

ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe



Vydáva:

Spolok sv. Vojtecha
pre Hudobnú sekciu
Slovenskej liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska

Predseda redakčnej rady:

Mons. Doc. Vladimír Filo,
biskup, predseda SLK

Podpredseda redakčnej rady:

Mons. ThDr. Anton Konečný
vedúci hudobnej sekcie SLK

Zodpovedná redaktorka:

PhDr. Iveta Sestriénková

Redakčná rada:

Mons. Vincent Malý
Doc. ThDr. Amantius Akimjak, OFS
PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová
Stanislav Šurin
Mgr. Juraj Drobný

Vychádza štvrt'ročne ako príloha časopisu Liturgia

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Katolícke noviny – distribučné oddelenie,
Kapitulská 20, 815 21 Bratislava
Tel.: 07/44 888 797, 44 871 381
Fax: 07/44 871 379

Adresa redakcie:

Klemensova 17
811 09 Bratislava

Grafická úprava a tlač:

Vydavateľstvo Michala Vaška
Ružová 22
080 01 Prešov

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

Cena jedného čísla: 35,- Sk
Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

OBSAH

Problematika slovenského liturgického spevníka (6)	3
<i>ANTON KONEČNÝ</i>	
Vývoj gregoriánskeho chorálu (adiastematická notácia)	7
<i>P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM</i>	
Význam J. S. Bacha pre katolícku chrámovú hudbu dnes	11
<i>JOHANN TRUMMER</i>	
Organ v rímskokatolíckom kostole sv. Štefana kráľa v Modre	14
<i>MARIÁN ALOJZ MAYER</i>	
Interpreti liturgickej hudby (6)	25
<i>AMANTIUS AKIMJAK, OFS</i>	
Naše zlozvyky a problémiky (2)	28
<i>VIERA LUKÁČOVÁ</i>	
Problematika slovenského liturgického spevu vo filmovom spracovaní	29
<i>YVETTA KAJANOVÁ</i>	
Spevácky zbor Apollo Sakrálna zborová tvorba a spirituály	30
<i>PETER RUŠČIN</i>	
Quo vadis, pán magister? K 60-ke mariána Bullu	31
<i>JÁN SCHULTZ</i>	
Nová duchovná pieseň na Slovensku	32
<i>YVETTA KAJANOVÁ</i>	
Spätný pohľad na Kremnický organový festival	34
<i>STANISLAV KOWALSKI</i>	
Dominik zo Sebedražia	35
<i>KAROL MEDŇANSKÝ</i>	
XI. CEDAME	36
<i>STANISLAV ŠURIN</i>	
Organisti v Trnave	38
<i>IVETA SESTRIENKOVÁ</i>	
Informujeme	39

Snímky na prednej a zadnej strane obálky: Brigita Haászová

CIRKEV POTREBUJE UMENIE

Cirkev vždy prechovávala a naďalej prechováva veľkú úctu voči hodnotám umenia ako takého. Ono má totiž, ak je opravdivé, aj mimo jeho typických náboženských výrazových foriem vnútornú blízkosť ku svetu viery. Takže dokonca v situáciách väčšieho oddelenia sa kultúry od Cirkvi predstavuje umenie naďalej akýsi most k náboženskej skúsenosti. Ako hľadanie krásna, je umenie svojou prirodzenosťou určitou výzvou k tajomstvu.

Cirkev má sprístupňovať, ba nakoľko je to možné, robiť prítiažlivým svet ducha, neviditeľno, svet Boží. Musí teda prenášať do významových formúl to, čo je nevysloviteľné. A práve umenie má svojráznu schopnosť vyzdvihnúť aspekt posolstva a preložiť ho do farieb, tvarov, tónov... A toto sa deje bez toho, že by posolstvo bolo obraté o svoj transcendentný význam a že by sa mu vzal nimbus jeho tajomstva. Práve tak ako iných umelcov, potrebuje Cirkev hudobníkov – ľudí naplnených do hĺbky zmyslom tajomstva. V speve sa viera zakusuje ako zaplavujúca radosť, láska a dôveryplné očakávanie Božieho zachraňujúceho zásahu.

Tento svet, v ktorom žijeme, potrebuje krásu, aby neprepadol zúfalstvu. Krása tak ako pravda, vkladá do srdca človeka radosť a je drahocenným plodom, ktorý odoláva vplyvu času, spája generácie a umožňuje im v obdive vstupovať do vzájomnej komunikácie. Krása je akoby viditeľným výrazom dobra, tak ako dobro je metafyzickým predpokladom krásy. Umelec prežíva zvláštny vzťah ku kráse. Hovorí sa, že krása je povolaním, ktorým sa na neho obracia Stvoriteľ darom "umeleckého talentu". Kto v sebe cíti túto božskú iskru umeleckého povolania, prijíma súčasne záväznosť tento talent nepremárniť, ale ho rozvíjať, aby ho dal do služby bližnému a celému ľudstvu.

Kiež by krása, ktorú umelci odovzdávajú generáciám zajtrajška, bola tak stvorená, aby v nich vzbudzovala obdiv – voči svätosti života a človeka, voči zázraku vesmíru...

Z LISTU PÁPEŽA JÁNA PAVLA II. UMELCOM
VYBRALA JÚLIA POKLUDOVÁ

Piesne slovenského ľudového spevu je možné adaptovať do liturgie. To sa naplno uskutoční novým liturgickým spevníkom, ktorý je potrebné pripraviť. V snahe priblížiť tento cieľ je potrebné spracovať viaceré témy, medzinárodným urobiť rozbor ľudových liturgických spevníkov okolitých národov za účelom prebrať skúsenosti a poučiť sa.

PROBLEMATIKA SLOVENSKEHO LITURGICKÉHO SPEVNÍKA (6)

ANTON KONEČNÝ

ĽUDOVÉ LITURGICKÉ SPEVNÍKY INÝCH NÁRODOV

Sú jazykové oblasti, kde sa ľudový liturgický spevník už používa. Analýza týchto spevníkov a metodika ich príprav môže nám poslúžiť.

A) Ľudový liturgický spev v Taliansku

Predkladám výťah smerníc Talianskej biskupskej konferencie z 20. 2. 1979 o ľudovom speve v liturgických sláveniach¹, ktorého liturgická hodnota sa v súčasnosti rieši dočasným tzv. repertoárom liturgických piesní.

Vytvorenie národného liturgického repertoáru sa všeobecne žiada. Bolo stanovené, že má vyhovieť viacerým konkrétnym požiadavkám:

- skupina spevov pre pútnické, národné a medzinárodné slávenia
- spevy, ktoré by sa pravidelne a všeobecne používali. Mal by sem patriť minimálny počet piesní známych všetkým, ako všeobecný výraz viery a tradície.

To je repertoár predovšetkým pre farnosti. Pozostáva zvlášť z okruhu spevov jednotlivých diecéz a ich výber by previedli liturgické komisie.

Výber by pozostával z omšových spevov: ordinárium, spevy pre liturgické sviatky a obdobia, včítane niektorých žalmov a spevov pred evanjeliom. Patrí by sem aj spevy pre eucharistický kult mimo omše. Pre niektoré príležitosti by sa používali priliehavé spevy určitého zodpovedajúceho obdobia. Napr. krst - Veľká noc, birmovanie - zoslanie Ducha Svätého, utrpenie Pána - pohreb. Niektoré hymny Liturgie hodín by sa mohli používať aj inokedy, hoci nemusia byť časťou výberu. Niektoré latinské spevy by tam mali byť pre medzinárodné slávenia.

Takýto repertoár nemá a nemôže vylúčiť používanie spevov, vlastných len niektorej diecéze, kraju alebo farnosti.

Repertoár treba považovať za „živý“, s nutným predpokladom dvoch vecí - nácvik nových spevov a solídny výber. Preto má byť na strane farnosti zodpovedná osoba, minimálne jeden „kantor“, ktorý veci vedie. Obrady majú byť tiež živé. Národný repertoár odporúčame do pozornosti

- liturgickým komisiám, aby ho tvorili a obohacovali
- zodpovedným za farskú pastoráciu, menovite pri sviatostiach kresťanskej iniciácie
- zodpovedným za pastoráciu v turistických zónach
- zodpovedným za vysielanie liturgie v masovokomunikačných prostriedkoch. Vybraných kníh (zbierok spevov), ktoré tvoria „Repertoár“ je šesť.

B) Český ľudový liturgický spevník – Mešní misál

V r. 1989 vyšiel vo Vatikáne pre Českú provinciu *Mešní misál* pre ľud. V tejto liturgickej príručke sú znotované spevy ordinária a propria celého liturgického roka pre ľud. Pri spracovaní sa postupovalo podľa *Ordo cantus missae a Graduale Romanum*. Takéto riešenie ľudového spevníka je v zmysle návaznosti na doterajší rad kancionálov originálne:

1. časť – najrozsiahljšia - obsahuje tzv. menlivé spevy omše. Sú to spevy na vstup, obetovanie, prijímanie a medzispěvy na jednotlivé nedele, slávnosti a sviatky cirkevného roku. Zmienené procesiové spevy čerpajú ponajviac z tradície starých českých kancionálov a graduálov. Naplno sa uplatnila možnosť povýšiť ľudový náboženský spev na liturgický.

Rešpektuje sa tzv. tematické vyladenie omše podľa hlavnej myšlienky evanjelia, a preto jednotlivé nedele rozlišujú cykly A, B a C a jednoznačne udávajú spevy na vstup, obetovanie a prijímanie.

2. časť je tzv. omšový poriadok - sú to stabilné omšové spevy: Nápevy starých kancionálov a graduálov, (celkovo 6 zostáv) ako aj novovytvorené melódie (spolu 8 zostáv).

Zaujímavosti:

- Všetky zostavy obsahujú Kyrie, Glória (okrem pôstnych), Krédo (s výnimkou jedinej zostavy!) Sanktus a Agnus.
- Zostavy „zo starých kancionálov a graduálov“ majú texty pôvodné, sú veľmi blízke textu súčasne platnému podľa MS 55.

3. časť spevníka sú spevy na sviatky svätých - spoločné a vlastné a spevy na posvätenie kostola.

KANCIONÁL

společný zpěvník
českých a moravských
diecézí



ZVON

české katolické nakladatelství

Praha 1997

4. časť spevníka sú spevy na rôzne príležitosti, pri vysluhovaní sviatostí a svätenín, na votívne omše, za zosnulých.

5. časť spevníka obsahuje latinský omšový poriadok, 5 latinských ordinárií, 3 nápevy Krédo, 2 nápevy modlitby Pána a niekoľko hymnov a antifón.

Smernica pripomína, že sú síce dovolené aj spevy mimo tých, ktoré uvádza *Mešní misál*, ale je treba mať na pamäti ich liturgickú vhodnosť.

Publikácia má 1100 strán a je striktné liturgická a omšová. Aj jej 4. časť obsahuje iba litánie o všetkých svätých. Každý spev má v dodatku priložené bohaté (hudobno – vedecké) kriticko-historické poznámky.

Moderátorom diela je Doc. ThDr. Matějka, tajomník Komisie pre liturgiu pri Konferencii biskupov Čiech a Moravy. V marci r. 1995 som ho navštívil, aby som

získal informácie o priebehu prác.

Skúsenosti:

- Práce trvali 12 rokov.
- Problematika jednotlivých piesní

Prvé slová a obsah piesne je charakteristikou celej piesne. Dávali teda temer vždy prvý verš. Potom len tie verše, ktoré sa vybrali ako vhodné. Mnohé piesne mali priveľa veršov, naviac často textovo slabých a aj preto nepotrebných.

Ale ak celý text má súvis, mali by sa zaradiť i tie slabšie verše v najnutnejšej miere.

Niekedy je potrebné kombinovať, ak sa to dá, napr. 3a + 4b.

- Problematika - tematické vyladenie omše - je rozhodujúca vo veci vhodnosti spevov nedele. Ako vedúcu myšlienku vzali evanjelium. Definovali ju potom ako myšlienkový okruh, určený tematikou daného evanjelia. (Okrem

sviatkov, ktoré majú vedúcu myšlienku v tajomstve sviatku).

Pripravili rozbor textov evanjelií pre cykly A, B a C.

- Deficit piesní jednotlivých období a určitých myšlienkových okruhov (poďakovanie, prijímanie - motív jednoty s Bohom a s bratmi) neevidovali.

- Koľko a ktoré zbierky preskúmali pri príprave kancionála?

Je nemožné preskúmať všetky dostupné zbierky.

Prišli na to, že čím staršie zbierky, tým sú spevy jazykovo i hudobne hodnotnejšie. Novšie čerpajú zo starších. Narastajú však chyby. Najmä osvietenstvo je v tvorivosti textovej a hudobnej dekadentné.

Pri príprave Mešního misálu použili piesne asi 100 zbierok.

Výber prekontroloval jazykovedec a muzikológ.

- Prísne sa držali zásady: Ak sa pieseň preberá, tak zásadne presne, podľa historického znenia.

Držali sa zásady prísnej historickej vernosti. V súčasnom poňatí predkladajú iba nové piesne.

- Vzhľadom na veľké bohatstvo spevov, ktoré bolo treba hodnotiť, výber znamená nesmierne kvantum práce. Ukázalo sa užitočným zároveň s kancionálom pripravovať i hymnár LH, pretože problematika je tá istá.

Napr. našli sa originálne hymny pre kompletorium každého dňa. Vydali už aj publikáciu hymnárium.

- Prameňmi boli najstaršie rukopisy, inkunábuly a tlačenej spevníky. Mali ich z múzeí a univerzitných knižníc.

- Dôležité je obdobie vzniku spevníka. Čím staršia zbierka, tým viac dobrých (hlavne originálnych) piesní.

- Ku každej piesni uvádzajú rozsiahle kritické poznámky. Dôvodom je vzácnosť každej piesne, vyspelosť publika (preto i tá vernosť pôvodnému zneniu) a ekumenická hodnota.

Používanosť spevníka je daná nielen jeho úrovňou, ale i návštevnosťou bohoslužieb a úrovňou publika. Tam, kde je na nedeľných a sviatočných bohoslužbách málopočetné publikum (niekoľko desiatok veriacich), je problém nielen so spevníkom, ale i so spevom i s organistom. Pochopiteľne, že úroveň spevníka sa javí nedosiahnuteľná. V početných komunitách (rehole, v seminári) sa spevník používa.

- poznámky:

treba konštatovať, že nápev P. Olejníka pre celebranta je vynikajúci, všeobecne zaužívaný. Je český, ale i univerzálny, spev-

M₅ 207



1. Na-stal pře-ra - dost-ný čas, vši-chni se ra-



duj - me: při - šel na svět Me - si - áš,



Pá - nu Bo - hu za to dě - kuj - me.

2. Anděl z nebe sestoupil, / všichni se radujme, / příchod Kristův oznámil, / Pánu Bohu za to děkujme.

3. On je světa Spasitel, / všichni se radujme, / všeho lidstva učitel, / Pánu Bohu za to děkujme.

4. Získá nám milost Boží, / všichni se radujme, / všechno dobré rozmnoží, / Pánu Bohu za to děkujme.

5. On nám dá život věčný, / všichni se radujme, / buďme mu za to vděční, / Pánu Bohu za to děkujme.



ný i ľahko spievateľný.

- Na otázku, prečo nepoužívajú žiadne melódie gregoriánskeho chorálu (ani v nápevoch kňaza, ani v nápevoch žalmov), dostal som odpoveď, že sa v tej veci presadil osobný náhľad významného odborníka (Mgr. Olejníka).

C) Poľský Śpiewnik liturgiczny

Oficiálny liturgický spevník v Poľsku, schválený a odporúčaný Biskupskou konferenciou vyšiel v Lubline r. 1991.

Integrálna časť – omšový poriadok, spojený so spevmi ordinária, je na začiatku publikácie. Ordinária nie sú zoradené do žiadnych zostáv. Za veľmi zaujímavé a vhodné považujem zaradenie časti Spevy na poďakovanie. Sú v kapitole, akoby boli časťou ordinária. Zrejme tým chceli napomôcť ich všeobecnejšie zavedenie. Tabuľka pódáva prehľad o počte nápevov stabilných liturgických spevov:

Spev	latinsky	poľsky	celkom
Kyrie	4	5	9
Glória	1	6	7
Krédo	1	1	2
Sanktus	2	6	8
Otče náš	1	2	3
Agnus	2	2	4

Obdobie	texty			
	liturg.	adapt. litur.	ostatné.	spolu
Piesne na poďakov.	4	6	4	14
Advent	5	1	9	15
Vianoce	4	4	33	41
Veľký pôst, aj o umučení Pána	11	2	25	38
Posv. Triduum	6	-	3	9
Veľkonočné obdobie	4	-	10	14
Nanebovzatie	3	-	1	4
Zoslanie Ducha Sv.	6	-	3	9
Najsvätejšia Trojica	1	-	3	4
Cez rok	-	1	20	21
Eucharistické	7	1	20	28
O Najsv. Trojici	-	-	13	13
Na sviatky Pána	2	-	7	9
O Panne Márii	9	-	48	57
O anjeloch	-	-	3	3
O sv. Jozefovi	-	2	2	4
O svätých	8	-	31	39
Hymny	2	-	3	5
Ku krstu a sobášu	7	-	15	22
Konsekrácia kostola	1	-	1	2
	80	17	254	351

Tabuľka 2: časti poľského liturgického spevníka

Ďalšie časti spevníka:

Pohreb, večery, adorácie, ľudové pobožnosti – litánie, kajúce piesne, hodinky o Nepoškvrnenom Počatí.

Ďalšie časti spevníka prehľadne charakterizuje tabuľka 2.

Spevník má 550 strán. V úvode sa zdôrazňuje, že má aprobáciu biskupskej konferencie, mal by sa prednostne zavádzať, avšak doterajšie miestne zvyky v oblasti spevu sa môžu ponechať.

D) Maďarský Pudový liturgický spevník – Éneklő Egyház

Po desaťročnej práci predkladá Maďarská biskupská konferencia roku 1985 pokoncilový liturgický spevník pre ľud *ÉNEKLŐ EGYHÁZ*. Spevník svedomito sleduje priania koncilu a veľmi zaujímavovo spája klasické poňatie so súčasnou liturgickou požiadavkou. Publikácia obsahuje bohaté liturgicko – vieroučné vysvetlivky a vyčerpávajúcu časť ľudových pobožností.

Charakteristika spevníka

Spevník možno rozdeliť na štyri časti:

- Klasické kancionálové spevy s nasledovným delením:
 1. Adventné piesne (22/)
 2. Vianočné spevy (9)
 3. Pôstne piesne (34)
 4. Piesne na veľkonočné obdobie (34)
 5. Piesne na sviatky Pána a obdobie cez rok (12)

ÉNEKLŐ EGYHÁZ

Római Katolikus Népektár
— liturgikus énekekkel és imádságokkal —

Javitott kiadás



SZENT ISTVÁN TÁRSULAT
AZ APOSTOLI SZENTSZÉK KÖNYVKIADÓJA
BUDAPEST

6. Piesne a spevy na obetovanie (13)
 7. Piesne k Najsv. Sviatosti (33)
 8. Tematické piesne (35)
 9. Mariánske piesne (35)
 10. Spoločné piesne o svätých (7)
 11. Piesne o svätých (8)
 12. Piesne na rôzne príležitosti a úmysly (14)
 13. Pohrebné a smútočné piesne (7)
 14. Piesne na posvätenie dňa (10)
 15. Piesne na záver (12)
- Omšový poriadok v latine i v maďarčine. Sem patria pomerne nepočetné ordinária v latinskom i maďarskom jazyku:

Spev	latinsky	maďarsky	celkom
Kyrie	4	13	17
Glória	2	4	6
Krédo	2	2	4
Sanktus	4	5	9
Otče náš	1	2	3
Agnus	4	5	9

- Cirkevné spevy omše

Podľa jednotlivých období cirkevného roku premenlivé – procesiové spevy a medzispěvy. Zaujímavosťou je, že využívajú aj gregoriánske melódie a majú štruktúru latinských procesiových spevov. Celkovo sa spevník v tejto časti približuje formou ku Graduale simplex, avšak je o niečo väčšieho rozsahu. Pri každej antifóne je melodická formula nápevu pre verzikul a Glória.

Zaujímavosti:

Samostatné KYRIE v maďarčine je len jedno, všetky ostatné sú formou tretím úkonom kajúcnosti.

Liturgické spevy uvádzajú Introit a Communio, ale nikde neuvádzajú spev na

4. Az egeknek egeiben zengedeznek trombiták, — és a Király jobbjá mellett köszöntik Szűz Máriát. R)

* E napon ajánlott még: 231. sz.

285 Szent István király (aug. 20., 861. old.) himnusza („Gaude Mater Ungaria”). A 3—4. vershez: A középkori életrajz szerint Vajk-István születését a miszsiók védőszentje (a Saul megtérését kiimádkozó István vértanú) mondja el álom-jelenésben édesanyjának. Ezért lesz Vajk keresztény neve: István. — Sz: Csanád B. ford. D: mint 23. Énekelhető 1., 6., 7. verse népének-dallammal (276. sz. dallam).

Magyar hazánk, te jó a-nya, fi-ad dicsérd ma,
öt da-lold, zengjen a himnuszdal-la - ma,
végül:
hozzá, ki mindig pártfo-golt. A - men.

2. Ó néked igaz fényt hozott, — hit fényét adta át neked, — istenes törvényt alkotott, — mely üdvösségre elvezet.

3. Mennyei hírnök jelzi már — atyjának, hogy majd jönni fog: — vértanú István földre száll — anyjának szólni jóslatot.

4. Mint libanoni cédrusok, — olyan sudár, mint kis-

prípravu obetných darov.²

• Súkromné modlitby

Pod týmto názvom je v ľudovom spevníku obsiahla kapitola. Obsahuje zväčša liturgickú modlitbu - ranné a večerné chvály pre všetky obdobia liturgického roka. Názov je asi podľa toho, že sa bude používať prevažne pre súkromnú modlitbu, ale hudobné spracovanie gregoriánskymi nápevmi umožňuje spoločné slávenie.

Prvé vydanie spevníka má asi 1500 strán (z toho modlitbová časť len asi 70). Jeho používanie je označené „za povolené, nie povinné“, doterajšie schválené spevy sú naďalej povolené, ale za povinné sa označuje dodržiavanie predpisov BK a Kongregácie.

E) Nemecký liturgický spevník Gotteslob

Príručka bola vydaná už roku 1975 pre celú nemeckú jazykovú oblasť. Obsahuje

nad 900 spevov. Nadväzuje na bohatú tradíciu ľudových piesní, ale pridáva i nové spevy a to podľa vzoru a systému Graduale simplex.

Časti:

Textová časť, popretkávaná tu a tam spevmi

1. Modlitbová časť
2. Sviatosťný život. Spevník obsahuje i malé vysvetlenia
3. Spoločenstvo v priebehu cirkevného roka – najobsiahlejšia časť, obsahuje i ordinárium i proprium omší. Sú tu i nové liturgické spevy.
4. Spoločenstvo so svätými – piesne o svätých
5. Bohoslužba slova, modlitby, pobožnosti
6. Dodatok – krajina (Rakúsko, Bayern a pod.)
7. Dodatok – diecéza
Nové liturgické procesiové spevy.

Štruktúra spevov je dvojaká:
základná – celkom zhodná s „typickou“ formou:

Ant. (predspevia chór)

Ant. (opakuje ľud)

Verzikul (chór, resp. spevák) jeden alebo i viac

Ant. (ľud)

rozšírená o chórový verš (Chorstrophen) na začiatku a na konci základného spevu.

Počíta sa so zapojením zhromaždenia, ktoré spieva antifónu (Kehrsvers). Tieto antifóny sú preto jednoduché a krátke. Melódie sú jednoduché, zväčša sylabicke, často gregorianizujúce i súčasné. Notácia spevu je menzurálna i nementzurálna.

Verzikuly sú dlhšie, pretože ich spieva zbor alebo spevák. Text býva žalmový alebo zo Sv. písma.

Zbor obohacuje spev o tzv. Chorstrophen - chórový verš. Ten býva dlhší i ozdobnejší, s možnosťou viachlasu. To je odchýlka od klasickej formy GS, zavedená v snahe uplatniť zbor.

In, Of, a Com netvorí jednoliaty celok danej omše, ale každé jednotlivé obdobie má viac spevov na In, Of, Com a na ďakovný chválospev po prijímaní.

Niektoré spevy už v názve označujú širšie alebo užšie zameranie:

Napr. adventné obdobie piesní na In, Of a Com má:

– pieseň o príchode Pána

– pieseň na prijímanie pri omši o P. Márii

– kajúca pieseň na advent

F) Spoločné znaky liturgických ľudových spevníkov

Spoločné znaky spevníkov, ktoré vydali okolité biskupské konferencie možno zhrnúť:

Rešpektovanie národnej i celocirkevnej tradície.

Využitie ľudových spevov starých kancionálov a graduálov.

Využitie bohatstva biblických a liturgických spevov (žalmy a hymny).

Príklon ku typickej forme GR A GS

Nové spevníky sú veľmi odporúčané popri možnosti používať doterajšie.

F) Obsah publikácie Slovenský liturgický spevník

Nutný obsah:

Ordinárium omše v národnom a latinskom jazyku

Proprium omše - spevy na In, Of, Com a na ďakovný chválospev po prijímaní.

Fakultatívny obsah:

spevy pri vysluhovaní sviatostí a svätenín

spevy pri Liturgii hodín.

Vydanie môže mať aj ďalšie užitočné diely, čo je pastoračnou záležitosťou.

Hlavné, fakultatívne, modlitbové a náučné časti:

hlavné časti

Spevy ordinária

Vybrané latinské spevy ordinária

Spevy propria (procesiové a medzispěvy - responza) cirkevného roka. Slávnosti, sviatky, úcta anjelov a svätých

Obrady - vysluhovanie sviatostí a svätenín.

fakultatívne časti

Spevy LH (vešpery) podľa vhodného výberu obdobia, (slávnosti, sviatky)

Ludové pobožnosti (litánie, krížová

cesta)

modlitbová časť

základné, príležitostné modlitby

náučná časť

liturgicko - teologické vysvetlenia období, sviatkov, duchovného a liturgického života.

Poznámky:

¹ *Il canto nelle celebrazioni liturgiche*, Nota e repertorio - base della Commissione Episcopale per la liturgia, in EL 1989, Č. 2993-3000.

² Rímsky misál uvádza texty antifón na In a Com, pretože ak sa nespieva a ani antifóny nečíta nik z veriacich, má ich čítať sám kňaz. Antifóna na obetovanie sa v prípade nespievania nečíta a preto ju RM neuvádza. Došlo k omylu?



VÝVOJ GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU (adiastematická notácia)

P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM

Pojem adiaستمatická a diastematická notácia vychádza z gréckeho slova *διαστημα*, čo v slovenskom jazyku znamená čiara, resp. linka. Predpona *a* znamená zápor, čiže pojmom adiaستمatická notácia označujeme bezlinkovú neumatickú notáciu, ktorá sa vyvinula koncom 9. storočia. Veľmi často používaným pojmom v adiaستمatickej, ale aj v diastematickej notácii je z gréckeho originálu o' neuma používané slovo neuma, ktoré v muzikologickej terminológii označuje pohyb, resp. pokyn magistra scholy¹.

Vznik, resp. kodifikovanie adiaستمatickej notácie siaha do obdobia mníšskeho reformného hnutia, ktorého hlavným predstaviteľom bol Benedikt z Aniane (narodil sa okolo roku 750 a zomrel v roku 821). Jedným z cieľov reformy bolo aj presné rozdelenie úloh v kláštorných spoločnostiach. Takto boli tiež predpísané povinnosti kantora i ostatných bratov (čo sa má kedy spievať, kto je za čo zodpovedný, kto má kde stáť atď.) a tieto obyčaje boli dané ako príloha k benediktínskej reguli. S týmto „profesionalizovaním“ spievanej liturgie vznikla aj potreba kníh, v ktorých by boli zapísané texty sv. omše a liturgie hodín. Na konci 8. storočia je zaznamenaná veľká produkcia a rozšírenie týchto liturgických kníh. Bolo úlohou vzdelaných kantorov, aby pomocou tonára určili, v ktorom tonuse, resp. mode sa daná antifóna resp. časť liturgie bude spievať. Tej-

to téme sme sa však venovali v predchádzajúcom čísle.

Neumy sa vyvinuli z gramatických znakov, ktoré slúžili k upozorneniu na určité miesto z hľadiska rétorického resp. hudobného. Jedny z najstarších takýchto gramatických traktátov sa zachovali v štátnej knižnici v Berne, ide o zbierku traktátov z opátstva Saint-Benoît-sur-Loire z polovice 9. storočia, kde sa nad nadpisom „Incipit Ortografia“ nachádza riadok neum. Podobné sú aj rozličné evanjeliáre z 9. storočia uložené v Národnej knižnici v Paríži. Ako príklad možno uviesť i u nás známy Nitriansky kódex, ktorý obsahuje takéto znaky. Koncom 10. storočia bol už celý centrálny liturgický repertoár označený neumami. Pravdepodobne najstarší zachovaný zlomok neumatickej notácie je rukopis „Psalle modulamina“, ktorý vznikol v Regensburgu pravdepodobne medzi rokmi 817 a 848.

Z hľadiska notácie sa opäť na spoločnom princípe gréckych znakov prízvuknosti slova objavuje vo variabilnej forme podstata neum. Ide o znaky, ktoré sa nazývajú *akut* /, *gravis* \ a *circumflex* ~.

Podľa miesta vzniku delíme adiaستمatickú neumatickú notáciu na tri skupiny:

Paleofranská, ktorá vznikla na západe Franskej ríše (je pravdepodobne najstaršou notáciou, z ktorej sa mohli vyvinúť obe neskoršie notácie, ale túto teóriu je ťažké dokázať, pretože je zachovaná len minimálna časť materiálov, iba niekoľko zlomkov tejto notácie) a cez kláštor Werdenu sa dostala do oblasti Essenu a Düsseldorfu a rozvíjala sa v tamojších oblastiach.

Lotrinská (ináč aj metzská, resp. notácia Laon) vznikla pravdepodobne vo významných franských (terajších francúzskych) mestách Metz a Laon, kde sa našiel jediný kódex adiaستمatickej notácie.

Notácia Sant Gallen. K tejto notácii pri- raďujeme celý rad kódexov zo švajčiarskeho mestečka St. Gallen a jeho okolia, kde bol v karolínskej dobe na vtedajšie pomery veľký kláštor, v ktorom podľa odhadu odborníkov žilo okolo 800 benediktínov, z toho asi 120 tzv. chórových mníchov, ktorí sa pred reformou Benedikta z Aniane striedajúc v skupinách modlili 24 hodín denne približne 450 žalmov, teda tri žaltáre. Po reforme vychádzalo na jedného mnícha denne pomodliť sa tzv. pensum, teda 137 žalmov.

Pre dnešný výskum sú podstatné hlavne metzská a St. Gallenská notácia, ktoré možno z odborného hľadiska rozdeliť ešte na tzv. notáciu *akcentu* a *bodú*. Notácia akcentu (St. Gallenská) síce umožňuje jemnosť vyjadrenia, ale len relatívnych tónových výšok. Notácia bodu (metzská) sa pokúša zachytiť presnejšie poznateľnú vzdialenosť tónov.

Medzi najstaršie a najcennejšie historicko-muzikologické adiestematické kódexy patrí *Cantatorium* (odborne značené písmenom C). Ide o kódex č. 359 z kláštornej knižnice St. Gallen. Obsahuje však iba sólové spevy: *Graduale*, *Aleluja*

s veršom, *Tractus*. Z iných spevov pripria (menlivých častí) sv. omše boli vždy zapísané len začiatky textov (tzv. incipit). *Cantatorium* bolo napísané v roku 923 v notácii školy St. Gallen; uverejnené bolo v *Paléographie Musicale* Deuxième série t. II a *Mon. Pal. Greg.* 3.²

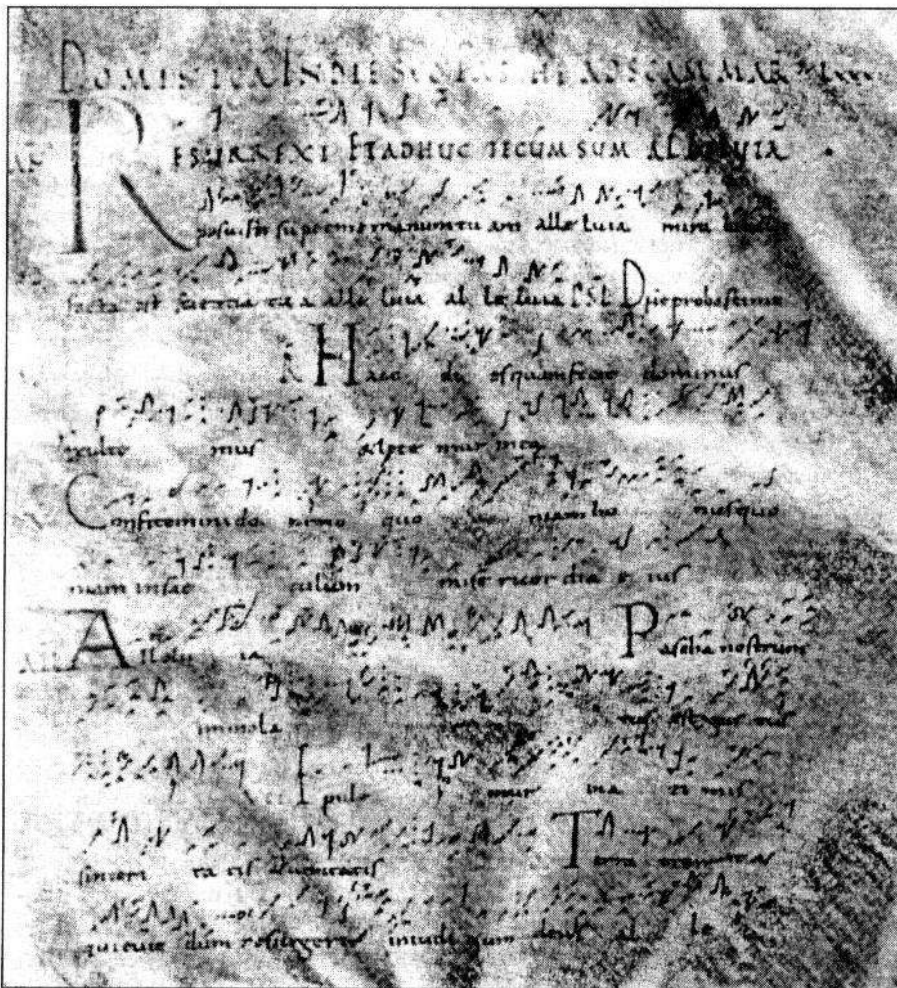
Jediným úplne zachovaným kódexom lotrinskej notácie je *Graduale* č. 239 z Laonu, ktoré bolo napísané okolo roku 930 (odborne označené písmenom L). Pojem *Graduale* sa vzťahuje na schod (gradus) ambónu, odkiaľ sa od 4. storočia prednášal sólový spev medzi čítaniami sv. omše. Pergamenový kódex z Laonu má výšku 23,5 cm., šírku 19 cm., má 88 listov (tieto miery uvádzam kvôli zaujímavosti, pretože aj v dnešnej dobe máme pri predstave nejakého stredovekého kódexu predstavu obrovskej knihy. Nie je tomu ale tak. Tieto kódexy (pozn. neumatické) používali hlavne kantori a pre nich bolo nevyhnutné, aby bol určitý kódex len pomocou. Veľkosť kódexu bola taká, aby sa im zmestila do vnútorného vrečka habitu), je uložený v *Bibliothèque municipale* v Laone a uverejnený bol v *Paléographie Musicale* X. Miestom vzniku jednej veľ-

kej rodiny neumatických kódexov bolo Lotrinsko (dnešné Francúzsko), pôvodom tejto notácie bolo pravdepodobne mesto Metz. Kódex Laon 239 je misál s propriom obdobia cez rok, s integrovaným propriom sviatkov svätých a týmito dvoma propriami sa stáva najstarším a úplným svedkom lotrinských rukopisov, pretože tieto dve propriá tvoria jednu z podstatných častí sv. omše. Ako pri všetkých neumatických rukopisoch, nejde ani v tomto o to, aby bola melódia zachytená presnými intervalmi, ale ide tu o zachytenie rytmu a dynamiky plynutia reči v speve. Ak túto notáciu nazývame notáciou *bodu*, tak je to z toho dôvodu, že znaky tohoto písma nám relatívne presne naznačujú priebeh melódie, ale už menej zachytávajú dynamické a agogické odtienky textu ako je to v notácii St. Gallen, kde naopak chýba priebeh melódie, ale na druhej strane je zachytený výraz konkrétneho textu.

Tretím dôležitým adiestematickým kódexom je *Graduale* č. 121 z knižnice švajčiarskeho benediktínskeho opátsva v Einsiedeln (odborne označené písmenom E). Tento kódex vznikol za pôsobenia blahoslaveného opáta Gregora z Anglicka, ktorého pôsobenie je presne označené v historických análoch, v kronike Hermana Lahmenského³, ktorý v 11. storočí k roku 949 uvádza: „*Gregorius sanctus pater ac nobilissimus venit*“⁴ a k 8. novembru 996 píše: „*Gregorius sanctus abbas obiit*“⁵. Tento opát bol v roku 964 uvedený a potvrdený v svojom úrade. Kláštorň bibliotekár a jeden z najväčších súčasných odborníkov v teologickom odbore liturgika a v muzikologickej paleografii P. Odo Lang o tomto kódexe hovorí: „*Graduale – sekvenciár kódex 121 (1151) predstavuje podľa najnovších poznatkov v svojom malom formáte dielo einsiedelnského scriptória (školy na prepisovanie kódexov) z čias tretieho opáta blahoslaveného Gregora. Ukazuje na príbuznosť školy v St. Gallen a Reichenau... Nové výskumy potvrdzujú kláštorňú tradíciu, ktorá o tomto *Graduale* hovorí, že bola osobnou knihou opáta Gregora...*“⁶

Tento kódex obsahuje podobne ako kódex Laon obe propriá sv. omše a je úplný, to znamená, že je jedným z hlavných kódexov, z ktorých čerpá v tomto storočí prebiehajúca obnova gregoriánskeho chorálu. Jeho úplné faksimilové vydanie s komentárom vyšlo v roku 1991.

Posledným veľmi dôležitým kódexom je kódex 390/91 kláštornej knižnice v St. Gallene. Ide o antifonár oficiál liturgie hodín, ktorý bol napísaný medzi rokmi 986 a



Kódex Laon – antifóny veľkonočnej nedele

1011 mníchom opátstva St. Gallen, ktorý sa volal Hartker (odborne sa označuje písmenom **H**). Drvivá väčšina kódexov má neznámeho autora, v tomto prípade je autor známy, vie sa o ňom, že bol šesť rokov zamurovaný vo vlastnej cele (jediným stykom so spolubratmi bol otvor, ktorým dostával jedlo), že mal výhľad na kostolnú vežu a že týchto šesť rokov strávil zaznamenávaním antifón liturgie hodín. Z hľadiska muzikologického ako aj teologického nemáme dodnes hodnotnejší kódex ako je tento (z hľadiska zbierky antifón liturgie hodín). Je napísaný v notácii St. Gallen a bol uverejnený v *Paleographie Musicale* Deuxième série t. I. a Mon. Pal. Greg. 1/I a 4/II.

V najnovšom vydaní *Graduale Triplex* sa okrem antifón pochádzajúcich z týchto kódexov nachádzajú ešte antifóny kódexov:

G: Kódex č. 339 z kláštornej knižnice St. Gallen. Ide o *Graduale* napísané na začiatku 11. storočia v notácii St. Gallen, bolo uverejnené v *Paleographie Musicale* I.

B: Kódex lit. 6 štátnej knižnice v Bambergu, ide o *Graduale*, napísané okolo roku 1000 v notácii St. Gallen, dodnes je neuverejnené.

SG 376: Kódex číslo 376 z kláštornej knižnice St. Gallen, takisto ide o *Graduale*, napísané v 11. storočí v notácii St. Gallen, je neuverejnené.

Pri obnove a rekonštrukcii melódií sa používajú ešte nasledovné kódexy:

BV 34: Kódex VI. 34 z kapitulnej knižnice v Benevente, ide o *Graduale*, napísané na prelome 11. a 12. storočia v beneventskej notácii, uverejnené v *Paleographie Musicale* XV.

Bv 33: Kódex VI, 33 z kapitulskej knižnice v Benevente, je to *Missale Antiquum*, napísané na prelome 10. a 11. storočia, v beneventskej notácii, je neuverejnené.

Ch: Kódex č. 47 z knižnice zo Chartres, ide o *Graduale*, napísané v 10. storočí v bretónskej notácii, je uverejnené v *Paleographie Musicale* XI.

MR: Rukopis z Mont – Renand, *Graduale* a *Antifonál* z Noyon, napísané v 2. polovici 10. storočia vo francúzskej notácii, je uverejnené v *Paleographie Musicale* XVI.

An: Kódex č. 123 z knižnice Angelica v Ríme, *Graduale* a *Tropár* napísané v prvej tretine 11. storočia v stredne talianskej notácii, uverejnené v *Paleographie Musicale* XVIII.

G 381: Kódex číslo 381 z kláštornej knižnice St. Gallen, *Versicularium* (verše žalmov k Introitu a Communiu) napísané v



Cantatorium St. Gallen – antifóna Ad te levavi na 1. adventnú nedeľu

prvej polovici 11. storočia v notácii St. Gallen, je neuverejnené.

W: Kódex Guelf 1008 uložený v knižnici Wolfenbüttel, nachádza sa v ňom *Graduale* z Mindenu, napísané okolo roku 1020, je neuverejnené.

Posledným zaujímavým kódexom je *Graduale* zo St. Gallen, resp. z Mindenu, ktoré vzniklo okolo roku 1022 až 1036. Tento rukopis obsahuje propriá sv. omše, je písané jedným pisateľom a patrí do skupiny liturgických rukopisov, ktoré nechal objednať a vyhotoviť biskup Sigebert z Mindenu (1022–1036) pre Mindenský dóm (pozn. Minden sa nachádza v arcidie-

céze Padeborn v severozápadnej časti Nemecka). Na základe sviatkov svätých (napr. sv. Gallus, sv. Otmar, sv. Magnus, či sv. Ulrich) a ich citácií v litániách k všetkým svätým sa odborníci zhodujú v názore, že tento kódex vznikol v St. Gallene, pretože títo svätí sa oslavovali v St. Gallen, ale nie v Mindene. Je istý predpoklad, že už skôr spomínané *Cantatorium* 359 s inými *Graduale* zo St. Gallen bolo predlohou k vyhotoveniu Mindenského *Graduale* a jeho sesterského kódexu vo Wolfenbüttel (W). Takisto spoločné paleografické zhody s napr. *Versicularium* kódexu St. Gallen 381 potvrdzujú túto teóriu. Je zároveň zaujíma-

vé všimnúť si vzdialenosť medzi St. Gallenom a Mindenom, kde neostáva nič iné len obdivovať zanietenosť a rozhl'ad biskupa Sigeberta, ktorý dokázal objednať a zaobstarat' knihy z niekoľko stoviek kilometrov vzdialeného opátstva pri vtedajších komunikačných vzdialenostiach.

Na záver nám neostáva nič iné, iba skonštatovať, že nie je možné a nie je to ani našou úlohou, aby sme zaznamenali všetky kódexy. Časovú periódu adriastematickej notácie môžeme ohraničiť koncom 9. resp. začiatkom 10. storočia a rokom 1050, kedy zomrel Quido z Arezza, ktorý ako prvý zaviedol do hudby linajku. V tomto období (čosi viac ako sto rokov) ide o presnejšie zachytenie melódie a jej zachovanie v pamäti modliaceho sa človeka (v tomto prípade mnícha). Bolo by veľmi nerozumné myslieť si, že neumatická notácia mala za cieľ pevnú fixáciu melódií a bola jej cieľom. Neumy boli a dodnes sú iba pomôckou pri modlitbe. Je veľkou zaujímavosťou, že podľa neumatickej notácie sa vo Švajčiarsku spievalo až do kon-

ca 14. resp. začiatku 15. storočia. Napriek tomu podstatným prvkom v gregoriánskom speve ostáva slovo, slovo ktoré vychádza zvnútra človeka a je jeho odpoveďou na Boží hlas, ktorý človeka oslovuje. Akákoľvek teória, zachytenie melódie či neumy sú v tomto ohľade druhradé.

Poznámky:

¹ pozn. pokyn dirigenta, resp. pohyb jeho ruky.

² Sériu Paléographie Musicale, ktorá obsahuje najstaršie fotokópie kódexov, začal v roku 1899 vydávať veľmi významný predstaviteľ obnovy gregoriánskeho spevu, francúzsky benediktín z opátstva Solesmes Dom André Mocquereau.

³ Chronicon Herimanni (SS V, 170); porovnaj Annales s. Menigradi k roku 949.

⁴ Svätý otec Gregor k nám prišiel.

⁵ Svätý opát Gregor zomrel.

⁶ Lang, Odo: *Tausendjährige Buchkultur*, Slávnostná prednáška pri príležitosti ročného stretnutia „Vereinigung der Freunde des Klosters Einsiedeln“ dňa

9. mája 1992 (Meinrads Raben 81, 1992, 38–44).

Použitá literatúra:

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

Angenedt, Arnold: *Das Frühmittelalter: Die abendländische Christenheit von 400–900*, Stuttgart: Kohlhammer, 1995.

Kunst und Kultur der Karolingerzeit, Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Beitragsband zum Katalog der Ausstellung, zv. I str. 720–732; zv. II. str. 838–846, Paderborn 1999.

Kainzbauer, Xaver: *Gregorianik – skriptum*, rukopis Wien 1996.

Lang, Odo: *Festschrift zum 1000 Todestag des seligen Abtes Gregor, des 3. Abtes von Einsiedeln (964–996)*, Eos Verlag, Ärzabtei St. Ottilien 1996.

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

	Punctum	Virga	Pes	Clivis	Torculus	Portectus	Scandicus	Climacus	Schrift- richtung	Oriscus	Quilisana	Sabius
St. Gallen (Tafeln 6/7)	•••	/ /	✓✓	∧∧∧	∩∩∩	∩	∩	∩∩	∧	∩	∩∩	∩
England (Tafeln 30 und 31)	.		∩∩	∩∩	∩∩	∩∩∩	∩	∩∩	∩	.	∩	∩
Zentralfrankreich - St. Benigne (Tafel 21)	•••		∩∩	∩	∩	∩	∩∩	∩∩	∩	∩	∩	∩
- Chartres (Tafel 25)	••		∩∩	∩	∩	∩	∩∩	∩	∩	∩	∩	∩
- Nevers (Tafel 29)	.		∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
- Normandie (Tafel 23)	••		∩	∩	∩	∩	∩∩	∩	∩	∩	∩	∩
Lothringisch (Tafel 18)	•••		∩∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩∩∩	∩	∩	∩	∩
Paläofränkisch (Tafel 16)	••		∩∩	∩∩	∩∩	∩	∩∩	∩∩	∩	∩	∩	∩
Bretonisch (Tafel 17)	.	∩	∩∩	∩∩∩	∩∩∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Aquitanien (Tafel 20)	••	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Katalonien (Tafel 39)	.		∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Bologna (Tafel 35)	•••		∩	∩∩	∩∩∩	∩	∩∩	∩∩∩	∩	∩	∩	∩
Benevent (Tafel 32)	••		∩	∩∩	∩∩	∩∩	∩	∩∩	∩	∩	∩	∩
Nonantola (Tafel 34)	••		∩∩∩	∩∩∩	∩∩∩	∩	∩	∩∩	∩∩	∩	∩∩	∩

Prehľad neum prebratých od Solange Corbina (*Die neumen*, Arno Verlag, Köln, 1977). V tabuľke sú zobrazené neumy z rozličných oblastí a kódexov, uvedených v knihe.



Rok 2000 je nielen veľkým výročím kresťanstva, ale aj, a to možno nie náhodou, 250. výročím úmrtia jedného z najväčších géniov ľudstva, Johanna Sebastiana Bacha. Bach strávil väčšinu svojho života v službe Bohu ako kantor, organista, skladateľ. Snáď niet v súčasnosti organového koncertu, kde by neznela Bachova hudba. V dómoch a katedrálach veľkých európskych miest si nevieme predstaviť pôstne obdobie bez Jánových, či Matúšových paší. Na chrámových koncertoch čoraz častejšie zaznievajú jeho kantáty. Veľké vydavateľstvá pripravujú kompletne vydania jeho diela, ktoré obsahuje vyše 1000 opusov. A predsa, Bach nepísal túto hudbu, aby sa hrala na koncertných pódiových, alebo aby sa nahrávala. Jediným cieľom jeho života bolo SOLI DEO GLORIA. Preto je dôležité, aby tieto skladby zaznievali i počas bohoslužieb. Hoci ich Bach písal pre evanjelické služby božie, je vhodnosť väčšiny z nich i pre katolícku liturgiu nepopierateľná.

„Pri slávnostnom vstupe kardinálov v deň otvorenia Druhého Vatikánskeho koncilu v katedrále sv. Petra vo Vatikáne znelo mohutné Prelúdium c mol lipského kantora Bacha. Nie je to viac než symbolické, že na otvorení najväčšej udalosti katolíckej cirkvi v 20. storočí znela hudba evanjelického skladateľa?“

Tak znie citát z prednášky Univ. Prof. Dr. Johanna Trummera, člena predsedníctva Novej Bachovej spoločnosti v Lipsku,

podpredsedu Rakúskej cirkevno-hudobnej komisie a predsedu Diecéznej hudobnej komisie v Grazi. Prof. Trummer, ktorý sa zúčastnil ako koncertný organista festivalu Trnavské organové dni 1999 predniesol svoj referát pre účastníkov Kurzu pre chrámových organistov v Trnave. Čitateľom ho ponúkame na stránkach nášho časopisu. REDAKCIA

Význam J. S. Bacha JOHANN TRUMMER pre katolícku chrámovú hudbu dnes

PRELÚDIUM KU KONCILU

11. októbra 1962 sa za účasti vyše 2500 koncilových otcov konalo otvorenie II. vatikánskeho koncilu. Prostredníctvom televízie, ako zaznamenala koncilová kronika LThK, mohli milióny ľudí na celom svete sledovať túto slávnosť. Bola to prvá veľká cirkevná udalosť, ktorú sprítomnili takýmto spôsobom. Fernando Germani hral počas príchodu koncilových otcov, pred začiatkom omše, kde hlavným celebrantom bol kardinál Tisserant, Bachovo prelúdium c mol BWV 546. Nevie, či v programe pre koncilových otcov uviedli titul diela alebo či zaznelo tak ako sa to dodnes pri bohoslužbách stáva, so zvyčajnou poznámkou podľa schémy „Organová hudba k príchodu“.

Hudobnorétorické chápanie Bachovej organovej hudby bolo v tom čase ešte zväčša neobvyklé. Zdá sa však, že toto prelúdium svojou monumentalitou a efektom dobre zodpovedalo situácii, takisto ako v liturgických dokumentoch často vyslovenej požiadavke, že bohoslužobná hudba má byť, „vážna“, „slávnostná“, alebo „slávnostne vážna“. Germani nemohol zahrať prelúdium až do konca, ale musel predčasne kadencovať. To pripomína poznámku Constanza Antegnatiho, že skúsený organista má hrať svoje verše a odpovede „ani príliš dlho, ani príliš krátko“, alebo Girolama Frescobaldiho, ktorý dával organistom možnosť „ak im canzony alebo ricercary pripadali príliš dlhé, ukončiť ich predčasne kadenciou“. Aby zvýraznil oproti reformátorom význam kňazského

svätenia, tridentský koncil skoncentroval výkon liturgie na kňaza, v protiklade k organistovi. To viedlo k spornej tradícii, že všetko sa má riadiť podľa toho, že „kňaza neslobodno nechať čakať“. Je to jedna z tých tradícií, ktoré podľa liturgickej reformy II. vatikánskeho koncilu treba považovať za prekonané. Skutočnosť, že koncil otvorili Bachovou hudbou (na tomto mieste treba zdôrazniť, hudbou luterána), by sa nemala zabudnúť. Znakmi vyslovuje to, čo by sa slovami sotva bolo dalo vypovedať.

VÝZNAM ORGANA PO II. Vatikánskom koncile

1. Ocenenie organa

120. článok koncilovej konštitúcie hovorí o organe: „Píšťalový organ sa má v

latinskej cirkvi ako tradičný hudobný nástroj vysoko ctiť, lebo jeho zvuk môže jedinečne stupňovať lesk cirkevných ceremónií a mocne dvíhať srdcia k Bohu a nebesám.“

Tento text sa odlišuje od zvyčajne triezveho „jazyka zákonov“ (Lexikón teológie I/99). Výslovne sa zdôrazňuje oceňovanie organa v cirkevnej tradícii a aj pre budúcnosť. V niektorých prechádzajúcich návrhoch textu konštitúcie sa rátalo s obsiahlymi úsekmi o organe. Okrem iného sa mala „venovať veľká pozornosť liturgickej a duchovnej organovej hudbe, či už v bohoslužbe, v oblasti zvukového záznamu a v médiách, či v koncertoch“ (Jaschinski 195). V koncilovej konštitúcii sa však v zhode so zámermi dokumentu hovorilo len o bohoslužobnom význame organa. Iné, kultúrne úlohy boli predmetom listu kongregácie bohoslužieb z roku 1987.

2. Umiestnenie organa

V príprave konštitúcie boli obsiahle porady aj o umiestnení organa. Ich výsledok vplynul do (prvej) inštrukcie konštitúcie o liturgii. Vo všeobecnom úvode k misálu sa hovorí o mieste pre spevácky zbor, organ a iné hudobné nástroje:

274. Spevácky zbor má s prihliadnutím na priestor zaujať miesto, z ktorého je jasne vidieť, že zbor je časťou obce, ktorý vykonáva osobitnú službu. Miesto mu má ul'ahčovať jeho liturgickú úlohu a spevákom umožniť plnú účasť na slávení omše, to znamená bez ťažkostí prijímať.

275. Organ a iné pre bohoslužbu uznané hudobné nástroje treba umiestniť tak, aby podporovali spevácky zbor a obec pri speve a aby aj pri čisto inštrumentálnej hudbe boli dobre počuteľné.

3. Organová hudba pri slávení omše

Chápanie úloh organa až do začiatku II. vatikánskeho koncilu určovalo najmä Motu proprio Pia X. (1903). O samostatnej organovej hudbe sa tam nehovorí, ale iba o sprievode spevu. Výslovne sa pripomína, že nie je povolené predosielať spevu dlhé prelúdiá alebo ho prerušovať medzihrami.

Apoštolská konštitúcia Pia XI. Divini cultus sancitatem (1928) bola pod vplyvom v tom čase aktuálneho sporu o rozlišovanie liturgickej a koncertantnej organovej hry, resp. medzi chrámovým a koncertným organom (alebo ešte ďalej išlo o kontroverziu medzi posvätným a svetkým).

Bolo o. i. zásluhou organového hnutia,

ako aj pôsobenia vysokokvalifikovaných katolíckych chrámových hudobníkov, že sa táto diskusia o téme chrámový a koncertný organ stala zbytočnou. To vidno už v inštrukcii kongregácie obradov z roku 1958. Tu sa hovorí, že organ, aj keby bol malý, musí byť postavený podľa „pravidiel umenia“.

Detailné smernice pre úlohy organa v slávení omše (a na slávenie omše sa obmedzujeme v tomto referáte) sa nachádzajú vo Všeobecnom úvode k rímskemu misálu a v „Slávení omše spoločenstva“ omšovej knihy biskupstiev nemeckej jazykovej oblasti.

Súhrnne možno povedať, že voľná organová hra v omšovej slávnosti je výslovne možná v ofertóriu namiesto spevu („príslušné miesto pre dlhšiu organovú hru“). Takisto pri úvodnom speve sa hovorí, že namiesto spevu môže nastúpiť voľná organová hra. Pri speve k prijímaniu sa poznáva, že tu platia rovnaké pravidlá ako pri speve na úvod. Aj tu je možná organová hra, pričom potom zväčša po skončení prijímania nasleduje ďakovný spev obce. Aj postlúdium má oddávna svoje miesto, aj keď sa o tom v liturgických dokumentoch výslovne nehovorí. Napokon treba upozorniť na to, že pred začiatkom omše možno uviesť organovú hru ako osobitný akt prípravy.

Najmä vo vzťahu k Johannovi Sebastianovi Bachovi musí byť zrejmé, že koncertantná organová hra a liturgická organová hra nemusia byť protikladom, ale že v bohoslužbe môžu tvoriť jednotu. S prihliadnutím na školenie organistov a úroveň ich vzdelania treba vždy znovu pamätať na to, že organová hudba je mimoriadne dôležitým elementom uvádzania do posvätného diania a že je sama súčasťou tohoto posvätného diania. Tak ako na kňazovi, ktorý slávi bohoslužbu tvárou k obci poznať, ako vážne a s akou duchovnou radosťou vedie posvätnú akciu, takisto aj na organovej hre stále viac a viac poznať, či duch za ňou stojí.

Exkurz: Starostlivosť o organovú hru v bohoslužbe sa začína dobrým výberom spevov, organových skladieb, ako aj pri výbere predohier, pri poriadku na hracom stole a v priestore zboru. Pokračuje tým, že organista hľadá fázu sústredenia, tak ako to nástojčivo odporúčal svätý Karol Boromejský kňazom. Hektika na začiatku slávenia omše sa prenáša aj na obec, rovnako ako pokoj, bázeň a sústredenie.

Prelúdium alebo intonácia na začiatku omše majú osobitný význam, lebo podstatne vplyvajú na charakter celej omše. Práve akt úvodu, spôsob a druh predohry

a prvého spevu ako aj pozdravenie kňazom dávajú slávnosti charakter spirituality alebo naopak dojem nedostatočnej pozornosti alebo dokonca povrchnosti.

4. Rôzne formy slávnosti a o mlčaní organa

Je známe, že organová hra sa musí zamerať na zvláštny charakter dňa, sviatku, alebo príležitosti. To sa vždy nedeje. Existujú organisti, ktorí nerobia rozdiel medzi treťou pôstnou nedeľou a piatou veľkonočnou nedeľou. Obzvlášť to vidno na tom, že sa hrajú chrámové predohry, ktoré sviatku alebo príležitosti nezodpovedajú, sú bez voľby vyberané, alebo že piesňová intonácia pre pieseň pokánia je rovnaká ako pre veľkonočnú pieseň.

Detailné smernice o mlčaní organa v nových dokumentoch sotva existujú. Síce pri slávnosti Triduum sacrum (Veľkonočné trojdnie) sa odkazuje na tradícii známe smernice. Naďalej platí, že organ od konca Gloria vo večernej omši na Zelený štvrtok mlčí až do Gloria vo veľkonočnej noci. To má vysokú symbolickú hodnotu, aj keď napr. pokiaľ ide o použitie organa v evanjelickej Cirkvi sa dodržiavajú iné tradície (podobne ako pri používaní Aleluja vo východnej Cirkvi).

Podrobnejšie a detailnejšie sa k tomu vyjadruje nové Ceremoniale biskupov, ktoré môže byť príkladom aj pre nebiskupské bohoslužby. 40. článok Ceremoniale biskupov v katolíckych biskupstvách v nemeckej jazykovej oblasti k tomu hovorí: „Spev a hudbu treba voliť tak, aby zodpovedali charakteru liturgickej doby resp. príležitosti.“

Podľa rímskej tradície možno zachovávať nasledovné pravidlá:

Od Popolcovej stredy po Gloria veľkonočnej noci, ako aj v pobožnostiach za zomrelých sa organ a iné nástroje majú používať len na sprievod spevu, s výnimkou nedele Laetare (4. nedeľa veľkonočného pôstneho obdobia) a slávnostných omší a sviatkov. Od Gloria omše na Zelený štvrtok až po Gloria veľkonočnej noci sa má celkom vylúčiť inštrumentálna hudba, ak nie je odporúčané, aby sa organ a iné nástroje nasadili len na sprievod spevu.

V adventnej dobe by sa hudobné nástroje mali použiť len do tej miery, ako to zodpovedá radosnému očakávaniu tejto doby, bez toho, aby sa predbiehalo plnej radosti vianočnej doby.

Staršie a novšie zvyky sa majú zachovávať, pokiaľ zodpovedajú charakteru jednotlivých liturgických sviatkov.“

5. Mimoliturgická organová hudba a koncerty

Chrámové koncerty až do súčasnosti musia zápasit' s ťažkosťami. Bol a je rozšírený názor, že v cirkevnom priestore by hudba mala znieť len pri liturgii. Okrem toho pretrvávajú starosť, že usporiadatelia koncertov, ale aj chrámoví hudobníci pri koncertoch málo dbajú na charakter priestoru alebo nemajú porozumenie pre liturgické zariadenia ako napr. ambona, oltár, ten dokonca používajú na odkladanie nôt alebo tašiek. Tu je potrebná výchovná práca, ktorá musí vychádzať z chrámových hudobníkov a z kostolných zborov. Upozorňujem na smernice pre chrámové koncerty.

V tejto súvislosti je dôležitý list kongregácie obradov z roku 1987, ktorý výslovne konštatuje, že aj pestovanie hudby mimo liturgie je úlohou chrámových hudobníkov a Cirkvi. Tento list bol kvôli požiadavke, že chrámové koncerty musia byť prístupné gratis, prijatý zčasti negatívne. Ale odhliadnuc od tejto dnes a v našich končinách nie celkom realistickej požiadavky, aby každá hudba v chrámovom priestore bola prístupná gratis (inak nesmie byť chrámový priestor vôbec prenajatý na obchodnú činnosť), je tento dokument mocným krokom vpred! Berie na vedomie, že podstatná časť chrámovej hudby už z hľadiska kvantitatívneho a aj kvôli liturgickej reforme nemôže zaznieť, na druhej strane však Cirkev tento poklad chrámovej hudby nemôže jednoducho presunúť do koncertných siení alebo do rúk koncertných agentúr. Dokument vypočítava pastorálne a kultúrne dôvody, pre ktoré treba chrámové koncerty, ale najmä organové koncerty usporadúvať. Pre organové koncerty uvádza o.i. nasledovné motívy a hľadiská:

Zvuk organa, ako aj iné spevácke a inštrumentálne výkony môžu slúžiť a podporovať zbožnosť alebo nábožnosť. Takéto podujatia mimo rámec bohoslužieb sú obzvlášť vhodné, aby

a) naladili na dôležité liturgické slávenia alebo im mimo rámec bohoslužieb prepožičali väčšiu slávnosť

b) aby podčiarkli osobitý charakter rôznych liturgických období

c) aby v chrámoch vytvárali atmosféru krásy a duchovnej rozvahy, ktoré podporujú aj u tých, čo stoja mimo Cirkvi, náklonnosť k duchovným veciam

d) aby vytvorili prostredie, ktoré uľahčuje zvestovanie Božieho slova a jeho prijímanie, napr. aby sprevádzali stále čítanie evanjelií

e) aby veľké poklady chrámovej hudby, ktoré sa nesmú stratiť, udržiavali pri živote: liturgické skladby a spevy, ktoré dnes už ľahko ako celok nevstupujú do liturgie, ako aj duchovnú hudbu, ako sú oratóriá a kantáty, ktoré aj naďalej sprostredkovávajú duchovné obohatenie

f) aby návštevníkom kostolov a turistom pomáhali lepšie pochopiť sakrálly charakter chrámu napr. organovými koncertami, konanými v určitých obdobiach.

6. Posviacka organa

Liturgické knihy (benedictionale, ceremoniale biskupov) určujú, že posviacka organa má miesto v bohoslužbe slova po homílii. To platí, tak hovoria liturgické knihy, aj pre prípad, že posviacka organa sa koná počas slávenia omše, čo sa často stáva. V našom súvisi by som chcel vyzdvihnúť dva body:

a) treba stále viac zvažovať, či predstavenie organa (prvá organová hra po požehnaní) sa od počiatku nedeje veľkou organovou kompozíciou, alebo v spojení so spevom obce, ako to bolo napr. v Dóme sv. Štefana pred niektorými rokmi vo Viedni. Pritom obec a zbor spievali sedem strof piesne „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Rovnako je možné napr. alternujúcu muzicírovať verše Magnificat striedavo so zborom, eventuálne obohatene s opakujúcim sa veršom obce, pričom sa dá farebnosť dobrého organa osobitne dobre predstaviť.

Vo Francúzsku majú rituál posvätenia organa, pri ktorom predstavený po požehnaní niekoľkými oslavnými zvolaniami vyzýva organ predstaviť, a organista po každom zvolaní primerane improvizuje.

b) druhý podnet: ak je posviacka organa spojená s nedel'ným alebo sviatočným slávením eucharistie, zdá sa byť v každom prípade lepšie, posviacku zaradiť na miesto úkonu kajúcnosti. Nemá veľký význam nechať mlčať organ pri Gloria a Aleluja. Okrem toho je pri posviacke organa po homílii eucharistickej slávnosti sotva to vhodné miesto, aby bol organ prezentovaný. A na to by sa bezprostredne po posviacke nemalo rezignovať. Celá obec je v napätí, ako sa tento nástroj, po tom čo bol s námahou postavený a teraz bol požehnaný, uplatní.

Pravidlo, že všetky žehnania a posviacky sa konajú po homílii eucharistickej slávnosti, sa v mnohých prípadoch beztak porušuje: napr. pri samotnej vysviacke kostola alebo pri svätení katedry, ktorá výslovne má byť na začiatku omšovej slávnosti. Aj svätenie posvätných olejov sa

nedeje po homílii, ale na mnohých iných miestach omše. V liturgii pre nižšie a vyššie svätenia až do liturgickej reformy to isto bolo ináč.

JOHANN SEBASTIAN BACH A SPEV OBCE AKO „STRED A SRDCE“ JEHO HUDBY

Od zavedenie materinského jazyka do liturgie dostala duchovná pieseň resp. spev obce vo všetkých jazykoch po prvý raz liturgickú úroveň aj v katolíckej Cirkvi. Dnes je už neodmysliteľný. Organ plní pri speve obce, ako všetci dobre viete, veľmi dôležitú úlohu. Musíme sa však všetličomu učiť. Často si myslíme, že sprievod spevu obce je jednoducho záležitosťou. Aby sme však svoju úlohu lepšie plnili, pozrime sa napr. na J. S. Bacha.

Pre Johanna Sebastiana Bacha je duchovná pieseň červenou niťou jeho života. Od detstva dôverne poznal duchovnú pieseň v bohoslužbe a v rodine. Jeho kantáty, oratóriá a pašie nepochopíme správne, ak neprihliadneme k významu chorálu obce v kantáte. Ten spočíva z textov biblie, piesní a básnického slova. Na zvestovanie Božieho slova (Slovo biblie prednášaná recitativom) nasleduje rozjímanie a duchovný ponor v ariózach a áriách (básnické slovo), aby Božie slovo preniklo do srdca. Na to nadväzuje odpoveď obce. Tá nesmie chýbať, lebo obec má posledné slovo. Nie je pritom tak dôležité, či obec spievala alebo nie, vždy však bola duchovne spojená s chorálom formou, ktorá jej bola dôverne známa. Chorál obce, duchovná pieseň sú výrazom toho, že obec prežíva Božie slovo a odpovedá Bohu. Možno niektorí dirigenti a súbory zle chápu kantáty a divia sa, prečo sa k umelecky náročným skladbám pripája chorál obce. Títo ale nepochopili Bacha a nezaoberali sa s chorálmi, lebo si myslia, že ich možno v porovnaní s inými zborovými časťami kantát ľahko zaspievať.

Spôsob, akým Bach pracuje s chorálom obce, vidíme aj v jeho organových skladbách. Tu sa pokúša vyložiť slovo Božie. Duchovná pieseň je aj rečou jeho vlastnej viery, jeho vlastnej modlitby. Keď to pochopíme, počujeme chorály po novom tak v kantátach ako aj v jeho organových dielach, ak poznáme danú melódiu a jej text. Bach sa usiloval poskytnúť obci dobrú predohru a tým súčasne sprostredkovať ducha alebo afekt chorálu. Na tomto mieste vám jedným príkladom môžem otvoriť len skupinku dverí. Dúfam však, že pri svojom štúdiu a vzdelávaní sa budete vždy znovu učiť od Bacha.

(POKRAČOVANIE)
(Z NEMČINY PRELOŽIL LADISLAV MOKRÝ)

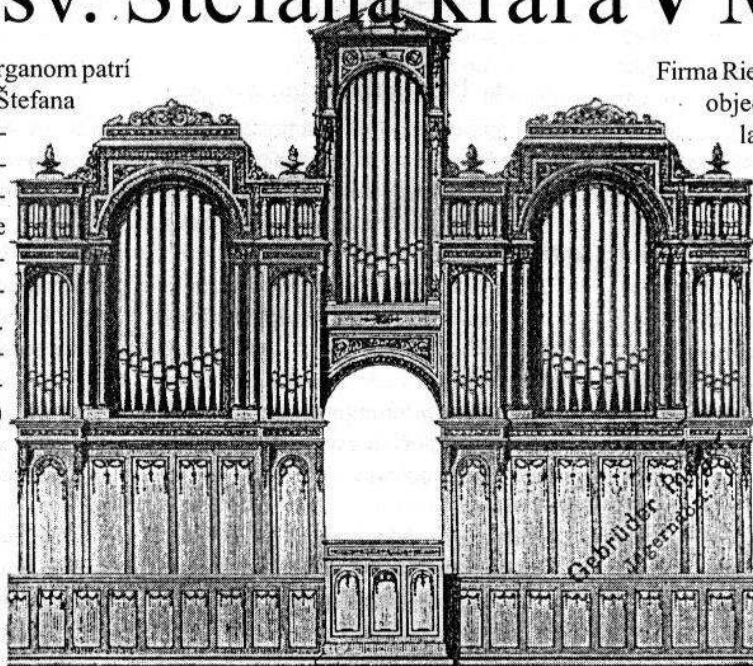
Vzácné historické organy na Slovensku

MARIAN ALOJZ MAYER

Organ v rímskokatolíckom kostole sv. Štefana kráľa v Modre

K našim významnejším organom patrí aj organ v r. kat. kostole sv. Štefana

kráľa v Modre. Už aj pri zbežnom pohľade na históriu organa v slobodnom kráľovskom meste Modra je zjavné, že obyvatelia Modry bez rozdielu vierovyznania venovali organom náležitú pozornosť. Do bývalého katolíckeho farského kostola sv. Jána Krstiteľa objednali v roku 1780 dvojmanuálový, 20 registrový organ v známej organárskej dielni bratov Pažických v Rajci. 20 registrový organ patril v tej dobe u nás k veľkým nástrojom. V roku 1865 postavil do „nemeckého“ ev. a. v. kostola v Modre tak-



Firma Rieger si bola vedomá dôležitosťou objednávky pre Modru a venovala jej maximálnu pozornosť. Dvojmanuálový¹, 18 registrový nástroj sa v katalógoch firmy uvádza ako opus 15 z roku 1875 a je vytlačný tučným typom písma, čo znamená vynikajúci nástroj.

Dvojmanuálový organ s pedálom, čo sa týka technického riešenia, má mechanickú hracu i registrovú traktúru a kuželkové vzdušnice. Uvedené riešenie je až do roku 1900 až niekoľko málo výnimiek výlučným riešením Riegrových organov. Rozsah manuálov je C-f^{'''}, 54 klávesov a tónov.

tiež 20 registrový organ Martin Šaško z Brezovej pod Bradlom, bezpochyby vedúca osobnosť slovenského organárstva v 19. storočí. Len o niekoľko rokov neskôr stáli modranskí katolíci pred dôležitým rozhodnutím, koho poveriť stavbou organa pre práve dokončovaný monumentálny nový farský kostol v Modre. Voľba padla na ešte nie veľmi známu organársku firmu F. Rieger a synovia. Hoci starý Franz Rieger pôsobil ako organár v Krnove od r. 1840, dejiny známej továrne začínajú rokom 1873, keď otec odovzdal podnik synom Ottovi Antonínovi a Gustavovi. Prvý úspech zožali už v roku založenia, keď ich nástroj na svetovej výstave vo Viedni vzbudil pozornosť. Za dva roky pôsobenia postavila firma okrem iných dva dvojmanuálové organy pre lokality na Morave a dva z jej nástrojov kúpili už v roku 1874 na Slovensko. Jednomanuálový opus 9 v r. kat. farskom kostole v Banskej Belej je zachovaný dodnes. Jednou z príčin prečo objednávku dostala firma Rieger bola okrem iného aj skutočnosť, že ich nástroje dobre vyhovovali požiadavkám v 70. rokoch 19. storočia aj na Slovensku rastúceho vplyvu stúpcov nemeckého cecilianizmu, ktorého veľkým propagátorom sa stal časopis pre reformu

cirkevnej hudby Cecilie a pražská varhaní škola na čele so svojím riaditeľom Fr. Zd. Skuherským. Jedným z cieľov cecilianizmu bol aj boj proti „krikľavosti“ starých organov. Cecilianizmus zvlášť oceňoval osemstopové registre pripomínajúce zvuk sláčikových nástrojov, v ktorých videl výraz obnovennej zbožnosti. Pri dispozíciách sa dbalo na jemné farebné a dynamické odstupňovanie, hlavne registrov v základnej polohe. Rastie oblúba sláčikových registrov. Okrem toho organy firmy Rieger umožňovali náhle dynamické zmeny, čím zodpovedali aj jednej z ďalších požiadaviek romantickej hudby. A tak nečudo, že aj menšie nástroje firmy Rieger dokázali očariť aj takých hudobníkov ako bol Ján Levoslav Bella. V posudku na len šesť registrový organ v Kunešove vyzdvihuje okrem iného „dostatočný aparát pre veľmi jemné odtieňovanie prednesu od najjemnejšieho dychu mäkkého Salicinalu cez všetky stupne sily a najpotrebnejšie stupne farby až po prekvapujúco imponantný účin celého organa. Nasadzovanie tónu drevených i kovových (anglický cín) píšťal je rýchle, traktúra a registrový mechanizmus pracuje ľahko a bezhlučne – vonkajšia úprava je ozdobná a vhodne ku kostolu elegantná. ...“.

Pedál má rozsah C – d['], 27 klávesov a tónov, čo zodpovedá európskemu štandardu tej doby. Manuálové klaviatúry mali normálnu farbu a na dlhších klávesoch boli pôvodne pravdepodobne kostené obloženia, v súčasnosti sú z umelej hmoty.

Na prvom manuáli, ktorého vzdušnica je umiestnená za prospektom v ľavej časti organovej skrine (pri čelnom pohľade) stoja registre na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Princípál 8' Píšťaly C – e stoja v prospekte a sú z organového kovu, ale nie pôvodné. Od tónu f má register pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu.
2. Gamba 8' C – H drevené otvorené píšťaly, od c cylindrické otvorené užšie menzúrované píšťaly z organového kovu so „sláčikovými bradami“ (Streichbärte) z organového kovu. Register je zaujímavý, lebo na niekoľko tiesto brady pri intonácii vyžadovali značnú trpezlivosť, čoskoro ich nahradili „sláčikové brady“ z mosadzného plechu, regulovateľné koženou matičkou.
3. Dulciana 8' C – H drevené otvorené píšťaly, od c cylindrické otvorené užšie menzúrované píšťaly so skriňovými bradami (po f^{'''}) a segmentovými výrezmi.

4. Bourdon 16' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly, od d' s dvoma výrezmi. Výrezy sú segmentové. Ako raritu treba uviesť, že píšťaly Cis – G (7 píšťal) sú z priestorových dôvodov vykonduktované a umiestnené do sokla organovej skrine pozdĺž ľavej bočnej steny. Kvôli dĺžke konduktov sú píšťaly orientované naopak – lábia majú hore, zátky dole.
5. Kryt² 8' v celom rozsahu drevené kryté píšťaly, od tónu c s dvoma výrezmi. Výrezy sú segmentové.
6. Gemshorn³ 4' kónické otvorené píšťaly z organového kovu so skriňovými bradami po tón f'', od fis'' bez brád.
7. Oktáva 4' cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu s bočnými bradami v rozsahu C – H, od c bez brád.
8. Oktáva 2' cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu bez brád.
9. Mixtúra 4x C – 2 2/3' + 2' + 1 1/3' + 1'; fs'' – 2 2/3' + 2' + 1 1/3'; h'' – 2 2/3' + 2 2/3' + 2' + 2'.
- Vzdušnica 2. manuálu je najvyššie položená a nachádza sa za strednou časťou prospektu. Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:
1. Principál⁴ 8' časť píšťal stojí v prospekte – cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, aj v prospekte sú píšťaly z organového kovu. *i keď nepôvodné. Vnútorne píšťaly majú bočné brady po tón f'''*.
 2. Salicionál 8' C – H drevené otvorené píšťaly, od c cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu so skriňovými bradami po f''''.
 3. Flauta 8' C–H drevené kryté píšťaly, od c po h drevené otvorené píšťaly s dvoma výrezmi, od c' drevené prefukujúce píšťaly s dvoma výrezmi dovnútra!
 4. Dolce 4' cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu so skriňovými bradami po tón f'', od fis'' bez brád. Výrezy sú segmentové.
Pedál – je umiestnený v pravej časti organovej skrine.
 1. Oktávbas⁵ 8' – cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Píšťaly C – e stoja v prospekte. Sú z organového kovu, ale nepôvodné.
 2. Cello 8' drevené otvorené píšťaly
 3. Oktáva 8' drevené otvorené píšťaly
 4. Subbas 16 – drevené kryté píšťaly
 5. Principálbas 16' – drevené otvorené píšťaly – najväčšie píšťaly sú vykonduktované drevenými konduktami nižšie. Lábia majú dovnútra (Innen labiert). Na hornej ploche predkrývky majú po dva šikmé drevené intonačné valčeky. Aby

mali píšťaly v basovej polohe dostatok vzduchu jedna píšťala je zásobovaná vzduchom dvoma kužkami.

Mechy sú umiestnené v ľavej časti sokla organovej skrine. Jedná sa o dvojité magazínový⁶ mech s dvojicou čerpacích klinových mechov ovládaných jednou pákou na ručné ovládanie. Páka čerpacieho mecha je na zadnej stene sokla skrine pod hlavným strojom (bližšie k stredu nástroja). Od roku 1934 má organ aj elektrické čerpadlo vzduchu – v osobitnej skriňke. Na vzduchovom kanáli pred pedálovou vzdušnicou je tzv. vyrovnávací mech.

Samostatný hrací stôl stojí pred organom. Drevené vysústružené registrové manubria na vytáhovanie majú na čelnej ploche rôznofarebné terčiky s názvami registrov. Terčičky nie sú pôvodné – časť zachovaných pôvodných je uložená v organe. Manubria sú usporiadané po oboch stranách manuálových klaviatúr v troch radoch – vpravo hore (z pohľadu organistu): Principal / 8', Gamba / 8', Dulciana / 8'; v strede: Bordun / 16', Gedeckt / 8', Gemshorn / 4'; dole: Octave / 4', Superoctave / 2', Mixtur / 4 fach (biele terčičky). Vľavo hore: Flöte / 8', Salicional / 8', Principal / 8' (krémové terčičky), stred: Cello / 8' (modrý), Dolce / 4' (krémový), Octave / 8' (modrý); dole: Octavbass / 8', Subbass / 16', Principalbass / 16' (modré). Nad pedálovou klaviatúrou sú kovové šlapky, ktorých funkcia je označená v pôvodných kruhových terčičkoch nad klaviatúrou 2. manuálu zľava: Pedal – Koppel, Forto / Oberwerk, Forto / Hauptwerk, manual – Koppel, Mezzo / Forto, Fortissimo, Cescendo / u / Decrescendo. Pod tým terčikom je umiestnená sklápatelná balančná šlapka⁷ vo funkcii registrového crescenda. Nástroj ešte nie je označený firemnou tabuľkou na hracom stole, ako je to obvyklé neskôr, ale nápisom na čelnej stene organa v strede: F. RIEGER & SOEHNE JAEGERN DORF.

S radosťou konštatujem, že organ bol v roku 1999 citlivo reštaurovaný (firmou Ján Valovič), pričom sa venovala náležitá pozornosť všetkým detailom. Nič z originálnych riešení nebolo odstránené, znovu sa nechali vyrobiť len niektoré strategické píšťaly, aj to presne podľa zachovaných vzorov a menzúr. Takýto prístup treba mimoriadne oceniť, veď u nás je zatiaľ bežnou praxou, že aj v organoch opravených po remeselnej stránke v podstate dobre, organári nerešpektujú pôvodné riešenia a materiály. Tým sa podstatne znižuje historická hodnota vzácných nástrojov, odhliadnúc od toho, že takéto riešenie oby-

čajne vyzerá mimoriadne odpudzujúco a samozrejme v prípade historických organov nie je prípustné. A to ani nespomínam prípady, keď sú organy po „oprave“ prípadne neopodstatnenej prestavbe a po nemalých investíciách v rovnako biednom, ak nie horšom stave ako pred opravou. Preto by bolo v súčasnej situácii, keď aj historicky cenné organy môže v podstate opravovať každý, ba dokonca zatiaľ neexistuje ani spoľahlivý súpis všetkých cenných organov, potrebné zo strany majiteľa konzultovať každú opravu nástroja s **organológom** (nie s organárom). Len tak predídeme zbytočným nenahraditeľným stratám a dopracujeme sa k pozitívnym výsledkom, akým je aj oprava organa vo farskom kostole v Modre. Nástroj po oprave je skutočne inšpiratívny. Presne túto vlastnosť spomína už aj d'akovný list vystavený po 8. rokoch používania v roku 1883, kde sa uvádza že mnohí odborníci uveličenia zvukom organa, sa s ním aj po viacerých hodinách hrania sotva vedia rozlúčiť. Nástroj si vysoko cenili aj nestori slovenskej organológie dr. Otmár Gergely a dr. Karol Wurm a navrhli ho na zápis do ústredného zoznamu SR. Napriek tomu, že organ nebol v posledných desaťročiach v dobrom stave a dával len tušiť svoje zvukové kvality, v roku 1994 sme ho predstavili aj na medzinárodnom festivale Slovenské historické organy.

Som presvedčený, že organ v r. kat. farskom kostole v Modre nájde využitie nielen ako liturgický nástroj, ale uplatní sa aj koncertne. Iste aj takéto využitie je dôstojnou cestou na oslavu Pána.

Poznámky:

¹ V poradí už tretí dvojmanuálový organ firmy Rieger.

² Na registrovom manubriu označený nemeckým názvom Gedeckt.

³ Nemecký názov pre Roh kamzikový.

⁴ Aj keď je register aj na pôvodnom registrovom manubriu označený názvom Principal 8' jedná sa bez akejkoľvek pochybnosti o principál husľový (Geigenprincipal).

⁵ Aj keď sa jedná o zdanlivé zdojenie dvoch rovnakých registrov Oktávbas 8' – Oktáva 8', farebne sú registre veľmi odlišné. Kovový Oktávbas má oveľa viac parciálnych tónov.

⁶ Aj v tomto smere sa vývoj bude už v blízkej budúcnosti líšiť – firma bude do svojich organov montovať takmer výlučne tzv. plavákové mechy.

⁷ Aj tu vývoj v blízkej budúcnosti priniesol zmenu: sklápatelnú balančnú šlapku nahradil úzky kovový valec.

Ako predohrať pieseň JKS

Predohra na pieseň JKS č. 28 "Pride Kristus"

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The bottom two staves are in bass clef. The first two staves of this system are marked with a forte 'f' dynamic. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of two staves in bass clef. The music continues with a melodic line in the bass clef, featuring eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#).

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains triplet chords, similar to the first system. The bottom two staves are in bass clef. The music continues with a melodic line in the bass clef. The key signature remains one sharp (F#).

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains sustained chords. The bottom two staves are in bass clef and contain sustained notes. The music concludes with a final chord. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte). The key signature remains one sharp (F#).

HEBDOMADA TERTIA ADVENTUS

IN. I
RBCKS

Phil. 4, 4, 5; Ps. 84

G Au-dé-m te in Dó-mi-no sem-per : í-té-rum
 di-co, gau-dé-té : mó-dé-sti-a ve-stra nó-ta sit
 ómni-bus ho-mí-ni-bus : Dó-mi-nus pro-pe est.
 Ni-hil sol-lí-ci-ti si-tis : sed in ó-mni-ó-ra-
 ti-ó-ne pe-ti-ti-ó-nes ve-strae inno-té-scant-a-pud
 De-um. *Ps.* Be-ne-di-xísti, Dó-mi-ne, terram tu-am : a-ver-
 tísti capti-vi-tá-tem la-cób.

Agnus Dei

pre soprán, husle a organ

Venované Veľkému jubileu

Hudba: Viera Lukáčová

Úprava: Ivan Hrušovský

Sostenuto (♩ 69-76)

Soprán

p *mp*

A - gnus De - i, A - gnus De - i qui

Husle

Organ

pp *pp*

ped.

to - llis pe - cca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

p

A - gnus De - i,

mp

A - gnus De - i, qui to - llis pe - cca - ta mun - di,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a dynamic marking of *mp*. The lyrics are "A - gnus De - i, qui to - llis pe - cca - ta mun - di,". The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and accents.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

man.

The second system continues the musical score. The vocal line has a dynamic marking of *mp* and the lyrics are "mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with the instruction "man." (manera) and a fermata over the final note of the vocal line.

p

A - gnus De - i, A - gnus De - i,

pp *p*

The third system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *p* and the lyrics "A - gnus De - i, A - gnus De - i,". The piano accompaniment is written in grand staff notation and includes dynamic markings of *pp* and *p*. The music is characterized by slurs and accents, creating a sense of flow and emphasis.

qui tol - lis pe - cca-ta mun - di. Mi - se - re - re no - bis,

do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem.

Skladba je určená pre spev, sólo, alebo 2 hlasy (prípadne schólu s využitím priestorového rozmiestnenia spevákov).

Poznámka k interpretácii: Husľový part možno nahradiť vhodným registrom na II. man.

Lavá ruka s pedálom zahrá sprievod.

V liturgii možno použiť ako spev na začiatku sv. prijímania.

Venite, exultemus Domino

Venované pamiatke Stanislava Mihaličku

Rudolf Geri
(* 1956)

Maestoso

S
A

T
B

Organ

ped.

ff (HW)

f (Pos.)

1. Ve - ni - te,
2. Quo - ni - am

* ()

1. Ve - ni - te
2. Quo - ni - am

e - xul - te - mus Do - mi - no,
De - us mag - nus Do - mi - nus

e - xul - te - mus Do - mi - no,
De - us mag - nus Do - mi - nus

ff (HW)

* ad libitum

Adagio

iu - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos - tro.
et Rex et Rex su - per om - nes De - os.

Adagio

f (Pos.) *mf*

senza ped.

mf Praeoccupe - mus, praeoccupe - mus *f* fa - ciem ei - us *mp* in confe - ssi - o - ne

iu - bi - le - mus et in a

solo

et in psal - mis iu - bi - le - mus e - i et in psal - mis iu - bi - le - mus

S *p*

A

pp

e - i

Tempo I

dal % e poi la Coda ⊕

e - i et in psal - mis iu - bi - le - mus e - i.

S *f*

A

T *B*

Tempo I

dal % e poi la Coda ⊕

f *ff* (HW)

ped.

♩ Coda

ff su-per omnes De-os, super omnes De - os.

♩ Coda

ff (HW)

ped.

Hľa, náš Boh prichádza

Text: Rímsky misál 3. adv. nedel'a
Hudba: Viera Lukáčová

♩ 88

Povedzte skles lým na du-chu: Vzhopte sa a ne-bojte sa! Hľa náš Boh

Agitato

Maestoso

pri-chá - dza, hľa náš Pán pri-chá - dza a pri - ná - ša nám spá - su.

Spev na prijímanie

Erata: V notovej prílohe v piesni Volám ťa Bože (Adoramus Te 2/99)
v úvode v prvom hlase 3. nota namiesto g1 správne fis1.

NOTOVÚ PRÍLOHU PRIPRAVIL JOZEF ŠPANO

INTERPRETI

liturgickej hudby (4)



AMANTIUS AKIMJAK, OFS

Schola a chrámový zbor

Podľa zachovaných pamiatok historici predpokladajú, že v kresťanských spoločenstvách už od začiatku bývali skupiny ľudí, ktorí zveľadľovali duchovný spev. Úradný štatút nadobudli najmä okolo roku 600 za Gregora Veľkého.¹ Tento pápež podnietil organizovanú činnosť speváckych telies, ktorým sa hovorí schola (schola cantorum – škola spevákov). Ich poslaním bolo (a v zmenených podmienkach dodnes je) dbať o čistotu tradície gregoriánskeho spevu a starať sa o výchovu dorastu. Scholy sa tradične skladali z mužov a chlapcov a ich činnosť bývala

do značnej miery vecou kléru. Miesto scholy bývalo vpredu bokom od oltára.²

Najprv si povieme niečo o histórii scholy cantorum a o gregoriánskom choráli, ktorý ona vzorne interpretovala.

Starorímsky spev bol spevom rímskej liturgie pred gregoriánskou redakciou. Poznáme ho len z niekoľko málo dokumentov, pretože tieto knihy boli väčšinou zničené. Starorímsky spev obsahoval okrem jednotlivých nápevov pre ľud i melizmatické sólové spevy, kde sa uplatňovalo koloratúrne umenie spevákov. Možno práve dlhé melizmy na poslednej slabike

boli jeho charakteristikou, ale i predmetom reformy.³

Už niekoľko pápežov pred Gregorom Veľkým sa zaoberalo liturgickým spevom: Lev Veľký, Gelasius, Symmachus, Ján a Bonifác. Čítame o nich (rímsky archikantor Ján – 7. stor.), že zoradili liturgický spev v priebehu liturgického roku (antus anni circuli). Benedikt zase kodifikoval spev oficía.⁴

Akú úlohu zohral teda pápež Gregor Veľký? Jeho význam je prednostne v usporiadaní omšovej liturgie, jej poriadku a tým i omšových spevov. Či Gregor sám komponoval melódie, nie je isté a skôr



Svätá omša vo farskom kostole Narodenia Panny Márie v Klčove

nepravdepodobné. Táto tradícia vznikla v Galii v 8.–9. storočí preto, aby rímska liturgia aj s jej spevmi bola podporená autoritou. Veľká väčšina melódií vznikla pred ňou a taktiež po nej. Novorímska redakcia liturgických spevov je pravdepodobne dielom rímskych kantorov 7. a 8. storočia (Castolenus, Maurianus, Virbonus). Isté je však, že Gregor sa zaslúžil o rozvoj rímskeho spevu. Ako benediktín ho sám pestoval a najviac sa zaslúžil o rozvoj speváckej školy v Ríme.⁵

Jan Diaconus (+880), ktorý za pontifikátu pápeža Jána VIII. napísal Gregorov životopis, hovorí: „Založil *schola cantorum*, ktorá až dodnes spieva chorály svätej rímskej Cirkvi podľa jeho úprav. Daroval jej rôzne majetky a dal postaviť dva domy, jeden pri schodoch baziliky sv. Petra, druhý vedľa patriarchálneho paláca v Lateráne“. Jeden dom slúžil samotnej schole na ubytovanie, druhý slúžil ako sirotinec na výchovu speváckeho dorastu a stal sa prototypom neskorších talianskych konzervatórií barokovej doby.⁶

Speváci samozrejme pôsobili už pred Gregorom. Zo scholy *lectorum* (na prednes epištoly) sa v 5. storočí vyvinula *schola cantorum*, z nej sa prezentovali sólisti pri prednese Graduále. V bazilikách v Sardinii Aquileji i v Ríme nachádzame už v 4. storočí priestor pre spevákov. Ich pôsobenie je potvrdené už za pápeža Silvestra (314–336). Laodicejský koncil (341–363) im priznal nižšie svätenie.

Gregor dal rímskej schole pevný poriadok a organizáciu. *Schola* mala sedem spevákov v tomto poradí: *primicerius* alebo *prior scholae*, *secundarius*, *tertius*, *archiparafonista*, *traja parafonisti* a *zbor chlapcov*. Prví traja speváci boli sólisti, ostatní tvorili spolu s chlapcami chór (*parafonisti* = oktávoví speváci, spievali v oktávach s chlapcami).⁷

Rímska (pápežská) *schola cantorum* mala vodcovský význam nielen v Ríme, ale v celej západnej Cirkvi (vyšlo z nej taktiež mnoho pápežov).⁸ Jej spôsob prednesu spevu bol vzorom pre ostatné oblasti. Rímski speváci prichádzali do Francúzska, Nemecka i Anglicka. Na Pipinovo prianie zriaďuje biskup Chrodegang známu spevácku školu v Métach (762); jej vedúci (*prior*) študoval v Ríme. Ďalšie scholy podľa rímskeho vzoru vznikali v Dijone, Chartres, Paríži, taktiež v Kente a Nordhumberlande.⁹ Rímske liturgické knihy sa opisovali.

Najstaršími prameňmi gregoriánskeho chorálu boli *tonáre*, v ktorých sú začiatky textu jednotlivých spevov zoradené

podľa 8 cirkevných modov. Najstarší pochádza asi z r. 780. Tonáre svedčia o snahe zvládnuť chorálový spev, ktorý sa za čias sv. Karola širil do zaalpských krajín. Predstavujú tiež začiatky západnej hudobnej teórie.¹⁰

Dôležité je vedieť, z akých osôb môže pozostávať *schola* a *zbor* v dnešnej dobe. Hovorí o tom inštrukcia rady a posvätné kongregácie obradov „*Musica sacra*“ doslovne takto: „*Zbor spevákov* môže podľa osvedčených národných zvyklostí a iných okolností pozostávať alebo z mužov a chlapcov, alebo z mužov, alebo len z chlapcov, alebo z mužov a žien, ba keď to prípad naozaj vyžaduje, len zo žien“.¹¹

Z uvedeného vyplýva, že v dnešnej dobe tu už nemajú výhradné postavenie iba muži, ba že dokonca i samotná *schola cantorum* môže, „keď to prípad naozaj vyžaduje“ pozostávať iba zo žien, napríklad v ženských kláštoroch, dievčenských školách a podobne.¹²

V 9. storočí sa objavuje nový, veľmi vážny činiteľ, ktorý bude rozhodujúco vplývať na liturgickú hudbu nastupujúceho tisícročia – *viachlas*. Začína ju jednoduchá diafónia – *k* u gregoriánskej melódii sa pridáva v paralelných kvintách alebo kvartách druhý hlas. Prvý hlas sa nazýva *vox principalis*, druhý *vox organalis*. Od roku 850–1050 sa o tejto tvorbe nepíše. Okolo roku 1100 belgický teoretik Ján Affligem sformuloval regulu o križovaní hlasov, dôležitú pre ďalší vývoj. Činnosť parížskej katedrálnej školy Notre – Dame, osobitne Perotina, bola podstatným impulzom pre ďalší rozvoj *viachlasu*. Vznikajú skladby troj- a štvorhlasné. Popri *organici* objavuje sa *conductus* a vzápätí najzávažnejší druh *moteto* a *omša*. Ďalší rozvoj *polyfónie* sa uskutočnil v burgunskej, nizozemskej a rímskej škole. Vďaka vyváženosti medzi hudbou a liturgickým textom v tvorbe Palestrínu, Tridentský koncil uznal *viachlas*, poukazujúc súčasne aj na inú tvorbu.¹³

Popri progresívnom prúde *polyfónie* existujú retrospektívne tendencie. Ich základom bola konštitúcia Jána XXII. – Docte SS. Patrum z r. 1324–1325, v ktorej sa pápež vyjadril proti svetskosti cirkevnej hudby. Súčasne ukázal na *organum*, ako na formu, ktorú možno akceptovať.

Rozvoj liturgickej hudby v baroku vnáša nové elementy. V tomto období sa stáva ideálom chrámový vokálno-inštrumentálny koncert. Zbory a orchestre odsúvajú vlastnú liturgiu na druhé miesto a voľný výber i subjektívne chá-

panie textov doviedlo do výraznej dvojkoľajnosti – činnosť pri oltári nebola zhodná z činnosťou vokálno-inštrumentálnych telies. Celebrant nečakal na ukončenie predlžujúcich sa spevov, ale pokračoval v tichom čítaní omšových textov. Rozdiel medzi liturgiou a liturgickou hudbou našiel výraz v prenese hudobného telesa z presbytéria na organový chór. Baroková hudba urobila ešte viac. Liturgia sa v tom období „pozerala a počúvala“ a odtiaľ pochádza dodnes známe vyjadrenie „vypočul som si dnes omšu“. Podobný charakter majú i kompozície z obdobia klasicizmu a romantizmu. Až v druhej polovici 19. storočia vznikla reakcia proti takémuto chápaniu liturgie, návrat ku klasicistickým prameňom i čoraz väčšia starostlivosť o liturgický charakter samotných kompozícií. Niet pochyb, že pri počiatkoch týchto tendencií boli hlasy liturgickej obnovy, hlásanej francúzskymi benediktínmi zo Solesmes.¹⁴

Rozvoj *viachlasnej* hudby si vynútil väčšie skupiny spevákov väčšieho hlasového rozpätia – teda mužských, ženských a detských hlasov. Takýmto skupinám hovoríme *zbor spevákov* (*chorus cantorum*), alebo chrámový *zbor* (*capella musica*), alebo *jednoducho zbor*. Z akustických dôvodov a pre prítomnosť žien sa v stavbe kostolov vyhradzovalo zboru zvláštne miesto mimo presbytéria, zvané *chór*, obyčajne na vnútorných balkónoch v zadnej alebo bočnej časti. Po stáročia až dodnes sú vo väčších kostoloch vedľa seba „*schola*“ pre spev *jednohlasného propria* a „*zbor*“ pre spev *viachlasného ordinária*.¹⁵

Dodnes rozoznávame rôzne druhy zborov. Čo sa týka osôb, tak sú to *chlapčenské*, *dievčenské*, alebo také, v ktorých sú *chlapci* a *dievčatá* spolu, čiže *mládežnícke*, potom *mužské*, *ženské* alebo *miešané*. Čo sa týka hlasov, môžu byť *jednohlasné*, *dvojhlasné*, *trojhlasné*, *štvorhlasné* a výnimočne i *viachlasné*.

Druhý vatikánsky koncil znovu vzdvihol osobitné liturgické poslanie zboru a scholy a nariadil, aby sa vytrvale podporovala ich činnosť vo väčších aj menších kostoloch.¹⁶ Keďže v dnešnej farskej liturgickej praxi zaznieva hudba veľkého slohového a žánrového rozpätia, je vhodné speváckym združeniam hovoriť *chrámový spevokol*, ktorého členovia podľa svojich schopností, veku a osobného zamerania spievajú – ako *zbor* alebo *sólisti* – s *inštrumentálnym sprievodom* alebo „*a cappella*“

– podľa potreby duchovnú hudbu, počínajúc gregoriánskym chorálom až po súčasný viachlasný spev v jeho rozmanitých druhoch, vrátane súčasnej hudobnej moderny alebo folkového a rockového žánru. Skupina inštrumentalistov spolupracujúca so zborom je prirodzenou súčasťou takéhoto spevokolu.¹⁷

Svojou povahou je zbor súčasťou zhromaždenia veriacich – ním je delegovaný, aby v jeho mene spieval hudobne náročnejšie spevy. Jeho účinkovanie má teda zmysel len za predpokladu myšlienkovvej a duchovnej spoluúčasti celého zhromaždenia veriacich. V tomto zmysle nadobudol zbor v rámci pokoncilovej liturgickej obnovy väčšiu dôležitosť oproti minulosti.¹⁸

Rámcovo možno vymenovať tieto úlohy scholy či zboru:

a) spieva hudbu komponovanú na texty, ktoré sa v priebehu liturgického roka menia, teda hudbu, ktorú treba zvlášť naštudovať pre každú konkrétnu liturgiu alebo liturgické obdobie;

b) spieva technicky náročnejšiu hudbu v porovnaní s možnosťami zhromaždenia alebo hudobne obohacuje spev zhromaždenia na zdôraznenie slávnostnosti;

c) spoluúčinkuje v spoločných spevoch – svojim dokonalým hudobným výkonom dodáva istotu pri speve ostatným veriacim, podnecuje ich účasť;

d) spolupracuje pri zavádzaní nových spevov do zhromaždenia – vopred sa ich naučí a podporuje spev ostatných.¹⁹

Čo sa týka spevu medzi čítaniami, schola a zbor majú tieto nasledovné úlohy:

Responzóriom k responzóriovému žalmu síce predspieva žalmista, alebo kantor, ale hneď pri jeho opakovaní má schola a zbor spievať toto responzóriom spolu s ľudom a tak napomáhať veriacim k zjednoteniu v intonácii i v rytme a zároveň dodať veriacim istotu k zapojeniu sa do tohoto spevu.

Ak sa nepoužije responzóriový žalm, ale graduál, a ak ho nespieva sólista, napríklad kantor, má ho spievať schola alebo zbor, ale v latinskej reči a podľa gregoriánskeho chorálu.

Schola a zbor má začínať spev aklamácie aleluja, alebo veľkopôstnej aklamácie a opakovať ju s ľudom. Ak samotný alelujový verš, alebo verš pred evanjeliom v pôste nespieva sólista, žalmista alebo kantor, môže ho tiež spievať schola, alebo zbor a to aj viachlasne.

Ak sa nespieva spev pred evanjeliom



Sólisti mládežníckej skupiny Miešaného zboru vo Vajnorochoch

z lekciónára, možno spievať traktus z graduála, a ak ho nespieva sólista žalmista, či kantor, môže ho spievať schola alebo zbor, samozrejme v origináli, t.j. gregoriánsky chorál v latinskom jazyku.

Druhý vatikánsky koncil nastolil požiadavku aktívneho zapojenia sa ľudu do liturgického spevu. Nesprávne je však v zmysle tejto progresívnej požiadavky obmedzovať gregoriánsky chorál na tie najjednoduchšie formy. Ideálne využitie gregoriánskeho chorálu je vtedy, ak je v liturgii vyvážené spolupôsobenie spevov kňaza s odpoveďami, zvolaniami a niektorými sylabickými spevmi zhromaždenia veriacich a s melizmatickými spevmi scholy. Teda spevy melodicky bohatšie alebo viachlasné spieva schola, alebo zbor.

Umiestnenie zboru v interiéri kostola má zodpovedať jeho poslaniu: má sa prejavovať, že je súčasťou zhromaždenia, pritom však to má byť miesto, z ktorého môže technicky dobre vykonávať svoju úlohu.²⁰

Poznámky:

¹ A. AKIMJAK: *Vývoj gregoriánskeho spevu*, in: *Duchovný Pastier* (DP) 70 (1989) č. 2, s. 78.

² J. LEXMANN: *Základné pojmy liturgického spevu a duchovnej hudby*, vysokoškolské skriptá, CMBF, Bratislava 1984, s.19; Taktiež, A. AKIMJAK: *Vý-*

voj gregoriánskeho..., s. 79.

³ F. KUNETKA: *Stručné dejiny hudby a spevu v liturgii*, CMBF Olomouc 1989, s. 5; Taktiež, A. AKIMJAK: *Vývoj gregoriánskeho...*, s. 80.

⁴ A. AKIMJAK: *Vývoj gregoriánskeho...*, s. 80.

⁵ I. PAWLAK: *Schola, kantor i psalterzista w historii Kościoła*, in: Rak R. red., *Služba oltarza*, Katowice 1982, s. 10–11; Taktiež, A. AKIMJAK: *Zlatý vek gregoriánskeho spevu*, DP 70 (1989) č. 7, s. 313–314.

⁶ F. KUNETKA: cit.d., s. 6; Taktiež, A. AKIMJAK: *Zlatý vek...*, s. 314; Taktiež, Z. BERNAT: *Chorál gregoriánski*, I. Dziej, Encyklopedia Katolícka, red. F. Gryglewicz i inni, T.3, Lublin 1979, s. 222–223.

⁷ F. KUNETKA: cit.d., s. 6–7; Taktiež, A. AKIMJAK: *Zlatý vek...*, s. 213.

⁸ I. PAWLAK: *Schola, kantor i psalterzista...*, s. 10–11.

⁹ F. KUNETKA: *Stručné dejiny hudby a spevu v liturgii*, CMBF Olomouc 1989, s. 6; Taktiež, A. AKIMJAK: *Úpadok a reštaurácia gregoriánskeho spevu*, DP 72 (1991) č. 4, s. 167–168.

¹⁰ F. KUNETKA: cit.d., s. 6; Taktiež J. LEXMAN: *Liturgický spev a posvätná hudba*, LIT 1 (1991) č. 4, s. 290–291.

¹¹ MUSICAM SACRAM (MS), inštrukcia Posvätnej kongregácie obradov o posvätnéj hudbe. (5.3.1967), AAS 59 (1967) 300–320; slovenský preklad: LIT 2 (1992) č. 6–7, s. 111–128; taktiež „Adoremus“ 1 (1995) č. 2, s. 10–13, a 2 (1996) č. 1, s. 8–10, čl. 224.

- ¹² B. TRÁVENEC: *Liturgia v svetovom katechizme*, LIT 4 (1994) č. 13, s. 66–70.
- ¹³ J. PIKULIK: *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, „Ateneum Kapłańskie“ (AK) 72 (1980) z. 427, s. 197–198; Taktiež, J. SCIBOR: *Schola*, w: F. Blachnicki, red., *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1907, s. 183; Taktiež, A. AKIMJAK: *Začiatky menzurowanej hudby*, DP 70 (1989) č. 7, s. 314–315.
- ¹⁴ J. PIKULIK: *Śpiew i muzyka...*, s. 198; Taktiež, A. AKIMJAK: *Klasická polyfónia*, DP 71 (1990) č. 1, s. 27–29; Taktiež, L. BURLAS: *Formy a druhy hudobného umenia*, Supraphon, Bratislava 1982, s. 42–49; Taktiež, J. ŠÁTEK: *Dejiny posvätnéj hudby*, CMBF, Bratislava 1954, s. 53–59.
- ¹⁵ J. ŠÁTEK: *Liturgické spevy v reči ľudu*, CMBF UK Bratislava 1965, s. 13–15; Taktiež, A. KONEČNÝ: *Hudobná stránka liturgie*, LIT 2 (1992) č. 6–7, s. 141–142, s. 141–142.
- ¹⁶ SACROSANCTUM CONCILIUM, konštitúcia DVK o posvätnéj liturgii (4.12.1963), AAS 56 (1964) 97–138; slovenský preklad v: *Dokumenty DVK*, SSV Trnava CN Bratislava 1969–1972 I. diel s. 107–148; taktiež, LIT 2 (1992) č. 8, s. 195–234, čl. 114; Taktiež, MS, čl. 19;

Taktiež, Všeobecné smernice Rímskeho misála (VSRM), v: *Missale Romanum*, Roma 1970 a 1974, čl. 63.

¹⁷ J. LEXMANN: *Základné pojmy...*, s. 7–9.

¹⁸ MS, čl. 19 – Je to aj „povýšenie“ oproti tým prípadom a obdobiam v minulosti, keď liturgický spev bol úlohou kléru.

¹⁹ Z. SZYGENDA: *Chór w odnowionej liturgii*, AK 72 (1980) z. 427, s. 244–246.

²⁰ Vhodné umiestenie zboru býva problémom v našich starších kostoloch. Akusticky výhodné býva miesto na balkóne – najmä v stavbách s klenuťým stropom. Lenže toto miesto je v mnohých prípadoch príliš vzdialené od centra liturgického diania, spev scholy či zboru sa mení na neosobný zvuk „kdesi zhora“ a členovia môžu mať pocit, že sú z liturgie „vylúčení kdesi dozadu“. Okrem toho tam býva málo miesta, prekáža veľká skriňa organa, niet tam miesta pre dirigenta a hlasovo výhodné umiestenie zboru. Toto sú dôvody hľadať miesto dolu v hlavnej lodi kostola, najčastejšie na boku (prípadne úplne vpredu pri starom oltári, ak pôvodné presbytérium je veľké so samostatným vchodom a oltár – čiže aj skutočné presbytérium je posunuté k stredu kostola). Pri tomto riešení sa

zasa komplikuje kontakt zboru s organistom. Treba po starostlivých akustických skúškach nájsť miesto, z ktorého by sa hudobný zvuk nestrácal nepriaznivým pohlcovaním a nerozptyľoval nepriaznivými odrazmi. Z liturgickej dôležitosti zboru vyplýva, že príprava vhodného miesta – „chóru“ – je veľmi dôležitou architektonickou úlohou, dôležitejšou ako napr. stavba nového organa. Dôležité je ešte povedať, že chrámový zbor a schola majú byť počas svojho pôsobenia v liturgii maximálne disciplinovaní. Majú byť sústredení na sv. tajomstvá. Keď sú vpredu pri oltári, nech nepôsobia ako v divadle a ak to nedokážu, nech sú radšej na chóre. Avšak aj tam majú mať všetko dopredu pripravené a nájdené. Nesmú sa počas liturgie dohadovať, čo budú spievať ani nesmú nič hľadať. Majú sa správať ako asistencia po boku kňaza, ktorá nepozera po kostole, nevystavuje sa, ale stále sleduje obrady a posluguje. MS, čl. 23; Taktiež, VSRM, čl. 274; INTER OECUMENICI, prvá inštrukcia Posvätnéj kongregácie obradov o posvätnéj liturgii (26.9.1964), AAS 56 (1964) 877–900, čl. 97.

Naše zlozvyky a problémiky (2)

Medzihry v piesňach JKS

Iste mi dáte za pravdu, že medzihry nám pri speve a sprevádzaní piesní z JKS robia nemalé problémy. Nie sú to medzihry v pravom slova zmysle (pod týmto pojmom sa zvyčajne myslia viactaktové vsuvky medzi spevné partie). V piesňach JKS sa stretávame výnimočne s dvojtaktovými, často s jednotaktovými „medzihrami“ na konci niektorej frázy. Majú funkciu výraznejšieho členenia fráz s využitím harmonických možností (modulácia a pod.)

V čom je problém? V tom, že spoločnosť pri speve zvyčajne nepočká predpísané doby a „skáče“ so spevom skôr. Organisti pristupujú k riešeniu tohto problému rozlične. Jedni sa snažia nekompromisne rešpektovať skladateľov zámer. Na to je potrebná trpezlivá výchova, ktorou sa dá dospieť k pochopeniu u spoloč-

čenia. To je optimálny, no žiaľ dost zriedkavý prípad.

Druhí pristupujú ku kompromisom rôznymi stupňami skracovania, čím dochádza k nejednotnosti, rozbíjaniu spevu. Uvediem pár konkrétnych príkladov. V č. 5 *Buď Mária pozdravená*, „...porodíš premilá“, na slabiku -lá je tendencia vydržať len pol taktu. V č. 49 *Dobrá novina*, „novina..hodina..“ na koncové slabiky sa nedodržia 4 doby. V č. 201 *Raduj sa Cirkev Kristova*, je dvojtaktová medzihra „spievajme kresťania“ a tu je kameň úrazu: na slabiku -nia sa v druhom takte „skáče“. Niektorí kantori a speváci, v dobrej snahe o dodržanie oboch taktov držia slabiku cez celé dva takty, čo je neprirodzené (dodržať to má organ). Obdobný prípad je v spomínanom č. 5, kde spevom

stačí zadržať pol taktu. V č. 267 *Hostiu* vítajme sa nezvyknú dodržiavať 4 doby „...chlebe..ku tebe..“ Takisto v č. 394 *Ó, Mária bolestivá*, „...ochrana..“ nedodržiavajú sa 4 doby. Č. 499 *Ó, Kriste veľký Kráľu náš*, „vládneš“ (pred repetíciou). Na text je polová a štvrt'ová nota a na štvrtú dobu je septakord, na ktorý sa už niekde začína spievať „Ježišu.“ Osvedčuje sa na štvrtú dobu urobiť radšej pauzu.

Toto je len pár príkladov. Zo svojej praxe poznáte iste ďalšie. Pri príprave nového liturgického spevníka sa bude o týchto problémoch uvažovať, možno v niektorých prípadoch dôjde k malým úpravám.

Teraz je len jedna rada: rešpektovať notový zápis a naučiť spoločnosť podľa neho spievať.

VIERA LUKÁČOVÁ

Problematika liturgického spevu na Slovensku vo filmovom spracovaní

JEDNOTNÝ KATOLÍCKY SPEVNÍK

V čase, keď Slovenská televízia realizuje takmer nulovú pôvodnú produkciu, je dokumentárny film o Jednotnom katolíckom spevníku malým zázrakom. Realizovala ho Redakčná skupina duchovného života roku 1996 v cykle *Dominanty*. Upozorníť široké vrstvy na to, ako Jednotný katolícky spevník vznikol, považujem za výsostne osvetovú činnosť, súvisiacu do značnej miery i s novodobými snahami o reformu liturgickej hudby, zavedenia nových spevov a aj už vzniknutých liturgických spevníkov do praxe. Veď Mikuláš Schneider-Trnavský ako zostavovateľ „Kancionálu“, autor viacerých jeho piesní (viac ako 200), upravovateľ všetkých ostatných piesní, mal pri jeho presadzovaní podobné problémy, ako autori pri zavádzaní nových liturgických spevníkov v súčasnosti. Paralely a podobnosti súvisiace s prijatím Jednotného katolíckeho spevníka v praxi veriacimi sú až neuveriteľne zhodné a symptomatické s prijatím liturgických spevníkov v ostatnej dobe. Je zaujímavé, že podmienky pre presadenie nejakej reformy v cirkevnej hudbe sa takmer nezmenili. Alebo sa nezmenili ľudia? Scenárista a režisér Juraj Lexmann na to nepriamo poukazuje, hoci to nie je jeho hlavný zámer.

Takýto projekt je veľmi dôležitý, pretože vychováva bežného človeka k muzika-

lite na jednoduchých piesňach, cibri jeho hudobný vkus, posúva jeho umelecké cítenie k intuitívnej preferencii umelecky hodnotnej hudby, núti ho zamyslieť sa a premýšľať. Je to obzvlášť potrebné, ak máme do činenia s poslucháčom, ktorý je ako prvý terčom pozornosti rôznej komerčnej hudby.

Poznanie vlastnej histórie je prvoradým poslaním každého, komu na osude národa záleží a najmä ak je to história piesní, ktoré človek spieva dennodenne v kostole. A film ukazuje, že Slováci históriu majú, len majú krátku pamäť.

Úsilie o jednotu chrámových spevov súviselo s úsilím o presadenie jednotného spisovného jazyka, takže myšlienka jednoty viedla vlastne k vzniku Jednotného katolíckeho spevníka, čo je v scenári veľmi pekne zdôraznené a naznačené ako paralela s duchovnou jednotou cirkvi. Filmový dokument ukazuje mnoho historicky zaujímavých prameňov, akými sú rôzne spevníky s náboženskými piesňami v 19. storočí, ktoré mnohí ľudia a dokonca i odborníci poznajú len teoreticky, ale nikdy ich nevideli. Patria sem spevníky F. J. Paulínyho-Bajana, J. Egryho, J. Hollého, Žaškovského, Chládky, Janovčička a iné. Je tu ďalej i niekoľko informácií o tom, ako vznikol dokonca *Cantus Catholici*, z ktorého sa do Jednotného katolíckeho

spevníka dostalo 75 piesní. Vo filme sú použité aj archívne záznamy, napríklad z filmového dokumentu režiséra Dušana Hanáka – *Omša* z roku 1968, v konfrontácii so súčasnosťou z omši v Trnave (1993), *Studienke* (1996) a *Zázrivej* (1993). Typicky „lexmanovské“ sú strihy, keď odborník vysvetľuje svoj názor a prestrihom ho konfrontuje s realitou, vzorový spev piesne JKS chrámového zboru (Kapucínskeho a Jezuitskeho kostola v Bratislave) s prestrihom na omšový spev bežných veriacich, ktorí v predošlej piesni svojím pomalším, ležérnym spevom s drobnými nedostatkami pokračujú.

Po historických prameňoch vzniku JKS, sa autori v druhej polovici filmu zaoberajú analýzou jednotlivých piesní v JKS. Komentátor, alebo muzikológ, či spevák, hovoria o rôznych typoch piesní v JKS, o ich charaktere, odlišnosti od pôvodnej predlohy a spôsobe spracovania Mikulášom Schneiderom-Trnavským. Spomínajú sa ťažkosti Jána Pöstenyho, ako predsedu Spolku sv. Vojtecha, pri obhajobe JKS. Filmový dokument *Jednotný katolícky spevník* je kompaktnou výpoveďou o tejto téme, obrazy v ňom plynulo prechádzajú z jedného do druhého, takže divák má možnosť „čítať“ i v prestrihoch, záberoch, ktoré majú čo vypovedať i to, čo v scenári nie je, ale pozornosti diváka neujde.

HUDBA V LITURGICKEJ OBNOVE

Od začiatku 60. rokov s konaním II. vatikánskeho koncilu je v cirkvi aktuálna obnova hudby v liturgii prostredníctvom jej aktualizovania v súlade so súčasným vývojom. „Na Slovensku a teda i v strednej Európe sa vo sv. omši používajú piesne povýšené na liturgické. Tu niekde začína dokumentárny film *Hudba v liturgickej obnove* realizovaný v cykle *Kultúra a náboženstvo* Hlavnou redakciou duchovného života v STV v Bratislave roku 1998 (scenár a réžia – Juraj Lexmann, redaktorka Bernadeta Tokárová). Téma nanajvýš aktuálna, pretože

obnova liturgickej hudby na Slovensku „dostala zelenú“ až od 80. rokov a plne sa v praxi uskutočnila (a ešte uskutočňuje) až po revolúcii. Presadenie nových spevov sa mohlo v praxi udiť až po vytvorení základných spevov v Liturgických spevníkoch I., II. s viacerými nápevmi *Kyrie*, *Glória*, *Crédo*, *Sanctus*, *Pater noster*, *Agnus Dei*, žalmové a alelujové spevy. Filmový dokument ale nie je o tom, drží sa hlavnej všeobecne poňatej témy funkcie hudby v liturgickej pokoncilovej obnove. Zohľadňuje pritom hudobné, vieroučné, liturgické, dogmatic-

ké i prozodické hľadisko, zo všetkých však asi najviac liturgické.

Postupuje synchronne so štruktúrou sv. omše a jej spevy určujú i filmovú následnosť – úvodný spev, *Kyrie*, *Glória*, spevy žalmov, *Krédo*, *Sanctus*, *Pater noster*, *Agnus Dei*. Film je popretkávaný autentickými snímkami spevov zo sv. omše v Nitre (1994), z pápežskej sv. omše v Bratislave – Vajnorochoch (1990), zo Spišskej Kapitule (1998), sú tu zábery zo slávení sv. omše v zahraničí (Paríž 1997, polyrytmický spev duchovných piesní černochoch s marimbami), teda liturgické spevy v cudzích ja-

zykoch, ktoré sú veľmi zaujímavé a mohlo by ich byť i viac na porovnanie so slovenskými duchovnými spevmi. Sú tu štylizované vzorové ukážky, ako by mali byť spevy najlepšie predvedené. Režisérsky pripravené výpovede spevákov o nových spevoch sú šikovne zostrihané, takže divák si z nich môže vytvoriť objektívny názor. Ak mladé dievča vypovedá, že nové spevy nie sú pekné a za tým nasleduje strih na babku, tvrdiacu, že sú „veľmo krásne“, je to nanajvýš smiešne v dnešnej premodernizovanej dobe, keď módnosť vo všeobecnosti je nasmerovaná na mládež a ich vkusovú nevytržitosť. Našťastie režisér sa neuspokojuje len so subjektívnou výpoveďou o novej slovenskej liturgickej hudbe a požiadal o názor i odborníkov – kantorov a organistov, ktorí sa všetci zhodujú, že hoci sú niektoré piesne ťažké, náročné na interpretáciu, sú hlbokými spevmi s dôležitými myšlienkami, ktoré „idú kdesi hore“.

Napokon, je tu tiež vyslovená veta, že duchovná hudba má byť umeleckejšia než profánna hudba. Dôležitosť posvätného ticha počas sv. omše je tu zdôraznené prostredníctvom „komorných“ scén, keď malé dievčatko číta state z Prvej knihy kráľov, zo Žalmu 145, Izaiášovho proroctva, Zjavenia sv. Jána, ktoré sa týkajú bohoslužby, obradov a spevov. Po veľkých hromadných scénach z konaní sv. omše v kostoloch sú to zábery s odlišnou atmosférou, s jediným hercom, svedčiace o režijnej invencii, pričom samotný text zo sv. Písma o bohoslužobných úkonoch zdôrazňuje liturgické hľadisko duchovnej hudby.

Divák sa z tohto filmu mnoho dozvie o histórii jednotlivých liturgických spevov, pochopí, že spevy majú svoju hudobnú logiku (odborník tu rozoberá napríklad stavbu žalmov), môže sa zamyslieť nad tým, či je lepšie spievať gregoriánsky chorál so sprievodom alebo bez sprievodu

du organa, aké je pozadie vzniku spevu Pater noster a prečo je dobré ho vedieť spievať aj v latinčine.

Veľmi dôležité je, že vo filme účinkujú a vypovedajú organisti, kantori a dirigenti – Peter Franzen, Jana Rychlá, Marek Neupauer, Katarína Kováčová, Iveta Pitoňáková, Bohuslav Bereta, Rastislav Polák, ktorí sú po 40 ročnej pauze novou profesionálnou generáciou hudobníkov v cirkevnej hudbe. Rozhodujúcim spôsobom sa budú podieľať na profilovaní duchovnej hudby, cibrení vkusu veriacich a napokon i vytvorení novej slovenskej hudobnej kultúry. Vo filme účinkujú Schola Cantorum kňazského seminára v Spišskej Kapitule, Chrámový a detský zbor v Spišskom Hrhove (dirigentka Ing. Jana Višňovská), Iuventus Chorus Salvatoris jezuitskeho kostola v Bratislave (dirigentka Jana Rychlá), speváčky kapucínskeho kostola.

YVETTA KAJANOVÁ

Spevácky zbor Apollo

Sakrálna zborová tvorba a spirituály

ŠTÚDIO JAKUB S.R.O., 1998

Bratislavský spevácky zbor Apollo nie je chrámovým zborom špecializujúcim sa na predvádzanie cirkevnej hudby. Škoda. Jeho posledné MC naznačuje, že by na to mal dobré predpoklady. Zbor disponuje vyspelou hlasovou kultúrou, aj pozoruhodnou vyrovnanosťou hlasových skupín, pri amatérskych zboroch tak zriedkavou.

Z krátkého sprievodného textu na obale MC sa dozvedáme, že toto teleso nadväzuje na vyše 30-ročnú tradíciu Miešaného zboru bratislavských učiteľov. Aj to sa zrejme podpísalo pod jeho vyššie interpretačné ambície.

MC prezentuje výber štýlovo rôznorodej cirkevnej tvorby, od polyfónie (J. Handl-Gallus: Jerusalem, gaude; F. Anerio: Christus factus est; J. S. Bach: Psallite Deo nostro), cez romantickú tvorbu (A. Bruckner: Locus iste; P. I. Čajkovskij: Gospodi pomiluj) až po súčasnosť (M. Duruflé: Ubi caritas; P. Krška: Oslavujte Pána; Zdravas Mária). Súčasťou výberu sú aj niektoré zbrové úpravy známych spirituálov.

Dirigent nahrávky, Milan Kolena prejavil citlivý zmysel pre špecifika interpretácie zborovej cirkevnej hudby. Veľmi



pôsobivo vyznievajú pianissimá zboru (Anerio, Kedrov, Bruckner) a celkovo široká škála dynamiky, zvlášť v klasických zboroch. Trochu ťažkopádne, naopak, pôsobí strojová rytmická precíznosť (skôr zviazanosť) živších úsekov skladieb (šestnástiny v Bachovi sú klasickým príkladom). Tento handicap je cítiť aj v rytmickejších spirituáloch (I want to be ready, Gonna study war no more), ktoré svojím charakterom zboru podľa môjho názoru veľmi nesedia.

Celkový dojem je však dobrý, okrem spomínanej plastickej dynamiky aj vďaka vypracovanej intonácii, čo je treba zvlášť oceniť na citlivých miestach (Čajkovskij, Bruckner). Takýto interpretačný štandard by sme u amatérskych chrámových zborov radi videli.

Nahrávku možno odporučiť do pozornosti všetkým záujemcom o zborovú cirkevnú tvorbu. Dúfame, že diela z oblasti cirkevnej hudby si budeme môcť vypočuť v interpretácii zboru Apollo aj v budúcnosti.

PETER RUŠČIN

Quo vadis, pán magister?

K 60-ke Mariána Bullu

Elegantný šesťdesiatnik, člen basovej skupiny Slovenského filharmonického zboru (SFZ), dirigent a hudobný publicista by mal na túto otázku nepreberné množstvo odpovedí. Všetky by ale mali ako spoločného menovateľa hudbu. Pána magistra by ste totiž najčastejšie zastihli na ceste do SF buď na zborovú skúšku, resp. večerný koncert zboru. Okrem toho často nahráva v Slovenskom rozhlase buď so SFZ, resp. ako člen vokálneho okteta OCTET SINGERS, alebo ako člen Slovenských madrigalistov (Bratislavských madrigalistov). Podobne by sme sa mohli stretnúť cestou do Slovenskej hudobnej únie či Hudobného fondu na schôdzku muzikológov.

Cíferský rodák Marián Bulla pochádza z rodiny kantora a zbornajstra Daniela Bul-

lu, ktorý sa po úmrtí M. Schneidra-Trnavského stal regenschorim v Dóme sv. Mikuláša v Trnave. Za hudbou išiel Marián po maturite na Vysokú školu pedagogickú do Bratislavy, kde vyštudoval v r. 1960 na Katedre hudobnej výchovy pod vedením prof. Eugena Suchoňa. Dirigentské predpoklady si overoval na zbornajstrovských kurzoch u prof. Strelca a prof. Haluzického. Dôverný vzťah otca k M. Schneidrovi-Trnavskému mu umožnil uľahčiť vývoj hudobného smerovania absolvovaním konzultácií u „uja Mikuláša“.

Vokálna hudba sa stala jeho osudom. Počas 35-ročnej umeleckej činnosti v SFZ mal možnosť naštudovať obrovský repertoár oratoriálnej, kantátovej i sakrálnej zborovej literatúry pod vedením špičkových svetových umelcov a predniesť ho

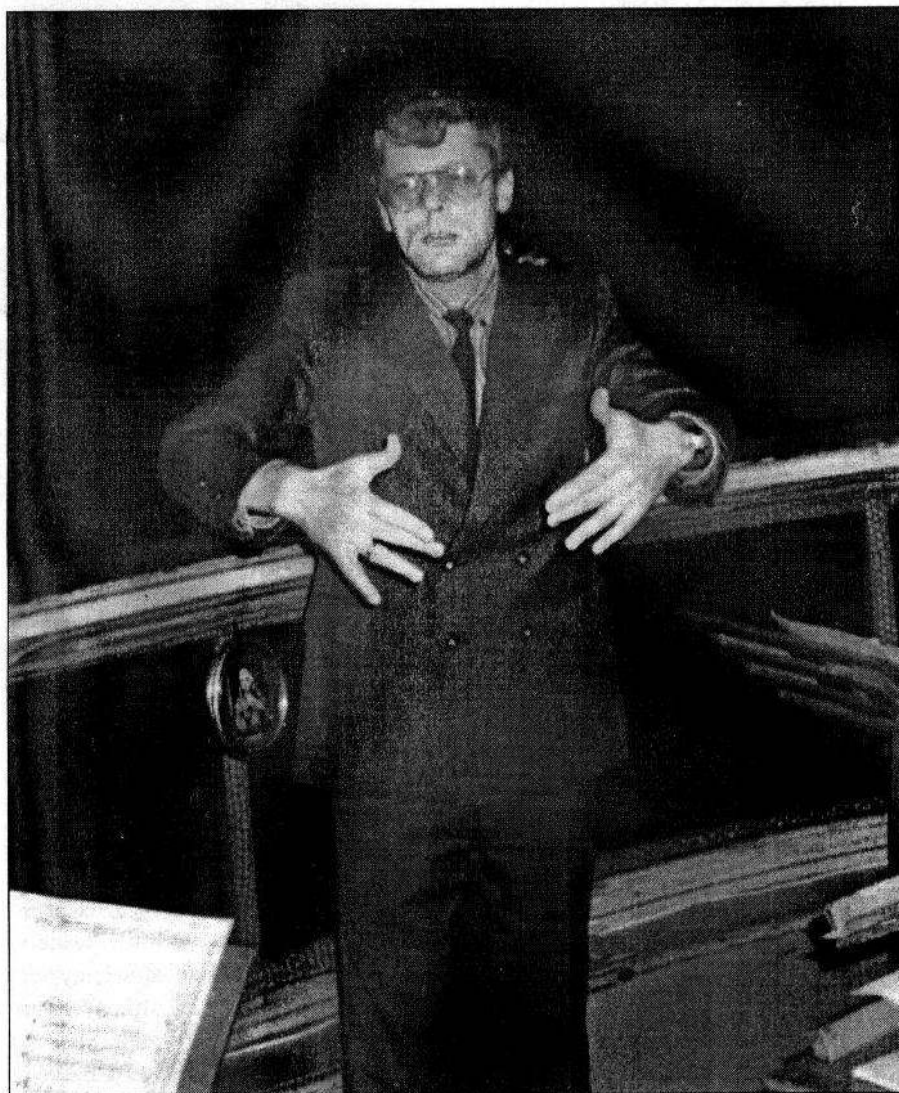
na domácich i svetových pódiiach. Na tomto mieste by bolo potrebné spomenúť osobitný záujem a príspevok jubilanta k rozvoju chrámovej hudby na Slovensku iste determinovaný domácim prostredím. Po presťahovaní rodiny v r. 1951 do Trnavy sa blízke kontakty otca s hudobným skladateľom Trnavským znásobili prostredníctvom Cirkevného hudobného spolku sv. Mikuláša. Tu sa talentovaný Marián v r. 1956–1981 uplatnil dirigentsky aj sólisticky a 5 rokov zastával funkciu regenschoriho. Po presťahovaní do Bratislavy pokračuje v aktívnom pestovaní chrámovej hudby na chóre Najsv. Trojice ako dirigent a sólista.

Medzi jeho najvýznamnejšie aktivity okrem uvádzania liturgických diel starých majstrov (Palestrina) patrí naštudovanie Haydnovej Nelson Messe, Mozartovej Kronungsmesse, Schubertovej Missa in G, Omše F dur Júliusa von Beliczaya, Lisztovej Missa choralis, Messe in C Antona Brucknera a viacerých chrámových vrcholných diel milovaného majstra M. Schneidra Trnavského (Missa Ssmi Cordis Jesu, Missa pastoralis Alma nox, Jubilate Deo a pod.). V 80. rokoch viackrát vo vianočnom období uviedol Rybovu Českú vianočnú omšu za sólistickej spoluúčasti Miroslava Dvorského a Petra Mikuláša.

Okrem vlastnej spevákovej koncertnej činnosti sa pravidelne venuje publikovaniu na stránkach odbornej tlače. Nie je mu cudzia ani kompozičná činnosť. Veľkolepé výkony SFZ na domácich a svetových pódiiach ho naučili prijímať často búrlivé a dlhotrvajúce ovácie. Za liturgickými výkonmi v chráme však potlesk bodku nedáva. O to viacej uznania si zasluhuje jeho nezištná aktivita na poli obhajoby ozajstného majestátu sakrálnej hudby sólovým spevom alebo dirigentskou taktovkou najmä v časoch nežičlivých. Duchovnú hudbu nesie v sebe ako základ vlastného hudobného poslstva.

Úprimne želáme cíferskému rodákovi z Trnavy, zakliesnenému do trnavského betónu, veľa zdravia a elánu pri realizácii umeleckých zámerov aj v ďalšom tisícročí. Vivat, crescat, floreat musica vocalis a jej dôstojný posol – cíferský muzikant z milosti Božej – Marián Bulla!

JÁN SCHULTZ



Kostol sv. Trojice v Bratislave – polnočná svätá omša –1987

Nová duchovná pieseň na Slovensku

YVETTA KAJANOVÁ

CHARAKTERISTICKÉ PREJAVY NOVEJ DUCHOVNEJ PIESNE

Nová duchovná pieseň v niektorých svojich prejavoch nesie známky ľudovej hudby. Medzi spoločné črty ľudovej hudby a novej duchovnej piesne patria:

1. individuálne autorstvo a jeho dotváranie kolektívom
2. šírenie ústnym podaním
3. vytváranie variantov, rôznych verzií¹
4. začlenená do určitých príležitostí a situácií, ktoré poskytuje náboženský život²

Autorom textov a hudby novej duchovnej piesne sú nadaní jednotlivci, najčastejšie amatéri, ktorí nie sú profesionálnymi hudobníkmi. Pieseň sa dotvára v kolektívoch, ktoré ju interpretujú. Tak môže dôjsť k zmenám v texte, rytmickej štruktúre, melodike, pridávaniu viachlasu, k zmenám tempa, k zmenám v inštrumentácii, modifikácii rytmického patternu a pod., čím vznikajú rôzne varianty – verzie jednej a tej istej piesne. Autori textu a hudby vytvárajú teda základnú štruktúru novej duchovnej piesne, pripravujú ju na ďalšie dotváranie, obohacovanie kolektívom.

Nová duchovná pieseň sa šíri ústnym podaním, aj keď sa tu realizuje určitá forma zápisu a jeho rozširovanie. Ide tu o podobu prax, aká sa uplatňuje v modernej populárnej hudbe pri tzv. cover version – interpretovaní jednej a tej istej piesne viacerými interpretmi v rôznych obdobiach.³ Po vypočítaní novej duchovnej piesne či už počas priamej produkcie, počas liturgie, alebo zo záznamu, si hudobníci vytvoria schému gitarových značiek – akordov, podľa ktorých zostaví gitarista sprievod a speváci podľa záznamu zapamätaním interpretujú pieseň. Takáto prax vyžaduje od hudobníkov určitú skúsenosť a nie vždy sú hudobníci na takej úrovni, aby boli schopní harmonicky a melodicky správne zaznamenať pieseň. Inokedy si ju upravujú podľa svojho vkusu, pretože sa im zdá, že zmena harmonickej štruktúry, alebo pridanie viachlasu obohatí pieseň. Aj tento spôsob šírenia smeruje k vytváraniu variantov. Môže však nastať situácia, že sa pieseň diletant-

ským prístupom deformuje na nepoznateľnú a do harmónie, alebo i hudobného zápisu melódie, rytmu či metra sa dostávajú „primitívne riešenia“. Vtedy do tohto procesu môže vstúpiť profesionálny hudobník, ktorý poskytne vhodnú invenčnú úpravu a čitateľný zápis novej duchovnej piesne, aby táto bola v konečnej fáze fixovaná notovým zápisom. Úlohou tohto profesionálneho hudobníka je vytvoriť vhodné aranžmán a vybrať zo spleti rôznych dobrých a zlých verzií najlepšiu. Aranžér (zaujímavé sú v tomto prípade analógie súvisiace s úlohou aranžéra v modernej populárnej hudbe), uvedomujúc si hodnotu novej duchovnej piesne a zároveň i svoj tvorivý vklad, má tendenciu publikovať pieseň prostredníctvom vydavateľstiev v podobe notového materiálu. Týmto spôsobom najčastejšie vznikajú piesňové zbierky.

Nová duchovná pieseň sa spieva na duchovných stretnutiach mládeže, na púťach, duchovných hrách, výletoch, svadbách, krstínach, často sa dostáva i do liturgie, hoci väčšina z týchto piesní nie je liturgicky schválená. Preniká tak do všetkých oblastí náboženského života mladých ľudí a spontánnosť s akou vzniká, uniká oficiálnemu uchopeniu cirkevnej vrchnosti, z čoho vyplýva, že nemôže byť ani liturgicky kodifikovaná.⁴

Zapojenie novej duchovnej piesne do náboženského života súvisí i so spôsobom jej prezentácie, ktorá je sprevádzaná spontánnosťou, kineziológiou⁵ a určitým druhom náboženského zážitku. Exz. Giuseppe Agostino⁶ uvádza viaceré znakov charakterizujúcich ľudovú zbožnosť a teda v prenesenom význame sú spojené i s interpretáciou novej duchovnej piesne. Patria medzi ne transcendentno, spontaneita, gestualita, tradicionalita a solidarita.

Šírenie ústnym podaním a dotváranie novej duchovnej piesne kolektívom spôsobuje vznik rôznych variantov. Vždy dochádzalo k vzájomnému ovplyvňovaniu slovenskej ľudovej hudby a ľudovej hudby okolitých krajín. Niečo podobné sa deje i v novej duchovnej piesni, kde dochádza k vzniku rôznych variantov v slovenskej, poľskej, českej a moravskej, nemeckej, talianskej novej duchovnej piesne.

Oblasť sacropopu, resp. duchovnej hudby ovplyvnenej modernou populárnou hudbou, predstavuje v súčasnosti široko rozvetvený žáner. Jeho historické korene siahajú do okruhu afroamerického folklóru (spirituál, jubilácie, ring-shout, song-sermon, gospel song). Sacropop sa ďalej vyvíjal a v rôznych štádiách nadobúdal rozmanité štýlové a duchovné významy. Osobitú miesto v tomto žánrovo-štýlovom okruhu má nová duchovná pieseň.

Ukazuje sa, že nová duchovná pieseň je značne diferencovaná historicky (rozmanité vývojové štádiá podnecujú vznik nových hudobných druhov ako napríklad spirituál, gospel song, pojem gospel music sa používa v súčasnosti v hudobnom priemysle pre označenie celého okruhu duchovnej hudby ovplyvnenej modernou populárnou hudbou), funkcionálne (liturgická a neliturgická), esteticky (vplyv rocku je diametrálne odlišný od jazzových vplyvov a aj esteticko-významový obsah je rôznorodý v okruhu jazzovej novej duchovnej piesne a rockovej novej duchovnej piesne).

Na Slovensku sú známe vydania zbierok novej duchovnej piesne – *Moja radosť*, 1968–69, *Miluje nás Pán*, *Pod ochranou Matky*, *Zmŕtvychvstal náš Pán*, *Narodil sa Pán*⁷, boli zostavené v Bratislave začiatkom 80. rokov. Sú to zbierky s melódickým spevným partom a vypísanými harmonickými značkami pre inštrumentálny sprievod gitary, alebo syntetizátora, či organa. Prvá zo zbierok, *Moja radosť*, vyšla legálnym spôsobom, ostatné boli vydávané ako samizdaty prostredníctvom xerokópií, vzhľadom na kontrolovateľnosť a nemožnosť publikovania materiálov, ktoré by šíрили duchovné myšlienky medzi mládežou v období komunizmu. Ilegálnou cestou sa publikovali aj iné typy zbierok, v ktorých sa však uplatňovala prax publikovania textu s vyznačenými akordickými značkami, t.j. bez spevného partu. Sú to napríklad *Spevom k radosti*, *Piesne na každý deň*. Inde sa publikovali zbierky piesní výlučne s textom bez akordických značiek a vokálneho partu – napr. *Spoj nás v jedno*, *Pane*, 1989. Tieto však mali výlučne praktický účel, aby sa texty pre spevákov nemuseli prepisovať ručne, a teda

nemajú hudobnú hodnotu. Na mnohých miestach na Slovensku, kde bol dostatok profesionálnych hudobníkov, vznikala v rôznych centrách zaujímavá a invenčná tvorba, alebo úpravy novej duchovnej piesne, prevzatej zo zahraničia. Bola to najmä Bratislava – Kapucínsky kostol. Hudobníci z tohto okruhu sa špecializovali najmä na piesne z Taizé (postmodernistická tvorba, vychádzajúca z retroštýlov európskej hudby), z ktorých vydali zborník *Spevy z Taizé, Moja pieseň je Pán* (Carmina Sacra, Bratislava, 1990). Pri kostole Sv. Cyrila a Metoda v Bratislave sa mládež združovala okolo osobnosti kňaza Milana Bubáka a tzv. „Céčko“ bolo známe šírením spirituálov, úpravami a pôvodnou tvorbou (napr. Pastier) inšpirovanou černošskými spirituálmi, bluesmi a gospel songami. Dirigentom, gitaristom a aranžérom tohto zboru bol František Horváth. Ďalším centrom Novej duchovnej piesne bolo východné Slovensko – Košice, kde skupinka hudobníkov tzv. Košičania a Južania pôsobili začiatkom 80. rokov. V ilegálnom štúdiu nahrali niekoľko kaziet s novou duchovnou piesňou (Košičania), ktoré sa jednoduchým kopírovaním záznamu šírili medzi mládežou. Tvorba tohto okruhu hudobníkov čerpala z produkcie disko-music a v duchu nastávajúceho techno soundu bohato využívala syntetizátorový sound. Z dnešného pohľadu mali skupiny Košičania a Južania základný význam pre formovanie novej duchovnej piesne na Slovensku a aj pre formovanie sacropopu na Slovensku v poslednom období, t.j. skupín, ktoré z dnešného aspektu predstavujú slovenskú špičku (Atlanta, Kapucíni, Jana Daňová, B.F.O. a iné)⁸. Podobne skupina učiteľiek z Ľudovej školy umenia v Partizánskom nahrala v 80. rokoch kazety s novou duchovnou piesňou (mg Radostné srdce, asi 1986). Piesne boli z okruhu bielych a čiernych spirituálov a boli interpretované folkovým spôsobom (obsadenie – spev – sóla a zbor, akustické gitary a klavír, husle, perkusie). Takýchto centier však bolo na Slovensku viac. Pravdou však je, že dejiny slovenskej novej duchovnej piesne nie sú prebádané a hoci je to len nedávna história, mnohé skutočnosti sú neznáme kvôli oficiálnej ideológii establishmentu v komunistickom období, kedy sa tieto skupiny stávali súčasťou undergroundového hnutia. Dnes je táto kultúra zabudnutá, a ak hľadáme ekvivalenty v prenesenom význame, asi tak, ako história „kleinmeistrov“ v starej hudbe na Slovensku. Prvá big beatová omša sa na Slovensku uskutočnila roku 1968 v Blu-

mentálskom kostole v Bratislave a realizoval ju tím okolo gitaristu, skladateľa a dirigenta Stanislava Zibalu. História Novej duchovnej piesne v 70. rokoch na Slovensku však nie je preskúmaná a aj mnohé ďalšie fakty sú len domnienkami a nie overenými skutočnosťami. V období konsolidácie začiatkom 70. rokov však na základe výpovede aktérov bolo používanie elektrických gitár počas liturgie zakázané, na určité obdobie to znamenalo i zatlačenie do úzadia celkovej produkcie novej duchovnej piesne. Postupne ich nahradili akustické nástroje a po elektrických gitarách sa začal uplatňovať syntezátor. Až v polovici 80. rokov sa znova do liturgie dostáva elektrifikovaná gitara (basgitara, sólová a sprievodná gitara – skupina hudobníkov pri Kostole sv. Cyrila a Metoda v Bratislave, koncom 80. rokov začínajúci hudobníci z Atlanty v kostole v Lamači).

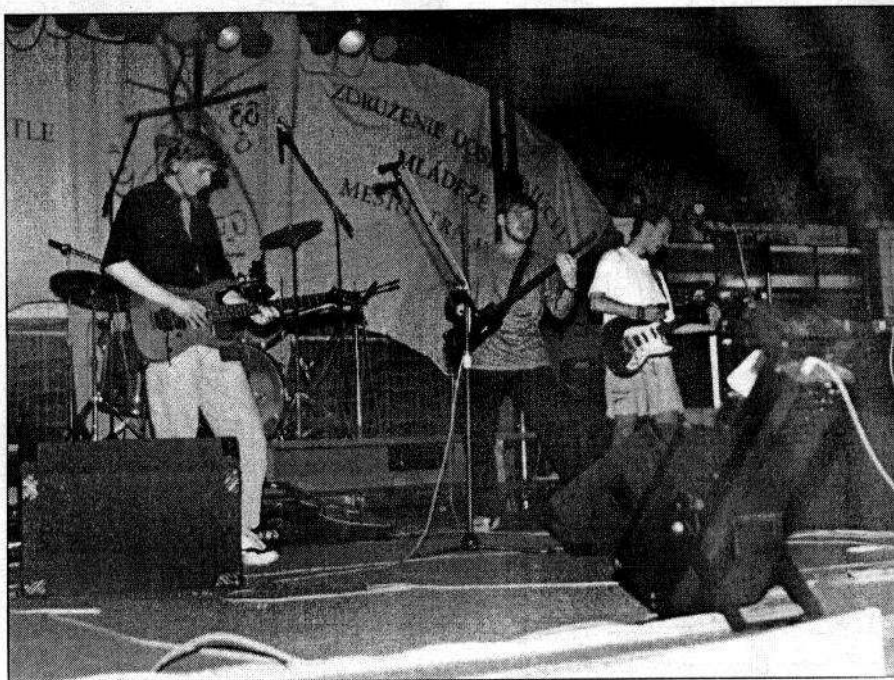
(POKRAČOVANIE)

Poznámky:

- ¹ Problematike charakteristických znakov ľudovej hudby sa venovali viacerí autori, napr. Hood, M.: *The Reliability of Oral Tradition*, *Ethnomusicology*, vol. 2, *Ethnomusicological Theory and Method*, edited by Kay Kaufman Shelemay, New York, London 1990, s. 101–111, Karpeles, M.: *Some Reflection on Authenticity in Folk Music*, tamtiež, s. 76–84, Elschek, O.: *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*, In: *Hudobnovedné štúdie III.*, Bratislava, SAV 1959, Nettle, B.: *An Introduction to Folk Music in the United States*, Detroit 1960.
- ² Väčšinou sa v tejto súvislosti hovorí o sociálnej funkcii hudby. Ľudová hudba

je zapojená do „zvykoslovej väzby, zábavy, hry, tanečných zábav a do iných oblastí kultúrneho života obce.“ Elschek, O.: *Štýlové vrstvy a štýlové typy slovenskej ľudovej nástrojovej hudby*. In: *Musicologica Slovaca X.* Bratislava, Veda 1985, s. 7.

- ³ Zmenou aranžmánov, artikulačnými, tempovými alebo rytmickými zmenami získava pieseň novú podobu, novú verziu – cover version.
 - ⁴ Cirkevné schválenie novej duchovnej piesne je skomplikované nevhodnými podmienkami v období komunizmu pre prácu odborníkov.
 - ⁵ Podľa hudobnej psychológie jedným zo znakov kinestézie je pohybový účinok hudby na svalstvo ľudského organizmu.
 - ⁶ Exz. Giuseppe Agostino: *Religiöse Populärmusik und Ihre Pastorale Bedeutung*. In: *Singende Kirche XXXVI/1*, 1989, *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, s. 5.
 - ⁷ Údajne začiatkom 80. rokov vydali študenti Rímskokatolíckej Cyrilometodskej bohosloveckej fakulty v Bratislave 7 zbierok. Štyri z nich sú známe pod spomenutými názvami.
 - ⁸ Medzi novou duchovnou piesňou, pre ktorú diferenčným aspektom sa stáva liturgická účelovosť, a koncertnou produkciou hudby, inšpirovanou v okruhu modernej populárnej hudby je úzka prepojenosť a oboje sa navzájom ovplyvňujú.
- (Časť štúdie bola pripravená roku 1994 do časopisu *Musicologica Slovaca et Europea XX–XXI*, ktorý je teraz v tlači.)



Je potešiteľné, že okrem „veľkomestských“ kultúrnych akcií, ktoré prebiehajú v prázdninových mesiacoch v Bratislave a Košiciach, sa do čím viac žiadanejších letných kultúrnych aktivít zapojila i Kremnica. Zásadou agentúry Ars Consulting z Bratislavy sa tam v júli a auguste uskutočnil už 3. ročník medzinárodného organového festivalu Kremnický hradný organ.

Spätný pohľad na Kremnický organový festival

Lokalizácia tohto festivalu do starobylej Kremnice je veľmi výhodná. Okrem stúpajúceho trendu návštevnosti mesta sú v neďalekom okolí významné centrá Žiar nad Hronom, Banská Bystrica a Zvolen. Návštevnosť festivalu obyvateľmi týchto miest je veľmi citelná, samotná Kremnica a príslahlé obce totiž nedisponujú dostatočným návštevníckym potenciálom. Napriek tomu blízkeho mestského zoskupenia realizácia festivalu je predurčená do Kremnice nielen mimoriadnou historickou tradíciou a pôsobivou architektúrou mesta, ale predovšetkým majstrovským koncertným organom, ktorý je inštalovaný v kostole sv. Kataríny na Mestskom hrade.

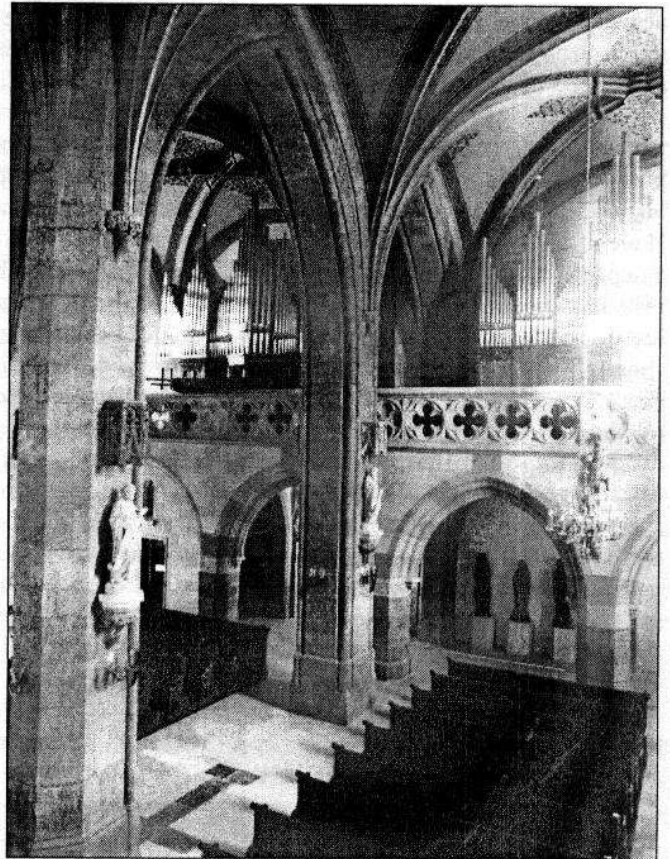
Základnou podmienkou festivalu, ktorý sa zaraďuje medzi najhodnotnejšie kultúr-

*Kostol sv. Kataríny
– Mestský hrad
Kremnica*

ne podujatia na Slovensku je kvalitný a bezporuchový nástroj. Kremnický organ oceňoval každý zahraničný hosťujúci organista. Hlavným pozitívom je jeho široko koncipovaná zvuková architektúra, ktorá bohato vyplní katedrálny priestor a množstvo píšťalových registrov. Veľké množstvo registrových kombinácií umožňuje preto vytvárať bohatú mozaiku farebných zvukových odtieňov, pričom táto výhoda je

dôležitá hlavne pri interpretáciách skladieb obdobia romantizmu a hudby 20. storočia. Na základe tohto možno povedať, že dramaturgia festivalu a zostava skladieb inklinuje práve k týmto dvom pre organovú hudbu významným historickým etapám. Dominantné miesto na kremnickom organovom festivale má práve francúzska hudba uvedených období, ako aj tvorba Franza Liszta a niektorých ďalších skladateľov nemeckého romantizmu.

Jeden z vrcholov tohtoročného festivalu stál práve na jeho začiatku. Otvárací koncert patril jednému z najvýznamnejších organistov súčasnosti, rakúskemu umelcovi Prof. Petrovi Planyavskému, ktorý okrem pôsobenia na Vysoké hudobnej škole vo Viedni zastáva aj prestížny post hlavného organistu Dómu sv. Štefana vo Viedni. Práve koncert P. Planyavského bol testom možnosti kremnického organa, pretože tento umelec, zvyknutý hrať na najlepších svetových organoch dokázal zvukom kremnického organa očariť festivalové publikum. Navyše svojím umením organovej improvizácie poukázal na zvláštnu súčasť organovej hry. Hral totiž bez nôt, len podľa momentálnej inšpirácie. Napriek tomu, že v Kremnici koncertoval po prvý raz, veľmi rýchlo spoznal možnosti nástroja a naplno ich aj využil. Negatívom pre tento koncert bol nezáujem našich rozhlasových alebo televíznych médií, ktoré by jedinečnosť a



Prof. Peter Planyavsky, hlavný organista Dómu sv. Štefana vo Viedni

predovšetkým neopakovateľnosť improvizácií svetoznámeho organistu zaznamenali pre ďalších záujemcov, ktorí sa na toto jedinečné podujatie nedostali.

Vysoký umelecký štandard dosiahli aj koncerty Prof. Dr. Ferdinanda Klindu a Prof. Jána Vladimíra Michalka. Obaja profesori bratislavskej Vysokej školy múzických umení zaujali vyzretým pohľadom na interpretované diela, farebnou predstavivosťou i pútavou dramaturgiou.

Na rozdiel od niektorých iných hudobných festivalov kremnický festival prináša možnosť prezentácie mladým organistom. Tento rok mali k dispozícii dva festivalové koncerty a možno jednoznačne konštatovať, že naša mladá generácia veľmi cieľave

vedome sleduje zahraničné organové interpretačné trendy. Vystúpenia Mária Sedlára, Andrey Haškovej ako aj Bernadetty Šuňavskej boli veľmi príjemným prevapením a umeleckým obohatením.

Festival Kremnický hradný organ si svoje miesto v slovenskej hudobnej kultúre už našiel. Hlavný dôkaz úspešnosti je záujem publika. Takmer po každýkrát zaplnený svätokatarínsky kostol bol presvedčivým argumentom, že o organovú hudbu je u nás záujem a milovníci tohto umenia sú ochotní precestovať nemalé vzdialenosti, aby si mohli zvuk organa a významné organové skladby vypočuť. V návaznosti na tento fakt je treba dodať, že festival bol realizovaný naozaj kvalitnými umelcami,

čím sa vytvoril veľmi hodnotný interpretačný štandard festivalových podujatí.

Kremnický organový festival prináša nové umelecké hodnoty nielen Kremnici, ale aj celkovo slovenskej hudobnej kultúre. Narastajúci záujem popredných zahraničných organistov účinkovať na festivale Kremnický hradný organ je najlepšou vizitkou úspešne realizovaného umeleckého projektu. V porovnaní s viacerými západoeurópskymi organovými festivalmi náš Kremnický hradný organ v ničom nezaostáva. Skôr naopak, svojim umeleckým záberom, dobre premyslenou koncepciou a pútavo pripravenou programovou zostavou mnohé predčí.

STANISLAV KOWALSKI

Dominik zo Sebedražia

Čas dovolení je obdobím spoznávania nových prírodných krás, stretávaní sa s novými ľuďmi, či objavovania nových duchovných hodnôt. Pre mňa bolo takýmto, doslova prevapujúcim a milým objavom stretnutie so speváckym umením cirkevného speváckeho zboru Dominik z farnosti Sebedražie pri sv. omši v kostole sv. Cyrila a Metoda v Lehote pod Vtáčnikom v nedeľu 22. augusta. Toto dvanásťčlenné vokálno-inštrumentálne teleso pôsobí vo farnosti Sebedražie, zahrňujúcej aj hornonitrianske obce Cigel' a Koš, ležiace v blízkosti okresného sídla Prievidza, a vzniklo pred desiatimi rokmi. V tom čase sa z podnetu tamojšieho kňaza dp. Róberta Krajčíka stretlo asi 20 detí tínejdžerského veku so spoločnými duchovnými záujmami, medzi ktorými navidomoci víťazila láska k duchovnému spevu. Iniciatívy sa ujala mladá organistka Mária Hypiusová a začalo sa s nácvikom jednoduchých duchovných piesní. Postupom času sa vykryštalizovalo obsadenie zboru, hlavne potom, čo záujemcov z členov zboru začal Jozef Slošiar učiť hrať na gitare.

V súčasnosti sa počet členov stabilizoval na 12 – 9 žien a 3 muži – pričom traja z nich súčasne pôsobia aj ako inštrumentálna zložka: 2 gitaristi a hráč na syntetizátor. Približne posledných 8 rokov umelecky vedie zbor sestra prvej zbornajsterky Zdenka Hypiusová-Kulichová, odchovankyňa prievidzkých detských speváckych zborov. Repertoár zboru tvoria, či už v a capella úprave alebo s vyššie menovaným inštrumentálnym sprievodom piesne z kresťanských zborníkov, z tvorby iných kresťanských hudobných skupín a – čo je veľmi sympatickou črtou – aj duchovné skladby z vlastnej umeleckej tvorivej dielne. O tú sa starajú tak po

textovej ako aj po hudobnej stránke hlavné traja členovia zboru: Zuzana Hrdá, Zdenka Hypiusová a Vladimír Medňanský. Cirkevný spevácky zbor Dominik vystupuje nielen pri slávnostných sv. omšiach, sv. prijímaní, či birmovkách vo vlastnej farnosti, ale je známy aj v širšom regióne. Mohli ho počuť veriaci na festivale Mladí mladým vo Veľkej Lehôtky v roku 1998, na púti v Prievidzi v Lehte 1998, či na Starých horách pri Banskej Bystrici v rámci Fatimských sobôt. Medzi najnovšie aktivity tohto ambiciózneho umeleckého telesa patrí nahranie vlastného CD. Obsahuje celkom 13 duchovných skladieb, pričom potešiteľným javom je, že 9 pochádza z vlastnej tvorby. Treba len veriť, že sa nájdu potrebné finančné zdroje na jeho vydanie, aby sa táto zaujímavá nahrávka dostala k širšiemu poslucháčskemu zázemiu.

Cirkevný spevácky zbor Dominik z farnosti Sebedražie predstavuje mladý – ved' ich vekový priemer je stále asi 21 až 22 rokov – perspektívny umelecký kolektív, ktorého hudobný prejav je ovplyvnený najnovšími trendami populárnej hudby, čím sprístupňuje poslucháčskemu spektru. Pre ďalšie umelecké napredovanie je však potrebné nadviazať pracovné kontakty s hlasovým pedagógom za účelom zlepšenia hlasovej kultúry – hlavne vyššie hlasy znejú zastre, pretlačene a nevyrazne. Určite by zboru pomohla účasť jeho umeleckej vedúcej na odborných seminároch venovaných zborovej problematike. Hlasovej vyrovnanosti zboru by pomohlo doplnenie mužskej zložky o 1–2 hlasy nižšej polohy. Predpokladaný umelecký rast by zrejme inicioval rozšírenie repertoáru o duchovné skladby zo starších epoch hudobnej histórie pri zachovaní súčasnej orientácie zboru.

KAROL MEDŇANSKÝ



Spevácky zbor Dominik.

Snímka: T. Borovský

Pojem CEDAME sa už na stránkach nášho časopisu objavil pred rokom, keď som písal o stretnutí zástupcov cirkevno-hudobných združení vo švajčiarskom Lucerne. CEDAME – Conférence Européenne des Associations de Musique d'Église (Európska konferencia cirkevno-hudobných združení) sa koná každý rok, pričom ju organizuje príslušná cirkevno-hudobná inštitúcia v krajine, kde sa práve koná.

XI. CEDAME

Varšava, 23.–27. 9. 1999

Poľské stretnutie organizoval Zväz chrámových zborov, respektíve jeho predseda Prof. Dr. Andrej Filaber, kňaz Varšavskej arcidiecézy a regenschori varšavskej katedrály sv. Jána Krstiteľa, ako aj riaditeľ „Školy pre chrámovú hudbu vo Varšave“.

Okrem samotných zasadaní je na programe každého stretnutia viacero kultúrno-spoločenských podujatí, ktorými sa hostiteľ prezentuje.

Otvorenie konferencie bolo vo štvrtok večer. V piatok doobeda, po poľskom referáte, nasledovala sv. omša, ktorú pre účastníkov konferencie celebroid polský prímás, kardinál Jozef Glemp. Večer nasledovala prehliadka Varšavskej katedrály a organový koncert Wojciecha Szwejkwského.

Okrem zasadania s referátmi, ktoré pokračovali počas konferencie takmer každý deň, bola na programe návšteva rodného domu Frederika Chopina v Zelazowej Woli a prehliadka pôsobiska a múzea pátra Kolbeho v Niepokalonove. V nedeľu zasa klavírny koncert pri pamätníku F. Chopina z jeho diela a návšteva hrobu Jerzyho Popieluska.

Téma konferencie bola „Zbor a schola v liturgii“ a odznelo na ňu 9 referátov od jednotlivých účastníkov. Úvodný patrilo hostiteľovi, v ktorom popisoval súčasnú situáciu a tradíciu v Poľsku, ktorá mala niektoré spoločné črty so slovenskou problematikou chrámovej hudby. Odznela kritika na finančnú podporu chrámových zborov, slabé možnosti rozvoja a predovšetkým na nízku hudobnú úroveň v médiách. Ako pozitívum bola v referáte zhodnotená iniciatíva „zdola“, ako aj bohatá tradícia festivalov chrámovej hudby, ktoré Cirkev v Poľsku podporuje. Výhodou poľskej situácie oproti Slovensku je v tom, že tu mohlo cirkevné školstvo do istej miery účinkovať i počas totality. Napríklad „Škola pre chrámovú hudbu“ vo Varšavskej diecéze, ktorá má v súčasnosti vyše 100 poslucháčov, časť ktorých pôsobí v katedrálnom zbore pôsobí takisto kontinuálne. Vyučujú na nich vysokoškolsky vzdelaní hudobníci v odbore organ, dirigovanie a cirkevná hudba.

Z jednotlivých referátov ďalej vyberám časti, ktoré by mohli čitateľa zaujímať.

Francúzsko, Ancoli

Burgevin Louis-Marie, predseda

Každá diecéza má svojho referenta pre chrámovú hudbu, kňaza alebo laika. Okrem organistu a dirigenta existuje vo Francúzsku tzv. funkcia animátora, ktorý vedie spev zhromaždenia. Z dobre viditeľného miesta (pred zhromaždením) diriguje spoločný spev, spieva a organizuje hudobný program bohoslužby. V praxi existuje úzka spolupráca organistu, dirigenta, animátora a kňaza pri príprave bohoslužby, výbere spevov a hudby.

Chrámoví hudobníci a organisti pôso-

bia predovšetkým vo vedľajšom zamestnaní. Existuje iba zopár chrámov, ktoré ponúkajú hlavné zamestnanie. Je to predovšetkým vo veľkých mestách, v katedrálach. Výnimočným miestom je z tohto hľadiska katedrála Notre Dame v Paríži, ktorá pravidelne dostáva finančnú podporu mestského magistrátu, arcidiecézy i ministerstva kultúry. Výsledkom je skutočne profesionálne hudobná úroveň. Miesto organistu tohto chrámu patrí k najvýznamnejším hudobným postom vo svete.

Vzdelávanie: Ancoli, „Národná asociácia chrámových zborov“ organizuje každoročné kurzy pre organistov a dirigentov vždy v inom regióne.

Problém týkajúci sa i chrámovej hudby je, že vo Francúzsku pripadajú dvaja kňazi na 5–7 farností.

Cieľ spolupráce členov CEDAME

- rozvoj a ochrana bohoslužobnej a chrámovej hudby
- ujasnenie pastoračného pôsobenia chrámoveho hudobníka
- posilnenie postavenia chrámovej hudby v povedomí cirkvi i verejného života
- výmena skúseností v oblasti chrámovej hudby v jednotlivých krajinách i vzhľadom na mimoeurópsku tradíciu
- formy vydávania chrámovej hudby
- vývoj nových perspektív v oblasti chrámovej hudby
- plánovanie a uskutočňovanie liturgických predpisov a tomu zodpovedajúca cirkevno-hudobná obnova
- zlepšenie cirkevno-hudobnej praxe z interpretačno-hudobného a duchovného hľadiska
- výmena časopisov a iných publikácií
- motivácia k výmene zborov a inštrumentalistov, ako aj pomoc pri sprostredkovaní referentov a špecialistov

Doterajšie stretnutia CEDAME

1988 Štrasburg – Francúzsko (Únia sv. Cecílie)

1989 Luxembursko

1990 Rím – Taliansko (Talijska asociácia sv. Cecílie)

1991 Namur – Belgicko

1992 Fatima – Portugalsko

1993 Budapešť – Maďarsko

1994 Rolduc – Holandsko (Holandské združenie sv. Gregora)

1995 Luxemburg – Nemecko (Nemecký všeobecný cecilánsky zväz)

1996 Graz – Rakúsko (Rakúska cirkevno-hudobná komisia)

1997 Praha – Česká republika (stretnutie sa nekonalo z organizačných dôvodov)

1998 Lucern – Švajčiarsko (Švajčiarsky katolícky cirkevno-hudobný zväz)

1999 Varšava – Poľsko (Zväz chrámových zborov)

Plánované stretnutia

21.–24. 9. 2000 Nimes – Francúzsko (Spoločne s EKEK – Európskou konferenciou evanjelickej chrámovej hudby)

20.–23. 9. 2001 Slovensko (Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie)



Účastníci IX. Európskej konferencie cirkevno-hudobných združení CEDAME vo Varšave

Nemecko, *Allgemeine Cäcilienverband*

Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider, predseda,

Prof. Dr. Stefan Klöckner, zástupca

Prof. Bretschneider uviedol svoj referát prednáškou ako odborník a vedec v muzikológii a liturgike. Na konkrétnych prípadoch a publikáciách dokumentoval vyspelosť Nemeckej katolíckej Cirkvi na poli chrámovej hudby. Pri vydávaní zborníkov chrámovej zborovej literatúry spolupracuje „Všeobecný ceciliánsky zväz“ pravidelne s „Nemeckým zväzom evanjelických chrámových zborov“. Tak vyšiel napr. k Bachovmu výročiu pre rok 2000 zborník s názvom BACH-CHORÄLE, ktorý obsahuje chorály v 4-hlasných úpravách J. S. Bacha v tóninách, ako sa nachádzajú v nemeckých katolíckych i evanjelických spevníkoch. Pomocou tohto spevníka môžu chrámové zbory oboch cirkví spievať vo svojich chrámoch Bachovu hudbu v striedaní so spevom zhromaždenia.

V druhej polovici referátu sa venoval Prof. Klöckner problematike gregoriánskeho chorálu.

Rakúsko, *Österreichische Kirchenmusikkommission*

Prof. Walter Sengtschmid, predseda,

Prof. Dr. Johann Trummer, podpredseda

Časť referátu týkajúcu sa druhov repertoáru chrámovej hudby predniesol Prof. W. Sengtschmid. Spomenul bohaté možnosti výberu z početných publikácií, pričom má v Rakúsku notový archív takmer každý kostol.

Z referátu Prof. Trummera ma najviac zaujala časť, kde hovorí o mimoliturgickej úlohe chrámového zboru:

„Veľa chrámových zborov spoznáva čím ďalej, tým viac svoju úlohu v starostlivosti o chrámovú hudbu i mimo liturgie. V Bohoslužobnej kongregácii z roku 1987 sa nepíše, že chrámový koncert máme iba trpezlivo znášať, ale sa výslovne odporúča ako forma starostlivosti o chrámovú hudbu. K úlohe chrámových hudobníkov a chrámových zborov, ako sa v kongregácii píše, patrí starostlivosť o poklady chrámovej hudby, predovšetkým tých, ktoré nemajú miesto v liturgii. V opačnom prípade zostane tento repertoár v archívoch, alebo sa presunie do koncertných siení. Spis Bohoslužobnej kongregácie udáva viacero dôvodov, prečo sa

majú koncerty chrámovej hudby obzvlášť podporovať. Tradičné tvrdenie, že sa v chráme okrem bohoslužieb už nič nemôže konať, nezodpovedá pastoračnej požiadavke Cirkvi (a nie je v súlade s so spisom Bohoslužobnej kongregácie z roku 1987).

Chrámoví hudobníci a zbory majú svojím otvoreným postojom k starostlivosti o umenie v chráme mimo liturgie pôsobiť v konkrétnych prípadoch ako vzor.“

Švajčiarsko, *Der Schweizerische Katholische Kirchenmusikverband*

Martin Hobi, predseda

Willi Koller, sekretár

M. Hobi sa vo svojej prednáške sústredil na nový katolícky spevník nemecky hovoriacej oblasti a na jeho prínos z pohľadu rôznych akcentov, ktoré tvorcovia spevníka sledovali:

1. rozšírenie hudobno-štylistickej a formálnej rozmanitosti
2. rozšírenie repertoáru ekumenických piesní
3. zhodnotenie neeucharistických bohoslužobných foriem (predovšetkým liturgia hodín)
4. zhodnotenie služby kantora

Situáciu v materiálnej podpore chrámovej hudby hodnotil ako veľmi dobrú, pretože vo Švajčiarsku nenastala odluka Cirkvi od štátu. Existuje veľa dobrých chrámových zborov, i v malých spoločenstvách a veľmi dobré organy. Chrátové orchestre sú iba výnimkou, ale je veľa možností a prostriedkov, aby boli prizvaní profesionálni hudobníci. Každý kostol má svojho chrámového hudobníka, ktorý má vo svojej kompetencii organizovať nielen hudobnú produkciu v rámci liturgie, ale aj chrámové koncerty, na ktoré má vyčlenené ročné príspevky, ktorými disponuje.

Vo Švajčiarsku, takisto ako v Rakúsku a v Nemecku existujú tri stupne vzdelania v oblasti chrámovej hudby. A (VŠ) a B-diplom (quasi konzervatórium) je možné získať v Lucerne. Okrem toho existuje 5 vzdelávacích inštitúcií pre C-diplom.

Na konferencii odznali ešte referáty Prof. Massima Nosettiho, viceprezidenta „Associazione Italiana Santa Cecilia“, kanonika Gerarda Grassera za Alsasko, prezidenta „Union Sainte Cecile“. Za holandskú Cirkev referoval Guido Grond, predseda združenia „Sint-Gregorius“.

I z týchto prednášok by bolo možné vybrať pre čitateľa veľa zaujímavých informácií, bohužiaľ, nie je to možné kvôli priestoru.

Mojou povinnosťou je snáď, aby som spomenul, čo zaznelo na konferencii vo Varšave o situácii chrámovej hudby na Slovensku. Každý člen CEDAME musí byť vyslaný príslušnou cirkevno-hudobnou organizáciou svojej krajiny. Na Slovensku je to Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie, ktorú som ako jej člen zastupoval.

Svoj referát som začal ospravedlnením, že ak chcem stav chrámovej hudby u nás hodnotiť objektívne, bude to viac negatívne, ako pozitívne hodnotenie.

V úvode som poukázal na bohatú tradíciu, ktorú Slovensko v bohoslužobnom speve má už z cyrilometodského obdobia. Spomenul som vyspelú kultúru stredovekých miest i tradíciu cirkevno-hudobných spolkov v 19. storočí ako i situáciu po 2. svetovej vojne. Komunistickej režim znamenal pre nás prerušenie tradície. Nám sa však na ňu veľmi ťažko nadväzuje. Hlavný problém je v tom, že záujem samotnej Cirkvi o túto problematiku je u nás veľmi malý. „Kňaz, ktorý v chráme podporuje kvalitnú chrámovú hudbu je na Slovensku výnimkou. Kňaz, ktorý sa v chrámovej hudbe vyzná je u nás ešte väčší poklad.“

Ďalej som v bodoch referátu pokračoval podľa návrhu organizátora, ktorý tému vybral. Dotkol som sa otázky rešpektovania liturgických predpisov kňazom i cirkevným hudobníkom. Spomenul som súčasnú situáciu, a to konkrétne otázku interpretačnej úrovne, repertoáru a možností prístupu k notovým materiálom, pričom som prezentoval niektoré publikácie. Z notových materiálov a ukážok najviac zaujali diela Šimbrackého a Zarewutia, zborníky, ktoré pre chrámový zbor Chorus Salvatoris v Bratislave zostavil páter V. Dufka a časopis Adoramus Te.

Spomenul som i grékokatolícku zborovú tradíciu a festival liturgickej hudby východného obradu v Košiciach, ako aj festival chrámových zborov v Námestove.

Kolegov som oboznámil s činnosťou kňazského seminára v Spišskej Kapitule, pričom som prezentoval niektoré publikácie liturgickej hudby, ktoré vyšli z ich iniciatívy.

V závere referátu som v niekoľkých bodoch načrtnol najdôležitejšie úlohy, ktoré by sme mali kvôli skvalitneniu *musicae sacrae* u nás urobiť: pripraviť a do praxe uviesť nový liturgický spevník spevov propria, zabezpečiť vzdelávanie organistov a dirigentov na všetkých stupňoch a vytvoriť pre nich zodpovedajúce pracovné podmienky, vytvoriť fungujúcu organizáciu chrámových zborov, zabezpečiť účinnú ochranu historických organov a ich reštaurovanie, stavať nové, umelecky hodnotné píšťalové organy... Čo však chrámová hudba na Slovensku potrebuje najviac je porozumenie samotnej Cirkvi. „Cirkev“ a „chrámová hudba“. Tieto dva pojmy predsa nemôžeme od seba oddeliť.

K tomu nám nepomôže žiadna izolácia, ale predovšetkým dobré kontakty i na poli cirkevnej hudby. Preto som v mene HS SLK navrhol uskutočnenie CEDAME pre rok 2001 na Slovensku.

STANISLAV ŠURIN

Organisti v Trnave

Od 15. do 20. augusta sa uskutočnil v Trnave 4. ročník kurzov organovej hry a improvizácie pre organistov. Zúčastnilo sa ich 27 frekventantov – organistov rímskokatolíckej Cirkvi z celého Slovenska.

Účastníci kurzov absolvovali týždňovú výuku organovej hry, zameranú na liturgickú hru, improvizáciu a najmä hru piesní z JKS. Výuku, ktorá prebiehala v niekoľkých trnavských kostoloch viedli lektori: S. Šurin, Z. Zahradníková, M. Cepko a M. Sedlár. Okrem toho absolvovali hodiny hudobnej teórie pod vedením P. Hochela. Veľmi podnetným obohatením kurzov bola prednáška H. Trummera – poprednej osobnosti v oblasti cirkevnej hudby v Rakúsku na tému „Význam J. S. Bacha pre katolícku liturgiu dnes“. Súčasťou programu bola tiež prehliadka rodného domu M. Schneidra-Trnavského.

Spríevodným podujatím organových kurzov bol i organový festival Trnavské organové dni '99. Uvodný koncert súboru Musica vocalis s dir. B. Kostkom vo františkánskom kostole otvoril kurzy. Odznali na ňom skladby C. Monteverdiho a F. I. Bibera. Na ďalších troch koncertoch, situovaných do Dómu sv. Mikuláša sa predstavili organisti zo Slovenska, Česka, Nemecka a Talianska (G. Parissona, S. Šurin s basistom P. Mikulášom, H. Trummer, manželia Bartošovci).

Kurzy pre organistov v Trnave, ktoré už začínajú mať svoju tradíciu, istotne priniesli účastníkom mnohé podnety pre ich organistickú prax a pekné hudobné zážitky.

IVETA SESTRIENKOVÁ

Uzávierka ďalšieho čísla
10. decembra

„Spomienkové dni“ pri príležitosti 10. výročia prvej návštevy pápeža Jána Pavla II. na Slovensku

Vajnory
28.–30. apríl
2000

Vajnory sa stali mimoriadne vzácnym dejiskom, keď 22. apríla 1990 na letisku pri svojej prvej návšteve Slovenska pápež Ján Pavol II. pobozkal našu zem. V ten deň ho na letisku vo Vajnoroch vívalo státisíce ľudí z celého Slovenska, lebo po štyridsiatich rokoch tmy a bludu prinášal k nám svetlo a nádej. Po celý deň a predošlú noc zneli na letisku (ba i vo vajnorstvom farskom kostole) spevy, hudba, recitácie i modlitby z rozličných končín nášho Slovenska. Pri jeho príchode rozozvučali sa zvony, státisíce mávadiel s pápežským znakom žltej farby vívalo „Námestníka Kristovho“ pri pristátí helikoptéry na letisku. Kamery STV z vysokej veže prenášali do sveta všetko to, čo sa na letisku počas prítomnosti Sv. Otca odohrávalo: Jazdu papamobilom medzi veriacimi, ale i priebeh ním celebrovanej sv. omše, v prítomnosti slovenských biskupov a množstva kňazov. V homílii pred ukončením nám všetkým pripomenul: „Kráčajte vždy vo svetle pravdy vzkrieseného Krista. Buďte silní v nádeji a láske k Bohu, k blížnemu. Zachovajte si svoje vzácné slovenské tradície a svoje dedičstvo viery!“

Vajnory na tento jeho odkaz nezabúdajú. Odvtedy každým rokom si túto historickú udalosť pripomínajú spomienkovou slávnosťou, za účasti cirkevných hodnostárov, umeleckých telies z radov mládeže, speváckych zborov, ba i dychových hudieb. Na 5. výročie v r. 1995 bol prítomný otec arcibiskup Mons. Ján Sokol, (predtým Ján Chryzostom kardinál Korec) a slávnostnú sv. omšu prenášala STV.

V budúcom roku „Veľkého jubilea 2000“ sa chceme k tejto historickej udalosti vrátiť oveľa výraznejšie. Chceme vo Vajnoroch uskutočniť sviatočné „Spomienkové dni“, v rámci ktorých sa

chceme vracať k myšlienkam i odkazu Sv. Otca Jána Pavla II., ktoré vyslovil vo Vajnoroch, ale aj na iných apoštolských cestách.

Ján Pavol II. je svetlom, ktoré ukazuje cestu svetu do tretieho tisícročia. Je to pápež, ktorý dáva istotu, že existuje ktosi, kto drží v rukách osudy tohoto sveta. Kto-

si, kto je Alfa a Omega histórie človeka.

Vyzývame umelecké skupiny z radov detí, mládeže, spevácke zbory a iné skupiny, ktoré sa vo svojich programoch chcú prezentovať spevom, hudbou, poéziou i prozaickým slovom s myšlienkami i odkazmi Sv. Otca pre „veľké jubileum 2000“, aby sa do Vajnor prihlásili.

PROGRAM „SPOMIENKOVÝCH DNÍ“

Piatok 28. apríla 2000

17.00–18.00 hod. Sv. omša vo farskom kostole, zahájenie podujatia
18.00–21.00 hod. Vystúpenie detí, mládežníckych skupín a speváckeho zboru z Vajnor i okolia

Sobota 29. apríla 2000

7.00–8.00 hod. Sv. omša vo farskom kostole
8.30–9.00 hod. Otvorenie výstavy vo Farskom klube Titusa Zemana
9.00–12.00 hod. Vystúpenie detských skupín z Bratislavsko-trnavskej diecézy
14.00–18.00 hod. Vystúpenie mládežníckych skupín z Bratislavsko-trnavskej diecézy
18.30–19.30 hod. Sv. omša vo farskom kostole
20.00–24.00 hod. Vystúpenie mládežníckych skupín zo Slovenska a iných krajín

Nedel'a 30. apríla 2000

8.00–9.30 hod. Skúšky na scéne pre prenos STV
10.00–11.00 hod. Slávnostná sv. omša, hlavný celebrant arcibiskup Ján Sokol. Účinkujú spojené spevácke zbory, sólisti opery SND, spojené dychové hudby
Priamy prenos STV
14.30–17.00 hod. Koncert dychových hudieb zúčastnených na podujatí

Podrobný program s účinkujúcimi zverejníme a poskytneme po obdržaní prihlášok na podujatie.

Rozsah jednotlivých programových blokov nemá prekročiť 30 minút.

Prihlásiť sa možno do 15. marca 2000 na adresu:

*Rímskokatolícky farský úrad, Baničova 14, 831 07 Bratislava.
Bližšie informácie na tel.: 07/ 4371 2251, fax: 07/ 4371 2494.*

Organizátori podujatia:

Miestny úrad Bratislava – Vajnory a Komisia kultúry pri Miestnom zastupiteľstve, Farský úrad Bratislava – Vajnory

Záštitu nad podujatím preberajú:

Bratislavsko-trnavský arcibiskupský úrad, arcibiskup Ján Sokol
Magistrát hlavného mesta SR Bratislavy, námestníčka primátora Mária Demeterová

Námestovské hudobné slávnosti

X. Medzinárodná súťaž speváckych zborov v sakrálnej zborovej tvorbe

Organizátori: Mesto Námestovo, Mestský kultúrny podnik, Farský úrad,
Národné osvetové centrum v Bratislave

Miesto a termín konania

Kostol sv. Šimona a Júdu v Námestove
2.–4. jún 2000

Kategórie

Kategória A – cirkevné spevácke zbery
Kategória B – svetské spevácke zbery

Časový harmonogram súťaže

piatok, 2. júna:

do 14.00 – príchod speváckych zborov
16.00 – plavba loďou po Oravskej priehrade a návšteva Slanického ostrova umenia
18.00 – večera
20.00 – porada vedúcich speváckych zborov

sobota, 3. júna:

9.00 – 13.00 – súťaž v kategórii A – cirkevné zbery
14.00 – 17.00 – súťaž v kategórii B – svetské zbery
18.00 – slávnostná sv. omša
19.30 – recepcia pre všetky zbery

nedeľa, 4. júna:

doobeda – účinkovanie v okolitých mestách
13.00 – Galakonzert; slávnostné vyhlásenie výsledkov súťaže

Ceny

Kategória A – cirkevné spevácke zbery:
1. miesto 10 000 Sk veľké zbery
1. miesto 8 000 Sk komorné zbery
Kategória B – svetské zbery:
1. miesto 10 000 Sk

Pravidlá súťaže

Zbery budú vybrané umeleckou radou NHS, na základe odposluchu (zvuková kazeta alebo CD). Nahrávky cca 15 minút spolu s prihláškou je treba zaslať do 30. januára 2000 na adresu:
Národné osvetové centrum, Námestie SNP 12, 812 34 Bratislava, tel. 00421/7/59 21 41 10 (p. Blaho). Výber zborov bude uzavretý do 15. februára 2000. Každý zbor si pripraví 45-minútový program sakrálnej zborovej tvorby.

Podmienky súťaže v kategórii A

– cirkevné spevácke zbery:

Zbery môžu vystúpiť v týchto kategóriách:

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

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

Povinné skladby:

a) 1 gregoriánsky chorál
b) M. Schneider – Trnavský: Domine, non sum dignus

Časový limit: 15 minút čistého času

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

Podmienky súťaže v kategórii B

– svetské zbery:

Zbery môžu vystúpiť v kategórii:

B1: veľké miešané zbery – a cappella (do 40 spevákov)

Povinné skladby:

a) 1 gregoriánsky chorál
b) polyfónna skladba z obdobia renesancie alebo baroka

c) M. Schneider – Trnavský: Domine, non sum dignus
Časový limit: 15 minút čistého času

Podmienky pre účastníkov

Každý účastník si zabezpečí dopravu samostatne.

Organizátori môžu zabezpečiť ubytovanie na náklady zboru v troch kategóriách:

A) zadarmo v školách (spí sa v triedach, treba si doniesť karimatku a spací vak)

B) na internáte (2 - 4 posteľové izby, na jednu osobu a noc cca 150 Sk)

C) v hoteli (štandardné vybavenie, na jednu osobu a noc cca 300 Sk)

Účastnícky poplatok na každého člena výpravy: 100 Sk pre české a slovenské zbery, 200 Sk pre zbery ostatných krajín.

Poplatok musí byť uhradený v deň príchodu na festival.

**Adresa organizačného výboru: Mestský kultúrny podnik, ul. Štefánikova 208,
029 01 Námestovo, tel./fax: 00421/846/5522247, mobil: 0905 - 657131**



*Organ v rímskokatolíckom kostole sv. Štefana kráľa v Modre z r. 1875
Firma Rieger/Jaegensdorf, op. 15*

Dispozícia:

1. MANUÁL		2. MANUÁL		PEDÁL	
<i>Bourdon</i>	16'	<i>Principál</i>	8'	<i>Principálbass</i>	16'
<i>Principal</i>	8'	<i>Salicionál</i>	8'	<i>Subbass</i>	16'
<i>Gamba</i>	8'	<i>Flauta</i>	8'	<i>Oktáv bass</i>	8'
<i>Dulciana</i>	8'	<i>Dolce</i>	4'	<i>Cello</i>	8'
<i>Kryt</i>	8'			<i>Oktáva</i>	8'
<i>Gemshorn</i>	4'				
<i>Oktáva</i>	4'				
<i>Mixtúra</i>	4 x 4'				
<i>Oktáva</i>	2'				