



ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva
Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

Mons. ThDr. Anton Konečný, PhD.
vedúci hudobnej sekcie LK KBS

Zodpovedný redaktor

Mgr. art. Stanislav Šurin

Zástupca zodpovedného redaktora

Doc. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník hudobnej sekcie LK KBS

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie:

Prepoštská 3
811 01 Bratislava
Tel./fax: 02/5441 7158
e-mail: surin@slovanet.sk

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, 0805/ 544 7536
e-mail: distribucia@katnoviny.sk

Grafická úprava a tlač:

Polypress Levoča, spol. s r.o.
053 01 Levoča, Másiarska 28

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

Obsah

Rozhovor - Franz Karl Prassl	2
<i>Das Interview - Franz Karl Prassl</i>	
Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše	3
<i>Die liturgische Musik im Sozialraum der katholischen Messe</i>	
RASTISLAV PODPERA	
Čo by mali vyjadrovať texty liturgických piesní?	5
<i>Was sollen die Texte der liturgischen Liedern äussern?</i>	
JÁN VELBACKÝ	
Biblia a hudba III. - Hudba v Novom zákone	6
<i>Die Bibel und die Musik III - Die Musik im Neuen Testament</i>	
MIROSLAV VARŠO	
Objavenie „Messe solennelle“ Hectora Berlioza	12
<i>Entdeckung der „Messe solennelle“ von Hector Berlioz</i>	
MÁRIO SEDLÁR	
Organ v Kostole sv. Štefana Kráľa v Stupave	14
<i>Die Orgel in der Kirche des Hl. Stephan der König in Stupava</i>	
MARIAN ALOIS MAYER	
Niekoľko poznámok k akustickým vlastnostiam organa a k jeho priestorovému umiestneniu	17
<i>Bemerkungen zu akustischen Eigenschaften der Orgel und zu ihrer Platzierung im Raum vom historischen Standpunkt gesehen</i>	
MÁRIO SEDLÁR	
Organisti na Slovensku – prieskum	20
<i>Die Organisten in der Slowakei - Erforschung</i>	
MÁRIA STRENÁČKOVÁ	
Reštaurátorská prax v súčasnosti	21
<i>Restaurierpraxis heute</i>	
FRANZ EISENHUT	
Recenzie	26
<i>Rezensionen</i>	
Spravodajstvo	27
<i>Aktualitäten</i>	
Nemecké resumé	40
<i>Resumé in deutscher Sprache</i>	

I. strana obálky - Organ v Kostole sv. Štefana Kráľa v Stupave

Rozhovor – Franz Karol Prassl

Vo farskom kostole sv. Šimona a Júdu v Námestove sa v dňoch 25.-27. mája 2001 konal už XI. ročník Námestovských hudobných slávností (NHS) – medzinárodného festivalu sakrálnnej zborovej tvorby. Celkovo sa NHS zúčastnilo 9 speváckych zborov, z toho 7 bolo zapojených do súťažnej prehliadky. Dva zborov, spevácky zbor Apollo z Bratislavy a Schola gregoriánskeho chorálu z rakúskeho Grazu, sa festivalu zúčastnili ako nesúťažiaci. V sobotu 26. mája dopoludnia sa konalo súťažné vystúpenie speváckych zborov a popoludní sa uskutočnil seminár na tému „Interpretácia gregoriánskeho chorálu“, ktorého lektorom bol Prof. Dr. Franz Karl Prassl z rakúskeho Grazu. V nedeľu popoludní sa konal gala-koncert, v úvode ktorého vyhlásili výsledky súťaže. V zlatom pásme a na 1. mieste sa umiestnil Spevácky zbor Nitria z Nitry, ktorý si odniesol aj finančnú odmenu – Cenu primátorky mesta Námestova Ing. Etely Sečovej. Takisto v zlatom pásme a na druhom mieste skončil Mládežnícky jezuitský zbor z Bratislavy, ktorému finančnú odmenu – Cenu farského úradu v Námestove – udelil Vdp. Blažej Dibdiak. Ostatné súťažiaci zborov sa umiestnili v striebornom pásme, pričom Zbor sv. Romana Sladkoveca Gréckokatolíckej bohosloveckej fakulty Prešovskej univerzity získal finančnú odmenu, čo možno považovať za udelenie tretieho miesta v súťaži. Bez umiestnenia teda skončili v striebornom pásme Miešaný zbor Laudate Chor z maďarského mesta Pécs, Miešaný spevácky zbor z Krivej, Chór sv. Koruny z Balogu nad Ipľom, Chrámový zbor sv. Antona Pustovníka z Jakloviec.

Keďže členom medzinárodnej poroty bol aj Prof. Dr. Franz Karl Prassl, ktorý sa na festivale predstavil so svojou scholou, požiadali sme ho o rozhovor.

Ako sa vám a schóle páčil pobyt na Slovensku?

Pobyt na Slovensku bol pre schólu aj pre mňa prekrásny. Domov sme sa vrátili s veľmi peknými spomienkami. Zriedkakedy je o nás, na našich cestách, tak dobré postarané. Cítili sme sa veľmi obdarení. Naše vystúpenia (Bratislava, Ružomberok, Námestovo, Liesek) boli v preplnených kostoloch a boli prijaté s veľkým záujmom, čo nám spôsobilo veľkú radosť. Veľmi na nás zapôsobil sveta omša slúžená biskupom, Mons. A. Imrichom v Námestove a tiež pozoruhodný zážitok v Lieseku, kde sme mali veľmi silný dojem z duchovného správcu Vdp. Štefana Komu, ktorý dáva celé srdce pre vykonanie skutočnej a peknej liturgie. To si zasluhuje obdiv a rešpekt. Hoci bolo turné pre scholu veľmi namáhavé, táto námaha bola aj odmenená.

Boli ste členom medzinárodnej poroty na festivale sakrálnnej zborovej tvorby v Námestove. Ako hodnotíte úroveň festivalu?

Cirkevné laické zbory mali celkom dobrú úroveň. Pre spevácke zbory je takýto festival dôležitým impulzom pre kontinuitný ďalší rozvoj. Prezentované výkony zborov sú skutočne porovnateľné s výkonmi, ktoré podávajú v Rakúsku ambiciózne cirkevné zbory. Cirkevná hudba potrebuje nielen požiadavky spirituality, ale aj vysoké estetické kvality. Svätý Augustín hovoril vždy o tom, že úsilie o profesionálnu kvalitu v cirkevnom speve je znakom lásky k Bohu, a tiež je znakom úcty človeka pred svojim Stvoriteľom.

Sú podobné súťažné festivaly pre cirkevné zbory v Rakúsku?

V Rakúsku nie sú podobné festivaly pre cirkevné zbory. Sú ale stretnutia zborov, ktoré majú členstvo v spolku „Pueri cantores“. Stretnutia sa nazývajú „Chorfest“, konajú sa jedenkrát v roku a to vo všetkých diecézach. Tieto vystúpenia nemajú súťažný charakter. V diecéze Gurk sa stretávajú cirkevné zbory jedenkrát do roka na „Chortag“ (zborovom dni), z jednotlivých regiónov v rámci slávnostnej pobožnosti.

Ste odborníkom na interpretáciu gregoriánskeho chorálu. Čo je podľa vás pre interpretáciu chorálu najdôležitejšie?

Interpretácia hudby súvisí s umeleckou tvorivosťou interpreta a nedá sa vždy zreteľne zhodnotiť. Ale môžeme povedať, že interpretácia je viac-menej zameraná na pochopenie skladateľa, alebo že táto interpretácia je viac-menej vzdialená od hudobnej praxe, alebo že táto interpretácia sa riadi primárne podľa prameňov, alebo sa zaoberá veľmi voľne s „notovým textom“. Konkrétne pre interpretáciu greg. chorálu platí: Chorálna interpretácia môže byť orientovaná na liturgický pôvod tejto hudby, na „hudobný text“, môže sa zamerať na sprostredkovanie spirituálnej dimenzie, alebo sa orientovať na interpretačné znaky najstarších rukopisov. To sú otázky, ktoré sú pre vedúceho scholy rozhodujúce. Pre mňa je rozhodujúce spievať gregoriánsky chorál prostredníctvom interpretačných znakov najstarších rukopisov a v choráli vidieť v prvom rade vysoko profesionálnu liturgickú hudbu, ktorá zvestuje vysoko umeleckým spôsobom posolstvo Biblie v liturgii. Pre mňa je chorál chápaný len v spojitosti s jeho dimenziami; liturgie – teológie – hudby – umeleckého spevu. Súhra všetkých dimenzií v tejto hudbe sa dá odhaliť štúdiom najstarších rukopisov, v ktorých sa nachádza aj kľúč pre pochopenie „duchovnej“ rétoriky. Štúdium tejto problematiky je spojené so slovom „gregoriánska semiológia“, ktorá sa snaží prostredníctvom vedeckých metód položiť základy pre interpretáciu chorálu, ktorá sa viaže na liturgické slovo. Mnisi so Solesmes v Liber Hymnarius (1983) sa v predслоve oficiálne zriekajú svojej interpretácie chorálu a doporujú spievať gregoriánsky chorál podľa poznatkov gregoriánskej semiológie. Pre mňa

je jasné, že pochopenie plnosti spirituálnej dimenzie tejto najstaršej európskej hudby začína v štúdiu semiológie. Štúdium semiológie je prirodzene východiskovým bodom pre dobrú interpretáciu, ktorá je podporená intuíciou a kreativitou interpreta.

Prečo pri interpretácii používate tzv. taliansku, alebo mäkkú výslovnosť latinčiny?

Je celkom prirodzené, že podľa územia a regiónov sa gregoriánsky chorál spieva s rozdielnou výslovnosťou. My spievame s talianskou výslovnosťou, lebo sa dá ľahšie predniesť likvescencia a taktiež spievanie v legate.

Na čo je v súčasnosti zameraná semiológia gregoriánskeho chorálu?

Praktický význam jednotlivých znakov je nám ďalekosiahle známy. My vieme, čo nám chcú neумы povedať vo vzťahu na rytmus, artikuláciu, tempo, dynamiku a pod. Predmetom dnešných analýz je predovšetkým otázka „prečo“ sa na tomto mieste práve tieto neумы nachádzajú, teda sa pozornosť zameriava na ich rétorickú kvalitu výrazu v prospech spirituálnej výpovede skladby.

Plánuje sa nová verzia Graduale Triplex?

Liturgická konštitúcia Druhého vatikánskeho koncilu požadovala kritické vydania kníh gregoriánskeho chorálu podľa najstarších prameňov. Teda lepšie verzie spevov, ako sú vo vydaniach z rokov 1908 a 1912. Kniha Graduale Triplex je vlastne len pomôcka s trojnásobnou notáciou a s mierne vylepšenou verziou spevov. Táto kniha však nespĺňa to očakávané „kritické vydanie“, aj keď je dôležitou pomôckou pre tých, ktorí nepracujú podľa priamych zdrojov – kódexov. Túto požiadavku „kritického vydania“ spĺňajú len nové knihy Liber Hymnarius (1983) alebo Psalterium Monasticum (1981). Sú však určené pre Liturgiu hodín. Pre omšu chýba revidujúci graduál. Na vydaní omšového graduála sa pracuje, ale nebude to tak skoro. Nemecký časopis „Beitrage zur Gregorianik“ pravidelne publikuje návrhy pre revíziu melódii Graduale Romanum. Tento časopis by mal každý vedúci schóly poznať. Tieto návrhy k melodickej revízii sú práve výsledkom toho, čo predniesol koncil. Prirodzene, že má význam, keď sa spieva gregoriánsky chorál podľa rytmických údajov neum, a nie podľa metódy, kde je každý tón rovnako dlhý. Tento proces obnovy sa začal ešte v spolupráci s Eugene Cardineom, mníchom zo Solesmes, ktorý je otcem modernej chorálovej interpretácie. Veľa reštaurovaných melódii je nahrávaných tiež na CD s dobrými schólami. Poznatky z nahrávok môžu byť podporené aj pomocou osobného štúdia.

Záznamy na CD naznačujú, čo je vlastne dôležité pre chorálovú interpretáciu: Jednotlivé skladby spievať prostredníctvom prirodzenej výslovnosti latinského jazyka.

Za rozhovor ďakuje Milan Kolena

Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše

RASTISLAV PODPERA

„Celá tradícia vydáva svedectvo o tom, že liturgia musí mať umelecké vyjadrenie. Liturgia a umenie sú sestry. Cirkev potrebuje svätých a potrebuje umelcov, jedni i druhí sú svedkami viery.“

Pavol VI., 4. I. 1967

Omšová bohoslužba je v katolíckej Cirkvi stredobodom náboženského života. Verejné uctievanie Boha formou ustáleného kultu nazývame *liturgiou*. Človek odpradáva cíti, že spojenie viacerých jednomyselne vzývajúcich a prosiacich hlasov má väčšiu moc než modlitba jednotlivca. Viera kresťanov v silu spoločnej modlitby je umocnená slovami Krista: „Ak budú dvaja z vás na zemi jednomyselne prosiť o čokoľvek, dostanú to“.¹

Iste možno súhlasiť s myšlienkou, že religiozita a duchovno sú veľmi prirodzeným prostredím pre hudbu.² Liturgická hudba je po stáročia neodmysliteľnou súčasťou kresťanskej bohoslužby a ako taká si zaslúži hlbšiu reflexiu nielen zo strany teológov – liturgistov, ale aj muzikológov. Hudba je nástrojom, ktorý má schopnosť do veľkej miery ovplyvňovať ľudské vedomie. Hoci dnes v civilizovanej kultúre sa už nepripisuje hudbe zázračná a magická moc ako tomu bolo u starých pohanských náboženstiev, predsa je nespochybniteľný jej vplyv na formovanie duchovna v psychike človeka. Zaujímavou otázkou je, do akej miery a čím sa hudba podieľa na náboženskom zážitku. Náboženské presvedčenie, osobná viera a praktické prežívanie viery sú predmetom výskumu psychológie náboženstva. V tomto príspevku zameriame pozornosť na to, ako v dnešnej praxi vyzerá súvis hudby s duchovným životom človeka (najmä v liturgii), do akej miery ju veriaci pri samotnej bohoslužbe vnímajú, aká hudba im vyhovuje, čo od nej očakávajú, ako sa s ňou vnútorne stotožňujú.

Zároveň chceme touto úvahou aspoň čiastočne vyplniť chýbajúci

rozmer v doterajšom muzikologickom výskume i v cirkevno-hudobnej praxi: aktuálne otázky postavenia hudby v rámci bohoslužby a postoje účastníkov liturgie k hudbe zdokumentovať autentickými výpoveďami i exaktnými údajmi z hudobno-sociologického výskumu. Medzi zainteresovanými sú mnohé fakty už dávno známe a výsledky prieskumov často potvrdzujú to, čo dobrý znalec liturgickej hudby na Slovensku viac-menej predpokladá. Tento príspevok chce pomenovať najzávažnejšie problémy a poukázať na niektoré dôležité väzby. Možné príčiny súčasného stavu praktizovania liturgickej hudby interpretujeme nielen hypoteticky, ale už i na základe faktov a výsledkov z uskutočnených prieskumov.

Problematika súvisí s otázkami hudobného vedomia, ktoré je hudobno-psychologickou kategóriou, nie však v zmysle klinickom, ako ho poníma všeobecná psychológia, ale v súvislosti s hudobnými schopnosťami človeka a determinantami jeho hudobného správania. Hudobné vedomie zahŕňa nielen oblasť tzv. špeciálnych schopností jednotlivca,³ ale súčasne mnohé faktory hudobného života society, akou je bohoslužobné zhromaždenie. Z tohto pohľadu chápeme túto tému v medziach hudobnej sociológie, resp. sociálnej psychológie hudby a tak budeme k nej pristupovať. Jednotlivé známe formy religiozity sa totiž správajú k umeniu úplne odlišne a vo vnútri každej z nich sa k nemu rôzne stavajú jednotlivé štruktúry, vrstvy a predstavitelia.⁴ Našou úlohou bude vystihnúť determinant postojov k hudbe a hudobného vkusu účastníkov katolíckej omše v ich sociálnej diferencovanosti.

Funkcie liturgickej hudby vyplývajú z tradičných rolí hudby v spoločnosti. Pestovanie hudby v liturgii je závislé od mnohých individuálnych, sociálnych a situačných faktorov. Hudobná prax v našich kostoloch a zvlášť jej problémové otázky svedčia o troch aspektoch, ktoré sa dotýkajú našej chrámevej hudby: aspekt hudobný, liturgický a pastoračný. Tieto tri hľadiská sa často prelínajú a dopĺňajú, každé z nich kladie na hudbu a hudobníkov vlastné požiadavky. Aktuálnosť tejto problematiky sa je do značnej miery spojená so slobodným a plným praktizovaním náboženského života po roku 1989 a s tým súvisiacim skúmaním zmeny praktizovania hudby, ktorej sa tiež otvorili nové, širšie možnosti.

Azda nikto nepochybuje o tom, že hudba je umenie. Rovnako sme si však vedomí, že mnohé z toho, čo počujeme v našich kostoloch, sa umením nedá nazvať. Strácajú sa hranice medzi tzv. vyšším a nižším umením,⁵ do liturgie sa dostáva hudobný gýč a niektoré vrstvy mládeže to označujú za svoj „zážitok z bohoslužby“. Prelínajú sa tu otázky sociologickej, psychologickéj a estetickej povahy: sociológia nám pomáha zistiť funkciu hudby v omši,⁶ psychológia aký zážitok tá hudba vyvoláva a estetika hodnotenie hudby, vyjadrenie kladného alebo záporného vzťahu k nej. Problematiku charakterizuje celoslovenský rozmer, pričom v konkrétnych prípadoch poukážeme na odlišnosti jednotlivých regiónov, ktoré sa – podľa Maxa Webera – môžu odlišovať kultúrnou úrovňou a samozrejme rozdielnym vzťahom spoločenských skupín i jednotlivcov k náboženstvu.⁷

Rámcovo možno konštatovať, že spev v slovenských kostoloch je dnes postavený na troch vyhranených hudobných štýloch: klasicko-romantický štýl duchovnej piesne, gospelový štýl novej duchovnej (tzv. mládežníckej) piesne a gregoriánsky chorál. Vzťah jednotlivých vrstiev veriacich k týmto trom pilierom našej bohoslužobnej hudby je veľmi aktuálny a zaujímavý. Mladšia i staršia generácia vyjadřila v prieskumoch svoj postoj k postaveniu tradičných chrámových piesní v omši, k otázkam spievanosti a obľúbenosti jednotlivých druhov duchovnej hudby, postoj k hudobným stránkam piesní, k náročnosti organového sprievodu, k textovej zložke.

Na veľkej časti nášho územia sa praktizuje v rámci katolíckej bohoslužby buď málo hodnotná hudba, alebo s veľkými interpretačnými ťažkosťami. Napriek tomu, že aj po Druhom vatikánskom koncile (ďalej iba Koncil) latinčina naďalej zostala „vlastným jazykom Cirkvi“, tento jazyk sa úplne vytráca, alebo len s nevôľou prijíma v rámci starej viachlasnej duchovnej hudby produkovanej chrámovými zbormi. Väčšina kompozícií vzácnjej historickej hodnoty – hoci práve tieto sú liturgickou hudbou par excellence – ostáva úplne mimo liturgie.

Čo teda napĺňa všetok hudobný priestor našich bohoslužieb? Pokiaľ ide o procesiové spevy – takmer výhradne Jednotný katolícky spevník (ďalej iba JKS). Pri spevoch omšového ordinária ide o niečo podobné: v niektorých kostoloch celé mesiace, niekde roky ten istý nápev Kyrie, Aleluja, Sanktus, Agnus. Aktuálnym problémom je hudba omšového propria, kde JKS nielen vytláča iné druhy duchovnej hudby, ale v mnohých farnostiach sa neustále opakuje len úzky výber piesní z tohto spevníka. V zásade sa týmto vylučuje z omše akékoľvek použitie dvetisícročného pokladu osvedčených (a liturgicky veľmi vhodných) foriem a druhov liturgickej hudby v prospech niekoľkých možno priemerných piesní, ktoré sa tešia veľkej obľube u väčšiny zhromaždeného ľudu. Hudobná produkcia v niektorých slovenských kostoloch nielen uráža hudobne vnímavého poslucháča, ale jej úroveň je nedôstojná vznešenosti a hodnote liturgie.

Hudobne vzdelaní ľudia vnímajú tento stav ako alarmujúci. Neveľký počet kňazov sa úprimne zaujíma o zdokonalenie liturgickej praxe, málokto z kňazov sa však venuje dôkladnejšej príprave liturgických slávení, amatérski hudobníci chápu liturgiu ako súbor predpisov a obmedzení voči „ich“ hudbe.⁸ Zrejme je čas položiť si otázku, komu (okrem autorov cirkevných dokumentov a noriem) tento súčasný stav vlastne nevyhovuje. Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie, ktorá pozná želanie úradnej Cirkvi i domácu prax, nemá väčšinou priamy vplyv na formovanie hudobného vedomia veriacich. Tento priamy dosah majú cirkevní hudobníci vo farnostiach a kostoloch. Od nich závisí, čo sa zhromaždeniu predkladá, aká hudba sa ľuďom ukladá do pamäti a formuje ich hudobný vkus.

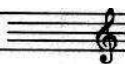
Napriek negatívam súčasná liturgická hudba na Slovensku preukazuje znaky výraznej vitality a kreativity. V službe liturgickej hudby stále viac zdatných ľudí má predpoklady pre vykonávanie úlohy kantora, inštrumentalistu, člena spevokolu. Komponuje sa nová hudba, po desaťročia preferovanej strofickej piesni si svoje miesto hľadajú nové formy liturgickej hudby, mnohé z nových kompozícií sú umelecky i teologicky hodnotné. Tento vývoj je znamením nádeje pre prítomnosť i budúcnosť liturgickej hudby.

Súčasný stav bádania v tejto oblasti za posledné desaťročné výrazne pokročil. Dnes na Slovensku existuje niekoľko hodnotných štúdií a monografií na témy teória liturgickej hudby, Jednotný katolícky spevník, projekt nového liturgického spevníka, nová duchovná pieseň.⁹ Problematiku sociálnych podmienok pestovania liturgickej hudby a otázky úrovne hudobného vedomia však nachádzame v stave doteraz nespracovaných materiálov z uskutočnených prieskumov.¹⁰ Pri analýze stavu a hľadani príčin vychádzame jednak z výpovedí účastníkov liturgie i z osobného štruktúrovaného pozorovania.¹¹ Východiskom pre štatistické vyčíslenie a slovné výpovede účastníkov liturgie nám budú tieto prieskumy, uskutočnené exploračnými metódami hudobnej psychológie:

1. celoslovenský sociografický prieskum o JKS, 1992-1994, dotazníková metóda, typy dotazníkov zvlášť pre kategórie: kňaz, seminarista, dialkový poslucháč teológie, vedúci chrámového spevokolu, člen chrámového spevokolu, organista, „priateľ“ liturgickej hudby
2. prieskum v bratislavskom Univerzitnom pastoračnom centre v Mlynskej doline, 2000, anketový listok, vysokoškolská mládež
3. prieskum na Katecheticko-pedagogickej fakulte Žilinskej univerzity v Ružomberku, 2000, anketový listok, vysokoškolská mládež (poslucháči odborov náboženstvo + ďalší predmet)
4. prieskum v kňazskom seminári v Badíne, 2000, anketový listok, seminaristi
5. prieskum na Konzervatóriu v Banskej Bystrici, 2000, anketový listok, mládež – študenti oddelenia cirkevnej hudby
6. interview s niekoľkými organistami, členmi chrámových spevokolov, kňazmi, rehoľníkmi, „priateľmi“ liturgickej hudby.

Poznámky

- ¹ Sväté Písmo ... 1995, Mt 18, 19.
- ² SMETANOVÁ, O.: *Co sa stalo ...* 1997.
- ³ Hudobné schopnosti na rozdiel od všeobecných schopností (inteligencie) zaraďujeme do kategórie špeciálnych schopností. SEDLÁK, F.: *Psychologie ...* 1989, s. 12.
- ⁴ WEBER, M.: *Sociologie ...* 1998, s. 339.
- ⁵ SMELÝ, I.: *Fragments ...* 2000, s. 59-60.
- ⁶ Liturgická hudba sa vyznačuje niektorými zásadnými špecifikami, ktoré ju odlišujú od inej hudby, i duchovnej. Napr. zhromaždenie veriacich sa dostáva do roly poslucháča a zároveň interpreta, čo neplatí pre koncertnú hudbu.
- ⁷ WEBER, M.: *Sociologie ...* 1998, s. 19.
- ⁸ Treba pripomenúť, že dnes už zachovávanie liturgických noriem zďaleka nepôsobí tak obmedzujúco ako v minulosti. Koncilová reforma otvorila vokálnej i inštrumentálnej hudbe široké možnosti uplatnenia, pripustila rozmanitosť štýlov a foriem hudobného stvámenia omšových textov. V tomto smere si Cirkev neželá uniformitu, preto šírenie negatívnych postojov k dôkladnému dodržiavaniu liturgických rubrik týkajúcich sa hudby v omši, je zavádzajúce.
- ⁹ Ide najmä o publikované práce J. Lexmanna, Y. Kajanovej, J. Pokludovej, A. Konečného, A. Akimjaka.
- ¹⁰ Tento písomný materiál z prieskumov, napriek tomu, že doposiaľ nebol komplexne spracovaný a publikovaný, už viacerým poslúžil k publikovaným prácam (J. Pokludová, A. Konečný, J. Lexmann).
- ¹¹ Mnohé z preberaných problémov nie sú ničím novým, odborníci o nich už dlho vedia.



Čo by mali vyjadrovať texty liturgických piesní?

JÁN VELBACKÝ

Spomedzi mnohých znakov v liturgii patrí popredné miesto slovu, cez ktoré môže človek vyjadriť to čo cíti, čo prežíva, po čom túži. Ním komunikuje a vstupuje do vzťahu s druhými. Takýto istý prostriedok komunikácie používa aj Boh, aby sa priblížil a prihovril človeku. Boh pôsobí cez toto Slovo, ktoré už nie je iba niečím abstraktným, čo na chvíľu zaznie a potom zanikne, ale tvorivou skutočnosťou: je prítomnosťou Osoby – vteleného Slova.

Tak ako liturgické texty modlitieb či aklamácii, aj texty piesní pri liturgii majú rovnakú dôležitosť a vážnosť. Ich funkciou nie je vyplniť čas, či skrášliť obrady, ale vyjadriť odpoveď zhromaždeného ľudu na Božiu iniciatívu.

Vo Svätom písme máme mnoho príkladov takýchto slov a piesní, ktoré zaznievajú z úst človeka, a ktorými vyjadruje práve to, čo sa deje, alebo vo forme spomienky to, čo sa už udialo skrze Božie pôsobenie. Každá silná skúsenosť s Bohom a jeho mocnými činmi, ktoré zmenili život jednotlivca alebo národa, je spojená so slovom a spevom. Spomeňme si napríklad na Mojžiša, keď prechádzal cez Červené more.

Zakaždým keď sa spieva, ide o vonkajšie vyjadrenie a podelenie sa s druhými o to, čo Boh urobil človeku. Veľmi výrazné príklady môžeme nájsť zvlášť v Novom Zákone. Napríklad udalosť zvestovania Panne Márii, Máriina návšteva Alžbety, skúsenosť Zachariáša s Bohom po narodení Jána alebo stretnutie sa Simeona a prorokyne Anny s Ježišom v chráme. Toto všetko sú príklady ľudí, vyjadrujúcich spevom mimoriadne udalosti v ich živote, a ktorých autorom bol Boh.

Podobne Boh zasiahol aj do života kresťana. Tento bol vyvolený, povoláný, pokrstený a birmovaný. A práve toto by malo byť počuť a cítiť z jeho spevu pri liturgii.

Aká je ale súčasná situácia? Naozaj sú všetky texty a melódie liturgických piesní spevom, ktorý oslavuje veľké božie skutky nášho života, alebo sú iba sentimentalizmom, emóciami a dekorom?

Keďže viera Cirkvi sa rodí z Božieho Slova, neexistuje vhodnejšia a vznesenejšia oslava Kristovho tajomstva ako textami Svätého písma. Z hudobného hľadiska Sväté písmo predstavovalo po dlhé stáročia neustály prameň inšpirácie pre skladateľov, tak vokálnej ako aj inštrumentálnej hudby.

Konštitúcia *Sacrosanctum Concilium* pripomína v 24 bode: „Piesne nech sú inšpirované Svätým písmom“. Ak prelistujeme *Graduale Romanum*, texty antifón vstupných spevov alebo spevov na prijímanie sú skoro vždy biblické. Majú svoju hĺbku, krásu a silu, pretože sú inšpirované Bohom.

Každá liturgia (bohoslužba slova, bohoslužba obety, vysluhovanie sviatostí, liturgia hodín), je úzko spätá s Božím Slovom: jemu slúži, jeho predkladá a z neho žije. Ono je životom Cirkvi. Preto Cirkev neprestáva prijímať tento chlieb zo stola tak Božieho Slova, ako aj Kristovho tela a podáva ho veriacim¹. Neexistuje žiadny iný náhradný pokrm, ani iné slová, ktoré by nám umožnili mať účasť na božom živote.

Pretože sa mnohokrát biblický jazyk so svojou symbolikou a obrazmi nedostatočne chápe, postupne sa od neho upúšťa. V piesňach nachádzame množstvo slov okrem Slova, ktoré je od počiatku a oživuje dejiny, ako to píše sv. Ján vo svojom Prológu k evanjeliu, pretože všetko vzišlo skrze Neho a pre Neho. Nie je to obyčajné slovo, ale živá skutočnosť, je to Boh sám, ktorý sa necháva spoznať tak, že sa stal človekom. Ježišovo vtelenie sa stalo východiskovým bodom každej liturgie, ktorého definitívne naplnenie sa uskutočňuje až pri ukrižovaní, zmŕtvychvstaní a nanebovstúpení².

Dynamika vteleného Slova sa opakuje v liturgii a nemala by chýbať ani v liturgickej hudbe, skrze ktorú sa neustále pripomínajú Božie zásahy v dejinách, ktoré sú vyrozprávané a zachytené vo Svätom písme, pokračujú aj naďalej v Cirkvi a stretávajú sa vo svojom spoločnom centre, ktorým je Veľkonočné tajomstvo³.

Obsahy textov mnohých piesní, ktoré sa v súčasnosti spievajú pri liturgii, nielenže nezodpovedajú tajomstvu, ktoré sa oslavuje, ale sú dokonca nedogmatické⁴. Keďže liturgia je aktualizáciou Kristovho tajomstva a zároveň výrazom viery Cirkvi v toto tajomstvo, je potrebné, aby formulácia viery jednotlivých textov liturgických piesní bola presná a zodpovedajúca štruktúre a kontextu slávenia.

Aby liturgický spev mohol v čo najväčšej miere napomáhať klaňaniu sa „v Duchu a pravde“, spojeniu sa s tajomstvom, ktoré zaznieva skrze Slovo a nie iba akémusi rytmickému vytrzeniu, zmyslovej sugescii, ohlušeniu, či vyvolaniu subjektívneho sentimentalizmu, je potrebné aby sa prinavrátil k biblickému prameňu.

Nech tvorba a výber textov nových liturgických piesní prispeje k tomu, aby veriaci, ktorí sa zišli na slávení liturgie, odchádzali nasýtení Božím Slovom a nie inými slovami, ktoré môžu počuť všade inde.

Lebo žiadne iné slovo nie je tak účinné ako Božie Slovo, ohlasované a vypočuté v liturgii.

¹ Porov. *Dei Verbum* 21.

² J. RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, Jaca Book 1995, str. 147.

³ Porov. AA.VV., *Musica e liturgia*, in *Seminarium* n. 2-3/1999, str. 354.

⁴ Porov. F. GOMIERO, *Parole per cantare: creazione e scelta*, in *RPL* 208, 1998/3, str. 35 – 45.

Hudba v Novom zákone III.

MIROSLAV VARŠO

Pozorný čitateľ nájde v Novom zákone množstvo piesní a hymnov. Tieto nie sú v jednotlivých knihách umiestnené náhodne, ale na kľúčových miestach, podobne ako je tomu v SZ. To poukazuje na význam, aký mala pieseň pre prvé kresťanské spoločenstvá. O veľkej hodnote piesne hovorí už čisto štatistické pozorovanie, ktoré porovnáva poučovanie „posvätných“ textov SZ v mladom kresťanskom spoločenstve. V NZ je najčastejšie citovanou knihou SZ Kniha žalmov – kniha piesní.¹ Skoro vždy ide pritom o spojitosť s Ježišovou osobou. Žalmy sú východiskovým bodom pre pochopenie Ježiša a jeho poslania na zemi. Sú jedným zo základných prameňov, z ktorých sa rodila teológia prvých kresťanov.

V Lukášovom evanjeliu sa nachádza viacero textov piesní, ktoré priamo nadväzujú na tradičné spôsoby starozákonného vyjadrovania. Ide predovšetkým o štyri chválospevy na začiatku evanjelia známe pod tradičnými latinskými menami z Vulgáty používanej celé stáročia v kresťanských spoločenstvách: Máriin chválospev *Magnificat* (1,46-55); Zachariášov hymnus *Benedictus* (1,68-79), spev anjelov *Gloria* (2,14) a chválospev starého Simeona *Nunc dimittis* (2,29-32). Spoločnou charakteristikou chválospevov (s výnimkou krátkeho zvolania anjelov Gloria) je ich nápadná podobnosť so žalmami. Prvé dva – *Magnificat* a *Benedictus* sa skladajú skoro výlučne zo starozákonných citátov.

Všetky spevy majú paradigmatický charakter. Sú vložené do úst osôb, ktoré majú konkrétne poslanie súvisiace s príchodom Ježiša ako Mesiáša na svet. No predsa formou piesne vyjadrujú základné situácie, ktoré prežíva jednotlivec, ako aj spoločenstvo. Táto skutočnosť sa zdôrazňuje na viacerých rovinách:

- Osoby, ktoré spievajú, používajú typické vyjadrenia opisujúce skúsenosť pomoci Boha v ťažkostiach. Už pri prvom kontakte s chválospevmi z Lukášovho rozprávania o Ježišom narodení je zrejma blízkosť s piesňami o Exode (napr. Ex 15) či s piesňou o dare potomka znamenajúceho život, (1 Sam 2,1-10) alebo o premožení hrubého násillia (Sdc 5). Všetky ospevujú Boha, ktorý prichádza na pomoc v situácii krajnej núdze. Chválospevy sa takto stavajú do radu základných vyjadrení skúsenosti blízkosti Boha. V tomto prípade to nie je iba lineárne zaradenie – ďalší chválospev v rade predchádzajúcich. Novozákonné chválospevy majú aj charakter naplnenia, dokončenia. Sú súčasťou stáročného dialógu medzi Božím prisľúbením a jeho naplňaním. Sú konečnou odpoveďou na všetky už naplnené i ešte nenaplnené prisľúbenia. Sú dovršením posledných očakávaní.
- Postavenie a úloha chválospevov v prvých dvoch kapitolách Lukášovho evanjelia či v iných knihách NZ sú také isté ako v prípade ich „starších súrodencov“ v SZ. Majú tu tzv.

spomaľovaciú úlohu. Sú „priestorom pokoja v dejí“.² Je to známa „literárna technika“³ bežne používaná v SZ (Ex 15; 1 Sam 2; Jon 2...).

- Ďalšou známkou príznačnou pre podobnosť chválospevov v Lukášovom evanjeliu so starozákonnými piesňami je ich vnútorné prepojenie s kontextom rozprávania, v ktorom vystupujú ako umelecká syntéza opisovaného deja. Zároveň obsahujú odkazy na knihy piesní zo SZ. Ide o prepojenie jednotlivých hymnov prostredníctvom slov, slovných spojení, opakujúcich sa motívov, ako aj základných teologických výpovedí.⁴
- Spievajúce osoby sú naplnené Božím Duchom. Dostávajú ho pri stretnutí s Bohom. Duch Boží je tak predstavený ako darca schopnosti zvláštneho vyjadrenia zážitku stretnutia sa človeka s Bohom.

Chválospevy sa takto javia ako vertikálne útvary vymykajúce sa časovej závislosti príznačnej pre rozprávania, ktoré rešpektujú horizontálnu líniu jednotlivých za sebou nasledujúcich udalostí. Chválospev zhŕňa v jednom bode minulosť a budúcnosť a bezprostredným spôsobom vyjadruje pravdu spôsobujúcu podstatnú premenu ľudského života. Napríklad v chválospeve *Magnificat* spieva Mária o divoch, ktoré Boh urobil v dejinách národa, zároveň naznačuje udalosti, ktoré sa v jej živote ešte len majú odohrať akoby už boli naplnené, čím vytvára priestor pre príchod Mesiáša, ktorý podstatne premieňa najprv jej vlastný život a potom život mnohých.

Na iných miestach NZ sa hudba spomína v súvislosti s liturgickým alebo náboženským spevom.⁵ Nezriedka slúži hudobná terminológia ako metafora (Mt 6,2; 11,17; Lk 7,32; 1 Kor 13,1; 14,7-8). Niekoľkokrát sa vyskytuje aj v prorockých pasážach (Mt 24,31; 1 Kor 15,52; 1 Sol 4,16; Heb 12,19).

Odporúčania a povzbudená spievať a hrať tvoria v NZ samostatnú skupinu textov vyjadrujúcich závislosť zdravého života veriaceho spoločenstva od rôznych foriem hudobného prejavu. Zvláštnu pozornosť si zasluhuje povzbudenie z listu Kolosanom:

Kristovo slovo nech vo vás prebýva v hojnosti, vyučujte a povzbudzujte sa vo všetkej múdrosti a pod vplyvom milosti spievajte Bohu vo svojich srdciach žalmy, hymny a duchovné piesne (3,16-17).

V povzbudení je zaujímavým spôsobom vyjadrený vzťah medzi Kristovým slovom a hudbou. Kým slovo slúži v spoločenstve na vyučovanie a povzbudzovanie a je nasmerované

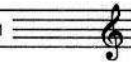
¹ Viac ako 570 ráz. Pred ňou je iba Kniha proroka Izaiáša s približne 600 citátmi (podľa dodatku v Nestle-Aland, *Novum Testamentum Graece*, ed. 27., Stuttgart 1993, 783-788).

² *Ruhepunkte der Handlung* Lohfink, „Das Alte Testament und der christliche Tageslauf, Die Lieder in der Kindheitsgeschichte bei Lukas,“ in *Im Schatten deiner Flügel, Große Bibeltexte neu erschlossen*, Herder, Freiburg i.Br. 1999², 220.

³ *Schriftstellerische Technik* (Lohfink, *Testament*, 218).

⁴ Pre konkrétnosti porov. Lohfink, *Testament*, 230-234.

⁵ Mt 26,30; Mk 14,26; Sk 16,25; 1 Kor 14,26; Ef 5,19; Kol 3,16-17; Heb 2,12; Jak 5,13.



do spoločenstva – k človeku, pieseň je adresovaná Bohu. Vzniká v srdci pod vplyvom *milosti* (charis). *Spievajúc spoločenstvo objavuje a žije prítomnosť Kristovho slova a jeho Ducha, ktorý ho vykladá.*⁶ Spev tu nezohráva úlohu vyplnenia pozadia či spríjemnenia atmosféry. Z Pavlovho povzbudenia vyplýva, že spev otvára cestu k pochopeniu Božieho slova, ba viac, predstavuje vysoko rozvinutý spôsob komunikácie človeka s Bohom, privádza k Bohu, zjavuje ho.

V liste Efezanom sa nachádza dôrazné odporúčanie vyjadrené pomocou protikladu dvoch rôznych spôsobom dosahovania povzneseného stavu:

*A neopijajte sa vínom, veď v ňom je samopaš, ale nechajte sa naplňať (plērousthē) Duchom a hovorte spoločne žalmy, hymny a duchovné piesne. Vo svojich srdciach spievajte (ἀδοντες) Pánovi a oslavujte (psallontes) ho... (5,18-20).*⁷

Grécke slovo *psallontes* možno preložiť aj výrazom „hrajte“.⁷

Ak sa v predchádzajúcom texte kládol dôraz na Kristovo slovo, v tomto prípade sa zdôrazňuje pneumatologický aspekt.⁸ Naplnenie Duchom privádza k plnosti. Je to opäť spev a hudba, ktoré sú ani nie tak cestou, ako samotným priestorom naplnenia Duchom.

Od priamych povzbudení k spievaniu piesní a hraniu by sa dalo znova vrátiť k jednotlivým novozákonným piesňam a hymnom. O úlohe týchto hymnov v kontexte celej Biblie bude reč ešte neskôr.

Hudobné nástroje v Biblii

Popri zbierkach piesní a bohatej hudobnej terminológii sa na stránkach Biblie možno stretnúť s pestrou paletou hudobných nástrojov. Sú tu zastúpené najjednoduchšie hudobné nástroje na určovanie rytmu, ako aj nástroje používané sólovo. Hra na väčšine z nich vyžadovala dlhodobé cvičenie a hudobný talent. V nasledujúcom texte budú predstavené hudobné nástroje postupne od jednoduchých po zložitejšie. Východiskovým bodom budú archeologické nálezy z oblasti Blízkeho východu súvisiace s biblickými zmienkami o hudobných nástrojoch. Cieľom ich predstavenia bude názorné priblíženie ich podoby súčasnému človeku. Zároveň bude popísaná aj ich úloha v živote biblického človeka.

Najstaršie hudobné nástroje sú tzv. idiofóny, t.j. nástroje, ktoré vydávajú zvuk vibráciou, potriasaním alebo iným vhodným pohybom. Príkladom takéhoto nástroja je nález z pohoria Karmel (severný Izrael) z 11-9. tisícročia pred Kr. Ide o náhrdelník – *hrkálku* – z líščích zubov, ktorý potriasaním vydával zvuk.⁹

Príkladom podobných hudobných nástrojov sú hlinené náhrdelníky, ktorých jednotlivé časti mali vajcovitý tvar, ako dosvedčuje nález z 5. tis. pred Kr. z Dolného Egypta (Merimdová kultúra). Tieto najstaršie príklady hlinených náhrdelníkov –

inštrumentov sa používali ešte v období 18. dynastie. Podobné nástroje so zvieracími tvarmi sú často zastúpené v oblasti Mezopotámie. Datujú sa do Babylonského obdobia (1950-1530 pred Kr.).¹⁰ Z neskoršieho obdobia sa našli nielen zobrazenia, ale aj celé hudobné nástroje (napr. v Tell Abu-awame, Hazore či Megidde).

V SZ sa podobný nástroj spomína v 2 Sam 6,5 *m^ena'an^eim* slovo odvodené od koreňa s významom *potriasat, hrkať*¹¹). Nástroj sa pravdepodobne skladal z dvoch kovových platničiek, ktoré potriasaním vydávali zvuk. Používal sa spolu s tamburínou.¹² Iba jediná zmienka o nástroji v Biblii ostro kontrastuje s množstvom jeho nálezov. Dá sa to vysvetliť tým, že mal svoje pevné miesto v kanaánskej hudobnej kultúre a kulte, od ktorých sa Izrael snažil oddeliť.

V 1. tis. pred Kr. sa objavujú bronzové *zvončeky* (len v Nimrude bolo nájdených okolo 100 – dnes v Britskom múzeu). Zriedkakedy sú ikonograficky ozdobené. Zobrazenia sú známe z Asýrie, severnej Perzie z desiateho storočia, o sto rokov neskôr sa objavili aj v Sýrii, v Izraeli a vo Fenícii, odkiaľ sa postupne rozširovali na juh (Cyprus, Egypt...)¹³

V SZ sa spomínajú dva druhy zvončekov. Prvým sú tzv. *pa'amōnīm* odvodené od slova s významom *buchnúť, naraziť, tlačiť*. V Ex 28,33.34 a 39,25-26 sú predpísané ako súčasť kňazského odevu. Majú apotrofnú úlohu – ochraňovať pred zlým, spôsobovať vzdialenie zlých duchov. Druhým typom zvončekov sú tzv. *m^ecillāh*. Názov v sebe obsahuje slovo s významom hlasného vysokého rýchleho zvonenia. Zvončeky tohto druhu sa spomínajú v Zach 14,20 ako ornamente pre kone. Mohli mať aj funkciu amuletu.¹⁴

Zvončeky sa spájali aj so symbolikou života a boli znakom dobrej budúcnosti (Zach 14,20). Filón Alexandrijský v nich videl symbol harmónie sveta.¹⁵



*Zvonec z Megidda z 9. stor. pred Kr. Je 6,3 cm vysoký. Jeho tvar je typický pre asýrske zvonce. Rohy, ktoré z neho vystupujú, sú pravdepodobne miestnym dodatkom. Bol súčasťou kultového zariadenia.*¹⁶

⁶ Ravasi, *Arte*, 98.

⁷ Ravasi, *Arte*, 99.

⁸ Ravasi, *Arte*, 99.

⁹ Porov. Braun J., „Musical Instruments“ in *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*, Oxford university Press, New York 1997, Vol. 4., 72.

¹⁰ Porov. Braun, *Instruments*, 72.

¹¹ Grécky preklad LXX používa slovo *kymbalon*; latinský preklad Vg. má na tomto mieste výraz *sistrum* (Werner, *Dictionary*, 471).

¹² Negev, A. *Archeologisches Bibel-Lexikon*, HŠnssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1991, 323.

¹³ Braun, *Instruments*, 73.

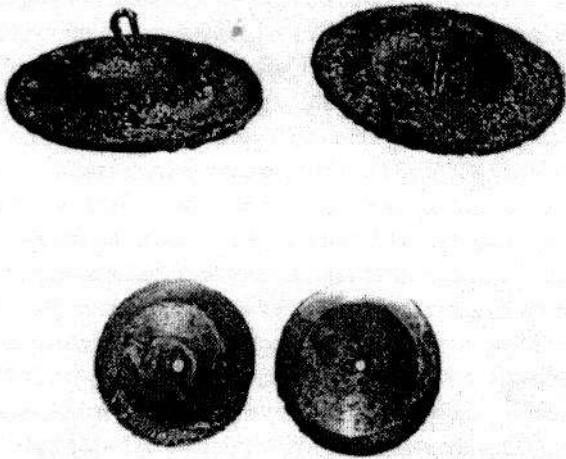
¹⁴ Werner, *Dictionary*, 470.

¹⁵ Braun, *Musikkultur*, 146.

¹⁶ Braun, *Musikkultur*, 275

Častejšie sa ako hudobný nástroj v SZ spomínajú *činely m^ecil^ettájim*.¹⁷ V gréckom preklade LXX sa používa slovo *κymbαλον kymbalon* a Vulgáta prekladá výraz slovom *cymbala*. Používali sa v páre, ako to nasvedčuje gramatický tvar tzv. duál. Hrať na nich bolo pravdepodobne vyhradené len mužom alebo dokonca iba kňazom. Spomínajú sa v súvislosti s rituálmi alebo extatickými stavmi.¹⁸ V 1 Krn 15,19 je čiastočný popis tohto hudobného nástroja: *medené, jasne znejúce*. Jozef Flavius ich opisuje ako *medené, veľké a široké* (Flavius, Starožitnosti, VII, 12,3).

V Palestíne sa našlo množstvo činelov (28 párov) dvoch veľkostí (s priemerom 7-12 cm a 3-6 cm) v štrnástich kanaánskych mestách. Podľa obdobia, z ktorého pochádzajú sa dajú zdeliť do dvoch skupín: Prvú tvoria nálezy zo 14-12. stor. pred Kr. a druhú skupinu zastupujú nástroje pochádzajúce z hellenisticko-rímskeho obdobia.¹⁹ Skoro tisícročné mlčanie týchto inštrumentov z pohľadu archeologických nálezov sa zatiaľ uspokojivo nepodarilo vysvetliť.



Činely s väčším priemerom. Ich tvar ostáva dodnes skoro nezmenený: vypuklé v strede s kovovým výbežkom v centre na zachytenie látky alebo kože na uchytanie. Aj po rekonštrukcii vydávajú jasný, čistý a rozľahavý zvuk istej tóniny.²⁰

V NZ sa raz vyskytuje meno *κymbαλον kymbalon*, lat. *cymbalum* (1 Kor 13,1). Často sa dáva do súvisu s klasickými grécko-rímskymi činelmi.²¹

V neskorších storočiach sa nástroj rozvíjal. Stal sa obľúbeným hudobným inštrumentom používaným pri dinonýzovskobakchovských stretnutiach. Na druhej strane v cirkevnom priestore boli činely pokladané (Klement Alexandrijský) za „*Ludské pery*“ a „*corpus sanctorum*“.²²

Medzi najstaršie hudobné nástroje patria *membránové inštrumenty*. Na Blízkom východe sa tešili veľkej obľube.

Nástroje boli vybavené jednou alebo dvomi membránami a mali rôzne tvary (okrúhly, hranatý, dutý, cylindrický...). Držali sa rôznymi spôsobmi. Medzi najstaršie nálezy patrí maľba v Catal Höyük v Anatólii (7. tis. pred Kr.). Je na nej zobrazený tancujúci muž s malým okrúhlym bubienkom a s paličkou. Z neskoršieho obdobia sa našli podobné výjavy na celom Blízkom východe.²³

Bubienok (tamburína) *tóf* bol typickým (nie však výlučne) ženským hudobným sprievodným nástrojom. V Biblii sa nespomína tak často, ako by sa očakávalo.²⁴ Pravdepodobne nikdy nebol zaradený do palety chrámových hudobných nástrojov, hoci sa spomína pri najrozličnejších udalostiach bežného života, ako aj v žalmoch. Dôvodom môže byť jeho používanie pri uctievaní ženských božstiev v kultoch okolitých národov.



Mladá žena s bubienkom v rukách. Jedna z hlinených figúrok z 8. stor. pred Kr. nájdených v áiqmone (Haifa).²⁵

Asi najstarší predchodca trúbky – *roh* – je zastúpený nálezní hudobných nástrojov z byvolích rohov. Je to nástroj, ktorého zvuky sprevádzali rituály a magické deje. Jeden z najstarších objavených nástrojov tohto typu pochádza z jaskyne Kebara, nachádzajúcej sa na Karmelskom pohorí v Izraeli, a podobný z neolitickéj jaskyne Nahal Hemar. V Egypte sa roh objavuje ešte v preddynastickom období.²⁶

Roh. šófār,²⁷ je jedným z najcharakteristickejších kultových nástrojov Izraela. Jeho možnosti sú obmedzené na niekoľko charakteristických zvukov. Do konca obdobia zajatia sa používal ako nástroj na komunikáciu v období vojny. Po zajatí sa stal kultovým nástrojom. Z Talmudu (M Roš Hašanah 3 a 4) a z Qumránu (1QM VII, VIII a XVI) sú známe bližšie popisy šofaru. Mal dve podoby: rovný roh, ktorým sa oznamoval začiatok nového roka. Náustok bol pozlátý. V sviatočné dni (ohlasovanie ich začiatku a konca) sa používal zahnutý roh potiahnutý striebrom.²⁸

²³ Braun, *Instruments*, 73

²⁴ Gn 31,27; Ex 15,20; Sdc 11,34; 1 Sam 10,5; 18,6; 2 Sam 6,5; Iz 5,12; 24,8; 30,32; Je 31,4; Ž 81,3; 149,3; 150,4; Jób 21,12; 1 Krn 13,8.

²⁵ Seybold, *Die Psalmen*, 81 obr. č. 21.

²⁶ Braun, *Instruments*, 74.

²⁷ Ex 19,16.19; 20,18; Lv 25,9; Joz 4,5.8.9.13.16.20; Sdc 3,27; 6,34; 7,8.16.18.19.20.22; 1 Sam 13,3; 2 Sam 2,28; 6,15; 15,10; 18,16; 20,1.22; 1 Kr 1,34.39.41; 2 Kr 9,13; Iz 18,3; 27,13; 58,1; Jer 4,5.19.21; 6,1.17; 42,14; 51,27; Ez 33,3-6; Oz 5,8; 8,1; Joel 2,1.15; Am 2,2; 3,6; Sof 1,16; Zach 9,14; ě 47,6; 81,4; 98,6; 150,3; Jób 39,24.25; Neh 4,12.14; 1 Krn 15,28; 2 Krn 15,14.

²⁸ Braun, *Musikkultur*, 48.

¹⁷ Ezd 3,10; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16.19.28; 16,5.42; 25,1.6; 2 Krn 5,12.13; 29,25; *celc'lim*: 2 Sam 6,5; Ž 150

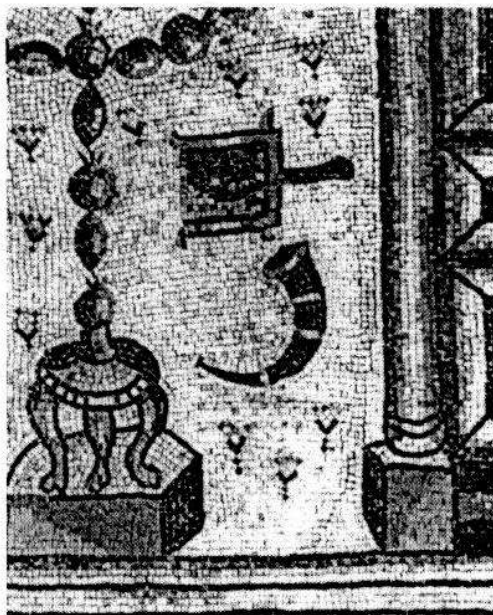
¹⁸ Werner, *Dictionary*, 470.

¹⁹ Braun, *Musikkultur*, 45.

²⁰ Braun, *Musikkultur*, 247.

²¹ PodEa Harris a ide v prípade *kymbalonu* o rezonančnú nádobu z bronzu, ktorá bola umiestnená za javiskom divadla. Jej úloha spočívala v zosilňovaní hlasu speváka alebo vystupujúceho (Harris, W., „Sounding Brass and Hellenistic Technology,“ BAR, 8/1 (1982) 38-41 in Braun, *Musikkultur*, 62n).

²² Braun, *Musikkultur*, 43n.



Príklad zobrazenia šofaru z mozaiky z Chama Tiberias, ktorý sa používal na oznámenia nového roka. Dá sa na ňom jasne rozoznať správne nasadený nástok. Šofar je ozdobený kruhmi, zobrazenými na mozaike bielymi kamienkami (strieborné zdobenie?).²⁹

Šofar môže vydávať dva až tri tóny. Používa sa sólovo. Má dôležitú sociálno-akustickú funkciu. Vydáva alarmujúci zvuk, ktorý je v SZ nazývaný „hlasom“, „trúbením“, „výkrikom radosti“, „stonaním“. Charakteristický zvuk šofaru dal podnet k tomu, aby sa šofar chápal hlboko symbolicky a dával sa do súvisu s eschatológiou.³⁰ Obmedzená škála vydávania tónov je dôvodom jeho prežitia v synagogálnej bohoslužbe (nebol považovaný za hudobný nástroj). Jeho podoba a používanie sa od začiatku po súčasnosť skoro vôbec nezmenil.

Prvý archeologický nález flauty nie je starší ako zo 4. tis. pred Kr. z Egypta. Je to druh flauty dlhjej 60-90 cm. Podobný hudobný inštrument je známy aj z nálezov v Mezopotámii. Jednoduchá flauta však v staroveku nepatrila medzi najobľúbenejšie nástroje, na čo poukazuje obmedzený počet nálezov. Omnoho častejšie sa vyskytuje podobný nástroj – dvojitá pišťala (typ klarinetu alebo hoboja). Nástroje tohto typu sa v rôznych prevedeniach a tvaroch často nachádzajú v oblasti Blízkeho východu.³¹



Flautista z flišťinského mesta Ašdod (10.stor. pred Kr.).³²

²⁹ Braun, *Musikkultur*, 318 obr. V/8-1b.

³⁰ Porov. Braun, *Musikkultur*, 49.

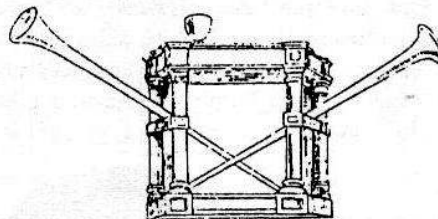
³¹ Braun, *Instruments*, 74.

³² Seybold, *Psalmen*, 82 obr. č. 26.

V SZ sa s flautou alebo s hudobným nástrojom podobným flaute možno stretnúť na viacerých miestach (1 Sam 10,5; 1 Kr 1,40; Iz 5,12; 30,29; Jer 48,36). Hebrejské slovo *chālil*. má význam *prepichnúť, urobiť dieru*. Grécky preklad *αυλος aulos* ako aj latinský *tibia* ponúkajú interpretáciu obsiahnutú vo voľbe slova pri preklade, podľa ktorej možno uvažovať o klarinete alebo o hoboji. Neskoršie talmudické texty rátajú s možnosťou kovového materiálu, z ktorého boli tieto nástroje zhotovené (meď alebo bronz: M 'Arakin 2,3; M Kelim 11,6) alebo z kosti (M Kelim 3,6). V Palestíne sa našli zvyšky dvojitého chalilu z Tell el-Faría z raného obdobia Izraelského kráľovstva.³³

V NZ slovo označuje hudobný nástroj (1 Kor 14,7), ako aj na povolanie (Mt 9,23 a v Zj 14,7). Flauta sprevádzala rôzne udalosti od náreku nad mŕtvym (Mt 9,23), po radostnú udalosť ako je svadba (Mt 11,17).³⁴

Trúbka, pochádzajúca pravdepodobne zo zvieracích rohov, sa objavuje ako archeologický nález len zriedkavo. Známe sú tzv. Tutankhamunove trúbky (strieborná 58,2 cm a bronzová 49,4 cm). Z Egypta je doteraz známych iba 15 nálezov trúbok. Jeden z nálezov zo 16-15. stor. pred Kr. poukazuje na používanie trúbky v kultovom a vojenskom priestore. Zriedkavé sú aj nálezy na Blízkom východe, čo znie prekvapivo pri uvedomení si významu, aký sa tomuto hudobnému nástroju prisudzuje v Biblii (porov. Nm 10,2-10).³⁵



Židovské trúbky zobrazené na Titovom víťaznom oblúku v Ríme (1. stor. po Kr.).³⁶

V Biblii sa trúbka už od najstarších textov spomína v páre (dve trúbky). Jej hebrejské meno *chacôc^erah* a v SZ sa objavuje 31 ráz.³⁷ Bol to typický kňazský nástroj. V starom texte (Ex 19,13nn) sa hovorí o tom, že JHVH trúbil na hore Sinaj. Prastaré rozprávanie mohlo vzniknúť na základe prírodného fenoménu, ktorý sprevádza výbuch sopky (porov. sprievodné elementy v rozprávaní: dym, oheň, trasenie...).

Trúbka sa používala pri najrozličnejších príležitostiach: v chráme (2 Kr 12,14), v zhromaždení spoločenstva (Nm 10,2), počas sviatkov (Nm 10,10), pri prenášaní Pánovej archy (1 Krn 15,24), v boji (Nm 10,2, pri intronizácii (2 Krn 23,13) či pri kladení základného kameňa druhého chrámu (Ezr 3,10). V SZ sú dokonca zaznamenané dva spôsoby trúbenia určené pre vybrané situácie. Pri táborení sa trúvalo dlhým silným tónom (Nm 10,1-7). Rýchly prerušovaný tón oznamoval napadnutie nepriateľom či vyzývanie Bohom.³⁸

V Novom zákone³⁹ je to tiež jeden z najčastejšie spomínaných hudobných nástrojov. Zvuk trúby sa prirovnáva k Božiemu hlasu

³³ Braun, *Musikkultur*, 36n.

³⁴ Braun, *Musikkultur*, 61.

³⁵ Braun, *Instruments*, 75.

³⁶ Seybold, *Psalmen*, 83 obr. č. 29.

³⁷ Nm 10,2,8-10; 2 Kr 11,14; 12,14; Oz 5,8; Ž 98,6; Ezd 3,10; Neh 12,35,41; 1 Krn 13,8; 15,24,28; 16,6,42; 2 Krn 5,12,13; 13,12,14; 15,14; 20,28; 23,13; 19,26-28.

³⁸ Braun, *Musikkultur*, 38.

³⁹ *Salpingx*: Mt 6,2; 24,31; 1 Kor 14,8; 15,22; 1 Sol 4,16; Hebr 12,19 a 16 ráz v Zj.

a je častým elementom sprevádzajúcim zjavenie sa Boha. V NZ nadobúda výnimočný význam. Zvuk je znakom najväčšej oslavy Boha, jeho uctievania. Spája sa s udalosťami posledného súdu a zmŕtvychvstania, ktorých symbolom sa stáva. Trúbka má na niektorých miestach NZ ten istý význam ako šofar.⁴⁰

Začiatky hudobného nástroja, ktorý je v súčasnosti jedným z najčastejšie používaných kultových nástrojov – organu, ležia v zahalenej minulosti.⁴¹ Jedno z najstarších zobrazení v podobe mozaikových obrazcov pochádza z Hamatu (Sýria) z 3. stor. po Kr., na ktorom sú predstavené rôzne hudobné nástroje (organ, lýra, zvončeky...). Zdá sa, že tento inštrument sa používal tak v liturgickom, ako aj v bežnom živote.⁴²

V oblasti Palestíny bol organ dobre známy, ako to dokazujú zobrazenia na olejových lampách zo Samárie z 3-4. stor. po Kr. Organ je zobrazený na šiestich olejových lampách ako centrálny motív. Má sedem píšťal, ktoré sú spojené priečnou lištou, ako je to typické pre skoré rímske organy. Na hornom konci píšťal možno jasne rozoznať otvory, zatiaľ čo mechy nemožno vidieť, čo je však pre tento druh zobrazení bežné. Z ikonografie možno vyčítať, že v období 3-4. stor. po Kr. bol organ malým pneumatickým stolovým hudobným nástrojom, na ktorom hrávali ženy. Sedem píšťal na zobrazení treba chápať skôr vo svetle symboliky čísla, ktoré bolo pre židov posvätné. Zvláštnosťou zobrazenia organu na olejových lampách sú jeden alebo dva páry vidlicových činelov. Tieto sa pri vykopávkach nachádzajú častejšie. Možno uvažovať o zvyku hry na organe dopĺňanej sprievodom činelov. Podobná kombinácia je známa zo stredoveku.⁴³



Olejová lampička zo Samárie z 3-4. stor. po Kr. (7,5 cm), na ktorej je vyobrazený helenisticko-rímsky organ.⁴⁴

⁴⁰ Braun, *Musikkultur*, 62.

⁴¹ Niektorí kladú jeho vznik do 3. stor. pred Kr. (Perrot), iní hovoria o neskoršom období jeho vzniku (Williams). Tvrdenie, podľa ktorého bol organ vynájdený v Alexandrii v 3. stor. pred Kr., vychádza z textov z 1. a 2. stor. po Kr.: Vitruvius, *De architectura* (1. stor. po Kr.?) a Athenaeus, *Deipnosophistae* (2. stor. po Kr.), v ktorých sa hovorí o istom Ktesibiosovi, alexandrijskom inžinierovi z 3. stor. pred Kr., ktorý skonštruoval nástroj podobný organu (hydraulis). Zatiaľ je však ťažké povedať, či išlo o hudobný nástroj alebo o hydraulický stroj (Williams, P., „Organ §IV, 1: Classical and medieval, antiquity“, in *Grove - Dictionary of music*, 724). Prvý ikonografický dôkaz sa zachoval v podobe *terra cotta* z Alexandrie (2-1. stor. pred Kr.). Iné miesta nálezov z tohto obdobia sú Tarsus a Kartágo. Z 1. stor. pred Kr. sa zachoval dokument hovoriaci o istom Antipatrosovi, ktorý si hrou na „vodnom organe“ vyslúžil chválu obyvateľov mesta Delfi. Zdá sa, že v tomto období bol organ známym nástrojom, ktorý doprevádzal významné udalosti spoločenského života (Guillou, J., *Die Orgel, Erinnerung und Vision*, Austria 1984, 20n).

⁴² Braun, *Instruments*, 75.

⁴³ Braun, *Musikkultur*, 198n.

⁴⁴ Braun, *Musikkultur*, 289 obr. V/4-14a.

Skutočnosť, že organ sa zobrazuje práve na lampách, nemožno prehliadnuť. S veľkou pravdepodobnosťou sa za tým skrýva úmysel. Zobrazenie organu na lampách bolo už v 4. stor. po Kr. vykladané⁴⁵ v tzv. alexandrijskej škole ako symbol jedinečnosti nástroja. Táto spočívala v presvedčení, že organ je jediný nástroj prijateľný pre cirkev (podobne ako používanie šofaru v synagogálnej liturgii). V hudobnej symbolike bol totiž organ symbolom Svätého Ducha, podobne ako v Starom zákone slúžil Boží svietnik ako symbol ľudského ducha (Prís 20,27).⁴⁶

To, či organ patril v Samárii k liturgickým nástrojom, dokonca úvahy, či mohol byť používaný v chrámovej liturgii, sa zatiaľ nedá potvrdiť. Jeho používanie na území Palestíny v helenisticko-rímskom období však možno považovať za isté.

V SZ sa často vyskytujú strunové nástroje. Podľa doterajších poznatkov sa dá urobiť jednoduché rozdelenie najčastejšie spomínaných strunových nástrojov v SZ na dva druhy: *kinôr*⁴⁷ a *něbel*⁴⁸.

Kinnôr lýra je typickým biblickým hudobným nástrojom. Zatiaľ najstaršia mimobiblická zmienka sa našla v jednom z listov kráľovského archívu v Mari (18. stor. pred Kr.), kde sa hovorí o majstrovi hudobníkovi *kinaruhuli*.⁴⁹ Použitie nástroja je podľa biblických textov veľmi široké. Lýra sa v prvej zmienke v Knihe Genezis spomína ako symbol pre profesionálnu hudobnú činnosť (4,21). Používala sa pri smutných príležitostiach (Jób 30,31) rovnako ako pri radostných (Gn 31,27), pri slávnostných príležitostiach (2 Sam 6,5) a bola aj hudobným nástrojom prostitútok (Iz 23,16), mala svoje miesto pri odháňaní zlých duchov (1 Sam 16,16), ako aj pri vovádzaní do extatických stavov (1 Sam 10,5).

Tvar a počet strún lýry sa v rôznych obdobiach menili. Z archeologických nálezov sú známe veľké sumerské lýry, ktoré mali plný zamatový zvuk, ako to ukazujú moderné rekonštrukcie. V neskoršom období (2. tis. pred Kr.), pravdepodobne pod vplyvom polonomádov, bolo rozšírené používanie menších, ľahko prenosných lýr. Aby sa dosiahol dostatočne silný zvuk vo voľnom priestore, používalo sa pri hre drevené plektrum. Tento typ lýry možno dávať do súvisu s nástrojom spomínaným v žalmoch ako lýra. Židovská lýra mala podľa opisu Jozefa Flavia desať strún a hralo sa na ňu plektrum. Menšia lýra mala pravdepodobne vyšší a ľahší zvuk, ako na to poukazujú zmienky v niektorých žalmoch (Ž 81,3 *sladko, ľúbostne*, avšak *s dôrazom* Ž 42,4).⁵⁰

Význam slova *něbel harfa* (?) nie je možné s presnosťou určiť. Slovo je pravdepodobne semitského alebo fenicko-sidónskeho pôvodu, čo môže poukazovať na oblasť vzniku nástroja.⁵¹

⁴⁵ Gregor Nysenský, Atanázius Alexandrijský.

⁴⁶ Braun, *Musikkultur* 199n.

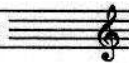
⁴⁷ Gen 4,21; 31,27; 1 Sam 10,5; 16,16.23; 2 Sam 6,5; 1 Kr 10,12; Iz 5,12; 16,11; 23,16; 24,8; 30,32; Ez 26,13; Ž 33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5; 108,3; 137,2; 147,7; 149,3; 150,3; Jób 21,12; 30,31; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16.21.28; 16,5; 25,1.3.6; 2 Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

⁴⁸ 1 Sam 10,5; 2 Sam 6,5; 1 Kr 10,12; Iz 5,12; 14,11; Am 5,23; 6,5; ě 33,2; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 108,3; 144,9; 150,3; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16.20.28; 16,5; 25,1.6; 2 Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

⁴⁹ Braun, *Musikkultur*, 40.

⁵⁰ Eaton, *Place*, 87.

⁵¹ Braun, *Musikkultur*, 44.



Najstarším nálezom zobrazenia *harfy* je kameň z Megidda, na ktorom je zobrazená postava s harfou (4. tis. pred Kr. Izraelské múzeum).⁵²

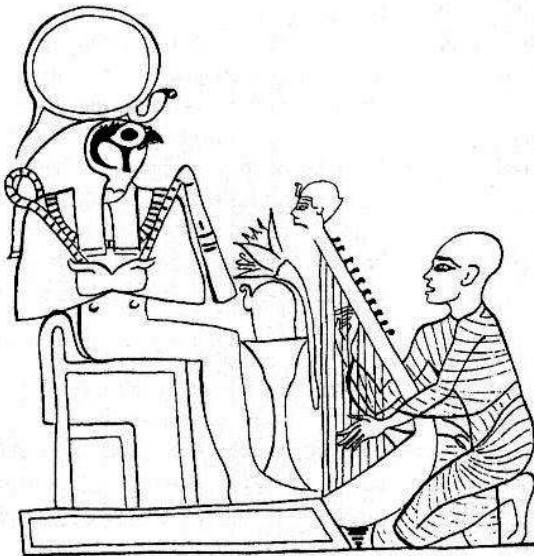
Niektorí pokladajú *nēbel* za lutnový nástroj. Pôvod lutnových inštrumentov je diskutabilný. Prvé zobrazenie lutny s dlhým hmatníkom sa nachádza na pečatiach z Akkadu (Stredná Mezopotámia). Zrejme sa používali v kultovom prostredí. V Starobabylonskom období boli hudobníci hrajúci na nástroj tohto typu zobrazovaní nahí (mužovia aj ženy). V polovici 2. tis. pred Kr. sa pravdepodobne cez Kanaán dostal tento druh hudobného nástroja do Egypta (obdobie Hyksosov), kde sa stal veľmi obľúbeným.⁵³

Lutna mala mať dutý rezonujúci priestor oválneho tvaru, z ktorého vychádzal dlhý hmatník s dvomi alebo tromi strunami. Struny sa ovládali ľavou rukou. Obyčajne sa pri hre používalo plektrum (pravá ruka).⁵⁴

Hoci sa interpretácie slova *nēbel* líšia, najviac je rozšírený názor, podľa ktorého ide o druh harfy. Zaujímavé je, že archeologické nálezy nepredkladajú skoro žiadne svedectvo o používaní harfy v priestore Kanaánu. Tento hudobný nástroj je viacej známy z oblasti Mezopotámie.

Podľa smeru upevnenia strún a podľa spôsobu hrania je možné rozoznávať dva druhy harfy: Prvým je tzv. horizontálna harfa, ktorá bola ľahko prenosná. Je známa z reliéfov v asýrskych palácoch. Tie isté reliéfy zachovali zobrazenia harfy ktorej struny boli pri hre nasmerované vertikálne. Vyobrazená osoba hrá na nej pri pochode. Tento druh harfy mal približne 15 až 22 strún. Jozef Flavius hovorí o židovskej *nēbel*, ktorá mala 12 strún. Udieralo sa na ne prstami ruky. Tento nástroj mal vydávať bohatý, tmavo zafarbený tón, nižší ako malá lýra⁵⁵ (Jozef Flavius, Starožitnosti, VII, 12,3).

Harfa sa používala pri podobných príležitostiach ako lýra.



Hrajúci harfista. Zobrazenie pochádza z Théb (14-11. stor. pred Kr.).⁵⁶

⁵² Braun, *Instruments*, 76.

⁵³ Poloha hmatníka sa v jednotlivých obdobiach a kultúrach menila: v Starobabylonskom období sa hmatník držal vo vodorovnej polohe, v Kassitsko-Asýrskom období v uhle smerujúcom nahor, v Seleukovskom období hmatník smeroval v primeranom uhle smerom nadol (porov. Braun, *Instruments*, 77n).

⁵⁴ Eaton, *Place*, 89

⁵⁵ Eaton, *Place*, 89.

⁵⁶ Keel, *Die Welt*, 326 obr. č. 475.

Na viacerých miestach sa v Biblii spomínajú nástroje, ktoré je pre veľmi úsporný spôsob ich predstavenia možné len z ťažkosťami bližšie určiť. Medzi tieto zriedkavé biblické nástroje patria *acé b'róšim* v preklade: *cyprusové drievka*. Spomínajú sa jediný raz v 2 Sam 6,5. Pravdepodobne ide o drievka na určovanie rytmu. V Kanaáne (áiqmona) sa našiel podobný hudobný nástroj zo slonových kostí. Používal sa v súvislosti s kultom Hathor.⁵⁷

Podobne iba raz je spomenutý hudobný nástroj *qeren hajjōbēl roh jasanía?*. Spomína sa v súvislosti s udalosťami zničenia múrov Jericha. Presný preklad a význam slova je zatiaľ nejasný.

V Gn 4,21; Ž 150,4; Jób 21,12; 30,31 sa spomína nástroj *úgāb*. Jeho presné určenie spôsobuje snád' najväčšie ťažkosti. Spomína sa ako nástroj, ktorý symbolicky zastupuje hudbu a hudobné nástroje v Gn 4,21. Ťažkosti s prekladom už v najstarších textoch prezrádzajú nerozhodnosť a nejasnosť pri jeho určovaní. V neskorších časoch (od 1. stor. pred Kr.) sa tento hudobný nástroj stále častejšie prekadá ako „organ“ (11QPpAp; TJ Sukkah 55c).⁵⁸

K skupine zriedkavo sa vyskytujúcich hudobných nástrojov sa pripája ešte skupinka nástrojov z Knihy proroka Daniela (Dan 3,5,7.10.15). Hra na týchto nástrojoch sprevádzala klaňanie sa kultovému zobrazeniu: *V tú hodinu, keď začujete zvuk rohu, flauty, citary, sambuky, harfy, symfónie a rozličných hudobných nástrojov, padnite a klaňajte sa zlatej soche, ktorú postavil kráľ Nabuchodonozor* (Dn 3,5). Text je napísaný v aramejčine a vymenované hudobné nástroje majú aramejské, grécke a hebrejské mená. Mená prezrádzajú pôvod a používanie nástrojov v rozdielnych kultúrach. Z inštrumentálneho zloženia možno uvažovať o seleukidovskej hudobnej skupine.

V Novom zákone sa na niekoľkých miestach spomína nástroj *kithara*, latinsky *cithara* (1 Kor 14,7; Zj 5,8; 14,2; 15,2). Viac ráz označuje povolanie (1 Kor 14,7; Zj 14,2; 18,22). Nástroj sa častejšie dáva do súvislosti s Bohom (Zj 15,2) a jeho zvuk sa opisuje ako *nebeský hlas* (Zj 14,2). V kresťanstve je pokladaný za *boží nástroj*, ktorý sprevádza spev *novej piesne*.

Množstvo zmienok o hudobných nástrojoch v Biblii a ich rôznosť svedčia o ich nezastupiteľnej úlohe v živote Biblického človeka. Ich pomocou vyjadruje radosť i bolesť, vytvára priestor pre stretnutie sa s Bohom uprostred Ľudského spoločenstva. Túto úlohu spĺňa hudobný nástroj vždy, keď cezeň prehovára plnosť ľudského srdca. Ak tomu tak nie je, nástroj sa stáva len „*cvendžiacim kovom a zuniacim cimbalom*“ neschopným hovoriť o láske (porov. 1 Kor 13,1).

⁵⁷ Braun, *Musikkultur*, 88n.

⁵⁸ Braun, *Musikkultur*, 52.

Objavenie „Messe Solennelle” Hectora Berlioza

MÁRIO SEDLÁR

Prológ

Antverpy – obchodné, hospodárske a kultúrne centrum flámskeho Belgicka sú známe predovšetkým ako dôležitý tranzitný prístav (tretí najväčší v Európe, jeden z najv. na svete). Na sklonku 20. storočia sa v tomto meste, presnejšie v tamomšom dome sv. Karla Boromejského, odohrala zaujímavá udalosť s významným kultúrnym dosahom.

Písal sa Mozartov rok 1991, keď učiteľ Frans Moors hľadal v dubovej truhle na organovej empore antverpskej katedrály jedno staré vydanie „Kronungmesse”. Našiel však niečo oveľa cennejšie. Objemný zväzok, na ktorého titulnej strane stálo: „Messe Solennelle A Grand Orchestre et a Gds Choeurs Obligés Par H. Berlioz, Elève de M. Lesueur” („Slávnostná omša pre veľký orchester a veľký zbor H. Berlioza, žiaka M. Lesueura”). V spodnej časti bolo inou rukou napísané: „La partition de cette Messe entièrement de la main de Berlioz m'a été donnée comme souvenir de la vieille amitié qui me lie à lui” („Partitúru tejto omše, napísanú vlastnou rukou Berlioza, dostal som ako znak dlhoročného priateľstva, ktoré nás spája”), podpísaný „A. Bessems, Paris 1835”.

O čo vlastne ide?

Omša je prvým rozsiahlym dielom, zachovaným od Hectora Berlioza (*1803 +1869). Napísal ju dvadsaťročný r. 1824. V tom čase študoval hudbu oficiálne sotva dlhšie ako jeden rok. Pred vznikom samotnej omše – podľa jeho Pamätí – skomponoval ešte kantátu, operu, latinské oratórium a dramatickú scénu. Rozdiel medzi omšou a ďalšími v Memoároch spomínanými dielami je však v tom, že omša skutočne zaznela – dokonca dvakrát.

Prvé predvedenie Messe solennelle sa konalo v parížskej kaplnke sv. Rocha v r. 1825. Druhý a posledný raz omšu kompletne v 19. stor. hrali v chráme sv. Eustacha v Paríži (1827). Berlioz

o tom vo svojich Pamätiach píše: „Po tejto novej skúške (druhom predvedení diela – spojenom s mnohými problémami napr. pri rozpisovaní partov, pozn. M.S.) som už nemohol pochybovať o malej hodnote svojej omše, a preto som z nej vyňal „Resurrexit”, s ktorým som bol dosť spokojný, a zvyšok som spálil súčasne so scénou z Beverleya, ktorá sa mi takisto prestala páčiť, operou Estelle a latinským oratóriom (Prechod cez Červené more), ktoré som práve dopísal. Neskôr som spálil aj „Resurrexit”. Jediným chladnokrvným inkvizitorským pohľadom som zistil, že má nepopierateľné právo na upálenie.” (Mémoires, s. 89).

A tak omša (resp. jednotlivé jej party), spolu s ostatnými spomenutými dielami padla za obeť skladateľovej sebakritike. Prežil len samotný autograf partitúry. Od čias zázračného zachovania rukopisu nikto nevedel, že leží na organovej empore kostola sv. Karla Boromejského v Antverpách. Tu ho našiel v roku 1992 učiteľ F. Moors.

„Historická” detektívka so všetkými náležitost'ami

Z poznámky na rukopise sa dozvedáme, že partitúru dostal od autora na znak dlhoročného vzájomného priateľstva A. Bessems. Bol to huslista – antverpský rodák, ktorý r. 1826 zahájil svoje štúdiá na parížskom Konzervatóriu. V tom istom roku sa na Konzervatórium zapísal aj Berlioz.

Bessems pravdepodobne účinkoval na uvedení Messe solennelle r. 1827. Okrem toho hral i na Berliozových parížskych koncertoch v r. 1835 a pri tej príležitosti mu zrejme dal Berlioz autograf omše (nie je vylúčené, že to bola náhrada platu).

Po Bessemsovej smrti (+1868) putoval rukopis k jeho bratovi Josephovi, zodpovednému za hudbu v antverpskom kostole sv. Karla Boromejského. Keď Joseph v r. 1892 zomrel, zostal autograf ležať v starej dubovej

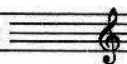
truhle na organovej empore, kde ho objavil o sto rokov neskôr Moors.

Ako to vtedy vlastne bolo?

Pri prvom uvedení omše 10. júla 1825 dirigoval Henri Valentino teleso, pozostávajúce najmä z instrumentalistov orchestra parížskej Opery. Pre Berlioza to bola veľká udalosť, lebo mal po prvý raz možnosť počuť vlastné dielo veľkého rozsahu. Jeho meno zároveň spoznalo publikum i tlač, ktorej bol neskôr známy aj ako kritik (z existenčných dôvodov) v parížskom Journal des Débats (1828). Sám hral pri premiére na gongu a v „Resurrexit” udrel vraj dve také rany, až sa triasol celý kostol. Kritika upozornila: „du génie, de belles intentions de peinture musicale, de la verve et de l'entraînement” (na „génia, zmysel pre zvukomalbu ako aj vervu a entuziasmus”). Berliozov učiteľ Le Sueur povedal pamätné slová: „Venez que je vous embrasse! Morbleu vous ne serez ni médecin ni apothicaire mais un grand compositeur; vous avez du génie, je vous le dis parce que c'est vrai.” („Pod'te, nech Vás objímam! Prisahám, že nebudete lekárom ani lekárnikom ale veľkým skladateľom; máte génia – hovorím vám to, lebo je to pravda.”) – Berlioz spočiatku študoval medicínu, pozn. M.S.

Druhé predvedenie sa konalo 22. novembra 1827; skladateľ bez peňazí vytvoril orchester zo študentov a divadelných hudobníkov, ktorých nemusel platiť. Keďže Valentino požadoval honorár, dirigoval nakoniec samotný Berlioz. Tým sa začala jeho trblietavá kariéra, počas ktorej viedol orchestre v takmer všetkých európskych krajinách.

Opätovné zaznenie diela ho hlboko dojalo: „J'ai été saisi d'un tremblement convulsif que j'ai eu la force de maîtriser jusqu'à la fin de ce morceau, mais qui m'a contraint de m'asseoir et de laisser reposer mon orchestre pendant quelques minutes.” („Schvátil ma taký křčovitý zimničný záchvat, že som bol



vyradený do konca časti, potom som si musel sadnúť a orchester mal pár minút pauzu".) Napriek tomuto nadšeniu sa mu dielo nezдалo prijateľné. Zničil preto všetko okrem „Resurrexit”, ktoré prepracoval a ešte dvakrát v Paríži uviedol.

Niektoré témy z omše použil v ďalších svojich dielach („Resurrexit” – Benvenuto Cellini, „Gratias” – Symphonie fantastique, „Agnus Dei” – Te Deum). Tento spôsob práce spolu s mozartovsky pohotovou inšpiráciou (Rómeo a Júlia za sedem mesiacov, používanie stenografických znakov pri komponovaní Requiem) bol príznačným atribútom jeho vrcholných tvorivých období. Rolland o tom hovorí: „Popravde génius drial v ňom už od detstva. Od prvej chvíle bol už celý sám sebou. Dokazuje to fakt, že v ouvertúre k Tajným sudcom a vo Fantastickej symfónii preberá romance a časti z kvintet, ktoré napísal v dvanástich rokoch. (Pamäti, I. 16 a 18).” Za predobraz Berliozovej Messe solennelle poslúžili omše od Cherubiniho a Le Sueura; obidvaja komponisti boli dvadsať rokov vedúcimi cirkevnej hudby v Chapelle Royale v Tuileries. Podobne ako Cherubini vsúva Berlioz do omšového ordinária „Motet pour l’Offertoire” a „O salutaris”. Záverečnou časťou „Domine salvum” nasleduje príklad obidvoch starých majstrov.

Stretnutie po sto rokoch...

Dielo zhudobňuje kompletne omšové ordinárium spolu s už spomenutými francúzskymi dobovými vsuvkami – „Motet pour l’Offertoire”, „O salutaris”, „Domine salvum”.

Po krátkej orchestrálnej introdukcii (prelúdiu) prichádza prvá časť „Kyrie”. Je to nádherná, ušľachtilo klenutá a vygradovaná vokálno-orchestrálna fúga. Hlavnú tému použil autor v r. 1837 pre „Offertoire” z Requiem.

V „Gloria” je už od začiatku možné počuť jedinečne znejúcu skladateľskú „reakciu” na Beethovenovu Missa sollemnis. Prejavuje sa najmä v náhlych zmenách hudobného diania i nálady pri dôsledne „lexikálnom” zhudobňovaní jednotlivých veršov textu. „Laudamus Te, benedicimus Te” vytvárajú dve témy, použité v „Karnevalovej scéne” z Benvenuta (1838) a v Rímskom karnevale. „Gratias agimus Tibi” znie úžasou melódiou, známou neskôr zo

Symphonie fantastique (Scène aux champs).

O „Quoniam” si Berlioz na prvej strane rukopisu časti poznačil: „Túto odpornú fúgu musím prepísať”. Hugh Macdonald o tom hovorí ako o prvom údere v jeho životnom boji proti nevýrazným „cirkevným fúgam”. Prítomná je obrovská vitalita a kontrastnosť tematických línií, vytvárajúca mohutný zvukový i umelecký účinok.

„Credo” začína basovým sólom, v ktorého orchestrálnom sprievode počuť oživenie klarinetov a pikoly rukou inštrumentátora Fantastickej. Pri slovách „descendit de coelis” rešpektuje autor tradíciu zostupu melódie (similiter e. c. iam Lasso (*1532): Missa secundi toni, etc., etc.).

„Et incarnatus est” – „duo pour soprano et basse”, ktorého úvod i podstatná časť priebehu melódie sú náladou a tektonickou klenbou priam totožné s čirou hudbou sopránového „Pie Iesu” z Faurého (+1924) Requiem. („...une atmosphère douce et plutôt rustique à la façon d’un cantique de la Nativité.” H. Mcdonald.)

N. B. Rolland píše: «Nepoznal Bacha. Šťastná nevedomosť! Jej vďačí, že napísal oratóriá ako Kristovo detstvo, pričom ho netrápili spomienky a tradície nemeckých majstrov oratória...». Podobné tvrdenie je zaiste oprávnené i v súvislosti s jeho neznalosťou klavírnej, resp. organovej hry (čo sa prejavilo okrem iného aj v rozsahovo predimenzovanom organovom parte z Te Deum; Berlioz bol pôvodne gitarista). Tento nedostatok pravdepodobne podmienil (resp. «podporil») jeho skvelé inštrumentálne majstrovstvo...

„Crucifixus” – D durový lesk v sláčikoch a plechoch. Dramatická hudba smeruje priamo k oznámeniu zmŕtvychvstania.

„Resurrexit” svojou mohutnosťou v úvode opäť živo pripomína Beethovenovu Missa sollemnis. „Et ascendit in caelum” prináša textom podmienenú, romanticky klenutú vzostupnú melódiu. „Sedet at dexteram Patris” – quarti in pizzicati (oppure soltando, event. in timpani) – prvý raz na tomto mieste omšového textu(?). „Resurrexit” i jeho veršovú frázu „et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos” tvoria témy, ktoré autor použil v Requiem („Dies irae”, 1837), Benvenuto Cellini (1838), Te Deum (1849).

„Motet pour l’offertoire” – text nie je z omšového ordinária, ale z knihy Exodus, kap. 15. (Útek Izraelitov z Egypta). Je preto možné sa domnievať, že táto hudba bola použitá v časti z oratória Le passage de la Mer Rouge (Prechod cez červené more), ktoré Berlioz komponoval v 1823 a neskôr zničil.

„Sanctus” je jednočastový, ale účinný hudobný vpád. Najsilnejším miestom vety je unisono-fráza pri „Hossana in excelsis”.

„O salutaris hostia” uvádzajú tri soprány v podobnej atmosfére, aká bude „obvyklá” trebárs u Liszta (Sv. Alžbeta, záver Faustovskej symf., O salutaris pre mieš. zbor, etc.).

„Agnus Dei” – široká melódia pre sólový tenor, neskôr spolu so ženským zborom variačne spracovaná. Prieťažná inštrumentácia so základom lesného rohu (melódia použitá o 25 rokov neskôr – r. 1849 – ako časť v Te Deum). „Agnus Dei” uzatvára recitatívna ženská zborová pasáž v archaickom slohu...

„Domine salvum” – táto „chválpocta” kráľovi taktiež neprináleží k ordináriu omše. Vo Francúzsku však svojho času bežne patrila k omšovému záveru.

N. B. v omši, ktorú napísal Le Sueur (Berliozov učiteľ kompozície) pre Napoleona v r. 1815, bolo slovo „Regem” vo verši z textu „Domine salvum” („Domine, salvum fac Regem nostrum.”) nahradené slovom „Imperatorem”. U skladateľov ako Haydn a Beethoven bola záverečná zmena omšového textu („Dona nobis pacem”) iste ťažko predstaviteľná. Napoleon však zrejme radšej videl (počul), keď aj komponisti „ospevovali” viac jeho slávu, než pokoj, resp. mier...

Berlioz o svojich dielach píše: „...hudba michelangelovského rázu...” – Pamäti, I, 17., „...v obrovskom štyle...” – list neznámemu, 1855, „babylonské, ninivské” stavby – list Morelovi, 1855 (Rolland). Nazýva tak časti „Tibi omnes” a „Iudex crederis” (Te Deum).

Heine: „Berliozova hudba mi pripomína gigantické druhy vyhynutých zverov, rozprávkové ríše... Babylon, Semiramidine visuté záhrady, ninivské divy, smelé stavby Mizraimu...”... tamtiež.

Mnohé miesta v omši prekvapujú popri melodickej a inštrumentačnej invenčnosti aj svojou veľkou progresivitou. (Opakujeme, že reč je o síce

prepracovanom, ale predsa len o diele 20., slovom, dvadsaťročného autora... Tento autor však v 25. rokoch napísal Scény z Fausta – zárodok Faustovho prekliatia a o rok neskôr Fantastickú symfóniu.) „Už od r. 1833 myslel na Beatrice a Benedikta; Trójanov, ktorých mu vnuklo mladické zbožňovanie Vergília, nosil v sebe po celý život.“... Rolland.

Téma sólového basu v „Offertóriu“ zaujme okrem veľkej dramatickosti a krásneho vedenia melódie aj svojim motetovým štýlom a modálnym charakterom. Poslucháčovi sa tu priam vybavuje nádherné barytónové arioso z Honnegerovej (+1955) poslednej oratórnej skladby *Une Cantate sur le Noël*...

Ako to celé skončilo, či vlastne znovu začalo – Epilóg

Prvé predvedenie Berliozovej Messe solennelle v 20. storočí bolo v katedrále sv. Petra v Brémach, 3. októbra 1993 (Brown – sopr., Viala – ten., Cachemaille – bar., Monteverdi Choir, Orchestre Revolutionnaire et Romantique – hist. nástroje, resp. kópia, Gardiner – dir.).

Prvá nahrávka (live) sa uskutočnila vo Westminsterskej katedrále v Londýne, 12. októbra 1993 (obsadenie *detto*).

Messe solennelle bola publikovaná vydavateľstvom Bärenreiter, Kassel Basel London New York Prague...

Na záver azda postačí zvolanie spolu so Samuelom Scheidtom (*1587): „Viva Musica Divina!“

Pramene:

Berlioz, H.: *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, Russie et en Angleterre 1803 – 1865*, I, II. (Pamäti Hectora Berlioza etc.), Paris 1928 – Praha 1954

Kol.: *Malá encyklopédia hudby*, Bratislava 1969

McDonald, H.: *Miraculously preserved (Zázračné zachovanie)*, Phil. C.P. 1994

Roland, R.: *Berlioz, Paris 1915* – Bratislava 1959

(Preklady – autor)

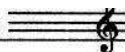
Organ v Rím.-kat. kostole sv. Štefana Kráľa v Stupave

MARIAN ALOIS MAYER

O dvojmanuálovom organe vo farskom kostole sv. Štefana Kráľa nemáme veľa informácií. Jedná sa vlastne len o správu v kanonickej vizitácii ostrihomského arcibiskupa Scitovského z 24. apríla 1851, že nad hlavným vchodom do kostola je umiestnený 18 registrový organ, postavený roku 1827 na náklady patróna kostola, ktorý už roku 1851 potreboval dôkladnú opravu¹. Údaje o výške finančných nákladov a organárovi chýbajú. Ďalšia správa o organe pochádza z roku 1858. Časopis *Cyrrill a Method* z 3. júla 1858 prináša informáciu „Slušno tu pochvalne pripomenúť rodáka nášeho p. Martina Šašku z Brezovej, ktorý pokazené naše varhany znamenite nám napravil“. To sú v podstate jediné písomné pramene, ktoré nám osvetľujú históriu organa v Stupave. V ďalšom sme už odkázali jedine na samotný organ. Organ skutočne mohol vzniknúť v roku 1827, i keď podľa niektorých detailov organovej skrine, by sa mohol zdať aj starší. Problém je v tom, že niektorí organári, pri tvorbe organových skriň dlho lipli na barokových vzoroch. V prospech

datovania do 20. rokov 19. storočia hovoria – okrem iného – aj rozsahy klaviatúr. Manuálové majú rozsah C – f3 chromaticky, rozsah pôvodnej pedálovej klaviatúry nepoznáme, ale s určitou poznámkou tónový rozsah pedálu, ktorý je C – H, teda 12 tónov. Najmä 54 tónový rozsah manuálov je jednoznačne príznačnejší pre vznik nástroja v 19. storočí, i keď sa však opäť nedá jednoznačne vylúčiť ani koniec 18. storočia. Dvojmanuálový organ mal 18 registrov, z toho na hlavnom stroji desať registrov, v pedáli štyri registre. Vzdušnica „zadného“ pozitívu, ktorý stál v zábradlí chóru sa nezachovala, ale podľa celkového počtu registrov udaného kanonickou vizitáciou, ho môžeme jednoznačne určiť na štyri registre. Záhadou je prečo organ už r. 1851, teda ani nie po štvrtstoročí, potreboval dôkladnú opravu. Organ opravil r. 1858 Martin Šaško z Brezovej pod Bradlom, vedúca osobnosť slovenského organárstva 19. storočia. Že sa nejednalo o bežnú opravu, ale o zásadnú prestavbu potvrdzuje fakt, že Šaško postavil prepracovaný hrací stôl na miesto pôvod-

ného zadného pozitívu do zábradlia chóru, zhotovil úplne novú vzdušnicu 2. manuálu. Na vzdušnicu pedálu pridal jeden register, pozmenil dispozíciu a všetky kovové pišťaly dodal nové. Vyrobil aj nové mechanické traktúry a nové tónové ventily vzdušnice 1. manuálu a pedálu. Vzdušnica 2. manuálu umiestnil do sokla organovej skrine, kde pôvodne mohli byť umiestnené mechy. Momentálne je ťažké posúdiť, či mechy naozaj boli pred prestavbou umiestnené v sokli skrine. Isté je len, že súčasné mechy by sa do sokla skrine nezmestili. Minimálne od r. 1858 sa mechy nachádzajú v oddelenej miestnosti za chórom. Dôvod prestavby organa čoskoro po postavení nie je zatiaľ objasnený. Dôvodom iste nebola len skutočnosť, že organ nemal samostatný hrací stôl odkiaľ by mal organista bezprostredný výhľad na oltár², lebo oba písomné pramene spomínajú zlý stav organa. Po Šaškovej prestavbe mal organ dvadsať registrov, nakoľko do pedálu a na pozitív pridal po jednom registri. Určite pritom čiastočne zmenil aj dispozíciu, o čom svedčia aj naglejené



nové horné dosky niektorých píšťalnic. Ďalšia oprava organa je doložená r. 1898 a realizoval ju organár Ján Drábek z Borského sv. Mikuláša spolu so synmi. Oprava nezasiahla do podstaty organa, aj podľa písomného záznamu³ v organovej skrini sa týkala len čistenia a ladenia. Pravdepodobne Drábek zamenil rukou písané označenia registrov za rôznofarebné smaltované kovové štítky s nemeckými názvami registrov. Porovnaním pôvodných názvov na hracom stole z r. 1858 s názvami na kovových štítkoch vysvitne, že sa realizovala len jediná zmena, keď dvojradowý Kornet zamenil pravdepodobne Drábek za cellobas 4'. Ostatné zmeny sa týkajú len názvov registrov. Názvy na kovových štítkoch viacej zodpovedali terminológii konca 19. storočia. Napr. názov Portunal 8' nahradil názov Hohlfloöte 8', z Copuly 8' sa stala Gedecktfloöte.

Registre rôznych strojov sa odlišovali nielen názvom stroja v hornom riadku⁴, ale aj farebne – hlavný stroj mal štítky biele, pozitív červené a pedál modré. Tesne pred 1. svetovou vojnou uskutočnil opravu organa spojenú so zásahmi do dispozície bratislavský organár Anton Schönhofer. Dispozičné zmeny opäť neboli veľkého rozsahu. Kvintu 3' na hlavnom stroji nahradil register salicionál 8'. Pedálový Kvintbas 6' Schönhofer vymenil za ďalší register v osemstopovej polohe. Schönhoferove zmeny neboli na hracom stole poznačené. Počas prvej svetovej vojny boli zrekvirované prospektové píšťaly, ktoré nahradila menej hodnotnými zinkovými píšťalami r. 1924 firma Rieger. V tejto podobe pretrval organ až do roku 1973.

„Oprava“ r. 1973 znamenala pre nástroj doslova katastrofu a mala by slúžiť ako príklad, aké škody môže spôsobiť nezodpovedný a nevdelaný organár. Okrem dispozičných zmien, bola napr. do hracieho stola surovým spôsobom osadená moderná radiálna, konkávna pedálnica s rozsahom C – f¹ a jej bola prispôbená aj hracia traktúra pedálu, pričom tónový rozsah ostal nezmenený. Šťastím v nešťastí bolo len to, že organár mal možnosť zmeny uskutočniť len s použitím pôvodného píšťalového materiálu. Na to mu chýbali najmä malé píšťaly, takže päťradovú mixtúru „upravil“ od tónu c² na štvorradovú⁵. Výsledkom opravy boli „unikátne“ registre, napr. oktáva 2' bola zmenená na kvartu⁶, od tónu c² však

pokračoval register ako dvojstopový (teda v pôvodnej polohe)! Salicionál 8' zostal v rozsahu C – e nezmenený, teda v pôvodnej osemstopovej polohe, od f pokračoval ako kvarta, pričom použil aj časť píšťal oktávy 2'. Na klávese f stála píšťala C oktávy 2'. Samozrejme píšťaly sa aj „nepatrne“ upravovali, buď zrezaním, alebo naopak predĺžením rôznymi lepiacimi páskami a podobne. Následky vandalskej opravy boli odstránené až pri pamiatkovej obnove organa v roku 2001. Opravu realizoval Ján Valovič zo Sereďe so spolupracovníkmi. Pritom sa nástroj vrátil k pôvodnej podobe, ktorú získal pri Šaškovej prestavbe roku 1858. Nahradené boli aj zinkové píšťaly prospektu štýlovými píšťalami z organového kovu z dielne majstra Kubáta z Kutnej Hory. Manuálové klaviatúry boli tiež obnovené. Na dlhších klávesoch bolo pri poslednej oprave nahradené nepôvodné obloženie z umelej hmoty obložením z prírodnej kosti. Modernú radiálnu, konkávnu pedálovú klaviatúru s klávesovým rozsahom C – f¹ nahradila štýlová kópia Šaškovej pedálovej klaviatúry s pôvodným klávesovým rozsahom C – f chromaticky – 18 klávesov. Tónový rozsah pedálu ostal nezmenený C – H = 12 tónov. Vzdušnice sú zásuvkové. Vzdušnica 1. manuálu, ktorá stojí za prospektom nie je Šaškova, ale pochádza z čias stavby organa⁷. Registre stoja na vzdušnici v poradí od prospektu:

1. Principál 8' – od C po b² v piatich píšťalových poliach prospektu 9 / 11 / 7 / 11 / 9. Všetky nepôvodné zinkové prospektové píšťaly boli pri oprave r. 2001 nahradené novými štýlovými píšťalami z organového kovu. Od tónu h² pôvodné cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu – M. Šaško
2. Oktáva 4' – cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu so špicatými hornými lábiami. V rozsahu C – h majú Šaškove píšťaly bočné brady, od c1 sú bez brád. Registre principál a oktáva stoja na spoločnej píšťalnici.
3. Flauta špicatá 4' v rozsahu C – Gis má spoločné píšťaly s Fugarou 4', od tónu A kónické otvorené píšťaly Martina Šašku z organového kovu bez brád.
4. Fugara 4' cylindrické otvorené užšiemenzúrované píšťaly z organového kovu. Výrezy sú rovné, bočné brady

po f¹, od fis¹ bez brád. Najväčšie píšťaly registra sú nové, je možné, že pôvodne stáli na ich mieste drevené otvorené píšťaly. Registre Flauta špicatá 4' a Fugara 4' stoja na spoločnej píšťalnici.

5. Kvinta 2 2/3' – R. 1913 ju nahradil Schönhofer registrom gamba 8'. Pri oprave r. 2001 bola obnovená kvinta 2 2/3' – nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu, v rozsahu C – H s bočnými bradami.
6. Superoktáva 2' – R. 1973 bola zamenená za Terciu 1 3/5'. Ako materiál sa použila časť píšťal Šaškovej Salicionálu 8'. R. 2001 bola obnovená Superoktáva 2' – z pôvodných píšťal. V rozsahu C – H majú píšťaly malé letované bočné brady. Brady takmer určite nepochádzajú od Martina Šašku. Registre Kvinta a Superoktáva stoja na spoločnej píšťalnici.
7. Mixtúra 5x Šaškove píšťaly – C – 1 1/3' + 1' + 2/3' + 1/2' + 1/2'; c – 2' + 1 1/3' + 1' + 2/3' + 1/2'; c1 – 2 2/3' + 2' + 2' + 1 1/3' + 1'; c2 – 5 1/3' + 4' + 2 2/3' + 2' + 2'; c3 – 5 1/3' + 4' + 4' + 2 2/3' + 2'. Samostatná píšťalnica.
8. Gamba 8'. V rozsahu C – H má spoločné píšťaly s portunalom 8', c – e má vlastné drevené otvorené píšťaly (drevené otvorené píšťaly Portunalu sú širšiemenzúrované ako drevené otvorené píšťaly Gamby), od f cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu – Šaško. V rozsahu od f po f² majú kovové píšťaly bočné brady, od fis² sú bez brád. R. 1973 bol register zmenený na „Kvartu“. Pri oprave r. 2001 sa obnovila Gamba 8'.
9. Portunal 8' – v celom rozsahu drevené otvorené píšťaly. Registre Gamba a Portunal stoja na spoločnej píšťalnici.
10. Kryt 8' – v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.
Vzdušnica 2. manuálu je umiestnená do sokla organovej skrini. Je tiež zásuvková. Pochádza zo Šaškovej dielne. Tónové kancely sú usporiadané sprava do ľava od C, D, E po f¹ chromaticky, na ľavú stranu sú pomocou hriadeľov prevedené len tóny Cis, Dis. Registre stoja na vzdušnici v poradí odpredu:
 1. Principál 4' C – Fis drevené otvorené píšťaly, od G cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu – Martin

- Šaško. Kovové píšťaly majú po h bočné brady, od c² sú bez brád.
- Oktáva 2' – R. 1973 bol register zmenený na kvartu, pričom použili aj píšťaly salicionálu 8'. Od tónu c pokračoval register ako dvojestopový (teda v pôvodnej polohe)! R. 2001 bol register obnovený ako oktáva 2' (Šaškove píšťaly princípálovej menzúry s rovnými výrezmi, v rozsahu C – H majú bočné brady od c sú bez brád).
 - Flauta špicatá 4' (Spitzflöte) – v rozsahu C – Dis spoločné píšťaly s Princípálom 4', od tónu E má vlastné drevené otvorené píšťaly, od tónu c kónické otvorené píšťaly z organového kovu, bez brád (kovové píšťaly Martina Šašku).
 - Salicionál 8' – pri oprave r. 1973 ostal register v rozsahu C – e v pôvodnej osemstopovej polohe, od f pokračoval ako kvarta, pričom sa použili aj píšťaly Oktávy 2'. Pri oprave r. 2001 obnovený v pôvodnej podobe – v rozsahu C – Gis drevené kryté píšťaly spoločné s registrom kopula 8', od A po e vlastné drevené otvorené píšťaly, od f Šaškove cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu. Kovové píšťaly majú bočné brady po f², od fis² sú bez brád.
 - Kopula 8' (Kryt) – v celom rozsahu drevené kryté píšťaly.

Pedálová vzdušnica je tiež zásuvková. Pochádza z pôvodného organa. Šaško vymenil tónové ventily a pridal jednu úzku píšťalnicu pre register Cornetbas 2x. Pedálová vzdušnica stojí v sokli organovej skrine za vzdušnicou pozitívu. Jej tónový rozsah je C – H = 12 tónov. V strede stoja najhlbšie tóny C, Cis – smerom k pravej bočnej stene nasledujú diatonicky tóny cis strany po H, smerom k ľavej bočnej stene tóny c strany po B. Registre stoja na vzdušnici v poradí odzadu:

- Subbas 16' – drevené kryté píšťaly.
- Princípálbas 8' – drevené otvorené píšťaly.
- Quintbas 6' – píšťaly vymenil Schönhofer za kovový osemstopový register. Pri poslednej oprave r. 2001 bol obnovený Kvintbas 5 1/3', s nepôvodnými drevenými otvorenými píšťalami staršieho pôvodu.
- Violonbas 8' – drevené otvorené píšťaly. Pri oprave sa zistilo, že register bol minimálne od Šaškovej

prestavby dvojradowý so zborní v polohe 8' + 4'. Oba zbory mali drevené otvorené píšťaly. Zaujímavé je, že tónom C, D chýbal štvorstopový zbor! Drábek pri oprave r. 1898 zrušil štvorstopový rad. Pri oprave r. 2001 bol Violonbas obnovený ako dvojradowý register so zborní v polohe 8' + 4'.

- Cornetbas 2x – Šaškom pridaný dvojradowý register, na uzučkej pridanej píšťalnici⁸. Register neskôr zmenil Drábek na Cellobas 4'. Pri poslednej oprave r. 2001 bol obnovený. Zbory v polohe 2 2/3' + 2' majú nové cylindrické otvorené píšťaly z organového kovu.

Traktúry sú mechanické. Hriadele sa pohybujú v mosadzných ložiskách, ako je u Šašku obvyklé.

Dvojité zásobný mech (obe časti majú faldy smerom dovnútra) sa spolu s čerpacím mechem klinovým nachádzajú v komore mimo chóru. Tu je umiestnený aj obnovený signál pre kalkanta. Pri poslednej oprave dostal organ aj nové vyhovujúce elektrické čerpadlo vzduchu.

Samostatný hrací stôl stojí pred soklom organovej skrine vpredu. Drevené vysuštrúžené registrové manubria na vyťahovanie sú po oboch stranách manuálových klaviatúr. Označené sú na obnovených papierových obdĺžnikových štítkoch – vľavo hore: Principal / 8 Fuss, Octav / 4 Fuss, Fugara / 4 Fuss, Gamba / 8 Fuss, Portunal / 8 Fuss; dole: Principal / 4 Fuss, Octav / 2 Fuss, Spic Flöte / 4 Fuss, Salicional / 8 Fuss, Copula / 8 Fuss (registre 2. man.). Vpravo hore: Copula Major / 8 Fuss, Mixtur / 5 fach, Superoctav / 2 Fuss, Quinta Major / 3 fus, Spic Flöte / 4 Fuss; dole: Sub Bass / 16 Fuss, Principal Bass / 8 Fuss, Quint Bass / 6 Fuss, Violon Bass / 8 und 4 Fuss, Cornet Bass / 4 Fuss (registre pedálu)⁹. Nad klaviatúrou 2. manuálu v basovej polohe je ešte drevené registrové manubrium (signál pre kalkanta) a nad diskantom drevené manubrium, ktoré zapína manuálovú spojku, ktorej mechanizmus bol pri oprave r. 1973 vyhodnený z hracieho stola. Nástroj bol kolaudovaný 20. júla r. 2001 kolaudačnou komisiou zloženou aj zo zahraničných odborníkov¹⁰. Komisia vyslovila spokojnosť s kvalitou prác a poďakovala aj miestnemu správcovi fary vdp. Félixovi Mikulovi za starostlivosť o vzácny organ. Po oprave

v roku 2001 je nástroj v dobrom stave. Organ bol zaradený aj na desiaty ročník medzinárodného festivalu Slovenské historické organy. Na úvodnom koncerte 3. septembra 2001 ho predstavil rakúsky organista Matthias Krampe, ktorý hral diela G. Muffata, J. Brahmsa, J. J. Frobergera, J. Spetha, J. Pachelbela, J.S. Ba-cha, S. Karg-Elerta a C. P. E. Bacha. Dúfajme, že na obnovenom organe zaznie ešte veľa dobrých koncertov.

¹ Supra principalem portam chorus cum organo 18 mutationum, structo 1827 impensis saepefatæ munificentie comiti patroni, nunc vero essentiali restauratione indige. Gergelyi – Wurm: Historické organy na Slovensku, Bratislava 1982, s. 341.

² Riešenie so zadným pozitívom v zábradlí chóru sa okolo polovice 19. storočia už aj u nás začalo považovať za zastaralé a nevyhovujúce. Napriek tomu, aj samotný Šaško postavil r. 1866 dvojmanuálový organ v Sládkovičove so „zadným“ pozitívom.

³ Organ tento pucovaný a stemovaný od Jana Drábek a siny, organaru z Bur Sv. Mikolaša. (Nápis ceruzkou v organovej skrini.)

⁴ Aj na starých papierových štítkoch bola v hornom riadku uvedená príslušnosť registra. Registre hlavného stroja boli v hornom riadku označené názvom „Manual“. Pri registroch pozitívu a pedálu sa tieto označenia ani v jednom prípade nezachovali, môžeme sa len domnievať, že boli označené názvami „Positiv“, resp. „Pedal“. Na kovových štítkoch boli registre hlavného stroja označené značkou Ma: , registre 2. manuálu značkou Po a registre pedálu značkou Ped.

⁵ Píšťaly, ktoré ostali po úpravách ako „zvyšné“ uložil v organe.

⁶ Niektoré píšťaly boli signované hodnotou tónu / 8 f – teda použil aj píšťaly Salicionálu 8').

⁷ Tónové ventily vo ventilovej komore vzdušnice 1. manuálu sú Šaškove.

⁸ Register bol na Šaškovom registrovom štítku označený „Cornet Bass / 4 Fuss“.

⁹ Pravdepodobne od r. 1898 do r. 2000 bola dispozícia označená na rôznofarebných obdĺžnikových štítkoch – vľavo hore: Ma: / Principal / 8 fus, Ma: / Octav / 4 fus, Ma: / Fugara / 4 fus, Ma: / Gamba / 8 fus, Ma: / Hohlföte / 8 fus, (biele) ; dole: Po: / Principal / 4 fus, Po: / Octav / 2 fus, Po: / Spitzflöte / 4 fus, Po: / Salicional / 8 fus, Po: / Gedektföte / 8 fus (červené). Vpravo hore: Ma: / Gedektföte / 8 fus, Ma: / Mixtura / 5 fach, Ma: / Super Octav / 2 fus, Ma: / Quinta / 3 fus, Ma: / Spitzflöte / 4 fus (biele) ; dole: Ped: / Subbass / 16 fus, Ped: / Principalbass / 8 fus, Ped: / Violonbass / 8 fus, Ped: / Quintbass / 6 fus, Ped: / Cellobass / 4 fus (modré).

¹⁰ Z Rakúska Dipl. Ing. Wolfgang Bodem a Ing. Franz Eisenhut; Prof. Ferdinand Klinda, PhDr. Marian A. Mayer, CSc., Mgr. Art. Imrich Szabó, Mgr. Art. Stanislav Šurin.

ALLELUIA

kánon

Hudba: William BOYCE
(1710-1778)

1. Al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

9 2. Al-le-lu - ia, al-le-lu - ia, al - le-lu - ia, al - le-lu - ia, al - le-lu - ia.

17 3. Al - le - lu - ia, al-le-lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

VESELTE SA, NEBESIA

(vianočná antifóna)

Hudba: Petr EBEN

Allegretto
mf

Organ

Ve-sel'-te sa, ne-be-sia, jasaj, zem, ce - lá pred tvárou

Pá - na, le-bo pri - šiel, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja.

f *mf*

Soprán

Alt

Tenor

Bas

f Ve - seľ - te sa, ne - be - sia, ja - saj, zem ce - lá

f Ve - seľ - te sa, ne - be - sia

f Ve - seľ - te sa, ne - be - sia

f Ve - seľ - te sa, ne - be - sia

3

pred tvá - rou Pá - na, le - bo pri - šiel, a - le -

pred tvá - rou Pá - na, le - bo pri - šiel, a - le -

pred tvá - rou Pá - na, le - bo pri - šiel, a - le -

pred tvá - rou Pá - na, le - bo pri - šiel, a - le -

5

lu - ja, a - le - lu - ja.

lu - ja, a - le - lu - ja.

lu - ja, a - le - lu - ja.

lu - ja, a - le - lu - ja.

TRUMPET - TUNE

Henry PURCELL
(1659 - 1695)*Slávnostne*

Manuál

Pedál

5

9

13 

Fine

17 

21 

25 

D.C. al Fine

A VČERA ZVEČERA

koleda

Hudba:

Pavln BAJAN - Ivan HRUŠOVSKÝ

Moderato (♩ = 92-96)

Soprani

1. A vče - ra zveče - ra z nebes - ké - ho dvo - ra

Alti

1. Zve - če - - - ra z nebes - ké - ho dvo - ra

5

posla - ná je novi - na: Panna ro - dí Sy - na, posla - ná je

pp

po - sla - ná novi - na: Panna ro - dí Sy - na, po - sla - ná je

pp

po - sla - ná novi - na: Pan - na ro - dí Sy - na, po - sla - ná je

10

novi - na: Panna ro - dí Sy - na.

2. Je - žiš - ka milé - ho,

mp

novi - na: Pan - na ro - dí Sy - na.

2. Je - - - žiš - ka

mp

novi - na: Pan - na ro - dí Sy - na.

2. Je - žiš - ka mi - lé - ho,

15

Mesi - á - ša cte - né - ho, ktoré - ho vy - hlá - si - li, proro - ci sľú -

Mesi - á - ša cte - né - ho, ktoré - ho vy - hlá - si - li, proro - ci sľú -

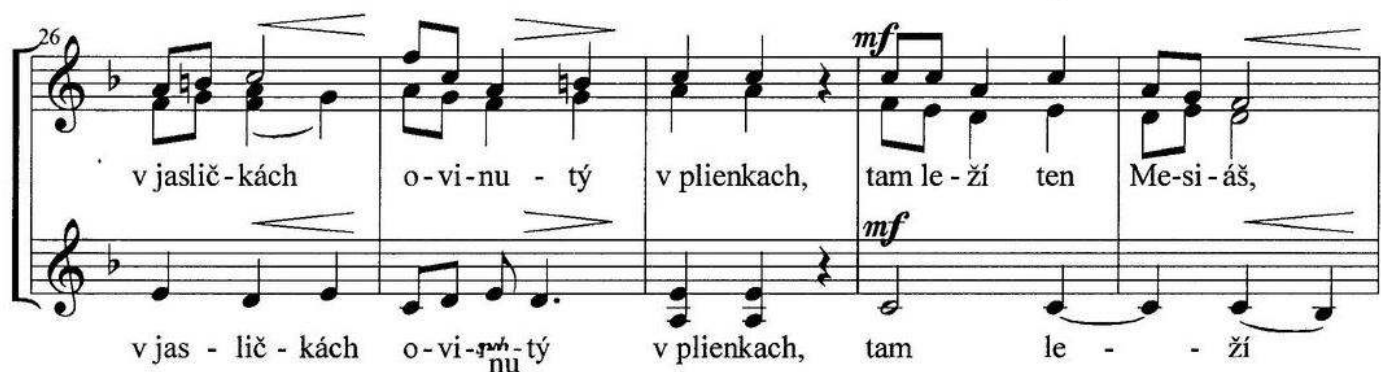
M

M

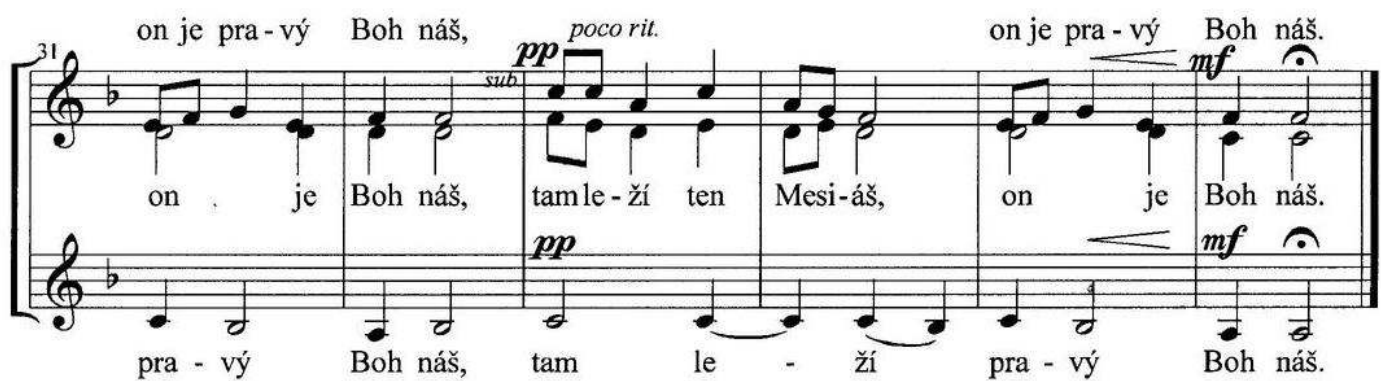
20 bi - li, ktoré - ho vy - hlási - li,
 bi - li, kto - ré - ho proro - ci sľú - bi - li. 3. V Betléme
 kto - ré - ho pro - ro - ci sľú - bi - li, 3. V Betlé - me



26 v jaslič - kách o - vi - nu - tý v plienkach, tam le - ží ten Me - si - áš,
 v jas - lič - kách o - vi - nu - tý v plienkach, tam le - - ží



31 on je pra - vý Boh náš, on je pra - vý Boh náš.
 on je Boh náš, tam le - ží ten Mesi - áš, on je Boh náš.
 pra - vý Boh náš, tam le - ží pra - vý Boh náš.



ROZDÁVAŠ SA KAŽDÉMU Z NÁS

Prvá adventná nedeľa - spev na prijímanie

Hudba: Viera Lukáčová

Text: Peter Chorvát

(♩ = 116)

Roz - dá - vaš sa kaž - dé - mu z nás, a - by sme

Organ

všet - ci zos - ta - li v te - be. Te - raz i keď sa raz

5

na - vždy vrá - - - tiš.

10

ERRATA

Notová príloha v Adoramus Te č. 2/2001, str. 7

Viera Lukáčová: Do voľ mi šťastím plakať

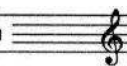
Ospravedľňujeme sa za tlačovú chybu v 3 takte v basovom kľúči:

...nemo-hol dať

NESPRÁVNE

...nemo-hol dať

SPRÁVNE



Niekoľko poznámok k akustickým vlastnostiam organa a k jeho priestorovému umiestneniu z hľadiska historického

MÁRIO SEDLÁR

Názov nasledovného textu napovedá, že jeho obsah sa nebude zaoberať problematikou tradičnej historicko-organologickej analýzy, s jej typickými atribútmi, východiskami a cieľmi. Potreba kompletnosti i komplexnosti vo význame analytických operácií by mala byť preto druhotná. Pôjde skôr o výber niektorých, z pohľadu autora zaujímavých a určujúcich aspektov vývoja a estetiky organovej zvukovosti. Tento nesporne interesantný hu-dobný nástroj s obrovskou tradíciou vlastnej zvukovosti, prešiel totiž vo svojej histórii mnohými esteticko-akustickými, resp. akusticko-estetickými peripetiami. Ich viac-menej marginálne uvedenie a charakterizovanie chce interpretovi, no i poslucháčovi tejto hudby pomôcť pri lepšom orientovaní sa v historických, akustických a estetických danostiach kráľovského nástroja.

Potrebu organa ako inštrumentu pre väčší, než „komorný“ priestor je možné datovať do 9. storočia, s pedálom do 13. až 14. storočia. Vtedy vznikali prvé nástroje, ktorých využitie sa predpokladalo v chráme, resp. ako sprievod, či obohatenie liturgie. Ktesibiov hydraulický organ, tiež vodný organ (Alexandria, 2. stor. pred našim letopočtom, upadol so zánikom Západorímskej ríše). Jemu podobný typ nástroja bol zrejme používaný prevažne v menších priestoroch (bohatých domoch a pri hostinách). Ďalšie pravdepodobné využitie hydraulios bolo napríklad vo vtedajšom cirkuse. Tu sa však úvahy o akustických pomeroch, resp. výhodách, či nevýhodách priestoru vo vzťahu k zvukovému účinku a dojmu dajú smerovať len hypoteticky.

V 5. až 8. storočí, v období sťahovania národov a nájzdov barbarov, organ z Európy zrejme vymizol a vrátil sa tam pravdepodobne až okolo r. 757. Vtedy ho by-zantský cisár Konstantín Kopronymos poslal ako dar franskému kráľovi Pipinovi Krátkemu.

Za autora prvého chrámového organa sa pokladá kňaz Juraj v roku 827. Podľa iných prameňov bol vraj organ používaný už okolo r. 580 v Paríži pri bohoslužbách a okolo r. 690 sa nachádzal aj v kláštornom kostole v Malmesbury v Anglicku.

Až vzduchový organ, ktorý bol prenesený v 8. storočí z Byzancie do Franskej ríše a rozšíril sa onedlho v celej rímskej cirkvi, najmä v rozsiahlych a akusticky maximálne zaujímavých veľkých chrámoch, bol umiestňovaný s najväčšou pravdepodobnosťou aj s dôrazom na priestorové danosti. Z týchto okolností prinajmenšom čiastočne vyplývali a nimi boli determinované aj zvukové možnosti nástrojov. Boli to však popri nemnohých relatívne veľkých organoch s jednou, alebo viacerými klaviatúrami, prevažne nástroje zvukovo vychádzajúce z pomerne menších priestorov – pozitívy (kovové i drevené píšťaly bez samostatných píšťal pedálu), portatívy

(prenosné organy s pernými píšťalami), neskôr (13. stor.) regály (jazýčkové píšťaly), resp. organae di legno (pozitív s drevenými píšťalami). Prvé teoretické pojednanie v súvislosti s píšťalovými menzúrami sa objavilo koncom 9. storočia.

Viac klávesníc a vzdušníc vrámci jedného nástroja existovalo vraj v organe N. Fabera v Halberstade (1361). M. Praetorius ho podrobne, no nie celkom presne (K. Bormann), opisuje vo svojom traktáte (1618). Nástroj mal tri manuály spolu s neskôr pripojenou pedálovou klaviatúrou. Horný manuál (23 kláves) obsahoval praestant 16' a z akustického hľadiska nesporne veľmi zaujímavý tridsaťdva až päťdesiatšesťnásobný hintersatz. Rady jednej stopovej výšky sa vyskytovali dva – až desaťnásobne (najvyššia 1 stopy). Zvuk organa bol vraj ostrý a krikľavý. Z paleografického pohľadu je interesantné označovanie kláves písmenom, patriacim tomuktorému konkrétnemu tónu.

Od konca 13. storočia sa pri zvukovej výstavbe organa začínali používať aj jazykové registre s cylindrickými ovzdušnicami.

Na ilustráciu zvukovosti renesančného organa je vhodné uviesť dispozíciu jedného z najväčších nástrojov obdobia renesancie. Dispozícia organa, postaveného v roku 1585 v mariánskom kostole v Gdansku Juliom Antoniom, ako ju opisuje M. Praetorius (rozsah manuálov už štyri oktávy):

<i>Oberwerk:</i>	<i>Rückpositiv:</i>
Prinzipal 16	Prinzipal 8
Hohlföte 16	Hohlpfeife 8
Quintadena 16	Blockfeife 8
Octava 8	Octav 4
Spillpfeife 8	Offenflöte 4
Quintadena 8	Kleine Blockflöte 4
Offenflöte oder Viol 8	Gemshorn 4
Spillpfeife 4	Sedecima 2
Viol 4	Flöte 2
Sedecima 2	Waldflöte
Mixtur 24 x (!)	Rauschquint
Zimbel 3 x	Zimbel 3 x
	Mixtur 4-5 x
<i>Brustwerk</i>	Trompete 8
Gedackt 8	Krummhorn 8
Gedackt 4	Zincken 4
Prinzipal 4	Schallmai 4
Quintadena 4	
Dunecken 2	<i>Pedal</i>
Zimbel	Gross Untersatz 32

Singenregal 2	Unterbass 16
Zincken 4	Octava 8
	Gedackt 8
	Quintadena 4
	Superoctav 2
	Nachthorn 2
	Rauschquint
	Bauerpfeife 1
	Zimbel 3 x
	Mixtur 4-5 x
	Posaunenbass 16
	Trompete 8
	Kornet
	Schalmai
	Krummhorn

Severonemecký barokový organ sa stal východiskom pre zvukovú výstavbu ideálneho nástroja. Iste bude preto aj z akustickej stránky zaujímavá dispozícia organa v kostole sv. Jakuba v Hamburgu, ktorý postavil Arp Schnitger v r. 1693:

<i>Hauptwerk</i>	<i>Rückpositiv</i>	<i>Brustwerk</i>
Prinzipal 16	Prinzipal 8	Prinzipal 8
Quintadena 16	Quintadena 8	Octave 4
Octave 8	Gedackt 8	Hohlflöte 4
Spitzflöte 8	Octave 4	Waldflöte 2
Gedackt 8	Flöte 4	Sesquialtera 2 x
Octave 4	Querflöte 4	Scharff 5 x
Rohrflöte 4	Blockflöte 2	Dulcian 8
Superoctav 2	Siflet 1 1/3	Trichter Regal 8
Blockflöte 2	Sesquialtera 2 x	
Rauschpfeife 2 x	Scharff 6-8 x	
Mixtur 6 x	Dulcian 16	
Trompete 16	Bärpfeife 8	
	Schalmey 4	
<i>Oberwerk</i>	<i>Pedal</i>	Spojky RP/HW OW/HW
Prinzipal 8	Gross Prinzipal 32	
Holzflöte 8	Prinzipal 16	
Rohrflöte 8	Subbas 16	
Octave 4	Octave 8	
Rohrflöte 4	Octave 4	
Spitzflöte 4	Nachthorn 2	
Nasat 2 2/3	Rauschpfeife 2 x	
Octave 2	Mixtur 6 x	
Gemshorn 2	Posaune 32	
Mixtur 4-6 x	Posaune 16	
Zimbel	Dulciana 16	
Trompete 8	Trompete 8	
Krummhorn 8	Trompete 4	
Trompete 4	Cornett 2	

Rozsah manuálu C – d³, pedál c – f¹, pôvodne s krátkou oktávou.

Porovnanie takpovediac ideálneho barokového organa s nástrojmi barokovej epochy na Slovensku pomôže informatívne ilustrovať situáciu vo zvukovosti historických organov na našom území. Uvádzame dispozíciu nástroja, ktorý

vznikol o 80. rokov skôr ako Schnitgerovo dielo v hamburskom sv. Jakubovi. Ide o organ z dielne Jána Hummela postavený v levočskom chráme sv. Jakuba, z roku 1615:

<i>Hlavný stroj</i>	<i>Pozitív</i>	<i>Pedal</i>
Principal 8	Quintadena 8	Subbas 16
Hohlflöte 8	Principal 4	Octav 8
Schweitzerpfeife 8	Subflöte 4	Hohlflöte 8
Octav 4	Octav 2	Superoctav 4
Blockflöte 4	Spielflöte 2	Mixtur 6 x
Superoctav 2	Mixtur 3 x	Pommort 16
Gemshorn 2	Cymbel 3 x	Cornet 2
Roßquint 1 1/3	Tiefregal 8	
Mixtur 8 x 2		
Cymbel 5 x		

Rozsah manuálu C – a², pedálu C – d¹, pôvodne krátka veľká oktáva.

Z pôvodného nástroja sa zachovali len skromné a poškodené zvyšky v skrini pozitívu. Zvyšok vymenil L. Mooser v r. 1865 – 1877, a to čo zostalo, odstránila firma Rieger z Knova v r. 1931 – 1932.

Zaoberať sa pokusmi o historickú periodizáciu umiestňovania nástroja v priestore z hľadiska jednotlivých dejinných, resp. štýlových epoch, alebo regionálnych osobitostí, od francúzskej, či nemeckej ranej gotiky až po severonemecký vrcholný barok, nie je na tomto mieste žiadúce. Spomenieme preto niektoré zaujímavé riešenia a progresívny smer udávajúce trendy.

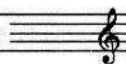
Umiestnenie organa pravdepodobne už od obdobia gotiky spôsobom tzv. lastovičieho hniezda, pri ktorom nástroj visel na niektorej z empor v bočnej časti lode, malo svoje nesporné klady (pomerné vysoká poloha, relatívne malá vzdialenosť od sanktuária atď.). Nebolo však za každých okolností najvýhodnejším zvukovým riešením. Príveľká blízkosť múru neprospievala vždy dostatočne zvukovej nosnosti. Intonovanie nástrojov sa už prevádzalo vzhľadom na konkrétne akustické pomery tam, kde bol organ postavený a umiestnený. Snaha po stále väčšom zvukovom účinku bola dosahovaná aj náležite „hrubou“ intonáciou.

Vo väčšom rozsahu sa počas vývoja osvedčili umiestnenia organa na zadnom chóre, resp. v priestore jednej z bočných chrámových lodí neďaleko sanktuária.

Postavenie nástroja na zadnej empole malo (a má) nespornú akustickú výhodu predovšetkým z hľadiska relatívne vysokej pozície zvukového zdroja v priestore. Ďalším pozitívom je komplexnosť akustického zaplňania prostredia a celkovo rovnomerné plynutie zvuku.

Umiestnenie v jednej z bočných lodí (resp. e.c. jej apside) obsiahlo veľkú a v súčasnosti nemenej zdôrazňovanú a preferovanú výhodu blízkosti sanktuária, a tým pádom pri bohoslužbe aj „intenzívnejšieho“ kontaktu celebranta s organom.

Osobitnú kapitolu akustických riešení tvoria zvláštne – „viaczborové“ – umiestnenia organa. Sú to napr. dva oproti sebe stojace nástroje v San Marco v Benátkach (atribút svetoznámej gabrieliovskej barokovej kompozičnej školy), či inštrumenty vo švajčiarskom kláštore Einsiedeln.



S postavením organa v priestore úzko súviseli typické znaky španielskeho organárstva. Nástroj stál tradične vo východnom chóre pozdĺžne medzi dvoma piliermi, oddeľujúcimi hlavnú loď od bočnej. To umožňovalo stavbu dvoch prospektov, predného a zadného, znejúceho do bočnej lode. Oproti, na druhej strane hlavnej lode býval preto postavený druhý organ – dvojča. (Obdobným spôsobom sa stavajú dodnes mnohé nástroje najmä v Taliansku.) Týmto priestorovým danostiam zodpovedalo delenie strojov na „Organo principal” (hlavný stroj), „Cadereta exterior” (vonkajší stroj), „Organo de la espalda” (zadný stroj) ako aj „Cadereta interior” (vnútorný stroj čiastočne zatvorený v ovládateľnej žalúziovej skrini, doloženej už v 16. storočí v Madride). Za príklady tu tiež môžu poslúžiť napr. Cabezónov organ v Escoriale, či Ordenov nástroj z r. 1781 – 1783, postavený v katedrále v Malage – oproti sebe stojace úplne identické organy (so samostatnými hracími skriňami), s celkovým počtom 107 registrov a 4485 hrajúcich píšťal, čo bola vraj v tom čase najväčšia organová stavba na svete.

Francúzsky zvukový ideál, preferujúci zvuk jazykových registrov, je typický svojimi mäkkými farbami, ktoré sa vynikajúco nesú v priestore. Táto danosť, samozrejme vo väčších, či menších modifikáciách, ovplyvnených dobovým vkusom zostala francúzskym nástrojom vlastná po celé stáročia cez Langhedula (okolo 1600) až po Cavallé-Colla (19. až 20. storočie).

Na území Slovenska bolo pomerne často využívaným spôsobom umiestnenia viacerých nástrojov v chrámoch nasledovné riešenie: malý, no zvukovo výdatný pozitív vpredu pri sanktuáriu, alebo priamo v ňom a veľký organ na zadnom chóre (Bratislava, Trnava, Spišská Kapitula). Variantou tohto spôsobu je umiestnenie dvoch nástrojov v nitrianskej katedrále, pri ktorej je malý organ postavený dolu, v zadnom priestore hlavnej lode, a veľký nástroj na chóre. Originálne je riešené umiestnenie cenného nástroja v Trenčianskych Bohuslaviciach ako architektonický pendant kazateľnice. Posledným spôsobom umiestnenia organa v našej oblasti, ktorý spomenieme, bude skutočne unikum. Menší, chórový organ františkánskeho kostola v Žiline má dve symetrické skrine. Tie zdobia ako majestátne krídla hlavný oltár. Ich autorom je františkán Peregrinus (1696 – 1760).

Súčasná globálna situácia vo sfére „akustického” umiestňovania a zvukovosti organov je príznačná svojou ambivalenciou. Existujú síce zvukovo primerane navrhnuté, umiestnené i akustické hľadiskom zohľadňujúce realizované nástroje. Stále je však možné stretnúť sa s viac, či menej nešťastnými riešeniami.

Pri pohľade na zvukovú výstavbu najmä v súvislosti s priestorovo-akustickým umiestnením organov v mnohých koncertných sálach sa dá len súhlasiť s názorom A. Schweitzera, ktorý tvrdil, že sú v skutočnosti vhodné iba na sprievod, alebo podfarbenie zvuku orchestra. Nástroje, pre ktoré vznikala stará literatúra boli totiž umiestňované v budovách s vysokými kamennými klenbami, kde zhromaždenie ľudí neznamenalo zaplnenie priestoru. Schweitzer pritom zdôrazňoval, že akustická pôsobivosť organa nezávisí ani tak od počtu hlasov, ako skôr od toho, ako sú zvukovo rozvrhnuté. V súlade so zvukovou estetikou takzvaného „Werkprinzipu” tvrdil, že organ je úplný, ak má okrem pedálu hlavný manuál, zadný pozitív a žalúziový manuál. Je veľmi

dôležité, aby druhý manuál bol skutočne stavaný ako zadný pozitív, to znamená aby bol, ako pri starých organoch, uložený vo vlastnej skrini pred hlavným strojom, a tým sa priestorovo aj zvukovo odlišoval od oboch manuálov v hlavnej skrini. Ak je totiž druhý manuál umiestnený v hlavnej skrini, nemá svoju vlastnú individualitu a je len doplnkom hlavného manuálu, píše oprávnené Schweitzer.

Existuje množstvo argumentov o akustických, zvukových i hudobných výhodách píšťalového organu pred elektronickou náhradou. Nie vždy sa však v nich dostatočne zdôrazňuje aj istý len ťažko, a v podstate podvedome vnímateľný a vnímaný zvukovo-akustický efekt, ktorý zohráva značnú úlohu v znení živého nástroja.

Okrem viacerých iných aspektov je to najmä jav ktorý vzniká pri stlačení klávesy. Otvorí sa ventil, vzduch prúdi kanálkom do nohy píšťaly a aerodynamickým dejom sa píšťala rozochveje. Pred nábehovým dejom vzniká zrejme slabší, alebo silnejší tlakový náraz. Tento má nízku, uchom nepostihnuteľnú frekvenciu, ktorú je možné zaznamenať infrazvukovým registračným prístrojom. Poslucháč citlivo reaguje na infrazvukové nárazy (kmitočet pod 20 Hz) a má podvedomý pocit, že nástroj dýcha. Pri elektronickom organe tento pocit chýba, lebo vzdušný prúd tu neexistuje.

Pre presné naladenie, resp. zvukové nastavenie (intonáciu) organa nie je rozhodujúca len úprava pier a jadra píšťaly v dielni a optimálna regulácia prúdu vzduchu. Potrebná je i dokonalá znalosť akustických vlastností priestoru, v ktorom má byť organ umiestnený (akustický výskum s týmto výsledkom realizoval W. Lottermoser v r. 1970). Ten istý organ môže totiž znieť v niektorom priestore silnejšie (kde sú odrazom zosilňované najmä vysoké kmitočty), inde tmavšie (pri väčšom zosilnení nízkych frekvencií v priestore). Pri stavbe nástroja je preto nutná úzka spolupráca intonérov organa a akustikov. K typickej farbe organových píšťal prispievajú aj charakteristické šumy, vznikajúce pri nasadzovaní tónu (J. Meyer). Celkový zvuk dokrešľuje napr. typický, zvlášť u niektorých starých a cenných historických nástrojov, klepot mechanickej traktúry a pod.

Pri registrácii, ktorá v prípade organovej hudby úzko súvisí so zvukovým stvárnením interpretovanej, či improvizovanej skladby, je nanajvýš žiadúce, aby interpreti brali do úvahy a využívali poznatky priestorovej akustiky. V značnej miere totiž interpretačne (resp. improvizácie) adekvátne uplatnenie organovej registrácie podmieňujú práve konkrétne dané akustické okolnosti. F. Klinda o tom píše: „Zvukový obraz, ktorý vníma hráč sám, tvorí zväčša priamy zvuk, ale dojem poslucháča ovplyvňujú viac nepriame zvukové fenomény ako odraz, absorbcia, rezonancia a z nich vznikajúci dozvuk, ďalej nepriaznivé interferencie, stojaté vlny atď. Tieto javy sú v každom priestore a pre každú frekvenčnú oblasť iné... Skúsenosť učí, že absorbcia u vysokých tónov je väčšia, než u nízkych... To treba kompenzovať registráciou, uprednostnením registrov vyšších stôp a bohatých na alikvoty. Priestory s priaznivou akustikou lepšie zachovávajú proporčnosť frekvencií.”

Jedným z exemplárnych príkladov využitia akustických poznatkov pri organovom registrovaní je uplatnenie Weberovho-Fechnerovho akustického zákona. Hromadením stavebne podobných registrov rovnakej stopovej polohy totiž

nie je možné získať aritmeticky ekvivalentný prírastok zvukovej intenzity. Dochádza tu len k minimálnemu zosilneniu. Silnejší register „prikrýva“ zvukovo menej výdatné hlasy, a preto sú zbytočné pokusy o dynamické stupňovanie pridávaním registrov v rovnakej stopovej polohe.

Interpret, no i poslucháč sa v koncertnej i liturgickej praxi stretáva s najrozličnejšími nástrojmi, ktoré sú disponované najrôznejšími vlastnosťami. V konečnom dôsledku závisí úspešný výsledok v podobe vydareného koncertu, resp. nahrávky predovšetkým od čo možno najoptimálnejšieho posúdenia konkrétnej akustickej situácie interpretom. Zámerom tejto práce bolo priblížiť (nielen) interpretom širokú problematiku organovej zvukovosti.

Literatúra:

- Andersen, P.G.: Organ Buildin and Design (Copenhagen/London 1969)
 Frotscher, G.: Geschichte des Orgelspiels (Berlin 1966)
 Gergely, O., Wurm, K.: Historické organy na Slovensku (Ba 1989) – pozn. 5,7
 MGG (Kassel 1949)
 Klinda, F.: Organová interpretácia (Ba 1983) – pozn. 4,6,10,11
 Kol.: Malá encyklopédia hudby (Ba 1969)
 Kol.: Encyklopédia vážnej hudby (London – Ba 1998)
 Kresánek, J.: Hudobná historiografia (Ba 1992)
 Rybárik, R.: Hudobná historiografia (Prešov 1994)
 Rybárik, R.: Vývoj európskeho notopisu (Ba 1982) – pozn. 2
 Schweitzer, A.: Z môjho života a diela (Praha 1974) – pozn. 8
 Stanček, L.: Organ (Ba 1941)
 Šlechta, M.: Dejiny varhan (Praha 1985) – pozn. 1, 3
 Špelda, A.: Hud. akustika (Praha 1978) – pozn. 9

Organisti na Slovensku

Prieskum

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ, ST.

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ, ML.

V rozvoji slovenského duchovného a kultúrneho života zohrávali po celé desaťročia jednu z významných úloh organisti. Ideológia nedávnej minulosti však systematicky komplikovala ich pôsobenie až do tej miery, že mnohostrannú činnosť organistov – profesionálov prakticky zlikvidovala. Miesto za organom zostávalo často prázdne, alebo ho obsadil nebojácny amatérsky hudobník a tradícia M. Schneidera-Tmavského, J. Gajdoša, J. Chládky a mnohých ďalších stratila pokračovateľov.

Žiaľ, aj momentálna situácia je veľmi nepriaznivá, o čom svedčia parciálne výsledky prieskumu, ktorého cieľom je zmapovať aktuálny stav v rímskokatolíckych kostoloch. Prieskum sa teritoriálne realizuje v súlade s cirkevno-správnym členením okresov a na jeho organizačnom zabezpečení sa podieľajú dobrovoľní záujemcovia a študenti Pedagogickej fakulty UMB v Banskej Bystrici. Údaje získavané prostredníctvom dotazníkov budú po ukončení prieskumu štatisticky spracované.

Komplexnú analýzu súčasného stavu ešte nie je možné predložiť (prieskum naďalej prebieha), no čiastkové zistenia sú natoľko závažné, že sme sa ich rozhodli publikovať. Ilustrujú situáciu v dekanátoch a farnostiach Žilina, Bytča, Kremnica, Ružomberok, Partizánska Ľupča, Liptovský Mikuláš, Ban-

ská Bystrica a Dolný Kubín. Organistom z uvedených oblastí bolo osobne, poštou alebo prostredníctvom kňaza doručených zatiaľ 183 dotazníkov. Z nich sa 164 vrátilo vyplnených a z aspektu využiteľnosti podkladov sme vyhodnotili 157, t.j. 96 %.

Prvou zisťovanou skutočnosťou boli vekové charakteristiky respondentov. Na základe kvantitatívneho vyhodnotenia môžeme konštatovať:

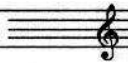
- V kostoloch hráva až 41 % mladých ľudí do 25 rokov a z toho 7 % detí do 15 rokov. Fakt, že mladí majú záujem o túto činnosť je rozhodne potešujúci, no natisávajú sa otázky o miere ich skúseností, inštrumentálnych zručností, znalostí liturgických a hudobných noriem a podobne.
- Pomerne početná je skupina organistov starších ako 60 rokov – 13 %. Z ich dopĺňujúcich vyjadrení však vyberáme: „...hrám už len preto, lebo nemám nástupcu...“ (67-ročný); „...organovanie ma unavuje, ale treba aby niekto hral...“ (64-ročný).
- Najväčšiu skupinu – 46 % tvoria organisti v produktívnom veku. 2 % z nich uvádzajú svoju činnosť ako hlavné zamestnanie, 28 % ako vedľajší zdroj príjmu a 70 % ako záujmovú aktivitu popri zamestnaní. Pravidelne honorovaných je 32 %

respondentov a príležitostné odmeny dostáva 68 %.

I keď v prípade konkrétnych organistov nie je kvalita ich hudobnej produkcie závislá na finančnom ohodnotení, vo všeobecnosti považujeme práve finančné a existenčné otázky za jednu z príčin súčasnej neradostnej situácie. Mnohí kvalifikovaní odborníci – absolventi odboru cirkevná hudba na konzervatóriách nevykonávajú svoju profesiu a v dotazníkoch uvádzajú: „Celé Slovensko trpí nedostatkom cirkevných hudobníkov, no zároveň pre nich ani nie sú vytvorené pracovné miesta.“; „Poznám všetkých ... absolventov cirkevnej hudby v mojom okolí a ani jeden nie je a ani nebude plateným organistom.“; „...mať tak oficiálne úradné miesto vo farnosti so stálym (postačujúcim?) platom! Okrem organovania som samozrejme ochotná prevziať zbory a spevokoly ako aj vyučovanie hudby pre farnosť.“

Vzdelanostnú úroveň respondentov sme zisťovali v dvoch rovinách – zaujímalo nás najvyššie ukončené a hudobné vzdelanie.

➤ Z hľadiska stupňa vzdelania má prioritnú pozíciu skupina stredoškolsky vzdelaných organistov – 67%, nasledujú vysokoškolsky vzdelaní – 18 % a so základným vzdelaním figuruje 15 %. (Vzhľadom



na značný počet detí a študujúcich, nepovažujeme uvedený údaj za konečný.)
Zvýšenú pozornosť a hlbšiu kvalitatívnu analýzu si vyžaduje vzdelanie hudobné. Predpokladáme, že patrí k relevantným faktorom determinujúcim úroveň organistovej činnosti:
– Absolventi VŠMU, AMU a pedagogických fakúlt s aprobáciou hudobná výchova predstavujú 3 % a absolventi konzervatórií 8%. Hodnotu percentuálnych vyjadrení výrazne oslabuje skutočnosť, že respondenti sú síce profesionálne hudobne pripravení, ale špecializovali sa na hru na rôznych hudobných nástrojoch, čo nie je zárukou fundovanosti v cirkevnej hudbe alebo v hre na organe. Analógiu nachádzame u absolventov ZUŠ – 28 %, ktorí sa v štúdiu orientovali prevažne na klavír, gitaru a dychové nástroje. (Oddelenie cirkevnej hudby v ZUŠ neexistuje.)

- Samoukovia tvoria 24 %. Tento alarmujúci fakt ponechávame bez komentára.
- Súkromné vyučovanie uviedlo 28 % opýtaných. Jeho úroveň však nemožno posúdiť, pretože vzdelávanie bolo nesystematické, väčšinou krátkodobé a bez kompetentného pedagogického vedenia (priatelia, súrodenci, kňaz...).
- Iné vzdelanie nadobudlo 9 % respondentov. Reprezentujú ho príležitostné kurzy a školenia amatérskych hudobníkov.

Hypoteticky by absenciu hudobného vzdelania mohla do určitej miery nahradiť prax ako nevyhnutný zdroj skúseností a znalostí. Výsledky prieskumu však tento variant vylúčili: viac ako tretina organistov – 36 % sa venuje liturgickej hudbe v časovom rozpätí 1 – 5 rokov a ďalších 20 % začalo sporadicky hrať až po roku 1989 (údaje nie sú závislé na veku respondentov).

Na záver ešte predkladáme vybrané číselné údaje bez verbálneho komentára:
– V súlade s potrebami farnosti zabezpečujú organisti hudobnú stránku liturgie aj vo viacerých kostoloch: 71 % v jednom, 20 % v dvoch, 7 % v troch a 2 % dokonca v štyroch chrámoch.
– 12 % respondentov používa len Kancionál.
– 66 % organistov vedie spevácke zbory, krúžky alebo skupiny.
– Pri sv. omšiach hrá 87 % respondentov na organe, 10 % na harmóniu a 3 % na syntetizátoroch.

Orientačné výsledky nášho prieskumu nepôsobia optimisticky, ale považujeme ich za možné pomocné teoretické východisko pri hľadaní optimálnej cesty na zlepšenie situácie v budúcnosti.

Reštaurátorská prax v súčasnosti

Cesty k novému chápaniu v zaobchádzaní s historickými organmi

FRANZ EISENHUT

Obsah článku intonéra rakúskej organárskej firmy Bodem zaznel na konferencii „Historické organy – úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi“, ktorá sa konala v Bratislave v dňoch 28.–30.9.2000. Príspevok je prebraný zo zborníka konferencie, kde sa nachádza aj v nemeckej jazykovej mutácii a s obrazovou prílohou.

Red.

Reštaurátorská prax dnes – pod týmto názvom by som chcel poukázať na niekoľko možností, pod akým uhlom dohľadu sa možno na základe skúseností posledných desaťročí priblížiť k historickým organom a ich reštaurovaniu. V tomto referáte rovnako oslovujem organológov, organárov aj organistov, pretože len konštruktívna spolupráca všetkých troch strán je zárukou dlhotrvajúceho uspokojivého výsledku. Bez povšimnutia nemá zostať ani publikum, čiže poslucháči

koncertov a liturgií – napokon oni rozhodujú svojimi príspevkami. Nezabúdam ani na ľudí aktívnych v rôznych organových výboroch, radách a iných grémiách, ktorí dávajú zelenú konečnému rozhodnutiu, hoci väčšinou majú najmenej vedomostí o danej problematike.

Prečo treba organy reštaurovať?

Je nespornou skutočnosťou, že organ je v sakrálnom prostredí intenzívnym používaním vystavený určitému opotrebovaniu ako žiaden iný predmet chrámového zariadenia. Týka sa to predovšetkým historického organa. Počas jeho existencie to podmieňujú aj početné zásahy, opravy a renovácie. Ako často sú takéto zásahy nutné, závisí väčšinou od klimatických podmienok, od kvality nástroja a jeho prepracovaní. Ďalej existuje celý rad prirodzených úkazov fyzikálneho opo-

trebovania, ako napríklad v oblasti traktúry či píšťal, ktoré oslabuje historickú podstatu nástroja.

Ďalej nemožno nespomenúť rôzne predpoklady, z ktorých vychádzajú poradenské inštitúcie v náhľade na záležitosť. Odborník pre organy, ktorého prizýva cirkev ako objednávateľ, bude klásť dôraz na bezvadne fungujúci a cirkevno-hudobným požiadavkám zodpovedajúci nástroj. Pamiatkový úrad prihliada samozrejme na nekompromisné udržanie historickej podstaty. Napokon farská obec so svojim organistom sa sťažuje, že tú či onú skladbu nie je možné na danom nástroji zahrať. Organista je napokon osobou, ktorá s nástrojom neustále pracuje, a prostredníctvom požiadaviek na zmeny podnecuje rôzne zásahy do organa. Všetky uvedené skutočnosti poukazujú na mnohovrstevnú problematiku, ktorá si od zodpovedných vyžaduje mimoriadne starostlivý a citlivý prístup.

Hneď na začiatku sa natíska rozhodujúca otázka.

Ako definovať historický organ?

Táto otázka, ktorá pôsobí spočiatku banálne, nastoľuje už pri prvom pokuse o definíciu viaceré problémy. Ešte donedávna bol za historický a tým aj pamiatkovú ochranu si zasluhujúci organ považovaný výlučne organ barokový. Všetky mladšie generácie boli podhodnotené, pneumatické organy zbúrané, romantické nástroje neobarokovo prestavané, atď. Mnohé nástroje sa podrobili modernému časovému vkusu a tým boli viac či menej znehodnotené. Bez ohľadu na vedľajší efekt, že tým dochádzalo k zjednocovaniu, ba dokonca k ochudobneniu lokálnych organových krajov. Našťastie sa v posledných rokoch takéto myslenie zmenilo. V súčasnosti to podľa môjho názoru vedie k tomu, že smerujeme k určitému spôsobu neoromantického hnutia. V tomto úplne logickom a normálnom procese však nesmieme zopakovať veľkú chybu, ktorú spôsobil neobarok na romantických organoch. Aj nástroje z 20. storočia a z posledných rokov sú výsledkom dlhého vývoja a tým stavebným kameňom našich dnešných skúseností. Môžeme teda tvrdiť: nástroje každej, aj práve uplynulej epochy možno zásadne označiť ako historické. V princípe pritom nezohráva veľkú úlohu, či majú 30 alebo 300 rokov. Každá epocha vyprodukovala dobré nástroje, ktoré môžu tlmočiť ducha a hudobnú výpoveď svojej doby. Pohrdavé posudzovanie nejakého typu poukazuje len na to, že sme sa s danými nástrojmi nezaoberali v dostatočnej miere.

Možno máte teraz oprávnenú námietku, že porovnávať relatívne mladý nástroj s hodnotným starým barokovým organom nemôže byť to isté. Máte samozrejme pravdu. V podstate ide len o to, že v prípade organov relatívne mladého veku skúmame, či sú dôkazom istého majstra alebo regionálne špecifického spôsobu stavby. Keď takéto nástroje nerozvážne zmeníme, zmeníme pre budúcnosť ich pôvodný stav, s rizikom, že pri prípadných neskorších reštaurovaniach zmena nemusí byť rozoznaná. Aj takéto organy teda vyžadujú rozvážne zaobchádzanie – vedť taktiež sa po určitom čase stanú historickými nástrojmi. Rozvážne zaob-

chádzanie je samozrejme v prípade starého organa nadregionálneho významu, to však považujem za nesporný predpoklad.

V našich úvahách musíme prihliadať na konštrukčný stav nástroja. Z toho hľadiska rozlišujeme dva základné typy:

Prestavaný pamiatkový organ a muzeálny pamiatkový organ

V prípade prestavaného pamiatkového organa bol v minulosti organový stroj prispôbovaný aktuálnym cirkevno-hudobným požiadavkám, prešiel väčšími prestavbami. Muzeálny pamiatkový organ sa takýmto zásahom vyhol, občas snáď aj z finančných dôvodov. To znamená, že stupeň pôvodnosti je veľmi vysoký. Dôležitá pri tom je skutočnosť, že oba uvedené typy stoja rovnocenne vedľa seba. Každý nástroj reprezentuje svoju vlastnú históriu.

Svetoznámy Brucknerov organ, ktorý postavil Franz Xaver Chrismann v kláštore sv. Floriána v Hornom Rakúsku roku 1774, predstavuje ukázkový príklad „prestavaného“ stavu nástroja. Po poslednom reštaurovaní zostal nástroj nezmenený. Elektrická traktúra zostala zachovaná rovnako ako hrací stôl.

Ako príklad muzeálneho pamiatkového organa posluží historický Walkkerov organ z roku 1878 vo viedenskom kostole Votivkirche. Tento organ sa prezentuje v kompletnom nefalšovanom stave a prednedávnom ho reštaurovali. Intonácia nikdy nebola určujúco zmenená, a tak možno hovoriť o zvukovej pamiatke najvyššieho stupňa.

Z uvedeného pre nás vyplýva nutnosť akceptovať všetky rozhodnutia, ktoré sa udiali v minulosti, bez ohľadu na to, či ich z dnešného hľadiska považujeme za dobré alebo nie. Potešiteľnú okolnosť, že dielo zostalo nezmenené, musíme taktiež prijať ako danú. Aby sme v tejto otázke mohli poradencky zasiahnuť, musia nadriadené úrady konať poučne a v prípade potreby aj korigujúco. Za účelom adekvátneho využitia poradenských činností zo strany diecéz a Pamiatkového úradu, je zavedená ohlasovacia povinnosť väčších prác presahujúcich ladenie či jednoduchú opravu, ktoré fara plánuje. Cirkevnej obci je treba dôrazne vysvetliť hodnotu a vzbudiť pochopenie a záujem o problematiku.

Ako reštaurovať?

Ak zo strany fary vzíde požiadavka o prepracovanie nástroja, ponúkajú sa v zásade nasledovné varianty:

Čistenie

Ako už názov napovedá, tento pracovný postup sa obmedzuje na vyčistenie celého nástroja, pričom sem spadajú aj drobné opravy, ktoré možno vykonať v rámci veľmi zúženého pracovného procesu. Jedná sa najmä o nástroje z posledných desaťročí, ktorých mechanický stav je zatiaľ neporušený. Píšťaly sú takpovediac stále takmer nové a vyžadujú relatívne málo pozornosti. Intonácia sa vyrovnáva ale zásadne zostáva pôvodná.

Oprava

Kompletné prepracovanie organa s materiálom, ktorý je k dispozícii. Opatrované súčasti sú zamenené len v prípade, keď už nie sú funkčné. Realizujú sa len práce, ktoré sú nevyhnutné pre dobrú hrateľnosť a udržanie zvuku.

Reštaurovanie

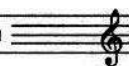
Kompletné prepracovanie organa s obnovením všetkých opotrebovaných súčastí. Celý organ sa rozoberie a realizujú sa práce až do hĺbky nástroja. Všetky technické nedostatky, opotrebované ložiská atď., sa odstraňujú. Píšťalový materiál je väčšinou niekoľkonásobným ladením značne poškodený, a tak sa reštaurovaním privedie do stabilného stavu. Nová intonácia sa vytvorí pomocou označení spoznatelných na historických píšťalách, a to v súlade s píšťalovými menzúrami a chrámovým priestorom.

Rekonštrukcia

Návrat k predpokladanému skoršiemu – pôvodnému – stavu organa využitím niekdajších remeselných techník, pričom sú odstránené aj neskoršie prestavby daného nástroja. Rozsah a kvalita prác zodpovedá reštaurovaníu.

Rekoncepcia

Vytvorenie nového, nikdy predtým neexistujúceho stavu s použitím dispozičného materiálu. Rozsah a realizácia technických prác je taký, ako pri rekonštrukcii či reštaurovaní.



V rôznych článkoch a odborných príspevkoch už boli vypracované zásady, ktoré poskytujú základné oporné body. Napriek tomu je však dopyt po dôsledne formulovaných a všeobecne platných smerniciach veľmi vysoký.

Vo všeobecnosti samozrejme závisí od aktuálneho stavu organa, aká forma prác bude realizovaná. Je úlohou odborníkov-organológov v spolupráci s pamiatkovým úradom, aby vypracovali zmysluplný koncept, ktorý posluží ako podklad na vypísanie konkurzu pre organárske firmy. Pri rozkladaní, a občas až počas fázy reštaurovania môžu pri prehliadke jednotlivých súčastí vyplynúť skutočnosti, ktoré môžu ovplyvniť pôvodný koncept prác.

V súvislosti s tým by som chcel uviesť niekoľko myšlienok týkajúcich sa reštaurátorského konceptu. Je dôležité dôkladné poznanie histórii organa, aby bolo možné lepšie rozoznať prípadné prestavby či prístavby. Rovnako dôležitá je aj inventarizácia a časové priradenie jednotlivých súčastí. Ak je podiel na pôvodných súčasťiach veľmi vysoký, možno uvažovať o rekonštrukcii. Ak sú neskoršie prístavby z remeselného hľadiska dobre vypracované a nepôsobia rušivo po technickej ani zvukovej stránke, je z dnešného hľadiska zmyslupľnejšie zachovať tieto prístavby, keďže taktiež už predstavujú kus histórie. Je to o to zmyslupľnejšie, ak rekonštrukcii chýbajú zreteľné a jasné podklady. V minulosti sa príliš často stalo, že prostredníctvom niekoľkých zachovaných píšťal, poprípade nejakej vzdušnice, sa „naprázdno“ rekonštruovali celé organy. Takéto práce postrádajú akýkoľvek vedecký základ. Dobrý stav „prestavaného“ organa by bol v tomto prípade presvedčivejší a spoľahlivejší. Možno sa vyskytovali už na začiatku technické nedostatky, ktoré si vyžiadali skorú prestavbu. V tomto prípade taktiež treba dávať pozor, aby sa „nezrekonštruovala“ opäť tá istá chyba. Na druhej strane existuje dosť takých prípadov, kde boli prístavby vypracované natoľko fušersky, že jediným zmysluplným riešením je návrat k pôvodnému stavu. Pri všetkej láske k starým veciam nemožno zabudnúť, že aj v minulosti mohli existovať nekvalitní organári.

Ako vidno, neexistuje jediný všeobecne platný patentovaný recept. Nástroju nemožno nanútiť istý reštau-

rátorský koncept. Dielčie práce vyplynú počas práce samotnej. Oveľa žiadanejšia je schopnosť vcítienia zodpovedných osôb a organárskych dielní. Okrem toho veľký podiel flexibility, aby počiatkové zistené skutočnosti mohli byť zotáznené a v prípade potreby aj vyvrátené. Napokon, každý neodborný zásah znamená aj znehodnocovanie a plytvanie finančnými prostriedkami.

Pri pojme schopnosť vcítiť sa prichádzam k téme, ktorá sa týka predovšetkým organárskych firiem. Často sa stretávam s nástrojmi, ktoré prešli nedávnymi reštaurátorskými prácami a momentálne sa nachádzajú vstave dokonalosti. Napriek tomu však nejavia žiadne známky tej energie, ktorú v podstate očakávame od historického organa. Dôvodom je skutočnosť, ktorú, žiaľ, mnohí nespoznávajú, že práce prebehli príliš povrchné a rigorózne, bez ohľadu na povahu nástroja. Umelecká a kultúrna hodnota zostáva často podceňovaná, niekedy dokonca nepovšimnutá.

Aj v oblasti zvuku si niektorí organári-ladiči myslia, že musia realizovať jediný správny, totiž svoj vlastný, zvuk. Mnohí žiaľ pritom zabúdajú, že tým znehodnocujú organ a vnucujú nástroju niečo, čím nikdy nebol. Na výsledku možno ihneď spozorovať, kto reštaurátorské práce vykonával: každá organárska dielňa totiž zanecháva svoj charakteristický remeselný a zvukový rukopis. Nie je však žiaducejšie, keď si organ zachová svoje vlastné vyžarovanie a charakter, hoci aj s malými nedostatkami? Z toho vyplýva hlavná zásada pre budúcnosť: Sme len správcami dlhodobej existencie organa!

Na základe tohto poznania začínajú dnes poniektoré organárske podniky účinkovať v role „predného jazdca“, pričom definujú nový pojem, ktorý vyššie uvedené myšlienky rozvíja:

Konzervujúce reštaurovanie

Ako názov napovedá, ide o zakonzervovanie pozmeneného stavu, ktorý je vlastne tiež už stavom historickým, z nasledovných hľadísk:

- historický materiál sa obrába s maximálnou šetrnosťou
- prestavby majú rovnakú kvalitu ako pôvodná substancia
- nadarmo sa nelikvidujú niektoré súčasti, resp. prístavby, keďže sa tým niekedy narobí viac škôd než ich

bolo predtým

- nedostatky vychádzajúce z konštrukcie nekorigovať neodôvodnene, treba s nimi zaobchádzať vedome
- stopy po dlhodobom používaní sa ponechávajú, nevykonávajú sa skrášľujúce kozmetické opravy
- každý náročnejší zásah vzďaľuje organ od jeho pôvodného stavu
- vyhotoví sa obsiahla podrobná dokumentácia o všetkých prevedených prácach
- konečným cieľom je, že vykonané reštaurátorské práce na pohľad nie sú poznateľné.

Mnohí možno budú reagovať s počudovaním, a vyššie uvedenú teóriu označia ako nekonzekventnú. Avšak pri dôkladnom zvážení dospějeme k pravému opaku. Vžitie sa do nástroja a vedomé neporušovanie si vyžaduje často viac síl a porozumenia ako práca na základe predloženého programu. História nás tiež učí, že nemôžeme postaviť momentálne platný náhľad či spôsob myslenia ako jediné všeobecne platnú dogmu. To znamená, že musíme svoju vlastnú činnosť vždy zotázniť. Vtedy máme šancu dosiahnuť trvalé výsledky.

Chcel by som predstaviť príklady niekoľkých organov, ktoré boli reštaurované podľa týchto pravidiel. Najskôr sviatočný organ Johanna Freunda z roku 1642 v kláštornej kostole Klosterneuburg. Tento monumentálny organ je jedným z najvýznamnejších predstaviteľov raného baroka v našom regióne.

Zvláštnosťou v tomto prípade je vysoký podiel pôvodných píšťal. Rekonštruovať bolo treba vzdušnicu a traktúru, čo sa udialo mimoriadne citlivým spôsobom. Predtým tu bola menejcenná „lanková traktúra“ (Seiltraktur). Vedome boli vypustené skrášľujúce opatrenia ako leštenie perspektívnych píšťal, obnova skriňových súčastí a podobne. Takéto reštaurovanie je podľa mňa z hľadiska metodiky milníkom pre neskoršie práce v budúcnosti.

Ďalším príkladom je organ niekdajšieho kláštornej kostola v Göss/Leoben, ktorú postavil Franz Mitterreiter roku 1718. Tu platí v zásade to isté ako v predchádzajúcom prípade. Mechy boli zrekonštruované podľa vzorov, na základe presných vyšetrení inskripcií na historických píšťalách bolo znovu postavené ich pôvodné radenie. Pô-

vodný prospekt zostal našťastie zachovaný. Hoci bol organ so svojimi 13 registrami z hľadiska dnešných mierok vždy malý vzhľadom k ohromnému chrámovému priestoru, nástroj nikdy nebol rozšírený, a to v súčasnosti kvôli porozumeniu, v minulosti snád kvôli nedostatku financií. Tento nástroj dnes opäť spĺňa svoju úlohu v rámci bohoslužieb.

Príkladom malého dedinského organa, ktorý postavil Johannes Marcellinus Kaufmann roku 1897 ako 1. Generáciu organárskej tradície, ktorá siahala až do 60-tych rokov. Na prospekte sa prejavujú už známky patiny. Tu sa podobne ako v predchádzajúcom prípade tiež nešlo. Dielo sa prezentuje v nezmenenom stave.

V prípade organa v Martinskom chráme v Cuijk ide o taký príklad, ktorý je dôkazom toho, ako by sa to robiť nemalo. Z organa z roku 1640 vyhladili všetku patinu, písťaly vyleštili, atď. Intonácia znie novým zvukom. Organ vlastne stratil svoje historické vyžarovanie. Nemienim však vôbec kritizovať prvotriedne remeselné prepracovanie nástroja.

Na záver príklad, ktorý musím každopádne uviesť kvôli jeho dôležitosti pre pochopenie teórie konzervujúceho reštaurovania.

Barokový organ kláštorného kostola v Maihingene v Augsburgskej diecéze v Bavorsku si preto zasluhuje mimoriadnu pozornosť, keďže na cca 5 generácií upadol do zabudnutia, vďaka čomu zostal zachovaný neuveriteľne skorý a originálny stav tak z technickej ako aj zo zvukovej stránky. Ide teda o referenčný príklad muzeálneho pamiatkového organa. Intonácia nám podáva živý dôkaz pravdepodobného barokového zvuku. Toto dielo bolo reštaurované za mimoriadne šetrných opatrení – jednalo sa skôr o obnovu jeho hrateľnosti, s maximálnou snahou nenarušiť jeho stav vlastnými predstavami. Tento reštaurátorský koncept istotne predstavuje kvôli mimoriadnej situácii výnimočný prípad, celkom určite je však míľnikom reštaurátorskej praxe posledného obdobia.

Bolo by možné vypracovať samostatný referát o každom nástroji, to by však presahovalo rámec tejto prednášky.

Ako vidíme, v každom z uvedených príkladov išlo o istú zmenu myslenia, ktorú možno chápať ako určitú výzvu pre budúcnosť: Pre odborníkov – ešte

intenzívnejšie sa zaoberať s technológiou a remeslom. Pre pamiatkový úrad – príležitosť využiť väčšie právo spolupodporovania. Pre organárov: šanca nastúpiť nové cesty, spôsoby. Popri obchodno-politických aspektoch sa vyžaduje aj sprístupnenie nových pracovných oblastí – popri tradičnom remesle bude viac podporovaná aj dokumentácia.

Práve dokumentáciu považuje väčšina organárskych dielní, a žiaľ aj odborníkov, za nesmerodajnú, resp. ako nepotrebnú prácu navyše. V tomto bode zatiaľ tkvie ešte gigantická potreba doháňať zameškané, v protiklade s priemyselnou výrobou, kde sú kvalitatívne opatrenia už dávno považované za nevyhnutné. V oblasti remesla sa voči dokumentácii oddávna stavali pochybovačne.

Profil požiadaviek samozrejme nemožno presne preniesť aj na organárstvo. Zatiaľ čo sú v priemysle výrobné skúšky na dennom poriadku, pri reštaurovaní je nevyhnutné zachytiť nasledovné body:

- dejiny nástroja (v spolupráci s pamiatkovým úradom)
- základné myšlienky k cieľu reštaurátorských prác
- všetky detailné rozhodnutia vznikajúce v priebehu prác
- podklady – návod na postup práce, na základe ktorých možno realizovať každý pracovný krok
- fotodokumentácia
- doplnujúce tabuľky, menzúry, archívny materiál

Vďaka uvedeným bodom je zabezpečené zjednotenie všetkých tém, vyžadujúcich dôkladné splnenie objednávky, do jediného dokumentu. Vyplynú z toho dve výhody s dlhodobým účinkom:

- samotná kontrola kvality a tým aj jej zlepšenie
- zrozumiteľnosť pre neskoršie generácie, nové súčasti možno odlišiť od historických napriek nadobudnutej patine, rozhodnutia sú pochopiteľné, atď

I tieto dva body osebe sú záväzkom, aby sme sa týmito vecami zaoberali. Veľkou nevýhodou sú vysoké náklady, ktoré takýto systém pohltí. Je to zrejme hlavným dôvodom, prečo sa ho mnohí štítia. A to práve dnes, v časoch šetrenia. Opäť je žiadúca osvetová práca, ktorá by mala priniesť pochopenie pre

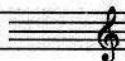
nevyhnutnosť takýchto prác. Žiaľ, objednávateľia ešte stále nie sú pripravení poskytovať zodpovedajúce honoráre za zvýšené výdavky.

Priblížili sme sa k bodu, ktorý vždy vyvoláva živé diskusie: spôsobilosť historického organa prakticky fungovať.

Pri tejto téme sa rozdeľujú dva zásadné smery zmyšľania: na jednej strane sú „historici“, ktorí si myslia, že musia každopádne hrať na autentických nástrojoch a na nich sa realizovať, na druhej strane je skupina hudobníkov, ktorí sa so starými organmi nevedia nijako vysporiadať a radšej hrajú všetko na moderných nástrojoch vybavených všetkými možnými pomôckami.

Skutočnosť je taká, že dnes môžeme nahliadať na 500 rokov aktívnej tradície organovej hudby. Ruka v ruku s tým kráča aj vývoj príslušného umeleckého remesla. Keď dnes skúmame hudbu určitej epochy, vždy k nej existuje aj vhodný typ organa, ktorý svojimi technickými možnosťami a svojím zvukom plne tejto hudbe zodpovedá. Napokon, veď doboví skladatelia písali hudbu presne pre tieto konkrétne organy. Podobne sa to dialo v každom čase, a tak sa súbežne s vývojom hudby, ktorá hľadala vždy nové a nové vyjadrovacie prvky, vyvíjal aj organ. Je však omylom predpokladať, že organ sa stával čoraz lepším. Nie. Každá doba mala v rámci svojich možností perfektné nástroje a k tomu perfektnú hudbu. Dnes žijeme v dobe, keď sú muzikologicky presvietené všetky epochy. Môžeme si vybrať, ktorú hudbu chceme hrať, a logicky si k tomu môžeme vybrať aj vhodný nástroj. Možností je predsa dosť.

Nemožno taktiež zabudnúť, že organ sám predstavuje umelecké dielo, a nie len technický prístroj. Keď chceme za každú cenu interpretovať barokovú hudbu, k dispozícii však máme „len“ romantický nástroj, máme možnosť pohľadať v susedných regiónoch adekvátne organ, a tak nestroskotať na pokuse vnútiť nasilu nástroju niečo, čomu nebol stavaný. Porozumenie tohto problému sa nezačína pri nástroji, ale pri literatúre. Hráme a počúvame hudbu mnohých období, vidíme ju však dnešnými očami. Keď skúmame podstatu hudby, či už hráciu techniku, artikuláciu, vedenie hlasov, automaticky prichádzame k zodpovedajúcemu typu nástroja. V prípade organa je to o to



dôležitejšie, keďže – hoci je zdanlivo statickým nástrojom – značnou mierou prispieva k interpretácii prostredníctvom intonácie, traktúry a vzduchového záso-benia. Práve v tomto bode sa prejavuje najväčší problém. Hudobník absolvoval svoje vzdelanie väčšinou na celkom iných nástrojoch. Hovorím teraz o nástrojoch s definovaným, dnes obvyklým rozsahom klaviatúry, rovnakou geometriou hracieho stola, podobnými registrami. Je samozrejme, že pre hudobné školstvo sú takéto nástroje jedinými prístupnými, najmä po ekonomickej stránke.

Absolvent samozrejme vstupuje do organovej praxe s určitými predstavami a ideami, ktoré sa pokúša zhmotniť. Tým je už vopred naprogramované jeho stroskotanie na historických organoch. Na barokovom organe nemožno hrať hudbu romantických skladateľov, napriek tomu sa však mnohí o to pokúšajú. Výsledok je žalostný a všetci ľudia si kladú otázku, či toto je originálny zvuk organa a sú sklamaní. Sám organista je taktiež frustrovaný a je so svojim organom nespokojný. Dostávame sa do uzavretého kruhu – vidíme, prečo sa tak často stretávame s objednávkami na prestavbu. Z toho vyplýva, hudobník si musí byť jasne vedomý, aký nástroj má k dispozícii a musí sa mu prispôbiť. Keď s tým má problémy, nemôže jednat nerozvážne. Avšak nemožno urobiť chybu – postrčiť nástroj pred hudbu. Je dostatok príkladov, kedy vydarená interpretácia je schopná presvedčiť aj na nie dokonale zodpovedajúcom nástroji.

Je dôležité, aby organista pracoval s nástrojom a nie proti nástroju. Organisti často vnímajú nástroj ako obmedzenie svojich možností. Pritom by to v skutočnosti malo byť tak, že k doterajším dovednostiam by pribudli nové, doteraz netušené rozšírené hudobno-vyjadrovacie možnosti. Opäť to predpokladá osvetu celkom od koreňa, aby bolo možné vyhnúť sa neistotám a chybám pri obsluhu nástrojov. Na myseľ mi pri tom vždy prichádzajú nasledovné sťažnosti:

Zásobovanie vzduchom

Dýchajúci, živý prúd vzduchu môže podstatne prispieť k výrazu interpretovaného diela, za predpokladu, že je správne a citlivo artikulované. Aj romantický vzdušný prúd dýcha, aj keď je

stabilnejší než barokový. V žiadnom prípade ho však nemožno zameniť s meravým prúdom, ktorý je dnes často falošne propagovaný, a odoberá pišťalám dušu. Meravý prúd je neživý a podstatne ovplyvňuje intonáciu. Keď sa dnes takéto vzdušné systémy zabudovávajú do nových nástrojov, je to zrejme v poriadku, keď si to želajú všetci zainteresovaní, nemajú však svoje miesto v historických organoch romantizmu či baroka, a tým pádom ich možno jednoznačne odmietnuť.

Tónový rozsah

Obvyklý rozsah barokovej klaviatúry C-c³, navyše s krátkou oktávou, privádza celé generácie hudobníkov do zúfalstva. Pritom prehliadajú, že hudba zložená pre tieto nástroje je na nich ľahšie hrateľná, a že basový hlas možno hrať na manuáli. Pedál zohrával oveľa podradnejšiu úlohu ako dnes. Svedčí o tom obmedzený tónový a registrový rozsah niektorých nástrojov. Mnohé barokové organy nášho kultúrneho regiónu tým zamedzujú hrať literatúru J. S. Bacha, ktorý pôsobil v úplne inom hudobnom prostredí a komponoval pre organy zo svojej oblasti. Tam, kde je to možné, je to úplne v poriadku. V ostatných prípadoch to môže pôsobiť ako výzva opäť sprístupniť širšiemu obecenstvu neznámu a zriedkavo hranú literatúru. Uvedený príklad zastupuje všetky ostatné vyskytujúce sa problémy.

Ladiaci systém

Každá doba má svoje temperovanie, ktoré preferuje. Ich rozsah je od stredných hodnôt až po druhý extrém: rovnomerné ladenie. Medzi tým sú najrôznejšie varianty temperovaných ladení. Takmer vždy sa iná forma, okrem rovnomerného ladenia, označovala za falošnú, zle naladenú a tým pádom nehrateľnú. Mnohým unikne pritom skutočnosť, že sa tým otvoril nový zvukový svet, ktorý má byť rovnocenný s rovnomerným ladením. V hudobnom prostredí, na ktoré sme zvyknutí, sa nám občas nejaký organ s nerovnomerným ladením javí ako nie celkom naladený. Ako príklad uvediem Frobergerove Toccaty, ktoré na organe s temperovaným ladením znejú bezfarebne, neza-užívavo a fádne. Pri nerovnomerne naladenom organe sa zrazu odhaľuje nový zvukový svet, plný napätia a citu. Mnohí hudobníci však nemajú dostatok

odvahy podstúpiť tento krok a odložia túto literatúru bokom. Naopak, je celkom nemožné zahrať zvukomaľbu Maxa Regera a jeho súčasníkov na akomkoľvek nerovnomerne ladenom nástroji. Z toho vyplýva, že neexistuje všeobecne platný a na všetku hudbu presvedčivo použiteľný temperovací systém.

Intonácia

Barokový princípál znie úplne ináč ako romantický. Aj keď sú dispozície často totožné, každý nástroj má iný zvuk, a tak je aj z tohto hľadiska pre určitý hudobný prúd jeden organ vhodnejší než iný napríklad v susednej obci. Jednoducho povedané, barokové registre kreslia lepšie, jasnejšie zobrazujú jednotlivé hlasové línie. Zvukový obraz pôsobí priehľadnejšie, svetlejšie. Nemožno to však zameniť s kriľavou intonáciou, ktorú, žiaľ, až príliš často používajú i dnes. Baroková intonácia v našom regióne bola jemná, vyžadovala charakter jednotlivého hlasu. Často počujeme sťažnosti, že jej zvuk nie je schopný viesť spev ľudu. Keď sa nám dnes javí, že niektorý organ hrá príliš ticho pre naše ucho, pričom mám na mysli aj romantický organ, dôvodom je náš život v hlučnom svete. Neustále na nás pôsobí nejaká hudba, dopravný a priemyselný hluk mimoriadne zvyšujú prah citlivosti ľudského ucha, a tak niet divu, že sa vyžaduje aj hudba vysokej hlasitosti, aby sme uspokojili svoje požiadavky. Natíska sa otázka: nestavia k tomu starý organ ako zvukový dokument – o tom predsa celý čas hovoríme – vedomý protipól? Nemôže nás očariť aj jemnejšími tónmi? Neučí nás opäť vedome počúvať, čo je absolútnym protikladom k pasívnemu prijímaniu hudby, ktorá všade znie, bez toho, že by sme si to uvedomovali? Rovnako sa ponárame do zvukového sveta romantizmu s tmavými princípálmi a pišťalami, ktoré sú intonované na homogénne splynutie. Prostredníctvom nich môžeme vytvárať zvukové plochy, aké barokový organ nikdy nebude schopný zrealizovať.

Traktúra

Každá doba priniesla svoje technické systémy, ktoré boli vždy propagované ako momentálne najlepšie. Či už to bola mechanická traktúra baroka a Biedermeyer, alebo pneumatická z prelomu

storočí, alebo elektrická 20. storočia. Všetky majú svoje oprávnenie, keďže z pamiatkového hľadiska predstavujú vývinový proces. Na tomto mieste nechcem zachádzať do detailov predností a nevýhod hracej techniky na nástrojoch jednotlivých období, je to väčšinou len otázka zvyku. Ako príklad reštaurovania uvediem veľký Sauerov organ Berlínskeho dómu, kde mohla byť drahá pneumatika spolu s novým hracím stolom kompletne reštaurovaná, resp. rekonštruovaná. Kto raz počul tento nástroj naživo hrať v rámci bohoslužby, bude so mnou súhlasiť, že tento veľkolepý, neskororomantický zvukový obraz v spojení s pneumatickou traktúrou môže byť neodolateľný, podmanivý. Iste sú aj oprávnené hlasy, ktoré kritizujú neraz značné spomaľovanie pneumatickej traktúry. Aj tu však jestvujú konštrukcie, ktoré pri reštaurovaní preukazujú pozoruhodné rýchlosti. Pod-

mienkou pre pneumatickú traktúru je väčšinou kompletne reštaurovanie od základov, keďže len ňou možno žiadaný úspech dosiahnuť. Niektoré dimenzie treba zmeniť, konštrukcie sú však vo väčšine prípadov použiteľné.

Ako vidíte, uvedenými príkladmi som postavil rovnocenne vedľa seba najrôznejšie znaky, a vedome vynechávam ich špecifické prednosti a zvláštnosti. Nevýhoda niečoho sa prejaví až pri neprimeranom používaní. Tým platí už vyššie uvedené aj pre nás organárov: Keď nechápeme podstatu pozadia s historickým a hudobným prostredím, nikdy sa nebudeme môcť etablovať ako kvalifikovaní reštaurátori. Keď sa zaoberáme všetkými nástrojmi, hľadajú na nás niekedy ako na podivných puristov. Pritom nám ide rovnako o rozšírenie možností, kvalifikácie, porozumenia obsiahlej témy organárstvo. Keď začnem hovoriť o niektorých té-

mach, ktoré oprávnene poniektorí odsunuli nabok s tým, že s o nich už povedalo dosť, je to preto, lebo mnohí z nás ešte nemajú v dostatočnej miere to porozumenie, ktoré považujeme vlastne za podmienku. Nemôžeme sa taktiež oddať ilúzii, že teraz uznáme svoje ploznatky za jediné správne, ved' nasledujúce generácie, ktoré budú stavať na našich vedomostiach, s najväčšou pravdepodobnosťou naše myšlienky rozšíria. Keď naša filozofia nebude v budúcnosti kompletne zavrnutá, až potom môžeme tvrdiť, že sme konali správne. Práve z tohto dôvodu považujem porozumenie problematike starých organov a ich histórii za také dôležité. Našou aktuálnou hudobnou kultúrou je totiž vlastne historická hudba. Potrebujeme minulosť, aby sme z nej mohli čerpať poznatky pre budúcnosť. Najprv sa však musíme naučiť správne s ňou zaobchádzať.

Zborník o katolíckom spevníku

Mário Sedlár

Zhruba posledných šesťdesiat rokov je Jednotný katolícky spevník našim bezpochyby najfrekventovanejším hudobným artiklom – artefaktom. Túto vlastnosť mu prisúdilo jeho používanie v katolíckej liturgii na Slovensku.

Frekvenciu termínu čo i len podobného „JKS“, v odborných hudobníckych a muzikologických kruhoch nedávnych desaťročí poznačila totalita. Jej trvanie sa navyše krylo s konaním a závermi 2. Vatikánskeho koncilu.

Koexistencia spomenutých udalostí (Koncil a komunistické režimy v strednej Európe) poznačila aj liturgickú (rozumej kancionálovú) reflexiu koncilu v našom teritóriu. V okolitých krajinách s katolíckou tradíciou však totalitný režim neznamenal letargiu v cirkevno-hudobnej oblasti. (Pod pojmom letargia mám na mysli absenciu vzniku pokoncilového spevníka.)

Zo sociologického hľadiska ovplyvnili pomalší postup u nás viac-menej celospoločenské a politické faktory. Zväčša to boli, až na výnimky, najmä

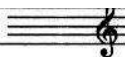
spojené nádoby relatívne menších „ľudských zdrojov“ a strachu z perzekúcií, či minimálne problémov zo strany režimu. Politické zmeny v r. 1989 a 1993 umožnili celospoločenskú priechodnosť (možno dokonca podnet) iniciatívam a udalostiam podobným kancionálovej reflexii Koncilu v katolíckej liturgii.

V súčasnosti existuje niekoľko pohľadov na problematiku – vrátane koncepcných alternatív. Práve na dôležitosť koordinovaného, syntetického a systematického postupu príprav nového spevníka chcel v tejto súvislosti poukázať aj muzikologický seminár v Trnave.

Konal sa v r. 1997, kedy sa naplnila šesťdesiatka JKS. Odzneli na ňom príspevky reflektujúce vývoj v strednej Európe ako aj prognózy resp. vízie do budúcnosti na Slovensku. Knižná publikácia zostavená PhDr. Editou Bugalovou vyšla v r. 1999 (Západoslov. múzeum, Trnavský hud. kabinet, SSV). Obsahuje dvadsať príspevkov na témy súvisiace s pokoncilovým liturgickým spevníkom na Slovensku.

Autormi prednášok boli J. Pokludová, A. Konečný, V. Dufka, A. Akimjak, I. Vajda, J. Lexmann, Š. Hanakovič, J. Potúček, M. Blažová, H. Radványi, S. Šurin, E. Bugalová, L.M. Vajdička, S. Romportlová, L. Ballová, L. Červená, I. Valenta, K. Cikrle – J. Sehnal, E. Duková-Zólyomiová a L. Mokrá.

Celkovo je možné hodnotiť výber a spracovanie jednotlivých tém zborníka pozitívne. Tematický záber totiž obsahuje pomerne široké spektrum okruhov súvisiacich s problematikou JKS v minulosti, súčasnosti a naznačuje východiská do budúcnosti. Príspevky sa tiež zaoberajú situáciou u nekatolíckych cirkví ako aj v okolitých štátoch s katolíckou tradíciou (absentuje Poľsko) a v Nemecku. Nechýbajú praktické rady ako si poradiť pri čo najlepšom používaní súčasného JKS. Podobne koncipovaná forma odborného muzikologického zborníka môže vznikajúcemu novému liturgickému spevníku len pomôcť.



Televízny prenos z národnej baziliky v Šaštíne

15. september 2001, 10.30 hod.

slávnosť Sedembolestnej Panny Márie, patrónky Slovenska

VIERA LUKÁČOVÁ

hl. celebrant: kardinál Jozef Tomko
syntezátor: Mgr. art. Peter Reiffers
zbor: Komorný zbor
Štátneho Konzervatória
v Bratislave
dirigent: Mgr. art. Dušan Bill
redaktor: Kristián Bezák

Táto slávnosť sa každoročne koná za účasti veľkého počtu cirkevných hodnostárov, oficiálnych hostí a tisícov pútnikov z celého Slovenska. Celkovému priebehu slávnosti, teda aj hudobnej stránke liturgie, ktorá je v centre našej pozornosti, sa venuje starostlivá príprava. Pri takýchto podujatiach s množstvom účastníkov na rozľahlom priestranstve stúpajú nároky na všetkých. Aby bolo v prenose všetko počuť, aby kamery sprostredkovali vizuálnu predstavu v detailných aj celkových záberoch, to nie je ľahká úloha.

Úvodný spev z JKS 394 znel mo-hutne počas sprievodu duchovenstva k oltáru aj na úvod omše. *Glóriu* LS 648 (transponovanú nižšie) spievalo celé spoločenstvo. Predpísaný žalm spieval mužský hlas v pomalšom tempe. *Sekvenciu* suplovali 3 verše z JKS 172. Krédo LS 611 vyznelo „redšie“. Zvuková réžia zachytila len niekoľko mužských hlasov, zbor nebolo počuť. Vyžadoval by sa plnší spev. Na obetovanie sa spievala pieseň JKS 394, 3 a zborová skladba J. Gallusa *In nomine Jesu*, ktorá pri zapojených mikrofónoch vyznela v patričnej zvukovej plnosti. Dobre vyznel aj spev *Modlitby Pána* s trojitým *Amen* a spev *Agnus* LS 650.

Na začiatku sv. prijímania sa spievalo zhromaždenie JKS 270. Spev sa v prenose stíšil a začal sa čítať teologický komentár. Pri priamych prenosoch sv. omši s veľkým počtom prijímajúcich je jeho zaradenie opodstatnené. Spev

rozsiahlejšej zborovej skladby, *Magnificat* od Arvo Pärta nemohli účastníci prenosu sledovať. Potom, po skončení komentára, zneli viaceré slohy JKS 267. Bolo by vhodné umiestniť spev zboru na miesto v liturgickej časti tak, aby vyznel naplno. Stalo sa tak pri krátkej zborovej skladbe v angličtine. Nasledovali piesne JKS (262, 288) a zbor predviedol *Sláva Ti, Kriste Ježišu*. V závere zaznela Pápežská hymna.

Hudobná stránka liturgie bola na vysokej úrovni. Značný podiel má na tom aj organista, ktorý okrem korektného sprievodu spevov pohotovo, podľa potreby vkusne improvizoval. Na rozdiel od dirigenta sa dostal do záberu kamery. Dirigent Dušan Bill vypracoval Zbor Konzervatória v Bratislave na pozoruhodnú umeleckú úroveň. Teleso sa okrem Európy úspešne predstavilo v USA a Austrálii.

Speváci v Marianke

JÚLIA POKLUDOVÁ

Už po tretí raz sa stretli v Marianke spevácke súbory na *3. ročníku prehliadky náboženskej piesne malých speváckych súborov*. Táto prehliadka, ktorá sa koná zvyčajne v septembri, sa už akosi zaradila do kultúrno-spoločenskej tradície tohto najstaršieho slovenského pútnického miesta. Organizátormi tohto podujatia boli Obecný úrad v Marianke a najmä Ing. Blecha – starosta obce, Kongregácia bratov tešiteľov a Malokarpatské osvetové stredisko. Tento krát sa tu predstavilo desať speváckych súborov, väčšinou zo Záhoria, ale nechýbali ani súbory z inej strany Bratislavy – Dunajskej Lužnej, Šamorína...

Celá prehliadka sa niesla v znamení rôznorodosti, počnúc vekovou kategóriou, skladbou súborov a s tým sú-

visiacim repertoárom. Diváci aj účinkujúci mali možnosť si vypočuť spev známych mariánskych piesní v jednoduchej dvojhľasej až trojhľasej úprave (Spevácky miešaný zbor LITURGIA – Slovenský Grob, Ženský spevácky súbor Lozorno, Spevácky súbor pri Matici Slovenskej Záhorská Bystrica), ale aj tzv. nové duchovné piesne (zborový spev so sprievodom kapely) v duchu známych Košičanov, či detského súboru Dominik (Nebeská rosa – Kráľová pri Senci, Kamaráti M z Bratislavy Petržalky, Spevácky súbor zo Šamorína). Nechýbala ani folková scéna, veľmi pekne sa prezentovalo BBK trio zo Stupavy s vlastnými piesňami a s kultivovaným hlasovým aj hráčskym prejavom. Černošské spirituály zas excelentne zazneli v podaní komorného súboru ARCHA

z Dunajskej Lužnej. Málo boli zastúpené tradičné zborové skladby patriace do tzv. pokladu duchovnej tvorby, ale predsa odznegli a to v podaní Speváckeho súboru VENI z Devínskej Novej Vsi. Ak už vymenovávame zúčastnené spevácke súbory, nesmieme zabudnúť na detský spevácky súbor z Marianky. Deti predškolského a mladšieho školského veku zaspievali im primeraný repertoár detských piesní síce s intonačnými ťažkosťami, ale o to väčšou radosťou.

Hodnotenie na záver? Pekné podujatie, škoda len, že organizátori viac neďbali na určitý primeraný časový limit prezentácie jednotlivých súborov, aby celé podujatie nevyznelo v konečnom dôsledku ako nudné a unavujúce tak pre účinkujúcich ako aj pre poslucháčov, ktorí v polovici prehliadky (asi po dvoch hodinách) odchádzali. Možno nabudúce sa už s týmto problémom nestretieme a bude to mať lepší spád. Nechajme sa prekvapiť.

Európska konferencia cirkevno-hudobných asociácií na Slovensku

V dňoch 27.9.-30.9. 2001 sa na Slovensku konalo XIII. zasadnutie Európskej konferencie cirkevno-hudobných asociácií CEDAME (Conférence Européenne des Associations de Musique d'Eglise). Centrum konania konferencie bola Marianka pri Bratislave. Slovensko zastupovali Aman-tius Akimjak, Anton Konečný a Stanislav Šurin.

Vo štvrtok večer začalo otvorenie konferencie prvým zasadnutím a príhovorom Stanislava Šurina. Zazneli aj prvé referáty o stave cirkevnej hudby v jednotlivých krajinách.

V piatok 28. 9. navštívili jej členovia Trnavu, kde ich reprezentatívne prijal primátor mesta Ing. Štefan Bošňák. Dôstojné bolo aj prijatie biskupom Štefanom Vrablcom. Záverečnú polhodinku strávili zástupcovia európskych asociácií s arcibiskupom Sokolom pri speve a slivovici.

Pri prehliadke mesta navštívili významné sakrálné priestory. V Dóme sv. Mikuláša konferenciu osobne privítal a sprevádzal správca kostola Imrich Polák. Organ v dóme ukázkovo predstavil Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider. Pri spiatocnej ceste do Bratislavy si účastníci konferencie prezreli Chrám sv. Štefana Kráľa v Modre a zrekonštruovaný organ firmy Rieger, op. 15, na ktorom viacerí predviedli svoje improvizácie. Večer pokračoval zasadnutím – referátmi a plánovaním práce CEDAME na ďalšie obdobie.

Sobota doobeda patrila prednáške Dr. Amantia Akimjaka a referátom. Poobede sa konferencia presunula do Primaciálneho paláca, kde sa v spolupráci s Mestom Bratislava konala prednáška dirigenta a zakladateľa súboru *Schola Gregoriana Pragensis* Davida Ebena na tému „Gregoriánsky chorál v diele Petra Ebena“. Večer do-



omšu mladý slovenský kňaz Alexander Knorr (t.č. na štúdiách v Ríme). Pri bohoslužbách účinkoval Zbor Konzervatória v Bratislave pod vedením prof. Dušana Billa. Im patrí vďaka za to, že hudobná úroveň sv. omše mala, aj vďaka výbornému spevu celebranta, vysokú úroveň.

Vyššie dvadsať členov CEDAME z trinástich krajín Európy (A, H, PL, BY, HR, YU, D, CH, F, NL, B, I, SK) sa na zasadnutí na Slovensku navzájom informovalo o situácii vo svojich krajinách a osobne, mnohí prvýkrát, sa oboznámili so slovenskou problematikou. Cieľom konferencie, ktorá sa každoročne schádza v inej európskej krajine je zlepšenie úrovne chrámovej hudby vo všetkých európskych krajinách a navzájom sa pritom podporovať v tomto úsilí. V tomto smere treba predovšetkým vyzdvihnúť rakúskych účastníkov Prof. Johanna Trummera a Prof. Waltera Sengstschmida, ktorí výrazne prispeli k tomu, aby sa aj XIII. zasadnutie CEDAME na Slovensku mohlo konať dôstojne.

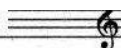
(red.)

(red.)

ERRATA

ADORAMUS TE, číslo 2/2001, str. 20

- záver prvého odstavca má správne znieť: **...solistické vstupy Františka Livoru, resp. Ferdinanda Schlenkera s organovým sprievodom.**
- záver druhého odstavca správne: **Domov SZSU v Trenčianskych Tepliciach bol dokončený...**
- druhý stĺpec správne: **...organovému virtuóзовi, skladateľovi Jánovi Valachovi...**
- autorom fotografie je Ivan Klein



Trnavské organové dni 2001

MÁRIO SEDLÁR



Dóm sv. Mikuláša v Trnave.
Záverečný koncert Trnavských organových dní.
(Schola Gregoriana Pragensis).

Pod záštitou prezidenta republiky sa v dňoch 12. 8. – 30. 8. konal na historickom kráľovskom nástroji (Rieger Budapest opus 1894 z roku 1912) Dómu Sv. Mikuláša v Trnave šiesty ročník medzinárodného festivalu *Trnavské organové dni*. Usporiadala ho Bachova spoločnosť na Slovensku v spolupráci s mestom Trnava a Západoslovenským múzeom v Trnave.

V nedeľu 12. augusta o 20,00 otváracím koncertom zahájil festival absolvent Hudobnej univerzity v rakúskom Grazi a Hudobnej akadémie v Minsku, Bielorus Uladzimir Neudach. Hral prevažne časovo i poslucháčsky náročné skladby, čo sa prejavilo aj na pozornosti obecnstva. Viac než poldruhodinový maratón hudby (o.i. kompletná Rheinbergerova sonáta a Vierneho symfónia) však zaujal po technickej i muzikálnej stránke.

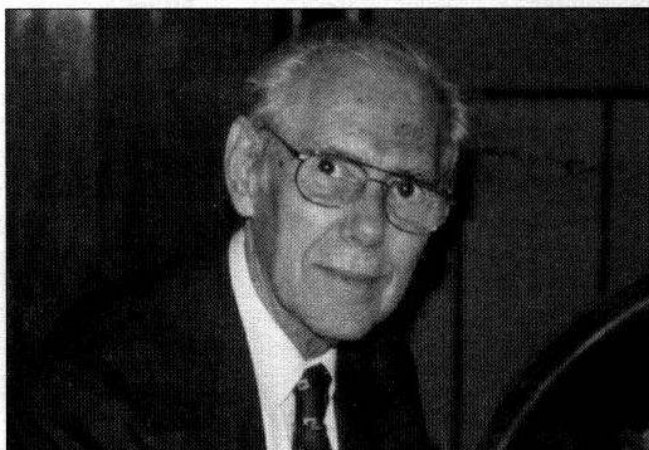
Vo štvrtok 16. augusta patrilo dómsky organ rakúskemu organistovi, riaditeľovi Diecézneho konzervatória vo Viedni Walterovi Segstschmidovi. Po vyrovnané hranej Fantázii a fúge g mol BWV 542 nasledoval ďalší klasický kus tradičného organového repertoáru – Mendelssohnova Sonáta č. 2 c mol. Rakúsku hudbu reprezentovali skladby F. Schmidta (chorálové predohry, Prelúdium a fúga na Halleluia) a A. Brucknera (Predohra a fúga c mol, Perger Praeludium). Záverečná improvizácia na pieseň Matka Božia Trnavská bola vyvrcholením koncertu. Pätnásť minút trvajúcu koncepciu ladil Segstschmid v náladách francúzskej organovej hudby 20. storočia (Dupré), podložených náležitými harmóniami. Vynikajúcu improvizáciu zahral bez akejkoľvek predchádzajúcej prípravy, pričom skvele zvládol aj náročné kontrapunktické pasáže.

Slovenský organista Peter Reiffers hral koncert v nedeľu 19. 8. 2001. Z programu zaujala najmä Regerova Sonáta fis mol, op. 33. Interpret ju predviedol muzikálne i technicky zdatne. Na koncerte zaznel aj Ebenov „Festive voluntary”. Toccata sur le „Veni Creator Spiritus” Gastona Litaiza patrila k vrcholom tohto koncertu.

Štvrtok 23. 8. 2001 – Wolfgang Bretschneider, organista Bonnskej katedrály (SRN). Dramaturgicky dôkladne premyslený koncert festivalu ponúkol diela Bacha, Händela, Mendelssohna, Ebena, Nibelleho, Escaicha, Rheinbergera, Schumanna a organistovu improvizáciu v teologickom podtexte. Dramaturgická vyváženosť spolu s interpretačnou kvalitou priniesla očakávaný úžitok. Predseda Celonemeckého ceciliánskeho zväzu, kňaz, Prof. Dr Wolfgang Bretschneider si vyslúžil standing ovations.

Renomovaný maďarský organista a skladateľ István Koloss hral v nedeľu 26.8. K úplne neznámym a nie vždy zaujímavým dielam Bakfarka, Wohlmutha, Zsirosa a Lisznazyza pridal transkripciu úvodu k Lisztovej Sv. Alžbete a svoju improvizáciu. Na dómskom organe vyznelo najlepšie Scherzo autora dispozície tohto organa, Antalffy-Zsirossa.

Záver festivalu náležal zrejme jednej z vrcholných hudobných udalostí roka na Slovensku. Výstúpenie Petra Ebena a súboru Schola Gregoriana Pragensis pod vedením Davida Ebena ním nepochybne bolo. Poslucháčov zaujala najmä štýlová interpretácia gregoriánskeho chorálu v prvej časti. Za ňou však nezaostala Ebenova *Suita liturgica* na české bohoslužobné texty pre mužský jednohlas a organ. Vo slovnom úvode sa skladateľ vyznal so svojho vzťahu ku gregoriánskemu chorálu: „Gregoriánsky chorál byl pro mne důležitou inspirací po celý můj život.” Tieto slová potvrdila aj hudba *Suity liturgici*, v ktorej skladateľ pracuje s českým textom. Výsledok je kongeniálny s najlepšimi gregoriánskymi spevmi. Interpretačná zložka bola po každej stránke dokonalá. V Trnave zaznela slovenská premiéra tejto skladby v interpretácii autora za organom a súboru, pre ktorý ju napísal. Publikum svoje nadšenie prejavilo aj po skvelej improvizácii Prof. Ebena a prídavku schóly (Salve Regina).



Peter Eben

Prof. Petr Eben patrí k najvýznamnejším skladateľom duchovnej hudby na svete. V západnej Európe existujú festivaly a súťaže nesúce jeho meno. Za svoje dielo sa tejto významnej umeleckej osobnosti dostáva patričná úcta od svetských aj cirkevných hodnostárov na celom svete. Dostala sa mu aj na trnavskom magistráte, keď manželov Ebenovcov osobne prijal primátor mesta Trnava, Ing. Štefan Bošnják a záznam z tejto udalosti zaznamenali tri televízne redakcie.

Stretnutie s Prof. Ebenom a Scholou Gregorianou Pragensis zostane pre Trnavčanov a návštevníkov z iných kútov Slovenska iste nezabudnuteľným zážitkom. Po tohtoročnom festivale budú mať organizátori nepochybne čo robiť, aby jeho úroveň v budúcnosti prekonal.

Na festivale **MUSICA SACRA** dominovala tvorba **W. A. Mozarta**

SILVIA STRUHÁROVÁ

*Už po jedenásty raz patril úvod Kultúrneho leta v staroslávnej Nitre tónom posvätnéj hudby. Sedem koncertov pod hlavičkou medzinárodného festivalu **MUSICA SACRA** a záštitou Jeho Eminencie Jána Chryzostoma kardinála Korca i primátora Nitry Jozefa Prokeša významne duchovne i umelecky obohatilo dianie v meste i celom regióne. Aj tento ročník podujatia zostal verný svojmu pôvodnému zámeru - sprostredkovať nielen veriaci, ale aj širokej verejnosti obohacujúce stretnutie s hudbou, ktorá je súčasťou nášho kresťanského a kultúrneho dedičstva a v priebehu uplynulých storočí sa spolupodieľala na formovaní európskej civilizácie.*

Ako nám potvrdila dramaturgička projektu Mgr. Katarína Holubánska z bratislavského Hudobného centra, Musica sacra sa na scéne hudobných festivalov na Slovensku radí k skupine dramaturgicky osobitne a špecificky zameraných medzinárodných podujatí, na ktorých zaznieva sakrálna tvorba. Musica sacra vznikla v roku 1991 ako súčasť projektu Slovanská Nitra a v priebehu uplynulých rokov prešla v súvislosti s pretrvávajúcimi finančnými problémami v rezorte kultúry zložitými fázami vývoja. Jej organizátorom patrí preto mimoriadna vďaka za úsilie vynaložené na záchranu festivalu a systematické predstavovanie skvostov sakrálnej európskej, slovenskej a slovenskej hudobnej literatúry. Post hlavného usporiadateľa zastávalo na tomto, už 11. ročníku festivalu Mesto Nitra a znášalo hlavnú ťarchu dôstojného materiálneho zabezpečenia podujatia. Voľný vstup na koncertné večery, bohaté kvetinové dary i nákladné a vkusné festivalové pozvánky, plagáty a bulletin podujatia dokonca s prekladmi spievaných partov do slovenčiny dal návštevníkom jasne najavo, akí sú na festivale vítaní. Ako spoluorganizátori festival podporili: Kolégium Piaristov v Nitre, domáce Divadlo Andreja Bagara, Hudobné centrum a Spolok koncertných umelcov. Dramaturgia z dielne Hudobného centra

s rukopisom Mgr. Kataríny Holubánskej naplnila očakávania hudbymilovných návštevníkov. Na sólovom, vokálnom, orchestrálnom i komorných koncertoch vystúpili poprední slovenskí umelci a umelecké telesá, nitriansky mestský komorný súbor, interpreti nastupujúcej generácie a hostia zo zahraničia. V ich progamoch nechýbali mená autorov ako: Georg Fridrich Händel, Johann Sebastian Bach, Ľudovít Rajter, Georg Philipp Telemann, Jan Křtitel Vaňhal, Mikuláš Schneider-Trnavský, Ján Levoslav Bella a mnoho ďalších.

Na otváracom koncerte festivalu Musica sacra 2001 zaznela v podaní komorného súboru Musica aeterna s umeleckým vedúcim, huslistom Petrom Zajíčkom premiéra diela Nicolla Jommelliho Miserere, Dávidov žalm opus 51 pre dva soprány, sláčiky a basso continuo. Pri uvedení diela spoluúčinkovali – sólistka Opery Slovenského národného divadla Adriana Kohútiková a vynikajúca interpretka starej hudby sopranistka Kamila Zajíčková.

Štafetu hudobného maratónu ďalej prevzala jedna z najvýznamnejších osobností slovenskej organovej školy Ján Vladimír Michalko a prvotriedny interpret v hre na trúbku, nielen na poli vážnej hudby ale aj džezu, Juraj Bartoš.

Po prvý raz na Slovensku oslávili na festivalovom pódii Sviatok hudby koncertným vystúpením, ktoré bolo venované 45. výročiu narodenia a 210. výročiu úmrtia Wolfganga Amadea Mozarta flautista – pedagóg Vysokkej školy Múzických umení a manažér orchestrálnych telies Slovenského rozhlasu v Bratislave – Marián Turner a členovia známeho Moyzesovho kvarteta – huslista František Török, violista Alexander Lakatoš a violončelista Ján Slávik.

Nitrianske komorné teleso Collegium cantorum – v zložení: umelecký vedúci a I. huslista Štefan Madari, II. huslista Jozef Pohančenič, violistka Marta Uhlíková, violončelista Ján Konárek a čembalistka Zdenka Cucorová – je už tradičným protagonistom festivalu Musica sacra. Súbor každoročne prinesie na podujatie čosi nové. Tentokrát

to bolo obohatenie v podobe hostí – mladých umelcov – sopranistky Lucie Miklasovej a kontrabasistu Jána Krigovského.

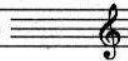
Malý symfonický orchester – Štátny komorný orchester Žilina – pod taktovkou rakúskeho dirigenta Christina Pollacka priviedol do mesta pod Zoborom zasa renomované koncertné vokalistky – sopranistku z Kolumbie Claudiu Guardin a švajčiarsku altistku gréckeho pôvodu Xeniu Constantinides. Uvedenie Stabat Mater pre soprán, alt a sláčikový orchester Giovanniho Battistu Pergolesiho v ich interpretácii patrilo k jedným z umeleckých vrcholov festivalu.

Udržať umeleckú a interpetačnú úroveň série hudobných stretnutí po spomínaných interpretoch nebolo pre držiteľku Gorazdovej medaily 23-ročnú Bernadettu Šuňavskú jednoduché. Talentovaná organistka a posledná žiačka Prof. Ferdinanda Klindu to však zvládla na výbornú. Jej recitál, rovnako ako predchádzajúce koncerty podujatia poriadané v majestátnom kostole sv. Ladislava s vynikajúcou akustikou, prekrásnymi výtvarnými a sochárskymi dielami, ideálnymi priestorovými možnosťami a vyhovujúcim technickým stavom kráľovského nástroja – organa, zožal u publika zaslúžene veľký úspech. Medzinárodný hudobný festival Musica sacra 2001 zavŕšila rovnako ako po iné roky v predvečer sviatku sv. Cyrila a Metoda slávnostná Cyriľometodská akadémia. Na pódii Divadla Andreja Bagara sa tentoraz zaskvel Slovenský spevácky zbor Adoremus pod dirigentskou taktovkou Dušana Billa, zakladateľa a vedúceho oddelenia cirkevnej hudby na bratislavskom Konzervatóriu, významného odborníka v oblasti cirkevnej hudby a člena hudobnej sekcie Slovenskej liturgickej komisie Konferencie biskupov Slovenska.

Blato a dážď ...

JURAJ DROBNÝ

Rok 2000 bol sa stal jubilejným i pre jeden z najstarších a najväčších kresťanských festivalov populárnej hudby na Slovensku – pre festival Verím Pane. Privítal gospelových fanúšikov už po desiaty krát. A práve tá desiatka



vyprovokovala k aktivite i hudobné telesá, ktoré už na gospelovej scéne aktívne nepôsobia (Trenčiansky bazár či Dominik). Hoci v podstate nepriniesol nič nové, bol pre všetkých účastníkov silným zážitkom.

Celkom inak tomu bolo v dňoch 18.–22. júla 2001 v Námestove, na v poradí už jedenástom stretnutí gospelových muzikantov a priaznivcov, ktoré od začiatku nesie názov piesne už zomrelého d.p. Viktora Zborana – Verím Pane. Tam sa to novinkami len tak hmežilo. Poďme pekne po poriadku.

Tou prvou novinkou bola festivalová športová liga. V podstate šlo o akýsi pokus – dať muzikantom i účastníkom festivalu možnosť spoznať sa v rámci športových zápolení. Napokon sa súťažilo v troch športoch: 8 družstiev v minifutbale, 8 družstiev vo volejbale a 4 družstvá v basketbale (streetball).

Tradičnú festivalovú duchovnú obnovu ponúkli netradične štyri evanjelizačné spoločenstvá: Richard Čanaky, Richard Vašečka, Pedro Azor a Heaven's Shore a tak bolo z čoho vyberať. O všetky bol veľký záujem. Niektorí ľutovali, že sa nemohli zúčastniť na viacerých z nich, nakoľko priestor pre duchovnú obnovu bol vyčlenený na piatkové popoludnie a na sobotu a preto všetky štyri evanjelizačné skupiny pracovali paralelne.

Každý deň o 12.00 vyložili bratia saleziáni v námestovskom kostole Najsvätejšiu sviatosť oltáru a až do 14.00 boli k dispozícii aj ako spovedníci. A mali vždy čo robiť.

Okrem tradičnej tvorivej dielne festivalu Verím Pane, dielne Taizé, ktorú viedli Pavol Kaločaj a Katarína Horvátová pribudli v roku 2001 aj dielne Muzikál (lektori Adela Gáborová a Majo Hlavatý), Modlí sa a tancuj (lektor Juraj Lech), Piesne chvál (lektori Braňo Letko, Igor a Monika Baarovci) a odborné semináre Ozvučovanie (lektor Pavol Prockl), Autorské práva (lektori Lucia Jurgová, Miro Jurika, Majo Brezányi) a Piesňový text (lektori Miro Jurika, Majo Brezányi).

Divadelné spoločenstvo Rafael pri Kolpingovej rodine v Bošanoch predviedlo v rámci festivalu v rozpätí piatku až nedele svoj muzikál Sen o ruži v KD Námestovo 4 krát. Vždy pred plným hľadiskom a vždy s obrovským úspechom. Nečudo, že o týždeň nato vyhralo s týmto pôvodným muzikálom

autorov Igora Pargáča a Petra Vlčku, v choreografii Maja Hlavatého a v réžii Adely Gáborovej, hlavnú cenu na divadelnom festivale Gorazdov Močенок.

Aký by to ale bol festival bez koncertov? Nuž a koncertov bolo požehnané. Veď od stredy 18. júla večer bolo pre muziku a muzicírovanie vyčlenených 9 blokov. V nich sa predstavilo celkom 47 hudobných telies a sólistov. Potešiteľné je, že okrem už známych a osvedčených (skupiny Mímicy, Credo, April Quintet, Adriel, Kéfas, Nynot, Sába, Jocara, Boanerges, Orémus, Nový svet, Fred'áci, Sihar, Timothy, The Lord's Band, Južania, Tiramisu, Braňo Letko, Richard Čanaky, Mária Podhradská, V obraze, spevokoly Mária, Južančatá, Južania, Ježi, Céčkari, Diamant, Boží šramot, Juventus, Ichtis) sa objavili i zatiaľ pre nás neznáme mená a tváre (Eva Henychová a Hrozen z ČR, Mário Košút, Stopy, O päť 12, Sféra, Marek Novotný, Effatha, Eden, B.O.S.K., Veľký Klíž, Jerichove trúby, Heaven's Shore, KO3+X).

Po prvý krát sme si ako usporiadatelia urobili anketu medzi účastníkmi festivalu a to nielen o festivale samotnom, ale aj o tvorivých dielňach a všeobecne o gospele na Slovensku. Vrátilo sa nám takmer 1000 anketových lístkov, ktoré ešte čakajú na spracovanie.

K atmosfére festivalu prispeli i „festivalkovia“ – Aňa a Kristínka – vo

svojich svietivo oranžovozelených kostýmoch boli v akomkoľvek ľudskom chumáči okamžite rozoznateľné a množstvo vrátených vyplnených anketových lístkov je hlavne ich zásluha.

A že sa dá urobiť tak veľké celoslovenské podujatie s veľmi „smiešnym“ rozpočtom, tak na tom má obrovskú zásluhu MsÚ Námestovo, RKFÚ Námestovo, OÚ Námestovo, a veľké množstvo dobrovoľníkov, ktorí obetovali svoj voľný čas i sily a bez ktorých by to jednoducho nešlo a ani nebolo ono. (Jeden zážitok za všetky: vošiel som v pondelok pred festivalom do kuchyne v budove Katolíckej jednoty Námestovo, kde je tradične festivalový „hlavný stan“ a zostal som bezradný, lebo v nej nebola Sivilia. Všetko sa zastavilo. Až keď sa objavila vo dverách, vedel som, že festival bude.)

Počas piatich festivalových dní bolo dostatok príležitostí aj pre diskusie o hudbe samotnej, o jej tvorivom zázemí, o technickom zabezpečení koncertov a festivalov, ... a hovorilo sa i o samotnom festivale Verím Pane. Či má ešte v dnešnom čase zmysel poriadkať podujatie, na ktorom účinkujúci nedostávajú honoráre a ako ubytovňa im slúžia triedy ZŠ; na ktorom nie sú pred vystúpením zvukové skúšky; ktorý nie je dostatočne propagovaný v médiách; ktorého program nie je často známy ani tesne pred samotným začiatkom; na ktorom sa vedľa špičkových hudobných telies a špičkových interpretačných výkonov predstavujú i začínajúce telesá, ktorých úroveň má do špičky ešte veľmi, veľmi ďaleko ... myslím si, že odpovedať sa nedá jednoznačne a že kto nezažil festival Verím Pane ako celok (prišiel napríklad iba na jeden koncert), možno ťažko prijme moje vysvetlenie.

Festival Verím Pane je predovšetkým stretnutie a to stretnutie priateľov. A že tí priatelia sú zhodou okolností muzikanti, či ľudia majúci radi muziku, nuž sú na ňom i koncerty. A že tí priatelia sú i veriaci kresťania, nuž sa reči točia nielen okolo muziky a nástrojov a zvukárov a koncertov a honorárov a ochranných zväzov a vydavateľstiev a nahrávacích štúdií a videoklipov a rotácií; ale aj okolo problémov či radostí s vierou ... nuž a potom ste ochotní akceptovať i inak neakceptovateľné (viď vyššie), a radosť vám nevezme ani päť-dňové blato a dážď ...



Koncert Gregoriánskej scholy z Grazu
26. 5. 2001 v kostole v Námestove
v rámci Námestovských hudobných slávností.
(Foto M. Kolena)

ZUSAMMENFASSUNG

INTERVIEW MIT FRANZ KARL PRASSL

Ende Mai 2001 hat die grazer Schola des gregorianischen Chorals unter der Leitung von Franz Karl Prassl eine Konzerttournee in der Slowakei unternommen. Im Rahmen dieser Reise ist die Schola auch am Internationalen Festival der sakralen Kunst – Musikfestspiele Námestovo – aufgetreten. Prof. Prassl hat den Teilnehmern den Vortrag „Interpretation des gregorianischen Chorals“ vorgelesen. Er selbst war gleichzeitig Mitglied des Chorwettbewerbes. Das Interview in unserer Zeitschrift hat er mit einem der Veranstalter geführt.

JÁN VEĽBACKÝ: WAS SOLLTEN LITURGISCHE LIEDERTEXTE ZUM AUSDRUCK BRINGEN?

Der Verfasser verweist auf die Aufgabe der Liturgiegesänge. „Ihre Funktion besteht nicht in der Ausfüllung der Zeit oder Verzierung der Liturgie, sondern in der Äusserung der Antwort der Gemeinde an Gottes Initiative.“ Wie ist die Situation des Liturgiegesanges in der Slowakei? „Sind alle Texte und Melodien der liturgischen Lieder tatsächlich ein Lobgesang der Gottestaten unseres Lebens, oder sind sie nur Ausdruck von Sentimentalismus, Emotion und Dekoration?“

MIROSLAV VARŠO: MUSIK IM NEUEN TESTAMENT

Der Artikel stellt den letzten Teil der Studie „Bibel und Musik“ von Miroslav Varšo dar.

Vor allem die vier Lobgesänge *Magnificat* (1,46-55); *Benedictus* (1,68-79), *Gloria* (2,14) *Nunc dimittis* (2,29-32) knüpfen direkt an die traditionelle Ausdrucksweise im Alten Testament. Alle Gesänge haben paradigmatischen Charakter. Sie werden jenen Personen an die Lippen gelegt, die eine konkrete Mission im Zusammenhang mit der Ankunft Jesu als Messias in die Welt. In Liedform kommen elementare individuelle, sowie auch sozialgesellschaftliche Situationen zum Ausdruck.

Der Verfasser beschreibt Musikinstrumente, die schrittweise von den einfacheren an vorgestellt werden. Die ältesten Instrumente sind sog. Idiophone, d.h. Instrumente die durch Vibration oder Rütteln usw. erklingen. Die Orgel ist das komplizierteste und bedeutendste Instrument für die Kirche. Im palästinensischen Gebiet war die Orgel gut bekannt, wie es auch Abbildungen an Öllampen aus Samaria (3.-4. Jh. Nach Chr.)

darstellen. „Die Anzahl und Vielfalt der Erwähnungen über Musikinstrumente in der Bibel beweist ihre unvertretbare Aufgabe im Leben des biblischen Menschen. Mit Hilfe der Instrumente kommen Freude und Schmerz zum Ausdruck, sie geben Raum zur Begegnung des Menschen mit Gott. Diese Aufgabe erfüllen ein Musikinstrumente, wenn durch sie die Fülle des Menschenherzes spricht. Wenn es nicht dieser Fall ist, so bleibt das Instrument nur ein *klingendes Metallstück und schallendes Zymbal*, unfähig über Liebe zu reden.“

MÁRIO SEDLÁR: DIE ENTDECKUNG DER „MESSE SOLENNELLE“ VON HECTOR BERLIOZ

Der Artikel berichtet über die kuriöse und beinahe „wunderbare Erhaltung“ der Messe solennelle von H. Berlioz. Die Messe wurde im Jahre 1824 vom 20-jährigen Komponisten geschrieben. Zur jenen Zeit studierte er Musik offiziell kaum länger als ein Jahr. Das Stück wurde in Wirklichkeit nur zweimal aufgeführt. Berlioz war jedoch mit seinem Werk nicht zufrieden und verbrannte es. Einzig das Autograph der Partitur blieb erhalten. Seither lag das Manuskript unbemerkt an der Orgel in der Kirche des Hl. Karl Boromäus in Antwerpen. Hier wurde es von F. Moors im Jahre 1992 entdeckt.

MARIAN ALOIS MAYER: DIE KIRCHE DES HL. KÖNIG STEPHAN IN STUPAVA

Der Orgelwissenschaftler Marian Alois Mayer beschreibt die historische Orgel in Stupava bei Bratislava, nach ihrer Restaurierung. Der Name des ursprünglichen Orgelbauers ist bis jetzt unbekannt. Das Instrument stammt vom Ende des 18. Jahrhunderts und wurde im 19. Jahrhundert vom bedeutendsten slowakischen Orgelbauer Martin Šaško umgebaut. Ziel der Rekonstruktion war es die Orgel in den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, mit Erhaltung der Veränderungen von M. Šaško. An der Kolaudation haben zum ersten Male ausser heimischen auch österreichische Organologen teilgenommen.

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ, JUN. U. SEN. ORGANISTEN IN DER SLOWAKEI – ERFORSCHUNG

Mutter und Tochter Maria Strenáčiková haben eine wertvolle und verdienstvolle

Erforschung der Orgeln in Dechanaten und Pfarrgemeinden der Städte Žilina, Bytča, Kremnica, Ružomberok, Partizánska Lúpa, Liptovský Mikuláš, Banská Bystrica und Dolný Kubín geleistet. Bis jetzt wurden 183 Fragebogen an Organisten aus den erwähnten Gebieten übergebracht. 164 von ihnen wurden schon ausgefüllt und 157 (d.h. 96%) ausgewertet. Dabei wurden Alter und Bildungsniveau der Respondenten berücksichtigt.

MÁRIO SEDLÁR BEMERKUNGEN ZU AKUSTISCHEN EIGENSCHAFTEN DER ORGEL UND ZU IHRER PLAZIERUNG IM RAUM VOM HISTORISCHEN STANDPUNKT GESEHEN

Der Titel deutet an, dass es sich im Artikel nicht um die Problematik traditioneller historisch-organologischer Analyse mit ihren typischen Attributen, Ausgangspunkten und Zielen handelt. Der Bedarf der Vollständigkeit in der Bedeutung analytischer Operationen sollte deshalb zweitrangig sein. Es sollte sich eher um die Auswahl einiger, vom Standpunkt des Verfassers interessanter und bestimmender, Aspekte der Entwicklung der Orgelklang-ästhetik handeln. Dieses unzweifelhaft interessante Instrument mit riesiger Tradition seiner eigenen Klanglichkeit, hat in seiner Geschichte nämlich viele ästhetischakustische, bzw. akustisch-ästhetische Peripetien durchgemacht. Ihre marginale Bezeichnung und Charakterisierung möchte dem Interpreten, sowie auch dem Zuhörer dieser Musik bei besserer Orientierung in historischen, akustischen und ästhetischen Gegebenheiten des königlichen Instrumentes behilflich sein.

FRANZ EISENHUT RESTAURIERPRAXIS HEUTE

Im September 2000 hat in der Slowakei eine Konferenz über Orgeldenkmalschutz stattgefunden. Aus dem Sammelbuch der Konferenz veröffentlichen wir an dieser Stelle für seine Zeitbezogenheit einen Artikel des Vertreters der Orgelbauwerkstatt W. Bodem in Österreich – Ing. Franz Eisenhut (die Vorlesung ist in deutscher Sprache im Sammelbuch der Konferenz zur Verfügung).

Preklad: Astrid Rajterová

Námestovské hudobné slávnosti

XII. Medzinárodná súťaž speváckych zborov v sakrálnej zborovej tvorbe na počesť biskupa Jána Vojsaša

Organizátori: Mesto Námestovo, Dom kultúry v Námestove, Biskupský úrad v Spišskej Kapitule, Farský úrad v Námestove, Národné osvetové centrum v Bratislave

Základné informácie XII. Medzinárodnej súťaže speváckych zborov v sakrálnej zborovej tvorbe

1. Miesto a termín konania:

24. – 26. mája 2002

Kostol sv. Šimona a Júdu v Námestove

2. Súťaž je vypísaná pre tieto kategórie:

Kategória A – cirkevné spevácke zbery

Kategória B – svetské spevácke zbery

3. Časový harmonogram súťaže:

piatok, 24. mája

príchod speváckych zborov

sobota, 25. mája

9⁰⁰ - 13⁰⁰ h. súťaž v kategórii A (cirkevné zbery)

14⁰⁰ - 17⁰⁰ h. súťaž v kategórii B (svetské zbery)

15⁰⁰ h. seminár

Interpretácia gregoriánskeho chorálu

18⁰⁰ h. slávnostná sv. omša

20⁰⁰ h. recepcia pre všetky zbery

nedeľa, 26. mája

doobeda – účinkovanie v obciach Oravy

13⁰⁰ h. Galaprogram, vyhlásenie výsledkov súťaže

4. Ceny:

Kategória A – cirkevné spevácke zbery:

1.miesto 6.000 Sk – veľké zbery

1.miesto 4.000 Sk – komorné zbery

Kategória B – svetské zbery:

1.miesto 6.000 Sk – veľké zbery

1.miesto 4.000 Sk – komorné zbery

5. Hodnotenie:

Medzinárodná porota je zložená z odborníkov v zborovom umení. Výsledok poroty je konečný.

Pravidlá súťaže:

- Súťaž je vypísaná pre amatérske miešané zbery. Dirigent zboru môže byť profesionál.
- Minimálny vek spevákov je 15 rokov.
- Prihláška na súťaž musí byť na formuláre vystavenom organizátormi. Jej súčasťou je aj charakteristika zboru.
- Zbery budú vybrané umeleckou radou NHS, na základe odposluchu (zvuková kazeta alebo CD). Nahrávky (cca 15minút) spolu s prihláškou je treba zaslať do 31. januára 2002 na adresu:
Národné osvetové centrum
Námestie SNP 12
81234 Bratislava
Slovensko
tel. 00421/2/59214104 (p. Blaho)
- Výber zborov bude uzavretý do 15. februára 2002
- Zbery budú spievať vo vyžrebovanom poradí a bez akustickej skúšky.
- Každý zbor bude mať pripravený 45 minútový program sakrálnej zborovej tvorby.

Podmienky súťaže v kategórii A cirkevné spevácke zbery

Zbery môžu vystúpiť v týchto kategóriách:

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

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

Povinné skladby:

a) Gregoriánsky chorál

b) Polyfónna skladba z obdobia renesancie alebo baroka

c) 1 skladba "Ave Maria" (voľný výber)

Časový limit: 15 minút čistého času

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

Podmienky súťaže v kategórii B svetské zbery

Zbery môžu vystúpiť v kategórii:

B1: komorné miešané zbery – a capella (do 24 spevákov)

B2: veľké miešané zbery – a cappella (do 40 spevákov)

Povinné skladby:

a) Gregoriánsky chorál

b) Polyfónna skladba z obdobia renesancie alebo baroka

c) 1 skladba "Ave Maria" (voľný výber)

Časový limit : 15 minút čistého času

Podmienky pre účastníkov

1. Doprava:

Každý účastník si zabezpečí dopravu samostatne.

2. Ubytovanie:

Organizátori môžu zabezpečiť ubytovanie na náklady zboru v troch kategóriách:

- zadarmo v škole (v triedach, treba si priniesť karimatku a spací vak)
- internát 2-4 posteľové izby (cca. 150 Sk na 1 osobu a noc)
- hotel, štandardné vybavenie (300 Sk na 1 osobu a noc)

3. Stravovanie:

piatok 24.mája večera len pre zahraničné zbery
sobota 25.mája celodenná strava pre všetky zbery
nedeľa 26.mája raňajky a obed pre všetky zbery

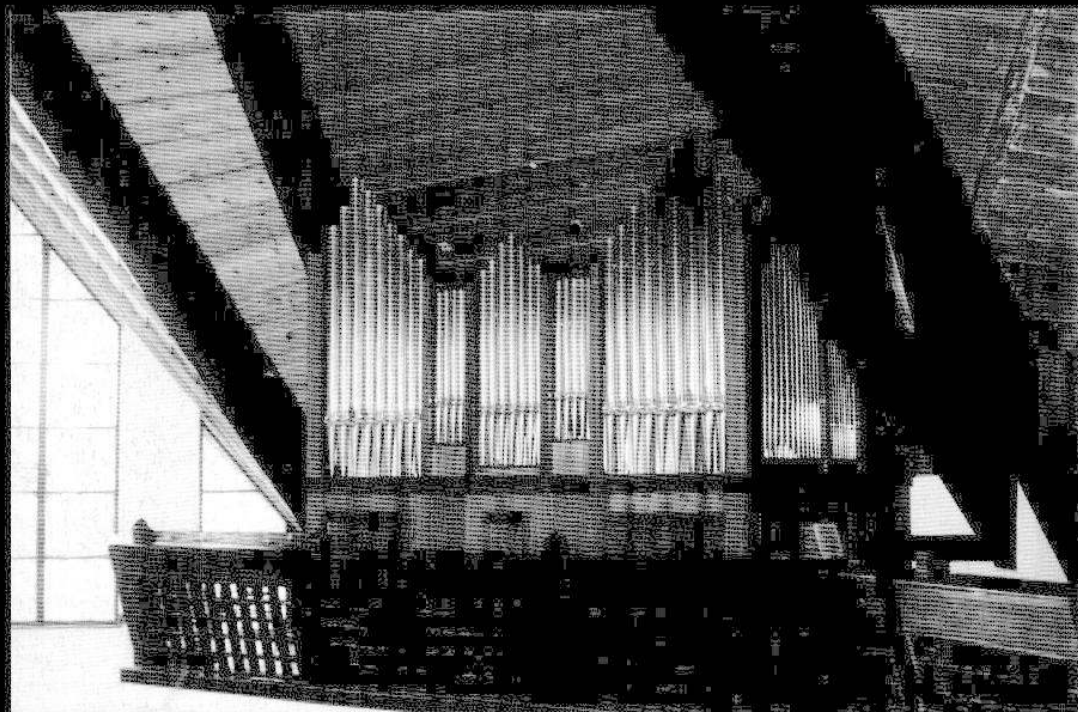
- Účastnícky poplatok na 1 člena výpravy
100 Sk pre české a slovenské zbery
200 Sk pre zbery ostatných krajín

Poplatok musí byť uhradený v deň príchodu na festival.

Všetky vystúpenia, nahrávanie pre rozhlas alebo televíziu budú bez nároku na honorár.

Adresa organizačného výboru: Dom kultúry, ul. Štefánikova 208, 029 01 Námestovo, Slovensko
tel./fax 00421/43/5522247, mobilný telefón: 0905 – 657131,
e-mail: office@dkno.sk

Nový organ v Rím.-kat. farskom kostole v Brezovici z roku 1999



Bohumil Žloutek / Jan Kubat

Dispozícia

I. manuál C-F

Principál	8'
Flétna	8'
Viola	8'
Oktáva	4'
Flétna špičatá	4'
Kvinta	2 2/3'
Tercie	1 3/5'
Mixtura 4x	1 1/3'

II. manuál C-F

Kryt	8'
Principál	4'
Flétna rourková	4'
Flétna lesní	2'
Kvinta	1 1/3'
Mixtura 2x	1'

Pedál C-d

Subbas	16'
Oktávbas	8'
Kvintbas	5 1/3'
Chorálbas	4'
Cink 3x	2 2/3'

- mechanická hracia a registrová traktúra - mechanické spojky II/I, I/P, II/P - tremolo

kontakt: Bohumil Žloutek
468 25 Zásada 55
Jablonec nad Nisou
ČESKÁ REPUBLIKA
tel.: 0042 428 385 227