

ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

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



Vychádza štvrťročne
ako príloha časopisu Liturgia

Predseda redakčnej rady

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

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. art. Zuzana Zahradníková

Mgr. art. Mário Sedlár

Rastislav Podpera

ThLic. Rastislav Adamko

Mgr. Katarína Tabaková – jazyková úprava

Adresa redakcie

Prepoštská 3

811 01 Bratislava

Tel./fax: 033/544 75 36

e-mail: adoramus@ba.telecom.sk,

surin@slovanet.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

e-mail: distribucia@katnoviny.sk

Grafická úprava a tlač

MIXET, Bratislava

Redakcia si vyhradzuje právo na úpravy
rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- SK

Ročné predplatné: 140,- SK

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

Obsah

Na úvod – Memorandum	2
<i>Zum Geleit</i>	
Rozhovor s dirigentom Ondrejom Lenárdom	4
<i>Das Interview mit dem Dirigenten Ondrej Lenárd</i>	
Orchestrálne omše v dnešnej liturgii.	5
<i>Orchestermessen in der heutigen Liturgie.</i>	
FRANZ KARL PRASSL	
Biblia a hudba – Hudba v Starom zákone	10
<i>Die Bibel und die Musik – Die Musik im Alten Testament</i>	
MIROSLAV VARŠO	
Organ – sociálny fenomén	15
<i>Die Orgel – soziologisch betrachtet</i>	
MÁRIO SEDLÁR	
Organ v kostole Milosrdných bratov	18
v Bratislave	
<i>Die Orgel in der Kirche der barmherzigen Brüdern</i>	
<i>in Bratislava</i>	
VIKTOR ŠTEFANEC	
Umenie SZSU v slovenských chrámoch	20
<i>Die Kunst des Slowakischen Lehrergesangchores</i>	
<i>in den Kirchen der Slowakei</i>	
JÁN SCHULTZ	
Cirkevný spevácky zbor pri ZUŠ Eugena Suchoňa	21
v Bratislave	
<i>Der Kirchengesangchor bei der Eugen Suchoň-schule</i>	
<i>in Bratislava</i>	
Nová duchovná hudba nonartificiálnej sféry	22
<i>Neue geistliche Musik non-artifiziellen Sphere</i>	
FRANTIŠEK TURÁK	
Ako pomôcť kantorom	25
<i>Wie kann man Kantoren helfen</i>	
JÁN SIMON	
Recenzie	27
<i>Rezensionen</i>	
Spravodajstvo	30
<i>Aktualitäten</i>	
Nemecké resumé	32
<i>Resumé in deutscher Sprache</i>	

MEMORANDUM

Súčasná problematika organov a organistov v duchovnej službe Katolíckej cirkvi na Slovensku

I.

1. Za dlhé desaťročia perzekúcie cirkevných aktivít došlo k vážnym materiálnym i duchovným škodám, ktoré postihli organy aj organistov. Nepriaznivé podmienky obmedzili potrebnú starostlivosť o organy, t. j. opravy, údržbu, ochranu cenných historických organov i novostavby. Výnimky boli len ojedinelé, súviseli s lokálnou osobnou angažovanosťou a nemali vplyv na postupný celkový úpadok.

2. Zánik oddávna etablovaných miest regenschorich a organistov spôsobil stratu ich existencie a nasledovné zníženie úrovne hudby v kostoloch.

3. Zatvorenie cirkevno-hudobných oddelení na konzervatóriách obmedzilo patričnú vzdelanosť organistov.

4. Reštrikcia vyučovania cirkevnej hudby na bohosloveckých fakultách sa odrazila na erudícii celých generácií kňazov, z ktorých mnohí nedostali dostatočné predstavy o jej význame a kvalitatívnych parametroch, čo sa prejavuje aj v názoroch na organy a organistov.

5. Zlikvidovanie súkromných remeselníkov znamenalo zánik všetkých organárskych dielní na Slovensku a obmedzenie možnosti kvalifikovanej starostlivosti o organy.

II.

1. Súčasná obnovená aktivita v oblasti kostolnej hudby nepriniesla ani len opätovný návrat k úrovni pred 50-imi rokmi a ostro kontrastujú so stavom, aký nachádzame vo všetkých okolitých krajinách, aj v tých, ktoré postihli rovnaké perzekúcie (Česko, Poľsko, Maďarsko, východné Nemecko, Chorvátsko, Slovinsko, baltické republiky).

2. Dlhoročne zanedbávané organy sa dostali do štádia devastácie až havarijnosti, prišlo k stratám ich pôvodnej hodnoty. Mnoho historických organov, ktoré boli súčasťou nášho národného kultúrneho dedičstva, bolo znehodnotených časom a neodbornými zásahmi. Mnohé boli úplne zničené, čo žiaľ, pokračuje dodnes (pozri nedávno zničené organy v Hrnčiarovciach, Petrovej Vsi, Bratislave-Komárove, Sobotišti, Dolnom Lieskove, Modranke, atď.).

3. Popri hŕstke odborníkov pôsobí u nás množstvo pokútnych opravárov, ktorí bez akejkoľvek kvalifikácie a odbornosti využívajú nevedomosť kňazov a laických organistov. Zisky neraz dosahujú aj kraudnutím a premiestňovaním píšťal a iných súčiastok z jedného organa do ďalšieho, a to bez účinnej kontroly zo strany správcov kostolov, či organistov. Táto činnosť prispieva k ďalším škodám.

4. Za uplynulých dvanásť rokov sa až na niekoľko výnimiek nepodarilo patričnou starostlivosťou zastaviť úpadok stoviek organov na Slovensku. Ani v našich katedrálach súčasný stav organov nezodpovedá ich dôstojnosti a významu.

5. Novostavieb organov je žalostne málo, neporovnateľne s predchádzajúcou epochou. V uplynulých 50-imi rokoch sa v katolíckych kostoloch u nás nepostavil ani jeden významný organ. Iba v Kremnici (hradný kostol) štát plnohodnotne nahradil organ, zničený pri stavebných prácach. V stovkách nových kostolov chýbajú kvalitné píšťalové organy, respektíve sem boli privezené zastaralé, v zahraničí už nevyhovujúce a demontované organy.

6. Elektronické a digitálne nástroje nie sú adekvátnym riešením týchto nedostatkov. Treba ich považovať iba za dočasnú náhradu

a nie za hodnotný ekvivalent píšťalového organa. Majú totiž charakter spotrebného predmetu a podobne, ako iné elektrické prístroje (televízor či počítač) za krátky čas morálne zostarievajú a rýchlo strácajú hodnotu. Reklama firiem, že desať rokov zachovávajú výrobu náhradných súčiastok, je vlastne antireklamou. Životnosť píšťalového organa však pretrvá desaťročia a každá jeho časť je vždy nahraditeľná.

III.

1. Počas vyše tisícročnej pôsobnosti organa v kresťanských kostoloch sa jeho postavenie a význam v cirkevnej hudbe osvedčil a upevnil natoľko, že sa stal jej neodmysliteľnou súčasťou. Svojou hodnotou, zahrňujúcou tak hudobnú ako aj výtvarnú zložku, sa podieľa aj na reprezentácii Cirkvi a celkového vybavenia kostola. V našej minulosti sa za podstatne horších životných podmienok veriacich, a inde vo svete aj dnes, organom venovala a venuje patričná úcta a pozornosť. Považujú sa za samozrejme príslušnosť kostola. Tak ako výtvarné vybavenie kostola (architektúra, obrazy, sochy, okná, atď.) sa neuspokojuje s náhradkami a reprodukciami, za dôstojný nástroj pre kostol možno považovať iba v organárskej dielni individuálne, pre konkrétny priestor vytvorený píšťalový organ, čo vyzdvihujú aj cirkevné dokumenty.

2. Profesia organistu taktiež utrpela nepriazňou minulého režimu. Hoci tu je náprava najľahšie možná, nevidno tendencie k zlepšeniu. Za dvanásť slobodných rokov vyškolili cirkevno-hudobné oddelenia na našich stredných i vysokých školách vo všetkých krajoch Slovenska desiatky kvalifikovaných organistov a zbornajstrov. V cirkevno-hudobnej praxi však z nich pôsobí iba zlomok, pretože tu nenachádzajú uplatnenie ani existenčnú základňu. Odchod každého jedného vyškoleného cirkevného hudobníka do inej profesie znamená preto úbytok intelektuálnej i odbornej kapacity. Neperspektíva ich profesie už dnes spôsobila drastický úpadok spočiatku veľkého záujmu mladých o štúdium cirkevnej hudby, čo bude mať nepriaznivý dopad v budúcnosti. Pritom práve vyriešenie problému ich zamestnanosti má pre celú oblasť cirkevnej hudby kľúčový význam a je výlučne v kompetencii cirkevnej vrchnosti.

3. Pri súčasnej vysokej profesionálnej úrovni všetkých žánrov „svetskej“ hudby, ktorou je človek obklopený (koncerty, opera, či živé produkcie populárnej hudby v perfektné zvukovej kvalite) je prinajmenšom nenáležitá, ba priam dehonestujúca, keď hudba v kostole zaznieva na kvalitatívne slabšej a voluntaristickej amatérskej úrovni, navyše na nefunkčných a rozladených organoch.

4. V dnešnej stále naliehavejšej konfrontácii duchovnej a sekulárnej sféry treba so všetkou vážnosťou udržiavať primát a vysokú úroveň hudby v kostole. V slovenskej minulosti boli učiteľia-organisti hlavnými, ba často jedinými nositeľmi kultúry v obci. Zúčastňovali sa na formovaní duchovnej podstaty veriacich, jej smeru a úrovne a spolu s duchovnými správcami vytvárali hodnotové kritériá vzdelanosti. Významní cirkevní hudobníci, ako boli ešte pred nie tak dávny časom Ladislav Stanček, Oldrich Hemerka, Jozef Rosinský, Mikuláš Schneider-Trnavský, páter Vendelín Kučera, Ernest Schumera, Dr. Jozef Šátek, Alexander Albrecht, Štefan Németh atď. zaručovali svojou praktickou činnosťou našej cirkevnej hudbe medzinárodne porovnateľnú úroveň. Dnes nemajú plnohodnotných pokračovateľov.

5. Cieľom našich snáh je nielen eliminovanie nepriaznivých vplyvov nedávnej minulosti, súčasného zanedbávania, podceňovania a odsúvania tejto problematiky, ale nadviazanie na tradičné národné



a európske hodnoty, znovuzískanie spoločenskej úcty a uznania pre cirkevnú hudbu a hudobníkov tak, ako v okolitých kresťanských kultúrach.

6. Žiada sa prekonať vplyvy diletantizmu v celej tejto sfére. Profesionalizmus v umení, ba v hociktovej inej oblasti, nie je prekážkou, ani nie je v protiklade s kresťanskými ideami, ani s učením Cirkvi. Naopak, je ich podporou, okrášlením a zdôraznením, snahou o naplnenie príkladov večnej dokonalosti stvoriteľského aktu. V minulosti sa všetky druhy umenia vyvíjali v spojitosti a s podporou cirkví. Bolo by krátkozraké vzdať sa tohto poslania v dnešnom materializovanom svete. Je v záujme samotnej Cirkvi, aby nepripustila, že dnešní vzdelaní ľudia budú práve v kostoloch vystavení situácii vnímať nekvalitné hudobné, výtvarné či literárne prejavy.

IV.

1. Reálne zlepšenie súčasného stavu sa dá očakávať len pri spoznaní vzájomnej závislosti troch veličín, ktoré sa v spätnej väzbe stimulujú, alebo aj navzájom rušia. Sú to: **vzdelaní organisti – kvalitné organy – existenčná základňa**. Zlý organ neprítiahne dobrého organistu, nevzdelaný organista sa nevie postarať o dobrý nástroj, ani nemá oň záujem, aby neprítiahol konkurenciu. Ba nemá ani vedomosti a predpoklady, aby pozdvihol úroveň produkovanej hudby. Len vytvorenie patričného existenčného zabezpečenia spolu s vyhovujúcim organom vie natrvalo viazať kvalitného organistu, ktorý bude venovať všetky sily svojmu poslaniu a bude zodpovedať za úroveň organov a cirkevnej hudby v okruhu jeho pôsobnosti.

2. Otázka poskytovania vzdelania organistov a cirkevných hudobníkov už bola na úrovni vyriešená vznikom cirkevno-hudobných oddelení na šiestich konzervatóriách a na VŠMU. Ba v súčasnosti sa prejavuje nadbytok kvalitných absolventov, ktorí unikajú do iných oblastí. Hlavný problém vidíme v chýbaní osvedčenej zamestnaneckej systemizácie, aká je zavedená vo všetkých okolitých krajinách, s ktorými sme kultúrne príbuzní. Tam sa vyžaduje a diferencuje postavenie cirkevného hudobníka podľa významu kostola (diecézy, dekanátu, farnosti) a kvalifikácie hudobníka (vysoká škola so skúškou A, stredná so skúškou B, nižšia so skúškou C pre absolventa kurzov). Podobne boli cirkevní hudobníci ustanovovaní aj u nás do polovice 20. storočia, čo sa doteraz, žiaľ, neobnovilo.

3. Optimálne riešenie starostlivosti o organy predstavuje príklad zo Slovinska. V Maribore založili diecéznu organársku dielňu, v ktorej Cirkev zamestnáva viacerých odborníkov. Pracuje už 12 rokov a realizuje organárske práce pre celú krajinu kvalitne, kontrolované a omnoho hospodárnejšie než pri individuálne zadávaných prácach.

4. Kým nastane posun v myslení a spoločná vôľa v odhodlaní aj

u nás začne kladne riešiť otázku zamestnanosti kvalifikovaných organistov, výstavbu, ako aj systematickú údržbu píšťalových organov, treba zabezpečiť aspoň nezhoršovanie daného stavu.

Ako naliehavé úvodné opatrenia odporúčame:

* **Ustanoviť diecéznych splnomocnencov pre organy**, a to výlučne na základe ich vysokej odbornosti, nepodkupnosti a s vylúčením konfliktu záujmov. Títo odborníci pred každým zásahom do organa odborne posúdia a zdokumentujú jeho stav, určia rozsah nutných opráv, odobria opravára a jeho rozpočet, skontrolujú a napokon schvália vykonanú prácu. Tým odbremenia správcov kostolov od zodpovednosti, zaručia kvalitu a hospodárnosť prác a prispejú k zachovaniu veľkých hodnôt cirkevného majetku.

* **Zaradiť niekoľko odborných prednášok pre bohoslovcov** k problematike organov v rámci výučby cirkevnej hudby v kňazských seminároch.

* **Vydať záväzné inštrukcie pre správcov kostolov** vo veci zodpovedného zaobchádzania s organom ako cirkevným majetkom, zvlášť s historickými nástrojmi ako cenným dedičstvom našej cirkevnej a kultúrnej minulosti.

* **Vykonať súpis organov** pre získanie konkrétnych a ucelených informácií v slovenskej cirkevnej provincii. Pre Košickú arcidiecézu takýto súpis uskutočňujú študenti odboru cirkevnej hudby Konzervatória v Košiciach ako súčasť štúdia.

* **Do pastoračného a evanjelizačného plánu** Katolíckej cirkvi na Slovensku zaradiť a kompetentne vyriešiť tematiku organov a organistov.

V.

Opirame sa o známe cirkevné dokumenty, najmä o Konštitúciu Druhého vatikánskeho koncilu o posvätné liturgii *Sacrosanctum concilium*. V **Memorande** nám ide o to, aby sme u nás tieto zásady z deklaratívnej roviny posunuli ku konkrétnym naplneniam a poukázali na potrebné aktivity, vedúce k ich praktickému uskutočneniu. Sme ochotní podieľať sa odbornými radami a spolupracovať s komisiami pri KBS.

Poslanie organa výstižne vyjadruje výrok Svätého Otca Jána Pavla II. pri posviacke organa vo Vatikáne v roku 1981: „Práve organová hudba vie jedinečným spôsobom bez slov vykladať liturgické mystériá, tmočiť ich a podporovať uctievanie v Duchu a Pravde (Jan 4, 23). *Nech sa jej reč, zrozumiteľná ponad hranice pre všetkých ľudí, stane poslom lásky a mieru!*“

Je našou spoločnou zodpovednosťou naplniť tieto ciele.

Prof. Dr. Ferdinand Klinda
VŠMU Bratislava

PhDr. Marian A. Mayer, CSc.
Organológ

Mgr. art. Emília Dzemjanová, ArtD.
Konzervatórium Košice

Prof. Ivan Sokol
VŠMU Bratislava

Mgr. art. Imrich Szabó
Konzervatórium Bratislava

Mgr. art. Stanislav Šurin
Zodpovedný redaktor Adoramus Te

ROZHOVOR S ONDREJOM LENÁRDOM

Ondrej Lenárd študoval na VŠMU v Bratislave. Umeleckú dráhu začína ako zbormajster a dirigent Opery Slovenského národného divadla (SND). Od roku 1970 bol dirigentom a v období 1977–1990 šéfdirigentom Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. Dva roky, 1984–1986, súbežne s prácou v rozhlasovom orchestri, bol šéfdirigentom Opery SND. Od sezóny 1991/1992 prevzal funkciu šéfdirigenta a od roku 1995 hudobného riaditeľa Slovenskej filharmónie.

Od konca 70-tych rokov zastával funkciu stáleho hosťujúceho dirigenta Japan Shinsei Symphony Orchestra v Tokiu a v roku 1993 sa stal hudobným riaditeľom a šéfdirigentom tohoto renomovaného japonského orchestra.

Ondrej Lenárd je laureátom Medzinárodnej dirigentskej súťaže v roku 1974 v Budapešti. V roku 1996 mu bola udelená cena Tatrabanky za naštudovanie Mahlerovej VIII. Symfónie, ktorá pod jeho vedením zaznela na Slovensku prvýkrát. Kultúrnou verejnosť si získal vyše 1100 nahrávkami pre potreby dramaturgie hudobného vysielania v rozhlase a pozoruhodnými kreáciami hudobno-dramaturgickej literatúry v divadle, rozhlase a televízii. Jeho diskografia obsahuje nahrávky pre hudobné vydavateľstvo OPUS a firmy Pacific-Naxos a Marco Polo. Pravidelne je jeho hosťovanie v Európe, Japonsku, Severnej a Južnej Amerike. Okrem symfonických orchestrov dirigoval v Štátnej opere vo Viedni, Štátnej opere v Budapešti, v divadle San Carlo v Neapoli, v Houston Grand Opera a v Teatro Linceo v Barcelone.

Pán šéfdirigent, zohrala vo Vašom hudobnom raste významnejšiu úlohu duchovná hudba, respektíve pôsobenie v tejto oblasti?

Duchovná hudba v regióne strednej Európy zohráva významnú úlohu v živote azda každého človeka. Stretávame sa s ňou od útleho detstva v jej prirodzenom prostredí – kostoloch a je preto prirodzené, že mladí ľudia, ktorí sa rozhodli venovať sa hudbe, ňou boli, napriek nie práve priaznivej atmosfére v spoločnosti, významne ovplyvnení. Moje prvé kontakty aktívneho hudobníka s duchovnou hudbou siahajú do obdobia gymnaziálnych štúdií, kedy som v mojom rodnom meste Krompachoch, napriek nevôli istých ľudí, účinkoval ako organista pri bohoslužbách.

Je podľa Vás úroveň súčasnej cirkevnej hudby v slovenských chrámoch uspokojivá.

Zaiste sa situácia v dôsledku zmien, ktoré nastali po roku 1989, zlepšila. Nemôžem zodpovedne posúdiť, či je v plnej miere uspokojivá, ale skutočnosťou je, že pravdepodobne v dôsledku všade chýbajúcich finančných prostriedkov nie je duchovná hudba v našich chrámoch prezentovaná v takej šírke a kvalite, ako je bežné v krajinách západnej Európy.

Na post šéfdirigenta ste nastúpili v dobe, ktorá je pre uvádzanie literatúry chrámovej hudby priaznivá. Ako úlohu zohráva v súčasnosti uvádzanie týchto skladieb v dramaturgii Slovenskej filharmónie?

Je pravdou, že sakrálna hudba (omše, oratóriá) zaznievala na koncertnom pódium Slovenskej filharmónie aj pred zmenou spoločenských a politických pomerov. Avšak akosi skryte, cudne sa skrývajú za estetické kvality uvádzaných diel. Zaiste i dnes je pri úvahách o zaradení toho-ktorého diela dôležitá predovšetkým kvalita. Výhodou dnešných dní ale je, že môžeme skvosty duchovnej hudby prezentovať cielene v čase, predchádzajúcom veľké cirkevné sviatky,

teda v období, kedy oslovujú našich poslucháčov najbezprostrednejšie.

Ako na Vás pôsobí organ ako sólový nástroj?

Je samozrejme, že začiatky mojej umeleckej činnosti, ktoré sa viažu práve k organu natrvalo zanechali stopy v mojom vzťahu k tomuto hudobnému nástroju. Považujem ho za jeden z najvýznamnejších nositeľov hudobnej kultúry, nástroj, ktorý popri kráse ľudského hlasu mal najväčší podiel na rozvoji európskeho hudobného umenia. Avšak som presvedčený, že organ nie je len nástrojom minulosti hudby. Myslím, (príkladom môže byť predovšetkým dielo Oliviera Messiaena) že prakticky nevyčerpatelné zvukové bohatstvo nástroja zostane naďalej silným inšpiračným zdrojom generácií skladateľov dneška i budúcnosti.

Ako vnímate organ ako súčasť orchestra?

Organ ako súčasť orchestra figuruje v dvoch základných polohách. V staršej hudbe je obsiahnutý predovšetkým v partitúrach sakrálnych diel a dokresľuje, či skôr podčiarkuje atmosféru. Oveľa zaujímavejšiu úlohu zastáva v skladbách, kde sa stáva integrálnou súčasťou zvuku orchestrálného aparátu a prirodzene významne rozširuje paletu farebných možností.

Ktorá je Vaša najobľúbenejšia skladba pre organ a orchester?

Z literatúry pre sólový organ so sprievodom orchestra je to Koncert Francisca Puolencia. Skladieb symfonickej hudby, v ktorých sa možno stretnúť s organom je veľké množstvo, a preto je ťažké si vybrať najobľúbenejšie dielo. Azda najviac mi prirástla k srdcu Symfónia č. 3 c mol francúzskeho skladateľa Camilla Saint-Saensa, nesúca podtitul Organová.

Je známe, že Gustáv Mahler, ktorého výročie úmrtia si tento rok pripomíname, je Vaším obľúbeným autorom. Hoci tento skladateľ nepísal hudbu s účelom pre liturgickú produkciu, jeho skladby sú priam preniknuté duchovnom. Čo pre



Archív: SF

Vás dielo tohto hudobného veľikána znamená a ktorú z jeho diel je Vám najbližšie?

Čiastočne ste vo Vašej otázke formulovali aj odpoveď. Som presvedčený o tom, že miera duchovnosti obsiahnutá v akomkoľvek diele nie je závislá od účelu, pre ktorý bolo napísané, a teda vôbec nezáleží na tom, či bolo určené pre liturgickú produkciu, alebo uvedenie v koncertnej sieni. Príkladom z tvorby Gustava Mahlera je jeho druhá symfónia Vzkriesenie, ktorá svojou myšlienkou hĺbkou predčí mnohé diela, ktorých vznik bol inšpirovaný skôr požiadavkami praxe, než nutkavo pocitovanou potrebou výpovede prostredníctvom hudby.

Nedávno ste dirigovali Mesiáša G. F. Händla. V obsadení sólistov sa objavil popredný poľský kontratenorista Arthur Stefanowicz. Ako vnímate snahu interpretovať tento druh hudby v tzv. štýlovej interpretácii s použitím dobových nástrojov?

Jednou z charakteristických čŕt aktivity ľudí je snaha nezotrvať na dosiahnutom stupni poznania. Ona je hnacím motorom hľadania nových možností a riešení. Táto všeobecná tendencia nemohla obísť ani oblasť interpretačného umenia. Je zaiste možné diskutovať o adekvátnosti a zmysluplnosti interpretácie staršej hudby na dobových nástrojoch, o miere priblíženia sa interpretačnej praxi doby, v ktorej dielo vzniklo. Avšak, ako jednoznačne pozitívny trend hodnotím snahu prezentovať diela skladateľov minulých storočí v nekonvenčnej zvukovej podobe, ktorá dáva poslucháčovi možnosť stretnúť sa mnohokrát s chronicky známym dielom v interpretácii, inšpirujúcej minimálne k zamysleniu sa.

Ďakujem za rozhovor a v mene celej redakcie Vám želám veľa umeleckých a osobných úspechov!

Stanislav Šurin



ORCHESTRÁLNE OMŠE V DNEŠNEJ LITURGI

Prežitok alebo vítané obohatenie? – Rozporuplný nález

FRANZ KARL PRASSL

Veľký počet odborníkov v liturgii z celého božieho sveta zastáva názor, že úplne spievané ordinárové zhudobnenia pre množstvo dôvodov už nie sú zlučiteľné s dnešnou omšovou liturgiou. Z toho vyvedené dôsledky siahajú od strohého odmietnutia až po viac alebo menej blahosklonné trpenie. Pars pro toto uvedieme niekoľko názorov. V návaznosti na Emila Josefa Lengelinga, ktorý vo vykladaní Sanktus požadoval „exkluzívu pre väčšinu neskorých gregoriánskych spevov a pre všetky polyfónne zhudobnenia¹“, nazýva August Jilek vo svojom výklade omše „nedostatkami v chápaní a (hudobnej) praxi²“, ktoré neustále umožňujú, že zbor spieva Sanktus. Michael Kunzler sa vo svojej liturgicko-vedeckej učebnici sťažuje: „Chrámové zbory neustále vidia svoju poctu v tom, že na veľké sviatky „predvedú“ nejakú omšu – väčšinou z viedenskej klasiky – a proti jednoznačným koncilovým ustanoveniam spoločnosť „zbaví svoj právny status“.“³ V rokoch 1988/1989 zúril v časopise *Musica Sacra* prudký spor o legitimitu orchestrálnych omš, ktorý sa viedol aj s pojmi ako „koncertná omša“⁴. Pre Jana Michaela Joncasa, severoamerického prognostika „ritual music“ (obradnej hudby – pozn. prekl.), nemá klasická cirkevná hudba – pri neúplnej citácii hudobnej inštrukcie z roku 1967 *Musicam sacram* – takisto žiadne miesto v dnešnej koncepcii liturgickej hudby⁵.

Tento široký odmietavý front je výsledkom náskokov pokoncilových liturgických dokumentov a kníh, ktoré – pri povrchnom, príp. nedostatočne diferencovanom posudzovaní matérie – skutočne budia dojem, že úplne spievané zhudobnenia ordinária odporujú dnes platnému liturgickému poriadku. Pritom je jedno, či je to omša a capella (napr. od Palestrinu), omša pre orchester, alebo aj gregoriánske ordinárium. Vždy tu ide o úplne spievané omše, jednotlivé, podľa Pasticciovho princípu vybrané omšové skladby, sa nespochybňujú. Hlavnými kritériami odmietnutia sú nové hodnotenia omšových spevov, primát *actuosa participatio* (aktívnej účasti – pozn. prekl.) veriacich a ňou požadovaná účasť spoločenstva pri určitých centrálnych spevoch, ako aj základné otázky štruktúry, ktoré pred reformou i po nej nechávajú otvorené úplne nezlučiteľné dramatické omšovej liturgie. Otázka jazyka je pritom vedľajšia.

Kategorizácia omšových spevov v propriu a ordináriu sa podáva v hudobnej inštrukcii *Musicam sacram* z roku 1967. Tieto pojmy sa tam objavujú ako historická skutočnosť v úvodzovkách a v neskorších dokumentoch sa už tiež nepoužívajú.⁷ Dnes platná kategorizácia omšových spevov stanovuje spevy v samostatnej liturgickej funkcii (napr. Glória, Responzóriový žalm, Sanktus) a sprievodné spevy (napr. vstupný spev, spev pri príprave obetných darov, Agnus). Tento náhľad smeruje primárne k funkcii spevu a nie k otázke, či jeho text je stále platný alebo sa mení. Tento pohľad, ktorý sa usiluje o teologicky správnu dramaturgiu slávnosti, veľmi úzko súvisí s otázkou, kto má konkrétne spevy uvádzať. Aktívna účasť celého spoločenstva na slávnosti, predovšetkým na spevoch, je a zostáva centrálnym postulátom liturgickej obnovy, prípravenej v cirkevných hudobných dokumentoch

počnúc Piom X. *Ordo missae* (omšový poriadok, pozn. prekl.) napríklad stanovuje, že Krédo a Sanktus majú spievať všetci (AEM 43, 55b), zatiaľ čo Glóriu môže spievať aj zbor sám (AEM 31). Polyfónne zhudobnenia Sanktus-Benediktus vychádzajú z toho, že na spôsob „sprievodného spevu“ prekrývajú kánon, ktorý sa až do liturgickej reformy mal modliť potichu. Eucharistickú modlitbu dnes treba nahlas prednášať ako jadro slávnosti, čo objektívne znamená problémy s integráciou dlhších kompozícií, ktoré narúšajú štruktúrnu rovnováhu eucharistickej modlitby.

Tuná skicovite naznačené a opakovane obšírne traktované problémy s cyklickým ordináriom v obnovennej omšovej slávnosti nie sú teda v žiadnom prípade iba obľúbenými myšlienkami jednotlivých autorov, ale majú solídne *fundamentum in re* (vecný základ – pozn. prekl.).

Tomuto nálezu prirodzene odporuje prax, ktorá hovorí inou rečou. Viachlasné ordinárium je neustále nanovo ochotne prijímané v Rakúsku a v mnohých častiach Nemecka a nie je možné odmyslieť si ho z kultúry slávností veľkých cirkevných sviatkov. Súhlas spoločenstiev vo forme zvýšenej návštevnosti kostolov je neprehliadnuteľný. Krivdilo by sa im, keby sme im chcelo podsunúť, že si chcú „iba“ vypočuť „koncert s liturgickým sprievodom“. Chrámové zbory v turistických oblastiach dokážu omšami klasikov úplne zaplniť chrámy aj v horúce letné nedele, ako to napríklad každý rok vidíme v dome v Klagenfurte. Reakcie návštevníkov bohoslužieb sú nasledovné. Tu nachádzajú niečo, čo im doma chýba, alebo im aj bolo odňaté.⁸ V mníchovskom Kostole sv. Michala človek nájde na nedefnej „veľkej omši“ vždy plný kostol. Takisto je tomu na porovnateľných miestach vo Viedni.

Reedície a novo vydané omšové kompozície v posledných desaťročiach boli dokonale úspešné. Len malá časť sa uplatnila v koncertných sálach. Tieto skladby sa hrali hlavne pri bohoslužbách. Aj tam, kde by sa na základe vzdelania predpokladal opak, jestvujú prekvapenia. Novokňazi ročníka sviätia 2000 v Grazi si počas liturgie vysviacky výslovne želali Mozartovu omšu. Vyskytujú sa teda úplne neprehliadnuteľné potreby tohto druhu omšovej liturgie, potreby, ktoré nemajú nič spoločné s tradicionalistickými liturgickými nostalgiami. Hoci sa táto prax u väčšiny uvádzajúcich hudobníkov nechápe ako opozícia k dnešnej liturgickej norme, existuje vo vzťahu k nej vo väčšom napätí. Je toto však dôvod, aby sme omšové kompozície vyhostili na chrámový koncert alebo do koncertnej sály? Chcel cirkevný zákonodarca toto? Rátal s tým prinajmenšom?

Mnohonásobné problematizovanie cyklického ordinária skôr vyvoláva otázku, či a za akých podmienok má úplná omšová kompozícia povolené a legitímne miesto v dnešnom omšovom poriadku. Podľa tohto formálneho aspektu bude treba poukázať na dôvody, ktoré môžu z dnešného pohľadu liturgicko-teologicky legitimovať chrámovú hudbu včerajška. Ako posledný krok treba urobiť relevantné pastoračno-liturgické úvahy pre zmysluplné použitie (orchestrálnych) omší v obnovennej liturgii.

Hudobná inštrukcia *Musicam sacram* z roku 1967⁹ a tradičná chrámová hudba jestvuje asi málo liturgických dokumentov, pri ktorých je pokiaľ možno skrátených, ale vhodných úryvkoch, také veľké, ako pri tejto inštrukcii. Ako špeciálne liturgické zákonodarstvo dodnes upravuje niektoré – nie všetky – dôležité otázky pokoncilovej cirkevnej hudobnej praxe¹⁰. Odporcovia, ako aj zástancovia cyklického omšového ordinária sa odvolávajú na tento istý dokument, ktorý chcel ako preukázaná kompromisná úprava, spravodlivo posúdiť pokiaľ možno, čo najviac strán. Inštrukcia opakuje podstatné centrálné výpovede liturgickej konštitúcie o chrámovej hudbe a ukazuje niekoľko ciest, ako presadiť koncilové želania do praxe. Dôležitou sa pritom javí vôľa nikdy nestratiť veľký kontext novej liturgickej orientácie pri jednotlivých otázkach. Formulácie dokumentu, ktorý má v mnohých častiach aj dnes neobmedzenú platnosť, umožňujú spoznať tendenciu k múdreému kompromisu, ktorý neneguje žiaden základný reformný princíp, ba sa pokúša v rámci možnosti chrániť poznané hodnoty doterajšej cirkevno-hudobnej praxe. Základné zábery reformy treba bez námietok vyplniť, ale so zrete-

fom na hudobnú tradíciu nie každú jednotlivú rubriku za každú cenu. Odklon od doterajšej rubricistickej tesnosti je tiež odmietnutím neustupčivého neorubricizmu, ktorý chce diabla vyháňať bezulbom.

Najprv treba spomenúť príslušné výpovede liturgickej konštitúcie (Sacrosanctum concilium), ktoré sú v tomto kontexte dôležité a sú v inštrukcii citované. Podstatná časť, článok 14 hovorí o úplnej, uvedomelej a činnejši účasť všetkých veriacich na liturgickej slávnosti ako povinnosti všetkých pokrstených, ktorá patrí k podstate liturgie. Rozvíja sa v článku 30, ktorý objasňuje, že aklamácie, odpovede, spev žalmov, antifóny a piesne patria k tým podobám slova, prípadne hudby, ktoré patria primárne spoločenstvu. Článok 114 pojednáva o tradičnej zborovej chrámovej hudbe: „Poklad cirkevnej hudby nech sa s tou najväčšou starostlivosťou opatruje a zveľačuje. Nech sa vytrvalo podporujú spevácke zbory, predovšetkým pri katedrálnej hudbe.“ Tu už je možné jasne spoznať, že chrámová hudba budúcnosti sleduje integračný model, v ktorom spoločenstvo a zbor (ako súčasť a zástupca spoločenstva) zhodne

spolupôsobia pri obrade. Článok 116 stanovuje, že sa popri gregoriánskom choráli nijako nevyučujú „iné druhy cirkevnej hudby, najmä však polyfónia...“, pod podmienkou, že zodpovedajú duchu liturgického úkonu podľa článku 30.“ To znamená, že tradičná chrámová hudba, ktorá spoločenstvo podstatne nevyučuje zo spievania, je stále hodná podpory. Pre hudbu, ktorú sa rubricisticky úzke pohľady pred koncilom i po ňom usilujú obmedziť, je toto, v celom svojom dosahu veľmi všeobecne akceptované učenie v skutočnosti rehabilitované. Je únikom z formalistického pohľadu na chrámovú hudbu a na jej, príslušnými dokumentmi pápežov Piov (od roku 1903-1958) teologicky nepodložiteľné uprednostňovanie určitých štýlov. Zrieknutie sa normatívneho fixovania sa na chorál a na palestrínovský štýl, vrátane k nemu patriacich epilógických odnoží je centrálnou perspektívou pre svetové cirkevné aspekty liturgickej hudby v kontexte nevyhnutnej inkultuácie. Nie je však iba požiadavkou v prospech Tretieho sveta, ale aj želaním Prvého, ak majú byť ľudia, ktorí v ňom žijú, braní vážne aj so svojim kultúrnym kontextom. Zrieknutie sa definície sakrálneho štýlu je tiež definitívnym prelomom pre neobmedzenú legitimitu orchestrálnej omše, ktorá bola v 18. storočí normálnou formou slávnostnej liturgie v širokých oblastiach Európy. V 19. storočí ju prudko napádali ceciliáni. Pius X. ju za silných obmedzení ešte trpel a Pius XII. ju, hoci nie ako štýlový ideál, znovu schválil. Dnes je bezo sporu opäť definitívne legitímnou formou liturgickej hudby. Je jednou z mnohých možných foriem liturgického viachlasu, ktoré majú popri speve spoločenstva a spoločne s ním svoje miesto v omšovej slávnosti. Do tohto kontextu patrí aj článok 120, ktorý kladie úpravy o používaní nástrojov do rúk územnej autority a jej zveruje rozhodovať, čo je na inštrumentálnej hudbe kontextovo primerané a prospešné pre bohoslužbu. To znamená definitívne oslobodenie od malicherného vedenia za ručičku. Týka sa to nielen klavíra v početných farnostiach USA, ale aj tympanu

a trúbok orchestrom sprevádzanej chrámovej hudby baroka, klasickej a romantiky v starej Európe. Tradičná cirkevná hudba sa teda má pestovať v liturgii, a nielen mimo nej v duchovnom koncerte. Toto všeobecné želanie síce nie je zlučiteľné s tou interpretáciou *Ordo missae*, ktorá už nevidí miesto pre zborom kompletne spievané ordinárium a ktorá opäť zneisťuje len teraz získanú voľnú možnosť rozvoja.

Na tuná načrtnutom pozadí niektorých výpovedí liturgickej konštitúcie konkretizuje hudobná inštrukcia *Musicam sacram* z roku 1967, ako teraz môžu byť obidve želanía, primát spevu spoločenstva a primeraná starostlivosť o chrámovú hudobnú tradíciu, dané do vzájomného súladu, pričom táto inštrukcia poukazuje na rozličné možnosti a modely. Ako prvé tu treba uviesť dnes samozrejme úpravy o liturgickej reči, ktoré v princípe prenechávajú používanie latinčiny a materského jazyka miestnym ustanoveniam. Latinské slávenia omše, predovšetkým spievané, majú byť po zavedení miestnych jazykov plánované v chrámoch veľkých miest pre polyglotné spoločenstvá (MS, čl. 48). Na latinských omšiach si treba popri umeleckej forme gregoriánskeho spevu – bez obmedzujúcej definície – „vážiť, podporovať a podľa možnosti používať“ (MS, čl. 50) starú a novú viachlasnú hudbu. Čl. 51 inštrukcie poukazuje na dnes najčastejší prípad praxe polyfónnych omší: „Navyše duchovní pastieri, majú pred očami miestne podmienky, pastoračný úžitok veriacich a povahu každého jazyka, majú zväziť, či by nebolo vhodné tie časti z pokladu posvätných hudby, ktoré boli komponované v minulých storočiach na texty latinského jazyka, okrem slávení liturgických úkonov v latinskom jazyku, použiť aj v takých sláveniach, ktoré sa konajú v rodnom jazyku. Nič totiž neprekáža, aby sa v jednom a tom istom slávení niektoré časti spievali v inom jazyku.“ Týmto ustanovením sa otvorili dvere širokému prijatiu tradičnej chrámovej hudby. Zároveň sa však aj pre jazykové formy v bohoslužbe vytvorili nové možnosti, ktoré sú dnes pre nás samozrejme. Spomeňme si na viacjazyčné liturgie na Námestí svätého Petra v Ríme alebo pri pápežských návštevách v krajinách s etnickými menšinami, pri ktorých sa čítania často prednášajú v troch jazykoch a spevy sa môžu spievať pri rovnakej melodii v mnohých jazykoch súčasne.

Podľa článku 53 sa má z tradičného repertoára cirkevnej hudby vybrať všetko, čo sa dá ľahko integrovať do poriadku obnovennej liturgie. Širšie časti *tesauri* (pokladu – pozn. prekl.) sa majú prispôbiť novým štruktúram. To je nová požiadavka, ktorú treba použiť konkrétne, napríklad na problém dlhšieho Benediktusu v klasickej omši. Takéto prispôbenie je tiež ľahko možné pri dielach, ako ho predstavujú Mozartove chrámové sonáty. Pôvodne boli skomponované ako náhrada za graduále / aleluja. Dnes však na tomto mieste nemajú absolútne žiadne miesto. Cirkevné sonáty sa však ideálne hodia k príprave obetných darov. Tuná je plánovaná inštrumentálna hudba, aj z hľadiska času hrania, vhodným sprievodom k obradu a víťaným obohatením slávnosti. Napokon taký repertoár, „čo sa nedá prispôbiť povahe alebo pastoračnému slá-

veniu liturgického úkonu“, má nájsť nové miesto pri bohoslužbách slova a pobožnostiach. K nim treba pripočítať aj duchovný koncert. Čo je však nezlučiteľné? Vezmime si kompozíciu vešpier z 18. storočia, a problém je na stole. Naproti cyklu piatich žalmov má dnešný poriadok dva žalmy a jedno kantum. Zapojenie sa spoločenstva je, na rozdiel od omšovej kompozície, úplne vylúčené. V prípade ordinária sa však inštrukcia sama pozerá cez svoje úpravy (MS, čl. 34, pozri nižšie) na zlučiteľnosť jednoznačne ako na predpoklad pre dnes platný rámec. Popri tomto formálnom určení si treba otázku položiť aj pastoračno-liturgicky (viď nižšie).

Orchestrálne omše v dnešnej liturgii

Doteraz sme predkladali argumenty hudobnej inštrukcie, ktoré môžu, ale *nemusia* hovoriť v prospech ďalšieho prežitia cyklických ordinárií v dnešnej omšovej liturgii. Starostlivosť o poklady cirkevnej hudby predsa zahŕňa podstatne väčší repertoár. Sprístupnenie proprií, alebo samostatná inštrumentálna hudba ponúka ešte široké pole objavov, keď budú vydané príslušné vydania. Tu sú zaiste možné hladšie vklady do omšového poriadku ako pri klasickej ordinárii. Mnohí vykladajú omši (pozri vyššie) vychádzajú z toho, že (orchestrálne) omše *nie* sú zlučiteľné s dnešným poriadkom (omše). Túto otázku však inštrukcia jednoznačne upravila (MS čl. 34). Nájdeme tam jasné výpovede, ktoré sa v diskusii reproduktujú nie vždy korektne. Častejšie možno čítať aj niektoré tvrdenia, že inštrukcia obsahuje akýsi úkryt pre neobľúbenú „predkoncilovú“ prax. Pre dôležitosť textu ho tu citujeme v plnom znení:

MS, Čl. 34: Keď sa spevy, ktoré sa nazývajú omšové ordinárium, spievajú viachlasne, môže ich spievať zbor spevákov zvyčajným spôsobom alebo a cappella alebo so sprievodom nástrojov, len aby ľud nebol celkom vylúčený z účasti na speve.

V iných prípadoch sa spevy omšového ordinária môžu rozdeliť medzi zbor spevákov a ľud, alebo aj medzi dve časti ľudu tak, aby sa verše striedali, alebo aj iným vhodným spôsobom, aby sa striedali väčšie časti textu. V týchto prípadoch treba mať na zreteli:

Krédo, keďže je to forma vyznania viery, je lepšie, keď ho spievajú všetci, alebo takým spôsobom, ktorý dovoľuje primeranú účasť veriacich.

Sanktus ako záverečná aklamácia prefácie sa spravidla má spievať celým zhromaždením spolu s kňazom.

Agnus Dei sa môže opakovať toľko ráz, koľko je to potrebné najmä pri koncelebrácii, keďže sprevádza lámanie Chleba. Je užitočné, aby sa ľud na tomto speve zúčastnil aspoň záverečným zvolaním.

Tento článok je v kontexte výpočtu všetkých možných spievaných častí omše a možností jej prevedenia. Čl. 33 hovorí o možnostiach účasti spoločenstva na „propriu“. K tomu sa plynulo pripájajú výpovede o ordinárii, ktoré začínajú prvou vetou, že zbor ho môže podľa „zaužívaných predpisov“¹¹ (suetis normis) spievať pod podmienkou, že spoločenstvo bude mať

možnosť spievať na iných miestach. Ak porovnáme päť skladieb ordinária so siedmymi ďalšími spievanými časťami omše, odhliadnuc od aklamácií a rezponzórií, tak nemožno zistiť žiadnu *principiálnu* nerovnováhu v neprospech spevu spoločenstva. Keď zbor spieva omšovú kompozíciu, nemusí byť rozkúskovaná. Vo [všetkých] ostatných prípadoch¹² (in *aliis casibus*), teda keď zbor nespieva ordináriom, platí pravidlo, že Krédo majú „podľa možnosti“ spievať všetci, a Sanktus *de more* (podľa obyčaje) spoločenstvo a predsedajúci spoločne. Tieto výpovede sú jednoznačné a vlastne nepreinterpretovateľné. Na jednej strane je zvláštne, že v tejto forme nie sú vo veľkom prúde novších liturgických výkladov brané na vedomie, avšak na druhej strane aj pochopiteľné, keď človek pozná trnístu cestu až po konečné znenie inštrukcie, ktoré umožňuje vzájomne zosúladiť aj rozdielne koncepcie hudby pri bohoslužbách. Eckhard Jaschinski tento proces podrobne popísal¹³. V záverečnej fáze redakcie to bol pápež Pavol VI. osobne, kto po presnom preštudovaní aktov vyriešil ne jeden gordický uzol a rozvinul vyvážené formulácie pre dnešný status quo¹⁴. Tak prišlo práve pri čl. 34 k prepracovaniu všetkých predbežných návrhov, ktoré zásadu, že zbor spieva v zastúpení spoločenstva, konkrétne používa na viac hlasne spievané ordináriom a vyhýba sa apodiktickému (nezvratnému – pozn. prekl.) podeleniu úloh (jednotlivých) spevov. Formulácia „in *aliis casibus*“, v každom prípade znamená štatistický „normálny prípad“ a je obrovským zneškodnením predbežných návrhov. Zaisť nebola podľa mienky tých hudobných poradcov (napr. Joseph Gelineau, Helmut Hucke) okolo Annibale Bugniniho, ktorí sa chceli s najväčšou dôslednosťou zrieknuť mnohých tradícií a dotiahnuť do konca koncept toho, čo sa vyjadruje heslom „ritual music“. Pápež sám vo výmene názorov s cirkevno-hudobnými záujmovými konfliktmi vsadil na rovnováhu onoho „aj – aj“ a „mäkkými formuláciami“ zo svojho pera sa postaral o smernice a predstavy smeru, nie však o exkluzívne predpisy v štýle starých rubrik. To sa samozrejme nedíspeňuje od funkčne orientovanej, na obrady sa vzťahujúcej hudby pri bohoslužbách. Avšak smernice už svojou formuláciou pripúšťajú odôvodnené výnimky, bez toho, že by sa korumpovali základné princípy, alebo že by sa celkom popierala ich platnosť. Zdôvodnenie takej výnimočnej situácie treba pravdaže hľadať len v starostlivosti a podpore „pokladu cirkevnej hudby“. Tento vzájomný súlad v nie nepodstatných detailoch odporujúcich si liturgických koncepcií je únosným kompromisom, ktorý prezieravým spôsobom dáva spoznať, že konaním jedného ešte nie je nutne spojené zanechanie druhého. Kompromis napokon zodpovedá obsahovej šírke a hĺbke pokoncilovej liturgickej koncepcie, v ktorej má v stanovenej rámci miesto množstvo formových možností, medzitým legitímne aj *adaptované* tradičnejšie. Koncil napokon chcel liturgickú obnovu, a nie obrazoborecký kultúrny boj. Ceremoniál pre biskupov v katolíckych biskupstvách nemeckej jazykovej oblasti z roku 1998 sa ako vzorovej knihy pre biskupskú liturgiu, ktorá má byť vždy vzorom pre farskú liturgiu, pridržal vyššie opísaných

špeciálnych pravidiel. Tieto pravidlá sa však pofutovaniahodne neobjavujú v rubrikách misála, ako jednej z možností pre vytvorenie slávnosti. V opise slávnostnej biskupskej omše je okrem toho stanovené, že si všetci sadnú, ak zbor spieva dlhšie zhudobnenie Glórie alebo Kréda (čl. 135, 143). V článku 154 sa píše: „Keď zbor obvyklým spôsobom spieva kompletne *ordinarium missae*, môže výnimočne spievať ‚Svätý, svätý, svätý...‘. Sanctus‘ a ‚Benedictus‘ sa nemajú od seba oddeľovať.“ Tieto popisy ukazujú, že v Ceremoniáli je ako legitímna liturgická realita neustále uznávaná a potvrdené hudobné stvárnienie biskupských omší s cyklickým ordináriom.

Orchestrálna omša: Služba Slovu, alebo len prepych?

Ako podstatné liturgické vlastnosti chrámovej hudby definoval Pius X. svätosť, formovú dokonalosť a všeobecnosť. Tieto heslá sa tiahnu ako červená niť diskusiami o „*musica sacra*“ v 20. storočí. Jednu časť týchto pojmov prijíma liturgická konštitúcia. – aby nie bez nich dôkladne vysvetľovala iným spôsobom a chápala v podstatne širšej perspektíve ako pápeži Piovia. „Svätosť“ sa definuje ako „liturgická primeranosť“: „Cirkevná hudba bude teda tým posvätejšia, čím užšie bude spätá s liturgickým úkonom, či už tým, že robí modlitbu lahodnejšou, alebo že napomáha jednomyseľnosti, alebo že dodáva posvätným obradom slávnostnejší ráz. Pritom Cirkev odobruje a dovoľuje používať pri bohoslužbách všetky formy pravého umenia, ak majú potrebné vlastnosti.“ (SC, čl. 114). V tomto zmysle „posvätný spev, ktorý sa viaže na slová, je potrebnou, neodlučiteľnou časťou slávnostnej liturgie“ (ibid). Akýkoľvek druh hudby – bez štylistického uprednostňovania – má schopnosť byť liturgickým, keď je schopný dať sa do služby Slova. Podľa tohto kritéria treba merať spievanie a hranie na hudobných nástrojoch. Je treba sa pýtať, či určitá hudba pomáha účastníkom bohoslužby hlbšie sa priblížiť mystériu, alebo či zostane na povrchu alebo slúži rozptýleniu a tým je opakom toho, čím by mala byť. Táto diskusia je taká stará ako samotná reflexia o liturgii. Vlastné problémy nie je ľahké verbalizovať. To, čo človek zažije, je pritom často pochopiteľnejšie ako definície, ktoré nikdy nemôžu byť primerané mnohovrstvovému charakteru hudby. Bezpochyby jestvuje typ hudby, ktorý rozptyľuje (zábava), a typ hudby, ktorý pomáha sústrediť sa („meditácia“, hudba primeraná logosu). To nie je otázka štýlu, ale spôsobu spracovania, „hudobnej skladby“. Citlivý poslucháč zbadá, že Monteverdiho ľúbostné Madrigaly znejú „inak“ ako jeho Mariánske večery, a Mozartov Figaro „inak“ ako jeho Requiem. Exegetovi Bacha nezostane skryté, že svetské predlohy Vianočného oratória sa nikdy nepreberajú 1:1 do cirkevnej hudby. Analýza veľkých diel cirkevnej hudby jasne ukazuje, že jestvoval a jestvuje malý, ale neprepočítateľný rozdiel medzi liturgickou a profánnou hudbou. To platí aj pre hodnotenie nových duchovných piesní, ktorých štýl je orientovaný na formy populárnej hudby, ktorej spôsob spracovania však preto nemusí byť „svetský“. Cirkevné dokumenty to od bu-

ly *Docta sanctorum Patrum* Jána XXII. z roku 1324 až do dnešného dňa nemali ľahké so sformulovaním tohto rozdielu. Heslá ako „teatrálna“ alebo „operná“ sa používajú vtedy, keď sa odmieta hudba, ktorá sa považuje za nevhodnú pre bohoslužbu. Zoznam výčítiek proti orchestrálnym omšiam predovšetkým neskorého baroka a (Viedenskej) klasiky je dlhý. Ceciliáni ich zavrholi ako svetsko-operné. Niektorí vedci-liturgisti ich vidia ako paralelnú akciu k liturgii, ktorá s liturgiou nemá nič spoločné, hudbu „nie ako časť omšovej liturgie, ale len pri príležitosti liturgie.“¹⁵ To však vo svetle liturgicko-historických faktov nie je drsné chybné hodnotenie. Omše neboli písané pre *missa lecta* – „tichú omšu“, na ktorej sa pri príležitosti liturgie hralo, modlil ruženec alebo robilo niečo iné, ale pre *missa in cantu* – spievanú omšu, pri ktorej až do liturgickej reformy platné rubriky veľmi dobre ukazujú, že hudba je *pars integralis* (integrálnou časťou – pozn. prekl.) (Pius X.) slávnostnej liturgie, čiže spievanej (slávnostnej) omše a preto musí byť podrobená prísnemu liturgickému normovaniu. Vlastnú dynamiku cirkevnej hudby v potridentskom liturgickom vývoji a ani úpravu, ktorú vyžaduje odlišný život oltára a západného zboru, predsa nemožno poprieť. Zákonodarstvo od Benedikta XIV. po Pia XII. však jasne ukazuje, že pokusy nanovo nadviazať spojenia hudby s liturgiou, o ktorých sa myslelo, že sa už stratili, existovali neustále. Peknej, ale ťažko vychovávateľnej dcére liturgie sa mala pribrzdziť snaha po svojhlavosti a emancipácii.

Otázka znie: „Pochopili skladatelia svoje diela ako *pars integralis* liturgie, ako službu Slovu, ako hudobný výraz liturgickej teológie?“ Do akej miery je to v kompozíciách rekonštruovateľné? Zohľadnením tohto kritéria treba dnes preskúšať primeranosť hudby pri bohoslužbách podľa liturgickej konštitúcie.

O skladateľoch druhej polovice 18. storočia treba všeobecne povedať, že nasledovali istú, kvázi normovanú výrazovú estetiku. Táto, ako nepísaný zákon na základe pomaly sa vyvíjajúcej zvyklosti s určitými ustálenými obrátmi, ponúkala šťastí štandardizovaný výklad textu. V Glórii to môže byť napríklad pianový úsek *pax hominibus bonae voluntatis*, za ktorým nasleduje výrazné *Laudamus te*. Litánie ku Kristovi v Glórii sú kvôli svojmu prosebnému charakteru väčšinou dlhá veta alebo časť atď. V Kréde sa zmŕtvychvstanie a nanebovstúpenie utvárajú väčšinou stúpajúcimi tónovými figúrami, *resurrectio mortuorum* pri naša zastavenie pohybu atď. Jednohlasom v zborovej vete Haydn ukazuje *unam sanctam ... ecclesiam*. Dôležitejšie je tiež, že žiadna seriózna analýza Haydnových a Mozartových diel nezabúda poukázať na to, že obaja majstri si v priebehu svojho života našli vo svojej chrámovej hudbe cestu k perfektnému textovému prednesu. Práve šesť veľkých Haydnových omší – dôležitá súčasť jeho neskorého diela – svedčia o permanentnom zápase s rétorickými a hudobno-symbolickými výrazovými možnosťami textu ordinária. Skladateľom ide v podstate o teologický výklad štýlovými prostriedkami ich hudby. Nicolaus Harnoncourt k tomu poznamenáva: „Myslím síce, že baroková tradícia pokračuje u Haydna

a ešte viac u Mozarta. Predtým však neexistovalo, že (zvlášť u Haydna) úplne nové subtenty vykladajú omšový text, a to často radikálnym spôsobom¹⁶. Objasňuje to na niekoľkých príkladoch: „Například ‚Agnus Dei... dona...‘, to siaha od hrôz vojny až po stavy šťastia na pokojnom druhom svete.“

Zvláštnym spôsobom zápasí s výrazovými možnosťami liturgického textu Beethoven¹⁷. O svojej Omši v C-dur op. 86 píše vydavateľstvu Breitkopf & Härtel: „O mojej omši, ako vôbec o sebe samom, nerád nič hovorím, predsa však myslím, že text som spracoval tak, ako bol spracovaný len málokedy...“¹⁸. Skladateľ pritom naráža na svoju náhamu o rétoricky vylepšenú „výrečnú“ deklamáciu vo svojej kompozícii, ktorá sleduje liturgické slovo až do detailu a hudobne zväčšuje jeho obsahové závery ako so spätným projektorom. Svoje motívy Beethoven predstavuje v jednom liste Andreasovi Streicherovi zo dňa 16. 9. 1824: „Na Vaše želanie, môj drahý priateľ, rád povolíť vydanie mojej poslednej veľkej omše s organovým, alebo klavírnym výťahom, aby som tak umožnil zaznieť spevným hlasom rozličných speváckych spolkov najmä preto, lebo tieto spolky môžu mimoriadne veľa pôsobiť na množstvo ľudí pri verejných, obzvlášť však pri bohoslužobných slávnostiach. Pri úprave tejto veľkej omše bolo mojím hlavným úmyslom tak u spievajúcich, ako aj u počúvajúcich, vzbudiť náboženské city a urobiť ich trvalými.“¹⁹ V reči jeho doby a aj v pedagogizujúco-vysvetľujúcom *ductus* (úvode) tu Beethoven vyjadruje čosi ako svoj úmysel, čo článok 112 liturgickej konštitúcie považuje za podstatné pre dnešnú chrámovú hudbu, ktorá „vrúcnejšie vyjadruje modlitbu a slúži na Božiu slávu a na posvätenie veriacich“. Aj Antona Brucknera potvrdzuje vtedajšia kritika Omše f-mol: „S poetickým porozumením sa zahlbil do situácie vytvorenej omšovými textami, ... vynikajúci hudobný skladateľ nemohol odolávať čaru sledovať text až do najmenších detailov...“²⁰ Tieto a iné, tu neuvedené vyjadrenia ukazujú, že prinajmenšom veľkí majstri v žiadnom prípade nekomponovali chrámovú hudbu mimo liturgie, alebo povedľa nej, ale že naopak, pochopili svoje pôsobenie ako hudobné vyjadrenie (liturgickej) teológie v zhode s vtedajším obradom a tým sa postavili do služby Slova. Svojím spôsobom vykonávali „kážeň v tónoch“ a vytvorili tým diela, ktoré aj na teologickej úrovni spĺňajú centrálnu požiadavku na hudbu v bohoslužbe.

Zmysluplné zapojenie (orchestrálnej) omše v dnešnej liturgii

Ak presnejšie preskúmame výčitku, že orchestrálna omša je vraj „koncert so sprievodom omše“, často sa za tým žiaľ skrýva úplne správne pozorovanie, že povedľa rozsiahlej hudby sa iné, podstatné prvky liturgie ako ohlasovanie Slova atď. nerozvíjajú rovnakým spôsobom. Táto disproporcija, samozrejme, nie je problémom spôsobeným hudbou, ale problémom koncepcie a konkrétnej podoby takýchto bohoslužieb. Na základe hudby sú tým skôr nápadné nedostatky iných liturgických podôb. To sa však nesmie dávať za vinu hudbe, naopak, treba

dbať o vyvážené stvárňovanie všetkých liturgických prvkov, pretože každá slávnosť potrebuje svoje správne proporcie. Vzťah slovo – hudba – vývoj obradu – podoba priestoru – ticho atď. musí byť v sebe vhodné a správne uväznené. Ak sa proti bohatému hudobnému daniu na chóre postaví pokromné konanie na ambóne a pri oltári a pravdepodobne nič v spoločenstve, tak je kritika na mieste. Dôležitosť Kyrie a Glórie v úvodnej časti omše musí zodpovedať primerane významný úvodný spev, napríklad v mnohostrofickej, dobre upravenej cirkevnej piesni, ktorou sa spoločenstvo môže vyjadriť v širšom priestore.

Responzóriový žalm a verš pred evanjeliom v bohoslužbe slova akusticky vôbec nemôžu zodpovedať svojmu teologickému významu, ak je konfrontovaná prostá chudoba niektorých veršov z kantorskej knihy s Krédom klasickej omše. Centrálny spev bohoslužby slova by mali byť hudobne zhotovené. Problém sa nevyrieši vynechaním Kréda. Tento, aj bez orchestrálnej omše dôležitý postulát dnešnej a budúcej hudby v bohoslužbe, je mnohokrát zrealizovaný len v základných črtách. V tejto súvislosti treba tiež skúmať, či nesprievádzané prevedenie kantorských spevov, na ktoré sa v nemeckej jazykovej oblasti veľmi tlačí, je vrcholom múdrosti. Tí, ktorí to konajú, aj ľudia účastní na slávnosti často pociťujú, že akustické odpadnutie responzóriového žalmu bez inštrumentálneho sprievodu v kontexte ostatnej, nástrojmi sprevádzanej hudby je iniciátorom falošným smerom.

Integrácia polyfónne zhudobneného Sanktus a Benediktus do jednej z eucharistických modlitieb prináša, predovšetkým s proporciou jednotlivých prvkov objektívne štruktúrálnu problémy. Tieto časti boli totiž svojou dĺžkou koncipované tak, že akusticky pokrývali ticho kánonu. V tomto bode sa stáva zrejším, že nasadenie orchestrálnej omše predstavuje cenený kompromis liturgického zákonodarcu s ideálnou koncepciou. Tento kompromis musí chcieť a zmysluplne vytvárať aj sláviace spoločenstvo. Sanktus a Benediktus by principiálne mali nasledovať za sebou a nemali by byť oddelené. Určitá rovnováha so zvyšnými prvkami eucharistickej modlitby sa skôr dosiahne tak, keď sa nevyberie tá najkratšia, ale skôr niektorá z dlhších verzí. Pritom by sme sa nemali zriekať spievanej formy, ktorá prednesu dodáva väčšiu váhu. Intenzívnejšia účasť spoločenstva prostredníctvom aklamácií v eucharistickej modlitbe je v tomto kontexte zmysluplnou požiadavkou²¹. Pri diskusií o správnej proporcie treba brať do úvahy aj spievanú formu čítaní, ktorých počet sa pri takých slávnostných sláveniach omše podľa výsady nemeckého misála nemá redukovať na dve. Spievaná forma orácií je schopná objasniť postavenie týchto úradných modlitieb v kontexte bohatej hudby. Spoločné prosby sa stávajú po Kréde, ktoré spieva zbor, významnejšími, ak aj zvolanie spieva spoločenstvo viachlasne. Kazateľ by mohol k hudbe povedať slovo a vytvoríť vysvetľujúce vzťahy k textom Pisma, alebo k liturgickému daniu, a to aj v úvode.

Bohatá hudba pri obradnej podobe bez miništrantov so sviecami a kadidlom ukazuje zreteľnejšie ako inokedy, že prvky, ktoré stanovuje omšový poriadok, jednoducho

chýbajú ...

Všetky tieto úvahy nie sú obhajovacou rečou krátkych omší. Takto rozvinutá liturgia nie je ani bežným nedefinovaným prípadom, ale odlišujúcim zvykom veľkého sviatku. Omšové ordinária s nástrojmi a bez nich sú dnes tam, odkiaľ pochádzajú, výrazom sviatočnej liturgie. Sviatočná liturgia môže prirodzene vyzerať aj inak, avšak táto forma je pre mnohé spoločenstvá súčasťou ich liturgickej identity. (Orchestrálne) omše majú svoje miesto „v každom svätom čase“, ako to výstižne vyjadruje jedno príslovie. Potom pre účastníkov nebude dlhá a už vôbec nie nudná ani 90-minútová slávnosť. Ostatne, dobré stvárnenie sa zriedkakedy pociťuje ako príliš dlhé. Ak sa sklamaním očakávania účastníkov zanedbaním ars celebrandi (umenia sláviť – pozn. prekl.), potom je už aj 30 minút priveľa... Zriedkavý alebo zriedkavejší prípad orchestrálnej omše z viacerých hľadísk oznamuje aj jej výnimočný charakter.

Je to možno irónia osudu, že krátke trvanie hry väčšiny Mozartových omší (okolo 20-25 minút) ponúka v dnešnej liturgickej situácii šancu pre úmerné vloženie omšového slávenia. Mozart musel ako skladateľ formálne bojovať s danosťami v Salzburskom dóme. Slávnostná omša nesmela trvať dlhšie ako 45 minút. Jeho problém včerajška, stručnosť zhudobnenia, môže byť v každom prípade výhodou pre vloženie do dnešnej liturgie, práve tiež s ohľadom na Sanktus-Benediktus.

Epilóg – O kráse v liturgii

Krása je podstatným vyjadrením eschatologickej dimenzie liturgie. „Krása bohoslužby teda nie je luxus, ale poukázaním na Božiu krásu a účasť na nej; ako hudba je ‚praeludium vitae aeternae‘ (predhrou večného života – pozn. prekl.) a ako forma ‚praefiguratio vitae aeternae‘ (predobrazom večného života – pozn. prekl.) – predobrazom nebeského Jeruzalema, znovuzískaného raja, ktorý nie je opakovaním, ale prekonaním toho prvého strateného raja.“²² Hudobná inštrukcia podčiarkuje, že až spievaná liturgia sa stáva „zreteľnejším predobrazom nebeskej liturgie vo svätom meste Jeruzaleme“ (č.5). Pre túto teologickú výpoveď má v oblasti hudby práve zborová hudba veľký symbolický charakter. V koncepcii pokoncilovej „obradnej hudby“ nehrali estetické dimenzie žiadnu rolu, ak vôbec neboli vylúčené²³. Dokument *Universa Laus* z roku 1992 o hudbe v liturgii sa k zahrnutiu takých pozícií stavia skepticky. Správa Milwaukee z roku 1992²⁴ o nich vôbec nediskutuje. Až v nedávnejšej dobe sa v USA, kde bol koncept *ritual music* najrozsiahlejšie poháňaný, naplno objavili diskusie o priblížení funkčnosti a estetiky v hudbe pri bohoslužbách. Krištáлізуje sa odpor proti funkcionalizmu, argumentujúcemu nezávisle od kvality, v *Snowbird Statement* ku Katolíckej chrámovej hudbe z roku 1995²⁵ sa píše: „Božiemu ľudu sa krivdí, keď sa podporujú formy bohoslužby, ktorým chýba estetická krása. ...“ Bez toho, že by sme sa chceli prihovárať za estetizmus, povzbudzujeme k novej pozornosti voči teológii a praxi krásy v katolíckej bohoslužbe, obzvlášť v oblasti liturgickej hudby (č.3).

Chceme uznávať kritériá kompozície a prevedenia na vysokej úrovni pre všetky hudobné druhy v liturgii Cirkvi: pre spoločenstvo, pre zbor, kantora, diakona, predsedajúceho a pre inštrumentálnu hudbu. Medzi tradičnými kritériami na vysokej úrovni a pastoraálnymi zásadami obnovennej liturgie nejestvuje žiadne protirečenie ako také. Teológia liturgie naozaj nenaznačuje žiaden takýto rozpor.

Vítame vývoj pojmu 'obradná hudba' (ritual music) medzi vedcami-liturgistami a hudobníkmi. ... Avšak teória a prax obradnej hudby venujú často kráse a umeleckej stránke príliš málo pozornosti. Zdá sa, že si príliš často nevšímame, že hudba vysokej estetickej kvality má schopnosť urobiť obrady mocnejšími a strhujúcejšími. (č.5)" Aby sa našla cesta z jednostranného vývoja v uvažuje sa v *Statemente* nanovo o úlohe zboru a volá sa po opätovnom čítaní Hudobnej inštrukcie (č.18). Anthony

Ruff v tejto súvislosti požaduje *formovanie estetickej citlivosti*²⁶ pre rozvoj utvárania úsudku na sprostredkovanie *božej krásy zo skúsenosti liturgickej hudby*.²⁷ Aj keď Snowbird Statement nie je obrannou rečou (orchestrálnej) omše, sú tu označené centrálné dimenzie, ktoré táto klasická forma cirkevnej hudby vždy sprostredkúvala a stále ich môže sprostredkovať. Joseph kardinál Ratzinger poukazuje na túto neustále novú skúsenosť: „Či v kostole počujeme Bacha alebo Mozarta, zakaždým nádherným spôsobom cítíme, čo to znamená gloria Dei, Božia nádhera. Je tu mystérium nekonečnej krásy a dáva nám Božiu prítomnosť zakúsiť živšie a opravdivejšie...“²⁸ Tým je povedané, čo vytvára „hodnotu“ cirkevno-hudobnej praxe, ktorá bola aktualizovaná s adaptáciami a dlhým zápasením o kompromisy do dnešnej podoby liturgie.

Skúsenosti v juhonemeckých a rakúskych katedrálach, ako aj v iných kostoloch

s veľkolepou chrámovou hudbou dokazujú, že mnohí ľudia vyhľadávajú túto formu omše, majú ju radi a nachádzajú v nej duchovný domov. Aj v menších spoločenstvách patrí orchestrálna omša k samozrejmemu vyjadreniu sviatočnej liturgie. Táto prax je podľa platných noriem a podľa podstatných teologických argumentov *princípálne* nekritizovateľná. Je samozrejým špeciálnym typom kultúry slávnosti v širokej téme dnešných liturgických možností a radi pripúšťame, že jestvuje aj mnoho iných možností oslavy. Treba zachovať a podporovať mnohorakosť výrazových foriem slávanej viery, pretože, ako to povedal Hans Urs von Balthasar v jednom titule knihy, **pravda je symfonická**.

S povolením autora a redakcie prevzaté z časopisu *Singende Kirche*, I / 2001, roč. 48

Z originálu preložil Stanislav Veselský



O autorovi

ex Maria Vir-gi-na: Et ho-mo, et ho-mo

Franz Karl Prassl získal teologické a hudobné vzdelanie na Univerzite v Grazi. Svoju dizertačnú prácu z teologickej oblasti písal u Philippa Harnocourta. Študoval cirkevnú hudbu, dirigovanie zboru a orchestra. Svoje vzdelanie v oblasti gregoriánskej semiológie si dopĺňal u najväčších osobností v tejto oblasti (G. Joppich, L. Augustoni, J. B. Goeschl). Patrí k popredným osobnostiam v interpretácii gregoriánskeho chorálu. V roku 1992

založil ansámbel *Die Grazer Chorschola* (Grazerská chorálna schóla).

V rokoch 1982–1992 bol dómskym organistom v Klagenfurte. Funkciu referenta pre cirkevnú hudbu diecézy Gurk zastával v rokoch 1982–1989. Od roku 1989 je profesorom gregorianistiky a cirkevnej hudby na Univerzite v Grazi (Univerzität für Musik und darstellende Kunst in Graz)

1 Citované podľa Jilek, ako pozn. 2, 68

2 August Jilek, *Das Brotbrechen*. Eine Einführung in die Eucharistiefeier (Lámanie chleba. Úvod do slávania eucharistie), Regensburg 1994, 99

3 Michael Kunzler, *Die Liturgie der Kirche* (Liturgia Cirkvi). Paderborn 1995, 198.

4 Začal s článkom Stefana Raua, *Die Eucharistie als Konzertmesse?* (Eucharistia ako koncertná omša?), in: MS 108: 1988, 404 – 409.

5 To predstavuje úplne zavádzajúce používanie termínu *missa concertata* (ktorý hovorí iba: omša s nástrojmi) a je v kontexte dnešného pojmu koncert aj podmatovo pochopiteľným prekrúcaním všetkého toho, čo sa týmito dielami vlastne chcelo (dosiahnuť).

6 Jan Michael Joncas, *From Sacred Song to Ritual Music* (Od posvätného spevu k obradnej hudbe). Collegeville 1997, 85, 113.

7 S jednou nepresnosťou: *Ordo Cantus Missae* 1972, ktorý upravoval revíziu *Graduale Romanum*, používa pojem *Proprium*, ale nie pojem *Ordinarius*, ktorý sa však znovu objavuje v (poloúradnom) *Graduale Romanum* 1974.

8 Pritom treba uvážiť aj to, že dnes už približne 40-roční nemôžu mať žiadne vedomé skúsenosti s „tridentskou“ liturgiou.

9 *Sacra Congregatio Rituum, Instructio de*

musica in sacra Liturgia „Musicam sacram“ (=MS) z 5. 3. 1967, latinsky in: AAS 59: 1967, 300-320; Reiner Kaczynski, *Enciridion Documentorum Instaurationis Liturgicae* 1, 275-291 (č. 733-801); nemecky in: NKD 1, Hans Bernhard Meyer/ Rudolf Pacik, *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes* (Dokumente k chrámovej hudbe pri zvláštnom zohľadnení nemeckej jazykovej oblasti), Regensburg 1981, 154-177.

10 MS 3

11 NDK I preložené: obvyklým spôsobom

12 NDK I preložené: Inak ale.

13 Eckhard Jaschinski, *Musica sacra alebo hudba pri bohoslužbe?* Regensburg 1990, tamtiež 241 – 294.

14 Jaschinski, tamže 249n.

15 Jilek, citované dielo, 69.

16 Texty a subtexty. Poznámky na okraji textu Nicolausa Harnocourta, in: *Stylarte*. Štajerské sviatočné hry. Programový zôšit pre chrámový koncert vo farskom kostole v Stainzi 8. júla 2000.

17 Por. K tomu: Andreas Friesenhagen, *Die Messen Ludwig van Beethovens*. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung (Omša Ludvíka

van Beethovena. Štúdie k zhudobneniu liturgického textu medzi rétorikou a dramatizáciou). Köln 1996.

18 Citované podľa Friesenhagena, tamže 27.

19 Citované podľa Friesenhagena, tamže 224.

20 Citované z: Manfred Wagner, Bruckner. *Leben – Werke – Dokumente* (Bruckner. Život – diela – dokumenty), Mainz 1989, 79.

21 Jilek, citované dielo, 68.

22 Egon Kapellari, *Und haben fast die Sprache verloren*. Fragen zwischen Kirche und Kunst. (A takmer stratili reč. Otázky medzi Cirkvou a umením), Graz 1995, 106.

23 Por. K tomu: Anthony Ruff OSB, *De gustibus...?* Zum ästhetischen Charakter liturgischer Musik (O estetickom charaktere liturgickej hudby), in: *Heiliger Dienst* 54:2000, 83-91, tu 84.

24 V nemčine in: *Singende Kirche* 44:1997, 28-35, 114-120, 179-182.

25 V nemčine in: *Singende Kirche* 43:1996, 233-239.

26 Ruff, citované dielo, 89.

27 Ruff, citované dielo, 91.

28 Joseph kardinál Ratzinger, *Der Geist der Liturgie*. Eine Einführung (Duch liturgie. Úvod). Freiburg 2000, 126.

HUDBA V STAROM ZÁKONE II.

Celý život chcem chváliť JHVH, svojmu Bohu spievať, kým len budem žiť. (Ž 146,2)

MIROSLAV VARŠO

V starých kultúrach stoja na počiatku jednotlivých umení mytologické postavy. Podobná zmienka o praotcovi hudobníkov na prvých stránkach Biblie nie je práve najlichotivejšia. Je ním tretí Kainov pravuk Jubal. Predstavený je ako *praotec všetkých, čo hrajú na citare a na flaute* (Gn 4,21). Keďže jeho brat Jabel bol praotcom tých, čo bývajú v stanoch a chovajú dobytok (Gn 4,20) a jeho ďalší brat kováčom, ktorý *robil všelijaké veci z medi a zo železa* (Gn 4,22), možno predpokladať, že hra na hudobných nástrojoch sa pokladala za prácu, ktorou sa Jubalovi potomkovia živili. Mytologický praotec hudobníkov v Biblii zdieľa podobný osud, ako jemu podobné postavy či rozprávania v Knihe Genezis: slúži ako pozadie, na ktorom má lepšie vyniknúť nie mytologická postava, ale konkrétny človek, ktorého život je tesne spätý s národom Izrael a ktorý má zároveň aj pevné miesto a poslanie v jeho dejinách. Je ním nadaný pastier z Betlehema, ktorého hudobný talent priviedol na kráľovský dvor, Dávid (1 Kr 16,14-23). Zvlášť v tradíciách z neskoršieho obdobia je predstavený ako autor mnohých piesní (Kniha žalmov), ako talentovaný hudobník schopný hrať na rôznych nástrojoch. Mal dokonca schopnosť sám vynachádzať a vyrábať nové hudobné nástroje (Kniha Kroník)¹. Keďže v súvislosti s Dávidovou osobou možno hovoriť o biblickej hudobnej teológii, bude o ňom obšírnejšia zmienka neskôr.



Na stene starej synagógy z 3. storočia po Kr. je v Dure Europos (v dnešnej Sýrii) zobrazený Dávid ako Orfeus oblečený do perzských šiat, hrajúci na lyre divým zvieratám, ktoré ho počúvajú. Orfeus symbolizujúci nebeský pokoj slúžil aj v kresťanských kruhoch prvých storočí ako symbol Krista, dobrého pastiera.²

V Izraeli sa hudbe pripisovala veľká dôležitosť. Svedčí o tom skutočnosť, že medzi svätými knihami sa nachádzajú dve samostatné zbierky piesní. V prvej z nich, v Piesni piesní sa zachovalo množstvo ľúbostných piesní.³ Druhá je známa Kniha žalmov. Popri nich existovali ešte iné knihy piesní rôznych žánrov, ktoré sa však nestali súčasťou biblického kánona. V ostatných knihách Sta-

rého i Nového zákona sa nachádza množstvo samostatných piesní a opisov rôznych hudobných aktivít. V prípade týchto takpovediac osamotených miest, ktoré rozprávajú o hudbe, je nutné zdôrazniť, že sa väčšinou nachádzajú na kľúčových miestach. Sú často vyjadrením začiatku nového naplneného života (napr. 1 Sam 2,1-11), nájdenia zmyslu života (Gn 2,23-24), spevom o prelomovom bode dejín Izraela, (Dt 33), nositeľmi skráteného vyjadrenia základného posolstva (Ef 1,3-10) alebo dokonca vyjadrením vrcholu časov, dokončenia svetových dejín (Zj 19,1-8).

Hudba vo výnimočných životných udalostiach biblického človeka

Narodenie

Narodenie dieťaťa sa v Biblii pokladá za vyznačenie zo strany Boha. Žena a muž, ktorým Boh požehnal, pokladali dieťa za prejav jeho priazne a blízkosti. Toto presvedčenie našlo svoje vyjadrenie v piesňach. Sú charakteristické svojou krátkosťou a paradoxne aj obrovským citovým nábojom. Napríklad Lia spievala pri narodení Júdu: *Teraz velebím JHVH* (29,35) a neskôr, keď priviedla na svet syna Ašera: *To je moja blaženosť (šťastie), blahoslaviť (obšťastňovať) ma budú dcéry. A nazvala ho blaženým (šťastným)* (Gn 30,13).

V závere Knihy Rút sa nachádza požehnanie po pôrode, ktoré ženy hovorili starej matke dieťaťa, Noemi: *Nech je zvelebený JHVH, ktorý ti dnes neodoprel záchrancu...* (Rút 4,14-15). Pre matku Rút znamenal dar syna prijatie do spoločenstva žien a zvlášť ne vyznačenie. Jeho formulácia z úst Betlehenských žien znela v patriarchálnej spoločnosti neobyčajne provokatívne a zároveň pochvalne: *„... je oveľa lepšia ako sedem synov“* (v. 15). Chlapec dostal meno vyjadrujúce záchranu celého rodu, čo sa v Izraeli pokladalo za jednu z najvyšších hodnôt. Prostredníctvom narodenia dieťaťa prežili dve ženy pokladané za stratené a nešťastné znovuzrodenie, návrat zo spoločenskej smrti k životu.

Anna potom, keď odložila svojho syna Samuela, prišla do chrámu a pri jeho odovzdávaní do slúbenej služby spievala víťaznú pieseň (1 Sam 2,1-10).⁵

Istou podskupinou piesní pri udalosti pôrodu tvoria piesne alebo krátke výroky „dávanie mena“. V SZ dáva dieťaťu meno prevažne matka.⁶ Pritom dané meno viac hovorí o matke ako o dieťati.⁷ Obyčajne vyjadruje zmenu spôsobenú narodením dieťaťa v jej vzťahu k Bohu a k mužovi. Dávanie mena má v niektorých prípadoch úlohu znamenia poukazujúceho na postoj Boha k celému národu (porov. Oz 1-3).

Prorok Izaiáš (Iz 7) upozorňuje na

znamenie, ktorým má byť narodenie sa prvého dieťaťa mladej devy.⁸ Súčasťou znamenia je aj meno, ktoré dieťa dostáva: Emanuel – Boh s nami. Krátke meno Emanuel, v neskorších obdobiach rozšírené o množstvo synonym, je večnou piesňou vykúpenia (SK 4,12; Zj 15,4).

Lúčenie

V Knihe Genezis sa pohnutými obrazmi opisuje vnútorné dozrievanie praotca izraelských kmeňov Jakuba. V jednom z rozhodujúcich momentov vyzrievania sa Jakub rozhodne vystúpiť z tieňa rodinnej ochrany a viesť samostatný život. Keďže majetného, spoločensky vplyvného a lakomého strýka Labana pozná, problém rieši jakubovsky. Vyhúta útek s početnou rodinou a s veľkými stádami. Labanovi sa podarí Jakuba s celou jeho rodinou dohnať. Jeho prvé slová sú výčitkou, prečo od neho potajomky zutekal. Jakub mal byť podľa jeho slov vyprepadaný *s jasotou a spevmi, s bubnami a citarami* (Gn 31,27). Lúčenie sa v tomto rozprávaní predstavuje ako rituál doprevádzaný hudbou a spevom. Možno je to zmienka o zvyku lúčenia sa pastierov a ich stád. Hudba a hudobné nástroje, ktoré sa v texte spomínajú, sú typické pre nomádov: ľahko prenosné, vyrobené z materiálov, ktoré sú pastierom bežne dostupné. Hra na nich je jednoduchá a nie je potrebné prejsť špeciálnou hudobnou prípravou.⁹

K druhu piesní lúčenia možno pridať piesne, ktoré sa spievali pri vydaji – odchode dievčata z rodného domu. Rebeke, ktorá sa vydávala za Izáka pochádzajúceho z ďalekého kraja, spievajú jej príbuzní pieseň:

Sestra naša, rozmnož sa v tisíce a desiatice a tvoje potomstvo nech zaujme brány svojich nepriateľov! (Gn 24,60).

V Knihe sudcov (Sdc 11,34-40) sa nachádza prastará legenda o Jefteho dcére. Jefte zložil pred vojenským ťažením sľub, podľa ktorého prvého, kto mu vyjde v ústrety pri návrate z víťazného boja, obetuje Bohu ako zápalnú dcéru. Privítal ho vyšla jeho jediná dcéra. Otec jej na jej prosbu dovolil ísť pred obetovaním oplakať svoje panenstvo. Stará legenda je pravdepodobne etiológiou – vysvetlením starodávneho zvyku, ktorý sa v Izraeli zachovával. Podľa neho sa izraelské dcéry raz do roka zišli, aby oplakávali nenaplnený život mladého dievčata – panenky. Išlo o smútočný rituál, na ktorom sa zúčastňovali iba ženy. Pretože sa v súvislosti so sviatkom silne zdôrazňuje panenstvo, možno považovať slávenie za dievčenský sviatok, ktorý predchádzal vstupu do manželstva. Poukazuje na to aj obsah rituálu, ktorým nie je obeta mladého dievčata, ale *smútenie a plač*.

V Piesni piesní sa nachádza viacero tradičných spevov, ktoré sprevádzali svadobné obrady ženicha a nevesty.

Vítanie – víťazná pieseň

Radostné víťazenie spevom a tancom sa v Biblii často spája so ženami. Motív spieva-

júcej, tancujúcej a hrájúcej ženy alebo skupiny žien patrí k základným biblickým motívom (Miriam Ex 15; Debora Sdc 6; ženy spievajúce Dávidovi 1 Sam 18,6; Jefteho dcéra Sdc 11,34...). V tomto postoji sú ženy vykreslené obyčajne vo chvíľach víťania vracajúcich sa víťazov.

Ženy sa obyčajne aktívne bojom nezúčastňovali.¹⁰ Ich dôležitou úlohou bolo víťah hrdinov pri ich príchode z víťazného boja. Víťanie zároveň poskytovalo aj príležitosť vyjadriť postoj k udalostiam ako aj k ich aktérom. Dá sa hovoriť o živej a aktívnej účasti žien na verejnom politickom dianí práve formou spevu.¹¹

Príkladom vyjadrenia mienky spoločenského v podobe jasavého spevu je víťazná pieseň, ktorou vítali ženy kráľa Šaula vracajúceho sa z víťazného boja:

Porazil Šaul svojich tisíc, ale Dávid svojich desaťtisíc (1 Sam 18,7b).

Ospievuje sa tu prichádzajúci víťazný kráľ, pričom slová vyzdvihujú skutočného hrdinu. Namiesto vojenského víťaza sa ospievuje duchovný víťaz, ktorý vyhral boj, pretože veril.

Víťazné piesne často doprevádzali piesne výsmechu. Ich adresámi boli porazení nepriatelia.¹² Tieto piesne sa nezachovali iba náhodou, na čo poukazuje ich veľký počet. Ich obsah sa v Izraeli pokladal za radu, či varovanie prostredníctvom prorockých výpovedí z úst žien.

Samotné piesne umožňujú nazrieť aj do vnútorného sveta myslenia žien starovekého Východu. Dokázali do nich vložiť nielen kritiku a svoje obavy ale aj vieru a radosť.¹³ Víťazné piesne zaznievali aj z úst bojovníkov. Víťazstvo v boji, porážka protivníka rozhybava vnútro a rozpaľuje víťaza. Najčastejšie vybuchuje v jednoduchých výkrikoch, ktoré sú viac či menej artikulované. Opojenie z víťazstva dodáva sebadôveru a rozpaľuje jazyk. Príkladom výsmechu a povýšenosti je divoká pieseň, ktorú v Knihe Genezis spieva Lamech:

Zabil som muža, ktorý ma poranil, a mládenca, ktorý ma udrel, lebo sedemkrát bude pomstény Kain, ale Lamech sedemdesiatšesťkrát (Gn 4,23b–24).

Na pozadí machovskej Lamechovej piesne vystupuje do popredia výnimočnosť väčšiny víťazných piesní v Biblii, v ktorých sa hlavný podiel na víťazstve pripisuje Bohu. Či ich interpretmi sú ženy, muži, jednotlivci alebo spoločenstvo, vyjadrovacie prostriedky sú formulované pokojne, často pomocou trpezlivej symbolickej frazeológie. Nezameriavajú sa prehnaným spôsobom na jednotlivca. Rovnako v nich chýba falošný nacionalizmus či prázdny propagandistický triumfalizmus.

Piesne o láske

V Starom zákone sa zachovala kniha spevov zaľúbených s výstižným názvom Pieseň piesní. Obsahuje piesne o láske, pričom ich vyspievava ústami rozličných osôb. V prvom rade je to spev zaľúbeného dievčaťa, ktorým kniha začína a vo vzájomnom úbožnostnom dialógu so zamilovaným sa ťahne celou knihou: *Zlúbaj ma bozkami svojich úst...* (Pies 1,2)... *Aká si krásna, priateľka moja, aká spanilá! Tvoje oči sú sťa holubice!* (1,15).

Medzitým sa objavujú spevy priateľov

zaľúbených. Pritom sa striedajú motívy obdivu a náklonnosti blízkych priateľiek a priateľov, ktorí želiaju to najlepšie zamilovaným: *Kam odišiel tvoj milý, ty, zo žien najkrajšia? Kade sa tvoj milý pobral, aby sme ti ho pomohli hľadať?* (6,1). Alebo sa v pozadí vynárajú „národné spevy“ prepájajúce udalosť lásky zamilovaného páru s postavami dejín Izraela: *Čože je to, čo stúpa zo stepi sťa mrákavy dymu... Hej, je to Šalamúnovo lôžko...* (3,6n.).

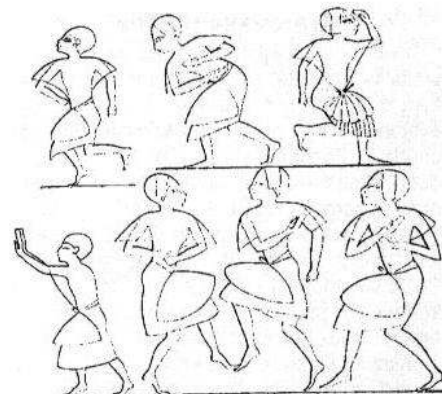
Piesne ospievajú jednoduchými obrazmi z každodenného života rovníkov a pastierov plnosť krásy, ktorá dvom zamilovaným otvára nový svet neočakávaných zákutí, radostí, ale i trápenia. Popritom sa v knihe nachádza aj celý rad iných skutočností, ktoré láska plodí. Láska v piesňach vystupuje ako choroba: *Posilnite ma..., občerstvite ma..., lebo som chorá od lásky!* (2,5). Celou knihou sa ťahne refrén predstavujúci lásku ako tajuplnú moc, ktorú neslobodno vyrušovať, nútiť či znásilňovať. Vzbudzuje bázeň a rešpekt: *Nezobúdzajte ani nerušte lásku, kým sa jej samej nezachce* (2,7n.). Láska je sladká, príjemnejšia ako víno (4,10) a je aj príčinou hľadania, blúdenia po uliciach (3,1n.) či dokonca dôvodom správania, ktoré nerešpektuje ani tradície, ani poriadky (5,6–7). Nepomáha ani bitka, ani zranenie, lebo *Láska je mocná ako smrť a vašeň lásky tvrdá ako podsvetie* (8,6). Ťažkosti, ktoré láska prináša však zanikajú v opisoch radosti a šťastia. Tieto tvoria hlavnú časť knihy.

Piesne o bolesti

Bolesť je súčasťou života každého človeka. V hebrejskej poézii našla skúsenosť s bolesťou vyjadrenie v samostatnom poetickom útvere – v metre skladajúcom sa z rytmu 2+3. Má aj vlastné meno *qinah* – nárek, žalospev. V Biblii sa nachádza viacero elégií tohto druhu.¹⁵ Jedným z najstarších príkladov je Dávidov nárek nad Šaulom a Jonatánom (2 Sam 1,19–27).¹⁶

Biblické piesne bolesti nie sú iba artikulovaným formulovaním tejto základnej skúsenosti človeka. Ani sa neobmedzujú iba na formuláciu jej príčin. Obsah piesní bolesti, ich umiestnenie v texte a ich prepojenie s udalosťami, ktorých následkom bolesť prichádza, poukazujú na veľké úsilie hľadania odpovede na otázku po jej zmysle v živote. Najďalej ide v tých prípadoch, v ktorých bolesť prichádza bez akejkoľvek pochopiteľnej príčiny.

V Písme niet žalospevu bez posolstva. Už samotný rytmus spôsobuje následkom upokojujúceho spôsobu dýchania pri prednese uvoľnenie. O hudobnej podobe prednesu piesní bolesti, nakoľko sa zachovala v tradičných modlitbách, možno povedať, že vytvára široký priestor na vyjadrenie citov a emócií pre modliaceho sa i pre počúvajúceho. V textoch sa odovzdáva mnohogeráčna skúsenosť s bolesťou. Žiadne poučania, či veľké pravdy: vyjadriť, prežiť a prijať bolesť. To vedie k zmysluplnému rastu. Žalospevy odhaľujú cestu zo situácie smrti v jej akejkoľvek podobe k životu. Majú svoj začiatok aj koniec, nie sú dlhšie ako je nevyhnutné.¹⁷ Za piesňami o bolesti buď nasleduje rozprávanie o nových udalostiach (Dávidov nárek nad Šaulom a Jonatánom) alebo priamo v závere sa hovorí o nádeji (Záver Knihy Nárekov 5,19–22).



Môj nárek si obrátil na tanec, roztrhol si moje rúcho kajúcne a radosťou si ma opásal... (Ž 30,12) **Reliéf z Amarny z obdobia Amenofisa IV. (1377-1358).**¹⁸

Žalospevy sa nachádzajú častejšie v prorockých knihách Jeremiáša¹⁹ a Ezechiela.²⁰ Proroci ich pritom nezriedka používajú v novom kontexte, v ktorom pôsobila výstražne, satiricky alebo provokačne. Zvláštnou skupinou piesní o bolesti sú náreky nad zomrelým. Už od najstarších čias boli súčasťou rituálov smútenia. V Gn 50 sa opisuje Jakubov pohreb v Egypte. Oplakávanie mŕtveho Jakuba malo trvať 70 dní v Egypte a 7 dní v rodnej krajine. Aj po Mojžišovej smrti ho synovia Izraela tridsať dní oplakávali na Moabskej stepi (Dt 34,8). Zachovali sa aj texty pohrebných piesní. Zámrutok v podobe piesne náreku či kvílenia mal za úlohu pomáhať prekonať ťažké chvíle najbližším z okruhu zomrelého. Podľa všetkého aj v Izraeli – ako v okolitých kultúrach existovali skupiny nariekačov (Kaz 12,5; Mk 5,38), ktorí sa dali objednať. Čím bolo nariekačov viac, tým bol pohreb slávnostnejší. Patetické hlasové vibrácie a ujúkanie, ktoré bolo vyvolávané aj tlakom rukou na hrdlo, mali byť aj hlasné, aby „Božie ucho“ bolo pozorné na *hluk volajúceho* (porov. Ž 103,1–2).²¹

Náreky nad zomrelým sa, podobne ako žalospevy, mnohokrát používali aj v novom kontexte.²² Napríklad prorok Amos (Am 5) prednáša žalospev nad Izraelom. Spieva pohrebnú pieseň ľudom žijúcim v blahobyte, šťastí, bezstarostnosti a v pocite bezpečnosti. Trúchli nad živým národom ako nad mŕtvolou. Chce tým vyprovokovať zamyslenie sa nad skutočnou situáciou, v ktorej ľudia jeho národa žijú.

Piesne vďaky

Zážitok pomoci, zdaru naplnia pocitom vďaky. V dejinách izraelského národa, ktorý vie čítať udalosti a snaží sa ich nielen pochopiť, ale aj zachovať a odovzdať nasledujúcim generáciám, zastáva pieseň vďaky dôležité miesto. Má vlastné meno: *tódash* – *vďakyvzdanie, poďakovanie*. Najviac ďakovných piesní sa nachádza v žaltári: Ž 18; 22,23–27; 30; 32; Ž 34; 40,2–4; 57,1–11; 66; Ž 67; 85,2–4; 107; 108,2–5; 111; 116; 124; 126; Ž 138. Možno ich nájsť aj mimo žaltára, napr. Jon 2,3–10 alebo Sir 51,1–12.

Vďaka často nasleduje za prosbou o pomoc alebo po záchrane z ťažkej situácie. Poukazuje to na skutočnosť, že piesne vďaky majú svoj pôvod v konkrétnej skúsenosti, v zážitku pomoci.

Kráľovské piesne

Kráľ a kráľovská inštitúcia sa v Izraeli tešila veľkej úcte. Aj napriek mnohým kritickým a negatívnym vyjadreniam voči kráľovskej inštitúcii ju nemožno nepovšimnute obchádzať. Zosobňovala a v mnohých prípadoch predstavovala symbol Božej prítomnosti v národe. Kráľ bol v Izraeli – a vôbec v celom svete starovekého Orientu – ideálom, ktorý zosobňoval tie najpozitívnejšie Božie vlastnosti. Preto niet divu, že kráľovi a kráľovstvu patrí v Biblii množstvo textov. Medzi najkrajšie patria piesne, ktoré vznikli z príležitosti intronizácie kráľa – Žalmy 2; 72 a 110. Intronizácia bola sprevádzaná hudobnými prejavmi. Podľa zmienok zachovaných v SZ bola hlavným hudobným nástrojom pri tejto udalosti trúba.²³

Viaceré piesne sa zameriavajú na oslavu samotnej osoby kráľa, ako napríklad Ž 18,32-51. Kráľovská svadba je ospevaná v Ž 45. Naproti tomu Ž 101 ponúka kráľovi „zrkadlo spravodlivého monarchu“.²⁴

Hudba v každodennom živote

Náučné piesne

Pieseň patrila v Izraeli k jednej z foriem učenia. Vidieť to nielen z obsahu niektorých piesní (Dt 32; Ž 78...), ale na istých miestach sa nachádza výslovný príkaz hovoriaci o povinnosti pieseň spievať (opakovať) a odovzdávať ju nasledujúcim generáciám.²⁵ V Dt 31,22 sa hovorí o tom, ako Mojžiš v deň, v ktorom napísal tzv. „Mojžišovu pieseň“ (Dt 32,1-43), naučil ju Izraelitov. Príkaz o nevyhnutosti učiť túto pieseň aj nasledujúce pokolenia, znie: „Mojžiš prišiel a hlasno predniesol všetky slová tejto piesne ľudu – on a Nunov syn Jozue.“ A keď Mojžiš dokončil všetky tieto slová, ktoré prednášal Izraelovi, povedal im: „Uložte si všetky tieto slová, ktoré vám dnes ohlasujem, do srdca a prikazujte ich zachovávať svojim synom, konaj a plniť všetko, čo je predpísané v tomto zákone“ (Dt 32,44-46).

V hebrejskom origináli doslovne znie: „Táto pieseň... nebude nikdy zabudnutá z pier tvojho potomstva“ (Dt 31,21). Slová piesne, ako aj zachovanie Mojžišovho príkazu, majú priniesť Izraelitom život. Zároveň majú byť svedkom Božieho konania (Dt 31,19-22).

Piesne o prírode

Súčasťou rôznorodého repertoáru piesní a hudobného prejavu v Izraeli boli aj piesne o prírode. Ich vznik podmienil nielen život veľmi tesne spätý s prírodou, ale aj spôsob myslenia Izraela. Podľa neho sa Boh zjavuje človeku svojim pôsobením v dejinách. V jednotlivých činoch možno poznať Boha a jeho vzťah k človeku. Iným, nie však menej dôležitým druhom prítomnosti Boha vo svete je obraz ponúkaný prostredníctvom stvorenia. Stvorený svet a príroda zvlášť je pre starozákonného človeka knižou, v ktorej číta o Bohu. Toto chápanie sa premieta aj do obsahu piesní o prírode. Nejde v nich o číry obdiv krásy, ani o zbožstvosť jednotlivých častí stvoreného sveta. Je v nich ospevaný ako Božie dielo určené a zverené človeku. Zároveň svet častejšie vystupuje ako partner človeka pri chvále Boha. Oslavuje Boha ako Stvoriteľa: „Nebesia rozprá-

vajú o sláve Boha a obloha hlása dielo jeho rúk... Tam hore vybuďoval stan pre slnko...“ (Ž 19,2.6a). V Žalme 104 je príroda dôvodom chvály Boha. Nebesa, zem, vrchy, rieky, zvieratá či vtáky – všetko je svedkom Božej múdrosti a dobroty.

Stvorený svet sa na niektorých miestach predstavuje ako súčasť Božieho odevu či domácej výbavy. Svetlo je jeho rúchom, do ktorého je zahalený, oblaky slúžia ako schoďdy na vystupovanie, krídla vánku sú promenádou na prechádzku (porov. Ž 104,3n). Nebesia sú Božím chrámom, v ňom má aj svoj trón (porov. Ž 11).

Autorovi žalmu 60 nemožno vytkáť nedostatok ostrovtipu, pomocou ktorého z územia Palestíny a jej blízkeho okolia navrhól náčrt vládnuceho Boha. Výšiny, na ktorých sa nachádzal Efraim označil ako prilbu na Božej hlave, Júdeu označil ako žezlo vládcu kvôli mestu Jeruzalem, ktoré je jej centrom. Moab, ktorý je vidieť v diaľke cez hlbokú prepadlinu Mŕtveho mora, symbolizuje nádrž, v ktorej sa Večný vládca kúpava a Idumea, púšť na samom juhu má byť suchou vyhriatou podnožkou jeho nôh. Nad úrodným Filištínskym v prímorskej oblasti sa bude ozývať jeho víťazný jasot (porov. Ž 60).

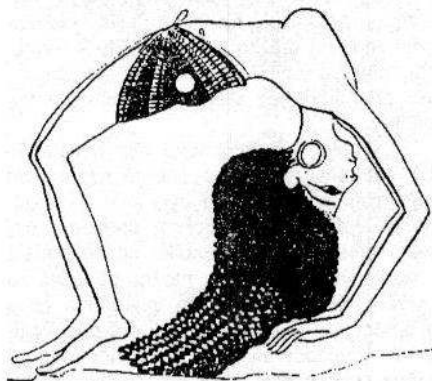
Izraelita však ani v prípade obdivu stvoreného sveta nie je prehnaným idealistom. Vidí aj napätia a problémy, násilie a nezhody. V Knihe Jób je vyjadrená snaha pochopiť tieto neľahké napätia, ktoré poznáva z vlastnej skúsenosti (napr. Jób 36,27-33; 38-39).

Hostina

Hostiny a hodovania sú od najstarších čias miestom radosti a hudby, ktorá sa s ňou prirodzene spája (porov. Iz 5,12; 24,8-9). V Iz 22,13 sa nachádza dodnes dobre známy výkrik bujarej radosti: *Jedzme a pime, veď zajtra umrieme!* (porov. Iz 56,12; Pies 5,1; Kaz 2,24; 3,12; 5,17-18; 8,15; 9,7-10; Múd 2,6-9, 1Kor 15,32). Stredoveký *Gaudeamus igitur* je druhom citátu tohto miesta.

Hárem

V Kaz 2,8 je zmienka aj o spevákoch a speváčkach starajúcich sa o príjemnú atmosféru v háreme.



Dievča pri premete-tanečnica. Maľba sa zachovala na vápencovom črepe (Der el-Medina; 13./12. stor. pred Kr.)²⁶

Zachovalo sa aj niekoľko piesní prostitútok, ktoré sú doslovne citované v zmenejších kontextoch. Napríklad v Iz 23,16 je proctvo o bohatom prímorskom meste Týrus. Stará pieseň prostitútky je tu použitá ako proctvo omilostenia mesta zo strany Bo-

ha: *Vezmi gitaru, obchádzaj mesto, neviestka zabudnutá, pekne hraj, veľa spievaj, aby si spomenuli na teba.*

Ludové piesne

Na niektorých miestach Starého zákona sa nachádzajú zmienky o knihách ľudových piesní. V Knihe Numeri (21,14) sa spomína stratená Kniha bojov JHVH, ktorá bola zbierkou takýchto piesní. Rovnako kniha Jašar, ktorá sa tiež nezachovala, obsahovala zbierku textov ľudových piesní. Dávidov žalospev nad Šaulom a Jonatánom (2 Sam 1,18n.) pravdepodobne pochádza zo spomínanej zbierky.²⁷

Pracovné piesne

Z každodenného života sa v SZ zachovalo niekoľko útržkov pracovných piesní. Napríklad v Iz 16,9-10 sa hovorí o zmknutí jasotu, výskotu a ujúkania, ktoré doprevádzali prácu na poliach pri žatve (porov. Jer 25,30; 48,33), alebo piesne, ktoré sa spievali pri vinobraní Sdc 9,27 (Iz 5,1-7). V Nm 21,17 možno nájsť prastarú pieseň kopáčov studní:

„Výraz studnička! Prespevujte jej! Studnica, ktorú kopali kniežatá, vznešení ľudu ju vyhlbili svojimi žezlami, svojimi palicami!“

V krátkej piesni možno pozorovať isté úsilie prepracovania. Jeho cieľom bolo spojiť starú pracovnú pieseň s dejinami národa. V pozadí totiž zaznieva motív z Ex 17,6 pripomínajúci udalosť nájdenia vody na púšti – záchrany národa pred smrťou smädom.

V Knihe proroka Ezechiela sa nachádza kuchárska pieseň. Obsahuje postup prípravy jedla ako aj jeho zloženie: *Postav hmiac; postav, a nalej doň vody! Pozbieraj doň jeho kúsky (odbojného domu), rozličné dobré kúsky zo stehna a lopaty, naplň ho vyberanými kosťami! Vezmi vyberané barančatá, naklad' podeň hŕbu dreva, nechaj vrieť jeho kúsky, i kosti nech sa v ňom uvaria!* (Ez 24,3-5).

Aj táto pieseň je použitá v novom kontexte. Je východiskovým bodom pre posolstvo adresované obyvateľom Jeruzalema. Pomocou dobre známej každodennej spievanky sa hovorí o beznádejnej situácii obyvateľov žijúcich v obliehaní. Prítom ide o ich prebudenie. Majú si uvedomiť vážnosť stavu, v akom sa nachádzajú. Problém nespočíva ani tak v tom, že sú obliehaní, ako skôr v tom, že svoju situáciu neberú vážne. Úlohou piesne je v tomto prípade otvoriť oči, prebudíť myseľ, sprostredkovať pravdu od pochopenia ktorej závisí život obyvateľov mesta.

Hudba a jej zvláštne účinky

Hudobný prejav sa nezriedka spomína aj v súvislosti s jeho magickými účinkami, ktoré má na poslucháča. Izraelský kráľ Šaul, ktorý pravdepodobne trpel istým druhom depresie, si nechal na odporúčanie svojich poradcov zaobstarat muža, čo vedel hrať na citare – Dávida (1 Sam 16,6n.). Prorok Elizeus si žiadal priviesť gitaristu a pri jeho hre upadol do extázy a prorokoval (2 Kr 3,15). Jedným z klasických príkladov vyjadrenia presvedčenia o magickej moci hudby je rozprávanie o dobytí Jericha (Joz 6,4-20), ktorého múry sa rozpadli dôsledkom mocného rituálneho trúbenia na rohoch. Podobné legendy sa nachádzajú aj v tradícii iných národov.²⁸

Úloha hudby v kulte

Hudba má svoje pevné miesto v kultovom živote. V SZ možno hovoriť o troch úrovniach kultovej hudby:²⁹

I. piesne profesionálnych prorokov (napr. 1 Sam 10,5–6);

II. staré kňazské predpisy týkajúce sa hudby v Knihách Levitikus a Numeri; III. profesionálne piesne a spevy v chráme (vyčlenené skupiny levitov).

Je ťažké povedať, kedy sa liturgická hudba v Izraeli dostala pod oficiálnu inštitúciu. Správa o zriadení chrámovej hudby kráľom Dávidom v 2 Krn 7 pochádza z pomerne neskorého obdobia. Staršie zmienky o chrámovej hudbe skúpo hovoria o jej organizovanosti.³⁰

Aj keď z kusých biblických zmienok o chrámovej hudbe sa nedajú určiť jednotlivé etapy jej vývoja a organizovanosti, určite patrila k chrámovému kultu. Židia sa sami považujú za hudobne nadaných, o čom svedčia niektoré vyjadrenia v Biblii. Pre svoje hudobné schopnosti boli už oddávna známi aj medzi okolitými národmi. V jednom asýrskom nápise sa spomína medzi chválami na víťazstvá kráľa Senacheriba aj kráľ Hezekiáš, ktorý mu musel platiť poplatky: *Hezekiáš z Júdy, ktorý sa nechcel podriaďiť môjmu jarmu... obliehal a dobyl som 46 jeho opevnených miest... ľudí... zobral som z ich miest a pokladal som ich za korisť... okrem toho veľa vzácných pokladov, ako aj jeho dcéry, ženy z paláca, spevákov a speváčky do Ninive, mesta, v ktorom vládne, nechal som ich doviest.*³¹



Hudobný štýl známy v Izraeli v 7. – 6. stor. pred Kr. bol pokladaný za ars nova doby železnej (Braun), o čo okolitý svet javil značný záujem. Dobyvatelia s obľubou odvádzali do zajatia židovských hudobníkov. Alabastrový reliéf z paláca Ninivského kráľa Senacheriba predstavuje troch židovských hudobníkov hrajúcich na lýru.³²

V Ž 137 sa hovorí o Babylončanoch, ktorí žiadali zajatých Židov o spievanie sionských piesní. Bohatá hudobná odborná terminológia, ktorá sa nachádza v Knihe žalmov, dosvedčuje starú hudobnú tradíciu židovského národa v náboženskom priestore.

V Knihe múdrosti, pravdepodobne najmladšej knihe SZ, sa v jej predposlednej kapitole (18) nachádza zaujímavá poznámka o slávení Paschy v neskorom období v spoločenstve diaspóry.³³ Hovorí sa tam o *svätých piesňach otcov*, ktoré sa spievali počas slávania sviatku.³⁴

Už pri slávení Paschy za Ezechiáša (2 Krn 30,21) sa spomínajú oslavy na *zvuč-*

ných nástrojoch. Podobne tomu bolo aj za kráľa Joziáša, ako sa to spomína v 2 Krn 35,15. V Knihe Jubilej (1. stor. pred Kr.) sa oslavné piesne spomínajú ako súčasť slávenia Paschy a Filon Alexandrijský rozpráva o súvislostiach medzi slávením Paschy, modlitbami a piesňami. Nie je vylúčené, že Kniha múdrosti myslí už na žalmy Hallelu v rámci Paschálnej liturgie (Ž 113-117).³⁵

Z najmladších častí SZ sa možno dozvedieť o orchestroch a chóroch, ktoré pôsobili v jeruzalemskom chráme. Všetky slávnostné okamihy, dôležité udalosti boli doprevádzané hudbou. Dokonca aj udalosti, ktoré sa odohrali mnoho storočí predtým ako jestvovali chrámové „orchestre“ a zbory, sú v Knihách kroník prerozprávane tak, aby bolo z pohľadu súčasníkov zrejmé, že ide o dôležitý medzník v dejinách národa. Na vyjadrenie dôležitosti sa používali práve obrázky hudobníkov a spevákov. Okrem tejto „zdôrazovacej“ úlohy boli dobové hudobnícke rody spomenuté výslovne menami, aby sa tak poukázalo na ich dávný pôvod a ustanovenie do služby v chrámovom speve a hudbe zo strany samého Boha prostredníctvom Dávida.³⁶ *Dávid rozkázal kniežatám levitov, aby zo svojich bratov ustanovili spevákov s hudobnými nástrojmi, harfami, cimbalmi, aby sa mohutný hlas radosti vznášal do výsosti. Ustanovili teda levitov: Joelovho syna Hemana a z jeho bratov Barachiášovho syna Asafa. A z ich bratov, zo synov Merariho, Kusiášovho syna Etana... A spevákovi: Hemana, Asafa a Etana, aby hrali na medených cimbaloch. Zachariáš, Oziel, Semiramot, Jehiel, Ani, Eliab, Maásiáš a Banaiáš na harfe pre dievčenský hlas, Matatiáš, Elifalu, Makeniáš, Obededom, Jehiel, Ozaziu na citarách viedli hlboký hlas... Kňazi Sebeniáš, Jozafat, Natanael, Amasai, Zachariáš, Banaiáš a Eliezer trúbili pred Božou archou na trúby... (porov. 1 Krn 15,16-24).*

Chrám je na viacerých miestach predstavený ako miesto neustáleho spevu, ktorý sa od rána rozliehal v jeho priestoroch (Sir, 47,12). Pre sviatky bol príznačný radostný spev všetkých ľudí, sprevádzaný hudobníkmi a spevákmi (Sir 50,18n.).

V súvislosti s chrámovou hudbou a spevom je nutné spomenúť aj tanec, ktorý je neoddeliteľnou súčasťou vzťahu orientálneho človeka k hudbe. Vyplýva to zo schopnosti vyjadrovať vnútorné naplnenie s nasadením celého človeka. Ak je vnútro orientálcov naplnené, vyjadruje to všetkými zmyslami, telesnými i duševnými schopnosťami. Tvorí básne a prednáša ich, spieva a hrá, tleska a dupe, skáče a tancuje...

Aj v tomto prípade slúži Dávid ako „archetyp“ kultového tanečného prejavu v Biblii. V 2 Sam 6,14 sa opisuje udalosť prenášania JHVH archy do Jeruzalema. Dávid sa tu opisuje ako ten, ktorý tancuje z celej sily pred JHVH. V 1 Krn 13,8 sa obraz rozvádza: *Dávid a celý Izrael tancovali z celej sily pred JHVH pri piesňach, za sprievodu citár, hárf, bubienkov, cimbalov a trúb*. Tanec sa spomína aj vo viacerých žalmoch (Ž 149,3; 118,27; 150,4; Ex 15,20).

Spev a tanec sa často spájajú s jednou a tou istou osobou, ktorá spieva a zároveň tancuje (Ex 15,20; 1 Sam 18,6; 21,11; 29,5; Ž 149,1-3). V Biblii je množstvo textov opi-

sujúcich spievajúce a tancujúce ženy.³⁷ Repräsentatívnym príkladom vzájomnej súčinnosti spevu a tanca v spoločenstve je víťazná pieseň v Ex 15. Synovia Izraela sú v nej predstavení ako tí, čo spievajú s Mojžišom (v. 1) a ženy na čele s Miriam tancujú s bubienkami v rukách, pričom zároveň tvoria druhý chór (v. 20).

Zaujímavým príkladom rôznorodosti použitia vyjadrovacej sily tanca je „šabfový tanec“ proroka Ezechiela. Pomocou neho má odovzdať posolstvo Izraelu žijúcemu v čase babylonského zajatia v Izraeli, hlavne obyvateľom Jeruzalema. Táto biblická „pieseň o meči“ čiastočne zachytáva choreografiu tohto tanca: *Volaj, krič, syn človeka... udielaj si preto na stehno... Ale ty, syn človeka, prorokuj, tleskaj si rukou o ruku, nech sa zdvojnásobi, strojnásobi meč... Proti všetkým jeho bránam dám brúsený meč, robený, ach, na blyskanie, brúsený na zabíjanie! Obráť sa nazad, vpravo, napred, naľavo, kde len budú tvoje ostria určené... (Ez 21,17n.).*

Hudobné žánre ako aj nástroje či hudobné prevedenie má v Biblii omnoho širší záber ako ponúka doterajšie predstavenie základných podob hudobného prejavu v Izraeli. Bolo by možné ďalej hovoriť o rôznych druhoch prosebných piesní, o hymnoch chvály, o požehnaníach, o spevoch pri rozličných príležitostiach či o piesňach, ktoré ospevujú jednotlivé udalosti, v ktorých biblický človek zažil Boha ako blízkeho, chápajúceho a milujúceho. Ponúknutý prehľad je teda skôr pozvánkou do krásneho sveta biblickej hudby, ktorá je schopná bezprostredným spôsobom vovádzať do občerstvujúcej Božej blízkosti.³⁸

Hudobná terminológia v Starom zákone

Najčastejším miestom, kde sa v Biblii uvádzajú odborné hudobné výrazy, sú nápisy žalmov. Aj keď je známych množstvo termínov, len o máloktoľom sa dá s určitou presnosťou povedať, čo presne označoval. Zdá sa, že už v období vzniku gréckeho prekladu Žaltára boli tieto odborné hudobné výrazy väčšinou neznáme. Uvažuje sa o dvoch možných vysvetleniach. Buď sa pôvodný význam odborných názvov zabudol, alebo bol uchovávaný v tajnosti kňazskými vrstvami.

Najviac používaným titulom žalmov je termín *mizmôr* – *pieseň s hudobným sprievodom*.³⁹

Žalmy s týmto názvom majú zvyčajne individuálny charakter. Frekvencovaným názvom žalmov je *šir* – *náboženská pieseň alebo chrámová pieseň*.⁴⁰ *Maskil* – *umelecká pieseň alebo náučná báseň*.⁴¹

Iným druhom odborných hudobných názvov sú termíny určujúce spôsob prevedenia piesne. Týka sa to použitia nástrojov, druhu sprievodu či označenia druhu hlasového prevedenia skladby. K tejto skupine názvov patria pomenovania, pre ktoré je charakteristická predložka *s, na a pod*. Termín *al han'hi lôt* – *na flautách* (pre flauty) pravdepodobne označuje nástroj, ktorým má byť pieseň sprevádzaná, ako je tomu napríklad v Ž 5. Slovo *alamôt* sa dá preložiť ako označenie pre použitie hudobného ná-

stroja: pre flautu alebo ako určenie spieváckeho prevedenia: na *dievčenský spôsob* (vysokým hlasom?).⁴² Termíny ako *na ôsmy* (tonus) alebo *bín^o gínót* poukazujú skôr na druh melódie, ktorá skladbe prislúši.⁴³ Pojem *l^oannót* pravdepodobne označuje antifonálne alebo rezponzóriové prevedenie piesne.

Medzi najbežnejšie zaužívané spôsoby označenia melódie piesne, patrí slovné vyjadrenie označujúce známu ľudovú melódiu. Do nadpisov žalmov sa dostalo viacero takýchto názvov starých piesní označujúcich melódiu, na ktorú mal byť žalm spievaný. Pôvodné stáli názvy pravdepodobne na okraji textu ako pomôcka.⁴⁴ neskôr sa stali súčasťou nadpisu. Pôvodné piesne, ktorých melódie boli neskôr používané pre niektoré žalmy, sú už neznáme. Názvy však poukazujú na ich existenciu. Napríklad *'al 'ijélet – neznič v Ž 22,1* alebo *'al yōnat 'elem r^o chōkīm – pre holubicu na ďalekých terebin-toch* či *'al dōdānīm – nad laliami*⁴⁵ (Ž 45,1; 60,1; 69,1; 80,1).

V žalmoch sa často⁴⁶ vyskytuje termín *selāh*, ktorý LXX prekladá ako deáúáéšá medzihra. Pravdepodobne ide o značku pre „dirigenta“. Môže vyjadrovať prerušenie spevu a hru samostatných nástrojov.

Jedným z najznámejších slov Biblie je oslavné zvolanie⁴⁷ *halelujah*. Sú to vlastne dve slová: halelu + jah. *Halelu* je artikulovaným prirodzeným⁴⁸ výkrikom radosti, obdivu, nadšenia. V Biblii sa ním vyjadruje nadšenie, napríklad oduševnená chvála slávnej ženy alebo muža (Ž 78,63; Gn 12,5 alebo Pies 6,9), najčastejšie sa však spája s oslavou Boha (Ž 63,6). *Jah* je skrátená (staršia) podoba mena Boha Izraela,⁴⁹ ktorá sa vyskytuje v starších textoch Biblie (Ex 15,2...). V Knihe žalmov sa zvolanie prvý raz objavuje až v Ž 105. Od neho sa aj celý žalm označuje ako prvý halelujový žalm.

Dôraz sa v radostnom zvolaní halelujah kladol na Božie meno, ako je to slovné opísané v Ž 105,1-3: *Oslavujte JHVH a vzyvajte jeho meno, rozhlasujte jeho skutky medzi národmi. Spievajte mu a hrajte, rozprávajte o jeho obdivuhodných skutkoch. Jeho svätým menom sa honoste; nech sa radujú srdcia tých (hit^ohal^olū), čo hľadajú JHVH*. Tradícia hudobného zdôrazňovania Božieho mena v zvolaní halelujah sa zachovala aj v hudobnom prejave kresťanov prvých storočí. Melodicky zvyrazňovala poslednú slabiku s Božím menom melizmou viacerých nôt a ich veľkou pestrosťou.

V tomto radostnom zvolaní sa zintenzívňuje každá chvála, ktorá patrí JHVH: *Moja sláva (sila) a chvála je JHVH* (Ž 118,14).⁵⁰ Slovo sa stalo skutočným symbolom radosti v JHVH, ktorú nielen vyjadruje, ale ju aj sprostredkuje, naplňuje ňou a vovádza do nej.⁵¹

O hudobných termínoch mimo Knihy žalmov možno hovoriť len v niekoľkých prípadoch. Napríklad v 1 Sam 18,6 sa opisuje radostný spev a hudba po víťazstve nad Filištíncami. Zaujímavé slovo *šališim* sa vykladá ako pomenovanie hudobného nástroja alebo ako názov radostného tanca.

V Ez 28,13 sa nachádza slovo *un^oqaveka*, ktorého presný význam sa doteraz nepodarilo zistiť. Z kontextu však vyplýva, že má do činenia so spôsobom hudobného prevedenia.

Na záver možno skonštatovať, že staro-zákonnú hudobnú terminológiu postihol podobný osud, ako každú inú reč vytvorenú úzkymi kruhmi ľudí zaoberajúcimi sa istou problematikou. Životnosť odbornej reči je priamo závislá na spomínaných ohraničených kruhoch. Ak tieto prestanú existovať

1 Schopnosť vytvárať hudobné nástroje patrí k najvyšším kvalitám umu a zručnosti v mnohých kultúrach. V Grécku sa táto schopnosť spájala s Diovým synom Hermesom, poslom bohov. Podľa IV. Homérovho hymnu, ktorý tomu bohovi venoval, vynášiel Hermes lýru, pričom ako rezonátor použil korytnačí pancier. 2 Hachlili, R., *Ancient Jewish Art and Archeology in the Land of Israel*, E. J. Brill, Leiden 1988, 298.

3 Väčšina súčasných autorov je presvedčená o tom, že Pieseň piesní je zbierka ľubostných piesní, ktoré ospevujú lásku muža a ženy (porov. Zenger, *Einleitung*, 345; Keel, O., *Deine Blicke sind Tauben, Zur Metaphorik des Hohen Liedes*, Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart 1984, 11).

4 V kritickom aparáte hebrejskej Biblie je navrhnuté čítanie: *ba^oašrī – prišlo moje šťastie* (blaženosť).

5 Niektorí autori (Hertzberg, Willis...) hovoria, že Hanin chválospev je typický „mužský žalm“, alebo pieseň víťazstva. Ak sa však zoberie do úvahy, že pôrod býval v jej dobe ešte viac, ako v súčasnosti bojom medzi životom a smrťou, pieseň neznie ako víťazná bezdôvodne. V Iz 42, 14 sa JHVH, víťazný hrdina, porovnáva rodiacej žene. Obraz vyjadruje boj o život: *Ako bohatier kráča JHVH, ako bojovník vzbudzuje zápal, volá, ba kričí bojovne, vrhá sa na nepriateľa*. Van Dijk-Hemmes vykladá Haninu pieseň ako pieseň vďaky za dar dieťaťa a šťastný pôrod (Brenner, A., Van Dijk Hermes, F., *On gendering Texts, Female and male Voices in the Hebrew Bible*, E. J. Brill, Leiden 1993, 93n.)

6 Je to nie menej ako 27-krát, zatiaľ čo muži – otcovia vystupujú v tejto úlohe 14-krát.

7 Porov.: Gn 4,25; 29,32–34; 30,6; 8.18.21.24; 35,17-18; Ex 2, 10; 1 Sam 1,20; 4,20–22; 1 Krn 4,9

8 V gréckom preklade LXX dostáva hebrejské slovo *mladá deva* podobu *panna*.

9 Porov. Seidel, *Musik*, 14.

10 Výnimkou je Sdc 4,9; 9, 53.

11 Van Dijk-Hemmes, *Texts*, 32n.

12 2 Sam 1,20; Iz 37,22b= 2 Kr 19,21; Iz 37, 24-25; Sdc 5,15–17.23-30; Jer 38,22;

13 Van Dijk-Hemmes si kladie otázku, čo tieto piesne hovoria o živote ženy samej. Na položenú otázku nachádza viacero zaujímavých odpovedí. Žena patriaca v patriarchálnom svete starovekého Orientu dlhé obdobie medzi okrajové skupiny spoločnosti, mohla spôsobom výsmešnej piesne otvorene vyjadriť svoju kritiku na verejné dianie (podobne ako vo víťaznej piesni). Pritom sa jej mienska v spoločnosti brala vážne. Ďalšou skutočnosťou, ktorá vo výsmešných piesňach našla svoje vyjadrenie, bola radosť ženy nad zničením muža, zosobňujúceho všetkých tých, ktorí využívali a ponižovali ženy vo vtedajšom svete (Sdc 5,24–27.28–30). V niektorých výsmešných piesňach sa odzrkadľuje záujem žien o vojenskú oblasť v tom zmysle, že každá prehra, či zlá vojenská taktika prinášala trápenie nielen bojujúcim mužom, ale aj ženám, ktoré postihol obyčajne osud otrokyne, konkubíny... Niektoré piesne výsmechu boli adresované vládnucim vo vlastnom národe. Išlo o tých, ktorí falošnou dôverou v zbrane, či zlou politikou, vydávali do nebezpečenstva celý ľud (porov. Výsmešnú

alebo nadobudnú inú podobu, pôvodná reč sa postupne utiahne do zabudnutia. Biblické piesne majú šťastný osud. Aj keď sa s nimi spájaná terminológia zmenila na ťažko zrozumiteľné šifry, ich obsah neustále zaznieva v nových a nových podobách. A možno je v tomto prípade zabúdanie darom...

pieseň žien zo Sedekiašovho háremu, adresovanú jemu, ako kráľovi (porov. Jer 38,22)). Pri čítaní týchto piesní treba pamätať na to, že ich nebolo ľahké ani formulovať, ani prednášať. Prezrádzajú veľkú odvahu, záujem o skutočné problémy a vieru v premenu kritizovaných skutočností (porov. Van Dijk-Hemmes, *Texts*, 43-48).

14 V hebrejskom origináli sú na rozdiel od slovenského prekladu (Rím 1995) slovesá v tvare perfekta – v minulom čase.

15 Napr. Am 5,1–3; Iz 14,1–2; Ez 19,1-9.10–14...

16 Je zaujímavé, že práve táto báseň nie je napísaná v typickom metre *qīnah*.

17 Napríklad na začiatku 2 Sam je už spomínaný Dávidov žalospiev nad Šaulom a Jonatánom. Má osem veršov. V závere knihy (2 Sam 22–23) sú umiestnené dva chválospevy: Dávidova víťazná pieseň (51 veršov) a posledné slová „pevca piesní Izraela“, v ktorých spieva o zmysluplnom živote s Bohom Izraela.

18 Keel, O., *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament, Am Beispiel der Psalmen*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1996, 314.

19 Napríklad Jeremiášov nárek nad Sionom v 9, 16–21, alebo nad Jeruzalemom v Lamentáciách 1; 2; 4.

20 Pohrebne žalospiev nad Týrom: 26, 16–18; 27, 1–11; nad kráľom Týru 18, 11–19; nad vodcami Izraela 19.

21 Už v Sumeri existovali rôzne skupiny posvätných spevákov, ktorí sa špecializovali na isté druhy spevov. Sú známi *gala* kňazi – narietkachi, ktorí spievali žalospievy a *nar* kňazi, ktorých úlohou bolo prednášať chválospevy (porov. Eaton, *Place*, 94).

22 V židovskom svete sa čiastočne upravený text Lamentácií používa v deň spomienky na pád Jeruzalema 9. V mesiaci *ab*. V kresťanstve dostali staré biblické piesne náreky nový kontext. Vstúpili do liturgie Svätého týždňa. Dostali zvláštny hudobný šat gregoriánskeho chorálu. Neskôr boli prepracované novými spôsobmi, počnúc polyfóniou (Johannes Ockeghem – XV. storočie) až po Bernsteinovu *Jeremiášovu symfóniu* pre mezosoprán a orchester (1949), či Stravinského *Threni* (náreky po grécky) pre zbor a orchester (1958) (porov. Ravasi, *Arte*, 89).

23 Porov. 1 Kr 1,39,40; 2 Kr 11,14; 2 Krn 13,14; 20,28; 23,13.

24 Porov. Ravasi, G., *I Cantí di Israele, Preghiera e storia di un Popolo*, Editioni Dehoniane Bologna, Bologna 1986, 124n.

25 Lohfink, N., „Der Glaube und die Nächste Generation, Das Gottesvolk der Bibel als Lerngemeinschaft.“ *Das jüdische am Christentum, Die verlorene Dimension*, Herder, Freiburg 2 1989, 160.

26 Keel, O., *Blicke*, 182.

27 Porov. Werner, *Dictionary*, 461.

28 Podobná je legenda o Amfionovi z Théb, ktorý hrou na Lýru rozhýbal kamene a znovu postavil zborový múr. (porov. Homér, *Odyssea* XI, 260nn), (Werner, E., „Music“ in *The Interpreter's Dictionary of the Bible, An Illustrated Encyclopedia*, Vol. 3., Abingdon Press, New York 1962, 458).

29 Werner, *Musik*, 458.

30 Werner, *Musik*, 459.

31 Porov. Braun, *Musikkultur*, 119.

32 Keel, *Welt*, 325.

33 Kniha múdrosti pozostáva z troch umelecky zostavených častí. Text 18,9 sa nachádza v tretej časti (11,2-19,22), ktorá je haggadickým midrašom (rozprávačským výkladom Svätého písma). Má formu kázne. Táto časť je rozdelená do siedmich dypťoch. Zobrazujú sa v nich jednotlivé egyptské rany vo vzťahu k dobrodeniam, ktoré zakúsil Izrael počas putovania po púšti.

34 Výraz *piesne otcov* sa dá chápať ako genitivus objectivus (*piesne otcov*) a zároveň ako genitivus subjectivus (*piesne od otcov* – rozumej: *piesne chvály Boha od otcov alexandrijského spoločenstva*).

35 Podobu dnešného slávenia Pesach – Sederu však netreba posúvať pred rok 70 po Kr.

36 Porov. Ravasi, *Arte*, 95.

37 Texty, kde sa spomína tanec žien: Sdc 11,34; 21,21.23; 1 Sam 18,6; 21,12; 29,5; Jer 31,4...

38 Obširnejší prehľad jednotlivých druhov hudobného prejavu v Biblii ponúka napríklad Ravasi, *Canti*.

39 V hebrejskom texte 57-krát, z toho sa 35-krát spomína v súvislosti s Dávidom.

40 29 ráz, pritom 13-krát sa vyskytuje spolu s termínom *mizmôr*. Dávidovo meno sa vyskytuje zriedkavejšie s týmto odborným názvom. Pomenovanie je typické pre Žalmy 120-134, tzv. *ma'alat* (pútnické žalmy).

41 Často sa vyskytuje v Zbierke Korachových synov (napríklad 42; 44; 54; 88n) a v Dávidovom žaltári (napríklad 52–55).

42 Werner, *Music*, 459.

43 Porov. Ž 4, 5; 54-55; 61; 67; 69, 12; 76;

44 Tento spôsob sa bežne používa v súčasnom Evanjelickom spevníku, kde sú jednotlivým piesňam odporúčané nápevy známych piesní. Napríklad pieseň č. 2: *Hospodine, Pane všetkých čias* je predpísaná melódia: „Mel.: Hospodine, nebeský Otče“, alebo iný spôsob predznamenania nápevu je použitý v piesni č. 85 „Ako: Odvráť, ó Bože (Evanjelický spevník, Transcius, Liptovský Mikuláš, 1995).

45 Správnejší preklad by mal znieť: *nad lotosovými kvetmi*, keďže lotosový kvet má pôvodný význam egyptského *sšn* alebo *sššn*. Zaužívanie prekladu „*falia*“ je ovplyvnené gréckym prekladom XXL, v ktorom sa hebrejské slovo *đđđđđđđđ* prekladalo ako *erhéidí*, čo označovalo bielu faliu (*lilium candidum*). Z pochybností by možno mohlo vyvieť miesto z Herodota (Deji-

ny II, s. 92, 480-430 pred Kr.), kde sa hovorí: *Keď sa tok (Nílu) naduje a z krajiny urobí more, rastie vo vode množstvo falí (erhéidá đđđđá), ktoré sa v Egypte lotosmi (erhéidí) nazývajú*. *erhéidí* mohol pre Greka znamenať nielen „*faliu*“, ale aj „*lotosový kvet*“ (Keel, *Blicke*, 63).

46 V 39 žalmoch sa vyskytuje 71-krát. Okrem Knihy žalmov sa nachádza aj v Hab 3,3 a 9,13.

47 Slovo *hll* v tvare *piel* s významom *chvála*, *radostný výkrik*, *krik plesania*, *hlasný výkrik*, *výbuch kriku*...

48 *Halal* a podobné slová sa vyskytujú v množstve jazykov, pričom ich použitie je skoro totožné. Slúžia na vyjadrenie radostného naplnenia (Keel, 313).

49 V Ž 150,1 sa nachádzajú obidve skrátené (staršie) podoby mena Boha Izraela vedľa seba: *halelu jah* a *halelu-el*.

50 Porov. Eaton, *Place*, 100.

51 Porov. Napríklad hudobné vyjadrenia *Haleluja* v gregoriánskom chorály, v Händlovom *Mesiášovi* (1741), či v Beriovom post-weberianskom *Allelujah* n. 1 (1956) a n. 2 (1958) (Ravasi, G., *Il Libro dei Salmi, Commento e Attualizzazione*, Vol. III., Dehoniane, Bologna 1985, 135).

ORGAN SOCIÁLNY FENOMÉN II

Organ v 19. a 20. storočí – Východiská vývoja – Organový koncert nielen hudobná forma

Posun v sociálnom postavení meštianstva priniesol v devätnástom storočí, ako dôsledok existencie stálych orchestrálnych telies, vznik koncertnej siene. Vytvoril sa priestor pre verejné hudobné (nie operné) produkcie, ktoré sa dovtedy konali v palácoch, divadlách, chrámoch a salónoch. Na význame získalo slovné homonymum – koncert v zmysle verejného predvedenia hudobných diel – komorný, symfonický atď. Novú dimenziu tým nadobudol určite aj organový koncert v chráme aj v sále (Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Franck atď.). Chránový organový koncert fakticky existoval minimálne od čias Buxtehudeho. V dvadsiatom storočí sa však aj organový koncert v sieni, či už v podobe sólových recitálov, alebo za spoluúčinkovania s orchestrom, stal celosvetovým javom.

CIRKEVNÉ DOKUMENTY

Pápež Pius X. v „*Motu proprio*“ o obnove cirkevnej hudby „*Tra le sollecitudini*“ (1903) považoval za ideál vokálnu hudbu, organ sa umožňoval len ako nástroj sprevádzajúci spev: „*Vlastnou hudbou Cirkvi je síce čistá vokálna hudba, predsa sa povoľuje tiež spev s organovým sprievodom.*“¹ „*Organ a iné nástroje majú podporovať spev.*“² Apoštolská konštitúcia „*Divini cultus sanctitatem*“ (1928) Pia XI. hovorila síce o organe ako o „*vlastnom nástroji Cirkvi*“, kritizovala však „*výstrednosti najnovšej hudby.*“³

Pius XII. vo svojej encyklike „*Musicae sacrae disciplina*“ (1955) kládol v duchu svojich predchodcov na prvé miesto z hudobných nástrojov v liturgii organ. Konštitúcia Druhého Vatikánskeho koncilu „*Sacro-sanctum Concilium*“ (1963) sa vyslovila: „*Píšťalový organ nech je v latinskej cirkvi vo veľkej úcte ako tradičný hudobný nástroj.*“⁴ Terajšie chápanie a oficiálnu mienku Katólickej cirkvi najlepšie vystihujú slová Jána Pavla II. pri posviacke organa vo Vatikáne (1980): „*Práve organová hudba vie jedinečným spôsobom bez slov vykladať bohoslužobné tajomstvá, tichočiť ich a podporovať uctievanie „v duchu a pravde“ (Ján 4, 23). Nech sa jej reč, zrozumiteľná všetkým fu-*

dom, stane posolstvom lásky a mieru.“

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 k náklonnosti k veciam duchovným a návštevníkom chrámu a turistom pomáha lepšie pochopiť sakrálny priestor.*“⁵

Na prelome 19. a 20. storočia sa v cirkevnej organovej hudbe ako nepriamy negatívny dôsledok cecilianizmu⁶ ujal organový štýl zbavený meliziem a figurácií.⁷ Avšak progresívne Organové hnutie (1900)⁸ v Nemecku, ktoré uviedli a spočiatku reprezentovali najmä A. Schweitzer, E. Rupp a F. X. Matthias sa snaží o návrat k tradícii. Medzi mnohé priaznivé výsledky vývoja v 20. storočí je možné jednoznačne zaradiť práve podnety „*Orgelbewegung*“. Prejavili sa totiž nielen v Nemecku a Francúzsku, ale prakticky na celom svete. Návrat k vrcholnej severonemeckej barokovej zvukovosti kráľovského nástroja v kombináciách s progresívnymi prvkami iných historických a teritoriálnych epoch znamená jednoznačný úspech.

U nás sa pozitívne dôsledky spomínaného hnutia konzekventne neuplatňovali nikdy. Výsledkom je súčasná, mierne povedané,

Charakter píšťalového organa kóduje dvetisícročná vývojová tradícia. Práve neustály vývoj je symbolom perspektívy a garanciou, že organ zostane živým nástrojom aj v novom miléniu (F. Klinda).

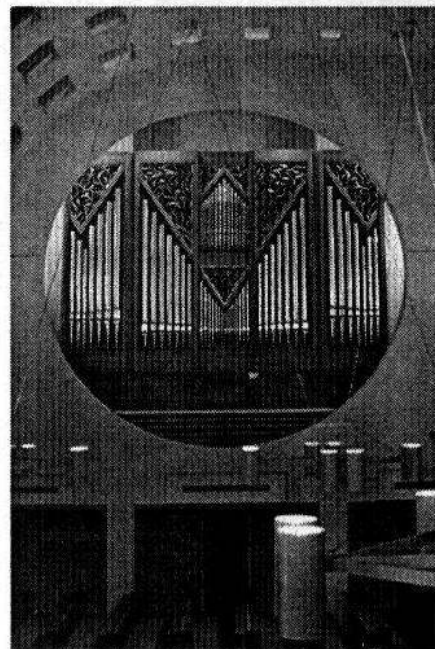


Foto: Tokio (Japonsko), chrám Shibusha, Mathis 1998, II/P/25 (z propagačných materiálov firmy Mathis)

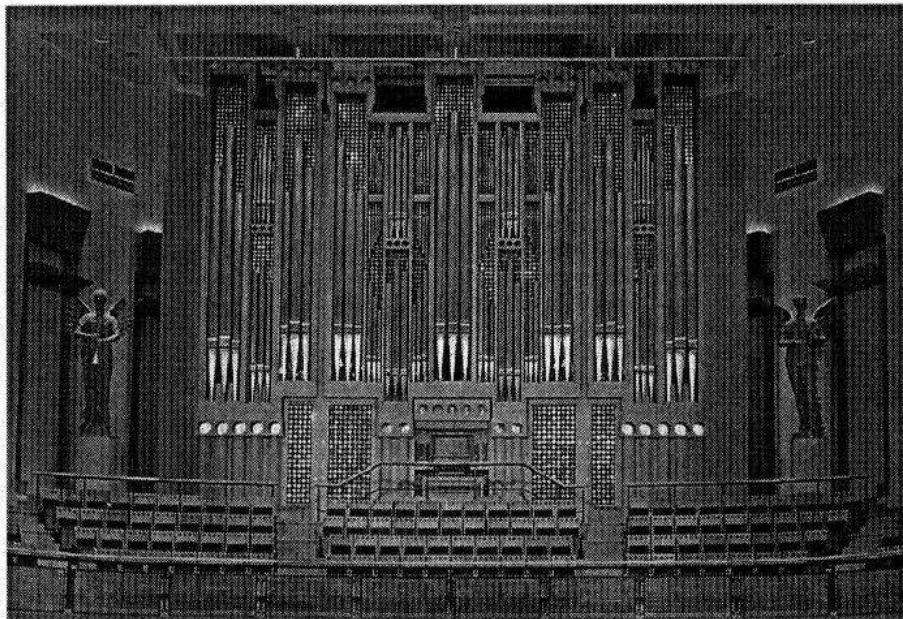


Foto: Tokorozawa (Japonsko), Muse Hall (Sieň múz), Rieger 1993, IV/P/75 (z propagačných materiálov firmy Rieger – Rakúsko)

zlá situácia nielen v stave historických a novopostavených nástrojov, ale azda ešte horšia vo vzdelaní a estetickom, respektíve kultúrnom cítení a povedomí mnohých vlastníkov a správcov priestorov, ktoré si organ vyžadujú. V okolitých, aj postkomunistických štátoch je organ a vzťah k nemu dávno na úrovni porovnateľnej so všeobecným kultúrnym niveau, ak nie lepšej.

Existujú tam organárske firmy, zaoberajúce sa nielen rekonštrukciou a reštaurovaním organov, ale aj ich stavbou, či už na spôsob verných kópií alebo nových inštrumentálnych koncepcií. Je to preto, že majú svoje uplatnenie. Na Slovensku tento fenomén, bohužiaf, dodnes absentuje.⁹ Že nejde iba o financie je markantné a vedeli by o tom hodiny rozprávať mnohí slovenskí organisti. Naši cirkevní predstavitelia akoby si dosiaľ neuvedomovali, že perspektívne, z hľadiska budúcnosti, by opomínaním skutočnej kultúry (N. B. nezaškodí pripomenúť si etymológiu prameniacu v slove „kult“), a teda aj organov išli sami proti sebe. Či už sa jedná o ignorovanie miesta pre organ v početných architektonických návrhoch chrámových novostavieb, cez nezaujem o hodnotu a stav miestneho nástroja až po mzdu pre organistu atď. Na margo finančných priorit citát: „Stará cirkevná múdrosť hovorí, že starosť o dôstojne slávenú bohoslužbu nemôže čakať, kým splníme všetky úlohy a zvládneme všetky starosti (napr. obnova škôl, sociálna práca Cirkvi a pod.). „Starostlivosť o krásu Božieho domu (a tým samozrejme najmä bohoslužby) a starostlivosť o chudobných je nedeliteľná“.¹⁰ To sú slová prefekta Kongregácie pre vierouku kardinála Ratzingera.

Počas obdobia stredoveku a novoveku až do devätnásteho storočia bola funkcia organa až na výnimky jednoznačne liturgická. Jeho miesto v kostole sa pokladalo za nepochybniteľné. Táto situácia však popri nesporných pozitívach do istej miery paradoxne obmedzovala hudobný rozvoj určitých druhov organovej literatúry, napríklad organový koncert. V zmienenom kontexte

boli z minulosti notoricky známe napríklad Bachove problémy s lipskými protestantskými (pietistickými) kruhmi, respektíve s mestskou radou. Prekážala im prílišná nápaditosť a rozsah kantorových „prelúdií.“ Podobné neprijemnosti na katolíckej pôde absolvovali Balbastre, Germani, ale aj Messiaen.

Niekdajší vznik relatívne príležitostných diel typu Haydnových koncertov a Mozartových sonát podmieňovala predovšetkým istá vedomá veľkomyselnosť zo strany Cirkvi. Úloha organa bola totiž vymedzená a prísne určená pre liturgické účely. Tým sa akékoľvek aktívnejšie hudobné zviditeľnenie (zpočítateľne) nástroja nivelizovalo na minimum. Už dávno predtým, najmä v protestantských oblastiach, existoval organ v rámci bohoslužby popri sprievode zhromaždenia funkčne ako sólový nástroj. Zásluhu na tom mali predovšetkým výsledky severonemeckej staviteľskej, kompozičnej, improvizáčnej a interpretačnej praxe (Schnitger, Silbermann, Buxtehude, Bach atď.). Tento status prevzal, prinavrátiac sa k posolstvu Frescobaldiho, aj organ v katolíckej sfére: „Ušľachtile liturgické funkcie spĺňa aj čisto inštrumentálna hudba – sólová organová hra,¹¹ alebo hra iných nástrojov. Môže dodať liturgickému konaniu väčší dôraz, vyjadriť slávnostnosť alebo podporovať rozjímanie“.

Z viac-menej popularizačných dôvodov bolo možné na katolíckom rakúskom teritóriu na prelome 18. a 19. storočia (hoci skôr ojedinele) aktivizovať úlohu organa v rámci hudobného života kostola. V zmienenom kontexte išlo o zrejmu súvislosť s vtedajšími protireformačnými, respektíve rekatolizačnými snahami. Nezanedbateľnú úlohu tu zohral liberálnejší osvieteniský svetonázor, ktorého korene sa prejavovali už v humanistickej renesančnej literatúre. V cirkevnej liturgii bol však vývoj skôr odpoveďou na veľké a pozitívne výsledky reformácie. V hudbe obdobné trendy nastúpili od baroka, a to najmä vznikom opery. Všetky spomenuté činitele mohli ovplyvniť početnejšiu frekvenciu klasicistických organových koncertov.

Cecilianizmus a niektoré pseudoreformy

s ním spojené (19. a začiatok 20. storočia) dostávali organ postupne znova do funkčného úpadku aj na pôde katolíckeho religia. Jeho stopy je možné sledovať v niektorých kresťanských komunitách, najmä v postkomunistických európskych krajinách až dodnes.

Dôležitým činiteľom spôsobujúcim relatívnu nízku frekvenciu komponovania organových koncertov bola finančná náročnosť udržania stáleho, či príležitostného chrámového orchestra. Táto situácia taktiež v podstate pretrváva do súčasnosti a týka sa bez rozdielu všetkých kresťanských konfesíí. Hlavným stimulom vzniku organovej koncertantnej literatúry s orchestrom je teda aj dnes predovšetkým existencia organa v koncertných sieňach.

Návrat organa do profánneho priestoru, koncertnej sály, sa udial v 19. respektíve 20. storočí. Tento vývoj prebiehal v globálnom celosvetovom meradle. Organ tak prenikol aj na teritória s minimálnou, až nulovou organovou tradíciou (Ázia atď.). Aj v kresťanských kostoloch, židovských modlitebniach a podobne sa píšťalový organ začal používať na celom obývanom svete. Jeho funkcia sa rozšírila najmä skorým a intenzívnym používaním v Novom svete od 18. storočia. Neskoršou nadväznosťou na anglické „Town Hall Organs“ a samozrejme európsku chrámovú organovú tradíciu, ale aj novinami ako napríklad organy v kinách, zahájila organová hudba víťaznú cestu americkým kontinentom. S úspechom pretrváva do súčasnosti a naďalej sa javí viac ako perspektívna. Príčiňujú sa o to najmä mnohé cenné, často špecifické chrámové nástroje, organy na univerzitách a v koncertných sieňach. Podobne, ale v oveľa menšom rozsahu sa organ uplatňuje a využíva v Austrálii.

Podnetné sú dnešné osudy kráľovského nástroja na Ďalekom východe, v Japonsku a Južnej Kórei, ale aj v Hong Kongu a Tchaj-wane. V týchto krajinách organová tradícia absentuje a organová hudba sa etablovala ako žáner v hudobnom živote iba v posledných desaťročiach dvadsiateho storočia. Organ obsahuje technické vlastnosti, ktoré vysoko oceňuje napríklad japonská spoločnosť. To je zaiste jedna z príčin značného záujmu, výsledkom ktorého sú mnohé cenné a veľkolepé nástroje stavané európskymi, a neskôr aj miestnymi firmami, no najmä čulá hudobná produkcia predovšetkým na stredných školách, univerzitách a v koncertných sieňach. Svoju úlohu akiste zohráva aj prestíž jednotlivých krajín, lebo veľkosti a vybavenia organov sa navzájom žiarlivo porovnávajú.

Píšťalový organ sa v celosvetovom meradle typovo vykryštalizoval do extraktu progresívnych prvkov a vlastností najmä nemeckej¹² a francúzskej,¹³ ale aj talianskej¹⁴ a španielskej¹⁵ tradičnej zvukovej estetiky. Inštrumenty podobného charakteru a akustických vlastností tvorili východisko pre vznik mnohých organových koncertov a ďalšej početnej organovej literatúry.

CIRKEVNÁ HUDBA PRE ORGAN

Na tomto mieste spomenieme formy a útvary sakrálny organovej hudby a jej autorov. Predovšetkým diela týchto formových druhov, popri samozrejmej liturgickej úlohe, predurčovali a upevňovali originálny

JUBILATE DEO

Hudba: M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ
 Skomponované 8. 1. 1946

Con moto

S
 Ju - bi-la - te De - o om - nis

A
 Ju - bi-la - te De - o om - nis

T
 Ju - - - bi - la - - te

B
 Ju - bi-la - te De - o om - nis

ter - - - - ra, ser - vi - te Do - mino

ter - - - - ra, ser - vi - te Do - mino

ter - - - - ra, ju-bi-la - te De - o, Do - mino

ter - - - - ra, ju-bi-la - te De - o, Do - mino

A

12
in lae - ti - ti - a, ser - vi - te
in lae - ti - ti - a, ser - vi - te
8 in lae - ti - ti - a, ser - vi - te
in lae - ti - ti - a. Ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a, in lae -

16
Do - mi - no in lae - ti - - - - - ti - a, in lae - ti - ti -
Do - mi - no in lae - ti - - - - - ti - a, lae - ti - ti -
Do - mi - no in lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti -
ti - - - - - ti - a, in lae - ti - - - - - ti -

Meno mosso

20
a, in lae - ti - - - - - ti - a, lae - ti - ti - a. In -
a, in lae - ti - - - - - ti - a, lae - ti - ti - a. In -
8 a, lae - ti - ti - - - - - a, lae - ti - ti - a. In -
a, lae - ti - ti - - - - - a, lae - ti - ti - a. In -



24 *Meno mosso*

tra - te in con - spec - tu e - - - jus in ex - sul -
 tra - te in con - spec - tu e - - - jus in ex - sul -
 tra - te in con - spec - tu e - - - jus in ex - sul - ta - ti -
 tra - te in con - spec - tu e - - - jus.

29 *più mosso*

ta - ti - o - ne e - - - jus, in - tra - te in con - spec - tu
 ta - ti - o - ne e - - - jus, in - tra - te in con - spec - tu
 o - ne e - - - jus, in - tra - te in con - spec - tu

34 **B**

e - jus. Ser - vi - te Do - mi-no, ser - vi - te
 e - - - jus. Ser - vi - te Do - mi-no, ser - vi - te
 e - - - jus. Ser - vi - te Do - mi-no, ser - vi - te
 Ser - vi - te Do - mi-no, ser - vi - te

39

Do - mino, in - tra - te in conspectu, con - spec-tu e - - - jus.

Do - mino, in - tra - te in con - spec - tu, e - - - jus.

Do - mino, in - tra - te in conspectu, con - spec-tu e - - - jus.

Do - mino, in - tra - te in con - spec - tu e - - - jus.

45 *Con moto*

Ju - bi-la - te De - o om - nis ter - ra, ser - vi-te

Ju - bi-la - te De - o om - nis ter - ra, ser - vi-te

Ju - bi-la - te De - o om - nis ter - ra, ser - vi-te

Ju - bi-la - te De - o om - nis ter - ra, ser - vi-te

50 *rit.*

Do - mi-no in lae - ti - ti-a, in lae - ti - - - ti - a.

Do - mi-no in lae - ti - ti-a, in lae - ti - - - ti - a.

Do - mi-no in lae - ti - ti-a, in lae - ti - ti - a.

Do - mi-no in lae - ti - ti - a, in lae - ti - - - ti - a.

JUBILATE DEO

(Originálna verzia tejto skladby je určená pre miešaný zbor, orchester a organ.
Tento organový part možno použiť pri originálnom obsadení i pri predvedení bez orchestra.)

Hudba: M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ
Úprava: Stanislav ŠURIN

Organ

Con moto

f

ped.

11

A

mf

man.

16

20

Meno mosso

A cappella (organ ad libitum)

p

man.

25 (Organ) *mf*

30 *più mosso*

36 **B** *f* *ped.*

41 *Con moto*

46


51 *ritard.*

DOVOĽ MI ŠŤASTÍM PLAKAŤ

Slová: Mária DUBECKÁ
 Hudba: Viera LUKÁČOVÁ
 Lektoroval: Ivan HRUŠOVSKÝ

(♩. = 50)

Organ



Do-voľ mi šťastím pla-kať, cez sl-zy te-ba chvá-liť.



Viac si mi ne-mo-hol dať! Dal si mi dar nad da-ry.

2. Dal si mi z lásky seba! Dávaš mi odpustenie
 v spôsobe vína, chleba dávaš sa každodenne.

PÁNOVA DOBROTA

Hudba: Rastislav ADAMKO
Slová: Žalm 107

Organ



Pá - no - va do - bro - ta je bez kon - ca.



Je - ho zľu - to - va - nie nik - dy ne - pre - sta - ne.



- Ž 107
1. Oslavujte Pána, [!]lebo je dobrý *
lebo jeho milosrdenstvo trvá naveky.
 2. Nech oslavujú Pána za jeho milosrdenstvo *
a za zázraky v prospech ľudí.
 3. Obetu chvály nech mu prinesú *
o jeho skutkoch nech hovoria s plesaním.
 4. Sláva Otcu i Synu *
i Duchu Svätému.
 5. Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky *
i na veky vekov. Amen.

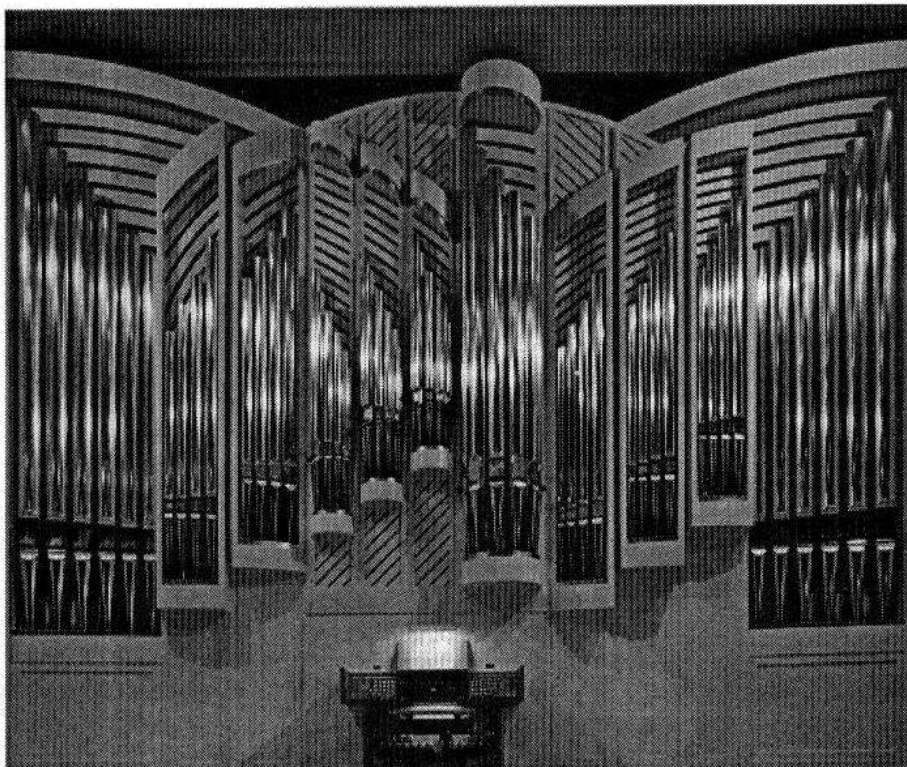


Foto: Krakov (Poľsko), Koncertná sieň Filharmónie, Klais Bonn 1996, III//P/50 (z propagačných materiálov firmy Klais)

charakter sociálnej funkcie organa v porovnaní s inými hudobnými nástrojmi. Boli to najmä versety – krátke kontrapunktické skladby, typický genus organovej literatúry v bohoslužbe 15.–17. storočia. Ďalej preambulá, chorálové predohry, prelúdiá, canzony, capriccia, postlúdiá, noely, fantázie, fúgy, partity, hymny (od 15. stor.), omše (cca. od 16. stor.) a ďalšie formy sólovej organovej hudby. Organové koncerty (od 18. stor.) síce netvorili tradičnú cirkevno-hudobnú literatúru pre organ, mnohé z nich však v už spomenutých súvislostiach úvahy o sakrálnej proveniencii nápadne evokujú. Počas obdobia baroka a klasicizmu sa organová sakrálna liturgická hudba pestovala aj na Slovensku. Bolo to predovšetkým v kláštorných kostoloch (františkáni, uršulínky, premonštráti a pod.) a v cirkevných centrách (biskupstvá, kapituly, opátstva). Vznikli mnohé zborníky organovej hudby, obsahujúce v 17. storočí intavolácie vokálnych skladieb (vofná úprava pre lutnu, alebo klávesový nástroj), neskôr organové skladby a duchovné piesne. V súčasnosti sú cenným prameňom materiálov pre výskum hudobnej stránky bohoslužobných obradov a miesta organovej hudby v nich.

Sakrálny charakter organa určili vo svojich dielach popri anonymných autoroch aj tieto skladatelia: Ahle, Ahrens, Alain, Albrechtsberger, Attaignant, Bach, Backes, Baur, Beck, Beethoven, Bella, Berlioz, Böhm, Boellmann, Bruckner, Buchner, Burkhard, Brahms, Bruhns, Buxtehude, Cabezón, Couperin, Daquin, David, Distler, Dopplbauer, Driessler, Dupré, Duruffé, Dvořák, Eben, Eder, Françaix, Friedel, Frescobaldi, Grigny, Haas, Hassler, Haydn, Heiller, Händel, Hindemith, Honneger, Hrušovský, Issac, Ives, Janáček, Jolivet, Karg-Elert, Klein, Kodály, Krebs, Kropfreiter, Langlais,

Liszt, Litaize, Luebeck, Mahler, Markfeldner, Martin, Martini, Mendelssohn-Bartholdy, Messiaen, Mozart, Pachelbel, Pärt, Peeters, Penderecki, Pepping, Praetorius, Purcell, Raphael, Reda, Raison, Reger, Reincken, Reubke, Rheinberger, Rigler, Roškovský, Scheidemann, Scheidt, Schneider-Trnavský, Schubert, Suchoň, Sweelinck, Tallis, Telemann, Titelouze, Tost, Tournemire, Tunder, Vivaldi, Walther, Widor, Zarewutius, Zimmermann atď. Boli to teda najmä autori skladieb pre sólový organ, ale aj komponisti vokálno-inštrumentálnych diel: omší (ordinárii, proprii), oratórií, symfónií, kantát, antifón, árií, kánonov, kantík (kantov), anthemov, graduálov, vešpier, litánií, žalmov, hymnov, piesní, motet, magnifikat, pastorel, responzórií, elégií, lamentácií, pašíí, requiem, sek-

vencií, stationes s organovým partom aj ako súčasťou bassa continua a pod.

Sakrálne vlastnosti kráľovského nástroja sú teda od začiatku vývoja príznačné istou ambivalenciou. Komplexná analýza „cirkevnosti“ respektíve „necirkevnosti“ organa v dvadsiatom storočí, posúdenie esteticko-historických determinánt, predpokladov a s nimi súvisiaceho profilu hudobnej tvorby, jej konfesionalnej, umeleckej i politickej orientácie, sociálno-funkčného zamerania a naň nadväzujúcich premien v hudobnom vyjadrovaní (napríklad štruktúre diel), tvoria novú, dodnes prebiehajúcu kapitolu spoločenskej histórie tohto nesporne špecifického nástroja. Rané diela inštrumentálneho druhu dnes označované ako koncerty pre organ (Händlov, Bach, Mozart) náležia sakrálnej, niektoré priamo k liturgickej proveniencii. Koncertantnú formu poznávajú predovšetkým vývoj a vlastnosti absolútnej hudby. V prípade organového koncertu však takéto konštatovanie nie je ani zďaleka jednoznačné. Ponúka sa tu „recipročné“ porovnanie. Sú napríklad husle, alebo klavír vhodným sólovým nástrojom pre formu chorálovej predohry? Je markantné, že práve tradícia organa zohrala významnú úlohu v chápaní tohto hudobného nástroja ako nositeľa závažných, predovšetkým sakrálnych myšlienok. Týka sa to pochopiteľne, organovej literatúry *en bloc*. Záležalo a záleží len na skladateľovi. Do akej miery chce (alebo vie) využiť estetiku a zvukové vlastnosti každého hudobného nástroja, nielen organa, napríklad pre mimo hudobný myšlienkovoumelecký účinok.

Aj keď je organová hudba u nás v praxi ešte stále málo frekventovaná, má svoju bohatú minulosť. A o tom, že má ako dôležitý fenomén pre ľudskú spoločnosť veľký význam, dokazuje vzťah k organovému a organárskemu umeniu vo vyspelých krajinách na celom svete. Záleží len na nás, či sa necháme inšpirovať a nadviažeme na európske kultúrne dedičstvo.

Text je výťahom z diplomovej práce autora na VŠMU v roku 2000: © Sedlár, M.: Organové sakrálne aspekty a koncerty pre organ do romantizmu, HF VŠMU, Katedra klávesových nástrojov, Hra na organe, Bratislava 2000.

- 1 Tra le sollecitudini, Art. 15
- 2 Tra le sollecitudini, Art. 16
- 3 Divini cultus sanctitatem, Art. 8
- 4 Sestrienková, I.: O inštrumentálnej hudbe v liturgii, in Adoremus 2/1997 (Bratislava 1997)
- 5 Trummer, J.: Na úvod, in Adoramus Te 1/2001
- 6 Spoločnosť obrodenecké, neskôr deštruktívne hnutie v bohoslužobnej hudbe
- 7 Typickým pozitívnym príkladom vplyvov cecilianizmu bola napríklad časť organovej tvorby F. Liszta (zhruba v tom čase chcel byť Liszt dirigentom v rímskom St. Pietro) – vzor nasledovania Palestrinu.
- 8 „Orgelbewegung“, „Bachbewegung“ a pod. Jednalo sa o časť z celého komplexu vtedajších hnutí v Nemecku – speváci, mládež, „Schützbewegung“, Liturgické hnutie atď.
- 9 Paradoxne vyznieva terajší status quo, pri spätnom pohľade na slovenské organárske tradície. Majstri organári zo Slovenska

stavali v minulých storočiach organy na výnimočnej úrovni nielen u nás ale aj v dnešnom Maďarsku, Poľsku, Česku a pod.

10 J. Trummer: Úvod, in Adoramus Te 1/2001

11 Kol.: Základné pojmy liturgickej hudby, in: *Liturgická spevník I*, Rím, 1990. Avšak aj: „Organ v kostole nemá dominovať, nie je hlavným bodom oslavy, ktorá sa koná pri oltári. Ako liturgická požiadavka je podstatný spev. Organ je vedľajšou požiadavkou. Organ nemôže potlačiť spev...“ L. Hülsmann: *Der Gesang und das Orgelspiel in der Messe*, Münster, 1869.

12 Tzv. *Werkprinzip*

13 Najmä zvuková farebnosť jazykových registrov

14 Napríklad jemné, užšie menzurované „Principali“, benátska viacborovosť.

15 Napríklad horizontálne, drsne, no nie tvrdo znejúce „Bombardas“ resp. „Trompetas.“

Organ v kostole milosrdných bratov, nám. SNP v Bratislave

VIKTOR ŠTEFANEC

Z histórie organa

Pôvodný organ v kostole milosrdných bratov bol postavený okolo r. 1786. Kostol a kláštor založil ostrihomský arcibiskup a prímas Uhorska Juraj Pohronec-Slepčiansky (Szelepchény) v roku 1683 na pamiatku víťazstva kresťanských vojsk nad Turkami pri Viedni, ako to ohlasuje letopočet nad vchodom. Približne tri roky nato, po ukončení výstavby chrámu mohol byť inštalovaný aj organ. Prospekt organa je imponujúci a rozdelený na dve časti okolo nosných stĺpov v strede s pozitívom, vysunutým na zábradlie v balustráde empory chóru. Veľký otvor v strede nad pozitívom, za ktorým je umiestnený hrací stôl, má praktický účel. Prepúšťa svetlo z veľkého obloka v strede chóru. Takéto riešenia poskytovali neskorobarokovým organárom možnosť bohatého členenia fasády organa s dosahovaním dynamického tvarového efektu s hojnými krivkami, ozdobnými rojkami, väzami a figúrami anjelov. Delením prospektu starí majstri citlivo reagovali na svetelné pomery v chrámovom priestore. Podobne členené prospekty často nachádzame u organov z tohto obdobia, napr. v Trnave, Banskej Štiavnici, Rožňave, Gelnici a u organov pochádzajúcich z dielne Pažických v Pruskom, Brezne, Višňovom a Liptovskom Hrádku.

O organe, ktorý sa v kostole Milosrdných bratov nachádzal koncom 18. storočia sa nezachovali žiadne údaje. Zápisnica kanonickej vizitácie 4. mája 1823, ktorá sa konala na podnet arcibiskup, neskoršieho kardinála Alexander Rudnaya vieme, že organ mal 17 registrov. Mechy boli umiestnené na druhej emporie. Určité fakty napovedajú, že staviteľom mohol byť bratislavský organár Jozef Effinger, pochádzajúci z Mannheimu. V Bratislave býval od roku 1783. V roku 1785 postavil organ v evanjelickom kostole v Šamoríne. Dodnes sa vo výbornom stave zachoval pozitív v kaplnke sv. Rocha vo Viedni-Penzingu s nápisom „*Josephus Effinger, orgelmacher in Pressburg, Anno 1794*“. Z pôvodného organa u milosrdných bratov sa zachovala iba ozdobná skriňa. Jadro sa, tak ako u mnohých ďalších historických orga-

nov, bez dokumentácie stratilo. Archívne dokumenty o jeho osude, alebo ďalšom použití mlčia. Domnienka, či nástroj pôvodného organa nebol presunutý do niektorého z kostolov filiálnych kláštorov rehole milosrdných bratov v Spišskom Podhradí alebo v Skalici sa nepotvrdila. Podľa inej mienky mohol byť pôvodný nástroj vážne poškodený rekviráciou kovových píšťal v I. svetovej vojne. Potom sa už len čakalo na vhodné podmienky pre jeho rekonštrukciu.

Prestavba v roku 1933

Vedenie kláštora sa usilovalo o inštaláciu nového nástroja v 30. rokoch uplynulého storočia. Dôvod prestavby je nejasný. Firma Rieger Krnov v tom čase ponúkala „...*varhany v čiští pneumatickém prvotřídním provedení s veškerými vymoženostmi v moderním varhanářství včetně patřičného rozšíření varhanové skříně*...“. V roku 1933 postavila do pôvodnej skrine nový nástroj, opus 2580. Obstaranie nového organa je podľa dokumentov uložených v Archíve mesta Bratislavy pomerne dobre doložené.

Nástroj má podľa zmluvy z 12. 9. 1932 tieto parametre: 20 registrov, 2 manuály, pedál, 21 pomocných registrov (spojky, skupinové registre, voľná kombinácia, tremolo a i.), elektrickú traktúru, valec krescenda a ovládanie žalúzie. Cena 75 564 Kč, na dodávku bol firmou Rieger poskytnutý úver na dobu piatich rokov s 5% úrokom p.a. z nesplatennej čiastky ku koncu každého roka. Termín dodávky a inštalácie – Veľká noc 1933. Dispozíciu organa navrhol prof. Ledvína v dvoch variantoch. Vybratý bol prvý variant s dispozíciou v prílohe. Hlasy prvého manuálu sú na prvej emporie rozdelené na C-stranu vľavo a Cis-stranu vpravo. Konštrukčne je organová skriňa pripevnená na nosné stĺpy, ktoré priebežne cez prvú a druhú emporu podopierajú vežu kostola. Hlasy druhého manuálu sú v žalúzieovej skrini a spolu s pedálom sú umiestnené na druhej emporie. U organa v čelnom pohľade sú nefunkčné píšťaly bývalého pozitívu v zábradlí prvej emporie a píšťaly nad stredovým oblúkom, ale sú ponechané iba ako dekoratívna súčasť pôvodného prospektu. Násled-

ne po odovzdaní organa bola uzatvorená zmluva s firmou Rieger na pravidelnú údržbu dvakrát do roka za dohodnutý stály ročný poplatok.

V roku 1935 došlo k výmene motora elektrického čerpadla vzduchu a jednosmerného dynama 24 V pre pohon elektromagnetickej traktúry organa. Bolo to nevyhnutné opatrenie z dôvodu, že v Bratislave sa v tom čase uskutočnil prechod verejnej rozvodnej elektrickej siete z jednosmerného napätia 110V na striedavé napätie 220V. Výmenu agregátov vedenie kláštora zadalo miestnej firme, ale servisný technik od firmy Rieger mal vážne výhrady k inštalovaným agregátom: nedostatočnosť dynama (pre veľký pokles napätia dochádzalo k nefunkčnosti traktúry) a veľkú hlučnosť motora. Napájacie dynamo bolo neskoršie nahradené elektronickým usmerňovačom. Motor s hlučným rozbehom nebol vymenený a je v prevádzke dodnes.

Po rokoch totality a obnovení rehole

Po „barbarskej noci“ v apríli 1950 bola zlikvidovaná aj Rehoľa milosrdných bratov. Nemocnica bola poštátnená a prešla do správy rezortu zdravotníctva. Objekty kláštora prevzalo do správy mesto Bratislava. Kostol bol vyčlenený ako samostatný cirkevný objekt a daný do správy farskému úradu sv. Trojice.

Po zmene politickej situácie na Slovensku a návrate Rehole milosrdných bratov do Bratislavy po roku 1990 medzi inými objektmi venovali sme pozornosť aj organu. V tom čase bol organ v havarijnom stave a jeho stav poukazyval, že v rokoch totality nebol udržiavaný a bol predmetom nezmyselných zásahov, ktorými bol značne poškodený a znehodnotený odcudzením pôvodného píšťalového materiálu, ako je ďalej uvedené. Mnohé tóny nehrali a tie čo hrali boli veľmi rozladené. Niektoré registre boli nefunkčné, iné nespoľahlivo zapínali, membrány vo vzduchovom rozvode sa rozpadali a boli deravé, ostatné na hranici životnosti. Elektroinštalácia sa správala nespoľahlivo, nepredvídane dochádzalo k záhadným poklesom napätia. Na druhej emporie bol spolu s organovým telesom sklad



Foto: M. A. Mayer.

nepotrebných predmetov, na prašnej tehlovej podlahe zvyšky omietky z opráv, cez rozbité okno vnikal prach a holuby, všade nesmierne nánosy prachu a nečistoty.

Začiatkom roka 1992 sme vykonali záchrannú opravu elektropneumatickej traktúry a mechanických častí, aby sme dosiahli aspoň funkčnosť celého hlasového fondu organa. Miestnosť organa na druhej empore bola vyčistená a vytvorené bolo bezprašné prostredie náterom a položením gumovej podlahy. Na základe kontrolnej prehliadky organa sme špecifikovali a objednali najnutnejšie náhradné súčiastky od výrobcu Varhany n. p. Krnov v cene asi 6 000 Kčs z prostriedkov na prevádzku kostola. Na generálnu opravu, ktorú by nástroj potreboval, nebola v dohľadnom čase nádej z finančných dôvodov.

Generálna oprava 1994

Príležitosť na generálnu opravu sa vyskytla nepredvídane skoro. V roku 1993 vláda Slovenskej republiky zaujala priaznivé stanovisko k reštitúciám cirkevného majetku a následne sa začali aj účinne plniť opatrenia na jeho prinavrátanie. Objekty kláštora s kostolom a nemocnicou prešli v krátkom čase do správy milosrdných bratov. Používatelia objektov v areáli kláštora sa stali podnájomníkmi a ich platby za prenájmy predstavovali aktíva, ktorých časť pre nepripravenosť iných investičných programov mohla byť vyčlenená na kostol a organ, pretože jeho problematika bola v tom čase preskúmaná a pripravená na riešenie. Okamžite sme začali proces obstarania GO do výšky vyčlenených prostriedkov. Boli vyžiadané ponuky od troch organárskych firiem a po zvážení najrôznejších

aspektov bola vybraná firma Mayer – Jablonský. Vzhľadom na rozpočet sme generálnu opravu obmedzili na vytipované časti vo vnútri organa, menovite výmenu všetkých vzduchových membrán v počte 1 200 kusov, demontáž a vyčistenie píšťalového materiálu, spätné osadenie píšťal, intonáciu a ladenie, utesnenie vzduchových rozvodov. Do generálnej opravy neboli zahrnuté elektrické zariadenia ako výmena el. motora, nízkonapäťového usmerňovača, rozvody elektrickej traktúry a vzduchový mech.

Už pri predkladaní ponúk všetci organári zdôrazňovali zlý stav píšťalového fondu. Vybraný vykonávateľ pri bežnej obhliadke zistil, že časť píšťalového materiálu už nie je pôvodná a je nahra-

dená druhotriednym materiálom, ďalej zistil, že do dispozície a hlavne do píšťalového materiálu boli v minulosti urobené veľké zásahy (a všetko nezdokumentované). Po vybratí píšťal zo žalužiovej skrine bolo možné presnejšie určiť, že píšťalový materiál je veľmi nesúrodý a značne poškodený. Krajne neodborné zásahy boli na lavičkách ba i na píšťalniciach. Značenie registrov nesúhlasí s pôvodnou dispozíciou od výrobcu. PhDr. M. A. Mayer, CSc. vypracoval zvláštnu správu, kde konštatuje, že píšťalový fond organa bol v rámci nezmyselnej prestavby zničený a znehodnotený. Zo 17 registrov sú akceptabilné iba niektoré (Kryt 8', Flauta rúrková 4', Bourdon 8', Subbas 16', Posaua 16'), niektoré by však bolo potrebné v čo najkratšom čase nahradiť novými (hlavne Kvintu 2 2/3', Mixtúru 4x, Cornet, Flautino 2'). Mnohé píšťaly nedržia ladenie, lebo sú veľmi krátke.

Opravou sa podarilo dať jestvujúci píšťalový fond do použiteľného stavu, ale preberacia komisia pod vedením Prof. Dr. Klindu sa zhodla v závere, že vykonané opravy je možné považovať len za prechodné riešenie. Ako perspektívnu je treba uvažovať výmenu väčšiny píšťalového materiálu. Vzhľadom na historicky cennú skriňu a nízku kvalitu píšťalového materiálu, traktúr a vzdušnic by bolo ideálne postaviť nový organ v štýle zodpovedajúcom skrini. Bohužiaľ, stavba nástroja s mechanickými traktúrami a barokovou dispozíciou neprichádza v blízkej budúcnosti do úvahy. Dúfame však, že aj na Slovensku raz príde čas, keď príde na rad tento spôsob kultúrnej obnovy.

Dispozícia organa Rieger opus 2580 Autor dispozície: Prof. Ledvina, 24. októbra 1930

I. manuál C – a ³ (58 klávesov)	II. manuál C – a ³ (58 klávesov)	pedál C – f (30 klávesov)
1. Bourdon 16'	7. Flaut.principál 8'	15. Subbas 16'
2. Principál 8'	8. Gamba 8'	16. Violonbas 16'
3. Salicionál 8'	9. Vox celestis 8'	17. Cello 8'
4. Kryt hrubý 8'	10. Koncert.flauta 8'	18. Pozoun 16'
5. Oktáva 4'	11. Nočný roh 4'	19. Nočný roh 4' Transmisia
6. Mixtura 4x	12. Oktavin 2'	20. Kornet 3-4x Transmisia
	13. Kvinta 2 2/3'	
	14. Kornet 3-4x	

Pomocné registre a spojky

Manuál I – II	Tremolo	Vypínač Crescenda
I – Pedál	Voľná kombinácia	Crescendo – decrescendo válec
II – Pedál	Vypínač skupín	Žalúzie II manuál
Superoktáva II – I	Skupiny – Piano	
Suboktáva II – I	– Mezoforte	
Superoktáva II	– Tutti	
Suboktáva II	Vypínač ručných registrov	
Superoktáva I	Vypínač jazýčkových registrov	

Umenie speváckeho zboru slovenských učiteľov v slovenských chrámoch

JÁN SCHULTZ

Slobodné podmienky duchovného života na Slovensku umožnili po zániku ateistickej doktríny zaznievať majestátny zborového spevu v chrámoch. Aj členovia popredného mužského speváckeho zboru takto vpísali do svojej histórie novú kapitolu. Zastavme sa pri nej podrobnejšie pri osemdesiatom výročí vzniku tohoto telesa. Ani náročné presuny nezabránili entuziastom tohto žánru zapaľovať srdcia širokého poslucháčskeho okruhu poslantom duchovnej hudby. Svoje poslanie uskutočňujú pod majstrovským vedením dirigenta Petra Hradila. Tak bývajú na miestach ich hostovania dva sviatky naraz. Je to oslava Kristovho zmŕtvychvstania a stretnutie so zborovým spevom. Účastníkom liturgie je tak umožnený duchovno-estetický zážitok, ktorý ukončuje koncert v presbytériu. V podaní telesa zaznievajú duchovné skladby európskej aj domácej proveniencie všetkých štýlových období, nevynímajúc černošské spirituály. Popri zborových skladbách obohacujú vystúpenia sólistické vstupy tenoristu Františka Livoru s organovým sprievodom Ferdinanda Schlenkera.

Rok 1921, kedy bol SZSU založený, predstavuje špecifické obdobie pre vznik tohto vokálneho telesa zostaveného z mužských hlasov. Príprava reprezentantov učiteľského stavu na ich poslanie mala po hudobnej stránke vynikajúcu úroveň. Z vtedajších učiteľských ústavov (preparandií) prichádzalo do praxe veľa schopných kantorov a organistov. Myšlienka vytvoriť na Slovensku celonárodný mužský zbor bola inšpirovaná *Pěveckým združením moravských učitelů*. Nadšenie prvej generácie a láska k spevu prekonala prekážky najmä ekonomickej povahy. Začalo sa dokonca so stavbou sídla telesa, pri ktorej stál správca *Malice slovenskej*, člen zboru Ján Geryk. „Domov SZSU“ bol dokončený v roku 1933.

Zakladajúcim dirigentom zboru bol neúnavný organizátor hudobného školstva na Slovensku, zbormajster a skladateľ prof. Miloš Ruppeld (1881-1943), ktorý tu pôsobil do svojej smrti. Významný vokálny pedagóg profesor Ján Strelec (1893-1975) pôsobil na poste dirigenta zboru v rokoch 1945-1954. Teleso výrazovo a technicky preorientovalo na interpretáciu diel slovenskej

hudobnej moderny. Jeho pokračovateľ Dr. Juraj Haluzický (1911-1981) dosiahol v rokoch 1954-1977 úspechy aj na medzinárodných pódiumoch v kontexte konkurenčných prostredí festivalov. Zbor sa umiestnil na 2. mieste na svetovej súťaži v Llangolle vo Veľkej Británii. V úlohách vicedirigentov sa vystriedalo viacero osobností, medzi ktorými patrí popredné miesto organovému virtuózovi, skladateľovi a neskôr dirigentovi Kráľovskej opery v Antverpách. V galérii bývalých a terajších sólistov zaujímajú osobitné postavenie Alojz

Pavčo a Tibor Sedlický. Prvý ako organista a regenschori chrámu sv. Ondreja v Ružomberku sa stal hudobnou legendou Liptova. V SZSU pôsobil ako vicedirigent a tenorový sólista celých štyridsať rokov. Tibor Sedlický (dirigent, muzikológ, sólista, pedagóg) predstavuje muzikantskú individualitu, ktorá celý svoj život zasvätila zborovému spevu. Jeho osobitný vklad do tejto oblasti je viac než markantný.

Príchod Petra Hradila v roku 1977 znamenal zúročenie umeleckých vkladov predchodcov v podobe vynikajú-



Foto: Marta Ďurišová

cich úspechov na súťažiach v zahraničí. Za všetky uvedme druhé miesta v Langgollen (1991) a Neuchatel (1995). Prvé miesta získali v Litomyšli (1995) a v Powell River v Kanade (1996).

Decénium umeleckej aktivity SZSU v slobodných podmienkach dokazuje, že sa teleso podieľalo závažným spôsobom na národnej duchovnej obrode. Hodnotiace aspekty tejto skutočnosti sú nasledovné:

Návšteva sakrálnych dominánt, v ktorých zbor vystupoval. Slovenské architektonické perly sa tak stali svedkami súznenia umenia výtvarného a hudobného, ktoré povznáša duše k Bohu. Stalo sa tak vďaka veľkorysému pochopeniu duchovných správcov tých farností, ktoré ochotne prijali ponuku zboru. Z najvýznamnejších sú to Šaštíň (1993), Poprad (1994), Levoča (1994), Spišská Kapitula (1994), Trnava

(1996), Bratislava (1996), Košice (1999). Z chrámov postavených v modernom architektonickom štýle vystúpilo teleso vo Svite (1995), Vrbovom (1997), Kováčovej (1999), Poltári (2000), účinkovanie pri posviacke nového kostola vo Veľkom Hričove (1994).

V ústretovej bol prístup organizátorov a hostiteľov – duchovných správcov a členov farských rád. Pri týchto príležitostiach bolo možné spoznať duchovné osobnosti s výnimočne vrelým vzťahom k hudobno-duchovnému poslaniu zboru v tomto zmysle boli mimoriadne nasledovné stretnutia:

Mojmírovce (1994) – vdp. L. Kuna
Rybník (1996) – vdp. P. Pavlíkom
Kuzmice (1997) – vdp. L. Kuna
Senohrad (1999) – vdp. I. Ciutti
Zeleneč (1999) – vdp. A. Adamkovič
Brestovany (1999) – vdp. Červený

Trnava (1999) – vdp. I. Polák
Prešov (1999) – vdp. J. Bakalár, evanjelický farár

Liesek (2000) – vdp. Š. Koma

Významné boli aj účinkovania na rôznych historických výročných akciách celonárodného významu. Z najvýznamnejších spomeňme účinkovanie na spomienke 90. výročia masakry v Čermovej v roku 1997, oslavy založenia prvého slovenského katolíckeho gymnázia v Kláštore pod Znievom (125. výročie) v roku 1994, Suchoňov festival v Pezinku (1995), vystúpenie na BHS v roku 1996 (75. výročie zboru) v Bratislavskom dome, púť na Nitrianskej kalvárii (1997).

A tak roznášajú spievajúci učitelia do všetkých kútov Slovenska dobrú zvest a „prostredníctvom lásky k Bohu šíria lásku k rodu“, čím naplňujú krédo, ktoré pred osemdesiatimi rokmi vpísala do štítu zboru jeho umelecká generácia.

Cirkevný spevácky zbor pri ZUŠ Eugeňa Suchoňa v Bratislave

Cirkevný spevácky zbor vznikol v roku 1985 ako detský chrámový zbor v Budmericiach. Postupne sa z neho vyčlenilo 15 spevákov, ktorí vo svojom interpretačnom vývoji prešli od jednohlasu až po zborový štvorhlas. Keď v roku 1988 začala na Ludovej škole umenia na Bilikovej ulici učiť pani učiteľka Janka Neščáková, získavala postupne svojich žiakov pre zborový spev. Tým sa počet spevákov ustálil na dnešných 25 členov a zbor začal oficiálne reprezentovať školu.

Zbor má svoju „prípravku“, 15 detí, ktorí sú žiakmi Základnej umeleckej školy Eugeňa Suchoňa, vystupujúci aj ako samostatná zložka. Predstavili sa napríklad na oslavách príchodu Slovákov do Rumunska v Nadlachu, kde uviedli večerný koledový koncert so záznamom Rumunskej TV. Podľa hudobnej vyspelosti a získaných skúseností sa postupne začleňujú do práce „veľkého zboru“. Najnadanejší členovia sa uplatňujú aj sólisticky.

Dnes má zbor v repertoári približne 130 skladieb všetkých štýlových období od gregoriánskeho chorálu až po skladby súčasnej duchovnej hudby a capella, so sprievodom organa či orchestra a približne 150 detských a mládežníckych piesní.

Ako z názvu vyplýva, zbor je zameraný na interpretáciu duchovnej hudby, ale nevyhýba sa ani naštudovaniu úprav ľudových piesní a príležitostných zborov. Účinkuje pri bohoslužbách a liturgických slávnostiach, ale aj na koncertoch školy, samostatných vystúpeniach, vernisážach doma, aj v zahraničí. Ročne sa zúčastní približne 60 verejných vystúpení.

Nezabudnuteľné sú mnohé koncerty a vystúpenia v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Primaciálnom paláci, Mirbachovom paláci, Moyzesovej sieni, Koncertnej sieni Klarisky, v bratislavských kostoloch a na mnohých iných miestach.

V zbere pracujú mladí ľudia nielen z Bratislavy, ale aj z okolia. Všetci nielen obetavo spievajú, ale spoločne sa podieľajú ma organizačnom zabezpečení zboru.

Vybuďovali určitú spevácku kvalitu, ale hlavne krásne ľudské a duchovné spoločenstvo.

Z najvýznamnejších vystúpení

1994 – účinkovanie s orchestrom ZUŠ Dolný Kubín pri odovzdávaní vianočného stromu Sv. Otcovi v Ríme
1995 – koncert pri návšteve prezidenta republiky Michala Kováča v Budmericiach
– koncert v rámci Oravského kultúrneho leta na Slanickom ostrove
– spoluúčinkovanie pri návšteve Sv. Otca v Šaštíne
– priame rozhlasové prenosy sv. omší

A. Hlinku z kostola Panny Márie Snežnej na Kalvárii

– koncert v Altkatholische St. Salvator Kirche vo Viedni

1996 – koncert zboru v Nadlaku

– Bratislavské hudobné leto – kostol v Prievoze

– zájazd do Talianska

– vystúpenie pri príležitosti založenia Budmeric a Slovenského Grobu

1997 – koncert v katedrále St. Paul vo Viedni Doblingu

– zájazd do Francúzska a Talianska (Paríž a Lurdy)

1999 – zájazd do Švajčiarska (Luzern, Thun, Ženeva, Bern)

– koncert s Mona Rose Shores High School Choir Michigan

2000 – koncert pri príležitosti 15. výročia založenia zboru v Blumentálskom kostole v Bratislave



Nová duchovná hudba nonartificiálnej sféry – Fenomén našej hudobnej súčasnosti

FRANTIŠEK TURÁK

V nedávnej minulosti, hneď po „Nežnej revolúcii“ sa v hudobnej oblasti stalo čosi neobyčajného, zvláštneho, jedinečného. Hudba, ktorú sme za totality z ideologických dôvodov nemali možnosť nikde počuť, sa naplno hlási doslova z každého kúta. Teší sa veľkej priazni najmä u mladého publika. Behom pár rokov sa natoľko udomácnila, natoľko vykryla biele miesta na pomyslenej mape, že zrazu máme z toho pocit akejsi hypertrofie, preplnenosti, predávkovania. Niet divu po toľkých rokoch zákazov a nariadení! Darí sa jej dobre rovnako na živých koncertoch, festivaloch a súťažiach ako aj v chrámoch pri omšiach a pobožnostiach. V predajniach jej majú plné regále, cédečka sa dobre predávajú, masmédiá ju často vysielajú prostredníctvom nahrávok a videoklipov, kritici o nej veľa píšu... Priblížme si ju trochu z iného pohľadu, z aspektu analytického, možno aj kritického a nazvime tento hudobný prúd Nová duchovná hudba nonartificiálnej sféry (ďalej len NDHNS).

Je alebo nie je správne venovať jej takúto nevšednú pozornosť? Zasluguje si alebo nezasluguje pozornosť profesionálnej kritiky? Má vôbec zmysel zafazovať profesionálnych odborníkov hudobnými štýlmi populárnej hudby, ktorá má často spornú umeleckú úroveň? Prikláňame sa k tomu názoru, že hudbu akéhokoľvek druhu, ktorá má väčší spoločenský význam, nemožno obísť bez serióznejších hudobno-vedných analýz.

Najprv krátko k vymedzeniu pojmu.¹

Termín *duchovná hudba* je vo všeobecnosti bežne zaužívaným pojmom. Označuje sa ním hudba s náboženským obsahom prevažne v textoch, už menej v hudbe samotnej, na čo poukážeme v nasledovných riadkoch. Prívlastok „nová“ vyjadruje jej časovú aktuálnosť. Zaradenie NDHNS do tzv. neumeleckej, nonartificiálnej sféry nijako nechce úplne zatracovať aj túto veľmi rozšírenú oblasť duchovnej hudby, o čom svedčí celý rad skladieb na prijateľnej a solídnej umeleckej úrovni. Napriek tomu ju nemôžeme z drvicej časti označiť ako prejav vyššej hudobnej kultúry.

Základným pilierom európskej, teda aj slovenskej kresťanskej hudby je gregoriánsky, resp. protestantský chorál a tradičná duchovná pieseň, ktorá sa v procese vývoja postupne inovovala. Predposledným veľkým zlomom bolo vydanie Jednotného katolíckeho spevníka v roku 1937 v úprave starších a vlastných piesní M. Schneidra -Trnavského, podľa ktorého sa spievalo a dodnes najviac spieva v kostoloch pri sv. omši. Proces sa tým, pravdaže neukončil. Duchovnú pieseň ovplyvňujú všetky hudobné žánre tzv. modernej populárnej hudby. Inovovaná duchovná pieseň sa neuplatňuje ani tak v liturgii, skôr mimo nej. V tom vidím diametrálny rozdiel medzi piesňami z JKS a modernými duchovnými piesňami. Isteže skromné a opatrné uvádzanie piesní NDHNS na omšiach a pobožnostiach má svoje závažné dôvody. Medzi inými sú to predovšetkým *tradicionalistický postoj* staršej generácie a duchovných, ale *aj sporná hudobno-filozofická a umelecká výška* nonartificiálnych žánrov uplatnených v duchovnej hudbe.

Čo znamená v dnešnej zložitej polyštýlovej dobe NDHNS? Pokúsme sa bližšie vymedziť niektoré jej všeobecné



a špecifické črty a zaujať k nej určitý, podľa potreby aj kritický postoj.

Všeobecná charakteristika NDHNS

NDHNS má *nadnárodný charakter*. V procese globalizácie sveta je vnútorné napojená na „kozmpolitné“ hudobné žánre, ktorých esenciálnym základom je práve hudobná synkréza².

Je to predovšetkým oblasť, ktorej často hovoríme *rock, pop, džez*. Kolískou vzniku a domovom pre tieto žánre je predovšetkým americký kontinent, z ktorého sa deportovala v posledných desaťročiach táto hudba aj do iných kútov sveta a v konečnom dôsledku ovplyvňuje estetický vkus percipienta i tvorca a postupne absorbuje a premieňa tradičné domáce formy. V oblasti duchovnej hudby Ameriky výsledkom hudobno-synkretických snáh sú predovšetkým dnes už tradičné bluesovo-chorálové hudobné druhy spirituál a gospel, ale aj iné žánre, ktoré neustále NDH vnútorne modifikujú podľa aktuálnej módnosti, trendov.

V „kotli synkrézií“ sa neustále menia, tvarujú a sublimujú najrôznejšie žánre dobovej modernej populárnej hudby. Táto premenlivosť v žánrovej vertikále – partikularizácii a v časovej horizontále (podľa generačných zmien) určuje jej užšie vymedzený *dobový (módny) charakter*. Inými slovami, nová všeobecne obľúbená hudba mladej generácie postupne starne so svojou generáciou.

Už z naznačeného vyplýva signifikantný *sociálny aspekt* spomínaných hudobných prúdov viazaním jednak na

POZNÁMKA

¹ V odbornej literatúre sa stretáme aj s ďalšími všeobecnejšími a špecifickejšími termínmi. Pre takú hudbu, ktorá slúži liturgickým účelom – bohoslužbe a pobožnosti, používame označenie *liturgická hudba*. *Cirkevná hudba* sa viaže len na určité konkrétne cirkevné spoločenstvo (J.

Laitlaus 2000). Niekedy sa oblasť NDHNS označuje ako *nová duchovná pieseň* (Y. Kajanová 2000), *kresťanský rock* (J. Drobny 1996) a pod.

² Hudobná synkréza je spájanie rôznorodých (aj nesúrodých) prvkov viacerých kultúrnych okruhov v jeden organický celok (F. Turák, 1996).

mladú generáciu, jednak na poslanie, zmysel a charakteristiku NDHNS. Duchovná oblasť nonartificiálnych foriem nemá natoľko zábavný charakter ako svetská populárna hudba. Apeluje však rovnako na spoločné cítenie, spolupatričnosť. Vidíme to najmä na mládežníckych koncertoch, kde samotná účasť a precítenie medzi „svojimi“ na koncerte, prípadne správanie hudobníkov a sústredenie sa na texty piesní sú iste dôležitejším stimulom zážitkovosti z koncertu pre dotýčaného poslucháča ako len čistá hudba.

NDHNS nestiera len etnické ale predovšetkým náboženské kontúry a kontradikcie. Má výsostne **ekumenický charakter**. Zbližuje tak hudobníkov v kapelách a zboroch ako aj poslucháčov rôznych, mnohokrát aj veľmi odlišných cirkevných spoločenstiev.

Ohlasuje Božie slovo prostredníctvom jednoduchých umeleckých foriem a druhov blízkych svetu mladých i starších ľudí. „Jednoduchých“ v zmysle nekladenia nárokov na vzdelanie a vysoký intelekt. Preto v prejave tejto „ľudovej zbožnosti“ má aj svoj **pastoračný význam**.

Špecifická hudobná charakteristika

Pokiaľ ide o špecifické črty NDHNS, dostávame sa trocha aj do roviny umeleckých kritérií. Pochopiteľne aj táto oblasť má svoje umelecké špičky a vrcholy. Väčšinou však jednoduchá až naivná filozofia a obsahovosť v textoch i v hudbe samotnej, povrchnosť umeleckého stvárnenia a klišé utlmujúce originalitu často kráča ruka v ruke s eklekticismom a epigónstvom.

NDHNS je netradične spontánna, viazaná na rytmický pohyb, tanec, tleskanie, dupanie a pod., ktoré sú doménou afro-americkéj hudby a iných etnických kultúr. Najnovším a najjednoduchším spôsobom **práce s rytmom** je tzv. patternovanie rytmu do zjednodušených archetypálnych schém a modelov tanečného charakteru značne vzdialeného pôvodným etnickým prejavom. Schémy sú už dnes elektronicky squantzované na sequenceri – počítači s presnosťou umŕtvujúcou „live-efekt“ živého muzikovania. Patterny tvoria podklad pre vytváranie ostinátneho sprievodu basovej linky i ostatných sprievodných nástrojových partov. Týmto „patternom“, ktoré sú len technicky dokonalou napodobeninou, už dávnejšie predchádzalo zjednodušovanie rytmických archetypov v historickej

konfrontácii – synkretických stretoch, konfúziách s európskou tanečnou hudbou.

Pochopiteľne z tejto striktno determinovanej až strojovo simplicitej platformy sa odvíjajú i všetky ďalšie zložky hudobnej reči. Tu vstupuje do „tvorivého“ procesu „subjekt – partner“ často zjednodušene nazývaný „komercia“, ktorý tvrdošijne diktuje ďalší smer. **Harmonia** málokedy prekračuje rámec striedania základných funkcií s prípadnými mimotonálnymi dominantami a subdominantami najčastejšie v jednoduchých akordických tvaroch v dur-molovom systéme. Určitým spretrením je triviálnejšie a väčšinou málo nápadité používanie cirkevnej a bluesovej modalít. Harmonické tvary a vzťahy sú schématické a zjednodušené ako ich rytmický „predvoj“. Významný český džezový vibrafonista a pedagóg Karol Velebný v tomto zmysle hovorí o tzv. „houpačkách“. Vo väčšine piesní sú prvky inštrumentácie – kontrapunkt, harmonizácia a figurácia na značne nízkej technickej a invenčnej úrovni vo vokálnej aj inštrumentálnej zložke.

Výrazová sila **melódie** je hneď pri svojom zrode handicapovaná archetypálnou syntaxou a patternovou technikou na technokratickej báze ako aj celkovým spôsobom komponovania. I keď by mohla niesť sebelepší výrazový náboj, kantilénu, je zväčša oklieštená o tieto možnosti zo spomínaných dôvodov. Dominuje repetičnosť, prípadne obmena jedného alebo dvoch kratších ľahko zapamätateľných motívov, hlavne pri stavbe refrénu.

Tektonika málokedy prerastie medze zaužívaného klišé „strofa – refrén“ s prípadnými medzihrami, koncom do „fade out“ alebo do tzv. „bodky“. Často sa využíva rezponzórium a antifóna, už oveľa menej variácie, rondo a kontrapunktické formy. Hlavne zložitejšie hudobné formy úplne absentujú.

V istom zmysle prínosom je **nový inštrumentár** využívajúci všetky dostupné klasické (tradičné) i najnovšie technicky dokonalé elektrofonické nástroje. Tu sa skutočne medze nekladú. Z toho vyplývajú nové prístupy k sonoristike, čiastočne aj v agogike a interpretácii.

Najmä v gospelových ale aj v iných štýloch sa využíva **blues** ako špecifická značne rozvinutá kategória hudobného myslenia. Blues je doménou černoškého exaltovaného prejavu. Expresívny emocionálny výraz s autentičnosťou etnickej hudby a melogenický kontra-

punkt je len veľmi ťažko napodobiteľný. Bluesový prejav je často bez patričného feelingu, precítenia. Tu „umelec“ najviac stroskotáva aj napriek jeho snahe o empatiu, o maximálne sofistikovaný prejav... je to groteskné.

Povrchné polyštýlové afilácie závislé mnohokrát len od vrtochov aranžéra bez ohľadu na obsahovú skĺbenosť, originalitu v snahe o svojský štýl je ďalším prejavom synkretického eklekticismu. Je pravdou, že individualita tvorcu či kolektívu v kapele odbornej kritike zabraňuje akékoľvek zjednodušovanie štýlového zaraďovania, tzv. „škatulkovanie“. Pre populárnu hudbu vôbec je štýlová roztrieštenosť a nejednoznačnosť základným atribútom, fundamentálnym prejavom zákonitosti kontrastu. Je však mnohokrát krajnosťou, nevkusom vystriedať v jednej piesni povedzme country – blues, quasi swing, rock, reggae a skončiť dajme tomu rapom. V štýlovej rovine prepojenie NDHNS na takmer všetky prúdy modernej populárnej hudby 20. storočia je aj čiastočne prejavom formalizmu, za každú cenu „byť v obraze“. Cítiť tu inklináciu viac k rocku, gospelu, latin, discu, najmenej k modernému džezu. Dôvod je prozaický – džez je iste náročnejšou – artificijálnejšou hudobnou oblasťou na kompozíciu, interpretáciu i percepciu. Z uvedeného vyplýva aj ďalšia typická črta NDHNS: **umelecko-výrazová simplicita** korešpondujúca so základným poslaním tejto hudby v sociálnej i religióznej rovine.

Často sa preberajú doslova celé motívy alebo úseky známych „hitov“. Pod ich melódie, ktoré sa niekedy aj pozmeňujú, sa podpisujú nové texty ideovo korenšpondujúce s náboženským cítením. Týmto spôsobom boli „spracované“ rôzne piesne popu a rocku, napríklad sentimentálna pieseň E. Presleyho „Love me tender“ a melódie ďalších svetoznámych hitov populárnej hudby.

Kritické reflexie a východiská

Sú viaceré dôvody, prečo je NDHNS profesionálnou odbornou kritikou nedeceňovaná a podceňovaná. Sú to už spomínané **umelecké kritériá**. Piesňové tituly nahrané na CD a predvedené na koncertoch vo veľkom počte nespĺňajú základné kritériá estetického vkusu, invenčného vkladu a originality, vyspelej kompozičnej techniky a inštrumentácie (arrangement). V mnohých prípadoch je interpretácia veľmi slabá: spieva a hrá sa falošne, vulgárne ale

bez tzv. drive, bez vyspelej techniky hry, hráči nevedia improvizovať. Odborná kritika akceptuje ich komerčnú úspešnosť v predaji CD, kaziet a na koncertoch, nemôže sa však zmieriť s amatérskou umeleckou úrovňou. To- tiž jej interpretmi a skladateľmi sú po- väčšine hudobníci-amatéri.

Druhým negatívnym artefaktom sú- časnej NDHNS je jej splynutie takmer so všetkými dobovými trendami modernej populárnej hudby – **sublimácia s tzv. komerčnými prúdmi** modernej populárnej hudby. Zjednodušene povedané, taká „duchovná hudba“ sa tvorí a reprodukuje podľa vopred vykalkulo- vaného modelu základnej zásady showbusinessu – dopytu a ponuky. Mládež podvedome i vedome kopíruje tento ekonomický zreteľ na ceste za slávou!

A napokon je to otázka **kritérií sak- rálnosti**. Keby sme odhliadli od „du- chovnosti“ textov, ktoré až na niektoré prípady spravidla spĺňajú stanovené požiadavky, mohli by sme s čistým svedomím hudbu vzniknutú na báze čiernej mágie (black metal), spoločenskej nespokojnosti, nezmieriteľnosti až buričstva (punk, hard rock, rap) alebo slušne povedané neviazanej zábavy v nočných baroch a na diskotékach evidentne bez nadväznosti na vieru

označiť za „duchovnú“? Nemôže tu byť na mieste ošúchaný „folklorný“ postu- lát, že „klin sa klinom vybija“. Je tu iste- že potrebné podotknúť, že konkrétne spomínané štýly sa napokon až na pár výnimiek len veľmi zriedka uplatňujú v NDHNS.

Ale aby sme neboli až tak jedno- stranne kritický... Isteže existujú aj nie- ktoré súbory, ktoré svojrázne spĺňajú požiadavku kultivovanosti prejavu a in- venčnosti kompozično-aranžérskeho nápadu. Príkladmi „vyššej umeleckosti“ v rovine popu sú povedzme niektoré skladby vokálnych skupín *Atlanta* a *Ce- line*, v oblasti tzv. vyššieho populáru je vydarená *Missa Danubia* Petra Martin- čeka. Isteže nie sú to jediné „svetlé“ výnimky.

Občas si kladieme otázku, má či ne- má právo na svoju existenciu tzv. mlá- dežnícka duchovná hudba? Demokra- tickej spoločnosti je bližšie viac ako zá- kaz, centrálné nariadenie a zákon zná- me motto, ktorého autorom je nemecký muzikológ a teológ Albert Schweizer: „Ži a nechaj žiť!“

Aké sú teda východiská? Čo robí v tejto veci? Jednoznačne jednoduchá odpoveď sa zdá byť skreslením problému. Napriek tomuto riziku si dovoľuje- me odpovedať, že je to v prvom rade vzdelanie na ceste ku kultúrnosti a mo-



rálke. Všetky tri zložky duchovného ži- vota sú v koherentnom vzťahu. **Vzde- laný hudobník**, ktorý ovláda techniku hry a spevu, komponovania, aranžova- nia, erudovaný publicista s dostatočnými vedomosťami o všeobecnej a hu- dobanej histórii, o rôznych svetových kultúrach, súčasných hudobných štý- loch či rozfhadený dramaturg, organi- zátor (etc...) – predsa tí majú väčšie šance pre správne orientovanie sa v hudobnom umení, v duchovnej hudbe.

Spoločne so vzdelaním, v súčas- nosti aj pod vplyvom médií rastie alebo odumiera celková **vyššia kultúrnosť** jedinka, ktorá predovšetkým závisí od výchovy doma a v škole. Ruku na srd- ce, cítime tu značné rezervy.

Napokon je to **morálka** súvisiaca s predošlými zložkami. Zdá sa, že mo- rálka ako súhrn validných noriem spo- ločenského života s nadčasovou platnos-ťou stojí na vrchole pyramídy cností, za- strehuje vedu, umenie, celú kultúru ale i iné zložky ako je ekonomika, obchod, diplomacia, šport atď. Morálne hodnoty nezávislé na vývoji prírody, vytvárajú ur- čité spoločenské normy pochádzajúce od samotných ľudí. Od noriem sa odvíjajú výrobné vzťahy, ekonomika a všetky for- my spoločenského života, vrátane hu- dobanej kultúry, teda aj duchovnej hudby. Inými slovami, s úpadkom morálky upa- dá kultúrnosť, mení sa štruktúra a priority vo vzdelávacom procese a vo vede. Ovplynená je aj umelecká tvorba. V sú- časnom svete konjekturuje ekonomika, peniaze a obchod za každú cenu, prebuj- nieva komercia, pravé umenie živorí. Tento dnešný „status quo“ je predovšet- kým obrazom morálnych hodnôt, hierar- chie hodnôt v každom z nás.³



Použitá literatúra:

DROBNÝ, JURAJ: *Pár slov o kresťansky orientovanej hudbe mladých*. In: Adoramus 1/96, s. 26-7.

KAJANOVÁ YVETTA: *Nová duchovná pieseň na Slovensku*. In: Adoramus Te 1/ 2000, s. 29-31.

LAITLAUS JÁN: *Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby*. In: Ado- ramus Te 2/2000 s. 6-7.

POZNÁMKA

³ Je iste večnou otázkou, čo má byť pre ľudstvo mravnou ideálnosťou. Podľa klasika- idealistu je to rozumné správanie sa človeka podľa vlastného svedomia, podľa marxistu boj za víťazstvo komunizmu, podľa liberála-ekonóma všetko, čo prináša zisk, podľa kresťana stelesnenie samotného Ježiša Krista...

Ako pomôcť kantorom

Niektoré praktické otázky z nezvyčajného pohľadu technika

JÁN SIMON

Tento článok chce pomôcť tým, ktorým leží na srdci kvalitná cirkevná hudba, ktorí majú možnosť a chcú pomôcť kantorom, organistom a vedúcim cirkevných zborov a mládežníckych skupín. Poukazuje na nedostatky hudobných publikácií každodenne používaných v liturgickej praxi a zároveň oboznamuje s novými možnosťami zjednodušenia a spríjemnenia náročnej práce hudobníkov. Autor je inžinier oznamovacej elektrotechniky s hudobným a pedagogickým vzdelaním, a výskumnou praxou, ktorý vyučuje automatizáciu a informatiku na strednej odbornej škole a ktorý každodennú službu pri organe chápe ako poslanie, aj ako relaxáciu duše.

Úvod

Vo svojej praxi som sa často stretával s prípadom, že pri riešení problémov nové názory a možnosti riešenia boli zamietnuté zo strany tých, ktorí nemali dostatočný rozhľad vo vedných disciplínach. Odmietanie nových vecí „a priori“ môže mať niekoľko dôvodov:

- strach z nových vecí, ktoré my ešte nepoznáme, a iní už áno, a preto niekto nás môže predbehnúť, niekto to už vie lepšie ako my;

- poznáme daný problém len z jedného pohľadu;

- zvykli sme si na vyšliapané cesty a sme leniví poznávať nové trendy;

- chceme pomôcť, ale naše nedostatky nám nikto nesignalizuje a preto žijeme v presvedčení, že všetko robíme dobre;

- odmietame kritiku, lebo ju chápeme ako útok na našu osobu;

- chýba empatia, ohľaduplnosť voči iným;

- robíme svoju prácu povrchno a nezodpovedne a každú úlohu, ktorú dostávame od nadriadených chápeme ako vec, ktorej je najlepšie zbaviť sa čo najrýchlejšie;

- nevykonávame pri riešení nových úloh analýzu problému a ani neštudujeme ako to robia iní;

- neinvestujeme veľa energie do ekonomicky málo lukratívnej akcie;

- máme príliš veľkú sebadôveru, púšťame sa aj do takých vecí, ktoré iní vedia lepšie;

- pri nových úlohách nekonzultujeme s nikým, lebo máme strach z odhalenia našich nedostatkov.

Ako vidíme, sú to bežné ľudské chyby, ktoré sa dajú liečiť. Jeden český univerzitný profesor, ktorý sa zaoberal

lekárskou elektronikou povedal: „Pravda je ako horký liek, nechutí, ale pomáha.“ Ak máme v sebe dostatok síl na vyslovenie svojich chýb, už sme urobili prvý krok na ceste k ich napraveniu.

Aktuálnosť tohto článku súvisí s pravou nového kancionálu. Pevne verím, že prispeje ku vzniku kvalitného diela, ktoré jeho budúci každodenní užívatelia budú môcť viac chváliť ako kritizovať.

Ako to vidí organista?

Pri každodennej službe máme pocit, že na nás nikto nemyslí. Aj posledné vydanie JKS svedčí o tom, že sa nás nikto neopýtal. Dôvody:

- Veľkosť písma textu nezodpovedá „sťaženým pracovným podmienkam“ organistu. (vzdialenosť 60-80 cm v prípade dvojmanuálu, nedostatočné osvetlenie „pracovného priestoru“ atď.) Aj organista sa môže dožiť štyridsiaty, kedy sa začína výrazné zhoršenie zraku. Stačí porovnať veľkosť písma v misáli a kancionáli. Zdravie organistu je aj tak dostatočne ohrozené tým, že hodiny vysedáva a spieva v nevykurovanom priestore (hlasivky, priedušky, prostata, zlatá žila, reumatické bolesti, nedostatočné prekrvenie dolných končatín atď.) Ako odstrašujúci prípad by som uviedol „relatívne nedávno vydaný“ ručne kreslený Liturgický spevník I. kde veľkosť písma v poslednej kapitole (nápevy žalmov) sa podarilo zmenšiť na rekordnú nečitateľnú hodnotu. V miniaturizácii písma veľmi nezaostáva ani JKS ani pohrebná knižka.

- Formát knihy (A4 na výšku) a spôsob väzby pri tak hrubej publikácii v prvých dvoch-troch rokoch použitia vyžaduje rôzne mechanizmy zabraňujúce samovoľnému zatvoreniu knihy počas hry.

- Kniha svojou hmotnosťou sa nehodí pre ľahké elektronické nástroje, skrutkami nepripevnené o robustný stojan (elektronický organ po položení JKS sa prevráti).

- Veľa piesní v JKS ale, aj spievajúcich žalmov v iných publikáciách vyžaduje listovanie počas hry. Často sú noty a text na celkom inom mieste, tzn. nepomôže ani listovanie.

- Pri niektorých liturgických slávnostiach potrebuje organista mať pred sebou súčasne niekoľko kníh, počet ktorých pri dvojjazyčných obradoch sa ešte ďalej zvyšuje (Biela sobota až 7!!!). Každý by uvítal, keby sa ich počet znižoval.

- Piesne v JKS sú napísané vo vyšších tóninách, ako by to vyhovovalo väčšine veriacich (ale aj kantorov). Niektorí menej fundovaní tento problém riešia originálne. Z JKS čítajú len text, melódiu hrajú v nižšej tónine naspamäť a dopĺňajú ju tzv. Schusterbasom, obmedzeným na tri kvintakordy. Týmto sú harmónie strašne ochudobnené až po hranicu únosnosti.

- Cirkev, ako inštitúcia sa málo venuje odbornému a metodickému vedeniu kantorov (aj kňazov). Vo väčšine diecéznych liturgických komisií nie je ani jeden kantor. Nie je prepracovaný systém vzdelávania kantorov a ani necítiť, že by zriadenie cirkevných škôl viedlo k výraznému nárastu počtu kantorov alebo vôbec nárastu záujmu o túto službu. Ak sa aj organizujú niektoré metodické podujatia pre kantorov, tak sa zabúda na podstatnú vec, že absolútna väčšina kantorov vykonáva túto službu popri zamestnaní a nemôže sa hocikedy vzdialiť od svojej rodiny na niekoľko dní. Taktiež väčšina kantorov nevie zabezpečiť náhradu za seba či v zamestnaní alebo v kostole. Už v kňazských seminároch by sa mala viesť mládež k vyššej náročnosti v tejto oblasti.

- Nepotešil nás ani článok v odbornom časopise o liturgii, kde sa konštatuje, že jedinou činnosťou liturgickej komisie niektorej diecézy je to, že sa zišla raz za dva roky a schválila plán činnosti.

• Úvahy o inštitucionálnom usporiadaní platov kantorov (zvýšením na úroveň učiteľov hudby t. j. na cca. 57 % priemerného platu, alebo 165% životného minima) sotva vedie k stavu, že sa kantori budú vyberať na základe konkurzu, zvlášť vtedy, ak sa nevie odkiaľ brať na to peniaze (cirkevné dane, zbierky od veriacich, štipendia?)

Tieto problémy je možné riešiť dvoma spôsobmi: byť pozornejší pri tvorbe pomôcok a publikácií určených pre organistov alebo zamestnať v každom kostole polypa (lacnú pracovnú silu), ktorý dvoma rukami bude držať noty, treťou rukou mikrofón, štvrtou bude ovládať číselník, piatou bude držať lupu pred noty, šiestou rukou bude regulovať hlasitosť mikrofónu a meniť registre organu a zostávajúce dve ruky použije na prichystávanie ďalších kníh.

Ako to vidí technik?

Pri tvorbe hudobných publikácií by bola chybou nevyužívať tie možnosti, ktoré nám výpočtová technika priamo núka. Ide o tzv. textové a notové editačné programy, obsahujúce veľa komfortných vecí na uľahčenie tvorby. Niektorí z čitateľov už poznajú možnosti písania textov s ich dodatočným formátovaním, kontroly pravopisu a tlače v ľubovoľných veľkostiach a s ľubovoľným typom písma. Menej ľudí však vie, že takto napísaný text (napr. aj texty piesní) stačí napísať raz a je možné ho preniesť do notových edičných programov, ktoré po rozdelení slabík automaticky vkladajú tento text medzi noty.

Charakteristika notových edičných programov:

• Edičné programy umožňujú vybrať si ľubovoľnú veľkosť písma textu piesní a tiež ľubovoľnú veľkosť nôt s automatickým prispôbením dĺžky trvania nôt a dĺžky slabík.

• Urýchľujú písanie nôt hlavne tým, že opakujúce sa časti je možné jednoducho kopírovať aj vtedy, aj kopírovaná časť má znief o niekoľko poltónov vyššie alebo nižšie. Možnosť kopírovania celej skladby sa vzťahuje ak na piesne, majúce rovnaký nápev, líšiace sa len textom.

• Pieseň, ktorá sa napíše raz, môže sa vytlačiť v inej veľkosti bez organového sprievodu pre veriacich a tiež inej veľkosti pre organistov so sprievodom.

• Pri písaní (tvorbe) piesní môže-

me noty zadať aj pomocou klávesnice počítača aj tak, že si ich zahráme na syntetizátore pripojenej ku zvukovej karte počítača;

• Správnosť písania nôt si môžeme priebežne kontrolovať tým, že si celú skladbu, alebo len vybrané hlasy resp. časti necháme zahráť pomocou počítača. Bude to zvuk viac-menej umelý, ale mimoriadne presný. Skladby môžeme prehrávať ľubovoľným synteticky napodobňovaným nástrojom v ľubovoľnom tempe s ľubovoľnou dynamikou;

• Počítač môže zahráť skladbu aj v inej tónine, ako je napísaná;

• Celú skladbu je možné transponovať smerom hore alebo dole až o 12 poltónov behom niekoľkých sekúnd;

• Napísanú pieseň (notový súbor) môžeme konvertovať do formátu MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Tento formát dokáže kvalitnejšie syntetizátory reprodukovat, čo môže byť užitočné pri nacvičovaní nových piesní v zbere.

• Hudobné dielo, ktoré zahrá koncertný umelec na nástroji majúce rozhranie MIDI, môže sa uložiť do počítača, a môže sa reprodukovat kvalitným hudobným nástrojom alebo zvukovou kartou počítača rovnako verne bez pocitu počúvania tzv. strojovým spôsobom.

• Publikácia distribuovaná v knižnej podobe konkrétneho formátu s piesňami vytlačenými v konkrétnej tónine s konkrétnou veľkosťou písma nemusí vyhovovať každému. Napr. nové liturgické obrady SSV vydáva ako prílohu Direktória v najnevhodnejšom formáte. Ak chceme mať liturgické obrady pohromade, musíme archívovať tieto knižičky formátu A6 po dobu 20 rokov. Nebolo by jednoduchšie tieto texty, ktoré sa príležitostne dopĺňajú, umiesniť na internetovej stránke KBS, alebo distribuovať na diskete? Že to nie je futuristická vízia, svedčí aj skutočnosť, že napr. v Maďarsku všetky tri nedeľné lekcionáre a všetky liturgické obrady, si môžu tí, ktorí to potrebujú stiahnuť z Internetu a nikto nemá strach, že by sa v kostoloch čítali texty bez cirkevného schválenia. Jednoducho ide o odbremenenie kňazov a kantorov od zbytočného prepisovania textov a nôt. Bohatá internetová ponuka modlitieb a liturgických textov je doplnená básňami s nábožen-

skou tematikou, piesňami kancionálu s možnosťou tlače textu a vypočítania melódie, ale nachádzame aj texty mládežníckych piesní vo formáte vhodnom na premietanie pomocou diaprojektora (aby sa všetci návštevníci kostola mohli zapojiť do slávenia svätej omše).

• Doteraz nemáme zmapované všetky možnosti, ktoré nám ponúka celosvetová počítačová sieť Internet: elektronická pošta, elektronické knižnice, najčerstvejšie informácie atď. Získavanie informácií o živote iných kresťanských komunít, homílie kňazov žijúcich v inom prostredí, výmena skúseností s pastoračiou a evanjelizáciou, možnosti interaktívnej modlitby, vzájomné informovanie o akciách, festivaloch, pútiach, atď. Naša práca bude efektívna vtedy, ak budeme ochotní aj my zverejniť prostredníctvom tejto novej vymoženosti techniky naše námety, naše diela. Ak desatisíce usilovných ľudí, ktoré predtým nemali jeden na druhého žiadne kontakty, si budú navzájom pomáhať a využijú informačnú sieť na skvalitnenie svojej práce. Ak budeme o sebe vedieť, nemôže sa stať, že budeme objavovať to, čo je už dávno objavené, že premárnime svoj vzácny čas vytváraním toho, čo už dávno existuje.

Záver

Za necelých päť rokov práce s osobným počítačom sa mi podarilo vytvoriť celkom 354 notových súborov (väčšinou kresťanských mládežníckych piesní a iných liturgických piesní a melódií), bez ktorých si ani neviem predstaviť to obrovské tempo, ktorým mládežnícky vokálno-inštrumentálny zbor, ktorý odborne vediem, nacvičoval a nacvičuje nové piesne. Vystúpenie je len vrchol ľadovca, podstatná je kvalitná príprava skúšok. Na začiatku, keď sa človek len zoznamuje s novým operačným systémom a novým programom, sa mu zdá, že to ide pomalšie, ako s ceruzkou a gumou, ale po krátkej dobe sa presvedčí o opaku. Ešte sa pamätáme na obdobie, keď sa o kybernetike a výpočtovej technike hovorilo ako o pavede kapitalizmu. Myslieť si, že sa vývoj pre našu lenivosť zastaví, je len chybičkou, ale nevyužívať nové poznatky vedy a techniky v prospech dobra – zvyšovania kvality a umeleckej úrovne cirkevných obradov, pastoračie a evanjelizácie – je historickým omylom.

BACHOV ORGELBÜCHLEIN

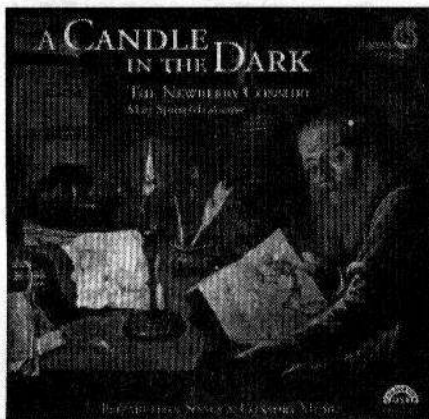
René Saorgin na organe v Luxeuil
Harmonia Mundi/Divyd 2000

Vydavateľstvo Harmonia Mundi vydalo v jubilejnom roku Johanna Sebastiana Bacha 2000 reedíciu originálnej nahrávky jeho Organovej knižky. Na organe vo francúzskom Luxeuil túto, azda najznámejšiu zbierku 45 chorálových predohier, nahral René Saorgin.

Zámernosť zvukovej originality potvrdzuje sám interpret v priloženom rozhovore. Jedná sa totiž o stvárnenie severonemeckej hudby na nástroji francúzskej zvukovosti. Saorgin to zdôvodňuje svojou záľubou stredomorského človeka vo farbách, ktorými ho oslovil práve tento nástroj. A o vzácné farby na organe v Luxeuil z roku 1617 naozaj nie je núdza. Aj keď z roku vzniku znejú len niekoľké registre, tie ďalšie, z rozšírenia v roku 1695 sú s nimi v kvalite porovnateľné. Najzaujímavejším je bezpochyby princíp „znejúci ako taliansky ekvivalent jasne a bez agresivity“. Ale aj kornet, chamade a celé plno majú mnoho zvukových vlastností sedemnásteho storočia a svojou takmer štyristoročnou históriou popri estetickom prínose hodnotne oživujú kúsok dávneho času. Treba podotknúť, že Saorginova interpretácia vhodne využíva pozitíva nástroja a predstavuje tým skvelú zbierku Bachových „inštruktívnych“ miniatúr v nepoznanom svetle. Zmysel nahrávky však nie je v odlišnosti za každú cenu. Ide o interpretačnú plnohodnotné dielo, opäť potvrdzujúce životnosť Bachovej hudby na starých nástrojoch francúzskej proveniencie.

Mário Sedlár

A CANDLE IN THE DARK



W. Birth, J. Dowland, Th. Campion,
W. Mundy, R. White, Ch. Tye, A. Ferrabosco
Harmonia Mundi / Divyd 2000
HMU 907 140
The Newberry Consort
Mary Springfels, dirigent

Nové CD obsahuje piesne anglickej alžbetínskej éry (1558-1603) a tzv. *Consort Music* – hudbu určenú malému počtu interpretov a poslucháčov a menší priestor.

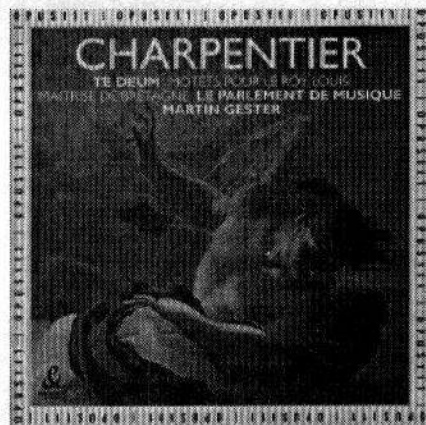
Šťastný nápad s neobvyklou dramaturgiou anglickej hudby bol určite rozhodujúcim pre vydanie nahrávky vo vydavateľstve Harmonia Mundi USA. Treba však dodať, že za výnimočnou dramaturgiou stojí výnimočná osobnosť. Zostavovateľkou repertoáru a vedúcou interpretačného telesa je hráčka na viola da gamba, Mary Springfels. So svojim ansámblom má už za sebou mnoho vystúpení v rodnej Amerike aj v Európe. *The Newberry Consort* – „Resident Early Music Ensemble“ pri *Newberry Library* (Knižnica v Newberry) vznikol v roku 1986. Tvoria ho dvaja speváci, sopranistka E. Hargis a D. Minter, kontratenor. Inštrumentálnu zložku tvoria huslista, lutnista a štyria gambisti. Teleso sa špecializuje na oživovanie starej hudby vybranej z rozsiahlych prameňov knižnice Newberry. Ich časový záber je široký. Interpretujú predovšetkým diela z rokov 1300-1700. Erudícia interpretov sa prejavuje vo vysokej kvalite predvedenia, v ktorom interpretačný prístup zastupuje druhú polovicu kompozičnej práce.

Na nahrávke je možné počuť známe „hity“ z obdobia, keď v hudbe Albiónu vrcholila renesancia a nastupoval barok (W. Byrd – *Come, A. Ferrabosco* – *So beautie on the waters stood*). Zvyšok tvoria vzácné inštrumentálne a vokálne diela reprezentujúce ducha tejto progresívnej doby. Hľadanie pravdy a objavovanie nového sa vtedy často vyznačovalo využívaním dnes ťažko akceptovateľných „vedeckých“ prostriedkov, akými boli alchymia, astrológia, či okultizmus. V alžbetínskej hudbe sa podobné mystické prvky paradoxne odrážali aj v dielach fakticky renesančných autorov. Príznačné sú napríklad číselné symboly Downlandovho *Lachrimae*, alebo rytmicky veľmi komplikovaná inštrumentálna hudba Ch. Tyeho, J. Mundyho a R. Pygota. Anglická muzikalita sa tu však prejavila vskutku príznačným spôsobom. Striedmosť obsadenia predurčila dielam hlavne oddychový účel. Hodnota spôsobu vyjadrenia však umožnila viac. O pôvabe a originalite tejto hudby by sa dalo písať mnoho, no najlepšie vnímateľná je pri počúvaní...

Mário Sedlár

(s použitím textu v booklete CD)

M.A. CHARPENTIER – KRÁLOVSKÁ DUCHOVNÁ HUDBA



Salomé Haller – prvý soprán, Brigitte Chevigné – druhý soprán, François-Nicolas Geslot – tenor, Stephan Van Dyck – baritón, Arnaud Marzoratti – bas, Maîtrise de Bretagne, Le Parlement de Musique, Martin Gester – dirigent

Opus 111/Divyd 2000

Výber skladieb nahrávky (*Te Deum H 146*, *Psalmus 75 Notus in Judea Deus H 206*, In honorem Sancti Lodovici *H 365 & H 418*) by mohol naznačovať, že Marc-Antoine Charpentier bol vzorový dvorný skladateľ, ospevujúci veľkosť svojho monarchu. V skutočnosti, hoci napísal niekoľko diel pre Versailles, účinkoval väčšinu života v meste Paríži. Vzťah ku kráľovskej rodine vyznieval sporadicky a nie celkom oficiálne. Napriek tomu však vyšlo z jeho pera na oslavu Ludovíta (Svätého i XIV.) päť textovo špeciálnych motetových skladieb a štyri *Te Deum*. Na slová hymnu *Te Deum* komponoval v tradičnom duchu diela oslavujúce vojenské víťazstvá kráľa, ale aj krst a svadbu princa.

Po desaťročnom mieri zdvihlo Francúzsko zbrane proti spoločenstvu prakticky všetkých vtedajších európskych štátov, tzv. Veľkej Aliancie (1688-1697). Francúzske víťazstvá z rokov 1690-93 inšpirovali vznik skladieb tejto nahrávky.

Te Deum H 146 malo osláviť víťazstvo pri Steinkerque v auguste 1692. Brilantnou a jasne znejúcou hudbou sa nevyznačuje len známe úvodné Prélude (zvučka Eurovizie), ale aj celá skladba. Interpretácia *Maîtrise de Bretagne* a *Le Parlement de Musique* pod vedením Martina Gestera je pomerne netradičná. Prélude predváža v neobvyklom, avšak štýlovo opodstatnenom francúzskom barokovom bodkovanom rytme – tzv. inegalité. Poňatie popri pôsobivosti zároveň korešponduje s progresívnymi znakmi historicky poučenej interpretácie starej hudby (dobové interpretačné prvky, ozdoby, používanie originálov a kópií starých nástrojov a pod.).

Žalm *75 Notus in Judea* Charpentier dvakrát prepracoval. Prvá verzia vznikla v rokoch 1681-82 a predviedol ju malý ansámbl v službách dauphina. Druhá verzia bola komponovaná o desať rokov neskôr, pravdepodobne z príležitosti ďalšieho vojenského víťazstva, tentoraz však pre veľký orchester. Text žalmu hovorí o vojne a o Bohom zničenej moci zbraní, smrteľnom spánku nepriateľa, o hrôze posledného súdu trestajúceho svet, ale aj o darovaní večného pokoja a o radosti pred Božou všemohúcnosťou. Charpentierova hudobná reč vychádza z účelu pre ktorý tvoril. Je oslavná a jasná. Pravidelný rytmus *bassa continua*, ktorý sprevádza melódiu, naznačuje vojenskú asociáciu.

Od začiatku XVII. storočia bol sv. Ludovít vo Francúzsku vnímaný najmä ako ochrannca monarchie. V roku 1693 založil Ludovít XIV. kráľovský a vojenský rad Ludovíta Svätého. 25. augusta sa vo všetkých kostoloch kráľovstva konal jeho sviatok. Jezuiti ho mali za svojho patróna. Motetá na oslavu sv. Ludovíta vznikli v čase, keď bol Charpentier kantorom v Jezuitskom kostole. Sú písané v štýle svätých histórií (oratórií), v ktorých sa, aj keď to nie je vždy explicitne vyznačené v partitúre, rozprávajú Boh (bas) s kráľom (tenor). Anonymné texty roz-

právajú o konci života svätého kráľa a o tom, ako bol počas svojej krížovej výpravy v roku 1267 zranený v Kartágu, kde v roku 1270 uprostred svojich mužov zomrel.

Moteto **In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae Canticum H 365** sprevádzalo prenesenie relikvií z Konštantinopolu. Znie v rovnakom žiariacom D-dur ako Te Deum H 146. Prélude je tiež rondo a začína fanfárovým trojzvukom nad zadržaným a bodkovaným rytmom. Tieto elementy tvoria obidve hlavné témy diela – vojna a znovunájdená viera v Boha. Zvukovo opojnosť, predovšetkým však hĺbka vyjadrenia zdanlivo možno povrchnými prostriedkami, predurčuje Charpentiera na úlohu francúzskeho pendanta Purcella. Jeho originalita ja však práve vo výnimočnom ťažení z francúzskej melodiky a sonoriky.

Ďalšie moteto, **In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae H 418** bolo pravdepodobne premiérové uvedené 25. augusta 1692. Rozpráva o Bohom zoslaných skúškach na sv. Ludovíta. Krásna a jasná hudba znie vskutku kráľovsky, často so silnými harmóniami. Svätý Ludovít leží medzi svojimi vojakmi a dostane od Boha odpoveď na svoju modlitbu – otvára sa mu nebeská brána. Text v závere spája osobu svätého Ludovíta s Ludovítom XIV. Zbor slávi svätého kráľa v nebi a najkresťanskejšieho kráľa na zemi.

Mário Sedlár

(s použitím textu v booklete CD)

BEFORE BACH – DEUTSCHE KANTATEN

**Predbachovské nemecké
duchovné kantáty**

Tunder, Kuhnau, Bruhns, Graupner
Harmonia Mundi/Divyd 2000
HMC 901 703
Collegium Vocale
Philippe Herreweghe, dirigent



Interpretačná aj vedecká prax dlhý čas obchádzala nemeckú vokálnu hudbu medzi Schützom a Bachom. Stále viac sa však ukazuje, že toto obdobie prinieslo umelecky prepracované a výrazovo silné diela, ktoré z pôvodnej fascinácie dodnes nič nestratili. Repertoár tohoto CD povstal z napätého poľa prísnej polyfónie renesancie a voľnej monódie, vznikajúcej začiatkom 17. storočia

v Taliansku. Zlúčením starého a nového sa vytvoril svojrázny trpkokrásny hudobný jazyk, ktorý poskytol pôdu pre umenie J. S. Bacha.

Franz Tunder (1614-1667), organista v Lübecku, bol jedným z tvorcov kompozičnej generácie v polovici 17. storočia. Jej hudba sa vyznačovala obohatením prísneho kontrapunktu o expresívnu harmóniu, vychádzajúcu z afektového charakteru textu a talianskeho predobrazu tzv. techniky *concertato*. Nahrávka prezentuje tri jeho kantáty – *Dominus illuminatio mea*, *Wend' ab deinen Zorn a Ein feste Burg ist unser Gott*, spadajúce dobou vzniku do času okolo roku 1650 – vrcholu Tunderovej tvorby.

Husumský organista Nikolaus Bruhns (1665-1697) získal mnoho skladateľských skúseností priamo od D. Buxtehudeho. Keď sa, ako 24-ročný, stal organistom v Husumskom dome, bol už široko známy svojou hrou na organe, husliach a viole da gamba. Dobová kronika hovorí, že „v meste dovtedy nikdy nebolo počuť také umenie interpretačné aj kompozičné“. Kantáta *Ich liege und schlafe* je jednou z dvanástich zachovaných Bruhnsových vokálnych skladieb. Je to smútočná hudba s formovou schémou *concerto-aria-kantáta*.

Lipský tomášsky kantor Johann Kuhnau (1660–1722) a predchodca J. S. Bacha vubudoval svoj sakrálny štýl aj zo zvukovo jasných, možno povedať operných elementov. Spracovanie žalmu 51, verša 3-10 *Gott sei mir gnädig* vzniklo v prvých rokoch pôsobenia vo funkcii tomášskeho kantora (cca 1701) a patrí k jeho najkrajším dielam. Kantáta demonštruje konzervatívne tendencie skladateľa. Kuhnau tu zvolil starú formu a vysoko individuálne ju spracoval pre svoj účel. Harmonicky bohaté a výrazné pasáže, prepracovaná fúga a jednoliate figuratívne melódie sú jeho trvalými devízami.

Dlhoročný darmstadtský „Hofkapellmeister“ Christoph Graupner (1683–1760) strávil mladosť v alumneu lipskej tomášskej školy, kde ho formovali Johann Schelle a neskôr Johann Kuhnau. Po krátkom pobyte v hamburskej opere prišiel na darmstadtský dvor, kde strávil vyše päťdesiat rokov (1708–1760) a vytvoril viac ako 1 400 cirkevných kantát. Okrem toho písal komornú a orchestrálnu. Je však aj autorom svetských vokálnych kompozícií. Kantáta *Herr, die Wasserströme erheben sich* vznikla v januári 1734 na text darmstadtského teológa J. C. Lichtenberga s určením na 4. nedeľu po Zjavení. Báseň vychádza z nedefiného evanjelia a hovorí o Ježišom utíšení búrky na jazere. Graupnerova hudba má všetky znaky vrcholného stredonemeckého baroka. Recitativy, árie, zbory aj chorál vyjadrujú svojim kontrastným napätím posolstvo afektu.

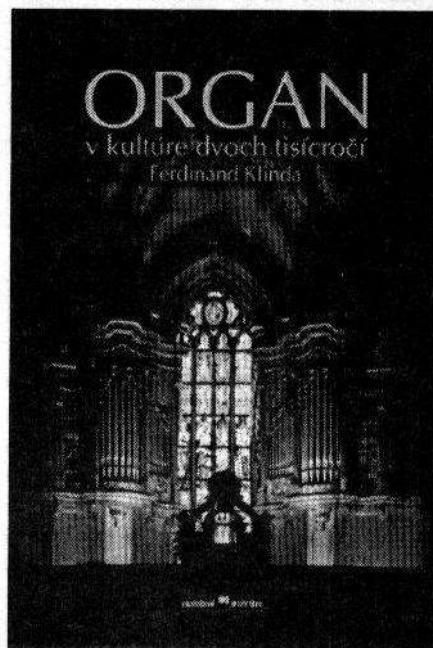
Collegium Vocale s dirigentom Philippe Herweghom ani na tejto nahrávke nezaostáva za povestou renomovaných interpretov starej hudby. Počas tridsaťročnej existencie uskutočnilo toto teleso mnoho projektov, vrátane spolupráce so zborom *Chapelle Royale* na predvedení francúzskej barokovej hudby, ale aj hudby klasicizmu a romantizmu. Aj napriek pomere širokému interpretačnému záberu je ich prístup porovnateľný so špecializovanými súbormi pre starú hudbu.

Mário Sedlár

(s použitím textu v booklete CD)

ORGAN V KULTÚRE DVOCH TISÍCROČÍ

Ferdinand Klinda:
Hudobné centrum 2000,
ISBN 80-88884-19-5



Časopisy západoeurópskych krajín, zamerané na problematiku duchovnej hudby a organov, prinášajú v každom čísle množstvo recenzií na nové edície organovej a chrámovej hudby, najnovšie CD nahrávky a knižné tituly so zameraním na najrôznejšie problematiky z tejto oblasti. Situácia na Slovensku nie je ani zďaleka porovnateľná. A témou, prečo je tomu tak, sa nebudeme radšej v našom časopise zaoberať.

Koncom minulého roku však vyšla s podporou štátneho fondu PRO SLOVAKIA výnimočná publikácia Ferdinanda Klinda – *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Prof. Dr. Ferdinand Klinda vychádza zo svojich osobných skúseností renomovaného pedagóga a svetovo uznávaného interpreta. Jeho najnovšia publikácia je zúročením týchto skúseností aj na poli publicistiky. Obsahuje množstvo cenných a zaujímavých informácií. Mimoriadne pozitívna je však skutočnosť, že kniha je, popri množstve odborných a hodnotných informácií, napísaná veľmi prístupným štýlom (Tento fakt nie je v slovenských odborných publikáciách samozrejmosťou). Jej obsah je tak prístupný ako profesionálom, tak aj tým, ktorí sa o organ zaujímajú na amatérskej báze. Jednoznačne je táto publikácia veľkou oporou v pedagogickej činnosti. V našich podmienkach môžeme uznať aj jej „misijné poslanie“ v snáhach o povznesenie organa na piedestál, ktorý mu v Cirkvi aj v spoločnosti právom patrí.

Obsah rozdelil autor do dvoch častí: *Dejiny a hudby* aj *Konštrukcia organa*. V rozsiahlejšej prvej časti sa venuje vývoju nástroja a jeho špecifikami v jednotlivých krajinách. Od antických čias až po obdobie renesancie postupuje chronologicky. Potom píše o jednotlivých národných organových

kultúrach. Čitateľ sa nedozvie iba informácie týkajúce sa nástroja. Autor preberá problematiku spracúvajúc dokonale všetko, čo s kráľovským nástrojom súvisí. Okrem špecifikácie jednotlivých staviteľských škôl, dispozícií a fotografií najzaujímavejších organov tu nájdeme formotvorné osobnosti jednotlivých skladateľských a interpretačných škôl. V prístupne napísaných životopisoch sa dozvieme aj kuriozity zo života geniálnych skladateľov. Mimoriadne hodnotné sú kapitoly venované krajinám, ktoré nespádajú do žiadnej z vyhradených organových kultúr. Táto problematika nebola u nás doposiaľ dôsledne spracovaná a publikovaná. Sú to časti venované slovenským krajinám, špeciálne našej oblasti (samostatné kapitoly sú venované organárskej dielni Pažických a Martinovi Šaškovi st., ako aj našim najvýznamnejším skladateľom organovej literatúry) a kapitoly o organovej problematike v ostatných európskych krajinách (Maďarsko, Rumunsko, Škandinávske krajiny, Poľské republiky). Záver prvej veľkej kapitoly tvorí prehľad organov v mimoeurópskych krajinách (USA, Kanada, Južná Amerika, Austrália, Japonsko, Filipíny...).

Druhá veľká časť pojednáva o samotnej konštrukcii nástroja, akustických vlastnostiach, technických parametroch a jednotlivých druhoch organov, píšťalách, registrov, dispozíciách a dispozícičných princípoch. Záverečné kapitoly sú venované témam starostlivosti o organ a ochrane historických organov a elektronickým a digitálnym nástrojom.

Vzhľadom k významu publikácie a k jej viac než predpokladanej reedícii by som rád upozornil na zopár nepresností v popise k niektorým fotografiám organov. V prvom rade ide o titulnú stranu, kde je organ z Dómu sv. Mikuláša v Trnave. Pôvodný Arnoldov nástroj bol odstránený a do historickej skrine postavila firma Rieger Buda-pest v roku 1912 romantický nástroj. Pre úplnosť údajov by som odporučal popis: *Trnava, dóm, V. Arnold okolo 1780 / Rieger Buda-pest 1912*. Podobne je to v prípade Caspariniho organa (s. 130), kde do historickej skrine s čiastočným použitím pôvodného píšťalového fondu (konkrétne mixtúry v „slniečnych poliach“) postavila nový nástroj švajčiarska firma Mathis. V nemeckej odbornej tlači je súčasný stav *Slniečného organa* uvádzaný nasledovne: *skriňa – Büchau 1703, organ – Mathis 1997*. Dôsledné by však bolo: *skriňa – Büchau 1703, organ – Casparini 1703 / Mathis 1997*. V prípade Stellwagenovho organa v Stralsunde (s. 143) je nesprávny údaj vzniku nástroja. Organ bol dokončený v roku 1659. Keďže má slovenský čitateľ málo možností dostať sa k hudobno-historickým informáciám, musím upozorniť aj na omyl v narodení J. S. Bacha (s. 131). Správne je 21. marca 1685. Škoda, že kvalita niektorých fotografií nie je v publikácii zrealizovaná v dostatočnej kvalite. Týmto sa určite neušetrilo na celkových nákladoch. Týka sa to predovšetkým s. 163 a 167. Vzhľadom ku kvalite (predovšetkým obsahovej) a rozsahu je však jej

cena v súčasnosti viac než prístupná.

Toto rozsiahle dielo by v príslušnom preklade istotne našlo dôstojné miesto aj v silnej konkurencii západného sveta. Veď tomu nie je ani tak dávno (1993), čo v svedzomom vydavateľstve Bärenreiter vydali reedíciu Klindovej publikácie *Orgelregistrierung*, ktorá patrí k najvýznamnejším *sui generis*.

V podstate možno povedať, že vďaka profesorovi Klindovi existuje v slovenčine odborná literatúra v oblasti organovej interpretácie a v oblasti organa ako nástroja.¹ Vďačíme mu za to, že ako jediný túto problematiku povzniesol na Slovensku na piedestál vedy.

Jeho dielo nás však zaväzuje, aby sme sa, organisti a chrámoví hudobníci všetkých úrovní, snažili o povznesenie organa, ktorý, ako píše v (nielen) závere svojej knihy, má stále svoju budúcnosť.

V podstate organa je zakotvená dvetisícročná vlastnosť jeho neustáleho vývoja. Tá je súčasne jeho perspektívou a zárukou, že ostane živým nástrojom aj v budúcom tisícročí.

Stanislav Šurin

MEDIÁLNY PRENOS

14. apríl 2001, obrady Veľkonočnej vigílie, Bratislava, kostol sv. Ladislava

celebranti: Daniel Dian, Tibor Sloboda
organ: Štefan Krajčí
zbor: Ján Malovec
sólo: Gustáv Beláček

Obrady Veľkonočnej vigílie, ako kulmináciu veľkonočného trojdňa ponúkol v tomto roku slovenský rozhlas vo vypätom časovom oblúku 20.00-22.30 z hlavného mesta Slovenska. Na ich náročnej príprave sa podieľali celebranti a liturgickí hudobníci z kostola sv. Ladislava. K dispozícii mali JKS, LS I, LS II, LS III a tamojší organ po generálke. Svojej zodpovednej úlohy sa zhostili dobre. Celkový zvukový výsledok s jeho duchovno-umeleckým účinkom nemožno hodnotiť ako celok. Výkony jednotlivých účinkujúcich sa totiž značne diferencujú. Navyše boli poznačené absenciou muzikantskej individuality známej kedysi pod menom *regenschori*, ktorá sa viac-menej viazala k osobnosti organistu.

Zjednocujúcim prvkom celého diania bol vzorne pripravený komentár. Po zaznení Veľkonočného chválospevu Exultet nasledovala liturgia slova s využitím LS III. V prednese žalmov sa striedali nižší mužský a stredný ženský hlas. Úspešnejší bol spevák. Iba v žalme po trefom čítaní sa príliš nechával strhnúť dramatickosťou obsahu. Viackrát sa, bohužiaľ, objavili pokusy jednotlivcov „vylepšiť“ spev rezponzória pridaním druhého hlasu. Bolo by vhodné všimnúť si túto stránku počas roka a pracovať na odstránení tohto zlovyku. Zaujímavý bol priebeh žalmu po trefom čítaní aj z iného aspektu. Sólista ho predspeval presne podľa LS III aj s tlačovou chybou. Ľud chybnú

notu *fis* opravil v závere spontánne na *e*. Posledný, siedmy žalm, obnažil problematiku rezponzóriového verša, t. j. dlhšieho textu a samostatnej melizmy.

Kto by si však myslel, že sa siedmym žalom táto časť skončila, bol na omyle. Zvony a organ sa sice „rozviazali“, ale to, čo ľud spieval, nemalo po hudobnej stránke charakter oslavnej piesne. Zaznel simplifikovaný nápev spracovaný psalmodickým spôsobom, čo je pre text Gloria neprípustné. Poznáme ho z prvotného zavádzania liturgického spevu u nás. Bohužiaľ, kostol sv. Ladislava nie je jediný v Bratislave, kde sa používa.

Slávnosť trojnásobného aleluja pekne vypointoval komentátor. Hráčovi na organe sa však ani raz nepodarilo nájsť tóninu, v ktorej má odpovedať. Dobrou pomôckou j v tomto prípade nechaj ľud spievať *sine organo* – nemôže sa pomýliť. Nádherná pieseň pátra Bajana (JKS 201) si nezaslúžila interpretáciu s vynechaním jedného z pôvodných dvojtaktí, v prílišne pomalom tempe a bez náznamu artikulácie.

Slávnosť mal zakončiť oslavný hymnus *Te Deum*. Bola sice ponúknutá nová textová verzia, jej hudobný sprievod bol však nad sily hráča na organe. Žiaľ, napriek prítomnosti zboru prevládla nejednotnosť spievajúcich skupín. Aj pri *Tantum ergo* sa využil nový text. Škoda, že hudobníci na bratislavských chóroch nevyužívajú nápevy z bohatej ponuky našej proveniencie. Sústavne, aj počas najkrajších liturgických slávností zaznieva iba nápev JKS 536 b.

Aktivita prejavu účastníkov liturgie pri dlhých obradoch je vždy poznačená istou mierou hlasovej únavy. Veľkonočnú antifónu *Raduj sa nebies Kráľovná* by bolo z tohto dôvodu vhodné transponovať o tón nižšie, do C dur tóniny. Momentálne sme ešte stále svedkami textovej nejednotnosti tejto mariánskej antifóny. Aj tomu sa dá predísť upozornením zhromaždenia pred začiatkom liturgie.

K zážitku skutočnosti Veľkonočnej vigílie patrí hlboká radosť. S ňou iste odchádzali do večerných bratislavských ulíc účastníci obradov z kostola sv. Ladislava. Aj duchovná hudba počas liturgie mala vyjadrovať hudobný jas a radosť z víťazstva. Do prenosu ešte raz zaznel komorný zbor *Chorus Seraphicus* s Jánom Malovcom. Skladba, ktorá zaznela by sa však na tomto mieste dala nazvať vážnym liturgickým omylom. Na Vigíliu zmŕtvychvstania to bola invocácia krížovej cesty *Adoramus Te, Christe!*

Na záver prenosu zaznela sólová pieseň v taliančine v podaní sólistu SND Gustáva Beláčka. Treba si vážiť takýto postoj umelca z hľadiska viery. Dramaturgicky to však vyznelo iba ako spievanie na čas.

Ján Schultz

Poznámka

Hudobníci, ktorým je zverený priebeh liturgie a nie je známy obsah a určenie latinského textu skladby, by mali jej použitie konzultovať s celebrantom, alebo s liturgickým hudobníkom. Z mnohých skúseností však vieme, že mnohí naši dirigenti a zbormajstri si myslia, že už samotný latinský text ja zárukou liturgickej vhodnosti – pre všetky omšové časti a liturgické obdobia. V takýchto prípadoch sa môže stať, že pri liturgii raz zaznie napr. *Carmina burana!*

Red.

Poznámka) F. Klinda je aj autorom knihy *Organová interpretácia (OPUS 1983)*, ktorá dodnes zohráva svoj veľký význam pre študentov hry na organe na konzervatóriách a na VŠMU ako aj na hudobných školách v Českej republike.

Pocť Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému

Májový kultúrny život v Trnave prebiehal v znamení 120. výročia narodenia Trnavčana dvadsiateho storočia – Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881-1958). Toto ocenenie dostal prvý národný umelec v oblasti hudobnej kultúry a náš najvýznamnejší skladateľ chrámovej hudby za svoje celoživotné dielo a sympatie, ktorými si ľudia okolo seba získavali svojimi schopnosťami, šarmom a bezprostredným humorom.

Hudobné aktivity v Trnave sa počas celého roka orientujú na produkciu skladieb slávneho rodáka. V rámci Trnavskej hudobnej jari zaznievajú chrámové koncerty. V programe Trnavských organových dní zaznejú improvizácie vynikajúcich organistov a skladateľov (Petr Eben, István Koloss, Wolfgang Bretschneider) na tému majstrovej duchovnej piesne *Matka Božia Trnavská*. V Trnavskom divadle zaznela majstrova opereta *Belarosa*.

Súčasťou osláv bolo odhalenie busty slávneho regeschoriho od svätého Mikuláša dňa 23. mája. Akt odhalenia sa konal po príhovore predsedu Nadácie Mikuláša Schneidra-Trnavského a vnuka skladateľa, JUDr. Štefana Bugalu a primátora mesta Trnava, Štefana Bošnaka. Tejto udalosti sa zúčastnili aj arcibiskup Mons. Ján Sokol



a biskupi Mons. Dominik Tóth a Mons. Jozef Vrabec. Prítomnosť vysokých cirkevných hodnostárov treba hodnotiť ako veľmi pozitívny znak, ktorý by celoživotného iniciátora za pozdvihnutie chrámovej hudby na Slovensku istotne potešil viac, ako súčasný stav našej chrámovej hudby.

S. Š.

Chorál v Bratislave

Vo štvrtok, dňa 24. mája sa v Jezuitskom kostole v Bratislave konal koncert Chorálnej schóly z rakúskeho Grazu – Grazer Choralsschola. Pod vedením vedúceho schóly Prof. Dr. Franza Karla Prassla a so sólistickými vstupmi kantora Thomasa Wasserfallera zazneli chorálne antifóny, hymny a čítania ku cti Matke Božej. Podujatie s podporou Európskej únie zorganizovalo Rakúske kultúrne fórum a Spevácky zbor Apollo.

TAKMER REKLAMA NA ČASOPIS ADORAMUS TE

V jedno prázdninové sobotné ráno sme sa vybrali na cyklo-turistický výstup. Naším cieľom bol hrad Gímeš v Tribečskom pohorí.

Nedajte sa pomýliť neobvyklým úvodom – nazvime ho trebárs reportážny fejtón. Jeho téma s problematikou nášho časopisu zdanlivo nesúvisí, zdanie však občas klame. Myslím, že ani môj príklad nebude výnimkou zo spomenutého pravidla.

Po vydarenom výstupe, peknej vyhladke a nasledovnom zostupe a osviežení v Jeleneckých jazerách sme sa – hoci nie veľmi ochotne – rozhodli vrátiť. Cesta viedla popri dvoch mimoriadne zaujímavých barokových kaštieľoch v Lefantovciach (okres Nitra). Videli sme však aj Oponický hrad – cez Oponice (okres Topoľčany) sme aj prechádzali.

Pomerne veľký kostol s apóniovským erbom nad sakristiou upútal našu pozornosť o to viac, že z jeho útrobov znela organová hudba. Bola sobota, asi osem hodín večer, a tak – mierne zaskočení – v očakávaní neskorej nedeľnej vigílie nazreli sme dovnútra. Nenašli sme liturgické zhromaždenie, ale dve mladé organistky za zreštaurovaným organom Martina Šaška. Pripravovali sa na nedeľné bohoslužby – hrali piesne z JKS. Dievčatá – 12 a 14-ročné – sa nám pochválili, že hrajú asi rok na klavíri. Po takomto krátkom čase boli schopné dokonale zahrfať (a iste aj sprevádzať) manualiter piesne JKS. Porezradili tiež, že vo svojej službe sa striedajú s dvoma staršími chlapcami – jeden 20-ročný, druhý 24-ročný seminarista z Nitry.

A teraz malá alúzia: aké milé bolo kvapenie, keď som na organovej empore zazrel výtlačok časopisu Adoramus Te 1/2001. Obidve organistky horlivo prisvedčili, že náš časopis horlivo čítajú a sledujú všetky informácie, ktoré im môžu pomôcť v ich liturgickej úlohe.

Turistický deň sa skončil nanajvýš úspešne. Zvlášť po nasledovnej návšteve kostola a cenného historického nástroja v Kovarciach (Ján Pažický, 1768). Na záver iba želanie: nech by takých šikovných *Thais* a *Aelii Sabín*, ako naše dve v Oponiciach, bolo na Slovensku čo najviac.

Mário Sedlár

* INZERCIA * INZERCIA * INZERCIA * INZERCIA *

Organový pozitív – kópia barokového nástroja na predaj
cena 300 000 Kč

DISPOZÍCIA

COPULA 8' (drevo)
COPULA 4' (drevo)
PRINCIPÁL 2' (organový kov)

Tónový rozsah: C – d³, bez CIS vo veľkej oktáve (50 klávesov)

Možnosť posunu ladenia o poltón nižšie, alebo vyššie (napr. pri a' = 440 Hz je možné posunúť ladenie na 415, alebo 465 Hz)

ROZMERY

dĺžka: 118 cm
výška: : 84 cm (82 cm pri odňatí krytu a klaviatúry)
hlbka: 42 cm
hmotnosť: cca 80 kg

MOTOR (Ventilátor): LAUKHUFF, Typ 1.6 / 50 k, 220V (s konštantným tlakom – pri tomto type nemusí mať nástroj mech)

Nástroj je možné prevážať v osobnom automobile

Organ bol vyrobený pred niekoľkými mesiacmi v českej organárskej dielni.

Slúžil ako privátny nástroj, pričom bol využitý na cca desiatich verejných koncertoch.

VYUŽITIE

– ako liturgický nástroj v malých priestoroch (štýlovo vhodný predovšetkým do barokových kaplniek), alebo ako chórový nástroj (umiestnený vpredu pri oltári) vo väčších kostoloch pri liturgii s menšou návštevnosťou,

– ako sólový a kontinuový nástroj vhodný na interpretáciu barokovej hudby, ako sprievodný nástroj pri speve zhromaždenia.

V prípade oboch možností je nástroj, vďaka jeho ľahkej prenosnosti možné prenajímať na jednorázové, alebo dlhodobšie používanie.

V prípade záujmu sa kontaktujte na adresu:

IVO BARTOŠ
Údolní 56
60200 BRNO
ČESKÁ REPUBLIKA
e-mail: ivobartos@seznam.cz
brt@volny.cz
Tel.: +420/5/4324 9836
www.volny.cz/brt
www.sweb.cz/ivobartos

LETNÉ ORGANOVÉ KONCERTY V PIEŠŤANOCH

II. ročník

Bachova spoločnosť na
Slovensku
Dom umenia Piešťany SKZ
MK SR
Mesto Piešťany

Utorok, 7. august 2001, 20.00 hod.
KOSTOL SV. CYRILA A METODA

ANTON GANSBERGER
organ – Rakúsko / Melk
ALEXANDER KRINS, husle
J. S. Bach, G. F. Händel, G. Muffat,
F. Biber, M. Reger, A. Dvořák,
B. M. Černohorský, W. A. Mozart

Utorok, 14. August 2001, 20.00 hod.
KOSTOL SV. CYRILA A METODA

ULADZIMIR NEUDACH
organ – Bielorusko / Minsk
J. G. Rheinberger, G. Mushel,
J. Brahms, L. Vierné

Utorok, 21. august. 2001, 20.00 hod.
DOM UMENIA

WOLFGANG BRETSCHEIDER
organ – Nemecko / Bonn
J. S. Bach, J. de Lublin, G. F. Händel,
W. A. Mozart, Z. Gardonyi,
A. Lefébure-Wély, S. Karg-Elert,
B. Bartók, C. Schumann

Nedeľa, 26. august 2001, 20.00 hod.
DOM UMENIA

GIOVANNI CLAVORA BRAULIN
Taliansko / Rím
J. G. Walter, J. S. Bach, Ch. M. Widor,
M. P. Musorgsky

Streda, 29. august 2001, 20.00 hod.
DOM UMENIA

ISTVÁN KOLOSS
Maďarsko / Budapešť
B. Bakfark, J. Wohlmuth, J. S. Bach,
F. Liszt, D. Antalffy-Zsiross,
G. Lisznyay, I. Koloss

ORGANOVÉ KONCERTY AMERICKÉHO ORGANISTU DAVIDA DI FIORE NA SLOVENSKU

Na programe: Bach, Francaix, Reubke, Franck, Gardonyi, Guilman



2. september 2001, 16.00 hod.
Evanjelický a. v. kostol sv. Trojice
v Bratislave-Petržalke

6. september 2001, 16.30 hod.
ORGANOVÉ VEŠPERY
U SV. BARBORY
Františkánsky kostol
sv. Barbory v Žiline

KONCERT PETRA EBENA A SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS

Na záver medzinárodného festivalu *Trnavské organové dni* zaznie koncert s titulom *ANTICA E MODERNA*. V prvej polovici si poslucháči vypočujú skladby z repertoáru gregoriánskeho chorálu v podaní jedného z najlepších súborov, ktorý interpretuje gregoriánsky chorál - SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS. Druhá časť bude patriť slávnemu skladateľovi, profesorovi Karlovej univerzity, Petrovi Ebenovi. Po slovnom úvode bude Petr Eben sám interpretovať organový part svojej skladby *Suita liturgica* pre sólový organ a schólu. Na záver zaznie majstrova improvizácia na duchovnú pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského *Matka božia Trnavská*.



Red.

Kultúrne leto 2001

DNI ORGANOVEJ HUDBY
25. ROČNÍK

Hudobná sieň Bratislavského hradu
Začiatok koncertov o 19.00 hod.

Pondelok 13. 8. 2001
Bernadetta Šuňavská
Slovenská republika

Streda 15. 8. 2001
Wijnand van de Pol
Taliansko

Nedeľa 19. 8. 2001
Ján Vladimír Michalko
Slovenská republika

Pondelok 20. 8. 2001
Zuzana Ferjenčíková
Slovenská republika

Streda 22. 8. 2001
Věra Heřmanová
Česká republika

Nedeľa 26. 8. 2001
Jarosław Malanowicz
Poľsko

Pondelok 27. 8. 2001
Johannes Unger
Nemecko

Streda 29. 8. 2001
Michael Schönheit
Nemecko

Vážení čitatelia,

Ospravedľujeme sa za tlačové chyby, ktoré vznikli v minulom čísle (1/2001). Prosíme, aby ste akceptovali kontakty na Redakciu a Distribúciu z čísla 11/2001. V čísle 1/2001 sú nesprávne údaje. Zároveň Vás prosíme, aby ste sa v akýchkoľvek otázkach týkajúcich sa odoberania časopisu (predplatenie, zmena adresy predplatiteľa, odhlásenie...) obracali na adresu **DISTRIBÚCIE**. Na distribúciu sa môžete obrátiť aj v prípade, že máte záujem o staršie čísla Adoramus Te.

Ďakujeme za porozumenie

Redakcia

Distribúcia a prijímanie objednávok:
Distribúcia KN, P. O. BOX 9
810 01 Bratislava
Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381
Fax: 02/44 871 379
e-mail: distribucia@katnoviny.sk

ERRATA

1. s. 16 – poznámka 1 za článkom "Pišťalový organ, alebo hi-fi systém" sa vzťahuje na prenosný pozitív s dispozíciou 8', 4', 2', 1 1/3'.

2. Notová príloha s. 8 – osminová nota v spodnom hlase v druhom takte na tretej dobe je správne *f* (namiesto nesprávneho *g*)

3. s. 29 – Otvorenie liturgického inštitútu *Jána Jaloveckého* v Košiciach pozn.: Opravené termíny sú vyznačené *kurzívou s bodkom*.

ZUSAMMENFASSUNG

ZUM GELEIT

Die Einleitung der Zeitschrift beinhaltet das Memorandum mit dem Titel "Die Orgelproblematik der gegenwärtigen Organisten im geistlichen Dienst der katholischen Kirche in der Slowakei." Obwohl in der Slowakei erudierte liturgische Musiker geschult worden sind, bis heute sind seitens der Kirche die Möglichkeiten ihrer Geltung legislativ noch nicht gelöst. In vielen Kirchen und Kathedralen spielen Amateur-Musiker mangelhaften und unterdurchschnittlichen Niveaus. Aus diesem Grunde nimmt die Anzahl der Interessenten für dieses Studiengebiet ab. Das Memorandum bietet Möglichkeiten der Lösung der Probleme in diesem Gebiet um damit ein Niveau der slowakischen Kirchenmusik zu erreichen, das ihr, als einem Teil der Kultur Europas, mit Recht gebührt. Das Memorandum wurde den slowakischen Bischöfen, sowie Vertretern der Slowakischen Liturgischen Kommission eingeschickt.

INTERVIEW

Der Chefdirigent der Slowakischen Philharmonie (1991-2001) Ondrej Lenárd beantwortet Fragen betreffend seiner Beziehung zur geistlichen Musik, der Orgel, aber auch der stilgerechten Interpretation der alten Musik.

ORCHESTERMESSEN IN DER HEUTIGEN LITURGIE FRANZ KARL PRASSL

Der vorrangige österreichische Kirchenmusiker, Professor und Leiter der Kirchenmusikabteilung der Universität in Graz – Liturgist, Organist und Spezialist für den gregorianischen Choral – bietet auch dem slowakischen Leser sein Artikel über die Verwendung der Orchestermessen in der Liturgie des II. Vatikanischen Konzils. Er verschweigt nicht, dass er ihre Verwendung auch in der heutigen Situation für eine Bereicherung der Liturgie haltet. Dies ist zum ersten Male, dass eine dergleichen umfangreiche und erudierte Studie über diese Problematik in slowakischer Sprache erscheint.

DIE BIBEL UND DIE MUSIK MIROSLAV VARŠO

Der Autor befasst sich mit der Bedeutung der Musik für den Menschen in der Zeit des Alten Testaments. Dieser Mensch äuserte sich mittels der Musik um die Freude oder Wehmut auszudrücken, um über Liebe und Dankbarkeit zu singen. Die Musik klang in aussergewöhnlichen Situationen, sowohl auch im alltäglichen Leben. Der letzte Abschnitt dieses Teiles beschäftigt sich mit der Musikterminologie im Alten Testament. Die Ansicht des Verfassers – als Bibelsachverständigers für dieses Gebiet – ist für Musiker sehr wertvoll.

DIE ORGEL – SOZIOLOGISCH BETRACHTET MÁRIO SEDLÁR

Im letzten Teil seiner Studie schreibt der Verfasser über die Orgel und ihre Veränderungen im 19. und 20. Jahrhundert. Er nennt bedeutende kirchliche Dokumente, die sich mit dem königlichen Instrument befassen. Die Rolle dieses Instrumentes im Leben der Bewohner des Fernen Ostens wird ebenfalls hervorgehoben. Der Autor beschäftigt sich mit ihrer Verwendung als konzertanten Orgel in der Kirche, wobei er über die Verwendung konzertanter Orgelkompositionsformen im sakralen Milieu polemisiert.

DIE ORGEL IN DER KIRCHE DER BARMHERZIGEN BRÜDERN IN BRATISLAVA VIKTOR ŠTEFANEC

Der Verfasser – Organist in der Kirche der Barmherzigen Brüder in Bratislava – schreibt über die Geschichte der ersten Orgel mit elektropneumatischer Traktur in Bratislava. Das Instrument in einem historischen Kasten entspricht jedoch seiner bildenden Gestaltung nicht und erfüllte auch von Anfang an das Qualitätsniveau weder einer Kirchenorgel, noch einer Konzertorgel nicht. Deshalb sollte man in der Zukunft den Einbau einer qualitätsvollen mechanischen Orgel in einen historischen Kasten bedenken.

DIE KUNST DES SLOWAKISCHEN LEHRER- GESANGCHORES IN DEN KIRCHEN DER SLOWAKEI JÁN SCHULTZ

Der Slowakische Lehrergesangchor spielte im kulturellen Leben der Slowakei eine bedeutende Rolle. Im Jahre 1921 wurde er vom Chorleiter und Komponisten, Prof. Miloš Ruppelt (1881-1943) gegründet. Der Autor dieses Artikels – ein Chormitglied – befasst sich mit den Auftritten des ensembles bei verschiedenen Liturgiefiern und Kirchenkonzerten im veränderten Milieu der neuen Freiheit.

DER KIRCHENGESANGCHOR BEI DER EUGEN SUCHOŇ-SCHULE IN BRATISLAVA

Der Artikel beschreibt das Profil des erwehnten Gesangchores, in welchem begeisterte Propagatoren des Chorgesanges tätig sind. Der Chor repräsentiert die Schule und tritt im Gottesdienst und bei Kirchenkonzerten in der Slowakei und im Ausland auf.

REZENSIONEN

Die Rezensionen befassen sich mit Aufnahmen geistlicher Orgel- und Kirchenmusik der Editionen Harmonia mundi und Opus 111, mit der Publikation des vorrangigen slowakischen Organisten und Pädagogen Prof. Ferdinand Klindas und mit der Medienübertragung der Osterliturgie aus der St. Ladislaus Kirche in Bratislava.

BERICHTE

Aus Anlass des 120. Jahrestages Mikuláš Schneider-Trnavskýs - des Nestors der slowakischen Kirchenmusik, wurde in seiner Geburtsstadt eine Büste enthüllt. Bei der Feierlichkeit waren Vertreter der Stadt Trnava, der Kirche und der kulturellen Öffentlichkeit anwesend.

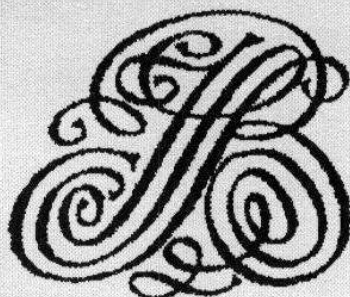
In dieser Rubrik werden ausserdem auch Kirchenkonzerte und Orgelfestivals benachrichtigt und Anzeigen veröffentlicht.

Preklad do nemeckého jazyka
Astrid Rajterová

XIII CEDAME

**(CONFÉRENCE EUROPÉENNE DES ASSOCIATIONS DE MUSIQUE D' ENGLISE)
XIII. EURÓPSKA KONFERENCIA CIRKEVNO-HUDOBNÝCH ASOCIÁCIÍ**

BRATISLAVA, 27. – 30. SEPTEMBER 2001



**BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU
ÖSTERREICHISCHE KIRCHENMUSIKKOMISION/
RAKÚSKA CIRKEVNO-HUDOBNÁ KOMISIA
HUDOBNÁ SEKCIA SLOVENSKEJ LITURGICKEJ KOMISIE**

TÉMA KONFERENCIE:

CIRKEVNÁ HUDBA V DIELACH SÚČASNÝCH SKLADATEĽOV

**V PROGRAME KONFERENCIE JE PREDNÁŠKA
DIRIGENTA SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS
DAVIDA EBENA**

NA TÉMU:

**GREGORIÁNSKY CHORÁL V DIELE PETRA EBENA
SOBOTA, 29. SEPTEMBER 2001, PRIMACIÁLNY PALÁC**

BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU
MESTO TRNAVA, ZAPADOSLOVENSKÉ MUZEUM V TRNAVE

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2001 12.8. – 30.8. 2001

VI. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU NA HISTORICKOM ORGANE

RIEGER-BUDAPEŠT, OPUS 1894 Z ROKU 1912

POD ZÁŠTITOU

PREZIDENTA SR RUDOLFA SCHUSTERA

NEDELA, 12.8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

ULADZIMIR NEUDACH – BIELORUSKO/MINSK

A. F. HESSE, R. SCHUMANN, J. A. VAN EYKEN, J. BRAHMS, J. N. LEMMENS, J. G. RHEINBERGER,
G. MUSHEL, U. NEUDACH

ŠTVRTOK, 16.8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

WALTER SEGSTSCHEID – RAKÚSKO / WIENER NEUSTADT

KONCERT SA KONÁ V SPOLUPRÁCI S RAKÚSKYM KULTÚRNYM FÓROM

J. S. BACH, F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, A. BRUCKNER, F. SCHMIDT, W. SENGSTSCHEID

NEDELA, 19.8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

PETER REIFFERS – SLOVENSKO / TRNAVA

A. MESTRES, J. S. BACH, M. REGER, G. LITAIZE, P. EBEN

ŠTVRTOK, 23. 8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

WOLFGANG BRETSCHNEIDER – NEMECKO / BONN

J. S. BACH, G. F. HÄNDEL, F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, PETR EBEN, H. NIBELLE, W. BRETSCHNEIDER,
T. ESCHACH, J. RHEINBERGER, C. SCHUMANN

NEDELA, 26.8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

ISTVÁN KOLOSS – MAĎARSKO / BUDAPEŠT

B. BAKFARK, J. WOHLMUTH, J. S. BACH, F. LISZT, D. ANTALFFY-ZSIROSS, G. LISZNYAY, I. KOLOSS

ŠTVRTOK, 30. 8. 2001, 20.00 DÓM SV. MIKULÁŠA

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS

DAVID EBEN / VEDÚCI SCHÓLY, PETR EBEN / ORGAN

ČESKÁ REPUBLIKA / PRAHA

KONCERT SA KONÁ POD ZÁŠTITOU VELVYSLANECTVA ČESKEJ REPUBLIKY A V SPOLUPRÁCI S ČESKÝM CENTROM

ANTICA E MODERNA

GREGORIÁNSKY CHORÁL, PETR EBEN

BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU

TEL./FAX: 033 544 75 36, GSM: 0905 269 971

E-MAIL: OFFICE@BACHSOCIETY.SK, WWW.BACHSOCIETY.SK