

ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu Slovenskej liturgickej komisie pri Konferencii biskupov Slovenska vydáva
Spolok svätého Vojtecha
(logo)

Vychádza štvrtročne ako príloha časopisu Liturgia

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

Mons. ThDr. Anton Konečný, PhD.
vedúci hudobnej sekcie SLK

Zodpovedný redaktor

Mgr.art. Stanislav Šurin

Zástupca zodpovedného redaktora

Doc. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník hudobnej sekcie SLK

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
PhDr. Júlia Pokludová, PhD.
Mgr. Ján Schultz
Mgr. Juraj Drobný
Mgr.art. Zuzana Zahradníková
Mgr.art. Mário Sedlár
Rastislav Podpera
ThLic. Rastislav Adamko

Adresa redakcie:

Prepoštská 3
811 01 Bratislava
Tel./fax: 07/5441 7158
e-mail: adoramus@ba.telecom.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P. O. BOX 9
810 01 Bratislava
Tel.: 07/44 888 797, 44 871 381
Fax: 07/44 871 379, 0805/544 7536
e-mail: surin@slovomet.sk

Grafická úprava a tlač:

MIXET, Bratislava
REMKA, s.r.o., Bratislava

Redakcia si vyhradzuje právo na úpravy rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciamy.

Cena jedného čísla: 35,- SK
Ročné predplatné: 140,- SK
Registrácia MK SR 314/90
ISSN 1335-3292

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

Obsah

Na úvod	2
<i>Zum Geleit</i> JOHANN TRUMMER	
Adaptácia piesní JKS	3
<i>Adaptation der Gesänge aus dem JKS</i> ANTON KONEČNÝ	
Medzispevy v obnovenej liturgii	5
<i>Zwischengesänge in der erneuerten Liturgie</i> AMANTIUS AKIMJAK	
Biblia a hudba	6
<i>Die Bibel und die Musik</i> MIROSLAV VARŠO	
Organy vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave	10
<i>Die Orgeln in der Grossen Evangelischen Kirche in Bratislava</i> MARIAN A. MAYER	
Elektronický organ	14
<i>Die elektronische Orgel</i> RASTISLAV PAVELKA	
Píšťalový organ, alebo hifi systém?	15
<i>Die Pfeiffenorgel, oder das Hifi-System?</i> STANISLAV ŠURIN	
Organ – sociálny fenomén	16
<i>Die Orgel – soziologisch betrachtet</i> MÁRIO SEDLÁR	
Moderná populárna hudba a jej odraz v liturgickej hudbe z emocionálneho hľadiska	21
<i>Moderne Popularmusik und ihre Spiegelung in der liturgischen Musik, aus dem emotionalen Standpunkt gesehen</i> YVETTA KAJANOVÁ-LÁBSKA	
Recenzie	24
<i>Rezensionen</i>	
Spravodajstvo	29
<i>Aktualitäten</i>	
Nemecké resumé	32
<i>Resumé in deutscher Sprache</i>	



Chvála a úcta organu V Európe sa nachádza takmer vo všetkých chrámoch. Je dôležitým partnerom spoločenstva a zboru. Podporuje spev zhromaždenia (aj novej duchovnej piesne, často aj s inými nástrojmi, ako je to napríklad v Taizé) a je verným, spoľahlivým sprievodcom ľudí, každú nedeľu, každý sviatok a pri každej výnimočnej udalosti života.

Pre mnohých ľudí je bohoslužba jedinou príležitosťou spievať v spoločenstve. Ako by to však bolo možné bez organa? Kongregácia pre bohoslužbu vo svojom spise z roku 1987 zdôrazňuje, že organ má okrem bohoslužby plniť dôležitú úlohu aj pri koncertnom využití: vytvára atmosféru „krásy a vedomia,... ktorá aj tých, ktorí sú vzdialení od Cirkvi, podporuje v náklonnosti k veciam duchovným a návštevníkom chrámu a turistom pomáha lepšie pochopiť sakrálny priestor.“

Oblasť Slovenska je bohatá na organy už minimálne tri storočia. Pri konferencii v Bratislave v dňoch 28.-30. augusta 2000 sa stretli organári, organisti, liturgisti, organológovia a zástupcovia pamiatkovej ochrany, aby hovorili na tému „Historické organy ako spoločné dedičstvo Slovenska a susedných štátov Maďarska, Rakúska a Českej republiky.“

Čo treba robiť, aby sme toto dedičstvo zachovali pre dnešok aj budúcnosť?

Obdobie desaťročia trvajúceho útlaku zanechalo stopy. Štátna správa mala sice o organy záujem v rámci ich kultúrnej hodnoty (viac o výtvarnú stránku organových skriní, ako o píšťalový fond a traktúry – pozn. red.), ich používanie však, ako to môžu z vlastných bolestných skúseností dokumentovať mnohí organisti a zbormajstri, zakazovala. Pred desaťročím sa situácia od základov zmenila. Stopy útlaku a ním vzniknuté škody však stále zreteľne vidieť. Cirkvi, dnes predovšetkým Katolícka, musia dnes plniť zároveň viacero úloh: treba reštaurovať budovy, obnovovať školy, organizovať nenahraditeľnú sociálnu prácu Cirkvi. Čo má prednosť? Stará cirkevná múdrosť hovorí, že starosť o dôstojne slávenú bohoslužbu nemôže čakať, kým splníme všetky úlohy a zvládneme všetky starosti. „Starostlivosť o krásu božieho domu (a tým aj bohoslužby) a starostlivosť o chudobných je nedeliteľná“, hovorí kardinál Josef Ratzinger v jednej vianočnej úvahe. Kto chce ľuďom pomáhať, dá chlieb a tiež aj pieseň.

Konferencia v Bratislave dala viacero podnetov, čo dnes treba podniknúť: je potrebné vzdelávanie a práca na objavovaní ešte zachovaných vzácných organov, aby sme ich zachovali pre liturgiu a aby mohli zaznievať na duchovnom koncerte.

Je dôležité, aby organológovia a organisti spoločne pracovali na záchrane kultúrnych hodnôt a na ich zaradení do katalógov podľa kritérií, ktoré umožnia rozoznať skutočnú kvalitu od priemernosti.

Organári v bývalých socialistických krajinách dnes potrebujú kontakty s kolegami zo susedných krajín, aby spoznali metódy reštaurovania. Prerušené spojenie so Západom zabránilo v týchto krajinách vývoju nových metód v tejto oblasti.

Ďalej, je veľa čo dobehnúť vo vzdelávaní cirkevných hudobníkov, aby mohli plniť dnešné náročné úlohy. Popri povzbudivých slovách je k tomu, hoci aj v obmedzenej miere, potrebná podpora štátu a Cirkvi.

Nakoniec je čas na to, aby odborníci, či už v organárstve, liturgii, alebo v ktorejkoľvek inej oblasti nepostupovali tak, ako to bolo zvykom v autoritatívnych štruktúrach – presadzovať veci zhora nadol. Kňazom, farským radám a veriacim je potrebné s láskou vysvetliť, ako postupovať pri oprave nástroja, prípadne čo je potrebné urobiť v prípade stavby nového organa. Potom budú aj na Slovensku veriaci, ktorí pre chrámovú hudbu a pre svoje organy prinesú veľa obetí. Organ nebude ďalej len „dvíhať srdcia veriacich k Bohu a k nebesiam“, ale zostane aj symbolom spoločenstva, ktorý pri liturgii spája rozličné hlasy do nádherného súzvuku k Božej sláve a pre radosť ľudí.

Johann Spinnler

Adaptácia piesní JKS

ANTON KONEČNÝ

Posledná časť štúdie Antona Konečného nám poskytuje prehľad vhodnosti použitia vybraných veršov piesní JKS v jednotlivých obdobiach liturgického roka.

Veľkonočné piesne pre LS – pokračovanie

A. Piesne JKS liturgicky hodnotné, ktoré možno použiť aj bez úpravy

Veľkonočných piesní v JKS je 21. Oproti iným obdobiám je to nepomerne málo. Ich vyhodnotenie však ukazuje, že v liturgii sú využiteľné všetky. Možno využiť aj piesne JKS z iných častí spevníka, najmä tzv. omšové a piesne na prijímanie.

Počet piesní na *In, Of, Co* Veľkonočného obdobia je 21.

Piesne na poďakovanie po prijímaní: JKS 193, 197, 198, 202, 207, 211, 212.

Piesne pre omše o Panne Márii: JKS 196, 339 a 385.

B. Piesne JKS liturgicky hodnotné, ktoré možno použiť s malou úpravou

Z teologického hľadiska nevyžaduje úpravu žiadna pieseň Veľkonočného obdobia ako celok. *Úprava vynechaním veršov:*

Niektoré verše však nie sú aktuálne a treba ich vynechať:

JKS 209 (vypustenie veršov 4 a 5)

JKS 210 (verše 3-5, 8)

Textovou úpravou:

Textovou úpravou veršov 2, 5 JKS 192 môže vzniknúť nová hodnotná pieseň.

C. Piesne vhodné z ostatných častí JKS

In, Of, Com: JKS 120, 511.

In a Of: JKS 242, 243, 244, 259.

Co: JKS 295, 296, 264, 269, 274, 277.

Poďakovanie po prijímaní: JKS 220, 221, 482, 493, 515, 517, 525, 526.

Celkový počet piesní vhodných pre Veľkonočné obdobie z iných častí JKS: 20

D. Piesne na ostatné slávenia Veľkonočného obdobia

K Veľkonočnému obdobiu sa pripájajú nasledujúce slávenia:

– Nanebovstúpenie Pána, Zoslanie Ducha Svätého (povinne)

– Slávnosti Najsvätejšej Trojice, Najsvätejšieho Kristovho Tela a Krvi, Najsvätejšieho Srdca Ježišovo, Slávnosť Ježiša Krista – Kráľa vesmíru (metodologicky)

Ako ukazuje analýza, pre tieto sláve-

nia je v JKS dostatočný počet piesní.

Z predchádzajúcej analýzy možno sumarizovať problematiku piesní pre Veľkonočné obdobie v novom LS:

– Všetky piesne Veľkonočného obdobia JKS sú využiteľné pre LS. Ich počet je 21.

– Okrem týchto piesní je pre Veľkonočné obdobie využiteľných aj ďalších 20 piesní z iných častí JKS.

– Sú nové témy, vyplývajúce z analýzy, ktoré piesne JKS vôbec neobsahujú. Takýchto tém je sedem a je ich potrebné doplniť. Z toho vyplýva, že pre Veľkonočné obdobie je potrebné vytvoriť alebo nájsť v iných prameňoch minimálne ďalších piesní.

Celkový počet piesní pre Veľkonočné obdobie

Podľa úvahy o počte piesní pre pôstne obdobie (za optimum treba považovať 25 piesní) možno aj pre Veľkonočné obdobie stanoviť optimum.

Optimom je 25 piesní pre liturgické omšové slávenia. Navyiac piesne na Nanebovstúpenie a k Duchu Svätému patria k Veľkonočnému obdobiu. Hneď za nimi mali by nasledovať piesne na slávnosti Najsvätejšej Trojice, Najsvätejšieho Kristovho Tela a Krvi, Najsvätejšieho Srdca Ježišovo, Slávnosť Ježiša Krista – Kráľa vesmíru.

Nový liturgický spevník by tak mohol obsahovať 21 veľkonočných piesní z JKS a 6 nových piesní, teda spolu 27. Register piesní by odporúčal 20 piesní z iných období vhodných pre Veľkonočné obdobie.

K Veľkonočnému obdobiu patria piesne na slávnosti:

Nanebovstúpenie Pána (3 piesne), Zoslanie Ducha Svätého (4), Nanebovstúpenie a Zoslanie Ducha Svätého (7). Počet piesní na celé Veľkonočné obdobie je spolu 34.

Dodatok k Veľkonočnému obdobiu

Piesne na slávnosti, ktoré nasledujú bezprostredne po veľkonočnom období: Najsvätejšia Trojica (3)

Najsvätejšieho Kristovho Tela a Krvi (1) – odporúča sa nová tvorba, aby sa pieseň dala všeobecne využiť ako eu-

charistická.

Najsvätejšie Srdce Ježišovo (9)
Slávnosť Ježiša Krista – Kráľa vesmíru (metodologicky) – počet piesní 2.

Počet piesní v dodatku k Veľkonočnému obdobiu je 15.

DODATOK

NA NAJSV. TROJICU

JKS 220 Ó Trojica najsvätejšia
Teologicky hodnotný text
Liturgicky vhodný text: *In, Co*, poďakovanie po prijímaní

Slávnosť Najsvätejšej Trojice (*In, Of, Co*)

JKS 221 Najsvätejšia Trojica, jeden Bože

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: *In, Co*, poďakovanie po prijímaní

Slávnosť Najsvätejšej Trojice (*In, Of, Co*)

JKS 222 Ó, Bože, Otče, sveta Stvoriteľa

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: *In, Co*
Slávnosť Najsvätejšej Trojice (*In, Of, Co*)

JKS 248 Ó trojjediný Bože
Slávnosť Najsvätejšej Trojice, verš 1 (*In*)

JKS 517 Ku tebe, Pane, voláme

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie po sv. prijímaní

NA BOŽIE TELO

JKS 223.a Pri tejto slávnosti
Teologicky hodnotný a zaujímavý text (napr. verš 3 „Cédrónské údolie, plné radosti a hrôzy”).

Liturgicky vhodný text: *In, Co*
Pre spev len raz v roku nenavrhujem pre nový LS.

JKS 223.b Pri tejto slávnosti
Liturgicky vhodný text pri procesii na Božie Telo.

Pre použitie len raz v roku nenavrhujem pre nový LS.

JKS 224 Nebeské Slovo
Liturgicky vhodný text pri procesii na Božie Telo.

Pre použitie len raz v roku nenavrhujem pre nový LS.

JKS 225 Ó, pôvodca nášho blaha
Liturgicky vhodný text pri procesii na

Božie Telo.

Pre použitie len raz v roku nenavrhu-
jem pre nový LS.

JKS 226 Večný náš Kráľ a Najvyšší
Liturgicky vhodný text pri procesii na
Božie Telo a na In, Co na sviatok Nane-
bovstúpenia Pána.

Pre použitie len raz v roku nenavrhu-
jem pre nový LS.

K BOŽSKÉMU SRDCU JEŽIŠOVU

JKS 227 Daruj, ó Ježiš, srdce mne

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In (V1),
Of(V2), Co(V3-6)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 1, (In)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 2, (Of)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 3-6, (Co)

JKS 228 Nebo i zem, vyhlasujte

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 1-2, (In)

JKS 229 *Oslavujme najsvätejšie
Srdce Ježišovo*

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (In)

JKS 230 Ó Srdce, poklad nebeský

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Of)

JKS 231 Pozdravujme Božské Srdce

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Co)

JKS 232 Sem srdce k Srdcu dones

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co, aj vzý-
vanie príchodu Ducha Svätého
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Co)

JKS 233 Tisíc ráz buď pozdravené

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Co)

JKS 234 Vzdajme chválu, česť i slávu

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-

šovho, (In)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Co)

JKS 235 Znej, pieseň, srdcom lásky

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co, poďa-
kovanie po prijímaní

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (In)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, (Co)

JKS 503 Lásky svätej ohnisko

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co, Poďa-
kovanie po sv. prijímaní

SLÁVNOSŤ KRISTA KRÁLA

JKS 498 Ježišu, Kráľu neba i zeme

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Of, Co
Slávnosť Krista Kráľa (In, Of, Co)
JKS 499 Ó, Kriste veľký Kráľu náš

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Of, Co
Slávnosť Krista Kráľa (Co)
JKS 135 Často drahé rany sväte
Slávnosť Krista Kráľa, verše 1-2, (Of)
JKS 503 Lásky svätej ohnisko

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: In, Co, Poďa-
kovanie po sv. prijímaní
Slávnosť Krista Kráľa (Co)

PIESNE Z OSTATNÝCH ČASTÍ SPEVNÍKA

JKS 120 Ó Ježišu, môj priateľu
Chválospev Ježišovi pre vzťah ako
k priateľovi, ktorému všetko venujem,
najviac si ho cením ako jediné dobro.
Modernejšie koncipovaný text pravde-
podobne netreba prepracovať. Myšlien-
kový okruh je však trochu jednostranný.

JKS 242 Klaniame sa tebe, Bože
Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 1, (In)

Slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježi-
šovho, verše 4, (Of)

JKS 295 Vitaj, milý Jezu Kriste
V.1 „...Božie Telo, čo za nás na kríži
pnelo“.

Pieseň je vhodná na Pôstne a Veľ-
konočné obdobie pre spev Com.

JKS 296 Vitaj, najsvätejšie Božie
Telo

V.1 – „ktoré si na kríži pre nás pne-
lo“.

Pieseň je vhodná v Pôstnom období
na Com.

JKS 264 Buď vždy pozdravené
V.1 – „...ktoré si na kríži pre nás
hriešnych pnelo“

Pieseň je vhodná vo Veľkonočnom
období na Com.

JKS 269 Chváľ, Sione, Spasiteľa
Biblický inšpirovaný text, vhodný
najmä na Com. Zelený štvrtok.

V.4 – „Pri poslednom večerani“

Pieseň je vhodná vo Veľkonočnom
období na Co a na poďakovanie po pri-
jímaní

JKS 274 Na kolena padáme

V.6 – Tu je živé to Telo, čo na kríži
trpelo

Pieseň je vhodná vo Veľkonočnom
období na Com.

JKS 277 Ó Ježišu, ty chlieb živý

V.2.- „Ó Baránku náš nevinný“

Pieseň je vhodná vo veľkonočnom
období na Com.

JKS 220 Ó Trojica najsvätejšia

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po prijímaní

JKS 221 Najsvätejšia Trojica, jeden
Bože

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po prijímaní

JKS 482 Ježiš Kristus, buď pochvá-
len

Teologicky hodnotný text

V1 – liturgicky vhodný na Poďakova-
nie po sv. prijímaní.

JKS 493 Otče náš, čo v nadhviezd-
natej ríši

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po sv. prijímaní

JKS 511 Hospodin mojím pastierom
sám bude

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po sv. prijímaní

4. Veľkonočná nedela, (Co)

JKS 515 Chváľme vždy Pána

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po sv. prijímaní

JKS 517 Ku tebe, Pane, voláme

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po sv. prijímaní

JKS 525 Teba, Bože chváľime

Teologicky hodnotný text

Liturgicky vhodný text: Poďakovanie
po sv. prijímaní

JKS 526 Teba, Boha chváľime

Hymnus – vlastný liturgicky text

MEDZISPEVY V OBNOVENEJ LITURGII

AMANTIUS AKIMJAK

Štruktúra textov rezponzóriového žalmu

Responzóriový spev po prvom čítaní tvorí žalm (výnimočne tiež Mojž, Iz, Dan a Lk) s určeným výberom veršov, medzi ktoré vstupuje zhromaždenie krátkym rezponzóriovým veršom¹ (odpoveďou), a to na predpísaných miestach, v texte označených značkou R.²

a) Responzóriové verše (responzóriá)

V slovenskom preklade majú responzóriá rôzny počet slabík.

Z analýzy textov vyplýva, že máme 558³ textových verzií rezponzórií. Najväčšie množstvo tvoria 11-slabičné rezponzóriá (76). Potom nasledujú:

14-slabičné (69), 12-slabičné (62), 13-slabičné (56), 10-(51), 16-(46), 15-(42), 9-(27), 17-(26), 18-(20), 19-(14), 20-(13), 21-(12), 7-(10), 23-(8), 8-(7), 22-(5), 24-(4), 25-(3), 26, 6-(2), 28, 31, 38-(1).

Liturgická komisia poľského episkopátu prijala zásadu, že responzóriá treba preložiť tak, aby mali jedenásť, výnimočne dvanásť slabík. Táto zásada uľahčila prácu hudobným skladateľom a verše sa stali jednoduchšími na zapamätanie. Zároveň však ohraničila poetickú a melodickú bohatosť rezponzóriálneho spevníka v národnom jazyku.

V slovenčine nebol počet slabík v responzóriách obmedzovaný, vznikali spontánne. Po viacerých rokoch ich používania v liturgii môžeme pozorovať, že aj niektoré viacslabičné responzóriá si zhromaždenie bez problémov zapamätalo a s obľubou ich spieva. Je to najmä vtedy, keď melódie takýchto responzórií výstižne umocňujú myšlienku. Po väčšine sú to známe texty zo Svätého písma.⁴

Keďže sa táto činnosť diala mnohokrát spontánne a nezávisle na viacerých miestach,⁵ vznikli viaceré textové varianty s nepatrnými zmenami. Spájanie výsledkov prác z rôznych oblastí spôsobuje dočasné problémy pri interpretácii zhromaždenia, ktoré nebolo zvyknuté spievať konkrétne znenie verša.

Príklad:

Piatok v 10. týždni nepárneho roka:
Obetu chvály ti, Pane, prinesiem (Ž 116).

Streda v 6. týždni nepárneho roka,
sobota v 23. týždni párneho roka:

Prinesiem ti, Pane, obetu chvály (Ž 116).

Pondelok v 1. týždni párneho roka:
Obetu chvály prinesiem tebe, Pane (Ž 116)⁶.

Poznáme devätnásť podobných prípadov textových variant.

Uvedené prípady jasne ukazujú, že Boží ľud zbytočne zatažujeme množstvom rezponzórií toho istého významu. Bolo by veľmi osočné, keby sa pri prácach na lekciónári podľa Neovulgáty zredukoval počet týchto variant.

b) Žalmy

Žalmy nemajú metrickú ani rýmovú organizáciu. Je tu však paralelizmus – básnická organizácia zodpovedajúca starovekej hebrejskej poetike. Myšlienka vyslovená v jednom verši tu určitým počtom slabík nachádza v nasledujúcom verši odpoveď, doplnenie, protiklad alebo opakovanie inými slovami, obrazmi, a to podobným alebo kontrastným počtom slabík. V tomto zmysle sú verše zoskupené v dvojverší oddelenom hviezdičkou. V gregoriánskom choráli sa táto dvojdielnosť zdôrazňuje striedaním dvoch zborov. Dlhé nepárne verše sú okrem toho rozdelené krížikom pre nádyh – v gregoriánskych nápevoch sa tu spieva tzv. flexa (lat. *ohyb* – pokles hlasu).⁸

Texty žalmov v najnovších lekciónároch⁹ sú už podľa Neovulgáty zhodné so znením žalmov v slovenskom vydaní Liturgie hodín.¹⁰ Nezhodujú sa však so znením textov v Lekciónári V a ani s liturgickými knihami používanými pri vysluhovaní sviatosti krstu,¹¹ birmovania,¹² zmierenia,¹³ manželstva,¹⁴ kňazstva¹⁵ a pomazania nemocných.¹⁶ Taktiež sa nezhodujú s textami uvedenými v pohrebných obradoch¹⁷ a v Rímskom pontifikáli.¹⁸ Zjednotenie textov by malo byť pro ďalšom vydávaní týchto kníh jednou z hlavných priorít. Na druhej strane však treba pripomenúť platnosť inštrukcie zo dňa 25. 01. 1969 o textoch pri slávení liturgie s ľudom, kde sa hovorí:¹⁹

Texty, ktoré sú svojou vlastnou povahou predurčené k tomu, aby sa spievali, vyžadujú osobitnú starostlivosť, a to menovite:

a) Aby bola zachovaná **forma spevu**, vlastná každej liturgickej činnosti a každej jej časti (antifóna, antifóna pridaná k žalmu, refrén, atď.).

b) Pri žalmoch zachovávajúce také rozdelenie veršov, ako je v originálnom latinskom texte. Rozdelenie na strofy je možné v takom rozsahu, ako je to potrebné pre spev a spoločné recitovanie. Je to vážne zvlášť v tých prípadoch, keď použijeme text tradičný, známy veriacim, ktorý môže byť spoločný aj pre iné cirkvi.

c) Texty rezponzórií a antifón použité v speve, aj keď sú vybrané zo Svätého písma, stávajú sa časťou liturgie a nadobúdajú nový literárny druh. Preto im pri prekladaní je možné dať takú slovnú formu, ktorá zachováva plný zmysel, aby bola prispôsobená spevu, korešpondovala s liturgickým obdobím, alebo so špeciálnym sviatkom a zároveň by mohla byť ľahko zrozumiteľná veriacim.

Viaceré takéto príklady archaizmu nachádzame v starých antifónach, ktoré čiastočne upravili originálny text.²⁰

Teda aj na Slovensku, tie texty rezponzórií a žalmov, ktoré majú výstižný nápev a Boží ľud ich s radosťou spieva, netreba nutne meniť pri novom vydávaní liturgických kníh. Nič však neprekáža tomu, aby existovali vedľa seba texty staršie a texty nové. Staré texty nech sa naďalej spievajú v znení, v akom sú známe (*Z hlbocín volám k tebe, Pane*²¹ – pohrebné obrady). Nové textové varianty treba zhudobniť novým spôsobom (*Z hlbín volám k tebe, Pane*²²). K novému textu možno priradiť aj nový rezponzóriový verš (*U Pána je milosrdenstvo a hojné vykúpenie*).

1. Liturgický spevník I. používa termín *responzum*. V tejto stati používame výraz podľa: Lekciónár I, s. 21, 1990. Porov.: SLK: *Liturgický spevník I.* Vatikán, 1990, s.23.

2. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše – Liturgia Slova I.* In: LIT 2 (1992) č. 5, s. 57-59.

3. Porov.: AKIMJAK, A.: *Medzispěvy v obnovenéj liturgii.* Lublin 1996, s. 196-255.

4. Napr.: „Blahoslavená si Panna Mária, lebo si nosila Syna večného Otca“, SLK: *Lekciónár III.* Bratislava 1981, s. 538.

5. Z dôvodu totalitného režimu nebolo možné zjednotenie a koordinácia práce tých, ktorí na prekladoch pracovali. V jednotlivých oblastiach pracovali separátne viacerí bez toho, že by vedeli, že tú istú činnosť robí ešte niekto iný.

6. Porov. AKIMJAK, A.: cit.d., s. 256.

7. Porov. Tamže, s. 196-255.

8. MALÝ V., cit. d., s. 57-59.

9. SLK: *Lekcionár I.* Bratislava 1990; Taktiež: SLK: *Lekcionár II.* Bratislava 1990.

10. *Liturgia hodín podľa rímskeho obradu, I.-IV.* Typis Polyglottis Vaticanis 1986-1990.

11. *Obrady krstu detí podľa Rímskeho rituálu obnoveného podľa smerníc Druhého vatikánskeho koncilu.* SSV Trnava, CN Bratislava 1976.

12. *Obrad birmovania podľa Rímskeho pontifikála obnoveného podľa zásad ustanovených Druhým vatikánskym snemom a vyhláseného autoritou pápeža Pavla VI.* SSV Trnava, CN Bratislava 1976.

13. *Obrad pokánia podľa Rímskeho rituálu obnoveného podľa smerníc ustanovených Druhým vatikánskym koncilom a vyhlásených autoritou pápeža Pavla VI.* SSV Trnava, CN Bratislava 1977.

14. *Sobášne obrady podľa Rímskeho rituálu obnoveného podľa smerníc Druhého vatikánskeho koncilu.* SSV Trnava, CN Bratislava 1976.

15. *Ustanovenie lektorov a akolytov a prijatie medzi kandidátov diakonátu a kňazstva podľa Rímskeho pontifikála.* SSV Trnava, CN Bratislava 1981; Taktiež: *Vysviacka diakona, kňaza a biskupa, podľa Rímskeho pontifikála.* SSV Trnava, CN Bratislava 1981.

16. *Obrad pomazania chorých a pastoračná starostlivosť o nich podľa Rímskeho rituálu obnoveného podľa zásad ustanovených Druhým vatikánskym koncilom a vyhlásených autoritou pápeža Pavla VI.* SSV Trnava, CN Bratislava 1976.

17. *Pohrebné obrady podľa Rímskeho rituálu obnoveného podľa smerníc ustanovených Druhým vatikánskym koncilom*

a vyhláseného autoritou pápeža Pavla VI. SSV Trnava, CN Bratislava 1981 a 1976, s.134-168.

18. *Obrad posvätenia kostola a oltára podľa Rímskeho pontifikála.* SSV Trnava, CN Bratislava 1981; Taktiež: *Požehnanie oleja katechumenov, oleja chorých a posvätenie krizmy podľa Rímskeho pontifikála.* SSV Trnava, CN Bratislava 1981.

19. *Instruction sur la traduction des textes liturgiques pour la célébration avec peuple* (25.01.1969), "Notitiae" 5 (1969) s. 3-12.

20. *Instruction sur la traduction*, cit. d., čl. 36 a,b,c.

21. Porov.: SLK: *Pohrebné obrady*, cit. d., 1976, s. 41-42.

22. Porov.: SLK: *Liturgický spevník II.* Bratislava, 1999, s. 36.

BIBLIA A HUDBA

MIROSLAV VARŠO

Hudba vyjadruje to, čo sa slovami nedá povedať, o čom však mlčať je nemožné.
Victor Hugo

Reč a hudba majú k sebe blízko. Obidve sú schopné vyjadriť a sprostredkovať to najprirodzenejšie, základné v živote človeka – radosť, smútok, spokojnosť či trápenie. Podobne ako slová v reči, aj tóny v hudbe dokážu vypovedať, čo človek prežíva. Každé slovo má svoj zvuk, farbu, dá sa povedať rozličným spôsobom, ako aj tón, ktorý má výšku, intenzitu, zafarbenie... Slovo dokáže vyjadriť potrebu, opísať stav vecí, ale aj túžbu, sen, predstavu, očakávanie, ideál. Podobne aj tón môže formulovať nielen jednoduchý pocit, ale má v sebe silu vyjadriť a odovzdať aj kus tajomného, neopísateľného. Vo svete starého Orientu, rovnako ako aj v Biblii, má slovo moc vec sprítomniť, stvárniť, dokonca stvoríť. Rovnako ako tón je schopný sprostredkovať podstatu vecí, sprítomniť jej pochopenie, dotknúť sa jej vnútra.

V textoch Starého i Nového zákona sa vzájomný vzťah slova a hudby – piesne častejšie vyjadruje vo vzájomnej súvzťažnosti. Dialóg medzi slovom a hudbou sa na stránkach Biblie odohráva nenápadne. Nekričí, nevypína sa, nevystupuje do popredia. Nechá sa počuť iba tomu, kto s bážňou prichádza k tichej, ale mocnej a vŕhajúcej melódii rozprávajúceho, ktorý spieva a načúvajúceho, ktorý rozumie.

Tóra začína básňou (Gn 1,1-2,4), v ktorej slovo zohráva kľúčovú rolu. Boh vyslovuje slovo a ono sa stáva skutočnosťou. Začína sa čosi nové. Posledná kniha Tóry končí piesňou a požehnaním (Dt 32-33), za ktorými nasleduje už iba krátky epilóg (34,1-12). Pieseň a požehnanie v poslednej Mojžišovej knihe nie sú umiestnené náhodne. Vytvárajú oblúk spájajúci začiatok a koniec. Slovo na začiatku a pieseň na konci. Na konci nie ako záver, ale ako začiatok plnosti a dovŕšenia toho, čo sa slovom začalo.

Podobne je to s Knihou žalmov. Je koncipovaná ako Tóra. Má päť zbierok, ktoré sa nielen v počte, ale aj vo vnútornom vývoji podobajú piatim Mojžišovým knihám. Na začiatku sa do popredia stavia Zákon – slovo zákona, ktoré je cestou k životu (Ž 1). Na konci stojí pieseň, vyzývajúca k spevu a k hre, aby sa práve cez pieseň a hudbu vstúpilo do života, plného harmonického sveta dokončeného Božieho stvorenia (Ž 150).

V neskorších textoch Nového zákona je to naopak. Najmladšie časti začínajú chválospevmi a piesňami, ktoré v skratke vyjadrujú podstatu toho, čo má byť na nasledujúcich stránkach povedané. Napríklad v rozprávaniach o Ježišom narodení v Lukášovom evanjeliu sú štyri takéto chválospevy (Benedictus, Magnificat, Gloria in excelsis a Nunc dimittis). Obsahujú záklád radostnej zvesti o príchode Boha k slabým, opusteným, ale dúfajúcim v neho. Podobne Jánovo evanjelium začína hymnom chvály na Boha, ktorý pri-

chádza v ľudskom tele k človeku. Dalo by sa hovoriť o listoch, v ktorých sú chválospevy kompendiom posolstva čítaného spoločnosťam. Zvlášť v poslednej knihe Nového zákona, v Zjavení podľa Jána, majú pieseň a hudba výrazné miesto. V rozprávaniach zaznievajú práve v rozhodujúcich momentoch. V piesňach Zjavenia vrcholí Božie dielo, ospevuje sa dovŕšenie a naplnenie stvorenia oznámeného v prvej knihe Starého zákona. Rytmus, melódia, harmónia znejú ako spev tisícov pred Bohom, ktorý stvorenie začína a dovŕšuje, povoláva k bytiu a naplnia hojnou. Tu možno hovoriť aj o veľkom oblúku prepojenia prvej a poslednej knihy kresťanskej Biblie. To, čo sa prvými slovami začína a povoláva k bytiu, v posledných opisoch spievajúceho a hrajúceho spoločenstva prichádza k naplneniu.

Slovo a hudba vedú v Biblii vzájomný priateľský dialóg. Slovo dáva veciam bytie, pieseň a hudba ho dovádza k naplneniu. Slovo daruje existenciu a podobu, hudba daruje zmysel a plnosť.

1. Hudba a hudobné nástroje na starovekom Blízkom Východe a v Biblii

Posvätná hudba na starovekom Blízkom východe znamenala predovšetkým spev. Hudobné nástroje slúžili skôr na sprievod. Prezrádza to aj hudobná terminológia (napríklad v hebrejčine), v ktorej slová označujúce hudbu skoro vždy majú zároveň význam pieseň.



Nálezy a štúdiu textov z oblasti Blízkeho východu nasvedčujú tomu, že hudba bola pestovaná s čo najväčšou zručnosťou a venovalo sa jej mnoho času. Hudobný prejav zaraďoval hudobníkov medzi najvyššie spoločenské vrstvy. Hudba mala v myslení starovekého človeka blízko k ideálu dokonalosti. Bola prevádzaná s láskou, vysokou koncentrovanosťou najlepších vlastností rozumu a srdca.¹

1.1 Staroveký Blízky východ

1.1.1 Egypt

V Egypte sa hudba tešila veľkej úcte. Množstvo nálezov poukazuje na jej pevné miesto v každodennom živote vo všetkých jeho oblastiach. Nasledujúce príklady sú reprezentatívnym výberom z množstva zachovaných materiálov. Hovorí o mieste a význame hudby v živote starovekého človeka žijúceho na brehoch Nílu.

Viacero egyptských bohov bolo priamo spojených s hudbou, o čom sa možno dozvedieť z egyptskej literatúry, z nájdených artefaktov a zo zobrazení na chrámových múroch. Príkladnými predstaviteľmi bohov spájaných v egyptskej kultúre s hudbou je bohyňa Hathor a jej syn Ihy. Chrám Hathor v Dendare má stěpy v tvare hudobného nástroja *sistrum*.² V blízkosti svätyne sa nachádza oltár zasvätený tomuto nástroju. Je na ňom vyobrazená bohyňa so *sistrom* a s tamburínou v ruke. Súčasťou sú aj hymny na počesť bohyne Hathor. V jednom z neskorších hymnov je bohyňa opísaná ako „vedúca chórového tanca a daryňa schopnosti piť bez hraníc“. Podobne jej syn sa zobrazuje so *sistrom* v ruke.

Jedným zo zaujímavých nálezov je bôžik Bes.³ Maľovaná drevená podoba ho zobrazuje, ako tancuje na počesť bohyne Hathor. Tancuje a zároveň hrá na harfu. Na iných zobrazeniach sa častejšie znázorňuje s tamburínou v ruke, na ktorú udiera v radostnom tanci.⁴

Počiatok stvorenia sa v egyptských predstavách spája aj s harmonickým melodickým výkrikom boha Thoth,⁵ pri ktorom vzniká svet.⁶

Je pravdepodobné, že egyptskí umelci sa hudbe a tancu učili. Z obdobia Starého kráľovstva sú známi úradníci s titulmi označujúcimi ich úlohu v hudbe a v tanci, čo svedčí o vysokej organizovanosti v tejto oblasti.

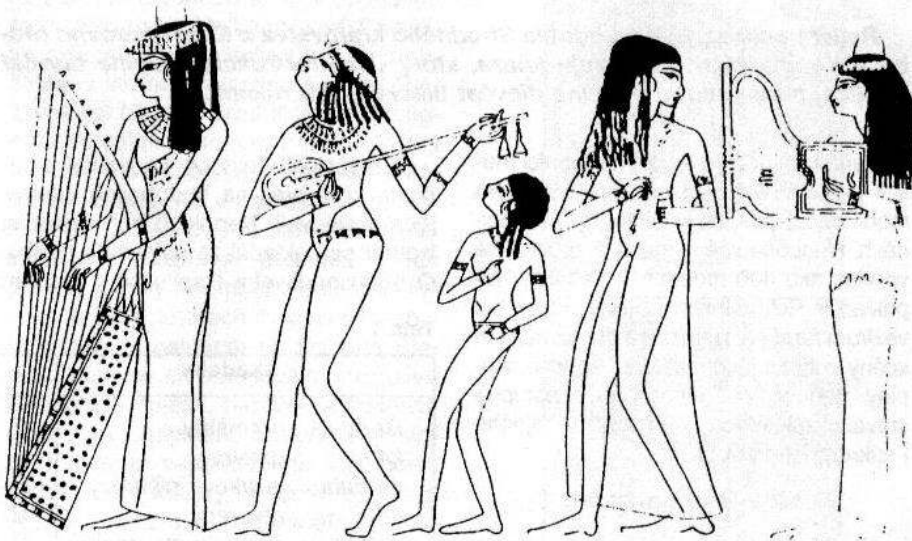
O postavení a o organizácii kráľovskej hudby počas Starého kráľovstva hovorí hrob v Saqqare z 5. dynastie, v ktorom bol pochovaný Nefer. Texty prezrádzajú, že bol vedúcim spevák, ako jeho otec. Jeho obaja bratia kontrolovali spevák a jeho syn Khenu sa stal tiež vedúcim spevák. Podobne hrob v Gize, patriaci Nimaetrovi a jeho manželke Neferesris, tiež z obdobia 5. dynastie, svedčí o úlohe, akú zohrávali títo manželia v oblasti hudby na kráľovskom dvore. Nemaetre bol kňazom boha Re a vedúcim spevák *Veľkého domu*. Jeho manželka bola dozorkyňou dám kráľovského háremu ako aj vedúcou kráľovských tanečníkov. Z Gizy je známy učiteľ kráľovských spevákov.⁷

V egyptských hrobch sú často vyobrazené malé hudobné skupiny (komorné orchestre). Boli zložené z hudobníkov hrajúcich na dlhé koncové flauty, ktoré sa zachovali do súčasnosti ako tzv. *nay*, z hudobníkov hrajú-

cich na dvojitú píšťalu a v skupine nechýbali harfisti. Niekedy sú hudobníci zobrazení ako hľadajú na dirigenta, ktorý gestami rúk pravdepodobne určuje rytmus a spôsob hry. S takýmito skupinami sa často zobrazuje aj skupina tanečníkov.⁸

Z obdobia Stredného kráľovstva sú známe podobné skupiny – orchestre. Z tohto obdobia sa našlo niekoľko drevených modelov hráčov na harfu, ktorí hrou zabávajú svojho pána. V Saqqare sa našli zobrazení dvaja harfisti zabávajúci svojho pána s manželkou. Ich hru doprevádzajú tri ženy tieskaním. V hrobe v Thébach (11. dynastia) sa zachovalo zobrazenie úradníka panovníka Nebhepetre Mentuhotepa. Nachádza sa na lodi a počúva kapitánovo hlásenie. Zároveň počúva speváka doprevádzaného slepým harfistom.⁹

V období Nového kráľovstva sa hudobný svet obohatil o množstvo nových hudobných nástrojov ako aj o nové spôsoby hry a tanca, ktoré do Egypta doniesli cudzinci. V bohatých domoch nebolo zriedkavosťou mať vlastný orchester vyškolených hudobníkov. Hudobníci z tohto obdobia sú zobrazovaní bohato ozdobení šperkmi a drahými



Obr. 1a: Sasson, J., *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. IV., Charles Scribner's Sons, London 1995, 2566, Fig. 9

Skupina žien hrajúcich na harfe, dvojitej píšťale, lutne a lýre. Scéna pochádza z Djoserkaresonbovho hrobu v Thébach (cca 1400 pred Kr.).

¹ Porov. Eaton, J. H., „Music's Place in Worship. A Contribution from the Psalm,” *OT Studien, 24 Prophets, Worship and Theology*, Brill, Leiden 1984, 85-107 (97).

² Charakteristický egyptský nástroj. Mal dve základné podoby. Buď boli struny a znejuce kovové platničky napnuté v oblúku alebo v malej rektangulárnej dutine tzv. *naos sistrum*. Obidva typy sú často zobrazené zároveň.

³ Domáci bôžik, ktorý pomáhal pri pôrode.

⁴ Porov. Anderson, R.D., „Music and Dance in Pharaonic Egypt”, in *Civilizations of the Ancient Near East*, Vol. 4., Charles Scribner's Sons, London 1995, 2555n.

⁵ Boh, ktorý je v egyptskom panteóne bohom múdrosti, posvätných kníh, umenia písania... Pokladal sa za srdce boha Re, v ktorom mal byť pôvodcom všetkých múdrych myšlienok. Znázorňuje sa ako ľudská postava s hla-

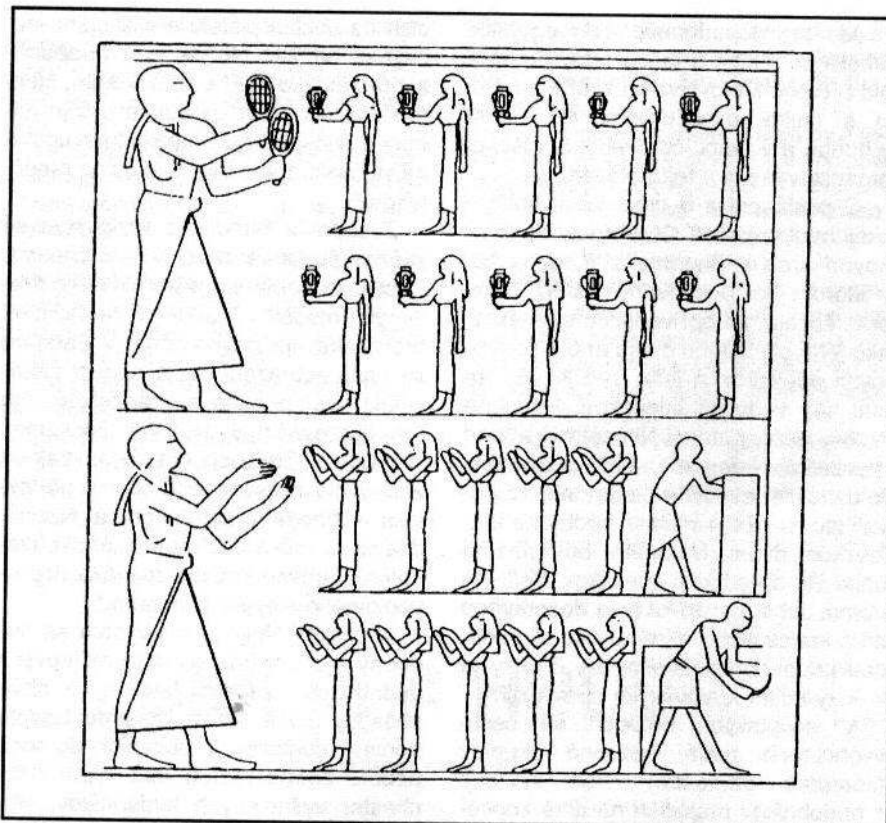
vou ibisa, s tabuľkou a stylusom v ruke.

⁶ Ravasi, G., „Cantate a Dio con Arte, Il teologico e il musicale nella Bibbia,” in *La musica e la Bibbia, Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana, Siena 24-26 agosto 1990*, Troia (vyd.), Garmond, Roma 1992, 82.

⁷ Anderson, *Music*, 2562.

⁸ Anderson, *Music*, 2562.

⁹ Anderson, *Music*, 2563.



Obr. 1b: Sasson, J., *Civilizations of the Ancient Near East, vol. IV.*, Charles Scribner's Sons, London 1995, 2559, Fig. 4:

Reliéf pochádzajúci z obdobia Stredného kráľovstva z Khesuwerovho hrobu v Kom el-Hisn. Zobrazuje kňaza, ktorý dáva inštrukcie skupine dievčat hrajúcej na sistrum a skupine dievčat tleskajúcich rukami.

kameňmi. Usudzuje sa, že hudobníci museli prejsť dlhým obdobím prípravy, kým mohli začať pôsobiť v hudobných skupinách. Hudobné scény sa našli zobrazené vo viac ako 400 hroboch v Tébach. Napríklad v Rekhmiovom hrobe, ktorý bol vezírom faraóna Tutmozisa III., sa našli tri scény zobrazujúce mužské i ženské skupiny hudobníkov. Hudba sa postupne stávala základnou súčasťou verejného i súkromného života.¹⁰

1.1.2 Mezopotámia

V oblasti Mezopotámie sa našlo množstvo nálezov, ktoré poukazujú na vysokú úroveň hudby.

V mýtických textoch sa hovorí o bohoch, ktorí hrali na hudobných nástrojoch a spievali. Napríklad boh remesiel Kothar sa pokladal za objaviteľa hudby. O bohu podsvetia Rapi'u sa v jednom

Tab. 1

akádsky		zodpovedajúce grécke druhy							
<i>išartu</i>	normálny	E	F	G	A	B	C	D	dórsky
<i>kitmu</i>	uzavretý	E	F#	G	A	B	C	D	hypodórsky
<i>embúbu</i>	jazyková píšťala	E	F#	G	A	B	C#	D	frygický
<i>pítu</i>	otvorený	E	F#	G#	A	B	C#	D	hypofrygický
<i>níqabli</i>	zníženie stredného	E	F#	G#	A	B	C#	D#	lydický
<i>níš gabai</i>	zvýšenie dvojitého	E	F#	G#	A#	B	C#	D#	hypolydický
<i>qablítu</i>	stredný	E#	F#	G#	A#	B	C#	D#	mixolydický

z textov hovorí, že spieva a hrá na Lýre (*knr*), na tamburíne (*tp*) a na cimbale (*mcilm*) (KTU¹¹ 1.108, 3-5). Bohyňa Anat hrá na harfe (*knr*), na rohu (*r'rm*) a spieva (KTU 1.101,16-17). Na viacerých zoznamoch bohov sa spomína lýra (*knr*) ako meno boha (KTU 1.47,32; 1.118,31; RS¹² 20.24,31). Túto zmienku možno chápať ako zbožštenie lýry.

Aj v niektorých rituálnych textoch sa spomína spev. Jeden z nich je predpisom, podľa ktorého má spievať mládeňec s dobrým hlasom (KTU 1.23,14.17). V tom istom dokumente v riadku 57 sa dokonca hovorí, že spievať má celé spoločenstvo. Speváci a hudobníci, ktorí sú spomínaní v hospodárskych textoch ako *šrm*, sú obyčajne klasifikovaní ako chrámoví speváci.¹³

Verejné modlitby sa v Sumeri¹⁴ s obľubou delili podľa hudobných nástrojov, ktorými boli doprevádzané, a nie podľa ich obsahu. Tak sa hovorí o modlitbe s bubnom, o modlitbe s tamburínou...¹⁵

Z neskoršieho obdobia sa našli akádske texty, ktoré v klinovom písme zachytávajú hudobnú teóriu a prax zaužívanú na starovekom Blízkom východe v rokoch 1800 – 500 pred Kristom. V Mezopotámii boli známe heptatonické a diatonické stupnice. V akádsčine sa doposiaľ našlo 14 odborných pojmov pre hudobné intervaly. Je známych aj sedem tónin, resp. módov:¹⁶ (tab. 1).

Zaujímavým archeologickým nálezom je ojedinelý príklad kompletnej skladby – huritský hymnus venovaný bohyni Nikkal z obdobia okolo roku 1400 pred Kr. (RS 15.30+15.-49+17.387). Našiel sa v Ugarite. Tvo-

¹⁰ Anderson, *Music*, 2565nn.

¹¹ Keilalphabetische Texte aus Ugarit – klinové alfabeticke texty z Ugaritu.

¹² Ras Šamra – Ugarit.

¹³ Niehr, H., *Religionen in Israels Umwelt, Einführung in die nordwestsemitischen Religionen Syrien-Palästinas*, NEB, Echter, Würzburg 1998, 60.

¹⁴ V literatúre z obdobia Sumerskej ríše sa zachovali aj nie práve najpriateľskejšie naklonené predstavy o hudobníkoch. Príkladom je mýtus *Enki a Ninmach*, ktorého tu uvedený text pochádza približne z 18. stor. pred Kr. Rozpráva sa v ňom o bohu Enki a o

jeho družke Ninmach. Raz, keď si spoločne upili piva a rozjarila sa ich myseľ, začala Ninmach z hlíny nad oceánom Abzu tvoriť... *človek druhý, ktorého stvorila, videl málo a stále žmurkal. Enki, keď druhého uvidel, ktorý videl málo a žmurkal stále, osud mu určil – umenie spevu mu daroval...* (Černá, Z. a kol., *Duchovní prameny života, Stvoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*, Vyšehrad, Praha 1997, 44). Potešit môže skutočnosť, že v rozjarení sa páriku nepodarilo stvorit ani jedného človeka, ktorý by sa v dokonalosti na Boží obraz ponášal.

¹⁵ Jean, C., *Le milieu biblique*, Paris 1922-

1936, Vol. II, 37 (in Ravasi, G., „Cantate a Dio con Arte, Il teologico e il musicale nella Bibbia,” in *La musica e la Bibbia, Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana, Siena 24-26 agosto 1990*, Troia (vyd.), Garamond, Roma 1992, 65-109 (69)).

¹⁶ Pre nasledujúcu tabuľku porov.: Keith, C. (vyd.), „Music”, in *The Interpreters Dictionary of the Bible, An Illustrated Encyclopedia*, Supplementary Volume, Abingdon, Nashville 1976, 610-611 (610).

(x)ḥa-nu-te ni-ya-sa zi-we ši-nu-te zu-tu-ri-ya u-bu-ga-ra
 bu-bur-ni ta-bal kil-la zi-li ši-p-ri HU-MA-RU-ḤAT U-WA-RI
 wan-da-ni-te u-ku-ri kur-kur-te (i)se-l-le u- le-li kab-gi
 al-lib-gi ši-rit mur-nu-šu WE-ŠAL TA-TIB TI-ŠI-Ya
 u- nu-ga kab-ši-li u-nu-gat ak-li šam-šam me-lil uk-lal
 tu-nu-ni-ta-ka ḥa-nu-ka KA-LI-TA-NIL NI-KA-LA
 niḥ(u)-ra-šal ḥa-na ḥa-nu-te-ti att-(a)yaš-tal at-ta-ri ḥwe-ti
 ḥa-nu-ka x x x x x x x x x ša-ti WE-WA-ḤA-NU-KU

Obr. 2: Seidel, Musik, 41

Prepis huritského kultového hymnu zo starovekého Ugaritu. Transkripcia a usporiadanie podľa Anne Draffkorn Kilmerovej.¹⁸

ria ho tri časti: samotný text piesne; pokyny k hudobnému prevedeniu a záverečný podpis.¹⁷ Je napísaný v *nid qabli* (durovej) stupnici v akádskej terminológii. Usmernenia o rytme alebo o tempe skladby nie sú uvedené. Hudba je vyjadrená pomocou názvov intervalov a čísel. Je možné, že čísla určujú počet dvojitych tónov, ktoré sa mali hrať alebo spievať. Zdá sa, že hymnus predstavuje heterofonickú skladbu. Horný rad tónov mohol byť určený na spievanie a dolný pre harmonický sprievod. Táto interpretácia však ostáva vysoko hypotetická, pretože vychádza iba z jediného spomínaného príkladu.

Anne Kilmerová predpokladá, že znaky predstavujú súbor intervalov a čísla, ktoré za nimi nasledujú, majú naznačovať počet opakovaní. Každá slabika má predstavovať jeden pár nôt. Vrchný rad nôt je určený pre spev, spodný pre inštrumentálny sprievod. Podľa Kilmerovej mal byť spev sprevádzaný hrou na lýre.¹⁹

1.1.3 Helenizmus

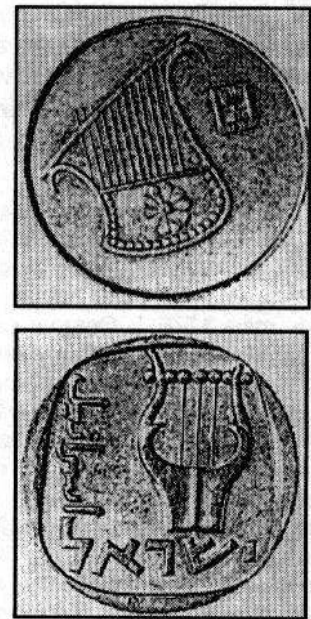
Helenistická kultúra vtláčila svoju hl-

bokú stopu do najmladších dejín Starého zákona. Odohralo sa to v období po smrti Alexandra Veľkého, keď Palestínu ovládali jeho veliteľia. Z prvého obdobia, v ktorom Palestínu ovládali Ptolemajovci (3. stor. pred Kr.), sa zachovalo len veľmi málo správ v súvislosti s vplyvom helenistickej kultúry na ovládanom území. Až v nasledujúcom storočí (2.-1. pred Kr.), za vlády tzv. Seleukidovcov, doslova prepukla móda gréckej kultúry priamo v srdci Palestíny – vo vyšších kruhoch židovského obyvateľstva. V najmladších knihách Starého zákona sa zachovalo množstvo záznamov, opisov, narážok a dokonca celé knihy, (napríklad Sirachovec), ktoré formálne napodobňujú štýl novej prenikajúcej kultúry, pričom základná výpoveď ostáva nepopierateľne židovská. Z toho istého obdobia pochádza Kniha Daniela²⁰ a pravdepodobne aj niektoré časti z Knihy Izaiáša (24-27) a Zachariáša (9-14). Z deuterokánonickej literatúry sa dajú stopy helenistickej kultúry nájsť v 1 Mak a pravdepodobne v Knihe Judit. Z mimobiblickej literatúry sú pre informácie o tomto období dôležité qumránske dokumenty z obdobia

2.- 1. stor. pred Kr. Zmienky venované hudbe v spomínaných spisoch potvrdzuje aj nemalý počet archeologických nálezov z obdobia posledných štyroch storočí pred Kr. Je to množstvo membránových nástrojov, dychových a strunových nástrojov.²¹

Zaujímavým fenoménom je používanie hudobných nástrojov v symbolike vyjadrujúcej identitu kultu a štátu. Z obdobia helenizmu sa našlo množstvo mincí, na ktorých sa v symbolických zobrazeniach nachádzajú hudobné nástroje. Čím staršie sú mince, tým vernejšie realite sú na nich zobrazené hudobné nástroje. V neskoršom období sa ich zobrazenie zjednodušovalo. Zobrazenie sa stávalo stále viac skôr znakom, ako dodatkom na minci. Znaková úloha hudobných nástrojov vplyvala na to, že sa zobrazovali archaicky.²² Najstarším zobrazovaným hudobným nástrojom – znakom je lýra už v 6. stor. pred Kr.

Aj keď je helenistická kultúra výsledkom vzájomného prieniku celého radu kultúr rozličných národov veľkej Alexandrovej ríše, grécky spôsob hudob-



Obr. 3: Braun, J., Musikkultur, 310: V/7-1a

Zobrazenie lýry na minci použíanej v súčasnom Izraeli je najlepším príkladom pretrvávania dôležitosti tohto znaku počas stáročí.

¹⁷ V staroveku sa obyčajne uvádzal na konci, obsahoval základné údaje o autorovi, určení a pod. Tento podpis je podobný nadpisom v žalmoch. Text znie: „[Toto] je pieseň na znížený stredný (stupnica), [hymnus (?) bohov, od Urchiya]; prepísaný Ammura-pim.“

Porov. Seidel, H., *Musik in Altisrael, Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musik-*

praxis Altisraels anhand biblischer und ausserbiblischer Texte, Peter Land, Frankfurt am Main 1989, 39.

¹⁸ Kilmer, A.D., „The cult song with music from ancient Ugarit,“ *RA* 68 (1974) 80.

¹⁹ Seidel, *Musik*, 42.

²⁰ Zenger, E., *Einleitung in das Alte Testament*, Kohlhammer, Stuttgart 31998, 462

²¹ Najdôležitejšie príklady: Seidel, *Musik*,

198n; obšírne predstavenie nálezov s obrazovou dokumentáciou. Braun, J., *Die Musikkultur Altisrael/Palästinas, Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen*, OBO 164, Göttingen 1999, 145-218.

²² Porov. Braun, *Musikkultur*, 201.

ného myslenia v nej ostáva aj naďalej prítomný. Grécka hudba sa tvorila tak, aby nepotrebovala nijaký dodatok, okrášlenie. Mala byť ucelená sama v sebe, bez potreby pozadia, minulosti či budúcnosti.²³ Hudbu bolo podľa gréckeho myslenia možné pochopiť, ovládať, vyznať sa v nej. Preto mal v nej rytmus prednosť pred melódiou,

ktorá niesla v sebe čosi nevypočítateľné, pre Gréka démonické, tajomné, dionýzióvské. Úlohou rytmu bolo premieňať amorfné, arytmičné a nesúmerné k poriadku (appolovský patronát). Divoké bolo nutné skultúrniť. To odlišovalo hudbu helenistického sveta od hudby barbarov.²⁴

Pred predstavením hudby v Starom

zákone by sa mali spomenúť aj vplyvy iných blízkych kultúr, ktoré pôsobili v biblickom svete. Ide napríklad o Idumejcov, o Nabatejcov, o Samaritánov či o hudobný prejav pestovaný v úzkych kruhoch tzv. Dionýzovho kultu. Tieto kultúry sú však mimo rámca rozsahu tejto štúdie.²⁵

²³ Porov. Balthasar, H.Urs von, *Die Entwicklung der musikalischen Idee, (Versuch einer Synthese der Musik) Bekenntnis zu Mozart*, Johannes Verlag Einsiedeln, Freiburg i. Brsg. 1998, 32n.

²⁴ Porov. Balthasar, *Entwicklung*, 28n.

²⁵ Predstavenie spomínaných kultúr, ich hudobných nástrojov a ich vplyv na hudobnú kultúru v oblasti Palestíny ponúka Braun, *Musikkultur*, 145-218.

Organy vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave

MARIAN ALOIS MAYER

Evanjelický a.v. kostol v Bratislave na Panenskej ulici, dnes nazývaný „Veľký“ postavili evanjelickí veriaci v roku 1776 podľa projektu M. Walcha. Na tomto mieste stál už od roku 1682 drevený evanjelický kostol. Prístup k novým a podrobnejším poznatkom o organoch v tomto kostole sťažuje fakt, že sa nám nezachoval archív cirkevného zboru bratislavských Nemcov. Pri svojom odchode z Bratislavy počas druhej svetovej vojny ho pravdepodobne vzali so sebou. Nepodarilo sa ani získať správu o jeho existencii a umiestnení.

V kostole sa organ nachádzal od roku 1776. Postavil ho známy bratislavský organár Karol Janischek. Kontrakt so zborom na sumu 1200 zlatých podpísal 15. mája 1776¹. Organár sa zaviazal zhotoviť nástroj podľa výkresu aj so sochárskou prácou, ladiť a niekoľkokrát ročne ho prezrieť, či je všetko v poriadku. Pri figurálnej výzdobe vraj použil aj niektoré časti organa z predchádzajúceho kostola. Maľovanie a pozlátenie skrine prebehlo v roku 1777.² Svojmu účelu slúžil až do roku 1839.

V poslednom období už však tento nástroj svojou dispozíciou a klávesovými rozsahmi nevyhovoval zmenenému

vkusu doby. Konventom z 25. februára 1838 vytvoril cirkevným zborom poverený výbor fond na financovanie stavby nového organa. Už 11. marca 1838 predložili plán financovania nového nástroja aj s návrhom rozpočtu na nový dvojmanuálový 26-registrový organ. Hoci v tom čase v Bratislave pôsobili dvaja renomovaní organári Karl Klöckner a Johann Fazekas, k stavbe nového organa prizvali viedenského organára Jacoba Deutschmanna. V tej dobe žil v Bratislave ešte aj Georg Klöckner, otec Karola Klöcknera, ktorý ako organár a výrobca klávesových hudobných nástrojov prišiel do Bratisla-

vy v deväťdesiatich rokoch osemnásteho storočia z Nemecka. V tom čase však už pre vysoký vek samostatne nepodnikal.

Konvent prijal plán financovania stavby nového organa, pre cudzieho organára sa však nerozhodol. Väčšina členov konventu bola tej mienky, že Johan Fazekas je rovnako schopný ako Deutschmann. Navyše bol Fazekasov návrh rozpočtu o 1500 zlatých nižší ako Deutschmannov, okrem toho Fazekas ponúkol, že keď novopostavený organ nebude zboru vyhovovať, bezodplatne ho vezme späť!³ Aj keď literatúra spomína iba týchto dvoch uchádzačov o stavbu nového nástroja, je nesporné, že o stavbu sa uchádzal aj Karol Klöckner. Dokazuje to signovaný návrh prospektu, ktorý sa nachádzal v ev.a.v. farskom archíve. Známa historička umenia Gizela Weyde predpokladala, že sa jedná o návrh na organ pre Malý evanjelický chrám v Bratislave⁴. Organ tých rozmerov by sa však do Malého chrámu jednoducho

¹ Die erste Orgel scheint nach der kleinen Skizze am Längschnitt der Kirche, im Aufbau gegliedert und mit Figuren geschmückt gewesen zu sein, was auch durch den im Bethausprotokoll vom 15. May 1776 enthaltenen Kontrakt mit „allhiesigen Orgelbauer Karl Janitsek“ (er selbst unterschreibt Janischek), bestätigt wird, indem er sich verpflichtet „nach dem Riß die Orgel in allem mit der Bildhauerarbeit zu machen.“ Einige Teile werden auch aus der alten Orgel (aus der Holzkirche) übernommen. Der Orgelbauer erhält 1200 fl., verpflichtet sich jedoch die Orgel auch zu stimmen und im Jahr einmal nachzusehen, ob alles in Ordnung ist

etc. Weyde, G.: Die evang. Kirche und ihr Erbauer M. Walch. Schriftenniederlage des Diakonissen = Mutter = Hauses der Gemeinde A. B. zu Preßburg., s. 13. *Podľa Slovenský biografický slovník 1. (A-D), Martin 1986, s. 165. Pre ev. cirkev v Bratislave vyhotovil Jan Nepomuk Batka (16. 7. 1795 Javorník, okr. Šumperk – 13. 8. 1874 Bratislava) plány nového organa, kt. postavil Deutschmann.*

² Über Altar und Kanzel wird erst am 28. Januar 1777 in der Konventsitzung beschlossen „daß die Canzl, Altar und Orgel, welche schon im vergangenen Jahre hergestellt worden aber noch nicht angestri-

chen worden und verziert sind, zwar nicht prächtig, doch modest zierlich coloriert und vergoldet werden sollen. Weyde, G.: c. d. s. 12.

³ Evangelisches Gemeindeblatt 1923, Nr. 10, s. 8

⁴ Weyde G.: c.d. . Zur Inneneinrichtung der Kirche (vzťahuje sa na Malý chrám) besitzt das evangelische Gemeindearchiv die Entwürfe der Kanzel und Altars! ... (Auch ein fein gezeichneter Entwurf, scheinbar für die Orgel dieser Kirche, aber mit der Ausführung nicht übereinstimmend, ist Karl Klöckner oder Klöckner signiert (Lit. K. Fasc. XXVI. No. IX) Abb.

nezместil. Okrem toho sa otázka nového organa pre tento priestor riešila až v čase, keď Karl Klöckner už nežil. Je zaujímavé, že Klöcknerov návrh bol z hľadiska výtvarno-architektonického jednoznačne progresívnejší, ako návrhy Deutschmanna a Fazekasa. Z boja však nakoniec vyšiel víťazne viedenský Deutschmann. Zmluva bola podpísaná 27. augusta 1838. Ako autora dispozície udáva literatúra Jána Nepomuka Batku⁵. Je nepochybné, že Batka sa s Deutschmannom dobre poznal. Deutschmann postavil podľa Batkových návrhov Physharmoniku – predchodcu harmónia. Tento nástroj Batka nazýval Aelodicon⁶. Okrem toho to bol práve Batka, vtedy ešte viedenský umelec, ktorý na novom organe v deň jeho posviacky – 13. októbra 1839⁷ hral. Ešte pred posviackou organ preskúšali viacerí odborníci. Ich posudok bol veľmi priaznivý. Na základe toho cirkevný zbor organ prevzal a Jacobovi Deutschmannovi poďakoval. Okrem toho každému zo štyroch pomocníkov (Johannovi Schmidtovi, Christianovi Jickovi, Heinrichovi Karholnigovi a Eduardovi Jungovi) vyplatili odmenu 4 dukáty. Literatúra neudáva presné údaje o tomto organe. Vieme len, že organ mal dva manuály a pedál, na ktorých stálo spolu dvadsaťsedem registrov. Rozsah manuálov bol štyri a pol oktávy (iste C – f³ chromaticky, 54 klávesov a tónov), rozsah pedálu dve oktávy (pravdepodobne C – h, 24 klávesov a tónov). Podľa literatúry bol na hlavnom manuáli disponovaný jeden 16' stopový, päť 8', tri 4' registre. Dva hlasy boli v polohe 2²/₃' a 2'. Okrem toho sa na I. manuáli uvádza jednoradová mixtúra, čo je samozrejme omyl (mixtúra bola v skutočnosti štvorradová) a trojradový cornet. Na pozitíve stálo sedem registrov, z toho dva v 8', tri v 4', jeden v 2' polohe. Okrem toho ešte trojradová mixtúra. Podľa záznamov literatúry bol pedál obsadený tromi registrami v 16', dvoma v 8' a po jednom v polohe 5¹/₃' a 4'. Našťastie poznáme aj presnú dispozíciu, ktorú opísal nestor slovenskej organológie, PhDr. Otmár Gergelyi dňa 26. 9. 1976 v archíve Olomouckého arcibiskup-

Hlavný stroj / HW

Principál	8'	anglický cín
Salicionál	8'	..
Quintatön	8'	..
Rohrflöte	8'	..
Dulciana	4'	..
Octave	4'	..
Spitzflöte	4'	..
Quinte	3'	..
Superoctave	2'	..
Mixtur	2' ; 4x	..
Cornet	2' ; 3x	..
Bourdon	16'	drevo kryté
Waldflöte	8'	drevo kryté

Pozitív

Principál	4'	anglický cín
Fugara	4'	..
Octave	2'	..
Mixtur	2' (3x)	..
Copula Gedackt	8'	drevo
Melodicon	8'	(jazýčkový register)
		pakfong ⁸

Pedál

Principál	8'	anglický cín
Violon Bass	16'	drevo otvorené
Sub Bass	16'	drevo kryté
Octave Bass	8'	drevo otvorené
Super Octave	4'	cín
Fagott – Bass	16'	pakfong
		(jazýčkový register)
Quint	6'	cín
		(3x cornet 4' + 2 ² / ₃ ' + 2')

stva. Podľa opisu mal organ nasledovnú dispozíciu:

Okrem 27 znejúcich registrov (1602 píšťal) mal organ manuálovú a pedálovú spojku, ako aj zariadenie na znamenie pre kalkanta v podobe zvončeka.

Ďalšiu správu o organe máme až z roku 1891, keď ho opravovala firma Mauracher zo Salzburgu. Jednalo sa o veľkú opravu. Literatúra však poznamenáva, že Mauracherovi sa nepodarilo splniť veľké predsavzatie vybaviť organ výdobytkami moderného organárstva. Okrem toho poznamenáva, že ani dispozičné zmeny neboli zvlášť šťastné⁹. Ďalšie podrobnosti kvôli chýbajúcemu archívu žiaľ nepoznáme.

Koncom prvej svetovej vojny boli zrekvirované prospektové píšťaly orga-

na. Podľa jednej fotografie sa z perspektu zachovalo len niekoľko najmenších píšťal zo stredného píšťalového poľa zadného pozitívu. Po prvej svetovej vojne sa do obnovy organa peniaze neinvestovali a tak pomaly chátral.

Začiatky dvadsiatych rokov 20. storočia

Charakterizujú začínajúcu hospodársku konsolidáciu meštianskej vrstvy v Bratislave. Hospodársky silný je najmä nemecký evanjelický cirkevný zbor, vlastník Veľkého chrámu. Na čele zboru je vzdelaný kňaz, senior Dr. Schmidt, snažiaci sa o povznesenie zboru. Mimoriadnu pozornosť venuje aj hudobnému životu. Miesto organistu obsadil zahraničným hudobníkom, Gustavom Rhodesom. Rhodes bol žiakom svetoznámeho organistu, profesora Alfreda Sittarda z Hamburgu. Rhodesovi, ktorý bol dôverne oboznámený s moderným páfmanuálovým organom v Michaeliskirche, kde hrával Sittard, nemohol starý nástroj vyhovovať. Ani zďaleka sa totiž nepribližoval ideálu neskororomantického organa. Starý organ nemal dostatočný rozsah klaviatúr, hlavne pedálovej. Chod mechanickej traktúry bol pomerne ťažký. Nástroj neposkytoval širšiu škálu dynamických a farebných odtieňov v registroch 8' polohy. Ak k tomu prirátame veľký počet chýbajúcich píšťal principálových registrov, ktoré tvorili kostru organového plena a kvôli chýbajúcej údržbe aj nespoľahlivosť organa, je pochopiteľné, že v tej dobe riešili problém radikálne – stavbou nového organa. Rhodes a Sittard nepatrili k tým, ktorí by poukazovali na nedostatky v kvalite zvuku moderných, technicky zložitých, fabricky vyrábaných sériových organov. Hoci sa takéto opravené kritické hlasy ojedinele ozývali ešte pred vznikom „organovej reformy“, neboli dôvodom na pamiatkovú ochranu starých organov. Ak by aj vtedy zaujali stanovisko k ochrane tohto organa, týkalo by sa to podľa trendu doby len organovej skrine.

Návrh na nový organ vypracoval organista Gustav Rhodes, ktorý ho neustále rozširoval a vylepšoval. Súčasne

alpaka; argentán

⁹ Im Jahre 1891 wurde die Orgel gründlich repariert. Die Reparatur übernahm Mauracher, der bekannte Salzburger Orgelbauer. Mauraucher hatte große Ideen, aber trotz aller Mühe ist es ihm nicht gelungen, das veraltete Werk mit den vorgeschrittenen Errungenschaften einer modernen Orgeltechnik auszurüsten. Auch mit der Aenderung einiger Register hatte er kein besonderes Glück. Evangelische Gemeindeblatt 1923, Nr. 10, S. 9

⁵ Pre ev. cirkev v Bratislave vyhotovil Jan Nepomuk Batka (16. 7. 1795 Javorník, okr. Šumperk – 13. 8. 1874 Bratislava) plány nového organa, ktorý postavil Deutschmann. Slovenský biografický slovník 1. (A-D), Martin 1986, s. 165. Dr. Ortvy Tivadar vo svojom diele *Pozsony város utcai és terei*, s. 376 však uvádza len, že organ vo Veľkom chráme vyhotovil Deutschmann na odporúčenie J. N. Batku.

⁶ Ako virtuóz s týmto nástrojom precestoval celé Rakúsko a Nemecko a vzbudil ná-

ležitú pozornosť. Ortvy Tivadar, c.d. s. 376

⁷ So spielte der Wiener Küstler Joh. Batka am Tage der Orgelweihe (13. Oktober 1839). Evangelisches Gemeindeblatt 1923, č. 10, S. 8. Podľa Ortvyava však Batka hral na organe až v roku 1843. Ortvy T.: c.d. s. 376. 1843-ban Pozsonyba jött, hogy az evang. egyháznak az ő javaslatára Deutschmann által készített nagy orgonáját kiprobálja.

⁸ Pakfón – druh zliatiny medi, niklu a zinku; niklová mosadz; čínske striebro;

sa pristúpilo k zbierkam. Keď cirkev dostala v marci 1923 na vtedajšiu dobu jedinečný dar 200.000 korún¹⁰, mohol zbor prikrčiť ku konkrétnym opatreniam. Ponuky zaslali dve organárske firmy. Moravská firma Rieger z Krnova¹¹ a pravdepodobne bratislavská firma Schönhoferovcov. Predseda cirkevného výboru Karl Ludwig a organista Rhodes podnikli niekoľko ciest do Krnova a vyskúšali staršie aj novšie organy firmy Rieger. Nadobudli presvedčenie, že práve táto firma môže splniť mimoriadne požiadavky na nový dôstojný nástroj. Veď sa malo jednáť o prvý štvormanuálový organ na Slovensku, ktorý mal byť najväčší nielen počtom registrov a píšťal¹², ale mal byť mimoriadny aj v iných smeroch. Napríklad rozsahom manuálových (C – c⁴) a pedálovej klaviatúry (C – g¹), počtom voľných kombinácií, rozsiahlymi spojovými aparátmi atď. Kontrakt teda podpísali s firmou Rieger. Architektonicko-výtvorné riešenie organa sa spolu s niektorými ďalšími dielčmi riešeniami realizovali podľa návrhov mladého bratislavského architekta Christina Ludwiga¹³, ktorý bol synom predsedu cirkevného výboru Karola Ludwiga. Starý organ zaznel naposledy v nedeľu 12. augusta 1923¹⁴. Popoludňajšie služby božie doprevádzal už malý organ, ktorý na prechodné obdobie zapožičala firma Rieger. Nástroj stál za kazateľnicou. Potom Deutschmannov organ, ako to bolo a na Slovensku žiaľ ešte aj v súčasnosti je zvykom, bez predchádzajúcej dokumentácie odstránili. Možno len ľutovať, že zbor nehľadal riešenie zachovať organ na inom mieste v kostole, alebo ho neponúknúť niektorému chudobnejšiemu zboru, kde mohol po predchádzajúcej oprave ešte slúžiť. Z „piety“ k starému organu sa z cínových registrov starého organa

nechali údajne odliat monumentálne prospektové píšťaly¹⁵ nového organa. Rovnako časť zbytkov drevených častí starého organa poslúžili na obloženie malej miestnosti pre organistu vo vnútri organovej skrine pred vstupom na schodište vedúce na povalu kostola. Z dnešného pohľadu pripomína takýto prístup skôr cynizmus, ako pietne zaobchádzanie s pamiatkou.

Po polročnej práci na novom nástroji v Krnove, bola v novembri v továrni predbežná kolaudácia organa, ktorá prebehla bez zásadných pripomienok k spokojnosti zástupcov cirkevného zboru. Ešte v tom istom mesiaci bol organ prevezený do Bratislavy a začali sa práce na jeho stavbe v kostole. V polovici januára 1924 bol organ, označený opusovým číslom 2150, kompletne dokončený. Kolaudácia prebehla 18. januára. Popri profesorovi Sittardovi sa na nej zúčastnili známe osobnosti bratislavského hudobného života: Štefan Németh – Šamorínsky, Alexander Albrecht, Vilhelm Antalffy, Ferdinand Kitzinger, Oskar Nedbal, Gustav Groer, Charles Förster, Karl Schönhofer, Ludwig Rajter, Gustav Rhodes, Franz Wimmer a Gizela Weyde. Posudok komisie bol až na drobné Sittardove pripomienky kladný. Cirkevná vrchnosť na jeho základe organ 19. januára od firmy Rieger a jej zástupcu Ing. Josef Glatter – Götzza prevzala. Organ stál na vtedajšiu dobu obrovskú sumu – 400.000 korún. Dvojmanuálový organ firmy Rieger pre františkánsky kostol v Bratislave mal napríklad podľa kontraktu podpísaného 15. marca 1922 stáť cca 100. 000 korún.

Slávnostné posvätenie nového nástroja bolo 20. januára 1924. Ešte v ten istý deň bol aj prvý organový koncert, na ktorom hral Alfréd Sittard. Program kolaudačného koncertu bol

nasledovný:

G. F. Händel

Organový koncert g mol
(pre sólový organ s orchestrom)

J. S. Bach

In dir ist Freude
Pastorale
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
Toccata F-dur

Max Reger

Basso ostinato (z op. 69)
Benedictus (z op. 59)
Toccata (z op. 59)

Caesar Franck

Chorál a mol

Franz Liszt

Fantázia a fúga
"Ad nos, ad salutarem undam"

J. S. Bach

kantáta „Wachet auf, ruft uns die Stimme“
(pre zbor, basso continuo a orchester)

Technický popis nového organa

Organ vo Veľkom evanjelickom kostole má štyri manuály a šesťdesiatdeväť registrov. V skutočnosti je počet znejúcich registrov 63. Nástroj má totiž päť transmisii. Pedálový register Cornett 3x nemá tiež vlastné píšťaly. Jeho registrová sklopka totiž zapína naraz pedálové registre oktávbas 8', kvinta 5 1/3' a tercia 3 1/5'.

Rozsahy manuálových klaviatúr sú od C po c⁴, pričom vzdušnice druhého, tretieho a štvrtého manuálu sú vystavané kvôli superspojokám až po c⁵.

Traktúry sú pneumatické tlakové, vzdušnice pneumatické kuželkové. Registre sú rozdelené na desať vzdušnic. Registre pedálu, I. a II. manuálu stoja vždy na dvoch vzdušniciach, registre III. manuálu na troch vzdušniciach. Iba IV. manuál, quasi „echowerk“ stojí na jednej vzdušnici. Registre II., III. a IV.

¹⁰ Obnos venovali súrodenci Schwanzer. Svedčia o tom nielen správy v súdobej tlači ale aj nápis nad hracím stolom organa: DER DEUTSCHEN EVANGELISCHEN KIRCHE A. B. ZU PRESSBURG ZUR EHRE GOTTES UND ZUR ERBAUUNG DER GEMEINDE GEWIDMET VON DEN GESCHWISTERN SCHWANZER 1923.

¹¹ Pressburger Zeitung 1923, č. 63, s. 2 ; Pressburger Zeitung 1923, č. 64, s. 2

¹² Organ má 4.787 píšťal. Evangelische Gemeindeblatt 1924, č. 2, s. 7

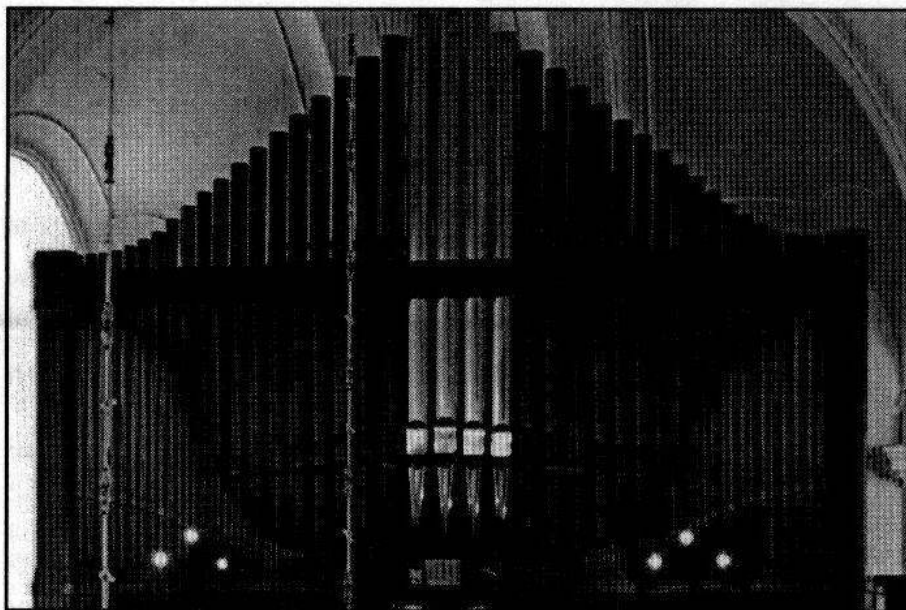
¹³ Christian Ludwig narodený roku 1901 v Bratislave, študoval v Brne a Mnichove, projektoval napr. Mandertov dom, obchodný dom Dunaj, atď.).

¹⁴ Evangelische Gemeindeblatt 192 , č. 9, s. 10

¹⁵ Výška 620 cm, váha 85 kg. Evangelische Gemeindeblatt 1924, č. 2, s. 7. Táto píšťala sa už v organe nenachádza , bola spolu s ďalšími štyrmi prospektovými píšťalami nahradená r. 1992.



Foto: Ján Lörincz



Organový prospekt

manuálu stoja v žalúziových skrianiach. Do žalúziovej skrine III. manuálu dokonca postavili aj pedálový register violoncello 8'. Nakoľko stojí žalúziová skriňa IV. manuálu pred žalúziovou skriňou III. manuálu, vzfahuje sa na registre IV. manuálu efekt dvoch žalúzií.

Organ sa ovláda z hracieho stola zabudovaného do sokla čelnej steny nástroja. Ovládanie niektorých spojok je možné až tromi spôsobmi (registrová sklopka, tlačítko pod klaviatúrou I. manuálu, kovová šľapka nad pedálovou klaviatúrou). Ku každej sklopke navyše prislúchajú štyri malé rôznofarebné ťažila voľných kombinácií. Hrací stôl je teda pomerne preplnený ovládacími prvkami, čo organistovi sťažuje orientáciu. Medzi spojkami sa nachádza aj neobvyklá spojka I / II. Rovnako neobvyklé sú sklopky vypínajúce registre druhého a tretieho manuálu v normálnej polohe. Zaujímavosťou je aj vybudovanie všetkých jazýčkových registrov v osemstopovej polohe v celom rozsahu jazýčkovými píšťalami¹⁶.

Za zmienku stojí aj prospekt organa. Jeho kompozícia s aplikáciou motívov klasicizujúcej architektúry je vyvážená. Čelnú plochu vytvorenú organovými píšťalami uzatvárajú po stranách drevené stenové piliere, ktoré sú v pohľade vzájomne zopäté spojovacím trámom – architrávom. Nad ním vytvárajú horné časti organových píšťal štítovitý motív – tympanón. Pred jednoduchú plochú skladbu píšťalovej steny s tym-

panóm sú zmäkčujúco zakomponované predstavané krivkové plochy z menších píšťal. Svojou drobnou mierkou monumentalizujú v duchu nastupujúcej modernej architektonicky progresívne riešený prospekt.

Do konca druhej svetovej vojny plnil organ pre Bratislavu aj úlohu dôležitého koncertného nástroja. Minimálne od sedemdesiatych rokov bol však kvôli chýbajúcej údržbe v žalostnom stave. Najhoršie to bolo s funkčnosťou traktúry a so spojkovým aparátom. Kožené časti doslúžili. Uvažovalo sa aj o nahradení pneumatických traktúr elektrickými. Štyri najväčšie prospektové píšťaly sa pod vlastnou váhou zborili a ohrozili hrací stôl organa a veľkú vzdušnicu I. manuálu. Z bezpečnostného dôvodu boli vybrané, čím zostalo v prospekte prázdne miesto, ktoré z estetického hľadiska pôsobilo veľmi rušivo. Organ bol rozladený, enormne znečistený. Časť užšie menzúrovaných labiálnych píšťal a väčšina jazýčkových registrov nehrala. Niekoľko zinkových ozvučnic jazýčkových píšťal bolo zlomených.... Napriek tomu, že stav nástroja nedovoľoval urobiť si reálnejšiu predstavu o jeho zvukových hodnotách, jeho pamiatková hodnota bola vo všeobecnosti uznávaná. Keď nastúpil na miesto organistu profesor Ján Vladimír Michalko, smerovalo jeho úsilie v prvom rade k citlivej generálnej oprave nástroja. Organ sa až na jeden jediný register¹⁷, zachoval v intaktnom

stave. Bolo rozhodnuté, že sa dôsledne obnoví do pôvodnej podoby – obnoví sa pôvodná dispozícia a zachovajú sa pneumatické traktúry. K náročnej generálnej oprave, ktorú realizovala bratislavská firma Mayer sa prikrčilo v roku 1992. Organ bol znovuposvätený začiatkom roku 1993. Už prvý koncert realizovaný profesorom Michalkom v deň posviacky nenechal nikoho na pochybách, že v Bratislave touto opravou pribudol ďalší dôstojný koncertný organ. Odvtedy sa tu, často aj v rámci BHS, realizovalo množstvo organových koncertov. Ich úroveň môžeme skutočne hodnotiť ako vynikajúcu. Treba dúfať, že v nastúpenom trende sa bude pokračovať.

Dispozícia

I. manuál, C–c⁴,

dve vzdušnice (označené ako A, B).

1. Bourdon	16'	(A)
2. Principal	8'	(A)
3. Hohlflöte	8'	(A)
4. Dolce	8'	(A)
5. Gemshorn	8'	(A)
6. Gedeckt	8'	(A)
7. Quinte	5 1/3'	(B)
8. Oktave	4'	(B)
9. Rohrflöte	4'	(B)
10. Superoktave	2'	(B)
11. Mixtur 6x ;	2 2/3'	(B)
12. Trompete	8'	(B)

II. manuál, C–c⁴,

dve vzdušnice, žalúziová skriňa v ľavej časti organovej skrine (pri čelnom pohľade).

13. Quintatoen	16'	(B)
14. Geigenprincipal	8'	(B)
15. Gamba	8'	(B)
16. Salicional	8'	(B)
17. Flute harmonique	8'	(B)
18. Rohrgedeckt	8'	(B)
19. Unda maris	8'	(B)
20. Gemshorn	4'	(A)
21. Flute amabile	4'	(A)
22. Nasard	2 2/3'	(A)
23. Flautino	2'	(A)
24. Larigot	1 1/3'	(A)
25. Harmonia aethera	4x 2 2/3'	(A)
26. Tuba mirabilis	8'	(B)
27. Klarinet	8'	(A)

III. manuál, C–c⁴,

tri vzdušnice, žalúziová skriňa v pravej časti.

28. Stillgedeckt	16'	(B)
29. Hornprincipal	8'	(B)
30. Jubalflöte	8'	(A)
31. Liebl. Gedeckt	8'	(A)
32. Quintatön	8'	(A)
33. Voix celeste	8'	(A)

¹⁶ Obyčajne majú osemstopové jazýčkové registre od tónu gis labiálne píšťaly, nakoľko najmenšie diskantové jazýčkové píšťaly sú už dynamicky výrazne slabšie.

¹⁷ Jedná sa o register tretieho manuálu Violine 4', ktorý bol pravdepodobne v 60-ych ro-

koch nahradený labiálnym registrom v jednotopovej polohe. Píšťaly tohto registra boli mimoriadne nekvalitné, prevažne zinkové. Nový register Violine 4' vyhotovila podľa niekoľkých zachovaných pôvodných píšťal v roku 1992 firma Rieger-Kloss.

34. Aeoline	8'	(A)	dve vzdušnice.			67. Basson	16'	
35. Keraulophon	8'	(B)				(transmisia z č. 43)		
36. Praestant	4'	(A)	51. Untersatzbas	32'	(A)	68. Basstuba	8'	
37. Travers Flöte	4'	(C)	52. Principalbass	16'	(v prospekte)	(transmisia z č. 44)		
38. Violine	4'	(C)	53. Violonbas	16'	(A)	69. Clairon	4'	
39. Quintflöte	2 ² / ₃	(C)	54. Subbas	16'	(A)	(transmisia z č. 46)		
40. Waldflöte	2'	(C)	55. Gedecktbas	16'		Spojky / Koppeln:		
41. Terzflöte	1 ³ / ₅	(C)	(transmisia z č. 1)			II / I, III / I, IV / I, III / II, IV / II, IV / III,		
42. Grossmixtur 5x	4'	(C)	56. Zartbas	16'		I / Ped, II / Ped, III / Ped, IV / Ped		
43. Basson	16'	(B)	(transmisia z č. 28)			spojka I / II		
44. Bassethorn	8'	(A)	57. Quintbass	10 ² / ₃	(A)	Super: I / I, II / I, III / I, II / II, III / II, III / III,		
45. Oboe	8'	(A)	58. Oktavbass	8'		IV / IV, III / Ped.		
46. Clairon	4'	(B)	59. Bourdonbass	8'	(B)	Sub: II / II, II / I, III / III, III / I, III / II,		
IV. manuál, C-c⁴,			60. Violoncello	8'		IV / IV.		
jedna vzdušnica.			(na vzdušnici B v žalúziovej skrini			Vypínač normálnej polohy II.		
			III. manuálu)			<i>Normal aus II.</i>		
47. Echo Bourdon	8'		61. Cornet 3x			Vypínač normálnej polohy III. manuálu.		
48. Fernflöte	4'		(nemá vlastné píšťaly,			<i>Normal aus III</i>		
49. Tuba mirabilis	8'		zapína spolu registre 58, 62, 65)			4 voľné kombinácie		
(transmisia z č. 26)			62. Quinte	5 ¹ / ₃	(B)	4 <i>freie Kombinationen crescendo</i>		
50. Vox humana	8'		63. Oktave	4'	(B)	tri balančné páky žaluzii II., III. a IV.		
			64. Flöte	4'	(B)	manuálu		
Pedál, C-g¹,			65. Terz	3 ¹ / ₅	(B)	3 <i>mal Jalousiehebel</i> II., III. a IV. ma-		
			66. Posaune	16'	(A)	nuálu		

Elektronický organ

RASTISLAV PAVELKA

Táto informácia o digitálnych elektronických organoch neznamená znevažovanie a zatracovanie píšťalových organov a snahu o ich vytlačenie zo života.

Klasický, majstrovsky vydarený a dobre udržiavaný píšťalový organ je pravým kráľovským hudobným nástrojom.

Kostolný elektronický organ patrí k hudobným nástrojom, v ktorých sa pri plnení základných hudobných požiadaviek mení elektrická energia na zvukový výsledok.

Vývoj elektronických hudobných nástrojov, založených na princípe premeny elektrických vln na zvukové, priniesol v praxi názov elektrofonický hudobný nástroj. Ak sa na vznik zvuku využívajú rôzne elektronické obvody, je výstižnejší názov elektronický hudobný nástroj. V odbornej terminológii sa na označenie tohto druhu hudobných nástrojov používa kompromis – skratka el.

El. hudobné nástroje, ktoré majú klávesnicu, sa nazývajú podľa progresívnej anglickej terminológie „keyboard“ (klávesnica, klávesový nástroj). Názov *keyboard* zahŕňa veľmi širokú paletu výrobkov, od detských klávesových hudobných hračiek, až po 88 klávesový *master keyboard*. Extra kategóriu el. klávesových hudobných nástrojov tvo-

ria klávesové syntetizátory – workstation a kostolné el. organy. Tieto el. hudobné nástroje, digitálne počítače obohatili svet o nové poznanie zvuku a jeho využitie.

Firmy špecializované na stavbu kostolných el. organov sa medzi sebou predbiehajú výskumom najlepších píšťalových organov, aby počítačovou *samplingovou* technológiou zaistili v digitálnej podobe najvyššiu kvalitu hlasu – tónu pre svoje výrobky. Kostolné digitálne el. organy doslovne kopírujú tóny z kvalitných majstrovských píšťalových organov.

Holandskou firmou JOHANNUS bol skúmaný *chiff efekt-attack*, nasadenie tónu organových píšťal, pri ktorom bolo zistené, že každé jednotlivé nasadenie konkrétnej píšťaly z rôzneho registra je iné. *Chiff efekt*, čiže počiatočná charakteristika rozozvučania organovej píšťaly. Táto zvláštnosť tvorenia tónu, príznačná pre dychové hudobné nástroje a píšťalové organy, bola zohľadnená firmou JOHANNUS, výrobcom kostolných el. organov.

Kvalitné kostolné digitálne el. organy majú aj niekoľko predností:

Naladenie výšky tónov kostolného el. organu je perfektne dokonalé, temperované, bez potreby pravidelnej vysoko odbornej údržby ladenia. El. or-

gan pozná ešte aj ďalšie staršie ladenia, napríklad: ladenie stredného tónu MEANTONE, ladenie WERCKMEISTER, temperované ladenie organov v baroku.

Pri el. organe je jednoduchá možnosť zmeny intonácie (farby tónu) na barokovú, alebo romantickú. Pri píšťalovom organe to znamená dvojnásobok píšťal, alebo ešte jeden organ.

Bohatá dispozícia registrov kostolného el. organu neovplyvňuje veľkosť plochy pre el. organ. Pri píšťalovom organe s väčším počtom registrov sa vyžaduje adekvátne veľký zastavaný priestor.

Kostolný el. organ s bohatou dispozíciou registrov je cenovo prístupnejší ako píšťalový organ s minimálnou dispozíciou registrov.

Kostolný el. organ môže byť doplnený prídavným zariadením cez MIDI systém (Musical Instruments Digital Interface) s rôznymi vymoženosťami elektronického priemyslu. Takýto nástroj môže napríklad dokonale zopakovať zaznamenanú skladbu.

Nastavenie výkonu sily ozvučenia el. organu sa usmerní podľa vyhodnotenia akustiky v konkrétnom priestore.

Takéto kostolné el. organy sú samozrejme vynikajúcim hudobným nástrojom aj doma a jedinečnou učebnou pomôckou v škole.

PÍŠŤALOVÝ ORGAN, ALEBO HI-FI SYSTÉM?

STANISLAV ŠURIN

Organ je aerofón zložený zo stupnicovo zoradených jednotónových píšťal, ktoré dostávajú vzduch z mechov a ovládajú sa klávesami.

Definícia organa – Curt Sachs, 1919

Z tejto definície vyplývajú aj základné časti organa: píšťaly, mechy, klávesy.

Nielen na stránkach nášho časopisu, ale aj v obdobných médiách štátov Západnej Európy sa už veľa písalo na tému používania digitálnych organov. Tieto nástroje sú mnohokrát nesprávne chápané ako náhrada za klasický píšťalový organ, a to aj v chrámových interiéroch. Zatiaľ, čo v západnom svete ich určeniu a použitiu viac-menej určili hranice, na Slovensku sa k tejto problematike stále nevieme jednoznačne vyjadriť. Už len veta, že digitálny organ môže byť katedrálom organom (pochádza z reklamného slovníka firm, ktoré tieto prístroje vyrábajú), je znakom nevedomosti v tejto oblasti.

Hoci som čitateľom klasického píšťalového organa, nechcem v žiadnom prípade anulovať význam digitálnych, či „el. organov“, prípadne robiť akúsi antireklamu. Chcel by som iba poukázať na príklady, kde je ich využitie skutočne potrebné a užitočné, ale aj na prípady, kedy voľba tohto nástroja nie je vhodná, a bohužiaľ, niekedy aj škodlivá.

Digitálny organ je vhodnou náhradou píšťalového organa, ale predovšetkým na miestach, kde píšťalový organ nemožno použiť. Je to napríklad pri liturgii na voľnom priestranstve. Z tohoto dôvodu by bolo vhodné, keby každá diecéza vlastnila takýto nástroj pre potreby zabezpečenia hudobnej produkcie pri púťových príležitostiach, ako náhrada pri oprave orga-

na a podobne. Z priestorového hľadiska a vďaka jeho zvukovým a rozsahovým možnostiam je vhodný pre pedagogické účely. Na takomto nástroji je možné cvičiť (možno použiť slúchadlá) aj v podmienkach panelových bytov. Vďaka zabudovanej počítačovej technike sa možnosti jeho využitia, pri cvičení a komponovaní, značne rozširujú. Pomocou digitálneho organa môžeme organový koncert zrealizovať aj v miestach, kde sa organ nenachádza. Nástroj nájde využitie aj v priestoroch, kde z ekonomických dôvodov nemožno umiestniť klasický organ. Pozrieme sa však bližšie na jeho prednosti.

Digitálny organ má zvuk na nerozoznanie od originálneho píšťalového organa. Je to skutočne pravda?

Áno, pokiaľ počúvame zvuk zo záznamu, prípadne zo slúchadiel. Nie je tomu tak, keď nástroj znie v priestore. Ani tá najlepšia zostava reproduktorov nedokáže v kvalite konkurovať šíreniu zvuku z jednotlivých píšťal z organovej skrine. Organová skriňa totiž nemá len dekoratívny význam. Má dôležitú funkciu ako rezonátor nástroja. Hoci jednotlivé registre jemnejšieho charakteru imituje v priestorovej akustike digitálny organ pomerne verne, nie je tomu tak pri použití väčšieho zvuku, predovšetkým pedálových a jazykových registrov. Tu je zreteľne cítiť, že ide o elektronický zvuk.

V prípade malých liturgických priestorov sa mnohokrát uplatňuje digitálny organ. Zaberá málo miesta.

Priestorové dôvody však v prospech digitálneho organa neexistujú. Na takýchto miestach sa dá použiť jednoducho organ s pedálom, alebo klasický (prenosný) organový pozitív. Mnohokrát však nachádzame takéto nástroje z obdobia baroka v dezolátnom stave na farách a poválach kostolov. A namiesto investície na ich záchratu sa kúpi digitálny organ. O desať rokov už zub času zničí pozitív dokonale a elektronický inštrument je nemoderný. A problém je tu opäť. Možno však už pre iného správcu. Problém averzie voči starým barokovým organom je mnohokrát v interpretačných (ne)schopnostiach organistov, ktorí na takéto nástroje nevedia hrať.

Dôležitou súčasťou interiérového chrámového zariadenia je nepochybne organová skriňa.

V prípade inštalovania elektrického

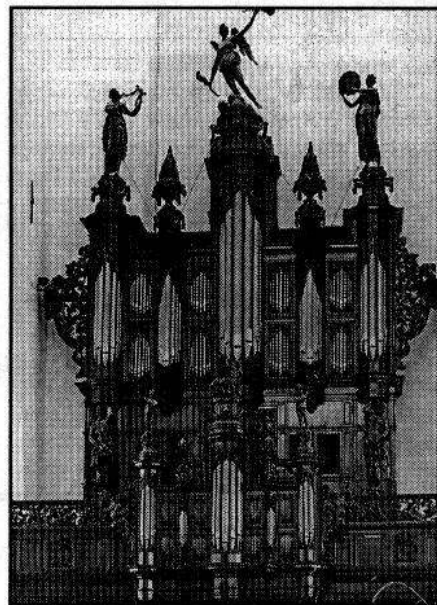


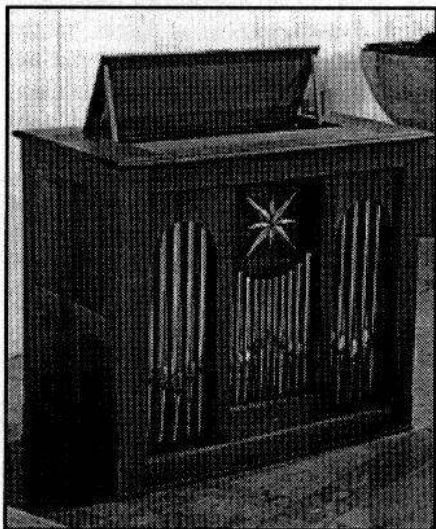
Foto: archív

organa jej prítomnosť stráca zmysel. Naopak, pri píšťalovom organe má ako rezonátor nástroja dôležitú funkciu.

Dokonalosť (digitálne vytvoreného) nasamplovaného zvuku digitálneho organa možno prezentovať pri odposluchu zvukového záznamu. Napriek tomu nezaznamenávame v obchodnej sieti trend rozširovania nahrávok s týmito zvukovo dokonalými nástrojmi. Takéto zvukové nosiče sa uplatňujú iba ako reklamné CD pre konkrétneho výrobcu týchto nástrojov. Všetky zvukové podoby sú totiž rovnaké.

Aj do malých priestorov treba uprednostniť klasický organ. V kaplnkách, prípadne aj v sanctuáriách veľkých chrámov slúžia chórové, statické aj prenosné píšťalové pozitívy. Prenosné pozitívy majú iba manuálovú klaviatúru a dvojstopový princípový základ. Ich dispozícia vychádza z tradície baroka: drevené kryté registre v 8' a 4' polohe označované väčšinou ako *copula maior* a *copula minor*, princípál 2', prípadne kvinta 1^{1/3}'. Jednoznačne je takýto nástroj vhodnejší do malého priestoru kaplnky ako digitálny organ. Organový pozitív je svojím charakterom pre toto prostredie originálny a dokonale ho vyplnía svojím prirodzeným zvukom. Malý priestor nie je pod tlakom zvuku reproduktorov. Liturgickú funkciu spĺňa v danom prostredí pozitív ideálne. Je vhodný pre prednes barokovej literatúry v štýle juhonemeckej organovej školy a hru *bas-sa continua*.

Organárstvo na Slovensku obdobím pred rokom 1989 veľmi utrpelo. Tých, ktorí sa touto nefahkou, ale krásnou profe-



Prenosný organový pozitív

Foto: archív

siou zaoberajú treba podporovať, aby sa z nich stali dobrí majstri, ktorí budú schopní nielen organy opravovať, ale aj stavať. Situácii v tejto oblasti nepomôžeme orientáciou na elektronický organ. A navyše nám takýto nástroj po niekoľkých rokoch žiaden organár neopraví. Ak však pristúpime k zreštaurovaniu organa, ktorý je umeleckým dielom, môže, napriek tomu, že jeho vek je aj niekoľko storočí, slúžiť ďalším generáciám.

Na záver by som rád citoval Prof. Dr. Johanna Trummera z Univerzity v Grazi, ktorý sa organom zaoberá ako interpret a publicista a má za sebou niekoľko návrhov významných organov v Rakúsku:

"Organ a digitálny organ sú dve roz-

dielne veci. Organ vydáva zvuk cez píšťaly podobne ako orchester prostredníctvom hudobných nástrojov. Elektronický organ je imitácia. Jeho zvuk sa šíri, tak ako zvuk magnetofónu, cez reproduktory. Jednoznačne sú husle, ako nástroj orchestra viac, ako tá najmodernejšia Stereo HIFI sústava, prostredníctvom ktorej si môžeme vypočuť orchestrálny koncert aj v obývacej izbe. Napriek tomu sa nemusíme obávať, že by zanikli verejné koncerty alebo výrobcovia huslí. Akonáhle spieva zhromaždenie alebo zbor so sprievodom organa, alebo organ hrá slávnostné prelúdium, je rozdiel medzi umeleckým dielom a technicky zaujímavým elektronickým nástrojom znateľný.

Samozrejme, že digitálny organ je oveľa lacnejší (a jeho cena, tak ako pri všetkých elektronických nástrojoch, z roka na rok klesá), dnes alebo zajtra ho, tak ako každý elektronický prístroj, prekoná iný, dokonalejší typ.

Elektronický organ má svoje uplatnenie v rôznych odvetviach súčasnej hudby. Ako náhrada píšťalového organa sa snažil presadiť už desaťročia. Niektoré spoločenstvá to využili. Želám im však, aby v žiadnom prípade neprestali v iniciatíve po riadnom, píšťalovom organe."

Pozn. 1. Na takom type organa je možné interpretovať takmer všetky organové skladby slovenského baroka.

VYUŽITIE ORGANA V STAROM GRÉCKU A RÍME. BYZANTSÝ ORGAN. ARABSKÝ ORGAN. ORGAN V EURÓPE.

ORGAN – SOCIÁLNY FENOMÉN

MÁRIO SEDLÁR

Nasledujúci text je zhrnutím dostupných základných informácií o sociálnej histórii najvýznamnejšieho hudobného nástroja v liturgii západnej Cirkvi. Mnohé tu uvedené fakty, vrátane výsledkov najnovších výskumov, doteraz neboli u nás publikované.

V súvislosti s frekventovaným organovým¹ synonymom „kráľovský hudobný nástroj“ sa vynárajú dva navzájom previazané významy: jeho akustické vlastnosti a evidentná exkluzivita histórie spoločenského využitia. Korene sociálnej verzie označenia môžu pochádzať z predkresťanských období. Určenie nástroja s názvom aulos, syrinx – Panova flauta², bolo pravdepodobne spojené s rôznorodými okolnosťami a situáciami spoločenského príp. náboženského života. Predchodca

organu v Číne – sheng, ústny organ – mal aj rituálnu funkciu. V talmude sa vyskytli zmienky o inštrumentálnej praxi malého organa magrepha³ počas bohoslužieb v židovských synagógach. Arabská mechová píšťala arganum i niektoré nástroje podobné gajdám patriace k pravzorom neskoršieho vývinu zneli podľa všetkého aj pri profánnych príležitostiach. Náboženské okolnosti sprevádzali používanie nástrojov organového typu medzi Indiánmi napr. v Britskej Kolumbii a inde.⁴

Veľa naznačili rané dejiny funkcie nástroja v neskorej antike. Organ vtedy spomínali Athenaios⁵, Philon, Tryphon, M. T. Cicero⁶, Lucretius, Severus, A. Petronius, P. Vitruvius⁷, C.S.Ma. Plinius, Sueton, Nikomachos, neskôr Heron⁸, J. Pollux, Tertulianus, P. Optatianus (1. stor. p. n. l. – 2. stor. n. l.) ale aj sýrske a arabské pramene.⁹ Organ alebo jeho predchodca hydraulos,¹⁰ ktorého autorom bol Kthesibios¹¹ v Alexandrii 283-246 p. n. l., slúžil vo významných patricijských domoch pri hostinách i na gréckych súťažiach. Kthesibios okrem organov vyrábala aj hudobné automaty, ohňové striekačky a obliehacie stroje. Jeho manželka Thais bola prvou organistkou.¹²

Hydraulos využívali v Rímskom

¹ Etymológia: Platón (427-347 p.n.l.) v Práve, Republike a Aristoteles (4. stor. p.n.l.) v Politike používajú termín organon vo význame nástroj, dielo (ergon, z koreňa uerd, neskôr Werk, work, arab. urghanon, etc. – neskoropoststredoveké deriváty – organizmus, organizácia a pod.). Herón z Alexandrie (1. stor. p.n.l.) hovorí o hydraulickom organe. Grécka Septuaginta spomína organon, hebrejský Starý zákon – úgub, latinská Vulgata – organum, pozri aj term. vokálne organum, kap. Spoločnosť organa...

² Syrinx – píšťala boha Pana alebo Jubala – „otca všetkých organistov“, in: Harvard Dictionary of Music (Cambridge, Massachusetts 1956)

³ Magrepha – židovská imitácia hydraulis. „Magrepha ...certainly was not used until near the end of Israel's national existence.“

(W. Apel)

⁴ Podľa: MGG, s. 258 (Basel 1947), heslo H.G. Farmer

⁵ Deipnosophistae (2. stor. p.n.l.)

⁶ Rozhovory v Tusculum, III, 43. Cicero mohol organ spoznať na cestách po Grécku a Malej Ázii (79-77 p.n.l.), podľa MGG (Kassel 1997)

⁷ De architectura, X, 13 (1. stor. p.n.l.) Vitruvius Pollio bol súčasníkom cisára Augusta (29-14 p.n.l.). Spomínal rozvinutý typ hydraulis s 8 registrami a dvoma vzduchovými pumpami, podrob. in.: MGG (Kassel 1997)

⁸ Heron z Alexandrie (150 po Kristovi): Pneumatica I, 42

⁹ In: MGG, s. 262 (Basel 1947), Grove, s. 724 (London 1986), V. Lukas: Reclams Orgelmusikführer, s. 418 (Stuttgart 1986)

¹⁰ Ekvivalentným je starožidovský výraz „id-

rabilis“, arab. „hedhrula“. „Hydraulis ...quite significantly, for orgiastic cults.“ (W. Apel) Ikonografické zobrazenia boli objavené napr. vo vykopávkach z Pompejí, modely uložené v múzeách v Neapole a Kodani, socha Memnóna z Téb, etc. Hydraulos je vyobrazený aj na reliéfe byzantského cirkevného obojstranného, pri boji gladiátorov na mozaike amfiteátra v oblasti Sev. Afriky (70. p.n.l.), ďalej Delfský nápis (1. stor.), gr. nápis – Rhodes (3. stor.). Nápis s tematikou hydraulos sa objavil hneď v niekoľkých rímskych provinciách – Arles, Colchester, Budapešť, Asia minor.

¹¹ Kthesibios bol súčasníkom kráľa Ptolemaia II. La Musique Larousse spomína v súvislosti s hydraulis Archimeda (+212 p.n.l.), s. 45 (Paris 1946)

¹² Podľa: MGG (Kassel 1997)

ZBORY K PAŠIÁM PODĽA SV. LUKÁŠA

Mikuláš SCHNEIDER - TRNAVSKÝ
(1881-1958)

1 *Moderato*

S Toh - to sme pristih - li, a - ko po - bu - ro - val náš národ a za - ka - zo - val da - ne

A Toh - to sme pristih - li, a - ko po - bu - ro - val náš národ a za - ka - zo - val da - ne

T Toh - to sme pristih - li, a - ko po - bu - ro - val náš národ a za - ka - zo - val da - ne

B Toh - to sme pristih - li, a - ko po - bu - ro - val náš národ a za - ka - zo - val da - ne

pla - tiť ci - sá - ro - vi a tvr - dí o se - be, že je Me - si - áš, Kráľ.

pla - tiť ci - sá - ro - vi a tvr - dí o se - be, že je Me - si - áš, Kráľ.

pla - tiť ci - sá - ro - vi a tvr - dí o se - be, že je Me - si - áš, Kráľ.

pla - tiť ci - sá - ro - vi a tvr - dí o se - be, že je Me - si - áš, Kráľ.

2 *Moderato*

Po - bu - ru - je ľud. A u - čí po ce - lom

Po - bu - ru - je ľud. A u - čí po ce - lom

Po - bu - ru - je ľud. A u - čí po ce - lom

Po - bu - ru - je ľud, u - - - - - čí

Jud - sku, poč - núc od Ga - li - le - y až sem.

Jud - sku, poč - núc od Ga - li - le - y až sem.

Jud - sku, poč - núc od Ga - li - le - y až sem.

po Jud - sku, poč - núc, po Jud - sku až sem.

3

Maestoso, Grave

Ber si toh - to a pre - pust' nám Ba - ra - bá - ša!

Ber si toh - to a pre - pust' nám Ba - ra - bá - ša!

Ber si toh - to a pre - pust' nám Ba - ra - bá - ša!

Ber si toh - to a pre - pust' nám Ba - ra - bá - ša!

4

Energico, Con moto

U - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho,

U - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho,

U - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho,

U - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho, u - kri - žuj ho,

u - kri - žuj, u - kri - žuj ho!

u - kri - žuj, u - kri - žuj ho!

u - kri - žuj ho!

u - kri - žuj ho!

5 *Allegro*

I - ných za - chra - ňo - val, nech aj se - ba za - chrá -

I - ných za - chra - ňo - val, nech aj se - ba za - chrá -

I - ných za - chra - ňo - val, nech aj se - ba za - chrá -

I - ných za - chra - ňo - val, nech aj se - ba za - chrá -

ni, ak je Me - si - áš, vy - vo - le - ný Bo - ži.

ni, ak je Me - si - áš, vy - vo - le - ný Bo - ži.

ni, ak je Me - si - áš, vy - vo - le - ný Bo - ži.

ni, ak je Me - si - áš, vy - vo - le - ný Bo - ži.

6

Deciso e largo

Keď si kráľ ži - dov - ský, tak sa za - chráň!

Keď si kráľ ži - dov - ský, tak sa za - chráň!

Keď si kráľ ži - dov - ský, tak sa, tak sa za - chráň!

Keď si kráľ ži - dov - ský, tak sa, tak sa za - chráň!

7

Sostenuto

Sku - to - čne, ten - to bol Syn Bo - ži, Syn Bo - ži.

Sku - to - čne, ten - to bol Syn Bo - ži, Syn Bo - ži.

Sku - to - čne, ten - to bol Syn Bo - ži, Syn Bo - ži.

Sku - to - čne, ten - to bol Syn Bo - ži, Syn Bo - ži.

Sku - to - čne, ten - to bol Syn Bo - ži,

Bol Syn Bo - ži.

Bol Syn Bo - ži.

Bol Syn Bo - ži.

Bol Syn Bo - ži.

Bo - ži.

AVE, VERUM CORPUS

pre miešaný zbor

Op. 34, č. 4

Jozef PODPROCKÝ
(*1944)

Andante tranquillo (♩ = 60)

Soprano (S): *p* Zdrav' bud', zdrav' bud', pra-ve te-lo Kri - sta, *mf* z Pan - ny

Alto (A): *p* Zdrav' bud', zdrav' bud', te - lo Kri - sta, *mf* z Pan - ny

Tenor (T): *p* Zdrav' bud', zdrav' bud', te - lo Kri - sta, *mf* z Pan - ny

Bass (B): *p* Zdrav' bud', pra-ve te-lo Kri - sta, *mf* z Pan - ny

Soprano (S): Mat - ky zro - de - né, *p* za nás, za nás,

Alto (A): Mat - ky zro - de - né, *p* za nás, za nás,

Tenor (T): Mat - ky, z Panny Mat-ky zro-de-né, *p* za nás, za nás,

Bass (B): Mat - ky zro - de - né, *p* za nás

11 a - ko o - beť čis - tá, na kří - ži u - mu - če -

11 a - ko o - beť čis - tá, na kří - ži u - mu - če -

11 8 a - ko o - beť čis - tá, na kří - ži, na kří - ži u - mu - če -

11 o - beť čis - tá, na kří - ži, kří - ži u - mu - če -

16 *p poco rall.* né. *a tempo mf quasi recit.* Z je - ho bo - ku tiek - la vo - da i krv, čo nás ob - my - la;

16 *p* né. *mf* Z je - ho bo - ku vo - da i krv tiek - la;

16 *p* né. *mf* Z je - ho bo - ku vo - da i krv tiek - la,

16 *p* né.

21 *a tempo mf* o - chra - ňuj nás v chví - li smr - ti, svia - tost' spá - sy pre - mi - lá.

21 *mf* o - chra - ňuj nás v chví - li smr - ti, svia - tost' spá - sy pre - mi - lá.

21 *mf* o - chra - ňuj nás v chví - li smr - ti, svia - tost' spá - sy pre - mi - lá.

21 *mf* o - chra - ňuj nás, svia - tost' spá - sy pre - mi - lá.

Tempo I.

25 *p* Je - žiš, Je - žiš dra-hý, do-bro - ti - vý, *ff* Syn

25 *p* Je - žiš, Je - žiš dra-hý, do-bro - ti - vý, *f* Syn

25 *p* Je - žiš, Je - žiš dra-hý, do-bro - ti - vý, *f* Syn Má - ri - e,

25 *p* Je - žiš, Je - žiš do - bro - ti - vý, *f* Syn Má - ri - e,

1. *poco rall.* *p* Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p* mi - los - ti - vý,

30 *p* Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p* mi - los - ti - vý,

30 *p* Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p* mi - los - ti - vý,

30 *p* Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p* mi - los - ti - vý,

30 *p* Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p* mi - los - ti - vý,

molto rall. *ff* Syn Má - ri - e, Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p*

35 *ff* Syn Má - ri - e, Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p*

35 *ff* Syn Má - ri - e, Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p*

35 *ff* Syn Má - ri - e, Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p*

35 *ff* Syn Má - ri - e, Má - ri - e mi - los - ti - vý. *p*

PO LÁSKE TÚŽIM NESMIERNEJ

Hudba: Viera LUKÁČOVÁ

Úprava: Stanislav ŠURIN

(♩ = 104)

Organ



1. Po lá - ske tú - žim nes - mier - nej,
2. Ty v svo - jom srd - ci scho - vaj ma

nie ľud - skej, a - le Tvo - jej. Vy - slo - bod' z túž - by
a v mojom Ty bud' stá - le! Vy - zbroj ma lás - kou,

ne - chce - nej du - šu i srd - ce mo - je.
pro - sím Ťa, Ty Srd - ce do - ko - na - lé.

Liturgické využitie:

1. strofa - Popolcová streda roku A, B, C; alebo všeobecná adaptácia pre pôstne nedele roku A, B, C; spev na COM
2. strofa - slávnosť Najsvätejšieho Srdca Ježišovho; alebo na prvé piatky v mesiaci; spev na COM

Spev je navrhnutý do nového liturgického spevníka.



nediktínov. Vodný organ sa nachádzal v paláci kalifa *Al-Mǫmǫn* (+813) a kalifa *Al-Mutgadir* (908-932). Hydraulik dalejšie spomínali: *Ishoc barc Ali* (9. stor.), *Thābit ibn Qurra* (+901), židovskí autori – *Bar Saroschwai* (10. stor.), *Elias bar Schinaya* (*975), arabský teoretik *lkhwān al-Safā* (10. stor.), ale aj *Avicenna* (+1037) a ďalší.¹⁷ Z 12. storočia sú známe mená niekoľkých arabských organárov – napr. *Abd al-Qādir ibn Ghaibī* a pod.

Starocirkevný organ

Ranokresťanské spoločenstvá staroveku v období rozkladu Rímskej ríše o organe zrejme vedeli. Podľa všetkého mali však k jeho využívaniu pri svojich bohoslužbách skôr rezervovaný až negatívny postoj. Zdôvodniteľný bol aktívnou funkciou nástroja počas krvavých predstavení s prvými kresťanmi v Rímskom cirkuse (najmä za vlády cisárov ako *Claudius Nero*, *Domitianus*, *Traianus*, *Hadrianus*, *Antonius Pius*, *Marcus Aurelius*, *Septimius Severus*, *Decius*, *Valerianus*, *Diocletianus*, t. j. 1. až 4. stor.). Hovorili o tom odsudzujúce výroky *Tertullianove* (160–220). Zmienenu skutočnosť sprevádzalo viacero potencionálnych dôsledkov v smere chápania organa ako svetského nástroja, nevhodného pre bohoslužbu. Pravdepodobné mohlo byť dokonca jeho vnímanie ako protikresťanského elementu. *Hieronymus* (345?–420) v jednom zo svojich *Listov*¹⁸ napísal o používaní hudobných nástrojov v kresťanských chrámoch: „Včera v amfiteátri, dnes v Cirkvi, večer v cirkuse a ráno pri oltári...“²⁰ Kresťanské náhľady na hudbu svojimi spismi značne ovplyvnil aj ďalší z cirkevných otcov, *Augustinus* (354–430) svojim dielom *De Musica*. Zaujímavosťou tohto obdobia bolo autorstvo epigramu o organe rímskeho cisára *Juliana Apostata* (361–363).

Najmä zo spomenutých faktov o.i. zrejme vyplynul dočasný útlm možnosti resp. zánik používania organa, až kým do západnej Európy opäť neprenikol z východu. V 9. – 10. storočí po utíchnutí židovských a kresťanských polemík s helénskym kultom sa mohla frekvencia výskytu organov v európskych kostoloch zvýšiť.

cirkuse a spestroval slávnosti, počas ktorých vraj organisti pomáhali s presúvaním davov v meste. V rímskych a neskôr i byzantských palácoch bol organ obľúbený a prakticky nepostrádateľný. Existujú tiež dôkazy o jeho používaní v rímskej armáde. Dosvedčuje to nález z vykopávok rímskeho tábora Aquincum blízko dnešnej Budapešti. Podľa zachovaného zápisu (228) bol aquincumský organ majetkom druhej pomocnej légie. Slúžil pri oslavách, no jeho hlas cez noc aj udržoval strážu v bdelosti. Hrávala na ňom i žena, *Aelia Sabina*, manželka plateného organistu.¹³

V ďalšom období sa zmienky o hydraulos vyskytujú čoraz častejšie: napr. *A. Marcellinus* (350), *Claudian* (400) a pod. Z obdobia okolo 2.-3. stor. n.l. pochádza zhruba 40 zobrazení organa – mozaiky, reliéfy, modely¹⁴, mince atď. Archeologické nálezy sú objavené zatiaľ na troch miestach: Dion (Grécko, 1. stor. p.n.l.) v r. 1992, Avenches – Aventicum (Švajčiarsko, 3. stor. n.l.) v r. 1996, Aquincum (Maďarsko, 228 n.l.) v r. 1931. Iné nálezy, napr. z Pompejí atď., znázorňujú žiaľ len dekoratívne vyobrazenia nástroja.

V Byzantskej ríši (Konštantinopol) mal cisár *Justinianus II.* pravdepodobne hodiny organovej hry. *Teophilus*

(829-842) dal zhotoviť dva veľké organy zo zlata. V súvislosti s organom sa uvádzajú tiež mená byzantských cisárov *Konštantin V. Kopronymos* (757), *Michael III.* (842-867) a *Basilius I.* (867-886). Zaujímavá bola diplomatická úloha organa v Byzancii – politické pozadie mali dary pre *Pipina* a *Karola Veľkého*.¹⁵ Z istého arabského dvora bol neskôr organ „s 90. píšťalami“ poslaný cisárovi do Číny.¹⁶

V období okolo 7. – 8. storočia sa organy postupne začínali rel. početne vyskytovať v európskych kostoloch. Paralelne však jestvovali nástroje aj v iných oblastiach sveta, kde mali prevažne profánne určenie. Pomerne časté sú zmienky o organoch v arabskej literatúre. *Pseudo Aristoteles Yūhannā ibn al-Batrīq* v r. 815 tvrdil, že *Alexander Veľký* (+323 p.n.l.) mohol používať organ – hydraulos pri svojej výprave do Indie. O vojenských účeloch využitia nástroja (*magrepha*) na Strednom východe písal vo svojom traktáte Grék *Mūristus* (9. stor.). Z tohto obdobia (9. stor.) sa zachovalo aj svedectvo o organe *Banū Mūsa*. Pravdepodobný bol vplyv arabskej tradície v oblasti Španielska (Arabský kalifát v Cordóbe). S ním mohol zhruba od 9. stor. súvisieť aj hudobný, organový život be-

¹³ Podľa: MGG (Kassel 1997), O. Gergély, K. Wurm: Historické organy na Slovensku, s. 23 (Bratislava 1989)

¹⁴ Napr.: Prossesor (2. st. p.n.l.) v Kartágu (Tunisko) vyrábala v keramickom ateliéri malé olejové lampy „pre dennú potrebu“ v tvare hydraulis atď. (MGG, Kassel 1997)

¹⁵ P. Williams v hesle organ (Grove, London 1986) špekuluje o možnosti autorstva tejto informácie mníchom zo St. Gal-

len – N. Balbulus.

¹⁶ C.d., s. 727

¹⁷ Podľa: MGG, s. 262 (Basel 1947)

¹⁸ Hieronymus je tiež autorom správy o organe na Olivovej hore – „...vzdialený asi míľu...“ (W. Apel)

¹⁹ Ergo po vidaní Milánskeho ediktu r. 313 Konštantínom Veľkým (306-337) a zhruba v čase Theodosiovoho (380-392) vyhlásenia, že všetky národy Rímskej ríše sa majú

zjednotiť vo viere v apoštola Petra.

²⁰ N.B. zo 4. stor. pochádzajú niektoré ikonografické zobrazenia organa – mozaiky z Orange a Nennigu, ktoré však pravdepodobne nie sú kresťanskej proveniencie (Nennig – „ilustrovaná akcia“ zobrazuje zrejme signál smrti v boji gladiátorov), in: Grove, s.725 (London 1986)

Cirkevný organ v stredoveku

Organ sa teda možno používal pri bohoslužbách už v predkresťanskom kulte. Preukázateľne však začal s cirkevnou, liturgickou hudbou súvisieť od čias kresťanských, a to približne okolo 6. – 9. storočia. O organe písali už skôr napr. *Martianus Capella*, *Apollinarius Sidonius* (4. stor.)²¹, *Ansonius z Bordeaux* (4. stor.), *Prosper z Aquitanie* (5. stor.), *Boethius* (5./6. stor.) a *Cassiodorus* (5./6. stor.).

Jedna zo známych správ o službách organa²² západnému kresťanstvu sa zaujímavo spája so svetským signom. A je to zároveň ďalšia možnosť vzniku tradície označenia „kráľovský nástroj“. Franský kráľ *Pipin Krátky* (kor. pp. *Štefanom II.* r. 753) v roku 757 dostal pri príležitosti ríšskeho snemu v krajinskom sídle a zároveň opátstve Compiègne do daru organ od byzantského cisára *Konstantina V. Kopronyma*. *Karol Veľký* (768-814) r. 812 taktiež počas ríšskeho snemu bol podľa arabskej legendy podobne obdarovaný bagdadským kalifom *Hárúnom al Rashídom*.²³ Roku 824-829 *Walafried Strabo* sa spomínal v súvislosti s organom v Münster zu Aachen (Reichenau). Prvým známym autorom chrámového organa, podľa vzoru hydraulis, bol kňaz *Georgius Veneticus* (v r. 826) na objednávku kráľa *Ludovíta Pobožného* (814-840). Tento inštrument sa na vtedajších cisárskych a kráľovských dvoroch všeobecne považoval za veľmi cenný dar. V 9. stor. boli organy určite v St. Savin a Freisingu. Ako súčasť benediktínskej a cisterciánskej kultúry sa organy vyskytovali od 9. stor. v Bages, Córdoba (Špan. – arabské vplyvy), Cologne, Rievaulx, Remeš, Fleury, St. Gallen (Franc., Švajč.).²⁴

Iné pramene hovoria o používaní organa už okolo r. 580 pri bohoslužbách v Paríži (*Venantius Fortunatus*). Pápež *Vitalianus* (657-672) hneď v prvom roku svojho pontifikátu prikázal, aby cirkevné spevy boli sprevádzané nástrojmi. Táto správa vyvracia apodiktické tézy o „historicky neodôvod-

nenom“ inštrumentálnom sprevádzaní chorálu. (Nie je však isté, či zmieneným nástrojom bol organ.) Približne r. 690 sa nástroj nachádzal aj v kláštornom kostole Malmesbury v Anglicku, kam ho objednal biskup *Aidhelm* (+709). Prvé správy o organoch na území Nemecka pochádzajú z 9. storočia (Mníchov). Biskup *Wietarp* dal r. 800 postaviť nástroj do kostola Sv. Márie v Augsburgu. Do tohto času spadala prvá roztržka východnej a západnej kresťanskej cirkvi (*Fotius*, 863)²⁵. V roku 880 pápež *Ján VIII.* (872-882) prosil biskupa *Anno* z bavorského Freisingu o mnicha, ktorý by „vedel organ postaviť a na ňom hrať“. Katedrála vo Winchesteri sa od r. 951 hrdila inštrumentom „so 400 píšťalami“. Pápež *Silvester II.* (999-1003) sa vyznal v organárstve a už ako mních *Gerbert* podporoval stavbu organov. Východná ortodoxná cirkev od čias rozkolu s Rímom (patriarcha *Kerularios*, 1054) začala považovať za súčasť svojej tradície absenciu nástroja v bohoslužbe.²⁶

O vodnom (l)²⁷ organe písali *Aurelianus Roemensis* (9. stor.) a *Pseudo Hucbald* (+930). Ikonografické záznamy resp. iluminácie sa vyskytli napr. v Utrechtskom žaltári (9. stor.), Stuttgartskom žaltári (10. stor.), Eadwindskom žaltári (11. stor.), Pommerfeldenskom žaltári (11. stor.), Psalterium Tripartitum Cambridge (12. stor.), Bernskom kódexe (12. stor.), v žaltári zámku v Belvoir (13. stor.), Vratislavskom žaltári (13. stor.). Okolo 10. stor. už boli organy v Cantenbury a Rime. Počas 11. a 12. stor. sa nástroje nachádzali v Halberstade, Erfurte, Merseburgu, Konstanz, Paríži, Rouan a Utrechte. V 13. stor. v Bruggách, Exeteri, Westminsteri, Florencii, Lübecku, Mainzi, Prahe, Salzburgu, príp. v Bratislave atď. Väčšinou sa jednalo o nástroje postavené v kostoloch a využívané pri bohoslužbe.

Organ sa však aj počas stredoveku vyskytoval v profánnej oblasti. Kniežacie dvory bez používania organa boli skôr výnimkou. Často sa na ňom hralo pri svetských slávnostiach. Napr. *P. Ži-*

lavský opisuje vjazd *Václava II.* do Prahy r. 1283 s použitím portatívov.

Počiatky liturgickej organovej hudby a jej dejiny počas niekoľkých storočí boli spojené s gregoriánskym chorálom. Zahájil ich stredovek tzv. praxou „alternatív“. Organ sa v nej uplatňoval pri antifónálnom resp. rezponzoriálnom speve. Striedavo so schólou či zborom jednohlasne uvádzal každý druhý chorálový verš žalmu alebo strofu hymnu (proprium). Využíval sa aj v nahradzovaní niektorých spievaných častí ordinária. Postavenie najdôležitejšieho hudobného nástroja v kresťanskej bohoslužbe získal kráľovský nástroj aj vďaka tomu, že dokázal napodobniť a čiastočne nahradiť zvuk speváckeho zboru. Vokálny hudobný prejav mal totiž od začiatkov kresťanstva v liturgii dominantné postavenie. Imitovanie zvuku vokálneho telesa (o ktorom ešte bude reč) bolo jednou z podstatných funkcií organa v prvých storočiach jeho uplatnenia v bohoslužbe.

Neklasické latinské slovo organum (z gr. ὄργανον) znamená jednak všeobecne označenie diela, najmä však hudobného nástroja a špeciálne organa. *J. Affligem* (okolo 1100) chválil protipohyb a mnohorakosť intervalov, ktoré vznikali pri krížení hlasov vo vokálnom organe. Organum definoval ako súhru a protihru ľudských hlasov, ktoré napodobňovali nástroje. Toto slovo znamenalo vulgárny výraz pre nástroj vôbec, v špecifickom význame pre organ. Aj prítomnosť kvintových registrov trebárs v prvých anglických organoch mohla napovedať o spätosti vokálnej cirkevnej hudby s praxou organa.²⁸ *Perotinove* a *Leoninove* organy sa nezaobišli bez organového inštrumentu.²⁹ Už zo zmienenej zhody slovných významov je možné dedukovať istú výnimočnosť používania organa v porovnaní s inými hudobnými nástrojmi.³⁰

Počas nasledujúceho obdobia sa prepojenie organa s cirkevnou hudbou stalo čoraz zreteľnejším. 11.-12. storočie zaznamenávalo prítomnosť organov vo väčšine vtedajších západných kostolov a kláštorov (biskupstvá, kapituly,

²¹ S. A. chválil západogótskeho kráľa Theodoricha aj preto, že na jeho dvore nebolo počuť organ, in: V. Němec: Pražské varhany (Praha 1944)

²² V stredoveku sa jednalo okrem hydraulis prevažne o malé nástroje typu pozitív, portatív, organetto, organo di legno, regal a pod.

²³ Dar mohol byť aj byzantského pôvodu. Autorom arabskej legendy bol Ja'far. Organ v Európe 7.–8. storočia spomínal napr. Polydor.

²⁴ In: Grove, s. 727 atď. (London 1986).

²⁵ Vtedy (863) prišli na Rastislavovu žiadosť

do Nitry Konštantín a Metod. Slovensko sa stalo súčasťou teritória západného obradu. S tým súviselo aj používanie organa v liturgii. Poz. ďalej.

²⁶ Tento stav pretrval od 10. stor. s výnimkami do súčasnosti, pričom neboli (a nie sú) vylúčené o.i. ekonomické dôvody. Paradoxom je príchod organa do Záp. Európy z Východu (Grécko, neskôr Byzancia). Až v 20. stor. sa organ opätovne sekularizoval a tým presadil aj na Východe. Podobne Afričania, Kopti, Blízky a Stredný východ atď. O globalizácii v 20. stor. poz. ďalej.

²⁷ Rytiny hydraulis uvádzal dokonca A. Kir-

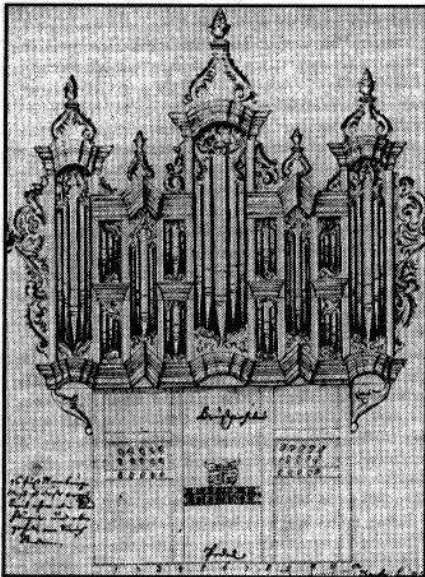
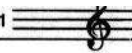
cher, in: Musurgia universalis (Rím 1650) – Villa d'Este, Villa Aldobrandini, Tivoli

²⁸ H. Riemann: Musiklexikon (Mainz 1967)

²⁹ V. Němec: Pražské varhany, s. 29 (Praha 1944)

³⁰ V podobnom zmysle charakterizuje organ aj heslo v encyklopédii Larousse, keď hovorí o jeho profánnom i religióznom využití. Spomína zároveň „adoptovanie“ názvu nástroja formovým druhom ranej európskej polyfónie – organum, s. 138 (Paris 1946)

³¹ Louis van Valbeck (+1318) – brabantský organár, vynálezca pedálu. (V. Němec)



Nákres Arpa Schnitgera z roku 1711
Archív

opátstva). Prvé pamiatky zapisovania organových skladieb popri zrejmych nefixovaných improvizáciách bolo možné zachytiť po vzniku hudobného písma ako možnosti fixovania existujúcej hudby (9.-10. stor. neумы, neskôr menzurálne notácie, tabulatúry atď.) no tiež vďaka osamostatneniu sa inštrumentálnej hudby v úlohe rovnocenného partnera a pendanta hudby vokálnej (14.-15. stor.)³¹. Z roku 1367 pochádzala napr. iluminácia slovenskej proveniencie v Albajúlskom kódexe, vyzdobenom v Bratislave. Dôležitým stimulom aj smerom k notačnému zápisu bol vynález knižtlače (1450), reformácia (1517) resp. Nantský edikt (1598) a pod.

Začiatky písomne zaznamenatej organovej literatúry teda siahajú do stredoveku. Táto hudba vychádzala svojou podstatou a charakterom z jednohlasného a viachlasného chorálu (ak nebola samotným jeho presným alebo pozmeneným zápisom slúžiacim za inštrumentálnu alternatívu alebo sprievod spievanej verzii). Mala jednoznačne liturgický pôvod. Termín Orgelmesse³² sa v tejto súvislosti zaviedol pre sakrálnu hudbu od čias Josquina (1450-1521). Vtedy sa totiž v mnohých omšiach s cantom firmom vo vokálnej

podobe vyskytoval len tenor, ďalšie hlasy zneli na organe. V našom kontexte je tiež zaujímavá hypotéza o vokálnom tenore ako nástupcovi pravého inštrumentálneho motetového tenoru 13. a 14. storočia.³³ Organové hymny³⁴ sa stali súčasťou cirkevnej liturgie od 15. storočia.

Negatívny vplyv na využívanie a výskyt organovej hudby v cirkvi malo husitské hnutie (15. stor.). Husitskí radikáli už r. 1416 boli zaujatí proti organu. Pre obyvateľov vtedajšieho Tábora a ich stúpcov bol vraj organ „hračkou“. Hovorili o ňom ako o „bábke“, a tak s ním aj zaobchádzali. Podobný osud mali kostolné sochy, obrazy atď. Husov predchodca Matej z Janova tvrdil, že aj liturgický(!) spev a organ rozneujú telesnú rozkoš a vedú do pekla – vyskytli sa tiež synonymá ako „papistické diabolstvo“ a pod. Napr. anonymný traktát „Anatomia membrorum Antichristi:“ „Spev je diablovo lákadlo k zvädzaniu veriacich, a preto sám diabol opatruje v kostoloch rozličné misály, píšťalovú hudbu a zvlášť nákladné organy.“ Prísny a nepoddajný tón organa vydrážďoval proti nemu. J. Hus: „Organ sa nemodlí, aj keď znie v chrámoch k božej oslave“. Českí bratia i neskôr zotrvali na stanovisku, že „Boha nenáleží oslavovaťi skrze píšťaly varhan“ (15. stor.).³⁵

Rané protestantské hnutie zavrhuje zbytočné obrady, odmietalo aj organ.³⁶ Až neskôr M. Luther (+1546) pochopil význam tohto nástroja v zbožnosti ľudu a vyzdvihol ho v bohoslužbe. Počiatkové radikálne odsudzujúce formulácie teda nepretrvali dlho. Funkcia nástroja sa vyvinula v zmysle vedenia do atmosféry, nálady resp. myšlienky bohoslužby – chorálové predohry, neskôr medzihry a postlúdiá. Organové znenie sa tým postupne stalo popri sprievode spievaného chorálu, do značnej miery autonómny hudobným prvkom evanjelickej bohoslužby. Výsledky v podobe severonemeckých vrcholných organových tradícií boli najlepším osvedčením tohto status quo.

Kalvinizmus sa prejavil v negatívnom svetle, keď jeho stúpenci (Kalvína, Zwingliho) napr. v zürišskom Gros-

smünsteri sekerami rozbili a vyhodili organ (16. stor., nástroj tam bol postavený až koncom 19. storočia). Brojenie proti organom bolo oficiálnou súčasťou úvodných ideologických štádií kalvinizmu. Neskôr kalvíni v používaní organa nasledovali evanjelický príklad.

Odrhnutie anglikánov od Ríma (Henrich VIII., 1533) nemalo zrejme výrazný vplyv na používanie a výskyt organov v Anglicku. Profánny charakter nástrojov, ktorý sa udržal relatívne dlho (do 18. stor. i neskôr), mohol byť zapríčinený istou izolovanosťou ostrovov od kontinentu.³⁷

Mnoho škôd aj v cirkevnej organovej oblasti pôsobili revolúcie (napr. Nizozemská – 1566, Anglická – 1649, neskôr Francúzska – 1789) a vojny (napr. Tridsaťročná 1618-1648) a pod.

Cirkevný organ v 16.-19. storočí

Cirkev počas storočí reagovala na podobu hudby v svojej liturgii. Z tohto pohľadu bolo zaujímavé predovšetkým obdobie okolo rokov 1500 – 1600. V dokumentoch rôznych koncilov, snemov či synod sa vtedy vyskytovali inštrukcie a usmernenia aj ohľadom organovej hudby v nevidanom množstve. Časová blízkosť k Tridentškému koncilu ako reakcii na reformáciu nebola v tomto zmysle náhodná. Spomínané texty obsahovali pochopiteľne zväčša negatívne stanovisko k organovej hudbe, ktorá tvorila jedno z hlavných prepojení medzi vtedajšou cirkevnou a svetskou muzikálnou sférou. Organisti teda prinášali do kostola nepatričné resp. neželané sekularizujúce prvky. Zaujímavá je istá podobnosť zmienenej situácie s časom vzniku organového koncertu i neskôr. Pre ilustráciu rôzneho postavenia organovej hudby v bohoslužbe rozličných období od synody v Schwerine až po Druhý vatikánsky koncil, uvádzame citáty z dobových cirkevných dokumentov.

Synoda v Schwerine (1492) vo svojej inštrukcii nedovolila organovú hru namiesto omšových častí Gloria, Kredo, Pater noster a zakázala hrať resp. zozbierať.³⁸ Synoda v Kolíne (1536) sa uzniesla, že na organe sa nemá hrať

³² Organová omša – polyfonická kompozícia na omšové ordinárium (A. Schering). Alternatívnu organovú prax dokumentujú nálezy v niektorých kódexoch: Codex Faenza (1420), Buxheimer Orgelbuch (15. stor.), H. Buchner: Fundamentum (15. stor.). V 16./18. stor., ale aj v 19./20. stor. vznikali rôzne organové skladby s omšovými textovými incipitmi – Attaignant, Hassler, Preston, Cavazzoni, Merulo, Frescobaldi, Salvatore, Nivers, Lebčue, Gigault, Raison, F. Couperin, Grigny, Bach, Corrette, Charpentier, Dandrieu, Daquin,

Balbastre, Haydn, Boëly, Asola, Banchieri, Liszt, Reger, Weyrouch, Litaize, Messiaen atď.

³³ P. Wagner: Geschichte der Messe (Leipzig 1913), L. Schrade: The Organ in the Mass of the 15th Cent. (MQ XXVIII, 1942)

³⁴ Napr.: Magnificat, Salve Regina, Te Deum, Ave maris stella, Deo gratias, Pane lingua, Veni Creator, Aeterne rerum conditor, nemecké duchovné piesne Maria zart (Schlick), Christ ist erstanden (Buchner, Buxheimer Orgelbuch). Autori: Attaignant, Cabezón, Cavazzoni, De Henestrosa, Red-

ford, Preston, Frescobaldi, Titelouze atď.

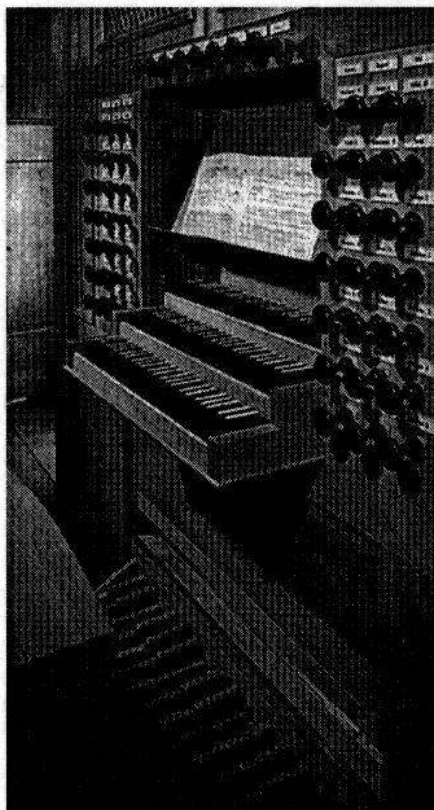
³⁵ Podfa: V. Němec: Pražské varhany (Praha 1944)

³⁶ „Několikotvárné zpívání“ malo za „náboženství kratochvilní“ (Kronika Bartoše písaře) – podobne ako husiti a českí bratia. (V. Němec)

³⁷ Spomenutý charakter nástroja mohol byť jednou z príčin vzniku organového koncertu v Anglicku (Händel atď.)

³⁸ F. Schannat: Concillia Germana, zv. 5, s. 370 (Lepzig 1833)

³⁹ C.d., s. 598-600



nič lascívneho a zmyselného. Provinciálny koncil v Trevíre (1549): „Pri pozdvíhaní Tela a Krvi Krista a po ňom až po Agnus Dei nech sa na organe nehrať.“³⁹ Kolínska synoda (1550) prikázala nehrať na organe svetské melódie i čokoľvek iné až po Agnus Dei. Na Tridentском koncile (1562) boli rokovania o cirkevnej hudbe uzavreté o. i. takto: „Z kostolov treba vylúčiť tie druhy hudby, ktoré ako v organovej hre tak v speve obsahujú niečo bezuzdné alebo nečisté“. Rehoľným sestram sa zakázal umelý spev figurovaný alebo organový.⁴⁰ Synoda v Harlame (1564) nedovolila svetskú a zmyselnú hru na organe a zvonkohre, vyhlásila za zlozvyk nahradzovanie časti Kreda, prefácie a Pater noster hrou na organe.

Provinciálny snem (1564): „Nech sa obmedzí používanie organa tak, aby sa povolil len pri speve piesní a hymnov, avšak anjelské hymny, Gloria, Kredo, Sanctus, nech sa spievajú vokálne.“⁴¹ Milánsky provinciálny snem (1565) spomínal organ viac v pozitívnom svetle: „Pripustiť možno v kostole iba organ – píšťaly, rohy a ostatné hudobné nástroje treba vylúčiť.“⁴² Synoda v Cambrai (1565) síce povolila organovú hru pri piesňach, Ofertóriu, Sanctus a Agnus Dei, podmienila to však vzápmätí vynechaním „zmyselných melodií“.⁴³ Toledský snem (1566) vyzýval: „Biskupi majú dbať na to, aby (organová) hudba podnecovala spev...“⁴⁴ Podľa synody v Augsburgu (1567) „organová hudba nemá byť zmyselná a prisilná...“⁴⁵ Synoda v Kostnici (1567) zakázala organovú hru, „ktorá je podľa Tridentského koncilu zmyselná“.⁴⁶ Synoda v Mecheln (Mechelinensis, 1570) prebrala predpis Tridentského snemu a k výrazu „zmyselná“ pridala „vojenká a hocijako neslušná“.

Organovou hudbou sa v podobných intenciách zaoberali aj synody v Noermond (Ruraemundensis, 1570), Tournai (Tronacensia, 1574), Provinciálny koncil v Rheime (1583), Snem v Bordeaux (Burdigalense, 1583), Vratislavská synoda (Breslau, 1592), synody v Prahe (1605), Mecheln (1607) a Antverpách (1610).⁴⁷

Po reformácii sa organ prvý raz uplatnil v úlohe sprievodného nástroja duchovných piesní a figurálnej hudby ako aj v alternácii s kňazom a zborom. Od Tridentského koncilu bolo hlavnou úlohou organistu intonovať chorálny spev a hrať v prísnej väzbe na chorál.

V 15. – 16. storočí pod vplyvom viachlasnej cirkevnej vokálnej hudby (*Dufay, Binchois, Ockeghem, Busnois, Obrecht, Compere, Isaac, de la Rue, Josquin*) vyrástla z už spomínaných spočiatku jednohlasných alternácií cho-

rálu viachlasná organová hudba.⁴⁸ Jej prijatie do tradície však tiež nebolo jednoduché. Na alternatívnu hudobnú prax reagovali cirkevné dokumenty počas 17. storočia. Konkrétne napr. pápež *Klement VIII.* vydal bulu „Caeremoniale episcoporum“ (tiež Biskupský ceremoniál) 1600.⁴⁹ Odporúčal organovú hudbu pre každú nedelu okrem Adventu a Pôstu. Cirkev tým oficiálne prijala organovú hudbu do liturgie ako jej podstatnú časť. Alternatívnu praxou sa zaoberali cirkevné rehoľné dokumenty *Caeremoniale monasticum* (Paríž 1634), *Caeremoniale benedictinum* (Dillingen 1641), *Caeremoniale monasticum* (Toul 1695), *Rituale cisterciense* (Paríž 1727), *Caeremoniale lexoviense* (Lisieux 1747).

Pápež *Benedikt XIV.* v encyklike „*Anus qui*“ (1749) reagoval na prenášanie teatrálnych prvkov do chrámov (nástup monódie, vplyvy Neapolskej školy): „Nástroje treba obmedziť na organ a sláčky...“.

Počas osvietenstva (u nás nový bohoslužobný poriadok *Jozefa II.*, 1783) vzrástla funkcia organu pri sprievode duchovných piesní. Okrem toho sa obmedzovala viac-menej na alternáciu s kňazom resp. zborom a generálbasový sprievod figurálnej hudby. Organ ako sólový nástroj a inštrumentálna hudba vôbec sa uplatňovali prepájaním jednotlivých častí liturgie v Introite, Graduale (u nás od polovice 18. storočia striedaný so symfóniou), Elevatione, Ofertóriu, Communiu a na záver ako fúga po *Ite Missa est*. Nenáročné a nie príliš dlhé „spojovacie skladby“, označované synonymami preludium, praeambulum, canzona, capriccio, verset, fúga a pod. mali ťažisko v improvizácii. Ku koncu 18. storočia sa stále viac oslobodzovali od závislosti od chorálu v prospech voľných versetových kompozícií.⁵⁰

(Pokračovanie)

Literatúra

Text je výťahom z diplom. práce autora na VŠMU v r. 2000:

© Sedlár, M.: Organové sakrálne aspekty a koncerty pre organ do romantizmu (HF VŠMU, 2000)

Kol.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel-Basel-Tours-

London 1949-1979, 1997)

Kol.: Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti (Milano 1959)

Kol.: Grove New Dictionary of Music (London 1954, 1986)

Kol.: Larousse de la musique (Paris 1958)

⁴⁰ Trid. koncil, Sesia XXII, 7.9. 1562

⁴¹ L. Mansi: *Annales Ecclesiastici*, zv. 33, s.

³³18 (Florencia 1759, Paríž 1864-83)

⁴² C.d., zv. 34, s. 57

⁴³ F. Schannat: C.d., zv. 7, s. 103-105

⁴⁴ L. Mansi: C.d., zv. 34, s. 562

⁴⁵ F. Schannat: C.d., zv. 7, s. 164, 172

⁴⁶ C.d., zv. 7, s. 488, 489

⁴⁷ Cit. pod.: A. Akimjak, OFS: Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore (Trnava 1998)

⁴⁸ Vznik: A. Schlick: *Spiegel* (1517), M. Praetorius: *Syntagma* (1615)

⁴⁹ Alternatívnu prax dosvedčujú o. i. – Sarganský rukopis (1425), Wynsemský rukopis (1430), Preston: *Missa in die Paschae* (16.

stor.), *Attaignant: Tabulature pour le jeu d'orgues* (1531), *Cavazzoni: Intabulatura d'organo* (1543), *Frescobaldi: Fiori* (1635), *Couperin: Messe pour le paroisses, M. pour les convents* (1690), etc., in: *Grove* (London 1986)

⁵⁰ I. Sestrienková: *Organový zborník M. S. Seidlovej – Úvod* (Bratislava 1994)

Moderná populárna hudba a jej odraz v liturgickej hudbe z emocionálneho hľadiska

YVETTA KAJANOVÁ – LÁBSKA

Duchovno-emocionálny obsah hudobnej produkcie v sebe zahŕňa určitý stupeň „myšlienkovvej reflexie“⁽¹⁾ a emóciu, cit alebo afekt. K myšlienkovvej reflexii možno dospieť úvahou, poznaním, životnou filozofiou a prejaví sa vo vklade tvorcu, ale aj v akceptovaní vnímateľom – poslucháčom. Ide tu najmä o prvotný tvorcov vklad, ktorý má určitú duchovnú hodnotu a je možno ho vyjadriť slovné v podobe posolstva, obsahu, filozofie, ktoré sú z danej hudobnej produkcie zreteľné. Všeobecne je známe, že moderná populárna hudba rezignovala na akceptovanie „vyššej formy myšlienkovvej reflexie“, čo sa prejavilo najmä v jej utilitárnej – úžitkovej sociálnej funkcii niektorých hudobných druhov a v rámci nich konkrétnych štýlov. I tu sa však stretávame v historickom vývoji jednotlivých druhov s výnimkami a so špecifickým absorbovaním „myšlienkovvej reflexie“ v podobe určitej filozofie v jasse, v názorovej a filozofickej orientácii rocku. Treba však zdôrazniť, že tu mám na mysli niečo iné, ako vytváranie sociálno-protestných hnutí ako napr. hippies alebo punk. Ide mi o hudobné myšlienky obsiahnuté v samotnej hudbe. Čím vyššie umelecké ambície majú predstavitelia daného druhu a historického štýlu v modernej populárnej hudbe, čo sa prejavuje v náročnosti a zložitosti usporiadania skladby, tým viac je v nej obsiahnutá „vyššia forma myšlienkovvej reflexie“. V historických obdobiach, v ktorých predstavitelia rezignovali na určitý duchovný obsah, sa zámer tvorcov posúva smerom ku koncentrácii na emóciu, cit, afekt (jazzrock, fusion music, tradičný jazz, swing, rock and roll, punk rock, heavy metal, soft rock). Tá časť hudobnej produkcie, ktorá sa netýka jej konštrukčno-technického zloženia, zahŕňa emocionálnu výpoveď, prebiehajúcu na pozadí určitého duchovného plánu. Ak tento duchovný obsah chýba resp. je neuvedomelý alebo živelný, podľa typu hudobného myslenia,

potom nastáva omnoho väčšie sústreďenie sa na hudobný afekt. U všetkých teoretikov, ktorí sa zaoberajú problematikou afektu, citu, emócie, vidieť snahu o rozlíšenie emócií na pozitívne a negatívne. Tu dochádza k ich kvalitatívnemu hodnoteniu, ktoré sa môže realizovať z pozície jednotlivca a spoločnosti. Ktoré z týchto afektov patria medzi pozitívne, či negatívne a sú tak užitočné alebo škodlivé pre jednotlivca alebo spoločnosť, je predmetom morálky, či náboženstva. Prejdime teraz krátko a stručne historickými faktami, týkajúcimi sa vývoja afektov v rámci jazzu a rocku.

Náboženské tance ring-shout v černošských obciach v Amerike, ktoré boli súčasťou bohoslužieb, boli obvykle sprevádzané extázou z dôvodu fyzickej námahy, hypnotických a temperamentných rytmov počas tanca. Tento spôsob oslavy boha pochádzal zo starých afrických rituálov uctievania pohanských božstiev a kultu voodoo (boh, duch). Ešte v 18. storočí ho pestovali otroci v Amerike. I keď sa neskôr preniesla úcta černochoch ku kresťanskému Bohu, ich spôsob oslavy zostal – spev, spontánnosť, tanec, rytmus, potlesk, extáza. V komentári z roku 1863 sa o tom dozvedáme: „Po shromáždení obvykle nasleduje jedinečná a vzrušujúca podivná: „shout“, černošský náboženský tanec. Niekolík se jich v tichosti postaví, začnú tleskať rukami i podúpať do taktu a zpívať jednohlasne niektorý shoutový nápev. Ostatní obchádzajú v kruhu husím pochodom a pridávajú se k jejich zpevu. Ti uvnitř pěsttanou na chvíli zpívat, ostatní však pokračují se stále vzrůstajícím zápalem a začnou postupovat shoutovými kroky, udržující co nejpřísněji rytmus hudby... Často tančí na stejnou píseň dvacet až třicet minut ...Zdá se, že fyzická námaha, která je nesmírná, neboť tanec klade nároky na téměř všechny svaly těla, je nikdy ani v nejmenším neunaví, a shout často trvá celé hodiny, jen s krátkými přestávkami mezi jednotlivými písněmi.“⁽²⁾

Spirituály sa svojím afektom blížia európskemu duchovnému spevu, hoci i na ne sa počas bohoslužieb tancuje. Čo o tom hovorí Rudi Blesh vo svojom komentári z roku 1946: „Asi dvacet mi-

nut se hudba valila jako příliv s rostoucí intenzitou i zápalem. Pak zpěv ustal stejně spontánně jak začal a shromáždění, osvěžené a rozradostněné, opět se vrátilo k bohoslužbě. Zůstal jen celkový dojem nesmírné a živé tvořivé síly, bohaté, vznešené a mocné, slavnostní a radostné, divoce uctívající a nekonečně něžné.“⁽³⁾ Afektom spirituálov podľa opisu a aj iných dobových prameňov bola radosť, nežnosť, úprimnosť a ich sprievodnými afektami bola dôstojnosť, slávnosť, úcta.

Hudba tradičného jazzu plnila úžitkovú funkciu – hrala sa pri pouličných pochodoch, svadbách, piknikoch, ale aj pohreboch. Na rozdiel od spirituálov, ktoré boli vytvárané ako hudba do kostolov, zapíňal tradičný jazz, marching jazz, všetky ostatné životné situácie černošského obyvateľstva. Od tejto hudby sa očakávalo, že bude radostná, triumfálna a hlavne hot, čo v slovníku hudobníkov New Orleansu znamenalo – divoká, veselá, zábavná, plná citu, hra srdcom a pod. Jedna príhoda Louisa Armstronga: „Potom vynesli nebožtíka z domu a vyrazili jsme na hřbitov. Hráli jsme takové ty opravdu pomalé smuteční pochody. Když jsme přišli na hřbitov a když nebožtíka uložili do hrobu a bubeník rozjel virbl na malý bubínek, spustili jsme ragtimový pochod, při kterém musí kapela swingovat. A ty skameněliny na to prostě nestačily. A tak jsme my, Oryho mládenci, převzali vedení a vyhráli jsme na celé čáře.“⁽⁴⁾ I keď je zřejmé, že pri tejto príležitosti išlo o súboj „kto z koho“ dvoch jazzových skupín na pohrebe, z ktorých vyhrala kapela Kid Oryho, môžeme z tohto prístupu dedukovať, že smrť bola súčasťou ich života, takou ako narodenie, a preto mala byť hudba smutná, ale aj prirodzená, či hot, hraná s plným nasadením a nadšením.

Swingová hudba v 20. a 30. rokoch bola určená do tanca a mala zabávať obecnosť, hoci už tu dochádza k prvým pokusom oslobodiť sa od utilitárnej funkcie jazzu – hrať hudbu aj na počúvanie (D. Ellington). Hudba swingu zahŕňala bujnnosť a smútok „obskúru krásu“, tvárila sa rezervovane a dôstojne, bola elegantná, svieža, originálna, hudobníci ju mali hrať s „láskou k veci“. Otis Ferguson hovorí o orchestri Chicka

(1) Ján Albrecht: Eseje o umení, Opus 1986, s. 109

(2) H. G. Spaulding, L. Dorůžka, J. Škvorčeky: Tvář jazzu, 1964, s. 37

(3) Tamže

(4) Tamže, s. 83

Webba: „Bušení Chick Webbova zní slaběji, ale když člověk naslouchá tomu nádhernému strašlivému jazzovému pulsu odtud, rozezná jiný prvek, který je nejživější v blues... Je tu pořád ta veselá bezstarostnost ... A to je asi polovina té hudby. Tá hudba přichází ze života, jak ho tu žijí lidé, a když se tu na chvíli zastavíte, možná, že pochopíte ... jeho nespoutanou volnost i horký žal.“⁽⁵⁾

Mohli by sme pokračovať aj ďalej vývojom jazzu, ale bolo by to pre naše potreby zbytočné, pretože duchovná hudba ovplyvnená jazzom a afro-americkým folklórom čerpá vo väčšine prípadov z jazzu a z jeho štýlov a druhov, ktoré som spomenula – spirituál, tradičný jazz resp. marching jazz, swing. Čo sa týka kategorizácie týchto štýlov a druhov v modernej populárnej hudbe, všetky uvedené emócie sú človeku prirodzené, povedala by som vlastné a svojím charakterom sú pozitívne. Preto tento typ hudby môže slúžiť ako prameň inšpirácie pre liturgickú hudbu nielen v emóciách, ale aj v artikulácii – rozličné interpretačné praktiky a aranžmány – u spevákov – tvorba tónu, dirty notes, glissandá, ornamentika pod., v inštrumentálnej hudbe – rytmický pattern (vzorec), predchádzajúci ako pravidelný, základný rytmus v priebehu celej skladby (swingový, bluesový, z tradičného jazzu ...), call and response a pod.

Ďalšie hudobné štýly jazzu – bebop, cool jazz, hard hop, free jazz predstavujú náročnejšie intelektuálne zamerané smery s dôrazom na vyjadrenie vyššej formy myšlienkového reflexie. Všeobecne sa ani nestali východiskom pre duchovné piesne mladých, ktoré by sa nejakým spôsobom mohli uplatniť v liturgickej hudbe.

Situácia sa trochu mení v jazzrocku a neskôr vo funky hudbe 70. rokov. Hudobníci sa tu zamerali na zvuk – sound a jeho farbu so snahou priblížiť sa poslucháčovi a „hypnotizovať“ ho jeho účinkami. Ide o to, aby sa hudba zdala poslucháčovi krásna, aby ho potešila robila šťastným. Pritom musí mať vnútornú energiu, dynamizmus a má pobaviť. Tento zámer často súvisí s filozo-

ficko-náboženským pozadím – napr. Herbie Hancock sa hlási k budhizmu: „My, ľudia z hnutia Nichiren Shoshu budhizmu, máme najvyšší rešpekt pred ľudským životom a toto používame ako základ pre všetko ...“⁽⁶⁾ Aj keď je východiskom často budhistické náboženstvo, emócie sú pozitívne, jediné úskalie je tu v možnosti „hypnotického“ účinku na poslucháča prostredníctvom elektrického soundu.

Pozrime sa teraz na ďalší druh v rámci modernej populárnej hudby – rock. Rock and roll v 50. rokoch splnil funkciu hudby do tance. Mal byť zábavný, temperamentný, bezstarostne veselý, mal vyjadrovať napätie, vnútornú nespútanú silu, ktorá na vtedajšie obecenstvo pôsobila v porovnaní so všeobecne rozšírenou sweet music vulgárne a spôsobom, akým sa sprevádzala eroticky, až sexuálne. Keďže jedným zo znakov rock and rollu je dôraz na vizuálnu stránku predstavenia, sprievodným efektom koncertov, napr. Elvisa Presleyho bol erotický, či sexuálny účinok vystúpení. Neznamená to však, že by bol obsiahnutý aj v hudbe, skôr súvisel s hudobníkmi a spôsobom predvážania rock and rollu.

Ak si odmyslíme všetky sprievodné znaky hard rockovej hudby a neztratíme „divadlo“ hudobníkov na pódiu a budeme predpokladať, že sú funkčné a sú nimi sprevádzané ich koncerty – dymové clony, horiace ohne, deštrukcia nástrojov a reprodukčných zariadení, zapalovanie inštrumentov a zosilovačov, sexuálne prejavy ...ako i filozofiu a životné osudy niektorých ich protagonistov spojené s drogami a neusporiadaným osobným životom, pozrime sa, aký afekt vyjadruje ich hudba a akým spôsobom. V dobových kritikách nájdeme v komentovaní ich hudby názory, že hard rock odráža napätie, divokosť, ošial, drsnosť, nervozitu, akúsi energiu, živočíšnosť. V prípade hard rocku však nie je také jednoznačné a jednoduché tvrdenie, že všetky uvedené efekty sú negatívne. Napr. o speváčkovi a hráčkovi na ústnu harmoniku zo skupiny Led Zeppelin hovorí Jiří Černý: „Na Williamsovi (Sonny Boy Williams – bluesman) sa učil ovládanie a zdrženlivosti. Robert Plant ani ve svých nejrozpálenějších okamžicích nepózuje, neerotizuje boky jako třeba Mick Jagger.“⁽⁷⁾ (Spevák skupiny Rolling Stones) Čo hovorí o speváčke Janis Joplin Jaromír Tůma: „Janis zde nezpívá, ale přímo vybuchuje. Do některých skladeb se pohroužila s takovou citlivostí a hloubkou, že soul mnohých černošských zpěvaček připadá náhle jako laciný parfém. ... Má obličej tučné selky a dlouhé neposlušné vlasy, prostě všechno jde

u ní dohromady: drsný život, drsný zjev, drsná hudba. Avšak krásná a pravdivá.“⁽⁸⁾ Ide tu asi o to, že to, čo je drsné, tvrdé alebo zdržanlivé, nemusí byť negatívne, skôr naopak. Je dokladom utrpenia človeka, či jeho boja s konkrétnymi problémami, z čoho vyplýva, že takýto výraz, resp. afekt je skutočne pravdivý a je svedectvom zápasu človeka o čosi pozitívne. O skupine Rolling Stones: „Typickou ukázkou najdeme hneď na začiatku desky Hot Stuff, jednoduchý popévek o temných silách, kde inšpiráciou není už jen klasický rytm and blues, ale i tajemná atmosféra karibského černokněžnictví voodoo. Jagger tu dokonce místy skřehoce podobně jako Dr. John, který byl prvním, který spojil voodoo s rockem.“⁽⁹⁾ Ako vieme, rituál voodoo si priniesli černoši z Afriky a bol to magický obrad spojený s tancom a spevom, pri ktorom uctievali pohanských bohov. Podobne i niektoré iné piesne skupina Rolling Stones sú akýmsi rozhovorom medzi človekom a diablom, či stelesnením týchto postáv z „pekla“. Prevládajúcim afektom týchto piesní je často „už ani ne dvojsmyslný erotizmus“, či napätie, sila alebo dynamizmus, ale „svět násilí“.

Hudba art rocku je svojou filozofiou i celkovým charakterom blízka jazz rocku. Nejde už len o jednoduché piesne, ale o prepracované suity s veľkou koncentráciou na zvukovosť a hedonizmus, či okúzlenie alebo magické čaro z nej prameniace. Hudobníci zo skupiny Yes chcú podľa Jiřího Černého: „...vytvářej velké plochy krásných zvuků, včetně lidského hlasu za pomoci vhodně zapojených elektrifikovaných nástrojů, schopných nahradit zvuk celé filharmonie.“⁽¹⁰⁾ Alebo na inom mieste ten istý autor: „Do I See You od skupiny Birds vnášejí něhu a komorní jazzovost, beatlovské Every Little Thing zpívají s láskou k melodii...“⁽¹¹⁾

Punk rock so svojou estetikou apatie, ľahostajnosti, vulgárnosti, hnevu, zvrátenosti, sexuálneho napätia a perverzity, necitlivosti, obscénnosti, vášne, nesúvislosti, blúznenia a k tomu náležitým princípom primitivizmu, hluku, metódy „sekania“ a pod. sa nikdy nestal východiskom pre inšpiráciu hudobníkov v oblasti duchovnej piesne. Jeho afekt negatívnych emócií a ich zobrazovania je tu jednoznačný a hudobníci sa k nemu otvorene hlásia. Podobne je to i s heavy metalom, gothic rockom, ktoré v podstate v oblasti hudobných vyjadrovacích prostriedkov v celej sfére rocku neprišli s ničím novým, ale naplnili tento hudobný štýl novými afektami, či osobitými prvkami vizuálnej stránky týchto nových smerov. Pomôžme si znova citáťmi z kritik: „Dnes se

(5) Tamže, s. 157

(6) Jurg Solothurnamm: I Had This Very Snobbish Attitude In Music ... Jazz Forum 1975, č. 34, s. 42.

(7) J. Černý: Oživla sgrafita, vznesl se Zeppelin, Melodie 1975, č. 6, s. 176.

(8) J. Tůma: O kom se mluví, O Janis Joplin, Melodie 1970, č. 4, s. 102.

(9) L. Dorůžka: Rolling Stones, Melodie 1979, č. 1, s. 31.

(10, 11) J. Černý: Má art rock budoucnost? Yes. Melodie 1981, č. 2, s. 54.

hovoří o její renesanci, o „nové vlně“ heavy metalu ...a AC/DC stojí na jejím čele ... Pravda i nadále zůstává jejich pozice mezi smetánkou anglo-amerického rocku značně problematická, dokonca neberu-li v úvahu úroveň textu, v nichž se obvykle všichni čerti žení, jak je v tomto stylu už únavným zvykem.“⁽¹²⁾ Jaroslav Špulák o skupine Slayer: „Slayer si kladli prostinký cíl: být co nejtvrdší, nejrychlejší a nejextrémnější... Po několika měsících se poprvé představili v Los Angeles. Ostří, agresivní, nekompromisní a nalíčení. ... Kapela totiž nesází na image ukřivděných, nýbrž útočných mláďenců se setsakramentsky škaredým výrazem v obličejí.“⁽¹³⁾ Afektom je tu zlosť, hnev, agresivita, násilie, nenávisť, k čomu volia i patrične zvrátené historicky okolo hudobníkov, alebo sa tieto extravagancie, so snahou upútať pozornosť, objavujú v textoch, alebo sú súčasťou show na pódiu, chápanej tentoraz úžasne vážne – sexuálna zvrátenosť a akékoľvek odchýlky v tomto smere, alkohol, prostitúcia, satanský rituál a rôzne pomôcky v ňom používané – nahá žena slúžiacca ako oltár, čierne odev, čierne a biele sviece, cap so svojou tvárou a briadkou ako symbol výsmechu kresťanského baránka, zvon, kalich zo striebra alebo iného materiálu (nie však zo zlata, ktoré „bolo vždy spojované s rídnymi náboženstvami a kráľovstvom nebeským“), elixír (nie však víno – „stalo se z něj

posvátné víno“), meč – „je symbolem agresivní síly“, falus (mužský pohlavný úd) – „je symbolem plodnosti a představuje plodení, mužnost a agresí, gong, pergamen...“⁽¹⁴⁾ Pre ilustráciu ešte jeden citát z textu skupiny Slayer zo skladby Roky v pekle (Seasons In The Abyss, z LP s tým istým názvom, 1990): „Nehybné tělo / krvavá hrobka / místnost oživená ozdobnými cákanci / poprava sadistický rituál / zbytky rozumu podléhají šílenství...“⁽¹⁵⁾

Na záver, možno sa pýtate, načo bol dobrý tento „cestovný poriadok“ afektov rocku a jazzu. Podľa mojej mieny totiž populárna hudba narába vo svojich jednotlivých žánroch (jazz, rock, country and western, šansón) so štruktúrou, artikuláciou a afektom. Keďže na tomto mieste už nie je dostatočný priestor pre vysvetľovanie týchto pojmov, pokúsim sa aspoň naznačiť, o čo mi ide. Hudobníci v modernej populárnej hudbe si vytvárajú určité charakteristické postupy v melódii, harmónii, rytme, forme, s ktorými v jednotlivých hudobných žánroch pracujú. Tak môže vzniknúť čosi podobné, čo sme už poznali aj v histórii európskej artificálnej hudby – obecná nota. Do tejto kategórie štruktúry spadá všetko, čo je možné zachytiť notáciou. Cieľom modernej populárnej hudby však nie je rozvíjať štruktúru, ale pracovať na jej artikulácii a afekte, t.j. priniesť do už existujúcich šablón v rámci štruktúry čosi nezvyčajné

v interpretácii. Z toho vyplýva iná estetika tvorby tónu v modernej populárnej hudbe (ktorá je zjavná najmä pri porovnávaní spevákov európskej vážnej hudby a spevákov v modernej populárnej hudbe), osobitý rytmické frázovanie hudobníkov, intonačné odchýlky (dirty notes). ... Hudobníci sa sústreďujú na emócie, výraz alebo pocit. Ak sa pokúšajú čerpať z oblasti modernej populárnej hudby – majú na výber z niekoľkých možností – môžu čerpať zo zaužívaných štruktúr, schém – čo je najčastejšie a najobvyklejšie. Môžu sa inšpirovať výrazom, afektom, pocitom, čo v našom prípade pri tvorbe duchovnej piesne je dosť závažný fakt, ak si uvedomíme existenciu pozitívnych a negatívnych emócií. Ak sa však použije obvyklá schéma a banálny výraz, výsledkom môže byť i neoriginálna, bezobsažná skladba, ktorá nemá žiadnu umeleckú hodnotu a pôsobí neúprimne, či nepravdivo.

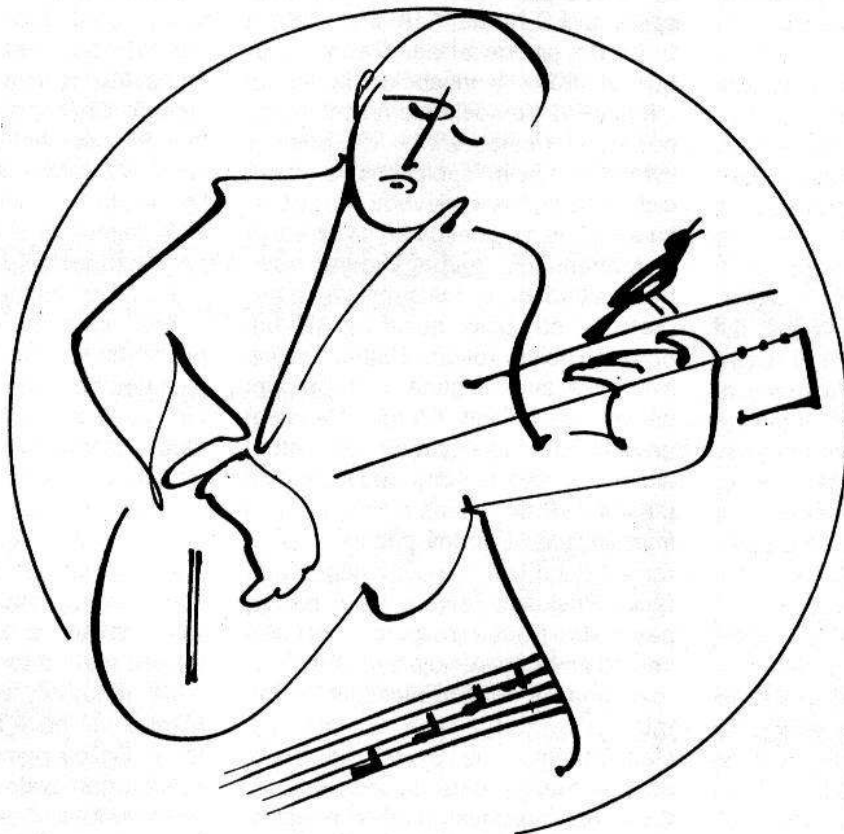
Prezreté zo zborníka *Festivalu sakrálného umenia v Košiciach 1992*

(12) J. Tůma: AD/DC ve smutku i v akci. Melodie 1981, č. 2, s. 54.

(13) J. Špulák: Slayer, plavba na bedně s dynamitem. Rock and Pop, č. 4, roč. II, 28. 2. 91, s. 12.

(14) Anton Szandor La Vey: Satanská bible, Reflex 1991, s. 107-110.

(15) J. Špulák: Slayer, Plavba na bedně s dynamitem, Rock and Pop, č. 4, roč. II, 28. 2. 91, s. 12.



AKAD. MAL. TOPMÁŠ KRČMÉRY

RECENZIE MEDIÁLNYCH PRENOSOV

Otvorí túto rubriku na stránkach časopisu Adoramus Te bolo nanajvyš aktuálne. Konečne sa našlo fórum pre informácie o tejto problematike, ktorá sa doteraz pretriasala iba v kuloárových debatach.

Pripájam sa k výstižnému zdôvodneniu zaradenia rubriky z pera zodpovedného redaktora Mgr. art. Stanislava Šurina, že by sa malo jednať o vzorové prenosy bohoslužieb a neuspokojí sa s tým, že na Slovensku je to predsa už raz tak. Lebo o čo nám všetkým ide, alebo by aspoň malo ísť? Odpoveď je jednoznačná: „O pozdvihnutie úrovne a kvality hudobnej stránky liturgie na Slovensku“. A práve mediálne prenosy poskytujú skvelú príležitosť tomuto procesu napomôcť, alebo...?

Pozrime sa kto a s akými kompetenciami pripravuje a realizuje prenosy. Začnime od koreňa veci: výber miesta a účinkujúcich. Kto má prenos pripraviť, podľa akého kľúča a akých kritérií? Citáty zo *Sacrosanctum concilium* nám dávajú jasnú odpoveď: „Prenosy posvätných úkonov sa majú konať pod vedením a zodpovednosťou odborníka, ktorého touto úlohou poveria biskupi.“ Kým sa teologická stránka a voľba celebranta koná väčšinou pod zodpovedným dohľadom, príprave hudobnej stránky liturgie často potrebná pozornosť chýba. Všetci hudobno-liturgickí služobníci by mali spĺňať kritériá kvality, zodpovedajúce posvätnému úkonu. Čo sa pod tým rozumie, to sa priebežne osvetlí v recenziách jednotlivých prenosov.

Hudobná stránka liturgie má byť vždy starostlivo pripravená v úzkej spolupráci všetkých zúčastnených, od výberu spevov, skladieb, interpretov, s patričným priestorom pre spev spoločenstva, prípadne jeho usmerenie moderátorom. Pri výbere spevov by sa malo rešpektovať liturgické obdobie a jeho špecifiká, čo, bohužiaľ, nie je vždy samozrejmosťou.

Veľmi dôležitú úlohu má prenosová technika a štáby odborných pracovníkov. Táto zložka má možnosť takisto všeličo vylepšiť, ale aj znehodnotiť. Zodpovedne a premyslene pripravený prenos je po technickej stránke neodmysliteľnou súčasťou výsledného dojmu snaženia všetkých zúčastnených.

1. január 2001, Slávnosť Panny Márie Bohorodičky, Dóm sv. Martina

hlavný celebrant:

J. E. Mons. Ján Sokol, arcibiskup
organista: **Stanislav Šurin**
trúbka: **Rastislav Suchan**
redaktor: **Kristián Bezák**

Keď ma požiadali o recenziu tejto slávnosti, priznám sa, že som bola v rozpakoch. Spomenula som si na televízne prenosy z Dómu sv. Martina z rokov 1999 a 2000, na ktoré odzneli mnohé oprávnené kritické pripomienky nielen v úzkom kruhu odborníkov, ale aj v písomnom posudku odborníka adresovanom Hudobnej sekcii SLK. O rok neskôr sa však aj tak nič nezmenilo. Našťastie môžem konštatovať, že tohto roku nastala zmena k lepšiemu hlavne tým, že sa vymenil organista.

Na prenose odzneli príslušné spevy z LS I (686, 648, 689, 690) a z LS II a piesne z vianočného okruhu z JKS. Konceptcia hudobnej stránky liturgie dôsledne rešpektovala požiadavku celebranta – dať priestor výhradne spevu spoločenstva veriacich. Len počas sprievodu na začiatku a na konci svätej omše sa uplatnila inštrumentálna hudba vhodne volených skladieb v majstrovskej interpretácii, čo bolo pozitívne novum oproti minulým rokom. Hlahol nových zvonov a zvuk organa s trúbkovým sólom (Jeremias Clark, Variácie) navodil patrične dôstojnú atmosféru slávnosti. Ako úvodný spev zaznela pieseň JKS 64, počas incenzu krátka improvizácia. Úvodný pozdrav celebranta bol na tzv. vianočný nápev prefácie. Príslušný žalm z LS II na nápev Petra Ebena zaspieval bohoslovec od ambóny. Aleluja s veršom bola rozšírená na spôsob alelujového žalmu. Na úvod evanjelia zaznela opäť vianočná intonácia. Úvod Kréda nekořespondoval s nasledujúcim textom. Celebrant zaspieval úvod k nicejsko-carohradskej verzii na nápev JKS 54. Organista pokračoval LS 613 – apoštol-

ské vyznanie viery. Charakterovo to bol hudobne nepripravený skok.

Spievané prosby, voľba melódie a speváka-bohoslovca, boli na žiadúcej úrovni. Môžu slúžiť za vzor. Na obetovanie sa spievala príslušná sloha piesne JKS 64, počas incenzu improvizácia. Organista tu zostal v medziach charakteru liturgického obdobia.

V Modlitbe Pána, ktorú spievalo celé zhromaždenie, bol na mikrofón príliš vyexponovaný spev celebranta. To nemuselo byť. Kňaz by mal spievať s veriacimi ako jeden z nich. Na sväté prijímanie sa spievali piesne JKS 50 a 48. Organista uvádzal piesne decentným spevom na mikrofón. Správne volené tempá sa snažil udržať, čo nebolo ľahké v plnej katedrále, ktorá nemá svoje stále zhromaždenie. Vo viacerých piesňach, hlavne však v speve na gratiárum (JKS 525) prišlo k tempovej kolízii troch zložiek: organa, spevu zhromaždenia a na mikrofón spievajúceho celebranta. Po zaspievaní dvoch slôh JKS 525 začal celebrant spievať sám tretiu slohu. No, škoda! Bolo možné sa vopred dohodnúť, koľko slôh sa bude spievať.

Pápežská hymna v silnejšej registrácii vyznela jednotne. Pieseň „Bože čos ráčil“ bola tiež poznačená nejednotnosťou spievajúcich skupín (ľud, klérus). Chýbal spevácky zbor, ktorý by pomohol viesť a ujednotiť spoločný spev. Vzhľadom k povahe slávnosti by takisto bolo vhodné, ak by okrem JKS zazneli aj skladby pre zbor, prípadne zbor-organ, zbor-orchester.

Na záver zaznela 1. časť Concerta h mol Johanna Gottfrieda Walthera pre organ. Škoda, že prenosová technika neumožnila optimálnejšie snímanie. Je to známy problém. Aparatúry ukázu červenú, páčka sa siahne a spektrum nástroja sa skreslí.

Organista sa v daných možnostiach prejavil ako profesionálne pripravený umelec s bohatou liturgickou praxou, schopnosťou improvizovať v súlade s liturgickým obdobím (aj keď mal na to minimálny priestor).

Ja radostné, že Konkatedrála sv. Martina má nové zvony. Ešte keby sa tak s Božou pomocou podarilo získať dobrý organ, zodpovedajúci významu a poslaniu tohto Božieho stánku s bohatou duchovno-kultúrnou tradíciou.

Viera Lukáčová

Organy v Bratislave

AUTORI: M. A. MAYER, S. ŠURIN

VYDAL: GART, S.R.O. PRE BACHOVU SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU

Rok: 2000

MÁRIO SEDLÁR

Vydanie publikácie *Organy v Bratislave* bolo potrebné a očakávané odbornou i laickou verejnosťou. Stalo sa tak 56 rokov po vydaní obdobnej knihy *Pražské varhany* od V. Němca z roku 1944. Realizáciu projektu financovali z prostriedkov programu *Phare Európskej únie*. Autori – PhDr. M. A. Mayer a Mgr. art. Stanislav Šurin – sú znalcami problematiky (nielen) bratislavských organov. Prvý z nich viaceré odborne reštauroval a druhý na viacerých liturgicky i koncertne účinkoval. Oba sa podieľajú na výskume, evidencii a záchrane cenných historických organov Slovenska.

Poznatky a skúsenosti autori prezentujú už v úvode publikácie. Čitateľ sa môže oboznámiť so súčasným stavom poznania dlhej a bohatej histórie bratislavských organov a organárstva. Bratislava ako súčasť dunajského trojuholníka spolu s Viedňou a Budapešťou bola aj stavom kráľovských nástrojov na vysokej úrovni. Dialo sa tak v európskom časovom kontexte, teda už od počiatkov novodobého vývoja. Nehovoriac o starších dejinách tohto územia. Veď nie tak ďaleko od Bratislavy boli v rámci spomenutého trojuholníka dunajských miest na území dnešného Maďarska objavené vykopávky rímskeho organa z 3. storočia v Aquincum. Fakt, že niečo podobné sa podarilo zatiaľ len v ďalších dvoch častiach sveta, Dion v Grécku, Aventicum vo Švajčiarsku, hovorí sám za seba.

Popri pozitívnych skutočnostiach sa však záujemca dozvie aj nelichotivú pravdu o úpadku organárstva na Slovensku v 20. storočí. „Tento negatívny

jav vyvolala zmena estetiky, ktorá mala popri nezáujme o zachovanie historických organov za následok ich zničenie. Dnes je to nielen nepriaznivá ekonomická situácia, ale aj nedostatok vkusu a kultúrneho povedomia vlastníkov priestorov, ktoré si kráľovský nástroj vyžadujú... Tristnú zvukovú úroveň môžeme sledovať napríklad na pravidelných televíznych prenosoch, aj za účasti vlády Slovenskej republiky v Dóme sv. Martina. Veď organ v tomto, pre hudobný vývoj kedysi tak významnom chráme, znie oproti sesterským nástrojom vo Viedni a Budapešti ako nevydarený falzifikát.“ So spomenutými názormi a skutočnosťami sa žiaľ, dá iba súhlasiť.

Z publikácie sa dozvedáme, že v slovenskom hlavnom meste sa v súčasnosti nachádza 54 nástrojov (jeden sa stavia). Na koncertné a liturgické účely sú svojou dispozíciou a stavom vhodné najmä štyri štvormanuálové organy v Slovenskom rozhlase,



Slovenskej filharmónii (obmedzene), Blumentálskom kostole a vo Veľkom evanjelickom chráme. Žiaľ, ani jeden s mechanickou traktúrou. V Bratislave nájdeme aj niekoľko cenných, žiaľ len menších nástrojov z 18. a 19. storočia, Hrad (múzeum), Dóm sv. Martina (pozitív), Primaciálny palác, Kaplnka Úradu vlády, Malý evanjelický kostol a pod.

Cirkevné, ekonomické, kultúrne a politické centrum krajiny, ktorá sa hlási k západoeurópskej civilizácii, dnes ako soľ potrebuje aspoň jeden reprezentatívny organ. Pod týmto pojmom rozumieme moderný, minimálne trojmanuálový nástroj s mechanickou hracou a registrovou traktúrou, zásuvkovými vzdušnicami, setzerovými kombináciami. Kedy sa však konečne nájdú potrebné prostriedky?

100 slovenských skladateľov

NÁRODNÉ HUDBNÉ CENTRUM BRATISLAVA, 1998

MARIÁN JURÍK, PETER ZAGAR

STANISLAV ŠURIN

Publikácia 100 slovenských skladateľov „vznikla z presvedčenia, že slovenskej hudobnej obci dosiaľ chýba spoľahlivý, úplný a praktický zdroj informácií, týkajúcich sa skladateľskej, pedagogickej a organizátorskej činnosti jednotlivcov, ktorých naše prostredie vníma ako slovenských skladateľov.“

Editori tohto diela sú nedávno zosnulý významný slovenský hudobný publicista Marián Jurík a známy hudobný skladateľ a v súčasnosti vedúci Oddelenia edičnej činnosti Hudobného centra Peter Zagar. Jednotlivé heslá spracoval kolektív autorov.

Informácie o skladateľoch sú zoradené v abecednom poradí. Nájdeme tu skutočne okolo stovky skladateľských osobností z obdobia 19. a 20. storočia. Každé heslo

obsahuje základné životopisné údaje a prehľad diela, personálnej bibliografie, bibliografie, prípadne diskografie a filmografie. Zoznam skladieb je zoradený podľa toho, pre aké obsadenie je kompozícia určená. Publikácia sa tak stala aj dôležitou a praktickou pomôckou pri vyhľadávaní skladieb konkrétneho obsadenia. Navyše si môžeme zistiť, či bola konkrétna kompozícia zaznamenaná v zvukovej podobe.

Tak ako pri všetkých väčších dielach, tak aj v tomto prípade prichádza k menším nepresnostiam. Dovolím si spomenúť dve malé nepresnosti: v diskografii Alexandra Albrechta chýba CD vydané pri príležitosti 50. výročia Slovenského filharmonického zboru, kde bola premiérová zaznamenaná



Ave Maria pre zbor a organ. V životopise Jozefa Vargu je mylne uvedené, že skladateľ pedagogicky pôsobil na Cirkevnom konzervatóriu v Trnave. Takáto inštitúcia v Trnave neexistuje. Varga pôsobil na Cir-

kevnom konzervatóriu v Bratislave.

Publikácia 100 slovenských skladateľov patrí k trvale hodnotným hudobným encyklopédiám, ktoré v skromnom počte u nás vyšli. Napriek nepriaznivej ekonomickej situ-

ácii, ktorá sa odrzkaduje hlavne v kultúrnej oblasti vzniklo dielo, ktoré je výrazným príspevkom pre našu hudobnú kultúru. Ako praktickú pomôcku ho odporúčam aj všetkým chrámovým hudobníkom.

Liturgický zmysel omšových spevov

KOŠICE: LITURGICKÝ INŠTITÚT JÁNA JALOVECKÉHO, 2000, 275 s.

KONEČNÝ, A

AMANTIUS AKIMJAK

Rektor Kňazského seminára sv. Karola Boromejského v Košiciach a vedúci Hudobnej sekcie Slovenskej liturgickej komisie pri Konferencii biskupov Slovenska Mons. ThDr. Anton Konečný, PhD. už viac ako 10 rokov prednáša liturgický spev. Pedagogicky pôsobil na Rímskokatolíckej cyrilometodskej bohosloveckej fakulte Univerzity Komenského, najprv na Teologickom inštitúte v Spišskej Kapitule – Spišskom Podhradí. Momentálne prednáša v Košiciach.

Už svoju doktorskú prácu, ktorú písal a úspešne obhájil na Pápežskej teologickej akadémii v Krakove, venoval problematike liturgického spevu na Slovensku. Vo svojej habilitačnej práci sa úzko špecializoval na liturgický zmysel omšových spevov, najmä na procesiové spevy – Introitus, Offertorium a Communio.

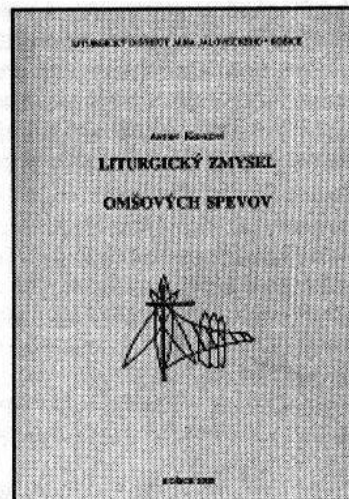
V úvodnej časti predstavenej práce sa píše o zadaní Slovenského ľudového liturgického spevníka Konferenciou biskupov Slovenska Hudobnej sekcii Slovenskej liturgickej komisie dňa 28. 7. 1998. Dňa 21. 9. 1998 biskup Vladimír Filo, predseda SLK odovzdal na zasadaní SLK v Rožňave menovacie dekréty novovytvorenej Komisie pre prípravu LS v tomto zložení: J. E. Mons. Vladimír Filo, predseda; Mons. Vincent Malý, PhD. h. c., podpredseda; Mons. ThDr. Anton Konečný, PhD. moderátor; Doc. ThDr. Amantius Akimjak, PhD. tajomník; Prof. PhD. Juraj Lexmann, CSc. určený pre posvätnú hudbu; slovenský básnik Michal Chuda pre liturgický jazyk omšových spevov.

Po predstavení cieľa projektu HS SLK, ktorým má byť jednotný liturgický spevník pre ľud s potrebnými príručkami pre organistu, uviedol autor publikácie normatívne základy liturgického zmyslu spevov na Introitus, Offertorium a Communio. V rámci toho všeobecne určil normatívny obsah propria a vysvetlil dôležité pojmy: *proprium omše*, *hlavná myšlienka omše* a *tematické vyladenie omše*. Následne previedol analýzu textovej a hudobnej stránky antifón na Introitus, Offertorium a Communio, kde zároveň poukázal na dôležité predpisy týkajúce sa textov, ich prekladov a zhudobnenia. Podrobne sa venoval najmä problematike adaptácií piesní JKS do LS a určil stupeň tejto adaptability. Ďalej píše o využití spevov z *Graduale simplex* a hymnov z *Liber hymnarius*. Celý úvod uzatvára harmogram postupu prác.

Po tomto úvode nasledujú štyri nosné kapitoly celej práce. V prvej časti sa autor podrobne zaoberá liturgickým zmyslom textov procesiových spevov. Druhá časť predkladá konkrétne piesne z JKS adaptovateľné v novom liturgickom spevníku pre

privilegované obdobia: Adventné (I. kapitola), Vianočné (II. kapitola), Pôstne (III. kapitola) a Veľkonočné (IV. kapitola). Po predstavení jednotlivých prekladov textov procesiových spevov na daný liturgický deň v *Graduale Romanum*, *Vulgate*, *Novej Vulgate* a *LXX-ginte* pridáva autor ešte daný text v preklade A. Boteka, M. Ráfusa a v Slovenskom ekumenickom preklade. Následne robí krátku exegézu týchto textov. Poukazuje na hudobný akcent, na textové odchýlky a pomocou prezidiálnych modlitieb čítaní a medzispievov dospieva k charakteristike daného propria a predstavuje hlavnú myšlienku a liturgický zmysel textov procesiových spevov.

V druhej časti každej kapitoly nachádzame vyhodnotenie jednotlivých piesní z JKS na daný liturgický deň. Zároveň sú podané témy, ktoré v JKS absentujú a je pre nich potrebné pripraviť novú tvorbu. Pozitívnu stránkou tejto práce je, že sa pri rozbere antifón pre jednotlivé liturgické slávenia zohľadňujú predsednícke modlitby, čítania a celé *proprium* danej omše. Jednako sa však nie vždy podarilo nájsť liturgický zmysel daného slávenia s uprednostnením obsahu prefácie, a to najmä vtedy, ak na daný deň pripadá vlastná prefácia, ďalej s uprednostnením obsahu čítaní, najmä rezponzóriového žalmu a obsahu predsedníckych modlitieb najmä v tie dni, keď antifóna bola prevzatá z *Graduale Romanum*. Do pokoncilovej liturgie sa dostala viac z úcty k starobylému textu a melódií ako z dôvodu jej obsahu. V novej liturgii sa hľadalo miesto pre jej použitie dosť umelým spôsobom, napríklad na 4. adventnú nedeľu, keď je celá liturgia venovaná Márii, ktorá prijala Božieho Syna do svojho lona, nosí ho pod srdcom a ide ho porodiť. Úvodný spev má text *Forate caeli desuper* – Roste nebesá z výsosti. Tento text sa v Advente používal počas ročných svätých omší venovaných Márii, ktorá nosí pod srdcom Ježiša. Z toho dôvodu umiestnili v pokoncilovej liturgii tento spev na 4. adventnú nedeľu venovanú Panne Márii. Z historického hľadiska by sme z JKS mali podľa antifón z *Graduale Romanum* spievať na úvod pieseň č. 21 *Roste nebesá z výsosti*. Podľa prezidiálnych modlitieb a prefácie by sme však skôr mali spievať JKS 5 *Buď, Mária pozdravená* a netvrdiť o nej, že je nevhodná. Takto by sme mohli uvažovať o viacerých liturgických sláveniach. Treba si totiž uvedomiť, že texty spevov v *Graduale Romanum* vznikali, ako aj JKS, pred koncilom. Nie všetky texty antifón sú teda obsahovo zhodné s pokoncilovými textami. Na tých miestach, kde boli texty prevzaté z predkoncilovej liturgie, texty s celkom li-



turgie korešpondujú. Kde vznikli nové liturgické texty, priradili k nim najviac vyhovujúce gregoriánske spevy. Hoci na jednej strane treba zohľadniť *Graduale Romanum*, netreba vytvárať tzv. slovenské *graduále* pre liturgiu v národnej reči. O spevoch z *Graduale Romanum* sa v inštrukciách píše, že ich majú, hlavne pri latinskej liturgii a v latinskej reči spievať školení speváci. Pre ľud v našom európskom priestore sa však najviac ujala chrámová pieseň, ktorá má pravidelnú textovú štruktúru a menzúrovaný spôsob spevu. Zo starých liturgických spevov treba vybrať najmä tie, ktoré sú stáročiami osvedčené. Pre nové liturgické slávenia treba nové texty týchto spevov pripraviť a zhudobniť. V predkladanej práci možno trochu absenteje postup prípravy týchto spevov. Kto a ako má zložiť nové texty na chýbajúce témy? Kto a ako bude tieto texty schvaľovať (teologicko-dogmaticky, ale i jazykovo-literárne-liturgicky)? Až po finálnom spracovaní a schválení textov prídu na rad hudobní skladatelia. Ich cieľom je však v prvom rade zhudobniť texty pre spev ľudu v chráme, čo je umenie najťažšie. K úspešnému dielu autorovi blahoželáme a prajeme mu ešte veľa síl, aby v započatej práci ďalej pokračoval. Jeho dielo nebude len jednorázovou záležitosťou pri tvorbe Liturgického spevníka, ale bude osožné najmä tým, ktorí budú mať záujem pripraviť po každej stránke tematicky vyladenú liturgiu.

* Na 35. plenárnom zasadaní Konferencie biskupov Slovenska v dňoch 24.-25. októbra 2000 v Donovaloch prišlo pri reorganizácii komisií pracujúcich pre KBS v zmysle nového štatútu k personálnej zmene. Novým predsedom pre posvätnú hudbu v SLK pri KBS sa stal J. E. Mons. Andrej Imrich.

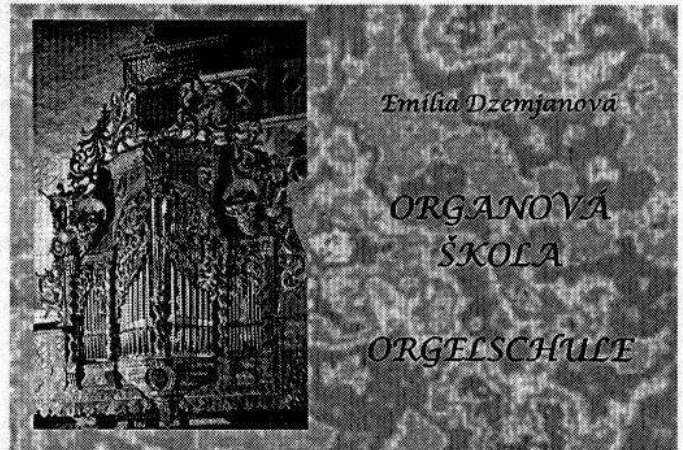
Organová škola Emílie Dzemjanovej

(nové vydanie)

V spolupráci Hudobnej spoločnosti Hemerkovcov a Hudobní Amadeo vyšlo už druhé vydanie populárnej Organovej školy, ktorej autorkou je popredná slovenská organová pedagogička Emília Dzemjanová. Publikácia je jediná svojho druhu na Slovensku a pochádza z pera odborníčky, ktorá získala niekoľko domácich a zahraničných cien, je aktívnou koncertnou umelkyňou a jej študenti získali množstvo ocenení a nás i v zahraničí.

Na takmer dvesto stranách prezentuje autorka v metodickkej postupnosti rôzne príklady a cvičenia zamerané na všetky základné druhy organovej techniky (prstoklady, pedálovú aplikatúru, techniku artikulácie, agogiku, manuálové prechody atď). Jednotlivé cvičenia obsahujú aj výstižné vysvetlenia a pomenovania konkrétnej problematiky. Dzemjanová pritom vychádza z dvoch najznámejších svetových organových škôl – nemeckej a francúzskej. Ich syntézu navyše obohacuje vlastným prístupom a skúsenosťami. Nové vydanie sa od predchádzajúceho líši hlavne tým, že je opatrené nemeckou mutáciou Prof. Dr. Ferdinanda Klindu. Po prvýkrát obsahuje aj cvičenia slovenského hudobného skladateľa Jozefa Podprockého. Publikácia má nový praktický formát a jej cena 379,- Sk (len u vydavateľa). Je priaznivá, ak uvážime, že samotné kopírovanie by nás stálo viac (nehovoriac pri tom o autorských právach vydavateľa, atď).

Škola je vlastne učebnicou hry na organe, ktorá slúži na osvojenie si zručností a návykov potrebných pre zvládnutie úloh organistu. Nemala by preto chýbať pri výučbe na konzervatóriách a základných umeleckých školách. Odporúčame ju aj činným chrámovým organistom.



Veríme, že nové vydanie Organovej školy Emílie Dzemjanovej bude mať rovnaký úspech, ako predchádzajúce a že veľkou mierou prispesie k dobrému menu slovenskej organovej pedagogiky a pomôže chrámovým organistom v ich krásnej, a nefahkej úlohe.

Marek Vrabel

Organovú školu distribuuje a objednávky prijíma:
Hudobniny AMADEO,
Komenského 6, KOŠICE
(095/622 9714, fax: 095/633 6834)
E-mail: amadeo@dodo.sk
www.r-net.sk/amadeo

Liturgický spevník pre tretie tisícročie

JURAJ LEXMANN

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied,
Bratislava 2000, 152 s., ISBN 80-968279-1-X.

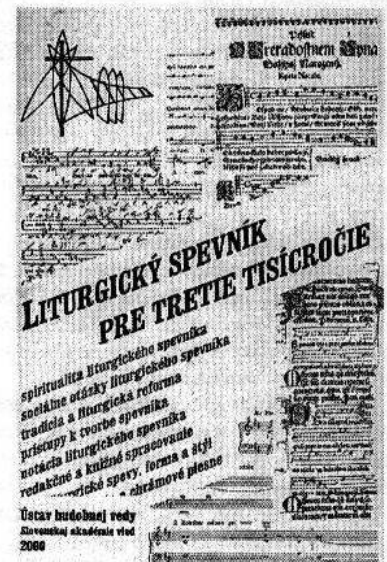
Slovenskej verejnosti už známy muzikológ a hudobný skladateľ, Prof. PhDr. Juraj Lexmann, CSc., zostavovateľ a tvorca Liturgických spevníkov I, II, III bol Konferenciou biskupov Slovenska poverený náročnou a pre slovenskú katolícku verejnosť veľmi dôležitou úlohou – zostaviť Liturgický spevník pre ľud. Túto úlohu prevzal ako člen Hudobnej sekcie Slovenskej liturgickej komisie a zapojil do nej i niektorých pracovníkov Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Recenzovaná publikácia predstavuje podrobný a na vedeckých princípoch vypracovaný projekt na zvládnutie náročnej úlohy – zostaviť pre slovenský veriaci ľud pokoncilový liturgický spevník. Publikáciu rozdelil do šiestich kapitol a umiestnil tu aj tri dodatky. Prvá kapitola sa zaoberá tradíciou a liturgickou reformou. V druhej kapitole predstavil vlastný projekt *Liturgického spevníka*. Tretia kapitola predkladá prístupy k tvorbe liturgického spevníka. O príprave jednotlivých spevov pre liturgický spevník sa píše v štvrtej kapitole. Piata predkladá otázky tvorby pre liturgický spevník a konečne šiesta kapitola hovorí o redakčných a technických otázkach liturgického spevníka. Dodatky

v tejto publikácii predstavujú: Problém využitia duchovných piesní 17. storočia v novom liturgickom spevníku. Túto tému spracoval PhDr. Peter Ruščin. Ďalej je to súpis prameňov, ktoré boli k dispozícii na prípravu Jednotného katolíckeho spevníka a *Spiritualita nedeľ a sviatkov liturgického roka*, ktorú spracovala Helena Kochiarová so svojim kolektívom.

Positívom tejto práce je preštudovanie danej problematiky na území Slovenska, jej dôkladné spracovanie, ale aj porovnanie s už hotovými pokoncilovými liturgickými spevníkmi v okolitých štátoch – v Čechách, v Poľsku, Nemecku, Rakúsku a Maďarsku. Riešenie problémov, ktoré autor predkladá, nechápe ako definitívne odpovede, ale ako témy o ktorých treba diskutovať v odborných kruhoch a zároveň aj pri každodennej praxi s našimi organistami a kantormi.

V zmysle *veritas liberat vos* je však potrebné predstaviť tento projekt aj v kontexte s významom *Jednotného katolíckeho spevníka* z roku 1936. Pripomienky sa týkajú predovšetkým nasledujúcich záležitostí.

Recenzovaná publikácia na strane 100 uvádza: *Predstavuje to určitú formu*



aktívnej účasti veriacich na liturgii, čo je asi najsilnejší argument, že klérus s piesňami JKS aj do budúcnosti počíta. K tomu tvrdeniu sa treba pýtať: „Zmenili niečo rozsiahle teoretické traktáty na platnosť slov, že kto spieva, dvakrát sa modlí, ktoré generáciám slovenských veriacich vštepovali a vštepujú do vedomia duchovní, keď ich povzbudzujú k aktívnej účasti na svätej omši?“

Strana 102: *Podľa sociometrického výskumu Ústavu hudobnej vedy SAV (1994) sú silné vrstvy veriacich, ktorých spev piesní JKS v liturgii ruší. Pre úplnosť*

treba dodať, že auditívnych fenoménov, ktoré rušia veriacich pri slávení liturgie, je viacero:

1. Diletantská a primitívna hra na organe.

2. Rozvláčna, príliš pomalá interpretácia piesne, respektíve necitlivo až športovo – svetácky odohraná pieseň s absolútnym ignorovaním rozdielu taktov C a alla breve a textovej poetiky, respektíve interpretáciou noty choralis ako štvrtovej. Vina nie je predsa v piesňovom výtvore JKS!

3. Mikrofónový teror ľudí, ktorí obsluhujú organ a devalvujú hudobný vkus účastníkov liturgie s maximálnou mierou neaktivity voči spoločenstvu veriacich, predvážajúc reprodukcijné zariadenie ako organový register. Za bludy sa v minulosti prísne trestalo. Kuriozitou je, že za spomínaný má trpieť najnevinnejší – pieseň JKS.

4. Habkajúci miništrant, ktorý nie je vstave prečítať vetu. To ruší a zarmucuje.

5. Liturgický analfabetizmus, keď celebrant intonuje začiatok nicejsko-carhradského vyznania viery a spoločenstvo spokojne odpovedá apoštolským. To ruší viac ako pieseň JKS. Je to jav, ktorý možno objaví aj v mediálnych prenosoch.

6. Áno, ruší aj pieseň JKS spievaná na neadekvátnom mieste. Napríklad časté spievanie mariánskej piesne počas komúnia. Je to jav na Slovensku dosť bežný.

Recenzovaná práca na strane 102 ďalej hovorí: *Zároveň však možno konštatovať, že ak sa piesne z JKS v liturgii nešpievajú, súčasnej mládeži vôbec nechýbajú.* Podľa prieskumu Ústavu hudobnej vedy SAV v Univerzitnom pastoračnom centre v Bratislave na jar 1999 vraj 100% respondentom nechýbali v UPC piesne z JKS. K tomuto treba dodať, že podobne účelovo možno získať vyjadrenie účastníkov svätej omše vo výborne spievajúcich spoločenstvách napríklad na Liptove, alebo na Spiši. Na otázku, či by si miesto *Raduj sa Cirkev Kristova* radšej nezaspievali ako úvodný spev na veľkonočnú nedeľu podľa LS III zo strany 39 ma praktická znalosť problematiky oprávňuje povedať, že 100% by uprednostnilo jedinečnú pieseň pátra Pavlína Bajana.

Je dokázateľné, že relatívne vyššiu obľubu v súčasnosti sa nepodarí udržať, ak nepribudnú iné pozitívne momenty. K tomu len toľko. Ak sa žalmista neobrátí tvárou k ľudu a hráč na organe bude naďalej hriechne zanedbávať svoju zodpovednosť za akustickú stránku bohoocty skrývaním sa na chóre bez toho, že by vyzval spoločenstvo pred liturgickým slávením k aktívnej účasti, naučil ich menej známu, respektíve neznámu pieseň, prespieval náročnejší žalm a prejavil sa ako činorodý element, potom naozaj títo nádejní podľapravítkoví liturgisti (vytrvalo hrajúci počas celých Vianoc JKS 58 a 64) dokážu to, čo sa nepodarilo za dlhé neslobodné decénia: eliminovať dramatickú pestrosť a hudobne hýrivú nádhru JKS na minimum.

V publikácii nájdeme tvrdenie (s. 102), že *JKS takmer vôbec neobsahuje piesne na prijímanie.* Ak génius slovenskej chrámovej hudby M. Schneider-Trnavský v úvode JKS spomína *sanctus tremor*, malo by to byť odkazom aj pre tých, ktorí pristupujú k tomuto dielu s kritickými okuliarmi. Je prinajmenšom opovážlivé spomínané tvrdenie o absencii piesní na prijímanie v JKS. Ako dôverný znalec a praktický interpret poznám dostatok piesní, ktoré možno spievať počas komúnie v priebehu liturgického roka. Uvediem ich podľa období:

Advent: 25, 297, 20, (28)

Vianoce: 46, 52, 56, 61, 79, (43, 48, 49, 50, 66, 68, 71, 76, 78, 80, 85, 95, 97, 106, 115)

Pôst: 118, 134 – iba 6. sloha, 135, 140, 149 (Veľký piatok), 152, 166, 167, 185

Veľká noc: 194, 195, 201, 202, 209

Božské Srdce: 227, 228, 229, 230, 231
Prvé piatky a nedele: 232, 233, 503

Sv. prijímanie: 256, 262, 263, 265, 267, 270, 272, 273, 276, 278, 280, 282, 283, 285, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 303

Keď nepočítame piesne v zátvorkách, uvedené vo význame zmysle vianočnej, respektíve adventnej spirituality na druhom mieste, je pieseň ku svätému prijímaniu v JKS 53. Liturgický rok má 52 nedeľ.

Recenzovaná publikácia na strane 39 uvádza: *Národno-kultúrny prístup. Mnohí nekriticky preceňujú hodnotu JKS v medzinárodnom merítku (napríklad v podobe výrokov typu „JKS nám závidia iné národy“).* V doplnujúcej poznámke 33 sa možno dočítať, že *medzinárodné vyzdvihovanie JKS je dosť naivné, založené na neinformovanosti. V prostredí staršieho českého kléru sa rozšírili názory odsudzujúce slovenský JKS tvrdeniami, že podľahol romantickému estetickému ideálu, čo sa považovalo v čase jeho vzniku za anachronizmus. (Z rozhovorov viacerých kňazov pôsobiacich v päťdesiatych rokoch v českom pohraničí).* K tomuto treba poznamenať. Od roku vzniku samostatnej Slovenskej republiky (1993) je nevyhnutné hovoriť o vzťahu k Českej republike ako medzinárodnom. Avšak aj pokiaľ existoval iba vzťah národný (v roku 1936), kedy SSV vydal JKS, je verifikovateľné jeho veľmi vysoké hodnotenie od takých českých umelcov a odborníkov ako boli hudobný skladateľ Josef Bohuslav Foerster, alebo hudobný pedagóg Adolf Cmíral. Ale spoločný spevník českých a moravských diecéz *Kancionál*, ktorý vydal Zvon Praha v roku 1999, nám už ukazuje pohľady na JKS v medzinárodnom kontexte. Odborníci, ktorí získali schválenie vydania pre olomouckú arcidiecézu, mali iste nadbytok vlastnej hudobnej proveniencie, ktorá podliehala nefahkej selekcii. Pozornejší pohľad na spomínané dielo

však odhaľuje skutočnosť, ktorá nepotvrzuje vnímanie slovenského JKS na českej strane ako okrajového fenoménu, skôr naopak. Skutočnosť, že tvorcovia *Kancionálu* pod číslom 523 zaradili pieseň „*Ty jsi Pane, v každém chrámě*“ s textovou redakciou pôvodného textu L. Hohoša, nemožno chápať inak, ako akt pocty tvorcovi JKS a autorovi piesne M. Schneiderovi-Trnavskému. O tom svedčí aj poznámka o skladateľovi na strane 692, dostupná každému poznaniu chtivému používateľovi spevníka. Pri podrobnejšom preštudovaní je možné nájsť ešte pätnásť melodických výtvorov, ktoré majú spoločný melodický základ s piesňami JKS a vo väčšine aj textovo korešpondujú. Hymna Krista Kráľa má v oboch spevníkoch rovnakú textovú podobu. V hudobne protikladnom spracovaní je ale M. Schneider-Trnavský výrazne úspešnejší. Škoda, že JKS neuvádza textový inšpiračný zdroj pre túto pieseň (JKS 498). Bariéru neinformovanosti o medzinárodnom vyzdvihovaní by som rád preklenul praktickou skúsenosťou zo 14. júla 1996. Zažil som ju spolu s kolegami zo Speváckeho zboru slovenských učiteľov vo farnosti sv. Cyrila a Metoda vo Vancouveri. Počas liturgie znel chrámom s plným prispelením krajanov, ktorých druhým domovom sa stala Kanada, spev piesní JKS.

Pohľad z časového horizontu hovorí jasne, že ani katolícky spevník z dvadsiateho storočia s dominantným zjednocujúcim poslaním duchovného spevu v slovenských chrámoch nemôže byť imúnny voči „*koncilovému zemetraseniu*“ a vývojovým požiadavkám doby, ak nechce zostať skamenelinou. Práve vďaka blahodárnemu závanu Ducha Svätého je jasné, že kresťania nemajú byť strážcami múzea. Zmena letopočtovej chronológie hovorí, že aj dvadsiate prvé storočie potrebuje rešpektovať kresťanskú duchovnú dynamiku v pripravovanom spevníku. Z prognostického aspektu možno predpokladať, že ani ten sa nechce stať skamenelinou, t.j. spevníkom pre celé tretie tisícročie, ako hlása rozsiahla, vyčerpávajúca štúdia Ústavu hudobnej vedy SAV z júna 2000. S rešpektom prijímame všetky simultánne vedené riešenia kompetentných, zasvätených i nadšených, ktoré organizuje Prof. PhDr. Juraj Lexmann, CSc. Ďakujeme za doteraz vynaložený úctyhodný objem vertikálno-horizontálnych aktivít pre tvorbu *Liturgického spevníka pre 21. storočie*, no zároveň prosíme o naslúchanie hlasu zdola. Z odkazu katolíckeho spevníka na Slovensku z roku 1936 by mal pre nový opus zostať závažný mravný imperatív *jednotný!* O tom však, ako bude vyzeráť slovenský duchovný spev v budúcnosti sa rozhodne len v zasvätenom, tvorivom dialógu hudbymilovných a esteticky vysokovzdelených celebrantov a liturgických hudobníkov, ktorí si zaslúžia veľkolepý názov *organisti*.

Ján Schultz

Oslava spevu na hornej Nitre – Festival chrámových speváckych zborov

Madvov pamätník

ORGANIZÁTORI: Kultúrne stredisko obce Nitrianske Rudno, Obecný úrad a Farský úrad v Nitrianskom Rudne

SPOLUPRÁCA: Hornonitrianske osvetové stredisko v Prievidzi

HLAVNÝ USPORIADATEL: Dominik Mazán, predseda kultúrnej a školskej komisie

podľa vlastného výberu od skladateľov Palestrinu, Händla, Brucknera, Janáčka, Bellu, Schneidra-Trnavského, Rosinského, Strečanského atď. Porota v zložení prof. Š. Sedlický, Ing. J. Glos, Mgr. J. Poliak, nemala ľahkú úlohu. Uzniesla sa na dvoch víťazoch, Zbor z Krivej (zbormajster P. Bažik) a Zbor Fraňa Madvu (zbormajsterka J. Svitková).

Na záver sa Chrámom sv. Svorada a Benedikte v Nitrianskom Rudne niesol mohutný spev 180-ich spevákov, ktorí spoločne zaspievali Ave verum corpus W. A. Mozarta.

Dominik Mazán

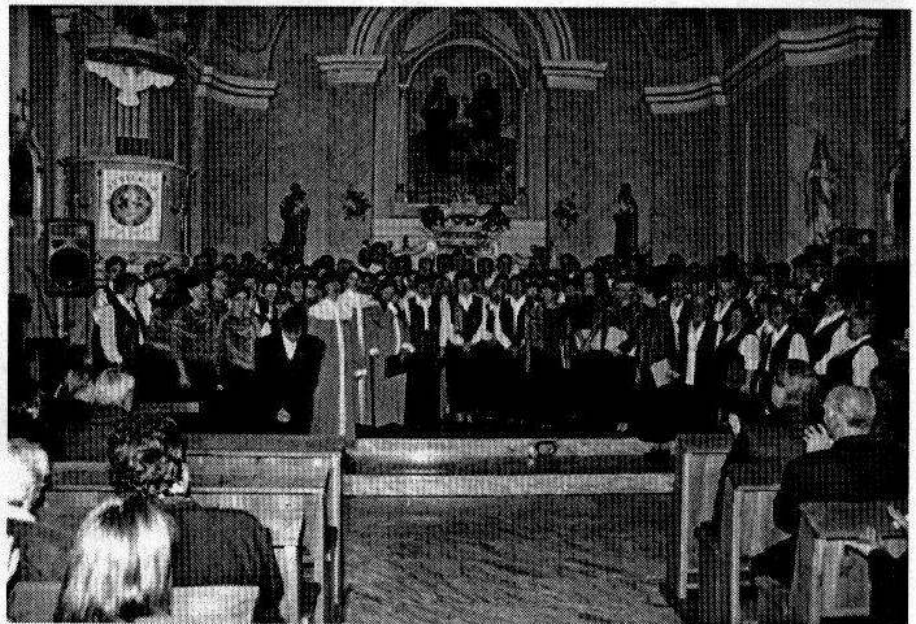
Na druhom ročníku festivalu chrámových zborov „Madvov pamätník“ sa 24. septembra 2000 zišlo päť miešaných zborov: Mestský spevokol Ilavan (zbor oslávil nedávno svoju storočnicu), zbory z Novej Dubnice a z Krivej, Cirkevný spevácky zbor Glória z Nitry a Spevácky zbor Fraňa Madvu z Nitrianskeho Rudna.

František Madva (1786-1852) sa narodil v Skalici ako piate dieťa čičmárskeho majstra. Patril k slovenským národovcom a svoje zmyšľanie dával verejne najavo. Bol členom spolku Tatrín a podporoval slovenských študentov. Za zasadovanie o práva Slovákov bol aj väznený.

Okrem svojich kňazských povinností sa venoval aj liečiteľstvu. Využíval vedomosti o liečivých rastlinách a účinkoch vodoliečby. Povesť o jeho úspechoch v tejto oblasti sa rozšírila aj do vzdialených krajín (Francúzsko, Rusko, Amerika)

Madva liečil slovenský národ na tele ako liečiteľ a na duchu ako kňaz. Prehliadka speváckych zborov sa konala na oslavu Nebeského Otca a na počesť tohto zabudnutého, ale predsa významného Slováka.

Súťaž sa niesla v príjemnej atmosfére. Každý zbor zaspieval 5-6 skladieb



Oznam organárskej školy v Krnove

„Střední odborná umelecká škola varhanářská“ v Krnove otvára pre školský rok 2001/2001 mimoriadny študijný ročník. Na tejto škole sa v štvorročnom maturitnom štúdiu vyučuje jediný odbor: 82-41-M/031 umelecko-remeselný organár.

Škola prijíma žiakov základnej školy po ukončení 9. triedy, ale aj študentov, ktorí absolvovali iné stredné školy. Druhé kolo talentových skúšok sa bude konať 9. mája 2001. V prípade záujmu sa kontaktujte na adresu:

Střední odborná umelecká škola varhanářská, o.p.s, Revoluční 54, CZ-794 02, Krov tel.: 00420-652-71 77 38, e mail: varhany.skola@post.cz

VERDIOVSKÁ STOROČNICA

Sté výročie úmrtia slávneho talianskeho skladateľa Giuseppe Verdiho (1813-1901) si pripomína celý kultúrny svet. Hoci je Verdi známy predovšetkým ako operný skladateľ, zasiahol výrazne aj do oblastí cirkevnej hudby. Pri spomienke na jeho úmrtie zaznievalo predovšetkým jeho slávne Requiem. V starobylej románskej bazilíike Santa Maria Trastevere v Ríme zaznelo toto dielo v deň výročia jeho úmrtia, dňa 27. januára 2001 pri zádušnej svätej omši za skladateľa. Liturgiu celebroidal predseda *Pápežskej rady pre kultúru* kardinál Paul Poupard. Orchester a zbor (zbormajster Andrea Giorgi) Rímskej opery dirigoval Gianluigi Gelmetti. Sóla spievali Dimitra Theodossiova (soprán), Tatiana Gorbunova (mezosoprán), Massimo Giordano (tenor) a Alwyn Powell (bas). Potešiteľné je, že Slovensko popri sólistoch reprezentoval bohoslovec Vladimír Kiss študujúci v Ríme za Bratislavsko-trnavskú diecézu. Pri liturgii zaspieval responzóriový žalm *In te spero, Signore, Dio dei viventi* na nápev podľa Liturgického spevníka I.

S. Š.

Otvorenie liturgického inštitútu v Košiciach

Dňa 8. septembra 2000 otvorili v Košiciach Liturgický inštitút Jána Maloveckého. Dekrét o jeho založení podpísal arcibiskup Mons. Alojz Tkáč. Táto, na Slovensku ojedinelá inštitúcia, nesie meno najvýznamnejšieho slovenského kňaz-liturgistu. Malovecký pôsobil v čase tzv. liturgického hnutia medzivojnového obdobia a bol zakladateľom časopisu Svetlo.

Riaditeľom inštitútu je ThDr. Gabriel Ragan, zástupcom Doc. ThDr. Amantius Akimjak a vedúcim hudobnej sekcie Mons. ThDr. Anton Konečný.

Činnosť Liturgického inštitútu Jána Maloveckého je zameraná na službu systematického vzdelávania a školení služobníkov liturgie – organistov, žalmistov, lektorov, miništrantov a kostolníkov. Vzorom pri jeho založení bol Krakovský ústav fungujúci pri Pápežskej teologickej akadémii.

Inštitút dostal ponuku spolupracovať na príprave nového liturgického spevníka.

Anton Konečný

Zreštaurovaný barokový organ v Spišskej Sobote

Organ vo farskom kostole sv. Juraja v Spišskej Sobote postavil v roku 1663 organár poľského pôvodu Tomasz Dobkowitz. Bohatá výzdoba organovej skrine pochádza od domácich majstrov (Pavel Gross, Šimon Relovský). Nástrojovú časť generálne zreštaurovali prof. Stanislaw Wolak a Tomasz Nowak z Hudobnej akadémie z Krakova. Opravu previedli poľskí organári v priebehu troch mesiacov. Kolaudačný koncert sa konal dňa 21.1.2001.

Na opravu tejto vzácnej kultúrnej pamiatky prispelo okrem horlivých veriach aj Ministerstvo kultúry SR (reštaurovanie skrine), Okresný a Mestský úrad v Poprade a ďalší sponzori.

Sme vďační poľským organárom za ich pomoc pri záchrane nášho kultúrneho dedičstva. Do tejto práce však treba čím viac zapájať aj našich domácich organárov, aby takéto nástroje mohli mať aj pravidelnú odbornú údržbu.

Amantius Akimjak

Anketa pre chrámové spevácke zbery na Slovensku

Rok 1989 znamenal pre slobodný rozvoj duchovných kultúrnych aktivít vo farnostiach a farských spoločenstvách. Cirkev u nás to pocítila aj v oblasti chrámovej hudby, kde opäť prišli k významnému uplatneniu hudobníci a speváci, ktorých spája láska k zborovému spevu znejúcemu v chráme na väčšiu česť a slávu Božiu.

Milí čitatelia, predkladáme vám anketu, resp. dotazník, ktorý sa pokúša vytvoriť plastický obraz súčasného stavu chrámovej hudby u nás na Slovensku. Jeho poslanie je však diametrálne odlišné od obdobia pred rokom 1989. Poskytnutie podrobnejších údajov nebude slúžiť k diskriminácii osôb, ale získaním odbornejšieho prehľadu sa budeme snažiť vytvárať nové možnosti rozvoja chrámovej hudby – spoločné stretnutia, vydávanie vhodných skladieb podľa stupňa náročnosti, stretnutia dirigentov, hlasové školenia, zájazdy na výnimočné priame predvedenia veľkolepých diel svetovej chrámovej literatúry, príprava priamych prenosov v TV, rozhlase, atď.

1. Pri akom kostole (chráme), pôsobí Váš chrámový zbor?

2. Má svoje samostatné meno? Uveďte presný názov, ktorým býva označovaný na plagátoch alebo v tlači a pod.

3. Uveďte meno dirigenta, zbornajstra:

- rok narodenia
- pôvodné povolanie
- hudobné vzdelanie

– akú má hudobnú prax? (napr. spieval v zbere – akom?, hrá na klávesové nástroje, navštevoval hudobné kurzy a pod.)

4. Zloženie zboru:

- a) – miešaný,
- b) – ženský,
- c) – mužský,
- d) – detský,
- e) – mládežnícky

5. Hlasové obsadenie – uveďte počet osôb v jednotlivých hlasoch:

- soprán –
- alt –
- tenor –
- bas –

6. Spôsob nácívkov:

- a – pri príležitosti väčších sviatkov
- b – pravidelne každý týždeň (uveďte, prosím, v ktorý deň).

7. Zbor spieva:

- a – bez hlasovej prípravy,

b – pomocou hlasovej prípravy, tzv. rozcvičky.

8. Spieval zbor mimo územia Slovenska? Pri akej príležitosti?

9. Ak má zbor svoj programový bulletin, priložte ho, prosím!

10. Účinkoval zbor na podujatí s útažného charakteru? Uveďte, prosím, názov tohoto podujatia a hodnotenie zboru.

11. Vydal zbor zvukový záznam svojho repertoáru? Uveďte, prosím, druh nosiča (MG, CD).

12. S akým chrámovým zborom na Slovensku udržujete pravidelné kontakty?

13. Máte všestranné duchovné a materiálne pochopenie pre Vašu činnosť u správcu farnosti?

14. Máte možnosť uskutočniť vystúpenie zboru s inštrumentálnym súborovým sprievodom?

a – sláčikový súbor

b – dychový súbor (dychové kvinteto, dychová hudba)

15. Uveďte, prosím, 5 najnáročnejších skladieb Vášho repertoáru a mená ich autorov.

16. Máte záujem o odbornú individuálnu konzultáciu v Bratislave?

17. Doplnite, prosím, sami podľa vlastného názoru niečo zaujímavé a dôležité, na čo sa dotazník nepýtal.

Predajňa SSV v Bratislave opäť na Kollárskej ulici

Oznamujeme verejnosti, že predajňa Spolku svätého Vojtecha v Bratislave sa presťahovala do pôvodných priestorov na Kollársku ulicu.

Srdečne pozývame k návšteve predajne.

Riaditeľstvo SSV

Najvýznamnejšie knihy Spolku svätého Vojtecha

Spolok svätého Vojtecha pripravil pri príležitosti 130. výročia založenia a príležitosti 10. výročia obnovenia svojej činnosti anketu, ktorou požiadal osobnosti slovenského náboženského, kultúrneho spoločenského života odpovedať na otázku: „Ktorých päť knižných titulov, vydaných Spolkom svätého Vojtecha po roku 1990, považujete za najvýznamnejšie?“

Na základe odpovedí respondentov sa na prvých dvoch miestach umiestnili tituly *Sväté písmo – kompletne vydanie a Katechizmus Katolíckej cirkvi*. Ďalej nasledovali *Sociálne encykliky*, *Kódex kanonického práva*, *Pápežské listy*, *Pápežské dokumenty a Kristova Cirkev na ceste od V. Judáka*.

Z ďalších titulov uviedli oslovení *Lekcionáre*, *Ratzingerovu Soľ zeme*, trilógiu *Cesta, Brázda a Vyhňa* Josemáriu Escrivá, *Karpatského Nasledovanie Krista*. Z detských kníh zaujala najviac *Tistou so zázračnými prstami* (M. Druon). V ankete boli spomenuté aj tituly *Aj ty hľadáš šťastie?* (J. Vrablec); *Kardinál* (H. M. Robinson); *Kresťanstvo a fyzika*; *Pinosť času* (S. Veigl); *Miriam, prečo plačeš?* etc.

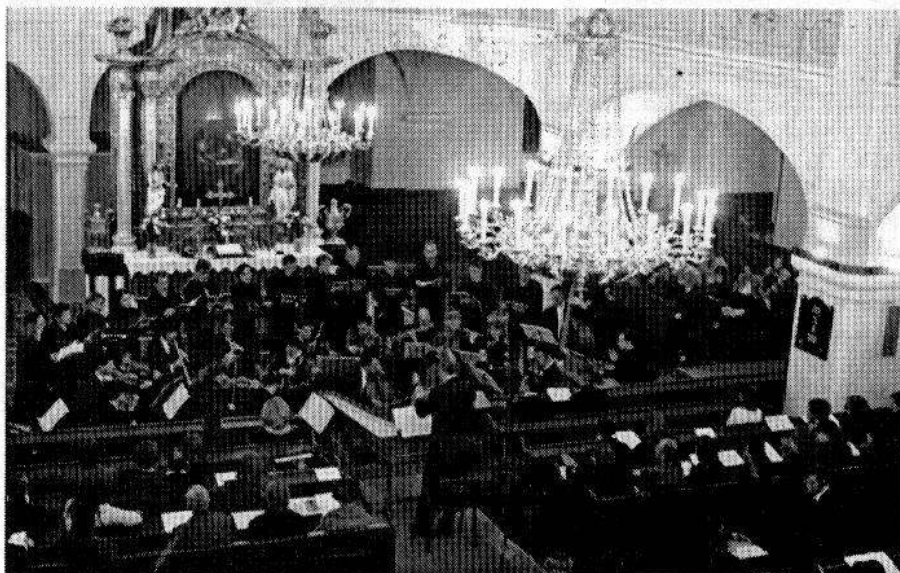
Anketa našla zhodu v hodnotení knižných titulov a stala sa významným podnetom pre ďalšiu vydavateľskú činnosť Spolku svätého Vojtecha.

Riaditeľstvo Spolku
svätého Vojtecha



Závěrečný koncert Bachovho roku na Slovensku

Vianočným koncertom dňa 17. decembra 2000 sa vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave oficiálne skončil festival *Bachov rok – Slovensko 2000*. Výber skladieb a interpretov zodpovedal dôležitosti tohoto podujatia. Dramaturgia koncertu ponúkla poslucháčom Bachove vrcholné diela *Magnificat D dur* (BWV 243), kantátu *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51) a známu sultu D dur, č.3 (1068). Skladby zazneli v podaní domácich ansámblov, zahraničných sólistov a pod vedením skvelého Stephena Stubbsa. Hral orchester dobových nástrojov *Solamente naturali*. Názov toho nedávno vzniknutého telesa znamená v preklade "Výlučne prirodzene". Orchester s nízkym vekovým priemerom je dielom vynikajúceho slovenského huslistu Miloša Valenta, ktorý sa ako koncertný majster úspešne etabloval predovšetkým v špičkových zahraničných orchestroch zameraných na interpretáciu starej hudby. Doma svoje skúsenosti štedro rozdáva svojim mladým kolegom. Ich výkon pod jeho vedením potvrdil, že majú perspektívu presadiť sa nielen na domácej pôde.



Vokálny ansámbel *Vocis festose* skvele pripravil mladý slovenský dirigent *Martin Majkút* Zbor v komornom obsadení štrnástich spevákov výborne obstal v náročných partoch *Magnificatu*.

So sólistov excelovala predovšetkým Maďarka *Noemi Kiss*. Vokálny part kantáty *Jauchzet Gott in allen Landen* patrí k najnáročnejším vo vokálnej literatúre. Speváčka ho zvládla bravúrne, bez najmenších technických problémov a s prirodzeným štýlovým prejavom. Potvrdila, že v interpretácii starej hudby patrí k medzinárodnej špičke. Renomovaní speváci sa predstavili aj v zostave pre *Magnificat*, kde okrem *Noémi Kiss* účinkoval známy kontratenorista *Steve Dugardin* z Belgicka a poprední českí interpreti tenorista *Jaroslav Březina* a *Michael Posišil* (bas). Interpretáčný výkon hudobníkov a spevákov stvárnil, bohatými skúsenosťami a interpretačnou genialitou obdarený *Stephen Stubbs*, ktorému okrem decembrového koncertu vďačíme za niekoľko skvelých vystúpení v Trnave a Bratislave.

V druhej časti koncertu v evanjelickom kostole uviedol organista *Ján Vladimír Michalko* organové skladby, ktoré sa spájajú s poslednými chvíľami *Johanna Sebastiana Bacha*. Na chrámovom organe zaznel *Contrapunktus XVIII* z *Umenia fúgy* (BWV 1080) a chorálová predhra *Vor Deinen Thron* (BWV 668).

Celé podujatie sa konalo za podpory viacerých organizácií. Za produkciu a organizáciu koncertu patrí vďaka predovšetkým Ing. Andrejovi Mockovi (Bachova spoločnosť na Slovensku) a Ing. Jánovi Jurášovi (AP Projekt).

s. š.

Bachova hudba v Bratislave-Prievoze

Pri príležitosti 316 výročia narodenia *Johanna Sebastiana Bacha* sa v Bratislave-Prievoze konal koncert z diela tohoto autora. Špecifický bol svojou dĺžkou, počtom účinkujúcich a počtom skladieb, ktoré si mohlo publikum vypočuť. Koncert trval 316 minút a desať slovenských organistov a organistiek, v poradí *Marianna Gazdíková*, *Marek Vrabel*, *Peter Reiffers*, *Stanislav Šurin*, *Ferdinand Klinda*, *Bernadetta Šuňavská*, *Imrich Szabó*, *Anna Predmerská-Zúriková*, *Ivan Sokol* a *Ján Vladimír Michalko*, zahrlo 46 organových kompozícií *J.S. Bacha*. Toto mimoriadne zaujímavé a hodnotné podujatie v organizácii *Jána Juráša* bolo obohatené o prenos diania za hracím stolom videotechnikou. Publikum sediace v chráme mohlo tak detailne sledovať hráča priamo v akcii. Poslucháči odišli z koncertu s veľmi pozitívnymi ohlasmami na tento vý-



dobytok techniky, ktorý im priblížil dianie pri organe aj vizuálne. Interpreti si zasa overili svoje interpretačné schopnosti s vedomím, že publikum ich hru nielen počúva, ale aj pozorne sleduje každý pohyb za nástrojom.



Výťažok z dobrovoľného vstupného na koncert je určený na opravu historického organa majstra *Martina Šaška* st. z roku 1875 v Evanjelickom kostole v Grinave.

Red.

ZUSAMMENFASSUNG

JOHANN TRUMMER: ZUM GELEIT

Der Vizepräsident der Österreichischen Kirchenmusikkommission, Priester und Professor an der Musikuniversität Graz, erinnert an die Wertschätzung der Orgel für die Musik in der Liturgie und an ihre Bedeutung über den Gottesdienst hinaus. Er geht auf die besondere Situation der Orgelkultur in den ehemals kommunistischen Ländern ein und nennt Bedingungen und Hilfen für eine fruchtbare Entwicklung.

ANTON KONEČNÝ: ADAPTATION DER GESÄNGE AUS DEM JKS

Eine Studie von Anton Konečný beschäftigt sich mit der Verwendung der Lieder aus dem Gesangbuch, das vor dem II. Vatikanischen Konzil zusammengestellt worden war und "Einheitliches Katholisches Gesangbuch" (JKS) heisst, in dem neuen, zurzeit in Vorbereitung sich befindenden, nationalen katholischen Gesangbuch. In diesem Teil der Studie verwendet der Autor alle Adventslieder aus der Sicht der Liturgie des II. Vaticanums. Nach dem liturgischen Gedanken machte er eine Auswahl für ihre Verwendung als Propriumsgesänge. Es ist möglich, gewisse Verse der Kompositionen aus dem JKS ohne Text zu verwenden, und andere benötigten Veränderungen. Meistens ist es aber nötig, zusätzliche Verse hinzuzufügen. Die Gesänge, die die Liturgie beschreiben, finden am wenigsten Verwendung.

AMANTIUS AKIMJAK: ZWISCHENGESÄNGE IN DER ERNEUERTEN LITURGIE

Der Autor analysiert die Texte der Zwischengesänge. In der Slowakei existieren heute für die Antwortrufe (Responsum) oft mehrere Varianten. Bei der Vorbereitung der neuen Texte des Lektionars nach der Neovulgata

wurde vorgeschlagen, diese Varianten zu reduzieren. Weiters weist der Autor des Beitrags auf die Uneinheitlichkeit der Psalmübersetzungen in den verschiedenen liturgischen Büchern für Sakramentalien, für die Erstkommunion, für die Firmung etc hin.

MIROSLAV VARŠO: DIE BIBEL UND DIE MUSIK

Das Wort und die Musik schaffen zusammen einen freundlichen Dialog.

Das Wort nennt die Sachen, weist auf ihr Existenz hin, die Musik läßt sie "erfahren", "erspüren".

Das Wort sagt etwas über die Existenz, über Form und Gestalt, die Musik gibt Sinn.

Der Autor beschäftigt sich mit Studien des Alten Testaments.

Sein Beitrag über die Musik in der Bibel führt den Leser in diese Problematik ein. Es wird die Bedeutung der Musik in einzelnen alten Kulturen chronologisch dargestellt.

Die erste Kapitel widmet sich der Musik im alten Ägypten.

MARIAN A. MAYER: DIE ORGELN IN GROSSEN EVANGELISCHEN KIRCHE IN BRATISLAVA

Im umfangreichen Beitrag wird über die Orgeln in der Grossen evangelischen Kirche in Bratislava berichtet. Die erste Orgel wurde 1776 vom Bratislaver Orgelbauer Karl Janitschek gebaut. Im 1839 kam es zu einem Neubau durch den Wiener J. Deutschmann. 1923 entschied sich die Kirchengemeinde der Grossen Kirche zum Bau einer modernen Orgel durch die Firma Rieger. In diesem Jahre ist entstand in der Slowakei die erste 4-manualige Orgel.

RASTISLAV PAVELKA: DIE ELEKTRONISCHE ORGEL

Der Autor beschreibt die elektronische Orgel und ihre "Vorteile". Dieses In-

strument muss man nicht stimmen und reinigen. Sein Klang unterscheidet sich, nach Meinung des Autors, nicht vom Original.

STANISLAV ŠURIN: DIE PFEIFENORGEL ODER DAS HIFI-SYSTEM

In diesem Beitrag geht es um die Bedeutung der klassischen Pfeifenorgel und um einen Vergleich mit der elektronischen Orgel. Die Katholische Kirche hat auch mit Dokumenten des II. Vatikanischen Konzil ihre Wertschätzung der Pfeifenorgel erklärt. Es gibt aber auch Möglichkeiten für die Verwendung der elektronischen Orgel. In keinem Fall ist es aber eine gute Lösung für eine Kathedrale. Wenn nicht hinreichend Platz für eine Orgel vorhanden ist, so kann man ein Orgelpositiv bauen. Im Artikel werden auch sogenannte Klangvorteile des elektronischen Instruments dem Originalklang einer Pfeifenorgel gegenübergestellt.

MÁRIO SEDLÁR: DIE ORGEL – SOZIOLOGISCH BETRACHTET

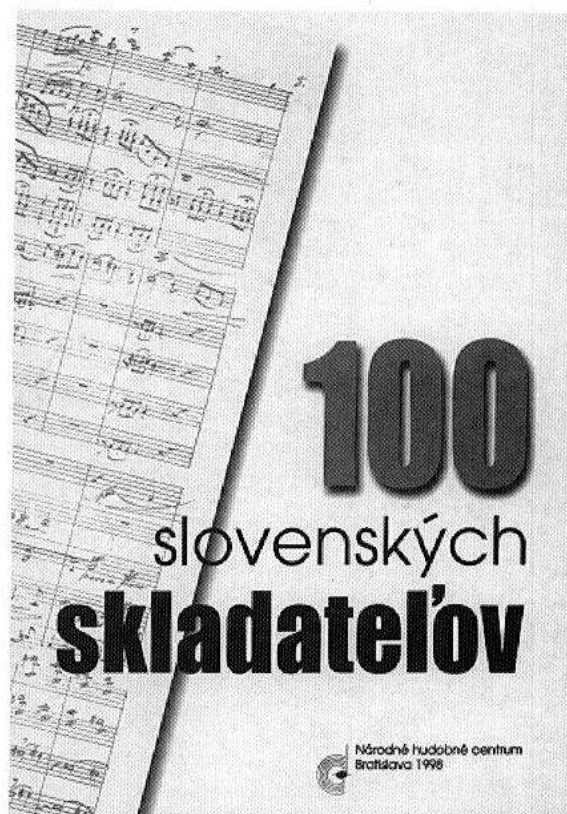
Diese Studie bringt eine Zusammenfassung der wichtigen Informationen zur Geschichte der Orgel aus der Sicht der Soziologie. Der Autor beschreibt die Rolle des Instrumenten in der Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart.

YVETTA KAJANOVÁ-LÁBSKA – MODERNE POPULARMUSIK UND IHRE SPIEGELUNG IN DER LITURGISCHEN MUSIK, AUS DEM EMOTIONALEN STANDPUNKT GESEHEN

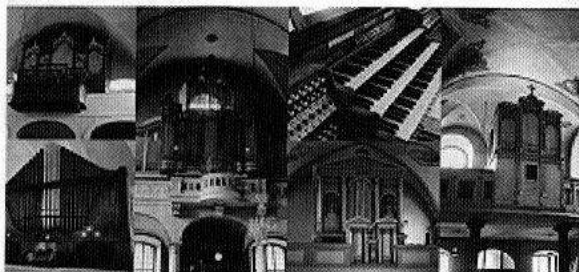
Vertreter der modernen Musik haben Ambitionen aus der Reflexion über Musik. Dies äussert sich in der anspruchsvollen Struktur der Komposition.

100 SLOVENSKÝCH HUDOBNÝCH SKLADATEĽOV

OBJEDNÁVKY PRIJÍMA:
HUDOBNÉ CENTRUM, ODDelenIE DISTRIBÚCIE
MACHALSKÁ 10
818 36 BRATISLAVA
TEL.: 07/5443 3532
E-MAIL: SLOVEDIT@HC.SK



Bachova spoločnosť na Slovensku
Bachgesellschaft in der Slowakei



Marian Alois Mayer - Stanislav Šurin

ORGANY V BRATISLAVE ORGELN IN BRATISLAVA

Dispozície a základný technický popis
Dispositionen und technische Übersicht



Financované z prostriedkov Európskej únie, Program Phare
Financed by the European Union, Phare Programme
Mit der finanziellen Unterstützung des Phare Programm der Europäischen Union

ORGANY V BRATISLAVE

KONTAKT:

BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU

HOSPODÁRSKA 13

917 01 TRNAVA

TEL.: 0905 269 971, 0905 433 532

FAX: 0805 544 7536

OFFICE@BACHSOCIETY.SK

ORGANOVÁ ŠKOLA E. DZEMJANOVEJ

**ORGANOVÚ ŠKOLU DISTRIBUUJE
A OBJEDNÁVKY PRIJÍMA:**

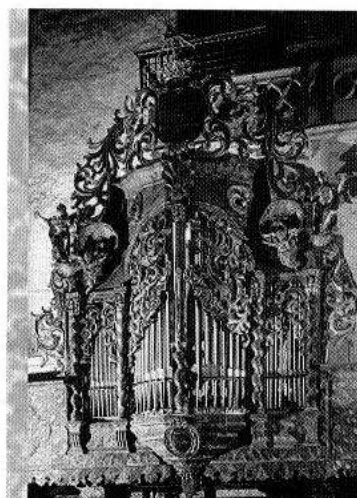
**HUDOBNINY AMADEO,
KOMENSKÉHO 6
KOŠICE**

☎ : 095/622 9714

FAX: 095/633 6834

E-MAIL : AMADEO@DODO.SK

WWW.R-NET.SK/AMADEO



Emília Dzemjanová

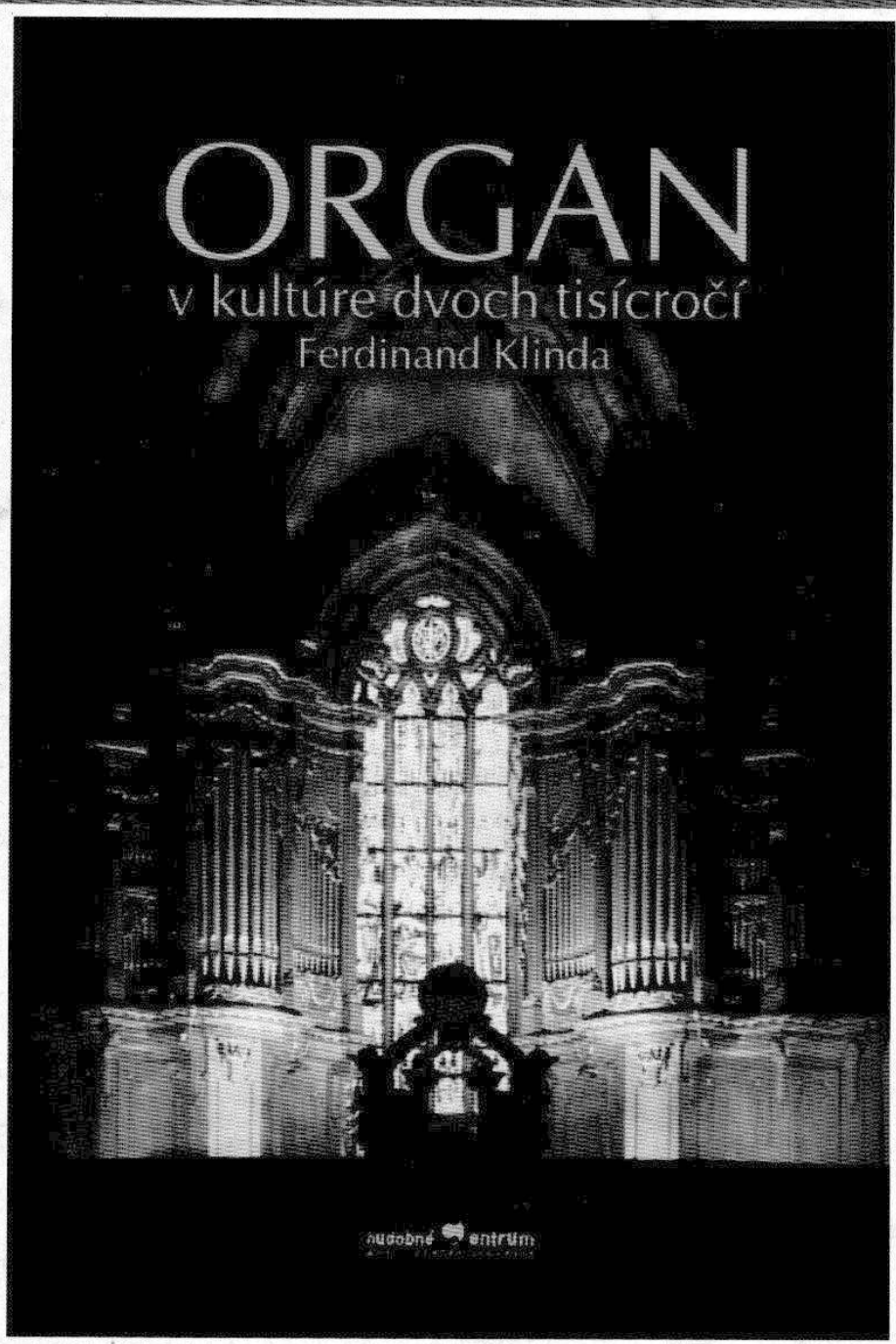
**ORGANOVÁ
ŠKOLA**

ORGELSCHULE

ORGAN

v kultúre dvoch tisícročí

Ferdinand Klinda



hudobné centrum

OBJEDNÁVKY NA ADRESE:
HUDOBNÉ CENTRUM, MICHALSKÁ 10, 851 36 BRATISLAVA
TEL.: 07/5443 3532, FAX: 07/5443 3716,
E-MAIL: SLOVEDIT@HC.SK
INFO: WWW.HC.SK