálů a praktických výborů varhanních doprovodů existovaly zpěvníky regionální,¹ řádové, mariánských družin, poutnické nebo pro německé obyvatele, nemluvě o záplavě lístkových tisků. Proto se zaměřím zvláště na nejdůležitější zpěvníky brněnské diecéze formou sond, jež budou zařazeny do linie kancionálové produkce v několika rovinách s akcentem na současný jednotný *Kancionál* – na mnohé další tisky musím předem rezignovat.

1. Hlavní bohoslužebné kancionály do roku 1950

Brno bylo po Plzni a Vimperku naším třetím městem, jež mělo od roku 1486 knihtisk. Brněnskému knihtisku patří na Moravě nesporně primát, pokud jde o dobu vzniku, v dalším vývoji však zaostalo za knihtiskem olomouckým. Zásadní význam pro vydávání zpěvníků duchovních písní měla Jednota bratrská. Ze skvostů českého renesančního tiskařství 16. století uveďme alespoň *Písně chval Božských* (Szamotoły 1561) a *Písně duchovní evangelistské* (Ivančice 1564) Jana Blahoslava (1523 – 1571). Knih tisk obratně využili také luteráni. Pro potřeby moravských evangelíků sestavil Jakub Kunvaldský (1528 – 1578) *Písně chval božských* (Olomouc 1572); nejrozsáhlejším zpěvníkem doby předbělohorské se pak stal moravským luteránům určený *Písně chval božských* (Praha 1602, 1606, 1620) Tobiáše Závorky Lipenského (1553 – 1612) s cca 1200 písněmi, hymny

¹ Např. Karel Eichler ve *Zprávě o novém kancionálu Cesta k věčné spáse* uvádí: „Byla potřeba prohlédnout zpěvníky, kterých se užívá v diecesi, zvláště kancionálky menší, aby se utvořil fond písní oblíbených. Probrán Kolískův kancionálek cyrilský, Kytice Bádalova z Velké Bíteše, zásilka písní Bernarda Pátka ze Křtin, ředitele Tiray a nadučitele Jeronyma Šašecího z Telče, Jakuba Pavelky z Rudíkova a Přibyslavic, Možného z Třebíče, Šlesingra z Bučovic, Lehnerův a Venhudův kancionálek, kancionálek z Telče, Bačákův z Třeště, zpěvník farnosti Pohořelické, zpěvy z pouti lurdské od Dr. Al. Kolíska, Weinlichův kancionál Vranovský, kancionály z Nového Města, z Třebíče, Velké Meziříče, z Přívozu-Olešnice, kanc. Tidla-Beránka z Újezdu a jiné.“

a antifonami. Český jezuita Václav Šturm (1533 – 1601) sice od roku 1582 vydával polemické spisy proti Jednotě bratrské, z nichž k největším náleží *Rozsouzení a bedlivé uvážení Velikého Kancionálu od bratří Waldenských, jinak Boleslavských* (Praha 1588), avšak co znamenala učená kritika, když katolíci dosud žádný velký zpěvník v českém jazyce neměli?²

Jako reakci na bratrské a luteránské kancionály sestavil Jan Rozenplut ze Švarcenbachu (1550 – 1602) – kanovník kolegiátní kapituly na Petrově a farář u sv. Jakuba v Brně – *Kancionál, to jest Sebrání spěvův pobožných* (Olomouc: Jiřík Handel, 1601). Rozenplutův jediný známý literární výtvar je prvním českým velkým katolickým kancionálem. Vznikal od roku 1593 z podnětu olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského (†1589), dedikován je knížeti Františku kardinálu z Ditrichštejna (1570 – 1636). Na 902 stranách přináší přes čtyři sta českých i latinských písní s 259 notovanými melodiemi.³ Protože v době náboženského chaosu se akcentovalo poučení lidu Božího o správné víře, najdeme zde mj. též písně na katechismus *zvláště mládeži potřebných*, ale i několik polemických písní proti kacířům, např.: *Vystříhati se kacířství; Bludná ovčičko, slyš; Prohlídnětež, všickni křesťané* ad. Rozenpluta inspirovaly dva zpěvníky Šimona Lomnického z Budče (1552 – 1623), představitele manýristické moralistické literatury: *Písně nové na evangelia* (Praha: Jiří Melanrich, 1580)⁴ a *Kancionál aneb Písně nové historické na dni obzvláštní sváteční přes celý rok* (Praha: Jiřík Nigrin, 1595);⁵ východiskem mu pak byl zpěvník *Písně nové, krátké naučení křesťanského náboženství v sobě obsahující* (Praha: Burian Valda, 1588), jehož autorství je připisováno Alexandru Voytovi († 1611), tehdejšímu rektorovi Klementina. *Písně nové 1588* přináší na 240 stranách celkem 92 písní s 51 melodiemi, přičemž Rozenplut převzal – dle našeho významného hymnologa Antonína Škarky (1906 – 1972) – „plné tři čtvrtiny“. Více než pět desítek písní *Kancionálu 1601* nalezneme také v soudobých kancionálech evangelických, bratrských a utrakvistických – např. na s. 619 je uvedena píseň *Ó, Otče náš nejmocnější* s melodií (*Vater unser in Himmelreich*), která je připisována Martinu Lutherovi (1483 – 1546), což dokládá, že hudba neznala věroučné rozdíly. Antonín Škarka připisuje Rozenplutovi autorství 36 písní, jejichž incipity jsou v prvním rejstříku označeny hvězdičkou. Z písní, které máme i v současném *Kancionálu – společném zpěvníku českých a moravských diecézí* (1. vyd. 1973), najdeme u Rozenpluta např. *Co*

² Za první český katolický zpěvník je považován nenotovaný kancionálek *Piesničky velmi pěkné a příkladné na nedělní čtení do roka* (Plzeň: Jan Peck, 1529). Na 120 stranách přinesl: 1) Písně na nedělní čtení, 2) Počínají se písně ze čtení o svatých přes rok..., 3) Počínají se písníčky postní každý den pořad z epištoly, 4) Počínají se písně a chvály kterých slovů hymny... Výzdoba je velmi skromná. Pouze titulní strana má figurální a ornamentální zdobení. U tří písní jsou výtvarně stylizované iniciály.

³ Pořadí písní se řídilo církevním rokem: O Vtělení, O Narození, Na den Nového léta a Obřezání, Na Zjevení Páně, Obětování Krista Pána, Písně na katechismus, písně času postního, písně o umučení, o Zmrtvýchvstání, o Nanebevstoupení, o Nejsvětější Trojici, o Svátosti oltářní, písně na svátky Panny Marie a svatých, písně o církvi, různé sekvence a starodávné písně.

⁴ Ze zpěvníku *Písně nové na evangelia 1580* převzal *Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí* (1. vydání 1973), nazývaný obecně *jednotný Kancionál* (JK), píseň *Maria, Maria!* (text, JK č. 805).

⁵ Z prvního zpěvníku Rozenplut nepřevzal žádnou píseň, z druhého *Svatý Jakub, Alfeův syn*.

již dávní proroci (JK č. 122),⁶ *Vstoupil Pán v slávu nebeskou* (text + nápěv, JK č. 415) nebo *Otče náš, milý Pane* (JK č. 911). *Kancionál 1601* je zakotven ještě v renesanci, což vyplývá z modalit v melodice a z nesymetrií v rytmu. Po hudební stránce jsou tyto písně velmi hodnotné a půvabné.⁷ Písňový repertoár interpretovali nebo předzpěvovali zpěváci, kterým se na Moravě říkalo *literáti*, a lid Boží obecný se podle nich učil zpěvu z paměti. Písně *Kancionálu 1601* se nezpívaly ke mši, ale hlavně pro poučení věřících před kázáním a po něm (pravidelně se konalo před mší), při katechezích, průvodech a poutích. Církev totiž dávala přednost latině. K písním v národních jazycích cítila nedůvěru, protože se obávala, že se v nich mohou skrývat kacířské myšlenky, proto je tolerovala jen mimo liturgii. Při mši se česky začalo zpívat pravděpodobně ve čtyřicátých letech 17. století.

Rozenplutův sborník patřil k prvním emancipačním produktům české katolické hymnografie předbělohorské doby a měl čelit soudobým evangelickým kancionálům. Až do vydání *Kancionálu českého* (Praha 1683)⁸ jezuity Matěje Václava Šteyera (1630 – 1692) byl největším českým katolickým zpěvníkem⁹ a ovlivňoval přes sto let duchovní zpěv na Moravě, což dokládá jeho varianta nápěvu *Narodil se Kristus Pán*, která se na Moravě zpívala ještě v polovině 18. století. Důležitost tohoto díla spočívá v položení základů nově se rodící barokní křesťanské lyriky a to i v teoretické formě Rozenplutovy předmluvy.

Po bitvě na Bílé hoře existoval u nás na veřejnosti jen katolický duchovní zpěv. S tím souvisí rozvoj katolických kancionálů v Čechách. Významnou úlohu sehrály tři cykly hymnických skladeb Adama Václava Michny z Otradovic (1600 – 1676): *Česká mariánská muzika* (Praha 1647), *Loutna česká* (Praha 1653) a *Svatoroční muzika* (Praha 1661) vydané zásluhou Řádu Tovaryšstva Ježíšova. Z jeho 195 písní do konce 17. století „zlidovělo“ cca 150. I v současném *Kancionálu 1973* jsou Michnovy písně zastoupeny, k nejoblíbenějším patří vánoční *Chtíc, aby spal* (JK č. 220) a velikonoční *Vesel se, nebes Královno* (JK č. 407). Z dalších notovaných zpěvníků uveďme alespoň *Capella regia musicalis* (Praha 1693) Václava Karla Holana Rovenského, obsahující i miniaturní české kantáty s instrumentálním doprovodem, a *Slavička rajského* (Hradec Králové 1719) Jana Josefa Božana (1644 – 1716) opatřeného zčásti generálbasem. Nejhorlivějšími

⁶ Tuto melodii zde nalezneme se čtyřmi různými texty.

⁷ Viz hudební nosič *Poceta Janu Sarkandrovi*. Na magnetofonové nahrávce jsou čtyři písně z Rozenplutova kancionálu v interpretaci scholy olomoucké katedrály a varhaníka Františka Kolavíka (*1947).

⁸ Všechna vydání vyšla nákladem Dědictví sv. Václava. První edice obsahuje 851 textů a 680 nápěvů.

⁹ Druhým, o něco menším kancionálem, byl výtisk *Písně katolické* (Olomouc: V. Matyáš Handl, 1622) Jiřího Hlohovského (?–?), který sestává z 230 textů a 154 nápěvů – některé jsou upraveny pro čtyřhlas, což je první známý případ, kdy se v českém katolickém kancionálu objevuje harmonizace melodie. Dále je překvapivé, že se stal hlavním pramenem pro první slovenský katolický zpěvník *Cantus catholici* (Levoča 1655). *Jednotný Kancionál 1973* převzal píseň *Když na kříži pňel Spasitel* (text, JK č. 306). *Písně katolické 1622* byly prvním pobělohorským kancionálem Jiříka Hlohovského a navázaly na kancionál Rozunplutův. Na tuto tradici navázal *Kancionál, to jest Sebrání zpěvů pobožných* (Praha: Pavel Sessius, 1631) a *Český dekadord, kancionál na deset dílů přes celý rok dle slavnosti, času a důležitosti rozdělený* (Praha: Jiřík Šípař, 1642).

podporovateli českého duchovního repertoáru byli jezuité, jelikož si uvědomili jeho význam pro návrat českých nekatolíků do církve. Nejrozšířenějším českým katolickým zpěvníkem epochy baroka byl Šteyerův kancionál, objeviv se pak do roku 1764 celkem v šesti vydáních. Obsahuje mj. i produkci bratrské a luteránské provenience. Členové Řádu Tovaryšstva Ježíšova podpořili také vydání *Zdoroslavička*¹⁰ (1655) – Felixem Kadlinským (1613 – 1675) přeložený proslulý písňový cyklus německého jezuita Friedricha von Spee (1591 – 1635), dále souboru vánočních písní *Jesličky* (Praha 1658) Friedricha Bridela (1619 – 1680) a *Cithary Nového zákona* (Hradec Králové 1727) Antonína Koniáše (1691 – 1790). Příruční nenotovaná Koniášova edice vyšla do roku 1762 šestkrát,¹¹ což dokládá, že tato edice byla lidu poměrně finančně dostupná.

Za přelomový, byť dobově obtížně přijímaný, můžeme považovat výbor *Normální zpěvy, litanie a modlitby* (Brno: Josef Neumann, 1784), jehož melodika již odpovídá klasickému stylu. Předlohou pro tento výbor byl *Catholisches Gesangbuch, auf allerhohsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majest. Marien Teresiens zum Drucke gefordert* (Wien 1774), zpěvník anonymních vídeňských katechetů, vytvořený z příkazu Marie Terezie. Císařovna totiž usilovala o zavedení zpěvu lidu při mši. Nový bohoslužebný řád roku 1783 nařídil zpívat předepsané mešní písně – parafrázují texty ordinaria, zatímco místo textů propria přinášejí popis liturgického dění. Starší či nově tvořené mešní písně (označované jako *normální* = odpovídající normě) se tak staly důležitou repertoárovou vrstvou dobových kancionálů. Nejvíce rozšířenou „normální“ písní byla *Wir werfen uns darnieder (Ti Bože se koříme)*. Zmíněný *Catholisches Gesangbuch 1774* přinesl 87 nových písní (z toho přes polovinu od vratislavského kněze Ignaze Franze) se 48 melodiemi od neznámých autorů opatřených varhanním doprovodem. 500 výtisků pak bylo rozdáno gratis německému obyvatelstvu Moravy. Z *Catholisches Gesangbuch 1774* převzal současný *Kancionál 1973* chvalozpěv k požehnání *Bože, chválíme tebe* (JK č. 932); v současném vydání pro arcidiecézi olomouckou a diecézi ostravsko-opavskou pak i mešní píseň *Před tebou hlavu sklání* (JK č. 591).

První obsáhlejší písňová sbírka na Moravě po vzoru vídeňského zpěvníku – *Náboženské písně katolického měšťana a sedláka k veřejným a domácím službám božím* (Olomouc: [s. n.], 1791) Václava Stacha (1755 – 1831)¹² – vyšla po smrti Josefa II., v prvním roce vlády panovníka Leopolda. Z předmluvy vyplývá, že Stach, povoláním profesor na kněžském semináři v Olomouci, chápe smysl lidského života i úlohu náboženství v osvícenském duchu. Mešní písně zde mají většinou osmiveršované sloky stejného rozměru. Na 320 stranách nacházíme – kromě písní pro potřeby církevního roku – také repertoár k občanským potřebám: písně pro úředníka, vyššího úředníka, obchodníka, sedláka, poddaného, podruha, čeledína, děvečku etc.

¹⁰ *Zdoroslaviček* (Brno: Universita J. E. Purkyně, 1971).

¹¹ Dalších vydání se dočkala v letech 1808–1820 u Jana Františka Pospíšila v Hradci Králové.

¹² Václav Stach vydal rovněž *Písně křesťanské pro Slabeckou osadu* (Praha: v Rosenmüllerských dědiců, za Jana Beránka Faktora, 1785).

Násilné josefínské reformy bohoslužebného zpěvu by pravděpodobně rychle upadly v zapomnění, kdyby nebylo mnohem talentovanějšího básníka a šířitele těchto idejí, jakým byl Tomáš Fryčaj (1759 – 1839), farář v Obřanech u Brna. Rodák z Telče vydal nejprve *Písně duchovní* (Olomouc 1788).¹³ Tento soubor sestával z 87 písní k časům dne, ke mši, k církevnímu roku, o povinnostech různých stavů společnosti. Notová příloha obsahovala 62 nápěvů ve varhanní sazbě. Rozšířením a přepracováním tohoto souboru vytvořil Fryčaj své hlavní hymnografické dílo – *Ouplnou knihu duchovních písní katolických* (Brno: Jiří Trasler, 1801) o rozsahu 380 stran,¹⁴ která měla samostatnou notovou přílohu. Jako básník duchovních textů mohl Fryčaj tuto složku edice uspořádat. Jak sám přiznává, hudební vzdělání neměl, přesto neváhal redigovat zpěvník jako celek. K tomu si přibral na pomoc několik muzikantů; zvláště spolupracoval s brněnským skladatelem Josefem Ondřejem Novotným (1776 – 1856) a kunštátským rektorem Františkem Pohlem. Tento rektor „mnohé starožitné melodie ponapravit, je schopnostem lidu sprostějšího směrnějšími učinil a na novo složené písně nové liboznější melodie složil“. Výtisk se setkal s neobyčejným úspěchem – přinesl potřebné oživení lidového zpěvu; opětovně objevil se pak do roku 1842 vyšel s novými doplňky o rozsahu 550 stran ještě čtyřikrát pod názvem *Katolický kancionál* (6. vyd. Brno: Jan Jiří Gastl, 1822).¹⁵ V dobových pramenech se uvádí obvykle 60 000 publikovaných exemplářů! To je nevídané číslo nejen na Moravě. Obě moravské diecéze jej přijaly jako zpěvník úřední. Rozšiřován byl pomocí far i vrchnostenských úřadů, neboť měl být i zpěvníkem školním. Přijat byl také mezi pruskými Slezany a ve 40. letech 19. století se ujal i na západním Slovensku. Čemu vděčil Fryčajův kancionál za svůj úspěch? Zajisté ne jen tomu, že 6. vydání roku 1822 podpořil olomoucký arcibiskup arcivévoda Rudolf Jan Habsbursko-Lotrinský (1788 – 1831), ve hře na klavír žák Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827).

Notovaná edice vyšla tiskem dle dobového zvyku zvlášť. *Melodie na Katolický kancionál* (Brno: [s. n.], 1830)¹⁶ obsahuje 153 nápěvů se simplexním varhanním doprovodem v trojím způsobu úpravy: 1) pro soprán a bas, ojedinele jako generálbas; 2) trojhlas; 3) homofonní čtyřhlas.¹⁷

¹³ *Písně duchovní 1788* jsou nejstarším souborem hymnografie obřanského faráře Tomáše Fryčaje. Tento český tereziánský kancionál vyšel zároveň i v německé verzi s titulem *Geistliche Lieder* (Olomouc 1788). Fryčaj jej vytvořil po vzoru *Katholisches Gesangbuch 1774*, který byl jedním z oficiálních vzorů nové osvícenské hymnografie v rakouské monarchii. Po textové i obsahové stránce šlo o typický josefínský produkt.

¹⁴ Druhé vydání vyšlo v roce 1803, třetí v roce 1805, čtvrté v roce 1809, páté roku 1815.

¹⁵ *Katolický kancionál k vzdělání a rozjícení skutečné veřejné a domácí pobožnosti. Obsahující Písně a Modlitby* vyšel poprvé roku 1805. Přepracovaný Fryčajův kancionál se dočkal dalších vydání i v letech 1830, 1835, 1842 a 1851. Autor jej doplnil o nové modlitby a písně. Obsahuje hlavně písně, modlitby jen nejnútější: ranní, večerní, mešní, k svátosti pokání a oltářní, litanie církevní a tzv. litanie mravní (podle knihy *Modlitby* M. Raibera), pobožnosti k průvodům o křížových dnech a k slavnosti Božího Těla. K jednotlivým písním Fryčaj přidal biblický citát uvádějící obsah písně a modlitbu. V osmém vydání jsou ve zpěvníku uvedeny i modlitby pro všechny neděle církevního roku. U mnoha písní pak Fryčaj ponechává možnost výběru mezi nápěvem novým nebo původním. Fryčajův *Katolický kancionál* vycházel i posthumně v redakci Tomáše Bečáka (Olomouc: Alois Škarnicl, 1847, 1855).

¹⁶ Varhanní doprovod stál 15 kr C. M. a opětovně vyšel v roce 1835.

¹⁷ Některé zpěvy vstoupily do okruhu lidové písně, jak o tom svědčí záznamy z Guberniální sbírky z roku 1819.

Zvláštností tohoto varhanního doprovodu je sedm písní k požehnání na každý den v týdnu, přičemž každá z nich je opatřena dvěma dohrami na způsob cembalových variací. Za zmínku dále stojí úprava mešní písně *W duchu, w prawdě se klaníme* pro smíšený sbor a generálbas, jež obsahuje různé nápěvy: Kyrie, Gloria, k Evangeliu, Credo, Offertorium, Sanctus, po Pozdvihování, Agnus, Communio a k požehnání. Uvedené vídeňské melodie zharmonizoval Josef Ondřej Novotný. Z jeho tvorby zde najdeme například devatenáct pohřebních písní či harmonizaci velikonoční písně Karla Nankeho (1770 – 1831), regenschoriho brněnské katedrály, *Alleluja, žiw bud' nad smrtí Zvířezytel*, pro smíšený sbor a číslovaný bas.



Melodye na katolický kancionál 1830 od Tomáše Fryčaje, faráře obřanského.

Vedle základní ediční řady existovaly též výběry z kancionálu obřanského faráře: *Katolický kancionálek* (Brno: Jan Jiří Gastl, 1807)¹⁸ určený školním dítkám a křesťanské mládeži, avšak i dospělým osobám stavu svobodného; *Písně na každý den v týhodnu k nejsvětější oběti mše svaté a při požehnání s velebnou svátostí oltářní složené od kněze Tomáše Fryčaje* (Skalice: František Xaver Škarnicl 1821);¹⁹ *Menší katolický kancionál pro mládence a panny* (1824);²⁰ *Sbírka kostelních písní dle kancionálu* (Brno: Karel Winiker, 1850).²¹ Dále Fryčaj zpracoval samostatný školní zpěvník *Nová pobožnost školní, obsahující modlitby a písně* (Brno: [s. n.] 1813).

Brněnský historik Christian d'Elvert ve svém spisu o dějinách hudby na Moravě a ve Slezsku uvádí: „Tento zasloužilý prostonárodní spisovatel (Volksschriftsteller) svým kancionálem

¹⁸ *Katolický kancionálek* vyšel v reedici v Brně u: Jana Jiřího Gastla, 1824; Jiřího Rohrera, 1838, R. Rohrera 1844; a Františka Gastla, 1851. Dále ve Skalici v tiskárně Františka Xavera Škarnicla a synů v letech, 1847, 1850, 1856, a 1859.

¹⁹ *Písně na každý den v týhodnu* se dočkaly reedice v Uherské Skalici v letech 1826, 1845 a v Hranicích roku 1853.

²⁰ Rozsah 478 stran. Místo vydání a jméno vydavatele není uvedeno.

²¹ *Sbírka kostelních písní dle kancionálu* vyšla rovněž v roce 1852 péčí Jednoty katolické v Brně.

uspokojil skutečnou potřebu katolických Slovanů“.²² Zpěvník obřanského faráře se stal předlohou pro *Katolický Kancionál* (Olomouc 1847) superiora alumnátu v Olomouci Tomáše Bečáka (1813 – 1855), jenž spolu s dvoudílným *Kancionálem* (Praha 1863 – 1864) Vincence Bradáče (1815 – 1874), zvaném také „*Svatojanský*“;²³ ovlivňoval lidový zpěv až do dvacátého století. V 2. polovině 19. století Fryčajovu edici odsoudili především generace formované cyrilským obrodným hnutím,²⁴ s odstupem času i muzikologové Vladimír Helfert v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném II*, část osobní (Brno 1937) či Gracian Černušák v *Československém hudebním slovníku osob a institucí* (Praha 1963). Přední hudební historik Jiří Sehnal (*1932) však upozorňuje, že při hodnocení je třeba uvážit společenské a kulturní podmínky, které Fryčaje vedly k jeho vzniku.²⁵ Je nasnadě, že Fryčajův kancionál umlčel mnoho našich tradičních rorátních, vánočních, velikonočních a mariánských písní. Ve smyslu liturgickém však znamenal přínos, neboť po násilném zrušení literátských bratrstev,²⁶ jež dosud fungovaly jako liturgické scholy, rozhýbal alespoň zpěv celého bohoslužebného shromáždění, k čemuž jistě pomohla rychle se v té době rozmávající gramotnost obecného lidu v souvislosti s rozšířením sítě venkovských škol. Ze zpěvníku Tomáše Fryčaje byly do dnešního jednotného *Kancionálu 1973* převzaty písně: *Aleluja! Živ nad smrtí slavný vítěz* (text, JK č. 401); *Na své tváře padáme* (text, JK č. 516); *Chvalte, ústa* (nápěv, JK č. 704B); *Přísný soudce* (text + nápěv, JK č. 913) a *Bože, chválime tebe* (text, JK č. 932A), jejíž melodie pochází z *Catholisches Gesangbuch 1774*.

Nástupcem Tomáše Bečáka v brněnské diecézi se stal kooperátor u sv. Tomáše v Brně František Poimon (1817 – 1902), který vydal *Úplný Kancionál katolický* (Olomouc: Jan Neugebauer, Ant. Halouska, 1856) dedikovaný ctitelům sv. Cyrila a Metoděje. Na 870 stranách husté sazby se přináší 638 písní, 33 žalmů, 35 litaní,²⁷ 30 pobožností a v souvislosti s pozitivní změnou politického klimatu po roce 1848 též zprávy o 10 bratrstvech. Kromě písní ke mši jsou zařazeny i písně, které se mohou zpívat během dne, např. ranní či večerní. Modlitby byly komparovány dle breviáře, římského a moravského ritu a poopraveny dle latinských textů. Hymny i některé písně přeložil František Sušil (1804 – 1868). Dále jsou uvedeni: Jan Křtitel Drbohlav (1811 – 1877) –

²² d'ELVERT, Christian. *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*. Brünn: Historich-statist. Sektion, 1873, Beilagen, I. Geschichtliches, c) Die böhmischen Cancionale, s. 39.

²³ *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů pro kostel i domácí pobožnost* (Praha: Svatojanské dědictví) vyšel ve dvou dílech v letech 1863-1864 za redakce kanovníka metropolitní kapituly pražské Vincence Bradáče (1815-1874). Obsahuje 820 písní, u každé z nich je krátká dohra. Starší písně jsou často zbytečně přepracovány v duchu dobového nazírání, i tak je to ale nejvýznamnější český katolický soubor duchovních písní od vydání Šteyerova kancionálu.

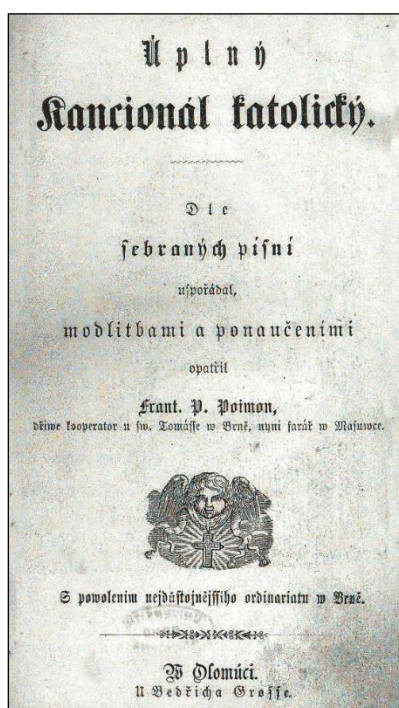
²⁴ Ludvík Holain, bojující za obrodu duchovní písně, veřejně odsoudil Bečákův a Fryčajův kancionál v časopise *Cyrril* (1888), konkrétně písně *Bože před tvou velebností* (autor Michael Haydn) a *Bože, chválime tebe* (Viedeň 1774).

²⁵ Viz SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské – Středisko pro liturgickou hudbu, 1997, s. 28.

²⁶ Literátská bratrstva zrušil Josef II. roku 1785.

²⁷ Obvyklé byly 3 litanie: k Nejsvětějšímu Srdci Páně, Litanie Lauretánská a ke všem svatým.

sídelní kanovník, rada a kancléř v Litoměřicích; Václav Pohan – budějovický biskupský notář a Jan Nepomuk Soukup (1826 – 1892) – farář v Doubravici u Rájce. Poimonův kancionál se dočkal opětovného vydání u Bedřicha Grosse v Olomouci roku 1861.²⁸ „Převládá dnes všeobecně názor, že Poimon připravil k vydání i varhanní doprovod. Ale ten zůstal v rukopise, k jeho vytisknutí už nedošlo, patrně pro Poimonův odchod z Brna do Mašůvek (1859).“²⁹ Absence varhanního doprovodu byla bezesporu jednou z hlavních příčin, proč se Poimonův zpěvník přes zjevný literární přínos neprosadil. Jednotný *Kancionál 1973* převzal z tohoto zpěvníku texty dvou písní: *Místo Betléma* (JK č. 221) a *Jakou to vůní dýchá zem* (JK č. 819).



Úplný kancionál katolický 1856 Františka Poimona.

V souvislosti s nárůstem poptávky po knihách a periodickém tisku v 19. století založil roku 1881 rajhradský benediktin Placid Mathon knihtiskárnu.³⁰ Ta vydala *Plesy duchovní: kostelní zpěvník pro čtyři smíšené hlasy, hlavně ku potřebám studující mládeže škol středních* (Brno: Knihotiskárna benediktinů rajhradských, 1883) Ludvíka Holaina (1843 – 1916). Předlohou pro tento příruční notovaný sborník se stal *Svatojanský kancionál* (1. díl Praha 1863, 2. díl Praha 1864) Vincence Bradáče (1815 – 1874) patřící bezesporu k nejvýznamnějším českým hymnologickým

²⁸ V témže roce vyšlo 3. rozmnožené a opravené vydání Poimonova *Katolického kancionálu, obsahující písně a modlitby k veřejným i domácím pobožnostem* (Olomouc: s. n., 1861) o 367 stranách. Tuto edici sestavil František Poimon dle kancionálu Tomáše Bečáka. Znovu vyšla v letech 1858 (2. rozmnožené vyd.), 1869 (nové rozmnožené a opravené vydání) a 1877.

²⁹ Viz LÁNÍK, Antonín. *Kněží – hudebníci brněnské diecéze (1777-1977)*, Šaratice 1975.

³⁰ V následujícím roce vydala *Kancionálek pro křesťanskou mládež* (Brno: Knihotiskárna benediktinská, 1882) – tedy Mathonem uspořádaný nenotovaný výbor z Poimonova *Úplného kancionálu katolického*. Benediktinská (později přejmenovaná na Občanská) tiskárna byla ještě po roce 1945 střediskem katolického tisku na Moravě.

počinům 19. století. S Holainem na díle spolupracoval básník František Buček, farář Kamenné Horky, který doplnil *Plesy duchovní 1883* o vrstvu 20 svých nových textů složených podle zásad přízvuchné prozodie. Holainův zpěvník je pokrokový především po deklamační stránce. Slavonínský kněz proslul vynikajícími kostelními písněmi i jako velmi zdatný harmonizátor.³¹

Další knižní tištěnou jednotkou byl *Úplný kancionál katolický: Písně zavedené na Moravě a v Slezsku s mnohými modlitbami a ponaučeními* (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1883) Placida Johannese Mathona (1841 – 1888), preláta rajhradských benediktinů. Vyšel v malém, středním a velkém vydání. De facto jde o nenotovanou reedici stejnojmenného kancionálu Františka Poimona o rozsahu 947 stran. Se zpožděním 29 let od vydání původního Poimona zpěvníku vyšel i varhanní doprovod s názvem *Nápěvy ke všem písním kancionálu* (Brno 1885). Nápěvy byly posbírány (značná část i s harmonizací) ze *Svatojanského kancionálu 1863 – 1864*,³² *Zvuků nebeských 1878*,³³ *Plesů duchovních 1883*, Fryčajova kancionálu, *Orgelbuch-u* aj. „Proti původnímu (Poimonovu) nejevil pokroku valného ... nového je pramálo. Proto také kancionál ten mnoho podpory nenalezl“, uvádí Karel Eichler.³⁴



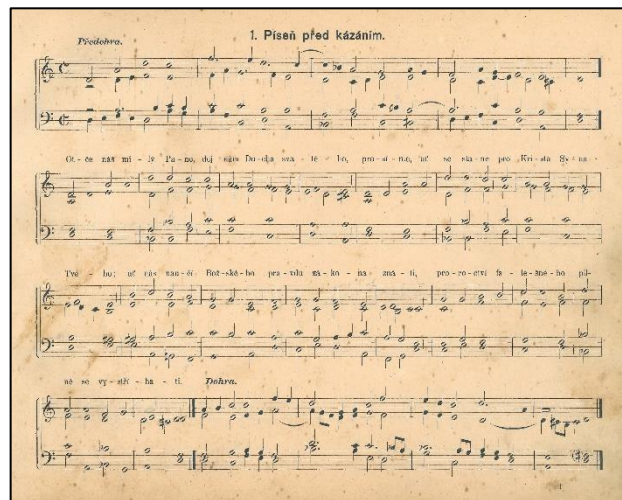
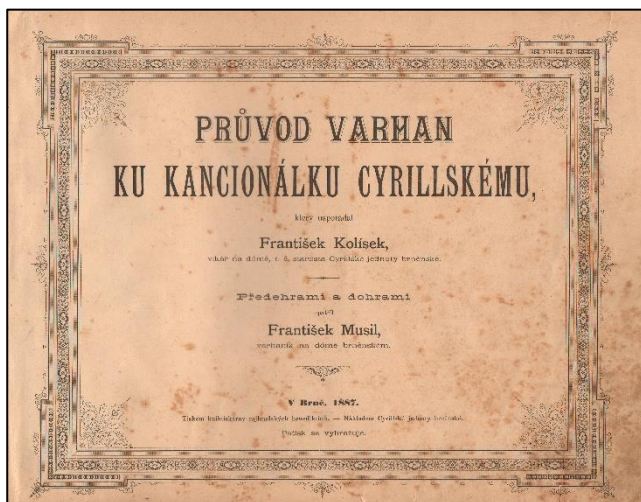
³¹ Velkou popularitu získal rovněž *Průvodem varhan k úplnému kancionálu arcidiecése Olomoucké*, jehož 10. vydání vyšlo v Olomouci roku 1925.

³² *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů pro kostel i domácí pobožnost* (Praha: Svatojanské dědictví) vyšel ve dvou dílech v letech 1863-1864 za redakce kanovníka metropolitní kapituly pražské Vincence Bradáče (1815-1874). Obsahuje 820 písní, u každé z nich je krátká dohra. Starší písně jsou často zbytečně přepracovány v duchu dobového nazírání, i tak je to ale nejvýznamnější český katolický soubor duchovních písní od vydání Šteyerova kancionálu. Jeho vydání souviselo se záměrem obnovit funkci literárních kūrů.

³³ *Zvuky nebeské: průvod varhanový k písním duchovním, v krajinách československých užívaných* (Olomouc: Grosse, 1878) Jindřicha Geislera (1849-1927), kaplana při metropolitním chrámu olomouckém a Ludvíka Holaina (1843-1916), prefekta kroměřížského semináře a faráře ve Slavoníně u Olomouce.

³⁴ Viz EICHLER, Karel. Zpráva o novém kancionálu (zpěvech a modlitbách) pro diecesi Brněnskou. *Obzor: list pro poučení a zábavu*, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1907, roč. XXX, č. 10, s. 221.

V 2. polovině 19. století jsou z podnětu cecilianismu vydávány nové kancionály v redakci, jež dbá na úroveň nápěvů i textů. *Mešní kancionál obsahující zpěvy ku slavné i tiché mši sv.* (Praha: Mikuláš a Knapp, 1875) Ferdinanda Josefa Lehnera (1837 – 1914) byl prvním počinem tohoto druhu – deset zpěvů pak upravil Leoš Janáček (1854 – 1928). Po Lehnerově příkladu sestavil vikář na brněnském dómu František Kolísek (1851 – 1906), toho času starosta Cyrillské jednoty brněnské, *Kancionálek Cyrillský zavírající v sobě vybrané písně pro všechny doby roku církevního, jakož i nejpotřebnější modlitby pro lid katolický* (Brno: Cyrillská jednota, 1886). V brněnské diecézi se velmi rozšířil – byl vydán celkem desetkrát, naposledy v roce 1903. Vedle chorálních zpěvů jsou v něm písně ze *Svatojanského kancionálu 1863 – 1864*, z *Plesů duchovních 1883* a *Zvuků nebeských 1878* Tomáše Bečáka (1813 – 1855). Uspořádán je dle liturgických období a pořadí svátků.³⁵ Písní však není mnoho, proto se v denní pastorační praxi musel doplňovat rorátníkem, koledníkem a mariánskými písněmi, zvláště poutními. Jazyk mnohých písní je zastaralý a žel ani jedna píseň není nová či původní. Velkým kladem pak byl *Průvod varhan ku kancionálku cyrillskému* (Brno: Cyrillská jednota brněnská, 1887), který navíc zahrnoval zpěvy velikonočního tridua, jakožto pěkné tematické přede hry a dohry dómského regenschoriho Františka Musila (1852 – 1908). Notový materiál varhanního doprovodu je na 159 stranách ležatého formátu A4.



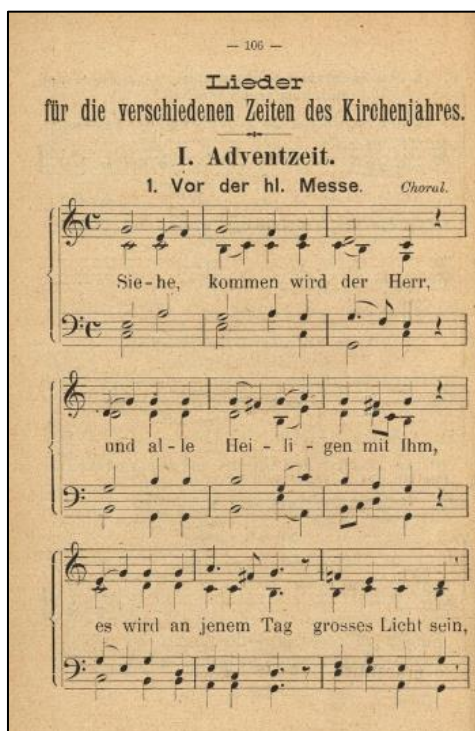
Průvod varhan ku kancionálku cyrillskému 1887: Píseň Otče náš, milý Pane opatřená přede hrou a dohrou Františka Musila.

Variantou Kolískova Kancionálku Cyrillského je modlitební kniha se zpěvníkem pro německé školy *Ora et canta: Gebet- und Gesangbuch, zunächst für die katholische Schuljugend*³⁶

³⁵ Osmá kapitola má název *Písně na rozličné svátky*. Obsahuje 8 mariánských písní, 2 písně ke sv. Aloisiu, po jedné písní pak ke sv. Josefu, sv. Cyrilu a Metoději, sv. Janu Nepomuckému, sv. Václavu a ke všem svatým. Devátá kapitola, nazvaná *Latinské písně*, má 7 položek, mj. chorální mši a *Missa de Requiem*. Desátá kapitola obsahuje 4 chvalozpěvy. Dvě poslední číslované kapitoly obsahují papežskou a rakouskou hymnu. Na ně navazuje dodatek se 7 písněmi (3 z nich jsou mariánské), píseň při pobožnosti křížové cesty, průvod žalmu 69., 4 zpěvy při obřadech na velký pátek, *Regina coeli* a 2 zpěvy při slavném uvítání biskupa.

³⁶ Další vydání vyšla v Brně u Carla Winikera v letech 1893, 1896, 1897 a 1901.

(Brünn: A. Slovák, 1888) Aloise Slováka (1859 – 1930), kněze starobrněnského kláštera a Johanna Kmenta (1860 – 1907), regenschoriho minoritského kostela v Brně a učitele Janáčkovy Varhanické školy. *Ora et canta 1888* je notovaný a má rozsah 245 stran. Se současným *Kancionálem 1973* sdílí píseň *Auf zum Schwure, Volk und Land* (*Ora et canta* č. 125, JK č. 723) Ignaze Martina Mitterera (1850 – 1924), dómského kapelníka v Brixenu.



Ora et canta: Gebet- und Gesangbuch, zunächst für die katholische Schuljugend 1888.

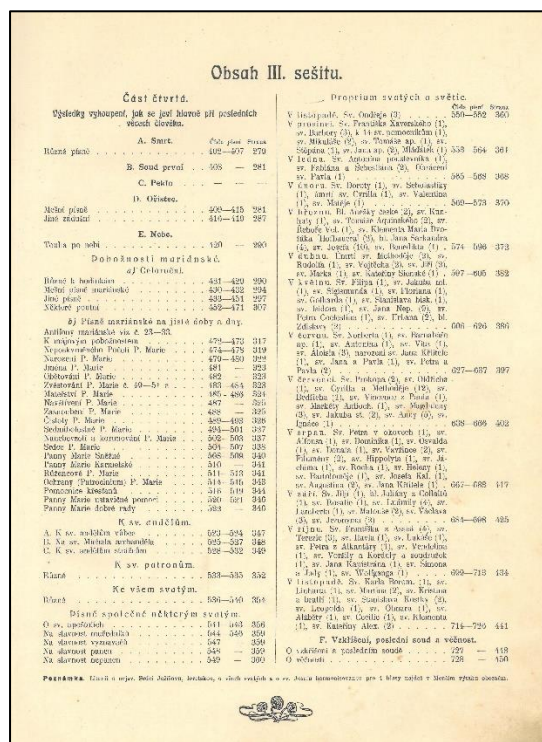
Na Kolískův pokus o očistu české lidové duchovní písně a snahu po výběru cenných melodií a textů navazuje *Cesta k věčné spáse: sbírka modliteb a duchovních písní pro diecesi brněnskou*. Kromě úplného třídílného vydání (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských; 1. díl – 1912, 2. díl – 1913, 3. díl – 1915) byly pořizeny i menší výběry³⁷ a *Dodatky ke kancionálu Cesta k věčné spáse* (Brno: Brněnská tiskárna, 1940; Valašské Meziříčí 1947).³⁸ O tomto velkém redakčním počinu 20. století rozhodla 15. prosince 1904 brněnská konzistoř na základě požadavků a přání, které proneslo duchovenstvo v děkanátních konferencích roku 1903. Potřeba sjednotit zpěv v diecézích byla zvláště naléhavá,³⁹ protože již bylo dosaženo všeobecné gramotnosti – v kostelích se přestalo předříkávat a předzpěvovat a lidé si začali nosit do lavic zpěvníky nebo modlitební

³⁷ Pro lid Boží obecný, pro studenty středních škol, pro žactvo škol národních a měšťanských.

³⁸ Některé kancionály měly kromě verze „úplné“ (tj. obsahovala vše) i praktické „výťahy“ (obecné – potřebné pro běžnou bohoslužbu, pro mládež apod.). Výťahy pro obecné a měšťanské školy vyšly v letech 1910, 1911, 1921, 1932, 1936, 1946; pro střední školy roku 1910.

³⁹ *Cesta k věčné spáse* následovala vydavatelskou kancionálovou posloupnost v jednotlivých diecézích po olomouckém Holainově a královéhradeckém *Oltáři* (1897).

knížky. Hlavní redaktorská práce spočinula na bedrech Karla Eichlera (1845 – 1917), profesora na bohosloveckém ústavě v Brně a konsistorního rady. S ním spolupracovali: Jakub Pavelka (1865 – 1934), farář v Přibyslavicích u Třebíče, který pro *Cestu k věčné spáse* složil 100 textů, 166 jich přepracoval a dalších 93 přeložil;⁴⁰ František Musil, regenschori brněnského dómu a učitel hudby na Janáčkově Varhanické škole – složil do něj původní hudbu ke 44 písním a zharmonizoval kolem 350 nápěvů, dále hudební skladatel Jan Bádál (1856 – 1925), farář ve Velké Bíteši a Josef Charvát (1884 – 1945), choralista brněnské katedrály, pak ředitel kůru v Boskovicích.⁴¹



Průvod k zpěvům, jež obsahuje v úplném vydání svém Cesta k věčné spáse 1910, titulní strana a obsah III. sešitu.

Za vzor posloužil *Svatojanský kancionál 1863 – 1864* Vincence Bradáče a *Plesy duchovní 1883* Ludvíka Holaina. U melodií písní redaktoři respektovali dosavadní znění písně, texty písní pak přebásnili do soudobého jazyka a dali jim pečlivou redakci jazykovou, básnickou i teologickou. Dílo bylo dokončeno roku 1907 a schváleno v letech 1908 až 1909. Celkem obsahuje 728 písní; na úvodní obecné písně k Bohu navazují zpěvy seřazené podle liturgického roku, v posledním oddílu jsou písně ke svatým. *Průvod k zpěvům, jež obsahuje v úplném vydání svém Cesta k věčné spáse* (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1910) pak představoval typograficky

⁴⁰ Předlohou k některým překladům se stala monumentální edice středověké latinské poezie *Analecta hymnica medii aevi* (hymny, sekvence, tropy, žalmy...) vydaná Guido Maria Dravesem (1854-1909), německým jezuitou, hymnologem a básníkem.

⁴¹ Jeho umění varhanní improvizace si vážil i Leoš Janáček, viz ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŮŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první A-L*. Praha: Státní hudební vydavatelství Praha, 1963.

dokonale připravenou hudebninu – praktickou nevýhodou byla absence textů dalších slok písní. Varhanní doprovody Františka Musila ob stojí i dnes – navíc, jednotlivé hlasy jsou vedeny tak, aby dobře zněly i v interpretaci smíšeného pěveckého sboru, proto také part basu nikdy neklesne pod tón E. Další předností Musilových čtyřhlasých harmonizací je jejich dobrá použitelnost i na varhanách s krátkou oktávou. Nejlepší písně z tohoto zpěvníku převzal současný *Kancionál 1973*, např. *Bud' slaven, mocný Králi* (nápěv + doprovod, JK č. 703), *Žije! Kristus povstal z hrobu* (původně *Vstalt' jest*; nápěv + doprovod, JK č. 413), nápěvy k písním *Stála matka odhodlaně* (nápěv + doprovod, JK č. 314), *Ježíši, tebe hledám* (doprovod, JK č. 708). Karel Eichler zkomponoval pro svůj kancionál 51 písní – nejznámější je *Ty mocný, silný, veliký* (nápěv, JK č. 905). *Cesta k věčné spáse* si zaslouží respekt nejen za mimořádný výkon hudební, ale i básnický a překladatelský. Výrazně obohatila naši hudební tradici. Důležitost tohoto díla spočívá rovněž v důkladné předmluvě.

Část první.
A. O Bohu.

1. Svrchovaný, trojediný Bože.
O vlastnostech Božích. *Slova Jak. Pavely. Nápěv u Steya.*
Díve: Ó největší Trojes božská.
Svr-cho-va-ný, troj-e-di-ný bo-že, do-ko-na-lý na nej-větš, všech

Soprano
Alto
Tenor
Basso

čta-si záf-ný vr-cho-le, an-dě-lů jež-ela-vi řis, Tě cti-me v ú-cty plá-po-le!

Harmon. Fr. Musil.

2. Tvůrce, světa ředitel.
O debrtivosti Boží. *Slova z Poutní knihy str. 220. Hradba Svatoš, kanc. č. 730. Jiný nápěv dle písně „Tvůrce mcný nebo, semě“ č. 9.*
Tvůr-oc, své-ta ře-di-te-li, zdro-ji dá-ří vše-li-kych, vše- vě-li-kych; vše- vě-ří, co ze

vša- dy dě-je, jas-ným dusem je To- lé noc; vši, co na-šim srd-cem chvě-je,

a náš-í spě-ješ na po-moc.

Cesta k věčné spáse.

Na přelomu 19. a 20. století měla snad každá diecéze Rakouska-Uherska svůj kancionál a z této generace pocházejí oblíbené a v mnoha reedicích vydávané zpěvníky jako právě brněnská *Cesta k věčné spáse 1912-1913-1915*, olomoucká *Boží cesta: písně a modlitby katolického křesťana*

(Olomouc: Velehrad 1938),⁴² nebo královéhradecký *Oltář* (Hradec Králové: Biskupská konsistoř, 1896). K důležitým (mainstreamovým) bohoslužebným kancionálům patřily rovněž soubory duchovních písní pro německé obyvatele jako *Lobet den Herrn!: katolisches Gebet= und Gesangbuch für die Diözese Brünn* (Brünn: Carl Winiker, 1907)⁴³ Franze Mühlbergera (1850 – 1923), rodáka z Hrádku u Znojma.

Přes vymezené téma není možné rovněž nezmínit na vědeckém studiu založený *Český kancionál* (Praha: Státní nakladatelství, 1921)⁴⁴ muzikologa Dobroslava Orla (1870 – 1942) a básníka Vladimíra Hornofa (1870 – 1942), který se bezesporu stal mezníkem ve vývoji české duchovní písně a zdomácněl v české církevní provincii; dále konkurenční *Svatováclavský zpěvník: kostelní písně a modlitby* (Praha: nákladem Koleje redemptoristů u sv. Kajetána, 1929)⁴⁵ Otto Louly (*1883) a rovněž *Český kancionál svatováclavský* (Praha: Universum, 1947) Jana Nepomuka Boháče (1888 – 1968) vydaný péčí Obecné jednoty cyrilské, jenž představuje počátek velkého revizního díla české hymnologie. Tvorbou posledně jmenovaného zpěvníku záúkoloval Obecnou jednotu cyrilskou kardinál Josef Beran (1888 – 1969) na jaře 1945, protože jako politický vězeň nacismu v koncentračním táboře Dachau dospěl k poznání, že jedině Čechům chybí textová

⁴² *Boží cesta 1938* nahradila *Plesy duchovní 1883* Ludvíka Holaina a různé poutní zpěvníky. Nová edice si získala srdce věřících, takže se dočkala celkem osmnácti vydání, naposledy v roce 1968. Tvůrčím principem pořadatelů byla nadřazenost mešní písně a její nové tvorby. Obsahovala 79 mešních písní, chorální mši *De angelis* a přinesla mnoho písní k jednotlivým svátkům.

⁴³ *Lobet den Herrn!* se dočkal opětovného vydání v letech 1912 a 1923. Obsahuje celkem 168 písní, jednu z pera redaktora. Franz Mühlberger sestavil *Orgelbuch zu Lobet den Herrn!: katolisches Gebet= und Gesangbuch für die Diözese Brünn* (Brünn: Carl Winiker, 1905) a podílel se na prosazování reformy katolické chrámové hudby. V tomto duchu napsal dvě publikace o chrámové hudbě: *Kirchenmusikalische Essays: Beiträge zur Reform kathol. Kirchenmusik : nebst einer Abhandlung über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik und einer musikalischen Beilage: Responsoria ad missam von Witt* (Znaim: Franz Mühlberger, 1874); *Handbuch des Choralgesanges: zum Gebrauche bei allen gottesdienstlichen Handlungen des Kirchenjahres für Chordirektoren und Chorgesänger* (Brünn: F. Mühlberger, typ. Buschak & Irrgang, 1877).

⁴⁴ *Český kancionál 1921* nahradil dvoudílný *Svatojanský kancionál 1863–1864*. Byl výsledkem reformního snažení Obecné jednoty cyrilské a dlouholetého důkladného studia rukopisných kancionálů a starých tisků Dobroslava Orla. Cennými radami přispěl mj. muzikolog Zdeněk Nejedlý (1878-1962). Je uspořádán podle liturgických období a obsahuje z větší části i mešní písně. Sestává z 340 písní, šesteru litaní a dvojích nešpor. Redaktoři jednostranně preferovali renesanční repertoár bez ohledu na živou tradici. Vladimír Hornof dobově přebásnil texty podle zásad přízvučného verše (prozódie), tak jak ji prosazoval Josef Král (1853-1917), filolog, profesor Univerzity Karlovy a překladatel. Tím došlo k významovému rozmělnění. O harmonizaci písní požádal Dobroslav Orel skladatele a předního znalce modální harmonie Vítězslava Nováka (1870-1949). Ten naskicoval harmonizaci orátů a pak tento projekt předal svému žákovi Václavu Vosykovi (1880-1953), profesorovi matematiky při státní reálce v Karlíně. Po hudební stránce dílo revidoval hudební skladatel Josef Bohuslav Foerster (1859-1951). Zpěvník dosáhl sedmnácti vydání. Průvod varhan vyšel v Praze roku 1921 ve dvou dílech se všemi texty. Ke kladům edice patří, že neobsahuje nehodnotné melodie. Avšak Vosykova harmonizace vyvolala kritiku jak varhaníků, tak zpívajících shromáždění. Proto byl *Český kancionál 1921* po celou dobu obcházen lístečky a lokálními zpěvníky, redemptoristé pak vydali konkurenční, poměrně oblíbený *Svatováclavský zpěvník 1929*.

⁴⁵ *Svatováclavský zpěvník: kostelní písně a modlitby 1929* o 377 stranách se žel podbízel i lacinými melodiemi a setrval v překonaném jazykovém vývoji. Za 18 měsíců se dočkal 3 reedic, což si vynutilo i vydání *Průvodu varhan ke zpěvníku svatováclavskému* (Praha: Kolej Redemptoristů, 1930). *Průvod varhan* má 94 stran. Při harmonizaci písní pamatoval František Suchý (1858-1933), ředitel kůru u sv. Kajetána v Praze, i na méně zběhlé varhaníky. *Svatováclavský zpěvník* vyšel do roku 1931 pětkrát, šesté nezměněné vydání vyšlo v Brně v roce 1948. Otto Loula působil v letech 1934-1946 jako rektor kongregace redemptoristů na Svaté Hoře.

a hudební jednota při společném zpěvu kancionálového repertoáru.⁴⁶ Redaktoři ve spolupráci s bohemisty Antonínem Škarkou (1906 – 1972), Josefem Vašicou (1884 – 1968) a Albertem Vyskočilem (1890 – 1966) zvolili písně žijící v paměti lidu Božího, zároveň se u nich snažili o návrat k původnímu znění, považovanému jeho sestavovateli za jediné správné. *Český kancionál svatováclavský* ve výsledku obsahoval jen 75 písní⁴⁷ a měl být společným základem pro budoucí zpěvníky všech diecézí, v praxi se ujal víceméně jen v nově osídlovaném pohraničí po II. světové válce, kde byla potřeba sjednotit tradice obzvláště naléhavá. *Český kancionál svatováclavský 1947* byl prvním pokusem o sjednocení lidového duchovního zpěvu.

V reformním duchu byl též zpěvník olomoucké arcidiecéze *Boží cesta: písně a modlitby katolického křesťana 1938*, stejně jako *Cyrlometodějský kancionál* (Brno: Biskupský ordinariát, 1949).

72 VELIKONOŠNÍ PÍSNĚ

90. VSTAL JEST TĚTO CHVÍLE

Vstal jest té to chví - le ctný Vy - ku - pi - tel, z mrtvých Je - žíš mi - le, svě - ta Spa - si - tel,
 jím pro blá - hý na - le rád stá - ie ro - zjíst na kři - ži ne - vin - ný, náš Bůh je - di - ný.

91. ROZLETĚ SE, ZPĚVY, VZHŮRU

Roz - let - te se, zpě - vy, vzhů - ru, zá - je - sej - te moc - ně v dál, vy - stří - du - la ra - dost chmu - ru,
 na vý - cho - dě ú - svit v zplál; ze - mě bla - hem za - chvě - la se, s pší - ro - dy Bůh sma - tek sňal:

*Průvod varhan
 k Cyrlometodějskému kancionálu 1959.*

Brněnská edice byla sestavena na základě historizujícího principu – při minimálních úpravách sahala k nejstarším, nejpůvodnějším verzím písní. To s sebou přineslo množství dobových zvláštností, často nesnadno zpívatelných a někdy i těžce srozumitelných slovních skupin. Redaktoři se snažili rovněž o stylovou přiměřenost, tzn. např. ponechat barokním písním jejich příznačnou výrazovost i chápání rytmiky. Zpěvník obsahuje 292 číslovaných písní – některé jsou uvedeny ve dvou melodických variantách. Uspořádali jej Leopold Benáček (1901 – 1977) a Josef Navrkal (1912 – 2003); básník Jan Zahradníček (1905 – 1960) napsal několik nových textů. *Cyrlometodějský kancionál* byl plánován jako jednotný pro Čechy a Moravu. Od jednoty ale ustoupila nejprve diecéze olomoucká a později všechny české, takže se z něho stal kancionál brněnský. Celkem dosáhl 12 vydání,⁴⁸

⁴⁶ Myšlenku zavádění jednotného zpěvu uveřejnil v časopise *Cyrl* (1937) Josef Klement Zástěra (1886-1966), středoškolský pedagog, správce Dvořákova muzea v Kralupech nad Vltavou a varhaník kostela v Mínicích.

⁴⁷ Průvod varhan k *Českému kancionálu svatováclavskému* vyšel v pražském nakladatelství Universum roku 1947.

⁴⁸ 1955 – 3. vydání, 1958 – 5. vydání, 1961 – 7. vydání, 1964 – 8. vydání, 1965 – 9. vydání, 1967 – 10. vydání, 1968 – 11. a 12. vydání.

naposledy v roce 1968. Základ *Průvodu varhan k Cyrilometodějskému kancionálu* (Praha: Česká katolická Charita, 1959) tvořily vžitě doprovody z *Cesty k věčné spáse*, dále originály, u nichž autor své melodii dal i harmonizace, a konečně harmonizace nové. Hlavní redaktor Vojtěch Hebelka (1917 – 1981) z Bílovic nad Svitavou zharmonizoval 72 písní; 49 harmonizacemi přispěl též Josef Blatný (1891 – 1980), pedagog Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, který celé dílo zrevidoval.⁴⁹ Průvod varhan uváděl vždy jen jednu sloku písně, což bylo pro zpívající varhaníky nepraktické. *Cyrlometodějský kancionál 1949* byl druhým pokusem o sjednocení českého kostelního zpěvu,⁵⁰ nahradil *Cestu k věčné spáse* a připravil cestu ke *Kancionálu: společnému zpěvníku českých a moravských diecézí* (Praha: Česká katolická Charita, 1973).

2. Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí

Ačkoli jednotný *Kancionál 1973* vznikl na základě podnětů konstituce *Sacrosanctum concilium* Druhého vatikánského koncilu (1962 – 1965), jeho kořeny sahají do roku 1950, do žaláře v Želivi, kde se během jediné noci ocitli řeholníci všech mužských klášterů. Internovaní záhy zjistili, že když si chtěli společně zazpívat, neshodli se ani v melodiích, ani v textech. Dohodli se tedy, že až jim internace skončí, stanou se iniciátory hnutí ke sjednocování melodií a textů lidových duchovních písní pro všechny české a moravské diecéze. Mezi zdmi želivského premonstrátského kláštera na základě živé hymnografické paměti sestavili soupis duchovních písní, které by mohl budoucí společný zpěvník obsahovat. Druhý vatikánský koncil vydal instrukci o liturgické hudbě *Musicam sacram* (1967), jež akcentovala *actuosa participatio populi* – aktivní účast lidu při slavení liturgie. Lidová duchovní píseň tedy dostala mnohem vyšší funkci, než měla dosud – zatímco před Druhým vatikánským koncilem se písně zpívali k liturgii, nyní se zpěvem písně liturgie koná. Tyto nároky nesplňoval žádný z tehdy užívaných zpěvníků: *Český kancionál 1921* (17. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1968), *Boží cesta 1938* (18. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1968), *Cyrlometodějský kancionál 1949* (12. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1968) či *Český kancionál svatováclavský 1947*.

Proto bylo třeba sestavit liturgickou hudební komisi, která by začala pracovat na novém kancionálu. Ustavující schůze Liturgické komise pro Čechy a Moravu se uskutečnila 10. března 1965 v Olomouci. Prvních schůzí nově vznikající komise se zúčastnilo cca 30 hudebníků a kněží. Ta se rozdělila na tři názorové proudy: 1) zachovat jen nejkvalitnější písně; 2) zachovat větší množství

⁴⁹ Antonín Hromádka má ve zpěvníku 54 harmonizací, František Musil 35, Ludvík Holain 20, Stanislav Mach 6, Vojtěch Říhovský 5, Emilián Trola 5 aj.

⁵⁰ Myšlenku jednotného zpěvníku uveřejnil Antonín Čala (1907-1984) v knize *Duchovní hudba* (Olomouc: Krystal 1946) vydané péčí Obecné jednoty cyrilské, kde navrhuje, aby se ze tří závazných kancionálů v Čechách a na Moravě – totiž z *Českého kancionálu* (1921), olomoucké *Boží cesty* (1938) a brněnského Eichlerova kancionálu (1909) – vytvořil jednotný zpěvník pro všechny diecéze v těchto obou zemích po vzoru slovenského *Jednotného katolického spevníka* (Trnava: Spolek svätého Vojtecha, 1937) Mikuláše Schneidera-Trnavského (1881-1958).

živých písní bez ohledu na jejich kvalitu; 3) vyřadit jen písně velmi nekvalitní. Do jejich práce⁵¹ zasáhlo ministerstvo kultury, které začalo požadovat k účasti v komisi „státní souhlas“, takže došlo k výrazné početní redukci protagonistů. Ministerstvo víceméně zakázalo účast hudebníků-laiků a v komisi zbyli hlavně kněží. Užší kolektiv jmenovali ordináři Čech a Moravy. Jelikož Jaroslav Kouřil (1913 – 1981) coby vedoucí hudební sekce nebyl odborníkem na liturgickou hudbu (na Cyrilometodějské teologické fakultě v Litoměřicích přednášel pastorální teologii a liturgiku), komise se usnesla, že požádá o vedení Josefa Olejníka, ten však 12. května 1966 odstoupil od spolupráce, protože nesouhlasil s naroubováním chorálních nápěvů na české texty. V čele hudební sekce pak stanul Ladislav Simajchl (Brno), komisi tvořili zástupci jednotlivých diecézí: Miroslav Venhoda (Praha), Vilém Müller (Hradec Králové), Jaroslav Elšák (Český Těšín), Pavel Janeček (České Budějovice), Karel Cíkrle (Litoměřice), Jan Veselka (Olomouc), František Holík (Brno). Texty měl na starosti básník Václav Renč (Brno). Z dalších spolupracovníků nutno jmenovat Karla Kudra (Praha) a regenschoriho katedrály Sv. Ducha v Hradci Králové Jiřího Strejce.

Od počátku byl tento zpěvník koncipován jako jednotný pro všechny české a moravské diecéze, proto si komise musela stanovit určitá polarizující východiska. Hlavním kritériem výběru písní měla být repertoárová unifikace – zachování maxima užívaných písní ve všech diecézích. Přednost tedy měly dostat písně uvedené ve všech stěžejních písňových sbírkách: *Českém kancionálu 1921*, *Boží cestě 1938*, *Cyrlometodějském kancionálu 1949* a *Českém kancionálu svatováclavském 1947*. Zvláště písně z prvních třech uvedených zpěvníků měly být přibližně stejně zastoupeny, stejně jako všechna údobí dějin lidové duchovní písně. Z hlediska pastorální liturgie se dohodlo respektovat hledisko kerygmatické – tedy, že kancionálové písně jsou de facto zpívané modlitby, proto jejich texty musí být teologicky přesné a současné, zároveň katecheticky srozumitelné a jednoznačné. Jelikož kancionál 2. poloviny 20. století měl zastat rovněž funkci liturgické knihy, kromě písňové části tedy musel obsahovat též část modlitební. Usneslo se, že písně budou rozčleněny do devíti oddílů: 101 ad. písně adventní, 201 ad. vánoční, 301 ad. postní, 401 ad. velikonoční a svatodušní, 501 ad. ordinária a mešní písně, 601 ad. antifony k bohoslužbě slova – responsoriální žalmy, 701 ad. písně k Pánu Ježíši, 801 ad. písně o Panně Marii a svatých, 901 ad. písně příležitostné. Naplnění jednotlivých písňových oddílů probíhalo ve dvou fázích. Nejprve se rozhodovalo, které písně bude příslušný oddíl obsahovat, ve fázi druhé se vybíraly textové a melodické verze. Kromě výše uvedeného želivského písňového seznamu měla komise k dispozici

⁵¹ Mj. kapelník Otto Albert Tichý (sv. Vít, Praha), regenschori Jaroslav Hruška (sv. Vít, Praha), dirigent Josef Hercl (sv. Jakub, Praha), varhaník Otto Novák (sv. Jakub, Praha), sbormistr Pražských madrigalistů Miroslav Venhoda (Břevnov, Praha), Václav Plocek (hudební ústav ČSAV), varhaník Bohuslav Korejs (Matka Boží před Týnem), V. Macek (sv. Havel, Praha), František Šmíd (Praha); a kněží Josef Koukl (Kladruby u Stříbra), Karel Kudr (Praha), František Holík (Brno), Karel Cíkrle (Litoměřice), Josef Olejník (Olomouc), Václav Müller (Hradec Králové), Jaroslav Elšák (Český Těšín).

thesaurus písní z dosavadní kancionálové tvorby a písně jednotlivců.⁵² „Výsledek často závisel na bojovnosti příslušného diecézního zástupce. Vzpomínám si, jak píseň *Bůh ti tento život dal* (JK č. 914) byla 4x navržena na vyřazení a vždy zase nakonec přijata, poněvadž hrozilo, že olomoucká arcidiecéze Kancionál bez této písně nepřijme“,⁵³ glosuje František Šmíd. Při volbě mezi jednotlivými diecézními verzemi písně komise upřednostňovala verze obsažené v *Cyrlometo-dějském kancionálu 1949*. Zcela výjimečně *Kancionál* přináší nápěvy dva – týká se to např. starobylé písně *Svatý Václave*, jež je zde i s melodií z 19. století (viz *Svatojanský kancionál*). Jelikož po Druhém vatikánském koncilu ztratila mešní píseň dosavadní smysl, rozhodla se komise zachránit známé a oblíbené mešní nápěvy tím, že u nich vypustila některé sloky (např. Gloria, Credo, Sanctus atd.) a využila je k propriu (vstup, před evangeliem, obětní průvod, přijímání, závěr). Parafrázované ordinárium reprezentuje cyklus písní *Hospodine, všech věcí Pane* (JK č. 514). V průběhu práce na novém jednotném zpěvníku vzniklo několik nových písní, většinou to byly texty Václava Renče (1911 – 1973) zhudebněné Petrem Ebenem (1929 – 2007) a Zdeňkem Pololáníkem (*1935). *Kancionál* přinesl celkem 173 titulů písní – některé jsou písňovými cykly, nápěvů je 223.

Z obnovené mešní liturgie také vzešly nové formy lidového chrámového zpěvu: zpívané dialogy mezi celebrantem a lidem; ordinária,⁵⁴ rezponzoriální žalmy a zpěvy před evangeliem. Zpívané nápěvy kněze a Božího lidu podložil chorální melodií František Holík (1913 – 1984), nově je zhudebnil Josef Olejník (1914 – 2009). Z více než stovky českých ordinárií redakce jednotného *Kancionálu* vybrala čtyři:⁵⁵ *Českou mši z Andělské Hory* (1966) Josefa Olejníka nesoucí zřetelné stopy gregoriánského pojetí, *Ordinárium* (1967) Karla Břízy (1926 – 2001) blízké duchu lidového zpěvu s jednoduchou melodikou a jasně členěnou dur-mollovou strukturou, *České mešní ordinárium* (1967) Petra Ebena, jež je příkladem soudobé liturgické skladby reprezentující pohled k historii duchovních zpěvů, a *Ordinárium pro smíšený sbor a lid* (1975) Zdeňka Pololáníka, ve kterém zní současnost našich duchovních zpěvů. Jelikož Druhý vatikánský koncil i přes povolení používání národních jazyků při liturgii potvrdil privilegium latiny, zařadila komise do kancionálu též latinské chorální *Ordinarium Missa mundi*. Z nových forem zpěvu po-koncilní reformy náleží významné místo rovněž rezponzoriálním žalmům. Patrně prvním počinem u nás byla sbírka *Třicet společných žalmů* Josefa Olejníka, jež se v poměrně krátkém čase zabydlela zvláště na moravských

⁵² Rukopis *Svatohavelského zpěvníku 1968* Josefa Myslivce, písně ze sbírky Metoděje Slámy.

⁵³ ŠMÍD, František. Můj pohled na naše současné kancionály. *Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu*, Praha, 2007, roč. 1, č. 2, s. 13–16. ISSN 1802–2774.

⁵⁴ Ordinária Karla Břízy (1926–2001), Petra Ebena (1929–2007) a Otto Alberta Tichého (1890–1973) vyšla v publikaci *Zpěvy jimiž lid Boží zpívá slavnou liturgii v jazyce českém: varhanní doprovod* (Praha: Česká katolická Charita, 1968). Ordinárium Petra Ebena obsahuje rovněž *Svatohavelský zpěvník: Cantus Sangalenses Pragenses* (1. vyd. Praha, 1968, 168 s.; 2. vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008, 255 s. ISBN 978–80–7192–459–3.), který poprvé vydala Římskokatolická farnost u kostela Matky Boží před Týnem Praha-Staré Město, tehdy vedená Jiřím Reinsbergem, jako rukopisnou pomůcku pro potřebu společenství věřících při kostele sv. Havla v Praze. Dodatkem k 1. vydání byl 42stránkový rukopis *Cantum Sangalensium Pragensium Supplementum Primum* (Praha 1971).

⁵⁵ K favoritům patřila rovněž ordinária Stanislava Macha (1906–1975) a Otto Alberta Tichého.

kůrech. I responzoriální žalmy musely reprezentovat širší skladatelské spektrum. Vybrány a zařazeny byly chvalozpěvy Petra Ebena, Bohuslava Korejse, Josefa Olejníka, Zdeňka Pololáníka či znojemského dominikána Zdeňka Mičky (*1945).

Prototyp kancionálu putoval v roce 1967 k připomínkování ke sto dvaceti odborníkům a kněžím. Jediný kritický článek uveřejnil o rok později časopis *Via*; Zdeněk Bonaventura Bouše (1918 – 2002)⁵⁶ spolu s Václavem Konzalem (*1931) zde upozornili na řadu špatných textových úprav i teologicky nesprávných výroků. Na základě získaných reflexí pak vznikla verze *Kancionálu*, která byla předána do tisku na podzim roku 1969.

2.1. Vydání jednotného *Kancionálu*

Zpěvník vznikl za neuvěřitelně obtížných politických, odborných, církevních i čistě lidských podmínek. Doba normalizace se na něm podepsala ve třech rovinách: 1) k vydání *Kancionálu* došlo až v roce 1973; 2) přes velkou snahu byl tisk odbyt – některé strany se dostaly do tisku ze sazby před korekturou; 3) *Kancionál* směl vyjít jen v nákladu 20 000 ks, ačkoli reálná potřeba byla 500 000 ks. První čtyři edice (1973, 1974, 1975, 1976) vycházela s plastovou obálkou ve dvacetitisícových nákladech. Páté vydání (1979) již bylo doplněné, opravené, dvoubarevné a dočkalo se dalších pěti reedic. Jednotný *Kancionál 1973* z těchto let můžeme vnímat jako „prototyp“ současné verze. Celkem vyšel desetkrát, v nákladu 200 000 kusů. V roce 1977 vydala Česká katolická Charita také 200 000 kusů separátů – textů jednotlivých oddílů písní *Kancionálu* v šesti svazcích.⁵⁷

Mezi tím vyšly nové liturgické knihy (mj. *Ordo missae*), které ujasnily trendy liturgické obnovy a také se získaly zkušenosti s *Kancionálem 1973*, což vyústilo k jeho šesti vydání v doplněné a opravené verzi (1979, 1981, 1982, 1983, 198?, 1985) a v setkání tří desítek chrámových hudebníků a kněží v Brně roku 1981. Toto uskupení pod vedením Karla Cikrleho (*1935)⁵⁸ schválilo koncepci rozšíření stávajícího zpěvníku. Modlitební část byla zcela přepracována, část písňová se rozšířila o dalších 55 písní a 34 titulů zpěvů nepísňového charakteru. Polovina písní a téměř všechny zpěvy byly nová tvorba. Vše vyšlo nejprve jako stodvanáctistránkový *Doplňk k 1.–10. vydání* (Praha: Česká katolická charita, 1986) ke *Kancionálu – společnému zpěvníku českých a moravských diecézí*. Současná podoba kancionálu přišla s upravenou modlitební částí, doplněnou částí písňovou a rozšířená o Denní modlitbu církve (11. a zároveň 1. rozšířené vydání

⁵⁶ BOUŠE, Bonaventura – KONZAL, Václav. Několik poznámek k novému jednotnému kancionálu. *Via: časopis pro teologii*, Praha, 1968, roč. 1, č. 5, s. 96-99.

⁵⁷ *Obecné písně ke mši a Příležitostné písně* – svazek č. 1 (zelený). *Adventní písně. Vánoční písně* – svazek č. 2 (šedivý). *Postní písně. Pobožnost křížové cesty* – svazek č. 3 (fialový). *Velikonoční a svatodušní písně. Písně k Pánu Ježíši* – svazek č. 4 (růžový). *Mariánské písně. Písně ke svatým* – svazek č. 5 (modrý). *Ordinaria. Antifony k bohoslužbě slova* – svazek č. 6 (žlutý).

⁵⁸ Karel Cikrle již měl zkušenost se sestavením zpěvníku *Hlaholík* (1. vyd. 1968, 3. vyd. Brno: Lynx, 2014), který obsahuje kánony, tramské a studentské písně pro křesťanskou mládež.

Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1988). Nová vydání kancionálu zlepšila některé formální nedostatky, jako nedostatečné uvádění pramenů, absenci houslových klíčů na začátku notové osnovy a předznamenání (obojí se nacházelo jen na prvním notovém řádku) či rozdělení na stránky, aby uživatelé nemuseli otáčet stránky uprostřed písně. U některých písní došlo k navýšení počtu slok, např. *Kristus příklad pokory* (JK č. 307), dříve 4 sloky, nyní 7 slok. Kancionál byl také rozšířen o latinské odpovědi ke mši (JK č. 506) a další dvě latinská ordinária: *Ordinarium VIII – De angelis* (JK č. 507) a *Ordinarium XI – Orbis factor* (JK č. 508).

Všechny tři varhanní doprovody (1980, 1992, 2004) připravil redaktor Karel Cíkrle (*1935) v kooperaci se členy komise: Karlem Kudrem (Praha), Václavem Müllerem (Hradec Králové), Josefem Urbanem (České Budějovice), Oldřichem Ulmanem (Olomouc); a přizvanými odborníky: Jiřím Sehnalem (Brno), Františkem Kunetkou (Olomouc), Františkem Chmelíkem (Brno). Nové texty písní biskupa Josefa Hrdličky (*1942) zhudebnil Zdeněk Pololáník (*1935). Ze skladatelů přispěl zvláště Petr Eben (1929 – 2007) a Josef Olejník (1914 – 2009). Kromě základní verze kancionálu (červený) vyšly také mutace doplněné o dodatky pro arcidiecézi olomouckou a diecézi ostravsko-opavskou (modrý) a diecézi královéhradeckou (zelený).

Knižní jednotka *Kancionál. Varhanní doprovod* (Praha: Česká katolická Charita, 1980) vycházela nejvíce z *Varhanního doprovodu k Českému kancionálu* (Praha: Česká katolická Charita, 1955) Jana Hlucháně (1890 – 1959) a z *Průvodu varhan k Cyrilometodějskému kancionálu*. Na harmonizaci písní se nejvíc podíleli Jiří Strejc (1932 – 2010), regenschori katedrály sv. Ducha v Hradci Králové, a Josef Pukl (1921 – 2006), pedagog brněnské konzervatoře, který s ohledem na dobové poměry použil pseudonym František Dobeš. Po Sametové revoluci se dočkal vydání nově redigovaný soubor doprovodů *Varhanní doprovod kancionálu* (Praha: České katolické nakladatelství Zvon, 1992), jenž odpovídá 11. vydání Kancionálu; dále též mutace pro arcidiecézi olomouckou a diecézi ostravsko-opavskou (1. vyd. Praha: České katolické nakladatelství Zvon, 1993; 2. vyd. Brno: Musica sacra, 2009; 3. rozšířené vyd. Brno: Musica sacra, 2018) a diecézi královéhradeckou (1. vyd. Brno: Musica sacra, 2009). Z intence pomoci začínajícím varhaníkům vyšlo: *Snadné doprovody písní z Kancionálu* (Rosice u Brna: Gloria, 2000) Jiřího Plhoně a *Kancionál: snadný varhanní doprovod* (Brno: Musica sacra, 2004).

Jednotný *Kancionál 1973* je hymnologickým pramenem, který v sobě shromažďuje a upravuje písně doby minulé i soudobé, proto svým obsahem a celkovým pojetím zapadá do kancionálového a nápěvového vývoje v průběhu historie – s více než 1 000 000 výtisků je historicky nejrozšířenějším zpěvníkem české provenience.⁵⁹

⁵⁹ Do roku 2013 činil náklad notovaných výtisků jednotného Kancionálu 1 002 500 kusů: prototyp 200 000 ks, červený 330 000 ks, modrý 454 500 ks, zelený 18 000 ks.

2.2. Hodnocení jednotného Kancionálu

Tato edice je výsledkem mnoha kompromisů. Z nové po-koncilní písňové tvorby v jednotném Kancionálu považuji za mimořádně zdařilé: ke křížové cestě *První zastavení* (JK č. 074) Ilji Hurníka – se sedmičtvrtovým taktem a modalitou má blízko k moravské lidové písni a *Novému špalíčku* Bohuslava Martinů; dále postní písně *Nedejme se k spánku svěsti* (JK č. 312) Petra Ebena a *Před tvou tváří* (JK č. 322) Zdeňka Pololáníka; svatodušní *Přijď, Tvůrce, Duchu Svatý* (JK č. 423) Zdeňka Mičky nebo antifonu *Viděl jsem pramen vody* Josefa Olejníka. Dodnes jsou nepostradatelné některé písně Adama Václava Michny z Otradovic, jako např. velikonoční *Vesel se, nebes Královno* (JK č. 407); velikonoční *Rozleťte se, zpěvy* (JK č. 405) Stanislava Macha (1906 – 1975), mešní píseň *Ty jsi, Pane, v každém chrámě* (JK č. 523) Mikuláše Schneidera-Trnavského; *Ježíši, Králi* (JK č. 707) Josefa Trumpuse; *Ejhle, oltář* (JK č. 829) Pavla Křížkovského a rovněž písně Ludvíka Holaina. Některé půvabné staré nápěvy velikonočních písní jako *Bůh všemohoucí* (JK č. 402) nebo *Vstalt' jest této chvíle* (JK č. 408) se dnes musí lidé znovu učit, ačkoli se před sto lety běžně zpívaly. Do edice se dostaly i písně, které tam z liturgického nebo uměleckého hlediska nepatří, jen namátkou: *Matka pláče* (JK č. 311), *Kde jsi, Jesu, spáso má* (JK č. 711), *Vroucně vzýván* (JK č. 835), *Bůh ti tento život dal* (JK č. 914) nebo některé koledy.

Jednotný Kancionál 1973 postrádá:

- adventní písně s eschatologickým zaměřením a písně kající,
- vánoční písně pro období po Slavnosti Zjevení Páně a ke svátku Křtu Páně,
- postní kající písně, převažují písně připomínající utrpení Páně
- velikonoční písně po slavnosti Nanebevstoupení Páně,
- příležitostné písně pro svátek: Zjevení Páně, Křtu Páně, Obětování Páně, Proměnění Páně aj.

Redaktoři vynechali u některých písní sloky, které by tam mohly být, a ponechali sloky, které by tam být neměly (viz např. 2. sloka postní písně *Kristus příklad pokory* „V chudé chýši pastýřské se z Panny narodil...“). Pro farní společenství, které mají mši každý den, se jeví počet mešních písní (tzv. pětistovek) jako nedostatečný. Proto šéfredaktor Radek Rejšek začal vydávat mešní písně jako notovou přílohu časopisu *Varhaník*.⁶⁰ Ve výhledu je pak souborné vydání nových „pětistovek“.

Zvláštní kapitolu tvoří ordinária. Nejrozšířenějším ordinářiím v brněnské diecézi v prvních dvou dekádách po Druhém vatikánském koncilu byla *Mše z Andělské Hory* (JK č. 502) Josefa Olejníka. Olejníkova prokomponovaná skladba zhudebnující doslovný český liturgický prozaický

⁶⁰ Viz REJŠEK, Radek. Mezi Jednotným kancionálem a Mešními zpěvy. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Praha, 2017, č. 4, s. 24–26. ISSN 1212–5334.

text patřila patrně k prvním počínům svého druhu u nás.⁶¹ Její pozici upevnilo vydání tiskem.⁶² V diecézi se šířila také prostřednictvím *Instrukcí pro varhaníky* (1967 – 1974), které se nejprve konaly v Brně na Petrově č. 2, v měsíčním intervalu, o sobotách.⁶³ Nacvičení *Mše z Andělské Hory* i dalších Olejníkových liturgických skladeb měli v režii povětšinou kněží Antonín Láník (1921 – 2014) a František Holík. Ačkoli se frekventanti prostřednictvím těchto kurzů seznámili se vzorovou interpretací, na mnoha venkovských kůrech brněnské diecéze se *Mše z Andělské Hory* hrála s upraveným simplexním varhanním doprovodem, postaveným na základních harmonických funkcích.⁶⁴ Zaslouhou zvláště ZUŠ varhanická Brno a tříletých kurzů pro varhaníky, pořádaných brněnskou Jednotou pro zvelebení církevní hudby na Moravě *Musica sacra* se situace na kůrech brněnské diecéze zlepšila. I tak se ale část *Credo* zvláště na venkově hraje, dle autorova zápisu sporadicky. Jelikož Olejníková *Mše z Andělské Hory* je spřízněna s chorálem, znamenitě ve své přirozenosti vyzní jako zpěv lidu a cappella (např. na poutním prostranství, kde nejsou digitální varhany či dechová kapela).

Za mimořádně zdařilé považují *Ordinarium* (JK č. 503) Karla Břízy – je radostné, vkusné a důstojné, lid Boží obecný ho rád zpívá, protože je spřízněno s lidovou duchovní písní, varhaníci ho s oblibou interpretují. Pokud se na některých venkovských kůrech hraje jen jedno ordinarium, pak je to Břízovo. I začínající varhaníci – frekventanti vzdělávacích kurzů jednoty *Musica sacra* –

⁶¹ Kromě ordinárií uvedených v *Kancionále 1973* v brněnské diecézi žije ordinarium Františka Holíka a některá ze sedmi ordinárií Antonína Láníka – např. *Ordinarium festum Cyrillo-Methodianum* (Šaratice 1984) hráli povinně žáci Varhanické školy při Brněnském biskupství (dnešní ZUŠ varhanická Brno, Smetanova 14) u postupových zkoušek do 7. ročníku.

⁶² *Česká mše z Andělské Hory z roku 1966; Druhé české ordinarium z roku 1967; Třetí české ordinarium z roku 1968* (Olomouc: Kapitulní konsistoř, 1972).

⁶³ Další cyklus *Instrukcí pro varhaníky* (1983-1992) se konal v kostele Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně na Křenově, pod záštitou neohroženého preláta Ludvíka Horkého. K lektorům patřili: Karel Cikrle, Zdeněk Hatina, František Chmelík, Antonín Láník, Jiří Sehnal a Josef Veselý.

⁶⁴ Coby emeritní varhaník poutního kostela sv. Anny v Žarošicích (1995-2009) jsem získal přehled o úrovni zpěvu jednotlivých farností a sborů, hře varhaníků či dechových kapel a také interpretovaném repertoáru, protože poutníci z různých farností za mého působení přijížděli ke Staré Matce Boží Žarošské, Divotvůrkyni Moravy: 1) každou neděli od května do konce listopadu, hrubá mše v 10 hod.; 2) po celý rok na první soboty v měsíci, mše v 18 hod.; 3) na tzv. Fatimské dny, které se konají 13. den příslušného měsíce, mše v 18 hod. a největší žarošickou pouť – Zlatou sobotu, která se koná vždy druhou sobotu v měsíci září. Na základě těchto zkušeností jsem získal tyto poznatky. Pro poutní mše svých farností hostující varhaníci většinou zvolili *Ordinarium* (JK č. 503) Karla Břízy a interpretovali jej víceméně dle oficiálního notového zápisu, většinou i s pedálem. Oproti tomu *Ordinarium* (JK č. 502) Josefa Olejníka volili zřídka, a pokud ano, tak vždy v simplexní úpravě – např. část *Kyrie* vystavěné na třech akordech: D-dur, A-dur, G-dur. Nejzpěvnější farnosti a zároveň tempově nejpomalejší přicházeli ze Slovenska. Nejzpěvnější moravskou farností byly Šaratice a Vážany nad Litavou vedené Antonínem Láníkem. Nejsvižněji zpívali poutníci z Kyjova. Slušnou úroveň měly pěvecké sbory z Dolních Bojanovic, Čejkovic, Mutěnic, Hovorán, Kyjova, Lovčic. Na pomyslném vrcholu stál sbor z Újezdu u Brna, který pod vedením Miloslava Svobody z Lovčiček – absolventa brněnské konzervatoře – interpretoval mše J. Haydna a W. A. Mozarta. K nejlepším varhaníkům patřili: David Postránecký z Brna – absolvent oboru hra na varhany na Konzervatoři Brno a HF JAMU, Marek Horáček z Hovorán – absolvent HF JAMU, Josef Ilčík z Mutěnic – absolvent hry na trubku na brněnské konzervatoři a oboru dirigování v Ostravě, Vít Trumpeš ze Želetic – absolvent brněnské konzervatoře, Miloslav Svoboda z Lovčiček – absolvent Dvouletého kursu pro vzdělání venkovských varhaníků při Státní hudební a dramatické konzervatoři v Brně, Tříletého varhanního kursu Jednoty pro zvelebení církevní hudby *Musica sacra* a brněnské konzervatoře, Monika Selucká, roz. Kroupová z Bošovic – absolventka Základní umělecké školy varhanická Brno. Solidně hráli i další absolventi ZUŠ varhanická Brno: Marie Kozáková z Újezdu u Brna a Michal Závodný z Archlebova. Nejlepší dechová kapela přicházela do Žarošic s poutníky z Kyjova.

povětšinou volí toto ordinárium jako výchozí. V posledních dvou dekáдах se začalo i na venkovských kůrech brněnské diecéze prosazovat *Ordinárium* (JK č. 504) Petra Ebena, jež nejlépe vyzní ve verzi pro smíšený sbor a capella nebo s doprovodem ad libitum. Imponující je zvláště střední část *Creda* o zmrtvýchvstání, kde je exponována část písně *Christ ist erstanden* s kvartovými paralelismy. Ebenův opus bezesporu patří mezi klenoty české i světové liturgické hudby, proto je škoda, že se na mnoha našich kůrech část Credo pro „přílišnou modernu“ nezpívá, ale recituje. *Ordinárium pro smíšený sbor, lid a varhany* (JK č. 505)⁶⁵ Zdeňka Pololánika i chorální *Missa mundi* (JK č. 509)⁶⁶ zní dnes v brněnské diecézi víceméně sporadicky – uvádí se povětšinou jen ve větších městech. Jako písně nahrazující ordinárium *Kancionál* obsahuje dva pěkné písňové cykly na staré nápěvy: *Hospodine, všech věcí Pane* (JK č. 514) a *Hospodine všemohoucí* (JK č. 520).

Samostatnou kapitolu tvoří antifony k bohoslužbě slova.⁶⁷ V praxi se osvědčily především ty, jejichž odpověď lidu je metrizovaná. Mezi volným rytmem veršů a vázanou odpovědí lidu pak vzniká příjemný kontrast. Nelze upřít půvab některým uvedeným žalmovým melodiím, avšak výběr, který přináší jednotný *Kancionál*, nepatří k tomu nejlepšímu, co bylo na tomto poli vytvořeno. Také je škoda, že v oddílu „šestistovek“ nenajdeme mimořádně zdařilou pohřební antifonu Josefa Olejníka *Věřím, že můj Vykupitel žije*. Reedice zpěvníku přinesly hymnus *Kristus vítězí, Kristus Kraluje* (JK č. 631) Jana Kuncce (1883 – 1976) bez charakteristického deklamačně vhodnějšího tečkovaného rytmu v prvních dvou taktech (původní melodie na latinský text ve čtvrtových notových hodnotách je světoznámou znělkou Radio Vaticana). Rytmičká proměna neprospěla ani velikonočnímu *Aleluja* (JK č. 621). V brněnské diecézi se většinou používají soubory zhudebnění od Josefa Olejníka,⁶⁸ Zdeňka Pololánika,⁶⁹ Bohuslava Korejse⁷⁰ a nakonec i různé nevydané sbírky žalmů, za všechny jmenujme alespoň Karla Hradila, regenschoriho v Brně-

⁶⁵ Na venkově je většina sborů aktivních jen na Vánoce, popř. i na Velikonoce. Mužské hlasy, zvláště tenoři, dnes chybí i ve větších městech.

⁶⁶ Před návštěvou Svatého otce Benedikta XVI. v Brně-Tuřanech byli hudebníci brněnské diecéze vyzváni, aby začali ve svých farnostech nacvičovat *Missa mundi*. Na mnoha místech uposlechli i přes odpor vůči latině. Po historicky první návštěvě papeže v Brně v neděli 27. září 2009 však u většiny farností latinské ordinárium vyšumělo do ztracena.

⁶⁷ Antifony k bohoslužbě slova vyšly i samostatně pod názvem *Zpěvy mezi čteními* (Rosice u Brna: Gloria, 2001).

⁶⁸ *Responsoriální žalmy pro liturgické svátky a památky* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1994); *Žaltář: responzoriální žalmy pro neděle, slavnosti, svátky, památky a mše spojené s určitými obřady* (1. vyd. 2000, 2. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2010); *Žaltář 2: responzoriální žalmy pro všední dny doby adventní, vánoční, postní a velikonoční* (Rosice u Brna: Gloria, 2002); *Žaltář 3: responzoriální žalmy pro všední dny liturgického mezidobí – roční cyklus 1* (Rosice u Brna: Gloria, 2002); *Žaltář 4: responzoriální žalmy pro všední dny liturgického mezidobí – roční cyklus 2* (Rosice u Brna: Gloria, 2002); *Velikonoční graduál* (Rosice u Brna: Gloria, 2001); *Obřadní graduál: liturgické zpěvy pro mše spojené s určitými obřady, mše za různé potřeby, votivní mše, pohřební obřady a mše za zemřelé* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2014); *Nedělní nešpory* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2006); *Vánoční graduál* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2010).

⁶⁹ *Responsoriální žalmy: cyklus A* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1992, 2001); *Responsoriální žalmy: cyklus B* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1993); *Responsoriální žalmy: cyklus C* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1994); *Zpěvy mezi čteními: responzoriální žalmy a zpěvy před evangeliem pro neděle, slavnosti a vybrané svátky* (Brno: Musica sacra, 2012).

⁷⁰ *Zpěvy s odpovědí lidu* (Vatikán, 1984; dotisk 2014) obsahují převážně nápěvy žalmů Bohuslava Korejse, dále 20 žalmů Petra Ebena a 1 žalm Karla Skleničky.

Židenicích a Jiřího Břízu, varhaníka v Mostu. Stávající nabídka zpěvů před evangeliem zůstala přes reedice *Kancionálu* skromná; nejzdařilejší je *Aleluja* (JK č. 695) Zdeňka Pololáníka.

Antífona
Kris - tus ví - tě - zí, Kris - tus kra - lu - je, Kris - tus, Kris - tus vlá - - dne všem.

*Hymnus Kristus vítězí Jana Kuncce ve Varhanním doprovodu Kancionálu (1992)
žel přišel o tečkovaný rytmus ve slovech „vítězí, kraluje“.*

Jak již bylo výše uvedeno, první varhanní doprovod jednotného *Kancionálu* vyšel až v roce 1980. O dvanáct let mladší průvod varhan velmi získal doplněním o všechny sloky písní i kvalitnějšími harmonizacemi – jejich úroveň však kolísá, pozná se, zda autorem je hudební profesionál. Velmi oceňuji např. písně Ludvíka Holaina. Slavonínský kněz je dokázal podložit nádhernou klasickou harmonií podporující melodii, s velmi logickým vedením hlasů. Navíc dodržoval zásadu, aby se rytmus slova shodoval s rytmem hudby. Jeho doprovody jsou učebnicí harmonie a krásně zní i v podání čtyřhlasého smíšeného sboru.

422 B M₂

T: sekvence Veni, Sancte Spiritus, složil Inocenc III. (†1216)
ND: L. Holain 1883 (~1939)

1. Přijď, ó Du - chu pře - sva - tý, rač pa - pr - sek bo - ha - tý
svě - tla své - ho v nás vy - lít. Při - jdi, o - tče ne - bo - hých,
dá - rce da - rů pře - mno - hých, rač nám my - sli o - sví - tit.

Přijď, ó Duchu přesvátý JK č. 422B (Varhanní doprovod Kancionálu, 1992).

Jinde postrádám:

- 1) zpěvnost středních hlasů;
- 2) skladatelskou invenci, např. *Vždy žena budiž chválena* (JK č. 845);
- 3) skladatelský cit, např. portugalský vánoční hymnus *Adeste fideles* (JK č. 219) zharmonizovaný Josefem Olejníkem začínající na 6. harmonickém stupni působí spíše jako cvičení z harmonie, zato původní verze Johna Francise Wadea je do výčtu harmonických funkcí skromnější, ale přesto trefněji vystihuje charakter této světově proslulé vánoční koledy;
- 4) stylovost – písně ve starých tóninách by se měly harmonizovat bez dalších alterací, aby vynikly podstatné a charakteristické rozdíly od písně v soustavě dur-mollové, mohly by rovněž obsahovat tehdy používané harmonické floskule, u písní s dochovaným generálbasem by se měl cítit hudební zápis autora;
- 5) přiměřenou náročnost – ze své praxe lektora tříletých kurzů pro varhaníky pořádaných jednotou Musica sacra⁷¹ vím, že frekventanti mají problém s písněmi, které mají:
 - a) předznamenání čtyři bé,
 - b) širokou harmonii, jež předpokládá hru samostatného basu,
viz píseň *Chvalme Hospodáře všehomíra* (JK č. 902),

1. Chval - me Ho - spo - dá - ře vše - ho - mí - ra, jak nám je - ho slá - vu

hlá - sá ví - ra, ve všech ú - hlech svě - ta, ve dne v no - ci, slav - me ve - lké

*Varhanní doprovod Kancionálu 1992,
píseň Chvalme Hospodáře všehomíra (JK č. 902).*

- c) náhlý pohyb ve všech hlasech – typickým příkladem je píseň k požehnání *Skrytý Bože* (JK č. 718), jež je usazena do čtrťových hodnot, jen ve 2. a 4. taktu běží v hodnotách osminových a to ve všech hlasech, což namnoze vede ke zpomalení těchto míst nebo k interpretačním chybám;

⁷¹ Děkanátní školení varhaníků v Radešínské Svatce (2009), ve Slavkově u Brna (2009-2012), v Třebíči (2012-2015) a v Břeclavi (2016-dosud).

1. Skry-tý Bo-že, vrou-cně te-be ctí - me, s ne-be-šťa - ny te-be ve-le-bí - me:

Varhanní doprovod Kancionálu 1992, píseň Krytý Bože (JK č. 718).

6) vhodnou volbu tónin – s ohledem zvláště k barokním varhanám, které mohou mít krátkou oktávu nebo nerovnoměrné ladění, protože pokud *Kancionál* má ambici být skutečně jednotný, měl by se jeho repertoár dát zahrát na všech nástrojích.

Jako v každé publikaci sborníkového charakteru, jsou i ve *Varhanním doprovodu kancionálu* (Zvon 1992, 1994) tiskové chyby. Jejich soupis sestavil Jan Marek (1942 – 2017), ředitel kůru v Ostravě-Zábřehu a spolu s Willi Türkem (*1971), někdejší členem předsednictva jednoty Musica sacra, je opublikoval v časopisu *Varhaník*. Nejzávažněji se chyby v notosazbě dotkly části *Kyrie* v *Ordináriu* Petra Ebena, kde je zaměněn jeden tón v sopránové melodické lince v 5. taktu. Chrámoví hudebníci, kteří neabsolvovali Instruktaže pro varhaníky, varhanickou školu nebo kurzy jednoty Musica sacra, pak zpravidla interpretovali Ebenovo *Ordinárium* přesně dle varhanního doprovodu.⁷² Diecézní mutace žel postrádají jednotné číslování některých písní.

Jednotný *Kancionál* není pramenologicky důsledný a nevyhnul se ani faktografickým chybám – např. autorem *Adeste fideles* není John Reading, ale John Francois Wade. Pro výše uvedené byl jednotný *Kancionál* 1973 přijímán různě, i v brněnské diecézi ne vždy ochotně,⁷³ ale disciplinovaně.

2.3. Publikovaná kritika jednotného *Kancionálu*

První analýzu ještě nevydaného jednotného *Kancionálu* zveřejnila v časopisu *Via* v roce 1968 dvojice Zdeněk Bonaventura Bouše (1918 – 2002) a Václav Konzal (*1931). Mnoho jejich podnětů redakce kancionálu akceptovala, ale nebylo možné plně vyhovět, proto se teolog a františkán

⁷² Někteří frekventanti tříletých kurzů pro varhaníky mají ke *Kancionálu* takový respekt, že – jak sami přiznávají – by ani nenapadlo, že by mohl obsahovat nějaké chyby. Perlička. Na podzim roku 2017 mne pozval jistý varhaník k vyřešení sporu s místním knězem. Ze šetření vyšlo najevo, že prapříčina vzájemné nevráživosti souvisí s tiskovou chybou v první části Ebenova ordinária ve varhanním doprovodu *Kancionálu*. Poté co varhaník zahrál na mši *Ordinárium* Petra Ebena, zavolal jej pan farář do sakristie řka: „Ebena hrajete blbě. Naučte se ho nebo ho nehráte vůbec“. Pan varhaník však měl, coby absolvent dálkového studia brněnské konzervatoře, sebevědomí na rozdávání. Po dalších dvou produkcích pan farář Ebenovo ordinárium hrát zakázal. Následné uvedení Ebena pak bral jako neposlušnost, což vedlo k dalším sporům a vzájemné averzi, která již nebyla odstraněna.

⁷³ Za působení faráře Antonína Láníka v letech 1949-2005 používala šaraticko-vážanská farnost *Cyrlometodějský kancionál* 1949, *Radostnou cestu k Staré Matce Boží Žarošské* 1942 a *Salve Regina: poutnický kancionál* 1992, řada písní byla na listech. Šaratický farář naučil farníky svým ordináriím, které vydal muzikolog František Malý pod názvem *Septem ordinaria* (Brno: Salve Regina, 2003), dále ordináriím Františka Holíka, Karla Břízy, Josefa Olejníka. Žalmy se zpívaly dle předlohy Františka Holíka, který čerpal inspiraci z gregoriánského chorálu, konkrétně v 6. modu. Jednotný *Kancionál* 1973 byl v Šaraticích a Vážanech nad Litavou zaveden až s příchodem nového kněze Marka Slatinského na podzim roku 2005.

Z. B. Bouše opakovaně vyjádřil současnému společnému zpěvníku na podzim roku 1991.⁷⁴ Jednotný *Kancionál 1973* považuje „za pohromu a zmetkový výrobek“ obsahující „záplavu kýčů“. O osm let později napsal Bohuslav Korejs, regenschori týnského chrámu, v časopisu *Varhaník*: „Se současným Jednotným kancionálem spokojený nejsem a jsem rád, že mě nikdo nenutí z něho hrát. O jeho rozšíření zájem nemám, protože by asi blbostí přibylo...“⁷⁵ Časopis *Varhaník* opublikoval v polovině roku 2004 výzvu k diskusi na téma nového zpěvníku od Jiřího Břízy (1931 – 2004), varhaníka v Mostě a bratra redemptoristy Karla Břízy. Jako první na ni zareagovala bohemistka Marie Nováková, jež z titulu své profese vytýká současnému *Kancionálu*:

- 1) zbytečné krácení řady písní vypouštěním slok, viz *Shlédni, Bože* (JK č. 518) – pět slok z původních devíti;
- 2) přebásnění řady slok, většinou cize ve vztahu k původnímu textu, viz *K oltáři Páně* (JK č. 839);
- 3) odstraňování archaismů, viz *Vyros nebe Spasitele* (JK č. 125) a výrazů s významem „padat na tvář, klanět se, kořit se Bohu“, viz *Tvůrce mocný* (JK č. 904);
- 4) nové gramatické chyby, viz *Tisíckráté pozdravujem tebe* (JK č. 812).

Svoje pohledy na jednotný *Kancionál* pak v 6. čísle (2004) zveřejnili členové redakční rady časopisu *Varhaník*: Bohuslav Korejs, Jan Marek a Marie Nováková.

Týnský regenschori Bohuslav Korejs nejprve popsal okolnosti vzniku jednotného *Kancionálu* a v osmi bodech konstruktivně naznačil parametry nového zpěvníku. Současnou edici hodnotí takto: „Kancionál byl vydán proto, aby sjednotil kostelní zpěv ve všech našich diecézích. Ke sjednocení za třicet let nedošlo. Proč? Důvod jistě není jediný. Charakterizoval bych vydání *Kancionálu*, společného zpěvníku českých a moravských diecézí, jako mrtvě narozené dítě“.⁷⁶

Jan Marek z Ostravy-Přívozu uvádí: „Nebojím se ho nazvat kancionálem brněnsko-českým, neboť z *Boží cesty* zbylo jen ubohé torzo.“ Dále vytýká především změny textu písní a připomíná, že zná farnosti, kde dosud používají zpěvník olomoucké arcidiecéze *Boží cestu 1938*.⁷⁷ Marie Nováková, manželka dómského varhaníka v Praze Otto Nováka (1930 – 2013), poukazuje na malý počet písní, rozdílnost mentality České a Moravské a z toho vyplývající jiný pohled na výběr písní, jakožto na rozdílnost různých edic. „Jen si představme, že se při zpěvu sejdou uživatelé nejstaršího prvního vydání, pak držitelé dalších edic tohoto zpěvníku a konečně budou zároveň na lavicích obě opravená vydání – a nejenže tu není žádná jednota, ale je tu dokonalý chaos“, uvádí Nováková.⁷⁸

⁷⁴ BOUŠE, Zdeněk, Bonaventura. *Epilegomena*. 2. upr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80–86005–22–4.

⁷⁵ Viz *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří, 1999, č. 1, s. 14.

⁷⁶ KOREJS, Bohuslav. Diskuse: Jak na to? *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 6–8. ISSN 1212–5334.

⁷⁷ MAREK, Jan. Diskuse: Třicet let společného kancionálu. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 10–11. ISSN 1212–5334.

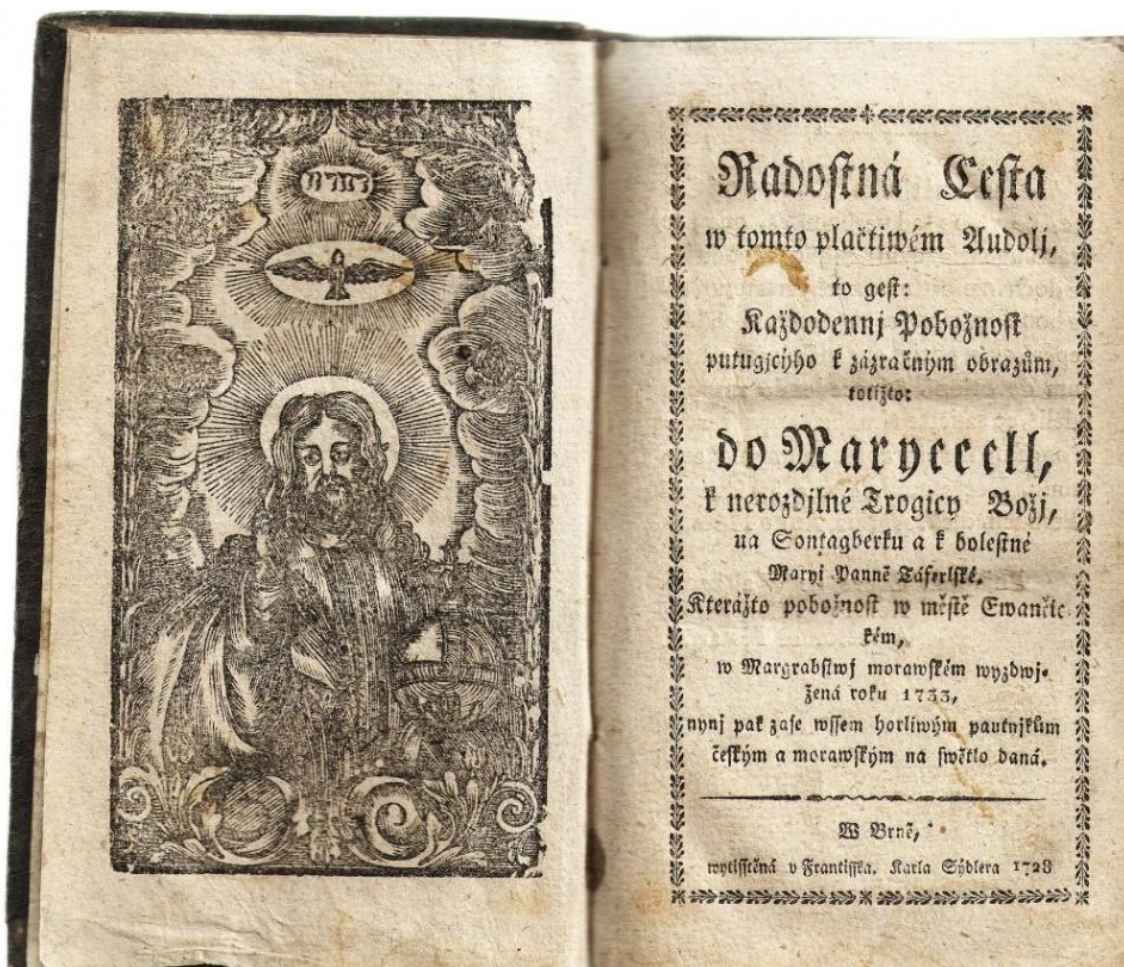
⁷⁸ NOVÁKOVÁ, Marie. Diskuse: Jednotný kancionál – ano či ne? *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 8–9. ISSN 1212–5334.

Závěrem k jednotnému *Kancionálu 1973*. Tato písňová sbírka poprvé z větší části sjednotila zpěv v Čechách a na Moravě. Navazuje na tradici zpěvníků, které respektovaly a postupně usměrňovaly živou hymnografickou paměť. Přes mnohé kompromisy sumarizuje živou tradici a uzpůsobuje ji změnám v liturgii po Druhém vatikánském koncilu.

Pozn.: K soudobé kancionálové produkci patří graduál *Mešní zpěvy* (Vatikán 1989), který je sestavený z nejstarších vrstev písní pokrývajících celý reformovaný církevní rok – v brněnské diecézi se však užívá jen ojediněle. Zatím posledním kancionálem vydaným v jihomoravské metropoli je *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bohu všemohoucímu* (1. vyd. Brno: Moravská zemská knihovna, 2017) kantora Pavla Rašky (1706 – 1776) z roku 1774 o rozsahu 513 stran. K tisku jej připravila Kateřina Smyčková.

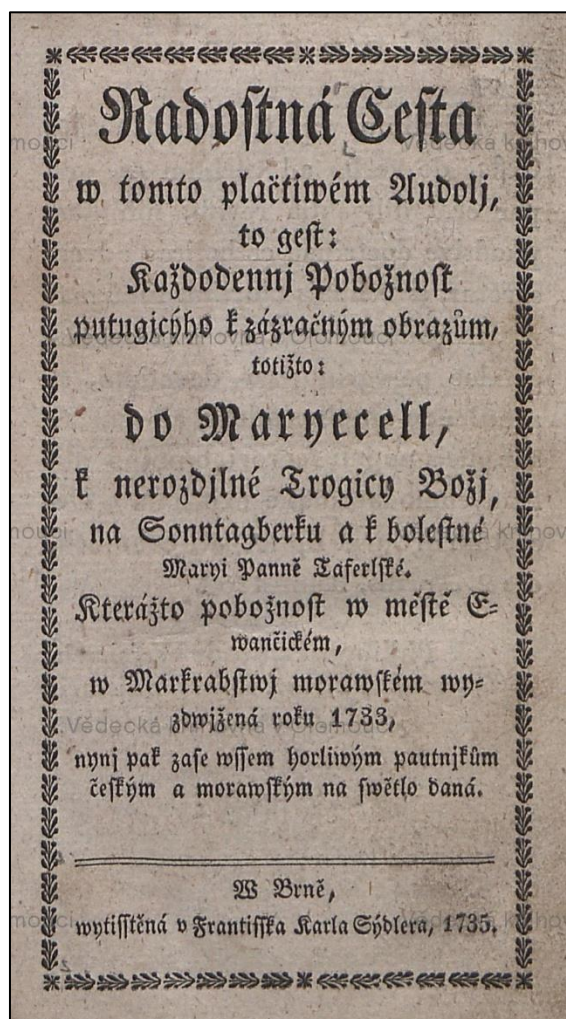
3. Poutnické kancionály

Svébytnou, víceméně samostatnou kapitolu tvoří poutnické kancionály. Jelikož toto téma je pro mnohé velkou neznámou, uvádím názvy poutních zpěvníků v plném původním znění. Poutnictví dosáhlo svého vrcholu v českých zemích v baroku.



Radostná Cesta w tomto plačtívém Audolj 1728?.

V následné epoše vznikla a nabyla monopolní postavení *Radostná Cesta w tomto plačtivém Audolj: to gest: Každodennj Pobožnost putugjcjho k zázračným obrazům, totižto: do Mariecell, k nerozdjlné Trogici Božj, na Sonntagberku a k bolestné Marii Panně Taferlské: Kterážto pobožnost w městě Ewančickém, w Markrabstwj morawském wyzdwjžená roku 1733, nynj pak zase wssem horliwým poutnjkům českým a morawským na swětlo daná* (Brno: František Karel Siedler, 1728 ?).⁷⁹ Další reedic se dočkala nejen v Brně, ale rovněž v Jihlavě,⁸⁰ v Litomyšli,⁸¹ v Mariazell; v Jindřichově Hradci⁸² ještě roku 1875!



Radostná Cesta w tomto plačtivém Audolj 1735.

Slibný rozkvět poutí přerušil osvícenský absolutismus a josefínské reformy. Dne 11. dubna 1772 vydala Marie Terezie dvorský dekret, kterým zakázala procesí konaná mimo dědičné země, s výjimkou procesí do Mariazell. Josef II. nařízením z 16. května 1781 nejprve zapověděl procesí

⁷⁹ Zřejmě fingoovaný nebo mylný datum vydání. Církevní aprobace je z roku 1756 (na rubu titulního listu censura s datem 2. Aprilis Anno 1756) a František Karel Siedler tiskl v Brně až v letech 1799-1808. Publikace má 282 stran.

⁸⁰ W Gjhlawě: Jan Rippl, [mezi 1831 a 1860?].

⁸¹ W Litomyssli: wytisštěná v Wáclawa Turečka, 1782; 5. vyd. W Litomyssli: Ant. Augusta, 1853.

⁸² W Jindřichowě Hradci: Aloizius Jozef Landfras, 1848, 1857, 1858, 1869.

s prapory a hudbou, 7. října 1782 pak konání všech procesí.⁸³ Ačkoli panovník udělal i ústupky,⁸⁴ dvorským dekretem z 8. března 1785 zakázal konání procesí na venkově. Přestože byla po smrti císaře Josefa II. některá poutní místa postupně obnovena, jejich význam velmi poklesl, což souviselo s probíhající sekularizací společnosti.⁸⁵ K oficiálnímu povolení poutí v rakouské monarchii opět došlo až v roce 1840.

Radostná Cesta w tomto plačtiwém Audolj ztratila svou dosavadní výlučnost v 2. polovině 19. století, kdy se v našich zemích začaly v hojné míře užívat zpěvníky: *Cesta Swato-Cellenská: někdy od vlastence nasseho, mučedlnjka a patrona králowstwj Českého swatého Wáclawa, Jindřichowi, markraběti Morawskému, poneyprw ukázaná, nynj od wěrných českých poutnjů neyswětěgssj Rodičky a diwotwornice Cellenské Panny Marie milownjků, každoročně konaná: aneb, knjzka mnohými rozličnými modlitbami, pjsněmi, litaniemi z rozličných kněh sebranými, při pouti Swato-Cellenské k užjwánj pro celý den spořádaná a okráslená : pro potěssenj a cesty dlouhé ukrácenj wssem Swato-Cellenským poutnjům na swětlo wydaná a opět wytištěná* (Jindřichův Hradec: Alois Josef Landfras, 1851) a *Karlovská cesta: poutní knížka k Panně Marii Karlovské v Praze* (Jindřichův Hradec: Alois Josef Landfras, 1860). Na ně navázala *Příloha k Cellenské cestě: sbírka 150 k této pouti přiměřených z wětšší části nowějssích, wesměs wýborných duchowních písni, s potřebnými připomínkami poutníkům: příruční a pomocná kniha pro horliwé wůdce průwoduů jak na jmenowané, a s touto poutí spojená, tak též i jiná swatá místa* (Brno: J. Pustowsky, 1868) vydaná Antonínem Mičkou (1809 – 1892), „starším bratrem“ (= vedoucím poutních procesí) z farnosti sv. Tomáše v Brně. Péči Mičkova nástupce Josefa Šleze – rovněž vedoucího poutníků u sv. Tomáše – vyšla *Úplná Cellenská cesta: každodenní pobožnost na sv. pouti do Mariánských Cell: příruční a pomocná kniha pro horlivé wůdce poutníků do Maria Celly a na jiná sv. místa* (Brno: Karel Winiker, 1872, 1877, 1893). Tato knižní jednotka obsahuje texty oblíbených poutních písní – jakýsi výběr ze starých kancionálů a lidových Špalíčeků, dále popis pobožností a zvyklostí poutníků na cestě do rakouského Mariazell.

K hojně užívaným patřila rovněž *Poutní kniha Velehradská* (Brno: Ant. Nitsch, 1863) Karla Šmídka (1818 – 1878), zakladatele české literární historie na Moravě. Její druhé doplněné vydání vyšlo u příležitosti tisíciletého výročí úmrtí sv. Metoděje s rozšířeným názvem *Poutní kniha Vele-*

⁸³ S výjimkou svátku sv. Theophora a prosebných týdnů.

⁸⁴ Dvorským dekretem z 27. listopadu 1782 povolil konat ročně dvě procesí v každé diecézi (ne však o nedělích, nýbrž o nějakém církevním svátku). Dvorským dekretem z 5. července 1785 povolil konání procesí u příležitosti osvobození Prahy z posledního tureckého obléhání.

⁸⁵ Např. poutní kostel Panny Marie s rezidencí „Mezi vinicemi“ v Žarošicích byl v důsledku restrikcí zbořen až roku 1797, tedy sedm let po smrti panovníka Josefa II. V témže roce vyhořel kostel sv. Anny, fara i velká část obce. Zchudlí občané použili fragmenty ze zrušené rezidence jako materiálu k výstavbě nového kostela a obnově vesnice. Funkci poutního kostela převzal roku 1801 nový kostel sv. Anny. K obnově původního mariánského kostela s rezidencí „Mezi vinicemi“ již nedošlo. Poutní tradice však přežila období totalit do dnešní doby. Největší žarošickou poutí je Zlatá sobota (koná se vždy druhou sobotu v měsíci září) se světelným průvodem mariánských soch. Zdeněk Rotrekl (1920–2013) označil tuto tradici za „nejryzejší barokní fenomén současnosti, jenž nemá z evropského hlediska obdoby“.

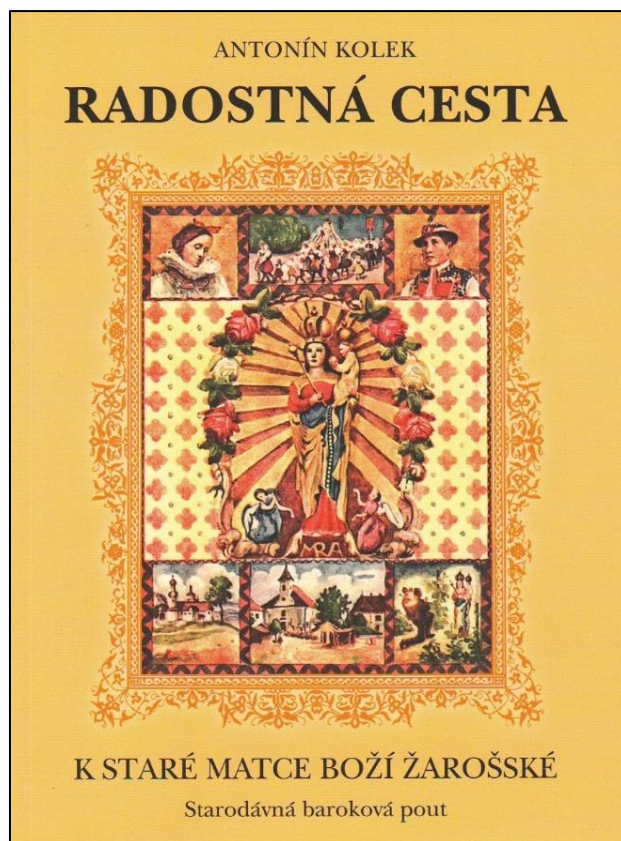
hradská pro jubilejní rok 1885 (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1885). Knihu na pokyn literárního odboru jubilejního výboru nachystal Jan Vychodil (1848 – 1926), kaplan na Velehradě. Publikace obsahuje hlavně písně Jana Nepomuka Soukupa (1863 – 1927) a F. Šmídka s nápěvy skladatele Pavla Křížkovského (1820 – 1885).

Jak už bylo výše naznačeno, poutní procesí každé farnosti koordinoval „starší bratr“ – laik se zvučným hlasem, dobrou výslovností a hudebním sluchem, jenž z pověření duchovního předzpěvoval poutní písně, litanie a předříkával modlitby. Úroveň písňového repertoáru a pobožností však značně kolísala. Proto se Dědictví sv. Cyrilla a Methoda rozhodlo „vyhověti naléhavé a dávno cítěné potřebě a vydati“ *Poutní knihu: modlitby a písně* (Brno: Dědictví sv. Cyrilla a Methoda, 1893). Dílo rozpracoval Karel Bačák (1842 – 1891), český kazatel u sv. Michala v Brně. Zemřel však předčasně, proto jeho práci dokončili František Korec (1844 – 1931), farář v Řezovicích a jeho bratr vrátiv se ze studií v Římě Tomáš Korec (1863 – 1923), kaplan mu přidělený. Východiskem *Poutní knihy 1893* se stala *Cesta Swato-Cellenská 1851 a Příloha k Cellenské cestě 1868*, dále písně k Panně Marii Filippsdorfské, Hostýnské, Lurdské, Karmelské, Tuřanské, Vranovské, k patronům aj. Úhrnem 299 písní. Na projektu spolupracovalo konsorcium kněží a hudebníků, jež v souladu s idejemi cyrilské reformy odmítlo poutní repertoár pocházející z kramářských tisků. S úpravami a sestavením písní pomáhali vydavatelům především: Bruno Sauer, kněz strahovské kanonie, Vladimír Šťastný (1841 – 1910), prefekt brněnského biskupského semináře, František Klinkáč (1831 – 1899), profesor náboženství v Telnici aj. Nápěvy zpracovali hlavně František Musil (1852 – 1908), regenschori brněnské katedrály, a František Kolísek (1851 – 1906), konzistorní rada na Petrově. „Všecky téměř písně někdy i vícekrátě přepracovali a co do obsahu, slohu i rytmu co možná bezvadnými učinili.“ Zastaralé či „příliš triviální“ melodie změnili. Některé písňové texty podložili novými nápěvy. Výsledek? „Lid přijal tuto reformu chladně. Zůstal věrný svým *Cestám*, pokud byly, a *Poutní kniha* bratří Korců se nedočkala ani druhého vydání“, glosuje Antonín Kolek (1895 – 1983), autor notovaného kancionálu *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské: Starodávná baroková pouť* (Brno: Občanská tiskárna, 1942). A právě Kolkovi – řediteli měšťanských škol a houslistovi – vděčíme za sběr cca dvou tisíc poutních písní (!), které poslechem od „starších bratrů“ zaznamenal v několika melodických i textových variantách.⁸⁶ Sto tři nejzajímavější poutních písní pak soustředil do výše uvedené tištěné sbírky, kterou revidoval pozdější věhlasný dirigent Josef Veselka (1910 – 1992). Titulní stranu navrhl akademický malíř Josef Konečný (1909 – 1989).⁸⁷ Zpěvník kromě písní obsahuje též modlitby vztahující se k dvoudenní pouti ke Staré Matce Boží Žarošské. Přidanou hodnotou jsou pramenné poznámky u každé písně, jakožto ojedinělá obrazová galerie „starších bratrů“. Za záchranu řady

⁸⁶ Dle sdělení Antonína Láníka. Antonín Kolek věnoval šaratickému faráři Ant. Láníkovi kopii posbíraných poutních písní.

⁸⁷ V publikaci chybně uvedeno: „Fr. Konečný“.

barokních písní obdržel Kolek v roce 1975 od brněnského biskupství čestný epiteton »mariánský slavíček«, jak to hlásá pamětní deska v žarošickém poutním areálu. Kolkův sběr písní patří k významným hymnologickým počínům 20. století. Reprint *Radostné cesty* z roku 1942 vyšel péčí brněnské obchodní společnosti Dědictví Svatováclavské v roce 2013.⁸⁸ Jedenáct písní z *Radostné cesty k Staré Matce Boží Žarošské* je zaznamenáno na magnetofonové kazetě *Pout' & Vánoce v Žarošicích* (Praha: Antiphona, 1996).⁸⁹



Antonín Kolek: *Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské* (1942).

Zatím posledním souborem duchovních poutních písní je *Salve Regina: poutnický kancionál pro poutě a laické pobožnosti* (1. vydání Brno: Salve, 1992; 2. vydání Brno: Salve Regina, 2015) muzikologa Františka Malého (*1956), sestavený ze starších kancionálů a ústního podání. Repertoár zpěvníku je rozčleněn do osmi kapitol: 1. Písně na začátku pouti a cestou na poutní místo; 2. Písně růžencové; 3. Písně ke svatým poutním patronům; 4. Mariánské písně na poutním místě; 5. Písně k Pánu Ježíši; 6. Písně ke křížové cestě; 7. Písně příležitostné; 8. Písně k loučení se s poutním místem a při návratu domů. Součástí první kapitoly je rovněž *Lidové ordinárium poutníků moravských* někdejšího šaratického faráře Antonína Láníka (1921 – 2014), jež motivicky vychází

⁸⁸ Dědictví Svatováclavské, spol. s r. o., Faměrovo náměstí 26, 618 00 Brno-Černovice.

⁸⁹ 1. *Ty žarošské zvony*; 2. *Ach, má žarošská Matičko*; 3. *Kde jsi, má laskavá holubičko*; 4. *Sladce všichni zazpívejme*; 5. *Překrásná růžička*; 6. *Aj, usnul jsem pod stromečkem*; 7. *Před věky zvolená*; 8. *Sem, sem poutníčkové*; 9. *Vítej, tisíckrát vítej*; 10. *Již přišel čas rozloučení*; 11. *Ještě jednou na rozchodnou*. Většina z těchto písní se pravidelně zpívá o Zlaté sobotě – největší pouti v Žarošicích ve 22:30 hod.

z rázovité jihomoravské poutní písně. *Salve Regina: poutnický kancionál pro poutě a laické pobožnosti* však dle autora není spjat jenom s poutěmi, ale může být využíván jako doplněk mešního kancionálu po celý církevní rok. Obrazový doprovod knižní jednotky tvoří barevné i černobílé dřevoryty staroříšského grafika Michaela Floriana (1911 – 1984).

Uvedené katolické poutní zpěvníky jsou důležitým prvkem dotvářejícím pohled na fenomén poutnictví. Svůj *Poutnický kancionál* (Jihlava: Fabián Augustin Beinhauer, začátek 19. stol.) sestavil rožmitálský kantor Jakub Jan Ryba (1765 – 1815). Oddíl »poutní písně« obsahovaly rovněž mešní kancionály Tomáše Bečáka (1813 – 1855), Placida Johannese Mathona (1841 – 1888), Františka Poimona (1817 – 1902),⁹⁰ Dobroslava Orla (1870 – 1942), Karla Eichlera (1845 – 1918) aj. Nejznámějšími poutními písněmi jsou dnes *Tisíckrátě pozdravujem tebe* (JK č. 812), *Chválu vzdejme* (JK č. 802),⁹¹ *Máti Páně přesvatá* (JK č. 806), *Ó Maria, Boží máti* (JK č. 809) a *Před věky zvolená, Panno Maria*.

Před věky zvolená, Panno Maria

1. Před vě-ky zvo-le - ná, Pan-no Ma-ri - a, nám za pří-klad da - ná,
 4 Ma - ti - čko mi - lá! K To-bě my se u - tí - ká- me, Pan - no Ma - ri -
 7 a! Pro-tož Ti všich-ni zpí- vá - me: "Sal - ve, Re - gi - na."

Před věky zvolená – verze, která se zpívá při poutích v Žarošicích.

Kromě hlavních poutních kancionálů existovaly rovněž zpěvníky okrajové: řádové, lokální,⁹² plagiáty, jakožto poutní sborníčky vydané pro jednorázovou příležitost.⁹³ Svoje soubory duchovních

⁹⁰ Z *Úplného Kancionálu katolického* Františka Poimona vyšel separát *Poutnické písně vyňaté z Úplného kancionálu katolického od F. Poimona* (Olomouc: s.n., 1856).

⁹¹ Ferdinand Pátek (1825-1891), vůdce poutníků do Mariazell v Brně složil spolu s R. Bauerem písně *Chválu vzdejme* (JK č. 812) a *Zdráva buď, nebes Královno* (JK č. 814).

⁹² Moravský písmák, laický katolický kazatel a šířitel „dobrých knih“ Šebestián Kubínek (1799-1882) z Blažovic neměl hudební vzdělání. Přesto jeho zájem o nábožné poutě dal vzniknout dvěma příručním nenotovaným sborníčkům: *Pobožnost k uctění nejsvětějšího života Pána nasseho Ježísse Krista w poutním slawném chrámu Páně Křtinském w Markrabství Morawském* (Brno: Šebestián Kubínek, 1863); *Poutnická cesta z Brna do Celly Panny Marie, již mnoholetý Cellenský poutník namnoze známý sběratel údů dědictví Svatojánského v Praze, dědictví Cyrila a Metoděje v Brně, dědictví Maličkých v Hradci Králově, dědictví sv. Prokopa v Praze a Zlaté knihy dívek českých v Písku, uvědomuje těm, kteří tam ještě nikdy nebyli* (Brno: Šebestián Kubínek, 1875) – obsahuje *Novou píseň pro poutníky Cellenské* pojatou ve třech dílech.

⁹³ V první polovině 20. století mj. vyšlo: *Poutní knížka první české pouti do Lurd r. 1903 konané za protektorátu J. M. nejdůst. Pána, Pana Benedikta Korčiana a za duchovního vedení Leopolda Kolíska* (Brno: Leopold Kolíska, farář

písni měli i mnozí „starší bratři“. Kancionálová produkce v brněnské diecézi není dosud komplexně probádána, což bude jedním z úkolů hudební vědy v následujících letech.

Co dodat závěrem? Snad jedno přání: Aby se příprava budoucího kancionálu realizovala s takovou velkorysostí a pečlivostí, jakou vznikal nový *Gotteslob* (2013)!

LITERATURA

BOUŠE, Zdeněk, Bonaventura. *Epilegomena*. 2. upr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80–86005–22–4.

BOUŠE, Bonaventura – KONZAL, Václav. Několik poznámek k novému jednotnému kancionálu. *Via: časopis pro teologii*, Praha, 1968, roč. 1, č. 5, s. 96–99.

BOUŠE, Zdeněk, Bonaventura. *Malá katolická liturgika: tradice, kritika, budoucnost*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80–7021–709–X.

BŘÍZA, Jiří. Několik slov k budoucímu novému zpěvníku. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 3, s. 12–13. ISSN 1212–5334.

CIKRLE, Karel. Informace o katolickém kancionálu. *Opus musicum*, Brno, 1990, roč. 22, č. 9, s. 264–268.

CIKRLE, Karel. Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí. *Hudební rozhledy: měsíčník pro hudební kulturu*, Praha, 2007, roč. 60, č. 11, 44–45. ISSN 0018-6996.

CIKRLE, Karel. Nový katolický kancionál pro Čechy a Moravu. *Opus musicum*, Brno: Moravské muzeum a Svaz českých skladatelů v Brně, 1969, roč. 1, č. 4, s. 105–109.

ČALA, Antonín. *Duchovní hudba*. Olomouc: Krystal 1946.

ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDROŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první A-L*. Praha: Státní hudební vydavatelství Praha, 1963.

d'ELVERT, Christian. *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*. Brünn: Historich-statist. Sektion, 1873.

DOKOUPIL, Vladislav. *Počátky brněnského knihtisku*. Brno: Státní vědecká knihovna, 1974.

DOKOUPIL, Vladislav. *Soupis brněnských tisků. Staré tisky do roku 1800*. Brno: Státní vědecká knihovna v Brně a Archiv města Brna ve spolupráci s Muzejním spolkem v Brně, 1978.

DUŠEK, Jaroslav. Český kancionál svatováclavský. *Cyril: časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice*, Praha, 1947, roč. LXXII, č. 3–4, s. 25.

v Předklášteří u Tišnova, 1903); *Poutní knížka druhé české pouti do Lurd r. 1907, konané v jubilejním roce 50. ročníce Zjevení P. Marie v Lurdech a 50. ročníce kněžství Jeho Svatosti Pia X. ... za duchovního vedení Leopolda Kolíska* (Brno: Leopold Kolíska, 1907); *Příruční knížka poutní: K jubilejní pouti na Velehrad a Hostýn 1908 z děkanství velkomeziříčského* (Brno: Děkanství velkomeziříčské, 1908); *Poutní knížka jubilejní pouti Moravanův do Říma roku 1908, konané v jubilejním roce 50. ročníce kněžství Jeho Svatosti Pia X. ... za duchovního vedení Jana Hikla a Leopolda Kolíska* (Brno: Benediktinská knihtiskárna, 1908); *Poutní knížka třetí české pouti do Lurd roku 1911 konané ...* (Brno: nákl. vlast., 1911); *Poutní knížka pro III. pouť křesť.-sociálních železničářů z Československa do Lisieux a Lourdes od 2. – 14. května 1930* (Brno: L. Sánka, 1930) – nenotováno aj.

- EICHLER, Karel. Zpráva o novém kancionálu (zpěvech a modlitbách) pro diecesi Brněnskou. *Obzor: list pro poučení a zábavu*, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1907, roč. XXX, č. 10, s. 221.
- FRYDRYCH, Karol. 240 let brněnské diecéze – Kancionálová produkce v brněnské diecézi. 1. část. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2017, roč. 25, č. 3, s. 14–17. ISSN 2336–5374.
- FRYDRYCH, Karol. 240 let brněnské diecéze – Kancionálová produkce v brněnské diecézi. 2. část. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2017, roč. 25, č. 4, s. 2–7. ISSN 2336–5374.
- FRYDRYCH, Karol. 240 let brněnské diecéze – Kancionálová produkce v brněnské diecézi. 3. část. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2017, roč. 25, č. 5, s. 9–14. ISSN 2336–5374.
- FRYDRYCH, Karol. Dómský varhaník a skladatel František Musil (1852–1908). *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009, č. 5, s. 11–13. ISSN 1212–5334.
- FRYDRYCH, Karol. Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2014, roč. 22, č. 4, s. 4–6. ISSN 2336–5374. *Věstník Historicko-vlastivědného kroužku v Žarošicích*, Žarošice: Historicko-vlastivědný kroužek Žarošice, 2015, č. 24, s. 119–120.
- FRYDRYCH, Karol. Radostná cesta k Staré Matce Boží Žarošské jako zdroj inspirace. *Věstník Historicko-vlastivědného spolku Žarošice*, Žarošice: Historicko-vlastivědný spolek Žarošice, 2017, č. 26, s. 46–51. ISSN 2533-4247.
- FRYDRYCH, Karol. Stručná zpráva o lidovém duchovním zpěvu v Šaraticích. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2017, roč. 25, č. 2, s. 11–12. ISSN 2336–5374.
- HOLAIN, Ludvík. Kterak Čechové moravští přišli o své chorály. *Cyrill: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha: Obecná Jednota Cyrillská, 1888, roč. XV., č. 12, s. 90–93.
- KONRÁD, Karel. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*. Praha: Cyrillo-methodějská knihtiskárna, 1893.
- KOPEČEK, Pavel. Posvátná hudba a Liturgická komise pro Čechy a Moravu. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2018, roč. 26, č. 2, s. 8–12. ISSN 2336–5374.
- KOREJS, Bohuslav. Diskuse: Jak na to? *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 6–8. ISSN 1212–5334.
- KOUBA, Jan. *Slovník staročeských hymnografií (13.–18. století)*. Praha: Etnografický ústav AV ČR, v.v.i., Kabinet hudební historie, 2017. ISBN 978–80–88081–13–5.
- LÁNÍK, Antonín. *Kněží – hudebníci brněnské diecéze (1777–1977)*. Šaratice, 1975, 88 s. Rkp.
- MACEK, Petr – FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80–7058–462–9.
- MAREK, Jan. Diskuse: Třicet let společného kancionálu. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 10–11. ISSN 1212–5334.
- NOVÁKOVÁ, Marie. Diskuse: Jednotný kancionál – ano či ne? *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 6, s. 8–9. ISSN 1212–5334.
- NOVÁKOVÁ, Marie. Kancionál a čeština. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004, č. 4, s. 10–12. ISSN 1212–5334.

- OREL, Dobroslav. Nový „Český kancionál“. *Cyril: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Československém státě*, Praha, 1920, roč. XLVI, č. 9–10, s. 81–83.
- REJŠEK, Radek. Mezi Jednotným kancionálem a Mešními zpěvy. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Praha, 2017, č. 4, s. 24–26. ISSN 1212–5334.
- SEHNAL, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001. ISBN 80–7275–021–6.
- SEHNAL, Jiří. Jak by měl vypadat duchovní zpěvník dnešní doby. *Opus musicum*, Brno, 1991, roč. 23, s. 130–133.
- SEHNAL, Jiří. Nejstarší český katolický kancionál. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2018, roč. 26, č. 1, s. 9–14. ISSN 2336-5374.
- SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. Brno: Biskupství brněnské – Středisko pro liturgickou hudbu, 1997.
- SEHNAL, Jiří. Zapomenuté výročí. *Zpravodaj Musica sacra*, Brno: Musica sacra, 2001, roč. 9, č. 4, s. 2–3.
- SLAVICKÝ, Tomáš. Cesta k věčné spáse. Sto let brněnského diecézního kancionálu (1915). *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství s. r. o., 2015, č. 6, s. 17–18. ISSN 1212-5334.
- ŠMÍD, František. Mešní zpěvy. *Hudební rozhledy: měsíčník pro hudební kulturu*, Praha, 2007, roč. 60, č. 11, s. 45. ISSN 0018-6996.
- ŠMÍD, František. Můj pohled na naše současné kancionály. *Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu*, Praha, 2007, roč. 1, č. 2, s. 13–16. ISSN 1802-2774.
- ŠMÍD, František. *Stručné dějiny české lidové duchovní písně*. Praha: KTF UK, 1997.
- ŠMÍD, František. Zamyšlení nad Mešními zpěvy. 1. část. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2015, č. 1, s. 11–14. ISSN 1212-5334.
- ŠKARKA, Antonín. Duchovní píseň českého baroka. In: *Půl tisíciletí českého písemnictví*. Praha: Odeon, 1986.
- ŠKARKA, Antonín. K novému vydání Českého kancionálu. *Cyril: Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice*, Praha, 1946, roč. LXXI, č. 3–4, s. 25–27.
- TÜRK, Willi – MAREK, Jan. Kancionál – Varhanní doprovod 1992 a 1994. Opravy tiskových chyb. *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2006, č. 5, s. 19–20. ISSN 1212-5334.
- VYSKOČIL, Albert. Mešní píseň její historie a otázka. 1. část. *Via: časopis pro teologii*, Praha, 1968, roč. 1, č. 5, s. 91–94.
- VYSKOČIL, Albert. Mešní píseň její historie a otázka. 2. část. *Via: časopis pro teologii*, Praha, 1968, roč. 1, č. 6, s. 106–109.
- Z redakce nového kancionálu. *Via: časopis pro teologii*, Praha, 1968, roč. 1, č. 5, s. 94–96.
- ZÁSTĚRA, Josef, Klement. Lidová píseň duchovní v našich chrámech. *Cyril: časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice*, Praha, 1937, roč. LXIII, č. 9–10, s. 100–105.

KANCIONÁL – JEDNOTNÝ ZPĚVNÍK PRO ČESKÉ A MORAVSKÉ DIECÉZE HISTORICKÝ VÝVOJ, VÝBĚR PÍSNÍ A SOUČASNÉ PERSPEKTIVY

04 Pavel Kopeček

Cyrlometodějská teologická fakulta University Palackého Olomouc

Pokud chápeme kancionál jako soubor duchovních písní určených především pro liturgii, tak se nám nabízí jasný interpretační klíč k posouzení výběru písní i k jejich možným dalším úpravám. Kancionál je však i knihou pro soukromou modlitbu, mimo liturgické náboženské projevy a pobožnosti a proto výběr písní, jejich textová a hudební stránka má reflektovat i toto širší využití. Podstatným rysem kancionálu je, že bývá vytvořen jako výběr ze širšího fondu historicky různých duchovních písní, ale obsahuje i díla současné hudební produkce. Jednotlivé edice českého pokoncilního kancionálu poukazují na to, že písňový výběr je uspořádán relativně volně s možnostmi obměňování, vypouštění či přidávání. Řazení písní je určeno církevním rokem s doplňky. Významnou roli mají při tvorbě kancionálu jeho sestavovatelé. Přestože nejsou tvůrci obsažených písní, zůstávají autory daného zpěvníku jako celku. Právě z pozice sestavovatelského přístupu můžeme vnímat jednotný kancionál jako redakční a editorský počín, v němž je patrná výrazná liturgická koncepce.¹

1. České kancionály první poloviny 20. století

Na počátku 20. století doznívá praxe „kancionálové pestrosti a svébytnosti“ jednotlivých církevních subjektů a to od diecézí až po jednotlivé farnosti, kostely a řeholní komunity, jak ji známe z předcházející doby. Příčin bylo mnoho a upozornil bych na dvě: předně zde byla dlouholetá praxe jednotlivých církevních sborů zpívat písně dle vlastního výběru a snaha o unifikaci a vytvoření jednotného kancionálu pro české a moravské diecéze se jevila zbytečnou a nerealizovatelnou. Jednotlivé církevní obce neviděly důvod pro změnu seznamu písní či kancionálů, které jsou osvědčené a pro ně tradiční a vlastní. Druhou příčinou byla tradice literátských bratrstev, která vydávala své kancionály a po jejich zrušení v tom pokračovali jednotliví redaktoři a farní obce.²

Již ke konci 19. století se objevují tendence o „sjednocení“ liturgické hudby, o co se pokoušely některé spolky. Mezi nejvýznamnější patřila Obecná jednota cyrilská, která je spjata s vydá-

¹ Obecně platí, že dle obsahu a uspořádání obsahují kancionály písně seřazené podle dob církevního roku. Za výběr a uspořádání písní v kancionálu je zodpovědný redaktor, který je mnohdy uváděn jako autor kancionálu. Z pozice redaktorského přístupu můžeme kancionály rozlišit na tiskařské, kde jsou písně řazeny bez redakční práce, a na editorské, kde je zřejmá koncepce. V českých zemích se tištěné kancionály mezi věřícími těšily velké oblibě a to od 16. století, jsou charakterizovány velkým rozsahem a formální i obsahovou kvalitou. Viz.: FUKAČ Jiří, VYSLOUŽIL Jiří a MACEK Petr: *Slovník české hudební kultury*, Praha: Ed. Supraphon 1997, s. 416-420.

² Literátská bratrstva byla sdružení kostelních zpěváků (choralistů), měšťanů a řemeslníků, která vznikala v Českých zemích kolem poloviny 15. století. V kostelech pro ně byly stavěny zvláštní literátské tribuny, vydávali pěkně vyzdobené kancionály. Přesný počet bratrstev je těžké stanovit, odhaduje se, že existovalo asi 100 bratrstev v Čechách a 55 na Moravě. Literátská bratrstva byla zrušena rozhodnutím Josefa II. v roce 1784. Viz.: https://cs.wikipedia.org/wiki/Literátská_bratrstva /leden 2018/.

váním měsíčního periodika Cyril, s podtitulem „Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii“, který vycházel od roku 1874. Tento časopis měl od počátku „čechoslovanský“, národnostní a unifikující charakter. Se vznikem Československa se nastoluje otázka národního zpěvníku duchovních písní pro české diecéze. Je tedy logické, že první společný český kancionál vznikl v kruzích blízkých časopisu Cyril. Duchovní písně v Českém kancionálu vybral a uspořádal Dr. Dobroslav Orel, slova upravil Vladimír Hornof, harmonizoval Václav Vosyka a takto připravený vyšel v roce 1921.³ Český kancionál se vyznačuje úsilím o propojení přístupu historického a praktického. Historický zájem velí na základě vědecké práce s prameny rekonstruovat pokud možno nejpůvodnější a nejhodnotnější texty i nápěvy písní a uvádět zdroje. Zařazeny jsou, dle vyjádření autorů, nejcenější písně všech duchovních tradic a epoch. Z praktického hlediska byly texty upraveny tak, aby byly srozumitelné a přibližně odpovídaly dobovému jazykovému standardu. U některých písní, které lze považovat za součást národního kulturního dědictví a které jsou obecně známy ve starém znění, je uveden text jak původní, tak i upravený (modernizovaný). Při sestavování Českého kancionálu se řešila otázka, zda budoucnost české poesie patří časomíře nebo přízvuku. Na základě kritiky Kancionálu svatojánského,⁴ se redaktoři přiklonili k přízvučné prosodii, proto písně zařazené do Českého kancionálu jsou rytmičovány.⁵ Dle této koncepce se má v českém zpěvu shodovat přízvuk hudební s přízvukem slovním. Shody mezi hudebním a textovým přízvukem a délkou se dosahovalo:

- a) Přebásněním textů – na úkor teologického obsahu.
- b) Změnami melodií, změnami taktu třídobého za dvoudobý a obráceně, složitější renesanční a barokní rytmy byly zjednodušeny.

Tyto úpravy byly konány velmi promyšleně, redaktoři byli významnými muzikology, systematicky všechny písně uvedené v Českém kancionálu podřídili teorii přízvučné prosodie. Český kancionál obsahuje:

³ OREL Dobroslav, HORNOF Vladimír a VOSYKA Václav, *Český kancionál*, Praha: Státní nakladatelství 1921, 672 s. Exempláře, které mají méně než 600 stran, jsou "lidové vydání" bez not.

⁴ Svatojánský kancionál působí nezvykle svým rozsahem i úpravou, vyšel ve dvou dílech: 368+374 stran, v letech 1863 – 1864 v Praze. Stručnou charakteristiku jeho obsahu a kritérií uplatněných při sestavování, obsahuje nekrolog svatovítského kanovníka Vincence Bradáče, který za kancionálem stál. Bradáč vycházel při jeho sestavení ze Šteyerova kancionálu z roku 1683, který doplnil „tím nejlepším“ z celé řady novějších kancionálů užívaných v českých diecézích. V předmluvě prvního dílu kancionálu uvádí, že u řady známých českých písní provedl úpravy textu a nápěvu „ve jménu kvality obsahu a důstojnosti formy“. Na rozdíl od Českého kancionálu, postupoval při jeho sestavování ryze pragmaticky, bez vědeckého zájmu o původní znění. Tento Bradáčův přístup lze chápat s ohledem na potřeby a možnosti doby. Předmluva k tomuto kancionálu naznačuje, že se neočekávalo jeho širší rozšíření mezi věřícími, ale mezi vzdělanci, hudebníky a literáty, kdy pražská provinční synoda v roce 1860 vyzvala k znovuzakládání literátských bratrstev a k obnově a pozvednutí chrámové hudby. PETRÁČEK Tomáš. Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinční synoda roku 1860. In: FILIP Aleš – MUSIL Roman (eds.) *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914*. Praha, 2006, s. 27-58.

⁵ Redaktoři Českého kancionálu ve své práci vycházeli ze zásad „přízvučné prosodie“, kterou prosazoval v 19. století Josef Král.

- písně vlastenecké
- písně podle liturgických dob
- obecné písně (odpovědi při mši – tehdy proti dnešku velmi chudé – a mešní písně)
- písně tematické a příležitostné
- litanie a pobožnosti

Českému kancionálu se dostalo význačné podpory všech českých ordinářů, nikoli moravských, a tak se stal společným kancionálem českých diecézí na víc než 50 let.⁶ Přínosem tohoto kancionálu bylo sjednocení mnoha českých zpěvníků té doby, podpora církevní hierarchie jako jednotného zpěvníku pro české věřící, hudební kvalita – kancionál neobsahoval nehodnotné melodie, jeho obecné rozšíření v českých farnostech. Přes tuto svou aspiraci se však nestal jednotným zpěvníkem pro české a moravské diecéze.

V roce 1928 vydává redemptorista Otto Loula Svatováclavský zpěvník, který byl pravým opakem Českého kancionálu, obsahoval u lidu oblíbené a často umělecky nehodnotné melodie, měl mnoho staročeských původních textů a melodií.⁷

1.1 Moravské kancionály

V roce 1938 vychází zpěvník pro olomouckou arcidiecézi pod názvem „Boží cesta – písně a modlitby katolického křesťana“, který nahradil Holainův kancionál, vydaný poprvé v roce 1888, a další lokální či poutní zpěvníky.⁸ Její vydání připravoval sedmičlenný výbor v čele s prof. ThDr. Janem Martinů, jmenovaný v roce 1927, a dílo dokončil František Večeřa-Střížovský, který pro něj také upravil text některých písní a složil několik nových mešních písní. Boží cesta byla uspořádána podle liturgických období a obsahovala z větší části mešní písně. Olomoucký arcibiskup Dr. Leopold Prečan v úvodu tohoto kancionálu říká: *„Náš nový kancionál dostal název 'Boží cesta'. Název zajisté významný. Přináší nejen modlitby a písně, nýbrž i základy liturgických, věroučných a mravoučných pravd. Podávám tento nový kancionál katolickému lidu na jeho cestu k věčné spáse. Necht' se z něho učí katolicky modlit, zpívat, žít. Kéž přispěje 'Boží cesta' k pochopení a prožívání posvátné liturgie, k obnově náboženského života a tím k větší cti a slávě Boží a ke spáse duší! Žehnám tomuto dílu,*

⁶ Dosáhl celkem 17 vydání: 1921, 1926, 1928, 1932, 1936, 1939, 1940, 1944, 1947, 1950, 1953, 1956, 1957, 1959, 1963, 1966 a 1968.

⁷ LOULA Otto, *Svatováclavský zpěvník*, Praha: Kolej Redemptoristů u sv. Kajetána 1931 (5.vydání), s. 381.

⁸ Holainův kancionál je v podstatě souborem dvou zpěvníků: 1) *Zvuky nebeské*, vydány v Olomouci roku 1878 Jindřichem Geisslerem a Ludvíkem Holainem. Zde je patrný vliv cecilianismu. 2) *Plesy duchovní*, které v roce 1883 vydal Holain, při dodržení zásady, aby se text přízvukem shodoval s přízvukem hudby. Holainovi při sestavení zpěvníku pomáhal František Buček, který byl zodpovědný za textovou stránku kancionálu. Eichler, autor brněnského zpěvníku, jej nazývá prvním bezvadným zpěvníkem po stránce hudební i textové. Viz.: EICHLER Karel: Zpráva o novém kancionálu, zpěvech a modlitbách pro diecézi Brněnskou, in: ŠTASTNÝ Václav: *Obzor, list pro poučení a zábavu*, roč. XXX., č. 11, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských 1907, s. 248.

*žehnám také všem, kdož je budovali, všem, kdož je ochotně přijmou a kdož se přičiní, aby se stalo drahým majetkem našeho zbožného věřícího lidu“.*⁹

V brněnské diecézi se od konce 19. století stále zřetelněji prosazovala myšlenka společného kancionálu, kněží Lomnického děkanství jako první požadovali celkový regionální kancionál. V roce 1895 byla ustanovena komise, která měla nový kancionál připravit, avšak její členové navrhovali převzít Holainův kancionál olomoucký, ale to nebylo od ordinariátu schváleno.¹⁰ Tlak na vydání „regionálního kancionálu“ byl stále výraznější, a když se roku 1904 brněnským biskupem stal Pavel hrabě Huyn, který podporoval tento záměr, biskupská konsistoř požádala Karla Eichlera o sestavení nového kancionálu. Eichler vytvořil komisi pro kancionál, která se skládala z hudebních skladatelů, teoretiků hudby, muzikologů a textařů, členy byli: Jakub Pavelka, František Musil, Jan Bádál a Josef Charvát. Roku 1907 bylo dílo hotovo, o rok později schváleno biskupstvím a poprvé bylo vydáno roku 1909 v Brně.¹¹ Kancionál byl nazván „Cesta k věčné spáse“ a dočkal se sedmi vydání a do roku 1946 to byl oficiální zpěvník brněnské diecéze.

2. Zásady pro vypracování jednotného zpěvníku

Z tohoto kusého pohledu je zřejmé, že v první polovině 20. století se díky mnoha okolnostem nepodařilo nalézt dohodu a zavést jednotný kancionál pro české a moravské diecéze. Změna přichází po II. světové válce a to především díky kritice „přízvučné prosodie“. V roce 1946 Albert Vyskočil v časopise Cyril pro posvátnou hudbu v článku nazvaném „Směrnice pro nový zpěvník“ píše: *„mnozí novější upravovatelé (tím myslí redaktory Českého kancionálu), podřizující se pravidlům přízvučné prosodie, opravovali poklesky proti přízvuku velmi často za cenu jadrnosti básnického výrazu a dokonce i na útraty významového smyslu, jen aby odstranili prosodickou chybu často ještě pochybnou. Ale dnešní stav prosodických studií, které objevují v básnické řeči kontrapunkt přízvuku jako činitele základního s délkou, činitelem pro češtinu tak význačným a nepomíjitelným, označuje výhradně na přízvuku vybudovanou prosodii Královu za překonané stanovisko, které pro výklad českého verše zdaleka nevystačuje. Zvláště ve skladbě zpívané přízvuk jako výhradní a jediné pravidlo je dávno již zřetelný omyl, jak jasně cítil praktický uzákonitel české hudební deklamace Bedřich Smetana. Zejména Hornof, který si všímal výhradně textu, opravoval prosodické chyby i na místech, kde je hudební součinitel paralyzuje a vyrovnává, ba dokonce jich využívá. Takovýchto „chyb“ ovšem zpěvák necítí, ty se jeví jen tužce, která podle mechanismu*

⁹ DIVINA Theodor, Nový kancionál olomoucké arcidiecéze, in *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 1-2, roč. LXV (1939), s. 15.

¹⁰ EICHLER Karel a kol.: Zpráva o pramenech, in: *Cesta k věčné spáse*, Brno: Papežská tiskárna benediktnů rajhradských 1910, s. 17.

¹¹ Viz.: https://is.muni.cz/th/74994/ff_b/Bakalarska_prace_-_Kancional-posledni.txt /leden 2018/.

pravidla označuje hluché slabiky psaného textu prosodickými znaménky“.¹² Albert Vyskočil považoval za oprávněné jen opravovat deklamační poruchy způsobené dechovou přestávkou, kdy je např. rozděleno víceslabičné slovo na dva nesrozumitelné celky, v tomto případě doporučoval přemístění slov.

Profesor staročeské literatury na UK v Praze Antonín Škarka ve svém článku „K novému vydání Českého kancionálu“ otištěném v časopise Cyril říká: „*kostelní zpěv se musí vrátiti k pramenům*“.¹³ V článku poukazuje na dva nedostatky Českého kancionálu: a) přizpůsobení písni jedinému estetickému názoru a vkusu, používání jedné poetiky, snaha odstranit odlišnosti a rozmanitosti, jakoby celý kancionál vznikl v jistém čase a místě najednou; b) vulgarizace jazyka – odstranit odlišnosti a podobnost s jazykem hovorovým. Zasadil se o obnovu těchto duchovních skvostů, kterou viděl v restauraci původních textů a melodií a vyzval k vydání nového kancionálu, který by byl sestaven podle následujících pravidel:

1. Nutno vycházet z nejstaršího a původního znění, prosazovat u lidu vžitě znění napříč jednotlivými diecézemi.
2. Úpravy textů jsou nutné – upravují se výrazy, které nabyli jiného významu nebo jsou nesrozumitelné: např. děvka ve významu dívka, odtucha – útěcha ...
3. Při drobných úpravách hledat inspiraci ve starších zpěvnících a kancionálech.
4. Je-li původní text srozumitelný a vyhovující, nic na něm neměnit, archaismus není na škodu, je to prostředek stylizační a koresponduje s jazykem liturgickým.
5. Varovat se přebásňováním písni, dělat si ze starších písni inspirační zdroj. Je-li píseň textově nehodnotná, není dobré ji zachraňovat, ale požádat současné básníky o nový text.
6. Chybou je vydávat přebásněnou píseň za starobylou, tím se pokřivuje úsudek lidí o naší kultuře a její historii.
7. Poznámky v kancionálu o historii písni přispívají k pochopení našeho kulturního dědictví.
8. Dvě písni by měly být vyňaty z jakýchkoli úprav a ponechány ve své původní starobylé verzi: *Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave*.

2.1 Český kancionál svatováclavský

Tyto zásady byly jakýmsi programovým prohlášením, jímž se řídili editoři a redaktoři Českého kancionálu svatováclavského z roku 1947, kterými byli: prof. Miroslav Venhoda, prof. Otto A. Tichý, dr. Eduard Trola, dr. Ludvík Vachulka, P. Jan Štikar, Msgr. Jan Boháč, prof. Antonín Škarka, prof. Josef Vašica, Albert Vyskočil, prof. František Jeřábek a Jaroslav Dušek. Český kancionál

¹² VYSKOČIL Albert, Směrnice pro nový zpěvník, in *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXI (1946), s. 37.

¹³ ŠKARKA Antonín, K novému vydání Českého kancionálu, in *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXI (1946), s. 25-27.

svatováclavský obsahoval 75 písní, které měly tvořit společný základ pro všechny diecéze, přičemž každá diecéze jej měla doplnit svými dodatky.¹⁴ Do tohoto kancionálu byly zařazeny nové písně: *V zemi věrných Čechů* (V. Hornof / F. Suchý 1918); *Matičko Kristova* (K. D. Lutinov 1923); *Ó srdce Páně, archo naší spásy* (V. Hornof / V. Říhovský 1919); *K oltáři Páně* (V. Šťastný / J. C. Sychra 1910); *Budiž vděčně velebena* (Fr. Žák / Fr. Pivoda 1908); *Ježíši Králi* (Fr. Žák / J. Trumpus 1912).¹⁵ Po vydání Českého kancionálu svatováclavského v roce 1947 se zjistilo, že počet písní je nedostačující a díky poválečnému společenskému vývoji v ČSR se nedočkal další úpravy a vydání, spolu s Českým kancionálem zůstal užívaným zpěvníkem v Čechách až do vydání po-koncilního Jednotného kancionálu v roce 1973.

2.2 Cyrilometodějský kancionál

Z Českého kancionálu vycházela i redaktorská a ediční práce brněnských vydavatelů Leopolda Benáčka a Josefa Navrkala, kteří v roce 1949 vydali Cyrilometodějský kancionál. Tento kancionál byl vydán dle stejných zásad jako Český kancionál, obsahoval většinu stejných písní a byl doplněn o další i s přihlédnutím k diecézním hudebním tradicím. Původně byl zamýšlený pro všechny české a moravské diecéze, stal se oficiálním zpěvníkem brněnské diecéze a nahradil Cestu k věčné spáse. Básník Jan Zahradníček napsal pro tento kancionál několik textů.¹⁶ Větší rozšíření tohoto kancionál bylo znemožněno nástupem komunismu, tento zpěvník se užíval v brněnské diecézi. Do vydání Společného zpěvníku českých a moravských diecézí se používali především tři základní kancionály: Český kancionál (české diecéze), Cyrilometodějský (Brno) a Boží cesta (Olomouc).

3. Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí

Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí, obvykle označovaný jako Jednotný kancionál, je historicky první český kancionál určený pro celé území Česka. Jeho počátky můžeme spatřovat jak v předcházejícím vývoji kancionálové tvorby v první polovině 20. století, tak i v internaci kněží a řeholníků v roce 1950 v klášteře Želiv, protože zde vznikl seznam písní, kteří si tito duchovní, pocházející z různých diecézí a řeholních komunit, přáli mít ve svém zpěvníku. Tento seznam měl tu výhodu, že vůbec vznikl, obsahoval obecně známé písně a vytvořil základ pro budoucí Jednotný kancionál, který byl všemi akceptovaný. Když v roce 1965 při České liturgické komisi vznikla hudební sekce, začalo se jednat o Společném zpěvníku, a to jak v návaznosti na snahy předcházejících desetiletí, tak i v důsledku liturgické reformy a úlohy duchovní písně

¹⁴ Viz.: https://cs.wikipedia.org/wiki/Český_kancionál_svatováclavský /leden 2018/.

¹⁵ Viz.: DUŠEK Jaroslav, Český kancionál svatováclavský, in *Cyrl. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXII (1947), s. 25.

¹⁶ Kancionál dosáhl 12 vydání a to v letech 1949(2x), 1954, 1955, 1957, 1958, 1961, 1964, 1965, 1967 a 1968 (2x). Viz.: https://cs.wikipedia.org/wiki/Cyrlometodějský_kancionál /leden 2018/.

v obnovené liturgii. Seznam písní, který byl vytvořen v Želivi, byl upraven, u jednotlivých písní se hovořilo o úpravě textu a melodických variantách, byly přidány další písně. Liturgická komise na svém prvním zasedání 10. března 1965 ustavila sekci pro liturgický a lidový zpěv pod vedením Jaroslava Kouřila (1913 – 1981), učitele pastorální teologie na Cyrilometodějské bohoslovecké fakultě v Litoměřicích.¹⁷ V hudební sekci liturgické komise se nejprve vedla diskuze ohledně užití mešních písní v obnovené liturgii, kdy jde o průnik dvou dějů: vlastní liturgie a lidové písně. Pozornost se soustředila na dva základní aspekty: role mešní písně v obnovené liturgii a výběr písní. Následně se otevřela diskuze ohledně jednotného zpěvníku pro všechny diecéze a teprve na jednání české liturgické komise dne 12. května 1966 ordináři definitivně rozhodli, že bude jen jeden kancionál společný pro všechny.

Na prvních schůzích nově vznikající hudební komise se v Praze sešlo asi 30 lidí, převážně pražští varhaníci a sbormistři. Mezi nimi O. A. Tichý, Dr. J. Hruška, J. Hercl, prof. M. Venhoda, Dr. V. Plocek, B. Korejs, Dr. V. Macek a další. Z kněží pražské arcidiecéze P. Karel Kudr a P. Josef Koukl, dobré zastoupení měla i brněnská diecéze: P. Ladislav Simajchl, dr. Karel Cikrle, P. Holík. Z olomoucké arcidiecéze se dalších jednání hudební komise účastnil P. Josef Olejník. Ostatní diecéze poslaly po jednom zástupci z řad kněží a to často až během práce komise. Na řadu přišla diskuze o potřebě nového kancionálu, při níž zazněla námitka PhDr. Václava Plocka, že k vytvoření pořádného zpěvníku, který by zahrnoval staročeské písně, je třeba vytvořit thesaurus české duchovní písně.¹⁸

Za Prahu byli vybráni prof. Miroslav Venhoda, P. Karel Kudr a František Šmíd. Prof. Venhoda navrhl, že Prahu bude zastupovat na jednáních sám a ostatní bude informovat. K tomuto omezení počtu členů přispělo i to, že ministerstvo kultury začalo vyžadovat „státní souhlas“ k účasti v komisi. Jediná brněnská diecéze postavila početnější a názorově vyhraněný tým, ostatní diecéze, poslali po jednom delegátovi, litoměřická diecéze delegáta neposlala a její zájmy zastupoval Karel Cikrle, muzikolog a brněnský bohoslovec studující na teologické fakultě v Litoměřicích.¹⁹ Komise pro jednotný zpěvník se ustálila v následujícím složení: Karel Cikrle (Litoměřice), Jaroslav Elšák (administratura český Těšín), František Holík (Brno), Pavel Janeček (České Budějovice), Vilém Müller (Hradec Králové), Václav Renč (Brno), Ladislav Simajchl (Brno), Miroslav Venhoda (Praha) a Jan Veselka (Olomouc).²⁰

¹⁷ Viz.: KOPEČEK Pavel, *Liturgické hnutí v českých zemích a pokoncilní reforma*, Brno: CDK 2016, s. 286-288.

¹⁸ Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 13.

¹⁹ Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 14.

²⁰ Viz.: Z redakce nového kancionálu. In *Via* 1968, č. 5, s. 96.

Práce na jednotném zpěvníku začali revizí seznamu písní, který byl sestaven v Želivském klášteře v 50. letech. Tento seznam obsahoval písně různé kvality a hlavně, byl seznamem písní pro před-koncilní liturgii. Seznam obsahoval písně mezi českými a moravskými věřícími známé, čímž se stanovilo základní pravidlo pro sestavování jednotného zpěvníku. Tento seznam byl postupně měněn a doplňován. Texty byly upravovány a přebásňovány a diskutovalo se o výběru melodických variant.²¹ V komisi převládl názor, že návrat k původnímu znění písní je nežádoucí a že je třeba vrátit se k upravovaným a modernizovaným písním.

3.1 Základní pravidla pro sestavování jednotného zpěvníku

Vedoucím sekce pro přípravu jednotného kancionálu byl ustanoven Miroslav Venhoda (1915 – 1987). Pracovní zásady sekce a popis návrhu, který komise zpracovala, byl shrnut v pěti oddílech, které lze charakterizovat následovně:

1. Hudba má sloužit slovu, parafráze nejsou žádoucí; zpěv je součástí liturgie; překrývat recitovaný liturgický text zpěvem je absurdní.

2. Procesními zpěvy v římské liturgii jsou responsoriální žalmy; role duchovní písně v liturgii je okrajová a omezená.

3. Problematičnost osvícenské mešní písně; tuto pseudo-liturgickou formu s plytkým teologickým obsahem těžko obnovit redukcí počtu slok či přepracováním textu.

4. Oddíly „svatý“, „před proměňováním“, „po proměňování“ naštěstí vymizely; v návrzích se ještě objevila např. sloka z písně *Bože před tvou velebností*, kde stálo „*nám pak v těle aspoň přáno vzhlízet k tobě na oltář, velebit tě ve svátosti, ve sněhobílé hostii, která duši temna zproští, dá ji bělost lilii*“.²²

5. Ve výběru písní je ustupováno špatnému vkusu; odborníci se shodnou na tom, že je některá píseň špatná, ale nechají ji ve výběru jen proto, že je rozšířená. Diecézní kancionály jsou silně zasaženy úpadkovými tendencemi posledních dvou století a těžko je brát jako základ jednotného kancionálu; staré písně jsou neúměrně kráceny.

O těžkostech ediční činnosti svědčí fakt, že píseň *Bůh Ti tento život dal*,²³ byla 4x navržena na vyřazení a vždy zase nakonec přijata, poněvadž hrozilo, že olomoucká arcidiecéze Kancionál bez

²¹ Snaha o hudební sjednocení kancionálu nespočívala v návratu k nejstarší verzi, ale v hudebně vědním výzkumu, za jehož základ byl vzat Cyrilometodějský kancionál. V textové části se nešlo k pramenům, text se sestavoval ze zdařilých versí současných kancionálů. Viz.: Z redakce nového kancionálu. In *Via* 1968, č. 5, s. 94-96. (Příspěvek připravili členové komise pro jednotný zpěvník).

²² Píseň *Bože, před tvou velebností*, anglicky *Holy God, We Bow Before You*, je známá česká mešní píseň. Její text pochází z kancionálu *Radostná cesta* z roku 1782, nápěv ze začátku 19. století. V jednotném kancionále má přepracovaný text a upravenou melodii, je označena číslem 512. Na Slovensku je známa jako *Bože, tvojej velebnosti*, v Jednotném katolickém zpěvníku má číslo 239. Viz.: *Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí*, Praha: Česká katolická charita 1990, (12. vydání), s. 354-355.

²³ V současném *Kancionálu – Jednotném zpěvníku pro české a moravské diecéze* je uvedena pod č. 914.

této písni nepřijme. Již v roce 1968 panovaly nad rukopisem rozpaky, kancionál vyhovoval svým výběrem diecézi brněnské. V Čechách byly postrádány některé hodnotné nápěvy obsažené v kancionálech dřívějších. Bylo kritizováno necitlivé sestavení adventních celků z rorátních písní a také některé textové úpravy. Jediný kritický článek však uveřejnil pouze Václav Konzal a Bonaventura Bouše,²⁴ kteří reagovali na řadu špatných textových úprav i teologicky nesprávných výroků v rukopise Jednotného kancionálu z roku 1968. Komise na tyto připomínky reagovala a do konečného vydání je zapracovala.

Během roku 1969 byl kancionál připraven a předán do tisku, což bylo před vydáním nového misálu, tedy v době, kdy nebyla definitivní úprava liturgie zřejmá. Z toho důvodu Dr. Josef Bradáč se jménem „kancionálové sekce“ zeptal na jednání české liturgické komise 19. srpna 1969 jaký vliv bude mít nové *Ordo missae* na kancionál a za jakých podmínek bude možno užít před-koncilní mešní píseň. Bylo konstatováno, že je nutno upravit rozdělení slok mešních písní k jednotlivým částem mše v souladu s Mešním řádem, o čemž rozhodnou biskupové. Současně, díky kritickým hlasům, byla v diskuzi závaznost Jednotného zpěvníku pro všechny diecéze.²⁵

Komisi pro kancionál dne 8. října 1969 Ladislav Simajchl informuje, že biskupové rozhodli nevydávat žádný jiný než jednotný kancionál a všichni ordináři tomuto zpěvníku udělí schválení.²⁶ Ordináři dále stanovili místa, kdy se v průběhu mešní liturgie zpívá z kancionálu, je to: vstupní zpěv, aleluja – zpěv před evangeliem, příprava darů, přijímání, po přijímání, závěr. Mešní písně byly takto upraveny a pro jednotlivá místa byly vybrány jednotlivé sloky písně, přičemž k přijímání to byly dvě či více slok, kdy se spojila sloka provázející přijímání s meditačním zpěvem po přijímání. Ordináři museli rozhodnout i některá sporná místa: lidový zpěv nebude nahrazovat části ordinária především *Gloria* a *Sanctus*, části mešních písní dělené na před proměňováním a po proměňování v kancionálu zůstanou, budou odlišeny a upraven jejich obsah.

3.2 Vydání Kancionálu a jeho obsah

Zdržení vydání bylo dáno nejenom kritickými hlasy, ale i otázkou o definitivní podobě obnovené liturgie, kterou je hudba integrální součástí. Byl kritizován výběr písní, který je vždy kompromisní a dán názory jednotlivých členů komise. Přes tuto kritiku, zpěvník obsahuje potřebný základ písní

²⁴ Viz.: KONZAL Václav, BOUŠE Bonaventura, Několik poznámek k novému jednotnému kancionálu. In *Via* 1968, č. 5, s. 96-99.

²⁵ Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 14.

²⁶ Církevní schválení bylo uděleno na svátek sv. Cyrila a Metoděje, dne 5. července 1973, pod jednacím číslem 3783 a udělili je: Štěpán kardinál Trochta, biskup litoměřický; dr. František Tomásek, biskup a apoštolský administrátor pražský; Josef Vrána, biskup a apoštolský administrátor olomoucký; Dr. Karel Jonáš, kapitulní vikář královehradský; Ludvík Horký, kapitulní vikář brněnský; Miloslav Trdla, kapitulní vikář českobudějovický; Antonín Veselý, ordinář českotěšínský. Viz.: *Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí*, Praha: Česká katolická charita 1990, (12. vydání), s. 4.

obecně známých věřícími z různých diecézí. Kancionál se vyrovnal s liturgickou reformou zpěvu způsobem přístupným i těm méně hudebně schopným společenstvím. Otevřena je otázka, zda toto řešení je definitivní a zda vytčený cíl Jednotného zpěvníku není příliš nízký. Prvotní kritika postupně utichala, zejména ve venkovských farnostech, protože varhaník vždy může, na každé období v liturgickém roce, vybrat z Kancionálu vhodnou píseň.²⁷

Z jednání České liturgické komise ze dne 29. dubna 1970 se dozvídáme, že kancionál bude opožděn z důvodu nedostatku papíru. Komise doporučila, aby Ladislav Simajchl vybral několik písní, které budou vydány na lístcích, aby věřící mohli zpívat při obnovené liturgii. Dne 16. června 1970 vydání kancionálu stále vážne na tisku, a je rozhodnuto jej vydávat po sešitcích dle liturgické doby. Následně 7. října 1970 je oznámeno, že Charita vydat kancionál nemůže. Doporučeno jej vydat v malém nákladu bez modliteb, nicméně nakonec se vydávání jednotného kancionálu podařilo. První vydání bylo připraveno péčí Mons. Ladislava Simajchla a vyšlo v roce 1973, na pozdějších vydáních se zásadním způsobem podílel Karel Cikrle.²⁸

Na rozdíl od jiných zabírají v Kancionálu relativně značnou část náboženské výkladové texty; písně, kterých je celkem 229, jsou řazeny podle liturgických období s uvedením jména autorů textů i nápěvů. Texty jsou ve spisovné češtině, melodický rozsah nepřekračuje jednu oktávu, tóniny jsou většinou durové, méně mollové. Vychází z tradic duchovního zpěvu a připojuje i tvorbu novou.

Jednotný kancionál má dvě základní části: textovou (život z víry, hlavní společné modlitby, popis svátostí ...) a písňovou (adventní písně, vánoční písně, postní písně atd.); nevýhodou je malý počet písní, chybí vhodné písně pro řadu slavností a liturgických úkonů. Z toho důvodu mnohé diecéze vydávají své dodatky, které narušují jednotu, o kterou se usilovalo na počátku redakční práce.

Písně jsou rozčleněny dle liturgických období, každé období má charakteristickou počáteční číslici, řazení písní odpovídá liturgickému roku:

1xx – roráty a jiné adventní písně,

2xx – vánoční písně a koledy,

3xx – postní písně,

4xx – velikonoční písně (401 – 413), Nanebevstoupení Páně (415) a svatodušní písně (421 – 425),

5xx – ordinária (501 – zpěvy mešního řádu dle Fr. Holíka; 502 – ordináriům Josefa Olejníka;

503 – ordináriům Karla Břízy; 504 – ordináriům Petra Ebena; 505 – ordináriům Zdeňka

Pololáníka; 509 – latinské ordináriům *Missa mundi*) a obecné mešní písně (510 – 525),

²⁷ Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 14.

²⁸ Viz.: KOPEČEK Pavel, *Liturgické hnutí v českých zemích a pokoncilní reforma*, Brno: CDK 2016, s. 288.

²⁹ Jednotný kancionál obsahuje kromě rozčleněných písní v úvodní části nejdůležitější křesťanské modlitby (Otčenáš, Zdravas Maria, Anděl Páně, Vyznání víry atp.). Dále obsahuje další modlitby, zpovědní zrcadla, mešní řád, litanie, denní modlitbu církve, křížovou cestu atd.

- 6xx – běžná responsoria k bohoslužbě, taktéž rozčleněna dle příležitostí (60x – advent, 61x – Vánoce, 62x – Velikonoce, 63x – Eucharistie, 64x – Maria a svatí, 65x – díky, chvála, důvěra, 66x – kající, prosby, 67x – za zemřelé, 68x – různé, 69x – verš před evangeliem,
7xx – písně k Pánu Ježíši,
8xx – mariánské písně (801–820), písně ke svatým (821–845), k Andělům strážným (870),
9xx – příležitostné písně.

Na závěr kancionál uvádí přehled zdrojů písní a skladatelů, uvádí jen zřídka písně epické. Vedle písní starých a tradičních obsahuje písně nově tvořené a upravené s uvedením autorů textu i nápěvu. Tyto údaje umožňují sledovat autorské rozdíly v textech stejných melodických předloh, mnohé písně jsou používány při bohoslužbě různých církví, což je dokladem ekumenických snah.

3.3 Pohled do budoucnosti

Podíváme-li se na jednotný zpěvník, tak řazení písní je dle liturgického roku, ale nevyvážené a z tohoto důvodu na příklad zařazení velkého počtu mariánských písní se jeví, z hlediska liturgického, nadbytečné, vzhledem k tomu, že počet mariánských svátků byl reformou kalendáře zredukován. Naproti tomu je řada nedělí a svátků, ke kterým v kancionálu vhodné zpěvy nejsou. Kancionál obsahuje pro dobu postní převážně písně o umučení Páně a nevnímá tuto dobu jako čas pokání a přípravy na velikonoce. Písně *Matka pláče*, *ruce spíná* nebo *Dokonáno jest, smrt plesá*, nejsou jistě v souladu s liturgickými tématy postních nedělí.³⁰ Nejsou písně pro svátek Zjevení Páně, Křtu Páně, Obětování Páně a Proměnění Páně, na řadu svátků svatých a pro mnoho jiných příležitostí.

Názory ohledně důsledné úpravy liturgických zpěvů v souladu s novou teologií liturgie, jak ji přinášela liturgická reforma, se objevovaly převážně v Čechách a především v Praze.³¹ Typickým příkladem hledání vlastní cesty byl pražský Havelský kancionál, který sestavil Dr. Myslivec.³² V něm se autor snažil, aby dosavadní schéma mešní písně, která velmi volně se váže k právě probíhající části mše, bylo nahrazeno texty na biblické a teologické motivy.

Prosazení jednotného kancionálu sice odstranilo největší excesy, ovšem liturgickou reformu z pohledu hudby u nás spíše paralyzovalo a zakonzervovalo v před-koncilním vnímání. Kancionál sice řeší koncilní reformu zpěvu způsobem přijatelným pro běžný věřící lid, ale nedomnívám se, že se jedná o řešení definitivní. Nové zpěvníky by měly více reflektovat po-koncilní liturgický vývoj

³⁰ Pro druhou neděli postní, kdy je každoroční téma „Zjevení Páně na hoře Tábor“ nemáme píseň. Stejně tak je to při „křestních evangeliích“ liturgického cyklu A: 3. postní neděle – žena u studnice Jakubovy; 4. postní neděle – Uzdravení slepce od narození; 5. postní neděle – vzkříšení Lazara. Pokud je liturgicky a teologicky postní doba chápána jako příprava na křest či obnovu křestních slibů, by odpovídající písně byly velmi vhodné.

³¹ Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 15.

³² Havelský kancionál, nazvaný jako *Cantus Sangalenses Pragenses*, který vyšel v Praze roku 1968, je autorem Josefem Myslivcem vnímán jako „rukopisná pracovní pomůcka“. Uvedená příručka je cenným dokumentem o tvořivém liturgickém hnutí ve farnosti sv. Havla, kde v době koncilu působil P. Jiří Reinsberg.

a stávající edice liturgických knih, z tohoto pohledu je paradoxní, že ještě v 80. letech minulého století vznikaly nové mešní písně. V následujících 90. letech si jednotlivé diecéze vydávají své dodatky k Jednotnému kancionálu, aby si uchovaly poklad duchovních písní pro ně typický a charakteristický.³³

Duchu liturgické reformy bližší bylo vydání Mešních zpěvů. Zásahu na vydání mají František Šmíd (nar. 1940), který vytvořil obsáhlou sbírku písní, Václav Plocek (1923 – 2005), který posuzoval a upravoval hudbu, Václav Konzal, který provedl výběr písní a Jan Matějka, který vybíral jednotlivé sloky. Vydání Mešních zpěvů, coby uceleného souboru písní jako obdoby graduálu a hymnáře je ojedinělým počinem ve snaze využít hudební bohatství a přispět tak k souznění hudby, zpěvu a liturgických textů při bohoslužbě.

Při výběru mešních písní pro Jednotný zpěvník probíhala úprava textu a výběr slok k jednotlivým částem mše.³⁴ Větší počet slok se uplatnil ve zpěvu k přijímání a lze říci, že výběr strof a jejich dělení se osvědčilo a věřícími bylo přijato. Přesto lidová duchovní mešní píseň je spjata s před-koncilní liturgií a zbožností a dnes nás staví před otázku, zda tuto hudební formu zachovat, i když vznikla na jiném liturgickém a teologickém půdorysu, nebo hledat a tvořit nové formy? V tomto vidím současné poslání hudebníků a liturgů, které není jen omezeno na hudební a kancionálovou tvorbu, ale vedle praktické hudební formace a liturgické vzdělávání i promyšlení základní koncepce hudby v obnovené liturgii.

4. Význam jednotného zpěvníku

Církevní zpěv prezentovaný českou lidovou duchovní písní a Jednotným kancionálem je cenným liturgickým dědictvím nejen v oblasti duchovní hudby, ale také cennou součástí národní kultury. Duchovní texty umocněné jednoduchými melodiemi jednohlasého, zřídka i vícehlasého zpěvu věřících, jsou nejen výrazem náboženského života, ale mají i vzdělávací hodnotu. Z jazykového hlediska byly a i dnes jsou významné svým upevňováním povědomí o spisovném jazyku, který je zpěvem fixován a duchovní píseň tak přispívá k jazykové kultuře národa.

³³ Je patrné, že do jednotného kancionálu se nemohly dostat písně, které obsahovaly předkoncilní zpěvníky jednotlivých diecézí. Vedle diecézní tradice, to byly i tradice lokální a farní, tradice poutních míst, které vedly v 90. letech minulého století k vydávání farních a poutních zpěvníků. Tyto zpěvníky jen upravovaly či doplňovaly poměrně chudý seznam mešních písní Jednotného kancionálu.

³⁴ Nedělit a přezpívat celou píseň v jednotlivých částech mše propagoval P. Bonaventura Bouše. S ohledem na římskou praxi a historii liturgie, kdy při sestavování latinských gregoriánských introitů je patrný „sestřih z veršů žalmů“, tak v komisi převládá názor, že je možno takto „rozstříhat“ mešní píseň. Viz.: ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 16.

LITERATURA

FUKAČ Jiří, VYSLOUŽIL Jiří a MACEK Petr: *Slovník české hudební kultury*, Praha: Ed. Supraphon 1997, 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.

Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí, Praha: Česká katolická charita 1990, (12. vydání), 585 s.

KOPEČEK Pavel, *Liturgické hnutí v českých zemích a pokoncilní reforma*, Brno: CDK 2016, 399 s. ISBN 978-80-7325-419-3.

OREL Dobroslav, HORNOF Vladimír a VOSYKA Václav, *Český kancionál*, Praha: Státní nakladatelství 1921, 672 s.

PETRÁČEK Tomáš. Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinční synoda roku 1860. In: FILIP Aleš – MUSIL Roman (eds.) *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914*. Praha, 2006, s. 27-58. ISBN 80-86300-58-7.

DUŠEK Jaroslav, Český kancionál svatováclavský, In: *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXII (1947), s. 25.

EICHLER Karel: Zpráva o novém kancionálu, zpěvech a modlitbách pro diecézi Brněnskou. In: ŠTASTNÝ Václav: *Obzor, list pro poučení a zábavu*, roč. XXX., č. 11, Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských 1907, s. 248.

KONZAL Václav, BOUŠE Bonaventura, Několik poznámek k novému jednotnému kancionálu. In: *Via* 1968, č. 5, s. 96 – 99.

ŠKARKA Antonín, K novému vydání Českého kancionálu. In: *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXI (1946), s. 25 - 27.

ŠMÍD František, Můj pohled na naše současné kancionály. In: *Psalterium*. ročník 1., číslo 2/2007, 15. duben 2007, s. 13-16. ISSN: 1802-2774.

VYSKOČIL Albert, Směrnice pro nový zpěvník, In: *Cyril. Časopis pro hudbu posvátnou a liturgii v Čechách a na Moravě*, č. 3-4, roč. LXXI (1946), s. 37.

ANDREJA RADLINSKÉHO *PREDMLUVA* K VŠEOBECNEJ ZBIERKE CIRKEVNÝCH KATOLÍCKYCH PIESNÍ¹

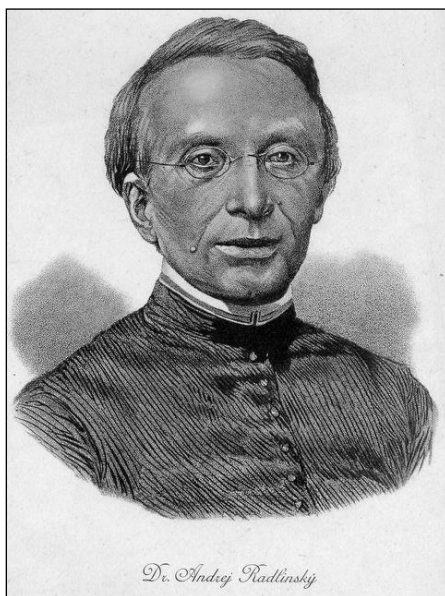
Venované 200. výročiu narodenia Andreja Radlinského (1817 – 1879)

05 Edita Bugalová

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Andrej Radlinský, mnohostranná osobnosť

Ľudovít Andrej Radlinský sa narodil 8. júla 1817 v Dolnom Kubíne. Pochádzal zo starej oravskej rodiny. Otec Ondrej, po štúdiách na piaristickom gymnáziu v Ružomberku a neskôr v Jágri, sa stal úradníkom. V pohnutých rokoch 1848/49 vykonával funkciu kubínskeho richtára. Matka Alžbeta, rod. Bernoláková, bola neterou Antona Bernoláka. Radlinský mal bratov Jána a Štefana a sestru Máriu. Štefan sa stal tiež kňazom, brat Ján úradníkom.



Zdroj: <https://www.ssv.sk/osobnosti>

Základné vzdelanie mladý Radlinský v dolnokubínskej škole dostal od učiteľa Andreja Žaškovského, st. (údajne bol jeho kmotrom). Ako 10-ročný odišiel na gymnázium do Ružomberka, po troch rokoch do Kremnice, kde bol v tom čase rektorom gymnázia profesor Štefan Komáry, odborník na syntax a gramatiku. (Kontakt s ním možno podmienil impulz pre ďalší Radlinského filologický záujem.) V ďalšom roku mladý Radlinský pokračoval v gymnaziálnych štúdiách v Budíne. Ako 16-ročný prišiel do prípravného seminára Kolégia Emericanum v Bratislave. Po dvoch rokoch prešiel do Trnavy, kde absolvoval dvojročné štúdium filozofie. Dočasne pokračoval

¹ Predmluva zapíňa strany III – XXIV publikácie s titulným listom: *Katolícky / Spewník, / alebožo: / wsseobecná / Sbieterka / cirkewných katolíckych pesničiek slowenských, / w troch Častach / s / pridawkom / nektórych pobožností. / Usporiadal, opravil a na swetlo wydal / Dr. Ondrej Radlinsky, / farár kútsky, arkas rímsky a censor diecesánsky. / Wo Wiedni 1875. / Tlačou kongregácie PP. Mechitaristov (Seidl-Mayer).* -- V prepisoch citovaných textov i názvov diel sme v rámci príspevku pristúpili na zápis hlások v súčasnej fonetickej podobe (w = v, ss = š.).

v štúdiu teológie v Budíne, zakrátko sa však stal poslucháčom Pázmána vo Viedni, kde bol roku 1841 vysvätený za kňaza. Na peštianskej univerzite získal v tom roku aj doktorát a vzápätí sa stal i kaplánom v Budíne, odkiaľ rok po roku prešiel pôsobiskami v Štefultove (dnes časť Banskej Štiavnice), Zlatých Moravciach a roku 1843 prešiel do mesta Banská Štiavnica. Tam ho zastihli revolučné meruôsme roky a ako už známy pansláv bol nútený opustiť Uhorsko. Počas rokov 1848/49 pôsobil vo Viedni, kde s Danielom Lichardom redigovali vládou schválené Slovenské noviny a vydával časopis Cyril a Metod. V roku 1850 prišiel do Budína, pracoval ako prekladateľ krajinského zákonníka a popri tom sa mimoriadne aktívne angažoval na poli jazykovedy a šírenia slovenského slova prostredníctvom svojej náboženskej spisby tak v knižnej ako aj časopiseckej forme. Od roku 1861 až do svojej smrti (1879) bol farárom v Kútoch, kde je i pochovaný.

V slovenských dejinách Andrej Radlinský figuruje najmä ako rímsko-katolícky kňaz, jazykovedec, pedagóg, redaktor, vydavateľ, fyzik, náboženský spisovateľ, spoluzakladateľ Matice slovenskej a zakladateľ Spolku svätého Vojtecha. Filológovia a historici venujú pozornosť najmä jeho aktivitám v súvislosti s počiatočnými procesmi ustáľovania kodifikovanej slovenčiny² a výnimočnej redaktorskej a editorskej práci.³ Cirkevní historici hodnotia závažnosť jeho teologických prác⁴ s akcentom na dielo *Nábožné výlevy*, ktoré sa stalo oficiálnou modlitebnou a náučnou príručkou katolíckych Slovákov. V dejinách pedagogiky⁵ figuruje jeho mimoriadne učebnicové dielo, ktoré nazval *Školník* a vydal roku 1871 vlastným nákladom (konečne, ako mnohé ďalšie publikácie). Učebnicu koncipoval tak, aby obsiahla všetky disciplíny, resp. učebné predmety, ktorých vyučovanie bolo uzákonené v roku 1868, a Radlinský ich vymenúva: „*viero- a mravoveda; čítanie a písanie; počtovanie z hlavy a písmom; ako aj nauka krajinských mier; mluvnica; cvičenia mluvy a umu; prírodopis (silozpyt a zemeznalstvo); prírodopis so zreteľom na spôsob výživy a na kraj, k nemuž väčšina rodičov detí patrí; krajinský zeme- a dejepis; nečo zo všeobecného zeme- a dejepisu; praktické úpravy v poľnom hospodárstve a zahradníctve; krátka nauka občanských práv a povinností; spev; telocvik ohľadom na telocvik vojanský.*“

Na prvý pohľad zaujme Radlinského terminológia, najmä v oblasti prírodovedných disciplín. Ako píše v predhovore k učebnici – „...požaduje i sám duch času a svetská vláda, aby sa tiež

² V roku 1850 Radlinský vydal vo Viedni *Pravopis slovenský s krátkou mluvnici*. (Hattalova *Krátka mluvnica slovenská* vyšla o dva roky neskôr.)

³ Napr. spolu s Danielom Lichardom redigoval Slovenské noviny (1848/49), s Jánom Palárikom vydával týždenník Cyril a Metod (Cyrill a Method), ktorý sa stal predchodcom súčasných Katolíckych novín, započal s vydávaním edície Prostonárodná bibliotéka, bol spolutvorcom Pešťbudínskych vedomostí (1861), letopisu Tatran (1861).

⁴ Národné noviny, roč. XLVIII, č. 79, s. 1 z 10. 7 1917 v článku venovanom storočnici A. Radlinského uvádzajú viacero teologických spisov: *Výklad nedel'nych evangelii* (2 zv.), *Všenuka kresťansko-katolícka* (19 zv.), *Kázne sviatočné a príležitostné* (8 zv.).

⁵ Ako prílohu Katolíckych novín vydával v r. 1859-1861 *Priateľ školy a literatúry*, kde v prvom čísle uverejnil zdôvodnenie: „...pre školu preto, lebo chceme-li ľudu našemu z duchovnej i hmotnej biedy vypomáhať, chceme-li mu lepšiu budúcnosť pripraviť, musíme začať od mládeže. Nikde práca národu tak neprospieva, ako uložená v srdciach mládeže, a preto sú nám dobré školy a dobrí učitelia potrební. ... V oddiele literatúry budeme v čas potreby rázne brániť a hájiť národné zvláštnosti a právo pestovania jazyka nášeho kmeňa slovenského.“ Pozri: Národné noviny (pozn. 4).

v elementárnych čiže národných školách obzvláštny zreteľ bral na vyučovanie mládeže v reálnych vedách.“ Jednou z týchto vied je fyzika – podľa Radlinského silozpyt.⁶ Okrem jazykovedcov teda Radlinský zaiste zaujme aj bádateľov v oblasti vývoja reflexie fyziky. Až pätina rozsahu 300-stranovej učebnice Školník, ktorá je písaná formou otázok a odpovedí, sa zaoberá silozpytom. Na otázku „Čo je silozpyt?“ odpovedá: „Je to umenie o silách, ktorými úkazy prírody sa stávajú.“ Z fyzikálnej terminológie zaujme ešte pojem „hromovina“, ako Radlinský pomenoval elektrinu. Na otázku Čo je zvuk? Odpovedal nasledovne: „Zvuk je rýchly, trasavý [kmitavý] pohyb telesa, ktorý až k uchu našemu donesený, od sluchových čuvov zpozorovaný býva“.

Radlinského dielo sa však reflektuje aj v prácach muzikológov, najmä v predmete hymnologického bádania. To sa viaže predovšetkým na prácu *Nábožné výlevy srdca katolíckeho kresťana*, s podtitulom *Kniha modlitebná, poučovacia, obradná a spevacia pre katolíckeho kresťana, duchovného tak jako svetského, každého stavu, veku a obojeho pohlavia k upotrebeniu v kostole a doma*, ktorá po prvý raz vyšla roku 1850 vo Viedni a Radlinský do nej zaradil aj 56 textov piesní. V každom ďalšom vydaní sa počet piesní rozrastal. O päť rokov (1855) pripravil „opravené a rozmnožené“ vydanie, v ktorom sa nenotovaný spevník nachádzal ako samostatná časť. Tretie vydanie Nábožných výlevov v roku 1866 Radlinský doplnil ešte o pohrebné piesne. O šesť rokov vyšlo štvrté *zdokonalené a rozmnožené vydanie s úplným a zdokonaleným spevníkom* obsahujúcim až 506 piesní. V predhovore Radlinský upozorňuje, že „v ňom nájdeš všetky známe i neznáme nábožné pesničky.“

Radlinský sa duchovným piesňam venoval nielen ako teológ, vo väčšej miere zrejme ako filológ, vychádzajúc predovšetkým z aktuálnej potreby uviesť do praxe novokodifikovaný jazyk. Z tohto dôvodu sa na neho, nielen ako na rodáka, ale najmä ako odborníka na slovenský jazyk, obrátil František Žaškovský, keď pripravoval na vydanie v slovensko-latinskej edícii svoju prácu *Manuale musico-liturgicum* (čo reflektuje i Peter Ruščin).⁷ Ako Žaškovský v predhovore slovenského vydania knihy uvádza: „Co sa týče vnútornej podoby, to jest: reči, gramatickej stavby, slohu a autentičnosti osnovy čili textu dielka tohto, v tom nasledoval som radu p. Dr. Ondreja Radlinského, jakožto muža o literatúru slovanskú zaslúžilého...“

Spomedzi Radlinského aktivít do popredia vystupuje jeho dlhodobé úsilie (od roku 1857) o založenie slovenského katolíckeho kultúrneho spolku. Podieľal sa na vzniku Matice slovenskej (1863) a priebežne neúnavne pripravoval stanovy pre spolok s úmyslom niesť názov po slovenských svätcoch Cyrilovi a Metodovi. Založenie slovenského spolku však nenachádzalo podporu u ostrihomského arcibiskupa Jána Simora.

⁶ Termín použil zrejme Maximilián Jalovecký (1817-1889) ako zostavovateľ prvého zväzku Radlinským vydávanej edície Prostonárodná bibliotéka (1852), ktorého obsahom bola hviezdoveda, zemepis, prírodopis a silozpyt.

⁷ RUŠČIN, Peter: Duchovné piesne v *Manuale musico-liturgicum* (Editio latino-slavica) Františka Žaškovského. In: *Musicologica Slovaca*, 2015, roč. 6(32), č. 2, s. 255.

Orientáciu na slovanstvo a zároveň snahu o jednotu Slovákov v duchu kresťanského ekumenizmu dokumentuje aj Radlinského zbierka kázni pre grékokatolíkov⁸ v ruskom jazyku, ku ktorej spracoval a vydal rusko-nemecko-latinský slovník.⁹ Do tohto smerovania možno včleniť i jeho politické aktivity motivované snahou o „rečovú a náboženskú úniu medzi Slovanmi“.¹⁰ Zúčastnil sa deputácie Slovákov vyslanej za cisárom Františkom Jozefom I. s požiadavkou, aby sa Horné Uhorsko osídlené slovenským etnikom stalo korunnou krajinou.¹¹ Cisár Slovákov ako národ neuznal, preto Radlinský v snahe dokázať územnú veľkosť osídlenia slovenským etnikom podnikol cestu po východnom Slovensku (1850), aby preukázal, že hranice nášho etnika siahajú až za Podkarpatskú Rus.¹² Ako slovanofil sa spolu s Jánom Baltázárom Jesenským (otcom Janka Jesenského) a Pavlom Mudroňom, zúčastnil Všeslovanského zjazdu v Moskve konaného v rámci Všeruskej etnografickej výstavy (1867). V období rakúsko-maďarského štátoprávneho vyrovnania sa táto Radlinského cesta stretla s veľkým nesúhlasom a osobnými útokmi v promaďarskej tlači, čomu sa Radlinský vzoprel vznesením žaloby na šéfredaktora. Do sporu zasiahol aj arcibiskup Simor. Navrhol prijať kompromis, ak Radlinský stiahne žalobu, schválil mu stanovky nového spolku.¹³ Tak sa stalo, že sedem rokov po vzniku Matice slovenskej bol ustanovený Spolok sv. Vojtecha v Trnave (1870). Radlinský bol správcom dočasného výboru spolku, na prvom valnom zhromaždení predniesol referát o uplynulých 14 rokoch príprav a požiadal zvoliť komisiu, ktorej by vyúčtoval dovtedy ním spravovaný spolkový majetok. Navzdory ťažkostiam a osobným obetiam, ktoré pre spolok priniesol, nebol zvolený ani do správy, ani predsedníctva spolku, formálne ho ustanovili do funkcie čestného podpredsedu.¹⁴

⁸ Pozri: ZEMKO, Pavol: Radlinského Sobranie russkich propovedej. In: *Theologos, teologická revue*, TF PU, Prešov, 2/2009, s. 102-109. www.unipo.sk/public/media/11473/Theologos%202_2009_komplet_WEB.pdf [3.9.2018]

⁹ RADLINSZKY, Ondrej. *Sobranie russkich propovedej izdavaemych. Tom I. (n. 8-r. 140 l.)* Buda, 1852. Martin Bagó. RADLINSZKY, Ondrej. *Slovar k pervomu tomu Sobranija russkich propovedej ...Wörterbuch zum ersten Bande der Sammlung russischer Reden herausgegeben von ... Lexicon ad primum tomum collectionis russicorum sermonum editum per ... Ofen, 1853. Gedr. bei Martin Bagó.*

¹⁰ Pozn. 8, s. 104.

¹¹ Roku 1849 sa cesty do Olomouca, kde po abdikácii otca Františka I. bol František Jozef I. ustanovený na cisársky stolec, zúčastnili: A. Kardoš, S. Chalupka, D. Lichard, M. M. Hodža, Ľ. Štúr, J. M. Hurban, J. Bórik, M. Rarus, J. Holček, A. Radlinský a K. Kuzmány. Cisársky dvor v čase revolučných udalostí 1848/49 odišiel z Viedne a uchýlil sa v olomouckom Arcibiskupskom paláci. Ako korunné krajiny sa od roku 1849 označovali jednotlivé hlavné územné jednotky Rakúskeho cisárstva.

¹² O Radlinského ceste známej ako „Šarišská akcia“ pozri: <https://www.slovenskeslovo.sk/historia/819-radlinskeho-sarisska-akcia>. [3.9.2018]

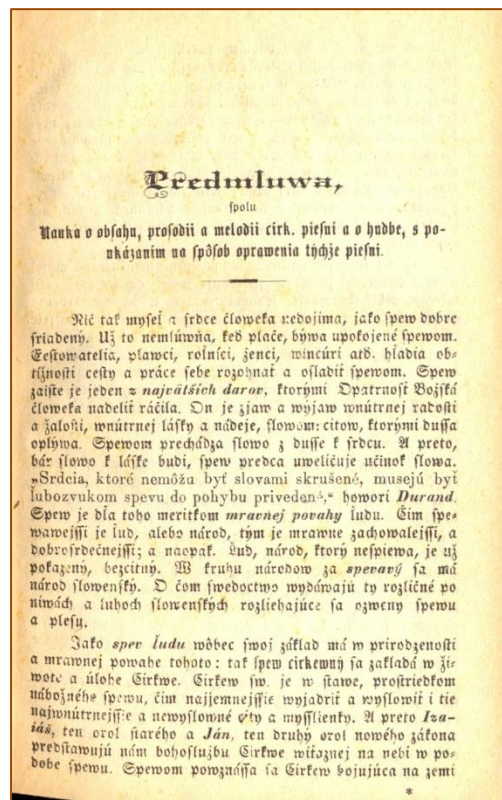
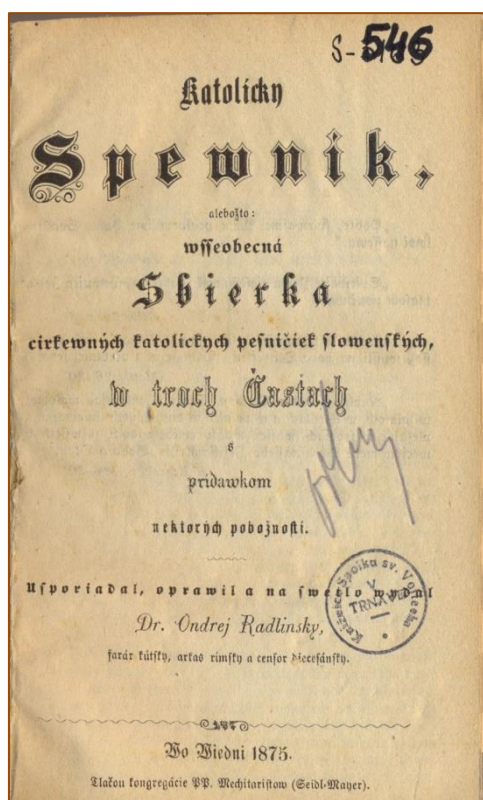
¹³ PŮSTĚNYI, Ján: *Dejiny Spolku sv. Vojtecha*. Trnava : SSV 1930, s. 18. Podľa Pöstényiho sa táto informácia zachovala iba sprostredkované – referoval o nej F. O. Oswald na výborovom zasadnutí spolku v r. 1920. Tiež pozri: ČANIGA, Branislav: *Nábožné výlevy*. In: *Blumentál*, roč. XXIV (2013), č. 12, s.1.

¹⁴ Pöstényi túto skutočnosť komentuje: „Príslovečná nevďačnosť verejného života akosi zatienila prvky nadšenia za dosiahnutý Spolok Sv. Vojtecha. Ten, kto 14 rokov bojoval za Spolok, pri dosiahnutí cieľa bol z jeho správy vytisnutý. Trápne pôsobí čítať, že prvé valné shromaždenie odmenilo Radlinského titulom čestného podpredsedu. Akosi je úzko pri srdci vidieť zápisnice výborových zasadnutí, ktorých sa nezúčastňoval sám Radlinský. Tretiemu výborovému zasadnutiu píše, aby mu povedali, aká funkcia a práca je spojená s čestným podpredsedníctvom. Na to dostal odpoveď, že sa môže zúčastňovať výborových zasadnutí a shromaždení a v neprítomnosti skutočného predsedu a podpredsedu predsedá, a jeho neúnavnej činnosti sa dáva pole pri Spolku v odbore pre školské knihy.“ Pozri PŮSTĚNYI (1930), s. 22.

Napriek skutočnosti, že SSV si hneď na začiatku činnosti do jednej z troch hlavných úloh vytýčil (okrem vydávania sv. Písma a učebníc) aj vydanie všeobecného slovenského katolíckeho spevníka, túto úlohu si najskôr osvojil Radlinský. Nie však prostredníctvom spolku, ale opäť vo vlastnom náklade vydal roku 1875 vo Viedni nenotovaný *Katolícky spevník alebožto všeobecnú sbierku cirkevných katolíckych pesničiek slovenských* rozdelený do troch dielov a obsahujúci až 1047 textov piesní.¹⁵

Predmluva v Radlinského zbierke

Rozsiahly predhovor k spevníku Radlinský nazval: *Predmluva spolu Nauka o obsahu, prosodii a melodii cirk. piesní a o hudbe, s poukazaním na spôsob opravenia týchže piesní*. Text je členený na päť častí, podtitulmi sú však označené iba tri, ktoré sú de facto teoretickou štúdiou a zároveň kritickou edičnou správou. Zostávajúce dve, ktoré štúdiu lemujú (úvod a záver), čitateľ identifikuje na základe typografického rozlíšenia (väčší font písma).



Zdroj: Knižnica Spolku sv. Vojtecha v Trnave

V poetickom **úvode** Predmluvy o speve ako jednom z najväčších darov, ktorými „*Opatrnosť Božská človeka nadelit' ráčila*“, upresňuje úlohu cirkevného spevu. „*Spev nábožný potešuje*

¹⁵ V súpise Z bibliografie slovenských katolíckych piesní a spevníkov, ktorá vyšla v rámci Jednotného katolíckeho spevníka (1937), sa nachádza aj údaj: *Andrej Radlinský: Všeobecná sbierka cirk. katolíckych pesničiek slovenských už opravených. 1874. Vo Viedni, 8^o ss.264.* Toto vydanie nám nie je známe.

a šľachtí myseľ ľudskú, povznáša dušu k výšinám nebeským ... Lebo nábožná pieseň nič iného neni, jako spievaná modlitba.“ Tiež si všima aj účinok spevu: „Už keď spev jednotlivca tak mohutne účinkuje na myseľ a srdce človeka, čo teprv spôsobuje spev, do ktorého celý zástup ... jedným ústama a jedným srdcom zaznieva...“ a jeho poučno-výchovné pôsobenie: „Spoločný spev chrámový i to dobrého má do seba, že i takí, ktorí čítať neznajú, s druhými spolu spievajúc, modliť sa môžu, áno, i ženy, ktoré podľa príkazu apoštolovho ináč v kostole mlčať musia, v kostole spolu spievať smejú.“

Nábožnú pieseň prirovnáva k relikviám svätých:¹⁶ „...*totižto [tak, ako] pri ostatkoch svätých tri veci na zreteli mať musíme, a síce: 1. ich telá, 2. rúcha, do ktorých sú zavinuté a 3. škrine [schránky], do ktorých sú k verejnej pocte v chráme božom uložené: tak i pri nábožných piesňach na tri veci pozorovať máme. A síce: 1. na obsah piesní: na myšlienky totižto a city v nich obsažené, 2. na prosodiu, menovite na jazyk, slová a verše, v ktorých myšlienky a city spočívajú, a 3. na melodi, čili nápev, ktorá obsah piesne vynáša a ľudu jako na odiv vystavuje.“ Ak spevom chceme uctievať svätcov a oslavovať Boha pesničkami, musí byť ich obsah nie svetácky, ale nebeský a svätý, ich rúchom musí byť reč ľudu, krojom a výstrojom rúcha musia byť slová a verše, ktoré sú „dľa prízvuku a rozmeru ... básnicky a rhytmicky, dľa rýmu a cezúry sporiadané. A tou „škriňou“, teda schránkou, musia byť „nápevy, čili melodie nie vo svetských veselých spoločnostiach a dobrodužstvách, nie v krčmách, nie na ulici alebo na divadle sossbierané, lež v cirkvi katolíckej v duchu Kristovom vypestované.“*

Po tomto úvode nasledujú 3 časti, resp. kapitoly. V prvej vysvetľuje **Obsah cirkevných piesní**. Vychádza zo starozákonného obdobia, kedy „*skladatelia žalmov obzvlášte korunovaný prorok Dávid ... vručne spievali o múdrosti a добрote Božej, o jeho svätosti a spravodnosti, o blaženosti človeka pobožného a o príchode ... Spasiteľa sveta. ... Cirkev Kristova, na základe starého zákona vzbudovaná prevzala i sväté piesne...“* a „*...svoje city radosti, vďaky a lásky prejavovala...“* aj „*...v nových nábožných piesňach“*, ktoré „*za časov apoštolských boli: žalmy, hymny a ódy...“* predstavovali „*bezprostredný výlev života vnútorného a tak viac podmetnú (subjectivnú) povahu na sebe nosili“*. Pokračuje obdobím, v ktorom „*Cirkev svätá ponáhľala sa pravú náuku kresťanskú“* (v protiklade s herézami) „*tiež do pesničiek obliekať, t.j. pesničkám svojim dávať vždy smer viac predmetný (objectivný)...“* – ako príklad uvádza hymny sv. Efrema, Gregora Naziánskeho, Hilaria, Damaza, Ambrozia až po Gregora Veľkého. Pravdy a tajomstvá kresťanskej viery, ako uvádza Radlinský, oslavovali aj „*...iné piesne vo stredoveku sostavené“*. K tomu dodáva: „*Dľa tejto pesničkovej dejpravy ... [sa] požaduje, aby cirkevné piesne v sebe nič iného neobsahovaly, iba len*

¹⁶ Túto metaforu zrejme prevzal z Predhovoru ku Svätojánskemu kancionálu v redakcii Vincenta Bradáča (Praha 1863). Pozri: KUBEČKOVÁ, Magdaléna: *Textové úpravy písni v katolíckých kancionálech 19. a 20. stoley*. Diplomová práca. FFUP Olomouc 2018, s. 18-19. „...Obsáhlost, metaforičnosť (rozsáhla metafora starých písni prirovnaných k ostatkúm svatých) a barvitost predmluvy rovněž do jisté míry zrcadlí také povahu textů v kancionálu obsažených.“

pravdy a tajomstvá sv. viery, čnosti a príklady svätých“, aby ich obsahom bola „*modlitba v najvyššom a najkrajšom stupni.*“

Ďalej vysvetľuje zásady, ktoré si zvolil pri textovej úprave (opravovaní) zozbieraných piesní. Ako kritérium pre hodnotenie ich obsahu si zvolil stanovisko dogmatické, liturgické a estetické. V práci s textom využíval viacero postupov. V niektorých prípadoch sa rozhodol: 1. *preináčit'* (zmeniť / prepracovať) a. *pojediné* (jednotlivé) slová, b. *celé verše*, c. *celé sloky*; 2. *pridať* (doplniť) a. *verše k doplnenie sloky chybujúce*, b. *celé sloky pre lepšiu spojitost'*; 3. *vynechať* a. *nemiestne sloky*, b. *zmätené sloky*; 4. *opraviť chyby zmysel rušiace, pochádzajúce z porozmetaných sem i tam po veršoch slôv*. Ku každému postupu uvádza aj príklady s uvedením prameňa.¹⁷

Zároveň upozorňuje, že táto jeho Všeobecná zbierka neobsahuje všetky cirkevné piesne. V úmysle mal však ich neustále dopĺňanie: „*Nachádza sa ich zaiste ešte hodná zásoba...*“ a prosí najmä organistov, aby mu piesne zasielali.

Druhá časť predhovoru **Prozódia cirkevných piesní** je najrozsiahlejšia. Venuje sa v nej najmä otázke **jazyka** a základným princípom poetiky (**básnictva**). Z hľadiska histórie vývoja jazyka sa odvíja od príchodu vierozvestcov, kedy „*naši predkovia pred tisíc rokami prijali s vierou i reč staroslovenskú, sebe, Moravanom a Čechom spoločnú, avšak slovenčine, viac než češtine, či slovomou či mluvníchnou stavbou podobnú, v ktorej spoločnou snáhou sa vypestovali nábožné pesničky*“. V súvislosti s procesom kodifikácie slovenčiny reflektuje vývojovú líniu jazyka v rámci súdobého vydávania (nenotovaných) duchovných spevníkov. Uvádza vydanie Katolíckeho spevníka z roku 1842, ktorý pripravil Ján Hollý v bernolákovskej slovenčine a časomiere.¹⁸ Radlinský píše:

¹⁷ Napr. v postupe 1.c. uvádza slohu piesne zo str. 45 v spevníku Fijalka: *Však Pánové Betlémskí / dobre to vedeli / ku pôrodu hospodu / predca jej nechceli: / preto do hleva / panna stydlivá / musela jíst' / tam porodiť / svojeho Syna* a jej prepracovanie (Sbier. 277): *Pána zeme / v Betleheme / ešte neznali, / a hospodu / ku pôrodu / matke nedali: / preto stydlivá / Panna nevinná, / bohumilá / porodila / v maštali Syna*. V postupe 3.a. uvádza príklad „nemiestnej“ 11. slohy piesne *Jak v klepci* (Spevník svätoštefánský, s. 81): *Ukáž prsia jemu čisté*. V postupe 4. opravil verše *Daj, by sme sa báli / hriechu, ťa primali / hodne; bez Sviatosti neskonali* zo Svätoštef. Spevníka (s. 59) ako: *Daj hriechu vyhýbať / ťa hodne prijímať / bez svätých sviatostí neumierať* (Sb. str. 25). Taktiež vynecháva viacero pastierskych piesní určených na utiereň, *pre ich trivialné výrazy, ako sú tu pr. Narodil sa dnes Bača; stávaj hore ty Kubo; já tak po valašský pred neho predstúpim; dobrej žintice nalejem do krpky, atď.* -- Podľa ďalšieho textu *Predmluvy* Radlinský pod spevníkom Fijalka rozumie *Velká fijalka lúbeznej vône alebo zbierka rozličných piesní* (6. vydanie, Levoča 1855), pozri pozn. 24, a pod spevníkom svätoštefánským prácu Jozefa Valentoviča a Františka V. Sasinka (1858), pozri pozn. 20.

¹⁸ Ján Hollý v začiatkoch práce na tomto „nerýmovanom“ spevníku mal k dispozícii okrem trnavského vydania *Cantus catholici* a spevníka *Nábožné katolícke pesničky* Jura Hollého tiež Škultétyho *Melodyaturu* (1798) aj českú kancionálovú literatúru (Jan Josef Božan: *Slaviček rajský*, 1719; Tomáš Fryčaj: *Katolícký kancionál*, 1805), ku ktorej sa v liste M. Hamuljakovi (25.5.1840) vyjadril: „...majú ovšem mnoho nót, ale česke a moravske melodie pre našich Slovákov nepram sa mi zdajú biť, že našich Slovákov peknejšie su a vác slovenskeho ducha v sebe obsahujú“. Pozri: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1820/Holly_Korespondencia-Jana-Holleho/65#ixzz5Q8hs5dVf [4.9.2018] -- Pri spracovaní druhého „rýmovaného“ spevníka čerpal Hollý (ako uvádza v *Predmluve* k notovanému spevníku s organovým sprievodom Martin Eliáš) z nasledovných prameňov: *Cantus Catholici* (1700), *Kancionál český* (Šteyer, 1712⁴), *Slaviček rajský* (Božan, 1719), *Katolícky kancionál* (Fryčaj, 1804), *Nábožné katolícke pesničky* (Jur Hollý, 1822²), *Pobožné písne* 1831 [k tomu bibliografický údaj: *Pobožné Písne naghlawnejšsě Prosbí, a Tagemstvá Křesťanskéhokatolíckého Náboženstvá v sebe obsahuce, (Pest, gedruckt bei Landerer von Fuškut, 1831; Slowakisich) je uvedený v časopise Cäcilia, eine Zeitschrift für musikalische Welt, Mainz, zv. 22, 1843, s. 181. Pozri: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN472885294_0022|log39&physid=phys199#navi [4.9.2018]*

„Pôvodné slovenské piesne, ale v nárečí trnavskom už dávno ... zostavil slávny básnik ... ony, jakožto len samé lirické, menovite alkaické, safické [sapfické; teda časomerné metrum] a všelikého iného druhu ody, bez všetkého rýmu nijak sa nehodily k spevu ľudu v chráme Božom“.¹⁹ Ján Hollý, ktorý mal pri spracovaní svojho prvého spevníka na zreteli predovšetkým poetické zhodnotenie textov duchovných piesní, sa však odhodlal pripraviť ďalší, nový Katolícky spevník „s pesničkami rimovanými pôvodnými“,²⁰ ktorý vyšiel v Budíne roku 1846. Tento spevník Radlinský hodnotí „...ako už podarenejší... v rýmových veršoch... a [s] nápevníkom od Martina Eliáša složeným, opatreným“.²¹ Zároveň konštatuje, že vyvstáva „potreba radikálnej opravy starých cirk. pesničiek čo do obsahu i čo do jazyka“ a pretrvávajúca snaha „všetky, medzi katol. Slováckmi rozšírené a upotrebované cirk. piesne české pretriediť, opraviť a poslovenčiť, nedostatok novými doladiť, a vydaním jedného, už ustáleného, autoritou cirkevnou potvrdeného Spevníka“ ujednotiť ľudový chrámový spev. Za prvý pokus tohto druhu považuje (nenotovaný) spevník kanonika a dekana v Sv. [Hronskom] Beňadiku Jozefa Valentoviča (1858)²² a tiež spevník, ktorý „najnovšie usporiadal a k tisku pripravil“ František Bernas, farár v Cerovej „Katol. Piesnik i s Nápevníkom obsahujúci 221 piesní zväčša

a spôsob pred- i popoledných Službí Božích (Knapp, 1838). Na margo Knappovho spevníka je pozoruhodná Hollého poznámka v jeho liste M. Hamuljakovi:

„Bídne a ozaj bídne su naše pesnički svaté, aj ti, čo Knap zezbral a povedal, že vistavil v rímach, jako kebi na mraz anebo na sviže trubil.“ Pozri: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1820/Holly_Korespondencia-Jana-Holleho/92#ixzz5RT4RzV8L [4.9.2018]; Porovnaj tiež RUŠČIN, Peter: Nábožné katolícke pesničky Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31) 2014, č. 2, s. 258-259.

¹⁹ Ako príklad uvádza: *Hodní prichystag k Hospoďe Pribytek / v Betléme; neb ten dávno čekávaní / Wečného Sprostitel' Žalára / S Panny we twém narodí sa Mestě.*

²⁰ Z listu J. Hollého Martinovi Hamuljakovi, z 5. marca 1844. Hollý ďalej píše: „Je jích v počte 242, chýba ešte potrebných 14... Chcel bich síce, abi jích jak rimovaních, tak spolu i s tími metrickými aspon 500 bolo... Bolo bi s nimi predca našemu slovenskemu ľudu najvac poslužene, že su čisto slovenske a jak tak aspon v remesle dobre skladane. Kebi len noti na ňe mal kdo dobre vtipisat mohel. Do poradku jích ešte nemožem uložit preto, že na každej prvej nota je zaznačená, v kancionaloch sa nachadzajúca a za nu umístene sú iné na tu istu nótu spívat sa majúce. A snad bi sa tam našel ňejakí hudec, čo bi to vikonat mohel. Mosel bi predca bit dobrego rozsudku, abi z mnohých jednu najsucejšú a najpeknejšú melodiú vibrat mohel; ja bich odeslal všeckí ti kancionale, v kterích viznačené su, nebo jedna pesnička na vác not sa spívat može...“ Pozri: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1820/Holly_Korespondencia-Jana-Holleho/90#ixzz5Q8BD9BL1 [4.9.2018]. M. Hamuljak (1789-1859), zakladateľ Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej, Hollého diela vydával.

²¹ Zhudobniť Hollého spevník sa na sprostredkovanie Vojtecha Bartakoviča (1792-1873), vtedy rožňavského biskupa, podujal Martin Eliáš (1813-1854), rodák z Perbálu (Peštianska stolica) a učiteľ hudby a spevu na učiteľskej preparandii v Ostrihome. V liste J. Hollému z 10. 11. 1844 píše: „Velební paňe! Jeho Velkomožnost osvícení biskup p. A. Bartakovič ráčil našu školu v predešléj jari navštívit; pri téj príležitosti prehlédal aj naše nábožne písne, které som já pre spev a organi zkládél; tá vec sa Jeho Velkomožnosti zalúbila; hledal aj slovenské, ale krem jedno 12 slov. pesěň vác nemá zloženíh; poňeváč ti melodije, kterím uherskí text podložení je, najvac v Knappověj slovenskej knížke obsahující sú. Tehdi ráčil osvícení biskup reknút: že Velebnost Vaša ráčí slovenské nábožne písne vidat, ale že hudebníka k tomu súcého najist sa nemůže; a slubil osvícení biskup z Velebnostu Vašu o téj veci sa oslovit. Já som k temu súcí, Slovák rodení a z národnosti, vďačne bich ti pesně z průvodem organa zložil až milá vec; ne ale za penáze, ale z náboženství a z pobožnosti; tím více, peňeváč som milovník tích básěň (které som síce všeckí nečítal) a ktere slávné méno Velebnosti Vašěj po sveťe rozšířili.“ Pozri: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1820/Holly_Korespondencia-Jana-Holleho/96#ixzz5Q8I0cDXf [4.9.2018].

²² Jozef Valentovič – František V. Sasinek: Krest'ansko=katolícky Spévník obsahující rozličné piesne k Službám Božím a jiným pobožnost'am. Wydaný z naridzenia Jeho Eminencie pána kardinála a prímassa Jana Krstitel'a Scitovszky od Spolku sv. Štefana, kráľa uhorského, w Pessti w Budině. Tiskem Martina Bagó. 1858.

českého a niektoré i slovenského pôvodu“.²³ Okrem týchto spevníkov Radlinský uvádza pramene, z ktorých pri zostavovaní svojej zbierky čerpal: spevník Jána Hollého (Viedeň, 1846), Fijalka (Levoča, 1855)²⁴ a ďalej zbierky duchovných piesní Fr. Žaškovského,²⁵ Gubrianskeho, Suchoňa, Bahéryho.²⁶ Uvádza i „České kancionály Dedičstva sv. Jánskeho,²⁷ Fr. Poimona,²⁸ Fr. Karlika²⁹ atd.“ Využil i publikované piesne (texty), ktoré uverejňoval novinách Cyril a Metod v rozmedzí rokov 1856 – 1865 od autorov, všetko národovcov,³⁰ ktorých vymenoval: „Fr. V. Sasinek,³¹ Ján Horecký,³² Ján Bella,³³ J. Kovalčík,³⁴ Mich. Učňay,³⁵ Lacuška,³⁶ J. Štetina,³⁷ Joz. Emanuel,³⁸ Fr. Bellus,³⁹ Slopovský (pod men. Slanického), Joz. Munkay,⁴⁰ Štef. Závodník,⁴¹ Joz. Ščasný,⁴² Štef. Matkovčík,⁴³ Joz. Kompánek,⁴⁴ Štef. Hyroš,⁴⁵ Joz. Matavovský,⁴⁶ Kar. Mierkay,⁴⁷ Joz. Pokorný,

²³ Pre autorku neznámy spevník. Jeho vydanie sa pravdepodobne nerealizovalo. V súvislosti s hymnológiou meno Bernas uvádza PŮSTĚNYI (1930), s. 28: „[V SSV] na zostavovaní jednotného cirkevného spevníka pracovali Matzenauer, Bernas a Radlinský.“

²⁴ *Velká fijalka lúbeznej vůne alebo sbierka rozličných piesní* (6. vydanie, Levoča 1855). Podľa Radlinského roku 1855 vydaná „vysokodostojným Pavlom Štilom, teraz prepoštom, dekanom a farárom levočským“. Pavol Still (1816-1886).

²⁵ Pravdepodobne Manuale Musico-liturgicum (1853).

²⁶ Ján Gubriansky, hudobný skladateľ, učiteľ na Bankách [Banská Štiavnica] v 70. - 80. rokoch minulého storočia, s Hodrušanmi zložil Vianočnú omšu – pozri údaj: <https://www.virtualna-banska-stiavnica.sk/virtualna-stiavnica/osobnosti-banskej-stiavnice/osobnosti/&p=5> [15.9.2018] -- Pravdepodobne Jozef Suchoň, starý otec Eugena Suchoňa, ktorý bol učiteľom v Slovenskom Grobe. Podľa údajov zo spomienok E. Suchoňa zostavil spevníček, do ktorého si zapisoval rôzne cirkevné piesne. Pozri: ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica: *Život plný hudby*. Bratislava : Mladé letá 2005, s. 13. -- Uvádza meno Bahéry bez krstného mena. Nevedno o ktorú zbierku ide, známe spevníky Jozefa Bahéryho (1844-1931) vyšli až v rokoch 1883, 1894; je možné sa domnievať, že zbierky od uvedených zostavovateľov mal k dispozícii v rukopisnej podobe.

²⁷ Dedičstvo svätajánske (sv. Jána Nepomuckého) bolo spoločenstvo podielnikov naviazané na pražské arcibiskupstvo pôsobiace od 30. rokov 19. storočia ako spolok s vydateľskou činnosťou. Okrem iného spolok vydal *Kancionál čili kniha duchovných zpěvů pro kostel i domácí pobožnost*, ktorý vyšiel v dvoch zväzkoch v rokoch 1863-1864 v redakcii Vincenta Bradáča a obsahuje 820 piesní.

²⁸ František Poimon (1817-1902) vydal *Úplný Kancionál katolický* (Olomouc 1856).

²⁹ František Václav Karlík (1811-1889) je autor *Zpěvníka pro kostel a školu* (Plzeň 1860).

³⁰ Viaceré z mien sú uvedené v publikácii RADVÁNYI, Hadrián: *Tri generácie bernolákovcov*. Trnava : Zsl. múzeum 2001, 246 s.

³¹ František (Franko) Vítazoslav Sasinek (1830-1914), kňaz, historik, spisovateľ, publicista, básnik; napr. k úcte sv. Cyrila a Metoda: *Duša křesťanská zvelebuj Boha, Oslavujme hvězdy jasné, Píseň nad hrobom sv. Metoda*.

³² Ján Horecký (1831-1904), kňaz, básnik, publikoval okrem iných tiež v časopise Cyril a Method, v r. 1857-1859 (*Cestuj s Bohom!, Starec, Prvého kvetna, Siroty, Nad hrobom, Lúčenie, Píseň pápežská*).

³³ Ján Bella (1807-1870), učiteľ, organista, otec Jána Levoslava Bellu.

³⁴ Jozef Kovalčík (1819-1869), za kňaza bol vysvätený 29. 7. 1845, od 1846 do augusta 1863 pôsobil v Nižných Matiašovciach (1846-1863), neskôr v Mútnom.

³⁵ Michal Učňay (1819, Trenčín - 1896), kňaz, spisovateľ.

³⁶ Jozef Lacuška (1819-1887, Radošiná), kňaz, básnik (napr. *Píseň k uvítání*).

³⁷ Jozef Štetina, v r. 1832-1834 kaplán novomeststkej prepozitúry, 1834-1861 farár v Čermanoch.

³⁸ Jozef Emmanuel (1803, Vrrbové - 1890), kňaz, básnik, publicista, ľudovýchovný pracovník.

³⁹ František Beluš SJ (1830-1873), kňaz, pedagóg, spisovateľ, na trnavskom gymnáziu vyučoval spev a hudbu, neskôr v Kalocsi viedol chrámový zbor (spolu s A. Hennigom).

⁴⁰ Jozef Munkay (1825, Veličná - 1877), kňaz, publicista, pestovateľ bernolákovčiny.

⁴¹ Štefan Závodník (1813-1885), kňaz, pedagóg, publicista, priekopník včelárstva.

⁴² Jozef Ščasný (1813-1889), kňaz, kultúrny pracovník, iniciátor postavenia pomníka J. Hollému.

⁴³ Štefan Matkovčík (1819, Slanica - 1864), kňaz, básnik.

⁴⁴ Jozef Kompánek (1836-1917), kňaz, pedagóg, básnik, literát.

Mart. Veselovský,⁴⁸ Max. Jalovecký,⁴⁹ Mart. Tomaškovič,⁵⁰ Podkláštorčan, Pohronský, Patr. Ravasz, Bonif. Ďurikovič,⁵¹ Vavrinec, Kyrill, P. S-č., J. K. K. v P., K. a O. Ch a mimo menovaných novín pl. tit. pp. Malárik, Kundráth, Kováčik, Pavelka, Matulay, Beervaldský, Hrič, Gonda, Hajla a Červenka.“

Radlinského cieľom bolo nielen plniť požiadavku na zjednotenie spevu duchovných piesní, ale zároveň docieľiť ich jazykovú a básnickú korektnosť. Hoci si uvedomuje, že spevníky v svojej dobe boli „*obstočné*“, predsa pri takom „*neščíslnom počte ... piesní starých i nových, jakými Katolic. Slováci oplývajú*“ sú spevníky nielen neúplné, ale aj „*v mluvnickom a básnickom ústroji ... pokulhávané*“. Pri korekcii a oprave textov predkladanej zbierky, ktoré vyžadovali poslovenčenie českých piesní a opravy gramatických chýb, Radlinskému pomáhal Franko Vítázoslav Sasinek. Bolo potrebné sa teda venovať **jazyku**, ktorý Radlinský považuje, za **rúcho** či **látku rúcha piesní** (v zmysle spomenutého prímeru). Nový, kodifikovaný slovenský jazyk tak vyžaduje úpravy textu, čo dokladá mnohými príkladmi a zmeny zdôvodňuje na základe morfológie, syntaxu i gramatického rozboru. Zároveň sa venuje rozboru poetiky. **Básnictvo (slová, verše a slohy)** prirovnáva ku **kroju a výstroju rúcha piesní** s odvolaním sa na štúdiu Andreja Trúchleho-Sitnianskeho o prízvuku a rytme v slovenskom básnictve (1873, časopis Slovesnosť). Rozoberá *prízvuk slov, rytmus, rytmický rad, verš, veršovú stopu, rozmer (metrum), rým, sloku*, teda prozodické systémy časomerné, sylabické, sylabotonické a tonické, ale sa venuje aj básnickým ozdobám: *prerývka (caesura), rozluka (diaeresis), asonancia, aliterácia*. Uvedenými príkladmi poukazuje na dosiaľ jestvujúce chyby prozódie v používaných piesňových textoch a zároveň uvádza návrhy na ich „opravy“, aby piesne dostal do jazykového i prozodického súladu s novoprijatou formou slovenského jazyka.

Tretí diel predmluvy – **Melódia cirkevných piesní**. Pojem melódia alebo nápev Radlinský vysvetľuje ako „*sled tónov podľa istých zákonov melodicky a rytmicky urovnaný*“. V uvažovaní nad ľudovými duchovnými piesňami upresňuje, že „*nápev je istý, ustálený trvanlivý spev k slovám básnickým...*“ – a dopĺňa – „*...že zvuk ku slovu dokonale priliehať musí. V nápeve panovať musí prostota a čistota*“. Prostota znamená „*neprekypovanie zvukami a vystríhanie sa všetkého tanečného strečkovania*“. Čistota vyžaduje „*vystríhať sa nečistých a falošných tónov a nevylievať nenábožné city*“. Dôležité je, aby melódia „*pri všetkej svojej prostote bola hlboká a tajomná ... priezračná*“

⁴⁵ Štefan Nikolaj Hyroš (1813-1888), kňaz, pedagóg, historik, literát.

⁴⁶ Jozef Matavovský (1819-1884), kňaz, publicista.

⁴⁷ Karol Mierkay [Mierka] SF, (1822-?) kňaz, publicista.

⁴⁸ Martin Veselovský (1832-1870), kňaz v Stupave.

⁴⁹ Maximilián Jalovecký (1817-1889), kňaz, autor učebníc. Pozri pozn. 6.

⁵⁰ Martin Branislav Tamaškovič (1803-1872), národnokultúrny pracovník, mecén a veršovník.

⁵¹ P. Bonifác Ďurikovič OFM (1807-1870), kňaz, básnik, dramatik.

(pripodobňujúc ju čistej vode) „*tak, aby jej každé srdce rozumelo*“. Nápev musí odrážať ducha a zmysel cirkvi, preto musí byť „*vážny, jednoduchý, pobožný a ľahký*“. Zároveň však **slôh** pesničiek musí zodpovedať jednotlivým obdobiam cirkevného roka. „*V čas adventný je túživý, v čas vianočný veselý, v čas pôstny žalostný a skrúšený, v čas veľkonočný radostný a v čas svätodušný slávnostný*“. Cirkevný spev, ktorý má znásobiť velebenie bohoslužby a podnietiť veriacych k väčšej zbožnosti, Radlinský považuje za **podstatnú časťku bohoslužby**.

V ďalšom texte načrtáva dejinný vývoj praktického uvádzania liturgickej hudby. Opisuje chorálny a rezponzoriálny spev, „*kde veriaci dľa pohlavia, mužskí a ženské, vo dva sbory rozdelení za predspevákmi žalmy, hymny a iné duchovné piesne, už hromadne už striedave, spievali*“. Vyzdvihuje Gregora Veľkého, keďže jeho zásluhou zdokonaľovanie tohto spevu *plnosť dosiahlo*. K označeniu „Cantus gregorianus“ priradil aj „Cantus firmus vel plenus“ v jeho preklade aj **spev pevný alebo plný**, pod ktorým rozumie „*súhrn všetkých spevov, ktoré od časov apoštolských až do 12. stoletia zostavené a do bohoslužobných kníh prijaté boli*“. O fixácii záznamov píše Radlinský nasledovne: „*Hlasy v tomto Rehorovom speve značievaly sa z počiatku len samými literami (nótami čili hlasovými známkami) a, b, c, d, e, f, bez čiar čili linei a bez nôt*“. Pokračuje vkladom Quida z Arezza, ktorý „*ešte na vyšší stupeň dokonalosti priviedol spev cirkevný*“ tým, že „*vynašiel čiary, čili lineje, alebožto sústavu linejnú s kľúčami*“ a bol prvý, ktorý „*hlasové medzery (intervalla) hlasovými známkami, medzi rovnobežné čiary písanými, vyznamenal a šesť už predtým známych ... hlasov takto ponazýval: ut, re mi, fa, sol, la...*“ Pokračuje v informácii, že v 17. storočí pribudol „*...siedmy [hlas] si a tak spôsobom týmto povstala úplná oktáva, ktorážto sa srovnáva s C tvrdou (dur) škálou: c, d, e, f, g, a, h s tým rozdielom, že pri speve Rehorskom nepriväzujú sa ku hlasovým známkam isté určité hlasy ... lež vysokosť alebo hlbokosť hlasov závisí od rozsahu hlasu spevákovho alebo od rozsahlosti kusu spevacieho*“.

Po tomto teoreticko-historickom exkurze upozorňuje, že spev ľudu – i keď pomáha zvelebeniu bohoslužby, nenahrádza gregoriánsky spev a „*upotrebiť sa smie ... pred kázňou, k požehnaníu, pri prôvodoch, pri malých sv. omšiach a pri iných menších pobožnosťach*“. Avšak v prípade, že „*ani chorálny ani figurálny spev dôstojným spôsobom sa upotrebiť nedá*“, Cirkev nielen dovoľuje, ale si túžobne praje, aby „**posvätné spevy v reči materinskej** v ľudu pestované boli“.⁵² Ak sa v kostole uvádza figurálny spev s hudbou, *musí byť latinský, ... vážny, prostoduchý, nábožný a zrozumiteľný, aby neprekypoval umelectvom...*“ (zároveň vylučuje vstupy sólistov, najmä

⁵² Nepochybne tu treba hľadať súvislosť so závermi ostrihomskej diecéznej synody, ktorá sa konala roku 1860 a o. i. ustanovila: „*Ničoho síce vručne sebe nežiadame, jako aby figurálny spev s hudbou, ktorý často namiesto pobožnosti pohoršenie, ba i smiech ľudu vzbudzuje v kostoloch ustúpil spevu ľudu ... A preto farárom prísne nakladáme, aby sa dietky školné v speve ľudu, dávnym užívaním posvätenom, vyučovaly a cvičily...*“ Celý článok 19 synody týkajúci sa cirkevného spevu ľudu cituje v slovenčine A. Radlinský na začiatku I. dielu svojej zbierky. Tento postoj cirkvi zasa súvisí s procesmi ceciliánskeho hnutia, ktoré sa cirkevnej hudbe usilovalo vrátiť jej vokálny charakter.

v prípade ženských hlasov), „...lebo takéto produkcie pozornosť veriacich od bohoslužobných úkonov na seba zracujú a pobožnosť rušia“.

Pozoruhodná je aj stať o možnosti voľby nástrojového obsadenia v prostredí chrámov a pri liturgii. Organ a hudobné nástroje majú len podporiť ducha piesne a „...len k tomu použiť, aby dodaly sily slovám piesne“. Zvuk organa pri sprievode k piesni „*má byť nežný a tichunký*“, ale „*pri predihrách (preambulách) môže byť silnejší, menej silný ale pri medzihrách*“. Nástroje, okrem organa, povolené ešte pápežom Benediktom XIV. (1749) sú nasledovné: „*Barbiton tetracordon maius (violone, contrabas), tertracordon minus (violončelo), monaulon pneumaticus (fagot)*“ – a Radlinský dopĺňa – „...*tu sa zaiste i ľúbozvučný klarinet rozumie*“, ďalej „*fidiculas (basetlu) a tyras terachordes (violini husle)*“. Dovoľené je používať ich „*k symfoniám bez spevu, avšak nejaké divadelné, svetské alebo vojenské kúsky na nich vyhrávať, jako tiež i dlhé intrády a predihry celým sborom (orchestrom) alebo samohlasmi jednotlivých nástrojov provodzovať alebo vojenské pochody s trúbami, bubnami atď. vystrájať [pápež] zapovedá. ... Zapovedá ale pri bohoslužbe užívať nasledujúce hudobné nástroje: tympana (bubny), cornua venatoria (lovčí roh), tubas (trúby), tibias decumenas (Oboe), fistulas, fistulas parvas (veľké i malé flauty), psalteria symphonica (klavírne nástroje), cheles (mandolíny) a všetky podobné nástroje, ktoré hudbe viac divadelného rázu dodávajú a svojim prízvukným a hrmavým zvukom spev ohlušujú.*“

Za najideálnejší však považuje vokálny prejav: „*Medzi všetkými hudobnými nástrojmi je predca len hlas ľudský ten najprirodzenejší a najspôsobnejší hodne Boha chváliť.*“ Zároveň si uvedomuje potrebu hľadať možnosti na zveľadenie ľudového duchovného spevu v prostredí veriacich: „*A preto je zapotreby, aby sa ľud náš spojenou snahou duchovného pastiera a organistu opäť naučil duchovným spevom v tej miere, jako voľakedy predkovia naši ich spievať umeli... K tomu by znamenite poslúžily spolky spevákov dľa vzoru nekďajších sborov literátskych v Čechách. ... Takéto spevácke spolky stanovami a odobrením Cirk. vrchnosti opatrené by boly znamenitým hybadlom k zvelebeniu služieb Božích.*“

V **závere** Predmluvy píše s povzdychom: „*Čo naplat, mať spolky spevácke, a sbierky tisícich piesní, bár aj dokonále opravených a nemať, čo je najpotrebnejšie? Nemať ... nápevy a tak nemôcť spievať?... Oboje odrazu neni možné.*“ Radlinský dúfal, že sa podarí uskutočniť ďalší krok a ním zozbierané piesne budú k dispozícii v notovanom vydaní. Túto svoju zbierku považoval za prípravný mostík alebo pomocný príspevok k zostaveniu žiadúceho *Nápevníka*. Je potrebné mať spevník s „nápevníkom“ hlavne pre potreby organistov, tiež školu a kostol, „...*ale i tých, ktorí jak seba samých, tak i druhých, v speve vzdelávat ... majú*“. Spevník (nenotovaný) je potrebný pre „*ľud, ktorý sa v nótach (nápevoch) nevyzná, lež spevu sa od druhých, toho znalých, naspamäť učí*“.

Radlinský vyslovil nádej, že k tejto práci pristúpi František Žaškovský⁵³ a práca bude v jedno dielo „Kancionál“ uvedená.

Epilóg

Význam Andreja Radlinského pre slovenskú kultúru a vzdelanosť je mimoriadny, i keď dosiaľ nie adekvátne docenený. Väčší priestor pre reflexiu by si zaslúžil aj v oblasti umenovedy. Pre hudobnú vedu a hymnológiu sú pozoruhodné jeho prvé formulácie hudobno-estetických kritérií, ktoré sú podmienkou pre dosiahnutie správnej apercpcie duchovnej piesne. Pozornosť si zaslúži aj jeho historiografický exkurz do procesu vývoja praktického uvádzania cirkevnej hudby. Okrem toho je Radlinský aj tvorcom prvej slovenskej hudobnej terminológie (*hlasová známka* = nota; *určitý hlas* = tón; *vysokosť, hlbokosť hlasu* = výška, hĺbka tónu / poloha hlasu; *rozsiahlosť kusu* = rozsah / ambitus skladby; *skladateľ* = básnik; *skladateľ hudby* = hudobný skladateľ; *linea, čiara* = notová čiara; *nóta* = nápev; *hlasová medzera* = interval; *predihra / preambula* = predohra; *ľúbeznohlasný* = ľúbozvučný; *spevník* = textový / nenotovaný spevník; *nápevník* = notovaný spevník; *sbor* = zbor aj orchester; *samohlas* = sólo; *prízvučný zvuk* = zvučný [hlas]; *hrmavý zvuk* = hlasný, hrmotný; *výraz tónu / hlasu* = prednes; *prôvod* = sprievod).

Radlinského význam sa však ako červená niť vinie od polovice 19. storočia aj v línii vývoja printových výstupov našej hymnológie, a to i v súvislosti s aktivitami ním založeného Spolku sv. Vojtecha. Ako je známe, jedným z troch počiatocne stanovených cieľov SSV bola požiadavka na zjednotenie ľudového duchovného spevu, ktorej možným iniciátorom mohol byť sám A. Radlinský. Parafrázujme jeho formuláciu z uvedenej Predmluvy, že je potrebné *vydať jeden a už ustálený spevník, ktorý bude schválený cirkevnou autoritou*. Rozhodnutie podujat' sa na takú náročnú prácu zozbierať, prepracovať, opraviť a upraviť texty 1047 piesní (a tiež prácu aj vykonať), aby spĺňali všetky požadované kritériá z hľadiska liturgického, jazykového a literárneho, na dôvažok všetko realizované iba jediným človekom bez tímu spolupracovníkov (čiastočne s pomocou F. V. Sasinka), je viac než obdivuhodné. Za zmienku stojí aj fakt, že zbierku vydal vlastným nákladom. Radlinského želanie vydať tieto piesne v notovanej forme sa však splnilo iba čiastočne.

Činovníci SSV sa rozhodli prikrčiť k uskutočňovaniu proklamovaného cieľa, avšak až v roku 1882 vyšiel nákladom spolku notovaný spevník: *Duchovný spevník katolícky s pobožnosťou odpoľudňajšou a obradom pohrebným*. Hudobným spracovaním a harmonizáciou bol poverený trnavský regenschori a pedagóg František Oto Matzenauer, s ktorým pri získavaní nápevov

⁵³ O Radlinského úcte k F. Žaškovskému vypovedá aj výpočet všetkých jeho funkcií a ocenení: *Piesne budú „prehliadnuté, opravené, chabujúce novými dosadené ... veľadostojným a veľazaslúžilým rodákom naším blahorod. p. Františkom Žaškovským, riaditeľom hudobného sboru pri arcibiskupskom chráme jágerskom, členom pápežskej kongregácie a rímskej aka-démie umelcov, skladateľov a učiteľov hudby a mnohých iných speváckych a hudobných spolkov presláveným to a vyznačeným skladateľom hudby a spevu a vydavateľom viac výborných a do tohoto odvetvia spadajúcich diel...“*

spolupracoval organista a učiteľ Jozef Mathulay z Dolnej Súče. V Predhovore k Duchovnému spevníku však vydavateľ⁵⁴ upozorňuje na fakt, že všeobecný (rozumej jednotný) spevník, ktorý má schváliť aj duchovná vrchnosť je beh na dlhé trate („*ešte dlho dá čakať na seba, t. j. k vykonaniu tak veľkej a ťažkej práce je treba mnoho času*“). Preto považovali nielen za vhodné, ale aj potrebné „...vydať spevník k boku *'Nábožným Výlevom', 'Jadru' a 'Andeličku'*, aby správne, stajné a obecné upotrebenie piesní v knižkách tých obsažených, bolo napomôžené.“ Teda autori nečerpali z rozsiahlej Radlinského Všeobecnej zbierky, ale z 5. vydania jeho Nábožných Výlevov (NV). Toto vydanie, už nákladom SSV – keďže Radlinský odkázal svoje práva spolku – vyšlo posthumne, v roku 1881. Oproti štvrtému Radlinského vydaniu s 560 piesňami sa v spolkovom vydaní znížil ich počet na 286. Počas života Radlinský z praktických dôvodov a rovnako aj sociálnych pohnútok zostavil výber z objemnej knihy NV, aby si tak menšie, a tým aj lacnejšie publikácie mohla zadovážiť väčšina veriacich. „Jadro“ bol zaužívaný názov pre stručnejšiu modlitebnú knihu *Cesta života čili Jadro nábožných výlevov*⁵⁵ a deťom adresoval modlitebník *Andeliček strážca*.⁵⁶ Obe zaznamenali viacero vydaní, v čom pokračoval aj SSV.

Z predhovoru k Duchovnému spevníku vyplýva, že „ujednotenie“ piesní je predovšetkým záležitosťou textu a vydavateľ konštatuje, že vo všetkých troch Radlinského publikáciách sa texty „*srovnávajú medzi sebou od slova do slova*“. Toto ubezpečenie vyplýva zo skutočnosti, že ako zdroj poslúžili už spolkové vydania publikácií: *Nábožné Výlevy* (1881), *Jadro Nábožných Výlevov* (1879), *Andeliček strážca* (1881) s rovnakou sadzbou.⁵⁷ Nápevy piesní čerpali zo zdrojov, medzi ktorými sú zo starších uvedené spevníky, ktoré využil aj Martin Eliáš (Ján Hollý 1846), resp. tiež sám Radlinský: trnavské vydanie *Cantus catholici* (1700), *Fryčajov spevník* (1804), druhé vydanie spevníka *Jura Hollého* (1822), spevník *A. Knappa* (1838).⁵⁸ Ďalej je uvedený *Hollého spevník* (1846),⁵⁹ *Žaškovského Chorálna kniha* (1853),⁶⁰ český *Kancionál svätójánsky* (1863 – 1864).⁶¹ Zo súdobých vydaní použili ako pramene: *Egryho spevník* (1865),⁶² spevník pre gymnáziá od *J. F. Klossa* (Viedeň 1877),⁶³ spevník pre školskú mládež od bratov *Žaškovských* (1878),⁶⁴ *Nápevy*

⁵⁴ V závere Predmluvy uvedené: „Doč. Správa Spolku sv. Adalberta (Vojtecha)“.

⁵⁵ *Cesta života čili Jadro Nábožných Výlevow. Kniha modlitebná pre každého katolíckeho kresťana*. W Budíne tiskom Martina Bagó 1860.

⁵⁶ *Andeliček strážca, obsahujúci poučenia, modlitby a pesničky pre katolícke dievky*, 1872.

⁵⁷ Určitým zmenám boli podrobené texty pobožnosti odpoľudňajšej a obradu pohrebného (na základe ostrihomského rituála).

⁵⁸ Pozri pozn. 18.

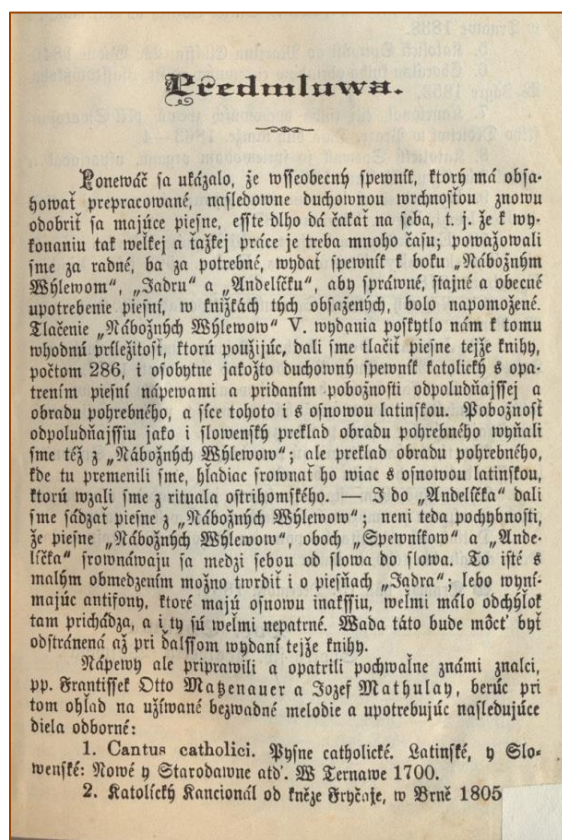
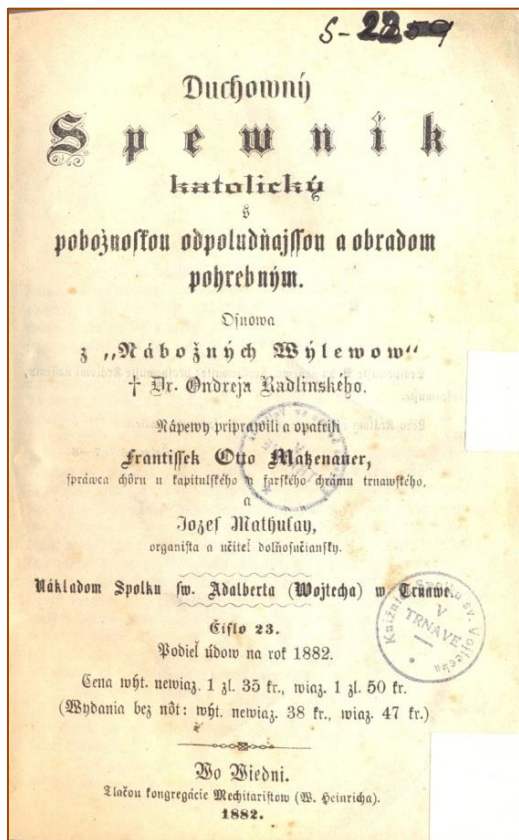
⁵⁹ Pozri pozn. 21.

⁶⁰ František Žaškovský (1819-1887): *Manuale musico-liturgicum*, Eger 1853. Pozri pozn. 7, 25.

⁶¹ Pozri pozn. 27.

⁶² Ján Egry (1824-1908), banskobystričský hudobný skladateľ, pedagóg a regenschori. Usporiadal a vydal *Katolícky spevník so sprievodom organu*, ktorý vyšiel v Brne roku 1865.

ku katolíckemu spevníčku, ktoré vydal Th. Lachmann (Revúca 1872)⁶⁵ a spevník *Jubilate Deo* jezuitu Josepha Mohra (Regensburg 1877).⁶⁶ Podľa predhovoru sú všetky harmonizácie výlučne prácou Matzenauera, „*nakoľko nenachádzaly sa v použitých prameňoch už harmonizované*“. Zároveň pre tých, „*ktorým noty nie sú potrebné*“, dali tlačiť aj nenotovaný spevník, aby [ho] „*mohli dostať ... lacніше*“.



Zdroj: Knížnica Spolku sv. Vojtecha v Trnave

Úsilie o zjednotenie ľudového duchovného spevu v prostredí slovenských katolíkov však zavŕšil Spolok sv. Vojtecha až v roku 1937 vydaním *Jednotného katolíckeho spevníka*, pod autorstvo ktorého je podpísaný Mikuláš Schneider-Trnavský.

⁶³ *Hymni sacri in caes. reg. Gymnasiis cantari soliti*, ktoré zostavil J. F. Kloss vyšli v roku 1854, Matzenauer mal k dispozícii neskoršie vydanie. -- Joseph Ferdinand Kloss (1807-1883), pôvodom z Moravy (Bernatice), vyštudoval v Olomouci, hudobný autodidakt pôsobil vo Viedni od r. 1834; skladateľ, organista, zbornajster. Pozri: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kloss_Joseph.xml [15.9.2018]

⁶⁴ V roku 1859 vyšiel spevník v Jágri, ako zdroj Matzenauer uvádza 5. vydanie z roku 1878: *Énekkönyv a kath. Tanuló ifjuság számára. Kiadták Zsasskovsky Ferencz és Endre. 5^{ik} böv. Kiadás. Egerben 1878.*

⁶⁵ Theodor Lachmann (1839-1884) pochádzal zo Záhoria, za kňaza vyštudoval v Ostrihome. Pre potreby mládeže zostavil *Katolícky Spevníček* (1871, 1876²) a následne k nemu v Revúcej (1872) vydal *Nápevy ku Katolíckemu Spevníčku*.

⁶⁶ Joseph Hermann Mohr SJ (1834-1892), nemecký katolícky kňaz, tvorca duchovných piesní a hymnológ vydal v roku 1874 spevník a modlitebník *Cäcilia, katholisches Gesang- und Gebetbuch*, F. Pustet : Regensburg-N.Y.-Cincinnati. Ako samostatné vydanie pripravil z neho neskôr spevník *Jubilate Deo* vo štvorhlasnej úprave (1877). Pozri: https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Hermann_Mohr [15.9.2018]

LITERATÚRA A ZDROJE

BUGALOVÁ, Edita: Spevníky a vydania pre cirkevnú hudbu (SSV) In: *Odborný seminár 125 rokov SSV. 1870 – 1995*. Vojtech Strelka (ed.). Zborník príspevkov, Trnava : SSV 1995, s. 175 – 181.

ČANIGA, Branislav: Nábožné výlevy. In: *Blumentál*, roč. XXIV (2013), č. 12, s.1.

KUBEČKOVÁ, Magdaléna: *Textové úpravy písní v katolíckych kancionáloch 19. a 20. storočia*. Diplomová práca. FFUP Olomouc 2018.

MATZENAUER, František Otto – Mathulay, Jozef: *Duchovný spevník katolícky s pobožnosťou odpoľudňajúcou a obradom pohrebným*. Trnava : SSV 1882.

Národné noviny, roč. XLVIII, č. 79, s. 1 z 10. 7 1917.

PŮSTĚNYI, Ján: *Dejiny Spolku sv. Vojtecha*. Trnava : SSV 1930.

RADLINSKÝ, Andrej: *Katolícky Spewník, alebožto: wsseobecná Sbierka cirkevných katolíckych pesničiek slowenských, w troch Častach s prídawkom nektorych pobožností. Usporiadal, opravil a na swetlo wydal Dr. Ondrej Radlinsky, farár kútsky, arkas rímsky a censor diecesánsky. Wo Wiedni 1875*. Tlačou kongregácie PP. Mechitaristov (Seidl-Mayer).

RADVÁNYI, Hadrián: *Tri generácie bernolákovcov*. Trnava : Zsl. múzeum 2001, 246 s.

RUŠČIN, Peter: Nábožné katolícke pesničky Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31) 2014, č. 2, s. 258-259.

RUŠČIN, Peter: Duchovné piesne v Manuale musico-liturgicum (Editio latino-slavica) Františka Žaškovského. In: *Musicologica Slovaca*, 2015, roč. 6(32), č. 2, s. 255.

ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica: *Život plný hudby*. Bratislava : Mladé letá 2005.

<https://www.ssv.sk/osobnosti.xhtml#Radlinsk%C3%BD>

www.unipo.sk/public/media/11473/Theologos%202_2009_komplet_WEB.pdf

<https://www.slovenskeslovo.sk/historia/819-radlinskeho-sarisska-akcia>

https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1820/Holly_Korespondencia-Jana-Holleho/

<https://www.virtualna-banska-stiavnica.sk/virtualna-stiavnica/osobnosti-banskej-stiavnice/osobnosti/&p=5>

https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN472885294_0022|log39&physid=phys199#navi

https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kloss_Joseph.xml

https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Hermann_Mohr

DATA BÁZA MELÓDIÍ Z TLAČENÝCH PRAMEŇOV SLOVENSKEJ DUCHOVNEJ PIESNE 17. A 18. STOROČIA¹

06 Zlatica K e n d r o v á – P e t e r R u š č i n

SNM-Hudobné múzeum – Ústav hudobnej vedy SAV

Úvod

Hudobná kultúra na území Slovenska bola po stáročia organicky včlenená do stredoeurópskeho priestoru, čo platí aj v prípade tradície duchovnej piesne. Tá sa kontinuálne rozvíjala od čias reformácie a jej hybnou silou boli početné edície kancionálov v Nemecku aj Čechách späté s rozvojom knižnej kultúry a nototlače už od 1. polovice 16. storočia. Tradícia duchovnej piesne Slovákov sa spočiatku rozvíjala v úzkom kontakte a relatívnej jednote s kultúrne vyspelým českým jazykovým prostredím. Formovala sa však popri tradícii nemeckého a maďarského etnika, na ktorého podnety reagovala, vytvárajúc si svoje špecifické črty.² Hoci proces formovania jej vlastnej identity siaha do posledných desaťročí 16. storočia, v knižnej podobe ju máme fixovanú a kontinuálne doloženú až od najstarších notovaných kancionálových edícií evanjelikov a katolíkov zo 17. storočia.

Thesaurus nápevov duchovných piesní a cirkevných spevov v tlačených slovenských hymnologických prameňoch 17. a 18. storočia tvorí vyše 800 melódií. Spolu s variantnými verziami ich počet prevyšuje 1100. Ide teda o kvantitatívne bohatý materiál, ktorý, žiaľ, doposiaľ nebol spracovaný ako celok. Edícia melódií z prvého vydania *Cithary sanctorum* (neúplná) a z dvoch vydaní kancionálu *Cantus Catholici* vyšla už pred vyše 60 rokmi.³ Napriek tomu, že ide v podstate o notovú prílohu kolektívnej vedeckej monografie a nemala pôvodne slúžiť ako edícia našich kancionálových nápevov, dodnes slúži ako základná príručka zahraničným bádateľom. To nám pripomína závažnosť tohto materiálu aj pre medzinárodný výskum. V neskoršom období bol v Ústave hudobnej vedy SAV vytvorený pracovný katalóg melódií duchovných piesní na kartotečných lístkoch, v rámci ktorého boli usporiadané nápevy z ďalších slovenských hymnologických prameňov (okrem *Cantus Catholici* aj zo Škultétyho Melodyatury a z Bajanových zborníkov), avšak napokon nebol sprístup-

¹ Príspevok je súčasťou grantu VEGA č. 2/0127/16 *Slovenské duchovné piesne a ich nápevy v hudobných prameňoch 16. – 18. storočia* riešeného na Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave.

² Na staršie priekopnícke práce Jána Mocka a Jána Ďuroviča, v ktorých bola reflektovaná slovenská hymnografia od dôb pred vydaním *Cithary Sanctorum* ako literárny fenomén, nepriamo nadviazal aj muzikologický porovnávací výskum, ktorý poukázal na spoločný melodický materiál nemeckých, maďarských a slovenských evanjelikov v regiónoch Spiša a Šariša na základe rukopisných notovaných prameňov 17. storočia, pričom najstaršie pramenné doklady siahali taktiež do obdobia pred 1. vydaním *Cithary*. Porovnaj: MOCKO, Ján: *Historia posvätej piesne slovenskej a história kancionálu*. Liptovský Sv. Mikuláš, 1909; ten istý: *Historia posvätej piesne slovenskej a história kancionálu. Časť druhá – Životopisy cirkevných spevcov*. Liptovský Sv. Mikuláš, 1912; ĎUROVIČ, Ján: *Duchovná poézia slovenská pred Tranovským. Pribišova zbierka piesní*. Liptovský Sv. Mikuláš, 1939; FERENCZI, Ilona – HULKOVÁ, Marta: *Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus Eubica (17. Jh.)*. In: *Studia Musicologica Academiae scientiarum Hungariae*, 22 (1980), s. 345-396; HULKOVÁ, Marta: *Eubický spevník*. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Musicologica Slovaca XII. K prameňom hudby na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava : Veda, 1988, s. 11-134.

³ BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava : 1954, s. 209-344.

nený v podobe edície. Je na mieste pripomenúť, že projekty národných edícií melódií duchovných piesní sú kapacitne aj finančne veľmi náročné a ich realizácia naráža na ťažkosti aj v susedných krajinách. Moderná mnohozvážková nemecká edícia *Das deutsche Kirchenlied*, ktorá mala aktualizovať staršie edície Zahna a Bäumkera nebola realizovaná v pôvodnom rozsahu a najmä z finančných dôvodov sa predčasne ukončila.⁴ V nemecky hovoriacich krajinách však bádatelia stále môžu používať aj spomínané staršie edície Bäumkera a Zahna. Podobný projekt sa doposiaľ, žiaľ, nerealizoval v Čechách a na Morave, kde treba spracovať niekoľkonásobne rozsiahlejší materiál, než na Slovensku.⁵ V predchádzajúcom období sa zásluhou Stanislava Tesařa podarilo vytvoriť aspoň internetovú databázu nápevov z vybraných českých hymnologických prameňov, vrátane rukopisných.⁶ Databáza MHB je v súčasnosti veľmi nápomocná aj pre slovenskú hymnológiu. Je však skutočnosťou, že internetové databázy duchovných piesní (zväčša s preferenciou textov) sú doposiaľ realizované ako samostatné projekty, bez medzinárodnej koordinácie a spracúvajú len regionálne obmedzený materiál.⁷ Rozhodne nie sú plnohodnotnou náhradou národných hymnologických edícií. Komplexný katalóg melódií duchovných piesní nebol doposiaľ publikovaný ani v Poľsku, kde pred rokmi vyšli aspoň niektoré žánrovo zamerané edície.⁸ V Maďarsku boli vydané už v 50. a 60. rokoch minulého storočia dva zväzky nápevov maďarských piesní zo 16. a 17. storočia, kam boli zahrnuté vybrané tlače aj rukopisy, nie však výlučne hymnologického charakteru.⁹

⁴ Edícia *Das deutsche Kirchenlied* (aktuálne označovaná ako EdK) bola koncipovaná v troch dielčích celkoch: I. Bibliografia, II. Edícia melódií z rukopisných prameňov, III: Edícia melódií z tlačených prameňov. Diel III. obsahujúci približne 4800 melódií nemeckých duchovných piesní a spevov z tlači od najstaršieho obdobia po rok 1610, zahŕňa aj niektoré nové nápevy a viachlasné verzie, ktoré neboli v starších edíciách publikované. Ako dôvod predčasného ukončenia projektu sa uvádza nedostatok finančných zdrojov. Porovnaj: *Das deutsche Kirchenlied*. [online]. [cit. 2018-02-05]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_deutsche_Kirchenlied; *Bärenreiter-Lexikon – Das deutsche Kirchenlied*. [online]. [cit. 2018-02-05]. Dostupné z: <https://www.baerenreiter.com/verlag/baerenreiter-lexikon/das-deutsche-kirchenlied-dkl/>

⁵ Jiří Sehnal, moravský hudobný historik a vynikajúci znalec cirkevnej hudby 17. storočia, vidí túto situáciu dosť skepticky: „Vždy jsem postrádal soupis melodií našich duchovních písní, který by přinášel nejstarší melodie jednotlivých písní a jejich proměny v průběhu staletí. Bylo by to vodítko, které by umožňovalo orientovat se rychle v historii určitého nápěvu. Proto velmi lituji, že dosud nebyla publikována dlouholetá katalogizační práce Jana Kouby... Nenahrazuje ji ani cenný internetový projekt Stanislava Tesaře, který je teprve podkladem pro ni. Zatím si tedy český hymnolog musí vyhledávat všechno od počátku pracně sám. Českého Bäumkera a Zahna stále nemáme a asi ještě dlouho nebudeme mít.“ SEHNAL, Jiří: Úkoly pro českou katolickou hymnologii. In: ŠKARPOVÁ, Marie – KOSEK, Pavel – SLAVICKÝ, Tomáš – BĚLOHLÁVKOVÁ, Petra (eds.): *Omnibus fiebat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ (1619-1680)* (Antiqua Cuthna 4). Praha : Státní oblastní archiv v Praze – Státní okresní archiv Kutná Hora & KLP – Koniasch Latin Press, s.r.o., 2010, s. 137.

⁶ *Melodiarium Hymnologicum Bohemiae*. [online]. [cit. 2018-02-05]. Dostupné z: <http://www.musicologica.cz/melodiarium/>

⁷ Užitočný odkaz na niektoré dostupné databázy duchovných piesní a ich prameňov aktuálne obsahuje webstránka Medzinárodného pracovného spoločenstva pre hymnológiu (IAH). Porovnaj: [online]. [cit. 2018-02-05]. Dostupné z: <http://iah-hymnologie.de/?p=39&lang=en>

⁸ NOWAK-DŁUŻEWSKI, Juliusz (ed.): *Kolędy polskie 966-1966*. Tom 1-2. Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 1966; WĘCOWSKI, Jan (ed.): *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. Tom 2 Opracowanie muzyczne. Warszawa, 1977; SZWEYKOWSKA, Anna (ed.): *Polskie kolędy i pastoralki*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985 (výberová edícia).

⁹ CSOMASZ-TÓTH, Kálmán (ed.): *Régi magyar dallamok tára I. A XVI. század magyar dallamai*. Budapest : Adadémiai Kiadó, 1958; PAPP, Géza (ed.): *A XVII. század énekelt dallamai. Régi magyar dallamok tára II*. Budapest : Akadémia Kiadó, 1970.

EMHS – projekt edície melódií duchovných piesní zo slovenských hymnologických prameňov

V spolupráci pracovníkov Ústavu hudobnej vedy SAV a SNM-Hudobného múzea sa v súčasnosti pripravuje projekt printovej edície melódií slovenských duchovných piesní z tlačených prameňov 17. a 18. storočia pod pracovným názvom *Editio Melodiarum hymnorum slovacum ex librorum typis saeculorum XVII.-XVIII.* (EMHS I). Perspektívne na ňu môže nadviazať edícia melódií z vybraných rukopisných prameňov (EMHS II.) Systém je do budúcnosti otvorený aj možnosti aplikácie pre internetovú databázu (MHS). Projekt tohto charakteru je v slovenských podmienkach realizovateľný, kvôli nie príliš širokému okruhu prameňov a primeranému rozsahu materiálu.

Edícia bude zahŕňať nápevy duchovných piesní a cirkevných spevov nasledovných tlačí 17. storočia:

- levočské vydania kancionála *Cithara Sanctorum* z rokov 1636 a 1653 – 175 notovaných melódií,¹⁰
- prvé vydanie kancionála *Cantus Catholici – Písne katolícké* (1655) – 196 melódií, z toho 161 sa nevyskytuje v CS 1636 a CS 1653,
- levočské vydania kancionála *Cithara Sanctorum* z rokov 1674, 1684 a 1696 (ďalších 59 melódií, ktoré neboli v starších prameňoch),
- katolícky rituál *Cantionale Rituale* Mikuláša Hausenku (Wien 1681) – celkovo 19 melódií (z toho 13 nedoložených v predchádzajúcich prameňoch),
- druhé vydanie *Cantus Catholici* (Trnava 1700) – 9 nových melódií.

Celkovo ide o 417 melódií v základnom rozlíšení, viaceré z nich majú variantné verzie v neskorších tlačiach referenčnej skupiny, *Cantus Catholici* má niektoré melódie notované dvakrát pri rôznych textoch.

Ďalej budú do edície zahrnuté melódie z nasledovných tlačí 18. storočia:

- *Písniční knižička* Eliáša Mlynárových (vydania Levoča 1702, Kežmarok 1707) – 28 melódií,
- kancionál *Etan hlasitě prospěvující* Jána Glosia-Pondelského (b.m. 1727, Prešpork, Patzko 1783) – 87 melódií,
- *Melodyatura aneb Partytura* Adama Škultétyho (Brno 1798) – 528 melódií (z toho cca 280 nových).

¹⁰ V edícii Ladislava Burlasa je 158 melódií, v skutočnosti 159, keďže jedna intonácia na čítania nemá samostatné číslo a je priradená k nápevu č. 153 ako 153a, hoci s ním nesúvisí. Ďalej do Burlasovej edície neboli zahrnuté tie nápevy z CS 1636, ktoré boli notované na chýbajúcich stranách používaného exemplára. Tie máme doložené v kompletných exemplároch druhého notovaného vydania z roku 1653. Na základe porovnania rozsahu chýbajúcich strán so zoznamom piesní prvého vydania uvádzaného Jánom Mockom môžeme tvrdiť takmer s istotou, že nápevy notované v CS 1653 boli pri tých istých piesňach notované aj v prvom vydaní. Porovnaj: MOCKO, Ref 1, s. 59 – 65. Ľudovít Vajdička ich napriek tomu eviduje ako nové melódie 2. vydania v celkovom počte 15. Porovnaj: VAJDIČKA, Ľudovít: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: KOVAČKA, Miloš – AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.): *Cithara sanctorum 1636-2006* (Zborník prác z vedeckej konferencie, ktorá sa konala pri príležitosti 370. výročia 1. vydania kancionála v dňoch 22. a 23. novembra 2006 v Liptovskom Mikuláši a Liptovskom Jáne). Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 109-116. Tento rozšírený počet 174 melódií doplníme ešte o záverečnú invokáciu Alleluja notovanú v prvom vydaní *Cithary* na záver piesne *Svaté Boží požehnaní*, ktorá uzatvára nápev *Hospodine všemohúci*, doložený kompletne až v *Cantus Catholici*.

V 18. storočí v tlačených prameňoch evidujeme takmer 400 nových melódií k textom duchovných piesní a slovenských cirkevných spevov. Celkovo by teda edícia mala zahŕňať vyše 800 melódií. Ak počítame aj varianty, malo by ísť o približne 1100 záznamových jednotiek.

Do edície budú zahrnuté všetky notované nápevy zo spomínaných referenčných prameňov, ktoré prislúchajú žánru slovenskej i latinskej duchovnej piesne a slovenskému cirkevnému spevu. Žánrové kritérium bolo v tomto prípade nadradené jazykovému, takže selekcia sa uplatnila iba v prípade Hausenkovho *Cantionale rituale* a jeho latinských liturgických spevov, nie však napr. u latinských cantí v Cantus Catholici.

Radenie melódií a systém skratiek

Melódie sa označujú číslom podľa poradia v referenčných prameňoch, od najstaršieho datovaného po najmladší. Ak sa melódia, aj v pozmenenej podobe v mladších prameňoch opakuje, prichádza ako variant označený malým písmenom do zoznamu pri najstaršom doloženom prameni (napr. k melódii č. 5 sú radené melodické varianty 5a, 5b, 5c). Každé spojenie skôr zaznamenananej melódie s novým textom sa chápe ako variant, aj keď jej notačný záznam nemá odchýlky v porovnaní s predchádzajúcou verziou. Tento prístup je neutrálny, nevnáša do členenia melódií prvok osobnej interpretácie a rešpektuje špecifický charakter prameňa.

Súčasťou edície sú všetky verzie melódií z referenčnej skupiny prameňov. Subjektívnej interpretácii sa však nedá celkom vyhnúť. Vzdialené varianty, pri ktorých nie je možné konštatovať zjavnú príbuznosť či už v melodickej alebo textovej zložke, vždy chápeme ako novú melódiu. Ak text vychádza z najstaršej verzie a melódia je v určitom stupni príbuznosti, v zásade ide o variant. Treba však posúdiť v jednotlivých prípadoch, aj vzhľadom na konfesiónalnu tradíciu, či je odlišnosť v takom stupni, že to už nemôžeme klasifikovať ako variant.

Prípady, že text je v rámci editovanej vzorky tlačených prameňov doložený skôr ako melódia, budú časté. Napríklad *Cithara sanctorum* má viacero textov z 1. vydania doložených s melódiou až v Cantus Catholici, niektoré až u Škultétyho. Tieto melódie budú chronologicky zoradené pri Cantus Catholici, resp. u Škultétyho. Chceme rešpektovať autenticitu tlačených prameňov. V rámci poznámkového aparátu samozrejme budú odkazy na skorší výskyt textu.

Edičné zásady – melódie

Ak je v tlačenej predlohe kvadratická (chorálna) notácia, transkribuje sa ako cantus planus (čierne hlavice nôt bez nožičiek), podobne ako je to zaužívané v edíciách chorálových nápevov, s využitím husľového kľúča a artikulačných znamienok. Predsádka obsahuje originálny kľúč a prvú notu, prípadne úvodnú ligatúru.

Transkripcia z menzurálno-modernej notácie využíva vždy husľový kľúč. Predsádka obsahuje originálny kľúč, predznamenanie, menzurálne (taktové) predznamenanie a prvú notu. Nasleduje priamo transkripcia, bez dvojčiary. V transkripcii sa nepoužívajú vyššie rytmické hodnoty nôt ako celá nota. Za týmto účelom sú pôvodné rytmické hodnoty nôt vo väčšine prípadov diminuované. Ligatúry sa vždy vyznačujú trámcom nad notami. Legata sa nevypisujú, pokiaľ nie sú takto notované v prameni. Taktové čiary sa uvádzajú, len ak sú v prameni. Tesne nad osnovou zátvorke upozorňujú na zásah editora, noty sú číslované po desiatich. V prípade partičely je transkripcia v 2 notových osnovách. Pôvodné menzurálne predznamenanania sú ponechané aj v transkripcii, okrem prípadov kombinácie párneho a nepárneho metra (v tom prípade platí nepárne metrum). Zmena metra počas melódie je zaznamenaná nad notovou osnovou. V rámci kritickej správy budú u všetkých transkripcií uvedené opravené tlačové chyby.

Edičné zásady – texty

Texty prepisujeme diplomatickým prepisom podľa zdrojového prameňa. V poznámkovom aparáte budú uvedené všetky nadpisy a citácie z prameňa taktiež diplomatickým prepisom. V registroch budú uvedené incipity textov v transkripcii, podľa zásad prepisu staročeských a staroslovenských textov.¹¹

Poznámkový aparát

K jednotlivým melódiám bude na konci zväzku poznámkový aparát s odkazmi na pôvod nápevu, texty, kontrafaktúry a ich zdokumentovanie, výskyt v okruhu porovnávaných tlačí a rukopisných prameňov, napokon odkazy na zahraničné edície a databázy (Zahn, Bäumker, EdK, RMDT, MHB). Komentáre budú stručné, s využitím systému skratiek.

Okruh porovnávaných prameňov tvoria vybrané nenotované evanjelické a katolícke tlače 17. a 18. storočia, 4 katolícke a 2 evanjelické notované tlače z 19. storočia a niektoré evanjelické i katolícke rukopisné hymnologické pramene s notovanými nápevmi z rokov 1585 – 1810. Celkovo ide o cca 30 porovnávaných prameňov.

Prílohy

Prílohy sa budú viazať vždy k danému zväzku, t. j. nie k celej edícii naraz. Budú zahŕňať:

- zoznam incipitov melódií podľa intervalových kódov,
- konkordančnú tabuľku melódií vo vzťahu k printovým edíciám (EDK, Bäumker, Zahn, RMDT) a k databáze MHB,
- zoznam textových incipitov,

¹¹ VINTR, Josef: Zásady transkripce českých textů barokní doby. In: *Listy filologické*, 121 (1998), s. 341-346; KRAJČOVIČ, Rudolf – ŽIGO, P.: *Dejiny spisovnej slovenčiny. Študijná príručka a texty*. 2. vyd. Bratislava : Univerzita Komenského, 1996.

- zoznam latinských, nemeckých a poľských textových incipitov z poznámkového aparátu,
- zoznam kontrafaktúr,
- zoznam kontrapozít.

Zoznam incipitov melódií je uplatnením vyhľadávacieho systému v rámci printovej edície. Vyhľadávanie je skôr typické pre internetové databázy, v printovej edícii však považujeme za zmysluplné usporiadanie faksimilových incipitov všetkých melódií edície podľa intervalového číselného kódu. V našom prípade sa prikláňame k jednoduchému trojmiestnemu intervalovému kódu, ktorého súčasťou by bol aj interval primy, s následným rozčlenením podľa najbližších smerných intervalov v poradí od menších k väčším, od vrchných k spodným. Predpokladáme, že celkový počet melódií našej edície (so zahrnutím variantov) nepresiahne počet 1150, pre porovnanie napr. Česi ich v databáze MHB majú do 2300.

Na záver

Projekt Edície melódií duchovných piesní zo slovenských hymnologických prameňov je v súčasnosti v prípravnej fáze. Vydanie prvého zväzku je plánované na rok 2020. Naším cieľom je pripraviť pre muzikológov a bádateľov v oblasti hymnológie kompletnú edíciu melódií z nášho pramenného materiálu tak, aby výskum na Slovensku mohol dospieť v najbližších desaťročiach ku kvalitatívne novému poznatkom, inšpiratívnym pre medzinárodný hymnologický výskum v stredoeurópskom kontexte. Horizont roku 2036, v ktorom si pripomenieme 400. výročie kancionála Cithary sanctorum, nie je v tomto kontexte príliš vzdialeným medzníkom.

DUCHOVNÁ TVORBA ŠTEFANA NÉMETHA-ŠAMORÍNSKEHO

07 Vladimír G o d á r

Bratislava

Štefan Németh-Šamorínsky (29. 9. 1896 – 31. 1. 1975) bol slovenský klavirista, komorný hráč, organista a organológ, pedagóg, dirigent, zbornajster a skladateľ, ktorý svojimi aktivitami i skladateľským dielom významne prispel k profilovaniu hudobného života novodobého Slovenska, a najmä miesta svojho pôsobenia – Bratislavy. Németh-Šamorínsky pochádzal z rodiny šamorínskeho učiteľa (neskôr i riaditeľa) rímsko-katolíckej školy. Do jeho úväzku patrili aj liturgické aktivity miestneho rímsko-katolíckeho farského kostola, kde pôsobil ako organista a regenschori. Némethova matka bola takisto diplomovanou učiteľkou a ovládala hru na klavíri i hru na husliach. Možno povedať, že Štefan Németh-Šamorínsky vyrastal v prostredí, kde hudba zohrávala významnú úlohu a napodobňovanie domácich hudobných aktivít ho čoskoro priviedlo na takú muzikantskú úroveň, že už ako 10-ročný mohol pri miestnych bohoslužbách nahradiť svojho otca za organom. Ako 10-ročný začal navštevovať bratislavské Maďarské kráľovské katolícke gymnázium pri Klariskách a zároveň študoval na bratislavskej Mestskej hudobnej škole hru na klavíri u Alexandra Albrechta a hru na husliach u Wilhelma Antalffyho. Zároveň pôsobil ako huslista v Mestskom symfonickom orchestri pod vedením Eugena Kossowa, bol tiež členom Chlapčenského zboru františkána Feliciána Mócika i členom zboru Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina.

Po maturite Németh odišiel študovať do Budapešti, kde sa zapísal na štúdium klavírnej hry u Bélu Bartóka a na štúdium organovej hry u Dezső Antalffyho-Zsirossa. Tieto štúdiá prerušilo vypuknutie 1. svetovej vojny a ako príslušník ročníka 1896 musel odísť do armády i na front. K štúdiám sa mohol vrátiť až po ukončení vojny. Budapeštiansku vysokú hudobnú školu ukončil roku 1921 ako absolvent hry na klavíri (Béla Bartók), hry na organe (Aladár Zálánffi) a skladby (Leo Weiner). Svoje školské roky zavŕšil absolvovaním viedenskej Majstrovskej školy, kde roku 1923 ukončil štúdiá hry na klavíri u bratislavského rodáka Franza Schmidta i hry na organe u Franza Schütza.

Németh prežil svoj aktívny život najmä v službách bratislavského Cirkevného hudobného spolku, kde pod vedením niekdajšieho organistu a riaditeľa Alexandra Albrechta pôsobil na mieste organistu od 1. 8. 1921 do 30. 9. 1953. Profesorský diplom, ktorý získal v Budapešti roku 1924, mu zároveň umožňoval pedagogické pôsobenie. Spočiatku pôsobil na Mestskej hudobnej škole, roku 1940 dostal pozvanie vyučovať hru na organe na bratislavskom konzervatóriu a od roku 1949 pôsobil ako pedagóg klavírnej hry a komornej hudby na bratislavskej VŠMU. Počas celého života sa venoval

aj koncertnej činnosti – ako klavirista, organista a komorný hráč, i ako zbormajster Spevokolu Bélu Bartóka, ktorý založil.¹

Napriek širokému spektru Némethových hudobných záujmov slovenská historiografia nevenovala jeho pôsobeniu ani jeho dielu patričnú pozornosť. Konštantín Hudec ho vo svojej práci *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* spomenul jedinou vetou, hovoriacou o jeho vedení Spevokolu Bélu Bartóka.² Trochu neskôršie akademické *Dejiny slovenskej hudby* zdôrazňujú jeho pedagogickú, interpretačnú a dirigentskú činnosť, ale autori statí o Némethovi spomínajú z jeho skladateľského diela len skladby, ktoré vznikli po Víťaznom februári.³ Ivan Hrušovský vo svojej práci *Slovenská hudba* venoval Némethovi stručný skladateľský profil v kapitole *Generácia starších slovenských skladateľov, dopĺňujúcich profil súčasnej slovenskej hudby*. Podľa Hrušovského je Németh „typický predstaviteľ bratislavského hudobného života za prvej republiky, patriaci ideovo a umelecky k pokrokovej maďarskej hudobnej kultúre, reprezentovanej v Bratislave Bélom Bartókom a Alexandrom Abrechtom.“⁴ Hrušovský tu opisuje bohatú pedagogickú, organizačnú, vedeckú a interpretačnú činnosť Németha, avšak pokiaľ ide o skladbu, venuje sa takisto predovšetkým dielam, ktoré vznikli po Víťaznom februári a celkom (v duchu požiadaviek doby) obchádza Némethovu duchovnú tvorbu.⁵ (Obdobne spracované miniprofilu tu nájdú aj ďalší autori: Jozef Rosinský, Ladislav Stanček, Ján Valaš'an-Dolinský, Ján Krasko-Zápotocký, Ján Móry, Ján Fišer-Kvetoň, Michal Vilec, Rudolf Macudziński, Ľudovít Rajter, Radovan Spišiak a Július Kowalski.)

Podobne Ladislav Burlas v práci *Slovenská hudobná moderna* spomína národnostné a konfesionálne rozdelenie Bratislavy v oblasti hudobnej kultúry v medzivojnovom období, ale tvrdí, že intencie umeleckého pokroku spájali Némethovu činnosť i tvorbu s cieľmi autorov Slovenskej hudobnej moderny, avšak jeho skutočné skladateľské dielo sa začalo rozvíjať až po roku 1945.⁶ Napokon naše poznanie Némethovej tvorby nerozšíria ani najnovšie akademické *Dejiny slovenskej hudby*, ktoré prinášajú chybné životopisné dáta a Némethovi venujú jedinu vetu.⁷

Ako istú rehabilitáciu Némethovej tvorby možno chápať štúdiu Ľubomíra Chalupku *Štefan Németh-Šamorínsky: Bratislavská omša (Missa posoniensis) pre sóla, miešaný zbor, organ a orchester*,

¹ POPÉLY, Gyula: *A Pozsonyi Bartók Béla dalegyesület*. Budapest : Akadémiai Kiadó 1982.

² HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied 1949, s. 93.

³ *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1957 (Zdenko Nováček, Zdenka Bokesová).

⁴ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Slovenská hudba*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo 1964, s. 390.

⁵ Ako vyššie, s. 391-392.

⁶ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Obzor 1983, s. 21-22.

⁷ ELSČEK, Oskár, ed.: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, ASCO Art & Science 1996, s. 281.

ktorá vyšla časopisecky 25 rokov po autorovej smrti a 60 rokov po vzniku predmetnej skladby (2000) a ktorej variácia vyšla o ďalších 15 rokov ako súčasť autorovej vedeckej monografie.⁸

Jediný komplexnejší pohľad na autorovu tvorbu, ktorý neobchádza ani skutočnosť, že Németh komponoval aj duchovnú tvorbu, priniesol Michal Palovčík vo svojej monografii.⁹ Autorova práca vznikla v čase, ktorý podobným konceptom celkom iste veľmi neprial (začiatok 70. rokov 20. storočia znamenal vrchol normalizácie), a v plnej spolupráci so samotným Némethom-Šamorínskym, ktorý Palovčíkovi poskytol nielen svoj „uprataný“ archív, ale aj svoje celoživotné spomienky.¹⁰

Štefan Németh-Šamorínsky a Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave

V januári 1921 zomrel dlhoročný kapelník Cirkevného hudobného spolku a riaditeľ Mestskej hudobnej školy dr. Eugen Kossow, ktorého činnosť na čele spolku znamenala dlhé obdobie umeleckej a spoločenskej stagnácie. Výbor spolku spolu s patronátnym výborom spolku musel urýchlene pristúpiť k vymenovaniu nového kapelníka. Tridsať deväť členov spolku zasadalo 21. marca 1921. Museli si vybrať medzi Alexandrom Albrechtom, ktorý ako organista pôsobil v spolku už trinásť rokov, a profesorom Wilhelmom Antalffym, ktorý takisto pôsobil na škole a bol zbormajstrom cirkevného spevokolu Salvator.¹¹ Po analýze úpadku činnosti spolku došlo k hlasovaniu, pričom Antalffy získal 14 hlasov a Albrecht 25. Tak nastúpil do funkcie kapelníka spolku a zároveň do funkcie riaditeľa Mestskej hudobnej školy Alexander Albrecht, ktorý na tomto mieste zotrval až do zániku spolku na začiatku 50. rokov 20. storočia. Na ním uvoľnené miesto organistu tak mohol nastúpiť Štefan Németh, ktorého bol Albrecht ešte pred vojnou osobne predstaviť Bartókovi v Budapešti ako veľký hudobný talent. Németh na toto miesto nastúpil 1. augusta 1921 po absolvovaní budapeštianskych štúdií (Bartók, Antalffy-Zsiross, Weiner), pričom zároveň ešte pokračoval vo viedenských štúdiách (Schmidt, Schütz). Mladý ambiciózný organista a o 11 rokov starší ambiciózný dirigent venovali svojmu spolku všetok svoj um, čas i sily, a tak práve túto dvojicu môžeme považovať za jeden z hlavných motorov hudobného života Bratislavy v období medzi dvoma vojnami.

⁸ CHALUPKA, Lubomír: *Bratislavská omša (Missa posoniensis) pre sóla, miešaný zbor, organ a orchester*. In: *Hudobný život*, 32, 2000, č. 4, s. 13-16; *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta 2015, s. 198-203.

⁹ PALOVČÍK, Michal: *Štefan Németh-Šamorínsky*. Bratislava : Tatran 1974.

¹⁰ Aktuálnejší pohľad na Németha priniesli dve študentské práce, ktoré vznikli v českom prostredí: FLAMÍKOVÁ, Eva: *Štefan Németh-Šamorínsky. Život a dielo*. Bakalárska práca. Praha : Akadémia múzických umení 2010; VOJTEŠŠÁKOVÁ, Zuzana: *Štefan Németh-Šamorínsky: varhaník Dómu sv. Martina v Bratislavě*. Bakalárska práca. Brno : Janáčkova akademie múzických umění 2017.

¹¹ Situáciu podrobne popisuje Ferdinand Klinda v biografii *Alexander Albrecht* (Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1959), s. 28-29. Pozri tiež BAKIČOVÁ, Veronika: *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. Bratislava : Music forum 2013, s. 13-16.

Symbolické vykročenie do novej éry spolkovej činnosti priniesla Albrechtova *Ave Maria* pre zbor, orchester a organ, ktorá vznikla v máji 1922 a ktorej premiéra odznela v Dóme 26. decembra 1922. *Ave Maria* patrí k nepočetným duchovným kompozíciám svojho autora, ktorý pri jej komponovaní prijal výzvy aktuálnych požiadaviek svojej doby, čím vlastne vytvoril prvú novodobú slovenskú modernú kompozíciu.¹² Hoci sa Albrecht snažil modernizovať slovenský hudobný život i sakrálny prejav svojich kompozícií, duchovná tvorba nezačala v jeho diele dominovať. Duchovnú orientáciu (a niekedy aj liturgické určenie) prezrádza jeho *Ave Maria* (pre zbor, orchester a organ – 1922; pre zbor a organ – 1922), *Cantate!* (pre zbor a orchester – 1939), *Kyrie* (zbor a organ – 1945; soprán a organ – 1945), *Benedictus* (soprán a organ – 1945), ako aj *Dolorosa* (zbor, orchester a organ – 1947), *Alleluia* (zbor, orchester, organ – 1947), ako aj juvenilné dielo *Missa in C* (sóla, miešaný zbor, sláčikový orchester a organ – 1903) a skladba *Ex voto*, jestvujúca vo viacerých verziách, ktorá zhudobňuje text modlitby *Ave Maria* (1939).

Ak si myslíme, že priestor Dómu sv. Martina predstavoval možnosti vyjadrenia modernej religiozity prostredníctvom zhudobňovania sakrálnych textov, musíme preskúmať skôr Albrechtovu dirigentskú či organizačnú činnosť. Albrecht tu počas svojho pôsobenia a v spolupráci s Némethom uviedol ďalšie nové i staršie diela domácich (i mimobratislavských) skladateľov (Ján Levoslav Bella, Ludwig Burger, Ernő Dohnányi, Viliam Figuš-Bystrý, Tibor Frešo, Ladislav Holoubek, Johann Nepomuk Hummel, Frico Kafenda, Eugen Kossow, Norbert Kubát, Jozef Kumlík, Rudolf Macudziński, Ján Móry, Mikuláš Moyzes, Ľudovít Rajter, Mikuláš Schneider-Trnavský, pričom nezabúdaj ani na uhorské kontexty (Franz Liszt, Zoltán Kodály, Robert Volkmann), ani na rakúsko-uhorské či československé kontexty. Svoj priestor si v tejto činnosti spolku našla aj duchovná tvorba kolegu-organistu – Štefana Németha-Šamorínskeho.

Roky 1921 – 1953 vymedzujú pôsobenie Németha-Šamorínskeho vo funkcii organistu Cirkev-ného hudobného spolku, roky 1921 – 1947 zasa ohraničujú čas vzniku jeho duchovných kompozícií, ktoré si našli svoj život predovšetkým v bratislavskom Dóme sv. Martina. Celkovo ide o 10 kompozícií, zhudobňujúcich liturgické latinské texty. Ku kompozícii omše Németh pristúpil päťkrát, trikrát zhudobnil text *Ave Maria* a jedenkrát pristúpil ku kompozícii *Pater noster* a ofertória *Domine, Deus virtutum*. Vrcholné Némethovo dielo v tejto oblasti predstavuje jeho *Missa Posoniensis* op. 25 pre sóla, miešaný zbor, orchester a organ z roku 1940. Partitúr Némethovej duchovnej hudby je však viac, keďže skladby *Ave Maria*, *Domine, Deus virtutum* a *Pater noster* existujú vo viacerých orchestráciách i polohových transpozíciách.

¹² GODÁR, Vladimír: Vokálno-symfonické dielo Alexandra Albrechta. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum 2017, s. 131-173.

Missa brevis č. 1, op. 3 (in F) pre barytón a organ – 1921 (4a)

Missa brevis č. 2, op. 17 (in A) pre barytón a organ – 1933 (4b)

Missa brevis č. 3, op. 22 (in g) pre barytón a organ – 1936 (4c)

Missa brevis č. 4, op. 29 pre dvojhlasný detský zbor a organ – 1943 (13)¹³

Missa brevis (krátka omša) označuje od 15.–16. storočia podobu omše, ktorá využíva stručnejšiu verziu liturgického textu. Po prvýkrát sa s touto podobou omše stretáme u Franchina Gaffuria, za jej rozšírenie v 16. storočí vďačíme Palestrinovi. V 17. a 18. storočí sa tým istým pojmom označovalo zhudobnenie častí *Kyrie* a *Gloria* (u protestantských autorov), v 20. storočí tento pojem zasa označoval skromnosť interpretačných prostriedkov (vokálne médium sprevádzané výlučne organom). Pokiaľ ide o štvornásobné použitie pomenovania *missa brevis* v tvorbe Németha-Šamorínskeho, ide zakaždým o onen typ skrátenej omše s renesančnými koreňmi, i keď aj uňho sa médium obmedzuje na kombináciu vokálnej zložky a organového sprievodu. Z domácej tradície poznáme *Missu brevis* pre jednohlas so sprievodom organa (in Es) od Jána Levoslava Bellu, ktorá vyšla u bratislavského vydavateľa Závodského¹⁴ i na CD¹⁵ a ktorá sa zachovala v odpise aj vo fonde bratislavského Cirkevného hudobného spolku. Zavarský uvádza aj ďalšie Bellovo dielo *Missa brevis* pre mužský štvorhlas (1867), uchovávané v archíve viedenského Pázmána.¹⁶ Krátku omšu nájdeme aj v diele Mikuláša Schneidra-Trnavského (*Missa brevis et levis* pre mužský štvorhlas – 1952; *Missa brevis in G* pre zbor, orchester a organ – 1949) i s variantnými označeniami (*Missa facilis* pre mužský štvorhlas – 1929; *Missa simplex* – 1953, nedokončená).¹⁷

Németh-Šamorínsky určil tri svoje krátke omše pre médium vokálneho jednohlasu, notovaného v basovom kľúči, ktorý je sprevádzaný organom. *Missa brevis č. 1, op. 3 (in F)* pochádza ešte z roku 1921 a vznikla teda ešte pred jeho nástupom na miesto v Cirkevnom hudobnom spolku, *Missa brevis č. 2, op. 17 (in A)* vznikla roku 1933 a *Missa brevis č. 3, op. 22 (in g)* pochádza z roku 1936. Štvrtá Némethova krátka omša je napísaná pre dvojhlasný detský zbor a organ, op. 29 (in d) a pochádza z roku 1943. Od ostatných krátkych omší ju oddeľuje o. i. aj Némethovo najvýznamnejšie duchovné dielo *Missa Posoniensis pre sólové hlasy, miešaný zbor, orchester a organ*, ktoré vzniklo roku 1940.

¹³ Rukopisná pozostalosť Štefana Németha-Šamorínskeho (signatúra MUS XC VII) je uložená v depozitároch Hudobného múzea Slovenského národného múzea, kde majú jednotlivé diela pridelené poradie: *Missa brevis č. 1 F dur*, op. 3 – 4a; *Missa brevis č. 2 A dur*, op. 17 – 4b; *Missa brevis č. 3 g mol*, op. 22 – 4c; *Missa brevis pre dvojhlasný detský zbor a organ*, op. 29 – 13.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1955, s. 422-424.

¹⁵ *Ján Levoslav Bella: Skladby pre organ*. Bratislava : Hudobné centrum 2006 (Ján Vladimír Michalko – organ, Jozef Benczi – barytón).

¹⁶ ZAVARSKÝ (1955), s. 424-425.

¹⁷ BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha. 2011, s. 259-261.

Tektonika jednotlivých Némethových krátkých omší je nasledujúca:

Missa brevis č. 1, op. 3 (in F) – 1921

| časť | tempo | tónina | vokálny rozsah | metrum | počet taktov |
|------------|---|--------|----------------------|--------|--------------|
| Kyrie | Moderato. | F | c-d ¹ | C | 12 t. |
| Gloria | Allegro moderato. Meno mosso. Tempo I. | F | c – c ¹ | 2/2 | 34 t. |
| Credo | Allegro moderato. Lento. Molto sostenuto. Tempo I. | c/C | c – d ¹ | C | 33 t. |
| Sanctus | Andante. Più mosso. | F | c – d ¹ | 3/4 | 12 t. |
| Benedictus | Moderato. | f | c – c ¹ | 3/4 | 13 t. |
| Agnus Dei | Moderato. | f/C | c – des ¹ | 3/4 | 16 t. |
| Dona nobis | Moderato. | F | c – c ¹ | C | 12 t. |

Missa in A, č. 2, op. 17 (in A) – 1933

| časť | tempo | tónina | vokálny rozsah | metrum | počet taktov |
|------------|--|--------|----------------------|------------------|--------------|
| Kyrie | Con moto. | A | A – h | 3/4 | 19 t. |
| Gloria | Allegretto. Lento. Allegretto. | A | A – cis ¹ | 4/4, 2/4, 4/4 | 28 t. |
| Credo | Con moto. Lento. Tempo I., ma un poco più mosso. | fis/D | Fis – d ¹ | 2/2, 2/4, 2/2 | 50 t. |
| Sanctus | Quieto. | e/H | G – h | 3/4 | 23 t. |
| Benedictus | Andante. | a/A | G – a | 2/4 | 25 t. |
| Agnus Dei | Andante. | a | c – d ¹ | 3/4 | 14 t. |
| Dona nobis | = Kyrie | A | A – h | 3/4 | 19 t. |

Missa brevis č. 3, op. 22 (in g) – 1936

| časť | tempo | tónina | vokálny rozsah | metrum | počet taktov |
|------------|-------------------------------------|---------|----------------------|------------------|--------------|
| Kyrie | Mässig bewegt. Andante. D C | g | c – d ¹ | 4/8, 3/8 | 37 t. |
| Gloria | Allegretto. Meno mosso. Tempo I. | G/E/G | A – d ¹ | 2/2, 3/4, 2/2 | 41 t. |
| Credo | Con moto. Meno mosso. Tempo I. | E/Cis/E | A – d ¹ | 4/4 | 37 t. |
| Sanctus | Lento. | g | G – c ¹ | 3/4 | 21 t. |
| Benedictus | Poco andante. | e | A – h | 3/4 | 13 t. |
| Agnus Dei | Andante. | g | d – des ¹ | 3/4 | 16 t. |
| Dona nobis | = Kyrie | g | c – d ¹ | 4/8, 3/8 | 37 t. |

Missa brevis č. 4. op. 29 pre dvojhlasný detský zbor a organ (in d) – 1943

| časť | tempo | tónina | rozsah vokálnej línie | metrum | počet taktov |
|------------|--|--------|---|---------------------------------|--------------|
| Kyrie | Moderato assai. | d/D | c ¹ – f ² ; a – cis ² | 6/4 | 21 t. |
| Gloria | Con moto. Poco meno mosso. Andante sostenuto. Tempo I. | G | e ¹ – g ² ; g – c ² | 2/4, 4/4, 3/4, 2/4 | 67 t. |
| Credo | Andante con moto. Meno mosso. Adagio. Tempo I. Meno mosso. Largo. | D/g/D | cis ¹ – g ² (a ²); (g)a – d ² | 5/8, 6/8, 4/4 6/8, 5/8 | 66 t. |
| Sanctus | Andante. Allegro. | h/D | d ¹ –fis ² ; a–h ¹ | striedavé/ 4/4 | 26 t. |
| Benedictus | Andante con moto. Meno mosso. | B | f ¹ –f ² ; c ¹ –d ² | 6/8 | 22 t. |
| Agnus Dei | Andante parlando. Un poco più mosso. | g/D | d ¹ –g ² ; a – d ² | 2/4, 3/4, | 16 t. |
| Dona nobis | Tempo del Kyrie. | d/D | d ¹ –f ² ; a–a ¹ | 6/4 | 7 t. |

Svoju prvú *Krátku omšu* teda Németh skomponoval ako 25-ročný ešte pred nástupom na miesto dómskeho organistu; druhá *Krátko omša* vznikla o 12 rokov neskôr, keď mal 37 rokov; tretia je dielom štyridsiatnika a štvrtú napísal „in tempore belli“ roku 1943 ako 47-ročný. Omšový cyklus krátkej omše Németh uchováva v konvenčnej podobe, avšak charakteristickým spôsobom v závere časti *Agnus* vyzdvihuje záverečnú frázu „dona nobis pacem“, ktorá tak vytvára kódu omšového cyklu a zároveň nadobúda charakter samostatnej časti–posolstva; na rozdiel od bežnej praxe sa až *Dona nobis* navracia k hudbe úvodného *Kyrie*. Všetky krátke omše pomocou vynechávania skracujú liturgické texty v častiach *Gloria* a *Credo*, ktoré zakaždým počítajú aj s úvodnou invokáciou kňaza. Vokálny hlas je koncipovaný dôsledne sylabicky s dôrazom na zrozumiteľnosť textu a jeho línia nevykračuje mimo sféry diatoniky, čím asociuje svet gregoriánskeho chorálu, túto prapodstatu katolíckej duchovnej hudby. Naproti tomu textúru organového sprievodu charakterizuje Némethov postupný odklon od konvencií tradície – kým prvá *Krátko omša* takmer dôsledne rešpektuje harmonické vzťahy tonálnej funkčnej harmónie, všetky ďalšie omše sa od tohto spôsobu vyjadrovania postupne vzdávajú. Németh hľadá zakaždým nové, ozvlášťujúce prostriedky, pomocou ktorých nanovo zhodnocuje liturgickú diatonickú líniu. Špecificky nový je tento vzťah najmä v tretej *Krátkej omši*, kde rešpektovanie sylabického zhudobňovania liturgického textu priviedlo autora k využitiu nepárnych metier, pomocou ktorých rytmizuje dôsledne „zrozumiteľný“ liturgický text. Obsahový kontrast jednotlivých častí omše posilňuje harmonický kontrast tonálneho centra, premenlivosť voľby tempa i selekcia mimotradičných harmonických prostriedkov – hudobná reč Németha ostáva tonálna, avšak modálny melos a hľadanie účinnej harmonizácie ho priviedlo pri tvorbe týchto liturgických kompozícií do celkom nového hudobného sveta. Németh tak v dobývaní nových priestorov pre svoju hudbu dôsledne nasleduje svoje veľké skladateľské či učiteľské vzory – Lea Weinerja, Zoltána Kodályu, Bélu Bartóka, ako aj koncept modernej duchovnej kompozície svojho dávneho učiteľa Alexandra Albrechta.

Pokiaľ ide o uplatnenie týchto krátkych omší v rámci bohoslužieb v Dóme sv. Martina, nemusíme o ňom pochybovať, hoci Veronika Bakičová našla iba jediný dôkaz o predvedení *Krátkej omše č. 3* (g mol) v tomto kontexte.¹⁸ Na doplnenie „bratislavského kontextu“ Némethovej tvorby treba spomenúť, že Ladislav Stanček (1898 – 1979), absolvent organovej triedy Eduarda Treglera na brnianskom Konzervatóriu, pôsobil v rokoch 1928 – 1935 na poste regenschoriho a organistu v bratislavskom Blumentálskom kostole. Stanček roku 1931 skomponoval dielo *Ima Missa brevis ad duas voces aequales cum organo vel harmonio* op. 12. Je to šesťčasťová omša s rovnakou textúrou ako Némethova *Krátko omša č. 4* z roku 1943. Hoci Stančekova *Krátko omša* vznikla v Bratislave, jej prvé predvedenie zaznelo až po autorovom presťahovaní sa do Spišského Podhradia – dielo predviedol

¹⁸ BAKIČOVÁ (2013), s. 386. (Išlo o rozhlasový prenos koncertu 15. 4. 1940, venovaného dielu Albrechta a Németha, barytónový part predniesol F. Neuhäuser.)

8. 12. 1936 v Spišskej Kapitule zbor miestnych bohoslovcov; ďalšie predvedenia boli na Nový rok 1. 1. 1937 a 16. 6. 1937, takisto v Spišskej Kapitule. Stančekovo dielo našťudoval tiež dirigent trnavského spevokolu Jozef Strečanský so svojím telesom.

Novodobé oživenie Némethových krátkych omší je spojené s barytonistom Tomášom Šelcom a organistom Markom Vráblom, ktorí dve omše nahráli na CD.¹⁹ Obe krátke omše pre dvojhlasný spev so sprievodom organa odzneli v novodobej premiére v rámci festivalu Epoché 2016.²⁰

Ave Maria č. 1 pre alt a organ, op. 4 – 1923

Ave Maria č. 1 pre soprán a organ, op. 4 – 1923

Ave Maria č. 1 pre alt a orchester, op. 4 – 1923

Ave Maria č. 2 pre soprán, miešaný zbor a organ, op. 10 – júl 1928

Ave Maria č. 2 pre soprán, miešaný zbor a orchester, op. 10 – 1928

Ave Maria č. 2 pre alt a organ, op. 10 – 1934

Ave Maria č. 2 pre alt a orchester, op. 10 – 1934

Ave Maria č. 3 pre soprán a organ, op. 32 – 1947

Ave Maria č. 3 pre alt a organ, op. 32 – 1947

Ave Maria č. 3 pre soprán a sláčikový orchester, op. 32 – 1947

Zhudobnenie liturgického textu modlitby rímsko-katolíckeho rítu, ktorý pozostáva z oslovenia Márie anjelom Gabrielom, zo slov jej príbuznej Alžbety (Lk 1,28; 1,42) a z modlitebnej formuly z 15. storočia, sa začalo všeobecne používať v rámci liturgie v 16. storočí v podobe gregoriánskeho spevu i v podobe viachlasného polyfonického zhudobnenia. Zhudobňovanie textu *Ave Maria* bolo obzvlášť obľúbené aj u slovenských skladateľov a venovali mu celkom špecifickú pozornosť aj obaja autori spojení s bratislavskou Katedrálou sv. Martina. Od Alexandra Albrechta pochádza *Ave Maria* pre hlas a klávesový nástroj, ktorú skomponoval ešte ako chlapec (in Es). Jeho *Ave Maria* pre miešaný zbor a organ, resp. pre miešaný zbor a orchester bola jeho nástupnou kompozíciou pri preberaní funkcie dómskeho regenschoriho (1922) a je prvou slovenskou modernou kompozíciou. Text tejto modlitby je aj textom jeho kompozície *Ex voto* pre ženský vokálny trojhlas (prípadne iné kombinácie vokálnych a inštrumentálnych prostriedkov) z roku 1938.²¹ Text *Ave Maria* viackrát zhudobnil aj Ján

¹⁹ CD *Ave Maria et alia opera musica sacra / Chránová hudba slovenských skladateľov*. Bratislava : Music forum 2013 (1. a 3. krátka omša).

²⁰ *Epoché 2016. Nová slovenská hudba*. Bratislava 3. 11. – 5. 11. 2016; Stančekova *Krátka omša* odznela v Katedrále sv. Martina 3. 11. 2016 v interpretácii Hildy Gulyásovej, Jarmily Balážovej a Mareka Vrábla. (Na tomto koncerte odznela aj *Krátka omša č. 3* Németha-Šamorínskeho v interpretácii Tomáša Šelca a Mareka Vrábla. O dva dni neskôr na koncerte 5. 11. 2016 vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu odznela aj *Krátka omša č. 4* Németha-Šamorínskeho v interpretácii Speváckeho zboru Schola Mariana, Komárno pod taktovkou Yvette Orsovics a s organovým sprievodom Istvána Ternóczkého.

²¹ GODÁR (2017), s. 143-145, tiež s. 168.

Levoslav Bella. Z jeho kremnických rokov pochádzajú tri verzie modlitby – pre zborový štvorhlas, orchester a organ (MUS L 129.000), pre sólový soprán, sólový klarinet, sláčikový orchester a organ (MUS L 119.000), pre sólový alt, sláčikový orchester a harmónium (MUS L 123.000 – nezachovaný part sólového altu).²² Napokon Bella po presídlení do Bratislavy pravdepodobne na požiadanie Alexandra Albrechta a pre potreby Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina napísal v marci 1930 svoju poslednú *Ave Mariu* – pre soprán, tenor a organ (MUS L 108.001, 108.002, 108.003). Túto skladbu spolok podľa Veroniky Bakičovej uviedol štyrikrát v interpretácii Jozefíny Černochovej-Točfousovej (tiež Terézie Prošingerovej) a Franza Furcha. Išlo o uvedenie na nedeľnej omši 28. 5. 1933 s rozhlasovým prenosom, i na koncerte duchovnej hudby 18. 9. 1933, ktorý bol poctou k 90. narodeninám autora.²³

Medzi ďalšími zhudobneniami modlitby *Ave Maria* domácimi autormi dominujú kompozície trnavského regenschoriho Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881 – 1958) – pre hlasy a organ (in D, 1896), pre soprán, tenor, orchester a organ (in Es, 1898), pre soprán, husle a organ (in D, 1901), pre soprán alebo tenor, husle a organ (in B, 1910; tiež pre soprán, husle, sláčikové kvarteto a organ, 1947), pre mužský zbor (in D, in A, 1928), pre miešaný zbor (in As, 1954), pre soprán, alt a organ (in Es), pre sólové hlasy, flautu, sláčikové nástroje a organ (fragment).²⁴ Okrem spomínaných autorov text modlitby *Ave Maria* zhudobnil aj Frico Kafenda (1883 – 1963) – pre soprán a organ, C dur, 1911; Mikuláš Moyzes (1872 – 1944) – pre tri ženské hlasy a organ, D dur; Ján Móry (1892 – 1978) – pre „Singstimme und Klavier“, op. 13, Des dur, 1924; Alexander Moyzes (1906 – 1984) – pre soprán alebo tenor a organ alebo sláčikové nástroje, As dur, 1926/revízia 1980; Jozef Rosinský (1897 – 1973) – pre mezzosoprán alebo barytón a organ, op. 108, F dur; Viliam Figuš-Bystrý (1875 – 1937) – pre soprán, husle a organ, op. 94, e mol, 8. 3. 1933; Ladislav Stanček (1898–1979) – pre dvojhlasný ženský zbor a organ, op. 17a, 1932. Tieto skladby ešte dopĺňa *Zdravas bud', Panno Maria*, op. 7, č. 1 Viliama Figuša-Bystrého (ktorá vznikla 2. 9. 1902) a *Zdravas Mária*, op. 37a Ladislava Stančeka z 11. 11. 1941 pre soprán, husle a harmónium (k mimoliturgickým potrebám) – obe zhudobňujú neliturgický slovenský básnický text neuvedeného autora. Veronika Bakičová v opise *Repertoáru omší a koncertov Cirkevného hudobného spolku v rokoch 1921 – 1955* spomína 4 uvedenia Bellovej *Ave Maria*, 7 uvedení *Ave Maria* Schneidra-Trnavského, dve uvedenia Kafendovej modlitby, jedno uvedenie *Ave Marie* Jána Móryho, ako aj uvedenie *Ave Maria* prvého dirigenta Cirkevného hudobného spolku Jozefa Kumlika (1801 – 1869). Z Albrechtových kompozícií tu bola jeho *Ave Maria* uvedená 16-krát, 13-krát jeho *Ex voto*; 15-krát zaznela aj *Ave Maria* Németha-Šamorínskeho.²⁵

²² Pozri www.jlbella.sk.

²³ BAKIČOVÁ (2013), s. 146, 380.

²⁴ BUGALOVÁ (2011), s. 238.

²⁵ BAKIČOVÁ (2013), s. 378-391. Zo zoznamu nie je celkom jasné, o ktoré konkrétne verzie diel Albrechta, Németha-Šamorínskeho či Schneidra-Trnavského ide.

Novodobé oživenie tohto repertoáru je taktiež spojené s menami barytonistu Tomáša Šelca a organistu Mareka Vrábla.²⁶

Németh-Šamorínsky pristúpil k zhudobneniu modlitby *Ave Maria* celkovo trikrát – roku 1923 vznikla *Ave Maria* č. 1, op. 4, ktorá sa zachovala v dvoch verziách – pre alt a organ a pre soprán a organ. Patrí k prvým dielam, ktoré autor písal na novom poste; vznikla onedlho po premiére Albrechtovej *Ave Maria*. Je to sprevádzaná monódia, v ktorej zhudobnenie textu plne rešpektuje zrozumiteľnosť textu. V hudobnom priebehu sa strieda dominantnosť sólového hlasu a organa, ktorý zakaždým prenáša hudbu k ďalšej textovej fráze. Harmóniu charakterizuje modulačná premenlivosť a vďaka tomu skladba nadobúda až meditatívno-mystické sfarbenie. Verzie pre alt a pre soprán sú polohovo vzdialené o celý tón – $b-f^2$, resp. c^1-g^2 . Michal Palovčík tiež spomína, že autor onedlho (1923) skladbu zinsumentoval pre veľký orchester; skladba podľa neho po prvýkrát odznela na koncerte v Šamoríne v interpretácii J. Javorovej. Autor ju venoval svojej starej matke.²⁷

Ave Maria č. 2, op. 10 vznikla v júli 1928 v Bratislave a autor ju venoval pamiatke svojho otca. Skomponovaná skladba sa stala tiež predmetom ďalších verzií. Môžeme usudzovať, že pôvodnou podobou diela bola verzia pre soprán, miešaný zbor a organ. Inštrumentácia organového partu viedla k verzii pre soprán, miešaný zbor a orchester (datovaná 15. 11. 1928; orchester: 2ob, 2clA, 2fg, 3tn, tp, CM, archi). V roku 1934 napokon vznikli aj altové verzie skladby – pre alt a organ a pre alt a orchester.

Pôvodná verzia využíva médium sólového sopránu (rozsah $d^1 - as^2 (h^2)$), štvorhlasu miešaného zboru a organa. Po úvodnej introdukcii organa (*Andante con moto, molto rubato*) zaznie prvý verš modlitby v unisone zborového altu a basu, ktorému odpovedá sólový soprán s organovým sprievodom. Druhý verš zaznie v zborovom štvorhlase, ku ktorému sa pripája aj sólový soprán. Nasleduje organová medzihra, ktorá čerpá z organového úvodu skladby a pripravuje nástup ďalšieho textu, ktorý využije tutti súboru. Ďalší návrat organa k úvodnej téme pripravuje ďalší fragment textu, ktorý je zverený sopránu s organovým sprievodom. Nasleduje zborová invokácia (*ora pro nobis*), v ktorej imitačne nastúpi mužská a ženská časť zboru, zakaždým v trojhlase, čím vzniká zborový šesťhlas, ku ktorému sa v závere invokácie pripája aj sólový soprán s organom. Celý postup sa potom dvakrát zopakuje. Záver modlitby (*nunc et in hora mortis nostrae*) je v tempe *Lento*, pričom textúra sa navracia k úvodnému unisonu altov a basov so sprievodom organa a text zopakuje expresívna fráza sólového sopránu. Celý priebeh skladby sa opiera o modulácie do rôznych tonálnych centier – od úvodného centra „h“ proces pokračuje k centráram $a - C - a/A - h/H - Es - G - D - H$ ad., kým sa pri

²⁶ Spomínané CD *Ave Maria et alia opera musica sacra / Chránová hudba slovenských skladateľov*. Music forum 2013 obsahuje uvedené kompozície pre hlas a organ od Mikuláša Schneidra-Trnavského, Jána Levoslava Bellu (úpravy), ako aj Viliama Figaša-Bystrého (op. 94), Frica Kafendu, Jána Móryho a *Ave Mariu* č. 1 op. 4 Németha-Šamorínskeho.

²⁷ PALOVČÍK (1974), s. 84. Spomínaná inštrumentácia modlitby: 2ob, cl, bcl, fg, cr, archi.

záverečnom *Amen* celý proces nestabilizuje in G. Trojica prvkov využitého média skladby sa dostáva do kontrastných i komplementárnych vzťahov, pričom v sémanticky akcentovaných miestach dochádza k ich zlučovaniu.

Verzia skladby pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester (2ob, 2clA, 2fg, 3tn, tp – archi) nesie datovanie 15. 11. 1928 a prináša organový part preinštrumentovaný do orchestrálnej textúry, ktorá využíva predovšetkým kontrast dychových a sláčikových nástrojov. Autor tu však úlohu orchestra tiež rozšíril, viackrát sa pridáva k zborovej textúre (ktorá ostáva totožná) i k sólovému sopránu, čím nielen rozširuje dynamický ambitus modlitby, ale aj napomáha ich intonačnú istotu.

Altové verzie tejto modlitby (pre alt a organ resp. pre alt a orchester) som nemal možnosť skúmať a netuším, či sú stratené alebo neexistovali.

Tretia Némethova *Ave Maria*, op. 32 vznikla v dobe neistoty pred nadchádzajúcim súmrakom života Cirkevného hudobného spolku. Poznáme ju v troch verziách – verzia pre alt (rozsah hlasu $c^1 - f^2$) a organ vznikla 2. 4. 1947. Je to organom sprevádzaná monódia, pričom skladbu otvára štvortaktová organová introdukcia. Tematický materiál tejto introdukcie je znovuuvedený pred záverečnými slovami modlitby (*nunc et in hora mortis nostrae*) a ako repríza úvodu uvádza znovu aj záverečnú invokáciu (*Amen*). Podobne ako v ostatných Némethových duchovných skladbách melodika je primárne diatonická (miestami pentatonická) a harmonická interpretácia melosu rešpektuje tonálne centrá. Zo všetkých troch modlitieb je posledná najmenej zložitá – v harmónii, melodike i v tektonike.

Németh vytvoril tiež sopránovú verziu modlitby, ktorú prináša v sekundovej transpozícii (tessitúra sólového hlasu tu je $d^1 - g^2$). Existuje tiež tretia autorská verzia tejto skladby. Jej základom je nižšia poloha skladby a organový sprievod je inštrumentovaný do média sláčikového orchestra, pričom Németh využil možnosť oktávového zdvojovania zvuku, a tak tu miestami vzniká až osemhlasná sláčiková sadzba využívajúca divisi delenie jednotlivých hlasov sláčikového súboru. Táto *Ave Maria* je vlastne Némethovou poslednou duchovnou kompozíciou. Jeho duchovná tvorba – podobne ako Albrechtova – sa končí rokom 1947. Pokiaľ ide o uvádzanie Némethovej modlitby *Ave Maria* v priestoroch Katedrály sv. Martina, Veronika Bakičová uvádza 15 uvedení zhudobnení tohto textu.²⁸

²⁸ BAKIČOVÁ (2013). Bakičová tu uvádza (CD príloha) nasledujúce uvedenia prvej a druhej verzie Némethovej modlitby *Ave Maria*: 3. 2. 1924 (Elemér John), 4. 11. 1930, rozhlasový prenos, alt, orchester (Ružena Stögerová-Chovancová), 16. 11. 1930 (soprán, zbor, orchester – s, CM, orch, org – H. Wigandová), 7. 6. 1931 (soprán, zbor, orchester – Jozefína Černochohá-Točfousová), 11. 12. 1932, rozhlasový prenos (barytón, organ – Anton Mazán), 23. 7. 1933 (M. Lányiová), 11. 11. 1934, rozhlasový prenos (M. Lányiová), 25. 12. 1934 (Narodenie Pána – barytón a orchester), 6. 3. 1939, rozhlasový prenos (dirigent Alexander Moyzes), 19. 2. 1940, rozhlasový prenos, 15. 4. 1940 (barytón, orchester – Anton Mazán), 6. 6. 1940, soprán, zbor, orchester, 17. 10. 1943, alt, organ (Ružena Stögerová-Chovancová).

Pater noster pre miešaný zbor a organ, op. 5 – 20. 8. 1925 (2b)

Pater noster pre miešaný zbor a orchester, op. 7 – 1925 (2c)

Keď sa roku 1925 Németh rozhodol zhudobniť text modlitby *Pater noster*, mal už za sebou kompozíciu krátkej omše i modlitby *Ave Maria*. Skladba, ktorú ukončil 20. 8. 1925, bola koncipovaná ako miešaný zborový štvorhlas sprevádzaný organom. Autor vytvoril tiež verziu modlitby s orchestrálnym sprievodom, pričom obe verzie sa stali jeho najčastejšie uvádzanou skladbou na pôde Cirkevného hudobného spolku.²⁹

Pôvodná verzia skladby pre štvorhlasný miešaný zbor a organ je vlastne zborovou kompozíciou, v ktorej celé dianie spočíva na štvorhlasnej textúre miešaného zboru. K tomuto zboru sa miestami pridáva organový sprievod, ktorý napomáha udržať intonáciu, premostňuje jednotlivé fragmenty textu či posilňuje základné zamýšľané výrazové uchopenie daného textového úseku. Zrozumiteľnosť textu sa stáva hlavnou kompozičnou zásadou, autor pri zhudobnení využíva homorytmické postupy, textúru polyfonizuje len minimálne, pričom pri zvyšovaní výrazu siaha k zborovému unisonu sprevádzanému akordmi organa. Koncentráciu výrazu dosahuje využitím malého množstva východiskových motivických tvarov, ku ktorým sa navracia na rôznych miestach svojho zhudobnenia. Harmonická reč skladby (podobne ako pri *Krátkej omši č. 1 F dur*) nevykračuje príliš mimo prostriedkov neskorého romantizmu, dôraz na diatoniku melosu je tu však moderným prvkom. Využitie akordických paralelizmov prezrádza vzdialenú inšpiráciu výdobytkami Debussyho harmonického myslenia. Archaický dojem zo skladby umocňuje diatonická melodika, uprednostňujúca melodické kroky pred skokmi, a tak asociujúca svet gregoriánskej melodiky.

Inštrumentácia skladby pre miešaný zbor a symfonický orchester³⁰ využíva jednotlivé zložky orchestra (drevené dychové nástroje, plechové dychové nástroje, sláčikové nástroje) na spôsob organovej registrácie. Sú chápané ako timbrové komplexy, ktoré stoja vo vzájomnom kontrastnom vzťahu, takisto sa však môžu spojiť do komplexného výrazového účinku.

²⁹ BAKIČOVÁ (2013) uvádza (CD príloha) nasledujúce predvedenia: 21. 10. 1928, Trnava; 15. 6. 1930, Malacky (organová verzia), 25. 10. 1931, sviatok Krista Kráľa, 28. 8. 1932, rozhlasový prenos (dirigent Alexander Moyzes), 19. 6. 1933 (orchestrálna verzia), 10. 5. 1934, sviatok Nanebovstúpenia (zborová verzia), 2. 6. 1935 (dirigent Bernadotte Nefragen), 21. 11. 1937, sviatok sv. Cecílie, 3. 4. 1939, 5. 6. 1939, 15. 4. 1940, rozhlasový prenos (orchestrálna verzia), 8. 3. 1941, Kostol milosrdných bratov, 10. 1. 1943, 21. 11. 1943 (orchestrálna verzia).

³⁰ Obsadenie orchestra: 2Fl, 2Ob, 2ClB, 2Fg, 4CrF, 2TrC, Tp, Archi, org ad libitum.

Domine Deus virtutum, ofertórium pre trojhlasný mužský zbor a organ, op. 24 – 1939 (2g)

Domine Deus virtutum, ofertórium pre trojhlasný mužský zbor, sláčikové kvarteto a organ, op. 24 – 1939 (2g)

Domine Deus virtutum, ofertórium pre trojhlasný mužský zbor, orchester a organ, op. 24 (2g) – inštrumentácia Alexander Albrecht

Bezprostredne po vypuknutí 2. svetovej vojny (október 1939) Németh skomponoval ofertórium *Domine Deus virtutum*, ktoré – podobne ako skladby *Ave Maria* a *Pater noster* – sa zachovalo vo variantných inštrumentáciách. Skladba zaznela 15. 4. 1940 počas rozhlasového prenosu koncertu z Dómu, ktorého program bol zostavený výlučne z diel skladateľov spätých s Dómom sv. Martina.³¹ Pôvodná partitúra skladby je určená pre mužský zborový trojhlas (tenor, barytón, bas) a organ. Németh následne skladbu zinštrumentoval pre trojhlasný mužský zbor, sláčikové kvarteto a organ a napokon Alexander Albrecht skladbu zinštrumentoval pre trojhlasný mužský zbor, symfonický orchester a organ.³²

Némethovo ofertórium je pomerne stručná skladba viažuca médium mužského zborového trojhlasu a organa do jedného celku. Organový part skladbu otvára, neskôr pôsobí najmä ako sprievodný nástroj udržiavajúci zborovú intonáciu, aj ako prostriedok prechodu k ďalším fragmentom zhudobňovaného textu. Zhudobnenie textu je dôsledne sylabické, miestami využíva v zbore aj imitačné postupy, najčastejšie však stojí v popredí homorytmia uľahčujúca zrozumiteľnú percepciu zhudobneného slova. Némethov hudobný jazyk už poznáme z predchádzajúcich skladieb. Melodika využíva najmä diatonické postupy, v organovom parte zasa nájdeme mnohé netradičné paralelizmy. Počas priebehu tu autor tiež pomerne neočakávane použil aj polymetrický zápis, kombinujúci 2/4 a 3/4 takt v jednotlivých vrstvách média. Némethovo preinštrumentovanie skladby diferencuje zvukové zdroje – pôvodne kontinuálny organový part sa v hudobnom procese delí o dominanciu so sláčikovým kvartetom, čím vzniká polychórický efekt. Albrechtova orchestrácia skladbu nielen monumentalizuje, ale tento polychórický efekt multiplikuje – do kontrastných či komplementárnych vzťahov sa tu dostáva zborové médium (vo všetkých troch verziách nezmenené, sláčikové nástroje, drevené dychové nástroje a plechové dychové nástroje, ako aj organ. Vzniká tak farebne mozaikovitý priebeh stručnej skladby, ktorá v závere vyústi (podobne ako Gabrielliho polychórické kompozície) do plnozvuку tutti orchestra.

³¹ Od Alexandra Albrechta zazneli skladby *Andante con moto pre organ, Kinderlied pre soprán, violu a klavír, Ex voto pre 3 hlasy a orchester, Cantate Domino pre zbor a orchester* a *Ave Maria pre miešaný zbor a organ*, od Németha uviedli *Krátku omšu č. 3 pre barytón a organ, Domine Deus virtutum pre mužský zbor sláčikový súbor a organ, Ave Mariu pre barytón a orchester* a *Pater noster pre miešaný zbor a orchester*. Účinkovali speváci Friedrich Neuhäuser, Mici Baarová, Anton Mazán, H. Dvořáková, tenoristi Franz Furch, Ladislav Slovák, J. Skukálek, L. Zách, H. Wigandová, Ružena Stögerová Chovancová, violista Jozef Wagner, organista a klavirista Štefan Németh, dirigoval Alexander Albrecht.

³² Orchester tejto verzie: 2Ob, 2ClB, 2Fg, 2CrF, 3Tn, Archi.

Missa Posoniensis pre sóla, miešaný zbor, orchester a organ, op. 25 – 1940 (10)

V čase začiatkov besnenia 2. svetovej vojny Štefan Németh-Šamorínsky skomponoval svoje ťažiskové duchovné dielo, ktoré patrí nielen k vrcholom jeho tvorby, ale aj k vrcholom slovenskej hudby. Na tomto diele pracoval v rokoch 1939 – 1940 a nazval ho *Missa Posoniensis (Bratislavská omša)*. Hudobný život Bratislavy bol v tejto dobe ochudobnený o odvedencov, o vysídľencov (českí muzikanti, židovskí občania) a vojnové útrapy sa rôznym spôsobom prenášali aj do rodín žijúcich mimo aktívnych bojov.

Németh-Šamorínsky dokončil svoju *Bratislavskú omšu* roku 1940. Predniesť po prvýkrát sa mu ju podarilo o tri roky neskôr. Premiéra sa konala 20. mája 1943 v Dóme sv. Martina v Bratislave na koncerte, ktorý mal charakter dobročinnnej akcie (koncert v prospech vojnových sirôt). Účinkovali: Mária Kišonová-Hubová – soprán, Ružena Chovanecová-Stögerová – alt, dr. Ján Blaho – tenor, Anton Mazán – barytón, František Oswald – organ, Spevácky zbor Bélu Bartóka a Bratislavský symfonický orchester. Naštudovanie viedol a skladbu oddirigoval samotný autor. Skladba bola uvedená spolu s dielom Zoltána Kodálya *Te Deum* a azda aj preto celá udalosť prebehla v mimoriadnom, z veľkej časti aj iracionálnom napätí, ktorého dôvody dnes nie je ľahké pomenovať.³³ Onedlho (6. 6. 1943) prebehol koncert v rámci cyklu Cirkevného hudobného spolku, kde bola *Omša* spojená s uvádzaním gregoriánskych spevov i s uvedením Némethovej *Ave Márie č. 2* so sólistkou, zborom a orchestrom; tento koncert dirigoval Alexander Albrecht.

Roky budovania socializmu v našej vlasti odviaľali Némethovu mimoriadnu kompozíciu do zabudnutia, v novšej dobe došlo dosiaľ k jedinému predvedeniu diela v rámci koncertu pripomínajúceho si storočnicu autora. Dňa 28. 2. 1997 ju predniesli v bratislavskej Redute Jana Valášková (soprán), Hana Štolfová Bandová (alt), Michal Lehotský (tenor), Stanislav Beňačka (bas), orchester Slovenskej filharmónie pod vedením dirigenta Zdeňka Bílka a Slovenský filharmonický zbor pod vedením Blanky Juhaňákovvej.

Hoci sa pre domáce dramaturgie stala *Missa Posoniensis* zabudnutou, jej mimoriadny význam si povšimla už dobová tlač. Prvá popisná analýza diela bola zverejnená už v premiérovom programovom bulletinu,³⁴ samotnej skladbe venoval väčší priestor Michal Palovčík vo svojej monografii³⁵ a neskôr sa stala predmetom už spomínanej štúdie Ľubomíra Chalupku.³⁶ Preto sa na tomto mieste zaobídeme bez analýzy skladby a sústredíme sa na jej poslanstvo a na jej postavenie v rámci domácej hudobnej kultúry.

³³ BAKIČOVÁ (2013), s. 64, 67-69.

³⁴ Pozri Príloha 2 tejto štúdie.

³⁵ PALOVČÍK (1974), s. 97-96.

³⁶ Pozri pozn 7.

Missa Posoniensis pre sóla, zbor, orchester a organ, op. 25 – 1940

| časť | tempo | tónina | médium | metrum | počet taktov |
|------------|--|-----------------|------------------------|----------------------------------|--------------|
| Kyrie | Molto sostenuto. Adagio. | a/G | solí, CM, orch, org | 3/2 | 82 t. |
| Gloria | Allegro moderato. Un poco meno mosso. Andante maestoso. Tempo I. | C | solí, CM, orch, org | 2/2, 3/4, 2/4, 2/2 | 139 t. |
| Credo | Maestoso. Meno mosso. Tempo I. Largo. Un poco più mosso e misterioso. Con moto. Meno mosso. Con moto et energico. | f, gis, H, D | solí, CM, orch, org | C, 6/4, 4/4, 2/2, 2/4, 6/4 | 229 t. |
| Sanctus | Andante con moto. Più mosso. Allegretto. | e | solí, CM, orch, org | 2/4, 4/ | 91 t. |
| Benedictus | Con moto. | G | solí, CM, orch, org | 6/8 | 47 t. |
| Agnus Dei | Andante sostenuto. | G/e | solí, CM, orch, org | 3/4 | 53 t. |
| Dona nobis | Fuga. | e/E | solí, CM, orch, org | 3/4 | 71 t. |

Vokálno-inštrumentálne médium predstavovalo od čias baroka pre skladateľa možnosť vyjadrenia aj mimošpecifických významov, ktoré boli viac-menej nedostupné inštrumentálnej hudbe. Druhy vokálno-inštrumentálnej hudby sústredovali pozornosť autorov, keď pristupovali k závažným témam a azda chceli byť väčšmi „pochopení“, ako keď sa venovali komponovaniu druhov inštrumentálnej hudby. Toto porozumenie mala sprostredkovať väzba hudobnej a slovnej časti zamýšľaného artefaktu. Vďaka tejto väzbe sa hudobné diela – od čias Bachových *Matúšových pašii*, Haydnových *Siedmich posledných slov nášho Spasiteľa na kríži*, Mozartovho *Rekviem* či Beethovenovej *Missa solemnis* a *9. symfónia „S ódou na radosť“* – mohli účinnejšie uchádzať o pozornosť poslucháčov, ktorí hudbu nielen počúvali, ale si aj rekonštruovali jej mimohudobné posolstvo zamýšľané autormi. Nie je náhoda, že Németh sa zúčastnil na interpretačnej produkcii všetkých vyššie spomínaných skladieb v rámci aktivít Cirkevného hudobného spolku, ba možno povedať, že druhy vokálno-inštrumentálnej hudby tvorili ťažisko spolkovej produkcie. Zámer skomponovať veľkú vokálno-inštrumentálnu omšu sa u Németha skonkretizoval v čase vypuknutia 2. svetovej vojny, pričom sám v mladosti (ako ročník 1896) na vlastnej koži zažil vojnovú kataklizmu 1. svetovej vojny.

Doba nástupu socialistického realizmu či doba vnúteného stalinského dogmatizmu sa na Slovensku začína po Víťaznom februári a vrcholí začiatkom 50. rokov 20. storočia, pričom prevodové

páky nástupu hudobného socialistického realizmu tvorili nové inštitúcie – Zväz slovenských skladateľov a Slovenská filharmónia, ktorá získala profesionálnu bázu v roku 1949, hoci vznikla z iniciatívy Miloša Ruppeldta už roku 1920 ako amatérske združenie. Amatérskym združením bol aj Cirkevný hudobný spolok, ktorého zánik korešponduje so vznikom nových socialistických inštitúcií. Produkcia stalinistických či socrealistických kompozícií (najmä kantát) získavala okamžitú štátnu podporu, ktorej výsledkom boli živé predvedenia i notové vydania, zabezpečované novými štátnymi inštitúciami.³⁷ Z tejto nadprodukcie päťdesiatych rokov pravdepodobne neprežilo nič.

Celkom iná bola situácia pre skladateľa za 1. československej republiky (1918 – 1939) či za Slovenského štátu (1939 – 1945). Ťažisko hudobného života ostávalo na neprofesionálnej báze a samotný hudobný život si vyžadoval mimoriadne organizačné schopnosti, schopné preklenúť inerciu štátnej správy. Vzory tu predstavoval hudobný život bližších metropolí, ktorý skladatelia poznali zväčša zo svojich študijných rokov – hudobný život Viedne, Budapešti, Prahy a Brna. Dohnányi, Bartók, Albrecht, Móry, Németh študovali hudbu v Budapešti, Albrecht a Németh aj vo Viedni, z generačných rovesníkov Németha Jozef Rosinský študoval hudbu v talianskych mestách Ivrea, Nice a Rím, Stanček a Dostalík študovali hudbu v Brne. Až skladatelia slovenskej hudobnej moderny absolvovali pražské štúdiá (v tom bol ich predchodcom Schneider-Trnavský). Absolventmi pražských hudobných škôl boli Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Ladislav Holoubek, Jozef Kresánek a Dezider Kardoš.

Medzivojnová tvorba domácich autorov priniesla vo vokálno-symfonickom žánri len niekoľko umeleckých posolstiev, ktoré sa stali ťažiskovými skladbami svojich autorov. Alexander Albrecht ukončil roku 1928 dlhý čas dozrievajúcu trojčasťovú skladbu *Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie* pre sólový soprán, miešaný zbor a orchester. Táto skladba – niekedy označovaná ako oratórium, inokedy ako kantáta – najmä ako vzor svietila od čias svojej premiéry domácim skladateľom a dnes predstavuje ťažiskovú kompozíciu domácej hudby prvej polovice 20. storočia. Po Albrechtovom vzore k vokálno-inštrumentálnemu médiu siahli aj pražskí absolventi – Alexander Moyzes, Eugen Suchoň a Ján Cikker. Alexander Moyzes svoje pražské štúdiá zúročil aj svojou „simfoniou cantatou“ *Demontáž pre sólový tenor, miešaný zbor a orchester* op. 12. Zhudobnil tu verše zo zbierky Jána Roba-Poničana, DAVistu, s ktorým sa spoznal v Prahe. *Demontáž* vznikla roku 1930, autor svoje dielo venoval Vítězslavovi Novákovi. Premiéra bola 7. 2. 1933 na Večere kantát usporiadanom v spolupráci s Osvetovým zväzom Slovenska, Slovenským národným divadlom a Akademickým speváckym združením.³⁸ *Demontáž* je dielom Moyzesovho obdobia „Sturm und Drang“ z čias, keď jeho najbližší priatelia (slovenskí, pražskí i pražskí-slovenskí) boli ľavicovo orientovaní, a je prejavom politického postoja z dôb začiatku veľkej hospodárskej krízy, ktorú inicioval krach akcií na newyor-

³⁷ Pozri GODÁR (2017), s. 131-173, najmä 157-158.

³⁸ BURLAS, Ladislav: *Alexander Moyzes*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1956, s. 93-98.

skej burze (Čierny štvrtok) a ktorá pokračovala až do polovice 30. rokov. Dôsledkom tejto krízy na Slovensku bola stúpajúca nezamestnanosť a stupňujúce sa vyst'ahovalectvo. K Moyzesovým blízkym priateľom vtedy patrili nielen DAVisti (zhudobnil verše Poničana i Ladislava Novomeského), ale aj umelci pražského Osvobozeného divadla (Jaroslav Ježek bol jeho spolužiak). Preto bol Moyzesov „proletársky“ výkrik spojený s avantgardným hudobným jazykom, ktorý neskôr nezniesol kritériá apologétov sorealizmu.³⁹ Moyzes však neskôr (či už vďaka osobnému vývoju alebo pod vplyvom vonkajšej kritiky) avantgardné pozície svojho „Sturg und Drangu“ opustil a dielo, ktoré mohlo pôsobiť ako odstrašujúci vzor nebezpečného „formalizmu“, napokon roku 1959 (azda aj vďaka nekompletnému zachovaniu pôvodnej podoby) prepracoval do nového tvaru. Táto revízia nesie názov *Baladická kantáta*, op. 55 a premiérovu odznela na prehliadke československej hudobnej tvorby v Košiciach 6. 11. 1960 v interpretácii Slovenskej filharmónie a zboru Slovenskej filharmónie pod taktovkou Ladislava Slováka, tenorový part predniesol Andrej Kucharský.

Rovnaké médium (sólový tenor, zbor a orchester) si pre svoju kantátu so sociálno-kritickým vyznením *Žalm zeme podkarpatskej*, op. 12 vybral aj Eugen Suchoň štyri-päť rokov po premiére Moyzesovej *Demontáže*. Suchoňa upútala básnická zbierka *Vítr z Polonin* moravského básnika Jaroslava Zatloukala (1905 – 1958), ktorý v tom čase vyučoval na bratislavskom gymnáziu, a rozhodol sa, že zhudobní báseň *Podkarpatskoruský žalm*. V spolupráci s Ivanom Ballom pôvodný text poslovenčil a tematicky relokalizoval. Zatloukal bol na Slovensku expertom na pomery v Zakarpatskej Ukrajine a Suchoňa oslovila báseň, v ktorej videl aj zobrazenie domácej biedy. Suchoňov *Žalm* je jeho odpoveďou na diela Albrechta (*Život Márie*), Kodály (*Psalmus hungaricus*) i Moyzesa (*Demontáž*). Pomery sa však menili veľmi rýchlo. Onedlho sa skladba zahrála na koncerte k narodeninám Vojtecha Tuku, predsedu vlády, ministra zahraničných vecí a prvého rektora Slovenskej univerzity, kým na Zatloukala sa zasa vz'ahovala formulka „Češi peši do Prahy“. Zatloukal sa vrátil do Brna, kde sa zapojil do protifašistického odboja a bol zatknutý gestapom (1941 – 1942). Slováci postupne zabudli na rusínske, moravské, nemecké a maďarské korene tejto skladby a v období od ukončenia 2. svetovej vojny až dodnes ostala modernou ikonou slovenského osudu, hoci na Slovensku život neprebíhal v tých farbách, v ktorých Zatloukal vykreslil osud ukrajinských Rusínov.⁴⁰

Napokon roku 1940 vznikol vokálno-inštrumentálny protivojnový apel, kantáta *Cantus filiorum* pre barytón, miešaný zbor a orchester op. 17 Jána Cikkera. Skladbu napísal roku 1940 po prečítaní

³⁹ Zdenko Nováček vo svojej práci *Súčasná slovenská hudobná tvorba (1945–1954)* (Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1955), ktorá mala zdôvodniť a dokázať existenciu socialistického realizmu v slovenskej hudobnej kultúre, túto Moyzesovu „proletársku“ kantátu vôbec nespomína a nenájde v nej meno ani jedného z oných prvorepublikových slovenských komunistov – DAVistov (Edo Urx, Vladimír Clementis, Ladislav Novomeský, Ján Rob Poničan), ktorí v dobe vzniku Nováčkovej práce boli už popravení (Urx – Matthausen 1942, Clementis – Praha 1952) alebo sedeli v komunistickom väzení (Novomeský).

⁴⁰ CHALUPKA (2015, s. 177-194): Eugen Suchoň: *Žalm zeme podkarpatskej, kantáta pre tenor, miešaný zbor a orchester*, op. 12.

básne *Oheň* slovenského nadrealistu Vladimíra Reisela, uverejnenej v časopise *Elán*. Premiéra kantáty sa uskutočnila 13. 3. 1941 v interpretácii spojených telies divadla, rozhlasu, barytonistu Arnolda Flögla pod taktovou Josefa Vincoureka. Bol to vlastne Cikkerov prvý protivojnový protest, ktorý sa onedlho zopakoval pri komponovaní skladby *Boj* (s podtitulom *Vojak a matka*), v ktorej použil recitáciu básne Andreja Žarnova (1943).⁴¹

Pokiaľ ide o kontext duchovnej tvorby na Slovensku, v období 1. Československej republiky bol najvýznamnejšou osobnosťou v Trnave pôsobiaci Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958), ktorý skomponoval veľké množstvo sakrálnych liturgických kompozícií. Ak sa sústreďíme len na väčšie kompozície pre vokálno-inštrumentálne médium, môžeme spomenúť nasledujúce omše: *Missa pastoralis „Alma nox“* (1934), *Missa Rosa mystica* (1945), *Missa in honorem Sancti Nicolai* (1948), *Missa Trencin-Teplicensis* (1948), *Missa in honorem Sancti Aloysii, missa brevis* (1949), *Missa in honorem Ssmi Cordis Jesu* (1949), *Missa brevis in G* (1949) a *Missa dominicalis in C „Pro nobis peccatoribus“* (1950).⁴² Schneidrove liturgické kompozície isteže najlepšie vyhovovali možnostiam, aké mal k dispozícii v mieste svojho tvorivého pôsobiska. Tieto dispozície mu však neumožňovali vykročiť k aktuálnejším skladateľským métam. Aj tak je však iste pozoruhodné, že väčšina jeho liturgických omší, určených pre vokálno-inštrumentálne médium, vznikla až po komunistickom februárovom puči.

V oblasti sakrálnej kompozície vznikla v tomto období na území Bratislavy jediná kompozícia, ktorá by sa dala porovnávať s Némethovou *Missou Posoniensis*. Je to *Missa Deus sempiternae* pre miešaný zbor, orchester a organ op. 23 Ladislava Stančeka z roku 1933. Ladislav Stanček pôsobil ako regenschori a organista v bratislavskom Blumentáli v rokoch 1928 – 1935 a vieme, že Cirkevný hudobný spolok v tejto dobe častejšie spolupracoval s Blumentálskym kostolom, napokon Augustín Pozdech, farár Blumentálskeho kostola, bol aj cirkevný predseda Cirkevného hudobného spolku. Stanček vo svojej knihe spomína na sľub Alexandra Albrechta uviesť túto omšu a tiež uvádza, že podľa Ferdinanda Klindu Albrecht túto omšu aj uviedol.⁴³ Sám však nevie, že by k tomu došlo a nevie ani, kde sa partitúra skladby nachádza.

V domácom kontexte teda možno Némethovu kompozíciu (1940) konfrontovať len s vyššie spomínanými dielami Albrechta (*Tri básne z Rilkeho cyklu Život Márie*, 1928), Alexandra Moyzesa (*Demontáž*, 1930), Eugena Suchoňa (*Žalm zeme podkarpatskej*, 1938) a Jána Cikkera (*Cantus filiorum*, 1940). Némethova omša využíva architektonickú bázu tradičného omšového cyklu a inštrumentálne médium, ktoré umožňuje aj liturgické uvedenie omše. Ostatné spomínané kompozície vznikli so zámerom koncertného uvádzania. Všetky spomínané skladby majú tiež ambíciu prekročiť hranice

⁴¹ CHALUPKA (2015, s. 232-237): Ján Cikker: *Cantus filiorum, kantáta pre barytón, miešaný zbor a orchester*, op. 17.

⁴² BUGALOVÁ (2011), s. 259-261.

⁴³ KLINDA (1959), s. 39.

tradicionalizmu a vykročiť do neznámych vôd. Skladby Albrechta, Suchoňa, Moyzesa a Cikkera vychádzajú z trojdielnej architektiky, kde stredná časť, určená pre sólistický prejav, stojí medzi dvomi symfonicky koncipovanými dramatickými časťami. Pokiaľ ide o vzťah k tradícii, ani jednu z nich nemožno označiť za tradicionalistickú, najbližšie k výzvam avantgardy sa posunul azda Alexander Moyzes, kým stupeň novátorstva Albrechta, Suchoňa a Cikkera vyznačil samotný zhudobňovaný sujet. Hudobný jazyk Albrechta, Moyzesa, Suchoňa i Cikkera môžeme charakterizovať ako modernistický, u Németha máme iné asociácie. Hoci Németh pracoval s najkonvenčnejším formovým pôdorysom, jeho remeslo i predstavivosť boli syntetické. Jeho jazyk v najväčšej miere využíva východiská diatonických motivických či tematických modelov, ktoré nám môžu asociovať i asociujú svet hudby minulosti – klasicizmu, baroka, renesancie i gotiky. Ak Németh tieto tematické jadrá spojil s modernistickou harmóniou a inštrumentáciou, otvoril tak obrovský časový priestor stojaci k dispozícii jeho hudobnosti – priestor celej tradície európskej duchovnej hudby. Tento aspekt nenájde v spomínaných kompozíciách mladších kolegov či jeho učiteľa. Možno preto tiež hovoriť o podobe akéhosi neoklasicizmu, ktorý má ukotvenie v autorovej znalosti renesančnej a barokovej polyfónie a ktorý dodáva skladbe ďalší sémantický rozmer.

Všetky spomínané skladby majú expresiu založenú na silnom apelatívnom prvku. Albrechtov *Život Márie* skúma tú najtragickejšiu situáciu – žiaľ matky, ktorá musí pochovať svojho syna (tento obraz vznikol už na sklonku prvej svetovej vojny, keď to bola príliš každodenná realita). Moyzesova *Demontáž* je výzvou k odstráneniu nehumánneho spoločenského poriadku, ktorý na jednej strane plodí chudobu, biedu a ich sprievodné kofaktory a na druhej strane manifestuje bezohľadnú chamtivosť a nadutosť. Zamyslením nad nevyhnutnosťou národnej biedy je aj Suchoňov *Žalm zeme podkarpatskej*. Napokon Cikkerov *Cantus filiorum* ukazuje vojnové vraždenie ako najnehumánnejší prejav človeka. Némethova *Missa Posoniensis* vznikla v začiatkoch megavraždy, ktorú priniesla 2. svetová vojna. Németh sa snažil vo svojej skladbe ukázať šírku kresťanského humanizmu, založeného na rozvíjaní odkazu učenia Ježiša Krista a liturgický pôdorys omše mu napomohol vyznačiť oporné body tohto humanizmu. Németh zažil útrapy 1. svetovej vojny, politické turbulencie a zmeny, ktoré tieto turbulencie spôsobili na mape Európy. Posolstvo všetkých jeho omší spočíva v záverečnej prosbe časti *Baránok Boží*, ktorá znie „*dona nobis pacem*“ („daruj nám pokoj“ či „daruj nám mier“). Takto prosia ľudia Syna Božieho, ktorý sa obetoval za vykúpenie hriechov ľudstva. *Dona nobis pacem* v Némethovej *Bratislavskej omši* tvorí kódu – alebo samostatný diel – tejto časti. Je sformovaná na báze modelu bachovskej fúgy, ktorá sa rozrastá od úvodného tematického jednohlasu až po tutti celého súboru. Jej vyznenie je celkom jednoznačné – my všetci túžime po pokoji, našou najväčšou nádejou je mier, ktorý sa nám zdá taký vzdialený. To je posolstvo Némethovej *Bratislavskej omše*, na ktorú sme všetci od čias ukončenia 2. svetovej vojny dávno zabudli, hoci jej aktuálnosť je nadčasová.

PRÍLOHY

Príloha 1 – Zhudobnené texty

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus [Christus]. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Zdravas', Mária, milosti plná, Pán s tebou; požehnaná si medzi ženami a požehnaný je plod života tvojho, Ježiš. Svätá Mária, Matka Božia, pros za nás hriešnych, teraz i v hodinu smrti našej. Amen.

Pater noster qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem sed libera nos a malo. Amen.

Otče náš, ktorý si na nebesiach, posväť sa meno tvoje, príd' kráľovstvo tvoje, buď vôľa tvoja ako v nebi, tak aj na zemi. Chlieb náš každodenný daj nám dnes a odpusť nám naše viny, ako aj my odpúšťame svojim vinníkom a neuved' nás do pokušenia, ale zbav nás zlého. Amen.

Domine Deus virtutum converte nos et ostende faciem tuam et salvi erimus. (Ps 80, 20), sonet vox tua in auribus meis vox enim tua dulcis et facies tua decora. (Song of Solomon 2, 14)

Obnov nás, Hospodin, Boh zástupov, rozjasni svoju tvár a budeme zachránení (Ž 80, 20), dožič mi čuť tvoj hlas, veď tvoj hlas je príjemný a tvoja tvár ľúbezná. (VĽp 2, 14)

MISSA

Kyrie

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

Amen.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia sæcula.

Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cælis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per prophetas.

Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi sæculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

Agnus Dei. Dona nobis pacem

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Príloha 2 – Bulletin premiérového uvedenia skladby Missa Posoniensis

CHRÁM SV. MARTINA – BRATISLAVA

20. mája 1943

Cirkevný koncert v prospech vojnových sirôt sirotinca „Ochrana Márie“

ÚČINKUJÚCI:

Mária Hubová rod. Kišonová, soprán

Ružena Chovanecová, rod. Stögerová, alt

Dr. Ján Blaho, tenor

Anton Mazán, barytón

František Oswald, organ

Bratislavský symfonický orchester

Spevácky zbor Bélu Bartóka

Štefan Ladislav Németh, dirigent

PROGRAM:

Št. L. Németh: Bratislavská omša (prvé predvedenie)

(pre sólové kvarteto, miešaný zbor, orchester a organ)

I. Kyrie

II. Gloria

III. Credo

IV. Sanctus

V. Benedictus

VI. Agnus

Z. Kodály: Te Deum

(pre sólové kvarteto, miešaný zbor, orchester a organ)

Kostolná hudba pre vojnové siroty

Náš profesor Štefan Ladislav Németh predstavuje pod starobylými klenbami ctihodného bratislavského Dómu svoju novú kompozíciu, *Bratislavskú omšu*. Je to pre nás udalosť nemalého významu. Predovšetkým na poli cirkevnej hudby vyrastá nový a čerstvý kvet, ktorý bude akiste ozdobou umeleckej tvorby okolo katolíckej liturgie.

Dnešný hudobný skladateľ musí byť skutočne majstrom svojho povolania, keď chce obohacovať muzikálny sprievod svätej omše. Sú tu na jednej strane moderné smery v hudobnom umení, ktoré majú niekedy ešte teraz nepochopenú výrazovosť – a je tu na druhej strane návrat moderného liturgického života ku starým formám jednoduchosti a kresťanskej hĺbky aj na poli kostolného spevu a cirkevnej hudby. Obidva tieto prvky usilujú sa uplatniť v modernej cirkevnej hudbe. Skladateľ nechce byť staromódnym, chce byť moderným, ale pritom musí hľadať účinné cesty k vyjadrovaniu liturgických myšlienok a opravdivej zbožnosti, lebo veď v tomto sa javí zvláštny cieľ chrámového hudobného umenia.

Bratislavská omša profesora Németha iste je takouto syntézou moderných cirkevno-hudobných postulátov, a preto s oprávnenou zvedavosťou očakávame prvé predstavenie tohto diela, aby sme vedeli posúdiť zďar novej kompozície najmä po tejto stránke. Dobré umelecké meno a dlhoročné skúsenosti skladateľa nám dávajú plnú nádej, že budeme môcť obdivovať podarenú liturgicko-hudobnú kompozíciu.

A je pri predvedení novej skladby ešte jeden krásny moment. Prv, než by zvuky *Bratislavskej omše* Némethovej sa stali dôstojným sprievodom najsvätejšej eucharistickej obety, majú ony slúžiť vojnovým obetiam. Náš tunajší sirotinec „Maria-Ochrana“ tu otvára svoju materinskú náruč, aby prijal do svojej opatery aj tie siroty, ktorých otcovia položili svoj život na bojišti za sväté ciele vlasti. Z výnosu koncertu budú podporené tieto siroty. Takto sa bude spájať s hudobným pôžitkom aj vlastenecká obetavosť. Aj tu sa ukáže, že čo je pravdivo umelecké a pekné, to je aj dobré a nájde si šľachetný cieľ.

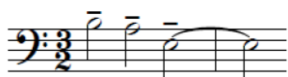
V Bratislave, v mesiaci máji 1943

Dr. Karol Körper,

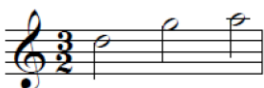
hlavný mestský farár, kanonik

Štefan L. Németh: Bratislavská omša

Kyrie. – Orchester vo vážnych akordoch predstaví hlavný motív omše:



A ihneď sa v druhom a treťom takte ozve ten istý hlavný motív v obrátenom smere.



Do tohto frapantne zhusteného úvodu vpadne prudké zvolanie šesťhlasného zboru: *Kyrie (Pane)*, na ktoré odpovedá sólový soprán a bas. Je to stále hlavná téma, ale v novej harmonizácii. Na to v nábožnom pláne začína prosebné: *Kyrie eleison (Pane, zmiluj sa nad nami)*, pri ktorom sa tiež neustále ozýva hlavná téma v najrozličnejších obmenách. Zbor a sólisti akoby sa pretekali v prednášaní svojich prosieb, ktoré vyvrcholí vo vysokom vzlete sólového sopránu. Mohutné zvuky organa naznačia prípravu druhej témy, ktorú predvedie najprv sólové kvarteto na slová: *Christe eleison (Kriste, zmiluj sa nad nami)*:



Drevené nástroje ako ozvena opakujú novú tému, ktorú podchytí potom i zbor i orchester, dávajúc vyniknúť najmä jej rytmickému zloženiu. Na to orchester vážnymi akordmi pripomenie prvú tému, čo nemálo pripomína známu trojdielnosť klasických foriem. Odteraz sa obidve témy ozývajú súčasne, akoby si navzájom odpovedali a lepšie sa zvyrazňovali, až napokon namiesto úzkostlivej prosby nastúpi ponížená a odovzdaná dôvera v Boha, vyjadrená vrúcnyim vyslovením mena Pánovho (*Kyrie*), najprv od sólistov a potom i v zbere.

Gloria. – Po niekoľkých taktach rytmického úvodu začína zbor jednohlasne a za triumfálneho zvuku trúb oslavný spev, hymnus slávy Božej, nadväzujúc na kňazovu intonáciu (*Gloria in excelsis Deo*): *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*:



V posledných troch taktach tohto motívu ľahko poznáme hlavnú tému z *Kyrie*, ktorá sa vinie cez celé dielo (pravda, rozlične pozmenená). Pripomína ju i melódia na slová: *Gratias agimus Tibi*:



Objaví sa najprv v sólovom sopráne a táto jej nová rytmická podoba sa objavuje i v ďalšom prepletaní sólových a zborových hlasov. Prostredná časť vyslovuje prosby k Božiemu Baránkovi: vo vrúcnej nálade sa ozvú sólové husle s pripomienkou začiatočného motívu z *Gloria*, na čo odpovie najprv barytón a potom tenor v obrate toho istého motívu. Spojené hlasy zboru a orchestra, ktoré oduševnene oslavujú Syna Božieho, pripravia návrat prvej témy z *Gloria*, ktorá sa nakoniec znovu ozve, rozšírená, vystupňovaná až po triumfálne zakončenie.

Credo. – Text tejto časti omše je z hudobného hľadiska najbohatší. Začiatočná téma, ktorou zbor unisono nadväzuje na kňazovu intonáciu (*Credo in unum Deum*) slovami *Patrem omnipotentem*, veľmi pripomína svojou melodikou i svojím rytmom starodávne gregoriánske spevy:



Pri slovách *Deum verum de Deo vero* sa znovu ozve striedavo z úst sólistov hlavná téma celej omše, teraz v štvorštvrtovom takte, pričom najprv zbor a orchester v krátkych úsekoch zdôrazňujú obsah tejto časti a potom ju zakončia opäť začiatočnou témou z *Creda*. Nasleduje vznešené tajomstvo Vtelenia (*Et incarnatus est*), ktoré vzletne ospevuje sopránové sólo; veľká dráma Kristovho umučenia (*Crucifixus*), ktorú zasa zbor vyjadruje vystupňovaním výrazu temer až k bolestnému výkriku; konečne tragika Kristovej smrti a pochovania, ktorej zlomený hudobný výraz akoby bol veľkým otáznikom na konci tejto časti. Temer bez prechodu nastupuje radostná nálada Kristovho zmŕtvychvstania, vyjadrená silným rytmickým zafarbením (*Et resurrexit*). Po krátkej časti viac rozprávajúceho tónu, pri ktorej sólový soprán prináša novú tému (*Sedet ad dexteram Patris*):



a tenor ju ako odpoveď zopakuje, nastúpi sólové kvarteto s oznámením posledného súdu (*Et iterum venturus est*). Fanfáry plechových nástrojov hlásajú moc Sudcu živých a mŕtvych, ktorého kráľovstvu nebude konca. (*Cuius regni non erit finis*). Pri posledných slovách *Creda* ozve sa ešte raz začiatočná a vedľajšia téma tejto časti (čo pripomína opäť sonátovú formu) a celé *Credo* končí sa mohutnou fúgou v klasickom štýle (*Et vitam venturi saeculi. Amen*):



Sanctus. – V začiatočných taktach akoby sme počuli ozvenu miništrantovho cengania, na čo sólový soprán nahodí základnú tému celej omše, ktorú podchytí sláčikový orchester v nových variáciách a v pianissime, takže sa stane ľahkou ako dych. K vrúcnej a krátko stavanej melódii sólistov pridá sa i zbor, ktorý akoby v mystických harmóniách na kolená padal pred velebnosťou Božou. Toto sa v zmenenej tónine ešte raz zopakuje. Slovmi *Pleni sunt coeli* začnú sólisti novú tému:



Na to nastúpi najprv mužský zbor, potom i ženský, a v mohutnom súzvuku ôsmich hlasov ospevujú nesmiernosť velebnosti Božej. Konečne fugato (*Hosanna in excelsis*) zakončuje túto časť:



Po fugate sa ozve ešte raz *Pleni sunt coeli* a konečné sférické akordy akoby naznačovali, že sa priblížila najsvätejšia časť omše: premenenie.

Benedictus. – Téma tejto časti, ktorá je tiež príbuzná so základnou témou celej skladby (typické tri melodické kroky), svojou jemnou harmonizáciou a svojím pokojným šesťosminovým taktom je plná jasu vyrovnanosti, akoby bola odrazom nadpozemského sveta a chcela vyjadriť všetku tú blaženosť, ktorú poskytuje duši prítomnosť Božia.

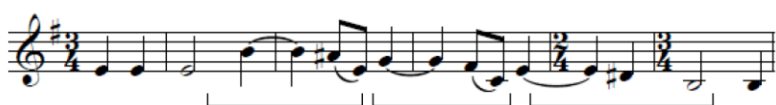


Do tohto vpadnú neutíchajúce a stupňujúce sa výkriky zboru na slávu Božiu (*Hosanna*), potom sa ozve základná téma v sólovom barytónu a nakoniec s témou *Benedictus* v dolcissime zakončí orchester túto časť.

Agnus. – S novou témou sa začína táto posledná časť:



Prednesie ju zbor a sólové hlasy na ňu odpovedajú základnou témou celej skladby. Na to šesťhlasný zbor (*miserere nobis*) prednesie túto základnú tému v pôvodnej forme a orchester vo fortissime ešte raz zdôrazní túto hlavnú hudobnú myšlienku celej skladby. Znovu a s väčším dôrazom ozve sa začiatočná téma *Agnus Dei*, čo zasa pripomína klasickú trojdielnosť hudobných foriem. Celé dielo sa končí novou fúgou na slová *Dona nobis pacem*. Téma fúgy vyjadruje vnútorný pokoj a duševné uspokojenie, svojou stavbou je blízka základnej téme, ale melodicky, rytmicky a harmonicky je sviežejšia a jasnejšia:



V priebehu fúgy ako je vyvrcholenie zaznie znovu i základná téma celej omše a potom v nábožnom tichu, skromne a jednoducho sa zakončí toto mohutné dielo, ktoré chce síce s novšími výrazovými prostriedkami, ale s nemeňšou vrúcnosťou slúžiť sláve Božej.

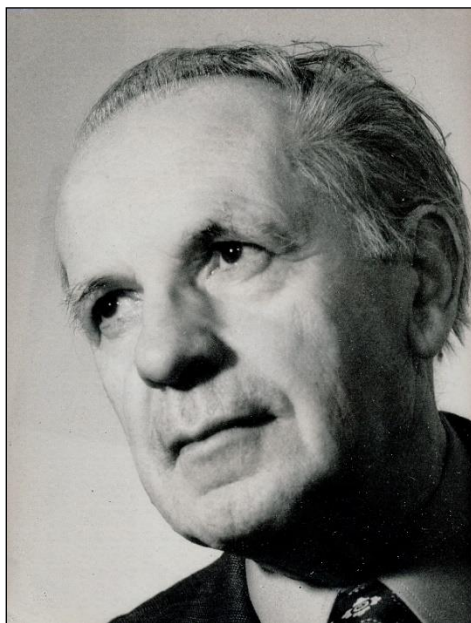
Bratislavská omša bude opakovaná v nedeľu 6-ho júna 1943 o 9. hod. predpoludním pri službe sv. omše v Chráme sv. Martina v Bratislave.

SKLADATEĽ JOZEF GREŠÁK – ŽIVOT A DIELO V DOKUMENTOCH A Z POHĽADU ROKA JOZEFA GREŠÁKA

08 Silvia F e c s k o v á
Bardejov

„Základné východisko tvorby Jozefa Grešáka predstavuje východoslovenský folklór a zemplínska karička, Tento fenomén sa prejavuje v takmer každej skladbe, najmä v originálnych a pre neho typických melodických tvaroch, metro rytmických postupoch a predovšetkým v ich originálnych notačných podobách (známe hudobné „bunky a pulzy“). Jozef Grešák dnes pripomína nechcené dieťa... Mali by sme si všetci uvedomiť, že je nielen výnimočnou osobnosťou v hudobnej kultúre regiónu, ale jedným z najoriginálnejších slovenských skladateľov 20. storočia. Grešák pre mňa bol a aj je skladateľom – filozofom (bol len zdanlivo konštruktivista).“

Skladateľ Jozef Podprocký



Jozef Grešák (1971).¹

Úvod

Slobodné kráľovské mesto Bardejov bolo v roku 2000 zapísané do Zoznamu svetového kultúrneho dedičstva UNESCO. Dôležitou skutočnosťou pre toto ocenenie bolo, že v Bardejove sa zachoval ucelený súbor historických pamiatok. Návštevníci i turisti obdivujú Baziliku minor sv. Egídia, Mestskú historickú radnicu, meštianske domy vytvárajúce obdĺžnikový pôdorys Radničného námestia, hradobný fortifikačný systém, Suburdium, južný barbakán, historickú Kalváriu a ďalšie

¹ Použitá obrazová dokumentácia zo súkromného archívu autorky.

pamätihodnosti. Zvykli sme si tieto hmotné historické artefakty selektovať od ich tvorcov. Zabúdame za tým všetkým – čo dnes robí okresné mesto Bardejov pútavým miestom nielen pre historikov, kunsthistorikov a turistov z rôznych kontinentov – práve na nich. Bez šikovných rúk nespočetných generácií obyvateľov tohto mesta a citlivých správcov záležitostí Bardejova, by takáto klenotnica na mape Slovenska naprieč storočiami nikdy nevznikla. Dávali dôraz na vzdelanie, hoci neoplývali bohatstvom hmotných statkov. Práve naopak, tam kde bolo hmotných prostriedkov poskromne, tam kľúčili talenty a dostalo sa im potrebnej podpory. Hoci Bardejov, ako významné centrum politickej správy a obchodu, nepatril k mestám, kde sa kultúrne, umelecké a priemyselné veci koncentrovali a udávali smer do budúcnosti, predsa jeho múdri svetskí i cirkevní otcovia udržiavali intenzívne kontakty s týmito strediskami. Avšak obdobie socializmu, ktoré sa prezentuje ako obdobie intenzívneho rozvoja a obnovy viacerých pamiatok Bardejova, zaznamenalo aj negatíva. Zbúraním ulice Dlhý rad, pozostávajúcej z domčekov remeselníkov, zanikol urbanistický medzičlánok, medzi stredovekým a socialistickým urbanizmom mesta.

Rozkvet génia loci mesta Bardejov vytvárali aj osobnosti hudobného umenia a kultúry. Niektoré osobnosti sa v Bardejove narodili. Iné do Bardejova prišli, aby zastávali nejaký post a dokázali sa pre rozvoj mesta doslova rozdať. U každej z nižšie uvedených osobností je aj presah za hranice mesta Bardejov. Prispeli k rozvoju hudobnej kultúry na našom území, ba zanechali výraznú stopu aj v hudobnej kultúre Európy. Hudobná kultúra a tradície sa v Bardejove spájajú v dejinnom priereze s takými menami ako: **Leonard Stöckel, Zacharias Zarewutius, Daniel Georg Speer, Béla Kéler, Oldřich Hemerka, Vilém Kašper, Michal Vilec, Jozef Grešák, František Bubík, Ján Polák, Valéria Kelly** a ďalší. V našom príspevku upriamime našu pozornosť na skladateľa, organistu, klaviristu, organizátora hudobného života, pedagóga Jozefa Grešáka, ktorého 110. výročie narodenia a 30. výročie úmrtia pripadajú na rok 2017.²

Život a dielo Jozefa Grešáka

Život skladateľa Jozefa Grešáka sa začína v predposledný deň roku 1907 – 30. decembra. Narodil sa ako prvorodený zo siedmych detí do rodiny Pavla Grešáka, významného umeleckého rezbára, reštaurátora, kamenára, váženého občana a význačného farníka Rímsko-katolíckej farnosti sv. Egídia v Bardejove³ a matky Anny, rodenej Cverdeľovej.⁴ Manželstvo uzatvorili v roku 1907. Pri krste dali prvorodenému synovi meno Jozef Anton Pavol. Zaujímavosťou je, že všetci synovia

² Osobnosti skladateľa Jozefa Grešáka už bola venovaná pozornosť v predchádzajúcich ročníkoch tejto konferencie, preto sa v životopisnej časti budeme podrobnejšie venovať jeho štúdiu na Spišskej Kapitule a pôsobeniu ako tajomníka Zväzu slovenských skladateľov – krajskej pobočky v Košiciach.

³ Pavol Grešák (*30. júla 1880 Bardejov – † 26. marca 1951 v Bardejove). Pochovaný v rodinnom hrobe na cintoríne Kalvária v Bardejove.

⁴ Anna Cverdeľová (* 1893 v Bardejove – † 20. júna 1935 v Bardejove); pochovaná v rodinnom hrobe na cintoríne Kalvária v Bardejove.

pri krste dostali aj krstné meno Pavol. Dcéry zase krstné meno Cecília (sv. Cecília patrónka cirkevnej hudby).⁵



Jozef Majtényi, organista, regenschori, dirigent.

V Chráme sv. Egídia v Bardejove v roku 1908 bol postavený nový dvojmanuálový organ firmou Ottó Rieger v Budapešti pod opusovým číslom 1498. Posvätený bol v septembri 1909. Post regenschoriho, organistu, zbormajstra obsadila farnosť a mesto Bardejov Józsefom Majtényim (*1860 – †1948). Nadanie na hudbu sa u malého Jozefa Grešáka prejavilo veľmi skoro. Ujal sa ho práve József Majtényi. Poskytol mu aj učebnicu Nauka o harmonii Josefa Foerstra. Naučil ho základy organovej hry. Jozef bol očarený farebnými možnosťami kráľovského nástroja a pridajúc

⁵ Ďalšími súrodencami Jozefa Grešáka boli:

- Jozef Anton Pavol Grešák (*30. decembra 1907 Bardejov - †17. apríla 1987 Bratislava). Pochovaný v rodinnom hrobe na Kalvárii v Bardejove. Hudobný skladateľ, klavirista, organista a pedagóg.
- Anna Mária Cecília (*1909 v Bardejove). Vydala sa za Štefana Buranovského. Narodil sa im syn Anton Buranovský, ktorý sa stal dirigentom a profesorom hudby. V súčasnosti žije v Južnej Kórei.
- Mária Cecília (*1911 v Bardejove).
- Magdaléna Cecília (*1911 v Bardejove).
- Anton Pavol (*1912 v Bardejove). Stal sa kamenárom a v rodičovskom dome prevádzal svoje remeslo až do smrti. Je pochovaný v rodinnom hrobe na Kalvárii v Bardejove.
- Cecília Mária (*1917 v Bardejove).
- Pavol Ján (*1920 v Bardejove).

svoju usilovnosť robil rýchle viditeľné pokroky. Ocenil to aj regenschori József Majtényi tým, že umožnil Jozefovi Grešákovi zastúpiť ho na nedeľných pobožnostiach a neskôr aj na sv. omšiach. Keď v roku 1920 miesto dómskeho organistu osirelo, správca farnosti Gejza Žebrácky neváhal a obsadil ho nadaným chlapcom. Vyplácal mu polovičný plat a druhú polovicu použil na úhradu svojich výloh. Aj tristo vtedajších korún bolo v rodine Grešákovcov dôležitým príjmom. Otec, síce zručný a už uznávaný remeselník, väčším príjmom neoplýval. V nedeľu mama odmenila malého organistu najväčším kusom koláča.⁶



Pavel Grešák, otec skladateľa.

Hrou na husličky sa predstavil verejnosti už ako šesťročný. Skôr ako sa naučil Jozef Grešák čítať a písať, poznal noty. Otvoril sa mu magický svet hudby. V hre na husliach ho podporil neskôr aj kaplán Valentín Chovanec (*6. 2. 1891 – †11. 5. 1957), ktorý v Bardejove pôsobil v rokoch 1918 – 1922.⁷ Vdobe Grešákovho detstva nebola v meste Bardejov žiadna škola, ktorá by poskytovala vzdelanie v hre na hudobné nástroje. Naopak, v Bardejove žili a pôsobili viaceré osobnosti, ktoré boli v hudbe vzdelané a súkromne učili hru na hudobný nástroj, hrali v komorných telesách, dirigovali spevácke zbory a pod. Medzi takéto osobnosti sa zaradil aj riaditeľ Štátnej meštianskej školy v Bardejove Alois Král,⁸ ktorý spolu s manželkou Teréziou prišli z Hradca Králové do Bardejova po vzniku Československej republiky v rámci pomoci českej inteligencii Slovensku. Na nové pôsobisko si doniesli aj kvalitné hudobné vzdelanie a rozhl'adenosť v českej i svetovej hudbe.

⁶ Jozef Grešák spomínal s láskou na svoju mamu a jej zamatový alt. Spievala v chrámovom speváckom zbore Dómu sv. Egídia v Bardejove.

⁷ HYŠEM Cyril: Košické presbytérium (1804-2006). Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška pre rímskokatolícky Arcibiskupský úrad v Košiciach, 2006, s. 103. ISBN 80-7165-588-0.

⁸ Alois Král sa až do svojho núteného odchodu z Bardejova v roku 1939 vypracoval na váženého občana. Dokázal spájať domácich obyvateľov Slovákov s Čechmi. Bol kronikárom mesta, riaditeľom mestskej knižnice, predsedom viacerých korporácií, venoval sa ochotníckemu divadelníctvu, angažoval sa pri znovu založení gymnázia a hudobnej školy v Bardejove, stál na čele osvetového zboru, pozýval významných hudobníkov koncertovať v Bardejove a v tlači písal o ich koncertoch.

Rovnako aj široké kontakty s osobnosťami českej kultúry a umenia, čo rýchlo začali využívať v kultúrnom živote mesta. Alois Král o. i. učil na uvedenej škole aj hudobnú výchovu. Prevzal aj dirigovanie chrámového speváckeho zboru Dómu sv. Egídia a hral aj sólové husle. Neušlo mu, že žiak Jozef Grešák má výnimočný hudobný talent. Stal sa mu radcom i konzultantom v jeho kompozičných pokusoch.

Do svojho odchodu na štúdium na Spišskú Kapitolu Jozef Grešák vytvoril prvé skladby: *Slovenský tanec – Karička pre orchester* (1920); *Trio pre husle, violončelo a klavír* (1920); *Karička C dur pre klavír* (1921); *Komorná symfónia* – dielo skomponované od decembra 1922 do júna 1923.

Pri spätnom pohľade na vývoj symfonickej tvorby po vzniku Československej republiky sa ukazuje toto dielo ako prvé v poradí. Dielo prekvapuje uvedením východoslovenských elementov ľudovej piesne v lyrických a dorických modálnych prvkoch. Talentovaný mladík pri komponovaní tohto diela preukázal aj značný stupeň zvládnutia práce s inštrumentáciou (v nástrojovom obsadení chýba kontrabas; predpisuje I. a II. violončelo pričom part druhého violončela má charakter partu pre kontrabas).

Štúdium na Spišskej Kapitule, dôležité obdobie formovania a vzdelania

K rodnému Bardejovu sa najbližšie nachádza Učiteľský ústav v Prešove. Otec Pavol Grešák svojho syna však dal na ďalšie štúdium na Rímsko-katolícky učiteľský ústav na Spišskú Kapitolu. Ostáva doteraz nezodpovedanou otázkou, prečo svojmu synovi vybral Spišskú Kapitolu. Jozef Grešák na prijímaciu skúšku prišiel nielen s vysvedčením zo IV. ročníka Štátnej meštianskej školy v Bardejove (na prijímacej skúške v disciplíne zisťovania hudobných predpokladov dostal známku 3), ale aj so svedectvom napísaným v noblesnej latinčine z pera správcu farnosti vdp. Gejzu Žebráckeho: „*Pater rest corona catholicismi nostri, praeceps politicae partis populi et foederis „Orol“, membrum fidelissimum et ferventissimus omnium societatum catholicarum, – quem satis laudare non valeo – filius summo praeditus ingenio, praesertis musicali, optimae indolis, honestissimus.*“

V prijímacom protokole je Jozef Grešák⁹ uvedený pod poradovým číslom 19. Porovnáme známky zo záverečného vysvedčenia IV. ročníka Štátnej meštianskej školy Bardejove a predmetov na prijímacej skúške: Jazyk vyučovací – vysvedčenie 2; skúška – ústna časť 3 – písomná časť 2. Počty – vysvedčenie 1; skúška – ústna časť 3 – písomná časť 2. Krasopis – skúška – 2. Kreslenie – skúška – 2. Přípravných vědomostech hudebních skúška – 3. Dobrozdání lékařské – zdravý. V rubrike Úsudek komise skušební (sboru profesorského) vpísané: prijatý.¹⁰

Záverečné vysvedčenie z 28. júna 1924 informuje, že Jozef Grešák prvý ročník ukončil s vyznamenaním. Z predmetov uvedme hodnotenia: V pilnosti – vytrvalý. V jazyku českoslo-

⁹ Priezvisko má podobu Greššák.

¹⁰ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

venskom – výborný. V jazyku nemeckom – dobrý. V krasopise – chválitebný. V kreslení – dobrý; na polročnom vysvedčení je hodnotenie – chválitebný. Vo všeobecnej náuke o hudbe a v speve – výborný. V hre na husle – výborný. V hre na klavír – výborný. V predmetov hre na organ – nie je hodnotený, pretože v tomto roku ho nemal predpísaný. Z nepovinných učebných predmetov si vybral jazyk esperantský a dosiahol hodnotenie – výborný. Zovňajšok písomných prác – úhladný. Na vysvedčení je uvedené meno otca – Pavel; stav – sochár a bydlisko – Bardiov. Pri rubrike o poberaní štipendia sa nenachádza žiaden záznam.¹¹ (Aj keď Grešák pochádzal z mnohopočetnej rodiny, nebolo mu ani raz udelené šatovné (finančný príspevok na ošatenie pre chudobných študentov).¹²

Záverečné vysvedčenie z 27. júna 1925 informuje, že Jozef Grešák druhý ročník ukončil spôsobilý postúpiť do tretieho ročníka. Z niektorých predmetov uvedme hodnotenia: Pilnosť – patričná. V pedagogike – dobrý. V jazyku československom – výborný. V jazyku nemeckom – dobrý. V kreslení – dobrý. Vo všeobecnej náuke o hudbe a v speve – výborný. V hre na husle – výborný. V hre na klavír – výborný. Zovňajšok písomných prác – úhladný.¹³

Na záverečnom vysvedčení z III. ročníka Jozef Grešák dosiahol hodnotenie (uvádzame niektoré predmety): V pedagogike – dostatočný. V praksi – 3. V jazyku československom – chválitebný. V kreslení – dobrý. V speve – výborný. V hre na husle – výborný. V hre na organ – výborný. V jazyku nemeckom – dostatočný.¹⁴

Ku skúške dospelosti – k maturite – mal Jozef Grešák na vysvedčení zo IV. ročníka – 2. polrok nasledovné hodnotenie niektorých predmetov: V pedagogike – dobrý. V praksi – chválitebný. V jazyku československom – chválitebný. V krasopise – chválitebný. V kreslení – chválitebný. V hre na organ – výborný.¹⁵ Skúška dospelosti mala tri časti. Písomná časť sa konala 2. mája 1927. Skúšku z náboženstva vykonal 4. júna 1927. Ústna časť sa konala 17. júna 1927 a pozostávala z predmetov: pedagogika, jazyk československý, zemepis, dejepis, počtovanie a merba, prírodopis a prírodozpit. Jozef Anton Pavol Grešák uzavrel štúdium vysvedčením dospelosti pre ľudové školy s dátumom 17. jún 1927 s nasledujúcim hodnotením: V náuke náboženskej – výborný. V pedagogike – dostatočný. Vo zvláštnej metodike a cvičeniach praktických – chválitebný. V jazyku československom – dobrý. V zemepise – dobrý. V dejepise a náuke občianskej – chválitebný. V matematike a geometrickom rysovaní – dobrý. V prírodopise (školskej zdravotvede) – dobrý. Vo fyzike a chémii – dobrý. V náuke o poľnom hospodárstve – dobrý. V krasopise – chválitebný. V kreslení – chválitebný. Vo všeobecnej náuke o hudbe a v speve –

¹¹ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

¹² Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

¹³ Uvádzame bez úpravy pravopisu. – platí pre celý odsek

¹⁴ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

¹⁵ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

výborný. V hre na husle – výborný. V hre na organ – výborný. V ručných prácach – dostatočný. V telocviku – dobrý. V učebných predmetoch nepovinných – v jazyku nemeckom – dostatočný.¹⁶

V protokole o skúške dospelosti a na vysvedčení dospelosti pre ľudové školy má Grešák uvedený údaj: „vzdelával sa v I. – IV. tr. na meštianskej škole v Košiciach.“¹⁷ Tento záznam je nesprávny. Správne má byť: „vzdelával sa v I. – IV. tr. na meštianskej škole v Bardejove.“¹⁸

Študent Jozef Grešák počas štúdia na ústave pravidelne účinkoval v rámci kultúrnych programov. V programe osláv 75. narodenín prezidenta T. G. Masaryka 7. marca 1925 účinkoval v Mozartovom triu – husle, violončelo (Jozef Grešák) a klavír (František Dostalík). V programe k výročiu vzniku Československej republiky hral v kvartete. Zo študentov ústavu založil orchester, s ktorým vystupoval na školských akadémiách a ďalších kultúrnych podujatiach. Ako študent Rímskokatolíckeho učiteľského ústavu na Spišskej Kapitule Grešák pravidelne hrával na organe aj na omšiach v Katedrále sv. Martina na Spišskej Kapitule, za čo dostával bezplatne celodennú stravu. Vyznačoval sa aj šetrnosťou. Kúpil si flautu a sám sa na nej naučil hrať.



Jozef Grešák, študent.

Počas štúdia Jozefa Grešáka bol v tlači uverejnený súbeh na novú slovenskú operu, ktorý vypísala Hudební matice Umělecké besedy. Grešák nezaváhal a v rokoch 1925 – 1926 skomponoval operu *Zlatuliena aneb Príchod Slovákov* na text Jána Hollého, ktorú do súbehu aj zaslal.

¹⁶ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

¹⁷ Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

¹⁸ Doteraz v žiadnom životopise Jozefa Grešáka sa takýto nesprávny údaj neuvádzal. Pri štúdiu Fondu 24630 – UASpK sme neobjavili dôvod, prečo došlo k takejto závažnej chybe v dokumentácii študenta Jozefa Grešáka.

Pozoruhodné je, že súbehu sa zúčastnil aj jeho pedagóg František Dostalík operou Radúz a Mahuliena.¹⁹ Partitúra sa nezachovala. Začiatkom 50. rokov skladateľ spamäti zapísal kompozičnú škicu diela v korešpondencii svojmu bývalému pedagógovi a dobrodincovi Aloisovi Královi do Brna. V liste uvádzal aj tematický materiál tejto opery.

Výsledok súbehu na novú opernú slovenskú tvorbu sa Grešák dozvedel až na osobné písomné vyžiadanie počas dvojročnej vojenskej služby v Košiciach. Z odpovede Hudební matice Umělecké besedy zo 17. 2. 1928 vyplývalo, že porota nikomu neudelila cenu a odporúčala vypísať nový súbeh. Vieme, že nový súbeh nebol vypísaný.

V rokoch Grešákovho štúdia ho predmety hudby učil s niekoľkými prestávkami František Dostalík.²⁰ Sprostredkoval mu skladateľský prejav svojho pedagóga a skladateľa Leoša Janáčka. Pripomíname, že Dostalík u Janáčka štúdium nedokončil.

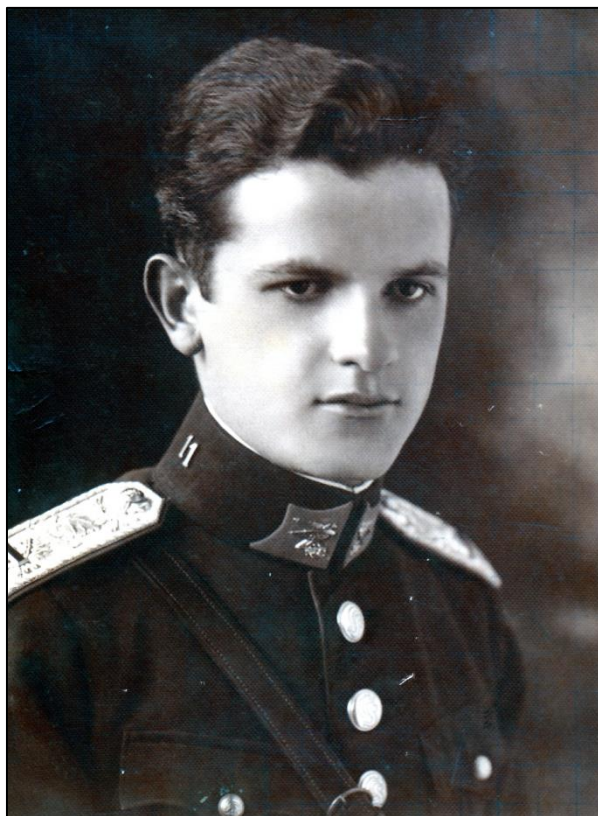


Abiturient Jozef Grešák v druhom rade, tretí zľava.

¹⁹ Ďalší prihlásení do súbehu na novú slovenskú operu: Viliam Figuš Bystrík (1875-1937) s operou Detvan (1926) a Miloš Smatek (1895-1974) s operou Čachtická pani (1926; v roku 1931 bola opera uvedená v SND). Prihlásené kompozície posudzovala porota v zložení: František Neumann (predseda), Josef Suk, Frico Kafenda, Mikuláš Schneider-Trnavský, Oto Zitek a Štefan Krčméry.

²⁰ (*27. februára 1896 v Málinci-Hámore - †14. októbra 1944 v Bratislave) V literatúre uvádzaná podoba krstného mena Fraňo. Avšak v pedagogickej dokumentácii a osobných pracovných dokladoch v Rímsko-katolíckom učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule vždy uvádzaný ako František Dostalík.

Na Spišskej Kapitule sa Dostalík prejavoval aj prednáškovou činnosťou, spravoval hudobnú zbierku ústavu a zodpovedal za hudobné vložky kultúrnych programov a účinkovanie študentov na verejných podujatiach. Na table abiturientov Rímskokatolíckeho učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule zo školského roku 1927 sa fotografia Jozefa Grešáka nachádza v druhom rade zhora ako tretia zľava. Medzi fotografiami pedagógov chýba fotografia Františka Dostalíka (od februára 1927 hudobné predmety už vyučoval P. Hubert Horka).



Jozef Grešák ako vojak počas základnej vojenskej služby v Košiciach.

Rodičia sa v júni 1927 potešili, že najstarší syn úspešne ukončil štúdium – získal vysvedčenie dospelosti a kantorský diplom – konečne bude môcť finančne pomáhať zvýšiť príjem do skromného rodinného rozpočtu. Jozefa Grešáka však čakali dva roky povinnej vojenskej služby, ktorú absolvoval v škole pre výchovu záložných dôstojníkov – I. rota v Košiciach. Rýchlo sa roznieslo, že medzi narukovanými nováčikmi je nielen čerstvý maturant Rímskokatolíckeho učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule, ale predovšetkým talentovaný klavirista s povestou hudobného skladateľa. V tom čase bol veliteľom Krajinského vojenského veliteľstva československý generál, pôvodne francúzsky dôstojník, Josef Jiří Šnejdárk.²¹ Jeho manželka Catherine de Constantin mala vrúcny vzťah k hudbe. Dostali sa k nej informácie o talentovanom vojakovi, ktorý hrá na klavíri, ba účinkuje aj v Košickom rozhlase ako klavirista. Grešák v období vojenskej služby dokonca aj skomponoval niekoľko skladieb: **Tri skladby pre klavír** (1927)

²¹ (*2. apríla 1875 Napajedla pri Zlíne - †13.mája 1945 Casablanka, Maroko).

a *Sonátinu pre klavír* (1928). Jozef Grešák mal šťastie. Síce generál Josef Jiří Šnejdárk si mladého vojaka nechal predvolať, ale nie kvôli nejakému priestupku. Bola za tým hudba. Pani Šnejdárková otvorila Grešákovi dvere svojho príbytku, aby pomáhal a dozeral nad klavírnymi cvičeniami ich dcéry Márie. Grešák sa ako klavirista a skladateľ prejavil aj v tamojšom vojenskom hudobnom súbore.²² Práve pani Catherine de Constantin sa snažila Grešákovi pred odchodom do civilu v roku 1929 zabezpečiť francúzske štipendium na ďalšie štvorročné štúdium hudby v Paríži. Otec Pavol Grešák však s tým nesúhlasil, pretože v tom období bol vážne chorý a zabezpečenie početnej rodiny bolo ohrozené. Jozef Grešák na vojenskú službu spomínal so šibalským úsmevom a šibalstvom žiariacimi očami, ale aj s boľavým srdcom na postoj svojho otca. Neodpustil mu toto rozhodnutie. Grešák využil možnosť dostať sa na ďalšie štúdium do bližšej Prahy do Majstrovskej triedy prof. Vítězslava Nováka,²³ ktorý však nebol naklonený odvážnym riešeniam úloh z harmónie. Grešákov postup, keď septimu v septakorde f-a-c-es rozviedol do a mol, Novák pochopil ako mladícku „odvahu“²⁴ a Grešáka z triedy vykázal. Ešte raz, v polovici 30. rokov, sa Grešákovi naskytla možnosť ísť študovať. Tento raz do USA. Neisté predvojnové roky túto túžbu znemožnili.

Dve desaťročia skladateľovho mlčania

Po utíšení sa zložitej zdravotnej situácie otca Pavla Grešáka sa Jozef snažil postaviť na vlastné nohy. Dňa 21. 11. 1931 uzavrel manželstvo s Gabrielou, rodenou Čičátkovou.²⁵ V Bardejovských Kúpeľoch prijal miesto klaviristu v kúpeľnom orchestri a rozhodol sa tu aj vytvoriť svoje rodinné hniezdo. Kúpil vilu v časti nad vilou Carolou. Z manželstva sa 28. 10. 1934 narodila dcéra Eva.²⁶ Jej menom ozdobil aj priečelie tejto svojej vily. V roku 1937 Jozef Grešák odišiel pôsobiť do Prahy.

Vojnové časy rodinu rozdelili. Otec Jozef Grešák sa snažil vyhnúť povolaniu do armády, lebo pre neho by to s istotou znamenalo odvelenie na front a koniec jeho milovanej hudby. Ešte pred uzavretím hranice medzi Protektorátom Čechy a Morava a Slovenským štátom odišiel do Prahy. Vojnové roky prežil ako klavirista a korepetítor vo viacerých českých divadlách. Ako klavirista sa dostal dokonca aj do Berlína. Počas týchto rokov sa oboznamuje s džezom, čo neskôr poznačilo aj Grešákov štýl hry na klavír. V Prahe prijal angažmán ako korepetítor aj do revuálneho divadla českého choreografa a tanečníka Joe (Josefa) Jenčíka. Manželka s dcérou odišla do Bratislavy.

²² Spomienky Josefa Koželuha z Nové Mitrovice pri Plzni z roku 1982.

²³ Grešák sa chcel dostať študovať najskôr k Leošovi Janáčkovi. Ten v tom čase zomrel. Béla Bartók v tom čase už neučil. Tieto skutočnosti viedli Grešáka skúsiť šťastie u Vítězslava Nováka.

²⁴ „Mladíku, ste príliš mladej, než aby ste mně poučoval. Tam jsou dveře!“

²⁵ (*1915-†2004 Bratislava).

²⁶ Eva Grešáková (*1934-†2009) akademická maliarka. Jej manželom bol skladateľ a klavirista Ján Zimmer (*1926-†1993). Z tohto manželstva pochádza syn Richard Zimmer (*1957), ktorý po štúdium dirigovania a kompozície na Konzervatóriu v Bratislave, študoval dirigovanie v triede národného umelca prof. Ladislava Slováka a do roku 1990 pôsobil ako dirigent. Bol povereným šéfdirigentom Štátnej filharmónie Košice. Dramaturgie koncertov Richarda Zimmera sa vyznačovali intenzívnym uvádzaním súčasnej slovenskej hudobnej tvorby.

Počas evakuácie utrpeli značné škody. Sám skladateľ v rozhovore spomínal, že prišiel o pianino a aj o rukopisy vlastných skladieb.²⁷ Do rodného Bardejova sa Jozef Grešák definitívne vrátil v roku 1949.



Jozef Grešák v kapele v Kúpeľoch Luhačovice (1938).

Obdobie návratu a hľadania

Po oslobodení v máji 1945 nastali nádeje na demokratické usporiadanie pomerov v Československej republike, ktoré však ukončil komunistický puč vo februári 1948. Prišli nové výzvy i nové útrapy. V plnej miere to platí aj o ďalšej životnej etape skladateľa Jozefa Grešáka.

Na dva školské roky – 1949/50 a 1950/51 prijal Grešák miesto pedagóga hudobnej výchovy a výtvarnej výchovy na Gymnázium v Bardejove,²⁸ Do tohto obdobia spadá aj začiatok novej etapy Grešákovej kompozičnej aktivity. Začal pracovať na opere *Neprebudený*. Prostredníctvom korešpondencie s muzikológom PhDr. Jozefom Tvrdoňom odкрýva svoje vnútro a hovorí o skladateľskej činnosti. Súbežne na adresu rodičovského domu na Dlhom rade v Bardejove prichádza list z Brna

²⁷ Spomienky skladateľa Jozefa Grešáka autorke textu v osobnom rozhovore v 80. rokoch minulého storočia.

²⁸ Na vernisáž výstavy *Na chválu Božiu a pre potechu srdca* akad. mal. Evy Grešákovej v máji 2018 v Lobotniciach (v rámci Roka Jozefa Grešáka) prišla obyvateľka obce, ktorú ešte Grešák učil v uvedených rokoch na Gymnázium v Bardejove. Spomínala veľmi živo na svojho pedagóga. Grešákovi pedagogická práca nebola bytostne cudzia. Vypracoval teoretickú reflexiu *Teória harmonických pohybov* o kompozičných princípoch aplikovaných vo svojej hudobnej reči. Práca ostala v rukopise. Keď v roku 1961 vyhlásil Pedagogický inštitút v Košiciach konkurzné konanie na obsadenie učiteľských miest (v tom čase bol Pedagogický inštitút aj v Prešove), Jozef Grešák si podal žiadosť o pedagogické miesto. Pedagogický inštitút v Košiciach so sídlom na Námestí Februárového víťazstva v Košiciach listom zo dňa 17. 7. 1962 – číslo I-1825/62-Q - oznamuje Grešákovi: „*Riaditeľstvo Pedagogického inštitútu v Košiciach Vám oznamuje, že Vaša žiadosť podaná do konkurzného riadenia na obsadenie učiteľských miest nebola konkurznou komisiou prijatá, z dôvodu novej organizačnej štruktúry pedagogických inštitútov. Vaša žiadosť ostáva v evidencii na riaditeľstve inštitútu na študijný rok 1962/1963.*“ Podpísaný tajomník Pedagogického inštitútu Š. Mošon. Táto skutočnosť zrejme navždy pochovala túžbu skladateľa sa uchádzať o pedagogické miesto. Kto vie, či by v tom období mu boli uznali ako dostačujúce vzdelanie zo Spišskej Kapituly.

od niekdajšieho učiteľa a riaditeľa Aloisa Krála. Je plný záujmu a otázok na rezbárovho syna Jozefa Grešáka. Rozvinie sa korešpondencia, ktorá nadviaže na niekdajší úprimný vzťah žiaka k svojmu pedagógovi a radcovi i podporovateľovi. Grešák si v tejto korešpondencii vyleje svoje boľavé srdce nad prežitými rokmi ďaleko od domova i nemožnosťou sa uplatniť v hudobnej kultúre v prítomnosti. Po komunistickej reforme školstva prišlo k zrušeniu gymnázií a Grešák stratil pevný zdroj obživy. Prijal miesto korepetítora v Ukrajinskom súbore piesní a tancov v Medzilaborciach. Do chmár týchto nežičlivost'ou poznačených rokov ako jasný slnečný lúč zapôsobí stretnutie s vynikajúcim českým dirigentom Václavom Talichom v roku 1952 počas jeho koncertu so Slovenskou filharmóniou na Hudobnom lete pracujúcich v Košiciach.²⁹

V roku 1954 sa Grešák stal korepetítorom v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove a o rok neskôr (1955) odišiel do Bratislavy. Stretol sa s dirigentom Ladislavom Slovák, ktorý viedol dirigentský kurz v Prešove. Dirigent sa tu dopočul o tamojšom žijúcom skladateľovi a jeho „divných“ skladbách. V osobnom rozhovore dostal Grešák sľub uvedenia niektorých jeho skladieb v roku 1955 v Bratislave. Jozef Grešák vtedy po prvýkrát počul svoje skladby naživo. Bolo to pre neho veľké povzbudenie. Možnosť uplatniť sa v hudobnom živote východného Slovenska nenastala.



Jozef Grešák (50. roky 20. storočia).

Udalosti komunistického prevratu vo februári 1948 priniesli novú životnú realitu aj do Grešákovho života. Osobitne do skladateľovho života zasiahlo znárodnenie Bardejovských Kúpeľov. Obyvatelia a majitelia viliek, domčekov zrazu prišli o svoje vlastníctvo a museli sa vysťahovať. Aj skladateľ Jozef Grešák prišiel znárodneném o svoju vilu Eva. Ale sa z nej odmietol vysťahovať. Tento stav trval až do roku 1973.

Zložitú životnú situáciu skladateľa Jozefa Grešáka v tomto období približuje zachovaný autograf z 8. 12. 1952. Skladateľ si denníkové záznamy nevedol. Situácia sa vyostrila do takej

²⁹ Bol to posledný koncert Václava Talicha so Slovenskou filharmóniou vôbec.

bezútešnej situácie, že v tento deň denníkový zápis urobil. Uvádza v ňom o. i., že mu vo vile Eva vypli vodu aj elektrickú energiu, len aby ho prinútili sa vystáhnovať. Pri svetle sviečok žil i komponoval. Spomína na vybavenie ošatenky na MsNV v Bardejove, ktorú potreboval pre dcéru Evu, ktorá študovala. Bol bez finančných prostriedkov a výnimočne si zarobil hrou na klavíri v sále Červeného kútika (dnes je to vila Augustineum) pre pacientov ZO ROH.

Z mojho života:

Dobre, že napíšem deň. Bol by to
 stále len slovo o horbách a
 trapeziách, ale druhý deň si
 zapíšem. Totož bolal som sa
 "hrada" na úrade M. V. o to
 žiada mám právo byť ošatec,
 svoj zapracovaním. Že kto ma platí?
 Nikto - tak sa, on, nech mi dojeť
 a kútovať? Píšem perleťku
 pre teba ľud moj obrovský, Od
 rána, do večera. Žijem sám
 opustaný, manželka je preč, na čo
 mám zistiť? A čo študuje?
~~Práve som ušiel na prácu, aby~~
~~potom čo tu si študuje, aby~~
~~dostane štátnu odmenu, aby~~
~~práca, práca som domor,~~
~~do kúpeľov - bo - tá si ma,~~
 Obdržal som si prácu moje sa -
 mltie je: chlieb. Kni obet je
 - chlieb + mltá. Večera - mltá
 + chlieb. ~~mltá~~ Raňajky - chlieb
 + mltá, obet, mltá + chlieb.
 No, ale práca na pôjde
 do ROH (tak to je jedi mltá
 mltá), komunistky práca



Denníkový zápis z 8. decembra 1952.

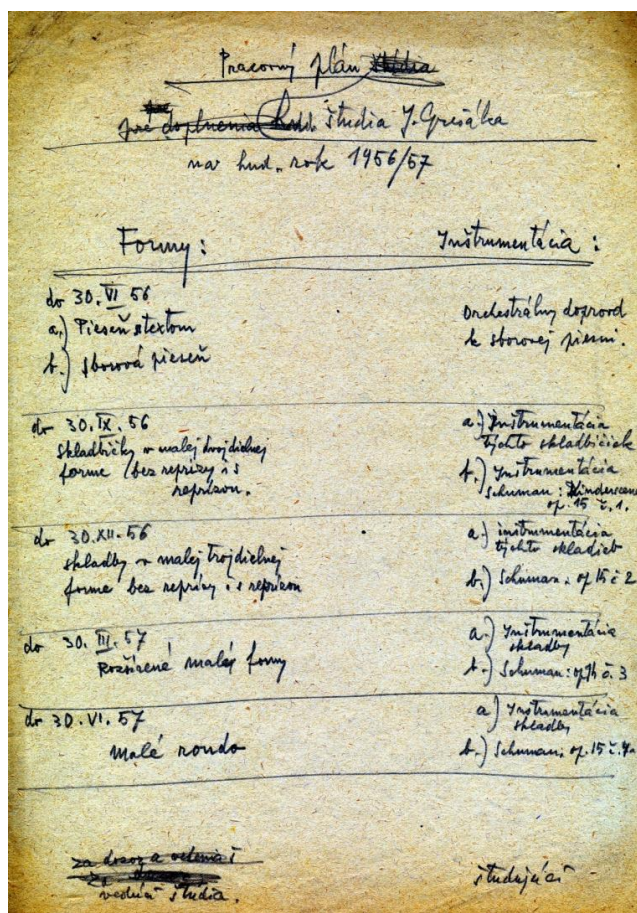
Rodinná idyla na verande vily Eva.

Historickou skutočnosťou ostáva, že vila Eva nebola reštitučne potomkom skladateľa Jozefa Grešáka vrátená. Zámer zriadiť v nej pamätnú izbu, hosťovské izby a privát pre správcu, sa nemôže zrealizovať. Z priečelia fasády bol odstránený nápis z drevených písmen Eva (vytvorený možno ešte jeho otcom a zároveň zručným rezbárom Pavlom Grešákom).³⁰ Jozef Grešák chcel sa uplatniť

³⁰ Jozef Grešák sa z vily Eva vystáhnovať až v roku 1973. V tom čase bol riaditeľom Československých kúpeľov – Bardejovské Kúpele MUDr. František Radáč, rodák z Bardejova atakmer Grešákov rovesník. Teda osobnosť skladateľa Jozefa Grešáka mu nebola neznáma. V tom čase už bol Jozef Grešák nositeľom štátneho vyznamenania Za vynikajúcu prácu a titulu Zaslúžilý umelec. Treba poznamenať, že Jozef Grešák nebol členom Komunistickej strany Československa. Ani ohodnotenie spoločnosťou nepomohlo skladateľovi k zmierneniu jeho situácie, ktorá ho postihla z dôvodu poštátnenia všetkých budov na území Bardejovských Kúpeľov. Skladateľ sa priam tvrdohlavo odmietal vystáhnovať. Aj keď mu prideliť jednoizbový byt v Bardejove, odmietal sa vystáhnovať. Vytrvalo hľadal riešenie v rámci Bardejovských Kúpeľov. Za budovu poštátneného Augustinea (oproti skanzenu ľudovej architektúry) objavil malý domček. Obyvateľke, ktorá tam v tom čase bývala, odstúpil garsónku a nastáhnovať sa do tohto malého prízemného domčeka. Nevystáhnovať si však všetky veci z vily Eva. Situácia sa stala neúnosnou, a tak podnik, ktorý išiel vykonávať

v hudobnom živote rodného kraja a tak sa o podporu obrátil aj na vedúce osobnosti hudobného života v Bratislave. Medzi inými aj na Eugena Suchoňa.

Premiéra baletu Radúz a Mahuliena v Štátnom divadle v Košiciach (1955) priniesla skladateľovi zaslúžený úspech a prepotrebnú pozornosť zo strany kompetentných. Zväz slovenských skladateľov ho vyzval na prehrávku skladieb – Concertino pre husle a orchester a Dve balady. Výsledkom bola skutočnosť, že bol prijatý za kandidáta Zväzu slovenských skladateľov. Zároveň dostal prísľub konzultácií u prof. Jána Cikkera. Dňa 14. 4. 1956 mu Slovenský hudobný fond v Bratislave udelil štipendium vo výške 1500,-Kčs. Poberal ho až do konca roka 1956. Bystrý postreh Cikkera podčiarkuje skutočnosť, že Grešák ďalšie vzdelávanie nepotrebuje a hodiny ukončil. Ale čo s Jozefom Grešákom ďalej? Napokon, od 15. 1. 1957 sa stáva tajomníkom Krajskej pobočky Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach.



Študijný plán J. Grešáka počas konzultácií u J. Cikkera.

K tomuto životnému medzníku Jozef Grešák skomponoval: **operu Neprebudený** na text podľa Martina Kukučina a autora (1952); **Slovenské ľudové balady pre miešaný zbor** (1953);

opravu vily Eva, naložil ostatné veci na vlečku traktora, vyviezol a zhodil na prízemí neuzavretej časti vily Msr. Doležal (vila sa nachádza povyššie Augustinea). Na túto skutočnosť upozornil autorku jeden z pracovníkov kúpeľov po roku 1987. Totiž vychádzal z toho, že autorku často vidával v spoločnosti skladateľa Jozefa Grešáka. Po vstupe na prízemie vily sa naskytl nepríjemný obraz: na hromade nahádzané rozmanité veci – medzi iným aj popísaný notový papier, porozhadzované skladby, fotografie, klaviatúra a pod.

Bardejovskú baladu pre miešaný zbor (1954); Concertino pre husle a klavír (1954) a Radúz a Mahuliena balet pre veľký orchester (1955).

Skladateľ Jozef Grešák – funkcionár Zväzu slovenských skladateľov

Pracovná pozícia krajského tajomníka Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach až do odchodu do dôchodku poskytovala Jozefovi Grešákovi finančné zabezpečenie. Umelecké zväzy vznikli ako ideologický nástroj vládnucej strany na presadzovanie marxisticko-leninského učenia do oblastí jednotlivých umeleckých oborov. Nakoľko jej realizácia postihla konkrétneho umelca, veľmi často záviselo od ortodoxnosti funkcionárov. Do istej miery tieto umelecké zväzy sa stali nástupcami umeleckých besied či umeleckých spolkov Československej republiky. Prostredníctvom umeleckých zväzov mohla komunistická strana kontrolovať a usmerňovať tvorcov, interpretov, umenovedcov a kunsthistorikov. Na druhej strane zakladali sa umelecké školy, vzdelávanie v umeleckých oblastiach sa stalo dostupnejšie, rozvíjali sa výstavné, koncertné i dramatické realizácie. Podporovali sa umelci ako nositelia tvorivých hodnôt, ktorí mali poslanie prispievať k formovaniu estetického cítenia širokých vrstiev obyvateľstva.

V žiadnej doteraz publikovanej stati o Jozefovi Grešákovi sa nedozvieme ďalšie informácie o tejto jeho organizátorskej činnosti. Výstavný projekt Roka Jozefa Grešáka po prvýkrát návštevníkovi priblížil túto činnosť skladateľa, ktorú možno rámcovo charakterizovať:

- formovať členskú základňu skladateľov, interpretov, muzikológov v rámci východného Slovenska;
- spolupracovať a odborne radieť v oblasti spolupráce medzi umeleckými inštitúciami v kraji;
- vytvárať podmienky pre rozvoj koncertného života v kraji;
- v odbornej oblasti sa podieľať na vyhláseniach a hodnotení súťaží a prehliadok amatérskych súborov a telies, účať v porotách;
- podporovať talentovaných študentov konzervatória v ich záujme o ďalšie umelecké vzdelávanie;
- hľadať možnosti uplatnenia absolventov umeleckých škôl po ich návrate domov v rámci kraja;³¹
- založiť profesionálny symfonický orchester v Košiciach;³²

³¹ Jedným z príkladov je obsadenie miesta hudobného redaktora pre symfonickú, komornú a vokálnu hudbu Československého rozhlasu – štúdia Košice v roku 1970 PhDr. Lýdiou Urbančíkovou ešte v dobe finalizácie jej štúdia muzikológie na Karlovej univerzite v Prahe. Zaslúžila sa aj o to, aby Košický rozhlas zaznamenal všetky premiéry diel aj Jozefa Grešáka.

³² Krajská organizácia Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach sa zásluhou jej tajomníka Jozefa Grešáka intenzívne venovala tejto principiálnej požiadavke rozvoja hudobného života sústredenej v Košiciach, v metropole východného Slovenska. Povereník Slovenskej národnej rady pre kultúru a informácie listom zo dňa 12. 5. 1968 – číslo: PKI 206/1968-sekr. – reaguje na list pobočky z 2. 4. 1968, v ktorom uvádza: „Dovoľujeme si Vás informovať, že kolégium povereníka dňa 4. 4. t. r. schválilo vytvorenie Štátneho symfonického orchestra v Košiciach s tým, že jeho založenie zabezpečí Povereníctvo SNR pre kultúru a informácie. Realizáciu tejto úlohy sme prerokovali so Zväzom slovenských skladateľov a spoločne ideme v najkratšom čase riešiť praktické problémy s tým súvisiace ako: delimitáciu, umiestnenie, byty, vypísanie konkurzov atď. Dovoľujeme si Vás ubezpečiť, že neide ani o oddelovanie ani o rušenie nášho prísľubu. V najkratšom čase vedúci pracovníci nášho povereníctva spoločne s Vami prerokujú na príslušných miestach v Košiciach všetky praktické otázky, spojené so založením ŠSO v Košiciach. Očakávam Vašu plnú pomoc.“ Nasleduje nečitateľný podpis.

- v periodickej tlači hľadať a vytvárať priestor pre publikačné realizovanie hudobných kritikov a publicistov
- byť sprostredkovateľom medzi zväzovým ústredím v Prahe a v Bratislave pri koordinácii podujatí, aktivít a pod. v rámci Východného Slovenska.

Z dochovaných materiálov môžeme vyčítať skutočnosť, že členmi ústredných zväzových orgánov boli predovšetkým skladatelia, interpreti a muzikológovia žijúci hlavne v Prahe a v Bratislave. Výnimočne do týchto orgánov boli volení členovia mimo týchto miest. Najmenší priestor dostal práve Východoslovenský kraj. Iba v jednom prípade sme sa dostali k informácii, že skladateľ Jozef Grešák bol zvolený za náhradníka (!).



Skladateľ Jozef Grešák na koncerte Štátnej filharmónie v Bardejove (2. 6. 1983).

Jozef Grešák sa okrem povinností zväzového funkcionára venoval intenzívnej kompozičnej činnosti. Do vzniku Štátnej filharmónie Košice v roku 1968 sa interpretmi jeho diel stal orchester Štátneho divadla v Košiciach a Košický rozhlasový orchester, ako aj pedagógovia Štátneho konzervatória v Košiciach. Uvedme aspoň tieto skladby: **Magurský tanec pre orchester a pre klavír** (1957); **Malú suitu pre komorný orchester** (1957); **Východoslovenskú symfóniu** (1958 – 1959); **Povstanie – Pieseň o zemi zajtrajška – kantáta pre sóla, miešaný zbor, dve trúbky, osem lesných rohov a bicie nástroje** na slová M. Procházku (1959); **Vyst'ahovalecká mužský dvojzbor** (1961); **Madrigal pre mužský zbor** na text A. Obšutovej (1961); **Vyst'ahovalecké piesne pre sóla, miešaný zbor a orchester** (1961); **Nové Slovensko pre mužský zbor** na text Vojtecha Mihálíka (1963); **Ouvertura pre orchester** (1963); **Pesničky o východoslovenskej nížine pre miešaný zbor a orchester** (1963); **Stretnutie na Ringstrasse pre trojhlasný zbor** na text Milana Rúfusa (1963); **Morceau I. pre husle a klavír** (1963); **Zemplínske variácie pre sóla, miešaný zbor a orchester** na

text básnickej zbierky Pavla Horova (1965); *Concertino pastorale pre hoboje, anglický roh, lesný roh a orchester* (1965) a *Rotory I. pre klavír* (1966).

Vznik Štátnej filharmónie Košice a skladateľ Jozef Grešák

Pre skladateľa je dôležité, aby svoje diela počul na koncertnom pódium. Aby sa dostali k poslucháčovi. Takým významným momentom v živote skladateľa Jozefa Grešáka nastal v roku 1968, kedy Slovenská národná rada v Bratislave rozhodla o založení profesionálneho symfonického orchestra v Košiciach. Počas prvého decénia existencie orchestra sa na jeho pulty dostalo jedenásť Grešákových skladieb. Šéfdirigent Bystrík Režucha (*1935 – †2012) a koncertný organista, sólista Štátnej filharmónie Košice, profesor organovej hry Ivan Sokol (*1937 – †2005) sa stali veľkými propagátormi tohto skromného umelca. Bystrík Režucha pri stom výročí narodenia skladateľa Jozefa Grešáka sa vyznal: „V začiatkoch Štátnej filharmónie Košice sme zvažovali, či sa na Východe vyskytuje skladateľ dostatočného formátu, aby sme sa mu výrazne venovali. Usúdili sme, že takým tu je Jozef Grešák. A to sme ani tušiť nemohli, čo všetko ešte vytvorí. A tak sa postupne stal najgeniálnejším slovenským skladateľom. Zostáva ešte, aby si to verejnosť plne uvedomila.“

Táto významná udalosť vo vývoji hudobného života východného Slovenska sa udiala v období, keď sa Grešák vyrovnával s vplyvom Druhej viedenskej školy. Vznikajú vrcholné diela, pre ktoré je charakteristický osobitý kompozičný jazyk.

Jozef Grešák sa stáva aj členom predsedníctva Košickej hudobnej jari. Súbežne sa v priestore koncertného života Slovenska hlási o svoj životný priestor Medzinárodný organový festival v Košiciach. Jeho zakladateľ prof. Ivan Sokol ho pri jeho zrode situoval aj do ďalších miest kraja. Do dramaturgie prvého ročníka festivalu sa dostal aj organový recitál v Chráme sv. Egídia v Bardejove, na ktorom prof. Ivan Sokol v premiére uviedol Grešákovu *Impulzy pre organ*.³³ Nástup normalizácie znemožnil realizáciu koncertov v kostoloch a tak sa festival realizoval iba v Košiciach. Koncertná sieň Domu umenia sa stala miestom stavby nového organa vyhovujúceho koncertným požiadavkám.

Tvorba „Amebického“ obdobia

Améby – predohra pre symfonický orchester otvára posledné tvorivé obdobie Jozefa Grešáka. Dielo skladateľ uviedol slovami, ktoré podávajú kľúč k pochopeniu nastávajúceho obdobia: „...Netvrdím, že *AMÉBY* sú mojou najlepšou skladbou alebo že nenapíšem lepšiu kompozíciu, ale je to moje prvé dielo, o ktorom hovorím, že je to „čistá skladba“. Rozoznávam totiž diela, ktoré môžu byť dobré, ale nemusia byť „čisté“. Ak by som chcel vysvetliť tento pojem, musím upriamiť

³³ Na tento koncert si živo spomínam aj s odstupom toľkých rokov. Bol to organový recitál po nedávnej generálke nástroja z dielne Otta Riegera z Budapešti – Opus 1498.

pozornosť najprv na svoju predchádzajúcu skladbu **ROTORY II**. O čo ide? Myslím, že som sa sústredil na otázky rytmu, pulzácie a taktov. Moje kompozície mali od začiatku určité nedorozumenie v otázke taktov. Takt ako taký – v klasickom ponímaní – som do určitej miery neuznával. Nezodpovedal môjmu naturelu a východoslovenskému cíteniu ľudového umenia v hudbe, z ktorého vychádzam. Ľudový hudobný výraz ťažko vtesnať do taktov. Akosi takto cítim aj ja a keď som chcel tomu dopomôcť, písal som vo svojich skladbách nie takty, ale stopy. Takýmto prípadom je moja opera **NEPREBUDENÝ**. Hudobnú myšlienku som chcel vyjadriť dynamikou... Prišiel som na to, že dĺžka niektorých nôt, ak je dlhšia než má byť, brzdí celý postup. Musí sa uhádnuť presná doba trvania každej noty. ... V mojom vedomí je nad rytmus postavený pohyb. Som za tanečnosť, ale domácu. Konkrétne vychádzam z východoslovenských karičiek, v ktorých už Bartók videl asymetriu v symetrii. Teda tu sú korene zaujímavej rytmickosti, ktorou sú charakteristické **AMÉBY**. Karičky som rozobral stavebne a ich stavbu považujem za základ. **AMÉBY** sa zakladajú na pulzoch. Celá skladba má rovnomerný pulz, ako ho poznáme napríklad z gregoriánskeho chorálu, ale aj zo súčasnej hudby tanečnej. Rovnomerne plynúci pohyb – bez ohľadu na ťažkú a ľahkú dobu – je charakteristický pre život a pohyb vôbec. V klasickej hudbe je každá doba rovnaká. Len takty sa menia. V mojom prípade sú doby asymetrické. Ak by som to chcel vyjadriť starým jazykom, tak prvá doba je dlhšia ako druhá, tretia je zasa iná, ale dohromady súvisia. To ale znamená, že proporcia je porušená vo vnútri taktu a to považujem za nóvum. Snažil som sa o pohyblivosť, o nové chápanie vyššie naznačených pojmov a v tom je hlavný zámer **AMÉB**.“

Dielo pôvodne objednal u skladateľa vtedajší riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave Doc. PhDr. Ladislav Mokry, CSc (*1932 – †2000). Premiéra sa konala 12. 4. 1972 v Redute v Bratislave, kde orchester Slovenskej filharmónie dirigoval Bystrík Režucha. **Améby** sa stali najhranejším Grešákovým dielom na našich i zahraničných koncertných pódiumoch. Práve za **Améby** bola Slovenským hudobným fondom skladateľovi udelená v roku 1975 Cena Jána Levoslava Bellu.

Rok 1972 bol pre skladateľa Jozefa Grešáka významný aj preto, že sa skladateľ dožil 65. rokov. „Vláda Československej socialistickej republiky 19. 12. 1972 udelila Jozefovi Grešákovi za celoživotnú hudobnú tvorbu a kultúrno-politickú činnosť čestný titul **ZASLÚŽILÝ UMELEC**.“ Jozefa Grešáka charakterizovali osobité vízie v kompozičnej oblasti, ale aj humanistické zásady v záujme o človeka. Zvlášť o človeka ubiedeného, bezbranného, ponižovaného rôznymi dejinnými okolnosťami. Keď v roku 1977 podpísali viacerí intelektuáli a umelci dokument Chartu 77, štátna bezpečnosť podozrievala Grešáka, že aj on patrí k tým, čo ju podpísali. Zaistili ho a držali 48 hodín vo vyšetrovacej väzbe.

Pri príležitosti 65. narodenín skladateľa sa v rodnom Bardejove uskutočnil prvý koncert Štátnej filharmónie Košice v niekdajšej kinosále Dukla. Orchester dirigoval Bystrík Režucha.

O živote a diele Jozefa Grešáka sa skromnému počtu návštevníkov v poriadne uzimenej sále prihovorila muzikologička prof. Mária Potemrová.³⁴

Sociálna balada **Zuzanka Hraškovie Pavla Országha Hviezdoslava** upútala citlivé vnútro skladateľa natoľko, že sa ju rozhodol zhudobniť. Zvolil si nie menšiu či nenáročnejšiu formu, ako formu opery. Skladateľ, ktorý nie raz v osobnom rozhovore konštatoval, že chce vyjadriť svoj protest voči útlaku sirôt žijúcich rodičov. Od premiéry diela v roku 1973 v Redute v Bratislave uplynulo viacero desaťročí. Kompozičné uchopenie Hviezdoslavovej balady aj dnes k nám hovorí nástoječivým hlasom skladateľa, ktorý sám vyšiel zo skromných rodinných pomerov a zakúsil nedostatok základných životných potrieb, biedu, strádanie, ktoré prekonával svojou húževnatosťou.

*„Často som premýšľal o probléme života, smrti, nech som tvoril čokoľvek, a v takých chvíľach sa vo mne začalo ozývať akési rekviem. Začal na mňa doliehať vonkajší svet. Neutrónová bomba, rasizmus, nezamestnanosť, vraždy, hlad, únosy,,, Koľko ľudí umiera každú minútu, koľko predčasne, nezmyselne, koľko detí??? Rekviem, rekviem, rekviem!!! Ale zomrieť ešte skôr než sa narodiť – aký smútok, bolesť, zúfalstvo! Obťažkaný hudbou a Wolkerovým veršom som sa prechádzal po tichom jesennom parku Bardejovských Kúpeľov, až som sa zastavil pred dreveným kostolíkom. Aká krása, aká podmanivá sila v diele prostého slovenského človeka. Človeka, ktorý bol po stáročia týraný, vysávaný – a predsa je tu – živý vo svojom prostom a súčasne gigantickom diele. A vtedy som pochopil: nie rekviem, ale Panychída so zborom, oslavujúca život! Mój duchovný brat Leoš Janáček vyslovil vo svojej Glagolskej omši veľkú pravdu! A tak sa zrodila **Panychída**...“*

Dieło skomponoval Jozef Grešák na objednávku riaditeľa Českej filharmónie PhDr. Lubomíra Čížka (*1932), ktorý bol prvým riaditeľom novozaloženej Štátnej filharmónie Košice v Košiciach. Tu sa spoznal so skladateľom, v ktorom spolu so šéfdirigentom Bystríkom Režuchom prorocky spoznal osobnosť, ktorá svojou tvorbou presahuje rámec kraja i Československej socialistickej republiky. Premiera **Panychídy pre soprán, tenor, miešaný zbor a orchester** na báseň Jiřího Wolkra Balada o nenarodeném dítěti a na text staroslovienských smútočných obradov mala premiéru v roku 1978 v Prahe.

Do posledného tvorivého obdobia skladateľa Jozefa Grešáka patria aj kompozície: **Intrada z opery „S Rozarkou“ pre orchester** (1973); **Bájky Jonáša Záborského pre miešaný zbor** (1973); **Organová symfónia pre organ a orchester** (1975); **Koncertantná symfonieta pre orchester (úprava Concertina pre husle a orchester z roku 1954; 1976)**; **Organová kniha pre Ivana Sokola** (1976); **Bardejovský kolonádny tanec pre orchester** (1977); **Hudba pre klavír a orchester** (1980) a **Prelúdium, intermezzo a tanec pre orchester** (z opery **Neprebudený** revidoval Bystrík Režucha; 1983).

³⁴ Autorka príspevku bola na koncerte osobne prítomná.

V týchto rokoch skladateľa postihli aj závažné zdravotné okolnosti. Pri jednej z ciest do Bratislavy k dcére akad. mal. Eve Grešákovej ho na železničnej stanici prepadli chuligáni. Spôsobili mu fyzickú ujmu, z ktorej sa musel liečiť. Zhoršenie zdravotného stavu viedlo k tomu, že Grešák už nemohol žiť samotársnym spôsobom života v milovaných Bardejovských Kúpeľoch. Posledné roky života prežil skladateľ v opatere svojej dcéry a manželky Gabriely na Korabinského č. 35 v Bratislave.

Skladateľa – filozofa Jozefa Grešáka označujeme za barda východného Slovenska. Bol veľkým lokálpatriotom Bardejova. Pri svojich 75. narodeninách sa vyznal: „*Bol by som nešťastný, keby som musel východné Slovensko opustiť – sem patrí a tu chcem aj zomrieť. Isteže, chcem aj cestovať, ale vždy sa znovu na východné Slovensko vracat', najmä do môjho Bardejova...*“

Do rodného Bardejova sa vrátil. Spočinul v rodinnom hrobe na cintoríne Kalvária pri svojich rodičoch, niektorých súrodencoch a ďalších rodinných príslušníkoch pod majestátnym kamenným krížom – dielom Jána Grešáka.

Súčasný stav bádania o živote a diele Jozefa Grešáka

V súčasnosti prebieha projekt **Rok Jozefa Grešáka**, ktorý začal vo februári 2017 a potrvá do marca 2018. Bezprostredným podnetom jeho vzniku sa stali dve výročia tohto skladateľa v jednom kalendárnom roku: 110. výročie jeho narodenia a 30. výročie úmrtia. Jednou z troch ťažiskových línií projektu je analyzovať súčasný stav bádania o jednom z najoriginálnejších skladateľov 20. storočia, ktorý sa narodil v severovýchodnom meste Bardejov.

Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, Štátna filharmónia Košice a Mestský úrad Bardejov vydali v roku stého výročia narodenia a dvadsiateho výročia skladateľovho úmrtia monografiu ***Jozef Grešák – Hľadanie hudobného tvaru a času*** z pera hudobného pedagóga Štefana Čurilla. Historickou skutočnosťou ostáva fakt, že táto monografia bola napísaná pôvodne k 75. narodeninám skladateľa Jozefa Grešáka. Dokumenty o tom nájdeme vo viacerých článkoch v printových médiách muzikologičiek PhDr. Lýdie Urbančíkovej a Silvie Fecskovej. V nich je zmienka o tom, že jubileum skladateľa sprevádza o. i. aj odovzdanie textu monografie Štefana Čurilla Slovenskému hudobnému fondu v Bratislave k vydaniu. Ťažiskové texty z tejto monografie predniesol sám autor Štefan Čurilla na autorskom večere Kruhu priateľov hudby v Bardejove 19. 12. 1982 za osobnej účasti skladateľa.³⁵ Medzi rokmi 1982 až 2007 uplynuli tri desaťročia, ktoré autor nevyužil na dopracovanie, prípadne prepracovanie niektorých častí monografie. Tak sa na viacerých miestach objavujú nedostatky v chybných faktografiách pri skladateľových životných osudoch, nepresnosti sú aj v súpise kompozícií, premiér a uvedení Grešákových skladieb na koncertoch, absentuje aj reflexia pôsobenia skladateľa Jozefa Grešáka ako tajomníka Krajskej pobočky Zväzu slovenských skladateľov.

³⁵ Pri porovnaní dobovej nahrávky sa potvrdilo, že ide o zhodný text s tlačným textom monografie.

Prínos Čurillovej monografie je v niektorých analytických kapitolách o vybraných Grešákových kompozíciách.³⁶

Vydaniu tohto monografického diela predchádzajú roky sústredenej pozornosti viacerých muzikológov na kompozičnú činnosť Jozefa Grešáka. Už v čase prvého účinkovania Jozefa Grešáka ako klaviristu v Košickom rozhlase, bezprostredne po jeho vzniku, upozornil na Grešáka v tlači Vojtěch Měrka. Po vstupe Jozefa Grešáka do hudobného života v 50. rokoch sa jeho tvorbe začal intenzívne venovať muzikologička Ing. Mária Potemrová. Významné miesto v jej publicistickej téme o skladateľovi Jozefovi Grešákovi patrí štúdiu k 65.výročiu narodenia skladateľa pod názvom *Kus zeme a človek v slovenskej hudbe (Nad životným dielom Jozefa Grešáka)*.³⁷

Ďalšími muzikológmi, ktorí venovali v hudobnej kritike a publicistike pozornosť skladateľovi Jozefovi Grešákovi, sú PhDr. Lubomír Čížek, Mgr. Roman Skřepek, spomínaní Mgr. Štefan Čurilla a PhDr. Lýdia Urbančíková, ktorá o skladateľovi vytvorila aj rozhlasové relácie a zarad'ovala Grešákové diela do rozhlasového vysielania. V novšej dobe aj Doc. Mgr. Art. Karol Medňanský, PhD. či Mgr. Mariana Lechmanová. Do prezentácie myšlienok nad životom a tvorbou Jozefa Grešáka prispel aj jeho mladší skladateľský kolega Jozef Podprocký, ktorý sa dlhé desaťročia venuje aj prepisu skladateľových kompozícií do podoby s taktovými čiarami, aby boli dostupnejšie k novodobým uvádzaniam. Od roku 1978 skladateľovi Jozefovi Grešákovi sústavne venuje pozornosť v bardejovskej regionálnej tlači muzikologička Silvia Fecsková. Vznikli viaceré záverečné práce žiakov na konzervatóriách a diplomové práce na vysokých školách (aj v Čechách). V istých časových intervaloch sa skladateľskému odkazu Jozefa Grešáka venuje pozornosť na odborných seminároch a muzikologických konferenciách na Slovensku i v Českej republike.

Pre ďalšie štúdium a interpretáciu skladieb Jozefa Grešáka sú dôležité jeho kompozície a ich dostupnosť. Priebeh Roka Jozefa Grešáka už teraz v jeho polovici ukazuje, že toto je naliehavý problém a úloha vytvoriť Fond Jozefa Grešáka v Šarišskom múzeu v Bardejove. V múzeu deponovaná hudobná pozostalosť skladateľa (vklad vnuka, dirigenta Richarda Zimmera) je viac-menej torzovitá, nadôvažok bez ďalšieho dokumentačného materiálu.

³⁶ ČURILLA, Štefan. 2007. *Jozef Grešák. Hľadanie hudobného tvaru a času*. Košice: Štátna filharmónia, Bardejov: Mestský úrad, Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* 2007, ISBN 978-80-89188-18-5.

FECSKOVÁ, Silvia. 2008. *Nad jedným hľadaním hudobného tvaru a času*. In: Bardejovské novosti. Ročník 19. 2008/6, s. 3,4.

Pri spracovávaní súpisu skladieb Jozefa Grešáka k výstavným účelom sme sa o monografiu Štefana Čurilla nemohli oprieť a ani o ďalšiu literatúru, pretože sme našli viacnásobné časové nezrovnalosti. Ukazuje sa, že je potrebné súpis vypracovať nanovo.

³⁷ POTEMROVÁ, Mária: *Kus zeme a človek v slovenskej hudbe (Nad životným dielom Jozefa Grešáka)*. Nové obzory 11, 1969, s. 189-200. Na koncerte 19. 12. 1972 k 65. narodeninám skladateľa Jozefa Grešáka Ing. Mária Potemrová predniesla odborný príhovor o jeho živote, diele a prínose do hudobnej kultúry.

Projekt Rok Jozefa Grešáka: február 2017 – marec 2018

V období rokov 2010 až 2016 sa uskutočnilo viacero výstav z výtvarného odkazu akad. mal. Evy Grešákovej, skladateľovej dcéry. Jedna z výstav sa uskutočnila aj v Poľsku a koncepcia výstavy bola rozšírená o panely o živote a diele otca umelkyne skladateľa Jozefa Grešáka. Tento zámer sa stretol s veľmi pozitívnym ohlasom. Táto skúsenosť viedla k tomu, že aj pri ďalších výstavných prezentáciách sme pridali aj prezentáciu vo forme panelov a ppt, kde sa návštevníci zoznámili aj s ďalšími umeleckými osobnosťami rodu Grešákovcov z Bardejova.

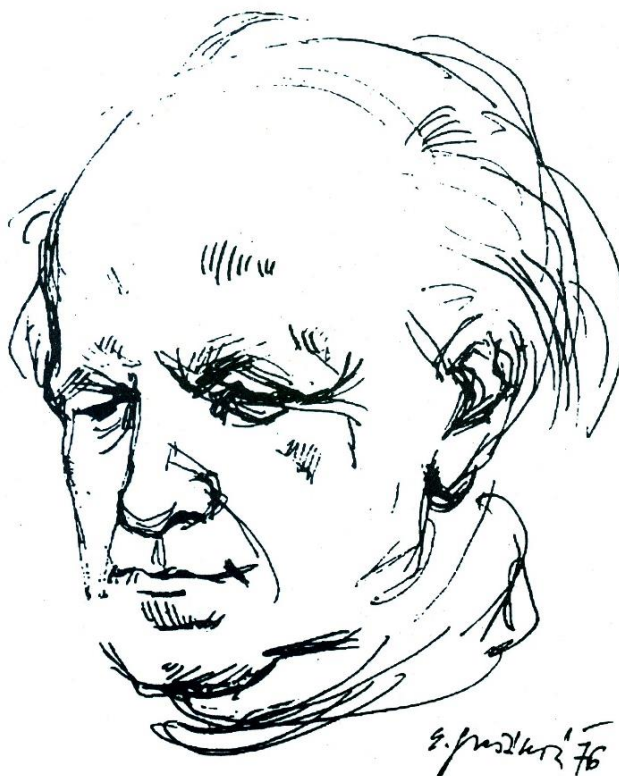
V poslednej štvrtine roka 2016 vznikol projekt pod názvom **Rok Jozefa Grešáka** v trvaní od februára 2017 do marca 2018. Vzniklo jeho predsedníctvo, ktoré tvorili osobnosti hudobného života na Východnom Slovensku:

- Prof. Mgr. Art. Irena Medňanská, PhD., Katedra hudby Prešovskej univerzity v Prešove, emeritná riaditeľka Štátnej filharmónie Košice – vedecká predsedníčka
- Silvia Fecsková, muzikologička – organizačná a dramaturgická predsedníčka;
- PhDr. Lýdia Urbančíková, muzikologička, hudobná historička, publicistka, dramaturgička, dlhoročná hudobná redaktorka Československého rozhlasu – Štúdio Košice;
- Doc. Mgr. Art. Karol Medňanský, hudobný historik, pedagóg, Katedra hudby Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- PhDr. František Gutek, historik, riaditeľ Šarišského múzea Bardejov;
- Mgr. Jozef Petrovič, historik, riaditeľ Štátneho archívu Prešov – Pobočka Bardejov.

Ciele projektu Roka Jozefa Grešáka boli stanovené v programovom dokumente s dôvodovou správou. Rok Jozefa Grešáka nasledoval po Roku slovenskej hudby, ktorý nebol organizátorom príkladom v koncepčnej rovine. Uskutočnil sa bez akejkoľvek finančnej a materiálnej podpory vrcholných inštitúcií hudobného života na Slovensku.

Predsedníctvo pripravilo viacero výstavných projektov, ktoré boli inštalované vo výstavných sieňach knižníc. Výstava **Skladateľ Jozef Grešák – život a dielo** (kurátorka Silvia Fecsková) mala premiéru v Okresnej knižnici Dávida Gutgesela v Bardejove 6. 3. 2017 (od 15. 11. 2017 bola inštalovaná v Dome umenia v Košiciach). Ľubovnianska knižnica v Starej Ľubovni sa stala miestom inštalácie výstavy **Skladateľ Jozef Grešák a Zuzanka Hraškovie**, ktorá v rámci sprievodných aktivít ponúkala aj vzdelávacie popoludnia pre žiakov základných a umeleckých škôl mesta. V obci Ľubotice bola inštalovaná výstava **Na chválu Božiu a pre potechu srdca** z tvorby akad. mal. Evy Grešákovej rozšírená o panely venované skladateľovi Jozefovi Grešákovi a spojená s prezentáciou umeleckých osobností rodu Grešákovcov. Centrálna študovňa Univerzitetnej knižnice Prešovskej univerzity v Prešove sa stala miestom inštalácie výstavy **Umenia v rodine Grešákovcov**, ktorá po prvýkrát predstavila umelecké osobnosti v tomto významnom rode z Bardejova – umeleckého

rezbára, reštaurátora a kamenára Pavla Grešáka, jeho syna skladateľa Jozefa Grešáka, vnučky akad. mal. Evy Grešákovej a dirigenta Richarda Zimmera, skladateľovho vnuka (od 13. 12. 2017 bola inštalovaná v Bardejove).



Eva Grešáková, akad. mal.: Portrét môjho otca.

Dôležitou súčasťou boli koncertné predvedenia Grešákových skladieb. Počas jubilejného XXV. ročníka organových dní Jozefa Grešáka v Bazilike minor sv. Egídia v Bardejove (4. 7. – 2. 10. 2017) bolo do dramaturgie jednotlivých recitálov zaradené aj jedno dielo z Orgelbuchu pre Ivana Sokola od Jozefa Grešáka (interpretovali: Drahomíra Matznerová – CZ, Ján Vladimír Michalko, Marek Vrábek, Robert Kovács – HU, Kateryna Gazho – UA, Peter van Dijk – NL). Na koncerte Štátnej filharmónie Košice pod názvom *Nedocenení majstri* zazneli aj diela Jozefa Grešáka – Koncert pre klavír a orchester so sólistom Ladislavom Fančovičom a komorná opera Zuzanka Hraškovie na rovnomenný text Pavla Országha Hviezdoslava so sólistkou sopranistkou Lindou Ballovou. Za dirigentským pultom sa predstavil slovenský dirigent Marián Lejava, ktorý sa s tvorbou Jozefa Grešáka stretol na hodinách dirigovania u prof. Bystríka Režuchu na HF VŠMU v Bratislave.³⁸ Komorná symfónia Jozefa Grešáka odznela 23. 3. 2017 na koncerte Štátnej filharmónie v Dome umenia v Košiciach.

³⁸ Plánované boli aj uvedenia ďalších Grešákových diel: *Organová symfónia* (Slovenská filharmónia, dir. Rastislav Štúr) *Rotory II. pre symfonický orchester* (Štátna filharmónia Košice, dir. Robert Jindra), ktoré zrejme interpretov prekvapili svojou náročnosťou a boli stiahnuté z dramaturgie.

V priebehu Grešákovho „Roka“ sa uskutočnilo viacero podujatí, nielen odborný muzikologický seminár, matiné počas vernisáží s osobnými spomienkami skladateľových pamätníkov, prispelo k nim aj vysielanie košického rozhlasového štúdia. K významnej aktivite sa zaradila medzinárodná muzikologická konferencia v Okresnej knižnici Dávida Gutgesela v Bardejove *Skladateľský odkaz Jozefa Grešáka v kontexte spoločenských pomerov doby*. Súčasťou bolo uvedenie príležitostnej poštovej pečiatky k Roku Jozefa Grešáka.

Záver

Prvý a dlhoročný šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice Bystrík Režucha a sólista orchestra, profesor organovej hry a koncertný organista Ivan Sokol, po vzniku filharmónie rýchlo rozpoznali génius Jozefa Grešáka. Stali sa nielen jeho priateľmi, ale nadovšetko veľkými podporovateľmi a propagátormi. Vnikli do podstaty kompozičného poslstva tohto bardejovského rodáka ako sa to už ťažko niekomu podarí. Obaja poznali výrok skladateľa a národného umelca Jána Cikkera: „*Ak je niekto z nás génius, tak je to Grešák!*“

V jednom rozhovore Bystrík Režucha a Ivan Sokol uviedli podobu dialógu so skladateľom:

„*Jozef, potrebujeme predohru pre koncert v Prahe..*“

A o dva týždne tu boli Améby.

‘Jozef, dňa ... hráme premiéru tvojho organového koncertu!’

‘Žiaden nemám...’

‘Nezaujímá nás to!’

‘Už sa mi začína rodiť v hlave!’

‘Mesiace predtým potrebujem však sólový part!’

O dva mesiace bola hotová Organová symfónia.

‘Jozef, už veľa významných Slovákov počínajúc Svätoplukom zomrelo a nemáme Requiem!’

O osem mesiacov bola premiéra Panychídy, prvej premiérovanej slovenskej skladby v abonentskom cykle Českej filharmónie. A takto vznikla aj Zuzanka Hraškovie, ktorá mu prvý raz získala všeobecné uznanie už i doma, a o ktorej popredná slovenská recitátorka vyhlásila, že ju vlastne až Grešáková hudba naučila pochopiť Hviezdoslava.³⁹

Na opačnom konci Slovenska – kde vraj nič nie je – je predsa v hudobnej kultúre klenot. Ba viac – diamant. Vyšiel z Bardejova. Tam sa aj vrátil a vracal. Na tento diamant chcel upriamiť projekt Rok Jozefa Grešáka 2017. Spojili sa zaničení ľudia, ktorí sa akosi nevedia zmieriť s upadlým stavom artificijálnej hudby na Slovensku. Snažia sa trpezlivo a krok za krokom realizovať víziu, ktorú vložili do základov projektu. Ešte nie je možné vynášať hodnotenia či úsudky o projekte. Jedno

³⁹ Sokol, Ivan – Režucha, Bystrík: *Za hudobným skladateľom Jozefom Grešákom – Nevšedne o nevšednom tvorcovi*. Bratislava, denník Pravda, rubrika Kultúra, 24. 4. 1987.

je však isté, že v podmienkach Bardejova v spolupráci osobností hudobnej kultúry a umenia východného Slovenska sa realizoval projekt artificiálnej hudby, ktorý má šancu sa stať modelom pre iné mestá Slovenska.

V pracovni na stole MUDr. Borisa Hanuščaka, primátora mesta Bardejov, leží na schválenie projekt Domu hudby, ako novej zložky Šarišského múzea Bardejov so sídlom v rodnom dome Bélu Kélera, ďalšej osobnosti hudobného umenia pochádzajúcej z tohto centra hudobnej kultúry Slovenska.⁴⁰

Nachádzame sa ešte vo fáze prebiehajúceho Roka Jozefa Grešáka 2017, no zdá sa, že v Bardejove nadšenci žijú dlhodobou víziou ako naložiť s osobnosťami, ktoré prispeli v oblasti artificiálnej hudby k zápisu tohto mesta do Svetového kultúrneho dedičstva.

„Obsahom skutočného umeleckého diela musí byť pravdivé pretlmočenie životných pocitov a zážitkov tvorcu. Teda to, čo chce tvorca vyjadriť. Moje krédo? Presvedčiť o svojej umeleckej pravde čo najširší okruh ľudí. Neuzatvárať sa do seba, netvorit' pre samotnú tvorbu – ale pre ľudí.“

Jozef Grešák, 1982

POUŽITÁ LITERATÚRA / ODKAZY / ZDROJE

ČURILLA, Štefan. 2007. *Jozef Grešák. Hľadanie hudobného tvaru a času*. Košice: Štátna filharmónia, Bardejov: Mestský úrad, Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* 2007. ISBN 978-80-89188-18-5.

HYŠEM, Cyril: Košické presbytérium (1804 – 2006). Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška pre rímskokatolícky Arcibiskupský úrad v Košiciach, 2006, s. 103. ISBN 80-7165-588-0.

FECSKOVÁ, Silvia. 2008. *Nad jedným hľadaním hudobného tvaru a času*. In: Bardejovské novosti. Ročník 19. 2008/6, s. 3, 4.

FECSKOVÁ, Silvia: Súkromný hudobný archív – Fond skladateľ Jozef Grešák.

FECSKOVÁ, Silvia: Súkromný hudobný archív – Fond akad. mal. Eva Grešáková.

FECSKOVÁ, Silvia: Súkromný hudobný archív – Fond rezbár Pavel Grešák, ďalší príslušníci umeleckého rodu.

FECSKOVÁ, Silvia: Súkromný hudobný archív – Rok Jozefa Grešáka 2017.

FECSKOVÁ, Silvia: Súkromný hudobný archív – Organové dni Jozefa Grešáka.

POTEMROVÁ, Mária: Kus zeme a človek v slovenskej hudbe (Nad životným dielom Jozefa Grešáka). Prešov, *Nové obzory* 11, 1969, s. 189-200.

Štátny archív – Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči. Fond 24630 – UASpK.

⁴⁰ Fecsková, Silvia: Návrh riešenia využitia meštianskeho domu č. 41 – „Dom hudby v Bardejove“ (pracovný názov). Bardejov 17. 9. 2014 / 8. 3. 2017, 7 s. V primárnej rovine je potrebné vyriešiť vzťah medzi mestom Bardejov k tomuto domu a inštitúcii Šarišské múzeum Bardejov, ktoré je v zriaďovateľskej pôsobnosti Prešovského samosprávneho kraja. Dôležitou stránkou projektu je vyčlenenie finančných prostriedkov. Projekt vychádza aj zo súčasných odborných ľudských zdrojov Bardejova.

ROMAN BERGER. V KONTEXTE TVORBY

09 Tatiana Š k a p c o v á

Ústav hudební vědy, MU Brno

Príspevok chce poskytnúť náhľad na jednotlivé princípy tvorby Romana Bergera. Konkrétne v diele *Transformácie*, je snahou príspevku umožniť čitateľovi zoznámenie sa s kompozičnými východiskami, ktoré sú objasnené zo základu autorových slov, ako i poukázať na metodologické vyrovňovanie sa – hľadanie a nachádzanie – paradigmy tvorby, v kontexte tvorby i života.

Život. Dráma. Kontext. Reforma. Transformácia

Každý život má cykly. Či už vedúce k progresu alebo regresi, vnútro tvorí pohyb. Životná dráma je súčasťou pohybu tohto vnútra či vonkajšku našej existencie a býva to práve dráma ktorá podtrháva spôsob usporiadania a kontext, esenciu nášho bytia.

In medias res... keď život býva podmienený spoločenskou klímou, a to najmä udalosťami ktoré majú na život jedinca existencionálny dosah, samotná skutočnosť týchto faktov podtrháva väzby vnútorného azylu a kolektívu, kultúry jednotlivosti a interkulturality, národnosti a univerzality.

A logicky je tu daný presah narúšania takých štruktúr, ktoré vedú ku stabilite systému v zmysle doktríny uniformicity a hesla: Tak takto nesmieš myslieť! (Myslené, myslieť inak, nekonvenčne...) Keď myslíme inak v dobe mysliacej na blahobyt či konzum, môže sa zvýšiť priepasť medzi nami a ukotvením nás vo svete lákadiel a predstavy spoločenstva mamonu. Keď však myslíme inak v dobe znemožňujúcej a znevažujúcej prvky myslenia je to odvaha a existencionálne na jedinca zamerané: jeho osobná reforma.

...Ostanú iba tie obrazy metafory existencie nielen „tu a teraz“ nielen v dejinách, ale súčasne vo Veľkej Prírode. Človek cíti, že sa ho to osobne dotýka, vŕahuje, že s tým nemôže polemizovať, že tu je odhalená Pravda nevysloviteľná ani všednou rečou ani vedeckými dôkazmi. Potvrďuje sa téza Douglasa Hofstadtera, že Pravda Bytia sa zjavuje iba v metaforách, paradoxoch, apróriách. Tie obrazy ukazujú krásu, alebo hrôzu Bytia a existencie, presnejšie: krásu hrôzy a hrôzu krásy. Imperatívne hovoria: „Si v tom, „Polemos“ po uši (oči, ľudský rozum) nemáš šancu uniknúť.“ „Vysoké“ umenie je nielen hermetické, ale eschatologické.¹

Názov príspevku je jednoznačný no i všeznačný zároveň. Akým spôsobom z môjho determinovaného, subjektívneho, niekoľko generačne podmieneného pohľadu docieľiť objektívne hodnotenie?

V prvom rade by som chcela podtrhnúť subjektívny zreteľ príspevku. Myslím totiž, že subjektívna rovina hľadačstva a akéhosi dotvárania mozaiky jednotlivosti v štruktúre usporiadania je

¹ Berger, Roman. Život ako hudba? In. Kritika & Kontext. S. 18.

cestou, ktorá paradoxne je faktom, faktom pohľadu existencie ku existencii druhého. A že svet je súhrnom faktov a nie vecí, je jeden z pohľadov na pravdu o svete v nás i o nás. Zmena paradigmy tak neustala pri dešifracii Kuhnovských teórií paradigiem, naopak je odrazovým mostíkom zo základu ktorého je nutnosť vnímať a hľadať usporiadanie a životaschopnosť.

V zmysle teórie paradigiem T. S. Kuhna je „štýl“ ekvivalentom „normálnej vedy“. V jej podpalubí sa však skrývajú explózie expresie, zdanlivo „zabudnutej informácie“ („písanej na vode a na piesku“, ako hovorí Gregory Bateson). Tá ožíva pod „zvýšeným tlakom“ autentického života.²

Zmenou paradigmy vnímam aj dielo Romana Bergera. Konkrétne dielo *Transformácie*, sú skladbou, kde daný spôsob usporiadania je inovujúcim v kontexte doby. Vidiac tak líniu internalizačného procesu, ako procesu prenikania do kolektívneho povedomia myšlienok nacionalistickej, spoločenskej, ale aj tej muzikologickej povahy neostáva nám len suché konštatovanie nad mŕtvym statusom vecí. Naopak, naša výzva a význam spočíva v zameranosti na jedinca, existenciu naliehavej podstaty a bytia.

Stat' I. Nová paradigma

V jednom z rozhovorov dostal Roman Berger otázku: Vidíme, cítime, zažívame okolo seba aroganciu, hrubosť, agresivitu, egoizmus, pýchu, hmotárstvo, ktorých sme súčasťou. A predsa dokážeme s krehkým srdcom vnímať tóny, slová, obrazy ako výsledok úporného hľadania možností umelcov, ako poľudštiť tento svet. Ako vnímate duálnosť týchto vzťahov?

Môj „neprofesorský“ problém je v tom, že hudbu a umenie neviem oddeliť od života, od existencie, od stavu spoločnosti a sveta. To všetko je pre mňa jeden „systém“ tzn. nedeliteľný celok.... Z môjho hľadiska – podľa „systémového prístupu“ z mojej „pozorovateľne“ spomenutá „globálna choroba“ spočíva v tom že západná civilizácia to „Centrum Celku“ hodila cez palubu.³

Zámerne som neuviedla čo Roman Berger konkrétne za centrum celku považuje... Môžeme si totiž sami položiť otázku: Do akej miery sme úprimní a ochotní si priznať, že sme súčasťou diania takých súvťahností, ktoré sa učíme uchopiť, primárne zmyslami, verbalizovať, snažíme sa ich definovať a aplikovať na rôzne neštváry nášho vedomého uzurpovania si pravdy v oblasti myslenia, s popretím intuície a synchronicity? Nie je zmenou paradigmy zmena tradovaného hesla (Cogito ergo sum)? Cogito ergo sum, ako Descartovsky ladený pojem, je v úvahách Romana Bergera prítomný ako prvok kde:

² Berger, Roman. Avantgarda dnes? In: Program festivalu MELOS- ÉTOS, 2011. S. 14.

³ Berger, Roman. Rozhovor Pani dr. Slavomíre Očenášovej – Štrbovej. S. 4.

Ukázalo sa, že Descartesova paradigma poznania založená na dichotómii „Subjekt“ vs. „objekt“ a na dogme „Cogito ergo sum“ nestačí... Biologicky povediac: že nestačí ľavá hemisféra mozgovej kôry. Že je potrebná rovnováha. Že je nevyhnutná vízia univerzálnej jednoty. O nej hovoria „múdre knihy“. Nehovoria však rečou racionalistickej logiky, rečou dôkazov. Ich reč sa zrodila z mystickej skúsenosti, zo „zjavenej Pravdy“...⁴

Akým spôsobom môžeme zo základu uvedeného podporiť či vyvrátiť, presadiť, alebo odhodiť myšlienku zmeny paradigmy?

*Podstatu novej paradigmy vyjadril Paul Ricoeur vetou: „**Sum, ergo cogito.**“ Obrátil tak „hore nohami“ Descartovo „Cogito, ergo sum.“ Pribudla k tomu relativizácia Descartovej „ontologickej schizmy“ – „subjekt verzus objekt.“ Namiesto racionalisticko – mechanistickej „fragmentácii Skutočnosti“ prišiel holistický obraz sveta a človeka.⁵*

Záverečná poznámka tejto state je tak opäť zastavením nad jej samotným názvom: Nová paradigma. Načrtnem: My nevieme, my hádame... nie je v tomto Popperovsky ladenom výroku obsiahnuté prvé prekročenie prahu antropocentrickosti v smere ku našej podstate bytia, prekročenia nášho stereotypu Cogito ergo sum?

...Stručne povedané: ide o zmenu paradigmy – nielen (paradigmy) klasickej vedy a filozofie, ale celej existencie. Nová hudba bola avantgardou sensu stricto tam, kde bola spontánnou, živelnou predtuchou novej paradigmy. Nová hudba bude avantgardou senso stricto, ak sa stane vedomým, sebarefektujúcim predvojom paradigmy Nového veku. Z naznačených „orientačných bodov“ je možné odvodiť jej poslanie: ide o aktívnu participáciu v procesoch premeny vedomia.

Ide napokon vždy a všade o to isté – o prekonávanie entropie a „gravitácie.“ S novou energiou by sa v prvom rade mali ujať tejto úlohy mladí, ostáva totiž v platnosti „výkrik“, ktorého ozveny nás pred desaťročiami tak oduševňovali: Ó, mladosť, podaj mi krídla, nech vzlietnem nad mŕtvym svetom!... (Adam Mickiewicz)⁶

Stat' II. Transformácie

Keď som komponoval Transformácie – presnejšie skladby, ktoré som po ich dokončení takto pomenoval /nebol to teda akýsi „projekt“ inšpirovaný Kybernetikou Rossa Ashbyho (vyšla v roku 1961)/, vzťah medzi matematickou kategóriou „transformácia“ a pojmom z dejín Kresťanstva mi neprišiel na um. Možno mi tento vzťah vytesnila fascinácia kybernetikou – metateóriou založenou na

⁴ Berger, Roman. Stretnutie v Labyrinte. Pamiatke Ivana Kadlečika. 21.7.2014. S. 8.

⁵ Berger, Roman. Avantgarda dnes? In: Program festivalu MELOS – ÉTOS, 2011. S. 16, 17.

⁶ Berger, Roman. Dráma hudby. S. 106.

*všeobecne platných zákonitostiach (dovtedy platilo, že všetko je determinované „spoločensky“, tzn. partajne – preto kybernetika bola tabu, podobne ako genetika...)*⁷

Transformácie sú názov hudobnej kompozície Romana Bergera z rokov 1964 – 1965, sú to štyri skladby pre veľký orchester a zároveň v kontexte tohto príspevku – druhým vláknom – nášho exkurzu hľadania novej paradigmy.

*Kľúčovým pojmom kybernetiky je transformácia. Piaget zaviedol pojem „racionálnej transformácie“ tzn., takej, ktorá „nemení všetko!“*⁸

Vytvárajúc tak dialóg medzi hľadaním a nachádzaním, pýtaním sa a odpovedaním, je nemeniteľnosť všetkého – stav, ktorý by sme hudobne mohli pripodobniť prvkom kontrastným, avšak s uvedomelým hľadaním spoločných znakov v miere ich polarity. Nájst' tak stred – centrum celku – spočíva vo vzájomnom vplyve, polarite, centrálnosti, vzťahu toho, čo dokážeme meniť, alebo ponechať v rámci vzťahového približovania a vzdďal'ovania sa k centru.

Nemeniteľnosť všetkého je nielen žiadúca, ale potrebná pre dotvorenie kontinua hudobného procesu. Začína tam, kde rezonancia pretína ticho. Ticho, ktoré je najvypovedajúcejšie zo svojej podstaty. Transformovať tieto polarity tak znamená ponechať usporiadanosť, ale zároveň integrovať také prvky systému, ktoré inovujú, alebo naopak systém podporia a stabilizujú v tých prvkoch, ktoré sú žiadúce pre uchovanie paradigmy v aktuálnom prostredí. To samozrejme nevyvracia fakt, že „nová paradigma“ je novou úplne, či len sčasti. Centrum celku je tak akýsi priesečník, ktorý vznikol z vyššie uvedených transformačných procesov.

Podme sa opäť analogicky pozrieť do hudby. A to ku komentáru Romana Bergera ku *Transformáciám*.

Išlo mi o docielenie mnohotvárnosti (doslova mnohosti tvarov), a tým i mnohosti charakterov a expresii pri zachovaní homogénnosti východiskového materiálu. Potom sa mi už nežiadalo robiť varianty v intenciách tohto princípu. O tri roky neskôr ma napadla idea – ako sa mi vtedy zdalo – inverzná, docieľiť jednotu v skladbe, ktorá by integrovala rôznorodé prvky v jednom formovom celku...

Dlhší časový odstup mi umožnil vidieť, že spomenutá idea Konvergencií nie je, ako som si pôvodne myslel, akýmsi „opakom“ idey Transformácií. Tento protiklad bol iba produktom analytického myslenia. Za ním je – zdá sa mi – skrytá pravda „životného pocitu“, pravda, ktorá obidva princípy ukazuje ako dva aspekty jednej a tej istej tendencie: neustrnúť v pseudo-kontrastoch „čistého štýlu“

⁷ Berger, Roman. Dopis z 7.11.2017.

⁸ Berger, Roman. Rozhovor Pani dr. Slavomíre Očenášovej – Štrbovej. S. 5.

takej či onakej proviniencie a na druhej strane nepodľahnúť dezintegračným sugesciám protikladných snažení súčasnej kompozičnej praxe.⁹

Stat' III. Reformácia

Kým z premeny – transformovania je daný základný definičný rozstrel, reformácia je pojmom, ktorý zažíva renesanciu v určitých historických súvislostiach. Podobne ako transformácia, je však aplikovateľný ako spôsob procesu, uchopenia reality a „správania sa“ systému – kolektívu, jedinca, ktorý sa „adaptuje“ či rebeluje v danom systematickom usporiadaní.

...Z tohto stavu vyplynula potreba alternatívneho rozlišovania. Kunsthistorické či muzikologické rozlišovanie umeleckých artefaktov na „staré“ a „nové“, „moderné“ či „tradičné“, „avantgardné“ či „konzervatívne“ atď. bolo zrejme nepostačujúce. Dotýkalo sa, takpovediac „povrchu“. Vyplývalo paradoxne – aj na našej „strane barikády“ – z paradigmy klasickej vedy, nedotýkalo sa hudby...

...Po istom čase mi napadlo riešenie... Pohľad na veci sa mení, keď pripustíme že hudba to nie sú „diela“, „opusy“, ale procesy, nota bene konkrétne procesy: procesy komponovania, interpretovania (participovania).¹⁰

Hudba je tak našou participáciou v priestore a čase. Evolučné prvky, ktoré v sebe hudba obnáša sú prvky mikro aj makro kozmu zároveň. To ako sa systémovo hudba prejavuje, tak odzrkadľuje jej jednotlivosť samotnú v komplexe celku, ako i naopak. Taktiež má flexibilnú povahu byť systémom i subsystémom.

Evolúcia je všade rastom komplexnosti. Smeruje od hrubého a primitívneho rozlišovania k rozlišovaniu „odtieňov.“ Som presvedčený, že dnes ide o „odtiene“ v zmysle rozlišovania „integračných úrovní“ že treba hľadať väzby, ktoré by umožnili prekročiť úroveň hudobnej matérie, ktorá nás zaplavuje pod zámenkou „nového“. Treba odhaľovať zákony syntaxe, a nie zvuky – zákony, ktoré by boli primerané dnešnému objektívnemu stavu vecí zvukov. Ani modernizácia starého myslenia, ani skrotenie nového nemôže byť riešením. Nové myslenie je totiž len v embryonálnom stave, ktorý namiesto krotenia potrebuje múdru kultiváciu.¹¹

⁹ Berger Roman. Komentár ku Transformáciám a Konvergenciám. 25.4.1979.

¹⁰ Berger, Roman. Dráma hudby. S. 192.

¹¹ Berger, Roman. Komentár ku Transformáciám a Konvergenciám. 25.4.1979.

IV. Reformovaná transformácia

Dostávajú sa ku štvrtému priesečníku našich myšlienkových súvislostí, je potrebné vytvoriť imaginárny priestor rastu a poklesu pružnosti a flexibility správania sa systému a hudby v ňom.

Na strane jednej hudba, ktorá je transformáciou zmeny a premeny, zmeny ako statusu vecí ukončujúcich a premeny vecí nastoľujúcich, uskutočňujúcich v čase a priestore svoje trvanie.

Na druhej strane reformovaná podoba takto sa tváriacej transformácie je takou podobou hudby v systéme, kde sa otvára nový priestor pre vytvorenie „života“ – komunikácie hudby s poslucháčom zo základu existencionálneho aj ontologického.

Otvára sa tu horizont „neklasickej paradigmy“ poznania. Na „vyššom poschodí“ vedomia dochádza k preklenutiu karteziánskej subjektivej schizmy, v procese autentickéj tvorby sa manifestuje jednotná Skutočnosť.... Claude Lévi-Strauss konštatoval, že umelecký artefakt je „modelom Skutočnosti.“¹²

Entropicky teda štruktúra systému rozkladá – buduje to, čomu my ako poslucháči dáme „priestor a čas“ prehodnotiť, alebo potvrdiť, nové jadrá, celky, systémy. Tento proces, je vlastne procesom existencionálneho naslúchania hudbe, jej vplyvu a dosahu na naše vnímanie, premenu – transformovanie.

Reformovať transformáciu, tento proces budovania a rozkladu, vyžaduje nielen našu existenciu v rámci nás, ale v rámci vyšších celkov a systémov, kde sa nastavuje zrkadlo skrz nás samotných. Skrz to, ako dokážeme my dať priestor osobnej premene skrz transformovanie – hudbu.

Umelecké procesy sa takto dostávajú do kontextu biológie, ale do biológie chápanej ako „rozvinutie“ kozmického Princípu Života.¹³

V. Transformovaná reformácia

V našich úvahách, ako v myšlienkových súvislostiach, reakciách na slová Romana Bergera a mojich rozvíjaniach, som dospela ku poslednému bodu nastolenia možností premeny hudobného procesu, vnímania, reciprocity.

Transformovaná reformácia totiž nie je len posunutím systému o stupienky pomysleného levelu. Transformovanie reformácie v sebe obsahuje ešte i zreteľ intuitívnosti, ako ponechanie usporiadaniu „poriadku“ pomysleným „neporiadkom“ usporiadania vecí, fenoménov a javov.

O aké prvky hudobnej povahy sa jedná, a čo sa s nimi deje? Ide o prvky vzťahu a ich formy. Prvky usporiadania v tejto štruktúre a následné prelínania, deformovania, zmršťovania, čiže transformovania reformačných myšlienok, skutkov, javov do tej podoby vecí a skutkovej povahy, že

¹² Berger, Roman. *Dráma hudby*. S. 193.

¹³ Berger, Roman. *Dráma hudby*. S. 193.

nenabúravame celý systém, ale len transformačne reformujeme, odkazujúc na prvú stať: Nemeníme všetko...

Analogicky hudobne tak dospievame ku *Transformáciám*, skladbe Romana Bergera. On totiž nevytvára „novú gramatiku“ ale dodáva nový syntax. Syntax vzťahu a poriadku usporiadania tých prvkov, ktoré na seba nadväzujú nielen vo výškovej – intervalovej či melodickej vzťahovej väzbe, ale aj vo väzbe vzťahu – dialógu – naslúchania – rozvíjania – rozjímania...

...z uvedeného mi vyplýva, že úlohou umeleckej tvorby zrejme nie je „Poľudštiť svet“, lebo problémom sveta je jeho prílišná „ľudskosť!“ Uvediem názor ktorý je už dlho ignorovaný, alebo vyvoláva ironický úškrn: Zmyslom umeleckej tvorby je snaha zachrániť svet pred skazou, akú prináša človek...¹⁴

K záveru

Inšpirujúci názov tejto konferencie, ktorá bola stimulom pre napísanie tohto textu, je vlastne záverečnou poznámkou tohto príspevku a myšlienkovým podtrhnutím: Malé osobnosti veľkých dejín a veľké osobnosti malých dejín, totiž vytvárajú akési memento, memento života, tvorby, kontextu nás i doby. Do akej miery totiž je platná a overiteľná naša malosť či veľkosť v dnešnej tekutej dobe je veľmi variabilné z pohľadu nás samotných, často pochybovačných... Avšak život, život v tvorbe, život ako predloha, scenár pre tvorbu, tvorba ako nevyhnutnosť sú už takými atribútmi, kde nemáme pochybnosť o tejto polarite veľkosti a malosti premýšľať.

Či už sa nám teda javí nestabilita systému neúnosná a my voláme po zmene, alebo naopak prítomná stabilita je znemožňujúca viesť otvorený dialóg, konfrontáciu ... je vždy priestor pre transformovanie nás samých, tvorby. Dovoľok názvu konferencie – príspevok k hudobnej regionalistike, tak podtrháva a rúca aj nacionalistickú predstavu kontextu jednej národnosti a zavretia systému v nej. Roman Berger totiž presahuje, ale aj transformuje a reformuje – tvorbou – uzamknutie sa v tejto predstave. Rúca ich totiž v tvorbe osobnej, existencionalne nevyhnutnej a pravdivej ku sebe samému.

A poslaním umenia bolo, je a bude (pokiaľ bude) vyjadrovať Pravdu.¹⁵

¹⁴ Berger, Roman. Rozhovor Pani dr. Slavomíre Očenášovej – Štrbovej, S. 8.

¹⁵ Berger, Roman. Kontexty Transformácií. 20.10.2013.

BIBLIOGRAFIA

BERGER, Roman. *Dráma Hudby. Prolegomena k politickej muzikológii. Výber textov z rokov 1990 – 1999.* Hudobné centrum, Bratislava 2001.

BERGER, Roman. *Hudba a pravda. „...tak takto nesmieš myslieť!...“* Výber textov z rokov 1977 až 1987. Európsky kultúrny klub na Slovensku, Bratislava 1997.

BERGER, Roman. *Život ako hudba?* In: *Kritika & Kontext. Moc umenia.* No. 44, Volume XVI, 2012, s. 17-21.

BERGER, Roman. *Rozhovor Pani dr. Slavomíre Očenášovej – Štrbovej.* 30. 9. 2013.

BERGER, Roman . *Kontexty Transformácií.* 20. 10. 2013.

BERGER, Roman. *Dopis z 7. 11. 2017.*

BERGER, Roman. *Komentár ku Transformáciám a Konvergenciám.* 25. 4. 1979.

BERGER, Roman. *Avantgarda dnes?* In: *Program festivalu MELOS- ÉTOS,* 2011.

BERGER, Roman. *Stretnutie v Labyrinte. Pamiatke Ivana Kadlečíka.* 21. 7. 2014.

FILMOVÁ HUDBA ŠIMONA JUROVSKÉHO V KONTEXTE DOBY JEJ VZNIKU

10 Kristína Gotthardová

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava

Šimona Jurovského reflektovala dobová spoločnosť pomerne výrazne. Ešte počas jeho života vyšla monografia Zdenky Bokesovej – *Šimon Jurovský* (1955). Zachytáva v nej skladateľove detstvo, tvorivé začiatky i neskoršie pracovné pôsobenia do roku 1955. Dokonca hodnotí jeho umelecký a skladateľský vývoj a posudzuje kvalitu kompozícií, samozrejme cez zreteľ dobovej ideológie. Glorifikujú sa tak skladby alebo ich časti, ktoré boli blízke „budovateľskej“ estetike režimu a niekedy sa naopak vyčíta nedostatok zaujatosti a budovateľskej tendencie. Okrem tejto monografie sa Bokesová podujala aj zanalyzovať hudbu k filmu *Pole neorané* (1954). O Jurovskom sa dočítame aj v príležitostných článkoch v novinách, najmä v roku oslavy jeho päťdesiatky (1962) a hneď o rok na to pri jeho predčasnej smrti. Medzi významnejšie články patrí ešte štúdia Miroslava Filipa *Filmová hudba Šimona Jurovského* (1958), v ktorej sa vyjadruje: „*Nakoľko zo slovenských skladateľov práve Jurovský sa najviac zaujal tvorbou filmovej hudby, myslím, že by bolo vhodné podrobiť ju detailnejším rozborom z hľadiska súbežnosti rozvoja filmového deja a hudobných myšlienok v jednotlivých dielach.*“¹ Po skladateľovej smrti, žiaľ, už nikto nepublikoval štúdiu, v ktorej by nadviazal na Filipovu myšlienku a dalo by sa povedať, že na Jurovského osobu sa na Slovensku uplatnilo pravidlo: „*zide z očí, zide z mysle...*“ Nebyť jeho dcéry Michaely a jej spomienkového článku *Na brehu Léthé* (ako oslavy storočnice otcovho narodenia), zostali by naše archívy naďalej pri mene Jurovský neaktuálne. Na rodáka z Banskej Bystrice (Uľanka) sa zabudlo napriek tomu, že bol činný vo viacerých slovenských umeleckých telesách (SLUK, SND).

Najväčšie zásluhy môžeme Jurovskému pripísať za vedenie opery SND, kde spočiatku ako dramaturg a neskôr ako umelecký šéf pôsobil od roku 1956 až do svojej smrti. Za sedem rokov stihol obohatiť repertoár, ale i zloženie sólistov opery. O pozitívnych výsledkoch Jurovského práce svedčí i zmienka o jeho vedení SND v článku, ktorý vyšiel pri príležitosti jeho päťdesiatich narodenín: „*Zvlášť treba vyzdvihnúť prácu Šimona Jurovského na rozvoji opery Slovenského národného divadla, ktorú vedie už päť rokov, a kde plne uplatnil svoje dlhoročné umelecké a organizačné schopnosti. Vidno to najmä na repertoári. Na scénu SND sa vo väčšej miere ako predtým dostávajú súčasné diela našich a zahraničných autorov, ktoré pomáhajú členom opery rásť po stránke speváckej i hereckej. Do radov sólistov, ktorí už dlhšie pôsobia v SND, sa prijímajú nové mladé posily.*“² Pre spevákov bolo iste príjemnou výzvou predstaviť sa v tituloch Cikkera, Suchoňa, Holoubka, Orffa, Martinů, Prokofieva, Debussyho a ďalších slovenských i zahraničných skladateľov.

¹ FILIP, M.: *Filmová hudba Šimona Jurovského*. 1958. Slovenská hudba roč. 2, 1958, č. 3, s. 99-107, s.107.

² A. S.: *K päťdesiatke Skladateľa Šimona Jurovského*. Predvoj 8.2.1962.

Jurovského bežné pracovné povinnosti boli od roku 1943 pravidelne lemované i tvorbou hudby pre film. Najskôr pracoval na hudbe pre krátkometrážne dokumentárne filmy. Postupne sa na základe odporúčaní dopracoval i ku komponovaniu hudby pre dlhometrážne hrané filmy. Prvým filmom z tejto kategórie bol film *Varúj!*, ktorý je vôbec prvým slovenským hraným filmom. Hlavný hrdina filmu Pavol Bielik po skúsenostiach z vlastného dokumentárneho filmu (*Na ostrove kormoránov*) odporučil režisérovi Martinovi Fričovi ako vhodného hudobného skladateľa Šimona Jurovského. Frič sa ho nebál angažovať, pretože filmári poznali jeho tvorbu z pôsobenia v rozhlase a „*vážili si tohto skladateľa pre veľký vzdelanostný rozhl'ad.*“³

1.1. Film a propaganda

Aby sme lepšie porozumeli dobovej filmovej tvorbe a postaveniu hudby v rámci filmu, musíme sa na celok pozeráť cez kultúrno-spoločenské a politické faktory. V rokoch 1956 – 1961 dosiahla vrchol návštevnosť kín na Slovensku, samozrejme v tom čase im ešte nekonkurovala televízia. Film bol ideálnym prostriedkom na masové šírenie politických ideí a tiež na pretváranie reality v prospech ideológie. V tomto období bola teda dôležitá obsahovo-tematická stránka diela a hudobná i zvuková dramaturgia sa chápala ako samozrejmy výrazový prostriedok na podporenie politických myšlienok.⁴

Používanie výrazových schém bolo podriadené propagande, no propaganda nezodpovedala skutočnosti. Sklázalo sa tak do istých schém a postupov, ktoré sú nám známe z rozprávok (šťastný koniec ako symbol „svetlých“ zajtrajškov) či westernov (ľud v útlaku, ktorému prídu na pomoc statoční jedinci). Herci mali prehnané teatrálné gestá a mimiku a celkovému pátosu napomáhala i symfonická hudba. Filmy z obdobia socialistického realizmu mali svoj základný model, ktorý vyhovoval stranickým kritériám. Vzťahy medzi postavami vo filme fungovali na základe konfliktu medzi „dobrými“ a „zlými“, pričom treťou kategóriou boli osoby „váhavé“ (napr. lazníci na pile vo filme *Lazy sa pohli* či nerozhodní občania pri vstupe do družstva v *Žene z vrchov*). Kľúčovým bolo práve presvedčiť „váhavých“,⁵ zapojiť ich a po psychologickom zlome vytvoriť „nového človeka“. Zlo pochádzalo zo západu a buržoázie, dalo sa postrehnúť aj v samotnej kostýmovej štylizácii a gestike (fajčenie cigár, obleky s kravatami, klobúky, čo vidíme napríklad vo filme *Previerka lásky*), zatiaľ čo dobro reprezentoval svorný pracovitý ľud.

„Podobne ako komentár, aj hudba musela pateticky zdôrazňovať budovateľský optimizmus, čo viedlo k neprimeranému využívaniu plného orchestrálneho zvuku, rýchlym tempám a monumen-

³ LEXMANN, J.: *Slovenská filmová hudba 1896-1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, 1996, ISBN 80-88820-01-4. s.60 – osobná informácia V. Zimmera z roku 1986.

⁴ LEXMANN, J.: *Slovenská filmová hudba 1896-1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, 1996, ISBN 80-88820-01-4.

⁵ CIEL, M.: *Film a politika : Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Bratislava : Vlna, 2017. 1. vyd. 146 s. ISBN 978-80-89550-28-9. s. 55.

tálnemu výrazu.“⁶ Skladatelia mali teda neľahkú úlohu, pretože museli vytvoriť hudbu, ktorá zapadala do dobových politických noriem a zároveň sa iste snažili o to, aby ich umelecké vyjadrenie nebolo povrchné, ale obsahovalo parametre kvalitnej symfonickej hudby. Príklon k symfonickej hudbe je pochopiteľný na základe nadväzovania na tradície programovej hudby. Skladatelia verili, že cez hudbu tohto typu môžu vyjadriť čokoľvek. Na konci šesťdesiatych rokov prenikali čoraz viac do tvorby filmovej hudby žánre populárnej tanečnej a jazzovej hudby.⁷ Taktiež tendencie skladateľov smerovali ku konštrukčnému zjednodušeniu hudby a jej precíznejšiemu použitiu, čoho dôsledkom bola individualizácia skladateľských štýlov.

Charakteristika strihovej skladby bola v období 50. rokov technická, nevyužívali sa postupy filmovej montáže, ale zábery oddeľoval ostrý strih a dej postupoval chronologicky. Použitie zatmievačky nachádzame len na konci lyrických a poetických scén. Bola to akási klasická kánonická narácia, v ktorej dej pozvoľna plynul, a to aj pri dramatických zápletkách. „*Strach pred obvinením z formalizmu znemožnil experimentovať s prostriedkami filmového výrazu, a tak dokonale znivelizoval individuálnosť režijných poetík.*“⁸

Trh s pôvodnými filmovými scenármi sa ešte i počas 50. rokov rozbiehal len pomaly, preto filmoví tvorcovia siahali po známych literárnych dielach. Snažili sa ich adaptovať (*Zemianska česť*) a vyťažiť z nich na filmovom plátne čo najviac. Ústredný výbor Komunistickej strany riadil vedenie Československého štátneho filmu. S novým uznesením častokrát prichádzali aj personálne zmeny. Výroba filmov sa plánovala dlhodobo dopredu, podobne ako v iných inštitúciách, aj tu bolo potrebné plány plniť. Napríklad už v roku 1957 boli stanovené skupiny na výrobu filmov pre roky 1958/1959. Dvojica Július Jaško – Ivan Bukovčan mali na starosti štvoricu filmov (*Dáždnik svätého Petra, Šťastie príde v nedeľu, Dom na rázcestí, Skaly a ľudia*) a druhá dvojica Jozef Oravec – Ján Mináč ďalšiu päťicu (*Posledný návrat, Kapitán Dabač, Muž, ktorý sa nevrátil, Pán a hvezdár, Prvák*). Scenáre musela schvaľovať umelecká rada, v ktorej boli viaceré osobnosti filmového priemyslu (Eduard Grečner, Monika Gajdošová, Paľo Bielik, Ivan Bukovčan, Pavol Gejdoš, Rudolf Mrlan, Ján Rozner, Vladimír Bahna). Posudzovalo sa ideovo-politické zameranie filmu, pričom komisia mohla rozhodnúť o dodatočných úpravách alebo vydať povolenie pre prvú kópiu filmu. Stávalo sa, že niektoré snímky sa prepracovávali viacnásobne, film *Kapitán Dabač* dokonca päťkrát. K spoločenskému vytriezveniu z ilúzie budovania a politiky odriekania prišlo až v roku 1958.

⁶ LEXMANN, J.: *Slovenská filmová hudba 1896-1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, 1996, ISBN 80-88820-01-4. s. 63.

⁷ Koniec koncov, vidíme to i v Jurovského tvorbe vo filmoch *Dom na rázcestí, Previerka lásky, Dáždnik sv. Petra*.

⁸ MACEK, V. – PAŠTÉKOVÁ, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie : 1896 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav. FOTOFO Stredoeurópsky dom fotografie, 2016. 2. rozšírené vydanie. 621 s. ISBN 978-80-85739-68-8. s. 264.

Filmová hudba Šimona Jurovského

Pri pohľade na tvorbu Šimona Jurovského môžeme badať, že všetky dlhometrážne hrané filmy viac či menej spadajú do kategórie „stalinizácie“, teda filmov zasiahnutých ideou socialistického realizmu. Prejavuje sa to najmä v dialógoch, kde nechýbajú motivačné budovateľské heslá o zakladaní družstva, o lepšom živote, konci biedy a samozrejme dej lemujú aj povzbudzujúce prejavy vedúcich vo fabrike (*Lazy sa pohli*) či na schôdzi (*Žena z vrchov*, kedy sa Marka nedostaví na schôzku do Prahy a uchvacujúcu reč o jej statočnosti nakoniec prednesie tajomník). Budovateľské heslá sú niekedy okorenené o agresívne správanie vrchnosti alebo odporcov režimu, čoho výsledkom je napríklad podnecujúci prejav vo filme *Lazy sa pohli*: „Vytlkli vám tieto obloky, ale nemôžu vám z hlavy vytĺcť dobrú myšlienku. Táto myšlienka je vo vás. Lazy sa pohli!“. Politické reči, sú niekedy prítomné aj v krémových rozhovoroch (*Pole neorané*), kedy s pohárikom v ruke vyznievajú i dvojzmyselne.

V druhej polovici šesťdesiatych rokov badať isté poľavenie režimu a väčšiu otvorenosť tém, ktoré boli následne v dobe normalizácie opäť zakázané. Napríklad sa vo filmoch mohlo priznať kresťanstvo, mohla sa zobrazit' skutočná realita, dokonca filmový týždenník *Týždeň* vo filme ponúkal spoločenskú i kultúrnu kritiku či reportáže o avantgardnom umení. K snímkam z tohto obdobia by sme mohli zaradiť filmy *Dáždnik svätého Petra*, *Posledná bosorka* i *Predjarie*, v ktorých sa mení aj Jurovského hudobná reč. Hudba už neznie takmer v celom filme, ale naopak vyberajú sa miesta, kde ju je vhodné použiť, kde má svoje opodstatnenie. Aj obsadenie hudobného telesa je komornejšie a nechýbajú ani prvky džezu a dobovej tanečnej hudby (*Previerka lásky*, *Dom na rázcestí*).

V čase, kedy Šimon Jurovský komponoval hudbu k filmom (1943 –1961) sa do tvorivého diania v oblasti výroby filmu zapájali režiséri: P. Bielik, V. Bahna, J. Medved', A. Lettrich, F. Žáček, V. Pavlovič, F. Kudláč, J. Lacko, S. Barabáš, D. Kodaj, P. Solan, Š. Uher. Z hľadiska slovenských skladateľov, ktorí boli najaktívnejšími tvorcami filmovej hudby musíme spomenúť mená: Tibor Andrašovan, Milan Novák, Ján Zimmer, Miroslav Brož, Ilja Zeljenka a iní. Čo režisér, to iný zvyk usporadúvania obrazovej kompozície, to iný strih a iné hudobné požiadavky. Jurovský spolu so svojimi kolegami musel splňať, čo požadoval režisér a dobové estetické cítenie. Ťažko a dlho sa vymaňovali slovenskí skladatelia spod zajatia symfonickej filmovej hudby a využívania prvkov ľudovej hudby, ktoré sa očakávali, ba vyžadovali vo všetkých budovateľsky ladených snímkach. Myslenie o využívaní filmovej hudby sa výraznejšie zmenilo až v šesťdesiatych rokoch, do ktorých sa už Jurovský stihol zapojiť len jedným filmom.

Pravidelné spolupracovanie s filmármi od roku 1943 zasiahlo, celkom pochopiteľne, hudobnú reč skladateľa. Všeobecne sa Jurovského meno spája s impresionizmom a lyrickými prvkami. „*Niekedy sa proti tomu ohradzoval. Hovorieval, že jeho hudba má svoju vývojovú drámu, že sú v jeho skladbách predsa miesta dramatické. Sám sa však pristihol ako s priateľmi najradšej hovorieval o lyrických*

miestach svojich skladieb.“⁹ Práve lyrické pasáže a farebná impresionistická inštrumentácia orchestra (využitie harfy, čelesty, drevených dychových nástrojov) je výraznou črtou všetkých jeho filmových hudieb. Dokonca i najvypätejšie scény sa striedajú s aspoň krátkym lyrickým motívom, akoby symbolom dobra, nádeje a možno i jeho večného optimizmu. „Dôležité však je to, že prostredníctvom filmu začína sa meniť aj charakter jeho tvorby, obohacuje sa o nové vyjadrovacie prvky, stráca sa jeho subjektívna lyrika i impresionizmus a do popredia vstupuje súčasný pohľad a úsilie o súčasné hudobné vyjadrovanie,“¹⁰ teda zvyšuje sa dramatickosť kompozícií, a to jednak pod vplyvom ideí socialistického realizmu a v druhom rade podľa samotnej akcie na filmovom plátne.

1.2. Titulná pieseň v Jurovského filmovej hudbe

Pieseň a Jurovský je nerozlučná dvojica. Nielen kvôli spevnosti väčšiny jeho tém, formovom členení, či preberaním prvkov z ľudovej hudby, ale preto, že v niektorých filmoch sa motivicko-tematický materiál odvíja od jednej piesne. Táto pieseň sa vo filme objavuje v svojej vokálnej podobe zvyčajne neskôr, zhruba v polovici snímky, no od počiatku sa z nej malé či väčšie hudobné celky spracúvajú aj na iných miestach. Slová piesne prezrádzajú veľa o psychickom rozpoložení postáv alebo deji samotnom.

Jednotlivé motívy piesne sa variujú vzhľadom na sujet, infiltrujú sa do partitúry v dramatickej, lyrickej, ľúbostnej a rôznej inej podobe. Hudba tak bez slov vypovedá o momentálnom rozpoložení postavy, o jej novom náhľade na vec, zmene názoru a pod. Pokiaľ divák ešte nepozná slová piesne, môže len tušiť, že pieseň má isté spojitosti s postavou a podľa melodických, harmonických a rytmických obmien badá prebiehajúce zmeny. Po zaznení piesne so slovami sa divákovi vyjasňujú skutočnosti, už vie kam doteraz hudba mierila. Následne sa mení divákove vnímanie, každé nové zaznenie motívu z piesne už ovplyvňuje jeho reakciu a zvyšuje sa miera koncentrácie na postrehnutie daného melodického útvaru.

Skladateľ vyberá jednotlivé piesne veľmi premyslene, sú v obsahovom súlade s filmom a dodávajú celku akúsi zvláštnu pridanú hodnotu. Ak by si divák pieseň zapamätal a pospevoval si ju na druhý deň, stále by mu pripomínala film a na druhej strane by sama o sebe prinášala poučenie či potechu. V globále sa stretávame s využitím spracovania ľudovej alebo pseudoludovej piesne (*Pole neorané, Žena z vrchov, Varúj!*) a s vytvorením autorskej piesne (*Previerka lásky, Posledná bosorka*). Dve piesne sa týkajú života Slovákov v Amerike, ktoré bolo pre Jurovského osobne prežitou, možno i traumatickou skutočnosťou (otec i najstarší brat odišli do Ameriky na zárobky). Obe piesne vysielajú divákovi signály, aby zbytočne neodchádzal do sveta, aby zostal doma, tam, kde je mu dobre. Vieme, že skladateľ sa snažil rozvíjať domáci profesionálny hudobný život a progresívne ho

⁹ NOVÁČEK, Z.: Pravda 14.11.1963.

¹⁰ JURÍK, M.: Smena 8.2.1962.

viest', podľa v zahraničí odpozorovaných trendov. Je preto možné, že rozpracovávanie motívov piesní malo pre skladateľa oveľa hlbší význam.

Ako príklad na prácu s motivickým materiálom piesne v priebehu celého filmu sa bližšie pozrime na Pieseň vernosti z filmu *Previerka lásky* (scenár: Ján Mináč; réžia: Jozef Medved'). *Pieseň vernosti* (text Vojtech Mihálik)¹¹ v štýle tanga sa objavuje zhruba v strede filmu. Zachytáva posledné šťastné chvíle pred roztržkou, o ktorej dvojica hlavných hrdinov (Juraj a Ľudmila) ešte nevie, no text piesne ju predpokladá. Divákovi sa počas piesne môžu otvoriť významové obzory – doposiaľ využívané motívy zrazu dostanú nový obsahový rozmer, ďalšie objavenia sa motívu už budú presnou odvolávkou na Pieseň vernosti. Forma piesne je typická, strieda sa refrén – sloha, pričom celku dopomáha účinne využitý orchester.



Hlavný motív Piesne vernosti.

Pri prvom uvedení refrénu necháva orchester spev vynikať a robí dohry na držaných tónoch. Pri následnom opakovaní s novým textom sa obmieňa inštrumentácia (zdvojenie melódie spevu flautou, hobojom a husľami), no harmónia ostáva rovnaká. O chvíľu neskôr sa po hádke časť piesne opakuje ešte raz. Pieseň má v danom momente akýsi psychoanalytický účinok, je impulzom na nové konanie hrdinu. V oboch prípadoch obraz čiastočne vystihuje slová piesne. Zosynchronizované sú napríklad momenty, kedy sa hovorí o úsmevе alebo pri opakovaní sa Juraj pri texte „srdce sa nezmení“ rozhodne vrátiť z baru späť domov. Vďaka dobre načasovaným vzájomným kontextom obrazu a hudby celok vplýva výraznejšie i na divákové emócie.

Motív piesne vernosti sa vo filme objavuje už v predohre, kde je v úlohe druhého motívu. Znie v zborových hlasoch na vokál „a“, takže divákovi sa podvedome vrýva do pamäte, ale netuší jeho kontext. Celkom čarovne je motív tanga použitý ako rozbehový prvok v scéne, kedy ide hrdinka Ľudmila v električke č. 9 po Bratislave. Jurovský tu pracuje s hudobným materiálom v rámci menších troj-štvortaktových úsekov, ktoré sa variujú a opakujú. Fagoty, violončelá, kontrabasy, klavír a bicie rytmizujú osminy v 2/4 takte, pričom melodický pohyb *f-g* pôsobí ako šumenie klaksónov mestskej premávky. O niečo neskôr, ako evokáciu na signálne zariadenia automobilov, môžeme považovať aj prírazy pred tónom *a* (flauta, klarinet) so sekundovým zakončením na *g*. Gradácia spočíva hlavne

¹¹ Text piesne: „V živote sa často zdá, že človek je len sám, že ide búrka zlá, láska sa trati nám. Keď mi aj v odlúčení hlas tvojej túžby znie, srdce sa nezmení, srdce ti rozumie. Usmievaj sa na mňa stále, jak jari kvet, do krásnych našich dní, jak dúha svieť. V živote sa často zdá, že ide búrka zlá, ale ten, kto ma rád, vernosti pieseň hrá. Keď sa zrak tvoj na mňa sladko usmeje akoby sa lialo svetlo hviezd, ožívajú naše sny a nádeje a ja chcem ťa na kraj sveta viesť. Keď sa zrak tvoj jarnou nocou rozhorí, najvrúcejšou rečou srdce hovorí. Keby sme sa aj rozlúčiť museli, ak prikáže povinnosti čas, nezabudnem na tvoj úsmev veselý, ani diaľka nerozdvojí nás. V živote sa často zdá, že ide búrka zlá, ale ten, kto ma rád, vernosti pieseň hrá.“

v rozdrobovaní rytmu a rozširovaní ambitu smerom nahor a zadrživani harmónie, ktorá odďaľuje rozvedenie akordov. Znázornenie cesty pôsobí veľmi uvoľnene, sviežo a vhodne odľahčuje predchádzajúce napäté situácie. Zakomponovanie tangového motívu je lišiackym kúskom, kvôli rýchlejšiemu tempu a zmene prízvukov si možno väčšina poslucháčov ani neuvedomí, že sa tam motív tanga vôbec vyskytuje. Motív tanga sa tiež objavuje napríklad pri vstupe Ľudmily a Jurka do bytu, ale s výrazne augmentovaným rytmom v hlasoch flauty a huslí. V tejto podobe pôsobí romantizujúco, prezrádza nadšenie mladej lásky. Naproti tomu kontrastne expresívne zaznie motív pri ich hádke, o čom svedčí pozmenenie rytmu i pauza pri rozvedení z *e* do *a* mol. Jurovský potom buduje dlhšiu hudobnú pasáž, ktorá plynie pod scénou zobrazujúcou reakcie dvojice na hádku. Hudba je ukončená exponovaním motívu v sólových husliach s jemnými vstupmi *pizzicata* orchestra a rozkladmi akordov v harfe. Husle tak vyjadrujú a prehľbujú smútok a náhlu osamelosť hrdinov.

Na základe uvedených skutočností môžeme vidieť, že Jurovský pracoval s hudbou k filmu veľmi zručne a dôsledne. Prostredníctvom hudby sa snažil do filmu vložiť ďalší obsahový zmysel, ktorý dáva divákovi iné podnety. Napriek tomu, že film *Previerka lásky* dobovú spoločnosť nijako neohúril a celý sujet je poznačený odporom voči českej inteligencii a buržoázii, Jurovský sa naprieč celým filmom hrá s piesňou – tangom. Vkusne ju implementuje tam, kam sa hodí, pričom je divákovi predostieraná stále v inom svetle. Vidíme teda, že Jurovský sa i v oklieštených dobových podmienkach snaží hudbou čo najviac spríjemniť dianie. Chce, aby hudba mala svoj dejový vývin, aby bola v priamom kontexte s obrazom a nepôsobila umelo či rušivo.

PLICKOV FILM *ZEM SPIEVA* – ČESKÝ PRÍSPEVOK K PROFILÁCI SLOVENSKEJ HUDBY¹

11 Branko Ladič

Katedra muzikológie, FiFUK v Bratislave

Témou tohto krátkeho príspevku či skôr úvahy je film Karola Plicku (1894 – 1987) *Zem spieva* a predovšetkým hudba k tomuto filmu z pera skladateľa a dirigenta Františka Škvora (1898 – 1970) a jej miesto v slovenskej hudobnej kultúre v dobe jej formovania v medzivojnovom období.

Tento film iste netreba slovenskej kultúrnej verejnosti bližšie predstavovať – nepochybne totiž patrí k základným dielam slovenskej kinematografie. Svojim ideovým zámerom, zaujímavým a osobitým stvárnením, strihom a v neposlednom rade hudbou sa zaraďuje medzi popredné diela žánru umelecky stvárneneho dokumentu, a to v celoeurópskom meradle. Skutočnosť, že sa stále objavuje na televíznej obrazovke a roku 2017 sa dokonca objavil v rámci programu bratislavského letného festivalu Viva musica! svedčí o tom, že prerástol dobu svojho vzniku a stal sa pevnou súčasťou nášho kultúrneho povedomia.

Rád by som ešte vysvetlil slovné spojenie „český príspevok“ z názvu. Ide o skutočnosť, že samotný Karol, či Karel Plicka, spomínaný František Škvor, Alexander Hackenschmied (1907 – 2004), zodpovedný za strih, i producent Ladislav Kolda (1903 – 1983) boli českej národnosti (z nich iba Karol Plicka sa de facto stal Slovákom). Pritom sa s vervou, neuveriteľným nasadaním a nezištne (toto slovo je skutočne na mieste – film, tak ako to v podobných prípadoch býva, vyprodukoval značnú stratu – cca 200 000 Kčs, ktoré Kolda splácal do roku 1937²) pustili do projektu, o ktorého „slovenskosti“ sa dá sotva pochybovať.

Samozrejme, nejde o ojedinelý prípad. Vplyv českej kultúrnej obce na rozvoj a vôbec samotné zachovanie slovenskej kultúry bol už v predrevratovom období nepopierateľný a zástoj českých profesionálov v slovenskom prostredí bol značný a nenahraditeľný aj neskôr. Stabilita a sila českej kultúry, ktorá sa už v 19. storočí preukázala v česko-nemeckom prostredí krajín českej koruny, umožnili jej výraznú expanziu smerom na východ. Česko-slovenské kultúrne styky boli intenzívne už od prvej polovice 19. storočia. Príbuznosť – „bratskosť“ – českého a slovenského etnika bola taká výrazná, že časť slovenskej inteligencie v 18. a 19. storočí dokonca chápala češtinu ako svoj jazyk.³ Tak sa už v 19. storočí konštituovala tzv. idea československá, resp. „českoslovanská“. Na prelome storočí dochádzalo prostredníctvom koncertov ľudovej hudby, výstav a prednášok k propagácii slovenského ľudového umenia v českom a moravskom prostredí (jeho významným propagátorom bol

¹ Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

² Slivka, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 249.

³ Najznámejším príkladom je kňaz a spisovateľ Ján Kollár. Ľudovít Štúr neskôr na túto tendenciu reaguje v stati *Hlas oproti Hlasom*, Orol tatranský, č. 35.-36. (10. a 21. júla 1846), s. 274-276 a 282-284.

dr. Alois Kolísek, ktorý bol v rokoch 1898 – 1919 pedagógom v Hodoníne a neskôr pôsobil v Bratislave⁴). Česi sa naučili vidieť slovenskú kultúru prirodzene najmä vo folklóre. A tak sa už v predrevratovom období konštituoval mýtus „staršieho“ a „mladšieho brata“ a koncepcia kultúrneho protektorstva Čechov nad Slovákmi, čo, ako vieme, nieslo v sebe zárodok rozporov a nedorozumení. Po vzniku Československej republiky roku 1918 by istej časti českej kultúrnej verejnosti nebolo prekážalo, keby sa profil slovenskej kultúry „zakonzervoval“ v predvojnovom stave. Napokon sa ani tvorcovia filmu *Zem spieva* nevyhli kritike časti slovenskej verejnosti v tomto zmysle.⁵ Ich zámerom však nepochybne nebolo poukazovať na zaostalosť Slovenska, ale zachytiť už v tej dobe miznúci život slovenského vidieka.

Karel (Karol) Plicka (1894 – 1987), tento „majster deviatich remesiel“ ako sám seba nazýval, sa narodil vo Viedni (rodina pochádzala z Českej Třebovej, kde prežil aj časť detstva), pôsobil vo Wiener Sängerknaben, neskôr v zbore Dvornej opery, bol huslistom, učiteľom (učiteľský ústav vyštudoval na žiadosť rodičov), etnografom a hudobným vedcom, fotografom, pričom ho pochopiteľne zaujalo aj nové médium – film. Pritom veľkú časť svojho profesionálneho tvorivého života venoval práve Slovensku. Karol Plicka bol v medzivojnovom období najvýznamnejším slovenským folkloristom a v rokoch 1924 – 1939 bol zamestnancom Matice slovenskej s úlohou zbierať ľudové piesne, pričom pri tejto etnografickej činnosti využíval fotografiu a od roku 1926 aj filmovú kameru. Práve v priebehu roka 1926 natočil Plicka dva krátke nemé filmy – *Pod Tatrami* a *Čičmany I*, ktoré síce neprekračujú rámec obrazového dokumentu, môžeme ich však chápať ako štúdie k nasledujúcim projektom, ku vzniku ktorých prispela aj štedrá prezidentská dotácia roku 1928. V priebehu tohto roka vznikol celovečerný nemý film *Za slovenským ľudom*, úspešne uvedený v rámci Medzinárodného kongresu kresliarov, ktorý sa konal v septembri 1928 v Prahe a v Košiciach a následne v rámci I. Medzinárodného kongresu pre ľudové umenie v Prahe (7. – 13. októbra 1928). Zaujímavosťou je, že pre toto uvedenie pripravil skladateľ Jaroslav Ježek (1906 – 1942) v spolupráci s Plickom sprievodnú hudbu na motívy slovenských ľudových piesní. Išlo teda de facto o cielene komponovanú filmovú hudbu. Film ako celok sa nezachoval, niekoľko záberov sa však objavuje aj v nasledujúcom filme – *Po horách, po dolách*, nakrútenom v priebehu roka 1929 a úspešne uvedenom 7. 12. 1929 v Prahe (slovenská premiéra sa uskutočnila 26. 3. 1930 v Martine). Pri vytváraní kópie filmu na jar 1931 došlo k závažnejším zmenám v koncepcii filmu a Plicka nahradil „príliš deskriptívne úseky“ úsekmi s väčším dôrazom na umelecké stvárnenie a poetické poňatie materiálu.⁶ Vznikla tak druhá verzia filmu, premiérovaná 22. 4. 1931 v Bratislave a úspešne prezentovaná na benátskom Biennale

⁴ K tejto problematike pozri Hrková, Naďa: *Tradičia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*, Litera, Bratislava, 1996, s. 34-37.

⁵ Slivka, Martin: *Karol Plicka vo filmovej faktografii*, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 78.

⁶ Slivka, Martin: *Karol Plicka vo filmovej faktografii*, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 62.

roku 1932. Na základe uvedených skutočností je zrejماً Plickova ambícia a posun v koncepcii a poňatí filmovej tvorby od čisto dokumentačného materiálu smerom k umeleckej tvorbe. Naplno uplatniť tento zámer mu umožnil vynález zvukového filmu, ktorý ho inšpiroval k natočeniu filmu ako umeleckého diela so slovenskou národopisnou tematikou. Výsledkom tohto tvorivého zámeru bol film *Zem spieva* ako prvý celovečerný zvukový film v rámci slovenského kultúrneho podnikania.⁷ Oficiálne išlo o film Matice slovenskej, jeho „slovenskosť“ je z kultúrneho a ideového aspektu nepopierateľná, z viacerých hľadísk je však sporná – ako sme už spomínali, tvorivý team bol úplne český – Karol Plicka, Alexander Hackenschmied zodpovedný za strih a autor hudby František Škvor, dve tretiny výrobných nákladov niesol český výrobca Ladislav Kolda (Matica slovenská prispela jednou tretinou) a záštitu prebral prezident republiky T. G. Masaryk.⁸

Film vznikol od jari 1930 do leta 1933, pričom od augusta 1932 sa film strihal. Zámerom tvorcov bolo uviesť obrazy zo života slovenského vidieka od jari do jesene, pričom prológom k filmu boli zábery Prahy ako hlavného mesta a následne cesta vlakom na Slovensko. Pravdepodobne po roku 1939, po rozpade Československa, boli tieto zábery nahradené zostrihom zo života Bratislavy. V súvislosti so zobrazením života ľudu dominujú obrazy inšpirované ľudovou hudbou – tance, detské hry, obrady.

Hudbe prikladal Plicka mimoriadnu dôležitosť. Pôvodne chcel film ozvučiť pôvodným folklórom spievaným a hraným priamo aktérmi filmu, čo sa však ukázalo technicky nemožné – nezabúdajme, že Plicka film natáčal v neuveriteľných podmienkach – sám, bez filmového štábu. Nakoniec sa teda ukázalo nutné napísať originálnu filmovú hudbu (Plicka použil iba 6'25'' autentickej ľudovej hudby, zvyšných 58'43'' je komponovaná filmová hudba).

Miloš Ruppeltdt (1881 – 1943) navrhoval, aby hudbu napísal slovenský skladateľ, pričom však konkrétne meno nepadlo. Bolo by zaujímavé zamyslieť sa, aké možnosti slovenská hudobná kultúra Plickovi roku 1930 ponúkala. Najvýznamnejším skladateľským zjavom, vtedy už „žijúcou legendou“ bol nepochybne Ján Levoslav Bella, v tom čase už žijúci v Bratislave. Ten sa ako mladý skladateľ ešte počas svojho pôsobenia v slovenskom prostredí pred odchodom do Sedmohradska zaoberal slovenskou ľudovou piesňou a aj jej významom pre vytvorenie slovenskej národnej hudby. Vo svojej štúdií *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu* z roku 1873 popri požiadavke na zbieranie piesni apeluje na skladateľov, aby sa „dokonale oboznámili s gréckou a gregoriánskou hudobnou sústavou, ktorá tvorí základ našich národných spevov“,⁹ aby tým skladatelia čo najlepšie vnikli do ducha ľudovej piesne (vzhľadom na naše úvahy pripomínam v tejto súvislosti spôsob narábania s modálnymi melódiami a ich harmonizáciou v diele skladateľov Mocnej hrŕtky, hlavne

⁷ Lexmann, J: Slovenská filmová hudba 1896-1996, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, Bratislava, 1996, s. 35.

⁸ Tamže, s. 40.

⁹ Elscheck, Oskár – Elschecková, Alica: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005, s. 29.

N. A. Rimského-Korsakova). Životné peripetie, 40-ročný pobyt v čisto nemeckom prostredí v Sedmohradsku, odhliadnuc od skladateľovej umeleckej orientácie spôsobili, že rozsiahlu a skutočne kvalitnú a profesionálnu tvorbu jeho zrelého obdobia bez väčších výhrad môžeme zaradiť skôr do nemeckej hudobnej kultúry. Spoločensko-politické zmeny po roku 1918, jeho návrat domov – najprv do Viedne a potom do Bratislavy, spôsobili, že staručký skladateľ sa pokúsil o slovenskú tvorbu. Diela tohto obdobia sú však už akýmsi anachronizmom – odhliadnuc od kompozično-technickej kvality napr. kantáty *Svadba Jánošíkova* (1927) – a vlastne nezodpovedajú požiadavkám doby – je to priam irónia dejín, že skladateľovi, ktorý mal všetky predpoklady ideu slovenskej národnej hudby realizovať, to vlastne nebolo umožnené. Ďalším slovenským skladateľom, ktorý prichádzal do úvahy, bol Mikuláš Schneider-Trnavský, vtedy na prahu päťdesiatky na vrchole svojich tvorivých síl. Tento mimoriadne plodný, nadaný a skutočne profesionálny skladateľ mal okrem iného v tom čase už na konte svoje najúspešnejšie piesňové cykly a navyše 5 zošitov úprav slovenských ľudových piesní (op. 27 až 31) – tento údaj spomínam v súvislosti s Plickovým záujmom o túto problematiku. Napriek tomu by mu Schneider-Trnavský svojim naturelom pravdepodobne nevyhovoval, predovšetkým z dôvodu zaťaženia „romantickým dedičstvom“ a orientáciou na západnú hudobnú kultúru (iba pripomínam, že Schneider už pred prevratom utržil kritiku za „internacionálny hudobný modernizmus“;¹⁰ motivácia kritika M. Licharda však korenila skôr v dosť krátkozrakej snahe o udržanie akéhosi „status quo“ – o nevyvojovú orientáciu na úpravy slovenských ľudových piesní). Skladatelia ako Frico Kafenda (1883 – 1963), priam bytostne orientovaný na západoeurópsku avantgardu, navyše v medzivojnovom období „zavalený“ pedagogickou činnosťou a ako skladateľ de facto odmlčaný, či Alexander Albrecht (1885 – 1958), tento skutočne pozoruhodný zjav, ktorý sa však takpovediac iba postupne stával slovenským skladateľom, ani neprichádzali do úvahy. Navyše tu figurovali aj organizačné ťažkosti – bolo nutné, aby skladateľ trávil proces strihania filmu v Prahe. Iba podotýkam, že z najmladšej skladateľskej generácie, ktorá napokon tak výrazne zasiahla do konštituovania slovenskej národnej hudby, mal štúdiá ukončené iba Alexander Moyzes (1906 – 1984) – pražské štúdiá u V. Nováka zakončil svojou *I. symfóniou* (1929, rev. 1936). Na konci tohto výpočtu potenciálu slovenskej hudobnej kultúry v tomto období (nespomenul som samozrejme Viliama Figuša-Bystrého a Mikuláša Moyzesa) si však dovoľím tvrdiť, že apel na to, aby hudbu k filmu *Zem spieva* napísal slovenský skladateľ, bol pravdepodobne iba Ruppeldtovým želaním (síce nie neopodstatneným) a Plicka pravdepodobne od začiatku uvažoval o spolupráci s Františkom Škvorom.¹¹ Poznal sa s ním

¹⁰ Jurík, M. – Zagar, P. (ed.): 100 slovenských skladateľov, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998, s. 244.

¹¹ Pri štúdiu materiálov a prameňov, predovšetkým vo veľmi komplexne spracovanej publikácii Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983 od M. Slivku som vlastne nenarazil na zmienku o tom, že by Plicka sám riešil dilemu ohľadom voľby skladateľa, hoci na túto požiadavku viackrát vecne a objektívne reagoval.

už od roku 1919, keď Plicka dirigoval zbor na smíchovskom dievčenskom lýceu a Škvor, vtedy študent u V. Nováka tam pôsobil ako korepetítor.¹²

Škvor, syn violistu orchestra národného divadla Josefa Škvora, sa narodil 11. decembra 1898 v mestečku Varaždinske Toplice v Chorvátsku, vyštudoval gymnázium na pražských Vinohradoch, potom študoval právo na Karlovej univerzite, pritom však navštevoval súkromné hodiny klavíra u Adolfa Mikeša a neskôr študoval kompozíciu v majstrovskej triede V. Nováka. Od roku 1923 pôsobil ako korepetítor v Národnom divadle, pritom však stále komponoval. Roku 1926 Národné divadlo uviedlo jeho balet *Doktor Faust* (podľa H. Heineho), ktorý Škvor sám naštudoval – ako dirigent bol následne roku 1927 angažovaný v Národnom divadle a pôsobil tam až do roku 1960. Roku 1930 napísal detskú operu – balet *Jarní pohádka*, písal orchestrálne skladby, komornú i vokálnu hudbu a po úspešnej hudbe k filmu *Zem spieva* napísal hudbu k množstvu československých filmov. Roku 1969 získal titul zaslúžilý umelec. Zomrel 21. mája 1970 v Prahe.

Škvora s Plickom spájaj záujem o ruskú hudbu (Škvor bol skutočným znalcom a propagátorom ruskej, najmä romantickej hudby) a o ľudovú pieseň, predovšetkým východoslovenskú. Tá sa stala nakoniec mimoriadne dôležitým inšpiračným činiteľom pre celkové vyznenie Škvorovej kompozície, a to napriek skutočnosti, že väčšina záberov pre film bola natočená na strednom Slovensku. Tento zdanlivý rozpor však ustúpil umeleckej štylizácii (Nezabúdajme, že Plicka bol skutočným znalcom slovenskej ľudovej piesne na dobovej úrovni výskumu). Využitie práve východoslovenskej ľudovej piesne malo aj ideový zámer – Plicka a Škvor ju považovali za najpríbuznejšiu s ukrajinskou a ruskou ľudovou hudbou, čím sa zároveň snažili poukázať na staroslovanský základ slovenského folklóru a jeho panslovanský charakter. Z geografického hľadiska ide o opodstatnený argument, skutočné vzťahy sú však omnoho komplikovanejšie: Plicka a Škvor považovali z tzv. hypotonality¹³ odvodené kvartové zostupné skoky v záveroch piesní za znak jasnej súvislosti s ruskou ľudovou piesňou, pre ktoré sú tieto intervalové postupy tiež charakteristické (avšak v odlišnom tonálnom kontexte). V každom prípade nemôžeme poprieť, že slovanská hudba má s najväčšou pravdepodobnosťou spoločný základ a jeho rezíduá sú prítomné v mnohých ľudových kultúrach.¹⁴ Na druhej strane, úplne odlišný kultúrny vývoj a hlavne nedostatočné kontakty s ruským prostredím počas väčšiny vývoja oboch ľudových kultúr spôsobili značné odlišnosti v melodickej štruktúre i tonalite. Pritom počas vývoja tzv. novouhorskej piesne od 19. storočia bolo práve územie dnešného východného Slovenska vystavené značnému vplyvu tejto „hudobnej revolúcie“, ako hovorí Bartók,¹⁵

¹² Slivka, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 73.

¹³ K tejto problematike pozri Elschek, Oskár: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005, s. 155.

¹⁴ K tejto problematike pozri Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 188-194.

¹⁵ Doslova „hudobná revolúcia maďarskej dediny“, pozri Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 238.

čo malo kultúrne i spoločenské dôvody (v tejto súvislosti bol za najpôvodnejší a najcharakteristickejší označovaný predovšetkým folklór zo stredného Slovenska, teda z oblastí, kde bolo natočených najviac scén). Zároveň treba poukázať, že východoslovenská pieseň, či slovenská ľudová pieseň vôbec, vykazuje vysoký stupeň príbuznosti s ukrajinskou piesňou, resp. západoukrajinskou či rusínskou piesňou (tento pojem sa z ideologického dôvodu v staršej spisbe neobjavuje). Pritom dôležitou poznámkou v súvislosti s tzv. novouhorskou piesňou je, že Bartók vidí jeden z jeho základných inšpiračných zdrojov práve v ukrajinskej (či rusínskej) kolomyjke¹⁶.

Snaha o poukázanie na „panslovanský“ charakter slovenskej ľudovej hudby mala v súvislosti s tvorbou Plicku i Škvora do značnej miery (pravdepodobne latentne) aj ideologický rozmer – obaja pravdepodobne vyšli z rusofilnej tradície (hoci nemám vedomosti o tom, že by to autori akýmkoľvek spôsobom deklarovali, do istej miery to dokazuje ich záujem o ruskú romantickú hudbu i ľudovú pieseň, vo filme zobrazené obrazy východnej cirkvi a napokon samotná koncepcia a stvárnenie filmovej hudby ako celku), ktorá sa v prostredí českej kultúrnej verejnosti vyvíjala od 19. storočia ako reakcia na národnostnú i politickú situáciu v prostredí habsburskej monarchie.

Táto tradícia a idea slovenskej vzájomnosti nezanikla ani po vzniku Československej republiky. Hoci nové politické a spoločenské podmienky v ČSR i v Sovietskom zväze boli diametrálne odlišné a z politických aj ideologických dôvodov neboli vzťahy medzi nimi bezproblémové (o. i. činnosť čs. légií počas revolúcie v Rusku, atď.), „panslovanské“ stanovisko bolo stále aktuálne, predovšetkým v snahe vymedziť sa silnému nemeckému, v slovenských podmienkach aj maďarskému živlu. Snaha o priblíženie k ruskému folklórnemu prostrediu je zrejmá i v úsekoch filmu s religióznou tematikou – po titulku „Veľkonočné ráno na slovenskom vidieku“ nasleduje grécko-katolícky obrad posvätenia jedla a v úseku „Na sklonku leta príde vďaka za dary zeme“ je zobrazená pravoslávna procesia (treba podotknúť, že náboženstvo východného obradu je na Slovensku menšinové, a zároveň spomenúť skutočnosť, že obe spomínané scény boli natočené na Podkarpatskej Rusi – vtedy súčasť ČSR; istá miera ideologického zámeru tu je pravdepodobne ťažko spochybniteľná). Pre tieto úseky filmu Škvor našiel mimoriadne vhodné vyjadrenie. Sám Plicka hovorí o súvislosti hudby z týchto úsekov s hudbou z *Borisa Godunova* od Musorgského, ktorú skladateľ samozrejme poznal v redakcii N. A. Rimského – Korsakova.¹⁷

Treba podotknúť, že Škvor bol znalcom a propagátorom ruskej hudby, hlavne tvorby skladateľov Mocnej hrstky. Práve hudba tejto generácie inšpirovala Škvora k narábaniu so zvoleným folklórnym materiálom, keďže ruskí skladatelia už v 60. rokoch 19. storočia vytvorili spôsob zasadenia modálnej melodiky do harmonického rámca. Z hľadiska inštrumentácie využíva Škvor

¹⁶ Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 239.

¹⁷ Lexmann, J.: Hudobné ozvučenie Plickovho filmu *Zem spieva*, In: Slovenské divadlo, roč. 27, 1979, č. 2, s. 199-239, s. 236.

postupy pripomínajúce Rimského-Korsakova, a to predovšetkým v úsekoch, kde spracováva konkrétny folklórny materiál:

The image shows a musical score for two systems. The first system is for flutes (fl 1,2) and strings (tr con sord., ar, žn zbor). The second system is for a piano (p). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody in the flute part consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment features block chords and simple harmonic lines. The score ends with the instruction 'atd.' (ad libitum).

Príklad č. 1.

a v pôvodnej hudbe religiózneho charakteru (spomínané súvislosti s hudbou z opery *Boris Godunov*):

The image shows a musical score for two instruments: clarinet (cl 1,2) and fagot (fg 1,2). The music is in a key with one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth notes, often beamed together, with some rests. The accompaniment consists of block chords. The score ends with the instruction 'atd.' (ad libitum).

Príklad č. 2.

Celkový ráz a vyznenie hudby je však odlišné v úvodných úsekoch filmu, kde podfarbuje zábery z mestského prostredia i prvé zábery zo Slovenska – Tatier (Búrka a jar v prírode), kde sa skladateľ necháva inšpirovať Novákovou symfonickou básňou *V Tatrách*.

V súvislosti s použitým folklórnym materiálom ide o 28 konkrétnych ľudových piesní, z toho dve huculské, teda rusínske. Miera aplikácie konkrétnych nápevov sa v jednotlivých úsekoch filmu značne líši – od harmonizácie a inštrumentácie celej piesne až po využitie a inšpiráciu zvolených intervalových postupov v pôvodnej hudbe – príkladom je napr. nápev č. 8, ktorý ma za úlohu

charakterizovať „staré“ Slovensko, ktorý je pravdepodobne variáciou piesne *Ej, zalužicki po'lo* (Plicka však tvrdí, že ide o pieseň z Košeckého Rovného).¹⁸



Príklad č. 3.

Pôvodným je i motív, ktorý zaznieva v úvode (*Jazdy Slovenskom*) a v priebehu filmu sa viackrát objavuje – plní funkciu akéhosi leitmotívu, pre ktorý Škvor využíva v snahe dosiahnuť „slovenský“ charakter nápevu descendenčnú melodiku s kvartovým postupom v závere (už sme spomínali „panslovanský“ charakter tohto intervalového postupu):



Príklad č. 4.

Film *Zem spieva* sa na premiére doma (26. októbra 1933 v kine Světozor v Prahe, premiére predchádzali predpremiéry vo viacerých slovenských mestách v septembri 1933) i v zahraničí stretol so zaslúženým úspechom (okrem ČSR sa hral v Rakúsku, Švajčiarsku, Holandsku, Francúzsku, Švédsku, USA i v Kanade) a jeho nesporné kvality mu zaručili miesto v svetovej kinematografii, k čomu samozrejme prispela i Škvorova hudba. Tá do istej miery ovplyvnila (i podľa slov Plicku¹⁹) i tvorbu nastupujúcej generácie slovenských skladateľov, predovšetkým však filmovú hudbu – medzi popredných skladateľov inšpirovaných Škvorovou hudbou by sme mohli zaradiť už spomínaného Alexandra Moyzesa, mimoriadne plodného Šimona Jurovského (1912 – 1963) a Tibora Freša (1918 – 1987; isté náznaky nachádzame v neskoršej tvorbe pre folklórne súbory), a to napriek skutočnosti, že

¹⁸ Lexmann, J.: Hudobné ozvučenie Plickovho filmu *Zem spieva*, In: Slovenské divadlo, roč. 27, 1979, č. 2, s. 199-239, s. 206.

¹⁹ Lexmann, J: Slovenská filmová hudba 1896-1996, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, Bratislava, 1996, s. 40.

celkové vyznenie hudby odkazujúce predovšetkým na vzory prebraté z ruskej romantickej tradície vykazuje výrazné odlišnosti oproti tomu, čo by sme neskôr mohli nazvať „slovenským“ idiómom – tento fenomén tvorbe slovenských modernistov nasledujúcej skladateľskej generácie (už spomínaný Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker) zapožičiava osobitosť. V princípe ho môžeme definovať ako dobovo najúspešnejšiu tvorivú metódu založenú na ľudových inšpiráciách a sugerujúcu určitú „slovenskosť“ v hudbe. Definícia „slovenského idiómu“ nie je ľahká, nakoľko sa tento prejavuje u jednotlivých autorov a v jednotlivých dielach v rozličnej miere ľudovej inšpirácie a v rôznej aplikácii tradičných a aktuálnych štýlových elementov západoeurópskej hudby.

Čo sa týka ľudovej inšpirácie, popri využití konkrétnych nápevov ide predovšetkým o využitie tónového materiálu, pričom je nutné tento materiál vnímať celostne v súvislosti s rytmickou zložkou a tonalitou založenou na aplikácii modov mimo dur-molového systému. Druhým dôležitým aspektom pri konštituovaní „slovenského idiómu“ bolo smerovanie slovenských skladateľov, formovaných Vítězslavom Novákom, ktorý ich priviedol k výraznej aplikácii prostriedkov impresionizmu. Došlo teda k fúzii modálnych prostriedkov starších vrstiev ľudovej hudby a prostriedkov impresionizmu, pričom tu nachádzame stále prítomné neskororomantické relikty. Prezencia zásad tradičného európskeho hudobného myslenia so svojimi formovými, harmonickými i výrazovými aspektmi spôsobuje spätosť slovenskej moderny s európskym hudobným vývojom.

Treba podotknúť, že hudba k filmu *Zem spieva* vznikala v rokoch 1932 – 1933, teda takpovediac bezprostredne pred razantným nástupom Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa, ktorí viac-menej etablovali štýl a vyjadrovacie prostriedky mladej slovenskej hudobnej kultúry v podobe, ktorá bola v priebehu najbližších rokov akceptovaná tak verejnosťou, ako aj kritikou a stala sa de facto akousi oficiálnou doktrínou.²⁰ V týchto súvislostiach je Škvorova hudba k Plickovmu filmu príkladom konkrétnej snahy, priam vízie vytvoriť pôvodnú „slovenskú“ hudbu s jej vlastnými hudobnými, štýlovými a idiomatickými vlastnosťami na pôdoryse ruskej romantickej tradície.

BIBLIOGRAFIA

²⁰ V snahe „dohnať zameškané“ došlo k akémusi diktátu hlavne z oficiálnych kruhov i kritiky, ktorá vlastne odmietala akékoľvek iné inšpirácie, hlavne dobovej západnej avantgardy, aby došlo k dôkladnému etablovaní „hlavného prúdu“, typickým príkladom môže byť mladý A. Moyzes, v mladosti koketujúci s dobovou avantgardou a s prvkami jazzu (West pocket suite, Op. 7, Jazzová sonáta, Op. 14, atď.). Následná kritika (napr. I. Ballo) ovplyvnila de facto celý Moyzesov skladateľský vývoj a menované skladby ostali napokon akýmisi štúdiami. K tejto problematike pozri Hrčková, Naďa: Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra, Litera, Bratislava, 1996, s. 174 a nasl.

- ELSCHEK, Oskár: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005.
- ELSCHEK, Oskár – Elscheková, Alica: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005.
- HRČKOVÁ, Naďa: Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra, Litera, Bratislava, 1996.
- CHALUPKA, Ľubomír: Cestami k tvorivej profesionalite, Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950), Hudobný fond – Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava, 2015.
- Jurík, M. – Zagar, P. (ed.): 100 slovenských skladateľov, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998.
- KRESÁNEK, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997.
- LEXMANN, J.: Hudobné ozvučenie Plickovho filmu Zem spieva, In: Slovenské divadlo, roč. 27, 1979, č. 2, s. 199 – 239.
- LEXMANN, J: Slovenská filmová hudba 1896 – 1996, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, Bratislava, 1996.
- Slivka, Martin (ed.): Karol Plicka o folklóre, fotografii, filme, ASCO, Slovenské národné múzeum – Etnografické múzeum Martin, 1994.
- SLIVKA, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983.

SBORMISTRYNĚ A PEDAGOŽKA ANNA DOČKALOVÁ (1886 – 1949) BLÍZKÁ SPOLUPRACOVNICE DOBROSLAVA ORLA

12 Kateřina Andršová

Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta

V letech 1929 – 1938 na Slovensku působila sbormistryně a pedagožka Anna Dočkalová. Odborné muzikologické veřejnosti je známá především z hesla *Anna Dočkalová* v Československém slovníku hudebním osob a institucí (dále ČSHS).¹ Podrobnější monografická práce o její životní a profesní dráze dosud nevznikla. Předložená studie si klade za cíl na základě primárních pramenů i méně známých regionálních badatelských výsledků rekonstruovat biografii Anny Dočkalové s bližším zaměřením na období, kdy Anna Dočkalová působila na Slovensku jako sbormistryně, pedagožka, a především jako blízká spolupracovnice Dobroslava Orla.

Při rekapitulaci pramenné základny a literatury vztahující se k dané problematice je třeba uvést, že Anně Dočkalové od poloviny osmdesátých let věnuje pozornost především regionální tisk. Jako první na ni v roce 1986 upozornil bývalý ředitel prostějovského kina Ivan Čech v prostějovském kulturním časopisu *Štafeta*, příspěvkem nazvaným *Centenarium Anny Dočkalové*.² Příspěvek vychází částečně z informací poskytnutých pamětníky a rodinnými příslušníky Dočkalové.

Životním příběhem Anny Dočkalové se dlouhodobě zabývá knihovník obce Bousín a autor prací o historii obce a slavných rodácích Dražanské vrchoviny Ing. Josef Julínek, který shodou okolností žije v jejím rodném domě. V jeho soukromém archivu jsou cenné dokumenty ikonografické i písemné povahy vztahující se k Anně Dočkalové včetně obou vysokoškolských indexů, domovských listů, cestovního pasu a řidičského průkazu. Ing. Julínek byl rovněž v kontaktu s příbuznými Anny Dočkalové a pamětníky, od nichž zachytil vyprávění o bousínské rodačce Marii Řehulkové,³ která podle svých slov až do nuceného odchodu ze Slovenska v roce 1938 vařila a pomáhala v domácnostech Anny Dočkalové, Dobroslava Orla a Aloise Kolíška, Orlova kolegy a kněze z Protivanova.⁴ Ing. Julínek společně s Doc. PhDr. Karlem Sommerem, CSc. vydal několik publikací zaměřených na regionální historii obcí Dražanské vrchoviny, v nichž jsou zmínky také o Anně Dočkalové a její rodině.⁵

¹ ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRONĚ a Zdenko NOVÁČEK. 1965. *Československý hudební slovník osob a institucí*, 1. díl. Praha: Státní hudební vydavatelství.

² ČECH, Ivan: Centenarium Anny Dočkalové, in: *Štafeta*, 1986, r. 18, č.3, s.21-22.

³ Srov.: „Ještě jednou prosím, abys Ty, vzácný a milý příteli, jakož i drahá slečna, přijali můj nejsrdečnější dík. Pozdravujte laskavě také Vaši Marjánku [Marii Řehulkovou?] a pohlad'te za mne mého čtyřnohého přítele.“ Těmito slovy děkuje v dopise z 22. března 1933 československý konzul v Poznani Ing. Zdeněk Matoušek Orlovi a slečně profesorce Dočkalové za pohostinství. (NM-ČMH, 1180, 33-B/I-8.)

⁴ JULÍNEK, Josef: Za tajemstvím jednoho domu, in: *Štafeta*, 2008, r. 39, č.1-2, s.16-20.

⁵ JULÍNEK, Josef – SOMMER, Karel: *Z minulosti obce Bousín*. Bousín: Občanské sdružení Bousín a Repechy, 2004. 157 s., obr. Zde Ing. Julínek uveřejnil dobovou fotografii školy, která je současně rodným domem Anny Dočkalové, dále

Posledním z trojice regionálních badatelů a současně vzdáleným příbuzným Anny Dočkalové je Radek Materna. Zabývá se genealogií rodu a na základě studia matričních záznamů vytváří rodokmen.

Podle matričního záznamu se Anna Dočkalová narodila 17. prosince 1886, pokřtěna byla o dva dny později, tedy 19. prosince 1886.⁶ V ČSHS, ale i na některých jejích osobních dokumentech včetně domovského listu z 7. října 1929 a cestovního pasu vydaného 4. dubna roku 1933 je uveden odlišný letopočet narození – 1887.⁷ Z matričního záznamu dále vyplývá, že se Anna Dočkalová narodila Bousíně čp. 40, tedy v budově školy, v níž byl její otec František Dočkal učitelem. Její matka Anna, rozená Crhonková pocházela z Drahan. Později byl otec přeložen do Bedihošti, kde Anna Dočkalová absolvovala školní docházku. V Bedihošti byl Anně Dočkalové, žačce školy měšťanské, 12. září 1900 vystaven Domovský list.⁸

Ve výroční zprávě brněnského šestiletého dívčího lycea Vesny z roku 1902 – 1903, Annu Dočkalovou z Bousína (Bedihošti) najdeme mezi žákyněmi páté třídy. K tomu je třeba poznamenat, že brněnské dívčí lyceum bylo první svého druhu v Rakousko-Uherské monarchii. Jeho zřizovatelem byl ženský spolek Vesna a ředitelem František Mareš. Lyceum bylo otevřeno teprve v roce 1901.⁹ Výuka začala ve školním roce 1901 – 1902 a Anna Dočkalová tedy patřila k prvním žákyním, které byly do školy přijaty. Jednou z priorit spolku Vesna bylo pořizování sbírek lidového umění a jeho dokumentace – také pomocí fotografické techniky. Je možné, že právě zde má zárodek pozdější nápad tuto metodu využít také v hudební paleografii. Absolventky lycea směly bezprostředně po úspěšném zakončení školy učit na obecných a měšťanských školách. Podmínkou završení studia a získání oprávnění k vykonávání pedagogické profese na vyšších typech škol bylo absolvování minimálně šesti semestrů na Univerzitě. Vyšší škola dívčí Vesny a v návaznosti na ni také lyceum měly od roku 1886 právo veřejnosti,¹⁰ které absolventky ke vstupu na Univerzitu opravňovalo. Této možnosti využila i Anna Dočkalová. Studium úspěšně zakončila ve školním roce 1904 – 1905 a odešla do Prahy na Karlo-Ferdinandovu Univerzitu. Podle záznamu v indexu¹¹ zde od akademického roku 1905 – 1906

její ateliérovou fotografii z počátku století a titulní list indexu z Univerzity Komenského v Bratislavě, kde byla od akademického roku 1929 – 1930 zapsána jako mimořádná studentka.

⁶ Za poskytnutí výpisu z matriky děkuji Radku Maternovi.

⁷ Za poskytnutí osobních dokumentů Anny Dočkalové děkuji Ing. Josefu Julínkovi.

⁸ Za jeho poskytnutí děkuji Ing. Josefu Julínkovi.

⁹ *Národní politika*. Praha, Tiskařský a vydavatelský závod Politika. 20. 6. 1901, r. 19, č. 168, s. 4. „České dívčí lyceum v Brně. Spolku „Vesně“ došlo úřední oznámení, že dovoluje se mu zříditi a po prázdninách otevřiti dívčí lyceum. Dosavadní vyšší škola dívčí přemění se na šestitřídní dívčí lyceum. Letos se bude vyučovati v 1., 4., a 5. třídě podle osnovy dívčích lyceí, ve 2. a 3. třídě pak podle osnovy dosavadní. Předběžný zápis bude dne 15. a 16. září, zápis a přijímací zkoušky po prázdninách dne 16. a 17. září.... Žákyně ze školy měšťanské budou sprostěny zkoušky přijímací do vyšších tříd dívčího lycea z těch předmětů, jimž s dobrým prospěchem učily se ve škole měšťanské.“

¹⁰ *Pedagogické rozhledy*. Praha. Dědictví Komenského. 1900. r. 13, č. 1., s. 42. „Od r. 1886 vzrostla jednoduchá dívčí pokračovací škola ve školy: 1. vyšší o 6 třídách (s právem veřejnosti). ...“

¹¹ Za jeho poskytnutí děkuji Ing. Josefu Julínkovi.

do roku 1907 – 1908 Dočkalová studovala jazyky (český jazyk a literaturu, německý jazyk a literaturu, základy francouzštiny) a pedagogiku. Paralelně s univerzitním studiem se herecky vzdělávala v soukromé dramatické škole renomované profesorky Ludmily Danzerové.¹² Série jejich vystoupení v roce 1908 si všiml také dobový tisk. Kritiky v dobových periodikách *Národní politika* a *Ženský svět – List paní a dívek českých*¹³ z roku 1908 velmi pochvalně hodnotily její výkony na různých pražských scénách, kde se uplatnila jako herečka především v rolích mladých naivních dívek. V Pištěkově lidovém divadle na Vinohradech pohostinsky vystoupila v hlavní roli *Marinky Válkové* ve stejnojmenném dramatu o pěti jednáních Františka Xavera Svobody. Kritiky vyzdvihovaly inteligenci, s jakou se zhostila svých rolí a zdůrazňovaly, že je žákyní dramatické umělkyně Ludmily Danzerové.¹⁴

Důležitým, dosud nepovšimnutým pramenem bádání, odhalujícím zcela nové skutečnosti z období pražských studií Dočkalové, je její korespondence uložená v Literárním archivu pražského Památníku národního písemnictví.¹⁵ Klíčová je její výměna dopisů se spisovatelkou Růženou Svobodovou, s níž se úzce stýkala v letech 1906 – 1908, přičemž od roku 1907 také bydlela v její

¹² Ludmila Dvořáková Danzerová (1859 – 1917) byla v letech (1887 – 1912) členkou Národního divadla. Paralelně provozovala soukromou pedagogickou praxi. <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1460&pn=456affcc-f402-4000-aaff-c11223344aaa> [cit. 18. 2. 2018]

DVOŘÁKOVÁ-DANZEROVÁ, Ludmila. Ze života divadelního: úvahy a vzpomínky. Praha: Český Čtenář, 1917, 68 s. Český Čtenář; roč. 9, sv. 3, kniha 35.

¹³ *Ženský svět list paní a dívek českých*. Praha: Ústř. spolek českých žen, 20. 12. 1908, r. 12, č. 22, s. 304. „Divadlo. Ve prospěch pomníku Hany Kvapilové hráli ve středu dne 9. prosince žáci dramatické školy paní L. Danzerové dvě zajímavé jednoaktovky: po prvé u nás hraná „Práva duše“ od G. Giacosa, překl. Bedř. Frída a „Rozmar“ od Alfreda de Musset, překl. J. Becka. Vystoupili v nich čtyři mladiství adepti umění dramatického, jichž umělecká výchova slouží opravdu ke cti svědomité a na žáky své mnoho z vlastní krásné snahy přenesší učitelce. Zvláště slečna Anna Dočkalová připojila k velkému nadání a sympathickému zjevu své umělecké osobnosti vše, čeho třeba dramatickým pracovníkům k plnému a vítěznému úspěchu. Večer shormáždil celou téměř uměleckou a literární obec naši ke sváteční schůzce. Jako rudá hvězda svítila nad ním a vedla putovníky ze všech končin nehynoucí teskná památka. P[avla] M[aternová]“

Této události věnoval svou pozornost také deník *Národní politika*. *Národní politika*. Praha, Tiskařský a vydavatelský závod Politika, 12. 12. 1908, r. 26, č. 342, s. 7. „Po pí. Kvapilové u nás, po sign. Variniové u Zaccanioho pokusila se o úlohu Anny ve středečním představení sl. Dočkalová. Rozumí se, že nedosáhla účinnu svých předchůdkyň – mistryň v oboru psychologického podání – nicméně prozradila jistou uzpůsobilost k malbě duševních procesů. I zjevem byla velmi interesantní. Hůře se vedlo pánům. Paolo přímo lital po jevišti, Mario byl příliš suchý v podání své role. – Mussetova aktovka je hotová nuda. Věc zastaralá, a k tomu hraná v tempu nejpohodlnějším, až vleklém. V pohybech i deklamaci dobrou školenost prokazovali opět sl. Dočkalová, sl. Krylová a p. Laciňski. Návštěva bohužel neodpovídala pietnímu účelu představení. S.“

¹⁴ *Národní politika*. Praha, Tiskařský a vydavatelský závod Politika, 5. 5. 1908, r. 26, č. 124, s. 5. Úryvek z kritiky tříaktovky *Jenda* od Quido Maria Vyskočila. Dne 28. března ji v Národním domě vinohradském provedl studentský kroužek „Scena academica“: „Hlavní interes zajímavého publika nesl se zcela zřejmě k provedení, které bylo zcela sympatické, hlavně v postavě dobrácké zlekané a tiše trpící venkovské matičky Jendovy (Věra Rybářová), koketní a svůdné Almy (Anetta Smolová), energického jendy (Benjamin Smola) a hlavně roztomilé, výrazně a prostičce založené Aničky (Anna Dočkalová), která zejména ve druhém aktě přesvědčila o svojí inteligentní, slibné vloze půvabně naivní a srdečně milovnice. Má lahodný, melodicky znějící hlas, který umí ovládati do posledních odstínů a který podporován krásným – u nás opravdu vzácným – členěním vět, získával diváka. Temperament a rozumně tlumená vášeň obou adeptů Smolových poukazovala výrazně ke škole Želenského, zatím co slečna Dočkalová dělala opravdovou čest svojí pilné učitelce pí. Danzerové...“ Kritika podepsána S.

¹⁵ Korespondence je uložena v těchto fondech: Růžena Svobodová, F. X. Svoboda, Žofie Podhorecká, Božena Heritesová, Marie Hübnerová, František Bílý, František Xaver Procházka, Sedláček Alois, Jan Ješek Hofman.

domácnosti.¹⁶ Z dopisů vyplývá, že Růžena Svobodová jí pomáhala budovat kariéru herečky,¹⁷ sledovala její studium herectví v soukromé dramatické škole Ludmily Danzerové,¹⁸ zásadním způsobem ji přiváděla do světa emancipovaných a vzdělaných žen, seznamovala ji s významnými uměleckými osobnostmi té doby¹⁹ a současně jí zásadním způsobem zasahovala do života. Některé dopisy posílala Dočkalová Růženě Svobodové od svých příbuzných v Ústí nad Labem. V dopisech se zmiňuje především o strýci, který jí hmotně podporoval a hradil výlohy za její léčení. V dopise datovaném 30. – 31. 12. 1906 v souvislosti s přípravou silvestrovského programu ústecké Besedy uvádí, že její strýc diriguje sbory.²⁰ Součástí fondu Růženy Svobodové v Literárním archivu Památníku národního písemnictví je také korespondence Dočkalové z let 1905 – 1908 s jejím

¹⁶ První přímá zmínka o bydlení u Svobodů pochází z 11. září 1907. V dopise adresovaném Františku Bílému, zemskému školnímu radovi Království českého se přimlouvá za svého kolegu ze studií Bohumíra Nevyjela, aby získal místo na pražské střední škole: „*Těž dovoluji si připojití nejuctivější poručení a pozdrav spisovatele F. X. Svobody, jenž Vás prosí za laskavé protěžování pana Nevyjela. – Bydlím totiž u Svobodů. Předem vzdávám za vše nejlepší a nejsrdečnější díky a znamenám se k Vám v nejhlubší úctě, obdivu a vděčnosti oddaná krajanka Ph.St. A. Dočkalová.*“ (PNP, fond František Bílý, LA,91/45/neuvedeno.)

Nepřímé zmínky o bydlení u Svobodů se nacházejí také v korespondenci Dočkalové s Růženou Svobodovou. Dopis z 5. 8. 1908: „*...Milostpaní zlatá, pozitříř dovolím si dát k Vám nahoru matrace a noční stolek, – za jichž laskavé zapůjčení Vám mnoho děkuji a ruce líbám – a současně pytel se svými peřinami a do pytle některé věci, jež nechci sebou domů voziti. Vráťím se do Prahy 1. září již, a o ostatním se dohovoříme, milostivá Paní, myslím, že pokud nebudete mít zbytečný nábytek do mého pokojíčka, dá se, za levný peníz vypůjčit, a nebo si nechám něco na splátky pořídit. O obědy a večere Vás stejně nebudu obtěžovat, budu chodit dále do Prahy, jakož vůbec Vás nebudu obtěžovat, pracovat již dovedu, budu muset, a vše krásně půjde. Doufám, že můj pokus, dostat se na podzim k Nár. div. nezklame, a tak bude práce spousta.*“ (PNP, fond Růžena Svobodová, LA/39/66/0340)

¹⁷ Tamtéž. „*Po Dagmarě v Manželství přibýlo obdivovatelů; všichni zcela správně vidí Váš vliv, čímž jsem jediné pyšná.*“

¹⁸ Za nejzávažnější lze považovat dopis z 29. ledna 1907. Dočkalová v něm Svobodovou (v dopisech ji vždy oslovuje Nejdražší milostivá paní!) velmi podrobně informuje o své návštěvě u foniatra, kterého vyhledala na doporučení Danzerové. „*Nejdražší milostivá Paní, / Dříve než-li přijdu zítra, abyste ráčila vědět, doslovně, co mi Dr. Výmola 2x opakoval. Řekla jsem mu to, co se pí D-ové zdá, ovšem ve formě, jako by to vypožoroval někdo X, s nímž se připravuji ke státní zkoušce ze zpěvu (u nás možné na univ.), a že současně si myslím, že mám slabý hlas, který při velkém napětí se stává dutým, neznělým a že jiní mají dojem, že je to hlas chorobný v podstatě, tedy kde by hrozilo nebezpečí nevyléčitelnosti. – Klidně mne vyslechl a řekl, že ten hlas, jímž mu to povídám je zastřený dočasně (za týden bude po tom), ale o nějaké chorobnosti hlasu není řeči, to slyší už předem. Po důkladném prohlédnutí a zkoušení ústrojí dýchacích (nosu též) a svazů hlasových řekl: Hlasivky velmi pružné a podajné o nějaké vadě v místech, kde se má tvořit hlas ani řeči, naopak hrdlo je velmi prostranné a schopné neobyčejné energie hlasu, taktéž zvučnosti. Že mluvím slaběji a zastřeněji vysvětluje takto. Předně slaběji proto, že sliznice je bledá – nedostatek krve; následkem vyčerpání krevní energie při větším napětí hlasu dostavuje se únava, která pomine a musí pominouti v nekratší době, jakmile se pozvedne celková krevnatost – chudokrevnost jedním slovem. – To je jedno. Na dočasném jen zastření vinna jest poněkud zanícená (a to pouze horní plochou) průdušnice, která však nemá co dělati s hlasivkami. Vyměšuje jen hlen a abnormální vlhkost, (nebo někdy i suchost) hlasivek tím slizem přivoděna jest příčinou toho zastření, patrného jen v některých chvílkách. Celkový výsledek: ústrojí hlasové úplně zdrávo a hrdlo má téměř výborné podmínky k tvoření se hlasu ať již zpěvu či řeči. Co se dosavadního timbru řeči týká je pouze zvykem (zlozvykem) mluvití tiše a tvořiti ne dosti správně polohově (v ústech) hlas, čemuž se dá odpomoci mírným jen cvikem: tvořením hlasu blíže v předu, což do jeho kompetence nespadá; je to věcí toho, kdo mne bude učit neb učí tvoření tonu ať hlasu či řeči. Vše ale mírně a bez námahy. „Bylo by opravdu škoda kazit si podmínky tak dobré a stává se to přílišnou námahou i u nejlepších řečníků a zpěváků.“*“

¹⁹ Z korespondence je patrné, že byla Dočkalová v kontaktu s Jaroslavem Kvapilem, Karlem Hašlerem, Bohdanem Kaminským, F. X. Šaldou, J. S. Macharem, Marií Hübnerovou, Boženou Benešovou a dalšími.

²⁰ PNP, fond Růžena Svobodová, LA, 39/66/0323, Dočkalová, Anna, Svobodové, Růženě. „*Ale dnešní den neměl vůbec být. Jsem ve zkoušce sborové v Besedě dopol. a v přestávce čtu v Nár. L. 'k zítřejšímu programu sylv. získána atd.' nechci to ani dopsat. Nevím, co se se mnou dělo vůbec! Strýc volá: 'Prosím, pokračujme ve zkoušce (diriguje sbory) a hned na to: 'Aničko, proč pláčeš, Berto odved' ji domů, není jí dobře, zbledla jako stěna!' A teta šla se mnou.*“

univerzitním kolegou Bohumírem Nevyjelem.²¹ Z korespondence vyplývá, že koncertovala a podílela se na organizaci kulturního života v rodném kraji.²² Dopisy odrážejí její neutěšenou ekonomickou situaci, konflikty s rodinou a jsou svědectvím jejího několikaletého, před rodinou tajeného vztahu s Nevyjelem. Vztah skončil rozchodem a následnou Nevyjelovou svatbou s Eliškou Zapletalovou, nejmladší sestrou Boženy Benešové – spisovatelky a blízké přítelkyně Růženy Svobodové.²³

ČSHS uvádí, že Dočkalová odešla do Berlína za hudebním vzděláním na zmíněnou Sternovu konzervatoř a Neue Opernschule. Na Sternově konzervatoři (Stern'sches Konservatorium) ovšem byla vedena jako studentka herectví²⁴ a Neue Opernschule byla založena teprve roku 1912.²⁵ Ve vztahu k údajné kariéře operní pěvkyně ČSHS uvádí, že byla „Sólistka opery (mladodramat. soprán) v Deutsches Opernhaus v Berlíně (1913/19) a ND v Brně 1919/1920.“ Toto tvrzení se nepodařilo zcela uspokojivě prokázat. Lidové noviny z 13. července 1916 připomínají výkon Dočkalové v hořešovickém divadle Urania v Mussetově aktovce Un Caprice (Vrtoch) a v souvislosti s tím zmiňují její angažmá v berlínském Lessingově divadle: „...při sbírkách na pomník Hany Kvapilové provedli ochotníci na jevišti divadla Urania a byla mezi nimi tehdy Moravanka Anna Dočkalová, žačka pí. Danzerové, později členka berlínského divadla Lessingova.“²⁶

Nikoliv jako sólistka, ale jako „člen Národní opery v Berlíně“ se Anna Dočkalová o tři roky později, v květnu roku 1919 podepsala v Lidových novinách²⁷ pod kritiku berlínské premiéry opery

²¹ Bohumír Nevyjel (1883–1915), hudebník a sbormistr, později profesor na novobydžovském gymnáziu. PNP, fond Růžena Svobodová, LA, 39/66/4048–4067, Dočkalová, Anna, Nevyjelovi, Bohumíru, 12 dopisů 1905–1908, 5 dopisnic, 1 pohlednice, 2 navštivenky.

²² PNP, fond Růžena Svobodová, LA 39/66/4052, Dočkalová, Anna, Nevyjelovi, Bohumíru. Dopis z 5. 8. 1905. „Zítřejší máme divadlo, jsem hlavní aranžérkou. Došlo právě jeviště a requisitory a tu víte, co bývá shonu. To není jen tak na venkově.“

PNP, fond Růžena Svobodová, LA 39/66/4053, Dočkalová, Anna, Nevyjelovi, Bohumíru. Dopis z 19. 8. 1905. „Z Oněgina pěju, až chrapím. – Zítřejší se bude Vaše „Dívka“ pět na zdejší slavnosti. Je to velmi pěkné ve sboru. Cp. tenoři jen trochu nařikají, ne na obtíž, nýbrž prý je to nízké pro ně a že prý chrapí. Máme u nás pp. právníky – tenory, vesměs téměř dívčí hlasy a tu se nedivím, že je jim to nízké.“ ... „Divadlo dobře dopadlo. – Těž 12. t. m. jsem pěla na koncertě akade. fer. klubu v Prostějově. Byl přítomen Drtina. Zpívala jsem jednu Janáčkovu píseň a 2 Nešverovy ze sbírky „Liebeslieder“. – Ledvína mne doprovázel.“

²³ O podílu Svobodové na rozkolu ve vztahu svědčí dopis Dočkalové Nevyjelovi ze dne 17. listopadu 1908: „Jak mám uvěřit spontannosti Vašeho poměru (jak Vy říkáte) ke sl. Lize, když Jste mi 3. as den právě po onom rozloučení na Žofíně v té noci za zpovědi řekl, že pí. Sv[obodová] Vám vychvalovala Lizu a řekla Vám, že já pro Vás nejsem, že byste si měl vzít Lizu?“

²⁴ [https://www.udk-](https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musikwissenschaft/Dokumente/StudierendeSternKonsCDEFneu.pdf?lang=de)

berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musikwissenschaft/Dokumente/StudierendeSternKonsCDEFneu.pdf?lang=de [cit. 10. 2. 2018]

Dotschkal, Anna auch Anni

Studienbeginn: 01.09.1909 Schauspiel (Tuerschmann)

Quellen: Jahresbericht 1909/10

²⁵ Deutsche Biographische Enzyklopädie Online. (2009). Berlin, Boston: K. G. Saur. Retrieved 10 Feb. 2018, from <https://www.degruyter.com/view/db/dbe> [cit. 10. 2. 2018], s. 363. „Hahn, Mary, geb. Jess, Sängerin, Gesangspädagogin, 26. 12. 1876 Flensburg“...“1912–16 war sie als Schauspielerin in Berlin und Wiesbaden tätig, leitete daneben die gemeinsam mit Maximilian Moris 1912 in Berlin gegründete „Neue Opernschule“ und lehrte Rede und Gesang...“

²⁶ (autor: jv.) Beseda. Musset v divadle. Lidové noviny. Brno, Vydavatelství Lidové strany v Brně. 13. 7. 1916, r. 24, č. 191, s. 1. Ranní vydání.

²⁷ Lidové noviny. Brno, Vydavatelství Lidové strany v Brně. 23. 5. 1919, r. 27, č. 142, s. 1-2.

Aequinoctium od Františka Neumanna, nově zvoleného šéfa opery brněnského Národního divadla. Od začátku sezóny 1919 – 1920 v tomto divadle získala angažmá jako lyrická sopranistka také Anna Dočkalová.²⁸ Její kariéra zde trvala přesně rok. Byla obsazena v pěti operách a byly jí přiděleny interpretačně i technicky náročné operní role.²⁹ Navzdory tomuto tvrzení, vycházejícímu z uveřejněného seznamu rolí, ji Václav Věžník uvádí v seznamu angažovaných pěvců pro sezonu 1919 – 1920 mezi pěvkyněmi malých rolí.³⁰ Z tohoto období se zachoval dopis Anny Dočkalové adresovaný Leoši Janáčkovi.³¹ Anna Dočkalová v něm objasňuje okolnosti svého selhání při provedení opery *Její pastorkyňa*, za něž jí byla udělena pokuta. V dopise se odvolává na léta strávená ve Vesně, kde měla poznat také Leoše Janáčka a líčí mu své zoufalé existenční poměry (nedostatek topiva), s nimi spojené zdravotní problémy a vleklé konflikty s vedením divadla. Zmiňuje se rovněž o intendantovi berlínské státní opery Hartmannovi³² a jeho zájmu o *Její Pastorkyňu*.

Brněnská kritika si povšimla jejich dvou pěveckých výkonů. Zápornou kritiku ztvárnění Kněžny ve Dvořákově opeře *Rusalka* uveřejnily Lidové noviny 13. září 1919: „*Slč. Dočkalová nedovedla hudebně dramaticky nedokreslené kněžně dát víc životnosti, a tak z velkých partií solových jenom o Ježibabě sl. Ježičové nutno mluvit s povšechným uznáním.*“³³

Kritika v Lidových novinách svědčí o tom, že její pěvecký výkon v Křičkově opeře *Ogaři*³⁴ byl přijat lépe: „*Ogaři byli dávání v Redutě v původním tvaru, jako jednoaktovka, nikoliv v dvouaktové úpravě provedení novoměstského a provedení bylo jistě pečlivé. Hlavní role vytvořily vesměs pěkným způsobem dámy Kubíková, Snopková, Hladíková a Dočkalová...*“³⁵

Anna Dočkalová opustila brněnské Národní divadlo na konci sezóny. Čím se zabývala v následujících sedmi letech je otázkou spekulací. Jediným vodítkem, které by mohlo vést k objasnění bílého místa v její biografii je dopis, který napsala F. X. Svobodovi 12. dubna 1927, tedy v době, kdy již působila jako sbormistryně pěveckého sboru prostějovského spolku *Vlastimila*: „*Zajímá-li Vás, jak se utvářely mé osudy, tož bych Vám to jednou napsala. Duch neklidný, roztěkaný a bloudící světem jako Ahasver... tak jsem se poznala! Unavena, často zklamána se srdcem chorým a smutným vrátila jsem se, uzdravila fyzicky poněkud a šla se toulat dál. Má těžká srdeční choroba (již jsem na*

²⁸ VĚŽNÍK, Václav: *Zpívali v Brně II. Kronika české opery v Brně*. JAMU Brno, 2014, s. 128

²⁹ <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=person&a=detail&id=9811> [cit. 11. 2. 2018] Anna Dočkalová, Role: *Barena, služka ze mlýna / Její pastorkyňa / 1919 /, Cizí kněžna / Rusalka / 1919 /, Hanči, žena Kozinova / Psohlavci / 1919 /, Pamina, dcera Astarty / Kouzelná flétna / 1919 /, Zoe, Hedina spolčnice / Hedy / 1919 /.*

³⁰ VĚŽNÍK, Václav: *Zpívali v Brně II. Kronika české opery v Brně*. JAMU Brno, 2014, s. 584

³¹ Dopis z 6. 5. 1920, Brno, Janáčkův archiv. Na jeho obsah upozorňuje Ing. Josef Julínek: JULÍNEK, Josef: *Za tajemstvím jednoho domu*, in: *Štafeta*, 2008, r. 39, č.1-2, s. 18.

³² Georg Hans Julius Wenzel Hartmann (1891 – 1972).

³³ *Lidové noviny*. Brno, Vydavatelské družstvo Lidové strany v Brně. 13. 9. 1919, r. 27, č. 254, s. 1.

³⁴ Premiéra 2. března 1920, u obsazení uvedeno „*neurčeno*“.

<http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/index.php?h=inscenation&a=detail&id=8157> [cit. 11. 2. 2018]

³⁵ *Lidové noviny*. Brno, Vydavatelské družstvo Lidové strany v Brně. 4. 2. 1920, r. 28, č. 60, s. 9.

počátku r. 1921 div nepodlehla) znemožnila mi jeviště. Šla jsem za obyčejným povoláním, za chlebem [„] jak se říká, a díky tomu, že jsem ve školách, u Vás a ve světě nabyla živostého [nečit! životního?] obzoru, dosáhla jsem v tom obyčejném povolání za příznivých okolností (aspoň pro můj naturel, který hledá příznivé okolnosti v nebezpečí) tam kdesi v Horním Slezsku [„] za doby pučů [„] zmatků, bojů [„] značných úspěchů ve službách býv. čsl. externí [nečit.] v Katovicích v r. 1921 – 1923 dosáhla jsem tak i značných odměn a jmen (pochvě!) jež jsem byla nucena uložit do nemovitostí v Německu, jinak bych se byla stala též obětí inflace atd. – Zde jsem od r. 1924 ~~a toužím~~ z touhy po klidu, ale už zas mne to drží [„] a tak vedu tuto dobu dosti krutý boj v svém nitru. Pracuji ovšem a budu pracovat všude, ať se vrátím na kterémkoliv geografickém bodu a teď mně zas drží muzika (ona už mne do smrti nepustí) a tak zpívám, hraji, diriguji...“³⁶

V letech 1927 až 1929 vedla Anna Dočkalová prostějovský pěvecký sbor, jehož zřizovatelem byla ženská pěvecko-vzdělávací jednota Vlastmila. Právě do tohoto období spadá počátek spolupráce s Dobroslavem Orlem. Kdy a za jakých okolností se seznámili, není známo. O prvním velkém společném koncertu prostějovských pěveckých sborů Vlastimila a Orlice s bratislavským Akademickým pěveckým sdružením (dále APS) a Slovenskou filharmonií se dozvídáme z Lidových novin. Referovaly o něm 13. 12. 1928 v příspěvku nazvaném „Z prostějovských koncertů“: „V sobotu 8. tm. [prosince] uspořádala ženská pěvecká jednota Vlastimila v Prostějově významnou oslavu jubilea našeho státu za spoluúčinkování místního pěv. mužského spolku Orlice, Akademického pěveckého sdružení a Slovenské Filharmonie z Bratislavy, spisovatele univ. prof. A. Kolíska, spisovatele prof. dra. Orla a kapelníka Folprechta ze Slovenského nár. divadla. Pořad přinesl zvukově sytou slovenčinu od Jar. Křičky, Smetanův sbor Slunko z Braniborů, obé pod ukázněným a výstižným gestem dir. A. Dočkalové, sbormistra Vlastimily. Pod kapel. Folprechtem zazpívali bratislavští hosté za doprovodu S[lovenské] F[ilharmonie] čtyři balady Vít. Nováka, s pronikavým úspěchem. Od nestora slovenských skladatelů dra. J. L. Belly provedena jeho symfonická báseň z mladší doby Osud a ideál a kantáta Svatba Janošikova pro smíšený sbor, soli, orchestr. Závětek tvořila pak Česká píseň od Smetany. V obou posledních dílech sdružila se všechna tělesa k společnému výkonu, jemuž vůdce dr. Orel vtiskl širokou a spontánní linii, krásně a bohatě vystupňovav jak dramatickou stránku Janošikovy svatby, tak i vroucí lyrismus Smetany. Před koncertem pronesl obsáhlou řeč prof. Kolísek, v níž vedle řady srdečných vzpomínek podal rozbor hlavně Bellova díla. Výkony všech dirigentů byly po zásluze dosti čteně obsazeným sálem Městského divadla nadšeně oceněny. Hlavní zásluha tohoto umělecky jistě významného zájezdu záleží dirig. Vlastimily sl. A. Dočkalové, která se s pěkným úspěchem uplatňuje na koncertním kolbišti prostějovském. Abs.“ [Emanuel Ambros?]³⁷

³⁶ PNP, fond: Svoboda F. X., LA 9/73/341, 1 dopis.

³⁷ Lidové noviny. Brno, Vydavatelské družstvo Lidové strany v Brně. 13. 12. 1928, r. 36, č. 630, s. 7.

Význam období spolupráce prostějovských sborů s Dobroslavem Orlem hodnotí jednatelka spolku Vlastimila Marie Chalupová společně s místopředsedkyní spolku Bělou Novákovou v gratulaci Orlovi k jeho sedmdesátým narozeninám (uložené v ČMH). „*V našem spolku je s Vaším jménem nerozlučně spojena vzpomínka na slavnou epochu spolkovou, kdy za vedení tehdejšího atamana, sl. Dočkalové, vyrazily jsme ze svého odvěkého sídliště na tři strany světové, za uměleckými výboji do Prahy, Bratislavy a Poznaně. Vy jste to byl, který jste nám ukázal cestu přes hory neporozumění a převedl přes záseky předsudků. Vaší zásluhou přinesly jsme s výpravy k domácím ohňům bohatou uměleckou a morální kořist.*“³⁸

Zásadní archiválie, v nichž můžeme sledovat období spolupráce Dobroslava Orla s Annou Dočkalovou, které začalo společnými vystoupeními Akademického pěveckého sdružení s prostějovskými sbory Orlice a Vlastimila, a také dokumenty vztahující se ke slovenskému působení Anny Dočkalové, jsou uloženy v Archívu Univerzity Komenského v Bratislavě,³⁹ ve fondech Slovenského národního muzea-Hudebního Muzea v Bratislavě⁴⁰ a v Národním muzeu – Českém Muzeu hudby.⁴¹ Významným zdrojem informací je také dobový tisk reflektující především umělecké výkony Dočkalové a její hudebně pedagogické aktivity osvětového rázu vyplývající z její práce ve slovenské odbočce Společnosti pro hudební výchovu (dále SHV).⁴²

Po všech stránkách největším a nejvýznamnějším společným projektem období, v němž Dočkalová působila jako sbormistryně Vlastimily, bylo scénické nastudování Dvořákova oratoria *Svatá Ludmila* v roce 1929, v němž se slavilo svatováclavské milénium. Prostějovské pěvecké sbory Vlastimila a Orlice společně s bratislavským APS oratorium předvedly nejprve na prvním Všeslovanském sjezdu pěveckém, který se konal o svatodušních svátcích v Poznani, tedy 19. – 21. května roku 1929.⁴³ Účinkovali v něm sólisté Slovenského národního divadla, v hlavní roli Ludmily se v Poznani představila manželka generálního konzula Zdeňka Matouška, sopranistka Ema Matoušková. S režisérem poznaňského divadla Zdeňkem Ruthem Markovem spolupracovala jako pomocná režisérka Anna Dočkalová. Provedení řídil Dobroslav Orel. Představení mělo velký úspěch a byla mu věnována značná pozornost v polském i domácím tisku. Byly vyzdvihovány umělecké výkony sólistů, dirigenta i pomocné režisérky Anny Dočkalové. O bližších podrobnostech

³⁸ NM-ČMH, 715 32-B/III.

³⁹ Jedná se o fond Hudebně vědecký seminář, který byl v srpnu 2017 do Archívu Univerzity Komenského (dále Archiv UNIBA) převeden z Registraturního střediska Filosofické fakulty.

⁴⁰ Především fondy Osvětový svaz pro Slovensko a Seminář hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě.

⁴¹ Archiválie písemné a ikonografické povahy se nacházejí v pozůstalostech Dobroslava Orla a Emila Axmana.

⁴² SHV byla založena 11. 6. 1934; v září 1936 bylo ministerstvem školství povoleno zřízení lektorátu při Univerzitě Komenského v Bratislavě a lektorkou hudební výchovy se stala profesorka Anna Dočkalová.

⁴³ Širšími souvislostmi a okolnostmi provedení oratoria *Svatá Ludmila* na Všeslovanském sjezdu pěveckém v Poznani je věnována také část kapitoly *Seznámení a navázání přátelských styků* v monografii: ANDRŠOVÁ, Kateřina: *Lubodrohi přecelo! Korespondence Dobroslava Orla a Bjarnata Krawce*. Oftis Ústí nad Orlicí pro Univerzitu Hradec Králové, Pedagogickou fakultu, 2017, s. 47-49. ISBN 978-80-7405-430-3, s. 13-16 (dále: Andršová, 2017).

a finančním pozadí celého velmi komplikovaného podniku se dozvídáme z jednatelejších zpráv APS, pokladního deníku APS uložených v SNM–HuM v Dolní Krupé, ze zpráv o práci semináře pro hudební vědu, vyúčtování tzv. exkurzní podpory uloženého v Registraturním středisku FiF UNIBA i z Ročenky Univerzity Komenského za studijní rok 1928 – 1929.⁴⁴ Scénické provedení *Svaté Ludmily* pak bylo ještě v Praze a Prostějově se sólistkou SND Vlastou Poseltovou v hlavní roli. Pražské provedení v Městském divadle na Královských Vinohradech se konalo v pondělí – 16. září, tedy v den svátku Ludmily. Z dobového katolického tisku se dozvídáme, že se pražského provedení účastnil „*Jeho Ex. arcibiskup František Kordač se svým sekretářem, opat Zavoral a četné duchovenstvo.*“⁴⁵ Třetí provedení oratoria se konalo o čtrnáct dní později, dne 28. září v Prostějově při příležitosti šedesátiletého jubilea prostějovské pěvecké jednoty.⁴⁶ O účasti Dočkalové při provedení *Svaté Ludmily* se zmiňuje rovněž ČSHS: „*Řídila pěvecký spolek Vlastimila v Prostějově (1927/29), s nímž hudebně i režijně nastudovala Dvořákovo oratorium Svatá Ludmila pro provedení v Praze, Prostějově a na festivalu v Poznani.*“

Informaci v ČSHS lze vnímat jako zkreslující, protože Anna Dočkalová nebyla hlavním organizátorem této náročné akce a nepodílela se na veřejných provedeních ani jako dirigentka ani jako hlavní režisérka. Za hlavní režisérku ji považuje rovněž Cyril Sychra, který v Orlově nekrologu uveřejněném roku 1942 v časopise Cyril věnoval nastudování *Svaté Ludmily* značnou pozornost v souvislosti s Orlovou propagací Dvořákova díla, které v té době bylo Nejedlým vystavováno nespravedlivé kritice: „*Výborným spolupracovníkem prof. Orla byla, pokud šlo o režii a scénování, dirigentka "Vlastimily" sl. Dočkalová, která celek zvládla s uměleckým vkusem i bezprostředním účinkem, nešetříc při tom krajního přepětí fyzických sil v prostředí dosti neohebném a neznámém. K její ruce přidán byl ochotný režisér bratislavské scény Ruth Markov a baletní mistr H. Stetkiewicz.*“⁴⁷

Na podzim roku 1929 se Anna Dočkalová přestěhovala do Bratislavy. Na seznamu řádných a mimořádných studentů *Semináře pro hudební vědu*⁴⁸ je od akademického roku 1929 – 1930 až do roku 1933 – 1934 zapsána jako mimořádná studentka. Paralelně začala od 1. prosince 1929 působit

⁴⁴ S. 236-238.

⁴⁵ *Čech*, Praha. 18. 9. 1929, r. 54, č. 214, s. 4.

⁴⁶ SNM–HuM, MUS CLXXXI 448. Jednatelská zpráva z valné hromady Akademického pěveckého sdružení za rok 1929. Ve zprávě jsou s odvoláním na záznamy v deníku uvedena jména institucí, které tento finančně velmi náročný podnik podpořily: „*Ministerstvo zahraničních věcí, Ministerstvo školy a národní osvěty, Krajský úřad v Bratislavě, Ministerstvo železnic.*“ Vzhledem k tomu, že Orel tuto velkolepou akci pořádal ve spolupráci s prostějovskými spolky Orlice a Vlastimila, do Poznaně se vypravil se studenty hudebně vědeckého semináře a současně sám na poznaňském koncertu zastupoval Univerzitu, je třeba konstatovat, že výčet institucí uvedený v jednatelejší zprávě zdaleka není úplný. *...Režie byla v rukou Aničky Dočkalové, dirigentky pěveckého spolku Vlastimila z Prostějova.* Tato zpráva současně obsahuje „*Jak se dovídám, skončil podnik deficitem, ač divadlo bylo vyprodané.*“ Autor zprávy: Karel Škarda, jednatel. Čestnými členy spolku APS: Kolísek a předsedkyně prostějovského pěveckého spolku Vlastimila Ludmila Kovaříková.

⁴⁷ SYCHRA, Cyril: Prof. PhDr. Dobroslav Orel (Pokus o výstih díla a činnosti.), in: *Cyrl* 1942, r. 68, č. 7-10, s. 97.

⁴⁸ Archiv UNIBA, Fond *Hudebněvědecký seminář*.

na Čs. státní reálce v Bratislavě jako učitelka zpěvu.⁴⁹ Z Výroční zprávy školy za rok 1929 – 1930 vyplývá, že na reálce vybudovala pěvecký sbor, s nímž poprvé vystoupila na školní slavnosti uspořádané 7. března při oslavě osmdesátých narozenin prezidenta T. G. Masaryka: „*Křička: Hymna mládeže. Spev žiakov 1. tr., ktorý nacvičila učiteľka spevu, sl. A. Dočkalová.*“⁵⁰ Ještě krátce po příchodu na Slovensko se sama prezentovala také jako operní pěvkyně.⁵¹ Z dochované korespondence vyplývá, že kromě studia muzikologie a výuky na reálce také soukromě vyučovala sólový zpěv.⁵²

Anna Dočkalová přišla do Bratislavy v období, kdy se začíná výrazně zhoršovat Orlovův zdravotní stav. Komplikace vyvrcholily těžkou operací na sklonku roku 1929 a sedmi dalšími v následujícím roce.⁵³ V osobním spise Dobroslava Orla⁵⁴ je uloženo schválení dovolené ze zdravotních důvodů a současně oznámení studentům, že po celý prosinec roku 1930 se nebudou konat Orlovy přednášky ani seminární cvičení.

V době, kdy byl Orel hospitalizován, vyřizovala Dočkalová jeho agendu a plnila funkci jeho sekretářky. Svědčí o tom například žádost z 3. prosince 1930 o zapůjčení kompletního notového materiálu k Bellově kantátě *Svadba Janošíka*, kterou přímo Anně Dočkalové (na adresu Kapitulská 13a) zaslal Wielkopolski zwiasek kól śpiewaczych. V závěru žádosti je rukou připsáno přání brzkého uzdravení profesorovi Orlovi. Z dopisů, které poslala na počátku roku 1930 hudebnímu skladateli, publicistovi a folkloristovi, Emilu Axmanovi⁵⁵ vyplývá, že zprvu bydlela v Kapitulské ulici čp. 13a,

⁴⁹ 80. Výroční zpráva Čs. státní reálky v Bratislavě za školský rok 1929–1930, Bratislava 1930, s. 13. Dostupné na <http://digit.spkg.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/Českoslov.%20štát.%20reálka%20v%20Bratislave/80.%20r.%20zpr.%20čsl.%20štát.%20reálky%20v%20Bratislave.%201929-1930.pdf> [cit. 14. 2. 2018] „32. Anna Dočkalová. Učila spevu v 1. odd. 2 hod, od 1. XII. 29.“

⁵⁰ Tamtéž, s. 14.

⁵¹ List domovský ze 7. října 1929; v kolonce *charakter neb zaměstnání*“ je uvedeno: „*operní pěvkyně*“. V témže dokumentu je uveden také mylný letopočet jejího narození, tedy rok 1887. (Soukromý archiv Ing. J. Julínka.)

⁵² NM-ČMH: fond Emil Axman, G 2166. Anna Dočkalová Emilu Axmanovi, 28. 5. 1930: „...byla jsem tak mile překvapena Vaší krásnou a pietní knížečkou o Janáčkově. Shltla jsem ji; v semináři pak z ní úryvky rozdávala, a tak jste nám všem udělal krásný den. Děkuji Vám znovu za Vaši roztomilou vzpomínku. Až přijde pí. radová Batelková do příštího zpěvu, tož budem vzpomínat zas!“

⁵³ Se svými zdravotními komplikacemi se Orel svěřil Gracianu Černušákovi ve dvou dopisech, jejichž kopie jsou uloženy v pozůstalosti Dobroslava Orla: NM-ČMH, 941 33-B/1-8. Dopis z 6. 1. 1930: „*Předně tedy v stručnosti, co mi bylo... Praobyčejná kýla slabínová, na niž jsem již dřívě trpěl, zdála se zacelená, vypukla však po úporném kašli z kataru průduškového. Bolesti jsem měl, nevšiml jsem si toho, lépe řečeno, všimati nechtěl v návalu práce a různých akcí, až bylo pozdě. Kýla uskrínutá, pobřišnice už černá v partii vyhrězlé, tedy operace na zdař Bůh! Nebyla možná ani narkosa a jen velmi mělká anaesthese a tak „za živa“ bylo zlé břicha rozparování. Potom, jak to už bývá u lidí „přes 20“ jar, nebezpečí zánětu plic, a u mne velmi blízké při tom kataru, tak toho bylo velice navrchovatého...“ A nálada nebyla nijak povznesená z mne potom všem, co jsem si tak mlčky za ten celý rok právě před šedesátkou tady protrpěl.“ NM-ČMH, 1005, 33-B/1-8. Dopis z 30. 3. 1931: „*Slovutný pane kolego, milý příteli, děkuji srdečně za „Vaše dnešní laskavé řádky! Jsem jaksi zahanben, že dosud nebyl otištěn můj článeček o Vaší krásné knížce [Orel má na mysli Černušákův *Dějepis hudby*], o niž bylo by hříchem mlčeti, ale referát můj – žel nedostal se pro opozdění do sborníku Bratislava čísla posledního; ale ne pro nedbalost moji, nýbrž proto, že jsem dosud takřka neslezl z operačního stolu: byl jsem již asi 7 krát znovu řezán, což při vši srdnatosti působí muka tělesná i duševní, člověk ochabuje a i ty nejkrásnější povinnosti bývají promeškány. Všechno jen tak-tak záplatuji z věcí neaktuálnějších; a tak již redakce byla pro poslední číslo sborníku. A nemohu si mysliti, že bych věc mohl umístiti v publikaci vhodnější. /?/ Tož, prosím snažně, nemyslete o mně zle a poshovte laskavě do příštího čísla Bratislava.*“*

⁵⁴ Archiv UNIBA.

⁵⁵ NM-ČMH, fond Emil Axman, G 2165, dopis z 14. 3. 1930. NM-ČMH, fond Emil Axman, G 2166, dopis z 28. 5. 1930.

tedy nedaleko Dobroslava Orla. Axmana oslovovala na základě Orlova přání. Například v dopise ze 14. března 1930 se jej dotazuje, zdali mu je kromě libreta *Lucerny* něco známo o vztazích Aloise Jiráska k hudbě: „*jsou komponovány příležitostné sbory do jeho jevištních děl? a od koho? – Vzpomínáte Vy, nebo snad Vaši pp. kolegové na nějaký vřelejší vztah jeho k hudbě v životě, nebo v jeho belletrii, či jiné literatuře? Potřebuje to Dr. Orel. – Jirásek dal jméno „zcela listinně“ Akad. Pěv. Sdružení. – Budeme mít v publiku jeho oslavu. Píšu také svému dobrému známému⁵⁶ Jar. Kvapilovi (sekč. šefu), kt. po Vašem odjezdu byl s námi v Kapitulské 5. pak večer (má Vás též velmi rád!) a tak bych to ráda sehnala. Vaší symfonie stále vzpomínáme!*“⁵⁷

V témže dopise se ptá po možnosti referentství pro Prager Presse,⁵⁸ uvědomuje ho o přednáškách *Hudba česká nové doby*, v nichž se Orel zabýval také Axmanovou hudbou, tlumočí Orlovo přání uvést v Bratislavě Axmanovy skladby a zve jej opět i s rodinou do Bratislavy.⁵⁹

Z dopisů adresovaných Dobroslavu Orlovi, uložených v jeho pozůstalosti v NM-ČMH je patrné, že byla Dočkalová Orlovými přáteli i spolupracovnicí přijímána velmi pozitivně. V dopisech nechybí pozdravy pro paní profesorku Dočkalovou, některé pasáže jsou určeny přímo jí. Například Gracián Černušák v dopisu z 18. června 1937 žádá po Orlovi seznam doktorů, kteří vyšli ze semináře pro hudební vědu, témata disertací a data promoci. Omlouvá se, že jej touto žádostí zatěžuje a navrhuje: „*Snad by byla pí prof. Dočkalová tak laskava a obstarala by tato zjištění. Prosím Vás, požádejte ji laskavě mým jménem. Je vždy tak ochotná!*“⁶⁰

Pozitivně ji vnímali i Orlovi přátelé z církevních kruhů. Jako příklad uveďme citát z dopisu rektora pražské kolejě Arnošta z Pardubic Jana Nepomuka Boháče z 11. 12. 1930 adresovaný přímo slečně Dočkalové: „*Poslední události dr. Orla nás přímo ohromily a s toužebností jsme čekali na Vaši zprávu. Díky Pánu Bohu, že jsou potěšitelné!!! Jen ať je p. doktor nyní na sebe opatrný! Vím, co je to operace. [...] Slečno, dobře, že ve Vás má p. doktor duši tak oddanou. Při svých malých starostech o sebe, co by si byl počal? Snad přijedete s ním? Bylo by dobře. Pozdravuji ho srdečně a mnohokrát!*“⁶¹

Dopis zasláný Aloisem Kolískem 20. července 1931 z návštěvy u svého bratra v Dukovanech je svědectvím, že vztah Dobroslava Orla a Anny Dočkalové vzbuzoval také jisté spekulace: „*V Karlových Varech byl jsem dotazován, zdaliž je pravda, že Dr. D. Orel se oženil (fáma šla: D. Orel v Bratislavě po operaci se oženil...)*“ *Poněvadž tato otázka pocházela od jednoho Vašeho dobrého známého a spolupracovníka, píšu Vám o ní. Jsou sice v botanice květiny „tajnosnubné“, ale Orel je*

⁵⁶ Viz korespondence Anny Dočkalové s Růženou Svobodovou, pozn. č. 31.

⁵⁷ NM-ČMH, fond Emil Axman, G 2165, dopis z 14. 3. 1930.

⁵⁸ Tamtéž. „*A co evtl. by bylo s referentstvím do Prager Presse? Či mají tu někoho?*“

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ NM-ČMH, 34 B.

⁶¹ NM-ČMH, 34 B.

přecaj vták, tož jsem odpovėděl, že ta otázka pochází asi z ústavu pro líhnutí choromyslných... Jinak: „Na této frontě klid“. Váš Dr. Alois Kolísek.“⁶²

Možná těmto spekulacím napomohla skutečnost, že se po Orlově návratu z nemocnice Anna Dočkalová přestěhovala do Kapitulské ulice čp. 5. Dům měl několik samostatných bytových jednotek. Kromě Dobroslava Orla zde bydlel také Alois Kolísek a JUDr. Otakar Sommer.⁶³ Dobroslav Orel a Alois Kolísek v Bratislavě velice úzce spolupracovali.⁶⁴ Kolískovy dopisy Orlovi nepostrádají humor, přátelské dobírání ani závažné informace týkající se nejrůznějších kauz. V pozůstalosti Emila Axmana se zachovala pohlednice ilustrující atmosféru, která v Kapitulské ulici vládla po příchodu Dočkalové do Bratislavy. Pohlednice je z 11. října 1930 a její text je společným dílem Aloise Kolíska, Dobroslava Orla a Anny Dočkalové. „*Náš premilený, ano, ano, ano jest! Májová noc. Váš Dr. Alois Kolísek.*“⁶⁵

Na Kolíska navazují Orel a Dočkalová: „*Díky za lístky i dopis. Dnes jsme sfotografovali kl. part a obě partitury jsou na cestě do Prahy. Váš kamarád Orel. Ten pluralis, to su já, Dočkalice.*“⁶⁶

Anna Dočkalová pokračování své zprávy vpisuje do Kolískova textu, ale vzhůru nohama: „*To z lásky (do knih. semináře) – ty snímky! Ne na kšeft! Pošlu pak nějaký snímek. Dočk. Srdečně zdravící a jak blázen fotografující 53 stran!!*“⁶⁷

Navazuje na druhé straně a rámuje tak portrét Aloise Kolíska: „*Mám napsat, že pošlu celý klav. výtah sfotografovaný 6 x 9, 53 stran. Mám za sebou kol. 3.000 snímků již, všechny k potřebě, některé krásné! Snad se i Vaše dílo podaří, ač se mi valně nevedlo při expozici*“.⁶⁸

Řeč je o Axmanově kantátě *Moje matka*, které si Orel vysoko cenil a zamýšlel ji provést v Bratislavě. To se sice nepodařilo, ale v ikonografické části Orlovy pozůstalosti se zachovala celá kantáta vyvolaná na snímky 4x5 cm.

Text pohlednice se vztahuje k nové metodě, která měla usnadnit muzikologické bádání. Touto metodou byla fotodokumentace. Cyril Sychra v Orlově nekrologu označuje Orla jako iniciátora

⁶² NM-ČMH, fond: Dobroslav Orel, 34B.

⁶³ Archiv UNIBA, fond: Hudebné vědecký seminář. Viz osvědčení vystavené Univerzitou Komenského pro JUDr. Sommera a Dr. Orla na základě žádosti Centrální správy katolických cír. veľkostatkov v Bratislavě, adresované Rektorátu Univerzity Komenského: „... žiadame Vás, ako zamestnávateľa, aby k oslobodeniu bytov profesorov: Dr. Otakara Sommera, Dr. Dobroslava Orel-a a Dr. Alojza Kolíska od dávky z nájomného, tamojší úrad vystavil potvrdenie, že služobné pridelenie menovaných je také, že sú prinútení sa zdržovať v mieste – Bratislave a iného pobytu v mieste nemajú.“ Na Dr. Aloise Kolíska se vystavené osvědčení nevztahovalo, protože již v té době nebyl zaměstnancem Univerzity Komenského.

⁶⁴ BUGALOVÁ, Edita: Poznámky k výstavě „Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikológ“, in: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie Bratislava 9. – 10. novembra 2016. Bratislava 2017. Slovenská muzikologická asociácia. Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, s. 213-215.

⁶⁵ NM-ČMH, fond: Emil Axman, G 1827.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ NM-ČMH, fond: Emil Axman, G 1827.

a prvního, „který od r. 1929⁶⁹ používal důsledně při svých vědeckých studiích fotografie.“⁷⁰ V této souvislosti vyzdvihuje také zásluhy Anny Dočkalové: „V klášterních, musejních, kapitulních, farních, městských, universitních knihovnách a archivech Čech, Moravy, Slezska, Slovenska, v Rakousku, Maďarsku, Rumunsku a podél celého Jadranu kůrem sv. Marka v Benátkách konče, bylo pořízeno mnoho tisíců snímků obětavou a oddanou spolupracovnicí univ. lektorkou Annou Dočkalovou.“⁷¹

K nákupu nezbytných fotopřístrojů s veškerým příslušenstvím pro vyvolávání snímků i jejich promítání došlo na jaře roku 1930, tedy až po příchodu Anny Dočkalové do Bratislavy. Svědčí o tom žádost adresovaná generálnímu finančnímu ředitelství v Bratislavě z 22. března 1930 na „dovozní povolení „cla prostých“ těchto předmětů:

1./jedné fotografické kamery zv. Leica – Kamera s příslušenstvím /filmová kaseta, filmy atd.

2./jednoho zvětšovacího aparátu / variační velikost s příslušenstvím /fa. Leitz

3./jednoho projekčního aparátu, nutného k promítání těchto speciálních fotoobrázků.

Vyrábí je firma Ernst Leitz, Wetzler /Něm./

Uvedené předměty jsou ku vědeckým potřebám paleografickým a nevyrábějí se u nás pro potřeby zmíněné v také ve všech směrech vyhovující vhodnosti a lehkosti manipulační, jaké je zapotřebí při rychlém fotografování děl palaeografických nespodně přístupných / v cizině na cestách, v museích a klášterních knihovnách a pod./ Firma Leitz uvedla je na trh teprve před 1 a 1/2 rokem. Prosím, aby příslušné povolení ku cla prostému dovozu vydáno bylo na jméno ředitele hudebně vědeckého semináře univ. prof. Dra Orla v Bratislavě filos. fakulta Reichardova 32. Uvedené předměty budou zařazeny do katalogu ústavu pro hud. vědu.⁷²

Ve zprávě o činnosti semináře pro hudební vědu v následujícím studijním roce 1930 – 1931 je poprvé zmíněna práce s fotografickými snímky při výuce: „Ředitel semináře podal návod k spartování bílé notace mensurální a všichni posluchači semináře podle tohoto návodu přepisovali vokální skladby XV. a XVI. stol. do moderního rukopisu K tomuto účelu použito bylo fotografických snímků, které dal ředitel k dispozici posluchačům...“⁷³

Ve stejné zprávě se dozvídáme o plánované cestě do Východočeských muzeí, jejíž součástí má být také pořizování fotodokumentace: „Dále jest projektována studijní cesta čtyř členů semináře do Městského musea v Hradci Králové a Chrudimi v měsíci srpnu. Účelem této exkurse jest spartovati

⁶⁹ Podle data nákupu fotopřístrojů a příslušenství je pravděpodobnější letopočet 1930 (viz níže).

⁷⁰ SYCHRA, Cyril: Prof. PhDr. Dobroslov Orel (Pokus o výstih díla a činnosti.), in: Cyril 1942, r. 68, č. 7-10, s. 74.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Archiv UNIBA, fond: Hudebněvědecký seminář.

⁷³ Tamtéž.

a fotografovati vokální skladby vícehlasé z druhé poloviny XVI. století a skatalogisovati hudební oddělení těchto museí.“⁷⁴

V oddíle věnovaném výsledkům studentů hudební vědy vyčísluje také fotodokumentační aktivity Dočkalové v uplynulém akademickém roce: „*Písemné práce seminární předložili [...] též Anna Dočkalová, která mimo to zdarma fotografovala k účelům seminárním rukopisné památky v knihovně metropolitní kapituly pražské, Národního musea a Universitní knihovny, Městského musea v Praze, dále v Městském museu v Lounech, v Národní knihovně ve Vídni, v Jugoslávii na Rábu a na ostrově Košljunu – Aleksandrovu.*“⁷⁵

Ve zprávě z 30. června 1932 „*o studijní cestě ředitele a čtyř členů semináře pro hudební vědu university Komenského v Bratislavě, vykonané ve dnech 15 – 30 srpna 1931 do Městského musea v Hradci Králové.*“⁷⁶ Orel sumarizuje výsledky exkurse a vyčísluje náklady, finanční zdroje: „*Bylo zkatalogisováno a vyexcerpováno 14 kancionálů, vzácných to památek hudebních z XVI. a XVII. století. Mimo to bylo z těchto kancionálů pro účely vědecké zfotografováno celkem 2100 stran, z toho celý Speciálník královéhradecký⁷⁷ o 610 stranách. Fotografická akce vyžádala si nákladu Kč. 6.300,-, jenž byl z částí hrazen z příspěvku uděleného ministerstvem školství a národní osvěty a zbytek ředitelem semináře.*“

Ze zprávy vyplývá, že se jí neúčastnili pouze posluchači, ale také Orlovi kolegové a přátelé: „*Této studijní cesty zúčastnili se posluchači: Františka Ariová, Anna Dočkalová, Zdeňka Hanáková a Jiřina Vacková, z ochoty pak pí. M. Šámalová z Prahy a doc. dr. J. Vilikovský, asistent university Komenského v Bratislavě.*“

V tomto dokumentu Orel používá označení „*fotografická akce*“, které evokuje „*fonografickou akci*“ organizovanou *fonografickou komisí* zřízenou v roce 1928 při *České akademii věd a umění*. Na Slovensku byl v roce 1929 organizováním sběru lidových písní a lidové hudby pověřen Dobroslav Orel, předseda slovenského výboru Státní ústavu pro lidovou píseň.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ O studijní cestě do východních Čech informuje Orel rovněž ve výroční zprávě o činnosti semináře pro hudební vědu ve studijním roce 1931–32 z 28. 6. 1932. (Archiv UNIBA, fond. Hudebně vědecký seminář.)

⁷⁷ Codex Speciálník měl v té době vypůjčený Dobroslav Orel v Bratislavě. V oficiální žádosti adresované ředitelství městského historického muzea v Hradci Králové ze dne 24. 6. 1931 Orel ředitele L. Domečku žádá o svolení studovat a dokumentovat hudební památky uložené v muzeu. Na prvním místě ve výčtu cílů vědecké cesty slibuje „*Vrátiti Speciálník králové-hradecký městskému museu.*“ (Archiv UNIBA, fond: Hudebně vědecký seminář.) Zda Orel Speciálník skutečně do Hradce odvezl, není jisté. Cyril Sychra je přesvědčen, že jej měl Orel až do své smrti u sebe. Jako univerzální dědičku vědecké části pozůstalosti podle Sychry stanovil Annu Dočkalovou. „*V pozůstalosti profesora Orlova nachází se ještě speciálník královéhradecký; na povinnosti v tomto směru správně upozornil profesor Gracian Černušák ve svém nekrologu o profesoru Orlovi v Lidových novinách.*“ SYCHRA, Cyril: Prof. PhDr. Dobroslav Orel (Pokus o výstih díla a činnosti.), Cyril 1942, r. 68, č. 5-6, s. 57 a 74.

Zanícení Orla a Dočkalové pro fotodokumentaci vtipně glosoval Alois Kolísek, když do hlavičky dopisu odeslaného 12. února 1931 z Merana napsal: „*Or. Doč. Comp. Ltd. / Slovné „Spectabilní“ Svatováclav. – extensně – / fotografické Podnikatelství / v Bratislavě*“.⁷⁸

Snímky byly pořizovány především pro potřeby Semináře pro hudební vědu při Univerzitě Komenského. Zcela výjimečný je dopis z 25. září 1936, v němž se Gracian Černušák obrací na Orla s prosbou „*o laskavé pře-necháání některých snímků, jež byly pro Váš hudebně vědecký ústav pořízeny pí prof. Dočkalovou.*“⁷⁹ Jako důvod uvádí: „*Jak snad víte, vyjdou mé dějiny v nejbližší době německy jako Černušák-Steinhard: Musikgeschichte zcela přepracovány pro mezinárodní čtenářstvo a vyba-vené tiskařsky mnohem bohatěji, nežli český originál.*“⁸⁰ Černušákem avizovaná kniha nakonec nevyšla kvůli židovskému původu Ericha Steinharda a sazba byla rozmetána.⁸¹

Výsledky několikaleté usilovné fotodokumentace středověkých hudebních památek Dobroslav Orel zhodnotil ve svém životním díle *Hudební prvky svatováclavské*. Vyšlo v rámci oslav světceva millénia a Orel za ně byl v roce 1937 vyznamenán Státní cenou. V úvodní části díla sumarizoval a ocenil přínos Anny Dočkalové: „*Lektorka hudební výchovy při universitě Komenského v Bratislavě Anna Dočkalová pořídila několik tisíc fotografií z hudebních rukopisů a účastnila se horlivě přípravných prací v knihovnách domácích i cizích. Tabulka sekvencí a rejstřík je její prací.*“⁸²

V Bratislavě Anna Dočkalová dostala možnost uplatňovat také svoje dirigentské a sbormistrovské ambice. Orel se musel ze zdravotních důvodů v roce 1930 vzdát veškeré dirigentské činnosti. V Akademickém pěveckém sdružení jej nahradil JUDr. Zdeněk Hoblík a jako pomocná dirigentka také Anna Dočkalová. Dobroslav Orel byl kooptován za člena spolku a měl podstatný vliv na dramaturgii koncertů i na jejich organizaci. JUDr. Hoblík i Dočkalová pracovali zcela v jeho intencích dalších pět let, tedy do roku 1935. Právě v tomto období se rozvíjelo Orlovo přátelství a umělecká spolupráce s lužickosrbským hudebním skladatelem Bjarnatem Krawcem. K jeho sedmdesátinám Orel 12. května roku 1931 v Bratislavě uspořádal *Krawcův večer*, na němž APS pod vedením JUDr. Zdeňka Hoblíka předneslo skladatelovy sborové skladby. O rok později Orel v Bratislavě a v Hodoníně zorganizoval *Akademii*, na nichž v podání sólistů a APS zazněly lužickosrbské písně a sbory, byly předvedeny lužickosrbské lidové tance. Obou událostí se aktivně účastnil Bjarnat Krawc i jeho dcery. Krawcovy první návštěvy Bratislavy využila také Anna Dočkalová k organizaci skladatelovy přednášky o lužickosrbské hudbě na bratislavské reálce, při níž

⁷⁸ NM-ČMH, 34B.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮN a Zdenko NOVÁČEK. 1965. *Československý hudební slovník osob a institucí*, 1. díl. Praha: Státní hudební vydavatelství.

⁸² OREL, Dobroslav: *Hudební prvky svatováclavské*, in: *Svatováclavský sborník II*3*, Praha, Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1937, úvod nestránkovaný.

žáci pod jejím vedením zazpívali lidové písně.⁸³ O přátelství mezi Krawcem a Orlem i organizačním pozadí uskutečněných akcí, do nichž se významně zapojila také Anna Dočkalová, svědčí korespondence a další dokumenty uložené v Orlově pozůstalosti v Českém muzeu hudby,⁸⁴ vydané jako součást monografie *Lubodrohi přecelo! Korespondence Dobroslava Orla a Bjarnata Krawcem* v roce 2017.⁸⁵

Ojedinělou akcí zaznamenanou v jednatelské zprávě k řádné valné hromadě APS za správní rok 1933–34 byla svatba jednatele spolku APS JUDr. Antonína Plačka, při níž za varhanního doprovodu dr. Zdeňka Hoblíka vystoupila Anna Dočkalová jako sólová zpěvačka a Dobroslav Orel naplňoval své kněžské poslání: „5. července 1934 při svatbě br. dr. Plačka se s. Kiškovou zazpívaly před svatebním obřadem a po svatebním obřadu sóla s. Dočkalová a s. Lukasová. Svatební obřad vykonal br. prof. dr. Orel a na varhany hrál br. dr. Hoblík.“⁸⁶

Koncem prázdnin roku 1935 byl sbormistr JUDr. Zdeněk Hoblík přeložen do Prahy na ministerstvo národní obrany.⁸⁷ Dirigováním APS byla prozatímně pověřena Anna Dočkalová. Tuto funkci zastávala jeden měsíc a na konci září byl požádán dirigent Radiojurnálu Kornel Schimpl, aby se řízení APS ujal.⁸⁸ Z Jednatelských zpráv dalších let je zřejmé, že Kornel Schimpl byl velmi vytížen jinými povinnostmi. V řízení sboru jej často zastupovala Anna Dočkalová až do svého odchodu ze Slovenska na podzim roku 1938.

Anna Dočkalová s Orlem spolupracovala rovněž v oblasti hudební výchovy. Dobroslav Orel byl jedním ze spoluzakladatelů Společnosti pro hudební výchovu. Ta byla ustavena 11. června 1934 v sále Městské knihovny v Praze. Vladimír Gregor v monografii uvádí, že za Slovensko byli na zakládající schůzi pozváni rovněž Frico Kafenda a Anna Dočkalová.⁸⁹ Dalšími centry, kde měly být zřízeny odbočky bylo Brno a Bratislava. Zřízení bratislavské odbočky bylo oznámeno předsednictvu na schůzi SHV dne 2. února 1935⁹⁰ a její stanovy schváleny až 13. května 1937.⁹¹

⁸³ Andršová, 2017, s. 24-25.

⁸⁴ Celkem se jedná o 26 signatur písemné i ikonografické povahy.

⁸⁵ Přednáška se uskutečnila 20. 5. 1931. Andršová, 2017, s. 47-49.

⁸⁶ SNM-HuM, MUS CVII-11. Jednatelská zpráva z Valné hromady APS za rok 1933–34.

⁸⁷ NM-ČMH, 34B. V Orlově pozůstalosti se dochoval Orlův vzkaz, jímž o Hoblíkově převelení informoval Annu Dočkalovou: „Sobota, 1 hod. čili 13 h. Drahá slečno, napřed věc neveselou: maj. Hoblík je přeložen k ministerstvu do Prahy. Ještě snad měsíc zůstane zde a protože jsou tu dovolené. Na neštěstí jeho šef je také na dovolené a pražský referent plk. dr. Adam také. Dnes večer přijde Hoblík ke mně a tak se poradíme, zdali se vůbec něco dá dělat. Sám H. myslel, že je to jen přeložení papírové pro další postup.“

⁸⁸ SNM-HuM, MUS CVII-13. Jednatelská zpráva z Valné hromady APS za rok 1935–36.

⁸⁹ GREGOR, Vladimír: *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1974, s. 34.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, Praha 1990, s. 195.

Jedním z cílů SHV bylo zajistit, aby byli budoucí pedagogové nuceni získat aprobaci k výkonu povolání na univerzitách. Za tím účelem měly být zřízeny lektoráty hudební výchovy. Dobroslava Orla o kladném vyřízení žádosti informoval dne 10. září 1936 český filolog a překladatel, zaměstnanec ministerstva školství a národní osvěty Karel Hrdina.⁹² Z Univerzitní ročenky za rok 1936–37 se dozvídáme, že vedením lektorátu byla pověřena Anna Dočkalová: „*Na fakultě filosofické habilitovali se Dr. Jaromír Novák z obecné esthetiky, Dr. Petr Grigorjevič Bogatyrev z národopisu východních Slovanů a Dr. Vilém Pražák z čs. národopisu. Na této fakultě zřízen byl lektorát hudební výchovy za vedení učitelky zpěvu Anny Dočkalové.*“⁹³

Jak už bylo zmíněno, kromě výše popsaných aktivit Anna Dočkalová po celou dobu svého bratislavského působení vyučovala na bratislavské reálce. Z výročních zpráv z dalších let⁹⁴ a v nich uveřejněných statistik je patrné, že v Anně Dočkalové získala škola velice schopnou pedagožku. To se projevovalo jednak ve zvyšujícím se počtu žáků v pěveckém sboru, ale také v pozvolna narůstajícím učebním úvazku profesorky Dočkalové. V dobách největšího rozmachu měl pěvecký sbor reálky, který vybudovala, 326 zpěváků. Vystupovala s ním při nejrůznějších příležitostech – oslavách narozenin prezidenta, návštěvách význačných hostů, dokonce i při pohřbu vládního rady Ferdinanda Píseckého (27. 10. 1934 zpívali Smuteční žalm Antonína Dvořáka). Sbor několikrát vystupoval v bratislavské pobočce Radiojournalu. Vyjížděl také mimo Bratislavu, například 24. června Dočkalová vystoupila se sborem v Piešťanech a následujícího dne v Súľovských skalách. Ve výročních zprávách je zčásti uveden rovněž repertoár sboru. Převažovaly v něm národní písně a díla slovenských skladatelů, především Jána Levoslava Belly a Eugena Suchoně. Místy repertoár nápadně připomíná repertoár Orlem řízených chlapeckých sborů z holešovické reálky včetně nastudování sborů k opeře Parsifal, kterou uvedlo v roce 1914 pražské Národní divadlo a v roce 1934, s účastí dětských svěřenců Anny Dočkalové SND. V SND sbor reálky zpíval také chlapecké sbory v opeře Carmen a ve Wertherovi.

Ve výroční zprávě z let 1936–37 Dočkalová uveřejnila krátkou zprávu o činnosti pěveckého sboru v příspěvku pod názvem *Hudební výchova*.⁹⁵ Podle ní ve sboru zpívalo 180 žáků. Sbor se účastnil koncertu pořádaného 21. dubna 1937 v bratislavské Redutě Osvetovým svazem pro

⁹² NM-ČMH, fond: Dobroslav Orel, 34 B. „*Lektorát hudební výchovy byl povolen vynesením č. 81. 208/36-IV/3. S projevem hluboké úcty Karel Hrdina*“

⁹³ *Ročenka Univerzity Komenského*. Dostupné na: https://uniba.sk/fileadmin/ruk/nasa_univerzita/RUK/UKvBA1936-37.pdf [cit. 14. 2. 2018], str. 8.

⁹⁴ Výroční zprávy Čs. štátnej reálky v Bratislave 1919–1938. Dostupné na: <http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/%c4%8ceskoslov.%20%c5%a1t%c3%a1t.%20re%c3%a1lka%20v%20Bratislave/> [cit. 14. 2. 2018].

⁹⁵ 87. Výroční zpráva Čs. štátné reálky v Bratislavě za školský rok 1936–1937, Bratislava 1937, s. 18–19. Dostupné na <http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/Českoslov.%20štát.%20reálka%20v%20Bratislave/87.%20r.%20zpr.%20čsl.%20štát.%20reálky%20v%20Bratislave.%201936-1937.pdf> [cit. 14. 2. 2018].

Slovensko k uctění památky Jána Levoslava Belly. Sbor zpíval Bellovy kantáty pod vedením tří dirigentů: Anna Dočkalová řídila kantátu *Orol vták*, dirigent Radiojournalu Kornel Schimpl kantátu *Apoteóza*, *Divný zbojník* a kapelník Slovenského Národního Divadla Zdeněk Folprecht kantátu *Svatba Janošíka*. V téže zprávě Dočkalová připomíná zájezd 29 studentek vyššího oddělení na plukové oslavy do Nitry, kde 28. května 1937 zpívaly na koncertě oslavujícím narozeniny prezidenta E. Beneše.

Ve výroční zprávě z následujícího roku 1937–38 Anna Dočkalová jako *lektorka hudobnej výchovy univerzity Komenského* detailně rekapituluje nejen svoje působení na bratislavské realce, ale vyjadřuje se obecněji k současnému stavu výuky hudební výchovy na Slovensku ve srovnání s dobami před převratem a za první světové války. Zmiňuje význam nové učebnice Václava Vosyky Smetanův odkaz, kterou pro výuku na Slovensku přeložil a upravil ředitel zvolenského gymnázia Kovanda. „*Pán odborný inšpektor [Václav Vosyka] nás vyvolil, aby sme za slovenské stredné školstvo spievali pri medzinárodnom kongrese SHV v Prahe 1936. Spievalo nás 86 pri prednáške univ. prof. dr. Dobroslava Orla a pri matiné v Národnom divadle. Chlapci spievali Bajána, Fajnora a zvlášť širokého ohlasu našli pred medzinárodným forom Suchoňove harmonizácie slovenských piesní. Naši malí speváci podnikli výlet do Piešťan, kde so sprievodom kúpeľného orchestra zaspievali dojímavé dvojspevy Vítězslava Nováka Primula veris a Velebnú noc... Vtedy zvláštneho potlesku dostalo sa študentovi Jurajovi Niklovi – Mařenke. ... Pri tohtoročnom kongrese SHV pre ľudovú pieseň v Bratislave sme predniesli pri otváraní Suchoňov sbor Aká si mi krásna, ty rodná zem moja a podali sme ukážku školského vyučovania spevu pričom sme spievali viac slovenských piesní vo viachlasovej úprave.*“⁹⁶ V citované výroční zprávě Anna Dočkalová také připomíná již zmíněné účinkování v SND, rozhlasové vysílání, návštěvu žáků u Jána Levoslava Belly a besedu s lužickosrbským skladatelem Bjarnatem Krawcem.

V době, kdy Anna Dočkalová tuto zprávu psala možná netušila, že se pod vlivem pohnutých politických událostí v následujícím školním roce s Bratislavou rozloučí. Dobroslav Orel zažádal o předčasné penzionování a Anna Dočkalová s ním odešla do Prahy. Z pražského období pochází série svědectví o jejích kontaktech s lužickosrbským hudebním skladatelem Bjarnatem Krawcem, s nímž se seznámil na sklonku dvacátých let Dobroslav Orel. Hlavními prameny dokumentujícími poslední desetiletí jejího života, po odchodu ze Slovenska do Prahy, jsou výroční zprávy a školní

⁹⁶ 88. Výroční zpráva Čs. štátné reálky v Bratislavě za školský rok 1937–1938, Bratislava 1937, s. 18–19. Dostupné na [http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/Českoslov.%20štát.%20reálka%20v%20Bratislave/20.%20jubil.%20\(88.\)%20výr.%20zpr.%20čsl.%20štát.%20reálky%20v%20Bratislave.%201937-1938.pdf](http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/Českoslov.%20štát.%20reálka%20v%20Bratislave/20.%20jubil.%20(88.)%20výr.%20zpr.%20čsl.%20štát.%20reálky%20v%20Bratislave.%201937-1938.pdf) [cit. 14. 2. 2018], s. 38–41.

kronika⁹⁷ městského dívčího reálného gymnázia Krásnohorská v Praze⁹⁸ kde začala již 1. listopadu 1938 vyučovat nepovinný zpěv.⁹⁹ Na gymnáziu Krásnohorská založila a vychovala vynikající pěveckých sbor, s nímž vystupovala na prestižních akcích. Se sborem také vystoupila na koncertu uspořádaném Společností přátel Lužice a Pěveckou obcí českou na oslavu Krawcových 85. narozenin.¹⁰⁰ Zhruba rok před smrtí se sborem navštívila Trnavu, kde uvedla skladby Eugena Suchoně a Vítězslava Nováka. Na gymnáziu vyučovala až do své smrti, dne 11. června 1949.¹⁰¹

Závěr

Na základě zjištěných okolností můžeme konstatovat, že až do roku 1921 Anna Dočkalová usilovala o kariéru výkonné umělkyně. Dosud se nepodařilo najít uspokojivou odpověď na otázky týkající se zcela překvapivě jejího hudebního vzdělání i počátků její profesionální dráhy. Podařilo se pouze prokázat její vzdělání v oboru herectví. Kde a u koho si osvojila klasickou pěveckou techniku se zatím nepodařilo zjistit a je předmětem dalšího bádání, protože bez cílené pěvecké průpravy by nebyla schopna zvládnout náročné operní role, které jí byly svěřeny.

Nejlépe zdokumentovaným životním obdobím Anny Dočkalové jsou bratislavská léta 1929 – 1938, kdy se věnovala především sbormistrovství, hudební pedagogice a pomáhala budovat fotografický archiv Semináře pro hudební vědu. Příchodem do Bratislavy a spoluprací s Dobroslavem Orlem získala její kariéra zcela nový rozměr. Opustila ambice herečky i operní zpěvačky, rozšířila své vzdělání studiem muzikologie na Univerzitě Komenského a navázala na hudebně pedagogickou a sbormistrovskou činnost Dobroslava Orla. V těchto oborech pak pokračovala i po návratu do Prahy v roce 1938 a po Orlově smrti se stala v nejlepším slova smyslu nositelkou jeho odkazu.

⁹⁷ Edice kroniky je součástí bakalářské práce: Hejčmanová, Petra: Kronika gymnázia Krásnohorská z let 1947–1952, Univerzita Karlova Praha, 2017, Vedoucí práce: PhDr. Milada Sekyrková, CSc. Přístupné on-line na <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/180696/> [cit. 10. 2. 2018].

⁹⁸ Od října 1941 bylo z názvu školy vyškrtáno označení *Krásnohorská*, novým oficiálním názvem školy sice bylo *Městské dívčí gymnasium v Praze II, Lazarská ul. (Städtisches Realgymnasium für Mädchen in Prag II, Lazarusgasse)*, ale ze setrvačnosti se v dobovém tisku nadále používalo obecně zažitě původní označení a jeho varianty.

⁹⁹ 49. výroční zpráva městského dívčího reálného gymnázia Krásnohorská v Praze 2, Lazarská ulice čís. 48, za školní rok 1938–39, s. 7.

¹⁰⁰ Andršová, 2017, s. 47–49.

¹⁰¹ Anna Dočkalová zemřela v den nedožitých 90. narozenin své bývalé učitelky herectví Ludmily Danzerové. Ve školní kronice je uvedeno: *Dne 16. června zúčastnil se ústav pohřbu profesorky Anny Dočkalové, zemřelé tragicky dne 11. června. Profesorka Anna Dočkalová patřila k nejlepším učitelům tohoto ústavu. Vyučovala hudební výchově. Při jejím pohřbu promluvila za profesorský sbor ředitelka Ludmila Bousová, za žákyně septimánka Oluše Auerspergová.*“ dle Edice kroniky (Hejčmanová, 2017, s. 117).

PRAMENY

Archív Univerzity Komenského v Bratislave (Archiv UNIBA), fond: Hudebně vědecký seminář.

Národní muzeum – České muzeum hudby (ČMH), fondy: Pozůstalost Dobroslava Orla, Pozůstalost Emila Axmana.

Památník národního písemnictví – Literární archiv (PNP LA), fondy: Růžena Svobodová, F. X. Svoboda, Žofie Podhorecká, Božena Heritesová, Marie Hübnerová, František Bílý, František Xaver Procházka, Sedláček Alois, Jan Ješek Hofman.

Slovenské národné múzeum–Hudobné múzeum (SNM–HuM), Dolná Krupá, fondy: Osvětový svaz pro Slovensko a Seminář hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě.

Soukromý archiv Ing. Josefa Julínka.

BIBLIOGRAFIE

ANDRŠOVÁ, Kateřina: *Lubodrohi přecelo! Korespondence Dobroslava Orla a Bjarnata Krawce*. Oftis Ústí nad Orlicí pro Univerzitu Hradec Králové, Pedagogickou fakultu, 2017, s. 47 – 49, 86 s.

BUGALOVÁ, Edita: Poznámky k výstavě „Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikolog“, in: *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín III*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie Bratislava 9. – 10. novembra 2016. Bratislava 2017. Slovenská muzikologická asociácia. Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, s. 210 – 230.

ČECH, Ivan: Centenarium Anny Dočkalové, in: *Štafeta*, 1986, r. 18, č. 3, s. 21 – 22. obr.

ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRONĚ a Zdenko NOVÁČEK. 1965. *Československý hudební slovník osob a institucí*, 1. díl. Praha: Státní hudební vydavatelství.

DVOŘÁKOVÁ-DANZEROVÁ, Ludmila. *Ze života divadelního: úvahy a vzpomínky*. Praha: Český Čtenář, 1917, 68 s. Český Čtenář; roč. 9, sv. 3, kniha 35.

GREGOR, Vladimír: *Československá společnost pro hudební výchovu (1934 – 1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1974, 145 s.

GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, Praha 1990, 282 s.

JULÍNEK, Josef: Za tajemstvím jednoho domu, in: *Štafeta*, 2008, r. 39, č. 1 – 2, s. 16–20.

JULÍNEK, Josef – SOMMER, Karel: *Z minulosti obce Bousín*. Bousín: Občanské sdružení Bousín a Repechy, 2004. 157 s.

OREL, Dobroslav: Hudební prvky svatováclavské, in: *Svatováclavský sborník II*3*, Praha, Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1937, 590 s.

SYCHRA, Cyril: Dru Dobroslavu Orlovi in memoriam, *Cybil* 1942, r. 68, č. 1–4, s. 2–3.

SYCHRA, Cyril: Prof. PhDr. Dobroslav Orel (Pokus o výstih díla a činnosti.), *Cybil* 1942, r. 68, č. 5 – 6, s. 49 – 61.

SYCHRA, Cyril: Prof. PhDr. Dobroslav Orel (Pokus o výstih díla a činnosti.), *Cybil* 1942, r. 68, č. 7 – 10, s. 69 – 98.

49. výroční zpráva městského dívčího reálného gymnázia Krásnohorská v Praze 2, Lazarská ulice č. 48, za školní rok 1938 – 39.

VĚŽNÍK, Václav: *Zpívali v Brně II. Kronika české opery v Brně*. JAMU Brno, 2014, 712 s.

DOBOVÁ PERIODIKA

Cyril. Praha, Obecná Jednota Cyrilská.

Čech, Praha.

Lidové noviny. Brno, Vydavatelské družstvo Lidové strany v Brně.

Národní politika. Praha, Tiskařský a vydavatelský závod Politika.

Pedagogické rozhledy. Praha. Dědictví Komenského.

Ženský svět list paní a dívek českých. Praha: Ústř. spolek českých žen.

INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/> [cit. 18.2.2018].

<http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/index.php?h=inscenation&a=detail&id=8157> [cit. 11. 2. 2018].

<http://cyril.psalterium.cz/> [cit. 11.1.2018].

Deutsche Biographische Enzyklopädie Online. (2009). Berlin, Boston: K. G. Saur. Retrieved 10 Feb. 2018, from <https://www.degruyter.com/view/db/dbe> [cit. 10. 2. 2018].

HEJCMANOVÁ, Petra: *Kronika gymnázia Krásnohorská z let 1947 – 1952*, Univerzita Karlova Praha, 2017, Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Milada Sekyrková, CSc. Dostupné na: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/180696/> [cit. 10. 2. 2018].

Ročenka Univerzity Komenského. Dostupné na: https://uniba.sk/fileadmin/ruk/nasa_univerzita/RUK/UKvBA1936-37.pdf [cit. 14. 2. 2018], s. 8.

Stern'sches Konservatorium – studierende: Dostupné na: https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musikwissenschaft/Dokumente/StudierendeSternKonsCDEFneu.pdf?lang=de [cit. 10. 2. 2018].

Výroční zprávy Čs. štátnej reálky v Bratislave 1919 – 1938. Dostupné na: <http://digit.spgk.sk/VYROCNE%20SKOLSKE%20SPRAVY/VYR%20SKOL%20SPRAVY%20SLOV%20SKOL/%c4%8ceskoslov.%20%c5%a1t%c3%a1t.%20re%c3%a1lka%20v%20Bratislave/> [cit. 14. 2. 2018].

ANTONÍN HOŘEJŠ A JEHO OPERNÉ KRITIKY Z DVADSIATYCH A TRIDSIATYCH ROKOV 20. STOROČIA V KONTEXTE UMELECKOPRIEMYSELNÝCH AKTIVÍT V BRATISLAVE¹

13 Jana L a s l a v í k o v á

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

18. júla 2017 uplynulo päťdesiat rokov od úmrtia Antonína Hořejša, ktorý v rokoch 1919 – 1939 pôsobil v Bratislave. Meno tohto českého muzikológa sa na Slovensku spája s prvými rokmi profilovania sa hudobnej vedy v 20. rokoch 20. storočia pod vedením prof. Dobroslava Orla. Antonín Hořejš patril k profilovým bratislavským hudobným a operným kritikom v medzivojnovom období. Reflektoval operu a operetu takmer od vzniku Slovenského národného divadla až do začiatku druhej svetovej vojny.

Ďalšou významnou oblasťou, ktorej sa venoval počas pôsobenia na Slovensku, boli umelecko-priemyselné aktivity. Boli to práve kontakty s modernými umelcami a prostredie progresívnej bratislavskej Školy umeleckých remesiel, tvoriace podklad pre formovanie Hořejšových kritických postojov a odzrkadľujúce sa v jeho hudobných a operných referátoch z rokov pôsobenia na Slovensku.

Štúdium a profesionálne začiatky

Antonín Hořejš (celým menom Antonín Jaroslav Hořejš) sa narodil 9. apríla 1901 v Prahe a zomrel 18. júla 1967 v Prahe.² Pochádzal z obchodníckej rodiny. Otec Josef Hořejš (1865 – 1944) bol majiteľom obchodu v Prahe a spolu s manželkou Františkou Hořejšovou, rod. Bakovskou (1873 – 1930) mali šesť detí – troch synov a tri dcéry. Syn Antonín sa pod vplyvom českého sociálno-demokratického politika Františka Soukupa (otcovho rodinného priateľa) rozhodol ísť vlastnou cestou, ktorá sa uberala smerom sociálnej demokracie a angažovania sa v robotníckom hnutí počas medzivojnového obdobia. Obchodu sa však nevyhol, študoval na Obchodnej akadémii v Prahe a Bratislave a neskôr pracoval v Obchodnej komore v Bratislave.

V rokoch 1912 – 1915 Hořejš študoval na C. K. českom reálnom gymnáziu na Křemencovej ulici v Prahe, ďalej v rokoch 1915 – 1918 na Československej obchodnej akadémii v Prahe a v rokoch 1919 – 1921 pokračoval na Štátnej československej obchodnej akadémii v Bratislave. V rokoch 1921 – 1923 bol mimoriadnym poslucháčom na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, kde sa zapísal

¹ Táto štúdia vychádza v rámci riešenia projektu VEGA č. 2/0040/18 – *Hudobné divadlo v Bratislave od druhej polovice 19. do prvej polovice 20. storočia (osobnosti, inštitúcie, repertoár, reflexia)* a vďaka podpore Agentúry na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

² Por. Hořejš, Antonín. In *Československý hudební slovník I.* SHV, Praha 1963, s. 477-478.

do Seminára pre hudobnú vedu pod vedením prof. Dobroslava Orla.³ Po zložení maturitnej skúšky dňa 27. 9. 1923 na bratislavskom reálnom gymnáziu sa stal riadnym poslucháčom Seminára hudobnej vedy, pričom mu z mimoriadneho štúdia boli započítané dva semestre.⁴ V rámci štúdia absolvoval predmety z odboru hudobnej vedy, dejín umenia a filozofie. K vyučujúcim hudobnovedných predmetov patril okrem prof. Orla Frico Kafenda (hudobná harmónia a analýza), dejiny umenia prenášal prof. František Žákovec, filozofické predmety prof. Bohuslav (Bohuš) Tomsa a prof. Josef Král. Prednášky o československej literatúre viedol prof. Albert Pražák, neskorší rektor univerzity. V rámci hodnotenia Hořejš dosahoval vynikajúce výsledky, aktívne sa podieľal na kolokviách a vypracoval rozsiahle seminárne práce z hudobnej estetiky a dejín českej hudby.⁵ Patril k výborným študentom a spolu s Konštantínom Hudecom, Františkom Zagibom a Zdenkou Bokesovou bol jedným z prvých absolventov hudobnej vedy na Slovensku. Počas štúdia sa zapájal do verejných aktivít Seminára hudobnej vedy, (organizovanie výstav, prednášok a koncertov).

Popri bratislavských štúdiách navštevoval muzikologické predmety u prof. Vladimíra Helferta v Brne a prof. Guida Adlera vo Viedni. Taktiež študoval súkromne kompozíciu u Alexandra Albrechta v Bratislave.⁶ Vysokoškolské štúdium ukončil v šk. roku 1926/1927. Dňa 15. 2. 1928 dosiahol absolutorium a 6. 3. 1929 vykonal rigorózne skúšky z hudobnej vedy a dejín umenia s prospechom výborný. V ten istý deň bola prijatá jeho vedecká práca na tému *Taneční formy XVII. a XVIII. věku v tabulatúrach ze Slovenska* s výborným prospechom. Dňa 8. 5. 1929 vykonal rigoróznou skúšku z filozofie a dňa 29. 5. 1929 bol promováný za doktora filozofie, promótorom bol prof. Dobroslav Orel.⁷

Počas vysokoškolského štúdia sa Hořejš odborne profiloval v dvoch veľkých oblastiach. Prvou bola hudobná veda a s tým súvisiace aktivity v rámci vedeckej a kriticko-publicistickej práce. Hořejš sa podieľal na historickom výskume hudobných pamiatok na Slovensku. Zároveň sa zúčastňoval na formovaní hudobného života v Bratislave, pôsobil ako aktívny člen vo vznikajúcich slovenských spolkoch a v novozakladaných pobočkách českých spolkov, ku ktorým patrili Umelecká beseda slovenská (UBS), Bratislavský koncertný spolok, Akademické pěvecké sdružení, Společnost'

³ O pôsobení Dobroslava Orla v Bratislave pozri Zvara, Vladimír: Dobroslav Orel, bratislavský hudobný život v medzivojnovom období a diskusia o smerovaní slovenskej hudby. In Pocta Dobroslavu Orlovi. Zborník z medzinárodnej konferencie. Ed. Jarmila Procházková, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017 (v tlači).

⁴ Pozri Archív UK v Bratislave, fond Zbierka rigorózných diplomov UK v Bratislave, 1929, č. 106. V šk. roku 1922/1923 študoval len v letnom semestri. V prvom roku štúdia ako mimoriadny študent platil poplatky za absolvované predmety, v ďalších rokoch bol od nich oslobodený.

⁵ Pozri Archív UK Bratislava, fond FiF, matrika riadnych a mimoriadnych poslucháčov pre akademický rok 1922/1923 a 1923/1924.

⁶ Manželka Antonína Hořejša Amália, rod. Zimáková vyučovala hru na klavír na Mestskej hudobnej škole v Bratislave, ktorej riaditeľom bol Alexander Albrecht.

⁷ Pozri Archív UK v Bratislave, fond Zbierka rigorózných diplomov UK v Bratislave, 1929, č. 106. V niektorých prameňoch sa mylne uvádza, že titul PhDr. získal v roku 1927. V tom roku však ukončil len štúdium a titul získal o dva roky neskôr.

pre hudobnú výchovu, Spoločnosť pre kultúrne a hospodárske styky so ZSSR a Blok inteligencie socialistickej. Rozsiahlym hudobno-kritickým a publicistickým Hořejšovým dielom sa vinie myšlienka vzájomného vzťahu českej a slovenskej hudby. V Hořejšovej pozostalosti sa nachádza rukopis *Estetiky hudby* od Otakara Hostinského, z ktorého Hořejš čerpal vo svojich textoch.⁸ Vďaka prednáškam prof. Helferta pokračoval v ideách Hostinského a zastával myšlienku československej hudby. Od prof. Orla získal vzťah k historickému výskumu, ktorý mu slúžil ako podklad pre písanie textov a zároveň ho používal ako dôkaz pre rozvíjanie myšlienok o spoločnom pôvode českej a slovenskej hudby.

Periodickú hudobno-kritickú prácu začal Hořejš rozvíjať približne od roku 1924. V rokoch 1924 – 1931 pôsobil ako kultúrny referent v Slovenskom denníku, v rokoch 1931 – 1932 v Lidových novinách a v rokoch 1932 – 1938 v Robotníckych novinách. Ďalej prispieval do bratislavských a mimobratisklavských periodík ako boli Nová doba, Nový svet, Elán, Jednota, Mladé Slovensko, Právo lidu, Klíč, Venkov, občasne písal do Pressburger Zeitung, Népszava, Neue freie Presse a iné.

K druhej veľkej oblasti Hořejšovho záujmu patrila umeleckopriemyselná výroba a s ňou súvisiaca umelecká, vydavateľská a vzdelávacia činnosť. Hořejš bol absolventom obchodnej akadémie a vďaka absolvovaniu predmetov z dejín umenia počas vysokoškolského štúdia mal dobrý teoretický základ, ktorý dopĺňal živým záujmom o estetiku a modernú architektúru. Paradoxne sa v Bratislave nezamestnal v hudobnej, ale v obchodno-priemyselnej inštitúcii, ktorá predstavovala zázemie pre jeho aktivity v tejto oblasti.

Umeleckopriemyselné inštitúcie v Bratislave a Hořejšove aktivity

V raných 30. rokoch 20. storočia sa meno Antonína Hořejša vyskytlo takmer pri všetkých aktivitách v rámci Bratislavy, kde išlo o propagáciu a popularizáciu moderného myslenia v architektúre, interiérovom zariadení či reklame. Vydával časopisy a prvé monografie, organizoval výstavy, publikoval a podnecoval k novým úlohám v oblasti umeleckopriemyselného dizajnu. Zázemie mu poskytovala Obchodná a priemyselná komora v Bratislave, v ktorej pracoval v oblasti umeleckej výroby. V roku 1928 bol poverený založením prvého Umeleckopriemyselného múzea, ktoré zastrešovala komora.⁹ Súčasťou múzea mala byť knižnica so špecializovanou literatúrou. V roku 1929 bola

⁸ Ide o doposiaľ nespracovanú pozostalosť, za jej sprístupnenie ďakujem vedúcej Hudebněhistorického oddělení NM-ČMH pani Markéte Kabelkovej a vedeckým pracovníčkam pani Jane Vojtěškovéj a pani Anne Vašíčkovéj. Časť Hořejšovej pozostalosti, ktorá obsahuje informácie o jeho aktivitách v oblasti umeleckého priemyslu, je uložená v Archíve mesta Bratislavy pod názvom Fond Dr. Antonína Hořejša. Dokumenty koncom 60. rokov získala Iva Mojžišová od Amálie Hořejšovej za účelom skúmania histórie Školy umeleckých remesiel. Por. Běřešová, Simona: Antonín Hořejš. Priekopník modernizmu na Slovensku. Bakalárska práca, FiF UK, Bratislava 2012, s. 12.

⁹ Viac k téme Umeleckopriemyselné múzeum v Bratislave pozri: Poláčková, Dagmar: Nedokončený projekt slovenského umeleckopriemyselného múzea alebo dočasne stabilná existencia v rozptýlení. In Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave 2009, SNG, Bratislava 2010, s. 17-41 a Šidlíková, Zuzana: Umeleckopriemyselné múzeum na Slovensku v roku 1928? Designum, 2010, roč. 16, č. 2, s. 14-17.

v priestoroch pavilónu UBS otvorená Umeleckopriemyselná čítareň Obchodnej a priemyselnej komory ako súčasť projektu Umeleckopriemyselného múzea. V čítárni sa nachádzali domáce a zahraničné časopisy.¹⁰ Ďalej sa zostavilo kuratórium múzea, vytvorili sa stanovy a iniciovalo sa zbieranie múzejných predmetov. Keďže však chýbala širšia podpora zo strany ďalších inštitúcií (predovšetkým mesta), nedošlo k zverejneniu zbierok a teda verejnému otvoreniu múzea. Projekt stroskotal na finančnom deficite napriek veľkej iniciatíve Hořejša a ďalších iniciátorov.

Znalosť umeleckopriemyselnej problematiky, ako aj snaha o profesionalizáciu umeleckého školstva ho viedla koncom roku 1928 angažovať sa spolu s výtvarným teoretikom a praktikom prof. Josefom Vydróm vo veci založenia Školy umeleckých remesiel (ŠUR). Išlo o výnimočný projekt v oblasti moderného umeleckého vzdelávania, ktorého zámerom bolo vychovať praktických umelcov – moderných remeselníkov.¹¹ Školu zastrešovala Obchodná a priemyselná komora, Hořejš ako tajomník komory bol členom kuratória ŠUR. V prvom roku pôsobenia škola organizovala večerné kurzy kreslenia a reklamného aranžovania. V roku 1930, kedy sa ŠUR spojila s Učňovskými školami a získala rozsiahle moderné priestory, začal Hořejš na škole vyučovať. V šk. roku 1930/1931 mal prednášky o súčasnom vkuse, 1931/1932 prednášky o súčasnom vkuse a reklame, 1932/1933 prednášky o reklame, súčasnom vkuse, dejinách umenia a v šk. roku 1933/1934 (učil len v zimnom semestri) prednášky o reklame, súčasnom vkuse a dejinách umenia. V dochovaných rukopisoch z jeho prednášok je poznať dôslednosť pri príprave predmetov a serióznosť voči študentom. Vďaka živým kontaktom s umelcami a umeleckými inštitúciami mal prehľad o súdobom umeleckom dianí, presadzoval moderný spôsob myslenia a videnia vecí a neuspokojil sa s priemernosťou. Jeho bohatá korešpondencia s hosťujúcimi prednášajúcimi svedčí o neustálom hľadaní nových tém z oblasti umeleckej výroby.¹² Z radov učiteľov si získal okruh známych, ku ktorým patrili Ľudovít Fulla, Jaromír Funke, Zdeněk Rossmann, František Tröster. Títo špičkoví pedagógovia formovali Hořejšove umelecké náhľady a s niektorými z nich pracoval neskôr v rámci svojej vydavateľskej a umelecko-organizačnej činnosti.

Neoddeliteľnou súčasťou Hořejšových umeleckopriemyselných aktivít bolo vydávanie a redigovanie niekoľkých časopisov. K najvýznamnejším patrila Slovenská grafia s podtitulom Časopis venovaný povzneseniu kníhtlačiarstva a krásnej tlače na Slovensku, ktorý bol neskôr pozmenený na Časopis venovaný knihe, umeniu a otázkam kultúrnym. Vydavateľom bol graficko-umelecký závod

¹⁰ Por. Longauer, Ľubomír: Vyzliekanie z kroja. Okruh Školy umeleckých remesiel. Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2013, s. 81; Prešnajderová, Klára: Antonín Hořejš – neúnavný propagátor nového Slovenska. In My, jení, naši a cizí. Národná identita a verejný priestor vo strednej Európe. Historie, otázky, problémy 2016, roč. 8, č.1, s. 69.

¹¹ Por. Mojžišová, Iva: Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928-1939. Artforum; Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2013, s. 37.

¹² Medzi korešpondentov patrili Ladislav Sutnar, Bohuš Šippich, Stanislav Svoboda, Slavoboj Tusar, Jaroslav Vodrážka, Ladislav Žák a ďalší. Por. Korešpondencia A. Hořejša, Bratislava, Archív mesta Bratislavy (AMB), fond Dr. A. Hořejša, škatuľa č. 1.

Slovenská grafia –; kníhtlačiareň, nakladateľstvo, kníhviazačstvo, továreň obchodných kníh, čiarkovací ústav (tlačila aj pozvánky na koncerty, pozri Obrazovú prílohu).¹³ Zodpovedným redaktorom bol typograf Karel Jaroň (riaditeľ Slovenskej grafie), redigoval Antonín Hořejš, úprava Ľudovít Fulla a Josef Rybák. Časopis vychádzal od mája 1929 každý mesiac, neskôr od r. 1931 desaťkrát do roka. Posledné číslo vyšlo vo februári 1933. Zámerom časopisu bolo (podľa údajov v záhlaví) povzniesť grafickú výrobu na Slovensku, propagovať krásnu tlač, zúšľachtiť úpravu plagátov a inzerátov, uľahčiť spoluprácu umelcov s tlačiarňami, rozšíriť záujem verejnosti o grafické umenie. Prispievateľmi boli okrem pedagógov ŠUR aj mnohé významné osobnosti slovenského a českého kultúrneho života (napr. Josef Rybák, Jaroslav Vodrážka, Vladimír Clementis a ďalší). Vďaka tomu, že nešlo o časopis stavovskej organizácie slovenských typografov, ale o iniciatívu úzkej skupiny ľudí, dokázala Slovenská Grafia počas celej svojej štvorročnej existencie nekompromisne propagovať zásady novej typografie.

Hořejš bol jedným z hlavných autorov článkov, písal o umeleckej výrobe, informoval o kultúrnych aktivitách a výstavách doma aj vo svete. Viedol odvážne polemiky s odporcami moderného umenia, ktorí časopis kritizovali za nedostatok národného cítenia. Vedel, že je potrebné otvoriť sa svetu a moderným cestám, a preto obhajoval práce mladých typografov a výtvarných umelcov, ktorých diela časopis uverejňoval. Živou témou bolo dianie na ŠUR. V článku *Umelecko – priemyselná výchova na Slovensku* opísal Josef Vydra svoje názory na výchovu umelcov nasledovne: „Nie každý remeselník je umelcom a nie každé remeslo je umeleckým, ale každý tvor má a môže byť technicky dokonalým, čo je tiež súčasťou národného vkusu.“¹⁴ Nadviazal tak na polemiku o tzv. slovenskom svojráže, ktorý sa vďaka modernému vyučovaniu v novej škole mal začať meniť na nové, moderné umenie. Podobný názor zastával aj Hořejš. V článku *O kritike celého života* napísal: „Naše časopisy nechcú pochopiť že pre dnešného človeka okrem kritiky výtvarnej, hudobnej a literárnej, je zapotreby i kritiky iných oborov. Kritiky ulice a verejných miestností, kritiky mesta a verejného poriadku, kritiky kultúrnej činnosti spolkov, kritiky spoločenského života, kritiky výrobcov a výroby, reklamy a vkusu. Teda predovšetkým nášeho životného prostredia, z ktorého vyrastá umenie. [...] Jestli chceme poslucháčov modernej hudby – musíme ich vychovať. Vychovávať: modernou úpravou kaviarne, bytu, plakátu, knihy, osvetlenia, výkladných skriň, vštípením moderného názoru svetového. Moderného človeka vychová jedine moderné prostredie.“¹⁵

Počas existencie časopisu Slovenská grafia začal Hořejš v roku 1931 vydávať nový časopis s názvom Nová Bratislava s podtitulom Mesačník nového Slovenska. Redakciu tvorili spolu s Hořejšom

¹³ Tlačiareň Slovenská grafia tlačila aj pozvánky na koncerty, ktoré organizoval hudobný odbor UBS, Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko a iné. Pozvánky sa vyznačovali moderným dizajnom. Viz obrazová príloha.

¹⁴ Vydra, Josef: Umelecko – priemyselná výchova na Slovensku. Slovenská grafia, 1929, roč. 1, č. 5, s. 2-3.

¹⁵ Hořejš, Antonín: O kritike celého života. Slovenská grafia, 1929, roč. 1, č. 6, s. 4-5.

Dr. Daniel Okáli (bol zároveň zodpovedným redaktorom), arch. Zdeněk Rossmann (pedagóg na ŠUR) a arch. Friedrich Weinwurm. O úpravu sa staral Rossmann, tlač zabezpečovala tlačiareň Slovenská grafia. Časopis mal za cieľ propagovať nové hodnoty vznikajúce na Slovensku a prezentovať Slovensko v zahraničí. Spolu vyšli štyri čísla, dve v roku 1931 a dve v roku 1932, potom časopis zanikol. Otvorenosť sa prejavovala aj v jazykovej mutácii, okrem slovenského a českého jazyka uverejňoval časopis články v nemčine. Hořejš napísal viaceré články o hudobnej a divadelnej problematike ako napr. o ankete o SND v roku 1931, o divadelnej histórii Bratislavy, o stave hudobného školstva v Bratislave a iné. Vo všetkých textoch sa odráža snaha o pokrokovosť a modernosť, neustále podnecovanie k zmene, kritika vládnucich pomerov v umení a v spoločnosti, otvorenie sa širším vrstvám obyvateľstva.

S vydávaním ďalšieho časopisu s názvom Program všetkých divadiel, koncertov, prednášok, športových podnikov a pod. v Bratislave (v nemeckej mutácii ako *Aller Theatervorstellungen, Konzerten, Vorträgen, Sitzungen, Sport, Kurse, u. a. in Bratislava* a v maďarskej ako *A Bratislavai színház, hangverseny, előadások, üllések, sport, műsora*) súvisí Hořejšova práca v Stredoeurópskej propagačnej kancelárii Redopa, ktorú založil po odchode zo ŠUR v roku 1934. Záber tejto kancelárie bol široký, ponúkala návrhy na prospekty, letáky, plagáty, inzeráty, organizáciu výstav, tvorbu publikácií. Konateľom bol Hořejš, umeleckým spolupracovníkom arch. Zdeněk Rossmann, ktorému vypomáhal mladý moderný grafik Ladislav Csáder. Časopis bol informačným bulletinom so zaujímavou Rossmannovou úpravou, obsahoval okrem programov reklamy a aktuálne informácie z oblasti umenia. Vychádzal týždenne v období piatich mesiacov v roku 1934 a texty boli písané trojjazyčne.

Nasledujúcim časopisom, na ktorom sa Hořejš autorsky podieľal, bola *Domácnost* s podtitulom *Časopis pro propagaci moderního bydlení a bytových potřeb*. Majiteľom a vydavateľom bola spoločnosť Sandrik z Dolných Hámrov, Hořejš bol zodpovedným redaktorom. Časopis vychádzal od roku 1934, t. j. od založenia Hořejšovej propagačnej kancelárie Redopa, do roku 1935. Spolu vyšlo šesť čísiel časopisu. Počas svojej existencie menil obsah, zo začiatku išlo o „firemný“ časopis, ktorý propagoval výrobky spoločnosti Sandrik. V roku 1935 *Domácnost* zmenila podtitul na *Časopis pro propagaci dobrých čsl. výrobků a cizineckého ruchu*. V 1. čísle sa nachádza reklama na Hořejšovu Redopu a články o modernom životnom štýle, bývaní a dobrom vkuse.

Počas tridsiatych rokov vydal Hořejš niekoľko monografií o modernej architektúre¹⁶ a spolu s J. Hofmanom sa podieľal na vydaní zborníka *Moderní tvorba užitková*.¹⁷ Činnosť v reklamnej kancelárii Redopa, ako aj jeho početné organizačné aktivity v spolkoch, komisiách a rôznych

¹⁶ Alois Balán a Jiří Grossmann - 10 rokov architektonickej práce (1932), Juraj Tvarožek – Mestská sporiteľňa v Bratislave (1932), *Bytové domy Unitas* (1933). Monografie vydala Slovenská grafia.

¹⁷ Zborník vyšiel v roku 1931, vydal ho Zväz československého diela a prispievateľmi boli napr. Karel Teige, Josef Vydra, architekti Friedrich Weinwurm, Emil Belluš a ďalší.

združeních boli častým dôvodom k Hořejšovej kritike. Hájlil sa tvrdením, že všetky aktivity v oblasti umeleckej výroby smerovali k priblíženiu umenia ľuďom: „*Kritike chýba mnoho ušľachtilej snahy, ktorá by smerovala k dokonalému prevychovaniu nášho ľudu pre lepší život za lepších podmienok. Kritika sa bojí znížiť k oborom všedného života a drobných jeho zložiek. Bojí sa a utieka sa len k oborom povýšeným.*“¹⁸

Prelínanie sa Hořejšovho záujmu o umeleckopriemyselnú výrobu s oblasťou hudobnodramatického umenia sa najvýraznejšie prejavilo v jeho operných kritikách. Pôsobenie pedagógov zo ŠUR v Slovenskom národnom divadle a osobné priateľstvá s modernými výtvarníkmi sa stali východiskom Hořejšových moderne orientovaných referátov.

Hořejšove operné kritiky v kontexte doby

Početné operné kritiky Antonína Hořejša reflektujú dôležité obdobie vzniku a vývoja profesionálneho divadla na Slovensku. Hořejš sledoval dianie v Slovenskom národnom divadle (SND) od jeho vzniku, keďže po príchode do Bratislavy v roku 1919 hľadal možnosti kultúrneho vyžitia. Nadviazal preto osobný kontakt, ako aj bohatú korešpondenciu s osobnosťami českého hudobného života pôsobiacimi v Bratislave. O divadlo mal živý záujem a očakával od slovenských obyvateľov podobný postoj, aký zaujali Česi pri zakladaní Národného divadla v Prahe. Družstvo SND však vzniklo z politického rozhodnutia, t. j. „zhora“, čo poznačilo jeho vznik a fungovanie.¹⁹

Prvým denníkom, v ktorom Hořejš začal systematicky uverejňovať svoje operné referáty, bol Slovenský denník. V roku 1924, kedy začal s denníkom spolupracovať, bol poslucháčom Filozofickej fakulty UK a navštevoval predmety u českých profesorov. Myšlienky o spoločnom pôvode Čechov a Slovákov, o jednom jazyku v dvoch podobách boli silne prítomné v bratislavskom akademickom prostredí. Taktiež štúdium u Vladimíra Helferta v Brne podporilo Hořejšovo presvedčenie vo veci československej jednoty. Slovenský denník, do ktorého sa rozhodol prispievať, mu bol názorovo blízky. Hudobné a operné kritiky, ktoré v týchto novinách uverejnil, sa vyznačujú do veľkej miery vyzdvihovaním českej kultúry a povzbudzovaním k nasledovaniu českých vzorov. Zastával názor, že rok 1918 predstavoval začiatok vo vývoji slovenskej kultúry a poslaním českých umelcov bolo

¹⁸ Hořejš, Ref. 15.

¹⁹ Por. Lajcha, Ladislav: Dokumenty SND. 1. zv. (1920–1938) : Zápas o zmysel a podobu SND. Divadelný ústav, Bratislava 2000, s. 9. Ďalej pozri: Maťašík, Andrej: Vznik a prvé kroky Slovenského národného divadla : vývoj inštitúcie Slovenského národného divadla od počiatkov po nástup Oskara Nedbala. Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava 2015. V Hořejšovej pozostalosti sa okrem jeho korešpondencie nachádzajú záznamy z denníka jedného zo zakladateľov Družstva SND Dr. Emanuela Maršíka z rokov 1919-1932, kedy pôsobil v Bratislave. Maršík v nich opakovane píše, že nevidí záujem slovenských členov Družstva o rozvoj Slovenského národného divadla. Por. Záznamy z denníka Dr. Emanuela Maršíka z rokov 1919-1932 uložené v osobnej pozostalosti A. Hořejša, Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby (NM-ČMH), príř. číslo 88/69, škatuľa 52-54. Hořejš poznal Maršíka osobne, keďže obidvaja boli členmi výboru Bratislavského koncertného spolku a oceňoval jeho prácu v prospech SND. Por. Hořejšove poznámky o E. Maršíkovi uložené v osobnej pozostalosti A. Hořejša, Praha, NM-ČMH, príř. číslo 88/69, škatuľa 52-54.

budovať túto kultúru uprostred ťažkých podmienok.²⁰ Považoval preto za logické a oprávnené vysoké zastúpenie domáceho operného repertoáru Slovenského národného divadla (SND) v podobe českých oper a ako najvýznamnejšieho českého skladateľa menoval Bedřicha Smetanu. Zhodou okolností v roku 1924, kedy sa začala Hořejšova spolupráca so Slovenským denníkom, bola Smetanovi v SND venovaná zvláštna pozornosť (100. výročie narodenia) a divadlo uviedlo všetky jeho opery s výnimkou diela *Braniboři v Čechách*. Hořejš každé predstavenie komentoval pozitívne a opakovane prízvukoval dôležitosť prítomnosti Smetanovho diela na scéne SND. Z ďalších českých skladateľov uvádzaných v SND v rokoch 1924 – 1938 to bol Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Josef Bohuslav Foerster, Zdeněk Fibich, Vítězslav Novák a Otakar Ostrčil. U vymenovaných autorov si Hořejš vážil odvahu a novátorstvo v kompozičnom jazyku. Tieto atribúty hľadal v každej novovzniknutej opere a prízvukoval potrebu moderného slohu. Po hudobnej stránke Hořejš oceňoval dirigentské umenie Oskara Nedbala, ktorý dokázal aj pri niekoľkokrát opakovaných predstaveniach poslucháčom vždy nanovo priblížiť diela českých majstrov. V 30. rokoch sa hlavným dirigentom opery v SND stal jeho synovec Karel Nedbal, ktorý nadviazal na majstrovstvo Oskara Nedbala a dokázal naplno vyťažiť z možností operného orchestra. Hořejš túto vlastnosť zdôrazňoval v každom opernom referáte, mal veľmi rád spôsob, akým Karel Nedbal viedol operné predstavenia v SND.

Hořejšove operné kritiky napriek tomu nie sú obrazom jednostranného vyzdvihovania československej jednoty. Vďaka jeho živému záujmu o moderné výtvarné umenie majú iný rozmer a síce, sú zasadené do scénického a režijného rámca, čo im dáva nadčasovú platnosť. Hořejš vnímal úlohu réžie a scény ako neodmysliteľnú súčasť každého operného predstavenia a vďaka kontaktom s progresívnymi umelcami – pedagógmi zo ŠUR požadoval od divadla moderný štýl, novosť a funkčnosť.²¹ V 20. rokoch pôsobil v SND Ľudovít Hradský, významný tvorca scénických návrhov a kostýmov. Hořejš Hradského tvorbu považoval za dobrú a jeho odchod zo SND označil za stratu. V kritikách však nevenoval Hradskému špeciálnu pozornosť, hodnotil jeho prácu ako súčasť celku. Ďalším scénografom podieľajúcim sa na operných predstaveniach v SND v 20. ako aj 30. rokoch 20. storočia bol Ján Ladvenica, ktorý podľa Hořejša nepatril k progresívnym umelcom. Uprednostňoval tradičné návrhy scény a kostýmov, čo podľa Hořejša pôsobilo strnulo a šablónovite a vôbec neprispievalo k výchove moderného poslucháča. S príchodom mladého českého scénografa Františka Trösterera v 30. rokoch do SND sa Ladvenicove návrhy začínali meniť a získavali modernejší

²⁰ V roku 1928 uverejnil Slovenský denník Hořejšovu prednášku s názvom O slovenskej hudobnej tvorbe. Hořejš v nej veľmi otvorene vyjadril svoj názor na stav slovenskej hudby, ktorý považoval za veľmi zlý kvôli nedostatku kvalitných slovenských umelcov tak v minulosti, v súčasnosti ako aj v budúcnosti. Por. Hořejš, Antonín. O slovenskej hudobnej tvorbe. In Pohlády na slovenskú hudbu (príspevky-štúdie-literatúra). Zost. Juraj Potúček, UHV SAV, Bratislava 1991, s. 4-31.

²¹ „Snáď by tohoročná sezóna mohla sa stať mostom k tvorbe modernej, mohla by snáď už predpracovať príchod nových ideí, nového slohu a najužší styk so súčasnou tvorbou. Snáď by už aspoň tentokrát, keď skutočne vidíme dobrú vôľu, mohla si naša opera vyraziť aspoň okienko do sveta (nie do minulosti), aby sme sa dozvedeli, ako sa dnes tvorí.“ Hořejš, A.: A. Dvořák: Jakobín. Slovenský denník, roč. 11, č. 228, s. 2, 5.10.1928.

charakter. Táto mimoriadne významná osobnosť neunikla Hořejšovej pozornosti, opakovane vyzdvihoval Trösterov vplyv na vývoj slovenskej scénografie. Poznal sa osobne s Trösterom zo ŠUR a jeho práce považoval za vysoko pokrokové a prevyšujúce úroveň ostatných scénografov v SND. Tröster vlastnil vďaka alžírskemu pracovnému pobytu znalosti o klasickej arabskej a modernej francúzskej architektúre. Proti plochej maľovanej dekorácii vládnucej v SND presadzoval scénickú plastiku, kinetiku scény s jej prepojením na dramatickú akciu a jej výklad, tvarované a utvárajúce svetlo ako stavebný prvok inscenácie.

Réžia opery bola v priebehu 20. a neskôr 30. rokov zverená viacerým tvorcom, jedným z nich bol Bohuš Vilím. Tento český režisér, pedagóg, skladateľ a spevák bol zo začiatku pre Hořejša častým cieľom kritiky, rokmi však priznal, že Vilím si tvrdou prácou získal skúsenosti a stal sa veľkou oporou opery SND. Názorovo bol Hořejš najviac spriaznený s českým režisérom Viktorom Šulcom, ktorý prišiel do SND začiatkom 30. rokov. Pôsobil v českom činohernom súbore a zároveň režijne spolupracoval na všetkých významných moderných operných premiérach. Svojimi názormi na priestor, konštruktivistické vízie a nekaširovanú vecnosť vyjadroval svoju názorovú blízkosť s nemeckým expresionizmom. Režisér Šulc niesol v sebe posolstvo, ktorému scénograf Tröster rozumel: nie samoučelná technika, ale všetko v službe divadlu a hercovi. Čím dlhšie trvala ich spolupráca, tým viac do popredia vystupoval herec. A práve trojica Karel Nedbal (dirigent), František Tröster (režisér) a Viktor Šulc (scénograf) bola tvorcom progresívnych uvedení súdobých operných titulov, ktoré mali premiéru v SND v tridsiatych rokoch 20. storočia a bývajú označované ako zlatý vek opery SND.

Operné premiéry v tridsiatych rokoch 20. storočia

V rokoch 1932 – 1938 Hořejš pôsobil ako kultúrny referent Robotníckych novín, ktoré boli podobne ako Slovenský denník orgánom politickej strany. Hořejšovo ľavicové presvedčenie sa v týchto rokoch naplno rozvinulo. Vo svojich referátoch často vyslovoval želanie, aby sa umenie priblížilo ľuďom. Aj z tohto dôvodu si cenil prácu Viktora Šulca a Františka Trösteru, ktorí sa svojimi režijnými a scénickými návrhmi usilovali o pretvorenie diela do takej podoby, aby bolo zrozumiteľné pre ľudí. Hořejš vyzýval vedenie SND, aby divadlo sprístupnilo všetkým spoločenským vrstvám a organizovalo predstavenia pre robotnícku vrstvu formou tzv. ľudových predstavení. Moderné prevedenie súdobých diel znamenalo príležitosť k vzdelávaniu publika a zároveň predstavovalo spôsob, ako preklenúť spoločenské hranice medzi ľuďmi.

Jedným z prvých moderných titulov, ktorý Hořejš ako jeden z mála kritikov dokázal vysoko oceniť, bola opera *Kriedový kruh* od Alexandra Zemlinského (premiéra v roku 1934) v réžii Viktora Šulca. Podľa neho Šulc správne pochopil Zemlinského činohernú predlohu (Klabund) a ukázal

v opernej réžii bohatú invenciu, znalosť výtvarných vecí ako aj celej divadelnej techniky. Výborná réžia inšpirovala výtvarníka Ján Ladvenicu k živým a zaujímavým návrhom.²²

V roku 1935 sa konala prelomová premiéra Šostakovičovej opery *Ruská Lady Macbeth*. Hořejš napísal tri referáty na túto premiéru, čím vyzdvihol závažnosť diela. Toto významné predstavenie sa v Bratislave konalo za prítomnosti kritikov z celej Európy. Protagonistami bola trojica Nedbal – Šulc – Tröster. Hořejš v referátoch reagoval nielen na samotné bratislavské uvedenie, ale zamýšľal sa nad budúcnosťou opery, ktorú pokladal za dielo socializmu a jeho tvorivej sily, prejavujúcej sa v Šostakovičovej vôli ísť do krajnosti hudobných a dramatických výrazových prostriedkov. Operu považoval za veľdielo a predpovedal jej úspech v zahraničí, pričom zdôraznil, že svet vďaka nej spozná nové Rusko (vyjadrenia odhaľujúce jeho politickú spriaznenosť s ľavicovým hnutím). V texte vyzdvihol prelomovú scénu a réžiu, ktorá podľa neho otvorila v SND novú cestu.²³

V roku 1935 Hořejš referoval o modernej inscenácii Shakespearovej *Rozprávky zimného večera*. Réžiu viedol Viktor Šulc, scénu navrhoval František Tröster, hudbu skomponoval mladý Alexander Moyzes. Spoluprácu týchto troch umelcov označil za „Gesamtkunstwerk“, ktorý sa zostaví v takej úplnosti len zriedka. Trösterovi sa podarilo vytvoriť živú scénu, dokonale jedinečnú, a to vďaka tomu, že priestor nechápal ako statický a nemenný, ale ako kineticky pružný a pohyblivý, funkčný a dramatický. Šulc urobil odvážne zásahy do réžie, ktoré ukázali znamenité výsledky. Moyzesovi sa podarilo skomponovať rytmicky pružnú hudbu, bez ktorej by predstavenie nebolo úplné. Podľa Hořejša išlo o virtuózne skutok.²⁴

V roku 1936 vznikla v SND v réžii trojice Nedbal – Šulc – Tröster ďalšia významná operná inscenácia, tentokrát Beethovenov *Fidelio*. Tragédia európskej kultúry v podobe nacizmu v Nemecku a zriaďovania koncentračných táborov inšpirovala scénografa Tröstera k symbolickej scéne zrúteného antického stĺpu. Dva kovové stĺpiky z koncentračného tábora s ovinutými ostnatými drôťmi na ľavej strane javiska boli predzvesťou zlovestného času násilia a vraždenia. Hořejš pomenoval predstavenie ako kongeniálny akt.²⁵

Ako ďalší významný umelecký počín označil premiéru opery *Dibuk* od Lodovico Rocca v roku 1937. Kvitoval rozhodnutie režiséra Šulca pozvať k výtvarnej spolupráci arch. Františka Zelenku, vďaka čomu vznikli zaujímavé svetelné efekty, kresliace pohyb na javisku. Obom sa

²² Pozri A. Hořejš: Alex. Zemlinský: „Kriedový kruh“. In *Robotnícke noviny*, roč. 31, č. 274, s. 6, 2.12.1934.

²³ Pozri A. Hořejš: Šostakovič: Ruská „Lady Macbeth“. *Robotnícke noviny* 32, č. 270, s. 6, 26.11.1935, A. Hořejš: Šostakovič: Ruská „Lady Macbeth“. *Robotnícke noviny*, roč. 32, č. 271, s. 6, 27.11.1935 a A. Hořejš: Šostakovič: Ruská „Lady Macbeth“. *Robotnícke noviny*, roč. 32, č. 272, s. 6, 28.11.1935.

²⁴ Pozri Dr. A. Hořejš: Moje poznámky k „Zimnej pohádke“. *Robotnícke noviny*, roč. 32, č. 33, s. 5, 8.2.1935.

²⁵ Pozri –jš.: *Fidelio*. *Robotnícke noviny*, roč. 33, č. 52, s. 3, 3.3.1936.

podarilo vytvoriť majstrovskú kompozíciu pohybu, ktorá vyznievala prirodzene, bez zbytočných manierov.²⁶

Šulcovu vynikajúcu prácu spomenul Hořejš ešte v súvislosti s novonaštudovanou premiérou Mozartovej *Čarovnej flauty* v roku 1938. Záslouhou tohto vynikajúceho režiséra vynikli v predstavení činoherné prvky, ktoré dielo priblížili divákovi. Sprehľadnenie deja, scény a pohybu vďaka Šulcovej spolupráci s výtvarníkom Stanislavom Kuttnerom a dirigentom Karolom Nedbalom urobili zo známeho diela mimoriadnu udalosť. Keď v roku 1928 v prednáške O slovenskej hudobnej tvorbe napísal o úlohe kritiky, že má byť nepolitická, že si má uvedomiť zodpovednosť voči národu a kultúre a zastávať objektívne umelecké stanovisko, o desať rokov neskôr s čistým svedomím vyhlásil, že nové naštudovanie *Čarovnej flauty* bolo európskou senzáciou a to aj napriek tomu, že SND nie je európskou scénou.²⁷

Hořejšove kladné referáty na prácu umelcov Františka Trösterera a Viktora Šulca v SND neboli len odrazom túžby po modernom a nezaťaženom umení. Ako už bolo spomenuté, táto dvojica zastávala podobné názory na poslanie divadla, čo bolo pre Hořejša znakom správnosti. Bolo veľkou výhodou, že operná kritika v Bratislave v medzivojnovom období mala vo svojich radoch osobnosť, ktorá pochopila veľký význam moderných inscenácií a dokázala im prisúdiť patričnú dôležitosť.

Hořejšovo ďalšie pôsobenie

Po návrate do Prahy v roku 1939 Hořejš pokračoval v hudobno-kritickej činnosti. Popri inom písal o českých osobnostiach hudobného života, ktoré pôsobili určitý čas na Slovensku (Dobroslav Orel, Alojz Kolísek, Karel Nedbal, Zdeněk Folprecht a ďalší). Po roku 1948 sa charakter jeho textov zmenil. Z pozície funkcionára Zväzu československých skladateľov písal ideologické články a state v intenciách marxisticko-leninskej ideológie. Reflektoval tvorbu skladateľov slovenskej hudobnej moderny, avšak iným spôsobom než počas pôsobenia na Slovensku. To, čo vtedy nazýval sociálnou demokraciou a moderným spôsobom života, neskôr pomenoval ako odsúdeniahodný buržoázny životný štýl. Napríklad v reflexii Cikkerovej opernej tvorby vyzdvihoval zásluhy strany a jeho úspechy v zahraničí pripisoval ideologickému základu diela. Dianie v SND sledoval skrz úlohy, ktoré mu prináležali z postu generálneho tajomníka zväzu. Bolo to informovanie o uskutočňovaní úloh v rámci plánovania a reprezentácia slovenského umenia v zahraničí.

Operné a operetné kritiky Antonína Hořejša uverejnené v rokoch 1924 – 1939 v Slovenskom denníku a Robotníckych novinách majú nezanedbateľnú výpovednú hodnotu, keďže hovoria o období, ktoré bolo silne poznačené spleťými politickými a kultúrno-spoločenskými československými vzťahmi. Hořejš zastupoval skupinu českých hudobných kritikov, ktorí pri rozvoji opery Slovenského

²⁶ Pozri -jš-: K predstaveniu Roccovej opery „Dibuk“. Robotnícke noviny, roč. 34, č. 98, s. 3, 29.4.1937.

²⁷ Pozri -jš-: Kúzelná flauta v novom naštudovaní. Robotnícke noviny, roč. 35, č. 9, s. 3, 13.1.1938.

národného divadla i celej slovenskej kultúry počítali s pomocou českého umenia. Táto pomoc bola zo začiatku priaznivo prijímaná, neskôr ale odmietaná s argumentom, že zamedzuje rozvoju samostatného a autonómneho slovenského umenia. Hořejšov sociálnodemokratický ideál však prevyšoval hranice denných sporov a ťažkostí: bol referenčným bodom jeho hudobno-kritickej činnosti. Reflexia Hořejšovej rozsiahlej publicisticko-kritickej činnosti by sa mala stať predmetom ďalšieho výskumu, keďže môže priniesť nový pohľad na vývoj slovenskej kultúry v medzivojnovom období.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA

PORIADA HUDOBNÝ ODBOR UBS A KLUB SOLISTOV SND

VEČER KAPELNÍKOV **SND**

P A V I L O N
U B S

25. - XI.
1 9 2 9
20 hod.

PROGRAM:

Úvod: A. Hořejš
 1 Oskar Nedbal: Sonata pre husle a klavír op. 9
 2 Karol Nedbal: 3 piesne pre baryton (1907-8)
 3 Zdenek Folprecht: Klavírna suita
 4 Jozef Vincourek: a) Jmenování, Vykřikl někdo do noci, Háj, Álej - (komp. 1920)
 b) Jmelí, Obláček (komp. 1922)
 5 Vlado Meličko: Mať moja
 6 Iša Krejčí: Sonatina pre violu Es dur

ÚČINKUJÚ:

| | | | |
|---------------|------|-----------------|------|
| OSKAR NEDBAL | č. 1 | M. SOMOGYI-OVÁ | č. 3 |
| KAREL NEDBAL | č. 2 | V. ZACHOVÁ | č. 4 |
| EVŽEN SUCHOŇ | č. 4 | M. PERŠLOVÁ | č. 5 |
| VILÉM RAJTR | č. 1 | RICHARD GRAEVEN | č. 2 |
| JAR. GROS | č. 6 | IŠA KREJČÍ | č. 6 |
| VLADO MELIČKO | č. 5 | | |

Vstup Kč 8 pre nečlenov, Kč 4 pre členov UBS a klubu Solistov SND

SLON GRAFIA ÚČ. SPOL. PRAŽSKÁ

umelecká beseda slovenská (hudobný odbor)

k
r
h
u
s
o
i
s
t
v
o
v
s.
n.
d.
9
x
1
9
2
8

program:

- úvodné slovo iša krejčí
1. e. f. burian: duo pre husle a čello
p. v. rejtr, p. j. mysliveček
 2. e. f. burian: cocteilly, tri piesne na slová
v. nezvala pi poseltová, jar. ježek
 3. wiener: sonatina pre klavír jar. ježek
 4. fr. bartoš: jaro, melodráma p. graeven
iša krejčí
 5. jar. ježek: klavírna sonatina jar. ježek
 6. jaroslav ježek: klavírna suita jar. ježek
 7. iša krejčí: 5 piesní na slová v. nezvala
1. klára 2. cukrová ballada 3. vápenníci
4. čechy 5. obloha pi poseltová
iša krejčí
 8. iša krejčí moderná almida, tango
melodráma
p. graeven, iša krejčí
 9. iša krejčí: žobráci (wolker)
 10. iša krejčí: divertimento – kasace
pro dech. ensemble
(pp. fišer, drnek, štorch,
wittmann)

vstup voľný
povinný program
kčs 5.—

večer
najmladšej
českej
generácie
skladateľskej

navštevujte
naše
hudobné
večery

prihláste sa
za
člena
u b s

slovenská grafia, bratislava

umelecká beseda slovenská

9. apríla 1934.— 20. hod. reduta (malá sieň)

večer modernej hudby

program:

1. b. martinů: II. sonáta pre husle a klavír
2. p. hindemith: suita 1923 pre klavír
3. l. janáček: sonáta pre husle a klavír
4. i. stravinský: suita z baletu »pulcinella« (autorova úprava
pre husle a klavír)
5. a) v. vogel: varietude klavír
b) i. stravinský: piano-rag-music
6. j. ježek: sonáta pre husle a klavír

spoluúčinkujú:

stanislav novák
koncertný majster českej filharmonie

dr. václav holzknecht
klavírny virtuóz

predsedníctvo hudob. odb. abs. dovoľuje si vás zdvor. pozvať
na tento mimoriadne zaujímavý večer dvoch čelných umelcov
a prosí, aby ste naň upozornili svojich známych

vstupné 3, 5, 8, 10, 12, 15 kč

dr. i. bulla
predseda

g. koričanský
miestopredseda

dr. a. hořejš
jednatel

slov. grafia, bratislava

„U VÁS AŽ JSOU USCHOVANÉ.“

MUŽSKÉ SBORY ANTONÍNA DVOŘÁKA VĚNOVANÉ OLOMOUCKÉMU ŽEROTÍNU¹

14 Markéta Kratochvílová

Kabinet hudební historie, Etnologický ústav AV ČR, Praha

Antonín Dvořák věnoval olomouckému hudebnímu spolku Žerotín svůj sborový cyklus známý jako *Kytice z českých národních písní*² – jedná se o mužské sbory bez doprovodu z roku 1877 komponované na české lidové texty: *Kalina*, *Zavedený ovčák*, *Úmysl milenčin* a *Český Diogenes*. Tyto sbory nebyly za Dvořákova života vydány, ale šířily se prostřednictvím opisů. Dvořák daroval Žerotínu svůj vlastní (a jediný) autograf těchto sborů dvacet let po kompozici, přičemž je před odesláním podstatně zrevidoval. Do Olomouce vzkázal: „Dejte je pro sebe opsat a u Vás ať jsou uschované.“³ Tento autograf se tak ocitl stranou a dodnes nebyl dostatečně reflektován badatelsky ani v praxi. Cílem této studie je ukázat, jak se světový skladatel dotkl historie lokálního spolku, i naopak, jak malý spolek může ovlivnit provozovací a vydavatelskou historii Dvořákova díla.

Dvořák a Olomouc v roce 1898

Dvořák se přátelil s olomouckým knězem Jindřichem Geislerem, zakladatelem a předsedou spolku Žerotín. Dochovala se bohatá vzájemná korespondence, která svědčí o vřelém přátelství obou mužů.⁴ Dvořák byl čestným členem Žerotínu a během 80. a 90. let v Olomouci několikrát dirigoval své vlastní skladby. Poslední intenzivní kontakt Dvořáka s Olomoucí se odehrál roku 1898 a tehdy se také začíná psát historie speciální olomoucké recepce zde pojednávaného cyklu mužských sborů. Následující odstavce přibližují události v roce 1898 v Olomouci, výjimečnou atmosféru koncertů, během nichž Dvořák slíbil věnovat Žerotínu své sbory.

Na jaře roku 1898 se oslavovalo výročí dvaceti pěti let Dvořákovy umělecké činnosti. I Žerotín při té příležitosti uspořádal koncert a pozval Dvořáka do Olomouce. Geislerova výzva je nezvěstná,⁵ ale můžeme zde citovat Dvořákovu odpověď, která je dodnes uložena v archivu Žerotínu a z níž číší skladatelův blízký vztah ke Geislerovi a k Olomouci:

¹ Příspěvek vznikl v rámci projektu „Od archivních pramenů k posluchačům. Sborové skladby Antonína Dvořáka“ podpořeného programem Akademie věd České republiky „Strategie AV 21“. Tento projekt usiluje o to ukázat na příkladu sborových skladeb Antonína Dvořáka přínos ediční práce jak pro vědecký výzkum, tak pro praktické provozování díla. Projekt počítá s koncertním provedením vybraných Dvořákových sborových děl na mezinárodním hudebním festivalu Dvořákova Praha a následně i s nahrávkou na základě nově připravených notových materiálů.

² Číslo B 72 v Burghauserově katalogu.

³ Antonín Dvořák Jindřichu Geislerovi, 29. 4. 1898, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113; *ADKD* (op. cit. v pozn. 4) *IV*, s. 129-130.

⁴ *Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty*, ed. Milan Kuna, Praha 1987 – 2004 (*ADKD*).

⁵ *ADKD IV*, s. 127-128.

„Myslím na Váš koncert několikrát denně a má žena stále mne napomíná a říká 'Odepiš přec do Olomouce, co si o Tobě pomyslí.' [...] Jelikož je třetí hodina odpolední a žena opět napomíná: 'Piš!', tedy tak činím, a sice milerád, a hned Vám řeknu, že se na Váš koncert tuze těším, ale ještě více vlastně, že opět uvidím Vás a mně vždy milý Olomúc. Přijdu tedy jistě. [...] Těším se velice na Váš řízný sbor, jak to bude fičet a jásat. Prozatím přijměte srdečný pozdrav od Vašeho přítele Ant. Dvořáka.“⁶

Slavnostní koncerty se konaly v sobotu a v neděli 23. a 24. dubna 1898 ve dvoraně Národního domu v Olomouci. Po oba dny se hrál stejný program, byly provedeny tehdy poměrně nové symfonické básně *Vodník* a *Zlatý kolovrat* a poprvé v českých zemích zaznělo *Te Deum*. Tato tři díla Dvořák sám řídil. Na závěr pak Antonín Petzold, jenž celý program nacvičil, dirigoval část oratoria *Svatá Ludmila*, pro Žerotín významného díla, protože mu je Dvořák dedikoval.⁷ Zpíval pěvecký sbor Žerotín a hrál „divadelní orchestr zesílený ochotníky a vojenskou kapelou“.⁸

V zápisech ze spolkových schůzí Žerotínu se dočítáme, že byl Dvořák v Olomouci „velmi spokojen a v náladě neobyčejně srdečné a laskavé“. Po nedělním koncertě Jindřich Geisler jménem Žerotínu poděkoval Dvořákovi za to, že je poctil svou návštěvou, a ujistil jej „o nezměrné úctě a lásce“ olomouckého publika. „Po těch upřímných slovech budících radostné nadšení zapěla překrásně sl. Dandová⁹ píseň Dvořákovu ‚Kéž duch můj sám‘, načež ještě dlouho se mistr velmi důvěrně a laskavě bavil se svými přáteli. Za takých okolností byl mistr požádán p. předsedou, aby nám dal nějaké sbory pro mužské hlasy na památku.“¹⁰ Dvořák prosbu vyslyšel a sbory slíbil. Tyto reálie byly popsány i ve starších publikacích věnovaných Žerotínu a Dvořákovi¹¹ a v této studii slouží k uvedení do kontextu. Následující text již přináší poznatky, které unikaly pozornosti dvořákovských badatelů.

Revize autografu

Dvořák přijel z Olomouce domů pravděpodobně 25. dubna a autograf se sbory našel tentýž nebo následující den. To můžeme tvrdit proto, že na první straně autografu nacházíme následující datovaný přípis: „Milý příteli. Hned jak jsem přišel do Prahy, hledal jsem a tyto sbory našel. Tuším, že dosud tiskem nevyšly. Bude potřeba, znaménka poopravit, což také udělám a Vám pošlu. V Praze 26. 4. 1898.“

⁶ Dvořák Geislerovi, 7. 4. 1898, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113; *ADKD IV*, s. 127-128.

⁷ Žerotín původně uvažoval o symfonii „Z Nového světa“, *Te Deum* a části oratoria *Svatá Ludmila*. Na Dvořákovo přání byly provedeny vedle *Te Deum* a *Svaté Ludmily* symfonické básně *Vodník* a *Zlatý kolovrat*. (Viz protokoly ze schůzí výboru Žerotínu a dopis Dvořáka Geislerovi ze 7. 4. 1898).

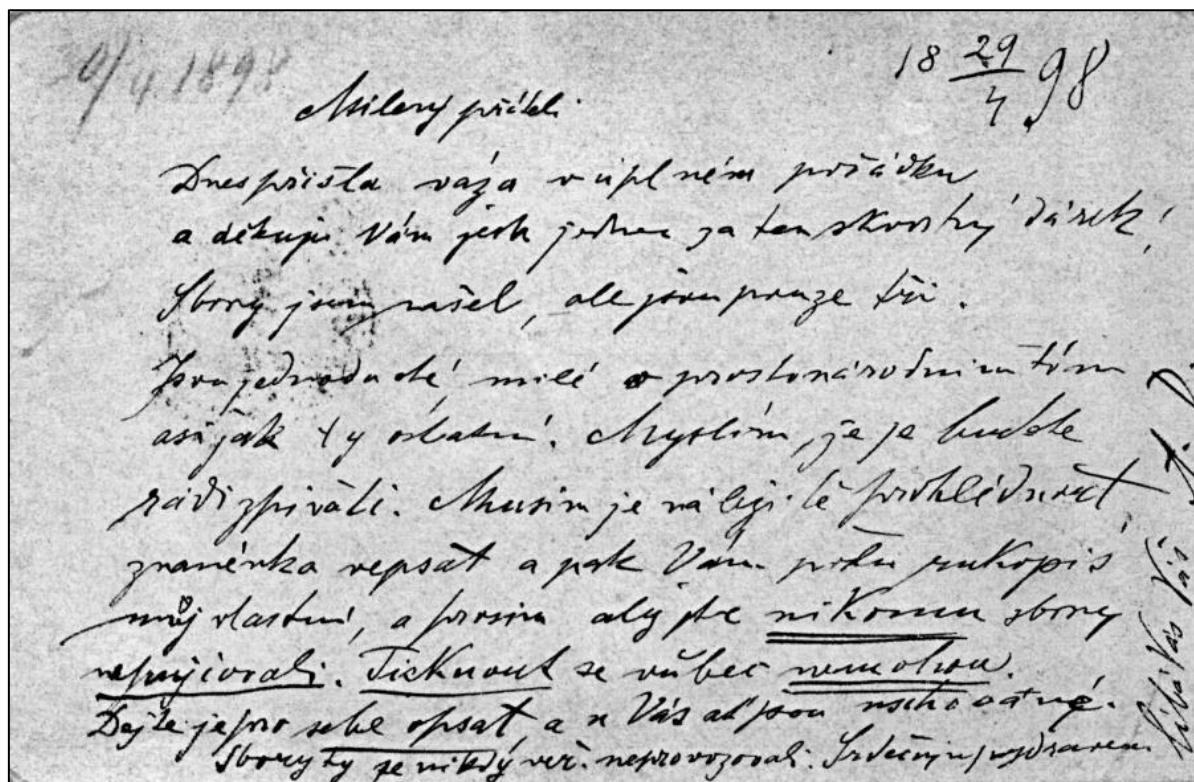
⁸ Geisler Dvořákovi, 18. 4. 1898, *ADKD VIII*, s. 80-81.

⁹ Božena Tůmová-Dandová, uvádí ji např. Ferdinand Tomek ve spisu *Dr. Ant. Dvořák a Žerotín*, s. 88.

¹⁰ Protokol z výborové schůze konané 13. května 1898, *Protokoly pěveckohudebního spolku ‚Žerotína‘ v Olomouci 1880 – 1906*, s. 540-541, Státní okresní archiv Olomouc, fond M6-113.

¹¹ TOMEK, Ferdinand: *Dr. Antonín Dvořák a olomoucký Žerotín*, Olomouc 1929; RACEK, Jan: *Antonín Dvořák a Morava: vzpomínková črta k stému výročí mistrova narození*, Praha 1941.

Tento vzkaz o nálezu autografu a o úmyslu revidovat noty je určen Jindřichu Geislerovi. Podobné sdělení mu Dvořák zároveň poslal na korespondenčním lístku:



„Milený příteli, dnes přišla váza v úplném pořádku a děkuji Vám ještě jednou za takový skvostný dárek!¹² Sbory jsem našel, ale jsou pouze tři.¹³ Jsou jednoduché, milé v prostonárodním tónu asi jak ty ostatní.¹⁴ Myslím, že je budete rádi zpívat. Musím je náležitě prohlédnout, znaménka vepsat a pak Vám pošlu rukopis můj vlastní, a prosím *abyste nikomu sbory nepůjčovali*. *Tisknout se vůbec nemohou*.¹⁵ Dejte je pro *sebe opsat* a u Vás ať jsou uschované. Sbory ty se nikdy veřejně neprovozovaly.¹⁶ Srdečným pozdravem líbá Vás Váš A. D.“¹⁷

Revize musela být realizována mezi 26. dubnem 1898, kdy se Dvořák vrátil z Olomouce a své sbory našel, a začátkem června téhož roku, kdy svůj revidovaný autograf odeslal do Olomouce. Geisler poštu přijal 6. června, o čemž svědčí poznámka tužkou na první straně autografu.

¹² Spolek Žerotín Dvořákovi daroval u příležitosti dubnových oslav cennou vázu. Někdy se uvádí, že byla ke stříbrné svatbě, kterou Dvořákovi slavili shodou okolností také v roce 1898, ale až v listopadu.

¹³ Pouze tři, tedy *Kalina*, *Zavedený ovčák* a *Úmysl milencin*. Český *Diogenes* se do roku 1898 dochoval ve Dvořákově autografu jen jako torzo. Na poslední dochované, osmé, straně autografu je Dvořákův přípis: „pokračování t. sboru jsem nenašel, vezměte tedy tyto tři.“

¹⁴ Zde má Dvořák na mysli mužské sbory *Převozníček*, *Milenka travička* a *Já jsem huslař* z cyklu B 66, odkazuje k nim jmenovitě na přípisu na autografu.

¹⁵ Zřejmě s ohledem na Dvořákovu dohodu s nakladatelem Fritzem Simrockem.

¹⁶ Pokud jde o podobu sborů před revizí, provedeny byly, alespoň jednotlivě určitě: *Zavedený ovčák* a *Úmysl milencin* poprvé již v roce 1878 v Brně za řízení Leoše Janáčka.

¹⁷ Dvořák Geislerovi, 29. 4. 1898, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113; *ADKD*, s. 129-130.

Porovnáním revidovaného autografu s opisy, které vznikly brzy po kompozici a zakonzovaly tak stav před revizí, lze jednoznačně rozlišit původní a revidovanou vrstvu autografu. Je zřejmé, že ze zamýšleného „poopravení znamének“ se stala zásadní revize, při níž Dvořák dvacet let po kompozici své rané sbory zajímavě dotvořil. Podrobný rozbor revize by byl tématem samostatné studie. Zde uvedme závěry, že Dvořák využil své o dvacet let bohatší skladatelské zkušenosti, potenciál textů vytěžil ještě více a jejich dřívější zhudebnění propracoval rytmicky, změnil tempa, na řadě míst i harmonii.

Žerotínský „Sborník“

Po prostudování dostupných notových pramenů – Dvořákova autografu, opisů a tisků – by se zdálo, že Dvořákův autograf věnovaný Žerotínu je jediný pramen, kde jsou sbory *Kalina*, *Zavedený ovčák* a *Úmysl milencin* zaznamenány v revidované verzi. V literatuře věnované spolku Žerotín¹⁸ a v písemnostech dochovaných v žerotínském fondu olomouckého archivu je však zmiňován interní spolkový tisk, nejčastěji označovaný jako „Sborník“. Žádný exemplář této vzácné památky bohužel zatím není k dispozici.

Tento sborník vznikl právě v roce 1898, pravděpodobně od začátku toho roku. O stavu prací k 13. květnu se zmiňuje zápis z výborové schůze: „Sborníku vytištěno již 8 archův, 46 sborův“. Na schůzi, která se konala 20. září 1898, pak Jindřich Geisler oznamuje, že „Sborník“ je už hotov, „obsahuje 72 čísel větších i menších ke všem možným příležitostem pečlivě vybraných, jest vhodně a vkusně svázan a také se z něho již zpívalo veřejně i soukromě (v Besedě a místnostech spolkových).“

Edičně připravil sborník zřejmě Jindřich Geisler osobně a za svou práci byl na schůzi patřičně pochválen: „Celý sborník je přezáslužné dílo p. předsedy, jenž na něm pracoval s nevídanou horlivostí a neslýchaným úsilím; napsalť sám a sám na 400 stran notových většinou velmi hustě popsaných.“ Dvořákovy sbory, které přišly v červnu, uzavírají Geislerův sborník: „Mistr Dvořák poslal nám do „Sborníka“ 3 sbory otištěné na posledním místě.“¹⁹ Na autografu jsou tužkou čísla označující, na které straně se který sbor nachází – jsou na straně 90 – 93. Z toho si lze udělat představu o podobě „Sborníku“, totiž že byly téměř stostránkové a že musely být čtvery, tj. po partech: tenor1, tenor2, bas1, bas2 – partitura by se na tak malou plochu těžko vešla. Že je třeba těchto skoro sto stran násobit čtyřmi mužskými hlasy, potvrzuje i výše citovaný údaj „na 400 stran notových“.

Poprvé zazněly Dvořákovy sbory v revidované „olomoucké“ podobě již v roce 1898, 20. listopadu na koncertě ve velké dvoraně Národního domu v Olomouci. Byl to jeden z velkých

¹⁸ JARKA, Václav Hanno: Antonín Dvořák a Olomouc. (Nález neznámých rukopisů Dvořákových v Žerotínu.), *Pozor*, říjen 1924, č. 103, s. 2-3; TOMEK, Ferdinand: *Dr. Antonín Dvořák a olomoucký Žerotín*, Olomouc 1929.

¹⁹ *Protokoly pěveckohudebního spolku „Žerotína“ v Olomouci 1880 – 1906*, s. 540-543, Státní okresní archiv Olomouc, fond M6-113.

spolkových koncertů, vystupoval na něm tehdy i František Ondříček.²⁰ Další provedení sborů bylo v následujícím roce na jiném velkém žerotínském koncertě, kde hrál pro změnu Jan Kubelík.²¹ Žerotín si daru od Antonína Dvořáka považoval a uváděl je při slavnostnějších příležitostech.

Šourkova edice versus klíčový pramen

V roce 1921 vydával Otakar Šourek mužské sbory u Hudební matice. Již roku 1917 psal do Olomouce Jindřichu Geislerovi, protože ze studia Dvořákovy korespondence odušil, že by mohl být autograf tohoto opusu v Olomouci, a ptal se na něj v dopise Geislerovi z 2. července 1917.²² Nevíme jestli žerotínští tehdy autograf nepřiznali, nebo zda ho skutečně nemohli najít. Šourek jej neměl k dispozici ani při práci na monografii o životě a díle, ani pak pro zmíněnou edici, kde v předmluvě píše, že jsou nezvěstné.

Při přípravě vydání byl tedy Šourek odkázán jen na opisy, které zachycovaly stav sborů před revizí, a které navíc nebyly kompletní, takže v nich neměl spolehlivou oporu pro pořadí sborů v rámci cyklu. V jeho vydání jsou pak pod názvem *Sborové písně pro mužské hlasy* spojeny dva Dvořákovy cykly mužských sborů (B 72 a B 66) do jednoho, *Český Diogenes* nebyl zařazen vůbec,²³ *Zavedený ovčák*, *Úmysl milencin* a *Kalina* jsou zde ve špatném pořadí a ve stavu před revizí. Toto vydání v roce 1921 však plošně nahradilo většinu dosavadních provozovacích opisů a dodnes se z něj zpívá a nahrává.²⁴ Vydání bylo ale jasným krokem zpět, pokud jde o notový text, a zároveň dezinterpretací cyklu B 72, pokud jde o cyklus jako celek. Skutečnost, že se Šourek přes svou snahu k Dvořákovu autografu nedostal, ovlivnila provozování cyklu na následujících sto let.

Na existenci autografu a na jeho nápadnou odlišnost od Šourkovy edice upozornil už v roce 1924 Václav Hanno Jarka, hudební historik a publicista, který ve 20. letech působil v Olomouci. K výročí Dvořákova úmrtí publikoval v olomouckém deníku *Pozor* článek s titulem „Antonín Dvořák a Olomouc“ a podtitulem „Nález nezvěstných rukopisů Dvořákových v Žerotínu“. Václav Jarka píše: „Nesrovnávám rukopisu s vydáním sboru dle předpisů blížeji, doufáje, že úkolu toho ujme se nejpovolnější Ot. Šourek, mám však za to, že Žerotín pěl vždy sbory tyto v lícni autentické, když

²⁰ Dalibor. *Hudební Listy*, roč. 20, č. 48 (3. 12. 1898), s. 375.

²¹ Dalibor. *Hudební Listy*, roč. 21, č. 33 (30. 9. 1899), s. 256; *Našinec*, 4. 10. 1899, s. 2.

²² Otakar Šourek Jindřichu Geislerovi, 2. 7. 1917, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113.

²³ Píseň *Český Diogenes* se v autografu nedochovala celá, tudíž ji Dvořák ani nerevidoval, a v Olomouci proto zpívali a otiskli jen první tři části. Zároveň se *Český Diogenes* neobjevil v Šourkově vydání HM UB 1921 – to je ale nesouvisející příběh, protože Šourek s autografem nepřišel do styku, alespoň ne v době přípravy edice. *Diogena* měl v opise k dispozici kompletního, jen si nebyl jist jeho příslušností k cyklu. Navíc měl k této písni rezervovaný vztah (viz monografie: „Sborek ‚Český Diogenes‘ je zřejmý hudební žert, celkem bezvýznamný.“ Šourek 1917: s. 172.

²⁴ CD s Dvořákovou tvorbou pro mužské sbory: Leipziger Saxtett, Antes Edition 1994; Jan Míšek, Vixen 2003; Stanislav Mistr, Brilliant Classics 2005; *Antonín Dvořák: Sechs Chorlieder*, partitura, Mnichov 1962. Pozn.: Uvedené nahrávky z r. 2003 a 2005 přiřazují i *Českého Diogena*, kterého dalo vytisknout Pěvecké sdružení pražských učitelů.

zpíval je ze svých litografovaných sborníků, které pořizeny svízelnou prací P. Geislera asi r. 1898 přesně dle partitury.“²⁵

Pokud jde o slovo *nález*, nabízí se otázka, jestli šlo o skutečný nález, nebo spíše o odtajnění. Je možné, že představitelé sboru Žerotín snad v první moment mohli chtít dodržet slovo a neposkytovat sbory nikomu, jak si Dvořák přál, ale ve chvíli, kdy byli konfrontováni s Šourkovým vydáním, uznali, že je třeba pramen zpřístupnit. Jarka v roce 1924 upozornil na vše podstatné, co ze zběžného prohlédnutí rukopisu vyplývá: „Z nadpisu 'IV sbory pro mužské hlasy' vysvítá, že Dvořák považoval tyto za opusový celek.“ Otakar Šourek, který se nemohl opřít o autograf, vždy tápal právě především v tom, jak je Dvořákův opus jako celek postaven a které sbory do něj patří.²⁶ Kromě autentického počtu a pořadí sborů v rámci cyklu upozornil Jarka i na revidovaná tempová označení a další odlišnosti.

V roce 1929 byl Jarkův text celý znovu otištěn ve spise Ferdinanda Tomka, olomouckého právníka a tehdejšího předsedy spolku Žerotín.²⁷ O badatelském přínosu Jarkova textu není pochyb a správnost Jarkových vývodů potvrzuje i aktuální výzkum. Prakticky ale tyto regionální publikace zůstaly bez ohlasu. Šourek se coby první Dvořákův životopisec zabýval Dvořákovým životem a dílem v celé šíři, musel řešit závažnější témata a nelze se tedy divit, že mu nezbyl prostor na to, aby se vracel k raným sborům a podrobně je zkoumal.²⁸ Bohužel, všechny další texty k tomuto tématu se spokojily s přebíráním Šourkových závěrů a Burghauserův katalog z roku 1996 stále uvádí Šourkovo pořadí *Zavedený ovčák*, *Úmysl milenčin*, *Kalina* – a přidává *Diogena*. O katalog se pak opírají i nejsolidnější práce pojednávající o Dvořákových mužských sborech.²⁹ Jarkovy postřehy dosud nikdo nerozvinul, Šourek na ně sice odkazuje ve své dvořákovské monografii z roku 1954,³⁰ k přehodnocení svých závěrů týkajících se cyklu však nedospěl.

Revidovanou podobu znal a zpíval pouze Žerotín v Olomouci před sto lety, ostatní interpreti v českých zemích i ve světě dosud zpívají a nahrávají verzi ranou a navíc v nesprávném pořadí. Nakonec i samotný Žerotín, pravděpodobně po druhé světové válce,³¹ přestal používat své sborníky s jejich unikátním obsahem. Teprve nové ediční zpracování a chystaná nahrávka (viz pozn. č. 1) ukáže, jak se revidovaná verze sborů liší od rané, a představí autentickou podobu Dvořákova cyklu.

²⁵ JARKA, Václav Hanno: Antonín Dvořák a Olomouc. (Nález neznámých rukopisů Dvořákových v Žerotínu), *Pozor*, říjen 1924, č. 103, s. 2-3.

²⁶ *Antonín Dvořák: Sborové písně pro mužské hlasy*, partitura (edice a předmluva Otakar Šourek), Praha 1921; ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka I*, Praha 1954, s. 293-295.

²⁷ TOMEK, Ferdinand: *Dr. Ant. Dvořák a olomoucký „Žerotín“*, Olomouc 1929, s. 85-87.

²⁸ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka I*, Praha 1954, s. 293-295.

²⁹ JIRAK, James Edwin: *The Partsongs of Antonín Dvořák: Background and Analysis*, disertační práce, University of Northern Colorado, Greeley 1996; DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák und der Chor, *Zborovska glasba i pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, Lublaň 2004, s. 145-152.

³⁰ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka I*, Praha 1954, s. 293.

³¹ Srov. předmluvu k inventáři fondu M6-113, Státní Okresní archiv v Olomouci.

PRAMENY A LITERATURA

Antonín Dvořák: Čtyři sbory pro mužské hlasy, B 72, autografní partitura, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113.

Antonín Dvořák: Sborové písně pro mužské hlasy, partitura (edice a předmluva Otakar Šourek), Praha 1921.

Antonín Dvořák: Sechs Chorlieder, partitura, Mnichov 1962.

Korespondence a protokoly z archivu Pěvecko-hudebního spolku Žerotín, Státní okresní archiv v Olomouci, fond M6-113.

ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka 1, Praha 1916.*

JARKA, Václav Hanno: Antonín Dvořák a Olomouc. (Nález neznámých rukopisů Dvořákových v Žerotínu), *Pozor*, říjen 1924, č. 103, s. 2 – 3.

TOMEK, Ferdinand: *Dr. Antonín Dvořák a olomoucký Žerotín, Olomouc 1929.*

ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka 1, Praha 1954.*

BURGHAEUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák. Thematický katalog, bibliografie, přehled života a díla, Praha 1996.*

JIRAK, James Edwin: *The Partsongs of Antonín Dvořák: Background and Analysis*, disertační práce, University of Northern Colorado, Greeley 1996.

DÖGE, Klaus: Antonín Dvořák und der Chor, *Zborovska glasba i pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, Lublaň 2004, s. 145 – 152.

CD s Dvořákovou tvorbou pro mužské sbory: Leipziger Saxtett, Antes Edition 1994; Jan Míšek, Vixen 2003; Stanislav Mistr, Brilliant Classics 2005.

ZÁHADNÝ VŠEUMĚLEC PAN FASELLI

15 Jiří Sehnal

Brno

I v hudbě se občas setkám s podivuhodnými, možná až podivínskými postavami. Jednou z nich je muž italského jména Johann Michael Faselli. Jeho jméno a sporé informace o něm nám dochovaly anály kláštera řeholních kanovníků sv. Augustina ve Šternberku.¹ Faselli se někde seznámil s proboštem šternberských kanovníků Patriciem Johannem Meixnerem (1725 – 1734), který ho pozval k sobě do Šternberka, údajně kvůli zábavě a rozhovorům. Pobyt laiků v kanonii, pokud nešlo o zaměstnanecký personál, se zpravidla omezoval na jeden den nebo několik dní jejich návštěvy. V případě Faselliho však šlo o mimořádný případ, protože tento muž se v kanonii zdržel déle než rok a půl a dokonce se počítalo s tím, že tu zůstane trvale.

Víme o něm, že byl do konce roku prefektem dvora hraběte Jana Filipa Werdenberga v Náměšti nad Oslavou. Protože hrabě Werdenberg vlastnil panství Náměšť od roku 1682 do roku 1733, bylo podivné, že prefekt neboli hofmistr jeho dvora odešel z jeho služby asi již koncem roku 1731 a přestěhoval se v zimě v lednu 1732 do Šternberka. 22. ledna 1732 byly nejdříve přivezeny na osmi saních jeho věci a teprve 4. února dorazil i pan Faselli. Faselli, kterému tehdy bylo 48 let, byl ubytován v samostatném pokoji v ambitu prelatury, ale stravoval se často nebo pravidelně v prelatuře u probošta kláštera.

Faselli se stal v klášteře brzy populární osobou a těšil se všeobecné vážnosti. V neděli 24. února 1732 po večeři na závěr bakchanálií předvedl lucernam magicam. Šlo o optické zařízení, které umožňovalo promítat na stěnu zvětšeniny obrázků, namalovaných na skle. První zmínka o tomto přístroji se objevila již u slavného jezuitského matematika a hudebního teoretika Athanasia Kirchera roku 1671. Lucerna nebo laterna magica byla pak hojně využívána v barokním divadle. 19. května byl Faselli hoštěn v refektáři spolu s proboštovým otcem, se školním rektorem Georgem Weiglem a varhaníkem kláštera. 6. června namaloval pan Faselli na městskou hradbu sluneční hodiny. 27. července uspořádal pan Faselli pro pány kanovníky v ambitu prelatury soutěž ve střelbě z kovových zbraní. Nejlepšími střelci byla nejmenovaná snoubenka (*sponsa*) pana Faselliho² a kočí (?) (*eques*) probošta Meixnera. 14. srpna odjel pan probošt se skupinou přátel a s panem Fasellim do Žerotína, kde jim pan Faselli ukázal nový způsob lovení raků. V Žerotíně měli totiž augustiniáni velkou rezidenci a také velký rybník.

¹ *Annales et Commentaria Canoniae Sternbergensis*. Moravský zemský archiv v Brně, E 5, kniha 11. Viz též SEHNAL, Jiří: *Hudba u řeholních kanovníků sv. Augustina v 17. a 18. století na Moravě. Část II. - Šternberk*. Hudební věda 54, 2017, s. 377-440.

² Kde se tato dáma v kanonii vzala, nevíme. Z ničeho dalšího však nelze odvodit, že byl pan Faselli ženatý.

31. srpna přijela do kanonie na návštěvu ve dvou kočárech z Nových zámků u Litovle kněžna Lichtenštejnová s osmiletým knížetem Janem Karlem Lichtenštejnem (1724 – 1748) a jeho jedenaáctiletou sestrou Marií Terezií. V doprovodu byl také prefekt Jana Karla Kubelius, nejmenovaná prefektkta Marie Terezie, mladá kněžna Hohenzollernová, baron Říkovský a trpaslička panna Barbora. Byli nejdříve uvítáni měšťany s praporem a hudbou před radnicí a pak skvěle pohoštění v letohrádku. Po obědě se za zvuků trub a tympanů procházeli v klášterní zahradě a nakonec se věnovali tanci v prelaturě až do osmé hodiny. Po večeři jim předvedl pan Faselli do 22. hodiny svoji lucernu magicu. Dámy s dětmi přenocovaly v kulečnickovém sále.³

8. září zajel probošt s panem Fasellim na zahájení osmidenní pobožnosti a oslavu korunovace Panny Marie na Svatý Kopeček. Počátkem října pan Faselli někam cestoval a po jeho návratu 6. října, což bylo v oktávě svátku jeho patrona sv. Michala (29. září) mu uspořádali hudebníci kanonie v 6 hodin ráno na počest jeho jmenin před dveřmi jeho pokoje slavnostní hudbu s trompetami, tympany a jinými nástroji. Pan Faselli jim za to daroval jeden zlatý a dal je pohostit v refektáři výbranými pokrmy a nejlepším vínem. Od 14. do 18. října 1732 odjel pan Faselli spolu s proboštem opět do Žerotína lovit ryby.

V roce 1733 sedával pan Faselli spolu s hejtmanem pravidelně u proboštova stolu. Této cti se jinak dostávalo málokomu. V květnu nebo začátkem června odjel z jakéhosi důvodu do Brna a vrátil se 7. června. 6. srpna odjel přes Brno do Náměšti, kde se náhle rozhodl, že stráví zbytek života právě tam. Od svého úmyslu se nedal nikým odradit. 15. srpna se do Šternberka ještě jednou vrátil, ale 13. října 1733 Šternberk definitivně opustil.

Joannes Michael Faselli se narodil kolem roku 1684 neznámo kde a zemřel 10. května 1756 v Náměšti nad Oslavou ve věku 72 let jako bývalý správce náměšťského panství.⁴ Podle jména se zdá, že byl Ital. Na tom by nebylo nic divného, protože v šlechtických kruzích bylo módou učit se italsky, cestovat do Itálie a navštěvovat opery a číst italské knihy. Zpráva o smrti Faselliho se donesla k augustiniánům až 3. července 1756, kdy už byl probošt Meixner dávno mrtev.

Šternberský kronikář nám o Fasellim prozrazuje řadu dalších detailů. Faselli prý byl pán ušlechtilý a vzdělaný v nesčetných uměních (*Dominus innumerarum artium*). Byl přiměřeně bohatý, mistr mnoha umění, hudby, malířství, matematiky atd., v čem se mu stěží někdo vyrovnal. Nad to všechno byl znalcem mnoha různých hudebních nástrojů, které zhotovoval vlastníma rukama. Měl jich mnoho a různého druhu, zvláště pantaleon, což byl v této době nástroj podobný cimbálu bez dusítka, na který se hrálo paličkami. Podle analisty byl pantaleon velmi ušlechtilý nástroj, na kterém pan Faselli stejně jako na jiných nástrojích umělecky a virtuózně hrál. Jako dar zhotovil pro pro-

³ Tato návštěva se konala ještě před tím, než roku 1742 papež Benedikt XIII. zakázal pod trestem exkomunikace vstup ženám jakéhokoliv stavu do mužských klášterů, augustiniáni jej v případech vznešených návštěv občas porušovali i později, zvláště když šlo o příbuzné probošta.

⁴ Zjištění Dr. Petra Hlaváčka.

bošta vzácný kompas neboli solarium v ceně přes 120 zl a v místnostech prelatury vybudoval mnoho jiných věcí.

Pantaleon, se kterým jsme se v roce 1732 právě v Náměšti a Šternberku setkali, byl snad na Moravě znám již dříve. Podle inventáře z roku 1752 byl totiž také v majetku hraběte Questenberka v Jaroměřicích nad Rokytnou.⁵ Questenberk se nepochybně s Werdenbergy i Kufštejny znal, protože Jaroměřice a Náměšť leží poměrně blízko. Každopádně se setkávali na moravském zemském sněmu v Brně. Nelze vyloučit, že náměšťské panstvo někdy navštívilo operní představení v Jaroměřicích, ale důkazy o tom zatím nemáme. Osobnost Johanna Michaela Faselliho však nabízí domněnku, že i jaroměřický pantaleon mohl být jeho dílem. Z analistovy zprávy vyplývá, že Faselli kromě pantaleonu ovládal hru na řadu dalších hudebních nástrojů.

Důvod, proč se Faselli rozhodl „bez váhání, rozloučení a pokoje“ Šternberk opustit, spočíval podle analisty v tom, že od jisté doby těžko snášel obdiv probošta (*ob mirabilitatem praelati*). Že prý se bude lépe cítit v Náměšti, kde bude mít lepší ubytování u nejjasnějšího pana hraběte Enquevoirta,⁶ který si ho dokáže vážít. Zda Faselli zůstal ve službách ještě některé z Enquevoirtových pravnuček Marii Františce a Marii Antonii Františce, Kufštejny a od roku 1752 Haugviců, nevíme.⁷ O Fasellim se zatím v pramenech náměšťského panství nic nenašlo.

⁵ PERUTKOVÁ, Jana: *Der glorreiche Nahmen Adami*. Wien 2015, s. 391.

⁶ Václav Adrian Enquevoirtu získal náměšťské panství roku 1733 a držel je do své smrti 1738.

⁷ Údaje o vlastnících Náměšti nad Oslavou mi poskytl kastelán zámku Mag. Marek Buš.

OBYČEJNÝ ČLOVĚK P. ARNOŠT BINDAČ SVD¹ (*1. 1. 1911 HAŤ – †7. 8. 1994 NITRA)

16 Petr Hlaváček

Slavkov u Brna

Jméno Arnošta Bindače nenajdeme v žádném světovém lexikonu, ani se o něm neučí děti ve školách. Nezazářil v politice, šoubyznysu, vědě ani v umění, aby se stal předmětem či hostem televizních pořadů. Přesto jeho životní příběh může mnohým skýtat poučení, inspiraci, či aspoň příklad nepřeborných možností vývoje spletitých lidských osudů a (nejen) pro muzikologa jeden z modelů, kolik jakých okolností může ovlivňovat výsledky základního průzkumu.



Arnošt Bindač (opavské období).

Zdroje a okolnosti

Pestré dějiny, vymykající se většinovému vzoru, má již Arnoštovo rodiště, starobylá Hať na severovýchodní hranici České republiky, o které máme první písemnou zmínku dochovanou z poloviny 13. století, kdy byla v majetku velehradského kláštera. Jako farnost je doložena k roku 1567, škola zde měla být postavena již 1576. Změny majitelů nebyly ničím neobvyklým, velké změny do života poddaných však přinášely změny státní příslušnosti. Od roku 1742 byla Hať součástí Pruského království a k území Československé republiky byla spolu s obcí Píšť začleněna až 16. 3. 1923.² V letech 1938 – 1945 patřila k Říši.

¹ SVD (*Societas Verbi Divini*) – Společnost Božího slova, krátce verbisté, mužská misijní řehole, založena v roce 1875 sv. Arnoldem Janssenem v holandském Steylu.

² GAWRECKÁ, Marie: Hlučínsko (Horní Slezsko). In: GAWRECKI, Dan a kol., Dějiny Českého Slezska 1740-2000 I., Opava 2003, s. 305.

Pradědeček Arnošta Bindače se do Hati přičlenil ze sousedních Šilhérovic, kde je přítomnost Bindačů dohledatelná do 17. století. Ve farnosti nacházeli i své manželky; jednu z mála výjimek v Arnoštově rodu představuje babička z matčiny strany Anastasie, pocházející z nedalekého Tworkówa.



Otec Alois Bindač (1869 – 1922).



Rodina Marie Bindačové (1929).

Studia, práce, vězení

Arnošt chodil do (německé) obecné školy v Hati v letech 1918 – 1923, než byl přijat na gymnázium Společnosti Božího slova (verbistů) ve Svatém Kříži u Nysy. Tento krok mu umožnily peníze ze životní pojistky otce, zemřelého na montáži ve slovenských Vojšicích na podzim 1922. Rozhodnutí zvolit tuto školu jako první ovlivnil zcela jistě zejména haťský rodák P. Albert Florian³ a velký vliv na duchovní orientaci sám přiznává Arnošt své nejstarší sestře Magdaleně.⁴

Po gymnazijních studiích v misijním domě Svatého Kříže v Nyse,⁵ následovalo bohosloví v St. Gabriel u Mödlingu, kde také 1. května 1931 vstoupil do noviciátu Společnosti Božího slova a 19. 8. 1937 byl vysvěcen. Následné povolání profesora náboženství v nitranském misijním domě jej v době vzniku Slovenského štátu patrně uchránilo komplikací kvůli říšskému občanství či dokonce nutnosti narukovat, neboť automaticky získal slovenský pas.

³ *8.4.1880 Hať, †20.3.1950, New Westminster, Britská Kolumbie. Po svém působení v letech 1906-1918 v Togu (přesně řečeno po vypovězení z Toga) se vrátil do svého rodiště. Vedle přednáškové činnosti se věnoval (na pozvání slovenských biskupů) i přípravě založení Společnosti Božího slova na Slovensku. K tomu došlo v roce 1923. To již P. Florian cestoval po severní Americe, aby získal finanční podporu pro vybudování misijního domu v Nitře a po úspěšné akci se do Ameriky v roce 1925 vrátil definitivně kvůli pastoraci.

⁴ Magdalena Bindačová, pozdější Sr. Nidgaria (*24.5.1899 Hať, †19.2.1987 Kewapante), misionářka v Číně (1928-1953) a Indonézii (1953-1987).

⁵ Missonhaus Heiligkreuz Neisse, dnes Dom Misyjny Św. Krzyża, Marii Rodziewiczówny 3.



Gymnazisté (Svatý Kříž u Nisy).



Novokněži (1938).

Na podzim 1947 jej slovenský provinciál Společnosti Božího slova vyslal do charitního domu v Dolních Životicích nedaleko rodné Hati. Na poradě generalátu 4. února 1948 v Římě bylo rozhodnuto, že tam Arnošt Bindač absolvuje půlroční misiologické studium. Po doporučeních duchovních představených byl dokonce získán souhlas Ministerstva školství a osvěty, ovšem počátkem června přišel z Ministerstva vnitra lístek s lakonickým sdělením, že „žádosti o výjezdní povolení k cestě do Itálie nelze vyhověti“...

Arnošt Bindač v Životicích strávil tři roky jako kaplan a po převzetí objektu armádou v roce 1950 pokračoval v Opavě. V únoru 1952 byl zatčen a vyšetřován kvůli plánovanému opuštění republiky. Dva a půl roku střídal věznice a po propuštění z Valdic se uchýlil v Brně jako průvodčí tramvaje (březen až říjen 1955), protože státní souhlas jako politicky nespolehlivá osoba pochopitelně nedostal. Nejdelší civilní zaměstnání – skoro 11 let – jej čekalo v piešťanském Zlatokovu, nejprve na pozici skladníka, později v oddělení technické kontroly. Koncem roku 1966 mu byla povolena duchovní služba v opavském charitním domě a za další rok dokonce administrace fary ve Slavkově u Opavy. S postupující normalizací se ale jeho mnohostranná činnost⁶ stala natolik nepohodlnou, že byl přeložen na Slovácko do Kněždubu, kde i po penzionování sloužil do 75 let věku. Poté samozřejmě jeho aktivita neochabla, ale odešel vypomáhat Školským sestřám Notre-Dame v domově pro mentálně postižené děti v Horní Poustevně na západním okraji Šluknovského výběžku a když byla v roce 1991 obnovena činnost verbistů, vrátil se po 44 letech do Nitry.



Arnošt Bindač v Nitře.



Arnošt Bindač v Opavě.

⁶ Ta vyplývá zejména z dokumentů, vztahujících se k piešťanskému období, kdy mimo večerního studia na elektrotechnické průmyslovce stihl složit státní zkoušku z němčiny, získat oprávnění k řízení sportovní motorové lodě a absolvovat kurz cvičitelů Civilní ochrany.

Lidové písně

Arnošt Bindač se ve své životopisné knize⁷ vyjadřuje, že v dětství velmi silně vnímal písně, zpívané při nejrůznějších příležitostech zejména matkou a strýcem Lorencem. Z muzikologického hlediska je nejzajímavější jeho počín v roce 1948, kdy v Hati a blízkém okolí zapsal 39 nápěvů s texty, jednu samotnou melodii a pět písňových textů. Většina zápisů pochází z Hati, po jednom jsou zastoupeny Bohuslavice, Bolatice, Darkovice, Hlučín, Kravaře a Zábřeh na Šumpersku. Výsledky svého sběru odevzdal v příštím roce do brněnské pobočky Státního ústavu pro lidovou píseň, kde některé z jeho zápisů použili čerství absolventi hudebních a hudebněvědných studií Jaromír Nečas⁸ a Jiří Vysloužil,⁹ kteří v roce 1951 jako 14. titul edice Zpěvem k srdci vydali Hlučinský zpěvníček.¹⁰ Některé další písně z jeho sběru představují varianty k zápisům předního sběratele lidových písní na Opavsku a Těšínsku Václava Stuchlého.¹¹

Přínos zápisů P. Arnošta Bindače spočívá zejména v lokalitě respektive oblasti samé, protože pruské Slezsko bylo badatelsky méně pokryto. Sběr uskutečnil právě v době, kdy na své životní dráze přehodil výhybku na jinou kolej. Byl již osm let zavedeným profesorem náboženství v misijním domě nitranských verbistů a i když víme, že by tento stav kvůli vývoji politické situace patrně dlouho nevydržel, v létě 1947 byla příčinou jeho odchodu z Nitry pravděpodobně kombinace důvodu osobního, a to touhy být blíž staré matce a takříkajíc služebního, představovaného snahou verbistů o rozšíření oblasti misijní působnosti. Nejspíš si ale už nezodpovíme poněkud kolumbovskou otázku, zda dvojice Nečas – Vysloužil prostě použila některé Bindačovy zápisy jako vhodný, nedávno (1949) do fondu Státního ústavu pro lidovou píseň přibylý materiál, nebo Arnošt Bindač prováděl sběr již informovaný o chystané akci.¹² Rovněž lze také jen litovat, že svůj průzkum neprovedl v době, kdy v kraji ještě směla znít němčina. V každém případě se ale jedná velmi slušný laický počín, zajímavě doplňující sběry z jiných časových vrstev i lokalit. Představuje vzorek písní, jehož složení ovlivnilo několik razantních germanizačních či polonizačních vln a nejméně dva čechizující náporů vlasteneckých zpěvníků první republiky a doby poválečné, písní už desítky let nacvičovaných s dětmi

⁷ Psáno do našeho kraje. 2002 vydal Obecní úřad Kněždub.

⁸ *21.2.1922 Kyjov, †25.7.2015 Brno.

⁹ *11.5.1924 Košice, †26.11.2015 Brno.

¹⁰ Ve sborníku jsou zápisy i dalších sběratelů – Antonína Brotana (*12.9.1873 Ždánice, †5.4.1949 Brno, učitel, sbormistr, vojenský kapelník), Ludmily Hořké (vl. jm. Marie Šindelářová, roz. Holubková, *26.4.1892 Dvořisko, †6.10.1966 Opava, spisovatelka, folkloristka), Bohumíra Indry (*17.10.1912 Hněvotín, †31.3.2003 Opava, dlouholetý ředitel SOA Opava), Přemysla Nováka (*13.9.1925 Brušperk, †11.2.1975 Brno, hudební kritik, muzikolog, skladatel), Vladimíra Scheuflera (*17.4.1922 Mírov, †9.9.1995 Praha, etnograf, skladatel) a pocházejí z let 1906-1949. Autoři také doplnili základní odkazy na srovnatelné písně v nejdůležitějších dosud vydaných písňových sbírkách (Sušil, Bartoš, Erben, Myslivec).

¹¹ *28.9.1914 Košatka nad Odrou, †23.12.2000 Ostrava, pedagog, zpěvák, sbormistr, vedoucí folklorních souborů, autor bezmála 3000 zápisů lidových písní z let 1946-1990.

¹² Na zápisu písně Bieda je uvedeno, že ji 21.1.1949 v Kravařích zpívala vdova Papežová, první sběr spolupracovníků Slezského studijního ústavu v Opavě a Státního ústavu pro lidovou píseň v Brně proběhl do 22. srpna do 4. září toho roku.

ve škole, písní umělých, šířených už nějakou dobu tiskem i rozhlasem,¹³ písní, znějících v Hati v době, kdy se do folkloru začala míchat i přidaná “hodnota“ politická. U takto ovlivněných lokálních až oblastních modifikací písní už prakticky nemáme šanci zjistit jejich přirozenou migraci. Mezi těmito víceméně obecně rozšířenými písněmi ale určitě nebude nezajímavý například exemplář taneční písně, známé jako *furiant* z České besedy *Sedlák, sedlák, sedlák*, podle P. Bindače rozšířené po celém Hlučínsku, kdy text z Hati prozrazuje vliv německého prostředí.¹⁴

Pro etnomuzikologickou práci jsou tak důležité poznatky jednak o výskytech, jednak variantech lidových písní, kde občas lze podle zjištěných časových vrstev dojít k pozoruhodným poznatkům o možném šíření a postupné modifikaci původních předloh. Například píseň *Vanoce*, *Vanoce* uvádí již František Sušil (1859) lokalizovanou u Příbora, ovšem s naprosto odlišnou melodií, podobně František Bartoš (1889, 1901). Nečas s Vysloužilem ji jen s menšími odchylkami zapsali v roce 1949 v Darkovičkách a krátce před nimi Arnošt Bindač v Hati, ovšem s tím, že podle zpěváka přišla do Hati z Darkoviček. Píseň *Těžko stě mě máti má* zapsali v Bindačově době ještě Václav Stuchlý v Nýdku a Václav Pála v Krásném Poli, ovšem Jan Burian zapsal variant v roce 1914 až v Troubelicích, Jan Poláček o něco později v hanáckém Stražisku a Františka Kyselková dokonce v Miloticích. Píseň *Trubju, hraju a bubnuju* Arnoštu Bindačovi zpívala zpěvačka Lišková z Hlučina a učitel na odpočinku Škrobánek, který ji znal již z mládí. Do sbírek Státního ústavu pro lidovou píseň (dnes Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha, pracoviště Brno) doputovalo několik desítek verzí, jejichž melodie se liší s narůstající vzdáleností; například u zápisů z nedalekých Strahovic, z Malých Hoštic, z Koberžic a Hnojníku, stejně jako z Antošovic či Horní Lomné nacházíme odlišnosti téměř kosmetické, naproti tomu varianty z Klobouk u Brna (Hynek Bím) nebo z Olomouce (Františka Kyselková) mohou dokonce o příbuznosti vyvolávat pochybnost. Píseň *Šla baba na ryby*, u které není poznámka o zpěvákovi, není v haťském nářečí, ale inklinuje k polštině. Lze se proto domnívat, že ji zpívala Arnoštova matka, jejíž matka pocházela ze zmíněného Tworkówa.

Není cílem této práce popis či rozbor písní, zapsaných P. Arnoštem Bindačem v letech 1948 – 1949. Jak ale bylo řečeno na začátku, jsou zde na relativně úzce vymezeném tématu¹⁵ zachyceny okamžiky, ilustrující nutnost hledání souvislostí i důležitost často drobných detailů. Bez znalosti obecných souvislostí, tvořících rámec doby a okolností konkrétních zkoumaných událostí tato

¹³ Některé varianty z českého prostředí importovaných tanečních písní (např. Řeznická či Zahradník) uvádí např. František Myslivec ve své knize *Slezské národní písně, tance a popěvky* z roku 1930. Leonhard V. Pudich si v květnu 1938 v úvodu ke své sbírce textů lidových písní *Hlučínsko zpívá* posteskl: „Dnes, kdy umělá píseň pronikla všude, už nezní po hlučínských vesnicích melodie lidové písně. Mizí, zapomíná se na ni. S ní mizí i krásné lidové výrazy. Mladí lidé, vyšlí z českých škol, mluví raději spisovným jazykem. Nemluví a nezpívají nářečím, kterého užívali jejich dědové. A staří? Ti už nezpívají.“

¹⁴ Nejmarkantnější je rozdíl již zaniklého germanismu *liderák* (*Liederlack* – člověk nepořádný, nezřízený) a zkomoleného staršího slova českého *furjak* (*furiant* – člověk pyšný, okázale domýšlivý).

¹⁵ Jde vlastně o poodkrytí životní dráhy jednoho jediného člověka, utvářené mimo jiné jeho pozicí poddaného Pruského kráslovství, občana Československé republiky, Slovenského štátu, Československé socialistické republiky a České republiky

konkreta nemůžeme objektivně a kvalifikovaně posoudit a občas se v množství jednotlivých údajů může vytčený cíl poněkud ztrácet.



Alojz Bindač a prvokomunikanti v krojích (Kněždub).

PŘÍLOHA

A 596 / 25

Vy muzikanti

z Hati

zapsal P. Arnošt Bindač SVD



1. Vy muzikanti vy pěkně hrejtě
A hrejtě všici veseló
[:A my zaš všici jedyn za druhym
Tancovat' buděm okolo:]
2. Na tym veselu tych mladych panuv
Kjeři se dišej sebrali
[:My sum švédkové, jak oni sobě
Miłość, věrnoš' šlubovali:]
3. A te miłośći, te se třimejtě
Bo to sum tisice vaše
[:Mjetě a přejtě se nehněvejtě
To vám ich nikdo něvezme:]
4. A te věrnošti te se třimejtě
Aže do skonani svého
[:Bo kdě jest věrnoš' mezi manžely
Tam nědstupi nic zlého:]
5. Ty mladá pani pamatuj sobě
Žes je mužovi poddána
[:Ráno včas vstavej muža zavolej
Do roboty vyprovazej:]
6. A muž zas chutům do prace idě
A dobře se mu v ni vedě
[:A myšli sobě by co nejrychli
Zaš mohl býti při tobě!:]

Pozn. Velmi stará píseň - sestra [Magdalena později S. Nidgaria*24.5.1899 Hať †19.2.1987 Pulan Bunga]
ví, že tuto píseň vždy zpíval ujo Lorenz [Wileczelek *9.8.1874 Hať bratr Arnoštovy matky Marie 1879-1948]

A 596/6

Bieda



1. U našeho ojca, tam sa stała bieda.
[:I šla, pošla do karčmořa, do karčmořa žida:]
2. Ty karčmořu žida, nalej žeš te biedě!
[:Bo jak se bieda opije, sama dudum pridě:]
3. Bieda se opiía, až rozum stratíía.
[:Okoío stavu obešía, až do něho spadíía:]
4. Mlynář z okna kuká, co ve vodě splucha.
[:A ta bieda, psia krev, jucha, vodu nám vyšluchá:]

V Kravařích 21.1.1949 zpívála vdova Papežová

Je velmi pravděpodobné, že na psacím stroji napsané í má být ł, které neměl A. B. k dispozici.

Šla baba

Šla ba - ba na ry - by, na - chy - ta - lá žob
 Chlóp se im ra - do - val, že ich by - dě jot
 chlóp se im ra - do - val, že ich by - dě jot

1. Šla baba na ryby, nachyála žob
 šla baba na ryby, nachyála žob
 Chlóp se im radoval, že ich bydě jot
 chlóp se im radoval, že ich bydě jot

2. Něraduj se chlópku něbydeš ich jot
 něraduj se chlópku něbydeš ich jot
 Bo je to omyl a nachyála žob
 bo je to omyl a nachyála žob.

Těžko stě mě

Těž - ko stě mě ma - ti má, těž - ko stě mě cho - va - lá
 Bie - da se mě u - ja - lá u - ja - lá, na voj - nu mě se - bra - lá.

- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| 1. Těžko stě mě matí má těžko stě mě chovala Bieda se mě [:ujała:] na vojnu mě sebrala, | 2. Na tu vojnu veliku Na tu cestu daleku Na tu vojnu [:veliku:] Na tu cestu daleku | 3. Přid' se na mě ma míla Přid' se na mě podivat' Přid' se na mě [:podivat'] Jak ja budu v glidě stát. | 4. Přišla se podivati Nemohla ho poznati On sám na ňu [:zavoľal:] Šateček ji ukazaľ. | 5. Ten šateček červený Celý zakrvavený Za tebe chsem [:bojoval:] za ženu chtě pochťeval. |
|--|---|---|---|---|

Trubju, hraju

Trub-ju, hra-ju a bub-nu-ju, trub-ju, hra-ju a bub-nu-ju vo-ja-čko-vé ma-ši-ru-ju, vo-ja-čko-vé ma-ši-ru-ju.
 var.
 Trub-ju, hra-ju a bub-nu-ju, trub-ju, hra-ju a bub-nu-ju vo-ja-čko-vé ma-ši-ru-ju, vo-ja-čko-vé ma-ši-ru-ju.

První zpívala pí Anastasia Líšková z Hlučína nar. 1872, druhou p. Škrobánek, rector a učitel, bytem v Bohuslavicích, rodem ze Šilheřovic. On se vlastně postaral o popularizaci této nádherné písně, kterou pak všude zpívali. On měl tuto píseň od staré Klimšové, dal ji později p. Novákovi, inspektorovi, tak mi vykládal v Bohuslavicích 27.8.1949.

PRAMENY A LITERATURA

(mimo uvedené v poznámkách)

Archív Slovenskej provincie Spoločnosti Božieho Slova (A SP SVD), fond: Personálie: Bindáč Arnošt.

Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, Praha, pracoviště Brno, Dokumentační sbírky a fondy, sign. A 596, A 699/6, A 945/26, A 978/391, A 1203/26, A 1223/18, A 1413/17, A 1425/37.

BARTOŠ, František, Národní písně moravské II. Praha 1899.

GAWRECKI, Dan a kol., Dějiny Českého Slezska 1740-2000 I., Opava 2003.

HOŇKOVÁ, Jitka, Hudební život na Hlučínsku v 20. a 21. století. Diplomová práce, Ostravská univerzita v Ostravě, 2012.

HRABALOVÁ, Olga, Průvodce písňovými rukopisnými sbírkami Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, pracoviště v Brně, díl 2, Brno 1983.

NEČAS, Jaromír – VYSLOUŽIL, Jiří, Hlučínský zpěvníček, Praha 1951.

NYENHUIS, Agnieszka, Polnische -k- Suffixe in den deutschen Dialekten. In: Acta Universitatis Wratislaviensis No 3551, Studia Linguistica 32, Wrocław 2013, s. 147 – 163.

SCHEUFLER, Vladimír, Několik poznámek k písňovému průzkumu Hlučínska. In: Český lid roč. 5, č. 1 – 2, leden – únor 1950, s. 46.

SUŠIL, František, Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými. Praha 1951.

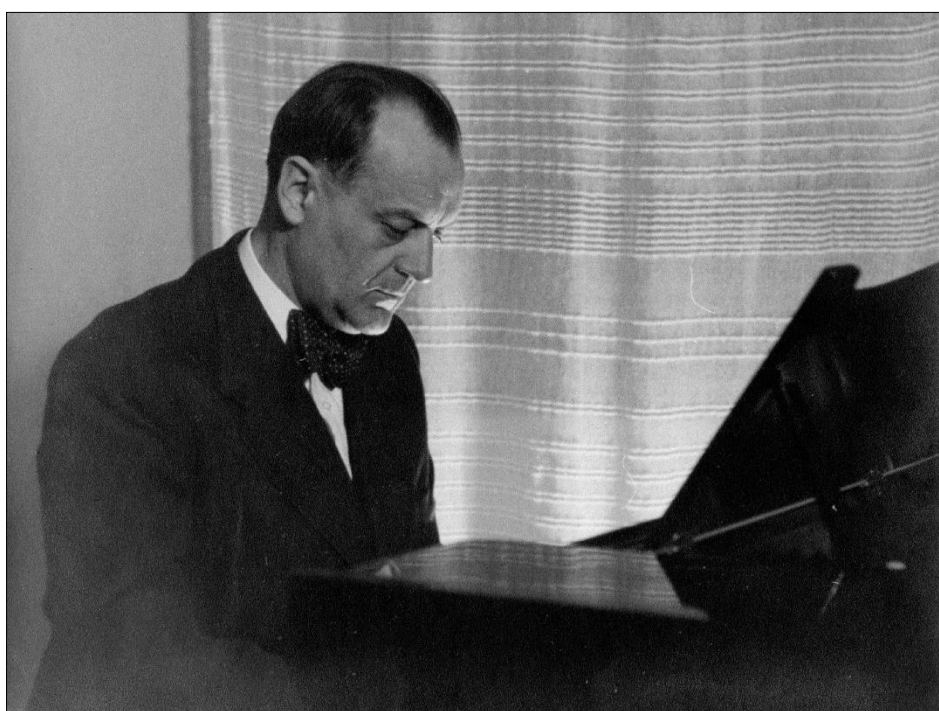
TONCROVÁ, Marta, Sto let od narození sběratele Václava Stuchlého. In: Národopisná revue XXIV, 2014/3, s. 239 – 240.

VARHANÍK FRANTIŠEK MICHÁLEK A JEHO MNOHOSTRANNÁ UMĚLECKÁ ČINNOST

17 Jana Michálková Slimáčková

Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Brno

Jednou z osobností, která svými mnohostrannými aktivitami významně pozvedla hudební život svých působišť, zejména Pardubic a Brna (v obou působil šestnáct let), byl František Michálek (1895 – 1951). Varhaník koncertní a chrámový, regenschori, improvizátor, klavírista, komorní hráč, skladatel, dirigent, sbormistr, editor, organolog a poradce při stavbě varhan, pedagog hudebních škol, konzervatoře, AMU a JAMU, inspektor hudebních škol a examinátor učitelů hudby – tím vším byl.



*František Michálek (nedat.).
Soukromý archiv Aleny Veselé.*

Život

Narodil se roku 1895 v Dalmácii, přesně v přístavu Komiza na ostrově Vis, kde byl jeho otec Josef Michálek ředitelem hudební školy, kapelníkem a ředitel kůru tamějšího kostela. Šest let poté se rodina vrátila do Čech. Roku 1910 v patnácti letech byl přijat na pražskou konzervatoř, kompozici studoval u Karla Steckera, varhany u Antonína Elschlegera, od druhého ročníku u Josefa Klíčky. V letech 1913 – 1915 studoval kompozici v mistrovské třídě Vítězslava Nováka. Po vojenské službě odešel ve svých čtyřiaadvaceti letech do Pardubic. Po celou tu dobu (1919 – 1935) byl ředitelem kůru děkanského chrámu sv. Bartoloměje, sbormistrem pěveckého sdružení Suk, rovněž ředitelem a pedagogem městské hudební školy (1919 – 1921), pak soukromé hudební školy. Byl také varhaníkem

právě postaveného krematoria (1923 – 1935), dirigentem Pardubické filharmonie (1920 – 1924). Vystupoval jako pianista a komorní hráč (mj. s Českým kvartetem). Během svého působení v Pardubicích se podílel na více než pěti stech koncertů.¹ Přitom stále na sobě pracoval, ještě roku 1920 pokračoval ve studiu na mistrovské škole konzervatoře, ve varhanách jako žák Kličky, v klavíru Adolfa Mikeše. Michálkovy další kroky vedly do Brna, ve svých čtyřiceti letech se po úspěšném konkursu stal pedagogem brněnské konzervatoře. Vedle toho byl 1943 inspektorem soukromých hudebních škol, od roku 1940 členem, od roku 1944 ředitelem státní zkušební komise učitelů hudby. Roku 1946 se stal jedním ze sedmi pedagogů konzervatoře na brněnské pobožce AMU, jezdil také do Prahy na AMU vyučovat varhanní improvizaci (1946 – 1948). Po založení samostatné JAMU roku 1947, začal působit tam. Už po příchodu do Brna začal mít Michálek zdravotní problémy se zaživacím ústrojím, které se vracely a nakonec vedly v roce 1951 k jeho úmrtí.

Dirigent sborový i orchestrální

Michálek byl typem všestranného hudebníka, varhaníka, pro něhož bylo samozřejmostí i řízení sboru a orchestru. Tomu se věnoval především ve východních Čechách. Během šestnácti let v Pardubicích byl sbormistrem pěveckého sdružení, do něhož ho hned v roce vzniku 1919 přivedl kapelník Jožka Charvát. Sbor hned na podzim toho roku požádal Josefa Suka, zda může nést jeho jméno. Následujícího roku sbor poprvé vystoupil, bylo to 11. dubna 1920 v Městském divadle za Sukovy přítomnosti. Od té doby mu věnoval skladatel pozornost, s Michálkem byl v srdečném přátelském kontaktu a cenil si jeho kvalit uměleckých i organizačních, jak dokládá Sukova korespondence.² Dokonce Michálka v činnosti povzbuzoval: „...máš různé stesky a je mi líto, že každá práce je tak u nás ztížena plochostí a nepochopením, ale zároveň mne naplňuje úctou a radostí, že chceš vydržeti na započaté cestě.“³ Členy sboru důvěrně oslovoval „Součata“, „Sukáci a Sukýnky“.⁴ Suk si uvědomoval, co těleso pro hudební život Pardubic a okolí znamená, jak Michálek přispěl k jeho vysokým kvalitám. V dopise z ledna 1935, kdy se nemohl zúčastnit koncertu v Pardubicích, psal Michálkovi a celému sboru: „*O celé vaší práci – nestranné a krásné – vím – a Vaše láska a důvěra ke mně jest z nejdražších majetků mého života – chvíle u Vás strávené jsou mojí čarovnou pohádkou. Vzpomeňte, prosím, i dnes na mne a buďte věrni své práci pro vše dobré a náš osvícený umělec, drahý náš přítel Michálek, nechť se těší z ovoce své práce.*“

¹ KUNC, Jan. *František Michálek k padesátinám*. Rukopis, strojopis. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. G 6867. S. 3.

² SUK, Josef. *Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Bärenreiter, 2005. ISBN 80-86385-31-0. S. 255–256, 264–267, 272–273, 290, 305, 341, 343, 438.

³ SUK (2005). S. 341.

⁴ SUK (2005). S. 264 a 438.

Sbor studoval hlavně díla českých skladatelů Dvořáka, Smetany, Foerster, Nováka, Janáčka, Fibicha a pochopitelně Suka, z mladších skladatelských generací pak Vycpálka, Zicha, Vomáčku či Plavce. Z dalších skladeb např. Beethovenovo oratorium Kristus na hoře Olivetské, Mozartovo Requiem d moll, Dvořákovu Mši D dur a Te Deum. Za Michálkova vedení provedl celkem 219 sborů a partů.⁵ Díky absolutnímu sluchu, který podědil po svém otci, byl Michálek sbormistrem velmi důsledným a přísným, studované skladby znal vždy z paměti.

Jako ředitel kůru děkanského kostela prováděl Michálek mše Františka Škroupa, Eduarda Tréglera, Ondřeje Horníka, Roberta Führera, Jakuba Jana Ryby a dalších. Bohoslužby u sv. Bartoloměje patřily i díky hudbě mezi velmi navštěvované.

Vedle toho byl Michálek v letech 1920 – 1924 dirigentem Pardubické filharmonie. V jubilejním roce Bedřicha Smetany – 1924 – nastudoval s orchestrem, sborem a sólisty operu Hubička.⁶

Varhaník chrámový a koncertní

František Michálek začal hrát na varhany v dětství, jako dvanáctiletý se naučil na ně první jednoduchou skladbu.⁷ Vyučoval ho otec, pod jehož vedením později přebral osm Bachových preludií a fug BWV 553 – 560, která hrál i u přijímacích zkoušek na pražskou konzervatoř. Po třetím roce studia začal vystupovat na koncertech s Českou filharmonií, varhanní part hrál např. v Bouři Vítězslava Nováka a v symfonické básni Praga Josefa Suka.⁸ Už od konzervatorních dob vyvíjel sólovou koncertní činnost. Studium absolvoval Sonátou č. 2 op. 60 Maxe Regera, s volbou této skladby Klička nesouhlasil, ale její provedení nadšeně chválil Otakar Ostrčil.⁹ V té době byl činný také jako chrámový varhaník v Praze u sv. Ignáce a v katedrále sv. Víta. Během vojenské služby působil také v Uhrách, prodělal důstojnickou školu v Pětikostelí (Pécs), díky pověsti výtečného varhaníka hrával tamějšímu biskupovi Bachovy varhanní fugy.¹⁰ Když jako čtyřadvacetiletý odešel do Pardubic, byl činný jako ředitel kůru a varhaník u sv. Bartoloměje. Studium varhanní mistrovské školy ukončil provedením Fantazie a fugy na BACH op. 46 Maxe Regera. V roce 1921 získal v soutěži absolventů mistrovských škol obou konzervatorií pražské a brněnské první cenu ve varhanním oboru. Hned po postavení pardubického krematoria se tam stal varhaníkem (byl jím až do roku 1935) a hrával v něm také na koncertech nazvaných Dušičky v krematoriu. Dále vystupoval

⁵ REISNEROVÁ, Helena. *František Michálek – zakladatel varhanního oddělení na JAMU v Brně a jeho varhanní skladby*. Brno, 1997, 63 s. Diplomová práce. Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění. Vedoucí práce Vratislav Bělský. S. 12.

⁶ REISNEROVÁ (1997). S. 11.

⁷ REISNEROVÁ (1997). S. 6.

⁸ REISNEROVÁ (1997). S. 7.

⁹ REISNEROVÁ (1997). S. 8.

¹⁰ REISNEROVÁ (1997). S. 9.

v Husově sboru, v Brně pak hrával na bohoslužbách v chrámu sv. Tomáše, na koncertech v sále sokolského Stadionu. Koncertoval také v menších městech a v obcích.

Z mnoha Michálkových koncertů uveďme pražský koncert k 70. narozeninám pedagoga Josefa Kličky v roce 1925, na kterém vystoupil spolu s Eduardem Tréglerem a provedl Kličkovu Sonátu fis moll.¹¹ Michálkovo první brněnské vystoupení se uskutečnilo na podzim 1936 na Stadioně, kde hrál spolu s Bohumilem Holubem a kde přednesl čtyři Regerovy skladby – Fantazii a fugu na jméno Bach op. 46, Scherzo op. 65 č. 10, Intermezzo op. 80 č. 10 a Toccatu op. 80 č. 11.¹²

Za zmínku stojí cyklus deseti koncertů k 200. výročí úmrtí J. S. Bacha v roce 1950, jenž Michálek na JAMU prosadil. Zahrnoval Bachova díla orchestrální, komorní a varhanní, která přednesl Jiří Reinberger, Michálek a jeho pět žáků Vratislav Bělský, Antonín Cenek, Karel Pokora, Josef Pukl a Alena Veselá. „*Tuto velkolepou přehlídku vyznačovala důsledná slohovost pojetí, lapidárně jednoduchá a zvukově čistá hra jeho vlastní i posluchačů, jím cílevědomě vedených,*“¹³ uvedl o ní Josef Černocký.

František Michálek byl uznáván jako mimořádný varhaník, což dokládají mnohá svědectví jeho kolegů a žáků. Byl virtuosem svého nástroje, vynikal bravurní hráčskou technikou, velkou muzikálností, vytríbeným smyslem pro výstavbu skladeb, pro zvukovou barvu a slohovou čistotu.¹⁴ Interpretoval repertoár značné šíře, jehož těžištěm byla tvorba Johanna Sebastiana Bacha a Maxe Regera a dále česká hudba soudobá a 18. století.

Zpočátku byl ovlivněn romantickou interpretací, postupně začal uplatňovat artikulaci a agogiku, což bylo přičítáno vlivu Orgelbewegung, ačkoli není známo, kde by s ním Michálek přišel do kontaktu.

Vystupoval rovněž v Československém rozhlasu, vysílalo se na šest desítek rozhlasových koncertů, které ovšem byly naživo. Dodnes se v Supraphonu dochovaly pouze tři krátké sólové nahrávky. Fugu c moll a Toccata C dur Bohuslava Matěje Černoorského a Fantazii d moll Jana Křtitele Kuchaře natočil Michálek říjnu 1951. V témže roce v únoru byla natočena Michálkova vlastní úprava Michnovy I. mše ze sbírky Sacra et litaniae a v březnu Janáčkova Glagolská mše.¹⁵

¹¹ REISNEROVÁ (1997). S. 14.

¹² Výroční zpráva za školní roky 1933–1937. Brno, Státní hudební a dramatická konservatoř v Brně, 1937. S. 76.

¹³ ČERNOCKÝ, Josef. Za Františkem Michálkem. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*. 1952, 5. ročník (6), s. 30.

¹⁴ MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. František Michálek v Brně. In: BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Osobnosti Hudební fakulty JAMU*. Brno: Nakladatelství JAMU, 2017, s. 111–128. ISBN 978-80-7460-120-0. S. 116–118.

¹⁵ ČERNOHORSKÝ, Bohuslav Matěj. *Fuga c moll, Toccata C dur*. Varhany František Michálek. Dokumentace nahrávky 26. 10. 1951. Archiv Supraphonu.

KUCHAŘ, Jan Křtitel. *Fantazie d moll*. Varhany František Michálek. Dokumentace nahrávky 26. 10. 1951. Archiv Supraphonu.

JANÁČEK, Leoš. *Mša glagolskaja*. Zpěv Libuše Domanínská, Marie Juřenová, Josef Válka, Jaroslav Hromádka, varhany František Michálek, Akademické pěvecké sdružení Moravan, Vachův sbor moravských učitelek, sbormistr Josef Veselka, Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, dirigent Břetislav Bakala. Dokumentace nahrávky 11. a 12. 3. 1951. Archiv Supraphonu.

Pedagog

Významnou oblastí Michálkovy činnosti byla pedagogická práce. Když roku 1919 vznikla v Pardubicích městská hudební škola, byl jmenován jejím ředitelem. O rok později funkce zanechal a založil soukromou školu. Na obou školách vyučoval hru na klavír, varhany a harmonii, na druhé škole ještě další teoretické předměty. Věnoval se také popularizaci hudby, uváděl koncerty rozboru skladeb v Pardubicích, i v Chrudimi, Přelouči, Hradci Králové a jinde.¹⁶ Na brněnské konzervatoři vchoval dvacet varhaníků, na JAMU tři, někteří však u něj nedostudovali, protože nesplňovali jeho nároky. Jeho nadřízený ředitel konzervatoře Jan Kunc konstatoval, že ve všech předmětech, které Michálek vyučoval – varhany, improvizace, chorální zpěv, sborový zpěv, se velmi zlepšily výsledky. Kunc zejména ocenil, že Michálek vede varhaníky nejen k chrámové praxi, ale rovněž ke koncertnímu vystupování.¹⁷ Čeněk Gardavský zase konstatoval, že Michálek „s úspěchem pěstoval u svých žáků smysl pro vzájemný vztah mezi nástrojovou technikou a požadavky slohovými i stavebnými a tříbil v nich cit pro hudební tradici.“¹⁸

Michálek rozpracoval široce koncipovanou *Varhanní školu* o pěti dílech: *Zařízení varhan, Dějiny a literatura varhan, Improvizace varhanní hry, Pedalizace, Ornamentika*. Bohužel ji však nedokončil a učebnice se nedochovala.¹⁹

František Michálek byl učitelem uznávaným a ctěným pro pedagogické schopnosti, velké znalosti a lidský přístup. Karel Pokora uvedl, že to byl „přísný pedagog, nesmlouvaný, měl vysoké požadavky. Každá jeho vyučovací hodina představovala tvůrčí proces. Nikdy jsme neměli pocit stereotypu, lekce byla vždy zajímavá a velmi přínosná. Jako pedagog byl vynikající a po hodině – i když posluchači předtím třeba vynadal – se stal z přísného kantora upřímný přítel a rádce.“²⁰

Organolog a poradce při stavbě varhan

František Michálek byl také konzultantem při stavbě varhan, zabýval se také akustikou a navrhoval dispozice. Dal podnět ke stavbě varhan v pardubickém krematoriu, navrhl jejich dispozici o dvaceti

MICHNA, Adam Václav. *I. mše pro sóla, smíšený sbor, orchestr a varhany*. Zpěv Marie Bakalová, Zdenka Lidmilová, Marie Juřenová, Josef Válka, Jaroslav Hromádka, varhany František Michálek, Smíšený sbor Čs. rozhlasu, Komorní orchestr rozhlasu Brno, dirigent Břetislav Bakala. Dokumentace nahrávky únor 1951. Archiv Supraphonu.

¹⁶ REISNEROVÁ (1997). S. 10.

¹⁷ KUNC, Jan. *František Michálek k padesátinám*. Rukopis, strojopis. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. G 6867. S. 3.

¹⁸ GARDAVSKÝ, Čeněk. František Michálek. In: MICHÁLEK, František. *Partita*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. S. III.

¹⁹ O Varhanní škole se zmínil Jan Kunc v roce 1945, po Michálkově smrti Čeněk Gardavský a později v diplomové práci Helena Reisnerová. KUNC (rukopis). S. 4; GARDAVSKÝ (1957). S. III; REISNEROVÁ (1997). S. 29–30.

²⁰ BÁRTOVÁ, Jindra. Z přísného kantora upřímný přítel: František Michálek. In *Opus musicum*, roč. XVII, 1995, č. 3, s. 123.

rejstřících.²¹ V Brně přispěl k modernizaci a rozšíření varhan na Stadioně, které pak měly 53 rejstříků a elektropneumatickou trakturu. V roce 1947 získal pro konzervatoř nové pneumatické varhany.

Pozoruhodné je, že se v jeho dispozicích projevil zřetelný příklon k barokním koncepcím, Michálek „*včas pochopil význam varhanní reformy formulované v Německu r. 1924*“;²² jak uvedl Vratislav Bělský. I když není známo, kdy a kde se setkal s myšlenkami německého Orgelbewegung.

Navrhl dispozice zhruba k pětadvaceti nástrojům (přesný počet není znám), byly to např. varhany v Husově sboru (Brno-střed), využívané pro rozhlasové přenosy nedělních koncertů, v Brně-Králově Poli, v Uherském Hradišti, ve Vranově u Brna, na ZUŠ v Břeclavi a poslední v Židlochovicích. Spolupracoval s varhanářskými firmami v Krnově a Kutné Hoře.²³

Editor

František Michálek rovněž připravoval skladby k tisku. Vedle svých kompozic vydal vlastním nákladem v Pardubicích pastorelu Rozmilý slavíčku Jakuba Jana Ryby. V roce 1937, tedy v době brněnského působení, vyšly varhanní skladby Bohuslava Matěje (Bohumila, jak je uvedeno) Černohorského pro edici *Musica antiqua bohemica* jako její třetí svazek v redakci Vladimíra Helferta a Františka Michálka. Jde o významný počín, totiž monografickou edici skladeb²⁴ tehdy připisovaných Černohorskému. Edice odpovídala dobové praxi a romantickému interpretačnímu přístupu: skladby jsou vydány na třech notových osnovách, s pedálem, s doplněnými prstoklady, nohoklady, artikulací, frázováním, dynamikou (od ppp po pleno), registrací (ve stopových délkách), se střídáním manuálů. Takto zpracované Černohorského skladby vyšly ještě ve druhém vydání v pražském nakladatelství Orbis roku 1949. Pod vlivem nabytých poznatků však Michálek později nebyl s edicí spokojen.²⁵

Skladatel

František Michálek začal komponovat během konzervatorních studií. Z té doby se datují *Missa Sc. Francisci Confessoris* (1912) a *Suita pro klavír* (1913). Komponoval s různou intenzitou během celého svého života až do roku 1951. Helena Reisnerová²⁶ vytvořila chronologický soupis Michálkových skladeb ze seznamu uloženého v Městském archivu v Pardubicích o dvaatřiceti skladbách a z doplňků včetně nedatovaných kusů. Jde celkem o 57 skladeb. V pozůstalosti Františka Michálka

²¹ REISNEROVÁ (1997). S. 30.

²² BĚLSKÝ, Vratislav. 60 let varhanního oddělení. *Opus musicum*. Brno, 1979, XI. ročník (7), s. 204.

²³ REISNEROVÁ (1997). S. 15.

²⁴ THON, Tomáš. *Vývoj ediční činnosti v oblasti staré české varhanní tvorby – oborová exegeze a propedeutika*. Ostrava, 2017. Disertační práce. Pedagogická fakulta Ostravské univerzity. S. 86.

²⁵ BÁRTOVÁ (1995). S. 125.

²⁶ REISNEROVÁ (1997). S. 32–35.

a jeho otce Josefa z kůru v Dobrovici u Mladé Boleslavi uložené v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně je uvedeno celkem 676 položek, mezi nimiž je 29 skladeb samotného Františka Michálka, dále jeho tři úpravy nebo harmonizace. Z hlediska obsazení jde o skladby sborové, klavírní, komorní, varhanní, sólové písně s doprovodem klavíru, z hlediska určení liturgické (katolické a jedna židovská), příležitostné, scénické a koncertní.

V Brně se dochovalo celkem šest Micháلكových skladeb pro varhany.²⁷ Nejstarší z nich je *Fantazie D dur* (1914), která je absolventskou skladbou na pražské konzervatoři. Potom napsal skladby pro sólové varhany až v roce 1948, byly čtyři: *Partita na chorál Všichni věrní křesťané*, *Introdukce a passacaglia e moll*, tříhlasá *Fughetta* a *Svatební pochod*. V tom roce začal také pracovat na chorálních předehrách pro advent a vánoce. Bylo jich celkem sedm: *Bůh věčný což uložil*, *Zdráva bud'*, *Panno Maria*, *Panno Blahoslavená* (tyto dokončil roku 1949), *Duše milý, přesvatý*, *Z hvězdy slunce vyšlo*, *Vítej, milý Jezu Kriste*, *Chtíc, aby spal* (tyto jsou z roku 1951), poslední osmou *Narodil se Kristus Pán* Michálek jen nadepsal. Ve všech zmíněných skladbách je zřetelný vliv Johanna Sebastiana Bacha a Maxe Regera, tedy skladatelů, jejichž díla Michálek s oblibou koncertně prováděl. Je pro příznačná efektní nástrojová stylizace, virtuosní prvky – brilantní pasáže, trylky, dvojhlasý i trojhlas v pedále apod.

Za zmínku stojí varhanní koncert Dominika Škroupa uložený v pozůstalosti Michálků v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (signatura A 32745). Z vlastního vpisku²⁸ je zřejmé, že Michálek dokomponoval k dochovanému varhannímu partu orchestrální hlasy (dvoje housle, viola, violoncello, kontrabas, dva klarinety, fagot, dva lesní rohy, dvě trubky a tympány). Bylo to v roce 1934, tedy k stoletému výročí prvního uvedení české hymny, jejímž tvůrcem byl Dominikův syn František Škroup. Dílo zaznělo na koncertě Hudební školy v Pardubicích v prosinci 1935.²⁹ Není bez zajímavosti, že bez zdroje a dalších údajů ho šest let po Micháلكově smrti vydal tiskem Emil Hradecký.³⁰

Michálek a jeho kolegové

František Michálek byl nesmírně činorodým a mnohostranným hudebníkem, což je zjevné i jen z letného srovnání s ostatními varhanickými kolegy, vrstevníky a současníky. V Brně byl jeho

²⁷ MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ (2017). S. 119–122.

²⁸ „Varhanní part zanešený v partituře jest přesné a doslovné znění rukopisu varhanního partu Dominika Škroupa. Ostatní orchestrální party jsou ztraceny. Všechny ostatní hlasy v partituře uvedené napsal F. Michálek. Při instrumentaci hleděno ku přibližnému způsobu práce D. Škroupa a poznámkám na varhanním partu. Rukopis varhanního partu jest v pardubickém muzeu. Autor neoznačen. Pravděpodobně Dominik Škroup.“

²⁹ REISNEROVÁ (1997). S. 35.

³⁰ ŠKROUP, Dominik, HRADECKÝ, Emil, ed. *Concerto in Fa magg. Per organo e orchestra*. Praha: Český hudební fond, 1957.

starším konzervatorním kolegou Bohumil Holub (1880 – 1951),³¹ který je znám jako první interpret varhanního sóla v Janáčkově Glagolské mši (1926). Byl činný jako sbormistr, regenschori, chrámový a koncertní varhaník, pedagog učitelského ústavu, varhanické školy a brněnské konzervatoře, ale nebyl skladatelem. Jiným brněnským varhaníkem byl Josef Blatný (1891 – 1980).³² Byl pedagogem na učitelském ústavu, na konzervatoři, na JAMU, dále ředitelem kůru v chrámu sv. Jakuba a především komponoval, významně zasáhl do komorní, varhanní, instruktivní a vokální, hlavně sborové oblasti, ale nebyl koncertním varhaníkem. Ke srovnání je třeba uvést hlavně Bedřicha Antonína Wiedermanna (1883 – 1951),³³ který byl stejně jako Michálek na pražské konzervatoři žákem Josefa Kličky ve varhanách a Vítězslava Nováka v kompozici. Krátce působil v Brně, v letech 1910 – 1911 byl varhaníkem v brněnské katedrále, pak odešel do Prahy a působil tam až do konce svého života. Byl varhaníkem chrámovým (v Emauzích, v chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně) a koncertním, pedagogem pražské konzervatoře (od roku 1917, 1920 – 1944 vyučoval varhanní hru) a AMU od jejího založení roku 1946, tam tedy byl i Michálkovým kolegou. Konceroval v Praze, v Čechách, ale na rozdíl od Michálka také v zahraničí: v Anglii, USA, Německu, Švédsku a Belgii. Vytvořil mnohem více skladeb než Michálek, přibližně 340 skladeb, z toho 85 pro varhany.



František Michálek (šestý zleva) a Josef Blatný (sedmý zleva), pedagogové varhan na brněnské konzervatoři mezi svými žáky. Snímek zřejmě z roku 1943 ze soukromého archivu Aleny Veselé (druhá zprava).

³¹ ŠTĚDRŇ, Bohumír. Bohumil Holub. *Československý hudební slovník osob a institucí: 1. svazek A – L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 458–459.

³² NĚMCOVÁ, Alena. Josef Blatný. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2018-03-08]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1182.

³³ ŠTĚDRŇ, Bohumír. Bedřich Antonín Wiedermann. *Československý hudební slovník osob a institucí: 2. svazek M – Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 950–951.

Z předchozího textu vyplývá, jak mimořádnou osobností byl František Michálek. Vědom si jeho kvalit, v rozhlasovém pořadu k jeho padesátinám Jan Kunc poznamenal: „*A tak máme v prof. Michálkovi výborného pianistu i skvělého mistra varhanní hry, jehož umění si hluboce vážím a jemuž jsme povděční za to, že zůstal v Brně. Jen ať nám neuteče do Prahy!*“³⁴

BIBLIOGRAFIE

ANDRLOVÁ, Petra. *Historie varhan a budovy sokolského Stadionu v Brně*. Brno, 2015, 24 s. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/17315/hf_b. Bakalářská práce. Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění. Vedoucí práce Zdeněk Nováček.

BÁRTOVÁ, Jindra. Z přísného kantora upřímný přítel: František Michálek. *Opus musicum*. Brno, 1995, XVII. ročník (3), s. 123–125.

BĚLSKÝ, Vratislav. 60 let varhanního oddělení. *Opus musicum*. Brno, 1979, XI. ročník (7), s. 202–205.

ČERNOCKÝ, Josef. Za Františkem Michálkem. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*. 1952, 5. ročník (6), s. 30.

ČERNOHORSKÝ, Bohuslav Matěj. *Varhanní skladby*. 1. vydání. Praha Brno: Melantrich Pazdírek, 1937.

ČERNOHORSKÝ, Bohuslav Matěj. *Varhanní skladby*. 2. vydání. Praha: Orbis, 1949.

ČERNOHORSKÝ, Bohuslav Matěj. *Fuga c moll, Toccata C dur*. Varhany František Michálek. Dokumentace nahrávky 26. 10. 1951. Archiv Supraphonu.

JANÁČEK, Leoš. *Mša glagolskaja*. Zpěv Libuše Domanínská, Marie Juřenová, Josef Válka, Jaroslav Hromádka, varhany František Michálek, Akademické pěvecké sdružení Moravan, Vachův sbor moravských učitelek, sbormistr Josef Veselka, Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, dirigent Břetislav Bakala. Dokumentace nahrávky 11. a 12. 3. 1951. Archiv Supraphonu.

KUCHARŤ, Jan Křtitel. *Fantazie d moll*. Varhany František Michálek. Dokumentace nahrávky 26. 10. 1951. Archiv Supraphonu.

KUNC, Jan. *František Michálek k padesátinám*. Rukopis, strojopis. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. G 6867.

MICHÁLEK, František. *Partita: na chorál Všichni věrní křesťané*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

MICHÁLEK, František. *Partita*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32738.

MICHÁLEK, František. *Fantazie D dur pro varhany*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32718.

MICHÁLEK, František. *Fughetta*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32719.

MICHÁLEK, František. *Fughetta a tre voci*. Skica. Soukromý archiv Aleny Veselé.

³⁴ KUNC (rukopis). S. 2.

- MICHÁLEK, František. *Introdukce a passacaglia*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32721.
- MICHÁLEK, František. *Svatební pochod pro varhany*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32743.
- MICHÁLEK, František. *Varhanní chorály advent a vánoce*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32716.
- MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Jana. Varhaník František Michálek v Brně. In: BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Osobnosti Hudební fakulty JAMU*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2017, s. 111–128. ISBN 978-80-7460-120-0.
- MICHNA, Adam Václav. *I. mše pro sóla, smíšený sbor, orchestr a varhany*. Zpěv Marie Bakalová, Zdenka Lidmilová, Marie Juřenová, Josef Válka, Jaroslav Hromádka, varhany František Michálek. Smíšený sbor Čs. rozhlasu, Komorní orchestr rozhlasu Brno, dirigent Břetislav Bakala. Dokumentace nahrávky únor 1951. Archiv Supraphonu.
- NĚMCOVÁ, Alena. Josef Blatný. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2018-03-08]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1182.
- NOVÁČEK, Zdenko. Michálek František. *Československý hudební slovník osob a institucí: 2. svazek M – Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 90–91.
- REINBERGER, Jiří, ed. *Česká varhanní tvorba I: Musica boemica per organo I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, 91 s.
- REISNEROVÁ, Helena. *František Michálek – zakladatel varhanního oddělení na JAMU v Brně a jeho varhanní skladby*. Brno, 1997, 63 s. Diplomová práce. Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění. Vedoucí práce Vratislav Bělský.
- ROSOLOVÁ, Barbara. *Dějiny varhanního oddělení brněnské konzervatoře*. Brno, 2013, 69 s. Dostupné také z: https://is.muni.cz/th/71900/ff_b/. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Petr Macek.
- SUK, Josef. *Dopisy o životě hudebním i lidském*. Praha: Bärenreiter, 2005. ISBN 80-86385-31-0.
- ŠKROUP, Dominik, HRADECKÝ, Emil, ed. *Concerto in Fa magg. Per organo e orchestra*. Praha: Český hudební fond, 1957.
- ŠKROUP, Dominik. *Koncert pro varhany a orchestr*. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, sign. A 32745.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Bedřich Antonín Wiedermann. *Československý hudební slovník osob a institucí: 2. svazek M – Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 950–951.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Bohumil Holub. *Československý hudební slovník osob a institucí: 1. svazek A – L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 458–459.
- THON, Tomáš. *Vývoj ediční činnosti v oblasti staré české varhanní tvorby – oborová exegeze a propedeutika*. Ostrava, 2017. Disertační práce. Pedagogická fakulta Ostravské univerzity.
- VELEMANOVÁ, Veronika. *Josef Černocký – pedagog, varhaník, teoretik*. Brno, 2013, 60 s. Dostupné také z: https://is.jamu.cz/th/15606/hf_b/text_prace.pdf. Bakalářská práce. Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění. Vedoucí práce Zdeněk Nováček.

VESELÁ, Alena. *Z rejstříků paměti*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013, 144 s. ISBN 978-80-7460-035-7.

VESELÁ, Alena. *Vzpomínky na Františka Michálka*. Rukopis. Brno: Soukromý archiv Aleny Veselé, nedatováno. 14 s.

Výroční zpráva za školní roky 1933–1937. Brno, Státní hudební a dramatická konservatoř v Brně, 1937. 190 s.

ORGANÁRSKA DIELŇA PAŽICKÝCH V RAJCI

18 Marian Alojz Mayer

Bratislava

Jedna z najvýznamnejších organárskych dielní na Slovensku pôsobila v mestečku Rajec. Vznikla okolo polovice 18. storočia a pracovalo v nej, počas jej viac ako 130 ročnej existencie niekoľko generácií rodiny Pažických. Zakladateľmi organárskej dielne boli bratia Ján a Ondrej Pažickí, pôvodne nájomcovia vodnej pily. Údajne sa organárstvom zaoberal už aj ich otec Ondrej.¹ Z ďalších organárov pracujúcich v dielni môžeme zatiaľ uviesť Martina Pažického, ktorý sa narodil roku 1752 a zomrel roku 1834.² Okolo roku 1814 oslepol, no naďalej pracoval ako organár. O niečo neskôr v dielni pracoval Juraj Pažický, ktorý bol aj senátorom a richtárom mestečka Rajec a najneskôr od roku 1844 s ním spolupracoval Ján Pažický.³ Práve týmto Jánom a jeho bratom Petrom sa v poslednej tretine 19. storočia, okolo roku 1890⁴ činnosť organárskej dielne v Rajci končí.⁵ Medzi organármi rodiny Pažických autori Gergelyi a Wurm⁶ uvádzajú aj Jozefa. Júlia Chudá ho vo svojej práci identifikovala ako rímsko-katolíckeho kňaza.⁷ Aj keď materiály často uvádzajú, že zakladatelia dielne boli samoukovia, je ťažko uveriť, že by to mohla byť pravda. Nástroje, ktoré vyšli z dielne Pažických v druhej polovici 18. storočia, teda v počiatkovom období ich tvorby, rýchlo a citlivo reagovali na rôzne novinky a trendy, nielen v dispozíciach, technickom riešení, ale aj v architektonicko-výtvarnom riešení. Dôkazy o vyučení Pažických v odbore zatiaľ neexistujú.

¹ Slovenský biografický slovník, 4. zv. M – Q, Martin : Matica slovenská 1990, s. 424.

² Tamtiež, s. 424.

³ Spolupráca je doložená nápisom na vnútornej strane krytu bodcov manuálovej hracej traktúry organa v r.-k. kostole v Prenčove, kde je nápis atramentom: *Pazsiczki Pál* (prečiarknuté ceruzkou, nad tým ceruzkou napísané *Đörd*) *ág Ján Organár z Rajca robil tento Organ 1844 e// Tauber Ján Organista vten čas v Prenčowe V. (???) Boha zvelebujicj prwssi // na novom tomto Organe 1845 e.*

⁴ Ešte v nedávnej minulosti posledný údaj o činnosti Pažických, ktorý mi bol známy, sa týkal organa vo Višňovom: Základnú opravu urobil Ján Pažický ml. v r. 1889-1890. GERGELYI, O. – WURM, K.: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava: Opus 1982, s. 256. Žiaľ, prameň informácie nie je uvedený. Informáciu autori zrejme pred vydaním tejto publikácie nemali k dispozícii. Nie je spomenutá ani v ich práci: GERGELYI, O. – WURM, K.: *Pamiatkové organy stredného Slovenska*. In: Spravodaj Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Bratislava stredisko Banská Bystrica, 14, 1973, s. 17-55, ani v nemeckej verzii *Historische Orgeln und Gehäuse in der Mittelslowakei*. In: *Acta organologica* 9, 1975, s. 113-165. V nich autori zánik dielne Pažických datujú okolo r. 1875. Po opätovnom zverejnení "Dielenskej knihy" Bertalanom Hockom a Pálom Enyedim roku 2017 sa posledný údaj vzťahujúci sa na prácu organárskej dielne Pažických posunul na rok 1894: Do Ljetavi k staremu organu novi mech.

⁵ Doteraz najlepšie sú jednotliví organári pracujúci v organárskej dielni Pažických spracovaní v diplomovej práci CHUDÁ, J.: *Organárska dielňa Pažickovcov*. Univerzita Komenského, Katedra hudobnej vedy, Bratislava 2007. Sú tu svedomito zozbierané informácie z literatúry, rôznych prameňov a aj matrík. K menám organárov Pažických možno pridať Maximiliána, ktorý mal spolu so svojim bratom Jánom roku 1793 postaviť nový organ pre ev. a. v. kostol vo Veličnej (okr. Dolný Kubín). O tomto organárovi zatiaľ ďalšie informácie chýbajú (pokiaľ nejde len o chybný zápis mena). Údaje o stavbe organa z roku 1793 – DUDÁŠOVÁ, D.: *Dejiny evanjelického a. v. cirkevného zboru vo Veličnej*, Veličná: ECAV, 2001, s. 28.

⁶ GERGELYI-WURM (1982), s. 59. Ďalší členovia rodiny (Pažických), Jozef, Martin a Juraj, pokračovali v ich šľapajach.

⁷ CHUDÁ (2007), s. 15. Ján Pažický mal synov: Jozefa (*Josehus*), ktorý sa narodil v r. 1748, neskôr bol r.-k. kňazom v Malej Udiči.

Predsa sa len ukazuje, že v niektorých smeroch, mohli ako inšpiračné zdroje pre rané opusy pochádzajúce z dielne Pažických slúžiť nástroje františkánskeho frátra a organára Peregrína Wenera (1696 – 1771), postavené v blízkom okolí Rajca, resp. Žiliny. Ide o jeho jednomanuálový organ s pedálom vo františkánskom kostole v Pruskom postavený roku 1732 a o jeho naozaj unikátny šesťregistrový pozitív rozdelený na c a cis stranu, postavený do dvoch samostatných organových skriň po oboch stranách hlavného oltára vo františkánskom Kostole sv. Barbory v Žiline. Ako inšpiračný zdroj im slúžil napr. otvor v tvare srdca v postamente organa vo františkánskom kostole v Pruskom **(01)**.⁸ Týmto bol organista vizuálne spojený s dianím pri oltári. Pažickí potom otvor v podobe srdca, použili na svojich nástrojoch z roku 1768 v Kovarciach **(02)**, z roku 1770 v kostole trinitárov v Ilave **(03)**, ďalej v organe z roku 1780 vo františkánskom kostole v Beckove **(04)** alebo v rím.-kat. kostole v Rimavskej Sobote z roku 1781 **(05)**. Pažickí však zo spomenutých organov Peregrína Wenera prevzali aj ďalšie detaily, napríklad plastický vzor použitý pri výzdobe prospektových píšťal. Tieto sú zdobené deviatimi bradavičkami usporiadanými do tvaru kosoštvorca nad a pod polkruhovým horným a dolným lábiom prospektových píšťal.⁹ Pažickí takúto plastickú výzdobu použili v katolíckom kostole v Kovarciach (1768) **(06)**, v rím.-kat. Kostole sv. Valentína v Ladcoch (1769) **(07,08,09)** a pravdepodobne tepaný vzor bol aj na prospektových píšťalách v Rudne v okrese Turčianske Teplice.¹⁰ Rovnaký vzor som našiel aj na šiestich píšťalách registra Oktáva 2' (s krátkou oktávou) v pozitíve v ev. a. v. kostole v Pustých Úľanoch. Pôvodne stáli tieto píšťaly určite v prospekte.

Ďalším inšpiračným zdrojom bolo evidentne aj riešenie hracej traktúry šesťregistrového pozitívu vo františkánskom kostole v Žiline **(10,11)**. Zrejme poslúžilo ako vzor pre hraciu (tónovú) traktúru 7-registrového pozitívu z roku 1769 v Ladcoch – spolu s použitím železných prvkov v hracej traktúre **(12,13)**. Pažickí však železné prvky v stavbe organov použili aj v iných nástrojoch z raného obdobia. Spomeniem aspoň hriadele hriadeľovej dosky pozitívu z roku 1760 v rím.-kat. kostole v obci Šterusy **(14,15,16)**, ako aj železné prvky v registrovej traktúre nástroja v Ladcoch a štvorregistrového pozitívu v rím.-kat. kostole v Abramovej z roku 1770. Spomínané podobnosti poukazujú na to, že Pažickí uvedené nástroje museli dobre poznať. Časté prebývanie Peregrína Wenera v Žiline a blízkosť Rajca k Žiline však pripúšťa aj možnosť, že sa osobne poznali, prípadne mohli v dielni u neho aj pracovať.¹¹

⁸ Čísla v zátvorkách v priebehu textu odkazujú na obrazovú prílohu, ktorá je súčasťou príspevku prezentovanom na priloženom CD.

⁹ Výzdoba prospektových píšťal bradavičkami usporiadanými do tvaru kosoštvorca je v dielach iných organárov na Slovensku neznáma.

¹⁰ Predné píšťaly sú zdobené tepaním. GERGELYI – WURM (1973), s. 31, 34.

¹¹ V tejto súvislosti chcem upozorniť na skutočnosť, že Pažickí pracovali v mnohých františkánskych kostoloch v Uhorsku a zdá sa, že ich mali vo zvláštnej úcte, o čom by svedčila aj skutočnosť, že oltárny organ pre Pruské zhotovili zadarmo.

Doteraz nepoznáme ani inšpiračné zdroje pri zavádzaní ďalších, často veľmi dôležitých novôt v stavbe organov v rajeckej organárskej dielni Pažických. Mám na mysli predovšetkým nadštandardné manuálové rozsahy C – f3 chromaticky v rím.-kat. kostoloch v obci Šterusy (1760) (17) a v Tvrdošíne¹² (1776) (18). Takýmito klaviatúrami predbehli Pažickí vývoj na Slovensku oproti iným organárom o niekoľko desaťročí.¹³ Spomedzi iných slovenských organárov manuálové klaviatúry s uvedenými rozsahmi do konca 18. storočia postavil len banskobystriický Michal Podkonický v ev. a. v. kostole v Hornej Mičinej roku 1786¹⁴ a trnavský organár nemeckého pôvodu Valentín Arnold v ev. a. v. kostole v Banskej Štiavnici roku 1796.¹⁵ Ďalšou dôležitou novotou pri dvojmanuálových organoch bolo nahradenie klasických „zadných“ pozitívov tzv. hornými, dolnými pozitívami, resp. pozitívami stojacimi v jednej pôdorysnej línii v zábradlí chóru, spolu so skriňami hlavného stroja a pedálu. Aj v tomto Pažickí predbehli vývoj na Slovensku. Už v ich prvom dvojmanuálovom organe v rím.-kat. kostole v ich rodnom mestečku Rajci je pozitív riešený ako horný stroj (Oberwerk). Tento nástroj bol postavený roku 1771. Organová skriňa je zachovaná, ale je veľmi prestavaná (19,20,21). Horné pozitívy (Oberwerky) majú aj dvojmanuálové nástroje v rím.-kat. Kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre (22), a v rím.-kat. farskom kostole v Liptovskom Hrádku (23). So spodnými pozitívami (Unterwerk) boli postavené dvojmanuálové organy v rím.-kat. farskom Kostole sv. Petra a Pavla v Pruskom (1777) (24), v rím.-kat. farskom Kostole sv. Klimenta v Močenku (1790) (25,26), v rím.-kat. kostole v maďarskej pohraničnej lokalite Szob (1794) (27) a v ev. a. v. kostole v Kulpíne v Srbsku (28) – v autonómnej oblasti Vojvodina. Samozrejme, na obrázkoch z dvoch posledne spomenutých lokalít je vidno, že súčasné riešenia pozitívov sú iné, ale pôvodne mali oba nástroje spodné pozitívy s podobným riešením ako v Močenku. Ani dvojmanuálové organy v Brezne (29) a Tesárskych Mlyňanoch (30,31) nemajú klasické zadné pozitívy. Tu sú všetky organové skrine postavené do zábradlia chóru – po jeho celej šírke – pričom pozitív stál na priečnej osi symetrie. A tak riešenie dvojmanuálových organov s klasickým zadným pozitívom (Rückpositiv) poznáme iba z Tvrdošína (1776) (32,33), Dubnice nad Váhom (1784/5) (34), z farského Kostola sv. Petra a Pavla v Ostrihome (35) a z Višňového 1797 (36,37). Ako boli riešené

¹² Samozrejme, ak sa podarí dokázať nielen autorstvo Pažických, ale aj to, že nástroje boli skutočne postavené v r. 1760, resp. 1776.

¹³ Zmienku si však zaslúžia aj niektoré dvojmanuálové organy Pažických, postavené v 90. rokoch 18. storočia, ktoré mali, resp. majú manuálové rozsahy C – f3, i keď s krátkou spodnou oktávou. Ide o nástroje v rím.-kat. Kostole sv. Klimenta v Močenku z roku 1790, rím.-kat. kostole Navštívenia Panny Márie v Liptovskom Hrádku z roku 1795, alebo 1799 a rím.-kat. Kostole sv. Mikuláša vo Višňovom z roku 1797. Ďalšie dvojmanuálové organy Pažických v rím.-kat. Kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre (1780), rím.-kat. farskom Kostole sv. Petra a Pavla v Pruskom (1777), rím.-kat. kostole v Szobe 1794, v ev. a. v. kostole v Kulpíne (Srbsko), rok postavenia neznámy, boli manuálové rozsahy v basovej polohe s krátkou spodnou oktávou a v diskante po c3. Manuálové rozsahy organov v rím.-kat. kostoloch v Rajci (1771), Šarfii (pravdepodobne Nitrianska Blatnica) 1775/6, Dubnici nad Váhom 1784/5, Brezne (1787), Ostrihome (1789), Púchove (1796), Tepličke nad Váhom (1810) a Tesárskych Mlyňanoch (1811) zatiaľ nie sú známe.

¹⁴ Najväčší zachovaný organ Michala Podkonického v ev. a. v. kostole v Gelnici, postavený okolo r. 1792, má manuálové rozsahy C – d3 s krátkou spodnou oktávou.

¹⁵ Žiaľ, manuálové rozsahy najväčšieho organa V. Arnolda v Dóme sv. Mikuláša v Trnave nepoznáme.

pozitívy v Šarfii (Nitrianska Blatnica), Novom Meste (Kysucké Nové Mesto rím.-kat. Kostol sv. Jakuba), Púchove a Tepličke nad Váhom zatiaľ nie je známe.

Pažickí boli v niektorých riešeniach priekopníkmi aj pri dispozíciách organov. Ako prví disponovali na hlavný stroj dvojmanuálového organa v rím.-kat. farskom kostole v Pruskom (1777) register Kvinta 5 1/3', čím sa pokúsili vytvoriť dojem disponovania registra v 16-stopovej polohe. Jedi-neční boli Pažickí aj pri disponovaní samostatného dvojstopového registra Violon 2' do pedálu v rím.-kat. Kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre¹⁶ (1780). Veľmi zaujímavá je aj dvojradová pedálová Mixtúra 4' + 2 2/3' v Pruskom¹⁷ (1777). Aj v disponovaní registrov s lievikovými (hore sa rozširujúcimi) korpusmi otvorených píšťal patria Pažickí k jedným z prvých na Slovensku v 18. storočí. Na druhej strane spočiatku iste nepatrili medzi organárov, ktorí sa snažili o zavádzanie tzv. výchvevných registrov. V ich známych dispozíciách dvojmanuálových organov zo 70. a 80. rokov 18. storočia takéto registre ešte nenájdeme. Chýbajú v Pruskom 1777, v Modre (1780), neboli ani v Dubnici nad Váhom 1784/5. Žiaľ, dispozície dvojmanuálových organov v Rajci 1771, v Šarfii (1775/6), Tvrdošíne¹⁸ (1776), Brezne (1787) a Ostrihome (1789) nie sú známe. K priekopníkom pri zavádzaní výchvevných registrov na Slovensku patria Johann Vierengel,¹⁹ Martin Podkonický²⁰ a Johann Georg Schwartz.²¹ V diele Pažických sa s výchvevnými registrami, konkrétne s registrom Vox humana stretáme prvýkrát až roku 1790 v Močenku a potom sporadicky aj v ďalších dvojmanuálových organoch vo Višňovom (1797), Tepličke nad Váhom (1810) a v ev. a. v. kostole v Kulpíne (rok postavenia nie je známy, ale predpokladám, že vznikol niekedy začiatkom 19. storočia). V neskoršom období môžeme ojedinele výchvevné registre nájsť vo väčších jednomanuálových organoch.²²

Aj v staršej literatúre z druhej polovice 18. storočia sa nájdú zmienky o rajeckej organárskej dielni. Zatiaľ za najstaršiu pokladáme správu Johanna Mathiasa Korabinského, kartografa, pedagóga, lexikografa, redaktora a novinára. Korabinský patril k najuniverzálnejším osobnostiam svojej doby. Jeho otcom bol Ján Korabinský, matkou Zuzana Thomasová. Vyrastal v chudobnom, ale zato kultúrne bohatom prostredí vzdelanej učiteľskej rodiny, ktorá má svoje miesto v prešovských

¹⁶ Štítok s názvom registra je veľmi poškodený a čitateľná je iba jeho predná časť s názvom „Violo“. V súpise organov a organových skriň západného Slovenska uvedený ako Violon 2'. Dá sa teda predpokladať, že v čase prieskumu, ktorý realizovali Gergelyi – Wurm, bol ešte čitateľný. GERGELYI – WURM (1980), s. 40.

¹⁷ Mixtúry v pedáli sa objavujú na Slovensku už oveľa skôr, avšak len sporadicky, predovšetkým v nástrojoch ovplyvnených severonemeckým organárstvom. Ojedinele sa môže v pedáli objaviť aj iný zložený register, napr. Kornett 3x v organe Martina Podkonického v rím.-kat. kostole v Španej Doline (1751).

¹⁸ Okrem pozitívu.

¹⁹ Kontrakt na rozsiahlu prestavbu organa v Dóme sv. Martina v Bratislave z r. 1750. Medzi registrami HW (Hauptwerk) je uvedený register Moto maris (nesprávny názov pre Unda maris).

²⁰ Špania Dolina, rím.-k.at., 1751 – Vox humana; Štiavnické Bane, rím.-k.at., 1754 – Vox humana italica; Iliášovce, rím.-kat., 1770. Tu Martin Podkonický spolu so synom Michalom postavili k Portunálu 8' ďalší rad zložený z obdobných píšťal (drevených otvorených) v rozsahu a0 – c3, ladený do chvenia (Unda maris).

²¹ Kežmarok ev. a. v. artikulárny kostol pri úprave dispozície r. 1756 – Unda maris.

²² Skačany rím.-kat. kostol, 1811; Preňčov rím.-kat. kostol, 1844.

dejinách umenia a hudby v 18. storočí. Otec kultúrne pôsobil v okruhu prešovského evanjelického kolégia.²³ V rodine získal Johann Mathias Korabinský všeobecné vzdelanie. Svoju všestrannosť potvrdil aj počas ďalších štúdií, kde získal rôznorodé druhy vzdelania (hudobné, gramatické, rétorické, pedagogické, teologické, filozofické, historické a napokon i prírodovedné). Vzdelanie nadobúdal postupne na gymnáziu v Prešove, odtiaľ odišiel v roku 1756 už ako sirota do Bratislavy. Tu študoval na evanjelickom gymnáziu, ktoré sa v roku 1811 premenovalo na lýceum. Svoje hudobné nadanie využíval na chóre a okrem toho vyučoval aj niektorých žiakov. Tak získal prostriedky na štúdium na evanjelickom lýceu.²⁴

Korabinský správu uverejnil v diele *Geographisch–historisches und Produkten Lexikon von Ungarn* (Pressburg 1786, s. 594). Tu je pri hesle Rajecz uvedené: *Gegenwärtig leben hier auch zwey leibliche Brüder, welche zwar Müllner²⁵ ihrer Profession nach sind, die sich aber durch ihre künstliche Arbeiten in der ganzen Gegend rühmlichst bekannt gemacht haben. Der ältere verfertigt Orgelwerke und andere musikalische Instrumenten; der jüngere Uhren*. Zdá sa však, že nie všetky údaje v správe sú správne, v prvom rade ide o údaj, že mladší z bratov sa venuje hodinárstvu. Pravdou bolo, že bratia Ondrej a Ján sa obaja venovali v prvom rade organárstvu. Z roku 1829 je ďalšia správa o Pažických z Rajca. Uverejnená bola v publikácii *Gemälde von Ungern. Erster Theil* (Pesth 1829, s. 326). Uverejnil ju etnograf a publicista Johann v. Csaplovics. Je veľmi podobná predošlej správe, aj keď sú v nej niektoré spresnenia.²⁶ Z roku 1902 sú záznamy Jána Machalického, rajeckého rodáka. Tieto spísal v Nemeckej Lupči (v súčasnosti Partizánska Ľupča okr. Liptovský Mikuláš). Zachovali sa na Mestskom úrade v Rajci, sčasti boli aj publikované. V nich Machalický spomína udalosti vzdialené približne 145 rokov od času, keď o nich písal. Podľa nepresností, zrejme nemal k dispozícii dielenskú knižku, ale bol dobre informovaný, možno aj niektorým z posledných členov organárskej dielne Pažických.

V spomienkach sa píše: *Pažický Andráš, mešťanský syn, tento v roku 1740 jako tovariš v hornom mlyne bývajúci, tesar na ten čas výtany, vedľa jedného do reparácie ku nemu oddatého“verklíka“, spravil druhý podobný od toho o mnoho lepší a spôsobnejší. Tento prvý*

²³ Vieme, že otec J. Mathiasa Korabinského Johann Korabinský (1708-1747), ktorý sa vyučil pravdepodobne u strýka Martina Korabinského, bol organárom v Prešove.

²⁴ https://sk.wikipedia.org/wiki/Ján_Matej_Korabinský

²⁵ Zavádzajúca je už informácia, že bratia boli mlynári. V Historii domus v Liptovskom Hrádku je informácia, že Andreas Pazsicky bol „molitor serus“, teda nie mlynár v klasickej slova zmysle, ale pracovník na vodnej píle. GERGELYI – WURM (1982), s. 259. (Správne: serrarius – piliar; od serra – píla.)

²⁶ CSAPLOVICS (1829). Es gibt Viele unter den Slowaken, welche ohne alle Unterweisung auch Kunstwerke verfertigen. Zu Rajecz (Trenchiner Comit.) lebten vor etwa 40 Jahren zwei Brüder, einer Müller Söhne. Ohne allen Unterricht verlegte sich der eine auf den Orgelbau, der andre auf die Uhrmacherei. Sie fingen im Kleinen an, und wurden in der Folge gesuchte Meister. Ihre Produkte, nicht bloß von gewöhnlicher Art, sondern auch künstlich zusammengesetzt, z. B. Orgeln mit 20 – 24 Registern, und Spieluhren, wohl auch mit beweglichen Figuren, werden auch heutzutage noch geschätzt, und sind wohl erhalten.

inštrument tak oduševnil otázneho mlynára, že následkom toho, nie len verklíky, ale aj organky²⁷ do kostolov robil, tak ku príkladu prvá jeho práca organka bola do kostola Prečínkeho,²⁸ za ktorý dostal od patróna baróna Balašu 100 zlatých šajnových a do daru dve ovce.²⁹ – Druhý podobný organek spravil do Lietavy, za ktorý dostal 120 zlatých šajnových.³⁰ Tretí podobný organek na Vricku,³¹ za ktorý dostal 140 zlatých šajnových a po viacej menších organkoch, konečne spravil aj do kostola rajeckého ten velikánsky organ, ktorý aj dnes, kde všetky producta vo vysokom stupni stoja chválu zaslúži a hodnota jeho je do 3000 zlatých. Mlynár ale ten daroval túto prácu tento monumentálny inštrument len výlohu svoju peňažitú asi 200 zlatých dal si z kassi kostolnej zaplatiť. Organ tento už asi 131³² rokov hlasy spievajúceho kresťanstva sprevádza a podporuje a prez celý čas rokov jeho, veľmi malú reparáciu potreboval, jeho nástupci boli synovia Pažický, posledný ale Ján a Peter vlastný bratia, s ktorými kunšt tento prirodzený aj zomrel.³³

Časopisecká literatúra 19. storočia sa Pažickými zaoberá len málo. Podobné články, aké sú venované napr. organárom Martinovi Šaškovi, Michalovi a Karlovi Kiszelyovcom z Banskej Bystrice, Samuelovi Wágnerovi zo Slovenského Pravna alebo Vincentovi Možnému z Prešporoku nenachádzame. Pokiaľ sa aj informácia o organároch Pažických vyskytne, ide vyslovene len o zmienku.³⁴ Iste to bolo spôsobené aj tým, že od 19. storočia už dielňa Pažických nepatrila medzi progresívne organárske dielne na Slovensku a aj produktivita dielne mala neustále klesajúcu úroveň.³⁵ To všetko platilo až do roku 1875. Roku 1875 bol pre poznanie organárskej rodiny

²⁷ Podľa dielenskej knihy bol prvý organ, len trojregistrový pozitív, postavený roku 1757.

²⁸ Nástroj pre r.-k. kostol v Prečine (okr. Považská Bystrica) Pažickí postavili roku 1762, teda vôbec nešlo o prvý, ale podľa dielenskej knihy až o opus č. 8. Pozitív mal len tri registre. Nástroj sa nezachoval.

²⁹ Odlišnú cenu udáva dielenská kniha: *do Prečína 3 m. za 30 zl.*

³⁰ Podľa dielenskej knihy išlo o opus č. 11: *1763/4 do Lietavy 8 m. za 80 zl.* Nástroj sa nezachoval.

³¹ Podľa dielenskej knihy išlo o opus č. 29: *1770 na Vricko 4 m. za 50 zl.* Vricko (okr. Martin) rím.-kat. kostol. Nástroj zanikol. Je zaujímavé, že nástroje, ktoré Machalický spomína, sú chronologicky správne zoradené.

³² Podľa toho vychádza čas stavby organa v rím.-kat. kostole v Rajci na rok 1771. Zhodný letopočet udáva aj dielenská kniha. V KN. 1875 č. 23, s. 158 je nástroj uvedený: *1771 do Rajca 23 m. darmo.* V odpise dielenskej knihy: *1771 Do Rajca 23 Mutatii* (v kolónkach Zla. Gr. Deskji nie sú zapísané žiadne čísla). Dátum s textom: GLORIA / IN / EXELSIS / DEO / ANNO 1777 na kartuši organovej skrine je zrejme nesprávny (alebo sa vzťahuje na maľovanie a zlátene organovej skrine). Počtom registrov bol organ v Rajci druhý najväčší medzi dvojmanuálovými nástrojmi Pažických uvedenými v dielenskej knihe (za 25 registrovým nástrojom v Dubnici nad Váhom v okrese Ilava). Avšak nástroj pre rím.-kat. kostol v Liptovskom Hrádku, ktorý v dielenskej knihe nie je uvedený, mal mať podľa kanonickej vizitácie z roku 1825 až 24 registrov.

³³ Rukopis sa nachádza na Mestskom úrade v Rajci, oddelenie kultúry.

³⁴ Napr. v časopise *Obzor* 15, 1877, č. 35, s. 275 je článok o stavbe nového organa v rím.-kat. kostole vo Velčiciach, ktorý staval Vincent Možný. Okrem iného sa v ňom uvádza: „Jako starším čitateľom *Obzoru* známo, vynikali za davnejšej doby pochválne známi organári Michal a Karol Kiszely v Baň. Bystrici; pozdejšie, keď oba spomenutí odumreli, v tejto vrstve priemyselovej dosiahli dobrú povest': Ján Pažický v Rajci jehož rodina tento priemysel' od pradávnych časov zdarne pestuje...“ Nakoľko Michal a Karol Kiszely (otec so synom) zomreli r. 1871, mohol autor článku myslieť len Jána Pažického mladšieho, ktorý spolu s bratom Petrom niekedy okolo r. 1890 stoja na konci pôsobenia organárskej dielne v Rajci. R. 1862 sú v časopise *Pešťbudínske Vedomosti* organári Ján a Peter Pažický, ktorí prispeli na slovenské divadlo v Lipt. Sv. Mikuláši. Prvý sumou 1. zl, druhý sumou 50. kr. *Pešťbudínske Vedomosti* 2, 1862, č. 80 (utorok, 7. októbra 1862).

³⁵ Produktivita dielne bola v jednotlivých 20-ročných obdobiach nasledovná: 1757 – 1776 = 23,15 registra ročne (kvôli presnejšiemu prehľadu v prvých desiatich rokoch (1757-1766) bol ročný priemer 10, 5 registra, v druhom desaťročí už

Pažických z Rajca uverejnený mimoriadne dôležitý článok. Publikovaný bol v Katolíckych novinách na pokračovanie: VI. ročník, 1875 (č. 13, 22, 23) a VII. ročník, 1876 (č. 2, 4, 8, 9). Celý článok bol uverejnený ešte raz roku 1968. (POTÚČEK, J.: *Príspevok k dejinám hudby na Slovensku v 19. storočí. Výber hudobných správ z domácich diel a časopisov z rokov 1806 – 1880*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava, 1968, s. 22 – 26.) Doteraz anonymný autor v ňom uvádza 187 organov, ktoré boli podľa dielenskej knihy postavené v rajeckej organárskej dielni. Dielenskú knihu s presným názvom: *Specificatio Contractuum – Poznamenanie roboty ke cti a chwále Božskej, Blahoslavenej Panne Marii a wssetkym Božím Swätým a ponajprwej ke cti a chwále sw. Jánu Nepomuckému* mal autor k dispozícii. Článkom sa zrejme snažil oživiť trvalo upadajúci záujem o služby organárskej dielne Pažických z Rajca. Z týchto 187 lokalít, pre ktoré Pažickí v rokoch 1757 – 1875³⁶ pracovali, však len v 182 prípadoch išlo o stavbu nových organov. V dvoch lokalitách, konkrétne v Šwancpochu – 1776 (Schwanzbach, dnes Viničné okr. Pezinok) a v Žiline – 1795 (bližšie neurčený kostol) išlo len o stavbu mechov.³⁷ V ďalších dvoch prípadoch, a to v Ostrihome (Esztergom, Maďarsko) vo františkánskom Kostole sv. Anny³⁸ – 1778 a vo Fríwalde (Rajecká Lesná)³⁹ – 1866 išlo len o zväčšenie už existujúceho organa. V Podhradí (Považské Podhradie, dnes súčasť Považskej Bystrice, rím.-kat. kostol⁴⁰ – 1856) organ nebol dokončený, lebo v „*polrobote shorel*“. Nie všetky lokality zapísané v dielenskej knihe a uverejnené v Katolíckych novinách 1875/6, pre ktoré Pažickí postavili nové nástroje, však dnes vieme spoľahlivo identifikovať. Príčinou je, že niektoré lokality uvedené v dielenskej knihe sú zapísané nepresne, prípadne skomolene a nevieme ich určiť. Dokonca pri prvom, len trojregistrovom nástroji uvedenom v dielenskej knihe, nie je vôbec poznačené miesto, pre ktoré bol postavený.⁴¹ Dielenská kniha sa pokladala za stratenú, resp. zapatrošenú. V súčasnosti máme opäť k dispozícii informácie z dielenskej knihy. Zverejnili ich autori Hock, B. – Enyedi, P. v publikácii: *A Pazsicky-hagyaték*, Budapest 2017. Ide o odpis dielenskej knihy, ktorý je písaný jednou rukou. Autorom odpisu je organár Ján Pažický II. (1819 –

narástol na 25,3 registra za rok); 1777 – 1796 = 28,9; 1797 – 1826 = 18,55; 1827 – 1846 = 4,55; 1847 – 1866 = 7,3.³⁵ V poslednom období 23 rokov 1867 – 1889 (okrem organov zapísaných v dielenskej knižke je započítaný aj organ v rím.-kat. kostole vo Visolajoch) je ročný priemer už len 3,04 registra za rok.

³⁶ Rok 1875 je hraničný, lebo vtedy bol napísaný článok uverejnený v Katolíckych novinách. Aj po tomto dátume sa však v rajeckej dielni stavali nové organy. Z prieskumov poznám napr. nástroje v rím.-kat. kostoloch v Slopnej (okr. Považská Bystrica) a Visolajoch (okr. Púchov).

³⁷ Záznamy z dielenskej knihy v odpise: 1776 do Šwancpochu mechy 45 zl.; 1795 do Žilini mechy za 150 zl. – v KN. 1875 č. 23, s. 158: do Šwancpochu mechy za 45 zl.; v KN. 1876 č. 8, s. 62: do Žiliny za mechy 150 zl.

³⁸ KN. 1875 č. 23, s. 158: 1778 do Ostrihoma pp. Frantisskánom ku sw. Anne do starého organa positív 6 m. a do pedála aj nové mechy za 200 zl. Pôvodne jednoduálny organ s pedálom pochádza pravdepodobne zo začiatku 18. storočia. Roku 1778 ho zväčšili Pažickí na dvojduálny, pričom pridali aj dva registre do pedálu. R. 1941, keď si františkáni v Ostrihome obstarali nový organ, starý predali do r.-k. kostola v Pusztaszabolcsi. Nástroj preniesol Ferenc (František) Tattinger z Nových Zámkov. R. 2002 bol nástroj reštaurovaný do stavu v akom bol pri rozšírení r. 1778.

³⁹ KN. 1876 č. 9, s. 71: 1866 rozväčšiel a na pedál sa prerobil a do nového kostola prestavil sa organ wo Fríwalde 10 m.

⁴⁰ KN. 1876 č. 9, s. 71: 1856 do Podhradia 12 m., ktorý w polrobote shorel.

⁴¹ Katolícke noviny VI, 1875, č. 22, s. 149: Roku 1757 na tri mutácie, nestojí v knižočke kam...

1896). Ako sám poznamenáva, originál dielenskej knihy – „*původni Zoznam Sl. Redakcii kat. Novin v Trnave k uverejneniu odevzdani ból, kde skutečne i medzi spismi zostáva*“.⁴² Zoznam je mimoriadne zaujímavý. Nielen že obsahuje údaje o opusoch postavených v dielni po roku 1875, teda v období, keď už pôvodná dielenská kniha bola odovzdaná redakcii Katolíckych novín v Trnave, ale sú v ňom zachytené aj niektoré odlišnosti oproti zoznamu uverejnenom v Katolíckych Novinách 1875 – 1876. Tu sa nebudem venovať napr. rozdielom v cenách,⁴³ spresneniam pri určení, o aký nástroj ide,⁴⁴ spresneniam konfesie⁴⁵ ani drobným rozdielom v datovaní jednotlivých nástrojov.⁴⁶ Viac pozornosti venujem zmenám v zápise názvov lokalít, pre ktoré boli jednotlivé opusy určené. V tomto príspevku sa nezaobieram všetkými lokalitami, pre ktoré Pažickí stavali organy, ale len tými, pri ktorých sú dnes problémy s ich identifikáciou. Ostatné organy, pri ktorých problémy s identifikáciou nie sú, by bolo zbytočné opakovať. Tieto lokality sú uvedené jednak v ročníkoch VI. a VII. Katolíckych novín a boli zverejnené aj v dvoch štúdiách.⁴⁷

Doteraz neidentifikované lokality,⁴⁸ resp. lokality, pri ktorých nemáme istotu, uvádzam chronologicky (podľa zápisu v dielenskej knihe):

1. (1761 do Kostolan 8 mut. za 150 zl.) Najpravdepodobnejšie sa mi zdajú Veľké Kostolany (okr. Piešťany) rím.-kat. kostol,⁴⁹ najmä preto, že v tomto období postavili Pažickí v okolí viacero organov: Lančár (rím.-kat. kostol, 1760), Šterusy (rím.-kat. kostol, 1760), Chtelnica (rím.-kat. Kostol Najsvätejšej Trojice, 1764), Krakovany (rím.-kat. Kostol sv. Mikuláša, 1771). V tejto súvislosti treba

⁴² Pred niekoľkými rokmi dal Pazsiczky Jenő, potomok organárov z Rajca k dispozícii organistom a organológom Hock Bertalanovi a Enyedi Pálovi materiál z pozostalosti organárov Pažických, medzi inými aj odpis dielenskej knihy. Výsledkom je trojjazyčná kniha: HOCK, Bertalan – ENYEDI, Pál: A Pazsiczky-hagyaték Rajzok és dokumentumok egy XVIII-XIX századi felső-magyarországi orgonaépítő műhelyből. Zeneakadémia Budapest 2017.

⁴³ Napr. v odpise: 1772 Do Nemšovej 9. Mut. 280 zl. /číslo bolo pôvodne tiež napísané ako 180, ale jednička bola prepísaná na dvojku/ - (V KN. 1875 č. 23, s. 158: 1772 do Nemssowej za 180 zl.); 1791 Na Visoku 10 Mutatii 300 zl. desek 200 – (V KN. 1876 č. 4, s. 29: 1791 na Wysokú 10 m. za 300 zl. a 210 desek); (1792) Do Nasvadu 10 Mut: 240 zl. – (V KN. 1876 č. 8, s. 62: Roku 1792 do Nasvadu 10 m. za 420 zl.).

⁴⁴ V odpise: (1804) Do Krajneho Luteranom 9 mut – (V KN. 1876 č. 8, s. 62: (1802) do Krajného luteránom 9 m. s pedálom).

⁴⁵ V odpise: 1850 Do Ksinnej Luter: na 5 Mut – (V KN. 1876 č.9, s. 71 1850 do Ksinnej 5 m.).

⁴⁶ V odpise: (1830) Do Klátovej Novej Vsi na 5 Mut. – (V KN. 1876 č.9, s. 71 Roku 1825 do Klatovej Nowej Wsi 5 m.); v odpise: 1843 Do Teplej Trenčanskej na 8 Mut: - (V KN. 1876 č. 9, s. 71 1842 do Teplej Trenčanskej 8 m.).

⁴⁷ MAYER, M, A.: Pažickí z Rajca. In: *Organy a organári na Slovensku 1651 – 2006*. Dostupné: http://organy.hc.sk/web/src/organar.php?first=all&roky=&orid_a=10&nprace=&nprace_add=1#prace Tu sú uvedené v abecednom poradí všetky lokality, pre ktoré Pažickí stavali nástroje, teda aj tie z Katolíckych novín, ďalej z terénneho výskumu a z iných prameňov (stav v r. 2006). Druhou štúdiou je už citovaná diplomová práca J. Chudej, kde sú lokality uvedené v chronologickom poradí.

⁴⁸ Výnimočne môžu byť uvedené aj lokality, pri ktorých nie je ani tak problémom samotná lokalizácia, ale skôr určenie, pre aký objekt bol nástroj postavený (napr. Nededza atď.).

⁴⁹ Ďalšie, menej pravdepodobné lokality: Jedľové Kostofany (okr. Zlaté Moravce), Kostofany pod Tribečom (okr. Zlaté Moravce) rím.-kat. kostol, Zemianske Kostofany (okr. Prievidza) rím.-kat. a ev. a. v. kostoly. Najmenej pravdepodobné sú lokality na východe Slovenska: Kecerovské Kostofany (okr. Košice), Kostofany nad Hornádom (okr. Košice). J. Chudá vo svojej dipl. práci uvádza dve lokality: 1. Veľké Kostofany, okres Piešťany, Trnavský kraj. V obci sa nachádza r.-k. Kostol sv. Víta, pôvodne gotický, spomínaný už v r. 1332. Môžeme sa dočítať, že počas prvej svetovej vojny z kostola sa zrekvirovali na kanóny tri zvony a organové píšťaly 2. Zemianske Kostofany, okres Prievidza, Trenčiansky kraj. V obci sa nachádzajú dva kostoly: r.-k. z r. 1699 – 1701 a ev. z r. 1736. Na bližšie určenie, o ktorý kostol ide, nemáme dostatok údajov.

spomenúť výhodnú dopravnú cestu splavovaním na pltiach dolu Váhom.

2. (1762/3 do Rowného 8 m. za 200 zl.) Ťažko identifikovateľná obec. Do úvahy prichádzajú: Lednické Rovne (okr. Púchov), Veľké Rovné (okr. Bytča), Rovné (okr. Považská Bystrica), Rovné (okr. Čadca), Rovne (okr. Banská Štiavnica), Rovné (okr. Rimavská Sobota).⁵⁰

3. (1772 do Podhradia 6 m. za 200 zl.) Do úvahy prichádzajú lokality: Podhradie (okr. Prievidza), rím.-kat. kostol; Podhradie (okr. Martin); Považská Bystrica – Považské Podhradie, rím.-kat. kaplnka v barokovom kaštieli (do r. 1859 bola prístupná obyvateľom obce, v kaplnke bol celkom určite aj pozitív).⁵¹

4. (1778 do Sw. Michala 7 m. za 240 zl.) Mohlo by ísť o lokality: Liptovský Michal, rím.-kat. kostol; Turčiansky Michal, rím.-kat. kostol; Michal nad Žitavou, rím.-kat. kostol.⁵²

5. (1779 na Hont 7 m. za 220 zl.) Obec Hont v Maďarsku, Novohradská župa, obvod Balassagyarmat.⁵³

6. (1780 do Diwiny gróf Šimokowi 9 m. za 280 zl.) Najpravdepodobnejšia sa mi zdá obec Divina (okr. Žilina). Problémom je, že podľa dielenskej knihy bol nástroj určený pre grófa Šimoka. Patrónom kostola v Divine bol však až do roku 1798 gróf Szűnyog a nie Šimok.⁵⁴ Nástroj podľa počtu registrov bol pomerne veľký a skôr sa dá predpokladať, že stál v kostole, ako v kaštieli. Navyše

⁵⁰ Východoslovenské lokality Rovné (okr. Humenné), Rovné (okr. Svidník) sú veľmi nepravdepodobné. Vylúčiť možno aj Košecké Rovné (okr. Ilava). Tam je len Kaplnka Sedembolestnej Panny Márie z r. 1952. J. Chudá ponúka niekoľko možností: 1. Veľké Rovné (okr. Bytča, Žilinský kraj) spomínané v r. 1598 Rowne, Rimanowicze, 1773 Rovne, Rowne, 1818 Bičanské Rowne. V obci je r.-k. kostol z r. 1753-1755 postavený na starších základoch a kaplnka z 19. stor. 2. Košecké Rovné (okr. Považská Bystrica, Trenčiansky kraj), obec sa spomína v r. 1462 ako Rowne, 1773 Rovne, Rowne, 1808 Kossecké Rowné. Zatiaľ nevieme, či sa aj v Košeckom Rovnom nachádza kostol.

⁵¹ Podhradie (okr. Topoľčany) – zaniknutá hradná kaplnka a Kaplnka Panny Márie Kráľovnej, 1967; Uhrovské Podhradie (okr. Bánovce n. B.) – bez kostola aj kaplnky; Spišské Podhradie pokladám za veľmi nepravdepodobné. Chudá J. predkladá štyri nasledovné lokality, podľa rokov stavby kostola pripadajú do úvahy: 1. Podhradie, (okr. Martin, Žilinský kraj) – 1699 Podhradie; 1773 Podhragya; 1808 Podhradi; 1920 Podhradie. Nachádzame tu zvyšky gotickej pevnostky z 1. pol. 15. stor. 2. Podhradie (okr. Prievidza, Trenčiansky kraj) – 1388 Waralya, Keselyukw, Keseleukw; 1786 Podhragya; 1920 Podhradie. V r.-k. kostole z r. 1806, sa nachádza 6 registrový organ bez pedála s jedným manuálom. Vyrobený bol u Samuela Wagnera v r. 1874. 3. Podhradie (okr. Topoľčany, Nitriansky kraj) – 1598 Podhragy; 1773, 1786 Podhragya; 1920 Podhradie. Na hrade nad obcou sa nachádzala kaplnka, ktorá bola prístupná až do konca 18. stor. Hrad však časom spustol a zanikla aj kaplnka. Či sa v nej nachádzal nejaký organ nie je známe. Okrem toho sa v súčasnosti v obci nachádza Kaplnka Nepoškvrneného počatia Panny Márie. O jej vzniku nie sú doposiaľ známe žiadne informácie. Oprava tejto kaplnky sa spomína až v r. 1924 v obecnej kronike. 4. Uhrovské Podhradie (okr. Bánovce nad Bebravou, Trenčiansky kraj) – 1773 Podhradi, Podhradie; 1786 Podhragy. Na hrade z 1. pol. 13. stor. jestvovala kaplnka.

⁵² Chudá J., vo svojej diplomovej práci, s. 34 uvádza tri lokality: 1. Turčiansky Michal, dnes časť obce Turčianske Teplice (okr. Turčianske Teplice, Žilinský kraj) – 1736 Szent Mihály vulgo Swaty Michal; 1920 Svätý Michal. Kostol sv. Michala ranogotický, pochádza z pol. 13. stor. 2. Liptovský Michal (okr. Ružomberok, Žilinský kraj) – 1773 Swatý Mihál; 1808 Swatý Michal. Kostol r.-k. pôvodne gotický spred r. 1300, neskôr prestavaná loď v 2. pol. 19. stor. V kostole sa nachádza jednomanuálový organ bez pedála so 6 registrami. Nástroj postavil v r. 1873 Samuel Wagner. Dispozične bol zmenený J. Melzerom z Kutnej Hory. 3. Michal nad Žitavou (okr. Nové Zámky, Nitriansky kraj) – 1332-37 ecclesia Sancti Michaelis; 1421 Zenthmihalur; 1773 Michal; 1920 Svätý Michal; 1927 Svätý Michal nad Žitavou; 1956 Michal nad Žitavou. Rokokový kostol r.-k. postavený v r. 1778. Je zaujímavé, že s týmto miestom v r. 1767-1779, sa spája aj pôsobenie istého Adama Pažického ako učiteľa, organistu a organára. Je preto pravdepodobné, že bol príbuzný rodine Pažickovcov a mohol spolupracovať pri stavbe organa alebo sprostredkoval obchod.

⁵³ Obec má rozlohu 2 414 ha, leží na ľavom brehu rieky Ipel', približne 77 km od Budapešti a žije tu 556 obyvateľov; Chudá J.: c. d. Lokalita zatiaľ neidentifikovaná.

⁵⁴ Po vymretí mužskej línie rodu Szűnyog prevzali patronát Csákyovci.

kaštieľ nestojí v obci Divina, ale susednej obci Divinka, a jeho súčasťou nebola kaplnka. Druhá možnosť je, že nástroj bol určený pre lokalitu Divín (okres Lučenec). Ani v prípade Divína, však žiadny gróf Šimok nie je známy.⁵⁵

7. (1781 do Bystrice 12 m. [mutácií / registrov] za 400 zl.) Do úvahy prichádzajú: Považská Bystrica, rím.-kat. farský kostol – problém je v tom, že sem nechali postaviť Pažickými 12-registrový organ s pedálom roku 1839 – navyše nemáme správu o nejakej katastrofe, ktorá by organ z roku 1781 mohla poškodiť, alebo zničiť; Považská Bystrica, rím.-kat. Kostol sv. Heleny, tento sa zdá byť pre 12-registrový organ primálny; Nová Bystrica (okr. Čadca), rím.-kat. kostol; Stará Bystrica (okr. Čadca) rím.-kat. kostol. Do úvahy prichádzajú aj Záhorská Bystrica (dnes Bratislava – Záhorská Bystrica) a krajské mesto Banská Bystrica. Najmä Banská Bystrica sa mi zdá veľmi nepravdepodobná, lebo v tej dobe tu pôsobili známi organári Michal a Karol Kiszely.⁵⁶

8. (1782 do Litkowiec 8m za 320 zl.) Obec Litke v Maďarsku, Novohradská župa, obvod Salgótarján.⁵⁷

9. (1788 do Nowého Mesta 6 m. za 500 zl.) Vieme, že v prepoštskom kostole v Novom Meste mali popri dvojmanuálovom organe aj malý nástroj, ktorý nosili tiež na procesie.⁵⁸ Či to bol však pozitív z dielne Pažických, nevedno. Mohlo ísť aj o nástroj v ev. a. v. kostole, ktorý bol postavený roku 1784. Jednomanuálový organ s pedálom (7+2) postavil do neho Franz Harbich, organár z Brna roku 1820 (organ už neexistuje, zachovala sa fotografia prospektu). Či bol v kostole organ aj pred rokom 1820, zatiaľ neviem. Nevysvetliteľná bola vysoká cena nástroja – 500 zl.(ak nešlo o tlačovú chybu). Bežná cena za 6 registrový nástroj bola 100 zl.⁵⁹ Vďaka spresňujúcim údajom z odpisu dielenskej

⁵⁵ Podľa Chudej sú možné dve lokality: 1. Divina (okr. Žilina, Žilinský kraj) – 1325 Divina; 1393 Dywyne; 1474 Nagh Dywen; 1598 Diwina Maior; 1808 Welká Diwina. Barokový kostol r.-k. z r. 1773-1779, ohradený múrom. V publikácii Kultúrne pamiatky Žilinského okresu sa okrem kostola uvádza aj renesančný kaštieľ zo 17. storočia. 2. Divín (okr. Lučenec, Banskobystrický kraj) – 1329 (castrum) Dyun, villa sub eodem castro; 1393 Dyen, Dyuen; 1467 Dywyn; 1473 Dewen, Dewen Alya; 1808 Diwín. Zrúcaniny gotického hradu z 13. stor., prebudovaného v 16. stor. Kaštieľ neskororenesančný z r. 1670. Barokový kostol r.-k. z r. 1657, postavený na gotických základoch. Kaplnka neskorobaroková z r. 1775. Organ bol určený grófovi, preto predpokladáme miesto umiestnenia kaštieľ alebo kúriu. V oboch obciach sa nachádza kaštieľ. Grófa Šimoka sa nám zatiaľ nepodarilo identifikovať.

⁵⁶ Podľa Chudej môže ísť o tri lokality (uvedené sú však až štyri lokality, lenže Stará Bystrica bez poradového čísla): 1. Záhorská Bystrica (okr. Bratislava, Bratislavský kraj časť mesta Bratislava) – 1379 Byztrich; 1773 Bistricze; 1927 Záhorská Bystrica. R.-k. kostol z r. 1830-1834 postavený na starších základoch. Kaplnka z konca 18. stor. 2. Nová Bystrica (okr. Čadca, Žilinský kraj) – 1662 Nova Besztercza; 1773 Bistričky; 1808 Nová Bystrice. Kostol r.-k., neskoroklasicistický z r. 1857. Stará Bystrica (okr. Čadca, Žilinský kraj) – 1662 Vetus Besztercze; 1773 Bistricze; 1808 Stará Bystrica. R.-k. kostol, neogotický, okolo 1900. Prícestná kaplnka barokovoklasicistická z konca 18. stor. 3. Považská Bystrica (okr. Považská Bystrica, Trenčiansky kraj) – 1773 Bistrica; 1786 Besztercz, Besztercze. R.-k. kostol, gotický zo 14. stor., renesančná úprava z 1. tretiny 17. stor. Kaplnka baroková z r. 1728.

⁵⁷ Po slovensky Litkovce. Obec má rozlohu 1816 ha a žije tu 899 obyvateľov. Chudá J.: c. d. Lokalita zatiaľ neidentifikovaná.

⁵⁸ LORAD, E.: *Umelecko-historické pamätne kostoly na Slovensku*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha 1957, s. 165.

⁵⁹ Chudá J.: c. d. Dnes Nové Mesto nad Váhom, okres Nové Mesto nad Váhom, Trenčiansky kraj – 1253 Uyhel; 1773 Nove Mesto; 1786 Nové Mesto nad Váhom. Kostol r.-k., gotický z r. 1414-1423 s románskym jadrom z pol. 13. stor. (zachovaná spodná časť veže), prestavaný r. 1667-1675. Kaplnka baroková zo zač. 18. stor., súčasť bývalého chudobinca. V r. 1865-1866 sa spomína zásadná prestavba organa, (zmena dispozície, obnova vzdušnic, píšťalnic

knihy je jasné, že nemohlo ísť o organ pre Nové Mesto nad Váhom. V odpise dielenskej knihy je totiž uvedené, že nástroj mal nie šesť, ale až 16 registrov. Išlo teda o dvojmanuálový organ, ktorý bol priveľký pre ev. a. v. kostol v Novom Meste nad Váhom a samozrejme aj pre Kaplnku sv. Ondreja. V tzv. Prepoštskom rím.-kat. kostole od obdobia 1774 – 1778 stojí dvojmanuálový organ Jána X. Výmolu, organára z Brna, ktorého organová skriňa je v kostole zachovaná dodnes. Do úvahy samozrejme nepripadá ani malý nástroj z tohoto kostola, tzv. procesiový pozitív. 16-registrový nástroj z r. 1788 s označeným miestom určenia „Do Nového Mesta“ musel stáť v inej lokalite ako Nové Mesto nad Váhom. Ide jednoznačne o rím.-kat. farský Kostol sv. Jakuba apoštola v Kysuckom Novom Meste. Cena 500 zlatých za 16. registrový organ sa v porovnaní s Močenkom, Szobom⁶⁰ alebo Púchovom, ktoré stáli podľa dielenskej knihy po 600 zlatých, môže zdať prinízka, ale do úvahy je treba zobrať aj fakt, že organ pre Močenok, napriek tomu, že je uvedený ako 16-registrový, v skutočnosti má o register viac. Svoju úlohu však mohla zohrať aj menšia vzdialenosť Kysuckého Nového Mesta od Rajca (menšie náklady prepravu), prípadne jednoduchšia organová skriňa.

10. (1790 do Poruby za horu 6 m. za 120 zl.).⁶¹ Myslia sa zrejme Strážovské Vrchy. Určite išlo o rím.-kat. kostol v Porube (okr. Prievidza). Lokalita sa predtým volala Nitrianska Poruba. Zbytky šesťregistrového pozitívu Pažických boli vyhodnené na povale kostola ešte v máji 1995. Išlo o dva klinové jednofaldové mechy, niekoľko drevených, väčšinou krytých píšťal a dva vertikálne nosné prvky z prospektu skrine, hore s náznakmi hlavíc (obe sú rôzne), a zdobené esovitým pletencom (Louis-seize – teda nie začiatok 18. st.⁶²). Mechy boli na ťahanie remeňmi – zachovali sa dve drevené valcovité osky na konci s dreveným kolieskom pre remeň.

11. (1791 na Wysokú 10 m. za 300 zl. a 210 dasek) Ak neberieme do úvahy východoslovenské obce s názvom Vysoká v okrese Sabinov a Vysoká nad Uhom v okrese Michalovce, ide pravdepodobne o rím.-kat. kostoly vo Vysokej nad Kysucou (okr. Kysucké Nové Mesto), alebo vo Vysokej v okrese Banská Štiavnica. Kvôli dobrej možnosti prepravy časti dohodnutého honoráru vo forme 210 dosiek (plťou dolu Kysucou a Váhom) uprednostňujem Vysokú nad Kysucou. Obec Vysoká pri Morave je veľmi nepravdepodobná a v tej dobe používala hlavne nemecké označenie Hochsteten resp. Hochstetno.⁶³

a nový hrací stôl), ktorú vykonal Martin Šaško senior. Tento nástroj sa nezachoval. V kaplnke sv. Ondreja je umiestnený malý organ s 5 registrami pochádzajúci pravdepodobne z r. 1719.

⁶⁰ V knihe Solymosi F. – Czár A.: Magyarország orgonái, 2005, s. 274 – 275, je v dispozícii uvedených len 15 registrov (8 + 4 + 3).

⁶¹ V diplomovej práci J. Chudej sú uvedené dve lokality: 1. Oravská Poruba (okr. Dolný Kubín, Žilinský kraj) – 1393 Poruba; 1420 Jablonowa; 1474 Poruba; 1920 Poruba – Gecel; 1927 Poruba – Gecel; 1950 Oravská Poruba. V časti Zábřeh sa nachádza r.-k. kostol, drevený, neskorogotický z konca 15. stor., obnovený v pol. 17. stor. a opravený v 18. a 20. stor. 2. Poruba (okr. Prievidza, Trenčiansky kraj) – 1339 Konchlin; 1430 Poruba. Kostol gotický z pol. 14. stor., upravený zač. 15. stor., klenba r. 1658, vo svätyni a čiastočne v lodi nástenné maľby zo zač. 15. a 16. stor. Pre nedostatok informácií nemôžeme presne určiť o ktorú lokalitu ide.

⁶² Pozri: *Súpis pamiatok na Slovensku*. Zväzok druhý K – P, Obzor Bratislava 1968, s. 525. Nesprávne datovanie.

⁶³ Podľa Chudej do úvahy prichádzajú dve lokality, ďalšie obce s týmto názvom nachádzajúce sa na východnom Slovensku, vylučujeme: 1. Vysoká nad Kysucou (okr. Čadca, Žilinský kraj) – 1619 Vízola; 1720 Vízoka – Makov; 1786 Vízoka; 1808 Vízoka, Wysoká; 1920 Vysoká. Kostol r.-k., barokový z r. 1752. 2. Vysoká (okr. Banská Štiavnica,

12. (1794 do Krásna 6 m. za 90 zl. a 100 dasek) Pravdepodobne Krásno nad Kysucou, najmä preto, že časť ceny mohli splatiť drevenými doskami. Na Kysuciach bolo dost' kvalitného dreva. Druhou možnosťou je Krásno (okr. Partizánske), rím.-kat. kostol.⁶⁴

13. (1798 do Stankowian 6 m.) Ide jednoznačne o ev. a. v. kostol v obci Malé Stankovce (v súčasnosti Trenčianske Stankovce – Malé Stankovce).⁶⁵ Tento nástroj zanikol. Najprv bol nahradený jedno-manuálovým organom s pedálom firmy Em. Štein & Boh. Tuček // výroba varhan a harmonii // Hora Kutná a následne dvojmanuálovým organom Rieger-Kloss, op. 3455/ 1976 (4+4+1).

14. (1802 do Kočkowiec 8 m.) Horné Kočkovce (v súčasnosti Púchov – Horné Kočkovce), rím.-kat. farský kostol. Organ Pažických sa nezachoval. Bol nahradený jednomanuálovým organom s pedálom firmy Július Guna, Prešov (7+2). Dolné Kočkovce (okr. Púchov) nepripadajú do úvahy, lebo rím.-kat. kostol v nich bol postavený až roku 2001.⁶⁶

15. (1802 do Láz 6 m.) S najväčšou pravdepodobnosťou išlo o lokalitu Lazy pod Makytou (okr. Púchov), ale neviem, či nástroj bol stavaný pre rím.-kat. alebo ev. a. v. kostol. Nástroj zanikol.⁶⁷ Lokalita Lazy v Liptove nie je pravdepodobná, nemala ani kostol.⁶⁸

Banskobystrický kraj) – 1773 Wisoka; 1786 Wiszoka; 1808 Viszoka. Kostol r.-k. pôvodne barokový, neskoroklasicisticky prestavaný r. 1867. V r. 1929 sem bol prenesený organ z kapucínskeho kostola v Bratislave. Neskorobaroková skriňa pochádza asi z poslednej tretiny 18. stor. Vlastný nástroj bol prestavaný.

⁶⁴ Chudá J.: c. d. 1. Krásno nad Kysucou (okr. Čadca, Žilinský kraj) – 1508 Krasna; 1773 Krásno, Krasno; 1786 Kraszan; 1808 Kysucké Krásno; 1920 Krasno; 1927 Krásno nad Kysucou. R.-k. kostol, neorománsky z r. 1861. 2. Krásno (okr. Partizánske, Trenčiansky kraj) – 1337 Sceplak; 1773 Krasno; 1786 Kraszno; 1808 Krásno. Základy románskeho kostola na Chube z 11. stor., ktorý spustol zač. 19. stor. Kostol r.-k., klasicistický z r. 1801.

⁶⁵ Chudá J.: c. d. Dnes Stankovany, okres Ružomberok, Žilinský kraj. Pekná zmienka o tomto organe, ktorá spomína aj výrobcu, je z kontraktu cirkvi ev. malo-stankovskej s rajeckým organárom Martinom Pažickým z r. 1798. *Niže Podepsany učinili sme Contract s Panom Magstrom Organárskym Martinem Pazickým, w Sl. Stolicy Trenčanskej, signante w Mestečku Rageckem bidljim, nasledujúcy. Gakožto: Ga Martin Pazický, zavazugem se, že cirkvi Malo-Stankovskeg učinjm a sporadam Organ na Sedem s. c. 7. Mutacij: takowy pak učiněny w Chrame Pane Stankowskem, doporadku uwedem, a zložjm bezewsseho Diurnum, do Terminu Messjce Decembra Roku Bežjciho. Na tauto pak mau pracy pryjmmam od Cyrkwy malo.Stankowskeg zawdawku Rjmskych zlatjych padesat, to gest 50. Kterěžto penize, gestlyby mne mily Pan Bůh zteto časnosti do wečnosti powolal, prwe nežlyby sem ten organ učinil, ma Manželka, a mé djtky powinnj budou predgmenowaneg Cyrkwy Malo-Stankowskeg nawratiti zuplna. Naproti pak tomu Cyrkew Malo-Stankowska opet sa zawazuje, Predgmenowanemu Panu Magjstrowy, za takowy poradne a dokonale wyhotoweny Organ, Sto Sedemdesat, to jest 170 Rjmskych zlatjych dati a zložiti, tak ale, že tjch padesat to gest 50 zlatjch, které im praesenti anticipuge, ma se do tegože Summy 170 zlatjch imputowati: a tak nebudeme pozustavati dlužnj, tomuže Panu Majstrowy, gedine Stodwacat to jest 120 zlatjch. Takowy organ z Ragcu do Stankowec uwesti nassa bude Powinnost, gako též y wychwáwamy dáti, dokut Pan Magjster takowy organ w Chrame Pane pripravowati bude. Gesliby negakowa chiba do Roka w takowem Organe znikla, takowau napravwti Powinnen bude Magjster, bezewšeho Diurnum. / Signat v Sztankow-cach dne 27. Martij 1798. / Coram me Josepho Szivay Ex puncto Eclae ejusd Inspector / de Bella duor Comitatum Johanes Stanek / de Zsabokret Bitrar Tabulae Paulus Tomcsányi m.p./ Sedriae Assessore m.p. Martin Pazitzky Organar Rajetzky / Coram me Daniele m.p./ Jan Pewny Curator / Skrabak Antelatae Ecclesae Ondrej Hornyak Curator / V.D.M. Staphanus Tobias curator*

V dielenskej knihe nie je uvedený rok ani suma za prácu a zaujímavý je tiež rozdiel v registroch. Dielenská kniha uvádza 6 registrov a kontrakt 7 registrov.

⁶⁶ Chudá J.: c. d.: Dnes Dolné Kočkovce, okres Púchov, Trenčiansky kraj.

⁶⁷ V rím.-kat. kostole je 7-registrový bezpedálový organ so zásuvkovou vzdušnicou a mechanickými traktúrami. Údajne sem bol prenesený z r.-k. kostola v Moravskom Lieskovom v 30. rokoch 20. storočia. Nakoľko firma Rieger do rím.-kat. kostola v Moravskom Lieskovom postavila nový dvojmanuálový organ op. 2856, do úvahy prichádza rok 1937. V ev. a. v. kostole je jednomanuálový organ s pedálom, postavený firmou J. Tuček v Kutnej Hore.

⁶⁸ Podľa Chudej mohlo ísť o dve lokality: 1. Lazy pod Makytou (okr. Púchov, Trenčiansky kraj) – 1773 Lazy; 1927 Lazy pod Makytou. Kostol r.-k., klasicistický z r. 1801, na mieste staršieho dreveného, a kostol ev. z r. 1846-1859, na

16. (1802 do Bodogu 7 m.) Do úvahy prichádzajú dve lokality: Dolné Obdokovce (okr. Nitra) s rím.-kat. filiálnym Kostolom Narodenia sv. Jána Krstiteľa, postaveným v 12. storočí. Kostol bol neskôr viackrát prestavaný a rozšírený. Druhú možnosť predstavujú Horné Obdokovce (okr. Topoľčany) s farským Kostolom Nanebovzatia Panny Márie z roku 1804 a kaplnkou Panny Márie Karmelskej na cintoríne z roku 1770. Pretože kostol v Horných Obdokovciach bol postavený až roku 1804, prikláňam sa skôr k Dolným Obdokovciam. Ani v jednom zo spomenutých objektov sa nástroj z dielne Pažických nezachoval a ani nemám informáciu, či sa v ňom niekedy nachádzal.⁶⁹

17. (1806 do Rakovic 12 m.) Rakovice (okr. Piešťany). V Rakoviciach však rím.-kat. kostol postavili až roku 2005. Súčasťou kaštieľa bola veľká pivnica a domáca kaplnka s polygonálnou apsidou. Kaplnka bola roku 1857 zbúraná. V kanonickej vizitácii rímskokatolíckej fary vo Veselom z roku 1788 sa v domácej kaplnke v rakovickom kaštieli (v tom čase patrilo grófovi Jánovi Boťánimu) spomína drevený maľovaný oltár s obrazom Panny Márie Matky Bolestnej. Oltár dal vyhotoviť predchádzajúci majiteľ kaštieľa Florián Horecký. Kaplnka mala sanktusník, v ktorom boli umiestnené dva zvony.⁷⁰ Teda muselo ísť o väčšiu kaplnku, do ktorej by sa zmestil aj relatívne veľký, dvanásťregistrový organ.⁷¹ V prípade nástroja pre Rakovice sa na základe odpisu dielenskej knihy riešenie lokality tiež ukázalo ako veľmi jednoduché. V odpise je totiž lokalita uvedená pod názvom: *1806. Do Rakovej na 12 Mut.* Cena za nástroj nie je v dielenskej knihe uvedená, ale časť platby sa realizovala aj doskami. Ide jednoznačne o rím.-kat. kostol v kysuckej obci Raková (okr. Čadca).

18. (1810 na Machov 8 m.) Mohlo by ísť o obec Makov (okr. Čadca). Je to však len ničím nepodložený dohad.⁷² V odpise dielenskej knihy je nástroj uvedený: *Na Makov 8 Mut.* Aj v tomto prípade sa lokalita stala jednoznačnou. Ide o rím.-kat. kostol v obci Makov (okr. Čadca).

19. (1811 do Keresskéh-a 7 m.) Môže ísť o viaceré lokality: Krškany – Veľké Krškany (okr. Levice), Dolné Krškany (okr. Nitra), Horné Krškany (okr. Nitra). Malé Krškany sú veľmi nepravdepodobné, lebo v nich nebol kostol ani kaplnka.⁷³

20. (1821 do Černého 8m.) Najpravdepodobnejšie ide o obec Čierne (okr. Čadca), rím.-kat. kostol.

mieste staršieho tolerančného. 2. Lazy, súčasť obce Turík od r. 1808 (okr. Ružomberok, Žilinský kraj). V obci Turík sa nachádza r.-k. kostol z r. 1798.

⁶⁹ Podľa Chudej mohlo ísť o dve lokality: 1. Horné Obdokovce (okr. Topoľčany, Nitriansky kraj) – 1283 Budak; 1335 utraque Bodok; 1808 Welké Obdokovce, 1927 Horné Obdokovce. V obci je r.-k. Kostol sv. Panny Márie Karmelskej na cintoríne z r. 1732. 2. Dolné Obdokovce (okr. Nitra, Nitriansky kraj) – 1228 Bodok; 1283 Bodak; 1786 Obdokovce; 1808 Malé Obdokovce; 1863, 1888 – 1907 Bodok; 1927 Dolné Obdokovce. Kostol r.-k., románsky z 2. pol. 12. stor., zväčšený 1796, interiér neskorobarokový z konca 18. stor. V monografii o obci sa spomína organ z r. 1866, ktorý sa používa dodnes. Mayer uvádza, že nástroj pochádza z dielne Gustáva Adolfa Molnára a bol postavený okolo r. 1890. Organ je jednomanuálový, bez pedála, so 6 registrami.

⁷⁰ www.rakovice.sk/kontakt-poloha/kastiel/

⁷¹ Chudá vo svojej dipl. práci predpokladá, že nástroj stál v barokovej kaplnke z r. 1743. Rakovice (okr. Piešťany, Trnavský kraj) – 1786 Rakowicz; 1808 Rakovicz.

⁷² Chudá J.: c. d. Lokalita zatiaľ neidentifikovaná.

⁷³ Chudá lokalitu identifikovala ako Krškany (okr. Levice, Nitriansky kraj) – 1358 Keresken; 1461 Kys Keresken; 1773 Malé Krškany. Obec vznikla v r. 1960 zlúčením Malých a Veľkých Krškan. Vo Veľkých Krškanoch sa nachádza Kostol sv. Anny, postavený v barokovo-klasicistickom slohu r. 1777.

Veľmi nepravdepodobné sú osady Čierne v obci Štiavnik (okr. Bytča) i v obci Makov (okr. Čadca). Nie sú v nich ani kostoly, ani kaplnky. Nepravdepodobná je aj obec Šarišské Čierne v okrese Bardejov.⁷⁴

21. (1825 na Lúčky 8 m.) Určite ide o rím.-kat. kostol v obci Lúčky (okr. Ružomberok). Kostol bol postavený v rokoch 1820 – 1825, roku 1827 ho vybavili 8 registrovým organom postaveným Jurajom Pažickým.⁷⁵ Podľa dielenskej knihy organ pochádza z roku 1825, ale dátum sa mohol vzťahovať na jeho objednávku.⁷⁶

22. (1825/ na Lak 5 m.).⁷⁷ Mohlo by ísť o obec Sokolce, staré názvy lokality: Laak (1332), Lak a. n. Zakalus (1428), Nemes Lak (1773), Lak (1927), Sokolce (1948). Maďarský názov: Lak, Lakszakálos. V obci sú dva kostoly. Starší je kostol reformovanej kresťanskej cirvi, novší je rím.-kat. kostol. Kvôli zaznamenej obnove reformovaného kostola r. 1825 sa prikláňam k názoru, že organ Pažických bol stavaný pre tento kostol. Obec je však v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pázsiczky-hagyaték zaznačená: (1830) Na Lyuk 5 Mutatii. Obec s takýmto názvom na Slovensku neviem identifikovať.

23. (1837 do Hornej Poruby 7 m.) (38) Ide o rím.-kat. kostol v Hornej Porube (okr. Ilava). Z organa Pažických sa zachovala len rozšírená organová skriňa;⁷⁸

24. (1847 do Strečna 18 m.) Strečno (okr. Žilina), rím.-kat. kostol (39) V odpise dielenskej knihy – KN. 1876, č. 9, s. 71 je nástroj uvedený: 1847 do Strečna 18 m. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pázsiczky- hagyaték: 1847 Do Strečna na 10 Mut.⁷⁹ Nástroj je zachovaný (aspoň v čase prieskumu bol), mal však len 10 registrov (9 manuálových + 1 manuálbás s rozsahom C – a0 s krátkou spodnou oktávou).⁸⁰

25. (1851 do Kozároviec 6 m.).⁸¹ V odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pázsiczky-hagyaték je lokalita uvedená: 1851 Do Kozárovjec na 6 Mut. Ide o rím.-kat. kostol v Kozárovciach (okr. Levice).

⁷⁴ Chudá J.: c. d. Dnes Čierne, okres Čadca, Žilinský kraj

⁷⁵ <https://www.mojakomunita.sk/web/.../historia-farskeho-kostola>

⁷⁶ Podľa Chudej môže ísť o dve lokality: 1. Lúčky (okr. Ružomberok, Žilinský kraj). Kostol r.-k. klasicistický z r. 1820-1824 postavený s použitím veže staršieho kostola z r. 1762. 2. Lúčky (okr. Žiar nad Hronom, Banskobystrický kraj). Kostol r.-k., neskorogotický z r. 1487. Kostol ev., klasicistický z r. 1823. Prícestná kaplnka neogotická z konca 19. stor.

⁷⁷ Chudá J.: [1825] na Lak 5 m. Dnes Sokolce, okres Komárno, Nitriansky kraj. 1332 Laak, 1428 Lak a. n. Zakalus, 1773 Nemes Lak, 1927 Lak, 1948 Sokolce, maď. Lak. V obci sa nachádza kostol reformačný neskorogotický z 15. – 16. stor. a r. k. kostol klasicistický z pol. 19. stor. Podľa Gergelyiho a Wurma ide o pozitív z 2. po. 19. stor. pravdepodobne od Ignáca Fazekasa z Trnavy. Usudzujú to podľa podobného pozitívu nachádzajúceho sa v Horných Zeleniciach.²⁵⁸ Jeho súčasná dispozícia sú 4 registre.

⁷⁸ Chudá J.: c. d. Dnes Horná Poruba, okres Ilava, Trenčiansky kraj. R.-k. kostol sa prvý raz spomína v r. 1566, ale až v r. 1831 sa z Hornej Poruby stala samostatná fara. Dnes sa v kostole nachádza organ zatiaľ nezisteného autora.

⁷⁹ Nakoľko je v odpise dielenskej knihy číslovka 10 napísaná úplne jednoznačne, je počet 18 registrov uvedený v Katolíckych novinách zrejme tlačovou chybou.

⁸⁰ Chudá J.: c. d. Dnes Strečno (okres Žilina, Žilinský kraj). Organ od Pažickovcov v r.-k. kostole má podobne riešenie skriňu pozitívu ako organ, ktorý vyrobili do Prečova. Má šestnásťstopový krytý register v rozsahu C – a.

⁸¹ Chudá J.: c. d. Lokalita zatiaľ neidentifikovaná.

26. (1853 do Kostolnej Drietomej 8 m. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pазsiczky-hagyaték: 1853 Do Kostolnej Drjetomy na 8 Mut.) Môže ísť o rím.-kat. Kostol sv. Kozmu a Damiána postavený v miestnej časti Kostolná v rokoch 1735-1736. Kaplnka Matky ustavičnej pomoci v miestnej časti Dolné Záriečie do úvahy neprichádza, lebo bola pristavaná až roku 1926 ku kláštoru Redemptoristov a samozrejme aj preto, že táto miestna časť bola do roku 1952 samostatnou obcou s názvom Dolné Záriečie. Do úvahy ešte prichádza rím.-kat., alebo ev. a. v. kostol v susednej obci Drietoma (okr. Trenčín).⁸²
27. (1854 do Kossáce s pedálom 13 m.) Obec Košeca (okr. Ilava). Zachovala sa organová skriňa Pažických, skladajúca sa z dvoch častí v zrkadlovom obraze (40). Nástrojovú časť pôvodne jednomanuálového organa s pedálom, v súčasnosti dvojmanuálového organa, vymenil Josef Růžička z Prahy – Břevnova.⁸³
28. (1856 do Podhradia 12 m., ktorý v polrobote zhorel) S veľkou pravdepodobnosťou ide o rím.-kat. kostol v Považskom Podhradí (v súčasnosti Považská Bystrica – Považské Podhradie). Rím.-kat. kostol sv. Ladislava bol postavený v rokoch 1843 – 1859. Roku 1856 stavali do kostola 12-registrový organ Pažickí z Rajca. Organ však nikdy nebol dostavaný, keďže zhorel.⁸⁴
29. (1860 do Bystrického Podhradia 12 m.) Ide o obec Považské Podhradie (v súčasnosti Považská Bystrica – Považské Podhradie), rím.-kat. kostol Domnievam sa, že potom, ako do neho roku 1856 objednaný organ zhorel, o štyri roky neskôr objednali ďalší, rovnako veľký nástroj – opäť u Pažických z Rajca. Aj tento nástroj už zanikol. V súčasnosti sa v kostole nachádza dvojmanuálový, 16-registrový (6+7+3/2) organ firmy J. Juříka z Uherského Brodu, postavený r. 1938.⁸⁵
30. (1861 do Modlatína s 1 mechom 7 m.) Obec Horná Mariková (okr. Považská Bystrica), rím.-kat.

⁸² Chudá J.: c. d. Dnes Kostolná – Záriečie (okres Trenčín, Trenčiansky kraj) – 1773 Kostolna Drietoma, Kostolna; 1808 Kosztoľna; 1863 – 1902 Kosztoľna. Vznikla zlúčením obcí v r. 1952 Kostolná a Dolné Záriečie do obce Kostolná – Záriečie. Kostol r.-k. barokový z r. 1735 postavený na mieste staršieho. Bývalý kláštor neskorobarokový z 18. stor., klasicisticky prestavaný a rozšírený v 1. pol. 19. stor. Ak by sme brali do úvahy len r. 1773 mohlo by ísť o (obec) Kostolná – Záriečie. V iných rokoch sa už nespomína.

⁸³ Chudá J.: c. d. Dnes Košeca (okres Ilava, Trenčiansky kraj) – 1773 Kosecza. Kostol r.-k. barokovo-klasicistický, dokončený v r. 1833.

⁸⁴ Podľa Chudej mohlo ísť o viacero lokalít: 1. Podhradie (okres Martin, Žilinský kraj) – 1699 Podhradie; 1773 Podhragya; 1808 Podhradi; 1920 Podhradie. Zvyšky got. pevností z 1. pol. 15. stor. 2. Podhradie (okres Prievidza, Trenčiansky kraj) – 1388 Waralya, Keselyukw, Keseleukw; 1786 Podhragya; 1920 Podhradie. Kostol r.-k. z r. 1806. 3. Podhradie (okres Topoľčany, Nitriansky kraj) – 1598 Podhragy; 1773, 1786 Podhragya; 1920 Podhradie. 4. Uhrovské Podhradie (okres Bánovce nad Bebravou, Trenčiansky kraj) – 1773 Podhradi, Podhradie; 1786 Podhragy. 5. Zemianske Podhradie (okres Nové Mesto nad Váhom, Trenčiansky kraj) – 1773 Nemes – Podhragy; 1786 Nemesch – Podhragy. Kostol ev. a. v. sa začal stavať v r. 1785 a dokončený bol v r. 1801. Z kanonickej vizitácie zo dňa 4. mája 1803 sa nespomína organ. Až v r. 1806 zadovážila cirkev organ od Martina Pažitného [?] z Rajca. V roku 1869 sa zadovážil nový organ z dielne brezovského organára Martina Šáška za 450 zlatých. Starý organ zakúpil tento organár za 20 zlatých. 6. Považské Podhradie, súčasť obce Považská Bystrica (okres Považská Bystrica, Trenčiansky kraj) – 1773 V[agh] – Beszt[ercze] Podhragy, Podhradje; 1808 Bystřické Podhradi. Kostol r.-k. neskoroklasicistický dokončený v r. 1859.

⁸⁵ Chudá J.: c. d. Dnes časť obce Považská Bystrica (okres Považská Bystrica, Trenčiansky kraj). Údaje o veľkosti sú zhodné s nástrojom, ktorý stavali roku 1856 „do Podhradia“ lenže vtedy nástroj v polrobote zhorel. Škoda, že nie je uvedené, či zhorel v dielni, alebo až počas inštalovania v kostole.

kostol. Nástroj sa zachoval (41);⁸⁶

31. (1875 do Mojtiny 6 m) Posledným novopostaveným organom z dielne Pažických z Rajca, o ktorom priniesli informáciu Katolícke noviny (roč. VII, 1876, č. 9, s. 71), bol jednomanuálový 6-registrový organ pre rím.-kat. kostol v Mojtíne. (okr. Púchov).⁸⁷ Aj tento organ už zanikol, keď bol roku 1911 nahradený o niečo väčším nástrojom (7+2), postaveným firmou Rieger, op. 1778.

V dielenskej knihe boli zaznamenané aj opravy organov, no týmto sa autor článkov v Katolíckych novinách nevenoval.⁸⁸

Ani tento počet nových organov postavených v dielni Pažických nemôžeme pokladať za konečný. Činnosť dielne pokračovala totiž aj po rokoch 1875 – 1876, kedy bol publikovaný článok, resp. jeho pokračovania. Dielenská kniha sa medzičasom znovu objavila a očakáva sa jej zverejnenie. Nemal som ešte príležitosť sa s ňou oboznámiť. Maďarský organológ a organista Hock Bertalan mi však sprostredkoval záznamy o novopostavených organoch po roku 1875. Po tomto roku sú v dielenskej knihe zaznačené už len štyri lokality: 1876 – do Fačkova 6 m.,⁸⁹ 1877 – do Hričova 10 m.,⁹⁰ 1879 – do Szlopnej 12 m.⁹¹ (42), 1883/4 – do Mor. Ljeskova 8 m.⁹² Je to posledný novopostavený

⁸⁶ Chudá J.: c. d. Dnes Modlatín (okres Považská Bystrica, Trenčiansky kraj).

⁸⁷ Chudá J.: c. d. Dnes Mojtín (okres Púchov, Trenčiansky kraj). V obci sa nachádza r.-k. kostol sv. Cyrila a Metoda, stavaný po r. 1863.

⁸⁸ O opravách organov, ktoré w tejže zápisnej knižočke zaznamenané sú, pre nedostatok miesta, tu nič nespomíname. Katolícke noviny VII (1876), č. 9, s. 71. Zaznamenané opravy sa týkajú až obdobia po r. 1864 (okrem niektorých výnimiek – dvakrát mechy a dvakrát rozšírenie organu). Podľa odpisu dielenskej knihy išlo obyčajne o výmenu mechov, prípadne klaviatúr, o rozšírenie o pedál, a v Dubnici nad Váhom o opravu po požari: 1864 Do Lednice novi mech Conductor; 1874 Do Varina Mech Velki Cilinder; 1878 Do Kočkovjec k staremu organu Pedal prirobeni na 3 Mutac; 1879 Do Bittse Conductor Mech s kasnu; 1880 Do Frivalda Conductor Mech; (1880) Do Predmira Conductor Mech; 1882/3 Do Dubnice z cela skoro zhoreni Positiv / s (?) Mechy – opraveni, a do Manualu a Pedálu / všetky Mutacie Pedale z nova zhotovene a opravené Organ / s petima novimi mechoma; 1886 V Teplíckse opraveni Organ na 17 Mutatii z novim Mechom „Cilinder“; 1885 Do Kamenej Porubi k staremu / Organu Pedal novi na 3 Mutatie; 1887/8 Do Brodna novi mech, a klavjatura; (1887/8) Do Žilini k organu u Mnišek / Novi Mech, klavjatura, (? ?); Do Valaskej Belej novi Mech; 894 Do Ljetavi k staremu organu novi Mech. Týmto údajom odpis dielenskej knihy končí.

⁸⁹ Fačkov (okr. Žilina), rím.-kat. kostol. Do kostola postavili Pažickí z Rajca šesťregistrový nástroj už roku 1775 (1775 do Fačkova 6 m. /mutácii/ za 100 zl.). Tento nástroj zanikol, nevedno kedy. Dôvod nepoznám. Ďalší, rovnako len 6-registrový nástroj postavili do kostola opäť Pažickí o 101 rokov neskôr (dielenská kniha). V odpise dielenskej knihy je uvedený: 1876 Do Fačkova na 6 Mut.: Ani tento nástroj sa nezachoval, r. 2005 bolo na chóre dvojmanuálové harmónium s pedálom, zn. Rieger-Kloss.

⁹⁰ Dolný Hričov (okr. Žilina), rím.-kat. kostol. V dielenskej knihe nie je špecifikované, do ktorého Hričova bol desaťregistrový nástroj postavený. Nakoľko však v Hornom Hričove nebol kostol a aj kaplnka vznikla až koncom 19. storočia (1890), predpokladám, že nástroj bol určený pre Dolný Hričov. Je zaujímavé, že Pažickí z Rajca už r. 1791 postavili do kostola sedemregistrový nástroj za 150 zl. Nástroj je v dielenskej knihe uvedený „1791 do Hričova 7 m. /mutácii/ za 150 zl.“. Sedemregistrový organ uvádza aj kanonická vizitácia zachovaná na fare v Dolnom Hričove. Nástroj zanikol, nevedno kedy. Nie je známy ani dôvod zániku. Ďalší, tentokrát o niečo väčší, 10-registrový nástroj postavili do kostola opäť Pažickí r. 1877 (dielenská kniha). V odpise dielenskej knihy je uvedený: 1877 Do Hričova na 10 Mut s Pedal. Aj tento organ zanikol. V čase prieskumu bol na chóre dvojmanuálový organ firmy Rieger-Kloss, 3202/1955 s extenziami – II/10/5.

⁹¹ Slopná (okr. Považská Bystrica) rím.-kat. kostol. Jednomanuálový, 12-registrový organ (9+3). Organ sa zachoval. V odpise dielenskej knihy je uvedený: 1879 Do Szlopnej na 12 Mut s Pedalom.

⁹² Osemregistrový nástroj z r. 1883/4, je posledný novovzniknutý nástroj zapísaný do dielenskej knihy. V odpise dielenskej knihy je uvedený: 1883/4 Zhotovil som Organ na osem Mutatii s Pedalom do Mor: Ljeszkova. Musel byť stavaný pre rím.-kat. kostol, nakoľko v ev. a. v. kostole stál v r. 1867 – 1975 organ Martina Šaška z Brezovej pod Bradlom. Tento nástroj sa nezachoval, aspoň nie v r.-k. kostole v Moravskom Lieskovom. Od r. 1937 stojí v r.-k. kostole v Moravskom Lieskovom malý dvojmanuálový organ firmy Rieger op. 2856 (4 + 4 + 2/1). Nástroj z r.-k.

organ zapísaný v dielenskej knihe Pažických z Rajca. Ani číslom 186 novopostavených opusov však ich počet nekončí. Treba k nim totiž ešte prirátat' organy v rím.-kat. kostoloch v Čadci (z roku 1842)⁹³ a Červenom Kameni (z roku 1863 okres Ilava),⁹⁴ ktoré sú síce zapísané v odpise dielenskej knihy, ale z neznámych príčin neboli uverejnené v Katolíckych novinách 1875 – 1876 a ich počet upraviť na 188. Okrem nich aj sám autor článku v Katolíckych novinách spomína organ v Liptovskom Hrádku, ktorý napriek tomu, že bol tiež vyrobený v dielni Pažických, v zozname nefiguruje. Poznáme však aj rad ďalších nástrojov nenachádzajúcich sa v zozname,⁹⁵ ktoré určite, alebo aspoň s veľkou pravdepodobnosťou vznikli v dielni Pažických. Sú to tieto organy:

1. Čimhová (okr. Tvrdošín), rím.-kat. kostol sv. Imricha (43). Podľa Gergelyiho a Wurma nástroj z dielne rodiny Pažických pochádza pravdepodobne zo začiatku 19. storočia. Išlo asi o 10 registrový nástroj. Nástrojovú časť prestavali Hardonyi und Söhne.⁹⁶ Marek Cepko datuje skriňu okolo roku 1790. V súčasnosti v organovej skrini Pažických stojí organ firmy Rieger op. 1466/1908. Nástroj nebol stavaný pre kostol v Čimhovej, ale (podľa katalógu firmy) pre kostol v Rozhanovciach. Do Čimhovej ho sekundárne premiestnil Št. Gábor.⁹⁷

2. Dolná Štubňa (okr. Turčianske Teplice), rím.-kat. kostol sv. Anny (1596). Súpis pamiatok na Slovensku organ nespomína. Gergelyi – Wurm v súpise Pamiatkové organy stredného Slovenska na s. 31, v hesle Jazernica píše: *Na tento účel (reštaurovanie) sú pripravené píšťaľy zo zrušeného pozitívu v Dolnej Štubni, ktorý bol dielom Juraja Pažického z r. 1848.* Informácia je potvrdená – aj keď bez uvedenia lokality, v ktorej rozobratý nástroj stál, a bez údajov o autorovi a roku postavenia – v periodiku *Acta organologica* 9, 1975, s. 133: *Reste abgebrochener Werke derselben Werkstatt (Pažicki) und neuen Prospektpfeifen ermöglichten 1973 eine stilgemäße Restaurierung und Rekonstruktion durch Josef Kmošek.* Žiaľ nikde nie je uvedený zdroj informácie o organárovi Jurajovi Pažickom a ani o roku jeho postavenia (1848). Dá sa predpokladať, že v čase prieskumu, ktorý realizovali Gergelyi s Wurmom, už organ v kostole v Dolnej Štubni nestál. Z iného prameňa (Zárevúcky)⁹⁸ vieme, že pozitív mal šesť registrov, tu však nie je uvedený rok postavenia, ani autor diela, zapísaná je však dispozícia pozitívu.

kostola z Moravského Lieskového mal skončiť v r.-k. kostole v Lazoch pod Makytou. Nástroj však po výtvarnej stránke vôbec nepripomína organy z posledného obdobia tvorby dielne Pažických! Podľa dielenskej knihy Pažický z Rajca postavili už roku 1798 v Moravskom Lieskovom sedemregistrový organ – 7 reg. do Morawsko- Lieskowého – len nevedno, či stál v ev. a. v. alebo r.-k. kostole.

⁹³ 1842 Do Čatce na 12 Mut: s Pedalom

⁹⁴ 1863 Do Červeného Kamena 8 Mut s Ped.

⁹⁵ Dôvody nie sú známe.

⁹⁶ Čimhová, r.-k. kostol. Klasicistická organová skriňa svedčí o pôvode zo začiatku 19. storočia z dielne Pažickovcov. Vnútro prestaval Hardonyi. GERGELYI – WURM (1973), s. 23; Čimhová, kath. Kirche. Die klassicistische Gehäuse ist wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Werkstatt der Familie Pažický entstanden. Das Innere wurde durch Hardonyi und Söhne umgebaut. WURM – GERGELYI (1975), s. 121.

⁹⁷ Za údaje ďakujem ArtD. M. Cepkovi.

⁹⁸ ZÁREVÚCKY, Ant.: Súpis organov v Banskobystrickej diecéze, rkp. s. 22 (archív autora).

3. Francova Lhota (Česká republika). Organ roku 1796 postavil Martin Pažický za 200 zl. Ďalší osud nástroja je nejasný, ale v rím.-kat. kostole vo Francovej Lhote sa už nenachádza.⁹⁹
4. Hubošovce miestna časť Jur (okr. Sabinov), rím.-kat. Kostol sv. Juraja (44). Organová skriňa veľmi pripomína nástroje Pažických z konca 18. resp. zo začiatku 19. storočia. Pôvodná je aj vzdušnica. Manuálová klaviatúra je na zadnej stene nástroja. Pôvodný rozsah C – c3 s krátkou spodnou oktávou, bol neskôr upravený na E – c3 chromaticky. Dispozícia bola zmenená. Nástroj, ktorý sa dlhšiu dobu nepoužíva, je v katastrofálnom stave. Nebol stavaný pre Hubošovce (Jur), ale pre inú lokalitu, v ktorej ho pravdepodobne nahradil organ firmy J. Gunu. Nástroj nie je uvedený v súpise organov východného Slovenska.¹⁰⁰
5. Jazernica (okr. Turčianske Teplice), rím.-kat. kostol sv. Barbory (45). Päťregistrový pozitív. Klaviatúra na zadnej stene nástroja, rozsah C – c3 s krátkou spodnou oktávou v súčasnosti od E chromaticky! Vľavo od klaviatúry dve kovové páčky Copula maior 8', Copula minor 4' – vpravo tri kovové páčky: Principál 4', Octava 2' Mixtura 2x. Na nástroji je nápis: *Za účinkovania vdp. Milana Pacíka mošovského // farára renovovali konzervovali chýbajúce a // chybné doplnili MUDr Karol Wurm Lipt. Mikuláš a // Josef Kmošek intonator Kutná Hora.*
6. Kulpín (Srbsko, aut. oblasť Vojvodina), ev. a. v. kostol. Dvojmanuálový 18-registrový organ s pedálom (10+4+4), manuály s rozsahom C – c3 s krátkymi spodnými oktávami (neskôr upravené na E - c3 chromaticky), pedál C – a0 s krátkou oktávou (neskôr upravené na E – a0 chromaticky). Do Kulpína organ preniesol roku 1891 Gustáv Adolf Molnár, organár v Brezovej pod Bradlom. Nevedno pre akú lokalitu bol stavaný pôvodne.¹⁰¹
7. Liptovský Hrádok (okr. Liptovský Mikuláš), rím.-kat. kostol Navštívenia Panny Márie. Ako Pažického organ sa spomína už v KN. (roč. VII, 1876, č. 9, s. 71): *W sozname tomto nečiní sa zmínka o organe na 12 m. s ped. w Hrádku,*¹⁰² *ktorý nám na ceste nasej po Liptowe a na Kriwaň tehdajssí pan farár Salamin ukazowal dokladajúc, že je od Pažických w 18 století robeny.* Rozdielny rok je udávaný pri vzniku nástroja (1795¹⁰³ a 1799¹⁰⁴). Okrem organovej skrine sa

⁹⁹ SOCHORA, Pavel: Varhany v děkanátech Vsetín a Valašské Klobouky. Brno 2009.

¹⁰⁰ GERGELYI – WURM: Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei. In: Acta organologica 22, Merseburger 1991, s. 13-104.

¹⁰¹ Informácie uvádzam podľa diplomovej práce: Siroma Janko: Organová interpretácia v Evanjelickej cirkvi v Srbsku. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, 2011

¹⁰² Počet registrov je evidentne nesprávny (12 registrové organy Pažických sú jednoduálové s pedálom – obvykle 9+3). Pravdepodobnejší počet registrov je 24. Tento počet zhodne uvádzajú súpisy organov: GERGELYI – WURM (1973), s. 27, a WURM – GERGELYI (1975), s. 124. V publikácii tých istých autorov: Historické organy na Slovensku, Bratislava Opus 1982, s. 259, je uvedené, že informácia o počte registrov pochádza zo zápisnice kanonickej vizitácie z r. 1825.

¹⁰³ GERGELYI – WURM (1973), s. 27; WURM – GERGELYI (1975), s. 124.

¹⁰⁴ Organ z r. 1799 od O. Pažického. Súpis pamiatok na Slovensku, zväzok druhý, K-P, Bratislava 1968, s. 234; ...Ondrej Pažický okolo r. 1799 za 1500 zlatých. GERGELYI – WURM (1982), s. 259. Tu je presne uvedené, prečo sa autori prikláňajú ku skoršiemu dátumu postavenia organa. Keby v Liptovskom Hrádku boli nový organ zislali až

zachovala aj pôvodná vzdušnica horného pozitívu (46), ako aj zvyšky hracej a registrovej traktúry pozitívu. Podľa nej mali manuály jednoznačne rozsah C – f3 s krátkou spodnou oktávou. Od roku 1901 stojí v skrini Pažických dvojmanuálový opus 896 firmy Rieger.¹⁰⁵

8. Pružina (okr. Považská Bystrica), rím.-kat. kaplnka Ružencovej Panny Márie, 1877 (47). Je nesporné, že štvorregistrový pozitív má niečo do činenia s bratmi Jánom a Petrom Pažickými. Nástroj je však evidentne oveľa starší a Pažickí ho len opravili a postavili v kaplnke v Pružine, kam ho venoval farár zo Slopnej. Spomínaní bratia tam práve vtedy stavali nový jednomanuálový organ s pedálom. Nástroj v kaplnke v Pružine sa zachoval, aj keď v poškodenom stave.

9. Rudno (okr. Turčianske Teplice), rím.-kat. drevený kostol bol presťahovaný do Múzea slovenskej dediny v Martinských Hájoch. Pred presťahovaním sa v kostole nachádzal nástroj z dielne Pažických. Dnes však v kostole nestojí a o jeho ďalšom osude nevedia ani na riaditeľstve múzea. Gergelyi – Wurm v súpise Pamiatkové organy stredného Slovenska, heslo Rudno (rím.-kat. kostol), s. 31 píše: *Barokový pozitív s letopočtom 1767 od Pažických. Predné píšťaly sú zdobené (s. 33) tepaním. T. č. je tento nástroj rozobratý a uložený v depozitári SNM v Martine, (drevený kostol v Rudne sa prenáša do martinského skanzenu)*. Tí istí autori (len uvedení v obrátenom poradí) v nemeckom vydaní súpisu v periodiku Acta organologica 9, 1975, s. 133: *Die Kirche ist zur Zeit abgebrochen und soll in einem Freilichtmuseum aufgestellt werden. Das Positiv der Werkstatt Pažický aus dem Jahr 1767 ist demontiert und nicht zugänglich*. Odkiaľ tieto informácie pochádzajú nie je udané.

10. Ružomberok, rím.-kat. farský kostol sv. Ondreja apoštola. Do 1. júla 1798 mal Martin Pažický, rajecký organár, dodať nový organ s 12 mutáciami za 475 zlatých. Nakoniec organ dodal v máji roku 1799. Mal 9 mutácií a jeho výroba stála 340 zlatých.¹⁰⁶ Z nástroja sa nič nezachovalo. Roku 1881 ho nahradil dvojmanuálový organ s pedálom, postavený firmou Rieger, opus 73. Ani tento organ sa už nepoužíva a je pravdepodobne odsúdený na zánik.

11. Veličná (okr. Dolný Kubín), ev. a. v., 1793, 8 registrov + tremulant. Posledná splátka bola splatená roku 1796. Z podnetu zborového farára (Petra Ambrózyho) konvent roku 1793 rozhodol, že cirkev si konečne zaopatrí do kostola organ. Zborovým dozorcom bol vtedy Matej Porubský, fiškál oravskej stolice. Zbor urobil dohodu s organárskou dielňou v Rajci, ktorú preslávili tri generácie Pažickovcov. Prvá zbierka na tento účel priniesla 71 florénov 83 grajciarov, ktoré dostala dielňa ako zálohu. Bratia Ján a Maximilián Pažickovci postavili organ v cene 240 florénov. Bol to nevelký pozitív s 8 registrami princípálového radu a tremulantom. Celú sumu za organ cirkevný

r. 1799, sotva by boli mohli požičať organ zo svojho kostola do rím.-kat. farského kostola v Ružomberku už r. 1797, keď tento vyhorel.

¹⁰⁵ Firma Rieger odkúpila starý cínový materiál, drevené súčiastky zložili do pánskej drevárne. GERGELYI – WURM (1989), s. 269.

¹⁰⁶ <http://www.ruzomberok.sk/sk/mesto/ruzomberok/historia-mesta/cirkev/katolicka-cirkev>

zbor splatil roku 1796. Finančne naň najviac prispel Ján Ambrózy sumou 27 florénov.¹⁰⁷

12. Visolaje (okr. Púchov) rím.-kat. kostol sv. Gála (**48**), 1889 (nie je zapísaný v dielenskej knihe) Išlo určite o jednomanuálový bezpedálový organ z dielne Pažických, z posledného obdobia tvorby – organári Ján a Peter Pažickí. Nástroj bol osadený do zábradlia chóru (drevené zábradlie bolo v strede vyrezané. Prospekt mal 5 píšťalových polí 6 / 7 / 7 / 7 / 6, pričom krajné polia boli najvyššie (najväčšie píšťaly pri bočných stenách nástroja, pri krajoch boli najviac predsunuté dopredu (teda boli konkávne). Ďalej nasledovali najnižšie rovné spojovacie polia (smerom k osi symetrie sa píšťaly zmenšovali) a v strede bola o niečo vyššia veža na mierne segmentovom základe, na ktorej osi stála najväčšia píšťala stredného poľa. Nevedno, či prospektové píšťaly boli pred odstránením nástroja pôvodné, ale mali určite polkruhové lábiá. Organ mal osem registrov, klaviatúra s registrovými manubriami bola na zadnej stene nástroja. Klávesový aj tónový rozsah bol C – c3 s krátkou spodnou oktávou (45 klávesov a tónov, obvyklá farba klávesov). Drevené vysústružené registrové manubriá (neboli označené názvami registrov a ich stopovou polohou) stáli v radoch po štyri, po oboch stranách manuálovej klaviatúry, o niečo nižšie ako klávesy. Na nástroji pod prospektom bol chronostichon: **PIA ET BENIGNA LARGITATE ILL EMERICI // BENDE EPISCOPI NITRIENSIS NOVIS ARIS // ORNATA TOTA RESTAVRATA SVRREXIT.**¹⁰⁸ Nástroj zanikol okolo roku 1988.

13. Zemianske Podhradie (okr. Nové Mesto nad Váhom), ev. a. v. kostol. Na jar 1785 bol slávnostne položený základ podhradského kostola. Plány kostola robila majiteľka kaštieľa Estera Rottschütz, rod. Príleská. Kostol bol dokončený v roku 1801. Dňa 4. mája 1803 bola prvá kanonická vizitácia superintendenta Daniela Crudyho. Z protokolu, ktorý je v cirkevnom archíve, sa dozvedáme, že v kostole vtedy ešte nebol organ. Robila sa naň zbierka. Po piatich rokoch zbierky si roku 1806 cirkev zadovážila organ od Martina Pažitného z Rajca. Nástroj nie je zapísaný v dielenskej knihe. Roku 1869 si zaobstarali nový organ. Zhotovil ho známy brezovský organár Martin Šaško za 450 zlatých. Starý organ z roku 1806 tento majster odkúpil za 20 zlatých.¹⁰⁹

14. Zubrohlava (okr. Námestovo), rím.-kat. kostol sv. Petra a Pavla apoštolov. Organ bol postavený pravdepodobne medzi rokmi 1794 – 1820¹¹⁰ dielňou Pažických z Rajca. Z organa sa zachovala len organová skriňa (**49**). Nástrojovú časť vymenil J. Guna z Prešova (10+2).

15. Pusté Úľany (okr. Galanta), ev. a. v. kostol (**50**). Niekedy sa aj o tomto nástroji uvažuje, že by mohol pochádzať z dielne Pažických. Ide o šesť registrový pozitív, ktorý pravdepodobne nebol

¹⁰⁷ Dudášová D.: Dejiny ev. a. v. cirkevného zboru vo Veličnej. 2001, s. 28.

¹⁰⁸ 1889.

¹⁰⁹ Všetky údaje o organoch v ev. a. v. kostole v Zemianskom Podhradí: TUPÝ, R.: *Stručná história evanjelickej cirkvi v Zemianskom Podhradí*. In: Zemianske Podhradie v histórii. Obecný úrad, s. 144-145.

¹¹⁰ GERGELYI – WURM (1982), s. 264.

stavaný pre kostol v Pustých Úľanoch. Sem mal byť prenesený až po r. 1849.¹¹¹ Osobne nenachádzam na výzdobe skrine pozitívne prvky, ktoré by pripomínali diela rodiny Pažických z poslednej tretiny 18. storočia. Je však pravdou, že register Oktáva 2' má v rozsahu C-A (pri krátkej oktáve ide o 6 píšťal) nad hornými lábiami plastický motív zložený z deviatich bradavičiek usporiadaných do tvaru kosoštvorca. Tento motív použila dielňa Pažických na výzdobu prospektových píšťal organov v lokalitách Kovarce (1768) a Ladce (1769), ešte pred nimi motív používal františkánsky organár Peregrín Werner. Podľa stôp po vešiakoch išlo pôvodne o jednoznačne prospektové píšťaly.

Okrem toho je podľa pozostalosti organárov Pažických pravdepodobné, že v dielni vznikli aj ďalšie nástroje. Sú zachované kresby prospektov pre Dlhé Pole (okr. Žilina) a Zárečie.¹¹² Okrem toho tu je trinásť konceptov zmlúv, resp. listov a listov z rokov 1882 – 1890 v latinskom jazyku vo veci opravy, resp. zhotovenia organov v Dubnici nad Váhom, Moravskom Lieskovom a Huncovciach (*ad Ecclesiam Dei Hunfalvensem /horska/*).¹¹³

Organárskej dielni Pažických z Rajca a ich organom sa venovali viacerí autori aj v nedávnej minulosti. Spomeniem aspoň príspevky nestorov slovenskej organológie PhDr. Otmara Gergelyiho a MUDr. Karola Wurma,¹¹⁴ ďalej Juraja Potúčka,¹¹⁵ Ferdinanda Klindu,¹¹⁶ Mariana A. Mayera¹¹⁷ a Júlie Chudej.¹¹⁸ Naposledy sa Pažickými z Rajca zaoberala v bakalárskej diplomovej práci Pavla Slyšková: *Barokový organ v kostole sv. Petra a Pavla v Pruskom*.¹¹⁹ Napriek tomu si myslím, že organárske dielo rodiny Pažických nie je dostatočne zhodnotené. Podmienky pre ďalšie štúdium sa neustále zhoršujú. Z rozsiahlej činnosti Pažických už zmizlo veľmi veľa artefaktov. Orientačne, okolo 80% ich nástrojov zaniklo úplne a z približne 20% zachovaných je časť, z ktorých sa zachovala výlučne organová skriňa. Navyše, viaceré z ešte existujúcich nástrojov sa nachádzajú v mimoriadne zlom technickom stave, dlhodobo nefunkčné a perspektíva ich záchranu je zlá.

¹¹¹ GERGELYI – WURM (1980), s. 70-71.

¹¹² Mohlo ísť o obce Kostolná-Zárečie m. č. Dolné Zárečie (okr. Trenčín), tam je však kostol, resp. kaplnka Matky ustavičnej pomoci až od roku 1926 (v kaštieli – letnom sídle nitrianskeho biskupa však bola kaplnka aj predtým), alebo o obec Zárečie (okr. Púchov) s ev. a. v. kostolom od roku 1786.

¹¹³ Hock – Enyedi: *A Pazsiczky-hagyaték*, s. 31.

¹¹⁴ GERGELYI – WURM (1973) s. 17-63; Wurm – Gergelyi (1975), s. 113-165; GERGELYI, O. – WURM, K.: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*. In: *Acta organologica 14*, Merseburger 1980, s. 11-172; GERGELYI – WURM (1982); GERGELYI, O. – WURM, K.: *Historické organy na Slovensku. Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava: Opus 1989.

¹¹⁵ POTÚČEK, Juraj – heslo Pažický Ján a Pavol. In: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha 1965, s. 266; POTÚČEK, Juraj: *Príspevok k dejinám hudby na Slovensku v 19. storočí. (Výber hudobných zpráw z domácich diel a časopisov z rokov 1806-1880) I*. Bratislava: Ústav Hudobnej vedy SAV, 1968 (s. 4-5: Kontrakt s Magstrom organárskym Martinom Pažickým a na stranách 22-26 zoznam organov, ktoré vznikli v dielni Pažických z Rajca v rokoch 1757-1875, pôvodne uverejnený vo viacerých číslach Katolíckych novín 1875-1876).

¹¹⁶ KLINDA F.: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné centrum 2000.

¹¹⁷ MAYER M. A.: *Organárska dielňa rodiny Pažických*. In: *Adoramus Te III*, 2000, č. 2, s. 26-28; MAYER Marian A.: *Pažický z Rajca*. In: *Organ a organári na Slovensku 1651 – 2006*, Bratislava : Hudobné centrum 2006 (CD). Dostupné: organy.hc.sk/web/src/organar.php?orid_a=10

¹¹⁸ Chudá Júlia: *Organárska dielňa Pažickovcov*. Diplomová práca. Bratislava: Katedra hudobnej vedy UK 2007.

¹¹⁹ Masarykova univerzita Brno, Filozofická fakulta, Katedra hudebnej vedy 2015.

Pritom časť nástrojov zanikla len v nedávnej minulosti, v priebehu posledných 50 rokov! Množstvo cenných detailov mizne aj v súčasnosti nielen z nástrojov pochádzajúcich z dielne Pažických, ale samozrejme aj z ostatných našich historických organov. „Vďaka“ absentujúcej dokumentácií sa tieto detaily často navždy strácajú. To malé množstvo zachovaných nástrojov, spolu s niektorými údajmi z archívu Dr. Gergelyiho predstavuje poslednú šancu pokúsiť sa o zhodnotenie tvorby dielne Pažických po stránke akustickej (mám na mysli najmä dispozície nástrojov, klávesové a tónové rozsahy manuálov i pedálov), po stránke technickej (technické riešenie vzdušnic, traktúr, spojok, mechov a vzduchovodov atď.) a v neposlednom rade aj z hľadiska architektonicko-výtvarného riešenia. Všetky tieto aspekty spolu úzko súvisia a navzájom sa ovplyvňujú.

Pôvodne som zamýšľal k štúdiu pripojiť kompletný zoznam nástrojov z dielne Pažických so všetkými súčasnými poznatkami o nich (z literatúry, archívov a najmä terénneho prieskumu), ktoré by mali slúžiť neskorším bádateľom. Nakoľko mám v blízkej budúcnosti naplánované podrobné prieskumy organov v Močenku, Szobe a Kulpíne, a verím, že čoskoro bude prístupná aj dielenská kniha Pažických,¹²⁰ od zámeru som dočasne upustil a obmedzil som ho len na dvojmanuálové organy.

Z dielne Pažických vyšli nástroje rôznej veľkosti, od malých pozitívov s rôznym počtom registrov, cez bezpedálové jednomanuálové nástroje, jednomanuálové nástroje s tzv. manuálbassom, jednomanuálové organy s pedálom, až po dvojmanuálové nástroje. Hodnotenie komplikuje aj časové rozmedzie sledovaného obdobia – 1757 až 1894.¹²¹ Počas tohto 137 ročného obdobia sa samozrejme vyvíjali požiadavky na akustickú, technickú aj architektonicko-výtvarnú stránku nástrojov. Preto musíme nástroje hodnotiť nielen podľa príslušnosti k jednotlivým skupinám, ale aj podľa jednotlivých časových období. Navyše, pri väčšine už zaniknutých nástrojov nepoznáme spoľahlivo všetky sledované parametre, a preto sme ich nemohli brať do úvahy.

Na záver sa chcem venovať dvojmanuálovým organom z dielne Pažických. Sú to nástroje, pri ktorých mohli organári najlepšie preukázať svoje schopnosti a iste im venovali najväčšiu pozornosť. Podľa našich súčasných vedomostí z dielne vyšlo minimálne sedemnást dvojmanuálových organov (uvádzam ich v chronologickom poradí, so zápismi v dielenskej knihe):

1771 – Rajec, rím.-kat. farský Kostol sv. Ladislava (*1771 do Rajca 23 m. darmo*; v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: *A Pázsiczky-hagyaték: 1771 Do Rajca 23 Mutatii* /v kolónke Zla. Gr. Deski nie sú uvedené žiadne čísla/).¹²² Zachovala sa skriňa (**19,20,21**). Dispozícia nie je známa.

¹²⁰ Kniha s pozostalosťou organárov Pažických medzičasom vyšla. Slávnostne bola uvedená do života 15. júna 2018 v Budapešti.

¹²¹ Posledný nový organ zapísaný v dielenskej knihe vznikol roku 1883/4 pre Moravské Lieskové (okr. Nové Mesto nad Váhom). Ďalšie záznamy v dielenskej knihe sa týkajú už len opráv. Zaznačené sú v tomto poradí: 1886 Teplička nad Váhom, 1885 Kamenná Poruba, 1887/8 Brodno, Žilina, 1894 Moravské Lieskové.

¹²² Teda zadarmo. Z iného prameňa však vieme, že za materiál si nechali zaplatiť.

1775/6 – Šarfia¹²³ (1775/6 do Šarfie s pedálom 17 m. za 600 zl. v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1775/6 Do Šarfie s pedalom 17 Mut: 600). Nástroj sa nezachoval, nepoznám ani dispozíciu.

1776 – Tvrdošín, rím.-kat. Kostol Najsvätejšej Trojice (1776 do Twrdossina s pedálom 19 m. za 750 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: (1776) Do Tvrdošina s Pedal. 19 Mut: 750). Zachovala sa skriňa HW (32,33)¹²⁴ a pravdepodobne aj vzdušnica zadného pozitívu (18). Dispozícia pozitívu v prílohe č. 10.

1777 – Pruské, rím.-kat. farský Kostol sv. Petra a Pavla (1777 do Pruského do farnieho kostola 22 m. za 1300 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: Do Pruskeho do farnieho Kostola 22 Mutatii 1300). Nástroj sa zachoval (24). Príloha č. 1.

1780 – Modra, rím.-kat. Kostol sv. Jána Krstiteľa (1780 do Modry do katol. kostola 20 m. za 950 zl.- v odpise: 1780 Do Modri do katol. Kostola 20 m. 950). Zachovala sa skriňa (22). Dispozícia podľa nápisov pri hracom pulte (68,69,70) a podľa Gergelyiho a Wurma – príloha č. 7.

1785 – Dubnica nad Váhom, rím.-kat. farský Kostol sv. Jakuba apoštola. (1784 dňa 12. septembra wzatyý je do roboty organ ke cti a chwále Blahoslawenej Panny Marii do kostola dubnického a dokonanyý je r. 1785 dňa 9. nowembra 25 m. za 1500 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1784 dna 12 Septem vzati je do ro.,/ boti Organ ke Cti a chwale Bl: / Panni Marie do kostela Dub: / nickeho a dokonani je r. 1785 dna / 9^{ho} Novemb. na 25 Mutatii 1500). Organ zanikol. Zachovala sa jedna nie kvalitná fotografia celého prospektu (34), nepresný náčrt pozitívu (71) a prepis dispozície nástroja (v prílohe č. 6).¹²⁵

1787 – Brezno, rím.-kat. farský Kostol Nanebovzatia Panny Márie (1787 do Brezna 21 m. za 1200 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: (1787) Do Brezna na 21 Mut: 1200). Zachovala sa skriňa (29). Dispozíciu nepoznám.

1788 – Kysucké Nové Mesto, rím.-kat. farský Kostol sv. Jakuba apoštola (1788 do Nowého Mesta 6 m. za 500 zl.).¹²⁶ Práve kvôli zle uverejnenému počtu registrov som o nástroji neuvažoval ako o dvojmanuálovom organe. V odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték je počet registrov organa zapísaný správne: (1788) Do Noveho Mesta 16 Mut: 500 zl. Z nástroja sa

¹²³ Ide pravdepodobne o rím.-kat. kostol v obci Nitrianska Blatnica (okr.Topoľčany), mohlo by ísť aj o rím.-kat. kostol v obci Blatné (okr. Senec). Že išlo skôr o kostol v Nitrianskej Blatnici by mala podporiť aj skutočnosť, že v tej dobe sú okolo tunajšieho kostola zaznamenané viaceré aktivity - stavba veže a kúpa nových zvonov (www.rotundajurko.sk/farnost/). Vážnym argumentom proti Nitrianskej Blatnici je však zmienka vo farskom archíve, že zo starého kostola do nového preniesli aj 5-registrový organ, ktorý potom zhorel pri požiari roku 1857. Samozrejme ak by boli mali v starom rím.-kat. kostole v Nitrianskej Blatnici dvojmanuálový organ, boli by do nového kostola preniesli ten!

¹²⁴ Vid' poznámku 131.

¹²⁵ V pozostalosti organárov Pažických je kresba signovaná: *Positiv z Organa Dubn[i]ckeho*. Hlavná nepresnosť spočíva v tom, že na fotografii má pozitív jednoznačne 11 píšťalových polí, na kresbe je ich len deväť. Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték, s. 174-175.

¹²⁶ Katolícke noviny VI., 1875 č. 4, s. 29.

nezachovalo nič, najneskôr r. 1955 bol nahradený dvojmanuálovým organom firmy Továrny na varhany n. p. Krnov (Rieger-Kloss), opus 3190 II / 25/23 (8 + 10 + 7/5). Dispozíciu organa Pažických nepoznám.

1789 – Ostrihom, rím.-kat. farský Kostol sv. Petra a Pavla (1789. do Ostrihomu, slob. kráľ. mesta 18 m. 800 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1789 Do Ostrihomu) Zachovala sa skriňa (35). Veľkú organovú skriňu rozšíril r. 1906 Wegenstein z Aradu.¹²⁷ Dispozíciu organa Pažických nepoznám.

1790 – Močenok, rím.-kat. farský Kostol sv. Klimenta (1790 do Močenku 16 m. za 600 zl.) – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: (1790) Do Močenku 16 Mutatii za 600). Nástroj sa zachoval, ale čiastočne prestavaný (25,26). V skutočnosti má 17 registrov (10+4+3). Príloha č. 2.

1794 – Szob, rím.-kat. farský Kostol sv. Ladislava (Maďarsko) (1794 na Sobu 16 m. za 600 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1794 na Sobu na 16 Mut. 600). Nástroj sa zachoval, ale je tiež čiastočne prestavaný (27). Príloha č. 3.

1795 – Liptovský Hrádok, rím.-kat. farský Kostol Navštívenia Panny Márie. Nástroj nie je zapísaný v dielenskej knihe. Zachovala sa skriňa (23) a vzdušnica korunného pozitívu (46). Dispozíciu organa Pažických nepoznám.

1796 – Púchov, rím.-kat. farský Kostol Všetkých svätých (1796 do Púchova s pedálom 16 m. za 600 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1796 Do Puchova s Pedalom 16 Mut 600). Nástroj zanikol najneskôr okolo r. 1940, keď ho nahradil dvojmanuálový organ firmy Rieger, opus 2943. Dispozícia organa Pažických v prílohe č. 8.

1797 – Višňové, rím.-kat. farský Kostol sv. Mikuláša (1797 do Wyssňového 20 m. za 1000 zl. – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1797 Do Višňoveho na 20 Mut. 1000). Nástroj sa zachoval (36,37,54). Príloha č. 4.

1810 – Teplička nad Váhom, rím.-kat. farský Kostol sv. Martina (1810 do Teplíce 18 m. s pedálom – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1810 Do Teplički na 18 Mut s Pedal). Nástroj sa nezachoval. Nahradil ho dvojmanuálový organ firmy Rieger, opus 2283 z roku 1927. Organ Pažických uložili na povale kostola, kde kvôli nepriaznivým podmienkam nemal šancu aby sa zachoval. Jeho dispozíciu poznám. Príloha.č. 9.

1811 – Tesárske Mlyňany, rím.-kat. farský Kostol Zvestovania Pána v miestnej časti Tesáre nad Žitavou (1811 do Tesár 17 m. s pedálom – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: 1817 Do Tesar na 17 Mut s Pedal.). Zachovala sa skriňa, alebo presnejšie, len predné steny skriň, aj s časťou pôvodných prospektových píšťal (30,31). Dispozíciu organa Pažických

¹²⁷ Veľkú organovú skriňu údajne nielen rozšíril o jedno krajné pole na jej oboch stranách, ale pre jej poškodenie črvotočom ju musel znovu postaviť. Za údaj vd'ačím maďarskej kolegyni Judit Hajdók.

nepoznám. Rozdiely v datovaní roku postavenia organa vznikli zrejme preto, že organy v tomto období boli do dielenskej knihy zapisované nie priebežne, ale po skupinách.

Posledný dvojmanuálový organ bol roku 1891 prenesený do ev. a. v. kostola v Kulpíne (28), žiaľ, nevieme pre akú lokalitu bol postavený pôvodne a nepoznáme ani dátum jeho vzniku. Príloha č. 5.

Z dvojmanuálových organov sa na Slovensku zachovali len tri, konkrétne v Pruskom, Močenku a vo Višňovom. Ani jeden z nich nie je úplne v pôvodnom stave. Väčšími úpravami prešiel organ v Močenku,¹²⁸ drobnejšie úpravy postihli aj nástroje v Pruskom¹²⁹ a vo Višňovom.¹³⁰ Štvrtý zachovaný dvojmanuálový organ sa nachádza v maďarskom hraničnom mestečku Szob, piaty sa s určitými neskoršími úpravami zachoval v ev. a. v. kostole v Kulpíne (Srbsko, autonómna oblasť Vojvodína). Osemnásťregistrový organ tam preniesol organár z Brezovej pod Bradlom Gustáv Adolf Molnár. Z ďalších dvojmanuálových organov sa zachovali len organové skrine (Rajec, Tvrdošín,¹³¹ Modra, Brezno, Ostrihom – rím.-kat. farský kostol, Liptovský Hrádok, Tesárske Mlyňany). Z dvojmanuálových organov (ako hmotných pamiatok) v Šarpii, Dubnici nad Váhom, Púchove a Tepličke nad Váhom¹³² sa nezachovalo nič. Z troch posledne menovaných nástrojov poznáme aspoň dispozície, z Dubnice nad Váhom sa okrem dispozície zachovala aj fotografia prospektu, i keď nie kvalitná a nepresná kresba prospektu zadného pozitívu.

Dvojmanuálové organy z celkového počtu viac ako 200 nových organov postavených v rajeckej organárskej dielni v rokoch 1757 – 1889 predstavujú viac ako 8 %. Dvojmanuálové organy z dielne Pažických majú od 16 registrov (Kysucké Nové Mesto, rím.-kat. Kostol sv. Jakuba apoštola, Szob – Maďarsko, Púchov rím.-kat. kostol) po 25 registrov (Dubnica nad Váhom). Údaje o počte registrov jednotlivých nástrojov uvedených v dielenskej knihe sú pomerne presné, vo viacerých prípadoch zhodné s realitou: Dubnica nad Váhom – 25 (12/7/6); Szob, rím.-kat. farský kostol – 16 (9/4/3); Višňové – 20 (10/6/4); Púchov – 16 (16). V niektorých prípadoch je však počet

¹²⁸ Väčšiu prestavbu nástroja realizoval r. 1876 Vincent Možný. Organ vybavil novým hracím stolom umiestneným pri ľavej bočnej stene sokla (pri čelnom pohľade) a pri tej príležitosti nutne musel urobiť aj zmeny v hracej a registrovej traktúre, prehĺbil ventilovú komoru HW, vymenil tónové ventily, zmenil umiestnenie pedálu, drobné zmeny uskutočnil aj v dispozícii, nepôvodné sú aj mechy atď. Poslednú väčšiu opravu nástroja realizovali r. 1976 Št. Gábor a P. Baxa z Košíc. Pri oprave sa síce čiastočne vrátili k pôvodnej dispozícii, ale výmenou pôvodných prospektových píšťal za nové z organového kovu, stav nástroja ovplyvnili negatívne (pôvodné prospektové píšťaly, ktoré unikli aj rekvirácii na vojnové účely koncom prvej svetovej vojny, boli zničené r. 1976).

¹²⁹ Najväčším negatívom v Pruskom bola kompletná výmena oboch manuálových klaviatúr za nové, vrátane manuálovej spojky. Pre chýbajúcu dokumentáciu pôvodné riešenie manuálových klaviatúr a najmä spojkového aparátu zostane neznáme. Nepôvodný je aj mech organa. Lútovať treba, že nenávratne zmizla tiež zvuková hračka – Campanula.

¹³⁰ Nástroj vo Višňovom sa tiež nezachoval v intaktnom stave, prešiel úpravami dispozície, nepôvodné sú klaviatúry (nové dodala firma Neusser, Nový Jičín r. 1913), mechy, atď.

¹³¹ V súčasnosti sa skriňa HW nachádza v rím.-kat. kostole sv. Egídia v Poprade a je v nej postavený jednodvojmanuálový organ s pedálom firmy Bies, op. 3 (2008).

¹³² Chudá J. spomína monografiu o obci (Teplička nad Váhom 1267 - 1997, Obecny úrad Teplička nad Váhom – Žilinská univerzita 1997), ktorá uvádza: „r. 1811 bol zakúpený organ z Rajca za vysokú cenu, 1824 zlatých. Ďalej sa píše, že organ pri prestavbe kostola bol vyložený na povalu už nového kostola, kde sa časom znehodnotil a bol rozobraný. V súčasnosti je v kostole umiestnený organ od neznámeho organára. Táto vysoká cena by mohla byť za organ Pažickovcov s 18 registrami a pedálom, čo je dosť veľký nástroj“.

registrov uvedený v dielenskej knihe väčší, ako je ich reálny počet: Pruské rím.-kat. farský kostol – 22 (10/5/5), ako register bola zrejme zarátaná aj zvuková hračka „Campanula“, ale aj s ňou mohlo ísť len o 21 registrov; Teplička nad Váhom – 18 (10/4/3). Známe sú však aj opačné príklady, keď reálny počet registrov bol väčší ako počet uvedený v dielenskej knihe: Močenok – 16 (10/4/3); a pravdepodobne aj Malé Stankovce, ev. a. v. kostol. Tento nástroj je v dielenskej knihe označený ako šesťregistrový (1798 do Stankowian, 6. reg.), podľa podrobnejšieho kontraktu by však mal mať až sedem registrov.¹³³

Z piatich zachovaných dvojmanuálových nástrojov a niekoľkých, viac alebo menej presne prepísaných dispozícií (ide o dispozície dvojmanuálových organov v Modre,¹³⁴ Dubnici nad Váhom 1784/5,¹³⁵ Púchove rím.-kat. kostol 1796, Tepličke nad Váhom 1810) môžem konštatovať, že na hlavné stroje dvojmanuálových organov, postavených v rokoch 1771 – 1811,¹³⁶ je väčšinou disponovaných 10 registrov. Desať registrov bolo v Pruskom, Modre, Močenku, Višňovom, Tepličke nad Váhom a Kulpíne. Z týchto desiatich registrov je obyčajne päť princípálového charakteru. Princípálový zbor býva často dôsledne vybudovaný od osemstopovej po dvojstopovú polohu, vrátane Kvinty. Ide o Princípál 8', Oktávu 4', Kvintu, Superoktávu 2' a Mixtúru. Najväčšie rozdiely bývajú pri registri Kvinta. Obyčajne je v polohe 2 2/3' (teda tretieho parciálneho tónu osemstopového registra). V prípade Kvinty vo Višňovom, je táto v rozsahu C – f0 zredukovaná do polohy 1 1/3', ako kvinta 2 2/3' je obsadená až v rozsahu fs0 – f3. Na HW v Kulpíne Kvinta nie je vôbec obsadená. Výnimočná je kvinta v organe vo farskom Kostole sv. Petra a Pavla v Pruskom, kde je o oktávu hlbšia ako obvykle, teda v polohe 5 1/3'. Pri absencii šesťnást' stopového registra¹³⁷ na manuáli mala určite slúžiť aspoň na jeho akustické vytvorenie v pomerne veľkom priestore kostola. Koruna princípálového zboru – Mixtúra ani v najväčších nástrojoch nemala viac ako štyri zbory. Štvorzorová bola údajne Mixtúra v rím.-kat. Kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre a aj v najväčšom nástroji Pažických v rím.-kat. kostole v Dubnici nad Váhom.¹³⁸ Zachované sú Mixtúry v Pruskom, Močenku a vo Višňovom, ktoré si popíšeme podrobnejšie. V Pruskom (1777) je Mixtúra 3-4 radová. Začína zborni v polohe 1 1/3' + 1' + 2/3'. Na tóne c0 pristupuje dvojstopový

¹³³ Pozri poznámku č. 65.

¹³⁴ Prepis názvov registrov pri otvoroch na hracom stole pre registrové tiahla.

¹³⁵ Dispozície v Dubnici, Púchove a Tepličke nad Váhom boli zapísané pri pokusoch miestnych kňazov zachrániť prospektové píšťaly pred rekviráciou na vojnové účely roku 1917.

¹³⁶ Posledný dvojmanuálový organ z dielne Pažických, uverejnený v KN. 1876 č. 8, s. 62 mal byť postavený r. 1811. Podľa prepisu dielenskej knihy, bol však tento organ postavený až r. 1817 (Hock – Enyedi: A Pázsiczky-hagyaték, s. 88).

¹³⁷ V organoch postavených na Slovensku do konca 18 storočia nebývalo zvykom na manuál disponovať šesťnást' stopový register, a to ani v najväčších nástrojoch! Vôbec prvýkrát na manuál disponoval 16-stopový register až r. 1794 trnavský organár nemeckého pôvodu Valentín Arnold, a to na jednomanuálový nástroj pre ev. a. v. kostol v Myjave. Išlo o drevený krytý register, ktorý sa ovládal ešte dvoma registrovými manubriami: 10 Subas 16 fus ton von C bis h in die Hant (Hand); 11 Discant Bas von c' durch aus.

¹³⁸ V prepise dispozície je síce Mixtúra uvedená ako štvorstopová, ale autor zápisu tým iste oveľa skôr myslel na počet jej zborov.

zbor ($2' + 1\ 1/3' + 1' + 2/3'$), na tóne c1 je kvint-kvartová repetícia ($2\ 2/3' + 2' + 1\ 1/3' + 1'$) a na c2 oktavová repetícia ($5\ 1/3' + 4' + 2\ 2/3' + 2'$). V súčasnosti štvrtý (najmenší) zbor chýba. Trojradová Mixtúra v Močenku začína zbormi v polohe C - $1\ 1/3' + 1' + 2/3'$; oktavové repetície sú na tónoch f1; f2 (končí zbormi v polohe $5\ 1/3' + 4' + 2\ 2/3'$). Rovnako trojradovú Mixtúru má aj hlavný stroj vo Višňovom z roku 1797. Tu však začína o niečo vyššie položenými zbormi, nakoľko na HW bola v rozsahu C – f0 zastúpená Kvinta $1\ 1/3'$ (s princípálovou menzúrou), ktorá od fs0 pokračovala v polohe $2\ 2/3'$. Mixtúra 3x teda logicky tesne nadväzovala na kvintu $1\ 1/3'$ a to zbormi na tóne C – $1' + 2/3' + 1/2'$; oktavové repetície na tónoch f0, f1, f2. Zbory Mixtúry sú od f2 v polohe $8' + 5\ 1/3' + 4'$. Vidíme teda, že zbory Mixtúr sú v basovej polohe pomerne vysoko položené, v dvojčiarkovej oktáve (na c2, resp. na f2) sa už dostávajú do pomerne hlbkej polohy. Zdá sa, že Mixtúru ako korunu princípálového zboru pokladali Pažickí za dôležitú a s výnimkou HW organa v Szobe bola zastúpená všade. To, že v súčasnosti v Szobe chýba, však tiež nemusí znamenať, že tak to bolo aj pri vzniku organa. Viac však ukáže až podrobný prieskum nástroja.

Prirodzene, v tých najväčších nástrojoch môže byť počet registrov princípálového charakteru prekročený. Napríklad, v nástroji z roku 1785 v rím.-kat. kostole v Dubnici nad Váhom (25 registrov), stálo na HW až dvanásť registrov, z toho šesť bolo princípálového charakteru.¹³⁹ Z ďalších veľkých dvojmanuálových organov, v Rajci (23 registrov), Liptovskom Hrádku (24 registrov), prípadne v Brezne (21 registrov), podrobnosti zatiaľ chýbajú. Na najmenších dvojmanuálových organoch, teda 16 registrových nástrojoch v Púchove a Szobe je počet registrov HW menší. V oboch prípadoch na nich stojí len deväť registrov.¹⁴⁰ V Púchove je počet registrov princípálového charakteru rovnaký ako pri desaťregistrových hlavných strojoch. V Szobe je situácia nejasná. S istotou vieme Pažickým pripísať na HW prvých päť registrov (stojacich v poradí od prospektu: Princípál $8'$, Oktáv $4'$, Hohlflöte $8'$ – drevené otvorené píšťaly, Flauta $4'$ – drevené otvorené píšťaly a Kryt/Gedacht $8'$ – drevené kryté píšťaly). Na ďalších pozíciach stoja registre: Kvinta $2\ 2/3'$,¹⁴¹ Blockflöte $2'$,¹⁴² a Gamba $8'$.¹⁴³ Tieto tri registre majú nepôvodné kovové píšťaly. Za súčasným registrom Gamba stál ešte ďalší register, ktorý dnes nie je obsadený a nefunguje ani jeho ovládanie.¹⁴⁴ Doteraz prezentované dispozície poukazujú na obľubu princípálových registrov v polohe $8'$, $4'$, $3'$, $2'$ a v nasledovných vyšších stopových polohách (obsiahnutých najmä v Mix-

¹³⁹ Ide o rovnaké registre ako v prípade desaťregistrových hlavných strojov, navyše je register Rausch Quinta 2x. Register je aj v tomto prípade mylne označený ako 2 Fuss (rovnako pri Mixtúre 4 Fuss) namiesto 2 fach. Kvinta šumivá je v klasickej forme zložená z radov píšťal $2\ 2/3' + 2'$. Je možné (aby sa predišlo duplicitě), že v Dubnici bola Rausch Quinta zložená z iných zborov, napr. $2' + 1\ 1/3'$, prípadne $1\ 1/3' + 1'$, ale to je len ničím nepodložená domnienka.

¹⁴⁰ Celkový počet 15. registrov v Szobe ($8 + 4 + 3$) uvedený v publikácii, SOLYMOSI, F. – CZÁR, A.: Magyaország orgonái. Kiskunhalas 2005, s. 274, nie je správny. Na hlavnom stroji pôvodne určite stálo deväť registrov.

¹⁴¹ Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Quint / $2\ 2/3'$.

¹⁴² Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Szalicionál / $4'$.

¹⁴³ Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Gamba / $8'$.

¹⁴⁴ V súčasnosti ovláda Tremulant.

túrach). Dispozícia organa v Modre však ukazuje, že v dielni vznikali aj nástroje, kde najmä polohy 4' a 2' nemuseli byť vždy obsadené principálovým radom. Na hlavnom stroji v Modre bol Principal / 8 Fuss M., Quint 3 Fuss M., a Mixtur 4 fach M. Štvorstopová poloha je síce zastúpená až troma registrami, ale bez registra principálového charakteru. Ide o registre Spitz Flöte / 4 Fuss M., Flöte offen / 4 Fuss M., a Flauta amabile / 4 Fuss M. Obdobné riešenie použili Pažickí aj na jednomanuálovom organe v rím.-kat. Kostole sv. Mikuláša v Prenčove – 1845.¹⁴⁵ Dvojstopová poloha tiež nie je obsadená registrom principálového charakteru (Superoktáva 2'). Jediným registrom v dvojstopovej polohe je Flote 2 Fuss M. Ovšem aj niektoré ďalšie dispozície naznačujú, že principálový zbor nemusel byť vždy dôsledne obsadený. Dvojstopová Superoktáva chýba aj na hlavnom stroji v Kulpíne, kde je nahradená registrom Violine 2'. Dôležité je, že Kvinta 2 2/3' a register v dvojstopovej polohe sú na hlavných strojoch zastúpené vždy len jedným jediným registrom a to bez ohľadu na to, či register je principálového alebo iného charakteru.

Na hlavných strojoch dvojmanuálových organov je dominantne zastúpená vždy základná (osemstopová) poloha. Okrem principálu v základnej polohe tu pravidelne nájdeme aj krytý register v osemstopovej polohe, spravidla s drevenými krytými píšťalami. Označený býva názvom Copel maior 8', resp. Flauta maior 8'. Ďalším, dosť často disponovaným registrom v základnej polohe, bol sláčik zastúpený alebo Salicionálom 8' (v Pruskom, Dubnici nad Váhom, Tepličke nad Váhom), alebo Violou di Gamba 8' (vo Višňovom, Kulpíne,¹⁴⁶ Szobe¹⁴⁷). V Modre, Močenku a Púchove sláčikový register v základnej polohe chýba. Často sa na hlavných strojoch organov Pažických stretáme aj s Portunalom 8', ktorý má spravidla drevené otvorené píšťaly.¹⁴⁸ Oblíbená bola aj Quintadena 8' – kovový krytý register užšej menzúry, obyčajne so skriaňovými bradami a s výrazne zastúpeným tretím parciálnym tónom (kvintou nad hornou oktávou – pri absencii párnych parciálnych tónov). Objavovala sa v dispozíciách nielen dvojmanuálových organov (Pruské, Modra, Dubnica nad Váhom, Púchov, Kulpín,), ale často aj v menších nástrojoch,¹⁴⁹ najmä do 90. rokov 18. storočia. V spodnej oktáve nemá spravidla vlastné píšťaly, využíva píšťaly nejakého blízko stojaceho registra v osemstopovej polohe.¹⁵⁰ V rím.-kat. farskom kostole v Pruskom má v rozsahu

¹⁴⁵ Na manuál sú disponované dva registre v štvorstopovej polohe, a to Flauta špicatá 4' a Flauta minor 4'.

¹⁴⁶ V Kulpíne je register na súčasnom registrovom manubriu označený názvom: Salicional / 8'. Na staršom hracom pulte (na zadnej stene organovej skrine) je pri otvorení pre registrové manubrium nápis: Manual / Gamba / 8 Fuss.

¹⁴⁷ I. m. / Gamba / 8'. Píšťaly registra nie sú pôvodné, ani nevieme, aký register tu stál pôvodne.

¹⁴⁸ Pruské (na hracom stole nesprávne nazvaný Copel minor), Močenok, Višňové, Teplička nad Váhom, Kulpín (na hracom stole, ktorý bol postavený po prenesení organa do Kulpína, je len 18 registrových manubrii, z toho jedno patrí manuálovej spojke (označenej názvom Copula). Podľa toho by organ mal mať len sedemnášť registrov, rozdelených na HW – 9, na pozitív 4 a na pedál 4. Starý hrací pult na zadnej stene veľkej organovej skrine (dnes zakrytý prístavbou skrine mecha) mal však až dvadsať štvorcových otvorov pre registrové tiahla. Jedno z nich patrilo manuálovej spojke (Copula) a ďalšie tzv. Evakuantu. Teda znejúcich registrov bolo osemnášť. Zrušený bol práve register hlavného stroja označený názvom Manual / Portunal / 8 Fuss.

¹⁴⁹ Napr. v rím.-kat. kostoloch v Borovciach (1783) a v Čataji (pôvodne Dráhovce) 1786.

¹⁵⁰ V Borovciach a v Čataji v rozsahu C – H má spoločné píšťaly s dreveným Krytom 8'.

C – h0 spoločné píšťaly so Salicionálom 8'. Od 90. rokov 18. storočia sa však kvintadény v jednomanuálových organoch prestávajú objavovať, ale v dvojmanuálových organoch sa s nimi môžeme stretnúť aj naďalej (Púchov 1796). Tento register však určite chýba v dvojmanuálových organoch v Močenku (1790) a Višňovom (1797). Dispozície dvojmanuálových organov v Liptovskom Hrádku (1795), Szobe (1794)¹⁵¹ a Tesárskych Mlyňanoch (1811) nepoznám a neviem, či na nich bola Quintadena disponovaná. Výnimočne sa Kvintadéna 8' môže opäť objaviť v nástrojoch z posledného obdobia tvorby (napr. v organe z roku 1879 pre rím.-kat. kostol v Slopnej). Výchvevné registre v prvých väčších organoch postavených v Pruskom, Modre, ale aj v najväčšom nástroji Pažických v rím.-kat. kostole v Dubnici nad Váhom ešte chýbajú, v nástrojoch z 90. rokov 18. storočia a zo začiatku 19. storočia sú tiež zastúpené len ojedinele. V Močenku na hlavnom stroji register Vox humana 8' v rozsahu C– e0 využíva píšťaly Principálu 8', od f0 má vlastné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, principálovej menzúry. Píšťaly v rozsahu od fs1 po cs3 stoja v horných častiach etážových polí č. 2 a 4 prospektu (nové píšťaly z r. 1976). Píšťaly sú ladené do výrazného chvenia k Principálu 8'. Aj vo Višňovom je na hlavnom stroji register Vox humana 8'. Tento v rozsahu C – H nemá vlastné píšťaly, ale využíva píšťaly Principálu 8'. Vlastné píšťaly má v rozsahu c0 – f3 a tie sú ladené do chvenia k Principálu 8' (a samozrejme aj k ostatným registrom). Jednoznačne bol register Vox humana 8' disponovaný aj na hlavný stroj v rím.-kat. kostole v Tepličke nad Váhom. Domnievam sa, že aj register hlavného stroja v Kulpíne, označený názvom Geigenprincipal 8' (popri Principáli 8') bol pôvodne Vox humanou¹⁵² a bol k Principálu ladený do chvenia. Je pritom zaujímavé, že s výnimkou organa v Kulpíne – pravdaže za predpokladu, že register označený názvom Geigenprincipal 8' bol pôvodne naozaj Vox humanou – v doteraz známych dispozíciách nebýva spoločne disponovaný s Kvintadenou 8'. V neskoršom období sa s registrom Vox humana 8' môžeme stretnúť aj na väčších jednomanuálových organoch (Skačany, rím.-kat. kostol, 1811;¹⁵³ Prenčov, rím.-kat. kostol, 1844¹⁵⁴). Tým sa však výpočet registrov v základnej polohe na HW nekončí – poznáme aj ďalšie registre v základnej polohe napr. Dulciana 8' (Modra), Hohlflauta (Dubnica nad Váhom, Szob, Kulpín), Fl. Trauer (Púchov). V štvorstopovej polohe sú na hlavné stroje dvojmanuálových organov disponované obyčajne dva registre, a to Octava, resp. Octava principalis 4' a Flauta minor 4', ktorá má už niekedy drevené otvorené píšťaly

¹⁵¹ Organ v Szobe je síce zachovaný, ale s istotou poznáme len prvých päť registrov na vzdušnici hlavného stroja.

¹⁵² Geigenprincipal (Principál husľový) 8' je typický register pre vedľajší manuál dvojmanuálových organov stavaných v druhej polovici 19. storočia (ako echoforma k Principálu 8'). Dva principály v tej istej polohe na jednom manuáli sú koncom 18. a začiatkom 19. storočia veľmi neobvyklé, a ak sa s nimi vôbec stretne, tak skôr v druhej polovici 19. storočia.

¹⁵³ V rozsahu C – fis0 nemá vlastné píšťaly (znejú píšťaly Principálu 8') od g0 po h0 má vlastné nepôvodné zinkové píšťaly principálovej menzúry, ktoré stoja za registrom Principál 8'; v rozsahu od c1 po d2 – 15 nepôvodných zinkových píšťal bez brád v troch stredných píšťalových poliach prospektu; od ds2 po c3 vnútri. Píšťaly sú ladené do chvenia k Principálu 8'. Register sa ovláda registrovým manubriom, ktoré je teraz chybné označené názvom Oktava 8.

¹⁵⁴ Register principálovej menzúry, vybudovaný len od c0, píšťaly c0, cs0, d0, ds0 sú drevené otvorené, od e0 z organového kovu. Pôvodne bol register určite ladený do chvenia.

(Višňové). Najmä druhý štvorstopový register však môže byť nahradený napr. Flautou špicatou 4', Flautou amabilis 4', Dulcianou 4' atď. (i keď nie všetky tieto názvy musia byť pôvodné). Najmä na väčších organoch môže byť počet registrov v štvorstopovej polohe na HW aj väčší (napr. v Dubnici nad Váhom: Oktáva 4', Fl. Minor 4', Gemshorn 4'; v Púchove: Octava major 4', Flauta trauer 4', Salicet 4'). O kvintách a superoktávach len zopakujem, že tieto polohy ako samostatné registre nebývajú na hlavných strojoch zdvojené. Z uvedeného je jednoznačne zrejmé, že Pažickí na hlavné stroje dvojmanuálových organov samostatné registre vo vyššej ako dvojstopovej polohe nikdy nestavali.¹⁵⁵

Druhé manuály ešte vždy stoja vo viac alebo menej samostatnej organovej skrini, či už vo forme zadného pozitívu, alebo aj ako horné (korunné) a spodné pozitívy, alebo aj ako pozitívy, ktoré stoja v jednej pôdorysnej línii so skriňami hlavného stroja a pedálu a sú s nimi spojené (Brezno, Tesárske Mlyňany). Zvukovo ide skutočne o vedľajšie stroje, ktorých princípálový zbor stojí spravidla o oktávu vyššie ako princípálový zbor hlavných strojov, teda v štvorstopovej polohe. Druhé manuály majú úlohu echa, resp. doprovodu. Tomu zodpovedá aj počet ich registrov, ktorý sa pohybuje okolo polovice registrov hlavného stroja, obyčajne okolo štyroch – piatich. Vo väčších nástrojoch však môže byť niekedy až prekvapujúco veľký. V najväčšom organe Pažických v rím.-kat. farskom kostole v Dubnici nad Váhom mal zadný pozitív sedem registrov (HW – 12). V rím.-kat. farskom kostole v Liptovskom Hrádku má dodnes zachovaná vzdušnica korunného pozitívu až osem registrových zásuviek (presnú dispozíciu však nepoznám¹⁵⁶). Najrozšírenejším variantom je pozitív len so štyrmi registrami. Dispozícia je stereotypná – jediný register v základnej polohe (Flauta major 8') s drevenými krytými píšťalami,¹⁵⁷ dva registre v štvorstopovej polohe, spravidla Principal 4'¹⁵⁸ a Flauta minor.¹⁵⁹ Ďalším registrom, ktorý má na pozitívoch pravidelné zastúpenie je Octava 2'. Tento register v najmenších, len štvorregistrových pozitívoch, zároveň predstavuje jeho zvukovú korunu. Je zaujímavé, že Pažickí sa vo väčších pozitívoch nesnažili zväčšiť počet registrov v základnej polohe. Je to úplne v súlade s ich dispozičnými zvyklosťami aj pri pozitívoch (bezpedálových nástrojoch). Doteraz známymi výnimkami sú sedemregistrový pozitív v rím.-kat.

¹⁵⁵ Ak neberieme do úvahy register Kvinta na HW vo Višňovom, ktorá je v rozsahu C – f0 zredukovaná do polohy 1 1/3'.

¹⁵⁶ Vzdušnica je nefunkčná a bez píšťal.

¹⁵⁷ Copula (Pruské), Bariton Fl. (Modra), Coppel (Pusztaszabolcs), Flot major (Teplička nad Váhom).

¹⁵⁸ Časť píšťal stojí spravidla v prospekte (Pusztaszabolcs, Močenok, Višňové, Pruské, Szob). Dá sa predpokladať, že obdobne to bolo aj v ďalších nástrojoch, ktoré sa nezachovali. Niekedy sa v prospekte pozitívu popri Principali 4' môže objaviť aj časť píšťal Octavy 2' (Močenok, Višňové), prípadne aj iné píšťaly (Tvrdošín – 30 píšťal Principalu 4' + 1 píšťala Mixtúry). V prípade až sedemregistrového pozitívu v Dubnici nad Váhom sú v zápise jeho dispozície zaznamenané až dva registre princípálového charakteru v štvorstopovej polohe: Principal 4' a Superoct. 4'. Predpokladám, že Superoctava bola v dvojstopovej polohe (ktorá by na pozitíve ináč nemala zastúpenie!).

¹⁵⁹ Flauta minor 4' má v zachovaných organoch Pažických z Rajca drevené kryté píšťaly (Pruské, Močenok, Višňové). Niekedy však môže mať Fl. minor drevené otvorené píšťaly (Pusztaszabolcs).

kostole sv. Valentína v obci Ladce z roku 1769,¹⁶⁰ šesťregistrový zadný pozitív dvojmanuálového organa v Pusztaszabolcs,¹⁶¹ kde je popri registri Coppel 8' (drevo kryté) disponovaný aj register Quintadena 8', a pozitív v rím.-kat. kostole v Čičmanoch z roku 1874, kde sú v základnej polohe registre Kryt 8'¹⁶² a Flauta 8'.¹⁶³ Ináč sa dispozície pozitívov skôr rozširujú o ďalší princípálový rad, a to v jednostopovej polohe (Pruské, Dubnica nad Váhom, Pusztaszabolcs). Bude iste zaujímavé hľadať aj odpoveď na otázku prečo register Supeoctava dostal prednosť pred malou kvintou v polohe 1 1/3'. Je potrebné si uvedomiť, že pozitívy dvojmanuálových organov z dielne Pažických vznikali až od roku 1771 a v tomto období Superoctava 1' dostávala pred malou kvintou 1 1/3' jednoznačne prednosť. Je to absolútne v súlade s vývojom dispozícií aj u ostatných organárov na Slovensku v tomto období. Výnimočne môže byť jednostopový register princípálovej menzúry nahradený širšie menzúrovaným registrom flautového charakteru, napr. Fl. Piccolo 1' v Modre. Sporadicky Pažickí disponovali namiesto Superoctavy 1' dvojradovú alebo až trojradovú mixtúru. V prípade dvojradových mixtúr bol jeden zbor v kvintovej, druhý v oktávovej polohe. Zatiaľ

¹⁶⁰ 1. Principal 4' všetky píšťaly v prospekte, cylindrické otvorené, organový kov, výrezy rovné, bez brád, s deviatimi bradavičkami v tvare kosoštvorca nad a pod horným a dolným lábiom.

2. Oktáva 2' píšťaly E, c¹, resp. D, h⁰, cis¹ v prospekte (= 5 píšťal), ostatné vnútri. Registre Principal a Oktáva stoja na spoločnej píšťalnici. Medzi zásuvkami nie je priehradka (Dämme). V prospekte stoja píšťaly zľava (najprv v ľavej skrini): D2, D, F, A, H, cis⁰, dis⁰ // h¹, cis², f², g², a², h², dis² // h⁰², g¹, dis¹, h⁰, g⁰, f⁰, a⁰, cis¹, f¹, a¹, cis¹²; v pravej organovej skrini zľava: c¹², gis¹, e¹, c¹, gis⁰, e⁰, fis⁰, b⁰, d¹, fis¹, b¹ // d², e², c³, b², gis², fis², c² / d⁰, c⁰, B, G, E, C, E2 (píšťaly označené 2 patria registru Oktáva 2'). Okrem toho tóny f⁰, g⁰, a⁰, resp. e⁰, fis⁰, g⁰ majú výtania na prednej píšťalnici, konduktami (pravdepodobne kovovými – rozhodne umiestnenými na hornej ploche píšťalnic) boli prevedené do troch výtání, ktoré na píšťalnici vyzerajú ako píšťaly registra Quinta 1 1/3' a z týchto dierok už idú kanálkami vo vnútri píšťalnice do bočného prospektu.

3. Quinta 1 1/3' cylindrické otvorené, organový kov (podľa lavičiek stáli mimo píšťaly e⁰, fis⁰, gis⁰, b⁰ na c strane f⁰, g⁰, a⁰, h⁰, na cis strane stáli v bočných prospektoch, spolu s píšťalami f⁰, g⁰, a⁰, resp. e⁰, fis⁰, gis⁰ z registra Oktáva 2'). Teda v bočných prospektoch stálo po sedem píšťal – na c strane odpredu (od predného prospektu): gis⁰ 1 1/3', e⁰ 1 1/3', gis⁰ 2', e⁰²', fis⁰²', fis⁰ 1 1/3', b⁰ 1 1/3'; na cis strane bočného prospektu (odpredu): h⁰ 1 1/3', g⁰ 1 1/3', e⁰²', a⁰²', f⁰²', g⁰ 1 1/3', a⁰ 1 1/3'.

4. Mixtura 2x, cylindrické otvorené (podľa lavičiek stáli všetky píšťaly vnútri (na c strane 23 x 2 a na cis strane 22 x 2). Podľa meraní na lavičke sa zdá, že Mixtura začínala na C zborni v polohe 2/3' + 1/2', repetície pravdepodobne na d⁰; d¹ (mala by končiť 2 2/3' + 2').

5. Copl minor 4' drevené kryté. Všetky výtania (na c strane 23 a na cis strane 22) sú na píšťalnici, len výtania pre tóny C, E, G resp. D, F, A sú presťahované na priečne prílepký pri vnútorných bočných stenách ľavej i pravej organovej skrine (obdobne na tom kúsku dreva stojí aj po 7 píšťal bočného prospektu). Registre Quinta 1 1/3', Mixtura a Copl minor stoja na spoločnej píšťalnici. Medzi zásuvkami registrov Quinta 1 1/3' a Mixtura nie je priehradka.

6. Flauta major (Portunal) 8' D, F, A, H, resp. C, E, G, B sú spoločné s registrom Copl major, drevené kryté, c⁰ – c³ pôvodne drevené otvorené. Výtania pre päť najmenších píšťal na cis strane – v poradí zľava doprava: f², g², a², h², dis² (pri čelnom pohľade) boli prelepené, dodatočne boli do nich navítané kanáliky k píšťalám Copl. Major 8', teda namiesto vlastných drevených otvorených píšťal využívali drevené kryté píšťaly týchto tónov zo susedného registra Copl major 8'. Na c strane je to v poriadku, oba registre mali v diskante vlastné píšťaly.

7. Copl major 8' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly (C – H spoločné s Flautou major 8'). Registre stoja na spoločnej píšťalnici, medzi zásuvkami nie je priehradka (Dämme).

¹⁶¹ Organ do roku 1941 stál vo františkánskej kostole v Ostrihome. Vtedy ho predali do obce Pusztaszabolcs. Organ preniesol a znovupostavil Tattinger z Nových Zámok. Tento nástroj však Pažickí nestavali, len ho v roku 1778 zvážčili o druhý manuál a dva pedálové registre. V tomto prípade je druhý register v základnej polohe na pozitívne kompenzáciou za nedostatočné zastúpenie základnej polohy na hlavnom stroji.

¹⁶² Pôvodný názov registra nie je známy. V celom rozsahu (C – c3 s krátkou spodnou oktávou) drevené kryté píšťaly.

¹⁶³ Pôvodný názov registra nie je známy. V celom rozsahu drevené otvorené píšťaly.

poznám dva pozitívy dvojmanuálových nástrojov, ktoré majú dvojradowé mixtúry. Starší z nich bol v Tvrdošíne. Zloženie zborov Mixtury 2x na tóne C presne nepoznám. Isté však je, že na tóne c0 musel byť nutne jeden zo zborov v polohe 2 2/3'.¹⁶⁴ Druhý zo zborov bol v oktávovej polohe, pričom dvojestopová poloha sa mi zdá najpravdepodobnejšia.¹⁶⁵ Samozrejme Mixtura mohla uvedenými zbormi začať už od tónu C, bola by však zbytočne hlboká. Preto je oveľa pravdepodobnejšie, že Mixtura začínala zbormi 1 1/3' + 1' a na tóne c0 mala oktávovú repetíciu.¹⁶⁶ V duchu tradícií dielne Pažických sa dá predpokladať, že Mixtura v Tvrdošíne ešte repetovala.¹⁶⁷

Vo Višňovom je zachovaná pôvodná Mixtura 2x. Začína na tóne C zbormi v polohe 1' + 2/3', na tónoch c1 a c2 sú oktávové repetície (teda od tónu c2 končí zbormi v polohe 4' + 2 2/3'). Trojradowá mixtúra bola na hornom pozitíve v Liptovskom Hrádku. Tu však ďalšie podrobnosti chýbajú. Viem len, že mixtúra bola štvrtým registrom odpredu (od prospektu). Zloženie jej zborov, repetície, ani usporiadanie píšťal na píšťalnici nie sú zatiaľ známe.

Ďalším registrom pozitívu (vedľajšieho manuálu), o ktorý mohli Pažickí zväčšiť ich počet, je pridanie tretieho hlasu v štvorstopovej polohe, i keď až po obsadení zvukovej koruny v podobe jednostopového registra, resp. výnimočne Mixtry. Tak tomu bolo v prípade 6-registrového pozitívu vo Višňovom.¹⁶⁸ Rovnako tri registre v štvorstopovej polohe mal aj pozitív najväčšieho organa z dielne Pažických v Dubnici nad Váhom.¹⁶⁹ Ďalšími registrami, ktoré sa môžu na pozitívoch väčších dvojmanuálových organov z dielne Pažických vyskytnúť (i keď vyslovene sporadicky), sú Quinta 3',¹⁷⁰ resp. Quinta 1 1/3'.¹⁷¹

Veľkosť pedálov pri dvojmanuálových organoch z dielne Pažických kolíše od troch do šiestich registrov. V prípade dvojmanuálového organa v Močenku Gergelyi s Wurmom uvádzajú, že

¹⁶⁴ Toto presvedčenie vyplýva zo zloženia prospektových píšťal pozitívu v Tvrdošíne (7 + 17 + 7). 30 píšťal prospektu patrilo k registru Principal 4' (v rozsahu E – a1), jedna píšťala bola v prospekte z registra mixtúra 2x, tón c0. Zloženie prospektových píšťal v troch píšťalových poliach: 7 / 17 / 7 – pri čelnom pohľade zľava: d⁰, B, Fs, E, Gs, c⁰, e⁰ / pilaster / fs⁰, gs⁰, b⁰, c¹, d¹, e¹, fs¹, gs¹, a¹, g¹, f¹, ds¹, cs¹, h⁰, a⁰, g⁰, vykonduktované c⁰ z mixtúry / pilaster / ds⁰, H, G, F, A, cs⁰, f⁰ (za prospektom Cs, Ds).

¹⁶⁵ Rovnako prichádza do úvahy aj východisková poloha 2' + 1 1/3'. Aj táto by bola zbytočne hlboká, navyše dvojestopový zbor by bol zbytočne zdvojený už vo veľkej oktáve.

¹⁶⁶ Mixtúra samozrejme mohla začať aj zbormi 2' + 1 1/3' a po kvint-kvartovej repetícii sa na tóne dostať do polohy 2 2/3' + 2'. Vzhľadom na pomerne hlbokú polohu túto možnosť nepokladám za pravdepodobnú.

¹⁶⁷ Mohlo ísť o kvint-kvartovú repetíciu na tóne c1, alebo c2. Tým by mixtúra končila zbormi v rovnakej polohe ako vo Višňovom. Táto domnienka však nie je ničím podložená.

¹⁶⁸ Flauta major 8', Principal 4', Flauta minor 4', Dulciana 4', Octava 2', Mixtura 2x C – 1' + 2/3'; oktávové repetície na c1, c2. Pred nepodarenou opravou r. 1980 (Rieger-Kloss, Krnov) stál v pozitíve register Dulciana 4' (C – H drevené kryté píšťaly spoločné s Flautou minor 4', od c0 s mierne lievikovými otvorenými píšťalami, ktoré údajne neboli pôvodné). Register r. 1980 dostal v rozsahu c0 – f3 nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu.

¹⁶⁹ Podľa zápisu z r. 1917 mal pozitív dispozíciu: Flauta major 8', Principal 4', Hohlflauta 4', Dulciana 4', Quinta 3', Superoctava 2' (v zápise označená štvorstopovou polohou), Superoctava 1'.

¹⁷⁰ Uvedená ako register pozitívu v Dubnici nad Váhom.

¹⁷¹ Na hornom pozitíve v Modre. Názvy registrov na hracom pulte nečitateľné. Podľa autorov GERGELYI – WURM (1980), s. 40: Quinta 1 1/2'.

pedál nástroja bol okolo roku 1870 zväčšený o jeden register.¹⁷² Z toho logicky vyplýva, že pedál dvojmanuálového organa v Močenku mal pôvodne len dva pedálové registre. Myslím, že spomínaných autorov k tomu viedol počet 16 registrov, uvedený v dielenskej knihe. Nakoľko počet manuálových registrov (10+4) je nespochybniteľný, na pedál ostali len dva registre. Ja sa domnievam, že chybné je uvedený celkový počet registrov v dielenskej knihe. Počet troch pedálových registrov by mala podporiť aj skutočnosť, že všetky zachované jednomanuálové, 12-registrové organy z dielne Pažických majú tri pedálové registre.¹⁷³ V najmenších dvojmanuálových organoch má pedál tri registre, obyčajne v zložení Subbass 16' s drevenými krytými píšťalami,¹⁷⁴ Oktavbass 8' a Oktava 4',¹⁷⁵ pričom oba posledne menované registre majú obyčajne drevené otvorené píšťaly. Takto riešené sú pedále v Močenku a Szobe. Rovnako len trojregistrový pedál mal podľa prepisu dispozície aj nástroj v Tepličke nad Váhom. Namiesto Oktávy 4' je v Tepličke nad Váhom disponovaný register Quinta bass 6'. Na tom nie je nič nezvyčajné, až na to, že kvintový register nie je „zhora“ krytý registrom v štvorstopovej polohe. Pedál s Quintou 6', ale bez oktávy 4', však nachádzame aj v niektorých jednomanuálových organoch z dielne Pažických.¹⁷⁶ Bežne sa v dvojmanuálových organoch vyskytujú dispozície so štyrmi pedálovými registrami, a to: Subbas 16', Oktavbas 8', Quintbas 6', Oktava 4'. Rovnaké pedálové dispozície sa zachovali vo Višňovom a Kulpíne. Štvorregistrový pedál mal aj organ v Modre. Tri hlbšie položené registre sú zhodné s inými štvorregistrovými pedálmi – i keď v osem a štvorstopovej polohe sú označené neobvyklými názvami: Contra Bass 8' a Bariton 4'. Mimoriadne prekvapujúca je poloha štvrtého pedálového registra – Violon 2' (samozrejme, ak je prepis dispozície správny).¹⁷⁷ Najväčšie nástroje majú ešte bohatšiu dispozíciu pedála. V Dubnici nad Váhom je pedál obsadený až šiestimi registrami. Z toho boli dva registre v šestnáststopovej polohe (Principal Bass 16' a Subbass 16'), rovnako dva registre v osemstopovej polohe (Principal 8', Octav Bas 8') a posledné pedálové registre sú Quintbass 6' a Oktáva 4' (ako obvyklý najvyššie položený pedálový register). Úplne výnimočný je päťregistrový

¹⁷² Gergelyi – Wurm: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, 1980, s. 100. Gergelyi – Wurm: *Historické organy na Slovensku*, 1982 s. 245, podrobnosti chýbajú, ale autori tiež udávajú, že nástroj mal 16 registrov, v dispozícii je však uvedených 17 registrov. Rozdiel jedného registra nie je vysvetlený.

¹⁷³ Beckov františkánsky kostol 1780; Skačany r.-kat. kostol 1811; Slopná r.-kat. kostol 1879. A nielen to. Aj v niektorých menších jednomanuálových nástrojoch z dielne Pažických, ktoré neskôr oni sami prestavali na pedálové, boli na pedál disponované až tri registre: *1878 Do Kočkovjec k staremu Organu Pedal prirobeni na 3 Mutatie* (nástroj postavený r. 1803 mal pôvodne 8 registrov); *1885 Do Kamenej Porubi k staremu organu Pedal novi na 3 Mutatie* (nástroj postavený r. 1825, resp. 1830 mal pôvodne 6 registrov).

¹⁷⁴ Obyčajne má Subbas 16' drevené kryté píšťaly, výnimočne môže mať aj drevené otvorené píšťaly (vo Višňovom).

¹⁷⁵ Iné názvy pre štvorstopový pedálový register: Oktavbass 4', Principal 4', Superbass 4', Bariton 4'.

¹⁷⁶ Takto riešené pedále majú organy v Skačanoch aj Slopnej. Obdobný bol aj pedál vo františkánskom kostole v Beckove. Tu sa však v súčasnosti namiesto Kvintbasu nachádza Choralbas 4'. Ide o nepôvodný register, ktorý sa do nástroja dostal r. 1927 ako druhý pedálový register v osemstopovej polohe. Označený bol ako Cello 8' a pri úprave dispozície r. 1972 bol zrezaný do štvorstopovej polohy.

¹⁷⁷ V súčasnosti sa pri otvorení pre registrové tiahlo dá prečítať len „Violo“ Dvojstopový register nenájdeme ani v pedáloch veľkých organov v Dubnici nad Váhom (6 registrov), resp. v Pruskom (5 registrov). V tomto období obdobný register nie je známy ani u iných organárov na Slovensku.

pedál nástroja v rím.-kat. farskom kostole v Pruskom. Šestnásťstopová poloha je v pedáli zastúpená až trikrát (Principal Bass 16' C, D, E, F drevo otvorené, spoločné píšťaly s registrom Portun Bass, G – a0 v prospekte veľkej organovej skrine, Sub Bass 16' drevo kryté, Portun Bass 16' drevo otvorené C, D, E, F spoločné s Principal Bass 16'). Ďalší register je Oktav Bass 8' s drevenými otvorenými píšťalami. Posledný pedálový register je naozaj neobvyklý. Ide o nerepetujúcu Mixtúru, zloženú zo zborov v polohe 4' + 2 2/3' s cylindrickými, kovovými, otvorenými píšťalami, pričom štvorstopový zbor stojí v prospekte (viď prílohu). Organ v Pruskom zatiaľ predstavuje jediný nástroj z dielne Pažických, ktorý má v pedáli disponovaný zložený register princípálového charakteru. Zároveň nie je jasné, prečo sa Pažickí v tomto nástroji snažili zdôrazniť tmavšie polohy (Quinta 6' na HW, tri šestnásťstopové registre v pedáli). Aj v prípade Pruského však dvojstopový rad v pedáli chýba.

V historických organoch na Slovensku nachádzame tiež zvukové hračky a zvukové efekty. Zo zvukových hračiek môžeme spomenúť vtáčí spev,¹⁷⁸ kukučku¹⁷⁹ alebo bubny.¹⁸⁰ V druhej polovici 18. storočia, teda v období keď začala pôsobiť rajecká organárska dielňa, bolo používanie zvukových hračiek už na ústupe. Výnimkou je zvuková hračka bubny, ktorú môžeme nájsť v niektorých slovenských organoch postavených ešte aj začiatkom 19. storočia.¹⁸¹ „Cymbelstern“ bežne známy napr. z nemeckých organov som v slovenských historických organoch zatiaľ nenašiel a nestretol som sa s ním ani v archívnych materiáloch. V zhode s týmto vývojom zvukové hračky vo forme vtáčich spevov a kukučiek sú v tvorbe Pažických doteraz úplne neznáme. V ich organoch nenachádzame ani bubny. Doteraz jedinou známou zvukovou hračkou¹⁸² z dielne Pažických bola tzv. Campanula – zvonkohra z dvojmanuálového organa v rím.-kat. farskom kostole v Pruskom z roku 1777. Register zanikol už dávnejšie a o jeho fungovaní podrobnosti chýbajú. Jeho registrová páčka je zaradená medzi registre hlavného stroja. Z názvu registra a z histórie, podľa ktorej register „skončil“ u kraviara,¹⁸³ sa dá usúdiť, že sa skladal zo zvončekov. Či však išlo o nejaký druh

¹⁷⁸ „Vtáčí spev“ sa uvádza už v dispozícii organa Markusa Denzla a Johanna Baiera v slovenskom kostole v Banskej Bystrici z roku 1656: *In manuali... Tympana, Tremula, Cantus Avium*. Roku 1750 sa „das Vogl gesang“ spomína v kontrakte s bratislavským organárom Johannom Vierengelom v Dóme sv. Martina v Bratislave pri prestavbe nástroja.

¹⁷⁹ „Kukučku“ zatiaľ poznám len z kontraktu z 21. októbra 1768 s banskobystričským organárom Martinom Podkonickým na stavbu 17-registrového organa pre minoritov v Levoči. Kronika medzi registrami uvádza: *inter mutationes signanter debent esse Pedale, Principal, Vox humana et Salicinal, et quidem ex bono Stanno altitudinis octo pedum, Praeterea Tympanum et Cuculum*. Kronika rádu minoritov v Levoči z r. 1748.

¹⁸⁰ Levoča – Minoriti, Martin Podkonický 1768.

¹⁸¹ Známe najmä z tvorby Františka Eduarda Pecníka.

¹⁸² Zvuková hračka jednoznačne bola aj v pozitíve, ktorý je súčasťou hlavného oltára vo františkánskom kostole v Pruskom. O prítomnosti zvukovej hračky svedčí 46 ventilov vo ventilovej komore, hoci tónový rozsah manuálu je len C – c3 s krátkou spodnou oktávou, teda 45 tónov. 46. ventil musel zásobovať vzduchom pravdepodobne nejakú zvukovú hračku (vtáčí spev, kukučku alebo cymbelstern). V dielenskej knihe je nástroj uvedený: *pp. Frantisskánom w Pruskom do oltára – darmo 1777*. Podľa viacerých indícií však 6-registrový pozitív Pažickí nepostavili ako nový, ale upravili nejaký starší nástroj a postavili ho do oltára v Pruskom.

¹⁸³ Pod názvom Campanula bola tu aj zvonková hra, lenže ktorýsi „smädný“ organista ju predal drotárovi, ten zas kraviarovi, takže zvonky z farského kostola skončili na krkoch kráv. GERGELYI – WURM (1982), s. 242

Cymbelsternu alebo skutočnú zvonkohru nie je známe. Dá sa však predpokladať, že skôr išlo o nejakú formu cymbelsternu, i keď rotujúca hviezdica v prospekte určite chýbala.

V celom období stavby organov na Slovensku boli veľmi obľúbené tzv. Tremulanty. Nachádzame ich často aj v celkom malých nástrojoch, vo väčších mohli byť výnimočne aj dva.¹⁸⁴ Zdá sa však, že Pažickí aj Tremulanty stavali iba sporo. Obyčajne chýbajú aj v dvojmanuálových nástrojoch.¹⁸⁵

Pokiaľ ide o manuálové rozsahy doteraz známych sedemnástich dvojmanuálových organov z dielne Pažických, tieto sú u deviatich z nich zatiaľ neznáme. Zo zostávajúcich ôsmich nástrojov majú štyri rozsah C – c3 s krátkou spodnou oktávou (45 klávesov a tónov). Ide o dvojmanuálové organy v Pruskom, Modre, Szobe a Kulpíne. Tri nástroje majú rozsahy C – f3 s krátkou spodnou oktávou (Močenok, Liptovský Hrádok a Višňové). Pri organe v Tvrdošíne sa na základe zachovanej vzdušnice pozitívu dá predpokladať na tú dobu mimoriadny rozsah C – f3 chromaticky!

Rozsahy pedálových klaviatúr dvojmanuálových organov sú známe ešte z menšej časti nástrojov ako v prípade manuálových klaviatúr. Ide konkrétne len o päť zachovaných organov (Pruské, Močenok, Szob, Višňové a Kulpín). Vo všetkých týchto nástrojoch je klávesový aj tónový rozsah zhodný – C – a0 s krátkou spodnou oktávou, 18 klávesov a tónov. Z literatúry je známy aj rozsah pedálu v Modre. Klávesový je zhodný s ostatnými zachovanými pedálmi (C – a0), ale skutočný tónový rozsah bol údajne menší, len dvanásť tónov.¹⁸⁶ Z toho ale vyplýva, že po stlačení klávesov c0 – a0 (chromaticky), by museli zaznieť o oktávu hlbšie tóny. Nakoľko aj dochované jednomanuálové organy s pedálom majú tónový pedálový rozsah C – a0 s krátkou veľkou oktávou (18 tónov), vynára sa otázka, či náhodou pri tónovom rozsahu pedálu v Modre nejde len o omyl. V čase prieskumu bol organ v Modre už nehrateľný, takmer bez všetkých píšťal, bez mechov a pedálovej klaviatúry, s poškodenými traktúrami a tónový rozsah pedálu sa dal zistiť len otvorením ventilových komôr a spočítaním tónových ventilov, resp. spočítaním otvorov pre píšťaly na pedálových píšťalniciach. Myslím si však, že na skutočnom tónovom rozsahu pedálu v Modre až tak veľmi nezáleží. Viac ma mrzí, že nepoznáme pedál v dvojmanuálovom organe v Tvrdošíne, konkrétne, či predpokladané chromatické veľké oktávy manuálov nejako ovplyvnili aj rozsah pedálu.

Pokiaľ ide o hracie stoly, klaviatúry, tónové a registrové traktúry, tak z piatich zachovaných dvojmanuálových organov, len dva majú pôvodné hracie stoly. Ide o organy v Pruskom a Višňovom. Na troch ďalších sú hracie stoly novšie a ani nestoja na pôvodnom mieste. Hrací stôl v Močenku stojí pri bočnej stene sokla organovej skrine a pochádza od organára V. Možného z roku

¹⁸⁴ V návrhu na rozsiahlu prestavbu dvojmanuálového organa v bratislavskom Dóme sv. Martina, ktorú realizoval bratislavský organár Johann Vieregel r. 1750 sú medzi registrami hlavného stroja uvedené až dva tremulanty: 12. *Tremulanten mit einem langsamen Tempo, wird mit einer oder zwey Mutation in trauer Zeit gespielet*; 13. *Tremulanten Forte mit geschwinden Tempo wird in Vollen Werk pleno gebraucht*.

¹⁸⁵ Pruské rím.-kat farský kostol, Višňové, Modra.

¹⁸⁶ Pedal (C-a0/ 12 Töne rep.). GERGELYI – WURM (1980), s. 40.

1876. Pôvodné hracie pulty v Szobe a Kulpíne stáli pri zadných stenách soklov organových skriň, a boli neskôr nahradené samostatnými hracími stolmi umiestnenými pred soklami organových skriň. Niektoré znaky, predovšetkým štvorcové otvory pre registrové tiahla po oboch stranách manuálových klaviatúr, však aj v súčasnosti umožňujú ich bezpečnú lokalizáciu.

Na dvojmanuálových nástrojoch môžu byť klávesy jedného manuálu riešené ako dvojramenné páky a klávesy druhého manuálu ako páky jednoramenné. Tak napr. vo farskom kostole v Pruskom sú klávesy horného manuálu jednoramennými pákami ovládajúcimi tónovú traktúru hlavného stroja. V prvej fáze tlačí predná časť jednoramennej páky na dlhší drevený bodec, ktorý prechádzajúc klávesmi spodnej manuálovej klaviatúry dosadá na ramienko hriadeľa hriadeľovej dosky (pod manuálovými klaviatúrami). Bodec je ukončený kovovým hrotom so závitom a koženou maticou, ktorou sa dá presne regulovať jeho dĺžka. Druhé ramienko hriadeľa je spojené s abstraktom vedúcim smerom nahor na ďalšiu hriadeľovú dosku, ktorá je svojím druhým ramienkom abstraktom spojená s tónovým ventilom vo ventilovej komore vzdušnice HW. Klávesy spodného manuálu sú pákami dvojramennými, ktoré sú väčšinou spojené s druhou vodorovnou dvojramennou pákou.¹⁸⁷ Pri stlačení prednej časti prvej dvojramennej páky je pohyb prenesený na druhú dvojramennú páku, ktorá svojim koncom tlačí na dlhší drevený bodec so štvorcovým prierezom. Ten je ukončený obdobným kovovým hrotom ako bodce HW a otvára tónový ventil vzdušnice pozitívu. Iba tóny, D, F, A, H, cs0 sú pomocou hriadeľov hriadeľovej dosky prevedené na druhú stranu vzdušnice pozitívu.

Nakoľko ani manuálové klávesy v Pruskom a Višňovom nie sú pôvodné, musíme si pomôcť klávesmi jednomanuálových organov a pozitívov. Manuálové klávesy spravidla nemajú zdobené čelá. Na spodných (dlhších) klávesoch prevládalo v starších nástrojoch drevené obloženie. Pritom mohlo ísť o obloženie z hnedého dreva (často svetlohnedého), kratšie (horné) klávesy majú tmavú farbu (drevo bolo obyčajne morené na čierne). Takéto klaviatúry sa dodnes zachovali napr. v Abramovej (1770), Jazernici (1802), alebo v kaplnke v Kľačne (1825). Rozšírené však boli aj klaviatúry s inverznou farebnosťou. V takom prípade majú spodné (dlhšie) klávesy obloženie z tmavohnedého, resp. čierneho dreva, kratšie (horné) klávesy sú tmavé (morené na čierne), na hornej ploche však majú obloženie z prírodnej kosti (biele). Takéto boli manuálové klaviatúry dvojmanuálového organa v Modre.¹⁸⁸ V súčasnosti majú inverznú farebnosť aj manuálové klaviatúry vo Višňovom Tu je však obloženie na dlhších klávesoch z čiernej umelej hmoty –

¹⁸⁷ Ide o klávesy č. 1 (C), 4 (G), 5 (E), 7 (B), 9 (c0), 11 – 45 (d0 – c3), teda o 40. klávesov zo 45.

¹⁸⁸ V súčasnosti okrem úplne prázdnej organovej skrine a niekoľkých čierno-bielych fotografií neexistuje z organa nič viac.

acrylonu.¹⁸⁹ Inverzné sú aj klaviatúry nástrojov v Ladcoch (51) a Prenčove (56). V niektorých nástrojoch mohli mať spodné klávesy obloženie aj z ebenového dreva. Takéto riešenie je na nástroji z roku 1861 v Hornej Marikovej a mohlo byť aj v kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre (1780). Čo majú však dlhšie manuálové klávesy s dreveným obložením spoločné, je oddelenie prednej (širšej) časti klávesov od užšej zadnej časti trojicou priečných vrypov (51,52,53). Zdá sa, že nástroje postavené v poslednom období tvorby (70.¹⁹⁰ a 80. roky 19. storočia) už prešli k štandardnému riešeniu manuálových klaviatúr – na spodných dlhších klávesoch s obložením z prírodnej (hovädzej) kosti. Miery niekoľkých zachovaných manuálových klaviatúr pokiaľ ide o šírku dlhších (spodných) klávesov v podstate súhlasia so šírkou súčasných klaviatúr. Potvrďuje to napr. aj šírka dlhších manuálových klávesov na pozitíve v Abramovej z roku 1770, ktorá priemernou šírkou 23 mm dokonca súčasné šírkové miery 22,5 mm aj mierne prekračuje. Nápadne menšia je však dĺžka spodných klávesov v širšej časti – len 33,5 mm¹⁹¹ (oproti súčasnej dĺžke cca 48 mm). Pokiaľ ide o pakne (bočnice) manuálových klaviatúr, tieto sú takmer vždy veľmi jednoduché, v tvare rovného dreveného hranola. Také sú pakne dvojmanuálových organov v Modre a Višňovom (54) a len veľmi málo zložitejšie sú pakne horného manuálu v Pruskom. Najjednoduchšie sú aj pakne v lokalitách (chronologicky): Dražkovce, rím.-kat. kostol, 1763; Kovarce, rím.-kat. kostol, 1768 (55); Abramová, rím.-kat. kostol, 1770 (58); Jazernica, rím.-kat. kostol, 1802 (52); Kľačno, rím.-kat. kaplnka Panny Márie, 1825 (53) Prenčov, rím.-kat. kostol, 1844 (56) atď. Ide teda o dosť bohatý výber nástrojov z pomerne širokého časového obdobia a rôznej veľkosti – od malých pozitívov až po dvojmanuálové organy. Preto prekvapujú veľmi bohato zdobené pakne z bezpedálového nástroja v rím.-kat. Kostole sv. Valentína v Ladcoch (51). Inú profilovanú pakňu z nástroja Pažických zatiaľ nepoznám.

Pokiaľ ide o vzdušnice, všetky nástroje z dielne Pažických majú vzdušnice s tónovými kancelami, ktoré sú zásuvkové. Konečne, iné vzdušnice s tónovými kancelami na Slovensku v tej dobe ani nie sú známe, a to ani z archívnych materiálov (mám na mysli bodcové vzdušnice / Springlade).¹⁹² Zásuvkové vzdušnice sú zátkované (nie sú kryté fundamentálnymi doskami). Tónové ventily sú vždy lepené. Na vřtaniach cez pulpetové dosky (pre spojenie tónovej traktúry s tónovým ventilom) sú kožené pulpety (57). Tónové kancely sú na vzdušniciach usporiadané

¹⁸⁹ Pred opravou firmou Rieger-Kloss (1980) bolo na dlhších manuálových klávesoch obloženie z bielej prírodnej kosti. Nebolo však pôvodné – nové klávesnice dodal Ján Neusser (Nový Jičín) r. 1913. GERGELYI-WURM (1982), s. 256. Aké bolo pôvodné obloženie neviem.

¹⁹⁰ Napr. Slopná rím.-kat.kostol, 1879.

¹⁹¹ Celková dĺžka spodných (dlhších) klávesov je len 115 mm, predná – širšia časť klávesu má dĺžku len 33,5 mm. Šírka jednotlivých klávesov je 23 mm, celková šírka klaviatúry (od pakne k pakni) je 630 mm. Pri dlhších klávesoch zadnú užšiu časť od prednej širšej oddeľuje trojica priečných vrypov.

¹⁹² Prvé vzdušnice v registrovými kancelami sa sporadicky začínajú na Slovensku objavovať až v 50. rokoch 19. storočia, spočiatku najmä v opusoch rakúskych organárov stavajúcich aj na Slovensku (Joseph Loyp, Joseph Seyberth). Z domácich organárov ako prvý použil vzdušnice s registrovými kancelami J. Drábek v jednomanuálovom organe s pedálom pre rím.-kat. kostol v Borskom Petri r. 1870.

veľmi rozmanito.

Usporiadanie s najhlbšími tónovými kancelami približne na priečnej osi vzdušnice je napr. v dvojmanuálovom nástroji z roku 1777 v rím.-kat. farskom kostole v Pruskom na HW. Kancelý sú usporiadané od C smerom vpravo (pri čelnom pohľade) po c3, resp. od D smerom vľavo po h2. Častejšie sú však prípady, keď síce tónové kancelý najhlbších tónov stoja približne na priečnej osi vzdušnice, ale tónové kancelý sú rozdelené do dvoch úsekov. Takto riešené sú napr. nástroje v rím.-kat. kostoloch v Borovciach (1783), Čataji (1786) a Sľažanoch (1794). V nich na približne priečnej osi manuálových vzdušnic sú umiestnené kancelý C, resp. D, smerom k pravej bočnej stene organa nasledujú tóny c strany E, G, B, resp. doľava tóny cis strany F, A. Od tónovej kancelý B smerom k pravej bočnej stene nasledujú kancelý c3 v diatonickom slede po c0, resp. od A smerom doľava diatonicky tóny cs strany od h2 po H. Veľmi podobné usporiadanie tónových kanciel je aj na HW dvojmanuálového organa v rím.-kat. kostole vo Višňovom (1797), ale tu je vzdušnica HW (a aj pedála) rozdelená do dvoch úplne samostatných organových skriň. V pravej organovej skrini (pri čelnom pohľade) sú tónové kancelý c strany, v ľavej – kancelý cs strany. Usporiadanie tónových kanciel v pravej organovej skrini od osi symetrie organa po pravú bočnú stenu organa: C, E, G, B, c0, d0, e3 → e0, resp. v ľavej skrini od D (bližšie k osi symetrie), F, A, H, cs0, ds0, f3 → f0 (pri ľavej bočnej stene organa). Často sa vyskytujú nástroje tiež dôsledne delené na c a cs stranu, pri ktorých však nahlbšie tónové kancelý sú umiestnené pri bočných stenách organovej skrine, spravidla c strana pri pravej a cs strana pri ľavej. Aj v tomto prípade môžu byť tónové kancelý jednej aj druhej strany usporiadané dôsledne diatonicky, ako je to napríklad v rím.-kat. kostole v Skačanoch (1811). Pri ľavej bočnej stene organa D, F, A, H → h2, pri pravej bočnej stene C, E, G, B → c3.¹⁹³ Poznáme aj nástroje s usporiadaním v rámci každej strany do dvoch celkov, napr. na HW dvojmanuálového organa v rím.-kat. Kostole sv. Klimenta v Močenku (1790): na cs strane od D (pri ľavej bočnej stene organa) po a0 (diatonicky), a ďalej od f3 po h0 (pri priečnej osi vzdušnice HW) a sprava od C (pri pravej bočnej stene organa) po gs0 a ďalej od e3 po b0 (všetko diatonicky).

Registre sa v organoch Pažických ovládajú buď drevenými vysústruženými manubriami na vyťahovanie, buď kovovými páčkami, ktoré sa preklápajú kolmo na pohyb manuálových klávesov. Niekedy môžu byť registrové páčky aj drevené, ale u Pažických je to výnimočné. Poznám ich zatiaľ len z pôvodne bezpedálového nástroja v rím.-kat. kostole v Kamennej Porube. Sú umiestnené po tri po každej ruke organistu, a majú unikátne ukončenie v tvare slimáka na hmatníkoch sláčikových hudobných nástrojov. Pohyb kovovej páčky (v hornej časti obyčajne ukončenej tvarom kruhu) je prenášaný hriadelom, ktorý môže byť drevený, ale zavše aj kovový, na zásuvku. Je zaujímavé, že či je registrová traktúra ovládaná páčkami na preklápanie alebo manubriami na vyťahovanie, nie je závislé na veľkosti nástroja. Máme zachované malé nástroje s kovovými páčkami napr. Abramová

¹⁹³ Najvyššie tónové kancelý h2, c3 stoja približne na priečnej osi vzdušnice.

(4 reg.) (58), Jazernica a Kľačno (5 reg.), Dražkovce (6 reg.).¹⁹⁴ Ovládanie registrov kovovými páčkami však poznáme aj z väčších nástrojov, napr. z desaťregistrového nástroja v Strečne, ale aj z 20-registrového dvojmanuálového organa vo farskom kostole v Pruskom. Treba však povedať, že pri zachovaných dvojmanuálových organoch poznám ovládanie registrov kovovými páčkami na horizontálne preklápanie jedine z organa v Pruskom. Registrové páčky v Pruskom majú oproti ostatným kovovým páčkam zvláštny tvar. Hore sú ukončené mosadzným kruhom, ktorý je v strede prevrtnaný a vodorovne napevno naražený na železnú páčku (59). Kovové registrové manubriá sú umiestnené po 11 po oboch stranách manuálových klaviatúr na hornej vodorovnej doske hracieho stola, rovnobežne s jeho užšími stranami. Z týchto 22 kovových registrových páčiek dvadsať ovláda zásuvky registrov, dvadsiataprvá ovládala zvukovú hračku (Campanulu) a posledná, dvadsiatadruhá ovláda manuálovú spojku. Na ostatných zachovaných dvojmanuálových organoch sa registre ovládajú vysústruženými drevenými registrovými manubriami na vyťahovanie. Sú umiestnené na zvislých stenách hracieho stola, resp. hracieho pultu, po oboch stranách manuálových klaviatúr, obvyčajne v dvoch zvislých stĺpcoch. Zvislé stĺpce sú situované vedľa seba. V rámci nich sú manubriá umiestnené pod sebou, pričom dvojice manubrií stoja v rovnakej výškovej úrovni. V stĺpcoch pod sebou je obvyčajne po päť manubrií. Takéto registrové manubriá dodnes fungujú vo Višňovom (54). Umiestnené sú v stĺpcoch, po piatich pod sebou. Pod registrovými manubriami, po ľavej ruke organistu (v stĺpci bližšie ku klaviatúram), je ešte jedno manubrium trochu iného tvaru, ktoré ovláda manuálovú spojku. Identické ovládanie registrov bolo aj v Kulpíne. Tu sa z neho zachovalo len 20 otvorov po registrových tiahlach na zadnej stene veľkej organovej skrine. Nakoľko organ v Kulpíne je o dva registre menší ako organ vo Višňovom, dolné registrové tiahlo vo vonkajšom stĺpci, po ľavej ruke organistu, ovládalo tzv. Evakuant a dolné registrové tiahlo vo vnútornom stĺpci, po pravej ruke organistu, ovládalo manuálovú spojku – označenú názvom Kopula. Od roku 1891, keď bol organ premiestnený do Kulpína a vybavený samostatným hracím stolom, sú registrové manubriá umiestnené ináč. Podobne boli pred prestavbou organa umiestnené aj registrové manubriá v Szobe. Tiež boli usporiadané v dvoch stĺpcoch po oboch stranách hracieho pultu na zadnej stene veľkej organovej skrine. Na rozdiel od predošlých nástrojov, bolo vo vonkajších stĺpcoch až po šesť manubrií pod sebou. Vo vnútorných stĺpcoch boli na každej strane len po tri manubriá, pričom horné tri manubriá vo vonkajších stĺpcoch nemali k sebe dvojicu v stĺpcoch vnútorných¹⁹⁵ Trochu odlišné bolo ovládanie registrov v dvojmanuálovom, dvadsaťregistrovom organe v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Modre. Tu má desať registrov hlavného stroja a štyri registre

¹⁹⁴ Obdobne sa kovovými registrovými páčkami na preklápanie ovládalo aj 7 registrov na nástroji v Nedožeroch-Brezanoch a to až do prestavby nástroja, keď bol vybavený samostatným hracím stolom.

¹⁹⁵ Je možné, že registrových manubrií vo vnútorných stĺpcoch bolo menej (iba po dve). Presne to bude možné zistiť len pri podrobnom prieskume. V každom prípade manubrií muselo byť minimálne šesť (tolko registrov má organ v Szobe) a k tomu ešte ovládanie manuálovej spojky.

pedála manubriá v dvoch stĺpcoch, po každej ruke organistu, pod úrovňou manuálových klaviatúr. Vo vonkajších stĺpcoch sú vždy štyri manubriá pod sebou, vo vnútorných po tri manubriá taktiež pod sebou. Rozdiel oproti predošlým organom je v tom, že v Modre nie sú registrové manubriá vo vnútorných stĺpcoch situované do rovnakej výškovej úrovne ako v stĺpcoch vonkajších, ale manubriá sú výškovo umiestnené do medzier medzi manubriami vonkajších stĺpcov. Zvláštne je, že šesť registrov pozitívu nemá manubriá rozdelené symetricky po oboch stranách, ale tieto sú usporiadané do jediného stĺpca po pravej ruke organistu, nad registrami hlavného stroja a pedálu (60). Usporiadanie registrových manubrií do dvoch zvislých stĺpcov po každej strane manuálovej klaviatúry je obľúbené aj v jednomanuálových organoch. V Skačanoch a Slopnej sú v každom stĺpci po tri manubriá. Obdobne sú situované manubriá aj v o niečo menšom organe v Prenčove (56). Vo vnútorných stĺpcoch sú po tri manubriá, vo vonkajších len po dve. Vo týchto nástrojoch stoja dvojice manubrií v rovnakej výškovej úrovni. Obľubu usporiadania registrových manubrií do stĺpcov pod seba dokazuje napríklad aj iba sedemregistrový nástroj v Ladcoch. Tu však ide už len o jeden stĺpec po každej strane klaviatúry. Po ľavej ruke organistu tri a po pravej ruke štyri manubriá. Je zaujímavé že usporiadanie manubrií do jedného stĺpca po každej strane manuálovej klaviatúry použili Pažickí aj vo väčších organoch v Kovarciach a Beckove. V Kovarciach je po ľavej ruke organistu šesť, po pravej ruke sedem manubrií (55); pôvodne však bolo na každej strane len po päť manubrií. Keď roku 1870 Martin Šaško nástroj rozšíril o trojregistrový pedál, musel pridať tri manubriá – vľavo jedno, vpravo dve. Pridané manubriá sú umiestnené pod najspodnejšími manubriami Pažických. V Beckove sú registrové manubriá usporiadané pod sebou vo zvislých stĺpcoch po oboch stranách manuálovej klaviatúry (61). V každom stĺpci je umiestnených šesť manubrií.

Známe je aj usporiadanie do vodorovných radov, opäť po oboch stranách manuálovej klaviatúry. Napríklad vo Visolajoch boli po štyri manubriá na každej strane. Takéto usporiadanie bolo zriedkavejšie. Unikátne sú aj registrové manubriá v jednom rade, ktorý je však situovaný nad manuálovú klaviatúru. Takto je riešená registrová traktúra v Šterusoch (17). Drevené registrové manubriá na vyťahovanie sú vysústružené a ich čelná plocha môže byť zdobená motívom kružníc (62),¹⁹⁶ resp. kruhu.¹⁹⁷

Názvy registrov sú obyčajne napísané na obdĺžnikových papierových alebo pergamenových štítkoch, ktoré sú nalepené pri páčke, resp. pri manubriu. Zvláštnosťou sú názvy registrov napísané bielou farbou priamo na dreve na čiernom poklade, vedľa registrových páčiek v Pruskom (59). Najmä pri malých nástrojoch môžu byť registre aj bez označenia.

Pokiaľ ide o organové mechy, presnejšiu predstavu si vieme spraviť najmä o mechoch

¹⁹⁶ Šterusy.

¹⁹⁷ Modra, Ladce, Kovarce, Prenčov.

v malých nástrojoch. Mechy totiž patria k najnamáhanejším častiam organa, často sa kazia a organárom bolo jednoduchšie ich vymeniť za nové, ako strácať čas s ich náročnou opravou. Výmenu však podporovala aj skutočnosť, že napr. klinové mechy nedokázali zabezpečiť trvalo rovnomerný tlak stlačeného vzduchu. Obyčajne aj zachované nástroje postavené v rajeckej dielni od roku 1845 majú už nepôvodné mechy.¹⁹⁸ V pozitívoch z dielne Pažických nachádzame spravidla dvojicu jednofaldových klinových mechov umiestnených nad sebou v sokli pozitívu a ich rozmery sú len o málo menšie ako vnútorné rozmery sokla pozitívu.¹⁹⁹ Samozrejme, sú orientované opačne. V rím.-kat. kostoloch v Dražkovciach – 1763, Jazernici – 1802 a v rím.-kat. kaplnke v Kľačne – 1825 (64) má spodný klinový mech pohyblivý fald pri ľavej bočnej stene sokla skrine pozitívu (pri čelnom pohľade). Naopak, v rím.-kat. kostoloch v Ladcoch – 1769 (63) a v Abramovej – 1770 je pohyblivý fald spodného mechu pri pravej bočnej stene. Jednofaldové klinové mechy sú spravidla ovládané dvojicou kožených remeňov, ktoré trčia z jednej bočnej steny sokla pozitívu. Otvory pre remene v pozitívoch Pažických sú obyčajne situované blízko vedľa seba, v zadnej časti bočnej steny sokla – vzdialenejšej od prospektu (65,66). Práve niektoré z týchto mechov môžu byť pôvodné. Pravdepodobne k ich lepšiemu zachovaniu prispela šetrnejšia obsluha rukami kalkanta.

O pôvodných mechoch v organoch Pažických sa nezachovali takmer žiadne informácie. Zdá sa však, že aj vo väčších organoch, postavených ešte aj v prvej polovici 19. storočia používali klinové mechy, ktoré samozrejme museli byť minimálne dva. Podľa kanonickej vizitácie z roku 1828 v rím.-kat. kostole v Skačanoch boli v organe tri mechy.²⁰⁰ Jednomanuálový organ pre Lúčky (okr. Ružomberok) postavený roku 1827 Jurajom Pažickým mal dva mechy.²⁰¹ Podľa tejto informácie sa dá predpokladať, že aj v Lúčkach boli mechy klinové. Vzácne sú aj informácie o mechoch v dvojmanuálovom organe v Močenku, ktorý bol postavený roku 1790. Aj keď sú tieto informácie len nepriame a navyše až z obdobia 38 rokov po stavbe organa, zdá sa, že by sa ešte mohli týkať pôvodného riešenia mechov v tomto organe. Z nich vyplýva, že mechy boli pravdepodobne jednofaldové klinové. Umiestnené boli na hornom chóre, ťahali sa zrejme cez kladky povrazmi,²⁰² ktoré boli v priestore zadného okna zvedené na spodný chór, kde stál kalkant

¹⁹⁸ Prenčov rím.-kat. kostol, 1845; Strečno rím.-kat. kostol, 1847; Horná Mariková (Modlatín) rím.-kat. kostol, 1861; Slopná rím.-kat. kostol, 1879. Nepreskúmaný (kvôli zlej prístupnosti) ostal mech z roku 1874 v rím.-kat. kostole v Čičmanoch.

¹⁹⁹ V zachovaných pozitívoch Pažických sú vždy použité jednofaldové klinové mechy. Bežne používané viacfaldové klinové mechy, postavené vedľa seba a nie nad sebou, Pažickí nepoužívali. Aj to je jeden z dôvodov, prečo štvorregistrový pozitív v kaplnke v Pružine a 6- registrový pozitív v oltári vo františkánskom kostole v Pruskom nepovažujem za nástroje postavené Pažickými. Oba nástroje majú starší pôvod a vznikli pravdepodobne v druhej polovici 17. storočia. Pažickí sa však na ich súčasnej podobe podieľali. Samozrejme, mechy nie sú jediným dôvodom, prečo Pažických nepovažujem za primárnych staviteľov týchto nástrojov.

²⁰⁰ Chudá J.: c. d., s. 62-63.

²⁰¹ V r. 1827 sa zadovážil osemregistrový organ s dvoma mechmi od organára Juraja Pažického z Rajca. <https://www.mojakomunita.sk/web/farnost-lucky/historia-farskeho-kostola>

²⁰² 15. 5. 1828 kúpili do kostola v Močenku dva povrazy od nitrianskeho povrazníka na trhu v Mojmírovciach. Gergelyi, O.: 200-ročný pamiatkový organ v Sládečkovciach. In: Život a kultúra mesta Nitry, 1990, č. 2, s. 39.

a povrazy ťahal rukami. Zo záznamu v účtových knihách z obdobia o 10 rokov neskôr (16. V. 1838) vieme, že nitriansky organár Štefan Banovič dostal zaplatené, za opravu troch mechov.²⁰³ Z toho sa v spojitosti s predošlou informáciou dá usudzovať, že dva z nich boli čerpacie a tretí mech bol zásobný a zrejme tiež stál na hornom chóre. Hoci klinové mechy vo všeobecnosti boli v prvej polovici 19. storočia už pokladané za nevhodné, mnohí slovenskí organári ich ešte bežne stavali.²⁰⁴ To sa dá predpokladať aj o Pažických v prvej polovici 19. storočia. Okrem iného to dokazuje aj axonometrická štúdia zatiaľ neznámeho organa. V zadnej hornej časti ľavej bočnej steny sokla organovej skrine sú vyobrazené dva remene (67), ktoré slúžia na obsluhu dvojice mechov situovaných do sokla.²⁰⁵ Ďalšia informácia o mechu, z roku 1861 (priamo z dielenskej knihy) nás informuje, že sedem registrový nástroj pre rím.-kat. kostol v Hornej Marikovej má jeden mech.²⁰⁶ To je jasný signál, že približne od 60. rokov 19. storočia aj v dielni Pažických začali používať sústavu magazínového mecha s čerpacím mechom,²⁰⁷ i keď bližšie informácie chýbajú. Nevieme napríklad, či magazínový mech bol jednoduchý alebo dvojité, či čerpací mech bol klinový alebo rovnobežne stúpajúci atď. Po tomto roku nájdeme aj v dielenskej knihe viaceré údaje o výmenách klinových mechov za mechy modernejšie, ktoré dokážu lepšie zabezpečiť vyrovnanější tlak vzduchu. Takéto mechy sú v dielenskej knihe nazvané: „Mech Conductor“²⁰⁸ alebo menej často „Mech Cilinder“.²⁰⁹ Čo tieto názvy majú predstavovať je ťažko povedať – nenašiel som ich ani v odbornej literatúre, ba ani v osemnást'jazyčnom organovom slovníku (Orgelwörterbuch, Organ dictionary, Dictionnaire de l'orgue...)²¹⁰ V ďalších štyroch zákazkách na výmenu mechov je mech už označený iba ako „nový“.²¹¹ Dá sa povedať, že v poslednom období tvorby dielne Pažických

²⁰³ Tamtiež.

²⁰⁴ Napr. Andreas Zimmer atď.

²⁰⁵ Nevieme, ktorý nástroj štúdia zobrazuje. Podľa porovnania môže ísť o Jazernicu (okr. Turčianske Teplice), alebo Hornú Porubu (okr. Ilava). V detailoch sa však kresba nezhoduje ani s jedným z menovaných prospektov (38, 45, 67).

²⁰⁶ V Katolíckych novinách 1876, č. 9, s. 71 je nástroj uvedený: *1861 do Modlatina s 1 mechom 7m.* – v odpise dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték: *1861 Do Modlatina s 1 Mechom 6 Mut.* (zápis počtu registrov sa líši).

²⁰⁷ Iste to však neznamená, že v neskoršom období Pažickí už nikdy nepoužili klinový mech. R. 1882/3 pri oprave ich najväčšieho, 25 registrového organa v rím.-kat. farskom kostole v Dubnici nad Váhom po požiari, je v dielenskej knihe uvedený: *Do Dubnice z cela skoro zhoreni Positiv....opraveni Organ s petima novima mechoma.* Práve väčší počet mechov naznačuje, že išlo asi o mechy klinové.

²⁰⁸ V odpise dielenskej knihy (Hock – Enyedi) A Pazsiczky-hagyaték, s. 91-92: *1864 Do Lednice novi Mech Conductor* (nástroj postavili Pažický r. 1798); *1879 Do Bittse Conductor Mech s kasnu* (do Bytče Conductor mech so skriňou – keďže v dielenskej knihe nie je záznam o stavbe tohto organa v dielni Pažických, zrejme ho táto dielňa nestavala); *1880 Do Frivalda Conductor Mech* (nástroj postavila firma Pažických r. 1825, r. 1866 ho zväčšila a prestavala na pedálový); *(1880) Do Predmira Conductor Mech* (ani tento nástroj zrejme nestavali v dielni Pažických).

²⁰⁹ S týmto termínom sa stretne pri výmene mechov vo väčších nástrojoch: *1874 Do Varina Mech Velki Cilinder* (organ postavili Pažickí r. 1802, ako 13 registrový); *1886 V Teplicke opraveni Organ na 17 Mutatii s novim Mechom "Cilinder"* (dvojmanuálový organ postavili Pažický r. 1810).

²¹⁰ Praet Wilfried: *Orgelwoordenboek*, 2000, Ed. CEOS.

²¹¹ *1886/7 Do Brodna novi Mech, a klavjatura* (nástroj postavili Pažickí r. 1810); *(1886/7) Do Žilini k organu u Mnišek Novi Mech.*; *Do Valaskej Belej novi mech* (nástroj postavili Pažickí roku 1835); *(894) Do Ljetavi k staremu organu novi Mech* (nástroj postavili Pažickí r. 1763/4).

(1864 – 1894) sa výmena mechov stala hlavným predmetom jej činnosti. Z 21 zákaziek realizovaných v tomto období sa až takmer polovica týkala mechov.²¹² Zdrojom informácií o mechoch by teoreticky mohli byť kontrakty na stavbu nových organov. Žiaľ, zachované kontrakty z dielne Pažických sú mimoriadne zriedkavé. Doteraz vlastne poznám len jeden, a to na stavbu sedemregistrového nástroja pre ev. a. v. kostol v Malých Stankovciach (dnes miestna časť Trenčianskych Stankoviec). Kontrakt uzavrela miestna ev. a. v. cirkev s organárom Martinom Pažickým roku 1798. V tomto kontrakte však o riešení mechov nie je ani zmienka.

V nasledujúcich prílohách sú uvedené údaje o dvojmanuálových organoch postavených v dielni Pažických v Rajci. Ide však len o nástroje, ktoré sú zachované dodnes, resp. o nástroje, pri ktorých je známa aspoň ich dispozícia. Dvojmanuálové nástroje, pri ktorých nepoznám dispozíciu v prílohách uvedené nie sú: Rajec 1771; Šarfia 1775/6 (s najväčšou pravdepodobnosťou Nitrianska Blatnica); Brezno 1787; Kysucké Nové Mesto, rím.-kat. farský Kostol sv. Jakuba apoštola 1788; Ostrihom, rím.-kat. farský kostol 1789; Liptovský Hrádok 1795 (prípadne 1799); Tesárske Mlyňany 1817.

Príloha č. 1

Pruské (organ je zapísaný v registri hnutelných NKP SR č. 2530)

Okres: Ilava; Trenčiansky kraj (Župa trenčianska); rím.-kat. farský Kostol sv. Petra a Pavla ap., prestavaný v 70. rokoch 18. storočia

Dekanát: Ilava; Diecéza žilinská

Kostol sv. Petra a Pavla: Na mieste terajšieho kostola stál voľakedy menší kostol, ktorý postavili začiatkom 13. storočia, ako o tom svedčil kameň v hlavnom oltári s vyrytým rokom vzniku: 1221. Pretože časom nestačil pre potreby veľkej pruštianskej farnosti, kostol v roku 1769 zbúrali až po múry svätyne, ktoré tvoria kaplnku terajšieho kostola. Na mieste zbúraného kostola miestny gróf František Xaver Königsegg s manželkou Sidoniou, rod. Eszterházyovou spolu s farníkmi postavili nový kostol. Stavba trvala 10 rokov. Kostol bol posvätený v roku 1780. Je postavený v neskorobarkovom slohu, priečelie je vyzdobené bohatou štukovou rokokovou ornamentikou. Kostol sa vyznačuje ojedinele vzácnou jednotnou architektúrou, ako zvnútra, tak i zvonku. V roku 1880, pri príležitosti storočnice, bol kostol zrestaurovaný. V roku 1937 kostol vymaľoval majster Adam z Rožňavy, roku 1950 bola zhotovená nová strecha, roku 1971 bol kostol opravený zvonka a roku 1974 bol vymaľovaný zvnútra. V roku 1985 bola v interiéri kostola inštalovaná nová krížová cesta, spolu s obetným stolom, ambonou a sedesom. V rokoch 1987 – 1989 bola prekrytá medenou krytinou celá strecha a veža kostola. Táto krytina je tu doteraz. V rokoch 1996 – 1998 bol zrestaurovaný obraz sv. Františka Xaverského v kaplnke, spolu s hrobom sv. Vincenta.

Organár: Ondrej a Ján Pažický z Rajca

²¹² V desiatich prípadoch išlo o výmenu mechov, v siedmich o stavbu nových organov, v dvoch o rozšírenie o pedál, a v dvoch ďalších o celkovú prestavbu.

Rok postavenia: 1777 (dielenská kniha v KN): *1777 do Pruského do farnieho kostola 22 m za 1300 zl.* (odpis dielenskej knihy Hock-Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték): *1777 Do Pruskeho do farnieho Kostola 22 Mutatii 1300*

Prestavby a opravy: organ nebol zásadne prestavaný.

Popis nástroja: Dvojmanuálový, 20-registrový organ s pedálom (10+5+5). Rozsah manuálov je C – c³ s krátkou spodnou oktávou, 45 klávesov a tónov. Manuálové klávesy sú, žiaľ, novšie (pravdepodobne z 50. rokov 20. stor.). V súčasnosti normálna farba klaviatúry, na dlhších klávesoch je obloženie z umelej hmoty. Pedál má klávesový aj tónový rozsah C – a⁰ s krátkou spodnou oktávou, 18 tónov. Vzdušnice majú tónové kancely a sú zásuvkové. Usporiadanie tónových kanciel na vzdušnici HW: na priečnej osi stoja najhlbšie tóny, smerom k bočným stenám nasledujú diatonicky tóny c a cis strany po c³ (vpravo), resp. h² vľavo (pri čelnom pohľade). Hlavný stroj sa ovláda z klaviatúry horného manuálu.

Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Principal (8') časť píšťal stojí v prospekte.
2. Quinta (5 1/3') C – H drevené otvorené píšťaly, c⁰ – 58 mm, c¹ – 33 mm, c² – 19 mm, c³ – 10,5 mm.²¹³
3. Octava Prin. (4') cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu ≈ 77 – 78 mm, c⁰ 44 mm, c¹ 25,5 mm, c² 15,5 mm, c³ 10 mm. /Octava/.
4. Spitz Fleta (4') /Spitzflöte/ C – H v dvojstopovej polohe – kónické otvorené píšťaly z organového kovu: spodný Ø 48 mm, horný Ø 13 mm, c⁰ 48 – 13, c¹ spodný Ø 27 mm, c² 16 mm, c³ 10 mm.
5. Sedecima (2') cylindrické, otvorené píšťaly z organového kovu: C 47 mm, c⁰ 25 mm, c¹ 14,5 mm, c² 9,2 mm, c³ 6 mm.
6. Mixtura pôvodne C – H 3x, od c⁰ 4x, v súčasnosti 3x (štvrtý rad chýba): C – 1 1/3' + 1' + 2/3'; c⁰ – 2' + 1 1/3' + 1' + 2/3'; c¹ – 2 2/3' + 2' + 1 1/3' + 1'; c² – 5 1/3' + 4' + 2 2/3' + 2'. C – 32 mm, 25 mm, 19 mm, c⁰ – 19 mm (1 1/3'), 15 mm (1'), 11,3 mm (2/3').
7. Copel maj (8') v celom rozsahu drevené kryté píšťaly C 75 x 91 mm, c⁰ – 45 x 56, c¹ – 23 x 29, c² – 16,5 – 23, c³ – 11,5 x 15. Hrúbka stien píšťal: C – 11 mm, c⁰ – 8,3 mm, c¹ – 5 mm, c² – 4,5 mm, c³ – 3,5 mm.
8. Quintadena (8') v rozsahu C – h⁰ (24 tónov) spoločné so Salicionalom 8', od c¹ kryté cylindrické píšťaly z organového kovu. Kryté kovové píšťaly majú v celom rozsahu skriňové brady. c¹ 30 mm, c² 17,5 mm, c³ 12,8 mm.
9. Salicional (8') C – H drevené otvorené píšťaly 100 x 82 mm, od c⁰ cylindrické užšiemenzúrované píšťaly z organového kovu c⁰ – 58,5 mm, c¹ 32 mm, c² 18 mm, c³ 11,5 mm. Kovové píšťaly majú bočné brady.
10. Flauta (8') (pri registrovej páčke označenie – Copel min) v celom rozsahu drevené otvorené píšťaly (píšťala C sa nedala dosiahnuť), E – 77 x 96 mm; c⁰ – 59 x 74,5 mm /hrúbka steny 10,5 mm/; c¹ – 34 x 42 mm /stena – 7,5 mm/; c² – 18 x 24 mm /stena 6 mm/; c³ – 10,5 x 13,5 mm /stena 4 mm/.

Pozitív – ako spodný stroj – sa ovláda zo spodnej klaviatúry. Usporiadanie tónových kanciel na vzdušnici pozitívu – sprava (pri čelnom pohľade): C, E, G, B, c⁰, d⁰ ⇒ c³ (chromaticky), cis⁰, H, A, F, D (traktúra funguje ako bodcová, klávesy priamo tlačia na dlhé bodce a ich prostredníctvom na

²¹³ Píšťaly pomerál maďarský organár Varga László.

tónové ventily vo ventilovej komore). Prevedené pomocou hriadeľovej dosky sú len tóny prislúchajúce klávesom č. 2, 3, 6, 8, 10 = F, D, A, H, cs⁰. Spodné klávesy fungujú ako dve dvojramenné páky – po stlačení klávesu tlačí smerom nadol aj zadná časť druhej dvojramennej páky.

Registre stoja v poradí od prospektu:

1. Principal 4.f. väčšina píšťal stojí v prospekte:
2. Octava Prin. (2´) cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Píšťaly sú signované op (octava principalis).
3. Sup.Octava (1´) cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, repetuje na d².
4. Flauta minor (4´) v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.
5. Flauta major (8´) v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.

Pedál je delený na c a cis stranu: na každej vzdušnici je 9 tónových kanciel: (tón C je vpravo – na c strane sú tónové ventily usporiadané v poradí sprava k priečnej osi veľkej organovej skrine: C, E, G, B, c⁰, d⁰, e⁰, fis⁰, gis⁰. Na cis strane zľava k priečnej osi veľkej organovej skrine: D, F, A, H, cis⁰, dis⁰, f⁰, g⁰, a⁰). Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Principal Bass (16´) C, D, E, F, drevené otvorené píšťaly v skriniach celkom dole – vzdušnice sú umiestnené vo výške nôh pedálových píšťal prospektu (pravá a ľavá veža po 7 najväčších prospektových píšťal), od G v prospekte. Píšťala C má vnútorné rozmery: 310 x 235; E – 208 x 183 mm.
2. Sub Bass (16´) drevené kryté píšťaly. Píšťala G má miery: 108 x 130, píšťala c⁰: 74 x 92 mm.
3. Portun Bass (16´) drevené otvorené píšťaly, najväčšie sú spoločné s Principalbasom 16´. Píšťaly majú miery: B – 128 x 172; c⁰ – 133 x 157 ; e⁰ – 101 x 124 mm.
4. OctavBass (8´) drevené otvorené píšťaly. Miery: G – 100 x 110; c⁰ – 74 x 92.
5. Mixtura Ped. stojí na samostatnej vzdušnici v prospekte. C a cis strana vzdušnice sa nachádza pod pedálovými vežami. Obe časti vzdušnice sú ventilové, nemajú zásuvku, ovládaný je prívod vzduchu do ventilových komôr. Rad v polohe 4´ má všetky píšťaly v prospekte, druhý rad v polohe 2 2/3´ má píšťaly za prospektovým radom a tieto sú nepôvodné (zinkové). Priemery píšťal oboch zborov na tónoch: C 82, 62; E 73,5, 47,5; G 64, 41; c⁰ 53,31.

Traktúry sú mechanické.

Dvojité zásobný mech s čerpacím mechem klinovým stojí v drevenej skrini vzadu na chóre (pred oknom). Je situovaný kolmo na manuálové vzdušnice. Páka čerpaceho mecha je na zadnej užšej stene skrine mecha. Organ má aj elektrické čerpadlo vzduchu.

Hrací pult je na zadnej stene spodného pozitívu. Kovové registrové páčky na horizontálne preklápanie sú umiestnené po 11 po stranách manuálových klaviatúr, na hornej doske hracieho stola. Názvy registrov sú napísané bielou farbou na čiernom podklade vedľa páčiek odpredu – po ľavej ruke organistu: Campanulae, Mixtura, Sedecima, Spitz Fleta, Quintadena, Salicional, Octava Prin., Quinta, Copel maj., Principal, Copel min (v skutočnosti drevená Flauta 8´). Vedľa týchto názvov je kolmo na ne nápis: Manuale. Po pravej ruke organistu sú umiestnené registrové páčky odpredu: Copula (man. spojka), Mixtura Ped., Portun Bass, Sub Bass, OctavBass, Principal Bass (vedľa je – kolmo na tieto názvy nápis Pedale); Flauta major, Flauta minor, Principal 4. f., Octava Prin., Sup. Octava. (a kolmo na ne: Positiv).

V značnej miere intaktne zachovaný dvojmanuálový organ, z ktorého vlastne chýba len Campanula a jeden rad Mixtury, nie je v dobrom technickom stave. Ako jeden z našich najvzácnejších organov by si zaslúžil podstatne väčšiu pozornosť.

Dokumentácia:

Diecézny archív Nitra – Pruské. Odd. rekvirácie zvonov a organových píšťal 1915 – 1918. III / 1
Jelentés a poroszkai plébánia területén lévő orgonákról. I.

1. A község neve: Poroszka.

Templom v. kápolna, melyben az orgona el van helyezve: Plébániai templom.

Készítési ideje: Pontosán meg nem állapítható, de az 1829 – iki Canonica visitatio beszél róla a következőkben: Habet Ecclesia haec organum 22 mutationum cum campanulis accordantibus; per certum naturalistam Parsiczky Raiecensem civem structum. – Ebből következ.....tő (?) hogy az orgona 1780 körül épülhetett, amidőn a templom építése befejezést nyert.

Registerek felirata, száma és a manualok száma: Bal oldalon: Campanula, Mixtura, Sedecima, Spitz Fleta, Quinta dena, Salicional, Octava princ., Quinta, Copel major. Principal, Copel minor, — jobb oldalon: Campanula, Mixtura ped., Portun Bass., Sub – Bass, Principal Bass.; Flauta major, Flauta minor, Principal 4. f., Octava princ., Sup. Octava – összesen 22. Manuálok száma: 2.

Az orgona a templom nemes barokk. stíljének teljesen megfelel, sőt a templom kiegészítő /integráns/ részének mondható – éspedig a tempolom stílusa szempontjából. Építője honi (Rajec, Trencsén m.) naturalista mester, névleg Parzsicky (sic!). Tekintve, hogy a plébániának 6000 hívője van, az orgona nélkülözhetlen.

Nástroj bol v 50. rokoch 20. storočia vážne ohrozený. V archíve Pamiatkového úradu SR²¹⁴ som našiel dokumenty:

= (Popis organovej skrine) „Pruské r. kat. farský kostol. Barok skriňa organa je z 2. pol. 18. st. Je svetlá, krémová, rímsy sú ešte svetlejšie – farby slonovej kosti. Na hornej časti organa sú po stranách 2 anjelíci (telo aj draperiu majú bielu so zlatenými krídlami, zlatou stuhou vo vlasoch a s dlhou píšťalou v ruke). Smerom hore, trochu nižšie sú dve vázy (biele) so zlatenými kvetmi. V strede sú 2 biely anjelíci so zlatenými krídelkami, pred nimi bubienky. Voľné priestory medzi píšťalami a drevenou architektúrou vyplňajú zlatené rozviliny.

š. 420 cm 2 veľký anjely 120 cm, v. 700 cm

vázy 90 cm

malé anjely pravý 90 cm

ľavý 70 cm

1) drevo poškod črvotočom

2) rozsah poškodenia pôvod. fareb. vrstvy by sa mohol zistiť až po odstránení novších farebných náterov.

9. IV. 1959 SPÚ“

= (List farského úradu v Pruskom SPÚ.) „Nakoľko už je Vám známe u nás v farskom kostole je veľmi cenný organ. Ten však potrebuje rozhodne opravu – rekonštrukciu. F. úrad začal jednat' s Krnovom a SPÚ sem poslal p. Tučeka. Pretože dosiaľ KNV – Žilina cirkev. odd. žiadnu odpoveď na našu žiadosť o súhlas s prevedením rekonštrukcie a ja tiež nie som žiadan odborník na posudzovanie firemných ponúk, prosím SPÚ, aby sa veci ujal a prácu takrečeno riadil, lebo, len potom je záruka, že takáto cenná vec neutrpí újmu a súčasne bude i vyhovovať požiadavkám

²¹⁴ Názov inštitúcie po založení: Pamiatkový ústav (1951), Slovenský pamiatkový ústav- SPÚ (1954-1958), Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody-SÚPSOP (1958-1981), Štátny ústav pamiatkovej starostlivosti-ŠÚPS (1981-1991), Slovenský ústav pamiatko-vej starostlivosti (1991-1994), Pamiatkový ústav-PÚ (1994-2002), od 2002 Pamiatkový úrad Slovenskej republiky.

dneška. Tiež súčasne pripomínam, že naše finančné zdroje sotva budú stačiť na zakrytie takejto položky, preto SPÚ bude mať iste možnosť vychodiť subvencie pôsobením svojho vplyvu, keď že ide o pamiatku I. triedy, jako prof. Š. J. expert SPÚ – tu zreteľne prehlásil.“

= (Posudok prof. Šimka-Juhása na návrh Továrny na varhany Krnov na rekonštrukciu organa vo farskom kostole v Pruskom.) „Posudok ponuky na rekonštrukciu organa v r. k. farskom kostole v Pruskom, vypracovaný np. Továrny na varhany – Krnov. Tento posudok som mohol vypracovať až po prehliadke organa v Pruskom a po prevedení dokumentácie, ktorú pripojujem a na ktorú sa v posudku opieram.

1) návrh n. p. Továrny na varhany nerešpektuje smernice o ochrane hud. pamiatok, vydanú celoštátnou komisiou a to v takýchto bodoch.

A) nezachováva pôvodné zásuvkové vzdušnice, ktoré sú s výnimkou azda pedálovej vzdušnice vo veľmi dobrom stave a sú použiteľné, pritom zhotovené z kvalitného materiálu. Ich zachovanie zo zvukových dôvodov je samozrejme.

b) neponecháva píšťaly na svojom pôvodnom mieste, hlavne kovové. Prehliadkou organa sa totiž zistilo, že tieto píšťaly sú po náležitej úprave dobre použiteľné a pre zachovanie zvukovosti organa je to dokonca nutné.

c) svojvoľne mení dispozíciu, čím ničí zvukovosť starého nástroja i s jeho charakteristickými znakmi. Javí sa to v rozširovaní pozitívu o kvintu a akútu v zmenšení dispozície HW a v podstatných zmenách jej hlasového zloženia. Pedál mení natoľko, že ponecháva iba dva pôvodné registre, kým všetky ostatné mení. Vynecháva dokonca Principálbas 16', ktorý je v prospekte a ktorý nemožno hýbať už aj z dôvodov výtvarných.

D) Odhliadnúc už od toho, že návrh je už v dispozícii zle postavený, zaťažuje zvukovú stránku organa ešte množstvom sub a super spojok.

2) III. man. síce už nespadá priamo do problematiky zachovania pamiatok no keďže má doplňovať hist – a umelecky cenný nástroj po stránke zvukovej, nutno v tejto súvislosti konštatovať, že nie je vhodne riešený.

3) nový náter org. skrine nie je prípustný, ak nie je pôvodný – je potrebné buď ho zoškrabať a pôvodný retušovať alebo ak nie sú na to prostriedky, nechať ho v terajšom stave. Prípadné doplnenie organa treba previesť tak, aby sa tým výtvarný vzhľad organa neporušil, tj. neslobodno vnášať do vzhľadu skrine akékoľvek nové prvky. Firme, ktorá mohla vypracovať návrh s tak veľkými a závaž. nedostatkami týmto svedčí, že nemožno jej s dôverou zveriť tak závažnú úlohu. Keďže ide o zachovanie jedného z najcennejších nástrojov na Slov. odporúčam pokračovať v tejto veci s najväčšou zodpovednosťou a prípadne predložiť ju celoštátnej komisii. Bratislava 6. marca 1959 prof Šimko Juhás.“

Príloha č. 2

Močenok (organ je zapísaný v registri hnutel'ných NKP SR č. 2756)

Okres: Šaľa; Nitriansky kraj (Župa nitrianska); rím.-kat. farský Kostol sv. Klimenta, 1761

Dekanát: Močenok; Diecéza nitrianska

Kostol svätého Klimenta: Prvá kresťanská sakrálna stavba vznikla v Močenku v 9. storočí a súvisí s príchodom solúnskych bratov sv. Cyrila a sv. Metoda na územie Veľkej Moravy (niektorí historici však nevyklúčujú možnosť, že tu mohol byť kostolík či kaplnka už v predcyrilo-metodskom období). Bol to drevený kostolík zasvätený sv. Klimentovi, ktorý plnil funkciu Božieho chrámu aj pre okolité osady. Stál pravdepodobne na vyvýšenine, kde je dnes Kalvária. Na základe niektorých histo-

rických záznamov sa možno domnievať, že kostol zasvätený sv. Klimentovi stál v obci už v rokoch 1332 – 1337. Prvý priamy písomný záznam o jeho existencii je v listine datovanej 14. februára 1414. Ďalej sa potom spomína v už zachovaných farských matrikách v Močenku, a to v rokoch 1673 – 1674. Hovorí sa tu aj o zakúpení troch nových zvonov. Cenná je poznámka v matrike z roku 1688, ktorá spomína spevník v slovenskej reči, čo dokumentuje, že pri bohoslužbách sa spievalo po slovensky. Kostol však v dôsledku vojnových udalostí i pôsobenia prírodných živlov spustol natoľko, že nemohol dôstojne plniť svoju funkciu. Preto sa veriaci rozhodli postaviť nový chrám. Do stavby sa za podpory biskupa Blažeja Jáklina a miestneho farára Štefana Urbanovského pustili v roku 1691. V roku 1696 ho biskup Jáklín krátko pred svojou smrťou požehnal a potom boli urobené ešte dokončievacie práce. Ani tento kostol, vedľa ktorého stála murovaná zvonica, však neodolal ohňu, viackrát vyhorel – a muselo sa stavať znova. Výstavba dnešného Kostola sv. Klimenta sa začala v roku 1761, keď bol biskupom Imrich Esterházi. Rozhodol sa vybudovať väčší kostol a na inom mieste, než boli predchádzajúce. Od roku 1763 na stavbu, pri ktorej bol použitý aj materiál z predchádzajúceho kostola, dohliadal biskup Ján Gustíni (Guzstényi). Dokončená bola v roku 1765 a vzápätí vysvätená.

Organár: bratia Pažickí z Rajca

Rok postavenia: 1790 (dielenská kniha v KN): *1790 do Močenku 16 m za 600 zl.* (odpis dielenskej knihy Hock - Enyedi: A Pázsiczky-hagyaték): *(1790) Do Močenku 16 Mutatii za 600.*

Prestavby a opravy: 1848 opravoval organ Ignác Fazekaš z Trnavy za 260 zlatých, r. 1876 nástroj prestaval Vincent Možný, ktorý čiastočne urobil aj menšie dispozičné úpravy, postavil nový hrací stôl k ľavej bočnej stene sokla organovej skrine (pri čelnom pohľade), ďalej urobil novú pedálovú vzdušnicu a umiestnil ju do prehĺbenej organovej skrine, prehĺbil ventilovú komoru hlavného stroja, vymenil tónové ventily atď. Zaznamenané sú aj viaceré opravy mechov v 19. a 20. storočí. Poslednú väčšiu opravu realizovali r. 1976 Št. Gábor a P. Baxa z Košíc. Pri oprave sa čiastočne vrátili k pôvodnej dispozícii a vymenili pôvodné prospektové píšťaly za nové z organového kovu (žiaľ pôvodné píšťaly nezachovali).

Popis nástroja: Dvojmanuálový, sedemnást'registrový organ s pedálom (10+4+3). Rozsah manuálov je C – f³ s krátkou spodnou oktávou, teda 50 klávesov a tónov. Manuálové klaviatúry majú obvyklú farebnosť, dlhšie klávesy majú obloženie nepôvodné, z umelej hmoty. Pedál má rozsah C – a⁰ s krátkou spodnou oktávou, 18 klávesov a tónov. Pedálové klávesy sú rovnobežné, v jednej výškovej rovine, horné (kratšie) klávesy sú rovnako dlhé. Vzdušnice majú tónové kancely a sú zásuvkové. Vzdušnica I. manuálu /hlavného stroja/ stojí na úrovni nôh horných prospektových píšťal. Usporiadanie tónových kanciel na vzdušnici hlavného stroja – zľava (pri čelnom pohľade): D, F, A, H, cs0, ds0, f0, g0, a0, f3 ⇒ h0 (diatonicky), b0 ⇒ e3 (diatonicky), gs0, fs0, e0, d0, c0, B, G, E, C. Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Principál 8' C, D, E, F drevené otvorené píšťaly, v prospekte G, A, B, H, c0 ⇒ b0 (chromaticky); fs1 – cs3 (chromaticky) – spolu 35 píšťal z organového kovu z r. 1976.
2. Vox humana 8' v rozsahu C – e0 využíva píšťaly Principálu 8', od f0 má vlastné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, principálovej menzúry. Píšťaly v rozsahu od fs1 po cs3 stoja v horných častiach etážových polí č. 2 a 4 prospektu (nové píšťaly z r. 1976). Píšťaly sú ladené do výrazného chvenia k Principálu 8'.
3. Oktáva major 4' píšťaly E, F stoja v prospekte, ostatné vnútri – pôvodné cylindrické píšťaly z organového kovu. Usporiadanie prospektových píšťal zľava: f0, cs0, A, H, ds0 // cs3, h2, a2, g2, f2, ds2, cs2, h1, a1, g1 // horné pole: cs3-V, h2-V, a2-V, g2-V, f2-V, ds2-V, cs2-V, h1-V,

a1-V, g1-V // a0, g0, F4, E4, fs0, gs0, b0 // fs1, gs1, b1, c2, d2, e2, fs2, gs2, b2, c3 // horné pole: fs1-V, gs1-V, b1-V, c2-V, d2-V, e2-V, fs2-V, gs2-V, b2-V, c3-V // d0, B, G, c0, e0. (okrem hodnoty tónu neoznačené – Princípál 8'; V – Vox humana 8'; 4 – Oktáva 4').

4. Quinta 2 2/3' v celom rozsahu cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, princípalovej menzúry (register vyrobili Gábor – Baxa zrezaním z pôvodného štvorstopového registra Pažických) – cylindrické otvorené užšie menzúrované píšťaly, signované okrem hodnoty tónu aj literou S (asi Salicet). Píšťaly mali skriňové brady, ktoré boli pri úprave na Kvintu odstránené. Píšťaly budú nadletované, skriňové brady budú vrátené a register sa postaví na vzdušnicu HW. Všetky píšťaly registra Quinta 3' sa vyrobia úplne nové, podľa zvyklostí dielne.
5. Superoktáva 2' cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu.
6. Mixtura 3x C - 1 1/3' + 1' + 2/3'; oktavové repetície na tónoch f¹; f² (končí zbormi v polohe 5 1/3' + 4' + 2 2/3').
7. Dulciana 4' nepôvodné cylindrické užšie menzúrované píšťaly z organového kovu. Sem sa použijú rekonštruované píšťaly Salicetu 4' (ktorý bol úpravený na Kvintu 2 2/3').
8. Portunal 4' v celom rozsahu drevené otvorené užšiemenzúrované píšťaly.
9. Bordun 8' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.
10. Portunal 8' v celom rozsahu drevené otvorené píšťaly.

Pozitív – ako spodný pozitív, nachádza sa pod vzdušnicou hlavného stroja (ovládaný horným manuálom). Tónové kancely sú v poradí manuálových klávesov, kancela tónu C je pri pravej bočnej stene organovej skrine (pri čelnom pohľade), kancela f₃ pri ľavej bočnej stene. Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Princípál 4' v prospekte píšťaly C, D, E, F, G, A, B, H, c0, cs0, d0, ds0, f0, f1 ⇒ h1 – 20 nepôvodných píšťal z organového kovu (z r. 1976).
2. Oktáva 2' v prospekte stoja píšťaly C, D, E, F, f0 ⇒ h0 (chromaticky) – 11 nepôvodných píšťal. Prospektové píšťaly sú usporiadané v piatich píšťalových poliach prospektu 6 / 7 / 5 / 7 / 6 zľava (pri čelnom pohľade): A, H, c0, cs0, ds0, f0 // h1, b1, a1, gs1, g1, fs1, f1 // F, D, C, E, G // f0-2, fs0-2, g0-2, gs0-2, a0-2, b0-2, h0-2 // F2, E2, d0, D2, C2, B (okrem hodnoty tónu neoznačené – Princípál 4'; 2 – Oktáva 2').
3. Copula 4' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly. Vincent Možný pri prestavbe organa r. 1876 register nahradil Salicionálom 8' (Solicional). Roku 1976 sa Gábor s Baxom vrátili k pôvodnej dispozícii s Gedecktom 4' (pôvodný názov nepoznáam). Register má v rozsahu C – b1 drevené kryté píšťaly údajne zo zrušeného organa Pažických pre Súľov z r. 1772 (Gergelyi – Wurm: Historische Orgeln ... in der Westslowakei, s. 100). V rozsahu h1 – a2 má register novšie drevené kryté píšťaly (z r. 1976), v rozsahu b2 – f3 drevené otvorené píšťaly.
4. Copula 8' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.

Na pedálovej vzdušnici sú tónové kancely usporiadané zľava (pri čelnom pohľade): D, F, A, H, cs0, ds0, f0, g0, a0 - gs0, fs0, e0, d0, c0, B, G, E, C. Registre stoja na vzdušnici odpredu:

1. Oktávbas 4' drevené otvorené píšťaly. Samostatná píšťalnica.
2. Oktávbas 8' drevené otvorené píšťaly na vyšších nohách. Samostatná píšťalnica.
3. Subbas 16' drevené kryté píšťaly. Samostatná píšťalnica.

Traktúry sú mechanické, abstraktové.

Mechy sú umiestnené v samostatnej skrini za skriňou organa. Ide o nepôvodný (z r. 1976), pomerne malý plavákový mech s čerpacím mechom klinovým. Páka čerpacieho mecha je na ľavej (užšej) bočnej stene skrine mecha (pri čelnom pohľade). Elektrické čerpadlo vzduchu je umiestnené

v pravom zadnom rohu chóru (pri skrini mecha). Zachované sú správy o opravách mechov (už neexistujúcich). R. 1915 ich previezol do Bratislavy K. Bednár a opravil ich. Zaznamenaná je aj oprava mechov roku 1933 (O. Vážanský). Pôvodne mal organ mechy umiestnené na hornom chóre. Na chóre kde stojí nástroj bol problém ich umiestniť, lebo pôvodne bol obsadený aj priestor pri zadnej stene spodného chóru, a to pedálovou vzdušnicou. Táto bola možno aj rozdelená na dve časti – kvôli zadnému oknu. Vieme pozitívne, že mechy sa ťahali povrazmi.

Pôvodne mal nástroj hrací pult (Spielschrank) na zadnej stene sokla organovej skrine. Hĺbka organovej skrine a jej sokla však bola menšia, lebo pedál bol umiestnený zvlášť, pri zadnej stene chóru. Až pri prestavbe Vincenta Možného r. 1876 bola organová skriňa prehĺbená a pedálová vzdušnica umiestnená do jedinej skrine (k zadnej stene). Hrací stôl bol pristavaný k ľavej bočnej stene sokla organovej skrine (pri čelnom pohľade) tak, že organista sedí tvárou k organu. Drevené vysústružené registrové manubriá na vyťahovanie sú umiestnené po stranách manuálových klaviatúr v dvoch radoch. Na čelnej ploche majú z časti zachované terčíky Vincenta Možného s nemeckými názvami registrov. Kruhové terčíky z medeného plechu mali na čelnej ploche bielu emailovú vrstvu. Názvy registrov HW boli napísané čiernou farbou, názvy registrov pozívu zelenou a názvy pedálu červenou. Kde sa pôvodné terčíky nezachovali, boli nahradené nevkusnými rôznofarebnými terčíkmi z umelej hmoty s vygravírovanými názvami registrov. Dispozícia po prestavbe Vincenta Možného – vľavo hore: Viola di Gamba / 8, Fuss; Vox humana / 8, Fuss; Principal / 8, Fuss; Bordon / 8, Fuss; Portunal / 4, Fuss; dole: Portunal / 8, Fuss; Octavbass / 8, Fuss; Subbass / 16, Fuss; Octavbass / 4, Fuss. Vpravo hore: Copula (manuálová spojka); Super oct: / 2, Fuss; Principal / 4, Fuss; Solicional 8 Fuss; Flaut: maj: / 8, Fuss (registre pozitívu); dole: Mixtur / 3, Fach; Super. Oct: / 2, Fuss; Dulcian / 4, Fuss); Octav maj: / 4, Fuss. Za pedálovou klaviatúrou vpravo sú dve drevené šľapky. Dlhšia šľapka, vzdialenejšia od klaviatúry naraz zapína registre HW – Mixtúra 3x, Superoktáva 2', Kvinta 2 2/3', Oktáva 4' (spodný rad registrových manubrii vpravo). Kratšia šľapka (bližšie ku klaviatúre, ich zase spolu vypne). Ide teda o pevné kombinácie Forte a Piano. Do nástroja ich namontoval V. Možný. Nad klaviatúrou II. manuálu vľavo je nepôvodné biele tlačidlo s rozšírenou čelnou plochou, ktoré je označené na zelenom obdĺžnikovom štítku bielym vygravírovaným nápisom: Tremolo. Nad klaviatúrou II. manuálu vpravo je červená obdĺžniková tabuľka s bielym vygravírovaným textom vzťahujúcim sa na opravu r. 1976: Generálnu opravu previedli // Št. Gábor P. Baxa // Košice.

Organ sa od r. 2018 nepoužíva, robí sa jeho generálna oprava, statické zabezpečenie a konzervovanie proti drevokaznému hmyzu. Zvukovo bude organ obnovený do stavu pri jeho postavení r. 1790. Technicky to žiaľ nie je možné, pre chýbajúce detailné podklady.

Príloha č. 3

Szob (Maďarsko), rím.-kat. farský Kostol sv. Ladislava

Popis nástroja v publikácii: Solymosi Ferenc – Czár Atilla: Magyarország orgonái, Kiskunhalas 2005, s. 274.

Cégjelzés: nincs.

Szerkezet, nagyság: mechanikus csúszkaláda, II/15 (8+4+3).

Orgonaház: 1794: Ján Pažický készítette.

Irodalom: Templomtörténet a plébánián. Otmar Gergelyi Nyitra, 1974 ben kelt levele Szigethi Kilián hagyatékában. Acta Organologica 9. 1975, 160. Marian A. Mayer Bratislava, 2004. március 30-án kelt levele.

Az orgona története:

1794: Ján Pažický (Rajec) készítette 600 forintért.

1800: javították.

1856: javították.

1944: javították.

1955: Novoth Lajos (Vác) javította.

1974: a FMKV Orgonaüzeme tisztította, javította és hangolta.

1984: Novoth Lajos javította.

A templom előző organája 1754-ben készült, 6 regiszteres volt. Az egyházközség már 1794-ben elhatározta, hogy új, nagyobb orgonát épített a templomba. A rajeci Pažický család orgonaépítő tagjai közül valószínűleg Ján (vagy esetleg Ondrej) készítette a hangszert 1794-ben (vagy más forrás szerint 1802-ben) 600 Ft-ért. Ekkor felhasználták az előző orgona sípjait is. Ondrej Pažický, bár eredetileg molnárlegény volt, munkásságával egy fontos orgona építési központot alapított. A Pažický orgonaműhely Rajecban (Trencsén vármegye, ma SK-Rajec) működött kb. 1757-1875-ig. A család három generáción keresztül kb. 200 hangszert épített a 3 regiszteres kis pozitívtól a két-manuálos, 25 regiszteres, pedálos orgonáig. A legtöbb hangszer a Nyitrai Egyházmegye területére került, de jöttek megrendelések Sziléziából és Lengyelországból is. A szobi orgona sípsorai a barokk orgonaházban és a pozitívsekrényben helyezkednek el. A régi hagyományokhoz híven a díszes orgonaház tetején zenélő angyalok és Dávid király szobra látható.

DISZPOZÍCIÓ

I. HAUPTWERK C/E-c3

Principal 8'

Hohlflöte 8'

Gedacht 8'

Gamba 8'

Oktáv 4'

Flauta 4'

Quinta 3'

Blockflöte * 2'

II. POZITÍVWERK

PEDÁLWERK C/E-a0 18/18, síp/bill.

Flauta major 8'

Subbass 16'

Flauta minor 4'

Oktavbass 8'

Principal 4'

Principal 4'

Superoktáv 2'

Tremolo

Lábkapcsolók: P+I eltávolítva; I+II kopula szintén eltávolítva

Megjegyzés: *Blockflöte 2' regiszterhúzón tévesen Salizional 4' látható.

Dvojmanuálový 16-registrový organ z dielne Pažických, rok postavenia: 1794,²¹⁵ (dielenská kniha v KN²¹⁶): *1794 na Sobu 16 m. za 600 zl.* (odpis dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték): *1794 Na Sobu na 16 Mut. za 600).*

²¹⁵ Solymosi – Czár: Magyarország orgonái, s. 274 podľa iného prameňa aj r. 1802.

Popis nástroja: Nástroj má v skutočnosti 16 registrov (tak ako uvádza dielenská kniha), ale dispozícia uverejnená v publikácii Solymosi – Czár²¹⁷ udáva len 15 registrov. Rozsahy manuálov sú C – c3 s krátkou spodnou oktávou, 45 klávesov a tónov, rozsah pedálu je C – a0 s krátkou spodnou oktávou, 18 klávesov a tónov. Vzdušnice majú tónové kancely a sú zásuvkové, traktúry sú mechanické. Nástroj bol čiastočne prestavaný, upravená bola aj dispozícia. Najväčšia zmena oproti pôvodnému stavu je v tom, že pôvodne mal organ hrací pult na zadnej stene sokla organovej skrine. Dodnes to jednoznačne dokazujú otvory v dvoch a dvoch zvislých stĺpcoch po oboch bokoch manuálových klaviatúr. Teda hrací pult bol na rovnakom mieste ako v Močenku, alebo ev. a. v. kostole v Kulpíne. Až neskôr dostal samostatný, vpredu stojací hrací stôl. Dispozícia pozitívu a pedálu ostala bez zmeny. Zmeny boli na hlavnom stroji. Takmer s istotou vieme Pažickým pripísať prvých päť registrov stojacich na vzdušnici HW v poradí od prospektu: Principál 8', Oktáv 4', Hohlflöte 8' (drevené otvorené píšťaly), Flauta 4' (drevené otvorené píšťaly) a Krypt (Gedacht) 8' (drevené kryté píšťaly). Na ďalších pozíciách vzdušnice HW stoja registre Kvinta 2 2/3',²¹⁸ Blockflöte 2'²¹⁹ a Gamba 8'.²²⁰ Tieto tri registre majú nepôvodné kovové píšťaly. Za súčasným registrom Gamba stál ešte ďalší register, ktorý dnes nie je obsadený a ani jeho ovládanie nefunguje.²²¹

Príloha č. 4

Višňové (organ je zapísaný v registri hnutelných NKP SR č. 153)

Okres: Žilina; Žilinský kraj; rím.-kat. farský Kostol sv. Mikuláša, 1783

Dekanát: Rajec; Diecéza žilinská

Kostol sv. Mikuláša: V dávnych časoch bolo Višňové majetkom pánov hradu Lietava. V listinách sa spomína prvýkrát roku 1393. Uprostred vtedy neveľkej, roztratenej obce, priamo na pravom brehu riečky, dal roku 1514 richtár Wyšnovsky postaviť malý nenáročný, jednolodňový gotický kostolík s drevenou zvonnicou. Okolo kostola ponechal ohradené miesto pre cintorín. Zasvätený bol sv. Mikulášovi, ktorému je zasvätený aj terajší pútnický chrám. Najstarší zachovaný záznam o Višňovskej Panne Márii je v kanonickej vizitácii z roku 1674 uloženej v biskupskom archíve v Nitre, kde sa spomína, že socha bola na bočnom oltári a je vo zvláštnej úcte. Pomoc, radu a útechu tu vyhľadávali nielen poddaní, ale aj nižšia šľachta zo širokého okolia. Milostivá socha predstavuje sediacu Pannu Máriu, ktorá kŕmi malého Ježiška. Vytvoril ju neznámy ranobarokový majster v polovici 17. storočia, hoci má mnoho podobnosti s gotickým slohom. Príliv pútnikov a ich štedrosť sa odzrkadľovala v umeleckom pretváraní starého kostolíka. Pútnický kostolík vo Višňovom nestačil pojať veľké množstvo pútnikov, preto bol v priebehu niekoľkých desaťročí až trikrát rozšírený. Lenže ani po treťom zväčšení jeho veľkosť nestačila, ba začal ohrozovať návštevníkov, lebo na viacerých miestach popraskal. V polovici 18. storočia sa presťahoval do Višňového bohatý kremnický občan Ján Laffiri (Zaffiri). Pochádzal z talianskej Ravenny a ako právnik bol v Kremnici notárom a neskôr aj richtárom. Keďže ochorel na tuberkulózu poradili mu

²¹⁶ 1876, č. 8, s. 62.

²¹⁷ Solymosi – Czár: Magyarország orgonái, s. 274..

²¹⁸ Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Quint / 2 2/3'.

²¹⁹ Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Szalicionál / 4'.

²²⁰ Na nepôvodnom manubriu označená I. m. / Gamba / 8'.

²²¹ Manubrium ovláda Tremulant.

lekári pobyt v lesnatom priestore. Višňové si vybral aj preto, že vedel o výskyte zlata vo Višňovskej doline. Ján Lafirri, ako majiteľ obce sa stal udržiavateľom kostola. A keďže videl jeho neutešený stav, rozhodol sa vymôcť výstavbu nového kostola u nitrianskeho biskupa Jána Gustínyho, aby stavbu povolil. Medzitým povolal z Kremnice skúseného architekta Petra Millera, ktorý navrhol postaviť nový kostol na doterajšom mieste. Novostavbu riešil tak, že starý kostol nechal stáť a okolo neho dvíhal múry nového, neskorobarokového kostola. Stavbu prevádzalo deväť murárskych majstrov pod vedením Petra Millera. Základný kameň bol položený r. 1769 a r. 1782 bol kostol celý zastrešený. Žilinský rodák Daniel Dlabáč v r. 1782 daroval kostolu hlavný oltár. Oltárnym obrazom bol obraz Navštívenia Panny Márie, ktorý je aj na dnešnom oltári. 29. septembra 1783 bol kostol slávnostne posvätený. Pri tejto príležitosti bola milostivá soška za okázalých slávností prenesená na hlavný oltár. Ostatné zariadenie bolo inštalované po vysviacke. Oltár sv. Antona Paduánskeho v roku 1797 a oltár sv. Mikuláša v roku 1802. Lavice z červeného smreka vyhotovil Krištof Laur z Mošoviec (1795), kazateľnicu traja nitrianski majstri (1796), organ Ján Pažický z Rajca (1797), a krstiteľnicu Rajčan Jozef Točkovič (1810). Roku 1816 nariadil nitriansky biskup Jozef Kluch dokončiť obidve veže. Všetky výdavky financoval sám. Výmalbu interiéru urobil v rokoch 1901 – 1902 slovenský maliar Jozef Hanula. Kostol má dĺžku 46 metrov a v najširšom mieste meria až 27 metrov.

Organár: Ján Pažický z Rajca

Rok postavenia: 1797 (dielenská kniha v KN): *1797 do Vyšňového 20 m za 1000 zl.* (odpis dielenskej knihy Hock – Enyedi: A Pazsiczky-hagyaték): *1797 Do Višňoveho 20 Mut. 1000.*

Prestavby a opravy: nástroj bol relatívne ušetrený od nešetrných zásahov. Zaznamenané sú viaceré drobné opravy Juraja Pažického v rokoch 1801 – 1838. Väčšiu opravu robil v rokoch 1889 – 1890 Ján Pažický junior. Roku 1913 dodal Karel Neusser z Nového Jičína nové klaviatúry. Posledná veľká oprava bola realizovaná roku 1980 firmou Rieger-Kloss. Nemožno ju hodnotiť pozitívne. Boli pri nej vymenené všetky pôvodné prospektové píšťaly, píšťaly registrov I. manuálu Flauta maior 8' a Flauta minor 4' neboli opravené a ani osadené na vzdušnicu (dodnes sú pohádzané za organovou skriňou I. manuálu cis strany). Už čoskoro po oprave resp. už aj pri kolaudácii sa začali objavovať problémy, najmä s ťažkým chodom zásuviek atď.

Popis nástroja: Dvojmanuálový, 20-registrový organ s pedálom (10+6+4). Manuály majú klávesový aj tónový rozsah C – f³ s krátkou spodnou oktávou, 50 klávesov a tónov. Manuálové klaviatúry majú inverznú farebnosť, na dlhších (spodných) klávesoch je obloženie z čierneho materiálu z umelej hmoty (čierny akrylon). Pedál má rozsah C – a⁰ s krátkou spodnou oktávou, 18 klávesov a tónov. Pedálové klávesy sú rovnobežné, v jednej výškovej rovine. Vzdušnice majú tónové kancely a sú mechanické zásuvkové. Vzdušnica I. manuálu je rozdelená na c a cis stranu, ktoré stoja v dvoch samostatných skriniach. V ľavej organovej skrini (pri čelnom pohľade) je vzdušnica cis strany, v pravej skrini je vzdušnica c strany. Na vzdušnici cis strany je usporiadanie tónových ventilov (tónových kanciel) zľava doprava (k osi symetrie): f⁰ → f³ (diatonicky), dis⁰, cis⁰, H, A, F, D. V pravej organovej skrini je usporiadanie zľava do prava: C, E, G, B, c⁰, d⁰, e³ → e⁰ (diatonicky). Registre stoja na vzdušnici v poradí odpredu (od prospektu):

1. Princípál 8' v rozsahu C – h⁰; gis¹ – a² v prospekte (34 píšťal) – cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu bez brád pochádzajú z poslednej opravy organa r. 1980. Píšťaly c¹ – g¹; b² – f³ sú pôvodné cylindrické otvorené z organového kovu. Stoja vnútri.
2. Vox humana 8' v basovej polohe v rozsahu C – H nemá vlastné píšťaly, ale využíva píšťaly Princípálu 8'. Od c⁰ cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu princípalovej menzúry

ladené do chvenia. Časť píšťal v rozsahu $fs^0 - h^0$; $gis^1 - a^2$ (20 píšťal) stojí v prospekte (píšťaly z r. 1980). Registre Principál 8' a Vox humana 8' stoja na spoločnej píšťalnici. Aby vznikol efekt vibráta, je potrebné vytiahnuť nielen manubrium registra Vox humana ale aj Principálu 8'. Usporiadanie prospektových píšťal zľava doprava (pri čelnom pohľade): $h^0V, a^0V, g^0V, f^0, g^0, a^0, h^0 // a^1, h^1, cis^2, dis^2, f^2, g^2, a^2 // a^2V, g^2V, f^2V, dis^2V, cis^2V, h^1V, a^1V // dis^0, cis^0, H, A, D, F - - E, C, G, B, c^0, d^0 // gis^1, b^1, c^2, d^2, e^2, fis^2, gis^2 // gis^2V, fis^2V, e^2V, d^2V, c^2V, b^1V, gis^1V // b^0, gis^0, fis^0, e^0, fis^0V, gis^0V, b^0V$ (okrem hodnoty tónu neoznačené – Principál 8', V – Vox humana 8'). Pred opravou r. 1980 boli zachované pôvodné prospektové píšťaly. So zachovaním počítal aj pôvodný projekt opravy. Prečo sa tak nestalo, neviem! V oboch častiach prospektu hlavného stroja sú píšťaly usporiadané: 7 / 7 / 7 / 6 --- 6 / 7 / 7 / 7. V horných častiach etážových malých prospektových polí sú len drevené atrapy píšťal.

3. Oktáva 4' cylindrické otvorené pôvodné píšťaly z organového kovu.
4. Kvinta 1 1/3' na tóne f^0 repetuje oktavovou repetíciou do polohy 2 2/3'. Je ťažké posúdiť či ide o pôvodné riešenie, nakoľko pred opravou r. 1980 na mieste Kvinty stál register Aeolina 8', ale je to pravdepodobné. Registre Oktáva a Kvinta stoja na spoločnej píšťalnici.
5. Superoktáva 2' pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu s polkruhovými lábiami, bez brád.
6. Mixtúra 3x C – 1' + 2/3' + 1/2'; oktavové repetície na tónoch f^0, f^1, f^2 . Zbory Mixtúry sú od f^2 v polohe 8' + 5 1/3' + 4'. Pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, bez brád. Registre Superoktáva a Mixtúra stoja na spoločnej píšťalnici.
7. Flauta minor 4' – v súčasnosti chýbajú nielen všetky píšťaly, ale aj časť píšťalnice. Podľa vyhodnených píšťal vzadu za cis stranou skrine hlavného stroja možno usudzovať, že register mal drevené otvorené píšťaly.
8. Flauta maior 8' – v súčasnosti chýbajú všetky píšťaly. Podľa vyhodnených píšťal vzadu za cis stranou skrine hlavného stroja možno usudzovať, že register mal drevené kryté píšťaly. Registre Flauta minor a Flauta maior stoja na spoločnej píšťalnici.
9. Portunflauta 8' drevené otvorené píšťaly. Samostatná píšťalnica.
10. Viola di gamba 8' – píšťaly v rozsahu veľkej oktávy sú drevené otvorené, od c^0 užšie menzúrované cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Samostatná píšťalnica.

Za manuálovými vzdušnicami je umiestnená pedálová vzdušnica. Je tiež delená na c a cis stranu. Pedálové vzdušnice sú však umiestnené oveľa nižšie ako manuálové. V ľavej organovej skrini je vzdušnica cis strany (tóny D, F, A, H, $cis^0, dis^0, f^0, g^0, a^0$) v pravej organovej skrini vzdušnica c strany (tóny C, E, G, B, $c^0, d^0, e^0, fis^0, gis^0$). Ventily vo ventilových komorách sú usporiadané v uvedenom poradí, pričom ventily najhlbších tónov sú bližšie k bočným stenám pri osi symetrie, tónové ventily najvyšších tónov pri vonkajších bočných stenách organových skriň. Na pedálovej vzdušnici stoja registre v poradí odpredu:

Superbas 4' - drevené otvorené píšťaly.

Quintbas 6' (5 1/3') – drevené otvorené píšťaly. Píšťaly Superbasu a Kvintbasu stoja na spoločnej píšťalnici v jednom rade.

Oktávbas 8' – drevené otvorené píšťaly.

Subbas 16' – drevené otvorené (sic!) píšťaly.

Pozitív je umiestnený v zábradlí chóru. Usporiadanie tónových kanciel sprava doľava (pri čelnom pohľade): C, E, G, B, $c^0, d^0, e^0 \rightarrow f^3$ chromaticky, dis^0, cis^0, H, A, F, D . Registre stoja na vzdušnici pozitívu v poradí odpredu (od prospektu):

1. Princípál 4' píšťaly v rozsahu $C \rightarrow gis^0, f^1 \rightarrow h^1$ (24 píšťal) stoja v prospekte. Pôvodné prospektové píšťaly boli nahradené novými roku 1980. Sú cylindrické otvorené z organového kovu, bez brád. Ostatné píšťaly Princípálu stoja vnútri a mali by byť pôvodné.

2. Oktáva 2' – cylindrické otvorené píšťaly princípálovej menzúry. Píšťaly v rozsahu $f^0 \rightarrow h^0$ (7 píšťal) stoja v prospekte a pochádzajú z r. 1980. Usporiadanie prospektových píšťal v piatich píšťalových poliach 5 / 7 / 7 / 7 / 5. Píšťaly sú usporiadané zľava (pri čelnom pohľade): D, F, A, H, $cis^0 / f^1, fis^1, g^1, gis^1, a^1, b^1, h^1 // gis^0, fis^0, e^0, d^0, dis^0, f^0, g^0 // h^0, b^0, a^0, gis^0, g^0, fis^0, f^0 // c^0$, B, G, E, C (okrem hodnoty tónu neoznačené – Princípál 4', 2 – Oktáva 2').

3. Mixtúra $2x C - 1' + 2/3'$; oktavové repetície sú na tónoch $c^1; c^2$. Mixtúra končí zbormi v polohe $4' + 2 2/3'$. Pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, bez brád.

Copula maior 8' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.

Copula minor 4' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.

Dulciana 4' – v rozsahu C – H má spoločné píšťaly s Copulou minor 4', od c^0 cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Kovové píšťaly sú nepôvodné z r. 1980. Pôvodne mohol mať register od c^0 lievnikové otvorené píšťaly.

Traktúry sú mechanické. Hracia traktúra pozitívu je bodcová. Aj hracia traktúra I. manuálu je v prvom úseku (v hracom stole) bodcová. Za skriňou hlavného stroja c strany je nepôvodný plavákový mech s čerpacím mehom klinovým. Páka čerpaceho mecha je na stene skrine mecha v medzere medzi oboma skriňami hlavného stroja. V súčasnosti je páka pod podlahou pódia, ktoré je postavené medzi oboma skriňami. Nad ňou je zvislý výrez pre ukazovač vzduchu v mechu a ešte vyššie je držiak pre kalkanta. Elektrické čerpadlo vzduchu je v podveží ľavej veže kostola (pri čelnom pohľade na veže a hlavný vstup do kostola). Hrací stôl je pristavaný k zadnej stene pozitívu. Na zadnej stene má manuálové aj pedálovú klaviatúru. Drevené vysústružené registrové manubriá na vyťahovanie sú usporiadané vo dvoch stĺpcoch po päť manubrii po oboch stranách manuálových klaviatúr. Označené sú na nepôvodných obdĺžnikových štítkoch z umelej hmoty umiestnených vedľa manubrii. Štítky manubrii pozitívu a pedála sú čierne s bielymi vygravírovanými nápismi, štítky I. manuálu sú biele s čiernymi vygravírovanými nápismi – manubriá vľavo od klaviatúry (z pohľadu organistu):

stĺpec vzdialenejší od klaviatúry

II. Dulciana 4' (č)

I. Vox humana 8' (b)

I. Flauta maior 8' (b)

I. Portunflauta 8' (b)

P. Octavbass 8' (č)

stĺpec pri klaviatúre

II. Copula minor 4' (č)

II. Copula maior 8' (č)

I. Principal 8' (b)

I. Flauta minor 4' (b)

P. Subbass 16' (č)

Pod registrovými manubriami vľavo (pod stĺpcom bližšie ku klaviatúre je ešte jedno manubrium, ktoré má iný tvar ako ostatné (je ploché). Toto manubrium ovláda manuálovú spojku. Je označené na bielom štítku na stojato II / I.

manubriá vpravo - (zhora nadol):

stĺpec pri klaviatúre

II. Mixtura $2x 1'$ (č)

I. Octava 4' (b)

I. Superoctava 2' (b)

I. Viola di gamba 8' (b)

P. Quintbass 6' (č)

stĺpec vzdialenejší od klaviatúry

II. Principal 4' (č)

II. Octava 2' (č)

I. Quinta $1 \frac{1}{2}' - 3'$ (b)

I. Mixtura $3x 1'$ (b)

P. Superbass 4' (č)

Na zadnej stene hracieho stola vpravo je čierna obdĺžniková tabuľka s bielo vygravírovaným textom: 1797 – Ján Pažický, Rájec (sic!) // 1980 – Rieger – Kloss, Krnov. Vľavo na zadnej doske hracieho stola (vedľa registrových manubrií) je spínač elektrického čerpadla vzduchu so svetelnou kontrolkou (tlejivkou).

Organ sa používa, je však v nevyhovujúcom technickom stave (na I. manuáli chýbajú kompletne dva registre, pedálové registre Subbas 16' a Octavbas 8' sa nedajú ovládať (sú stále vypnuté), problémy sú aj s manuálovými hracími traktúrami (viaceré tónové ventily nezatvárajú a sú priviazané gumičkami, viaceré píšťaly sú poškodené atď. Nástroj by si vzhľadom na svoju historickú hodnotu zaslúžil podrobné zdokumentovanie a zhodnotenie súčasného stavu (vrátane štúdia archívnych materiálov) a následne citlivé reštaurovanie.

Príloha č. 5

Kulpín (Srbsko), ev. a. v. kostol

Popis nástroja: Dvojmanuálový, pôvodne 18-registrový organ. Rozsah manuálových klaviatúr C – c³ s krátkou spodnou oktávou (neskôr upravené na E – c³ chromaticky). Pedál mal pôvodný rozsah C – a⁰ s krátkou spodnou oktávou, 18 klávesov a tónov (neskôr tiež upravené na E – a⁰ chromaticky). Vzdušnice majú tónové kancely a sú zásuvkové. Traktúry sú mechanické.²²² Organ pôvodne nebol stavaný pre Kulpín. Sem ho preniesol brezovský organár Gustáv Adolf Molnár roku 1891 za 1141 zlatých. Organ tiež prešiel viacerými úpravami a zmenami. V prvom rade treba spomenúť nahradenie hracieho pultu, ktorý bol na zadnej stene sokla organovej skrine samostatným hracím stolom. Je pravdepodobné, že úpravu urobil G. A. Molnár, ktorý už nepostavil organovú skriňu do zábradlia chóru, ale posunul ju ďalej od zábradlia chóru. Do zábradlia chóru postavil samostatný hrací stôl. Takéto riešenie si vynútilo aj ďalšie úpravy, napr. zrušenie prospektu pozitívu, ktorého píšťaly by neboli nijako chránené. Prečo bol zrušený jeden z registrov hlavného stroja nie je známe. Staršie názvy registrov, ale tiež nie pôvodné, sa zachovali na bielych papierových obdĺžnikových štítkoch nalepených vedľa štvorcových otvorov pre registrové manubriá v dvoch zvislých stĺpcoch po päť, po oboch stranách manuálových klaviatúr na zadnej stene sokla organovej skrine:²²³

Vľavo – vonkajší stĺpec:

Manual / Geigen Princ: / 8 Fuss

4 Manual / Violine / 2 Fuss

6 Pedal / Oktava / 4 Fuss

8 Pedal / Quinta / 6 Fuss

10 Kopula (spojka)

Vpravo – vnútorný stĺpec:

Manual / ... Gamba / 8 Fuss

Manual / Hohlflöte / 8 Fuss

Positiv / Flauta maj / 8 Fuss

Positiv / Flauta min / 4 Fuss

Evakuant

vnútorný stĺpec:

2 Manual / Principal / 8 Fuss

3 Manual / Oktava / 4 Fuss

5 Manual / Mixtura / 3 fach

7 Positiv / Oktava / 2 Fuss

9 Positiv / Principal / 4 Fuss

vonkajší stĺpec:

Manual / Quintadena / 8 Fuss

Manual / Portunal / 8 Fuss

Manual / Flauta amab / 4 Fuss

Pedal / Bass / 8 Fuss

Pedal / Subbass / 16 Fuss

²²² Organová interpretácia v Evanjelickej cirkvi v Srbsku. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, 2011.

²²³ Za fotodokumentáciu ďakujem organistovi a organológovi MgA. Jankovi Siromovi PhD.

Manubrii bolo dvadsať, ale len osemnásť ovládalo znejúce registre, jedno z nich manuálovú spojku a posledné tzv. Evakuant.²²⁴

Na novom samostatnom hracom stole už je len osemnásť registrových manubrii – v hornom vodorovnom rade vždy po päť a v spodnom po štyroch. Keďže jedno manubium slúži na ovládanie manuálovej spojky, organár, ktorý montoval nový samostatný hrací stôl jeden register vedome „ožeľel“. Tým registrom je Portunal 8', register hlavného stroja.

Na novšom samostatnom vpredu stojacom hracom stole sú po oboch stranách manuálových klaviatur manubriá v dvoch vodorovných radoch pod sebou: vľavo hore: Octav / 2', Principal / 4', Flöte / 4', Stilge, / dackt / 8', Man. Cop. / ---.--- (oranžové terčíky), vľavo dole: Octav / 4', Quintbas / 6' (nad s značka za skratku), Octavbas / 8' (nad s značka za skratku), Subbass / 16' (biele terčíky). Vpravo hore: Salicional / 8', Hohlfloet / 8', Quinta, / tona / 8', Geig: / Princip: / 8', Principal / 8'; vpravo dole: Fl. / Amabilis / 4', Octav / 4', Picollo / 2', Mixtur / 2 Fach.

Príloha č. 6

Dubnica nad Váhom

Okres: Ilava; Trenčiansky kraj; rím.-kat. farský Kostol sv. Jakuba

Dekanát: Ilava; Diecéza žilinská

Dokumentácia: Diecézny archív Nitra. Dubnica.

Odd. rekvirácie zvonov a organových píšťal 1915 – 1918. I / 5 (D)

„Fötisztelendö Egyházmegyei Hatóság !

A 3234. sz. Felhívás folytán tiszteletteljesen jelentem, hogy.

1. Máriatölgyes község
2. Plébánia, egyuttal bucsujáró templomában elhelyezett értékes orgona
3. Készítési ideje. 1784 ik év, talált felirat szerint.
4. Összetétele:

I. manual

1. Hohl flauta 8 Fuss
2. Flauta major 8 "
3. Principal 8 "
4. Salicional 8 "
5. Quintatöna 8 "
6. Flauta minor 4 "
7. Gemshorn 4 "
8. Quinta 3 "
9. Rausch Quinta 2 "
10. Mixtura 4 "
11. Principal 4 "
12. Super Oct. 2 "
Man. Copula

²²⁴ Obyčajne zariadenie na rýchle vypustenie vzduchu z mechu.

II. Manual

1. Hohlflauta 4 F.
2. Flauta major 8 "
3. Dulciana 4 "
4. Super Oct. 4 "
5. " " 1 "
6. Principal 4 "
7. Quinta 3 "

III. Pedal

1. Principal B. 16. F.
2. Sub Bass 16 "
3. Quintbass 6 "
4. Octav 4 "
5. Principal 8 "
6. Octav Bass 8 "

5. Az orgona külső alakja és kiállítása művészi. Ugy ez körülmény, valamint régisége, s hogy kegyhely templomában van felállítva, nyomósan indokolják felmentését.

Máriatölgyes 1917. évi Október hó 31 – én.

legmélyebb tisztelettel Benyák József plebános“

Príloha č. 7

Modra (organ je zapísaný v registri hnutelných NKP SR č. 11069)

Okres: Pezinok; Bratislavský kraj; rím-kat. Kostol sv. Jána Krstiteľa

Dekanát: Pezinok; Arcidiecéza bratislavská

Popis nástroja: Dispozícia podľa názvov registrov pri registrových manubriách na hracom pulte organa (okrem registrov pozitívu, ktoré sú veľmi poškodené).

Vľavo:

Flauta dolc

8 Fuss M.

Dulciana

8 Fuss M.

Quintadena

8 Fuss M.

Flauta amabile

4 Fuss M.

ContraBass 8 Fus:

Ped.

Principal

8 Fuss M.

SuppBass 16 Fuss

Ped.

Vpravo:

Torlemento

Flöte offen

4 Fuss M.

Flote 2 Fuss M.

Spitz Flöte

4 Fuss M.

Quint 3 Fuss M.

Mixtur 4 fach M.

BaritonBass 4 Fuss

Ped.

Violo

Dokumentácia: Dispozícia podľa Gergelyi – Wurm: ²²⁵

HAUPTWERK (C – c3)

POSITIV (Oberwerk)

Principal 8´

Bariton Fl. 8´

Flauto dolce 8´

Flauto dolce (?)

Dulciana 8´

Principal 4´

Quintadena 8´

Octava 2´

Flauta amabile 4´

Quinta 1 1/2´

Spitzflöte 4´

Fl. Piccolo 1´

Flöte offen 4´

Quint 3´

PEDAL (C-a0/12 Töne rep.)

Flöte 2´

Supp Bass 16´

Mixtur 4 fach

Contra Bass 8´

Bariton 4´

Violon 2´

Torlemento (Manualkoppel)

Príloha č. 8

Púchov

Okres: Púchov; Trenčiansky kraj; rím.-kat. farský Kostol Všetkých svätých

Dekanát: Púchov; Diecéza žilinská

Dokumentácia: Diecézny archív Nitra. Púchov Odd. rekvirácie zvonov a organových píšťal 1915 – 1918.

Správa nitr. Biskupovi z 31. Októbra 1917

„Illustrissime ac Reverendissimi-me Domine Episcopo, Domine Praesul ac Pater in Christo (sui tui?)
Gratiosissime ! Humillime infrascriptus ín obsequium gratiosi Rescripti de (??) 26 Octobris a. c. N^o
3234. hicce (?) reverenter opositum 1. Relationem, de Organo in parochiali Ecclesia Puho-ensi ad
fovendam promovendamque populi fidelis m inserviente, Illustritati Vestrae Episcopali cum

²²⁵ GERGELYI – WURM (1980), s. 40.

reverentia substernens, humillime ad bennignam notitiam perfero (?), Organum istud Visitatione Canonica teste, iam ante annum 1829 in Ecclesia hac munificentia Benefactorum et obtutione fidelium, ad splendorem, qui summa quoque visitur formatum esse. Organum hoc est artificione et solide constructum, sumusque eius pulchra et anvenus est valde. Registra sunt in eodem N^o 16 manualia vero N 2. His in considerationem sumptis, praesumo Illustritatem Vestram Episcopalemmillimis exorare precibus, signaretur Illustritas Vestra Episcopalis gratioso suo interventu penes Excelsum Ministerium bellicum, benignissime efficere, ut fistulae a zinco formatae in Organo etiam ulterius permanere possint, ... usus Organi penes divisiam publicum cultum cesset. In reliquo allis Praesulcis gratiis humillime commendatus, cum imo (?) cultu ac summa Veneratione et sacrae dexterarum maneo. Illustritatis Vestrae Episcopalis obedientissimus in Xto filius Paulus Dermisek Hon. V A Dia. Et Parochus Puhovensi. Sig. Puhó die 31 octobris 1917.

A község neve: Puhó; Mely templomban van az orgona elhelyezve: Az orgona van a puhoi r.k. templomban elhelyezve; Készítési ideje: A puhoi r. kath. Visitatio Canonica tanúsága szerint már 1829 év előtt létezett; [celkom dole]: Kelt Puhón 1917 okt. 31 én.“

[d'alsia strana]: „Register felirata, száma és a manualok száma: Registerek nevei jobb oldalon: 1) Principal 4 f. 2) Superoctava 2 f. 3) Mixtura 3 fa , 4) Flauta trauer 4 futis, 5) Salicet 4 futis , 6) Super octava 2 futis , 7) Octava major Baloldalón: 8) Flauta minor 4 futis, 9) Copel flauta 8 f, 10) Principal 8 f, 11) Quintadena 8 f, 12) Flauta major 8 f. 13) Flauta trauer 8 f. Pedal 14) Subbas 16 f. 15) Violonbas 8 f. 16) Violinbas 4 f. Tehát register van összesen 16 és 2 manuale.; A felmentési kérés indokolása. Mivel puhoi r. k. templomi orgona már 1829 év előtt mint Visitatio Canonica mutatja létezett és mint ilyen történeti műkincs nagy képzőművészeti és zeneművészeti értékkel bír s így isteniszteletnél nélkülözhetetlenül szükséges. Bátorodom Méltóságos és Főtisztelendő Kegyelmes Püspök Urat legalázatosabban kérni. Méltoztatnék M. Kir. Nagyméltóságú Honvéd Miniszter Úrnál a puhoi r. k. templomi orgona ón sípjainak felmentését kegyelmesen kieszközölni. Dermisek (?) Paulus H. alesperes, puhoi r.k. plebános.“

Dispozíció organa (9+4+3), prepis:

HW

| | |
|------------------|------------------|
| Principal 8' | Flauta trauer 4' |
| Flauta trauer 8' | Salicet 4' |
| Copel flauta 8' | Superoctava 2' |
| Quintadena 8' | Mixtura 3 fach |
| Octava major 4' | |

Pozitív

| | |
|-----------------|-----------------|
| Flauta major 8' | Flauta minor 4' |
| Principal 4' | Super octava 2' |

Pedál

| | |
|---------------|---------------|
| Subbass 16' | Violinbass 4' |
| Violonbass 8' | |

Príloha č. 9

Teplička nad Váhom

Okres: Žilina; Žilinský kraj; rím.-kat.farský Kostol sv. Martina

Dekanát: Varín; Diecéza žilinská

Dokumentácia: Diecézny archív Nitra. Teplička nad Váhom. Odd. rekvirácie zvonov a organových píšťal 1915 – 1918.

„Méltóságos Főtisztelendő Püspök Úr ! F. é. Október hó 16 – án kelt felhívása alapján van szerencsém mély tisztelettel jelenteni, hogy a vágtaolcái r. kat. plebánia területén csak egy orgona van, még pedig a vágtaolcásai r. kat. plebániái templomban. Készítési ideje a Can. Visitatio szerint: 1811. év; register. felirata:

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 1.) Flauta P. | 10.) Octava P. |
| 2.) Flot minor | 11.) Fortunal (sic!) |
| 3.) Vox humana | 12.) Octava D |
| 4.) Octava bass | 13.) Quinta |
| 5.) Flot maior P. | 14.) Principal P. |
| 6.) Principal | 15.) Mixtura |
| 7.) Salicional | 16.) Super Octava |
| 8.) Flot maior B. | 17.) Quinta Bass P. |
| 9.) Sub Bass | |

Dispozícia organa pravdepodobný prepis:

HW

| | |
|---------------|-----------------|
| Principal 8' | Octava 4' |
| Vox humana 8' | Flot minor 4' |
| Portunal 8' | Quinta 3' |
| Flot major 8' | Super Octava 2' |
| Salicional 8' | Mixtura |

Pos

| | |
|---------------|-----------|
| Flot major 8' | Flauta 4' |
| Principal 4' | Octava 2' |

Pedál

| | |
|----------------|----------------|
| Subbass 16' | Quinta Bass 6' |
| Octava Bass 8' | |

=A register száma tehát: 17.

A manuálok száma: 2.

Alázattal kérjük Méltóságodat, kegyeskedjék fentjelzett orgonánkat a felmentendők közé felvenni avval az indokolással, hogy régészeti és műbecscsel bir, nem is szólva arról a lelki depressióról, melyet annak elvétele a hivek lelki világára gyakorolna.

Kérésemhez az önzás hivek kérelmét csatolva vagyok Méltóságodnak legalázatosabb fia, dr. Kmetykó Károly plebános. (vľavo je podpísaný – Adámék Ignác koz (?) esperes.).

=Méltóságos Főtisztelendő Püspök Úr !

Tegnapi jelentésemet heleyesbítve és kiegészítve van szerencsém tisztelettel jelenteni, hogy Vágtaolcán a plebániái templomban levő régészeti és művészeti becscesel biró orgonán kívül, melynek

felmentését tegnap kértük, még egy másik kis orgona is találtatik, még pedig a kastélyi templom chórusán. Minthogy ez fentemlitett kellékekkel nem rendelkezik s ritkán is használjuk, azért, ennek (a kastélyi templom orgonájának) felmentését nem kérelmezzük. Maradtam felszentelt Kezét csókolva Méltóságodnak leklázatosabb fia dr. Kmetykó Károly plebános. Vágtapolcán, 1917. Nov. 4.“

Príloha č. 10

Tvrdošín

Okres: Tvrdošín; Žilinský kraj; rím.-kat. farský Kostol Najsvätejšej Trojice

Dekanát: Trstená; Diecéza spišská

Organár: dielňa Pažických

Rok postavenia: 1776 (dielenská kniha v KN): *19 reg. do Twrdossina 750 zl.*

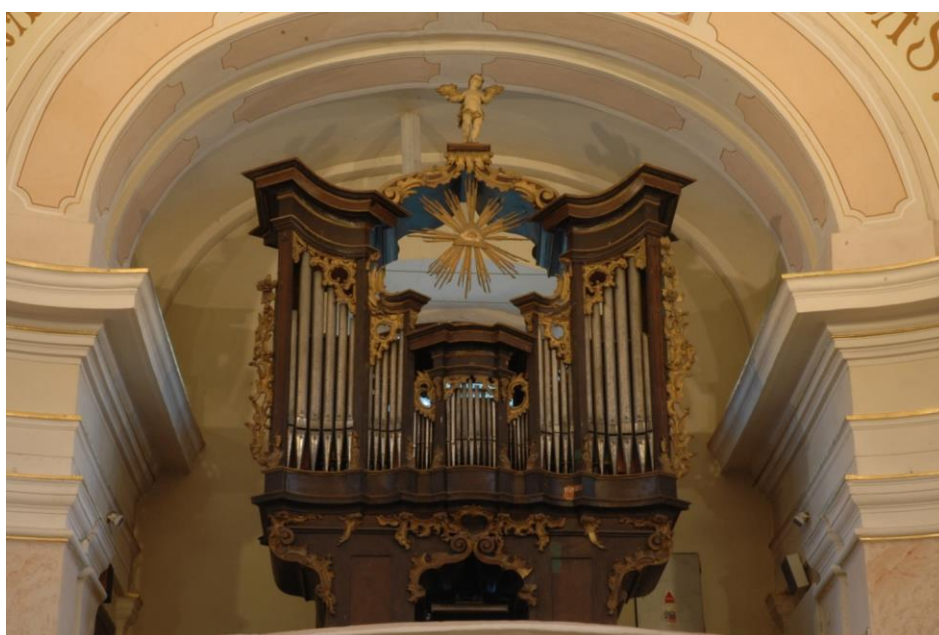
Popis nástroja: Dvojmanuálový organ. Skriňa druhého manuálu (v zábradlí chóru) je z iného obdobia – novšia, možno až z 20. storočia. Vzdušnica je však stará, na 5 registrov.

Registre stáli na vzdušnici v poradí od prospektu: Principál 4' (samostatná píšťalnica), Mixtúra 2x (asi $1\frac{1}{3}' + 1'$), Oktáva 2' (mixtúra a oktáva stoja na spoločnej píšťalnici), Kryt 4' (samostatná píšťalnica), Kryt 8' (samostatná píšťalnica). Tónový rozsah C – f³ chromaticky, 54 tónov. Principál 4' mal píšťaly C, Cs, D, Ds drevené, E – a¹ v prospekte, b¹ – f³ vnútri. Z druhého registra – Mixtúry stála v prospekte jedna píšťala kvintového radu, tón c⁰. Usporiadanie prospektových píšťal v troch píšťalových poliach: 7 / 17 / 7 – pri čelnom pohľade zľava: (C, D drevené za prospektom) d⁰, B, Fs, E, Gs, c⁰, e⁰ /pilaster/ fs⁰, gs⁰, b⁰, c¹, d¹, e¹, fs¹, gs¹, a¹, g¹, f¹, ds¹, cs¹, h⁰, a⁰, g⁰, vykonduktované c z mixtúry /pilaster/ ds⁰, H, G, F, A, cs⁰, f⁰ (za prospektom Cs, Ds). Píšťalnice sú prevažne z lipového dreva, sem tam je použitý smrek. Zásuvky sú tiež z lipového dreva. Rám vzdušnice je bukový (nie dubový), ventily sú smrekové – lepené. Rozmery vzdušnice šírka 1310 mm, hĺbka 540 mm, výška 170 mm, s píšťalicami 220 mm.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



(01) Pruské, veľký organ, prospekt



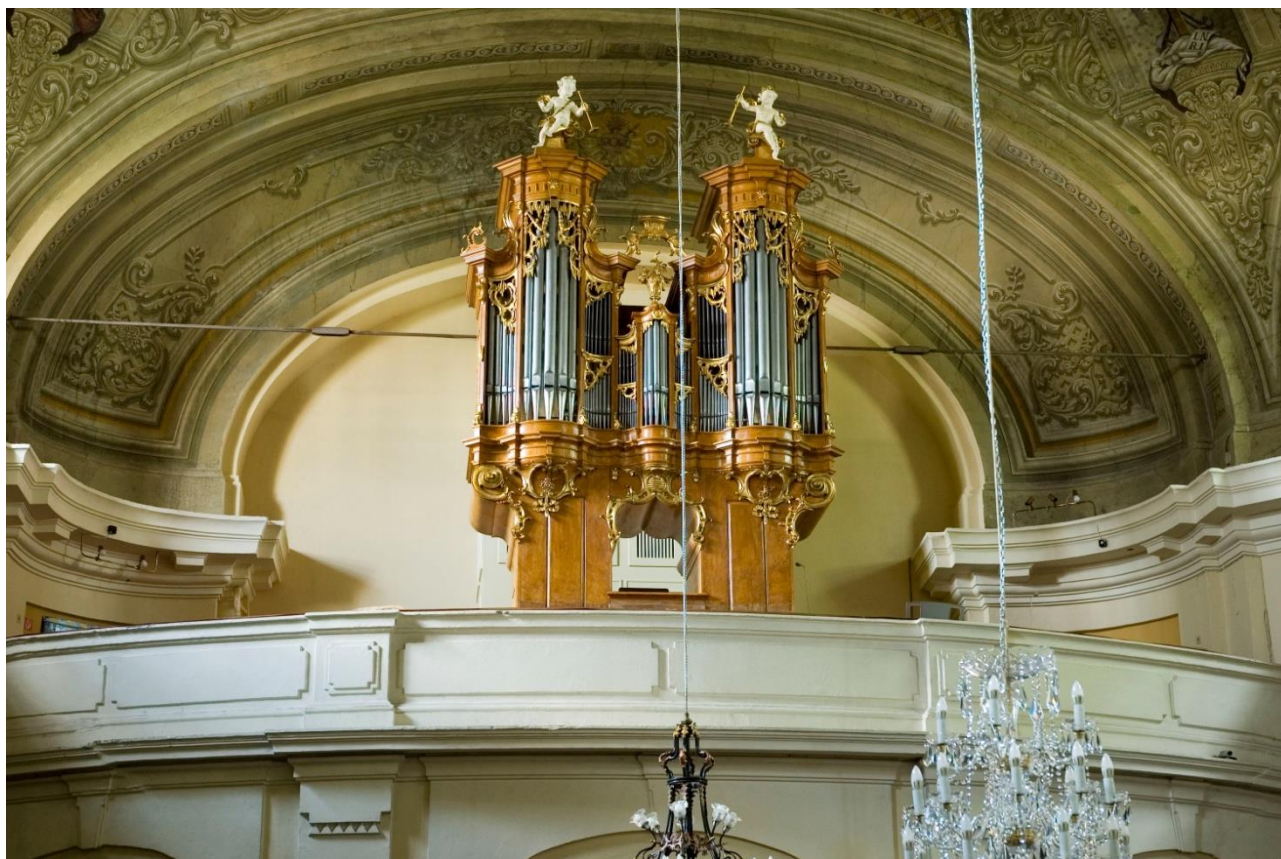
(02) Kovarce, prospekt



(03) Ilava, starý organ, prospekt



(04) Beckov, prospekt



(05) Rimavská Sobota, prospekt



(06) Kovarce, zdobená prospektová píšť'ala



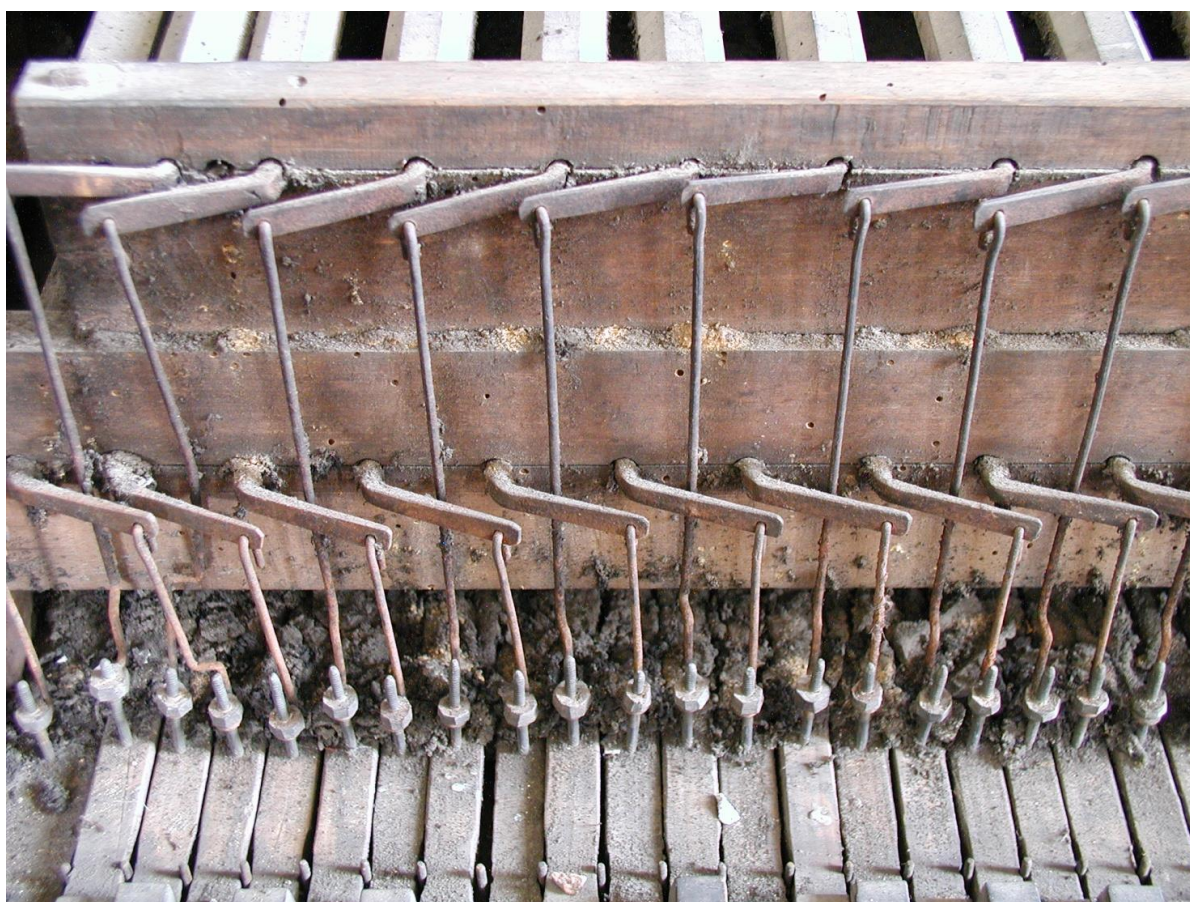
(07)(08) Ladce, prospekt na pôvodnom mieste



(09) Ladce, prospektové pišťaly s plastickým vzorom



(10) Žilina, prospekt pozitívu



(11) Žilina, hracia traktúra pozitívu



(12) (13) Ladce, hracia traktúra



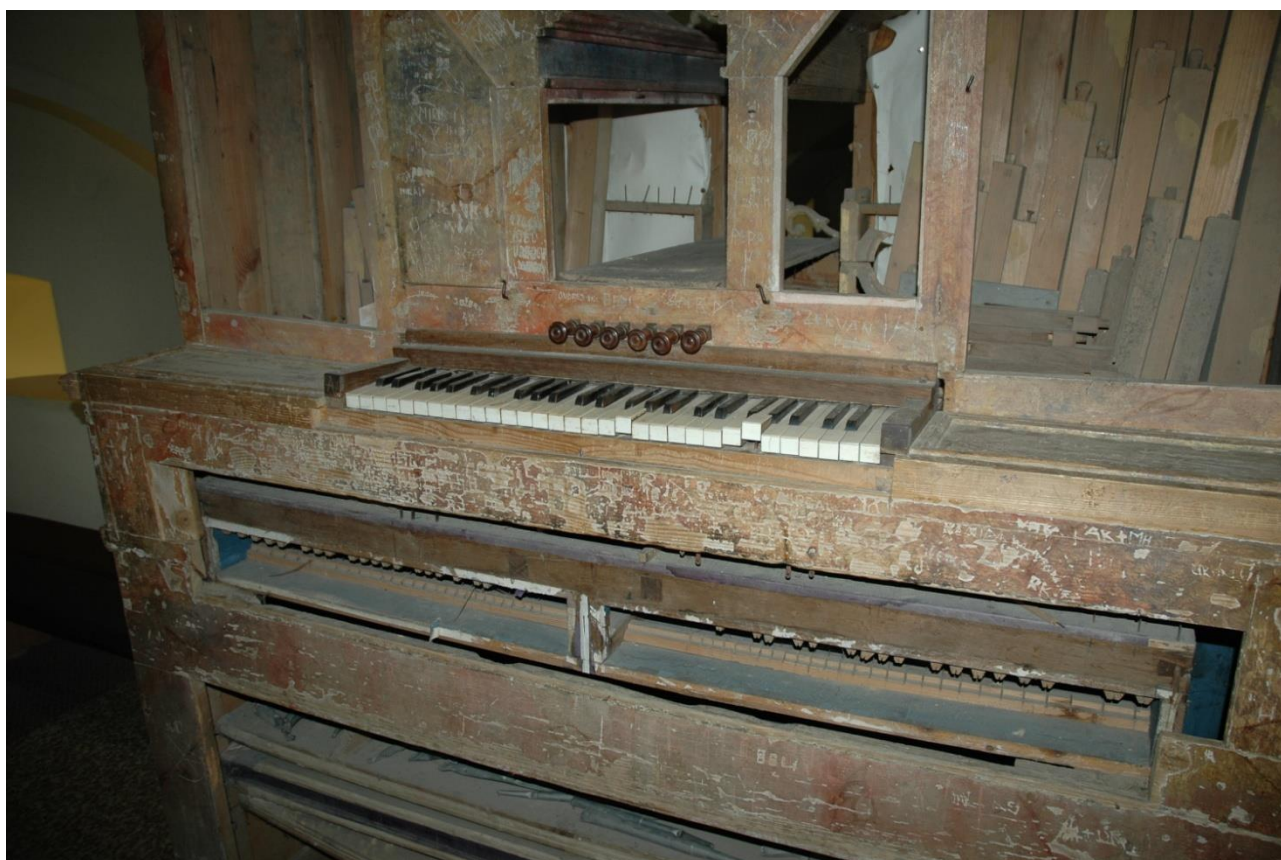
(14) Šterusy, prospekt pred zdevastovaním



(15) Šterusy, prospekt po zdevastovaní



(16) Šterusy, hriadel'ová doska



(17) Šterusy, manuálová klaviatúra



(18) Tvrdošín, vzdušnica zadného pozitívu



(19) Rajec, prospekt pred prestavbou (1931)



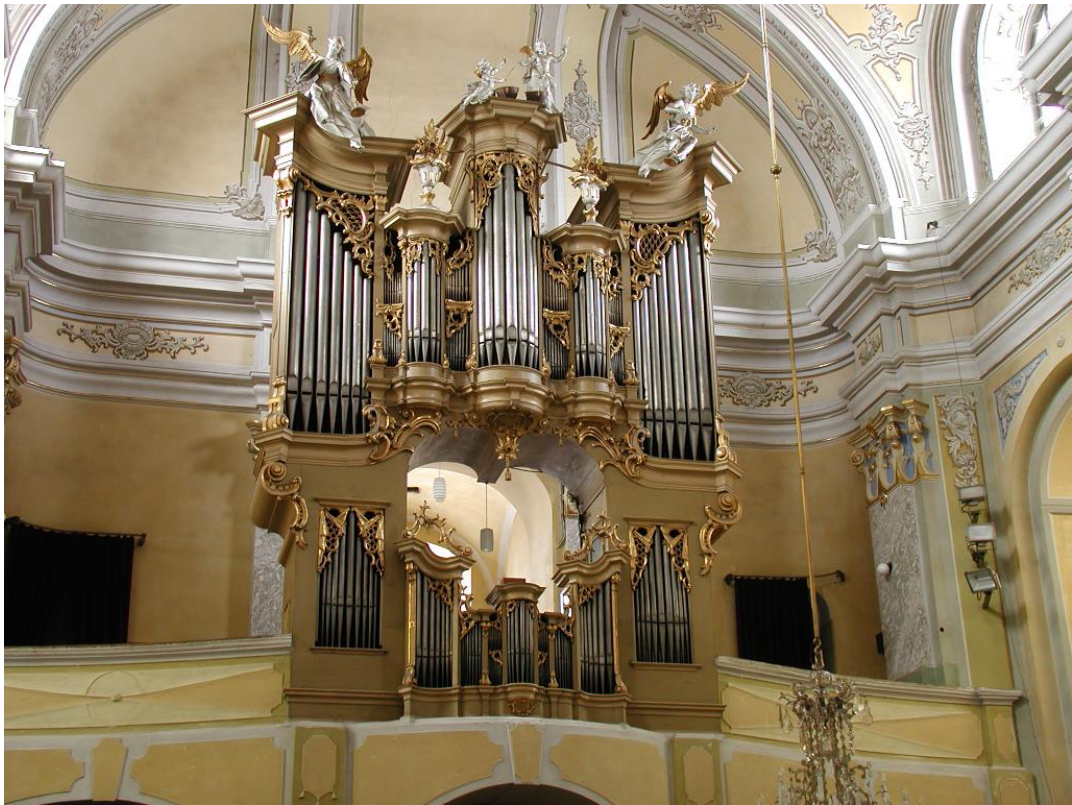
(20) (21) Rajec, prospekt po prestavbe



(22) Modra, prospekt



(23) Liptovský Hrádok, prospekt



(24) Pruské, prospekt



(25) Močenok, prospekt



(26) Močenok, prospekt, február 2017



(27), Szob, Maďarsko, prospekt



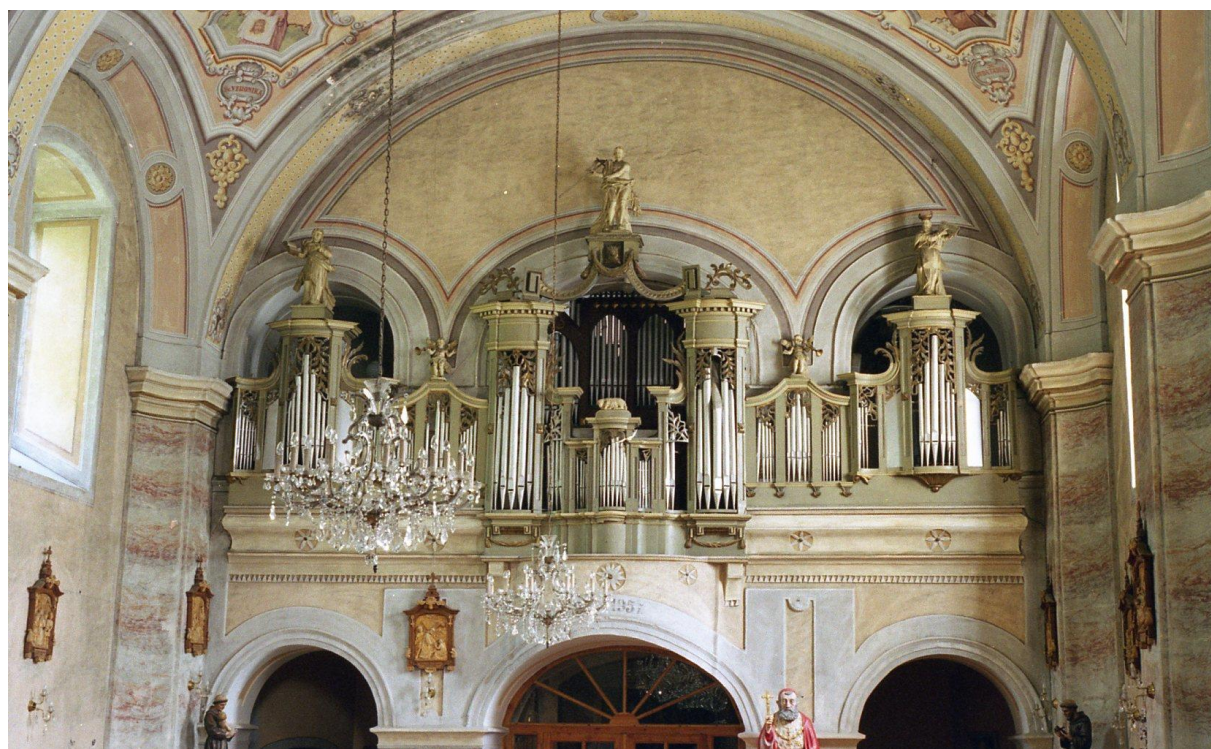
(28) Kulpin, Srbsko, prospekt



(29) Brezno, prospekt



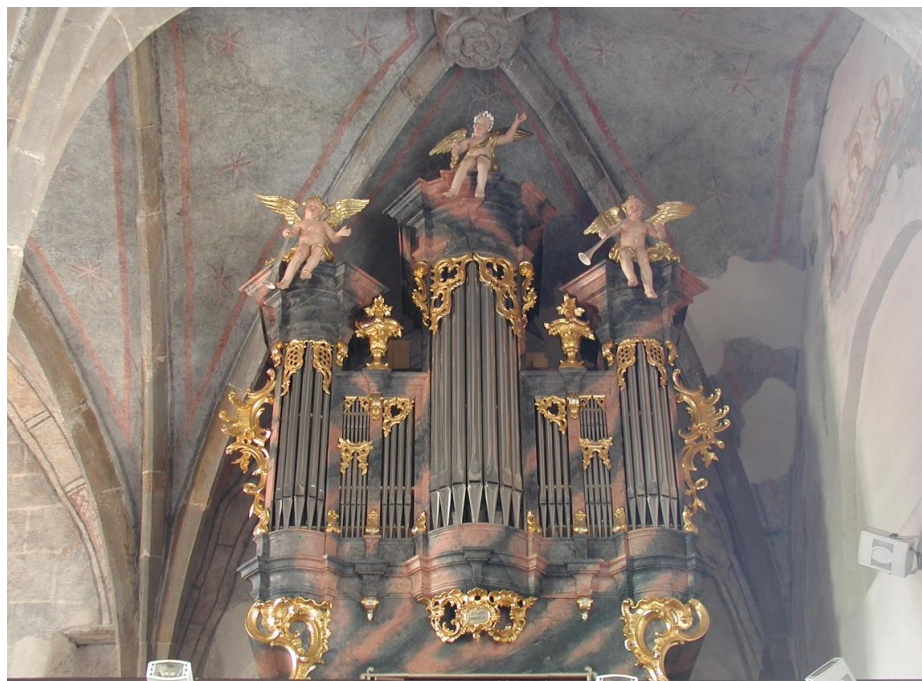
(30) Tesárske Mlyňany, prospekt, zachovalý stav



(31) Tesárske Mlyňany, prospekt



(32) Tvrdošín, starý prospekt



(33) Poprad, prospekt, pôvodne z Tvrdošína



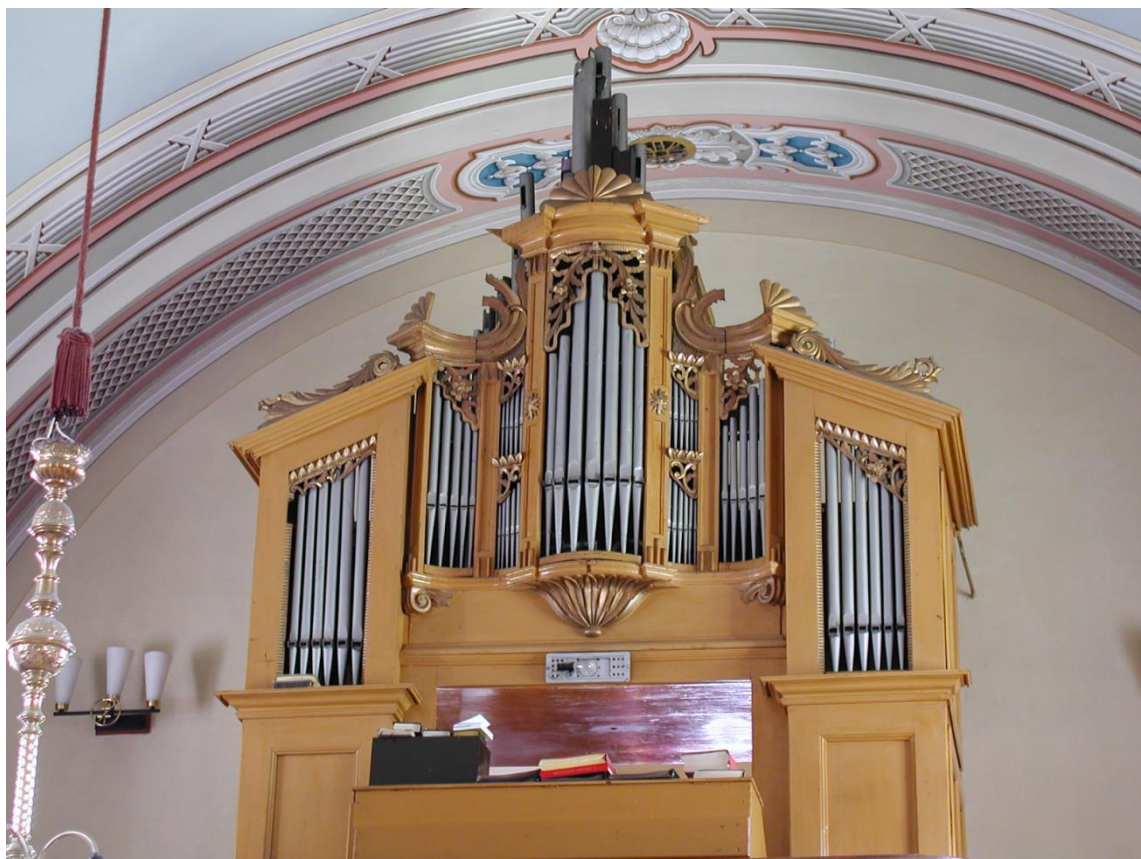
(34) Dubnica nad Váhom, prospekt



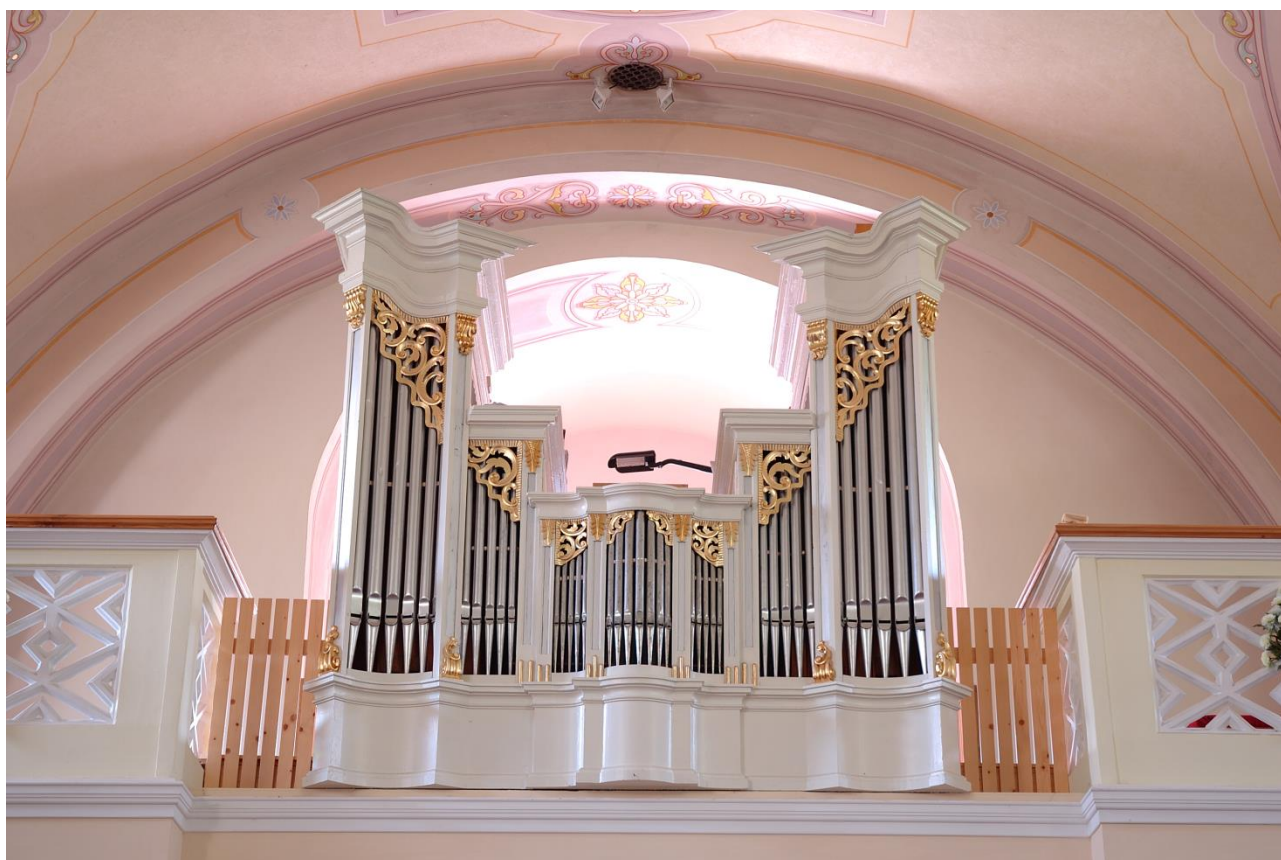
(35) Ostrihom, Mađarsko, prospekt



(36) (37) Višňové, prospekt



(38) Horná Poruba, rozšířený prospekt



(39) Strečno, prospekt



(40) Košeca, prospekt



(41) Horná Mariková, prospekt



(42) Slopná, prospekt



(43) Čimhová, prospekt



(44) Hubošovce, prospekt



(45) Jazernica, prospekt



(46) Liptovský Hrádok, ventilová komora



(47) Pružina, prospekt



(48) Visolaje, starý prospekt



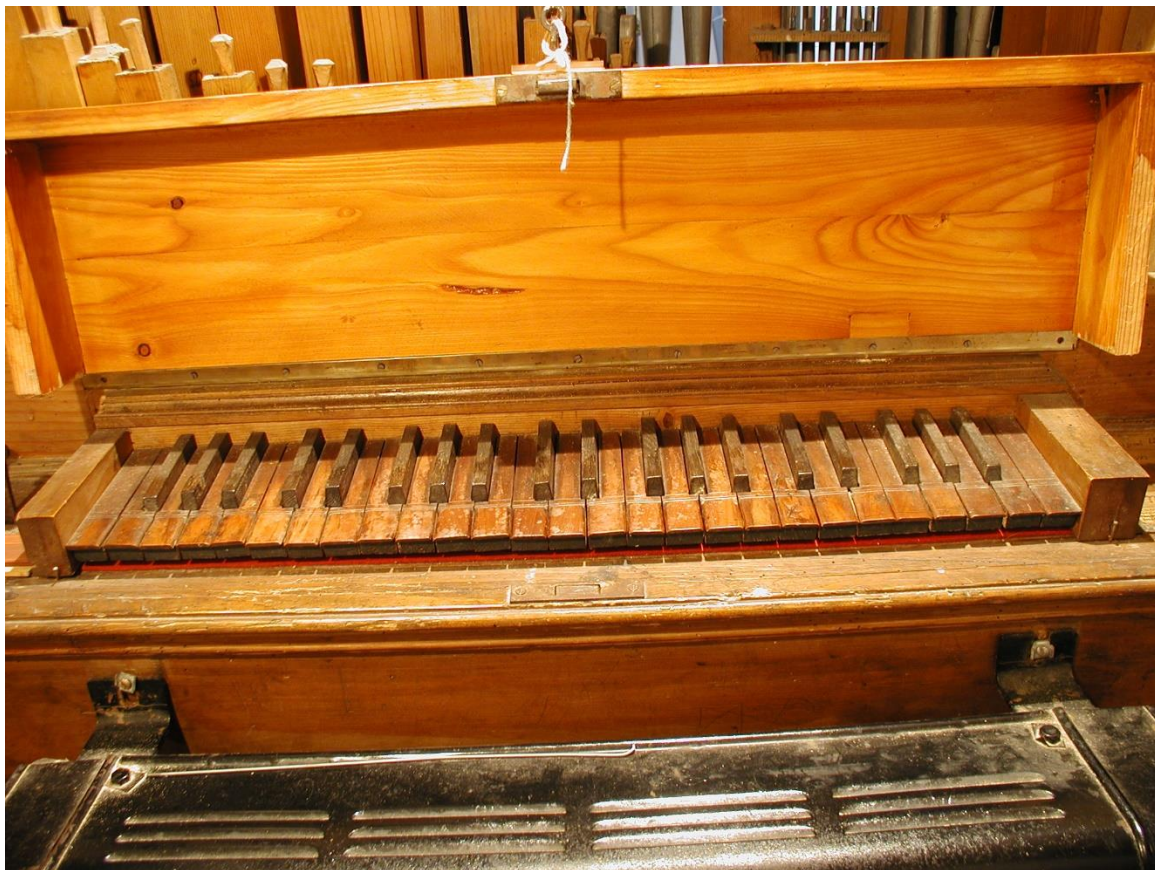
(49) Zubrohlava, prospekt



(50) Pusté Úľany, prospekt



(51) Ladce, pakňa a priečne vrypy na klávesoch



(52) Jazernica, klaviatúra, priečne vrypy na klávesoch a pakne



(53) Kľačno, manuálová klaviatúra, priečne vrypy na klávesoch a pakne



(54) Višňové, hrací stôl pred opravou (Rieger-Kloss), manuálové klaviatúry, pakne, registrové manubriá

(55) Kovarce, názvy registrov a pakňa





(56) Prenčov, hrací stôl (manuálová klaviatúra, pakne, registrové manubriá)



(57) Ladce, pulpety – cs strana



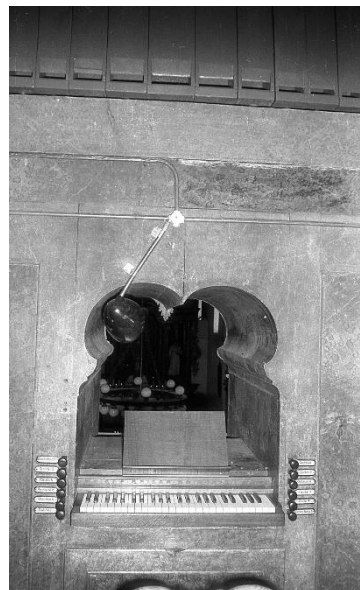
(58) Abramová, železné registrové páčky



(59) Pruské, registrové páčky a názvy registrov



(60) Modra, hrací stôl s registrovými manubriami



(61) Beckov, registrové manubriá



(62) Šterusy, registrové manubriá



(63) Ladce, mechy



(64) Křáčno, mechy



(65) Ladce, otvory pre remene



(66) KPačno, otvory pre remene

FILIP RUSNÁK A TEODOR LIPTÁK ZAKLADATEĽSKÉ OSOBNOSTI VYSOKOŠKOLSKEJ HUDOBNEJ PEDAGOGIKY NA VÝCHODNOM SLOVENSKU

19 Irena Medňanská

Katedra hudby, Inštitút hudobného a výtvarného umenia,
Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove

Úvod

Začiatky vysokoškolskej prípravy učiteľov hudby na východnom Slovensku sa vyvíjali paralelne so vznikom vzdelávacích inštitúcií v Košiciach.¹ Vznik Pedagogického inštitútu v Prešove v roku 1959² (táto štruktúra pretrvala do roku 1964) zabezpečoval prípravu učiteľov pre 1. – 9. ročník ZDŠ. Na Pedagogickom inštitúte v Prešove sa začali tvoriť inštitucionálne podmienky pre založenie Ústavu hudobnej výchovy (ÚHv) pri Katedre pedagogiky. Založenie ÚHv viedlo k prehĺbeniu a skvalitneniu hudobno-pedagogickej činnosti, a tiež k vytvoreniu organizačných predpokladov vzniku samostatnej katedry hudobnej výchovy v ďalších rokoch. Významný posun vo vývoji predstavuje zlúčenie pedagogických inštitútov v Košiciach a v Prešove v roku 1964 do novej vzdelávacej inštitúcie, do Pedagogickej fakulty v Prešove, vo zväzku Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach.

Pedagogická fakulta v Prešove UPJŠ v Košiciach od roku 1964

Vznik samostatnej Pedagogickej fakulty v Prešove, Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach a existencia spoločnej katedry hudobnej a výtvarnej výchovy³ pritiahla aj nových vzdelaných absolventov umeleckých škôl, ako absolventky VŠMU v Bratislave *Eleny Okresovú, Máriu Murgašovú, Máriu Matheiselovú* a absolventa FF UK v Bratislave *Františka Slavkovského*. Toto personálne zázemie umožnilo špecializáciu a rozdelenie učiteľov pre výučbu:

- a) na odbore *Učiteľstvo pre 1. stupeň ZŠ 76-11-1* pre predmety: *hudobná náuka, intonácia, hlasová výchova, hra na hudobnom nástroji, didaktika hudobnej výchovy*, ako aj neskôr predmety prehĺbeného štúdia hudobnej výchovy na 1. stupni,
- b) na odbore *Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov 76-12-8* hudobná výchova v pevných študijných kombináciách – len s jazykom slovenským, ruským a ukrajinským.

¹ Vzdelávanie učiteľov pre povinnú školskú dochádzku sa v r. 1945 uzákonilo dekrétom prezidenta republiky (27.10.1945) o vzdelaní učiteľstva. V nasledujúcom roku schválilo dočasné Národné zhromaždenie (9.4.1946) zákon o pedagogických fakultách. V Košiciach bola v roku 1949 vládny nariadením zriadená pobočka Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, ktorá bola r. 1952 ako pobočka z Košíc premiestnená do Prešova, jej existencia bola však veľmi krátka.

² Pedagogický inštitút bol v Prešove zriadený v r. 1959, hoci v Košiciach už existoval.

³ Ústav hudobnej výchovy v spojení s Ústavom výtvarnej výchovy tvorili už v predchádzajúcej štruktúre na Pedagogickom inštitúte spoločnú katedru. Toto riešenie bolo núdzové, keďže ani jeden z ústavov nebol personálne tak saturovaný, aby mohol vytvoriť samostatnú katedru. ÚHv mal nasledovné obsadenie: prof. Uč. ústavu Juraj Kost'uk, prom. ped. Emil Michl, prom. ped. František Matúš a prom. učiteľ Peter Dziak.

Prvým vedúcim KHv PdF UPJŠ PhDr. Bol Vladimír Ljubimov.⁴ Na katedre hudobnej výchovy novovytvorenej fakulty sa vytvorili podmienky pre vznik umeleckých súborov. Od roku 1964 sa pevne etabloval *Ženský spevácky zbor*, dnes známy pod menom *Iuventus Paedagogica*, ktorý v rôznych formách existoval už v predchádzajúcich štruktúrach so zbormajstrami *Eugenom Sáracom*, **Filipom Rusnákom**, *Jurajom Kosťukom*, *Miroslavom Burgrom* a korepetítorom **Teodorom Liptákom**. V roku 1969 inicioval František Matúš založenie Vysokoškolského folklórneho súboru *Torysa*, ktorý je dodnes významným reprezentantom folklórneho umenia nárečových oblastí východného Slovenska.

Pedagogická fakulta v Prešove, UPJŠ v Košiciach saturovala do momentu svojej existencie (do decembra 1996) prípravu učiteľov pre základné deväťročné školy najmä pre východoslovenský kraj, čo dokazujú aj stúpajúce počty absolventov v nasledujúcich rokoch.

Vznik Prešovskej univerzity (PU) v januári 1997 priniesol rozdelenie Katedry hudobnej výchovy na dve samostatné katedry. Na *Pedagogickej fakulte PU* – príprava učiteľov pre 1. stupeň základnej školy a *Fakulte humanitných a prírodných vied* – príprava učiteľov pre 2. stupeň základných a stredných škôl. K ďalšiemu presunu dochádza od akademického roku 2010/11 na *Filozofickú fakultu PU* s integráciou aj katedry výtvarnej výchovy a tvorby do jedného *Inštitútu hudobného a výtvarného umenia* s existenciou do súčasnosti.

Filip Rusnák (1921, Drahovce – 1991, Prešov)

Filip Rusnák (obr. č. 1) patril k zakladateľským osobnostiam katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Prešove, UPJŠ v Košiciach. Do Prešova prišiel po zrušení Pedagogického inštitútu v Košiciach v roku 1963, v čase konštituovania Pedagogickej fakulty.

Filip Rusnák⁵ pochádzal zo západného Slovenska z Drahoviec v okrese Trnava. Študoval na Učiteľskom ústave v Modre (1937 – 1941) a jeho ďalšia profesijná dráha je zasvätená len učiteľskému povolaniu. Tomuto cieľu podriadiť aj ďalší kvalifikačný vzostup, absolvoval odborné skúšky pre meštianske školy (1951) a v roku 1959 s úspechom vykonal štátne skúšky na Vysokej škole pedagogickej v Bratislave. Pre pôsobenie vo vysokoškolskom prostredí absolvoval záverečné skúšky

⁴ Zoznam vedúcich Katedry hudobnej výchovy PdF UPJŠ (1964-1997): PhDr. Vladimír Ljubimov (1.9.1964-30.11.1968), doc. PhDr. Juraj Kosťuk (v čase 1.1.1968-31.3.1968, poverený zastupovaním PhDr. V. Ljubimova, od 1.4.1968 do 30.9.1973 vedúci), Walter Gerlici (1.10. 1973-31.12.1975), Marián Motýľ (1.1.1976-31.12.1976), doc. PhDr. Emil Michl (1.1.1977-31.12.1989), PaedDr. Zlata Karasová (1.1.1990-7.10.1991), doc. PhDr. Teodor Lipták, CSc. (8.10.1991-31.10.1993), doc. Mgr. art. Irena Medňanská, CSc. (v čase 1.11.1993-30.6.1994 poverená vedením počas práceneschopnosti doc. Liptáka, od 1.7.1994-31.12.1996 vedúca).

⁵ Filip Rusnák sa narodil (5.2.1921 Drahovce, 4.3.1991Prešov) do rodiny maloroľníkov Jozefa Rusnáka a Magdalény rodenej Talajkovej. Bol piatym v poradí zo siedmych detí. V Drahovciach navštevoval päť rokov Ľudovú školu. Dve staršie sestry v tridsiatych rokoch odišli za prácou do zahraničia, do Argentíny a rodičia sa s ostatnými deťmi presťahovali do Sládečkoviec, kde chceli zlepšiť svoju hospodársku situáciu. Neskôr, v čase, keď sa rodina presťahovala do Serede, prišiel jeho otec takmer o zrak a keďže bol práceneschopný, tak boli spolu so svojimi deťmi všetci odkázaní len na príjem manželky. Tu navštevoval Filip štyri roky meštiansku školu.

vysokoškolskej pedagogiky na PF UPJŠ (1970) a v roku 1974 získal titul doktor filozofie na FF UK v Bratislave. Na úrovni absolventa jazykovej školy ovládal nemecký a ruský jazyk.



Filip Rusnák (1921 – 1991).

Za učiteľským povoláním odišiel Filip Rusnák najskôr na východné Slovensko, (v zmysle vtedajších pracovných umiestnení), konkrétne do Vyšnej Sitnice (1941), neskôr do Snežnice a v ďalšom školskom roku sa vrátil späť do Bratislavy, kam sa dostal zásluhou členstva v Speváckom zbore slovenských učiteľov.

V roku 1943 nastúpil Filip Rusnák na vojenskú prezenčnú službu a po roku sa s Trnavskou posádkou zúčastnil Slovenského národného povstania (od 29. 8. do 28. 10. 1944). V tom čase bol Nemcami zajatý, transportovaný do Nemecka a domov sa vrátil s podlomeným zdravím až v júni 1945. Po niekoľkomesačnej rekonvalescencii a liečení začal vyučovať na národných a meštianskych školách.⁶ Za účasť v SNP získal aj medaily a roky pôsobil vo Zväze protifašistických bojovníkov.

Oženil sa s Ruženou Fodorovou⁷ (1946) a spolu sa presťahovali do Prešova, kde prežili celý svoj život. Hudbe a učiteľskému povolaniu sa venujú aj ich tri deti. Najstaršia dcéra Magdaléna Lassenberger (*1947) vyštudovala hru na husliach na Konzervatóriu v Bratislave, v roku 1966 nastúpila do orchestra divadla Nová scéna v Bratislave a často hrávala vo Viedni, kde t. č. žije a pôsobí. Syn Vojtech⁸ (*1951) po krátkom pôsobení na Krajskom pedagogickom ústave v Prešove prešiel na post odborného asistenta na Katedru technickej výchovy Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove, kde pôsobil až do odchodu do dôchodku. Už od mladosti sa intenzívne venoval hudbe, komponovaniu, sonológii, akustike a hudobnej akustike a technikám práce so zvukom.⁹ Najmladšia dcéra Ružena Smetanková (*1954) pracovala ako učiteľka v Materskej škole

⁶ V r. 1946 sa Filip Rusnák dostáva na učiteľský post na Strednej škole Šenkvice pri Modre (5 rokov) a po získaní kvalifikácie pre meštianske školy bol preložený a následných 7 rokov pôsobil ako profesor na Pedagogickej škole v Trenčíne. Po jej zrušení 2 roky učil na IV. ZDŠ v Trenčíne.

⁷ Manželka Ružena bola dcérou stolára z Modry. V Prešove pracovala ako vedúca školskej jedálne na Strednej priemyselnej škole elektrotechnickej a od septembra 1981 odišla súčasne s manželom do starobného dôchodku.

⁸ Vojtech Rusnák – syn, ako autor publikácie má priezvisko napísané s „ň“ a otec Filip bol všade uvádzaný ako Rusnák. Syn Vojtech nám poskytol nasledujúcu informáciu (5.7.2018): ... *vždy sme mali priezvisko Rusnák, ale pri niektorej výmene občianskeho preukazu tu na východe otcovi nedali do OP mäčkeň a on to nechal tak ... začal sa písať tvrdo.*

⁹ Vojtech Rusnák, ml. sa venoval „...technológiám analógového a digitálneho spracovania zvuku a virtuálnym akustickým technológiám z oblasti Brain Wave Entrainment – stimulácie mozgu za účelom indukcie cielených mentálnych stavov

v Prešove. Filip Rusnák bol veľkým športovcom, zanietným lyžiarom aj vo svojom vysokom veku. O to viac jeho nečakaná smrť v roku 1991 prekvapila nielen rodinu, ale aj blízkych priateľov či kolegov a bývalých študentov.

Pedagogická činnosť Filipa Rusnáka na Pedagogickej fakulte UPJŠ a na Krajskom pedagogickom ústave v Prešove

V portfóliu F. Rusnáka sú dve obdobia pôsobenia na PF UPJŠ v Prešove. Prvé, v rokoch 1963 – 1972 bolo determinované založením fakulty a mladickým nadšením z existencie novej vysokoškolskej vzdelávacej inštitúcie. F. Rusnák stal odborným asistentom na obdobie 9 rokov a následných 9 rokov strávil ako metodik na Krajskom pedagogickom ústave v Prešove vo funkcii vedúceho kabinetu hudobnej výchovy. Práca na KPÚ ho napĺňala, vedel sa vložiť do riešenia problémov hudobnej výchovy (HUV) a práve pre túto jeho zanietnosť, nadšenie, nasadenie si ho veľa učiteľov a študentov veľmi vážilo. Ako metodik sa staral o HUV na školách, ako lektor realizoval okresné zasadnutia metodických komisií a metodických združení, na ktorých prezentoval vlastné didaktické postupy, predovšetkým v oblasti vokálnej intonácie. Bol zástancom intonačnej metódy oporných piesní, ktorú prevzal a modifikoval z českých zdrojov, od Františka Lýska, neskôr Ladislava Daniela. V rokoch 1982 – 1988 sa Filip Rusnák¹⁰ po druhý raz vrátil ako odborný asistent na PdF UPJŠ Prešov a na Katedre hudobnej výchovy PF UPJŠ v Prešove pôsobil ešte aj ako dôchodca. Počas tridsaťročného pôsobenia na učiteľskej fakulte a na KPÚ v Prešove pracoval so školskými a mládežníckymi spevákmi a hudobnými súbormi.

Hudobno-didaktický a metodický odkaz Filipa Rusnáka

Ťažisko tvorby Filipa Rusnáka spočíva v tvorbe didakticko-metodických materiálov, ktoré vyšli počas jeho pôsobenia najmä na Krajskom pedagogickom ústave v Prešove.¹¹ Venoval sa aktuálnym problémom hudobnej edukácie, konkrétne otázkam nadania, sluchovej analýzy, intonačnej a rytmickej výchovy či tvorbe klavírneho sprievodu k ľudovým piesňam. Metodické príručky v čase svojho vzniku, v polovici 70. rokov patrili k prvým učebným textom pre učiteľov hudobnej výchovy v regióne východného Slovenska.

vedomia“. (Rusnák, 2008) V tejto oblasti napísal veľmi inovátorskú publikáciu *Neurotechnológie v edukácii – fenomén archetypu zvuku ako facilitátor učenia*.

¹⁰ V roku 1966 na PF UPJŠ vstúpil Filip Rusnák do KSS, pracoval tiež v ROH a v roku 1971 bol poctený titulom zaslúžilý učiteľ. Počas svojho pôsobenia na KPÚ dosiahol titul PhDr. (titul získaný v rigoróznom konaní).

¹¹ Vo väčšine metodických príručiek je vydavateľom KPÚ v Prešove, pre vnútornú potrebu škôl Východoslovenského kraja. Za ich vydanie zodpovedal Dr. Ing. Vincent Karaffa, vtedajší riaditeľ KPÚ.

RUSNÁK, Filip, 1975: *Metodický list pre zisťovanie hudobného nadania u žiakov v rámci spolupráce ZDŠ a LŠU*. Prešov, Krajský pedagogický ústav, 400 strán.

F. Rusnák nazval uvedenú príručku *metodickým listom*, hoci v súčasnosti by sme ju pre jej rozsah zaradili ako učebnicu. Autor v nej charakterizuje základné pojmy hudobnej psychológie a psychológie hudobných schopností, *ako je hudobnosť, hudobná schopnosť, hudobná vloha, hudobné nadanie a talent*, ktoré detailne definuje a vzájomne diferencuje. Formou speváckej reprodukcie zisťuje tonálne cítenie, sluchovú predstavivosť, pamäť a zmysel pre hudobný rytmus. Každá oblasť je doplnená cvičeniami na rozvíjanie uvedených schopností u detí.

Rusnák v publikácii cituje alebo parafrázuje dovtedy existujúce definície vyššie uvedených základných pojmov z teórie Františka Sedláka, Borisa M. Teplova, Paula Michela, na základe ktorých formuluje vlastné konštatovanie, že „*hudobné schopnosti sú produktom ontogenetického vývoja človeka, produktom výchovy. Možno ich vychovávať, meniť, ovládať, predvídať a dokonca aj vytvárať nové. To v konečnom dôsledku znamená možnosť hudobného vývoja u každého človeka.*“ (Rusnák 1975, s.5)

Autor si už v 70. rokoch želel, aby každý učiteľ z vtedajšej LŠU spolupracoval s pridelenou ZDŠ, so žiakmi prvého ročníka, aby už na začiatku školského roka žiakov rozdelil do jednotlivých skupín, podľa stupňa hudobného nadania s možnosťou ďalšieho rozvoja na základe štyroch kritérií: *hudobný sluch a rytmus, spevácka schopnosť a hra na hudobnom nástroji*. Publikácia bola dôležitým teoretickým východiskom pre vzdelávanie a výchovu učiteľov hudobnej výchovy na základných školách. I v súčasnosti je v plnom rozsahu využiteľná, pre svoj základný teoretický pojmový aparát, ktorý autor opiera o definície a charakteristiky Sedláka, v posledných desaťročiach 20. storočia.

RUSNÁK, Filip, 1976: *Sluchovo-intonačná a rytmická výchova na ZDŠ*. Prešov, Okresné pedagogické stredisko, 112 strán. (obr. č. 2)

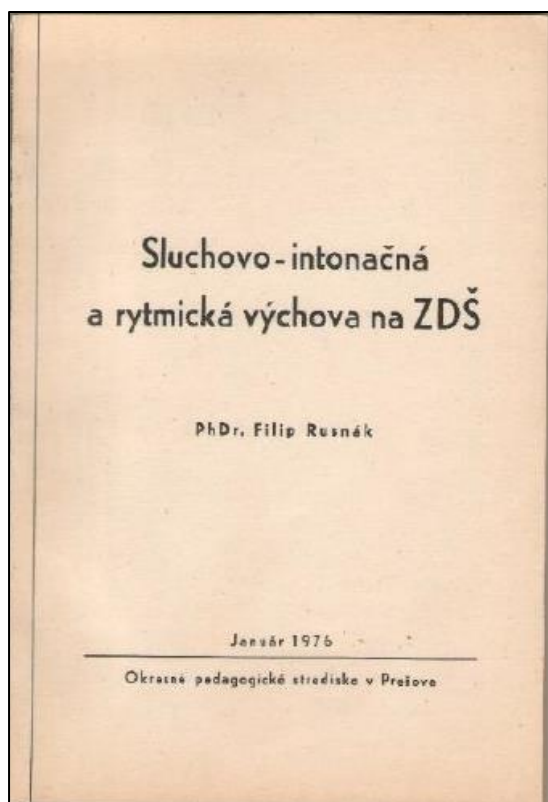
V uvedenej príručke pracuje opäť formou dvoch metodických listov: prvým zavádza do sluchovo-intonačnej výchovy tzv. tonálnu metódu za použitia oporných piesní¹² a v druhom sa venuje metóde vokálneho rytmizovania s cieľom rozvoja zmyslu pre hudobný rytmus. Uplynuvší čas 40 rokov overil obe metódy a vyhodnotil ako veľmi vhodné a efektívne. Spočívajú na jednote aktívneho a receptívneho intonovania a rytmizovania, v čom je zaručená úspešnosť a vysoká efektivita učiteľovej práce.

RUSNÁK, Filip, 1979: *Rytmizovanie hovoreného slova v hudobnej výchove na materskej a základnej škole*. Prešov, Krajský pedagogický ústav, 87 strán. (obr. č. 3)

¹² F. Rusnák uznával aj solmizačnú metódu, oporné piesne sa mu ale zdali pre žiakov jednoduchšie a prístupnejšie.

Cieľom metodickej príručky bola syntéza hudobného rytmu s rytmom hovoreného slova. Autor vytvoril vlastnú metódu dobovania, kedy sa slabiky paralelne vyslovovali spolu s pohybom ruky. Didakticky koncipovaná príručka od jednoduchších po zložitejšie cvičenia zahŕňa tri skupiny cvičení:

- skupinu A – cvičenia rytmu s motivačnou pohybovou činnosťou dlaní, predlaktí a celých upažených rúk,
- skupinu B – rytmizovanie básničiek so synchronným dobovaním, (básničky o zvieratkách, hádanky, príslovia a porekadlá o práci, rôzne veršovanky a dopĺňovačky),
- osobitnú kapitolku tvoria cvičenia, ktoré sú zamerané na výslovnosť „r“.



obr. č. 2



obr. č. 3

RUSNÁK, Filip, 1987: *Piesne pre hudobnú výchovu s jednoduchým klavírnym sprievodom.* Prešov, Krajský pedagogický ústav, 137 strán.¹³ (obr. č. 4)

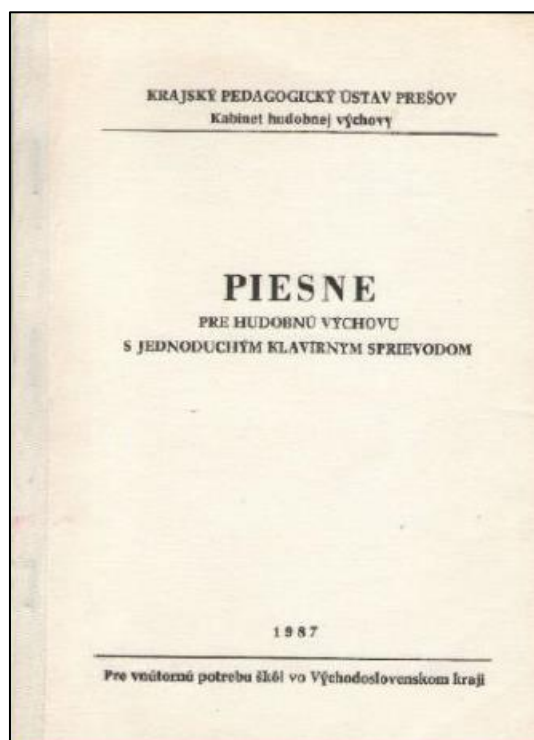
Uvedená metodická príručka bola napísaná pre potreby hudobnej praxe učiteľov materských a základných škôl. Obsah tvoria umelé piesne s jednoduchou klavírnou úpravou, v ktorých mal autor na pamäti integráciu textu s rytmom.¹⁴ Zároveň sú piesne komponované v súlade s opornými piesňami

¹³ Táto publikácia bola vydaná pre vnútornú potrebu škôl v pôsobnosti KPÚ – Východoslovenský kraj. Recenzentom bol PaedDr. Daniel Šimčík, vedúci kabinetu hudobnej výchovy KPÚ v Prešove, ktorý na KPÚ nastúpil po Filipovi Rusnákovi a napísal aj predslov.

¹⁴ Osmínová nota alebo pomlčka sa v nich viaže na krátku slabiku a štvrtá nota alebo pomlčka je viazaná na slabiku dlhú. Rytmus piesní vyplýva zo samotných textov.

jednotlivých stupňov durovej a molovej tóniny. Každá pieseň sa začína slovom, ktoré má na začiatku rovnakú slabiku ako je solmizačná slabika prislúchajúca danému stupňu.

Klavírna úprava vychádza z vedenia melódie v diskante a akordického sprievodu v ľavej ruke, v tónine D dur a d mol, ktoré sú najvhodnejšie pre spev detí a mladších žiakov. Akordický sprievod je označený aj značkami, čo dáva možnosť aj vlastnej improvizácie. Melodická, rytmická a harmonická stránka sú vytvorené tak, aby ich učitelia, disponujúci základnými nástrojovými zručnosťami na 1. stupni bez problémov zvládli.



obr. č. 4

Vychádzajúc z ideológie, ktorú v hudobnej výchove zastupovali pionierske, mládežnícke, budovateľské, revolučné a iné pochodové piesne, snažil sa Filip Rusnák o to, aby tieto piesne boli interpretované na adekvátnej úrovni. Pre tento účel vytvoril metodický list a notový materiál s názvom *120 pochodových piesní pre školy*.¹⁵ V úvode autor opisuje spoločenskú situáciu a predstavuje *pochod*¹⁶ z hľadiska jeho praktického využitia a prezentuje typológiu pochodu. Tento metodický materiál je odrazom dobovej praxe determinovanej socialistickou ideológiou. Ale v tejto dobe žili tvoriví ľudia, ktorí aj napriek nariadeným ideologickým smerovaniach sa snažili rozvíjať schopnosti a zručnosti detí a žiakov. Pretože Rusnákove metodické príručky sú písané veľmi zrozumiteľne,

¹⁵ RUSNÁK, Filip, 1976: *120 pochodových piesní pre školy, Metodický list a notový materiál*. Prešov Krajský pedagogický ústav 173 strán.

¹⁶ Vyššie uvedená metodická príručka obsahuje 59 ľudových a zľudovených pochodových piesní, usporiadaných podľa tónového rozsahu a 61 umelých pochodových piesní. Okrem slovenských pochodových piesní nachádza sa tu 10 piesní v českom jazyku, 11 v ruskom, 3 v ukrajinskom, 5 v poľskom, maďarskom a nemeckom a jedna pieseň v taliančine. Všetky melódie sú v notačnom zápise s akordickými značkami.

autorka tohto príspevku siahla po ich aktualizácií, nakoľko jeho metódy, spôsoby a prostriedky vytvorené autorom v 70. rokoch sú univerzálne a fungujú aj v súčasnej hudobnej edukácii. Aplikácia Rusnákovskej *intonačno-rytmickej metódy, rytmizovania hovoreného slova, či integrácia rytmického notopisu s dobovaním* je vhodným didaktickým materiálom¹⁷ pre využitie v predprimárnom a primárnom vzdelávaní. Svojim koncepčno-logickým metodickým postupom je návodom rozvoja hudobných schopností a zručností daných vekových skupín.

Teodor Lipták (1934 – 1994)

Vekovo mladší kolega Teodor Lipták (obr. č. 5) patrí rovnako k zakladateľským osobnostiam Katedry hudobnej výchovy novovzniknutej Pedagogickej fakulty v Prešove, UPJŠ v Košiciach. Osobnosť muzikológa a pedagóga doc. Teodora Liptáka zanechala na katedre hudobnej výchovy/hudby hlbokú stopu vo všetkých oblastiach práce vysokoškolského pedagóga. Bol pedagógom hudobno-teoretických a praktických predmetov, tvorcom učebných textov, korepetítorom Ženského speváckeho zboru Iuventus Paedagogica a veľmi krátku dobu zastával aj funkciu vedúceho katedry hudby.

Teodor Lipták pochádzal z Košíc,¹⁸ kde po absolvovaní základnej školy a gymnázia študoval *hru na klavíri* u profesorky Márii Reiterovej na Vyššej hudobnej škole v Košiciach, Povinnú základnú vojenskú službu absolvoval v rokoch 1957 – 1959 a po nej jeden rok (1959 – 1960) vyučoval na hudobnej škole.

Vysokoškolské štúdium a začiatky pedagogickej činnosti Teodora Liptáka v rokoch 1960 – 1964 prebiehali paralelne: v učiteľskom pôsobení na Pedagogickom inštitúte v Košiciach a zároveň v roku 1964 končil vysokoškolské štúdium na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v odbore *hudobná výchova – nástroj*. V rámci zvýšenia svojej odbornej kvalifikácie napísal v roku 1975 rigoróznu prácu na tému: *Analýza výrazových prostriedkov romantickej harmónie* (145 str.), ktorej prijatím a vykonaním štátnej rigoróznej skúšky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v roku 1986, získal akademický titul PhDr. Pre svoju vedeckú a pedagogickú prácu mal veľkú podporu v rodine. Manželkou Teodora Liptáka je PhDr. Anna Liptáková, rodená Haviarová. Profesionálne mali spoločný záujem, venovali sa teoretickej reflexii hudby, pretože manželka pôsobila ako stredoškolská učiteľka hudobno-teoretických predmetov na Konzervatóriu v Košiciach. Ich dvaja synovia, Karol (1963) a Martin (1970), študovali na Technickej univerzite v Košiciach a získali titul Ing.

¹⁷ Z prezentovaných metodických príručiek je pre súčasnú hudobnú prax relevantný metodický postup, avšak z hľadiska hudobného materiálu si vyžadujú tak ideologickú, ako aj spoločenskú revíziu a aktualizáciu.

¹⁸ Rodičia Teodora Liptáka, Štefan Lipták a Marta Liptáková, rod. Jurčáková boli poštovými zamestnancami. V rokoch 1940-1944 navštevoval Teodor Lipták základnú ľudovú školu, v rokoch 1944-1952 gymnázium.

Pedagogická a organizačná činnosť Teodora Liptáka na Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove

Teodor Lipták pracoval tridsať rokov (1964 – 1994) ako odborný asistent na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove.¹⁹ Od roku 1970 v období normalizácie bol za svoje demokratické postoje morálne stíhaný a bolo mu zrušené členstvo v Komunistickej strane Československa, dôsledkom čoho jeho vedecko-pedagogický vzostup bol násilne pribrzdený. K posunu kvalifikačného postupu a možnosti odborného napredovania Teodora Liptáka dochádza až v rokoch 1978 – 1981, kedy úspešne ukončil externú vedeckú ašpirantúru²⁰ v odbore *pedagogika – špecializácia teória vyučovania hudobnej výchovy*, na tému: *Výskum postojov žiakov ZDŠ k hudobným dielam rôznych žánrov*.

Teodor Lipták viedol prednášky a semináre z hudobno-teoretických disciplín: *hudobná teória, harmónia s polyfóniou*, ďalej to boli analytické disciplíny, ako rozbor skladieb, semináre a cvičenia interpretačnej praxe, *hra na nástroji – na klavíri a improvizácia sprievodov*. Cielene vybavil tieto predmety vysokoškolskými učebnými textami, študentov viedol k aktivite a intenzívnemu štúdiu a mal aj vysoké nároky na ovládanie učiva.²¹ Pre slabších študentov organizoval individuálne konzultácie aj mimo svoj pracovný čas. Pracoval s nadanými študentami v *hre na klavíri*, pripravoval ich na študentskú umeleckú činnosť v hudobnej interpretácii a najmä na verejné vystúpenia v rámci fakulty a univerzity. Doc. Lipták každoročne viedol veľa diplomových prác a aj vedeckých prác študentov ŠVOUČ. Jeho najväčším vedeckým úspechom bol postup študentky Viery Gordiakovej s hudobno-didaktickou prácou do československého kola ŠVOUČ.²²

Z iniciatívy T. Liptáka sa v 80. rokoch znova oživilí diplomové koncerty, ako praktická časť diplomovej práce. Prvý²³ z nich sa konal v roku 1986 v aule už nového vysokoškolského areálu, do ktorého sa fakulta presťahovala v roku 1984.

¹⁹ Krátke obdobie (1968-1970) bol paralelne aj korepetítorom v Štátnom divadle v Košiciach.

²⁰ Vedecká ašpirantúra je v súčasnosti doktorandské štúdium (denná a externá forma štúdia) s obhajobou dizertačnej práce. Ašpirantúru študoval T. Lipták v rámci externej ašpirantúry na katedre estetickej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brne pod vedením prof. PhDr. Evžen Valového, CSc. V tom čase existovala len jedna celoštátna komisia pre obhajoby kandidátskych dizertácií v odbore *teória vyučovania hudobnej výchovy* na Pedagogickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, kde sa 23.8.1981 konala aj obhajoba T. Liptáka. Oponentmi boli prof. PhDr. Jozef Kresánek, DrSc. (Bratislava), doc. PhDr. František Sedlák, CSc. (Praha), a doc. PhDr. Ján Kostečka, CSc. (Brno). Predsedkyňou komisie bola prof. PhDr. Jarmila Vrchotová-Pátová, CSc.

²¹ Teodor Lipták vyžadoval od študentov nielen teoretické vedomosti, ale aj ich praktickú aplikáciu, napr. v predmete *harmónia* to bolo praktické hranie kadencie vo všetkých obratoch, čo neklaviristom spôsobovalo nemalé problémy.

²² V 80. rokoch bola ŠVOUČ (Študentská vedecká, odborná a umelecká činnosť) postupovou prehliadkou s nominovaním najlepších prác z daného odboru z jednotlivých fakúlt do československého kola.

²³ Diplomantky Zuzana Pčolinská-Sláviková (dnes docentka na Pedagogickej fakulte PU) a Miroslava Počiatková (vedúci práce doc. Lipták, recenzentka Mgr. art. I. Medňanská) predniesli náročné skladby pre štvorročný klavír, napr. klavírnú verziu Musorgského *Obrázkov z výstavy*. (obr. č. 6) Nasledovali ďalšie diplomové koncerty klaviristov Jána Urbana (1992), (vedúci práce doc. Lipták, recenzentka Mgr. Irena Medňanská). V diplomových polorecitáloch sa v tom istom roku predstavili Ľubomír Šamo – husle a Peter Adamkovič – klavír, ktorý je dnes členom medzinárodne známej Prešovskej jazzovej skupiny AMC trio (vznik v roku 1993).



obr. č. 5

Teodor Lipták (1934 – 1994).



obr. č. 6

*Z prvých obnovených diplomových koncertov v roku 1986.
Zľava: I. Medňanská – recenzentka,
diplomantky: Miroslava Počiatková – klavír,
Zuzana Sláviková Pčolinská – klavír,
doc. PhDr. Teodor Lipták, CSc.*

Teodor Lipták sa angažoval v rôznych profesijných funkciách, V roku 1979 sa stal členom Zväzu slovenských skladateľov v sekcii muzikológov a v roku 1987 bol predsedom pedagogickej sekcie pri Východoslovenskej krajskej pobočke Slovenskej hudobnej spoločnosti. Po 17. novembri 1989 sa aktívne zapájal do obrodného a demokratizačného procesu, v decembri 1989 bol zvolený za člena Akademického senátu Pedagogickej fakulty univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove a súčasne sa angažoval v Akademickom fóre učiteľov svojej fakulty a na katedre vykonával tiež funkciu tajomníka.

T. Lipták pôsobil spolu s PaedDr. Antonom Stracenským a PaedDr. Boženou Kalafutovou²⁴ aj v klavírnom triu, ktoré v roku 1984 krátku dobu existovalo na Katedre hudby. Bol tiež dlhoročným korepetítorom Ženského speváckeho zboru a s dirigentom Miroslavom Burgrom zbor spoločne dovedli v roku 1985 do najvyššej výkonnostnej kategórie na súťaži o *Zlatý veniec mesta Bratislavy* (obr. č. 7).

Vedecko-výskumná a publikačná činnosť Teodora Liptáka

Vedecko-výskumná a publikačná činnosť bola v období 70. – 90. rokov iniciatívou a rozhodnutím samotného pedagóga, čomu sa bude venovať vo svojej vedecko-výskumnej²⁵ a publikačnej, respektíve

²⁴ PaedDr. Božena Balcárová, Kalafutová CSc. je dnes docentkou na katedre hudobnej a výtvarnej výchovy na Pedagogickej fakulte, Prešovskej univerzity v Prešove.

²⁵ Vedecko-výskumné projekty fungovali ako rezortné výskumné úlohy pre jednotlivé odbory, na fakultách na celom Slovensku. Tematicky boli všeobecne koncipované a jednotlivé fakulty a katedry realizovali výskumy vo svojom

umeleckej činnosti.²⁶ Témy vypisovalo ministerstvo školstva a každá fakulta i jednotlivé odbory si našli svoje parciálne subtémy. Riešenie takýchto úloh trvalo 5 rokov a metodológia bola postavená najmä na kvantitatívnom výskume. Vedecké práce T. Liptáka zahŕňajú:

- a) Samostatné vedecké práce (17),
- b) Odborné články a recenzie hudobných podujatí od r.1963 – 1990 (115)
- c) 103 hesiel pre slovenský biografický slovník (vydávaný Maticou slovenskou v Martine) o osobnostiach slovenského hudobného života
- d) Vysokoškolské učebné texty a študijné pomôcky (7)
- e) Rezortné vedeckovýskumné úlohy (3)

Najvýznamnejšiu skupinu Liptákovej publikačnej činnosti tvorili vysokoškolské učebné texty.²⁷



obr. č. 7

*Ženský spevácky zbor pred PKO v Prešove (1983).
Zľava: Teodor Lipták (korepetítor), Alexander Kučerenko (sólista),
A. Droppová (hlasová pedagogička), M. Burgr (zbormajster).*

teritórii. Takto sa získali výsledky celoplošne a na základe nich sa vedelo, kde je aká úroveň, napr. v HUV poznatkov či úroveň hudobných schopností. Práve s Doc. Liptákom pracovala autorka tohto príspevku na rezortnom výskume: Projekt čiastkovej úlohy RŠ II-02/01 „Zefektívňovanie foriem, metód a prostriedkov vyučovania hudobnej výchovy na I. stupni ZŠ“ r. 1986-88, PdF UPJŠ Prešov (výskum realizovaný na I. stupni vybraných ZŠ vo východoslovenskom kraji, Doc. Lipták ten istý výskum realizoval na 2. stupni ZŠ).

²⁶ V tom období neexistovala žiadna evidencia publikačnej činnosti v CREPČ (Centrálny register publikačnej činnosti) cez univerzitnú knižnicu aj s takým diferencovaním ako ho poznáme v súčasnosti, keď aj v humanitných a spoločenských vedách sú cenené len príspevky a štúdie v karentovanom alebo indexovanom časopise. V tom období sa kládol dôraz na kvalitu pedagogickej činnosti a na tvorbu absentujúceho počtu vysokoškolských učebných textov.

²⁷ V predkladanej štúdii sú stručne predstavené len vybrané učebné texty.

LIPTÁK, Teodor 1973: *Prostriedky aktivizácie v hudobnovýchovnej činnosti detí*. Metodická príručka pre materské školy a elementárne ročníky ZDŠ. Prešov: Okresné pedagogické stredisko, s. 99

Autor v rozsahu siedmych kapitol, ktoré majú charakter teoreticko-praktickej metodickéj príručky definuje základné princípy „Schulwerku“, charakterizuje hru na ľahkoovládateľných nástrojoch, prezentuje pohybové, rytmické a melodické cvičenia, pojednáva o rozvíjaní hudobných schopností detí na základe deklamácie slov, predstavuje rôzne možnosti využitia ľahkoovládateľných bicích a melodických nástrojov, venuje sa aj základným prvkom pohybovej a tanečnej prípravy a v závere sú v rozsahu 20 strán umiestnené partitúry detských a ľudových piesní vytvorených pre orffovské nástroje.

Tejto metodickéj príručke, ktorá má svoju logickú, didakticko-metodickú výstavbu, s príkladmi aplikácie teórie do praxe, neubral čas na jej aktuálnosti a využiteľnosti v plnom rozsahu aj v súčasnosti.

Lipták „vybavil“ základné hudobno-teoretické predmety vlastnými učebnými textami. Z týchto má najväčší význam rozsiahly, viac ako 350 stranový učebný text:

LIPTÁK, Teodor 1983, 1991: *Základy harmónie a polyfónie*. (Učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odbor Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov). Rektorát UPJŠ v Košiciach, 1983, 1.vydanie, 1991 2 vydanie. ISBN 80-7097-102-9, s. 365

Veľmi precízne a komplexne spracovaný učebný text sa v úvode na ploche 50 strán venuje *hudobnej akustike* (fyzikálnej, matematickej, fyziologickej, priestorovej akustike a elektroakustike). Kapitola *Harmónia a polyfónia* (2. kap.) je venovaná najstarším formám a začiatkom európskeho viachlasu, renesančnej polyfónii a funkčnej dur-molovej harmónii. Najväčší rozsah (160 strán) má 3. kapitola *Základy náuky o harmónii*, kde sa študent naučí vytvárať štvorhlasnú úpravu akordov v základných harmonických funkciách, akordov na vedľajších stupňoch v základnej polohe aj obratoch. Autor sa ďalej venuje mimotonálnym (3.15), alterovaným akordom (3.17) a problematike modulácie (3.18) v kontexte s vývojom hudobného myslenia v jednotlivých umeleckých slohoch. Základy polyfónie s typológiou kontrapunktu sú predmetom 4. kapitoly a súčasťou sú aj úpravy pre detský dvoj- a trojhlas (5. kap.). Záverečná 6. kapitola sa venuje vysvetleniam písmen a čísiel v akordických značkách. Systematicky a vzorovo didakticko-metodicky koncipovaná učebnica harmónie a polyfónie T. Liptáka svoju kvalitu dokázala jednak opätovným vydaním, ale najmä úrovňou vedomostí a praktického zvládnutia harmonických úprav študentov Doc. Liptáka, ktorí sú dnes v praxi.

LIPTÁK, Teodor – MEDŇANSKÁ, Irena 1987: *Hra na klavíri – I. diel, Hra z listu*, (s. 141) *II. diel, Čítanie a hra partitúr*, (s. 285). Rektorát UPJŠ v Košiciach, 1987.

Uvedené dvojdielne učebné texty boli autorskou dvojicou napísané s cieľom zefektívniť výučbu *hry na klavíri*, akcelerovať pohotovosť v hre z listu (I. diel) a v hre partitúr (II. diel). Autori učebného textu Lipták – Medňanská v úvode I. dielu (str. 5) apelujú: „.....*schopnosť pohotového hrania z listu prináša hráčovi nielen radosť z aktívneho muzicírovania, ale umožňuje aj rýchlejšie nastudovanie nových skladieb, uľahčuje komornú hru a hlavne poskytuje širšiu orientáciu v hudobnej literatúre.*“ Technické prvky determinujúce hru z listu sú rozdelené na *manuálnu zručnosť*²⁸ a *senzomotorickú (zmyslovo-pohybovú) pohotovosť*.²⁹ I. diel obsahujúci *notové ukážky* autori rozdelili podľa ich príslušnosti k jednotlivým hudobným žánrom: *1. Hymnické piesne, 2. Inštrumentálna a komorná tvorba, 3. Orchestrálna a symfonická tvorba, 4. Ukážky z oper, operiet.* Získať pohotovosť pri hre z listu podmieňuje individuálna schopnosť čítania nôt v predstihu (o pol až celý takt dopredu). II. diel obsahuje notové partitúry, ktoré slúžia nácviku čítania z partitúr. Obsah je diferencovaný na štyri elementárne kapitoly: *1. Teoretická časť* má druhy partitúr rozdelené na *inštrumentálne, vokálne (pre spev) a inštrumentálno-vokálne. 2. Príprava k hre partitúr, 3. Vlastná hra partitúr demonštrovaná na poznávaní zborových partitúr, 4. Hra inštrumentálnych partitúr.* Skladby sú z hľadiska interpretačnej náročnosti rozdelené na: *kánonické piesne, jednohlasné piesne s klavírnym sprievodom, zborové skladby, miešaný trojhlas, miešaný štvorhlas, zbory so sólovým hlasom, zbory s inštrumentálnym sprievodom, zborové a inštrumentálne diela s použitím C-klúčov, partitúry inštrumentálnych diel.*

„Drobná“ publicistika Teodora Liptáka

Teodor Lipták publikačne mapoval hudobné a najmä koncertné dianie na univerzite, fakulte ale aj v meste Prešove či Košiciach. Prispieval do *Spravodaja UPJŠ*,³⁰ kde reflektoval dianie a úspechy Katedry hudobnej výchovy alebo napísal nekrológ za zbormajstrom Miroslavom Burgrom pod názvom: *Odišiel významný pedagóg a dirigent. (Spravodaj, UPJŠ 1985).* Po roku 1990, keď sa mohli realizovať *Vianočné koncerty* písal Lipták do *Spravodaja UPJŠ* informácie o ich dramaturgii a svia-točnej atmosfére očakávania kresťanských sviatkov aj na univerzitnej pôde. Do tejto oblasti patria aj recenzie koncertov Štátnej filharmónie Košice, koncertov amatérskych súborov uverejnené v košickom *Večerníku* alebo vo vtedajších *Východoslovenských novinách*.

²⁸ *Manuálna zručnosť* si vyžaduje technickú pripravenosť prstov a technické zvládnutie klavírnej hry, napr. durových a molových stupníc, hry akordov, ich rozkladov a taktiež hru chromatickej stupnice.

²⁹ *Senzomotorická (zmyslovo-pohybová) pohotovosť* integruje v sebe fyziologický proces, uvedomenie si notového záznamu, ktorý vyvolá vo vedomí hráča sluchovú predstavu – vnútorné počutie.

³⁰ *Spravodaj UPJŠ* bol celouniverzitným časopisom, obdoba súčasného celouniverzitého časopisu *Na Pulze*. Napr. v *Spravodaji UPJŠ*, (Košice, 1976) rozhovor o úspešnej reprezentácii súborov pedagogickej fakulty s odbornou asistentkou Líviou Nepelovou, dirigentkou Ženského speváckeho zboru o súťaži Akademická Nitra (súťaž speváckych zborov a sláčikových orchestrov) a odborným asistentom Františkom Slavkovským, umeleckým vedúcim folklórneho súboru Torysa, ktorí sa zúčastnili na súťaži *Akademický Zvolen*.

Nové profesijné možnosti Teodora Liptáka po roku 1990

Po zmene režimu sa Teodor Lipták stal členom Akademického senátu Pedagogickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove. V roku 1990 ho rektor Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, prof. MUDr. Rudolf Korec, DrSc., morálne rehabilitoval za zdržiavanie jeho kvalifikačného postupu. Rehabilitačná komisia 28. júna 1990 odporučila Liptákovu habilitáciu, ktorú na konci roka 1990 úspešne ukončil na Pedagogickej fakulte v Ústí nad Labem a získal vedecko-pedagogický titul *docent*. V akademickom roku 1991/92 sa Teodor Lipták stal vedúcim Katedry hudobnej výchovy. No žiaľ, vo funkcii zotrval sotva dva akademické roky, keď sa na jeseň 1993 začala hlásiť jeho zákerná choroba. Na krátky čas sa ešte vrátil vyučovať v marci 1994, ale žiaľ, choroba ho premohla a počas hospitalizácie zomrel vo veku nedožitých 60 rokov (30. 6. 1994). Ešte tak veľa chcel urobiť..., mal veľa plánov, nápadov, ktoré chcel uskutočniť najmä preto, že už ho nikto neobmedzoval. Osud mu to nedovolil. Jeho odchod sa výrazne podpísal pod kvalitatívny pokles úrovne vyučovania predmetov *hudobnej teórie a harmónie a polyfónie*, ktorý sa aj spoločenskými zmenami, redukciou kontaktných hodín naďalej prehľbuje.

Hudobno-pedagogické konferencie so zahraničnou účasťou

Hoci bol doc. Lipták vo funkcii vedúceho katedry hudobnej výchovy necelé dva roky 1992 – 1994,³¹ zrealizoval v roku 1992³² 1. medzinárodnú konferenciu o učebniciach s názvom: *Učebnice, učebné pomôcky a programy pre hudobnú výchovu na základných školách* (obr. č. 8). Touto konferenciou sa začala tradícia učebnicových konferencií na PdF UPJŠ v Prešove, ďalšia bola potom v roku 1995. Konferencie sa zúčastnili pedagógovia z Čiech, Maďarska, Rakúska, Nemecka a Poľska. Pozvané významné osobnosti z Rakúska i Nemecka predstavili svoje autorské učebnice pre predmet *hudobná výchova na základných školách* a tiež sprostredkovali u významných nemeckých vydavateľstiev *Schott a Metzler*, aby darovali pre túto konferenciu svoje učebnice HUV, ktoré potom aj zostali v katedrovej knižnici. Zároveň prebiehala aj výstava učebníc a didakticko-metodických materiálov pre hudobnú výchovu, vrátane vyššie uvedených učebníc nemeckých vydavateľstiev. Zahraniční pedagógovia ako *prof. Wolf Peschl z Viedne*, *prof. Dieter Zimmerschied zo Stuttgartu* alebo *prof. Werner Pütz z Essenu*, sa netajili prekvapením z vysokej organizačnej a obsahovej úrovne. Predložili návrh, či by Slovensko a Pedagogická fakulta UPJŠ v Prešove nezorganizovala kongres *Európskej*

³¹ V tomto období prvý polrok 1994, od apríla do svojho skonu v júni 1994 sa už na univerzitnú pôdu nevrátil.

³² Konferencia s názvom *Učebnice, učebné pomôcky a programy pre hudobnú výchovu na základných školách*, organizovaná v r. 1992 katedrou hudby PdF UPJŠ v Prešove mala veľmi vysokú odbornú, ale aj spoločenskú úroveň. Organizátori sa o svojich hostí postarali a vytvorili veľmi priaznivú a priateľskú atmosféru. Dekan PdF UPJŠ doc. RNDr. Zdenko Hochmuth, CSc. vítal významné hudobno-pedagogické osobnosti prítomné na konferencii.

*asociácie pre hudobnú výchovu. Kongres sa uskutočnil v dňoch 1. – 4. mája 1996 pod názvom Hudobná výchova – Most k európskej integrácii.*³³

Záver

Hudobní pedagógovia PhDr. Filip Rusnák a doc. PhDr. Teodor Lipták, CSc. patrili k zakladateľským osobnostiam hudobnej pedagogiky a vzdelávania učiteľov hudby na východnom Slovensku. Filip Rusnák svojimi metodickými materiálmi pre výchovu učiteľov v predprimárnom a primárnom vzdelávaní apeloval na rozvoj hudobných schopností a zručností, ktoré aj dnes, po istej ideologickej revízií sú akceptovateľným študijným materiálom v praxi. Muzikológ a pedagóg Doc. PhDr. Teodor Lipták, CSc. prezentuje vysoko erudovanú vedeckú osobnosť, ktorá sa nepodriadila komunistickému režimu, napriek osobnému sankcionovaniu. Obe osobnosti si zaslúžia miesto v dejinách hudobnej pedagogiky na Slovensku. Táto štúdia je stručná personálna charakteristika, ktorá si vzhľadom na rozsah práce a význam oboch osobností vyžaduje ďalšie spracovanie.



obr. č. 8

*Dekan PdF UPJŠ Doc. RNDr. Zdenko Hochmuth, CSc. víta na konferencii 1992
hudobno-pedagogické osobnosti, ktoré v 2. polovici 20. storočia
predstavovali špičku v odbore hudobná pedagogika
Zľava: Mgr. art. Irena Medňanská, Prof. Ladislav Daniel, CSc., Doc. Tibor Sedlický, CSc.,
Prof. Jaroslav Herden, CSc., Doc. Milan Holas, CSc.,
Doc. Teodor Lipták, CSc.*

³³ Žiaľ, tohto veľkého medzinárodného kongresu sa už doc. Lipták nedožil, ale on to bol, ktorý veľkou Medzinárodnou učebnicovou konferenciou v r. 1992, dal impulz k takémuto podujatiu.

BIBLIOGRAFIA

Kol. autorov: *30 rokov Pedagogickej fakulty na východnom Slovensku: Prešov*: Pedagogická fakulta v Prešove, UPJŠ v Košiciach, s. 137.

LIPTÁK, T. 1973: *Prostriedky aktivizácie v hudobnovo-výchovnej činnosti detí*. Prešov: Okresné pedagogické stredisko s. 99.

LIPTÁK, T. – MEDŇANSKÁ, I. 1987: *Hra na klavíri – I. diel, Hra z listu – II. diel* (s. 141), *Čítanie a hra partitúr* (s. 285), Košice: Rektorát UPJŠ v Košiciach.

LIPTÁK, T. 1990: *Harmonické cvičenia pre detský zborový spev*, Prešov.

LIPTÁK, T. 1981: *Výskum postojov žiakov ZDŠ k hudobným dielam rôznych žánrov*. Prešov.

LIPTÁK, T. 1989: *Improvizácia klavírneho sprievodu ľudových piesní*. Košice: Rektorát UPJŠ. ISBN 80-7097-001-4, s. 211.

LIPTÁK, T. 1993: *Základy hudobnej náuky*. (Učebné text pre študentov odboru Učiteľstvo pre 1. stupeň základnej školy. Košice: ISBN 80-7097-252-1, s. 216.

RUSNÁK, F. 1975. *Metodický list pre zisťovanie hudobného nadania u žiakov v rámci spolupráce ZDŠ s LŠU*. Prešov: Krajský pedagogický ústav Prešov.

RUSNÁK, F. 1976a. *Sluchovo-intonačná a rytmická výchova na ZDŠ*. Prešov: Okresné pedagogické stredisko v Prešove.

RUSNÁK, F. 1976b. *120 pochodových piesní pre školy*. Prešov: Krajský pedagogický ústav Prešov.

RUSNÁK, F. 1979. *Rytmizovanie hovoreného slova v hudobnej výchove na materskej a základnej škole*. Prešov: Krajský pedagogický ústav v Prešove.

RUSNÁK, F. 1987. *Piesne pre hudobnú výchovu s jednoduchým klavírnym sprievodom*. Prešov: Krajský pedagogický ústav v Prešove.

RUSNÁK, V. 2008: *Neurotechnológie v edukácii – fenomén archetypu zvuku ako facilitátor učenia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-8068-803-5, s. 238.

Informátori:

PhDr. Anna Liptáková, manželka doc. Teodora Liptáka

Archív a kronika katedry hudby

PRÍNOS SLOVENSKEHO ROZHLASU ŠTÚDIA BANSKÁ BYSTRICA K DOKUMENTÁCI HUDBNEJ KULTÚRY REGIÓNU

20 Ľudmila Červená

Súkromné konzervatórium Pink Harmony, Zvolen

Po skúsenosti z hudobného vysielania Slobodného slovenského vysielateľa v provizórnych technických podmienkach v čase Slovenského národného povstania, sa stretávame už v roku 1945 s úsilím obnoviť jeho činnosť. Potvrdzujú to iniciatívy referátu kultúrnej komisie Národného výboru v Banskej Bystrici, ktorá sa na svojej porade za účasti Alexandra Matušku, Andreja Plávku a Tibora Kováča dňa 24. 4. 1945 vyslovila: „*Je mravnou povinnosťou voči národu, mravnou povinnosťou historického významu, aby sa Slobodný slovenský vysielateľ ozval znovu, a to zo strediska povstania a sídla povstaleckej revolučnej vlády, z dávno kultúrne vyspelého centra – Banskej Bystrice. [...] Vedúci a zamestnanci Čs. rozhlasu majú veľa starostí s novovybudovaním Rádiožurnálov, nemôžu sa bystrickému štúdiu a vysielateľu na tento čas venovať a informovali nás, že iniciatíva v tomto smere musí vyjsť od Bystričanov*“¹. Vysielateľ Rozhlasovej sekcie ONV v Banskej Bystrici skutočne vysielal dňa 13. mája 1945 na krátkych vlnách v pásme 48 metrov program k ukončeniu druhej svetovej vojny a prvému výročiu Slovenského národného povstania, avšak tento akt bol v konštituovaní rozhlasového vysielania v Banskej Bystrici v povojnovom období len ojedinelým projektom.²

Úsilie o vytvorenie oficiálneho banskobystrického štúdia Rádiožurnálu sa nepodarilo v tom čase zrealizovať. A to aj napriek tomu, že už 14. júna 1945 bola v Banskej Bystrici ustanovená expozitúra Povereníctva Slovenskej národnej rady pre informácie s tlačovým, rozhlasovým, propagačným, publikačným a filmovým oddelením, na čele s prednostom Andrejom Plávkom, aktivistom banskobystrického rozhlasu.

Odborná profilácia hudobnej redakcie

Prvý profesionálny kolektív **Krajového štúdia česko-slovenského rozhlasu v Banskej Bystrici** s poslaním regionálneho vysielania sa konštituoval okolo redaktora Viliama Mráza v priestoroch na námestí SNP. Jeho ťažisko spočívalo v aktuálnom spravodajstve a publicistike z prostredia Stredoslovenského regiónu, avšak s pravidelnou periodicitou jedným polhodinovým spravodajským vstupom za týždeň sa objavuje až 29. 8. 1957 pri príležitosti výročia SNP (Halajová 1975). Prvú reláciu odvysielanú z Banskej Bystrice dňa 5. septembra 1957 uvádzal externý hlásateľ Juraj Sarvaš.

Hudobná produkcia vstupovala do vysielania v úvode politicko-spoločenských komentárov týždňa. Pozostávala prevažne z folklórnej a tanečnej hudby z fonotéky iných nahrávacích rozhlasových

¹ Bližšie pozri: HALAJOVÁ, M.: Kultúrne udalosti v Banskej Bystrici v rokoch 1954-1957. Diplomová práca. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta, 1975, s. 52.

² Bližšie jm: Pohronské sláčikové kvarteto. ČAS, 1946, roč. III, č.128, s.5.

štúdií Československého rozhlasu. Rozsah spravodajského krajového vysielania sa postupne rozšíril na jednu hodinu týždenne, z čoho hudba dostávala polhodinový priestor. Venovaný bol rôznym hudobným žánrom, prevažne v relácii *Hráme jubilantom*. Do roku 1963, keď štúdio dostáva k dispozícii novú budovu na ulici Ladislava Sáru, ako druhú stavbu v Československu projektovanú a postavenú výlučne pre rozhlas, sa z pôvodného, redakčne nerozčleneného, jednotného regionálneho štúdia, postupne vyprofilovali jednotlivé samostatné redakcie. Redakcia spravodajstva a publicistiky, literárno-dramatická redakcia a hudobná redakcia. Dovtedajšie externé miesto hudobného redaktora³ nahradil od 15. marca 1963 Vojtech Tátoš⁴ s viacročnou skúsenosťou v ostravskej redakcii Československého rozhlasu, ako prvý interný hudobný redaktor Krajového štúdia Československého rozhlasu v Banskej Bystrici.

V roku 1965 sa redakcia rozšírila o pribudli hudobnú réžiu, ktorú zastával Gregor Roletzký do roku 1988. Tým sa vytvorili podmienky i pre prvé domáce – banskobystrické – hudobné nahrávacie projekty s pozvanými umelcami z Čiech i zo Slovenska. Rozšírenie hudobnej redakcie o ďalších spolupracovníkov⁵ jej umožnilo realizovať aj samostatnú hudobnú reláciu – *Umelci pred mikrofónom*. Zásľuhu na špecifickej profilácii redakcie s orientáciou na vážnu hudbu mala hudobná redaktorka Oľga Španková.⁶ Redaktorský tím bol v 80. rokoch tvorený prevažne absolventami hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici, pričom redaktori spolupracovali i na projektoch ďalších umelecko-publicistických redakcií – v reláciách *Rádiovíkend*, *Sobotník* i v programoch literárno-dramatickej redakcie. Redakcia hudobného vysielania, do ktorej patrí i Redakcia hudobných pozdravov, ku koncu 90. rokov pozostávala zo šiestich interných hudobných redaktorov. Participovala na živých i štúdiových reláciách banskobystrického rozhlasu, ktoré sa vysielajú na troch okruhoch Slovenského rozhlasu dodnes: Rádio Regina, Rádio Slovensko a Rádio Devín.

Interná mediálna hudobná produkcia

Programovú štruktúru rozhlasovej hudobnej redakcie štúdia Banská Bystrica v oblasti vlastnej realizácie hudobných nahrávok externe spoluvytvárali inštrumentalisti Stredoslovenského kraja, čím prispievali k utváraniu domáceho hudobného zázemia, predovšetkým k formovaniu budúcich interných hudobných telies.

Prvé skladby pre potreby banskobystrického rozhlasového štúdia nahrála ešte pred rokom 1963 na magnetofónové pásy v sále Okresného domu osvetly externá redaktorka Libuša Mrázová, avšak tieto hudobné záznamy sa nezachovali. Oblasť hudobného folklóru prezentovali: Ľudová hudba

³ Prvou externou redaktorkou bola Libuša Mrázová, v rokoch 1965-1983 pracovala ako interná hudobná redaktorka

⁴ V rokoch 1965-1986 bol vedúcim hudobnej redakcie

⁵ V roku 1968 obsadil miesto hudobného redaktora Milan Jesenský, na pozíciu programu nastúpili i Emília Hrochová a Mária Pašková.

⁶ Absolventka hudobnej vedy na FFUK v Bratislave, od 80. rokov pôsobiaca v dánskom rádiu v Kodani.

Ondreja Mrázika, jestvujúca od roku 1969 a Štúdiový ľudový súbor (prvá nahrávka z roku 1966), ktorý interpretoval štylizovaný folklór s hudobníkmi bez folklórneho zázemia z Opery DJGT a Posádkovej hudby. Pre oblasť zábavnej hudby produkciu zabezpečoval Tanečný orchester Banskobystrického rozhlasu (dirigent Pavol Janiček), neskôr v menšom či veľkom obsadení s dirigentmi Janom Valtom, Milanom Jesenským a Róbertom Tatárom, pričom výrazné zastúpenie mala tvorba Gregora Roletzkého.

Pre ďalšiu propagáciu tvorby domáceho skladateľského zázemia z tvorby Gregora Roletzkého a Vojtecha Tátoša bola významná i spolupráca s dychovým orchestrom Posádkovej hudby v Banskej Bystrici s dirigentmi Imrichom Gažovičom a Jaromírom Sylvestrom, ako aj s malou dychovou hudbou Selčianka zo Seliec.

Založením festivalu populárnej hudby Bystrické zvony, od roku 1973 s autorskou súťažou, súťažou spevákov amatérov a súťažou skupín populárnej piesne, došlo k úzkej spolupráci so súbormi Linha Singers a s orchestrom Gustáva Broma, participujúcich na realizácii festivalu, čím sa banskobystrické štúdio výraznejšie zviditeľnilo i v rámci Československa.

V oblasti vážnej hudby sa rozvinula aktívna spolupráca predovšetkým so sólistami Opery DJGT a členmi Krajskej organizácie Zväzu slovenských skladateľov, ale i s ďalšími výrazným osobnosťami stredného Slovenska. Od roku 1966 predovšetkým s umelecky aktívnymi pedagógmi Štátneho konzervatória v Žiline a od roku 1974 so Štátnym komorným orchestrom zo Žiliny a jeho sólistami. Hudobná redakcia od roku 1979 zásluhou Olgy Špankovej, a od roku 1983 aj Alžbety Juříkovej, rozšírila úzku externú spoluprácu i s jediným komorným profesionálnym hudobným telesom v Banskej Bystrici s Trávníčkovým kvartetom, ktorého takmer celý koncertný repertoár z rokov 1979 – 1991 sa nachádza v archíve hudobnej redakcie Československého rozhlasu štúdia Banská Bystrica.

Po roku 1989 sa interná mediálna hudobná produkcia výrazne zdynamizovala extenzívnym nárastom profesionálneho zázemia hudobno-interpretačných aktivít na novovytvorených pedagogických pracoviskách v Banskej Bystrici (Konzervatórium Jána Levoslava Bellu a Akadémia umení), ako aj rozšírením vlastnej verejnej koncertnej produkcie prostredníctvom koncertných cyklov Bohéma klub.

Hudobné relácie

Banskobystrické štúdio Československého rozhlasu do národného okruhu Slovensko a Devín pripravovalo dve hlavné hudobné relácie. Relácia *Umelci pred mikrofónom* bez slovného komentára prezentovala výkonných koncertných umelcov zo Stredoslovenského kraja, prevažne členov Zväzu slovenských skladateľov a vychádzala výhradne z vlastnej produkcie, spočiatku s dôrazom na vokálnu opernú i koncertnú literatúru. Príchodom Olgy Špankovej na post hudobnej redaktorky v roku 1979 sa hudobná fonotéka budovala s koncepcnejším prístupom k realizácii nahrávok s inštru-

mentálnymi telesami, predovšetkým s Trávníčkovým kvartetom. Španková zároveň sprofesionalizovala hudobno-publicistickú reláciu **Hudobné spravodajstvo**, dovtedy tvorenú len na v rámci externej redaktorskej spolupráce. Aktívnu publicistikou v nej zintenzívnila informačnú databázu aktuálneho spravodajstva o hudobnom živote Stredoslovenského kraja priamymi osobnými reportážami a vlastnými komentármi a rozšírila i okruh dopisovateľských aktivistov.

Nárastom vysielacieho času umeleckých, spravodajských a publicistických programov štúdia po roku 1989, ale hlavne vytvorením novej programovej štruktúry Slovenského rozhlasu po roku 1996 sa vytvoril priestor pre viacero typov relácií orientujúcich sa na artificálnu hudbu. Popri reláciách pevnej vysielacej štruktúry so spoločným celoslovenským dramaturgickým zámerom – **Prelúdium, Mystérium ducha a Komorný koncert**, na realizácii ktorých sa podieľajú i redakcie bratislavského, košického a prešovského štúdia, sa v banskobystrickej hudobnej redakcii koncepcne vyprofilovali ďalšie relácie akcentujúce regionálnu problematiku, čím sa otvoril vysielací priestor pre ďalšiu prezentáciu vlastnej nahrávacej tvorby. Prínosom relácie **Minirecital** – pandantom relácie Umeľci pred mikrofónom – sa jedenkrát v osemtyždňovom 25-minútovom cykle na stanici Rádio Devín predstavili úspešní sólisti a komorné súbory zo stredného Slovenska. Relácia má charakter profilového pohľadu a je pripravovaná rýdzo z nahrávok banskobystrického štúdia bez textových vstupov. **Komorný koncert**, 35-minútová relácia stanice Rádio Devín, vysielaná vo štvortýždňovom cykle s konkretizáciou tematického či druhového zamerania, býva dramaturgicky zostavená z nahrávok komorného charakteru realizovaných opäť v banskobystrickom rozhlasovom štúdiu.

Pôvodná banskobystrická hudobnoslovná jednohodinová relácia **Bohéma klub**, vysielaná od roku 1992 v štvortýždňovom cykle na rozhlasovej stanici Rádio Devín, založila tradíciu nového – vlastného, autonómneho programového bloku hudobnej relácie. Bola realizovaná formou verejnej nahrávky zo živého koncertu pôvodne ako nedeľné popoludnie z rozhlasového štúdia, neskôr ako nedeľné matiné z vyhovujúcejšej koncertnej sály Štátnej vedeckej knižnice. Počiatočná orientácia na ponuku vokálnych koncertov Štátnej opery sa postupne dramaturgicky rozšírila i o spoluprácu s Hudobnou úniou Banská Bystrica s akcentom na domácu interpretačnú základňu a pôvodnú tvorbu skladateľov stredoslovenského regiónu. Úroveň talentovaných študentov umeleckých škôl stredoslovenského regiónu je prezentovaná prostredníctvom relácie **Štúdio mladých**, žiakom základných umeleckých škôl sa poskytuje priestor v relácii **KPúčik od piatich čiar**.

Charakteristika trvalého fondu hudobných nahrávok

V prvých rokoch využíval externý hudobný redaktor nahrávky vyrobené v bratislavskom alebo košickom štúdiu, prípadne reprodukovajú hudbu. Nástupom interného redaktora začalo aj banskobystrické štúdio popri zábavnom, dychovom a folklórnom žánri budovať vlastnú fonotéku umeleckej hudby Stredoslovenského kraja. Od polovice 60. rokov dodnes sa tak vybudoval vzácny fond trvalých

nahrávok Československého rozhlasu štúdia Banská Bystrica, dokumentujúci stav dramaturgického i umeleckého smerovania inštitúcie počas jej sedemdesiatročnej existencie.

Trvalý fond hudobných nahrávok rozhlasového štúdia Banská Bystrica, tvorí cca 17 tisíc audiopásov a štrukturovaný je pod názvom Fonotéka II. v 16 kategóriách podľa interných potrieb hudobného redaktora.

Spracovanie trvalého fondu nie je systémové, realizovalo sa len pre vnútorné potreby inštitúcie a do roku 1995 bolo zaznamenávané ručne na katotékach, ktoré sú v súčasnosti prepísané do computerovej podoby a uvádzané pod sign. BB H-. Najstaršia nahrávka pochádza z roku 1966 v kategórii Komorná hudba pod sign. BB H-3281⁷.

Vokálnu piesňovú a opernú hudbu reprezentujú vzácne nahrávky mnohých významných sólistov pôsobiacich v Opere DJGT v jej rôznych vývojových etapách aj vďaka pohotovej profesionálnej korepetitorskej praxi Dariny Surovej-Turňovej. Dramaturgicky vychádzajú z aktuálnych operných inscenácií divadla a z individuálneho operného i piesňového koncertného repertoáru významných osobností opery. Okrem iných dominantné miesto zaujímajú unikátne trvalé nahrávky operných árií Ľubice Orgonášovej z roku 1981 z mozartovského repertoáru – Zuzanka z *Figarovej svadby*, Pamina z *Čarovnej flauty*, z Pucciniho opier – ária Mimi z *Bohémy*, ária Lauretty z *Gianni Schicchi*; ale i ária Aničky z Weberovej opery *Čarostrelec*, ária Adriany z opery *Adriana Lecouvreur* F. Cileua iné. V archíve sa nachádzajú aj nahrávky piesní Ľubice Orgonášovej od A. Moyzesa (*Farby na palete*), T. Frešu (cyklus *Nová jar*), ale i piesňová tvorba G. F. Händla, J. Haydna, R. Schumanna, J. Brahmsa, dokonca i A. Schönberga a A. Berga.

Regionálne štúdio Československého rozhlasu Banská Bystrica nepriaznivo ovplyvnilo obdobie deformácie spoločenského života po roku 1968. Na jednej strane boli perzekvovaní protagonisti nesúhlasného postoja s okupáciou Československa vojskami štátov Varšavskej zmluvy a prinútení opustiť pracovisko (Viliam Mráz, Zdeno Oravec, Milan Jurčo, Štefan Turňa a ďalší). Na strane druhej sa necitlivým, až brutálnym zásahom nenávratne zničili unikátne nahrávky koloratúrnej sopranistky európskeho formátu Edity Grúberovej z rokov 1969 a 1970, začínajúcej svoju umeleckú kariéru práve na opernej scéne v Banskej Bystrici.

Z nahrávok inštrumentálnej hudby – *sólo klavír* – k najvýznamnejším patria nahrávky Zity Strnadovej-Parákovej zo 60. rokov, ktoré realizovala s dôrazom na slovenskú tvorbu (A. Moyzes, J. Cikker, M. Vilec, E. Suchoň, D. Kardoš). Ide predovšetkým o koncertne nahrávané diela v rámci Hudobných piatkov a Dní komornej hudby. Prezentovala sa i ako klavírna partnerka sólistu opery Miroslava Bozděcha so súčasnou slovenskou piesňovou literatúrou (P. Šimai, O. Ferenczy, J. Kowalski). V sólovej klavírnej interpretácii sa zachovali aj nahrávky klaviristov žilinského

⁷ Ide o nahrávku klavírnej tvorby Michala Vileca: *Sonatina pre klavír* v interpretácii Zity Strnadovej-Parákovej.

konzervatória Dagmar Dubenovej, Valérie Kellyovej, Marty Singerovej-Filovej a Ivana Gajana. Skromné zastúpenie majú i sólové *sláčikové, strunové a dychové nástroje*, čo vyplýva z malej sólovej interpretačnej praxe členov orchestra Opery DJGT. *Komorné súbory* dominantne reprezentuje Trávníčkovo kvarteto, ktorého takmer kompletný repertoár zo 70. – 90. rokov je zaznamenaný v trvalých fondoch rozhlasového štúdia. Skromnejším podielom vo fonde trvalých nahrávok v oblasti komornej hudby sú zastúpené ďalšie banskobystričné komorné združenia – Jurovského dychové kvinteto z 80. a 90. rokov s tvorbou A. Klughardta, A. J. Hiraya, Š. Jurovského, J. Malovca, V. Gajdoša a Jurovského trio z 90. rokov (N. Gallon, V. Nudíra, P. Šiansky), z roku 1996 i brnianske Trio Camerale (v zložení V. Drápal – husle, K. Hejhl – klavír a A. Gál – violončelo, člen Trávníckovho kvarteta, ktorý bol iniciátorom založenia združenia) s tvorbou J. Haydna, J. V. Stamitza, J. Myslivečka a J. M. Spergera. Z *orchestrálnej tvorby* sa v trvalom fonde nachádzajú nahrávky Štátneho komorného orchestra zo Žiliny. *Zborová tvorba* a jej interpretácia banskobystrickými speváckymi zbormi je vo fondoch dokumentovaná taktiež skromne (Ženský spevácky zbor Mladosť s dirigentom Milanom Pazúrikom, spevácky zbor Hron pod vedením dirigentov – Dušana Dobríka, Tibora Sedlického, Petra Bibzu, AMSZ Jána Cikkera s dirigentom Štefanom Sedlickým). Zastúpenie majú tiež spevácke zbory zo Zvolena, Tisovca, Ružomberka a Prievidze.

Vysokú dokumentačnú i umeleckú hodnotu majú trvalé nahrávky z tvorby slovenských skladateľov, predovšetkým *stredoslovenských autorov*, ktoré sa v ostatných slovenských rozhlasových štúdiách nenachádzajú. Sú to predovšetkým diela reprezentované tvorbou Gregora Roletzkého, Vojtecha Tátoša, Vladimíra Gajdoša, Vojtecha Didiho, Antona Júliusa Hiraya, ale i rané kompozície zo Slovenska Jevgenija Iršaia.

REKAPITULÁCIA DOC. PHDR. ELENY LETŇANOVEJ
50 ROKOV KONCERTNEJ ČINNOSTI
PRVÁ V CARNEGIE HALL...

21 Elena Letňanová
Bratislava

Po počiatočných štúdiách na Stavebnej fakulte (dnes Fakulta architektúry) STU v rokoch 1960 – 1962 som sa rozhodla pre štúdium klavírnej hry na VŠMU v Bratislave (1962 – 1966, R. Macudzinski; absolutorium s červeným diplomom) a pokračovala som v postgraduálnom štúdiu na Hudobnej univerzite Fryderyka Chopina (PWSM) vo Varšave (1966 – 1968, M. Wiłkomirska). Počas rokov 1968 – 1970 som pedagogicky pôsobila na nitrianskej Pedagogickej fakulte. Roky normalizácie mi priniesli zákaz koncertnej činnosti (1971). V období 1977 – 1979 som na FFUK v Bratislave absolvovala doktorandské štúdium hudobnej vedy (J. Kresánek) a pokračovala v následnom postdoktorandskom štúdiu estetiky (L. Stolovič a J. Bruveris). Zároveň som na tamojšej Katedre estetiky a vied o umení pôsobila ako odborná asistentka, prednášala som Dejiny interpretácie, Dejiny klavírnej literatúry, Úvod do čítania partitúr a vyučovala klavírnú hru (1974 – 1984). Hoci rok 1984 mi priniesol anulovanie trinásťročného zákazu mojej koncertnej činnosti,¹ rozhodla som sa vtedy pre emigráciu.² Od roku 1987 som bola docentkou a vedúcou klávesového oddelenia Hudobnej katedry na Daytonskej Univerzite v Daytone, štát Ohio, USA, až do 30. mája 1992. V USA sa moja, za totality predčasne abortovaná sľubná kariéra koncertnej klaviristky obnovila, a trvá dodnes.

Dňa 30. 5. 1992 som debutovala v slávnej Carnegie Hall v New Yorku, podľa vtedajšieho riaditeľa Carnegie Hall Lovergreena Bo, ako prvá zo Slovenska,³ čo povedal hneď po mojom koncerte počas gratulácie pred početným publikom aj za účasti zástupcov nášho veľvyslanectva vo Washingtone, D. C.⁴

Po prvých koncertoch v USA v roku 1985 (Dallas, Denver, Dayton, Fort-Worth, Arlington, Boulder, Washington, D. C.) sa moja dráha koncertnej klaviristky obnovila na medzinárodných

¹ Za zákaz „vdáčim“ M. Palovčíkovi (Slovkoncert).

² V auguste 1984 som odišla do Talianska a následne do USA (1985).

³ Podľa informácie, s ktorou som sa oboznámila v zborníku z predchádzajúcej konferencie, prvým Slovákom účinkujúcim v Carnegie Hall (1960) bol tenorista Rudolf Petrák, od roku 1948 etablovaný na newyorskej opernej scéne. Pozri: RUTTKAY, Juraj: Nezabudnuteľný Rudolf Petrák (1917 – 1972) takmer zabudnutý... In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Bratislava : SMA a SNM-HuM 2017, s. 278-297.

⁴ Okolnosti účinkovania v Carnegie Hall nie sú obvyklé. Nielenže si stanovili podmienku voľby dramaturgie bez uvedenia skladieb slovenských autorov (ako vtedy pre tamojšie publikum neznámych), ale mali aj požiadavky na úhradu nákladov. Poistné za sálu 800 \$ uhradila The Dayton University, za pozvánky a plagát som zaplatila 400 \$. Odmietla som však zaplatiť 200 \$ za kritiku a ďalších 200 \$ za fotografovanie počas koncertu. MG nahrávku za 200 \$ som si uhradila, na nešťastie mi ju producent z Českých Budejovic v roku 2000 stratil.

festivaloch v Ríme a v San Franciscu na podujatí Liszt Festival 1991, kde som aj získala nomináciu na účinkovanie v newyorskej Carnegie Hall. Od roku 1993 som koncertovala nielen v USA, ale aj v európskych metropolách Londýne, Berlíne, Paríži, vo Viedni, Prahe, Mníchove, Madride, Zurychu, v San Marino viac krát. Koncertné vystúpenia a recitály som absolvovala v početných mestách nielen európskych štátov (Poľsko, Rakúsko, Česko, Španielsko, Nemecko, Slovinsko, Taliansko, Holandsko, Chorvátsko, Belgicko, Švajčiarsko), ale aj v Izraeli (Shavei Zion-Haifa), Kanade (Victoria B.C.), Japonsku (Kobe). Hrala som i na slovenských koncertných pódiiach, na festivaloch v Žiline, Banskej Bystrici, Košiciach, Nitre, Bojniciach, Liptovskom Mikuláši, Trenčíne, Turčianskom Sv. Martine, Svite a i.).

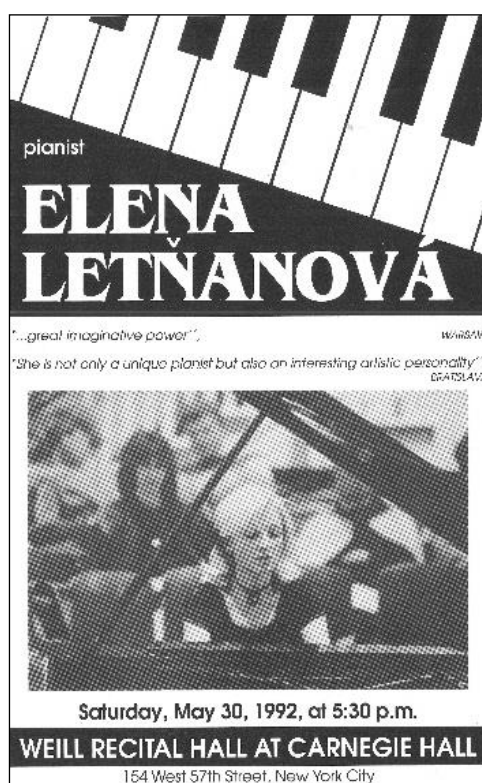


E. Letňanová nesúca portrét Jana Palacha na čele demonštrácie (25. 1. 1969) proti okupácii Československa a na jednom z posledných recitálov (Bratislava 1970) pred zákazom činnosti.

V rokoch 1968 – 1971 som nahrávala pre Slovenský rozhlas (30 nahrávok) klavírne skladby viacerých slovenských skladateľov, napr: Michal Vilec (Štúdio), Juraj Hatrík (Concertino in modo classico 1969), Juraj Farkaš (Klavírny koncert), Július Letňan (Štúdio pre klavír), Jozef Kresánek (Scherzo) a taktiež diela svetovej klavírnej literatúry: Liszt, Scarlatti (Sonáty), Szymanowski (Mazurky), Chopin (Klavírny koncert č. 2., f mol). Pre Slovenskú televíziu som nahrala Skriabinovu 5. sonátu Fis dur (v priamom prenose), pre čsl. vydavateľstvo Supraphon Praha diela Čajkovského, Beethovena (1966 – 1969). Po mojej emigrácii v auguste 1984 boli všetky záznamy zmazané.⁵

⁵ Ako mi povedal p. Vajdička, vtedajší riaditeľ rozhlasu, zachovala sa iba nahrávka Hatříkovho Concertina.

V zahraničí sa s veľkým ohlasom stretla nahrávka skladieb Friedricha Nietzscheho „Piano Solo Pieces by F. Nietzsche“, ktorého hudobné dielo som vlastne pre svet objavila.⁶ Popri tejto nahrávke (DOMusic Productions Antwerpy, Begicko) vyšlo aj druhé CD „Musik und Texte von F. Nietzsche“ (Rakúsko). Vo funkcii umeleckej riaditeľky som sa podieľala na festivale „Darius Milhaud 1992“ v Ohio, USA a „Flámska hudba 2000“ v Bratislave, kde som premiérovu uviedla mne dedikovaný (1999) Klavírny koncert „Good Company“ od belgického autora Boudewijna Buckinxu. Ako sólistka som účinkovala so slovenskými i zahraničnými orchestrami (Slovenská filharmónia, SOČR, SKO Bohdana Warchala, ŠKO Žilina, Dayton Chamber Orchestra, Rumunská filhamónia Mihaila Joru, Filharmónia Bohuslava Martinů Zlín, Orchester Berg Praha a iné), pod taktovkou dirigentov ako: Georges Sébastian, Ovidiu Balan, Phillip Magnusson, Henry van de Velde, Petr Vronský, Peter Vrábel, Ondřej Tajovský, Evžen Zámečník, Vít Spilka, Ondrej Lenart, Ewald Danel, Bystrík Režucha, Anton Popovič. V rámci komorných koncertov som účinkovala so sólistami instrumentalistami (S. Boadellia, S. Keech, N. Baroni, E. Farago, E. Ganter, V. Brunner) a spevákmi (E. Blahová, J. Wiedermann, atď.)



Plagát recitálu v newyorskej Carnegie Hall.

⁶ Nietzscheho hudobnú pozostalosť publikoval švajčiarsky hudobník Curt Paul Jantz (1976). Pátrala som po tomto materiáli a v roku 1991 som hrala niekoľko klavírnych skladieb pre televíziu v Daytone (USA). Skladby som uvádzala i na koncertoch v Bratislave, Bordeaux, Gente, najväčší ohlas tento objav zaznamenal na londýnskom koncerte v r. 1993, o čom svedčí aj kritika v časopise Piano Journal, UK. Pozri: TIHLÁRIK, R.: Elena Letňanová – uznaná neuznávaná. Rozhovor. In: *Hudobný život* 2004, č. 7-8, s. 19-21. Pozri tiež: LETŇANOVÁ, E.: Thus Composed the Philosopher: On the Occasion of the 160th Anniversary of the Birth of Friedrich Nietzsche. Dostupné: <http://docplayer.org/71608587-Acta-universitatis-palackianae-olomucensis-fakultas-philosophica-philosophica-aesthetica.html>

Premiérovu som uviedla na domácich i zahraničných festivaloch tri zo štyroch mne dedikovaných klavírných koncertov, ktoré skomponovali skladatelia: spomenutý Boudewijn Buckinx (Belgicko 1999), Richard Toensing, nositeľ Guggenheimovej ceny a grantu (USA 2006), Massimiliano Messieri (Taliansko 2011). Štvrtý koncert pre mňa v roku 2009 napísal český skladateľ Jan Grossmann.⁷

Naštudovala som dve náročné komplexné diela francúzskeho skladateľa Nicolasa Zourabichvili de Pelken (pôvodom z Gruzínska) a zahrála v premiére na festivaloch v San Marino a FORFEST v Kroměříži, kde som uviedla aj diela Johna Cagea,⁸ Franza Liszta, Massimiliana Messieriho (s violončelistom Nicolasom Baronim), ako aj premiéru Arché pre klavír a orchester od M. Messieriho pod taktovkou Víta Spilku. V Rakúsku som predniesla európsku premiéru Sonáty (1909) Borisa Pasternaka. Na podujatí Festival Vallende Bladeren v Gente zasa mnou objavenú klavírnú suitu Les Marionettes (Bábky) od všestranne nadanej osobnosti významného belgického maliara Jamesa Ensora. Môj záujem o prienik umeleckých disciplín som zúročila ešte roku 1990 získaním grantu (Arts Dayton, USA) na scenár multimedialnej produkcie hudobno-divadelno-výtvarného projektu „Kandinsky-Mussorgsky: Pictures at an Exhibition“ prezentovaného na Festival of Russian Music 90' v Boll Theatre v Daytone. Ďalšie hudobno-výtvarné prezentácie sme realizovali spolu s architektom Petrom Kotvanom v priebehu rokov 2014 – 2017 v Bratislave, v Čechách a v Republike San Marino.

Medzi rokmi 1998 – 2011 som premiérovu uviedla viacero skladieb súčasných slovenských autorov (Miro Bázlik, Juraj Beneš, Tomáš Boroš, Peter Zagar). Po roku 2010 som nahrála pre Český rozhlas viacero klavírných diel slovenských (R. Berger, M. Bázlik, I. Szeghy, P. Zagar; od J. L. Bellu neznámu Sonátinu e mol z jeho kremnických čias) i svetových autorov (F. Chopin, C. Schumannová, F. Mompou, F. Nietzsche, J. Cage, P. Graham). V roku 2014 vyšlo vo vydavateľsve Hudobného fondu v Bratislave profilové CD pod názvom „Elena Letnanova Plays Works by Slovak Composers“. V decembri 2017 vznikol dokumentárny film (47') o mojej koncertnej činnosti na pódiiach najmä západoeurópskych miest, USA, Japonska, Izraela, Kanady, ale aj z koncertov v Čechách a na Slovensku. Záujem o film prejavili české štúdiá, žiaľ bratislavská STV nie.

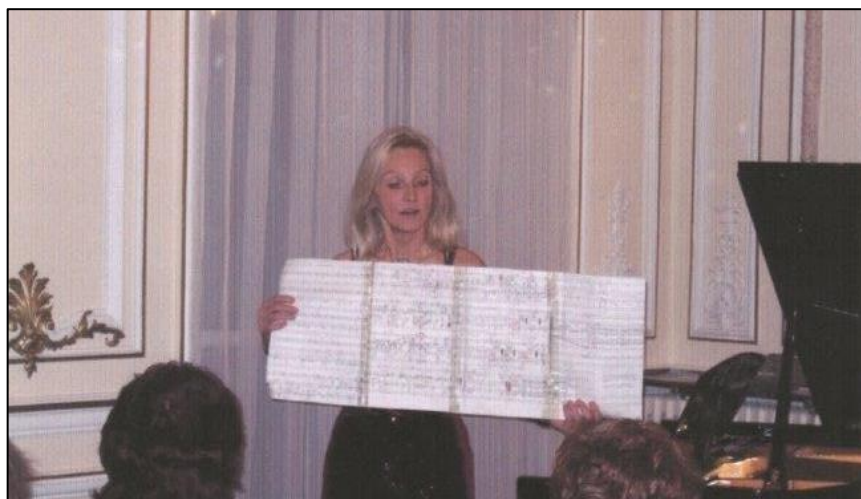
Pre médiá som poskytla viacero rozhovorov o hudbe a umení, moje nahrávky sa stali súčasťou vysielania rozhlasových staníc, ako napr.: Denver KVOD, Voice of America Washington, D. C.,

⁷ Roku 2017 ku koncertu skladateľ dokončil ďalšiu vetu.

⁸ So skladateľom J. Cageom som sa stretla v Dallase v roku 1986 a bola som s ním v korešpondenčnom styku. Jeho prvú skladbu pre preparovaný klavír (Bacchanalia For prepared Piano, 1940) som nahrála pre Český rozhlas (2010).

WGUC Cincinnati, Slobodná Európa, Slovenský rozhlas Bratislava, Český rozhlas Vltava Praha, Český rozhlas Brno, španielske národné Radio Zaragoza.⁹

Popri aktívnej umeleckej práci som sa venovala aj publikačnej činnosti, najmä v súvislosti s pedagogickým pôsobením. Kniha „*Keyboard / Piano Interpretation in the 17th, 18th, and 19th Centuries*“ vyšla v dvoch vydaniach (1991, 2012)¹⁰ a bola povinnou a odporúčanou literatúrou na katedrách hudby v USA. Publikáciu reflektovalo viacero zahraničných odborných periodík,¹¹ na Slovensku žiadne. Do angličtiny som preložila prácu Jozefa Kresánka: *Základy hudobného myslenia (The Foundations of Musical Thinking)*.¹² S úmyslom inšpirovať záujemcov o štúdium slovenského jazyka som spracovala učebnicu *Beginner's Slovak*, ktorá zaznamenala viacero vydaní.¹³ Prispela som aj do publikácie *Prítomnosť minulosti a minulosť prítomnosti*, ktorú vydala Nadácia Milana Šimečku v Bratislave (1996). Ešte v roku 1979 som z francúzskeho vydania pre undergroundovú literatúru preložila knihu Alexandra Solženicyna (vtedy autora na indexe) *Le message de l'exile* (Odkaz z exilu). Nasledovali predvolania a vypočúvania štátnou tajnou bezpečnosťou v budove na „Februárke“, čo prispelo k mojej nútenej emigrácii. Počas pôsobenia v USA a od návratu na Slovensko som napísala vyše 100 článkov a esejí, ktoré boli publikované v popredných zahraničných (Clavier, Composer, Amos Suburban Newspapers – USA; Piano Journal – UK; Nieuwse Vlaamse Muziek Revue – Belgicko; Muzikaľnaja akademija – Rusko; EPTA Piano Bulletin – Holandsko), aj v českých (Hudební rozhledy, Opus Musicum ai.) ako i domácich periodikách.



Recitál v Paríži (2007), pred premiérou diela Iris Szeghyovej ukazujem publiku autorkin rukopis.

⁹ Krátko som sa objavila aj vo filmoch, napr. dokumentárne snímky (Ján Želibský či Prof. Nick Titz z produkcie rakúskej televízie), tiež hraný film *Papierové hlavy* (réžia Dušan Hanák).

¹⁰ Vyšla v poprednom vydavateľstve McFarland Publishers, Inc. v USA.

¹¹ Napr.: *American Liszt Society Newsletter* 1991, no. 1, p. 10 ; *Piano Journal* (London) year 14, 1993, no. 40, p. 22 – 23.

¹² Vyšla vo vydavateľstve Mastermusic – Andantino, Zottegem, Belgicko ako elektronická kniha (predaj cez e-shop pod adresou AnyScore.com).

¹³ V newyorskom vydavateľstve Hippocrene Books (2001, 2003, 2007).

Pre ilustráciu svojej činnosti uvádzam niekoľko výňatkov z publikovaných kritik koncertov z rozmedzia rokov 1966 – 2017, ktoré sa mi uchovali a mám ich uložené vo vlastnom archíve:

1966

Večerník (Bratislava, SK).

Ona nie je len jedinečná klaviristka, ale aj zaujímavá umelecká osobnosť.

Hudební rozhledy (Praha, CZ).

Letňanová ... výborná interpretácia Chopina, ukázala najvyššie technické schopnosti, účinné rubáta a zmysel pre výstavbu diela ako celku.

1969

Denník (Banská Bystrica, SK).

Letňanová podala veľký výkon, heroický čin, v Hatríkovom „Concertino in modo classico“.

1970

Hudobný život (Bratislava, SK).

Naša kritika ju hodnotí ako romantickú a citlivú sólistku, ktorá vie hrať s mužným temperamentom ak to určitá skladba vyžaduje.

Interpretuje Chopina so zmyslom pre dynamické a agogické kontrasty. Jej Chopin je viac explozívny než bolestínsky, ale zostáva romantický a muzikálny.

1985

Fort-Worth Star Telegram (*Culture and Life*) (Fort-Worth, Texas, USA).

*Letnanova executed Chopin with flawless interpretation. Scherzo proved her virtuosic qualities and tremendous technique. In Liszt's Mephisto Waltz the Czech-born pianist breezed through the piece easily causing an uproar of applause and three curtain calls.*¹⁴

1986

Marharbour (Denver, Colorado, USA).

*We had the privilege of presenting to the Denver music scene Dr. Letnanova and her technical excellence at the piano.*¹⁵

¹⁴ Letňanová zahrála bezchybne Chopina. Scherzo dokázalo jej virtuózne kvality a úžasnú techniku. V Lisztovom Mefisto valčíku v Československu narodená klaviristka preletela ľahko cez skladbu, že vyvolala veľký aplauz a tri vyvolania na scénu.

¹⁵ Bolo pre nás privilegiom predstaviť na hudobnej scéne v Denveri Dr. Letňanovú a jej technickú excelentnosť v hre na klavíri.

1987

The Dayton Daily News (Dayton, Ohio, USA).

*Her performances were memorable. Letnanova is a fine, well schooled artist, can play with fire and passion. She brought a special transparency and unsentimental quality in Debussy's composition. And in Bartok a tautly leashed sense of power.*¹⁶

Times Publications (Dayton, Ohio, USA).

*As for Letnanova, her tone and nuances are frequently gorgeous. Her Ravel and Rachmaninoff were riveting.*¹⁷

1991

Večerník (Bratislava, SK).

Jej recitál ihneď inšpiroval z viacerých hľadísk: jej poznanie, jej nápadná inklinácia k imaginácii, jej špecifická emocionalita, charakterizovaná ako krehká a jej racionálny prístup ku každej skladbe.

1992

Ohio Arts Council (Ohio, USA).

*Her performance gave assurance of a beautifully developed hand, an impressive power without theatricality or percussiveness. The heavy bombastic Liszt never slipped into muddy and muddled tones or harsh, brittle sound. The Slavický's work was crisp, clear, often witty and spirited.*¹⁸

Liszt Society Journal (dr. William Wright, London, UK).

*Dr. Letnanova is equally distinguished scholar and executant.*¹⁹

1994

City Life (Victoria B.C., Canada).

*A large program performed with brilliancy. The pianist showed us in the 6th Hungarian Rhapsody by Liszt a splended technic, in Works of Chopin Letnanova demonstrated an outstanding artistic freedom.*²⁰

¹⁶ Jej výkony boli nezabudnuteľné. Letňanová je skvele (dokonale) a dobre vyškolená umelkyňa, vie hrať s ohňom a vášňou. Priniesla špeciálnu priezračnosť a nesentimentálne kvality v Debussyho skladbe a v Bartókovi s napätím na uzde ovládanú silu.

¹⁷ Čo sa týka Letňanovej, jej tón a nuansy sú stále nádherné. Jej Ravel a Rachmaninov boli strhujúci.

¹⁸ Jej hra nás uistila o krásne vyvinutej ruke, impozantnej sile bez akejkoľvek teatrálnosti alebo ostrého úderu. Obtiažny bombastický Liszt nikdy nesklzol do nečistoty a nejasných tónov alebo ostrého zvuku. Slavického dielo bolo iskrivé, jasné, často vtipné a plné energie.

¹⁹ Dr. Letňanová je rovnako výrazná vedkyňa a interpretka.

²⁰ Veľký program hraný brilantne. Klaviristka nám ukázala v Lisztovej 6. Uhorskej rapsódii skvelú techniku, v dielach Chopina Letňanová demonštrovala vynikajúcu umeleckú slobodu.

Midi-Ouest France (Bordeaux, France).

*Schopenhaueristic composers. A reflective, ascetic interpretation.*²¹

1998

Musical America (New York, USA).

*Dr. Elena Letnanova gave several recitals in Belgium and Germany, earning her many outstanding reviews.*²²

1999

International Artists Alliance (Springfield, Virginia, USA).

*We proudly state that dr. Letnanova (we worked with her several years) is an outstanding virtuoso pianist, the highest caliber performer as soloist as well as chamber musician. Her recent concert tour with Ernesto Farago, violinist, in Italy and Slovakia was received warmly by audiences as well as media).*²³

Daageblatt (Gent, Belgium).

*Slovak pianist revealed poetic works of Friedrich Nietzsche in poetic way.*²⁴

2000

Piano Journal (CD Reviews, London).

*One of the most enterprising CD's I have come across. The well-known 19th century German philosopher and poet Friedrich Nietzsche in his composer guise. A real discovery. It is very well played by the multifaceted Slovak pianist Dr. E. Letnanova.*²⁵

KVOD (Denver, USA).

*Powerful and sensitive performances. Nietzsche's performance was impressive.*²⁶

Hudobný život (Bratislava, SK).

Záver patrilo Góreckému. Jeho klavírny (vlastne čembalový koncert) so sólistkou Elenou Letňanovou tvoril temperamentnú bodku za festivalom 'Dni flámskej hudby'.

²¹ Schopenhauerovskí skladatelia. Hlbavá, asketická interpretácia.

²² Dr. E. Letňanová mala niekoľko recitálov v Belgicku a Nemecku, zaslúžila si mnohé vynikajúce kritiky.

²³ S uznaním konštatujeme, že Dr. Letňanová, s ktorou sme spolupracovali niekoľko rokov, je vynikajúca virtuózna klaviristka, interpretka vysokého kalibru ako sólistka a aj komorná hráčka. Jej nedávne koncertné turné s huslistom Ernestom Faragom v Taliansku a na Slovensku, bolo vrelo prijaté poslucháčmi a v médiách.

²⁴ Slovenská klaviristka odhalila poetické diela Friedricha Nietzscheho poetickým spôsobom.

²⁵ Jedno z najodvážnejších CD, s ktorými som sa stretol. Známy nemecký filozof a básnik Friedrich Nietzsche v maske skladateľa. Skutočný objav! CD je veľmi dobre hrané a cenené mnohostrannou slovenskou klaviristkou Dr. E. Letňanovou.

²⁶ Mocný a precítený výkon. Predvedenie Nietzscheho bolo veľmi pôsobivé.

2002

Literárny týždenník (Bratislava, SK).

Ukážka z Wagnerovho Tristana, Smrť z lásky, splňala nároky štýlovej charakterizácie. Oveľa decentnejšie stvárnila Chopinove skladby, aj v týchto skladbách dbala o emotívny účinok, ovplyvnený rovnováhou zvukovosti a obsahu, čím jej prednes vyvolal zážitok.

Franz Liszt Gesellschaft Schweiz-Japan Zeitschrift (Zurich, CH).

*Ein Klavierrezital mit Zundkraft. Dr. Letnanova ist ganz ungewöhnliche Kunstlerin.*²⁷

2004

Slovak in America (Washington D.C., USA).

*Slovak piano virtuoso E. Letnanova delights American audiences.*²⁸

His Voice (Praha, CZ).

Nemůžeme opomenout klavírní recitál E. Letňanové, která svou energií strhla pozornost ve skladbách Romana Bergera.

Mladá fronta dnes (Praha, CZ).

Pokud bychom hledali interpretační vrchol festivalu, museli bychom se zmínit především o recitálu slovenské klaviristky, která zahrála předposlední festivalový den skladby R. Bergera a Čechů J. Šťastného a K. Slavického.

Hudební rozhledy (Praha, CZ).

Elena Letňanová patří mezi světové klaviristky. Na XV. mezinárodním Festivalu FORFEST hrála s plným nasazením, s nadšením, které se přenášelo i na posluchače. Neexistuje pro soudobou klavírní hudbu zkušenější, suverénější interpret než je právě E. Letňanová.

2005

Opus musicum (Brno, CZ).

A konečně až k orgiastické rituálnosti byl dovedený Koncert pro klavír a smyčce Henryka Góreckého. V sólovém partu uchvátla svým precízním a strhujícím výkonem vynikající slovenská pianistka Elena Letňanová.

²⁷ Klavírní recitál s výbušnou silou. Dr. Letňanová je celkom neobvyklá umelkyňa.

²⁸ Slovenská klavírna virtuózka Elena Letňanová nadchla Americké publikum.

2006

Opus musicum (Brno, CZ).

Festival Forfest byl také ozdoben některými jedinečnými interpretačními výkony. Ze sólistů jmenujme Giamillu Berré z Itálie, klaviristku Elenu Letňanovou z Bratislavy.

2007

Jednota (Washington, USA).

Phenomenal Performance by Slovak Piano Virtuoso E. Letnanova in Washington, D.C., following her two previous appearances in the nation's Capital on February 11, 2003 and Feb. 2004.²⁹

2008

Hudobný život (Bratislava, SK).

Sólistka Elena Letňanová stvárnila sólový part s vervou, energiou a temperamentom i brilantnou technickou zručnosťou.

Hudobný život (Bratislava, SK).

V Cageovom Bacchanále pre preparovaný klavír z roku 1940 preparovala klaviristka 13 tónov klaviatúry autenticky, tak, ako jej to ukázal skladateľ v Dallase 1986. V českej premiére znel v Letňanovej interpretácii aj M. Bázlikov Moment musical pre Johanna Sebastiana.

Ziarul de Bacau (Bacau, Romania).

Slovenská sólistka Elena Letňanová sa vyznačuje bravúrnou hrou a prednesom s patričnou dávkou virtuozity.

2009

Opus musicum (Brno, CZ).

Toensingovo „Concertino For Elena“ pro klavír a instrumentální soubor byla skladba jedinečná, bohatá, vzrušující. Byla komponována s cílem využít klavírní mistrovství sólistky E. Letňanové, již byla dedikována ... její schopností interpretace díla. Letňanová vymodelovala nesmírně barevnou, možná až témbrovou zvukovou plastiku, v níž soupeřili exploze citu s jemně tkanými tichými plochami.

Neusiedl am See (Österreich).

Letnanova in der Gerbgruben-das ist schon ein echtes Zuckerl.³⁰

²⁹ Fenomenálna interpretácia slovenskej klavírnej virtuózky Eleny Letňanovej vo Washingtone, D. C. nasledujúca po dvoch predošlých koncertoch v národnom hlavnom meste, 11, 2003 a febr. 2004.

³⁰ Letňanová v Gerbgruben, to je pravá lahôdka.

Hudobný život (Bratislava, SK).

K svetovým premiéram patrilo Concertino pre klavír a 9 nástrojov Američana Richarda Toensinga, nositeľa Guggenheimovej ceny, v ktorom mala možnosť Letňanová naštudovať sólový part a dielo uviesť s Brnenskými sólistami pod taktovkou Ondřeja Tajovského.

2011

Opus musicum (Brno, CZ).

Letňanová (SR) na Forfestu a na svých recitáloch na Slovensku a v zahraničí, vždy prekvapí s niečím nekonvenčným. Její vzdělání ji zformovalo v nevšední osobnost. Bývá požítkem naslouchat jejím koncertům. Z její programu ma velmi oslovilo Šest epigramů Mira Bázlika (SR), pomalu sázené klastry, se kterými se interpretka doslova hrála, jemná figurativní drobnokresba a výběr šesti miniatur z „24 zátiší“ Petra Grahama s výjimkou dvou, doteky hudby a ticha.

2013

Composer (California, USA).

Messieri's piano work „Echi di voce umana“ fused modern harmonic language with subtle timbral shadings that were superbly expressed by Slovak pianist E. Letnanova.³¹

Hudobný život (Bratislava, SK).

Letňanová to všetko sprostredkovala s veľkou oddanosťou a presvedčivosťou. Premyslene zosúladiła interpretačné prostriedky, aby docielila súladný a výrazný celok.

2015

Opus musicum (Brno, CZ).

Přední slovenská klaviristka a muzikoložka E. Letňanová (STU Bratislava) přinesla kritický fundovaný rozbor s názvem Pytagorov číselný rad v hudbe Juraja Beneša, ... kombinuje bohaté interpretační zkušenosti s inovativním pohledem teoretika.

Ateliér (Praha, CZ).

Jedním z nejzaujímavějších průniků hudby do výtvarného umění se stala festivalová audio-vizuální performance Letňanová-Kotvan...experiment, v jehož průběhu vzniká spontánní záznam vizualizace hry jako akční malby. Postupne tak vznikala série výtvarných děl s přesnými pravidly přednesu... a navíc promyšleně korespondovala se stylem a obdobím každé skladby a měla přitom žádoucí expresivitu a vynalézavost barevných nuancí.

³¹ Messieriho klavírne dielo „Echá ľudského hlasu“ bolo fúziou moderného harmonického jazyka so subtilnými farebnými odtieňmi, ktoré vynikajúco vyjadřila slovenská klaviristka E. Letňanová.

2017

Opera Slovakia (Bratislava, SK).

[Môj Chopin...] Balada As dur bola asi najzávažnejším pianistickým číslom recitálu. Subtilna Letňanová vložila do oboch etúd op. 10/12 a op. 25/2 maximálnu výrazovú, dynamickú a obsahovú silu, dôraz i efektnosť akordov... Valčík Des dur, op. 64, č. 1 zahrála s pôvabom a ľahkosťou, pričom každý tón vyznel čisto, s jemnými rubátami... Bol to mimoriadne vydarený, Letňanovou zvlášť precízne pripravený a obsahovo prežitý koncert, hodný jej doterajšieho umeleckého života.

V mojom archíve mám uložené aj písomné výpovede osobností hudobného sveta ako Listy uznania:

Lidia Grychtołówna, poľská klaviristka (1966, Varšava).

*Her play mark out itself by great artistic imaginative power.*³²

Rudolf Macudziński – pre Lutton Music Service, Inc., Florida, USA (december 1985).

*Elena Letňanová ... das Absolutorium VŠMU sie mit Auszeichnung erreichte. Bei ihrer grossen Intelligenz beherrscht sie viele Sprachen. Aus familiären Gründen ist sie später nicht in ihre Heimat zurueckgekehrt.*³³

Prof. William Corbett – Jones (3. 11. 1991, San Francisco State University, California, USA).

*We were very enthusiastic about your performance at the American Liszt Festival.*³⁴

Boudewijn Buckinx, Vlaamse Radio and Television (22. 11. 1999, Brusel). *It was a great moment in my life to have met you. Let us hope that our collaboration may give rise to something of pure authenticity and beauty. I may write a concertant piece for piano and string orchestra.*³⁵

Richard Benedum, Chairman of Department of Music The University of Dayton (4. 3. 1999, Dayton, Ohio, USA).

*Dr. Letnanova performs new music with intelligence and insight. She is especially strong in championing new music, and has an impressive background in musical aesthetics. Kind, cooperative, with sense of humour and creative way of seeing many things.*³⁶

³² Jej hra sa vyznačuje veľkou umeleckou imaginatívnou silou.

³³ E. Letňanová dosiahla absolutorium na Vysoké škole múzických umení s vyznamenaním v mojej triede. Pri jej veľkej inteligencii ovláda viaceré cudzie reči. Z rodinných/osobných dôvodov sa neskôr do vlasti nevrátila.

³⁴ Boli sme nadšení Vašou interpretáciou na americkom festivale Franza Liszta.

³⁵ Bol to veľký moment v mojom živote, keď som Vás stretol. Dúfajme, že naša spolupráca podnieti vznik pre niečo čiste autentické a krásne. Môžem napísať koncertantné dielo pre klavír a sláčikový orchester.

³⁶ Dr. Letňanová interpretuje novú hudbu s inteligenciou a hlbokým ponorom. Je obzvlášť pevným obhajcom novej hudby a má impozantné zázemie v hudobnej estetike. Lásková, kooperatívna, so zmyslom pre humor a kreatívny spôsob videnia mnohých vecí.

Constance L. Dias, Piano Department of The University of Dayton

(9. 3. 1999, Dayton, Ohio, USA).

*Dr. Elena Letnanova was a chair of the Piano Division at the University of Dayton (1987 – 1992). Her solo and ensemble performances were exceptional. Students reaped of her scholarly approach. She is dedicated and tenacious individual, her character is above reproach.*³⁷

Roman Berger, hudobný skladateľ (1. 7. 2004, Bratislava).

Recitál na FORFESTE bol po každej stránke „super“. Hrala si ako Richter. To znamená, s absolútnym pochopením podstaty vecí, všetkých interpretačných úrovní, od detailu po celok.

Massimiliano Messieri, Music Director of Maskfest-International Festival of New Music

(12. 1. 2017, San Marino).

*Elena Letnanova, her immense culture has affected me deeply in June 2007..., she is an intellectual musician more unique than rare. „Arché“ a Concerto for Piano and String Orchestra was dedicated to her, and interpreted by her masterfully in June 2014 at the Festival FORFEST.*³⁸



*San Francisco, recitál na festivale F. Liszta, 1991.
Tento úspešný recitál mi otvoril cestu
do Carnegie Hall (1992) a na festival v Ríme (1992).*

³⁷ Dr. Elena Letňanová bola vedúcou klávesového (klavírneho) oddelenia na Daytonskej univerzite (1987-1992). Jej sólové a ansámblové výkony boli výnimočné. Študenti žali z jej vedeckého prístupu. Je zasväteným a húževnatým (pevným) individuum, jej charakteru nie je čo vyčítať.

³⁸ Nesmierna kultúra E. Letňanovej ma hlboko ovplyvnila v júni 2007..., je intelektuálnou hudobníčkou viac jedinečnou než zriedkavou. „Arché“ – Koncert pre klavír a sláčikový orchester jej bol dedikovaný a ona ho majstrovsky zahrála v júni 2014 na festivale FORFEST.



New York, Carnegie Hall, 1992.



Dayton, 1994.



Prvý recitál E. Letňanovej v USA (Dallas, Texas, 1985).



Opäť doma. Recitál v Bratislave (Klarisky, 1996).



Pred publikom v Londýne (1993)



.... Berline (2004).



Fotozáber z vystúpenia v Zürichu (2002) použili na bulletin koncertu v Madride (2003).



V rímskej Bazilike sv. Klimenta (1992) ako sólistka a tiež komorná hráčka.



*Príprava na koncert, San Marino, festival novej hudby (2013).
Premiérovala som dve ťažké diela Nicolasa Zourabichvili de Pelken.*



Festival San Marino (2017). Po koncerte so skladateľom Massimilianom Messierim. Popri dielach Dubussyho, Bartóka a Messierovej Suity som uviedla Tri reflexie od Tomáš Boroša.



Huslista Ernest Farago a E. Letňanopvá ako komorné duo, koncert vo Washingtone, D.C. (1999). Tu som uviedla aj premiéry skladieb pre klavír sólo od Juraja Beneša a Romana Bergera.



Na festivale FORFEST 2014 v Kroměříži.



Koncert so Slovenským komorným orchestrom (Bratislava, 2009), uvedenie Góreckého Klavírneho koncertu z roku 1980 (minimalistický koncert pre klavír a sláčikový orchester).



Na medzinárodnom festivale Harmonia Moraviae v Zlíne (2009) som okrem koncertu od Henryka Góreckého zahrála aj ďalšie dva klavírne koncerty, ktoré pre mňa napísali a mi dedikovali skladatelia: Belgičan Boudewijn Buckinx a Američan Richard Toensing. Filharmóniu Bohuslava Martinů dirigoval Petr Vronský.³⁹

³⁹ Všetky použité fotografie sú zo súkromného archívu autorky.

22 Peter J a n t o š č i a k

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Rezofonické gitary sú novodobé hudobné nástroje, ktorých vývoj súvisel s novou spoločenskou funkciou hudobných produkcií vyžadujúcou zosilnenie zvuku. Tieto gitary (ako aj ďalšie strunové hudobné nástroje) boli postavené na princípe rezonujúcich hliníkových cylindrov, ktoré svojim chvením vo vnútri korpusu zosilňovali zvuk samotných nástrojov. Z akustického hľadiska kobyľka gitary prenáša vibrácie strún na voľne uchytený rezonátor, ktorého pohyb zosilňuje vlastný zvuk hudobného nástroja.

História rezofonických gitár sa spája s menami bratov: John Dopyera (1893 – 1988) a Rudolph („Rudy“) Dop(y)era (1895 – 1978). Pôvodné priezvisko Dopjera, ktoré dostali po svojom otcovi mlynárovi, husliarovi a huslistovi Jozefovi, si po emigrácii do USA zmenili.¹ Mlynár Dopjera, pochádzajúci z Čárov, sa koncom 19. storočia postupne presťahoval z Kútov cez Štefanov a Šaštín do Dolnej Krupej, odkiaľ so svojou početnou rodinou vycestoval roku 1908 za more. Jeho synovia, u ktorých otec rozvíjal prirodzenú zručnosť a talent, sa stali vynálezcami amerického národného hudobného nástroja Dobro® (ako zloženiny z prvých slabík slov DOPyera BROthers).

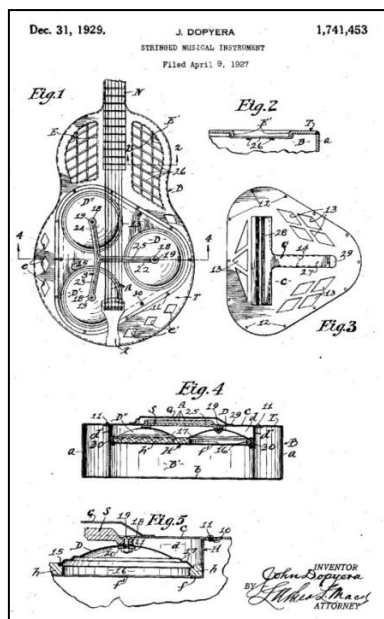
Autor sa touto témou intenzívnejšie zaoberal, najmä počas prípravy a realizácie výstavy „...a nazvali ju Dobro®“, ktorú roku 2017 usporiadalo SNM-Hudobné múzeum v priestoroch dolnokrupského kaštieľa. Jedným z výstupov bol aj rovnomenný príspevok uverejnený v časopise Pamiatky a múzea (roč. 2017, č. 4, s. 12 – 19). Predkladaná štúdia sa hlbšie zaoberá procesom vývinu rezofonických gitár v kontexte s obchodnou politikou výrobcov v priebehu 20. a 30. rokov 20. storočia v USA.

Bratia John a Rudolph (Rudy) v roku 1926 vyvinuli rezofonickú gitaru Triplate. Ich zámer bol inšpirovaný vibrujúcou membránou, ktorá sa nachádzala v hlave prenosky fonografu Victrola. Proces vo fonografe premieňal mechanickú energiu na akustickú, teda zvukovú. V roku 1927 pribrali k práci brata Eda a na zvládnutie financovania získali ďalších obchodných partnerov. J. Dopyera spolu s partnerom Georgom Beauchampom založili v Los Angeles spoločnosť National String Instrument.

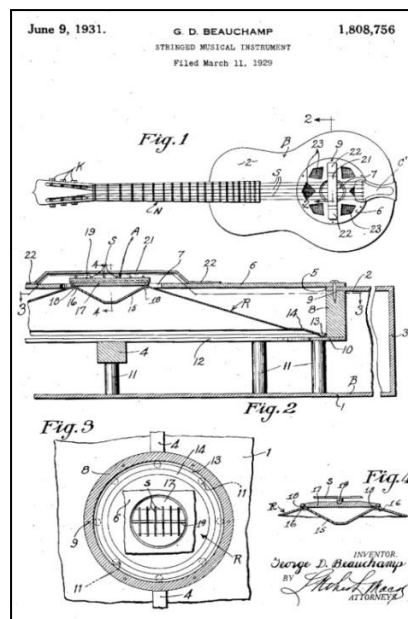
Všetky modely gitár vyrábaných v roku 1927 mali kovový krk dutý a hranatý, usposobený pre havajskú hru. Až o rok neskôr (1928) rozšírili výrobu o modely s oblými krkami. V tom istom roku započali s výrobou trojrezonátorových gitár, 4-strunových tenorových gitár (ako náhrad za zvuk

¹ Časom si v Los Angeles upravil meno a priezvisko Janos Dopjera na John Dopyera (dňa 14. 1. 1938) a Rudolf Dopjera na Rudolph Dopera (dňa 13. 3. 1943).

bendža), mandolín a ukulele s alpakovým telom. Rezofonická gitara National s tromi rezonátormi bola takmer sedemkrát hlasnejšia než gitara akustická, čím sa stala fenoménom svojej doby.



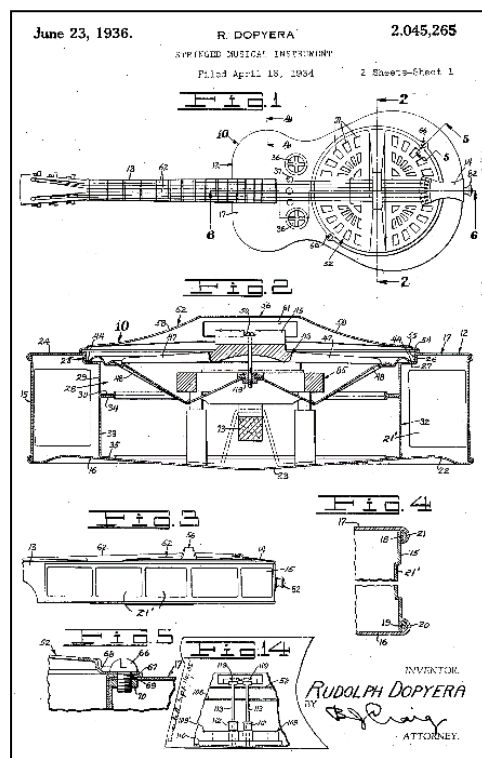
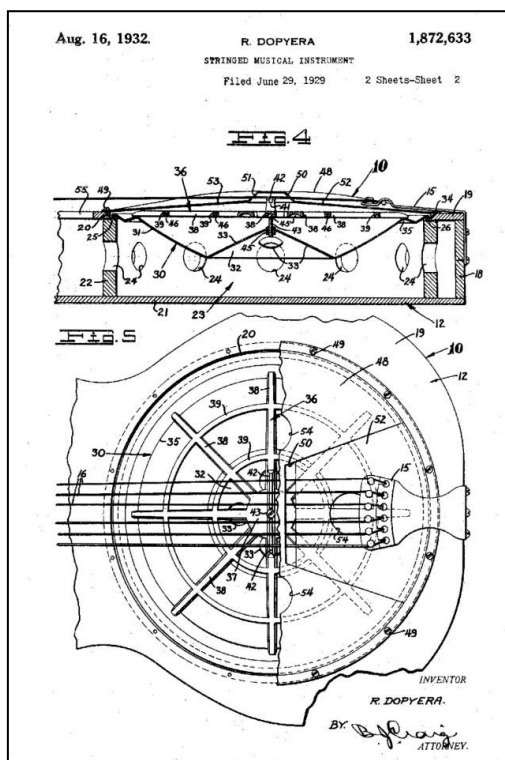
Dopyerov patent na trojkužel'ovú rezofonickú gitaru.



Beauchampov patent na jednukužel'ovú rezofonickú gitaru.

Vzhľadom na dopady veľkej hospodárskej krízy, mienil Beauchamp vyrábať zjednodušenú verziu Dopyerovho návrhu, s cieľom znížiť výrobnú cenu. Návrh na rezofonickú gitaru s jedným veľkým rezonátorom si dal patentovať skôr (11. 3. 1929), než Dopyera získal patent na svoj trojdielny rezonátor (31. 12. 1929) a nová jednukužel'ová gitara sa stala jedným z najúspešnejších nástrojov spoločnosti. Beauchamp zároveň svojím patentom eliminoval medzeru v znení Dopyerovho patentu, ktorý mohol otvoriť dvere konkurencii v predaji podobných typov nástrojov. Firma National začala vyrábať aj modely rezofonických gitár s dreveným korpusom.

Po nezhode s partnermi opustili bratia Dopyerovci firmu National, aj keď si obchodný podiel v nej ponechali. Založili spoločnosť Dobro Corporation so značkou Dobro®. Po súdnych sporoch sa v roku 1935 firmy zlúčili a vytvorili firmu National-Dobro Corporation. Ešte pred zlúčením vyrobila firma Dobro zopár gitár s kovovým korpusom. Zaujímavosťou modelu bolo neskoršie zjednodušenie kompletizácie kovových častí korpusu vytvarovaním husľového lemu, ktorý vyvinul a nechal si patentovať Rudolph („Rudy“) Dop(y)era.



*Patenty Rudopha („Rudyho“) Dop(y)eru
na gitaru Dobro®
na husľový lem gitar Dobro®.*

Názov Dobro® ukrývajúci v sebe bratov Dopyerovcov (dokonca aj počtom písmen)² v ich rodnom jazyku vyjaduje aj pozitívum „dobro“, čo využívali aj vo svojom slogane „DOBRO means good in any language“.³ Najprv si ale definujme označenie Dobro®. Je to registrovaná obchodná značka uznaná 16. 1. 1973. V súčasnosti sa väčšinou používa tiež na rodové označenie všetkých rezofonických gitar, čo je z terminologického hľadiska nesprávne a v rámci rezofonických gitar prináša mnohé protirečenia.

Spoločnosť National String Instrument vyrábala rezofonické gitary s kovovými korpusmi v španielskom aj havajskom štýle. Pod španielskym štýlom rozumieme gitaru, na ktorú sa hrá klasickým štýlom, kedy je nástroj položený na stehne ľavej nohy a držaný strunami smerom od hráča. Pod havajským štýlom definujeme gitaru s oceľovými strunami, ktorú hráč drží horizontálne položenú vo svojom lone. Preto sa často tiež nesprávne označujú všetky gitary z kovových korpusov, na ktoré sa hrá kľzavým spôsobom ako „nacionály“ alebo „slide-gitary“, teda havajským spôsobom hrané gitary. Tie ale môžu byť – vzhľadom na rezofonický systém – tiež gitary Dobro®, pretože aj tie sa vyrábali s kovovými korpusmi.

² Päť bratov Dopyerovcov: Ján (John), Rudolf (Rudolph – „Rudy“), Ludovít (Louis), Róbert (Robert A. – „Bob“), Emil (Emil Edward – „Ed“).

³ Dobro znamená dobre v každom jazyku.



*Španielsky štýl,
Booker T. Washington White, alias
„Bukka“ White (1909 – 1977).*



*Havajský štýl,
Solomon Ho'opi'i (Sol Hoopi), alias
„hollywoodský Havajčan“ (1902 – 1953).*

Zápletiak medzi rezofonickými gitarami z drevených korpusov je tiež veľmi veľa, ale majú aj iné zdôvodnenia. Hoci sa rezofonická gitara z dreveného korpusu začala vyrábať na začiatku svojej existencie vo firme National, hráči uprednostňovali gitary firmy Dobro, pretože jednokužel'ová gitara National bola síce hlasnejšia pri brnkaní, no krátkym dozvukom bola podobná zvuku bendža. Spočiatku sa rezofonická gitara Dobro® spájala hlavne s havajským štýlom. Pre zaujímavosť, hudobníci, ktorí hrali na gitarách Dobro® vyrobených v havajskom štýle, ich ale neoznačovali ako „dobro-gitaru“, ale ako „slide-gitaru“, teda „havajku“. Hoci týmto pomenovaním označovali aj gitary „nacionály“.

Prečo sa ale používa nesprávne označenie všetkých rezofonických gitár „dobro“? Spôsobili to tak trochu aj Dopyerovci. Čím? Nuž rezofonické gitary National, Dobro® a ich početní imitátori ako aj priamo licencované nástroje sa tešili až do začiatku druhej svetovej vojny obrovskej popularite. Posledné rezofonické gitary vyšli z výrobnéj linky roku 1942, ešte počas vojny. V povojnovom období urýchlil súbežné oživenie záujmu o rezofonické gitary rôznych typov až obnovený záujem o hudobný štýl bluegrass. Dopyerovci založili v roku 1967 spoločnosť Original Musical Instrument Company a koncom roku 1970 získali opäť aj obchodnú značku Dobro®. Avšak pod touto obchodnou značkou vyrábali aj rezofonické gitary s jednokužel'ovým systémom National, pretože Dopyerovci sa stali vlastníkami práv na všetky patenty.⁴

Keď značku Dobro® v roku 1993 odkúpila spoločnosť Gibson, začalo sa množstvo právnych sporov s ďalšími výrobcami rezofonických gitár, ktoré – niekedy aj nesprávne – nazývali „dobrá“. Po viacerých presunoch v priebehu pár rokov našlo síce Dobro® konečne svoju domovskú firmu, ale

⁴ Žiadosť na patent podal John Dopyera dňa 29. 6. 1929 pod Rudolphovým („Rudyho“) menom, aby sa vyhol problémom s firmou National. Rudolph („Rudy“) Dopyera neskôr vylepšil kryciu dosku. Postupne sa pod jeho menom zapisovali vylepšenia pre rezonátorový systém Dobro®, aby sa ponechali nápady v rukách rodiny.

výrobu rezofonických gitár Dobro® obnovila spoločnosť Gibson až začiatkom roku 1998 v Nashville. V súčasnosti používa firma názov Dobro® Hound Dog nielen pre originálne jednokužel'ové rezofonické modely s dreveným korpusom s Dopyerovým patentom, ale pod názvom Dobro® Hound Dog predáva aj jednokužel'ové rezofonické modely s kovovým korpusom s Beauchampovým kužel'om.

Problematika rezofonických nástrojov nás núti k priebežným terminologickým úvahám. Použili sme pojem „kužel'“. Je to rezonátor, ktorý je zhotovený z hliníka a dáva všetkým typom gitár, teda „nacionálom“ aj „dobrám“ ich typický zvuk. Poznáme 3 typy rezonátorov: 1.) trojitý rezonátor, 2.) jednodielny kužel' s keksovou kobyľkou a 3.) obrátený kužel' s pavúkovitou kobyľkou.⁵ Tretí typ používa Dobro®.



Trojkužel'ový rezofonický systém.

Prvý typ rezofonickej gitary bol vyvinutý ako trojkužel'ový či trojrezonátorový typ s kovovým štvorcovým krkom, ktorý bol primárne určený pre havajský spôsob hrania. Charakteristickým znakom rezonátora boli tri malé kužele v trojuholníkovom usporiadaní. Dva kužele boli umiestnené pod basovými strunami a jeden pod vyššie znejúcimi strunami. Kužele sú pripevnené k hliníkovej kobyľke pomocou troch ramien v tvare písmena T, ktorá mala vsadené drevené sedielko. Celá zostava kužel'ov a kobyľky je vsadená do gitary s kovovým korpusom a kužel'mi rozširujúcimi sa smerom nadol. Hliník ako materiál šíril zvuk ku kužel'om sám – bez straty – prostredníctvom vibrácií z kobyľky. Pri brnkaní prstami produkovala gitara s týmto typom rezonátora výrazný tzv. stereoefekt. Tón trojkužel'ovej gitary je mäkký, menej hlasný a vhodný pre štýl havajskej aj bluesovej hudby.⁶

⁵ Termíny vznikali podľa tvaru kobyľiek. V angličtine „biscuit“ sa v našej i českej literatúre uvádza ako „keks“. Kobyľka pripomínajúca pavučinu (v češtine „pavouk“), po anglicky „spider“. „Spider cone“ – kužel' s „pavúkom“.

⁶ ZVUK: National Tricone.wav – na priloženom CD.



Jednokuželový rezonátor National.

Trochu neskôr vyvinutý jednokuželový rezononický systém gitary National má podstatne silnejší zvuk, ktorý je prenikavejší. Gitara s týmto rezonátorom bola v predvojnovom období veľmi populárna medzi hráčmi blues a tiež medzi pouličnými hudobníkmi, ktorí hrávali často tiež v hlučných baroch. Kobyľka, cez ktorú sú vedené struny, sa skladá z plochej platničky v tvare keksa, do ktorej je vsadená drevená kobyľka. Platnička je pripevnená na vrchole kupolovito tvarovaného kužeľa. Zvuk tvorený týmto kužeľom je viac kovový, viac úderný a viac ostrejší,⁷ než zvuk jednokuželového rezonátora Dobro®.



Kuželový rezonátor Dobro® v tvare pavučiny.

Princíp rezononického systému Dobro® je úplne rozdielny. Prevrátený vypuklý a čiastočne vydutý kužeľ podobný námorníckej čiapke je vložený do kruhového zvukového svetlíka nástroja. Prierez kužeľa má tvar písmena W, pričom vnútorná kupola v strede kužeľa je nižšia, než jeho obvod. Cez kužeľ je položená osemramenná hliníková kobyľka v tvare pavučiny s vloženou tvrdou drevenou kobyľkou, nasadenou v štrbine výbežku a pripevnenou pomocou skrutky. Pavúk nasadený na výbežku sa nachádza blízko vonkajšieho okraja. Zvuk Dobro gitár vytvára mäkší, menej kovový zvuk s oveľa väčším dozvukom, ako má jednokuželová gitara National. Zároveň je jej zvuk vhodnejší ku strunovým kapelám.⁸

⁷ ZVUK: National Single Cone.wav – na priloženom CD.

⁸ ZVUK: Wood Body.wav – na priloženom CD.



Zvukový svetlík s deviatimi kruhovými otvormi.

Všetky tri typy rezofonických gitár majú podobné zvukové kvality, ktoré sú však líšia hlavne v dĺžke dozvuku. Lepšie zvukové kvality majú prvé typy gitár Dobro®, na ktorých sedí kužeľ priamo na zvukovom svetlíku s kruhovými otvormi. Svetlík⁹ v tvare valca poskytuje voľnú podperu pre jednokužeľový rezonátor a zároveň otvory v ňom regulujú vo forme voľných priechodov rozdielne fázy zvukových vln mimo kužeľa. Popritom poskytuje konštrukčnú podporu prednému ochrannému panelu nástroja. Jeho najdôležitejšou funkciou bolo vyrovnávať nadmerné pnutie kovových strún v spodnej časti korpusu. Kruhovými otvormi vo svetlíku vytvorili Dopyerovci vo vnútri trupov nástrojoch Dobro® basový odrazový princíp. Bez dobrého nastavenia celého zvukového systému je zvuk rezofonických nástrojov obvykle slabší.

Nakoniec uvádzame zopár vybraných typov rezofonických nástrojov z obdobia pred druhou svetovou vojnou, aby sme pochopili ich odlišnosti v rámci ich vývoja, zabudli na označenie „dobro-gitara“ a začali ich rozlišovať aspoň ako „dobrá“ a „nacionály“.

Prvé rezofonické gitary boli trojkužeľové National Tricone a vyrábali sa pre španielsky aj havajský spôsob hry. Ďalej boli obľúbené 4-strunové tenorové gitary, na ktoré sa hralo brnkadlami, ako náhrada za bendžo. Pôvodne boli všetky vyrábané z najkvalitnejšej alpaky. Mandolíny a ukulele boli ponúkané s jednorezonátorovým systémom. Na neskôr vyrábané trojrezonátorové gitary National používali poniklovanú mosadz. Táto materiálová zmena však veľmi zhoršila zvuk nástroja.

Trojrezonátorové (trojkužeľové) Tricone boli zdobené rytinami s kvetinovými motívami. Jednoduchý model mal označenie Štýl 1, zatiaľ čo označenia Štýl 2, 3 a 4 označovali mieru rytia. Po roku 1936 pribudli ku gitarám Tricone aj gitary z mosadzného korpusu s označením Štýl 35 a Štýl 97. Štýl 35 zobrazoval lutnistu pod vrbovým stromom, zatiaľ čo Štýl 97 zdobil surfista v lagúne.

⁹ Zvukový svetlík sa vyrábala z vrstveného dreva a nachádzal sa pod okrajom veľkého otvoru na vrchnej doske, pričom bol prilepený k vrchnej i spodnej rezonančnej doske vo vnútri korpusu nástroja. Vyrábala sa v rôznych materiálových i tvarových variantoch.

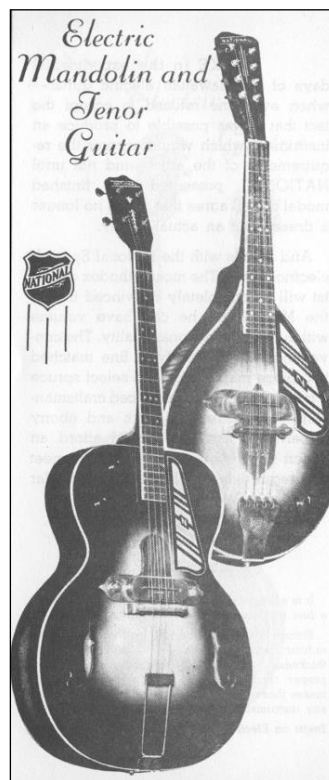
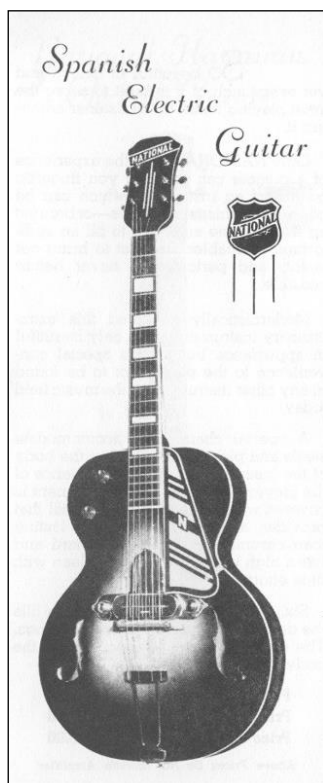
Krátko po trojkužľových gitarách boli na trh uvedené jednorezonátorové, ktoré sa stali veľmi obľúbené. Ich korpus bol zhotovený z ocele, mosadze, no i z dreva, pričom boli krásne dekorované maľovaním. Jednou z nich bol model Triolian. Ten sa javí v histórii medzi „nacionálmi“ ako svojrázny, lebo bol od roku 1928 pôvodne ponúkaný s dreveným korpusom. Drevené telo bolo čoskoro nahradené za maľovano-ocelové. Lak na oboch druhov korpusov bol svetložltý s ilúziou obhoreného dreva. Na chrbáte drevených modelov boli maľby (kytica anemoniek, surfista, neskôr havajská hula-hula tanečnica). Ocelové gitary boli polychromované podľa čiernej maliarskej šablóny havajskej scény s jasno-oranžovým slnkom. Pražcový hmatník bol natretý podobnou žltou farbou a celý nástroj bol mierne farebne dúhovaný. Tieto gitary sa predávali, vzhľadom na svoju prijateľnú cenu, vo veľmi veľkom počte a prekvapivo boli vyrábané ako veľmi kvalitné.

Po roku 1931 bola táto schéma nahradená tmavším vkusnejšie riešeným „obhorením“, ktoré sa zmenilo (najneskôr v roku 1937) aplikovaním falošného mahagónového kalandrovacieho efektu, v danej dobe používaným na skrine a automobilové prístrojové dosky. Na krku z javorového alebo iného listnatého dreva bol hmatník z palisandra s pražcami. Všetky rané „nacionály“ boli 12-pražcové so štrbinovou hlavicou. Od roku 1934 boli v ponuke so 14-pražcovým krkom, aj keď stále so štrbinovou hlavicou. Po roku 1937 sa vyrábali 14-pražcové, ktoré boli krkom podobné džezovým gitarám daného obdobia, s moderným skrutkovým ladiacim systémom a ťažkým chráničom, teda celuloidovou dopadovou plochou, chrániacou vrchnú dosku od nárazov brnkadla.

Vo všeobecnosti boli najviac predávané „nacionály“ s dreveným korpusom, čiže Trojany, ktoré mali 14-pražcový krk, dyhovaný preglejkový korpus a konštrukčne sa podobali na gitary Dobro®. Bolo to celkom pochopiteľné, lebo firma National ešte pred zlúčením podpísala zmluvu na výrobu korpusov s najväčším výrobcom nízkonákladových modelov gitár na svete, firmou Harmony, ktorá patrila najväčšej americkej obchodnej sieti Sears, Roebuck & Company a svoje výrobky predávala prostredníctvom ponukových katalógov. Tieto gitary znejú obzvlášť dobre. Väčšinou boli vyrábané s ilúziou tmavého opálenia so základnou farbou špinavého jantáru až po tmavý mahagón. Až neskôr boli dostupné s jednoliatou hlavicou. Tieto nástroje boli dokončované už v presťahovanej firme do Chicaga. avšak korpusy a väčšinu ďalších komponentov firma kupovala od firiem Regal, Kay a ďalších.

Firma National vyrábala množstvo rezofonických gitár s dreveným korpusom okrem typu Trojan. V skutočnosti sa ale začali orientovať hlavne na výrobu „efových“ (na korpuse výrezy v tvare písmena „f“) elektrofonických džezových gitár a elektrických havajských gitár. Od roku 1939 v katalógoch ponúkali väčšie množstvá elektrických nástrojov, než rezofonických. V ponuke mali tiež prevodník – snímač Res-O-Lectric – na zmenu rezonátora gitary National na elektrickú gitaru. Nástroje tým však stratili všetky rezofonické vlastnosti.

Všetky rezofonické gitary typu Dobro® vyrábala medzi rokmi 1936 až 1941 chicagská firma Regal Musical Instrument vďaka licencií udelenej už v roku 1932. Dopyerovci sa však stále snažili mať dohľad nad výrobou nástrojov. Je dôležité dodať, že firma Regal použitím rezofonických zariadení od materskej firmy Dobro vyrobila a predala viac gitár Dobro®, než vlastná pôvodná firma Dobro a neskôr National-Dobro.



V roku 1935 spoločnosť National prišla so sériou Spanish Electric so snímačom z nástrojov Dobro® All-Electric. Neskôr sériu rozšírili o mandolíny a tenorové gitary. Stali sa základom všetkých elektrických gitár s klenutou vrchnou doskou, vyrábaných aj po vojne.

Modely z drevených korpusov ponúkali v rozsahu od najlacnejších až po veľmi drahé modely z kovových korpusov. Veľa objednávok doručovali poštou vďaka sieti Sears. Nástroje sa vyrábali v licencií, dokonca aj s vlastnými logami firiem ako Old Kraftsman, Ward, Gretsch, King a Michigan Music. Väčšinu gitár s kovovým korpusom typu Dobro® vyrobila firma Regal, niektoré firma Dobro a tieto nástroje boli na trhu tak prostredníctvom veľkých hudobných obchodov, ako aj bežných maloobchodných firiem.

Najviac používaným profesionálnym „nacionálom“ bol niklovo-mosadzný typ Style 0, ktorý dospel počas svojej výroby k množstvu variantov. Tento model sa spája prevažne so slávnou havajskou scénou a na chrbáte gitár sú ryté rôzne vyobrazenia. „Nacionály“ Style N a Don boli považované za špeciálne vzhľadom na ich obmedzenú produkciu a veľmi kvalitný materiál, z ktorých boli vyrábané.

Oba typy jednokuželových rezofonických nástrojov, teda „dobro“ aj „nacional“ predchádzali vývoj elektrických gitár. John a Ed pracovali spočiatku na mechanickom zosilnení zvuku v duchu doby havajskej hudobnej horúčky medzivojnového obdobia. Dá sa povedať, že tieto nástroje boli priamo zodpovedné za tento hudobný ošiaľ. Boli však vhodné nielen na havajskú hudbu, vďaka nim a ich dobrej predajnosti pomohli rozvinúť aj ďalšie hudobné štýly.

Dopyerovci boli bezpochyby výnimoční ľudia vo svojich odboroch. Nielenže vyvinuli rezofonický systém, ale tento mechanizmus využili v celom spektre ďalších nástrojov: mandolína, bendža, ukulele, husle, kontrabas, harfa. Záverom už len slová, ktoré napísal významný americký hudobný historik Tom Wheeler: „Niektorí výrobcovia úspešných hudobných nástrojov sa možno dotkli početnejšej skupiny interpretov, ale málo z nich videlo svoj priamy vplyv na takej rozsiahlej škále nových modelov a značiek ako John Dopyera – Abrahám stromu rodiny rezofonických gitár.“



Dôchodca John Dopyera (Ján Dopjera) hrá na rezofonických husliach (1986).

** 6. 7. 1893 Stráže (dnes Šaštín-Stráže, Slovensko)*

† 3. 1. 1988 Grand Pass, Oregon, USA.

ZDROJE A POUŽITÁ LITERATÚRA

<http://mtr.arcade-museum.com>

<http://nmmusd.org>

<http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/search-bool.html>

<http://www.bgcz.net>

<http://www.catfishkeith.com/whyilovenationals.htm>

<https://www.facebook.com/WhyILoveNationalGuitars/>

<http://www.nationalresonatorguitar.com/>

<http://www.notecannons.com/index.html>

<http://www.resohangout.com>

<http://www.vintagemartin.com/>

<https://bluegrasstoday.com/>

<https://www.vintageguitar.com>

BACON, T., DAY.P.: Všetchno o kytarách. Praha 2001.

BROZMAN, B., DOPYERA, J. Jr., SMITH, R. R., ATKINSON, G.: The History & Artistry of National Resonator Instruments. Anaheim 1998.

BURROWS, T.: Rodokmeny slavných kytar. Praha 2012.

GIOIA, T.: Delta Blues: The Life and Time of the Mississippi Masters Who Revolutionaized American Music. New York 2008.

GRUNFELD, F. V.: The Art and Times of the Guitar: An Illustrated History of Guitars and Guitarists. New York 1974.

CHAPMAN, M.: Kytary. Velký ilustrovaný průvodce. Banská Bystrica 2006.

CHARTERS, S. B.: The Bluesmen: The Story and the Music of the Men Who Made the Blues. New York 1967.

KANAHALE, G S., BERGER, J.: Hawaiian Music & Musicians: An Encyclopedic History. Honolulu 2012.

MAKIN, M.: Palm Trees, Señoritas ... and Rocket Ships! Nottingham 2012.

TOTH, S.: Dobro Roots. A Photo Tour of Prewar Wood Body Dobros. Anaheim 2014.

WHEELER, T.: American Guitars: An Illustrated History. New York 1992.

WOLFE, B. G.: The Resophonics and the Pickers. Davidson 1993.

HISTORIE ZÁKLADNÍ UMĚLECKÉ ŠKOLY KRNOV S DŮRAZEM NA OSOBNOST KARLA DOSPIVY, ZAKLADATELE DECHOVÉHO ORCHESTRU MLADÝCH¹

23 Jiřina F u l n e k o v á

Krnov

Krnov je město v Moravskoslezském kraji ležící ve Slezsku na hranicích s Polskem a žije v něm téměř 24 000 obyvatel.

Nedílnou součástí kulturního života města je také Základní umělecká škola. V prvním zápise v kronice školy čteme: „*Po skončené válce r. 1945, kdy po vysídlení občanů německé národnosti naplňuje se prostor města Krnova a jeho okolí nově příchozími s rodinami, tedy i s dětmi, vyvstává brzy vedle materiálního uspokojení potřeba v oblasti duchovní – v oblasti vzdělávání. Brzo se izoluje snaha z této celé sféry do oblasti hudební. [...] a tak dochází k potřebě zřídit ústav pro vzdělávání dětí v oboru hudby jako součásti všeobecného vzdělání. Tímto zakládajícím úkolem byl pověřen [...] Alois Škrabal, varhaník a klavírista. [...] V roce 1948 přebírá vedení ústavu nově příchozí učitelská síla v osobě Františka Šrama, absolventa varhanického oddělení v Bratislavě. Učilo se jen klasickým nástrojům houslím a klavíru.*“ Zřízení ústavu hudby, jehož plný název zněl Smetanův městský ústav hudby a zpěvu, 15 měsíců po skončení války bylo velmi osvíceným činem. František Šram působil ve funkci ředitele školy, jejíž název se počátkem 50. let změnil na Základní hudební školu, do roku 1958. Soudě dle dobových dokumentů (programy, fotografie) a vzpomínek pamětníků, měla škola kromě svého hlavního poslání, tj. výuky dětí a mládeže, snahu zapojovat do života školy také rodiče a amatérské hudebníky. Svědčí o tom existence pěveckého sboru při Sdružení rodičů a přátel školy a také komorního orchestru, jehož účinkování dokládá fotografie z koncertu, který se konal v listopadu 1957 Městském divadle v Krnově. Významnou událostí tohoto období byla v roce 1956 instalace varhan v sále školy, které byly přemístěny z auly Gymnázia.

Ve školním roce 1958/59 byl jmenován ředitelem Základní hudební školy Karel Dospiva, což byl pro další vývoj školy zásadní krok. Karel Dospiva se narodil 28. března 1935 v Luděrově (Olomoucký kraj). Od dětství se věnoval hře na housle, později se učil také na trubku. Po studiu hry na housle na Odborné hudební škole s pedagogickým zaměřením v Olomouci, kterou v roce 1955 ukončil státní zkouškou, nastoupil vojenskou službu u posádkové hudby v Chebu, kde hrál na křídlovku a lesní roh. Po krátkém působení v Šumperku jako učitel hry na housle nastoupil, jak bylo výše zmíněno, na ředitelský post v Krnově. Tento cílevědomý mladý muž, výborný hudebník, začal brzy uskutečňovat své předsevzetí založit orchestr, aby dle svého vyjádření umožnil žákům muzicírování a aby dokázal, že škola dovede své žáky připravit pro praktický hudební život. Jako vystudovaný houslista uvažoval původně o smyčcovém souboru, ale dle jeho vlastních slov ho od

¹ Hudební ukázky k příspěvku jsou k dispozici na vloženém CD nosiči.

tohoto úmyslu odradil nedostatek žáků. Rozhodl se tedy založit soubor dechový, čímž vlastně začínal od nuly, protože hra na dechové nástroje, jak vyplývá z charakteristiky předchozího období školy, nebyla do té doby na škole vyučována.



Zakladatel Dechového orchestru mladých Karel Dospiva.

Inspirací mu byl úspěšný žakovský dechový orchestr v nedalekém Rýmařově. K založení jakéhokoliv souboru jsou potřeba kromě vedoucího také hudební nástroje, hráči, notový materiál a místo ke zkoušení. Na zakoupení nástrojů poskytl finance ve výši 45 000,- Kčs Městský národní výbor v září roku 1961. Získat tak velký finanční příspěvek muselo stát Karla Dospiva velké úsilí, ale hlavně svým působením v čele školy zřejmě přesvědčil patřičné osoby na MNV, že je člověkem, který dokáže své úmysly naplňovat. Hráči na dechové nástroje byli získáváni tak, že klavíristům, houslistům, akordeonistům aj, byla nabídnuta možnost hry na dechové popř. bicí nástroje. Ne všichni, kteří tuto cestu nastoupili, vytrvali, ale většina byla možností „rozšíření hudebních obzorů“ nadšena, někteří natolik, že chtěli opustit svůj původní nástroj (vlastní zkušenost). První notový materiál tj pochody, poskytl vedoucí již zmíněného dechového orchestru z Rýmařova. Doba kopírek byla v nedohlednu, takže nezbylo, než pořídit opis, což také bylo na bedrech vedoucího. Zkoušelo se v koncertním sále školy, z něhož se vcházelo do 4 tříd a který bylo nutno před zkouškou přichystat a po zkoušce uvést do původního stavu. Sál byl, stejně jako celá škola až do roku 1988, vytápěn kamny na uhlí. Nebyl to tedy prostor zrovna ideální a nebyl vyhovující ani po akustické stránce, což objektivně potvrdil v 90. letech zvukový inženýr. Svou vlastní zkušebnu získal orchestr až po 25 letech existence. Už na 1. máje 1962 se uskutečnilo první vystoupení Dechového orchestru mladých (DOM) Lidové školy umění Krnov. (Název LŠU byl celostátně zaveden v roce 1961). Uvědomíme-

li si, že žáci se začali učit na dechové nástroje v září, je třeba ocenit schopnosti vedoucího souboru, který s takovými hráči připravil za 8 měsíců veřejné vystoupení. Výuku na dechové nástroje zajišťovali stávající učitelé, aprobační převážně houslisté. Se zvyšující se hráčskou úrovní členů orchestru se také repertoár stával náročnějším. Karel Dospiva repertoárově směřoval ke koncertní dechové hudbě. Pod jeho náročným a promyšleným vedením (dělené zkoušky podle nástrojových sekcí, zkoušky celého orchestru v pátek večer a později i v sobotu, aby se mohli zúčastnit hráči studující mimo Krnov, pravidelné doplňování „nováčků“) se zvyšovala kvalita orchestru a již po 5 letech existence se vypracoval mezi nejlepší dechové orchestry v republice. Od roku 1971 patřil k absolutní špičce, což dokazoval opakovanými vítězstvími v ústředních kolech celostátních soutěží zpravidla s titulem absolutní vítěz, účastí na významných festivalech jako Kmochův Kolín, FIJO Cheb, Česká Kamenice apod. Díky tomu byl vybírán také k zahraniční reprezentaci na festivalech i soutěžích. Byla to např. v roce 1975 téměř třítydenní účast na mezinárodním festivalu ve Velké Británii, kde se část odehrávala v Cardiffu a část v Londýně a jehož součástí byla účast vybraných hráčů v mezinárodním orchestru, který pod taktovkou Charlese Mackerrase provedl v londýnské Royal Albert Hall kromě jiného Hudbu k ohňostroji G. F. Händla a Slavnostní předeheru 1812 Petra Iljiče Čajkovského, dále v roce 1981 Světová soutěž velkých dechových orchestrů v Kerkrade v Holandsku, kdy v těžké konkurenci orchestrů z 25 zemí získal náš orchestr s věkovým průměrem 15 let 2. místo, 1983 Evropský soutěžní festival v belgickém Neerpeltu, kde orchestr v konkurenci 110 souborů ze 14 zemí získal 1. místo v koncertní kategorii i v kategorii pochodové. Po sametové revoluci potvrzoval nadále své kvality nejen doma (opakovaná vítězství v Mezinárodní soutěži dechových orchestrů v Brně a později v Praze), ale i v zahraničí (absolutní vítěz Mezinárodní soutěže v Rostocku 1990, 2. místo v polském městě Jastrzębie-Zdrój, totéž umístění o rok později v Itálii v Riva del Garda). Od roku 1991 po 4 roky trávil orchestr Silvestra a Nový rok střídavě v Londýně a Paříži a v roce 1995 hrál na Silvestra ve Francii a na Nový rok ve Velké Británii. V roce 1999 navštívil v rámci přípravy mezinárodního festivalu Pět smyslů zkoušku orchestru francouzský skladatel Antoin Duhamel, který pro tento festival připravoval rozsáhlou koncertní skladbu, na jejímž provedení se měl podílet i náš orchestr. Po zjištění úrovně dal ve své skladbě našemu orchestru mnohem větší prostor. Při nácviu celé skladby ve francouzském Saint-Égrève, na níž se podílely další nástrojové skupiny z jiných zemí (Německo, Itálie, Francie, Polsko, celkem 350 hudebníků), se ukázalo, že náš orchestr je připraven nejlépe. Tyto skutečnosti zmiňuji jako důkaz mimořádných pedagogických a zejména muzikantských schopností Karla Dospivy.

Udržet jakékoliv mládežnické těleso na vysoké umělecké úrovni po delší časový úsek je velmi obtížné, protože zde dochází k neustálé obměně hráčů, jejichž úroveň je kolísavá. Karel Dospiva, ač samouk, byl velmi schopný dirigent s náročností a důsledností na zkouškách. V rozhovoru k 40. výročí DOM odpovídá na otázku „Dirigování jste vlastně nikde nestudoval. Měl jste nějaký profesní

vzor?“ takto: „*Mou první školou bylo pozorování dirigentů, pod kterými jsem hrál. Velkým vzorem pro mne byl Jindřich Praveček, se kterým jsem se osobně znal a který za námi do Krnova často jezdil. Nebo Miloš Machek z Brna, to byl dirigent s nejprůzračnějším gestem. V začátcích jsem za nimi chodil pro radu. Ale s trochou nadsázky si myslím, že každý houslista má i vlohy pro dirigování. Celý život se učím a nebojím se přiznat, když něco na zkoušce špatně ukážu. Takže mou školou byl život – praxe. Ostatně vlastním docela slušnou sbírku nejrůznějších diplomů a ocenění ze soutěží jako ‘nejlepší dirigent’ či ‘dirigentská osobnost’ a podobně. Hlavní je, aby moji hráči pochopili, co po nich svými gesty chci. A to se kupodivu daří už čtyřicet let.*“² Dirigentské schopnosti Karla Dospivy ocenil těmito slovy hudební skladatel Evžen Zámečník v almanachu k 40 letům orchestru: „*První mou skladbou, kterou nastudoval Dechový orchestr mladých s dirigentem Karlem Dospivou, bylo Moravské preludium, skladba velmi náročná na interpretaci. Byl jsem překvapen, jak krásně byla skladba zahrána, jak poeticky a barevně zněla pod přesvědčivým gestem dirigenta.*“³

Karel Dospiva byl také velmi schopný dramaturg. Výběr skladeb pro jakékoliv mládežnické těleso má úskalí, která u profesionálních těles nejsou. Jedním z nich je nutnost brát ohled na momentální stav orchestru ve smyslu úrovně jednotlivých sekcí. Nejednou krnovský orchestr předčil v soutěži těleso stejných interpretačních kvalit právě výběrem skladeb. Své úvahy na téma dramaturgie a repertoáru dechových orchestrů mladých zpracoval Karel Dospiva v příspěvku pro časopis Dechový orchestr (IX. ročník, č. 1) z roku 1975. Repertoárem orchestru a jeho specifiky se ve své bakalářské práci zabýval krnovský rodák Mgr. Petr Lyko: „*Repertoár Dechového orchestru mladých je utvářen celou řadou žánrových a stylových skupin, které mají často vzájemně prostupný charakter. Specifikem krnovského souboru však je zaměření na soudobou koncertní dechovou hudbu, představující základ umělecké činnosti tělesa. K této repertoárové složce náleží jednak transkripce skladeb zkomponovaných původně pro jiné než dechové seskupení (uvedme zde např. upravená díla Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka či Leonarda Bernsteina), ale hlavní těžiště spočívá v kompozicích moderních autorů píšících primárně pro dechový orchestr.*“⁴

Spolupráce s řadou skladatelů píšících převážně pro dechové orchestry, jako byli např. Jindřich Praveček, Karel Bělohoubek, Mojmír Zedník, Miloš Machek, Pavel Staněk, Jan Pavel, ale

² Rozhovor s názvem Demokracie končí za dveřmi zkušebny. In: Talent – měsíčník pro učitele a příznivce ZUŠ, 5. ročník, říjen 2002.

³ Dechový orchestr mladých 1962-2002, vydalo ředitelství ZUŠ a SRP DOM Krnov. Hudební ukázka – 01_DOM_Zamecnik.mp3 – nahráno 22.6.1986 v Olomouci (Evžen Zámečník: Moravská rapsodie). (Nahrávka Moravského preludia nebyla pořízena, Moravská rapsodie je podobného charakteru.)

⁴ Petr Lyko: Dechový orchestr mladých v Krnově, bakalářská práce, UP Olomouc 2003. Hudební ukázky transkripce a původní tvorby – 02_DOM_Dvorak (Antonín Dvořák: Slovanský tanec č. 7); 03_DOM_Morricone (Ennio Morricone: Směs filmových melodií, záznam z Jarního koncertu DOM v Městském divadle v Krnově, 26. 4. 2003); 04_DOM_Pravecek.mp3 (Jindřich Praveček: Rodný kraj, záznam z Jarního koncertu DOM v Městském divadle v Krnově 28. 3. 2009); 05_DOM_Zamecnik_Jamboree (Evžen Zámečník: Jamboree z Junácké svity, záznam z koncertu v Městském divadle 18. 5. 1996).

také Evžen Zámečník, přinesla řadu nových, zpravidla dost náročných, ale zajímavých skladeb. Výše jmenovaní a řada dalších se stali osobními přáteli Karla Dospivy a mnohokrát byli účastní koncertů orchestru v Krnově nejen v roli posluchačů, ale stanuli i za dirigentským pultem (a mnozí se zúčastnili tzv. „muzikologických konferencí“, což byl poslech záznamu právě proběhnuvšího koncertu s patřičnými komentáři v pracovně Karla Dospivy, které končily často po půlnoci.) Uvádění novinek dostalo nový rozměr v letech 1990 – 1997. V tomto období se uskutečňovaly koncerty nové tvorby nazvané Hudební současnost. V první polovině koncertu, který se konal zpravidla v listopadu, což byl pro školní těleso velmi nevhodný termín, neboť na nácvič skladeb po prázdninách byly pouhé 2 měsíce, hrál náš orchestr a v druhé půli nyní již neexistující těleso – Ústřední hudba Ministerstva vnitra z Ostravy. Iniciátorem byla Společnost pro dechovou hudbu. V roce 1994, kdy jediným interpretem byl krnovský orchestr, byl koncert nové tvorby spojen se seminářem pro dirigenty dechových hudeb. Premiérování novinek si orchestr zopakoval ještě v roce 2002, když ve velmi krátkém čase nastudoval 14 skladeb. Mezi autory byla jména jako Evžen Zámečník, Pavel Staněk, Věroslav Neumann, Jiří Baier, Mojmír Bártek, Jan Vičar, Karel Bělohoubek, Boris Hajdušek.⁵

Karel Dospiva se stal uznávaným odborníkem v oblasti mládežnické dechové hudby a byl zván do porot, na semináře a býval členem programových komisí festivalů dechových hudeb, zasedal také v porotě rozhlasové soutěže Concerto Bohemia (jejím laureátem byl v r. 1996 také DOM Krnov). Působil ve výboru Společnosti pro dechovou hudbu při Asociaci hudebních vědců a koncertních umělců a zastával také funkci viceprezidenta Sdružení dechových orchestrů České republiky. V roce 1991 byla Dechovému orchestru mladých udělena Výroční cena Českého hudebního fondu v oblasti populární hudby za rok 1990, kterou získal za interpretační a tvůrčí výkony. Dlouholetá úspěšná práce Karla Dospivy byla průběžně oceňována místy nejvyššími – 1988 federální vládou ČSSR, po roce 1990 Cenami Ministerstva kultury (1995, 2003), 1992 prezidentským pozváním na Slavnostní shromáždění k 400. výročí narození J. A. Komenského a také stříbrnou medailí I. stupně za významnou pedagogickou, výchovnou a uměleckou činnost v resortu školství, které si vážil nejvíce, protože ho oceňovala jako pedagoga. Po ukončení ředitelské funkce v roce 1990 působil nadále jako umělecký vedoucí a dirigent Dechového orchestru mladých. Ještě v roce 2008 absolvoval s orchestrem zájezd do USA.

Karel Dospiva prostřednictvím Dechového orchestru mladých, který v roce 1961 založil a téměř 45 let velmi úspěšně vedl, pozitivně ovlivnil několik generací Krnovanů, vychoval řadu profesionálních i amatérských hudebníků, ale hlavně dal všem úžasný vklad do života. Potvrzují to příspěvky bývalých členů do všech almanachů, které v průběhu existence orchestru byly vydány. Za všechny aspoň jedna ukázka z příspěvku s názvem Co mi orchestr dal: „*Spoustu kamarádů, se kterými jsme*

⁵ Hudební ukázka – 06_DOM_Stanek (Pavel Staněk: Na lovu, Vesnické nedělní odpoledne – části z Pohádkové svity, záznam z koncertu Hudební současnost 2002 v Městském divadle v Krnově 16. 11. 2002).

měli společný cíl. To je věc, která se v životě mnohokrát neopakuje, ale když to člověk jednou zažije, nesmírně jej to obohatí, 'Jeden všechny nezachrání, ale jeden to může pokazit všem.' Tento základní princip kolektivní hry je nejsilnějším kolektivním prvkem, na jehož principu se staví kariérní úspěšnost každého jedince. To nakonec vidíme, že absolutní většina členů orchestru je velmi úspěšná. [...] Otevřením světa hudby jsme všichni absolventi orchestru získali neskutečný dar – dar vztahu k hudbě, který nás všechny neskutečně obohatil.“⁶

Život školy se rozvíjel i v jiných oblastech. Od školního roku 1960/61 působila na škole pod vedením skvělého muzikanta Štěpána Kotka⁷ velmi úspěšně cimbálová muzika, která po odchodu pedagoga v roce 1964 zanikla, ale její členové se cimbálové muzice věnovali po celý život. Na škole působil pod vedením Ladislava Hašky také taneční orchestr, který ale s odchodem hráčů na studia zanikl. Reorganizace uměleckých škol v roce 1961, tj vznik lidových škol umění, umožnila otevírání dalších uměleckých oborů. Krnovská LŠU tak otevřela v roce 1965 výtvarný obor a o 12 let později obor literárně dramatický.⁸ Se vznikem dechového orchestru se výrazně rozšířilo spektrum vyučovaných nástrojů a stoupající úroveň hráčů na dechové nástroje přinášela přední umístění v ústředních kolech celostátních soutěží. Úspěšný byl také smyčcový soubor, který ve školním roce 1981/82 získal v ústředním kole celostátní soutěže 3. místo. Slibně se rozvíjelo kytarové oddělení, jehož žák se probojoval do ústředního kola. Od školního roku 1987/88 poskytlo město škole druhou budovu, do níž se přestěhovalo dechové oddělení, DOM a také literárně dramatický obor. Soužití těchto oborů pod jednou střechou přineslo své ovoce – pro potřeby jazzové pohádky byl založen první dixieland s názvem Školní dixieland. Původní budova školy byla po 42 letech své činnosti vybavena lokálním plynovým vytápěním. Pro významnější akce školy se začala díky podpoře města využívat městská koncertní síň, která vznikla rekonstrukcí značně zdevastované budovy někdejší Kaple sv. Ducha a přilehlého špitálu. Tento nádherný prostor s gotickými freskami inspiroval vznik dalších akcí, jako např. Večery komorní hudby a slova, na nichž se představili žáci, kteří uspěli v krajských a ústředních kolech soutěží.

Rokem 1990 se podle zákona mění název školy z dosavadní Lidové školy umění na Základní uměleckou školu. Jak už bylo výše zmíněno, v roce 1990 došlo ke změně na ředitelském postu. Nové vedení, které vzešlo po přechodném období z řádného konkurzu,⁹ nadále podporovalo činnost DOM, zároveň ale usilovalo o posílení a podporu všech oddělení hudebního oboru a jejich rozšíření, vznik dalších souborů a komorních uskupení, vytváření podmínek pro činnost nehudebních oborů a také zlepšení podmínek k výuce. V roce 1993 byl založen taneční obor, čímž se škola stala plně oborovou.

⁶ Dechový orchestr mladých, 50 let, 1962-2012, vydalo ředitelství ZUŠ a SRP DOM Krnov.

⁷ Více se lze o této osobnosti dovědět v knize Josefa Svobody Vzpomínání na Štěpána Kotka, 2016

⁸ Zakládajícím pedagogem literárně dramatického oboru (šk. r. 1977/78) je Jiřina Fulneková.

⁹ Ve školním roce 1991/92 se ředitelkou školy stala Jiřina Fulneková a funkci zastávala do roku 2011, kdy odešla do důchodu.

Motivací pro rozvoj komorní hry se stala soutěž Karel Ditters z Dittersdorfu a jeho současníci ve Vidnavě. Podmínkou účasti byla interpretace skladby tohoto klasicistního autora nebo jeho současníků. Určitou záladností této soutěže bylo konání brzy po začátku školního roku, takže příprava byla zpravidla nutná už o prázdninách. Účast v nultém ročníku přinesla velký úspěch – duo housle klavír získalo ocenění za mimořádný umělecký výkon. Tato dvojice účinkovala také v televizním pořadu Vidím se, slyším se. I v dalších ročnících této soutěže byla naše komorní uskupení úspěšná, ať už to bylo flétnové trio, dechové trio, dechové kvinteto, žesťové kvinteto, klarinetové kvarteto. Na republikovou úroveň se po žácích dechového oddělení začali propracovávat také houslisté a kytaristé, ať už sólově či v komorních seskupeních, a v posledních letech k nim přibyl i klavíristé úspěšně se umísťující zejména v prestižní soutěži Prague Junior Note. Nutno zmínit také velmi úspěšnou účast našich sólistů i souborů na mezinárodní soutěži Rajecká hudobná jar, kde je podmínkou účasti interpretace skladeb slovenských autorů. Na 2. ročníku této soutěže získala naše hráčka na lesní roh titul laureáta (absolutní vítěz soutěže) a soubor Pětilet Cenu města Rajec.

V roce 1996 byla obnovena výuka hry na violoncello, které se ujala členka divadelního orchestru Slezského divadla v Opavě Daniela Djorova- Waldhans, která svým bulharským temperamentem a tvořivostí přinesla nové impulsy.¹⁰ V roce 2000/2001 byla zavedena výuka sólového zpěvu, o dva roky později obnoven sborový zpěv a otevřeno oddělení bicích nástrojů. Slibně se začala rozvíjet činnost již výše zmíněného Školního dixielandu. Úspěšně se účastnil soutěží a festivalů doma i v zahraničí (Německo, Polsko, Francie, Itálie, Řecko).¹¹ V roce 2000 vznikl z mladších žáků další dixieland, z něhož měli být doplňováni hráči do Školního dixielandu. K tomu nakonec nedošlo, oba soubory se staly velmi kompaktními celky a mladší soubor dostal název Žákovský dixieland. Brzy po svém vzniku dosáhl velmi dobré úrovně. Účinkoval v Polsku, Německu a na domácích festivalech jako Náchodské prima sezoně či dixielandovém festivalu v Řevnici.¹² V letošním roce oslavil 10 let svého trvání spolu se 40 lety literárně dramatického oboru nejmladší dixieland, kterému jeho starší kolegové vymysleli název Jazzsle. K jeho úspěchům patří vítězství v ústředním kole soutěže jazzových souborů ZUŠ (2014) a také účast na Koncertě vítězů rozhlasové soutěže Concerto Bohemia (2016).¹³ V roce 2004 přibyl ke stávajícím uskupením pop-rockový soubor 220V složený z absolventek kytarového oddělení. Soubor byl hojně využíván na akcích školy i města. Rozšířením

¹⁰ K 60. výročí založení ZUŠ Krnov byla za přispění ZUŠ a SRP Krnov vydána sbírka poezie této autorky nazvaná Obyčejné věci, o 4 roky později sbírka Záznaky všedního dne, obojí s výtvarným doprovodem Ivany Steiningerové, pedagožky a vedoucí výtvarného oboru ZUŠ Krnov.

¹¹ Hudební ukázka – 07_dixieland_Ellington.mp3 (Duke Ellington: Stevedore Stomp, záznam z ústředního kola soutěže ZUŠ v Litvínově 12. 6. 2004).

¹² Hudební ukázka – 08_zak_dixieland_LaRocca.mp3 (Nick LaRocca: The Sensation, záznam Koncertu k 60. výročí ZUŠ v Koncertní síni sv. Ducha v Krnově 23. 6. 2007).

¹³ Hudební ukázka – 09_jazzsle_Jezek.mp3 (Jaroslav Jezek: Vousatý svět, záznam koncertu v Kofola Music Clubu v Krnově 26. 10. 2014).

nabídky souborové hry se pro žáky smyčcového oddělení, které bylo obohaceno o výuku hry na kontrabas, stalo založení hudecké, a po zavedení výuky hry na cimbál, cimbálové muziky.

Škola se na veřejnosti prezentovala řadou nových akcí, např. přehlídkou všech oborů v Městském divadle nazvanou Setkání s Múzou, netradičními koncerty učitelů za spolupráce absolventů školy nazvanými podle repertoáru Písně z mapy světa,¹⁴ které se těšily takovému zájmu publika, že byly postupně přesunuty ze sálu školy do Koncertní síně a nakonec do divadla. Duší těchto akcí byl kytarista Ivan Gajdoš¹⁵ a Daniela Djorova-Waldhans.

Pro zlepšení podmínek výuky byly v roce 1998 obě budovy vybaveny centrálním vytápěním, pro výtvarný obor byla vybudována půdní vestavba nazvaná Ateliér Trám, která slouží nejen k výuce VO, ale jsou zde pořádány i různé akce pro veřejnost. Posílení statiky a položení nové podlahy v koncertním sále o rok později vyžadovalo demontáž varhan, které se s velkým zájmem ujali studenti Střední odborné umělecké školy varhanářské, kteří zvládli i následnou montáž.

Díky existenci koncertní síně, jejíž kvality byly známy v celém kraji, byla naše škola opakovaně pověřována pořádáním krajského kola soutěže ve hře smyčcových souborů a žákovských orchestrů ZUŠ. Ve spolupráci s Městským informačním a kulturním střediskem se už řadu let konají výchovné koncerty pro žáky 1. stupně. Pro děti z MŠ a žáky 1. tříd je od roku 1997 uskutečňován pořad nazvaný První krůčky k umění, na němž se zábavnou formou představují všechny obory ZUŠ a který má vždy jednotící téma zpracované do příběhu.

Od roku 1998 škola ve spolupráci se Sdružením (nyní již Spolkem) rodičů a přátel školy pořádá Společenské večírky, kde hudební složku zajišťují soubory školy. Každoročně se v září konají Krnovské hudební slavnosti, na nichž se naše škola podílí od 2. ročníku, zejména Zahajovacím koncertem, na kterém účinkují pedagogové, absolventi, studenti uměleckých škol, ale také účastí souborů jako DOM, dixielandy, Cimbálová muzika Cvilíňa, BigBand aj.

Velmi úspěšné jsou také nehudební obory, ale to by byla další kapitola. Lze říci, že Základní umělecká škola Krnov, v níž je ve 4 oborech vyučováno 560 žáků, naplňuje poslání, s nímž byla založena a je důležitou složkou kulturního dění nejen v našem městě a regionu, ale i za jeho hranicemi.

Na závěr: Životní příběh Karla Dospivy se uzavřel 12. 3. 2012 a in memoriam byl jmenován Čestným občanem města Krnova. Dechový orchestr mladých ZUŠ Krnov pod vedením odchovance orchestru Lud'ka Tlacha, jednoho z mnoha, kteří se dali na profesionální dráhu, stále patří ke špičkovým tělesům v oblasti dechové hudby, nadále výrazně obohacuje kulturní život města a reprezentuje město i republiku v zahraničí (Peking 2016, Šanghaj 2017).

¹⁴ Hudební ukázka – 10_Kasta_Tresenitsa.mp3 (Kašta-Tresenitsa, záznam koncertu v Městském divadle v Krnově 18. 3. 2004).

¹⁵ Ivan Gajdoš je zakladatelem a frontmanem skupin Poslední výstřel a Bratři Orffové.

NONARTIFICIÁLNA HUDBA S AKCENTOM NA HUDBU POPULÁRNU V ZBIERKACH SNM-HUDOBNÉHO MÚZEA

24 Lucia Fojtková

Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, Bratislava

Pragmatické rozhodnutie vedenia SNM-Hudobného múzea (ďalej SNM-HuM) zriadiť pozíciu kurátora pre sféru nonartificiálnej hudby (pozícia bola zriadená od septembra roku 2016) reagovalo na jej narastajúci kultúrnospoločenský význam a nástojčivú potrebu dokumentácie tohto fenoménu. Zároveň vychádzalo aj z potreby kritickej reflexie nonartificiálnej hudby z hľadiska jej kvality a často neúnosnej miery komercie.¹ Múzeum si tak vo svojej činnosti osvojilo ciele a systematické budovanie múzejnej zbierky orientovanej priamo na nonartificiálnu hudbu s akcentom na hudbu populárnu. Nasledujúce úvahy sa preto venujú niekoľkým aspektom, dôležitým pre túto problematiku.

1. Pretrvávajúca nejednotnosť v terminológii a v systematike nonartificiálnej hudby

Ak má kurátor vybudovať múzejnú zbierku zameranú na určitú špecifickú oblasť, čaká ho zároveň úloha stanoviť si základné kritériá potrebné pre vymedzenie jej zbernej oblasti. Táto úloha nevyhnutne vedie pracovníka k prihliadnutiu na systematiku a terminológiu príslušného vedného odboru. Tu však možno konštatovať, že v sfére nonartificiálnej (s akcentom na oblasť populárnej) hudby dodnes pretrvávajú nejasnosti tak v terminológii ako aj v systematike. Pre oblasť populárnej hudby sa serióznym odborovým pokusom o koncepcie, metodologické predpoklady či dokonca vymedzenie špecifik medzi sférami artificiálnej a nonartificiálnej hudby venujú hudobníci a muzikológovia nielen vo svete ale aj v rámci českej i slovenskej proveniencie od 50. – 60. rokov 20. storočia.² V 70. rokoch 20. storočia sa v dobovej československej hudobnovednej terminológii objavila typologická polarizácia termínov artificiálna – nonartificiálna hudba.³ Rozčlenenie hudby na dve sféry, ktoré sa zároveň nachádzajú vo vzájomnej korelácii, má svoju logiku. Stanovená terminológia sa nám, ale i cez všetky úskalia problematiky, nejaví ako najoptimálnejšia. V takom prípade nasleduje otázka, aké termíny použiť, ak sa dlhodobo napríklad namiesto termínu „klasická hudba“ používal termín „vážna hudba“ či namiesto pojmu „populárna hudba“ pojem „tanečná“ či „zábavná hudba“. Iste vnímame, že pojmy nie sú ekvivalentné – veď tanec nie je jediná funkcia, ktorá

¹ ADORNO, Theodor W.: *Lehká hudba*. In: Úvod do sociologie hudby. Praha: Filosofia, 2014, s. 33-48.

² KINČEK, Július: *Kapitolky z teórie modernej populárnej hudby*. In: *Populár* (1982), č. 1, s. 22. MATZNER, Antonín., POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kolektív: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 300-304.

³ Vďaka českým muzikológom Jiřímu Fukačovi a Ivanovi Poledňákovi. Tieto termíny vychádzajúce z latinského *ars* (umenie) v jeho zápornej polohe (non) neznamenaajú, že nonartificiálna hudba nie je umením, ale stávajú sa protipólom konotácie slova artificiálny = umelý, teda nonartificiálny = nie bežný, nie ľudový, nie spontánny ap.

populárnu hudbu konotuje,⁴ navyše, repertoár s tanečnou funkciou nachádzame aj v sfére artificijálnej hudby. Ďalej je tu súvis aj s otázkou systematiky; nonartificijálna hudba nie je jednotne začleňovaná, rôzni autori volia rôznu štruktúru: typus,⁵ okruh,⁶ sféra.⁷ V systematike autorov termínov „artificijálny – nonartificijálny“ je „populárna hudba“ začlenená pod kategóriu hudobný rod podradenému úrovni hudobný typus.⁸

Vo verejnosti frekventovaný termín „populárna hudba“ sa často používa v skrátenej forme anglického výrazu pop music, pričom rovnako označuje viac rôznych významov.⁹ Dosiaľ zaužívaná terminologická nejednoznačnosť je často zavádzajúca. Úvaha teda naznačuje, že sa nachádzame „na komplikovanej pôde“.

Pokúsme sa preto aspoň stručne vymedziť základné hudobné pojmy viažuce sa k predmetu príspevku. V publikácii *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (1983) sú charakterizované typické znaky nonartificijálnej hudby: Tvorba vychádza z typovo štandardizovaného základu, význam jedinečnosti diela je oslabený. Zvýraznený je podiel interpretácie, spontaneita vnímania, silné a bezprostredné zastúpenie sociálnych a psychických funkcií, široká spoločenská konzumná základňa. Prevažná časť produkcie nonartificijálnej hudby má charakter tovaru a je podriadená komerčným princípom ponuky a dopytu. Pod termínom „populárna hudba“ chápe nasledovné okruhy: štylizácie ľudových a spoločenských piesní, hudba tzv. vyššieho populáru (humoreska, poém, tvorba či úpravy pre estrádne, dychové súbory ap.), tradičná populárna hudba, moderná populárna hudba / hudba jazzového okruhu (pop music, rock, jazz, afroamerický folklór a ich žánrovo-štylové presahy).¹⁰ Zväčša sa jedná o profesionálne či poloprofesionálne tvorené skladby kratšieho rozsahu, jednoduchšej štruktúry, prehľadnej a stabilnej formy, ktoré sú prístupné širokým vrstvám poslucháčov a sú funkčne spojené s ich životom. Štandardizovanú skladobnú štruktúru pritom predurčuje konkrétny štylovo-žánrový druh a jeho konvencionalizované melodické a harmonické obraty, charakteristický rytmus a forma, aranžmány skladieb zodpovedajúce inštrumentáru a praxi, ustálený rozsah pridružených vokálnych prejavov.

⁴ V nemeckej komerčnej praxi sa napr. používajú pre oba termíny označenia ako U-Musik (alebo Unterhaltungsmusik) a E-Musik (Ernste Musik), no existujú aj kritické náhľady na uvedené terminologické vymedzenie. WICKE, Peter: Populäre Musik. Dostupné online:

<https://mkgg.ulib.sk/article?id=mgg15916&v=1.0&q=U%20musik&rs=id-6e9c47c1-fe9f-20cc-3065-2b5350489121>
E- und U-musik. Dostupné online: https://de.wikipedia.org/wiki/E-_und_U-Musik

⁵ MATZNER, POLEDŇÁK, WASSERBERGER (1983), s. 296.

⁶ KAJANOVÁ, Yvetta: *Kapitoly o jazze a rocku*. Ružomberok: Epos, 2003, s. 5.

⁷ SCHNIERER, Miloš: *Přehled vývoje populární hudby*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, s. 7, 9. Pozn: autor však používa aj termín „oblast“, tamže, str. 9, 10.

⁸ MATZNER, POLEDŇÁK, WASSERBERGER (1983), s. 296.

⁹ KINČEK (1982), s. 22

¹⁰ MATZNER, POLEDŇÁK, WASSERBERGER (1983), s. 311.

Prebiehajúci a permanentný vývoj tejto oblasti hudby sa, pochopiteľne, premietal aj do vývoja myslenia a teoretickej reflexie; začiatkom 21. storočia muzikológ Ivan Poledňák (spoluautor uvedenej Encyklopédie) predložil členenie nonartificiálnej hudby (ako jedno z možných) na tri nasledujúce okruhy: 1. hudobný folklór, 2. tradičná populárna hudba, spojená s rozvojom meštianskej spoločnosti a rozvojom hudobného trhu (opereta, vaudeville, časť repertoáru salónnej hudby, dobové dychové kapely, tzv. spoločenský spev, hudba v kaviarňach a pod.), 3. moderná populárna hudba / hudba jazzového okruhu, ktorá je špecifická najmä hudobnou rečou, ale aj viacerými sociálno-spoločenskými javmi, ktoré na tento okruh hudby pôsobili. Z hľadiska funkčnosti: tanečná hudba, tzv. spoločenská spevnosť – folk, muzikálová hudba, scénická / filmová / televízna hudba, hudba pri mimohudobných príležitostiach (šport, reklama), hudba ako zvuková kulisa a napokon hudba určená na sústredený posluch (jazz, artrock, rockové smery atď).¹¹

Najmä v ostatnom období venujeme pozornosť aj vývoju v oblasti slovenskej gospelovej hudby. Termín *gospel* (v preklade z angl. znamená „evanjelium“) možno nájsť v rôznych terminologických slovníkoch s rôznymi definíciami a informatívnym rozsahom. Napríklad už v 80. rokoch sa možno u nás stretnúť s definíciou gospelu ako „modernou formou černošskej náboženskej piesne, ktorá sa pod vplyvom rozvoja populárnej hudby a jazzu rozvinula v prvej polovici 20. storočia“.¹² V podstate však možno pod ním rozumieť „duchovné posolstvo kresťanstva a jazyk mladých ľudí (texty, hovorový štýl, osobné svedectvo), aktuálne módne a moderné hudobno-výrazové prostriedky (rytmus, improvizácia, tvorba tónu, v melódii diatonika, modalita, príležitostne rozšírená tonalita)“.¹³ Z hudobného hľadiska gospel čerpá inšpirácie z ľudovej – etnickej melodiky a volí výrazové prostriedky obvyklé v populárnej hudbe, resp. hudbe jazzového okruhu.

2. Aktuálny stav zbierok populárnej hudby v SNM-Hudobnom múzeu

V zbierkovom fonde múzea sú z dávnejších akvizícií získané zbierkové predmety, ktoré dokumentujú procesy a vzťahy spoločnosti smerom k zábavnej a tanečnej hudbe, zastúpené predovšetkým v zbierke hudobných nástrojov. Reprezentantami sú automatofóny – mechanické hracie skrinky a predovšetkým zvukové nosiče, ktorých (i keď „digitálne“ zaznamenaný) hudobný obsah väčšinou zábavnú funkciu napĺňa. Rovnako je možné spomenúť aj analógové hudobné záznamy (najmä valčeky do fonografu). V rámci fonotéky sú zastúpené najmä gramoplatne od šelakových po vinylové (obdobie 40. – 80. rokov 20. storočia). Do zbierok archívnej povahy sa materiál tohto typu nezískaval systematicky, i keď

¹¹ POLEDŇÁK, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 20.

¹² VLČEK, Josef: *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovně činnost, 1988, s. 25-26.

¹³ KAJANOVÁ, Yvetta: *Gospel music na Slovensku*. Bratislava: Coolart - Lux, 2009, s. 15.

v zbierke tlačенých hudobnín sa nachádza viacero notových záznamov zábavnej hudby (rôzne šlágre z konca 19. storočia, česká i slovenská produkcia z 1. polovice 20. storočia).

Rokom 1974 sa vytvorili dve samostatné signatúry s cieľom systematického zberu: MUS LXXXVIII Bratislavská lýra, zbierka dokumentov a MUS LXXXIX Populárna hudba, jazz, zbierka hudobnín a dokumentov. Mnohé predmety spadajúce najmä do okruhu modernej populárnej hudby nadobudnuté v priebehu 70. a 80. rokov 20. storočia sa nachádzajú aj pod ďalšími signatúrami. Zaradovanie predmetov do zbierok súviselo s rozčlenením fondu podľa ucelených dokumentačných súborov vytvorených činnosťou jednotlivcov alebo inštitúcií (napr. MUS LXXIII Slovkoncert, MUS LXXV Zväz slovenských skladateľov, MUS CLXI Festival politickej piesne Martin, MUS LXXX Divadlo hudby Bratislava, MUS CLXXII Kaiser Jaroslav, MUS CLI Móži Aladár a i.). Predmety patriace do okruhu modernej populárnej hudby sa tak nachádzajú približne v troch desiatkach zbierok (signatúr).

Súbor predmetov, dosiaľ vedený ako pomocný múzejný materiál (PMM) a vo veľkej miere obsahujúci dokumenty spojené s okruhom modernej populárnej hudby, je v súčasnosti pripravený na presun do zbierkového fondu.

K akvizíciám zo začiatku 21. storočia pribudli časopisy (*Downbeat, Jazzpodium* a i.) od Petra Lipu, pozostalosť Jozefa Doda Šošoku, hudobniny a gramoplatne od nestora slovenskej populárnej hudby Pavla Zelenaya a ako ďalší akvizičný návrh od neho čakajú hudobné časopisy, najmä: *Populár, Rytmus, Melodie, Jazz, Rhythmus und Melodie* ap.

Do akvizičného plánu kurátora spadá aj systematické získavanie spevníkov gospelových chrámových zborov, tak samizdatov z predrevolučného obdobia, ako aj súčasných spevníkov dokumentujúcich tvorbu a repertoár týchto zborov.

Z hľadiska typu zbierkových predmetov v uvedených fondoch prevládajú sekundárne pramene: programy, skladačky, pozvánky, bulletiny, plagáty, fotografie podujatí aj portréty interpretov, ideové koncepcie či edičné a nahrávacie plány inštitúcií, texty k hudobným dielam, korešpondencia, výstrižky a články, hudobná publicistika (publikácie a časopisy). Z trofejí možno spomenúť napr. zlatú trofej zo súťaže *Bratislavská lýra* (z roku 1974, ev. č. MUS VA 189). Čo sa týka primárnych hudobných prameňov z danej oblasti hudby, možno nájsť notové záznamy hudobných diel, napr. autografy či tlačene verzie skladieb hudobných skladateľov (napr. Igor Bázlik, Gejza Dusík, František Kováčik-Podmagurský, Ludovít Ďuriš, Andrej Lieskovský, Gejza Toperczer, Vojtech Wick a pod.; nachádzajú sa v MUS CV, Slovenský hudobný fond). Tiež sa tu nachádza aj reprodukčná technika, hudobné prístroje (fonograf, gramofón, rádio, cievkový magnetofón, a pod.), audionosiče (platne, magnetofónové pásy, kazety, CD a pod.).

Okruh modernej populárnej hudby je zastúpený aj v prezentačnej činnosti SNM-HuM. V roku 2005 pripravilo múzeum na Bratislavskom hrade výstavu *Jaro Filip na Hrade*, venovanú životu

a tvorbe tohto slovenského umelca. Neskôr (2008) sprístupnilo prevzatý výstavný projekt *Slovenský bigbít*, ktorý autorsky vytvorilo pražské Muzeum a archiv populárnej hudby. V roku 2013 bola v kaštieli v Dolnej Krupej inštalovaná výstava venovaná speváčke *Eve Kostolányiovej*. O rok neskôr pribudla v bratislavskom Podhradí ďalšia výstava, *Karol Elbert – skromný lyrik swingu*. Rok 2017 bol pre SNM-HuM bohatý i náročný zároveň – v kaštieli v Dolnej Krupej sprístupnilo výstavu *...A nazvali ju DOBRO* o rezofonickej gitare a jej vynálezcoch, slovenských rodákoch bratoch Dopjerovcoch, ktorí sa s rodičmi v roku 1908 vystaňovali z Dolnej Krupej do USA, kde ich dodnes považujú za tvorcov amerického národného hudobného nástroja. Koncom roku 2017 pripravil kolektív kurátorov SNM-HuM pod vedením riaditeľky Edity Bugalovej spoločnú profilovú výstavu *KleNoty z múzea*, prezentujúcu verejnosti krásu, vzácnosť i rozmanitosť hudobných pamiatok, ktoré múzeum spravuje už viac ako štvrtstoročie svojej samostatnej existencie. Z oblasti populárnej hudby sú na výstave zastúpené plagáty, fotografie, notové záznamy diel, trofej Bratislavskej lýry, hudobné nosiče a nahrávky.

Spomedzi koncertov a kultúrnych podujatí možno uviesť sporadické koncerty populárnych melódií v podaní žiakov umeleckých škôl konané najmä v kaštieli v Dolnej Krupej. V roku 2009 oslávil svoje jubileum známy český hlasový pedagóg, jazzman, filozof a liečiteľ František Tugendlieb v dolnokrupskom kaštieli, kde mu výnimočný koncert pripravili viacerí poprední slovenskí interpreti populárnej hudby. V roku 2012 múzeum, opäť v kaštieli, v spolupráci s Veľvyslanectvom USA na Slovensku zorganizovalo veľkolepý koncert newyorského jazzového zoskupenia Chris Byars Quartet.

V rámci zbierok archívnej povahy, ktoré sa v Hudobnom múzeu nachádzajú (v súčasnosti 206 signatúr), sa približne v troch desiatkach zbierok či osobných fondov vyskytujú zbierkové predmety spadajúce do sféry nonartificiálnej hudby s akcentom na oblasť populárnej hudby (MUS LII, MUS LXX, MUS LXXIII, MUS LXXV, MUS LXXIII, MUS LXXIX, MUS LXXX, MUS LXXXIII, MUS LXXXVII, MUS LXXXVIII, MUS LXXXIX, MUS XC, MUS CV, MUS CXXIV, MUS CXLIX, MUS CLI, MUS CLXI, MUS CLXIV, MUS CLXXI, MUS CLXXII, MUS CLXXIV).

3. Plány a perspektívy

Pri pohľade na obsah múzejných zbierok z oblasti populárnej hudby je zrejmé, že viaceré typy zbierkových predmetov nie sú v múzeu zastúpené. Úlohou kurátora preto bude vyhľadávanie perspektívnych hudobných pamiatok tohto typu, posúdenie možností ich akvizície a nadviazanie komunikácie s aktívnymi hudobníkmi, tvorcami aj pamätníkmi a tým systematické dopĺňanie zbierkového fondu SNM-Hudobného múzea. Prezentačné možnosti múzea by vhodne oživili a doplnili aj osobné a úžitkové predmety, nehovoriac o primárnych prameňoch (hudobné nástroje, autografy hudobných diel, niektoré ďalšie typy audiovizuálnych nosičov ap.). Z hľadiska interpretácie súdobej populárnej hudby je technické a elektronické vybavenie (s mimoriadne rýchlym tempom vývoja)

neodmysliteľnou súčasťou kompletného obrazu fenoménu modernej hudby, preto by v SNM-Hudobnom múzeu ani tento druh predmetov nemal absentovať. Pri úvahách nad cieľmi a koncepciou akvizície zbierkových predmetov z oblasti populárnej hudby bude napokon potrebné venovať sa aj priestorovým, personálnym i finančným otázkam.

BIBLIOGRAFIA A ZDROJE

DORŮŽKA, L. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava: Opus, 1978, 258 s. 09/22 62-291-78.

FUKAČ, J. a I. POLEDŇÁK. *K typologickým polarizáciám hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální*. In: *Hudební věda*, 1977, č. 4, s. 316-335. ISSN 0018-7003.

KAJANOVÁ, Y. *Kapitoly o jazzu a rocku*. Ružomberok: Epos, 2003, s. 5. ISBN 80-88977-67-3.

KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, J. a kolektív. *Spríevodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM I*. Bratislava: SNM-Hudobné múzeum, 2001, 349 s. ISBN 80-8060-070-8.

MATZNER, A. – POLEDŇÁK, I. – WASSERBERGER, I. a kolektív. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Editio Supra-phon, 1980, s. 296. 09/22 02-102-80.

POLEDŇÁK, I. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, 231 s. ISBN 80-244-1256-X.

SCHNIERER, M. *Přehled vývoje populární hudby*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013, 130 s. ISBN 978-80-7460-047-0.

VLČEK, J. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988, 64 s. 59-021-88.

Populár. Časopis. Bratislava 1982.

SUMMARY

01 Eudmila Michalková

THE INFLUENCE OF THE REFORMATION ON THE MUSIC IN THE EVANGELICAL (LUTHERAN) DIVINE SERVICE

The aim of the study has been to point to the significant changes in the position, mission and importance of music in the Evangelical divine service which occurred under the influence of Martin Luther's innovative theology of church music. In the introductory part the issue is viewed from the historical perspective, naming the joint points of departure of several efforts to revive the medieval church and the specificities of Luther's effort, his preparation for the Reformational shift and the dogmatic pillars of his theology of salvation. Presented are the fundamental theses of Luther's which he formulated in relation to the studied issue in his work *Deutsche Messe (German Mass)* and also consequences that follow from them in the production of artistic music designated for liturgical purposes. The text flows into a short reflection on the contemporary service practice.

02 Karol Medňanský

MARTIN LUTHER – AUTHOR OF THE EVANGELICAL SONG

In the year of the celebrations of the Reformation's 500th anniversary Martin Luther's creative musical activity stood somewhat in the background. It is a well-known fact that he was an excellent musician himself – he played the lute and sang. Music and singing was heard incessantly in his household and he actively involved his whole family into its performance. Putting into practice his Reformational ideas, he was aware of the exceptionally important role of religious hymns, which he started writing himself in 1523. He is demonstrably the author of 35 songs – chorales, provably also writing the melodies to 20 of them. In most of the cases he used the lyrics of the psalms. The best known from his chorales is *Ein feste Burg ist unser Gott (A Mighty Fortress Is Our God)*, which became the anthem of the Evangelicals (Lutherans) of the Augsburg Confession all over the world. Luther's chorales became an important source of inspiration for further generations of composers, culminating with the work of Johann Sebastian Bach, and including the works of the contemporary Slovak composers – Roman Berger, Vít'azoslav Kubička. A good part of Luther's chorales are included in the *Evangelical Hymnbook* today used in Slovakia.

03 Karol Frydrych

HYMNALS OF THE BRNO DIOCESE AS A MUSICOLOGICAL SOURCE

By the publication of the selection *Normálnj Zpěvy, Letanye a Modlitby (Standard Hymns, Litanies and Prayers, Brno 1784)* the south-Moravian capital entered the ranks of the important centres of hymnal production. The *Auplná kniha duchovních písní katolických (Complete Book of Sacred Catholic Songs, Brno 1801)* by Tomáš Fryčaj (1759–1839) was published in a number of reeditions in the print run of 60,000 copies. Among the important (mainstream) mass hymnals in the 19th century were the compilations of František Poimon (1817–1902), Placidus Johannes Mathon (1841–1888) and František

Kolísek (1851–1906). The 20th century is represented by the *Cesta k věčné spáse* (A Way to the Eternal Salvation, Brno 1912–1915), *Cyrlometodějský kancionál* (Cyrillo-Methodian Hymnal, Brno 1949) and the unified *Kancionál* (Hymnal, Prague 1973), whose print run exceeded 1,000,000 copies. Important were likewise the pilgrimage hymnals and songbooks for the German inhabitants.

04 Pavel K o p e ě k

THE HYMNAL – UNIFIED HYMNBOOK FOR THE MORAVIAN AND CZECH DIOCESES: HISTORICAL DEVELOPMENT, SELECTION OF SONGS AND THE CONTEMPORARY PERSPECTIVES

In my contribution I would like to describe the varied range of Catholic hymnbooks in the 19th century, as they originated and were used in the territories of Bohemia and Moravia – their local and cultural specificities and their relation to the national revival. Further I would like to point to the development in the 20th century, when there gradually appeared an ever greater need for a unified Catholic hymnbook, as it was declared at the national pilgrimages, liturgical congresses and the all-state Catholic Day in Prague. The work on the unified hymnbook was complicated and I shall attempt to present its individual stages up to the publication of the contemporary *Kancionál* (Hymnal), which was shaped as part of the liturgical renewal following the Second Vatican Council. The unified hymnbook is currently the basis for the liturgical sacred song, but the practice of using local hymnbooks, pilgrimage hymnbooks or the *Sbírka mešních zpěvů* (Collection of Mass Hymns) still persists in the territory of the Czech Republic.

05 Edita B u g a l o v á

ANDREJ RADLINSKÝ'S INTRODUCTION TO THE GENERAL COLLECTION OF CHURCH CATHOLIC SONGS

Andrej Radlinský (1817–1879) is among the important moving figures of the Slovak cultural history. This remarkable personality working in several fields of the cultural-national sphere provides inspiration for many researchers – starting with theologians, historians, linguists, through the issue of the history of education, editorship, and even the historical reflection of physics. To one of his many professional focuses – activity of a religious writer – is tied especially his work *Nábožné výlevy srdca katolíckeho kresťana* (Religious Outpourings of the Heart of the Catholic Christian), which was published for the first time in 1850 and which he supplemented in the following editions with an ever greater number of songs. For musicologists, the focus of research is Radlinský's hymnological interest as based not only on the need for gathering the greatest number of sacred songs possible (in his work from 1875 *Katolícky spevník alebožto všeobecná sbierka cirkevných katolíckych pesničiek slovenských* (Catholic Hymnbook or a General Collection of Church Catholic Slovak Songs) he collected 1,047 of them) but also on the necessity to revise and adapt their lyrics in line with the ongoing process of the codification of the standard Slovak language, in which he was actively involved. In the centre of the study's interest is his *Predmluva* (Introduction) to the collection; in it he deals with the content, prosody and melody of the songs, and he also offers an historical overview of the development of liturgical music and uses new (also music) terminology.

06 Peter Ruščin – Zlatica Kendrová

**DATABASE OF MELODIES FROM THE PRINTED SOURCES
OF THE SLOVAK SACRED SONG OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES**

In our contribution we would like to more closely present the plans of the editing project realised in cooperation of the *Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences* and the *SNM-Music Museum*. The goal of the project is to summarise the existing results of the domestic music-historiographical and hymnological research of the sources of the Evangelical and Catholic traditions in the form of a print database of melodies of Slovak sacred songs from the domestic printed hymnbooks of the 17th and 18th centuries. The publication and identification of the song archive of about 700 melodies will also be accompanied by the context of comparison, concordances and contrafacta, provided by further domestic manuscript or printed sources.

07 Vladimír Godár

SACRED WORKS OF ŠTEFAN NÉMETH-ŠAMORÍNSKY

Štefan Németh-Šamorínsky worked as the organist of the *Church Music Society* in Bratislava from the times of his studies up until the Society's demise (1921–1953). He was not only its organ player and conductor but he also contributed to its development as the composer of inspiring pieces. The text deals especially with the contexts of Štefan Németh-Šamorínsky's sacred works composed in Bratislava.

08 Silvia Fecsková

**JOZEF GREŠÁK – LIFE AND WORK IN DOCUMENTS
AND FROM THE VIEWPOINT OF THE JOZEF GREŠÁK YEAR**

Bardejov – a city of the *World Cultural Heritage*. The life and work of the Bardejov-born Jozef Grešák is part of this pearl on the map of Slovakia. The current state of research into the life and work of the composer, organist, piano player, educator and music life organiser in the light of the documents presented by the exhibition. The composer Jozef Grešák – with his originality rooted in the eastern Slovak folklore and in the linking of unique melodic shapes, metric and rhythmic processes, original notation devices using “cells and beats”, a special style of piano technique – became one of the most original composers of the 20th century. The *Jozef Grešák Year* project: February 2017 to February 2018.

09 Tatiana Škapcová

ROMAN BERGER IN THE CONTEXT OF HIS WORKS

The study observes the personality of Roman Berger, as viewed in relation to the context of the reform and transformation of approach to music and thinking about it. A distinct emphasis is put here especially on his influence on the Polish-Czech-Slovak cultural life. As a result, we have an opportunity to consider also the ties to the intercultural overlappings in thinking, and in both musical and literary creation. In this way the study aims to indicate the points of departure for the assessment of one period of Slovak music, evaluating them on the basis of his output, as well as to take into account his research, compositional work and musicological reflection.

10 Kristína G o t t h a r d o v á

ŠIMON JUROVSKÝ'S FILM MUSIC IN THE CONTEXT OF THE PERIOD OF ITS ORIGINATION

Šimon Jurovský has a firm place among the first creators of film music in Slovakia. Folklore, jazz and period popular music had an influence on his musical language, which displayed especially in his film output.

11 Branko L a d i č

PLICKA'S FILM *THE EARTH SINGS* THE CZECH CONTRIBUTION TO THE SHAPING OF THE SLOVAK MUSIC

Karol Plicka's ethnographic film *Zem spieva (The Earth Sings)* represents an important artistic document of the interwar period. Its "Slovakness" is so to speak unquestionable, although all its authors were of Czech origin. Besides the mentioned Karol Plicka it is the author of the music František Škvor, whose score in fact had an ambition to create the foundation for Slovak national music, as well as Alexander Hackenschmied, responsible for the film editing. The work of these enthusiasts and friends of Slovak folklore resulted in a film which has lost nothing of its impressiveness to this day. The topic of the contribution is the creative input of its makers, especially of the author of the music to the film, towards the shaping of the Slovak music culture.

12 Kateřina A n d r š o v á

CHOIRMASTER AND PEDAGOGUE ANNA DOČKALOVÁ – A CLOSE COWORKER OF DOBROSLAV OREL

The contribution aims to introduce the choirmaster and teacher Anna Dočkalová (1887–1949) as an important coworker of the musicologist Dobroslav Orel. From the methodological viewpoint, the study is based on document analysis. This was preceded by archive research concerning especially the sources stored in the archives of the *Slovak National Museum-Music Museum*, further sources provided by the *Registrar's Office at the Faculty of Arts of Comenius University in Bratislava*, documents which are part of the heritage of Dobroslav Orel stored in the *Czech Museum of Music in Prague*, as well as period press and other sources. The research has resulted in the outline of Anna Dočkalová's activities in the period of her work in Slovakia, when she became Orel's closest coworker, with an emphasis on her role in cultural events and in music instruction.

13 Jana L a s l a v í k o v á

ANTONÍN HOŘEJŠ, HIS INDUSTRIAL-ARTISTIC ACTIVITIES IN SLOVAKIA IN THE 1920'S AND 1930'S AND THEIR REFLECTION IN THE AUTHOR'S OPERA CRITIQUES

On 18th July 2017 we marked 50 years from the death of Antonín Hořejš, who lived and worked in Bratislava in 1919–1939. The name of this Czech musicologist is linked in Slovakia with the first period of the formation of musicology in the 1920's under the leadership of Professor Dobroslav Orel. Antonín Hořejš was among the leading Bratislava music and opera critics in the interwar period. He reviewed opera and operetta starting almost from the moment of establishment of the *Slovak National Theatre* up

to the outbreak of the Second World War. Another important area which he dedicated himself to while in Slovakia was industrial-artistic activities. It was namely contacts with contemporary artists and the environment of the progressive School of Arts and Crafts in Bratislava that represented the basis for shaping Hořejš's critical attitudes and found a reflection in his music and opera reviews from the years of his work in Slovakia.

14 Markéta Kratochvílová

"LET THEM BE STORED WITH YOU"

ANTONÍN DVOŘÁK'S MALE CHOIRS DEDICATED TO ŽEROTÍN IN OLOMOUC

Dvořák was friends with Jindřich Geisler, an Olomouc priest and the head of the music society *Žerotín*. Dedicating his *Saint Ludmila* to *Žerotín*, the composer visited Olomouc several times during the 1880's and 1890's as a conductor of his own compositions. In my contribution I shall present the series of male choirs known as the *Bouquet of Czech Folk Songs* (*The Guelder Rose*, *The Betrayed Shepherd*, *The Sweetheart's Resolve*, *The Czech Diogenes*). Dvořák dedicated the autograph of this choir series to *Žerotín* and on that occasion – before sending it to Olomouc – made a revision. The autograph was put aside and was not reflected sufficiently either from the research or from the performance point of view. The revised form was only known and sung by *Žerotín* in Olomouc a hundred years ago; other performers (both in the Czech regions and worldwide) to this day know, sing and record the early version. The current research reveals the importance of the *Žerotín* society for the composition and performance history of this work of Dvořák's.

15 Jiří Sehnal

THE MYSTERIOUS VERSATILE MR. FASELLI

The nobility liked surrounding themselves with exceptional figures. One of them was multi-talented Johann Michael Faselli (1684?–1756), prefect of Count Werdenberg in Náměšť nad Oslavou, companion of the Augustinian provost Patritius Meissner in Šternberk (Sternberg), and then again in the service of Count Enquevoirt in Náměšť.

16 Petr Hlaváček

COMMON MAN P. ARNOŠT BINDÁČ SVD

One of the features of today's dynamic lifestyle is a permanent desire to experience (and, if possible, to be experiencing constantly) something unique, exceptional, unrepeatable. The life and work of Arnošt Bindáč, especially in generally historical contexts, offers a number of such unusual moments and can be an inspiring lesson for (not only) musicologists, as to what circumstances it is sometimes necessary to study in order for us to arrive at the historical truth.

17 Jana Michálková Slimáčková

ORGANIST FRANTIŠEK MICHÁLEK AND HIS MULTIFACETED ARTISTIC ACTIVITIES

As 2017 was the year when we commemorated the 70th anniversary of the foundation of the *Janáček Academy of Music and Performing Arts* (JAMU), it is necessary to mention figures who worked at this Academy, at the same time developing activities in several different areas, and not only in Brno. An example of such a musician is František Michálek (1895–1951), one of the founding teachers of the JAMU, pedagogue of the Brno Conservatory, concert and church organist, choirmaster, composer, advisor in organ building, editor of compositions of earlier period styles who was a forerunner of the early-music movement of the second half of the 20th century. The study assesses František Michálek's most important contribution.

18 Marian Alojz Mayer

ORGAN-BUILDING WORKSHOP OF THE PAŽICKÝ FAMILY IN RAJEC

In my contribution I focus on the organ-building workshop of the Pažický family in Rajec. The workshop operated incessantly in the course of over 130 years, producing around 194 new organs. The Pažický workshop received quite a great attention from PhDr. Otmar Gergelyi in the second half of the 20th century, and, to a lesser extent, from Juraj Potůček. The latest to dedicate her attention to the Pažickýs was Júlia Chudá in her diploma thesis. Nonetheless I believe that the organ-building work of the Pažický family has not been assessed sufficiently. From the extensive output of the Pažický family around 80% has ceased to exist. In addition, several out of the still existing instruments are in an exceptionally bad technical state, non-functional for a long time, and the prospects of their further preservation are poor.

19 Irena Medňanská

FILIP RUSNÁK AND TEODOR LIPTÁK – FOUNDING FIGURES OF THE UNIVERSITY MUSIC INSTRUCTION IN EASTERN SLOVAKIA

In the 1950's the efforts at an all-territorial provision of education in Slovakia increased, resulting, among others, in the foundation of institutions offering university training for teachers of all the types and levels of schools also in eastern Slovakia. After various organisation changes, through the transfer of the *Institute of Pedagogy* in Prešov, the *Faculty of Pedagogy* originated in Prešov in 1964, which was shortly after its establishment absorbed in the structure of the *Pavol Jozef Šafárik University in Košice*. Possibilities thus arose for the training of music teachers for both the levels of the primary school. Among the founding figures were the pedagogues PhDr. Filip Rusnák (1921–1991) and Doc. PhDr. Teodor Lipták, CSc. (1934–1994). The study reflects on their founding contribution, educational-methodic, research and artistic activities. The author will also present the editorial activity as well as the origination of the fundamental university textbooks for the teachers of music by these educators.

20 Ludmila Červená

THE CONTRIBUTION OF THE SLOVAK RADIO'S STUDIO BANSKÁ BYSTRICA TO THE DOCUMENTATION OF THE MUSIC CULTURE OF THE REGION

The music department of the Slovak Radio – Studio Banská Bystrica – with its professional orientation, media music production, programmes, as well as a permanent archive of music recordings, strongly documents the music life of the region in the past and in the present, thereby contributing to a deeper knowledge and development of the music culture outside of the capital with an emphasis on the all-Slovak context.

21 Elena Letňanová

RECAPITULATION OF DOC. PHDR. ELENA LETŇANOVÁ 50 YEARS OF CONCERT ACTIVITIES THE FIRST IN CARNEGIE HALL...

Self-reflection on the musical career of a Slovak piano performer starting from 1966, interrupted by a political-administrative ban on performance (1971). Years dedicated to the theoretical study and research of music and to educational activities, and the subsequent decision to emigrate (1984). Work at the University of Dayton (Ohio, USA), concert debut in New York's Carnegie Hall (1992) and a successful international career of a pianist specialising in the performance of both historical and contemporary composers.

22 Peter Jantoščík

DOBRO® – PART OF THE HISTORY OF RESOPHONIC INSTRUMENTS

Attempting to increase the sonority of the acoustic guitar, Ján Dopjera (John Dopyera) invented the resophonic guitar in mid-1920's. Its invention caused the greatest sound leap in the history of guitar from its origination. First the resonator was used in Hawaiian music and later its use influenced also other genres, such as blues and country. Resophonic guitars were hugely popular among professional musicians. Their arrival on the scene triggered innovations in the manner and method of the play, which later continued in the period of electroacoustic instruments. The instruments whose role was to replace the resophonic guitar in the evolution – Hawaiian guitars and Spanish electrophonic guitars – had in fact the opposite effect. They ensured its future survival. For the period of ten years the resophonic guitar enjoyed an equal footing among musical instruments up until the onset of the Great Economic Crisis. The history of its origination and the course of its development were interwoven with the disagreements of the partners in the Dopjera family's producing company, and were full of contradictions and irony.

23 Jiřina Fulneková

HISTORY OF THE PRIMARY ART SCHOOL KRNOV WITH AN EMPHASIS ON THE PERSONALITY OF KAREL DOSPIVA, FOUNDER OF THE YOUTH WIND ORCHESTRA

The study presents the history of the *Primary Art School in Krnov* starting with the foundation of the *Smetana Institute of Music and Singing* in 1946 up to the present day. A greater attention will be given to the personality of Karel Dospiva, who was the director of the school in 1958–1990. Already in the beginnings of his work he founded and for over 40 years led the *Youth Wind Orchestra Krnov*, a musical body which marked 55 years of its existence in 2017 and in that time scored a number of successes both on the domestic front and abroad.

24 Lucia Fojtíková

NON-ARTIFICIAL MUSIC, WITH AN ACCENT ON POPULAR MUSIC, IN THE COLLECTIONS OF SNM-MUSIC MUSEUM

The *Slovak National Museum-Music Museum* has gathered in its collections also objects which pertain to the area of non-artificial music. This field of music with an emphasis on popular music, the character and extent of the collections, as well as the current need for more intensive collection, are analysed in the study.

Supported using public funding by Slovak Arts Council

u. fond
na podporu
umenia



SLOVENSKÉ NÁRODNÉ MÚZEUM
HUDOBNÉ MÚZEUM