



ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
v spolupráci
s Ústavom hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
vydáva
Liturgická komisia Spišskej diecézy

Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady
J. E. Mons. Andrej Imrich, biskup
zodpovedný za posvätnú hudbu v LK KBS
Zodpovedný redaktor:
Doc. ThDr. Lic. Rastislav Adamko, PhD.
Zástupca zodpovedného redaktora:
Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redakčná rada:

Doc. PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák, O.Praem. PhD.
PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.
PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.
ThDr. Vlastimil Dufka, SJ, PhD.
Mgr. Rastislav Podpera, PhD.
Doc. Dr. Ján Veľbacký, ArtD.
PaedDr. Janka Bednáriková
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.
Mgr. art. Stanislav Šurin

Adresa redakcie:

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
PdF KU v Ružomberku
Nám. A. Hlinku 56/1
034 01 Ružomberok
tel./fax: +421 44/4320961
mobil: +421 908/619482
e-mail: rastislav.adamko@ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Liturgická komisia Spišskej diecézy
053 02 Spišský Hrhov, Klčov, č. 27
tel.: +421 53/459 24 96, fax: +421 53/459 91 38
mobil: +421 905/494370
e-mail: amo@stonline.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

č. účtu: 0520988040/0900

Konšt. symbol 0308

Slovenská sporiteľňa Levoča

Tlač:

MTM Levoča, Nám. Majstra Pavla 54
053 01 Levoča,

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

Cena jedného čísla: 2 €

Ročné predplatné: 8 €

Registrácia MK SR: EV 3467/09

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 021288611 SS PPS Košice 12

OBSAH 3/2010

Na úvod - O hudbe

Foreword - On music

WIEŚLAW HUDEK 2

Hudba v bohoslužbe v podmienkach cirkevnej školy

Music at worship in church school conditions

MÁRIA ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ 3

Problém organového sprievodu gregoriánskeho chorálu

On the issue of Gregorian chant accompaniment

MATEJ BARTOŠ 11

Don Štefan Olos a jeho celoslovenský prínos

Dom Štefan Olos, OSB and his Slovakia-wide contribution

SILVIA FECSKOVÁ 25

Počiatky viachlasu - rané organum

Beginnings of polyphony - the early organum

RASTISLAV ADAMKO 27

SPRAVODAJSTVO

V spoločenstve lásky so Svätým Otcom

a celým Rímom; 18.-20. máj 2010

In community of love with the Holy Father and whole Rome;

May 18th - 20th 2010

VERONIKA KOČIŠOVÁ 34

Nový organ v katedrále sv. Martina v Bratislave

A new organ in the St. Martin Cathedral in Bratislava

STANISLAV ŠURIN 35

Slovo staviteľa

Few words by the builder

GERALD WOEHL 36

RECENZIA / REVIEW

Prvý ročník Katedrálneho organového

festivalu Bratislava 2010

First year of the Cathedral organ festival Bratislava 2010

STANISLAV TICHÝ 38

RESUMÉ - SUMMARY 40

Titulná strana: Organ v rímskokatolíckom farskom

Kostole sv. Jakuba staršieho, apoštola v Tužine

Front-page: Organ in Roman-catholic parish Church

of St. Jacob, the apostle in Tužiná

Foto: M. A. Mayer

O hudbe

Je to neobyčajné, že hudba je podstatne, organicky spojená s časom. Keď tón dostane presne určený čas trvania, vzniká rytmus a keď je melódia zorganizovaná do presných časových štruktúr, povstáva fráza, ktorá je jedným zo základných prvkov skladby – piesne, tanca či symfónie.

Možno to znie cudzo a sucho, ale túto základnú zásadu komponovania hudobného diela možno vpísať do ľudskej existencie.

Azda jednotlivé tóny nemôžu byť symbolom našich dní? Tie – podľa intenzity života – raz tvoria náladu veselej polky, inokedy znejú tónom smútočného pochodu.

Mesiace, roky, zorganizované podobne ako hudobné periódy, tvoria iste plnú štruktúru diela, ktoré má meno život.

Porovnanie hudobného materiálu k ľudskému životu nie je môj originálny nápad. Rád ho používa náš pápež Benedikt XVI., známy milovník liturgie a hudby. K tomu možno ešte pridať svieži pohľad na liturgiu v kontexte myšlienok o čase. Ved' aj liturgia sa odohráva v čase. Zamyslime sa nad skúsenosťou blízkou nám všetkým, nad nedeľným slávením Eucharistie. Začína sa o presne stanovenej hodine a končí sa v určenom čase.

Zamyslite sa nad tým ako to prežívate. Ak počas celého týždňa vás sprevádza vedomie, že váš život sa podobá rozbehnutému vlaku, bolo by dobré usilovať sa o to, aby hodina venovaná nedeľnej svätej omši nebola premárneným časom.

Možno by bolo vhodné do tohto času, venovaného Bohu, dodať 4-5 minút. Niekoľko minút pred svätou omšou, aby sme sa neoneskorili, utíšili, ponorili do liturgie a niekoľko minút po svätej omši, aby sme ešte chvíľu strávili s tým, ktorý nás miluje.

Zamyslime sa nad tým: ak týždeň má 168 hodín, potom iste tá jedna hodina venovaná Bohu môže a má vplývať na kvalitu ostatných 167 hodín. Možno si poviete: nemám čas. Odpoviem vám slovami arcibiskupa kardinála Jeana Márie Lustigera: „Ja nemám čas, ja si ho jednoducho beriem!“

Nuž berme si čas. Majme ho pre Boha i človeka. Nech je ten čas zorganizovaný do krásnej hudby.

Wiesław Hudek

Z poľského originálu *O muzyce* z knihy *O muzyce - felietony radiowe*. Lublin 2008, s. 108n, preložil R. Adamko



HUDBA V BOHOSLUŽBE V PODMIENKACH CIRKEVNEJ ŠKOLY

MÁRIA ŽILÍKOVÁ - MANDÁKOVÁ

Keďže hudba hrá v živote cirkevnej školy dôležitú a zároveň špecifickú úlohu, znamená to, že aj spôsob nazerania na postavenie a význam hudby v cirkevnej škole má byť špecifický. Opakovane nás o tom presvedča skutočnosť, že hudba – respektíve hudobná výchova – je v úzkom vzťahu s náboženskou výchovou a bohoslužbou, ako aj vedomie, že hudba má uľahčovať deťom prístup ku kresťanskej vierouke a tým aktualizovať odkaz evanjelia.

V našom príspevku budeme uvažovať o bohoslužbe ako o *procese*, v ktorom možno primeraným spôsobom nadväzovať na potreby a skúsenosti dieťaťa s cieľom ich postupnej transformácie do skúsenosti kresťanstva.

Podľa W. Longardta, kľúčovými pojmami bohoslužby pre deti je sebaujavenie detí a rozvoj detskej spontánnosti vo všetkých možných formách. Pedagógovia by mali deti povzbudzovať k vlastnej aktivite, k „objavovaniu rôznych spôsobov komunikácie“, aby v tejto činnosti „vytúšili Božie Áno ich existencii“.¹

Bohoslužba pre deti má byť procesom smerujúcim od vlastnej, spontánnej, tvorivej skúsenosti – k hľadaniu, odkrývaniu a sprístupňovaniu liturgických symbolov, k rozvahe, k meditácii, k modlitbe. Liturgia má primeraným spôsobom nadväzovať na potreby a skúsenosti detí a tieto postupne v procese transcencie a abstrakcie rozširovať smerom k všeobecne platným formám.

Konkrétnym príkladom je modlitba Otče náš. Skutočnosť, že všetci kresťania na celom svete sa modlia túto modlitbu, môže podnecovať k vlastným formuláciám modlitby. Dôležité pritom je, že takéto ritualizácie sú spojené s vlastným príbehom vzniku, so zážitkom spontánnej, čiže slobodnej činnosti, čo je prvý predpoklad porozumenia liturgickým symbolom.

Učitelia, ktorí pripravujú hudbu pre liturgiu (v hudobnej výchove i v náboženskej výchove) vedia, aké je dôležité vysvetliť žiakom význam modlitebných textov.² Žiaci porozumejú textu intenzív-

nejšie, ak mali možnosť pracovať so slovami, „hrať sa s nimi“, respektíve, ak mali dostatok času na rozjímanie nad zmyslom slov. Hudba alebo tanec musia byť v súlade s významom slov, ich zvukom, výslovnosťou a celkovým kontextom.

Pedagogička a zároveň františkánska sestra Marcia Lunz³ na margo práce s textom – v rámci prípravy posvätného pohybu k piesni so skupinou 13 ročných žiakov – uvádza: „Pred tým, ako sme vytvorili pohyb, sme sa rozprávali o význame textu, ktorí žiaci interpretovali tancom. Potom sme z neho vybrali jednotlivé slová, ktoré sa nám zdali najdôležitejšie a študenti začali improvizovať gestá na význam každého z daných slov. V piesni sa vyskytlo aj slovo *vernost*. Toto slovo bolo pre študentov nové a stalo sa katalyzátorom pre hlboký dialóg o viere Boha v nás, o našej viere v Boha a o tom, čo vernost znamená pre nás v záväzkoch, ktoré si počas života dávame. Táto príležitosť bola nielen hodinou tanca, ale aj lekciami do života.“⁴

Problematiku bohoslužby v podmienkach cirkevnej školy člení F. Harz nasledovne:⁵

- Elementy úvodnej liturgie.
- Téma: Cirkev.
- Od Kyrie ku Glórii.
- Téma: Cesta – Ježiš Kristus.
- Téma: Stvorenie.
- Aspekt poslania.

Elementy úvodnej liturgie.

V bohoslužobnej liturgii pre deti sa bohoslužobný stánok chápe ako priestor pre dianie a pohyb.⁶

licku sa denne modlí 44% dospelých. Na Slovensku sa v roku 1999 zistilo, že často sa modlí 49% obyvateľov a nikdy 2%. Návštevnosť bohoslužieb aspoň raz týždenne je u 56% rímskokatolíkov a 27% evanjelikov a. v.) (STRÍŽENEC, M.: *Súčasný zameranie a výskumné výsledky psychológie náboženstva*. In: *Kresťanstvo a psychológia*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2003, s. 23).

³ Marcia Lunz vedie (o. i.) tvorivé dielne v centre Orff-Schulwerk na Univerzite De Paul v Chicago, Illinois, USA (poznámka autorky).

⁴ LUNZ, Marcia: Church music and the Orff-Schulwerk. In: Orff Schulwerk informationen. Salzburg: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“, „Orff-Institut“, Orff Schulwerk Forum Salzburg, 1996/97, č. 57, s. 12.

⁵ Nakoľko je Frieder Harz evanjelickým teológom, nasledujúce členenie sa týka evanjelickej bohoslužby.

⁶ Pozri: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 145.

¹ Pozri HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 142.

² Modlitbe patrí prvé miesto medzi jednotlivými formami náboženských zážitkov, resp. skúseností. Bežne sa uvádzajú štyri hlavné druhy modlitby: hlasná, tichá, vnútorná a modlitba srdca. Z psychologického hľadiska je v popredí komunikačný charakter modlitby, pričom sú zapojené poznávacie procesy, emócie, správanie Ako uvádza M. Stríženec, zistilo sa, že v Ang-

Napríklad v úvodnej časti bohoslužby vytvoria deti kruh okolo oltára, ktorý sa zužuje a opätovne rozširuje – oltárny priestor je vymedzený krokmi.

V inom prípade je priestorová vzdialenosť určená volajúcim („Poďte, začíname!“), ktorý stojí na centrálnom mieste bohoslužby a deťmi, ktoré stoja pri dverách chrámu, t. j. na hranici priestoru. Svojou spievanou odpoveďou „Prichádzame k Tebe, Pane!“ začínajú volaním a skákaním túto vzdialenosť prekonávať. Toto ritualizované schádzanie umožňuje koncentrovať sa. Deti sú teraz sústredené, prežívajú *aktívne ticho*, počas ktorého zaznie krátka úvodná modlitba. Spontánny, slobodný pohyb tak plynulo prechádza k uvedomeniu si, stíšaniu sa, modlitbe.

Téma: Cirkev

Myšlienka stretnutia sa v spoločenstve Krista, čiže téma zážitku komunity, je z nábožensko-pedagogického i hudobno-pedagogického hľadiska príležitosťou prebúdať a rozvíjať vnútorné sebaidentifikačné sily dieťaťa, pestovať pocit spolupatričnosti a jednoty. Potreba patriť niekam, byť členom spoločenstva poskytujúceho pocit bezpečia, istoty, lásky, vzájomného prežívania, slobody vyjadrenia a pocit domova je vlastná ľudskej prirodzenosti.⁷

Prežívanie spoločenstva možno realizovať rôznymi spôsobmi. Dôležité je, aby namiesto statickej, abstraktnej verbalizácie evanjelia (v bohoslužbe najčastejšie oživovanej „klasickou“ metódou otázka - odpoveď), sa dieťa tešilo zo svojho vlastného, spontánneho konania (v zmysle *seba vyjadrenia*), pričom tento zážitok (*seba*)objavovania má dieťa priviesť k (*seba*)uvedomeniu, k stíšaniu sa a modlitbe.

Konkrétny príklad dáva W. Longardt⁸ v téme „hádky a uzmierovanie sa“, kde proces uzmierovania vyjadříme najskôr scénicky a následne (napríklad) piesňou „Hevenu shalom alechem“. Počas spevu si podajú dve deti ruky, ďalšie páry sa pridávajú, vytvorí sa kruh, ktorý sa točí a priťahuje stále viac detí, čím symbolizujeme rast spoločenstva. Na to nadväzujeme myšlienkou šírenia evanjelia z udalosti Turíc: zhromaždenie ľudí z rozličných národov znázorníme tým, že biblický výrok prednášajú deti vo viacerých rečiach alebo zvolaním Gloria in excelsis Deo, ktoré vyjadruje stretnutie mnohých rečí zastrešených chválou Boha a jeho prísľubom. Hudba sa pritom nemá obmedzovať len na spievanie piesní, ale majú sa využiť všetky ostatné hudobné a po-

⁷ Témou komunity sa bližšie zaoberá Júlia Halamová v príspevku *Zážitok komunity v cirkevných skupinách a komunitách*. In: Kresťanstvo a psychológia. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2003, s. 205–220.

⁸ Pozri: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 147.

hybové činnosti, t. j. inštrumentálne, hudobno-dramatické, improvizovanie, počúvanie hudby, meditácie s hudbou, sakrálny tanec. Nezastupiteľnú úlohu tu zohráva Orffov inštrumentár, ktorý (svojím charakterom vhodný pre spoločné muzicírovanie) umožňuje deťom prejsť plynulo od improvizácie až ku komponovaniu vlastných melódii.

Od Kyrie ku Glórii

Pri prechode od Kyrie ku Glórii uznávame naše hriechy, uvedomujeme si, že Boh nás vykúpil, za čo mu vzdávame vďaky a chvály.

Príkladom ako deťom sprístupniť tento abstraktný akt môže byť príbeh uzdravenia desiatich malomocných (Lk, 17, 11). W. Longardt tu vychádza z piesne „Sme vyhnaní...“, ktorú deti vnímajú ako ťažkopádnu a smutnú, pričom záver možno chápať ako volanie o pomoc. Ak už deti poznajú túto melódiu (zatiaľ bez textu), vytvoríme súvislosť s biblickým príbehom, pričom deti sa aktívne hudobne a pohybovo realizujú (napr. pantomimicky, vytvárajú sprievod k melódii a pod.). Zvolanie na koniec: „Kto nás vyľieči?“ možno hudobne i textovo variovať, (resp. aktualizovať), napríklad: kto nám pomôže, kto sa s nami porozpráva? Tieto krátke slovné i hudobné variácie predstavujú dôležitý moment z hľadiska identifikácie a interiorizácie (zvnútorňovania) skúsenosti vyhnanstva: vlastné prežívanie umožňuje chápať malomocenstvo ako symbol deštrukcie ľudského spolunažívania ale aj ako symbol ochromenia vlastného konania.⁹ M. Wolf rozširuje toto zvolanie (v zmysle liturgickom): Pane Ježišu Kriste, Boží Syn, pomôž nám v núdzi!¹⁰

Podobne interpretujeme aj náklonnosť Ježiša; oslovuje vyhnaných, privádza ich späť do ľudského spoločenstva, preráza mantinely, ktoré ich vylčovali zo života. Tieto atribúty opäť ponúkajú impulzy k hudobno-pohybovému vyjadreniu, napr. v zrýchlení tempa, čím sa stane pieseň svižnou, veselou. Aj M. Wolf tu premieňa príhovor Ježiša na „hru pohybov ako výraz radosti“.¹¹

Opísaná dramatizácia biblického príbehu (ktorého pointou je prekonávanie núdzových situácií) je zároveň modelom konfrontácie základných životných protikladov: pomalého, temného, ťažkopádneho (negatívneho) na jednej strane a radostného,

⁹ Pozri LONGARDT, W.: *Spielbuch religion*. Seite 80ff. Citované podľa: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 148.

¹⁰ WOLF, Martin: *Miteinander musizieren. Singen, Tanzen und Improvisieren in Schule und Gottesdienst*. München : Verlag J. Pfeiffer. Göttingen : Vandenhoeck and Ruprecht, 1977, s. 139.

¹¹ WOLF, Martin: *Miteinander musizieren. Singen, Tanzen und Improvisieren in Schule und Gottesdienst*. München : Verlag J. Pfeiffer. Göttingen : Vandenhoeck and Ruprecht, 1977, s. 140.



svetlého, veselého, ľubozvučného (pozitívneho) na strane druhej. Cieľom je uvedomenie si, že „ponuka“ nového života („nového bytia“) je v konečnom dôsledku Božím darom. Takto spracovaný biblický príbeh v sebe nesie spomienku na kontext vzniku, pričom spomienka v sebe uchováva jednak biblický príbeh, no zároveň nadobúda liturgický význam. V zmysle vyššie opísanej modelovej situácie možno aktualizovať množstvo biblických príbehov; napr. starozákonný príbeh o Jozefovi, kde sa dá vyjadriť protiklad pádu a vzostupu (núdze a záchranu), príbeh Ruth a mnohé ďalšie.

Téma: Cesta – Ježiš Kristus

Symbolika nádeje a dôvery (ako východiska zo stavu úzkosti a núdze) je najviac koncentrovaná v údele Ježiša samotného – v jeho smrti a zmŕtvychvstaní. V práci s deťmi hľadáme impulzy ako vnímať a vyjadriť túto cestu, ktorá sa má stať vzorom pre všetky naše cesty. Zameriavame sa na také spôsoby vyjadrenia, ktoré umožňujú deťom konať radostne a spontánne, s pocitom dôvery a nádeje.

W. Longardt volí ako výrazový prostriedok pohyb – rôzne druhy chôdze. Príbeh Turíc môže začať už vo vianočnej udalosti tým, že útek do Betlehema zviditeľňuje perspektívu kríža: ťažké, unavené kroky Jozefa a Márie, dupot vojakov, ktorý vyjadruje neúprosný cisárov rozkaz, ako aj očakávaníaplné, hľadajúce kroky pastierov i mágov môžu vyjadriť napätie utrpenia a nádeje. Výpovedná sila krokov (kroky prezrádzajú niečo o človeku) v spojení s hudobným a slovným stvárnením sú východiskom, kde môžu deti prežiť a precítiť Ježišov údel. Samotnú udalosť Turíc (umučenie, smrť a zmŕtvychvstanie Krista) možno rozvinúť v troch obrazoch: príchod do Jeruzalema, cesta ku krížu a cesta do Emaus.

Téma: Stvorenie

Tematika Stvorenia poukazuje na problematiku životných skúseností a prostredníctvom nich na úžas a vďaku. Túto tematiku možno ilustrovať na dvoch modeloch, tak ako ich predkladá W. Longardt: „O dýchaní“¹² a „Čas“.¹³

V modeli „O dýchaní“ rozvíja myšlienku čistého vzduchu ako daru a zároveň upozorňuje na jeho ohrozenie znečisťovaním životného prostredia. V kontexte hudobno-pedagogickom je zaujímavá

myšlienka „tvoriť hudbu vzduchom“. Fúkaním na okraj fliaš deti najskôr elementárnym spôsobom objavujú (zmyslovo vnímajú) vzduch ako nosič zvuku. K tomu možno pridať pieseň „Vdychujeme, vydychujeme“¹⁴, v ktorej sa na jednej strane upozorňuje na vdychovanie dobrého vzduchu a zároveň sa o hovorí o probléme znečisteného vzduchu. Hudobne by sa dala problematika znečisteného vzduchu vyjadriť rýchlymi, dýchavičnými tónmi. Ako podotýka F. Harz,¹⁵ v tomto príklade je dôležité, že ide o skúsenosť hudby ako prirodzeného zvuku, ktorý vedie k úžasu nad bohatstvom navonok skrytých akustických možností. Tu sa deti zároveň môžu dozvedieť ako prenáša vzduch tóny a necháva ich znieť. Nábožensko-pedagogickým cieľom koncentrovaného počúvania a načúvania je vďačnosť za skúsenosť príjemného, pekného, ľubozvučného ako i slová nádeje v súvislosti s témou ohrozenia. Hudobný zvuk – tón sa stáva symbolom čistého vzduchu, ktorý nám daroval Boh. Proces od experimentovania so zvukom – k organizovaniu zvuku (k usporiadaniu tónov) až k zážitku zo zvuku organa, ktorý takisto vzniká vzduchom, je príkladom ako môže spontánne, slobodné konanie postupne viesť k premýšľaniu nad možnosťami, ktoré nám dal Boh, pričom Boha tu možno vnímať ako plnosť všetkých možností, uplynulých i budúcich.

Ďalším príkladom uvedomelého zaobchádzania so skúsenosťou úžasu, vďaky a chvály je rozvíjanie témy „čas“. Učiteľ má deti podnecovať k tomu, aby vlastným konaním zažili a precítili čas s úžasom a zároveň, aby boli veselé a spokojné, že Boh ako Pán ich života je aj darcom a pánom ich času.¹⁶ Hudba ako médium, ktoré si vytvára vlastný čas sa v tomto prípade mimoriadne dobre hodí k symbolizovaniu času ako daru. Vnímanie a vzťah k času možno vyjadriť dvoma polohami:

- a) čas ako „extrém“ (zhon, chvat versus nuda),
- b) čas ako „ideál“ (pokoj, vyrovnanosť, rovnosť).

Moment zhonu a chvatu možno vyjadriť rýchlym, nepokojným a neustále sa meniacim rytmom, ktorý nepripúšťa žiadnu možnosť spoluhrý s inými nástrojmi. V tomto rytme sa zároveň vyjadruje aj strach pred budúcnosťou, ktorá neponúka žiaden čas, drží človeka v napätí; naopak – nuda možno vyjadriť prehnane dlhými pauzami, ktoré nepoznajú žiadnu mieru, neposkytujú žiadnu motiváciu

¹² Pozri: LONGARDT, W.: *Von Atmen*, in: Was und Wie. Seite 117ff., ergänzt durch R. Heider a.a.O. Seite 129ff. Porovnaj tiež Longardt, *Spielbuch religion* Seite 139f. Citované podľa: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 152.

¹³ Provnaj: LONGARDT, W.: *Neue Kidergottesdienstformen* Seite 191f., a.a.O. Band 2 Seite 68ff., ders., in: *Kindergottesdienst heute*, Heft 1 Seite 14ff. Citované podľa: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 153.

¹⁴ Pozri: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 152.

¹⁵ HARZ, Frieder : *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 153.

¹⁶ Pozri: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 153-154.

k spoluhre. Vzápätí – ako kontrast voči tomuto vyjadreniu času – začínajú deti pokojne, rovnomerne udierať na bicie – budovať súhru. Postupne sa pridáva stále viac nástrojov, ktoré nachádzajú svoj vlastný rytmus. Deti môžu zažívať čas ako priestor na rozvoj, ako základný „vzorec“, ktorý podnecuje k tvoreniu. Tu možno potom dať priestor čítaniam ako aj slovám vďaky a chvály, ktoré verbalizujú zážitok darovaného času a poukazujú na Boha ako darcu.

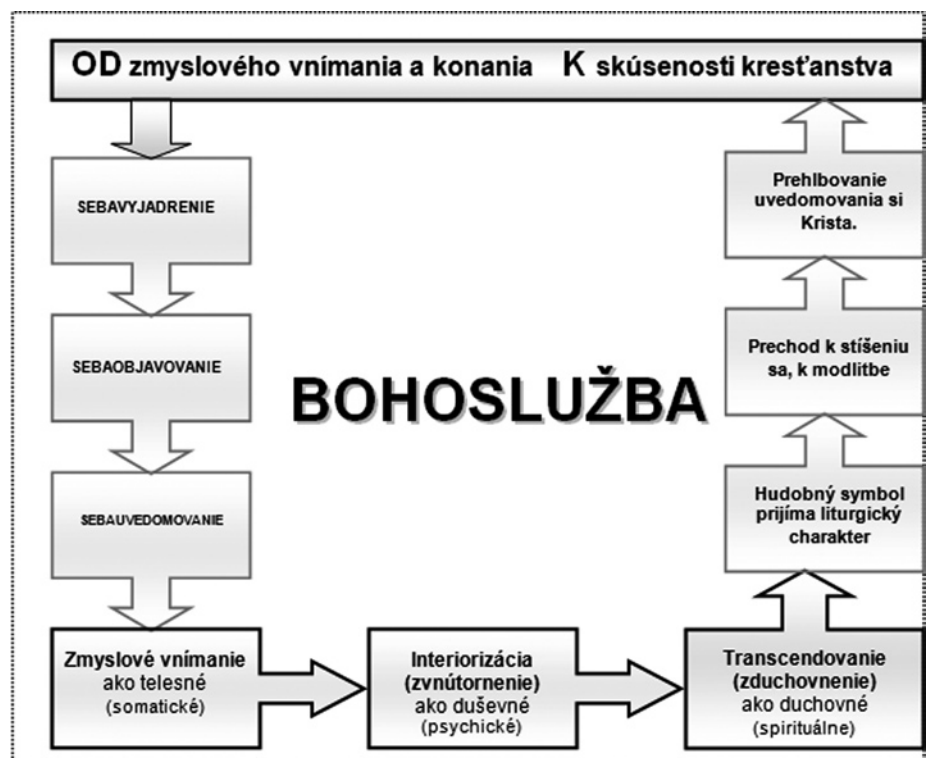
Stratou vzťahu k času sa stráca aj dar: bubon vynecháva, ruší rytmus - mätie. Boh nám však ponúka vždy nový čas na tvorbu: tiché, rovnomerné, rytmické úderky vedú deti opäť k započúvaniu sa do základného pulzu plynúceho času, ktorý naplňujú vlastnou činnosťou. Takáto meditácia môže vyústiť v kánone „Všetok čas je Boží čas. On ho pripravil pre nás!“¹⁷ V súvislosti s témou „čas“ uvádza F. Harz analogický postup pri spracovaní témy „Stvorenie“.¹⁸ Z hudobného chaosu alebo z mlčania sa postupne rodí poriadok a ľubozvučnosť tým, že bubon hrá základný rytmus, ktorý postupne doplňajú hlasnejšie a prenikavejšie nástroje, ktoré prinášajú diferencované rytmické štruktúry (štruktúry „poriadku“). Hudobné dianie kombinujeme s textami (napríklad úryvkami zo žalmov o stvorení), pričom postupné usporiadanie hudobných vzťahov interpretujeme ako tvorivé a harmonické Božie pôsobenie. Vyššie uvedené modely, tak ako ich predstavujú W. Longardt a F. Harz sú dôkazom, že biblické súvislosti, ako tematika stvorenia, ako aj problémy každodenného života možno deťom sprístupniť hravým spôsobom a zároveň viesť k ich transcendovaniu. Skoncentrovanie hlavných myšlienok a zámerov (úžas a uvedomelé zaobchádzanie s ním → vďaka → chvála) do hudobného symbolu je mostom k pochopeniu liturgických symbolov a následne k prežitiu skúsenosti kresťanstva.

Aspekt poslania

F. Harz charakterizuje poslanie ako: „záväzok k zodpovednému konaniu, ktorý súvisí s myšlien-

kou stvorenia“.¹⁹ V bohoslužbe je tento aspekt vyjadrený v príhovore, v obetných daroch a požehnaní. Na tomto mieste (evanjelická) bohoslužba vrcholí, pričom z hľadiska nášho skúmania, ide najmä o súvislosť symbolického a skutočného v tom zmysle, že má ísť o spojenie verbálneho (formou príhovoru kňaza) a hudobného, kde sa aktom slobodného konania vyjadruje nádej a dôvera. Ako uvádza F. Harz, hudobný symbol dosahuje najväčšie napätie v modlitbe a modlitebnej piesni. Tu sa zároveň najvýraznejšie prejavuje jeho skutočný význam: stať sa formou kresťanského sebauvedomenia, čiže sprostredkovať skúsenosť kresťanstva.

Vyššie opísaný proces transformácie aspektov religióznej dimenzie hudby do skúsenosti kresťanstva v procese školskej bohoslužby sme zhrnuli nasledovne:



Konkrétnym príkladom detskej bohoslužby – ako procesu, v ktorom možno primeraným spôsobom nadväzovať na potreby a skúsenosti dieťaťa s cieľom ich postupnej transformácie do skúsenosti kresťanstva je nasledujúci návrh detskej bohoslužby v škole, tak ako ho uvádza Martin Wolf vo svojej publikácii *Miteinander musizieren. Singen, Tanzen und Improvisieren mit Kindern in Schule und Gottesdienst*.²⁰

¹⁷ Pozri: HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 154.

¹⁸ HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 154.

¹⁹ HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart : Calwer Verlag, 1982, s. 155.

²⁰ WOLF, Martin : *Miteinander musizieren. Singen, Tanzen und Improvisieren in Schule und Gottesdienst*. München : Verlag J. Pfeiffer. Göttingen : Vandenhoeck and Ruprecht, 1977, 243 s.

BOHOSLUŽBA ZA ÚČASTI DETÍ NA ŠTEDRÝ VEČER

V zatičenom kostole zaznie na úvod inštrumentálna verzia niektorej adventnej piesne, napríklad: „*Es kommt ein Schiff geladen*“.

6 1.
1. Flöte
2 Alt- oder Baß-Blockflöten
2. 6 +2.Flöte

Po privítaní nasleduje pieseň „*Wir sagen euch an den lieben Advent*“, Gl. Nr 115.

Zodpovedajúc strofám piesne deti postupne zapália štyri sviece adventného venca (návrh: adventný veniec možno vytvoriť ako kruh detí; štyri deti držia sviece).

Text: *Maria Ferschl*;

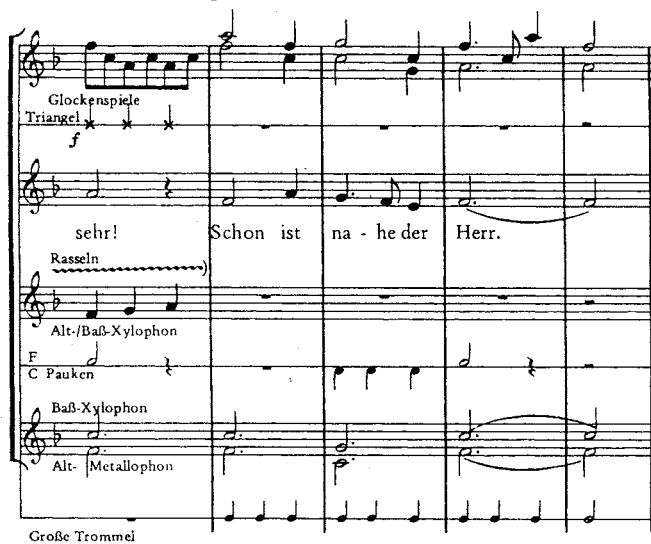
Melódia: *Heinrich Rohr*;

In: *Weinachtssingebuch*, Christophorus-Verlag, Freiburg

2 Glockenspiele
1./Wir sa - gen euch an den lie - ben Ad -
Wir sa - gen euch an eine hei - li - ge
Alt-Xylophon
F C Pauken
Baß-Xylophon
Alt-Metallophon
Große Trommel

1. Glockenspiel
2. Glockenspiel
vent. Se - het, die er - ste Ker - ze brennt.
Zeit. Ma - chet dem Herrn die Wege be -
Alt-Xylophon
F C Pauken
Baß-Xylophon
Alt-Metallophon
Große Trommel

2.
Glockenspiel
Triangel
reit. Freut euch ihr Chri - sten, freu - et euch
Rasseln
Alt-/Baß-Xylophon
F C Pauken
Baß-Xylophon
Alt-Metallophon
Große Trommel



Glockenspiele
Triangel
f

sehr! Schon ist na - he der Herr.

Rasseln

Alt-/Baß-Xylophon
f

C Pauken

Baß-Xylophon

Alt- Metallophon

Große Trommel

Medzihru použiť aj ako predohru:



Sopran- oder Alt- Metallophon

Alt-Xylophon

F Pauken

Große Trommel

2. Wir sagen euch an den lieben Advent. Sehet, die zweite Kerze brennt. So nehmet euch eins um das andere an, wie auch der Herr an uns getan.
3. Wir sagen euch an den lieben Advent. Sehet, die dritte Kerze brennt. Nun tragt eurer Güte hellen Schein weit in die dunkle Welt hinein.
4. Wir sagen euch an den lieben Advent. Sehet, die vierte Kerze brennt. Gott selber wird kommen, er zögert nicht. Auf, auf, ihr Herzen, und werdet licht.

Čítanie Izaiáš 9, verš 1-5. Myšlienky tohto čítania sú zachytené v Kyrie-litániách.

Zvolanie Kyrie je súhrnným vyjadrením jednotlivých prosieb.



Glockenspiel

Alt-Metallophon

bar - me dich, er - barm dich un - ser!

2 Alt-Xylophone

Baß-Xylophon

Po každom zvolaní Kyrie nasleduje text litánií.
Modlitba.

Evanjelium: vianočný príbeh podľa Lukáša 2, verš 1-10 v piesňovej verzii od Kurta Rommela. Obsah piatich veršov možno vyjadriť pantomimicky:

1. verš: Pred cisárom Augustom stoja sklonení jeho poddaní. Augustus veliteľským gestom ukáže každému jednému smer, ktorým sa má vybrať. Po opakovaných hlbokých úklonoch poddaní vykonajú rozkaz a prídu na určené miesto.

2. verš: Jozef, drziac (imaginárny lampáš), vyzerajúc na všetky strany vedie Máriu ku vchodu do maštale; dve oproti sebe stojace deti tvoria zdvihnutými rukami dvere. Mária a Jozef vstúpia cez tieto dvere do pomyselného priestoru. Mária si ľahne.

3. verš: Anjel s horiacou sviečkou sa zjaví spiacim pastierom na poli. K tejto scéne môže zaznieť hudba, napríklad kvarteto zobcových flaut („*Es kam ein Engel hell und klar*“, GI Nr. 138, alebo „*Die Engel*“, francúzska vianočná pieseň zo zbierky „*Európske vianočné piesne*, edície Merseburger 724).

4. verš: Pastieri zapália svoje sviece svetlom anjela a vydajú sa na cestu do Betlehema. Pridajú sa k nim ostatní účinkujúci a „rozdávajú“ svetlo všetkým ostatným prítomným (kvarteto zobcových flaut hrá pritom sprievodnú hudbu, napríklad: „*Als ich bei meinen Schafen wacht*“. Pekná sadzba sa nachádza vo *Vianočnom príbehu* od Carla Orffa a Gunild Ketman, vydavateľstvo Schott, Mainz).

Následná otázka: „Čo tým myslí Lukáš, keď nám oznamuje túto zvesť“, ktorá zaznie ako parlando na konci každého verša, je príležitosťou pre kňaza pripojiť niekoľko krátkych, vysvetľujúcich viet. Celé spoločenstvo odpovedá: „Geboren ist Christus, geboren ist der Herr...“

Die Weihnachtsgeschichte

Text a melódia: Kurt Rommel;

In: *111 Kinderlieder zur Bibel*, Christophorus-Verlag, Freiburg

3

Blockflöte
Rassel

Alt-Xylophon

A

Blockflöte
Rassel

Alt-Xylophon

Blockflöte
Rassel

Alt-Xylophon

B

3 1. Einer
2. Alle

1. Au - gu - stus, Cy - re - nius, die rö - mi - schen Her - ren
2. Ma - ri - a und Jo - sef be - zie - hen in Ar - mut
3. Die Hir - ten er - fah - ren auf Beth - le - hems Flu - ren,
4. Die En - gel ver - kün - den den Hir - ten, den Men - schen:
5. Und Beth - le - hem, die - ses er - bärm - li - che Dörf - lein,

Alt-Metallophon
Baß-Xylophon

1. die schik - ken die Men - schen von Lan - de zu Land.
2. Quar - tier und das Kind liegt im Kripp - lein auf Stroh.
3. daß dort in dem Ort sich hab' et - was ge - tan.
4. Hört her! Der Herr Je - sus, der Ret - ter ist da!
5. wird Hei - mat für Je - sus, den Her - ren der Welt.

Alt-Metallophon
Baß-Xylophon

Nasleduje pantomíma

C

3

Was meint da - mit Lu - kas, der uns dies be - rich - tet?
Tremolo auf C

Alt-Xylophon

Was meint da - mit Lu - kas, der uns dies er - zählt?
Tremolo auf C

Alt-Xylophon

Interpretácia predchádzajúcich veršov, potom všetci:

4 D

Glockenspiel
Alt-Metallophon
Hand- oder Doppelfelltrommel

Ge - bo - ren ist Chri - stus, ge -

Alt-/Baß-Xylophon

Glockenspiel
Alt-Metallophon
Hand- oder Doppelfelltrommel

bo - ren ist der Herr, als Mensch un - ter Men - schen und

Alt-/Baß-Xylophon

Glockenspiel
Alt-Metallophon
Hand- oder Doppelfelltrommel

Gott liebt uns sehr. Wir sind nicht mehr trau - rig und

Alt-/Baß-Xylophon

Glockenspiel
Alt-Metallophon
Hand- oder Doppelfelltrommel

sind nicht mehr al - lein. Denn Je - sus ist ge -

Alt-/Baß-Xylophon

Fine

Glockenspiel
Alt-Metallophon
Hand- oder Doppelfelltrommel

kom - men und kehrt jetzt bei uns ein.

Alt-/Baß-Xylophon

Po veršoch 1-4 nasleduje časť A, avšak bez opakovania

Kruhový tanec Gloria

(Kánon s inštrumentáciou in: „Mosaik“ zväzok III, Fidula-Verlag Boppart/Rhein)

4 *Langsam*

1. Laßt uns sin - gen: Eh - re sei Gott in der Höh'!

2. Frie - de auf Er - den, Frie - de sei auf Er - den

3. und den Men - schen die Gna - de uns - res Her - ren!

Dazu Instrumente:

4

Alt - Xylophon

Alt - Metallophon

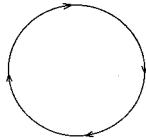
Glockenspiel

Sopran - Xylophon

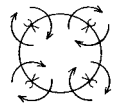
Po dvojtaktovej predohre altového xylofónu postupne (v kánone) nastupujú metalofón, zvonkohra a sopránový xylofón.

Opis tanca

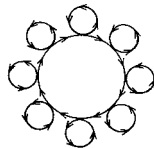
Tempo: pomaly, krokom (adagio)
Takt: štvorštvrtový, jedna štvrtová = jeden krok
Forma: kruhový tanec s otvoreným a uzatvoreným držaním rúk



Deti stoja v jednom alebo viacerých kruhoch, ruky sú uvoľnené.



1. takt: štyri kroky v smere hodinových ručičiek.
2. takt: ďalšie štyri kroky tým istým smerom, pritom pomaly dvíhať ruky do výšky (Sláva Bohu na výsostiach).
- 3.- 4. takt: podať ruky partnerovi a točiť sa s ním v kruhu (tempo krokov sa nemení). Po ôsmich krokoch sa ocitneme na pôvodnom mieste
- 5.- 6. takt: Každé dieťa sa vytočí okolo ľavého pleca z kruhu, opíše malý kruh a ôsmimi krokmi sa vráti na svoje pôvodné miesto. Ľavou rukou pritom každý



tanečník pozýva ostatných prizeraúcich sa, aby sa pridali do tanca.

Po tanci sa všetci modlia text Gloria. Na záver tanec zopakujú.

Prosby (s nadväznosťou na úvodné zvolanie Kyrie).

Modlitba Otče náš a požehnanie.

Na záver pieseň, napríklad: „Nun sei uns willkommen, Herre Christ“, ktorú ako kánon upravil Walter Rein. In: Walter Rein: „Der Ring bindt alle Ding“. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

2

1. Nun sei uns will - kom - men, Her - re

2. Christ, der du un - ser al - ler Her - re

3. bist, will - kom - - men auf Er - - den!

Dazu: 2 Glockenspiele

Schlußtakt bei Kanon

Alt - Metallophon

Alt - Xylophon

Bass - Xylophon

Pauken

... Er - - den!

Kanonschluß:

... Er - - den!
... men auf Er - den!
... men auf Er - den!



Problém organového sprievodu gregoriánskeho chorálu

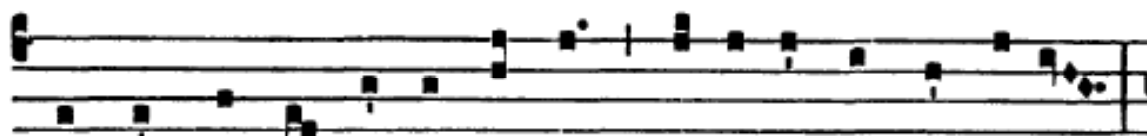
MATEJ BARTOŠ

Gregoriánsky chorál je vlastným spevom rímskej liturgie (Sacrosanctum concilium, 1963, čl. 116). Ide o výsostne monodický vokálny hudobný prejav s mimoriadne dôležitým vzájomným prepojením hudobnej a textovej zložky, z tradície nesprevádzaný žiadnym hudobným nástrojom. Otázka harmonizácie gregoriánskeho chorálu za účelom organového sprievodu je mimoriadne citlivá a akákoľvek diskusia na túto tému musí vykazovať znaky absolútnej objektívnosti a erudície. Vo všeobecnosti možno vymedziť tri základné postoje odbornej hudobnej verejnosti k tejto problematike:

1. *negatívny postoj* – apelujúci na samotnú podstatu gregoriánskeho chorálu ako čisto vokálneho jednohlasu. Stratením daného atribútu prostredníctvom organového sprievodu gregoriánsky chorál prestáva byť gregoriánskym chorálom v pravom zmysle slova. Zástancovia tohto názoru vo všeobecnosti ostro protestujú proti akémukoľvek vonkajšiemu zásahu do jeho autonómie a harmonizáciu daného spevu chápu ako cudzí element s maximálne deštruktívnymi následkami.
2. *pozitívny postoj* – považuje sprevádzanie gregoriánskeho chorálu nielen za prípustné, ale dokonca kladie dôraz na vhodnosť takejto praxe v liturgii s cieľom sprístupniť tento „hudobný poklad“ západnej cirkvi širším vrstvám. Atribúty či funkcia spevu, ktorý má byť sprevádzaný tu v podstate nemajú vplyv na jeho výber.
3. *negatívny, ktorý však za určitých podmienok súhlasí s dočasným použitím organového sprievodu gregoriánskeho chorálu*. Tieto podmienky sú určované celým radom determinujúcich skutočností a okolností, ktoré sa navyše môžu navzájom líšiť, resp. môžu byť modifikované regiónom, tradíciou a v neposlednom rade hudobným vkusom skladateľa.

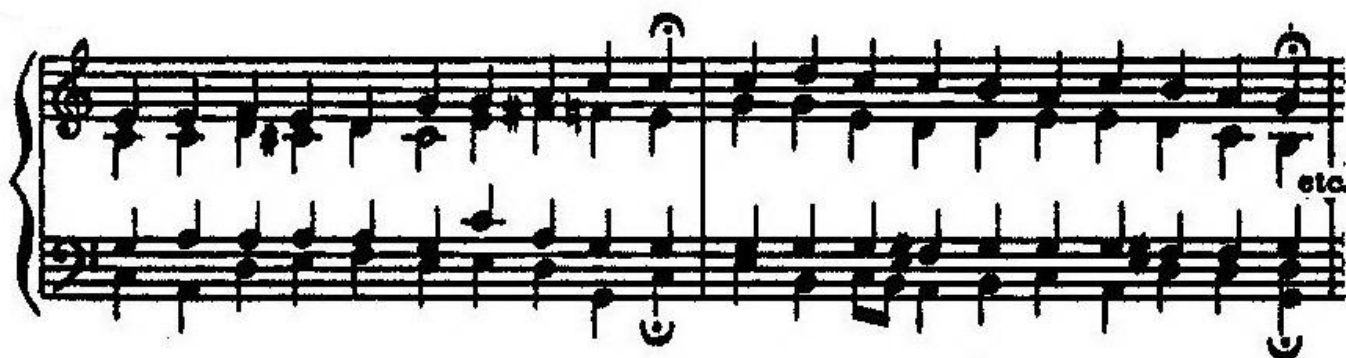
Odporcovia sprevádzania gregoriánskeho chorálu argumentujú viacerými negatívnymi vplyvmi takejto praxe na chorál ako pôvodne čisto vokálny jednohlas. Ako už bolo vyššie spomenuté, gregoriánsky chorál nepočíta so žiadnym iným zvukovým elementom okrem ľudského hlasu. Pravdepodobne aj to bola jedna z príčin jeho vývoja smerom k pomerne veľkej melodickej a rytmickej voľnosti s množstvom jemu vlastných osobitých nuáns, ktoré možno uspokojivo interpretovať iba ľudským hlasom. Viaceré z týchto odtienkov (napr. quilismy, liquescencie, dystrophy, tristrophy a pod.) sú často také jemné, že pri ich spievaní za sprievodu organa akusticky zanikajú, keďže podľa zaužívanej praxe najvyšší hlas, resp. soprán organového partu kopíruje chorálovú kantilénu.

Ďalším dôvodom proti je podľa odporcov harmonizácie chorálu nedostatočná erudovanosť organistov či tvorcov sprievodov v oblasti gregoriánskej modológie a náuke o stredovekých modoch. Keďže sú takmer všetky spevy gregoriánskeho repertoáru zatriedené do niektorého z tzv. ôsmich cirkevných modov, je štylisticky neprípustné harmonizovať modálnu melódiu v tonálne-funkčnom harmonickom systéme. Stáročia staré spevy by tak stratili jeden z kľúčových atribútov stredovekosti – modálny základ. Navyše, mnoho gregoriánskych spevov moduluje do iných modov. Ide o tzv. gregoriánske modulácie do relatívnych modov, do kvinty, do kvarty alebo modulácie zmenou modu na tom istom stupni (Lewkowicz, 1959, s. 176). Komplikovanosť modálnej a modálno-modulačnej problematiky v rámci gregoriánskeho chorálu však viacerých organistov odrádza, preto volia jednoduchší, vyššie spomenutý spôsob, nedbajúc na zdeformovaný výsledok ich snahy.

3.
T

Antum ergo Sacraméntum Vene-rémur cérnu-i :

Tantum ergo (Liber usualis, 1961).



Príklad harmonizácie spevu Tantum ergo v tonálne funkčnej harmónii (Lapierre, 1949).

Na základe predchádzajúcej argumentácie oprávnene vyvstáva otázka týkajúca sa samotnej podstaty sprevádzania gregoriánskych spevov, a to, prečo sa danou problematikou harmonizácie tejto autonómnej vokálnej monódie vôbec zaoberať. Za účelom udržania objektívnosti je potrebné zaoberať sa otázkou sprevádzania gregoriánskeho chorálu nielen z čisto hudobného hľadiska, ale aj z hľadiska liturgického, resp. liturgicko-pastorálneho.

Jednou z úloh Druhého vatikánskeho koncilu bolo podnieť aktívnejšiu účasť veriacich na liturgii. Takouto činnosťou je aj spoločný spev ľudu pri liturgickom slávení Kristovho tajomstva. Inštrukcia o posvätných hudbách v liturgii *Musicam sacram* v bode 9 hovorí, že pri „výbere druhu posvätných hudieb či už pre spevácky zbor, alebo pre ľud treba brať do úvahy schopnosti tých, ktorí majú spievať.“ Na tomto mieste je potrebné následne sa pýtať, kto má v súčasnej liturgii kompetenciu interpretovať gregoriánsky chorál, „*vlastný spev rímskeho obradu, ktorý má mať pri liturgických úkonoch popredné miesto?*“ (Sacrosanctum concilium, 1963, čl. 116). V prvom rade by to mal byť zbor školených spevákov, ktorí o ňom majú aspoň základné vedomosti, vedený odborníkom v danej oblasti. Samozrejme, ideálnym stavom by bolo, ak by všetok veriaci ľud vedel na primeranej úrovni interpretovať náročné melizmatické spevy pod vedením dirigenta, ktorý by počas liturgie stál na dobre viditeľnom mieste. Z dnešného pohľadu však ide skôr o idealistickú predstavu, o naplnenie ktorej by ale mal usilovať každý cirkevný hudobník v katolíckej cirkvi. Taktiež je potrebné uvedomiť si, že gregoriánsky repertoár neobsahuje iba náročné melizmatické spevy, ale aj jednoduchšie spevy sylabické a neumatické. Pre človeka ovplyvneného súčasnou modernou, často až primitívnou hudobnou kultúrou, je zvládnutie aj najľahších gregoriánskych spevov nemalou výzvou.

Preto v osobitých prípadoch, t.j. vtedy, keď je celé zhromaždenie veriacich pozvané k spevu gregoriánskeho chorálu, výber ktorého bol vedúcim scholy, resp. kantorom dôkladne zvážený, pričom boli v čo najväčšej miere zohľadnené spevácke schopnosti členov zhromaždenia, je možné takéto spevy vhodne sprevádzať organom, nie však inými nástrojmi. Správnou harmonizáciou gregoriánskej melódie z hľadiska modálneho a rytmického možno za určitých podmienok veriacim dopomôcť k skoršiemu osvojeniu si daného spevu a k jeho dočasnému podporovaniu a udržiavaniu. Keďže je gregoriánsky spev pôvodne nesprevádzaný, je potrebné jeho organový sprievod chápať v intenciách akýchsi pomocných koliesok na bicykli, ktoré je potrebné vo vhodnom čase odložiť. Akokoľvek harmonicky a rytmicky korektný by organový sprievod bol, jeho spojenie s gregoriánskym chorálom vždy ochudobňuje tento spev o krásu, čistotu a voľnosť, ktorú môže dokonale vyjadriť iba samotný ľudský hlas. Primárnou a jedinou funkciou organového sprievodu gregoriánskeho chorálu je teda funkcia podporná. V snahe



o akési ospravedlnenie chorálového sprievodu niektorí autori zachádzajú ešte ďalej a pripisujú niektorým spevom chorálu s organovým sprievodom potenciál vyrovnat' sa krásou čisto vokálnemu prejavu.¹

Školy sprevádzania gregoriánskeho chorálu

Prax sprevádzania gregoriánskeho chorálu organom nie je novým fenoménom na poli liturgickej hudby. Pre sprístupnenie gregoriánskeho spevu širším vrstvám veriaceho ľudu sa sprievod používal už niekoľko storočí, najväčší rozmach však zaznamenal v 19. a 20. storočí, o čom svedčí aj mimoriadne zvýšený počet teoretických traktátov, návodov či škôl harmonizácie gregoriánskeho chorálu² ako aj publikácií s už vytvorenými sprievodmi k takmer všetkým spevom gregoriánskeho repertoáru. Rôznorodosť názorov na štýl, harmonický materiál, vysporiadanie sa s voľným gregoriánskym rytmom viedla dokonca k vzniku viacerých škôl sprevádzania chorálu. V priebehu posledných dvoch storočí sa tak vyprofilovali tri najvýznamnejšie školy v danej oblasti - francúzska, nemecká a belgická.

*Nemecká škola*³ čelí z dnešného pohľadu najväčšej kritike. Nemeckí harmonizátori pri tvorbe organového partu buď ostávajú v nevyhovujúcej dur-mol tonalite alebo sa snažia pracovať s modálnym harmonickým systémom, no často s viacerými závažnými nedostatkami, akými sú používanie všetkých druhov chromatismov, dominantných septakordov so septimou klesajúcou na terciu toniky, bežné využívanie citlivých tónov, zmenšených a alterovaných akordov. Ich harmonizácie tak dostávajú nádych romantičnosti a nepokoja. Ako príklad uvádzame časť introitu 4. adventnej nedele s organovým sprievodom Maxa Springera:



*Francúzsku školu*⁴ možno nazvať aj Solesmeskou školou. Viacero jej autorov žilo v kláštore v Solesmes, čo sa odzrkadľuje aj na štýle harmonizácie organového sprievodu. Prísnosť kláštorného života možno prepojiť s prísnosťou dodržiavania stanovených pravidiel na poli sprievodu chorálu, ktoré sa v podstate od ich vytvorenia na začiatku 20. storočia dodnes nezmenili. Pre reprezentantov francúzskej školy je modálny materiál pre harmonizáciu neodmysliteľný, akékoľvek chromatismy či dominantné septakordy v kadenciách nepripadajú do úvahy. Najvýraznejším znakom tejto školy je absolútna akceptácia solesmeskej nauky o gregoriánskom rytme. Vo všeobecnosti možno povedať, že podľa solesmeskej rytmickej teórie možno pri harmonizácii zmeniť akord len na tzv. rytmické ikty, ktoré sú vo vydaniach z časti označené vertikálnou čiarkou pod notou. Rytmický iktus však nesú aj všetky noty s bodkou (nazývané *mora vocis*), noty pred quilismou. (Lewkowicz, 1959).

¹ Napríklad, americký skladateľ Jeffrey Ostrowski tvrdí: „Porovnávať dobre sprevádzaný chorál a chorál bez organového sprievodu je ako porovnávať krásnu ľaliu s krásnou ružou: nezmyselné. Oba môžu byť neuveriteľne krásne.“ Pozri OSTROWSKI, J. *The composer's Modus Operandi of Gregorian Modal Accompaniment*.

² K najvýznamnejším patria: GEVAERT, F. A. *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner, suivie de nombreux exemples* (1856), LEMMENS, J. N. *Du chant grégorien; sa mélodie, son rythme, son harmonisation* (1886), LEPAGE, L. *Traité de l'accompagnement du plain-chant* (1900), BRUNE, É. M. *Nouvelle Méthode élémentaire de L'accompagnement du Plain-chant* (1903), SPRINGER, M. *The art of accompanying plain chant* (1908), EVANS, E. *The modal accompaniment of plain chant* (1911), GROSJEAN, E. - BITON, L. J. *Méthode pour l'accompagnement du chant grégorien* (1917), BAS, G. *Méthode d'accompagnement du chant grégorien et de composition dans les huit modes suivie d'un appendice sur la Réponse dans la fugue* (1923), GASTOUÉ, A. *Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien sur un plan nouveau* (1923), ARNOLD, J. H. *Plain-song accompaniment* (1926), POTIRON, H. *Treatise on the accompaniment of Gregorian chant* (1933), BRAGERS, A. P. *A Short Treatise on Gregorian Accompaniment: According to the Principles of the Monks of Solesmes* (1934), DUPRÉ, M. *Manuel d'Accompagnement du Plain Chant Grégorien* (1937), PEETERS, F. *Practische methode voor gregoriaansche begeleiding / Méthode pratique pour L'accompagnement du chant grégorien* (1943), POTIER, F. *L'art de l'accompagnement du chant grégorien: défense et illustration de l'harmonie grégorienne et essai de bibliographie critique* (1946), LAPIERRE, E. *Gregorian chant accompaniment. A new and simple approach according to the theory of the basic modal intervals* (1949), LEWKOWICZ, W. I. *Harmonia gregoriańska* (1959), FLEMING, M. *The accompaniment of plainsong* (1963), PORTIER, F. *Graduale Romanum comitante organo* (1984).

³ Nemeckú školu harmonizácie gregoriánskeho chorálu reprezentujú nasledovní skladatelia: Francis Xaver Haberl (1840-1910), Joseph Hanisch (1812-1892), Franz Witt (1834-1888), Henrich Oberhoffer (1824-1885), Max Springer (1877-1954), Franz Xaver Matthias (?), Peter Wagner (1865-1931).

⁴ Do francúzskej školy zaradujeme najmä týchto autorov: Jean Hébert Desroquettes (?), Henri Potiron (1882-1972), Achille P. Bragers (1887-1955), Leo P. Manzetti (1867-1942), Julius Bas (1874-1929), Eugène Lapiere (1899-1970) a Ferdinand Portier (?).




Anctus, * Sáncetus, Sáncetus Dóminus Dé-us Sá-

Úryvok zo Sanctus XVIII. gregoriánskej omše (Liber usualis, 1961, s. 62)

SANCTUS
Sanctus, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us sá-ba-oth.



Organový sprievod podľa solesmeskej metódy - Euphemia S. Bank, OSB (1957).

Francúzska škola sa snaží o hladké harmonické postupy, vyhľadáva medzi susednými akordmi čo najviac spoločných tónov, ktoré možno navzájom ligatúrovať a tým vytvárať neprerušovaný, niekedy až pasívny harmonický priebeh organového sprievodu, ktorý sa slovenskému poslucháčovi môže niekedy zdať zvláštnym až chladným, čo je možno výsledkom odlišnej hudobnej tradície a hudobného povedomia vo všeobecnosti.

Z hľadiska rozšírenosti je francúzska škola sprievodu gregoriánskeho chorálu na prvom mieste a jej zásady prebrali cirkevní hudobníci mnohých štátov Európy. Dôležitou „premennou“ v štýle tvorby autorov, ktorí sa snažia v svojich organových sprievodoch aplikovať zásady solesmeskej rytmickej teórie, je miera „podkladania“ každého rytmického iktu iným akordom. S postupom času badať čoraz väčšiu tendenciu k zámernému vynechávaniu harmonických zmien na týchto miestach.

Do určitej miery je protipólom francúzskej školy *belgická škola*. Najmarkantnejším rozdielom je ponímanie slovného prízvuku v latinčine. Zatiaľ čo pre francúzsku školu nie je významným, v belgickej škole sa stal spolu s prvým tónom dvoj a trojtónových neum jedným z hlavných indikátorov potreby harmonickej zmeny či progresie v skladbe.

San - ctus , * San - ctus , San - ctus Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth .



Organový sprievod podľa pravidiel belgickej školy - Nova Organi Harmonia (2008).

Belgickej harmonizačnej škole možno taktiež priradiť iný názov, a to škola Lemmensova. Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881), belgický organista a skladateľ, sa pri tvorbe organového sprievodu gregoriánskeho chorálu pravdepodobne inšpiroval metódou francúzskeho skladateľa Louisa Niedermeyera,⁵ o ktorom sa tvrdí, že ako prvý poukázal na potrebu používania modálnej harmónie alebo čisto modálneho harmonického

⁵ Abraham Louis Niedermeyer (1802-1861) v roku 1853 založil École Niedermeyer zameranú na vzdelávanie cirkevných hudobníkov. Základ repertoáru pre vyučovanie tvorili diela Josquina, Palestrinu, Victoriu a Bacha. Schumann a Chopin boli zakázaní. K najvýznamnejším absolventom tejto školy patria Gabriel Fauré, Éugene Gigout a André Messager. Pozri: NICHOLS, R. Niedermeyer, (Abraham) Louis. In *The Oxford Companion to Music*.



materiálu pri tvorbe organového sprievodu k chorálu. Niedermeyerove sprievody sú charakteristické prísnu diatonikou a jedným akordom pre každú notu chorálu. Lemmensova škola svojou nezávislosťou na solesmeskej metóde viedla v 40. rokoch 20. storočia k monumentálnemu projektu s názvom Nova Organi Harmonia s cieľom vytvorenia organového sprievodu k celému repertoáru gregoriánskeho chorálu v intenciách belgickej školy. Vedúcim projektu sa stal riaditeľ Lemmensovho inštitútu v Luevene Jules Van Nuffel, ktorý si k spolupráci prizval ďalších profesorov spomínaného inštitútu, medzi inými aj Floora Peetersa. Výsledkom ich spoločných snáh bolo osem zväzkov organových sprievodov na približne 3000 stranách. V predhovore k dielu sú v šiestich bodoch zhrnuté najzákladnejšie zásady použitej harmonizácie chorálu (Van Nuffel, 2008, s.13):

- dôkladné polyfonické vedenie vnútorných hlasov, t.j. tenoru a basu;
- neustále a variabilné použitie spoločných tónov v rôznych hlasoch;
- vkusné využívanie pedálových (organových) tónov v base, tenore i v alte;
- častá aplikácia spoločného pohybu vo vedení hlasov;
- bohatosť harmonických nuáns použitím minimálnych pohybov v hlasoch;
- prísne modálny charakter sprievodu;

Záver

Gregoriánsky chorál, hudobný poklad cirkvi ako aj celej ľudskej kultúry, si v liturgii ale aj mimo nej zasluguje úctu a v neposlednom rade ochranu pred vplyvmi, ktoré by priamo útočili na jeho autonómiu alebo zneužívali jeho primárnu funkciu: primäť duše veriacich k modlitbe a rozjímaniu. V poslednom čase sa najmä prostredníctvom médií čoraz častejšie stretávame s úryvkami tohto spevu v hypermoderných popových skladbách s cieľom dodať im nádych exotičnosti či niečoho nového.

Jedným z možných nebezpečenstiev je aj organový sprievod gregoriánskeho chorálu. Pre zvláštne postavenie, ktoré gregoriánsky chorál v cirkvi už viac ako tisíc rokov má, sa stáva nebezpečným vtedy, keď dochádza k deformácii jeho primárnej funkcie – dočasnej podpory spevu všetkých veriacich, nie zboru spevákov, resp. scholy, ktorí už majú so spevom gregoriánskeho chorálu skúsenosti a takéto sprevádzanie nepotrebujú. Maximálnu kritiku si zasluguje tvrdenie, že spojenie spevu s organovým sprievodom sa môže krásou vyrovnáť čistému gregoriánskemu chorálu.

Nemecká škola sprevádzania chorálu svojimi kompozičnými prístupmi často krátko popiera jeho základné atribúty: modálnosť a pokojný tok melódie.

Veľkým pozitívom francúzskej školy je jej zámer využitia čisto diatonického materiálu v tom-ktorom mode, samozrejme s výnimkou tzv. prechodných či zdržaných tónov. Z praktického hľadiska však uplatnenie solesmeskej rytmickej teórie v harmonizácii chorálu nemožno považovať za šťastný krok. Pri ponímaní organového sprievodu ako pomocného elementu v učení sa spevu gregoriánskeho chorálu je prvoradým cieľom vedúceho scholy naučiť veriacich melódiu a správnu latinskú výslovnosť pri speve. Umiestnenie rytmických iktov vo vatikánskych a solesmeských vydaniach spevov gregoriánskeho chorálu sa na viac než 70 percent nezhoduje s umiestnením latinského slovného prízvuku. „Podkladanie“ akordov na iktických miestach navyše vo francúzskej škole často vytvára „neprijemný“ synkopický rytmus, čo by zhromaždeniu veriacich nielenže nepomáhalo, ale dokonca by ho harmonické zmeny mimo slabík s latinským prízvukom mýlili.

Autori belgickej školy si tento problém pravdepodobne uvedomovali, preto prisúdili latinskému slovnému prízvuku v harmonizácii chorálu významnejšie postavenie, čo možno vnímať pozitívne. Ich snaha po uhladenom, jemnom sprievode chorálu s minimálnymi skokmi vo vedení hlasov a hľadanie spoločných akordických tónov však spôsobila zvýšený výskyt „cudzích“ tónov v harmonizácii, nezriedka vytvárajúcich väčšie či menšie disonancie, ktoré môžu laického speváka taktiež do určitej miery odrádzať a demotivovať.

Tento príspevok nemá za cieľ podať návod ako tvoriť organový sprievod k chorálu. Otázkou ako správne harmonizovať gregoriánsky chorál sa minimálne 150 rokov zaoberajú cirkevní hudobníci na celom svete.

Každý v danej oblasti vzdelaný vedúci scholy poníma tento spev iným spôsobom a inak ho pravdepodobne vníma aj organista, ktorý ho má sprevádzať. Akýkoľvek organový sprievod gregoriánskeho chorálu bude do nezanedbateľnej miery ovplyvnený hudobným a estetickým vkusom jeho tvorca, ba dokonca i hudobnou tradíciou regiónu, v ktorom alebo pre ktorý bol vytvorený. Boli napísané desiatky škôl organového sprievodu chorálu a desiatky publikácií s už vytvoreným sprievodmi v rôznych štýloch. Obrovská variabilita a komplexnosť celého gregoriánskeho repertoáru ponúka priamoúmerný počet možností, ako ho v prípade nutnosti harmonizovať. Vymýšľaním nových a nových metodík a škôl môžeme veľmi ľahko zabudnúť na náš primárny cieľ – spev gregoriánskeho chorálu všetkým veriacim ľuďom bez organovej opory v pozadí.

Literatúra

BANK, E. *Missa XVIII : Editionis vaticanae organo comitante*. Amsterdam : Annie Bank, 1957. 2 s.

LEWKOWICZ, W. I. *Harmonia gregoriańska : czyli nauka akompaniamentu do melodii gregoriańskich*. Poznań : Księgarnia św. Wojciecha, 1959. 315 s.

LAPIERRE, E. *Gregorian Chant Accompaniment*. Toledo : Gregorian Institute of America, 1949. 103 s.

NICHOLS, R. Niedermeyer, (Abraham) Louis. In *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. [online]. [cit. 2010.11.19]. Dostupné na internete: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4722>.

OSTROWSKI, J. *The composer's Modus Operandi of Gregorian Modal Accompaniment*. [online]. [cit. 2010.11.19]. Dostupné na internete: http://chabanelpsalms.org/introductory_material/modus_operandi_modal_accompaniment.htm

VAN NUFFEL, J. et al. *Nova Organi Harmonia ad graduale : Kyriale et Missa pro defunctis*. [online]. 3. vyd., 2008, vol. 5, 184 s. [cit. 2010.11.19]. Dostupné na internete: <http://chabanelpsalms.org/introductory_material/Public_Domain_Chant_ACC/completed_NOH/NOH_volume_5_cmplt.pdf>

Cirkevné dokumenty:

Konštitúcia II. Vatikánskeho koncilu SACROSANCTUM CONCILIUM o posvätnéj liturgii, 1963.

Inštrukcia Rady a posvätnéj kongregácie obradov MUSICAM SACRAM o posvätnéj hudbe v liturgii, 1967.



Cezročné obdobie
(I. cyklus)
I. týždeň
Pondelok

R.: Kla - ňaj - me sa Bo - hu spo - lu s je - ho an - jel - mi.

Ž 97

*
 *
 man.

text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 460
 nápev žalmu: B. Korejs
 nápev réfrénu: M. Bartoš

1. Pán kra-ľu-je, ja-saj zem; _____ * radujte sa, **všet**-ky os-*tro*-vy.
2. Spra-vod-li-*vosť* a **prá**-vo _____ * sú základom **je**-ho *tró*-nu. — **R.**
3. Je- ho spravodlivosť ohlasujú nebesia
 a jeho slávu vidia *všet*-ky **ná**-rody. _____ * Kľaňajte sa mu, všetci **je**-ho an-*je*-li. — **R.**
4. Le- bo ty, Pane, si Najvyšší na *ce*-lej *ze*-mi, _____ * nesmierne prevyšuješ **všet**-ky bož-*stvá*. — **R.**

Aleluja X, č. 3;
 LSII s. 248;
 alebo
 Aleluja XIII, č. 2;
 LSII s. 251.

Cezročné obdobie (I. cyklus) I. týždeň Utorok

R.: Svoj-ho Sy-na si u-sta-no-vil za vlád-cu nad die-la-mi svo-jich rúk.

Ž 8

1. Pa-ne, náš Vlád-ca, * a-ké vznešené je tvoje meno na ce-lej ze-mi!

1. Pane, náš Vládca,* aké vznešené je tvoje meno na celej zemi!2. čože je človek, že naň pamätáš,* a syn človeka, že sa ho ujímaš? — R.3. Stvoril si ho len o niečo menšieho od anjelov,* slávou a ctou si ho ovencil4. a ustanovil si ho za vládcu nad dielami tvojich rúk.* Všetko si mu položil pod nohy: — R.5. ovce a všetok domáci statok* aj všetku polnú zver,6. vtáčtvo pod oblohou a ryby v mori* i všetko, čo sa hýbe po dne morskom. — R.

Aleluja (1 Sol2, 13)

„Prijmite Božie
slovo, nie ako ľud-
ské slovo,
ale - aké naozaj je
- ako slovo Božie“.

Cezročné obdobie
(I. cyklus)
I. týždeň
Piatok

R.: Ne - za - bú - daj - me na Bo - žie die - la.

Ž 78

1. Čo sme počuli a **poz** - na - li * a čo nám rozprávali **na** - ši otcovia,

3. Oni prídu a vyrozprávajú svojim deťom,

* aby svoju dôveru vkladali v Boha,

5. aby neboli ako ich otcovia,

* vzdorné a zatvrdlivé pokolenie,

2. ďalším pokoleniam vy - roz - prá - vame * slávne a mocné skutky Pánove a zázraky, kto - ré urobil. -R.

4. aby nezabúdali na Božie diela

* a zachovávali jeho príkazy, -R.

6. pokolenie nestáleho srdca,

* ktorého duch nebol verný Bohu. -R.

Aleluja IX, č. 8;
LSII s. 246;

alebo

Aleluja XI, č. 8;
LSII s. 249

alebo

Aleluja XIV, č. 2;
LSII s. 252.



Cezročňé obdobie
(I. cyklus)
II. týždeň
Utorok

R.: Pán má svo - ju zmlu - vu stá - le na mys - li.

Ž 111

1. Z celého srdca chcem oslavovať **Pá** - na * v zbore spravodlivých i **v zbro** - maž - **de** - ní.

3. Ustanovil pamiatku na svoje obdivuhodné **skutky**; * Pán je milosrdný a **milostivý**.
 5. Vykúpenie poslal svojmu **ľudu**, * zmluvu **uzavrel naveky**.

2. Veľké sú **die** - la **Pá** - no - ve; * nech ich skúmajú všetci, čo majú **v nich zá** - ľu - bu. - R.

4. Pokrm dal tým, **čo** sa ho **boja**; * svoju zmluvu má stále **na** mysli. — R.
 6. Jeho meno je sväté a **vzbudzuje hrôzu**; * jeho chvála **ostáva naveky**. — R.



text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 485
 nápev: R. Adamko

Cezročné obdobie (I. cyklus) II. týždeň Piatok



R.: Mi - lo - sr - den - stvo a ver - nosť stret - li sa na - vzá - jom.

1. Ukáž nám, **Pa** - ne svoje milosr - **den**stvo * a **daj** nám **svoju spá** - su.

Ž 85

text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 494
nápev reftému: M. Bartoš
nápev žalmu: P. Eben

1. Ukáž nám, **Pane** svoje milosrdenstvo * a **daj** nám **svoju spásu**.
2. Naozaj: **blízko** je spása tým, čo sa ho **boja**, * a **jeho sláva** bude prebývať v našej **krajine**. — R.
3. **Milosrdenstvo** a vernosť sa stretnú **navzájom**, * **spravodlivosť** a **po**koj sa **pobozkajú**.
4. **Vernosť** vyrastie zo zeme, * **spravodlivosť** **zhliaadne z neba**. — R.
5. Ved' **Pán** dá požehnanie * a **svoje plody** vydá **naša** zem.
6. Pred ním **bude** kráčať **spravodlivosť** * a po **stopách** **jeho** **krokov spása**. — R.

Cezročňé obdobie
(I. cyklus)
III. týždeň
Štvrtok

text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 514
 nápev refrénu: R. Adamko
 nápev žalmu: J. Gelineau



ADORAMUS TE 3/2010

Aleluja (Ž 119, 105)

„Tvoje slovo je svetlo
 pre moje nohy
 a pochodeň na mojich
 chodníkoch“.

Ž 24

R.: S ú - prim-ným srd-com hľa-dá - me tvo-ju tvár, Pa - ne.

1. Pánova je zem i všetko, čo ju naplňa, * okruh zeme aj tí, čo bývajú na ňom. (2.)

3. Kto smie vystúpiť na vrch Pánov, * kto smie stáť na jeho mieste posvätnom? (4.)

5. Taký dostane požehnanie od Pána * a odmenu od Boha, svojho spasiteľa. (6.)

2. Veď on sám položil jeho základy na moriach * a upev - nil ho na vodách. — R.

4. Ten, čo má ruky nevinné a srdce čisté, * čo nedvíha svoju dušu k mámnosti. — R.

6. To je pokolenie tých, čo ho hľadajú, * čo hľadajú tvár Boha Jakubovho. — R.

Cezročné obdobie (I. cyklus) III. týždeň Piatok

*Aleluja VII, č. 4;
LSII s. 243;*

alebo

*Aleluja XII, č. 5;
LSII s. 250*

alebo

*Aleluja XVII, č. 6;
LSII s. 255.*

text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 517
nápev: R. Adamko

R.: Spá - sa sprá - vod - li - vých pri - chá - dza od Pá - na.

Ž 37

1. Spol'ahni sa na Pána a dobre rob * a budeš bývať v svojej krajine a te - šit' sa z bezpečia.

3. Pánovi zver svoje cesty a jemu dôveruj, ___ * oni sa už postará.

5. Pán upevňuje kroky človeka ___ * a sprevádza ho na ceste.

7. Spása spravodlivých prichádza od Pána, ___ * on je ich ochrancom v čase súženia.

2. Hľadáj ra - dosť v Pánovi * a dá ti, za čím túži tvó - je srdce. — R.

4. Tvoju spravodlivosť vyvedie na povrch ako svetlo * a tvoje právo ako poludňajší jas. — R.

6. Ak padne, neostane ležať, ___ * ved' Pán ho drží za ruku. — R.

8. Pán im pomôže a oslobodí ich,
vytrhne ich z rúk hriešnikov a zachrání ich, ___ * lebo sa spoliehajú na neho. — R.

Cezročné obdobie
(I. cyklus)
III. týždeň
Sobota

R.: Nech je zve-le-be-ny Pán, Boh Iz-ra-e-la, le-bo na-vší - vil svoj ľud.

Lk 1, 69-75

1. A vzbudil nám močného **Spa - si - teľa** * z rodu Dávida, svojho **slu - žob - níka**,

3. že nás oslobodí od našich **nepriateľov** * a z rúk všetkých, čo nás **nenávidia**. (4.)

5. na prisahu, ktorou sa zaviazal
 nášmu otcovi **Abrahámovi**, * že nás vyslobodí z rúk **nepriateľov**, (6.)

2. ako odpra - **dvý - na ho - voril** * ústami svojich **svätých prorokov**, — R.

4. Preukázal milosrdenstvo **našim otcom** * a pamätá na svoju **svätú zmluvu**, — R.

6. aby sme mu bez **strachu slúžili** * vo svätosti a spravodlivosti pred jeho
 tvárou po všetky dni **našho života**.



text: Liturgické čítania na každý deň, SSV 2010, s. 520
 nápev: R. Adamko



Don Štefan Olos a jeho celoslovenský prínos

SILVIA FECSKOVÁ

V druhom tohtoročnom čísle časopisu ADORAMUS TE na stranách 25 až 32 je venovaná zaujímavá pozornosť prof. Don Štefanovi Olosovi, kňazovi, saleziánovi, dirigentovi, učiteľovi hudby, regenschorimu a organizátorovi hudobného života. Dovolím si priniesť niekoľko myšlienok k tejto osobnosti.

Osobnosť Don Štefana Olosa sa zapísal do širších reálií, než len v ružomerskom regióne. Dôležitý je rok 1974, keď na požiadanie vtedajšieho správcu rímsko-katolíckej farnosti sv. Ondreja prichádza vtedy zásluhou normalizačného procesu pomocný robotník - cestár Štefan Olos do Ružomberka a prijíma post regenschoriho vo farskom chráme sv. Ondreja. Dáva nový impulz chrámovému speváckemu zboru. V poslednú júnovú nedeľu 1975 sa udeje niečo nezvyčajné na vtedajšie slovenské pomery: v chráme sv. Ondreja sa konal prvý duchovný koncert s ústrednou témou Spievajte Pánovi a spevom chváľte Pána. Duchovný koncert bol venovaný 80. výročiu založenia Katolíckeho kruhu a speváckeho

zboru. Unikátna oslava! Postupne vzniklo 20 takýchto kompozícií s ťažiskovou témou stvárnenou v slove podanom v umeleckom prednese a v liturgických skladbách.

V jeseni roku 1975 ma vtedajší správca farnosti v Plavči dnes Msgr. Prof. ThDr. Ing. Anton Konečný, PhD. upozornil na toto podujatie v Ružomberku. V roku 1976 v poslednú júnovú nedeľu som po prvýkrát vycestovala z Bardejova do Ružomberka. Z príležitosti 200. výročia založenia Spišského biskupstva predložil pred prítomných prof. Štefan Olos tému Spievajme Pánovi. V programe zazneli vo veľmi citlivej interpretácii diela skladateľov ako Giovanniho Pierluigiho da Palestrinu, Johanna Galusa, Eugenia Consoniho, Oresta Ravanellu či Georga Friedricha Händela. O nejaký týždeň som sa dostala k magnetofónovej kazete s nahrávkou tohto duchovného koncertu.

Nastal čas rozmyšľania. Pri nástupe na post regenschoriho vtedajšieho Dómu sv. Egídia v Bardejove som prevzala v roku 1975 aj vtedy už nefungujúci spevácky zbor. Predchodca regenschori František Bubík zomrel náhle v júli 1974 a krátko predtým zo strany vtedajšieho správcu farnosti sv. Egídia dostal pokyn obmedziť pôsobenie speváckeho zboru. Práve účasť na tomto duchovnom koncerte v roku 1976 vo mne odštartovala pevné rozhodnutie obnoviť činnosť dómskeho speváckeho zboru. Najprv zmapovať zloženie vtedajšieho speváckeho zboru a postupne osobne osloviť jednotlivcov. Na slávnosť Krista Kráľa roku 1977 sa pod gotickou klenbou Dómu sv. Egídia prvýkrát rozoznali hlasy obnoveného speváckeho zboru. Boli to skladby z archívu Don prof. Štefana Olosa: Rozliehaj sa v šírú diaľ, Christus vincit a Slnko spásy.

V nasledujúcich rokoch som pravidelne chodievala na júnové duchovné koncerty do Ružomberka. Dodnes si starostlivo uchovávam magnetofónové nahrávky týchto koncertov. Niekedy po nich siahnem aj dnes. Zvlášť vtedy, keď riešim nejaký problém dramaturgie duchovného koncertu.

(2)

Boli roky, keď viacerí speváci ochotne vzali svoje autá a viacerí sme zdolali cestu po Slovensku. V roku 1984 tému duchovného kon-



certu bola myšlienka Oslavujte Pána. Kyticou sme pozdravili spevácky zbor pripomínajúci si deväť desaťročí existencie. Azda sme boli na týchto duchovných koncertoch poslucháčmi z najvzdialenejšieho miesta na Slovensku.

Článok v ADORAMUS TE sprevádza fotografia z roku 1984. Pohľad úchvatný! V čase tvrdej normalizácie a takýto impozantný interpretačný aparát: miešaný spevácky zbor (dospelí) a mohutný detský spevácky zbor! Lurdské Ave Maria znelo impozantne v interpretácii veľkých i malých spevá-



kov, ktorí boli umiestnený na vedľajšej chórovej empore. Polychórovosť ako vyšitá!

Ešte v roku 1976 som nadviazala s Donom prof. Štefanom Olosom písomný kontakt. Zachovaná korešpondencia hovorí o aktuálnych liturgických požiadavkách na hudbu znejúcu v rámci liturgie i budovania repertoáru speváckeho zboru. Ochotne poskytoval vzácny notový materiál. Ba viackrát som prof. Štefana Olosa osobne navštívila na „konzultačné“ hodiny ešte v priestore „starej“ fary a neskôr aj v novopostavenej fare.

Takýchto kontaktov po celom Slovensku mal Don prof. Štefan Olos početne. Jeho úcta a pokora k posvätej hudbe bola pozoruhodná. Dopĺňala ju odbornosť a rozsiahle praktické skúsenosti. Len pre osvieženie pamäti pripomeniem, že v rámci dvoch desiatok celovečerných duchovných koncertov zaznelo 230 skladieb a z toho 3 oratória, ktorým impulz pre vznik dal práve on. Tým „dvorným“ skladateľom bol P. K. Rubčan – Pavol Krška – Rubčan.

V radoch poslucháčov sme stretávali vtedajšieho spišského kapitulného vikára vdp. Štefana Garaja či

osobnosť prof. ThDr. Ladislava Hanusa. Rovnako aj kňazov z viacerých diecéz. Duchovné slovo interpretovali aj herec Gustáv Valach či vdp. Štefan Sečka, v súčasnosti spišský pomocný biskup.

Don Štefan Olos, SDB svojimi celovečernými duchovnými koncertmi ukázal príklad, ba vzor, akú majú mať dramaturgickú osnovu a náročnosť. Žiaľ, dnes sa často tieto kritériá obchádzajú. Nazdávam sa, že sa na tieto podnety aj zabudlo.

V súkromnom archíve opatrujem marcové číslo českého týždenníka Svět v obrazech (reprodukcia

titulnej strany – foto Leoš Nebor) s reportážou o púti Čechov a Slovákov do Ríma z príležitosti 1100. výročia úmrtia sv. Cyrila. V reportáži na stranách 13 až 17 sa nachádza aj táto fotografia (reprodukcia) s textom „Poprvé zaznel v bazilice sv. Petra zpěv v naší řeči. U varhan na místě věhlasného šestitinského sboru zpíval krojovaný soubor Liptov“. Autor reportáže Jiří Nožka uvádza (citujem v českej pôvodine): „...pohlížel jsem do lhostně nehnutých obličejů švýcarských gardistů...oživily se však v okamžiku, kdy od varhan zazněl slovenský zpěv

krojovaného sboru z Hubové a když k obrovskému stolovitému oltáři přistoupil papež a všichni naši biskupové...“

V období normalizácie sa Ružomberok stal významným centrom pestovania liturgickej hudby. Za touto skutočnosťou treba vidieť práve osobnosť Štefana Olosa, SDB.

(3)

Don prof. Štefan Olos, SDB sa stal sa studnicou duchovného vedenia a vývoja liturgického hnutia na Slovensku v oblasti liturgickej hudby. Citlivo vnímal podnety 2.vatikánskeho koncilu v návaznosti na dokumenty pápežov Pia X. a Pia XII. Po Don Jozefovi Strečanskom, SDB je to ďalšia osobnosť, ktorá významne vstúpila do hudobnej kultúry na Slovensku. Týmito myšlienkami chcem poďakovať – a snáď nielen za seba – Pánu Bohu za Dar osobnosti Don Štefana Olosa SDB práve v tom období na osoh Cirkvi Kristovej.



POČIATKY VIACHLASU – RANÉ ORGANUM

RASTISLAV ADAMKO

Viachlasný spev sa objavil už oveľa skôr, než v polovici 9. storočia, odkedy máme prvé písomné zmienky o jeho existencii. Poznali ho už niektoré primitívne kultúry a známy bol aj v starovekom Grécku. Už Platón písal o tzv. heterofónii, pri ktorej išlo pravdepodobne o spev v paralelných kvartách a kvintách. Tento spôsob hľadania genézy polyfónie Sarah Fuller označila za etnomuzikologický, pretože sa jeho zástancovia snažia hľadať analógie medzi európskym viachlasom a prejavmi polyfónie v hudbe iných kultúr. Podľa nej existuje ešte iná tendencia, ktorú nazýva etymologickou, pretože jej zástancovia vychádzajú z pojmu *organum* a jeho rôznych obmien, z čoho interpretujú genézu tohto javu (Fuller 1990, s. 487).¹

V Európe raný viachlasný spev bol nazvaný pojmom *organum*. Spomínajú to Regino z Prüm († 917) a Hucbaldus (ok. 840-930), mních zo St. Amand (diecéza Tournai) v traktátoch s tým istým názvom *De institutione harmonica*. Obaja o viachlase píšu ako o všeobecne známom jave, preto sa mnohí bádatelia nazdávajú, že počiatky viachlasu v Európe treba hľadať niekde v polovici 7. storočia. *Ordo Romanus* zo 7. storočia uvádza tzv. parafonistov, ktorí na pápežskej liturgii ozdobovali spev chlapcov podľa niektorých v oktáve a podľa iných v paralelných kvartách a kvintách (archiparafonista) (Hrčková 2003, s. 77).

Podľa R. Fickera viachlas vznikol ako spojenie dvoch rozdielnych hudobných kultúr – juhoeurópskeho melodického myslenia románskych národov a severoeurópskeho harmonického hudobného myslenia germánskych kmeňov, ktoré v od konca 4. storočia osídľovali Európu. Severské keltské a germánske hudobné myslenie zvukovo obohatilo liturgickú monódiu. V trópoch sa obohacovala lineárne melodická línia jej predlžovaním, avšak v organe toto obohacovanie išlo do šírky, smerom k zvukovej mohutnosti. Poukazuje na to aj samotná etymológia slova *organum*. Nie je to celkom isté, avšak je možné, že práve preto bol prvý viachlas nazvaný práve týmto termínom, lebo pripomínal zvuk hudobného nástroja (Munsch 1993, s. 21). Určite nie je náhodou, že *organum* sa začalo zapisovať práve v čase, keď sa do liturgie zavádzal organ. Práve pomoc tohto hudobného nástroja bola pri takýchto hudobných produkciách nevyhnutná (Abraham 2003, s. 68n).

Je potrebné zdôrazniť fakt, že idea polyfónie má svoj prameň v gregoriánskom choráli, presnejšie v liturgickej praxi, ktorá smerovala k čoraz okázalejšej hudobnej produkcii a snažila sa ozdobovať melodickú líniu jednohlasných spevov. Najstaršia polyfónia vznikala ako ozdoba gregoriánskych spevov počas najväčších liturgických sviatkov. Svedčia o tom najstaršie zmienky v traktátoch z 10. a 11. storočia, kde sa objavujú pojmy ako *ornamentum* – ozdoba, *decus organale* – organálne skráslenie jednohlasného chorálneho spevu. Viachlas slúžil na „ozdobenie cirkevného spevu“ – *pro ornatu ecclesiasticorum carminum* (Gerbert 1784, s. 171b-172a). Viachlasné úseky v jednohlasnej chorálnej kompozícii teda môžeme považovať za istý druh trópu, ktorý nepredlžuje melódiu, ale ju istým spôsobom zhutňuje, lebo znie súčasne s gregoriánskou melódiou. Ide tu o akúsi superpozíciu nového hudobného materiálu a nie o jeho interpozíciu ako v prípade trópu (Handschin 1936, s. 36).

Tézu o ozdobnom charaktere rannej polyfónie vo vzťahu k monodickému gregoriánskemu chorálu ako aj o spoločnej genéze tróпов a viachlasu jednoznačne potvrdzujú zachované pramene. Nie je iste náhoda, že postgregoriánsky repertoár tróпов a sekvencií spolu s prvými organálnymi kompozíciami vznikali v tom istom čase a v tých istých, hlavne kláštorňoch centrách ako boli napr. St. Martial de Limoges, St. Victor v Paríži či Winchester. Okrem toho najstaršie zachované viachlasné fragmenty sa nachádzajú práve v sekvenciách. Ide o sekvenciu *Rex caeli Domine* z konca 9. storočia nachádzajúcu sa v traktáte *Musica enchiridias* a sekvenciu *Trinitas* z parížskej verzie anonymného traktátu *De organo* (Husmann 1962, s. 221n).

¹ Termín *organum* (z gréckeho *organon* – nástroj, zvlášť hudobný) mal v minulosti viacero významov. Označoval akýkoľvek hudobný nástroj, orgán reči, od polovice 5. storočia organ a výpoveď s presne určenou formou, teda niečo ako *sermo*, *praedicatio* alebo aj oslavnú pieseň (*canticum*, *laus*). Až od polovice 9. storočia sa v teoretických traktátoch objavuje vo význame konkrétnej hudobnej formy, pre ktorú je typické polyfonické prevedenie, a to v paralelných kvartách a kvintách na rozdiel od termínu *diaphonia*, ktorý znamenal viachlas v iných intervaloch ako v kvarte a kvinte. Idea *organum* sa teda až do 12. storočia spájala s konzonanciou, ako základným princípom vzniku tejto hudobnej formy. Spája sa to aj s významom prídavného mena *organicus*, čo znamenalo presne menzurovaný vzhľadom na výšku tónu (napr. *organicum instrumentum* = hudobný nástroj s takou stavbou, ktorá umožňovala presné ladenie v kvintovom kruhu; *organicum melos* = melos s presne stanovenou výškou tónov) (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 16).

Heinrich Husmann dokonca tvrdí, že raný viachlas sa zrodil na pôde sekvencie, respektíve z interpretačnej praxe sekvencií, ktorá využívala paralelné strofy vo forme alternatim, pričom jedna z dvoch strof s tou istou melódiou bola spievaná monodicky a druhá polyfonicky (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 11).

Nemožno teda preceňovať rolu polyfónie v tomto prvom štádiu, teda asi do roku 1100, dokedy v liturgii dominoval gregoriánsky chorál. Teoretické traktáty venované hudobným problémom sú koncipované tak, že hlavnú ich časť tvoria kapitoly venované gregoriánskemu chorálu. Problémy polyfónie sa v nich nachádzajú až v závere a budia dojem, že išlo iba o okrajové záležitosti. Tak je to napr. v traktátoch skupiny *Enchiriadis* (*Musiaca enchiriadis*, *Scholia enchiriadis*) ako aj v traktáte *Micrologus* Guidona z Arezza. Iba výnimočne sa problémy viachlasu stávali predmetom samostatného pojednania, ako napr. v prípade anonymného traktátu *De organo*. Zdá sa teda, že v chápaní teoretikov 9.-11. storočia nebolo ostrej hranice medzi monódiou a polyfóniou (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 12).

Spočiatku sa polyfónia praktizovala na báze improvizácie. Interpretovali ju iba sólisti špeciálne na to pripravení, a to len v sólových častiach spevov. Keďže improvizácia si vyžadovala pomalšie tempo spevu, polyfonické úryvky jednohlasných liturgických spevov boli spievané veľmi pomaly (*cum modesta morositate*). Podľa niektorých bádateľov organum pestovali spočiatku iba mnísi, pretože pre ľud to bolo dosť zdĺhavé a nudné. Tieto improvizované ozdobné fragmenty v jednohlasných liturgických spevoch neboli v zapisované, preto je veľmi ťažké opísať prvé štádium polyfónie. Až neskôr sa týmto javom zaoberali teoretici, ktorí mu spočiatku takisto nevenovali veľkú pozornosť. Ich zmienky o viachlasnom speve sú často nejasné a hudobné príklady krátke, sotva jedna hudobná fráza či motív.

Organum v hudobných traktátoch

Cieľom autorov hudobných traktátov, v ktorých nachádzame zmienky o viachlasnom speve, nebolo písať o genéze polyfónie, ale o javoch oveľa zložitejších ako napr. o *symphonia* a *consonantia*. Pri vysvetľovaní týchto skutočností využívali už vtedy všeobecne známu prax viachlasného spevu a uvádzali príklady z nej (Fuller 1990, s. 485, 487).

Podľa najstarších zachovaných zmienok o viachlase v teoretických traktátoch nevieme presne určiť, či polyfonické ozdoby sa v ranom období týkali celého gregoriánskeho repertoáru alebo len niektorých spevov, celých spevov alebo len istých fragmentov v nich. Ako notové príklady sa v traktátoch objavujú fragmenty spevov ofícia (antifóny, hymny, versikuly), ale aj omšových spevov (alleluia, sekvencie, trópy). Mienky vedcov sa v tejto oblasti rozchádzajú. Časť z nich na základe použitej terminológie v teoretických spisoch tvrdí, že polyfonickému spracovaniu podliehali spočiatku iba neliturgické spevy (*canticum*, *carmen*, *cantio*). Iní proti tomu namietajú a hovoria, že termín *carmen gregorianum* sa vtedy bežne používal na celý chorálový repertoár. Okrem toho argumentujú účelnosťou, ktorá viedla autorov traktátov k selekcii použitých notových príkladov a k výberu takých, ktoré mali krátke frázy, aby ušetrili miesto na drahom písárskom materiáli – pergamene (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 14).

Prvé zmienky súvisiace s elementmi viachlasu nachádzame pomerne skoro. O harmonickej konsonancii písali už sv. Augustín (354-430), Boetius (480-524), Martianus Capella (4. stor.), Kasiodorus (485-580) a Izidor Sevilský (560-636). Béda Venerabilis (672-735) v traktáte *Musica theoretica* píše o tom, ako vytvoriť na monochorde tzv. simultánnu konsonanciu. V niektorých prípadoch nie je jasné, či autor píše o melodickom alebo harmonickej intervale. Takéto zmienky nachádzame v dvoch traktátoch: *Musica* Rémiho z Auxerre (841-908) a *Musica disciplina* (850) Aureliána z Réomé. Takisto nejednoznačné sú poznámky v spisoch biskupa z Sherbornu Aldhelma (639-702), ktoré sa môžu vzťahovať na prax viachlasného spevu, ako aj zmienka mních z Angoulême (z roku 787), podľa ktorej by mali rímski kantori, ktorých pozval Karol Veľký do Gálie, učiť franských mníchov *in arte organandi* (Chomiński 1958, s. 32).

Všeobecné opisy viachlasu sa nachádzajú v dvoch traktátoch s tým istým názvom *De harmonica institutione* od dvoch rôznych autorov. Regino z Prüm († 917) používa po prvý krát termín *organum* a podáva definície harmonickej konsonancie a disonancie. Hucbald (840-930) opisuje prax spievania dvoch melodických línií vyššími – chlapčenskými a nižšími – mužskými hlasmi (Gerbert 1784, s. 230-247; 104-122).

Prvé podrobné prezentácie organálnej techniky nachádzame v dvoch anonymných traktátoch *Musica enchiriadis* a *Scholia enchiriadis*. Kedysi pripisované Hucbaldovi pochádzajú z obdobia medzi rokmi 850-900 a boli vytvorené v okolí mesta Laon. Z nadpisov jednotlivých kapitol (*Musica enchiriadis* – kap. XIII-XV²,

² *De proprietate symphoniarum, De acutiore Diaphonia per Diatessaron, Diaphoniae acutioris descriptio per diapente.*



XVII-XVIII³; *Scholia enchiriadis* – pars II⁴) vyplýva, že hlavným cieľom autora či autorov je prezentovať jav konsonancií (oktáv, kvínt, kvárt). Princípom organa je podľa týchto dvoch traktátov spievanie v *symphoniae*, teda v konsonanciách.⁵ Ide teda o zdvojenie chorálnej melódie nižším hlasom v intervale kvarty, oktávy či kvinty. Chorálna melódia je exponovaná vo vyššom hlase, zvanom *vox principalis*, pričom dodaná paralelná melódia je v nižšom registri, v hlase nazvanom *vox organalis*. Takéto organum sa nazýva jednoduchým organom. Ak *vox organalis* je vedený paralelne, hovoríme o paralelnom alebo prísnom organe.

Musica enchiriadis: paralelné (prísne) jednoduché organum *Tu Patris sempiternus es Filius*

Existuje aj komplikovanejšia forma paralelného organa, tzv. zložené organum, v ktorom jeden alebo obidva hlasy môžu byť zdvojené v oktávach (*vox principalis* o oktávu nižšie a *vox organalis* o oktávu vyššie).

Musica enchiriadis: paralelné (prísne) zložené organum *Tu Patris sempiternus es Filius* a *Sit gloria Domini in saeculum*

Existuje však ešte iná možnosť, o ktorej nás informujú obidva traktáty. Je to akési modifikované paralelné organum (neskôr sa rozvinulo na tzv. voľné organum), v ktorom sa okrem paralelného pohybu využíva aj protipohyb hlasov, zvlášť na začiatku a konci jednotlivých melodických fráz. V tomto prípade sa rozširuje počet súzvukov o konsonantnú prímu, ale aj disonantnú sekundu a terciu. Tento spôsob vedenia dvoch hlasov vyplýval z potreby vyhýbania sa v priebehu spevu zakázaného súzvuku zväčšenej kvarty – tritónu (*diabolus in musica*).

Musica enchiriadis: slobodné jednoduché organum *Rex caeli Domine*


³ *De ordine consonantiarum, consonantia et inconsonantia, Quomodo altiora, modo submissiora loca organum petat.*

⁴ *De symphoniis – De diapason ac disdiapason, De diapente, De diatessaron symphonia.*

⁵ *Musica enchiriadis* preferuje kvarty (kvinty a oktávy sú menej dôležité) avšak *Scholia enchiriadis* vyzdvihuje oktávy, pričom menej dôležité sú tu kvinty a kvarty.

Scholia anchiriadis: voľné zložené organum *Nos qui vivimus*

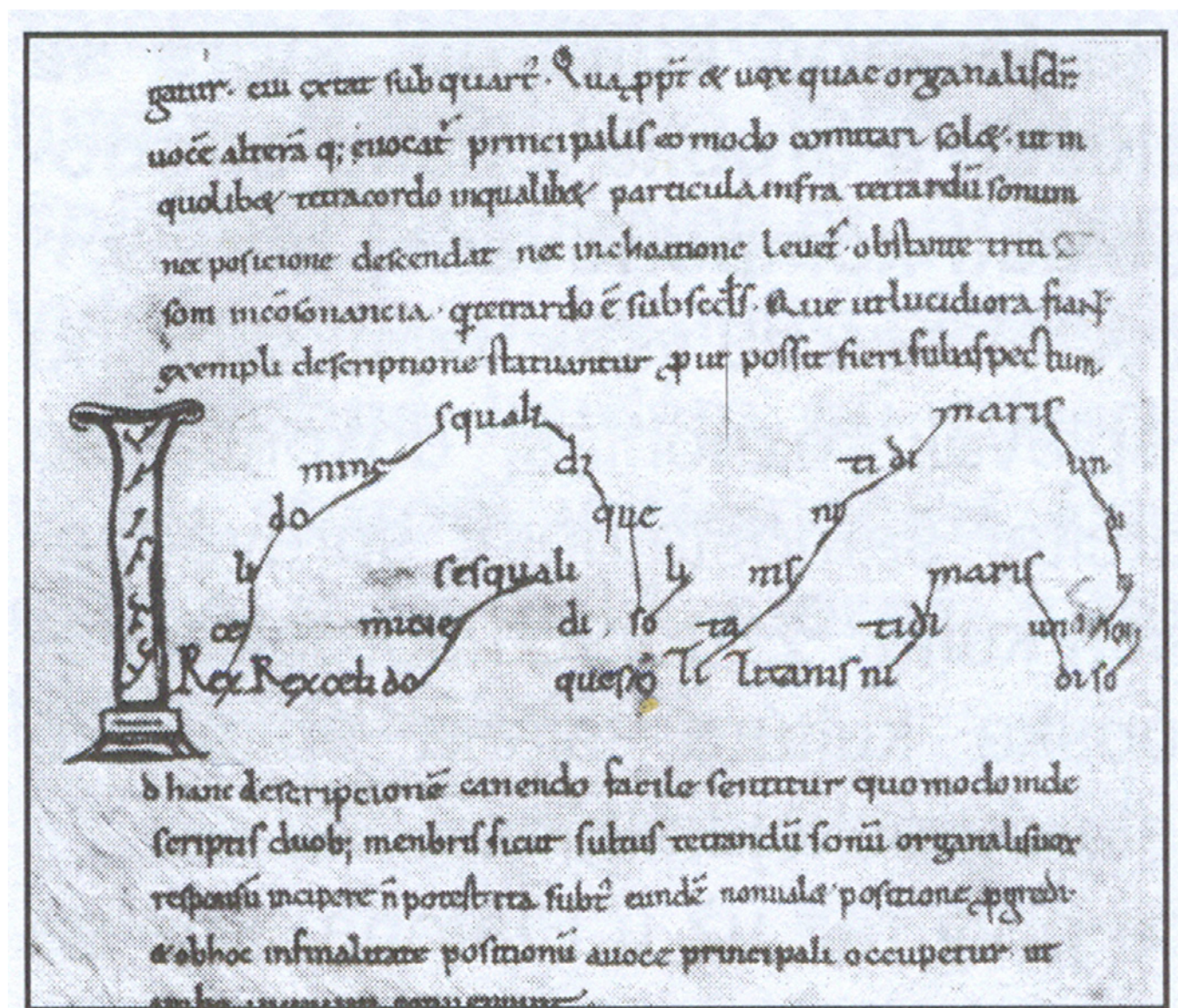
V.P.
V.O. Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - ne,



V.P.
V.O. ex hoc nunc et us - que in sae - cu - lum.



Originálny zápis spevu *Rex caeli Domine* v traktáte *Musica enchiriadis*

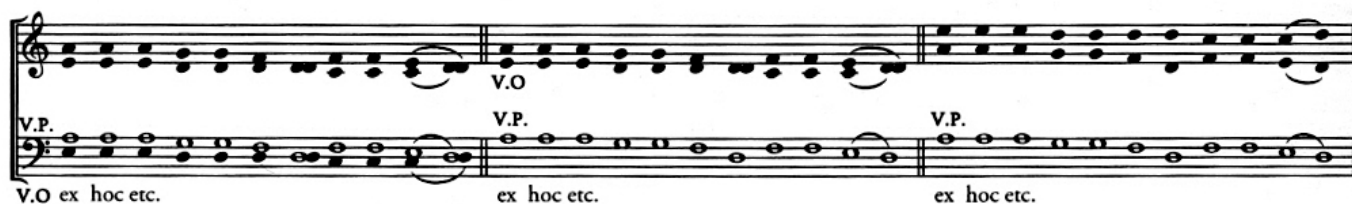


gatur. cui cetera sub quart^a. Quae pp̄t & uox quae organalis dicitur
uocē alterā q; euocat principalis eo modo comitari solē. ut in
quolibet tetracordo inqualibet particula infra tetrardū sonum
nec positione descendat nec in chatione leuēt. obstante tria
soni in cōsonancia. q̄ tetrardo ē subsec̄s. Quae ut lucidiora fiant
exempli descriptione statuuntur. p̄ ut possit fieri subuspectum.

Rex Rex caeli do
mne squali di que ni ta di maris un
ce mite di so ta tid un
queso ti letans ni di so

hanc descriptionē canendo facile sentitur quo modo inde
scriptis duob; membris fiat subus tetrardū sonū organalis uox
responsū incipere n̄ potest tria subē eundē nonnulla positione p̄gredi
et ob hoc infinalitate positionū a uoce principali occupetur ut

Aj v tomto variante paralelného organa bolo možné oktávové zdvojenie jedného či oboch hlasov. Tak vznikli zložené formy modifikovaného paralelného organa.



V.O. ex hoc etc. V.P. ex hoc etc. V.P. ex hoc etc.



V traktáte *Musica enchiriadis* sú melodické príklady zapísané pomocou tzv. *dasia notatio* / *dazejskej notácie*. Ide o systém štyroch znakov, z ktorých každý zodpovedá istej pozícii tónu v tetrachorde. Znaký boli prevzaté zo starovekej gréckej poézie (*prosodia daseia*), a inšpiráciou pre ich vytvorenie bola písmenková notácia. Štyri písmená – *protos*, *deuteros*, *tritos* a *tetrardos* – majú v každom zo štyroch tetrachordov (*graves*, *finalis*, *superiores*, *excellentes* a piaty neúplný *residui*) inú polohu a pozíciu. Základný tetrachord *d, e, f, g* (s intervalovou štruktúrou tón - poltón - tón) je transponovaný, čím vzniká 18-tónový systém. Notové znaky mohli byť zapísané nad textom alebo na poliach medzi linajkami, prípadne vpísané do akéhosi stĺpca na ľavej strane fólia.

Dazejská notácia a tonálny systém *Musica enchiriadis*:

The image shows the Daseian notation system. At the top, there are 18 symbols representing the 18 tones of the system. Below these is a musical staff with notes corresponding to the symbols. Underneath the staff, the system is divided into five tetrachords and a final remanentes section, each with its own set of four symbols and labels.

tetrachordum gravium				tetrachordum finalium				tetrachordum superiorum				tetrachordum excellentium				remanentes	
protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros

V oboch traktátoch (*Musica* i *Scholia enchiriadis*) sa pri tvorení modifikovaného paralelného organa uvádza zásada, podľa ktorej vox organalis nesmie zísť pod štvrtý tón susedného nižšieho tetrachordu (*sonus tetrardus*). Tretí tón nižšieho tetrachordu (*sonus tritos*) tvorí spolu s druhým tónom vyššieho tetrachordu zväčšenú kvartu (napr. *B - e*). Ak sa gregoriánska melódia vo vox principalis začínala v pozícii, ktorá - uplatňujúc túto zásadu - znemožňovala viesť vox organalis o čistou kvartu nižšie od samého začiatku, vox organalis sa mal začať v unisone a postupne prejsť do čistej kvarty na mieste, kde je to už možné. Je to viditeľné na príkladoch z traktátu *Musica enchiriadis*.

The image shows a musical score for the antiphone 'Te humiles famuli'. It features two staves: the upper staff for the organal voice and the lower staff for the principal voice. The organal voice starts with a melodic phrase 'fa mu li du' and then continues with 'les li du lis ne ran do pi is'. The principal voice starts with 'ma ris un di' and then continues with 'Te hu mi les fa mu li mo du ve ran do pi is'. The lyrics are written below the notes.

Uvedená zásada sa týkala aj záveru organálnych melodických fráz, v ktorých vedie k vytváraniu unisonových paralelizmov, k sekundovým či terciovým súzvukom, z ktorých sa prechádza protipohybom do unisona. Takto vzniká akási nezávislá melódia sprievodného hlasu, ktorá je však pomerne málo melodicky rozvinutá, lebo využíva obmedzenú škálu intervalov a často sa redukuje na repetíciu toho istého tónu (napr. vox organalis v antifóne *Te humiles famuli* v predchádzajúcom notovom príklade).

Na viacerých miestach v oboch traktátoch *enchiriadis* nachádzame protirečenia a nedôslednosti aj v notových príkladoch. Svedčí to o tom, že v nich použitá stupnica vytvorená z rovnakých tetrachordov

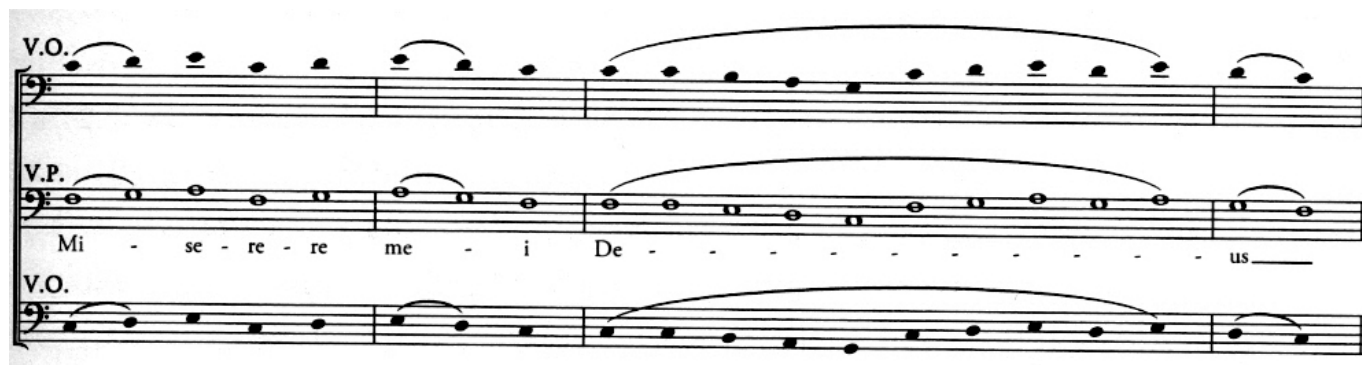
je čisto teoretickou konštrukciou, ktorá mala zilustrovať a teoreticky vysvetliť konsonantný charakter kvintového, prípadne kvartového organa. Je zaujímavé, že sám autor *Musica enchiriadis* z nej rezignuje na inom mieste traktátu, keď chce vysvetliť oktávové konsonancie, pretože v dasiatickom kvartovom systéme ten istý charakter má iba každý piaty a nie ôsmy tón.

Dasiatický hudobný systém typický pre traktáty *enchiriadis* nepoužívajú autori traktátu *De organo* (traktát má viacero verzií – kolínsku z konca 9. storočia a parížsku, ktorá sa nachádza v rukopisoch z 11. storočia obsahujúcich traktáty *enchiriadis*). V kolínskej verzii traktátu sa nachádzajú tri pravidlá pre konštruovanie kvartového paralelného organa v jeho modifikovanej podobe: 1) hlasy majú byť od seba vzdialené o čistú kvartu; 2) v závere väčšiny melodických fráz sa hlasy spájajú na finálnom tóne alebo na tóne, ktorý je mu najbližšie, pričom 3) ak nejaká fráza schádza na finálu alebo na jej najbližší tón, vox organalis nesmie zísť pod susedný tón pod finálnym tónom. Ide tu teda o tú istú zásadu akú sme stretli v traktátoch *enchiriadis*, ale bez jej vysvetľovania pomocou tetrachordálneho dasiálneho systému.

Autori traktátu *De organo* sa odvolávajú na modálny charakter jednotlivých melodických fráz, čo je zrejmé z toho, že používajú pojem *finalis* – finálny (záverečný) tón, ktorý má významný význam pre určovanie módu. Finála sa pre nich stala aj znakom na rozlišovanie troch typov organa: prostredného (*medium*), vyššieho (*superium*) a nižšieho (*inferium*). V organum *medium* je *finalis* centrom melodického priebehu, v organum *superium* melódia sa nachádza v registri o kvintu vyššie od finály a v organum *inferium* v registri o kvartu nižšie od finály. Traktát prezrádza aj to, že jeho autori chápali modifikovanú formu paralelného organa (*abusivum organum*) za pochádzajúcu z prísneho paralelného organa (*legitimum organum*) (Chomiński, 1958, s. 54-55).

Zo spomenutých troch traktátov (*Musica enchiriadis*, *Scholia enchiriadis* a *De organo*) by sme mohli nadobudnúť dojem, že prísne paralelné organum malo chronologické i významové prvenstvo pred modifikovaným či voľným organom, ktoré bolo skôr akousi výnimkou z pravidiel. Môže to byť však mylný dojem, na čo upozorňujú viacerí autori (Schneider, Chomiński). V najnovších teoretických pojednaniach na túto tému sa objavuje téza, že obidve interpretačné praktiky sa mohli rozvíjať súčasne vedľa seba. Paralelné organum mohli improvizáčnym spôsobom spievať dva hlasy, ktoré sa nachádzajú v rozdielnych registroch (tenor – bas, muži - chlapci). Voľné organum zasa mohlo vzniknúť tak, že súčasne zneli dve čiastočne odlišné melodické verzie toho istého spevu. Takto vznikali – spočiatku nie zámerné, ale neskôr už chcené – rôzne súzvučky. Je totiž veľmi pravdepodobné, že najstaršie komponované organum spočívalo na prechádzaní od unisona ku konsonantným intervalom a na návrate k unisonu, a nie na paralelnom vedení hlasov v kvarte či kvinte. Podľa tohto názoru opisy organum v najstarších traktátoch by predstavovali pokusy o prvé racionálne systematizovanie dávno existujúcej praxe, ktorých cieľ bol didaktický, teda ukázať žiakom ako vytvoriť dobre znejúce a formálne správne organum (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 25).

V ďalšom procese vývoja badáme preferovanie modifikovanej formy paralelného organa, ktorá sa neskôr rozvinula až do podoby, ktorú nazývame voľné organum. Svedectvá o tom nachádzame v traktáte *Micrologus*⁶ Guida z Arezza (992-1050). Guido rozlišuje paralelné a voľné organum, ktorým dáva mená *modus diaphoniae durus* a *modus diaphoniae mollis*. V tzv. „tvrdom“ organe vox organalis postupuje v paralelných kvartách pod vox principalis. Obidva hlasy môžu byť oktávovo zdvojené.



Guido sa však v traktáte viac venuje tzv. „mäkkej“ diafónii, teda voľnému organu, v ktorom hlasy môžu byť vedené paralelne (výlučne v kvartách), ale aj v bočnom pohybe a protipohybe. Presne vymedzuje

⁶ Traktát je venovaný hlavne problematike monódie. Iba dve posledné kapitoly – XVIII. *De diaphonia, id est, organi praeceptio* a XIX. *Dictae diaphoniae per exempla probatio* – obsahujú opis organa.



kategórie intervalov, ktoré sa môžu v tomto type organa vyskytnúť. Eliminuje kvintu a malú sekundu a vhodné intervaly usporadúva podľa významu od najvhodnejšieho – kvarty až po najmenej vhodný – malú terciu.

Guido vytvoril iný tónový systém, aký sa nachádza v pseudohucbaldovských traktátoch. Jeho systém nie je umelý a viac zodpovedá diatonickej stavbe gregoriánskych melódií. Je vytvorený takisto z tetrachordov, ktoré sú však spájané dvojako – so spoločným tónom i bez neho. Podobne ako v dasianskom systéme aj tu jednotlivé tóny v tetrachorde majú názvy vyvedené z ich pozície v tetrachorde (*tonus protus* – d, *tonus deuterus* – e, *tonus tritus* – f, *tonus tetrardus* – g):

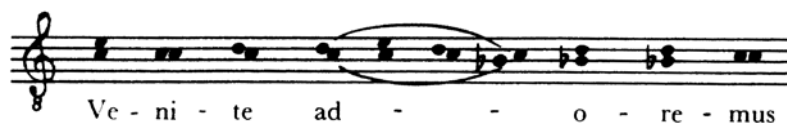
G	A	B	c	d	d	e	f	g	a	b(h)	c ¹	d ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	b(h) ¹	c ²	d ²
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	-------------------	----------------	----------------

Guido sa v traktáte zvlášť venuje zakončeniu fráz, čo nazýva pojmom *occursus* (z lat. *occurrere* = bežať, zbíhať sa). Pred zakončením frázy hlasy môžu byť vedené bočným pohybom (veľká tercia prechádzajúca na veľkú sekundu a unisono) a protipohybom (veľká tercia prechádza na unisono). V *occursus* sa nesmie použiť malá tercia a malá sekunda.

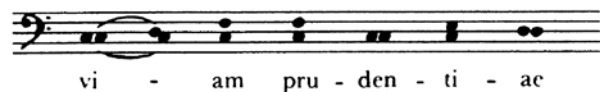
Vedenie hlasov v *occursus* bočným pohybom:



Vedenie hlasov v *occursus* protipohybom:



Podobne ako v pseudohucbaldovských traktátoch *enchiriadis* aj tu existuje pre *vox organalis* isté obmedzenie pohybu. *Vox organalis*, ktorý je tu ešte stále pod hlavnou melódiou z gregoriánskeho chorálu, nesmie zísť pod *tonus tritus* susedného tetrachordu. Je to však možné, ba nutné v prípade, že samotná melódia *vox principalis* schádza pod *tonus tritus*.



V tejto fráze sa spočiatku *vox organalis* drží na *tonus tritus* c, ale keď melódia *vox principalis* schádza pod tón c, aj *vox organalis* ju nasleduje, ale len po ďalší hraničný *tonus tritus* G. V druhej časti (od slova *viam*) sa sprievodný hlas znova vracia na pôvodnú výšku.

Polyfonické konštrukcie, ktoré nachádzame v teoretických traktátoch z rokov 850-1100 majú niekoľko spoločných znakov:

1) Dodaný do gregoriánskej melódie *vox organalis* je pod týmto základným hlasom – *vox principalis*. Jeden alebo obidva hlasy môžu byť oktávovo zdvojené.

2) *Vox organalis* je obmedzený v pohybe istou hranicou (*limes organi*), ktorú tvorí presne určený tón tetrachordu (*tonus tritus*), finalis alebo jeho susedný tón. Vedie to k istému ohraničeniu pohybu dokomponovaného hlasu, a teda k jeho schematickejšiemu (často zotrúva na jednom tóne), ale aj k vzniku iných intervalov ako čistých konsonancií.

3) V začiatkoch a zakončeníach fráz (textovo-hudobných úsekov) vo voľnom organe sa obidva hlasy stretávajú na unisone.

4) Samostatné modelovanie melodickéj línie vox organalis je obmedzené zásadou, že sa nesmie oddialiť od hlavného hlasu viac ako o kvartu (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 29n).

Pri pohľade na tieto presné a prísne pravidlá je jasné, že tieto prvé viachlasné úseky v monodických gregoriánskych melódiách nemuseli byť zapisované, teda mohli byť improvizované. Vyškolení speváci dokázali týmto spôsobom ozdobiť liturgický spev na veľké slávnosti a sviatky bez nejakej veľkej a dlhej prípravy.

Použitá literatúra:

- ABRAHAM, Gerald. Stručné dejiny hudby. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, 844 s. ISBN 80-88884-46-2.
- CHOMIŃSKI, Józef. Historia harmonii i kontrapunktu. Vol. 1. Kraków : PWM, 1958.
- DOBZEAŃSKA-FABIAŃSKA, Zofia. Polifonia średniowiecza. Kraków : Instytut Muzykologii UJ; Musica Iagellonica, 2009, 328 s. ISBN 978-83-7099-167-8.
- FULLER, Sarah. Early Polyphony. In The New Oxford History of Music. Vol. 2. The Early Middle Ages to 1300. Red. R. Crocker; D. Hiley. Oxford, 1990, 972 s. ISBN 978-0-19-316309-6.
- GERBERT, Martin. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. Vol. 1. St. Blaise, 1784.
- HANDSCHIN, Jacques. The Two Winchester Tropers. In The Journal of Theological Studies, roč. 37, 1936, s. 36
- HOPPIN, Richard H. Hudba stredoveku. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, 510 s. ISBN 978-80-88884-87-3.
- HRČKOVÁ, Nad'a. Dejiny hudby : Európsky stredovek. Vol. 1. Bratislava : Orman, 1993, ISBN 80-968773-3-X, 164 s.
- HUSMANN, Heinrich. Organum. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Red. F. Blume. Vol. 10. Kassel : Bärenreiter, 1962, s. 221n.
- MUNSCH, Hans. Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes. In Munsch, Hans (ed.). Musik im Gottesdienst. Vol. 1. Regensburg : ConBrio, 1993, s. 9-97. ISBN 3-930079-21-6.

V spoločenstve lásky so Svätým Otcom a celým Rímom *18. - 20. máj 2010*

V rámci ďakovnej púte, ktorá sa konala z príležitosti 10. výročia vzniku Katolíckej Univerzity na Slovensku, sme sa aj my členovia speváckeho zboru Jubilus, ktorý pôsobí pri Teologickej fakulte v Košiciach KU v Ružomberku vydali na celkom jedinečnú púť sprevádzanú našim spevom do Ríma.

Cesta ubehla rýchlo a pocit únavy z precestovanej noci vystriedala radosť z očakávania nasledujúcich dní. Každý deň sa pre nás stával osobitným poslaním, pretože sme mali výnimočné možnosti spievať na miestach, ktoré živo dýchajú raným kresťanstvom, kde je tak pevne zakorenená katolícka cirkev.

Naše putovanie Rímom sa začalo priam symbolicky na mieste, ktoré má hlboký historický význam pre náš liturgický jazyk. A tak sme do baziliky Santa Maria Maggiore nasledovali stopy našich vierozvestcov svätých Cyrila a Metoda. Pri večernej svätej omši, ktorú celebroidal otec kardinál Tomko za účasti otcov

biskupov Alojza Tkáča, Františka Tondru, Tomáša Galisa a kňazov sme tak vďaka mohli spievať ďakovné spevy a staroslovienskou piesňou Tebe Poem sme sa pokúsili sprítomniť vzácne chvíle našich dejín.

Už druhým dňom vyvrcholila naša púť, keď sme vstupovali na námestie Svätého Petra a cez zástup mnohých pútnikov sme sa blížili k bazilike ešte celkom netušiac náš nasledujúci program. Pred samotnou audienciou sme dostali možnosť spievať niekoľko sakrálnych piesní pre celé Svätopeterské námestie, medzi ktorými sa s dojatím vynímala slovenská „Ó Mária bolestivá“, ktorú sprevádzali hrdo vejúce slovenské zástavy našich púť-





nikov. Po chvíli sa začala audiencia. Keď okolo nás prechádzal Svätý otec, jeho neopísateľnú láskavosť sme mu túžili opätovať radostnými zvolaniami. Otcovským prijatím sa k nám počas audiencie prihovorel a pozdravil biskupov, predstaviteľov Katolíckej univerzity a pútnikov z rôznych častí Slovenska. My sme mu s obrovským nadšením zaspievali slávnostné „Aleluja“, pokúsili sme sa tak sv. Otcovi odovzdať množstvo nevy povedaných slov a pocitov prostredníctvom univerzálneho jazyka akým je hudba.

Naša púť sa zavŕšila v Pápežskom slovenskom kolégiu sv. Cyrila a Metoda omšou, ktorú celebroid otec arcibiskup Alojz Tkáč, za prítomnosti slovenských pútnikov. Boli to vzácne chvíle, ktoré nám umožnili zamyslieť sa, akým darom sú pre nás naši otcovia biskupi a aká motivujúca je ich osobná podpora a blízkosť.

Po čase strávenom na týchto miestach sme si už aj s miernou nostalgiou začali uvedomovať náš blížiaci sa odchod. Čas sa naplnil a naplnila sa aj naša radosť, s ktorou sme sem prichádzali. Určite každý z nás cítil a stále pociťuje zodpovednosť odovzdávať tieto nové skúsenosti a zážitky, avšak akým spôsobom to už nechávame na Božiu prozreteľnosť, ktorá mala túto našu cestu zahrnutú vo svojom pláne.

Veronika Kočišová, členka zboru

Nový organ v katedrále sv. Martina v Bratislave

Dňa 27. júna 2010 boli Bratislavčania svedkami historickej udalosti par excellence! Dóm sv. Martina, dnešná Bratislavská katedrála dostal konečne, po prvýkrát vo svojej stáročnej histórii organ, ktorý zodpovedná významu tohto chrámu.

Žiadne hodnotné dielo však nevzniká bez prekážok. Podmienky, v akých tento nástroj vznikal, potvrdzujú pravdivosť tohto príslovia viac než dokonale. „Habent sua fata organa“, parafrázuje výrok Terentia Maura autor knihy Organ v kultúre dvoch tisícročí. Ako by týmto chcel privolať naozaj „jedinečný“ prístup časti kultúrnej verejnosti k historicky doteraz najvýznamnejšiemu organovému projektu na našom území.

V histórii organárstva na Slovensku nachádzame organy, ktoré možno nazvať medzníkmi histórie kráľovského hudobného nástroja na našom území. Bol to napríklad Hummelov organ v Levoči z roku 1630, vtedy najväčší na území dnešného Slovenska. V roku 1864 postavili v Komárne prvý trojmanuálový organ u nás. Prvý štvormanuálový organ vyrobila do Veľkého evanjelického chrámu firma Rieger v roku 1923. Po druhej svetovej vojne sa výroba organov v bývalom Československu sústredila do štátnych podnikov. Z továrne na organy Rieger-Kloss vzišiel v roku 1956 napríklad organ pre našu prvú koncertnú sieň - Slovenskú filharmóniu. Koncom osemdesiatych rokov dostal nový organ Slovenský rozhlas. Každý z týchto organov bol pre

našu kultúru nesporne veľkým prínosom.

Organ Geralda Woehla pre Bratislavskú katedrálu je zatiaľ posledným osudovým medzníkom slovenskej organovej kultúry. Nie je to len preto, že je najväčším organom postaveným na Slovensku po roku 1989. Je zároveň aj prvým netovárenským organom svojej veľkosti v našej histórii vôbec. Organ bol vyrobený v majstrovskej dielni ako jedinečný originál najvyšších kvalít. Toto dielo vyrobil tím vynikajúcich odborníkov. Viac ako v mnohých iných dielňach tu však dominoval prínos hlavného organárskeho majstra Geralda Woehla, ktorý odviedol tú najdôležitejšiu a nezastupiteľnú prácu. Vytvoril ideálnu konštrukciu pre umiestnenie v danom priestore, navrhol dispozíciu a menzúry píšťal. Do poslednej chvíle sám formoval zvukovú stránku organa a dohliadal na všetky práce. Gerald Woehl totiž nie je len organár, ktorý iba vyrába organy. Je to majster, ktorý musí navrhovať a vyrábať vzácne umelecké nástroje, pretože inak by bol hlboko nespokojný. Z toho vyplýva aj jeho úžasná invencia a originalita a osobitosť každého jedného jeho diela. Som hlboko presvedčený, že tóny organu, ktoré tu dnes po prvýkrát zaznejú, vás o tom presvedčia.

Habent sua fata organa. Aká bude budúcnosť nového organa Bratislavskej katedrály? Bude znieť na Božiu slávu a sprevádzať spev veriacich pri liturgických sláveniach, ktorým bude dodávať skutočnú vznešenosť. Katedrálny organ bude znieť



pre potešenie a povzbudenie nielen veriacich, ale pre všetkých ľudí, ktorí vstúpia do tohto chrámu, pre turistov a návštevníkov koncertov. Pri bohoslužbách a koncertoch budú na ňom zaznievať diela slávnych organových skladateľov a možno bude jeho zvuk inšpiráciou k vytvoreniu nových organových kompozícií.

Bolo pre mňa ctou, že som mohol byť pri začiatku toho úžasného projektu. Veľmi oceňujem skutočnosť, že mladá Bratislavská arcidiecéza a jej arcibiskup Stanislav Zvolenský tento náročný projekt napriek neľahkým okolnostiam zrealizovali až do zdarného konca. Je mojou povinnosťou spomenúť však aj mená ľudí, bez ktorých by sa projekt nového organa pre Bratislavskú katedrálu s najväčšou pravdepodobnosťou nikdy nezačal. Je to dnes emeritný arcibiskup Ján Sokol, Peter Kučera, Vladimír Kiš a Tibor Hajdu. Som nesmierne rád, že vďaka poslednému menovanému môžem byť aj pri ukončení a odovzdaní tohto úžasného diela.

Stanislav Šurin

Slovo staviteľa

GERALD WOEHLE

Katedrála svätého Martina bola vyše 250 rokov korunovačným chrámom uhorských kráľov. Dnes je sídlom arcibiskupa - metropolitu. Návštevník je pri vstupe do tohto chrámu prekvapený krásou a harmóniou zo vzájomne sa prelínajúcich priestorov. Hlavná loď pôsobí vo svojom takmer kvadratickom pôdoryse ako kráľovská hala; je miestom, kde sa zhromažďujú návštevníci chrámu. Duchovno sa koncentruje v presbytériu orientovanom na východ, kde sa nachádzajú oltáre s priestorom, vyhradeným pre cirkevných hodnostárov. K nemu pričlenené kaplnky sú výrazom hlbokéj náboženskej úcty a viditeľne zachovávajú vzácny dómsky poklad. Jedinečnosť dómu spočíva v prirodzenom súzvuku duchovna a umenia.

Koncepcia nového organa

Hlavná loď s jej harmonickou architektúrou a jasnými proporciami vytvára jedinečnú akustiku. Tento priestor je ideálnym miestom pre organ. Jeho umiestnenie na západnej organovej empore z 19. storočia s prepojením na západnú kaplnku s vit-



rážovým oknom poskytuje výnimočnú harmóniu priestorovej architektúry. Spolu s hudbou tak vytvárajú jedinečné podmienky pre slávenie liturgie a organizovanie koncertov duchovnej hudby.

Nový organ spája otvorom uprostred loď chrámu s oknom v podveží, cez ktoré preniká svetlo, prichádzajúce akoby z večnosti. Vzniká tým harmonická jednota priestoru a hudobného nástroja. Organ tak uzatvára danosti priestoru v dennom rytme od rána do večera, keď slnko vychádza v priestore chóru a zapadá v podveží. Architektúra nástroja spája gotickú klenbu nad prospektom nástroja s bohato zdobeným portálom pod chórom, kde začína arcibiskup procesiu. Echo architektúry a slávenie svätej omše sa tu spájajú v jednom súzvuku; to, čo ich spája je originálny aspekt nového organu sv. Alžbety.

Umiestnenie a vzhľad nového organa

Nový nástroj je umiestnený pod oblúkom podvežia s priehľadom k západnému mozaikovému oknu. Organ sa stáva súčasťou diania v priestore. Bezprostredne pod ním sa začína slávnostný sprievod arcibiskupa, počas ktorého organ otvára slávnosť mohutným zvukom registra „Tuba Archiepiscopus“.

Prospekt organa je koncipovaný tak, že otvor v jeho strede umožňuje prenikanie svetla cez západné okno s farebnou vitrážou. Píšťalové polia sú čiastočne zdobené ružami, pripomínajúcimi zázrak sv. Alžbety, ktorá žila v Bratislave približne pred 800 rokmi. Vydala sa do Durínska a neskôr sa venovala chorým a opusteným ľuďom v nemeckom Marburgu, kde aj zomrela. Pri jej hrobe vyrástlo pútnické miesto, dnešný kostol sv. Alžbety.

Nový organ pochádza práve z Marburgu - je to výnimočná zhoda okolností. Nech teda nesie meno sv. Alžbety a nech ho zdobia ruže, ktoré sú symbolom tejto sväteice.

Koncepcia nového organa

Zvuková koncepcia je pre každý organový projekt veľmi dôležitá. Hlavný stroj a malý pedál dosahujú vďaka svojmu umiestneniu v prednej a strednej časti nástroja veľkolepý zvukový účinok v priestore chrámu. Nad nimi ležiaci vrchný stroj je vďaka bezprostrednej zvukovej reflexie klenby v priestore jasne počuteľný. Tu sú umiestnené aj exponované sólové organové registre. Žalúziový stroj sa nachádza na rozmedzí hlavnej lode a podvežia. Svojimi jemnými zvukovými odtieňmi pôsobí až mysticky. Pri zatvorenej žalúzii prichádza zvuk z diaľky, ako paralela svetla, prenikajúceho cez vitráž. Otvorený žalúziový stroj svojim mohutným zvukom majestátne dynamicky vygraduje tutti nástroja.

Rozhodujúci význam má pedálový stroj. Je to mohutný základ monumentálneho nástroja. Je neviditeľne prítomný tak, ako voľné ukončenie organa v podveží, ktoré je zároveň jeho rezonátorom.

Priestorovú dimenziu a rozpätie nástroja môže zásadne zväčšiť plánované rozšírenie organa o tzv. Fernwerk - vzdialený nástroj, umiestnený v sanktuáriu Katedrály, ktorý by slúžil zároveň aj ako samostatný chórový organ.

Zvuk nového organa

Nový nástroj poskytuje v tomto smere veľa možností. Pri slávnostných pontifikálnych bohoslužbách sa jeho zvuková stránka dokonale využije v improvizáciách katedrálneho organistu. Organ nájde svoje uplatnenie v omšových kompozíciách, pri večerách a koncertoch ako sólový, tak aj sprievodný nástroj, pričom poskytne možnosť výnimočného zvukového zážitku širokým vrstvám poslucháčov. Nový organ spája zvukovú monumentálnosť s jemnosťou, racionálne s emocionálnym, silu s pôvabnosťou. Dianie pri oltári sa dostáva do súzvuku s liturgickým zhromaždením.

Organ sv. Alžbety hudobne nadväzuje na organovú tradíciu v Katedrále sv. Martina. Vychádzajúc z klasického Vierengelovho organa z obdobia vrcholného baroka pokračujúc romantickým nástrojom z konca 19. storočia k dnešnému organu, na ktorom je možné interpretovať nielen hudbu 20. storočia, ale aj hudbu 3. tisícročia, teda hudbu súčasnosti i budúcnosti. Tento nástroj zosobňuje „európsky organ“.

Vo svojej podstate je organ klasickým nástrojom, ktorý je vhodný na interpretáciu klasickej hudby a hudby J. S. Bacha. Okrem toho má nový nástroj poetický, lyrický a výrazne romantický zvuk, vďaka ktorému môžu ideálne zaznieť veľkolepé zvukové maľby a symfonické básne Franza Liszta ako aj organové skladby Franza Schmidta. Nový nástroj má okrem toho francúzsky zvukový charakter, ktorý so svojou veľkoleposťou, silou, racionálnym a jasným „duchom“ tvorí druhý pilier európskej organovej hudby.

Nový organ je spojený s duchom sv. Alžbety, ktorá sa v tomto výnimočnom kultúrnom priestore narodila. Je ideálnym nástrojom pre organové omše, ansámblovú hru, ale je aj partnerom zboru a orchestra. Predovšetkým by však mal aj vďaka svojmu umiestneniu v Bratislave - meste bohatom na tradície, prinášať krásu organového umenia nielen ľuďom žijúcim na Slovensku, ale aj návštevníkom, ktorí prichádzajú do metropoly na Dunaji zo všetkých kútov sveta.

PRVÝ ROČNÍK KATEDRÁLNEHO ORGANOVÉHO FESTIVALU BRATISLAVA 2010

Hudobná obec Bratislavy ožila toto leto organovou hudbou. Na novom štvormanuálovom organe Geralda Woehla z nemeckého Marburgu sa uskutočnil **Prvý ročník Katedrálneho organového festivalu** v Katedrále sv. Martina. Festival sa konal v dňoch 19. augusta až 16. septembra 2010 v rámci Kultúrneho leta a Hradných slávností Bratislava 2010. Organizátormi festivalu boli Bratislavská arcidiecéza a Bachova spoločnosť na Slovensku. Program jednotlivých koncertov bol dramaturgicky prepojený hudbou Johanna Sebastiana Bacha, ktorého 260. výročie úmrtia si tento rok pripomíname. Do dramaturgie festivalu boli zaradené aj diela skladateľov, ktorých umelecká činnosť aspoň čiastočne súvisí s Bratislavou (Franz Liszt, Franz Schmidt). Veľkým pozitívom festivalu bol ukážkovo koncipovaný bulletin, a to ako po grafickej, tak po obsahovej stránke. Ďalšie informácie o organe mohli návštevníci koncertov získať z podobne dôkladne pripravenej publikácie Požehnanie nového organa v Katedrále sv. Martina v Bratislave, ktorá bola o čosi skôr vydaná k slávnostnej inaugurácii nového nástroja (27. júna 2010) a následnej prvej sérii organových koncertov (organová noc, 3. júla). Prvý ročník festivalu úspešne odštartoval šiestimi koncertmi za mimoriadnej účasti a záujmu publika, ktoré vždy plne obsadilo katedrálne lavice.

Na prvom z koncertov sa bratislavskému publiku predstavila mladá japonská organistka Ai Yoshida. Festival úspešne otvorila Tokátou, adagiom a fúgou C dur, BWV 564 Johanna Sebastiana Bacha. Náročnú Bachovu skladbu predniesla suverénne, muzikálne a podľa dnešných štýlových kritérií. Koncert pokračoval Variáciami na japonskú ľudovú pieseň „Sakura-Čerešňa“ od Massimo Nosettiho. Chorálové spracovanie „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ od anonymného autora z prostredia okolo J.S.Bacha dramaturgicky predchádzalo známe Variácie „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ od Franza Lista, ktoré v závere vyúsťujú do už uvedého chorálu. Skladba Liszta vyznela na jednej strane technicky suverénne, na druhej strane však dosť robusne a nepoeticke. Veľkej sympatii publika sa tešil záverečný výber z „Verseti per il Gloria“ talianskeho skladateľa 19. storočia Vincenza Petraliho, hoci charakter tejto hudby je skôr operný ako sakrálny. Celý koncert japonky Ai Yoshida možno charakterizovať prívlastkami: zodpovedne pripravený, technicky dokonale zvládnutý, suverénny, vyrovnaný, disciplinovaný, presvedčivý.

Menej hráčskej suverénnosti bolo možno konštatovať v prípade nasledujúceho koncertu (**Władysław Szycmański**, Poľsko). Už úvodné Prelúdium a fúga C dur, BWV 547 bolo poznačené nervozitou, nejednotnosťou tempa, nepresvedčivou až náhodnou agogikou. Koncert pána Szycmańského mal ale dobrú a zaujímavú dramaturgiu, ktorá dala zaznieť jemnejším odtieňom Woehlovho organa. Po úvodnom Bachovi zaznela Fantaisie concertante na tému Adagia zo Sonáty Felixa Mendelssohna-Bartholdyho. Tohoročnému oslávencovi Robertovi Schumannovi (200. výročie narodenia) vzdal umelec hold predvedením dvoch zo Šiestich skladieb v kánonickej forme, op.65, pôvodne napísaných pre pedálový klavír. Zo svojej vlastnej tvorby predniesol Władysław Szycmański skladbu s pôstnou tematikou a jemným elegickým výrazom. Skladbami Scherzo a Chant du soir prezentoval zlomok tvorby talianskeho organového virtuóza Marca Enrica Bossiho. Záver koncertu vyhradil pán Szycmański brilantnej Fantázii f mol. Autorom tejto skladby, náladovo príbuznej tragickej patetickosti diel Piotra Iljiča Čajkovského, bol Szycmańského rodák Konstanty Gorski (1859-1924). Nie celkom dokonalé interpretáčne zvládnutie koncertu možno asi pričítať hyperaktivite umelca, o ktorej sa bolo možné dočítať v programovom bulletine.

Ako tretí sa predstavil bratislavskému katedrálnemu festivalovému publiku rakúsky organista, cirkevný hudobník, teológ a hudobný vedec **Johann Trummer**. Prvú časť svojho koncertu vyhradil autorom pôsobiacim na území Rakúska. Z významnej tlačenej zbierky organových skladieb Apparatus musico-organisticus od Georga Muffata si pán Trummer vybral Toccato VII. Po nej nasledovali štyri malé chorálové predohry bratislavského rodáka Franza Schmidta a výber častí z Partity Josefa Friedricha Doppelbauera. Druhú časť koncertu vyhradil umelec tvorbe J.S.Bacha. Medzi monumentálne Prelúdium a fúgu Es dur, BWV 552 „vlozil“ tri veľké chorálové spracovania z Lipského rukopisu. Johann Trummer podal solídny, vyrovnaný interpretačný výkon.

Umeleckým vrcholom festivalu boli z môjho pohľadu tri nasledujúce koncerty. Domáci katedrálny organista **Martin Bako**, poslucháč posledného ročníka VŠMU v Bratislave v organovej triede prof. Jána Vladimíra Michalka, pozná veľmi dobre možnosti Woehlovho nástroja, veď bol od počiatku pri jeho stavbe a pravidelne na ňom hráva. Program koncertu zostavil z tvorby J.S.Bacha, slovenského organistu, dirigenta a skladateľa Jána Valacha a z tvorby francúzskeho organového virtuóza Marcela Dupré. V hre Martina Baka sa snúbila mladícka dravosť a prirodzená muzikalita s precíznosťou a zmyslom



pre štýl jednotlivých skladieb. Veľký dôraz položil Martin Bako na transparentnú a štýlovo odôvodnenú registráciu všetkých skladieb. Koncert otvoril energickým, mužným Prelúdiom a fúgou C dur, BWV 545 od J.S.Bacha. Nasledujúca skladba Mozaika z B-A-C-H od Jána Valacha vyznela mimoriadne pôsobivo aj vďaka výraznému interpretačnému vkladu Martina Baka, ktorý tu doslova rozohral pestrú mozaiku z celej palety farieb Woehlovho nástroja, v závere skladby ešte neplánovane obohatenú o katedrálne zvony. Náročný virtuózný triptych Troch prelúdií a fúg, op.7 Marcela Dupré zaznel so zodpovedajúcou mladíckou virtuozitou a s dôrazom na dramatickosť a kontrastnosť jednotlivých skladieb. Registrácia Duprého skladieb bola vedená snahou o prehľadnosť zvuku v rámci prípustných štýlových hraníc vymedzených Duprého vlastnými registračnými pokynmi. Záver koncertu spestril Martin Bako prídavkom, ktorým demonštroval svoje umenie organovej improvizácie.



Martin Stropnický a Irena Chříbková

Dramaturgickým obohatením a veľkým umeleckým zážitkom bol monotematický koncert pražskej organistky **Ireny Chříbkovej** a českého herca a politika **Martina Stropnického** (hovorené slovo). Umelci predviedli cyklus Labyrint světa a ráj srdce Petra Ebena na motívy rovnomenného literárneho diela Jána Amosa Komenského, protestantského polyhistora a „učiteľa národov“. Ide o akýsi duchovný testament Petra Ebena, výraznej skladateľskej osobnosti nielen českej, ale aj svetovej tvorby 20.storočia, najmä na poli organovej a cirkevnej hudby. Skladateľ po mnoho rokov hrával ku Komenského textom organové improvizácie, ktoré napokon kompozične dotvoril do definitívnej podoby, a tak vznikol Ebenov posledný veľký organový cyklus. Interpreti dielo už mnohokrát predviedli, čo sa pozitívne odzrkadlilo aj na jeho vyznení v Katedrále sv. Martina v Bratislave. Ich interpretácia presvedčivo tlmočila všetky výrazové a náladové polohy jednotlivých častí diela (dramatizmus, sar-

kazmus, poetičnosť, lyrika, meditácia, ...). Organistka Irena Chříbková citlivo využila potenciál Woehlovho organa, úplne v intenciách Ebenovho diela. Jej hra v dómskej akustike s dlhým dozvukom sa vyznačovala až neuveriteľnou transparentnosťou, čitateľnosťou jednotlivých hlasov, plastičnosťou, zmysluplnými farebnými a dynamickými kontrastmi v registrácii, ako aj vyváženým zmyslom pre detail a celok skladby. K tomu istotne prispela jej dlhoročná praktická skúsenosť s podobne „veľkou“ akustikou a „veľkým“ organom pražského chrámu Sv. Jakuba, kde pravidelne hráva od r. 1991.

Záver organového festivalu patril americkému organistovi **Davidovi di Fiore**, ktorý má so Slovenskom dlhodobé kontakty a popri inej svojej činnosti pedagogicky pôsobí na Katolíckej univerzite v Ružomberku, kde vyučuje hru na organe, improvizáciu a liturgickú hru. Jeho koncert ako v celkovej koncepcii (dramaturgia), tak aj v interpretácii jednotlivých skladieb sa dosť vymykal u nás zaužívaanej konvencii, čo však neznižuje jeho hodnotu. David di Fiore mal program precízne pripravený a strhujúco interpretovaný. Dramaturgia jeho koncertu bola mozaikovitá, založená na radení snád' až príkrych kontrastov. Úvodná anonymná Suitsa bola zostavená z renesančných tancov z Antverp zo 16. storočia. Interpret v nej bohato využil najmä jazykové registre Woehlovho organa. Ako oddych od veľkého organového zvuku zaradil David di Fiore do programu svoju vlastnú úpravu populárneho Airu z orchestrálnej Suity D dur, BWV 1062 J.S.Bacha. Rozsiahlu Sonátu na 94. žalm Júliusa Reubkeho, žiaka Franza Liszta interpretoval s patričným romantickým pátosom a bravúrou. Ďalšou oázou jemných organových farieb bola impresionistická skladba Noël (vianočná pieseň, koleda) od Dezső Antalffy-Zsirossa. K záveru koncertu gradoval trocha technicky náročnými a poslucháčsky vďačnými virtuóznymi skladbami od Marcela Dupré (Variácie na vianočnú pieseň, op.20), Jeana Langlaisa (Hommage à Frescobaldi pre pedálové sólo) a Marca Enrica Bossiho (Studio sinfonico). David di Fiore opäť potvrdil svoje renomé technicky zdatného hráča s nekonvenčným, dramaticky vypointovaným pohľadom na interpretované skladby a strhujúcim hráčskym prejavom. Jeho registrácie boli natoľko kontrastné a farebne prebujnelé, až by som ich charakterizoval ako „fluorescenčné“.

Záverom chcem popriať Woehlovmu katedrálnemu organu po jeho úspešnom štarte veľa ďalších dobrých koncertov, inšpirovaných interpretov, nadšených poslucháčov, úspešné pokračovanie Katedrálneho organového festivalu Bratislava a v neposlednom rade aj všetko dobré v napĺňaní jeho prvoradého posolania – slúžiť pre povznesenie duší veriacich k Bohu.

SUMMARY

MÁRIA ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ
MUSIC AT WORSHIP IN CHURCH
SCHOOL CONDITIONS

The author of the article points out the fact that music – or musical education – is in a close relationship with religious education and worship. She tries to reflect the worship as a process in which it is possible in appropriate way to work with needs and experiences of child to gradually transform him into Christian experience. Worship for children is supposed to be a process leading from own, creative experience to questing and making clear liturgical symbols, to discretion, meditation, to prayer. In the process of transcendation and abstraction the liturgy should broaden children's needs and experiences towards generally valid forms. According to the outcomes of F. Hartz's analysis the author divides the issue of worship in church school conditions as follows: Introductory liturgy elements, Theme: Church, From Kyrie to Gloria, Theme: Way – Jesus Christ, Theme: The Creation, Aspect of mission.

MATEJ BARTOŠ:
ON THE ISSUE OF GREGORIAN CHANT
ACCOMPANIMENT.

The Church acknowledges Gregorian chant as specially suited to the Roman liturgy. Traditionally, it is performed without any musical instrument accompaniment. However, in special cases it is possible from pastoral-liturgical point of view to perform it with suitable organ accompaniment. For its delicacy and amount of knowledge not only of

classic harmony but also of Gregorian chant itself the Gregorian chant harmonization seems to be a very difficult task requiring special attention, especially at future church musicians education. During the last 150 years three major schools of organ accompaniment to Gregorian chants has developed – German, French and Belgian. Each of them uses different approach to Gregorian chant harmonization. This article briefly describes most of them and points out their pros and cons.

SILVIA FECSKOVÁ:
DOM ŠTEFAN OLOS, OSB AND HIS
SLOVAKIAWIDE CONTRIBUTION.

Dom Štefan Olos became significant not only in Ružomberok region but also in whole Slovak territory. In 1974 on demand of parson of Roman-catholic parish of St. Andrew and thanks to the normalization process in the country Štefan Olos – a helping worker – road builder comes to Ružomberok and takes a position of regenschori in St Andrew parish church. In the normalization period Ružomberok became an important centre of liturgical music performance. It is a personality of Dom Štefan Olos, OSB this fact must be assigned to. He became a fount of spiritual leadership and development of liturgical movement in Slovakia on the field of liturgical music. He sensitively perceived The Second Vatican council initiatives in relation to documents of Pius X. and Pius XII. After Dom Jozef Strečanský, SDB he is another personality who substantially influenced musical culture in Slovakia.

RASTISLAV ADAMKO:
BEGINNINGS OF POLYPHONY
– THE EARLY ORGANUM

Polyphonic constructions found in theoretical treatises from 850 – 1100 BC have several common features:

1) Vox organalis added to Gregorian melody is under this principal voice – vox principalis. One or two voices can be doubled in octaves.

2) The movement of vox organalis is constricted by certain limit (limes organi) determined by exactly specified tone of tetrachord (tonus tritus), finalis or its neighbouring tone. To some extent it leads to bounding of the added voice that means to its schematization (it often remains on one tone), but also to arising of other intervals, not perfect consonances.

3) At the beginnings and endings of phrases (textual-musical parts) in free organum both voices meet in unison.

4) Modeling of vox organalis melodic line is constricted by the rule that it must not distance from the main voice by more than a fourth.

These exact and strict rules make it obvious that these first polyphonic parts in monodical Gregorian melodies did not need to be written down, i.e. they could be easily improvised. In this way educated singers could ornament the liturgical singing at important feasts and celebrations without long training.

Translated by Matej Bartoš