

ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe



Vydáva:

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

Predseda redakčnej rady:

Mons. Doc. PhLic. Vladimír Filo
biskup, predseda SLK

Podpredseda redakčnej rady:

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

Redakčná rada:

Mons. Vincent Malý, PhDr. h. c.
Doc. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
PhDr. Júlia Pokludová, PhD.
PhDr. Iveta Sestrienková
Mgr. Juraj Drobný
Stanislav Šurin

Vychádza štvrt'ročne ako príloha časopisu Liturgia

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P. O. BOX 9, 810 01 Bratislava
Tel.: 07/44888 797, 44871 381, Fax: 07/44871 379

Adresa redakcie:

Kapitulská 11, P.O. BOX 113,
814 99 Bratislava
Tel.: 07/63 832 129 alebo 0966/4592496
e-mail: surin@gtinet.sk
alebo e-mail: amo@spisnet.sk

Grafická úprava a tlač:

Vydavateľstvo Michala Vaška
Ružová 22
080 01 Prešov

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

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

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

OBSAH

Na cestu 2 <i>On the Way</i> VLADIMÍR FILO	2
Problematika slovenského liturgického spevníka 3 <i>Problems surrounding the Slovak Liturgical Songbook</i> ANTON KONEČNÝ	3
Adaptácia piesní JKS v novom liturgickom spevníku 4 <i>Adaptation of Songs from the JKS in the New Liturgical Songbook</i> ANTON KONEČNÝ	4
Problém využitia duchovných piesní 17. storočia v novom liturgickom spevníku 6 <i>The Problem of the Use of Spiritual Songs of the 17th Century in the New Liturgical Songbook</i> PETER RUŠČIN	6
Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby 8 <i>Theoretical Framework for the concept of Teaching Sacred Music</i> JURAJ LEXMANN	8
Vývoj gregoriánskeho chorálu – diastematická notácia 11 <i>Development of Gregorian Chant – Diastematic Notation</i> AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM	11
Medzispěvy v obnovenej liturgii – Žalm po prvom čítaní 13 <i>Responsorial Psalms and Alleluia Verses in the New Liturgy – The Responsorial Psalm in the New Liturgy</i> AMANTIUS AKIMJAK, OFS	13
Hudba v stredovekej Spišskej Kapitule 15 <i>Music in Medieval Spišska Kapitula</i> RASTISLAV ADAMKO	15
Stupne spievanej svätej omše 25 <i>Degrees of the Sung Mass</i> AMANTIUS AKIMJAK, OFS	25
Piesne v pôstnom a veľkonočnom období 25 <i>Songs from the JKS for Lent and the Easter Season</i> AMANTIUS AKIMJAK, OFS	25
Šaškov organ v kostole Nanebovzatia Panny Márie v Pezinku 26 <i>The Shashek Organ in the Church of the Assumption in Pezinok</i> MARIAN ALOJZ MAYER	26
Cirkevná hudba a organový koncert 28 <i>Sacred Music and the Organ Concert</i> MÁRIO SEDLÁR	28
Nová duchovná pieseň na Slovensku 29 <i>A New Spiritual Song in Slovakia</i> YVETTA KAJANOVA	29
Gregoriánsky chorál na Slovensku 31 <i>Gregorian Chant in Slovakia</i> YVETTA KAJANOVA	31
Jozef Strečanský SDB – dirigent, skladateľ 32 <i>Jozef Strecansky, SDB - Conductor, Composer</i> JÁN SCHULTZ	32
Južania – známi i neznámi 34 <i>The Southerners - Known and Unknown</i> SILVIA DYDŇANSKÁ	34
Spravodajstvo 38 <i>News Service</i>	38

Snímka na prednej strane obálky: Brigita Haászová

Na zadnej strane obálky:

Logo festivalu Bachov rok – Slovensko 2000
autor: akademický maliar Miroslav Cipár



Na cestu

Adoramus Te, časopis o duchovnej hudbe, vstupuje do tretieho ročníka. Pri tejto príležitosti je dobré pripomenúť si jeho potrebu a význam. Je dôležitou pomôckou z hľadiska liturgickej formácie v oblasti posvätnej hudby na Slovensku. Význam tomuto časopisu dáva cieľ, ktorému chce slúžiť. Nejde nám totiž o hudbu všeobecne, ale o hudbu v rámci liturgických slávení. Liturgickými sláveniami vzdávame Bohu povinný kult, keď sa mu klaniame „v Duchu a pravde“ (Jn 4, 23). Do tohto klaňania je zapojená aj hudba, ako zvláštny prejav vnútornej skúsenosti človeka s Bohom, presnejšie s Ježišom Kristom ako Ženíchom, ktorého nevestou je Cirkev, konkrétne my ako kresťania.

Posvätná liturgická hudba vo svojich prejavoch využíva tie hodnoty hudby, ktoré ako taká obsahuje vo svojej podstate. Predovšetkým pomocou hudby a spevu vstupujú do nás isté hodnoty, ktoré v sebe nesie, a my ich jej počúvaním a zapájaním sa do spevu prijímame do svojho vnútra. Hudba má zvláštnu silu vytvárania spoločenstva. Pomocou hudby a v jej rámci pomocou spevu, vystupujeme zo seba, komunikujeme s inými. Spájame náš hlas s hlasom iných. Tak sa vytvára ovzdušie porozumenia, solidarity, súdržnosti, hudobnou terminológiou povedané súzvuk. Hudba a v nej spev však vytvárajú aj sviatok. Nielen to, že sú vyjadrením sviatku, ale ho aj tvoria. Ich pomocou prekonávame totiž bežný, všedný spôsob života a transformujeme ho na sviatok.

To, čo je spoločné hudbe a spevu ako takým, preberá samozrejme aj liturgia a pomocou liturgického spevu nás nielen obohacuje o hodnoty tajomstva, ktoré Cirkev slávi tým, že ich vnáša do nášho vnútra, ale vytvára z nás spoločenstvo, nakoľko liturgické slávenia sú sláveniami Cirkvi ako spoločenstva, a teda nikdy nie individuálnymi sláveniami, čo tvorí veľmi dôležitý liturgický aspekt hudby a spevu. A tak liturgická hudba a liturgický spev robia z našich kultových úkonov sviatok.

Časopis Adoramus Te je v službe tejto formácie, konkrétne tvorby Liturgického spevníka, ktorého potrebu všetci pociťujeme aj preto, lebo sa nám dostalo do liturgických slávení veľa spevov a hudby, ktoré nezodpovedajú požiadavkám liturgických noriem a teda nie sú autentickou liturgickou hudbou a autentickým liturgickým spevom.

Tomuto ročníku časopisu Adoramus Te, ktorý nás bude sprevádzať rokom Veľkého jubilea, dávam svoje požehnanie so želaním, aby pomohol povzniesť naše liturgické slávenia na väčšiu Božiu slávu a nám pomohol k posväteniu.

✠ Vladimír Filo,
biskup, predseda SLK

Problematika slovenského liturgického spevníka

ANTON KONEČNÝ

SPOLUPRACOVNÍCI NA PRÍPRAVE LITURGICKÉHO SPEVNÍKA

Slovenská liturgická komisia požiadala už 19. 2. 1992 prostredníctvom Katolíckych novín skladateľov a básnikov o tvorbu predovšetkým v dvoch oblastiach: 1. chrámové liturgické piesne; 2. „moderné“ a „detské“ liturgické piesne. Túto výzvu opäť zopakovala v roku 1999. Do konca januára 2000 sa k tejto spolupráci prihlásili: ThLic. Rastislav Adamko, PaedDr. Blažej Belák, Marián Bublinc, Ján Buzássy, Ing. Melánia Celecová, P. Vlastimil Dufka, SJ, Peter Franzen, Ján Frátrik, prof. Vladimír Godár, CSc., prof. Eduard Gombala, Roman Grešil, Mgr. Veronika Hlavatá, Mgr. Ján Horník, dr. Juraj Chovan, Michal Chuda, doc. dr. František Kočíš, Vladimír Kopec, Pavol Krška, Ladislav Lajčiak, prof. Peter Lipa, PhDr. Viera Lukáčová – Donovalová, Mons. Vincent Malý, PhDr. h. c., dr. Ivan Masár, CSc., prof. Jozef Mlacek, P. Bohuslav Mošat', SDB, Ján Motulko, Jozef Mrkvica, Marián Muška, dr. Slavomír Ondica, dr. Július Pašteka, DrSc., Andrej Pauliny, Jozef Pavlovič, Beáta Pekná, PhDr. Júlia Pokludová, PhD., Mgr. Peter Reif-fers, Mgr. Miroslav Jozef Repka, Michal Repovský, Peter Rzyman, dr. Ján Sabol, DrSc., P. Štefan Sandtner, SDB, PhDr. Iveta Sestrienková, ThLic. Vladimír Slovák, Jaroslav Stýblo, Agnesa Šarišská, P. Martin Štrbák, OPraem, Stanislav Šurin, ThLic. Štefan Tuka, Viliam Turčány, Vít Ušák, SDB, Doc. Igor Vajda, PhD., SJ, Mgr. Jozef Varga, prof. Imrich Vaško, doc. ThDr. Štefan Vragaš, Jozef Vršanský, Jozef Zavarský

1) PRÍPRAVA LITURGICKÉHO SPEVNÍKA

Pri príprave každej liturgickej príručky je potrebné vysporiadať formálnu a obsahovú stránku.

Pri príprave ľudového liturgického spevníka formálne je to predovšetkým textová a prekladová stránka.

Po obsahovej stránke je to liturgicko – pastoračné hľadisko.

A) TEXTOVÁ STRÁNKA LITURGICKÉHO SPEVNÍKA

a) *Ordinárium sv. omše*

Všetky texty sú dané, neslobodno ich meniť, pridávať, ani uberať, nutné je presne zachovať úradné znenie.

Pri práci na LS pri prehliadkach starých kancionálov je potrebné sledovať možnosť:

Podľa MS 55 kompetentná územná autorita môže schváliť pre liturgiu i také texty spojené s hudobnými skladbami z dávnejších čias, ktoré by sa vo všetkom nezhodovali s úradne schválenými prekladmi.

Predpokladám, že niekoľko takýchto piesní na Glória, Krédo, Sanktus a Agnus sa nájde a bude ich možno zaradiť do LS.

b) *Texty zo Sv. písma z liturgických prameňov*

Možno použiť len preklad, schválený pre liturgiu.

Texty antifón podľa GR a GS treba mať v preklade, schválenom pre liturgiu.

Texty pre LS zo starých kancionálov a novej tvorby.

Každý v liturgii používaný text potrebuje schválenie. Preto každá pieseň, vybratá do spevníka, nová alebo po jazykovej úprave, potrebuje schválenie textu.

c) *Texty pre sv. omše za účasti detí*

Liturgickému spevu ľudu treba napomáhať všetkými prostriedkami, zodpovedajúcimi zhromaždenému ľudu a aktuálnemu vkusu. Biskupské konferencie môžu stanoviť repertoár piesní, určených aj pre omše malých skupín, ako napr. mládežníckych a detských.¹

Pre dôležitosť spevu a hudby je možné prispôbiť schopnostiam detí tak, že ak to melódia vyžaduje, sú možné i určité odchýlky od schváleného liturgického textu. Platia „voľnejšie“ predpisy. Zhudobnená časť ordinária (Glória, Krédo, Sanktus a Agnus Dei) môže mať text voľnejší, napr. básnický vytvorený.²

d) *Dostupnosť liturgických textov v slovenčine*

Pri práci na príprave ľudového spevníka sú potrebné v schválenom preklade:

- texty Písma sv., najmä žalmov
- texty spevov na vstup, obetovanie a prijímanie (In, Of, Com)
- texty hymnov, najmä z liturgie hodín
- texty pre omše za účasti detí

a) *Texty sv. Písma a žalmov*

Na priame zhudobnenie je potrebný text súčasne platný v liturgii. Tento súčasne platný slovenský text je prekladom schváleným r. 1983. Je to preklad lat. vydania Nova vulgata z r. 1979. Táto záväzná verzia sa nachádza vo vydaní sv. Písma, v lekcionároch a v liturgii hodín, úradne vydaných po r. 1983.

Žalmové texty v Liturgickom spevníku III, i keď boli schválené skôr, majú tiež úradnú platnosť.

b) *Texty spevov na In, Of a Com*

Pozostávajú z troch častí: antifóna, určené žalmové verše a doxológia (Sláva Otcu).

V latinskom jazyku sa texty nachádzajú v Graduale Romanum a v Graduale Simplex. Tieto nové publikácie sú v našich seminároch i v cirkevných oddeleniach konzervatórii. Temer úplné texty sú aj v starších príručkách „Liber usualis“, dostupných na mnohých farách.

V slovenskej reči sa nachádza preklad antifón na In, Of a Com v starších vydaniach latinsko-slovenského misála, napr. z r. 1952. Texty antifón In a Com sú i v súčasnom slovenskom misáli. Tieto texty pred prípadným zhudobnením je potrebné overiť v Slovenskej liturgickej komisii.

Ani texty antifón v RM nemožno použiť, pretože vydanie je spred r. 1983.

c) *Texty hymnov*

máme v Liturgii hodín, vydaných v TPV Rím, 1986.

Hymny sú samy o sebe určené pre spev.³



Poznámka: Liturgické texty v slovenskom jazyku sú jednoznačné. Predsa sa môžu vyskytnúť niektoré problémy:

1. básnický nehodnotný preklad
2. hudobne ťažko použiteľný – nepoužiteľný preklad
3. v ojedinelých prípadoch nejednotný preklad (prekladali sa perikopy, nie súvislý text)
4. Antifóny na In, Of, Com sú často zostavené komplikovanou kombináciou viacerých miest Písma, a tak je potrebné schváliť celkom nové znenie.
5. Pri zhudobňovaní už schváleného

textu môže nastať pre skladateľa ťažkosť s textom. Inštrukcia *La traduzione dei testi liturgici* dáva možnosť básnikom a hudobníkom uplatniť požiadavky na znenie textu. Toto uplatnenie sa nedeje automaticky, ale pod vedením KBS, konkrétne predsedu SLK.

d) Texty pre omše za účasti detí
Schválené texty pre omše za účasti detí v slovenčine sú dané v publikáciách *Slávenie svätej omše za účasti detí*, (SLK 1992) a príslušný *Lekcionár pre slávenie svätej omše za účasti detí* (SLK 1992). ■

Poznámky:

- ¹ porov *Liturgicae Instaurationes*, inštrukcia Posv. kongregácie pre boží kult, z 29. 1. 1969, č.3.
- ² MS 55, *Smernice pre omše za účasti detí*, Posv. kongregácia pre bohoslužbu, SLK 1992 č.31.
- ³ *Všeobecné smernice Liturgie hodín*, č. 280.

Adaptácia piesní JKS v novom liturgickom spevníku

ANTON KONEČNÝ

TÉMY PRE NOVÚ TVORBU V PÔSTNOM OBDOBÍ

1. téma:

Túžba po Chlebe, ale i po každom slove Božom. Túžba po viere, nádeji a láske. (Ž 90).

Božia pravda je štít náš a ochrana, perute Božie, pod ktoré sa môžeme schovať. Inšpirujúcim je Ž 90. Okruh týchto myšlienok je objavný a prekvapivý. Širšie súvislosti: Kristus je slávne tajomstvo pôstu. On sám nás sprevádza k večnej Pasche.

Túžba po Božom chráme je túžbou po Bohu. (Ž 83,4.5).

Toto vyjadrujú paralely vybratých veršov (aj vrabec nachádza si dom...) Ž 83, 4.5

Širší kontext: Blažení tí, čo bývajú v tvojom dome, Pane, a bez prestania ťa velebia

Uplatnenie:

1. nedeľa pôstna – Com
Podľa RM je základom spevov RG 1. nedele pôstnej na In, Of a Com
Z piesní JKS navrhujem 173,3–4,6 na úpravu v danom smere.
3. nedeľa pôstna B,C – Com
JKS 171 Sem dcéra Sionská je celá prevažne opisná. V.1. by sa mohol ponechať a ostatné nahradiť navrhovanou témou.

2. téma

„Cez utrpenie sa prichádza k slávnemu

vzkrieseniu, ako o tom svedčí zákon i proci“ – prefácia 2. pôstnej nedele.

Uplatnenie:

2. nedeľa pôstna – Com
V JKS sa táto základná téma nevyskytuje. Ide prakticky o spracovanie novej témy. Navrhujem vybrať pieseň, kde prevažuje opis utrpenia a pridať verše v zmysle vysvetlenia prefácie.

K úprave by sa mohli vhodne využiť piesne s prevažujúcou témou utrpenia Pána.

JKS 128,1–4 ponechať a ostatné nahradiť navrhovanou témou.

JKS 132,1–2 ponechať, ostatné nahradiť navrhovanou témou.

JKS 141,1–3 ponechať, posledný verš nahradiť navrhovanou témou.

JKS 152,1–3 ponechať, ostatné nahradiť navrhovanou témou.

3. téma

Boh sám posväti svoje meno: zhromaždí vyvolený ľud, očistí ho a zmení jeho srdce.

Stále upieram oči k Bohu o pomoc – Bože, zhladni na mňa Ez 36, 23–24.

Širšie súvislosti: Kriste, ty si naozaj Spasiteľ sveta, daj nám živú vodu...

Boh nás zmieruje so sebou. S vierou prichádzajme k nemu. Čerpajme z bohatých zdrojov útechy. Radosť z uzdravenia, z odpustenia a zo spásy.

Širší kontext: Radosť cirkvi z milosti

odpustenia a zo spásy. Kristus sa stal človekom, aby priviedol k svetlu viery ľudstvo, tápajúce v temnotách (pref.).

Uplatnenie:

3. nedeľa pôstna B,C – In
4. nedeľa pôstna – In
JKS 159 verš 1. ponechať – (Ó, prevel'ká milosť Syna Božieho pre nás na smrť odsúdeného dáva nám spasenie a z moci diabla, z pekla vykúpenie.) Pridať ešte jeden – dva verše požadovanej tematiky.

4. téma

Radostne prinášajme svoje dary Pánovi a oslavujme ho, lebo je veľký a dáva spásu.

Širší kontext: Radosť cirkvi z milosti odpustenia a zo spásy. Kristus sa stal človekom, aby priviedol k svetlu viery ľudstvo, tápajúce v temnotách (pref.).

Uplatnenie:

4. nedeľa pôstna – Of
Treba novú tvorbu, inšpirovanú danými evanjeliami. Ako vhodne piesne navrhujem tie, kde je cenný 1. verš. Ten ponechajme a pridajme k nemu nové s danou tematikou: Napr.

- JKS 153 Múdrosť Otca večného
- JKS 158 Omša svätá, obeť zmierna, čistá.
- JKS 159 Ó, prevel'ká milosť
- JKS 162 Pod'ťeže, hriešnici
- JKS 164 Pováž, ó človeče
- JKS 170 Rozmýšľajme dnes
- JKS 174 Srdce puká

**5. téma**

Z hĺbín volám k tebe, Pane, Pane, počuj môj hlas

Širšie súvislosti: Túžime za Pánom, lebo u neho je milosrdenstvo a hojné vykúpenie.

Vo svojej láske skláňa sa aj k nám všetkým (pref.).

Uplatnenie:

5. nedel'a pôstna – Com

Potrebná je celkom nová pieseň. V nej je potrebné zahrnúť témy evanjelií všetkých troch rokov:

Rok A evanjelium o Lazarovi – Kristus ako pravý človek plakal nad priateľom.

Rok B evanjelium o pšeničnom zrne, čo musí odumrieť – Kto mi chce slúžiť, nech ma nasleduje a kde budem ja, tam bude aj môj služobník.

Rok C evanjelium Kto z vás je bez hriechu, nech prvý hodí do nej kameň – ani ja ťa neodsudzujem, viac nehreš.

6. ZÁVAŽNÁ TÉMA, KTORÁ SA IBA VEEMI ČIASŤOČNE NACHÁDZA V PIESŇACH JKS

Počúvať Božie slovo.

Viera sa živí slovom, ktoré nás očisťuje, aby sme ho mohli vidieť.

Pán je moje svetlo a moja spása. Hľadať Pánovu tvár znamená hľadať jeho priazeň a lásku a to je počúvať a plniť jeho slovo.

Plniť príkazy, žiť Božie slovo je pravé pokánie.

Uplatnenie:

A) 2. nedel'a pôstna – In

Premenenie Pána je späť s príkazom počúvať ho.

JKS 115 (Ježišu,... nad slnko jasnejší.) TA. Možno by sa mohol zbásniť ďalší verš v tomto smere – In.

B) 3. nedel'a pôstna A,B,C. – Of

JKS 173,3–4,6. Je to téma o zachovaní zákona. TA.

JKS 123 TA

JKS 152,6 TA. Pieseň je biblicky inšpirovaná teologickým obsahom. Avšak na dnešné chápanie pridlhá. Pre jej efektívnejšie pokoncilové využitie navrhujem:

– v. 1. ponechať,

– v. 2.–5. vynechať

– v. 6. ponechať a jeden – dva verše pridať s obsahom témy „Plniť príkazy, žiť Božie slovo je pravé pokánie“.

JKS 133, ponechať len 1. a 8. verš, obsahovo sú prijateľné. Medzi ne pridať aspoň verš „Plniť príkazy, žiť Božie slovo je pravé pokánie“.

JKS 146, ponechať verše 1.–3. (4. verš stratil výraz – navrhujem ho nahradiť navrhovanou témou. 5. verš navrhujem

len upraviť v smere aktuálnejšej takto tvorenej línie – „Plniť príkazy, žiť Božie slovo je pravé pokánie“.

Konkrétne:

„Lám hladnému svoj chlieb“

GS na Of

3. nedel'a pôstna – Of

JKS 123, 2. a 5.

Rozbor celkovej využiteľnosti pôstnych piesní JKS

Pre posúdenie využiteľnosti piesní JKS teba analyzovať piesne využiteľné a nevyužiteľné bez úprav obsahu:

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

In, Of, Com 123, 129, 135, 138, 140, 166, 173, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, Spolu 15.

Z tohto počtu vhodné pre Com 166, 180,

Z tohto počtu vhodné na poďakovanie po prijímaní: 167,8.,

Ku krížovej ceste 172, 178, 179, 181

Spolu 4.

Počet piesní, nevyžadujúcich úpravu z teologického hľadiska: 19

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

In, Of, Com 121, 131!, 133!, 141!, 142!, 143!, 144, 146!, 148!, 149, 151!, 152, 155, 156, 157, 160, 168, 191

Z tohto počtu vhodné pre Com

Z tohto počtu vhodné na poďakovanie po prijímaní: 160

Spolu 18

OPMárii 145!, 150!, 177!,

Spolu 3

Spolu – na zaradenie do LS po úprave 21

C) Piesne s prevažujúcim motívom Pudovej zbožnosti, skôr nevhodné do LS.

Utrpenie Pána pre nás 124, 125, 128, 132, 134, 136, 137, 153, 159, 163, 164, 165, 169, 170, 174, 175, 176, 190,

Márnosť – smrť 122, 125,

Utrpenie P.Márie 127, 130, 139, 147, 154, 161, 171,

Nevyhovuje z iných dôvodov 158, 162, 189 – nadbytok,

Spolu nezaraďiť: 30

D) Piesne vhodné pre využitie v LS z ostatných častí JKS

Piesne JKS liturgicky hodnotné. Bez úpravy.

In, Of, Com 114, 115, 116, 117, 18, 119, 243, 244, 484, 494, 498, 499

Zvlášť Com 120, 264, 269, 274, 277, 278, 279, 285, 286, 293, 295, 296, 313, OPMárii 394, 395, Za zosnulých v pôstnom období 467. Spolu 28

Celkový počet pôstnych piesní v JKS: 70 (z toho bez veľkých zásahov vyhovuje 19, s úpravami 21 a nevyhovuje 30)

Celkový počet pre pôst vhodných piesní v JKS: 28

Celkový minimálny počet piesní NT je 6.

Orientačné stanovenie počtu piesní pôstneho obdobia

Počet piesní celého spevníka a pre jednotlivé obdobia má byť vyvážený.

V našom JKS je zrejmy nadpočet pôstnych piesní v porovnaní najmä s dlhšie trvajúcim veľkonočným obdobím. Tento názor zvýrazní aj veľký počet mimopôstnych piesní JKS, použiteľných v tomto období.

Pre orientačné určenie optimálneho počtu piesní možno počítať s tromi rozhodujúcimi skutočnosťami:

Počet všeobecne navštevovaných bohoslužieb (omší) je 9 – 10: popolcová streda, 6 nediel' a dva dni v posv. triduu.

Počet piesní na každej bohoslužbe je maximálne 5. Pritom platí, že každá pieseň by sa mal aspoň dvakrát v roku zaspievať.

Takto dochádzame k počtu $10 \times 5 : 2 = 25$.

Zvolený počet piesní ku krížovej ceste (teraz ich je asi 5) treba pripočítať ešte navyiac. Dochádzame k počtu 30.

Údaje, rozhodujúce pri ustálení počtu pôstnych piesní v LS:

Teraz je v JKS 90 pôstnych piesní.

Analýza týchto piesní určuje:

Zaraďiť bez úprav možno 19 piesní

Zaraďiť po úpravách 21

Počet piesní, ktoré treba zadať ako novú tvorbu: 6

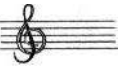
Spolu: 46

Berme do úvahy ešte využiteľnosť mimopôstnych piesní JKS.

Záver: Orientačný počet pôstnych piesní v pripravovanom LS možno stanoviť na 46. ■

(Pokračovanie)

*Použité skratky sú vysvetlené v predchádzajúcom čísle Adoramus Te 4/99



Problém využitia duchovných piesní 17. storočia v novom liturgickom spevníku

PETER RUŠČIN

Umenie každej doby má vlastnú konkrétnu predstavu o tom, čo je krásne, ušľachtilé a čo naopak, nevkusné. Táto predstava sa postupne, niekedy len nepatrne mení z generácie na generáciu. Ak si však porovnáme kritériá umeleckej hodnoty s odstupom niekoľkých storočí, vidíme už veľmi výrazné rozdiely. V prípade duchovných piesní máme do činenia s dvoma druhmi umenia: slovesným (poézia) a hudobným. Text aj nápev každej duchovnej piesne má určitú umeleckú hodnotu, bez ohľadu na to, že slúži veľmi širokému okruhu ľudí s rôznorodým vkusom a zďaleka nie rovnakými umeleckými nárokmi.

Má vôbec zmysel vracat' sa v dnešnej liturgickej praxi k starým duchovným piesňam spred vyše troch storočí? Odhliadnuc od teologickej stránky, ku ktorej sa môžu kompetentne vyjadriť iní, odpovedám: Má to zmysel kvôli ich historickej a umeleckej hodnote. Kvôli ich úzkej spätosti so západokresťanským cirkevným spevom, formovaným po stáročia. Má to zmysel aj kvôli uvedomeniu si vlastných tradícií a ich konfrontovaniu so súčasnosťou. Ide o naše kultúrne dedičstvo. Vyzerá to tak, že vyššie položená otázka má azda niektoré praktické aspekty, avšak v kultúrnom prostredí by radšej ani nemala zaznieť.

SLOVENSKÉ KATOLÍCKE DUCHOVNÉ PIESNE 17. STOROČIA

Väčšiu časť duchovných piesní spievajúcich slovenskými katolíckymi v 17. storočí obsahujú tri notované pramene: 1. vydanie tlačeného spevníka Cantus Catholici¹ z roku 1655 (vytlačené pravdepodobne v Levoči), rukopisný kancionál františkánskeho pôvodu z druhej polovice 17. storočia, známy pod názvom Rukopisná podoba Cantus Catholici 1 a 2. vydanie Cantus Catholici z roku 1700 (Trnava). Hoci v troch menova-

ných prameňoch pravdepodobne nie sú zachytené všetky dobové duchovné piesne slovenských katolíkov, predpokladáme, že neznáma časť repertoára nebola až taká veľká. Výhodou spomenutých troch spevníkov je zachytenie takmer všetkých melódií k textom piesní, a to v podstatne väčšej miere, než napríklad u notovaných vydani evanjelického spevníka Cithara Sanctorum.²

Spolu tieto tri pramene obsahujú 357 textov piesní (z toho 94 latinských a 2 makarónske, čiže latinsko-slovenské) a 246 notovaných melódií (nerátajúc totožné, notované pri rôznych textoch). Ide o rozsiahly materiál, z ktorého len menšia (avšak nie zanedbateľná) časť má pravdepodobne slovenský pôvod.

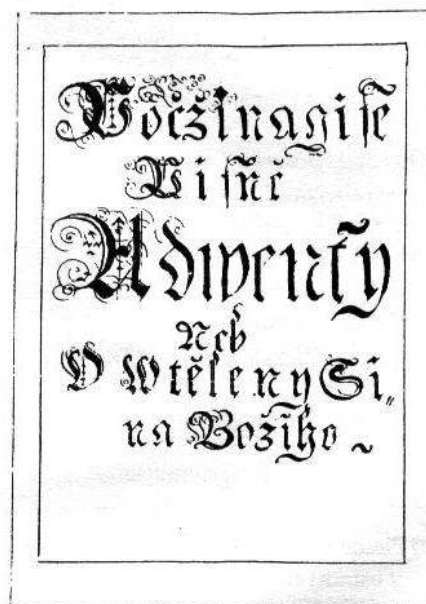
A) TEXTY PIESNÍ

Isteže, jazyk slovenských duchovných piesní zo 17. storočia je bližší skôr češtine, než dnešnej spisovnej podobe

slovenčiny. Jeho odchýlky od starej češtiny sú však v Cantus Catholici natoľko zreteľné, že pre jazykovedcov predstavuje práve tento katolícky spevník dôležitý doklad vývoja samostatného slovenského jazyka, čo ešte viac zvyšuje jeho historickú hodnotu. Na druhej strane blízkosť českého jazyka vyvolala tesnú spätosť slovenskej katolíckej duchovnej piesne s českou (značný počet takmer identických piesňových textov). Je spornou otázkou, či možno považovať za slovenské všetky nelatinské piesne slovenských prameňov (kvôli slovakizujúcim jazykovým prvkom), alebo len tie z nich, u ktorých predpokladáme slovenský pôvod.

Pôvod textov piesní našich katolíckych spevníkov zo 17. storočia je veľmi rôznorodý. Skupinu predreformačných (stredovekých) piesní tvoria takmer výlučne latinské texty: Kyrie s trópmi, sekvencie, mariánske antifóny, hymny³, cantia⁴ a 1 leis⁵ českého pôvodu (Buh všemohúcy). Medzi textami, ktoré majú svoj pôvod v českom reformačnom prostredí prevládajú najmä staršie piesne utrakvistov (podobojich), ktorí v 17. storočí zväčša splynuli s katolíckymi a ich piesne sa dostali aj do dobových českých katolíckych kancionálov (ich prostredníctvom následne aj do Cantus Catholici). Menší počet textov bol prevzatý od evanjelikov (luteránov), z nich časť je slovenského pôvodu. Ešte menšia je skupina textov českobratského pôvodu (piesne z prostredia Jednoty bratskej sa do českých katolíckych kancionálov dostávali len výnimočne). Pôvodnú katolícku tvorbu reprezentujú piesňové texty, ktoré vznikali od poslednej tretiny 16. storočia najskôr v Čechách, potom aj na Slovensku.

Piesňových textov katolíckeho pôvodu v troch spomínaných prameňoch by



Titulný list k skupine adventných piesní v Rukopisnej podobe Cantus Catholici (po 1660)

Žalm

nyša tvoja. Aký krásny mne, podle hřevu tvoja; Ale smi-
lág se.
Thebo Nemocen jsem; V Posti mé, vslyšy gřu ve mne stro-
pocare. Zarmücená gřst Duffe má w-tele, pro neprawostí mé.
Ale ty Duffe můj, dokladyš se neobrášit se mne smü-
nu. Aby wyšel Duffe mñ, a vítal gř spášenü.
Thebo jedného Smat neobrášit, ktery w- se hřstü Duffe-
dina. Aby Duffe gřstü trüpešü, ten se hřstü Duffe-
draconaf gřm w- káfny mam; A hřstü polšaf gřm Duffe.
Je me; Zdávyš Duffe, Aby gřstü; a hřstü; k spášenü mne.
Ab predložil gřm, zarmüto se obo me s-Teperitü. Zna-
šaf gřm se. Thebo gřm predšaf a ním, duffe duffe.
Obštipü vslyšy obeme, Gřstü neprawostí tñ, duffe.
Ka. Thebo křstü me, vslyšaf gřstü Duffe, na žmí blabö.
V zabavüšü bude vslyšy mñe protivný mñe; Teperitü.
Pa bude Duffe slavit, y duffe, wšody, kašm duffe.
Amen.

Přal. 60. Exaudi Deus deprecationem meam.

Bože slyš me wolanü. W-cobé ya mám vsstü šü v-
hřstü. Duffe můj ochrance, Thebo gřstü ty mñe nadšce; Duffe-
lwy

Žalm

lwy strážce, biblwy strážce.
Thebo pšstü zabavüšü, Teperitü mñe máš Duffe. Thebo
ty Duffe můj, od polatü Duffe, Thebo gřstü mñe.
Thebo mñe Duffe, Thebo mñe Duffe. Thebo zabavüšü jü-
bit. W-šü hřstü; vslyšit se mñe gřstü. W-cobé mñe gřstü.
Thebo vperitü; vslyšit se mñe. W-šü gřstü, a vslyšit se-
mñe. Thebo Duffe mñe, Duffe gřstü Teperitü, obemü
slavit. W-šü.
Ty w-šü mñe w-cobé mñe. Biblwy mñe bude wšody
w-cobé. Thebo duffe mñe bude wšody; A Gřm mñe oslawüšü.
in Amen.

Přal. 6. Domine ne in furore tuo arguas me.

Ale w-predložil mñe, Thebo mñe vslyšit.
Zmí w-cobé mñe mñe. Thebo mñe vslyšit.
Ale vslyšit se Duffe; Thebo mñe zarmüto. Zostü me, od
w-cobé, w-cobé vslyšit.
Duffe má zarmüto, gřstü w-cobé mñe. Ale ty Duffe Duffe
je, dokladyš se neobrášit se. W-šü. Obštipü se vslyšit, Duffe zarmü-
to. Duffe mñe vslyšit se mñe gřstü.
W-šü

Jedna z pôvodných žalmových piesní v Cantus Catholici 1655

podľa súčasných hymnologických poznatkov mohli byť okolo 220 (nerátajúc predreformačné), teda približne dve tretiny celkového počtu. Ide o české, prípadne slovenské parafrázy latinských predreformačných piesní (sekvencií, hymnov, cantii, mariánskych antifón), spevov ordinária (aj trópaných), parafrázy litánií⁶, ďalej o katechizmové piesne⁷, žalmove piesne⁸, príležitostné piesne podľa obdobia cirkevného roka, ale aj nové latinské cantia (spočiatku na spôsob predreformačných piesní, neskôr v barokovom poetickom štýle). Ako vidieť, nemalú časť z tohto repertoáru tvoria preklady a parafrázy predreformačných piesní. To zodpovedá všeobecnej tendencii stredoeurópskej katolíckej piesňovej tvorby ranej fázy potridentského obdobia. Keďže na tomto teritóriu bol silný vplyv reformácie s nemalým rozsahom pôvodnej piesňovej tvorby, spočiatku mala katolícka duchovná pieseň konzervatívne črty a oporu hľadala v predreformačných typoch spevov. Až v druhej tretine 17. storočia sa naplno rozvinula autonómna katolícka piesňová poézia, formujúca nový, barokový štýl.

Zo skupiny potridentských katolíckych piesní môžeme predpokladať slovenský pôvod u 57 nelatinských piesňových textov a snád aj u niekoľkých latinských cantii. Pokiaľ ide o pôvodné slovenské duchovné piesne z Cantus Catholici (41, možno 42), ich autorstvo sa pripisuje zostavovateľovi kancionála, Benediktovi Szöllösimu (hoci niektoré mohli mať pôvod v ľudovom prostredí a Szöllösi ich len upravil). Ďalšie texty z františkánskeho rukopisu a druhého vydania Cantus Catholici sú anonymné.

Slovenská duchovná poézia v perióde označovanej našimi literárnymi historikmi ako „začiatky barokovej literatúry“ (asi 1650–1680) je reprezentovaná práve pôvodnými katolíckymi piesňami z kancionálu Benedikta Szöllösiho. Je sympatické, že piesne z Cantus Catholici inšpiratívne pôsobili aj na dobovú evanjelickú duchovnú pieseň. Všeobecne je známe, že neskoršie vydania Cithary Sanctorum (od roku 1674) prevzali 24 piesňových textov z Cantus Catholici (medzi nimi asi 15 pôvodných).⁹ Pôvodné slovenské duchovné piesne sa šírili aj medzi chorváckymi katolíckmi¹⁰, u rusínskeho etnika a niektoré sa dostali aj na Moravu a do Čiech (hoci len v symbolickom počte).¹¹ Viaceré slovenské duchovné piesne z Cantus Catholici boli prekladané do maďarčiny, najmä na území dnešného Slovenska.¹² Postavenie najstaršieho slovenského katolíckeho spevníka vydaného tlačou je medzi stredoeurópskymi kancionálmi 17. storočia naozaj dôstojné.

Niektoré ďalšie texty piesní, ktoré sa zdajú byť pôvodné, nachádzame v rukopisnej podobe Cantus Catholici. Ich autor (autori) zostávajú anonymní. V porovnaní s textami z Cantus Catholici pôsobia občas dosť neumelo. Nevylučujeme, že časť z nich vznikla v prostredí františkánskej rehoľnej komunity.

Druhé, trnavské vydanie Cantus Catholici z roku 1700 neprineslo veľa zmien oproti Szöllösiho vydaniu, avšak v dodatku kancionála je niekoľko nových piesní. Medzi nimi aj anonymné slovenské preklady 3 mariánskych antifón (Ave regina coelorum, Salve regina,

Alma redemptoris mater) a jeden preklad barokového latinského cantia (Meum tu gaudium).

B) NÁPEVY PIESNÍ A SPEVOV

Melódie, notované pri textoch piesní našich spevníkov zo 17. storočia predstavujú z hľadiska pôvodu veľmi rôznorodý materiál. Ich vzťah k piesňovým textom je často voľný, keďže už od 16. storočia sa všeobecne rozšírila prax kontrafaktúry, t.j. podkladania nových textov k známym melódiám, občas prevzatým aj zo svetských piesní. Zaujímavým javom bolo využívanie tzv. obecnej nôty, čiže melódie prispôbenej na strofu so 4 osemslabičnými veršami. Takéto melódie sa dali použiť pri značnom množstve piesňových textov. Napríklad aj texty katechizmových piesní boli zámerne vybásnené tak, aby sa mohli spievať na obecnej nôty. Hoci prax spievania nových duchovných piesní na známe melódie poznáme aj dnes, zdá sa, že nie je tak rozšírená, ako tomu bolo v 17. storočí.

Komplex melódií našich katolíckych kancionálov 17. storočia zahŕňa v sebe viacero hudobno-historických štýlových vrstiev. Najstaršia, stredoveká vrstva zahŕňa gregoriánske chorálne nápevy (väčšinou v menzurovanej, čiže rytmicky fixovanej podobe), melódie stredovekých latinských cantii a nápevy spomínaného leisu „Buh všemohúci“, doložený už v 13. storočí. Renesančnú vrstvu reprezentujú pôvodné nápevy staročeských piesní, nápevy slovenských evanjelických piesní, v menšej miere aj nápevy nemeckých reformačných piesní. Niektoré z týchto melódií majú ešte gregoriánsky, chorálny základ. Baroková štýlová vrstva je zastúpená novšími melódiami, väčšinou z katolíckeho prostredia.

Čo sa týka dobového harmonického sprievodu týchto nápevov, spomínané spevníky notujú takmer výlučne len hlavný melodický hlas. Určitou pomocou pri vytvorení konkrétnejšej predstavy môžu byť niektoré zápisy melódií s číslovaným basom (máme ich k dispozícii, žiaľ, len v malom množstve) a tabulátorne zborníky (najstarším je u nás Vietorisova tabulatura zo 70. rokov 17. storočia), ktoré zachytávajú vrchný a spodný hlas. Lepšia je v tomto smere dobová česká pramenná základňa, ktorú by sme mohli v niektorých prípadoch vziať do úvahy.

Pozornosť si aj medzi melódiami zasluhujú najmä tie, ktoré pred vydaním Cantus Catholici nemáme pramenne dolože-



né, a teda môžu pochádzať z nášho prostredia. V tejto otázke je na mieste určitá opatrnosť, keďže naše poznatky sú obmedzené rozsahom spracovaných, dnes existujúcich prameňov. Z uvedeného počtu 246 melódií nemáme z obdobia pred vydaním, resp. spísaním našich spevníkov doložených 37 nápevov. Viaceré z nich nie sú doposiaľ mimo našich prameňov doložené ani v neskoršom období. ■

(Pokračovanie)

Poznámky

- ¹ Tento rukopisný kancionál je súčasťou chorálnej knihy bez titulného listu, obsahujúcej aj spevy k omšovému ordináriu. V súčasnosti sa nachádza v Archíve literatúry a umenia Maticе slovenskej v Martine pod signatúrou A XXXVIII/51.
- ² Prvé vydanie Cithary Sanctorum, ktoré vyšlo v Levoči v roku 1636, obsahuje k 414 textom piesní 174 notovaných melódií. U väčšiny textov je namiesto notovaného nápevu iba poznámka: „Má svou notu“.
- ³ Hymnus je pojem používaný jednak v širšom význame, zahŕňajúc celú obrovskú produkciu strofických piesní v latinčine, vrátane cantí, trópov, sekvencií a rýmovaných oficií, zatiaľ čo v užšom zmysle, v ktorom ho používame aj my, označuje latinské strofické spevy pri oficiu (liturgii hodín) a procesiách.

Hymny v užšom zmysle sú teda strofické básne s metrickým, resp. rytmickým veršom predpísané na hodinky oficia, ktoré sa pri spoločných modlitbách spievajú ako strofické piesne a zriedkavo sa používajú v procesiách alebo ako vsunuté spevy v liturgii omše.

- ⁴ Cantio je jednohlasná stredoveká latinská pieseň, väčšinou na duchovný text. Cantia neboli obligátnou súčasťou liturgie, hoci sa do nej často vsúvali. Veršovaný text týchto piesní má strofickú formu a zväčša opakovaný refrén.
- ⁵ Leis je predreformačná duchovná pieseň v ľudovom jazyku zakončená krátkym zvolaním „Kyrie eleison“, resp. „Kyrieleison“, „Kyrieleis“, „Krlíš“ a pod.
- ⁶ Môže ísť o jednoduché parafrázy latinských litánií s invokáciami v próze a krátkymi akklamáciami, alebo o prepracovanejšie veršované formy s dlhším refrénom, ktoré označujeme pojmom „litániová pieseň“.
- ⁷ Katechizmové piesne ako špecifický katolícky piesňový druh boli didaktickou pomôckou pri vyučovaní katechizmu. Uľahčovali spamätávanie základných článkov katolíckej náuky (vyznanie viery, hlavné modlitby, prikázania, sviatosti, Božské cnosti atď.), parafrázovaním základných učebných foriem vo veršovanej podobe.
- ⁸ Pod pojmom žalmová pieseň rozumieme veršovanú parafrázu na niektorý z biblických žalmov.
- ⁹ Evanjelický hymnológ Ján Ďurovič spomína 14 pôvodných piesní prevzatých z Cantus

Catholici do neskorších vydani Cithary Sanctorum. V tejto súvislosti dodáva: „Pri vtedajšom číselnom rozpolžení oboch konfesií je to pre slovenský katolicizmus dobré kvantum. Ale aj kvalita dobrá, nakoľko mnohé z týchto piesní sú obľúbené i často spievané...“ Porovnaj: Ďurovič, Ján: Spoločné piesne slovenských katolíkov a evanjelikov v 17. storočí. In: Ján Ďurovič (1894–1955) Príspevky k dejinám slovenskej hymnológie 16. a 17. storočia (Antológia príspevkov a štúdií) K 75. výročiu narodenia zostavil Juraj Potúček. Bratislava, 1969, s. 64.

- ¹⁰ Piesne z Cantus Catholici nachádzame v hojnom počte v rukopisnom chorvátskom spevníku Pavla Radešoviča z rokov 1670–1682 (v súčasnosti je tento prameň vo vlastníctve Slovenského národného múzea v Martine). Chorvátski katolíci vydali svoj prvý tlačný spevník „Cithara octochorda“ až v roku 1701 vo Viedni.
- ¹¹ V českých spevníkoch posledných desaťročí 17. storočia sa môžeme stretnúť s pôvodnými slovenskými katolíckymi piesňami „Maria rodičko Boží svatá“ a „Radostná novina, poslyštež jí“.
- ¹² Viacero prekladov slovenských piesní z Cantus Catholici do maďarčiny obsahuje rukopisný notovaný kancionál z jezuitskej rezidencie v Kláštore pod Znievom „Cantionale et Passionale Hungaricum“, datovaný do obdobia 1655–1674. Je uložený v budapeštianskej Univerzitnej knižnici (Egyetemi könyvtár).

Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby

JURAJ LEXMANN

Kultová hudba patrila od nepamäti medzi dôležité oblasti ľudskej kultúry, myslenia, odborného prístupu i teoretických reflexií. Kresťanská kultová hudba je najneskôr od stredoveku predmetom koncepcie premyslenej výučby založenej na úctyhodnom objeme odborných poznatkov a skúseností. Etymologická príbuznosť slov „škola a „schóla“ je vonkajším prejavom historického faktu, že výučba cirkevnej hudby bola najneskôr v časoch pápeža Gregora Veľkého (590–604) inštitucionálne organizovaná. Kresťanská

bohoslužobná hudba predstavuje v podobnej historiografii prvý teoreticky zvládnutý a zároveň dodnes interpretovateľný živý žárový komplex, ktorého písomné pamiatky umožňujú pomerne hlboké analýzy.

Výhodou pre prax výučby je značná kontinuita spoločenského postavenia kresťanskej kultovej hudby, menej dotknutého dejinami než žánre svetskej hudby. Ba dnes prevláda tendencia znovu prisúdiť kresťanskej kultovej hudbe tie atribúty, ktoré jej poskytli už prví kresťania pred viac než 1600 rokmi – tak

je to aspoň zrejme z obnoveného *MIS-SALE ROMANUM* z roku 1970.¹ Ďalšou výhodou je pomerne stabilný repertoár cirkevnej hudby. Texty základného repertoárového okruhu rímskeho obradu pochádzajú zväčša nezmenené už z prvých storočí nášho letopočtu a ich melódie sa dlhodobo kryštalizovali sústavným pravidelným používaním už v priebehu stredoveku. Aj druhý odvodený repertoárový okruh značne ovplyvnila úcta k tradícii. Týka sa to najmä chrámových piesní: ak vyhovujú podstatným požiadavkám liturgie, sú

aktuálne bez ohľadu na to, či pôvodne pochádzajú zo 17. alebo 20. storočia. Odborníci sa usilujú o štýlovú čistotu cirkevnej hudby, ktorá sa opiera o nadčasové hudobné princípy, uplatňované v tomto žánri už oddávna. Pri výučbe cirkevnej hudby teda netreba veľa experimentovať, užitočnejšie je opierať sa o dávno overené skúsenosti.

Prirodzenú kontinuitu pestovania cirkevnej hudby na Slovensku prerušila počas nedávnych štyroch desaťročí ateistická nadvláda, systematicky brzdiaca akúkoľvek náboženskú pozitívnu činnosť. Reakciou na to je súčasný nadmerný záujem o duchovnú hudbu: hneď po novembri 1989 začali organizovať výučbu cirkevnej hudby mnohé inštitúcie, štátne i cirkevné, i mnohí funkcionári, jednotlivci, školení i amatéri. Zatiaľ sa však zdá, že doterajšie výsledky vôbec nezodpovedajú mohutnosti tej kampane: dobrých cirkevných hudobníkov je rovnako málo ako aj pred novembrom 1989, ba čo je ešte horšie, prevládajú názorové zmätky a vôbec sa nezmenšujú. Prejavuje sa koncepcná bezradnosť.

Na obdobie ateistickej nadvlády sa netreba dívať v súvislosti s výučbou cirkevnej hudby len ako na "stratené roky".² Rozvíjali sa aj pozitívne hodnoty, ktoré dnes treba akceptovať.

Najdôležitejšou udalosťou, v oblasti cirkevnej hudby epochálneho významu, bol Druhý vatikánsky koncil (1962–1965). „Aggiornamento“ pápeža Jána XXIII. – úsilie Cirkvi „otvoriť sa svetu“ podnietila prudký rozvoj modernej kresťanskej hudby, zároveň však liturgická konštitúcia *SACROSANCTUM CONCILIUM* definovala úlohu „posvätej hudby“ podľa najstarších kresťanských princípov, blízkyh svojou logikou mysleniu 20. storočia.³ Liturgická obnova v zmysle tej konštitúcie sa stala základným pracovným programom cirkevných hudobníkov, a teda už aj ich prípravy.⁴ Výsledky Druhého vatikánskeho koncilu prijali slovenskí kresťania s veľkým oduševnením a optimizmom, a aj keď politické podmienky nedovoľovali hneď ich aplikovať do takých dôsledkov, akou by mala byť organizácia výučby cirkevnej hudby, nahromadil sa duchovný a tvorivý potenciál, ktorý môže dnes pri dobrej organizácii viesť k rozvoju cenných duchovných či hudobno-kultúrnych hodnôt.

Pozornosť si zaslúžia i skromné pokoncilové aktivity výučby cirkevnej hudby v politicky nepriaznivých pod-

mienkach: Veľa užitočného urobil prof. Jozef Šátek, kňaz, amatérsky hudobník, ktorý po Druhom vatikánskom koncile začal pripravovať slovenskú mutáciu liturgických spevov. Dlho pôsobil na Bohosloveckej fakulte v Bratislave (venoval sa najmä historickým disciplinám) a bohoslovcov viedol k spevu gregoriánskeho chorálu i práve sa tvoriacemu slovenskému liturgickému spevu. Toto jeho pôsobenie však nemalo štatút vysokoškolského predmetu. Roku 1968, keď sa nakrátko zmiernil protináboženský tlak, usporiadal prof. Jozef Vrabc, kňaz, generálny vikár nitrianskeho biskupstva, kurz pre organistov. Roku 1968, keď sa nakrátko zmiernil protináboženský tlak, usporiadal prof. Jozef Vrabc, kňaz, generálny vikár nitrianskeho biskupstva, kurz pre organistov.



skej diecézy, školenia pre organistov, ktoré sa stretli s veľkým záujmom a sympatiami. Starší ľudia by možno vedeli pripomenúť aj ďalšie podobné aktivity – táto oblasť nie je zatiaľ historiograficky spracovaná.

Nová vlna školení sa rozvinula od roku 1981 v súvislosti s tvorbou kníh *Liturgického spevníka*, ktorý sa začal tvoriť od roku 1981. V jeseni 1984 sa uskutočnili štyri turnusy trojdňových kurzov celkovo asi pre 200 organistov. I tieto prijali organisti s veľkým záujmom a nadšením, hoci to bolo pre nich politicky nebezpečné.⁵ Zvláštnosťou tých školení "pre organistov" bolo, že sa konali na miestach (v charitných domoch v Piešťanoch a v Dolnom Smokovci), kde nestál organ (veď za tri dni nemožno nikoho naučiť hrať na organe). Organisti sa na kurzoch dozvedeli o duchovnom zmysle svojej činnosti, nadobudli pocit, že úradná Cirkev sa o nich stará, a bola to pre nich príležitosť poučiť sa a vymeniť si skúsenosti v celom rade odborných a praktických

otázok. Koncom osemdesiatych rokov sa rozšírili podobné školenia menšieho rozsahu aj na diecéznych úrovniach a miestami sa konajú dodnes.

Najdôležitejším precedensom pre rozvoj výučby cirkevnej hudby je z hudobného hľadiska profesionálne rozvinutý systém štátneho hudobného školstva: teda široká základňa bývalých Ludových škôl umenia, dnes Základných umeleckých škôl, donedávna tiež kurzy pri Osvetových besedách, konzervatóriá, Vysoká škola múzických umení, štúdium hudobnej výchovy na Pedagogických fakultách a štúdium hudobnej

vedy na Filozofickej fakulte. Najmä Ludové školy umenia pripravili množstvo potenciálnych cirkevných hudobníkov. Keďže súčasná cirkevná hudba je technicky nenáročná,⁶ možno odhadnúť, že ak je v kostole 1000 veriach, je medzi nimi asi 30 potenciálnych cirkevných hudobníkov, ktorí by po krátkom zaškolení mohli plnohodnotne vykonávať funkciu organistu, kantora, vedúceho chrámového zboru a pod.⁷

Skúsenosti potvrdzujú, že kresťanský orientovaný hudobník, ktorý s úspechom absolvoval aspoň tú Ludovú školu umenia, má veľmi blízko k ideálu dobrého cirkevného hudobníka za predpokladu, že si vie subjektívne pozitívnym spôsobom vyriešiť otázku najhlbšieho zmyslu tej aktivity.⁸

Po zmene politických podmienok čoskoro vznikol odbor cirkevnej hudby na konzervatóriách (v Bratislave a v Košiciach sa začala výučba v školskom roku 1991/92, neskôr aj v Banskej Bystrici) a v súčasnosti už aj na Vysoké škole múzických umení. Podobne bol konštituo-



vaný odbor cirkevnej hudby aj na Základných umeleckých školách, v praxi si ho založili len málokde. Legislatívne je pripravená možnosť cirkevných hudobných škôl a konzervatórií, čo sa niekde využíva. Vyskytuje sa veľa začiatočných nedostatkov, chýba celoslovenská systematická koordinácia výučby. Spolupráca medzi školstvom a cirkevnou hierarchiou vychádza viac z individuálnych ambícií a lokálnych kompetencií než z celoslovenskej koordinácie. Nie sú v tejto oblasti dostatočne zjednotené názory, osnovy sú príliš všeobecné, chýbajú učebnice.

Ukazuje sa, že najväčší problém je v principiálnych otázkach: Čo je vlastne cieľom výučby cirkevnej hudby? Aké poslanie má cirkevný hudobník? Čo bude obsahom profesie cirkevného

hudobníka po absolutóriu príslušného štúdia?

V ďalších číslach nášho časopisu sa pokúsím poukázať na východiská, o ktoré by sa mohli tvorcovia koncepcií oprieť ako o určité konštanty. Budem sa odvolávať najmä na *RÍMSKY MISÁL* a na liturgickú konštitúciu *SACROSANCTUM CONCILIUM* a z nej odvodené ďalšie dokumenty, ktoré si aj napriek akýmkoľvek zmenám v sociálnej funkcii hudby a jej štýlových tendenciách zachovávajú dostatočnú stálosť. Vychádzam z podmienok konfesie rímskeho obradu, ktorá je u nás najrozšírenejšia, predpokladajúc, že prinajmenej z filozofického hľadiska a v principiálnych otázkach je problematika zhodná aj s ostatnými kresťanskými konfesiami.⁹



Poznámky:

¹ *Missale Romanum*, Rímsky misál, obnovený podľa rozhodnutia Druhého vatikánskeho koncilu a uvedený do platnosti konštitúciou pápeža Pavla VI. dňa 3. apríla 1969. Typické latinské vydanie, podľa ktorého sa tvoria národné jazykové mutácie. Rímsky Misál, slovenská mutácia, vyšla vo vydavateľstve Typis Polyglottis Vaticanis roku 1980.

² Najmä ľudia, ktorí s Cirkvou príliš nežili alebo sa o odbornú stránku liturgie nezaujímali, majú sklony nadväzovať na staré praktiky pred polstoročím, akoby „zaspali“ vývoj v tých desaťročiach, kedy sa o cirkevnú hudbu nezaujímali. Alebo si zamieňajú cirkevnú hudbu s koncertnou, keďže koncertný život sa v minulých desaťročiach priamo nezakazoval.

³ Druhý vatikánsky koncil otvoril možnosť používania živých národných jazykov v liturgii povedľa latinčiny a nadväzovania na národné kultúrne tradície, teda i hudobné.

Porov. DRUHÝ Vatikánsky koncil (ďalej DVK): *Sacrosanctum Concilium: Konštitúcia o posvätej liturgii* zo 4.12.1963. In: *Acta Apostolicae Sedis*. Roma, 1964, roč. 56, s. 97–138. Prel. KONFERENCIA BISKUPOV SLOVENSKA (ďalej KBS). In: *Liturgia: Časopis pre liturgickú obnovu*. Trnava: SSV pre SLK pri KBS, 1992, roč. 2, č. 8, s. 195–234, čl. 36 a 119.

⁴ Porov. DVK. *Sacrosanctum Concilium*. čl. 21–40.

⁵ S prihláškou na kurz pre organistov museli frekventanti oznámiť svoje osobné údaje na Sekretariát pre veci cirkevné Ministerstva kultúry SSR. Odtiaľ sa to nahlásilo ich zamestnávateľom a niektorí mali z toho nepríjemnosti, ba vyskytli sa aj prípady, že prišli o zamestnanie alebo ich vylúčili zo štúdia.

⁶ Napríklad pri príprave organových sprievodov základného radu nápevov Liturgického

spevníka sa dbalo na to, aby ich technická náročnosť neprekročila možnosti štvrtého ročníka hry na klavíri vtedajšej Ľudovej školy umenia, čo zodpovedá veku 11 ročných detí.

⁷ Podľa výkazov Ministerstva školstva SSR bola roku 1989 v celoslovenskom merítku 9,4 percentná „zaškolenosť“ školskej mládeže na Ľudových školách umenia, pričom najrozšírenejší bol hudobný odbor a v ňom najviac hra na klavíri.

⁸ Prax ukazuje, že najväčšiu zásluhu na rozvoji pokoncilovej liturgickej hudby dnes majú na Slovensku mladí vysokoškolsky vzdelaní hudobní amatéri (povolaním napríklad stavební inžinieri, geológovia, matematici, ekonómovia, učiteľky fyziky...), ktorí v detstve úspešne absolvovali na Ľudovej škole umenia hru na klavíri a získali skúsenosti v nejakom dobrom poloprofesionálnom speváckom zbore (napríklad v detskom rozhlasovom). A naopak, veľa zmätkov v posledných rokoch vniesli do problematiky cirkevnej hudby vysoko vyškolení hudobníci z koncertného alebo operného života, ktorým chýba zmysel pre liturgickú funkčnosť duchovnej hudby – lepšie by bolo, keby sa do problematiky cirkevnej hudby nemiešali. A zároveň treba pripomenúť, že mnohé ťažkosti spôsobuje aj nedostatočná pripravenosť niektorých zainteresovaných osôb zo spoločenstva kleru, ktorí nie sú dostatočne zorientovaní v štruktúre súčasného hudobného života. Napríklad svoj individuálny hudobný vkus (založený zväčša na niektorom žánri populárnej hudby) uplatňujú ako všeobecne platnú normu, alebo žijú s predstavami ideálov liturgického a hudobného života pred polstoročím a nevedia nič o súčasnom štandarde hudobného života na Slovensku dnes.

⁹ Pre tvorbu koncepcie výučby cirkevnej hudby sa ponúkajú dve kategórie vzorov: domáce koncepcie, zvyklosti a tradícia z minulosti a zahraničné koncepcie. Ich akceptovanie však vyžaduje určitú opatrnosť.

K domácim koncepciám z minulosti treba pripomenúť, že a) podstatne sa zmenilo spoločenské postavenie cirkevných hudobníkov (chrámovej hudbe sa v najširšom merítku venovali učitelia, ktorí k tomu získali na učiteľských ústavoch prípravu), b) následkom prudkého rozvoja elektronických médií sa zmenilo postavenie živej hudobnej produkcie, teda i chrámovej hudby, c) Druhý vatikánsky koncil presunul akcentáciu na iné prvky chrámovej hudby než to bolo v minulosti.

K zahraničným tendenciám treba pripomenúť, že vychádzajú z iných spoločenských situácií a tradícií, a ďalej, nájdú sa tu (z nepochopiteľných dôvodov) aj problematické riešenia, ktoré netreba napodobňovať. Ba výsledky nie sú vždy pozitívne (napríklad mnohí špeciálne vyškolení cirkevní hudobníci unikajú do iných hudobných profesií). Určite je však poučné sledovať, ako si túto problematiku riešia v blízkych krajinách, ktoré prešli podobným politickým vývojom: v Čechách a na Morave, v Maďarsku, Poľsku a pod.

Vývoj gregoriánskeho chorálu

diastematická notácia

AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM

Prv než sa budeme zaoberať dnešnou témou vývoja gregoriánskeho chorálu, treba si uvedomiť niekoľko skutočností.

1. Prelomom tisícročia dochádza v gregoriánskom choráli k dramatickému vývinu, ktorý je na jednej strane veľmi pozitívny, ale na druhej strane nastáva postupná dekadencia. Tento vrcholný bod vývoja je vznik notovej číary.

2. Týmto vznikom prestáva vnímanie reči (ktoré bolo prirodzené predchádzajúcich 400–500 rokov. Charakteristickým prvkom je vnímanie melódie reči smerom zhora nadol) a nasleduje vnímanie hudby (pre ktorú je charakteristický postup tónov smerom zdola nahor c–d–e–f–g).

3. Docent Xaver Kainzbauer nazval túto skutočnosť na prednáške o gregoriánskom choráli v Košiciach v novembri 1999 ako: Reč sa mení na hudbu a pravda (ktorú chorál a tým teda Písmo sväté skrýva) sa mení na krásu.

Už v adiastrumatickej (bezlinajkovej) notácii sa nachádzajú prvé známky náznamu vedenia melódie, je to hlavne v St. Gallenskej škole pri zápise výrazu určitých textov, ale nesmieme obísť ani metzskú školu, v ktorej sú neumy usporadúvané (sice nedokonale, ale predsa) podľa tónovej výšky. Už počas 8. až 10. storočia nastáva vývoj stredovekej hudobnej teórie, ktorá mala istý vplyv na vývin gregoriánu. Hlavnými predstaviteľmi sú Aurelian z Réomé, Regino z Prüm, Hucbald zo St. Amand a anonymný autor spisu „Alia Musica“. Títo autori sa však často utiekali k nesprávnemu opakovaniu Boethiom (+524) preferovanej gréckej hudobnej teórie. Z hľadiska gregoriánskeho chorálu mala táto teória len málo čo do činenia.¹

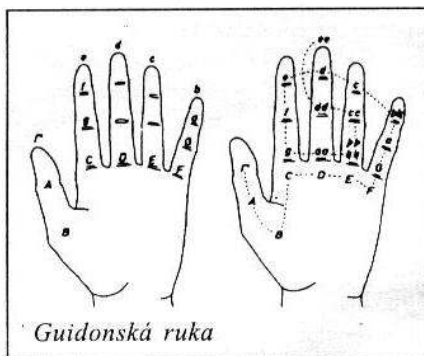
Prvým „Einsteinom 11. storočia“ z hľadiska hudby je dnes len málo známy Guido z Arezza.

GUIDOZ AREZZA

O tomto benediktínovi sa dnes vie pomerne veľmi málo, ale svojím objavom hudobnej linajky ho môžeme nazvať

„praotcom“ európskej hudby. Narodil sa okolo roku 995 a zomrel v talianskom meste Arezzo okolo roku 1040. Za svojho života pôsobil v kláštore Pomposa pri Ferrare a v samotnom Arezze. Jeho hudobnoteoretické spisy *Micrologus* a *Prologus in Antiphonarium*, ako aj *Epistola*, boli **základnými spismi** v stredoveku. Ku Guidovi sa vzťahujú dva objavy. Je to vznik solmizácie (označenie tónov slabikami ut–re–mi–fa–sol–la), podľa hymnu sviatku narodenia sv. Jána Krstiteľa (patróna spevákov), ktorého vznik sa pripisuje Pavlovi – Diakonovi¹ (* okolo 720 vo Friaule, + po 787 v Monte Cassine). Solmizácia sa dodnes používa s dvomi zmenami a to namiesto ut sa používa do a pridala sa slabika si².

Druhým objavom je začiatok používania notového kľúča skrze používanie písmen c a f. Guidove hudobné teórie boli natoľko revolučné, že sa dostali až do Ríma, kde si pápež Ján XIX. nechal pred-



ložiť Guidom napísaný antifonár.³ Guido vymyslel aj dnes už neznámu teóriu tzv. „Guidonskej ruky“, na základe ktorej mali byť predstavené tóny v poradí za sebou. Táto cheironomia (vedenie zboru skrze pohyb prstov a ruky) sa veľmi dobre hodí ku skorším teoretickým reflexiám vo vyučovaní a veľmi striktno rozlišuje cheironomiu, ktorá bazíruje na neumách a cheironomiu ako spôsob dirigovania. O Guidovi takisto vieme, že polemizoval nad počtom a farbou notových linajok (f–linajku značil červenou farbou, c–linajku žltou, resp. zelenou), nad problémami medzier medzi linajkami a vkladaním nôt do týchto medzier, či nad problémom vkladaní nôt iba na linajky.

Jeho osobnosť a význam by sme mohli zhrnúť nasledovne:

Vďaka Guidovi sa začína meniť dovedajšie hudobné myslenie (zachytávanie reči smerom zhora nadol sa mení na zachytávanie tónov smerom zdola nahor). Postupne sa ustanovuje presná výška, dĺžka i rytmická hodnota konkrétneho tónu. Ale týmto pokrokom sa začína strácať bohatstvo ducha reči, pretože reč je veľmi problematické zachytiť do akejkoľvek schémy či koncepcie.

V rámci teórie sa v tomto období začína vyvíjať aj modulácia. Je potrebné si uvedomiť, že je veľký rozdiel medzi modusom a tónusom. Modus sa vzťahuje na antifónu, kdežto tónus sa vzťahuje na žalm. Modus je štruktúrne iný ako tónus. V tomto období začína vznikať aj teória, ktorá je úzko spätá s moduláciou, nazývaná *Ochtoechos*. V nej, na základe gréckej pôvodiny, sa antifóny (ktoré v minulosti boli štrukturalizované veľmi jednoducho do tzv. 3. pôvodných módov Do, Re Mi) usporadúvajú do 8–členného celku⁴. Túto teóriu poznáme dodnes, ide o Protus (prvý), Deuterus (druhý), Tritus (tretí) a Tetrardus (štvrtý). Tieto módy môžu byť autentické (úroveň melódie neklesne pod recitantu), alebo plagálne (úroveň melódie klesne pod recitantu)⁵.

Dnešní špičkoví odborníci gregoriánskeho chorálu sa zhodujú v názore, že pre vývoj umenia je nevyhnutný celkový pokoj a priaznivé životné podmienky v istej oblasti. Tak ako tieto podmienky boli v 8.–10. storočí v oblasti St. Gallen (Švajčiarsko) a v oblasti Metz (Francúzsko), kde sa vyvinulo adiastrumatické zachytenie chorálu, tak na prelome tisícročia boli tieto podmienky v Aquitánii, na juhu Západofranskej ríše, ktorá nebola sužovaná vojnami, či sťahovaním národov. Hlavnými centrami tejto oblasti boli mestá Bordeaux, Limoges, Toulouse a Poitiers a priľahlé benediktínske kláštory. Práve v týchto kláštoroch sa zachovali prvé diastematické kódexy, podľa ktorých sa dnes rekonštruujú gregoriánske spevy. Možno



povedať, že celá oblasť juhu západofranskej ríše, severného Španielska a severného Talianska boli veľmi úzko prepojené a práve z týchto miest sa dodnes zachovali najvýznamnejšie kódexy. Dva najstaršie a veľmi významné sú:

A: Kódex 776 z národnej knižnice v Paríži, ide o graduál z kláštora Saint – Michel de Gaillac pri Albi, napísaný pred rokom 1079 v akvitánskej notácii, je dodnes neuverejnený

Y: Kódex 903 z národnej knižnice v Paríži, ide o graduál zo Saint – Yriex, napísaný v 11. storočí v akvitánskej notácii, je uverejnený v *Paleographie Musicale XIII*.

Z ostatných kódexov je treba spomenúť:

Bv 34: Kódex VI., je z kapitulnej knižnice v Benevente⁶, ide o graduál, napísaný naprelome 11. a 12. storočia v beneventskej notácii, je uverejnený v *Paleographie Musicale XV*.

Mp: Kódex H 159 z lekárskej fakulty v meste Montpellier, ide o tonár graduála zo Saint–Benique v Dijone, napísaný v 11. storočí a uverejnený v *Paleographie Musicale VIII*. Ide o dvojitú notáciu: adiaستمatickú metzskú notáciu a k tomu je písmenkovaná notácia (názvy nôt) s presným údajom o rozdielne intervalov. Tento kódex slúžil ako učebnica a nevyužíval sa pri liturgii.

Pre rekonštrukciu melódií antifón officia (liturgie hodín, ľudovo povedané breviára) sú nevyhnuté tieto kódexy:

Kláštrom Solesmes uverejnené kódexy Wc 601 Worcester zo 14. storočia a Lc 662 Lucca z 12. storočia. Doteraz neuverejnené sú kódexy: Ka 60 Karlsruhe zo 14. storočia, T 1 a T 2 Toledo 1 a Toledo 2 z jedenásteho storočia. Niekedy sa pri výskume ešte používa kódex MR Mont Renaud z 10 storočia a Z 399 Zwettl z 13. storočia, kde je zachytený cisterciácky⁷ chorál.

10. storočie znamená aj kompozíciu nových melódií, pretože vznikli nové sviatky, vznikajú spevy ordinárií, hlavne Kyrie. Autorov spevov zväčša nepoznáme, ale niektorí sú aj známi, napr. Alleluja „Veni Sancte Spiritus“ a dve rezponzória sú pripisované Róbertovi Zbožnému (+1031), tri rezponzória „Solem iustitiae“, „Stirps Jesse“, „Ad nutum Domini“ mal skomponovať Fulbert – biskup zo Chartres (+1028). Známe je tiež officium sviatku sv. Gregora, ktoré je pripisované pápežovi Leovi IX. (1002–1054). Najznámejším autorom, ktorému sa pripisujú dve veľmi známe mariánske antifóny „Salve Regina“ a „Alma redemptoris mater“ je teológ, matematik, astronóm, básnik, histo-

*IN DIE XXIV IUNII
AD I ET II VESERAAAS
IN NATIVITATE
S. IOANNIS BAPTISTAE*

rik⁸, hudobník, benediktínsky mních kláštora Reichenau Hermann Contractus (+1054), ináč známy ako Hermann chromý.

Diastematická notácia priniesla veľký pokrok do oblasti hudby. Tento prirodzený vývoj znamená na jednej strane systematický zápis nôt, ich intervalovú výšku, ktorá je nevyhnutná pre zápis dvojhlasu, ktorý sa onedlho dostal takisto do kódexov. Prvým záznamom dvojhlasu je kódex Martial z prelomu 12. storočia. z vyššie spomenutého mesta Limoges. Tento pokrok znamená ale pre gregoriánsky chorál úpadok, pretože presným zápisom neúm na notovú čiaru postupne zmiznú neumatické značky a vyvinú sa noty, ktorým chýba zachytenie plynulosti a výraz reči neúm a tak ostanú len nič nehovoriace noty a vlastná interpretácia, ktorá sa postupom času vzdiali od originálu. Tým sa vzdáľuje pravdivosť vyjadrenia daného textu Písma sv. a nastupuje vlastná interpretácia „krásy“.

Poznámky:

¹ Bol historikom na dvore Karola Veľkého a napísal dejiny diecézy Metz, životopis Gregora I. a dejiny Longobardov.

² Tá je u nás nahradená podľa maďarského hud. teoretika Z. Kodáya slabikou ti.

³ O týchto prvých hudobných pokusoch v Pompose píše Guido v svojom spise Epistula.

⁴ Avšak aj tento celok má výnimky, vid' tonus peregrinus.

⁵ Za svojich študentských čias som sa v rámci hudobnej teórie učil o tzv. cirkevných stupniciach. Systém cirkevných stupnic je moderná štylizácia starej gréckej hudobnej teórie. Je zaujímavé, že napr. J. S. Bach priznal Protu autentickému a plagálnemu, teda dórskej stupnici molový charakter. F. Mendelsson–Bartholdy zredukoval Deuterus, teda frigickú

stupnicu na molový charakter.

⁶ V Benevente sa zachovalo veľmi veľa kódexov.

⁷ Cisterciiti boli založení tromi bývalými benediktínmi, ktorí chceli reformovať mnišky život, v polovici 11. storočia v Citeaux vo Francúzsku. Jednou z najväčších postáv histórie je sv. Bernard z Clairvaux.

⁸ napísal prvé dejiny sveta, ktoré však pri požiari kláštora zhoreli, ale odvolávajú sa na nich jeho žiaci.

Použitá literatúra

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

Agustoni L. – Göschl Johann Berchmans: *Einführung in die Interpretation des gregorianisches Chorals*. 2. zv., Gustav Bosse Verlag Kassel, Regensburg 1995
Cardine, Eugéné: *Vue d'ensemble sur le chant Grégorien* in: *Etudes grégoriennes XVI* (1977), str. 173–192.

Joppich, Godehard: sprievodný text ku gramofónovej platni s názvom: *Gregorianischer choral*, Archiv – Protuktion 2723084

Kainzbauer, Xaver: *Modologie – skriptum*, rukopis Wien 1998

Kainzbauer, Xaver: *Gregonianik – skriptum*, rukopis Wien 1999

Schmidt, Manfred Hermann: Guido v Arezzo in: *Lexikon für Theologie und Kirche, Begr.* von M. Buchberger. 3. völlig neu bearb. Aufl, von Walter Kasper u.a. Freiburg: Herder, 1993ff.

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

Weisser, Alfons: *Die Reichenau und ihre drei Kirchen*, 12. vydanie J. Walchner KG, Buch- und Offsetdruck, 88239 Wangen im Allgäu 1998

Medzispevy v obnovenej liturgii

Žalm po prvom čítaní

AMANTIUS AKIMJAK, OFS

Staré žalmové spevy Izraelitov, akoby sa na prvý pohľad zda-
lo, nemajú čo povedať dnešnému
človeku. Ale kto má ducha pokonci-
lovej obnovenej liturgie, ktorá ich v pl-
nej šírke a hĺbke uvádza do života, vie
dobro, že to nie je tak.¹ Nebudeme ľuto-
vať ani námahu, ak sa bližšie zoznámime
s obsahom i významom žalmov. Aby
sme vedeli, čo spievame a prečo spieva-
me, treba hlbšie pochopiť žalmy.

Žalmy² považujeme za veľmi dôležitú
časť liturgie. Nejde tu už len o osobnú
modlitbu. Ani o prozaické spoločné mod-
litby. Žalmy sú oslavné piesne. Určené
na spev, nielen na čítanie.³ A spievame
ich v mene Cirkvi, v osobe samého Krista.
Tak chápali žaltár starí cirkevní Otcovia.
⁴Ba na vážnosť žalmov poukázal sám
Kristus, keď hovoril, že sa splní všetko,
čo je o ňom napísané v Mojžišovom zá-
kone, u Prorokov a v Žalmoch (Porov.
Lk 24,44). Patrí sa preto, aby sme sa usi-
lovali o dôkladné biblické vzdelanie.⁵

Celý žaltár delíme podľa doxológie⁶ na
5 kníh, a patrí v Starom zákone do tretej
skupiny posvätných kníh medzi tzv.
kethubím, čiže poučné knihy. V prvej
knihe sú žalmy 1 až 40, v druhej žalmy
41 až 71, v tretej žalmy 72 až 88, v štvrtej
žalmy 89 až 105 a v piatej žalmy 106 až
150. Tehillím – chvály je názov žalmov
v hebrejčine. V gréčtine názov žalmu je
„psalmós“, latinsky má názov „psalmus“.
Z gréckeho a latinského názvu je utvo-
rený slovenský termín: „žalm“.⁷

Židia spievali žalmy za doprovodu
strunového nástroja, ako je harfa, citara
a pod. Psallein znamená hrať na hudob-
nom nástroji. Z toho vznikol názov žal-
tár, grécky psaltérion, latinsky psalté-
rium čiže zbierka žalmov. Kňazi používali
trúby (Nm 10,8), harfy (1 Krn 25,1; Neh
12,27), bubny, ženy bubienky (Ex 15,20),
ostatné nástroje muži – laici. Tak môžeme
povedať, že „všetko, čo dýcha“
(Ž 150, 6), spája sa s Božou chválou.
V Ž 150, 5 sa spomínajú aj cimbaly a do-
konca dva ich rozličné druhy.⁸ No nie sú
to všetky hudobné nástroje, o ktorých

dnes s určitosťou hovoríme. V hebrejčine
sú technické, ale aj hudobné termíny,
ktorým ani najstarší prekladatelia už ne-
rozumeli. Môžeme sa preto iba domnie-
vať, či takýto záhadný termín, ako naprí-
klad „sela“ znamená hudobný nástroj,
ktorým mala byť skladba sprevádzaná,
alebo len užívaný známy nápev, podľa
ktorého sa malo spievať, alebo len iný
sprievodný údaj pre výšku hlasu, či aj
možnú prestávku v speve.⁹

Podobne o pôvode žalmov nevieme
všetko. Ani o nadpisoch žalmov sa
nedá usúdiť, či pochádzajú od samého
spisovateľa, alebo iba od autoritatívne-
ho redaktora. Nadpisy žalmov¹⁰ napo-
kon určujú aj literárny druh, hudobné
alebo liturgické použitie, alebo aj motív,
historickú príčinu vzniku, teda nie sú na
úrovni samého žalmu.

Žaltár obsahuje 150 piesní,¹¹ ale počet
tiež nie je úplne presný. V gréckom
(Septuaginta) a v latinskom (Vulgáta)
preklade je trochu ináč usporiadaný. Ž 9
a Ž 10, Ž 114 a Ž 115 sú spojené v jeden
žalm, za to sú však rozdelené na dva
Ž 116 a Ž 147. A kto by nevedel, že
v starom podaní za
najproduktívnejšieho skladateľa
duchovných piesní sa považuje kráľ
Dávid?! V hebrejskom texte sa stretá-
me s jeho menom 73 krát, v gréckom
84 krát. No nemusí to byť celkom hod-
novné, ak máme na mysli, že aj
mladším piesňam Židia pripisovali
starší vznik. Prevládala tu azda myš-
lienka, že všetko, čo má byť v bohosluž-
be, patrí do doby veľkých Božích zjave-
ní. No pravdou je pre všetky časy, že
kráľ Dávid napísal najviac duchovných
piesní.¹² A bol nielen básnický nadaný,
ale aj hral na hudobných nástrojoch,
viedol zbor spevákov, tancoval, zbieral a
vydával piesne; organizoval púte.¹³

Okrem kráľa Dávida ako autorov ná-
božných piesní – žalmov poznáme synov
Koreho.¹⁴ Boli to väčšinou leviti a kňazi,
ktorí zložili 11 žalmov¹⁵ a tvorili triedu
chrámových spevákov až do vyhnan-
stva. Po návrate z babylonského zajatia

sa už nespomínajú. Básnický, žalmy sy-
nov Koreho sú vynikajúce. Vznikli po Ša-
lamúnovi,¹⁶ a pretože v tom období pano-
vali aj králi, ktorí sa prikláňali k
pohanstvu, ich tvorcovia nemali ľahký
život. Stále šikanovaní a existenčne týra-
ní mali aj čo žalovať svojmu Bohu¹⁷ i
z túžby po chráme mali čo bolestivo spie-
vať. Podobne 12 iných žalmov¹⁸ sa pripí-
suje Asafovi alebo presnejšie celej jeho
rodine levitov – spevákov.¹⁹ Predpokladá
sa, že už za čias kráľa Ezechiáša jestvo-
vala zbierka „Asafových piesní“ (2 Krn
29,30).²⁰ A o to je istejšie, že jej autorom
boli viacerí z Asafových potomkov, pre-
tože Asafove žalmy sa vzťahujú na rôzne
časy: hovorí sa v nich mravoučne, pro-
rocky, oplakávajú sa národné nešťastia,
oslavuje víťazstvo. V nadpise žalmov sa
ešte uvádzajú – ale je otázka, či sú aj
skladatelia: Mojžiš – Ž 89, Šalamún –
Ž 71, Ž 126, Etan Ezrachovec – Ž 88 a He-
man Ezrachovec – Ž 87. Asi u tretiny žal-
mov nie je uvedený ich autor.²¹

Už z toho, čo sme uviedli, vidíme, že
celý žaltár nevznikol súčasne a jeho naj-
ranejší dátum²² vzniku je tiež iba otáznym.
Podľa gréckeho prekladu Septua-
ginty vznik úplného žaltára sa datuje do
3. storočia pred Kristom. Začiatkom 2.
storočia sú známe Dávidove žalmy ako
hotová zbierka s názvom „Hymny obno-
veného chrámu“. Prvý latinský text vzni-
kol v Kartágu koncom 2. storočia po
Kristovi. Isté je, že v 4. storočí po Kris-
tovi bolo už viac latinských prekladov a
nie je od veci priznať, že exegeticky aj
chybných, takže pápež Damaz (366–384)
rozhodol, že text sa zjednotí a aj pre túto
prekladateľskú prácu poveril svätého
Hieronyma. Nik sa tomu ani nediví, že
v žalmových textoch sa objavili toľké
odlišnosti. Žaltár nikdy nebol nepouží-
vanou, mŕtvou knihou. Žalmy sa prispô-
bovali liturgii i pri rôznych príležitos-
tiach sa rôzne vysvetľovali. A pri
ručnom prepisovaní kódexov sa stalo,
že sa aj nejasné slová dostali do nového
textu spolu s vysvetľujúcou poznám-
kou.²³ I spoluhláska sa mohla zameniť za



inú, možno sa hlásky prehodili alebo sa vyskytla dittographia.²⁴ Sv. Hieronym v roku 383 preto narýchlo upravil latinský text žalmov. A prekladal ho na základe Septuaginty.²⁵ Tak vznikol Psalterium Romanum, ktorý sa používal v Cirkvi až do Pia V. Sv. Hieronym však nebol s touto prácou spokojný. V roku 386 sa usadil v Betleheme, kde znova revidoval latinský preklad žalmov. Aj tento raz na základe Origenesovej Hexaply. Svätý Gregor z Tours zaviedol tento preklad vo francúzskych kostoloch, a preto má názov Psalterium Gallicanum. Galský žaltár bol zaradený do Vulgáty. Svätý Hieronym preložil z hebrejčiny celý Starý zákon, teda i žalmy v Psaltériu iuxta Hebraeos, ktoré však úradne neboli prijaté.

Pre nás je vzácnou spomienka na preklad žaltára do staroslovienskeho jazyka, ktorý po Novom zákone ako prvú zo starozákonných kníh preložil buď svätý Cyril sám, alebo spolu s bratom svätým Metodom.²⁶ Žaltár bol preložený súčasne z hebrejčiny, gréčtiny i latinčiny.

V slovenčine sa zachoval v rukopise najstarší preklad žaltára z roku 1750 pravdepodobne od autora Romualda Hadvabného, kartuziánskeho mnícha z Červeného Kláštora za Magurou, ktorý preložil celé Sväté písmo z Vulgáty.²⁷ Ďalší preklad Svätého písma, a teda aj žalmov máme od Juraja Palkoviča z roku 1829.²⁸ Pred rokom 1888 Radlinský a Sasinek preložili celé Sväté písmo, ktoré však tlačou nevyšlo.²⁹ Spolok sv. Vojtecha sa usiloval vydať Sväté písmo, a teda aj žalmy v novej slovenčine, ale Starý zákon vyšiel celý až v rokoch 1915–1926. Na preklade poetických častí mal veľký podiel básnik Tichomír Milkin.³⁰ Roku 1948 vyšiel v SSV samostatný žaltár, ktorý z pôvodiny a podľa nového latinského žaltára preložil Dr. Mikuláš Stanislav. Básnický ho upravil Dr. Ján Švec–Slavkovian.

Nový latinský žaltár pripravil Pápežský biblický inštitút. Tento nový latinský preklad dovolil pápež Pius XII. roku 1945 apoštolským listom „Motu proprio” In cotidianis precibus používať v breviári.³¹

V roku 1955 vyšiel v SSV jednozväzkový preklad Starého zákona, ktorý z pôvodných textov preložili členovia Biblickej komisie pri SSV; žaltár však prevzali v preklade Dr. Stanislava. V rokoch 1968–1969 vyšiel tento preklad Starého zákona znovu v troch zväzkoch.

Roku 1969 vyšiel ako prvý zväzok Novej Vulgáty Piov žaltár, ktorý v defini-

tívnej podobe je vo vydaní celej Novej Vulgáty.³² Tento nový preklad vytvorený Pápežskou komisiou, ktorú ustanovil 29. novembra 1965 pápež Pavol VI., promulgoval a určil najmä na používanie v liturgii pápež Ján Pavol II. apoštolskou konštitúciou „Scripturarum thesaurus” 25. apríla 1979.³³ Podľa tohto latinského originálu Slovenská liturgická komisia urobila nový slovenský preklad žaltára za vedenia Jozefa Kútnika v spolupráci s Jankom Silanom, Jánom Magom, Vincentom Malým a Jánom Povazanom. A tak teraz spievame a počúvame vzácné žalmy v novom rúchu, najmä v liturgii hodín, v omši pri bohoslužbe slova – rezponzóriový žalm a pri iných liturgických sláveniach. Tento nový preklad je prevzatý aj do súborného vydania Svätého písma v jednom zväzku, ktoré roku 1995 vydal SÚSCM.³⁴

Stará rímska omša mala, tak ako dnes, tri čítania a medzi nimi dva žalmy. Miesto druhého žalmu sa potom v 5. storočí začalo užívať aleluja.³⁵

Žalmy sa v kresťanskej liturgii rýchlo ujali vďaka ich kristologizácii – ich kresťanskému výkladu. Keď sa v žalme hovorí o Jeruzaleme alebo sa prosí o ochranu Božieho ľudu, tak kresťania mysleli na nový Boží ľud, na Cirkev. Boh žalmov (vynímajúc žalmov kľatbových) bol jednoducho Kristus, alebo podľa príkladu sv. Augustína sa žalm vkladal do úst Ježišových, takže sa stal „vox Christi” – Kristovým hlasom –, ktorým sa kresťania spolu s Kristom modlili k Otcovi.³⁶

Responzoriálny spôsob ako formový princíp poznali už aj starí Indovia, Babylončania, Židia, Gréci a Rimania.³⁷

V stredoveku sa rozšíril antifonálny spôsob spievania žalmov: v speve sa verš po verši striedali dva zbory stojace proti sebe (Antiochia okolo r. 350, Miláno v liturgii sv. Ambróza).³⁸ Ľud sa pripojil až na konci vždy tým istým veršom „Gloria Patri...” – „Sláva Otcu...” (najskôr Antiochia, podľa Cassiána Galia už okolo r. 420). Takto sa žalmom vtisla pečať kresťanskej modlitby.³⁹

Neskôr sa začali tvoriť samostatnejšie krátke hudobné celky – antifóny – ktoré sa opakovali za každým žalmovým dvojverším (podľa Almara ešte okolo r. 850), alebo – ako je to v súčasnej gregoriánskej edícii – rámujú istý počet liturgických predpísaných veršov žalmu.⁴⁰ Tak sa pôvodne zotrel rozdiel medzi responzoriálnym a antifonálnym prednesom žalmov. Avšak postupom času sa tvorba

antifón stala príležitosťou pre rozvoj hudobného umenia – zachoval sa nám mimoriadne cenný poklad antifón nielen sylabických, ale najmä bohato melizmatických. Ich texty vychádzajú z myšlienok žalmov, alebo zodpovedajú liturgickým úkonom (offertorium, communio), tajomstvu sviatku (introit). Vznikali aj antifóny, ku ktorým sa neviaže žalm (napr. mariánske).

Presné rozlíšenie responzoriálneho prednesu žalmov od antifonálneho je dnes ťažké, lebo v starých prameňoch sa to nerozlišovalo jednotne.⁴¹ Pre súčasnú prax by mohlo byť užitočné toto rozlišovacie kritérium: responzórium je krátka odpoveď, ktorú môže zhromaždenie bez zvláštnej prípravy zopakovať po žalmistovi. Antifóna je hudobne bohatší celok, ktorý treba zbor alebo ľud naučiť spievať. ■

Poznámky:

¹ HARTLIEB, S.: *Religijna pieśń ludowa w liturgii*. In: *Wprowadzenie do liturgii*. Red. F. Blachnicki. Poznań, 1967, s. 507.

² Ale aj v liturgii používané antifóny, ktoré často tvoria úryvok zo žalmu, a typologicky, ale aj sviatočne, špecifickým zafarbením vysvetľujú zmysel použitia.

³ SCHNITZLER, T.: *Was die messe bedentet*. Freiburg, 1977, s. 75–76.

⁴ KOREJS, B.: *Přehled odpovědi k žalmům podle tónin s příslušnými psalmodiemi*. Bratislava, 1982, s. 2.

⁵ TOMÁŠKO, L.: *Žalmy*. In: *Liturgia*. Trnava, 1995, roč. 5, č. 19, s. 256–257.

⁶ Doxológia v gréčtine znamená chválospev, liturgickú oslavu Boha – Tamtiež, s. 256.

⁷ HERIBAN, J.: *Úvod do knihy žalmov v Sväté Písmo*. Rim: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1995, s. 993–1004.

⁸ BOROWSKI, W.: *Psalmi, Komentarz biblijnoascetyczny*. Kraków, 1983, s. 6–7, *Wprowadzenie*. Taktiež, PIKULIK, J.: *Śpiew i muzyka w historii liturgii*. In: *Ateneum Kapłańskie*. Włocławek, 1980, roč. 72, z. 427, s. 188.

⁹ TOMÁŠKO, cit. d. s. 257.

¹⁰ V hebrejčine niektoré žalmy – je ich 28 – sú ešte bez nadpisu, v gréckom a latinskom texte iba žalm 1 a 2 nemá nadpis – HERIBAN, cit. d. s. 996–997.

¹¹ Takto to uvádza Tridentský koncil medzi kanonickými knihami; Tamže s. 993.

¹² HERIBAN, cit. d. s. 997.

- ¹³ 1 Kr 16,14–23; 2 Kr 1,17–27; 1 Sam 16,14–23; 18,10; 2 Sam 1,18–27; 3,33–34; 23,1n; Am 6,5; 1 Krn 16,4–7; 23–29.
- ¹⁴ Ide o potomkov Koreho, ktorý sa vzbúril proti Mojžišovi – Nm 16.
- ¹⁵ Žalmy: 41–48, 83–84, 86–87.
- ¹⁶ Hovorila o jeruzalemskom chráme. HERIBAN, cit. d. s. 999–1003.
- ¹⁷ Volali ho Elohim; od tohto názvu – na rozdiel od názvu Jahve – Pán – aj žalmy sú pomenované „elohistické“. HERIBAN, cit. d. s. 999–1003.
- ¹⁸ Žalmy: 49,72–82.
- ¹⁹ 1 Krn 23,1–6; 2 Krn 5, 12; 35,15.
- ²⁰ TOMÁŠKO, cit. d. s. 256–257.
- ²¹ HERIBAN, cit. d. s. 997–998.
- ²² 6. storočie pred Kristom. Tamtiež s. 997.
- ²³ Často sa opisovalo z málo zrozumiteľ-

ného rukopisu. TOMÁŠKO, cit. d. s. 258.

- ²⁴ Dva razy napísaná tá istá spoluhláska.
- ²⁵ Je to grécky preklad, ktorý zhotovili sedemdesiat učenci asi v polovici 2. storočia pred Kristom v Alexandrii.
- ²⁶ STANISLAV, J.: *Životy slovanských apoštolov Cyrila a Metoda v legendách a listoch. Panonský životopis svätého Metoda*. Turčiansky svätý Martin, 1950, hl. 5.
- ²⁷ TOMÁŠKO, cit. d. s. 259.
- ²⁸ Tamže.
- ²⁹ Tamže.
- ³⁰ Vlastným menom sa volal Ján Donoval.
- ³¹ HERIBAN, cit. d. s. 13–15.
- ³² Tamže.
- ³³ Tamže s. 993–994.

³⁴ *Sväté Písmo Starého i Nového zákona*, Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1995.

³⁵ TOMÁŠKO, cit. d. s. 258–259.

³⁶ LEXMANN, J.: *Základné pojmy liturgického spevu a duchovnej hudby: Výsokoškolské skriptá*. Bratislava: RKCM-BF Univerzity Komenského, 1984, s. 30; Taktiež ŠÁTEK, J.: *Vývoj liturgickej hudby v prvých storočiach*. In: *Duchovný pastier*. Trnava, 1989, roč. 70, č. 1, s. 32–33.

³⁷ LEXMANN, cit. d. s. 30.

³⁸ LAJCHA, P.: *Hudobné charaktery žalmov: rukopis*. Pezinok, 1982, s. 2.

³⁹ Tamže.

⁴⁰ LEXMANN, cit. d. s. 30–31.

⁴¹ Tamže s. 31.

Hudba v stredovekej Spišskej Kapitule

RASTISLAV ADAMKO

Spišská Kapitula od roku 1945 patrí dnes už pod mesto Spišské Podhradie. Do tohto roku to však bolo samostatné cirkevné mestiečko. Nachádza sa na kopci, ktorý bol v histórii známy ako Mons sancta Martini. Tade viedla stará Veľká cesta, ktorá spájala Šariš a Spiš s Poľskom a s inými západoeurópskymi štátmi. Na protiahlom kopci stojí Spišský kráľovský hrad ako symbol svetskej moci, ktorá v stredoveku chránila a podporovala cirkevnú moc, ktorú symbolizuje románsko-gotická katedrála na Hore sv. Martina.

Prvá historická zmienka o Spišskej Kapitule pochádza z roku 1209, v ktorej sa už hovorí o prepoštví a prepoštvstve, teda o rozvinutej cirkevnej organizácii.¹ V dokumentoch z roku 1274 sa uvádza, že neďaleko dnešnej katedrály, na lúke, ktorá sa kedysi volala Monasterium (dnes Pažica), už v 11. storočí stál kláštor benediktínov.² Potvrdzujú to aj archeologické výskumy, na základe ktorých môžeme presne lokalizovať, kde sa kláštor nachádzal. Archeológovia okrem toho našli ešte medzi dnešnou katedrálou a biskupským pa-

lácom základy románskej rotundy, ktorá slúžila ako farský kostol pre veriacich, bývajúcich v blízkosti kláštora.³ V 13. storočí tento kostol, zasvätený Radostnej Panne Márii, bol známym pútnickým miestom. Neskôr sa stal patrónom kaplnky sv. Valentína. Po roku 1273, keď sa skončila stavba románskej prepoštskej katedrály, kaplnka sv. Valentína slúžila ako pútnický kostol, v ktorom sa až do čias reformácie slúžila liturgia v staroslovienčine.⁴ Kaplnka postupom času strácala svoj význam a v roku 1781 celkom zanikla.⁵

Všetky vyššie spomenuté okolnosti svedčia o tom, že kresťanská viera, ktorú hlásali v 9. storočí na Veľkej Morave sv. Cyril a Metod a ich žiaci, sa dostala až na Spiš k slovanskému obyvateľstvu, ktoré tam bolo už v tom čase osídlené. Preto založenie spišského prepoštvstva (koniec 12. storočia) práve na Hore sv. Martina bolo z jednej strany prirodzeným pokračovaním cirkevnej organizácie, ktorá tu vznikla počas veľkomoravskej misie, z druhej strany veľký vplyv na to mali nemeckí kolonisti, ktorí sa po roku 1241 hojne usídlili na Spiši. Títo Nemci, ktorí niekoľko desiatok rokov pre-

žili v Sasku nad riekou Sol'avou, prišli so sebou remeslá, obchody a kultúru.⁶ Nemci mali veľké privilégia, na základe ktorých žiadali od kráľa zriadenie samostatnej cirkevnej organizácie. Tak vznikli na území dnešného Slovenska dve prepoštvá – v Bratislave a na Spiši. Prepošt bol samostatný prelát. Mal na starosti všetkých obyvateľov na danom území. Podriadený bol však biskupovi, na ktorého území sa prepoštvto nachádzalo. V prípade Spiša to bol Ostrihom.

Pri prepoštví vznikla kolegiálna kapitula. Tá plnila poradnú funkciu. Tvorili ju kanonici s rôznymi úlohami a úradmi. Práve s touto inštitúciou spája sa prvá zmienka o hudbe v Spišskej Kapitule. Medzi najstaršími funkciami kanonikov dokumenty spomínajú úrad lektora, kantora a kustosa. Prvá správa o kanonikoch s týmito úradmi pochádza z čias účinkovania prepošta Mateja (1239–1258).⁷ Povinnosťou kantora bolo viesť modlitbu officia (dnešnej Liturgie hodín) a okrem toho spolu s lektorom mali založiť školu a učiť v nej. Takto aj v Spišskej Kapitule v 13. storočí vznikla tzv. kapitulná



škola. Prvá správa o tejto inštitúcii, hoci nie priama, pochádza z roku 1323.⁸ V spišsko-kapitulnej škole bolo prednášané trivium a kvadrivium a okrem toho ešte zásady cirkevného spevu a slávenie posvätných obradov – liturgie.⁹ O vnútornej organizácii tejto školy sa nám nezachovala žiadna správa, ale z kanonickej vizitácie v ostrihomskej kapitulnej škole z roku 1397 vieme, že škola bola podriadená kanonikovi – lektorovi. Ak by ju nemohol viesť on, v takom prípade musel, s povolením arcibiskupa, najat' na svoje trovy sublektora. Vyučovanie prebiehalo každodenne okrem nedeľ a sviatkov, kedy sa prakticky vyučoval spev. Aj niekoľko dní v mesiaci bolo vyhradených na praktické spievanie. Za vyučovanie škola poberala poplatky, ale pre žiakov z chudobných rodín bola výučba bezplatná. Lektor mal povinnosť žiakov každý deň priviesť na slávenie svätej omše a na popoludňajšiu modlitbu breviára. Žiaci nesmeli bez povolenia učiteľa odchádzať zo školy a nesmeli (čo dnes znie veľmi zvláštne) nosiť dlhý nôž, ani nijakú inú zbraň.¹⁰

Na konci 14. storočia úrad kantora bol čoraz viac honorovým. Povinnosti kantora prešli na sukcentora. Ten bol zároveň učiteľom hudby v kapitulnej škole a cvičil s deťmi žalmy, ktoré spievali na slávnostných svätých omšiach. Sukcentorovi boli podriadení všetci členovia kapituly – Homines Capitularis alebo tiež Clericos Chari. K nim patrili klerici a kňazi. Ich hlavnou úlohou bolo zúčastňovať sa na modlitbách v chóre.¹¹ Dochádzka bola kontrolovaná tzv. punktutorom, ktorý si značil nielen neprítomných, ale aj tých, čo sa oneskorili. Keď to bolo nevyhnutné, previnilcov napomínal sám prepoš. Mohol pri tom využiť aj na to určené tresty – napr. za neprítomnosť na rannej modlitbe delikvent nedostal celý deň stravu.¹²

V 14. – 15. storočí kanonici prichádzali iba na svätú omšu a večery. Ostatné časti officia spravovali sukcentor, klerici a prebendári. Prebendári mohli byť klerici alebo kňazi, ktorí boli udržiavaní z tzv. fundácií – darov veriacich.¹³ Spišský prepoš Ján takto ufundoval v roku 1348 štyroch prebendárov.¹⁴

Na počiatku 16. storočia vdova po Štefanovi Zápol'skom, Hedviga a jej synovia, založili fundáciu, na základe

ktorej kapitula musela udržiavať 5–6 kaplánov a štyroch žiakov, ktorí mali spravovať hodinky ku cti Najsvätejšej Panny Márie, spievať pri sv. omšiach: v nedeľu na česť Najsvätejšej Trojice, v pondelok za zomrelých, v utorok o sv. Imrichovi, v stredu za odpustenie hriechov, vo štvrtok o Božom Tele, v piatok o Kristovom utrpení, v sobotu o Preblosslavenej Panne Márii¹⁵ a sláviť vigíliu za zomrelých v deň výročia smrti jej manžela.¹⁶ Spišská kapitulárna schola bola teda dosť početná.

Zo začiatku 15. storočia pochádzajú správy, že v neďalekom meste Levoča existoval už v tom čase organ.¹⁷ Na základe toho môžeme pripustiť, že organ bol aj v sídle prepošta. Avšak prvá správa o organistovi v Spišskej Kapitule je až z roku 1629.¹⁸ Organistovi pomáhali traja alebo štyria kantori z radov veriacich. Boli to profesionálni hudobníci, ktorých povinnosťou bolo spolu s organistom zúčastňovať sa každodennej modlitby officia a spievať na votívných, konventuálnych a slávnostných sv. omšiach.¹⁹ Spolu s nimi v speve pomáhali aj študenti.²⁰

O rozvinutej hudobnej kultúre na Spiši svedčia notované liturgické knihy, z ktorých sa zachoval iba zlomok. Vďaka tomu sa môžeme aj nekultúrnemu totalitnému režimu, ktorý chcel bojovať s vierou tým, že si spálil skoro celú kultúrnu minulosť. Máme však aj niekoľko zmienok o tom, aké notované liturgické knihy na Spiši boli.

Prepoš Mutimír vo svojom testamente z roku 1273 píše o tom, že v kostole sv. Martina, dnešnej katedrále, každú sobotu po večerách sa spievalo *Salve Regina* alebo *Gaude Dei Genitrix*.²¹ Preto tento kostol venoval aj niekoľko kníh, medzi ktorými bol aj pasionál.²² Z roku 1367 pochádza zmienka o tom, že spišský kanonik Pavol Beňadik odpísal pre potreby kapituly knihy, používané pri každodennej modlitbe officia. Hradsky okrem toho uvádza, že tieto rukopisy na začiatku 19. storočia zbral so sebou biskup Battyány z Transilvácie a uložil ich v knižnici v Gyulafejevári.²³ Podľa inventarizácie, vykonanej 1. septembra 1622, kapitula vlastnila tri misály, tri veľké pergamenové graduály na tri časti liturgického roku, tri antifonáre *aestivale et hiemale*, dva pergamenové žaltáre, ktoré patrili chóru a breviár, pripevnený na pulpitu v chóre.²⁴ Dnes sa v Kapitulnej knižnici nachádza iba jeden graduál: Spišský graduál Juraja z Kežmarku z ro-

ku 1426, ms. No 1, a antifonár z prvej polovice 15. storočia, ms. No 2.

Poznámky:

¹ MARSINA, R.: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae*. Bratislava, 1971, s. 122.

² HRADSKY, J.: *Initia progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis*. Spišské Podhradie, 1901, s. 14.

³ PUŠKÁROVÁ, B., PUŠKÁR, I.: *Spišská Kapitula*. Bratislava, 1981, s. 13.

⁴ CHALUPECKÝ, I.: *Spišská Kapitula*. Spišská Nová Ves, 1994, s. 6.

⁵ PUŠKÁROVÁ, PUŠKÁR, cit. d. s. 13.

⁶ RUCIŇSKI, H.: *Prowincja saska na Spiszu do 1412 roku*. Białystok, 1983, s. 26.

⁷ HRADSKY, cit. d. s. 20–22.

⁸ Tento dokument sa týka voľby prepošta Jána II. Medzi prítomnými bol aj Nicolaus Scholasticus – tzn. učiteľ. HRADSKY, cit. d. s. 278.

⁹ PIRHALLA, M.: *A szepesi prépostság vázlatos története kezdetétől a püspökség felállításáig*. Levoča, 1899, s. 58.

¹⁰ ŠPIRKO, J.: *Výchova kňazstva na území spišskej diecézy. Dejiny spišského seminára*. In: *Spišský kňazský seminár v minulosti a prítomnosti*. Red. F. Skyčák a iní. Spišská Kapitula, 1943, s. 72.

¹¹ HRADSKY, cit. d. s. 9.

¹² ZAGIBA, F.: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*. Bratislava, 1943, s. 66.

¹³ Tamže s. 66.

¹⁴ HRADSKY, cit. d. s. 220.

¹⁵ VENCKO, J.: *Z dejín okolia Spišského hradu*. Spišské Podhradie, 1941, s. 307.

¹⁶ ZAGIBA, cit. d. s. 66.

¹⁷ HOZA, Š.: *Krátky náčrt hudobnej minulosti Spiša*. In: *Cantate Domino. Zborník statí o rim. kat. gregoriánskom a ľudovom cirkevnom speve a hudbe*. Red. L. Suchý. Spišské Podhradie – Spišská Kapitula, 1980, s. 257, (strojopis).

¹⁸ HRADSKY, cit. d. s. 226.

¹⁹ Tamže.

²⁰ Tamže s. 227.

²¹ Tamže s. 173.

²² Tamže s. 248.

²³ Tamže s. 205–206.

²⁴ Tamže s. 219.

Ako predohrať pieseň JKS

Predohra na pieseň JKS 166 "Presväté znamenie, presvätý kríž"

First system of the musical score for the introduction of JKS 166. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first five measures show a piano introduction with a melodic line in the bass clef and a more active line in the treble clef starting in the fifth measure.

Second system of the musical score for the introduction of JKS 166, measures 6-10. The treble clef staff continues with a melodic line, while the bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Predohra na pieseň JKS 151 "Mizerere, mizerere"

First system of the musical score for the introduction of JKS 151. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first five measures show a piano introduction with a melodic line in the bass clef and a more active line in the treble clef starting in the fifth measure.

Second system of the musical score for the introduction of JKS 151, measures 6-10. The treble clef staff continues with a melodic line, while the bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Vere languores nostros

Antonio Lotti
(1667 - 1740)

Adagio
Tutti

S
A
T
B

lan-guo - res

Ve - re lan - guo-res no - stros, ve -

lan - guo - res

re lan - guo - res no - stros i - pse, i - pse

Tutti

Soli *Tutti* *Soli* *Tutti*

tu - lit, lan - guo - res, lan - guo-res no - stros i - pse tu - lit, lan -

Soli

guo-res no - stros i - pse tu - lit, et do - lo - res
do - lo - res

Preklad: On sám skutočne niesol naše slabosti a bolesti.

Tutti

no - stros, do - lo - res no - stros i - pse por - ta - vit,
no - stros, do - lo - res no - stros

Soli

i - pse por - ta - vit et do - lo - res

Tutti

no - stros i - pse por - ta - vit.

vit, i - pse por - ta - vit. vit.

Použitie v liturgii ako procesiový spev vo Veľkom pôste.

Kráľovná mocná

Text: P. Jurek S. J.
Hudba: Ernest Schumera
(1883 - 1962)

Maestoso

S
A

Krá - ľov - ná moc - ná ne - bes - kej rí - še, čo tró - niš

T
B

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A) in the first line. The music is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Krá - ľov - ná moc - ná ne - bes - kej rí - še, čo tró - niš'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase.

v ľú - čoch več - ných krás, po - hľad - ni do - lu

Detailed description: This system continues the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are: 'v ľú - čoch več - ných krás, po - hľad - ni do - lu'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase.

z nad - hviezdnej vý - še. Ó, Mat - ka Pá - na, vys - lyš

Detailed description: This system continues the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are: 'z nad - hviezdnej vý - še. Ó, Mat - ka Pá - na, vys - lyš'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase.

nás! Po - koj a bla - ho vždy nám daj,

Detailed description: This system continues the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are: 'nás! Po - koj a bla - ho vždy nám daj,'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase.

v o - chra - ne moc - nej nás za - cho - vaj. Hviez - da skve -

jú - ca, Mat - ka mi - los - ti, na ces - tu sviet nám

k ne - bies vý - sos - ti. Na ces - tu sviet nám k ne - bies vý -

sos - ti. A men.

Zborová sadzbu možno použiť aj ako organový sprievod melódie (sopránového hlasu).

Ty, Pane si moje jediné dobro

Text: Žalm 16 (15)
Hudba: Viera Lukáčová

Voľne

Ty Pa - ne si mo - je je - di - né dob - ro,

k te - be sa u - tie - kam, ty si môj Pán.

Te - ba chcem ve - le - biť vďa - ky ti vzdá - vať,

po tvo - jej pra - vi - ci je več - ná slasť.

Sprievod nemusí zdvojiť melódiu.

Dmi Bmaj Gmi Cmaj Gmi⁶ Cmaj⁷

Ty, Pa-ne si mo-je je-di-né dobro, k tebe sa u-tiekam, ty si môj Pán.

Dmi Bmaj Gmi Cmaj F(maj) Dmi Cmaj Dmi

Te-ba chcem ve-le-bit' vďa-ky ti vzdá-vať, po tvo-jej pra-vi-ci je večná slasť.

Jesu, Salvator mundi

Menegali (18. stor.)
Slovenský text: Viera Lukáčová

Je - su, Sal - va - tor mun - di, tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni,
Je - žíš, Spa - si - tel' sve - ta, ty si nám pri - šiel slú - žiť

Quos pre - ti - o - so san - qui - ne, Quos pre - ti - o - so san - qui - ne re - de - mi - sti.
a vy - liať svo - ju vzá - cnu krv a vy - liať svo - ju vzá - cnu krv a zo - mrieť - za nás.

Marana tha

Text a hudba: O. K. Ballestrem, OFM Cap.

Slovenský text: Amantius Akimjak, OFS

Úprava: Peter Franzen

Ref. Ma-ra-na tha! Pa-ne, príď na svet! Príď k nám na zem.

The first system of the musical score is in 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The lyrics are: "Ref. Ma-ra-na tha! Pa-ne, príď na svet! Príď k nám na zem." The melody is simple and rhythmic, with a focus on the piano accompaniment.

Ma-ra-na tha! Keď všet-ko skon - či, keď prí-de tvoj deň. *Fine*

The second system continues the musical score. The lyrics are: "Ma-ra-na tha! Keď všet-ko skon - či, keď prí-de tvoj deň." The system ends with a double bar line and the word "Fine". The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

1. A - ko ro - sa čo po - le vla - ží,

The third system of the musical score is in a lower register, indicated by the bass clef. The lyrics are: "1. A - ko ro - sa čo po - le vla - ží,". The piano accompaniment is simple and rhythmic.

a - ko chlieb, keď som ja hlad - ný.

The fourth system of the musical score is in a lower register, indicated by the bass clef. The lyrics are: "a - ko chlieb, keď som ja hlad - ný." The piano accompaniment is simple and rhythmic.

2. Ako dieťa v noci v Betléme,
ako Duch, čo svetom vanie. R:

3. Ako blesk, čo prečne hustú tmu,
od východu až k západu. R:

4. Príď do Cirkvi, nech sa obnoví,
v sviatosti Tela a Krvi. R:

5. Vždy, keď lásku ľuďom dávame,
prichádzaš medzi nás, Pane. R:

Stupne spievanej svätej omše

AMANTIUS AKIMJAK, OFS

Ak sa pri sv. omši niektoré časti spievajú, tak nie je to v prvom rade preto, aby dobre vyzneli, ale preto, aby sa zdôraznil význam týchto častí sv. omše, aby sa lepšie preniklo do hĺbky sláveného tajomstva. Posvätná hudba totiž naozaj prekračuje hranice hovoreného slova a umocní tajomstvo spásy, ktoré sa nám počas liturgie zvestuje a spritomňuje.

Keďže nemožno vždy všetko spievať – a povaha niektorých častí sv. omše si to ani nežiada – Cirkev stanovila stupne spievanej sv. omše v inštrukcii *Musicam sacram* v čl. 29–30, pričom zdôraznila tri skutočnosti: a) treba zachovať zmysel nariadenia inštrukcie *De musica sacra*; b) tradíciu daného teritória; c) platné liturgické zákony (porov. *Musicam sacram* čl. 28). V zmysle vyššie uvedených inštrukcií stupne spievanej sv. omše si z praktických dôvodov uvedieme zvlášť pre kňaza a zvlášť pre veriacich, pričom začneme od najmenej spievanej po najviac spievanú omšu a budeme rešpektovať tradíciu na Slovensku:

U kňaza a organistu by mala platiť zásada, že nemá stále všetko recitovať, nemá stále všetko spievať a ani nemá spievať iba to, čo sa mu momentálne zachce. Má robiť rozdiel medzi jednoduchou sv. omšou (*ferialis*), ktorá môže byť aj recitovaná, alebo minimálne či bežne spievaná, a slávnostnou sv. omšou (*solemnis*), ktorá by nemala byť recitovaná, mala by byť aspoň minimálne spievaná. (Vyjmúc ak je kňaz chorý, ale aj vtedy nech dovolí spievať aspoň ľudu). Pri výbere spevov nech sa postupuje od najdôležitejších na spievanie po menej dôležité, pričom nech nepreskakuje poradie dôležitosti spevov. V praxi to znamená ak pridáme niečo z druhého, alebo z tretieho stupňa, nemali by sme vynechať spevy z predchádzajúceho stupňa. ■

SPEVY KŇAZA

I. STUPEŇ

(minimálne spievaná sv. omša):

- dialóg pred a po Evanjeliu
- dialóg pred prefáciou
- prefácia
- Sanctus
- výzva na zvolanie po premenení
- záverečná doxológia kánonu

II. STUPEŇ

(bežne spievaná sv. omša)

k vyššie uvedeným sa pridá:

- úvodný pozdrav kňaza
- úvod ku Glórii (ak je predpísaná)
- modlitba dňa
- úvod ku Krédu (ak je predpísané)
- modlitba nad obetnými darmi
- výzva k modlitbe Pána
- emoblizmus
- obrad pokoja
- modlitba po sv. prijímaní
- formuly prepustenia

III. STUPEŇ

(slávnostne spievaná sv. omša):

k vyššie uvedeným sa pridá:

- spev prežehnania v úvode
- spev Evanjelia
- úvod a záver k modlitbe veriacich
- spev slov premenenia

SPEVY ĽUDU

I. STUPEŇ

(kňaz recituje sv. omšu a ľud spieva iba procesiové spevy):

- introit, offertórium
- communio, gratiarum
- záverečná pieseň

(kňaz spieva časti z I. stupňa a ľud pridá tieto spevy):

- aklamácia pred evanjeliom
- dialóg pred prefáciou a Sanctus
- zvolanie po premenení

II. STUPEŇ

k vyššie uvedeným možno pridať:

- Glória (ak je predpísaná)
- medzispěvy po čítaní
- Krédo (ak je predpísané)
- Otče náš
- odpoveď na embolizmus
- odpovede v obrade pokoja
- Agnus
- odpovede v obrade prepustenia

III. STUPEŇ

(kňaz spieva slávnostnú sv. omšu a ľud s ním celé ordinárium)

k vyššie uvedeným možno pridať:

- spev prosieb veriacich
- spev čítaní (výnimočne)

Použitá literatúra:

1. Rada a Posvätná kongregácia obradov. *De musica sacra: Inštrukcia o posvätnéj hudbe* z 3. 9. 1958. In: *Acta Apostolicae Sedis* (ďalej AAS). Roma, 1958, roč. 50, s. 633–660.
2. Posvätná kongregácia obradov. *Musicam sacram: Inštrukcia o posvätnéj hudbe* z 5. 3. 1967. In: AAS. Roma, 1967, roč. 59, s. 300–320. Prel. Konferencia biskupov Slovenska. In: *Liturgia*. Trnava, 1992, roč. 2, č. 6–7 s. 111–128.
3. Posvätná kongregácia pre bohoslužbu. *Všeobecné smernice Rímskeho misála*. In: *Tenže: Rímsky misál*. Typis Polyglottis Vaticanis 1981, s. 19–87.

Piesne z JKS v pôstnom období:

1. Kajúčne (I. časť pôstu): 123, 124, 125, 126, 131, 134, 136, 137, 144, 151, 156, 162, 165, 168, 174, 492.
2. Tzv. omšové: 128, 132, 146, 148, 157, 158, 161, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 180.
3. Sv. prijímanie: 129, 133, 135, 141, 142, 143, 149, 152, 155, 159, 164, 166, 175.
4. Gratiarum: 138, 140, 141, 153, 160, 175, + ďalšie verše zo 167, 168, 173.
5. Po sv. omši: 127, 130, 139, 145, 147, 150, 154, 163, 172.

Piesne z JKS vo veľkonočnom období:

1. Tzv. omšové: 193, 196, 200, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212.
2. Comunio: 195, 199, 201, 202, 209.
3. Gratiarum: 192, 194, 198, 204, 207.
4. Po sv. omši: veľkonočné + 312, 385, 371, 372, 374, 375, 376.



Šaškov organ v kostole Nanebovzatia Panny Márie v Pezinku

MARIAN ALOJZ MAYER

Vo farskom kostole v Pezinku sa nachádza ďalší vzácny organ, ktorý svedčí o vzťahu k hudbe v tomto bývalom slobodnom kráľovskom meste. Pekný gótický kostol z polovice 14. storočia prestavali v 60. rokoch 15. storočia.

Úpravy sa však robili aj v neskoršom období. Zatiaľ nepoznáme, aké organy boli v kostole pred súčasným nástrojom. Isté je, že nový organ mal byť skutočne kvalitný a reprezentatívny. Preto sa správa kostola obrátila na vynikajúcu organársku dielňu Martina Šaška v Brezovej pod Bradlom.

Martin Šaško bol vedúcou osobnosťou slovenského organárstva 19. storočia a

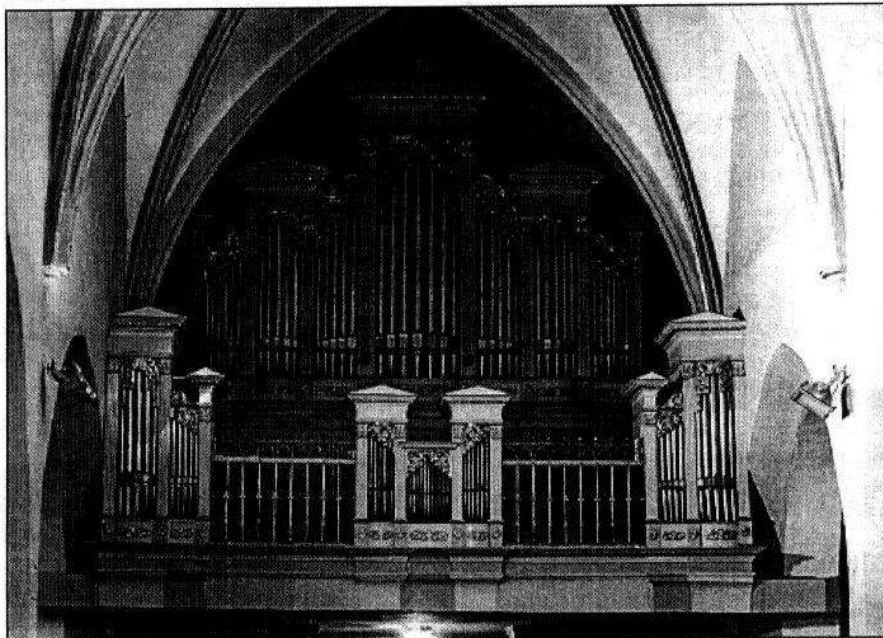
možno povedať, že dielňa prežívala najväčší rozkvet v prvej polovici 60. rokov. Šaškovci boli priam zavalení objednávkami, z ktorých niektoré museli kvôli množstvu práce odmietnuť. V tej dobe v dielni okrem Martina Šašku seniora (28. 4. 1807 – 20. 2. 1893) a jeho synov Martina juniora (28. 8. 1835 – 5. 6. 1894) a Jána (13. 2. 1843 – 3. 2. 1884) pracovalo aj niekoľko pomocníkov. I keď ich presný počet nepoznáme, boli minimálne traja, pravdepodobne však aj viacerí. Šaškova organárska dielňa bola v tej dobe iste najväčšou na Slovensku.

Synovia Martin a Ján sa vyučili organárstvu u otca a potom, i keď to nemáme zatiaľ písomne doložené, boli pravdepodobne na „vandrovke“. Nakoľko sa v organoch dielne po roku 1860 začí-

najú objavovať rôzne novoty, domnievam sa, že ich do dielne priniesol niektorý zo synov. Aby mohol Martin Šaško junior pôsobiť samostatne ako majster, musel urobiť majstrovkú skúšku, vytvo-

(v Berenyi) tiež Senioralny Convent 12 Augusta a do toho času mosi bit práca zhotovena, Druha, Pomocnikov mojih nemám doma, ti su v Pezinku a v Trebaticiach tak len jedného mám doma, k-

teri ale na ti veci sposobni neni....".¹ Práce na 24 registrovom organe dokončili začiatkom augusta 1863. Svedčí o tom správa v Pešťbúdinských vedomostiach 3, 1863, č. 69: Z Brezovej. Náš po celej milej vlasti známy, p. Martin Šaško má syna rovnomeného, ktorý počiatkom bežiacieho mesiaca (august 1863), dokázal bez



všetkej pomoci sám 24 registrové dielo v kat. chráme pezinskom, ktoré od znalcov hudby, ako i vôbec organy kroz jeho otca robené, veľmi chválené a za dost' dokonale uznané je. Narod povďačný, z jehož lóna naši Šaškovci pochádzajú a ho i srdcom milujú, privoláva im na Slávu!" Aj keby sme nemali písomné správy o autorstve, dokázali by sme prácu jednoznačne pripísať Šaškovej dielni, ale asi nie konkrétne Martinovi Šaškovi juniorovi. I keď dielo prakticky vo všetkých detailoch zachováva zvyklosti tejto dielne, či sa týka vzdušnic, tónových ventilov, mimoriadne precízne vypracovanej mechanickej hracej traktúry,² hracieho stola, rozsahu klaviatúr,³ mechov, drevených i kovových pišťal a ich menzúr atď., predsa

rit' majstrovské dielo (Meisterstück). Voľba padla práve na veľký, dvojmanuálový organ pre pezinský farský kostol, kde mohol mladý organár najlepšie ukázať svoje schopnosti. Nástroj začal stavať už v roku 1862. V júli už pracovali pomocníci priamo v kostole. Dosvedčuje to list Martina Šašku mladšieho adresovaný ev. a.v. farskému úradu na Myjave, v ktorom odmieta opravu organa v tomto kostole. Nakoľko z listu vysvitnú aj ďalšie zaujímavé okolnosti, časť z neho citujem: „V Brezovej dna 21 Jul. 1862. Slavný a Velebný Urad Farski! Lito mi je velmi že žadostem jejich za dost učiniti nemožem, ponevadž velmi mnoho práce mám, kterou mojmu P. Otcovi na Dolnú Zem odeslat mám, kde už odeslana bit mala, nebo bude tam

len nájdeme niektoré odlišnosti. Trochu netypické sú organové skrine, ktoré sa líšia od bežných skriň Šaškovej dielne tej doby tým, že prospektové píšťaly v píšťalových vežiach nestoja úplne v rovine, ale na veľmi miernom segmente. V organe pre ev. a.v. kostol v Poľnom Berinčoku (Mezőberényi, MR), dokončenom v roku 1862, a v pezinskom organe sa prvýkrát objavujú i registre s lievikovitými korpusmi.⁴

Aj trojica mixtúr, dve na HW a jedna na pozitíve, nemá v ostatných Šaškových nástrojoch obdobu, i keď treba povedať, že v ranom diele Martina Šašku seniora tiež nájdeme na hlavnom stroji dve mixtúry.⁵ Úplným unikátom, ktorý na Slovensku nemá obdobu, je však riešenie tzv. zadného pozitívu pezinského nástroja. Treba poznamenať, že registre druhého manuálu bolo nemožné v Nemecku umiestňovať do samostatnej skrine, už od 18. storočia.⁶ V tvorbe Šaškovcov však bolo takéto riešenie bežné až do r. 1866. Samozrejme, že skriňa zadného pozitívu bola vždy jednotná. Až v Pezinku sa Šaško junior rozhodol rozdeliť skriňu pozitívu do troch samostatných skriň stojacich v zábradlí chóru. Takéto riešenie zvolil aj napriek tomu, že značne skomplikovalo vedenie mechanickej hracej a registrovej traktúry. Umiestnenie registrov pozitívu do jednej skrine by totiž vyžadovalo pororčne priveľkú skriňu, ktorá by zakrývala značnú časť prospektu hlavného stroja.

Manuály pezinského organa majú rozsah C – f^{'''}, čo je 54 klávesov a tónov. Klaviatúry majú normálnu farbu, celé tóny sú biele, poltóny čierne. Obloženie dlhších klávesov je kostené. V súčasnosti sú na mnohých miestach úplne predraté a vyliate epoxidom. Aj kratšie čierne klávesy sú úplne zodraté. Na ich povrchu sa nachádzala nalepená ebenová dyha. Pedál má klávesový rozsah C – h, 24 klávesov. Pedálové registre stoja na dvoch vzdušniciach, z ktorých väčšia má tónový rozsah zhodný s klávesovým rozsahom pedálu C–h, 24 tónov. Menšia má iba 12 tónov v rozsahu C–H. Všetky vzdušnice sú zásuvkové.

Dispozícia

(podľa usporiadania na vzdušnici)

I. manuál – HW

1. Princípál 8'
2. Oktáva 4'
3. Kvinta 2 2/3'
4. Oktáva 2'
5. Mixtúra 5x 1 1/3'

6. Mixtúra 3x 2' (na manubriu ozn. ako Cornet)
7. Flaut travers 4'
8. Flaut prima 4'
9. Gamba 8'
10. Waldflöte 8'
11. Flauta major 8'
12. Bordon 16'

Pozitív je rozdelený do troch skriň, ktoré sú umiestnené do zábradlia chóru. Register stoja v skrinách pozitívu v poradí od prospektu:

II. manuál

1. Princípál 4'
2. Mixtúra 3x 2'
3. Fugara 4'
4. Moesta 4'
5. Solicional 8'
6. Coppel major 8'
7. Dulciana 8'

pedál

vzdušnica A (C–h)

1. Princípál bas 16'
2. Subbas 16'
3. Oktávbas 8'

vzdušnica B (C–H)

1. Violin 4'
2. Kvinta 2 2/3' + 2' (na manubriu označená Quinta 6')
3. Violon 8'

Traktúry sú mechanicke. Hracia traktúra je abstraktová, veľmi starostlivo vypracovaná. Hriadele hriadeľovej dosky sa pohybujú v mosadzných ložiskách. Mech je dvojité zásobný s rovnobežne stúpajúcim čerpacím mechom. Na vzduchových kanáloch sú tzv. vyrovnávacie mechy. Nástroj má nevyhovujúce elektrické čerpadlo vzduchu (od r. 1947) v osobitnej tlmiacej skriňi vedľa hlavnej organovej skrine vľavo (pri čelnom pohľade).

Samostatný hrací stôl stojí pred soklom hlavnej organovej skrine. Pôvodne stál bližšie k pozitívu. Drevené vysústružené registrové manubriá na vyt'ahovanie sú umiestnené po stranách manuálových klaviatúr.

Vzácný nástroj sa napriek viacerým opravám⁷ zachoval takmer v intaktnom stave.⁸ Súčasný stav organa však nie je vyhovujúci. Aj napriek tomu sa však dajú využiť jeho skvelé zvukové vlastnosti. Aby nástroj mohol zaznieť v plnej kráse, bolo by v prvom rade potrebné konzervovať všetky drevené časti vrátane drevených píšťal, ktoré sú silne napadnuté črvotočom. Ďalej je nutné generálne opraviť vzdušnice, tónové ventily, vyregulovať traktúry, doplniť chýbajúce píšťaly a namontovať nové,

vyhovujúce vzduchové čerpadlo. Netreba opomenúť ani zreštaurovanie klaviatúry, ktorá by sa mala obnoviť citlivo a s prihliadnutím na prax Šaškovej dielne. Verím, že po dokončení náročnej opravy kostola, príde rad aj na dôkladnú rekonštrukciu vzácného historického organa.

Na záver by som chcel spomenúť ešte organ v kapucínskom kostole Najsvätejšej Trojice v Pezinku. Nachádza sa tu dvojmanuálový nástroj firmy Rieger, podľa katalógu firmy opus 201 z roku 1887. Organ má mechanicke traktúry a kuželkové vzdušnice. Ani tento nástroj nemôžeme z hľadiska dejín organárstva na Slovensku považovať za bezvýznamný a právom mu patrí miesto medzi pamiatkovo chránenými organmi. ■

Poznámky:

¹ Ev.a.v. farský archív Myjava.

² Hriadele hriadeľovej dosky sa vždy pohybujú v mosadzných „ložiskách“.

³ Manuálové klaviatúry v organoch Šaškovej dielne majú spravidla rozsah C – f^{'''} chromaticky, čo zodpovedá štandardnému rozsahu v Európe v tej dobe. Nástroje s menším manuálovým rozsahom sú výnimočné. Komplikovanejšie je to s rozsahom pedálu. Štandardný rozsah tej doby bol C – d' chromaticky. Šaško takýto veľký rozsah použil len vo svojom najväčšom organe v ref. kostole v Békeši (MR), aj rozsah C – c', resp. C – h je v jeho tvorbe zriedkavý. Bežný rozsah je C – f, ošes nástroje určené pre dedinské kostoly majú pri rovnakom klávesovom rozsahu tónový rozsah obmedzený len na 12 tónov (C – H).

⁴ Treba konštatovať, že táto forma bola v slovenskom organárstve 19. storočia prakticky neznáma. Zaujímavé je, že neznáma bola v tej dobe aj v susedných krajinách (ostatných častiach bývalého Rakúsko - Uhorska). V Šaškovej dielni sa však od prvej polovice 60. rokov lievikovitá forma registrov tešila mimoriadnej obľuby a podiel týchto registrov v organe je niekedy veľmi vysoký (na niektorých manuáloch je podiel lievikovitých registrov viac ako 30 %, na I. manuáli v ev. a.v. kostole v Starej Turej dokonca viac ako 42 %)

⁵ V jednom manuálovom organe v ev. a.v. kostole v Brezovej pod Bradlom (opus 1) a na hlavnom stroji v r.k. kostole v Jablonici z r. 1844 (tu však na pozitíve už nie je mixtúra).

⁶ Samostatný pozitív nenájdeme ani v jednom organe Gottfrieda Silbermana. Aj Adlung Jakob: Musica mechanica Organoedi, Berlín 1768 takéto riešenie ostro kritizuje.

⁷ poznáme opravu Štefana Markušica z Karlovej Vsi v r. 1943, 1947 namontoval O. Vážanský elektrické čerpadlo vzduchu.

⁸ Nepôvodné je napr. spojenie medzi abstraktami a tónovými ventilmi I. manuálu, prospektové píšťaly (okrem strednej časti zadného pozitívu).



Cirkevná hudba a organový koncert

MÁRIO SEDLÁR

Od počiatkov stredoveku patrí organová hudba k liturgii západnej Cirkvi. Svedčia o tom mnohé diela organovej literatúry, ktoré sú zároveň hodnotami a pokladmi hudby cirkevnej. I keď viaceré z predmetných skladieb sa v liturgii bezprostredne nevyužívajú (podobný osud majú aj mnohé hodnotné diela pôvodne určené pre liturgiu), ich sakrálna proveniencija je sotva spochybniteľná. Konkrétne aj mnohé koncerty pre organ s orchestrom označujeme ako sakrálné inšpirované (napr. duchovnou piesňou, chorálom). Početné koncertantné organové kompozície z takejto hudby vychádzajú. Dôležité je tu rozlíšenie medzi „všeobecne duchovnou, náboženskou, dokonca chrámovou hudbou a hudbou liturgickou... Spomedzi nástrojov sa pritom ako liturgický nástroj uznáva len organ.“ (Krieg)

Prvé sólové koncerty pre organ, ktorých autorom je *G.F. Händel*, priamo s bohoslužbou nesúvisia. Už v čase vzniku však boli a dodnes sú esteticky vhodné na doplnenie predvedení skladateľových oratórií (výsledok autentickéj, resp. historicky poučenej interpretácie).

Evidentné cirkevné korene majú *Bachove* sinfonie pre organ a orchester s programom patričných duchovných kantát (N.B. aj niektoré svoje kantáty Bach označuje ako „duchovné koncerty“) a *Mozartove chrámové sonáty* „all'Epistola“, určené dokonca pre konkrétne miesto katolíckej omše. Posledná z nich je už úplným organovým koncertom. Sólové organové party sú v niektorých *Haydnových*, *Mozartových* i ďalších tzv. figurálnych omšiach (Orgelsolomesse) z obdobia protireformácie. Medzi podobné diela s duchovnou tematikou, ktoré vznikli v 20. storočí, sa radí napr. *Hindemithova Fantasia super "Veni Creator"* – posledná časť Druhého organového koncertu, duchovné *Koncerty J.N. Davida* i koncer-

tantné skladby s chorálovým podtextom *H.F. Micheelsena* a *S. Redu*. Sólisticky exponované organové party s orchestrom sú napríklad v *Glagolskej omši L. Janáčka*. V slovenskej tvorbe najnovšie v *Requiem I. Hrušovského*.

Cirkevný hudobník (kantór, regenschori) má aktívne ovládať hru na organe so všetkými výsledkami z tejto skutočnosti vyplývajúcimi. Je dôležité, aby sa dokázal orientovať v esteticko-historických okolnostiach vzniku a vývoja kompozičného stvárňovania foriem (resp. diel), ktoré tvoria základ aj pre interpretáciu organovej literatúry. Poznaním týchto okolností sa vytvára predpoklad lepšieho pochopenia a tým i kvalitnejšieho oživenia interpretovaného diela.

Cieľom tejto úvahy je upozorniť na potrebu zohľadnenia štýlového prístupu v organovej interpretácii. Ďalej je to potreba praktického uplatnenia takejto produkcie v živej chrámovej produkcii. Týka sa to konkrétne aj koncertu pre organ, ako v mnohých prípadoch de facto estetického produktu a formového druhu (nielen) organovej cirkevnej hudby.

Sakrálné aspekty koncertov pre organ sú od začiatku vývoja príznačné svojou ambivalenciou. Koniec – koncov, nie je tomu inak ani s podobnými vlastnosťami nástroja, ktorému sú určené. Analýza „cirkevnosti“ resp. „necirkevnosti“ or-

gana, trebárs len v 20. storočí, jej esteticko-historické determinanty, predpoklady, sociálno-funkčné zameranie a s ním súvisiaci profil hudobnej tvorby, naň nadväzujúca konfesijná, umelecká i politická orientácia by však zabrali minimálne priestor ďalšej estetickej štúdie.

Rané diela inštrumentálneho druhu dnes označované ako koncert pre organ – *Händlove*, *Bachove*, *Mozartove* – náležia do proveniencie sakrálny. Hoci koncertantnú formu poznamenáva predovšetkým vývoj a vlastnosti absolútnej (profánnej) hudby, v prípade organového koncertu takéto konštatovanie nie je zd'aleka jednoznačné. Ponúka sa tu „recipročné“ porovnanie: sú trebárs husle alebo klavír vhodným (sólovým) nástrojom pre formu chorálovej predohry? Je markantné, že práve tradícia organa zohrala významnú úlohu v chápaní tohto hudobného nástroja ako nositeľa závažných, aj sakrálnych myšlienok. Týka sa to pochopiteľne organovej literatúry *en bloc*. Práve táto osobitosť však vyznačuje aj mimohudobnú dispozíciu a originalitu formy organového koncertu. Záležalo a záleží len na skladateľovi, do akej miery chce, alebo vie, využiť estetiku a zvukové vlastnosti každého hudobného nástroja, nielen organa, napríklad pre mimohudobný myšlienkovovo-umelecký účinok.

Organový koncert, i keď je ako hudobný druh v praxi skôr menej frekvencovaný, má za sebou bohatú minulosť. Minulosť zanechala mnoho cenných diel hodných uvedenia a vnímania. Často sú to skladby prinajmenšom rovnocenné s opočúvanými pódiovými slágrami. O tom, že je len na ujmu kvality koncertného života, keď sa hrajú stále tie isté kusy dookola, písal už *Honneger*. V mnohých prípadoch sú však jeho myšlienky aktuálne i dnes. Táto úvaha chcela prispieť aj k tomu, aby z ich aktuálnosti aspoň čiastočne ubudlo. ■

Od počiatkov stredoveku patrí organová hudba k liturgii západnej Cirkvi. Svedčia o tom mnohé diela organovej literatúry, ktoré sú zároveň hodnotami a pokladmi hudby cirkevnej.



Nová duchovná pieseň na Slovensku

YVETTA KAJANOVÁ

Interpretácia a estetický ideál

Nová duchovná pieseň je štýlovo rôznorodá. Pre interpretačnú prax je nepodstatný pôvodný štýl, v akom bola pieseň vytvorená. Hudobníci si vytvárajú svoj osobitý interpretačný spôsob, typické interpretačné praktiky, v ktorých pôvodný charakteristický štýl zaniká. Osobitá interpretácia sa prejavuje v sounde, rytme a vytváraní nových verzií¹. Rôzne verzie jednej piesne vznikajú najčastejšie rôznym rytmickým artikulovaním, zmenou rytmického patternu a inštrumentácie, pridávaním viachlasu, zmenou harmónie, zmenou textu alebo tempa.

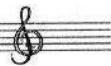
Charakteristický zvuk novej duchovnej piesne určuje inštrumentár. Najčastejšie je to akustická gitara a klávesové nástroje (syntetizátor a ďalšie typy elektrických klavírov). Klávesové nástroje vytlačili z liturgickej hudby organ a pokiaľ nie sú k dispozícii, zaujímavý sound sa dosahuje prepojením akustickej gitary a organa. Častou praxou je tiež využívanie programovaných bicích nástrojov (automatický bubeník), ktoré sú zabudované v syntetizátore. K týmto základným typom nástrojov, využívaných v novej duchovnej piesni, sa pridávajú ďalšie inštrumenty, najčastejšie sú to flauty (zobcová, priečna), husle, hboj, perkusie (veľmi časté je využitie Orfovho inštrumentára). Gitara býva snímaná pomocou osobitého mikrofónu, ale môže byť tiež elektrifikovaná. Niekedy, už zriedkavejšie, sa k nej pridáva basgitar. Ak ide o produkciu novej duchovnej piesne, ktorá nie je určená na liturgické, ale umelecké, resp. koncertné ciele, hudobníci využívajú všetky elektrifikované nástroje, typické pre

modernú populárnu hudbu a rôzne akustické nástroje.

Charakteristický zvuk dodávajú novej duchovnej piesni spomenuté inštrumenty spolu so sólovým spevom a speváckym zborom. (Nová duchovná pieseň sa nevyskytuje v čisto inštrumentálnej podobe, je výlučne vokálno-inštrumentálnou formou, zriedkavo sa objavujú dokonca i inštrumentálne sóla, ktoré sú v liturgickej hudbe výnimočné, častejšie sú v koncertnej produkcii. Technika spevu určuje farbu zvuku, naznačuje preferenciu estetického ideálu. Ovplyvňuje tým i výrazovosť, významy a posolstvo novej duchovnej piesne. Ideálom sa stáva „posadený krytý“ tón bez vibráta. Nemusí to byť veľký fonistický hlas, pretože sa počíta s jeho zosilnením elektrickou cestou prostredníctvom mikrofónu. Obdobou tohto hlasového ideálu je v klasickej hudbe lyrický soprán. Od tohto hlasu sa totiž očakáva, že bude znieť jasne, vrúčne, sviežo, lyricky nežne, jemne a milo s odovzdaním sa do „Božej prítomnosti“. Zo spomenutých interpretačných požiadaviek vyplýva i výraz a posolstvo novej duchovnej piesne, ktoré sú často naivnou predstavou o radosti, veselosti, kráse života, zjednodušenom chápaní duchovného života, prehnanou optimistickosťou v modlitbe a prosbách k Bohu. Významová povrchnosť istej časti tvorby je napokon i častým dôvodom odmietnutia novej duchovnej piesne (ak nie i odmietnutím viery vôbec vzhľadom na odpudzujúcu naivitu a optimizmus), osobitne veriacich a poslucháčov, ktorí hľadajú hlbšie významy a posolstvo v hudbe. Ak ide o ženské hlasy v prípade nižších hlasov, zaužívalo sa spieva-

nie hrudným registrom, čo je bežnou praxou v modernej populárnej hudbe. Pri mužských hlasoch je taktiež ideálom jasný, priezračný vokál (najčastejšie hrdinský tenor), využívaný v klasickej hudbe, naplnený „túžbou po Bohu“. Prípúšťa sa však čiastočne deformovaný tón so slabým chrapotom – šelestom na hlasivkách. Všetky spôsoby spevu sa môžu objaviť v celkovom zvuku speváckeho zboru – t.j. pri ženských hlasoch spievanie hlavovým registrom, ďalšie ženské hlasy môžu používať hrudný register. Pri sólovom speve sa môže objaviť i prípad spievania mužského partu falzetom.

Ak vychádzame z týchto spomenutých znakov, môžeme konštatovať, že estetické princípy a normy novej duchovnej piesne sú niekde na rozhraní estetiky európskej vážnej hudby a modernej populárnej hudby. Estetické zákonitosti novej duchovnej piesne nedovoľujú totiž použiť príliš extrémne charakteristické črty oboch spomenutých hudobných okruhov. Z európskej hudby tvorcovia nevyužívajú typické veľké fonistické hlasy s charakteristickým bel cantom, krytým tónom s vibrátom, pretože to je príliš špecifické pre európsku hudbu. Naopak z okruhu modernej populárnej hudby nedovoľujú použiť príliš extrémne techniky spevu, ktoré sú špecifické pre modernú populárnu hudbu – napríklad zachraptený „armstrongovský“ tón, alebo démonický škrtový tón typický pre trash metal. Výber esteticko-výrazových prostriedkov, nachádzajúci sa na rozhraní európskej a modernej populárnej hudby, možno sledovať tiež z použitia charakteristického inštrumentára – akustické nástroje (husle, flauty, hboj) z okruhu eu-



rópskej hudby, elektrifikované nástroje z modernej populárnej hudby.

Ďalším špecifickým znakom novej duchovnej piesne je rytmus, ktorý jednoznačne nesie črty modernej populárnej hudby. Prejavuje sa vo využívaní rytmického patternu (vzorec, model), hraného najčastejšie na gitare (ak pieseň sprevádza väčší súbor, hrá pattern rytmická sekcia – bicie nástroje, basgítara, klávesové nástroje, gitara). Najčastejšie sa používajú rytmické patterny typické pre rock a pop music, obvyklé je 4/4 metrum, zriedkavejšie je 6/4, alebo 3/4 metrum.

Nová duchovná pieseň je väčšinou interpretovaná v mierne rýchlom, alebo pomalom tempe, kvôli významovosti textu.

Pri koncertnej produkcii mimo liturgie sa objavujú i veľmi rýchle tempá, alebo veľmi pomalé tempá. Niekedy sa využíva aj voľné tempo (rubato – napr. pieseň Radosťou veľkou), alebo kontrastnosť tempových úsekov, ktorými sa líšia refrén a strofa, pripomínajúce obdobu double time a half time v modernej populárnej hudbe (augmentácia, diminúcia, napr. piesne Abba Otče, Božia láska). V rytmickej



štruktúre Novej duchovnej piesne sa objavujú synkopy, bodkovaný rytmus zdôrazňujúce tanečnosť piesní, ktoré sú typické pre modernú populárnu hudbu. Spolu s rytmickým patternom môžu na niektorých miestach vytvárať polyrytmické línie. Synkopy a bodkovaný rytmus dodávajú novej duchovnej piesni charakteristický drive. Časté sú tiež predtaktia, zvyrazňujúce

tanečnosť. Synkopy, osobitá akcentácia (využívanie rôznych druhov akcentov), typický bluesový rytmus (osobitý rytmus vznikajúci polyrytmickým vedením hlasov) sa často v zápise nevyznačujú, napriek tomu sa pri interpretácii predpokladá, že ich hudobník bude hrať (napr. Ani brat môj, ani sestra, Kto raz tam už stál – verzia piesne Beatles: Let It Be).

K harmónii a hudobnej forme novej duchovnej piesne

Pokiaľ ide o tonalitu, v prevahe je dur–molové myslenie, ktoré ovplyvňuje i harmóniu. Toto hudobné myslenie je veľmi jednoduché, priamočiare a v mnohých prípadoch je i príčinou istej šablónovitosti v postupoch, zaručujúcich obľubu poslucháča. Vyskytujú sa i prípady oscilácie medzi durovou a molovou tóninou, modulácie z molovej do durovej tóniny, príležitostne sa využívajú aj cirkevné tóniny (lydická, dórska), vo verziách spirituálov nachádzame pentatoniku.

Dôsledkom dur–molového myslenia je prevládanie tóniky, subdominanty, dominanty v harmónii. Zo štvorzvukov sa využíva dominantný septakord (vytvorený na 5. stupni stupnice). Hojne sa vyskytuje najmä v spirituáloch, príležitostne sa vyskytuje i na základnom tóne stupnice. Používa sa tiež zmenšený sep-

takord, substitúcia tóniky, subdominanty a dominanty inými kvintakordami. Takéto harmonické myslenie nie je ničím novým, skôr už overeným až banálnym v dnešnom ponímaní.

Modernejší prístup k harmónii, ktorý sa vymyká z rámca tradičnej, klasickej harmónie, naznačujú tie prípady, kde sú v štruktúre akordu sekundy bez tercie (štvorzvuky, napr. Chlieb Ti a víno prinášame), alebo sekundy s terciou v štruktúre akordu (päťzvuky).

Vzťahy medzi akordickou štruktúrou sú budované tradične na základe sekvencií s kvartovými vzťahmi (napr. Chlieb Ti a víno prinášame – gmi, C11, F; A7, dmi, gmi7), s terciovými vzťahmi (napr. Kto poradí – D, hmi, G, emi), alebo kvintovými, či inými vzťahmi (napr. Keď anjel Máriu oslovil – G, emi, ami, D, G). Zvláštnosťou sú sekundové vzťahy

medzi trojzvukmi na znejasnenie tonálneho centra, alebo jeho prípadné potvrdenie (napr. Prichádzame k tebe Pane – G, Fis, G). Používanie septakordov s molovým tónorodom, alebo so zväčšenou septimou svedčí o autorovej invenčnosti, alebo jeho hudobnom vzdelaní (napr. Chlieb Ti a víno prinášame – gmi7, Aj ty si jeho brat – Fmaj7).

Nová duchovná pieseň má jednoduchú piesňovú formu AB, pričom A je strofa, B refrén s rovnakým nemenným textom, spevnou, chytľavou, zapamätateľnou melódiou, alebo výrazným rytmom. Vyskytujú sa tiež piesne bez výraznejšieho vnútorného členenia na refrén a strofu – typu jubilačných s radostnou, alebo optimistickou výpoveďou o duchovnom význame. Niektoré piesne sú svojim rytmom, tempom a významom blízke pochodu (Mlad' Bohu verná, My

kráčať s radosťou). V novej duchovnej piesni sa objavujú i prekomponované piesňové cykly, ktoré svedčia o umeleckých ambíciách tvorcov s vycibrenjším umeleckým vkusom (S. Zibala, Katarína vl., – Liturgický spevník I.).

Ak by sme mali hodnotiť piesne podľa invenčnosti tvorcov v harmónii, alebo hudobnej forme, museli by sme konštatovať, že sú veľmi jednoduché,

šablónovité a často neinvenčné. Ak je autorom piesne hudobne vzdelaný skladateľ, väčšinou sa to prejaví i v harmónii, kde tvorca hľadá originálne riešenie. Hodnota týchto piesní je v ich duchovnom význame, evanjelizácii, komunikatívni, ekumenickosti a výrazovosti. Hudobná hodnota je obsiahnutá omnoho viac v originálnom sounde, schopnosti priniesť novú verziu danej piesne a osobitým rytme.

Poznámka:

¹ V tendencii k vytváraniu nových verzií vidno určité podobnosti s ľudovou hudbou. Na druhej strane však nemožno opomenúť, že nové ale na rozdiel od novej duchovnej piesne neopakovateľné verzie vznikajú v jaze pri improvizácii s uplatňovaním prvku náhody. Aj v rocku sa okrem improvizácie (v závislosti od štýlu) vyskytuje prax vytvárania rôznych verzií jednej a tej istej piesne – tzv. cover version.

Gregoriánsky chorál na Slovensku

YVETTA KAJANOVÁ

Gregoriánsky chorál na Slovensku – je názov televízneho dokumentárneho filmu scenáristu a režiséra Juraja Lexmanna o gregoriánskom choráli a jeho interpretácii na Slovensku. Pravdu povediac, ak mám presne vyjadriť, o čom vlastne tento dokument je, som trochu v rozpakoch, pretože jeho zámer mi nebol celkom jasný. Na jednej strane tu totiž je divákovi predkladaná percepčia gregoriánskeho chorálu speváckmi, amatérmi a súčasne profesionálnymi hudobníkmi, potom jeho aktualizácia prostredníctvom aktívneho muzicírovania v náboženských kruhoch (väčšina záberov je z cirkevného katolíckeho prostredia), na druhej strane výlučne teoretická reflexia gregoriánskeho chorálu, opierajúca sa o vedecké výskumy muzikológov na Slovensku. Veľmi cenné sú zábery o Bratislavskom notovanom misáli z roku 1341, tejto historicky cennej pamiatky, pre dnešného diváka pôsobiacej ako rarita a súčasne „exkluzívna kniha“. Spomína sa tu tiež existencia viac ako 50 notovaných pamiatok gregoriánskeho chorálu na Slovensku, súčasne sa hovorí o osobitostiach gregoriánskeho chorálu na Slovensku a notopisu v tzv. uhorško-slovenskom dialekte. To všetko sú viac informácie a snímky z vedecké-

ho pohľadu a novodobých výskumov o gregoriánskom choráli na Slovensku, samozrejme nie sú úplné a ani vyčerpávajúce. Možno i preto mám dojem, že tento projekt by si vyžadoval ďalšie pokračovanie v nadväznosti na nové vedecké výskumy, objavy na Slovensku, širšie i hlbšie rozvedenie problematiky interpretácie, zápisu v podobe neumatickej notácie a odkrývanie ich tajomstiev, riešenie problémov vzťahov medzi hudbou a textom, špecifikami latinského jazyka, naznačenie liturgických, dogmatických, vieroučných a iných otázok. Na jednej strane je tu mnoho detailných informácií, svedčiacich o poznatkoch scenáristu, ktoré vychádzajú z praxe, na druhej strane ale mám dojem, že mnohé zostalo v 25 minútovom filme nedopovedané.

Filmový dokument je výsostne dobový, viazaný na aktivity a podujatia, ktoré sa diali roku 1993, kedy napokon aj film vznikol. Väčšina záberov je z festivalu Dni gregoriánskeho chorálu v Bratislave. Sú tu scény z nácikov jednotlivých súborov, účinkujú tu dirigent Johannes Barchmans Göschl (OSB) a Rehoľná schóla benediktínskeho arcipátstva zo St. Ottilien v Nemecku, Mládežnícky zbor Slovenského rozhlasu v Bratislave, Schóla jezuitskeho kostola v Bratislave. Ďalej sú tu zaradené výpo-

vede (niekedy sa mi zdá, že ich je až príliš mnoho) spevákov a dirigentov s osobným zanietením pre gregoriánsky chorál a súčasne i nepriamym evanjelizačným posolstvom každého, kto o gregoriánskom choráli vypovedá. Divák tu nájde i dokumentárne záznamy z rukopisných zbierok, historických pamiatok, notopisov, cirkevných kníh...

Podľa môjho názoru príliš mnoho cieľov v tomto filme zabránilo jednoznačnej výpovedi autorov o zámere, súčasne nepospeli natoľko ani kompaktnosti a celistvosti, na akú sme zvyknutí vo všetkých filmových režisérsko-scenáristických projektoch Juraja Lexmanna (vyrobilo Producent'ské centrum publicistiky a dokumentu, STV 1993, kamera Milan Homolka, redaktorka Eva Holubánska – Bartovičová). Hoci je film Gregoriánsky chorál na Slovensku žánrovo silne vyhraneným, ako hudobný dokument zo sakrálnej oblasti, osloví diváka zameraného na hľadanie hlbokých hodnôt a poznatkov, pretože gregoriánsky chorál je najstarší „bohoslužobný spev cirkvi rímskeho obradu“, a aj preto sa o ňom tak málo vie, tak ťažko píše a aj filmuje. Preto je pozitívne, ak vôbec takáto aktivita na Slovensku vznikne.



JOZEF STREČANSKÝ, SDB

* 18.3.1910 +25.6.1985

dirigent, skladateľ, organizátor hudobného života

JÁN SCHULTZ

Profesor Jozef Strečanský, rodák zo Špačiniac pri Trnave, predstavoval výnimočnú hudobnú individualitu. Výborne hral na klavíri, organe a akordeóne. Bol tvorivo činný ako hudobný skladateľ. Je autorom duchovných piesní i zborových skladieb pre detský, miešaný i mužský zbor. Komponoval operety pre saleziánsku mládež. V roku 1939 založil v Trnave chlapčenský zbor. Teleso bolo známe pod názvom „*Saleziánski chlapci speváci*“. Nazývali ho však i „*Trnavski saleziánski speváčkovia*“ a pozostávalo zo žiakov Biskupského gymnázia v Trnave, ktorí boli ešte v predmutačnom období.

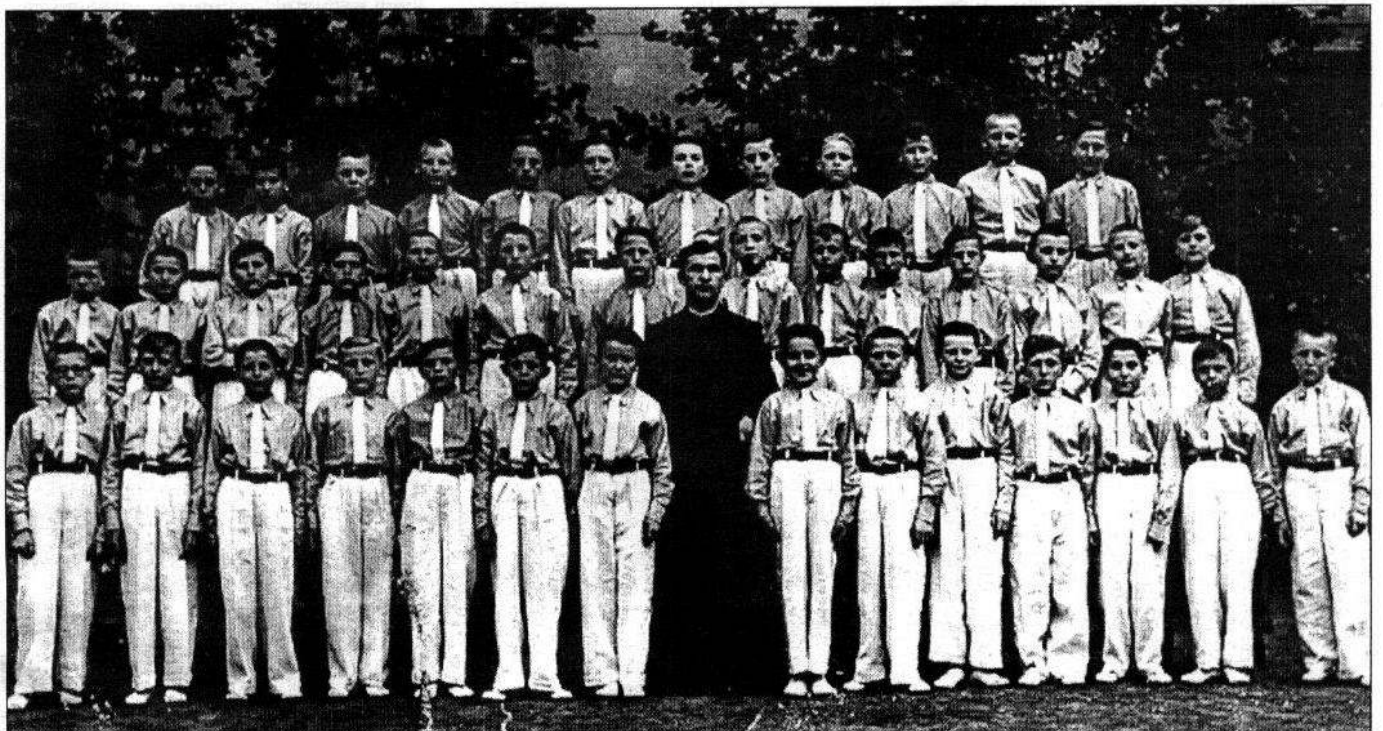
Okrem kompozičnej činnosti poznáme Jozefa Strečanského i ako autora textov

a textových adaptácií. Je napríklad autorom textu piesne Schneidra – Trnavského *Matka božia trnavská*. Vytvoril slovenskú textovú verziu k slávnej Schubertovej *Ave Marii*, Schumannovmu *Sneniu* a Fibichovmu *Poëmu*.

Profesor Strečanský bol v prostredí, kde pôsobil, i zanietým organizátorom hudobného života.

V jeho duchovnom povolaní našiel hudobný talent uplatnenie v práci s mládežou. Prvýkrát sa prejavil po príchode mladého saleziána zo štúdií z Lublany, kde prijal i kňazskú vysviacku. Bolo to v roku 1937 v oratóriu v Šaštíne. Neskôr sa plne uplatnil na Biskupskom gymnáziu v Trnave v rokoch 1939–1944. Bolo to tzv. zlaté obdobie jeho umeleckého

pôsobenia na Slovensku. Strečanský naplno rozvinul svoju hudobnú charizmu venovanú chlapčenskému zborovému spevu a spevu vôbec práve v Trnave. Zo zboru „*Saleziánskych chlapcov spevákov*“ vytvoril teleso s vysokými ambíciami poznačené pečat'ou tvorivej osobnosti. Vďaka systematickej hlasovej výchove zvládol zbor náročné homofónne i polyfónne skladby. V repertoári telesa, ktoré bolo zamerané predovšetkým na interpretáciu, však nechýbali ani Strečanského úpravy slovenských ľudových piesní. Zbor čoskoro presiahol rámec mesta a uskutočňoval zájazdy po Slovensku. Získal si zaslúženú pozornosť Slovenského rozhlasu a uskutočnil nahrávky



1. Trnavski saleziánski speváčkovia po koncerte v Bratislavskej redute v r. 1939 pri príležitosti korunovácie Pia XII. Foto z rodinného albumu Strečanského sestry Margity.

*Profesor Strečanský bol
v prostredí, kde pôsobil,
i zanietým organi-
zátorom hudobného
života.*

*V jeho duchovnom po-
volaní našiel hudobný
talent uplatnenie v prá-
ci s mládežou. Prvýkrát
sa prejavil po príchode
mladého saleziána
zo štúdií z Lublany,
kde prijal i kňazskú
vysviacku.*

v štúdiu Bratislava. V období umeleckej existencie telesa pritiahol Strečanský pozornosť hudbymilovnej verejnosti i odborníkov ku kultúrnemu dňaniu v saleziánskom oratóriu v Trnave.

Je pravdepodobné, že k dosiahnutiu úrovne, ktorú teleso malo, inšpiroval Strečanského svetoznámy "Wiener Sängerknaben". Skvelý chlapčenský zbor z neďalekej Viedne zaiste poznal z početných koncertných vystúpení, ktoré teleso absolvovalo.

Veľký potenciál kreativity mládeže v období dospievania využíval pri inscenovaní vlastných javiskových hier – tzv. operetiek. Hudbu k operetkám „Rybár Marek“ a „Kaplnka v lese“ vytvoril Strečanský sám. Ako melodický podklad textov operetky „Podivná socha“ poslúžili námety z Offenbachovej operety *Princezná z Trebizundu*. Toto dielo uvádzal i na pódiu SND v Bratislave.

Po skončení druhej svetovej vojny nastali spoločenské zmeny, ktoré predznamenal duchovnú genocídu 50. rokov. Aktivita saleziána Strečanského sa stala v Trnave nežiadúcou a preto bol na administratívny zásahom z roku 1946 preložený do Komárna. Ani tu sa však nepodarilo jeho organizačný talent umlčať. O niekoľko mesiacov po svojom nedobrovoľnom odchode z Trnavy formuje nový zbor *Komárňanských speváčikov*. Repertoár zboru je viditeľne



2. Jozef Strečanský – skladateľ

Foto z rodinného albumu Strečanského sestry Margity.

poznačený frontovým prelomom. Jeho úroveň však čoskoro pripúta záujem Slovenského rozhlasu, ktorý pozýva listom zo dňa 24. februára 1949 dirigenta a zbor na nahrávku.

Čas, ktorý vymedzila Strečanskému Prozreteľnosť pre jeho pôsobenie na Slovensku, nebol dlhý. Avšak tvorivý záblesk tejto nevšednej osobnosti sa zlatými písmenami zapísal do dejín Trnavy a do dejín slovenského zborového spevu. Bolo to predovšetkým vďaka existencii zriedkavého žánru chlapčenského speváckeho zboru. Za tento čin, ktorý má názov *Saleziánski chlapci – speváci*, resp. *Trnavskí saleziánski speváčkovia*, ako aj za pohnutý život v nútenej emigrácii mimo rodného Slovenska odhalí mes-

to Trnava rodákovi zo Špačíniec pri príležitosti jeho nedožitého 90. narodenia a 15. výročia úmrtia "pamätnú tabuľu".

V roku 1950 sa podarilo profesorovi Strečanskému utiecť za dramatických okolností do zahraničia.

(Pokračovanie)

Poznámka:

Jozefovi Strečanskému 20. mája 2000 odhalia na ulici Mikuáša Schneidra – Trnavského v Trnave pamätnú tabuľu. Podrobnejšie informácie na strane 39.



Južania – známami i neznámami

SILVIA DYDŇANSKÁ

Širokej verejnosti známy košický zbor, ktorému akosi mimovoľne prischol názov podľa domáceho pôsobiska v kostole Kráľovnej pokoja na južnej fare, nazývanej Košice – Juh. Iba zasvätení však vedia, že začiatky, činnosť a hudobnú produkciu tohto telesa nachádzame už v dobe komunistického štátu, ktorý sa usiloval o likvidáciu náboženstva. Našou snahou je priblížiť vám ich činnosť v rámci „podzemnej cirkvi“, ktorá bola tajná a zakázaná, poodhalit osobnosti, ktoré sa na nej podieľali, no z bezpečnostných dôvodov zostávali v tej dobe v anonymite.

VZNIK A ZAČIATKY ZBORU

Mladí veriaci ľudia sa v čase komunistickej totality neuspokojovali s činnosťou v pionierskych a zväzákych organizáciách, ale hľadali iné spôsoby sebarealizácie – tajne sa schádzali v menších skupinách, tzv. „stretkách“. Tieto stretnutia mali svoj program, prostredníctvom ktorého študenti nadväzovali užší kontakt čítaním evanjelia, analyzovaním prečítaného textu, riešením problémov, vzájomnými povzbudeniami, spoločnou modlitbou.

Podobné aktivity vyvíjali aj mladí v Košiciach – prevažne študenti konzervatória, gymnázií a Technickej univerzity (TU). Postupne v nich rástla túžba a potreba prejaviť sa navonok, podeliť sa s darom viery so svojim okolím – snahou bolo nájsť činnosť vlastnú mladým, ktorá by ich spájala. Vhodnou formou na vyjadrenie kresťanského čítania sa ukázali spev a hudba, umocnené výrokmi sv. Augustína: „Kto spieva, dvakrát sa modlí“. Impulz k založeniu zboru vyšiel od **Zuzany Veselovskej – Marcinovej**, študentky konzervatória (organ), na jar v roku 1983. Skupine konzervatoristov, ktorá tvorila počiatkové jadro, bol vzorom zbor ilegálne pôsobiaci

v Košiciach približne v rokoch 1978–81. Asi po polroku sa k nim postupne pripájali študenti stredných, a najmä vysokých škôl (predovšetkým TU). Zbor ešte nemal trvalé pôsobisko. Skúšky sa z opatrnosti poriadali vždy na inom mieste (napr. v kostole Krista Kráľa, na chatách a podobne). Počas prvého roka existencie sa obmedzovali aj verejné vystúpenia v Košiciach. Neskôr im pani Senajová dala k dispozícii jednu z izieb svojho bytu na sídlisku „Nad Jazerom“, čím na určitý čas získali „pevné“ miesto na stretávanie sa.

Zuzana Veselovská sa po ukončení konzervatória v roku 1984 stala kantorkou v kostole Kráľovnej pokoja



(Košice – Juh). Táto skutočnosť dopomohla k tomu, že skúšky zboru sa presunuli do kostola, ktorého priestorové možnosti už zodpovedali jeho potrebám. Nezanedbateľným prínosom bol tiež priamy kontakt s kňazmi, ktorí ich podporovali v činnosti – Tomáš Čáp, Juraj

Kamas, Jozef Jankaj, Pavol Marton.

Zbor sa začal aktívne zúčastňovať na cirkevných slávnostiach, akými boli: odpusty, primície, birmovky, prvé sväté prijímania, púte atď. Novou formou prejavu sú tzv. akadémie – pásmo duchovného slova a hudby (napr. pravidelná akadémia k Nepoškvrnenému Počatiu Panny Márie – 8. decembra). Aktívna zborová činnosť sa však stala „trňom v oku“ Štátnej bezpečnosti. Niektorí študenti konzervatória boli upozornení vedením školy, aby si zväžili svoju činnosť na cirkevných podujatiach, pretože inak môžu mať nepríjemnosti pri ukončení štúdiá, zopár jednotlivcov bolo pozvaných aj priamo na výsluch Štátnej bezpečnosti. V konečnom dôsledku sa však väčšie nepríjemnosti alebo ujmy neprejavili, čo pripisujú „Božej prozreteľnosti“.

Prvé piesne boli prevzaté už zo spomínaného ilegálneho zboru: Ó, Pane, môj Bože, Nad slnko jasnejšia, Duša moja oslavuj Pána a iné. Novým prameňom sa stali spevníky Chváľte Pána Ježiša, Naša Pieseň, Gen Verde a ďalšie dostupné materiály.

VÝVOJ ZBORU

V ROKOCH 1986 – 1991

Miesto dirigentky zaujala v roku 1986 **Iveta Matyášová** (študentka spevu na Konzervatóriu v Košiciach, v súčasnosti sólistka opery SND v Bratislave), výrazná osobnosť, zanechávajúca v histórii zboru hlbokú stopu. Jej pôsobenie znamenalo predovšetkým kvalitatívny prínos v oblasti umeleckého prednesu a výrazu.

Pre obdobie rokov 1986 – 91, súvisiace s umeleckým vedením Ivety Matyášovej, je príznačne rozrastenie nástrojovej skupiny, vytvorenej zo študentov konzervatória. Vplyv na obohatenie a zvýšenie úrovne hudobného prejavu malo okrem iného zakúpenie syntetizátora ROLAND D-50

z Nemecka a kvalitnej dvanásťstrunovej gitary. Do zboru sa prijímalo z opatrnosti len po známosti. Každý, kto priviedol nového člena, bol zaň zodpovedný, musel ho veľmi dobre poznať. Počet zboristov osciloval medzi 30 až 60, vo vekovom rozpätí 18 až 25 rokov. Pevné jadro tvorilo asi 40 ľudí, väčšinou študentov vysokých škôl a konzervatóriá, ktorých účinkovanie v zbere sa vzťahovalo len na dobu štúdia v Košiciach. Preto prirodzeným javom bola neustála migrácia členov. Táto skutočnosť vysvetľuje obmedzené aktivity kompletného zboru počas sviatkov a prázdnin. Cez vianočné a veľkonočné sviatky sa vytvorila spevácka skupina pozostávajúca z košického zastúpenia zboru, spĺňajúca potreby hudobnej liturgickej produkcie.

Temperament Ivety Matyášovej sa časom „nevместil“ do tradičných, nie veľmi výrazných piesní so striedaním slohy a refrénu, predpokladal novú formu, typ piesní s potrebnou iskrou gradácie, s potenciou rozvinutia dynamической škály. Podľa dirigentky majú byť pre poslucháča esprit, nálada identifikovateľné, musí vnímať zámerne emocionálny náboj (napr. elán, radosť zo života, „slzy v hlase“ atď.).

Dirigentský entuziazmus štastne korešpondoval so silnou konšteláciou inštrumentalistov a spevákov – amatérov. Svedčia o tom prebudené tvorivé ambície nielen u nástrojárov, ale aj u **Jozefa Bezáka** a **Moniky Juhásovej**, ktorá sa vypracovala na zborovú skladateľku. Tvorivé nasadenie mladých ľudí, demonštrujúcich svoju kresťanskú vieru prostredníctvom hudby, smerovalo k vykryštalizovaniu hudobného štýlu.

Stretávame sa i so zaujímavým javom, keď odchovanci južanského zboru sa sami stávajú vedúcimi zborov novovznikajúcich (napr. Františkáni v Košiciach, skupina KVAS v Bratislave). Sledujeme aj isté prepojenie so štúdiovou skupinou Košičania, vo forme nástrojovej a vokálnej výpomoci niektorých Južanov pri realizácii ilegálnych nahrávok.

HUDOBNÉ PRAMENE

Zo začiatku sa naďalej využívali vtedy dostupné spevníky Naša Pieseň, Chváľte Pána Ježiša, ktorých piesne vytvárali v prvej fáze vývoja základný repertoár zboru. Vo chvíli, keď si via-

cerí hudobníci čerpajúci zo spomínaných prameňov uvedomili hlavne jazykové nedostatky textov, vystupujú do popredia okrem ich úpravy aj snaha a pokusy o vlastné kompozičné úsilie. Nové hudobné, prípadne textové zdroje vychádzajú z iniciatívy kňaza Marcela Šiškoviča, J. Haburajovej, Z. Matejovičovej, I. Hoffmana a iných.

Zo zahraničných materiálov mali k dispozícii piesne J. M. Talbota a výberovo využívali spevníky talianskych skupín Gen Verde a Gen Rosso.

V časovej následnosti pristupuje už akcent na produkciu vlastnej tvorby autorky Moniky Juhásovej. Piesne z domácej dielne sa zaraďovali aj do repertoárov iných zborov. Rozptyl skladieb je dôsledkom celoslovenského účinkovania Južanov, pri ktorom sa na požiadanie notový materiál venoval.

AKTIVITY

Ústredným pilierom ich činnosti bola aktívna účasť na liturgii. Okrem tzv. mládežníckych omší umocňovali svojím vystupovaním i atmosféru slávnostných bohoslužieb počas významnejších sviatkov v domácom kostole Kráľovnej pokoja. Dôležité je spomenúť dobré vzťahy s košickými kaplánmi, z južnej fary napr. Peter Gombita, Michal Vaško, Jozef Hanobík, František Jurčíšin, z dómskej Juraj Semivan a hlavne osoba Juraja Kamasa znamenala pre nich určitú morálnu vzpruhu. Snažili sa napomáhať im možnými prostriedkami v zápale pre vec, veď do roku 1989 nebolo účinkovanie kresťanských zborov bežnou záležitosťou. Ret'azová reakcia kontaktov cez známych kňazov mala za následok pozvania zboru do farností po celom Slovensku.

Kňazská vysviacka v roku 1987 po 25-tich rokoch v Košiciach by sa dala považovať za prvý prelomový medzník v ich oficiálnej činnosti, kedy Južania boli poverení doprevádzať verejné cirkevné podujatie. V nasledujúcich rokoch čoraz častejšou cestovnou aktivitou so „zviditeľňovaním sa“ na odpuťových slávnostiach, pútiach, primíciách, birmovkách, svadbách a ďalších akciách po celom Slovensku sa dostávali do povedomia širšej verejnosti. Zbor bol tiež prizvaný k hudobnej spolupráci pri vysviacke košického biskupa Alojza Tkáča. Navštívili i Bratislavu (stretnutie s bis-

kupom J. Ch. Korcom, ktorý ich peňažnou výpomocou podporil pri finančných ťažkostiach), Prahu (návšteva kardinála Tomáška) atď. Stretávame sa aj s „názarovými akciami“, kedy v priebehu jedného dňa účinkovali na viacerých podujatiach.

Určite nezanedbateľným vzťahom je kontakt s kňazom Antonom Fabiánom, u ktorého sa na fare v Košiciach – Hýľove v roku 1983 zriadilo ilegálne nahrávacie štúdio. A. Fabián im umožnil už za dirigentky Zuzany Veselovskej nahráť kazety **Ó, Pane, môj Bože a František v rokoch** 1984–85. Spolupráca s ním trvala aj v tomto období, výsledkom čoho sú: **program Ty a ja** na kazete **Svet sníva** (KE 1987) a omša **Prišli sme aj dnes** (originál – Gen Rosso: Noi veniamo a Te), **vianočné piesne** autorov M. Šiškoviča, P. Bedricha, O. Štyráka na kazete **Kráľ** (KE 1988).

Počiatkové nahrávky kulminovali až do realizácie kazety **S Tebou**, predstavujúcej vrcholnú etapu vo vývoji zboru. Ponuke nahráť spomínanú kazetu v štúdiu Slovenského rozhlasu v Košiciach v roku 1991, predchádzalo natáčanie programu veľkonočnej mládežníckej relácie s kňazom Jurajom Kamasom, ktorej hudobnú stránku naplnili Južania.

Slovenská gospelová scéna je pomerne mladá, etablovala sa až po zmene politických pomerov v štáte v 90-tych rokoch. V súčasnosti má už niekoľko kvalitných zoskupení, ktoré by mohli obstáť i v zahraničnej konkurencii. Pokiaľ sa však vykryštalizovali, v začiatkových etapách vývoja prevládala v duchovnej hudbe populárneho žánru amatérska úroveň. Nahrávka S Tebou preto predstavovala kvalitatívny prínos do tohto okruhu hudobnej produkcie. Pre album je príznačný čistý intonačný prejav, kultivovaný prednes a prepracovanosť aranžmánov. Vyznačuje sa širokým žánrovým spektrom. Tituly sa radia do oblasti popjazzu, funky, niektoré nachádzajú inšpirácie vo swingu, využívajú folklórne prvky. Dramaturgia zahŕňa i afro-americký spirituál, či skladbu v chorálovom duchu. Hudobnú produkciu zboru Južania v kontexte slovenskej gospelovej scény môžeme zaradiť ku kvalitným príspevkom na profesionálnej úrovni.

Po „nežnej revolúcii“ dostala aktivita telesa nové dimenzie. Cesty do za-



hraničia preň znamenali „druhý dych“. Tam získané nadšenie a skúsenosti zúročili na Slovensku. Od Južanov, členov Kresťanskodemokratickej mládeže, spolu s Ing. J. Dečom vyšiel stimul k založeniu festivalu v Košiciach. Zbor sa na podobnom podujatí zúčastnil v Nemecku. Myšlienka sa stretla s porozumením v vtedajšieho primátora pána Kopnického, výsledkom čoho je počnúc rokom 1990 každoročne organizovaný Festival sakrálneho umenia v Košiciach.

ZAHRANIČNÉ CESTY A KONTAKTY

Nadviazanie kontaktu Južanov so zborom Effatah (Otvor sa!) z Rheistettenu pri Karlsruhe (Nemecko) na prvom ročníku Festivalu sakrálneho umenia v Košiciach znamenalo pozvanie na miestny festival v máji 1990.

Sprostredkovateľom prvej zahraničnej cesty bol Dominik Kaľata, biskup pre zahraničných Slovákov v Nemecku.

V tom istom roku sa poriadal dvojtýždňový zájazd po piatich krajinách západnej Európy. Popri hudobných programoch možno spomenúť stretnutie s viedenským kardinálom Ghroérom v Rakúsku, audienciu u pápeža Jána Pavla II. a návštevu zahraničných Slovákov v Taliansku a vo Švajčiarsku, prehliadku pútnického miesta Lourde vo Francúzsku, pobyt v Mníchove.

V roku 1991 účinkovali na festivale v Kremsmünsteri (Rakúsko), usporiadanom organizáciou náboženskej hudby Musica e vita.

V júni 1992 sa konal v Karlsruhe 91. Deutscher Katholikentag, na ktorom sa zúčastnil aj zbor Južania. Okrem spievania v kostoloch, halách a námestiach účinkovali v programe na futbalovom štadióne (odvysielala ho nemecká televízia), kde interpretovali duchovné, ale i ľudové piesne. Účasť na zahraničných dobrou príležitosťou na porovnanie kvalít telesa s európskou konkurenciou.

VÝVOJ ZBORU OD ROKU 1991

Po ukončení štúdia na konzervatóriu odišla zo zboru početná a kvalitná skupina hudobníkov. Možno hovoriť o odchode jednej generácie, ktorá zohrala v histórii tohto telesa významnú úlohu, preto prirodzeným javom je akési narušenie stability zboru. Po Ivete Matyášovej sa nenašla nová výrazná dirigentská osobnosť. Na tomto

poste sa vystriedali v krátkych časových úsekoch **Ludmila Koščáková, Renáta Goldová, Gabriela Černáková, Renáta Rothová.**

Nezanedbateľný vplyv na takýto stav má zmena spoločensko – politických pomerov na Slovensku po roku 1989. Zlegalizovanie množstva činností a aktivít na pôde cirkvi a s tým súvisiace nové možnosti angažovania sa mladých ľudí, mali vplyv na záujem a dopyt o účinkovanie v zbere, čo sa prejavilo nevyváženosťou v migrácii členov. Po roku 1989 môžeme zaznamenať vznik nových amatérskych zoskupení, na základe čoho sa vytvorili podmienky pre konkurenciu v pozitívnom zmysle. Dôsledkom tejto situácie je všeobecne zvýšenie činnosti a kreativity hudobných telies. Dôležitým stimulom bol vznik kresťanských hudobných festivalov (Verím, Pane v roku 1990, Lumen v roku 1992 a ďalších regionálnych prehliadok), ktoré umožňovali prezentáciu tvorby a pripravených programov.

Nová spoločenská atmosféra nevyhnutne so sebou prináša potrebu reformácie aktivít a hudobnej produkcie aj na cirkevnom poli, prispôbením sa aktuálnym dobovým podmienkam. Musia sa hľadať nové hudobno – výrazové prostriedky (vo väčšej miere absorbovanie hudobných štýlov, akými sú jazz, rap, folk, country, spirituál a pod.) a formy vonkajšieho prejavu, ktoré zaujmú a oslovia mladého moderného človeka a poslucháča (diva-

dlo, muzikál, scénické prvky, pantomíma atď.). Doteraz najviac uplatňovaná forma zborového prejavu – akadémie – ponímané v zmysle striedania hovoreného slova a hudby sa javí ako zastaraná. Vo všeobecnosti postupne nastáva, podľa nášho názoru, úpadok klasických zborov, na druhej strane sa však presadzujú, etablojú kresťanské kapely a skupiny, čo možno chápať ako reakciu na rozširujúci sa trend – komerciu. Do popredia vystupujú aj možnosti pódiových vystúpení mimo chrámového prostredia, mimo siete kostolov.

MUZIKÁL ZÁZRAK ODPUSTENIA

Na potrebu orientácie a adaptácie sa v nových spoločenských podmienkach a komerčnom prostredí reagoval aj zbor Južania. V roku 1994 prišla Monika Juhášová, s myšlienkou pripraviť muzikál. Jeho realizácia trvala rok. Premiéra sa konala 21. mája 1995 v priestoroch Veritatu v Košiciach.

Autorkou hudby a textov piesní je **Ing. M. Juhášová**. O vytvorenie aranžmánov požiadala **Miroslava Táslera** (v tom čase študenta kompozície na Konzervatóriu v Košiciach), ktorý zadel skladbu do pop – rockového rádu, napísal scénickú hudbu v muzikále (okrem iného je v niektorých piesňach spoluautorom hudby).

K realizácii inscenácie bol prizvaný externe **Ladislav Dávid**, ktorý zastával post režiséra a scenáristu. Choreografiu mala na starosti **Miroslava Ištvaníková**, dirigentkou bola **Lucia Sotáková** (študentka na Konzervatóriu v Košiciach – gitara).

Podkladom a ústredným motívom muzikálu Záznak odpustenia sa stal príbeh márnokratného syna z Lukášovho evanjelia (Lk 15, 11–32) z knihy Nového zákona.

Režisér L. Dávid zasadil príbeh do súčasného prostredia. Rozohral v základoch problematiku vzťahov rodičov a dospievajúcich detí, súrodeneckých vzťahov.

Jednotiacim prvkom obsahovej náplne piesní muzikálu Záznak odpustenia je problematika slobody, nezávislosti a túžby po samostatnosti. Proces vývoja a formovania človeka ako samostatnej osobnosti je v období dospievania sprevádzaný nespokojnosťou, zvýšeným napätím, ktoré sa prejavuje v konfrontácii mladšej generácie so staršou. Táto etapa života je

Iba zasvätení však vedia, že začiatky, činnosť a hudobnú produkciu zboru Južania nachádzame už v dobe komunistického štátu, ktorý sa usiloval o likvidáciu náboženstva.

poznačená väčšou mierou kriticizmu, častými rozpormi a narušením vzťahov medzi rodičmi a deťmi. Dospievajúci odmietajú automaticky preberať hodnoty a skúsenosti, ktoré im ponúkajú dospelí. Myšlienky a otázky, načrtnuté v textoch muzikálu, predstavujú prototyp mladého človeka, ktorý si často formuje svoje názory a postoje metódou pokusov a omylov, mnoho ráz potrebuje padnúť až na dno, zažiť úplný skrat, aby „očistený ohňom“ dospel k skutočným hodnotám, uvedomil si cenu a zmysel ľudského života.

V krátkosti sa pristavme pri interpretačných výkonnostiach, ktoré nás najviac oslovili. Pieseň satana má výborné hudobné spracovanie – agresívny tón dominantných elektrických gitár zasadený do vysokých polôh vhodne korešponduje s expresívnym prejavom „satana“ **Ivana Táslera** (jeden z protagonistov kapely I.M.T. Smile, ktorá získala v roku 1996 hudobnú cenu Grammy v kategórii Objav roka, v roku 1998 si zasa vybojovala titul Skupina roka, 2. miesto v ankete Slávik '99), ktorý zaujal hlasovou zrelosťou. I. Tásler ako hosť naspieval part satana, vokály a sprievodný hlas v skladbe Fantastická cesta. Miestami démonicky deformovaným škrteným tónom tenduje k technike spevu, ktorá je príznačná pre metal.

Interpret **Miro Bórik** zvládol svoj spevácky vstup (soul rapová skladba Fantastická cesta) obohatený o scat, veľmi dobre.

Ubo Urda vystíhol staršieho, milujúceho a trpezlivo čakajúceho otca dost' hodnoverne, upútal subtilným a lyrickým hlasovým prejavom (zaskvel sa predovšetkým v pôsobivej „gitarovke“ Ulice sú plné smutných tvári a kantiléne Túžba). Disponuje pekne sfarbeným barytónom, no potrebuje popracovať na odstránení občasnej intonačnej a rytmickej labilitaty.

Z muzikantov, ktorí sa podieľali na nahrávaní inštrumentálneho podkladu, chceme oceniť prácu **Petra Biča** (v tom čase študent na Konzervatóriu v Košiciach – gitara) za vysokú interpretačnú úroveň gitarových partov (elektrická a akustická gitara)

V roku 1995 bola vydaná na MC ka-

zete (evidentné sú jej technické nedostatky) i nahrávka hudby muzikálu v náklade 1000 ks.

Po ukončení šnúry muzikálových vystúpení, ktorou sa uzavrela určitá kapitola v účinkovaní zboru, vyvstáva otázka, čo ďalej? Dirigentom sa stal M. Tásler.



AKTIVITY

Centrom účinkovania zboru sú predovšetkým bohoslužby. Pravidelne sa zúčastňujú s vlastným programom na predvianočných koncertoch pri Morovom stĺpe v centre Košíc. Ďalej účinkovali na regionálnom festivale Všetko, čo dýcha, nech chváli Pána v Rozhanovciach, na Festivale sakrálneho umenia v Košiciach, Spievajte Pánovi v Ružomberku.

Po premiére muzikálu Zázrak odpustenia (Košice, máj 1995) sa rozhodli uviesť ho aj v ďalších slovenských mestách. Toto turné sa konalo v auguste 1995.

V novembri 1997 usporiadali rad koncertov, pozostávajúcich z muzikálových piesní a hovoreného slova.

PIESNE MONIKY JUHÁSOVEJ

Každý človek prechádza vo svojom živote obdobím hľadania. Okrem hľadania šťastia, úspechu, dokonalosti, pravdy, spravodlivosti, krásy, stimulácie a tajomstva vystupuje do popredia problematika identity, pri ktorej sa vynára otázka: Kto som? Práve s ňou úzko súvisí hľadanie zmyslu a cieľa, ktoré Viktor Frankl považuje za prvotný prejav spirituálneho hľadania. Človek si hľadá svoje miesto v živote, vytvára si hodnoty, ktoré celkovo určujú smerovanie osobnosti.

„Základ spirituálneho hľadania sumarizuje sv. Augustín vo svojej slávnej modlitbe: „Naša duša nemá pokoj, kým ho nenájde v Tebe, Pane. Pretože Ty si nás stvoril pre Seba“ (Augustín 1980, 3).“

Práve vyššie spomínané atribúty sú akýmsi mottom, hlavnou myšlienkou, obsahovým nábojom textov piesní M.

Juhásovej, ktorá obohatila repertoár zboru o pôvodnú tvorbu. Keďže si získali veľkú popularitu a stali sa takpovediac „hitmi“, v súčasnosti môžeme zaznamenať ich reprodukciu na rôznych miestach a cirkevných podujatiach po celom Slovensku. Veď iba málokto nepozná piesne *Márnotratný syn, Kto je pre mňa Ježiš, Ave Mária, Možno, K Tebe, Pane, volám atď.*

Pri štúdiu obsahového zamerania, kvality a úrovne textov sa natíska označiť ich za hlboké výpovede, spovede autorky, v ktorých hľadá, rieši a prehodnocuje svoj vzťah k Bohu a k ľuďom. Ide o vypovedanie jej myšlienok, túžob, duševných stavov a hnutí. Mnohokrát v nich nastoľuje otázky, ktorými provokuje, núti poslucháča zamyslieť sa nad odpoveďou.

Niektoré texty sa opierajú, sú priamo alebo nepriamo inšpirované udalosťami, príp. výrokmi z Biblie.

M. Juhásová inklinuje k osobne ladeným výpovediam (väčšina textov je zasadená do prvej osoby jednotného čísla). Táto intímna komunikácia s Bohom, akoby subjektívne „hudobné modlitby“, môžu pôsobiť predovšetkým na mladého poslucháča sugestívne, dávajú mu priestor nájsť sa, príp. stotožniť sa so spievaným textom, keďže podobné fázy hľadania na jeho životnej ceste sú mu vlastné. Autorka s odstupom času hodnotí texty svojich piesní, ktoré sú málo liturgické, no výsostne ľudské, kritickejšie:

„Priznám sa, že mnohé moje piesne sa mi dnes nepáčia. Prežívam čosi iné. Už nechcem spievať o tom, že som smutná, ale o Pánovi, ktorý je mojou istotou a silou. Páčia sa mi piesne písané na podklade sv. Pisma a žalmov, piesne, ktoré podčiarkujú Božie slovo z evanjelia, dostávajú ho do podvedomia ľudí a pomáhajú im ho prežívať.“



Kresťanský hudobný festival **Aleluja 2000 v Sabinove**

V dňoch 28. – 29. apríla 2000 sa v Mestskom kultúrnom stredku v Sabinove uskutoční *Kresťanský hudobný festival ALELUJA 2000*. Organizátormi projektu sú: Modlitbové katolícke spoločenstvo Sabinov (MKS) a Únia nevidiacich a slabozrakých Slovenska (ÚNaSS), základná organizácia 64, Sabinov.

Tento festival vznikol pred tromi rokmi s cieľom osláviť Boha hudbou, spevom, tancom, pantomímou a novými spôsobmi evanjelizácie. Jednoducho – ohlasovať staré skutočnosti novým spôsobom. Vytvoríť spoločenstvo lásky medzi ľuďmi, ktorí chcú urobiť ďalší krok ku Kristovi.

Festival začala robiť hŕstka mladých nadšencov, z ktorých neskôr vznikol hlavný organizátor festivalu – Modlitbové katolícke spoločenstvo. Dnes sa organizátori v spolupráci aj s inými sub-

jektami usilujú, aby festival zaujal dôležité miesto nielen na gospelovej scéne, ale aby upozorňoval a pomáhal tam, kde je to potrebné. V predošlých ročníkoch festival podporil Globálny pochod proti detskej práci, konaný vo Švajčiarsku a Nemecku; prispel na misie na Ukrajine; rozvíja aktivity v oblasti duchovnej hudby; usiluje sa o spoluprácu medzi rehoľnými spoločenstvami a kresťanskými mládežníckymi organizáciami. V roku 2000 je to pomoc nevidiacim ľudom. Festival je nesúťažný, nadobúda medzinárodný charakter. Je určený pre hudobné, tanečné, pantomimické a divadelné formácie detí a mladých.

V minulom ročníku sa festivalu zúčastnili tieto formácie: Mimicry, Capielka, Rieka života, Kéfas, Metelica, Bambini Lucí, Anton Mesároš, Jubilate Deo, Emaus (PI), Siostry sluzebniczki (PI) a ďalší. Tohto roku je záujem obohatiť

tento festival aj ďalšími zahraničnými formáciami. Rokuje sa so skupinami z Maďarska, Čiech a Poľska. Záujemcom toto podujatie vrelo odporúčame. ■

Amantius Akimjak, OFS

Kontakt:

<http://www.rcc.sk/www/aleluja2000>,
e-mail: aleluja@post.sk
Dagmar Bohušová
Matica slovenskej 14
083 01 Sabinov
tel: 0934/2398
dasenka.sb@post.sk

Štefan Talarovič
17. novembra 70
083 01 Sabinov
tel.: 0934/3148
talarovi@utcru.sk

Bachova spoločnosť na Slovensku

Otvárací koncert festivalu

TRNAVSKÁ HUDOBNÁ JAR 2000

Henry Purcell (1659-1695)

„Chránová hudba“

Kostol sv. Jána Krstiteľa – katedrálny

19. marec 2000, 18.00

Stephen Stubbs (Nemecko)

dirigent, lutna, čembalo

Solamente naturali (SR)

Miloš Valent – koncertný majster

Musica Vocalis (SR)

Martin Majkut – zbormajster

Sólisti

Jana Pastorková – soprán (SR)

Petra Noskaiová – alt (SR)

Jaroslav Březina – tenor (ČR)

Michael Pospíšil – bas (ČR)



VIA CRUCIS

Franz Liszt

*Dom umenia
v Piešťanoch*
piatok,
24.marca 2000,
19.00 hod.

ORGANIZÁTORI
*Dom umenia
v Piešťanoch*
Bachova spoločnosť
na Slovensku

ÚČINKUJÚCI
Musica vocalis
Branislav Kostka
dirigent

Jana Pastorková
soprán

Kamila Zajíčková
soprán

Petra Noskaiová
alt

Michael Pospíšil (ČR)
bas

Stanislav Šurin
organ

Štefan Bučko
recitácia

POCTA

saleziánovi

Jozefovi Strečanskému

TRNAVA, 20. máj 2000 (sobota)

PODUJATIE SA KONÁ POD ZÁŠTITOU
Arcibiskupského úradu Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy

ORGANIZÁTORI PODUJATIA:
*Mesto Trnava, Saleziáni Don Bosca, Spolok sv. Vojtecha, Firma VIA,
Ramp & Mauer Bratislava*

PROGRAM

15.30

Odhalenie pamätnej tabule Jozefa Strečanského
ulica M. Schneidra-Trnavského

ÚČINKUJE
*CANTICA SACRA TYRNAVIAE /SR – Trnava/
dirigent: Peter Reiffers*

16.00

Medzinárodný zborový koncert spojený so stretnutím bývalých
„Trnavských saleziánskych speváčikov“
Katedrála sv. Jána Krstiteľa

ÚČINKUJE
*SCHOLA CANTORUM SANCTAE CAECILIAE /ČR – Kladno–Rozdělov/
dirigent: Ján Čambál*
*BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR /SR/
dirigentka: Magdaléna Rovňáková*

SPRIEVODNÉ SLOVO:
Ján Schultz

MEDIÁLNI PARTNERI
Katolícke noviny, Vydavateľstvo DON BOSCO, ADORAMUS TE
– časopis o duchovnej hudbe, Rádio FORTE, Rádio LUMEN,
STV – Redakcia duchovného života, Slovenský rozhlas
– Redakcia náboženského vysielania, Duchovný pastier

KONTAKT:
Mgr. Ján Schultz, koordinátor podujatia, tel.:07/6224 6512



Liturgická komisia nitrianskej diecézy

Hudobná sekcia

pozyva na

Diecézny deň organistov

Považská Bystrica, 1. apríl 2000

Program stretnutia:

10.00 – 11.00	Sv. omša vo farskom kostole celebruje Mons. Marián Chovanec, pomocný biskup
11.00 – 12.00	1. prednáška: Slávenie pôstneho a veľkonočného obdobia v liturgii (Doc. ThDr. Amantius Akimjak, PhD., tajomník HS SLK)
12.00 – 13.00	Obed
13.00 – 13.30	Aktuálne informácie (príprava nového liturgického spevníka, nové vydanie LS II, notové materiály na Slovensku)
13.30 – 14.00	2. prednáška: Píšťalový organ, Milénium 2000 a možnosti stavby nových organov na Slovensku (Ing. Milan Ševčík, regenschori Nitrianskej katedrály)
14.00 – 14.30	3. prednáška: Údržba organov (Ing. Mgr. Michal Kukla)
14.30 – 15.30	Diskusia a záver


Kontakt: Igor Hanko, vedúci „Hudobnej sekcie dieceznej liturgickej komisie“
Farská 19, 949 01 NITRA
e-mail – hanko@bb.telecom.sk

Kalendár gospelových podujatí v roku 2000

30. 1. 2000	FESTIVAL KREŠŤANSKÉHO UMENIA	POPRAĐ
28.–29. 4. 2000	ALELUJA	SABINOV
5.–6. 5. 2000	LUMEN	TRNAVA
17. 9. 2000	SAMORASTY	SVIDNÍK
3.–4. 6. 2000	CANTO	KOŠICE
	OSLAVUJEME ŤA PANE	DOĽANY
27. 5. 2000	FESTIVAL KREŠŤANSKÉHO UMENIA	HLOHOVEC
3. 6. 2000	AKORDY SRDCA	STARÉ HORY
18. a. 25. 6. 2000	ZVELEBUJTE PÁNA	PARTIZÁNSKE
6.–9. 7. 2000	CAMPFEST 2000	TATRANSKÁ LOMNICA
15.–16. 7. 2000	SPIEVAJME MÁRII	TRSTENÁ
20.–23. 7. 2000	VERÍM PANE	NÁMESTOVO
6. 8. 2000	GOSPEL ROCK (OVANIE)	BANSKÁ ŠTIAVNICA
13. 8. 2000	ŽIŤ PRE LÁSKU	VEĽKÁ LEHOTA
22. 8. 2000	ŠANCA PRE LÁSKU	12 MIEST SLOVENSKA
23. 9. 2000	GOSPEL JAM	KOŠICE
14.–15. 10. 2000	FEST 2000	PREŠOV
20.–31. 10. 2000	HARMONIA SACRA DANUBIANA	KOMÁRNO
25. 11. 2000	MAGNIFICAT	ČADCA
25. 11. 2000	MLADÍ MLADÝM	VEĽKÁ LEHÔTKA
18. 11. 2000	SPIEVAJME PÁNOVI	RUŽOMBEROK
24.–26. 11. 2000	HALELUJA	BRATISLAVA
26. 12. 2000	FOLKOVÉ VIANOCE	KOŠICE

Ospravedľňujeme sa, že v č. 99 na strane 27 v článku Naše zlozvyky a problémiky boli vynechané schematické noty s oblúčikmi


V 2. stĺpci v 6. riadku má byť:


príd' z ne - /ba

V 3. stĺpci v 2. riadku má byť:


náš naj - milší

V 3. stĺpci v 4. riadku má byť:


náš naj - milší

Na konci o odsadení:

Duchu Svätý, príd' √ z neba
Ó, Ježišu náš √ najmilší

Redakcia

Festival

BACHOV ROK – SLOVENSKO 2000

*Bachova spoločnosť na Slovensku,
Spolok koncertných umelcov, HTF VŠMU, Ekumenická rada cirkví,
Agentúra AP Projekt, Únia miest a obcí Slovenskej republiky*

Utorok, 21. marec 2000, 19.00 h

Slávnostný úvodný koncert v deň
315. výročia narodenia J.S.Bacha

POCTA ORGANISTOVI

Hudobná sieň Bratislavského hradu

Účinkuje

Matthias Eisenberg, organ
Nemecko

Program z diel J.S.Bacha:

Fantázia a fúga g mol, BWV 542

Sonáta II. c mol, BWV 526

(Vivace–Largo–Allegro)

Partita diverse sopra

„Sei gegrüßet, Jesu gütig“, BWV 768

Passacaglia c mol, BWV 582

Spoluorganizátori

Evanjelický cirkevný zbor a.v.

Bratislava

Hudobné múzeum SNM

Bratislavský hrad

Nedeľa, 26. marec 2000, 9.30 h

KANTÁTA POČAS BOHOSLUŽBY

Veľký evanjelický kostol v Bratislave,

Panenská ul.

J.S.Bach: „Widerstehe doch
der Sünde“ BWV 54

kantáta na 3. pôstnu nedeľu

– Oculi pre alt sólo,

sláčikový orchester a basso continuo

ária: Widerstehe doch der Sünde

recitativo: Die Art verruchter Sünden

Ist zwar von außen wunderschön...

ária: Wer Sünde tut, der ist vom Teufel...

Účinkujú

Marta Beňačková – alt

Musica aeterna,

Peter Zajíček, konc. majster



Nedeľa, 30. apríl 2000, 16.30 h

250 MINÚT S J. S. BACHOM

Zrkadlová sieň

Primaciálneho paláca v Bratislave

Tento koncert sa koná s cieľom
priblížiť dielo Johanna Sebastiana
Bacha širšej verejnosti.

Dramaturgia sa upriamila na výber
skladiieb, ktoré by tohto skladateľa
predstavili v čo najširšom zábere.

Celé podujatie sa z hľadiska
interpretácie delí na dve časti.

V prvej polovici zaznejú skladby na
moderných nástrojoch, ktoré
bežne počujeme v symfonických
orchestroch.

Účinkovať budú:

Peter Breiner - klavír, **Ewald Danel** –
husle, **Bohdan Warchal** – husle,
orchester **Cappella Istropolitana**
a **SKO**.

Skladby v druhej časti zaznejú na
dobových nástrojoch, respektíve ich
kópiách. Poslucháčom sa predstaví

čembalista **Anton Gansberger**
z Rakúska, sopranistka **Jana
Pastorková**, orchester dobových
nástrojov **Musica aeterna**, zbor **Musica
vocalis** a dirigent **Branislav Kostka**.

Doba trvania celého podujatia sa
predpokladá na cca 4 hodiny.

Program koncertu bude k dispozícii
i s približnými termínmi začatia
jednotlivých skladiieb. Záujemci
o toto podujatie si môžu prísť

vypočuť ľubovoľne ktorúkoľvek
skladbu, alebo zostať na celom
koncerte.

Piatok, 28. júl 2000, piatok 20.00

JESU, MEINE FREUDE

– **JEŽIŠ, MOJA RADOSŤ**

Slovenské chrámy

V osobnosti Johanna Sebastiana Ba-
cha sa nám ponúka vzor kresťana,
ktorý celý život strávil v službe Bohu
hudbou. Jediným cieľom jeho života
bolo SOLI DEO GLORIA.

Dňa 28. júla 2000 uplynie presne
250 rokov od úmrtia tohto hudobné-
ho veľikána. Lipský kantor však pre
nás zostáva v dnešnej dobe
nadkonfesijným vzorom chrámového
hudobníka. Z jeho diela a osobnosti
môžeme načerpať veľa inšpirácií
v snahách po zblížení kresťanov
rôznych cirkví.

Organizátori festivalu BACH – SLO-
VENSKO 2000 vyzývajú všetkých
chrámových hudobníkov, spevácke
zbery, hudobné ansámble a hudobné
školy, aby sa v rámci Bachovho roku
2000 zapojili do celosvetových
podujatí duchovno – kultúrnym
programom dňa 28. júla 2000 o
20.00, každý vo svojom pôsobisku.
Program by mal obsahovať výber
z repertoáru duchovnej hudby podľa
možností, aké sú v konkrétnom mieste
k dispozícii. Môže to byť i čisto
organový, prípadne zborový koncert.
Podujatie nesie názov **Jesu, meine
Freude – Ježiš, moja radosť**. Je to
názov chorálu, ktorý Bach viackrát
a rôznym spôsobom spracoval. Nemecké
vydavateľstvo **Bärenreiter** sa podu-
jalo vydať k tejto príležitosti publiká-
ciu, ktorá bude obsahovať všetky tri
organové spracovania tohto chorálu,
**Jesu meine Freude BWV 610, 713,
1105**. Táto malá zbierka by mala byť
k dispozícii pre podujatie 28. júla 2000.

**Podrobnejšie informácie uverejníme
v nasledujúcom čísle časopisu.**

BACHOV ROK – SLOVENSKO 2000

