

# ADOREMUS

časopis o duchovnej hudbe  
vychádza štyrťročne

Ročník III, číslo 2/97  
júl 1997

## Zodpovedná redaktorka:

PhDr. Iveta Sestrienková

## Redakčná rada:

ThLic. Amantius Akimjak OFS

Juraj Drobny

Mgr. Vlastimil Dufka SJ

Mons.ThLic. Anton Konečný

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Peter Ruščin

Peter Sepp

Stanislav Šurin

Jozef Vrábek

## Grafická úprava:

Ing. Vladimír Ďurikovič

## Vydáva, objednávky a reklamácie prijíma:

Slovenský spevácky zbor ADOREMUS

Hlavná 1221, 952 01 Vrábek

Tel. 087/833 845, 087/833 476

## Redakcia:

ADOREMUS

Časopis o duchovnej hudbe

P. O. Box 240

810 00 Bratislava 1

## Registrácia:

MK SR č. 1248/95

## Cirkevné schválenie:

Konferencia biskupov Slovenska

dňa 2. 8. 1995 pod č. 69/1995

## Tlač:

GOLD Vrábek

Cena: 30,- Sk

Podávanie novinových zásielok povolené

Západoslovenským riaditeľstvom pôšt

Bratislava č. j. 1513-OPČ

zo dňa 19. 6. 1995

## OBSAH

Na úvod.....	2
O inštrumentálnej hudbe v liturgii.....	3
<i>IVETA SESTRIENKOVÁ</i>	
Lexikón pojmov duchovnej hudby.....	6
<i>(Duchovné hry)</i>	
<i>PETER RUŠČIN</i>	
Inštrukcia o hudbe v liturgii.....	7
<i>HELMUT HUCKE</i>	
Úvahy o liturgickej hudbe.....	10
<i>LADISLAV DÓŠA</i>	
Z dejín organárstva na Slovensku (2).....	11
<i>MARIAN ALOIZ MAYER</i>	
Stredoveká hudobná pamiatka zo Skalky.....	13
<i>RICHARD MARSINA</i>	
Prežijú naše historické organy?.....	14
<i>STANISLAV ŠURIN</i>	
LUMEN '97.....	26
<i>(Rozhovor)</i>	
<i>JOZEF VRÁBEL</i>	
Milí priatelia slovenskej gospelovej hudby.....	28
<i>JURAJ DROBNÝ</i>	
Acappella.....	29
<i>PETRA REMENÁROVÁ</i>	
<i>(Recenzie)</i> .....	30
<i>YVETTA KAJANOVÁ</i>	
Jacques Berthier a brat Emil o hudbe v Taizé.....	32
<i>(Rozhovor)</i>	
<i>P. PETR KOLÁŘ SJ</i>	
Gregorianika. Štúdie k notácii a interpretačnej praxi.....	34
<i>PETER RUŠČIN</i>	
VI. medzinárodný gregoriánsky festival vo Watou.....	35
<i>GEORG BÉRES</i>	
Námestovské hudobné slávnosti '97.....	35
<i>MAŤO VAJS</i>	
Spievajme Pánovi '97.....	36
<i>EMESE DUKA - ZÓLYOMI</i>	
Bratislavskí konzervatoristi v Mexiku.....	37
<i>DUŠAN BILL</i>	
Festival Musica sacra v Nitre.....	37
<i>SOŇA PETROVÁ</i>	

Snímky na prednej a zadnej strane obálky: Brigita Haászová

„Keby som hovoril ľudskými jazykmi aj anjelskými, a lásky by som nemal, bol by som ako cvendziaci kôň a zuniaci cimbal.“ (1 Kor 13,1)

Týmito slovami svätý Pavol apoštol upriamuje našu pozornosť na najdôležitejšiu realitu v našom živote, na lásku. Verš za veršom nás Hymnus na lásku udivuje tým, ako aj tie najvznešenejšie skutočnosti – viera, dar prorocstva, schopnosť poznať všetky tajomstvá, ochota rozdať všetok svoj majetok ako almužnu – strácajú svoju hodnotu, ak ich prameňom a motivačiou nie je láska. Provenstvo lásky nad všetkým ostatným zdôraznil Ježiš svojím výrokom: „Toto je moje prikázanie: Aby ste sa milovali navzájom, ako som ja miloval vás.“ (Jn 15,12) Láska je srdcom každej zmysluplnej činnosti. Bez lásky k Bohu a k ľuďom je človek prázdny, aj keby navonok konal veľké veci. Naopak, aj to, čo je v očiach ľudí malé, má nesmiernu hodnotu, ak je táto skutočnosť prežiarená pravou láskou. Ak nazrieme do dejín spásy, vidíme, že k najstarším inštitúciám Izraela patrili obety. V starozákonných obetách vzdávali Izraeliti Bohu osobitnú úctu a chválu. Týmito obetami vyjadrovali zvrchovanosť jediného Boha. Izraeliti si uvedomovali Božiu lásku a obeta bola ich konkrétnou odpoveďou a prejavom vďačnosti za všetko, čo Boh vykonal a koná pre nich. Obety predovšetkým vyjadrovali **duševný stav obetujúceho**, jeho pocity, túžbu a vzdávanie vďaky. Účasť na obetných daroch vyjadrovala túžbu Izraelitu po blízkosti s Jahvem. Pravdivosť obiet spočívala vo vnútornom usposobení účastníkov. Ak vonkajší obrad nezodpovedal **vnútornému usposobeniu**, stával sa formálnym a bezduchým kultom.

Prečo spomínam tieto skutočnosti? Jedným z cieľov nášho časopisu je poukázať na osobitné črty liturgickej hudby. Tak ako život bez lásky stráca svoju náplň a smer, tak aj hudba v liturgii, ak nie je vnútorne prepojená a presvietená duchom liturgie, by znela ako „cvendziaci kôň“ a „zuniaci cimbal“.

Možno si niektorí chrámoví hudobníci položili otázku: Prečo „Cirkev pokladá gregoriánsky spev za vlastný spev rímskeho obradu“ (Sacrosanctum concilium, čl. 116)? Prečo má byť gregoriánsky spev pre nás vzorom pre liturgickú hudbu? Myslím, že najcharakteristickejšim prokom gregoriánskeho chorálu je vnútorné prepojenie slova a melódie. Biblický alebo liturgický text chorálu je „zaodiaty“ melodickou zložkou, ktorej úlohou je umocniť a zvýrazniť text. Takýto spev je pre všetkých zúčastnených darom.

Apoštol Pavol nás vyzýva, aby sme svoje dary ponúkli pre dobro svojich bratov a sestier, keď hovorí: „Keď sa zídete, každý niečo má: dar chválospevu, náuky, zjavenia, jazykov, vysvetľovania; všetko nech je na budovanie.“ (1 Kor 14,26) Toto je poslaním chrámového hudobníka: ponúknuť svoje nadanie, talent a „dar chválospevu“ nie pre svoju slávu, ale pre „budovanie“, pre dobro svojich bližných. Najväčším dobrom pre človeka je sám Boh, ktorý je prameňom dobra. Je to Boh, ktorého smieme nazývať svojím Otcom a ktorý sa nám dáva poznať vo svojom Slove. Preto jadrom liturgických spevov majú byť biblické a liturgické texty.

Sv. Augustín vo svojich Vyznaniach (X. kn., 33. kap.) hovorí: „Priznávam sa, že trochu milujem spevy, najmä ak ich oživuje tvoje slovo... Tieto spevy, oživené tvojimi výrokmi, sa usilujú dostať ku mne, hľadajú v mojom srdci nejaké čestné miesto... Niekedy si myslím, že im preukazujem viac úcty, ako sa patrí, najmä keď cítim, že tie sväté slová, keď sú spievané, mocnejšie a vrúcnejšie rozpaľujú moje srdce na zbožnosť než vtedy, keď sa nespievajú.“ Týmito slovami sv. Augustín nádherne vyjadril podstatu toho, čo majú na mysli cirkevné dokumenty, keď zdôrazňujú „posvätnosť“ hudby (porov. Musicam sacram, čl. 4a; Motu proprio Pia X., čl. 2). Je správne keď si chrámový hudobník z času na čas položí otázku, či jeho snahou a cieľom je iba vlastná realizácia svojich predstáv o hudbe v chráme, alebo či chce vložiť svoje schopnosti do služieb „budovania“, kde sa cieľom jeho účinkovania stáva túžba privádzať ľudí cez hudbu bližšie k Bohu. Myslím, že v tejto túžbe je zakorenená najväčšia hodnota, ktorú môže a má chrámový hudobník ponúknuť druhým ľuďom. V prijatí a realizovaní tejto hodnoty konkrétne uskutočňuje svoju lásku k druhým ľuďom.

Jednohlas gregoriánskeho chorálu nás upozorňuje ešte na jeden aspekt, ktorý má mať chrámový hudobník na mysli. Svätý Pavol ho v Liste Rimanom podáva takto: „Boh trpezlivosti a potechy nech vám dá, aby ste jedni o druhých zmýšľali podľa Krista Ježiša, a tak **jednomyseľne, jednými ústami oslavovali Boha a Otca nášho Pána Ježiša Krista.**“ (Rim 15,5-6) Spoločný spev zhromaždenia je neodlučiteľnou súčasťou utvárania jednoty Cirkvi.

V úvode sme spomínali, že pravdivosť starozákonných obiet spočívala vo vnútornom usposobení obetujúcich. Aj v kontexte spevu nás svätý Pavol povzbudzuje, aby sme boli pravdiví, keď hovorí: „**Vo svojich srdciach spievajte Pánovi a oslavujte ho.**“ (Ef 5,19) Svätý Ambróz vo svojom výklade žalmov hovorí, že „Dávid nás učí, že máme spievať vnútri, vnútri spievať žalmy, ako spieval aj Pavol: «Budem sa modliť duchom, budem sa modliť aj myslou. Budem spievať duchom, budem spievať myslou.»... A svätý Prorok sa priznáva, že spieval na vykúpenie svojej duše, keď hovorí: «Na citare ti, Bože, zahrám, Svätý Izraela. Jasaf budú moje pery, keď ti zaspievam, i moja duša, ktorú si vykúpil.»“

VLASTIMIL DUFKA SJ



## Inštrumentálna hudba v dejinách

Už zo Starého zákona sa dozvedáme, ako inštrumentálna hudba sprevádzala dôležité udalosti náboženského života Izraelitov. Hovorí o tom napríklad okolnosť zo života kráľov. Keď kňaz Sadok pomazal Šaula za kráľa „...celý národ vystupoval za ním, ľudia hrali na flautách a radovali sa tak veľmi, že od ich jasotu až pukala zem.“ (1 Kr;1,40) Pri prenášaní archy zmluvy do Jeruzalema „...Dávid a celý Izrael tancovali pred Pánom celou silou pri piesňach, za sprievodu citár, hárf, bu-

západe v 8. storočí sa otvorili možnosti jeho použitia aj v cirkvi.

V prvých viachlasných skladbách preberali nástroje chorálny hlas (tenor), ktorý vo viachlase zvukovo zdôraznili a zosilnili. Neskôr sa na miesto chorálneho cantu firmu dostávali aj svetské melódie a nástroje viac ovplyvňovali zvukovú podobu vládnucej vokálnej hudby ars novy a renesancie. Dychové nástroje - trúbky, pozauny v renesančnej cirkevnej hudbe prehlušovali spev a spoluúčinkovali pri rôznych programových skladbách.

Na tieto, ale aj na ďalšie problémy

hlasy. Inštrumentálny part sa stáva stále viac podstatným a hudba dostáva inštrumentálny základ. Vývoj v cirkevnej hudbe dospieva k čisto inštrumentálnym formám, ktoré reprezentujú rôzne druhy organovej hudby (ricercar, toccata, canzona) a najmä chrámová sonáta (sonata da chiesa). Tento náročný hudobný druh znel v liturgii počas graduale, kde bolo najviac priestoru pre hudobný prejav.

Katolícku cirkevnú hudbu obohatila v 18. storočí neapolská škola, a to i nežiadúcimi prvkami, pochádzajúcimi z vtedy vládnucej opery, ktoré vyvolali negatívne

# O INŠTRUMENTÁLNEJ HUDBE V LITURGII

bienkov, zvončekov a cimbalov.“ (2 Sam;6,5) Spevom a nástrojmi Izraeliti chválili, oslavovali svojho Boha a vzdávali mu vďaky: „Hrajte Pánovi na citare, na citare a harfe zunivej. Za hlaholu trúb a polnic jasajte pred tvárou kráľa a Pána.“ (Ž 98) Chvála vrcholí v žalme 150: „Chváľte (Pána) zvukom polnice, chváľte ho harfou a gitarou. Chváľte ho hubnom a tancom, chváľte ho lýrou a harfou. Chváľte ho ľudozvučnými cimbalmi, chváľte ho jasavými cimbalmi, všetko čo dýcha, nech chváli Pána.“

Prví Kresťania zo svojich bohoslužieb úplne vylúčili inštrumentálnu hudbu, ktorú spájali s pohanským kultom. Ak sa spomínajú nástroje v Novom zákone, tak len s spojitosti so sekulárnymi zvykmi, ako metafory alebo vo vizionárskych pasážach, kde majú iba symbolickú hodnotu. Cirkevní otcovia v súvislosti s používaním nástrojov v židovskej bohoslužbe často pripomínajú, že kresťanská bohoslužba už nepotrebuje krvavé obety, tance, ani liturgické nástroje. Sv. Hieronym v súvislosti so zavedením nástrojovej hry do chrámov hovorí: „...včera v amfiteátri, dnes v sv. Cirkvi, večer v cirkuse a ráno pri oltári.“ Útočí tým najmä na organy, ktoré mali v tom čase miesto v cirkusoch a divadlách. Podľa názorov Tertuliána bola inštrumentálna hudba spojená s okázalou a hýrením pochybného morálneho charakteru (divadlá, cirkusy, organ).

Nástroje sa objavili v kresťanskej bohoslužbe až v 10.-13. storočí, kedy skončili židovské a kresťanské polemiky s helenistickým kultom a objavením sa organa na

v cirkevnej hudbe - používanie nástrojov v chrámoch, uvádzanie svetských melódii ako cantu firmu, svetské prvky v organovej hre, nezrozumiteľnosť textu reagovala cirkev na zasadnutí Tridentského koncilu v roku 1562. Rokovania o cirkevnej hudbe uzavrel koncil pomerne všeobecným dekrétom: „Z kostolov treba vylúčiť tie druhy hudby, ktoré ako v organovej hre, tak v speve obsahujú niečo bezuzdné alebo nečisté (lascivum aut impurum aliquid)...“ Ideálom, ktorý zodpovedal požiadavkám Tridentského koncilu sa stal pre ďalšie storočia popri gregoriánskom choráli ďalší cirkevno-hudobný štýl - „a cappella“ vokálna polyfónia, ktorú najlepšie reprezentoval Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Nástroje sa uplatnili v liturgickej hudobnej praxi na konci 16. storočia vo viaczborových (polychórických) skladbách, kde k ich zaradeniu viedli viac zvukové dôvody. Rôzne striedanie sólových hlasov, zborov, nástrojov viedlo k zaujímavým zvukovým účinkom, ktoré umocňovali akustické podmienky vtedajších chrámov.

V 17. storočí s nástupom monódie sa nástroj (organ) stal doprevádzajúcim nástrojom sólového spevu. V tomto období nástroje stále viac prenikajú do viachlasnej cirkevnej hudby a uplatňujú sa koncertantne. Vzniká koncertantná omša (missa concertata), v ktorej sa spolu so zborom a bassom continuum sólisticky uvádzajú ako vokálne, tak inštrumentálne

Iveta Sestrienková

reakcie cirkvi. Pápež Benedikt XIV. v encyklike *Annus qui* (1749) reagoval na prenášanie teatrálnych prvkov do chrámov, používanie mnohých dychových nástrojov, „lesklý“ zvuk orchestra atď. Povoľuje nástroje v liturgii ako vhodný prostriedok na stupňovanie výrazu slova. Nástroje treba obmedziť na organ a sláčikové nástroje; trúbky, horny, bicie nástroje, lutny atď. treba z liturgie vylúčiť pre ich spojenie s opernou hudbou.

V druhej polovici 18. storočia sa stáva uplatnenie nástrojov v zhudobňovaní textov omšového ordinária veľmi podstatné. Začína sa tradícia orchestrálnych „symfonických omší“ s obsadením symfonického orchestra, v ktorých sa podstatný hudobný rozvoj odohráva práve v inštrumentálnom parte. „Symfonické omše“ majú svoje vrcholné diela v *Korunovačnej omši KV 317 a Missa solemnis KV 337* Wolfganga Amadea Mozarta, v *Šiestich veľkých omšiach* Jozefa Haydna a v *Missa solemnis op. 123* Ludwiga van Beethovena. V *Missa solemnis* začína rozpor medzi bohoslužobnou a náboženskou duchovnou hudbou, ktorý pokračoval a stupňoval sa v nasledujúcom storočí. Hudba, ktorá ide vlastným vývojom, sledujúc imanentne hudobné ciele sa začína s bohoslužbou navzájom „vyrušovať“.

Koncom 18. storočia sa obmedzuje uvádzanie orchestrálnych omší na území Rakúska, kde pôsobili ich významní autori. Obmedzenia súviseli napríklad s nariade-

niami osvietenského panovníka Jozefa II., ktorý zredukoval uvádzanie orchestrálnych omší na viedenskú dvornú kapelu a Dóm sv. Štefana vo Viedni. V kostoloch nariadil nahrádzať orchestrálne omše chrámovými piesňami. Podobne nariadenia salzburského arcibiskupa Hieronyma Colloreda, zástancu osvietenských ideí sa týkali úspornosti a skrátenia bohoslužieb, v tej súvislosti redukcie dĺžky a obsadenia omší. Ovplyvnili i Mozartovu omšovú tvorbu zo salzburského obdobia.

Tradičia symfonických omší pokračovala i v 19. storočí u Franza Schuberta (zo šiestich omší Es dur, As dur). Podobne vznikajú veľké sakrálne diela, ktoré idú v šľapajách Beethovenovej Missa solemnis a svojím symfonizmom presahujú liturgiu (Luigi Cherubini, Hector Berlioz - *Requiem*, Charles Gounod, Gioacchino Rossini - *Stabat mater*, Giuseppe Verdi - *Requiem*, Franz Liszt - *Korunovačná omša*, Anton Bruckner - *Messe in d, Messe in f, Te Deum*).

Popri veľkých symfonických dielach cirkevnej hudby vznikali v 19. storočí na vidieku inštrumentálne sprevádzané „Landmessen“ (vidiecke omše). Jednoduchšie omše, ktoré doprevádzali dychové nástroje, zodpovedali náboženským potrebám vtedajšieho meštianstva, ktoré „hľadálo v omši skôr príjemné, nedejno-slávnostné a radostno-zábavné.“ (Georgiades). Pomery v liturgickej hudbe na vidieku v tomto období, priemerné imitácie cirkevnej hudby viedenského klasicizmu doprevádzané dychovými nástrojmi kritizovali zástancovia ceciliánskeho hnutia. Kritizovali hudbu v kostoloch, ktorá z dôvodov prenikania svetskej hudby do liturgie znie podľa vzoru opernej, tanečnej a pochodovej hudby, čo neprispieva dôstojnosti liturgie. Ceciliánske hnutie, ktoré sa usilovalo o reformu liturgie návratom k starým formám cirkevného spevu (gregoriánsky chorál, polyfónia) odmietlo i orchestrálne doprevádzané omše a cirkevnú hudbu. Podnecovalo vznik „ceciliánskych organových omší“, ľahko spievateľných v pohodlnej hlasovej polohe. Ujal sa tiež „ceciliánsky organový štýl“ s charakteristickým legátom, oprostý od meliziem a figurácií.

V prvej polovici 20. storočia sa stala známou *Klosterneuburská škola*, kde nahradili veľké symfonické omše, ktoré tu mali bohatú tradíciu uvádzaním organových omší.

V 20. storočí v súlade s obnovenou liturgiou II. vatikánskeho koncilu sa kladie dôraz viac na liturgické slávenie spoločen-

stva - teda v hudbe na ľudový spev. Inštrumentálna hudba sa dostáva do liturgie ako súčasť dedičstva duchovnej hudby minulosti, ale aj cez rôzne experimenty s organovým zvukom, často vzdialené náboženskému a hudobnému cíteniu širšieho spoločenstva veriacich. Tiež cez rôzne amatérske skupiny, ktoré často zanedbávajú požiadavky na jej umeleckosť a dôstojnosť. Avšak aj v hudobnom prejave mladých kresťanov sa ukazujú riešenia využitia nástrojov, ktoré prepájajú spev spoločenstva s kvalitnou inštrumentálnou hudbou. (Príkladom sú piesne z Taizé, v ktorých sa jednoduchý spev spoločenstva spája s náročnejšími sólovými inštrumentálnymi partami.)

stava v liturgii dominantné postavenie, imitovanie zvuku vokálneho telesa bolo jednou z podstatných funkcií organa v prvých storočiach jeho uplatnenia v bohoslužbe. Michael Praetorius v roku 1619 píše: „*Ved tento mnohohlasný lúbezný nástroj chápe všetko, čo sa v hudbe vymyslelo a skomponovalo a vydáva pravý a prirodzený zvuk a tón, nie ináč ako celý zbor plný muzikantov, rôznych melódií, kde sa dajú počuť hlasy mladých chlapcov a dospelých mužov...*“

Organ sa dostal do Európy vďaka byzantskému cisárovi Konštantínovi V., ktorý v roku 757 daroval prvý organ franskému kráľovi Pipinovi Krátkemu. Nie je nám však známe, ako sa stal organ zo svetského nástroja vysokých vrstiev cirkevným nástrojom. Pri jeho udomácnení v zá-



Freska Gaudenzia Ferrariho v Saronne zo 16. storočia

### Organová hudba

Organ sa stal v kresťanskej bohoslužbe západu najdôležitejším nástrojom. Toto postavenie získal i tým, že vďaka svojim zvukovým možnostiam dokázal nahradiť zvuk speváckeho zboru. Keďže vokálny hudobný prejav mal od počiatkov kresťan-

padnej Európe zohrali dôležitú úlohu benediktíni, ktorí ako prví umiestňovali organ v kostoloch svojich opátstiev s cieľom urobiť liturgiu slávnostnejšou.

Počiatky liturgickej organovej hry a jej dejiny počas niekoľkých storočí sú spojené s gregoriánskym chorálom. Začínajú v stredoveku tzv. alternatívnou praxou.



Rozumieme pod ňou taký spôsob uplatnenia organa, kde pri antifonickom a responzoriálnom speve každý druhý chorálový verš - verš žalmu alebo strofu hymnu jednohlasne uviedol striedavo so zborom alebo scholou organ.

V 15. storočí pod vplyvom viachlasnej cirkevnej vokálnej hudby vyrástla z jednohlasných alternácií chorálu viachlasná organová hudba. Tu začínajú aj dejiny versetov. Versety - krátke kontrapunktické skladby sa stali typickými formami organovej hudby v katolíckej liturgii. Až do 18. storočia boli tematicky spojené cantom firmom s chorálom - organovou viachlasnou hrou striedali chorál. Široké uplatnenie získali versety na omšové ordinárium (tzv. organové omše) a na magnifikat. Vrchol v tvorbe versetov v 17. storočí predstavujú tri organové omše *Fiori musicali* Girolama Frescobaldiho s kontrapunkticky spracovanými versetmi na kyrie z chorálnych omší. V tradícii Frescobaldiho, Georga Muffata, Kaspara Kerla a ďalších pokračovali mnohí autori v Nemecku, Taliansku a vo Francúzsku.

Na alternatívnu organovú prax reagovali v 17. storočí aj cirkevné dokumenty. *Caeremoniale episcoporum*, ktorý v roku 1600 vydal pápež Klemens VIII. je významný aj tým, že v ňom cirkev prijala organovú hudbu do liturgie ako jej podstatnú časť. V dokumente sa píše: „V slávnostnej omši hrá organ alternatívne pri Kyrie eleison a pri Gloria in excelsis na začiatku omše; hrá po epištrole a rovnako k ofertóriu; pri sanctus hrá alternatívne; počas pozdvihovania vo vážnom a pokojnom tóne; pri Agnus Dei alternatívne; hrá pri versikule pred oráciou po prijímaní a na konci omše.“

Okrem versetov viazaných na chorál vznikala aj ďalšia oblasť tvorby vychádzajúca z vokálnej hudby, najmä z viachlasných polyfonických skladieb (motet). Začiatkom 17. storočia sa prevažná časť organovej hudby najmä v Taliansku orientovala na vokálnu sadzbu. Adaptáciou vokálnych foriem pre organ sa do organovej hudby prenášala hudba úzko spojená so slovom.

Z chorálu vyšla tiež protestanská liturgická organová hudba, avšak na rozdiel od katolíckej z protestanského chorálu. Práve spracovania chorálu najmä v severonemeckej oblasti znamenali jej najväčší rozmach. Umeleckú zrelosť dosiahla liturgická organová hudba viazaná na chorál i vďaka prijatiu protestanského chorálu do evanjelickej bohoslužby ako veľmi podstatnej súčasť liturgie, a tiež zásluhou vy-

speľého organárstva v severnom Nemecku. Chorál sa uplatňoval v evanjelickej bohoslužbe tiež alternatívne. Prvý verš chorálu spievalo spoločenstvo, druhý viachlasne zbor, prípadne s inštrumentálnym sprievodom, tretí verš predniesol organ so spracovaním chorálového cantu firmu. Majstri severonemeckej školy - Dietrich Buxtehude, Karol Böhm a ďalší rozvinuli formy chorálových predohier, chorálových fantázií, v strednom Nemecku Johann Pachelbel najmä chorálové variačné cykly (chorálové partity). Syntézu v spracovaní protestanského chorálu predstavujú organové diela Johanna Sebastiana Bacha.

Okrem chorálovo viazaných skladieb uvádzali sa v omši aj voľné organové formy, čo dokladajú dobové dokumenty (*Caeremoniale episcoporum*, tiež Frescobaldiho *Fiori musicali*). Podľa týchto prameňov sa na úvod hrála tokáta, po epištrole canzona, k obetovaniu ricercar, počas pozdvihovania toccata per l'Elevation, na konci omše canzona alebo toccata. Tieto formy preberali z talianskych vzorov a ďalej rozvíjali autori severonemeckej protestanskej oblasti (prelúdiá s tokátovými prvkami Dietricha Buxtehudeho, Nicolausa Bruhnsa, Vincenta Lübecka, passacalie a ciacony). Organová tvorba severonemeckej oblasti vyvrcholila v prelúdiách, fantáziách a tokátach Johanna Sebastiana Bacha. Juhonemeckí autori katolíckej oblasti sa orientovali viac na tokátu, uvádzanú v bohoslužbe ako slávnostný vstup a záver.

V 18. storočí sa prehlbuje snaha osamostatniť organovú hudbu od gregoriánskeho chorálu a vyňať organovú hudbu z liturgie. Organ sa stáva viac sprievodným nástrojom chrámových piesní. Sólová hra sa obmedzila v katolíckej liturgii na versety a iné kratšie formy. Tvorba versetov, oslobodených od chorálového cantu firmu dosiahla v tomto období nebyvalé rozmery a vyšla v mnohých zbierkach.

V dôsledku štýlového smerovania v 18. storočí a tomu zodpovedajúcemu vývoju organového zvuku stráca postupne organová hudba na svojom význame. Záujem o organovú hudbu, najmä staršiu sa prebudil až začiatkom 19. storočia. Skladatelia ako Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms sa obracajú k organovým dielam, v ktorých je často zreteľný vplyv Johanna Sebastiana Bacha. Franz Liszt preniesol na organ virtuózne prvky klavírnej hry. Najmä vo Francúzsku pokračuje stará tradícia organovej hry, v 19. storočí však skladatelia ako César

Franck, Charles Marie-Widor, Louis Vierne, Marcel Dupré dospievajú k veľkým dielam v symfonickom štýle. Olivier Messiaen spája vo svojich skladbách farebnosť nástroja francúzskej tradície s osobne cennou kompozičnou technikou. Nové podnety do organovej hudby priniesol v Nemecku Max Reger, vo svojich rozľahlých kompozíciách ovplyvnený bachovskou polyfóniou a wagnerovskou harmóniou.

V dôsledku „organového hnutia“ a znovuoživenia organárstva podľa vzoru barokových organov vzniká v druhej tretine 20. storočia organová hudba, ktorá sa znova usiluje o prepojenie s liturgiou a spojenie s formami a technikami organovej hudby Johanna Sebastiana Bacha.

### Postoj k inštrumentálnej hudbe v cirkevných dokumentoch

Cirkev počas niekoľkých storočí reagovala na uvádzanie a podobu inštrumentálnej hudby v liturgii, aj keď sa tejto oblasti hudby venovala skôr okrajovo. Prvým závažným dokumentom rímskej cirkvi, ktorý sa venuje výlučne liturgickej hudbe, v tej súvislosti tiež hudbe inštrumentálnej je *Motu proprio o obnove cirkevnej hudby „Tra le sollicitudinibus“ Pia X. (22. 11. 1903)*.

Motu proprio zaujíma výnimočné postavenie tým, že je označované ako „zákon cirkevnej hudby“. Prvýkrát sa celocirkevným výnosom určuje, aká má byť cirkevná hudba: „*Cirkevná hudba musí obsahovať zvláštne vlastnosti liturgie, totiž posvätnosť, kvalitu foriem, z čoho dospieva k ďalšej vlastnosti - všeobecnosti.*“ (čl. 2) Určuje štýlový ideál, vzor cirkevnej hudby, ktorým je gregoriánsky chorál. Podľa toho cirkevnej hudbe dáva hodnotu jej príbuznosť s gregoriánskym chorálom. Vokálnu hudbu považuje za ideál, organ a iné nástroje povoľuje ako nástroje správdzajúce spev: „*Vlastnou hudbou cirkvi je síce čistá vokálna hudba, predsa sa povoľuje tiež spev s organovým sprievodom*“ (čl. 15). Organ a iné nástroje majú podporovať spev (čl. 16). Vylučuje sa klavír, hlučné a zábavné nástroje (bubon, činely) a hudobné kapely, len vo výnimočných prípadoch a v obmedzenej miere sa pripúšťajú dychové nástroje (čl. 19-21).

*Apoštolská konštitúcia „Divini cultus sanctitatem“ Pia XI. (20. 12. 1928)* tiež hovorí o organe ako o „vlastnom nástroji cirkvi“, kritizuje však „výstrednosti

najnovšej hudby“ (čl. 8). V zmysle štýlového ideálu varuje pred hudbou, ktorá sa nehodí k naplneniu posvätného diania, zvlášť kvôli nadmernému používaniu nástrojov (čl. 8). Myslí tým najmä kompozície viedenských klasikov, ktoré sa v tom čase uvádzali v prehnanej miere.

**Encyklika o posvätnej liturgii „Mediator Dei“ Pia XII. (20. 11. 1947)** sa v hudbe opiera o výpovede predchodcov, vyzdvihuje hodnotu gregoriánskeho chorálu, dáva však nové akcenty: odporúča pestovanie ľudového spevu. Pripúšťa aj súčasnú hudbu ak nevňaša nič svetské a zodpovedá posvätnosti chrámu a liturgie (kap. IV).

**Encyklika o cirkevnej hudbe „Musicae sacrae disciplina“ Pia XII. (25. 12. 1955)** sa vyjadruje k ľudovému spevu, zaujíma priateľský postoj k nástrojom. Na prvé miesto v duchu svojich predchodcov kladie organ, rovnako uznáva aj iné nástroje, ak neprinášajú nič svetské a hlučné. Zvlášť vyzdvihuje sláčikové nástroje (kap. III, čl. 72).

**Konštitúcia o posvätnej liturgii „Sacrosanctum concilium“ II. vatikánskeho koncilu (4. 12. 1963)** dáva vedúcu líniu celej obnovy. Jej motívom je znovuoživenie cirkvi ako spoločenstva pokrstených a tým liturgie ako slávenia spoločenstva. Z toho vyplýva, že kresťania sa majú zúčastňovať na liturgii aktívne a s porozumením, preto v materinskom jazyku.

O cirkevnej hudbe sa hovorí v šiestej kapitole. Viackrát zaznieva požiadavka aktívnej účasti veriacich. Neurčuje už štýlový ideál, aj keď gregoriánsky chorál dáva na prvé miesto, ale, čo je nové a podstatné aj pre inštrumentálnu hudbu, pripúšťa všetky formy pravého umenia: „Cirkev schvaľuje všetky formy pravého umenia, ktoré majú náležité vlastnosti a pripúšťa ich do Božieho kultu.“ (čl. 112) a vyzdvihuje tradíciu: „Poklad posvätné hudby sa má opatrovať a zveľadovať čo najstarostlivejšie.“ (čl. 114) V duchu predchodcov uprednostňuje organ, za istých podmienok pripúšťa aj iné nástroje: „Píšťalový organ nech je v latinskej cirkvi vo veľkej úcte ako tradičný hudobný nástroj... Iné nástroje možno v bohoslužbe pripustiť podľa úsudku a so súhlasom kompetentnej cirkevnej vrchnosti, ak sú vhodné na posvätný cieľ... ak zodpovedajú dôstojnosti chrámu a naozaj podporujú duchovné budovanie veriacich.“ (čl. 120)

**Inštrukcia o hudbe v posvätnej liturgii „Musicam sacram“ (5. 3. 1967)** vyzdvihuje v duchu II. vatikánskeho koncilu aktívnu účasť veriacich a dedičstvo cirkev-

nej hudby: Poklad cirkevnej hudby sa má zachovávať, ale prispôbovať obnove liturgii (čl. 53). Ak sa omšové ordinárium spieva viachlasne, príp. s inštrumentálnym sprievodom, (orchestrálne omše) nemá byť ľud celkom vylúčený z účasti na speve (čl. 34). V kapitole o inštrumentálnej hudbe (čl. 62-67) sa prvýkrát počíta so samostatnou inštrumentálnou hudbou, síce na vstup, prípravu obetných darov, prijímanie a na konci omše. Sólová hra sa nedovoľuje v adventnom a pôstnom období, počas veľkonočného trojdnia, v oficiu a omši za zomrelých (čl. 65,66). Vo vzťahu k organu a iným nástrojom nadväzuje na II. vatikánsky koncil, dôraz pri výbere nástrojov kladie na miestnu tradíciu, profánne nástroje úplne vylučuje (čl. 62,63). Nástroje sú prostriedkom na podporovanie spevu a prehlbovanie jednoty zhromaždenia (čl. 64).

II. vatikánsky koncil otvoril v liturgii nové možnosti aj pre inštrumentálnu hudbu tým, že prijal všetky formy pravého umenia, ktoré majú požadované vlastnosti, čo je kritériom hodnoty cirkevnej hudby. Od II. vatikánskeho koncilu je osobitne prijímaná historická inštrumentálna hudba, najmä organová, ako súčasť dedičstva duchovnej hudby minulosti, ktorý treba „opatrovať a zveľadovať“. V tejto súvislosti sa v liturgickej praxi stretávame s problematickým úvážaním historických orchestrálnych omší. Otázkou je, ako ich uvádzať, či možno predniesť ordinárium bez účasti ľudu atď. K tomu sa dosť presne vyjadruje dokument *Musicam sacram*, nadväzujúci na II. vatikánsky koncil: Z pokladu duchovnej hudby sa majú uvádzať tie časti, ktoré zodpovedajú obnove liturgii. Podobne: Ak sa omšové ordinárium spieva viachlasne s inštrumentálnym sprievodom, nemá byť ľud celkom vylúčený z účasti na speve. Presne uvádza časti, ktoré majú spoločne spievať veriaci: Krédo, Sanktus a záverečné zvolanie v Agnus.

V celých dejinách, končiac dokumentami po II. vatikánskom koncile cirkev reaguje na používanie nástrojov v liturgii. Dokumenty upozorňujú na nevhodnosť výberu profánnych, hlučných a zábavných nástrojov, z ktorých niektoré aj menujú. Tieto odporúčania sú aktuálne dnes najmä pre mládežnícke kapely, ktoré by mali s väčšou citlivosťou pristupovať k výberu nástrojov, ich hlasitosti, aby hudba, ktorú produkujú nevyrušovala a bola hodná dôstojnosti chrámu a sláveniu posvätných tajomstiev cirkvi.

### Lexikón pojmov duchovnej hudby

**Duchovné hry** zahŕňajú dramatické formy s biblickými alebo legendickými námetmi. Svoj rozkvet zaznamenali v stredoveku, kedy sa s nimi stretávame najskôr vo forme liturgických drám a neskôr mystérií. Dramatické prvky v liturgii dokladá už veľkonočný trópus *Quem queritis in sepulcro* rozšírený v celej Európe z obdobia okolo 10. storočia, ktorého obsahom je dialóg anjela a žien. V jeho rozšírenej verzii z mladších prameňov sú aj ďalšie scény - cesta apoštolov Petra a Jána k hrobu, stretnutie Márie Magdalény so zmŕtvychstalým Kristom a podobne. Scény takéhoto charakteru spájané so spevom sa predvádzali aj na iné veľké cirkevné sviatky - Vianoce, Tri krále, Nanebovstúpenie Pána, neskôr aj na mariánske sviatky. Stali sa zväčša súčasťou oficií. Samostatné *Officium pastorum*, ktorého obsahom bola cesta pastierov k jasličkám, sa stalo súčasťou trojkráľového matutina rovnako ako *Officium stellae* s poklonou troch kráľov. Práve v týchto liturgických dramatizáciách treba hľadať inšpiračný zdroj našej ľudovej betlehemskej hry a trojkráľových obchádzok s hviezdou, hoci najmä betlehemska hra absorbovala aj mnoho mladších, barokových prvkov z jezuitských školských drám.

Postupom času strácali duchovné hry svoj liturgický kontext a zhruba od 13. storočia opustili aj priestor chrámu pričom sa hrávali väčšinou na priestranstvách pred kostolným portálom. Rehoľníkov, klerikov a duchovných nahradili laickí herci - hry získali charakter ľudových predstavení. Od 14. storočia sú doložené prvé texty v národnom jazyku. Tieto veľkolepé predstavenia s naturalistickými prvkami boli rozšírené spočiatku najmä vo Francúzsku, kde ich označovali ako mystères, mystériá (z lat. ministerium). Ich súčasťou boli spevy známych latinských liturgických spevov (hymnov), ale aj zborny, inštrumentálna a dokonca tanečná hudba. Hry využívali širokú škálu námetov zo Starého a Nového zákona (jedno z najstarších mystérií, *Hra o Adamovi*, ktorého obsahom je história o páde prarodičov do hriechu, má tiež svoju vzdialenú odozvu v tzv. chodení s hadom prežívajúcom v ľudovej tradícii), ale aj legendy zo života svätých. Mystériá - vlastne skôr akési ľudové slávnosti - sa hrávali dopoludnia aj popoludní a trvali aj niekoľko dní pričom obsiahli neraz celú biblickú látku: od stvorenia sveta cez život Ježiša Krista a jeho zmŕtvychvstanie až po posledný súd. Stále viac okázalý a zosvetštený charakter mystérií bol príčinou ich odmietnutia tak reformáciou ako aj jezuitmi. Nahradili ich nové formy duchovných drám a školských hier s náučným a moralizačným obsahom, avšak zvyšky tejto tradície sa predsa len uchovali v ľudových dramatických prejavoch.

PETER RUŠČIN



V tomto roku uplynulo tridsať rokov od vydania inštrukcie Kongregácie pre posvätný obrad *Musicam sacram* (Úplný text sme publikovali v čísloch 2/95 a 1/96). Jej cieľom bola konkretizácia príslušných ustanovení konštitúcie II. vatikánskeho koncilu Sacrosanctum Concilium, týkajúcich sa liturgickej hudby. Dobu, v ktorej inštrukcia vznikala, poznamenali ostré diskusie a polemiky medzi poprednými teológmi i predstaviteľmi európskej cirkevnej hudby. Stav a spoločenské postavenie katolíckej cirkvi vo vtedajšom Československu, ktoré napriek krátkemu obrodnému procesu zostalo v podstate kultúrno-politicky izolované od európskeho vývoja, nám v tom čase neumožnili intenzívne vnímať protirečivé javy tohto jedinečného prelomového obdobia. Dôsledkom je nie dost jasné chápanie podstaty liturgickej reformy a jej dôsledkov pre hudbu v liturgii. Často sa vychádza len z vonkajšej zmeny, akou je zavedenie slovenského jazyka

namiesto tradičnej latinčiny, bez uvedomovania si širších súvislostí.

Cieľom nasledujúceho príspevku, ktorý vznikol krátko po vydaní inštrukcie, bola jej konfrontácia s predkoncilovými dokumentami o cirkevnej hudbe. Autor, Helmut Hucke (nar. 1927), vtedy profesor cirkevnej hudby na Teologickom inštitúte v Trieri, je predstaviteľom radikálnejšieho krídla cirkevných hudobníkov, ktorí vítali inštrukciu predovšetkým ako impulz k tvorivej činnosti a výraz zanechania tradičných estetických predsudkov cirkvi voči novej hudobnej tvorbe. Konzervatívnejšie krídlo sa združovalo najmä okolo CIMS (Consociatio internationalis musicae sacrae - Medzinárodná spoločnosť pre posvätnú hudbu). Pochopiteľne, názorové rozdiely, či skôr odlišné akcenty, ktoré sa navyše s odstupom času nezadajú byť až také nepreklenuteľné, nemá význam preceňovať.

5. marca 1967, v nedeľu „Laetare“, vyšla inštrukcia *Musicam sacram* o hudbe v liturgii.

Je známe, že tejto inštrukcii predchádzali pohnuté udalosti. Ako vieme, prvý návrh inštrukcie bol predložený vo februári 1965<sup>1</sup> a *Consilium ad exsequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* po dôkladných poradách a konzultáciách trvajúcich počas celého roka 1965 napokon odobrilo a postúpilo ďalej piatu. verziu inštrukcie 2. 12. 1965. Čoskoro sa však ukázalo, že niektorí vplyvní cirkevní hudobníci, ale aj konzultanti biskupskej rady, ktorí už tak či tak nespocovali, kládli na najrôznejších miestach v Ríme veľké prekážky, pretože sa obávali o dedičstvo liturgickej hudby v latinskom jazyku.<sup>2</sup> Trvalo ešte viac ako rok, kým bola inštrukcia uverejnená.

Takmer všetky komentáre postrehli, že text inštrukcie je nejednotný, že badať dodatočné vsuvky už v samotných prudkých prechodoch, rozdiely v štýle a terminológii medzi rôznymi pasážami, ako aj isté protirečenia v texte a odvolávaní sa na predkoncilové nariadenia, zvlášť v článkoch 4a, 4b a 28. Prirodzene tieto interpolácie súvisia s udalosťami predchádzajúcimi vznik dokumentu. Vzhľadom na túto skutočnosť sa inštrukcia často komentuje so zaujatou alebo sa komentár úplne vynecháva. Inštrukcia napokon neprináša nič nové - hovorí sa na jednej strane. A tento záver sa stotožňuje so želaním druhej strany, aby sa len nič nemenilo a všetko ostalo po starom.

Všeobecne prevláda názor, že progresívne a reštaurátorské tendencie sa vraj v tejto inštrukcii navzájom neutralizovali alebo došlo aspoň k ich vyváženiu. Výsledkom teda údajne nebolo nič iné, než potvrdenie inštrukcie o liturgickej

# INŠTRUKCIA O HUDBE V LITURGIÍ

*Helmut Hucke*

hudbe vydanej kongregáciou pre posvätný obrad v roku 1958, pričom táto bola viacej z nevyhnutnosti zosúladená s konštitúciou koncilu.

Podľa toho je nová inštrukcia rozčarujúcim, ba znepokojujúcim svedectvom postupu liturgickej reformy - alebo aj dokladom toho, že tradičné bašty odolávajú a musica sacra je už dávnejšie na správnej ceste.

Sú však aj niektoré komentáre, ktoré majú na inštrukciu *Musicam sacram* iný názor. Vidia v nej novú etapu liturgickej reformy, ba až do budúcnosti smerujúce rozvinutie konštitúcie o liturgii.<sup>3</sup> V týchto komentároch nie je ani tak reč o jednotlivých podmienkach a predpisoch inštrukcie, ako skôr o jej princípoch a koncepcii, ktorá sa v nej prejavila.

V skutočnosti podceňovanie významu inštrukcie *Musicam sacram* spočíva do značnej miery v tom, že sa prehliada zásadná štýlová zmena, ktorá ju odlišuje od predkoncilových nariadení o liturgickej hudbe: na novú inštrukciu sa pozerá presne tak, ako sme si zvykli hľadieť na doterajšie dokumenty o liturgickej hudbe. To, čo sa však odvodzovalo z právnických

ustanovení, bol vlastne obal a ozdobný prídavok: historické, estetické, teoretické výklady hudobných problémov mohol chápať hudobník ako kuriálny štýlový prvok, nie ako bernú mincu. Preto sa šlo ďalej a hľadali sa rukolapné ustanovenia, čo sa smie a čo nesmie. Pozornejšie čítanie inštrukcie *Musicam sacram* ukazuje, že v tomto dokumente sa ťažisko presunulo inam, že vlastným obsahom sú zásadné výpovede a nie rubriky. Už tým je inštrukcia progresívnym, do budúcnosti nasmerovaným dokumentom liturgickej reformy. Čím viac sa človek vhlbi do textu, tým viac pozoruje, že inštrukcia sa usiluje práve o to, aby sa vyhla rubricistickému konštatovaniu a namiesto toho načrtla základné východiská. V predslove sa výslovné uvádza, že v nej nie je obsiahnuté celé zákonodarstvo o liturgickej hudbe, ale chce dať „zásadné normy, ktoré sa v súčasnosti zdajú byť veľmi potrebné“ (čl. 5). Konkrétne výpovede inštrukcie, ako ich nachádzame v tej či onej súvislosti, majú menej charakter rubriky, ale skôr praktických návodov. Sú pokusom skonkrétniť základné princípy a ich realizáciu v spoločensťve sláviacom liturgiu.

Dodatočnými vsuvkami, ktoré sa dostali do textu v období od odovzdania textu Consilium do jeho publikovania a o ktorých by bolo zbytočné písať sa alebo diskutovať, sa kontúry dokumentu znejasnili, keďže tieto zmeny vniesli do inštrukcie výlučne rubricistické prvky. Avšak práve vzhľadom na svoj rubricistický charakter majú tieto vsuvky vlastný obsah, ktorý nič nepridáva princípom a zásadným výpovediam.

### Predkoncilová koncepcia musica sacra

Inštrukcia má nadpis: *Instructio de Musica in Sacra Liturgia*. Už jeho porovnanie s názvom inštrukcie z roku 1958, *de Musica sacra et Sacra Liturgia*, odkrýva zásadnú zmenu oproti predkoncilovým nariadeniam o cirkevnej hudbe: musica sacra a liturgia sa už nestávajú vedľa seba ako dve veci. Pojem *musica sacra* je v titule vynechaný a v texte sa používa len zdržanlivo a v užšom zmysle ako doposiaľ.

Pojem *musica sacra* (posvätná hudba) ako označenie pre spev a muzicovanie v kostole nemá až takú dlhú históriu.<sup>4</sup> Výraz má svoj pôvod v nemeckom luteránstve a pôvodne označoval náboženskú hudbu v širšom zmysle na rozdiel od vlastnej *musica ecclesiastica*. Romanizmus objavil ideál *musica sacra* v renesančnom štýle a *capella*. Tento štýlový ideál ako „rímsku vokálnu polyfóniu 16. storočia“ prevzalo hnutie za obnovu cirkevnej hudby v 2. polovici 19. storočia. Pojem *musica sacra* sa stal jeho programom v opozícii voči praxi liturgickej hudby, ktorá stratila kontakt s hudobným umením aj liturgiou a udomácnila sa spolu s novým druhom meštiackej zábavy a salónnej hudby: na náladové podfarbenie bohoslužby sa poslúžilo stylistickými prostriedkami a repertoárom od svadobného pochodu až po valse triste.

Pius X. dal svojmu *Motu proprio* z roku 1903 nadpis *Instructio de Musica sacra*, teda identifikoval liturgickú hudbu s programovým pojmom *musica sacra*. Súčasne však spätne odkázal reštauráciu liturgickej hudby na gregoriánsky chorál ako „spev rímskej cirkvi“. Ako *musica sacra* v najvlastnejšom zmysle slova sa rozumel repertoár a prax viachlasnej hudby chrámového zboru; ešte Pius XI. hovorí o *musica sacra* a gregoriánskom choráli ako o dvoch veciach.<sup>5</sup> *Musica sacra* sa definuje v opozícii k úchyľkám liturgickej

hudobnej praxe: má byť posvätná, to znamená ďaleko od čohokoľvek profánneho. A má mať charakter pravého umenia, „lebo inak nedokáže mať na poslucháčov taký vplyv, aký má Cirkev v úmysle, keď prijíma hudobné umenie do liturgie.“<sup>6</sup> Od tejto koncepcie *musica sacra* ako hudobného umenia chrámových zborov sa odvodzuje maximalistická požiadavka, že má byť „nehodnou služobnicou liturgie“. Tým sa dá vysvetliť aj chápanie *musica sacra* ako ozdoby a doplnku, síce ako „podstatnej súčasti“, avšak iba „slávnostnej liturgie“.<sup>7</sup> Témou *Instructio de Musica sacra* Pia X. nie je vôbec spev v liturgii, ale *musica sacra* chrámového zboru a podmienky jej pripustenia k bohoslužobným úkonom. Tak sa ani v týchto „všeobecných pravid-



lách *musica sacra*“ nič nehovorí o speve kňaza, resp. koncelebrantov a ľudový spev sa spomína len ako účasť ľudu na gregoriánskom choráli.

Liturgickohudobné usmernenia za pontifikátu Pia XII. predstavujú pokus na jednej strane zotrvať koncepciou *musica sacra* na báze repertoáru cirkevnej hudby, na druhej strane integrovať do koncepcie *musica sacra* problémy nastolené liturgickým hnutím. To sa odohráva tým spôsobom, že pojem *musica sacra* sa stále viac rozširuje, dokonca aj za hranice cirkevnej hudby a súčasne sú snahy uchopiť problematiku rubricisticky pomocou tiež stanovených Piom X., ktoré však pritom získavajú celkom odlišné aspekty. Charakteristickým príkladom je zostavenie „druhov“ *musica sacra*. Pius X. vo svojom *Motu proprio* označil za ideál gregoriánsky chorál, ku ktorému sa blíži klasická

polyfónia rímskej školy 16. storočia. Avšak aj novšia hudba priniesla vraj diela, ktoré nie sú nedôstojné liturgických úkonov.<sup>8</sup> Inštrukcia kongregácie pre obrad z roku 1958 z toho odvodzuje tri druhy *musica sacra*. Gregoriánsky chorál sa definuje ako spev v liturgických knihách a „klasická polyfónia 16. storočia“ je premenovaná na „polyphonia sacra“ od obdobia gregoriánskeho spevu až po 16. storočie. Zo zmienky Pia X. o „modernejšej hudbe“ sa vytvoril nový druh „modernej *musica sacra*“, pod ktorý spadá hudba komponovaná na liturgické účely od 16. storočia (!), avšak iba viachlasná, pretože sa pevne zotráva na pojme „polyphonia“ zavedenom Piom X. K týmto druhom sa pridávajú tri ďalšie, totiž *musica sacra* pre organ, náboženský ľudový spev a náboženská hudba.<sup>9</sup> Dva posledné druhy zahŕňajú na základe ich definície dokonca všetok mimokresťanský náboženský spev a hudbu.<sup>10</sup> Vcelku teda predstavuje týchto šesť druhov *musica sacra* celkom rozdielne kategórie: právne, historické, interpretačnopraktické, sociologické, spirituálne. Spoločné je pre ne to, že ich všetky možno chápať v zmysle hudobného repertoáru.

Samozrejme, liturgická hudba má a potrebuje mať nejaký hudobný repertoár. Avšak identifikácia repertoáru s liturgickou hudbou vôbec a názor, že repertoár je sám liturgickou hudbou, sú neudržateľné, pokiaľ chápeme liturgickú slávnosť ako dianie a úkon. Aj z hudobnej, umeleckej stránky sú neudržateľné, pretože takýto pojem nezahŕňa, ako tvrdia ideológovia *musica sacra*, predvoj hudobného umenia a ešte menej je zárukou liturgickej hudby ako pravého umenia. Je viac-menej vyjadrením solidarity s postmeštiackou, umelecky v zásade nepodstatnou hudobnou kultúrou dištancujúcou sa od súčasnej hudby.

### Spev ako liturgické dianie

V *Motu proprio* Pia X. sa odkazuje *musica sacra* na vzor gregoriánskeho chorálu: „Liturgická skladba je o to viac cirkevná a liturgická, o čo viac sa vo svojom zameraní, duchu a nálade približuje gregoriánskemu chorálu.“<sup>11</sup> Naproti tomu sa v konštitúcii koncilu o liturgii hovorí: „Tak bude liturgická hudba tým posvätejšia, čím užšie je spojená s liturgickým dňaním...“ (čl.112).<sup>12</sup> Na inom mieste konštitúcie sa spomína zhromaždenie sláviace liturgiu jedným dychom s „úkonmi, gestami a pohybmi tela“.<sup>13</sup>



Na prvý pohľad by sa takáto príbuznosť mohla javiť ako podceňovanie a znehodnocovanie musica sacra. V skutočnosti sa tu odohráva obrat k chápaniu spevu v liturgii ako liturgického diania: spev sa už nechápe ako musica sacra na skráslenie liturgického aktu, ktorý môže človek v podstate práve tak dobre uskutočniť tým, že rozpráva. Už nie je viac prídavkom istej formy liturgie, ktorú rubriky definujú ako slávnostnú, ale chápe sa ako prirodzený spôsob účasti na liturgickej slávnosti, ako ľudský výraz.

Inštrukcia *Musica sacra* si túto koncepciu osvojila a rozvinula ju.<sup>14</sup> Zreteľne to vidíme, ak porovnáme jej členenie s inštrukciou *De Musica sacra et Sacra Liturgia* z roku 1958: inštrukcia z roku 1958 vychádza z foriem liturgickej slávnosti a druhov musica sacra a následne určuje, ako sa majú jedny spájať s druhými. Inštrukcia *Musica sacra* začína otázkou, prečo sa v liturgii spieva a vysvetľuje, že tento spev musí na jednej strane vyrastať z podstaty obradu a štruktúry liturgickej slávnosti, na druhej strane z danosti príslušného liturgického zhromaždenia: „Predovšetkým tie časti, ktoré si vyžadujú spev, sa majú naozaj spievať a sice spôsobom a formou zodpovedajúcou ich podstate.“ (čl. 6) „Pri výbere liturgickej hudby pre spevácky zbor a ľud treba brať do úvahy schopnosti tých, ktorí majú spievať. Cirkev sa v liturgických úkonoch nevyhýba nijakému druhu cirkevnej hudby, pokiaľ vyhovuje duchu samého liturgického úkonu.“ (čl. 9) Potom konštitúcia hovorí najskôr o tých, ktorí spievajú v liturgii (čl. 13 - 26) a potom dáva smernice na realizáciu liturgického spevu v rôznych formách liturgického slávania. (Spev pri slávení sv. omše, čl. 27 - 36; Spev pri posvätnom oficiu, čl. 37 - 41; Posvätná hudba pri slávení sviatostí a svätenín, pri osobitných posvätných úkonoch v liturgickom roku, pri bohoslužbách slova a pri pobožnostiach, čl. 42 - 46.) Problémom jednotlivých druhov cirkevnej hudby a hudobného repertoáru sa venuje na záver. Namiesto toho, aby rozprávala o skráslení slávnostnej liturgie prostredníctvom musica sacra, inštrukcia hovorí: „Liturgický úkon nadobúda vznešenejšiu podobu, keď sa vykonáva so spevom...“ (čl. 5). Doposiaľ používaný terminus technicus „in cantu“<sup>15</sup> na označenie spevu kňaza je teraz aplikovaný na spev všetkých účastníkov liturgickej slávnosti, ktorý sa v predkoncilových dokumentoch o liturgickej hudbe charakterizoval ako „použitie musica sacra“. A na rozdiel od chápania liturgickej hudby ako

„ozdoby liturgie“ sa konštatuje, že „pravá slávnostnosť liturgického úkonu nezávisí od pestrej formy spevu a veľkolepej prípravy obradov“, že „treba dbať na integritu samého liturgického úkonu a na vykonanie všetkých jeho častí“ (čl. 11).

Inštrukcia už nechápe spev v liturgii ako pestovanie musica sacra a ako problém zosúladienia nejakého hudobného repertoáru s danosťami liturgie. Spev spomína ako živý spôsob vyjadrovania, ako komunikačný prostriedok človeka, ktorý má v liturgii svoje miesto a je súčasťou liturgickej slávnosti. To neznamená odmietnutie hudobného umenia v liturgii, ani dedičstva cirkevnej hudby minulosti. Aj hudobné umenie má v liturgii svoje miesto. Avšak aj umenie musí byť súčasťou liturgickej slávnosti. A nie je ňou už len tým, že ide o musica sacra, ale tým, že sa pridriava liturgického textu. Musí „zodpovedať duchu príslušného liturgického úkonu a podstate jeho častí.“ Tým sa nevyžaduje nič iné, než aby bolo „pravým umením“: „pravé umenie“ nevzniká len samotným ovládaním pravidiel. Predpokladá úprimnosť. V liturgii musí byť úprimne mieneným liturgickým dianím.

(PREVZATÉ Z ČASOPISU CONCILIUM,  
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR  
THEOLOGIE, ROČ. 4, 1968.)

(POKRAČOVANIE)

Z NEMČINY PRELOŽIL PETER RUŠČIN

Poznámky:

<sup>1</sup> *Rinnovamento liturgico e Musica Sacra. Commento ala Istruzione [Musica sacra]. Bibliotheca „Ephemerides Liturgicae“, Sectio pastoralis, IV, 42.*

<sup>2</sup> „*At hoc tempore non defuerunt voces contentiosae, ope aliquorum diarium aut unius alteriusve consociationis populatae, quae dubia movent de interpretatione Constitutionis, timores urgerent circa possibilem depreditionem thesauri musicae sacre e superioribus saeculis traditi; damna conclamarent insurgentia e declaratione linguae latinae et cantus gregoriani*“. *Rinnovamento liturgico e Musica sacra* 42.

<sup>3</sup> Porovnaj napr. *Rinnovamento liturgico e Musica sacra* ako aj komentáre časopisov *Musik und Altar*, *Église qui chante* a *Il canto dell' Assemblea*.

<sup>4</sup> *Rinnovamento liturgico e Musica sacra* 56 - 60.

<sup>5</sup> V nadpise apoštolskej konštitúcie *Divini cultus* zo dňa 20. 12. 1028 „*De liturgia deque cantu gregoriano et musica sacra cotidie magis prouhendis*.“

<sup>6</sup> čl. 2.

<sup>7</sup> čl. 1.

<sup>8</sup> čl. 3 - 5.

<sup>9</sup> čl. 4 - 10.

<sup>10</sup> čl. 9 - 10.

<sup>11</sup> čl. 3.

<sup>12</sup> čl. 112. Táto výpoveď, pravda, nadväzuje na jedno miesto encykliky *Musicae sacrae disciplina* Pia XII., že „*dôstojnosť a pôsobivosť liturgickej hudby je tým väčšia, čím viac sa približuje posvätnému daniu kresťanského kultu, eucharistickej obeť oltára*.“ (II, 5). Porovnaj aj Liturgickú konštitúciu, čl. 28.

<sup>13</sup> čl. 30.

<sup>14</sup> Stalo sa, že inštrukcia *Musica sacra* sa ešte raz vracia k druhom musica sacra a naďalej sa ich pridrža, a síce v článku 4b. Okrem toho je tu dokonca - po prvý raz v dejinách cirkevnohudobného zákonodarstva! - definícia musica sacra a táto definícia podporuje koncepciu musica sacra ako špičkového repertoáru: „*A tak sa za posvätnú pokladá tá hudba, ktorá sa utvorila na slávenie Božieho kultu a ktorá vyniká posvätnosťou a ušľachtilosťou foriem*.“ (čl. 4a) To, že sa táto definícia v 1. poznámke odvoláva na Pia X., je buď nedorozumením, alebo zavádzaním. Na citovanom mieste nie je vôbec žiadna definícia musica sacra, ale iba to, že musica sacra má disponovať zvláštnymi vlastnosťami liturgie: posvätnosťou a správnosťou foriem. Je príznačné, že táto vsunutá pasáž-inštrukcie nie je v súlade s výrokom konštitúcie koncilu citovanej na začiatku a vracia sa k Piovi X. Ako posvätnosť liturgickej hudby sa tam definuje to, čo nie je profánne. Napokon, článok 4a je jediným miestom inštrukcie, kde sa ešte používa historizujúci a znejasňujúci pojem „polyphonia“. Inak sa inštrukcia vyjadruje všeobecne bežnou hudobnou terminológiou o viachlasnej hudbe, „*musica pluribus vocibus*“. Odseky 4a a 4b inštrukcie sú nepodstatné, keďže nemajú žiadnu súvislosť s ostatným textom a visia tak trochu vo vzduchoprázdne.

<sup>15</sup> Inštrukcia z r. 1958, čl. 3. Porovnaj aj čl. 16 - 20.

**P**okiaľ naša európska hudobná pamäť spoľahlivo siaha niekoľko storočí dozadu, medzi predstaviteľmi cirkvi a realizátormi hudobnej zložky vždy vládlo isté napätie. Kňazi a biskupi často kritizovali vnášanie módnych svetských manier do chrámovej hudby - väčšinou však neboli odborne dostatočne podkutí, aby svoje výhrady (vycítené intuitívne) vedeli precízne sformulovať aj jazykom hudobno-estetickým. Cirkev však v rôznych oficiálnych dokumentoch objasňovala vhodnosť či nevhodnosť istých štýlov, foriem a postupov v liturgickej hudbe. Nemožno tvrdiť,

mal invenciu - k tomu ešte presne vyšpecifikovanú!).

Skeptický postoj k okázalým až nabubralým orchestrálnym omšiam posledných troch storočí som nevymyslel ja. Opakujem len rozšírený poznatok, že tieto diela nesú v sebe závažné prekážky praktickej použiteľnosti. Napríklad sú časove predimenzované - aj kvôli samoučelnému opakovaniu textových úsekov z titulu dramatisácie a formovej ucelelosti. Kým hudobníci prednesú Kyrie a Glória, kňaz by už mohol doslúžiť omšu. Striedaním veľkých dynamických kontrastov a zvukových plôch (orchester,

vota. Aj v hudbe nebelošských národov videla cirkev prvok konzervujúci pohanské tradície a usilovala sa presadiť hudbu dôstojnú, odrážajúcu kresťanskú univerzalitu. Dnes je to inak. Podobne ako napríklad stredoeurópske kostolné piesne štýlovo a formovo vyrástli z ľudovej piesne daného etnika (pričom etnické skupiny sa vzájomne ovplyvňovali, obohacovali), cirkev akceptovala princíp „ľudového pôvodu“ aj v prípade hudby napríklad afrických kmeňov a národov. Čiže: pokiaľ im táto hudba (pre nás skôr šokujúco divoká) vyhovuje, nech si ju používajú aj pri bohoslužbách. Tým sa však

# ÚVAHY O LITURGICKEJ HUDBE

*Ladislav Dóša*

že hudobníci tieto zásady príliš rešpektovali. Náznaky „napätia“ však badať aj na inej úrovni - medzi ktorýmkoľvek kňazom a jeho organistom: kňaz často vycítila organistovi nevhodný, nedôstojný štýl hry, resp. výber piesní, skladieb. Opačnú krajinosť predstavuje prípad, keď kňaz núti vzdelaného organistu zaraďovať gýčové piesne („veď sa páčia ľuďom“), alebo prehnane rytmizovanú a hlučnú hudbu („hlavne, že prítiahne mladých“).

Priznám sa, že ja ako kresťan som z neexistencie (!) všestranne vhodnej, dôstojnej, prítiahlivej a ľahko dostupnej liturgickej hudby nešťastný. (Upresním túto charakteristiku: ide o univerzálne, celosvetovo akceptovateľnú hudbu. Dnes totiž každý kresťan považuje za „normálnu“ kostolnú hudbu len piesne vlastného etnika a všetko ostatné mu je cudzie, neprirodzené.) Aj najväčší skladatelia len málokedy vycítili tú správnu mieru, ktorá určuje prioritne posvätný (pritom nie nudne rozvláchny) charakter liturgickej hudby. Naopak, typické bolo, že každý skladateľ aplikoval aj v sakrálnej tvorbe ten istý štýl a techniku ako vo svojej hudbe svetskej. Štýlová determinovanosť, dobová „móda“ pôsobili vždy silnejšie ako schopnosť a ochota načrieť do žriedla čisto kresťanskej inšpirácie. (Tu by som sa mal vlastne sebakriticky opraviť: každý súci skladateľ sa totiž dokáže popasovať s ľudovoľným textom, témou či formou, no nikoho nemožno nútiť, aby

zbor, sólisti, organ) nadobúda dielo charakter veľmi vzdialený duchu liturgie. Treba spomenúť aj pokoncilové úsilie aktívne zapojiť veriacich do bohoslužby a nerobiť z nich len pasívnych koncertných poslucháčov. Prednášanie niektorých častí veriacimi je liturgicky predpísané (napr. Krédo). Slávne omše skladateľov - velikánov teda zaznievajú v rámci bohoslužieb už len veľmi výnimočne, skôr sa uplatnia ako koncertné diela - tu už však nerozhodujú kritériá „liturgickej vhodnosti“, ale len a len hudobná kvalita.

O tom, že inak obdivuhodný a nesmierne dynamický rozvoj európskej hudby od 16. storočia výraznejšie neobohatila cirkev o všestranne použiteľnú hudobnú zložku, svedčí aj fakt, že naše storočie čoraz viac obnovuje a pestuje kult gregoriánskeho chorálu - hudobného prejavu, ktorý svojím modálnym systémom, osobitým interpretačným štýlom a vôbec historickým odstupom je nesmierne vzdialený našej „európskej“ hudbe - pritom pôsobí aj na človeka 20. storočia prítiahlivo a povznášajúco.

Skúmať otázku, prečo je gregoriánsky chorál v súlade s duchom liturgie, iste nebude bez zaujímavosti. Ešte predtým by som však rád poukázal na ďalšiu „komplikujúcu“ skutočnosť našej súčasnosti. Šírenie kresťanstva sa v minulosti spájalo so snahou odstrániť aj vonkajšie znaky a návyky pohanského spôsobu ži-

znova raz oslabilo jedno z tradičných kritérií sakrálnej hudby: aby nekopírovala, nepripomínala svetskú hudbu.

Takto po dlhých úvahách prichádzame k poznaniu, že jediná hudba, ktorá nepripomína svetskú hudbu, je gregoriánsky chorál. V čom tkvie jeho zásadná odlišnosť - a prečo je aj sakrálna hudba európskych majstrov nežiadúco poznačená vplyvom svetských foriem?

Možno to vidím zjednodušene a trochu poeticky, no zdá sa mi, že ten podstatný rozdiel je v rytmike. Európske hudobné formy bazírujú na stabilnom rytme. Párny rytmus, pokiaľ je rázny, pripomína krácanie, až pochod. Nepárny rytmus zase citovo ladený tanec - menuet, valčík. V každom prípade ide o živý, stimulujúci až strhujúci pohyb, ktorý je však „pripútaný k zemi“ a priam otrocky podlieha neustále sa opakujúcej schéme daného rytmu.

Gregoriánsky chorál na rozdiel od všetkých bežných foriem nepoužíva taktové čiary, ani ustálený rytmus. V notovom zápise nachádzame neumy, reprezentujúce sled dvoch, troch i viacerých tónov. Prakticky sa tým uvoľňuje naše „otroctvo“ vo vzťahu k stabilnému rytmu. V dôsledku toho (zase poetická analógia) akoby sa gregoriánska hudba vymaňovala spod zákona gravitácie, zbavuje sa pripútanosti k zemi: vznáša sa uvoľnene ako voňavý dym kadidla so všetkou patričnou úctou a pokorou (ktorá tak čas-



to chýba v omšiach európskeho klasicizmu a romantizmu).

Samozrejme, aj keď gregoriánsky chorál nemá mechanicky stanovený rytmus, musí živo pulzovať - pričom kontrast umožňuje len striedanie obsadenia: sólistov a scholy, prípadne dvoch schol. Nesmie byť ako spomalený film, pretože sa stane nudným. Pamätám sa, že istý náš skladateľ označil gregoriánsky spev slovom „mňaučanie“. Pre neho ako vzdelaného hudobníka 20. storočia znela táto hudba ako nezmyselná, postrádajúca všetky atribúty európskej hudby: jednoznačný rytmus, harmóniu, formové členenie. (V zátvorke by som poznamenal, že tieto znaky nemá ani voňavý, slávnostný dym kadidla, ku ktorému som túto hudbu prirovnal.)

Rád by som ešte raz zdôraznil: gregoriánsky chorál sa zrieka „zotročujúceho“ stereotypného rytmu, ale „pulzovanie“ vychádzajúce z notopisných znakov - neum v ich vzťahu k textu musí byť výrazné, melódia sa musí skutočne „vznášať“. Je veľmi zlé, ak sa (najmä v dôsledku pomalšieho tempa a nedostatočného spievania textu) stáva každý tón rovnako prízvucným. Správne nastudovaný gregoriánsky spev je totiž v artikulácii bohato diferencovaný: tóny nie sú rovnaké, ale dlhšie a kratšie, prízvucné i odľahčené, aj s jemnými dynamickými zmenami - táto hudba „dýcha“.

A tým som zároveň vyslovil aj pofutovaniahodný handicap gregoriánskeho chorálu: i keď je zdanlivo jednoduchý, jednohlasný, vyžaduje zasvätené a dôkladné štúdiu v kruhu zainteresovaných spevákov. Preto sa, žiaľ, tento dnes špecificky kresťanský hudobný prejav zrejme nikdy nestane majetkom „všeľudovým“, štýlom spievania, do ktorého by sa mohlo (okrem kratších vsuviek) zapojiť celé spoločenstvo veriacich.

Napriek tomu, záverom riskujem optimistickú víziu: ak sme spoznali, že novodobý vývoj európskej hudby nenašiel cestu k duchu pravej liturgiky (pričom konkrétne štýlové, formové, výrazové prostriedky ako príčiny nesúladu vieme dnes pomerne presne definovať a problém ideálnej podoby, čistoty liturgickej hudby dnes zamestnáva mnohých odborníkov), možno práve naša rozporuplná a toľkými extrémami poznačená doba vyprodukuje rovnako presvedčivú, pôsobivú, pritom ľahšie prístupnú hudbu, aká sa zrodila v lone kresťanstva pred vyše tisíc rokmi.

## Barokové organárstvo (2)

Čo sa týka technického riešenia, všetky nástroje na Slovensku mali mechanickú hraciu a registrovú traktúru a vzdušnice s tónovými kancelami. V dochovaných organoch je to vždy zásuvková vzdušnica, s bodcovou (perovou) vzdušnicou som sa nestretol ani pri štúdiu archívnych materiálov. Pri malých nástrojoch (pozitívoch), ktoré sú pravou doménou slovenského organárstva, je z hracích traktúr najbežnejšia tzv. bodcová traktúra (Stecher). Nástroje sú najčastejšie hrateľné z hracieho pultu, umiestneného na zadnej stene nástroja. Takéto nástroje sto-

z organa Valentína Arnolda v ev. a. v. kostole na Myjave.

Klaviatúry nástrojov majú často obrátenú farbu. Príznačné je, že na polepy dlhších (spodných) klávesov sa namiesto kosti používali rôzne druhy dreva (orech, eben, hruška). Často sú drevené polepy klávesov zdobené jednoduchými geometrickými motívmi (čiary, kombinácie segmentov atď.) Veľmi často sú zdobené aj čelá klávesov a to obyčajne vyrezávanými motívmi. Tak je napríklad pre dielňu bansko-bystrických Podkonických charakteristická rezba „oblúk - hrot - oblúk“. Jedna bratislavská dielňa v 18. storočí lepila na čelá pergamenové polepy s vyli-

# Z DEJÍN Marian Aloiz Mayer ORGANÁRSTVA NA SLOVENSKU (2)

ja spravidla v parapete chóru a majú riešený priehľad na oltár. Zriedkavejšie sú prípady, keď nástroj nestojí priamo v parapete chóru. Vtedy môže byť hrací pult umiestnený na prednej stene nástroja a organista sedí obrátený tvárou k perspektu. Samostatné hracie stoly sa vyskytujú až od konca 18. storočia. Registrové manubria majú najčastejšie podobu kovových páčiek na preklápanie v horizontálnom smere, kovové registrové páčky preklápajúce sa vertikálne poznám len z organa v artikulárnom ev.a.v. kostole v Kežmarku. Vyskytujú sa aj drevené registrové ťahadlá. Len výnimočne sa v slovenskom barokovom organárstve stretne s tzv. delenými registrami, ktoré sa niekedy nazývajú aj „polovičnými“. Basová a diskantová poloha sa u ich zapína samostatne a je obsadená rôznymi registrami, často aj inej stopovej polohy. V base mohli byť obsadené vyššou stopovou polohou, v diskante nižšou. Registre sú spravidla delené na basovú a diskantovú polohu na klávesoch  $c^1 - cis^1$ , prípadne  $d^1 - dis^1$ . Veľmi obľúbené boli v talianskom a španielskom organárstve. Podľa kontraktu s Johannom Vierengelom z roku 1751 mali byť dva delené registre na „zadnom“ pozitíve organa v bratislavskom dóme. Napokon deleným registrom bol aj už spomínaný 16-stopový register

vanou dvojicou vtákov, medzi ktorými je srdce s plameňom.

V barokových nástrojoch sa nachádzajú klinové mechy. V malých pozitívoch je to dvojica klinových mečov, často viacfaldivých, umiestnených zo sokla pozitívu. Mechy sa „fahali“ remeňmi, ktoré trčali von zo sokla pozitívu. Umiestnenie takýchto mečov na vrchu skrine pozitívu je zriedkavé. Na zásobovanie vzduchom vo väčších organoch slúžili veľké klinové mechy. Museli byť minimálne dva, ale niekedy ich bolo aj viac. Napríklad v dvojmanuálovom organe v artikulárnom ev. a. v. kostole v Kežmarku sa dodnes zachovala trojica klinových mečov. Organ v bratislavskom dóme mal po Vierengelovej prestavbe až sedem mečov (5 pre manuále, 2 pre pedál). Klinové mechy prirodzene nezaručujú úplne vyrovnaný tlak vzduchu, preto ich koncom 18. storočia začína vytláčať zostava pozostávajúca z jedného klinového čerpacieho mecha a zásobného mecha. Prvýkrát bola táto zostava na Slovensku použitá pravdepodobne v štvorregistrovom pozitíve v kaplnke sv. Ladislava v Primaciálnom paláci v Bratislave. Používanie klinových mečov však u niektorých organárov pretrvalo hlboko do 19. storočia.

Architektonicko-výtvarné riešenie slovenských barokových organov je často

veľmi originálne. Chýrny levočský organ Hansa Humella bol umiestnený na drevenej, dnes neexistujúcej empole na severnej stene hlavnej lode. Ešte aj zo začiatku 18. storočia máme správy o umiestnení organov na bočnej stene hlavnej lode kostola. Je to pozostatok stredovekých zvyklostí, keď organy boli zavesené v podobe „lastovičieho hniezda“ na pozdĺžnej stene lode kostola. Samozrejme väčšina nástrojov je umiestnená bezprostredne do parapetov chórov, oproti hlavnému oltá-

gan, ktorý slúžieval na odbavovanie „hodiniek“ súčasťou hlavného oltára. Môže byť umiestnený v jednej skrini situovanej nad oltár (Pruské, kostol františkánov), alebo je rozdelený do dvoch zrkadlových skriní umiestnených po stranách oltára (Žilina, františkáni). Obdobne bol riešený aj nástroj vo františkánskom kostole v Skalici, ktorý sa však nezachoval. Organ umiestnený nad oltárom má aj ev. a. v. kostol v Hronseku. Nástroj postavil banskobystrický organár Martin Pod-

de. Na korunných rímsach sa začínajú objavovať plastiky anjelov s hudobnými nástrojmi alebo bez nich. Stretávame sa aj s kráľom Dávidom, prípadne s postavami svätcov. Postoje plastik sú meravé, gestá tiež. Hlavne na Spiši sa na píšťalových vežiach stretáme s laternami a prelamanými korunkami. Ornamentálne rezby tvoria manieristické rozviliny alebo boltce. V ornamentálnych rezbách sa môžu objaviť aj hlavičky anjelov. Od konca 17. storočia sa objavujú akantové rezby. Od štyridsiatych rokov sa začína objavovať mriežka, hlavne nad píšťalami a v krídlových rezbách. Od päťdesiatych rokov 18. storočia nachádzame v slovenských organoch dynamické, vlniace sa prospekty, tvorené kombináciou konvexných a konkávných kriviek. Pekný príklad takto progresívne stvárneného prospektu však máme už z roku 1729 vo františkánskom kostole v Malackách. Od polovice 18. storočia začína ornamentálnu výzdobu jednoznačne ovládať rokokaj, ktorý je dopracovaný do širokej škály tvarov, často v kombinácii s mriežkou. Ornamentálna výzdoba nad píšťalami má už od päťdesiatych rokov zavesenú podobu látkovej drapérie. Širšie uplatnenie však našla až od konca 18. storočia a v 19. storočí. Vo vrcholnom baroku sa na bohato profilovaných rímsach v hojnej miere uplatňuje figurálna výzdoba, tvorená „nebeskou hudbou“ - anjelmi hrajúcimi na rôznych hudobných nástrojoch. Sochy sú plné pohybu a vzrušenej gestikulácie. Figurálna výzdoba je od polovice 18. storočia chudobnejšia a pokojnejšia. Od sedemdesiatych rokov postupne mizne. Často ju nahradzajú vázy, ktoré sa však objavujú už v päťdesiatych rokoch. V tejto oblasti vývoj prechádza od symetrických barokových váz cez rokokové k empírovým. V tomto období sa v prospektoch sporadicky objavujú neznelé píšťaly, ba aj celé píšťalové polia slúžia len na ozdobu. V celom období baroka bolo obľúbené mramorovanie organových skriní. Prevládal odtieň zeleno-modrý s hnedo-červenými rímsami. Koncom baroka sa objavujú aj jednofarebné úpravy skriní v kombinácii so zlatými rezbami. Spomenúť treba aj časté zdobenie prospektových píšťal slovenských barokových organov - obľúbené bolo napríklad maľovanie a zlátenie prospektových píšťal, ale len na území východného Slovenska.



*Positiv z kaplnky na Oravskom hrade*

ru. Pri dvojmanuálových organoch je do parapetu umiestnený tzv. zadný pozitiv a hlavný stroj s pedálom a hracím pultom je umiestnený za ním. Variantom tohto usporiadania je forma, pri ktorej je hlavný stroj i s pedálom rozdelený na dve zrkadlové časti (C a Cis stranu) umiestnené na strany od osi symetrie. Obyčajne si takéto riešenie vynútilo veľké okno na vstupnom priečelí kostola. V neskorom baroku sa uplatňuje aj variant, keď pozitiv vo forme „dolného“ pozitivu stojí v zábradlí chóru a a hlavný stroj je postavený nad ním. Veľmi zriedkavý je na Slovensku variant, keď je druhý manuál (pozitiv) nad hlavným strojom. Poznáme aj nástroje s tzv. korunným pozitivom. Prekrásny príklad takého riešenia je v ev. a. v. kostole v Gelnici, kde postavil Michal Podkonický začiatkom 90. rokov 18. storočia dvojmanuálový organ a v rím.-kat. kostole v Liptovskom Hrádku. Upozorniť môžeme aj na netradičné situovanie organov v priestore. Stretávame sa s ním hlavne vo františkánskych kostoloch, kde je niekedy menší or-

konický v roku 1764. Raritou je aj nástroj umiestnený ako pendant kazateľnice. Nachádza sa v kaplnke, ktorá bola súčasťou dnes už neexistujúceho kaštieľa v Trenčianskych Bohuslaviciach a postavil ho viedenský organár Johann Hancke v roku 1763. Netradičné umiestnenie je výsledkom maximálnej snahy o symetriu interiéru. Koncom 18. storočia sa sporadicky stretávame s organmi s tzv. frontálnymi prospektami, ktoré zaberajú celú šírku chóru a majú veľký počet píšťalových polí a veží. Na Slovensku sú známe len z tvorby bratov Pažických - z rím.-kat. kostola v Brezne, Liptovskom Hrádku a v Tesárskych Mlyňanoch.

Organové skrine malých nástrojov v druhej polovici 17. storočia majú pôdorysnú líniu obyčajne nečlenenú, prospekt tvorí centrálna veža s dvoma príľahlými píšťalovými poľami. Nástroje majú často krídla na zatváranie, s ktorými sa na Slovensku stretávame aj po polovici 18. storočia. Väčšie nástroje sú členené vystupujúcimi vežami na trojuholníkovom, segmentovom, resp. polygonálnom zákla-

(POKRAČOVANIE)



Prvými, teda aj najstaršími svätcami v rámci Uhorského kráľovstva boli svätý Ondrej (Svorád) a jeho žiak svätý Benedikt. Žili koncom 10. a v prvej tretine 11. storočia a boli členmi komunity zoborského benediktínskeho kláštora sv. Hypolita, v ktorom prijali mníšske mená Ondrej a Benedikt. Viedli pustovnícky život, najprv v jaskyni na Zobore, potom na Skalke pri Trenčíne. Po smrti Ondreja žil Benedikt ešte tri roky na Skalke kým ho nezavraždili zbojníci, ktorí jeho mŕtve telo zhodili zo skaly do Váhu (okolo r. 1028 alebo 1034-35). Správu o ich živote nám zachoval v legende o svätých Svorádovi-Ondrejovi a Benediktovi, napísanej asi 1064-1070, päťkostolský (pécsky) biskup Maurus, predtým pannohalmský opát, ktorý sv. Benedikta osobne poznal a o svätom Ondrejovi-Svorádovi vedel z rozprávania svätého Benedikta, ako aj vtedajšieho zoborského opáta Filipa.

Pravdepodobne súčasne alebo zakrátko po ich kanonizácii, čo bolo v roku 1083 alebo o niečo skôr, bol na Skalke postavený kostol sv. Benedikta mučeníka (a všetkých svätých), písomne doložený až začiatkom 13. storočia. Roku 1224 vtedajší nitriansky biskup Jakub, do ktorého diecézy Skalka patrila, založil tam benediktínske opátstvo, ktoré fakticky zaniklo za reformácie v 16. storočí. Jeho majetky neskôr dostali trenčianski jezuiti. Z majetkoprávneho hľadiska dôležitá stredoveká časť archívu benediktínskeho opátstva na Skalke sa zachovala v archíve trenčianskeho jezuitskeho kolégia, ktorý je t. č. uložený v Maďarskom krajinskom archíve v Budapešti. Z knižnice a bohoslužobných kníh kláštora na Skalke sa nezachoval ani jeden kódex, ani jedna bohoslužobná kniha v ňom používaná a v doterajšej odbornej literatúre sa nespomína ani jeden fragment, ktorý by pochádzal z tohto kláštora.

Za významný prínos preto treba pokladať objavenie pergamenového listu (rozmera 357-540 mm), ktorý som našiel pri výskume v Maďarskom krajinskom archíve v júni 1996. Tento pergamenový list bol použitý na previazanie (väzbu) urbára majetkov opátstva Skalka a tiež ďalších dvoch urbárov. Znamená to, že v 17. storočí u trenčianskych jezuitov ešte existovali niektoré stredoveké kódexy, pôvodne používané v kláštore na Skalke, prinajmenšom ich fragmenty. Ako prakticky nepotrebné boli potom použité na iné účely.

Spomínaný veľký pergamenový list bol pôvodne iste súčasťou antifonára, používaného v benediktínskom opátstve na

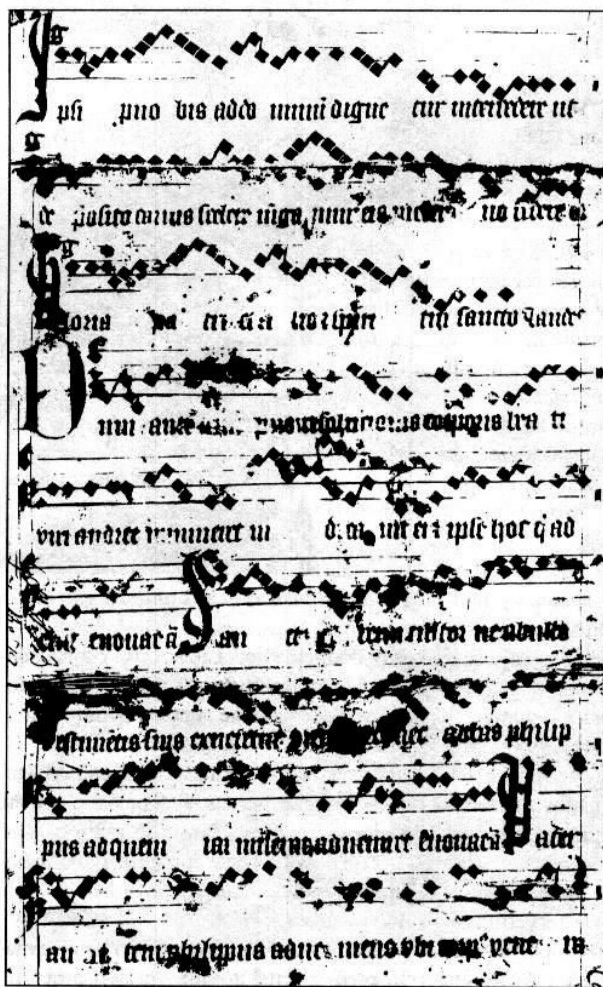
Skalke. Podľa písma ho chronologicky možno zaradiť najneskoršie do druhej polovice 14. storočia alebo do čias ešte o niečo starších. Vzhľadom na chyby, ktoré sa v ňom vyskytujú a ktoré neboli úplne vykorigované, ale len čiastočne opravené, treba predpokladať, že antifonár vyhotovili priamo v kláštore pre vlastnú potrebu. Obzvlášť cenný je zachovaný pergamenový list aj preto, že k slovnému textu obsahuje aj notáciu v štvorlinajkovom systéme.

Na pergamenovom liste (9+9 riadkov)

je v prvých troch riadkoch koniec modlitby. Vo štvrtom riadku začína text, vychádzajúci takmer doslovne z tretej kapitoly legendy o svätých Ondrejovi-Svorádovi a Benediktovi, v ktorom sa hovorí o skone svätého Ondreja-Svoráda a jeho mučeníctve: „Keď sa priblížil čas skonu svätého muža Ondreja (Dum autem tempus resolutionis)“, text potom pokračuje vo všetkých deviatich riadkoch aj na druhej strane listu a končí slovami z druhej kapitoly: „nemohli uchvátiť život vo večnosti (vitam

## STREDOVEKÁ HUDOBNÁ PAMIATKA ZO SKALKY

*Richard Marsina*



eternitatis)“; text pokračuje iste aj na nasledujúcom nezachovanom liste, zrejme slovami „a zlý duch (et nequam spiritus)“ atď.

Plne bude možno zužitkovať tento nález až vtedy, ak sa podarí úplne prečítať alebo zmysluplne (pravdepodobne) doplniť aj poškodené miesta a najmä prepísať aj notáciu. Je potrebné, aby sa toho ujal skúsený súbor duchovnej hudby, ktorý by nám potom mohol predviesť v tónoch časť legendy o svätých Ondrejovi-Svorádovi a Benediktovi tak, ako sa spievala na chóre v druhej polovici 14., možno už aj v 13. storočí, o čo bude iste záujem na Slovensku a azda aj aspoň v blízkom zahraničí.

*Velactení páni, velactený pán primátor!*

*Srdečne Vám ďakujem, že ste dali zreštaurovať Hildebrandtov organ v chráme sv. Václava, ktorý teraz môže zaznieť svojím ušľachtilým starým zvukom. Teším sa, že ste tento nástroj zachránili. Gratulujem firme Hermann Eule k jej úspechu. Aké je to krásne, že človek môže vzkriesiť k životu starý vzácny organ.*

*Počas toho, ako Vám píšem, spomínam si na rok 1908, keď som žiadal štrasburskú mestskú radu, aby nenahrádzali Silbermannov organ v Štrasburgu novým, ale aby ho zachovali v pôvodnom stave. Túto iniciatívu sme vyvinuli spolu s mojím priateľom - organistom*

*Ruschom. Smiali sa z nás. Iba preto, že som mal priateľov na cirkevnom úrade miestnej protestanskej cirkvi, mohol som organ zachrániť. Boj trval veľa rokov. V Lambaréné mi organ chýba a ja si kvôli práci nemôžem pre žiaden do Európy vycestovať.*

*Srdečné pozdravy Vám a Vaším blízkym  
Albert Schweitzer*

List A. Schweitzera z Lambaréné (resp. Gabon - Afrika) z 22. 11. 1964 mestskej rade v Naumburgu (bývalá NDR).

Iba veľmi málo ľudí, dokonca i odborníkov - organistov vedelo v období rozvoja strojovej výroby organov skutočne oceniť hodnotu starých historických nástrojov. Medzi takéto vzácne osobnosti patril dr. Albert Schweitzer (1875-1965), nemecký humanista, filozof, teológ, lekár a vynikajúci organista. Bol aktivistom tzv. organového hnutia, ktorí sa snažilo zachraňovať historické organy a vo vývoji organárstva presadzovať ideály baroka.

Vo vyspelých západných krajinách je v súčasnosti ochrana historických organov vďaka množstvu odborníkov na túto oblasť, povedomiu historickej verejnosti i kladnému vzťahu štátu i cirkvi k tejto problematike dôkladne prepracovaná. Všetky historické organy sú zdokumentované. K ich rekonštrukcii sa pristupuje maximálne zodpovedne. V prípade veľmi vzácných nástrojov sa vypisuje na opravu konkurz. Keďže v súčasnosti sú v oblasti reštaurovania historických organov vyvinuté také metódy, ktoré zaručujú opraviť organ i v tom najhoršom stave, neprichádza likvidácia do úvahy a žiadnom prípade. Ako je to u nás, na Slovensku?

Slovensko je okrajovou zónou Európy v oblasti organárstva. Za našou východnou hranicou sa v minulosti stavali organy len zriedkavo. Každopádne je vývoj organárstva u nás zaujímavý, a to bohužiaľ viac pre západnú Európu ako pre nás samých.

Vďaka veľkým firmám, podnikom a „továrnám na varhany“ sme prišli o množstvo vzácných organov (bazilika v Šaštíne, trnavský dóm atď. - bližšie kniha Historické organy na Slovensku) a to bez zdokumentovania pôvodného nástroja! Hoci trend likvidovania starých organov ovládal istý čas celú Európu, je alarmujúce, že na Slovensku pretrváva tento

# PREŽIJÚ NAŠE HISTORICKÉ ORGANY?

*Stanislav Šurin*



*Pôvodný (dnes už neexistujúci) organ M. Šaška ml. v Hrnčiarovciach z roku 1886*

stav dodnes. Hfštka odborníkov a nadšenčov ja bezbranná voči nevedomosti a z toho vyplývajúcemu nepochopeniu zodpovedných.

A tak sa stáva, že ešte na konci 20. storočia prichádzame na Slovensku o vzácne historické organy.

Ale dovoľte konkrétny prípad, bohužiaľ nie ojedinelý.

Vo farnosti Hrnčiarovce pri Trnave mali pred štyrmi rokmi veriaci problém.

Organ bol starý, rozladený. Veľa tónov nehralo, niektoré hrali aj vtedy, keď nemali. Správca farnosti sa skontaktoval s niekoľkými organárskymi firmami z Českej republiky, ktoré vypracovali návrhy na novostavbu organa. Opravu starého organa neodporúčali. Vraj sa nedá opraviť.

Medzitým však stúpili ceny a nie veľmi solventná farnosť zostala bezradná. Tu im prišla na pomoc istá východoslovenská firma zabezpečujúca predaj digitálnych organov. Situácia bola zachránená a osud



jednomanuálového organa od Martina Šaška ml. z roku 1886 spečatený. Starý organ odstránili a nahradili digitálnym organom. Z pôvodného nástroja zostala iba lavica, kryt na ventilovú komoru s nápisom od majstra Šaška a kovové píšťaly, ktoré len-len že neskončili u výkupcu kovov. Ostatné drevené časti vrátane kláves i registrových tiahiel spálili!

Veriaci i správca farnosti sú nadšení. „Kofko máme teraz miesta na chóre“, pochválil sa mi pán farár. I organista si pochvaľoval: „Na tom starom sa už nedalo hrať a teraz máme trojmanuál.“

Celkový počet v pôvodnom stave zachovaných historických organov na Slovensku nie je veľký. Z toho väčšina je vo veľmi zlom stave. Preto by mal byť každý hodnotný historický organ odborne zreštaurovaný. V prípade, že danému priestoru a podmienkam nevyhovuje (napríklad veľkosťou a technickými vymoženosťami), treba uvažovať o vhodnom umiestnení každého takéhoto nástroja.

Nie je to úžasné, ak zvuk diela starého majstra, ktorý počúvali naši predkovia pred mnohými rokmi môžeme počúvať i my dnes? Nie je to krásne, že človek môže vzkriesiť k životu starý vzácny organ, ako napísal A. Schweitzer?

Veriaci v Hrnčiarovciach však túto možnosť už nikdy mať nebudú. Namiesto skvelého zvuku diela majstra Šaška sa bude v ich gotickom kostole cez reproduktory šíriť digitálny zvuk sériovo vyrobeného stroja, ktorý o 5-10 rokov bude vo svojom rade „výbehovým typom.“

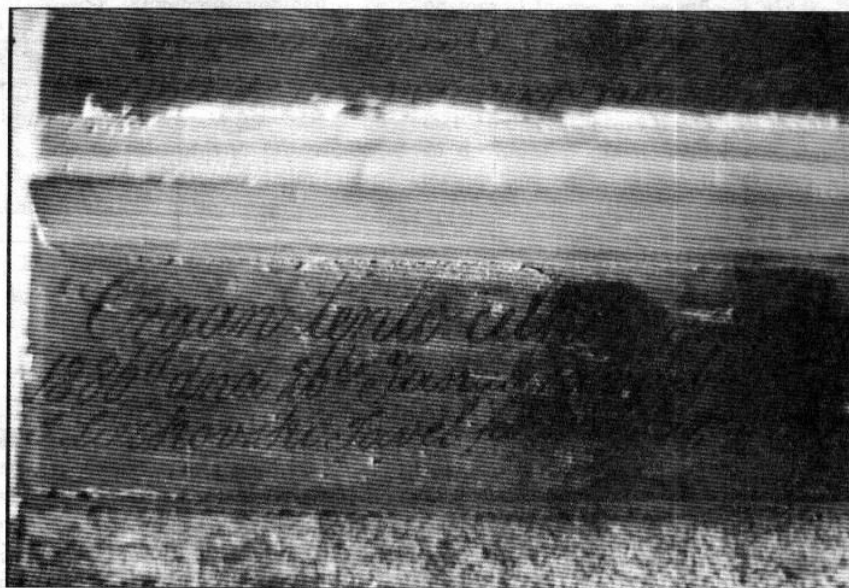
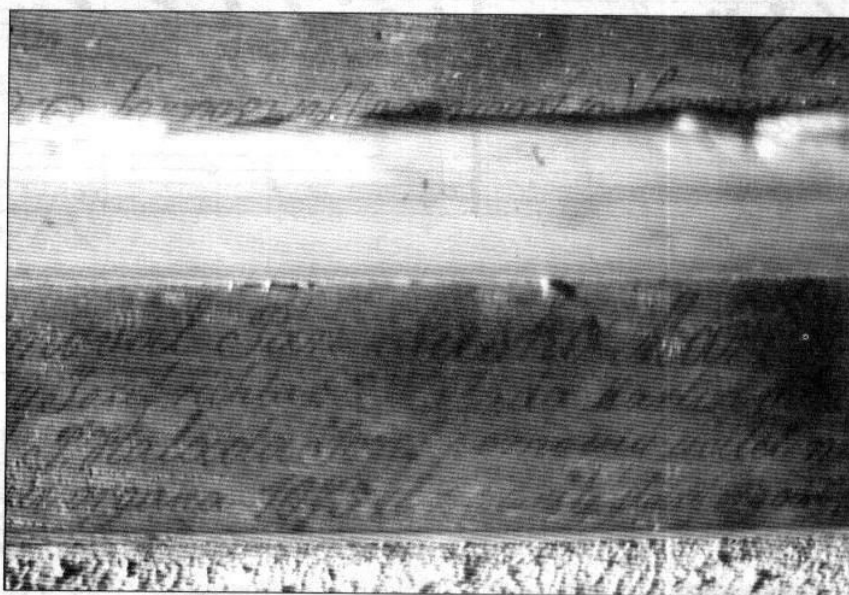
#### Dispozícia pôvodného organa v Hrnčiarovciach z roku 1886

**Manuál:** Principal 8'  
(C-f<sup>3</sup>?) Salicional 8'  
Flauta 8'  
Octava 4'  
Flauta 4'  
Mixture 3'

**Pedál:** Subbas 16'  
(C-f) Octavbas 8'

**Spojky:** Manuálová mechanická spojka  
C-h ako subspojka 16'  
c<sup>1</sup>-f<sup>3</sup> (?) ako superspojka 4'

*Martin Šaško ml. (1835-1894) bol v 19. storočí členom najvýznamnejšej slovenskej organárskej rodiny z Brezovej pod Bradlom. Vyučil sa u svojho otca Martina Šaška st. (1807-1893). Bol zručným organistom. V roku 1878 sa presťahoval do Békés Czaby v Maďarsku. Nástroje tohto majstra sa na Slovensku zachovali v rím.-kat. kostole v Kátlovciach, Petrovej Vsi a veľký dvojmanuálový organ v rím.-kat. kostole v Pezinku. V technickom a dispozičnom riešení ako aj vo výtvarnom riešení prospektov (organových skríň) sa pridržal tradície šaškovskej dielne. Nástroje pochádzajúce z tejto dielne nesú stopy solídnej práce, vďaka čomu i bez väčších opráv slúžia až podnes.*



Nápis na kryte ventilovej komory (jediná drevená časť, ktorá z organa zostala)

# AKO PREDOHRAŤ PIESEŇ JKS (9)

Voľná improvizácia (dohra) na JKS 272

♩ = 60

Musical notation for the first system, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' is present.

I. man: Principal 8', Flauta 4'

Ped.: Subbas 16', I/P

Musical notation for the second system. It includes a repeat sign and a first ending bracket. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is present.

I. man: +Flauta 8'  
+Oktava 2'  
+Kvinta 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>

Musical notation for the third system. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is present.


Musical notation for the fourth system. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is present.

Musical notation for the fifth system, which concludes the piece. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is present.



## Ave Maria

3 Ant.  
1 g



**A** -vé Ma-rí- a, \* grá-ti- a plena : Dómi-nus te-cum :  
be-ne-dícta tu in mu-ll- é-ri-bus.

1.



**A** -vé Ma-rí- a, \* grá-ti- a pléna, Dóminus técum,  
benedícta tu in mu-li- é-ribus, et benedíctus frúctus vén-  
tris tú-i, Jésus. Sáncta Ma-rí- a, Máter Dé-i, óra pro  
nó-bis pecca-tóri-bus, nunc et in hó- ra mórtis nóstrae. Amen.

**V** tomto čísle Vám prinášame dve verzie spevu Ave Maria. Prvá verzia, antifóna s textom „Ave Maria, gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus“ je pôvodným originálnym spevom, ktorý bol zapísaný v 10. storočí neumatickou notáciou. Spieva sa v liturgii, a to na 4. adventnú nedeľu v laudách, ako antifóna ku kantiku Benediktus, tiež 25. marca na sviatok Zvestovania Panny Márie ako druhá antifóna k laudám a 7. októbra na spomienku Ružencovej Panny Márie. Melódia k celému textu modlitby (2. verzia) bola dokonponovaná neskôr. Táto verzia s pokračo-

vaním textu sa nenachádza v liturgických knihách ako spev pre liturgiu. Je to spev k ľudovým pobožnostiam, vyskytoval sa napríklad v litániách a bol určený spevu ľudu.

# Hymnus Eucharistického kongresu

## Vroclav 1997

Text: M. Drzewiecki  
Hudba: S. Stuligrosz  
Slov. preklad: V. Malý  
Hud. úprava: P. Franzen

1. Pri - šiel si, Pa - ne, dať slo - bo - du sve - tu,  
2. Keď hrieš - ny člo - vek to ne - vie, jak tre - ba,  
3. Pri - jmi - že od nás vždy len vdá - ky - vzda - nie,

pri - ná - šaš prav - du e - van - je - li - a.  
roz - lá - mať hrie - chu ot - roc - tva pu - tá,  
prí - tom - nosť tvo - ja nech nás vždy chrá - ni.

Nech ma - jú ľu - dia len lás - ku tak svä - tú,  
tu Cir - kev dá - va nám tie slo - vá z ne - ba,  
Nech mi - losť tvo - ja aj nám v srd - ci va - nie,

po - koj a slo - bo - da z nej pra - me - nia.  
dob - ro by vlád - lo, nie zlo - ba kru - tá.  
nech na - šu du - šu bo - lesť ne - zra - ní.



Tre - tie - ho dňa Pán z hro - bu o - ži - ve - ný  
 Z ol - tá - ra svä - té te - lo pri - jí - ma - me,  
 Za - ne - chal si nám v Eu - cha - ris - ti i

ví - ťaz - ne vstá - va a je vždy s na - mi.  
 znak Bo - žej lás - ky z ne - ho nám svie - ti.  
 sa - mé - ho se - ba o - slá - ve - né - ho;

On a - poš - to - lov Du - chom Svä - tým zme - ní  
 Kris - to - vu prav - du, mi - losť len tú má - me,  
 ty si zdroj lás - ky, slo - bo - dy a si - ly,

a svoj ľud ob - da - rí svia - tos - ťa - mi.  
 ot - rok - mi nie sme, lež Bo - žie de - ti.  
 zá - kla - dom sve - ta spra - vod - li - vé - ho.

# V Knihe kníh

Text: Martin Aringer  
Hudba: Ján Samec

Moderato

G D/F# Emi Bmi/D C D

*leggiere*

G G4 G Fine G Bmi7 C D4 D

1. V Kni-he kníh, več-nej zves - ti ži - tia,

G Bmi7 C D7 G Bmi7

na - pí - sal svedok zo - pár slov; a - ko Pán z dvoch rýb,

C D4 D G D C/E G

pia - tich chlebov dal na - jesť hlad - ným zá - stu - pom.

G Emi Ami7 D4 D Bmi Emi

Refrén: Ča - ka - li hoj - nosť, ča - ka - li man - nu, ty si im te - lo

Ami7 D7 G Emi Ami7 D4 D

a krv po - nú - kal. Nechce - li pri - jať tvo - ju reč tvr - dú,

Bmi Emi C D7 G G Bmi7

*D.C. al Fine*

nám si však ví - no a chlieb za - ne - chal. 2. Chceš ta u - ro -

C D4 D G Bmi7 C D7

biť si krá - ľom, chce - li mať chle - ba na - vždy dost.

G Bmi7 C D4 D G C D

Ty si sa však u - tia - hol na - bok pro - siť za svojich

C/E G G Bmi7 C D4 D

*Refrén, D.C. al Fine*

ry - bá - rov. 3. Roz - dá - val si im chlieb a ry - by,

G Bmi7 C D7 G Bmi7

roz - dá - val si sa ľuďom sám. Te - raz pro - sí - me:

C D4 D G D C/E G

*Refrén, D.C. al Fine*

Pa - ne, prí - di cez ru - ky kňá - za na ol - tár.



# Ako bolo na počiatku

Text: Milan Rúfus  
Hudba: Pavol Varga

**E<sup>b</sup>**

1. A - ko bo - lo na po - čiat - ku, nech je tak i  
2. To, čo bo - lo na po - čiat - ku, daj nám, dob - ré

**B E<sup>b</sup>**

s na - mi. A - by de - ti ot - cov ma - li,  
ne - be. A - by kaž - dý ľud - ský o - tec

**B E<sup>b</sup> B**

a - by ma - li ma - my. A - ko ma - li  
no - sil Ot - ca v se - be. O - pat - ruj v deň

**F B**

na po - čiat - ku, aj my nech tak má - me.  
svoj - ho sviat - ku, Bo - že, ten - to pla - meň.

**E<sup>b</sup>**

A - by bo - la Bo - žia Mat - ka v kaž - dej ľud - skej  
A - ko bo - lo na po - čiat - ku, nech je na - vždy.

**B E<sup>b</sup> B E<sup>b</sup>**

ma - me. A - men. Nech je na - vždy. A - men.

# Modlitba za rodičov

Text: Milan Rúfus  
Hudba: Pavol Varga

Pa-ne, kto-rý si na ne-bi, za-cho-vaj všetkým de-ťom  
ma-my, Nech a - ko ces - to na chle - bík  
im ras - tú v tep le pod ru - ka - mi. Po - da - ruj de - ťom o - tec -  
ka na kaž - dý deň, nie i - ba vče - ra.  
Bez o - tec - ka je o - več - ka za - tú - la - ná a bez pas -  
tie - ra. Za - cho - vaj nám ich o - bi - dvoch,  
ved' dve ru - ky od te - ba má - me. Dve rúč - ky de ťom stvo - ril  
Boh: pre oc - ka jed - nu, dru - hú ma - me.

# Deep River

Spirituál

Úprava: Kristian Seidmann

S  
A  
T  
B

Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan, Deep  
Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan, Deep  
Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan, Deep

river, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground. O don't you want to go to that  
river, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground. O don't you want to go to that  
river, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground. O don't you want to go to that

go - sspel feast, That prom - ised land where all is  
go - sspel feast, That prom - ised land where all is  
go - sspel feast, That prom - ised land where all is

peace, all. Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground.  
peace, all. Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground.  
peace, all. Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp - ground.



**D**irigent je interpretom hudobného diela prostredníctvom tela, v našom prípade prostredníctvom speváckeho zboru. Jeho úlohou je uviesť hudobné dielo a to tak, aby uvedenie spĺňalo kritériá technického zvládnutia, výrazovej pôsobivosti a pri posvätnnej liturgii aj kritériá kladené na interpretáciu hudby v posvätnnej liturgii, teda posvätnosť, univerzálnosť a pravú umeleckosť.

Určitou zvláštnosťou dirigenta oproti ostatným hudobníkom je zaužívaná prax, že svoj „nástroj“ (spevácky zbor) berie do rúk až vtedy, keď skladbu ovláda. Procesu zvládnutia skladby bežne hovoríme domáca príprava dirigenta. Tá spočíva v zoznamovaní sa

Pri analýze zborovej partitúry sa sústreďujeme na:

*a) Rozbor obsahového zamerania*

Dirigent vyhľadáva informácie o autorovi skladby, o okolnostiach vzniku skladby, o jej umeleckom osude a pod., čo môže veľmi dobre využiť nielen pre správne pochopenie skladby, ale aj ako motiváciu pre členov zboru k ich intenzívnejšej práci a dobrému vzťahu ku skladbe. Už tu si vieme vytvoriť obraz o vhodnosti jej použitia, či už v posvätnnej liturgii, v koncertnom programe, alebo v metodike výchovy zboru.

*b) Rozbor formový*

Analýza hudobnej formy nám veľmi

**Uzávierka  
ďalšieho  
čísła  
20. augusta  
1997**

# DOMÁCA PRÍPRAVA DIRIGENTA

s partitúrou, v analýze partitúry a vo vypracovaní plánu jej realizácie.

S partitúrou sa môžeme zoznámif tak, že ju čítame cez vnútorné počúvanie, alebo si ju prehrávame na nástroji. Ďalším a najľahším spôsobom je vypočutie si nahrávky (ak existuje), čo je dobré pre formovanie vkusu dirigentov - začiatočníkov, no neskôr sa snažme o vlastnú tvorivosť, o vlastný obraz o skladbe.

pomôže pri pamäťovom zvládnutí skladby a uľahčí nám pochopiť jej architektoniku.

*c) Rozbor harmonický*

Všimame si nielen celkový harmonický plán skladby, rozloženie tónin, druhy a použitie modulácií, kadencie, ale aj stavbu akordov, ich funkčnosť a vzťah k slovu.

*d) Rozbor intonačno-rytmický*

Je dobré, ak si dirigent vyskúša intonačno-rytmický priebeh jednotlivých hlasov sám na sebe a „objaví“ problémové miesta. Veľmi záleží na tom, aby našiel správne prostriedky, aby vedel pomôcť zboru zvládnuť intonačné a rytmické obtiažnosti.

*e) Rozbor frázovania a dýchania*

Vybadáme jednotlivé frázy, ich priebeh a vrcholy, vyznačíme si miesta pre nádych.

*f) Rozbor artikulácie a deklamácie*

Okrem správnej výslovnosti sa sústreďujeme na miesta „slovných hiatusov“ (zem moja) a na dôležitosť správnej a estetickej artikulácie spoluhlások, najmä na konci slov a fráz, ako aj na spôsob ich realizácie.

*g) Rozbor dynamiky a architektoniky*

*h) Rozbor taktovacej techniky a dirigentského gesta*

Pripravíme si priebeh taktovacej techniky, nástupy, odsadenia, koruny, závery, naznačíme si miesta, kde gesta môžeme zlučovať alebo deliť. Uvedomíme si, čo musíme so zborom dokonale vycvičiť a čo zboru a akým gestom ukážeme, naznačíme.

*i) Rozbor dirigentského textu*

Dirigent si pripraví tzv. „dirigentský text“, teda text, ktorý prechádza z hlasu do hlasu podľa dôležitosti obsahu textu a hudobného priebehu skladby.

Na základe analýzy partitúry a získaných informácií si dirigent vypracuje plán jej realizácie, teda koľko skúšok bude potrebovať na jej zvládnutie, ako budú prebiehať jednotlivé skúšky a celkovú metodiku nácviku skladby.

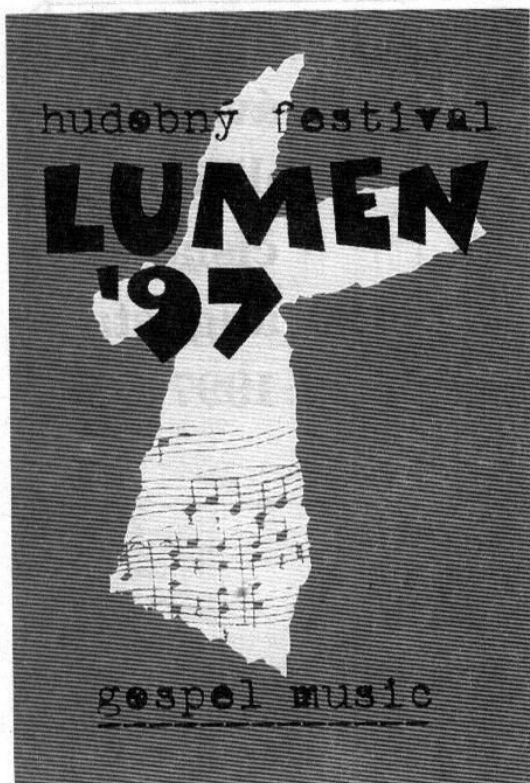
## Oznamujeme

Vážení čitatelia, časopis ADOREMUS si môžete zakúpiť v slovenských predajniach LÚČ a Spolok sv. Vojtecha, v Bratislave a Trnave v predajni Dobrá kniha a v bratislavskej predajni Music forum.

*Errata:*

Ospravedľňujeme sa Vám za chyby, ktoré sa objavili v predchádzajúcom čísle časopisu. V predohre JKS 235 S. Šurjina na str. 15 je v trefom takte v ľavej ruke na tretej dobe správne akord a-f. V 14. takte v pravej ruke je správne akord f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>.

DUŠAN BILL  
(POKRAČOVANIE)



ma presvedčili o tom, aby som prišiel. To, že ma organizátori vyzvali, aby som zobral záštitu nad festivalom bolo pre mňa do určitej miery zaväzujúce, pretože som si musel prispôbiť čas. Som veľmi rád, že som tu a že som sa festivalu zúčastnil a verím, že to nebolo naposledy.

**Dnešné vaše vystúpenie prebehlo pred mladým publikom. Ako sa Vám vystupovalo pred mládežou?**

Spievať pred mládežou je zaväzujúce, ale veľmi príjemné, pretože mládež je veľmi vnímavá. I keď mnohým by sa zdalo, že sú hluční, ale môžem Vám povedať, že tak vďaka publikum ako je mládež sa skutočne nedá nájsť na hociakom podujatí.

Odchádzam s dojmami, ktoré ma povzniesli a som veľmi šťastný, že som dnes zažil takéto nádherné publikum.

Samozrejme, viac uprednostňujem hudbu naživo. Živá hudba je vlastne život v hľadisku, ale aj na javisku, a práve tým dáva veľkú silu. Spev je jedna vec, ale hudba, ak sa hrá naživo, tomu ešte viac pridá.

**S akým programom prichádza tvoja Radosť do Trnavy na tohtoročný LUMEN a aká bola vaša príprava?**

Pripravovali sme sa absolvovaním viacerých koncertov s festivalovým programom, ktorým sa dnes predstavíme. Piesne, s ktorými prichádzame, nebudú nové, možno jedna, dve, ale väčšinou to budú piesne ľahké, ktoré hneď chytia mladých textom aj hudbou.

*Peter Podolský*  
spevácky zbor PRAMEŇ

*Peter, pôsobil ako salezián v Žiline, kde zároveň vedieš spevácky zbor Prameň. Čo Ti dávajú podujatia mladých, akým je aj festival LUMEN?*

Samozrejme takéto podujatia, na ktoré sa vždy teším, ma vnútorne naplňujú. Vždy na

*Je tomu rok, čo sme Vám na stránkach nášho časopisu predstavili hudobný festival gospel music LUMEN '96. Rozhovorom s účastníkmi tohoto podujatia som sa Vám pokúsil priblížiť jeho atmosféru, podeliť sa s dojmami účinkujúcich, divákov i organizátorov. Po roku sa rád vraciam do Trnavy, možno dnes viac zvedavý ako vlni ....*



Heslom tohto festivalu je myšlienka: „*Tí, ktorí žijú nádejou, vidia ďalej.*“  
„*Stretli sme sa tu z rôznych kútov celého Slovenska a svet od nás očakáva, že budeme nádejou pre všetkých, s ktorými sa stretne...*“ to sú úvodné slová organizátora festivalu Emila Muchu

*Peter Dvorský*

*Pán Dvorský, mohli by ste nám prezradiť, čo vás viedlo k tomu, že ste sa rozhodli prijať pozvanie usporiadateľov gospelového festivalu LUMEN '97 účinkovať na jeho slávnostnom otvorení, ba dokonca aj prevziať záštitu nad celým podujatím?*

Presvedčila ma práve sympatia s jeho náplňou a tiež priateľstvá s mojimi priateľmi - konškolákmi, ktorí ma pozvali do tohto programu. Presvedčili ma o tom, že to bude dobré, pretože skutočne ekumenickou piesňou a vôbec takýmto pôsobením na mladých ľudí možno prinášať dobro. Myslím si, že mladým ľuďom treba otvárať oči a treba im hovoriť aj prostredníctvom piesne to, čo sa veľakrát nedá povedať v bežnom živote.

Práve naplň a bohatosť tohto programu

*František Podolský*  
spevácky zbor RADOST'

*Ferko, roky sa venuješ kresťanskej hudbe mladých. Ako hodnotíš z pohľadu kresťanského hudobníka, ktorý sa pravidelne zúčastňuje na festivale LUMEN tento ročník?*

Prvé, čo ma zaujalo, boli dobré hlasy, taká „hlasová zásobáreň“. Trošku ma ale zase sklamalo, že mnohé zbory „idú na pás“ a vlastne iba spev „ide naživo“. Celkove sa dá povedať, že sú tu vyrovnané zbory a úroveň festivalu je omnoho vyššia ako minulý rok.

*Sklamalo Ťa, že hudobníci nehrajú naživo. Uprednostňuješ takto interpretovanú hudbu?*

nich niečo nové načerpám, odnášam si nové piesne, ale aj smer, ktorým sa ubera dnešná kresťanská hudba. Potom z toho už robím závery k nášmu smerovaniu do budúcnosti.

*A čím prispievaš, čo dávaš tomuto festivalu ty?*

Som hudobník a spevák, a ak hudbou človek žije, tak príde na to, že má niečo dať. Chceme prinášať ľuďom piesne, veď už ten názov Prameň máme preto, že chceme dávať. Ako voda z prameňa osviežuje telo, my by sme chceli svojimi piesňami osviežiť dušu človeka.

Podobne ako môj brat Ferko so skupinou Radosť aj Prameň bude hrať hudbu komplet naživo aj s bicímí. Teda aj v tomto vidieť vplyv svetkej hudby na kresťanskú, ale dôležité je, že to, čo sa hrá tu na festivale, sa určite nebude hrať v kostoloch. Aj naše pies-

ne, ktoré budeme hrať, sú pripravené na festival, na pobavenie publika, teda bežne pri bohoslužbách ich nehráme.

## Peter Reiffers

### profesor konzervatória

*Peter, zaujímal by ma tvoj názor, názor „klasického cirkevného hudobníka“ - organistu, zbornajstra a pedagóga na kresťanskú hudbu mladých.*

Myslím si, že táto oblasť hudby je v živote mladých veľmi dôležitá, pretože tvorí neodmysliteľnú súčasť života mladých dnešnej doby. Nedá sa na túto hudbu pozerať odmietať, veď je to výpoveď dnešnej doby, reč dnešnej doby. Musíme ju jednoducho brať do úvahy.

*Ako hodnotíš piaty ročník festivalu z hľadiska jeho dramaturgie a interpretačnej úrovne účinkujúcich?*

Myslím, že z tohto pohľadu je festival veľmi zaujímavý, pretože sa tu prezentujú rozličné hudobné štýly a takisto aj rozličné skupiny, rozličné hudobné razenia.

Dnes sme počuli skupiny, alebo formácie, ktoré hrali hudbu rokovejšiu a mali veľmi dobrú úroveň. Takisto aj zbory sa vypracovali na veľmi dobrú interpretačnú úroveň. Myslím, že ostatné telesá, ktoré sa budú prezentovať na festivale zajtra, sú tiež na solídnej úrovni a podajú kvalitný výkon.

*Vyvrcholením každého väčšieho hudobného festivalu býva spravidla účasť zahraničných hostí. Festival LUMEN patrí nesporne k najväčším podujatiam gospel music na Slovensku a preto účinkovanie zahraničných telies by nemalo na ňom chýbať. Ako ty vnímaš hudbu tohtoročného hosta?*

Beriem túto hudbu ako prejav ľudí, ktorí sa vyjadrujú k otázke viery, otázke vzťahu človeka k Bohu. Z hudobného hľadiska sa s touto hudbou nestotožňujem, nepovažujem ju za hodnotnú. Podľa môjho názoru je to hudba trochu jednotvárna, ohlušujúca, ktorá nerozvíja to hudobné cítenie, ktoré normálna aj bežná moderná hudba môže v človeku rozvinúť. Táto hudba je veľmi statická, monotónna, skôr zameraná na rytmické prebudenie ľudí.

*Pozvanie americkej rapovej skupiny End Time Warriors (Bojovníci na konci veku) zrejme teda nepovažuješ za najšťastnejší krok organizátorov.*

Rozhodne. Keby som mal ja osobne byť



Skupina Kontakt z Bratislavy

riaditeľom festivalu tohto formátu, tak by som určite takúto hudbu nepropagoval a nepozýval by som ani skupinu takéhoto charakteru, pretože, ako som už spomenul, je to hudba, ktorá nerozvíja hudobné cítenie a estetiku mladých ľudí. Skôr by som bol za to, pozvať hudobnú skupinu, ktorá by bola na vyššej umeleckej úrovni.

*Vieme, že úmyslom organizátorov tohto ročníka festivalu bolo vyhovieť masám mladých ľudí, predovšetkým teenagerom ...*

Áno. Ale na druhej strane by mal byť festival v tomto smere výchovnejší. Mal by mladým ľuďom ukázať, že aj iná hudba je dobrá.

Dnes som bol napríklad sám svedkom toho, že malé deti, ktoré sem prišli, vidia ľudí z ďalekého sveta „spoza veľkej mláky“ a sú z nich „celí bez seba“. Samozrejme, v ich mysliach to zanechá vedomie, že toto je tá správna hudba a toto je to, čo sa dnes vo svete nosí. Bolo by treba poukázať na to, že toto je síce hudba, ktorá sa vo svete tiež dnes nosí, ale nemá veľkú úroveň a hodnotu.

## Peter Ruščin

### skupina AC Košice

*Peter, aké sú Tvoje dojmy z tohtoročného festivalu LUMEN?*

Mal som možnosť vidieť iba dve skupiny v sobotnom popoludňajšom bloku (Marek Krajčí a spol. a Kontakt). Hrali kvalitnú muziku s dobrým textom. Publikum regovalo živo, hoci nie som si celkom istý, či boli nalaďený na „tej istej vlne“ ako tieto kapely.

Zdá sa mi, že máme málo skúseností so štýlom „praise and worship“. V Amerike a západnej Európe sa to všade bežne hrá ako súčasť evanjelizačných akcií. Ak je v publiku kresťanská mládež, nemal by byť problém stotožniť sa s chválami k nášmu Pánovi.

Nerozumel som celkom macarene, ktorú vpredu tancovala skupina divákov. Ale je to každého osobná vec. Napokon väčšina publika vytvorila dobrú atmosféru.

*Hovoríš, že nám zatiaľ na Slovensku chýbajú skúsenosti so štýlom „praise and worship“. V čom vidíš hlavne problém?*

Ide v podstate o to, že skupiny, ktoré hrajú tento štýl, nerobia klasický koncert pre poslucháčov, ale tak trochu provokujú publikum k nejakému postoju. Oslavovať Boha je pre nás fantastická vec. Môžeme mať nanič náladu, a cítiť sa, že sme zdeptaní, myšlienka na slávu Božiu nás dokáže z toho vytrhnúť. Keď je zhromaždených veľa ľudí, ako to na takomto festivale býva, ich zjednotenie v spoločných chválach je určite silným zážitkom, možno aj svedectvom pre mnohých ľudí.

## Emil Mucha

### organizátor

*Ak sa nemýlim, organizátori jubilejného piateho ročníka festivalu LUMEN si dali za cieľ zvýrazniť evanjelizačný charakter festivalu a aj takýmto spôsobom sa zapojiť do duchovnej prípravy na rok 2000.*

Keďže evanjelizácia je v prvom rade ohlasovanie Krista, sami organizátori sme



zvázili možnosť aj prostredníctvom hudby prinášať toto posolstvo evanjelia. Aj keď si uvedomujem, že hudba je len jednou z tých foriem, ktoré slúžia na evanjelizáciu, nie hlavnou, najdôležitejšou, predsa sme týmto ročníkom naozaj chceli aspoň trochu prispieť k duchovnej príprave na tretie tisícročie.

#### **Dokázali sa stotožniť s myšlienkou evanjelizácie aj účinkujúci na pódiu?**

Ja osobne som spokojný, kapely sa snažili vložiť si do toho niečo svoje, rozprávať o Bohu, o tom, ako sa s ním stretli. Myslím, že takým príkladom, dobrou lekciovou nám v tomto môže byť práve hosť festivalu, americká kapela End Time Warriors. Sám som bol prekvapený z toho, ako dokázali rozprávať o Bohu, čo niekedy chýba pri slovenských kresťanských kapelách. Veľmi ma oslovili niektoré veci, čo hovorili.

#### **Napríklad...**

Nezabudnem, ako hovorili, že prvou ve-

cou pri evanjelizácii je uvedomiť si, že musíme ísť k ľuďom, ktorí stratili vieru, alebo ešte nenašli Ježiša.

Jedna z tých foriem je aj tá, že skupina, ktorá vystupuje, ide k mladým.

#### **Číže festival nie je iba prehliadkou kresťanských hudobných skupín, ale mal by naplniť aj rozmer vydania vlastného svedectva, evanjelizácie...**

Ľudia, ktorí prišli na festival, počujú a vidia určitý náš výkon, ale zároveň chcú cítiť, že sme takí istí ako oni, že sa dokážeme s nimi rozprávať, že dokážeme vieru prijímať úplne spontánne, možno ako oni, keď sa vpredu pred pódium radujú, tancujú.

#### **Si spokojný s priebehom festivalu, splnil evanjelizačnú úlohu, ktorú ste si ako jeho organizátori uložili?**

Môžem povedať, že som naozaj spokojný so všetkým, čo prebehlo na festivale, aj keď tam boli určité chybičky krásy.

Myslím, že evanjelizačnú funkciu splnil či

už priamimi vystúpeniami, či už svedectvami účinkujúcich, alebo besedou s členmi E.T.W., o ktorú bol tiež veľký záujem a samozrejme aj sv. omšami. Sv. omše tvorili súčasť festivalu a preto na nich kázali kňazi so skúsenosťami s mládežou.

#### **Čo dodať na záver?**

Už pohľad do bulletinu prezrádza, že organizátori vyzbrojení skúsenosťami z minulých ročníkov sa nepochybné vypracovali z nadšenecko-amatérskej úrovne takmer na profesionálnu. Festival LUMEN si aj vďaka tomu čoraz viac nachádza svoje dôstojné miesto v kresťanskej hudobnej kultúre.

Verím, že piaty ročník festivalu LUMEN zanechal vo vedomí väčšiny účastníkov pekné, nezabudnuteľné duchovné zážitky, a preto budú na LUMEN spomínať len v dobrom a do Trnavy sa radi každoročne vrátia.

JOZEF VRÁBEL

## Milí priatelia slovenskej gospelovej hudby

Môj dnešný príspevok má zvláštnu podobu. Pozostáva z niekoľkých bodov, v ktorých sa chcem s vami podeliť o pár informácií a postrehov.

● Viacero dôvodov ma vedie k tomu, že festival „Verím Pane '97“ Banská Bystrica nebude trvať pôvodných osem plánovaných dní, ale iba štyri dni - od 13. 8. večer (príchod) do 17. 8. vrátane. Dúfam, že v budúcnosti sa predsa len podarí pripraviť festival ako veľké rodinné stretnutie, na ktoré sa oplatí ísť hoci aj celej rodine na dovolenku.

● Koncertné turné „Šanca pre lásku“ pôjde v tomto roku nasledovne: 17. 8. 1997 - Banská Bystrica (posledný koncert festivalu VP '97) a potom 18. 8. Fiľakovo, 19. 8. Prešov, 20. 8. Svidník, 21. 8. Poprad, 22. 8. Ružomberok, 23. 8. Čadca, 24. 8. Považská Bystrica, 25. 8. Púchov, 26. 8. Trenčín. Koncerty začínajú vždy o 17<sup>00</sup> hod. Účinkovanie prisľúbili: BFO, Credo, Stanley, Jozef Harničár, Lucian Bezák - Sába a Ján Manašovský.

● Pre www Gospel mám už pripravené materiály o väčšine gospelových kapiel na Slovensku. Stále mi však chýbajú fotografie. A asi bude treba viacero vecí aktualizovať (diskografiu, nových členov ...). Ozvite sa! IP bude www.lux.sk

● „Ples gospelových hudobníkov.“ Čo vy na to? Pôvodný návrh je PKO v Bratislave (1050

miest na sedenie pri stoloch) - ale tam je až do februára 1998 obsadené. Dalo by sa to pripraviť aj inde. Navrhните!

● Festival LUMEN sa mi v tomto roku páčil. Bola celkom fajn atmosféra. No najviac sa mi páčilo stretnutie s E.T.W. Nevidel som ich hrať - a ich hudba na CD, ktoré som počul, nie je zrovna to, čo počúvam. Ale pri besede mi hovorili priam z duše (rozhovor vyšiel v Katolíckych novinách). Aspoň čosi z toho, čo som si zapamätal, vám teraz pripomeniem.

Takmer každú odpoveď začínali títo raperi slovami: „Biblia hovorí...“ (Ako je to s našim vzťahom k Biblii a zdokonaľovaním duchovného života?)

Všimnite si, že muzikanti na svetovej gospelovej scéne sú špičkoví profesionáli! Robia kvalitnú muziku a ľudia ju počujú. Nie preto, že je kresťanská - ono to na prvý pohľad nemusíte zbadáť - ale preto, že je špičková! Nie je to žiadna zaspataš, „rádoby svätá umelina“.

No a teraz k samotnému rozhovoru (otázka a odpovede píšem, ako si ich pamätám).

#### **Čo je kresťanská hudba?**

Ak si kresťan, všetko čo robíš, je kresťanské. To je jedno, či hráš vážnu hudbu na violončele, či hráš rap, rock.

#### **Prečo hráte rap? Môže byť rock kresťanský?**

My berieme svoju hudbu ako službu mladým. A nemôžem prísť medzi fanúšikov rapu s folkovými pesničkami. To by ma vypískali. Podobne je to i s rockom. Ak je niekto povolaný slúžiť (evanjelizovať) rockovými piesňami, nech to robí.

#### **O čom spievate?**

Dôležité je, aby to, čo spievate, bola pravda. Je to o živote, ktorý je postavený na evanjeliu. Nemusí sa spievať o Bohu, ale musí to byť pravda - ktorá je časťou Pravdy (Boha).

#### **Treba dávať kresťanskú hudbu do médií, ktoré nie sú kresťanské?**

Uvedomte si, že mladý človek nevie, kto je. Hľadá svoju identitu. A hľadá v obrázkových časopisoch, v rádiu a v televízii. Tam mu všetci klamú! Preto je dôležité prísť do týchto médií s pravdou. V Biblii je napísané, že lož zanikne, ale pravda pretrvá. A tak aj malý kúsok pravdy, ktorý vnesiete medzi tú lož v médiách má veľkú silu.

#### **Niektoré populárne skupiny o sebe vyhlasujú, že sú veriaci ...**

To je tak. V USA je teraz veľmi populárne byť veriaci a spievať o Bohu. Ale Ježiš hovorí: „Ja som Cesta, Pravda i Život. Nik nepríde k Otcovi, ak nejde cezo mňa.“ Nestačí povedať: „Ja som veriaci.“ Treba prijať Krista a úplne sa mu odovzdať.

JURAJ DROBNÝ

## Osobnosti kresťanskej hudby

Všetkým priaznivcom vokálneho štýlu ponúkame pár zaujímavostí o formácii, ktorá si podobne ako napríklad TAKE 6 vyslúžila nielen veľké uznanie, ale medzi hviezdami svetovej gospel music sa stala jednou z najväčších legend. Hudba tohto kvarteta neunikne snáď žiadnemu „uchu“. Lahkosť, nápaditosť, vysoká kvalita hlasového potenciálu, dokonalá melodic-ká i harmonická práca a smelosť objavovať nové dimenzie hudby sú jedinými, no správnymi nástrojmi, s ktorými táto formácia majstrovsky narába.

História tohto telesa siaha do 80. rokov. Je zaujímavé sledovať hudobný vývoj skupiny a porovnávať ho s jej súčasným profilom.

Keď založil v roku 1982 Keith Lancaster veľmi úspešnú skupinu ACAPPELLA, nebolo to vyvrcholenie jeho celoživotného sna. Hovorí, že to bol len začiatok. Začínal v roku 1977 ako člen kočovnej gospelovej kapely, ktorá sa zameriavala na propagáciu jeho náboženskej školy. Lancaster sa rozhodol, že vydá svoj vlastný album, naspieva všetky jeho časti a sám si urobí produkciu.

Bola to práca konaná viac s duchovnou láskou, než podnet k jeho súčasnej vplyvnej kariére. „Keď som začínal s ACAPPELLOU, chcel som odovzdať Kristovu lásku takým spôsobom, aby nás ľudia počúvali, pretože sme sa trochu odlišovali. Vždy sa mi páčil zvuk ľudského hlasu - jeho príchuf, rezonujúci pocit a absolútna krása, ktorú obsahuje. Zahorel som túžbou priviesť tento druh zvuku do kresťanskej hudby.“

Lancasterova skupina sa „uchytila“ a tešila sa zvýšenej popularite. Nebol to však koniec jej putovania. V roku 1985 sa skupina rozhodla kráčať za vyššími cieľmi. Ako hovoria jej členovia: „Začali sme spievať ako hudobné nástroje. Zvýšilo to popularitu skupiny i jej úspech a priviedlo nás to k myšlienke, ako najlepšie hlásať evanjelium prostredníctvom hudby.“

Treba tu však pripomenúť, že skupina a jej štýl sa ešte stále formovala a premeny, ktorými prechádzala ešte neboli ukončené. Lancaster vytvoril vokálnu skupinu, ktorá by podporila ACAPPELLU, skupinu, ktorá by prevzala úlohu tradičnej sprievodnej skupiny, no pracovala by iba s hlasmi. Výsledkom bol vznik AVB (Acappella Vocal Band - vokálna sprievodná skupina) na konci 80. rokov. Lancaster a jeho priatelia o tom hovoria: „Keď sme AVB založili, vôbec sme netušili, že tak odštartuje. Veľa nadšencov nám telefonovalo, stúpili objednávky na vystúpenia AVB

a tak sme boli nútení túto formáciu od pôvodnej ACAPPELY oddeliť a nechať ju ísť vlastnou cestou.

Pretože však ACAPPELLA mala veľké úspechy a AVB robili prvé úspešné krôčky na

svoj druhý album „The reason“ (Rozum). „Myslím, že som nedokázal spievať a ovplyvňovať ľudí“, hovorí o svojom rozhodnutí urobiť svoje dva sólo pokusy. Spoločnosť Acappella vyrástla z nejasnej predstavy na začiatku 70. rokov v nezávislé vokálne združenie zasvätené produkcii najlepšej a cappella vokálnej hudby.

„Ako Spoločnosť Acappella máme takú

# Acappella



predstavu, že ľudský hlas, ako najuniverzálnejší hudobný nástroj, ktorý bol kedy stvorený, môže byť tak prispôbovavý a rôznorodý ako ostatné hudobné nástroje a my chceme experimentovať, rozširovať a velebíť Kristovu slávu jeho prostredníctvom.“ Na svoju „Sériu ACAPPELLY“ poukazuje Lancaster ako na vyvrcholenie tejto predstavy. Sú to série mnohých albumov, či lepšie povedané projekt, ktorý zahŕňa albumy ako napríklad „Acappella Country“, „Acappella Spirituals“, „Acappella Children“ (naspievané deťmi) a Acappella Ladies (naspievané iba ženami).

V súčasnej dobe má spoločnosť za sebou dva ďalšie albumy zo série „Acappella Gospel“ a „Acappella Classical“, ďalej výrobu videa piesne „Hush“ (Ticho) z albumu „Set Me Free“, ktoré je preložené do päťdesiatich jazykov.

„Nie je zlé predať milióny platní,“ hovorí vyzretý autor, producent, aranžér, spevák, „napriek tomu to ale nie je náš cieľ. Mnoho rokov sme sa obíšli bez cien Dove Awards (oceňovanie najlepších gospelových spevákov a skupín), zlatých platní a čohokoľvek iného a mali sme radosť, pretože nás Boh povolal, aby sme robili to, čo robíme. Nič sa nezmenilo, okrem toho, že sa dostávame k viacerým ľuďom. Skutočnou cenou je vedomie, že niekto prišiel ku Kristovi prostredníctvom našej hudby. Áno, kvôli tomu budeme spievať celú dlhú noc...“

V súčasnej dobe má spoločnosť za sebou dva ďalšie albumy zo série „Acappella Gospel“ a „Acappella Classical“, ďalej výrobu videa piesne „Hush“ (Ticho) z albumu „Set Me Free“, ktoré je preložené do päťdesiatich jazykov.

„Nie je zlé predať milióny platní,“ hovorí vyzretý autor, producent, aranžér, spevák, „napriek tomu to ale nie je náš cieľ. Mnoho rokov sme sa obíšli bez cien Dove Awards (oceňovanie najlepších gospelových spevákov a skupín), zlatých platní a čohokoľvek iného a mali sme radosť, pretože nás Boh povolal, aby sme robili to, čo robíme. Nič sa nezmenilo, okrem toho, že sa dostávame k viacerým ľuďom. Skutočnou cenou je vedomie, že niekto prišiel ku Kristovi prostredníctvom našej hudby. Áno, kvôli tomu budeme spievať celú dlhú noc...“

Keith Lancaster v roku 1991 vydal svoj prvý sólový album „Prime Time“ (Najlepší čas), ktorý je kompiláciou štýlov, ku ktorým sa viaže ako hudobný inovátor, a tiež dokončil

PODĽA ZAHRAŇIČNÝCH MATERIÁLOV ZA  
VYDAVATELSTVO ROSA PRIPRAVILA PETRA  
REMENÁROVÁ



## Obraz neba

Bratislavský folkový orchester (B.F.O.)  
Vydavateľ: LUX media, 1996

Myslím, že toto je album, na ktorý slovenský folk už dlho čakal. Hudobné vzory, východiská, možno hľadať v českej folkovej scéne, reprezentovanej takými skupinami ako Marsyas, Nerez, ďalej v slovenskom Slnovrate, ale to všetko osobitým spôsobom transformované do podoby Bratislavského folkového orchestra. Navyše je tu podľa mňa vyriešený hlavný problém slovenského folklu, dlho zotrávajúci na scéne - prevládanie textu nad hudobnou zložkou, muzikantská neschopnosť nájsť vhodný vzťah medzi slovom a hudbou. Autori hudby Šaňo Németh, Maťo Lišhák, Fero Petriska sa s týmto problémom veľmi dobre vyrovnali. Text síce zostáva v popredí, ale hudba je invenčná a plynie akoby nezávisle na slove. Spev je viac deklamovaný, hoci v niektorých pasážach by som prijala viac bel cantu.

Vcelku jednoduché obsadenie skupiny - gitary (Maťo Lišhák), basgítara (Juro Tkáčik, Peter Whisky Vyskočil, Martin Gašpar), bicie nástroje a perkusie (Vlado Mrázko) je obohacované sólami saxofónu, flauty (Fero Petriska), hoboja, klavíra... Názov skupiny „orchester“ je v tomto prípade príznačný, pretože hostí na tomto albume je skutočne neúrekom (Vlasto Dufka, Fero Horváth, Paľo Ruček, Marián Jaslovský, Peter Zagar, Ivica Encinge-

rová...). Nad inštrumentálnym základom gitary, basgitary a bicích dominuje spev hlavných osobností B.F.O. - F. Petriska, M. Lišháka. Š. Németha.

Napriek dobrému výsledku, vždy sa dá ešte všeličo vylepšiť. Neprekážalo by mi, keby ženské vokály a Atlanta na albume vôbec neboli, ale naopak by som intonačne a technicky prepracovala spev troch sólistov (v niektorých skladbách chýba čistá intonácia, či už pri sólovom speve, alebo viachlase), snažila by som sa o rozozvučenie „všetkých rezonančných dutín“ vokálu, aby hlas bol nosnejší a farebnejší, čím sa priblíži práve onomu bel cantu. Hudobné inšpirácie sú v rocku, folku, európskej histórii (renesancia), ale aj folklóre. Je zaujímavé, že je to skôr cigánsky folklór a hudba orientu. A ak som to zo sprievodného textu dobre vyčítala, folklórne motívy využíva vo svojich piesňach najmä Šaňo Németh. V tejto súvislosti je pôsobivé napríklad 5/4 metrum v piesni Znamenie, využívanie modalít v piesni Popol... Nie vždy však Šaňo Németh vie pracovať s takýmto hudobným materiálom a rozvinúť ho v plnej miere aj na širšej ploche (napríklad 24-sekundová „vsuvka“ nazvaná Jeruzalem), isteže je to kompozične ťažšie ako práca v dur-molovom systéme, ale stojí to za to.

Texty sú civilné, jednoduché, majú svoju poetiku, sú svojím spôsobom osobité. Ich autormi sú znova M. Lišhák. Š. Németh, F. Petriska. Myšlienky sú významami obyčajného človeka, ktorý sa denne denne borí sám so sebou, so svojimi slabosťami, problémami. Mnohé sú však impresiami, „náladovkami“, načrtávajú situácie, do akých sa človek ľahko dostáva a naznačujú východiská.

Celkovo dobrý dojem z albumu kazí snáď snaha „vopchať“ na CD čo najviac piesní (celkovo 26). A myslím, že zbytočne, skôr by som prijala lepšiu prepracovanosť jednotlivých skladieb, ako kompozičnú (napríklad bohatšiu harmóniu, alebo viac vyťažiť z jednotlivých mo-

tívov) tak i interpretačnú (presné nástupy, technická vycibrenosť), prípadne aj ich rozšírenie inštrumentálnymi sólami, či repetíciami. Ostatné piesne, nápady si hudobníci pokojne mohli ponechať ako materiál pre ďalší album. Nakoniec pieseň č. 24 (Čierny vták) je hudobne veľmi blízka č. 4 (Nijako), č. 25 (Všetko má svoj čas) využíva podobný materiál ako č. 5 (Dar).

## Prosím, nepýtaj sa ma

Kapucíni  
Vydavateľ: Cantate, 1996

Po dvoch rokoch sa znova vyjadrujem k hudbe Kapucínov, ktorí roku 1994 vydali kazetu pod názvom To je život. (Recenzia bola uverejnená v časopise ADOREMUS 1995/č. 1). Z nej sa viac ako jedna tretina piesní dostala aj na CD Prosím, nepýtaj sa ma. Je zaujímavé porovnávať albumy a hodnotiť prácu hudobníkov v priebehu troch rokov. Mnohé je lepšie, veľa vecí prekvapí v dobrom slova zmysle, ale niektoré pripomienky sú aktuálne aj dnes. Najskôr však to najdôležitejšie, čo zapôsobí pri prvom počutí. Hudobníci výrazovo ešte viac dozreli a prehĺbili emocionálnu silu svojej hudby, odkaz a poslanstvo ich hudby sa stávajú ešte silnejšími.

Na Slovensku sa po revolúcii vytvorila síce nie veľká, ale „snaživá“ bluesová scéna. Nie všetci dokážu absorbovať, osvojiť si a pretaviť do svojej hudby základné štýlové idiomy blues. Kapucínom sa to však podarilo, a nielen hrať štýlovo, ale aj vniesť do autentického blues kus vnútorného emocionálneho prežitia, ktoré nie je žiadnou „vonkajšou štylizáciou“, ale skutočným vnútorným zaujatým novým svetom. (napríklad Ondrej Tkáč: Srdcové blues). Podobne sa to podarilo aj pri ostatných nových skladbách s jemným nádychom country. To ma vedie k názoru, že je tu asi skutočne zrelá tvorba, vhodná aj pre zahraničný trh. Jednak preto, že má blízko ku „globálnej kultúre“ v oblasti modernej populárnej hudby (má šancu hudobne preraziť aj v zahraničnej konkurencii, keďže tu ide o blues a country transformované do vlastnej reči) a preto, že je to tvorba, ktorá má čo povedať hudobne i textovo aj poslucháčom v zahraničí. Čiže, uvažovala by som o anglickej verzii viacerých piesní. (Například Ondrej Tkáč: Srdcové blues, Prosím, nepýtaj sa ma, Felix Tkáč: Pán je som mnou, Michal Hirko: Zbohom... a i.).





Piesne sú hudobne aj inštrumentačne rôznorodé, siahajú od jednoduchého gitarového sprievodu so spevom až po kompletné obsadenie v elektrickom blues - ústna harmonika, klávesové nástroje, gitary, basgitarra, bicie nástroje (v piesni Prosím, nepýtaj sa ma). Pekne dynamicky, inštrumentačne a výrazovo sú prepracované piesne Pán je so mnou, Srdcové blues... Aj po troch rokoch veľmi invenčne pôsobia inštrumentálne duá dvoch ústnych harmoník Ericha „Boboša“ Procházku a Ondreja Lazara Tkáča. (Boli zaradené aj na kazetu To je život).

Na predchádzajúcom albume To je život som Kapucínom vyčítala neschopnosť

nových piesňach sa s rytmom hudby a textu lepšie vyrovnali.

## Miesto na zemi

Atlanta

Vydavateľ: LUX media, 1996

Po CD Dlhý príbeh z roku 1995 je to druhý album skupiny Atlanta. Vyšiel súčasne aj ako multimediálne CD. My sa však zameriame na audio nahrávku tohto projektu. V porovnaní s debutovým albumom, ladeným meditatívne a lyricky, odkrýva Miesto na zemi ďalšie stránky skupiny Atlanta. Pokiaľ CD Dlhý príbeh (1995) je väčšinou zhudobnenou poéziou Milana Rúfusa (autor hudby Maroš Kachút), tentokrát sa členovia Atlanty prezentujú ako autori textov (Maroš Kachút, Dano Kachút, Mária Podhradská) a hudby (Maroš Kachút, Mária Podhradská). Objavujú sa tu nové výrazové a štýlové polohy skupiny - od lyriky, cez bezstarostnú atmosféru až

viachlasný spev harmonickým sprievodom gitary (napríklad pieseň Shout Alleluja). Nové technické nuansy (rôzne druhy glissánd, blue notes, ozdoby, voix mix...) začala využívať pri soulových piesňach Mária Podhradská (predpokladám, že je to ona, keďže sleeve notes nás presne neinformuje o tom, kto a kedy spieva sólo). Je to nový prvok v jej prejave, pôsobí veľmi expresívne a svedčí o dozrievaní jej osobnosti, či už ako speváčky, ale aj autorky textu a hudby. Texty píše v angličtine, jej hudba vychádza zo speváckej praxe, je písaná v duchu černošských spirituálov.

Ozaj, sprievodný text! Nemôžem si odpustiť pripomienku - saxofón sa píše s „o“ nie s „a“. (Pri prvom albume som si myslela, že „saxafón“ je tlačiarenská chyba, na druhom už viem, že ide o „autorský omyl“.) Veľmi zaujímavé hudobné nápady (a nielen kvôli krátkemu textu v arabčine) sú v piesni Because of us (hudba a text Maroš Kachút). Využíva tu tempový a dynamický kontrast (rytmický pattern). Zdá sa mi však, že nápady, motívy, uvedené v Because of us mohli byť pokojne rozvedené aj na dlhšej ploche, pretože skladba pôsobí neukončene. To je nakoniec aj problém viacerých slovenských skupín, pieseň končí, akonáhle končí text, nevedia sa „pohrať“ s hudobnou formou skladby, ktorú možno vytvorí rozmanitým spracovaním hudobného materiálu (rozvíjanie, nadväzovanie, práca s modelom), rôznou inštrumentáciou (aranžmán), repetíciou...

YVETTA KAJANOVÁ



vyrovnať sa s problémami, týkajúcimi sa rytmu hudby a rytmu textu. Samozrejme, že zostali v piesňach, ktoré boli prevzaté z kazety To je život z roku 1994 na CD Prosím, nepýtaj sa ma. Upozorňujem na to ešte raz a tentokrát už konkrétnejšie. Nesúlada medzi hudbou a textom spôsobuje, že napríklad v piesni Ondreja Tkáča: Mária matka - sa spieva: „Prídi k nám Bóže z neba, veď čakámé ná Teba, v obeť lásky v sviatosti, Bože náš, daj nám milosti. Jéžišu Kráľu...“ Ťažko to nejako komentovať, ale je zjavné, že tu ide o elementárne chyby. Ako k tomuto problému pristupovať je vecou názoru, možno to tolerovať, ak je text zrozumiteľný, alebo je prijatý ako určitý „druh dialektu“, alebo si autori hudby môžu povedať „no čože, veď angličtina je na toľkých piesňach komolená a krkolomne spievaná a s takým všelijakým akcentom“. Musím však autorov (Felix Ján Tkáč, Michal Hirko, Ondrej Lazar Tkáč) pochváliť, že na

po bláznivú radosť (pieseň Catching Hilarity), od soulu (Shout Alleluja, inšpirácia vychádza zo spirituálov a gospel songov) cez folk až po rock and roll. Celkovo treba povedať, že sila skupiny je skôr v jej tvorbe (texty a hudba), emocionálnosti, atmosfére, ako v interpretácii. A v tomto prípade je najväčšou oporou a súčasne i osobnosťou skupiny asi Maroš Kachút, autor hudby, textár, spevák, gitarista a aranžér (programovanie klávesových nástrojov). Problém skupiny je totiž v tom, že jej stálymi členmi sú okrem Maroša Kachúta už len traja speváci (Mária Podhradská, Soňa Hradilová, Dano Kachút) a sprievodné nástroje sú buď samplované na syntezátorech, alebo sa riešia pozývaním hostí. Pokiaľ ide o spev, sú to „malé hlasy“, ktoré by sólisticky veľmi neobstáli a povedzme, že pri a cappella speve tvoria celkom slušný viachlas, aj keď v ňom chýba bas. Možno práve preto niekedy podfarbujú



**T**aizé je malá dedinka vo francúzskom Burgundsku. V 40. rokoch ju objavil Roger Schütz a založil tu spoločenstvo, ktorému išlo od začiatku o hľadanie cestičiek, ako zjednotiť rozdelených kresťanov a ako vyriešiť konflikty v ľudskej spoločnosti. Taizé sa tak stalo veľmi populárnym miestom, kde sa už desiatky rokov schádzajú státisíce mladých ľudí z celého sveta a modlitbami sa tu pripravujú na to, aby sa stali nositeľmi zmierenia a vzájomného porozumenia medzi ľuďmi. V Taizé žijú pod jednou strechou v bratskej láske a zhode protestantskí, katolícki a pravoslávni rehoľníci a každoročne k nim pribúdajú ďalší z najrôznejších kresťanských vyznaní. Taizé sa stalo známym aj cez piesne - spevy z Taizé. Meditatívne spevy pomáhajú každému, kto ich spieva, k stíšeniu a lepšiemu sústreďeniu na modlitbu. Časom sa začali s obľubou spievať v kresťanských spoločenstvách. Autorom hudby k týmto piesňam je Jacques Berthier.

**ty, najmä biblické. Kde si však bral hudobnú inšpiráciu?**

No, ako som povedal, začal som tými antifónami. Žalmy zhudobňoval stále Gelineau. Raz ma bratia požiadali (bolo to stále ešte v roku 1955), aby som pre nich sám zložil celý cyklus katolíckej vianočnej liturgie. Pre mňa ako skladateľa to bola krásna práca. Tých pätnásť bratov krásne štvorhlasne spievalo, ale spievali sami. Mladí, tí tu ešte neboli. To prišlo až o 20 rokov neskôr. Vtedy dostal brat Roger nápad zvolať ich do Taizé. Bolo to niekedy okolo roku 1975, počas veľkých prázdnin. Očakával 5-6 tisíc mladých a prišlo ich 40 000!

**Nebol to ten známy koncil mladých?**

No iste, dal tomu vtedy názov koncil mladých.

**A to bol začiatok, však.**

Áno, tým sa to začalo. Vtedy tam mali brata Róberta. Pôvodne bol lekárom a bol

som povedal bratovi Róbertovi: „Počúvaj, tí mladí síce po latinsky spievajú, ale asi veľmi nevedia čo. Nemohli by sme to skúsiť v nejakom inom jazyku?“ Dal mi nejaké texty v nemčine, a tak vznikli prvé kánony, najskôr nemecké, potom anglické. Mladí Taliani, Španieli a Francúzi, ktorí nevedeli ani jeden z týchto jazykov, spievali s takou chuťou po nemecky i po anglicky, že nám bolo naraz jasné, že to takto musíme ďalej pre Taizé robiť. Chce to však len pár slov, jednoduchých, ľahko zapamätateľných a opakujúcich sa tak často, aby si ich ľudia skutočne zapamätali. Dôležitý je refrén, ktorý sa nazýva ostinát. Má štyri alebo osem taktov, opakovaných donekonečna. K tomu sa potom pripojí žalm alebo čokoľvek iné v inom jazyku. Spievajú sólisti, a to tak, aby každý prítomný aspoň raz počul svoj jazyk. Aspoň sa o to v Taizé vždy snažíme.

**Čo však melódie týchto kánonov. Tie sú odkiaľ?**

## JACQUES BERTHIER A BRAT EMIL O HUDBE V TAIZÉ

**Jacques, kedy si začal písať pre Taizé?**

Všetko sa začalo prekladom Biblie, tzv. Jeruzalemskou bibliou. Niektoré jej texty, najmä žalmy, začal zhudobňovať Joseph Gelineau. Bolo to dávno, hádam desať rokov pred II. vatikánskym koncilom, niekedy v roku 1955. Bratia v Taizé, bolo ich tam vtedy asi pätnásť, nemali ku svojim modlitbám nič iné, iba Goudimelove žalmy zo 16. storočia. Boli nadšení, keď sa dozvedeli, že budú mať k dispozícii pôvodné texty Biblie vo francúzštine a že ich budú môcť spievať. Spojili sa s Gelineauom a začali jeho hudbu spievať, nahrávať a tiež vydávať. Gelineau sám sa v snahe trochu to spestriť obrátil na niekoľkých skladateľov, aby k žalmom, ktoré zhudobňoval, zložili tzv. antifóny. To sú také refrény, ktoré spievajú za každým úsekom žalmu všetci ľudia. Tých antifón dostali vtedy bratia do rúk veľké množstvo a na základe odposluchu sa potom obrátili na niektorých z tých skladateľov, medzi nimi aj na mňa, s prosbou o hudbu pre ich vlastnú potrebu.

**Najskôr teda boli aj v tvojej hudbe tex-**

veľmi muzikálny. Tak mu dali v dome na starosť spev. Keď videl, ako sa dav mladých cez tú Veľkú noc 1975 do Taizé hrnie, trochu sa vydesil. Hovoril si: „Ako len tým mladým vôbec ponúkne nejakú spoluúčasť na našich obradoch, aby tu len nesedeli a nehľadeli na nás pasívne celé hodiny?“ Bratia vzali teda to, čo bolo najznámejšie, napríklad Bachovu liturgickú hudbu, a rýchlo preložili slová do šiestich najdôležitejších jazykov tých mladých, ktorí tam boli. Jednotlivé slohy sa potom spievali postupne v týchto jazykoch. Tak dali narýchlo dohromady tri-štyri spevy a potom mi brat Róbert zatelefonoval. Do telefónu mi hovoril: „Urob mi rýchlo niečo aspoň na Magnifikat. Ten tu budeme spievať, tak nech spievajú všetci.“ Ja som si sadol a za chvíľu som mu do telefónu diktoval to známe Magnifikat, magnifikat... a večer to už mladí spievali v kaplnke. Ráno mi Róbert telefonoval, že to malo úspech a že mám v tejto línii pokračovať. Hneď mi dal texty na zhudobnenie. Zo začiatku - asi do konca 70. rokov sa spievalo len po latinsky. Vyzeralo to, že je to jediný jazyk, v ktorom sa všetci môžu aspoň nejako zapojiť. O pár rokov neskôr

No, tie sú z mojej hlavy.

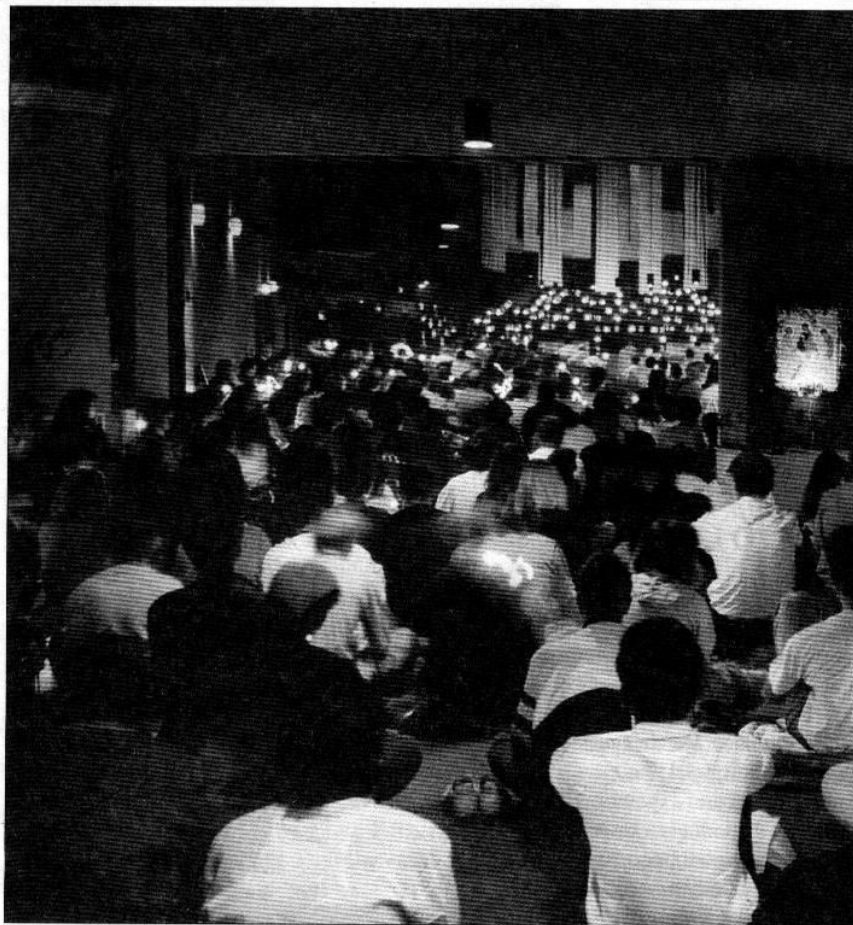
**No iste. Ale zrejme sa aj niečím inšpiruješ.**

Hudbu som študoval na škole Césara Francka a 30 rokov som bol organistom. Mám osobne veľmi rád gregoriánsky chorál a starých talianskych majstrov, ako je Palestrina a podobne. To sú moje osobné zdroje.

**Nemáš rád nijakú inú hudbu, napríklad súčasnú?**

No iste, samozrejme. Bratia si veľmi priali, aby som pre nich zložil niečo na motívy súčasnej hudby. A skutočne sme sa o to spoločnými silami pokúsili. Dnes to leží v archívoch. Mladým sa to jednoducho nepáčilo, nespievali to ani s chuťou, ani dobre. Súčasná hudba ťažko preniká do liturgie. Prostí ľudia jej nerozumejú a nie sú schopní ju spievať. Priemerná hudobná úroveň obyčajných ľudí je veľmi nízka. Nemôžu sa preťažovať technicky, ani inak. Horné d (*d<sup>2</sup> - pozn. red.*) je príliš vysoko a všetko musí byť čo najjednoduchšie. Trochu komplikovanejšie veci už ľudia odradia.





**Pre liturgiu je teda dôležité zachovať prostotu a jednoduchosť.**

Ach, liturgia. Samozrejme, spev pri nej musí byť jednoduchý na zapamätanie a spievanie. Zložil som pre Taizé asi dvesto titulov. Väčšiu polovicu z nich už nespievajú, pretože je to príliš zložitá. Jednoduchosť predovšetkým. Len pár nôt. Naproti tomu sólový part môže byť hudobne rozvinutejší.

**A to práve vnáša do celej skladby kúsok hudobnej náročnosti.**

Áno, sólový part a tiež inštrumentálne časti. Harmonizácia je však vždy a pre všetkých, i pre nástroje, jednoduchá.

*Na začiatky spievania v komunite si spomína tiež brat Emil, ktorý je pravou rukou predstaveného komunity - brata Rogera.*

**Brat Emil, aké boli začiatky štýlu v Taizé? Podľa akých kritérií ste vyberali texty a hudbu?**

Veľmi dobre si spomínam na začiatok. Bolo to niekedy v roku 1976-1977, keď sme tu začali s týmto štýlom. Ale nie je to

v Cirkvi nijaká novinka. Kánony tu existovali a repetitívne spevy sú také staré ako ľudstvo samo. V čase, o ktorom hovoríme, sme tu začali mať veľké množstvo mladých z mnohých krajín, ktorí hovorili mnohými jazykmi. Bolo jasné, že sa nemôžu celý týždeň pasívne prizerať našej liturgii a našim modlitbám. To bolo jednoducho nemožné. Museli sme rýchlo nájsť jednoduchý štýl, ktorý by umožnil mladým bez veľkých ťažkostí spoluúčast na našej modlitbe. Nadviazali sme kontakt s Jacquesom Berthierom, ktorého sme poznali, a ktorý písal už dlho predtým, a dali sme sa do spoločného hľadania. Hodne pritom vykonal brat Róbert. Samozrejme, nie všetko bolo vhodné. Museli sme Berthierovi, rovnako ako iným skladateľom, hovoriť, že napríklad to či ono naši mladí jednoducho nespievajú, alebo sa pravidelne pletú na určitom mieste, na jednom akorde či tóne. Spolupráca bola plodná a dobrá, pretože tento vzájomný kritický styk bol možný. Veľmi dôležité bolo, že tento štýl umožnil nám i mladým okolo nás sústrediť sa. Všetci vedieme život v bláznivom tempe a ruchu, s množstvom hluku a podobne. Všetci vieme, že keď sa

máme na chvíľu stíšiť, sústrediť na modlitbu, máme s tým ťažkosti. Pár jednoduchých slov, ktoré nám pomôžu sústrediť sa, napríklad na text z evanjelia, nám príde veľmi vhod.

**Beriete teda texty z evanjelia, ale aj z iných prameňov. Máte textárov, ktorí pre vás takéto texty píšú?**

Najskôr siahame po biblických textoch. Potom po veľkých textoch kresťanskej tradície, ako napríklad *Ubi caritas - Kde je láska, tam je Boh*. Je to starobylý kresťanský hymnus. Používame tiež básne kresťanských mystikov. Veľmi sa nám páči text Terézie z Avily *Nadate turbe - Nech ťa nič nedesí, nech ťa nič nestraší, kto má Boha, má všetko*. Je to jej posledný text, napísala ho tesne pred smrťou. Máme radi aj texty sv. Jána z Kríža. Spievame tiež text *De nocte iremos - V temnej noci pôjdeme k prameňu, len náš smäd je naším svetlom*. Je to od jedného nedávno zomrelého španielskeho básnika. Rozhodujúce je, aby celok viedol k meditácii. Musím priznať, že sme boli všetci prekvapení výsledkom. Nič nebolo dopredu naplánované podľa nejakých predstáv alebo stanovených cieľov.

*Do Taizé cestujú mladí ľudia najčastejšie na týždenné pobyty. Každý si môže vybrať, v akej skupine tento čas strávi, či v tichu, meditácii, speve, hre na hudobnom nástroji, alebo v pracovnej činnosti. Pripravený je bohatý program. Spoločne sa potom všetci ráno, na obed a večer schádzajú v kostole zmiernenia na modlitby, ktoré sú popretkávané meditáciami brata Rogera. Po večerných modlitbách pokračuje spoločný spev jednoduchými, krátkymi nápevmi, ktoré sa dlho opakujú a vystihujú to podstatné, čo si môže myseľ rýchlo osvojiť a postupne nechať preniknúť aj do ľudského vnútra.*

ZHOVÁRAL SA P. PETR KOLÁŘ, SJ  
(SPRACOVANÉ PODĽA ROZHLASOVEJ RELÁCIE)



# GREGORIANIKA. ŠTÚDIE K NOTÁCII A INTERPRETAČNEJ PRAXI

GREGORIANIK. STUDIEN ZU NOTATION UND  
AUFFÜHRUNGSPRAXIS (MUSICOLOGICA  
AUSTRIACA 14/15, WIEN 1996)

**N**epredpokladám, že by väčšia časť našich čitateľov mala záľubu v čítaní vedeckých zborníkov, navyše v cudzom jazyku. A to aj v prípade, že ide o príspevky z oblasti semiológie gregoriánskeho chorálu, ktorá priniesla veľa nových podnetov pre jeho súčasnú interpretačnú prax. Pohľad na stránky posledného dvojčísla ročenky Rakúskej spoločnosti pre hudobnú vedu, ktoré sa vracia k vybraným príspevkom z Medzinárodného kongresu AISCGre konaného vo Viedni pred dvoma rokmi, nám však dáva určitý obraz o aktuálnom stave gregoriánskej semiológie a o okruhu problémov, ktoré v súčasnosti rieši.

Príspevky zo zborníka sa dotýkajú niekoľkých oblastí - v popredí je pochopiteľne porovnávací pramenný výskum a špeciálne paleografické otázky, čiže vysvetľovanie jednotlivých grafických znakov. *F. K. Praßl* z *Grazu* sa venuje chorálnym rukopisom rakúskych augustiánov z 12. storočia, *St. Engels* zo *Salzburgu* zasa liturgickým rukopisom kláštornej knižnice v *Klosterneuburgu*, ktoré boli vyhotovované v priebehu štyroch storočí (od 12. do 15. stor.) a sleduje tak miestnu tradíciu v jej vývoji. *A. Kurris* z *Maastrichtu* sa zamerával na notačné znaky jedného prameňa. Ide o známy *Codex Angelicus* z 11. storočia uložený v *Biblioteca Romana*, ktorému pre špecifickosť jeho notovania venovali pozornosť už aj iní bádatelia (*Dom Cardine*, *R. Fischer*). *D. Saulnier* zo *Solesmes* spochybňuje vo svojom príspevku domnienku *Dom Cardina*, že rukopis z *Mont-Renaudu* iba mechanicky preberá notáciu zo *St. Gallen*. Tvrdí, opierajúc sa o niektoré ďalšie rukopisy, že tento francúzsky prameň vychádza zo staršieho typu

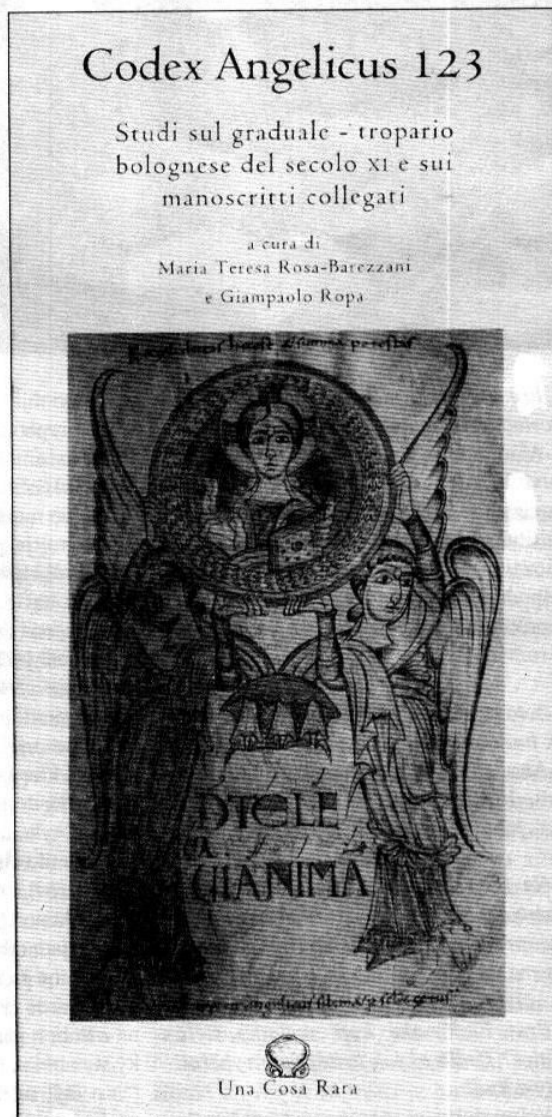
notácie, ktorý sa až neskôr dostal do *St. Gallen*, kde nadobudol svoju klasickú formu. *A. Rausch* z *Viedne* sa taktiež zamerával na jeden prameň - tonár z *Reichenau* (tonár je liturgická kniha s gregoriánskymi spevmi zoradenými podľa cirkevných modov), podobne ako *I. de Loos* z *Utrechtu*, ktorý informuje o jednom fragmente antifonára z viedenskej *Nationalbibliothek*. Príspevky tejto skupiny vhodne dopĺňa obsiahla štúdia *J. Kohlhaüfla* z *Viedne* venovaná tzv. tírónskym znakom *Kódexu Laon 239*, ktoré zvláštnym spôsobom zdôrazňujú určité písmená (slová) latinského textu zohrávajúce významnejšiu rolu v melódii. Rozlúštením týchto znakov sa dá zistiť príslušný pokyn pre interpretáciu (napríklad: smerom nahor, nadol, rozozvučať, oddeliť, viď vyššie a pod.).

Otázky súvislosti gregoriánskeho chorálu s dobrou hudobnou náukou sa pokúsil nahodiť *A. Traub* z *Tübingenu*, ktorý rozoberá príslušné miesta zo známych traktátov o hudbe, počnúc *Musicou enchiriadis*. A napokon, sú tu ešte dva príspevky zamerané na špeciálne problémy: *I. de Loos* predkladá v svojej druhej

štúdiu zborníka príklad využitia počítačovej analýzy pri porovnávaní neum a *Z. Vašíček* z *Brna* oboznamuje s použitím zaujímavej, hoci možno trochu špekulatívnej metódy školského vyučovania gregoriánskeho chorálu na základe hľadania príbuzných piesňových typov v moravskej a slovenskej ľudovej piesni.

**Z**borník z Medzinárodného kongresu AISCGre vo Viedni dáva všetkým tým, ktorí sa zaujímajú o gregoriánsku semiológiu príležitosť v klude preštudovať to, z čoho by pri živom počúvaní na kongrese asi veľa nemali. Oplatí sa, pretože pri pestrosti ponúkaných tém určite narazia na niečo, čo bude pre nich nové a zaujímavé.

PETER RUŠČIN



Nová edícia: Štúdie ku graduálu - tropáru *Codex Angelicus 123* z *Bologne* z 11. storočia

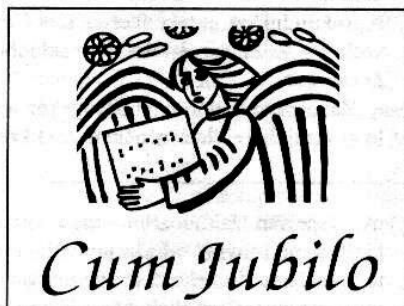
Od 7. do 11. mája sa v západoflámskej malebnej dedinke Watou (Belgicko) stretlo 23 chorálnych schol z celého sveta. Už šiestykrát sa tu konal Medzinárodný gregoriánsky festival, ktorý je pre túto hudobnú formu jediným festivalom na svete.

V roku 1981 sa z iniciatívy Bernharda Deheeghera prvýkrát konalo vo Watou stretnutie piatich chorálnych schol. Záujem rástol a na stretnutiach sa zúčastňovalo stále viac a viac schol z celého sveta.

Prvý večer festivalu, ktorý sa konal v kostole Hazenbroucka, predviedlo sedem dámskych schol gregoriánske spevy na tému „Ženy v Starom a Novom zákone“. Ďalšie podujatia sa konali vo veľkom trojloďovom kostole vo Watou. Hlavnú tému tvorili texty žalmov 1-75, ktoré sa vyskytujú ako antifóny, rezponzória v modlitbe hodín a ako propriá v omši. Každá schola mala predviesť jednu časť tohto veľkého repertoáru. Konalo sa šesť predvedení (koncertov) predpoludním a popoludní, na ktorých účinkovalo 23 schol.

Medzi scholami sa nachádzali také, ktoré každú nedeľu spievajú chorálnu bohoslužbu, a tiež scholy, ktoré predvádzajú gregoriánsky chorál koncertne. Počuli sme aj dve scholy mníchov. Popri koncertných predvedeniach sa gregoriánsky chorál denne spieval v liturgii sv. omše a modlitbe hodín. V tomto liturgickom slávení sme zažili tento spev v jemu vlastnej funk-

## VI. MEDZINÁRODNÝ GREGORIÁNSKY FESTIVAL VO WATOU



cii - ako spievanú modlitbu. Sv. omšu na slávnosť Nanebovstúpenia Pána prenášala Eurovízia.

V spôsobe prednesu schol sme mohli pozorovať hľadanie vychádzajúce z nových interpretačných možností. Otvorenosť speváckej metódy zo Solesmes ponúka pre dirigenta scholy viac slobody a osobnejší prístup k predvediu. Viaceré scholy sa pokúsili v svojom spôsobe prednesu uplatniť nové poznatky chorálneho výskumu.

Vrcholom boli obzvlášť prevedenia chorálnych schol: Hartkeriana, Schola cantorum Amsterdam, dámska schola z Nórska. Veľmi zaujímavé boli prednesy schol z Japonska a Kórey, ktoré prišli z iného kultúrneho okruhu a vniesli do interpretácie neobvyklú pestrosť.

Vlastný večer usporiadala Schola Hungarica z Budapešti, ktorá predvedením liturgickej drámy „Judus Danielis“ zožala veľký úspech.

Na záver treba ešte v každom prípade spomenúť mimoriadnu pohostinnosť obyvateľov Watou, ktorí sa počas piatich dní láskavo starali o 400 spevákov a speváčok a boli s veľkou obetavosťou k dispozícii pre takmer 2000 návštevníkov.

Bola to veľká slávnosť a Watou sme opustili s presvedčením, že gregoriánsky chorál priviedol účastníkov chorálneho festivalu z rôznych krajín s vlastnou rečou a kultúrou k obšťastňujúcej jednote v Bohu.

GEORG BÉRES

## NÁMESTOVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI '97

V dňoch 31. mája-1. júna 1997 sa v rímsko-katolíckom kostole sv. Šimona a Júdu v Námestove uskutočnil už VII. ročník súťažnej prehliadky cirkevných speváckych zborov s celoslovenskou účasťou - *Námestovské hudobné slávnosti 1997*, na ktorých sa predstavilo šesť speváckych zborov, ktoré na základe demo nahrávky vybral organizátor podujatia - Národné osvetové centrum v Bratislave.

V sobotu sa v súťažnej časti prezentovali jednotlivé zbory vlastným programom, ktorý nesmel presiahnuť dvadsaťminútový časový limit a predniesli aj povinnú skladbu *Locus iste* od Antona Brucknera.

Jednotlivé výkony hodnotila odborná

porota pod vedením Pavla Tužinského - šéfdirigenta Štátnej opery v Banskej Bystrici.

Ako prvý sa predstavil domáci *chrámový zbor z Námestova* pod vedením Milana Kolenu. I keď spočiatku pôsobil trochu bojazlivý, nakoniec zaimponoval publiku zaujímavým prednesom *Staroslovienskeho Otčenáša* od Kedrova.

V poradí druhým účinkujúcim bol *spevácky zbor z rímsko-katolíckeho kostola v Krupine*, ktorý vedie Anna Ližbetinová. Hneď od začiatku zaujal svojím kultivovaným prejavom, ktorý bol skutočnou lahôdkou pre všetkých poslucháčov.

*Chrámový zbor z Chlebníc*, ktorý ve-

die Ing. Jozef Hajduch takisto ničím nezaostával za ostatnými. Zaspieval skladby v latinskom i slovenskom jazyku. V konečnom hodnotení sa umiestnil v striebornom pásme.

Koncert sa prehupol do druhej polovice a na pódium vystúpil *chrámový zbor sv. Cyrila a Metoda zo zo Svitú*, ktorý dirigoval najmladší dirigent prehliadky Peter Čapó. Jeho prejav vyznel veľmi presvedčivo. Pôsobil plastickým, veľmi mäkkým a precíteným dojmom. Takisto program, ktorý si zvolil, a ktorý bol akýmsi prierezom jednotlivými liturgickými obdobiami, si právom získal srdcia i potlesk poslucháčov.

Azda jediným zborom, ktorý vynikal nad ostatnými bol *Chorus seraficus*



z Bratislavy pod vedením Jána Malovca. Tento ženský komorný zbor interpretujúci prevažne náročnejšiu hudobnú literatúru najmä známych renesančných majstrov predviedol ukážkové liturgické skladby a zaslúžene si odniesol hlavnú cenu i celkové prvenstvo.

Posledný v poradí bol *spevácky zbor Georgius zo Svätého Jura pri Bratislave* pod vedením dirigenta Ing. Romea Marku. Teleso, ktoré spieva iba jeden rok možno považovať za ekumenické združenie, pretože poskytuje priestor všetkým záujemcom, ktorí spĺňajú predpoklady bez ohľadu na ich vierovyzna-

nie. Vo svojom programe ponúkli obecnstvu najpestrejšiu paletu skladieb – od gregoriánskeho chorálu, cez skladby Victorisovej tabulatúry až po černošský spirituál. Hoci sa umiestnili až v bronzovom pásme, zapôsobili veľmi presvedčivo.

Popoludní vystúpili niektoré zbory aj v priľahlých obciach Oravy. V nedeľu účinkovali všetky zbory na sv. omši a popoludní na galakoncerte, ktorý vyvrcholil v závere spoločnou skladbou *Locus iste*.

Záverčné hodnotenie poroty rozhodlo o tom, že v zlatom pásme sa okrem

zboru Chorus seraficus umiestnili aj spevácke zbory z Námestova, Svitú a Krupiny. Porota konštatovala, že sa oproti minulému roku výrazne zlepšila úroveň jednotlivých telies, dramaturgia a repertoár, ktorý zbory rozšírili o renesančné skladby a skladby v latinskom jazyku.

Nám, ktorí sme túto neopakovateľnú atmosféru festivalu prežili ostáva len dúfať, že sa opäť o rok stretne.

MATO VAJS

V dňoch 12.-14. júna 1997 sa v koncertnej sieni Klarisky a v Dóme sv. Martina vďaka Univerzitetnej knižnici znova stretli bratislavské chrámové zbory, aby v rámci troch koncertov spievali na slávu

ným spevom žalmu „Spievajme Pánovi hlasom radostným“. Moderátorka koncertov Doc. Eva Žilineková so svojimi vstupmi v značnej miere obohatila celé podujatie.

nutie však jednotlivé telesá inšpiruje, môžu sa navzájom spoznávať a porovnávať, môžu rozširovať svoj prehľad o chrámovej zborovej literatúre. Či chceme pokračovať? To je samozrejme! Otázkou je

## SPIEVAJME PÁNOVI '97

nášho Pána, pre potešenie obecnstva i pre vlastnú radosť. Druhý ročník prehliadky potvrdil cieľ organizátorov: toto podujatie treba usporadúvať pravidelne, maximálne v dvojročnom intervale. Zo strany speváckych zborov záujem bol a verili sme, že pozvania na koncerty prijmú i naši Bratislavčania.

Prehliadky sa zúčastnilo trinásť speváckych zborov a telies, z toho dve scholy, deväť miešaných zborov, jeden ženský zbor a jedno kvarteto. Baptisti boli zastúpení jedným zborom, gréckokatolíci dvoma, evanjelici a.v. dvoma zborními a kvartetom a rímskokatolíci siedmimi. Pri porovnávaní s účastníkmi prvej prehliadky sme postrádali evanjelický zbor z Prievozu. Vtedy hosťujúci celoslovenský spevácky zbor **ADOREMUS** nebol pozvaný. Prvýkrát sa zúčastnili prehliadky Schola cantorum pri CMBF, Kvarteto nádej a Miešaný spevácky zbor sakrálnej hudby z Vajnora.

Novinkou stretnutia bola zjednocujúca skladba, a to ľubovoľná úprava Modlitby Pána (Otče náš). Vypočuli sme si Otče náš od N. Kedroffa, dve gregoriánske podoby, Otče náš Z. Kodálya, Ch. H. Rinkeho, M. Schneidera-Trnavského, Starosloviensky Otče náš, úpravu M. Verbického, A. D. Šeremeteva a od nedávno zosnulého dirigenta zboru Kyrillomethodeon M. Petrášoviča.

Festival sme otvorili tradične spoloč-



Spevácky zbor z Vajnora

Prehliadka sa uskutočnila v rámci Cyrilometodských dní slovenského písomníctva a kultúry 1997 a jej finančný výnos bol venovaný na konto Nadácie detskej onkológie.

Táto prehliadka má svoje čaro a hodnotu práve v tom, že to nie je súťaž, spievajú tu amatérske spevácke zbory, ktorých hlavným cieľom je zapojiť sa do liturgie, spievať na Božiu slávu v prvom rade v rámci obradov a pobožností. Toto stret-

len to, čo bude novinkou tretieho ročníka prehliadky. Bude spoločný spev i na záver koncertov, alebo zjednocujúcim prvkom bude zase nejaká spoločná téma, ako bol tento rok Otče náš? Nechajme sa prekvapiť, dôležité je, aby sme sa stretli v mene Pánovom v roku 1999.

EMESE DUKA-ZÓLYOMI



# FESTIVAL MUSICA SACRA V NITRE



Dnes už nie je na Slovensku novinkou organizovať podujatia zamerané na sakrálnu umenie. Podujatie podobného druhu - hudobný festival s názvom Musica sacra zorganizovala od 8. júna do 4. júla v Piaristickom kostole i starobylá Nitra.

Slávnostné otvorenie festivalu patrilo *Komornej opere SND* pod dirigentským vedením Mariána Vacha.

Večer 12. júna sa predstavil mestský spevácky zbor NITRIA, ktorý diriguje Mgr. Pavol Procházka. Aj keď zbor existuje len niekoľko mesiacov, vybudoval si za tento čas slušný repertoár z diel svetových i domácich majstrov. Mladý zbor a jeho sólisti zaujali na tomto koncerte najmä predvedením diela F. Schuberta *Deutsche Trauermesse*.

Duchovným piesňam na Slovensku zo 16. a 17. storočia patril tretí festivalový podvečer v podaní vokálnoinštrumentálneho súboru renesančnej hudby CHORUS ANGELO-RUM ENSEMBLE pod umeleckým vedením Egona Kráka. Sólisti i hráči na dobových nástrojoch sprostredkovali cez jednotlivé piesne štýlovo autentický duchovný zážitok.

19. júna si nitrianski poslucháči mohli vypočuť spevácky zbor CANTUS, ktorý pod vedením dirigentky Blanky Juhaňákové vyplnil program dielami G. F. Händla, O. di Lassa, A. Brucknera, no i černošskými spirituálmi. Za zmienku stojí výkon sólistky Henriety Lednárovej, ktorá spolu so zborom

s ľahkosťou predviedla sólový part v skladbe *Panis angelicus* od C. Francka v úprave I. Hrušovského.

Nedeľa 22. júna bola pre Nitrančanov skutočne sviatočná. Piaristický kostol znel dielami J. S. Bacha, J. Pachelbela, M. Schneidra-Trnavského a iných v podaní Anny Predmerskej-Zúrikovej (organ) a Marty Beňáčkovej (spev).

Vo štvrtok 26. júna sa predstavilo mestské komorné teleso COLLEGIUM CANTORUM Nitra, ktoré domácejmu publiku nie je vôbec neznáme. Inštrumentálne teleso pod umeleckým vedením Štefana Madariho svojím zaujímavým programom (G. Gabrieli, D. Becker, J. B. Quentiu, G. Torelli, H. Purcell a J. F. Fasch) bolo príjemným osviežením a kontrastom v prevažne vokálne ladenom festivale.

O deň neskôr vystúpila s programom F. X. Budinského (ktorý pravdepodobne pôsobil v 1. polovici 18. storočia na Slovensku) *Musica aeterna* s umeleckým vedúcim Petrom Zajíčkom.

Do festivalovej ponuky prispel i maďarský komorný zbor BACH-CHOR z Budapešti. Dirigent István Ella dokázal cez motety J. S. Bacha, F. Schuberta, M. Regera a J. Brahmsa priviesť zbor k priam digitálnej zvukovosti s obrovskou dynamickou a výrazovou škálou.

Ďalším „esom“ nitrianskeho festivalu bo-

li určite *Noví pěvci madrigalů* z Českej republiky, ktorí sa predstavili koncertom z cyklu „Hudba století andělů a ďáblů“. Dramaturgia koncertu bola zostavená najmä z diel C. Monteverdiho, ale i G. A. Rigattioho, Jána Šimbrackého a iných autorov, ktorí by boli s takýmto uvedením svojich diel určite spokojní. Šesťčlenná skupina oplývala muzikalitou s dôraznou dikciou latinského slova.

Piaristický kostol sa 3. júla rozlúčil s festivalom koncertom miestneho cirkevného zboru GLÓRIA.

Záverečné podujatie sa uskutočnilo 4. júla v Divadle Andreja Bagara pod názvom Cyrilometodská akadémia.

Po úvodnom slove vystúpilo s veľkomaďarskou tematikou divadlo VYDI, ktoré pôsobí pri Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Vyvrcholením slávnostnej akadémie bol záverečný koncert, v ktorom účinkoval *Dámsky komorný orchester* z Bratislavy pod vedením Eleny Šarayovej-Kováčovej a mládežnícky zbor *Echo*, ktorý spolu so spomenutým orchestrom uviedol Omšu G dur pre sóla, zbor a orchester. Ako sólisti sa predstavili Jana Pastorková - soprán, Michal Lehotský - tenor a Juraj Peter - bas.

Posledný večer bol teda nádherným zakončením nitrianskeho festivalu, ktorý, dúfajme, neohrozia ani finančné ťažkosti a v budúcnosti sa budeme môcť opäť stretnúť „pri šálke horúcich tónov“.

SOŇA PETROVÁ

## DUCHOVNÁ TVORBA M. SCHNEIDRA- TRNAVSKÉHO NA CD

12.-15. 5. prebiehala v Dóme sv. Mikuláša v Trnave nahrávka z diel duchovnej a organovej tvorby Mikuláša Schneidra-Trnavského. Prvá profilová nahrávka sa konala v priestoroch, kde Trnavský pôsobil v rokoch 1911-1958 ako regenschori. Na nahrávke sa podieľali Spevácky zbor mesta Trnavy *Musica vocalis*, orchester *Cappella Tyrnaviensis* s dirigentom Branislavom Kostkom, organisti Stanislav Šurin a Peter Reiffers.



Spevácky zbor *Musica vocalis* pri nahrávaní

# BRATISLAVSKÍ KONZERVATORISTI V MEXIKU

Boli to očakávania po tom, čo sa trinásťčlenný Spevácky zbor Konzervatória v Bratislave dozvedel, že v dňoch 20. mája až 2. júna absolvuje trinásť koncertov v Spojených štátoch mexických (v Mexiku); boli to nielen obavy z fyzického zvládnutia tejto umeleckej cesty, ale aj napätie z toho, ako nás príjmu potomkovia kultúry Aztékov a španielskych prisťahovalcov.

Už prvý koncert v hlavnom meste Mexika, ktorý sa uskutočnil v rámci prezentácie Slovenska a slovenskej kultúry v Mexiku „Panoráma Slovenska“ potvrdil, že pravdivá umelecká výpoveď a kvalita technického zvládnutia skladieb uspokojí aj tých najnáročnejších poslucháčov bez rozdielu ich umeleckého záberu. Páčili sa nielen požadované skladby pre koncerty v Mexiku - Ave Maria od F. Schuberta a Ave verum od W. A. Mozarta, ale aj dynamika a kantabilnosť slovenskej ľudovej piesne a spontánna interpretácia mexickej duchovnej a ľudovej piesne. Časť programu tvorili skladby európskeho hudobného fondu, predovšetkým skladby z obdobia renesancie a baroka (Taliano, Francúzsko, Anglicko a Slovensko). Z nich najviac zaujala virtuózna Glória pre sedem hlasov od C. Monteverdiho, zvukomalebný Spev vtá-



kov C. Jannequina a dvojzborový Magnifikat Z. Zarewutia. Veľkému záujmu sa tešili vystúpenia sólistky zboru D. Danielovej, ktorá svojou interpretáciou árií Mimi z opery Bohéma a Lauretty z opery Gianni Schicchi od G. Pucciniho vždy vyvolala pozornosť publika a záujem odborníkov. A prekvapením pre členov zboru boli preplnené kostoly a operné divadlá, v ktorých sa koncerty konali, ako aj vnímavosť publika na úprimnosť výpovede. Ďalším, pre nás milým prekvapením boli otvorené a kvetmi bohato vyzdobené kos-

toly a najmä nahlas sa modliaci ľudia, ktorí nám modlitbami ruženca a májovej pobožnosti, ako aj mariánskymi piesňami denne pripomínali rodnú krajinu a živú, všeobecnú apoštolskú Cirkev.

Bola to nielen atmosféra koncertov, ale aj prírodné krásy Mexika, jeho historické pamiatky a najmä nezabudnuteľná starostlivosť koncertnej agentúry manželov Kováčovcov, ku ktorým sa členovia Speváckeho zboru konzervatória budú vždy vracaf vo svojich spomienkach na cestu do Mexika.

*DUŠAN BILL*

## Informujeme

### KURZ IMPROVIZÁCIE PRE ORGANISTOV

V dňoch 18.-24. 8. sa bude v Trnave konať kurz improvizácie a organovej hry pre chrámových organistov. Vyučovanie bude prebiehať v trnavských kostoloch. Okrem hlavnej náplne budú súčasťou kurzu prednášky z harmónie, organárstva a repertoáru cirkevnej hudby. V čase konania kurzu bude možnosť navštíviť koncerty trnavských organových dní.

Prihlásiť sa môžete na adrese organizátora kurzu, kde dostanete aj bližšie informácie: *Jozef Vrábel - ADOREMUS, Hlavná 1221 Vráble, t.č.: 087/833 845, 833 476.*



Na tohtoročnej Celoslovenskej speváckej súťaži I. Godina vo Vrábľoch udelil časopis ADOREMUS cenu za interpretáciu duchovnej tvorby. Získal ju Ondrej Mráz za prednes Biblickej piesne A. Dvořáka.

„To co si šedesát až osmdesát procent současníků představuje pod slovem Bůh, naštěstí neexistuje“

Karl Rahner

### Chcete se setkat s lidmi jako:

M. L. King  A. de Saint Exupéry  E. Wiesel  T. Merton  C. G. Jung  František z Assisi  
 A. Schweitzer  J. Y. Cousteau  T. Halík  M. Buber  V. Malý  R. Baláž  M. Vlk

## AD magazín křesťanství a svět

reportáže  duchovní trendy  mezilidské vztahy  portréty osobností  
 rozhovory  kultura

vychází měsíčně, cena 18 Kč (roční předplatné 216 Kč, půlroční 108 Kč)

Budete-li mít o časopis zájem, napište na níže uvedenou adresu. Nejpozději do třech týdnů dostanete výtisk se složenkou. Pokud se vám časopis nebude líbit, složenku neplatte a časopis vám automaticky přestane chodit.

**Adresa redakce:**

AD, Klapkova 2, 182 00 Praha 8,  
tel.: 02/688 52 16,  
tel./fax: 02/ 689 11 20

**Adresa distribuce:**

Rodeny  
Vinohradnícka 11  
949 01 Nitra  
Tel.: 087/418 38

**REPORT** je prestižní mezinárodní zpravodajský časopis v tom pravém slova smyslu.

**REPORT** Vás měsíčně správně a věcně informuje o důležitých událostech, které ovlivňují Vás i Vaši rodinu.

**REPORT** má stále profesionální zpravodaje se zdrojem informací přímo ze středu dění doma i ve Vatikánu, klíčových městech Evropy, Spojených státech a Latinské Americe.

**REPORT** je padesát šest barevných stran poutavého a živého čtení.

MEZINÁRODNÍ KATOLICKÝ

# REPORT

Pravidelným odběratelem tohoto časopisu se můžete stát, pokud napíšete na níže uvedenou adresu

TRIALITY spol. s r.o.  
BOTTOVA 7  
902 01 PEZINOK  
SLOVENSKÁ REPUBLIKA  
č. t.: 0704/404 364

*Veríme, že medzi našimi pravidelnými  
čtenármi budete i Vy*

## Serafínsky svet

Časopis oboznamuje čitateľov s františkánskou spiritualitou a prináša príbehy zo života a zaujímavosti zo sociálnej oblasti, z misií, z diania v Cirkvi.

Vychádza mesačne na 38 stránkach. Ročné predplatné je 144,- Sk (120,- Sk + poštovné 24,- Sk).

Objednávajúte na adrese: Vydavateľstvo Serafín,  
Františkánska 2,  
811 01 Bratislava.



**PONÚKAME VÁM:**

- príjemné posedenie pre 34 osôb a salónik pre 14 osôb
- 29 druhov pizz
- široký sortiment talianskych špecialít
- nealko a alkoholické nápoje
- dovoz do domu i mimo mesta Vrábľa



Otvorené denne od 11<sup>00</sup> do 24<sup>00</sup>

Lúky 1166/5, 952 01 Vrábľa, tel.: 087/833 994, 833 284

**BELÁK & BEDNÁR**

slov-ORGANárske združenie  
stavba, opravy a ladenie  
píšťalových organov

Štúrova 52, 920 41 Leopoldov

Tel/zázn: 0804/247 12

Tel/fax: 0805/511 787

mobilný tel: 0901/72 55 94

**RÁDIO LUMEN**

Kapitulská 2, 974 01 Banská Bystrica



**VKV (FM) 102,9 Mhz:** pre mestá a okolie *Banská Bystrica, Zvolen, Brezno, Banská Štiavnica, Krupina, Lučenec, Ružomberok, Liptovský Mikuláš, Liptovský Hrádok, Poprad, Kežmarok, Levoča a Spišská Nová Ves*  
**VKV (FM) 104,5 Mhz:** pre mestá a okolie *Handlová, Prievidza, Martin, Torčianske Teplice*

**LETNÝ PROGRAM RÁDIA LUMEN**

<b>Ponedelek:</b>	21,00	Cestujeme s rádiom	20,00	Klubová 20: Čo týždeň to kniha	18,00	Emauzy	
5,00	Ranné spoje(nie)	22,00	Pod vankúš	20,45	Rádio Vatikán	19,00	Infolumen
8,00	Tip-top			21,00	Lážo plážo	19,30	Rozprávka
10,30	Rediálóg: Náš hosť-Váš hosť	<b>Streda:</b>		22,00	Pod vankúš	20,00	Trochu folku prosím
11,30	Aperitív	5,00	Ranné spoje(nie)			20,45	Rádio Vatikán
12,30	Infolumen	8,00	Tip-top	<b>Piatok:</b>		21,00	K13 (gospelparáda)
13,00	Mozaika	11,30	Aperitív	5,00	Ranné spoje(nie)	22,30	Staré, ale dobré
16,00	Staré, ale dobré	12,30	Infolumen	8,00	Tip-top		
17,30	Klubová 20: Okná do minulosti	13,00	Mozaika	11,30	Aperitív	<b>Nedeľa:</b>	
18,00	Emauzy	16,00	Kto viac vie	12,30	Infolumen	6,00	Ranné spoje(nie)
19,00	Infolumen	17,30	Klubová 20: Grand café	13,00	Mozaika	8,00	Bim bam bom
19,30	Rozprávka	18,00	Emauzy	16,00	Auto-moto klub	9,30	Nedelné korzo
20,00	Rozdielne pohľady	19,00	Infolumen	17,30	Klubová 20: Kniha kníh	11,00	Svätec týždňa
20,45	Rádio Vatikán	19,30	Rozprávka	18,00	Emauzy	11,45	Aperitív
21,00	Pokrievka	20,00	Pokoj srdciam	19,00	Infolumen	13,00	Fujaróčka moja
22,00	Pod vankúš	20,45	Rádio Vatikán	19,30	Rozprávka	13,45	Kalendárium
		21,00	Večierka	20,00	Hudobné randez-vous	14,00	Vinšujeme Vám
<b>Utorok:</b>		22,00	Pod vankúš	20,45	Rádio Vatikán	15,30	Osobnosti
5,00	Ranné spoje(nie)	<b>Štvrtok:</b>		21,00	Počúvaj srdcom	16,00	Počúvaj srdcom
8,00	Tip-top	5,00	Ranné spoje(nie)	22,00	ÚV hovor	17,00	Zo studničky
11,30	Aperitív	8,00	Tip-top	<b>Sobota:</b>		17,15	Pokoj srdciam
12,30	Infolumen	11,30	Aperitív	6,00	Ranné spoje(nie)	18,00	Svätá omša
13,00	Mozaika	12,30	Infolumen	8,00	Tip-top	19,00	Infolumen
16,00	Danceparáda	13,00	Mozaika	10,30	Cestujeme s rádiom	19,45	725 745
17,30	Klubová 20: Veda a viera	16,00	Šport klub	11,30	Aperitív	20,45	Rádio Vatikán
18,00	Emauzy	17,30	Klubová 20: Čo týždeň, to kniha	12,30	Infolumen	21,00	Náš hosť - Váš hosť
19,00	Infolumen	18,00	Emauzy	13,00	Pokrievka	22,20	Prevažne vážna hudba
19,30	Rozprávka	19,00	Infolumen	14,00	Mozaika		
20,00	Svätec týždňa	19,30	Rozprávka	16,00	725 745		
20,45	Rádio Vatikán						

vysiela na vlnách  
**106,6 FM**  
**radio RADIOME**  
BRATISLAVA 106.6 FM

každý párny týždeň 19<sup>00</sup> - 20<sup>00</sup>

**LORIEN**

každý týždeň 20<sup>00</sup> - 21<sup>00</sup>

Štúdio starej hudby  
Štúdio novej hudby

**N-RADIO**

**95,2 MHz**

**VLNA NEKONEČNÝCH MOŽNOSTÍ**



**N - RADIO, spol. s r.o.**

Borová 11, 949 01 Nitra

tel./fax: 067/555 952

**Už po ôsmykrát pozývame priaznivcov kresťansky orientovanej hudby mladých na spoločné stretnutie, hudobný festival**

# Verím Pane '97

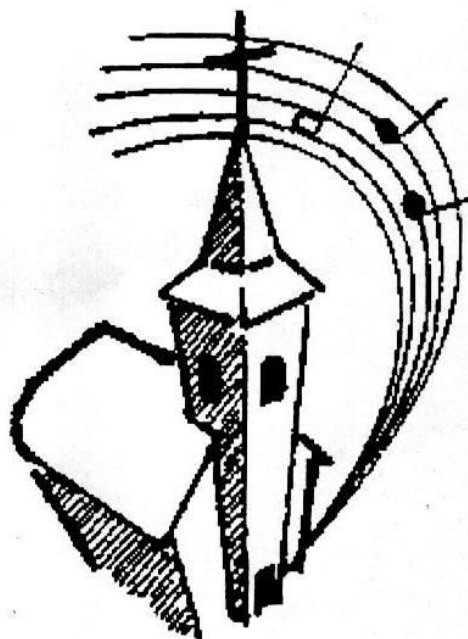
**Banská Bystrica  
13. 8. - 17. 8. 1997**

**Tým, ktorí majú chuť zdokonaľiť sa ponúkame od štvrtka 14. 8. 1997 do piatku 15. 8. 1997 pracovné dielne s témami:**

1. Hudobná skupina (Lubo Horňák)
2. Taizé (Katarína Horvátová, Pavol Kaločaj)
3. Spevokol (Slovenský spevácky zbor ADOREMUS)
4. Ukazovačky (Združenie kresťanskej mládeže Čadca)
5. Muzikál (Eva Žilineková, Monika Caunerová)
6. Texty (Miro Jurika)
7. Piesne chvál (Richar Čanaky, Braňo Letko)

**Ostatných pozývame:**

- a) v piatok a v sobotu dopoludnia na duchovnú obnovu vedenú d. p. Milanom Potočiarom
- b) v piatok, sobotu a v nedeľu v amfiteátri na koncerty skupín a spevokolov B.F.O., CREDO, Stanley, Jozef Hamičár, Lucián Bezák, Trenčiansky bazár, Janko Manašovský a ďalších...



**Kontakt: Juraj Drobný**  
Vrančovičova 58,  
841 03 Bratislava  
tel.: 07/765 347, 531 89 37  
fax.: 07/531 89 39  
mobil: 0905/620 543  
e-mail: juraj@lux.sk