



# ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu  
Liturgickej komisie  
pri Konferencii biskupov Slovenska  
vychádza  
Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrťročne

#### Predseda redakčnej rady

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

#### Podpredseda redakčnej rady

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

#### Zodpovedný redaktor

Mgr. art. Stanislav Šurin

#### Zástupca zodpovedného redaktora

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

#### Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.  
PhDr. Júlia Pokludová, PhD.  
Prof. Zdeněk Bílek  
Mgr. Ján Schultz  
Mgr. Juraj Drobný  
Mgr. art. Zuzana Zahradníková  
Mgr. art. Mário Sedlár  
Mgr. Rastislav Podpera  
ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

#### Adresa redakcie:

Prepoštská 3  
811 01 Bratislava  
Tel./Fax: 033/544 7536  
E-mail: surin@slovanet.sk

#### Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9  
810 01 Bratislava  
Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381  
Fax: 02/44 871 379  
E-mail: distribucia@katnoviny.sk

#### Grafická úprava a tlač:

Polypress Levoča, spol. s r.o.  
053 01 Levoča, Másiarska 28

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

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

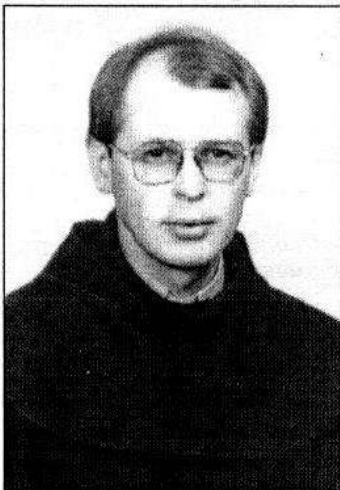
Podávanie novinových zásielok povolené  
pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

## OBSAH 2/2002

Posvätná hudba v treťom tisícročí <i>Sakrale Musik in den 3. Jahrtausend</i> AMANTIUS AKIMJAK .....	2
Rozhovor s profesorom Ferdinandom Klindom <i>Das Interview mit dem Profesoren Ferdinand Klinda</i> ZDENĚK BÍLEK.....	3
Chrámová hudba v hierarchickom zložení účastníkov liturgie III. <i>Kirchenmusik – die Teilnehmer der Liturgie III.</i> RASTISLAV PODPERA .....	4
Aká má byť hudba v katechéze? I. <i>Wie soll die Musik bei der Katechese sein?</i> IRENEUSZ PAWLAK .....	7
Dialóg pred prefáciou <i>Dialog vor dem Prefation</i> RASTISLAV ADAMKO .....	10
Význam neum notácie St. Gallen v gregoriánskom chorále <i>Die Bedeutung der St. Gallennotation im Gregorianischen Choral</i> MARTIN ŠTRBÁK.....	12
Modológia <i>Modologie</i> MARTIN ŠTRBÁK.....	14
Organ v ev. a. v. kostole v Spišskej Novej Vsi <i>Die Orgel in der evangelischen A. B. Kirche in Spišská Nová Ves.</i> MARIAN ALOJZ MAYER.....	16
Ad: Organisti na Slovensku <i>Ad: Organisten in der Slowakei</i> JANA KUCHAROVÁ.....	19
Návšteva Oliviera Messiaena v Bratislave v roku 1987 <i>Olivier Messiaen in Bratislava im Jahre 1987</i> ZDENĚK BÍLEK.....	20
Organológ Pavol Hollý (1912-1988) <i>Der Organologe Pavol Hollý (1912-1988)</i> JÁN SCHULTZ.....	21
Rock, pop, jazz v duchovnom svete mladých ľudí <i>Rock, Pop, Jazz in der geistlichen Welt der jungen Leuten</i> IVETTA KAJANOVÁ.....	23
Anketa <i>Aktualitäten</i> JURAJ DROBNÝ.....	25
Recenzie <i>Rezensionen</i> .....	27
Nemecké resumé <i>Resumé in deutscher Sprache</i> .....	32

Foto: Marian A. Mayer

## Posvätná hudba v treťom tisícročí



Svätá Cirkev si veľmi želá, aby sa vysoko hodnotil spev pri slávení svätej omše a ďalších bohoslužbách. Tento spev sa má v jednotlivých cirkevných spoločenstvách pestovať s prihliadnutím na vlohy národov a na schopnosti jednotlivých liturgických zhromaždení. Nie je záväzné počas feriálnych omší spievať vždy všetky texty, určené na spev, treba však dbať o to, aby sa nevynechával spev služobníkov a ľudu v sláveniach, ktoré sa uskutočňujú v nedele a v prikázané sviatky (porov. *Všeobecné smernice Rímskeho misála*. Rím 2000, čl. 40).

Pri výbere textov, ktoré sa majú spievať, treba dať prednosť tým, ktoré sú dôležitejšie, a najmä tým, ktoré má spievať kňaz alebo diakon, či lektor s odpoveďami ľudu, alebo ktoré má predniesť kňaz spolu s ľudom (porov. *Musicam sacram* čl. 7,16).

Gregoriánsky chorál má naďalej popredné miesto pred ostatnými rovnakej hodnosti spevmi, pretože je vlastný rímskej liturgii. Iné druhy posvätné hudby, predovšetkým polyfónia, sa vôbec nevylučujú, pokiaľ zodpovedajú duchu liturgického úkonu a napomáhajú účasť všetkých veriacich (porov. *Sacrosanctum concilium*, čl. 30, 116). Okrem týchto druhov posvätné hudby je tu ešte inštrumentálna hudba, predovšetkým organová, a ľudový spev zaznamenaný v našich kancionáloch.

Keďže sa však v určité dni častejšie stretajú veriaci z rozličných národov, je vhodné, aby títo veriaci v ľahších nápevoch vedeli aj po latinsky spievať spoločne aspoň niektoré časti omšového poriadku, najmä vyznanie viery a modlitbu Pána (porov. *Sacrosanctum concilium*, čl. 54, *Inter oecumenici*, čl. 90, *Musicam sacram*, čl. 47).

Apoštol, sv. Pavol, napomína veriacich kresťanov, ktorí sa schádzajú v očakávaní príchodu svojho Pána, aby spoločne spievali žalmy, hymny a duchovné piesne (porov. Kol 3,16). Spev je totiž znakom plesajúceho srdca (porov. Sk 2,46). Preto svätý Augustín právom hovorí: „Kto miluje, ten spieva“, a už za starodávna sa stalo príslovím: „Dva razy sa modlí, kto dobre spieva“ (porov. *Všeobecné smernice Rímskeho misála*, čl. 39).

Na Slovensku sa veriaci snažia plniť toto želanie Cirkvi i samého Pána. Organisti a kantori ich v tom sprevádzajú a vedú. Zodpovední za posvätnú hudbu počas bohoslužieb zo strany Hudobnej sekcie Liturgickej komisie Konferencie biskupov Slovenska sa snažia pripraviť našim veriacim Liturgický spevník, ktorý by odrážal vieru a dôveru v Boha človeka tretieho tisícročia. My všetci, ktorí sa do tohoto snaženia zapájame, mali by sme v prvom rade tomuto dobrému dielu priať, pre toto dielo sa aj obetovať, konštruktívne ho kritizovať a to v tom zmysle, či sa pri tvorbe súčasného Liturgického spevníka plnia prania Cirkvi uvedené vyššie. Napísané dielo nebude ešte posvätnou hudbou. Bude ho treba nacvičovať, spievať a zapájať do tohto spevu všetok ľud. K týmto snahám chce prispieť aj náš časopis. Preto ho s láskou prijmime, svojimi pripomienkami ho vylepšujeme a obohacujeme, aby výsledná práca, na ktorú tak netrpezlivo čakáme, uzrela aspoň po častiach svetlo sveta práve na stránkach notovej prílohy. Okrem nôt sú však dôležité aj teoretické úvahy, zdôvodnenie a pripomienky.

# Stretnutia s Messiaenom

## Rozhovor s profesorom Ferdinandom Klindom

ZDENĚK BÍLEK

*Pri písaní článku, ktorým som sa snažil priblížiť čitateľom osobnosť hudobného génia 20. storočia – Olivera Messiaena som si uvedomil skutočnosť, pri ktorej som stratil odvahu spracovať oblasť Messiaen-organista. Uvedomil som si totiž, že v Bratislave máme mimoriadneho odborníka, ktorý mal v živote šťastie byť s Messiaenom v bezprostrednom kontakte. Je to prof. Dr. Ferdinand Klinda, vynikajúci organový virtuóz a profesor Vysokej školy múzických umení v Bratislave, ktorý je Messiaenovým oddaným interpretom. V čase totality uvádzal jeho diela vo východnom bloku (dokonca v Moskve) ako prvý. Využívam príležitosť, aby som mu na tomto mieste poďakoval za to, že osobne pozval Messiaena do Bratislavy. Koncert z diel majstra, ako aj beseda s ním v klube slovenských skladateľov, boli pre nás veľkým zážitkom. Netušili sme, že Messiaen, plný životnej energie, má pred sebou už iba 4 roky života. Zomrel 28. apríla 1992.*

### 1. Ako sa Ti podarilo dostať sa k Messiaenovi?

V roku 1965 ma *Parížska spoločnosť priateľov organa* (Les Amis de l'orgue) pozvala na koncert a rozhlasovú nahrávku, pretože vedeli, že sa zaoberám francúzskou hudbou a propagujem ju na koncertoch hlavne tam, kde bola menej známa. Z honorárov sa mi podarilo vyžiť v Paríži jeden mesiac a využiť tento pobyt na osobné kontakty s osobnosťami francúzskeho organového umenia. Medzi nimi boli Dupré, Langlais, Litaize, Marchal, Cocherneau, Dufourcq a dámy Alain, Pierre, Demessieux, Falcinelli a i. Pravdaže ma zaujímali aj organy a literatúra, koncertný život, hudba v kostoloch atď. Messiaena som po prvý krát navštívil na parížskom konzervatóriu, kde vtedy viedol triedu hudobnej analýzy a rytmu. Jeho poslucháčmi boli hlavne hudobníci zo zahraničia, ktorí sa neskôr stali prominentnými skladateľmi a dirigentmi. Analyzoval vtedy Mozartove klavírne koncerty, Chopina, Wagnera, Debussyho, Musorgského, Stravinského. O svojich skladbách nehovoril a nevyučoval ani svoj kompozičný štýl. Bolo to nesmierne zaujímavé, lebo vyzdvihoval mnohé nepovšimnuté aspekty a doslova otváral nové obzory týchto diel. Pôsobil nielen obsahom svojho výkladu, ale aj pokojom a vyrovnanosťou svojho osobného prejavu, skromnosťou, ba plachosťou a uzavretosťou. Keď sa dozvedel, že hrávam viaceré jeho skladby (niektoré som v tzv. východnom bloku premiéroval a meno Messiaen som v Moskve uviedol po prvý krát - v roku 1959), dostal som do okruhu jeho blízkych. Dal mi vtedy

pozvánku na svetovú premiéru skladby „Et resurrectionem mortuorum“ pre súbor dychových a bicích nástrojov, ktorá odznela na 20. výročie ukončenia II. svetovej vojny v jedinečne krásnom priestore Saint Chapelle len pre pozvaných. Tam ma opantala syntéza jeho hudby s priestorom, farbou, s lomeným svetlom vitráže kaplnky, čo pre mňa znamenalo životný zážitok.

### 2. Zažil si koncert, pri ktorom by Messiaen hral svoje vlastné skladby?

Messiaen verejne svoje skladby nehrával, iba improvizoval. Okrem posledného diela však všetky nahral na gramoflatne vo svojom kostole Ste. Trinité, takže dnes máme skutočne originálne znenie a porovnaním so zápisom môžeme vyčítať jeho interpretačné zásady a zvyklosti. Tak netradičná, ako jeho hudba, je aj jej zvuková podoba. Je priam viazaná na farebné a priestorové danosti jeho organa a na iných nástrojoch iba môžeme, ba musíme nachádzať adekvátne zvukové riešenia pre jej vernú podobu.

S vývojom skladateľskej štylizácie, ktorá sa stávala stále komplexnejšou a koncentrovanejšou, postupovali aj jeho improvizácie. Nie však pri bohoslužbách. Zažil som veľmi zvláštnu, v podstate smutnú príhodu. Pri jednej z neskorších návštev Paríža som v nedeľu zašiel do „jeho“ kostola na tzv. tichú omšu, pri ktorej v Paríži znie iba organová hudba – skladby alebo improvizácie. V tú nedeľu znela improvizovaná hudba klasického štýlu, v podstate na spôsob Bachových malých chorálov. V sakristii som sa dozvedel kto hrá. Na moje prekvapenie som dostal odpoveď:

„maite Messiaen“. Keď zatelefonovali na chór, aby mi prišli otvoriť, improvizácia sa okamžite zmenila a nadobudla messiaenovskú charakteristiku. Otvoriť mi prišla jeho manželka, ktorá ospravedlňujúco vysvetľovala, že kostolnej vrchnosti, žiaľbohu, jeho štýl nevyhovuje.

### 3. Messiaen sa ako 22-ročný stal titulárnym organistom Chrámu Svätej Trojice v Paríži. Pôsobil tam 60 rokov. Veľká rekonštrukcia a renovácia organa Cavaillé-Coll v tomto chráme trvala 2 roky. Mal Messiaen možnosť navrhnúť zmenu dispozície?

Klasický organ Cavaillé-Coll z 19. storočia nestačil pri všetkých svojich prednostiach na Messiaenove nové, v mnohom revolučné zvukové požiadavky. Pri prestavbe zachoval jeho jadro a pridal iba niekoľko dôležitých registrov. Postavil sa však nový, elektrický hrací stôl so všetkými modernými vymoženosťami, hlavne s voľnými kombináciami, ktoré sú pre náhle registračné zmeny v jeho skladbách nevyhnutné. Messiaen bol pri tomto organe organistom skutočne vyše 60 rokov a hoci mal asistenta, každú nedeľu hral na jednej z bohoslužieb.

### 4. Mal si v Paríži možnosť vidieť a počuť jeho kolosálne dielo – operu o sv. Františkovi?

Messiaenova jediná opera Saint Francois d'Assise mala premiéru v Paríži v roku 1983. Pre mimoriadnu náročnosť, hoci bola veľmi úspešná, sa tam hrala iba 6-krát. Nevidel som ju, pretože v tej dobe nebolo možné ces-

tovať tak ľahko, ako dnes. Mohol som cestovať iba na vlastné koncerty, aby štát mohol inkasovať 40 % z honorárov! Každé vybavovanie cesty trvalo aj niekoľko týždňov, pretože som nemal diplomatický pas, ako niektorí režimom preferovaní umelci, ktorí sú dnes veľkými kresťanmi a demokratmi. Messiaenovu operu som, žiaľ, počul iba z rozhlasového vysielania zo salzburškého hudobného festivalu. Je to vlastne rozsiahle scénické oratórium, ktoré vie hlboko zapôsobiť, pravda, iba na toho, koho hudobné očakávania spočívajú v meditatívnom, obsahovo podmienenom počúvaní, vymykajúcom sa z bežného kliše populárnych opier.

##### 5. Ktoré Messiaenove skladby máš najradšej, ktoré preferuješ ako interpret?

Messiaenova hudba je veľmi zvláštna. Jej krásy vynikajú už pri jej emotívnom vnímaní. Ešte viac však pri uvedomelom počúvaní, v akusticky bohatých priestoroch, pri poznaní obsahu duchovných textov, ktoré ju inšpirovali.

Pre seba sám najradšej hrám diela, ktoré ma obohacujú svojim meditatívno-mystickým charakterom a zároveň prísne logickým usporiadaním, ktoré vie laik ťažko sledovať. Sú to napríklad skladby *Banquet céleste* (Nebeská hostina), *Messe de la Pentecote* (Sväto-dušná omša), *Livre du Saint Sacrement* (Kniha o najsvätejšej Sviatosti). Obecenstvu zasa radšej predkladám skladby, ktoré zaujmú farebnými kontrastmi, rytmikou, odvážnymi harmóniami a ľahko sledovateľným obsahom, ako sú meditácie z *L'Ascension* alebo *La Nativité du Seigneur* (Pastieri, Anjeli, Slovo, Ježiš prijíma utrpenie a pod.). Verím, že takýmto výberom skôr dovediem poslucháčov k pochopeniu, oceneniu a obľube skladateľa, ktorý je po Bachovi najvýznamnejším tvorcom organovej hudby. Prijatie Messiaenovej hudby nebolo vždy neproblematické. V Čajkovského sieni v Moskve obecenstvo šalelo od nadšenia, pretože akosi inštinktívne porozumelo duchovnému obsahu cyklu *Narodenie Pána*. Publikovaná kritika prof. Roizmana to však

hodnotila ako hudbu „chorého mozgu“. Pražský znalec francúzskej hudby Dr. Holzknacht vtedy Messiaena odmietal ako „najväčšieho hudobného šarlatána storočia“. V Bratislave ho však prijali vždy dobre. Iba sa občas namiesto hlavného názvu, napr. *L'Ascension* (Nanebovstúpenie), musel v programe uviesť iba podtitul „Štyri symfonické meditácie“. Vnímaví ľudia však napriek tomu dobre porozumeli.

##### 6. Má Messiaenova hudba svoje špecifické poslanie?

Messiaen, ktorý do svojej hudby neustále pretavoval svoju vieru, chcel jej prostredníctvom tlmočiť Posolstvo. Podtitulom, mottom každej jeho organovej skladby je buď citát z Písma, z diel sv. Augustína, Tomáša Akvinského, Jána z Boha alebo z hymnov. Nie je to hudba liturgická, ale meditácie o obsahu. Je to vlastne to, čo Ján Pavol II. od organovej hudby žiadal, aby sa „jej reč, zrozumiteľná ponad hranice všetkých ľudí stala poslom lásky a mieru.“

## Chrámová hudba v hierarchickom zložení účastníkov liturgie III.

RASTISLAV PODPERA

### Biskupi a kňazi

Biskupi ako pokračovatelia tradície apoštolov majú v Cirkvi podľa v súčasnosti platných noriem kľúčové postavenie, najväčšiu právomoc a zodpovednosť. Biskup zodpovedá za liturgiu vo svojej diecéze, na ňom leží zodpovednosť za dôležité územné rozhodnutia týkajúce sa liturgie. Vzhľadom na najvyššiu stupeň svätenia im patrí medzi účastníkmi liturgie najvyššie postavenie.

Medzi rozličnými formami slávenia omše má z hľadiska významu najväčšiu prednosť omša celebriovaná biskupom, spolu s jeho kňazmi, diakonmi a poslujúcimi, na ktorej sa plne a činne zúčastňuje zhromaždený ľud.<sup>1</sup> Také sláve-

nie nadobúda rozmer duchovnej jednoty, ktorá je podstatným znakom liturgie. Zvlášť väčší pocit jednoty a slávnostnosti majú účastníci liturgie pri slávení za účasti celej cirkevnej hierarchie.

Kňaz má na základe svojej vysviacky osobitné postavenie v rámci liturgie.<sup>2</sup> Predsedá zhromaždenému ľudu, sprítomňuje osobu samotného Krista a Bohu prednáša modlitby v mene všetkých prítomných.<sup>3</sup> Žiadny iný faktor neovplyvňuje bohoslužbu tak veľmi ako osobný vzťah celebranta k liturgii, jeho postoje, štýl a správanie počas liturgických úkonov. Zhromaždenie veriacich

ako najpočetnejšia vrstva účastníkov liturgie prejavuje často znaky veľkej súdržnosti (zvlášť farské spoločenstvá, kde sa pravidelne schádzajú tí istí veriaci), čo do veľkej miery závisí od autority a osobnosti kňaza - celebranta. Touto autoritou kňaz vplýva aj na hudobnú zložku liturgie: motivovaním veriacich k spevu, usmerňovaním chrámových hudobníkov a spevákov (v čisto hudobných otázkach tiež rešpektovaním ich odbornosti) a v neposlednom rade svojím vlastným speváckym prejavom.

Kňaz - správca farnosti zodpovedá za liturgiu, teda aj liturgickú hudbu vo farnosti. Svojou autoritou usmerňuje spevákov, hudobníkov a spoločenstvo veriacich aj po hudobnej stránke. Spolupráca s hudobníkmi pri príprave litur-

<sup>1</sup> Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 74.

<sup>2</sup> Inštrukcia *Musicam Sacram*, čl. 13.

<sup>3</sup> tamtiež, čl. 14.



gického slávenia si vyžaduje aspoň všeobecný rozhl'ad kňaza v oblasti liturgickej hudby. Mal by poznať základné dokumenty, ktoré sa dotýkajú hudobnej stránky liturgie: konštitúciu Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii a z nej vychádzajúce Všeobecné smernice Rímskeho misála.

Cirkev kňazovi ukladá aby vybral, ak je to možné, čo najlepších spevákov a hudobníkov, zvlášť pre slávnostné bohoslužby. Napriek tomu sa stretne s praxou starých organistov či kantorov, ktorá je duchu obnovenej liturgie nevyhovujúca, pričom vo farnostiach sú mladí a perspektívni ľudia, ktorí by mohli byť veľkým prínosom a pozdvihnutím tamojšej liturgickej hudby.<sup>4</sup> Strednou cestou, ktorou idú niektorí kňazi, je neutrálny vzťah k hudobníkom: dôvera, ktorú kňaz k hudobníkom má, im dáva priestor pre slobodné uplatňovanie ich schopností.

„Mezi kněžimi, kteří se ke sborovému zpěvu nestaví vyloženě negativně, převažuje tedy „tolerantní“ stanovisko: kněz „nechá“ sbor v kostele zpívat, ale sám se o něj nijak aktivně nezasažuje a nezajímá se o jeho repertoár ani problémy.“ (Lukáš Dobrodinský)<sup>5</sup>

Hudobná kultúra v niektorých kostoloch je odkázaná na subjektívny vkus tam pôsobiaceho kňaza, hoci duchovní, poznajúci liturgické normy by sa mali pre dobro veriacich vzdať presadzovania určitej vyselektovanej hudby podľa svojho osobného vkusu, potlačiť všetok svoj subjektivismus.<sup>6</sup> Rímsky misál o tom uvádza: “[kňaz] nech prihliada skôr na spoločný duchovný osov zhrmazdenia ako na svoje záľuby. ...Ani veriacich netreba vylučovať z rozhodovania o veciach, ktoré sa ich priamo týkajú.”<sup>7</sup> Súvislosti výberu hudby so subjektivismom kňaza prinášajú problémy v kostoloch, kde pôsobí viac

kňazov a každý z nich presadzuje „svoju“ hudbu, pričom dostáva do nepríjemnej situácie kantora i veriacich. Kňazi, vedomí si potrebnej objektivity v rámci svojej pastoračnej služby, neuprednostňujú hudbu podľa svojho veku, vkusu a záľub; sú kňazmi pre všetkých zhromaždených, bez ohľadu na ich vek či vkusovú zameranosť. Liturgia je činnosťou všetkých veriacich. Opačným problémom je sklon duchovných „podkladať sa“ nízkemu vkusu malej skupiny veriacich, napr. niekoľkých mladých ľudí, ktorí chcú vnášať do kostola akúkoľvek hudbu „zvonka“, bez starosti o jej vhodnosť či nevhodnosť pre liturgické použitie.

„Odmítání kvalitní duchovní hudby a latiny mladými kněžimi a bohužel i biskupy pramení hlavně z neznalosti této problematiky a nedostatečné zkušenosti s ní. Z toho pak logicky plyne sklouznutí do populismu písniček s kytarou, které jsou jakousi falešnou náhražkou „modernosti“. Má zkušenost mně dala poznat, že i šestnáctiletý teenager je schopen pochopit Brucknera či Foerstera, když se mu vhodně podají.“ (Lukáš Dobrodinský)<sup>8</sup>

...Klíčom k otázke hudobnosti kňazov a úrovne ich spolupráce s hudobníkmi je štúdium na teologickej fakulte. „Koncil zaradil liturgiku a liturgickú formáciu medzi hlavné predmety na teologických fakultách“<sup>9</sup> a kňazom, ktorí už pracujú v pastoračii uložil, „aby čoraz lepšie chápali posvätné úkony, ...žili liturgickým životom a vstúpili do ho i sebe zvereným veriacim“.<sup>10</sup> Príprava budúcich kňazov na zvládnutie spevov v liturgii sa na Slovensku uskutočňuje na Rímskokatolíckej cyrilometodskej bohosloveckej fakulte UK a jej teologických inštitútoch, kde sa v rámci predmetu „liturgický spev“ oboznamujú so základmi teórie liturgickej hudby, s praktickým nacvičovaním omšových spevov kňaza a s nevyhnutným súborom elementárnych vedomostí zo všeobecnej hudobnej náuky. Kvantitatívne zadelenie tohto predmetu v rámci šesťročného štúdia teológie je logické a praxi vyhovujúce. Povinne sa vyučuje 1 hodina týždenne v 1. ročníku (základné vedomosti o hudbe v liturgii) a 1 hodina týždenne v 5. ročníku (zahŕňa predovšetkým bezprostrednú prípravu na prax spevov diakona a kňaza). V 2.-4. ročníku je možnosť navštevovať tento

predmet nepovinne 1 hodinu týždenne; bohoslovci, ktorí si ho zapisujú, majú obyčajne veľmi pozitívny vzťah k liturgickej hudbe a väčšinou majú už nejaké základy z hudobných škôl.

Objektívne však treba priznať, že prístup zo strany niektorých študentov alebo ich predstavených nie je najlepším dôkazom onej „veľkej dôležitosti“, ktorú pripisuje Cirkev výučbe hudby. Niektorí bohoslovci preukazujú ľahostajný postoj k spevu a hudbe, čo môže mať hlbšie korene či už vo vrozenom alebo získanom vzťahu k hudbe vôbec. Vzhľadom na častý rozpor medzi liturgickými predpismi a pastoračnou praxou kňazov je znepokojujúcim javom malý záujem bohoslovcov o predmet „liturgický spev“. Ak budúci kňaz nebol predtým nijako hudobne školený (napr. ZUŠ), táto výučba je jedinou príležitosťou na nadobudnutie potrebného rozhl'adu v otázkach hudobnej stránky liturgie, za ktorú neskôr bude zodpovedať. Niektorí seminaristi a kňazi priznávajú, že najradšej by cez omšu vôbec nespievali. Bohoslovci často chápu tento predmet iba ako prostriedok na naučenie sa nevyhnutných nápevov, ktoré sú nútení zaspievať pri svojej primičnej omši a podceňujú ostatné vedomosti o liturgickej hudbe.

Mladí kňazi, ktorí počas štúdia nevenovali aspoň priemernú pozornosť celkovému prehľadu o formách a druhoch liturgickej hudby, o hudobných úlohách jednotlivých kategórií účastníkov liturgie a o hudobných možnostiach jednotlivých omšových čiastok, počas pastoračie sa nielen nechajú strhnúť zaužívanými hudobnými stereotypmi starších kňazov, ale od tejto staršej generácie ľahko preberú rôzne „maniere“ a nesprávne predstavy o hudbe v liturgii. Riešenie viacerých hudobno-liturgických problémov, ktoré sú načrtnuté v tejto práci, ale i mnohých ďalších, ktoré sa vyskytujú v praxi, sa zrejme nachádza práve na teologickej fakulte. Samotní študenti teológie však neraz zaujímajú v otázkach liturgickej hudby postoje nezaujmu a ľahostajnosti.<sup>11</sup> Kňaz, ktorý väčšinou nie je odborníkom v oblasti hudby, často upadne do stereotypov, ktorých sa iba ťažko môže zbaviť: rozličné odchýlky intonačného charakteru (napr. problém s niektorými

<sup>4</sup> V kostoloch, kde správca farnosti necháva zotrvať hudobne nevyhovujúceho kantora (organistu) z úcty k jeho vysokému veku, deje sa tak na úkor kvality hudobnej interpretácie i dôstojnosti samotnej liturgie. Cirkev od kňaza žiada, aby sa postaral o čo najlepšiu hudbu a spev v omši. Zodpovednosť pred celým zvereným ľudom by mala potlačiť do úzadia osobné sympatie, ak by kvôli nim pravidelne neprichádzalo množstvo veriacich o duchovný i hudobný zážitok z omše.

<sup>5</sup> RUT, Přemysl: Velebný otče, dejte mi ty housle neboli Duchovní hudba tady a teď. In: Souvislosti 44, č. 2, 2000.

<sup>6</sup> DONGHI, Antonio – Gesta a slova. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 91.

<sup>7</sup> VSRM, čl. 313, tiež čl. 316c.

<sup>8</sup> RUT, P.: Velebný ... 2000.

<sup>9</sup> Konštitúcia Sacrosanctum concilium, čl. 15-17.

<sup>10</sup> tamtiež, čl. 18.

<sup>11</sup> Už tento samotný jav nenasvedčuje, že by liturgia bola stredobodom kresťanského života. Horšie následky môže mať, ak sa to vyskytuje u budúcich kňazov.

intervalmi pri intonovaní alebo problém s udržaním spevu v jednej tónine), temповého charakteru (extrémne a neestetické kolísanie hybnosti prednášanej modlitby) a iné, ktoré sa pri dobrej vôli môžu odstrániť už počas štúdia, keď ešte nie sú tieto nesprávne návyky natoľko vžitú.

Treba objektívne konštatovať, že tieto problémy nie sú osobitne slovenským fenoménom. Vyskytujú sa prinajmenšom v rámci stredoeurópskeho regiónu, pričom v Českej republike je situácia takmer zhodná so Slovenskom.

„S hudebným vzdelaním kněží je to slabé. Väčšinou si libujú v nevknosťoch jak výtvarných, tak hudebných. Jejich vkus jde ovšem těžko ovlivňovat již z toho důvodu, že oni jsou „duchovní“ a my – hudebníci, převážnou většinou laici. Toto rozdělení stále cítím a čím kněz má blíže k církevní hierarchii, tím se obyčejně propast zvětšuje. Tato vlastní zkušenost samozřejmě neplatí bez výjimek, které jistě jsou, ale jsou vzácné. ...Potíž je v tom, že jednak pro tento předmět je vymezených hodin málo, jednak nastupující bohoslovci často ani neministrovali, natož aby zpívali. V současnosti ani rodina, ani základní, ani střední školství neposkytují mladým lidem možnosti rozvoje jejich hlasu a hudebnosti. Není proto divu, že po jejich vstupu na fakultu Univerzity Karlovy není za devadesát minut měsíčně celkový efekt tak výrazný, jak bychom si všichni přáli.“ (Bohuslav Korejs)<sup>12</sup>

Počas pastorácie sa má kňaz postarať aj o liturgickú výchovu ostatných, ktorí sa na bohoslužbe podieľajú rozličnými službami, ako to hovorí Konštitúcia: „Treba ich teda, každého primeraným spôsobom, starostlivo vychovávať v liturgickom duchu a naučiť ich plniť pridelené úlohy podľa predpisov a po poriadku.“<sup>13</sup> Tu nachádzame skutočný dôvod pre vyzdvihnutie „veľkého významu“ liturgickej výchovy samotných kňazov počas ich teologických štúdií.

„Liturgická reforma sa podarí len vtedy, keď sa kňazom v pastorácii poskytnú dostatočná pomoc, najmä ak sa im dá literatúra a liturgické pomôcky, ak sa pre nich usporiadajú kurzy a konferencie. Aj sám kňaz sa má usilovať správne pochopiť novú orientáciu v pokoncilovej liturgii“.<sup>14</sup> Predovšetkým

on má liturgiu dôkladne poznať, do najmenších detailov. On prvý má chápať teologický zmysel jednotlivých liturgických úkonov a postarať sa, aby aj veriaci ľud čoraz lepšie rozumel tomu, čo sa v liturgii koná, hovorí a spieva. Kňaz má nielen liturgické predpisy poznať, ale ich aj náležito zachovávať. Hľadanie spôsobu nápravy súčasného stavu je citlivá otázka a smeruje skôr do radov kléru. Isté riešenie už bolo navrhnuté: aby si kňazi rozširovali prehľad „nenáročnou formou, ale účinným školením najmä v rámci kňazských rekolekcií“.<sup>15</sup> V praxi tento návrh ostal bez väčšej odozvy.

Nakoniec kňaz má počas slávenia omše aj osobitnú hudobnú službu keď spieva tie časti, ktoré sú jemu určené. Liturgické úkony kňaza nadobudnú väčšiu vznešenosť, ak sa prednášajú spievaným spôsobom. Hudobné požiadavky na kňaza sú nenárodné, jeho nápevy sú jednoduché a deklamované, vychádzajú z prirodzeného rytmického usporiadania hovorenej reči. Prvoradou vlastnosťou jeho prednesu modlitieb má byť zrozumiteľnosť.<sup>16</sup> Všetci zhromaždení musia dobre počuť, čo kňaz v ich mene prednáša Bohu. Zreteľný a plynulý spôsob spevu pomáha účinnejšiemu efektu modlitby svojou dôstojnosťou. Kultivovaný a dôstojný spev celebranta napomáha hlbšie prežívanie modlitby u ostatných veriacich. Čo kňaz nemôže spievať dobre, mal by predniesť recitovaným spôsobom, ale zvýšeným hlasom a zreteľne.<sup>17</sup> Ak je to možné, mal by si (pre dobro všetkých účastníkov liturgie) preskúšať a starostlivo nacvičiť tie svoje spievané časti, ktoré sú v omši úlohou celebranta.<sup>18</sup>

Kňaz ako predsedajúci bohoslužby participuje na hudobnej stránke liturgie predovšetkým prednášaním tzv. predsedníckych modlitieb v zastúpení celého zhromaždenia. Spevy biskupa sú po

hudobnej, formovej a obsahovej stránke totožné so spevmi kňaza.<sup>19</sup> Nápevy kňaza, diakona a odpovede veriacich sú prosté, majú veľmi malý ambitus (zväčša rozsah sekundy až tercie). Pre jeho správny spev sú potrebné aspoň základné znalosti správnej štylistiky, tvorenia tónu a hlasovej výchovy. Kňaz stojaci na čele zhromaždenia má správnym spôsobom a zreteľne spievať jemu určené časti a tak svojím spevom podnecovať aktívnu účasť ostatných zhromaždených na speve. Okrem predsedníckych modlitieb (modlitba dňa, nad obetnými darmi, po prijímaní) spolu s celým zhromaždením prednáša vyznanie viery (Krédo), aklamáciu na konci prefácie (Sanktus) a Modlitbu Pána. Užitočnou pomôckou pre kňaza aj počas bohoslužby môže byť znotovaný liturgický spevník, zvlášť ak má pred sebou mikrofón, a nápev spoločného spevu nepozná dobre spamäti.<sup>20</sup> Celebrant má dbať na to, aby jeho spevácky prejav bol vždy kultivovaný a hodný liturgického úkonu, lebo spevy kňaza patria v omši medzi najdôležitejšie.

Veriaci hodnotia veľmi pozitívne, ak sa kňaz dobrovoľne zapája aj do spevu, ktorý nie je určený jemu, ale zhromaždeniu. Cítia pri tom atmosféru väčšej jednoty spoločenstva spolu s kňazom. Vyjadrenia niektorých účastníkov liturgie sa pritom zhodujú so želaním Cirkvi, ktoré je vyjadrené v čl. 26 inštrukcie Musicam sacram: „Je dobré, keď kňaz a posluhujúci všetkých stupňov zjednotia svoj hlas s hlasom zhromaždenia veriacich v tých častiach, ktoré prináležia ľudu.“ Z prieskumov zisťujeme, že takáto prax nie je v našich kostoloch ničím neobvyklým a navodzujú osobitný zážitok pre účastníkov bohoslužby.

<sup>19</sup> Výnimkou tvoria: spevy pri osobitných obradoch celebrovaných biskupom (napr. udeľovanie sviatosti birmovania, diakonské, kňazské a biskupské svätenie), úvodný pozdrav v biskupskej omši „Pokoj s vami“ a apoštolské požehnanie „Nech je zvelebené meno Pánovo...“. Hudobný prednes týchto osobitných spevov je zhodný s inými nápevmi celebranta v omši.

<sup>20</sup> VSRM, čl. 80: „V presbytériu treba pripraviť: a) pri kňazovom sedadle: misál a podľa potreby spevník...“.

<sup>12</sup> RUT, P.: Velebný ... 2000.

<sup>13</sup> SC, čl. 29.

<sup>14</sup> BEITL, J.: Liturgika ... 1990, s. 17.

<sup>15</sup> KONEČNÝ, A.: Hudobná stránka liturgie. In: Liturgia 6-7, č. 2-3, 1992, s. 141.

<sup>16</sup> MS, čl. 26.

<sup>17</sup> tamtiež, čl. 8.

<sup>18</sup> Podrobnejšie sú požiadavky na kňaza rozobraté v LAITLAUS, J.: Teoretická východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby. In: Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI. Bratislava: Veda, 2000, s. 222-223.



# Aká má byť hudba v katechéze? I.

IRENEUSZ PAWLAK

Do kompetencií hudobníka a muzikológa nepatrí vyslovovať sa na tému významu katechézy v živote kresťana. Cirkvený hudobník má však právo, ba dokonca povinnosť, vysloviť svoj názor o hudbe, ktorá v katechéze má mať a skutočne aj má svoje miesto. Nie je možné predstaviť si katechézu výlučne ako suchý, systematický výklad katechizmových právd. Katechéza musí využívať rôzne metódy a siahať po mnohých prostriedkoch na priblíženie týchto právd deťom a na ich zilustrovanie vhodným spôsobom. Jedným z takýchto spôsobov je hudobné umenie.

V prípade hudby neide natoľko o jej metodické vyučovanie, hoci ani to nie je bez významu, ako skôr o určenie cieľa tohto vyučovania. Inými slovami, je potrebné nájsť funkciu hudby v katechéze a jej význam pre celú formu kresťanského života ešte malého, ale predsa už plného človeka. Na tomto mieste, odvolávajú sa na výrok Janusza Korczaka, je potrebné povedať:

*Nie sú deti, sú ľudia –*

*Nie je pedagogika, je náuka o výchove človeka<sup>1</sup>.*

Katechetika, ako jedna z veľmi dôležitých disciplín, ktoré slúžia vyučovaniu a výchove, si nemôže nevšimnúť tak špecifickú a pre ňu pomocnú oblasť, akou je náuka, ktorá je nazývaná hudobnou pedagogikou.

Tento termín sa používa v dvoch významoch: ako náuka o hudobnej výchove a ako výchovná prax.

Hudobná pedagogika ako oblasť poznania, to jest náuky o hudobnej formácii a výchove, zahŕňa teologickú a axiologickú (ciele, hodnoty), úzko teoretickú (správnosť, zásady), technologickú (obsah a metódy, prostriedky a organizácia) a tiež pedeutologickú (učitelia) problematiku.

Špekulácie na tému výchovných hodnôt hudby a metód jej vyučovania siahajú do staroveku. Stačí spomenúť dielo Platóna (*Štát*) a Aristotela (*Politika*). Dlhú históriu a veľké dedičstvo má aj metodika vyučovania rôznych hudobných disciplín, zvlášť hry na hudobných nástrojoch, niektorých špeciálnych schopností (napr. solmizácia) a teórie hudby, zvlášť harmónie. Toto

poznanie zatiaľ netvorí spoločný systém zverifikovaných tvrdení o základných otázkach tejto oblasti, preto ešte nespĺňa zásadné kritérium vedy. Stavba takého systému poznania sa už dávno využíva v rôznych centrách (napr. v Spojených Štátoch, Nemecku, Poľsku).

Zvláštny význam v rozvoji hudobnej pedagogiky majú veľké autorské koncepcie.<sup>2</sup>

Priekopníkom v tejto oblasti bol Émile Jaques – Dalcroze (1865-1950), švajčiarsky pedagóg, skladateľ a dirigent. Propagoval aktívnu hudobnú výchovu. Vo svojej pedagogickej koncepcii zdôrazňoval predovšetkým potrebu rozvíjania hudobného cítenia a predstavivosti žiaka a okrem toho zásadu primátu skúsenosti nad vedomosťami. Dalcroze je tvorcom novej pedagogickej metódy, tzv. rytmiky, ktorej podstatou je učenie sa hudby cez jej vyjadrovanie pohybom.<sup>3</sup> Zahŕňa charakteristické pohybové cvičenia spojené s hudbou, založené na zásadách formovania hudobného jazyka, elementov hudby, formy a energetiky a okrem toho hudobno-pohybové improvizácie a pohybové interpretácie hudobných diel. Týmto spôsobom vznikla „rytmická gymnastika“.

Metóda Dalcroza obohatená o tzv. *plastique animée* (gestá a pózy z gréckych vzorcov a tiež z každodenného života), prehĺbená z pedagogickej strany, sa rozšírila tak v hudobnej výchove, ako aj v profesionálnej formácii hercov a tanečníkov. Zaraďuje sa tiež do výchovných programov, je využívaná v muzikoterapii a v iných oblastiach medicíny. V Poľsku je táto metóda už dávno využívaná v materských školách, na hodinách hudobnej výchovy na základných školách; je tiež predmetom vyučovania a špecializácie v baletných a divadelných školách a v študijných odboroch zameraných na hudobnú výchovu; napokon vstupuje do programu učiteľských štúdií, vysokých pedagogických škôl a univerzít.<sup>4</sup>

Iným autorom je Zoltán Kodály (1882-1967), maďarský skladateľ, pedagóg a bádateľ folklóru. Podľa neho treba hudbu poznávať a osvojovať si ju

ako reč, materský jazyk, teda od najmladších rokov a to skúsenosťou, čiže činne. Treba pritom siahnúť k hudobným kultúrnym koreňom, opierajúc sa o hodnotnú hudbu, pričom treba dbať o kvalitu hudby, čiže úroveň jej vyučovania a prevedenia.

Hlavné predpoklady metódy Kodályho sú nasledujúce:

1) Základom vyučovania je spev – najprirodzenejší, najvšeobecnejší „nástroj“ hudobnej expresie a jednoty v jej prevedení (od detských pesničiek po zborový spev).

2) Veľký význam má výber repertoáru pre pedagogické ciele (od najcennejšieho dedičstva domáceho aj zahraničného folklóru po umeleckú hudbu všetkých období a štýlov).

3) Neustále je potrebné zdokonaľovať hudobný sluch, zvlášť schopnosť čítania nôt (solmizácia) a čistú a istú intonáciu.

4) Presvedčenie, že hudba má všeobecné výchovné schopnosti, sa potvrdí vtedy, keď bude kompetentne vyučovaná, osvojovaná a interpretovaná (od výchovy „k hudbe“ po výchovu „hudbou“).<sup>5</sup>

Ináč sa javí koncepcia hudobnej výchovy Carla Orffa (1895-1982), nemeckého skladateľa, pedagóga a dirigenta.

Spočíva v tom, že učiteľ inšpiruje a vedie dieťa, ktoré tvorí hudbu. Východiskovým materiálom je expresia rytmu a melódie, hudobno-pohybové improvizácie, tvorenie najjednoduchších motívov a zvukových foriem pomocou špeciálnych nástrojov. Orff zmodifikoval metódu Dalcroza: hudbu do pohybov majú interpretovať a následne tvoriť samotní žiaci. Poslucháči (napr. učitelia, rodičia), sa týmto spôsobom stávajú svedkami zrodu hudby napr. formou vlastných veršov a piesní.

Metóda Orffa vstúpila do koncepcií, edukačných projektov a programov hudobnej výchovy. Našla tiež využitie nie len vo výchove malých detí, ale aj mládeže a dospelých, ako aj v muzikoterapii, rehabilitácii a špeciálnej pedagogike. Inštrumentárium Orffa patrí k najpopulárnejším súborom tzv. školských nástrojov. Jeho základom sú špeciálne perkusie, zvlášť xylofony s výmennými časťami, jednoduché flauty a strunové nástroje podľa vzoru dávnych, napr.

<sup>1</sup> Autorom tohto výroku je kňaz J. Tarnowski. Por. W. Danielski. *VII sympozjum liturgiczno-pastoralne na temat „Dyrektorium o mszach z udziałem dzieci“ w dniach 10-12. czerwca 1975 r. Sprawozdanie.* „Ruch Biblijny i Liturgiczny“ [RBL] 30:1977 nr 2-3 s. 156.

<sup>2</sup> W. Jankowski. *Pedagogika muzyki.* In: Encyklopedia muzyki [EM]. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995 s. 678-679.

<sup>3</sup> H. Murlowska. *Jaques-Dalcroze Émil.* In: Encyklopedia muzyczna PWM [EM PWM]. Red. E. Dziębowska. T. 4. Kraków 1993 s. 426-427.

<sup>4</sup> Tamže.

<sup>5</sup> *Kodály'a metoda.* In: EM s. 450. Por. B. Muszkalska. Kodály Zoltán. In: EM PWM. T. 5. Kraków 1997 s. 126.

viola da gamba s pražcami pre uľahčenie hry.<sup>6</sup>

Autorské koncepcie hudobnej edukácie spôsobujú, že hudobná pedagogika sa rozvíja nie len ako oblasť vedy, čiže ako jedna z pedagogických subdisciplín. Pretvára sa v čoraz väčšom stupni aj v oblasti umenia.

Tak sa to stalo s metódou Dalcroza, ktorá sa pretvorila na hudobno-pedagogickú koncepciu s cieľom umuzikálnenia a výchovy a zároveň na novú oblasť umenia, čiže umeleckú koncepciu so všestranným využitím. Metóda Kodályho sa stala vedecky zverifikovanou edukačnou koncepciou, a zároveň aj všestranne chápaným a rozvíjajúcim vokálnym muzicírovaním s neobmedzeným dosahom a úrovňou.<sup>7</sup> Metóda Orffa kládla dôraz na inštrumentálnu hudbu, ktorá rozvíja hudobné schopnosti a predstavivosť prostredníctvom komponovania hudby.

Učiteľské semináre v medzivojnovom období formovali v Poľsku budúcich pedagógov aj v oblasti hudby. Každý zo študentov musel v dostatočnom stupni ovládať hru na nejakom hudobnom nástroji (najčastejšie na husliach), získať schopnosť čítania nôt a vyučovania hudby, zvlášť spevu.

Súčasní katechéti majú byť v značnej miere pokračovateľmi starých dobrých učiteľských tradícií. Tu sa rodia otázky: Sú terajší katechéti schopní hrať na nejakom hudobnom nástroji, hoci aj na gitare, ale odborným spôsobom? Dokážu čítať noty a prekladať ich na zvuk? Získali znalosť metód vyučovania hudby? Sú dostatočne zbehlí v problematike výberu patričného hudobného repertoáru pre svojich žiakov?

Zdá sa, že väčšina katechetov by musela na vyššie uvedené otázky odpovedať negatívne.

V dobe nebývalého rozvoja elektroniky by bolo normálnou vecou, keby katechéta využíval hotové nahrávky: páska, kazeta, CD a pod. Treba si však všimnúť, že tieto prostriedky môžu slúžiť ako vzorce podávania dokonalej formy diela. Žiaden aparát však nie je sám od seba schopný predvídať ťažké momenty pre žiaka, ktoré by bolo potrebné niekoľkokrát zopakovať, aby si ich mohol správne osvojiť. V takom prípade je úloha učiteľa nevyhnutná, keďže „nahrávka“ nenahradí živé vyučovanie. Žiak potrebuje v oblasti umenia majstra, od ktorého získava schopnosti nasledovaním. Len ťažko sa takým „majstrom“ stane mŕtva aparátúra. Samozrejme, že aparátúra môže slúžiť napr. na odstránenie chýb alebo tiež pri predvádzaní konečnej ideálnej podoby diela.

<sup>6</sup> Orffa metoda. In: EM s. 643–644.

<sup>7</sup> Jankowski. *Pedagogika muzyki* s. 679.

Aparátúra vo všeobecnosti slúži na počúvanie hudby a nepodporuje jej aktívne prevádzanie. Súčasný pokolenie ju používa predovšetkým na pasívne muzicírovanie. Počúvaním hudby sa však ešte nikto nenaučil hrať či spievať. K tomu je potrebný učiteľ. Ak však sám učiteľ nezískal potrebné znalosti v tejto oblasti, osud žiaka je predurčený. Úroveň hudobnej kultúry priemerného Poľiaka aj Slováka (poznámka prekladateľa) je toho najlepším dôkazom.

Poľský episkopát si uvedomil tento stav vecí i ohrozenie aké tento stav prináša a v *Inštrukcii o liturgickej hudbe po II. Vatikánskom koncile* zo dňa 8. februára 1979 vydal nariadenie (č. 33):

*Katechéti – duchovní aj laickí – majú prejsť patričnou hudobnou prípravou, tak teoretickou ako aj praktickou, aby mohli vo svojej práci slúžiť a byť pomocní duchovným pastierom.*

Na základe vyššie predstavených požiadaviek kladených na učiteľov, v tom aj katechetov, v oblasti hudby je potrebné porozmýšľať, aká má byť hudba vhodná pre katechézu.

Na základe meritorických, ako aj metodologických kritérií rozdelíme ju na liturgickú a mimoliturgickú.

## I. HUDBA URČENÁ PRE LITURGICKÉ VYUŽITIE

Dnes nie je potrebné dokazovať, že hudba tvorí integrálnu časť slávnostnej liturgie. Liturgia je síce platná aj bez hudby, ale vtedy je pozbavená svojho podstatného prvku, prostredníctvom ktorého preniká k účastníkom liturgického zhromaždenia a dovoľuje im lepšie pochopiť a prežiť sväté obrady tým, že istým spôsobom dopĺňa to, čo slovo nedokáže vyjadriť.

Preto veľmi dôležitou vecou je citlivosť, zvlášť mladej generácie, na krásu a formu liturgických obradov. Vo veľkej miere sa táto hodnota získava pomocou hudobného umenia.

Na začiatku je potrebné uviesť si, že cieľom hudby v liturgii nie je ani rozospievanie detí, ani vytvorenie možnosti pre ich „vyžitie sa“. Cieľom je modlitba a spoločná účasť na obradoch. Teda kritériom hodnoty pre melódiu, rytmus a iné prvky hudobného diela, je **služba svätým obradom.**

Významným faktom je, že *Directorium de missis cum pueris* (1. novembra 1973) nepredpokladá omše len pre samotné deti. Podľa dokumentu jestvujú dve možnosti: alebo omša pre dospelých za účasti detí (č. 16-19), alebo tiež omša pre deti za účasti malého počtu dospelých (č. 20-21). V jednom aj druhom prípade sú možné adaptácie so zohľadnením intelektuálnej úrovne detí, avšak nie také, aby sa liturgia príliš od-

lišovala od zvyčajných obradov za účasti ľudu (č. 21).

Svätá omša s intenzívnou, skoro výlučnou akciou detí v sebe skrýva nebezpečenstvo, že nepomáha deťom v príprave na farskej Eucharistii. Žiadne dieťa, po prekročení prahu detstva a účasti na takej liturgii, nedokáže mať účasť na liturgii farskej. To sa ľahko môže stať, ak dieťa nebude postupne uvádzané do účasti na zvyčajnej liturgii. Liturgiu je síce potrebné otvárať ľudskému životu, ale aj ľudský život sa musí prispôbiť liturgii. Kresťan, ktorý túži sláviť liturgiu sa musí otvoriť na výzvu vyplývajúcu zo skutočnosti viery. Liturgia vyzýva k obráteniu, k životu naplnenému modlitbou a dobrými skutkami, k zachovaniu vzájomného pokoja. Ak je teda dobré a užitočné vovádzať do liturgie adaptácie, ktoré majú za cieľ sprístupniť liturgiu kresťanom v takom stupni, v akom je schopný pochopiť ju – teda tiež deťom s ich vlastnou možnosťou percepcie –, tak je tiež na mieste požiadavka, aby samotní veriaci, teda aj deti, sa na svojej úrovni „nakláňali“ a prispôbovali tak, aby milosť, prúdiaca zo slávenia, nebola daromná. Pri všetkých snahách o liturgické adaptácie sa teda nesmie zanedbať adaptácia samotného človeka, čiže zmena jeho srdca. V opačnom prípade, akékoľvek snahy ostanú bez vnútorného účinku.<sup>8</sup>

Druhým nebezpečenstvom je príliš časté slávenie s intenzívnou akciou detí. Dnešný svet, nasmerovaný na senzácie, hľadá atrakciu aj v Bohoslužbe. Preto účasť detí „vystupujúcich“ v rámci liturgie priťahuje veľmi veľa dospelých, zvlášť príbuzných. Dieťa sa stáva umelcom obdivovaným najbližšími. Tí však často už nevidia Cirkev, nevidia Eucharistiu – vidia skôr vystúpenie dieťaťa. Do kostola pravdepodobne prichádzajú s takým istým prístupom, s akým by šli na vystúpenie dieťaťa do divadla alebo športovej haly. Takýmto spôsobom sa ľahko stráca chápanie, čím vlastne svätá omša je.<sup>9</sup>

Katechéta si musí uvedomovať tieto ohrozenia. Hoci, ako sme už povedali, isté adaptácie sú možné, ba dokonca nevyhnutné.

Deti majú zvláštnu schopnosť emocionálne prežívať hudbu a vyznačujú sa citlivosťou na krásu sveta zvukov (*Directorium* č. 30). U detí tiež citové angažovanie stojí pred schopnosťou intelektuálneho pochopenia istých právd.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> R. Pierskała. *Msze św. z udziałem dzieci w Dzień Pański czy w dzień powszedni?* In: *Studia liturgiczno-pastoralne*. T. 2: Wielkanoc i niedziela. Red. H. Sobczko. Opole 1994 s. 189–190.

<sup>9</sup> Tamže.

<sup>10</sup> G. Skop. *Śpiewy i muzyka w mszach z udziałem dzieci*. RBL 30:1977 nr 2–3 s. 135.





Preto je potrebné pozastaviť sa nad špecifikami hudby, ktorá je určená im.

### 1. Liturgické spevy

Na prvé miesto z liturgických spevov je potrebné postaviť dialógy a aklamácie. Z tohto dôvodu majú byť dialógy spravidla spievané, napr. dialóg pred prefáciou (porov. *Directorium* č. 30). Medzi aklamáciami má zvláštnu pozíciu *Svätý, Svätý* ako tradičné a centrálné zvolanie ľudu v Eucharistickej Modlitbe. Pozoruhodné sú tiež po II. Vatikánskom koncile zavedené aklamácie po premenení. *Rímsky misál* vymenúva až tri. Všetky majú byť dôsledne vyučované a zavádzané, aby deti, keď vyrastú, vedeli ich ľahko využiť.

Samostatná zmienka patrí Modlitbe Pána, ktorá je základnou modlitbou každého kresťana. Deti sa ju od najmladších rokov učia recitovať naspamäť. Osvojenie si melódie sa nemá obmedzovať výlučne na jej vyučovanie v kostole. Na hodinách katechézy majú byť deti patrične poučené a majú správne zvládnuť prinajmenšom jednu melódiu. (V misále sa nachádzajú štyri a v LS I päť melódií).

Medzi inými omšovými spevmi, ktoré musia deti nutne poznať, sú spevy: *Pane, zmiluj sa; Baránok Boží; Sláva Bohu na výsostiach a Verím v jedného Boha*. *Directorium* síce povoľuje, aby deti používali parafrázy týchto spevov, nakoľko sú schválené kompetentnou územnou autoritou (č. 31), ale v Poľsku sa už veľa rokov praktizuje využívanie originálnych textov a to s dobrým výsledkom. Ak vo vyznaní viery deti prechodne používajú tzv. Apoštolské vyznanie, postupne sa majú naučiť tzv. Nicejsko-Carihradské (č. 39). Deti majú byť teda uvádzané do spevu tzv. slovenských liturgických omší, aké sa spravidla slávia v našich kostoloch.

Pokiaľ ide o procesiové spevy, obsahom sa majú zhodovať so slávenou liturgiou, formou zas môžu byť prispôbené možnostiam detí. Zdá sa, že zvlášť doporučovaný je tu psalmodický spev s antifónou. Verše žalmu by mohol spievať kantor či kantori alebo tiež skupina spevákov zložená z detí a antifónu by opakovalo celé zhromaždenie. Vo všeobecnosti je účasť kantora či schóly alebo zboru veľmi odporúčaná (*Directorium* č. 22). Ide o vstúpanie presvedčenia o potrebe rozdelenia liturgických funkcií a tiež o rozmanitosť spevu už od najmladších rokov.

Na tomto mieste sa dotýkame veľmi podstatnej otázky, týkajúcej sa repertoáru spevov určených na omše s účasťou detí. Ujalo sa presvedčenie, že musí to byť špeciálny repertoár, skomponovaný výlučne pre deti. Dnes sa mnohí odkláňajú od tohto názoru. Neneguje

sa síce potreba vzniku a používania spevov určených len pre deti, avšak tento repertoár by mal mať výlučne prechodný charakter, mal by sa používať iba na istej etape rozvoja dieťaťa. V opačnom prípade totiž nezadržiateľne nastúpi infantilizácia liturgie pre dospelých, keďže dieťa, keď dospeje, bude naďalej používať detské spevy, pretože iné nebudú poznať. Argument, že vyučovanie detí spevov pre dospelých je veľmi ťažké alebo priam nemožné, už stratil svoje opodstatnenie. Napriek obavám sa totiž deti veľmi ľahko a ochotne učia aj spevy pre dospelých. Preto je potrebné trpezlivo a systematicky uvádzať deti do týchto spevov. Môžu to byť tak tradičné, ako aj nové spevy. Potrebné je jedine uskutočniť výber strof alebo veršov. V tomto prípade rozhodnutie patrí katechétovi. Takto sa uskutoční vrastanie detí do eucharistického farského spoločenstva.<sup>11</sup>

*Pastoračné smernice Episkopátu Poľska v súvislosti s „Direktóriom o sv. Omšiach za účasti detí“ jasne prikazujú (č. 9e):*

*Deti je potrebné učiť tradičné cirkevné piesne. Nové piesne sa smú zavádzať, ak ich slová a melódia sú schválené pre liturgický úžitok Biskupskou Konferenciou pre celé Poľsko, alebo miestnym Ordinárom.*

Repertoár piesní pre deti, napriek zdaniu, vôbec nie je chudobný. Tieto piesne sa v Poľsku viac začali tvoriť v päťdesiatych rokoch XX. storočia. Dostali sa do niektorých zbierok, napr. *Chorał do modlitewników śląskich* (Chorál k sliezskym modlitebníkom) (Č. I a II Katowice 1966) alebo *Wielbij, duszo moja, Pana* (Zvelebuj, duša moja, Pána) (F. Raczkowski, Varšava 1956). Piesne spracované S. Ziemiańským boli umiestnené do misálíka *Bog z nami* (*Boh s nami*) (Krakov 1972). Našli sa aj v niektorých katechizmoch, napr. *Bóg z nami. Podrecznik dla katechety* (*Boh s nami. Priručka pre katechétu*) (Č III Varšava 1972; Č IV Varšava 1974). V sedemdesiatych rokoch vznikla vo varšavskom centre zbierka *Psalmy rytmizowane, pieśni w czasie procesji do Komunii św. i pieśni na dziękczynienie po Komunii św. (Rytmizované žalmy, piesne počas sprievodu na sv. prijímanie a piesne na vďakyzdávanie po sv. prijímaní)*. Spevy pre deti sa ocitli aj v *Śpiewniku kościelnym (Cirkevnom spevníku)* J. Siedleckiego (Opole 1973) ako „Dodatok II). Odporučiť možno aj novšie spevníky, napr. J. Pawlika *Słowami psalmów (Slovami žalmov)* (Lublin 1977) a *Do ołtarza już idziemy (Už ideme k oltáru)* (Lublin 1996). Tá posledná zbierka obsahuje tak tradičné, ako aj nové piesne.

<sup>11</sup> Skop. *Śpiewy i muzyka w mszach z udziałem dzieci* s. 140.

Samostatnou časťou sú žalmy po omšových čítaniach a aklamácie spojené s Evanjeliom. Zatiaľ sa neukázal omšový lekciónár určený pre využitie na omšiach za účasti detí. (Na Slovensku bol vydaný. Pozn. prekladateľa). *Ordo lectionum missae* (1981) však dovoľuje robiť adaptácie schválené duchovnou vrchnosťou (č. 111-118). Niektoré krajiny už vydali tzv. študijné lekciónáre pre využitie práve na omšiach za účasti detí. Patria k nim m. in. Taliansko, Belgicko, Nemecko a Španielsko. Avšak nakoľko ľahko bolo v týchto lekciónároch urobiť výber a adaptáciu omšových čítaní, spevy medzi lekciami priniesli veľa ťažkostí, niekedy priam neriešiteľných. V nemeckom lekciónári úplne chýbajú návrhy týchto spevov. Neboli vypracované ani texty pre spievané *Aleluja* a aklamácie v Póste.<sup>12</sup> Žiadnu formulu nenavrhol ani belgický lekciónár. Zdá sa, že otázka: ako v omšiach pre deti zachovať modlitbovú funkciu spevu medzi čítaniami ako odpoveď na Božie slovo? – musí zatiaľ ostať bez odpovede. K tomu cieľu je totiž potrebný špeciálny preklad žaltára, ktorý bude teologicky hodnotný a zároveň bude akceptovaný deťmi. V tomto prípade však každé hudobné spracovanie môže priniesť nebezpečenstvo toho druhu, že hudba deťom zaočloní obsah spevu.<sup>13</sup>

Istým riešením môže byť patričný výber už prijatých žalmov, kantík a spevov *Aleluja*. Oplatí sa tiež využívať zostavy zjednodušených žalmov umiestnených v lekciónári alebo tiež niektoré návrhy spevníkov, napr. *Śpiewnik liturgiczny* (Lublin 1991), J. Siedleckého *Śpiewnik kościelny* (Krakov 1987), *Śpiewamy Bogu* v spracovaní F. Rączkowského (Varšava 1988).<sup>14</sup>

V tom všetkom však musí byť zachovaná jedna zásada: adaptácie nemôžu stratiť psalmodickú formu spevu. Je teda neprípustné použiť napr. hymnus alebo pieseň namiesto žalmu. Jasne o tom hovorí *Ordo lectionum missae* (č. 20-21 a č. 114) a *Instrukcia Episkopátu Poľska o liturgickej hudbe po II Vatikánskom koncile* (č. 13). Je tiež dôležité, aby všetky deti vždy spievali refrén.<sup>15</sup> Majú sa tiež zapojiť do aklamácie *Aleluja* pred Evanjeliom.

Taká bohatá problematika spojená s omšovými spevmi musí nájsť svoj výraz v rámci katechézy.

pokračovanie

<sup>12</sup> R. Pierskała. *Słowo Boże dla dzieci. Adaptacja lekcjonarza do Mszy św. z udziałem dzieci*. Opole 1996 s. 191.

<sup>13</sup> Tamže s. 171.

<sup>14</sup> Tamže s. 208.

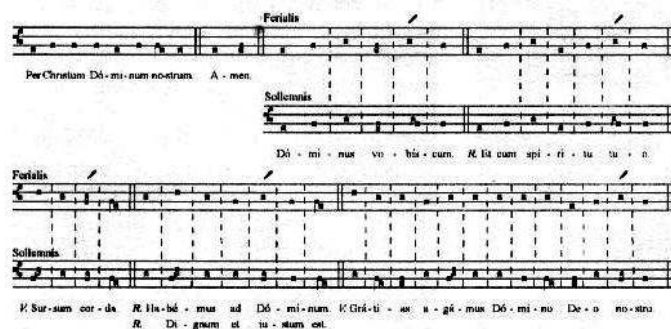
<sup>15</sup> Skop. *Śpiewy i muzyka w mszach z udziałem dzieci* s. 137.

# Dialóg pred prefáciou

RASTISLAV ADAMKO

Prefácia v Rímskom misále má dve melódie: *tonus ferialis* alebo *simplex* a *sollemnis* alebo *festivus*. Oba nápevy však majú tú istú modálnu štruktúru zodpovedajúcu rozvinutému archaickému tónu *Re*. *Tonus sollemnis* sa líši od *tonus simplex* iba ozdobnejšími kadenciami v štýle poloozdobnom. V slávnostnom i jednoducho nápeve dominantnými tónmi sú *fa* – v prvej časti a *mi* – v druhej časti.

Prefácia sa vždy začína dialógom, ktorý sa skladá z troch krátkych výziev celebranta a troch odpovedí ľudu. Modálnu štruktúru dialógu tvorí recitanta na *re*, kadencie na *re* a subtonike *do* s akcentáciou na tóne *fa* i *mi*, ktoré sú anticipáciou recitanta v melódii prefácie.<sup>1</sup>

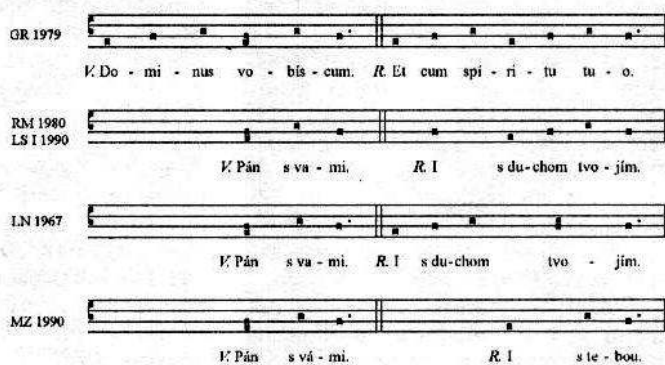


V slovenskom misále pre spievanie prefácie jeho tvorcovia vybrali *tonus ferialis*. Treba povedať, že to bolo dobré rozhodnutie, lebo tento jednoduchý nápev lepšie zodpovedá recitatívnemu charakteru prefácie ako *tonus sollemnis*.<sup>2</sup> Avšak ukázalo sa, že adaptovanie tohto aj keď jednoduchšieho tónu nie je také bezproblémové. Najviac problémov mali adaptátori s počiatočným dialógom.

V nápeve prefácie nachádzame prvky najstaršieho módu *Re* (samotný zápis je transpozíciou z *re* do *la*). Svedčí o tom finálny tón v prefácii a v prvej i tretej časti úvodného dialógu. V prefácii sa neskôr uplatnili vplyvy evolúcie archaizujúcej, čo sa prejavilo v preneseň tenoru o terciu a v druhej časti o sekundu vyššie (z *re* na *fa* i *mi*). Toto zvýšenie dominanty (recitativu) o 2 i 3 bolo typické pre spevy celebranta s lyrickým charakterom. V úvodnom dialógu okrem toho nachádzame vplyvy autentizujúcej evolúcie v presune finálneho tónu o sekundu nižšie (z *re* na *do*) pomocou kadenčnej neумы *clivis*. Modalita je dôležitým prvkom pri adaptáciách, lebo na základe jej poznania vieme, ktoré tóny tvoria štruktúru nápevu a ktoré jej výplň alebo obohatenie. V starom módu *Re* tenor a finalis bol ten istý tón *re*. Tento dominantný tón vidíme aj v melodike dialógu. Okrem toho tu nachádzame kadenciu typickú pre tento módu – dve prípravné slabiky *sol-la* (*do-re*) pred posledným prízvukom vo vete, na ktorom melódia vystupuje na tón *si* (*mi*) a po ňom

zostupuje na finalis *la* (*re*). Takéto kadencie nachádzame v *Pater noster* – *tonus C* v *Graduale Romanum* (GR).<sup>3</sup> Vidíme tam aj charakteristický počiatočný tón *do*, od ktorého sa začínala recitácia. Všetky tieto prvky nachádzame v prvej výzve celebranta *Dominus vobiscum* – počiatočný tón *sol* (*do*), hneď po ňom tenor *la* (*re*) i kadencia. V čase, keď bol zvýšený tenor o sekundu, odrazilo sa to aj v dialógu tým, že melódika na jedinej voľnej tretej slabike (*nus*) vystúpila až na novú dominantu *si* (*mi*). To isté vidíme v odpovedi *Et cum spiritu tuo*.

Prvá výzva celebranta je v slovenčine o polovicu kratšia ako v latinčine (3 slabiky v slovenskom jazyku a 7 v latinskom). Adaptátori na Slovensku aj v Čechách použili iba kadenciu. Pod melódiu z pôvodným textom *vobiscum* podložili slová *Pán s vami*. Toto riešenie nachádzame už u J. Šátka v *Liturgických nápevoch* (LN).<sup>4</sup> Prevzal ho slovenský misál (RM)<sup>5</sup> i *Liturgický spevník I* (LS I).<sup>6</sup> Tak isto vyriešili tento problém v Čechách (MZ).<sup>7</sup> V oficiálnych slovenských liturgických knihách chýba dodatočný znak predĺženia poslednej slabiky vety – bodka. Je to všeobecná zásada v gregoriánskom chorále, že posledná prípadne dve posledné slabiky vo vete sú predĺžené. Väčšina edícií uvádza tieto pomocné interpretačné znaky ako pomoc pre spevákov. Nevedno, prečo sa tieto pomocné znaky nedostali do slovenského misála ani do LS I.



Odpoveď veriacich je v misále i LS I taká istá. Adaptátori správne využili celú kadenciu a na jedinú zvyšnú slabiku umiestnili tón tenoru *la* (*re*). Je to dobré riešenie. Chýba tu však, podobne ako vo výzve celebranta, bodka pri poslednej note.

V druhej výzve celebranta sa prejavuje druhé zvýšenie tenoru na *do* (*fa*), pričom táto nota sa používa pri slovných a vetných akcentoch. Vo funkcii slovných akcentov stretávame aj tón *si* (*mi*). Nemáme tu už predošlú kadenciu, ale

<sup>1</sup> A. Turco. *Il canto gregoriano. Toni e Modi*. Edizioni Torre d'Orfeo. Roma 1996 s. 57.

<sup>2</sup> I. Pawlak. *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Polihymnia. Lublin 2000 s. 291.

<sup>3</sup> *Graduale Romanum*. Solesmis 1979 s. 814.

<sup>4</sup> J. Šátek. *Liturgické nápevy*. SSV : Bratislava 1967 s. 77nn.

<sup>5</sup> *Rímsky misál*. Typis Polyglottis Vaticanis 1980.

<sup>6</sup> *Liturgický spevník I*. Typis Polyglottis Vaticanis 1990.

<sup>7</sup> *Mešní pěvy*. Praha 1990 s. 430.

inú, s vplyvom autentizujúcej evolúcie. Ide o koncové *clivis*, ktoré znižuje finalis o sekundu – z *la* na *sol* (z *re* na *do*).

Druhá výzva kňaza *Hore srdcia* má taký istý počet slabík ako latinské *Sursum corda*. Zdalo by sa teda, že s adaptáciou by nemali byť problémy. Tento názor mal J. Šátek (LN), ktorý zachoval originálnu podobu melodickéj línie. Avšak autori misála (RM) mali na to iný pohľad. Problém našli v slove *srdcia*, ktorého prvá slabika sa skladá zo samých spoluhlások (*srd*), a preto, podľa nich, nemožno na nej umiestniť neumu *pes* (*la – si*). Chceli zachovať nenarušenú melodickú líniu, a tak použili ligatúru (*synéresis*) – spojili prvé dve noty *do* a *si* do neumy *clivis* a rozdelili (*diéresis*) pôvodnú neumu *pes* na slabike *cor*. Týmto spôsobom vznikla nová melódia, ktorá je ďaleko od originálu, a okrem toho je cudzia aj slovenskému uchu. Otázka znie, či boli potrebné takéto adaptátorské postupy. Spomenutá slabika *srd* je na tomto mieste veľmi nevhodná, avšak ide tu o znelé spoluhlásky, ktoré nevyučujú a priori možnosť postaviť na nich neumu. Ten istý problém mali v Čechách (MZ), a vyriešili ho tak ako J. Šátek. Autori LS I chceli obísť problém tak, že na tomto mieste adaptovali melódiu z *tonus sollemnis* dialógu pred prefáciou. Treba však povedať, že spájanie dvoch rôznych nápevov (aj keď s takou istou modálnou štruktúrou) do jedného celku je nekonzekventné vzhľadom na prijatú adaptačnú zásadu (v tomto prípade *tonus ferialis praefatiae*) a z hľadiska štýlu nevhodné. Pri pohľade na misály okolitých národov nikde sa nestretávame s podobným spájaním dvoch rôznych nápevov. Od stránky gregoriánskej estetiky urobili základnú chybu v tom, že zmenili smer melodickéj línie. V *tonus sollemnis* je síce na prvej slabike použitá neuma *scandicus quilisma*, ale jej cieľom je zdôrazniť najvyšší tón *do*, ktorý tu má funkciu vyjadrenia myšlienkového vrcholu. Najdôležitejší je tu teda tón *do* (čo vidíme v *tonus simplex*) a tóny *la–si*, ktoré tvoria neumu *scandicus quilisma*, sú len notami prípravnými, smerujúcimi k vrcholu. Nemožno sa na nich zastaviť. Sú len akoby štartovacou plochou k vzletu na vrchol. Tvorcovia LS I vlastne na tieto prípravné tóny položili akcent slovný i akcent vetný, čo je porušením zásad gregoriánskej estetiky. Okrem toho, ako notu finálnu použili tón *si*, v transpozícii *mi*, čím zasiahli do modálnej štruktúry tejto vety. Modálna evolúcia nepozná presúvanie *finalis* smerom hore, iba smerom dole. Ide tu teda o málo vydarený pokus o riešenie problému adaptácie druhej výzvy celebranta.

GR 1979

V: Sur - sum cor - da. R: Ha - bé - mus ad Dó - mi - num.

RM 1980

V: Ho - re srd - cia. R: Má - me ich u Pá - na.

LS I 1990

V: Ho - re srd - cia. R: Má - me ich u Pá - na.

LN 1967

V: Ho - re srd - cia. R: Má - me ich u Pá - na.

MZ 1990

V: Vzh - ru srd - ce. R: Má - me je u Pá - na.

Po slovensky ľud odpovedá: *Máme ich u Pána*. V porovnaní s originálom je tu o jednu slabiku menej.

Dôležitejší je však rozdielne rozloženie prízvukov v originále a v preklade.

Ha - bé - mus ad Dó - mi - num.  
Má - me ich u Pá - na.

V latinskom originále vidíme, že prvý prízvuk *habémus* je vyjadrený najvyšším tónom *do*, druhý *Dóminus* tónom *si*. Adaptátori na Slovensku a v Čechách rovnako začali od prízvučnej druhej noty (*do*) a vynechali prvú (*si*). Ďalej však postupujú rozdielne. Autori misála (RM) sa chceli vyhnúť fonetickému splynutiu dvoch slabík *ich u*, preto slabiku *ich* nechali na tóne *si* a na predložke *u* postavili neumu *pes* (*la–si*), čím túto slabiku zdôraznili. *Clivis* na poslednej slabike vety rozložili na slabiky *Pá i na*. Týmto spôsobom melodická línia zdôraznila to, čo je vo vete nepodstatné a stala sa pre slovenské ucho nepriradenou. V praxi veriaci zriedkavo spievajú podľa zápisu v misále. Slabika *ich* dostala tón *la* a slabika *u* tón *si*. Takáto upravená verzia odpovede veriacich sa nachádza v LS I, čo možno uznať za optimálne riešenie vzhľadom na to, že ľud túto verziu prijal. V slovenskej adaptácii tón *si* na slabike *u* neplní už funkciu akcentu. Ten sa presunul na tón *la* so slabikou *ich*.

Z hľadiska gregoriánskej estetiky povstáva však problém motivickej korešpondencie medzi výzvou a odpoveďou. Ak sme zachovali vo výzve neumu, hlavne koncové *clivis*, nemali by sme ich odstrániť v odpovedi (viď českú verziu alebo adaptáciu J. Šátka), a naopak, ak sme v odpovedi použili *diéresis*, mali by sme ho uplatniť aj vo výzve. So zachovaním neum najlepšie zadaptoval druhú výzvu i odpoveď J. Šátka.

Ak by sme chceli prijať verziu bez neum, museli by sme sa zamyslieť nad novou podobou výzvy *Hore srdcia*. Všetky pokusy však vedú k banalizácii melódie.

Tretia výzva celebranta *Vzdávajme vďaka Pánovi, Bohu nášmu* je len o jednu slabiku kratšia ako latinská verzia. Zdalo by sa teda, že nebude problém s adaptáciou gregoriánskej melódie do slovenského textu. Veľmi dobre to urobil J. Šátek, ktorý mal k dispozícii text: *Vzdávajme vďaka Pánu Bohu nášmu*. Do slovenského misála sa však dostal iný text, pri ktorého tvorbe sa určite liturgisti a jazykovedci neradili s hudobníkmi. Snaha o modernú slovenčinu, ktorá sa prejavila v zmene vrah archaického tvaru *Pánu* na nový *Pánovi*, viedla k zmene vnútornej štruktúry tejto vety (*Vzdávajme vďaka Pánovi, – Bohu nášmu*). Namiesto jedného predmetu *Pánu Bohu* vznikol predmet viacnásobný *Pánovi, Bohu*. Podľa tvorcov LS I v misáli táto zmena nenašla odzrkadlenie na rovne hudobnej. V snahe vyriešiť problém, siahli, podobne ako v predošlom prípade, do *tonus sollemnis*. Riešenie tvorcov LS I je problematické nielen vzhľadom na základnú zásadu vernosti originálu, z čoho vyplýva neprípustnosť spájania rôznych nápevov do jedného celku, ale aj vzhľadom na zásady estetiky gregoriánskeho chorálu.


V oboch nápevoch (*simplex* i *sollemnis*) sa táto veta skladá z dvoch častí: *Gratias agamus – Domino Deo nostro*. V prvej je nevyjadrený podmet, prísudok a priamy predmet, v druhej nepriamy predmet. Hudobne je to vlastne recitácia na zvýšenej o sekundu dominante *si* (v transpozícii na *mi*) až po záverečnú kadenciu *sol–la–si–la* (*do–re–mi–re*). V rámci recitácie sú zdôraznené slovné prízvuky – *grá-(tias)* o sekundu vyššie, – (*a-*)*gá-(mus)* slabika pred prízvukom zostupuje o sekundu nižšie. Ide teda o jednoduchú recitáciu so zdôraznením slovných prízvukov v prvej časti. V druhej časti pokračuje recitácia bez akcentu na *Dó-* a končí sa kadenciou. V *tonus sollemnis* vidíme tú istú štruktúru, avšak prejavuje sa tu

aj snaha o zdôraznenie myšlienkového vrcholu, ktorým je slovo *agamus*, a nie *Dómino* ako to urobili tvorcovia LS I. V gregoriánskej verzii autor chcel zdôrazniť výzvu adresovanú veriacim k aktuálnej činnosti, ktorou je vďakyvzdávanie. Je zrejme a jasné, že ide o vďaku voči Bohu, preto to nie je potrebné zdôrazňovať. Z tohto pohľadu snahy tvorcov LS I o presunutie akcentu na slovo *Pánovi* nie sú opodstatnené, a okrem toho vedú k ďalekosiahlym zmenám v melodickej línii tak v *tonus simplex* ako aj v *tonus sollemnis*.

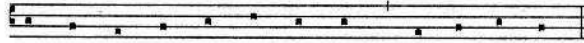
Vzhľadom na uvedené skutočnosti je zrejme, že pri tejto vete nie je potrebné robiť zmeny v misálovej verzii adaptácie. *Divisio minima* stojí na mieste, ktoré aj v slovenčine má svoje opodstatnenie a druhý nepriamy predmet *Bohu* je dostatočne oddelený od prvého *Pánovi* v melodickej línii skokom veľkej tercie nadol. Najlepšie by sa problém vyriešil ak by jazykovedci dospeli k názoru, že aj archaizmy majú svoje opodstatnené miesto v liturgickom jazyku a vrátili sa k pôvodnej forme *Pánu Bohu*.

GR 1979 


V Grá - tí - as a - gá - mus Dó - mi - no De - o no - stro.

RM 1980 

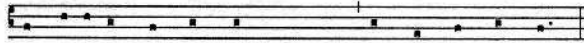
V Vzdá - vaj - me vda - ky Pá - no - vi, Ho - hu náš - mu.

LS I 1990 

V Vzdá - vaj - me vda - ky Pá - no - vi, Bo - hu náš - mu.

LN 1967 

V Vzdá - vaj - me vda - ky Pá - nu Bo - hu náš - mu.

MZ 1990 


V Vzdá - vej - me dí - ky Bo - hu, na - še - mu Ot - ci.

Odpoveď ľudu na tretiu výzvu celebranta má tú istú podobu ako predošlá odpoveď (*Habemus...*). V originálnej melodii máme dva melodické akcenty *do* na prízvučnej slabike slova *dignum* a *si* na akcentovanej slabike *ius*-(tum). V misálovej podobe prvý akcent pripadol na slovo *dôstojné*, preto dve predchádzajúce slabiky dostali akési prípravné noty *la* a *si*. Druhý akcent – tón *si* – však stratil svoju funkciu. Akcentovaná slabika dostala tón *la* a finálne *clivis* adaptátor rozdelil (*diéresis*).

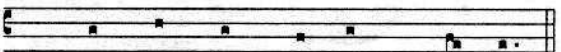
GR 1979 

R. Dig - num et ius - tum est.

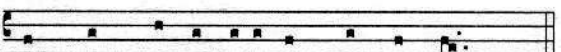
RM 1980 

LS I 1990 

R. Je to dô - stoj - né a správ - ne.

LN 1967 

R. Je dô - stoj - né a správ - ne.

MZ 1990 

R. Je to du - stoj - né a spra - ve - dli - vé.

Dôležité je, aby druhá a tretia odpoveď mali rovnaký charakter pri zachovaní motivickej korešpondencie v kadencii.

## Význam neum notácie St. Gallen v gregoriánskom chorále

MARTIN ŠTRBÁK

V rokoch 1999-2000 vyšiel v časopise *Adoremus Te* súbor článkov na tému „Vývoj gregoriánskeho chorálu“. V nasledujúcich článkoch by autor chcel nadviazať na tento súbor a pokračovať v rozbere konkrétnych neum a ich významu.

Neuma (z gréckeho originálu ο νευμα) je v muzikologickej terminológii používané slovo, ktoré označuje pohyb, resp. pokyn magistra scholy<sup>1</sup>. Takisto sa ním označuje prvý hudobný zápis relatívnej výšky tónu, resp. jeho výrazu.

<sup>1</sup> pozn. pokyn dirigenta, resp. pohyb jeho ruky.

Neumy vznikali približne v 10. storočí v rozličných častiach Európy a tak sa dnes zachovalo asi 10 % všetkých vtedajších kódexov<sup>2</sup> niekoľkých tzv. „notácií“, v ktorých je možné sledovať vývoj a rozšírenie gregoriánskeho chorálu. Pre dnešný výskum sú podstatné hlavne *metzská* (lotrinská), resp. notácia *Laon* a notácia *St. Gallen*<sup>3</sup>, ktoré možno z odborného hľadiska rozdeliť ešte na tzv. notáciu *akcentu* a *bodu*. Notácia *akcentu* (*St. Gallenská*) síce umož-

<sup>2</sup> Odhad Godeharda Joppicha prezentovaný 23. 2. 1999 v Schmerlenbachu, v Nemecku.

<sup>3</sup> Ostatné notácie (resp. kódexy v nich napísané), napr. aquitánska, bretónska, či notácia *Benevent* slúžia hlavne pri reštitúcii (obnove) gregoriánskych antifón.

ňuje jemnosť vyjadrenia, ale len relatívnych tónových výšok. Notácia *bodu* (*metzská*) sa pokúša zachytiť presnejšie poznateľnú vzdialenosť tónov. Tieto dve notácie sú zachytené v modernom (teda po reforme liturgie sv. omše nariadenej II. Vatikánskym koncilom) vydaní *Graduale Triplex*, ktorý je najrozšírenejší na svete a na Slovensku je niekoľko kusov v úzkom kruhu tých, ktorí sa zaoberajú týmito spevmi<sup>4</sup>. Tento graduál obsahuje spevy sv. omše. Okrem toho je vydaný ešte *Offertoriale*

<sup>4</sup> Žiaľ dodnes sa používa v liturgii latinskej sv. omše na Slovensku vo väčšine prípadov skoršie vydanie *Graduale Romanum*. Druhým nezanedbateľným prvkom je finančná nákladnosť tohto *Graduale Triplex*.

*Triplex*, ako doplnenie vyššie spomenutého graduálu. Z hľadiska jemnosti vyjadrenia, agogiky a celkovej precíznosti je notácia *St. Gallen* dôležitejšia, a preto sa autor chce venovať zvlášť tejto notácii.

Pri konkrétnom rozbere neum treba v prvom rade uviesť problematiku nejednotnosti oficiálnych názvov konkrétnych znamienok. V dnešnej odbornej literatúre vládne nejednotnosť názvov, pretože doteraz neboli medzinárodne kodifikované názvy neum a tak každá rečová oblasť má svoju odbornú terminológiu<sup>5</sup>. Keďže autor vychádza z nemeckej odbornej literatúry, v tomto slede článkov sa bude pridržať tejto, t. j. nemeckej odbornej terminológie. Treba veriť, že v budúcnosti dôjde ku kodifikácii pojmov aj v oblasti gregoriánskeho chorálu.

### Jednotónové neumy notácie St. Gallen

Neumy sa vyvinuli z gréckych gramatických znakov, ktoré sa volajú *akut* ( / , *gravis* ) a *cirkumflex* ( ~ ). Tieto gramatické znaky v gréckej reči zvyrazňujú akou melódiou reči má dotyčný človek rozprávať.

Stúpajúci ťah znamienka *akutu* má v gregoriánskom chorále názov *virga* ( / (latinsky - prút, halúzka, palica). *Gravis* sa pretransformoval do znamienka, ktoré sa volá *tractulus* ( ~ (latinsky - nepretržite sa tiahnući, vedený), ale v mimoriadnom prípade ho autor rukopisu takisto používa. *Cirkumflex* je znamienko, ktoré má niekoľko významov, v gregoriánskom chorále je zväčša (výnimkou je tzv. izolovaný *oriscus* ( ^ ) zaznamenané dvojtónovými neumami, a preto sa mu budeme venovať v ďalšom pokračovaní.

V skupine rukopisov *St. Gallenskej* notácie je vždy iba najnižší tón melodického kontextu reči zaznamenaný neumou *tractulus* ( ~ ). Všetky (relatívne) vyššie tóny melodického kontextu sú zaznamenávané neumou *virga* ( / ). Je nevyhnutne potrebné si uvedomiť, že rukopisy 10. storočia nezaznamenávajú výšku tónov, ale zaznamenávajú emócie prednášaného textu. Tak sa teda môže stať, že *tractulus* môže byť zaz-

namenaný na rovnakej tónovej výške ako *virga*, ale len preto, aby:

1. poukázal na nasledujúci tón, ktorý bude relatívne vyšší, alebo
2. aby poukázal na dôležitosť textu, ktorý za ním nasleduje.

Samotný *gravis* zapisuje autor len v tom prípade, ak je tón reči melódie prekvapujúco nižší.

V skupine rukopisov sa nevyskytuje ako jednotónová neuma *punctum* (latinsky - bod) . Samotná slabika je tak dôležitá, že má väčšiu vážnosť, aby bola vyjadrená iba *punctum*. Vo väčšine prípadov je *punctum* časťou inej neumy a zdôrazňuje plynulosť textu.

Pri jednotónových neumách rozoz-

Virga →	Cephalicus ←	Clivis
/ augmentáciou (rozšírením) vzniká	∩ diminúciou (zúžením) vzniká	∩
Tractulus →	Epiphonus ←	Pes
∩ augmentáciou (rozšírením) vzniká	∩ diminúciou (zúžením) vzniká	∩

návame ešte rozdiel v dĺžke neum. Ak je dĺžka neumy krátka, jedná sa o „*kurentnú*“ neumu. Ak je neuma dlhá, ide o „*nekurentnú*“ neumu. Dĺžku neumy v jej hodnote rozširuje znamienko, ktoré sa volá „*episem*“ (grécky - επι σημειον - dodatočné znamienko). Tak možno rozlíšiť *kurentnú* (teda krátku) *virgu* ( / ) od *nekurentnej* (teda relatívne dlhšej) ( / ), resp. *kurentný tractulus* ( ~ ) od *nekurentného* ( ~ ) .

Pokým *episem* dodáva slabike jasné spomalenie, resp. rozhodnosť, gregoriánska semiológia<sup>6</sup> pozná aj jednotónové neumy, ktoré zvyrazňujú výslovnosť textu. Tomuto zvyrazneniu výslovnosti dáva gregoriánska semiológia názov „*liquescencia*“. *Liquescencia* je zvukové predĺženie jednej slabiky v prechode ku druhej slabike.

**Graficky** je zobrazená tým, že neume pridáva oblúčik ( ∩ , ∩ , ∩ ) .

**Časovo** znamená predĺženie neumy.

**Zvukovo** má rozličné významy:

1. toto časové predĺženie môže byť zvukovo intenzívnejšie, resp.
2. zvukovo slabšie, ale napriek tomu nechať slabike „čas“, vtedy sa ale pridáva k tejto neume písmeno *i* - *inferius* .

**Textovo** je príznačné, že sa *liquescencia* môže vyskytovať len v určitých situáciách výslovnosti textu:

1. Pri *diphongu* (dvojhĺskach) - *ei*, *eu*, *au* a iné.
2. Ak sa stretnú za sebou dve konsonanty - napr. *timent\_dominum*, *sanc-to*, ale aj - *et\_luna*, *fluent\_aqua*.
3. Pri znejúcich *semivokáloch* - *n*, *m*, *ng*, *r*, *l*, *g* (tu sa prejavuje jeden z dôkazov, že v 10. storočí sa po latinsky rozprávalo mäkkou s talianskou výslovnosťou). *Liquescencia* je sama o sebe dôkazom, že greg. chorál sa má spievať románskou (teda mäkkou) výslovnosťou.

*Liquescencia* je prejavom augmentácie jednotónovej neumy, resp. diminúcie dvojtónovej neumy.

Týmto spôsobom (augmentáciou

a diminúciou) vznikajú jednotónové neumy, ktoré sa nazývajú *cephalicus* a *epiphonus*.

*Cephalicus* ( ∩ (grécky - κεφαλή - hlava, hlavička) je augmentatívna, teda predĺžená *virga* (resp. diminutívny *clivis*), ktorá vyjadruje starostlivé vyslovenie slabiky.

*Epiphonus* ( ∩ (grécky - επί k tomu, na to, φωνή zvuk, tón) je augmentatívny, teda predĺžený *tractulus* (resp. diminutívny *pes*). Rozdiel medzi týmito dvomi neumami je ten, že pokiaľ *cephalicus* má efekt končiacej neumy, ktorá zakončuje myšlienkový sled, *epiphonus* vedie melódiu ďalej. Inými slovami, *epiphonus* je vyjadrenie myšlienkového a melodického napätia, *cephalicus* je vyjadrením myšlienkového a melodického uvoľnenia.

Tieto teoretické poznatky je najlepšie rozobrať v praxi. Antifóna „*In mandatis eius volet nimis*“ (V Jeho príkazoch bude mať záľubu) je antifónou obdobia „cez rok“. V liturgii hodín sa modlila v nedeľných večerách ako tretia antifóna v poradí a spájala sa so žalmom 111. Neumatická notácia je z kódexu Hartker.



<sup>5</sup> Napr. pojem *akut* sa v latinčine píše *acutus*, v nemčine *Akut*, vo francúzštine *Eku*, a pod.

<sup>6</sup> Veda o význame neum.

Pri rozbere tejto antifóny môžeme vidieť všetky vyššie opísané neумы.

**In** – *virga*, naznačujúca melodické napätie.

**man** – *epiphonus*, zdôrazňujúci slabiku n, ktorá má byť vyspíevaná a zároveň vedie napätie k prízvuku

**da** – *virga s episemom*, zdôrazňujúca prízvuk a myšlienkové zastavenie sa na tejto slabike.

**tis** – *virga*, označenie relatívne vyššieho tónu.

**ei** – *cephalicus*, označujúci pregnantné vyslovenie dvojhlásky ej a zároveň pripravujúci prízvuk.

**us** – *pes*, o tom sa budeme venovať v ďalšom pokračovaní.

**volet** – dve *virgy*, označujúce priebeh melódie.

**nimis** – dva *tractulusy*, označujúce najnižší tón a záver antifóny + zvolnenie.

#### Zoznam použitej literatúry:

AGUSTONI, Luigi: *Gregorianischer Choral*, in Musch Hans: Musik im Gottesdienst, 5. obnovené vyd. 1994, 1. zv. str. 201-335.

AGUSTONI, Luigi / GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.

CARDINE, Eugéné, *Die Gregorianische Semiologie*. In: Beiträge zur Gregorianik, 1. Bd. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1985.

CARDINE, Eugéné, *Gregorian Semiologie*, Solesmes 1982.

KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

ŠTRBÁK Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu, adiaštematická notácia*. In: Adoremus Te 2000

ŠTRBÁK Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu*, Magisterská práca z liturgiky (liturgického spevu), rukopis, Sp. Kapitula, 1997.

# Modológia I

MARTIN ŠTRBÁK

Každý človek, ktorý sa v dnešnej dobe chce zaoberať gregoriánskym chorálom, sa nevyhnutne stretáva so základnými vedeckými disciplínami, ktoré skúmajú problematiku gregoriánskeho chorálu. Tieto vedecké disciplíny vznikli v rámci II. obdobia obnovy gregoriánskeho chorálu, ktorého nepísaným začiatkom bol referát francúzskeho benediktína kláštora v Solesmes P. Eugéné Cardina OSB na druhom medzinárodnom kongrese katolíckej cirkevnej hudby vo Viedni v roku 1954 s názvom: „L'interpretation traditionnelle du chant grégorien“. Na základe dovtedajších poznatkov vznikli tri vedecké disciplíny, ktoré sa zaoberajú gregoriánskym chorálom a to:

**Gregoriánska semiológia** – je to veda, ktorá skúma interpretáciu neumatických znamienok.

**Gregoriánska paleografia** – táto veda skúma a rozoberá neumatické kódexy (gregoriánske pôvodiny).

**Gregoriánska modológia** – táto veda rozoberá teologicko – hudobný vzťah slova a určitej hudobno – melodické formy (nápevu).

V tejto sérii niekoľkých článkov by sa autor chcel venovať problematike gregoriánskej modológie.

Pri rozoberaní tejto problematiky je nevyhnutné si uvedomiť základnú axiómu, ktorú formuloval Godehard Joppich, že: „Gregoriánsky chorál nie je spev, ale prednášané Božie slovo.“<sup>1</sup> Modológia sa zaoberá problematikou toho, ako a prečo konkrétna antifóna zneje tak ako zneje. V minulosti sa myslelo hlavne na melodickú stránku greg. chorálu, v dnešnej dobe sa poukazuje skôr na vzťah textu a melódie. Módy: „prenášajú zmysel, vyslovujú niečo, na čo text poukazuje.“<sup>2</sup>

Ešte pred rozvinutím tejto témy je potrebné determinovať základné pojmy, ktorými sú:

**Tónus** – vzťahuje sa na použitie pevnej formy žalmového nápevu (jedine v psalmódii)<sup>3</sup>.

**Módus** – vzťahuje sa na rozvinutie a konkrétny spôsob správania sa melódie.

**Žalmový módus** – podčiarkuje tesné spojenie medzi štruktúrou antifóny a zodpovedajúcemu žalmovému nápevu (tónusu): antifóna je v jej módu viazaná na určitý žalmový nápev. Tónus a módus na seba navzájom nadväzujú. Prirodzene namiesto pojmu žalmový módus je možné použiť iba módus.<sup>4</sup>

Z historického hľadiska je podstatné všimnúť si snahu hudobných teoretikov vytvoriť istý teologicko-hudobný systém spievania, resp. prednášania antifón. Najstaršie antifóny nemajú väčší rozsah ako rozsah č. 5 (kvinty), sú úplne jednoduché a nemajú intonáciu (určitý stály a typický sled tónov v úvode antifóny). Tieto antifóny sa zaraďovali do systému tzv. *pôvodných* módusov<sup>5</sup>. V týchto módusoch išlo predovšetkým o vzťah medzi rozpätím tónu a poltónu v melódii, resp. kde sa v melódii nachádza poltón. Z toho vyplývajú tri možnosti:

1. Pôvodný módus **RE**. Nad základným tónom smerom nahor je celý tón a smerom nadol je celý tón.  
(do ← re → mi)
2. Pôvodný módus **MI**. Nad základným tónom smerom nahor je poltón a smerom nadol je celý tón.  
(re ← mi → fa)

<sup>1</sup> JOPPICH, Godehard: seminár o gregoriánskom chorále konajúci sa v dňoch 5-7 III. 1999 v Schmerlenbachu v Nemecku.

<sup>2</sup> KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, 1.

<sup>3</sup> O tónuse hovoríme **jedine** v súvislosti so spevom žalmu (v liturgii hodín, pri speve rezponz, resp. v pôstnom období pri spievaní tractusu v sv. omši).

<sup>4</sup> AGUSTONI, Luigi, *Gregorianischer Choral*, In: MUSCH Hans: Musik im Gottesdienst, 5. obnovené vyd. 1994, 1. zv. str. 299.

<sup>5</sup> Nemecky – Urmodi.



3. Pôvodný módus *DO*. Nad základným tónom smerom nahor je celý tón a smerom nadol je poltón.

(*si*<sup>6</sup> ← *do* → *re*)

V klasickej dobe vznikol antifón (približne 100-150 rokov pred vznikom omšového própia cca. rok 650 – odhad Godeharda Joppicha) vzniká intonácia (vstup) antifón.

Na základe historických skutočností (pravdepodobne skrze byzantských hudobníkov, ktorí utiekli do Franskej ríše pred ikonoklazmom) sa do západnej Európy dostáva grécka hudobná teória, ktorá má vplyv aj na antifóny. Tento teologicko-hudobný systém<sup>7</sup> sa volá *oktoechos*. Podľa tohto systému boli melodické formy žalmových tónusov začlenené do 8 kategórií, pričom skúmajú intervalové napätie medzi tónom recitácie (*tenorom*) a posledným tónom antifóny (*finalisom*). „Veľmi skoro, ešte v 8. storočí, bol tento jednotný systém rozšírený na všetky spevy gregoriánskeho repertoáru. Na to poukazujú nespočetné *tonáre*, napísané medzi 8.-11. storočím. Najstarší z nich, napísaný pre opátstvo St. Riquier, je ten, v ktorom sa nachádza tzv. žaltár Karola Veľkého.“<sup>8</sup> Približne na prelome prvého tisícročia boli antifóny obohatené textom a s viactónovými neumami. Až po roku 1050 (po smrti Quida z Arezza) vzniká pojem stupnice podobný dnešnému. Podstatným rozdielom k pôvodnému pojmu stupnice je dnešné poňatie smerom zdola nahor (c-d-e-f-g ↑). Hudobník 6.-11. storočia ponímal stupnicu<sup>9</sup> smerom zhora nadol (a-g-f-e-d ↓). Dnešné poňatie stupnice (zdola - nahor) vzniklo na základe prvých slov hymnu sviatku sv. Jána Krstiteľa (24. 6.) *ut, re, mi, fa, sol, la*.

## IN NATIVITATE S. IOANNIS BAPTISTÆ

Sollemnitas

AD I ET II VESPERAS

<sup>6</sup> V slovenskej hudobnej terminológii sa používa solmizačná slabika *ti*, na základe vplyvu Z. Kodáya. Autor článku sa však opiera o nemeckú terminológiu, ktorá používa solmizačnú slabiku *si*.

<sup>7</sup> Teologicko – hudobný systém z dôvodu čísla osem. Podľa východnej teológie bol svet stvorený za osem dní, pretože prvý deň je takisto aj posledným dňom a aj stupnica sa nekončí tónom *h*, resp. *si*, ale tónom *c*, resp. *do*. Vytvára sa týmto symbolický kruh, ktorý v teológii symbolizuje Boha. Takto sa teológia dostáva aj do vnímania hudby, resp. jej teórie.

<sup>8</sup> AGUSTONI, *Gregorianischer Choral*, 284.

<sup>9</sup> Ako sled tónov antifóny.

Podľa už vyššie spomenutého intervalového napätia *tenoru* a *finalisu* možno oktoechos rozdeliť na štyri základné módy, ktoré sa potom delia podľa melodického postavenia *tenoru* na *autentické* a *plagálne*. Ide o grécke pojmy:

**Protus** (prvý), **Deuterus** (druhý), **Tritus** (tretí) a **Tetrardus** (štvrtý). Hudobná teória 11./12. storočia vysvetľuje oktoechos podľa nasledujúcej schémy<sup>10</sup>:

**Finalis** (posledný tón antifóny)

<i>Protus</i>	(I. + II. módus)	<b>RE</b>
<i>Deuterus</i>	(III.+ IV. módus)	<b>MI</b>
<i>Tritus</i>	(V. + VI. módus)	<b>FA</b>
<i>Tetrardus</i>	(VII.+ VIII. módus)	<b>SOL</b>

**Tenor** (základný tón recitácie)

<i>autentický</i>	č. 5 nad <i>finalisom</i>
<i>plagálny</i>	v. 3 nižšie ako autentický tenor

**Ambitus** (melodický rozsah antifóny)

<i>autentický</i>	č. 8 od <i>finalisu</i> smerom nahor
<i>plagálny</i>	č. 4 pod <i>finalisom</i> a č. 5 nad ním

Rozdiel medzi pojmi *autentický* a *plagálny* je v tom, že melódia *autentického* módu melodicky stúpa nad *tenor* (tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny), pričom melódia *plagálneho* dosiahne maximálne výšku *tenoru*.

Citlivý tón *si* (v pôvodných antifónach neprichádzal vôbec do úvahy – vid' pentatonická ň stupnica) nie je schopný *tenoru*, preto melódia *tenoru* stúpa k tónu *do* (napr. problematika spievania *autentického deuteru* - dnešný 3. žalmový tónus, kedy jeho prvá polovica mala pôvodný *tenor si* a ktorý sa historicky pretransformoval na *tenor do*, a tak sa dodnes na Slovensku spieva).

Tieto poznatky však nie vždy zodpovedajú faktom o antifónach. Totiž:



**Autentický protus** môže mať tri rozličné *tenory*: *la - sol - fa*.

**Autentický deuterus** môže mať dva *tenory*: *si* a *do*.

**Autentický tetrardus** môže mať dva *tenory*: *re* a *do*.

**Plagálny tritus** má *tenor fa* a ten je identický s *finalisom*.

<sup>10</sup> Porovnaj: KAINZBAUER, *Einführung*, 6.

Protus re I	Deuterus mi III	Tritus fa V	Tetrardus sol VII
			
II	IV	VI	VIII
			

Čo sa týka melodického rozsahu tu spomenutých antifón, tento neplatí pre antifóny kódexu *Hartker*, ale pre omšové própriá. Ambitus antifón liturgie hodín neprekračuje väčšinou č. 5. Z hľadiska celého repertoáru antifón možno dospieť ku skutočnosti, že jedna tretina antifón je komponovaná v *autentickom protuse* (1. módu), druhá tretina v *plagálnom tetrarduse* (8. módu) a posledná tretina v ostatných módu-soch (2. – 7.). Charakteristiku módu-sov budeme rozoberať pri každom jednotlivu, je však známy výrok o povahe módu-ov stredovekého hudobného teoretika Adama z Fuldy (1445-1505), ktorý napísal:

„Omnibus est Primus, sed est Alter tristibus aptus;  
Tertius iratus, Quartus dicitur fieri blandus;  
Quintum da laetis, Sextum pietate probatis;  
Septimus est iuvenum, sed Postremus sapientum.

Každý je prvý, ale je druhý závisí od smútku;  
tretí je zlostný, štvrtý sa stáva zdvorilým;  
piaty je radostný, šiesty uznáva spravodlivosť;  
Siedmy je mladícky, ale posledný je rozumný.

#### Zoznam použitej literatúry:

- AGUSTONI, Luigi: *Gregorianischer Choral*, in Musch Hans: Musik im Gottesdienst, 5. obnovené vyd. 1994, 1. zv. str. 201-335.
- AGUSTONI, Luigi / GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.
- KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semilogie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.
- ŠTRBÁK Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu*, Magisterská práca z liturgiky (liturgického spevu), rukopis, Sp. Kapitula, 1997

## Organ v ev. a. v. kostole v Spišskej Novej Vsi

MARIAN ALOJZ MAYER

Nástroj v monumentálnom evanjelickom kostole v Spišskej Novej Vsi postavil viedenský organár Friedrich Deutschmann. So stavbou začal v júli 1822 a nástroj bol posvätený 1. januára 1823.

Aktivity tohto majstra, ktorý zomrel v roku 1826, môžeme sledovať na území východného Slovenska v prvej polovici dvadsiatich rokov 19. storočia. Výsledkom boli, okrem nástroja v Spišskej Novej Vsi, aj jednomanuálový nástroj v evanjelickom a. v. kostole (bývalom slovenskom ev. kostole) v Sabinove,<sup>1</sup> ako aj dostavba dvojnomanuálového organa v evanjelickom a. v. kostole v Poprade – Matejovciach. Nástroj začal stavať Michal Podkonický, no pre smrť

v roku 1816 ho nedokončil.<sup>2</sup> Okrem týchto organov je v ev. farskom archíve v Dobšinej záznam, podľa ktorého tu v roku 1824 opravoval organ viedenský organár.<sup>3</sup>

Všetky Deutschmannove nástroje majú, prirodzene, mechanické traktúry a zásuvkové vzdušnice. Organové skrine sú klasicistické, pomerne strohé a dosť stereotypné.<sup>4</sup> Pokiaľ mal organ

dva manuály, druhý manuál (pozitív) býva ešte situovaný do samostatnej skrine umiestnenej do zábradlia chóru. Spodné oktávy manuálov sú už chromatické, v diskante je rozsah obyčajne až po f<sup>3</sup> (Spišská Nová Ves, Sabinov). Prekvapuje obmedzený rozsah pedálu. Deutschmannove pedálové klaviatúry majú zhodne 18 klávesov. Tónový rozsah je spravidla menší, len 12 tónov (C - H). Výnimkou je organ v Matejovciach, kde má pedál rozsah C - f<sup>0</sup> chromaticky, teda 18 klávesov a tónov. Pedálová vzdušnica s týmto rozsahom je však dielom Michala Podkonického<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> PhDr. Otmár Gergelyi a MUDr. Karol Wurm: *Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei*, s. 31 pripisujú Fr. Deutschmannovi aj jednomanuálový organ v ev. a. v. kostole v Holumnici. Tento organ však podľa záznamu v organe postavil Jakob Galovič (dielovedúci Friedricha Deutschmanna) r. 1829, teda až po Deutschmannovej smrti.

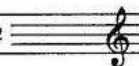
<sup>2</sup> Michal Podkonický podpísal kontrakt na stavbu dvojnomanuálového organa s ev. zborom v Matejovciach už 25. januára 1804. Ako bolo u neho zvykom práce však napredovali pomaly a do smrti r. 1816 stihol vyrobiť len organovú skriňu spolu s drevorezbami, vzdušnicou hlavného stroja, pozitívnu a pedálu spolu so zásuvkami a pišťalicami a drevené pišťaly šiestich registrov.

<sup>3</sup> Mohlo sa jednať o Friedricha Deutschmanna, ale rovnako dobre aj o ďalšieho viedenského organára Vilhelma Craneho, ktorý v uvedenom období tiež podnikal na území východného Slovenska.

<sup>4</sup> Úplne iné sú organové skrine v ev. kostole v Poprade – Matejovciach, ktoré sú však dielom Michala Podkonického.

<sup>5</sup> Nakoľko aj manuály mali mať krátke spodné oktávy, domievam sa, že krátku oktávu mal mať aj pedál. Potom by bol rozsah pedálu C – a, 18 klávesov a tónov.





# EXSULTATE DEO

Alessandro SCARLATTI  
(1660-1725)

S  
A  
T  
B

Ex - sul - ta - - - te De - o

Ex - sul - ta - - te De - - - -

Ex - sul - ta - - - - te

Ex - sul - ta - - - te

5

ex - sul - ta - - - - - te ex - sul -

o ex - sul - ta - te ex - sul - ta - - - -

De - o ex - sul - ta - - - -

De - - - o ex - sul - ta - - - -

10

ta - - te De - o a - diu - to - ri no - - -

te De - - - o a - diu - to - ri no - stro

te De - - - - o a - diu - to - ri no -

te De - o a - diu - to - - - ri no - - -

15

stro ex - sul - ta - - - - - te ex - sul -  
ex - sul - ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te  
stro ex - sul - ta - - - - - te ex - sul -  
stro ex - sul - ta - - - - - te ex - sul -

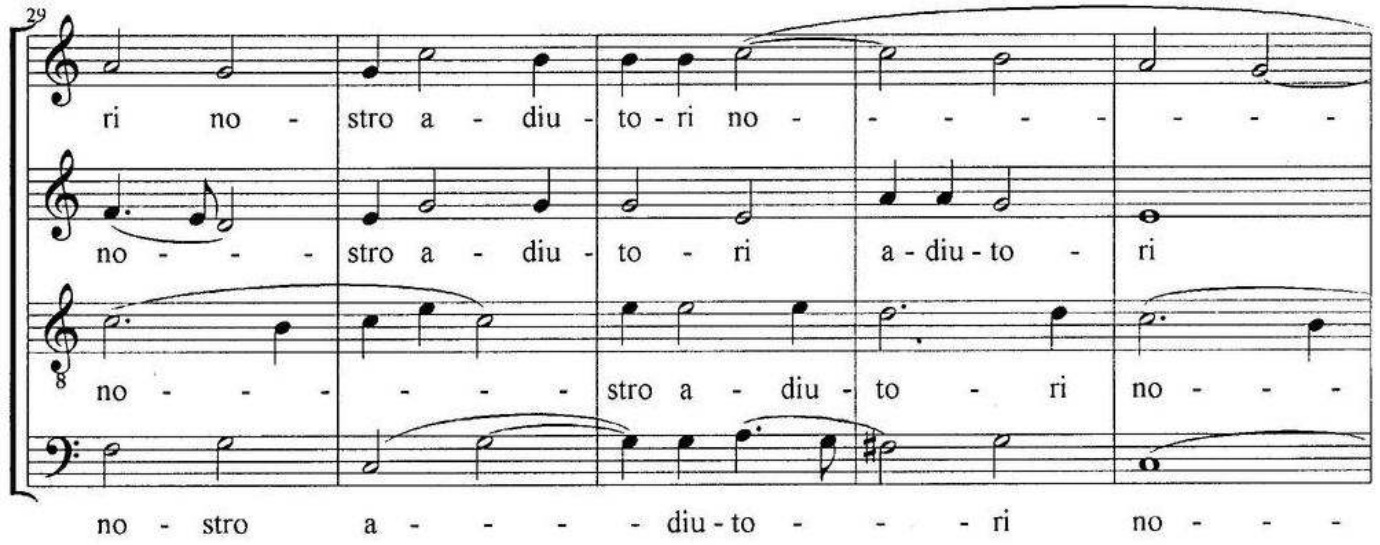
20

ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te  
ex - sul - ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te  
ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te  
te ex - sul - ta - - - - - te ex - sul - ta - - - - - te

24

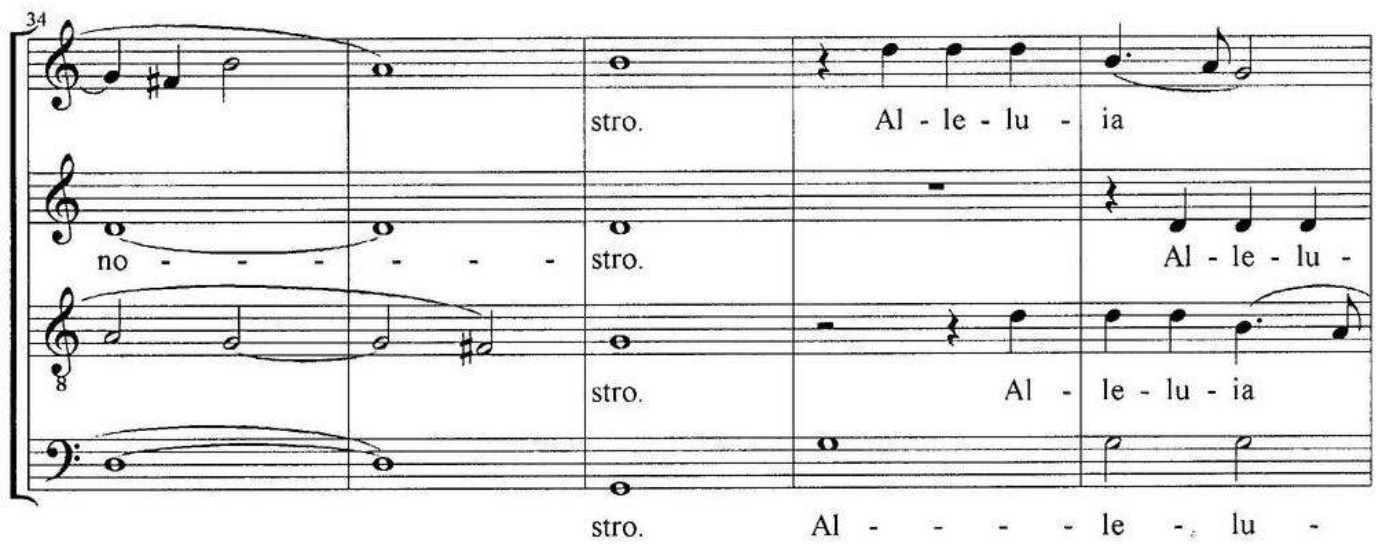
De - - - - - o a - diu - to - ri a - diu - to -  
De - - - - - o ex - sul - ta - te De - - - - - o a - diu - to - ri  
De - - - - - o a - diu - to - - - - - ri a - diu - to - ri  
De - - - - - o ex - sul - ta - te De - - - - - o a - diu - to - - - - - ri

29



ri no - stro a - diu - to - ri no - - - - -  
 no - - - - - stro a - diu - to - ri a - diu - to - ri  
 no - - - - - - - - - - - stro a - diu - to - ri no - - - - -  
 no - stro a - - - - - diu - to - - - - ri no - - - - -

34



stro. Al - le - lu - ia  
 no - - - - - stro. Al - le - lu -  
 stro. Al - le - lu - ia  
 stro. Al - - - - le - lu -

39



al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -  
 ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -  
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia  
 ia al - le - - - - lu - ia al - le - lu -

44

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - - -  
ia al - le - lu - ia al - le - - -  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - - -  
ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

Detailed description: This system contains measures 44 through 48. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), an 8-measure piano line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are 'le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - - -' on the first staff, 'ia al - le - lu - ia al - le - - -' on the second, 'al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - - -' on the third, and 'ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -' on the fourth. The music is in a 2/2 time signature with a key signature of one sharp (F#).

49

ia al - le - lu - ia al - le - lu -  
lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia  
lu - ia al - le - lu - ia  
ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), an 8-measure piano line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are 'ia al - le - lu - ia al - le - lu -' on the first staff, 'lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia' on the second, 'lu - ia al - le - lu - ia' on the third, and 'ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -' on the fourth. The music continues in the same 2/2 time signature and key signature.

53

ia al - le - lu - ia - - - al - le - lu - ia - al -  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -  
al - le - lu - ia al - - - le - lu - al - le - lu -  
le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), an 8-measure piano line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are 'ia al - le - lu - ia - - - al - le - lu - ia - al -' on the first staff, 'al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -' on the second, 'al - le - lu - ia al - - - le - lu - al - le - lu -' on the third, and 'le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -' on the fourth. The music concludes in the same 2/2 time signature and key signature.

44



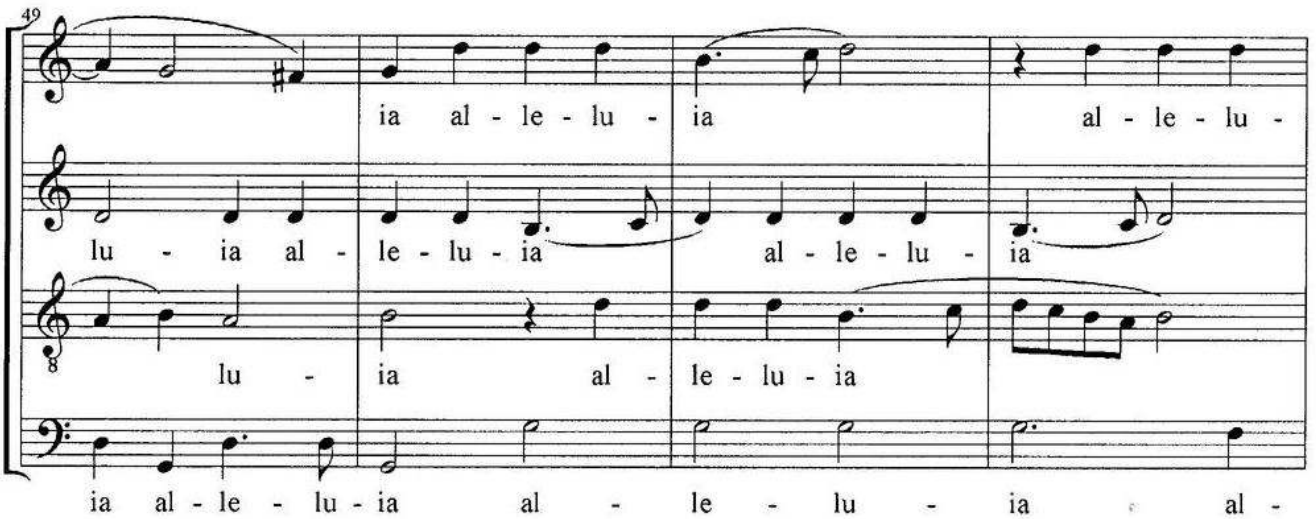
le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - - -

ia al - le - lu - ia al - le - - - -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - - - -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

49



ia al - le - lu - ia al - le - lu - -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

53



ia al - le - lu - ia - - - - al - le - lu - ia at -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

al - le - lu - ia al - - - - le - lu - al - le - lu -

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

71

la - te De - o ju - bi - la - te De - o Ja - - - - cob De - o  
De - o Ja - - - - cob ju - bi - la - te De - o Ja - cob De - o  
ju - bi - la - te De - o Ja - - - - - - - - - - cob De - o  
De - o ju - bi - la - te De - o ju - bi - la - te De - o Ja - cob De - o

75

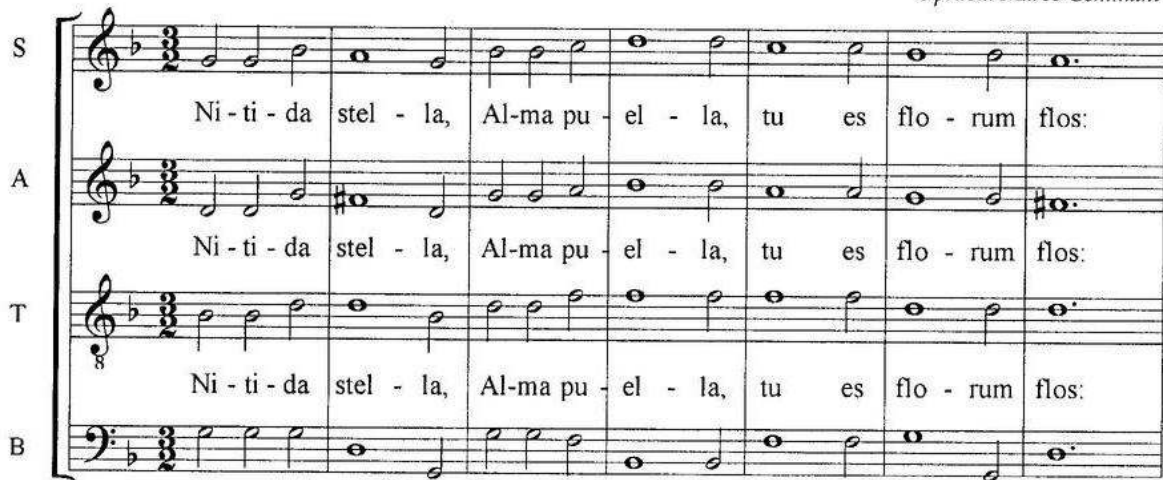
Ja - - - - - - - - - -  
Ja - - - - - - - - - -  
Ja - - - - - - - - - -  
Ja - - - - - - - - - -

79

cob De - o Ja - - - - - cob De - o Ja - - - - cob.  
cob De - o Ja - - - - - cob Ja - - - - cob.  
cob. De - o Ja - - - - - cob.  
cob De - o Ja - - - - - - - - - - - cob.

## NITIDA STELLA

Melódia: anonym  
Úprava: Marco Gemmani



S  
Ni - ti - da stel - la, Al - ma pu - el - la, tu es flo - rum flos:

A  
Ni - ti - da stel - la, Al - ma pu - el - la, tu es flo - rum flos:

T  
Ni - ti - da stel - la, Al - ma pu - el - la, tu es flo - rum flos:

B  
Ni - ti - da stel - la, Al - ma pu - el - la, tu es flo - rum flos:



O ma - ter pi - a, Vir - go Ma - ri - a, o - ra pro no - bis!

O ma - ter pi - a, Vir - go Ma - ri - a, o - ra pro no - bis!

O ma - ter pi - a, Vir - go Ma - ri - a, o - ra pro no - bis!

O ma - ter pi - a, Vir - go Ma - ri - a, o - ra pro no - bis!

- |                                                                                                          |                                                                                                             |                                                                                                              |                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Nitida stéla,<br>Alma puélla,<br>Tu es flórum flos:<br>O máter pia,<br>Virgo María,<br>Ora pro nóbis! | 2. Máter benígna,<br>Honóre dígna,<br>Tu es flórum flos:<br>O máter pia,<br>Virgo María,<br>Ora pro nóbis!  | 3. O gratiósa,<br>O coeli rósa,<br>Tu es flórum flos:<br>O máter píá,<br>Virgo María,<br>Ora pro nóbis!      | 4. Coeli Regína,<br>Virgo divína,<br>Tu es flórum flos:<br>O máter píá,<br>Virgo María,<br>Ora pro nóbis! |
| 5. Jésu Salvátor,<br>Múndi amátor,<br>Tu es flórum flos:<br>O Jésu píe,<br>Fíli Maríæ,<br>Eia, áudi nos! | 6. Alme Rex régum,<br>Conditor Légum,<br>Tu es flórum flos:<br>O Jésu píe,<br>Fíli Maríæ,<br>Eia, áudi nos! | 7. Sit tibi, Christe,<br>Módulus íste,<br>Tu es flórum flos:<br>O Jésu píe,<br>Fíli Maríæ,<br>Eia, áudi nos! |                                                                                                           |

Liturgické použitie: mariánske sviatky (introit alebo offertorium).

# MODLITBA SV. FRANTIŠKA Z ASSISI

Hudba: Petr EBEN

Text: parafráza - P. Josef Hrdlička

Jazyková úprava: Anna Magdaléna Frühlingová

## REFRÉN



Sprav si ma, Pane, ná - strojom, nech žia - rim, nech žia - rim, vždy po - koj tvoj.

7



1. Kde du-sí ne-návisť, nech lásku vná - šam, kde tla - čí bez-právie, nech krivdu zná - šam.  
 2. Nech pokoj pri-nášam, kde kričia hád - ky, nech kľudnou dô-verou premáham zmät - ky.  
 3. Po-žehnaj, Pa-ne môj, o-chotu sy - na, viac te - šit' iných chcem, viac a-ko se - ba.  
 4. Kto dá-va, do-stá-va, vrchom sa pl - ní, kto stráca, na-chádza se-ba aj i - ných.

11



Nech vieru vštepu-jem do pochyb-ností, nech u-čím skľúčených bu-dovať mosty.  
 Kde vládne temno - ta, nech svetlo vnesiem, smutným nech zaspievam v ná-de-ji pieseň.  
 Viac chápať druhých chcem, mňa stačí menej, viac blízkych milo-vať, a - ko ty, Pa-ne.  
 Kto druhým od-púšťa, sám milosť pozná, už a - ni smrť mu viac ne-bu-de hrozná.





V roku 1896, pri príležitosti stého výročia posvätenia kostola v Spišskej Novej Vsi, realizovala firma Rieger rozsiahlu opravu a modernizáciu nástroja. Mechy organa, ktoré mali dovtedy štyri páky na šliapanie, nahradili mechy len s jednou pákou. Ďalej sa modernizácia týkala už nevyhovujúceho rozsahu pedálu. Rozsah každého pedálového registra sa upravil na, v tom období štandardný rozsah C - d<sup>1</sup>, pričom doplnok, 15 tónov do každého pedálového registra, stojí na kuželkovej vzdušnici. Traktúry doplnku sú mechanické. Upravila sa aj dispozícia, keď štyri tiché registre, v duchu požiadaviek „cecilianskej“ reformy, zväčša v základnej polohe a sláčikového zafarbenia, nahradili štyri pôvodné registre, ktoré už nevyhovovali vtedajšiemu vkusu. Obnovená bola aj spojka organa. Je zaujímavé, že ostala vo forme tzv. posuvnej spojky. Horný manuál sa dvomi mosadznými držiakmi, umiestnenými po bokoch klaviatúry povytiahol o niekoľko milimetrov a tým boli oba manuály spojené. Počas prvej svetovej vojny došlo k rekvirácii prospektových píšťal. Po konzultáciách s Prof. Jánom Vladimírom Michalkom, Art.D a Dr. Marianom A. Mayerom, CSc. sa zbor rozhodol, že nechá nástroj nielen generálne opraviť, ale vráti ho do pôvodného stavu, vrátane obnovy čisto mechanickej hracej traktúry a pôvodnej dispozície. Prácou boli poverení organári Peter Franzen, Gabriel Bries, Radomír Mašlár a Ing. Slavomír Števec. Po dlhých prieskumoch a na presnosť náročnej práci sa podarilo obnoviť pôvodný hrací stôl. Obnovené boli aj manuálové klávesy, spojkový aparát posuvnej manuálovej spojky, obloženie dlhších manuálových klávesov z ebenového dreva, hriadeľová doska pozitívu a abstrakty. Všetko bolo obnovené presne v duchu práce Friedricha Deutschmanna, len pri obnove hriadeľovej dosky sa za vzor musela zobrať hriadeľová doska pozitívu dvojmanuálového organa v ev. a. v. kostole v Poprade – Veľkej, ktorý v roku 1865 postavil viedenský organár Joseph Seybert. Nové prospektové píšťaly a píšťaly obnovených registrov podľa pôvodnej dispozície vyrobil Jan Kubát



*Deutschmannov organ, Spišská Nová Ves, ev. a. v. kostol.*

*Foto: M. A. Mayer*

oprave organa, vrátane výmeny nešťalových prospektových píšťal. Po konzultáciách s Prof. Jánom Vladimírom Michalkom, Art.D a Dr. Marianom A. Mayerom, CSc. sa zbor rozhodol, že nechá nástroj nielen generálne opraviť, ale vráti ho do pôvodného stavu, vrátane obnovy čisto mechanickej hracej traktúry a pôvodnej dispozície. Prácou boli poverení organári Peter Franzen, Gabriel Bries, Radomír Mašlár a Ing. Slavomír Števec. Po dlhých prieskumoch a na presnosť náročnej práci sa podarilo obnoviť pôvodný hrací stôl. Obnovené boli aj manuálové klávesy, spojkový aparát posuvnej manuálovej spojky, obloženie dlhších manuálových klávesov z ebenového dreva, hriadeľová doska pozitívu a abstrakty. Všetko bolo obnovené presne v duchu práce Friedricha Deutschmanna, len pri obnove hriadeľovej dosky sa za vzor musela zobrať hriadeľová doska pozitívu dvojmanuálového organa v ev. a. v. kostole v Poprade – Veľkej, ktorý v roku 1865 postavil viedenský organár Joseph Seybert. Nové prospektové píšťaly a píšťaly obnovených registrov podľa pôvodnej dispozície vyrobil Jan Kubát

v Kutnej Hore. Usporiadanie registrov na vzdušnici hlavného stroja opäť nadobudlo svoju logiku, rozvrátenú pri predošlých dispozičných zmenách. Kolaudácia organa sa uskutočnila 4. mája 2002. Jednoznačne potvrdila, že rekonštrukcia pôvodného stavu bola jedinou správnou možnosťou obnovy. Mechanická hracia traktúra je dostatočne senzitívna a umožňuje presnú hru. Zníženie tlaku vzduchu na pôvodných 68 milimetrov vodného stĺpca a návrat k pôvodnej dispozícii so samostatnou kvintou 2 2/3' princípálovej menzúry a superoktávou 2' spolu s dvoma zachovanými zloženými registrami hlavného stroja (Mixtúra 4x<sup>6</sup> a Cornett 5x) umožňujú vytvorenie pôsobivého plena nástroja na osemstopovom základe (Principál 8') ale aj na štnásťstopovom základe (Burdon 16'). Pleno je pritom veľmi kultivované, vôbec nie „ukričané“, ale plne naplňujúce priestor veľkého kostola aj pri značnom počte návštevníkov. Šesťregistrový „zadný“ pozitív umiestnený akusticky výhodne v zábradlí chóru vytvára kontrastné „malé“ pleno na štvorstopovom princípálovom základe, s dvojradowou Oktávou 2' (oba zbory sú v základnej polohe). Ako základ tohto plena pozitívu slúži drevený krytý register Copel 8'. Dostatočný počet registrov vytvára základ pre celý rad pôsobivých registrácií. Z jednotlivých registrov stojí za povšimnutie najmä Burdon Flöten 16', drevený register, ktorý má kryté píšťaly len vo veľkej oktáve, od tónu c sú píšťaly otvorené. Osobitnú zmienku si zaslúžia aj obnovené registre Quintatön 8'- veľmi úzkomenzúrovaný cylindrický krytý register z organového kovu so skriňovými bradami na hlavnom stroji a Gemshorn 8' na pozitíve. Posledne menovaný má v rozsahu C – g pôvodné cylindrické kryté píšťaly z organového kovu (z výškových dôvodov), od tónu gs kónické otvorené píšťaly z organového kovu (z roku 2001).

<sup>6</sup> Pred opravou v roku 2001 chýbal najmenší (kvintový) zbor Mixtúry v celom rozsahu.

Kým na pozitíve sú všetky rady píšťal v základnej polohe, na hlavnom stroji je niekoľko radov píšťal vo „vedľajších“ polohách. Okrem samostatnej (obnovené) Kvinty 2 2/3', má aj štvorradová mixtúra v celom rozsahu dva rady píšťal v kvintovej polohe. V päťradovom registri označenom názvom Kornet je okrem dvoch kvintových zborov aj jeden terciový zbor. Pritom možno upozorniť, že zvukovo sa Kornet viac podobá na kornetovú mixtúru. Veľmi zaujímavé je aj zloženie jeho zborov. Vo veľkej oktáve sú zbor v polohe 2 2/3' + 2' + 1 3/5' + 1 1/3' + 1'. Od c pokračuje zborom s polohe 4' + 3 1/5' + 2 2/3' + 2' + 1 1/3'. Od c2 sa zbor dostávajú do extrémne nízkej polohy: 8' + 6 2/5' (piaty parciálny tón registra v polohe 32<sup>1</sup>) + 5 1/3' + 4' + 2 2/3'. Preto sa kornet môže používať len do plena so šestnásťstopovým základom a aj tam zvuk poriadne „zahusťuje“ a robí ho „špinavým“.

Pozornosť si zaslúži aj pedál. Extrémne malý tónový rozsah pedálu vyplýva z jeho funkcie – hrania organových bodov, dlhých nôt, basového podkladu kadencií, prípadne na podčiarknutie formovo dôležitých úsekov. Z toho vyplýva aj dispozícia pedálu s dvoma šestnásťstopovými registrami (otvorený drevený Violonbas širokej menzúry) a drevený krytý Subbas 16'. Aj keď je register Violonbas označený pôvodným názvom Fiolonbass, zvukovo sa jedná oveľa skôr o Princípalsbas. Ďalej boli do pedálu disponované tri registre v osemstopovej polohe: Princípalsbas 8' (cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu – 10 z dvanástich píšťal registra stojí v prospekte skrine hlavného stroja), Oktávbas 8' - drevené otvorené píšťaly a Violonbas 8' - drevené otvorené píšťaly, menzúrované užšie ako Oktávbas. Posledným pedálovým registrom je štvorradový Cornet s jedným terciovým a jedným kvintovým zborom. Jeho pôvodné zloženie bolo 4' + 3 1/5' + 2 2/3' + 2'. Pred opravou v roku 2001 jeden rad píšťal chýbal, pri oprave bol obnovený v pôvodnom zložení. V druhej polovici 19. storočia sa aspoň v hudobných centrách postupne stával obmedzený tónový rozsah pedálu neprijateľný. Preto rozšírenie pedálu na štandardný rozsah C – d1 v roku 1896 neprekvapuje. Pozoruhodné sú však rozdiely pri predstavách o jednotlivých registroch, ktoré sú pri Subbase 16', Princípalsbase 8', Oktávbase 8' aj Kor-

nete veľmi malé, diametrálne sa však odlišovali pri oboch Violonbasoch.

4. mája 2002 o 17. hodine, po úspešnej kolaudácii, predstavil organ verejnosti Ján Vladimír Michalko spolu s trubkárom Jurajom Bartošom. Na koncerte odzneli diela M. A. Charpentiera, G. F. Händela, J. S. Bacha, T. Albinoniho, J. G. Walthera, S. Karg – Elerta, B. Marcella a improvizácia Jána Vladimíra Michalka.

Na záver mi treba vysloviť úprimné poďakovanie a blahoželanie ev. a.v. cirkevnému zboru v Spišskej Novej Vsi, že sa rozhodlo pristúpiť k finančne náročnej rekonštrukcii vzácneho organa. Obnovený organ pozdvihne nielen úroveň Služieb Božích, ale určite nájde využitie aj ako koncertný nástroj. Región Spiša, ktorý je mimoriadne bohatý na krásne a vzácne historické organy získal ďalší nástroj, ktorý mu právom môže závidieť široké okolie. Zároveň však správne obnovený nástroj môže byť dobrým príkladom pre ostatných vlastníkov kvalitných, ale často zanedbaných organov.

Súčasná dispozícia nástroja (registre uvádzam v poradí v akom stoja na vzdušniciach):

Hlavný stroj - spodná klaviatúra. Rozsah C – f<sup>3</sup> chromaticky, 54 klávesov a tónov.

1. Principal 8' - v rozsahu C – H v prospekte (nové píšťaly z organového kovu 2001, od c vnútri pôvodné píšťaly).
2. Salicional 8' - v rozsahu C – c v strednom poli prospekte (nové píšťaly z organového kovu 2001), od cs vnútri, pôvodné cylindrické otvorené užšiemenzúrované píšťaly z organového kovu.
3. Viola Gamba 8' - užšiemenzúrované cylindrické otvorené kovové píšťaly firmy Rieger. Aj pôvodne stál na tomto mieste register označený Viola Gamba 8'.
4. Burdon Flöten 16' - v rozsahu C – H drevené kryté píšťaly, od c drevené otvorené píšťaly.
5. Waldflöte 8' - v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.
6. Quintatön 8' - cylindrické užšiemenzúrované píšťaly z organového kovu, kryté pôvodnými klobúkmi. Píšťaly majú skriňové brady (2001).
7. Fugara 4' - cylindrické otvorené užšiemenzúrované píšťaly z organového kovu.
8. Octav 4'

9. Quint 2 2/3' - nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu (2001).

10. Superoctav 2' - nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu (2001).

11. Cornet 5 Fach C – 2 2/3' + 2' + 1 3/5' + 1 1/3' + 1'; c – 4' + 3 1/5' + 2 2/3' + 2' + 1 1/3'; c2 – 8' + 6 2/5' + 5 1/3' + 4' + 2 2/3' (pôvodný register).

12. Mixtur 5 Fach C – 2' + 1 1/3' + 1' + 2/3'; oktávové repetície na tónoch c1; c2. Pôvodný register, najmenší zbor však chýbal v celom rozsahu a bol doplnený v roku 2001. Manuálová spojka (posuvná).

Pozitív, vrchná klaviatúra. Rozsah C – f<sup>3</sup> chromaticky, 54 klávesov a tónov.

1. Principal 4' - v rozsahu C – e1 v prospekte pozitívu – nové píšťaly z organového kovu (2001).
2. Gemshorn 8' - v rozsahu C – g pôvodné cylindrické kryté píšťaly z organového kovu (z výškových dôvodov), od gs nové kónické otvorené píšťaly z organového kovu (2001).
3. Dulciana 4' - pôvodný cylindrický register z organového kovu.
4. Copel 8' - v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.
5. Flöten 4' - pôvodné drevené otvorené píšťaly.
6. Octav 2' - v celom rozsahu pôvodný dvojradový register: C – f2, 2' + 1'; od fs2, 2' + 2'. Tremulant (vnútrokanálový), obnovený v roku 2001.

Pedál na dvoch vzdušniciach – na pôvodnej zásuvkovej vzdušnici v rozsahu C – H, mechanická kuželková vzdušnica s doplnkom v rozsahu c – d1 je umiestnená v prednej časti skrine mecha.

Pôvodná vzdušnica

1. Cornetbas 4x, C – 4' + 3 1/5' + 2 2/3' + 2'
2. Fiolonbass 8' - drevené otvorené píšťaly, užšiemenzúrované ako Octavbass 8'.
3. Octavbass 8' - drevené otvorené píšťaly.
4. Subbas 16' - drevené kryté píšťaly.
5. Fiolonbass 16' - širšiemenzúrované drevené otvorené píšťaly (charakterovo skôr Princípalsbas 16').
6. Princípals 8' - register je umiestnený na vzdušnicu hlavného stroja, píšťaly v rozsahu C – A stoja v prospekte hlavného stroja, píšťaly B, H tesne



za prospektom. Píšťaly v rozsahu C – A sú nové z organového kovu (2001), píšťaly B, H sú pôvodné (organový kov).

Doplnková kuželková vzdušnica (registre uvádzam v poradí na vzdušnici odpredu):

1. Subbas 16' - drevené kryté píšťaly (Rieger).
2. Violonbas 16' - úzkomenzúrované cylindrické otvorené zinkové píšťaly

ly (zvukovo úplne iného charakteru ako Deutschmannov register – výmena nie je možná, lebo na vzdušnici nie je miesto pre širšiemenzúrované píšťaly).

3. Violon 8' - pôvodne Riegrove úzkomenzúrované cylindrické otvorené píšťaly, zvukovo úplne iného charakteru ako Detschmannov register v rozsahu C – H. Pri oprave v roku 2001 boli tieto píšťaly nahradené

staršími kovovými píšťalami, zvukovo príbuznými s registrom v rozsahu C – H.

4. Princípál 8' - cylindrické otvorené Riegrove píšťaly.
5. Cornet 4x 4' - zloženie zborov rovnaké ako v časti C – H.
6. Oktavbas 8' - Riegrove drevené otvorené píšťaly.

## Ad: Organisti na Slovensku

JANA KUCHAROVÁ

V časopise *Adoramus Te 3 / 2001* sme sa mohli dočítať o prieskume, ktorý sa začal realizovať na Strednom Slovensku s cieľom analyzovať súčasnú situáciu organistov v rímskokatolíckych kostoloch u nás. Autorky článku zároveň publikovali aj parciálne výsledky tohto prieskumu. Načrtli čitateľom hľadiská, ktoré sa u jednotlivých respondentov skúmajú:

- veková charakteristika respondentov,
- odmeny organistov,
- vzdelanostná úroveň respondentov – najvyššie ukončené vzdelanie,
- najvyššie ukončené hudobné vzdelanie.

Som veľmi rada, že problematika súčasného stavu organistov sa dostala aj na stránky časopisu *Adoramus Te*. Nie príliš optimistické výsledky, ktoré nám prezentujú, by nás mali nútiť aspoň k zamysleniu sa nad situáciou a vzbudiť v nás ešte väčšie úsilie o zlepšenie súčasného stavu.

Vo svojom príspevku by som chcela venovať pozornosť najmä poslednému z uvedených hľadísk – najvyššie ukončené hudobné vzdelanie organistov.

Je priam alarmujúce, že len 11 % našich organistov sú absolventi vysokých škôl s hudobným zameraním (VŠMU, AMU a ped. fakúlt s aprobáciou hud. výchova) či konzervatórií. Zvyšných 89 % respondentov absolvovalo ZUŠ (s orientáciou na iný nástroj), naučili sa hrať sami či navštevovali súkromné vyučovanie alebo inak získali hudobné vzdelanie.

Pozrime sa však na tento problém z iného zorného uhla. Majú dnes organisti možnosť hudobne sa vzdelávať?

Majú príležitosť získať aspoň základy techniky organovej hry a hudobnej náuky? Majú možnosť dozvedieť sa o vývoji organa, jeho zložení, funkciách, o registroch a registrácii, o jeho využití pri bohoslužbách? Majú možnosť naučiť sa, ako sa starať o organ, ako ho udržiavať?

Väčšina organistov sa tejto činnosti venuje zo záľuby. Vyplýva to napokon aj zo spomínaného výskumu. Sú to ľudia, ktorí organujú popri zamestnaní a hudbu považujú za svoje hobby. Mnohí by možno chceli zlepšiť svoje schopnosti a zručnosti v hre na organ, no často nemajú kde. Konzervatóriá, VŠMU, AMU a pedagogické fakulty vychovávajú profesionálnych hudobníkov a celkom oprávnené si kladú isté požiadavky na štúdium, ktoré však priemerný organista, ktorý hudbu berie ako záľubu len ťažko môže splniť. Žiaľ, azda na prstoch rúk možno spočítať základné umelecké školy u nás, na ktorých sa vyučuje hra na organe. Je škoda, že ak sa niekto rozhodne stať sa organistom vo svojej farnosti, prakticky nemá kam ísť, nemá sa kde naučiť aspoň základné poznatky a získať aspoň základné zručnosti. Nie je aj toto jednou z príčin nízkej úrovne cirkevnej hudby v našich chrámoch?

V posledných rokoch (1996 – 2000) sa aspoň cez letné prázdniny uskutočňovali v rámci Trnavských organových dní týždenné kurzy improvizácie a liturgickej hry pre chrámových organistov. Nepochybne boli prínosom a pomocou pre mnohých z nás. Niekoľkokrát som sa ich osobne zúčastnila.

Naučila som sa tu veľa: jednoduché improvizácie na piesne JKS, základy harmónie, hudobnej náuky, psalmódie a liturgiky. Hovorili sme o registroch, registrácii. Veľmi zaujímavé boli prednášky Prof. J. Trummera o využití organu v katolíckej liturgii a o úlohách organistu, či prednáška Mgr. J. Schulza o trnavských organistoch alebo prednáška Mgr. art. S. Šurina o harmonizácii odpovedí. Mohli sme sa zúčastniť koncertov, ktoré sa konali v rámci Trnavských organových dní. Boli skutočným zážitkom, veď na nich vystúpili mnohí umelci európskeho ba dokonca až svetového formátu.

Okrem tejto akcie sa však na úrovni dekanátov, diecéz či celého Slovenska podobné uskutočňujú len zriedka. Určite je jednou z príčin i súčasná ekonomická situácia na Slovensku. Veď zabezpečenie takejto akcie je finančne veľmi náročné. Verím však, že naši organisti sa chcú vzdelávať, chcú pozdvihnúť úroveň duchovnej hudby v našich chrámoch a investícia do vzdelania je tou najlepšou investíciou. Veď vedomosti nám nik nevezme.

Bolo by preto vhodné, keby sa za účelom zlepšenia hudobného vzdelania našich organistov podarilo aspoň na niektorých ZUŠ v jednotlivých okresoch presadiť možnosť výuky základov hry na organ. Rozličné kurzy či stretnutia organistov na úrovni dekanátov či diecéz by určite pomohli aspoň k čiastočnému zlepšeniu súčasnej úrovne organistov v našich chrámoch.

# Návšteva Oliviera Messiaena v Bratislave v roku 1987

ZDENĚK BÍLEK

Začiatkom decembra 1987 rozniesla sa v meste správa, že Bratislavu navštívi svetoznámy francúzsky skladateľ Olivier Messiaen a v sobotu večer 7. bude koncert z jeho diel. Nepodarilo sa mi objaviť ani jeden oznam a sobota večer je najmenej vhodný čas na koncerty. Mal som vážne obavy o návštevnosť. Dobro to dopadlo. Reduta (Koncertná sieň SF) bola plná poslucháčov. Tesne pred začiatkom koncertu vstúpil bočnými dverami Messiaen. Môj prvý vizuálny dojem bol nasledovný – videl som hlbokého, introvertného človeka, ktorému ani v najmenšom nezáleží na vonkajšom efekte. Na pódiu prišli švédka sólistka Sigune von Osten a ku klavíru fenomenálna Yvonne Loriot, manželka Messiaena. S veľkým úspechom uviedli Messiaenov piesňový cyklus Harawi. Všetci sme sa tešili zo skutočnosti, že aj dnes možno vytvoríť hudbu, ktorá je moderná, ale pritom zostáva krásna, pravdivá a páči sa všetkým.

Na druhý deň bola s Messiaenom beseda v klube Slovenských skladateľov. Aby mi neuniklo ani jedno slovo, sedel som v bezprostrednej blízkosti umelca. Prvá, všeobecná otázka muzikológa: „Ako ste sa stal hudobníkom a u koho ste sa učili?“ Odpoveď Messiaena vyrazila zo mňa dych: „Za všetko čím som, čím som sa stal a čo som vytvoril vďačím mojej matke. Bola to poetka (Cécile Sauvage). V čase, keď ma nosila pod svojím srdcom, písala pre mňa cyklus básní, ktoré vyšli s názvom *L'âme en bourgeon* (Duša v púčku). Ďalej sa moja matka zaoberá v tejto knihe vtákmi. Zaujímavé je, že moja matka trpela tým, že v našej rodine niet hudobníka. Práve preto verím, že ma ovplyvnila, aby som sa stal hudobníkom. Bola presvedčená, že nosí budúceho umelca, ktorý bude veľa cestovať a mať úspechy po celom svete“. V priebehu besedy nám Messiaen povedal: „Som hrdý na to, že som si zapísal spevy vtákov, ktoré nikto nepozná. Bolo to na ostrove Kunieé, kde sa hovorí po francúzsky, sú tam hory

a krásna krajina. Tam som vlastne našiel potvrdenie mojej teórie farebnej hudby. Na tomto ostrove sú stromy biele, listy sú červené, holuby sú zelené a more je fialové, sú to výnimočné farby. Je to miesto, kde neexistuje zima, po celý čas je leto“.

Messiaenov otec bol profesorom angličtiny. Preložil celého Shakespeara do francúzštiny a podnikol nadšenie Oliviera pre divadlo. Olivier potom hral v kostýmoch hlavné postavy pred jediným divákom – mladším bratom. V školskom veku si z vlastnej iniciatívy kupuje teologické knihy a dáva tak základ svojej knižnice, ktorá obsahuje 7000 exemplárov z toho 1000 teologických. Ako jedenásťročný je prijatý na konzervatórium a študuje tam s veľkými úspechmi u takých slávnych umelcov ako Ducas, Dupré. Dvadsaťdvaročný sa stáva titulárnym organistom katedrály Svätej Trojice v Paríži. Podľa jeho slov: „Cítim sa ako farské dieťa s bohoslužbou späté v jednote s liturgiou. Ako organista musím mať účasť na bohoslužbách. V tomto smere som úzko zjednotený s tým, čo sa deje na oltári – takmer ako kňaz. V priebehu svätej omše mám účasť na tajomstve, ktoré sa rozvíja v požehnaní chleba a vína. Je tam prítomná Najsvätejšia Sviatosť a ja pritom improvizujem a viem, že čo za týchto okolností vytváram je lepšie, ako na koncerte“.

Mladý Messiaen si zavčas uvedomil svoje mimoriadne nadanie a svoju povinnosť umením svedčiť o svojej viere. Ako dvadsaťročný sa označuje za „katolíckeho umelca“. „Moja snaha nájsť hudbu, ktorá odzrkadľuje novú dobu, nový priestor, hudbu ktorá miluje a ktorá spieva, bola iba zajakávaním v priestore božskej lásky. Som iba veriaci a je to pre mňa nesmierne jednoduchá vec: hovorím o mystériách katolíckej viery ako o nádherných záležitostiach, o ktorých treba hovoriť pretože existujú. Moja hudba vyjadruje to čo milujem, čo vidím a v čo verím“. Messiaen sám seba definuje „Né croyant“ narodený ako veriaci a jeho pevná viera

ho neopúšťa ani na chvíľu celý život: „Snáď by som ani nič neskomponoval keby mi nebola udelená táto láska“.

Na inom mieste Messiaen vysvetľuje: „Teologické pravdy katolíckej viery vytvárajú aspekt môjho diela, najvznešenejší, bezpochyby najužitočnejší, najhodnotnejší, možno jediný aspekt, ktorý neolutujem v hodine mojej smrti.“

Všetci veľikáni hudby - Beethoven, Mozart, Messiaen, obdivovali gregoriánsky chorál. Mozart sa dokonca vyjadril, že by dal všetky svoje kompozície (je ich nepredstaviteľné množstvo, ktoré dokázal behom svojho krátkeho života Mozart vytvoriť) za jednu krátku skladbu gregoriánskeho chorálu. Messiaen na svojej v prednáške, ktorú mal 4. 12. 1977 v Notre Dame povedal: „Existuje iba jedna liturgická hudba - gregoriánsky chorál. Iba on má čistotu, radosť, ľahkosť, ktoré sú schopné dvíhať dušu k pravde. Bohužiaľ, gregoriánsky chorál je málo známy, odhliadnuc od niekoľko málo mníchov a hudobných odborníkov, ktorí mu ešte rozumujú. Je málo známy hlavne z toho dôvodu, že sa spieva zlým spôsobom. Má sa spievať bez inštrumentálneho sprievodu, so znalosťou neum a podľa ich zápisu. To obdivuhodné je v neumách. Neviditeľne sa približuje ľahkou notou, ktorá sa nedotýka rastlín a kvetiny nepoláme – ako nohy Zmŕtvýchvstalého na obrazoch Fra Angelica. K tomu treba poznamenať, že táto jemnosť gregoriánskeho chorálu môže prísť k platnosti iba v radosť a rýchlosti. Keby sa gregoriánsky chorál spieval vzletne a svižne ako si to žiada, tak by si ho ľudia tak obľúbili, že by bez neho nemohli existovať. Jedná sa o striedanie elánu, vzletu a oddychu, ktoré klasickí Gréci správne nazývali *arsis* a *thesis*. Dá sa povedať, že každá správne skomponovaná hudba má toto neustále striedanie elánu a kľudu. Gregoriánsky chorál je tvorbou veľmi vzdelaných mníchov: je to umenie v melódike a rytme mimoriadne rafinované. Bol komponovaný v epoche veľkej viery mníchmi takej mimoriadnej pokory, že



ich skladby zostali v anonymite. Možno je to jeden z dôvodov jeho čistoty. Okrem toho ho umocňujú latinské texty svätého Písma.“

Každé umenie, ktoré sa pokúša vyjadriť božské smie byť označené ako náboženské. Každá hudba, ktorá sa s úctou približuje k božskému a svätému je hudba duchovná.

Messiaen má tri zdroje tvorby: svoju hlbokú vieru, ľudskú lásku symbolizovanú mýtom Tristana a Izoldy a prírodu, v ktorej spievajú vtáci. Dva posledné okruhy sa rodia z jeho viery a oslavujú Stvoriteľa.

Ktorý hudobník by nemiloval spev vtákov? Messiaen hovorí „Vtáci sú moji veľkí a najlepší učitelia“. Hodnotí ich „ako najväčších hudobníkov, ktorí sú na našej planéte“. Píše: „Mám hlboký obdiv pre svetový folklór, ale neverím, že by bolo možné nájsť aj v tej najinšpirovanejšej hudbe melódie a rytmy, ktoré by mali takú suverénnu slobodu a fantáziu ako spev vtákov.“. V nadšennom obdive ku spevu vtákov ide na stáž k najvýznamnejším odborníkom-ornitológom Francúzska a stáva sa na slovo vzatým ornitológom. 7 rokov je spev vtákov inšpiračným zdrojom v jeho tvorbe.

V druhej svetovej vojne bol Messiaen zajatcom v barakovom tábore, kde bolo 30 000 Francúzov. Nemecký dôstojník mu priniesol notový papier a Messiaen skomponoval dnes už preslávenú skladbu: *Quartet pre koniec časov*. Violoncelista premiéry píše: „Tábor, barak č. 27 a v ňom naše divadlo. Vonku noc, sneh a bieda... Tuná zázrak. Kvartet pre koniec časov nás unáša do raja, dvíha nás z tohoto zlého sveta.

*Nekonečná vďaka nášmu milému Olivierovi, básnikovi večnej čistoty.*“

Po návrate do Francúzska sa Messiaen stáva profesorom na Konzervatóriu v Paríži, kde má žiakov, ktorí sa neskôr stávajú vynikajúcimi umelcami. Messiaen vždy protestoval, keď ho niekto nazval mystickým hudobníkom. On sa považuje za exegetu, ktorý hudbou vyjadruje tajomstvá viery, predovšetkým ich krásu. Všetky jeho diela obsahujú nielen výborné hudobné analýzy, ale aj mimoriadne solídne komentáre, ktoré sú podložené presnými citátmi z Písma, z liturgie, cirkevných otcov a z misála.

Messiaen hovorí, prečo ho ľudia nevedia pochopiť. Sú to pre neho štyri životné tragédie. Prvá je v tom, že ako veriaci autor som hovoril o viere ateistom. Ako ma mohli pochopiť? Moja druhá tragédia je v tom, že som hovoril o vtákoch ľudom, ktorí žijú vo veľkomestách, ktorí v živote nevstali o štvrtej ráno, aby počúvali koncert vtákov v prírode. Vidia iba škaredé holuby a vrabčeky na trávnikoch, ale vôbec nevedia, čo je to spev vtákov. Moja tretia tragédia je, že keď počujem hudbu, vidím duchovné farby. Povedal som to verejne, opakoval pred kritikmi, vysvetľoval som to žiakom, ale nikto tomu neverí. Tak v mojej hudbe môžem bohato užívať farby, ktoré poslucháči počujú. Nevidia však nič. Pokiaľ ide o moju štvrtú tragédiu, tá nie je taká zlá. Je v tomto omyle. Som rytmik a kladiem dôraz na toto označenie. Ale mnohí ľudia myslia, že pod pojmom rytmus si treba predstavovať pravidelné časové hodnoty vojenského kroku.

Ten, kto mal šťastie počuť Messiaena v katedrále Svätej Trojice si uvedomuje myšlienku Ernesta Hallo: „Veľký je iba ten, ku ktorému Boh hovorí a vo chvíli, keď k nemu hovorí“. Messiaen radil: „Ty hovoríš hudbou Bohu a on ti dá hudbou odpoveď.“

Žiadny svätý nie je umelcom toľko zbožňovaný a ospevovaný ako svätý František z Assisi. Messiaen vytvoril kolosálne dielo o tomto svätom. Pracoval na ňom 8 rokov. Sám si napísal libreto za niekoľko mesiacov, hudbu komponoval 4 roky a 4 roky inštrumentoval a písal partitúru. Obsadenie orchestra je obrovské. Orchester je rozšírený o množstvo nových nástrojov, ktoré v opere ešte nikdy nehrali. V závere besedy nám Messiaen priblížil toto dielo: „To, čo som sa pokúsil povedať a vytvoril v mojej opere František z Assisi je predstavenie, v ktorom vidieť osoby, scény, dekorácie, svetlá, v ktorom niet histórie, lásky, niet dramatickej zápletky, nie je tu ani smrť. Všetko je navzájom obsahovo prepojené a aj orchester v úzadí scény naznačuje toto zjednotenie v plynulý jednoliaty celok. V tom je veľký rozdiel od iných oper.“

V šiestom obraze František káže vtákom. Na tejto scéne Messiaenovi mimoriadne záležalo. Usiloval sa napísať tú najlepšiu hudbu inšpirovanú spevom vtákov. Posledné slová sv. Františka: „Pane, hudba a poézia ma priviedli k Tebe, obrazom, symbolom. Pane, osviet ma Tvojou prítomnosťou! Oslobod' ma, oslň ma navždy Tvojim nadbytkom Pravdy.“ Zvony vyzvňajú.

## Organológ Pavol Hollý (1912-1988) k nedožitým 90-tinám

JÁN SCHULTZ

Toho roku uplynie 90 rokov odvtedy, čo sa v obci Chynorany narodil MUDr. Pavol Hollý, organista a organológ. Táto výnimočná osobnosť chrámovej hudby na Slovensku nie je jediná v dejinách obce. Z Chynorian pochádza aj významný skladateľ Stanislav Kmorka, SDB. Dnes pôsobí ako profesor kompozície vo Florencii na Konzervatóriu L. Cherubiniho. Pri príležitosti

70. narodením mu obec udelila čestné občianstvo.

Pavol Hollý si zvolil humánne povolanie - liečiť chorých a pomáhať trpiacim. Toto jeho smerovanie sa prenieslo z pôvodnej profesie aj do oblasti hudby. Jeho celoživotnou láskou sa stal J. S. Bach a organ ako kráľovský nástroj. Tak ako liečil tých, ktorí stratili zdravie, pomáhal a staral sa o organy v „zlom

zdravotnom stave“. Reparoval, prestavoval a keď už maród doslúžil, inicioval tvorbu a stavbu nového organa v chráme. Najmä v spolupráci s Pavlom Baxom, resp. odborníkmi z *Továrny na varhany Krnov*, resp. iných dielní (majster Ján Tuček, Kutná Hora a iní). Jeho vzťah k hudbe a menovite k organu vznikol už v detských rokoch v rodisku, kde bol jeho otec učiteľom. Vyrastal

v početnej rodine so šiestimi sestrami. Mohutným podnetom pre hudobne nadaného gymnazistu sa stala Nitra a skladateľská osobnosť regenschoriho tamjšej katedrály Jozefa Rosinského. Po Nitre nasledovalo štúdium v Prievidzi a Trnave, kde zložil maturitnú skúšku. Po maturite študoval v Bratislave na Lekárskej fakulte Univerzity Komenského. Tiež bol činný ako organista a regenschori na viacerých miestach (Topoľčany, Sv. Jur). Počas štúdií v Bratislave študoval na Organovej a hudobnej škole v Bratislave. Tu získal diplom *Diplomo pro ludimagistro schola pro organo et musica orbis Bratislava*. Po promócií v roku 1944 nastúpil na svoje prvé pôsobisko v nemocnici v Handlovej. Tu sa aj oženil. Vojnový virvar ho zaviedol do zajateckého tábora v Korutánsku. Milovaný organ, ku ktorému si aj tam našiel cestu, mu pomohol prežiť. Po skončení vojny sa vrátil do lekárskej ordinácie do Podbrezovej a Hronca. Hudba však bola trvalou súčasťou jeho života. Poznali to denne návštevníci sv. omši v Hronci a spoluhráči kvarteta, v ktorom hrával violončelo. Najrozsiahljšiu etapu svojho života strávil v Kremnici. Po preložení v roku 1951 sa stal závodným lekárom pri Rudných baniach, neskôr obvodným lekárom. Pravidelné hrávanie na sv. omšiach v hradnom chráme sv. Kataríny bolo iste trňom v oku „mnohým zainteresovaným.“ Postoj aktívneho veriaceho, lekára MUDr. Pavla Hollého, otca početnej rodiny, bol však nekompromisný. Všetok svoj voľný čas venoval kostolu a organom. Nástup 50-tich rokov znamenal frontálny útok proti rímskokatolíckej Cirkvi u nás. Pocítila to celá oblasť chrámovej hudby, organ nevynímajúc. Organ bol už zaujímavý a perspektívny iba ako sekularizovaný inštrument pre koncertné siene u nás, resp. v zahraničí. S vehemenciou vnútorného odporu išiel MUDr. Pavol Hollý proti dobovému trendu tým, že kde sa len trochu vytvoril priestor, inicioval a podieľal sa na tvorbe chrámových píšťalových organov. Voči módnemu trendu nastupujúcich elektronických inštrumentov zaujímal vyhranené stanovisko. V odborných domácich kruhoch bol uznávanou a vyhľadávanou autoritou. Spolupracoval s autormi knihy *Historické organy na Slovensku* MUDr. Karolom Wurmom a Dr. Otmarom Gergelyim, uskutočnil množstvo návrhov na stavbu či prestavbu organov v rôznych regiónoch Slovenska. Jeden z vrcholných zábleskov tvorivých schopností MUDr. Pavla Hollého – organológ-

ga poskytuje organ pre rímskokatolícky Kostol Premenenia Pána v Nevolnom, opus 3415. Nástroj aj chrám sú priamou rezonanciou „Dubčekovskej jari 1968“. V tom čase bolo Nevolné miestom pôsobenia vdp. Rudolfa Baláza. Autori dispozície a prospektu MUDr. Pavol Hollý a Ing. Bohumil Plánsky tu vytvorili prvý nástroj v bývalom Československu s horizontálnou trubkou v prospekte. Dvojmanuálový organ s pedálom má 1274 znejúcich píšťal. Nie je bez zaujímavosti, že foto jeho prospektu možno nájsť v reprezentačnom katalógu Musicexportu Praha z roku 1975.

MUDr. Pavol Hollý pôsobil v Kremnici ako organista a organár vo všetkých rímskokatolíckych kostoloch 37 rokov. Bol aj aktívny člen SLK. Jeho náhly odchod do večnosti v roku 1988 spôsobil, že sa nedožil reprezentačného nástroja, ktorý postavila firma Rieger-Kloss v roku 1992 pod opusovým číslom 3640 v chráme sv. Kataríny. Nástroj spĺňa všetky parametre koncertnej interpretácie a každoročne prostredníctvom neho ponúkajú poslucháčom bohaté organové zážitky virtuózi, hrajúci na medzinárodnom festivale Kremnický hradný organ. 17. júna 1999 si pri ňom na svojho učiteľa zaspomínal PhDr. Boris Banáry, CSc. počas moderovania chrámového koncertu, venovanému osobnosti MUDr. Pavla Hollého. V pozostalosti MUDr. Pavla Hollého sa však nachádza projekt pre tretie tisícročie - dispozičný návrh na trojmanuálový organ s pedálom pre katedrálny chrám sv. Jána Krstiteľa v Trnave s osobitným využitím jedinečného dvojitého chóru. Autor ho na podnet autora článku vypracoval v roku 1986. Časový horizont milénia ponúka reálnu šancu po dokončení reštaurácie jedinečného prenádherného interiéru dokompletizovať reprezentačný chrám trnavskej arcidiecézy dôstojným hudobným kráľovským nástrojom, ktorého zvuk mocne povznáša mysle veriacich k Bohu a nebeským veciam. O to sa celý život usiloval a v neslobodných podmienkach tomu imponantným spôsobom napomáhal kremnický organista, regenschori a organológ, MUDr. Pavol Hollý. Jeho miesto posledného odpočinku v rodinnej hrobke v Hlohovci označuje nápis, ktorý je výrazom originálneho humoru. Pán doktor Hollý, človek schweizerovského ducha ním sršal po celý život: „Tu odpočíva Pavol Hollý. Tí, ktorých liečil, ležia okolo“.

**Dispozičný návrh  
na trojmanuálový organ s pedálom  
pre kostol sv. Jána Krstiteľa  
v Trnave**

**I. MANUÁL · C – a<sup>3</sup>, hlavný stroj**

Principal	16'
Principal	8'
Burdon	8'
Roh kamzičí	8'
Oktáva	4'
Flauta drevená	4'
Quinta rohová	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
Superoktáva	2'
Mixtura I. 5-7x	2'
Mixtura II. 3x	1'
Trompeta španielska	8'
Trompeta harmonická	8'

**II. MANUÁL · C – a<sup>3</sup>  
„na dolnom chóre“**

Pommer	16'
Principal flautový	8'
Flauta dutá	8'
Silvestrina	8'
Principal italský	4'
Flauta rúrková	4'
Nasard	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
Roh nočný	2'
Sesquialtera 2x	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' + 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> '
Akuta 4x	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '
Roh zakrivený	8'
Tremolo II. man.	

**III. MANUÁL · C – a<sup>3</sup>  
„na dolnom chóre“**

Pileata	8'
Salicional ( <i>krepovaný</i> )	8'
Vox coelestis 2x	8'
Principal rohový	4'
Flauta kopulová	4'
Principal široký	2'
Flauta lesná	2'
Quinta malá	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '
Pikola	1'
Mixtura 3x	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ' + 1 + 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '
Roh anglický	8'

**PEDÁL · C – f „čistočne na hornom  
a čistočne na dolnom chóre“**

Krytý bas veľký	32'
Principalbas, hore	16'
Subbas, dole	16'
Burdon, dole	16'
Oktavbas, dole	8'
Flautabas, dole	8'
Choralbas 2x, dole	4' + 2'
Mixtura 3x, dole	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> ' + 2 + 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '
Pozaua, hore	16'
Roh ruský, dole	8'



# Rock, pop, jazz v duchovnom svete mladých ľudí

YVETTA KAJANOVÁ

V tejto štúdií nás bude zaujímať funkcia modernej populárnej hudby a jej miesto v spoločnosti pri formovaní osobnosti mládeže. Ak by sme chceli byť veľmi exaktní, mohli by sme sa pokúsiť definovať pojem duchovný, ktorý sme použili v názve tohto príspevku. Stretli by sme sa zrejme s podobnými problémami, ako pri pokuse o vymedzenie obsahu pojmu duchovná hudba. Pre náš krátky exkurz do hudobno-psychologickej, estetickej a pedagogickej oblasti vystačíme s doteraz nepresne definovanými kategóriami – estetický, umelecký, kategóriou vkusu,<sup>1</sup> tajomný, inštinktívny, iracionálny, metafyzický, transcendentálny,<sup>2</sup> ale aj s pojmami výchova, osobnosť, kognitivizácia, emocionalizácia, motivácia, socializácia, axiologizácia, kreativizácia, alternatíva<sup>3</sup> a pod..

Hoci v mnohom z teoretického hľadiska pri definovaní pojmo-slovného aparátu zlyhávame, vieme omnoho presnejšie označiť syndrómy spoločnosti, vznikajúce vplyvom populárnej hudby na mládež. Viaceré z nich patria skôr do oblasti mýtov, než zodpovedajú skutočnosti. Jedným z nich je i mýtus, že mládež má záujem výlučne o populárnu hudbu a európsku hudbu zavrhuje. Ich základným problémom je konzumnosť, orientácia na vonkajšie podnety v hudbe (módne oblečenie, zábava) a neschopnosť porozumieť hlbším hudobným významom. Pri otváraní sa svetu, dospievaní, hľadaní svetonázorovej orientácie a duchovných hodnôt sa najčastejšie stretávajú s hitovou produkciou, ktorá je bežne dostupná v masmédiách. Svoju úlohu pri hľadaní duchovných hodnôt v hudobnej sfére zohráva i potreba identifikácie s ostatnými rovesníkmi, pocit spolupatričnosti, hľadanie lásky a priateľstva. V procese socializácie, vytvárania medziľudských vzťahov, je vecou prestíže medzi mladými ľuďmi, aby poznali bežné hity pop music, boli čo najlepšie o nej informovaní, mali svoj obľúbený štýl, ktorému fandi a vedeli o ňom čo najviac. Takýto mladý človek získa na

autorite medzi svojimi rovesníkmi, môže ich ovplyvňovať svojim vkusom, umeleckou orientáciou, ak daná mládežnícka subkultúra<sup>4</sup> a priori jeho postoje neodmietne, pretože ich považuje za nemoderné. Pri výbere žánrov a štýlov v oblasti modernej populárnej hudby sa mládež často správa inštinktívne, iracionálne, ale mnohé z tejto voľby je vysvetliteľné sociálnymi alebo emocionálnymi faktormi. Častou motiváciou pri voľbe žánrov a štýlov v modernej populárnej hudbe je spiritualita mládeže, hľadanie transcendentálneho sveta, túžba po absolútne. Napríklad: „Neznášam modernú hudbu (rozumej novú hudbu 20. storočia) a populárnu hudbu.“ Hovorí študentka 6. ročníka konzervatória, ale pritom vedie chrámový detský zbor s orientáciou na novú duchovnú pieseň,<sup>5</sup> predstavujúcu konvenčný typ sacropopu.

Z hľadiska výberu žánrov a druhov vo sfére nonartificiálnej hudby, vytvárania vkusu, formovania osobnosti mladých ľudí je najvhodnejšia jazzová hudba, pretože sa nachádza na rozhraní medzi „umením“ a „neumením“ („art“, „nonart“).<sup>6</sup> Hudobné štruktúry jazzu, princípy hudobného myslenia (expozičia témy na improvizáciu, evolúcia v improvizácii, uplatnenie symetrie a asymetrie v členení rytmických fráz v jednotlivých historických obdobiach, usporiadanie rytmickej štruktúry, priradovanie patternov ku sebe...), majú blízko k pochopeniu štruktúr hudobného diela európskej hudby. Soundom, osobitým vnímaním času, polyrytmami, uplatnením prvku repetitívnosti (percentuálne zastúpenie pri opakovaní typických jazzových rytmických patternov je len 44 %, zatiaľ čo typické rockové patterny sa opakujú v 70 %)<sup>7</sup> tvorí jazz prechod k pesničkám rockovej, folkovej, country and western a hitovej produkcii populárnej hudby. Ak chce poslucháč pochopiť základné princípy, s ktorými jazzoví hudobníci pracujú, musí byť schopný sledovať zmeny štruktúr počas improvizácie vzhľadom k téme danej skladby. Ak

pripustíme, že v hudbe sú obsiahnuté racionálne princípy, zákony, ktoré majú svoju vnútornú logiku, pochopenie takýchto logických štruktúr, vzťahov, pomáha intelektuálnemu rozvoju mládeže – rozvoju vnímania od jednoduchého ku komplexnému<sup>8</sup> (Piagetova teória úrovni intelektuálneho rozvoja: úroveň formálnych operácií: abstrakcia, hodnotenie, imaginácia, úroveň konkrétnych operácií: analýza, klasifikácia, predoperačná úroveň: symbolika, senzomotorická úroveň – nemé myslenie, identifikácia...). Toto sa spätne prejavuje v iných mimohudobných oblastiach v podobe myšlienkových operácií ako napríklad abstrakcia, analýza, syntéza. Pritom treba zdôrazniť, že sa v modernej populárnej hudbe veľmi často pracuje na senzomotorickej úrovni (podľa Piageta ide o nemé myslenie bez použitia symbolov, ide tu o identifikáciu prvkov), resp. táto úroveň je prepojená s vyššími úrovňami intelektuálneho rozvoja do tej miery do akej sú obsiahnuté v hierarchizácii žánrových a štýlových okruhov v modernej populárnej hudbe. Napríklad senzomotorika rytmu, ako neuvedomé vnímanie rytmu, je prítomná vo všetkých žánroch modernej populárnej hudby, hoci rytmickú štruktúru možno vnímať aj analyticky v zmysle uvedomenia si konkrétnych štruktúr a vzťahov medzi prvkami, čo je spôsobené repetitívnosťou rytmického patternu. Pekná, zapamätateľná melódia, alebo zaujímavý zvuk, sú v populárnej hudbe na predoperačnej úrovni v podobe reakcií na vnímané podnety a vyvolávajú pocit uspokojenia a pod..

Mládež však najčastejšie v priebehu svojho ontogenetického vývoja prechádza od piesní v hudbe k zložitejším kompozíciám. Typický je prechod poslucháča a hudobníka od rockovej hudby k jazzu, pričom poslucháč neskôr objavuje vo svojom vlastnom procese poznania európsku hudbu.

Neustála prítomnosť senzomotorického účinku rytmu, senzomotorický účinok zvukovosti, jednoduchosť hu-

dobnej formy (najčastejšie malá piesňová forma), repetitívnosť, sú príčinou komunikatívnosti celej sféry modernej populárnej hudby. Práve túto komunikatívnosť je možné využiť pri axiologizácii a kreativizácii mládeže. Pri hľadani hlbších hodnôt v jaze, rocku, populárnej hudbe, je možné poukazovať na väzby s vyššími intelektuálnymi úrovňami v náročnejších rockových alebo jazzových štýloch. To samozrejme súvisí s úrovňou hudobného myslenia, logickými princípmi, ktoré sa uplatňujú v štýloch jazzu a rocku.

Najproblematickejšou oblasťou celej sféry modernej populárnej hudby je emocionalizácia, kde populárna hudba (najčastejšie rocková hudba a hitová produkcia pop music) využíva aj negatívne city, ktoré sa v hudbe prejavujú v estetických citoch poslucháčov – odpor, hnus, škaredosť, ale aj ako zvýšená expresivita afektov – zlosť, hnev, strach, agresivita (punk rock, trash metal, hard core). Treba tiež spomenúť, že vo vizualizácii modernej populárnej hudby (tvorba videoklipov) sa manipuluje s nižšími citmi – sexualitou, erotikou a násilím (brachiálna agresivita voči osobám a veciam).<sup>9</sup>

Väzba populárnej hudby na typ spirituality – okultná vlna (satanizmus – heavy metalové štýly, „biela“ mágia – gothic rock...) sa prejavuje pomocou symbolov v textoch, v obliekaní, démonikom imitovaní spevu diabla a pod.. Delikvencia mladistvých, alkohol, drogy, sex, neviazaná morálka sú dôsledky narušeného duchovného sveta mládeže. Často sa dávajú do súvislosti s populárnou hudbou (rap v černošskej kultúre, heavy metal v belošskej kultúre, trash metal, hard core, punk rock a pod.), pretože v histórii to boli práve osobnosti populárnej hudby, ktorých život bol presýtený týmito esenciami. Za symboly rock and rollového spôsobu života sa dodnes pokladajú alkohol, droga a sex, hoci je to v súčasnosti len súčasť dobrej propagácie a hudobníci samotní im neholdujú.

Obchod s duchovnými hodnotami, či už zasahuje do oblastí morálky, náboženstva, umenia, patrí medzi najvýnosnejšie a najproblematickejšie transakcie na konci 20. storočia. Škody napáchané na tomto poli sa len veľmi ťažko dokazujú. Otázka motivácie, axiologizácie a kreativizácie mládeže sa preto vo výchove a vzdelávaní v hudbe nemôže chápať násilne a mechanicky, ale ako plynulý prechod od negatívnych

citov k pozitívnym citom, resp. k potrebe pozitívnych vyšších citov pri vnímaní hudby (cesta od hitov pop music cez rock and roll, hard rock, art rock, prípadne folk, country and western, všetky štýly jazzu až k európskej hudbe), k poznávaniu vyšších typov spirituality prostredníctvom hudby – od okultizmu k monoteizmu (duchovná hudba, európske hudobné dedičstvo od počiatkov až po 19. storočie), k iným filozofickým a názorovým prúdom v hudbe (napr. hard rock a hnutie hippies, politické angažovanie sa rockových hudobníkov v benefičných vystúpeniach a pod.).

Kognitivizácia hudby v zmysle procesov analýzy, syntézy, abstrakcie musí prebiehať postupom od jednoduchého ku komplexnému, od pesničiek pop music, k zložitejším kompozíciám jazzu, art rocku, alebo európskej hudby.

Ak by totiž mladý človek mal rád dance floor a zostal by jeho vkus, hudobné poznanie, výrazovosť a emocionalita na tejto úrovni po celý život, bol by jeho duchovný svet veľmi ochudobnený o mnohé estetické a umelecké hodnoty. A pocit solidarity, spolupatričnosti, ktorý mu dávala identifikácia so subkultúrou v jeho teenagerskom veku vo väzbe na dance floor ako štýl, sa samozrejme postupom času vytratí ako nepotrebný. Tajomný, ale bohatý svet hudobného transcendentna zostane pre neho naveky uzatvorený. Platí to však aj naopak. Poslucháč, preferujúci výlučne poznanie, usľachtilosť a krásu v hudbe, zaváňa akademizmom, neprirodzenou štylizáciou, vyumelkovanosťou a nabubrelosťou, v ktorej sa uzatvára pred pochopením akýchkoľvek iných intelektuálnych úrovní v hudbe.

#### Poznámky:

1. vid' práce napr. Eggebrecht, H.H.: Funktionale Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft 1973, č. 1, kde hovorí o umelecky autonómnej rovine fungovania hudby, o esteticky autonómnom a umeleckom, ako i rôznych spoločenských významoch hudobného diela hovorí Dahlhaus, C.: Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol.5, 1974, No. 1, 11-26 pg.
2. Nad prehodnotením významu týchto pojmov sa zamýšľajú Hrušovský, I.: Reflexie o duchovnej hudbe 20. storočia. In: Slovenská hudba 1995, vol. XXI, No. 1, 20-38 pg., Malovec, P.: Sakrálne verzum profánne? In: Slovenská hudba 1995, vol. XXI, No. 1, 17-19 pg. Duchovné, transcendentálne, podvedomé, iracionálne má svoje miesto vo fenomenologickom koncepte výkladu hudobného diela. Napr. Mendoza, D.: Contemporary Sociological Theories and the Sociology of Mu-

sic. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. V, No. 2, 1974, 231-249 pg.

3. Zelina, M.: Stratégie a metódy rozvoja osobnosti dieťaťa. Iris, Bratislava 1996, s. 23, ďalej vid' práce Průcha, J., Walterová, E., Mareš, J.: Pedagogický slovník. Portál, Praha 1995, Praha, Gavora, P., Mareš, J.: Anglicko-slovenský pedagogický slovník, Iris, Bratislava 1998, Vašek, Š.: Špeciálna pedagogika. Sapientia, Bratislava 1996
4. subkultúra – ide o podsystem v rámci kultúry, ktorý je charakteristický znakmi deviancie, symbolov, alternativity, života v komunitách, identifikáciou s typmi správania sa, vkusovou normou, preferenciou štýlov v populárnej hudbe a pod. Napr. Grossberg, L.: Is There Rock After Punk. In: Critical Studies in Mass Communication. Vol. 3, No. 1, 1986, 11-123 pg., Epstein, J.S., Pratto, D., J., Skipper, J.K. Jr.: Teenagers, Behavioral Problems, and Preferences for Heavy Metal, and Rap Music: A Case Study of a Southern Middle School. In: Deviant Behavior, 1990, No. 11, 381-394 pg.
5. Nová duchovná pieseň – typ duchovnej hudby inšpirovanej okruhom modernej populárnej hudby (blues, jazz, rock, pop music, country and western, folk). Nová duchovná pieseň je značne rôznorodá, medzi konkrétne druhy patrí spirituál, gospel song, white metal, európsky sacropop a i.). Do liturgie sa dostáva po roku 1962. podrobnejšie vid' prácu Kajánová, Y.: Nová duchovná pieseň na Slovensku. In: Adoramus te. 1999, roč. II, č. 2, č. 3, č. 4, s. 32-34, 2000, roč. III, č. 1, s. 29-31
6. Podľa Ivana Poledňáka má jazz v type nonartificialnej hudby osobitné miesto, pretože prejavuje „tendenciu k synkretizmu s prejavmi folklórnymi i artificialnými a je v úlohe akéhosi tvorivého laboratória pre celý hudobný rod populárnej hudby.“ Matzner, A., Poledňák, I., Wasserberger, I.: Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. I., Supraphon, Praha 1983, s. 168, Poledňák, I.: K otázce specificnosti jazzu. In: Hudební věda 1969, č. 4
7. vid' práce Lábska, Y.: Improvizácia a jej rôzne podoby v jaze a rocku. In: Slovenská hudba, roč. XX, 1994, č. 2, s. 297-322. Kajánová, Y.: Rytmičké archetypy v jaze a rocku ako kultúrny prejav negujúci „národné“ a smerujúci k „univerzálnemu“. In: Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe. ASCO, Bratislava 1998, 135-142
8. Piagetova teória úrovní intelektuálneho rozvoja umožňuje vytvoriť prechody na vyššie kvalitatívne úrovne hudobného vnímania. Podľa Piaget, J.: The Moral Judgment of the Child. Harcourt Brace, New York 1932. Zelina, M.: Stratégie a metódy rozvoja osobnosti dieťaťa. Iris, Bratislava 1996, s. 42
9. Vašek, Š. a kol.: Špeciálna pedagogika. Terminologický a výkladový slovník. SPN, Bratislava 1995, s. 11

#### Resumé:

Pri otváraní sa svetu, dospievaní, hľadaní duchovných hodnôt v hudobnej sfére zohráva dôležitú úlohu potreba identifikácie s ostatnými rovesníkmi. V procese socializácie, vytvárania si medziľudských vzťahov je vecou pres-



tíže medzi mladými ľuďmi, aby poznali hity pop music, boli čo najlepšie o nich informovaní, daná mládežnícka subkultúra a priori nesmie odmietnuť postoje svojho rovesníka, pretože ich považuje za nemoderné. Pri výbere žánrov a štýlov v oblasti modernej populárnej hudby sa mládež často správa inštinktívne, iracionálne, ale mnohé z tejto voľby je vysvetliteľné sociálnymi, emocionálnymi faktormi. Z hľadiska výberu žánrov a druhov vo sfére nonartificialnej hudby, vytvárania vkusu, formovania osob-

nosti, je najvhodnejšia jazzová hudba, pretože sa nachádza na rozhraní medzi „umením“ a „neumením“. V hudbe sú obsiahnuté princípy, zákony, ktoré majú svoju vnútornú logiku. Pochopenie logických štruktúr a vzťahov pomáha intelektuálnemu rozvoju mládeže – rozvoj vnímania od jednoduchého ku komplexnému. V modernej populárnej hudbe sa veľmi často pracuje na senzomotorickej úrovni, resp. táto úroveň je prepojená s vyššími úrovňami intelektuálneho rozvoja do tej miery, do akej je

úroveň obsiahnutá v hierarchizácii žánrových a štýlových okruhov v modernej populárnej hudbe – napr. senzomotorika rytmu vo všetkých druhoch, predoperačná úroveň v podobe reakcií na peknú zapamätateľnú melódiu v hitoch pop music a pod. Najproblematickejšou oblasťou celej sféry modernej populárnej hudby je emocionalizácia, kde populárna hudba využíva aj negatívne city – (agresivita, hnus, odpor, sexualita).

## Anketa, alebo ako vidia gospelové festivaly a dianie okolo návštevníci festivalu Verím Pane 2001

V rámci festivalu Verím Pane 2001 v Námestove sme sa prostredníctvom pohľadníc s anketovými lístkami pýtali jeho účastníkov na samotný festival i na to, ako vnímajú dianie na slovenskej gospelovej scéne. Výsledky ankety prezentujeme v tabuľkách s absolútnymi číslami i s vyjadrením v percentách.

*Pozn. 1. Nakoľko vzorka nedosiahla pre relevantnosť štatistických údajov potrebných min. 1000 respondentov, predpokladáme aj štatistickú odchýlku min. 5% - preto všetky parametre, ktoré nedosiahli aspoň 5% možno brať len ako veľmi orientačné.*

*Pozn. 2. Slovo „gospel“ budeme používať v rozšírenom význame, teda nie ako označenie hudobného žánru, ale ako pomenovanie kresťanský orientovanej hudby rôznych žánrov.*

Anketové lístky odovzdalo celkovo 654 respondentov, z toho:

dievčat	419	čo je v %	64,07
chlapcov	235	čo je v %	35,93

Z tých, čo odovzdali vyplnené anketové lístky, bolo:

divákov	541	čo je v %	82,72
účinkujúcich	99	čo je v %	15,14
náhodných okoloidúcich	12	čo je v %	1,83

Veková štruktúra respondentov, ktorí odovzdali vyplnené anketové lístky (pre šetrenie miestom iba od 1 % nahor):

18 rokov	79	čo je v %	12,08
16 rokov	61	čo je v %	9,33
22 rokov	56	čo je v %	8,56
17 rokov	55	čo je v %	8,41
20 rokov	53	čo je v %	8,10
21 rokov	52	čo je v %	7,95
19 rokov	41	čo je v %	6,27
15 rokov	37	čo je v %	5,66
23 rokov	31	čo je v %	4,74

24 rokov	25	čo je v %	3,82
14 rokov	22	čo je v %	3,36
25 rokov	19	čo je v %	2,91
11 rokov	15	čo je v %	2,29
13 rokov	15	čo je v %	2,29
26 rokov	12	čo je v %	1,83
12 rokov	11	čo je v %	1,68
10 rokov	10	čo je v %	1,53

Tabuľka v podstate hovorí o tom, že festivalu Verím Pane 2001 sa zúčastnili hlavne mladí ľudia vo veku od 10 do 26 rokov. Z celkového počtu respondentov je ich 90,8 %. Najväčšie zastúpenie majú mladí ľudia vo veku od 15 do 21 rokov – celkovo 59,2 %. To zodpovedá charakteru i dramaturgii festivalu.

Na otázku: „Odkiaľ si sa dozvedel o festivale Verím Pane?“ odpovedali respondenti nasledovne:

od známeho	392	čo je v %	59,94
z plagátu	108	čo je v %	16,51
v kostole	43	čo je v %	6,57
z Rádia Lumen	29	čo je v %	4,43
z časopisu	23	čo je v %	3,52
z Katolíckych novín	21	čo je v %	3,21
som účinkujúci	19	čo je v %	2,91
z relácie Poltón	11	čo je v %	1,68
z Internetu	8	čo je v %	1,22
na púti Muráň-Levoča	6	čo je v %	0,92
bol som účinkujúci	3	čo je v %	0,46
od účinkujúcich	2	čo je v %	0,31
z časopisu Posol	1	čo je v %	0,15

Odpoveď na otázku: „Koľký krát si na festivale Verím Pane?“ nás trochu zarazila:

1. krát	225	čo je v %	34,40
2. krát	151	čo je v %	23,09
3. krát	133	čo je v %	20,34
4. krát	82	čo je v %	12,54
5. krát	17	čo je v %	2,60
6. krát	16	čo je v %	2,45
7. krát	15	čo je v %	2,29
10. krát	9	čo je v %	1,38
8. krát	3	čo je v %	0,46
9. krát	2	čo je v %	0,31

Predpokladali sme, že na festival Verím Pane sa ľudia vracajú vo väčšej miere, než ako ukazujú výsledky ankety. Až 34,40 % respondentov uviedlo, že festival v roku 2001 je pre nich vôbec prvým festivalom Verím Pane, ktorý navštívili.

Viditeľný pokles medzi účastníkmi zúčastnenými po 4. krát a po 5. krát je pravdepodobne vysvetliteľný faktom, že ide o obdobie, v ktorom mal festival ročnú pauzu (v roku 1997 sa nekonal) a presúval sa z Považskej Bystrice do Námestova.

Na otázku: „Čo sa Ti na festivale Verím Pane najviac páči?“ mohli respondenti odpovedať v podstate čokoľvek:

festivalko	271	čo je v %	41,44
samotné koncerty	162	čo je v %	24,77
všetci	115	čo je v %	17,58
celková atmosféra	94	čo je v %	14,37
muzikál Sen o ruži	47	čo je v %	7,19
celý festival	44	čo je v %	6,73
chvály Braňo Letko	36	čo je v %	5,50
chvály Rišo Čanaky	36	čo je v %	5,50
tvorivé dielne	35	čo je v %	5,35
konkrétna hudobná skupina	33	čo je v %	5,05
Orava	28	čo je v %	4,28
duchovná obnova	26	čo je v %	3,98
Juraj Drobny	20	čo je v %	3,06
sväté omše	18	čo je v %	2,75
prítomnosť Ježiša	10	čo je v %	1,53
Taizé	8	čo je v %	1,22
stanovanie	5	čo je v %	0,76
zvukári	4	čo je v %	0,61
moderátor	3	čo je v %	0,46

Odpovede však potvrdzujú, že festivalu sa darí naplniť svoj cieľ: byť akýmsi rodinným stretnutím gospelových muzikantov a priaznivcov gospelovej hudby.

*Pozn. Festivalko – maskot festivalu: dve dievčatá v pestrých kostýmoch, starajúce sa o predaj festivalových pohľadníc a o anketové lístky.*

Aj otázka: „Čo sa Ti na festivale Verím Pane najviac nepáči?“ ponúka široké spektrum možných odpovedí:

počasie	288	čo je v %	44,04
stravovanie	11	čo je v %	1,68
organizácia	10	čo je v %	1,53
nejasný registračný poplatok	10	čo je v %	1,38
prekrývanie akcií	9	čo je v %	1,22
chýbal program	8	čo je v %	1,22
ubytovanie	8	čo je v %	1,07
nedodržiavanie nočného klľudu	7	čo je v %	0,92
málo divákov	6	čo je v %	0,92
tvrdá zem	6	čo je v %	0,76
označenie	5	čo je v %	0,61
opilci	4	čo je v %	0,46
dĺhhe nazvučovanie	3	čo je v %	0,46
sprchy	3	čo je v %	0,36
cestovanie	2	čo je v %	0,31
dramaturgia	2	čo je v %	0,31
hudba	2	čo je v %	0,31
spolupráca s Pánom vo všetkom	1	čo je v %	0,15
túto rubriku vyplnilo	385	čo je v %	58,87

Potešiteľné je, že 41,13 % respondentov tento bod ankety vynechalo – čiže nevedeli nájsť nič čo by sa im na festivale nepáčilo. Tým, čo tento bod vyplnili, prekážalo hlavne počasie (44,04 %), čo je faktor, ktorý usporiadatelia nemôžu ovplyvniť. Všetky ostatné výhrady, ktoré sa v ankete objavili, sú štatisticky zanedbateľné (pod 2 %).

V ankete sme sa pýtali respondentov, či navštevujú aj iné gospelové festivaly. Odpovede sú v nasledujúcej tabuľke:

Lumen	174	čo je v %	26,61
Spievame Márii	104	čo je v %	15,90
Šanca pre lásku	83	čo je v %	12,69
Spievajme Pánovi	58	čo je v %	8,87
CampFest	24	čo je v %	3,67
Rozhanovce	18	čo je v %	2,75
Zvelebujte Pána	18	čo je v %	2,75
Most	16	čo je v %	2,45
Festival sacrálného umenia KE	15	čo je v %	2,29
Festa	12	čo je v %	1,83
Aleluja	11	čo je v %	1,68
Samorasty	9	čo je v %	1,38
Šťastný deň	9	čo je v %	1,38
Doľany	8	čo je v %	1,22
Gospel party	7	čo je v %	1,07
New Sacrosong	7	čo je v %	1,07
Mladí mladým	4	čo je v %	0,61
Svetielko	2	čo je v %	0,31
Šaštín – púť	1	čo je v %	0,15
Všetko čo dýcha nech chváli Pána	1	čo je v %	0,15
túto rubriku vyplnilo	581	čo je v %	88,84

Anketa v podstate potvrdila predpokladaný fakt, že najznámejším gospelovým festivalom na Slovensku je trnavský Lumen. Bolo na ňom až 26,61 % z účastníkov festivalu Verím Pane 2001. Festivaly Spievame Márii – 15,9 % - (Trstena) a Spievajme Pánovi – 8,87 % - (Ružomberok) majú vyššie percentuálne zastúpenie pravdepodobne aj vďaka tomu, že sa konajú v relatívnej blízkosti Námestova. Festival Šanca pre lásku – 12,69 % - je zase putovným celoslovenským prázdninovým festivalom, pozostávajúcím z 10 samostatných koncertov v rôznych mestách Slovenska a preto má širší záber.

Zaujímalo nás aj to, ktoré z mediálnych aktivít o gospelovej hudbe sledujú návštevníci festivalu Verím Pane. Tu sú výsledky:

Poltón STV (LUX communication)	461
Gospelparáda rádia Lumen	189
Poltón tip STV (LUX communication)	107
Frekvencia M SRo	77
Tón – časopis ČR	34
Adoramus Te – časopis o duchovnej hudbe	21
GosAmKa – internetová demo-hitparáda	11

*Pozn. 1. Údaje nie je možné vyjadriť v %, lebo respondenti mohli označiť i všetkých sedem ponúknutých možností)*

*Pozn. 2. Respondenti pravdepodobne nerozlišovali medzi reláciami Poltón a Poltón tip*

Odpoveď na otázku: „Prídeš na festival Verím Pane aj na budúce?“ je síce pre nás, usporiadateľov potešujúca, no šta-



tistika z tabuľky „Koľký krát si na festivale Verím Pane?“ napovedá, že to reálne asi nebude a že percento tých ktorý prídu do Námestova na festival Verím Pane opakovane, bude nižšie:

Áno	590	čo je v %	90,21
Nie	4	čo je v %	0,61
Možno	55	čo je v %	8,41

A na záver pre zaujímavosť uvádzame tabuľku, v ktorej sú spracované výsledky anketovej otázky: „Ktorá je Tvoja obľúbená gospelová skupina?“:

Credo	141	čo je v %	21,56
Kompromis	46	čo je v %	7,03
Kapucíni	41	čo je v %	6,27
Jerichove trúby	38	čo je v %	5,81
Mimicry	38	čo je v %	5,81
Atlanta	36	čo je v %	5,50
Heaven's shore	36	čo je v %	5,50
Richard Čanaky	33	čo je v %	5,05
3. deň	31	čo je v %	4,74
Kéfas	29	čo je v %	4,43
Metelica	22	čo je v %	3,36
April Quintet	20	čo je v %	3,06

Jocara	18	čo je v %	2,75
Three Crossis	16	čo je v %	2,45
Timothy	15	čo je v %	2,29
Nynot	14	čo je v %	2,14
Ichthys	13	čo je v %	1,99
Juventus	11	čo je v %	1,68
Lamač	11	čo je v %	1,68
Sihar	8	čo je v %	1,22
Sába	8	čo je v %	1,22
B.F.O.	7	čo je v %	1,07

Mária Podhradská, Adriel, Tiramisu, BOSK, Delirious5, pater Gabriel, Ram Adonai, Boanerges, Attention, Sféra, Antónia, Alfa, The Lord's Band, Dominik, Eden, Eva Henychová, Melódia, Lietavanka, Continental singers, Oboroh, Normal Generation, Meriment, Procesor, Silent, A'ccapela a Jana Daňová nedosiahli ani 1%.

Na výsledkoch tejto tabuľky sa asi najviac podpísala štatistická odchýlka (odhadom min. 5 %), ktorú sme spomínali v úvode. Pravdepodobne práve preto prináša (pre človeka orientujúceho sa na slovenskej gospelovej scéne) zarážajúce údaje v miestach od 5 % nižšie.

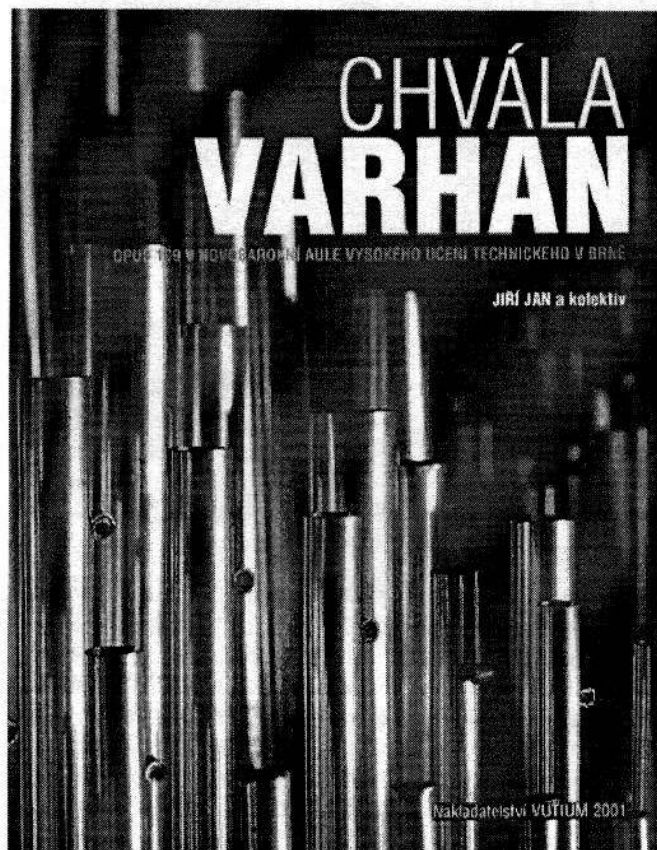
ThLic. Juraj Drobný

## CHVÁLA VARHAN

Jiří Jan a kolektiv

Nakladatelství VUTIUM, Brno 2001

ISBN 80-214-1858-3



V poslednej dobe zaznamenávame sporadické vydávanie tejto literatúry týkajúcej sa novostavieb organov aj v krajinách bývalého východného bloku. V susednej Českej republike sa podľa vzoru západu objavila publikácia, ktorá predstavuje novovzniknutý organ na Vysokom technickom učení v Brne.

Zaujímavé je však, že zatiaľ v publikáciách vydaných ku vzniku organa v západných krajinách nájdeme meno firmy in PLENO TITULO hneď na obale. Po názve firmy varhan na VUT musíme v knihe priam pátrať. Isteže, v prípadoch, keď náklad a vydanie hradí firma, je to samozrejmé. Ale aj v tomto prípade je pre čitateľa meno tvorca nástroja dosť dôležitý fakt. Tento údaj sa však dozvieme až na str. 37 za menom autora článku *Stavba varhan VUT z pohľadu varhanára* Jaromíra Votavu, vedúceho firmy VARHANY Brno, s. r. o.

Publikácia obsahuje okrem podrobného popisu nástroja články odborného zamerania na všeobecné organárstvo a akustiku (B. Plánský, J. Jan), históriu organa (J. Sehnal, A. Veselá) ako aj filozofické a estetické úvahy o využití a významu organa v priestore patriacom vzdelávacej inštitúcii, a propos, technického zamerania. Prílohou publikácie je CD nahrávka z koncertu Prof. Aleny Veselé, ktorá okrem uvedených skladieb G. Frescobaldiho a J. S. Bacha obsahuje aj zvukové ukážky jednotlivých registrov.

Dvojmanuálový 13-registrový mechanický nástroj v obnovennej neobarokovej kaplnke, teraz aule „Vysokého technického učení v Brně“ našiel široké uplatnenie nielen v živote školy (promócie, inaugurácie etc.), ale obohacuje aj kultúrny život mesta. V čase, keď sa v mnohých našich chrámoch, obradných sieňach a na viacerých hudobných učilištiach uspokojujeme (aj keď nie vždy dobrovoľne) používaníu digitálnych inštrumentov, prípadne uplatňujeme reprodukovánú hudbu, je pre nás počín aktérov stavby organa na „VUT v Brně“ svetlým príkladom!

Stanislav Šurin

## Yalské štúdie o sakrálnnej hudbe

(Zborník Inštitútu pre sakrálnu hudbu Univerzity Yale, Editor: K. Rodgers)

Konkrétnymi i všeobecnejšími problémami sakrálnnej hudby sa zaoberá najnovší zborník Inštitútu pre sakrálnu hudbu Univerzity Yale v New Haven (Connecticut, USA). Jeho príspevky zasahujú do problematiky historického výskumu, interpretácie, otázky štýlu, pedagogiky a v neposlednom rade praktického uplatnenia cirkevných hudobníkov.

Margot E. Fassler – riaditeľka Inštitútu – sa vo svojom príspevku zaoberá psalmódiou a jej vplyvom na kantorov v stredoveku. Starý model spomína ako príklad pre použitie v modernej praxi.

Profesor organovej a hudobnej teórie na Nebraskej univerzite v Lincolne Quentin Faulkner nastoľuje určitú vzdelávaciu antitézou vyplývajúcu z informácie v kontrapozícii s formáciou cirkevných hudobníkov.

Článok riaditeľa Teologického seminára v Grand Rapids, Michigan, Johna D. Witvlieta, hovorí o školení cirkevných hudobníkov ako pastorálnych liturgistov.

Praktický obsah má príspevok profesora na Royal Academy of Music Patricia Russilla s názvom *Cirkevný hudobník zajtrajška: remeselník alebo umelec?* Praktický aspekt článku rozširuje pohľad na školu typu anglického konzervatória.

Asistentka hudby na Bostonskej teologickej univerzite Linda Clark píše o školení hudobníkov v lokálnych kostoloch.

Calvin M. Johansson – profesor hudby na Evanjelickom kolégiu v Springfiede, Missouri – sa zaoberá dôležitou

ťou teologického a filozofického vzdelania pre cirkevných hudobníkov.

Edward Foley, kapucín, profesor liturgie a hudby na Katolíckej teologickej únii v Chicagu, píše o vhodnej metóde pre vzdelávanie cirkevných hudobníkov.

Zakladateľ oddelenia cirkevnej hudby na Hudobnej akadémii v Budapešti L. Dobsay hovorí taktiež o potrebe filozofického školenia v rámci cirkevno-hudobného vzdelávania.

Profesor teológie na Emory univerzite Dan Saliers píše o liturgii v súvislosti s morálnou imagináciou a televíznou kultúrou.

Odborné i aktuálne problémy, ktorými sa zaoberá zborník Yalskej univerzity zaujmú určite každého, kto má s cirkevnou hudbou do činenia ako organizátor i interpret.

Mario Sedlár

## Organ katedrály v Grazi / The Organ of the Cathedral in Graz, CD

Stanislav Šurin – organ

Slovar music Bratislava, 2002

Bratislava 2001

ISBN 80-968642-4-6

Zvuková technika ponúka nepreberné množstvo divov. Jedným z nich je možnosť ponúknuť organovú hudbu na reprezentačnom nástroji inonárodných kultúr. V tomto prípade je to nástroj, ktorý v roku 1978 postavila firma Johannes Klais Orgelbau z Bonnu.

Prospekt s použitím častí pôvodného barokového organa a dekoračných častí sochára Víta Königera vytvoril miestny architekt Jörk Mayer. O trompetériu bol organ rozšírený v roku 1998. Graz je síce pre Slovensko excentrickejší ako Viedeň, ale ako žiarivá stálica prezentujúca duchovnú hudbu a organové umenie na reprezentačnej úrovni nemenej inšpirujúca. Spomínaný projekt je nemysliteľný bez osobnosti Prof. Dr. Hansa Trummera, ktorý je nesmierne prajný slovenským ambíciám v tejto oblasti. Mladý umelec Stanislav Šurin, absolvent odboru cirkevnej hudby na VŠMU z organovej triedy profesora Ivana Sokola sa rozhodol prostredníctvom svojej prvej CD-nahrávky ponúknuť poslucháčovi reprezentačný výber z tvorby Johanna Gottfrieda Walthera, Johanna Sebastiana Bacha, Leoša Janáčka a Alexandra Guilmanta.

Impozantný vstup predstavuje svieže Concerto h-moll od J. G. Walthera. Svieža elegancia a ponúknutá bohatá terasová dynamika nástroja umocňujú náladové bohatstvo a evokujú čaro vianočného času. Pokojný, hlboký duchovný ponor prináša dialóg najväčšieho organového svätca (bez oficiálneho kanonizovania) – J. S. Bacha s Ježišom v chorálovej predohre „Liebster Jesu, wir sind hier“. Osudové ostináto Bachovej fúgy g mol po úvodnej Fantázii pripravujú piedestál monumentality. A na tú skutočne organ vystúpi v interpretácii roman-



tickej Prvej sonáty, op. 42 pre veľký organ slávneho francúzskeho virtuóza Alexandra Guilmanta. Veľkolepé pedálové sólo a hudobne bohatá reč autora, ktorého sme sa nevedeli na Slovensku dočkať, prišla konečne k slovu. Mladý umelec ju slovenskému publiku ponúkol s úspechom aj vo verzii pre organ a orchester v Slovenskej filharmónii pod taktovkou Ondreja Lenárda v rámci abonentných koncertov v koncertnej sezóne 2000/2001.

Ján Schultz



**Milan Kolena**

## Súčasný smery v interpretácii gregoriánskeho chorálu,

Bratislava 2001

ISBN 80-968642-4-6

S veľkou radosťou a očakávaním som sa dostal k prvej „lastovičke“ – knihe zaoberajúcej sa oblasťou gregoriánskeho chorálu, ktorá vyšla z pera Mgr. art Milana Kolenu vo vydavateľstve Lúč. Je nevyhnutné si uvedomiť, že táto kniha je prvou publikáciou po roku 1989, ktorá sa samostatne venuje gregoriánskemu chorálu, jeho problematike a súčasným vedeckým poznatkom. Prvýkrát na Slovensku (po roku 1989) túto problematiku (interpretáciu neumatických znakov) predstavil P. Johannes Berchmans Göschl OSB v rámci trojdňového seminára v novembri 1993 vo františkánskom kláštore v Bratislave. Neskôr sa v Bratislave vytvorila skupina nadšencov, ktorí pokračovali v štúdiách nadväzujúcich na tento seminár u P. Georga Béresa, ktorý niekoľko rokov chodieval vyučovať do Bratislavy z blízkej Viedne. Nezávisle od tejto skupiny sa touto problematikou zaoberala aj Schola Cantorum na Spišskej Kapitule, ktorej dirigenti a niektorí členovia absolvovali niekoľko seminárov v premonštrátskom opátstve Geras (Rakúsko) u Mag. Ingrunn Fußenegger, Mag. Thomasa Holmesa, jeden trojdňový seminár P. Georga Beresa s celou Scholou Cantorum na Sp. Kapitule a neskôr súkromné hodiny u Univ. Docenta Xavera Kainzbauera vo Viedni. Ovocím týchto štúdií (hlavne spomenutých seminárov) bolo vydanie prvých dvoch zvukových záznamov (kaziet) gregoriánskeho chorálu na Slovensku po roku 1989. Danej problematike sa v písomnej podobe venovali iba články v časopise Adoremus, resp. Adoremus Te, resp. čiastočné práce ohľadom neumatickej notácie a slovenských neumatických kódexov uverejnil PhDr. Richard Rybarič CSc, ale v konkrétnej knižnej forme (týkajúcej sa poznatkov z gregoriánskej semiológie a paleografie) je táto kniha prvá.

Je treba nevyhnutne dodať, že autor nemal jednoduchú úlohu. Gregoriánska semiológia a paleografia sa začala rozvíjať po roku 1954, (po prevratnej prednáške s názvom: „L'interpretation traditionnelle du chant grégorien“ P. Eugéné

Cardina OSB – „otca“ týchto vied) po II. kongrese katolíckej cirkevnej hudby vo Viedni a keďže vtedajší režim bývalého Československa neumožňoval osobám zaoberajúcim sa touto problematikou vycestovať (napr. Jozefovi Šátekovi - dlhoročnému profesorovi liturgického spevu na CMBF UK v Bratislave), vývoj v oblasti gregoriánskeho chorálu na Slovensku ustrnul. Nevyvíjala sa ani terminológia so svojimi výrazmi, ktorá však do dnešnej doby nie je v Európe jednotná. Odborné termíny musel autor prebrať, alebo nájsť slovenské ekvivalenty. Tejto úlohy sa ale zhostil pomerne dobre. Kniha je prezentáciou aj novej slovenskej terminológie v oblasti gregoriánskeho chorálu a je dôkazom, že autor danú problematiku zvládol. Zároveň je aj dôkazom, že autor zvládol konkrétnu problematiku gregoriánskej semiológie a paleografie.

Ak sa však zamyslíme nad názvom celej knihy, udrie nám do očí gramatický plurál slov „súčasný smery“. Dodnes vládne rôznorodosť v interpretácii gregoriánskeho chorálu, ale táto rôznorodosť sa zlučuje do dvoch hlavných smerov, ktorými sú tzv. „*traditio vivante*“ a „*traditio legitime*“.

Žijúca tradícia „*traditio vivante*“ sa dnes prezentuje spevom kvadratickej notácie a spevom podľa umeleckých poznatkov dirigentov svetských alebo cirkevných zborov, resp. spevom vo väčšine kláštorov, seminárov, kapítul či spoločenstiev katolíckej cirkvi, kde nie sú známe poznatky gregoriánskej semiológie, resp. sa popierajú (napr. Poľsko). Naopak všade, kde sa objavuje snaha po reforme, kde sa ponajprv dirigenti a potom celé telesá snažia spoznať a verne interpretovať gregoriánsky chorál, ide o legitímnu tradíciu „*traditio legitime*“ (napr. nemecké benediktínske kláštory Münsterschwarzach, St. Ottilien, schóly z Verony a Milána, Budapešti atď.). Jedným zo smerov „*traditio vivante*“ je aj hľadanie, resp. prezentácia tzv. „národného“ chorálu, ktorý sa blíži k prvkom nacionalizmu a jeho predstaviteľom je prof. Dobsai

z Budapeštianskej akadémie vied. Iným je hľadanie „zlatej“ strednej cesty (medzi spevom kvadratickej a neumatickej notácie), ktorá je prezentovaná francúzskej provenienciou, u nás je to možné počuť na CD nahrávkach súboru Schola Gregoriana Pragensis. Týmto súčasným smerom, odhliadnúc od problematiky prezentácie ambroziánskeho a aj mozarabského chorálu, problematiky interpretácie hymnov, sekvencií a trófov sa autor vôbec nevenuje, preto je možné povedať, že názov práce nezodpovedá jej obsahu.

Jedným z ďalších nedostatkov tejto práce je chýbajúci zoznam použitej literatúry. Z bežného prelistovania je možné zistiť, že sa autor opiera iba o dve, respektíve tri diela. Ide o „*Einführung in die Interpretation des gregorianischen Chorals*“ od Luigiho Agustoniho a Johannesa Berchmansa Göschla a prvý zväzok „*Beiträge zur Gregorianik*“, v ktorom sú články: „*Die gregorianische Semiologie*“ od Eugéné Cardina a „*Der gegenwärtige Stand der Semiologischen Forschung*“ od J. B. Göschla. Je nedostatočné, že autor použil iba dve, respektíve tri diela, ktoré vyšli v rokoch 1987/92 (*Einführung*), resp. 1985 (*Beiträge*). Okrem toho totiž vyšiel v roku 2002 už 30. zväzok zborníka „*Beiträge zur Gregorianik*“, v roku 1994 zasa štandardné dielo L. Agustoniho v diele Hansa Muscha: „*Musik im Gottesdienst*“ s názvom „*Gregorianischer Choral*“ (5. obnovené vyd. 1994, I. zv. str. 201-335).

Z terminologického hľadiska nie je možné obísť systémovú nejednotnosť použitia latinských slov v slovenčine. Autor používa v slove „*liquescentia*“ slovenský prepis *likvescentia*, ale v použití písmena *e*, používa už latinský názov „*equaliter*“. Takisto nie je jasný gramatický rod latinského slova „*finalis*“, ktorý autor v priebehu troch odsekov mení z mužského, resp. stredného na ženský (str. 27). Nie je ani jasné, prečo autor používa názov „*beneventská*“ notácia, keď nasledujúci názov kódexu používa v taliančine ako „*Benevento*“, aj keď odborná literatúra túto skupinu kódexov zaznačuje ako kódexy skupiny „*Benevent*“. Zaujímavý je aj preklad gréckeho slova „*logos*“, ktorý autor prekladá ako dôvod, pričom

sa toto slovo prekladá významovo ako „slovo“ (úvod – str. 5).

Čo sa týka obsahu práce, je len veľmi ťažké autorovi niečo vytknúť. Už len pri zbežnom listovaní a prečítaní si obsahu originálneho diela v nemeckom jazyku *Einführung in die Interpretation des gregorianisches Chorals* je však zrejmé, že autor sa pridrižiava štruktúry tejto knihy a nepreberá iba hudobné príklady a tabuľky, ako o tom informuje na strane 15, ale okrem niektorých citácií aj doslovné pasáže tohto diela. Možno povedať, že z obsahovej stránky je táto práca z 90 – 95 % preložená a vybraný kompilát trojväzkového diela *Einführung in die Interpretation des gregorianisches Chorals*, v ktorom chýba autorizačné povolenie vydavateľstva a autorov. Z vyššie uvedeného vyplýva, že osobný prínos autora je vágny. Jeho samostatnou prácou v tejto práci je úvod, zoznam skratiek, špecifikácia slovenskej terminológie a záver. Autorovi tohto príspevku nie je jasné, ako sa s týmto faktom vysporiadali recenzenti tejto práce, keďže táto práca prešla trojnásobnou recenziou. Jedným z vysvetlení môže byť neznalosť originálneho diela, resp. neznalosť cudzieho jazyka, v tomto prípade nemeckého, resp. francúzskeho (dielo *Einführung in die Interpretation des gregorianisches Chorals* bolo preložené aj do francúzskeho jazyka).

Napriek týmto kritickým slovám je ale nevyhnutné opätovne zdôrazniť, že je pre slovenskú hudobnú a cirkevnú verejnosť dobré, že táto publikácia, žiaľ len ako dobre preložený kompilát, vyšla. Je potrebné dúfať, že autori budúcich prác na poli gregoriánskeho chorálu prinesú aj osobný prínos, vedomosti, štúdie, resp. skúsenosti s týmto jedinečným spevom katolíckej cirkvi.

P. Ambróz Martin Štrbák O. Praem.

## MUSICA SACRA

Časopis pre katolícku chrámovú hudbu,  
ročník 122, č. 2, marec – apríl, 2002  
Bratislava 2001  
ISBN 80-968642-4-6

„Sluch na srdci človeka našich dní“, pod týmto titulom sa uverejňuje rozhovor *Stefana Klöcknera* so svätiacim biskupom *Helmutom Bauerom*, predsedom pracovnej skupiny *Hudba v bohoslužbe*. Zmieňuje sa o kladoch i

## Sv. omša v priamom prenose

17. februára 2002

Miesto: Kňazský seminár v Badíne

Chcel by som si ako poslucháč želať čo najviac takých slávení, aké pripravili všetci kompetentní na prvú pôstnu nedeľu 2002. Hlavný celebrant (mons. V. Nepšinský – rektor seminára) spolu s koncelebrantami a liturgickými hudobníkmi (Gregor – organ, Masný – vedenie zboru) veľmi precízne umožnili prostredníctvom organa, chorálneho zborového spevu, prednesu žalmu a kolektívneho spevu zmysluplne precitovať spiritualitu nového obdobia cirkevného roka – začiatku veľkého pôstu. A spôsob akým prezentovali náš nádherný JKS bol vzorným dramaturgickým činom. Ukázal tú dynamickejšiu (príťažlivejšiu) tvár kresťanstva, že my totiž nie sme iba strážcami múzea. Poklady CANTUS CATHOLICI (JKS 143, 515) sa naozaj zaskveli vo vzornej interpretácii. Bolo ich len treba „vyniesť na návršie, postaviť na svietnik“ bez tradičných klišé, že to ľudia nepoznajú.

Na prvú pôstnu nedeľu bola potrebná zmena zmýšľania. Imponoval prejav zboru seminaristov SCHOLA CANTORUM. Hneď úvodné Kyrie eleison predniesli bez sprievodu nástroja tradične v gregoriánskom duchu. Organový sprievod odpovede zhromaždenia nadobudol už inú dimenziu. Duchaplné bolo riešenie prosieb kombinovaním čítania a odpovede spevom. Udržovalo patričnú dynamiku. Podobne jednoznačne si schóla počínala aj pri prednese samostatného spevu na obetovanie striedaného rezponzóriom ľudu i pri speve na prijímanie (Láskavý Otče ujmi sa). Podanie žalmu poskytlo poslucháčovi citlivý chorálny prednes. Z aspektu pôstu by som si dovoľil označiť ho za vzorový – dotýkal sa samotnej podstaty. Čistota tohoto spevu bola umocnená

mlčiacim organom. Skutočne sme počuli organ v pôste. Decentne ustúpil do pozadia. Zostal síce tam, ale viac meditoval – pretože aj pomlčky sú hudba. Najmä pri tradičnom dialógu pred prefáciou, podobne ako aj pri pozdrave nechal vyniknúť pôvab unisono spievajúceho spoločenstva. Aké radostné je konštatovanie, že pre tých, ktorí pripravujú liturgické slávenia v Badíne, je *directorium* taká závažná konštanta. Kiež by budúci absolventi seminára prinášali takúto hudobnú metanoiú na svoje budúce pôsobiská! Keď zaintonoval zbor priamo Verím so sprievodom organa počuli sme pôvodný liturgický výtvar, ktorý na rozdiel od tradične uplatňovaného LS I 613 čítený viac tonálne v dur. Aj hudobné riešenie Modlitby Pána (LS I, 635) s mozarabským nápevom odhalilo živé hudobné prúdenie v kňazskej speváckej výchove. Spomínaný prenos sv. omše ukázal, že ak do jeho prípravy vstupujú zdatní hudobníci s patričnou mierou spirituality a s hlbokým, zmysluplným dramaturgickým zámerom, nemôže byť o výsledku pochyb. Veď ponúknuť vlastnú hudobnú hrivnu na oslavu Najvyššieho prostredníctvom mediálneho okruhu vyžaduje už umenie. Bolo mi ľúto keď ich pôsobivá interpretácia piesne Chváľme vždy Pána JKS 515) musela ustúpiť do pozadia hlasu komentátora, ktorý končil priamy prenos. Ale príznačné pre ich tvorivé zanietenie bolo, že keď zaznel posledný takt piesne s posledným akordom prenos skončil. Bolo to naozaj vyrátané – nie na efekt, ale na sekundu. Vďaka Vám, muzikanti z milosti Božej v seminári v Badíne!

Ján Schultz

čo trápi dnešného človeka, jeho starosti, biedy, prosby, žaloby ... ale aj jeho chvály. To by mali zohľadniť nové meditatívne texty. V hudobnej oblasti pokročil tiež vývoj značne dopredu. Napr. Piesne z Taizé, nové duchovné piesne, ktoré sa presadili predovšetkým u mládeže, nemožno obísť. Ďalej je potrebné pozrieť sa aj za hranice. Internacionálna dimenzia Cirkvi sa bude pri zjednocovaní Európy viac akcentovať a to sa musí prejaviť aj liturgicky a hudobne. Bude potrebné, čo obzvlášť

problémoch spevníka „Gotteslob“ a o aktuálnych otázkach prípravy nového spevníka – modlitebníka GGB (Gebet und Gesangbuch), ktorý vzniká v celkom inej životnej situácii človeka – súčasníka. Preto je potrebné počúvať,



leží na srdci biskupovi Bauerovi, ekumenické prepojenie medzi katolíckou a evanjelickou cirkvou výberom piesní, „ktorými môžeme spoločne vyznať našu vieru“.

*Thomas Daniel Schlee* - „**Spievaná milosť**“ k opere Oliviera Messiaena, „Svätý František z Assisi“.

Je to obširná fundovaná informácia o tomto gigantickom diele mimoriadnej skladateľskej osobnosti 20. storočia, najmä v oblasti sakrálnej hudby. Jeho dielo vychádza z viery, až hlboko teologicky zakotvenej. Týka sa to nielen vokálno-hudobných diel, ale aj skladieb pre organ, orchester, či klavír.

Pre svoj zámer vytvoriť operu, skladateľ dlho hľadal vhodný námiet. Jedno mu bolo jasné, že má mať religiózny charakter. V článku sa dozvedáme podrobne o výbere „poémy“ k opere sv. František z Assisi (Messiaen zámerne nenazýva svoj text libreto), o štúdiu rozličných prameňov, materiálov a hlavne textov sv. Františka a Tomáša Aquinského, ktorého skladateľ medzi teologickými mysliteľmi uprednostňoval. Od neho použil aj slová, ktoré dal do úst zomierajúcemu Františkovi.

Opera je rozvrhnutá do troch dejstiev a osem obrazov a trvá cca 4 hodiny. Využíva obrovské obsadenie (asi 300 účinkujúcich, 150-členný zbor, 119-členný orchester). Autor článku oboznamuje s výberom postáv (jediná ženská postava je sv. Klára) a zasväčuje do skladateľovho kompozičného štýlu. Podčiarkuje spevnosť vokálnej zložky. Triumfálna premiéra bola v roku 1983 v Parížskom Palais Garnier.

*Eberhard Schulz*: **Thierry Escaich** – muzikant, ktorý zvädza k počúvaniu. Hudobný pohľad do Francúzska.

Po krátkom portréte plodného skladateľa, skvelého improvizátora, koncertného a titulárneho organistu pôsobiaceho v kostole *St. Etienne du Mint* v Paríži, uverejňuje s ním E. Schulz obširny rozhovor. Hovorí o svojich začiatkoch hudobného vzdelávania, kde mala improvizácia významné miesto. Pre jeho hudobnú tvorbu bol v značnej miere inšpiračným prameňom gregoriánsky chorál, jeho melodické línie, rytmická pohyblivosť, poddajnosť a jeho spätosť s religiozitou. Jeho diela sú dosť náročné na prevedenie, ale nechce ísť za hranicu možností (napr. vo vokálnej zložke). V niektorých dielach, aby sa mohli uvádzať v bežnej

praxi, zámerne zjednodušuje svoj kompozičný štýl.

Dozvedáme sa o stave liturgickej hudby vo Francúzsku, o stave organov, historických nástrojov, či novopostavených. Hovorí o praxi organistov, v čom spočívajú povinnosti „titulárneho organistu“. Ten má za úlohu (najmä v katedrálach) hrať Entrée, Offertorium, Communion a Sortie, a to v nedeľu a vo sviatky. Vlastnú liturgickú hru na organe, sprievod spevu spoločenstva a zboru vykonáva druhý organista. Toto tradičné delenie úloh postupne zaniká (táto prax zostáva asi len v štyroch katedrálach). „Vo Francúzsku sa tradičnej počas omšových slávností dával značný priestor improvizácii. Tak je improvizácia pre nás dedičstvom, ktoré zaväzuje. V dejinách francúzskej organovej školy mala improvizácia často väčšiu váhu ako liturgická hra. Tak sa hudobníci otvárajú veľké možnosti sebavyjadrenia, aj experimentovania.“

Vo väčších centrách je situácia lepšia ako v provinciách, tam je štandard nižší. Tam nie sú organisti a zboroví dirigenti honorovaní. Vo Francúzsku vlastne nie sú miesta pre organistu ako hlavné zamestnanie, ako je to napr. v Nemecku.

Na záver je uverejnený podrobný zoznam skladieb, diskografia kompozícií a organových interpretácií.

K informáciám o hudbe vo Francúzsku patrí aj krátky portrét významného skladateľa a koncertného organistu pod titulom „**Mystérium Maurice Duruflé (1902-1986)**, pokus o priblíženie od *Thierry Melcher*.“

Duruflé bol pokračovateľom v tradícii Césara Francka, Vierna, Widora, bol naslovovzatý organový virtuóz. Významná je aj jeho skladateľská činnosť. Komponoval hlavne pre sólový organ, ale ja organ so zborom a orchestrom.

*Marcel Menke*: „**Na počiatku bolo slovo... a slovo sa stalo hudbou**“

Pod týmto titulom sa dočítame o „Dňoch cirkevnej hudby v praxi,“ ktoré sa konajú každoročne. Tu sa hovorí o hudbe zo širších hľadísk. Nie je to len perfektná hra, rytmická presnosť, čistá intonácia. To všetko je samozrejme dôležité. Pri speve sa zdôrazňuje pochopenie významu spievaného textu a jeho adekvátne pretlmočenie. Okrem prevedenia tradičnej dirigentskej techniky sa frekventanti oboznámia so zaujímavými experimentálnymi prístupmi a mož-

nosťami. Pracuje sa v skupinách: hra na organe, dirigovanie, liturgický spev.

*Martin Kohl* v článku „**Ďaleko od avatgardy**“ informuje o koncertnom predvedení diela Wolfganga Rihma „Deus passus“ pre sóla, zbor a orchester na pašiový text podľa Lukáša. Na rozdiel od viacerých zhudobnení paší príslušníkov hudobnej avantgardy autor volí úspornejší výber hudobno-výrazových prostriedkov. Dielo zaznelo v prevedení zboru a orchestra Bavorského rozhlasu.

*Wilm Grismann* informuje o kompaktnom seminári prípravy budúcich cirkevných hudobníkov z povolania pre prax, ešte počas ich štúdia na pedagogických inštitútoch. Príprava bude trvať 1 rok v jednotlivých diecézach. Zahŕňa dva 5-dňové semináre a jeden 5-týždňový mentorát počas semestrálnych prázdnin. Zahŕňa aj kolokviá a hospitácie, je to ponuka študentom po ukončení 7. semestra. Preberú sa všetky témy, ktoré sú pre vlastnú prax cirkevného hudobníka potrebné a pri štúdiu sa s nimi nestretnú. Ide napríklad o problémy organizačné, finančné, plánovania, sponzoringu, kultúrny manažment a pod., všetko, s čím sa možno stretnúť v dennej praxi. Prvý úvodný seminár sa bude konať od 16. – 20. septembra v Cirkevnej vysokej škole hudobnej v Rottenburgu.

*Ako v každom čísle je aj tu spravodajstvo z diecéz, recenzie kníh*

*Detlev Block*: Dejiny protestantskej cirkevnej piesne

*Ján Laukvík*: Organ a hra na organe v baroku a klasicizme

*Maria Linda Koldau*: Benátska cirkevná hudba počnúc C. Monteverdim

*Recenzie notových vydaní*

*Liselotte Kunkel*: 8 džezovo orientovaných chorálových predohier pre organ  
*Feike van Tuinen*: Adoramus – trojhlasé motetá na Veľký piatok

Početné nahrávky interpretácií skladieb najmä pre organ a rôzne obsadenia.

Do čísla je zaradený aj podrobný „*Jahresregister 2001*“.

*Viera Lukáčová*

# ZUSAMMENFASSUNG

**ZDENĚK BÍLEK:**  
**DAS INTERVIEW MIT DEM**  
**PROFESOREN**  
**FERDINAND KLINDA**

Zwei Musikern, der Dirigent Zdeněk Bílek und der Organist Ferdinand Klinda sprechen über Messiaen. Dieses Thema ist besonders Prof. Klinda sehr nahe. Er hatte in seinem künstlerischen Leben viele Gelegenheiten mit Messiaen zu treffen. Er war der erste, der seine Orgelwerke im sogenannten Ostblock interpretierte. Die Musikliebhaber haben Messiaens Orgelwerke in Moskau zum ersten mal gerade von Klinda gehört.

**RASTISLAV PODPERA:**  
**KIRCHENMUSIK –**  
**DIE TEILNEHMER DER**  
**LITURGIE III.**

Der junge Musiker und Musikwissenschaftler, der sich mit der Problematik der liturgischen Musik in der Slowakei beschäftigt, beschreibt im III. Teil seines Schreibens die Situation mit dem speziellen Einblick an der Musiktätigkeit der Priestern. Er spricht über die Tradition und den heutigen Zustand, der leider nicht befriedigend ist. Es fählt das Interrest der Studenten der Theologie über Liturgie und Musik. Vielmals ist es leichter bei alter Weise zu bleiben.

**RASTISLAV ADAMKO:**  
**DIALOG VOR DEM PREFATION**

In dieser Artikel handelt sich um eine detaillierte Beschreibung des Dialogs vor der Prefation –

und zwar wie um die lateinische Originale als auch auf dem slowakischen Text übergenommene Melodien.

**MARTIN ŠTRBÁK:**  
**DIE BEDEUTUNG**  
**DER ST. GALLENNOTATION**  
**IM GREGORIANISCHEN CHORAL**

Der Autor beschreibt in seinen Beitrag die Problematik der einfache gregorianische Notation – eine kurze Einleitung in die Problematik, die Eintonneumen und die Problematik der Liqueszens. Zum Ende erklärt er die Neumen auf einem Beispiel in einer Antiphon.

**MARTIN ŠTRBÁK:**  
**MODOLOGIE**

In diesem Artikel beschreibt der Autor die grundsätzliche Begriffe in diesem wissenschaftlichen Fach. Es handelt sich um die Begriffe wie: Gregorianische Semiologie, Gregorianische Paläographie, Gregorianische Modologie, die drei Urmodi, der Psalmmodus, der Psalmtonus, Tenor und Finalis. Er stellt auch die griechische 4 Modi mit den Ambivalenz – authentisch und plagal vor.

**MARIAN A. MAYER:**  
**DIE ORGEL IN DER**  
**EVANGELISCHEN A. B. KIRCHE**  
**IN SPIŠSKÁ NOVÁ VES.**

Der bekannte slowakische Organologe Mayer beschreibt die wunderschöne Deutschamnnorgel in Spišská Nová Ves (Zips). Die Orgel wurde dank der Zusam-

menarbeit der Pfaramt, Organologen, Organisten und Orgelbauer schön restauriert. Wie bei vorigen Artikeln gibt es auch eine detaillierte Beschreibung des Instrumentes.

**ZDENĚK BÍLEK:**  
**OLIVIER MESSIAEN IN**  
**BRATISLAVA IM JAHRE 1987**

Bei dem 10 Messiaens Gedenksjahr erwähnt Prof. Bílek den Besuch Olivier Messiaen in Bratislava im Jahre 1987. Im Konzertsaal der Slowakischen Filharmonie war ein Konzert, wo die Sängerin Sigune von Osten und die Pianistin Yvonne Loriot, Messiaens Frau, sein Gesangzyklus Harawi vorführten. Nächsten Tag war ein Interview in Haus der Komponisten in Bratislava. Als Messiaen ein Komponist der Orgel- und Kirchenmusik war, ist sein Besuch in kommunistischen Staat ohne der Publizität in Medien geschehen.

**JÁN SCHULTZ:**  
**DER ORGANOLOGE**  
**PAVOL HOLLÝ (1912-1988)**

Pavol Hollý war Arzt von seiner Profession. Sein Steckenpferd war die Orgel. Er spielte Orgel bei der Liturgie und hat sich über den Orgelbauweisen interressiert. Nach seinem Entwurf wurden mehrere Orgeln in der Slowakei gebaut. Sein späteren Beruf war, dass er ein Fachmann für die Orgelbau-firma Rieger-Kloss.



# ORGANOVÉ DNI V PIEŠŤANOCH

III. ročník

Bachova spoločnosť na Slovensku



Dom umenia Piešťany SKZ MK SR  
Mesto Piešťany

Utorok, 6. august 2002, 19.30

*Kostol sv. Cyrila a Metoda*

**Kajetána Pulišová – Slovensko**

Utorok, 13. august 2002, 19.30

*Kostol sv. Cyrila a Metoda*

**Herbert Leederer - Rakúsko / Viedeň**

Utorok, 20. august 2002, 19.30

*Dom umenia*

**Stanislav Šurin – Slovensko / Trnava**

Nedeľa, 25. august 2002, 19.30

*Dom umenia*

**Zuzana Janáčková - Slovensko**

**Giovanni Clavara´ Braulin – Taliansko / Rím**

Utorok, 27. august 2002, 19.30

*Dom umenia*

**David Di Fiore – USA / Seattle**

Streda, 3. september 2002, 19.30

*Dom umenia*

**Johann Trummer – Rakúsko / Graz**

Katolícka univerzita v Ružomberku

Pedagogická fakulta

Katedra hudobnej výchovy

uskutoční v dňoch

**21.–27. júla 2002**

**KURZ**

**PRE CHRÁMOVÝCH ORGANISTOV  
V RUŽOMBERKU**

so zameraním na praktickú liturgickú hru,  
organovú improvizáciu,  
interpretáciu a harmonizáciu sprievodov  
liturgických spevov.

V rámci podujatia sa uskutočnia prednášky  
s témami týkajúcimi sa problematiky  
ochrany historických organov,  
súčasnej situácie organárstva,  
oblasti liturgiky  
a diela duchovnej hudby J. S. Bacha.

**Záujemcovia o účasť na kurze  
sa môžu prihlásiť  
na adrese:**

**KATOLÍCKA UNIVERZITA  
V RUŽOMBERKU**

**Pedagogická fakulta**

**Nám. A. Hlinku 1/56**

**034 01 Ružomberok**

**E-mail: dekanat@fedu.ku.sk**

**Bližšie informácie:**

- organizačné zabezpečenie kurzu:

Ing. Anna Koišová, tajomníčka PF KU,

tel.: 044/4320 960

# HUDOBNÉ CENTRUM

## Časopis

Hudobný život (/ dvojčíslo) . . . . .	29/58 Sk
Hudobný život (staršie ročníky) . . . . .	10/20 Sk

## Knihy

Ján Albrecht: Človek a umenie . . . . .	350 Sk
Roman Berger: Dráma hudby . . . . .	250 Sk
Jozef Čseres: Hudobné simulakrá . . . . .	230 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie. . . . .	120 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo II: Analýza zvuku . . . . .	150 Sk
Yvetta Kajanová: Slovník slovenského jazzu . . . . .	150 Sk
Yvetta Kajanová: The Book of Slovak Jazz . . . . .	250 Sk
Ferdinand Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí . . . . .	450 Sk
Jozef Kresánek: Hudba a človek . . . . .	135 Sk
Jozef Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného . . . . .	90 Sk
Marián Jurik, Peter Zagar (ed.): 100 slovenských skladateľov . . . . .	250 Sk
Bystrík Režucha, Ivan Parík: Ako čítať partitúru . . . . .	45 Sk
Slovenský hudobný adresár 2002 . . . . .	150 Sk

## Noty

Alexander Albrecht: Sonáta F dur pre klavír. . . . .	149 Sk
Johann Sebastian Bach: Pätnásť dvojhlasných invencií, Pätnásť trojhlasných sinfónií . . . . .	99 Sk
Ján Levoslav Bella: Komorná tvorba pre sláčikové nástroje . . . . .	150 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre husle, violončelo (fagot, harmónium) s klavírnym sprievodom . . . . .	150 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre klavír . . . . .	280 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvinteto d mol. . . . .	400 Sk
Juraj Fazekáš (ed.): Album pre violončelo . . . . .	325 Sk
Stephen Heller: Etudy pre klavír . . . . .	80 Sk
Viliam Kořínek (zost.): Slovenské ľudové piesne pre husle . . . . .	80 Sk
Jacques Féréol Mazas: Melodické etudy pre husle. . . . .	80 Sk
Antoni Sawicz (ed.): Sonáty pre zobcovú flautu a basso continuo . . . . .	215 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Piesňová tvorba . . . . .	400 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Prelúdiá pre organ . . . . .	120 Sk
Fernando Sor: Etudy pre gitaru . . . . .	60 Sk
Eugen Suchoň: Slovenská jednohlasná omša, Tri modlitby. . . . .	30 Sk

Predajne, v ktorých si môžete kúpiť publikácie vydavateľstva Hudobné centrum: Bratislava - ARTFORUM, Kozia ul. • DIVYD, Klobučnická ul. • EX LIBRIS, Michalská ul. • MODUL, Laurinská ul. • MUSIC FORUM, Palackého ul. • MUSIC MARKET, Kollárovo nám. • MUSICA SLOVACA, Hudobný fond, Medená ul. • PANTA RHEI, Polus City Center, 2. poschodie • SLOVENSKÝ TATRAN, Michalská ul. • Kežmarok - COLOUR MUSIC, Hlavné nám. • Košice - Hudobníny AMADEO, Komenského ul. • Nitra - ASPEKT, Akademická ul. • POD VRŠKOM, Kupecká ul. • Žilina - ARTFORUM, Bottova ul.

[www.hc.sk/edicne](http://www.hc.sk/edicne)

hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Informácie a objednávky  
Hudobné centrum, Oddelenie edičnej činnosti,  
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1,  
tel. (02) 5920 4843, fax (02) 5920 4842  
distribucia@hudobnecentrum.sk, www.hc.sk/edicne  
Ponuka aktualizovaná 10. júna 2002.