



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciiu
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
PaedDr. P. Ambróz Martin Štrbák O.Praem.
Mgr. Juraj Drobny
Mgr. art. Mário Sedlár
Mgr. Rastislav Podpera

Adresa redakcie:

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

Distribúcia a prijímanie objednávok:

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

Grafická úprava a tlač:

Polypress Levoča, spol. s r.o.
053 01 Levoča, Mäsiarska 28
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciamie.

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 2/2003

Na úvod

Zum Geleit

MARTIN ŠTRBÁK 2

Hudobné vedomie a hudobné vzdelanie
hudobníkov v chrámovej službe

*Das musikalische Bewusstsein und die musikalische Ausbildung
der Kirchenmusiker im Kirchendienst*

RASTISLAV PODPERA 3

Hudobné formy gregoriánskeho chorálu I.

Die Musikformen des Gregorianischen Chorals

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 6

Nápevy čítaní podľa Missale romanum 2002

Die Melodie der Lesungen nach dem Missale Romanum 2002

RASTISLAV ADAMKO 8

Modológia –Tetrardus

Modologie – Tetrardus

MARTIN ŠTRBÁK 10

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuš-Bystreho, M. Schneidra-
Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho IV

*Orgelkompositionen von M. Moyses, V. Figuš-Bystrý, M. Schnei-
der-Trnavský, A. Albrecht und Š. Németh-Šamorínsky IV*

MARIO SEDLÁR 13

Stavby veľkých organov svetového štandardu na Slovensku

Der Bau von großen Orgeln auf Weltniveau

MARIO SEDLÁR 16

Organ v rímsko-katolíckom kostole sv. Martina v Martine

Die Orgel in der röm.-kath. Kirche in Martin

PETER SOCHULÁK 25

História jedného diela Arpa Schnitgera

Die Geschichte einer Schnitger - Orgel

JÁN SCHULTZ 27

Recenzie

Rezensionen 29

Spravodajstvo

Aktualitäten 36

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 40

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

FOTO: JÁN SOJKA

Milí priatelia, naši verní čitatelia!

Keď dostanete toto číslo nášho časopisu Adoramus Te do rúk, tak v liturgickom slávení cirkevného roku budeme prežívať obdobie Nanebovstúpenia Pána. Už niekoľko týždňov mi v myslí rezonuje vstupná antifóna tohoto sviatku „Viri Galilaei”, ktorá obsahuje posolstvo Skutkov apoštolských (Sk 1,11) „Mužovia galilejskí, čo stojíte a hľadáte do neba? Aleluja. Príde tak, ako ste ho videli do neba odchádzať, aleluja, aleluja, aleluja.” Pri pohľade na túto antifónu a pri jej speve je možné si uvedomiť nielen krásu gregoriánskeho chorálu a jeho posolstva, ale najmä hĺbku ducha pre nás neznámeho skladateľa, ktorý túto antifónu vytvoril medzi rokmi 754 a 800 (táto antifóna je zachytená v dnes nám zachovanom najstaršom graduáli z kláštora Rheinau – okolo roku 800).

Táto antifóna z hľadiska textu nepovzbudzuje bežne veriaceho človeka iba k evanjeliovej aktivite v osobnom živote, ale hlavne evokuje, aby sa každý a jeden hudobník zamyslel nad jej krásou, jej textom, jej interpretačnými možnosťami a hlavne nad jej konečnou interpretáciou. Je nádherné sledovať, ako sa neznámy autor hrá so slovami, s prízvučnými a neprízvučnými slabikami a ako sa snaží vyslovene „prežiť” tento zhudobnený text. Táto autorova snaha vo mne vzbudzuje otázku, ako dnes pristupujú kňazi, organisti, speváci i celé liturgické zhromaždenie k Božiemu slovu, lepšie vyšpecifikované – k spievanému Božiemu slovu. Pod týmto termínom ale nemyslím iba konkrétne Božie slovo Písma svätého, ale aj „obyčajné” piesne, kňazské prefácie a pod.

Ak si neznámy autor z prelomu 8.-9. storočia dal takú veľkú námahu, aby jeho antifóna bola Božou oslavou, tak dnes je možné zamyslieť sa nad základnou axiómou, ktorá vzniká pri študovaní nielen konkrétnej antifóny, ale každého spievaného slova: spievať – spievať dobre, hrať – hrať dobre.

Na všetko je možné sa pozeráť z dvoch pohľadov. Skeptici môžu hovoriť, že nie každý má na všetko nadanie, nie každý má rovnaké dary. Ale výrokom „spievať dobre”, resp. „hrať dobre” na tomto mieste myslím hlavne snahu a chuť pripraviť si konkrétnu liturgiu, pri ktorej som ako spevák, organista, či hudobník prítomný a pri ktorej sa aktívne zúčastňujem. Z dnešnej praxe je možné uvedomiť si a hlavne počuť, ako kňaz, spevák, či žalmista spieva a organista, alebo iný hudobník hrá. Je evidentný rozdiel, keď sa liturgická slávnosť naozaj zodpovedne pripraví, a keď sa hrá a spieva iba na „bežnej” omši. Koľko previnení voči slovenskému jazyku, voči prízvučnosti slov, voči myšlienkovým prestávkam textu, voči rytmike a pod. sa „spácha” na „bežnej” omši ústami aj kňaza, ale aj spevákov a hrou hudobníkov. Tieto hudobné „hriechy” potom rastú do čoraz väčších rozmerov a končia v absolútnej arogancii voči veriacemu ľudu, ktorému tieto chyby postupne prestávajú prekážať (a kňazom postupom času takisto). Ako príklad by som uviedol dve osobné skúsenosti. V jednom bratislavskom chráme som v liturgickom „Období cez rok” počul v rámci poďakovania po prijímaní prelúdiu organistu, ktorý spokojne hral melódiu piesne „Tichá noc, svätá noc” (!!!) a na dôvažok ju „obohatil” niekoľkonásobným hlasom vtáka kukuk – kukuk (ako hudobníka ma to na jednej strane zaráža, na druhej strane ale oceňujem vynaliezavosť dotyčného pána). V tomto chráme však boli vysokoškolsky hudobne vzdelaní neveriaci ľudia, ktorí nad touto „formou” liturgie iba krútili hlavou. Druhú skúsenosť som prežil v bazilike sv. Emeráma v Nitre, kde organista v rámci ďakovnej sv. omše (na ktorej bolo prítomných veľa absolventov teologického štúdia, ktorí si neskoršie preberali magisterské diplomy) hral tak nerytmicky, že spoločenstvo malo veľký problém spievať jednoduché piesne JKS, ale zároveň sa vyžíval v jazzových predohrách, pri ktorých nik nevedel čo sa vlastne bude spievať.

Mohli by sme pokračovať v spomínaní ďalších a ďalších „hriechov” liturgického spevu a hudby ako neotváranie úst, „mrmlanie” popod nos, kladenie úplne opačných prízvučných a neprízvučných slabík, neúmerná rýchlosť či pomalosť hrania a spievania, zbytočné „naťahovanie” prvej, resp. poslednej slabiky a pod. Témou úvodného príhovoru by ale nemala byť kritika, skôr povzbudenie.

Prajem všetkým čitateľom, aby sa stretávali iba s dobrým spevom a s dobrou hudbou a ak sami sú aktívni v rámci liturgických zhromaždení, aby si našli čas a chuť pre nácvik piesní, žalmov a celého Božieho slova, ktorý bude prvým stupňom spokojnosti liturgického zhromaždenia a osobným obohatením každého účinkujúceho. Zároveň prajem veľa nových poznatkov a obohatenie si vedomostí pri čítaní tohto i budúcich vydaní nášho časopisu.

P. Ambróz Martin Štrbák O. Praem.

Hudobné vedomie a hudobné vzdelanie hudobníkov v chrámovej službe

RASTISLAV PODPERA

Chrámovým hudobníkom – inštrumentalistom nevenujú liturgické smernice takú pozornosť ako spevákom. Spev je na rozdiel od inštrumentálnej hudby integrálnou súčasťou liturgie, má väčšiu dôležitosť. Jediná konkrétna zmienka o hudobníkoch v Rímskom misáli je, že „čo sa hovorí o zbere spevákov, platí podobne aj o ostatných hudobníkoch, najmä však o organistovi.“¹

Špecifickosť hudobného vedomia chrámových hudobníkov

Chrámoví hudobníci a speváci sa odlišujú od ostatných zhromaždených špeciálnym hudobným vedomím, ktorého úroveň je determinovaná individuálnymi hudobnými skúsenosťami a celkovou muzikalitou. Špecifickosť ich hudobného vedomia spočíva v troch rozmeroch:

1. odlišný stupeň percepcie predvádzanej hudby: chrámový hudobník má liturgickú skladbu vžitú po stránke hudobného obsahu viac než ostatní, ktorí len spievajú. Dobrý hudobník vníma intonačné odchýlky v speve zhromaždenia, dôkladnejšou artikuláciou vie napomôcť zhromaždeniu, aby správne cítilo rytmus a pod.

2. prítomnosť štruktúrálnej analýzy navrhovanej hudby: pri individuálnom cvičení novej skladby si hudobník (spevák) kompozíciu najskôr „prečíta“ prípadne analyzuje, preštuduje hudobné gradácie, vrcholy, oboznamuje sa s technickými detailmi, ktoré musí vy-cvičiť, premyslí si registráciu – teda skôr, než skladbu prvýkrát uvedie v omši, musí ju dobre poznať po stránke formovej, harmonickej i sónickej. Tento rozmer bežný účastníka liturgie nepozná, vníma ju už ako integrálnu súčasť duchovného obsahu omše, obvykle hudbu neanalyzuje.

3. odlišný druh vnímania liturgického obsahu počas interpretácie: znamená zložitú otázku prežívania náboženského

obsahu interpretovanej skladby. Časť chrámových hudobníkov má problémy so sústredením sa na omšu v častiach, kde účinkujú. Preto veriaci hudobník, ak sa musí koncentrovať predovšetkým na čisto hudobnú stránku skladby, interpretuje hudbu s istou „duchovnou účasťou“, so vzbudným úmyslom mať aj duchovný podiel na účinku hudby, ktorú predvádza. Sústredenie sa na plné prežívanie liturgie počas hudobno-interpretáčného výkonu organistu je zatiaľ zrejme nepreskúmanou problematikou.

Organista

Organista je najčastejším chrámovým hudobníkom. Súvisí to s tradičným výsadným postavením organa v liturgickom živote Cirkvi.² Prvoradou úlohou organistu je sprevádzať spoločný spev. Zvuk organa psychicky podnecuje k spevu, uľahčuje účasť na speve, akusticky spája hlasy množstva jednotlivcov, a tak prehľbuje pocit spoločenstva.³ Organista tiež sprevádza sólový spev predspeváka, žalmistu alebo iného sólistu v duchovných kompozíciách. Nikdy nesprevádza spevy kňaza a diakona.⁴ Okrem funkcie sprevádzania spevu sa smie používať organ aj samostatne na čisto inštrumentálnu hudbu na týchto miestach: vstup, príprava obetných darov, prijímanie, záver omše.⁵ Organista sa tu uplatňuje zvyčajne improvizáciou alebo interpretáciou kratších kompozícií organovej literatúry, alebo keď spevy voľnejšieho výberu pripravuje organovou predhrou, prípadne ukončuje dohrou.

Hudobné vzdelanie organistov

Pre všetkých inštrumentalistov, ktorí hrajú počas bohoslužby platí, že majú nielen ovládať hru na svojom hudobnom nástroji, ale mali by „hlboko poznať ducha posvätnéj liturgie, ...posvätné slávenie sprevádzať podľa pravej povahy jeho častí a podporovať samotnú účasť veriacich.“⁶ S tým úzko

súvisí vzdelanie organistov. Na Slovensku prevláda vedomie, že organistami sú zväčša dôchodcovia, hudobní samoukovia, ktorí hrajú nezištne a bez akýchkoľvek iných nárokov, čo sa odráža aj na možných očakávaniach umeleckej úrovne ich interpretácie. Celoslovenský prieskum Ústavu hudobnej vedy SAV v r. 1992-1994 ukázal, že toto vedomie nie je presné. Podľa stavu hudobného vzdelania organistov na Slovensku prevláda *základné hudobné vzdelanie* (ZUŠ, v minulosti LŠU), ktorému zodpovedá 35 % organistov.

Druhou najpočetnejšou skupinou sú *samoukovia*. Nemajú hudobné vzdelanie, väčšina z nich však zvláda čítanie jednoduchého notového zápisu organového partu v dvoch osnovách, niektorí majú snahu naštudovať si základy hudobnej teórie. Vyhovujú im charakteristické harmonické postupy kancionálových piesní (M. Schneider-Trnavský), ktoré majú hlboko vžitú a často ich hrajú spamäti. Samoukovia, ktorých je v celo-slovenskom meradle až 26 % zo všetkých organistov, sú najväčšími zástancami piesní JKS, často iný druh hudby v omši vôbec nepraktizujú. Interpretáčné stereotypy u nich znamenajú aj istú formu deformácie hudobného myslenia a vedomia, čo spôsobuje, že často odmietajú iný štýl organového sprievodu (napr. Liturgický spevník). Jeho zvládnutie by si od nich vyžadovalo neraz veľké úsilie a preto aj po štýlovej stránke neprijímajú nič, čo sa vzdáľuje ich konzervatívnemu hudobnému sluchu.

Ďalšou skupinou sú organisti, ktorí sa učili hrať *súkromne* (21 %), väčšinou u svojho staršieho predchodcu na poste organistu. Záruka kvalitnejšej hry je preto minimálna, ich lepšie výsledky oproti samoukom možno pripísať ich vlastnému hudobnému talentu, ktorý ich vedie dopredu. Vyššiu úroveň hry dosahujú súkromní žiaci hudobných pedagógov (najčastejšie učiteľov ZUŠ).



Za nimi so značným odstupom nasleduje skupina organistov – konzervatoristov, či už učiteľov na ZUŠ alebo študentov konzervatória, ktorých počet optimisticky rastie. Títo hudobní profesionáli predstavujú 8 % z celkového počtu organistov (1992) a sú veľkým prínosom pre chrámovú hudbu. V súčasnosti ich počet je ešte väčší vďaka oddeleniam cirkevnej hudby na konzervatóriách, ktoré každoročne absolvuje niekoľko školených cirkevných hudobníkov. Funkciu organistov zastávajú nielen konzervatoristi z oddelenia cirkevnej hudby či hry na organe. Stredoškolské hudobné vzdelanie všeobecne je dostatočnou zárukou odbornej spôsobilosti pohotovo vykonávať akúkoľvek hudobnú službu v liturgii. Organisti – konzervatoristi prostredníctvom výberu a interpretácie umelecky hodnotnejšej liturgickej hudby majú prirodzenú snahu dvíhať úroveň hudobného vkusu vo svojej farnosti. Vyžaduje si to veľa energie a trpezlivosti s rôznymi percepčnými a interpretačnými návykmi zhromaždenia, zvlášť, ak nastupujú na miesto organistu v hudobne zdevastovanom prostredí.

Od začiatku 90. rokov sa pravidelne konajú kurzy pre organistov a kantorov na Spiši (A. Akimjak), od roku 1996 v Trnave (S. Šurin, E. Bugalová) a na iných miestach, a to s celoslovenskou účasťou. Tento nový prostriedok školenia a ďalšieho vzdelávania amatérskych chrámových hudobníkov sa výrazne zaslúžil o skvalitnenie ich činnosti v mestách i na vidieku. Z prieskumu vyplýva, že 5 % chrámových organistov na Slovensku sú absolventi organových kurzov. Obsahom obyčajne sedemdnových školení je kurz improvizácie (predohry piesní JKS), prednášky z harmónie, liturgiky, organárstva, diskusia. Každoročný záujem o tieto kurzy svedčí o záujme skvalitnenia hudby či zo strany kňazov, ktorí posielajú na tieto školenia svojich organistov, alebo zo strany samotných hudobníkov. Viacerí frekventanti kurzov vyjadrili svoje odhodlanie znova prísť, niektorí by uvítali pravidelné školenia, kde by sa mohli systematickejšie v tejto oblasti vzdelávať.

Menšiu skupinu (3 %) tvoria chrámoví organisti, ktorí sú hudobne školení absolvovaním učiteľského ústavu.

Táto pedagogická inštitúcia pripravovala v 1. polovici 20. storočia adeptov na povolanie učiteľa, kantora a organistu v jednej osobe. Jej absolventi, ktorí sú dnes vo vyššom dôchodkovom veku, stále pôsobia ako organisti. Ich hudobné myslenie je silno poznačené dobovými estetickými ideálmi M. Schneidra-Trnavského a jeho JKS a len ťažko prijímajú novoty do liturgie. Zväčša odmietajú novú duchovnú pieseň i nový hudobný štýl Liturgického spevníka.

Iba 2 % organistov na Slovensku sú absolventi vysokej školy hudobného zamerania (odbory Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení: hudobná výchova, hudobná veda), ktorých všeobecné hudobné vzdelanie je v liturgii všestranne využívané a vítané. Niekoľko rokov po uskutočnení sociografického prieskumu, z ktorého čerpáme, absolvovali prví poslucháči odboru cirkevnej hudby na VŠMU v Bratislave, ktorí sú v pravom zmysle profesionálnymi chrámovými hudobníkmi. Ich hudobné vzdelanie zasahuje najmä do odborov hra na organe a dirigovanie, ale i teória liturgickej hudby, liturgika, hlasová výchova, organárstvo.⁷

Interpretačná úroveň organistov

Absolventi stredoškolského či vysoškoškolského odboru cirkevnej hudby, ktorí tvoria len malé percento z celkového počtu organistov, ponúkajú v zásade príkladnú a umelecky zdatnú interpretáciu liturgickej hudby. Pre väčšinu ostatných organistov sú výstižné tieto slová: „Funkciu organistov doposiaľ vykonávajú na Slovensku takmer výlučne amatéri, ktorých nikto neučil hrať na organe, niektorí nepoznajú ani noty a mnohí hrajú nepekne. Chýbajú vzory a pri nedostatku liturgickej výchovy väčšina účastníkov liturgie ani nevie, aký prínos môže poskytnúť dobrý, riadne vyškolený cirkevný hudobník. Chýba konkurencia. Všeobecne nízka znalosť princípov liturgie bráni vzdelanejším cirkevným hudobníkom správne rozvíjať umeleckú a duchovnú hodnotu ich služby.“⁸

K súčasnému stavu interpretácie chrámových organistov na Slovensku

sa odborníci vyjadrujú v kritickom duchu. S. Šurin tvrdí, že „o správnej, lepšie povedané, uspokojivej interpretácii možno hovoriť len vo výnimočných prípadoch. Hlavnou príčinou tohto stavu je nízka umelecká úroveň organistov. Piesne JKS interpretujú nielen rytmicky nesprávne, ale navyše nerešpektujú ani harmonický zápis. Vo všeobecnosti hrajú piesne veľmi pomaly,⁹ z čoho potom vyplýva aj nesprávne frázovanie. Málo dbajú i na artikuláciu. Ideálny prednes by nastal vtedy, ak by všetky interpretačné zložky dokázali spojiť do dôstojného a zreteľného prejavu.“¹⁰ Mnohé nedostatky organovej hry sú spoločné pre organistov v celoslovenskom meradle.

Dodržiavanie notového zápisu

Výsledky prieskumu medzi organistami nám však umožňujú rozlišovať tri skupiny organovej hry podľa vzťahu organistu k notovému zápisu:

1 *dôsledná interpretácia predlohy*: 66 % organistov, profesionálni hudobníci, konzervatoristi, frekventanti kurzov, väčšia časť žiakov ZUŠ, časť súkromných žiakov

2 *zjednodušujú harmóniu*: 19 % organistov, predlohu pokladajú za technicky náročnú; samoukovia, časť súkromných žiakov, menšia časť žiakov ZUŠ

3 *používajú vlastnú harmonizáciu*: 15 % organistov, obohacujú harmóniu priebežnými tónmi, najmä v base; chcú vnieť do piesne prvky svojej „originality“, dopĺňajú ďalšie akordy na „vylepšenie“ Schneidrovej harmonizácie; časť súkromných žiakov, samoukovia, menšia časť žiakov ZUŠ, absolventi učiteľského ústavu. Charakteristické vyjadrenie organistov: „Dopĺňam akordy o viac tónov. Niekedy pozmením akord v prípade, že sa mi pôvodná verzia nepáči.“

Problematika tempovej a rytmickej zložky

V rámci tohto delenia si všimame predovšetkým harmonickú stránku skladieb. Problematika rytmu a tempa je relatívne zložitejšia, určenie prísnych kritérií dokonalého tempa a rytmu takmer nie je možné. Spôsob hry



organistu je totiž flexibilný voči spevu zhromaždenia. Zvlášť pri veľkých liturgických zhromaždeniach, kde hlasno spieva niekoľko sto veriacich, je udržanie tempa takmer nemožné a niektoré rytmické detaily sa totálne deformujú. Mnohí organisti podliehajú nesprávnym speváckym návykom zhromaždenia aj v bežnej praxi pri nevelkom počte spievajúcich, kde svoju hru celkom prispôsobujú tempovým a rytmickým predstavám spievajúcich veriacich (prívetmi rozvláčne tempo, nedodržiavanie bodkovaného rytmu a pod.). U niektorých organistov vzniká akýsi kompromis v interpretácii notového zápisu: organista hrá podľa nôt, ale „rytmus podľa veriacich“. Alebo, ako sa vyjadril ďalší organista: „Hrám podľa ľudí, nakoľko sú naučení spievať ináč.“ (25 r.)

„Ľudia takmer všade nedodržiajú notový zápis. ...Organisti sú vinní, pretože zápis aj prekrúcajú a dokonca niekedy ani nepoznajú. ...Veľkou prekážkou sú často hudobne nevyzdelaní a o hudbe nič netušiaci kňazi. ...Myslím si, že spev JKS a inej hudby bude mať vtedy úroveň, keď budú v prvom rade dobrí organisti, patrične vzdelaní.“ (18 r.)

Organové predohry

Prax organových predohier k spoločným spevom by si zaslúžila osobitný priestor, nakoľko v mnohých kostoloch je veľmi nevyhovujúca. To, čo organista pred začiatkom spoločnej piesne predvedie, často nielen že nemožno nazvať predhrou, pretože nespĺňa jej zmysel a cieľ (navodiť tóninu, tempo a charakter spevu), ale môže aj znechutiť samotné spievanie. Na mnohých miestach, najmä na vidieku je rozšírený spôsob „predohrania“ piesne rozloženým dominantným septakordom v danej tónine, prípadne každá pieseň je predohraná šablónovitým sledom dvoch–troch akordov. Je to nedôstojné a svedčí to o nevkuse a slabej invencii hudobníka. Tento zvyk organistov–amatérov, často kopírovaný aj mládežou pri piesňach s gitarou, by sa mal z našich kostolov vytrátiť.

Otázkami ako predhrať duchovnú pieseň (JKS) sa podrobnejšie zaoberal Stanislav Šurin.¹¹ Z jeho koncepcie rámcovo uvediem aspoň niektoré body:

1.) v súčasnej liturgickej praxi je dô-

ležitá schopnosť organistu pohotovo reagovať na momentálnu situáciu

2.) predhrou treba veriacim pripomenúť melódiu piesne, naznačiť tempo a výraz (nie iba tóninu, ako sa často stáva)

3.) registráciu predohry zvoliť podľa toho, na ktorom mieste v omši sa pieseň spieva (majestátna hudba na úvod omše, meditatívna hudba počas prijímania)

4.) organista si môže vybrať rôzne techniky spracovania témy piesne:

- kolorovanie niektorého hlasu zvýrazneného na inom manuáli
- imitácia
- využitie nielen témy, ale aj harmónie piesne
- experimentovanie s modálnymi postupmi (aj pri piesni tonálnej)

Vek organistov

Zaujímavým fenoménom je vek organistov. Z výsledkov prieskumu vyplynuli totiž údaje, ktoré sa odlišujú od všeobecnej mienky, že organistami sú prevažne muži v dôchodkovom veku. Početnejšie zastúpenie v úlohe organistov majú muži a chlapci, ale už nie dominantné. Priemerný vek aktívneho chrámového organistu na Slovensku je 40 rokov. Tento post zastávajú ľudia širokého vekového rozpätia, najmladší vo veku 13, najstarší 74 rokov. Počiatky „omladzovania“ organistov nachádzame zrejme v 80. rokoch zásluhou organových kurzov (súvisiacich so zavádzaním Liturgického spevníka), ktoré môžeme pokladať vo vývoji liturgickej hudby na Slovensku za dôležitý medzník.

Význam organových kurzov v 80. rokoch a ich vplyv na vek organistov

Už v roku 1968 usporiadal prof. Jozef Vrabec, kňaz, veľký presadzovateľ liturgickej reformy, celoslovenské školenie organistov. On podnietil aj usporiadanie kurzov pre organistov v roku 1984.

V novembri a decembri 1984 sa konali 4 turnusy v Piešťanoch a Dolnom Smokovci, na ktorých sa zúčastnilo asi 200 organistov, vrátane mladej generácie (viac na Spiši, kde už vtedy bola problematika liturgickej hudby oveľa živšia). Kurzy formálne organizoval biskup Ján Pásztor, predseda SLK, s cieľom zjednotiť spev omšového ordinária na Slo-

vensku. Na týchto stretnutiach sa nacvičovali najmä tzv. celoslovensky záväzné spevy, o ktorých výber predtým požiadal biskup Pásztor: Kyrie č. 644, Glória č. 648. Propagáciu týchto kurzov v ťažkých podmienkach náboženskej neslobody zrealizovali ordinariáty, dekanáty a cez farské úrady sa o nich dozvedeli organisti. Zaujímaví - organisti si boli vedomí možnej perzekúcie zo strany štátnych orgánov a prihlásili sa dobrovoľne s vedomím, že akciu sleduje Ministerstvo kultúry SSR. Obsahom stretnutí boli: prednášky o princípoch hudobnej stránky liturgie po DVK a ako správne hrať piesne JKS, nácviky (spievanie základného výberu spevov ordinária), diskusie. Dôležitou témou bola nová duchovná pieseň v liturgii. Témy súviseli s Liturgickým spevníkom I (pôvodne sa hovorilo o „príručke pre organistov“): Hľadali sa možnosti, ako dostať LS do praxe, keďže ťažkosti s oficiálnym vydaním boli veľké. Kurzy boli veľkou príležitosťou celoslovenského rozšírenia spevníka. V čase konania kurzov sa organisti dozvedali o LS (existovala už druhá prepracovaná verzia rukopisu), všeobecne sa to chápalo ako určitý boj nadšencov za liturgickú reformu a staršej generácie kléru, ktorá stála a dodnes stojí proti pokoncilovým novotám. Na kurzoch boli pripravené kompletne zhudobnené medzispěvy na nedeľe adventného obdobia roku B, ale kvôli problémom s ich oficiálnym publikovaním sa rozširovali iba prostredníctvom osobných kontaktov.

Koncom 80. rokov kurzy pre organistov na Spiši na úrovni dekanátov organizoval kňaz Amantius Akimjak, ktorý v tom pokračuje pravidelne dodnes. Napriek tomu, že výsledok prieskumu v otázke priemerného veku organistov (1992) je určitým prekvapením, dôvody preň nachádzame už v kultúrno-politickej situácii osemdesiatych rokov. Najviac mladých ľudí prišlo na miesta organistov po roku 1989, kedy porevolučný boom priniesol záujem hudobníkov o plné a aktívne zapojenie sa do života farského spoločenstva. Táto cesta sa však mladej generácii pomaly otvárala už od polovice 80. rokov, keď nastalo isté uvoľnenie protináboženského tlaku a náboženskej perzekúcie, ba počiatky môžeme vidieť už na organových kurzoch v roku 1984, kde bola početne zastúpená aj mladá generácia a študenti.

Iné hudobné nástroje v liturgii

Veľa priestoru sme venovali organistom, pre duchovnú hudbu mládeže sú však obvykle charakteristické iné hudobné nástroje. Koncil hovorí, že iné nástroje sa v liturgii smú používať len za podmienky, že „zodpovedajú dôstojnosti chrámu a sú veriacim naozaj na povznesenie“.¹² Bežným nástrojom sprevádzajúcim spevy detí a mládeže je gitara, elektronické klávesové nástroje

(v ktorých sa využíva nielen zvuk organa alebo klavíra, ale i sláčikov, hoboja, basgitary, bicích nástrojov).

Veriaci, zvlášť zo staršej generácie, zaujímajú k používaniu elektrických nástrojov väčšinou rezervovaný postoj; zvlášť negatívny vzťah prejavujú k prítomnosti sady „živých“ bicích nástrojov v liturgii. Hudobné nástroje, ktoré mládež do kostola prináša, majú aj jej slúžiť na „povznesenie mysle k Bohu a duchovným veciam“, a nie iba na „hudobné vyžitie sa“ v rámci svojho obľúbeného štýlu. Podľa väčšiny starších veriacich vzniká otázka: Môže hra „živých“ bicích nástrojov povzniesť k rozjímaniu o Božích veciach? V minulosti rezervovaný postoj Cirkvi k nástrojom prevzatým z modernej populárnej hudby je nahradený prístupnosťou s požiadavkou kultivovaného spôsobu interpretácie.¹³ Akceptácia týchto nástrojov celým zhromaždením je tiež značne závislé od kultivovanosti hry a čiastočne od intenzity zosilňovaného zvuku (najmä u starších ľudí).

Osobnostná stránka chrámových hudobníkov

Z hľadiska interpersonálnych vzťahov platí aj u chrámových hudobníkov, čo bolo uvedené vyššie pri spevákoch chrámového spevokolu. Služba Bohu a posvätným úkonom si zasluhuje, aby jednotlivci zanechali prípadné neprímerané hudobné ambície. Tam, kde je chrámových hudobníkov viac, zážitok so spoločného muzicírovania na báze spoločnej viery prináša vzájomný rešpekt a spoluprácu v záujme úžitku celého liturgického spoločenstva.

¹ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 63.

² Sacrosanctum concilium, konštitúcia o posv. liturgii v čl. 120 uvádza postoj Cirkvi k hudobným nástrojom v liturgii takto: „Píšťalový organ nech sa má v latinskej Cirkvi vo veľkej úcte ako tradičný hudobný nástroj, ktorého zvuk vie dodať cirkevným

ceremoniám neobyčajný lesk a mohutne povznáša mysle k Bohu a nebeským veciam. Iné nástroje sú prípustné pri bohoslužbách podľa úsudku a so súhlasom kompetentnej územnej cirkevnej vrchnosti, podľa predpisov čl. 22 §2, 37 a 40, pokiaľ sú spôsobilé, alebo sa dajú prispôsobiť na posvätné účely, zodpovedajú dôstojnosti chrámu Božieho a sú naozaj na povzbudenie veriacim.“ Tiež: LAITLAUS, J.: Notácia liturgických spevov v národných jazykoch. In: Musicologica Slovaca et Europaea, XX-XXI. Bratislava: Veda, 2000, s. 208: „Zvuk organa asociuje náboženský svet aj v hudbe iných žánrov.“

³ LEXMANN, J.: Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe. Bratislava: SLK, 1999, s. 74. O organových sprievodoch a ich notácii je podrobnejšie v LAITLAUS, J.: Notácia ... 2000, s. 208-214. Tiež: LEXMANN, J.: Liturgický spevník pre tretie tisícročie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, s. 118-121.

⁴ Organista by nemal spievať žalm medzi čítaniami, ako sa to často stáva v praxi. Spájanie úlohy žalmistu s organistom je neprirozené a technicky väčšinou na úkor jednej alebo druhej činnosti. Porov. LEXMANN, J.: Liturgický ... 1999, s. 77.

⁵ Musicam sacram, inštrukcia o posv. hudbe v liturgii, čl. 65.

⁶ Tamtiež, čl. 67.

⁷ Vzhľadom na najvyšší stupeň ich cirkevno-hudobného vzdelania mali by obsadiť najdôležitejšie posty organistov (zbormajstrov, kantorov) predovšetkým v katedrálach a významnejších kostoloch. Cirkev však zatiaľ nie je pripravená prijať týchto profesionálov nielen pre nedoriešené ekonomické otázky, ale pre desaťročiami deformované chápanie postu organistu zo strany kléru. Ak nájdú na pôde Cirkvi vhodné sociálne zázemie a podmienky pre svoju prácu, budú garanciou kvality hudby v liturgii, povznesenia ducha a napredovania hudobného vkusu u širokých vrstiev veriacich.

⁸ LAITLAUS, J.: Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby. In: Musicologica Slovaca et Europaea, XX-XXI. Bratislava: Veda, 2000, s. 242.

⁹ Tempo má zodpovedať charakteru piesne a obdobia.

¹⁰ ŠURIN, S.: Poznámky k interpretácii piesní JKS a problematika tvorenia predohier na motívy JKS. In: Šesťdesiat rokov JKS. Zborník. Trnava, 1999, s. 66.

¹¹ Tamtiež. S. Šurin niekoľko rokov viedol rubriku „Ako predohrať pieseň JKS“ v časopise Adoramus Te, kde pravidelne publikoval notové príklady predohier resp. dohier k vybraným piesňam.

¹² SC, čl. 120.

¹³ MS, čl. 4.

Hudobné formy gregoriánskeho chorálu I.

JANKA BEDNÁRIKOVÁ

Omšové spevy

Omšové spevy predstavujú lyrický element liturgickej slávnosti. Ich hlavný význam spočíva v tom, že prostredníctvom meditácie slúžia buď na uvedenie alebo podčiarknutie jednotlivých častí omše, ktoré sú vyjadrením eukologického charakteru (modlitby, kánon,...) alebo charakteru didaktického (čítania).¹ Samotné omšové spevy rozdeľujeme na dve základné skupiny: *proprium* a *ordinarium missae*. Súčasťou omšových spevov sú liturgické recitatívy.

Liturgické recitatív

Recitatívy tvoria skupinu tých textov, ktoré sú rytmicky prednášané na jednom tóne, pričom dochádza k určitým

melodickým sklonom (ohybom či flexám) na vyjadrenie interpunkčných znamienok.² Z omšových obradov patria k recitatívom:

- jednoduché orácie (modlitby celebranta)
- slávnostné orácie (prefácia, modlitba Otče náš s nasledujúcim embolizmom *Prosíme Ťa, Otče, zbav nás všetkého zla* a aklamáciou *Lebo tvoje je kráľovstvo*)
- eucharistická modlitba
- čítania
- formy pozdravu, aktu kajúcnosti, požehnania a napomenutia

Recitatívy Liturgie hodín sú vyhradené modlitbám, čítaniam, formám pozdravu, požehnania a napomenutia. Takmer vo všetkých prípadoch sa spievajú na tónusy omšových recitatívov.

Z melodického hľadiska recitatívy pozostávajú z dvoch elementov: recitatívneho tónu, tzv. *tenora*, a z inter-

punkčných kadencií. Niekedy sa k týmto dvom elementom pripája ešte tretí, a to intonácia alebo reintonácia (opakovaná intonácia v rámci jednej kompozície). Tenor je postavený na štruktúrnom tóne modálnej stupnice a na ňom sa spieva prevažná časť textu. Na každú slabiku pripadá tá istá nota. Interpunkčné kadencie predstavujú varianty tenoru. Ako napovedá samotný názov, uskutočňujú sa na tých miestach textu, kde sa nachádzajú interpunkčné znamienka, teda buď na konci vety (označuje ju bodka za vetou) alebo na konci jednotlivých fráz, resp. ich častí (označené sú čiarkou, dvojbodkou, bodkočiarkou alebo opytovacím znakom). Nasledujúci príklad nám pomôže lepšie pochopiť uvedené skutočnosti:

Con. ce. de, quae. su. mus, o. mi. po. tens De. us: ut nos U. ni.
 ge. ni. ti tu. i no. va per car. nem na. ti. vi. tas li. be. ret; quos
 sub pecca. ti iu. go ve. tu. sta sér. vi. tus te. met. Per Do. mi. num
 no. strum le. sum Chri. stum Fi. li. um tu. um: qui te. cum vi. vit et re.
 gnat in u. ni. ta. te Spi. ri. tus Sancti De. us, per o. mi. a
 sae. cu. la sae. cu. lo. rum. A. men.

Opis:

- intonáčná nota
- tenor
- flexa - melodický ohyb hlasu, ktorým sa čiastočne prerušuje dlhší text: ak je tenor na tóne *c* alebo *f*, flexa tvorí malá tercia nadol, aby sa vyhla nestálemu poltónu; ak je tenor na ostatných tónoch, flexa schádza o jeden tón nižšie
- reintonáčná nota
- metrum a punctum - tvoria najdôležitejšie pauzy v recitatíve: *metrum* v rámci frázy, *punctum* na jej konci; podobne ako flexa pozostávajú z jedného akcentu, tento však predchádzajú dve prípravné noty
- záverečná kadencia - pozostáva z jedného akcentu a dvoch prípravných slabík
- epentéza (prevyšujúca nota) - vsúva sa do recitatívu v tom prípade, ak daný kadenčný akcent spadá na tretiu slabiku od konca slova

Kurzívne kadencie recitatívov

Pod latinským slovom *cursus* rozumieme harmonický sled

slov a slabík, ktoré latinskí a grécki prozaici používali na konci fráz s cieľom vytvoriť určité rytmické a uchu lahodné kadencie. Rozlišujeme štyri druhy týchto kadencií:³

1. *cursus planus* (5-slabičný)

1. časť	(pauza)	2. časť
/ .		. / .
(reno) - vé - mur		ef - fé - ctu
(pie) - tá - te		con - fi - dunt

2. *cursus tardus* (6-slabičný)

1. časť	(pauza)	2. časť
/ .		. / .
(ve) - ní - re		prin - cí - pi - um
(a) - má - re		cae - lé - sti - a

3. *cursus trispondaicus* (6-slabičný)

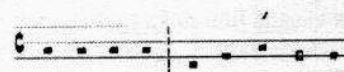
1. časť	(pauza)	2. časť
/ .		. . / .
ví - ta		fa - te - á - tur
flám - ma		vi - ti - ó - rum

4. *cursus velox* (7-slabičný)

1. časť	(pauza)	2. časť
/ .		. . / .
(ho) - nó - ri - bus		prae - ce - dá - mus
(mira) - bí - li - a - (ter)		o - pe - ré - mur

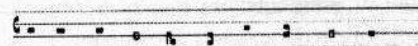
Na lepšie pochopenie uvádzame niekoľko príkladov z omšových recitatívov:

Jednoduchý tónus:



<i>cursus planus</i>	si - ne fi - ne di - cén - tes
<i>cursus tardus</i>	he - ni - gni - tá - tis ef - fi - ce - re
<i>cursus trispondaicus</i>	ré - gna re - vo - cá - re
<i>cursus velox</i>	in gáu - di - o con - fi - tén - tes

Slávnostný tónus:



<i>cursus planus</i>	mún - dus ex - súl - tal
<i>cursus tardus</i>	Tri - ni - tá - ti sub - stán - ti - ae
<i>cursus trispondaicus</i>	re - sur - gén - do re - pa - rá - vit
<i>cursus velox</i>	fi - dé - li - bus re - se - rá - tur

Poznámky:

- RAMPI, F. - LATTANZI, M.: *Manuale di canto gregoriano*. Milano, E.I.M.A. 1991, s. 109.
- Porov. TURCO, A.: *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*. Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1996, s. 45.
- MOCQUEREAU, A.: *Le cursus et la psalmodie*. In *Paléographie musicale I/4*, Solesmes 1894, znovuydané v Berne 1974, s. 27. V súčasnosti sa v západných krajinách používajú názvy s gréckym morfológickým koreňom: *oxytonon*, *paroxytonon* (prízvuk je na predposlednej slabike) a *proparoxytonon* (prízvuk je na tretej slabike od konca).

NÁPEVY ČÍTANÍ PODĽA MISSALE ROMANUM 2002

RASTISLAV ADAMKO

Kresťania pri konštitúcii vlastnej liturgie vychádzali zo sinagogálnej bohoslužobnej praxe. Prevzali nielen štruktúru neskoršej bohoslužby slova, ale aj spôsoby prednášania posvätných textov. V synagóge sa úryvky Zákona a Prorokov prednášali tzv. kantiláciou.¹ Táto prax slávnostného prednášania spevným spôsobom dôležitých textov bola však známa aj u Grékov.² Kantilácia je spevný spôsob prednášania určitého textu, pričom na prvom mieste v tomto prednese je slovo. Melodická zložka je obmedzená na minimum. Spev sa tu chápe iba ako spôsob prednesu textu.³ Kantilácia sa týka prózy a nie poézie, pričom rešpektuje rytmiku textu. Jednoduchá melódia, pozostávajúca s recitačného tónu a niekoľkých polovičných a zaverečných kadencií, dopĺňa text, ale nie je jeho ozdobou.⁴

V prvých kresťanských spoločenstvách sa najprv od lektorov vyžadoval objektívny prednes posvätných textov, čo lektori realizovali tým, že recitovali „in tono recto“. Keď kresťania mohli verejne sláviť liturgiu a dostali sa do bazilík, kde bohoslužba prijala slávnostný charakter, vzhľadom na slávnostnú atmosféru a v neposlednom rade aj na akustické požiadavky bolo prirodzené, že čítania sa prednášali spevom.⁵ Prvé písomné zmienky o používaní špeciálnych melódií pri prednášaní lekcii máme z čias pápeža Gregora Veľkého. V stredoveku, keď sa v mnohých lokálnych cirkvách rozvinula vlastná liturgická tradícia, vzniklo mnoho rôznych často aj veľmi melodicky bohatých nápevov čítaní.⁶ Najstaršie zápisy týchto melódií sa obmedzovali na neumové znaky na mieste kadencie. Zriedkavé sú tiež zápisy týchto melódií v kódexoch s diastematickou notáciou, čo je dôkazom skutočnosti, že tieto melódie boli lektorom všeobecne známe a nebolo ich treba zapisovať. Tridentská unifikácia liturgie zasiahla aj celú bohatú škálu nápevov čítaní v miestnych cirkvách a predpísala konkrétne nápevy lekcii pre celú Cirkev. V potidentskom misáli je zmienka o tom, že spievanie epištoly, teda textov z apoštolských listov, je rezervované pre slávnostné liturgie, tzv. *missa sollemnis*. Tento zvyk sa zachoval až do Druhého Vatikánskeho koncilu.⁷ Po Druhom Vatikánskom koncile, aj keď jednotlivé národné liturgické knihy väčšinou v dodatku uvádzajú nápevy čítaní, sa vlastne v praxi prestalo so spievaním lekcii. Prispel k tomu aj rozvoj elektroniky, ktorý priniesol do kostolov mikrofóny, čo spôsobilo, že už nebolo potrebné posvätné texty prednášať hlasne pomocou spevu.

Liturgické knihy sa však naďalej zmieňujú o tom, že čítania môžu byť spievané. Hlavne na veľké slávnosti a sviatky spievaný prednes niektorého z čítaní môže prispieť k slávnostnej atmosfére liturgie. Pre spievanie sú viac vhodné texty lirycko-profetické (napr. hymnus o láske) ako dramatické.⁸ Ak sa však nespieva celé čítanie, má byť zaspievaný aspoň dialóg po čítaní: *Počuli sme Božie slovo s odpoveďou Bohu vďaka*.⁹

Najnovšie vydanie *Missale romanum* z roku 2002 je z hľadiska spevov celebranta a prisluhujúcich dosť revolučné. Na rozdiel od predchádzajúceho vydania obsahuje totiž

množstvo spievaných textov a to nie len tých tradičných, ale ponúka viaceré možnosti spievania doteraz recitovaných častí svätej omše (napr. celá eucharistická modlitba – tzv. kánon I, II, III a IV). Medzi nimi sú aj nápevy čítaní – dva pre starozákonné texty a texty zo Skutkov apoštolov, jeden pre apoštolské listy a Knihu zjavenia sv. Jána a tri nápevy evanjeliových perikóp. Sú to už poväčšine dobre známe nápevy, avšak v porovnaní s *Graduále romanum 1979* s niekoľkými zmenami.¹⁰

Tieto melódie možno veľmi ľahko adaptovať na slovenské texty. Treba však pri tom rešpektovať určité zásady. V liturgickom recitátive zohrávajú veľmi dôležitú úlohu slovné akcenty – prízvuky. V slovenčine sa hlavný slovný prízvuk nachádza na prvej slabike slova. Tento sa niekedy pri kratších slovách prenáša na jednoslabičnú predložku (napr. **na** zemi), avšak tu rozhoduje aj celkový zmysel výpovede. Menej výrazný vedľajší prízvuk sa nachádza v štvor- a viacslabičných slovách najčastejšie na predposlednej slabike (existujú aj výnimky: **nezapochybovali**), avšak v zložených slovách vedľajší prízvuk pripadá na prvú slabiku druhého základu. Jednoslabičné príklony (ma, ťa, sa a pod.) sa pripájajú k predchádzajúcemu slovu.¹¹

Ďalej treba rešpektovať jednotlivé melodické formuly, ktoré treba správne aplikovať v texte pri vhodných interpunkčných znamienkach.

Starozákonné čítania a texty zo Skutkov apoštolov:

Missale romanum 2002 uvádza pre texty zo Starého zákona tradičný tzv. „prorocký“ nápev – *tonus propheticus*. Označuje ho však ako *tonus simplex* – jednoduchý, na rozdiel od druhého, ktorý bol prevzatý kláštornej liturgie z liturgie hodín.¹²

Tonus simplex (tonus propheticus)

Obsahuje tieto melodické formuly: *punctum* – pri bodke (.) Ide o skok č. 5 dole hneď po poslednom prízvuku vo vete. Ak sú po prízvuku ešte dve slabiky, už prvá z nich klesá o č. 5 dole;

flexa – pri čiarku, bodkočiarku (, ;) Je to ohyb o m. 3 dole hneď po poslednej prízvucnej slabike v danom textovom úseku vyznačenom čiarkou alebo bodkočiarkou;

interrogatio – pri otázniku (?) Táto melodická formula si vyžaduje, aby sa veta rozdelila na dve časti. V prvej časti vety sa spieva na recitante „do“ bez melodických zmien. V druhej časti recitanta klesá na tón „si“ a tri slabiky od konca sa spieva melodická formula otázky, ktorá sa skladá z tónu „la“ a melizmy pes (nekurentný = predĺžený) s tónmi „si“ a „do“.

Úvod: 
Či-ta-nie z Kni-hy pro-ro-ka I - za - i - á - ša.

Oznamovacia veta: 
Chodník spravod-li-vé-ho je pria-my; ty vyrovnávaš ces-tu spravod-li-vé-ho.

Opytovacia veta: 
Va - ri sa bu - de vy - pí - nať se - ke - ra nad to - ho, čo ňou rú-be?

Posledná veta: 
Ved tvoja ro-sa je ro-sou svet - la a zem vydá na svetlo svojich zom-re-lých.

Záverečný dialóg: 
Po - ču - li sme Bo - žie slo - vo. Bo - hu vďa - ka.

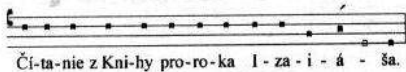
Tonus ad libitum pro sollemnitatibus


Obsahuje: **punctum** – pri bodke (.) – je to melodická formula, v ktorej pred posledným prízvukom vo vete je jedna prípravná slabika. Tá klesá z recitanty („la“) o v. 3 na tón „fa“. Po nej je prízvukna slabika na tóne „sol“. Ďalšie neprízvučné slabiky či jedna slabika klesajú o č. 4 na tón „re“.


flexa – pri čiarku (,) – má za úlohu oživiť spev hlavne pri dlhých a zložených vetách. Je to melodický ohyb o v. 3 smerom dole po poslednom prízvuku v danej slovnej štruktúre.


mediatio – pri bodkočiarku alebo aj čiarku v dlhej vete (;) – vystupuje pri dlhých vetách ako melodický predel. Kým flexa sa môže v jednej vete ukázať viac krát, mediatio zväčša iba raz. Melodická formula mediatio obsahuje dve prípravné slabiky pred posledným prízvukom v danej vetnej štruktúre. Sú to dva sekundové pochody („sol – fa“). Na prízvuku sa melódia vracia na recitantu („la“).

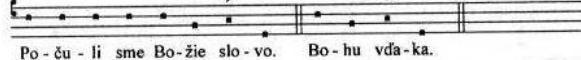
interrogatio – pri otázniku (?) – ide o rovnakú melodickú štruktúru ako pri *tonus simplex*, avšak transponovanú do modusu RE (LA).

Úvod: 
Čí-ta-nie z Kni-hy pro-ro-ka I - za - i - á - ša.

Oznamovacia veta: 
Čuj - te Pá - no - vo slo - vo, knie - ža - tá so - dom - ské.

Opytovacia veta: 
Keď pri - chá - dza - te pred mo - ju tvár,
kto od vás žia - da, a - by ste šlia - pa - li mo - je nád - vo - ria?

Posledná veta: 
Aj keď bu - de - te hro - ma - ěit mod - lit - by,
ja ich ne - vy - sly - ším, pre - to - že va - še ru - ky sú pl - né kr - vi.

Záverečný dialóg: 
Po - ču - li sme Bo - žie slo - vo. Bo - hu vďa - ka.

Čítania z apoštolských listov a z knihy zjavenia sv. Jána¹³**Tonus epistolae**

Obsahuje: **úvod** – ustálená melodická formula, ktorá má dve podoby – s mediatio alebo bez neho – v závislosti od konštelácie slov;

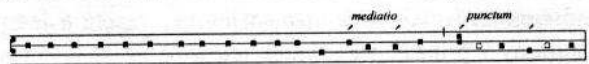
punctum – pri bodke (.) – melodická formula postavená na dvoch posledných prízvukoch vo vete. Na predposlednom je pes „do-re“ po ňom melódia klesá na tón „si“. Posledný prízvuk je na tóne „la“ a hneď ďalšia resp. ďalšie dve neprízvučné slabiky vysputujú o v. 2 na tón „si“;

mediatio – pri čiarku, bodkočiarku (;) – používa sa v dlhších vetách. Táto melodická formula je postavená na dvoch slovných prízvukoch a jednej prípravnej slabike, ktorá klesá z recitanty („do“) o m. 3 na tón „la“. Na prvej prízvuknej slabike sa vracia na tón „do“, ale hneď nasledujúca resp. dve nasledujúce naprízvukne slabiky sú na tóne „si“. Na „si“ je aj druhá prízvukná slabika. Hneď po nej sa však melódia vracia na tón „do“;

interrogatio – pri otázniku (?) – melódia je tu tá istá ako v prvom nápeve (*tonus simplex*);

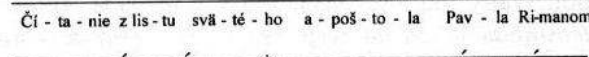
periodus finalis – posledná veta – aj táto melodická formula si vyžaduje, aby sa veta rozdelila na dve časti. V prvej časti vety sa spieva na recitante „do“ až po posledný slovný prízvuk, kde je neuma pes s tónmi „la-do“. Neprízvučné slabiky sú na tóne recitanty („do“). V druhej časti vety recitanta klesá na tón „si“ a na poslednom slovnom prízvuku sa pomocou neumy pes s tónmi „si-do“ vracia na recitantu „do“, na ktorej sa spievajú aj neprízvučné slabiky.

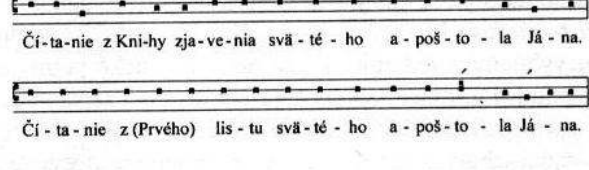
záverečný dialóg – vo výzve aj v odpovedi po poslednom prízvuku vo vete melódia klesá o m. 3 na tón „la“.

Úvod: 
Čí-ta-nie z (Prvého) lis-tu svä-té-ho a-poš-to-la Pav-la Ko - rin - ta - nom.
E - fe - za - nom.
So - lun - ča - nom.
Ga - la - ta - nom.
Fi - le - mo - no - vi.
Ti - mo - te - jo - vi.



Čí - ta - nie z lis - tu svä - té - ho a - poš - to - la Pav - la Ri-manom.


Čí-ta-nie z Kni-hy zja-ve-nia svä - té - ho a - poš - to - la Já - na.


Čí - ta - nie z (Prvého) lis - tu svä - té - ho a - poš - to - la Já - na.

Oznamovacia veta: 
Bra - tia, Duch skú - ma všet - ko, aj Bo - žie hľ - bi - ny.

Opytovacia veta: 
Veď kto z ľudí vie, čo je v človeku, ak nie duch človeka, kto - rý je v ňom?

Posledná veta: 
No du - chov - ný po - su - dzu - je všet - ko a je - ho nik ne - mô - že po - sú - diť.
Záverečný dialóg: 
Po - ču - li sme Bo - žie slo - vo. Bo - hu vďa - ka.

Rožnámky:

- HUGLO, M.: *Epistle*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians VI. Red. S. Sadie. Washington 1980, s. 214.
- KUNZ, L.: *Lektionstöne*. In: Lexikon für theologie und Kirche VI. Red. J. Höfer, K. Rahner. Freiburg, 1959, s. 936.
- PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Polihymnia : Lublin, 2000, s. 131.
- PIKULIK, J.: *Śpiew i muzyka w historii Kościoła*. In: „Ateneum Kapłańskie”. Lublin, 1980, roč. 72, č. 427, s. 187.
- JASCHINSKI, E.: *Epistel : Die Epistel in der Messfeier*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart III. Red. L. Finscher. Kassel, 1995, s. 117.
- MORAWSKI, J.: *Recytatyw liturgiczny*. Sutkowski Edition : Warszawa, 1996, s. 72.
- PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Cit. d., s. 293.
- JASCHINSKI, E.: *Epistel : Die Epistel in der Messfeier*. Cit. d., s. 118.
- PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Cit. d., s. 293.
- Flexa v *tonus propheticus* sa zmenila zo „si“ na „la“; pribudol *tonus sollemnis* pre Starý zákon; v *tonus epistolae* sú uvedené viaceré možnosti pri aplikácii nadpisu.
- SLOVENSKÁ LITURGICKÁ KOMISIA: *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe*. Bratislava, 1999, s. 112n.
- TURCO, A.: *Il canto gregoriano : toni e modi*. Edizioni Torre d'Orfeo : Roma, 1996, s. 53.
- Čítanie z knihy zjavenia sv. Apoštola Jána sa môže spievať aj na niektorý z predošlých nápevov.

Modológia – Tetrardus

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

V poslednom príspevku týkajúcom sa módov sa budeme venovať módu, ktorý má názov *tetrardus* (štvrtý). Pre texty, ktoré sú zhudobnené týmto modusom je typické, že sa jedná o „eschatologické a mladické maranatha!“¹, v prípade *autentického tetrardu*, resp. o jemné, veselé a jednoduché antifóny v prípade *plagálneho tetrardusu*.

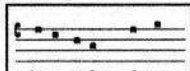
Tetrardus sa delí podobne ako všetky ostatné módy na tzv. *autentický* a *plagálny*². Rozdiel medzi *autentickým* a *plagálnym tetrardusom* je v tom, že melódia *autentického tetrardusu* melodicky stúpa nad *tenor* (tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny), ktorý v prípade *autentického tetrardusu* je tón *do*, resp. *re*. *Tenor* v prípade *plagálneho tetrardusu* je rovnaký ako *tenor autentický*. *Tenor* a *finalis* v *tetrarduse* je vždy tónová výška zápisu SOL. Je opätovne nevyhnutné uvedomiť si, „že tieto teoretické pojmy a prvky platia len v rovine teoretickej, teda v rámci zápisu neumovej, poprípade kvadratickej notácie. V praxi žiaden dirigent, resp. vedúci schóly, alebo dirigent konventného spoločenstva v 6. – 12. storočí nenosil so sebou ladičku s komorným tónom *a*, aby celý ansámbl spieval melodicky a intonačne presne.“³

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

Keďže aj v tomto príspevku sa autor opiera o najnovšie poznatky rakúskeho odborníka v oblasti gregoriánskeho chorálu univ. docenta Xavera Kainzbauera, preberá aj jeho konklúzie a príklady. Všetky antifóny uvedené v článku pochádzajú zo skript modológie⁴ uvedeného autora, ktorý tieto antifóny spracoval podľa kódeku Hartker.

Tetrardus authenticus

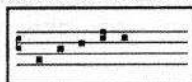
Autentický tetrardus je zvláštna forma *plagálneho tetrardusu*. *Tenor do* sa pohybuje v rámci intervalového rozmedzia čistej kvarty smerom nadol k *finalisu sol*. V *autentickom tetrarduse* však toto napätie sa zvyšuje posunutím *tenoru* o sekundu



vyššie, *do zu sol + do-re* avšak táto nová úroveň nie je trvalá a melodický priebeh postupne moduluje späť na úroveň *tenoru do*. Vo väčšine prípadov *autentického tetrardusu* platí pravidlo, že ak sa antifóna začína:

- *virgou*, za ktorou nasleduje *virga*, potom je prvý tón *si*, resp. *ti*
- *tractulusom*, potom je prvý tón *sol*
- *virgou*, za ktorou nasleduje *tractulus*, potom je prvý tón *re*⁵

Ako prvé uvádzame antifóny s intonáciou *sol-si-do*, resp. antifóny začínajúce sa *tractulusom*

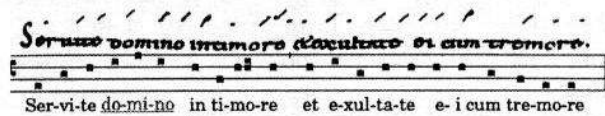


Respice nime ad misere-re mei qui a u-ni-cus et pauper sum ego



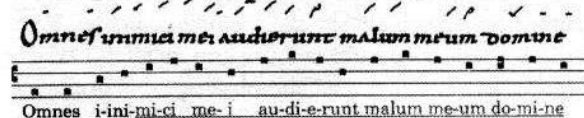
Re-spi-ce in me et mi-se-re re mei qui-a u-ni-cus et pauper sum e-go

Ser-vi-te do-mi-no in ti-mo-re et e-xul-ta-te e-i cum tre-mo-re.



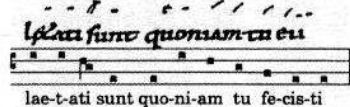
Ser-vi-te do-mi-no in ti-mo-re et e-xul-ta-te e-i cum tre-mo-re

Omnes ini-mi-ci mei au-die-runt ma-lum me-um do-mi-ne



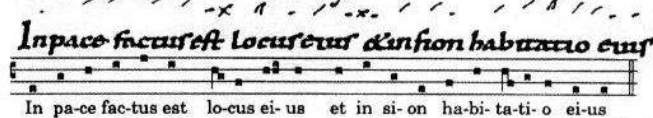
Omnes i-ni-mi-ci me-i au-di-e-runt ma-lum me-um do-mi-ne

laxi sunt quoniam tu e-i



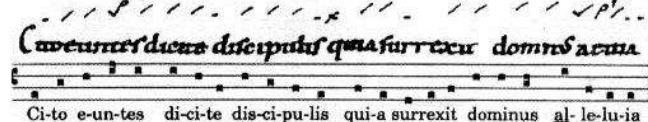
laxi sunt quo-ni-am tu fe-cis-ti

In pa-ce fac-tus est lo-cus ei-us et in si-on ha-bi-ta-ti-o ei-us



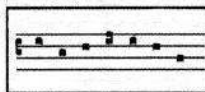
In pa-ce fac-tus est lo-cus ei-us et in si-on ha-bi-ta-ti-o ei-us

Ci-to e-un-tes di-ci-te dis-ci-pu-lis qui-a surrex-it do-mi-nus al-le-lu-ia



Ci-to e-un-tes di-ci-te dis-ci-pu-lis qui-a surrex-it do-mi-nus al-le-lu-ia

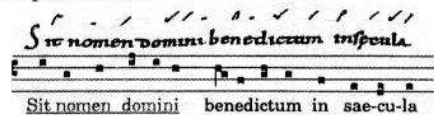
Ako druhý príklad uvádzame melódiu typu s intonáciou *re-si-do*.



Pre tento typ melódie je príznačné,

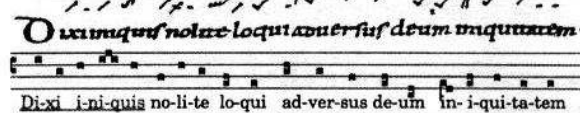
že začína okamžite s veľkým emocionálnym a melodickým napätím textu.

Sit no-men do-mi-ni be-ne-dic-tum in sae-cu-la



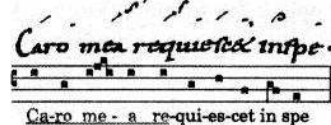
Sit no-men do-mi-ni be-ne-dic-tum in sae-cu-la

Di-xi i-ni-quis no-li-te lo-qui ad-ver-sus de-um in-i-qui-ta-tem



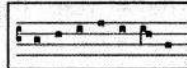
Di-xi i-ni-quis no-li-te lo-qui ad-ver-sus de-um in-i-qui-ta-tem

Ca-ro me-a re-qui-es-cet in spe



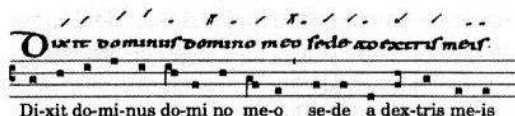
Ca-ro me-a re-qui-es-cet in spe

Ďalším príkladom je *autentický tetrardus* s intonáciou *si-so-re-mi*



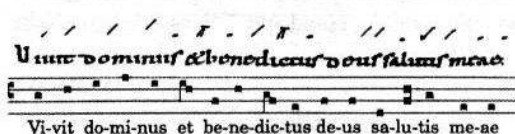
v ktorom sa jedná o stredné emocionálne napätie na začiatku textu.

Di-xit do-mi-nus do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is



Di-xit do-mi-nus do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is

Vi-vit do-mi-nus et be-ne-dic-tus de-us sa-lu-tis me-ae



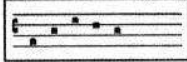
Vi-vit do-mi-nus et be-ne-dic-tus de-us sa-lu-tis me-ae



Tetrardus plagalis

Vide domine & considera quoniam tribulor velociter exaudi me

Vi-de do-mi-ne et con-si-de-ra quoniam tribulor ve-lo-ci-ter ex-au-di me

Dalším príkladom je autentický tetrardus s intonáciou sol – mi – re , v ktorom sa jedná o emocionálne napätie na začiatku textu s rýchlym stúpaním..

Custodi me a laqueo quem statuerunt mihi

Cus-to-di me a la-que-o quem sta-tu-e-runt mi-hi

abscondas operatumini quoniam

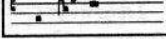
et ab scan-da-lis o-pe-ran-ti-um in-i-qui-ta-tem

Considerabam ad dexteram & videbam & non erat qui cognosceret me

Considerabam ad dexteram & videbam & non e-rat qui cognosceret me

In die tribulationis meae deum exquisivi manus, meus.

In di-e tri-bu-la-ti-o-nis me-ae de-um ex-qui-si-vi ma-ni-bus me-is

Tieto príklady ukazujú *clivis suprapunctis*  ktorý leží na začiatku antifón. Je typickou neumou autentického tetrardusu, porovnateľnou s formou intonácie protusu čistej kvinty, na ktorej začiatku leží pes v rozsahu čistej kvinty.

Attendite universi populi & vide dolorem meum

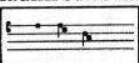
At-ten-di-te u-ni-ver-si po-pu-li et vi-de-te do-lo-rem me-um

Eccc apparuit dominus & non mentitur si moram fecerit

Ec-ce ap-pa-re-bit do-mi-nus et non men-ti-e-tur si mo-ram fe-ce-rit

exspecta eum quia venit & non tardabit alleluia

ex-spec-ta e-um qui-a ve-ni-et et non tar-da-bit alleluia

Poslednými príkladmi sú antifóny, ktoré sprevádza intonácia sol – la – do – pes , ide tu o emocionálny vstup v dvoch krokoch.

Non sunt loquelae neque sermones quorum non audiamus vocem

Non sunt loque-lae ne-que ser-mo-nes quo-rum non au-di-am-tur vo-ces e-o-rum

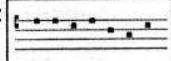
Dirupisti domine vincula mea tibi sacrificabo hostiam laudis

Di-ru-pi-sti do-mi-ne vin-cu-lame-a ti-bi sa-cri-fi-ca-bo ho-sti-am laudis


Dirupisti domine vincula mea tibi sacrificabo hostiam laudis

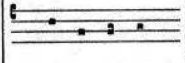
Di-ru-pi-sti do-mi-ne vin-cu-lame-a ti-bi sa-cri-fi-ca-bo ho-sti-am laudis


Približne jedna tretina antifón celého obsahu antifónnej tvorby, teda všetkých antifón (podobne ako druhá tretina je komponovaná v *protuse*) je komponovaná v *plagálnom tetrarduse*. O *protuse* ako aj o *tetrarduse plagalis* možno povedať, že sú tzv. „módmi rozprávania“. O tomto mode možno povedať, že je veselý a jednoduchý a je považovaný za najkrajší zo všetkých modov.

Z hľadiska intonácie môže mať plagálny tetrardus niekoľko variantov:  v tejto variácii sa jedná o dvojdielne

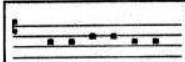
texty spojené skrze dvojbodku.

 v tejto variácii sa jedná o texty, ktoré nie sú akcentované hneď na začiatku.


 v tejto variácii sa jedná o sekundárny akcent na začiatku.

 v tejto variácii sa jedná o zmyslový vrchol

textu na začiatku, ale melódia je vedená ďalej neumou *clivis*, ktorá upokojuje začiatkové napätie.

 v tejto variácii sa jedná o texty, ktoré nemajú intenzívne začiatkové napätie.

V rámci dlhších antifón sa v strede antifón môže vyskytovať aj melodická forma trojzvuku intonácie smerom nahor.

Pre plagálny tetrardus je typická klesajúca kadencia do – sol .

Tieto teoretické poznatky je najlepšie uviesť na príkladoch. Najstaršie antifóny sa pohybujú v rámci klesajúcej úrovne do – sol

Cor mundam crea in me deus

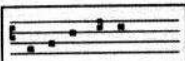
Cor mun-dum cre-a in me de-us

Credidi propter quod locutus sum

Cre-di-di prop-ter quod lo-cu-tus sum

Bonum est confiteri domino.

Bo-num est con-fi-te-ri do-mi-no

V rámci najstarších antifón je možné vidieť aj variácie dvoch za sebou nasledujúcich *clivisov*. 

Domus iacob de populo barbare

Do-mus ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro

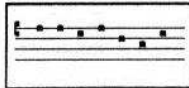
Propitius esto peccatis nostris domine

Pro-pi-ti-us es-to pec-ca-tis no-stris do-mi-ne

In israhel magnum nomen eius

In is-ra-el mag-num no-men ei-us

V ďalšej variante intonácie je možné si všimnúť melódiu typu do – sol – si



In terra iustitia libera me domine

In tu-a ius-ti-ti-a li-be-ra me do-mi-ne

Auribus percipias qui habitatis orbem

Au-ri-bus per-ci-pi-te qui ha-bi-ta-tis or-bem

Portio mea domine sit in terra vivendum

Por-ti-o me-a do-mi-ne sit in ter-ra vi-ven-ti-um

V ďalších antifónach si je možné všimnúť melodické klesanie, ale zároveň opätovné stúpanie, ktoré je typické pre ambroziánsky chorál. Je možné ovplyvnenie Hartkera ambroziánskym chorálom? Táto otázka je však otvorená.

De necessariis nostris libera nos domine

De neces-si-ta-ti-bus nos-tris li-be-ra nos do-mi-ne

Per singulos dies benedicam te domine

Per sin-gu-los di-es be-ne-di-cam te do-mi-ne

In aeternum in speculum speculi

In ae-ter-num et in sae-cu-lum sae-cu-li

V niektorých prípadoch je možné stúpanie nad úroveň tenoru do.

Domino deus meus in te speravi

Do-mi-ne de-us me-us in te spe-ra-vi

Mladšie antifóny môžu mať intonáciu sol – fa – la – do



, tento melodický priebeh sa však môže nachádzať aj v strede antifóny.

Avertet dominus captivitatem plebis suae

Avertet dominus capti-vi-tatem plebis suae

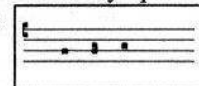
Ullulate pastores et clamate aspergite vos cinere

U-lu-la-te pas-to-res et cla-ma-te as-per-gi-te vos ci-ne-re

quia completi sunt dies domini

quia completi sunt di-es do-mi-ni

Ak nemajú byť texty na začiatku antifóny sprizvučené, používa Hartker tento typ intonácie



In caelis benedicite domino

In ec-cle-si-is be-ne-di-ci-te do-mi-num

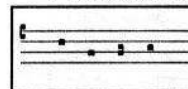
Quoniam in te confidit anima mea

Quo-ni-am in te con-fi-dit a-ni-ma me-a

Israhel potestas eius dominus regnabit in eo

Is-ra-el po-tes-tas ei-us do-mi-nus reg-na-bit in e-o

V ďalších ukážkach ide o intonáciu la – fa – sol



, ktorá je používaná, ak je na začiatku textu

sekundárny akcent.

Conversus est furor tuus domine et consolatus est me

Con-versus est fu-ror tu-us do-mi-ne et con-so-la-tus est me

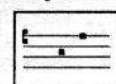
Qui habitas in caelis miserere nobis

Qui ha-bi-tas in cae-lis mi-se-re-re no-bis

Excelsus super omnes gentes dominus

Ex-cel-sus su-per om-nes gen-tes do-mi-nus

Ak sa má zdôrazniť primárny akcent textu, Hartker používa skok čistej kvarty sol – do

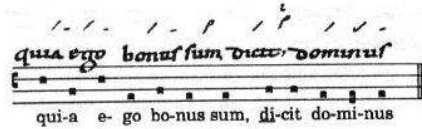
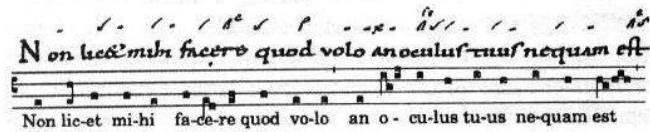
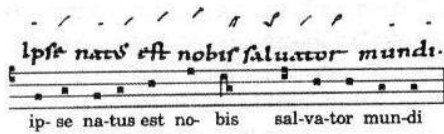


. V tejto forme si je

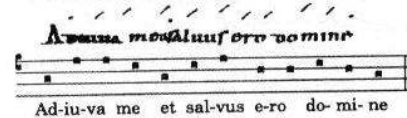
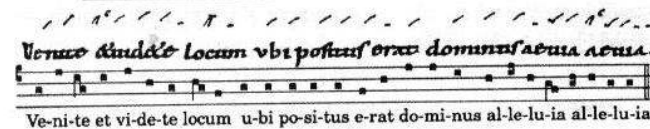
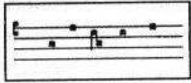
možné všimnúť rozdiel medzi historicky staršími a mladšími antifónami, ktoré sú dlhšie a neumaticky bohatšie.

In principio ante saecula deus erat verbum

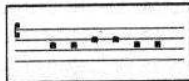
In prin-ci-pi-o et an-te sae-cu-la de-us e-rat ver-bum



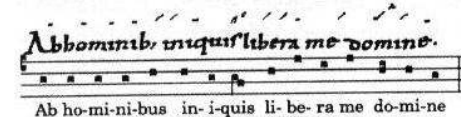
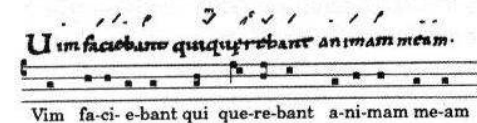
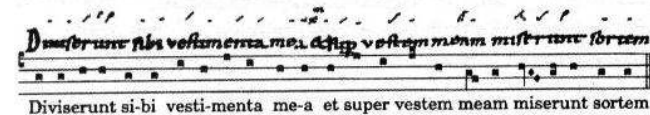
Ak má byť zdôraznený akcent, ale melódia a zmysel textu pokračuje ďalej, Hartker pridáva ku skoku čistej kvarty neuemu *clivis*



Poslednou ukážkou intonácií je melodický postup *sol – sol – la – la – sol*. Nachádza sa tam, kde sa



nejedná o texty, ktoré začínajú istým vnútorným napätím.



Na záver tejto série článkov sa chcem poďakovať zodpovedným redaktorom Stanislavovi Šurínovi a Rastislavovi Adamkovi, že mi umožnili uverejniť tieto poznatky a obohatiť tým slovenskú hudobnú obec. Prajem všetkým, ktorých zaujíma gregoriánsky chorál, aby aj tieto príspevky boli pre nich obohatením a povzbudením na ceste objavovania tejto formy liturgickej hudby.

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:

¹ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, 5.

² Na Slovensku je známy pod označím 5., resp. 6. módus, alebo tónus.

³ ŠTRBÁK, Martin, *Modológia II.*, Adoramus Te 3/2002, s. 19.

⁴ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung*.

⁵ Porovnaj: KAINZBAUER, Xaver, *Einführung*, 55.

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuš- Bystrého, A. Albrechta, M. Schneidra-Trnav- ského a Š. Németha- Šamorínskeho IV

MARIO SEDLÁR

Prvé kompozičné pokusy Viliama Figuš-Bystrého (1875-1937) pochádzajú z roku 1892, keď zharmonizoval dve piesne práve pre organ. Aj neskôr mal s organom stály kontakt, vystriedal totiž viacero pôsobísk ako učiteľ a kantor. Pôsoobil v Piliši, Ostrej Lúke, Zvolenskej Slatine, či v Padinej v Juhošlávií.

V dňoch 1.-5. decembra 1936 už počas pobytu v Banskej Bystrici, v záverečnej fáze tvorby, si Figuš vo svojom denníku poznamenal: „Pustil som sa do organových skladieb, čo som dosiaľ neurobil. Napísal som Fantáziu a fúgu na chorál „Prišloť k nám padlým spasení. Cítim, že sa mi to podarilo“.¹ Figuš skomponoval ešte ďalších päť skladieb a spolu s prvou ich zoradil do spoločného cyklu Šesť skladieb pre organ, op. 107.² Venoval ich bratislavskému organistovi Kurtovi Fraytagovi. Okrem štyroch spracovaných známych protestantských chorálov sa tu nachádza Passacaglia d mol, podobná, ale menej náročná ako rovnomenná Regerova skladba. Posledné dielo tohto cyklu – Slávnostná predohra a fúga – je poslednou kompozíciou Figuš-Bystrého vôbec. V jeho zápise v denníku z 10. mája 1937 (deň pred smrťou) môžeme čítať: „Dnes som dokončil sieste číslo organových skladieb – Slávnostnú predohru a fúgu“.³ Typickú romantickú organovú skladbu sakrálneho charakteru vytvoril Figuš na základe dlhoročnej organistickej praxe v ev.a.v. cirkvi v Banskej Bystrici. Bohatá znalosť organovej literatúry a na tú dobu iste vynikajúca interpretačná schopnosť, ako aj variačná technika v praktickej improvizácii na

organe sú základným predpokladom pre vznik jedného z najlepších Figušových inštrumentálnych diel.⁴

Fantázia a fúga na chorál „Prišloť k nám padlým spasenie“ je prvou skladbou Figuša-Bystrého z cyklu opusovaného číslom 107. Začína výrazným tematickým sledom štvrt'ových hodnôt vo voľnej imitácii (ff, Es dur). Príznačný harmonický aspekt Figušových organových skladieb – enharmonická zámena quasi modulačného tónu des (As dur) za cis (A dur) – sa prejaví hneď v úvode. Osminové kvintoly prinášajú vzápätí rytmické oživenie plynúcich polových hodnôt (pp). Téma chorálu tvorí hlavnú kostru Fantázie. Práca s ňou neustále graduje až k vrcholu vo fortissime. Vzápätí nadobúda hudba descendenčný charakter, ktorý trvá až po záver skladby.

Hlava témy nasledujúcej Fúgy je rovnako založená na chorálovej melódii, ktorú rozširuje tak, aby ju bolo možné vhodne kontrapunkticky spracovať. Značný rozsah skladby je síce adekvátny rozmeru témy, má však pomerne zdĺhavý charakter. Fúgu tvoria harmonicky bohaté modulácie a sekvencie, sprevádzané kontrapunktickou tematickou prácou. Presvedčivý je záver diela – tematická kóda s invenčnými harmonicko-melodickými prvkami.

Predohra k chorálu „Hrad prepevný“. Hneď v úvode hudba prináša časť melódie chorálu hranú unisono na manuáli vzápätí po zaznení prvého tónu v pedáli (ff, D dur). Predohra je založená na striedaní a kombinovaní rôznych postupov spracovania chorálu od osminovej výplne až po polové vskutku chorálove znenie.

S výnimkou stredného dielu sa celá skladba odohráva v silnej dynamike, ktorú je možné interpretačne obohatiť použitím organových žalúzií a crescendového valca. Záverečný úsek je vytvorený mohutnými akordami harmonizujúcimi chorál a vyplňanými oktávovými stupnicovými postupmi v ľavej ruke a pedáli. Figušova tematická práca je tu evidentne kvalitná a nápaditá, čoho výsledkom je veľká umelecká pôsobivosť skladby.

Variácie na chorál „Ó, blahoslavený človek“. V úvode zaznieva celý harmonizovaný chorál (Es dur). Nasleduje prvá variácia, tvorí ju téma v spodnom hlase (polové hodnoty v pedáli) vyplnená štvrt'ovým stupnicovým postupom. V treťom hlase do tohto diania nastupuje kanonicky (bas – soprán) opäť téma chorálu. Nástup štvrtého hlasu vyznieva ako tematicky pozmenený comes v kvintovom intervale. Druhá variácia spracúva tému chorálu figuratívnym vyplňaním sopránovej melódie v osminových hodnotách, pričom tematicky rozhodujúcim je vždy prvý tón štvorosminovej skupiny. Figurácia je striedavo harmonizovaná trojhlasom resp. štvorhlasom. Tretiu variáciu charakterizuje v rámci štvorhlasnej sadzby dvojhlasný kánon v sopráne a tenore. Štvrtá variácia prináša vítané rytmické obohatenie – sextoly v kontrapozícii so štvrt'ovými hodnotami. Všetky variácie – s výnimkou piatej – vrátane záverečnej fúgy sú v tónine Es dur, čo negatívne poznačuje resp. takmer nivelizuje tonálny kontrast. Variácia č. 5 v c mol je akordickou, rytmicky výraznou časťou s kontrastným striedaním dynamiky ff a pp, čo sa dá interpretačne dosiahnuť zmenami manuálov. Náznakom kánonického dvojhlasu vrámci spočiatku dvojhlasnej, neskôr

štvorhlasnej sadzby začína aj šiesta variácia. Charakter sa však čoskoro mení a zotrúva v osminových výplniach až do konca. Siedma variácia prináša pregnantne frázovaný tematický motív v sopráne oproti trojhlasnej homofónnej línii v ľavej ruke, v ktorej badať náznak vedenia samostatnej melódie. V polovici sa melodické dianie prenáša do pravej ruky a ľavá hrá dvojhlasné, po dvoch frázované, osminové motívy. Krátka ôsma variácia majestátne exponuje tému chorálu v unisone resp. opakovaných kvintách vplynúcich do klasického štvorhlasu (B dur). Téma záverečnej fúgy (sopr.) vychádza z melódie chorálu, ktorú modulačne obohacuje (B dur), aby sa vzápätí vrátila do hlavnej tóniny (Es dur). Comes (alt) v spodnej kvarte je presný a privádza hudbu expozície k opätovnému nástupu duxu v tenore. Vzápätí nastúpi comes v base. Modulačný spojovací úsek, počas ktorého nachvíľu zaznie dokonca A dur, vplynie do tematického rozvedenia, začínajúceho duxom v hlavnej tónine. Tento najrozsiahlejší úsek fúgy pracuje s témou, ktorá v ňom zaznie trikrát (comes, comes, dux), pričom často moduluje. Záver tvorí harmonizácia pozmenenej chorálovej melódie, skladba končí v piano.

Passacaglia d mol. Téma passacaglie začína paradoxne dominantným intervalom a-e, až v jej závere sa upevní pocit hlavnej tóniny. Rozsiahla skladba nezaprie fakt, že autor poznal Bachovu Passacagliu. Podobne je to koniec-koncov v mnohých ďalších dielach romanticko-proveniencie, vrátane výtvorov takej osobnosti organovej hudby, akou bol Max Reger. Spočiatku osminové a šestnásťtinové variácie pokojného charakteru prechádzajú do vzrušenejších dramatických úsekov. V závere prevláda homofónny akordický slávnostný charakter.

Predohra k chorálu „Ach, jak všetko predívne“. Je to pokojná skladba, klasická ukážka organových chorálových predohier. Základným stavebným princípom popri melódii chorálu je triolová pulzácia zväčša v manuáli. Štruktúra sa permutačne mení – trioly prechádzajú do pedálu, téma do manuálu, a pod. Výsledkom je zaujímavá a takmer impresionistická hudba – okrem faktúry aj vďaka odvážnej harmónii. V romantizme táto hudba vychádzala z charakteru tvorby J. S. Bacha. Sme toho svedkami v dielach Brahmsa, Karg-Elerta či Regera. Podobne je to aj v predohre Figuša-Bystrého. Môžeme len vyjadriť ľútosť nad malou frekvenciou organových diel v tvorbe tohto skladateľa. Pri väčšom výskyte by si zaiste mohol osobovať označenie organového komponistu. Je to možné tvrdiť najmä vďaka tematickým vlastnostiam jeho hudby, ktoré dávajú tušiť dramatický talent v intenciách J. L. Bellu. Možno aj vďaka tomu, že obaja sú autormi opery, je tento spoločný znak ich hudby taký výrazný.

Slávnostná predohra a fúga. Skladbu zaradil skladateľ do zbierky až neskôr, tesne pred smrťou – vidno to aj z rukopisu, ktorý pôsobí rozochveným dojmom. Predohra (E dur) je relatívne krátka skladba, založená na slávnostných homofónnych pasážach mimotonálnych akordov s častými enharmonickými zamenami. Druhý diel tvoria imitačné spracovania krátkeho motívu, ktoré vplynú do majestátneho záveru. Téma fúgy (E dur) moduluje do A dur, neskôr sa vracia späť do



hlavnej tóniny. Po klasickej štvorhlasnej expozícii (dux, comes, dux, comes) nastupuje modulujúce rozvedenie a slávnostný záver. Bohaté chromatické harmónie, typické pre celú Figušovu organovú tvorbu, charakterizujú aj túto skladbu.

Život a dielo Mikuláša Schneidera-Trnavského (1881-1958) sa v značnej miere viaže na organ. Už na štúdiá sa vybral so zámerom vzdelávať sa v organovej problematike. Podľa predmetov, ktoré Schneider študoval v Budapešti a potom aj vo Viedni, možno usúdiť, že sa chcel predovšetkým pripraviť na úlohy, ktoré ho mohli čakať ako hudobníka z povolania na niektorom z význačnejších postov v oblasti cirkevnej hudby. Spôsob práce na kostolnom chóre mu bol dobre známy z viacročnej praxe v Trnave a napokon si zaiste uvedomoval aj to, že pre slovenského hudobného umelca vtedy veľa iných možností nebolo. Vo Viedni r. 1902/1903 študoval ako hlavný predmet hru na organe. Od roku 1909 zastával v Trnave miesto organistu v Dóme sv. Mikuláša.

Mikuláš Schneider-Trnavský ako organista, resp. skladateľ organových diel, vstúpil do análov slovenskej hudby troma prácami. Sú nimi zbierky: Prelúdiá pre organ (1920), Kytica prelúdií pre organ (1930, rkp.) a Malé interlúdiá, op. 92. Autorský zámer predpokladá ich využitie predovšetkým v rámcoch liturgickej praxe. Skladby je zväčša možné hrať počas bohoslužby ako krátke predohry, medzihry a dohry. Výber z nich je však tiež vhodný na zaujímavé obohatenie dramaturgie organového koncertu. Vyznačujú sa kompozičnými vlastnosťami predznamenávajúcimi koncertné uvedenie - najmä vďaka svojej bohatšej nástrojovej faktúre. I keď aj v tomto prípade, hoci ide o inštrumentálnu hudbu, sa dá len ťažko ubrániť dojmom, či úvahám o silnej inšpirácii, ktorou bol pre skladateľa ľudský hlas a vokálna umelecká interpretácia.

Prelúdiá pre organ (1920) po prvýkrát vydal Spolok sv. Vojtecha Trnava v Cirkevnom nakladateľstve Bratislava v roku 1954. Niekoľkodesaťročná nútená pauza vo vydávaní hudobnej literatúry tohto zamerania spôsobila, že napriek nepochybnému záujmu Prelúdiá znova vyšli až v roku 1998. Stalo sa tak v edícii Národného hudobného centra Bratislava. Tlačou vyšli aj Malé interlúdiá (Závodský Bratislava 1947). Kytica prelúdií zostala zatiaľ v rukopise.⁵ Zbierka obsahuje 40 prelúdií, oproti Malým interlúdiám rozmernejších a technicky trochu náročnejších. Určené sú vyslovene pre organ a rátajú miestami aj s obligátnym použitím pedálu (pozri č. 9, 18, 24, 31, 36, 40).

Prelúdiá sú harmonicky a melodicky smelšie ako Interlúdiá, ich faktúra je komplikovanejšia. Autor tu používa viac kontrapunktických postupov, je tu väčší pohyb vnútorných hlasov a aj formovo sú skladby mnohotvárnejšie. Zbierka obsahuje dve rozsiahlejšie dvojdielne skladby (Prelúdium a Fugettu č. 24 a č. 40). Okrem toho uvádza aj niekoľko skladieb slávnostnejšieho charakteru, na úvod alebo na záver. Zbierka je obsahovo bohatá a možno tvrdiť, že je prinajmenej rovnocenná bežnej svetovej literatúre tohto zamerania.⁶

Z podnetu riaditeľa Hudobnej komory E. Zavarského a na ustavičný dopyt Mikuláš Schneider-Trnavský podujal sa napísať zbierku medzihier Malé interlúdiá, op. 92, pre organ alebo harmónium, ktorá r. 1947 vyšla tlačou v nakladateľstve

Jozefa Závodského v Bratislave.⁷ Zbierka obsahuje 25 medzihier v najpoužívanejších durových a molových stupniciach. Sú medzi nimi nielen osemtaktové medzihry, ale aj rozsiahlejšie predohry, ktoré však nepresahujú rámec bežného kostolného interlúdia. Harmonicky sú interlúdiá bohatšie ako skladby v Jednotnom spevníku, no v podstate sa v harmonizácii pridržiavajú jeho postupov. Faktúra interlúdií málokde prekračuje technické požiadavky spevníka. Medzihry sú písané väčšinou v prísnom trojhlasie a len miestami s obligátnym použitím pedálu. Väčšina skladieb má homofónny charakter s najjednoduchšou formovou výstavbou. Ojedinele sa vyskytujú imitáčné postupy (napr. v číslach 15, 18, 29). Interlúdiá vynikajú invenčnou sviežosťou, ušľachtilou melodikou a právom si našli široké uplatnenie medzi organistami.

V Trnavského organových skladbách je zreteľný spôsob práce, využitý zostavovateľom a harmonizátorom Jednotného katolíckeho spevníka (prvé vydanie v r. 1937). Trnavský bol totiž s chrámovou hudbou a spevom ako regenschori takpovediac v neustálom kontakte. Prakticky sa tento kontakt prejavil napríklad aj v roku 1922 vydaním zbierky Modlitby a piesne. Evidentná je snaha autora o závažnejší, nielen inštruktívny, ale o primárne umelecký ráz skladieb.

I to je zrejme jeden z dôvodov, prečo súčasní interpreti siahajú k rozsiahlym, či menším výberom z cyklu v rámci koncertného repertoáru. Trnavského organové skladby všeobecne nesú citeľné znaky vplyvu a pôsobenia vokálnej zborovej faktúry na kompozíciu.

Podobné vplyvy nie sú v hudobných dejinách ničím ojedinelým. Vie sa napríklad o Bachovom alebo Franckovom prenášaní prvkov organového registrovania do inštrumentácie. Reger, či Widor naopak symfonické prostriedky (aj vzhľadom na dobové trendy organového staviteľstva) adaptovali v intenciách hudby pre organ. Skutočnosť, že to nebolo na ujmu umeleckej presvedčivosti v dielach veľkých majstrov, ba skôr naopak, je zbytočné akcentovať. Melodická invencia ako ju poznáme z mnohých Trnavského piesní, zborových kompozícií, či duchovnej vokálno-inštrumentálnej hudby vyznačuje väčšinu týchto skladieb. Ich muzikantská prítiažlivosť a bezprostrednosť je však i tu podmienená spoločným účinkom so štruktúrnou a harmonickou zložkou.⁸

Pokračovanie

Poznámky:

¹ Denník V.F.-Bystrého LXI, s. 28.

² Rukopis organového diela Figuš-Bystrého je uložený v Archíve literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine, sign. A XXIV - 168, A XXIV - 175.

³ Denník V.F.-Bystrého LXI, s. 84.

⁴ Podľa: Muntág, E.: Viliam Figuš-Bystrý. Martin, 1973.

⁵ Rukopisy organových skladieb M. Sch. Trnavského sú uložené v Západoslovenskom múzeu Trnava.

⁶ Pozri aj: Šamko, J.: Mikuláš Schneider-Trnavský. Bratislava, 1965.

⁷ Je zaujímavé, že Trnavský už roku 1907 cítil potrebu pomáhať slovenským organistom, keď v liste z 24.X. 1907 z Trnavy písal svojmu priateľovi a vydavateľovi Milanovi Slobodovi: „Mám ideu, ktorá, myslím, nie je zlá: napíšem malé Vademecum pre organistov, asi s názvom: „Ako sa naučím rýchlo a ľahko harmonizovať, preludovať a modulovať na organe“. Ako som si to načrtnol, bude to veľmi šikovná knižička pre slabších a menej nadanejších organistov...“ Píše zároveň, že konzultoval s mnohými kantormi a nabáda Slobodu, aby získal subskripčné odberateľov. Porov.: Šamko, J.: Mikuláš Schneider-Trnavský. Bratislava, 1965.

⁸ Sedlár, M.: Trnavského Prelúdiá pre organ. In: Adoramus Te I. Bratislava, 1999.

Stavby veľkých organov svetového štandardu na Slovensku

MARIO SEDLÁR

Reagujúc na príspevok A. Konečného (AT 03/1, s. 9), uverejňujeme štúdiu o type organov, životne dôležitých pre cirkevnú hudbu, ktorých stavby sú aj u nás nanajvýš žiadúce. Ak chceme, aby úroveň hudby v katolíckych kostoloch Slovenska sústavne neklesala, je potrebné zo strany cirkvi iniciovať a podporovať realizáciu väčších a kvalitných organových novostavieb. Veľké organy je užitočné stavať predovšetkým vo väčších a akusticky dostatočne disponovaných chrámoch, menšie rovnako v primeraných priestoroch. Dôležitá je však okrem veľkosti aj intonácia jednotlivých registrov i celého organa, ktorú je potrebné prispôbiť konkrétnemu priestoru. Pomocou vhodnej intonácie môže aj organ s väčším počtom registrov dobre znieť v relatívne menšom priestore a naopak menší nástroj v priestore väčšom. Intonácia je tu však viac-menej pomocným prvkom, prvoradý je výber registrov – dispozícia organa, realizovaná adekvátne ku konkrétnemu priestoru. Nasledujúci text prezentuje typ nástrojov, disponujúci atribútmi svetového štandardu tzv. orgue symphonique. Jedná sa o organy, na ktorých je možné čo možno najviac zvukovo verne hrať väčšinu organovej literatúry. To je základným predpokladom kvalitatívneho posunu tunajšej organovej resp. cirkevno-hudobnej produkcie, stagnujúcej najmä z dôvodov, spôsobených neexistenciou takýchto nástrojov. Má to byť zároveň príklad a pomoc pri posudzovaní návrhov takýchto projektov v budúcnosti.

Organ stredného typu, ktorého vlastnosti tu prezentujeme, nie je ešte tým ideálnym nástrojom, aké sa stavajú vo veľkých kostoloch západného sveta. Je však s nimi aspoň porovnateľný.

Organ má tri manuály – hlavný stroj (1. alebo 2. man.), zadný pozitív (2. alebo 1. man.), horný – žalúziový stroj (3. man.) a pedál. Počet registrov sa pohybuje medzi 30 – 60. Vzdušnice organa sú zásuvkové, hracia traktúra mechanická, registrová traktúra elektrická, resp. kombinovaná s mechanickou. Nástroj má žalúzie na 3. manuáli, digitálne kombinácie v počte väčšom než 50. voľných kombinácií. Spojky: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P, generálna spojka. Rozsah manuálov: C-c4, rozsah pedálu: C-g1. Jedna z možností dispozície takéhoto organa:

I. manuál

Principál 16
Principál 8
Flauta rúrková 8
Gamba 8
Oktáva 4

II. manuál

Principál 8
Kryt 8
Kvintadéna 8
Principál 4
Flauta dutá 4

Flauta priečna 4
Kvinta 2 2/3
Superoktáva 2
Mixtúra 4-6x 1 1/3
Acuta 3x
Trúbka veľká 16
Trúbka 8
Trúbka malá 4

III. manuál

Burdon 16
Praestant 8
Flauta krytá 8
Roh kamzičí 8
Oktáva 4
Flauta zobcová 4
Kvinta 2 2/3
Flauta lesná 2
Mixtúra 5x 1 1/3
Cimbal 3x 1
Dulcián 16
Hoboj 8
Vox humana 8
Regál sláčikový 4
Tremolo

Sesquialtera 2x 2 2/3
Oktáva 2
Flauta plochá 2
Kvinta malá 1 1/3
Cimbal 3x
Roh krivý 8
Šalmaj rúrková 4
Tremolo

Pedál

Maiorbas 32
Principálbas 16
Subbas 16
Burdonbas 16
Oktávbas 8
Flauta krytá 8
Chorálbas 4
Flauta špicatá 4
Roh nočný 2
Mixtúra 3x 4
Alikvoty 5x 2 2/3
Pozauna 16
Trúbka 8
Clairon 4

Dispozíciu je samozrejme potrebné aktualizovať podľa konkrétneho priestoru. Súčasná trhová cena novostavby takého organa od skúsenej firmy sa pohybuje okolo 20 – 30 miliónov Sk. Napriek zdánlivo vysokej cene je tu potrebné zohľadniť viaceré, mnohým už známe fakty. Píšťalový organ je súčasťou kultúrneho odkazu generácie. Pri správnej údržbe sa totiž doba jeho existencie dá počítať na storočia. Dokazuje to množstvo dodnes zachovaných organov z predchádzajúcich centénarií v celej Európe, vrátane Slovenska. O estetických, predovšetkým zvukových výhodách takýchto nástrojov sa už aj na stránkach nášho časopisu písalo. Snáď každý, kto sa o organ zaujíma vie, že ich je neúrekom. Nebudeme ich tu teda rozoberať. Oproti komerčne vyklonovaným elektrofonickým mutantom, ktoré sa v priebehu niekoľkých rokov opotrebojú, morálne i technicky zastarajú, má teda originálny nástroj množstvo výhod. Predovšetkým preto, že sa jedná o všeobecne známu skutočnosť, je dnes vo svete toľko firiem, zaoberajúcich sa stavbami organov, ktoré nepotrebujú vyvíjať mamutie reklamné aktivity. Najlepšou reklamou je pre väčšinu z nich samotný produkt – umelecké dielo, so svojou zvukovou, výtvarnou a duchovnou podstatou.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(Organový sprievod)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Organ

1. Ty, Pán ča - sov a ná - ro - dov o -
 2. Prav - di - vým slo - vom nú - kaš síl a -
 3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
 v chle - be z ne - ba si sľú - bil ces - ta - mi cho - dit'
 čú - vat' slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný sám si tu a i - deš pred na - mi.
 s na - mi sám a vo - viesť' Ťud do ne - bies brán.
 prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(Organový sprievod)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Organ

1. Ty, Pán ča - sov a ná - ro - dov o -
 2. Prav - di - vým slo - vom nú - kaš síl a -
 3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
 v chle - be z ne - ba si slú - bil ces - ta - mi cho - diť
 čú - vat' slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný si tu a i - deš pred na - mi.
 s na - mi sám a vo - viest' ľud do ne - bies brán.
 prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre štvorhlasný miešaný zbor)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L.I.J. Jaloveckého v Košiciach

Sopr.
Alt
Tenor
Bas

1. Ty, Pán časov a národov o -
2. Prav di - vým slovom nú - kaš sil a -
3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
v chle - be z ne - ba si sľú - bil ces - ta - mi cho - diť
čú - vať slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný sám si tu a i - deš pred na - mi.
s na - mi sám a vo - viest' ľud do ne - bies brán.
prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre štvorhlasný miešaný zbor)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Sopr.
Alt
Tenor
Bas

1. Ty, Pán časov a národov o -
2. Prav di - vóm slo - vom nú - kaš síl a -
3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
v chle - be z ne - ba si sľú - bil ces - ta - mi cho - diť
čú - vať slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný si tu a i - deš pred na - mi.
s na - mi sám a vo - viest' ľud do ne - bies brán.
prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.



PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre trojhlasný miešaný zbor)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Sopr.
Alt
Baritón

1. Ty, Pán časov a národov o -
2. Prav di - vóm slovom - nú - kaš síl a -
3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
v chle - be z ne - ba si sľú - bil ces - ta - mi cho - dit'
čú - vat' slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný si tu a i - deš pred na - mi.
s na - mi sám a vo - viesť ľud do ne - bies brán.
prí - kla - dom na ska - le sta - vat' kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča - me k te - be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča - me k te - be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča - me k te - be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre trojhlasný miešaný zbor)

 Hudba: Thomas Dolezal
 Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal
 Slov. preklad: L.J. Jaloveckého v Košiciach

Sopr.
Alt
Baritón



1. Ty, Pán časov a národov o -
 2. Prav di - vóm slo - vom - nú - kaš síl a
 3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -



chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
 v chle - be z ne - ba si slú - bil ces - ta - mi cho - diť
 čú - vať slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým



po - sla - ný si tu a i - deš pred na - mi.
 s na - mi sám a vo - viest' ľud do ne - bies brán.
 prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dnm.



Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
 Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre trojhlasný ženský zbor)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Sopr. I
Sopr. II
Alt

1. Ty, Pán časov a národov o -
2. Prav divým slovom núkaš sila
3. A Matka Krista ochotná po -

chráň Európu pred zlobou ty nám od Otca
v chlebe z neba si slúbil cesťami choď
čúvať slová životá je nám žiarivým

pošlany si tu a ideš pred nami.
s nami sám a vo viest ľud do nebies brán.
príkľadom naša lestať každým dom.

Spoľučíme sa k tebe, Kriste, naša nádej.
Spoľučíme sa k tebe, Kriste, naša nádej.
Spoľučíme sa k tebe, Kriste, naša nádej.

PIESEŇ

Stredoeurópskych katolíckych dní 2003/2004

Ty, Pán časov a národov

(pre trojhlasný mužský zbor)

Hudba: Thomas Dolezal

Text: P. Albert Schmidt OSB/Thomas Dolezal

Slov. preklad: L. J. Jaloveckého v Košiciach

Tenor
Baritón
Bas

1. Ty, Pán časov a národov o -
2. Prav di - vým slo - vom - nú - kaš síl a
3. A Mat - ka Kris - ta o - chot - ná po -

chráň Eu - ró - pu pred zlo - bou ty nám od Ot - ca
v chle - be z ne - ba si sľú - bil ces - ta - mi cho - dit'
ču - vať slo - vá ži - vo - ta je nám žia - ri - vým

po - sla - ný si tu a i - deš pred na - mi.
s na - mi sám a vo - viesť ľud do ne - bies brán.
prí - kla - dom na ska - le sta - vať kaž - dý dom.

Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.
Spo - lu krá - ča-me k te-be, Kri - ste, na - ša ná - dej.

Organ v rímsko-katolíckom kostole sv. Martina v Martine

PETER SOCHUEÁK

Dejiny organu v rímsko-katolíckom chráme v Martine sú pozoruhodné. Na začiatku 20. storočia (okolo r. 1903) bol postavený organ firmou RIEGER-JAGERNDORF opus 881. Bol to jednomanuálový organ s pedálom, s mechanickou hracou a registrovou traktúrou, s kuželovými vzdušnicami. Jeho dispozícia bola nasledovná:

PEDÁL: 1. Subbas 16'
2. Oktávbas 8'
3. Principál 8'
4. Pourdon 8'
5. Salicionál 8'

MANUÁL: 6. Gamba 8'
7. Dolce 4' (extenzia č. 5-zo Salicionálu)
8. Oktáva 4' (extenzia č. 3-z Principálu)
9. Mixtúra 3x2²/₃'

ŠĽAPKY: MAN. KOP., MF, FORTE

Mech bol ťahaný nožným šľapadlom. V roku 1925 bolo namontované elektrické čerpadlo vzduchu.

Dňa 23. 4. 1951 bol farským úradom (za pôsobenia p. arcidekana Veselovského) objednaný u firmy ŽÚR-Chrastava nový 30 registrový organ s elektrickou traktúrou. Organ mal byť rozmiestnený po celom chóre a v priestoroch za chórom (v podveži kostola) a mal obsahovať na troch manuáloch štyri stroje + pedál. Avšak nevhodná spoločensko-politická situácia znemožnila stavbu tohto nástroja. V júni 1951 sa stal správcom farnosti dp. Jozef Záh, ktorý ihneď po nástupe zrušil objednávku nástroja. Od toho činu začala dlhodobá éra rozličných „vylepšovanií“, prebudovávaní a zväčšovaní nástroja organistom Jozefom Andrášikom a organárom Pavlom Baxom až po dnešnú podobu.

V roku 1957 prerobili Salicionál 8' na Flautu 4', čím v extensii došlo aj k zmene Dolce 4' na Pikolu 2'. K organu pribudovali aj tremolo. Takto upravený organ slúžil svojmu účelu až do r. 1960, kedy došlo k prvej väčšej prestavbe, k zväčšeniu a rozšíreniu nástroja.

V r. 1959 evanjelici vo Vrútkach rekonštruovali svoj organ (postavený firmou Jan Tuček – Kutná Hora) tak, že vymenili všetko okrem píšťal a mechu. Z toho nástroja sa odkúpilo: hrací stôl (dvojmanuálový), man. a ped. vzdušnice (mechanické), 1 elektr. ventilátor, kovové rúrky a rôzne iné súčiastky.

V Mošovciach sa odkúpil v máji 1960 celý jednomanuálový 15 registrový organ (postavený majstrom Wagnerom zo Slovenského Pravna), so zásuvkovými vzdušnicami. Z týchto kúp sa v čase od 1. júla 1960 do 15. augusta 1961 prestaval a postavil 24 registrový, dvojmanuálový pneumatický organ nasledovnej dispozície:

I. MANUÁL: 1. Bourdon 16'
2. Principál 8'

3. Flauta 8'
4. Salicionál 8'
5. Oktáva 4'
6. Flautina 4'
7. Kvinta 2²/₃'
8. Oktavina 2'
9. Mixtura 3x
10. Regál 8'
11. Pileáta 8'
12. Gamba 8'
13. Angelika 2x8' 4'
14. Kryt 4'
15. Praestant 4'
16. Nasard 2²/₃'
17. Principál 2'
18. Tercia 1³/₅'
19. Pikola 1'
20. Cymbal 3x
21. Subbas 16'
22. Kopula 8'
23. Aperta 8'
24. Kornet 3x

II. MANUÁL:

PEDÁL:

Hrací stôl obsahoval jednu voľnú kombináciu.

Ďalšia rekonštrukcia sa začala v roku 1983, kedy došlo ku kúpe celého organu z Národného múzea v Prahe. Organ bol dvojmanuálový s pedálom, systém „Unit“, elektrická traktúra, výpusťkové vzdušnice. Práca na tejto rekonštrukcii však bola v čase od 1. 8. 1984 až do Vianoc 1986 pozastavená z dôvodu nezdravého politického ovzdušia. K organu sa do r. 1987 podarilo v tajnosti pribudovať 12 registrov. 10 z nich bolo z Národného múzea v Prahe:

Principál 4'
Flétna 4'
Nasard 2'
Roh nočný 2'
Tercia 1³/₅'
Mixtura 4x
Trubka 8'
Vox humana 8'
Kvintadena 8'
Flétna 1'

K organu pribudoval Pavol Baxa ešte Saxofón 8' a z rôznych píšťal vybudovali Kornet 3x. Týmto boli všetky prestavby a rekonštrukcie na organe ukončené.

V súčasnosti je organ rozdelený na hlavnú hraciu skriňu (hlavný stroj, v podveži kostola žaluziový stroj a pedál) a na Pozitív, ktorý je umiestnený v priečeli zábradlia chórusu. Z technického hľadiska má organ pneumatické traktúry, pre hlavný stroj, pozitív a pedál s kuželkovými vzdušnicami, pre žaluziový stroj s výpusťkovými vzdušnicami. Nástroj obsahuje

dva plavákové mechy. Prvý mech zásobuje hrací stôl, pedál a značnú časť registrov z hlavného stroja. Druhý mech zásobuje celý Pozitív, žaluziový stroj a zvyšné registre hlavného stroja. V zadnej miestnosti za chórusom je umiestnené elektrické čerpadlo vzduchu. Organ má dva nezávislé manuály a pedál. Jeho zvláštnosťou je to, že na dvoch manuáloch je trojstrojový. Každý stroj sa dá zapnúť patričnou spojkou na ktorýkoľvek manuál. Rozsah manuálových klaviatúr je $C - c^4$ (61 klávesov), avšak tónový rozsah je vybudovaný po f^3 . Pedálová klaviatúra má 30 klávesov a tomuto zodpovedá aj tónový rozsah $C - f^1$. Tóny na vzdušniciach pozitívového stroja sú rozdelené na c a cis stranu. Tento stroj (od prospektu) obsahuje tieto registre:

Principál 8' (Rieger) – tóny $C - h$ preberá z Kvintadeny. Od $c - gis^2$ stoja píšťaly v prospekte (v troch píšťalových poliach), od $gis^2 - f^3$ mimo prospektu. Sú to otvorené píšťaly z org. kovu.

Kvintadena 8' (Muzeum) – krytý kovový register, od $c^3 - f^3$ otvorené píšťaly.

Kryt 4' (dodané Baxom) – krytý kovový register s bočnými bradami. Tóny od $C - Dis$ stoja z priestorových dôvodov mimo svojej vzdušnice.

Oktáva 2' (Rieger) – register je vybudovaný z pôvodného mixtúrového radu $2'$. Tóny $C - E$ sú vyvedené mimo svoju vzdušnicu. Ide o otvorený kovový register.

Kvinta $1\frac{1}{3}'$ (Rieger) – otvorené kovové píšťaly. Register je taktiež vybudovaný z pôvodného mixtúrového radu $1\frac{1}{3}'$.

Flétna 1' (Muzeum) – otvorené kovové, od c cylindrické píšťaly.

Cymbal 3x (Baxa) – ide zrejme o mixtúrový register $1\frac{1}{3}' + 1' + 2/3'$. Kvintové repetície sú na tónoch $Gis, e, cis^1, a^1, f^1, cis^3$.

Registre hlavného stroja sú rozdelené na dve časti:

a) ľavá strana obsahuje Saxofón $8'$, Oktáva $4'$, Flauta $4'$. Vzdušnice týchto registrov sú rozdelené na hornú a dolnú časť, spojené rúrou. V hornej polovici je usporiadanie tónov na vzdušnici nasledovne: C, Cis, D, Dis, E, F – chromaticky; Fis, G, Gis, A, Ais, H – taktiež chromaticky, ale z opačnej strany. Tóny $c - c^1$ smerujú ďalej chromaticky. Na dolnej časti vzdušnice ležia tóny od $cis^1 - f^3$ taktiež chromaticky.

Saxofón 8' (Baxa) – jazykový kovový register, s lievikovitými ozvučnicami.

Oktáva 4' (Muzeum) – otvorené kovové píšťaly s bočnými bradami. Tóny G, A, B, c ležia mimo svojej vzdušnice v prospekte.

Salicet 4' (Wagner) – kovový úzko menzurovaný register so sláčikovými bradami. Pôvodne išlo o Salicionál $8'$.

Flauta 4' (Rieger) – kovový otvorený register s bočnými bradami. Taktiež to bol pôvodne Salicionál.

Za týmito registrami tejto strany sa nachádzajú dva pedálové registre, ktorých tóny na vzdušniciach sú usporiadané chromaticky:

Klarino 3x (z rôznych píšťal) – ide o Kornet $4' + 2\frac{2}{3}' + 2'$. Je to kovový otvorený register.

Saxofón 8' (Muzeum) – drevený jazykový register.

b) Pravá strana obsahuje ďalšie registre hlavného stroja. Tóny týchto registrov stoja na vzdušniciach z ľava do prava pri čelnom pohľade v takomto poradí: $h, g, dis, cis, f, a, cis^1, cis^2, a^1, f^1, dis^1, g^1, h^1, dis^2, f^3, e^3, dis^3, d^3, cis^3, e^3, h^2, H, A, G, F, Dis, Cis; C, D, E, Fis, Gis, B; d^2, b^1, fis^1, d^1, e^1, gis^1, c^2;$

$b^2, a^2, gis^2, g^2, fis^2, f^2, e^2; c^1, gis, e, c, d, fis, b.$

Principál 8' (Wagner) – kovový otvorený register s bočnými bradami. Tóny fis, e, gis sú vyvedené v prospekte. Všetky ostatné prospektové píšťaly sú neznelé (v 9 píšťalových poliach).

Bourdon 16' (Wagner, 12 píšťal $C - H$ z Muzea) – drevené kryté píšťaly, tóny $Fis, Gis, b, fis, d, c, e, gis, c^1$ stoja mimo svojej vzdušnice.

Aeolina 8' (Wagner) – ide o Gambu $8'$. Je to otvorený kovový register s bočnými bradami.

Salicionál 8' (Muzeum) – kovový sláčikový register s bočnými bradami a intonačným valčekom.

Flauta 8' (Wagner, 12 píšťal $C - H$ z Muzea) – od $C - H$ drevené otvorené, ostatné kryté píšťaly.

Harfa 3x (Muzeum) – ide o Cymbal $1' + 2/3' + 1/2'$. Kvintové repetície sú na tónoch f, f^1 .

Tóny zvyšných registrov hlavného stroja stoja na vzdušniciach chromaticky:

Kvinta $2\frac{2}{3}'$ (Rieger) – z mixtúrového radu $2\frac{2}{3}'$. Ide o kovové otvorené píšťaly.

Flauta lesná 2' (Wagner) – pôvodne Superoktáva $2'$, otvorené kovové píšťaly.

Harfa 3x (Wagner) – je to mixtúra $1\frac{1}{3}' + 1' + 2/3'$.

Celý žaluziový stroj je spolu s pedálovými registrami umiestnený v podveží kostola. Vzdušnice prvých štyroch registrov (žaluziového stroja) sú rozdelené na dve časti. Tóny na nich sú usporiadané chromaticky:

Nasard $2\frac{2}{3}'$ (Muzeum) – krytý kovový register.

Flétna trubicová 4' (Muzeum) – pokryté kovové píšťaly.

Tercia $1\frac{1}{3}'$ (Muzeum) – otvorený kovový register.

Za nimi nasledujú ostatné registre, ktoré sú už zoradené v jednom rade na c a cis stranu:

Principál 4' (Muzeum) – otvorené kovové píšťaly od dis^3 kónické.

Tíbia 8' (Muzeum) – kryté drevené píšťaly, od c^1 kovové, od c^3 kovové otvorené píšťaly.

Vox coelestis (Rieger + Wagner) – sláčikový výchvevný register vybudovaný z dvoch radov – $8' + 4'$. Píšťaly tónov $C - F$ stoja mimo svojej vzdušnice.

Vox humana 8' (Muzeum) – jazykový register (regál) s krátkymi ozvučnicami. Píšťaly od c^3 sú otvorené, labiálne.

Mixtúra 4x (Muzeum) – $2' + 1\frac{1}{3}' + 1' + 2/3'$. Repetície sú na tónoch g, c^2 .

Trúbka 8' (Muzeum) – jazykový register s lievikovitými ozvučnicami. Je vybudovaný iba od Gis .

Za žaluziovým strojom stoja štyri ($3 + 1$ extensia) registre pedálu:

Pozaua 16' (Muzeum) – na vzdušnici stojí chromaticky. Je vybudovaný iba po fis^1 . Skoro všetky píšťaly (ozvučnice) sú z priestorových dôvodov krepované.

Principál 8' (Muzeum) – píšťaly sú taktiež zoradené chromaticky. Ide o otvorený kovový register s bočnými bradami.

Subbas 16' (Muzeum) – krytý drevený register. Píšťaly tónov $C - Dis$ sú krepované. Register je rozdelený na c a cis stranu.

Flauta 8' – (extensia zo Subbasu $16'$)

Hrací stôl sa nachádza na ľavej strane od hracej skrine (pri



čelnom pohľade). Manuálové klaviatúry hracieho stola majú normálnu farbu a sú obložené umelou hmotou. Registrové tvarované sklopky sa nachádzajú v jednom rade nad klaviatúrou 2. man. (ovládanie pre žaluziový stroj, pedál, pozitív a príslušné spojky) a na ľavej strane z pohľadu organistu (ovládanie pre hlavný stroj). Názvy registrov pre hlavný stroj a pedál sú napísané čiernou farbou, pre ostatné červenou farbou. Spojky nemajú slovné značenia v sklopkách, ale na štítkoch nad sklopkami. Označenie registrov zľava doprava: *hlavný stroj* – 1/vyp. rejstř; 2/Bourdon/16'; 3/Principál/8'; 4/Flétna/8'; 21/Aeolina/8'; 6/Salicionál/8'; 7/Oktáva/4'; 9/Salicet/4'; 10/Kvinta/2²/₃'; 11/Flétna les./2'; 15/Harfa/1¹/₃'; 36/Harfa/1'; 34/Saxofón/8'.

spojky – HL./I./8'; HL./I./4'; ŽAL./I./8'; POZ./I./8';

žal. stroj – 19/Tibia/8'; 22/Vox coel./8'; 23/Principál/4'; 25/Flétna/4'; 27/Nasard/2'; 29/Roh noč./2'; 30/Tercie/1³/₅'; 12/Mixtura 4x/2'; 13/Trúbka/8'; 37/Vibrafón; Tremolo žal. + poz.;

spojka – HL./II./8'.

pozitív – 45/Principál/8'; 48/Kvintadena/8'; 24/Kryt/4'; 28/Oktáva/2'; 31/Kvinta/1¹/₃'; 32/Flétna/1'; 33/Cymbal/1/2';

spojky – ŽAL./II./8'; POZ./II./8'; POZ./PED./8'; HL./PED./8';

pedál – 42/Subbas/16'; 46/Flétna/8'; 49/Principál/8'; 14/Klarino/2²/₃'; 56/Pozaun/16'; 57/Saxofón/8'.

Nad registrovými sklopkami sa nachádzajú v dvoch radoch malé biele tiahla pre dve voľné kombinácie. Pod klaviatúrou sú ďalšie pomocné tlačítka, ktorých označenie je v kruhových terčíkoch:

A – zapínač prvej voľnej kombinácie.

B – zapínač druhej voľnej kombinácie.

Vypínač voľných kombinácií

A.P – tlačítko pre *forte*, príslušnou spojkou daného manuálu sa zapnú všetky jeho registre.

PL – keď je bez spojok, tak hrá: na I. man. Pozitív, na II. man. hlavný stroj, ručnými spojkami sa dá pridať to, čo príslušná spojka označuje.

TT – tutti celého organa bez jazykov.

Vypínač pevných kombinácií

Zapínač jazykov

Vypínač

Zapínač valca

(Rezerva)

Po obidvoch stranách týchto pomocných tlačidiel sa nachádzajú dve tabuľky s nápismi:

Návrh a dispozícia:

org. Jozef ANDRAŠÍK

z Brastovian

a

Hrací stôl zostrojil:

majster Pavol BAXA

z Pudmeríc

Na ľavej strane hracieho stola, pod sklopkami hlavného stroja sa nachádza kruhový ukazovateľ registr. crescenda a znak sv. Cecílie, patrónky organistov. Nad pedálovou klaviatúrou je balančná páka (žalúzia je z organu odstránená) a crescendový valec (nefunkčný).

Čo na záver napísať o organe, ktorý je „po domácky“ postavený z materiálov štyroch rôznych nástrojov? Dnešný stav organu nie je veľmi uspokojivý. Pneumatická traktúra v organe je veľmi nespoľahlivá, čo znemožňuje presnú hru. Už i týmto faktom je zavrhnutá akákoľvek spoľahlivá interpretácia organových diel. Po zvukovej stránke je podľa môjho úsudku organ predimenzovaný množstvom registrov (z každej kúpy nástroja alebo jeho časti, sa využilo maximum). Na také veľké množstvo manuálových registrov (30!) obsahuje však nástroj len 5 pedálových registrov. To predpokladá nevyrovnanú zvukovú symetriu manuálu a pedálu. Podľa slov tamojšieho organistu (J. Andrášika) bol organ vybudovaný do r. 1987 len dočasne, pokiaľ sa neobjedná a nezakúpi nový nástroj. Avšak tento stav pretrváva až dodnes, na škodu nielen cirkevnej obci, ale aj celému kultúrnemu daniu mesta Martin.

História jedného diela Arpa Schnitgera

...a ako sa týka možno aj nás...

JÁN SCHULTZ

Aj laickej verejnosti je známy pojem Stradivari, spojený s husľami nezvyčajnej kvality (a dnes i závratnej ceny). V organológii toto miesto zaslúžene patrí Arpovi Schnitgerovi (1648 - 1719), významnému predstaviteľovi severonemeckého organárstva vrcholného baroka, o ktorom bolo viackrát písané i v Adoramus Te (1,2).

História je však často bohatá i na kuriózne prípady, kráľovský nástroj nevyvímajúc. O jednom takom sa môžeme presvedčiť na nečakanom mieste, v krajine Južnej Ameriky, ktorá sa spája skôr s futbalom, sambou a karnevalmi, než s chrámovou hudbou, hoci je pravda, že

je to krajina s najpočetnejšou populáciou kresťanov - katolíkov na svete. Reč je o Brazílii.

Príbeh sa začína po roku 1701, keď uznávaný hamburgský organár Schnitger vyrobil niekoľko nástrojov rôznej veľkosti na objednávku portugalských reholí (3). Do Portugalska ich šiel zosťaviť jeho žiak Johannes Heinrich Hullenkampf (João Henriques Hulemcampo), ktorý tam realizoval aj svoje vlastné opusy (napr. v rokoch 1715 - 1716 nástroj v meste Faro, v tamojšej katedrále, značne prestavaný Talianom Caetanom Oldovinom v r. 1767, ďalšie dva v Lisa-

bone, zničené pri veľkom zemetrasení v r. 1755).

Osud jedného exempláru Schnitgerovej dielne je však takmer neuveriteľný. Najskôr skončil pravdepodobne vo františkánskom kláštore v Lisabone. Odtiaľ ho získal organár João da Cunha, od ktorého bol 26.6.1752 zakúpený za 1 200 006 reis pre novovzniknutú diecézu Minas do Ouro (dnes Minas Gerais) v Brazílii, ako dar portugalského kráľa a gesto uznania a podpory pre novú diecézu. Po kompletnom rozobratí boli diely vrátane organovej skrine uložené do osemnástich bední a nalodené spolu

s podrobným návodom na opätovné poskladanie - organár odmietol cestovať, čo bolo vzhľadom na obrovské riziko námornej dopravy tých čias pochopiteľné. Po strastiplnej plavbe a úmornej ceste náklad dorazil do Ouro Preto a odtiaľ do Mariany, mesta pomenovanom na počesť portugalskej kráľovnej Márie Habsburskej, s katedrálou, do ktorej bol nástroj určený. Podľa zachovaného nápisu vo vnútri skrine sa dozvedáme, že organ bol inaugurovaný v roku 1753. Je pozoruhodné, že výdavky na prepravu nástroja činili 1 995 196 reis, čo je oveľa viac, než stála jeho samotná stavba. Tu s prestávkami slúžil až do tridsiatych rokov minulého storočia. Odvtedy chátral až do r. 1979 - 1984, kedy ho rozobrali a poslali na reštaurovanie do dielne Rudolpha von Beckeratha v Hamburgu (4), za účasti konzervátorov z Universidad Federal Minas Gerais. Expertízy materiálov, z ktorých je nástroj vyrobený potvrdili jeho pôvod zo severonemeckej oblasti.

Druhú reštauráciu nástroja vykonal v r. 2001 holandský organár Bernhardt Edskes. Ten zrekonštruoval systém manuálneho čerpania vzduchu (pri ponechaní elektrického čerpadla), zreštauroval a obnovil pôvodné klaviatúry, dovtedy pietne opatrované v galérii za organom, tremolo, novšie nekvalitné píšťaly nahradil novými podľa Schnitgerových vzorov a obnovil pôvodné ladenie (5). Zmyslom tak bolo priblížiť sa čo najviac pôvodnému stavu nástroja.

Technický popis:

V imponujúcej skrini s bohatou figurálnou i ornamentálnou výzdobou je umiestnený pôvodný hrací stroj so zachovanými traktúrami, vzdušnicami a 65% pôvodného píšťalového fondu.

Hlavný stroj (Hauptwerk) má 10 registrov na vzdušnici usporiadanej na C - Cis strany. Register Vox Humana je delený na bas a diskant.

Prsný pozitív (Brustwerk) je umiestnený v podstavci nástroja, je uzatvárateľný krídlovými dverami zdobenými orientálnymi maľbami. Má 8 registrov, z ktorých Dulziana a Sesquialter sú delené na bas a diskant, Spitzflöte je vystavaná iba v diskante. Tónové kanceli sú na vzdušnici usporiadané chromaticky. Nástroj má spolu 964 píšťal.

Klaviatúry sú pôvodné, s rozsahom 45 tónov (C-c3, krátka spodná oktáva), horný manuál patrí brustwerku, dolný

hlavnému stroju. Po stranách klaviatúr sú umiestnené registrové manubriá. Pedál má rozsah C - d1 (krátka veľká oktáva), nemá samostatné registre a je privesený k hlavnému stroju. Bol zrekonštruovaný podľa zachovaných stôp v r. 1984.

Dispozícia (6) (stav po reštaurovaní):

Hauptwerk

CF-c3	
Principal	8'
Gedackt	8'
Octave	4'
Flöte	4'
Quinte	2 2/3'
Superoctave	2'
Rauschpfeife	II
Mixtur	IV
Trompete	8'
Vox Humana	8'

Brustwerk

CF-c3	
Gedackt	8'
Holpíjp	4'
Octave	2'
Spitzflöte	2'
Quinte	1 1/3'
Sifflet	1'
Sesquialter II	
Dulzian	8'

Pedal

CF-d1	
Sperrventil HW	
Sperrventil BW	
Tremulant	

Prečo spomínať nástroj vzdialený desiatky tisíc kilometrov, ktorý nijako nesúvisí s našou históriou a na prvý pohľad je nelogické publikovať ho u nás. Omyl! Súvisí s nami viac ako si myslíme.

- Predovšetkým si treba vziať príklad z obetavosti pri snahe o jeho reštauráciu, spojením síl predstaviteľov Cirkvi, štátnej správy i sponzorov, a to v krajine, kde tradícia organovej hudby nie je zďaleka taká ako u nás (tradícia zanedbávania nástrojov však bohužiaľ áno).

- Aj využitie nástroja po reštaurovaní je príkladné - okrem koncertov sa kladie dôraz predovšetkým na jeho využitie v liturgii, na ktorú bol primárne určený a zabezpečenie jeho údržby.

- Jeho príklad nasledujú i ďalšie projekty po celej krajine (vrámci finanč-

ných možností), vždy je to však snaha o širšie sprístupnenie nástrojov a ich využitie v liturgii. Je nelogické zreštaurovať nástroj a využívať ho iba na príležitostné koncerty bez zabezpečenia primerane školeného organistu na „bežnú prevádzku“.

Organ sa vo svojej histórii vyprofiloval predovšetkým ako nástroj liturgickej hudby, umiestňovaný predovšetkým v sakrálnych objektoch. Snahy o jeho spropagovanie vedú často do slepej uličky - lebo pôvodný účel nástroja (duchovné spojenie s Pánom) sa zamieňa za cieľ vlastného hudobného zážitku. Ak máme nádherný organ vo veľkolepom kostole (viď napr. Schonator nástroj zo 17 storočia v Nieuwe Kerk, Amsterdame) premenenom na múzeum, je ťažko očakávať, že svojim krásnym zvukom osloví aj laikov. Z tohto pohľadu sa, paradoxne, javí ako lepšia situácia v Latinskej Amerike, kde síce sú organy často v zúboženom stave, ale život v kresťanských komunitách je intenzívny. „Stará“ Európa má vzorne reštaurované a s vysokými nákladmi udržiavané skvosty v prázdnych kostoloch stojacich v štvrtiach s prestarnutým obyvateľstvom, kde mládež tvoria väčšinou imigranti, často iných (ale o to živších) vierovyznaní. Chceme sa úrovňou starostlivosti o nástroje a hudby na nich produkovanej priblížiť k vyspelému svetu. Takže, skúsme sa zastaviť a porozmýšľať - Quo vadis, Europeneese?

Literatúra:

1. Šurin, S.: Arp Schnitger (1648 - 1719). *Adoramus Te I, 4, 1998, s. 14 - 16.*
2. Sedlár, M.: Niekoľko poznámok k akustickým vlastnostiam organa a k jeho priestorovému umiestneniu z hľadiska historického. *Adoramus Te IV, 3, 2001, s. 17 - 20.*
3. Esteves - Pereira, L.A.: Two more Arp Schnitgers in Portugal? In: *The Organ Yearbook, XIV, 1983*
4. von Beckerath: Referenzen der Orgelbauwerk von Beckerath, Hamburg <http://www.beckerath.com>
5. Edskes, B.: Interview over het Arp Schnitger - orgel in Mariana in Brazilië. <http://www.arpschnitger.nl/mariana1.html>
6. Freixo, E.: Órgãos no Brasil: Catedral da Sé de Mariana. <http://www.brasounds.hpg.com.br>

Rastislav Podpera: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2002, ISBN 80-968279-5-2

Na prvý pohľad útla knižka s nevýrazným nadpisom (bohužiaľ, technika niekedy zlyhá), ukrýva v sebe zaujímavé pohľady na frekventovanú tému a veľa informácií nanajvýš aktuálnych a niekedy až prekvapujúcich. Autor predkladá čitateľom fakty, ktoré doposiaľ neboli exaktne podané a podložené štatistickými údajmi. ... že je to ďalšie ťaženie proti Jednotnému katolíckemu spevníku? Nie, publikácia je snahou o objektívny pohľad na hudobnú zložku omšovej liturgie z hľadiska hudobno-liturgického a čo je nówum v tejto oblasti, pribudol pohľad psychologický a sociologický, (a teda musí tu byť aj reč o Jednotnom katolíckom spevníku). „Prelínajú sa tu otázky sociologickej, psychologickéj a estetickéj povahy: sociológia pomáha zistiť funkciu hudby v omši, psychológia to, aký zážitok táto hudba vyvoláva a estetika hodnotenie hudby, vyjadrenie kladného alebo záporného vzťahu k nej.“ (cit. d. str. 9) Autor vychádza z predpokladu, že hudba má vplyv na formovanie duchovna v psychike človeka. Práve počas omše, keď hudba zaznieva sa tento vplyv prejavuje, preto je podstatné, aká je umelecká úroveň a kvalita reprodukcie tejto hudby. Aký hudobný a v konečnom dôsledku duchovný či náboženský zážitok si ľudia z omše odnášajú.

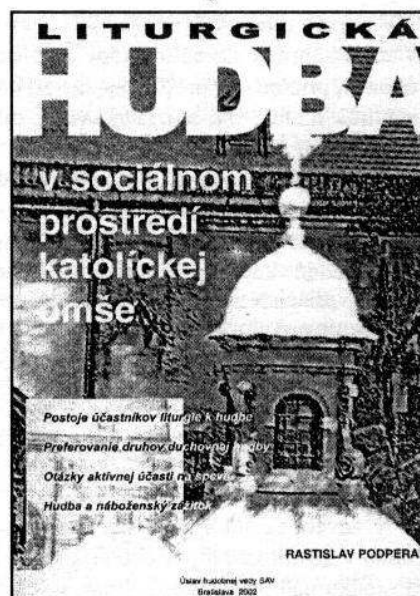
Z hľadiska obsahového je kniha logicky a systematicky usporiadaná. Keďže kapitol nie je veľa, vymenujeme ich všetky. Z tohto prierezu si môžu čitatelia urobiť obraz o jej obsahu: Úvod, Vysvetlenie základných pojmov, Biskupi a kňazi, Diakoni, Žalmisti, Kantori, Predspeváci, Chrámové spevokoly, Chrámoví hudobníci, Zhromaždenie veriacich, Determinanty preferovania druhov duchovnej hudby (Hud. vkus, Jednotný katolícky spevník, Nová duch. pieseň, Umelecká zborová hudba, Spevy Liturgického spevníka.), Vplyv hudby na náboženský zážitok, Otázky aktívnej účasti veriacich ma speve, Záver, Vysvetlivky a Bibliografia.

Na začiatku sú stručne vysvetlené pojmy ako omšová liturgia, účastníci omšovej liturgie a náboženský zážitok. Tieto témy potom autor v knihe ďalej rozvíja. Charakterizuje jednotlivých účastníkov liturgie (kňazi, kantori, organisti atď...) z hľadiska ich funkcie v hudobnej zložke liturgie. Autor vychádza z liturgických rubriek, pričom porovnáva tieto požiadavky a odporúčania Cirkvi so súčasťou praxou v kostoloch na Slovensku. Na margo definície diakonátu na str. 25, bolo by ju treba poopraviť, pretože diakonát nie je nižšie svätenie, ako to uvádza autor.

Hlavný text knihy je často prerývaný poznámkami, resp. doplňujúcimi informáciami autora, či citátmi. Kriticky hodnotí hudobné vzdelanie kňazov, naráža na nezaujímavosť o liturgickú hudbu, ktorá sa zužuje len na naučenie sa základných a nevyhnutných nápevov počas omše, čo je veľmi alarmujúci fakt. Nedovolí mi necitovať citované: „Pokud národ globálně hudebně a esteticky upadá, nelze čekat, že mladí kněží budou po této stránce v průměru naši populace výrazněji vyčnívat. Je všeobecně dávana volnost „kytarovému křesťanství a digitálním antiochičským úsměvům“ před oficiálně uznávanými trendy v duchovním umění. Zaráží mě, že i někteří naši (arci)biskupové jsou takto „nakaženi“...“ (R. Rejšek, citácia na str. 22)

Kritika v knihe nepadá len na „hlavy pomazané“, ale aj na ostatných účastníkov liturgie a celkom opodstatnene. Autor poukazuje aj na nízku odbornú úroveň organistov a z toho vyplývajúcu nízku umeleckú úroveň, strnulosť a konzervatívnosť organistov v prijímaní novôt (35 % z nich tvoria absolventi ZUŠ, 26 % samoukovia, 21 % vzdelaní súkromne, 5 % absolventi kurzov, 8 % SŠ, 3 % Uč. ústav, 2 % VŠ). Prekvapujúci je však zistený priemerný vek organistov - 40 rokov, čo je značný posun k lepšiemu oproti minulosti. Čoraz viac sa dostávajú na posty organistov mladí hudobníci s odborným vzdelaním (konzervatóriá, VŠMU a pod.).

Veľmi zaujímavá je kapitola *Determinanty preferovania druhov duchovnej hudby*. Tu sa Podpera venuje celkom logicky najprv otázke hudobného vkusu a postupne, vychádzajúc z nej, sa zaoberá jednotlivými druhmi duchovnej hudby preferovanej v našich kostoloch: piesňami z Jednotného katolíckeho spevníka, novými duchovnými piesňami, umeleckou zborovou hudbou, spevmi z Liturgického spevníka. K tejto problematike pristupuje z dvoch aspektov: „Prvým aspektom sú



sociálne determinanty spolu s osobnostnými dispozíciami a všeobecnými schopnosťami osobnosti, druhým sú hudobné determinanty so špeciálnymi hudobnými schopnosťami človeka.“ (cit. d. str. 59)

Autor vkladá štatistické údaje do prehľadných tabuliek a nákresov, čo uľahčuje orientáciu a pochopenie textu. Pri problematike JKS uvádza názory respondentov ankety a tieto s nadhľadom komentuje. Uvedieme napríklad zaujímavé údaje týkajúce sa uprednostňovania druhov duch. hudby u rôznych skupín účastníkov liturgie: najviac je u všetkých účastníkov liturgie preferovaný JKS (u kňazov 28%, u vedúcich zborov 29%, u žien 31%, u mužov 29%), spev žalmov preferujú najviac kňazi a vedúci zborov, ženy a muži však uprednostňujú viac Novú duchovnú pieseň. Umeleckú zborovú tvorbu preferujú najviac vedúci zborov, čo je logické... (cit. d. str. 69, obr. 12)

Oblúba toho či onoho žánru: piesní, žalmov, zborovej hudby, či inštrumentálnej hudby alebo ticha u jednotlivcov závisí od mnohých faktorov: hudobného vzdelania a tiež výšky samotného vzdelania a od toho sa odvíjajúceho hudobného vkusu, tiež od veku, miesta (mesto, vidiek), tradície a pod. Autor sa usiluje vo svojom hodnotení o zohľadnenie všetkých faktorov a o dosiahnutie jasných záverov.

Liturgickú hudbu v kostole vníma človek rozdielne nielen z hľadiska vyššie uvedených rôznorodých faktorov, ale sú tu aj „percepčné rozdiely, ktoré súvisia so stupňom osobnej religiozity a prežívania svojej osobnej viery.

...V praxi z toho vyplýva, že hlbšie veriaci človek je schopný viac sa pohrúžiť do bohoslužby a do zmyslu jednotlivých jej úkonov, pričom ostatné zložky, medzi ktorými dôležité miesto zaujíma hudba, mu slúžia na väčší duchovný zážitok z liturgie." (cit. d. str. 99)

Autor sa venuje v stručnosti problematike pôsobenia a vnímania hudby, čiže otázkam hudobnej psychológie, pričom tieto poznatky aplikuje na oblasť liturgickej hudby.

Posledná kapitola je venovaná problematike aktívnej účasti veriacich na speve, ktorá je v podstate nosnou témou celej knihy. Autor sa zaoberá motivačnými a demotivačnými determinantami spievania z hľadiska hudobno-sociologického a hudobno-psychologického. Z prieskumu vyvodzuje okrem iného aj nasledovné závery: „...do spevu počas liturgie sa zapájajú viac ženy ako muži, viac starší ako mladší, viac na vidieku ako vo väčších mestách a viac ľudia s nižším vzdelaním ako s vyšším." (cit. d. str. 115)

V závere sa autor zamýšľa nad ideálnym spôsobom spievania v kostoloch, o potrebe hodnotnej hudby a v konečnom dôsledku nad postavením chrámových hudobníkov a ich odbornej spôsobilosti.

Kniha R. Podperu je na Slovensku jedinečnou publikáciou. Odporúčam ju do pozornosti všetkým čitateľom, aj keď jednotlivé kapitoly si majú možnosť prečítať aj na stránkach časopisu Adoramus te na pokračovanie. Táto publikácia by mala patriť do knižnice nielen chrámových hudobníkov, ale aj bohoslovcov a kňazov, aby poznali skutočnú situáciu na poli liturgickej hudby u nás.

Júlia Pokludová

ThDr. Anton Konečný: Liturgický zmysel omšových spevov, Liturgický inštitút Jána Jaloveckého, Košice 2000, ISBN 80-88922-33-X

Pri príprave článku pre časopis „Adoramus Te” sa mi dostala do rúk práca Mons. ThDr. Antona Konečného s názvom: „Liturgický zmysel omšových spevov”, ktorú som si so záujmom prečítal, keďže ide o „pioniersku” prácu na Slovensku, na poli vedy o liturgii a liturgického spevu. Druhý vatikánsky koncil (1962-1965) svojou konštitúciou *Sacrosanctum Concilium* urobil na poli liturgie Katolíckej cirkvi prevratnú zmenu tým, že umožnil používanie ľudovej reči v rámci liturgie všeobecnej Cirkvi (SC 36), ako jediná výnimka totiž jestvovala tzv. hlaholská omša počas druhého tisícročia na území dnešného Chorvátska a aj to v niektorých storočiach iba v dvoch farnostiach.

Touto prevratnou zmenou nastáva v dvetisícročnej tradícii Katolíckej cirkvi úplne nová situácia, ktorá si vyžiadala zvlášť a intenzívne štúdium prameňov liturgie a ľudovej zbožnosti. Táto úloha pre Slovensko bola pribrzdená minulým komunistickým režimom, ktorý nemal pochopenie pre potreby veriaceho ľudu, a ktorý priam bránil odborníkom v štúdiách tejto, ale aj ostatných posvätných vied. Po „nežnej” revolúcii začali pomaličky práce na tejto obnove, ale práca ThDr. Antona Konečného je prvým uceleným teologicko-hudobným rozborom antifón vianočného a veľko-

nočného okruhu slávení nediel a sviatkov liturgického roku.

Táto práca má 273 strán a po 34-stranovom úvode autor v štyroch kapitolách rozoberá problematiku adventných, vianočných, pôstnych a veľkonočných antifón introitu (vstupu), offertoria (spev na obetovanie) a communia (spev na prijímanie). Okrem týchto rozborov autor pridáva prehľad čítaní, prefácií a modlitieb konkrétneho dňa, ktoré nakoniec zhrňa do konklúzie tzv. hlavnej myšlienky a liturgického zmyslu jednotlivých antifón. Po každom celku potom rozoberá konkrétne piesne *Jednotného katolíckeho spevníka* a navrhuje použitie jednotlivých slôh v konkrétnych dňoch.

Autor vytvoril istú koncepciu, pomocou ktorej vytvoril isté konklúzie, ktoré majú byť: „základnou metodickou prípravou liturgického spevníka, (...) ktorá umožní potrebné kvalifikované návrhy pri práci s najdôležitejším prameňom – JKS a zároveň poskytne prvotnú orientáciu v práci s ďalšími prameňmi.” (str. 263)

Je ozajstným prínosom na tomto poli pokus o konkrétnu metodológiu, akou je potrebné spracovať nové návrhy, resp. poopraviť doteraz používané texty piesní. Je ale potrebné povedať, že táto práca má aj niekoľko fundamentálnych chýb, ktoré ovplyvňujú závery a tak sa tieto závery stávajú vágnymi.

Samotný názov práce – liturgický zmysel – nie je v práci dostatočne vysvetlený. Autor vysvetľuje pojem zmyslu pomocou filozofických pojmov, ale pojem „liturgický zmysel” rozoberá nejasne, iba v jedinom odstavci (str. 19). Tento zmysel by sa oveľa jednoduchšie dal zameniť za pojem „teologicko-hudobný zmysel” spevov introitu, offertoria a communia. Z predloženej práce je však možné domnievať sa, že autorovi ide o vytvorenie jednej vedúcej myšlienky, ktorá má svoj pôvod v evanjeliu a s ním súvisiacej antifóny na communio, ktorá potom ovplyvňuje všetky liturgické texty danej nedele. Je možné ale položiť si otázku, či takýmto spôsobom nejde o ochudobnenie liturgických textov, ktoré sa majú podriať jednej myšlienke, pretože každá liturgia prináša mnoho myšlienok, ktoré majú za cieľ ovplyvniť srdce človeka. Práve v tejto „mnohosti” myšlienok sa skrýva krása liturgie.

Autor ani raz v práci nespomína problematiku „oficiálnej” liturgie a ľudovej zbožnosti (v tomto prípade ľudový spev). Je možné jasne povedať, že tieto dva fenomény sú úplne odlišné, majú rozličnú históriu, teologicko-historické vplyvy, že liturgia latinského jazyka bola jedinou „pravou” liturgiou, a že až Druhým vatikánskym koncilom nastáva akési „zblíženie” a to tým, že ľudová zbožnosť sa dostáva na úroveň oficiálnej liturgie (SC 118).

V otázke štruktúry procesiových spevov (str. 12) je možné dotknúť sa problematiky pojmu antifóny, ktorú autor exaktne nevysvetľuje (pôvod, historický vývoj). Je potrebné dodať, že antifóny používajú štvoraký text a to: text biblický (citát zo žalmov, alebo inej knihy svätého Písma), alebo text nebiblický, ktorý zahŕňa vlastnú tvorbu, alebo je citátom z martyrológie (hlavne pri sviatkoch svätých).

Z hľadiska histórie procesiových spevov a rozboru konkrétnych antifón (str. 12 – 16) nie je možné si nevšimnúť, že sa autor opiera iba o dvoch autorov (Martimor – La Chiesa in preghiera II a Nadolski – Liturgika IV.). Táto problematika je však tak rozsiahla a v istom zmysle problematická, že by si zaslúžila uviesť viacero autorov, resp. liturgických, ale aj



historických komentárov danej doby. Od odseku „história procesiových spevov“ by som očakával trochu viac precíznosti a jasnosti. Napr. „Procesiové spevy sa tvorili do dnešnej podoby v 4. – 6. storočí podľa pápežskej liturgie, na ktorej sa zúčastňovalo okrem ľudu duchovenstvo a schola cantorum.“ (str. 12) V tejto pasáži je niekoľko nejasných skutočností, ktoré by si zaslúžili objasnenie, napr. prečo sa tvorili procesiové spevy v takejto forme (vplyv byzantskej cisárskej ceremónie), aké prvky mala pápežská liturgia, aké rozdiely sú medzi ňou a tzv. pápežskou štáciou liturgiou, problematika scholy cantorum by si zaslúžila samostatný odsek (vo vtedajšej dobe, teda začiatok 4. storočia, historické pramene spomínajú svetských šľachtických mužov a chlapcov, ktorí pri týchto bohoslužbách spievali, až neskôr sa z tohto ansámbľu vytvorila schola). Alebo: „Spevy antifóny sa pre ozdobnosť a dĺžku textu časovo rozšírili na úkor žalmových verzikulov. Žalm sa nešiel celý, verše sa postupne vypúšťali.“ (str. 12) Autor ale nenapísal prečo a kedy sa antifóny rozšírili (vplyv východnej liturgie a vsunutie časti Kyrie, Gloria po 5 st.). Je možné, že autorovi uniklo dať do poznámky, aby si čitateľ porovnal tento odsek s vysvetlením prebratým z encyklopédie Musik in Geschichte und Gegenwart, die Messe, 6. zväzok, strana 178. Autor pri tejto problematike nepredkladá ani problematiku vplyvu sakramentárov, problém prvých kódexov, ktoré zachytávajú texty antifón v určitých dňoch a ani okrajovo nerozoberá štandardné dielo R. J. Hesbera *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Brüssel 1935), v ktorom tento autor uvádza 6 kódexov, v ktorých ako prvých sa objavujú konkrétne texty (bez neumovej notácie) z 9. storočia. O tejto knihe je možné dočítať sa v úvode do Graduale Triplex a v článku o vzniku gregoriánskeho chorálu v Adoramus Te 3/1999. Tiež sa vyhýba porovnaniu s *Pontificale Romano-Germanicum*, ktoré je prvým úplným kódexom, ktorý zachytáva antifóny spolu s textami a modlitbami celej sv. omše z prelomu prvého tisícročia.

Pri rozobratí offertoria autor nepoužíva v roku 1985 vydané Offertoriale Triplex, ktoré poukazuje na liturgickú tradíciu spevu týchto antifón, ktoré sú štruktúrne odlišné ako antifóny introitu a communia (sú typicky stavané pre spev schóly a sólistu, majú dva, resp. tri verše, na ktoré sa napája schóla ako pri rezponzórii prolyxa).

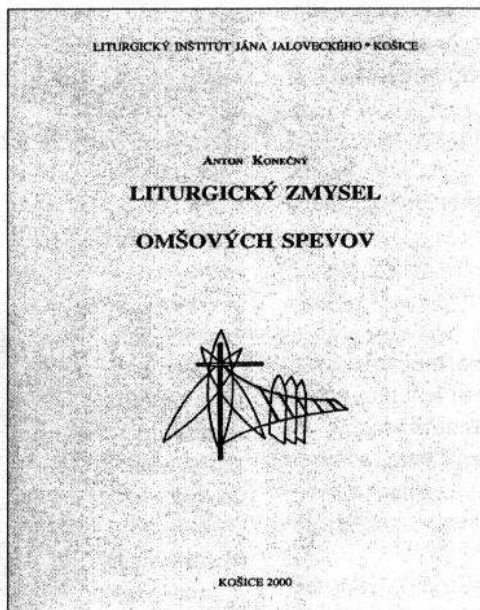
V časti: „Textová a hudobná stránka analýzy antifón In, Of a Co“ nemožno obísť problematiku latinských prekladov žaltára. Z liturgicko – historického hľadiska je nevyhnutné si uvedomiť, že teológia sa vytvárala na základe Hieronymovej Vulgaty a Hieronymovho prekladu žalmov *Psalterium Gallicanum*, ktorý sa ujal v liturgii. Z tohto hľadiska sa zdá príliš pracné a neefektívne porovnávať texty antifón s inými prekladmi žaltára. *Psalterium iuxta Hebreos* a zvlášť *Neovulgata* majú iný jazykový štýl, ktorý (z hľadiska historicko-liturgického) nemá v liturgickej tradícii (nie však v biblicko – exegetickej a historicko – jazykovednej!) miesto

(na porovnanie je si možné uvedomiť ako by vyzeral slovenský jazyk z roku 386-389 a slovenský jazyk z roku 1969/75. Je to jednoducho neporovnateľné. Dokazuje to celá patológia, ktorá sa opiera o Vulgatu a Psalterium Gallicanum). Tak isto autor cituje texty *Vulgaty*, ale v použitej bibliografii mu chýba citácia tohto diela.

Autor príliš zjednodušil problém exegézy textu antifóny: „Nakoniec sa stanoví exegéza antifóny. Je podstatnou príhľadní liturgického zmyslu antifóny.“ (strana 22) Od „nového“ vydania latinského vydania žaltára 15. VIII. 1945 sa odborníci v oblasti vedy o liturgii začali intenzívnejšie zaoberať tým, ako sa kresťanská tradícia (v tomto prípade patológia) pozerá na problematiku interpretácie žalmov. Konklúzia týchto štúdií hovorí o tzv. „*kristologizácii žalmov*“, ktorá sa prejavuje v stručnosti v troch vetách: „*Psalmus vox de Christo. Psalmus vox Ecclesiae ad Christum a Psalmus vox Christi ad Patrem*“. O tejto konkrétnej liturgickej problematike, (ktorá sa prejavuje napríklad aj v tom, ak žalm je prednášaný v 1. osobe singularu, tak vždy sa modlí osoba Krista a nie veriaci samostatne) sa autor vôbec nezmiňuje, ako aj celú problematiku patológie (a teda tradície Cirkvi) opomína. Pritom by snáď stačilo nahliadnuť do dvoch pravdepodobne najpregnantnejších diel patológie: Origenes: *Ex commentariis in psalmos*, PG 12 a Augustín: *Enarrationes in psalmos*, In: DEKKERS, E.u. FRAIPONT, I.: *Sancti Aurelii Augustini: Enarrationes in psalmos I-I* Turnhout: Brepols, 1956 (CChr. SL 36-38).

Autor tiež nerozoberá jeden konkrétny problém prekladov textov. Uspokojuje sa dvomi vetami: „V slovenskom jazyku je záväzným liturgickým textom znenie podľa Svätého písma, SSV Trnava, 1996. Spevy In, Of a Co sú z prevažnej časti žalmové verše (tu je možné polemizovať), často kombinované z viacerých veršov a žalmov.“ (str. 22) Lenže tieto antifóny sú historicky a liturgicky staršími textami, písané pod vplyvom už spomenutého *Psalteria Gallicana* a texty Svätého písma sú prekladom *Neovulgaty*. Tu sa prichádza k disproporcii, ktorú autor nerozoberá (i keď v konkrétnych rozboroch na niektorých miestach cituje rímsky misál 1966). V tomto ostáva celá problematika otvorená.

Posledným a veľmi problematickým bodom úvodu je stanovenie hudobného akcentu. Autor píše: „Určiť zmysel antifóny z hudobného stvárnenia je zaujímavé, vyžaduje si to muzikologickú špecializáciu a odbornosť v gregoriánskom choráli. Možno pracovať i s nižším stupňom (?) odbornosti. Dostupné je stanoviť tzv. hudobný akcent. Sledujeme melizmy, kulminačné body jednotlivých viet, ich výšku, relácie a počet a melodický vrchol spevu.“ Tento argument preberá z diela: „Úvod do studia gregoriánskeho chorálu“ vydaného v roku 1946. Týmto argumentom obchádza celé druhé obdobie obnovy gregoriánskeho chorálu, ktoré sa začalo prednáškou E. Cardina v roku 1954 vo Viedni, obchádza problematiku gregoriánskej semiológie a paleografie, obchádza problematiku konkrétnych prvkov melizmiem, ktoré poukazujú na



prepojenie liturgických období, t. j. ak sa istý prvok spieva v Advente a na Veľkú noc, tak konkrétne spoločenstvo sa modliť v Advente s víziou Kristovho zmŕtvychvstania.

Tieto kritické poznámky je najmarkantnejšie vidieť na konkrétnych rozboroch. Ako príklad je možné uviesť 1. adventnú nedeľu a jej rozbor antifóny introitu (str. 37 a 41) a communia. Autor preberá slovenský text z rímskeho misála:

„K Tebe, Pane, dvíham svoju dušu. Tebe dôverujem, Bože môj. Nech nie som zahanbený a nech moji nepriatelia nezvíťazia nado mnou. Veď nikto, čo dúfa v Teba, nebude zahanbený.“

Exegéza: „Úplná dôvera v Boha. Vyrovnaná a zdravá túžba po Bohu.“ Možno sa pýtať: koho?

Autor v liturgickom zmysle invitoria odpovedá: „kresťan v liturgii hovorí: K tebe, Pane, dvíham svoju dušu a dáva sa poučať o Pánových cestách a chodníkoch. To je praktické splnenie príkazu Bdejte!“

Z hľadiska tradície Cirkvi a vo svetle kristologizácie žalmov ide ale o modlitbu Krista k Otcovi, kde nejaké poučanie o Pánových chodníkoch pravdepodobne nemá miesto.

Hudobný akcent dáva autor na: „*Deus meus....,qui te expectant*“.

Z hľadiska gregoriánskej semiológie má melizma *Deus meus* naozaj dôležité miesto, ale ďalší vrchol leží na „*neque irrideant me*“. Tento vrchol dokazuje nekurentná virga / na prvej slabike *ne-*, druhá slabika – *que*, je označená tractulom s episemou – (v kódexe Laon uncinus s písmenkom *t – tenete-* dlhšie), *tristropa* na poslednej note s episemou a nekurentný *torculus* ♪.

Autorom označená melizma má síce veľa nôt, ale ide iba o kurentné *torculi* ♪, ktoré iba vedú melódiu k záveru, ktorý z hľadiska dĺžky nôt je zaujímavejší ako autorom označená melizma.

Autor na záver navrhuje pieseň: „Bože ku Tebe...voláme v nebe...“

Tu je dôležité sa opýtať, či tento kristologický text možno spájať s ekleziologickou ľudovou piesňou.

Ďalší príklad nám poskytuje *communio* 1. adventnej nedele (str. 39 a 41):

„Pán dá požehnanie a naša zem vydá svoje plody.“

Exegéza autora: „Celý žalm hovorí o blízkosti spásy.“

Liturgický zmysel autor definuje: „Na hostine Pán naozaj dáva požehnanie a zem - teda my môže prinášať plody.“

Hudobný akcent autor definuje: Skutočnosť a veľkosť daru: Pán dá požehnanie a zem dá plody.

Vo svetle kristologizácie, tradície a melizmom gregoriánskeho chorálu možno povedať, že v tomto verši ide o to, že Boh Otec dáva svojho Syna, možno povedať k „dispozícii“ a zem (v tomto prípade pozemská žena- matka) ho rodi ako Vykupiteľa do tohto času a priestoru. Notácie a melizmy sú toho dôkazom. Oba rukopisy zvyrazňujú slová: „*Dominus*

benignitatem, ...dabit fructum suum“. Melizma v slove „*benignitatem*“ sa objavuje častejšie v gregoriánskom repertoári a vždy v súvislosti s osobou Krista.

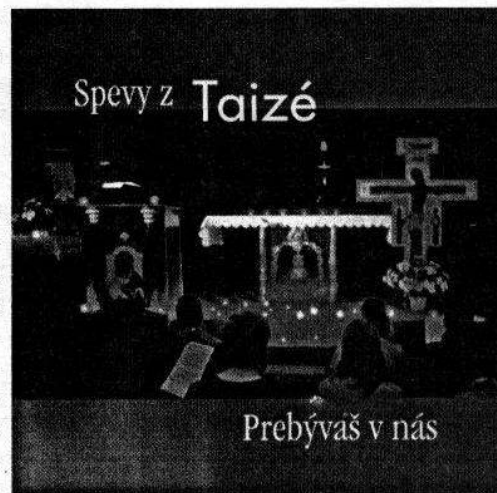
Na Slovensku sa tejto konkrétnej problematike venuje veľmi málo ľudí a odborníkov na túto konkrétnu problematiku Slovensko nemá, preto aj autor mal iste problém s konkrétnou „spätnou väzbou“ pri tvorbe tejto práce. Oveľa viac treba oceniť teologicko – liturgický rozbor piesní JKS, pretože takýto teoretický rozbor zatiaľ nejestvoval. Pre budúcnosť je táto práca výzvou. Je potrebné veriť, že sa takéto vážne práce budú vydávať v menšom obsahovom rozsahu a precíznejšie spracované. Napriek tejto kritike je položený základ, na ktorom sa dá ďalej pracovať.

P. Ambróz Martin Štrbák O. Praem.

Prebývaš v nás

Spevy z Taizé a ich nová slovenská nahrávka na CD

K spevom, ktoré výrazne ovplyvnili rozvoj liturgickej hudby zaiste patria *spevy z Taizé*. Ich tvorba bola predovšetkým viazaná na ekumenické modlitby, organizova-



né bratmi z Taizé. Prvé vzťahy medzi Slovenskom a Taizé sa začali rozvíjať vo veľmi diskkrétnej podobe, takmer pred štyridsiatimi rokmi. Postupne, najmä vďaka Kataríne Horváthovej a Pavlovi Kaločajovi, začali vznikať slovenské adaptácie spevov z Taizé, ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou modlitieb rôznych kresťanských spoločenstiev. V roku 1990 bol publikovaný prvý slovenský spevník piesní z Taizé a o tri roky neskôr vznikla nahrávka pod názvom *Blízko je Pán*.

Vďaka vydavateľstvu *LUX communication* sa v roku 2002 uskutočnila nahrávka spevov z Taizé a v súčasnosti sa môžeme tešiť novému CD, ktoré nesie názov *PREBÝVAŠ V NÁS*. Táto nahrávka obsahuje osemnásť piesní a na jej produkcii sa pod vedením dirigentov Róberta Mesároša a Zuzany Rochovej, podieľal takmer stočlenný spevácky zbor, ktorý pozostával z mladých ľudí z celého Slovenska. Piesne obsahujú sóla najmä v slovenčine, ale aj v angličtine, češtine, maďarčine a slovinčine. Na CD nahrávke *PREBÝVAŠ V NÁS* spolupracovali výborní instrumentalisti, z ktorých niektorí boli zo zahraničia. Táto vynikajúca nahrávka, ktorá zaiste upúta pozornosť mnohých ľudí, stojí za povšimnutie a krátke zhodnotenie.



Po dramaturgickej stránke je spomínané CD veľmi vydarené. Texty spevov sú bohaté a vychádzajú z biblických, patristických a liturgických prameňov. Táto charakteristika spevov je dôležitá pre ich použitie nielen v kontexte modlitbových stretnutí, ale aj počas rôznych liturgických slávení.

Text prvého spevu, *Prebývaš v nás*, je parafrázou textu sv. Augustína. Jeho obsah je výzvou k tomu, aby si človek uvedomil blízkosť Boha, ktorý je darcom svetla, lásky, nádeje a pokoja: „Prebývaš v nás, môj Boh, svetlo, láska...”. Meditatívny spev zboru, sprevádzaný nástrojmi, je obohatený sólovým spevom a tlmočí myšlienky žalmistu: „Pane, ty ma skúmaš a vieš o mne všetko, či kráčam, či odpočívam, ty o mne vieš a všetky moje cesty sú ti známe...” (Žalm 139). Veľmi pôsobivý je spev *Beaťi voi poveri (Blahoslavení chudobní)*, počas ktorého zaznejú *Blahoslavenstvá* (Mt 5,3-10), ktoré sú stredobodom Ježišového učenia. Vrcholným prejavom Božej lásky k človeku je smrť Ježiša na kríži. Túto skutočnosť nám pripomína spev *In manus tuas, Pater (Otče, do tvojich rúk porúčam svojho ducha; Lk 23, 46)*. Veľmi poetickým a nežným spôsobom sa vyjadruje spev *Dobry Boh môže len lásku dať*, z ktorého takmer vyžaruje pokoj a môže byť skutočným balzomom pre dušu dnešného človeka. Tento spev, ktorý je zaujímavý aj po hudobno-štruktúrálnej stránke, meditatívnym spôsobom tlmočí pravdivý obraz o Bohu, ktorý je neha, odpúšťa, je zhovievavý a láskavý, je plný dobroty a ktorý „ŕa venčí milosrdenstvom a milosťou”.

Často citovaným výrokom sv. Augustína je veta, v ktorej je vyjadrená túžba po Bohu: „Nespokojné je moje srdce, kým nespočinie v tebe, Pane”. CD *PREBÝVAŠ V NÁS* je vkusne obohatené chorálom od J. S. Bacha *Túžim, Pane, vrúcne túžim*, ktorého text vychádza zo spomínaného Augustínovho výroku. Posolstvo túžby po Bohu je zreteľne vyjadrené aj v speve *Môj Pán*, v ktorom okrem slovenských sôl zaznejú aj sólový spev v angličtine a slovinčine. Tento spev je poetickým spracovaním časti 63. žalmu: „Bože, ty si môj Boh, už od úsvitu sa viniem k tebe...”

Spevy z Taizé sú bohaté na využívanie liturgických symbolov. Ich texty využívajú napríklad symbol *svetla* a jeho protiklad: symbol *tmy - temnoty*, ako to môžeme počuť v speve *Prebývaš v nás*, „môj Boh, svetlo, láska, bráň temnotám k môjmu srdcu preniknúť”, alebo v speve *Christe, lux mundi (Kriste, svetlo sveta, kto ŕa nasleduje, bude mať svetlo života)*, ktorý je ehom biblického textu Jn 8,12. Podobne ako symbol svetla, tak aj *symbol vody* má svoje miesto v spevoch z Taizé. Na spomínanej nahrávke symbol vody nachádzame v texte spevu *Náš prameň „živej vody, ty si lásky žiar, oheň v nás”*.

Hudobným skladateľom Spevou z Taizé bol najmä Jacques Berthier (1923-1994), ktorý v rokoch 1961-1994 pôsobil ako organista v jezuitskom kostole sv. Ignáca v Paríži. Po jeho smrti viaceré spevy pre komunitu v Taizé skomponoval pater Joseph Gelineau SJ, ktorý je známy predovšetkým svojou psalmódiou (viaceré nápevy žalmov aj v slovenskom Liturgickom spevníku II. pochádzajú od Josepha Gelineaua) a ktorý výrazne ovplyvnil liturgickú hudbu po Druhom vatikánskom koncile. Nahrávka CD *PREBÝVAŠ V NÁS* ponúka viaceré spevy od týchto dvoch autorov.

Pre tých, ktorí používajú počítač môže byť zaujímavé aj to, že na CD *PREBÝVAŠ V NÁS* sa nachádza aj multimedialná časť

CD, ktorá obsahuje krátky video záznam a fotografie z nahrávania. Tento profesionálny záznam nám sprostredkuje nielen úžasnú atmosféru počas nahrávania CD, ale aj rozhovory s mladými hudobníkmi, pre ktorých spev piesní z Taizé je modlitbou. Viaceré z týchto rozhovorov sú vyznaním viery mladých ľudí, ktorí túžia po modlitbe a ktorá je vyjadrená spevom alebo hrou na hudobnom nástroji.

Nahrávka je nádherným príkladom širokej škály spevov z Taizé. Nie sú iba „spievanou meditáciou”, ale vyjadrujú aj oslavu Boha (ako je to napríklad v spevoch: *Venite, exultemus Domino; Gloria Deo; Aleluja, sláva tebe, Bože; In resurrectione tua; Aleluja 20 – Podte, plesajme v Pánovi*), alebo tlmočia aktuálne prosby dnešného človeka, ako to môžeme počuť napríklad v *Kyrie 19: „Pane, ty si prameňom dôvery a života, buď oporou všetkým, čo zápasia s ŕažkosťami a strácajú odvahu. Pane, vzhliadni na naše rodiny a požehnaj ich, aby sa v nich šírila viera a láska”*.

Notový záznam so zborovou úpravou všetkých použitých spevov na CD *PREBÝVAŠ V NÁS* možno nájsť v spevníku *Spevy a modlitby z Taizé* (tento spevník obsahuje 99 spevov), ktorý bol publikovaný tiež vo vydavateľstve *LUX communication* (2001).

Veríme, že nahrávka *PREBÝVAŠ V NÁS*, ako aj spevník budú bohatou inšpiráciou nielen pre tých, ktorí sú zodpovední za hudobnú prípravu modlitbových stretnutí alebo liturgických slávení, ale obohatením pre všetkých tých, ktorí sa túžia modliť spevom.

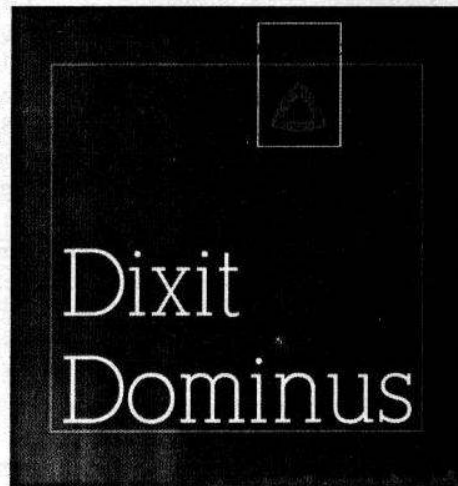
Vlastimil Dufka, SJ

DIXIT DOMINUS

Katolícka univerzita v Ružomberku 2003,
CD – MM 0058-2 (Recorded by: Jaroslav
Straňavský Music master)

Pod týmto názvom sa prezentuje profilové CD študentských a učiteľských hudobných aktivít na Katolíckej univerzite v Ružomberku, kde hneď po zrode tejto inštitúcie vznikol univerzitný zbor Benedictus a neskôr aj Schola cantorum. Na CD sa okrem týchto dvoch telies prezentujú aj sólisti – pedagógovia školy, ktorí tu prispeli organovými a klavírnymi skladbami.

Univerzitný zbor Benedictus vznikol roku 1997 z iniciatívy vedúceho katedry hudobnej výchovy doc. Borisa Banáryho a prvej dirigentky zboru Anny Haluškovej. Od roku 1998 je umeleckým vedúcim



a dirigentom Ivan Mráz (1967), absolvent zborového dirigovania triedy dr. Jozefa Potočára na VŠMU v Bratislave. Stálou spolupracovníčkou zboru je aj Zuzana Zahradníková, absolventka zborového dirigovania na VŠMU v Bratislave. Univerzitný zbor Benedictus získal počas svojho pôsobenia aj prvé ocenenia: v striebornom pásme sa umiestnil na medzinárodnom festivale vysokoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica (1999) a na festivale sakrálnej zborovej tvorby Námestovské hudobné slávnosti (2001). Z predstavenej nahrávky je zrejmé, že kmeňový reper-toár zboru tvorí sakrálna hudba.

Počiatkové dve zborové skladby z duchovnej tvorby dvoch súčasných amerických skladateľov Keith Hamptona a Emily Crockerovej s prvkami džezu a populárnej hudby navodzujú radostnú atmosféru rozjasených mladých srdc oslavujúcich Najvyššieho. Slovenská duchovná tvorba je tu zastúpená 110. žalmom Samuela Capricorna *Dixit Dominus* a dielom M. Sch. Trnavského *Otče náš*. V prvom zo spomenutých diel okrem zaujímavej interpretácie vokálneho súboru pozornému poslucháčovi neujdu intonačné nepresnosti hlavne v inštrumentálnej zložke. V dvoch posledných zborových skladbách *Come Holy Ghost* anglického skladateľa, žiaka W. A. Mozarta Thomasa Attwooda a v diele Domenica Bartolucciho *Ave Maria* veľmi pozitívne vyznievajú sólové partie sopranistiek Michaely Kubaskej a Eriky Mackovej. Vo všeobecnosti možno prejav ružomerského univerzitného zboru Benedictus označiť ako svieži a plný výrazovej úprimnosti. Benedictus, podobne ako mnohé iné amatérske zborové telesá musí bojovať s občasnými intonačnými nepresnosťami, ktoré však nerušia celkový pozitívny dojem z nahrávky.

Scholu cantorum ako spevácku školu a komorný zbor pri Pedagogickej fakulte KU v Ružomberku založila Janka Bednáriková (1969), absolventka Pápežského inštitútu posvätnej hudby v Ríme. Pod jej vedením scholisti na nahrávke predstavujú mariánsku antifónu *Sub tuum praesidium* pripísovanú Hermanovi Contactusovi, *Kyrie* z IX. omše *Cum iubilo* a hymnus *Ave maris stella*. Zaujímavosťou tejto scholy je to, že je zložená z mužských i ženských hlasov, čo je veľmi dobre dramaturgicky a koloristicky využité pri striedaní týchto dvoch skupín. V tomto protipólnom postavení však niekedy mužské hlasy vyznievajú menej presvedčivo. Podobne ako pri zbere citlivé hudobnícke ucho môže nájsť intonačné nepresnosti. Treba však oceniť nový a svieži spôsob interpretácie, pri ktorom tento starobyľý spev oživa novou sviežosťou a vitalitou.

Profilové CD dopĺňajú organové a klavírne skladby v interpretácii učiteľov Pedagogickej fakulty KU v Ružomberku: Zuzany Zahradníkovej (1977) a Stanislava Šurina (1971), absolventov organovej triedy prof. Ivana Sokola na VŠMU v Bratislave, ako aj klaviristky Jaroslavy Šimerkovej (1974), žiačky prof. Idy Černeckej na VŠMU v Bratislave.

Mladí umelci často stoja pred dilemou vybrať si „bezpečný“ repertoár, teda menej či ešte nikdy nenahrávaný, alebo siahnuť po dielach s bohatou interpretačnou tradíciou. V prvom prípade máme možnosť odhaľovať *terra incognita*, v druhom však interpret musí presvedčiť poslucháča o vlastnej koncepcii a vízii diela. Fantázie J. Brahmsa op. 116 patria k skladbám, ktoré na interpreta kladú veľké technické a výrazové požiadavky. Treba zdôrazniť, že J. Šimerková nemá ambície udívať poslucháčov ostentatívnym nereš-

pektovaním skladateľových sugescií, ako to majú vo zvyku niektorí mladí interpreti. Uznaniahodná technika jej pomáha zdôrazniť dramatický výraz (*Capriccio d mol*). V pomalých tempách nie je príliš rozvláčna ani nemá sklony k zrýchľovaniu (*Intermezzo A dur*). Presvedčivo podáva výrazové kontrasty a striedanie nálad dramatismu a lyriky (*Capriccio g mol*).

Organistka Zuzana Zahradníková siahla po diele Johanna Gottfrieda Walthera, ktoré je vlastne transkripciou koncertu a mol G. Torelliho, predstaviteľa bolonskej školy. Hustú a skomplikovanú faktúru, ktorou sa vyznačujú prepisy orchestrálnych diel (J. S. Bach) vďaka nespornej technickej zručnosti podáva mladá interpretka jasne a zreteľne. Pomocou adekvátnej a jednotnej artikulácie zdôrazňuje témy a motivické frázy. Treba zdôrazniť primeraný výber registrov. V pomalej časti *Adagio* Z. Zahradníková trizvo a pritom pôsobivo vedie kantilénu bez toho aby sa dala zviať k romanti-zujúcim tendenciám.

Poslednou skladbou na CD je *Postludium* z Glogolskej omše L. Janáčka v podaní Stanislava Šurina. Zrelý a vyvážený prednes prezrádza skúseného interpreta. Vysoká technická zručnosť mu dovoľuje hrať organové sólo v pomerne rýchlom tempe. Šurin využil bohatú škálu registrov pri zvukovom tieňovaní neustále sa opakujúcich motívov. Pompézny a slávnostný charakter diela zdôraznil premyslenou a logickou artikuláciou.

Profilové CD Katolíckej univerzity v Ružomberku je z jednej strany formou umeleckej prezentácie tamojších hudobných aktivít, ale z druhej strany je nádejným príslubom, že budúca slovenská inteligencia prispeje k zvýšeniu hudobnej kultúry na Slovensku.

Rastislav Adamko

RECENZIA aj čosi viac

Otto-Albert Tichý /1890-1973/: Messe en l'honneur de l'Enfant-Jésus de Prague: Motets: Sonate en mi mineur / orgue/. Production: Disques VDE-GALLO: CD- 1089, 2002, Lausanne. Printed in Switzerland. Total: 56'09.

Uplynulé 20. storočie v oblasti liturgickej hudby v Čechách sa vyznačuje, aj napriek reštrikčným ideologickým zásahom, líniou pozoruhodných osobností organistov, riaditeľov chórov a skladateľov v jednej osobe. Súputníkom nášho Mikuláša Schneidra-Trnavského bol Vojtěch Říhový /1871-1950/. Na najlepšie tradície českej duchovnej hudby nadviazali také osobnosti, ako Peter Eben /1929/ skladateľ, organista, pedagóg, Zdeněk Pololánik /1953/ organista a hudobný skladateľ, P. Josef Olejník /1914/, magister gregoriánskeho chorálu, Jiří Strejc /1932/ skladateľ, organista, pedagóg.

Krátko po roku 1975 som sa stretla s liturgickou tvorbou regenschoriho chrámu sv. Víta v Prahe Otta-Alberta Tichého. Absencia dostatku liturgickej tvorby slovenskej prove-



nienice, viedla pochopiteľne k interpretácii naturelu blízkej tvorbe českých skladateľov. Nedávna náhoda ma znovu priviedla k tomuto menu. Tým krásnym momentom je oboznámenie sa s CD nahrávkou niektorých skladateľových diel. To som ešte netušila, že ide o pozoruhodnú osobnosť liturgickej hudby, ktorá v zložitých prelomových obdobiach 37 rokov vtláčala pečať hudobnej zložke liturgickým obradom a slávnostiam v chráme sv. Víta v Prahe.

Prvou skladbou na CD nosiči je *Messe en l'honneur de l'Enfant – Jésus de Prague* pre sóla, miešaný zbor, orchester a organ z roku 1951. V tejto Omši ku cti Pražského Jezuliatka v jednotlivých častiach ordinária sa skladateľ priam vyznáva zo svojej viery preverovanej permanentne v mnohých skúškach i rozoznava hudobnú reč vyvierajúcu z ľudovej i národnej zbožnosti. Úcta k Pražskému Jezuliatku je rozšírená v mnohých končinách sveta. Táto Tichého omša našla nadšené prijatie nielen doma, ale bola úspešne uvedená v roku 1963 aj v katedrále vo Freiburgu, ako to dokumentuje buklet CD nahrávky. V ďalšej časti sa môže poslucháč oboznámiť s a cappellovou tvorbou Otta-Alberta Tichého. Ide o sedem motet. K viacerým liturgickým textom sa skladateľ viacnásobne vracal. Inšpirovali ho a komponoval ich pre konkrétne obsadenie ku konkrétnej liturgickej príležitosti. Najstarším motetom na CD nosiči je moteto *Postula a me*. Posledne zaznamenané moteto *Ave Maria* skomponoval na sklonku života. Ďalšími sú: *Tantum ergo, mode dorien, Haec Dies, Deus, tu conversus a Postula a me*. Tichý však pracoval aj s textami v českom jazyku. Osobitnú príležitosť mu k tomu poskytli napríklad vrúčne moravské koledy, ktoré upravil ukážke *Vy pastýřové stávéte*. Dôkladné vzdelanie organistu a skladateľa sa odráža v ukážke Tichého tvorby pre nástroj, prostredníctvom ktorého denno-denne slúžil Najvyššiemu a dvíhal mysle a srdcia účastníkov Bohoslužieb – v *Sonáte e mol* pre organ. Dielo vzniklo v roku 1947. Má členenie na štyri časti: *Moderato, Adagio, Allegretto, Allegretto maestoso*. Celkovým dojmom pôsobí veľkonočnou atmosférou. V poslednej časti *Sonáty* hneď na úvod prináša veľkonočné *Ite missa est*, ktoré zaujímavou spracúva. Veľkonočnú radosť potvrdzuje využitím melódie antifóny *Vespere autem sabathi*. Dielo vzniklo v čase znovunadobudnutia slobody i keď vnímavé skladateľovo srdce akoby tušilo záblesky čierňavy. Do hudobného pradiava votkal svätováclavský motív, symbol vzkrieseného národa. Tichý v závere rozoznie organ v jasavé tóny, aby ukázal na osláveného zmŕtvychvstalého Spasiteľa.

Na interpretácii sa podieľali Pražští pěvci, orchester nie je v sprievodnom bulletine bližšie špecifikovaný, ako organisti Tomáš Flégr a Petr Čech /*Sonáta e mol*/. Ako dirigent sa pod nahrávku podpísal Stanislav Mistr. Nahrávka Omše sa uskutočnila 28.04.2001 v Sále Bohuslava Martinu v Prahe. Motetá 30.05.2001 v pražskej Kráľickej kaplnke. *Sonáta* bola nahraná 28. 09. 2001 na organe v Katedrále sv. Václava v Olomouci.

Vydavateľ- prosím švajčiarskej vydavateľstvo – CD nosič obohatil o buklet s potrebnými informáciami o skladateľovi, dielach i interpretoch v štvorjazyčnej mutácii francúzsko-

anglicko-nemecko-českej. Vo vnútri je portrét skladateľa zahĺbeného do kompozičnej práce. Titulná strana je venovaná zobrazeniu Pražského Jezuliatka a na zadnej fotografia interpretov. Tí, ktorí si chcú rozšíriť svoj obzor o ďalšiu osobnosť liturgickej hudby na západ od našich hraníc, túto nahrávku by nemali obísť.

Tu by som mohla svoj pohľad recenzie ukončiť. Avšak si dovoľm podeliť sa s čitateľom aj o niekoľko myšlienok o tomto skladateľovi. Otto-Albert Tichý sa narodil 14. 08. 1890 v Martínkově, okr. Třebíč na Morave. Gymnaziálne štúdiá absolvoval v Brne a v Prahe. Silne ho v mladosti zasiahla katolícka generácia literátov a filozofov – Otakar Březina, Jakub Deml i Josef Florián, u ktorého za čas pracoval ako prekladateľ. Do tajov kompozície vnikal v triede Vítězslava Nováka na Pražskom konzervatóriu. Od r. 1919/1920 študoval na Schole Cantorum Vincenta d'Indy v Paríži vo Francúzsku. Tu našiel, čo mu u Vítězslava Nováka chýbalo. Otvoril sa mu svet gregoriánskeho chorálu, liturgickej hudby v historickom i praktickom rozmere aj zo 16. či 18. storočia. Kontrapunkt, harmónia, organ. V Paríži sa uplatnil aj ako organista v chrámoch jeho predmestia. V r. 1926 odchádza na pozvanie do Švajčiarska, aby v chráme Notre-Dame du Valentin v Lausanne zaujal post organistu a riaditeľa chóru a pôsobil ako profesor na Akadémii sv. Cecílie. Od r. 1932 bol riaditeľom kantonálnych zjazdov cecilských jednôt /spolkov cirkevnej hudby/. Do Švajčiarska prišiel už ženatý. Spoločníčkou na zložitej pozemskej púti sa mu v r. 1920 stala dcéra významného francúzskeho spisovateľa Veronika Bloy. Francúzsky pôvod priniesol krušné chvíle v rodine. 01.03.1936 bol menovaný dirigentom a riaditeľom chóru chrámu sv. Víta v Prahe. Na tomto poste zotrval až do svojej smrti 21. októbra 1973 v chráme sv. Víta. Tam, kde verne slúžil, tam si ho Pán aj povolal. Rovnako ako vo Švajčiarsku, aj tu intenzívne komponoval, organizoval interpretáciu liturgickej hudby, koncerty, písal odborné články do viacerých časopisov, prekladal z francúzštiny. Obdivuhodná je Tichého skladateľská aktivita: je to viac ako 300 skladieb. V roku 1946 na príhovor B. A. Wiedermanna dostal konečne miesto profesora na Pražskom konzervatóriu. Po vzniku Akadémie múzických umení sa stal jej pedagógom. Udalosti roku 1948 znova urobila z neho nežiadúcu osobu. Z AMU musel odísť. Na konzervatóriu aj vďaka prezieravej osobnosti riaditeľa Dr. Václava Holzknechta môže odovzdávať študentom z bohatých vedomostí podopretých intenzívnou praxou. Ešte deň pred smrťou vpísal na záver práve dokomponovanej kantáty *Rodnej zemi* svoje tradičné a veľavravné *Deo gratias – Bohu díky!* Akýsi hudobný testament skladateľa.

Teraz už nepôsobí zvláštna skutočnosť, že CD nahrávka má švajčiarskeho vydavateľa. Je to len potvrdením krásneho vz'ahu, ktorý vytvoril a zanechal Otto-Alber Tichý svojim desaťročným intenzívnym pôsobením v tomto kúte Európy. Túto recenziu venujem pani Terezii Sumovej, ktorá mi po rokoch umožnila krásne stretnutie s hudobným dielom Otta – Alberta Tichého.

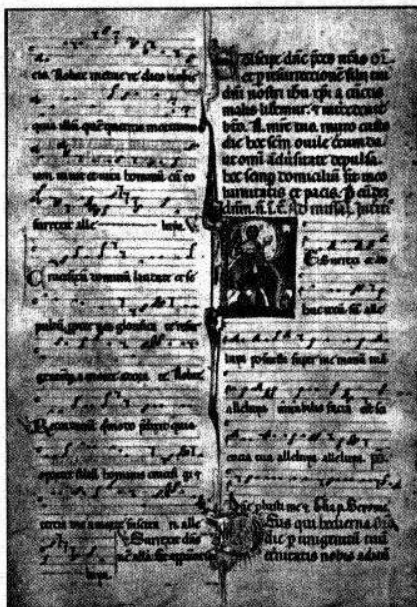
ZNOVUVEDENIE VYBRANÝCH SPEVOV Z BRATISLAVSKÉHO NOTOVANÉHO MISÁLA...

Je potešujúce, ak gregoriánsky chorál zaznamenáva v súčasnosti v hudobno-kultúrnom diani na Slovensku odozvu v podobe zaujímavých interpretačných realizácií. Za jednu z najvýraznejších aktivít posledného obdobia s medzinárodným dosahom možno označiť uvedenie niekoľkých spevov z *Bratislavského notovaného misála* počas slávnostného otvorenia výstavy *Stred Európy okolo roku 1000* 21. júla 2002 na Bratislavskom hrade. Vybrané spevy z tejto vzácnej stredovekej pamiatky odzneli v interpretácii *Zboru Konzervatória v Bratislave*, ktorý umelecky vedie Mgr. art. *Dušan Bill*. Na realizácii tohto interpretačného projektu participovalo Hudobné múzeum SNM v Bratislave v spolupráci s hudobnou medievalistkou E. Veselovskou z Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave.

Keďže spomínaná výstava poukázala na spoločné kultúrohistorické korene a hodnoty stredoeurópskej spoločnosti s dôrazom na význam antického dedičstva a kresťanskej tradície, príprava a realizácia hudobnej zložky oficiálnej časti vernisáže výstavy bola príležitosťou pre hlbšie zamyslenie sa nad fenoménom latinského chorálu, ktorý je považovaný za jeden z najvýznamnejších kultúrnych prínosov európskej civilizácie. Jednohlasný liturgický spev na latinský text, tzv. gregoriánsky chorál (*cantus gregorianus*) predstavuje pilier, na ktorom je postavená celá západná artificálna európska hudobná kultúra a od ktorého sa odvíja vývoj hudobného myslenia umelej viachlasnej hudby. Významnú úlohu zohral aj v procese vývoja hudobnej kultúry na území Slovenska: z hľadiska zachovaných hudobných prameňov je jednohlasný latinský bohoslužobný spev najstaršie doloženým hudobným prejavom na našom území. Počnúc 11. storočím predstavuje latinský chorál v kontexte slovenských hudobných dejín až do 15. storočia jediný druh hudby s kontinuálnou písomnou tradíciou – táto skutočnosť iste súvisí aj s intenzitou kresťanskej orientácie stredovekého Uhorska na Rím po završení cirkevnej schizmy roku 1054.

Stredoveké hudobné pamiatky pochádzajúce z územia Slovenska sa žiaľ, v mnohých prípadoch sa stali „obeťou“ nepriaznivých spoločenských pomerov a pohnutých dejinných udalostí (predovšetkým vojen) v minulých storočiach: veľa vzácných stredovekých rukopisov bolo zničených. Z obdobia približne do 14. storočia máme k dispozícii len niekoľko prameňov - zväčša vo forme zlomkov a fragmentov. Vzhľadom na nešetné zaobchádzanie s týmito pamiatkami v minulosti (napr. často sa používali ako obaly novších kníh) je ich čitateľnosť, identifikácia a rekonštrukcia značne obmedzená a veľmi problematická.

Jedným z najstarších najucelenejších zachovaných hudobných kódexov z nášho územia je *Bratislavský notovaný misál*. Vznikol pred rokom 1341 - jeho vyhotovenie v súvislosti s potrebami hudobnoliturigickej praxe v Dóme sv. Martina podnikol bratislavský kanonik Peter. Pôvodne bol súčasťou Kapitulskej knižnice v Bratislave, v súčasnosti sa nachádza v Archíve mesta Bratislavy. Kódex je pravdepodobne kópiou doteraz neznámej staršej predlohy z 13. storočia a reflektuje liturgickú prax ostrihomskej arcidiecézy. Misál je významným dokladom vývoja hudobno-liturigickej praxe nielen na území Slovenska, ale celého stredovekého Uhorska vôbec: podľa doterajších výskumov spočíva jeho neobyčajná hodnota predovšetkým v tom, že zaznamenáva najstaršie znenie celého uhorského repertoáru omšových spevov a zachytáva aj špecifické domáce varianty gregoriánskeho chorálu. Je považovaný za reprezentanta hudobne najvyspelejšej línie



gregoriánskeho spevu v stredovekom Uhorsku. Vo vzťahu k spoločnému európskemu základu gregoriánskych spevov možno evidovať v liturgickom usporiadaní repertoára kódexu, v jeho textovom a melodickom riešení viacerých zaujímavých odchýliek a modifikácií. Niektorí muzikológovia považujú viaceré spevy z misála za domáce originálne kompozície: doteraz sa k nim totiž nenašli žiadne textové alebo melodické paralely v iných stredovekých pamiatkach z rôznych európskych regiónov. Ide najmä o spevy k domácim sviätcom. Ako príklad takýchto kompozícií sa uvádza napr. komúnie *Regina mundi et Domina*, alebo alelujový spev *Sancte Rex Stephane*. Do kódexu boli počas jeho používania v bratislavskom Dóme sv. Martina vpísané dodatky - vzácnym spevom je napr. *tractus Rex Regum* na f. 55. Aj keď úvahy o regionálno-modifikačných tendenciách vzhľadom na univerzálny a unifikčný charakter gregoriánskeho chorálu majú nesporne svoju prítlačivosť (a opodstatnenie), pri vynášaní jednoznačných a definitívnych tvrdení o konkrétnom podiele domáceho (uhorského) prostredia na formovaní textovej alebo melodickéj zložky toho-ktorého spevu z misála je potrebné zachovať istú opatrnosť. Obraz o stredovekej hudbe na Slovensku totiž v súčasnosti „zahmlieva“ množstvo otvorených problémov: v tejto súvislosti bude v budúcnosti nevyhnutné komplexne muzikologicky spracovať hudobný repertoár v našich stredovekých rukopisoch, resp. realizovať širší hudobnokritický porovnávaci výskum našich a zahraničných stredovekých prameňov v konfrontácii s výsledkami bádania odborníkov z rôznych európskych krajín.

Počas slávnostného otvorenia výstavy *Stred Európy okolo roku 1000* Zbor Konzervatória v Bratislave s dirigentom Dušanom Billom predniesol šesť zrekonštruovaných spevov z Bratislavského notovaného misála - o.i. alelujové spevy *Sancte Rex Stephane* a *Salve crux*, komúnie *Regina mundi* a *introitus Laetare Jerusalem*. Spomínaný *introitus* sa nachádza na doteraz nepublikovaných fragmentoch uložených v Múzeu mesta Bratislavy, ktoré hudobnopalaeograficky spracovala E. Veselovská. Gregoriánske spevy zneli v kultivovanom interpretačnom stvárnení, s citlivým vedením melodických



línii vzhľadom na logiku latinského textu. Mäkkosť zvuku a celkovo „živé“ podanie posvätných textov zvýraznila aj zaujímavo riešená farebno-akustická stránka interpretácie. Kvalitatívne presvedčivý vokálny prejav speváckeho telesa zaujal aj vkusným uplatnením organálnej techniky.

Znovuvedenie vybraných spevov z Bratislavského notovaného misála bolo príležitosťou pre intenzívnejšie uvedenie si skutočnosti, že gregoriánske spevy písomne fixované na stránkach stredovekých pergamenových kódexov si vzhľadom na svoje textovo-hudobné kvality, hĺbku duchovnej výpovede, spôsob grafického záznamu a historicko-umeleckú hodnotu vôbec zasluhujú patričnú pozornosť a úctu aj zo strany nás súčasníkov. Kiežby takýchto možností na „živé“ stretnutie sa s latinským chorálom bolo na Slovensku viac - veríme, že môžeme očakávať ďalšie hodnotné, duchovne i umelecko-esteticky obohacujúce interpretačné počiny...

Sylvia Urdová

VOCI FESTOSE

(Rozhovor s dirigentom Martinom Majkútom a muzikológom Igorom Valentovičom)

Na záver jubilejného 250. výročia narodenia J. S. Bacha v Bratislave mali poslucháči možnosť vypočuť si reprezentačné géniovo *Magnificat*. Na výraznom interpretačnom výsledku mala najväčší podiel vynikajúca dirigentská individualita Stephana Stubbsa. Významnou mierou prispeli k spoločnému úspechu aj speváci komorného zboru VOCI FESTOSE pod vedením Martina Majkúta. Pravidelný návštevník vokálnych koncertov tohoto telesa mal už viacero príležitostí presvedčiť sa, že v názve zboru nejde iba o akúsi večne modifikovanú hru písmen. To sú naozaj sviatočné hlasy – *voci festose*. Sem ich nasmeroval ich spievajúci dirigent Martin Majkút. Jeho umelecká suverénita má výborné základy, ktoré kládli dirigentské osobnosti (prof. Z. Bílek, B. Režucha, Elena Šarayová-Kováčová,

O. Lenárd). Základy vokálnej suverenity treba hľadať v usilovnosti Martina ešte ako diskantistu v Bratislavskom chlapčenskom zbere dirigentky M. Rovňákovej, neskôr v dirigentskej asistencii v mládežníckom zbere ECHO, zbornajstrovstve v komornom zbere CAMERATA BRATISLAVA a MUSICA VOCALIS. Koncert VOCI FESTOSE na Dňoch starej hudby 24. októbra 2002 v koncertnej sieni Klarisky bol opäť hudobnou udalosťou a veľkým drama-turgickým činom. Kto žije v hudbe vie, že pohľad veľmi dozadu znamená (stará) a pohľad dopredu je (súčasná). Napájajúcim zdrojom obidvoch sú preverené hodnoty uznanej (klasická). Podat' však starú bez pavučín a nenudiť – to je umenie. To päť umelcov spevu, ktorí poskytli poslucháčom reprezentatívny výber sakrálnej polyfónie frankoflámskych skladateľov v Taliansku, opäť dokázalo. Odznali diela prvotriednych osobností Guillauma Du Fay (1397 – 1474), Jeana Moutona (pred 1459 – 1522) a Josquina des Prés (asi 1450 – 1521). Bližší pohľad do tvorivej dielne vokálneho zoskupenia VOCI FESTOSE umožňuje rozhovor s dirigentom M. Majkútom a muzikológom I. Valentovičom.

V mori hudobnej produkcie hlavného mesta Slovenska zaznamenať vystúpenie VOCI FESTOSE je niečo podobné ako nájsť špendlík v Petržalke. Ale napriek tomu z pohľadu muzikanta, ktorý sa celý život venuje zborovému spevu, bola to hudobná udalosť. Zaujímalo by ma Vaše porovnanie stupňa hudobnej profesionality jednotlivých členov Vášho zoskupenia.

Na úvod by som rád povedal, že sme jedno demokratické zoskupenie v tom zmysle, že všetci majú rovnocenný hlas. Ako vyvážená spoločnosť pracujeme na princípoch komorných a nie ako dirigent a teleso. Pri tvorbe interpretácie vedíme neustály dialóg, v ktorom si nikto neuzurpuje právo „vynášať sudy“. Všetko prebieha v priateľskej atmosfére. Najvýraznejší umelecký vklad prináša mezzosopranistka Petra Noskaiová (absolventka Konzervatória v Bratislave u profesorky Ruženy Illenbergovej – pozn. autora), ktorá ako jediná členka sa profesionálne venuje vokálnej hudbe a má s ňou najbohatšie skúsenosti. Organizačná duša je muzikológ Igor Valentovič. Mozaiku dopĺňajú tenoristi Andrej Rapant, Pavol Štefánek a ja. Páni v mužskej zostave prešli vlastne špičkovou speváckou aktivitou vo vyspelých amatérskych i profesionálnych telesách.

Ako je možné interpretovať tak náročnú polyfonickú sadzbu bez priameho dirigentského vedenia?

Treba k tomu nájsť správnych ľudí, ktorí sú schopní zaspievať a cappella bez intonačných kotrmelcov, s rytmickou disciplínou tak, že im stačí minimálne gesto pre zabezpečenie súhry.

Part naštuduje každý najprv individuálne?

Stretávame sa na skúškach, pokiaľ sú problémy na to si každý môže nájsť čas individuálne. Ale pracujeme na princípe prima vista (t. j. čítanie z listu), pretože každý máme túto schopnosť. Bez tejto danosti čítať a cítiť túto hudbu by bolo strašné trápenie a hodiny štúdia. Samozrejme to chvíľu trvalo, než sme sa v tejto muzike zorientovali, prijali ju za svoju a pochopili zásady, ktoré nám ju interpretačne uľahčujú. Na rozdiel od poslucháča už nevnímame túto hudbu ako niečo zvlášť komplikované.

Vyplyva interpretačná pokora VOCI FESTOSE zo spievaného duchovného obsahu, alebo je spojená s detailnou znalosťou obsahu prednášaného textu?

Zaujímavé je, že pri rozprávaní čo ďalej, ešte nikto neprišiel so svetským repertoárom. Raz sme skúšali Arcadeltove madrigály a nešlo nám to. Bola to taliančina, bolo to veľmi pekné. Ale intuitívne siahame po motetovej a omšovej kompozícii. Textúra v sakrálnej hudbe je priehľadnejšia. Je veľmi zaujímavé sledovať, čo sa deje s tým istým textom u rôznych skladateľov. Ako to zložil Du Fay, Josquin, Mouton, De la Rue. Samozrejme každý pozná doslovne text omšového ordinária. Je to niečo iracionálne. Jednoducho to vyhovuje nášmu temperamentu, filozofickému založeniu. Je to úplne prirodzené, že si vyberáme sakrálnu hudbu, ktorá nás uspokojuje. My sa chceme dostať pri nej do iných sfér, ona nám to umožňuje.



Spievať „starú“ hudbu „mlado“ je špecifikum, ktoré ste Vy neobjavili. Prezrad'te Vaše interpretačné vzory!

Inšpiračným zdrojom bolo celé hnutie starej hudby, ktoré sa naplno spustilo v 80. rokoch XX. storočia. Silným impulzom bol Andrew Parrot, s ktorým sme spolupracovali pri interpretácii *Dixit Dominus* od G. F. Händla a John Taverner pri uvedení časti jeho omše. Spievali sme s ním aj diela a cappella. Samozrejme aj nahrávky (Dominic Visse, Marcel Pérčz, Ensemble Clement Jannequin, Taverner Consort, Ensemble Organum).

V akých intervaloch prebieha možnosť súpevu, keďže ste maximálne zaneprázdnení v iných sférach? Vy napríklad ako profesionál orchestrálneho dirigovania v našom prvom telese (Slovenská filharmónia – pozn. autora) a istotne v iných aktivitách.

Najnáročnejšia je časová koordinácia, t. j. aby tu boli všetci a najmä aj Petra (ktorá participuje na viacerých zahraničných projektoch starej hudby – pozn. autora). Skúšame teda nárazovo, nie pravidelne, ale skôr blokovo. Skúšky sú vlastne takými priateľskými posedeniami, pri ktorých aj spievame, t. j. s láskou robíme činnosť, ktorá nám vôbec neprípadá ako práca. Naposledy v snahe vyhnúť sa všetkým nežiadúcim ruchom sme odišli na tri dni do hôr. Trávili sme tam príjemne čas so spevom.

Princíp VOICI FESTOSE figuroval aj v produkciách Parrota alebo Stubbsa. Dnes sme ale počuli VOICI FESTOSE v inom početnom zoskupení. Aká je tu väzba?

Naskytnú sa príležitosti, kedy má Martin šancu postaviť nejaký 16 členný zbor. Vtedy zostáva meno tohoto ansamblu. Tak sme účinkovali aj v Prahe pri uvedení barokovej opery *Scylla a Glaucus* od Leclaira a v spomínanom diele *Magnificat*. Ak sa naskytné príležitosti postaviť komorné zborové teleso do rano- alebo neskorobarokovej skladby, Martin samozrejme „obhospodári“ aj túto aktivitu.

Kde na Slovensku malo VOICI FESTOSE doteraz koncerty?

Iba v Bratislave. Viac v Čechách (Brno, Valtice, Jaroměřice a Praha – Hrad), tu o nás nikto nevedel. Nám to neprekáža, lebo primárny dôvod je, že nás to baví. My sa nepresadzujeme.

Vaše ďalšie umelecké plány, ambície, práca na sebe...

Od leta budúceho roku budem vďaka štipendiu pokračovať v štúdiu orchestrálneho dirigovania v USA na Julliard School. Samozrejme nemienim prestať s aktivitou VOICI FESTOSE.

Pán muzikológ a vedúci reprezentačnej hudobnej predajne MUSIC FORUM by nám na záver mohol prezradiť odkiaľ získal notové predlohy k tomuto krásnemu koncertu?

Väčšina bola z finskeho vydavateľstva FAREZ MUSIC, ktoré urobilo v polovici 50-tých rokov XX. storočia edíciu starej vokálnej hudby. Generálny editor bol Paul Hillier, niekdajší člen a zakladateľ Hilliard Ensemble. Missa Pange lingua pochádza z jedného z najstarších vydavateľstiev MÖSELER VERLAG v Nemecku. Hľadáme vždy kritický text,

ktorý by nám vyhovoval, t. j. bez nezmyselných transpozícií, nesprávneho podloženia textom a zlých menzurálnych prepisov.

Ďakujem za rozhovor.

Ján Schultz

Úspech slovenských umelcov v Nórsku

V rámci podujatia „Slovenský marec v Trondheime - 2003“, pripraveného Nórsko-slovenským združením v Trondheime, sa cez víkend konali koncerty a kultúrne večery. Účinovali organista Stanislav Šurín a sopránistka Jana Pastorková.

V sobotu sa najskôr asi 150 ľudí zúčastnilo na poobedňajšej omši v najznámejšej škandinávskej katedrále – Nidarosdóme, kde zazneli organové skladby a piesne Mikuláša Schneidera Trnavského, Petra Ebena, Ivana Paríka, Stanislava Šurína a Leoša Janáčka. Na programe nedeľného koncertu za vysokej účasti viac ako 700 poslucháčov bola Omša H-dur opus 77 bratislavského rodáka J. N. Hummela a okrem iného slovenský organista Stanislav Šurín zahral aj organové skladby Mikuláša Schneidera-Trnavského a Eugena Suchoňa. Slovenskí umelci odovzdali dekanovi katedrály publikácie o bratislavských organoch a Trnave.

V piatok pripravil Stanislav Šurín prednášku pre poslucháčov trondheimskeho konzervatória o slovenskej organovej hudbe a počas slovenského kultúrneho večera spolu so speváčkou Janou Pastorkovou zaujali návštevníkov slovenskými ľudovými piesňami. Program pokračuje kultúrnym večerom v Trondheimskom umeleckom združení, kde prebieha výstava slovenskej grafiky, karikatúry, fotografie, šperkov a textilu, ktorú 6. marca slávnostne otvoril slovenský veľvyslanec v Nórsku, Andrej Sokolík.

Viac informácií je k dispozícii na [www-strankach NSF: http://nsf-trondheim.org/](http://www-strankach.nsf.org/).

Pavel Petrovič

Celoslovenská súťaž v sólovom sakrálnom speve Pravniansky slávik 2003

V dňoch 24. 25. mája 2003 sa v Nitrianskom Pravne uskutočnila celoslovenská odborná súťaž v sólovom speve pod názvom Pravniansky slávik 2003. V sobotu 24. 5. sa začala súťažná prehliadka v sále tamojšieho kláštora vincentiek, večer bolo vyhodnotenie a odovzdanie cien za účasti viacerých osobností kultúrneho a spoločenského



života. Účinkovanie súťažiacich sledovala odborná hudobná porota, ktorej predsedom bol Mgr. Peter Caban, odborník pre cirkevnú hudbu na Slovensku. Súťažiaci z celého Slovenska boli podľa veku rozdelení do troch kategórií: Kategória A súťažiaci do 10 rokov veku, B do 15 rokov a C nad 15 rokov a dospelí. Každý účastník súťaže si naštudoval dve sólové skladby pre spev podľa vlastného výberu a povinnú sakrálnu skladbu určenú organizátorom súťaže pre svoju vekovú kategóriu. Povinná sakrálna skladba bola Chváľ, moja duša, Spasiteľa. Víťazmi jednotlivých kategórií sa stali: A Ollerová Alexandra, B Balážová Romana, C Stašíková Jarmila a absolútnou víťazkou v kateg. C školené hlasy sa stala Martáková Martina zo Žiliny. Ďalšie ceny boli udelené najstaršiemu a najmladšiemu účastníkovi, ceny farského úradu, cena za najkvalitnejšiu interpretáciu povinnej sakrálnnej skladby a cena za najlepší muzikálový výkon. Program pokračoval v nedeľu 25. 5. 2003 slávnostným galakonzertom víťazov súťaže v sobášnej sieni Obecného úradu spojeným s klavírnym recitálom Ivany Úradníckovej. Hlavnými organizátormi tejto celoslovenskej akcie boli Rímskokatolícky farský úrad a Obecný úrad v Nitrianskom Pravne v spolupráci s viacerými slovenskými odborníkmi v oblasti sakrálnnej hudby. Akcia bola jedinečná svojho druhu, pretože v rámci celého Slovenska neexistuje súťažné podujatie určené aj pre odbornú hudobnú verejnosť, kde by sa mohli prezentovať mladé talenty v sólovom speve sakrálnnej hudby.

Jozef Kraus

Kurzy prof. Johanna Trummera na Katolíckej univerzite

V dňoch 10. - 11. marca sa na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity (PF KU) v Ružomberku uskutočnili organové interpretačné kurzy pod vedením prof. Dr. Johanna Trummera, vedúceho Inštitútu pre cirkevnú hudbu a interpretačnú prax Hudobnej univerzity v Grazi. Podujatie zorganizovala Katedra hudobnej výchovy PF KU v spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom. V dvoch teoretických prednáškach otvoril prof. Trummer problematiku interpretačnej praxe barokovej hudby a predstavil Johanna Sebastiana Bacha ako nadkonfesijný vzor skladateľa duchovnej hudby. Vzácné boli informácie o hudobno-teologických aspektoch Bachovej hudby, ako aj uvedenie do reálií Bachovho života a jeho doby.

Zásady štýlovej barokovej interpretácie prezentované v teoretických seminároch si študenti univerzity mohli vyskúšať pri workshopoch s praktickou výukou pri organe. Prof. Trummer, vedúci Inštitútu pre cirkevnú hudbu a organ

na Hudobnej univerzite v Grazi, poskytol študentom univerzity vo svojich prednáškach množstvo informácií, ktoré podal veľmi prístupným spôsobom. Prezentoval sa ako skúsený pedagóg so širokým záberom vedomostí v mnohých oblastiach. Využil bohaté skúsenosti popredného organového interpreta, pedagóga, muzikológa a publicistu podané aj z pohľadu katolíckeho duchovného európskych ekumenických rozmerov.

Nie náhodou dostal prof. Trummer množstvo ocenení európskeho významu. Z posledných spomeniem cenu Orlanda di Lassa, ktorú za mimoriadne zásluhy v oblasti cirkevnej hudby udeľujú najvyššie cirkevno-hudobné inštitúcie nemecky hovoriacich krajín (Nemecko, Rakúsko, Švajčiarsko) a čestný doktorát Bieloruskej štátnej hudobnej akadémie v Minsku. S touto hudobnou inštitúciou spolupracuje už 6 rokov a je hlavným aktérom stavby nových organov pre pedagogické účely akadémie a novostavbu trojmanuálového organa rakúskej firmy pre Minskú katedrálu.

Pre Pedagogickú fakultu Katolíckej univerzity v Ružomberku je významná skutočnosť, že v prof. Trummerovi získala svojho externého spolupracovníka.

Stanislav Šurin



Foto: Stanislav Šurin

ZUSAMMENFASSUNG

RASTISLAV PODPERA: DAS MUSIKALISCHE BEWUSSTSEIN UND DIE MUSIKALISCHE AUSBILDUNG DER KIRCHENMUSIKER IM KIRCHENDIENST

Die Kirchenmusiker und Sänger haben, im Vergleich zu den anderen Teilnehmern der Liturgie, ein spezifisches Bewusstsein. Dies zeigt sich in 3 Dimensionen: in einer anderen Stufe Perzeption der Musik, in der formalen Struktur des bekannten und geübten Werkes und in einer anderen Art der Empfindung des liturgischen Inhalts bei der Interpretation der Werke. Der Kirchenmusiker ist der Organist. In der Slowakei haben die meisten Organisten nur eine elementare Ausbildung. Viele Organisten sind Autodidakt. Weniger häufig gibt es die Organisten mit Universitätsausbildung. Dies führt zu Interpretationsproblemen: schlechte Notenkenntnis, die Problemen mit Tempo und Rhythmus und mangelnde Improvisationstechnik. Die Initiativen wie Organistenkurse helfen, die Situation zu verbessern.

JANKA BEDNÁRIKOVÁ: DIE MUSIKFORMEN DES GREGORIANISCHEN CHORALS
In diesem Artikel stellt die Autorin die Verschiedenheit der Formen vor, die auf dem Boden des Gregorianischen Gesangs entstanden sind, bzw. sich entwickelt haben. Die Meßgesänge (mit diesem Element beginnt die Autorin) stellen das lyrische Element der liturgischen Feier dar. Zwischen den Meßgesängen hat die Rezitation eine bedeutende Stelle. Von melodischer Seite her bestehen die Rezitative aus zwei Elementen: aus einem rezitativen Ton, dem so genannten Tenor und aus den Interpunktionskadenzen. Manchmal kommt noch ein drittes Element hinzu, die so genannte Intonation, bzw. Reintonation. Der Tenor steht auf dem Strukturton, und auf diesem Ton wird der gesamte Text gesungen. Die Interpunktionskadenzen stellen die Varianten des Tenors dar. In den Kadenzen unterscheiden wir vier Arten des *cur-sus*: *cur-sus planus*, *cur-sus tardus*, *cur-sus trispondaicus*, *cur-sus velox*.

RASTISLAV ADAMKO: DIE MELODIE DER LESUNGEN NACH DEM MISSALE ROMANUM 2002

Die Kantilation der biblische Texten in

Wortgottesdienst wurde aus dem synagogalen Gottesdienst übernommen. Im Verlauf der Jahrhunderte hat sie sich in verschiedenen Formen verbreitet. Die Unifikation der Melodie hat Konzil von Trient angeführt. Nach dem II. Vatikanischem Konzil ist der Gesang (auch mit dem Einfluss der Rationalisation der westlichen Kultur) aus unseren Gotteshäusern verschwunden. In der neuen Ausgabe des Missale Romanum 2002 gibt es einige Änderungen gegenüber den alten Melodien. Die Melodien sind den Erfordernissen der Landessprache angepasst.

P AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O.PRAEM.: MODOLOGIE – TETRARDUS

Über Texte im Tetrardus lässt sich folgendes sagen: „Eschatologische - maranatha“ - Texte werden in der Regel im authentischen Tetrardus vertont, während einfache und fröhliche Texte eher im Tetrardus plagalis stehen. Tenor und Finalis sind immer *sol*. Der Ambitus umfaßt im authentischen Tetrardus eine Oktav und reicht im Tetrardus plagalis von der Quarte unterhalb der Finalis bis zur Quinte über der Finalis.

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

V. F. Bystrý (1875 – 1937) stand als Lehrer und Kantor immer in Kontakt mit der Orgel. In seiner letzten kompositorischen Phase schrieb er einen Zyklus von 6 Werken für die Orgel (op. 107). Neben der 4. Bearbeitung des bekannten protestantischen Chorals gehört dazu auch die Passacaglia d mol. Das letzte Werk dieses Zyklus – Feierliches Vorspiel und Fuga – ist die letzte Komposition von V. F. Bystrý. M. Schneider-Trnavský (1881 – 1958) hat sich schon als Student für seine Tätigkeit als Kirchenmusiker vorbereitet. Als Komponist tritt er in die Geschichte der slowakischen Musik mit drei Werken ein. Dies sind die Sammlungen – Präludien für die Orgel (1920), der Präludienstrauß für die Orgel (1930) und die kleinen Präludien op. 92. Seine Orgelwerke sind geprägt von typischen Elementen den Vokal und Choral-Musik

MARIO SEDLÁR: DER BAU VON GROßEN ORGELN AUF WELTNEIVEAU

Bei der Bemühung um eine bessere Qualität der kirchlichen Orgelmusik ist es von Seiten der Kirche notwendig eine Initiative und Unterstützung bei der Realisationen der größere Orgelnbauen. Es ist auch wichtig die Intonation der Registern und auch der Orgeln, die zum einen Platz angepasst werden muß. Der Autor präsentiert auch so genante orgue symphonique. Es handelt sich um die Orgeln, auf denen die Möglichkeit des größeren Teiles des Orgelrepertoires spielen konnte. Solche Orgel hat drei Manualen – Hauptwerk, Hinteren Positiv, Obere Maschine mit Salusien und Pedal. Es sollte man cca 30 – 60 Registern haben. In heutigen Zeit kostet solche Orgel cca 20-30 Millionen Sk.

PETER SOCHUEÁK: DIE ORGEL IN DER RÖM. KATH. KIRCHE IN MARTIN

Die Geschichte der Orgel in der röm. kath. Kirche in Martin begann 1903. Damals baute dort die Firma Rieger - Jagerndorf eine Orgel mit einem Manual (opus 881). Heute, nach einigen, nicht immer förderlichen Umbauten, ist es eine Orgel mit Hauptwerk und Positiv, zwei Manualen und pneumatischer Traktur. Der Zustand der Orgel ist nicht der beste.

JÁN SCHULTZ: DIE GESCHICHTE EINER SCHNITGER - ORGEL

Der Autor beschäftigt sich mit dem Schicksal einer Orgel der Firma Schnitger. Sie wurde auf Bestellung von mehreren portugiesischen Orden gebaut. Zuerst stand sie im Franziskanerkloster in Lisabon. Von dort wurde die Orgel vom Orgelbauer João da Cunha gekauft und nach Brasilien (Mariana) übertragen, wo sie 1753 geweiht wurde. Die erste große Restaurierung dieser Orgel fand in den Jahren 1979-1984 in der Werkstatt R. von Beckerath in Hamburg statt. Die zweite Restaurierung wurde im Jahr 2001 von dem holländischen Orgelrestaurator B. Edskes vorgenommen. Der Einsatz für die Rettung der kostbaren Orgel von Seiten des Kirchenvorstands sowie von Staat und Sponsoren soll für uns ein Beispiel sein.

ORGANOVÉ DNI V PIEŠŤANOCH 2003

4. ročník

Organizátori:

MESTO PIEŠŤANY, DOM UMENIA SKZ MK,
BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU



12. 8. utorok, 19.30,
kostol sv. Cyrila a Metoda
Mario Sedlár, organ
Rastislav Sucháň, trúbka
SLOVENSKO

19. 8. utorok, 19.30,
kostol sv. Cyrila a Metoda
Zuzana Zahradníková, organ
SLOVENSKO

26. 8. utorok, 19.30, Dom umenia
Petr Planý, organ
ČESKÁ REPUBLIKA

28. 8. štvrtok, 19.30, Dom umenia
Herbert Lederer, organ
RAKÚSKO

KONCERT SA KONÁ V SPOLUPRÁCI
S RAKÚSKYM KULTÚRNYM FÓROM

2. 9. utorok, 19.30, Dom umenia
Gerard Gillen, organ
ÍRSKO

5. 9. piatok, 19.30, Dom umenia
David di Fiore, organ
USA

KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

uskutoční v dňoch

**30. 6. - 3. 7.
2003**

**KURZ
PRE CHRÁMOVÝCH ORGANISTOV
V RUŽOMBERKU**

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

V rámci podujatia sa uskutočnia prednášky
s témami týkajúcimi sa problematiky
gregoriánskeho chorálu,
harmónie, dirigovania
a liturgickej hudby

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

**KATOLÍCKA UNIVERZITA
V RUŽOMBERKU
Pedagogická fakulta
Nám. A. Hlinku 1/56
034 01 Ružomberok**

Trnavské organové dni 2003

VIII. ročník

Pod záštitou JUDr. Pavla Hrušovského
predsedu Národnej rady Slovenskej republiky

Organizátori:

Trnavské organové dni, Mesto Trnava,
Bachova spoločnosť na Slovensku, Západoslovenské múzeum v Trnave

Začiatok koncertov o 20.00 h. v Dóme sv. Mikuláša

28. august, štvrtok

GERARD GILLEN, organ

Írsko / Dublin

*M. Duruflé, J. Alain, J. Pachelbel, J. S. Bach, C. Franck, C. Saint-Saëns, M. E. Bossi, F. Peeters,
E. Sweeney, G. Bovet*

31. august, nedeľa

HERBERT LEDERER, organ

Rakúsko / Viedeň

A. Bruckner, F. Schmidt, J. S. Bach, M. Reger

Koncert sa koná v spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom v Bratislave

4. september, štvrtok

ROSTYSLAV VYHRANENKO, organ

Ukrajina

J. S. Bach, J. Reubke, A. G. Ritter, D. da Bergamo

7. september, nedeľa

HANA BARTOŠOVÁ, organ

Česká republika / Brno

J. S. Bach, B. Martinů, Z. Pololánik, C. Franck, G. Pierné

11. september, štvrtok

MÁRIO SEDLÁR, organ

RASTISLAV SUCHÁŇ, trúbka

Slovenská republika

F. Mendelssohn-Bartholdy, P. Eben, F. Liszt, M. A. Charpentier, M. Schneider-Trnavský, J. Clarke

14. september, nedeľa

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS

DAVID EBEN (ČR), vedúci scholy

DAVID DI FIORE (USA), STANISLAV ŠURIN (SR), organ

FESTIVALOVÝ BRASS KVARTET

Gregoriánský chorál, P. Eben

Koncert sa koná v spolupráci s Českým centrom v Bratislave

Kontakt: GSM: 0905 / 433 532, office@bachsociety.sk, www.bachsociety.sk/trnavaorgandays