



# ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu  
Liturgickej komisie  
pri Konferencii biskupov Slovenska  
vydáva

Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrťročne

## Predseda redakčnej rady

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

## Podpredseda redakčnej rady

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

## Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

## Zástupca zodpovedného redaktora

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

## Redakčná rada:

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

## Adresa redakcie:

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

## Distribúcia a prijímanie objednávok:

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

## Grafická úprava a tlač:

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

## O B S A H 1/2003

Na úvod <i>Zum Geleit</i> JÁN SCHULTZ .....	2
Obnova liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile (poznámky pre skladateľov) II <i>Die Erneuerung der liturgischen Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (die Anmerkungen für Komponisten) II</i> IRENEUSZ PAWLAK .....	3
Aktuálna problematika chrámových spevokolov II <i>Die aktuelle Problematik der Kirchenchore II</i> RASTISLAV PODPERA .....	6
Uplatnenie a systematizácia organistov <i>Die Anwendung und die Systematisierung der Organisten</i> ANTON KONEČNÝ .....	9
Štvortónové neumy <i>Viertonneumen</i> MARTIN ŠTRBÁK .....	11
Modológia – Tritus <i>Modologie – Tritus</i> MARTIN ŠTRBÁK .....	25
Organ v rímskokatolíckom farskom kostole sv. Michala Archanjela v Gbeloch <i>Die Orgel in der röm.-kath. Kirche Hl. Erzengel Michael in Gbely</i> MARIAN ALOJZ MAYER .....	28
Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, M. Schneidera- Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho Osobnosti a skladby pre organ <i>Orgelkompositionen von M. Moyses, V. Figuša-Bystrý, M. Schneider-Trnavský, A. Albrecht und Š. Németh-Šamorínsky Die Persönlichkeiten und die Kompositionen für die Orgel</i> MARIO SEDLAR .....	31
Osobnosti (J. Ch. Bach, J. P. Rožkovský a E. E. Schumera) <i>Die Persönlichkeiten (J. Ch. Bach, J. P. Rožkovský a E. E. Schumera)</i> .....	34
Recenzie <i>Rezensionen</i> .....	37
Nemecké resumé <i>Resumé in deutscher Sprache</i> .....	40

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

FOTO: JÁN SOJKA



Po spoločenskom prevrate v nežnej podobe u nás v roku 1989 máme, chvalabohu, za sebou časy, ktoré spôsobili hlboký úpadok úrovne akýchkoľvek hudobných prejavov v duchovnom prostredí. Hlavní aktéri proticirkevnej mašinerie s bizarným názvom „cirkevní tajomníci“ horlivo plnili ateistický zámer: dehonestáciou hudobnej úrovne sa oslabovalo náboženské vedomie ľudu. Hudba, ktorú veriaci v chrámoch mohli počuť, mala skôr odpudzovať než priťahovať.

Ak s odstupom vyše decénia nachádzame u nás (a nie veľmi zriedka) hudobnú úroveň ekvivalentnú s predchádzajúcim stavom, musíme sa so znepokojením pýtať, či sa naozaj nič nezmenilo. Stav neprofesionality a nekvality duchovnej hudby nás nectí a predstavuje kresťanov iba ako strážcov múzea. To je veľmi málo, my nesmieme byť iba strážcami múzea, akousi fosílnou konzervou. V rýchliku večnosti sa rútime už v kupé tretieho tisícročia. Po koncilovom „zemetrasení“ by nemuseli byť aj pre nás cudzie principiálne riešenia, tlmočené slovami: konkurz, kvalifikácia, profesionalita, výberové konanie.

Termín SLOVENSKÉ UČENÉ TOVARIŠSTVO by nemal znieť iba historicky. Spomeňme len duchovných gigantov: Bernoláka, Radlinského, Vojtaššáka, u ktorých sa láska k Bohu preliala do bezhraničnej lásky k svojmu národu. V slobodných podmienkach sa v diecéznych seminároch opäť pripravujú „noví učení tovariši“. Duchovne nie zdravý slovenský organizmus ich tak potrebuje! Ich pôsobenie kdekoľvek na Slovensku poskytuje veľký priestor aj pri tvorbe národného hudobného povedomia. Budú mať veľkú výsadu a príležitosť to dokázať ako oduševnelí (t. j. aj krásne spievajúci) celebranti, organizátori duchovno-kultúrnych aktivít, ktorí sa živo zaujímajú o zborový spev, hodnotnú hudbu. Správcovia farností nie vyhadzujúci, ale opravujúci klasické i keď niekedy dýchavičné pišťalové organy. Tí, ktorí tvárou k ľudu začínajú liturgické slávenie, spievajú spolu s ním. Duchovní, ktorí oslovujú spievajúcich nepaušálne: „moji milí farníci“. Celebranti, ktorí na Silvestra pri záverečnom bilancovaní nezabudnú poďakovať hudobníkom pri organe. Kňazi, ktorí majú zodpovednosť, aby sa spoločný spev ľudu nestal rutinou, aby ho organ neprehlušoval, aby účastníci liturgického slávania mali radosť pri speve, ktorý sprevádza kvalitný odborník – dobrý muzikant. Ved' sprevádzať také množstvo ľudí a viesť ho k jednote je veľké umenie. K tomu je primálo vedieť hrať na organe – to je iba predstupeň. Citlivé uši celebranta môžu spôsobovať zázraky, ak s maximálnou mierou taktu a v pravý čas tlmočia svoj postoj k počutej skutočnosti. Nemal by mu uniknúť ani moment, že veľká časť chrámu počas spevu známej piesne z JKS je mlkva.

Aby oslava Pánovho zmŕtvychvstania nezovšednela stereotypným opakovaním, umocneným rokmi (rutina), na to je tu umenie hudby. Celebrant preniknutý duchom umenia, môže potom zapáľovať. Musí ale sám horieť. Celebrant – osobnosť. Dejiny SLOVENSKÉHO UČENÉHO TOVARIŠSTVA nám ukazujú jasne, akou významnou mierou poznamenali práve jeho členovia duchovnosť slovenskej society v minulosti. Čas však neplynie iba do minulosti, je to veličina, ktorá smeruje cez budúcnosť do Večnosti.



# Obnova liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile (poznámky pre skladateľov) II

IRENEUSZ PAWLAK

### 3. Hudba

Na úvod je potrebné určiť, čo chápeme pod skutočnou hudbou. „Je to oblasť umenia, ktorej umeleckým materiálom sú zvuky zorganizované do kompozičného celku”.<sup>1</sup> Zvuky musia byť zorganizované, čiže usporiadané a zoskupené v určitý celok, čiže formu. Formy sa menili počas storočí v závislosti od štýlu, t.j. kompozičnej techniky, autora, historického obdobia, prostredia, spoločenskej funkcie a pod. Štýly je teda možné klasifikovať z rôznych pohľadov: historického, národného, využitých prostriedkov, hudobných druhov, fakturálnych vlastností diel, z estetického či sociologického hľadiska. Odtiaľ tiež máme napr. vokálny a inštrumentálny štýl, polyfonický a homofonický, konzervatívny a novátorský, svetský a cirkevný. Zo spoločenského hľadiska je štýl hudby slúžiacej estetickému zážitku, všeobecne nazvanej umeleckou a štýl úžitkovej hudby, plniacej určitú funkciu.<sup>2</sup> Liturgická hudba má spájať umelecké s úžitkovým. Aj preto je v Konštitúcii o posvätnéj liturgii napísané: „Cirkev odobruje a dovoľuje používať pri bohoslužbách všetky formy pravého umenia, ak majú potrebné vlastnosti...” (č. 112).

Do úvahy neberieme hudbu, ktorá je produktom čistého amatérstva, diletantizmu a hudobnej neucty. Taká pseudo-hudba nepatrí k žiadnému štýlu a nemôže mať miesto v posvätných obradoch.

Súčasný čas so sebou prinášajú nové výzvy pre liturgickú hudbu. Predovšetkým máme dočinenia s kultúrnou univerzalizáciou. Pýtame sa teda, ako má vyzeráť dovolená inkulturácia v oblasti „musica sacra”, aby sa zachovala identita kresťanstva a zároveň sa neuzatvárala cesta rozvoju. Súčasná umelecká hudba sa uzavrela v elitnom gete, ktorého brány prekračujú len špecialisti. Ostávajú neprístupné pre širší okruh. Populárna hudba sa osamostatnila a šla úplne inou cestou. Tzv. populárna hudba bola podriadená fenoménu davu, stala sa produkciou priemyslu a spojila sa s kultom banálnosti. Rocková hudba zas exponuje elementárne vášne. Na festivaloch

naberá charakter kultu. Stáva sa anti-kultom voči kresťanskému kultu. Masovosť, rytmické otrasy, hluk, svetelné efekty vedú k extáze, pôsobia ako droga a prinášajú zdanie oslobodenia od všetkého. Je to pokus vykúpiť seba samého, čo je možné zakúsiť aspoň na chvíľku.<sup>3</sup>

Teoretické recepty na nápravu liturgickej hudby veľa nezmôžu. Tu môže pomôcť jedine vnútorná obnova.

Preto bude dobré uvedomiť si isté základy liturgickej hudby, jestvujúce od ranného obdobia kultu.

1) V tejto hudbe, založenej na biblickej viere, dominantnú úlohu zastáva slovo. Hudba spojená so slovom je vyššou formou ohlasovania. Vyrastá z lásky ako odpoveď na Božiu lásku. Charakterizuje ju tiež radosť prúdiaca z faktu, že človek je milovaný. Takáto radosť naplňala napr. J. Haydna, keď liturgické texty prekladal do nôt. V liturgickej hudbe teda jestvuje primát spevu nad inštrumentálnou hudbou, hoci tá tiež nie je vylúčená. Takáto hudba sa inšpiruje slovom, čo nie je v protiklade k neustálej tvorbe nových piesní.

2) Nie každá hudba môže vstúpiť do kresťanskej liturgie. Základným kritériom je Slovo-Logos. Toto Slovo nesmie byť obídené, nesmieme vystúpiť mimo neho. Môže sa však prekročiť ľudské slovo, ktoré nie vždy postačuje, aby bolo možné vyjadriť hĺbku právd viery. Takýto smer zabezpečuje nevyhnutnú triezvosť, najhlbšiu racionalitu. Staví sa proti tomu, čo je iracionálne a pozbavené miery. Nasmerovanie človeka nahor a nie rozplývanie sa v beztvare otupení či čistej zmyslovosti, je mierou hudby v súlade s Logosom.

3) Liturgická hudba musí prevyšovať oblasť jedného človeka, skupiny ľudí, ba dokonca celého ľudstva a vzťahovať sa na liturgiu, ktorá sa stále deje a stále nás predchádza. Prorok Izaiáš videl Boží trón a nad ním Serafinov, ktorí volali: „Svätý, Svätý, Svätý je Pán Boh Zástupov. Celá zem je plná jeho slávy” (Iz 6, 1 – 3). Náš spev má byť spoluspevom, spolumodlitbou vo veľkej liturgii, ktorá zahŕňa celé stvorenie.

Je to kozmický rozmer hudby.<sup>4</sup>

Tzv. „kreativita”, čiže tvorivosť čisto subjektívna, nikdy nedosiahne ono napätie, ktoré jestvuje medzi kozmom a jeho poslaním krásy. To vôbec neznamená obmedzenie slobody, ba naopak – rozširuje jej horizont.

V našich časoch registrujeme pokusy nahradiť „ortodoxiu” „ortopraxou”. Znamená to zanechanie spoločnej viery v prospech spoločnej praxe. Takýto vzťah spôsobuje, že kresťanstvo sa začína chvieť. Subjektivismus vedie k dekonštruktivizmu a anarchickej teórii umenia. My však čerpáme z veľkej kultúrnej tradície náboženskej hudby, pretože tam je uzavretá obrovská sprítomňujúca sila. V múzeách obdivujeme svedectvo minulosti. V liturgii sa toto svedectvo stáva neustále živou prítomnosťou. V už spomenutej encyklike „Musicae sacrae disciplina” Pius XII. napísal: „Iné druhy umenia, ako architektúra, maliarstvo či sochárstvo len pripravujú hodné miesto svätým obradom, hudba však plní privilegovanú úlohu v samotnom vysluhovaní svätých obradov” (č. 13). Preto ani súčasnosť nie je odkázaná na mlčanie. Z inšpirácie viery naďalej vznikajú významné diela umenia. Pretože inšpirácia je skúsenosťou neustálej prítomnosti Boha.<sup>5</sup>

### 3.1. Hudobné formy

Hudobné dielo určitého druhu musí byť tiež riešené z pohľadu konštrukcie a štruktúry. Konštrukcia prejavuje vonkajšiu stránku formy napr. elementy poetického textu, dramaturgickej koncepcie a pod. a tiež hudobnej skladby od sonátového allegra až po periódy, vety, či motívy. Štruktúrou je usporiadanie jednotlivých prvkov tvoriacich dielo v úzko určenom vzťahu voči sebe, napr. v hudobno-dramatických dielach sú prvkami: dráma ako literárne dielo, scénografia, choreografia, hudba a v takých druhoch ako kantáta, oratórium, pieseň, je štruktúra oveľa jednoduchšia, keďže do hry nevstupujú tie prvky, ktoré vystupujú napr. v opere či baletе.

Teda až po určení konštrukcie



a štruktúry je možné rozpoznať formálne vlastnosti, čiže určiť formu diela. Forma dostala reálnu podobu v konkrétnych historických obdobiach. Pri zachovaní toho istého názvu sa evolučne vyformovali rôzne typy foriem napr. stredoveké moteto nebolo podobné motetu renesancie, baroková sonáta neoznačuje to isté ako sonáta v období klasicizmu a pod.<sup>6</sup>

V liturgickej hudbe sa využíva mnoho foriem. Opíšeme len niektoré kvôli ich významu aj v súčasnosti.

### 3.1.1. Omša

Pod týmto názvom najčastejšie chápeme omšový cyklus, obsahujúci Kyrie, Gloria, Sanctus a Agnus Dei. Niekedy je pripojené Credo a Sanctus je rozdelené na Sanctus - Benedictus. V období veľkých koncertných omší bola táto forma tvorená z pohľadu hudobnej integrity, nehľadiac na liturgický význam jednotlivých častí. Ešte dnes sa stretávame s tvrdeniami, že v týchto omšiach Credo tvorí vrcholný bod kompozície, akoby centrum hudobnej anamnézy.<sup>7</sup> Zvláštna dôležitosť je pripísaná slovám „Et incarnatus” a „Crucifixus”. Tento vzorec sa naďalej uznáva za záväzný v mnohých skladateľských kruhoch.

Druhý vatikánsky koncil urobil v takomto chápaní omše zlom. Podľa súčasnej teologickej myšlienky sa už nedá hovoriť o tradičnom omšovom cykle. Dnes rozdeľujeme spevy ordinariu podľa ich funkcie: litániové spevy (Kyrie, Agnus), hymnus (Gloria), aklamácia (Sanctus) a vyznanie viery (Credo). Preto tiež dnes nie je nevyhnutné, ani doporučené komponovanie celého cyklu. Odporúča sa skôr komponovať jednotlivé časti spojené s konkrétnou liturgickou funkciou. Súčasne sa tiež za vrchol omšových spevov považuje nie Credo, ale Sanctus. Je to najstaršia omšová aklamácia spievaná až do r. 800 duchovenstvom aj ľudom. Keď sa v karolínskych časoch začal kánon recitovať v tichosti, Sanctus sa naďalej spievalo. Myslelo sa totiž, že nie Sanctus končí prefáciu, ale naopak: prefácia je vvedením do spevu Sanctus. Dnes táto aklamácia patrí celému zhromaždeniu veriacich, ale nedá sa úplne zavrhnúť to, aby Sanctus spieval zbor.<sup>8</sup> Najlepšie by bolo tvoriť Sanctus pre chór a ľud zároveň, pričom by ľud spieval základnú melódiu, niečo ako cantus firmus a spevácky zbor by ju harmonicky dopĺňal.

Kyrie a Agnus pochádzajú z litánii. Ich dialógová forma sugeruje komponovanie týchto výziev na striedavý spev. Vylučuje sa pritom ľubovoľné

miešanie týchto textov, hoci čiastočne využívajú tie isté slová („zmluj sa nad nami”).

Dlhšie omšové texty: Gloria a Credo je potrebné vo veľkej časti zveriť ľudu. Zvlášť vyznanie viery by malo mať charakter slávnostnej prisahy vyhlásenej osobne a nie prostredníctvom delegáta.

Musíme dodať, že dnes sa k spevom ordinariu rátať aj iné aklamácie a omšové dialógy. K takýmto spevom patrí napr. „Amen”. Z tohto pohľadu jestvuje požiadavka na slávnostné „Amen” končiace Eucharistickú modlitbu (po „Per ipsum”), a tiež na vznešené „Deo gratias” pri záverečnom rozoslaní.

Spevy medzi čítaniami sú zvláštnou hudobnou formou, ktorá dnes vyžaduje jednak poznatky, ale aj kompozičné schopnosti. Responzóriový žalm má charakter meditácie po čítaní, a preto tak dokumenty, ako aj liturgické knihy bránia jeho autentickú formu – vylučujú jeho zmenu na inú formu (napr. pieseň) – a jeho sólový charakter. Chybou by teda bolo komponovanie žalmu s použitím viachlasu. Je však možné tvoriť jednohlasné melódie pre žaltáre, dokonca veľmi ozdobné, zvlášť na slávnosti. Avšak spevy pred Evanjeliom môžu, ba dokonca musia byť spievané zborom. Viachlas neprotiví funkcii tohto spevu.

Spevy na procesie: na vstup, sv. prijímanie, prípravu darov a na zakončenie liturgie môžu mať rôzne hudobné formy. Môže to byť antifona, žalm, pieseň na dané obdobie, tzv. moteto chápané ako samostatné viachlasné dielo na určitý liturgický text. Tu je účasť viachlasného zboru doporučená, hoci nemožno predpokladať úplnú elimináciu spevu veriacich.

### 3.1.2. Pieseň

Pieseň sa opisuje ako text kresťanského charakteru v národnom jazyku, s metrickou formou a strofickou stavbou, s melódiou, ktorá sa hodí pre spev zhromaždenia a má mnohoraké využitie.<sup>9</sup>

V inštrukcii „Musicam sacram” (1967), v článku 32 bolo vydané povolenie na nahradenie procesiových antifón „inými spevmi”. Týmto spevmi v poľskom a aj v slovensko jazyku (pozn. prekladateľa) sa stali hlavne cirkevné piesne. V 60-tych rokoch XX. storočia sa Poľsko ocitlo vo veľmi dobrom postavení, keďže zásoba tradičných piesní dovoľovala ich okamžité využitie. V iných krajinách napr. vo Francúzsku, bolo potrebné „ad hoc” tvoriť úplne nový repertoár domácich spevov. Situácia sa však rýchlo zmenila. Poľské cirkevné piesne

neboli tvorené pre liturgický úžitok. Veľa z nich bolo vylúčených okrem iného vzhľadom na starosvetské, nezrozumiteľné, ba dokonca smiešne texty. Okrem toho nové sviatky a nové obrady nenachádzali v piesňach náležité ekvivalenty a nové piesne chýbali. Pred novými spevmi boli postavené aj nové úlohy: zmysluplná súvislosť medzi textom a melódiou, vysoká umelecká úroveň a štýl zodpovedajúci bohoslužbe. Neznamená to, že je vylúčené využívanie nových kompozičných techník. Avšak kvôli jeho určeniu, dielo má rešpektovať istú jednoduchosť. Interpreti – veriaci nie sú vzdelenými hudobníkmi. Teda pieseň má splňať umelecké požiadavky a postuláty určované Cirkvou.<sup>10</sup>

Naliehavé potreby vyvolali lavínu novej tvorby v speváckom štýle. Tieto diela sa dostali do kostolov. Nehľadelo sa pritom na schvaľovanie kompetentnou autoritou. Ortoprax sa dostala nad ortodoxiu, čo neveští nič dobré správneho rozvoju cirkevnej hudby.

Naďalej teda jestvuje potreba dobrej liturgickej piesne. Tie sa už objavili, ale v nedostatočnom počte. Škoda len, že ich tvorbou sa tak málo zaoberajú profesionálni skladatelia. Niektorí z nich tvrdia, že je to príliš malá forma, aby sa v nej mohli naplno vyjadriť.

## 3.2. Pramene melodiky

Tradične melodika používaná v liturgických spevoch pochádza z troch základných prameňov: z gregoriánskeho chorálu, z cirkevných piesní a z vlastnej invencie skladateľa.

Boli samozrejme vydarené pokusy využívania svetských piesní ako „cantus firmus” napr. v období renesancie. Vtedy vznikli tzv. „missae parodiae”. Takúto prax umožňoval ten istý spoločný hudobný jazyk, ktorý vtedy jestvoval v cirkevných aj svetských dielach. Zásadný rozdiel spočíval vtedy v textoch. Vo chvíli osamostatnenia sa, skôr odtrhnutia sa svetskej hudby od cirkevnej, sa to stalo nemožným. Hudba sa už nezrodila z modlitby a v dôsledku zdôraznenej autonómie opustila oblasť liturgie. Stala sa cieľom samým v sebe a začala sa otvárať na úplne iné spôsoby prežívania a pociťovania. Tieto rozdiely zdôraznil Tridentický koncil. V neskorších rokoch začala triumfovať virtuozeria, ktorá odsunula nabok služobný postoj. V XIX. storočí subjektivismus viedol k nárastu operných prvkov v cirkevnej hudbe, proti čomu sa postavil sv. Pius X.<sup>11</sup>

Vyššie spomenuté pramene melodiky sa využívajú aj dnes v už opísaných formách. Avšak vždy správne?



### 3.2.1. Ordinarium missae

Je nepochybné, že počas storočí bol základným prameňom melodickej inšpirácie omšového cyklu gregoriánsky chorál, predovšetkým ako cantus firmus a potom tiež ako pokladnica melodických motívov. Preto sa zdá správnym, vracat' sa k tomuto prameňu. Cirkev nerobí prekážky rôznym skladateľským nápadom. Dnes však jestvuje potreba dialogovaných foriem napr. omše alternatim: chorál aj viachlas. Takéto kompozície dnes chýbajú.

Dejiny spevov ordinarium jedno aj viachlasných poznajú tiež prax využívania melódií cirkevných piesní. Príkladom môžu byť pseudochorálové kompozície celých omšových cyklov, zvlášť Gloria a Credo, ktoré sa ocitli v liturgických knihách. Využívali sa v nich doslovné citáty z piesní, ba niekedy aj celé slohy. A tak „Gloria de Nativitate” využívalo koledy a „paschálne Credo” veľkonočné piesne. Boli to jednoducho kontrafaktúry, ktoré dokonca sprevádzal zbožný cieľ: alebo účasť veriacich, alebo prinajmenšom prispôbenie týchto piesní liturgickému obdobiu. Z hudobného hľadiska to boli nevydarené, ba priam škodlivé kompozície. Zabudlo sa totiž, že cieľ neposväčuje prostriedky.

Dnes sa tiež niektorí pokúšajú využiť melódie piesní na určité obdobia v spevoch ordinarium missae. Niekedy sú to len motívy, inokedy zas celé piesne. Tento smer je z hľadiska liturgie nesprávny, keďže spevy na obdobia sú rezervované pre menlivé časti, proprium missae. Ordinarium by sa malo stať predmetom objektívnej hudby, nezávislej od období či sviatkov. Nedostihnuteľným vzorom je tu gregoriánsky chorál.

Ak ide o viachlasné kompozície, nič neprekáča tomu, aby melodický materiál čerpali z cirkevných piesní, podobne ako to bolo v období renesancie či baroka. Pre priemerného poslucháča „cantus firmus” nie je rozpoznateľný a v ničom neprekáča ani talentu autora, ani účastníkom liturgie.

### 3.2.2. Spevy medzi čítaniami

Tieto spevy sú veľmi citlivým barometrom pochopenia podstaty liturgie slova. Je to viditeľné vtedy, ak sa objavajú snahy zameniť formu žalmu na pieseň, čím sa mení funkcia spevu meditatívneho na spoločný. Ale aj čisto hudobné dôvody vyžadujú určité skladateľské zásahy.

Veľmi škodlivá je prax spievania refrénov žalmov na melódiu známych piesní. Často to robia dušpastieri, a podľa nich aj hudobníci, pre ktorých

je uľahčovanie účasti veriacich hlavným kritériom. Neuvedomujú si pritom fakt, že tým znemožňujú či obmedzujú rozvoj hudobnej tvorivosti. Pravidlom má byť: nový text alebo nová forma – nová melódia. V gregoriánskom choráli síce jestvovali tzv. typické melódie, ale týkali sa určitých foriem, napr. antifón officia. Tieto melódie sa nezamieňali s omšovými. Žiaľ, zdá sa, že „fenomén obdobi” je zakódovaný v poľskej psychike. A často spočíva v hudobnej banalite, zle pochopenej kontrafaktúre. Práve v týchto spevoch sa má prejaviť tvorivá invencia skladateľa. Zatiaľ však tvorivosť prehráva so všeobecnou praxou a je svedectvom hudobnej chudoby našich čias.

Iné javy: spievanie refrénov a samotných žalmov medzi čítaniami na tú istú melódiu. To je ďalší dôkaz nepochopenia toho, čím je žalm a k nemu pridaný refrén. Zatrela sa tu hudobná funkcia žalmu a refrénu. Refrén je určený pre zhromaždenie veriacich a vôbec nie je nevyhnutný. Celkom pokojne ho možno vynechať. Žalm má spievať samostatný spevák nazvaný žalmistom. Žalm nie je dovolené vynechať. Rozdiely medzi funkciou žalmistu a veriacich má zdôrazňovať aj melódia.

Ako už bolo spomenuté, pred Evanjeliom sa spieva aklamácia „aleluja”. Veľmi často sa stáva, že „aleluja” má tú istú melódiu, ako rezponzóriový žalm. A sú to predsa úplne rozdielne spevy. Žalm je predĺžením čítania, meditáciou nad počutým textom, „aleluja” uvádza do evanjeliovej perikopy. Preto používanie tej istej melódie k týmto dvom funkčne rozdielnym spevom je od základu chybné. Okrem toho žalm má byť sólovým spevom, „aleluja” je možné zveriť schóle alebo zboru.

### 3.2.3. Procesiové spevy

Spevy na vstup, sv. prijímanie, prípravu obetných darov a na ukončenie liturgie môžu mať rôzne formy. V tomto prípade jestvuje istá ľubovoľnosť a rôznorodosť. Lepšie je však využívať tzv. otvorené formy, ktoré je možné ľubovoľne predĺžovať alebo skracovať. Takúto formu majú chorálové omšové antifóny, ku ktorým sa pridáva žalm. Uzavreté formy, s určitou dĺžkou trvania (napr. motety) sú menej vhodné, keďže nie je možné prerušiť ich v ľubovoľnej chvíli. Tu je tiež miesto na výber zodpovedajúcich strof cirkevných piesní. V nových skladbách by bolo možné využiť motívy týchto piesní. Na takúto príležitosť čaká stále obnovovaná liturgia.

### 3.2.4. Spevy zvelebenia

Tieto spevy patria k samostatnému obradu po sv. prijímaní a majú mať podobne ako ordinarium missae, objektívny charakter t.j. bez konkrétnej príslušnosti k liturgickým obdobiam. Výnimku tvoria texty, v ktorých je použité slovo „aleluja”, keďže tie sa nemôžu používať v Pôste.

Umelé pripísanie piesni na určité obdobia do obradu zvelebenia, je veľkým nepochopením. Charakter tohto obradu je totiž mimo obdobia a ponad obdobia.

Vyššie predstavené liturgické a hudobné normy je potrebné zohľadňovať pri tvorbe nového repertoáru. Vyžaduje to zásadné preorientovanie spôsobu myslenia a zrieknutie sa starých skladateľských zvykov, ako aj vykročenie poza zaužívané štandardy.

Naše uvažovanie prebiehalo na teologickej a liturgickej úrovni a len čiastočne na úrovni hudobnej. Nedotkli sme sa v nich problému vokálno-inštrumentálnej hudby a už vôbec nie čisto inštrumentálnych skladieb. Tieto otázky si vyžadujú samostatné spracovanie.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. M. Szymczak. Warszawa 1979 s. 232.

<sup>2</sup> Z. Lissa. *Styl muzyczny*. In: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995 s. 854.

<sup>3</sup> J. Ratzinger. *Duch liturgii*. Poznań 2002 s. 133.

<sup>4</sup> Tamže s. 134 – 136.

<sup>5</sup> Tamže s. 139 – 140.

<sup>6</sup> J. M. Chomiński. *Forma*. In: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995 s. 276 – 277.

<sup>7</sup> Je to názor Ph. Harnoncourta. Cit. podľa W. Bretschneider. A. Gerhards. E. Jaschinski. *Wortgottesdienst*. In: *Die Messe. Ein Kirchenmusikalisches Handbuch*. Hrsg. von H. Schützeichel. Düsseldorf 1991 s. 84.

<sup>8</sup> R. L. Crocker. *Sanctus*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Red. S. Sadie. Washington 1980. T. 16 s. 464 – 465.

<sup>9</sup> Je to definícia R. Skerisa. Cit. podľa P. Tarliński. *Zaspiewajmy Panu pieśń nową – czyli jaką?* In: *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*. Sympozja 2. Red. R. Pośpiech i P. Tarliński. Opole 1993 s. 41.

<sup>10</sup> K. Mrowiec. *Kryteria oceny pieśni kościelnych*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 31:1978 n. 3 s. 150 – 151.

<sup>11</sup> Tamže.

# Aktuálna problematika chrámových spevokolov II

RASTISLAV PODPERA

## Účinky pôsobenia chrámového spevokolu v omši

V našej úvahe o zmysle a úlohách chrámového spevokolu v liturgii pokračujeme pohľadom zo strany samotných chrámových spevákov. V čom vidia úlohu a zmysel pôsobenia spevokolov samotní ich členovia? Citujeme ich písomné výpovede z uskutočnených prieskumov:

- zbor nacvičuje a spieva náročnejšie spevy
- oživuje bohoslužbu, vnáša kúsok umeleckosti; pre zhromaždených je estetickým obohatením
- omša pôsobí slávnostnejšie, vzbudzuje dôstojnú atmosféru, povznáša ducha
- umocňuje posvätnosť, je nenahraditeľný pri veľkých slávnostiach
- má doplnkový význam: spestruje, zabraňuje stereotypu
- zvyšuje celkovú úroveň spevu zhromaždenia
- aktívnejšie zapája veriacich do spoločných spevov
- zavádza nové spevy, učí správne spievať celé zhromaždenie
- je svedectvom viery zo strany speváka
- je istou formou apoštolátu, priťahuje ľudí do kostola (mládež)
- mládežnícky spevokol sprístupňuje liturgiu mladým ľuďom
- deti v detskom spevokole majú možnosť sa takto aktívne zapájať do omše
- spev, nech je akýkoľvek, je na slávu Boha
- vnáša mladého ducha do omše
- speváci sa tešia na spievanie v zbere

V prípade nevydarenej interpretácie spevokol pôsobí rozptyľujúco; veriacich s vyšším estetickým cítením taký spev vyrušuje, až pohoršuje. U spevokolov zložených z detí alebo mládeže môže byť problémom nedostatočná disciplína, prípadne vyrušovanie, ktoré sa prenáša na horšie sústreďenie sa ostatných pri bohoslužbe.

V čom vidia zmysel osobitnej skupiny spevákov *ostatní veriaci*? Väčšina bežných účastníkov liturgie – hudobných laikov sa zhoduje v tom, že účinkovanie spevokolu je „veľmi pekné“ a vhodné najmä na väčšie sviatky a zvláštne príležitosti. Účinok zborového spevu (bez ohľadu na to, či ide o viachlasný miešaný zbor alebo mládežnícku skupinu) označujú ako „slávnostnosť“, „väčšia posvätnosť omše“, „oživenie“, „skrášlenie“ a pod. Veriaci, ktorí sú muzikálnejší a väčšinou majú aspoň základné hudobné vzdelanie, označujú prínos účinkovania klasického zboru ako „umelecky hodnotnejšiu omšu“. Uvedieme tu niekoľko citácií z najčastejších postojov bežných účastníkov liturgie k otázke účinkovania spevokolu a jeho úloh v bohoslužbe (prevzaté z prieskumov Ústavu hudobnej vedy SAV, uskutočnených v r. 1992 – 2000):

„Účinkovanie chrámového spevokolu sa mi páči. Dodáva omši vznešenejší výraz, ale aj ostatní veriaci by mali mať určitý priestor na spievanie.“ (žena, 59 r., vzdelanie: SŠ)

„Chrámový spevokol sa mi páči, ale je to slávnostnejšie a peknejšie, keď sa zapája celý kostol.“ (žena, 67 r., vzdelanie: ZŠ)

„Páčia sa mi aj spevokoly alebo mládežnícke skupiny, pokiaľ nie sú príliš hlučné.“ (žena, 55 r., vzdelanie: SŠ)

„Páči sa mi chrámový spevokol. Ale pri sv. omši ma veľmi ruší hudba s prvkami hardrocku (tvrdá gitara) a ak hudba prehlasuje text piesne.“ (žena, 32 r., vzdelanie: VŠ)

„Som za, ale nie som za jeho účinkovanie počas celej sv. omše. Platí to aj pre mládežnícke omše.“ (muž, 63 r., vzdelanie: VŠ)

„Je celkom pekný, ale nedá sa doňho zapojiť.“ (dievča, 14 r.)

„Chrámový spevokol robí liturgický obrad bohatším. Jeho účinkovanie je treba používať obmedzene. Zväzda k pasivite.“ (žena, 70 r., vzdelanie: ZŠ)

„Niekedy to prehánajú s tou ich latinou, ale ináč som s ním spokojný.“ (muž, 28 r., SŠ)

„Páči sa mi, myslím, že ozvláštňuje a esteticky dotvára kvalitu bohoslužieb. Viac piesní by som chcela, aby spieval v slovenčine, lebo latinčina je mŕtvý jazyk a nikto jej nerozumie.“ (žena, 24 r., vzdelanie: SŠ)

„Ak sú dobre nacvičené viachlasné skladby, je to pôžitok, najmä s mladými na väčšie sviatky.“ (žena, 69 r., vzdelanie: ZŠ)

„Určite veľmi pozitívny. Zvyšuje úroveň obradu či samostatnými skladbami, alebo pomáha i viesť veriacich v speve intonačne i rytmicky. Bezpochyby napomáha k vyššiemu hudobnému vedomiu ľudí, niekedy až neuveriteľne pohotovo reagujú na novoty.“ (žena, 45 r., vzdelanie: SŠ)

„Viesť ľudí a pomáhať osvojovať si základné nápevy. Zároveň ísť nad tento rámec: obohacovať liturgiu náročnejšími skladbami určenými len pre zbor.“ (muž, 22 r., vzdelanie: SŠ)

„Rada ho počúvam, len škoda, že ho tak málo máme možnosť počuť. Chýbajú mladí ľudia.“ (žena, 75 r., vzdelanie: SŠ)

„Rada počúvam, som unesená spevokolom. Aspoň jedna omša by mohla byť vyhradená, aby spieval spevokol. Radosť, ktorú si kresťan odnáša, sa nedá vysvetliť.“ (žena, 59 r., vzdelanie: ZŠ)

## Príčiny odmietania spevokolu zo strany niektorých vrstiev veriacich

V postojoch k mládežníckym zoskupeniam, ktoré spievajú nové duchovné piesne, sa staršia generácia rozdeľuje na dva prúdy. Jedna vrstva mladým „fandí“, podporuje ich a kladne hodnotí ich túžbu prispieť svojou hudbou v rámci liturgie. Druhá vrstva hudbu mladých odmieta a kritizuje. Zdá sa, že



tu ide o rozdielny postoj voči novotám vôbec. Časť staršej generácie sa obáva, že im mladí speváci a hudobníci "zoberú" stále viac priestoru v omši, a nebudú si môcť zaspievať tradičné piesne (JKS). Rovnaký postoj má táto skupina ľudí aj ku klasickej viachlasnej hudbe interpretovanej chrámovým zborom. Podľa toho je zrejmé, že ich kritika nestojí na základoch hodnotenia novej duchovnej piesne podľa nejakých umeleckých kritérií. Najčastejšie mladým vyčítajú silnú intenzitu zvuku a zvukovú "drsnosť" elektrických nástrojov, zvlášť gitár.

### Repertoár chrámového spevokolu

Náplňou účinkovania spevokolu v dnešnej bohoslužbe je spev rôzneho druhu:

- zborový / skupinový / sólový
- jednohlasný / viachlasný
- spev a capella / s nástrojovým sprievodom
- podľa esteticko-vkusovej potreby zhromaždenia, jednotlivých jeho vrstiev i podľa požiadaviek liturgie spevokoly interpretujú spevy od gregoriánskeho chorálu až po piesne súčasných autorov vrátane folkového alebo rockového žánru.<sup>1</sup>

Členovia spevokolu (najmä mládež) sa radi ujímajú rôznych hudobných úloh v liturgii: "Cítia sa funkčne užitoční, viac si zaspievajú a ich úloha nevyklučuje účasť ostatnej časti zhromaždenia. Je to pre nich jednoduchá základňa, ku ktorej potom pribierajú ďalšie spevy podľa voľnejšieho výberu - duchovné piesne a skladby rozličných štýlov, ktoré sami chcú spievať."<sup>2</sup>

### Umiestnenie spevokolu v chráme

Dlho diskutovanou je problematika umiestnenia spevokolu v chráme. Základnou podmienkou správneho umiestnenia zostáva, že člen spevokolu má mať zabezpečenú plnú účasť na omši, teda aj sviatostnú. Zároveň má umiestnenie spevokolu zodpovedať tomu, že hudobné teleso je súčasťou zhromaždenia veriacich. V súčasnosti jestvujú tendencie, ktoré sa znova prikláňajú k umiestneniu spevokolu bližšie k oltáru. Ak chrámový spevokol spieva v blízkosti oltára alebo na boku v chrámovej lodi, má to viaceré pozitívne dôsledky či už na pozornosť a plnšiu percepciu hudby celým zhromaždením, alebo plnšie prežívanie liturgie samotnými spevákmi.<sup>3</sup>

### Typické rozdelenie chrámových spevokolov

Okrem schól, ktoré sa v kňazských seminároch tradične špecializujú na pestovanie gregoriánskeho chorálu, existujú rôzne typy chrámových speváckych združení pri väčších i menších kostoloch. Na rozdiel od koncertnej praxe tieto zoskupenia nerozlišujeme podľa veľkosti alebo zloženia hlasov, ale častejšie podľa veku a hudobného žánru, ktorému sa dominantne venujú. Pritom môžeme sledovať priamy súvis medzi vekom a preferenciou jednotlivých žánrov duchovnej hudby; s vekom a meniacim sa hudobným vkusom sa mení aj záujem o pôsobenie v danom type spevokolu.

#### Detské spevokoly

- pozostávajú z detí vo veku približne 6 - 15 rokov
- repertoár tvoria väčšinou piesne textovo primerané detskému

chápaniu liturgie a náboženských právd; prísne diatonická, ľahko spievateľná melodika v rozsahu c1 - h1, harmónia využívajúca základné harmonické funkcie v rámci väčšinou durovej tóniny

- súčasťou repertoáru by mali byť aj niektoré stabilné omšové spevy z tzv. detských zostáv, ktoré ponúkajú hudobne riešenie pre ľahké zvládnutie deťmi<sup>4</sup>
- spev jednohlasný, väčšinou so sprievodom gitary, klávesového nástroja
- zriedkavo sa vyskytuje aj dvojhlasný spev: s pridaním spodnej tercie alebo samostatným, často odpovedajúcim hlasom.

#### Mládežnícke spevokoly

- pozostávajú z mládeže vo veku približne 15 - 22 rokov<sup>5</sup>
- ich rozmach nastal u nás koncom 60. rokov 20. storočia v súvislosti s uvoľnenou spoločensko-politickou situáciou a zároveň „otvorením sa Cirkvi svetu“, v zmysle prijímania moderných prvkov. Počas komunistického režimu bola riziková činnosť mládežníckych spevokolov veľkým svedectvom živej viery
- repertoár tvorí nová duchovná pieseň (tzv. mládežnícka) v celej svojej štýlovej rozmanitosti, po melodickej, harmonickej, rytmickej i výrazovej stránke bohatšia než piesne detského spevokolu; spevy ordinária z tzv. mládežníckej zostavy<sup>6</sup>; mládež si niekedy vytvára vlastné nápevy žalmov, ktoré zodpovedajú štýlu ich spevokolu (zvlášť ak spievajú v omši vlastnú tvorbu), alebo používajú medzispievy z LS II; vplyvom tvorby tzv. beatových omší, spirituálov, gospel-songov, zahraničných beatových piesní, sacro-popu, folkového žánru a spevov z Taizé tu v súčasnosti existuje široko rozvinutá kultúra duchovnej hudby,<sup>7</sup> ktorá oslovuje mládež, alebo ktorou mládež vyjadruje svoj vzťah Bohu. Tento hudobný repertoár, ktorý najlepšie zodpovedá súčasnému hudobnému vedomiu a vkusu mladých ľudí, je už natoľko široký, že v rámci neho môžeme diferencovať niekoľko štýlových prúdov; rovnako sa diferencuje aj posluchácka základňa.
- spev jednohlasný, často obohatený o prvky striedavého spevu sólistov alebo skupín; „nadhlasy“ (vytvárané aj spontánne), v hudobne kvalitnejších zoskupeniach je obľúbený viachlasný spev afro-amerických spirituálov a ich slovenských adaptácií.

#### Tzv. klasické (veľké) spevokoly

- majú svoju tradíciu v podobe miešaných zborov; väčšina farností sa snaží, aby mala vlastný chrámový spevokol
- ich členmi sú väčšinou dospelí ľudia nad 21 r., vekové zloženie závisí od miestnych podmienok: niekde tvorí zbor prevažne staršia generácia, niekde stredná alebo mladšia, alebo rôzne vekové kategórie spolu, muži aj ženy
- repertoár tvoria antifóny, hymny, spevy omšového ordinária, piesne, liturgické spevy pre zvláštne obrady (spevy Veľkého týždňa), vo veľkej miere „klasická“ duchovná hudba jednohlasná alebo viachlasná, vo vyspelejších zbo-roch vokálne kompozície pre miešaný zbor z posvätnéj hudby minulých storočí (spravidla od renesancie)
- spev jedno- až štvorhlasný (ojedinele i viac), pri zameraní na viachlasné skladby „klasického repertoára“ je štandardným zoskupením miešaný zbor s hlasovými skupinami

soprán, alt, tenor, bas (celkový ambitus hlasov miešaného zboru sa pohybuje zhruba v rozmedzí G - f2)

### Vedúci chrámových spevokolov

Chrámový spevokol vo väčšine našich kostolov zostáva záležitosťou amatérskych spevákov. Jeho produkcia si však vyžaduje vedúcu osobnosť s väčším hudobným rozhľadom a s hudobnými schopnosťami prevyšujúcimi bežného člena chrámového spevokolu.<sup>8</sup> Stupeň profesionalizácie v našich podmienkach závisí skôr od možnosti a vhodného prostredia a podmienok v samotnej farnosti, než od typu spevokolu.

Úlohou vedúceho spevokolu (umeleckého vedúceho, zbornajstra, dirigenta) je naštudovať skladby, viesť interpretáciu a zodpovedať za celkový hudobný výkon telesa. Tento súbor činností si vyžaduje mnoho času a energie, ak má mať dlhodobejšie pozitívne výsledky.

Dirigent zboru môže riadiť aj spev zhromaždenia, ak si to vyžaduje spôsob spievania a ak to pomôže aktívnejšej účasti veriacich na speve. U nás je dirigovanie celého zhromaždenia veľmi zriedkavé.

Skôr, ako sa začnú nácviky konkrétnych spevov v zbere, vedúci spevokolu spolupracuje pri príprave liturgie s kňazom - celebrantom, prípadne ceremonárom zodpovedným za prípravu liturgie a starostlivo vyberie vhodné spevy a hudbu. Predpokladom tejto zodpovednej práce je pozitívny osobný vzťah k liturgii a vedomosti o záväzných cirkevných normách a predpisoch, ktoré sa vzťahujú na liturgickú hudbu.

Je veľkým povzbudením a dobrým príkladom, ak zbornajster svoju službu pri bohoslužbe koná „s náležitou pobožnosťou“.<sup>9</sup> Táto funkcia vyžaduje okrem hudobných predpokladov aj dôležité osobnostné predpoklady: silnú osobnosť, schopnú združovať ľudí a spájať ich pre ušľachtilé spoločné ciele, schopnosť založiť spevokol a riadiť ho, nadšenie pre túto prácu, zmysel pre taktne jednanie, živú vieru. A k tomu všetkému trpezlivosť a schopnosť riešiť aj rôzne medziľudské problémy, ktoré sa – ako všade inde – vyskytnú aj v chrámových spevokoloch.

### Hudobné dispozície chrámových spevákov

Pre náležité zvládnutie hudobno-speváckych výkonov spevákov (a ešte viac to platí pre dirigenta, zbornajstra) môžeme vymedziť tieto základné požiadavky ich hudobnosti:

- tzv. vokálny sluch: kontrola, prípadná korekcia a hodnotenie speváckeho výkonu (vlastného alebo cudzieho)
- čistá intonácia a citlivé vnímanie kvality hlasových funkcií (tvorenia tónu, artikulácie)
- u vedúcich schopnosť parciálneho zamerania na vybrané hudobné detaily a ich korigovanie pri nácvikoch i schopnosť syntézy, nadhľad pri posudzovaní celkovej kvality interpretácie (vyrovnanosť hlasových skupín, celkový výraz).

### Prístupy k interpretačnej úrovni spevokolu

Niekedy počuť z úst niektorých duchovných rôzne ospravedlnenia podpriemernej kvality spevákov a hudobníkov pre dôvody evanjelizačné a pastoračné. Dobrá snaha a úmysel možno ospravedlňujú jednotlivých spevákov (napr. detského

či mládežníckeho spevokolu) – „spievajú tak dobre ako vedia“, nie však vedúceho spevokolu a kňaza, ktorí sú za ich hudobný výkon zodpovední a mnohokrát má kvalita ich práce značné „rezervy“. Pri správnom prístupe im nemá byť ľahostajné, aká interpretačná úroveň sa predkladá liturgickému zhromaždeniu. Koncil pripustil do chrámu nové formy hudby pod podmienkou, že hudobné stvárnenie bude dôstojné, posvätné.<sup>10</sup> Každý (kňaz, kantor, vedúci spevokolu) podľa svojej funkcie napokon nesie zodpovednosť aj za duchovný úžitok veriacich z predkladanej hudby. Veľká túžba a oduševnenie spievať v chrámovom spevokole nepostačuje, ak jedinec nie je vybavený aspoň základnými hudobnými schopnosťami.

### Vplyv pôsobenia spevokolu na hudobné vedomie účastníkov liturgie

Chrámové spevokoly akéhokolvek typu, ak účinkujú v omši pravidelne, majú silný vplyv na formovanie hudobného vedomia ostatných zhromaždených. Prostredníctvom hudobnej pamäti a viacnásobného opakovania (alebo opakovaného počúvania) si veriaci aktívne či pasívne osvojujú hudobné skladby rôznych žánrov a štýlov, v závislosti od typu spevokolu. Hudobná skúsenosť, ktorú týmto „ukladaním do pamäti“ podvedome nadobúdajú, formuje ich hudobné vedomie a upevňuje ich vkusové postoje. Spevokol sa v podstatnej miere podieľa na vytváraní a rozvoji hudobného vkusu. Výsledky súčasných prieskumov dokladajú, že v prípade, ak sa veriaci hodnotovo nestotožňujú s predkladanou hudbou, jej štýlom či kvalitou, hudobne vyspelejší jednotlivci prestanú navštevovať danú bohoslužbu (tam, kde je viac omší) a začnú chodiť na takú, kde im hudobná zložka vyhovuje.

#### Poznámky:

- 1 LEXMANN, Juraj.: Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe. Bratislava : Slovenská liturgická komisia, 1999, ISBN 80-88820-12-X, s. 76.
- 2 Tamtiež, s. 50.
- 3 Ak je chórus ďaleko od oltára, speváci môžu mať pocit neosobnej prítomnosti na dianí pri oltári, cítia sa príliš vzdialení od centra liturgického diania.
- 4 Tieto spevy sa nachádzajú v Liturgickom spevníku I. Ide o „Alžbetinu zostavu“, z ktorej sa najčastejšie spieva Kyrie č. 747, Glória č. 749, Sanktus č. 753, Agnus č. 755.
- 5 Veková hranica navštevovania mládežníckeho spevokolu sa môže prípadne rozširovať, niekedy siaha po skončení vysokoškolského štúdia, ba aj ďalej. Skupina rovesníkov môže chovanie jedinca veľmi ovplyvniť, zvlášť v adolescencii a v ranej dospelosti, keď je obklopený stále rovnakým hudobným stereotypom a inú hudbu nepotrebuje. Tým je možné vysvetliť lipnutie vekovo už dospelých ľudí na tzv. mládežníckej hudbe a zastavenie vývoja ich hudobného myslenia na tejto úrovni. Na druhej strane niektorí 14-15 roční speváci už strácajú záujem o túto hudbu, majú iné estetické ciele, až pocit, že sa svojim rovesníkom vôbec nepodobajú. Ich hudobný vývoj sa uberať smerom k umelecky náročnejšiemu žánru, často prestupujú do tzv. klasického spevokolu. HAYESOVÁ, Nicky: Základy sociálnej psychológie. Z angl. orig. preložila Irena Štěpaníková. 2. vyd. Praha : Portál, 2000, ISBN 80-7178-415-X, s. 13.
- 6 Liturgický spevník I, zostava „Jubilare Deo“, najčastejšie sa spievajú: Kyrie č. 741, Glória č. 743, Sanktus č. 744, Agnus č. 745.
- 7 LEXMANN, J.: Liturgický ... 1999, s. 49.
- 8 Samozrejme, závisí od typu spevokolu a od jeho celkovej hudobno-interpretáčnej úrovne. Iného vedúceho si vyžaduje kolektív, ktorý spieva známe gitarové duchovné piesne pre deti alebo mládež a iného odborníka si vyžaduje miešaný viachlasný zbor interpretujúci napr. polyfonické kompozície.
- 9 Druhý vatikánsky koncil, konštitúcia Sacrosanctum Concilium (r. 1963) o posvätných liturgiách, čl. 29.
- 10 Inštrukcia Musicam sacram (r. 1967), čl. 4b.





# Uplatnenie a systematizácia organistov

ANTON KONEČNÝ

Uplatnenie vzdelaných organistov v liturgickej službe Rímskokatolíckej cirkvi je neľahká a stále aktuálna problematika. Zamestnáva najmä samotných organistov, ich učiteľov, Cirkev i odbornú hudobnú verejnosť ako to vyjadruje významný impulz, tzv. Memorandum.

Problematika nie je „jednohlasná“, ale „symfonická“, a riešenie je potrebné hľadať spoločne na úrovni Cirkvi, ale i spoločnosti. Aj náš časopis SSV Trnava: Adoramus Te venoval tejto problematike niekoľko článkov. Považujem za vhodné priblížiť ich obsah, zhrnúť ich a vyvodit' pozitívne závery.

Zároveň je tento príspevok i splnením povinnosti hľadať riešenia, podnietené výzvou „Memorandum“. A to je úloha, pred ktorou stojí v plnej zodpovednosti Cirkev, v spolupráci so spoločnosťou.

V rozmedzí uplynulých šiestich rokov boli na uvedenú tému uverejnené nasledovné príspevky:

1. Dzemjanová – Konečný: *Odbor cirkevná hudba na slovenských konzervatóriách*, Adoremus 1/97, s. 10.

Záležitosť organistu ako služobníka liturgie a zamestnanca rieši výrok uvedeného článku: „Organista, vzdelaním absolvent konzervatória vo väčšej farnosti, kde je kostolný zbor, ktorému by sa venoval, môže naplniť aj celý úväzok. Platové podmienky by mali byť na úrovni učiteľa ZUŠ“.

2. MEMORANDUM *Súčasná problematika organov a organistov v duchovnej službe v Katolíckej cirkvi na Slovensku*, Adoramus Te, 2/2001, s. 2

Memorandum podpísali viaceré významné osobnosti organovej hudby na Slovensku.

Analýza stavu je vecná a právom kritická: záležitosť „organov a organistov“ je problematickou.

Positíva dokumentu: ponúkaná analýza je vecná, objektívna, spôsobená zložitými spoločenskými javmi. Dokumentu treba priznať pozitívnu snahu o nápravu veci. Ponúka konkrétnu pomoc podpísaných odborníkov.

Pravdou však je, že i počas uplynulého režimu v oblasti cirkevnej hudby sa vykonalo mnoho (kto chcel, mohol a i dnes môže mnoho vykonať). I dnes v početných chrámoch znie dobrá hudba, bolo postavených mnoho nových nástrojov, pripravil a používa sa Liturgický spevník I, II a III a pod. Že to všetko nie je celkom dostatočné, ostáva pravdou. Ale neprehliadnime, že ekonomická základňa organistov tu v minulosti bola a neobnovila sa. Tým za súčasný stav nezodpovedá iba Katolícka cirkev, ale i spoločnosť, aj odborná, do ktorej patria i samotní signatári dokumentu. Adresátom, ktorý má zjednať nápravu je štát, (v štruktúrach kultúry, školstva a miestnych zastupiteľstiev) a Cirkev.

3. M. Strenáčiková st. a M. Strenáčiková ml.: *Organisti na*

*Slovensku – prieskum*, Adoramus Te, 3/2001, s. 20

Študentky UMB B. Bystrica spolu s viacerými zainteresovanými uskutočňujú pomerne rozsiahly prieskum – vek, vzdelanie, odborné, pracovné, finančné okolnosti organistov. Spracovanie dát nie je úplné, ale autorky poukazujú na alarmujúce nedostatky – hrá mnoho organistov nevzdelaných (24% sú samoukovia), a naopak – odborníci – absolventi hudobných škôl v obore „organista“ pracujú nemnohí (11%, celkove, ale len popri hlavnej práci, z odboru organ žiaden).

4. Mario Sedlar: *Návrh štatútu katedrálneho a titulárneho organistu rím.-kat. cirkvi na Slovensku*, Adoramus Te, 1/2002, s. 23

Návrh konkrétneho modelu systemizovaného miesta vo významných chrámoch. Bežný je konkurz. Treba hovoriť o zložení výberovej komisie. „Titulárny organista“ slúži vo významnej katedrále, neraz je vysokoškolsky hudobne vzdelaný kňaz, častejšie učiteľ hudby. Platenie by mohlo byť: štát, Cirkev, alebo spoločne. Kritizuje, že mechanizmus tohto procesu sa nerieši a so zlou hudbou na verejnosti sa dnešný človek stretáva už len v kostole. Správne poukazuje na paradox v tom, že estetický zážitok je súčasťou náboženského zážitku, ktorý má miesto v rámci liturgie.

Žiada sa doplnok: „Titulárny organista“ nemôže vyhovovať len na základe hudobnej odbornosti. Musí poznať i liturgické zákonitosti, ktorými sa riadi hudba v liturgii. Tie možno získať v rámci štúdia na cirkevných konzervatóriách a v rámci odboru cirkevná hudba a v potrebnom rozsahu si ich môže uchádzač doplniť aj samoštúdiom. Tak aj prijímacia komisia by mala mať aj posudzovateľa liturgickej pripravenosti organistu.

5. Jana Kucharová: *Ad: Organisti na Slovensku*, Adoramus Te 2/2002, s. 19

Autorka volá po možnosti vzdelávania mladých organistov – najmä na úrovni ZUŠ - hra, registrovanie, organológia, harmonizácia a pod.

Možnosti štúdia na rôznej úrovni sú a náš časopis sa môže v budúcnosti komplexne zaoberať touto otázkou.

6. M. Sedlar: *Uplatnenie a sociálne perspektívy absolventa organovej hry HF VŠMU na Slovensku v súčasnosti*, Adoramus Te, 3/2002, a. 26

Analyzuje stav, ktorý zhrňa do záverov: 1. Uplynulý režim spôsobil, že sme po stránke organov ako nástrojov vo veľmi neutešenej situácii. 2. Ani v rámci celej krajiny niet nástroja na príslušnej svetovej úrovni. 3. V cirkvách nejestvuje funkčný systém organistu – profesionála.

Obsah týchto tvrdení sa zhoduje s obsahom Memoranda. Na otázku č. 2 navrhujem uverejniť v našom časopise samostatné odborné pojednanie.

### Záver

1. Komplex otázok okolo organistov, ako bol prezentovaný v článkoch nášho časopisu poskytuje ako celok a s doplňujúcim komentárom myšlienkovú líniu o liturgickej hudobnej službe. Je vytvorená spoločne a preto má svoju hodnotu.

2. Pojednania chcú vzbudzovať cirkevno-spoločenskú „objednávku“ zamestnať v katedrálach a väčších farnostiach vyštudovaných organistov a vytvárať potrebné podmienky. Tu by mohlo pomôcť aj mesto a spolupráca so základnou umeleckou školou.

3. Organisti majú nárok na odborné, ale i liturgické vzdelávanie a duchovnú formáciu. Na Slovensku sa vo viacerých diecézach konajú kurzy pre organistov. Začalo sa i s kvantifikovaním odbornosti, čo je predpokladom.

4. Máme niekoľko vysokoškolsky alebo postgraduálne študujúcich, alebo vyštudovaných odborníkov – kňazov, ktorí a určite významne ovplyvnia hudobno-liturgické dianie na Slovensku (R. Adamko – muzikológia, A. Štrbák – hudba, liturgia, J. Veľbacký – gregoriánsky chorál, V. Dufka – hudba, liturgia, A. Akimjak – liturgia, posvätná hudba vo farskej pastorácii, A. Konečný – liturgia, liturgický spev).

Dobrá a liturgicky správna hudba v našich kostoloch môžu zabezpečiť iba kvalifikovaní organisti. K tomu je potrebné vytvoriť priaznivé podmienky, prejavíť mnoho dobrej vôle a veľa vykonať.

### DODATOK

1. V Košickej arcidiecéze štvorročný kurz (začatý r. 2000) poriada Liturgický inštitút s mladými odborníkmi – konzervatoristami. Uzatvorí sa *záverečnou aprobáciou*.

Na záver celého kurzu absolvent vypracuje písomnú prácu a podrobí sa komisionálnemu preskúšaniu, dostane biskupom podpísané poverenie, ako svedectvo spôsobilosti pre túto liturgickú službu. Autoritou arcibiskupského úradu bude potvrdená a kvalifikovaná odborná zdatnosť organistu v dvoch smeroch:

#### *Odbornosť liturgická*

Poznatky na úrovni absolventa cirkevného odboru vysokej školy alebo konzervatória

Dostatočné poznatky na úrovni služobníka posvätnej liturgie v oblasti hudby

#### *Odbornosť hudobná*

Poznatky na úrovni ukončeného vzdelania ZUŠ minimálne 1. cyklus

Poznatky na úrovni neukončeného vzdelania ZUŠ a ovládanie hry podľa nôt v potrebnom rozsahu LS a JKS.

### AMANTIUS AKIMJAK

2. V Spišskej diecéze sa už od roku 1989 pod vedením doc. A. Akimjaka uskutočňujú premanentné kantorské kurzy a to pravidelne dva až štyri krát do roka. Konajú sa v rámci dekanátov diecézy, kam organisti, kantori, žalmisti a kandidáti na tieto služby môžu ľahko pricestovať. Na týchto kantorských kurzoch sa zúčastňuje aj vedenie alebo zástupcovia Základných umeleckých škôl (ZUŠ), ktoré pôsobia v danom dekanáte. Na tieto kurzy sú pozývaní ako prednášatelia aj významní odborníci z oblasti cirkevnej hudby a liturgie. Účastníci týchto kurzov sa poväčšine zaoberajú praktickými otázkami ich služby vo svojich chrámoch. Okrem ústrednej

prednášky na vybranú tému, dozvedia sa o práci Diecéznej liturgickej komisie (DLK) a celoslovenskej Hudobnej sekcie Liturgickej komisie Konferencie biskupov Slovenska (HS LK KBS), dostanú najnovšie notové materiály a prakticky si precvičujú nové liturgické spevy, aby v rámci dekanátov začínali jednotne s novými spevmi a podľa možnosti aj jednotne ich interpretovali najmä kvôli tomu, že keď sa stretnú na spoločných liturgických slávnostiach, mohli sa na nich veriaci z viacerých miest a dedín aktívne zúčastniť. Na týchto stretnutiach sa im hovorí o údržbe organu, o možnostiach jeho ladenia a opráv, aby sa oni sami stali strážcami týchto, mnohokrát pamiatkovo chránených hudobných nástrojov. Predstavujú sa im organári, ktorí v rámci diecézy vykonávajú túto službu pre naše chrámy. Okrem toho na týchto stretnutiach sa môžu organisti a kandidáti pre túto službu prihlásiť na štúdium tohto študijného programu u prítomných zástupcov ZUŠ, kde sa tento odbor vyučuje. (Zatiaľ sú to mestá: Spišská Nová Ves, Spišské Podhradie, Poprad, Kežmarok, Stará Ľubovňa, Dolný Kubín, Námestovo, Tvrdošín, Klčov, Likavka a pribúdajú ďalšie). Liturgický spev a liturgiku na týchto ZUŠ vyučujú kňazi, členovia Hudobnej sekcie Diecéznej liturgickej komisie (HS DLK) za jednotlivé dekanáty. Tí študenti, ktorí riadne ukončia tento študijný program na ZUŠ za spolupráce DLK, majú potom absolventskú omšu vo svojom rodnom kostole za prítomnosti členov komisie zo ZUŠ a DLK a po úspešnom absolvovaní všetkých skúšok dostanú záverečné vysvedčenie a pred svojim farárom misiu od biskupa vykonávať službu organistu, kantora v spišskej diecéze. Takéto absolventské sv. omše už boli v Spišskom Podhradí, Markušovciach, Tepličke, Poprade, Spišskom Hrhove a ďalšie budú už toho roku v Námestove, Dolnom Kubíne a inde.

Úspešným absolventom odboru cirkevná hudba odporúčame pokračovať v štúdiu na Konzervatóriu v Košiciach, Bratislave, Žiline a na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku, kde sa dá študovať aprobácia organ a spev so zameraním na vyučovanie týchto umeleckých predmetov na vyššie uvedených školách po celom Slovensku.

Kantorské kurzy, podobné tým na Spiši, sa uskutočňujú aj v rožňavskej diecéze, a to v Rožňave, Margecanoch, Polomke, Lučenci a Rimavskej Sobotě.

V diecéze banskobystrickej, nitrianskej a bratislavsko-



Z kurzu pre kantorov a organistov v Poprade - Advent 2002



Z kurzu pre kantorov a organistov v Poprade - Advent 2002

trnavskej arcidiecéze sa uskutočnili jednorázové kantorské kurzy a ďalšie sa chystajú.

Pre organistov a kantorov z celého Slovenska sa organizujú počas letných prázdnin týždňové interpretačné kurzy v hre na organe a v liturgickom speve, kde sa organisti majú možnosť oboznámiť s tým ako predohrať pieseň, ako improvizovať a so spôsobom vedenia speváckych zborov. Podrobné informácie možno získať na adrese redakcie časopisu Adoramus Te, na adrese Hudobnej sekcie LK KBS a sú priebežne publikované v Katolíckych novinách a v časopise Adoramus Te.

## Štvortónové neumy

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

V poslednom príspevku tejto série článkov sa budeme venovať štvor- a viactónovým neumám. Tieto neumy sa iba zriedkavo nachádzajú v tradícii rukopisov liturgie hodín (v tomto prípade kódexu Hartker), vo väčšom rozsahu sa nachádzajú v rukopisoch spevov sv. omše. Tieto spevy sú pôvodom mladšie.

Predtým, ako prejdeme ku konkrétnemu skúmaniu niektorých skupiniek neum je potrebné zastaviť sa pri pojmoch **amplifikácia** a **reperkusia**.

**Amplifikácia** – z latinského *amplificare* (= *amplius facere*) zväčšiť, rozmnožiť, rozšíriť – znamená predĺženie hodnoty jednej neumy. Toto rozšírenie sa deje **reperkusiou**.

**Reperkusia** – z latinského *repercutare* opätovne udrieť, naťuknúť, zopakovať – znamená opätovné nasadenie tónu. Toto nasadenie sa deje v hlasovo-technickej realizácii vo veľkej miere ohybnosti a napätia. Keďže sa v tomto prípade jedná o vysoký stupeň profesionality, mnoho schól aj v dnešnej dobe tento hlasový prvok zapísaný v neumatickej notácii nepoužíva, ale nahrádza ho tzv. vodorovným tremolom barokovej hudby z čias Monteverdiho<sup>1</sup>.

Predstaviteľkou *nekurentnej* *amplifikácie* je **bivirga** (bi –

z latinského – dva, v tomto prípade dvojité) .

Predstaviteľkou *kurentnej* *amplifikácie* **strophicus** (bistrofa, resp. *tristrofa* ) z gréckeho *strefein* udrieť, ťuknúť.

Z časového hľadiska potrebujú obe tieto neumy približne rovnaký časový interval, ale ich charakter je rozličný. *Bivirga* je určitá, pevná, oproti tomu *tristrofa* je ľahká, naliehavá, „trepotajúca sa“<sup>2</sup>.

Príklady niektorých *amplifikovaných* neum pod iným názvom sme si už uviedli v predchádzajúcom článku<sup>3</sup> (napr. *scandicus* *artikulovaný na prvom tóne* inak aj *pes* *amplifikovaný na prvom tóne*).

Z ďalších neum tohoto druhu je možné spomenúť *pes* *amplifikovaný na druhom tóne* , v ktorom je *bivirga* intenzívne vyspievaná a prvý tón je tak ľahký, že v niektorých rukopisoch nemusí byť zaznačený.

Podobne môže byť *amplifikovaný* aj *clivis*. Na prvej note môže byť *amplifikovaný* dvomi spôsobmi. Prvým je extrémne predĺženie prvého tónu dvomi za sebou nasledujúcimi *episémami*. Druhým je už skôr uvedený *pressus*<sup>4</sup>.

*Clivis* môže byť *amplifikovaný* aj na druhom tóne .

*Torculus* môže byť *amplifikovaný* na druhom tóne, vtedy ide o rozšírený intenzívny *torculus* .

*Torculus* môže byť *amplifikovaný* aj na poslednom tóne , v tomto prípade ide o *kurentný torculus* *strophicus* *artikulovaný na poslednom tóne*.

Pri istom počte tónov je nevyhnutné hovoriť o *pohybe torculusu*, v tomto prípade ide o päťtónový pohyb *torculusu*, ktorý pozostáva z grafiky *bivirgy* a *pressus*, *artikulovaný na prvom, druhom a piatom tóne*. Tento pohyb *torculusu* je najlepšie priblížiť si na príklade antifóny *Oblatus est...* v slove *voluit*.

*Oblatus est qui ipse voluit a peccata nostra ipse portavit.*

O-blatus est qui-a ip-se vo-lu- it et pec-ca-ta nos-tra ip-se por-ta-vit

Z ďalších *amplifikovaných* neum je možné spomenúť *amplifikovaný pes subpunctis* , v ktorom tretí tón je *amplifikáciou* predĺžený. *Pressus* v tomto prípade znamená veľkú neumu záveru.

Poslednou neumou v tomto slede *amplifikovaných* neúm je *climacus* *amplifikovaný na prvom tóne*, ktorý môže mať niekoľko podôb .

Posledné dve vyššie menované neumy zároveň otvárajú problematiku štvor- a viactónových neum. Vychádzajúc zo štyroch možností trojtónových neum (*scandicus*, *torculus*, *porrectus*, *climacus*) je možné ku každej tejto neume priradiť ešte po jednom tóne. Už v predchádzajúcom článku sme si spomenuli pojmy *resupinus* a *flexus*<sup>5</sup>, ktorými môžeme označiť protipohyb k predchádzajúcemu tónu. K týmto pribudnú ešte dva pojmy a to:













**subpunctis** – z latinského nadol (v dnešnej odbornej literatúre sa používa aj pojem **subbi**) a **punctum** znamená bod. V tomto prípade ide o melodický pohyb dvoch tónov smerom nadol.

**suprapunctis** – z latinského nahor. V tomto prípade ide o melodický pohyb dvoch tónov smerom nahor. Tento pojem vovádza do odbornej terminológie Xaver Kainzbauer.

V rámci tabuľky by tento pohyb mal takúto podobu:

- flexus	↘
- subpunctis	↘↘
- resupinus	↘↘↘
- suprapunctis	↘↘↘↘

Z týchto štyroch pojmov je možné urobiť malý záver, relevantný pre viactónové neumy. Pojmy *resupinus* a *flexus* predstavujú melodickú zmenu posledného tónu v rámci melodickéj línie. Pojmy *subpunctis* a *suprapunctis* predstavujú predĺženie tejto melodickéj línie. Pre lepšiu predstavu uvádzame tabuľku z diela Xavera Kainzbauera<sup>6</sup>:


Pes ..		Clivis ..	
Scandicus 	Torculus (= Pes fl.) 	Climacus 	Porrectus (=Cl.r.) 
Scandicus	Pes flexus	Climacus	Clivis resupina
Scandicus (4tönig)+ 	Pes subpunctis 	Climacus (4tönig)+ 	Clivis suprap. 
Scandicus flexus 	Torculus resupinus 	Climacus resupinus 	Porrectus flexus 


Vychádzajúc z týchto názvov nepoužíva terminológia gregoriánskeho chorálu iné, resp. ďalšie pomenovania. V rámci pomenovaní sa pridávajú už len vyššie spomenuté pojmy. Z tohto hľadiska môžeme hovoriť o *päťtónovom scandicu*, alebo o *pes subtripunctis*. Pri viactónovom pohybe sa potom už len pridávajú pojmy *resupinus*, resp. *flexus*, poprípade *subpunctis*, resp. *suprapunctis* napr. *pes subpunctis resupinus flexus suprapunctis*.


Pri analýze konkrétnych neumových znakov by teda mal byť zachovaný nasledujúci postup:

1. koľko tónov neumy sa nachádza v rámci jednej slabiky (1, 2, 3, 4, a viac);
2. akým postupom prebieha melodická línia;
3. či sa v danej neume nachádza *amplifikácia* a na ktorom tóne;
4. ktoré tóny majú byť artikulované (napr. *climacus suprapunctis* s artikulovaným posledným tónom).



Keďže týchto melodických variantov môže byť veľmi veľa, uvedieme aspoň niektoré častejšie používané:


**Štvortónový scandicus** . V tomto *scandicu* je artikulovaný prvý tón. Ako tretí tón sa v ňom nachádza neuma *oriscus*<sup>7</sup>. V tomto prípade ide o *partiell kurentnú*<sup>8</sup> neumu, ktorej dynamická a melodická hodnota sa prejavuje zväčša na prízvukných slabikách. Táto neuma sa nachádza hlavne v repertoári sv. omše, a v rukopisoch liturgie hodín ju nenájdeme.

**Scandicus flexus** . V prvom prípade ide o tzv. *quilismascandicus flexus*, v ktorom je druhý tón *quilisma*. Táto neuma je takisto *partiell kurentná*, ktorá je artikulovaná na prvom a štvrtom tóne (artikuláciou sa myslí jemné zvýraznenie konkrétneho tónu). Druhý prípad je vlastný *scandicus flexus*, ktorý je takisto *partiell kurentný* a artikulovaný na prvom a poslednom tóne.

**Scandicus subpunctis** . V prvom a druhom prípade ide o *scandicus subpunctis*, v ktorom je artikulovaný prvý, druhý, tretí a piaty tón (v prvom prípade sú prvými dvomi notami dva *nekurentné tractulusy*, v druhom prípade dve *nekurentné virgy*, tieto neumy sa používajú podľa

melodického priebehu. V prvom prípade ak priebeh melódie pred neumou leží intervalovo vyššie, v druhom prípade nižšie). Je to *partiell kurentná* neuma. V treťom prípade sa jedná o *quilismascandicus subpunctis*, ktorý má ako druhú notu uvedenú *quilismu*. V tejto neume je artikulovaný prvý, tretí a piaty tón.

**Scandicus subpunctis resupinus** . Ako v predchádzajúcich prípadoch aj táto neuma je *partiell kurentná*, v ktorej je artikulovaný tretí tón a šiesty tón. Táto melodická figúra, ktorá slovo rozširuje bez toho, aby ho „sprízvučnila“, je veľmi častá, hlavne na konci viet a konci antifón. Chybne je často táto figúra nazývaná ako *cadencia* .

**Torculus resupinus** . V prvom prípade ide o *kurentnú* neumu, ktorá je artikulovaná na poslednom tóne. V druhom prípade je o *liquescentný torculus resupinus*. Zaujímavosťou je, že rozdelenie tejto neumy nemá žiaden artikuláčny význam.

**Pes subpunctis** . Tieto štyri uvedené možnosti majú rozličnú funkciu.

V prvom prípade ide o *kurentnú* neumu artikulovanú na štvrtom tóne.


V druhom prípade ide už o *partiell kurentnú* neumu artikulovanú na treťom a štvrtom tóne.



V treťom prípade ide takisto o *partiell kurentnú* neumu artikulovanú na treťom a štvrtom tóne, ktorý má v sebe zahrnutú *liquescentiu*.


Vo štvrtom prípade ide takisto o *nekurentnú* neumu artikulovanú na všetkých tónoch.

V rámci techniky notopisu je možné povedať, že *virga* ako druhý tón preberá svoju melodickú hodnotu podľa nasledujúceho tónu. Ak je tretím tónom *punctum*, *virga* má *kurentnú* hodnotu. Ak je tretím tónom *tractulus*, a *virga* má mať *nekurentnú* hodnotu, musí to byť zvlášť zaznačené (*episema*) v opačnom prípade musí byť zapísaná ako čiastočný *torculus*.

Táto neuma sa používa hlavne v meditatívnych slovách. Pre úplnosť je nevyhnutné dodať, že tieto vyššie uvedené štyri možnosti zápisu nie sú úplné, ale používajú sa najčastejšie. V rámci teórie *semiologie* je možné túto neumu zapísať ešte v rámci iných variáciách (spolu v možných 12 variáciách).

**Pes subpunctis resupinus**  je *partiell kurentnou* neumou, ktorá je artikulovaná na prvom, druhom a piatom tóne.

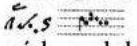
**Clivis suprapunctis**  v tejto podobe je *kurentnou* neumou, ktorá má artikulovaný iba posledný tón. V druhom prípade sa jedná o *liquescentiu* na poslednom tóne. Ak by mala byť táto neuma *partiell kurentná* je možné použiť príklad s pomocnými písmenami , kedy grafika ukazuje tretí a štvrtý tón zobrazený ako *liquescentný nekurentný pes*. Xaver Kainzbauer túto neumu charakterizuje ako: „Antifóny s týmto začiatkom (neumou použitou v rámci prvých tónov) patria k najstarším vývojovým stupňom gregoriánskeho chorálu. Ide o neumu, ktorá má vbudované *crescendo*: začína pokojne a otáča sa v rámci napätia.”<sup>9</sup>


**Clivis suprapunctis flexus**  je *kurentnou* neumou, ktorú Godehard Joppich nazýva „prapôvodnou



neumou", resp. „matkou všetkých meliziem"<sup>10</sup>. Touto neumou sa po prvýkrát opúšťa úzky priestor *syllabickej* kompozície v prospech *oligotonickej* a *melizmatickej*.

Táto neuma je zaznamenaná zvlášť tam, kde sa jedná o osobné obrátenie sa k Bohu.

**Amplifikovaný clivis suprapunctis subpunctis** , táto neuma sa nachádza veľmi často v prvom módu, kde „transponuje úroveň tenoru z la na sol, čo naznačuje aj izolovaný oriscus."<sup>11</sup>

**P**  *ostendunt super caput eius caulam ipsius scriptam*

Po-su-e-runt su-per ca-put ei-us cau-sam i-psi-us scrip-tam

**ihesus nazarens rex iudeorum**

Je-sus Na-za-re-nus Rex Iu-de-o-rum

Poslednou kapitolou gregoriánskej semiológie je prehľad základných a najčastejšie používaných písmen.<sup>12</sup>

Rukopisy gregoriánskych spevov používajú okrem *episemy* a *liquescentie* ako artikuláčnych pomôcok aj písmená, ktoré je možné rozdeliť na:

1. **rytmické** – *celeriter, tenete, expectare, statim*.
2. **melodické** – *altius, levare, sursum, equaliter, inferius*.

**Rytmické** písmenká majú pomerne jednoduchú úlohu. Naznačujú rytmický priebeh antifóny. Z nich sú najčastejšie používané:

**c** – *celeriter* – rýchlo, rýchlejšie.

**τ** – *tenete* – zdržať.

**x** – *expectare* – čakať, zavíšiť, nechať čas pred ďalším priebehom.

**st** – *statim* – ihneď (ďalej)- zavíšiť, rozdeliť pred ďalším priebehom.

**Melodické** písmenká neodkrývajú ani tak melodickú stránku, ako skôr emocionálnu. Je samozrejme, že vyšší tón (písmeno *sursum*) s písmenom je prirodzene melodicky vysoký, ale zároveň pozdvihuje melódiu aj emocionálne. Melodiku, dynamiku a dĺžku nemožno od seba oddeliť, pretože tieto fenomény vytvárajú žijúci celok.

**a** – *altius* – vyššie. Je skôr písmenom, ktoré poukazuje na vyšší intervalový rozdiel, akoby sa očakával na paralelných miestach.

**f** – *sursum* – hore. Je možné skôr porozumieť emocionálne: „sursum corda”. Xaver Kainzbauer si kladie otázku: „Ako by mohol byť nízky tón „sursum?”<sup>13</sup>

**l** – *levare* – hore. Pozdvihnúť melodicky.

**e** – *equaliter* – rovnako vysoko. Je to melodický poukaz podobne ako *altius*, ktorý koriguje priebeh, aby nedošlo k možnému nedorozumeniu.

**i** – *inferius* – nižšie. Len v zriedkavých prípadoch sa týmto znamienkom chce naznačiť intervalové klesanie, častejšie stojí toto písmeno pod hlavičkou *cephalicu* a tým sa naznačuje, že dlhšie trvanie tónu nemá byť spojené s hlasitosťou, ale má viesť k stíšeniu.

**m** – *mediocriter* – stredne. Toto písmenko modifikuje ostatné písmená: nie veľmi, nie príliš *kurentne*, ale aj *nekurentne*.

Pre zaujímavosť uvádzame aj karolínsku abecedu, podľa

ktorej vznikli pomocné písmená. Xaver Kainzbauer píše o tomto písme: „Po úpadku západorímskej ríše okolo roku 500 upadla viac ako ostatné, kultúra písma. Od roku 750 je zachytený v ríši karolíngovcov pokus o systematizovanie kultúrnych vecí (karolínska renesancia), medzi iným aj systematizácia písma. Výsledkom tohto pokusu sú karolínske *minuskuly* (malé písmená) a *majuskuly* (veľké písmená).“<sup>14</sup>

À	Ä	á	F	f	L	l	Q	q	x
B	β	b	C	ç	Ø	o	R	r	y
C	c		H	h	N	n	S	s	Z
O	o	d	I	i	O	o	T	t	
E	e	r		k	P	p	U	u	v

Keďže neумы, ktoré sme si uviedli v dnešnom príspevku nie je možné nájsť v rámci jednej antifóny, preto si na záver (oproti predchádzajúcim príspevkom) neuvedieme príklad.

Chcel by som sa na záver tejto série článkov poďakovať obom šéfredaktorom (Rastislavovi Adamkovi i Stanislavovi Šurinovi), že mi ako autorovi poskytli priestor a chcel by som všetkým nadšencom gregoriánskeho chorálu popriať veľa úspechov v bádaní a objavovaní gregoriánskej semiológie.

### Literatúra:

AGUSTONI, Luigi /GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987/1995.

AKIMJAK, Amantius, *Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore*, Kňazský seminár Jána Vojtášáka, Sp. Kapitula, 1998.

BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, rukopis, Katolícka univerzita Ružomberok 2002.

CARDINE, Eugène, *Semiologia gregoriánska*, Tyniec, Wydawnictwo benedyktynów, Krakow 2000.

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

ŠPAŇÁR Július, *Latinsko-slovenský slovník*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1987.

ŠTRBÁK Martin, *Dvojtónové neумы*, Adoremus Te 3/2002.

ŠTRBÁK Martin, *Trojtónové neумы*, Adoremus Te 4/2002.

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

### Poznámky:

<sup>1</sup> KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, 35.

<sup>2</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 35.

<sup>3</sup> ŠTRBÁK Martin, *Trojtónové neумы*, Adoremus Te 4/2002, 11 – 15.

<sup>4</sup> ŠTRBÁK Martin, *Dvojtónové neумы*, Adoremus Te 3/2002, 18.

<sup>5</sup> ŠTRBÁK Martin, *Trojtónové neумы*, Adoremus Te 4/2002, 11 – 15.

<sup>6</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 31.

<sup>7</sup> V prípade trojtónovej neумы hovoríme aj o *salicu*.

<sup>8</sup> Pojem *partiell kurentná neuma* znamená, že ide o viactónovú neumu, v ktorej sú niektoré tóny kurentné a niektoré nekurentné.

<sup>9</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 34.

<sup>10</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 34.

<sup>11</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 34.

<sup>12</sup> Kompletný prehľad je možné nájsť v dielach:

AGUSTONI, Luigi /GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2.Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987/1995.

AKIMJAK, Amantius, *Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore*, Kňazský seminár Jána Vojtášáka, Sp. Kapitula, 1998.

BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, rukopis, Katolícka univerzita Ružomberok 2002.

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

<sup>13</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 16.

<sup>14</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 5.

# Ako predohrat' pieseň JKS

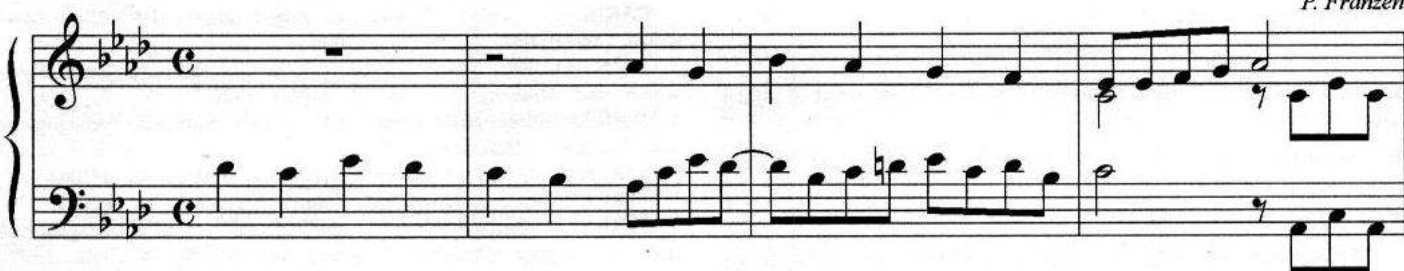
Predohra k piesni JKS 238 "Bože, svetov mocný Pane"

P. Franzen




Predohra k piesni JKS 243 "Krest'ania sem spiechajte"

P. Franzen




Predohra k piesni JKS 244 "K stolu božej láskavosti"

P. Franzen



Musical score for Adoramus Te 1/2003, featuring a piano introduction in B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line.

Predohra k piesni JKS 253 "Ráč nás, Pane, zbavit"

Largo

M. Varga

Musical score for the introduction to JKS 253 "Ráč nás, Pane, zbavit" by M. Varga. The tempo is marked Largo. The score is in B-flat major and consists of two staves. The melody in the treble clef is slow and features a mix of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Pedal points are indicated with "man." and "ped." below the bass staff.

Continuation of the musical score for JKS 253. The melody in the treble clef continues with a similar slow pace. The bass clef accompaniment remains consistent. Pedal points are indicated with "man." and "ped." below the bass staff. The lyrics "Ráč nás" are written above the treble staff.

Predohra k piesni JKS 258 "Vstupujem do chrámu"

M. Podhorský

Musical score for the introduction to JKS 258 "Vstupujem do chrámu" by M. Podhorský. The score is in B-flat major and consists of two staves. The melody in the treble clef is composed of quarter notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Continuation of the musical score for JKS 258. The melody in the treble clef continues with quarter notes. The bass clef accompaniment remains consistent.

Notová príloha obsahuje niektoré spevy na Pôst z veľkého množstva, ktoré má k dispozícii redakcia prípravy nového Liturgického spevníka. Práce nad spevmi nie sú ešte ukončené, preto pri jednotlivých spevoch môže dôjsť k zmenám. Uvedené spevy je možné spievať pri bohoslužbách s dovolením miestneho farára. Svoje podnety, pripomienky, návrhy či skúsenosti pri spievaní predkladaných skladieb môžete zaslať na adresu: Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravska cesta 9, 841 05 Bratislava; e-mail: liturgicky.spevník@post.sk alebo na adresu redakcie časopisu Adoramus Te.

## OTČE, TY VIEŠ

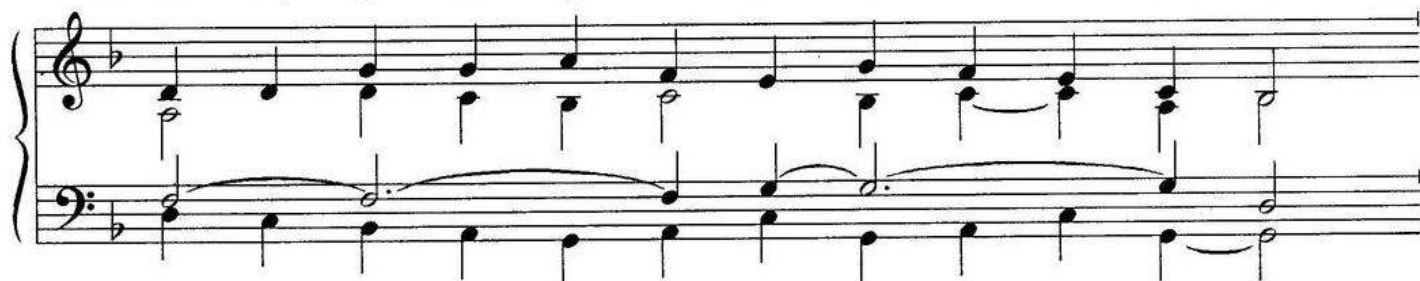
Popolcová streda - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko

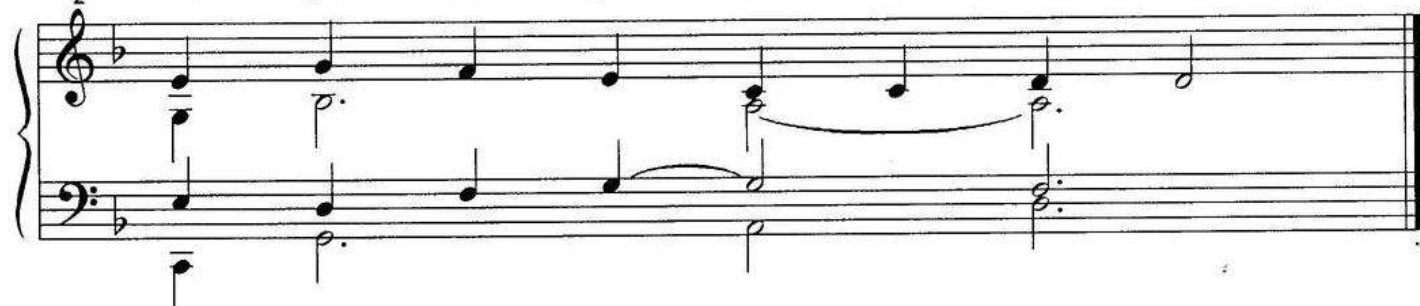
Text: Peter Choroát

ANTIFÓNA

Ⓟ Ot - če, ty vieš aj o tom naj - tich - šom pla - či,

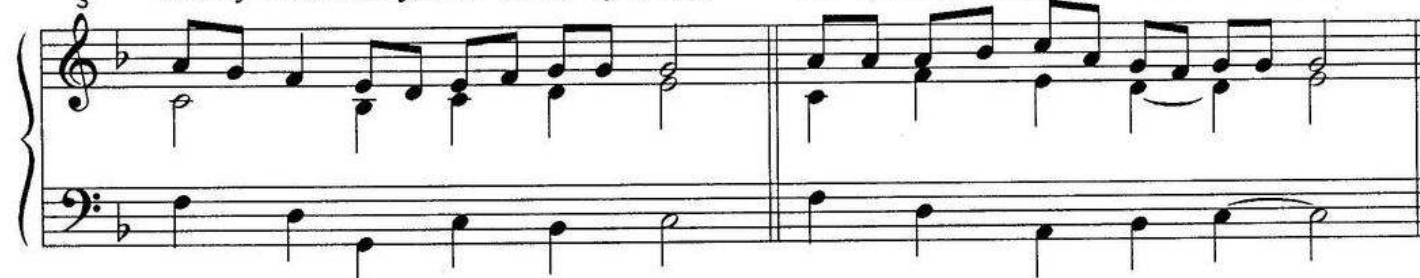


2 keď pa - da - jú sl - zy du - ši:



3 1. a-by v nás tvo-je slo-vo ne-vy-schlo,

2. a-by sme včas pri-ná-ša-li o-vo-cie,



5 3. a-by kaž-dý na-šiel v te-be cieľ,

4. a-by si nám sl-zy ne-bom o-su-šil.



Po každom verši sa opakuje antifona.



# Z KRUTEJ PÚŠTE

1. pôstna nedeľa - úvodný spev

Hudba: Rastislav Adamko  
Text: Peter Chorvát

Ⓟ ANTIFÓNA

Z kru - tej pú - šte svo - jich hrie - chov vo - lám k te - be, Ot - če:

5 Vy - po - čuj môj plač a ne - daj mi bied - ne za - hy - núť.

Ž 91 (90), 1 - 6

1. Kto pod ochranou Najvyššieho **prebýva** \* a v tóni **Všemohúceho** sa **zdržiava**, povie Pánovi: "Ty si moje útočisko a **pevnosť moja**; \* v tebe mám dôveru, **Bože môj**." *Ant.*
2. Ved' on sám ťa vyslobodí z **osídel lovcov** \* a zo **zhubného moru**. Svojimi krídlami ťa **zACLONÍ** \* a uchýliš sa pod jeho perute. *Ant.*
3. Jeho pravda je **štítom** a **pancierom**, \* nebudeš sa báť **nočnej hrôzy**, ani šípu letiaceho vo dne, ani moru, čo **sa tmou zakráda**, \* ani **nákazy**, čo **pustoší** na **poludnie**. *Ant.*

# V SRDCI MI ZNEJÚ

*Druhá pôstna nedeľa - úvodný spev*

*Text antifóny: Ž 26, 8-9  
Hudba: Rastislav Adamko*

V srd-ci mi zne-jú tvo-je slo-vá: "Hľ'a-daj - te mo - ju tvár."



Pa-ne, ja hľ'a-dám tvo-ju tvár, ne-od-vra-caj svo-ju tvár o - do mňa.



ŽALM 27, 1. 3

1. Pán je moje svet-lo a mo - ja spá - sa, koho sa mám bát? *Ant.*



2. Pán je ochranca môjho života, \*  
pred kým sa mám strachovať. *Ant.*

3. Aj keby sa proti mne postavili šíky, \*  
moje srdce sa nezľakne. *Ant.*

4. Aj keby proti mne vzbĺkol boj \*  
zotrvám v dôvere. *Ant.*

# BOŽIE KRÁĽOVSTVO

Všeobecná adaptácia na pôstne obdobie

Hudba: Ireneusz Pawlak  
Text antifóny: porov. Mk 1, 15

## ANTIFÓNA

Ⓟ Bo - žie krá - ľov - stvo je blí - zko, za - ne - chaj - me hriech

a ver - me slo - vu Pá - na.

Porov.: 1 Jn 1, 4. 6. 7. 8. 9; 2, 1. 2. 8

1. Pán, Boh je svet - lo a niet v ňom ni - ja - kej tmy.

1. Pán, Boh je svetlo \* a niet v ňom nijakej tmy.
2. Ak chodíme vo svetle, \* máme spoločenstvo medzi sebou. *Ant.*
3. Krv Ježiša, jeho Syna, \* nás očisťuje od každého hriechu.
4. Ak hovoríme, že nemáme hriech, \* klameme sami seba a nie je v nás pravda. *Ant.*
5. Ale ak vyznávame svoje hriechy, \* Boh nás očistí od každej nepravosti.
6. Keby niekto zhrešil, \* máme u Otca zástancu: Ježiša Krista, spravodlivého. *Ant.*
7. On je zmiernou obetou za naše hriechy, \* ale aj za hriechy celého sveta.
8. Pre jeho meno \* odpúšťajú sa nám hriechy. *Ant.*

## BUDEM OSLAVOVAŤ TEBA, PANE


*Piata pôstna nedeľa - spev na prípravu obetných darov*

*Hudba a text veršov: S. M. Kristiána*  
*Text antifóny: Ž 119, 10. 17*

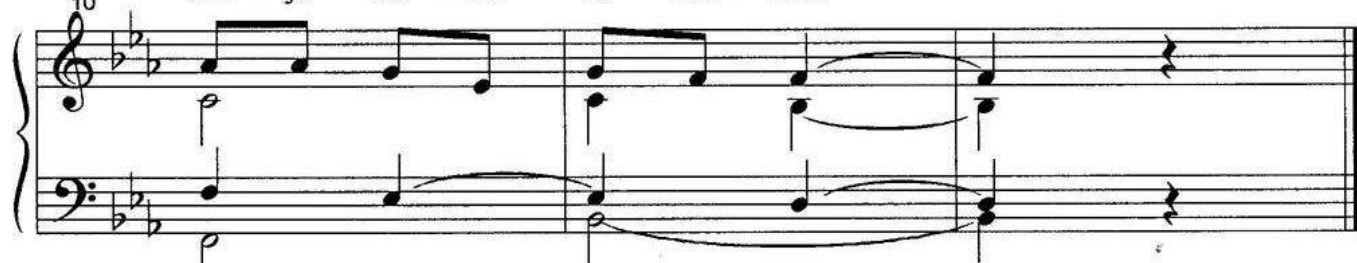
Bu-dem o - sla - vo - vať te - ba, Pa - ne, ce - lým svo - jim srd - com,



do - žič svoj - mu slu - žob - ní - ko - vi, a - by žil a



tvo - je slo - vá za - cho - vám.



1. Za tvo ju lás - ku, vd'a - ka ti, Pa - ne,  
 2. Za všet - ky da - ry, vd'a - ka ti, Pa - ne.



ne - ver nosť ľuď - skú od - púš - ťaš den-ne. *Ant.*  
 Po - nú - kaš nám ich prie - hr - štie pl - né. *Ant.*





## KEĎ SI PRIJAL

*Kvetná nedeľa - spev na prijímanie*

*Hudba: Rastislav Adamko  
Text: Peter Choroát*

Ⓟ Keď si pri - jal Ot - co - vu vô - ľu, bo - la to lás - ka k nám,

čo ťa po - vý - ši - la na kríž a čo nás pri - ťa - hu - je k te - be.

Ⓢ

1. V ten - to deň si vyjavil: \* Vo mne sa splni - lo **Písmo. Ant.**
2. Kri - ste, ty si môj **Kráľ**, \* mo - je srdce tvo - **jím kráľ**ovstvom. *Ant.*
3. V po - ma - lých bolestiach ma **nechávaš** \* po - koj - ne zomierať tomu - **to svetu. Ant.**
4. A - by som ožival **večnosti**, \* a - by som žil te - **be, Otče. Ant.**

# JUBILATE

Ernest SCHUMERA  
Úprava pre mieš. zbor: Z. Mikula

S  
A  
T  
B

*f*

Ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra,

*f*

ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra. *mf* Psal - mum

ter - ra om - nis ter - ra, *mf*

<sup>10</sup> di - ci - te, psal - mum di - ci - te no - mi - ni e - ius.

<sup>15</sup> Psal - mum di - ci - te, psal - mum di - ci - te no - mi - ni

<sup>20</sup> e - ius. *p* Ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra. *p*

26 *mf* Psal - mum di - ci - te, *ff* psal - mum di - ci - te no - mi - ni e -

32 ius. Haec est e - nim di - es, *mf* haec est e - nim di es, haec est e - nim

38 di - es, haec est e - nim di - es, *f* haec est e - nim di - es quam

43 fe - cit Do - mi - nus. E - xul - te - mus et lae -  
E - xul - te - mus et lae - te - mur, e - xul - te - mus  
E - xul - te - mus et lae -

48 te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur  
et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur  
te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur.  
et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur

53 in e - a. *p* Haec est e - nim di - es quam fe - cit Do - mi - nus.

59 *haec est e - nim*

Haec est e - nim di - es, di - es, haec est e - nim di - es quam fe - cit Do - mi -

Haec est e - nim di - es,



64 *f*

nus. Haec est e - nim di - es quam fe - cit Do - mi - nus.

*f*



69

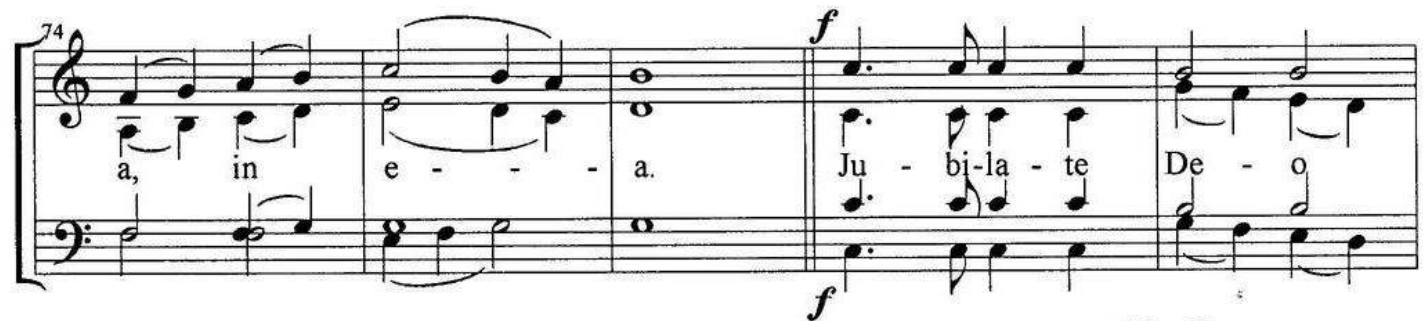
E - xul - te - mus et lae - te - mur, e - xul - te - mus et lae - te - mur in e -



74 *f*

a, in e - - - a. Ju - bi - la - te De - o

*f*



79

om - nis ter - ra. Psal - mum di - ci - te, psal - mum di - ci - te

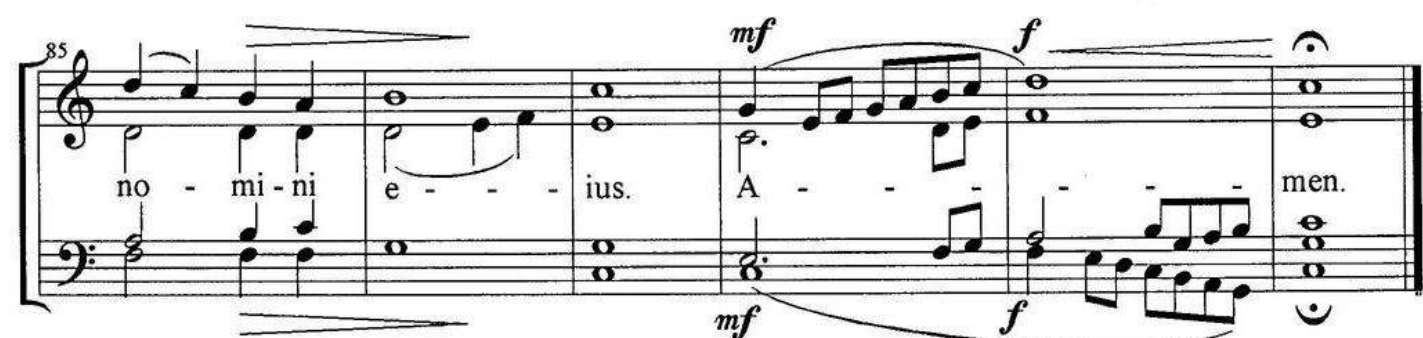
*ff*



85 *mf* *f*

no - mi - ni e - - - ius. A - - - men.

*mf* *f*





# Modológia – Tritus

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

V tomto článku pokračujeme v prezentácii ďalšieho módu, ktorým je **Tritus** (tretí). Pre texty, ktoré sú zhudobnené týmto modusom je typické, že sa jedná o „odzbrojujúci optimizmus“<sup>1</sup> v prípade *autentického tritusu*, resp. o jemné texty typu „Pán je môj pastier, nič mi nechýba“ (žalm 23), alebo „nespokojné je moje srdce, kým nespočinie v Tebe Bože“ (Vyznania 1,1) v prípade *plagálneho tritusu*.

*Tritus* sa delí podobne ako všetky ostatné módy na tzv. *autentický* a *plagálny*<sup>2</sup>. Rozdiel medzi *autentickým* a *plagálnym tritusom* je v tom, že melódia *autentického tritusu* melodicky stúpa nad **tenor** (tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny), ktorý v prípade *autentického tritusu* je tón *do*, **tenor** v prípade *plagálneho tritusu* je rovnaký ako **tenor autentický**. **Tenor a finalis** (*a finalis* autentického tritusu) v plagálnom trituse je vždy tónová výška zápisu **FA**.

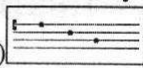
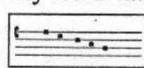
Je opätovne nevyhnutné uvedomiť si, „že tieto teoretické pojmy a prvky platia len v rovine teoretickej, teda v rámci zápisu neumatickej, poprípade kvadratickej notácie. V praxi žiaden dirigent, resp. vedúci školy, alebo dirigent konventného spoločenstva v 6. – 12. storočí nenosil so sebou ladičku s komorným tónom *a*, aby celý ansámbel spieval melodicky a intonačne presne.“<sup>3</sup>

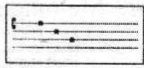
**Ambitus** (melodický rozsah antifóny) je v *autentickom trituse* č. 8 od *finalisu* smerom nahor, v *plagálnom* č. 4 pod *finalisom* a č. 5.

Keďže aj v tomto príspevku sa autor opiera o najnovšie poznatky rakúskeho odborníka v oblasti gregoriánskeho chorálu univerzitného docenta Xavera Kainzbauera, preberá aj jeho konklúzie a príklady. Všetky antifóny uvedené v článku pochádzajú zo skript modológie<sup>4</sup> uvedeného autora, ktorý tieto antifóny spracoval podľa kódexu Hartker.

## Tritus authenticus

Pre *autentický tritus* je typické napätie čistej kvinty, ktoré sa v niektorých prípadoch dá ponímať ako rozšírený *tetrardus*.

Z hľadiska recitácie ide o vyjadrenie „trojzvuku“ (*do – la – fa*)  medzi *tenorom do* a *finalisom fa* ,

resp. . Ináč povedané ide o piaty módus (*f dur*) s citlivým tónom *h* a nikdy nie tónom *b*. Tento modus je jediný, v ktorom sa vyskytuje *trojzvuk*. Z hľadiska citlivého tónu *h* je nevyhnutné dodať, že asi najfrekvencovanejšie Kyrie VIII (*Missa de angelis*) predstavované ako príklad piateho modusu je typickým príkladom dekadencie gregoriánskeho chorálu, pretože v tomto prípade ide o čistú stupnicu *f dur* (okrem iného aj o vzostupný priebeh melódie s *b*), teda o kompozíciu 15. storočia, ale kompozície 8. – 10. storočia nepoznajú, resp. vynechávajú znížený citlivý tón *h*.

XV.XVI. s.

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



Antifóny *autentického tritusu* majú príbuznosť s *tetrardusom*. Tú istú antifónu uvádza kódex Hartker v ôsmom moduse, ale kódex Karlsruhe v piatom.

Ex-ul-ta-vit cor me-um in-domi-no.



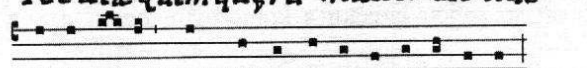
Ex-ul-ta-vit cor me-um in-domi-no

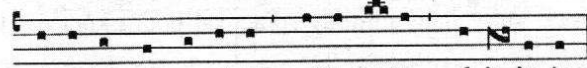
Konkrétne antifóny *autentického tritusu* špecifikuje aj veľmi jemný vzostup (v tomto prípade o veľkú sekundu) nad úroveň *tenoru*.

*Inconspicuum angelorum psallam tibi deus meus.*  
  
 In con-spec-tu an-ge-lo-rum psal-lam ti-bi de-us me-us

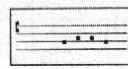
*Exaudi te dominus in die tribulationis.*  
  
 Ex-au-di-at te do-mi-nus in di-e tri-bu-la-ti-o-nis

V poslednej ukážke je možné všimnúť si v slove „Alleluja” narážku na *centonizáciu* (spájanie sa niekoľkých módusov v rámci jednej antifóny) s *autentickým tetrardom*.

*Alleluia quem queris mulier deus.*  
  
 Al-le-lu-ia quem que-ris mu-li-er al-le-lu-ia

*viventem cum mortuis alleluia alleluia.*  
  
 viventem cum mortuis al-le-lu-ia al-le-lu-ia

### Tritus plagalis

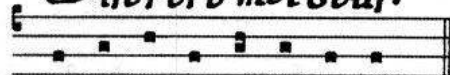
Zvláštnosťou tohto módu je chýbajúce napätie *tenoru* a *finalisu*, pretože *tenor* a *finalis* sú identické (*fa*). Melódie tohto módu sú stereotypné. Môžu mať variabilnú intonáciu a stredný diel (viď. nižšie), ale *finalis* je skoro vždy identický . Podľa Xavera Kainzbauera je tento modus „vlastne pôvodný modus DO, ale tento je pentatonicky interpretovaný, v ktorom sa citlivý tón (hlavne v oblasti kadencie) nevyskytuje. Ako v iných subsemitonálnych tónusoch, tak aj v tomto sa používa *tercia zvolania*”<sup>5,6</sup>. V nasledujúcich príkladoch je možné všimnúť si archaickú pentatoniku najstarších antifón.

*Ne in iracunia arguas me domine.*  
  
 Ne in i-ra-tu-a ar-gu-as me do-mi-ne

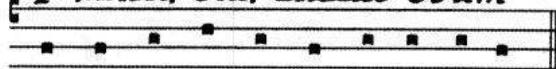
*Intende in me et exaudi me domine.*  
  
 In-ten-de in me et ex-au-di me do-mi-ne

*Tu es deus qui facis mirabilia.*  
  
 Tu es de-us qui fa-cis mi-ra-bi-li-a

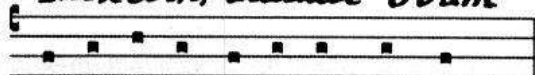
Historicky mladšie antifóny majú intonáciu *fa - la* , ale *la* sa nikdy nestáva *tenorom*, ostáva iba tónom akcentu. Tieto antifóny sú podobné s prvým módu som.

**Miserere mei deus.**

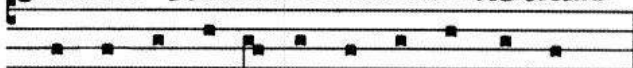
Mi-se-re-re me-i de-us

**In sanctis eius laudate deum.**

In san-ctis ei-us lau-da-te de-um

**In excelsis laudate deum.**

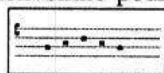
In ex-cel-sis lau-da-te de - um

**Cantate domino canticum novum.**

Can-ta-te do-mi-no can-ti-cum no-vum

Melódie typu *tritusu plagalis* sú inak veľmi konzekventne používané:

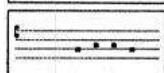
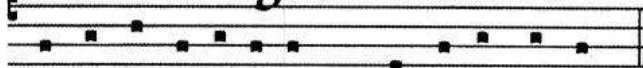
intonácia – postup veľkej tercie (*fa-sol-la-sol-fa*)



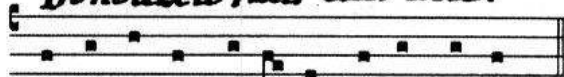
stred – pentatonický pokles



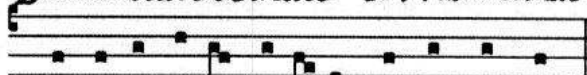
záver – už vyššie spomenutý *finalis*

**Domine refugium factus es nobis.**

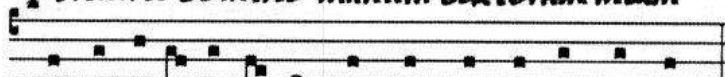
Do-mi-ne re-fu-gi-um fac-tus es no-bis

**Benedixit filius tuus in te.**

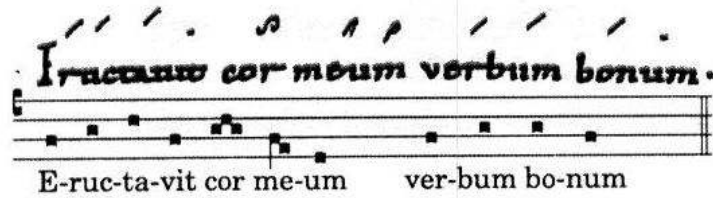
Be-ne-di-xit fi-li-is tu-is in te

**Benedixisti domine terram tuam.**

Be-ne-di-xis-ti domine terram tu-am

**Tenuisti domine manum dexteram meam.**

Te-nu-is-ti do-mi-ne manum dex-te-ram me-am



#### Zoznam použitej literatúry:

- AGUSTONI, Luigi/GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2.Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.  
 BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, rukopis, Katolícka univerzita Ružomberok 2002.  
 KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

#### Poznámky:

- <sup>1</sup> KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, 5.  
<sup>2</sup> Na Slovensku je známy pod označím 5., resp. 6. módus, alebo tónus.  
<sup>3</sup> ŠTRBÁK, Martin, *Modológia II.*, Adoramus Te 3/2002, s. 19.  
<sup>4</sup> KAINZBAUER, *Einführung*.  
<sup>5</sup> nemecky – Rufferz.  
<sup>6</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 36.

# Organ v rímskokatolíckom farskom kostole sv. Michala Archanjela v Gbeloch

MARIAN ALOJZ MAYER

Monumentálny kostol sv. Michala archanjela v Gbeloch bol postavený v rokoch 1844 – 1853. Organ do kostola objednali u známeho viedenského organára Jozefa Loypa. Organovú skriňu údajne Loyp postavil podľa návrhu pozlacovača Alexandra Topfera.<sup>1</sup> Organ je datovaný rokom 1853, teda rokom dokončenia kostola. Už prvý pohľad nezainteresovaného na organové skrine môže evokovať predstavu trojmanuálového organu, ktorý by iste veľkosti priestoru nebol neprimeraný. Pôvodne však prospekt vyzeral trochu inak, chýbal pozitív v zábradlí chóru. Dvojmanuálový organ mal pôvodne osemnásť registrov, rozdelených na hlavný stroj, umiestnený do ľavej organovej skrine (pri čelnom pohľade), pedál, umiestnený do pravej bočnej skrine a pozitív umiestnený do najvyššie položenej skrine, osadenej medzi skriňu manuálu a pedálu. Je to iste zaujímavé a nie často použité riešenie. Tradičné riešenia pri dvojmanuálových organoch u nás počítali s umiestnením pozitívu do zábradlia chóru.<sup>2</sup> Takéto riešenie sa aj u nás začalo v prvej polovici 19. storočia pokladať za nemoderné a viacerí organári sa mu snažili vyhnúť. Jedným z možných riešení, pri rešpektovaní ďalších požiadaviek doby, ku ktorým

bezpodmienečne patril aj samostatný hrací stôl s dobrým výhľadom organistu na oltár, bolo presunúť skriňu pozitívu do zábradlia na iné miesto. Jedným z možných riešení bolo organ postaviť do dvoch symetrických skriň vedľa seba, pričom v jednej by stál hlavný stroj a v druhej pozitív. Registre pedálu by boli rozdelené do zadných častí oboch organových skriň.<sup>3</sup> Iné riešenie počítalo s umiestnením pozitívu nad hlavným strojom. K nemu sa uchýlil aj Loyp, keď umiestnenie pozitívu do jednotnej organovej skrine sa u nás prijalo až o niekoľko rokov neskôr.<sup>4</sup> Potom však prospekt už nevyjadroval vnútorné usporiadanie organu.

Vráťme sa však k Loypovmu organu. V skrini hlavného stroja stálo na vzdušnici deväť registrov, v pedálovej skrini päť registrov a v skrini horného pozitívu boli umiestnené štyri registre. Nejednalo sa teda o atrapu „korunného“ pozitívu ako mylne uvádzajú nestori slovenskej organológie PhDr. Otmár Gergelyi a MUDr. Karol Wurm vo svojej práci o historických organoch a skriniach na západnom Slovensku, ale o funkčný pozitív.<sup>5</sup> Iste ich ovplyvnila nielen predstava o komplikovaných mechanických traktúrach, ale aj skutočnosť, že v troch poliach prospektu horného pozitívu nestáli



skutočné píšťaly, ale píšťaly skrine hlavného stroja. Vzdušnica pozitívu stála len v ľavej časti skrine pozitívu. Našlo sa aj miesto kadiaľ viedol do vzdušnice vzduchový kanál. Pôvodnú dispozíciu Loypovho organu žiaľ nepoznáme.

Farský archív sa nezachoval a preto sú aj ďalšie informácie o tomto zaujímavom organe útržkovité, neúplné a často len v polohe hypotéz. Gergelyi s Wurmom uvádzajú opravu organu už v r. 1857, teda len štyri roky po dokončení. Opravu mal urobiť sám Loyp. Nutnosť skoršej opravy by mohla signalizovať, že s nástrojom asi nebolo všetko v poriadku. Ďalšiu opravu uvádzajú spomínaní autori už v roku 1866 a mal ju realizovať organár z Borského Mikuláša Jan Drabek.<sup>7</sup> Nevieme však čoho sa oprava týkala. Ďalšie opravy uvedení autori predpokladajú až v 20. storočí. Evidentne im však ušla oprava, ktorá musela nasledovať už v priebehu niekoľkých rokov po Drabekovej oprave. Vlastne sa ani nejednalo o opravu, ale o dôkladnú prestavbu celého organu. Autora prestavby z archívnych prameňov nepoznáme. Napriek tomu nezostal anonymný. Organová skriňa zadného pozitívu, jeho vzdušnica, ventilová komora vzdušnice hlavného stroja spolu s tónovými ventilmi, viaceré zachované registre a množstvo ďalších detailov jednoznačne prezrádzajú, že autorom esenciálnej prestavby bol Martin Šaško z Brezovej pod Bradlom, vedúca osobnosť slovenského organárstva 19. storočia. Zostáva už len určiť čas prestavby a jej dôvody. Bohatá Šaškova tvorba sa dá rozdeliť do štyroch období. Výtvarné riešenie prospektu pozitívu určuje čas jeho vzniku do posledného obdobia, ktoré je vymedzené rokmi okolo 1870 – 1884 (po tomto roku Šaško senior už nové organy nestaval). Bez písomných prameňov sa asi sotva podarí dátum prestavby stanoviť presnejšie. Ostáva ešte určiť príčiny častých opráv. Jednoznačne ich možno pripísať statickým poruchám organových skriň. Skrine boli dodatočne spevňované, je však ťažké jednotlivé zásahy pripísať konkrétnym organárom. Šaško si bol zrejme vedomý, že dlhšie opravy nepomôžu riešiť problém dlhodobejšie. Preto sa rozhodol zrušiť horný pozitív a tým zmenšiť zaťaženie organových skriň. Pre pozitív však musel nájsť iné vhodné miesto. Aj keď sám bol z akustických dôvodov pri dvojmanuálových organoch prívržencom umiestnenia pozitívu do zábradlia chóru, v tej dobe bol už tento princíp v jeho tvorbe prekonaný. Od roku 1870 umiestňoval všetky vzdušnice organu do spoločnej organovej skrine. Jednoznačne to dokazujú dvojmanuálové organy v ev. kostole na Myjave, v bývalom Univerzitnom kostole v Trnave a jeho vôbec najväčší organ v reformovanom kostole v Békesi v Maďarsku. V Gbeloch však iná možnosť pri aspoň čiastočnom zachovaní pôvodného stavu nejestvovala, a tak pozitív musel skončiť v zábradlí chóru. Tu však bola stará Loypova vzdušnica nepoužiteľná. Šaško ju nahradil novou a pri tej príležitosti zvýšil aj počet registrov o jeden. Okrem toho sa nevedel stotožniť so zvukom niektorých Loypových registrov a považoval za nutné ich nahradiť, i keď evidentne šetril. Poukazujú na to viaceré okolnosti. Napríklad najväčšie prospektové píšťaly pozitívu použil od Loypa, obe manuálové mixtúry poskladal z Loypových píšťal. Použil pôvodný hrací stôl, na ktorom však urobil niektoré úpravy, okrem iného predĺžil prednú časť dlhších (spodných) klávesov prvého manuálu atď. Je zrejme, že spokojný nebol ani s chodom hracej traktúry hlavného stroja, lebo pôvodné dva tónové

ventily pre každý tón hlavného stroja nahradil len jedným ventilom. Výsledkom bol 19 registrový organ s dispozíciou, ktorá bola zaznačená na Šaškových rôznofarebných registrových štítkoch nad registrovými manubriami – vľavo hore: *Gedeckt / 8 Fuss; Principal / 4 Fuss; Mixtur / 3 Fach<sup>8</sup> (ružové); v strede: Cornet Bass / 6 Fuss (bledozelené); Fugara / 4 Fuss; Salicional / 8 Fuss (ružové – registre pozitívu); dole: Princip. Bass / 8 Fuss; Octav Bass / 8 Fuss; Violon Bass / 16 Fuss; Sub Bass / 16 Fuss (bledozelené – registre pedálu). Štítky pravo hore: Copula; Mixtur / 4 fach; x (štítok chýba); v strede: Quinta / 3 Fuss; Octava / 4 Fuss; Dolce / 4 Fuss; dole: Gamba / 8 Fuss; x (Principál 8'); Bourdon / 8 Fuss; Flote / 4 Fuss (všetky štítky sú biele, prvý, označený Copula ovláda manuálovú spojku,<sup>9</sup> ostatné ovládajú deväť manuálových registrov).<sup>10</sup> V organe sa zachoval záznam o oprave Štefana Drabeka z Borského Mikuláša v r. 1903. Počas 1. svetovej vojny boli zrekvirované prospektové píšťaly na vojnové účely. Po vojne, pravdepodobne r. 1924 boli nahradené menej kvalitnými zinkovými píšťalami. Prácu realizoval Jozef Melzer z Kutnej Hory. Na tieto práce sa vzťahuje čierny obdĺžnikový firemný štítok s jeho menom na zadnej vonkajšej stene skrine pozitívu. Ako to bolo zvykom, Melzer iste ponúkol aj v Gbeloch dispozičné úpravy v duchu neskorého romantizmu, tak ako to urobil aj v prípade organov v evanjelických kostoloch na Myjave, v Starej Turej atď. Celkom určite jemu môžeme pripísať výmenu dvojradovej Mixtúry za Aeolinu 8' v rozsahu od tónu c, výmenu Superoktávy 2' hlavného stroja za úzko menzúrovanú Silvestínu 4' a dvojradového pedálového registra označeného Cornetbass 6' za jednoradový register Cello 8'. Dispozičných zmien však bolo oveľa viac. Je však otázka, či všetky realizoval Melzer, alebo sa na nich podieľali aj ďalší zatiaľ neznámi organári. Veľmi negatívne ovplyvnila stav nástroja výmena Bourdonu 8' za drevený krytý register v 16 stopovej polohe. Najmä väčšie píšťaly, ktoré sa nezmestili na píšťalnicu museli byť nevidaným spôsobom vykonduktované a umiestnené vodorovne, prípadne šikmo nad diskantovou časťou manuálovej vzdušnice. Šaškove registre Flote 4' (Hohlflote) a Dolce 4' s lievikovými píšťalami tiež museli ustúpiť módnejším registrom. Flautu 4' nahradila Flauta koncertná 8' (od tónu h l s prefukujúcimi píšťalami), Dolce 4' Flauta rúrková v rovnakej polohe. Odhliadnuc od priestorových dôvodov, keď sa k žiadnej píšťale hlavného stroja nedalo poriadne dostať, úpravy nepriaznivo ovplyvnili aj zásobovanie píšťal hlavného stroja vzduchom, keď tónové ventily a tónové kancely kapacitne nestačili dodávať potrebné množstvo vzduchu. Okrem toho veľké vykonduktované píšťaly pri predchádzajúcej oprave okolo r. 1989 neboli správne osadené na miesto, tlačili na píšťaly Gamby 8' a časť píšťal pokrivali tak, že píšťaly nezneli.*

Ani Šaškovi sa nepodarilo úplne vyriešiť neúnosné statické podmienky na chóre. Dôkazom toho bolo aj vychýlenie zadného pozitívu o niekoľko centimetrov z vodorovnej polohy a „padanie“ skriň hlavného stroja a pedálu. Že za takýchto okolností najmä hracie traktúry nemohli fungovať spoľahlivo je samozrejmé. Posledná, už spomínaná „oprava“ tieto problémy vôbec neriešila a viacerými negatívnymi zásahmi nástroj ešte viac poškodila. Preto bolo potrebné prikočičť k dôkladnej oprave, ktorá si určila za cieľ prinavrátiť nástroj do stavu, v akom bol po Šaškovej prestavbe. Tento cieľ bol vytýčený

zámerne – k návratu nástroja do stavu pri jeho postavení chýbali viaceré konkrétne podklady, vrátane dispozície, nehovoriac už o riešení detailov novej vzdušnice pozitívu a jeho traktúr. Čiže sme uprednostnili návrat do obdobia, kde boli známe všetky potrebné údaje vrátane dispozície, ba zachovali sa aj ukážky píšťal z niektorých zrušených registrov. Tieto píšťaly spolu so Šaškovými menzúrami slúžili ako podklady pre zhotovenie nových píšťal nielen do prospektu hlavného stroja a pedálu, ale aj pre výrobu nových registrov: dvojradového pedálového registra, zloženého z princípálových zborov v polohe  $4' + 2 \frac{2}{3}'$ , novej dvojradovej mixtúry pozitívu, registrov hlavného stroja Flauta  $4'$ , Dolce  $4'$  a dreveného Bourdonu  $8'$ . Kovové píšťaly vyrobil majster Jan Kubát z Kutnej Hory, drevené píšťaly organár Bohumil Žloutek zo Zásady v ČR. Organárske práce previedla firma Ján Valovič zo Serede. Po oprave organ slávnostne zaznel na tretiu adventnú nedeľu, keď ho posvätil miestny vdp. dekan – farár Karol Chvála.

Kolaudáciu organa urobila kolaudačná komisia na čele s Ing. Bohumilom Plánskym, dlhoročným umeleckým vedúcim firmy Rieger – Kloss z Krnova, dňa 28. decembra 2002. Po dôkladnom prezretí a preskúšaní nástroja vyjadřila úplnú spokojnosť s realizovanými prácami a odporučila objednávateľovi dielo prevziať. Zároveň konštatovala, že v budúcnosti by sa oplatilo rozšíriť len 12 tónový rozsah pedálu na 27 tónový, ktorý bol štandardný v dobe Šaškovej prestavby nástroja. Nová vzdušnica pre potrebný počet píšťal, by sa umiestnila do prázdneho korunného pozitívu. Tým by sa podstatne rozšírili možnosti využitia pekného organu nielen v rámci liturgie, ale aj na koncertné účely.

Dispozícia organa po oprave r. 2002. Registre uvádzam v poradí, v akom stoja na jednotlivých vzdušniciach, od prospektu smerom dozadu. Hlavný stroj – spodný manuál, rozsah C – f<sup>3</sup>, 54 klávesov a tónov. Zásuvková vzdušnica je umiestnená v ľavej organovej skrini.

1. Principál  $8'$  píšťaly C – d stoja v jedinom píšťalovom poli prospektu ľavej organovej skrini (nové píšťaly z organového kovu – r. 2002). Vnútri od píšťaly dis, cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu bez brázd. (Martin Šaško). Register stojí na samostatnej píšťalnici, upravovanej nalepením hornej časti.

2. Gamba  $8'$  vo veľkej oktáve cylindrické otvorené užšie menzúrové píšťaly, korpusy sú zo zinku, nohy z organového kovu. Od c sú korpusy lieviové, z organového kovu. V basovej polohe majú píšťaly šikmé skriňové brady, potom až po c<sup>3</sup> bočné brady, od cis<sup>3</sup> sú bez brád. (Šaškove píšťaly). Samostatná píšťalnica, upravovaná nalepením hornej dosky.

3. Bourdon  $8'$  v celom rozsahu nové drevené kryté píšťaly (r. 2002). Pred opravou tam bol natlačený Bourdon  $16'$ .

4. Flauta  $4'$  nový register v rozsahu C – H má drevené otvorené píšťaly (r. 2002) od c lieviové širšie menzúrované píšťaly z organového kovu (r. 2002). Pred poslednou opravou tam stála Flauta harmonická  $8'$  (v rozsahu C – H drevené kryté píšťaly, od c po e<sup>1</sup> drevené otvorené píšťaly, lábia dovnútra, oblúkové výrezy. Od f<sup>1</sup> po b<sup>1</sup> zinkové otvorené cylindrické píšťaly s bočnými bradami, od h<sup>1</sup> cylindrické prefukujúce kovové píšťaly, bez horných lábií a brád. Aj prefukujúce píšťaly boli od h<sup>1</sup> po e<sup>2</sup> zo zinku, až od tónu f<sup>2</sup>

sú píšťaly z organového kovu. Píšťala f<sup>2</sup> bola signovaná: FLETNA PRÍČ // F#. Samostatná, neskôr upravovaná píšťalnica (nalepením hornej dosky).

5. Dolce  $4'$  nový register z úzko menzúrovaneých lieviových píšťal z organového kovu (r. 2002). Pred poslednou opravou na jej mieste stála Flauta rúrková  $4'$  (v rozsahu C – H zinkové cylindrické kovové píšťaly, od c po gis<sup>2</sup> kovové kryté píšťaly v klobúkoch s rúrkami smerom von. Od a<sup>2</sup> cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu). Samostatná píšťalnica.

6. Oktáva  $4'$  cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, v diskante bez brád. Pôvodné píšťaly J. Loypa. Samostatná píšťalnica, upravené nalepením hornej dosky.

7. Kvinta  $2 \frac{2}{3}'$  cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, v diskante bez brád. Pôvodné píšťaly J. Loypa.

8. Superoktáva  $2'$  nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu (r. 2002). Pred poslednou opravou tu stála Silvestrina  $4'$  (v celom rozsahu zinkové kónické píšťaly). Registre Kvinta a Superoktáva  $2'$  stoja na spoločnej, neupravovanej píšťalnici.

9. Mixtúra 4x – terajšie zloženie zborov: C – 1' +  $2 \frac{2}{3}'$  + 1' / 2' +  $1 \frac{1}{3}'$ , oktávové repetície na tónoch c, c<sup>1</sup> – od c<sup>3</sup> – 4' + 4' +  $2 \frac{2}{3}'$  + 2'. Šaškova úprava pôvodnej Loypovej mixtúry.

Pozitív (2. manuál) – horná klaviatúra, rozsah C – f<sup>3</sup>, 54 klávesov a tónov. Zásuvková vzdušnica umiestnená do Šaškovej skrini v zábradlí chóru.

1. Principál  $4'$  – C, Cis, vnútri, D – H v krajných vežiach prospektu – pôvodné Loypove píšťaly z organového kovu, z prospektu horného pozitívu, píšťaly c – g v strednom poli prospektu sú Šaškove z organového kovu. Pred opravou boli prospektové píšťaly prestriekané striebrenkou. Od gis vnútri pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu (J. Loyp)

2. Salicionál  $8'$  C – Dis drevené kryté píšťaly, E – H drevené otvorené píšťaly, od c cylindrické otvorené užšie menzúrované píšťaly z organového kovu (M. Šaško)

3. Mixtúra (na hracom stole signovaná Mixtur 3 fach). Pôvodne dvojradová Šaškova mixtúra so zložením zborov  $1 \frac{1}{3}' + 1'$ . Oktávová repetícia bola na tóne c<sup>1</sup>. Nové píšťaly v tomto zložení, podľa Šaškových menzúr dodal r. 2002 J. Kubát. Pred poslednou opravou stála na jej mieste Aeolina  $8'$  v rozsahu c – f<sup>3</sup> (cylindrické, úzko menzúrované píšťaly, v rozsahu c – h zinkové, od c<sup>1</sup> z organového kovu).

4. Fugara  $4'$  C – E drevené otvorené píšťaly, od G užšie menzúrované, cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Kovové píšťaly majú letované bočné brady po f<sup>1</sup>, od fis<sup>1</sup> len malé bočné brady zo zbytkového materiálu výrezu (M. Šaško)

5. Gedeckt  $8'$  C – h drevené kryté píšťaly, od c<sup>1</sup> cylindrické kovové píšťaly z organového kovu (klobúky sú tiež z organového kovu). Kovové píšťaly majú bočné brady v celom rozsahu (M. Šaško).

Pedál stojí na dvoch vzdušniciach v pravej organovej skrini. Klávesový rozsah pedálu C – f, 18 klávesov, tónový rozsah pedálu je menší, len C – H (12 tónov). Veľké 16 stopové registre sú umiestnené v sokli skrini pri zadnej stene na tzv. ventilovej vzdušnici (s registrovými kancelami a pod každou píšťalou so samostatným ventilom). Vpredu stojí:



1. Subbas 16' dvanásť drevených krytých píšťal (pôvodný register J. Loypa)

2. Violonbass 16' dvanásť drevených otvorených píšťal širokej menzúry (teda zvukovo sa jedná skôr o Princípálbas 16' - píšťaly J. Loypa)

Druhá pedálová vzdušnica je klasickej zásuvkovej a je umiestnená vpredu, vo výške prospektových píšťal. Stoja na nej tri registre:

3. Princípálbas 8' v celom rozsahu v prospekte (nové píšťaly z organového kovu – J. Kubát 2002)

4. Cornetbas 6' správne dvojradový register z princípálových zborov v polohe 4' + 2 2/3' (24 cylindrických píšťal z organového kovu). Píšťaly C, Cs, D štvorstopového zboru stoja v prospekte. V celom rozsahu nové píšťaly z organového kovu, podľa Šaškových menzúr – J. Kubát 2002. Pred poslednou opravou tu stál jednoradový register Cello 8' z užšie menzúrovaných zinkových cylindrických otvorených píšťal. Jediný register, kde sa nepodarilo

celkom presne určiť pôvodné zloženie. Štvorstopový zbor je úplne jasný, nakoľko tri píšťaly stoja v prospekte a kvôli ich veľkosti a umiestneniu prichádza do úvahy len štvorstopová poloha. Z názvu Cornetbas 6' by sa dalo usudzovať, že druhý zbor mal byť v polohe 5 1/3'. Poznajúc Šaškove zvyklosti to však nie je až také jednoznačné, napr. vo farskom kostole v Pezinku je pedálový register Šaškom označený ako Quinta 6' zložený zo zborov 2 2/3' + 2'.

5. Oktávbas 8' dvanásť drevených otvorených píšťal (J. Loyp).

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Gergelyi, O – Wurm, K.: Historische Orgeln Und Gehäuse in der Westslowakei.s. 110. in: Acta organologica 14, Merseburger 1980.

<sup>2</sup> Tento pozitív sa nazýva zadným a to napriek tomu, že je umiestnený vlastne naopak – úplne vpredu. Názov je odvodený od toho, že pôvodne bol hrací pult dvojmanuálového organu

situovaný do sokla organovej skrine hlavného stroja a pedálu tak, že organista sedel tvárou k jeho prospektu a chrbtom k pozitívu, ktorý stál vpredu v parapete chóru.

<sup>3</sup> Napr. r.k. kostol v Dunajskej Lužnej, časť Jánošíková.

<sup>4</sup> Napr. r. 1864 umiestnil viedenský Karl Buckow všetky vzdušnice trojmanuálového organu v r.k. kostole sv. Ondreja v Komárne do spoločnej skrine.

<sup>5</sup> Poznámka č. 1.

<sup>6</sup> Nekvalitné zinkové píšťaly sa do prospektu horného pozitívu dostali pravdepodobne až pri predposlednej opravě organu.

<sup>7</sup> Nie je uvedený prameň, z ktorého autori spomínajú informáciu čerpali.

<sup>8</sup> Aj keď táto mixtúra bola vždy len dvojradová.

<sup>9</sup> Riešenie manuálovej spojky pochádza od M. Šašku.

<sup>10</sup> Pôvodné registrové štítky (pokiaľ sa zachovali) sú pietne uchované v skrini horného pozitívu.

# Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, A. Albrechta, M. Schneidera-Trnavského a Š. Németha-Šamorínskeho III

Osobnosti a skladby pre organ

MARIO SEDLAR

V romantickom štýle resp. v tonálnej harmónii komponovali na Slovensku pre organ v 1. polovici 20. storočia M. Moyzes, V. F. Bystrý a M. Sch. Trnavský. Moderna v bartókovskom zmysle ovplyvnila predovšetkým Albrechtovo a Šamorínskeho organové dielo. Albrecht to demonštroval už v *Andante con moto*. Napriek istým afinitám sa však táto skladba javí ako umelecky autonómne dielo značnej hodnoty. V prípade Šamorínskeho zásluhu na príklone k moderným tendenciám mal jeho pobyt v Budapešti, kde patril k Bartókovým žiakom v klavírnej triede.

Dôležitú rolu v porovnaní s ostatnými predmetnými skladateľmi tu tiež zohral fakt, že Šamorínsky bol generačne najmladší. Mal tak možnosť najdôslednejšie sa oboznámiť s výdobytkami modernej hudby.

Formy a druhy organovej hudby, ktorá vznikla na Slovensku zhruba na rozmedzí prvej polovice 20. storočia súviseli zväčša s bohoslužobnou orientáciou jej praktického využitia. Komponovala sa však aj hudba s inštruktívnym zameraním, čím sa zároveň kládli prvé základy pre vybudovanie slovenskej organovej školy.<sup>1</sup> V nepos-

lednom rade skladatelia tvorili primárne umeleckú, koncertantne zameranú literatúru bez liturgického určenia. Žánrová pestrosť bola podmienená rôznorodosťou rozmanitých romantických umeleckých vplyvov. Aj v organovej literatúre tak mohli vzniknúť napr. elégie, intermezzá, rozpomienky, dialógy a ďalšie podobne žánrovo orientované útvary. Zároveň sa však nadväzovalo na dovedajší vývoj tohto inštrumentálneho odvetvia. Komponovali sa teda aj viac-menej klasicky koncipované formy ako prelúdiá, fúgy, predohry, chorálové variácie a pod.

Keďže do roku 1956 neexistoval na Slovensku organ v koncertnej sieni, je pochopiteľné, že pomer medzi koncertantne orientovanou hudbou a chrámovou produkciou, bol značne v prospech druhej menovanej. Organ sa až na výnimky chápal ako kostolný inštrument, čo neskôr počas komunistickej diktatúry prinieslo v tejto oblasti veľké problémy.<sup>2</sup> Dôležitým stimulom pre vznik množstva organovej hudby bola improvizácia ako špecifický fenomén v rámci organovej interpretácie. S tým úzko súvisela aj otázka umeleckosti, resp. patričnej výšky technického stvárnenia takto chápanej hudby. Dôležitá totiž nebola v ideovom zmysle hudba samotná, ale dianie pri bohoslužbe, ktoré sprevádzala. V tomto zmysle do značnej miery remeselné chápaná improvizácia nebola výnimkou. Skladby predmetných komponistov však nesú znaky spĺňajúce vyššie umelecké kritériá, čo bol aj dôvod ich zaradenia do tejto práce. Nejedná sa samozrejme o absolútne vyrovnanú umeleckú úroveň, na čo však bude na patričnom mieste poukázané.

Z hľadiska spojenia so súdobými umeleckými trendami je možné v prípade slovenskej organovej hudby prvej polovice 20. storočia hovoriť o dvoch hlavných prúdoch. Prvý pokračoval v tradíciách neskorého európskeho romantizmu a jeho osobností ako J. Brahms, A. Bruckner, M. Reger. Patrila sem tvorba M. Moyzesa, V. F. Bystrého a M. Sch. Trnavského. Druhý, mladší, nadväzoval na moderné tendencie, reprezentované B. Bartókom – A. Albrecht, Š. N. Šamorínsky.



M. Sch. Trnavský

Na cirkevnú hudbu sa orientovala a túto oblasť využitia predpokladala najmä organová tvorba M. Sch. Trnavského. Aj v nej však často nájdeme primárne umelecké vlastnosti, čo je možné sledovať na pomerne častom koncertnom uvádzaní výberov z jeho organových zbierok. Inštruktívne zameranie má časť tvorby M. Moyzesa, zahrnutá do jeho organovej školy. Zvyšok nesie typické znaky vyššej umeleckej hudobnej tvorby. Takýto charakter má aj tvorba V. F. Bystrého, A. Albrechta a Š. N. Šamorínskeho. Aj keď to dnes

nie je možné jednoznačne dokázať, ich organové skladby naznačujú, že predmetní skladatelia boli zručnými improvizátormi na organe. V rôznych etapách života mali dočinenia s kráľovským nástrojom ako bohoslužobným inštrumentom a improvizácia zručnosť sa pochopiteľne transformovala aj v tvorbe ich organových kompozícií.

Národná orientácia v organovej hudbe nehrá rozhodujúcu rolu do takej miery ako trebárs v opere. Predsa však pre objasnenie aspoň spomenieme národné smerovanie skladateľov. V súvislosti s národnou orientáciou predmetných autorov je možné hovoriť o jednoznačnom slovenskom národnom vyhranení u Moyzesa, Figaša a Schneidera – teda u generácie starších skladateľov. Albrecht a Németh aj vzhľadom na národnostne zmiešaný región, z ktorého pochádzali (Albrecht dokonca zo Sedmohradska) sa k slovenskej príslušnosti nestavali vždy jednoznačne.



A. Albrecht

Je potrebné spomenúť absenciu pokračovateľov tejto generácie skladateľov organovej hudby. Niektorí ich žiaci – napr. v prípade Albrechta Németh – boli „vd'aka“ diktatúre nútení aspoň čiastočne zmeniť umeleckú orientáciu. Suchoňovská generácia, no najmä ju nasledujúci slovenskí skladatelia tvorili pre organ skôr z istého akademického záujmu. Nemohli komponovať hudbu čo i len naznačujúcu religióznu ideológiu. Hoci organová kompozícia sa neviaže výlučne na religióznosť a je zvrchovanou umeleckou tvorbou, predsa sa v povedomí väčšiny ľudí spája so sakrálnou hudbou. Z tohto pramenilo aj chápanie organu v uplynulých desaťročiach. Socialistický realizmus a jeho ideológia však neboli jedinou príčinou pomerne zriedkavej vyššej kvality organovej kompozície a umeleckej produkcie pre organ. Dôležitým dôvodom, súvisiacim s dobovou situáciou, bola absencia vyhovujúcich koncertných i bohoslužobných nástrojov. Skladatelia v 2. polovici 20. storočia väčšinou neboli – nemohli byť – organistami, čo sa prejavilo aj na ich tvorbe pre organ, ktorá často nevyužívala organové



V. F. Bystrý

špecifiká na výške dobového diania. Totalitný režim znamenal diametrálny rez v sociálnej sfére cirkevných hudobníkov, ktorá v profesionálnom zmysle prakticky prestala existovať. Dôsledky vidíme dnes na absolútne nevyhovujúcom stave a kvalite kostolných, i na ne v istom zmysle nadväzujúcich koncertných organov. Z toho pochopiteľne vychádza kvalita interpretačnej produkcie cirkevnej ale aj koncertnej organovej hudby.

Mikuláš Moyzes (1872-1944) sa dostal do profesionálneho kontaktu s organom počas prvých dvoch rokov učiteľskej praxe. Strávil ich v Berehove a Sentéši. Roku 1895 prijal na jeden rok miesto organistu minoritského kláštora v Jágri. Tu mladého komponistu vyškolil maďarský skladateľ E. Láni (1841-1909). Roku 1897 prevzal miesto katedrálneho organistu a profesora hudby vo Veľkom Varadíne, kde veľmi úspešne účinkoval až do r. 1901.

Hra na organe bola u Moyzesa veľmi obľúbená, vynikal v nej nielen ako interpret ale aj improvizátor a pedagóg. Pre organ skomponoval Mikuláš Moyzes jedenásť skladieb. Niektoré z nich použil vo svojej Organovej škole alebo v orchestrálnych a komorných dielach.<sup>3</sup> Jeho Organová škola, ktorú napísal v novoromantickom duchu (neuznával napr. mixtúrové a alikvotné registre) r. 1911 a vydal r. 1913 u K. Náдора v Budapešti, sa stala najobľúbenejšou a najpoužívanejšou na učiteľských ústavoch v celom Uhorsku. Do slovenčiny ju preložil a skorigoval na popud Matice slovenskej r. 1940, r. 1941 tu aj nanovo vyšla, bola však vzhľadom na svoje romantické zameranie už neaktuálna. Moyzes tu detailne a názorne rozviedol základné potreby hry na organe. Náročnú látku upravil tak premyslene, že organovú hru sprístupnil a urobil technicky zvládnuteľnou aj málo pripraveným študentom učiteľských ústavov. Zaoberanie sa metodikou hry na organe spôsobilo aj vznik organových skladieb.

S veľkým umeleckým vkusom sú písané viaceré z nich. Vyznačujú sa





stavebnou jednoduchosťou, citom pre poetickú melodiku a farbisté využitie technických možností organa. Niektoré skladby, použité aj v organovej škole, majú skôr inštruktívny charakter. Okrem nich napísal Moyzes v tom čase (1911) pre organ *Tri fúgy e mol, E dur, a h mol*,<sup>4</sup> Fúgu e mol neskôr prepracoval pre orchester. Skomponoval tiež *Prelúdium C dur*, kde spracoval tému chorálu *Enclara vox*. Neskôr sa stalo známym v prepracovanej verzii pre orchester od A. Moyzesa ako slávnostná predohra Naše Slovensko. Vznikli tu tiež tri menšie náladové skladby *Intermezzo, Elégia a Rozpomienka*, vyznačujúce sa presvedčivou spevnosťou hlavnej myšlienky.

Pre Moyzesovho známeho, pražského organistu B. A. Wiedermanna (1883-1951), vznikli roku 1925 organové skladby *Capriccio* (rkp., neskôr II. suite pre malý orchester), *Scherzoso* (neskôr *Menuetto* zo Sláčikového kvarteta a mol) ako aj Tri bagately pre lesný roh a organ. Moyzes v nich dôkladne pretraktoval technické vlastnosti kráľovského nástroja.<sup>5</sup> V roku 1940 vznikla rozsiahla skladba pre organ *Toccata a fúga* (rkp.).<sup>6</sup>

Štyri otcove skladby zrevidoval a vydal syn Alexander Moyzes pod názvom Z organového zápisníka Mikuláša Moyzesa v r. 1971. Zbierku rámcuje jeho posledné organové dielo – v konvenčnej neskororomantickej harmónii sa odohrávajúca hudba – *Toccata a fúga F dur* z roku 1940. V zbierke je však dvojica skladieb v opačnom poradí – Fúga ako č. 1, *Toccata* ako č. 4. Obidve sú zaujímavé svojim rozsahom – na vtedajšie slovenské pomery (s výnimkou Bellu, Bystrého a neskôr Šamorínského) neobvykle veľkorysým – cca 170 taktov.

*Fúga* (Allegro maestoso) začína netradične – augmentovanou a harmonizovanou hlavou témy a jej rozvedením v dynamike fortissimo v rozsahu 7. taktov. Nasledujúca samotná štvortaktová téma (Allegro) v metre allabreve pôsobí snahou o melodické stupňovanie resp. transpozíciu osminového pohybu v jeho základnej tematickej figurácii. Po pomerne konvenčnej expozičii – striedanie *dux* a *comes* v kvintovom intervale a krátkej trojhlasnej

spojke pred nástupom štvrtého hlasu, nasleduje rozvedenie. Predchádza mu však spojovací úsek – gradovaná sekvencia v pedáli, vytvorená z hlavy témy a dopĺňaná majestátnym štvrtým postupom vo vrchných hlasoch. Po modulácii do *d mol* prichádza hudba charakteru rozvedenia. Moyzes tu pokračuje v práci s témou modulačným spôsobom, hudba však napriek zreteľnému úsiliu pôsobí pomerne povrchným dojmom. Možnou príčinou tejto vlastnosti Moyzesovej fúgy ako celku je zrejme malá skúsenosť s komponovaním závažnejšej organovej hudby. Pribeh akoby sa sústredil na čo najkomplexnejšie tematické vyťaženie maxima z pomerne nevýraznej témy na úkor hudobne účinného výrazu. Bohaté modulácie, v ktorých sa rozvedenie odohráva harmonicky, nestačia zaujať plnohodnotnú rolu v celkovom dianí. Po poslednom gradačnom úseku prichádza záver vytvorený tematickou prácou – unisono strieda sled akordov a záverečný *F dur* vo fortissimo.

*Toccata* (Allegro molto) zaradená na konci zväzku, javí spočiatku znaky francúzskeho romantického štýlu – Widorovej školy. Osminové widorovské pasáže však náhle vystriedajú triolové rytmy, ktorých vzťah k predchádzajúcim osminám – dva ku trom – sa stáva typickým rytmickým znakom toccaty. Škoda, že Moyzes nenapísal viac podobných skladieb. Určite by bol nadobudol väčšiu zbehosť a prirodzenosť vo vedení hlasov no aj v celkovom kompozičnom spracovaní.<sup>7</sup> Chromaticky modulujúca hudba *Toccaty* je v závere obohatená popri základnom osminovom a triolovom rytme aj rytmickým zahustením šestnástinovými postupmi smerujúcimi k dramatickým akordom po *Grave*. Aj to je dvakrát striedané hudbou in tempo. Unisonová tematická pasáž končí symfonickým záverom – veľkým akordom *F dur* a vzápätí tónom *f* vo všetkých hlasoch.

*Elégia a mol* je azda najhodnotnejšou skladbou v tomto výbere z roku 1911. Po dvanásťtaktovej melodicky vkusne vyklenutej téme v pianissime nastupuje sprvoti náznak jej opakovania. Po šiestich identických taktach sa však hudba rozvíja postupným transpozičným gradovaním motivickej časti témy. Pribúdajú modulácie a osmi-

nové rytmické zahusťovanie ascendenčného pohybu. Gradácia vyústi do úseku forte až fortissimo – akéhosi zlatého rezu skladby. Nasleduje descendenčný pohyb využívajúci pozmenenú a tonálne centralizovanú reprízu hlavnej myšlienky. Elégia stále tematicky spracúvajúca úvodnú hudbu, končí úplným minimalizovaním diania po stránke tempovej i dynamickej.

*Intermezzo G dur* zásadnejšie využíva organovú faktúru už v úvode. Autor požaduje hranie na dvoch manuáloch. V jednom z nich sa odohráva spevná myšlienka v osminovom pulze. Sprievod druhého manuálu prebieha v šestnástinových hodnotách, pričom melodické figurácie vyplňajú voľný priestor tonálneho prostredia. Skladba je založená na variáciách základnej osemtaktovej tematickej jednotky, ktoré vyúsťujú do závažnejšieho stredného dielu. Vybudovaný je opäť tematicky – šestnástinovo-osminový pohyb sa stáva príznačným pre celé *Intermezzo*. V závere sa hudba znova upokojí a skladba končí v pianissime.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> Slovenská organová škola sa jasnejšie vykryštalizovala v záverečných deceniách 20. storočia, pričom k syntéze francúzskych a nemeckých prvkov v nej pribudli znaky slovenskej muzikality. Prakticky dodnes sa však jedná iba o akademickú interpretačnú školu bez hlbších koreňov v nástrojovom zázemí a zároveň bez účinkov napríklad v početnosti a kvalite cirkevných organov resp. nástrojov v kostoloch, a teda aj hudby na nich produkovanej. Tým sa aj jej efektivita a životnosť obmedzili nanajvýš na medzinárodné interpretačné súťaže, dodnes bez reálnejšieho vplyvu na prax.

<sup>2</sup> Organ sa pokladal za cirkevný nástroj, a tým pádom aj za prostriedok odvádzania ľudí od komunistickej ideológie. Preto permanentne existovali problémy u kantorov, preto zanikla profesionálna sféra cirkevnej hudby, aj preto bol organ atakovaný režimom na najrôznejších úrovniach, ďalšie dôvody sa našli v nepriazni a zdaní konkurencie u orchestrálnych hráčov a pod. Táto situácia u nás existovala na rozdiel napr. od Ruska, kde organ nemal žiadnu sakrálnu tradíciu a bol aj komunistami pomerne dobre prijatý. Ergo ďalší dôkaz absurdnosti „ideologizovania“ hudobného nástroja.

<sup>3</sup> Pozri aj: Hrušovský, I.: Slovenská hudba v profiloch a rozboroch. Bratislava, 1964.

<sup>4</sup> Orgonaiskola s. 94-95, 96-97 a I. suite, OI s. 89-99. Budapešť, 1913.

<sup>5</sup> Pozri: Bokesová, Z.: Mikuláš Moyzes – klasik slovenskej hudby. In: Hudobnovedné štúdie, vyd. SAV Bratislava 1955.

<sup>6</sup> Rukopisy Moyzesových diel sú uložené v UHV SAV, HA SRO a UK v Bratislave.

<sup>7</sup> To je fakt, spôsobený zrejme zlým stavom vtedajšieho organárstva na Slovensku. Osobnosť typu francúzskeho staviteľa Cavallé-Colla sa však nenachádzala napr. ani v Nemecku.

## Johann Christian Bach (1735-1782)

(V minulom roku uplynulo 220 rokov od jeho smrti)

Najmladší syn J. S. Bacha bol podľa miest pôsobenia nazývaný aj „milánsky“ alebo „londýnsky“ Bach. Považovaný je však relatívne „nadregionálne“ za nemeckého skladateľa, podľa všetkého najmä vzhľadom na základ jeho hudobnej genézy, ktorým bola hudba nemeckej protestantskej oblasti. On sám však už tvoril v iných, než úzko konfesiónálnych luteránskych reláciách. Predovšetkým však v inej dobe s vlastnými estetickými kritériami, v inom prostredí – v metropolách Miláne a Londýne – nie v provinčnom Lipsku atď. Pôsobil ako organista v milánskom Dóme, od r. 1762 v Londýne ako skladateľ dvorného divadla a koncertný organizátor. Zo štýlového hľadiska bol jedným z najvýznamnejších predchodcov viedenského klasicizmu. Jeho sloh mal veľký vplyv na W. A. Mozarta, ktorý patril k jeho žiakom. Skomponoval viacero opier v slohu neapolskej opery seria, pasticcia, početné árie, kantáty a iné vokálne skladby, 2 oratóriá, vyše 90 symfónií, koncerty pre klavír a iné nástroje a tiež veľa komorných skladieb.

*Mario Sedlar*

## Jozef Pantaleón Roškovský

– člen františkánskeho rádu,  
významný hudobný skladateľ  
neskorobarokového slohového obdobia

Nové muzikologické výskumy ukazujú, že najvýznamnejším a najtalentovanejším slovenským skladateľom na rozhraní hudobného baroka a klasicizmu bol člen františkánskeho rádu Jozef Pantaleón ROŠKOVSKÝ, staroľubovniansky rodák. V období jeho narodenia, detského a mládeneckého veku patrila Stará Ľubovňa k prekvitajúcim mestám s vysokou hospodárskou a kultúrnou úrovňou. Dokazuje to i skutočnosť, že v 70. rokoch 18. stor. bolo v meste 193 fungujúcich remeselníckych dielni, desiatky poľnohospodárskych dvorov a kupcov. Začnime však od samého začiatku.

Územie severného Spiša patrilo od pradávna k najvýznamnejším oblastiam Slovenska. Po zálohovaní 16 spišských miest poľskému štátu r. 1412 sa význam tohoto územia ešte zvýšil. Na tomto v dejinách netypickom postavení získalo predovšetkým slobodné kráľovské mesto Stará Ľubovňa a Ľubovniansky hrad, na ktorom 360 rokov sídlili poľskí starostovia – kapitáni zodpovední za výber a odvod daní do poľskej štátnej pokladnice.

Z dobových písomností je všeobecne známe, že zálohované mestá prinášali Poliakom obrovské zisky. Uznávaný poľský historik a profesor Jagellonskej univerzity v Krakove W. Semkowicz nazýval vtedajší Spiš najbohatším a najkultúrnejším územím strednej Európy. Nie je preto divu, že poľskí panovníci na reinkorporáciu tohoto územia nechceli nikdy ani len pomyslieť a vzdať sa tak bohatých finančných zdrojov. Umožnilo to až prvé delenie Poľska r. 1772, čo vtedajšia

uhorská panovníčka Mária Terézia využila a celý Spiš vojensky obsadila. Takto sa reintegrované spišské mestá konečne a natrvalo zbavili nielen poľských starostov, ale aj neznesiteľného ekonomického vykorisťovania. Niektorí starostovia si totiž na Ľubovnianskom hrade počínali ako neobmedzení vládcovia a despoti.

Jedným z takýchto pýchou obdarených starostov bol Teodor Konštantín Ľubomirský, potomok snád' najbohatšieho poľského šľachtického rodu. Zálohovaným mestám starostoval v rokoch 1699 až 1745, kedy na hrade zomrel. Tento bezohľadný vykorisťovateľ bol pre svoju vierolomnosť a nadutosť všeobecne nazývaný „vládcem pekelných mocností“. Mal rád hlučné zábavy, rôzne atrakcie, kaukliarov, potulných muzikantov a spevákov, ktorých si pozýval na hrad. Na spôsob francúzskych panovníkov si zriadil prepychový dvor a okrem stálej vojenskej posádky, osobnej gardy, kaplána, trubača, mnohých remeselníkov a služobníctva vydržoval i hradnú kapelu, podobne ako niektorí jeho predchodcovia. Úlohou tejto kapely bolo nielen zabávať domáce urodzené panstvo, vojsko a každodenných početných hostí, ale aj sprevádzať sviatočné cirkevné obrady, najmä omše (Vianoce, Veľká noc, Božie telo atď.) v priestrannej hradnej kaplnke a vo farskom kostole v meste.

Niektorí muzikanti hradnej kapely (mnohí bývali so svojimi rodinami v meste, ako napr. Jakub Roškovský, otec nášho skladateľa) sa v dobe svojho voľna zapájali i do muzikovania pre rôzne remeselnícke cechy, richtára, radných a mešťanov (napr. fašiangové zábavy a pod.), aby si takto vylepšili svoju hmotnú stránku. Že mesto, aj napriek vysokým daňovým odvodom bolo v tej dobe bohaté a na dobrej kultúrnej úrovni, o tom svedčí čulý remeselnícky ruch, ktorý v priebehu celého zálohového obdobia neobyčajne prekvital. Preto si mohlo dovoliť podporovať nielen mestských trubačov a mestských hlásnikov (hajdukov), ale aj muzikantov a rôzne hudobné produkcie (napr. pri bohoslužbách v kostole a pod.).

Do tohoto ekonomicky a kultúrne vyspelého prostredia sa narodil jeden z našich najvýznamnejších hudobných skladateľov a organistov neskorobarokového slohového obdobia Jozef Pantaleón ROŠKOVSKÝ (10. 3. 1734 – 27. 33. 1789). Ako príslušník františkánskeho rádu mariánskej provincie pôsobil na niekoľkých miestach západného Slovenska, nakoniec v Pešti, kde aj zomrel a kde je uložená podstatná časť jeho diela.

O rodičoch a detstve Roškovského toho veľa nevieme. Základné alfabetické vedomosti získal najpravdepodobnejšie v rodnej Ľubovni. Hudobnému vzdelaniu, predovšetkým výuke hry na hudobné nástroje, sa venoval u svojho otca Jakuba, člena Ľubomirského hradnej kapely, výborného instrumentalistu (instrumenta utantur), hráča na trúbku, hboj, roh (cornu) a husle. Matka Anna bola rodená Demeková (toto meno je ešte i dnes v Ľubovni frekventované) a obidvaja rodičia patrili ku katolíckemu vierovyznaniu.

Stredné vzdelanie (Studio philosophus) absolvoval Roškovský u piaristov v neďalekom Podolínci (kolégium založil r. 1642 Stanislav Ľubomirský), kde sa zdokonalil aj v hre na organe a čembale. Tieto hudobné nástroje potom ovládal majstrovsky tak, že bol všeobecne považovaný za organového viruóza (arte musicus). Zrejme už tu, v piaristickom kostole v Podolínci, vo veku iba dvadsiatich rokov, pôsobil



ako organista a kantor. Nepriamo to dokladuje „*Matricula religiosus*” františkánskeho kláštora sv. Kataríny pri Trnave, kde sa r. 1755 uchádzal o noviciát a kleriku. V matrike sa ďalej píše, že je príslušníkom slovenského jazyka (*Lingua Slavus*), slovenskej národnosti, teda Slováč!

Jozef Roškovský sa týmto avizom zaradil medzi prvých slovenských skladateľov, ktorí svoju národnú príslušnosť už v polovici 18. stor. verejne proklamovali. V matrike františkánskeho kláštora sa ešte konštatuje, že už vtedy bol „presláveným” hudobníkom s mimoriadnymi manuálno-technickými schopnosťami ovládajúci spev, hru na organe, trúbke a husliach. Po jednoročnej skúšobnej dobe (noviciáte) zložil 28. 11. 1756 rehoľný sľub a prijal rehoľné meno po svätom mučeníkovi – Pantaleón. O tri roky (1759) bol vysvätený aj na kňaza.

V kláštoroch, v ktorých Roškovský pôsobil, je po fyzickej stránke charakterizovaný ako človek telesne neduživý, chatrného zdravia, neschopný vykonávať namáhavé kňazské povolanie. Zrejme i preto sa venoval hlavne svojej obľúbenej hudbe, kde jeho fyzická slabosť sa predsa až tak neprejavovala. Z toho dôvodu zasvätil svoje ďalšie úsilie kantorskej činnosti, kompozícii, organovej hre a hudobnej výchove novicov. Ako uznávaný organista (*magister chori*) bol predstavenými kláštora prekladaný tam, kde to františkáni mariánskej provincie najviac potrebovali. Striedavo preto pôsobil v Nových Zámkoch, dvakrát v Bratislave, Trnave a v Pešti (tiež dvakrát), kde aj predčasne zomrel (mal iba 55 rokov).

Skladateľský odkaz J. P. Roškovského je bohatý. Dodnes však nie je náležite prebádaný a zhodnotený. Sťažuje to i skutočnosť, že väčšina jeho skladieb je uložená v Budapešti, kde skladateľ – františkán poslené roky života pôsobil. Najväčším a snáď a najvýznamnejším Roškovského dielom je *Cantica dulcisona mariano-seraphica* (Lúbezné mariánske spevy). Obsahuje árie a motetá na celý cirkevný rok. Dielo vzniklo v rokoch 1771 – 73 počas skladateľovho pôsobenia v Bratislave. Sú to napospol latinské liturgické piesne komponované na spôsob *Da capo* árie, vtedy rozšírenej po celej Európe.

Roškovský je tiež autorom množstva kompozične zaujímavých a na vtedajšiu dobu duchaplných a vtipných organovo-čembalových skladieb, z nich spomeňme aspoň *Vesperae Bacchanales* (Fašiangové nešpory), čo bola prakticky paródia na cirkevné nešpory. Vznikli pravdepodobne ako spomienka na bezstarostné roky mladosti prežité doma v Ľubovni, a na roky štúdií prežité na piaristickom gymnáziu v Podolínci.

*Museum Pantaleonianum* a *Cymbalum Jubilationis* z rokov 1757 a 1759 sú organovo-čembalové skladby ľudového, pastorálneho charakteru. Obdobného bukolicko-pastierskeho zafarbenia je aj zborových 10. vianočných omší s antifónami a ofertóriami, nazvaný *Harmonia seraphica*.

Niektoré roškovského zborníky obsahujú okrem vlastných skladieb i skladby iných skladateľov, väčšinou kolegov z trnavsko-bratislavskej proveniencie (G. Dettelbach, J. Vachovský, J. Kremnický a i.), ako aj vtedy u nás dosť rozšíreného taliansko-nemeckého repertoáru (G. F. Händel, G. Muffat, G. M. Monn a ďalší).

Viruózne koncertantná *Missa sollemnis* (Slávnostná omša) pre soprán s koncertným sprievodom organu, *Regina coeli* (Kráľovná nebies) a *Motetto de Resurrectionis* (Moteto

o zmŕtvychvstani) a mnohé ďalšie skladby dokumentujú vysokoprofesionálne kompozičné majstrovstvo skladateľa.

J. P. Roškovský vo svojich dielach dokázal pretaviť prvky domácej barokovej hudby s prvkami vtedajšieho európskeho trendu. Jeho kompozičný princíp je koncertantný, tzv. galantného slohu. Spevné party (väčšinou jedno až dvojhlasné) sú vedené sólisticky, koloratúrne, s veľkým (širokým) hlasovým rozsahom. Predpokladajú dobre vyškolený hlas, vyspelú hlasovú techniku a perfektnú intonáciu. Organové a čembalové party (predohry, dohry, medzihry, pedalizácia) sú vypracované virtuóznym spôsobom, čo vyžaduje schopného muzikanta s vynikajúcou manuálnou a technickou úrovňou. Po stránke kompozičnej sú to skladby vycibrené (chromatika, nenásilné modulácie, vtipný rytmus, melodické ozdoby, pasáže, rozložené akordy, tempové kontrasty atď.) s prísnu i voľnou kontrapunktickou sadzbou.

Aj keď bol J. P. Roškovský rehoľníkom a svoje diela komponoval na latinské náboženské texty, jeho hudba je v podstate svetská, prístupná širokej poslucháčskej verejnosti. V jednotlivých skladbách sú miesta, ktoré sršia humorom, veselosťou, ale i miesta vážne, meditatívne, o živote, svete, jeho pomínelnosti, oslavujúce Boha i človeka navzájom. To je prakticky filozofická podstata a hĺbka celého Roškovského diela.

Záverom môžeme konštatovať, že člen františkánskeho rádu J. P. Roškovský, ľubovniansky rodák, patril k najvýznamnejším slovenským neskorobarokovým skladateľom celonárodného významu. Svojím rozsiahlym dielom a hĺbkou prejavu dokázal, že slovenská hudba 18. stor. bola porovnateľná s hudbou skladateľov okolitých krajín a stala sa neodmysliteľnou súčasťou európskej kultúry.

Ernest Hains

## Ernest Emanuel Schumera

(120. výročie narodenia)

Na začiatku XX. storočia (od 27. januára 1902) začal pôsobiť v chráme sv. Jakuba v Trnave u františkánov mimoriadne skromný a do ústrania utiahnutý brilantný hudobník zo Spiša Ernest Emanuel Schumera ako organista. Jeho zásluhou sa stal františkánsky kostol jedinečným a vyhľadávaným centrom ľudového chorálneho spevu. O 7 rokov neskôr nastúpil v Dóme sv. Mikuláša ako regenschori Mikuláš Schneider-Trnavský. Jeho pozornosťi neunikla majstrovská organová hra mladého Schumera. Príležitostné zoznámenie spojilo potom oboch hudobníkov putami úprímného priateľstva a vzájomnej úcty. Obaja predstavovali úplne odlišné typy – oproti vitálnemu a výrazne ambicióznemu riaditeľovi chóru biskupskej katedrály bol organista kláštorného kostola introvertným a nepriebojným človekom, ktorý ako nevidiaci mimoriadne citlivo reagoval na necitlivosť vidiacich, prejavujúcu sa v predsudkoch voči jeho fyziognomickému nedostatku – slepote.

Ernest Schumera, ktorého 120. výročie narodenia si pripomíname, sa narodil 14. januára 1883 v Spišskom Podhradí, v rodine kantora a organistu na Spišskej Kapitule a učiteľa hudby na tamojšom učiteľskom ústave (tzv. preparandii). Jeho otec a starý otec pochádzali z českých Lochovic. Otec Ján sa narodil 1. februára 1841. Toto priezvisko sa vyskytuje

v lochovických matrikách, ktoré boli v 19. storočí vedené v českom jazyku, pomerne často. Nebolo však zapisované s „Sch“, ale so „S“. Absolvoval Skuherského organovú školu v Prahe. Mladý Ján skoro ovdovel. Jeho druhý sobáš zaznamenáva matrika v Spišskej Novej Vsi. Vzal si manželku Katarínu Oszliszlovú (Oslislovú), dcéru organistu Václava Oszliszlu v slovenskom kostole v Spišskej Novej Vsi. Pochádzala z Kozlan pri Plzni. Svedkom ich sobáša bol Anton Linke, ktorý pochádzal z Lobice pri Žatci a bol kantorom na Spišskej Kapitule. Dňa 14. januára 1883 sa im narodilo štvrté dieťa Ernest Emanuel. Čas preveril osudovú oprávnenosť voľby druhého krstného mena dieťaťa. Najbližšie okolie poskytovalo chlapcovi mimoriadne umelecké podnety. V mestečku Spišskom Podhradí pôsobila veľmi dobrá dychová hudba a spevácky zbor. Na chóre katedrály sv. Martina zaznievali figurálne omšové kompozície v interpretácii kvalitného zboru a orchestra. Vtedajšia učiteľská preparandia na Spišskej Kapitule pripravovala pre prax veľmi zdatných hudobníkov – výborných organistov, spevákov a dirigentov. V hudobnom telese katedrály sa formovali individuality, ktoré do života na Slovensku prispeli významným podielom. Pôsobili tu rody Schönovcov, Weberovcov, Schimplovcov, Schumerovcov. Jozef Weber sa stal profesorom organovej hry na Konzervatóriu v Bratislave a dirigentom Spevokolu bratislavských učiteľiek. Kornel Schimpl bol dirigentskou autoritou v orchestri bratislavského Rádiojournalu a profesorom dirigovania na Konzervatóriu v Bratislave. Karol Húska sa stal neskôr dirigentom v katedrále sv. Alžbety v Košiciach. Mladému Schumerovi nebola ľahostajná ani hra ľudových muzikantov. Neobyčajné nadanie, ktoré sa u Ernesta prejavilo v útlom veku, otec všestranne podporoval a rozvíjal. Ako syn hudobníka, obdarený absolútnym sluchom, už ako šesť ročný hral na organe v blízkom Jablonove.

Jeho učiteľom teórie a organovej hry bol profesor Karol Húska, vynikajúci organista. Otec nechcel mať zo syna organistu, ale huslistu. Už ako desať ročný koncertoval na husliach na akadémii v rodnom mestečku. Neskôr sa rozhodol definitívne pre organ. Už v detstve pomáhal otcovi pri rozpisovaní partitúr pre mužské, ženské alebo miešané zbory. V roku 1898 pri nešťastnej náhode stratil ľavé oko. Existenčnú neistotu z obavy smutného osudu slepca – žobráka sa rozhodol vyriešiť ponúknutím svojich umeleckých schopností františkánskeho kláštora. Túto voľbu ovplyvnila jeho nesmierna láska k prostým a trpiacim ľuďom a obdivný vzťah ku sv. Františkovi, zakladateľovi Menších bratov. Po príchode do Trnavy následkom šedého zákalu pravého oka úplne oslepol. Od príchodu do kláštora v roku 1902 všetky svoje sily venoval štúdiu Braillovoho písma, do ktorého si prepísal všetku literatúru praktickej potreby: vtedajšie kancionále, zbierky prelúdií a gregoriánskeho chorálu. Jeho precíznosť s akou vyučoval a interpretoval gregoriánsky chorál na škole

kňazských kandidátov v kláštore mu zaistila veľký rešpekt a úctu jeho poslucháčov. Nepatrné zlomky kompozičného nadania, zachované v jeho niekoľkých skladbách, svedčia o dokonalej znalosti kontrapunktu a harmónie. Prezrádajú nevšedné hudobné vlohy. Keď v roku 1973 vydal SSV Jednotný katolícky spevník, boli v ňom zverejnené 2 Schumerove duchovné piesne: „Ó, šťastní Boží sluhovia“ a „Zvelebujme hlasom spevným“. V zbierke Rukoväť notová (Nitra, Misijný dom 1927) sa nachádzajú príležitostné piesne „Vzdajme chválu, česť a slávu“, „Láskavosťou všetkých voláš“ a hymnická „Kráľovno mocná“. Pre potreby trnavskej mariánskej novény vytvoril pieseň „Pod Tvoju ochranu“, podľa textu vdp. Antona Adamkoviča. V roku 1926 vytvoril Schumera trojčasťovú slávnostnú kantátu JUBILATE DEO pre mužský zbor. Skladbu nadiktoval nadanému klerikovi frátrovi Gelbertovi Gajdošovi. Bratia Gajdošovi prišli do noviciátu z Veľkej Mane. Pôsobenie a pobyt v reholi umožnil chlapcom



zo skromného prostredia naplno rozvinúť svoje vlastné charizmy. Vševlad Jozef Gajdoš, OFM sa stal významným literárnym vedcom a historikom. Hudobne nadaný Ján po odchode z rehole do civilného života a štúdiu organu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave u profesora Antonína Ledvinu zanechal svojim životom a tvorbou výraznú stopu v hudobných dejinách Banskej Bystrice. Okrem toho, že tu jeho zásluhou vznikla Mestská hudobná škola (1941), zasvätil všetky tvorivé sily chrámovej hudbe ako regenschori farského chrámu Nanebovzatia Panny Márie. Za Slovenského štátu v roku 1940 vytvoril spolu so Schumerom dispozíciu, podľa ktorej bol v tomto chráme postavený 4 – manuálový reprezentačný organ, vtedy najväčší na Slovensku. Kantáta JUBILATE DEO vyšla tlačou v zbierke Harmónia, ktorú vydala v roku 1937 Občianska knihtlačiareň v Brne. Tvorí stálu súčasť repertoáru Speváckeho

zboru slovenských učiteľov, ktorý ju v skrátenej verzii dirigenta Petra Hradila nahral na svoje prvé CD, venované duchovnej hudbe. Kompletný záznam diela realizovala dirigentka Blanka Juhaňáková s mužským OCTET SINGERS. Nadšeným propagátorom tohoto diela sa stal dirigent Pěveckého sdružení moravských učitelů a Zboru Ostravskej univerzity profesor Lumír Pivovarský. Keď vznikla verzia pre miešaný zbor, ktorú na požiadanie vytvoril skladateľ Zdenko Mikula, vydal reprezentačný Zbor Ostravskej univerzity svoje tretie CD pod týmto názvom. V roku 2000 zaznela táto skladba v Ríme na VIII. Medzinárodnej zborovej súťaži G. P. da Palestrinu v podaní mužského speváckeho združenia HANÁ z Moravy. Vianočné TANTUM ERGO sa ešte za jeho života rozšírilo po celom Slovensku.

Do pokojného života v kláštore drastickým spôsobom zasiahla „barbarská noc“ z 13. na 14. apríla 1950. Komunisti vydrancovali kláštor a rehoľníci boli odvedení do koncentračných táborov. Schumera patrilo bytostne do komunity



múdrych pátrov a veselých klerikov. Z prílišnej skromnosti a pokory však neprijal ponúknuté mu nižšie svätenie. Vyčítanie nezvaných návštevníkov znamenalo pre neho obrovský citový úder a doživotnú traumu. Mohol a zostal pôsobiť v osirelom kláštore ešte 12 rokov so svojim posledným sprievodcom a ošetrovateľom Paľkom Ryšavým. Musel sa zmieriť aj s priamymi následkami likvidácie kláštora. Jeho vzácne hudobné bibliofilie z knižnice pre nevidiacich vo Viedni boli zničené. Jeho jediným kontaktom s civilizovaným svetom v časoch neslobody a náboženského útlaku bolo rádiové vysielanie. Rozumel mu v 3 rečiach.

Najvladnejší výraz našiel jeho hudobný talent v improvizácii. Neustále sa meniaci zvuková farebnosť prostredníctvom fantázijsky nevyčerpatelnej registrácie a veľká technická bravúra často zaskočili nadšeného poslucháča, keď zistil, že sa jedná o hru nevidiaceho. Profesor hudobnej vedy Dobroslav Orel, ktorý ho počul hrať v Bratislave, prišiel za ním a s dojatím mu gratuloval. Keď požiadal regenschori M. Schneider-Trnavský kláštorného organistu, aby predviedol poslucháčom z Budapešti trojmanuálový organ v Dóme sv. Mikuláša v Trnave, povedal počas vrcholiacej Schumerovej improvizácie: „Páni moji, to ani ja nedokážem!“ V roku 1961 ho osobne navštívil Emerich Hájmássy (SRN), klavírny virtuóz pôvodom z Trnavy a zdôveril sa mu, že jeho rozhodnutie ísť študovať hudbu vzniklo v detstve pod dojmom Schumerovej hry. Hájmássy bol zaťom slávneho Walthera Giesekinga. Najosobitejším Schumerovým prejavom bola improvizácia nenapodobiteľných obligátnych piesňových sprievodov ku vianočným koledám a prelúdia – pastorele invenčne svieže. Nepísaným organovým koncertom v Trnave bývala jeho nedeľná hodinová improvizácia na sv. omši v chráme sv. Jakuba o 11. hodine. Jej poslucháčmi príležitostne bývali v 20. – 40. rokoch XX. storočia aj profesori konzervatórií z Budapešti, ba i Viedne. Táto ešte pre predkoncilovú prax typická organová omša jedinečným spôsobom vždy korešpondovala s duchom liturgického obdobia. Počas 60 ročného pôsobenia v Trnave odohral nevidiaci geniálny improvizátor Ernest Emanuel Schumera prakticky vyše 2 500 neoficiálnych organových koncertov. Mimo Trnavy koncertoval verejne iba v roku 1927 vo františkánskom kostole v Žiline. Denník Lidové listy publikoval 14. januára 1933 pozdravný článok k jeho päťdesiatinám. Začína vetou: „Dnes sa dožíva 50 rokov chýrny organista Slovenska Ernest Schumera.“

Jeho dielom sú aj dispozície organov v blízkom okolí. Z dvoch väčších je to už spomínaný štvormanuálový nástroj v Banskej Bystrici a dvojmanuálový organ v chráme sv. Jakuba v Trnave. Po likvidácii františkánskej rehole dodal organár Otakar Vážanský z Nitry na chór nový hrací stôl s voľnou kombináciou. Žiaľbohu, svojej umeleckej predstavy sa umelec už nedožil. Alikvoty na I. manuáli boli dobudované až po Schumerovej smrti a 16' Posauna v pedáli sa z ekonomických príčin nerealizovala. Okrem funkcie organistu spolupracoval so zvonolejárskou dielňou bratov Fischerovcov z Trnavy pri tvorbe zvonov v blízkom okolí. Spolu s ním vytvoril návrh na zvonkohru cez poludnie podľa nápevu protestantského chorálu, ktorá sa ozýva v nedeľu napoludnie z veže evanjelického kostola v Trnave.

Schumera zomrel 17. augusta 1962. Bol vystretý v chráme, kde jedinečným spôsobom oslavoval svojim umením Boží majestát 60 rokov. Zádušnú sv. omšu celebraval páter Anatol

Vincent Baran, OFM – jeho veľký ctiteľ. V homílii označil Schumeru za organistu aký sa rodí iba raz za 100 rokov. Keď sprievod opúšťal chrám, zastala rakva s telesnými pozostatkami „pána kantorka“ pod organovou emporou. Tento okamih mal brucknerovský rozmer. Zvýrazňoval akoby rozlúčku otca s milovaným dieťaťom. Pre Schumeru bol organ všetkým na svete. Lábia jeho píšťal rozprávali pod jeho rukou kúzelnou rečou. O nástroj sa vzorne staral a keď sa musel vzdialiť z kláštora prišiel k nemu, objímal ho a so slzami sa s ním lúčil. Po pietnej chvíli rozlúčky sprievod zamieril na Nový cintorín pri cukrovare. Ernest Schumera spočinul v HROBKE VERNÝCH PRIATEĽOV. 19. mája 1973 uskutočnil sa vzhľadom na totalitné pomery vo františkánskom chráme v Trnave tzv. koncert za zatvorenými dverami, na ktorom organová virtuózka Eva Kamrlová predniesla diela C. Francka, J. Brahmsa a J. S. Bacha. A potom už žiadna moc tohoto sveta nedokázala nadšeným ctiteľom jedinečného umelca Ernesta Schumeru zabrániť v odhalení pamätnej tabule na počesť jeho 60 - ročného pôsobenia vo františkánskom chráme.

Legendárny organista Ernest Emanuel Schumera bol svetlom pre mnohých. Vďaka nemu sa hudba stala životným šťastím a požehnaním aj autora týchto riadkov, ktorý sa stal jej nadšeným poslom.

Ján Schultz

## ***Bellova Omša Es dur a Honnegerov Kráľ Dávid na BHS 2002***

Program Bratislavských hudobných slávností 2002 dramaticky obohatilo niekoľko koncertov duchovnej hudby. Ivan Sokol hral recitál z tvorby Oliviera Messiaena (Nebeská hostina, Narodenie Pána), Slovenská filharmónia pod taktovkou Alaina Parisa uviedla Gloria G dur pre soprán, zbor a orchester Francisa Poulenca.

K vrcholom festivalu patrila však aj obnovená premiéra (po viac než 100. rokoch – prvé uvedenie bolo 1889) Omše Es dur pre sóla, zbor a orchester Jána Levoslava Bellu a rovnako záverečný koncert – oratórium Kráľ Dávid (Le Roi David) Artura Honnegera.

Bellova Omša zaznela v utorok 8.10. o 19.30 v Koncertnej sieni SF v podaní zboru bratislavského konzervatória (Dušan Bill) a Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu (Andrew Parrot). Veľkolepé dielo bolo azda najpozitívnejším prekvapením festivalu. Hudobnej verejnosti sa predstavila skladba so všetkými znakmi veľkej duchovnej klasiky. Hoci ide o typ missa brevis, štýlovo i tektonicky je Bellova Omša porovnateľná s významnými sakrálnymi dielami svojho obdobia – napr. Dvořákovým (1891), či Verdiho Requiem (1874). Toto konštatovanie sa týka nielen zmienenej partitúry, ale napríklad aj Bellovej organovej tvorby – zvlášť Fantázie-Sonáty, či sláčikových kvartet a pod. Je preto nanajvýš aktuálnou vecou kompetentných propagácia Bellu a lobbying v prospech uvádzania jeho diela v zahraničí. Len takto sa totiž dostane táto osobnosť nielen slovenskej hudby do povedomia v širšom kontexte.

Predvedenie jeho Omše Es dur na tohtoročných BHS sa vyznačovalo výborným výkonom kvalitne pripraveného zboru a presne opačným - nesústredeným a akoby povrchným výkonom orchestra. Renomovaný dirigent A. Parrot tak

musel „čeliť“ zlým tónom zo sekcie lesných rohov či sláčikov i celkovej nekonsolidovanosti orchestra už v predchádzajúcom Brahmsovom klavírnom koncerte. Na festivale typu BHS (zaznamenanom rozhlasom) dostali podobné elementárne chyby punc neodpušiteľnosti. Zbor konzervatória sa prezentoval v rámci svojich možností študentského telesa vyváženým celkovým zvukom, kultivovaným a muzikálnym prednesom. Predvedenie Bellovej Omše Es dur bolo nielen dramaturgickým obohatením BHS, ale v slovenskom hudobnom živote azda aj v budúcnosti reflektovaným impulzom.

Oratórium Kráľ Dávid A. Honnegera zaznelo na záverečom koncerte festivalu BHS v piatok 11.10. o 19.30. Prvé významné autorovo oratórne dielo bolo vhodným záverom podujatia v roku 110. honnegerovského jubilea. Interpretmi boli Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor, dirigoval James Judd. Hoci Kráľ Dávid vznikol de facto prispôbením pôvodne scénickej hudby autora, predsa dodnes patrí spolu s ďalšími jeho dielami k pilierom oratórnej tvorby 20. storočia. Nezaprie návznosť na odkaz starých majstrov najmä v mikrotektonickej štruktúre (sekvencovanie bachovského typu nájdeme však už u Mozarta či Beethovena, podobne tiež prvky Händlovho oratórneho štýlu). Prínáša však aj progresívny „sound“, vlastný Honnegerovi v menej konvenčných opusoch. Rytmicky i harmonicky odvážne prvky (tzv. moderná modalita) vyvažuje autorova syntetizujúca kompozičná metóda.

Interpretačne zaznelo dielo na akceptovateľnej úrovni, demonštrujúcej výhody spolupráce SF s kvalitným zahraničným dirigentom. I to by mohol byť signál pri výbere nového šéfa a umeleckého riaditeľa ansámbľu.

Tohtoročné BHS aj dramaturgiou sakrálnej hudby podčiarkli zaväzujúcu príslušnosť k Európskej asociácii festivalov (EFA).

Mario Sedlar

## K rozhlasovým prenosom sv. omší

V časopise MUSICA SACRA (Heft 4/2002) bol uverejnený článok ACHTUNG ROTLICH, autor P. Dr. Hermann – Josef Burbach MSF, z Kolína sa zaoberá problematikou rozhlasových prenosov v Nemecku. Prináša viaceré informácie a podnety, aktuálne aj pre nás.

Termíny prenosov sú vypracované zvyčajne jeden rok dopredu. Striedajú sa vysielače WDR a NDR, aj jednotlivé diecézy, tiež katolícke a evanjelické bohoslužby (striedavo po týždni). Spolu so sviatkami jedná sa ročne o cca 66 termínov prenosov. Návrhy na prenos sa prejednávajú v jednotlivých diecézach v spolupráci s farármi a cirkevnými hudobníkmi. Hľadajú sa odpovede na základné otázky, či je prenos z konkrétnych lokalít možný, mysliteľný, žiadúci. Zvažujú sa aj ďalšie otázky. „Ako sa má bohoslužba utvárať? Aké hudobné akcenty sú možné? Aký je pomer zboru, predspevákov, spoločenstva? Má zmysel zapojiť všetky hudobné skupiny? Pritom musí byť predovšetkým jasné, že „prenos“ posvätných elementov svätej omšovej obety prostredníctvom rozhlasu nie je možný. Možná je len sprostredkovaná spoluúčasť. Ale aj to je už mnoho pre chorých, osamelých ľudí, pre ľudí v diaspore, či ľudí iných vierovyznaní.“

Autor si kladie ďalšiu zásadnú otázku. „Kto stojí v centre: Boh alebo spoločenstvo veriacich? Ako ďaleko smie ľudská

márnivosť hrať nejakú úlohu? Kde sú jej hranice?“ Pri rozličných druhoch sv. omší je potrebné zohľadňovať špecifiká (detská, mládežnícka, slávnostná počas veľkých sviatkov...) to všetko hrá spolu s požiadavkami liturgických období úlohu pri formovaní hudobnej štruktúry sv. omše. Tieto poznatky sa zdajú samozrejme, ale niekedy je ťažké ich presadiť.

„V dobe perfektných CD nahrávok môže byť tragická snaha niektorých spoločenstiev predstaviť svoje hudobné možnosti. Mozartove omše sú obdivuhodnou hudbou, ale keď si chrámový zbor nie je intonačne istý, keď soprán je nižšie o štvrt' či poltón, sólisti neovládajú dokonale svoje party, tak si možno len povzdychnúť: Ach keby sme boli spievali len to, čo môžeme ozaj zvládnuť“. Výber literatúry pre zbory počas sv. omše má svoje kritériá. Názor, že je treba ponúknuť niečo „zvláštne“ privádza neraz za hranice možností zboru. V záujme Cirkvi aj rozhlasu je sprostredkovať to najlepšie čo do obsahu a formy, preto je potrebné skladby starostlivo vyberať, aby spev v bohoslužbe hodnoverne spĺňal po každej stránke želanie: „Ad majorem Dei gloriam“. V každom prípade by sa mala venovať pozornosť dôkladnej príprave všetkých spevov v dostatočnom časovom predstihu. Pri príprave slávnostnej liturgie s dobrým zborom, excelentným organistom a kantorom, či žalmistom nemala by sa zanedbať ani svedomitá príprava spevu spoločenstva veriacich. Tomuto sa v mnohých farnostiach nevenuje dostatočná pozornosť. Nejednotný, rozťahaný spev ešte navyiac skreslený nevyhovujúcou akustikou niektorých kostolov, je pri počúvaní prenosu neznesiteľný. Liturgické dianie sa pri rozhlasovom prenose môže sprostredkovať len akusticky. Hudba, spev, reč a artikulácia tvoria jednotu. Neprospieva presadzovanie sa jednotlivých zložky na úkor inej. Všetko potrebuje dôkladnú prípravu. Biblický text v bohoslužbe nemožno len tak odčítať. Aj modlitby a homília kňaza by mali byť starostlivo pripravené. Autor článku mal niekedy pocit, že kňaz a lektor majú „málo do činenia“ s tým, čo čítajú, či prednášajú. Tak sa texty povrchno odrecitujú akoby bez uvedomenia si ich zmyslu a snahy po jeho sprostredkovaní poslucháčom. Zabúda sa na to, že hlas na túto úlohu je potrebný, tak ako inštrument, cvičiť. „Počúvať, spievať, muzicírovať a hovoriť to patrí spolu aj pri prenose bohoslužieb“. Napriek všetkým problémom a ťažkostiam sú aj po každej stránke kvalitné prenosy, kde všetky zúčastnené zložky v dokonalom súzvuku vydávajú osobitné svedectvo viery spoločenstva, jeho snahy o čo najďôstojnejšiu oslavu Boha v pravej „bohoslužbe“.

Autor článku uvádza niekoľko konkrétnych príkladov (modelov) Ako je to u nás?

Mnohé konštatovania tohto článku aj nám „vstupujú do svedomia“ a niektoré problémy sú ešte vypuklejšie. Teraz nám nejde o zaoberanie sa našimi negatívami. Vieme o nich. Ale predsa nič: V týchto dňoch si pripomíname 40. výročie zahájenia Druhého vatikánskeho koncilu. Pri tejto príležitosti mali by sme si viac uvedomiť svoje podlžnosti pri liknavom uvádzaní jeho dokumentov, dotýkajúcich sa hudobnej stránky liturgie do praxe. A my predsa máme v súlade s týmito požiadavkami už pekných pár rokov vydané spevníky LS I, LS II, II/b, II/c, LS III, a odštartovali sa práce na novom liturgickom spevníku, ktorý má doplniť chýbajúce procesiové spevy na liturgické texty z Rímskeho Graduálu. Spolu s naviazaním na to, čo je cenné v našej tradícii, je treba vykročiť aj dopredu. Čo brzdí tento vývoj? Koľko chrámových zborov si kladie za svoju hlavnú úlohu naučiť sa nové litur-



gické spevy a viesť spoločenstvo veriacich k ich osvojeniu? Koľko organistov plní svoju dôležitú úlohu v tomto procese? Často sa stretáme s ich nezaujmom, nedôslednosťou, až odmietavým postojom. Nezriedka brzdujú sú aj stanoviská niektorých príslušníkov kléru.

Našťastie máme už po celom Slovensku nadšených priekopníkov, ktorí sa nedali odradiť ťažkosťami a ich trepezlivé úsilie prinieslo pekné výsledky.

Námatkovo uvedieme aspoň jeden príklad: rozhlasový prenos sv. omše z Dubnice nad Váhom. (3. veľkonočná nedeľa A, 14. 4. 2002).

Bol tu totiž jasný zámer koncepcie: akcentovať podstatu liturgického diania, tomu podriadiť všetky zúčastnené zložky v harmonicky vyváženom celku v súlade s liturgickým obdobím. Po krátkom organovom vstupe zaznela 1. sloha piesne č. 202 z JKS v správnom tempe, zbor viedol spev spoločenstva. Kyrie 701 predspievali potom všetci muži. Gloria 648, celebrant zaspieval príslušnú melódiu „Sláva Bohu na výsostiach“, pokračoval striedavý spev, sólo muži. 1. čítanie, lektor so zvučným hlasom a dobrým prednesom. Žalm z 3. veľkonočnej nedele zaspieval na patričnej úrovni mužský hlas. 2. čítanie ďalší lektor, asi chlapčenský hlas predniesol v svižnejšom tempe. Aleluja zaspievali muži. Evanjelium o emauzských učeníkoch bolo starostlivo pripravené (celebrant), zvučný hlas, dokonalý prednes, dialóg emotívne oživený, navodenie dokonalého obrazu udalosti, 612 Kredo I – deklamované, predspieval sólovo celebrant, potom všetci. (mužské hlasy trocha vynikali). Prošby, spievaný úvod „Pane zostaň s nami a vyslyš naše prosby.“ Potom čítané, ženský hlas. Na prípravu obetných darov zaspieval chrámový spevokol pod vedením Mgr. Rastislava Podperu štvorhlasnú skladbu Ubi caritas (Joseph Stephens), v pozoruhodnej interpretácii, s vyváženosťou jednotlivých hlasov s čistou intonáciou, citlivou dynamikou (pri prenose bola menšia zrozumiteľnosť textu). 621 Sanktus I zbor viedol spev s vyváženými mužskými a ženskými hlasmi. Zvolanie po premenení 3. formula, udaný tón celebrantovi, spev podľa LS I. Trojité Amen na konci Eucharistickej modlitby. Modlitba Pána 603 po slovensky. 703 Agnus, striedavý spev, začiatok ženské hlasy. Tichá krátka predohra pred Spevom na prijímanie. Predpísaná Antifóna „Učeníci poznali Pána Ježiša pri lámaní chleba. Aleluja“ (zbor). Spojené so žalmom 98 (Spievajte Pánovi pieseň novú pekný prednes – mužský hlas). Spev na Gratiarum č. 525 z JKS, potom organový záver, škoda, že bol hneď stiahnutý zvuk, zahlasovanie účinkujúcich.

Záverom možno konštatovať, že sv. omša ako celok bola po každej stránke dokonale pripravená. Či už išlo o premyslený, starostlivý výber spevov a ich interpretáciu, či výber a príprava predspevákov a lektorov. Treba spomenúť aj dobrú spoluprácu s celebrantom (čo nie je vždy samozrejmosťou). Odpovede na spevy kňaza sa rozhodli riešiť bez sprievodu organa. Spoločenstvo sa dobre zapájalo. Ústrednou snahou všetkých zúčastnených bolo čo najvernejšie sprostredkovať obsahovú stránku omšovej liturgie, umocnenú prostriedkami hudby a spevu. A to sa im aj podarilo. Dubnica nad Váhom, Kostol sv. Jakuba. Celebroval vdp. Jozef Zachar, správca farnosti. Organisti: Ing. Ján Páleník a Mgr. Rastislav Podpera. Účinkoval chrámový spevokol pod vedením Mgr. Rastislava Podperu. Zvukoví majstri. Stanislav Polák a Ladislav Bakoš. Zodpovedná redaktorka Jarmila Homolová.

Viera Lukáčová

## ODPOVEDE NA PODNETY ČITATEĽOV

Vážení čitatelia, veľmi sa tešíme, že reagujete na naše príspevky a na časopis ako na celok – na jeho skladbu a náplň. Táto rubrika sa objavuje vlastne tiež na váš podnet. Dúfame, že bude prínosom pre skvalitnenie dialógu medzi čitateľmi a redakciou a vďaka tomu aj pre skvalitnenie časopisu.

Teraz už k listom, ktoré sme dostali. Pán Juraj Ďuďák napísal, že sa mu „páčia články o liturgickej hudbe a o úlohách (všeobecne) a o úlohách jednotlivých účastníkov liturgie“. Taktiež veľmi pozitívne vníma seriál o gregoriánskom choráli“. Ocenil by možnosť vypočuť si jeho správnu interpretáciu. K skladbe časopisu má niekoľko návrhov. Chcel by v ňom nájsť „články (alebo ešte lepšie seriály) o práci so zborom alebo o hlasovej výchove, prednese, spievaní...“ V notovej prílohe by rád našiel „nejaké použiteľné noty pre malý zbor“.

Chyba mu tiež rubrika „Ako predohrať piesne JKS“. To isté si všimol náš ďalší čitateľ pán Ing. Michal Kukla, ktorý navrhuje vydať „Zborník predohier a dohier“. Takýto zborník sa už pripravuje. Úryvky z neho uverejňujeme v tomto čísle Adoramus Te v spomínanej rubrike „Ako predohrať piesne JKS“. Pán Kukla ďalej navrhuje vydať „Príručku pre organistu, kde by boli citované cirkevné dokumenty, zohľadnená tradícia, nariadenia Biskupskej konferencie a praktické doporučenia aké sú možnosti a čo je vhodné“. Trápi ho tiež absencia „Spevníka pre mládež“, v ktorom by boli schválené liturgické spevy. K skladbe časopisu má niekoľko pripomienok, v ktorých reaguje na absenciu niektorých tém v posledných číslach (príspevky o organoch a o gospelovej hudbe). Spomínané nedostatky si veľmi jasne uvedomujeme, avšak treba povedať, že situácia (hlavne finančná – čo je dôsledok aj nezodpovedného prístupu niektorých – a nie je ich málo – odberateľov časopisu k vyrovnaniu predplatného) nám nedovoľuje uverejňovať všetko, čo by bolo potrebné. Uverejňujeme len to, čo nám poskytnú nezištní nadšenci, ku ktorým patria hlavne členovia redakčnej rady a ich dobrovoľní spolupracovníci. Žiaľ aj ich možnosti sú obmedzené. Rovnako častejšie vydávanie časopisu bude možné až vtedy, keď bude lepšie finančne krytý.

Na záver uverejňujeme výzvu pána Michala Kuklu k všetkým priateľom organov:

### *Spoločnosť priateľov organov*

*Prosím tých, ktorí sa zaujímajú o organy, organárstvo a organológiu, aby sme spojili svoje úsilie o pozdvihnutie Slovenska v tejto oblasti a vytvorili Spoločnosť priateľov organov. Podobné spoločnosti majú už dlhoročnú tradíciu v Nemecku, Francúzsku a ďalších krajinách. Neostávajme nečinní, alebo osamotení!*

Kontaktná adresa: Michal Kukla, Závodníkova 12, 951 41 Lužianky, tel.: 037 7783038

# ZUSAMMENFASSUNG

## IRENEUZ PAWLAK: DIE ERNEUERUNG DER LITURGISCHEN MUSIK NACH DEM ZWEITEN VATIKANISCHEN KONZIL (DIE ANMERKUNGEN FÜR DIE KOMPONISTEN)

Die grundsätzliche Aufgabe, im Hinblick auf die liturgische Musik, spielen die Komponisten, die in der ersten Reihe den Ritus kennen sollen. Eintretend in diese Strukturen bekommt der Autor auch die Erkenntnisse über die einzelnen Teile der Liturgie. Mit dieser Art kriegt er die Fundamente für das musikalische Schaffen. In der nächste Etappe sollte man den Komponist mit der Form und den Inhalt der liturgischen Texten, zu denen er die Musik komponieren will, erkennen. Diese Texte sind heilig, darum sind keine individuellen Änderungen und Bearbeitungen hier möglich. Mit diesen Bedingungen schöpft der Autor die konkrete Komposition. Die Form seiner Kompositionen ist im großen Maß von der Form der Texte abhängig. Diese zwei Tatsachen müssen sehr eng verbunden sein. Der Reichtum der musikalischen Formen, die bearbeitet waren in der Tradition der Kirche, soll bewahrt und entwickelt werden. Es ist ähnlich auch mit den melodischen Inspirationen. Sie dürfen aus dem gregorianischen Gesang, aus den Kirchenliedern oder aus der Invention des Komponist stammen. Alle diese Motive sollen eine neue Gestalt bekommen, die von dem Talent des Autors abhängig ist. Wenn diese Kompositionen die Bestätigung der kirchlichen Autorität erlangen, dürfen sie in der Liturgie verwendet werden.

## RASTISLAV PODPERA: DIE AKTUELLE PROBLEMATIK DER KIRCHENCHORE II

Die Tätigkeit der Kirchenchöre hat in der Liturgie vielfache Bedeutung. Der Autor schreibt interessante Beobachtungsgaben der Mitglieder dieser Chöre. Die Wirkung des Chorgesanges (ohne Rücksicht ob es hier um mehrstimmigen gemischte Chor, oder eine Jugendgruppe geht) bezeichnet wie „Feierlichkeit“, „größere Heiligkeit der Messe“, „Belebung“, „größere Schönheit“ usw. Die Gläubigen, die mehr musikalisch und mindestens die elementare Musikausbildung haben, bezeichnen die Tätigkeit des klassischen Chores als „künstlerisch wertvolle Messe“. Zu der Tätigkeit der Jugendchöre, die neue geistliche Lieder singen, teilt sich die ältere Generation in zwei Strömungen aus: Der erste Teil unterstützt die Jugendchöre und schätzt positiv ihre Sehnsucht mit ihre „eigenen“ Musik in der Liturgie, tätig zu sein. Der zweite Teil lehnt sie ab und kritisiert sie.

Der Autor zeigt weiter auf die Verschiedenheit des Repertoires der Chöre, ihren Platz in der Kirche, die verschiedenen Typen der Kirchenchöre gemäß des Alters und des Genres ihres Repertoires. So teilt er die Chöre auf den Kirchen-, Jugend- und den sogenannten klassischen (grossen) Chor auf und charakterisiert sie.

Die Aufgabe des Leiters ist das Einstudieren der Komposition, die Führung der Interpretation und die Verantwortung für gemeinsame Interpretation. Der Autor zeigt weiters die verschiedenen Musikdispositionen der Sänger, die Problematik des Interpretations- Niveaus, die entweder positiven, oder negativen Einflüsse auf die Teilnehmer der Liturgie haben.

## ANTON KONECNY: DIE ANWENDUNG UND DIE SYSTEMATISIERUNG DER ORGANISTEN

Die Anwendung der ausgebildeten Organisten im Dienst der Röm.- kath. Kirche ist nicht leicht und eine immer aktualisierte Problematik. Sie beschäftigt besonders die Organisten, ihre Lehrer, die Kirche und auch die fachliche Öffentlichkeit, wie das der bedeutende Impuls, der sogenannte „Memmorandum“ ausdrückt. Der Autor sucht auf Grund der sechs Beiträge der verschiedenen Autoren, die sich auf diese Problematik in Adoremus Te gezeigt, die möglichen Lösungen dieser dringenden Situation. Es ist ein gesellschaftliches Problem, das die Kirche und der Staat nicht gleich und ausschliesslich mit den optimalen Bedingungen der Ausbildung lösen, sondern auch für die Arbeit der qualifizierten Organisten machen muß. In der Ergänzung zeigt der Autor auf die Aktivitäten in der Ausbildung der Organisten in der Erzdiözese Košice. Über den Zustand der Ausbildung in den Diözesen Zips und Rosenau schreibt Amantius Akimjak, der Hauptprotagonist dieser breiten Aktivitäten in dieser Sphäre.

## P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O.PRAEM.: VIERTONNEUMEN

Der Autor setzt die Problematik der Neumen weiter fort, und erklärt die Begriffe „Subbi“, „Supra“, „Resupinus“ und „Flexus“. Er zeigt die verschiedenen Varianten der Neumen.

## P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O.PRAEM.: MODOLOGIE – TRITUS

Der Autor zeigt den dritten Modus - Tritus und seine Problematik mit vielen Beispielen im gregorianischen Repertoire.

## MARIÁN ALOJZ MAYER: DIE ORGEL IN DER RÖM.-KATH. KIRCHE

### HL. ERZENGEL MICHAEL IN GBELY

Die Orgel in der Kirche Hl. Michal wurde in 1853 von dem wienerschen Orgelbauer Joseph Loyp gebaut. Die zweimanualige Orgel hatte ursprünglich 18 Register, die auf dem Hauptwerk, das in der linken Orgelschrank (bei dem Spitzenblick), den Pedal (in der rechte Orgelschrank) und Positiv (die höchste Orgelschrank, zwischen die Schränke des Manuals und Pedals aufgestellt worden ist) ausgeteilt worden ist. Die heutigen Forschungen haben gezeigt, daß das Positiv funktionstüchtig war. Erst vier Jahre nach dem Orgelbau mußte es repariert werden. Die Reparatur hat Loyp selbst gemacht. Die nächste Reparatur hat im Jahre 1866 Jan Drabek - der Orgelbauer aus Borsky Mikulas durchgeführt. Der grundsätzliche Umbau der Orgel hat Martin Šaško aus Brezovej pod Bradlom realisiert. Das Jahr ist leider unbekannt. Die nächsten Umbauen wurden im 20. Jh. vorgenommen, die letzte hat das Werk noch mehr beschädigt. Nachher mußte die grundsätzliche Reparatur, die die Firma Ján Valovič aus Serede realisiert hat wiederhergestellt werden. Ihre Ziel waren wieder das Werk in ©a'kozustand zurückbringen. Diese Realisation wurde am 3. Adventssonntag beendet und die Orgel geweiht.

## MARIO SEDLAR: ORGELKOMPOSITIONEN VON M. MOYZES, V. FIGUŠ-BYSTRÝ, M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, A. ALBRECHT UND Š. NÉMETH-ŠAMORÍNSKY

### Die Persönlichkeiten und die Kompositionen für die Orgel

Im romantischen Stil, bzw. in der tonalen Harmonie, komponierten in der Slowakei für die Orgel in der 1. Hälfte des 20. Jh. M. Moyzes, V. F. Bystrý und M. Sch. Trnavský. Die Moderne (in Béla Bartók Sinn) beeinflusste vor allem Albrecht- und Šamorínsky- Kompositionen. Die Formen und Arten der Orgelmusik, die in der Slowakei erschöpft wurden, sind meistens für die kirchliche Verwendung gedacht. Es wurde aber auch die Musik mit instruktiven Zielen komponiert, auf deren erste Fundamente für die slowakische Orgelschule gebaut worden waren (M. Moyzes). In der Kirchenmusik orientierte man sich meistens nach den Kompositionen von M. Sch. Trnavsky. Leider hatten diese Komponisten keine Nachfolger wegen des kommunistischen Regimes.



Pozývame Vás na súťaž v **speve** pod názvom **Pravniansky slávik 2003**, ktorá sa uskutoční v Nitrianskom Pravne v dňoch **24. - 25. mája 2003**. Na súťaž sa môžu prihlásiť jednotlivci v troch kategóriách podľa veku:

Kategória A.: súťažiaci **do 10** rokov veku  
Kategória B.: súťažiaci **do 15** rokov  
Kategória C.: súťažiaci **nad 15 rokov a dospelí**

Každý účastník súťaže si naštuduje **dve sólové skladby** pre spev *podľa vlastného výberu* a **povinnú sakrálnu skladbu** určenú organizátorom súťaže pre svoju vekovú kategóriu. Po odovzdaní prihlášky dostane každý prihlásený podrobné informácie o súťaži a povinnú skladbu svojej vekovej kategórie. **Uzavierka prihlášok je do 15. apríla 2003**. O prihlášku si môžete požiadať u organizátora súťaže na adrese: „Pravniansky slávik 2003“, Farský úrad, Hviezdoslavova 2, 972 13 Nitrianske Pravno; tel.: 046/5447443, 5447463. Program :

**24. mája 2003 od 9,00 h** - súťažná prehliadka jednotlivcov **vo veľkej sále kláštora sestier** v Nitrianskom Pravne  
**25. mája 2003 o 15,00 h** - **slávnostný galakonzert** v sobášnej sieni Obecného úradu

## Námestovské hudobné slávnosti

### XIII. Medzinárodná súťaž speváckych zborov v sakrálnej zborovej tvorbe

22. – 25. mája 2003

#### PRIHLÁŠKA

PROSÍME VYPLNIŤ STROJOM A POSLAŤ DO 1. MARCA 2003

NÁZOV ZBORU \_\_\_\_\_

ADRESA \_\_\_\_\_

Meno dirigenta \_\_\_\_\_

Adresa dirigenta \_\_\_\_\_

Telefón \_\_\_\_\_

Fax \_\_\_\_\_

Súťažná kategória \_\_\_\_\_

#### Súťažný program:

Meno a priezvisko skladateľa (+ rok narodenia),

názov skladby,

minutáž

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

4. \_\_\_\_\_

5. \_\_\_\_\_

6. \_\_\_\_\_

#### Počet súťažiacich:

ženy \_\_\_\_\_

muži \_\_\_\_\_

vedenie \_\_\_\_\_

vodič \_\_\_\_\_

celkový počet \_\_\_\_\_

#### Ubytovanie v kategórii: \_\_\_\_\_

#### Prílohy:

A. Nahrávka zboru (zvuková kazeta, CD) v trvaní 15 min.

B. Partitúry súťažného programu v 6 exemplároch.

C. Krátka charakteristika zboru

D. Dve fotografie zboru

Dátum \_\_\_\_\_

Podpis \_\_\_\_\_

Adresa organizačného výboru:

Dom kultúry, ul. Štefánikova 208, 029 01 Námestovo, Slovensko  
tel./fax 00421/43/5522247, mobilný telefón: 00421905 – 657131,  
e-mail: [office@dkno.sk](mailto:office@dkno.sk), internet: [www.namestovo.sk](http://www.namestovo.sk)

# Námestovské hudobné slávnosti

## XIII. Medzinárodná súťaž speváckych zborov v sakrálnnej zborovej tvorbe na počesť biskupa Jána Vojtaššáka

**Organizátori:** Mesto Námestovo, Dom kultúry v Námestove, Biskupský úrad v Spišskej Kapitule, Farský úrad v Námestove, Národné osvetové centrum v Bratislave

*Základné informácie XIII. Medzinárodnej súťaže speváckych zborov v sakrálnnej zborovej tvorbe*

### 1. Miesto a termín konania:

22. – 25. mája 2003

Kostol sv. Šimona a Júdu v Námestove

### 2. Súťaž je vypísaná pre tieto kategórie:

Kategória A – cirkevné spevácke zbery

Kategória B – svetské spevácke zbery

### 3. Časový harmonogram súťaže:

**štvrtok, 22. mája**

príchod zahraničných speváckych zborov

**piatok, 23. mája**

príchod slovenských zborov,

**sobota, 24. mája**

9<sup>00</sup> - 13<sup>00</sup> h. súťaž v kategórii A (cirkevné zbery)

14<sup>00</sup> - 17<sup>00</sup> h. súťaž v kategórii B (svetské zbery)

15<sup>00</sup> h. seminár, J. B. Goschl, Mnichov,  
Interpretácia gregoriánskeho chorálu

18<sup>00</sup> h. slávnostná sv. omša

19<sup>00</sup> h. Galakonzert, vyhlásenie výsledkov

20<sup>00</sup> h. recepcia pre všetky zbery

**nedeľa, 25. mája**

doobeda – účinkovanie v obciach Oravy

### 4. Ceny:

**Kategória A – cirkevné spevácke zbery**

1. miesto 6.000 Sk – veľké zbery

1. miesto 4.000 Sk – komorné zbery

**Kategória B – svetské zbery:**

1. miesto 6.000 Sk – veľké zbery

1. miesto 4.000 Sk – komorné zbery

### 5. Hodnotenie:

Medzinárodná porota je zložená z odborníkov v zborovom umení. Výsledok poroty je konečný.

### Pravidlá súťaže:

1. Súťaž je vypísaná pre amatérske miešané zbery.

Dirigent zboru môže byť profesionál.

2. Minimálny vek spevákov je 15 rokov.

3. Prihláška na súťaž musí byť na formuláre vystavenom organizátormi. Jej súčasťou je aj charakteristika zboru.

4. Zbery budú vybrané umeleckou radou NHS, na základe odposluchu (zvuková kazeta alebo CD). Nahrávky (cca 15minút) spolu s prihláškou je treba zaslať do 1. marca 2003 na adresu:

Národné osvetové centrum

Námestie SNP 12

81234 Bratislava

Slovensko

tel. 00421/2/59214104 (p. Blaho)

5. Výber zborov bude uzavretý do 15. februára 2003

6. Zbery budú spievať vo vyžrebovanom poradí a bez akustickej skúšky.

7. Každý zbor bude mať pripravený 45 minútový program sakrálnnej zborovej tvorby.

*Podmienky súťaže v kategórii A*

*cirkevné spevácke zbery*

**Zbery môžu vystúpiť v týchto kategóriách:**

A1: komorné miešané zbery – a cappella (do 24 spevákov)

A2: veľké miešané zbery – a cappella (do 40 spevákov)

### Povinné skladby:

a) Gregoriánsky chorál

b) Polyfónna skladba z obdobia renesancie alebo baroka

c) 1 skladba „Ave Maria“ (voľný výber)

Časový limit: 15 minút čistého času

K prihláške je potrebné doložiť písomný doklad od správcu farnosti, pod ktorú cirkevný zbor patrí.

*Podmienky súťaže v kategórii B*

*svetské zbery*

**Zbery môžu vystúpiť v kategórii:**

B1: komorné miešané zbery – a capella (do 24 spevákov)

B2: veľké miešané zbery – a cappella (do 40 spevákov)

**Povinné skladby:**

a) Gregoriánsky chorál

b) Polyfónna skladba z obdobia renesancie alebo baroka

c) 1 skladba „Ave Maria“ (voľný výber)

Časový limit: 15 minút čistého času

*Podmienky pre účastníkov*

### 1. Doprava:

Každý účastník si zabezpečí dopravu samostatne.

### 2. Ubytovanie:

Organizátori môžu zabezpečiť ubytovanie na náklady zboru v troch kategóriách:

1. zadarmo v škole (v triedach, treba si priniesť karimatku a spací vak)

2. internát 2-4 posteľové izby (cca. 150 Sk na 1 osobu a noc)

3. hotel, štandardné vybavenie (350 Sk na 1 osobu a noc)

### 3. Stravovanie:

sobota 24. mája, celodenná strava pre všetky zbery

nedeľa 25. mája, raňajky

### 4. Účastnícky poplatok na 1 člena výpravy

**100 Sk** pre české a slovenské zbery

**200 Sk** pre zbery ostatných krajín

Poplatok musí byť uhradený v deň príchodu na festival.

*Všetky vystúpenia, nahrávanie pre rozhlas alebo televíziu budú bez nároku na honorár.*