



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska
vydáva

Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
PhDr. Júlia Pokludová, PhD.
Prof. Zdeněk Bílek
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Ján Schultz
Mgr. Juraj Drobny
Mgr. art. Zuzana Zahradníková
Mgr. art. Mário Sedlár
Mgr. Rastislav Podpera

Adresa redakcie:

Kľčov 156
053 02 Spišský Hrhov
Tel./Fax: 053/4592496
alebo 0908/619482
E-mail: amo@spisnet.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

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

Grafická úprava a tlač:

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

Redakcia si vyhradzuje právo

na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

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

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

O B S A H 3/2002

Na úvod

Zum Geleit

RASTISLAV ADAMKO 2

Kritéria výberu textov spevov antifón

Die Kriterien der Auswahl der Texte im Gesang der Antiphon

MARTIN ŠTRBÁK 3

Môj prístup k jazykovej a liturgickej úprave piesní

Jednotného katolíckeho spevníka

*Meine persönliche Ansicht zur sprachlichen liturgischen
Bearbeitung der Lieder des JKS (slowakisches Gotteslob)*

FRANTIŠEK KOČIŠ 7

Aká má byť hudba v katechéze II.

Welche Musik soll in der Katechese verwendet werden II.

IRENEUSZ PAWLAK 10

Hudobno-liturgická stránka služby diakona a žalmistu

Musikalische und liturgische Funktion

des Dienstes von dem Diakon und Psalmist

RASTISLAV PODPERA 13

Spišský antifonár

Zipser Antiphonar

RASTISLAV ADAMKO 15

Dvojtónové neумы

Die Zweitonneumen

MARTIN ŠTRBÁK 17

Modológia II. Protus

Modologie II. Protus

MARTIN ŠTRBÁK 19

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, M. Schneidera-

Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho

Orgelkompositionen von M. Moyses, V. Figuš-Bystrý,

M. Schneider-Trnavský, A. Albrecht und Š. Németh-Šamorínsky

MARIO SEDLÁR 24

Uplatnenie a sociálne perspektívy absolventa organovej hry

z HF VŠMU na Slovensku v súčasnosti

Die arbeits und soziale Perspektiven einen Orgelabsolvent

der Musikfakultät VŠMU in der Slowakei in Gegenwart

MARIO SEDLÁR 26

Výročia významných osobností duchovnej hudby

Die Jahrestage der Persönlichkeiten in der geistliche Musik

MARIO SEDLÁR 27

Recenzia

Rezension 30

Spravodajstvo

Aktualitäten 31

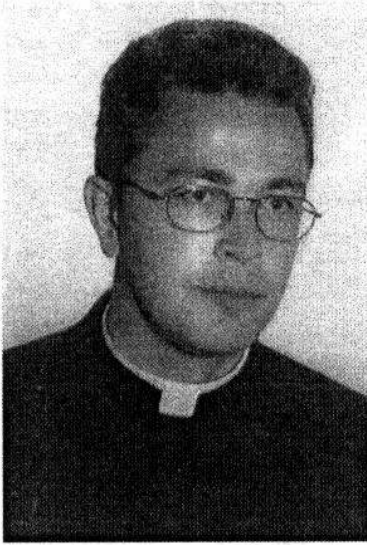
Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 32

Titulná strana: Organ v Kovarciach

Titelseite: Orgel in Kovarce

FOTO: MARIAN A. MAYER



Aké miesto má hudba v liturgii? To je základná otázka, na ktorú odpovedal II. Vatikánsky koncil. Avšak dnes, možno viac ako v minulosti stojíme pred dilemou ako má vyzeráť hudba, ktorá zaznieva pri bohoslužbách. Má to byť hudba v liturgii alebo liturgická hudba? Nie je to len hra slov. V cirkevných dokumentoch venovaných hudbe pri bohoslužbách nachádzame rôzne termíny, ktoré sa používajú zámene. Najširší význam má termín *duchovná hudba*. Tu možno zaradiť všetky skladby, ktoré síce využívajú liturgický text, ale tak, že niektoré slová sú vynechané, iné dodané alebo niekoľko krát zopakované či premiestnené, ďalej kompozície s náboženským, ale nie liturgickým textom, diela bez textu, ale s náboženskou inšpiráciou. Iným termínom je *cirkevná hudba*. Kedysi tento pojem slúžil na označenie liturgickej hudby, avšak dnes má širší význam. Označujeme ním hudbu, ktorá zaznieva v rôznych cirkevných spoločenstvách, katolíckych i nekatolíckych. Tento názov má teda konfesionálny význam a je širší ako *liturgická hudba*. Často počujeme hovoriť o *posvätej* alebo *sakrálnej hudbe*. Z cirkevných dokumentov sa dozvedáme, že hlavným kritériom pre to, aby nejaká hudba mohla byť posvätnou, je jej určenie na oslavu Boha. Takto sa tento názov stotožňuje s liturgickou činnosťou. Je to teda synonymum *liturgickej hudby*, ktorú Cirkev zapája do svojho oficiálneho a verejného kultu, teda do liturgie. Takúto hudbu Cirkev prijíma za svoju modlitbu. Nachádzame ju v liturgických knihách schválených Apoštolskou stolicou. V rámci repertoáru liturgickej hudby má byť zachovaná istá hierarchia, podľa ktorej prvé miesto patrí gregoriánskemu chorálu. Po II Vatikánskom koncile do liturgie vstúpili národné jazyky a s nimi aj potreba tvorenia vlastného repertoáru liturgickej hudby. Pri riešení tohto náročného problému sa nám ponúkajú rôzne možnosti. Musíme sa však, ako to vyjadril kardinál Jozef Ratzinger, vyvarovať dvoch nesprávnych tendencií – estetizmu a pastoračného pragmatizmu ako najvyšších kritérií rozhodujúcich o tom, čo je a čo nie je liturgická hudba. Estetizmus sa stavia proti služobnej funkcii hudby v liturgii. Je to vlastne známe Luciferovo *non serviam*. Práve vtedy, keď hudba oslavuje Boha stáva sa sama sebou, naplňuje svoje poslanie. Opravdivé umenie sa nebojí, že stratí slobodu, ak bude slúžiť Stvoriteľovi. Vyjadruje to aj kniha Exodus, keď podáva tri podmienky opravdivého umenia: umelca musí viesť k tvorbe jeho srdce, musí sa vyznať vo svojom remesle a musí počuť to, čo hovorí Pán. Veľmi zlú službu liturgii robí prehnaný pastoračný pragmatizmus, ktorý je zameraný iba na chvíľkový úspech. Ide tu konkrétne o znižovanie nárokov na umeleckú hodnotu liturgických spevov, ktoré vedie niekedy až k primitivizácii, čo sa prejavuje aj včleňovaním do liturgie rockovej a populárnej hudby.

Od tvorcov súčasnej liturgickej hudby sa vyžaduje, aby boli blízko ľudu a zároveň neodoberali nič z Božej oslavy, ktorá si vyžaduje to najlepšie a najkrajšie, čo človek dokáže. Je to veľmi náročná úloha, ktorú môžeme splniť iba neustálym hľadaním najlepších možných riešení. K tomu je potrebná hlboká vedecká reflexia v oblasti teológie, zvlášť liturgiky, hudobnej vedy, lingvistiky a iných dnes populárnych vied. Iba v dialógu odborníkov zo všetkých týchto oblastí môžeme nájsť najlepšie riešenia v oblasti súčasnej slovenskej liturgickej hudby.

Časopis *Adoramus Te* chce plniť pri tejto práci funkciu diskusného fóra, kde by sa mohli nastoľovať jednotlivé problémy a hľadať optimálne riešenia. Ďalšou jeho úlohou je vzdelávanie priamo zainteresovaných interpretov liturgickej hudby počnúc od duchovných pastierov, ktorí plnia v liturgii úlohu celebrantov, cez žalmistov, kantorov, schóly, spevácke zbory, organistov až po veriaci ľud. Lebo, ako hovorí kardinál Jozef Ratzinger, kde je snaha skvalitňovať a stále lepšie chápať liturgickú hudbu, tam rastie aj vedomá a činná účasť na liturgickom slávení.

Rastislav Adamko



Kritériá výberu textov spevov antifón

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

Pri tejto náročnej a veľmi rozsiahlej téme (ako pomôcke pre národný liturgický spevník) nie je možné obísť niekoľko základných elementov, ktoré zohrávajú veľmi dôležitú úlohu pri objasnení danej problematiky.

Pojem

Slovo antifóna (grécky- *antifonein*, adjektív *antifonos*) etymologicky znamená čiastočne odpovedať, resp. odpovedajúci a čiastočne protirečiť, resp. protirečiaci. V liturgickom slova zmysle ide o refrén, vetu ktorá: "je spievaná zvyčajne pred, alebo po žalme, resp. kantiku, niekedy tiež medzi niektorými veršami."¹ Adjektív používaný v zmysle antifonálnej psalmodie sa vzťahuje na striedavý spev veršov oproti sebe stojacich chórov (skupiny veriacich, resp. rehoľného spoločenstva, alebo Bohu zasvätených osôb). Izidor Sevilský píše v svojej etymológii na začiatku 7. storočia: "...z gréčtiny pochádzajúce slovo *antifóna* znamená oproti znejúci zvuk/tón..."²

História – historický vývoj

Z hľadiska histórie je potrebné rozdeliť dejiny antifón na historický vývoj a na prvotné sumarizovanie textov. Zároveň je nevyhnutné uvedomiť si, že antifóny sa delia na antifóny officia (liturgie hodín) a antifóny sv. omše (kde možno priradiť aj antifóny procesií a mariánske antifóny).

Z hľadiska vzniku antifón sú prvé pramene antifonálnej praxe zachytené v starozákonnej knihe Nehemiášovej (12, 31-43), ktorá opisuje dva vd'aky-vzdávajúce chóry, ktoré v procesii oddelenými cestami tiahli k múrom chrámu, aby ich posvätili pri návrate z exilu (5. storočie pred Kristom). Ale exaktne sa ani Starý zákon a ani Talmud o antifónach nezmenšuje. Vie sa len, že v tej dobe boli levitmi prednášané žalmy a tie boli na niektorých miestach kultovo prerušované.

Najdôležitejší príklad z kresťanských časov sa nachádza v diele Filóna

Židovského "*De Vita Contemplativa*", ktorý opisuje praktiky židovskej sekty terapeutov pri slávnostnom jedle (pozn. v ktorých možno vidieť prvotných kresťanov pri slávení eucharistie), ktorí: "niekedy spolu spievajú a niekedy v antifonálnej harmónii gestikulujú a tancujú."³

Patrológia má nespočetné zmienky o tomto type prednášania žalmov⁴. Z nich možno uviesť aspoň najhlavnejšie. "Sozomenos, cirkevný historik, potvrdzuje spojenie antifonálneho spevu s ariánskym spoločenstvom"⁵ a Sokrates, jeho dobový súčasník, pripisuje pôvod antifonálneho spevu Ignácovi Antiochejskému (v svojom apologetickom úmysle, kedy zobrazuje Ignáca ako nasledovníka sv. Petra). Lexikon für Mittelalter uvádza, že "antifóny boli po prvýkrát prenesené v 4. storočí Flaviánom z Antiochie a Diodoretom z Tarzu zo Sýrie do gréckych oblastí."⁶ Bazil v roku 375 píše o tom, že mnisi jeho spoločenstva sa modlia žalmy v dvoch oproti stojacich skupinách.

Z gréckeho a sýrskeho územia sa antifóny preniesli na latinské územie približne v čase rímskej synody v roku 382. Podľa nejstej teórie⁷ sa uvedenie antifón do praxe pripisuje pápežovi Damazovi I. (366-384). Vvedenie antifón do praxe "*officium missae*" je pravdepodobne zásluhou pápeža Celestína I.⁸ V Miláne sa pripisuje vznik a prax antifón Ambrózovi, ktorý sa podľa svojho životopisca Paulína (píšuceho v roku 422) v roku 386, postavil s celou svojou kongregáciou proti cisárovne a obsadil baziliku, aby táto nebola vydaná ariánom. Počas obsadenia na znak vytrvalej modlitby sa celé spoločenstvo prvýkrát modlilo antifóny, hymny a vigílie. Augustín ako priamy účastník tejto modlitby píše v svojich vyznaniach ale o speve hymnov a žalmov "...podľa spôsobu orientálnych regiónov"⁹. Z toho vyjadrenia Izidor Sevilský o 200 rokov neskoršie usúdil, že ide o antifonálny spev.

Jedným z najdôležitejších dôkazov tohto spôsobu modlitby je svedectvo

mníšky Aetherie (tiež Egerie) a spisu *De institutis coenobiorum* Jána Kasiána (napísané v rokoch 417-425), ktorý žil niekoľko rokov v Palestíne a Egypte a odkiaľ prebral zvyky mníchov a ich každodennú prax v modlitbách žalmov do kláštorov v Gálii¹⁰. Ján Kasián uvádza presné poradie žalmov¹¹, ktoré sa mníšske spoločenstvo modlilo. Etheria opisuje pred rokom 400 v svojej správe poriadok bohoslužieb, kde mali antifóny svoje pevné miesto a kde neboli iba doplnkami žalmov, ale samostatnými spevmi¹².

Benediktovi z Nursie by sme mohli venovať samostatnú kapitolu, pretože v jeho regule sa nachádza obratný bod v dejinách antifón. Dovtedajšie používané antifóny boli krátené a každý žalm bol definovaný konkrétnou antifónou, keďže Benediktova regula nariaďovala pomodliť sa týždenne celý žaltár.

Z tohto krátkeho historického exkurzu je nevyhnutné uvedomiť si niekoľko skutočností.

V katolíckej cirkvi sa používali antifóny hlavne v liturgii hodín. Sv. omša nebola v raných počiatkoch cirkvi (do čias Karola Veľkého) každodennou záležitosťou, liturgia hodín áno¹³. (Priamym dôkazom je Itinerarium mníšky Aetherie, resp. Benediktova reforma, v rámci ktorej Benedikt dovolil svätiť kňazov pre spoločenstvo /prvotné mníšske spoločenstvá kňazov nemali/, aby bolo spoločenstvo samostatné, zároveň ale bratia denne prijímali eucharistiu iba v rámci bohoslužby – nie sv. omše. Sv. omša sa v prvopočiatkoch nevysluhovala denne¹⁴, iba v nedeľu ako vrchol celého týždňa). Preto aj antifóny liturgie hodín sú staršie, ale sú ovplyvňované dennými čítaniami sv. Pisma v rámci liturgie hodín. Problematike rozdelenia typu liturgie hodín na *monastický* a *katedrálny* sa v tomto článku a v tejto časti nebudeme venovať, pretože táto téma je veľmi obsiahla a zaslúžila by si samostatný exkurz.

História – sumarizácia textov

Z historického hľadiska tvorby a za-

chytenia textov je medzníkom 6. január 754, kedy pápež Štefan II. v sprievode vyslancov Pipina Krátkeho, biskupa Chrodeganga z Metz a Duxa Autchara, prišiel na zámok Ponthion (juhovýchodne od mesta Chalons vo franskej ríši), kde ho privítal franský panovník Pipin Krátky, s ktorým nasledujúci deň uzavrel cirkevno – politickú dohodu, ktorou sa Pipin zaviazal chrániť pápeža pred jeho protivníkmi a pápež sľúbil pomazať jeho, s jeho rodom ako najvyššieho svetského panovníka (rímskeho cisára) vtedajšej rímskej ríše. Z hľadiska histórie liturgických spevov sa vie, že členom pápežského sprievodu bol aj Simeon, ktorý bol v pápežskej speváckej škole tzv. “secunderius”, ktorý ostal do roku 760 u biskupa Remédia v Rouene¹⁵. V tomto období možno sledovať prvý proces ovplyvnenia rímskej liturgie vo franskej ríši¹⁶. Veľký vplyv tu zohral už vyššie spomenutý biskup Chrodegang z Metz, ktorý ovplyvňoval liturgický vývoj vo franskej ríši.

Ďalším dôležitým medzníkom je rok 774, kedy cisár Karol Veľký požiadal pápeža Hadriána na znak cirkevno – politického spojenectva o nutné “autentické texty”¹⁷ pre franskú cirkevnú reformu. Ešte v tom roku dostal od pápeža zbierku cirkevného práva Dionýza Exiguusa a neskoršie prepracovaný Gregorov sakramentár (nazývaný aj Sacramentarium Hadrianum) a benedikťnsku regulu¹⁸, ktorá sa napokon stala jedinou platnou pre mníšské spoločenstvá vo franskej ríši.

23. marca roku 789 bol vydaný dekrét *Admonito generalis* ktorým prišlo k prevzatíu a rozšíreniu rímskej liturgie pre celú ríšu¹⁹. Ako “perličku” možno spomenúť prebratie rímskeho kalendára svätých do franskej ríše. Do tohto kalendára sa z nerímskych svätcov dostal jedine sv. Martin z Tours.

Z hľadiska prevzatia antifón z Ríma a novej tvorby prichádza k prvým zápisom konkrétnych textov. V liturgii hodín je to *antifonár z Bangoru* (680-691), ktorý obsahuje 74 antifón. Zo začiatku 8. storočia je zaznamenaný mozarabský *oracionál z Verony*, ktorý obsahuje 400 “incipit” (prvé slová antifón poukazujúce na celé antifóny). Karolínsky *tonár z Metz* (okolo roku 879) obsahuje: “prvý úplný prehľad gregoriánskych antifón, ktorých sa v ňom nachádza okolo 1400.”²⁰ A posledným zo starých antifonárov je

kódex *Hartker* (okolo roku 1000), ktorý ako prvý obsahuje 2000 antifón s neumovou notáciou.

Z hľadiska prevzatia a tvorby antifón sv. omše vznikli prvé kódexy, ktoré v roku 1935 uverejnil René Jean Hesbert OSB vo svojom diele *Antiphonale Missarum Sextuplex*²¹, v ktorom synoptickým spôsobom uverejňuje antifóny šiestich najstarších nie neumových kódexov: *Rheinau*, *Monza*, *Mont-Blandin*, *Compiègne*, *Corbie* a *Senlis*²², ktoré vznikli v priebehu celého 9. storočia. Až o sto rokov neskôr sa v ďalšej generácii kódexov nachádza neumová notácia, ktorú doboví autori “nadpisovali” nad konkrétne texty. Ide hlavne o kódexy *Cantatorium* (koniec 9. storočia), *Laon* (po 930), *Einsiedeln* (začiatok 11. storočia), dva kódexy *St. Gallen* (prvá polovica 11. storočia a 11. storočie), *Bamberg* (3. tretina 10 storočia)²³. Text a použitie týchto antifón v kontexte celej liturgie je možné porovnať s myšlienkami a obsahom prvého *pontifikálu*, ktorý bol zostavený v Mainzi okolo roku 950, má názov *Pontificale Romano - Germanicum*²⁴ a je exemplárnym dôkazom a historickým súčasníkom rímsko – franskej zmiešanej liturgie a v nej zahrňujúcej aj vznik a využitie konkrétnych antifón. Keďže aj tento pontifikál naznačuje iba časť jednej tradície, tieto texty treba porovnať s paralelnými dielami²⁵, ktoré liturgické texty tohto pontifikálu dopĺňujú.

Na záver tejto časti je nevyhnutné dodať, že antifóny boli do času ich písomného zachytenia uchovávané a ďalej predávané iba ústnou formou. Každé spoločenstvo malo odlišný poriadok a odlišné použitie, ktoré mohlo, ale aj nemuselo byť jednotné v celej rímskej ríši (antifóny liturgie hodín sú v rozličných tradíciách väčšinou rozdielne, antifóny prôpria sv. omše väčšinou nie). Direktívna kodifikácia a presné použitie nariadené Rímom nastáva až Tridentským koncilom (1545-1565), ale to už je iná doba z hľadiska cirkevného práva a nie z hľadiska tvorby textov.

Liturgický jazyk textov antifón

Oficiálnym jazykom rímskej cirkvi a rímskej liturgie v čase historického vzniku a kodifikácie antifón (s výnimkou *antifonára z Bangoru* je to rozpätie rokov 750 – 1000 pre liturgiu hodín a 750 – 900 pre antifóny prôpria sv. omše) je latinský

jazyk. V tom istom čase je už celoeurópsky používaný latinský preklad Hieronymovej Vulgáty. Pápež Damaz I. (366-384) požiadal Hieronyma o nový preklad Biblie²⁶. Hieronym najprv prepracoval žaltár podľa vtedajšieho prekladu Septuaginty. Tento žaltár sa nazýva *Rímsky žaltár*²⁷. V rokoch 386-389 urobil Hieronym druhé prepracovanie žaltára na základe Origenovej Hexaply a tento žaltár sa začal používať v Gálii pri bohoslužbách pod menom *Psalterium Gallicanum*²⁸. Hieronym urobil v roku 392 ešte jeden preklad priamo z hebrejského jazyka, ktorý sa volá “*Psalterium iuxta Hebreos*”, ale tento sa v liturgickej a ani patologickej praxi neujal²⁹. Do roku 1979, do vydania Neovulgaty bol teda oficiálnym liturgickým textom Hieronymova Vulgata³⁰ a jeho preklad žaltára nazývaný *Psalterium Gallicanum*. Toto potvrdzujú texty hlavne západnej patrickej literatúry³¹.

Pre porovnanie, preklad a prácu s textami je z liturgicko-historického hľadiska nevyhnutné vracieť sa k pôvodine, ktorou je v rámci problematiky žalmov práve *Psalterium Gallicanum*, pretože práve táto pôvodina nesie liturgicko-teologický obsah celej kresťanskej tradície.

Vnútna štruktúra textov antifón

Texty antifón možno rozdeliť do štyroch kategórií: texty žalmov, texty biblické, ale nie texty žalmov, texty nebiblickej prózy a texty nebiblickej poézie³². Texty a kompilácie žalmov v antifónach sú v repertoári antifón zastúpené najčastejšie. Texty biblické sa nachádzajú v antifónach hlavne v adventnom a veľkonočnom okruhu. “Na gregoriánske antifóny mimobiblického pôvodu sa vzťahujú texty hlavne z Acta Martyrum a Vitae Sanctorum.”³³ Tieto texty boli často vytvárané až niekoľko storočí neskôr ako začala účta k niektorému svätému.

Z tejto pozície je nevyhnutné skúmať dejinný vývoj liturgických období a biblicko-historických vplyvov určujúcich ich starobylosť.

Pohľad ranej cirkvi na žalmy³⁴

Od 24. marca 1945, kedy bol vydaný obnovený žaltár na podklade hebrejského textu sa medzi odborníkmi v patológii a vede o liturgii rozvinula rozsiahla diskusia o tom, ako vnímala a chápala raná cirkev túto najcitovanejšiu



starozákonnú knihu v Novom zákone. Najstaršie jasné svedectvá spevu dávidovských žalmov v kresťanských bohoslužbách sú zachytené okolo roku 200 u Tertuliana a v Traditio Apostolica Hypolita. V pozadí entuziazmu žalmov u Atanáza, Ambróza a Augustína sa vyvinula v rozmedzí 2. a 3. storočia žalmová zbožnosť.

Výsledkom tejto diskusie týchto dvoch vied je konklúzia, že cirkev mučeníkov nevidí žaltár ako hrst miest Písma svätého osvetlených svetlom Krista, ale žaltár vidí ako Kristovým vykupiteľským aktom naplnenú prorockú knihu. Z tohto vyplýva rozhodujúca typológia použitia žalmov v liturgii. V tejto typológii ide o interpretáciu žalmu ako hlasu jedinca, resp. ľudu.

Kde v žalme počuť hlas jednotlivca, hlas kráľa Dávida, človeka, nevinne prenasledovaného a zachráneného spravodlivého, raná cirkev počuje rozprávať Krista (Tertulian to nazýva: "Filium ad Patrem, i.e. Christum ad Deum verba, facientem."³⁵), hlas pravého Dávida, kráľa, človeka nevinne prenasledovaného a zachráneného spravodlivého.

Kde v žalme hovorí hlas starozákonného ľudu zmluvy, tam počuje raná cirkev vždy hlas nového a pravého izraelského národa, hlas cirkvi.

Približne 2 tretiny žalmov sú písané v gramatickej podobe druhej osoby, tzv. "Ty - žalmu"³⁶. V prípade singuláru počuje raná cirkev hlas Krista, ktorý sa modlí k Otcovi. V prípade plurálu počuje hlas cirkvi, ktorá sa modlí ku Kristovi. V zostávajúcej tretine tzv. "On - žalmov"³⁷ vidí raná cirkev stretnutie oslovenia božského "zhora" s odpoveďou ľudského stvorenia "zdola", t. j. konkrétny hlas Krista (napr. žalm 23 Pán je môj pastier – raná cirkev to vidí ako modlitbu Krista).

Túto nepochybne zložitú problematiku, ktorá by si zaslúžila samostatný článok je možné uzavrieť myšlienkou, že žalmy znamenajú pre ranú cirkev modlitbu ku Kristovi, Krista k Otcovi, resp. konkrétne modliaceho sa Krista.

Priblížením si tejto neoddeliteľnej súčasť patristického chápania žalmov a aj z nich povstávajúcích antifón, je nevyhnutné si uvedomiť základný postoj kresťana k modliacej sa cirkvi. Tento postoj je veľmi podobný či sa jedná o slávenie eucharistie, alebo slávenie liturgie hodín.

Reinhard Messner definuje spoločenstvo cirkvi takto: "Bohoslužobné, špeciálne eucharistické spoločenstvo je teda stred a orientačný bod každodennej kresťanskej existencie, nie opačne akési sekundárne predstavenie vlastnej skúsenosti viery. Bohu slúžiace spoločenstvo v eucharistii je symbolická anticipácia eschatologického stretnutia cirkvi v kráľovstve Božom pri parúzii Krista."³⁸

Z vyššie spomenutého vyplýva, že pohľad ranej cirkvi je čisto kristologický, pretože raná cirkev vidí v skutkoch Starého zákona anticipované vykupiteľské dielo Krista.

Vplyv gregoriánskej semiológie

Spev v liturgii je jej neoddeliteľnou súčasťou. Z hľadiska výberu kritérií je potrebné si uvedomiť, že určité prvky meliziem na konkrétnych slovách antifón spájajú myšlienkové súvislosti a dávajú nový zmysel prepojeniu liturgických období. Johannes Berchmans Göschl v rámci svojej prednášky "Anmerkungen zur Spiritualität des gregorianischen Gesangs" 5. júla 2002 vo Váci uviedol niekoľko príkladov tohto prepojenia.

Napr. slovo *Christo Domino* v antifóne o rozumných pannách (Graduale Triplex 507,6) so slovami *mortem autem* v graduáli kvetnej nedele (Graduale Triplex 148,2).

Môžeme si všimnúť skok čistej kvarty typický pre text P. Márie a text pannien (Graduale Triplex 505,7) s introitom II adventnej nedele "Populus Sion" (Graduale Triplex 18,2), kde sa zvyrazňuje narodenie Krista z panny a dôraz, aby si to ľud Siona, v kristologickom zmysle cirkvi, uvedomil.

Podobným príkladom môže byť intonácia 4. pôstnej nedele "Laetare Ierusalem" (Graduale Triplex 71,5), ktorá je vlastne kadenciou veľkonočného Aleluja (Graduale Triplex 191,7).

Tento krátky prehľad nám môže ukázať smer liturgicko-hudobnej interpretácie textov. Táto interpretácia poukazuje na to, že texty a na nich vzťahujúce sa melódie sa neuzatvárajú v konkrétnych liturgických obdobiach, ale tieto obdobia sa prelínajú, resp. sú prepojené v melodických intenciách gregoriánskeho chorálu.

Záver

Z tohto obširnejšieho prehľadu vplyvov je možné si uvedomiť niekoľko podstatných skutočností, ktoré by mali

ovplyvňovať každú prácu, týkajúcu sa obnovy, resp. tvorby liturgických textov antifón (v tomto prípade antifón omšových spevov, ale aj antifón liturgie hodín).

Antifóny vznikli v určitej dobe, za určitých okolností a pod určitými vplyvmi, ktoré je potrebné podrobne preskúmať v celkovej genéze konkrétneho spoločenstva a v konkrétnej tradícii.

Z vyššie spomenutého prehľadu je zrejme, že celá liturgia má kristologický a ekleziologický akcent, kde osobný a vnútorný život konkrétneho človeka sa začleňuje spoločenstvu a ktorý ako súčasť tohto spoločenstva predstavuje v Kristovi pred Všemohúceho Stvoriteľa. Antifóny ako súčasť tejto liturgie sú vyjadrením tohto tajomstva.

Pri obnove Jednotného katolíckeho spevníka a pri tvorbe nových antifón by sa nemalo zabúdať na niekoľko závažných faktorov:

1. Či sa bude dodržiavať "zdravá"³⁹ liturgická tradícia (po ktorej volá koncil), v tomto prípade stojí otázka, či sa budú vykonávať iba preklady latinských pôvodín a tie sa budú zhudobňovať v súvislosti s konkrétnymi žalmami.

2. Alebo sa budú vytvárať nové texty a spevy antifón, v ktorých ale má byť zachytený ich kristologický a ekleziologický aspekt.

3. Z hľadiska tvorby melódie majú byť tieto antifóny podobné prvotným pôvodinám (bolo by vhodné preskúmať tzv. "typy melódii" gregoriánskych módov), kde je zrejme jednoduchá a ľahko zapamätateľná melódia.

V prvom prípade sú prekladatelia a hlavne kompetentné osoby konfrontované s problematikou tradície a 28. marca 2001 vydanéj inštrukcie *Liturgiam authenticam* kongregáciou pre Boží kult a disciplínu sviatostí, ktorá v bode 40a prikazuje: "Aby sa text čo najlepšie interpretoval, ako bol v latinskej liturgickej tradícii čítaný a recipovaný, je odporúčajúce, ak by sa muselo vybrať medzi rozličnými variantami textu držať sa Novej Vulgaty."⁴⁰ Antifóny však boli tvorené pod vplyvom Vulgaty a Psalteria Gallicana. Neovulgata je otázka nového jazyka a nových prekladov, ale nie liturgickej tradície. Táto otázka v liturgickom svete je otvorená.



V druhom prípade ide o vytváranie novej tradície a z tejto stránky je otázne, či je nutné vytvárať novú liturgickú tradíciu.

Pri tvorbe národného liturgického spevníka by objasnenie týchto podstatných a fundamentálnych axiém nemalo chýbať.

Zoznam použitej literatúry

AETHERIA, *Itinerarium*, Fontes Christiani, 20. zväzok, Herder, Freiburg im Breisgau, 1995.
 ANGENENDT, Arnold, *Das Frühmittelalter: die abendländische Christenheit von 400-900*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, 1995, [1990].
 CARDINE, Eugene, *Die gregorianische Semiologie*, in *Beiträge zur Gregorianik*, 1. zv., 1985.
 SACROSANCTUM CONCILIUM, in: *Dokumente d. zweiten Vatikanischen Konzils I.*, SSV, Trnava, 1969.
 FISCHER, Baltasar, *Die Psalmen als Stimme der Kirche, Gesammelten Studien zur christlichen Psalmenfrömmigkeit*, (Hg. HEINZ, Andreas), Trier: Paulinus, 1982.
 GRADUALE TRIPLEX, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes 1985.
 CHAVASSE, Antoine, *Les Lectionnaires Romains de la Messe au VIIe au VIIIe siècle*. Sources et dérivés (SFS 22); 2. zv.; Fribourg: Editions universitaires, 1993.
 HESBERT, R.J., *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Brüssel 1935.
 KLAUSER, Theodor, *Das römische Capitulare Evangeliorum*, Texte und Untersuchungen zu seiner ältesten Geschichte I: Typen *LQF 28), Münster, Aschedorff, 1935.
 KLÖCKNER, Stefan, *Die Entstehung des Gregorianischen Chorals*, in: *Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im I. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires hinsichtlich einer bewußten melodischen Abhängigkeit*, in: *Beiträge zur Gregorianik 5* zv. 1988.
 KONEČNÝ, Anton, *Liturgický zmysel omšových spevov*, Košice 2000. *Lexikon für Mittelalter*, 1. zväzok.
 MESSNER, Reinhard, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2001.
 NOTITIAE, marec - apríl 2002, 257.
 NOWACKI, Edward, *Antiphon*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Prag und J. B. Metzler Stuttgart - Weimar, 1. zv., 1994.
 PASCHER, Joseph, *Das Stundengebet der Römischen Kirche*, Karl Zink Verlag, München, 1954.

RAHNER, Karl/ VORGRIMMLER, Herbert, *Kleines Konzilskompendium*, Sämtliche Texte des II. VK mit Einführung und ausführlichem Sachregister, Herder, Freiburg im Breisgau, 1969.

ŠTRBÁK, Martin, *Vznik gregoriánskeho chorálu*, Adoramus Te, 3/1999.

ŠTRBÁK, Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu (adiastematická notácia)*, Adoramus Te, 4/1999.

VARŠO, Miroslav, *Zjedz čo máš po ruke... Úvod do biblickej exegézy*, Zrno 1998.

VOGEL, Cyrille / ELZE, Reinhard, *Le Pontifical Romano-Germanicum du dixième siècle*, 3. Bde., Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1963.

WEBER, Robert, *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 2 zväzky, Stuttgart, 1969.

Poznámky

¹ NOWACKI, Edward, *Antiphon*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Prag und J. B. Metzler Stuttgart - Weimar, 1994, 1. zv., 634.

² NOWACKI, *Antiphon*, MGG, 643.

³ De Vita Contemplativa, 84 in: MGG, *Antiphon*, 637.

⁴ V lexikone MGG si je možné prečítať o všetkých dostupných miestach.

⁵ MGG, *Antiphon*, 639.

⁶ HUEBNER, D. v., *Antiphon*, *Antiphonie* in: *Lexikon für Mittelalter*, 1. zväzok, 720.

⁷ MGG a *Lexikon für Mittelalter* si protirečia.

⁸ Porovnaj: HUEBNER, *Antiphon*, 720.

⁹ MGG, *Antiphon*, 640.

¹⁰ MGG, *Antiphon*, 640.

¹¹ Porovnaj PASCHER, Joseph, *Das Stundengebet der Römischen Kirche*, Karl Zink Verlag, München, 1954, 35.

¹² AETHERIA, *Itinerarium*, Fontes Christiani, 20. zväzok, Herder, Freiburg im Breisgau, 1995, 76-82.

¹³ Porovnaj MESSNER, Reinhard, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2001, 250, 276.

¹⁴ Porovnaj ANGENENDT, Arnold, *Das Frühmittelalter: die abendländische Christenheit von 400-900*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, 1995, [1990], 111.

¹⁵ Porovnaj: ŠTRBÁK, Martin, *Vznik gregoriánskeho chorálu*, in: Adoramus Te, 3/1999, 9-10.

¹⁶ Bližšie je možné dočítať sa v: ŠTRBÁK, Martin, *Vznik gregoriánskeho chorálu*, in: Adoramus Te, 3/1999, 9-10.

¹⁷ ANGENENDT, *Das Frühmittelalter*, 292.

¹⁸ Porovnaj ANGENENDT, *Das Frühmittelalter*, 292.

¹⁹ Porovnaj ŠTRBÁK, Martin, *Vznik gregoriánskeho chorálu*, in: Adoramus Te, 3/1999, 9-10.

²⁰ MGG, *Antiphon*, 645

²¹ HESBERT, R.J., *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Brüssel 1935.

²² Bližšie je možné dočítať sa v: ŠTRBÁK, Martin, *Vznik gregoriánskeho chorálu*, in: Adoramus Te, 3/1999, 9-10.

²³ Porovnaj: GRADUALE TRIPLEX, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes 1985, predslov; ŠTRBÁK, Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu (adiastematická notácia)*, in: Adoramus Te, 4/1999, 11-12.

²⁴ VOGEL, Cyrille / ELZE, Reinhard, *Le Pontifical Romano-Germanicum du dixième siècle*, 3. Bde., Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1963.

²⁵ CHAVASSE, Antoine, *Les Lectionnaires Romains de la Messe au VIIe au VIIIe siècle*. Sources et dérivés (SFS 22); 2. zv., Fribourg: Editions universitaires, 1993; KLAUSER, Theodor, *Das römische Capitulare Evangeliorum*. Texte und Untersuchungen zu seiner ältesten Geschichte I: Typen (LQF 28), Aschedorff, Münster, 1935.

²⁶ Porovnaj VARŠO, Miroslav, *Zjedz čo máš po ruke... Úvod do biblickej exegézy*, Zrno, Dolný Kubín, 1998, 54.

²⁷ Porovnaj KONEČNÝ, Anton, *Liturgický zmysel omšových spevov*, Inštitút Jána Jaloveckého, Košice 2000, 21; VARŠO, *Zjedz*, 54.

²⁸ Porovnaj KONEČNÝ, *Liturgický zmysel*, 21-22; VARŠO, *Zjedz*, 54.

²⁹ Porovnaj KONEČNÝ, *Liturgický zmysel*, 22.

³⁰ Jedno z vydání, v ktorom sa nachádzajú oba preklady žaltára je: WEBER, Robert, *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 2 zväzky, Stuttgart, 1969.

³¹ Porovnaj sériu *Patrologia latina*, nemeckú edíciu *Fontes Christiani*, resp. francúzsku edíciu *Sources Chrétiennes*.

³² Porovnaj MGG, *Antiphon*, 647.

³³ Porovnaj MGG, *Antiphon*, 647.

³⁴ Táto časť je spracovaním a voľným prekladom článku Baltasara Fischera: "Zbožnosť žalmov cirkvi mučeníkov." In: FISCHER, Baltasar, *Die Psalmen als Stimme der Kirche, Gesammelten Studien zur christlichen Psalmenfrömmigkeit*, (Hg. HEINZ, Andreas), Trier: Paulinus, 1982, 15-35.

³⁵ TERTULIAN, *Adv. Prax. II* in: FISCHER, *Die Psalmen*, 21.

³⁶ Nemecky: "Du-Psalm".

³⁷ Nemecky: "Er-Psalm".

³⁸ MESSNER, *Einführung*, 173.

³⁹ SACROSANCTUM CONCILIUM, 4, in: *Dokumente d. zweiten Vatikanischen Konzils I.*, SSV, Trnava, 1969, 112.

⁴⁰ NOTITIAE, marec - apríl 2002, 257.



Môj prístup k jazykovej a liturgickej úprave piesní Jednotného katolíckeho spevníka

FRANTIŠEK KOČIŠ

1. Na úvod spomeniem, že už ako študent levočského gymnázia v rokoch 1945 - 1948 som sa zaoberal myšlienkou o potrebe úpravy textov JKS (teda nielen textov piesní, ale aj modlitieb) podľa súčasnej platnej spisovnej normy. Táto myšlienka ma neopúšťala ani vtedy, keď som po návrate z nútenej vojenskej pracovnej služby ako vysokoškolák hrával na organe cez prázdniny a na veľké sviatky na omšiach a odpoľudňajších litániách vo svojej obci v spišskohrhovskej farnosti. Na začiatku 90. rokov mi v Katolíckych novinách uverejnili článok, v ktorom som tiež písal o nevyhnutnej potrebe upraviť texty JKS podľa vtedajšej spisovnej normy najmä v slovnej zásobe a skladbe. Vtedy, pravda, môj článok nezbudil nijakú pozornosť, nikto sa k tejto myšlienke nehlásil, nikto na ňu nereagoval.

Ku konkrétnej úprave som sa dostal iba pred niekoľkými rokmi. Pri náhodnom stretnutí s riaditeľom ÚHV SAV prof. Lexmannom už som mu mohol ponúknuť upravené texty takmer všetkých adventných piesní, neskôr aj vianočných. Odtedy sa pomerne intenzívne venujem textom aj z teoretickej stránky, no najmä potom, keď som mohol preštudovať neobyčajne vzácnu knihu Liturgický zmysel omšových piesní Mons. A. Konečného (osobne som sa s ním zoznámil prostredníctvom prof. Lexmanna). A tak mám (pravda, zatiaľ) neúplný súbor prepracovaných adventných, vianočných, pôstnych a mariánskych piesní. Okrem toho som v rámci súbehu v Katolíckych novinách (ktorý nikdy nebol vyhodnotený) vypracoval kompletný súbor adventných, pôstnych a veľkonočných omšových piesní, a to podľa vypracovanej spiritualita príslušnej nedeľnej liturgie. Pravda, do úplnosti prepracovania textov piesní JKS mi ešte veľa chýba. Takmer všetky prepracované texty som dal k dispozícii Ústavu hudobnej vedy SAV, niekoľkokrát som sa stretol v diskusii s pracovníčkami ústavu. Už dlhší čas sa však tejto práci nevenujem, lebo aspoň podľa môjho zdania, celá práca zastala na mŕtvom bode, lebo okrem usporiadania odborného seminára v Ružomberku, na ktorom som sa nezúčastnil, o tejto práci nie som informovaný, ani nie som v nej organizačne zapojený.

2. Na napísanie tohto článku ma povzbudil (a tak trochu aj donútil) jeden rozhovor s rektorom kňazského seminára v Košiciach Mons. A. Konečným, ktorému som počas rozhovoru prečítal upravenú pôstnu pieseň č. 142 Keď Ježiša nevinného... Je to jediná pôstna pieseň, venovaná snímaniu Ježišovho tela dolu z kríža a jeho položeniu do rúk a lona Panny Márie. V spomínanom rozhovore sme sa zreteľne rozchádzali v názore na postup pri jazykovej úprave piesní. Zastával som a zastávam názor, že otázka jazykovej úpravy vôbec nie je prvoradá, že tu najmä bez potrebných lexikografických znalostí a skúseností škoda uvažovať napr. o probléme archaizmov, historizmov,

zastaraných slov a vôbec aj o starej či staršej náboženskej dikcii v JKS. Pri súčasnej úprave piesní JKS ide podľa mojej mienky predovšetkým o obsahové naplnenie spevov a piesní motívmi zo súčasnej omšovej liturgie, teda náležitým spirituálnym obsahom, pravda, pri zachovaní pôvodného nápevu a základného motívu, ktorý sa viaže na príslušné liturgické obdobie.

2. 1. Na jazykovo-tematický rozbor som spomínanú pôstnu pieseň ako ukážku nevybral náhodne. Je to pieseň, ktorá sa obsahovo viaže na akt snímania tela mŕtveho umučeného Krista na kríži, o ktorom všetci štyria evanjelisti (Matúš, Marek, Lukáš a Ján) píšu veľmi stroho, navyše ani jeden z nich medzi prítomnými Máriami nespomína prítomnosť Ježišovej Matky, tobôž už nie zloženie Kristovho tela do jej rúk a lona. To je však vec exegétov evanjeliového textu, ústneho podania alebo stáročnej kresťanskej tradície, na základe ktorej boli zhotovené vrcholné svetové umelecké diela. Iná, ale veľmi podstatná otázka je, aký svätopôstny a napokon spirituálny zmysel má akt, ktorý sa označuje ako skladanie mŕtveho Ježiša do lona jeho Matky.

2. 2. Pôstnu pieseň Keď Ježiša nevinného... obsahujú aj Radlinského Nábožné výlevy, a to medzi piesňami v pôstnom období na s. 1221 pod číslom CXL (čiže 140). Z hľadiska celého môjho zámeru napísať tento príspevok podkladám za nevyhnutné odcitovať túto pieseň celú: má šesť slôh, v ktorých sa okrem prvej slohy opisuje zmučené telo Krista, videné očami Sedembolestnej:

1. Keď Ježiša nevinného, - už usmrteného - dolu s kríža složili,
- a ho v lono Matky milej, - pod krížom truchlivej, - so žiaľom položili:
- vidiac rany jeho - zplakala; - v boľasti srdca Svého - tak vzdychala:
2. Ó môj Synu, môj Ježišu, - poklad verných duší - ach, čo Ťa tak strýznili,
- ach, jak Teba nevinného - Spasiteľa svého, - hrozne tu usmrtili!
- Nemožno posúdiť - ukrutnosť, - ktorú ráčil podstúpiť - pre ľudskú zlosť.
3. Krása nebeská, spanilá - s líca sa stratila; - nie si viac v Svej podobe:
- oči jasné sú zkalené, - smrťou zatemnené - v tejto presmutnej dobe;
- ach, kam sa podela - krásna tvár, - čo sa jasnejšie skvela, - než slnka žiar?
4. Hlava trnám zbodená - hrozne potupená, - vlasy krvou zbarvené,
- ústa mlčia a zmodrelý, - líca osinely, - celé telo zranené;
- ach, nie si podobný - človeku, - čo v nebi Otcu rovný - si od veku.
5. Máš ruky, nohy ranené, - klinmi (hrebmi) prebodené, - Mat' ich myje slzami;
- Ťuba telo to v žalosti, - ktoré bez ľútosti - zohavili metlami.
- Človeče, pre teba - koľko rán, - by ti dobyl raj neba, - trpel tvoj Pán !
6. Plačte so mnou, vy Anjelia, - pre smrť Spasiteľa - pokolenia ľudského;
- ľutuj viacej, hriešna duša, - milého Ježiša, - pre teba mučeného;
- lebo smrti jeho - príčina - a zdroj všetkého zlého - je tvá vina !

Tento text piesne som odpísal z trinásteho prepracovaného vydania Nábožných výlevov z roku 1923. Úpravu vykonal Ján Donoval (Tichomír) Smolinský a po jeho smrti prípravu diela na vydanie dokončil správca a tajomník Spolku sv. Vojtecha. Nateraz sa nebudem zaoberať analýzou textu tejto piesne z jazykovej stránky, lebo nemám možnosť porovnať tento text s textom piesne v predchádzajúcich vydaniach. Poznámku si však zaslúži verš 5. slohy "klinmi (hrebmi) prebodené", a to najmä tvar "hrebmi" v zátvorke, ktorý je alebo mal by byť nahradený tvarom "klinmi". Je to síce nepatrný, ale predsa len zreteľný zásah do textu v prospech vtedajšej normy spisovnej slovenčiny. Podľa zvyčajnej bibliografickej poznámky aj pri tejto piesni je v Kancionáli JKS z roku 1947 uvedené, že táto pieseň bola prevzatá z Radlinského modlitebníka Nábožné výlevy z r. 1873, s. 953, a že ju zharmonizoval M. Schneider-Trnavský. Text piesne v JKS z r. 1947 je v porovnaní s textom v Radlinského Nábožných výlevoch značne zmenený a upravený z obsahovej i jazykovej stránky. Na ľahšie, ale potrebné porovnanie uvádzam ho v plnom znení:

1. Keď Ježiša nevinného, už usmrteného, dolu s kríža složili,
telo v lono Matky milej, Matky ušľachtilej, s veľkým žiaľom vložili;
vidiac rany jeho, zaplakala, v žiali srdca svojho zavzdychala.
2. Ach, môj Synu, môj Ježišu, poklad verných duší, ach, čo ťa tak strýznili,
ach, ako ťa, nevinného, Spasiteľa svojho, prehrozne usmrtili!
Nemožno posúdiť tú ukrutnosť, ktorú si podstúpil pre ľudskú zlosť.
3. Krása nebies prespanilá umučená bola v prevznešenej podobe;
oči jasné, dobrotivé, smrťou zatvorené, zažialily obidve;
zmučená, ach, celá tá krásna tvár, čo sa krajšie skvela jak slnka žiar.
4. Ruky, nohy mal zranené, prebodnuté klinmi, Mať ich myje slzami;
ľúba telo v žiali, v bóli, ktoré kruto boli usmrtili mukami.
Človeče, pre teba toľko tých rán, aby ťa do neba priviedol Pán!
5. Plačte so mnou, vy anjeli, pre smrť Spasiteľa pokolenia ľudského;
ľutuj, ľutuj, hriešna duša, tvoje hriechy krušia Pána umučeného;
len ty smrti Pána si príčina, každá jeho rana tvoja vina!

Už prvý zbežný pohľad na obidva texty potvrdzuje, že text v JKS je v porovnaní s textom v Nábožných výlevoch vo veľkej miere pozmenený z obsahovej i jazykovej stránky a podľa zmeny v počte slabík v niektorých veršoch aj zo stránky hudobného spracovania. Prvá sloha je značne upravená v prospech logiky opisu aj jazykovej správnosti, podobne aj druhá sloha. Prepracovaná, ale v rovnakých obsahových intenciách je tretia sloha, a to z hľadiska zrozumiteľnosti opisu spôsobov mučenia. Jedna nejasnosť však zostala: v Kancionáli je formulácia *zažialily obidve*, v modlitebníkoch JKS až dodnes je formulácia *zažiarili obidve*. Štvrtá sloha z Nábožných výlevov je v JKS vypustená, nazdávam sa, že pre drastický opis Kristovho výzoru po umučení a po smrti, ako aj pre nezrozumiteľnosť prirovnaní a umelých tvarov slov, ktoré sú aj v nasledujúcich slohách (napr. *hlava trním zbodená, klinmi prebodené, zohavili metlami, ústa mlčia a zmodrely, nie si viac v Svej podobe*).

Text tejto pôstnej piesne v II. vyd. Kancionálu JKS vykazuje zreteľnú úpravu z obsahovej i jazykovej stránky. Napriek tomu z hľadiska normy súčasnej spisovnej slovenčiny je nevyhnutné opraviť v ňom niektoré lexikálne, resp. gramatické a pravopisné chyby (napr. treba gramaticky a potom metricky upraviť

predložkové spojenie *v lono*, a to *do lona, môj Synu - Syn môj, myje - umýva, pre ľudskú zlosť - pre ľudskú zlobu*, sloveso *krušiť - trápiť*. Takúto opravu alebo úpravu textu nepokladám až za takú dôležitú ani problémovú, za akú sa pokladá napr. pri diskusiách alebo názorových výmenách o úprave spevov JKS (napr. donekonečna sa hovorí o tzv. archaizmoch a pod.).¹ Tu treba pripomenúť, že mnohé úpravy a opravy, a to naozaj vo veľkom rozsahu naša spisovná slovenčina už postupne prekonala pri vydávaní napr. celej literárnej tvorby našich starších spisovateľov už od Bernolákových čias, pričom ju opravovali mnohí, aj neznámi redaktori, upravovatelia, pracovníci vydavateľstiev a redakcií. Tak sa slovenskému národu postupne dostávala do rúk celá naša staršia literárna i vedecká tvorba, pravda, vždy v tej spisovnej podobe, ktorá bola v tom čase kodifikovaná a prijímaná ako kodifikovaná.

Aj texty piesní JKS boli a sú jazykovo i stylisticky upravované často neznámymi členmi liturgických komisií, pracovníkmi Spolku sv. Vojtecha, a to nie vždy vhodne, dakedy aj svojvoľne a neodborne inými autormi. Aspoň náznakom som to ukázal na uvedených textoch pôstnej piesne, ktorou sa zaoberám.

3. Nadišiel čas, aby sa toto vzácné dedičstvo piesní JKS dalo do súladu aj z hľadiska potrieb a nárokov súčasnej omšovej liturgie, aby sa v nich realizovala a uplatnila aj už často spomínaná a zdôrazňovaná spiritualita podľa cirkevných období roka a podľa jej aktuálnosti aj v iných cirkevných slávnostiach, pobožnostiach, keď ide o piesne k Panne Márii, zaradené do osobitnej časti JKS, zádušné spevy a príležitostné piesne, spievané pri významných výročiach v živote Cirkvi. Teda z hľadiska ich liturgického zmyslu, ako to vyjadril A. Konečný (2000) vo svojej precíznej práci Liturgický zmysel omšových spevov. Podobne sa vyjadril aj ThDr. G. Ragan, riaditeľ Liturgického inštitútu J. Jaloveckého, v predhovore k tejto knihe: Dozrel čas pre teológov, básnikov a hudobníkov. (S nemalou výtčkou pripomínam, že v tomto rade tvorivých odborníkov či pracovníkov chýbajú jazykovedci. Tak sa zdá, že jazykovú úpravu JKS môže urobiť každý z nich.)

Už na začiatku príspevku som naznačil, že pieseň Keď Ježiša nevinného... je jedinečná v tom, že hovorí o snímaní Ježišovho tela z kríža. Pôvodný text tejto piesne - ako sa môžeme presvedčiť z Nábožných výlevov - sa sústreďuje na Matku Božiu, ktorá hľadá na zmučené a mŕtve telo svojho syna a žiali nad jeho ranami, ktoré utrpel od začiatku krížovej cesty až po jej koniec na Kalvárii. Iba na konci piesne sa v štvrtej a piatej slohe autor piesne s výtčkou obracia na ľudské pokolenie (človeče!) ako na príčinu toľkého utrpenia a oslovuje aj anjelov, aby plakali s kajúcnikom nad utrpením Spasiteľa a pohýna hriešne duše, aby oľutovali svoje hriechy, lebo hriešnici spôsobili Pánovi kruté telesné bolesti.

Obsah tejto piesne je teda v súlade so všeobecným obsahom všetkých pôstnych piesní. Mňa však obraz Panny Márie s mŕtvym Kristom v náručí, s Kristom, ktorý dovŕšil vykupiteľské dielo tu na zemi, zaujal iným spôsobom, ktorý možno mali na zreteli neskorší sochári a maliari. Kristovo telo v náručí Matky vnímam ako mystické telo už vykúpenej putujúcej Cirkvi na zemi i tripacej v očistci a konštatujem, že Matka Božia túto Cirkev, ktorú Kristus svojim utrpením na kríži založil tu na zemi, už berie do svojho náručia a stáva sa Matkou všetkých ľudí na svete. Túto myšlienku, resp. túto predstavu som vložil do týchto troch slôh:



1. Keď Ježiša nevinného,
ukrižovaného
dolu z križa zosňali,
do lona ho Matka jeho,
mať Syna Božieho,
vzala vo veľkom žiali.
Držiac telo Krista,
Matka pravá,
Matkou všetkých ľudí
sa tak stáva.

2. Pod Golgotou hlavu zdvíha
hrozná ľudská pýcha,
ešte zlostná vrie vrava,
ešte Mať nad Synom vzlyká,
meč srdce preniká,
páli dráma krvavá!
Chrámová opona
však dvojí čas:
už nová sa koná
obet' za nás.

3. Kristus, ako povedal sám,
zborený božský chrám,
na tretí deň vstal z hrobu,
založil Cirkev na skale,
trvať bude stále,
premôže ľudskú zlobu.
Pritúl' ju do lona,
Matka Božia,
ako svojho Syna
dolu z križa.

Úmyselne som každú slohu rozložil do desiatich krátkych veršov, aby v piesni vynikli tri základné myšlienky: 1. Matka Božia prijatím tela mŕtveho Krista, ktorý práve dokončil vykupiteľský akt na križi, sa stáva Matkou všetkých vykúpených ľudí na zemi. - 2. Potvrdením začatia sa novej nekrvavej Kristovej obety je roztrhnutie sa chrámovej opony v okamihu, keď Kristus na križi sklonil hlavu a zomrel. - 3. Kristus svojou smrťou dal základ novej Cirkvi a Matka Božia ju bude chrániť s takou láskou, s akou vzala Ježiša do svojich rúk a do svojho lona, keď ho sňali z križa.

Nazdávam sa, že takto upravená pôstna pieseň Keď Ježiša nevinného... oveľa výraznejšie pretlmočí veriacim tajomstvo ich vykúpenia, teda onen duchovný či spirituálny zmysel kresťanskej nauky o vykupiteľskom diele Ježiša Krista, Syna Božieho, a o účasti Panny Márie na Kristovom vykupiteľskom čine, ktorú tak podmaňujúco predstavujú umelecké diela na celom svete v podobe Piety čiže obrazu či sochy Panny Márie s mŕtvym Ježišom v náručí.

Poznámky

¹Nestotožňujem sa úplne s názorom A. Konečného, vyslovenom v časopise Adoramus Te (2, 1999, č. 1, s. 6, ods. d). Nemožno povedať, že jazyk JKS je jeho najslabšou stránkou a rovnako nie som presvedčený, že pri prvotnej i opravnej tvorbe sa vedome vyberal výnimočný kostolno-archaický štýl vyjadrovania a že sa - ako hovorí A. Konečný - upúšťalo od vyjadrovania sa súčasným, živým a kultivovaným jazykom. Na porovnaní textu piesne Keď Ježiša nevinného... z Nábožných výlevov a z 2. vydania Kancionálu JKS z roku 1947 som ukázal, že pôvodný Radlinského text bol pri príprave JKS z jazykovej stránky takmer neprijateľný a že text uplatnený v Kancionáli z r. 1947 už je celkom kultivovaný a nazdávam sa, že na tie časy bol aj živý a dost' súčasný, hoci tiež poznačený istou tradíciou v slovnej zásobe, tvarosloví aj v syntaxi a štylistike. Ďalej sa nazdávam, že upravovatelia aj z jazykovej stránky dosiahli na tie časy maximum z hľadiska toho, čo vedeli alebo mohli vedieť

o norme spisovného jazyka z príslušných jazykových príručiek. JKS sa ako kancionál aj vo forme modlitbových knižiek neprestával vydávať ani za socializmu, ani v súčasnosti, keď máme pre spisovnú slovenčinu napísané normatívne slovníky, gramatiky a štylistiky. Napriek tomu sa súčasná spisovná slovenčina z normatívnej stránky i v štylistike v adekvátnej podobe do modlitieb a piesní nedostávala a nedostala. O príčinách sa nebudem teraz rozširovať. A. Konečný vo svojom článku na s. 7 cituje názor jazykovedca F. Sabola ako doklad na veľké jazykové nedostatky v JKS (škoda, že neuvádza, kde F. Sabol svoj článok uverejnil). Argumenty a príklady F. Sabola (pripomínam, že bol iba jazykovedec amatér) sú pomýlené. Za archaizmy pokladá výrazy *včul'*, *nyní*, *voždy*, *ó, jak*, v *prach padáme*, *korit' sa*, *pečlivý*. Žiaľ, to nie sú archaizmy. Šesťzväzkový Slovník slovenského jazyka z rokov 1959 - 1968 hodnotí slovo *včul'* ako nárečové čiže nespisovné, príslovka *nyní* je bohemizmus, *voždy* sa hodnotí ako knižné zastarané slovo, rovnako aj bohemizmus *pečlivý*. Sloveso *korit' sa* je aj dnes živým, spisovným výrazom, teda nie archaizmom, tvar *súc* je tiež spisovný výraz, hoci jeho uplatnenie v jazyku je obmedzené. O platnosti a funkčnosti trpného rodu v spisovnej slovenčine nemožno pochybovať.

Sumárne treba konštatovať, že nič z toho, čo F. Sabol pokladá za archaizmy, nemožno pokladať za archaizmy. Tu si totiž málokto uvedomuje, že archaizmy sú slová zo starej a staršej slovnej zásoby, ale v súčasnej spisovnej slovenčine a v štylistike sa hodnotia ako **spisovné** (napr. *žertva*, *igric*, *háv*, *dejstvovať*). Pri mnohých rozhovoroch najmä s učiteľmi slovenčiny som zistil, že pre nich je všetko staré archaizmus, a tak keď som v istej piesni namiesto českého výrazu *dárek* použil slovo *podarúňok*, vyčítali mi, že používam archaizmus čiže podľa nich zastarané a nespisovné slovo. Keby si štylistickú hodnotu slova *podarúňok* overili v Krátkom slovníku slovenského jazyka zistili by, že je to spisovné expresívne slovo. Takúto nevedomosť pokladám za priam nebezpečnú krízu sémantických a lexikologických kritérií.

Jedno však nemôžem pochopiť, ako sa bohemizmus *nyní* "dožilo" aj súčasných vydání JKS ako modlitebnej knižky vo vianočnej piesni Čas radosti, veselosti svetu nastal nyní. Kto ho tam ochraňuje a prečo?! Na to iste nedostanem odpoveď, ale viem, kto je za to zodpovedný - Spolok sv. Vojtecha. Slovo *nyní* sa v JKS malo ako prvé nahradiť slovenským výrazom, tak ako napr. v piesni Keď Ježiša nevinného... boli nahradené spojenia *hlava trním zbodená*, *klinmi (hrebmi) prebodené*.

Literatúra

- Jednotný katolícky spevník (kancionál). 2. vyd. Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1947, s. 135.
 Jednotný katolícky spevník s najpotrebnejšími modlitbami pre kresťanov katolíkov. 61. vyd. Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1991, s. 273 - 326.
 KONEČNÝ, A.: Problematika slovenského liturgického spevníka (4). Adoramus Te, 2, č. 1, 1999, s. 3 - 7.
 KONEČNÝ, A.: Liturgický zmysel omšových spevov. Košice, Viena 2000. 273 s.
 RADLINSKÝ, A.: Nábožné výlevy. 13. vyd. Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1923, s. 1221.

Aká má byť hudba v katechéze II.

IRENEUSZ PAWLAK

2. Hudobné nástroje

Používanie inštrumentálnej hudby v liturgii nie je ničím novým. Už oddávna v našich kostoloch počujeme zvuk píšťalového organu alebo harmónia a v poslednej dobe tiež elektronického organu.

Directorium, hovoriac o užitočnosti inštrumentálnej hudby, má na mysli hudbu vykonávanú samotnými deťmi (č. 32). Úlohou hudobných nástrojov teda bude alebo sprevádzanie spevu, alebo samostatná hra. To druhé môže v istých prípadoch vytvoriť napr. atmosféru na meditáciu alebo tiež byť výrazom svätej a spontánnej radosti a prejavom vzdávania úcty Bohu. Dokument však zdôrazňuje, aby hudba nezatlačila spev a aby nevyvolala u detí rozptýlenie. Musí však zodpovedať cieľu, aký predstavujú jednotlivé momenty svätej omše, v ktorých vystupuje (č. 32). Ide o to, aby hra na hudobných nástrojoch neprekážala spevom, nevňášala náladu zábavy a tým nespôsobovala desakralizáciu liturgie.¹

Z dokumentu však nevyplýva, že deti musia hrať na organe. Majú to byť nástroje prístupné deťom a dosť ľahko využiteľné, ako napr. jednoduché flauty či niektoré perkusie. V tom poslednom prípade nám prichádza na pomoc už spomínané inštrumentarium C. Orffa.

Ešte dlho pred objavením sa rímskeho *Directorium* sa toto inštrumentarium tešilo záujmu medzi zodpovednými za účasť detí na svätej omši v nemecky a francúzsky hovoriacich krajinách. Orff, ako je známe, vypracoval zostavu hudobných nástrojov, na ktorých hranie by nemalo spôsobovať väčšie ťažkosti a zároveň zaručuje vysokú umeleckú kvalitu zvuku. Toto inštrumentarium tvoria perkusie s neurčitou výškou (bubienky, taniere, kastanety, triangle, hrkálky) a tiež s určitou výškou tónu (zvončeky, xilofóny, metalofóny, kotle, cimbalíky). Tieto nástroje sú určené pre najmladšie deti. Staršie môžu s úspechom hrať na jednoduchých flautách, husliach alebo klávesových nástrojoch.

Práve táto radosť dieťaťa z aktívneho zangažovania sa, trefne vypozerovaná

Orffom, bola podchytená niektorými dušpastiermi a využitá aj vrámci sv. omše.

Použitie hudobných nástrojov samozrejme predpokladá, že poznáme znenie jednotlivých skupín nástrojov. Nevyhnutný je tiež ich patričný výber, keďže poslucháč musí mať pocit, že počúva hudbu a nie hluk bez ladu.²

Inštrumentálne intervencie v omšovej liturgii môžu mať napr. podobu úvodov a interlúdií medzi jednotlivými strofami piesní, môžu slúžiť ako úvod k čítaniam alebo tiež na ukončenie svätej omše.³

Vo výnimočných a odôvodnených prípadoch *Directorium* dovoľuje využitie aparátov pre reprodukciu hudby (adaptér, magnetofón a pod.). Konferencia biskupov Poľska však zakázala ich používanie (*Pastoračné smernice* č. 9f). Výber nástrojov však má byť v súlade s poľskou tradíciou (tamtiež).

Všetko, čo bolo doteraz povedané o hudbe, sa nepriamym alebo priamym spôsobom týka aj katechézy a katechétov. Určite budú mať nepriamy vplyv na inštrumentálnu hudbu prevedenú deťmi. Katechéti totiž nie sú odborníkmi v tejto oblasti a nikto od nich nevyžaduje, aby repertoár tohto druhu osobne pripravovali. Bude im však patriť celý teoretický základ týkajúci sa využitia hudobných nástrojov, organizácia skupiny (spolu s výberom kompetentných osôb na jej vedenie), určovanie vhodných miest v liturgii pre inštrumentálnu hudbu, napokon dohliadanie, aby nedochádzalo k zneužitiu.

Bezprostredne od katechétov však bude závisieť celá oblasť vokálnej hudby. Je totiž nemožné, aby sa príprava liturgie obmedzovala na sporadické cvičenia v kostole pred alebo po bohoslužbách. Musí to byť zásadným spôsobom späté s katechézou.⁴ Ak totiž katechéta vo svojom vyučovaní nezohľadňuje liturgické spevy, vtedy v značnom stupni nespĺňa svoju úlohu. Dá sa teda povedať, že vo veľkej miere od katechétov závisí forma a úroveň slávanej liturgie: negatívne, keď ju nepripravujú a pozitívne, kedy sa o ňu starajú a mobilizujú deti k jej hlbokému prežívaniu.

Tento problém zdôrazňujú poľski biskupi, keď doporučujú:

Vovedenie do liturgie vo sv. omši sa má uskutočniť v úzkom spojení s celou formou výchovy, uvádzania do všeobecných ľudských a kresťanských povinností. Zvlášť dôležitú úlohu tu má splniť katechéza, na ktorej sú deti poznávaním a uvažovaním o Božom slove uvádzané do Liturgie Slova.

Počas katechézy majú deti príležitosť spoznať texty sv. omše a modliť sa ich.

Katechéza je tiež dobrým vovedením do liturgie Eucharistie. Na katechéze sú totiž formované postoje, ktoré umožňujú dobrú účasť na Eucharistii: postoj počúvania Božieho slova s vierou a postoj predsavzatia realizovať ho v živote, postoj obdivovania Božích diel, zvelebovania, vďačnosti, nezištnosti, postoj obety – teda obetovanie seba spolu s Kristom Otcovi, čo sa vyjadruje vo vernom vykonávaní každodenných povinností (doma, v škole a pod.), trpezlivé znášanie rôznych ťažkostí, služba iným a pod. Preto tiež katechéti musia stále zdokonaľovať katechézy o sv. omši, považovať ich za veľmi dôležité etapy kresťanskej iniciácie a usilovať sa o čoraz lepšie spojenie katechizácie s liturgiou.⁵

Ako už bolo spomenuté, jestvujú rôzne možnosti adaptácie k potrebám a úrovni detí. Nepochybne ich možno odporúčať. Treba sa však vystríhať jalovej adaptačnej mánie. Nejde totiž len o samotné zmeny. Prispôbenie liturgie potrebám veriacich nemôže byť považované za hlavný cieľ. Nebezpečenstvo deformácie ba dokonca desakralizácie liturgie nie je v tomto prípade výmyslom. Veľa dušpastierov sa vyznačuje nevyčerpatelnými nápadmi, aby sa do liturgie zavádzalo stále niečo nové. Liturgia sa však nere realizuje neustálymi zmenami, ale tým, čo v nej ostáva nemenné, obradom, na základe ktorého sa dá poznať. On patrí k podstatným vlastnostiam liturgie. Adaptačné zmeny preto musia byť tak premyslené a uskutočnené, aby boli pomocou pri pochopení obradov. Plnia teda



výlučne služobnú funkciu. Ak je to ináč, vtedy adaptácie namiesto toho, aby privádzali deti k lepšiemu pochopeniu obradov, vytláčajú ich z liturgickej sféry. Najvyššie kritérium pre liturgické adaptácie teda nemôže spočívať v otázke, či dosiahnu úspech u ľudí, či "sa k nim dostanú", či "niečo prinesú". Isté elementy týchto zmien síce môžu nájsť u niektorých ľudí potlesk, ale v liturgikom rozvoji dieťaťa sa stanú sťažujúcim prvkom.

Hoci teda prax pripúšťa veľa adaptácií, neznamená to, že budú prinášať ovocie v živote konkrétneho spoločenstva. V liturgii totiž nejde o pretvorenie starých a vynachádzanie nových foriem vyjadrenia, ale o celebrowanie tajomstva Krista takými znakmi, ktoré vydržia skúšku kresťanskej autenticity.⁶

Už podané *Pastoračné smernice* Biskupskej konferencie Poľska obracajú pozornosť aj na tento problém (č. 8):

Je potrebné myslieť na cieľ adaptácie obradov pre potreby detí, na to, že deti sa majú naučiť zúčastňovať sa na sv. omši slávenej za účasti dospelých. Preto nie je možné vytvárať iné obrady ako zvyčajné obrady sv. omše s ľudom, adaptáciu je zas potrebné obmedziť na skutočne nevyhnutné veci.

Tieto smernice sa v plnosti vzťahujú aj na oblasť hudby späté s kultom.

II MIMOLITURGICKÁ HUDBA

Okrem nasmerovania na liturgiu, čiže systematickej prípravy vhodných spevov zvlášť k sv. omši, katechéti majú právo vyučovať aj taký repertoár, ktorý bude podporovať ľahšie zapamätanie istých právd viery, alebo bude ich ilustráciou.

Takýto predpoklad prijal už citovaný spevník *Do oltarza juž idziemy*, v ktorom sú oddelené dve časti: liturgické piesne a náboženské pesničky. Tá druhá časť je určená práve pre využitie mimo liturgie.

Rozviňme túto myšlienku a pozrime sa bližšie, aký je rozdiel medzi piesňou a pesničkou.

Spomedzi mnohých definícií cirkevnej piesne sa najviac presvedčivá zdá formulácia R. Skerisa. Podľa tohto autora sa za formu *c i r k e v n e j p i e s n e* považuje text v národnom jazyku kresťanského charakteru, s metrickou formou, strofickou skladbou, s melódiou, ktorá sa hodí na spievanie zhromaždenia a pre mnohoraké využitie.⁷

Cirkevná pieseň nie je umeleckou piesňou v tom zmysle, ako napr. piesne

Schuberta či Karłowicza, ani ľudovú piesňou v úzkom slova zmysle, ale je otvorená na obidve strany: má v sebe niečo z prvej, ako aj z druhej, ale so žiadnou z nich sa neidentifikuje. Tvorí druh umeleckého remesla, ktoré sa hodnotí podľa iných zásad ako pri analýze diel autonómnej hudby.

Hodnotenie piesní sťažuje skutočnosť, že na súčasné názory pôsobí z jednej strany celá plejáda historických kritérií, z druhej nové kritériá, s ktorými cirkevná pieseň nie je schopná sa hneď vysporiadať, ako napr. kritérium originality formy, nezávislosti od akéhokoľvek tradičného druhu a pod.⁸

Z toho istého dôvodu je tiež ťažké oceniť tradičné piesne, ktoré sa dostali do súčasného liturgického repertoáru. Je zrejme, že veľa z nich sa už prežilo. Niektoré sú však živé dodnes.

Voči textom a melódiám novo tvorených piesní je však možné postaviť isté všeobecné požiadavky.

Vo vzťahu k textom sú nasledujúce:

1) Text musí byť prístupný, ale nemôže byť primitívny.

2) Text nemôže používať starosvetký jazyk, ktorý by bol alebo smiešny, alebo nezrozumiteľný a vyžadoval by príliš veľa vysvetlení.

3) Text by nemal byť "rýmovanou teológiou", hoci na druhej strane nemôže byť výlučne "fascinujúcou poéziou", ktorá by obsahovala precitlivené, prehnané sformulované alebo nepravdepodobné myšlienky.

Je však potrebné zdôrazniť, že vo vzťahu k starým piesňam zaväzuje postoj úcty, rešpektujúci autenticitu textu. Akékoľvek "opravy", čiže modernizácie tradičných textov sú neprípustné. Nanajvýš je možné upustiť od niektorých strof alebo dokonca od celej piesne.⁹

Z hudobnej stránky, sú vymenované tri kritériá:

1) Zmysluplný vzťah medzi textom a melódiou. Teda text vyjadrujúci bolestné alebo smutné pravdy nemôže byť spojený s "veselou" melódiou a naopak – radostný text s melódiou charakteru napr. *grave*.

2) Vysoká umelecká úroveň. Realizuje sa to vtedy, keď všetky prvky hudobného diela (melódia, rytmus, harmónia, forma atď.) prejavujú veľké umelecké hodnoty.

3) Charakter a štýl má zodpovedať nielen obsahu diela, ale aj tomu, že je určená pre bohoslužbu. V negatívnom zmysle sa pod touto požiadavkou vo

všeobecnosti rozumie neprípustnosť tzv. hitu v liturgii. Tým sa nevyklučuje možnosť využívania v piesni najnovších skladateľských techník. Ale praktiky tohto druhu sú schopní využívať len kompetentní autori. Štýl piesne má rešpektovať jednoduchosť vyplývajúcu z obmedzených možností spievajúceho liturgického spoločenstva, má zohľadňovať prvoradú úlohu melódie a má byť otvorený na nové prvky v hudbe a na estetické cítenie súčasného človeka.¹⁰ Inými slovami, má spĺňať umelecké požiadavky a požiadavky určené Cirkvou.

N á b o ž e n s k á p e s n i č k a, ako istá obmena nábožnej piesne, je však krátkym slovo-hudobným dielom, vyjadrujúcim náboženský obsah.¹¹ Túto formu charakterizuje jednoduchosť, chytľavosť a ľahké osvojenie.

Texty pesničiek je možné rozdeliť na biblické a mimobiblické. Prvé využívajú citáty zo Svätého písma, alebo parafrázujú biblické texty, alebo tiež nadväzujú na ne. Nebiblické texty sa vzťahujú na Božské osoby, na Pannu Máriu a svätých. Občas sú prenášané na jednotlivé časti svätej omše, občas zas na jednotlivé obdobia liturgického roka.

Mnohé z nich sú obsahovo zamerané na morálne zásady; niektoré zvelebujú Boha; ešte iné hovoria napr. o pápežovi alebo Cirkvi. Jestvuje tiež samostatná skupina pesničiek pre deti.

Dost' veľký počet náboženských pesničiek je však obsahovo prázdnych, nehovoria o ničom hlbšom, sú plné fantázie a rozčítania sa nad sebou. Často obsahujú sentimentálne frázy, subjektívne pocity a nereálne očakávanie.¹²

Hudba náboženských pesničiek nadväzuje vo svojom charaktere na svetské piesne. Pri niektorých sú dokonca umiestnené informácie o štýle: *country, reggae, blues, rumba, flamenco* a iné.¹³

Mnohé, spomedzi obrovského počtu náboženských pesničiek, boli vytvorené na základe starých aj nových vzorov zábavnej hudby tak, že ich tvorcovia prevzali autentické melódie, napr. tanga, valčíku a pod., ktoré boli pred tým známe ako estrádové hity.¹⁴

Metroritmika pesničiek je veľmi rôznorodá a zložitá. Ak v náboženských piesňach vystupujú najčastejšie jedna, dve, zriedkavo tri rytmické hodnoty, v pesničkách skladatelia spravidla využívajú tri, ba dokonca štyri rôzne hodnoty. Charakteristické pre pesničky sú



aj rytmické kontrasty, synkopy, pauzy na prizvučnej časti taktu, bodkované rytmy a pod.¹⁵ Sú to typické javy pre zábavnú alebo tanečnú hudbu. Je málo takých pesničiek, ktoré nevyužívajú tieto spôsoby hudobného vyjadrenia.

Už z tohto, v krátkosti predstaveného obrazu obsahu a štruktúry náboženských pesničiek vyplýva, že nie sú pre liturgiu. Vyplýva to tiež z predpokladu, aké prijali prví autori pesničiek. Priekopník tohto hudobného žánru, Aimé Duval, vôbec nemal zámer tvoriť diela pre liturgický úžitok. Chcel vniesť evanjeliové poslanstvo do každodenného života. Preto prijal ľahkú a príjemnú formu. Úlohou pesničiek malo byť akoby predĺženie liturgie po vykročení veriacich za hranice svätyne. Mali vyplňať tú skutočnosť kresťanského života, ktorá sa začína po omšovom rozoslaní.¹⁶

Kvôli prehlbeniu tohto problému z historického hľadiska, je potrebné odvolať sa na premeny spôsobené francúzskou revolúciou (1789-1794). Nový človek, akého chceta vytvoriť revolúcia, sa mal objaviť okrem iného ako "politická" bytosť, ktorá by prenášala svoje pocity, radosti aj starosti, svoju energiu a svoje pôsobenie predovšetkým do verejnej sféry.¹⁷ Všetko teda bolo zapriahnuté do služby politike. Za jednu z veľmi dôležitých sfér verejného života bolo považované umenie. Preto bolo rýchlo spojené s propagandou. Umenie malo vysvetliť prebiehajúce udalosti obyvateľom, ktorí si ich ešte neuvedomovali. Používalo sa zvlášť na sviatky a slávnostné dni. Preto sa tiež rôzne oblasti umenia: maliarstvo, sochárstvo, architektúra, literatúra, hudba, stali časťou tohto istého fenoménu. Aj hudba, a zvlášť spev, podliehal podobným zmenám, ako iné oblasti umenia.¹⁸

Okrem rôznych foriem úžitkového umenia s revolučným obsahom, ľudí denne sprevádzala politická pieseň. V tejto sfére vznikla najväčšia autenticky ľudová a spontánna tvorivosť. K všeobecne známym melódiám stačilo dorobiť rebelantské, vtípné, ostré slová, plné narážok na aktuálne udalosti, aby takáto pieseň získala popularitu. Vznikli teda plebejské, revolučné, protirevolučné, vojenské a pod. piesne. Ich kariéra bola zväčša krátkodobá. V roku 1789 bolo tlačených vydaných okolo sto pesničiek. V roku 1794 ich už bolo vyše sedemsto.¹⁹

Náboženská pesnička dvadsiateho storočia teda nadväzuje na k a t e g o r

ri u p r o p a g a n d i s t i c k ý c h p i e s n í. Stala sa akoby "služobníčkou ideí" ako forma ohlasovania Božieho Slova. Svojským spôsobom prevzala funkciu mostu, spájajúceho odveké a nemenné Božie pravdy s každodenným, konkrétnym životom.

Texty pesničiek v sebe obsahujú nábožensko-poznávacie, výchovné, integrujúce, napokon zážitkovo-aktivizačné hodnoty.²⁰ Pesničky sú často nositeľmi Božích právd a pomáhajú v modlitbe. Učia kresťanskému životu, vytváraní správnych morálnych postojov, osvojujú návyky, ktoré formujú dobré charaktery. Do života vnášajú spoločné tvorivé hodnoty, môžu prehlbovať bratskú jednotu a lásku. Vedú k plnému a radostnému zaangažovaniu sa do hodnôt Evanjelia, do autenticky kresťanského života.²¹

To všetko hovorí o "propagandistickom" charaktere náboženských piesní, ktoré vo väčšom alebo menšom stupni "reklamujú" evanjeliové poslanstvo. Je to však rozhodne príliš málo na to, aby mohli vstúpiť do liturgie. Vo všeobecnosti je totiž ťažké nájsť súvis medzi obsahom pesničiek a liturgickou činnosťou. Melódie týchto diel zarážajú svojou banalitou, ktorá síce ľahko padá do ucha, ale v podstate veci nemá veľa spoločné s umením, vyžadovaným počas slávenia *sacrum*. Podobnosť pesničiek so svetskou hudbou, zvlášť oddychovou, ich už sama v sebe eliminuje z liturgického úžitku.²²

Preto je tiež potrebné veľmi jasne povedať, že tak propaganda, ako aj reklama, hoci hlásaná s dobrým úmyslom, musí ostať pred bránou svätyne. Tým viac nemôže mať prístup k liturgickým činnostiam, ktoré sú "v najvyššom stupni sväté" (Konštitúcia o posvätnej liturgii *Sacrosanctum Concilium* č. 7).

Podobne je to s tzv. h u d b o u p o p. V širšom význame zahŕňa všetku umeleckú hudbu, ktorá nepatrí do kategórie tzv. vážnej hudby alebo folklóru. V užšom význame sa však týka druhov súčasnej zábavnej hudby, tvorenej s myšlienkou o masovom rozširovaní. V deväťdesiatych rokoch 20. storočia vzniklo veľa rockových skupín, ktoré uspokojujú potreby istých skupín mládeže, najrozšírenejšieho odberateľa populárnej hudby.²³

Masová spoločnosť je niečím úplne iným ako spoločenstvo života, ktoré tvorilo ľudovú hudbu v jej autentickom

význame. Dav ako taký nepozná bezprostrednú skúsenosť, ale len reprodukovánú a štandardnú skúsenosť. Dav nedokáže tvoriť, ale výlučne prijímať a reprodukovat'. Preto masová kultúra je nasmerovaná na kvantitu, na produkciu a na úspech. Populárne v zmysle hudby *pop* je niečo, na čo sa objavuje dopyt. Táto hudba, tvorená metódou masovej priemyselnej produkcie, sa stáva tovarom. Samostatní špecialisti pre melódiu, harmóniu, inštrumentáciu, a pod. montujú celok v súlade so zákonmi obchodu. V efekte dostávame niečo, čo má vlastnosti hudby, ale nemá znaky umenia. Poslucháčovi - odberateľovi, sa ponúka "preparát", ktorý nikoho nedráždi, nedotýka sa ho, neinšpiruje, jedine uspokojuje prianie - bez prostriedkov, bez práce, bez námahy. Základné predpoklady tejto hudby preto nie je možné zosúladiť s kultúrou Evanjelia a so svätými činnosťami. Evanjelium totiž túži oslobodiť človeka spod diktatúry peňazi, z manipulácie, márnivosti - túži ho priviesť k disciplíne pravdy, od ktorej pomocou hudby *pop* skôr uteká. Toto médium zabíja poslanie, nič evanjeliové poslanstvo. V dôsledku toho dochádza k banalizácii viery, čiže popretiu kultúry.²⁴ Zavedenie takejto hudby do liturgie robí zo svätých činností "koncert priani", príležitosť vyspievať sa, či dokonca "vyžiť sa", ale vtedy hynie Ten, ktorý je hlavným Liturgom - Ježiš Kristus a Jeho Cirkev.

Týmto spôsobom prichádzame na koniec našich nevyhnutne krátkych a dosť všeobecných úvah. Rekapitulujúc ich obsah, je potrebné odpovedať na otázku položenú v úvode.

Hudba v katechéze, podstatou veci úžitková, ktorá má služobný charakter, má mať na pamäti nadradené ciele: alebo pripravovať na účasť v liturgii a to je jej najdôležitejší cieľ, alebo prehlbovať pravdy viery a pomáhať v ich zapamätaní. Z hudobného hľadiska nemôže reprezentovať umeleckú márnivosť. Avšak prevedenie a vyučovanie nepotrebné hudby v katechéze nespĺňa úlohy samotnej katechézy a je márnením času. Používanie výlučne populárnej hudby na hodinách katechézy, niekedy jasne antikresťanskej, hoci občas odetej do svätých slov, však môže svedčiť o nezrelosti katechéty a priniesť veľa škody žiakom aj Cirkvi.

Tieto *verba veritatis*, sformulované s obrovskou starosťou o budúcnosť



mladej generácie, nech poslúžia ako smerovka pre správne a plné využitie šance, akú dáva katechéza. Je to príležitosť budovať vnútro mladého človeka nie v duchu doby, ale v duchu Evanjelia.

Slov. preklad: Amantius Akimjak

Poznámky

¹ Tamže s. 138.

² Tamže s. 138–139.

³ Tamže.

⁴ Tamže.

⁵ *Zalecenia duszpasterskie* nr 1.

⁶ Pierskała. *Msza św. z udziałem dzieci* s. 185.

⁷ Cit. podľa: P. Tarliński. *Zaspiewajmy Panu pieśń nową – czyli jaką?* In: *Śpiew wiemych w odnowionej liturgii*. Sympozja 2. Red. R. Pośpiech, P. Tarliński. Opole 1993 s. 14.

⁸ K. Mrowiec. *Kryteria oceny pieśni kościelnych*. RBL 31:1978 nr 3 s. 148.

⁹ Tamže s. 149–150.

¹⁰ Tamže s. 150–151.

¹¹ M. Danielewicz. *Oazowa piosenka religijna. Struktura, funkcja, ideologia*. Lublin 1991 s. 60 (strojopis magist. práce v knižnici KUL).

¹² Tamže s. 52–59.

¹³ Tamže s. 87.

¹⁴ Tamže s. 74.

¹⁵ Tamže s. 82–86.

¹⁶ Skop. *Śpiewy i muzyka w mszach z udziałem dzieci* s. 144.

¹⁷ J. Baszkiewicz. *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat. Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej*. Warszawa 1993 s. 222.

¹⁸ J. Baszkiewicz, S. Meller. *Rewolucja francuska (1789–1784). Społeczeństwo obywatelskie*. Warszawa 1983 s. 255 a 417.

¹⁹ Baszkiewicz. *Nowy człowiek* s. 175–176.

²⁰ Danielewicz. *Oazowa piosenka religijna* s. 120.

²¹ Tamže s. 121–140.

²² Skop. *Śpiewy i muzyka w mszach z udziałem dzieci* s. 144.

²³ A. Stankiewicz. *Popularna muzyka*. In: EM s. 714–715.

²⁴ J. Ratzinger. *Nowa pieśń dla Pana*. Kraków 1999 s. 170–173.

Hudobno-liturgická stránka služby diakona a žalmistu

RASTISLAV PODPERA

Diakoni

Diakonát je nižšie svätenie. Pri diakonskej vysviacke kandidát prijíma tzv. nižšiu kňazskú hodnosť, predstupeň kňazstva. V liturgii mu patrí medzi posluhujúcimi prvé miesto a má v nej určené osobitné úlohy.

Podľa liturgických rubrik diakon nesie evanjeliár, ohlasuje evanjelium, prednáša úmysly modlitby veriacich, rozdáva Eucharistiu, atď.¹ Sú mu zverené aj jednoduché spievané časti, ako evanjelium s dialógom, výzva na znak pokoja, záverečné prepustenie zhromaždenia.²

Hudobné nápevy jeho spievaných častí i spôsob prednesu sú zhodné so spevmi kňaza. Rovnaké kritéria sa vzťahujú na jeho hlas a základné hudobné dispozície.

Hoci diakonát je nezávislý na štúdiu teológie a časovo nie je vymedzený, u nás trvá spravidla od konca 5. ročníka do konca 6. ročníka teologického štúdia, kým diakon prijme kňazskú vysviacku. Počas diakonátu prvýkrát spieva v liturgii pred

zhromaždením veriacich, čo v mnohých prípadoch prináša pocity trémy a hlasovej neistoty. Neistota sa najzreteľnejšie prejavuje na neistých intonačných začiatkoch a na tóne bez dychovej opory, ktorý nie je správne "posadený". Menšiu trému pri spievaní majú diakoni, ktorí počas teologického štúdia spievali v schóle bohoslovcov, a teda majú bližší, pozitívnejší vzťah k hudbe. Už v čase diakonátu vznikajú niektoré nesprávne vokálne návyky, ktorých sa budúci kňazi v mnohých prípadoch po celý život nezbavia.

Žalmisti

Úlohu žalmistu mala Cirkev oddávna vo veľkej úcte. Druhý vatikánsky koncil vrátil službe žalmistu pôvodný zmysel a dôstojnosť; patrí medzi osobitné liturgické služby (popri službe akolytu a lektora).³ Žalm je integrálnou súčasťou liturgie slova a spomedzi omšových spevov mu prináleží taký význam, že spievanie žalmu sa vyčleňuje od iných hudobných služieb v omši (kantor, predspevák).

Žalmista má spievať spev medzi čítaniami "z ambony alebo z iného vhodného miesta."⁴ U nás sa tento predpis v praxi takmer neuskutočňuje. Vo väčšine kostolov niet osobitného speváka, ktorý by vykonával úlohu žalmistu, preto žalm spieva a zároveň na organe sprevádza sám organista. V kostoloch, kde sú žalmisti a spievajú od ambony (a nie z chóru, ako je ešte stále zvykom), zisťujeme väčšiu sústredenosť veriacich na prednášaný žalm a hlbšie vniknutie do jeho obsahu. Z výpovedí bežných účastníkov liturgie vyplýva, že zhromaždenie veľmi pozitívne prijíma tento spôsob prednášania žalmu, keď sa do vnímania slov a hudby zapája aj vizuálna zložka.

Tréma

K vykonávaniu úlohy žalmistu prekazujú niekedy psychické indispozície: jednotlivec má spievať pred celým zhromaždením, čo môže byť pri nedeľnej bohoslužbe niekoľko stoviek ľudí. Zábrany a tréma, ktoré spolu s tým

prichádzajú, nedovoľujú spievať sólovo. Dobrými žalmistami sa stávajú najmä skúsení členovia chrámového spevokolu, ktorí sú osvedčení v spevokole aj ako sóloví speváci. Pri tréme svoju rolu zohráva aj počet "divákov". Je prirodzené, že ten, kto vystupuje sám, je nervóznejší, než ten, kto vystupuje v skupine. Spevák sa cíti lepšie, keď spieva medzi ostatnými v spevokole. Príčina je v tzv. difúzii účinku: efekt obecnstva sa nesústreďí na jedného človeka, ale rozdelí sa na všetkých účinkujúcich.⁵

Výber žalmových nápevov a ich hudobného spracovania

Žalm medzi čítaniami sa najčastejšie spieva ako striedavý spev – rezponzóriovým spôsobom: žalmista najprv predspieva rezponzórium, ktoré veriaci zopakujú a vkladajú ho medzi sólové verše žalmu. Na Slovensku sa používa väčšinou niektorý z tradičných ôsmich gregoriánskych tonusov, v menšej miere žalmové nápevy pochádzajúce zo súčasnej tvorby resp. z 2. polovice 20. storočia. Viaceré z nich sú však už niekoľko rokov pozitívne prijímané a všeobecne obľúbené.

V pokoncilovom období sa počas rýchleho zavádzania liturgickej reformy najlepšie ujali adaptácie jednoduchých gregoriánskych tonusov do národného jazyka. Nakoľko v spoločnosti neboli bezpečné podmienky pre oficiálnu novú tvorbu žalmových nápevov, tradičné gregoriánske sa veľmi vžili a stali sa v zásade jediným hudobným riešením pokoncilových medzispevov. Až v 80. rokoch 20. storočia začali zreteľnejšie prenikať do liturgie nové nápevy žalmov.

V dodatku lekciónára sa dodnes nachádza pôvodný súbor gregoriánskych nápevov s esteticky nevyhovujúcim stvárnením organového sprievodu (obr. 1). Starší organisti – najmä samoukovia – tieto úpravy uprednostňujú pred novými sprievodmi tých istých nápevov v Liturgickom spevníku II, ktoré sú jednoduchšie, striedmejšie, väčšinou trojhlasné (obr. 2).

Preferovanie gregoriánskych nápevov pred novou tvorbou je charakteristické pre staršiu generáciu kňazov, kantorov a organistov. Ak organista navyše zúži výber ôsmich tonusov na jeden či dva (6. tonus vďaka svojej jednoduchosti patrí medzi najčastejšie), ktoré používa pri všetkých omšiach po celé roky, je prirodzené, že veriaci majú dotyčný nápev natoľko vžitý, že sú na ňom sluchovo "závislí". Pri myšlienke na žalm medzi čítaniami sa im tento nápev už v myslí automaticky vynára. Takúto prax, kde sa nápevy žalmov takmer vôbec nemenia, vidíme hlavne v menších kostoloch na vidieku. Je zaujímavé, že túto hudbu veriaci nepokladajú ani po celých desaťročiach za "opocúvanú" alebo "opotrebovanú", je silno podvedome spojená so žalmom v "ich" kostole. Tento zvyk je obvyčajne veľmi silný a akýkoľvek vysoko školený cirkevný hudobník pri pokusoch o zavedenie nových nápevov narazí na odpor. Odborné argumenty väčšinou nepomôžu.

Hudobné dispozície žalmistu

Prednášanie žalmu má navodiť charakter rozjímania. Tento priestor má byť pre veriacich časom na reflexiu myšlienok počutých v čítaní, preto treba výber a prípravu žalmov starostlivo a dôkladne pripraviť.⁶ Správne zvládnutie špecifickej interpretácie spievania žalmov si vyžaduje hlbšie preniknúť do žalmovej problematiky aj po poetickej a teologickej stránke. Žalmista má vedieť spievať žalmy a predovšetkým má mať dobrý prednes a výslovnosť. Keďže je mnoho rôznych nápevov,

na ktoré sa dajú verše žalmov (zvlášť ešte nezhudobnené žalmy na všedné dni) adaptovať, žalmista má byť schopný nielen dobre spievať žalm, ale aj zvoliť si vhodný nápev, ktorý zdôrazní požadovaný výraz medzispevu.⁷



Obr. 1: Organový sprievod k 6. gregoriánskeho tonusu podľa Lekcionára I.

Pozitívne účinky vhodného hudobno-výrazového stvárnenia

Vhodný hudobný výraz podporujúci textovú zložku spolu utvára novú hodnotu, ktorá lepšie plní svoj liturgický zmysel. Nesprávnu prax, ktorá je na Slovensku veľmi rozšírená, predstavuje takmer šablónovité používanie jedného gregoriánskych nápevov na text akéhokoľvek žalmu. Ochudobňuje to predovšetkým o charakteristický hudobný výraz, ktorý odlišuje náladu žalmu (žalospev, chválospev, vdakyvzdanie...). Charakter hudobného stvárnenia sa nevyhnutne podieľa na celkovom psychologickom účinku spievaného žalmu. Liturgický spevník II odlišuje hudobnú náladu každého gregoriánskeho tonusu a v tomto duchu pripisuje nápevom charakter liturgických období a výrazových okruhov.⁸

Forma prednesu žalmu

Samotnú formu prednesu rezponzóriového žalmu má žalmista spravidla natoľko vžitú, že v praxi mu postačia slová, pod ktoré má podľa zvoleného nápevu dopísané značky pre zmeny v intonácii. V Liturgickom spevníku II je znotovaný iba prvý verš žalmu. Spevák ovláda melodický model žalmového nápevu naspamäť, notový zápis nepotrebuje.⁹ Skúsení žalmisti s niekoľkoročnou praxou poznajú v priemere 25 žalmových nápevov, ktoré vedia pohotovo spievať na príslušný text.

Poznámky

¹ Prítomnosť diakona na bežnej farskej omši je skôr výnimkou, preto jeho úlohy preberajú iní, podľa smerníc Rímskeho misála.

² O úlohách diakona hovoria tieto liturgické predpisy: Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 34, 47, 49, 61, 127-141.

³ Všeobecné smernice Rímskeho misála, hlava III, "Povinnosti a služby pri omši".

⁴ tamtiež, čl. 36.

⁵ HAYESOVÁ, N.: Základy sociálnej psychológie. Praha: Portál, 2000, s. 50.

⁶ Konštitúcia Sacrosanctum concilium, čl. 30.

⁷ LEXMANN, J.: Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe. Bratislava: SLK, 1999, s. 73.

⁸ Napríklad 1. tónus – žiaľ, kajúcnosť, prosba, pôst; 3. tónus – radosť, slávnosť, pokora, archaickosť; 6. tónus – slávnosť, Veľká noc. Porov. Liturgický spevník I, s. 152-159.

⁹ Problematika prednesu žalmov je z hudobno-psychologického a praktického pohľadu sledovaná v LEXMANN, J.: Liturgický spevník pre tretie tisícročie. Bratislava: ÚHV SAV, 2000, s. 116-117.



Spišský antifonár

RASTISLAV ADAMKO

Stredoveká liturgia používala rôzne knihy, ktoré obsahovali modlitby, čítania a spevy na jednotlivé liturgické obrady. Pre omšovú liturgiu vznikol sakramentár, lekciónár a graduál, pre liturgiu hodín bol určený kolektár, homiliár a antifonár. Z týchto základných kníh spájaním a výberom ich obsahu vznikali neskôr ďalšie knihy ako napr. sakramentár-graduál, missale plenarium, breviár, hymnár, sekvenciár a tropár. Kódexy ako žaltár (psalterium), lekciónár a sakramentár, ktoré obsahovali výlučne texty modlitieb a čítaní ukazovali sa už na prelome 7. a 8. storočia. Knihy, ktoré obsahovali spevy sa objavili až na konci 8. a na začiatku 9. stor., a to ešte bez zápisu melódie.¹

Knihy určené pre omšovú liturgiu a oficium spočiatku tvorili jeden celok. Názov *antiphonarium* sa používal pre knihu, ktorá obsahovala spevy omše aj liturgie hodín.² Na základe najstarších zachovaných antifonárov môžeme povedať, že spevy officia sa v nich umiestňovali iba zriedkavo. Zo šiestich najstarších kódexov spevy liturgie hodín obsahuje iba jeden – Antifonár Karola z Kahlen napísaný v rokoch 860–880 pre kráľovskú kaplnku v Compiègne.³ Oficium sa tam nachádza v druhej časti, hneď po omšových formulároch.⁴ Iné usporiadanie má fragment kódexu z Lucca (z roku 787 alebo 796), kde sa pred každým omšovým formulárom nachádza oficium toho dňa.⁵

Rozdelenie liturgických kníh na omšové a chórové sa pripisuje Amalarovi z Metz (9. stor.).⁶ Slovo *antiphonarium* malo v časoch Amalara rôzne významy. V Ríme nim označovali časť officia, ktorá obsahovala iba antifóny na rozdiel od *responsoriale*, v ktorom boli iba *responsória*. Vo Franskej ríši slovo *antiphonarium* označovalo celé oficium breviára.⁷ V neskorom stredoveku sa tento termín používal pre knihu obsahujúcu spievané časti officia, teda antifóny, *responsória*, *versikuly*, výnimočne aj hymny. V tom čase sa rozlišovalo ešte medzi breviárom, v ktorom bolo celé oficium, ale bez melódii a *breviarium plenum* alebo *notatum* s melódiami pre spievané časti liturgie

hodín. Antifonár bola teda kniha, ktorá obsahovala iba časť officia. Pri verejnom slávení liturgie hodín používali sa ešte iné knihy: žaltár, lekciónár, homiliár a hymnár. Niekedy sa tieto knihy spájali do jednej, ktorá dostala názov *antiphonale plenarium*.⁸

Spišský antifonár z 15. stor. je rukopis, ktorý obsahuje spevy liturgie hodín letnej časti liturgického roka. V súčasnosti sa táto kniha nachádza v Spišskom diecéznom archíve v Spišskej Kapitule. Pôvodne bola súčasťou tzv. Kapitulskej knižnice, ktorej knižné zbierky boli uložené v pravej veži spišskej katedrály sv. Martina. To, že antifonár bol



vlastníctvom kapituly, dosvedčuje na počiatku 20. stor. historik Jozef Hradzsky, ktorý túto knihu nazýva *Psalterium*.⁹ Maďarský kodikológ Zoltán Fabry 27. júla 1957 dal kódexu signatúru *ms. mus. № 2* a titul *Antiphonarium* z 15. storočia. V 70-tych a 80-tych rokoch minulého storočia písal o tejto knihe slovenský kodikológ Július Sopko, ktorý ju nazval najprv *Antifonálom zo Spišskej Kapituly*¹⁰, na inom mieste ho označuje ako *Spišský antifonár (Antiphonarium Scepusiense)*.¹¹ Tento názov bol prijatý v slovenskej hudobnej historiografii.¹²

Pisárskym materiálom použitým v antifonári je pergamen severného typu, *charta theutonica* – pergamen nemecký, ktorý bol hrubší a drsnejší ako taliansky a dalo sa naň písať po oboch stranách.¹³ V rukopise nachádzame iba niekoľko

listov z malými dierami, ktoré vznikli pri spracovaní kože.¹⁴ Na niektorých miestach sú zošivané.¹⁵ Poškodené sú však rohy prvých piatich listov, čo mohlo vzniknúť následkom nedbalého uloženia rukopisu na mieste jeho prechovávaní. Okrem toho, následkom používania antifonára, poškodili sa rohy často otáčaných listov, ktoré sú zahnuté¹⁶ alebo niekedy aj odtrhnuté.¹⁷

Väzba bola zhotovená v roku 1568. Tento údaj je totiž vytlačený na koži prednej dosky väzby. Ranorenesančné črty väzby svedčia o pravdivosti tohto údaju. Dve dosky zo sosnového dreva s rozmermi 575 x 390 mm sú potiahnuté pôvodne bielou, dnes už nažltlou kožou. Tá je na prednej doske ozdobená technikou slepotlače. Dekorácia využíva jednu zo šiestich, v tom čase používaných, schém. V strede sa nachádza tzv. zrkadlo v tvare obdĺžnika. V ňom je vytlačené číslo 1568. Priestor okolo zrkadla je rozdelený na ďalšie polia v tvare obdĺžnika. Tieto obdĺžniky v smere od stredu na boky sa neustále zväčšujú. Priestor v prvom poli je vyplnený najprv kvetmi, v ďalšom obrazmi štyroch gréckych bohov, umiestnených po dvoch vedľa seba. Sú tu Apollo s gitarou a Thalia s lutnou a pod nimi Caliope s cimbalom a Euterpe s hobojom. Posledné, najväčšie pole je vyplnené bohatým rastlinným motívom. Rohy oboch dosiek chránia plechové nárožnice v tvare trojuholníka, ktoré sú na okrajoch ozdobené vytepanými ornamentami a v strede ochrannými puklicami v tvare hviezdíčiek. Na doskách sú viditeľné stopy po dvoch, dnes už stratených, kožených sponách, ktoré slúžili ako ochrana pred poškodením listov kódexu vplyvom teploty i času.¹⁸

Július Sopko považuje väzbu antifonára za identickú s väzbou iného kódexu z tej istej knižnice. Ide o Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1426).¹⁹ Treba priznať, že väzby oboch rukopisov majú veľa spoločných prvkov, ale sa aj odlišujú. Avšak tieto rozdiely nie sú takého charakteru, aby sme mohli vylúčiť možnosť vyhotovenia oboch väzieb v tej istej kníhviazačskej dielni. Je možné, že táto dielňa sa nachádzala v neďalekom

meste Levoči, o čom svedčí vyblednutá poznámka na poslednom liste antifonára: *In Leucowie per Georgium W... anno Christi 1568*. Tento rok je vytlačený aj na vrchnej doske antifonára. Juraj W. mohol byť teda kníhviazač, ktorý v roku 1568 vyhotovil väzbu pre antifonár i graduál. Ďalším dôkazom toho môže byť aj podobná štruktúra viazačskej skladby – pramienkov. Kníhviazač, podobne ako v graduále, pracoval s *quinternionami*, tzn. s pramienkami zloženými z piatich hárkov.²⁰ Od listu 133v nachádzame dole na vnútornej strane listov reklamanty – značky kníhviazača. Boli to začiatkové slová či písmena nového pramienka. Reklamanty sú na niektorých miestach orezané. Podobne aj mnohé poznámky na okrajoch listov sú obťaté. Svedčí to o tom, že súčasná väzba nie je pôvodná. Pôvodná väzba bola v polovici 16. stor. už asi natoľko zničená, že bolo potrebné urobiť novú. To sa uskutočnilo už v spomenutom roku 1568. Na poslednom, čiastočne poškodenom liste nachádzame poznámku: *de novo ligatum 1712*.²¹ Možno tu išlo iba o opravu väzby z 1568 roku, ale mohlo ísť tiež o väčší zásah, pri ktorom mohli byť obťaté okraje. Väzba antifonára by si vyžadovala konzervačné práce. Zvlášť spodná doska už nespĺňa svoju úlohu.

V kódexe nachádzame dve foliácie (očíslovanie listov) – staršiu a novšiu. Staršia bola vyhotovená čiernym atramentom arabskými číslicami v pravom hornom rohu listu *recto*. Číslice sú umiestnené v poli medzi dvoma zvislými čiarami, ktoré ohraničujú notové linajky. Staršia foliácia sa začína číslom 53 a končí sa na čísle 323. Novšia foliácia bola vyhotovená pravdepodobne v roku 1957 pri katalogizácii kódexu. Sú to arabské číslice od 1 do 259, napísané ceruzou v pravom hornom rohu listu *recto*, hneď vedľa čísel staršej foliácie.

Rukopis je na niekoľkých miestach poškodený, chýbajú v ňom celé listy alebo hácky. Tieto defekty vznikli pravdepodobne vtedy, keď sa kniha prestala používať v liturgii a nahradila ju nová, už vytlačená kniha. Pergamen zo starých rukopisov sa stal dobrým materiálom pri zhotovovaní väzieb nových kníh. Na tento účel mohlo byť použitých 52 počiatkových listov a niekoľko iných listov antifonára. Na základe staršej

foliácie môžeme usudzovať, že okrem spomenutých 52 počiatkových a neznámeho počtu záverečných listov v antifonári chýba ešte 15 fólií. V súčasnosti má antifonár 256 listov.²²

Zapísaný priestor na fólii je po oboch stranách ohraničený dvojítmí zvislými čiarami, ktoré prebiehajú aj cez horné a dolné margá. Tie majú rozmery: hore 48–50 mm, dole 80–82 mm. Margo v pravo má 50–52 mm a v ľavo 50–51 mm. Na každej strane rukopisu je desať päťlinajkových notových osnov. Pod každou z nich sa nachádza text.

O tom, že sa kódex používal, svedčia početné marginálie, ktoré majú doplňujúci charakter. Niekedy sú to texty celých antifón s notovým zápisom, ktoré chýbali v rukopise. Tie sú najčastejšie dopísané



na dolnom margu. Na vnútornej strane vrchnej dosky bol prilepený pergamenový hárok, pochádzajúci z notovaného breviára zo 14. stor. Sú na ňom texty čítaní, antifóny i rezponzória s notovým zápisom na pôstne nedele. Okrem toho sa v antifonári nachádzajú štyri voľné papierové lístky z troch rôznych kníh. Na jednom z lístkov je text antifóny *Asperges me Domine*. Podľa charakteru písma ide o zápis zo 17. stor. Z rukopisu zo 17. stor. pochádzajú ďalšie dva útržky. Prvý obsahuje noty a text spevu *Pax aeterna – In Dedicatio Ecclesiae*, a text na druhom lístku sa začína od slov *Pauperum Sanctorum erogator munerum*. Štvrtý lístok je vlastne odtrhnutý roh strany, na ktorom sú dve päťlinajkové notové osnovy s notami a textom *Benedicamus Deo dicamus Trinitati... quam laudavit Angelorm Cor...*

Celkovo je antifonár dobre čitateľný. Na niektorých listoch však atrament vybledol. Ťažkosť pri čítaní vystupujú aj v prípade obťatých marginálií.

Poznámky

¹ MÖLLER, H.: *Das Quedlinburger Antiphonar*. (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Mus. ms. 40047). Bd. II. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing 1990 s. 1.

² MELNICKI, M., STÄBLEIN, B.: *Graduale*. Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Bd. 3. Kassel, Basel 1954 stlpec 622; taktiež NOWOWIEJSKI, A. J.: *Wyklad liturgii Kościoła Katolickiego*. T. 3. Tłocznia "Kurjera Płockiego" i "Mazura" Płock 1905 s. 57.

³ Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17436. Graduál a antifonár. Antifonár bol zverejnený v diele Hesberta *Corpus Antiphonalium Officii*.

⁴ MÖLLER, op. cit. s. 1–2.

⁵ Lucca, Bibl. Cap. ms. 490. Cit. podľa MÖLLER, op. cit. s. 3.

⁶ PAWLAK, I.: *Gradual*. Encyklopedia Katolicka (EK). T. 6 stlpec 24.

⁷ STÄBLEIN, B.: *Antiphonar*. MGG Bd. 1. Kassel, Basel 1949–1951 stlpec 546.

⁸ BARTKOWSKI, B.: *Antyfonarz*. EK I stlpec 711.

⁹ HRADSKÝ, J.: *Initia progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis*. Spišské Podhradie 1901 s. 209n.

¹⁰ SOPKO, J.: *Stredoveké rukopisy na Spiši*. In: *Spišské mesta v stredoveku*. Red. E. Holotik, R. Marsina. Košice s. 105.

¹¹ SOPKO, J.: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin 1981 s. 229.

¹² KAČIC, L.: *Od stredoveku po renesanciu*. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Red. O. Elschek. Bratislava 1996 s. 59.

¹³ SZYMAŃSKI, J.: *Nauki pomocnicze historii od schyłku IV do końca XVIII wieku*. Warszawa 1972 s. 322.

¹⁴ Listy 2, 15, 19, 31, 49, 52, 62, 63, 69, 74, 77, 79, 80, 97, 98, 107, 109, 124, 125, 128, 129, 146, 153, 155, 159, 166, 175, 185, 192, 196, 197, 198, 211, 217, 221, 225, 235, 239, 241, 255.

¹⁵ Listy 51, 56, 69, 80, 97, 153, 159, 245, 255.

¹⁶ Listy 5 – 12, 76, 78, 144, 163, 190, 192, 194, 195.

¹⁷ Listy 12, 29, 30, 38, 55, 80, 97, 138, 154, 199, 233 – 237, 240 – 259.

¹⁸ SEMKOWICZ, W.: *Paleografia lacińska*. Kraków s. 122.

¹⁹ SOPKO, *Stredoveké rukopisy na Spiši* s. 105.

²⁰ Ide o nasledujúcu štruktúru: V – 6 (f. 4) + V (f. 14) + V – 2 (f. 22) + V (f. 32) + 9 V (f. 112) + II – 1 (f. 115) + V – 2 (f. 123) + 3 V (f. 153) + V – 3 (f. 160) + 6 V (f. 220) + V – 1 (f. 229) + V – 3 (f. 237) + 2 V (f. 257) + V – 8 (f. 259). Táto štruktúra je v podstate zhodná s tou, ktorú uvádza J. Sopko. Tenže. *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* s. 229.

²¹ J. Sopko číta 1512. Tamže s. 229.

²² Novšia foliácia zohľadňuje na jednom mieste evidentný defekt (chýbajú listy 40–42) alebo tieto listy boli vytrhnuté po vyhotovení novej foliácie.



OSTENDE NOBIS, DOMINE

Lorenzo PEROSI

Andante ♩ = 88

Soprano

Tenor

Organ

Os - ten - de no - bis, Do - mine, mi - se - ri - cor - di - am tu - am, mi -

S

T

Organ

se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Os - ten - de no - bis, Do - mine, mi -

11

S Os - ten - de no - bis, Do - mi - ne

T se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am, mi -

15

S Et sa - lu - ta - re tu - um da no - bis, da

T se - ri - cor - di - am tu - - - am.

19

S no - bis, da no - bis, da no - bis, et

T Et sa - lu - ta - re tu - um da no - bis, da no - bis, da no - bis, et

23

S sa - - - lu - ta - re tu - um da no - - - - bis.

T sa - lu-ta - - - re tu - um da no - - - - bis.

27

S Os - ten - de no - bis, Do - mine, mi - se - ri - cor - di - am

T Os - ten - de no - bis, Do - mine, mi -

32 *rall.*

S tu - am et sa - lu - ta - re tu - um da no - bis, da no - bis.

T se - ri - cor - di - am tu - am da no - bis.

Ukáž nám, Pane, svoje milosrdenstvo a daj nám svoju spásu.

PRÍĎ, KRISTE, PRÍĎ

Proá adventná nedeľa - úvodný spev

Hudba: Rastislav Adamko
Text: Peter Chorvát

ANTIFÓNA

1. Príd', Kris-te, príd'
2. Príd', Kris-te, príd',

nás vy - kú - piť. Už
svet - lo a svit do



dáv - no bdie tvoj ľud a vie, hlas v púš - ti znel: si Spa - si - tel.
du - še vlej v tmách blú - dia - cej. Príd' vi - ny zmyť, príd', Kris - te, príd'.



ŽALM

1. K tebe, Pane, dvíham svoju du - šu, * tebe dôverujem, Bo - že môj. — Ant.



man.

2. Nech nie som zahanbený *
a nech moji nepriatelia nejasajú nado mnou. — Ant.
3. Ved' nik, čo dúfa v teba, *
nebude zahanbený. — Ant.
4. Ukáž mi, Pane, svoje cesty *
a pouč ma o svojich chodníkoch. — Ant.
5. Sláva Otcu i Synu *
i Duchu Svätému
ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky *
i na veky vekov. Amen. — Ant.



DARUJE NÁM BOH

Podľa *Graduale simplex, Tempore Adventus, I*
Antiphona ad communionem
 Text antifóny je z Ríufusovho prekladu žaltára
 Spracoval: la-us

ANTIFÓNA

Da - ru - je nám Boh všet-ko, čo je dob - ré.

Organ

A na - ša zem dá z to - ho u - ži - tok.

ŽALM

Žalm 85 (84), 9a. 9c. 10. 11. 12. 14

man.

1. Ukáž mi, Pane, svoju cestu. *
Daj, aby moje srdce bolo prosté.
2. Naozaj: blízka je spása tým, čo sa ho boja, *
A jeho sláva bude prebývať v našej krajine. — *Ant.*
3. Milosrdenstvo a vernosť sa stretnú navzájom, *
spravodlivosť a pokoj sa pobožkajú.
4. Vernosť vyrastie zo zeme, *
spravodlivosť zhladne z neba. — *Ant.*
5. Ved' Pán dá požehnanie *
a svoje plody vydá naša zem.
6. Pred ním bude kráčať spravodlivosť *
a po stopách jeho krokov spása. — *Ant.*

Spev je pripravený do Liturgického spevníka a podľa inštrukcie *Musicam sacram* (čl. 60) navrhnutý na vyskúšanie.

PRIPRAVTE CESTU PÁNOVI

Druhá adventná nedeľa - spev na prijímanie

*Hudba: Rastislav Adamko
Text: Anna Amadina*

ANTIFÓNA

Ⓟ Pri-prav-te ces-tu Pá - no - vi: Len On tvár ze-me ob - no - vi.



No - vé he - bo a zem no - vá; tam vlk ba - rán - ka za - cho - vá.



Ⓢ 1. Urovnaj - te mu chod-ní - ky. Pán prichá - dza len k ma - lič - kým.
3. Vzpriamte sa hla - vy zdvih - ni - te. V srdci ča - ka - nie u - kry - te.
5. Ty nie v o - bla - koch búr - ko - vých, * lež vo ván - ku k nám ho - vo - riš.



2. Vrch pýchy vhod' v zráz zú - fal - stva, nech rovné ces - ty má lás - ka.
4. Dieťa v jasliach má tvár Pá - na. Skloňte sa a u - vi - dí - te.
6. Vo vánku v jem - nom vý - hon - ku, * v dieťatku zjav tvár i - ko - nu.



BLÍZKO JE PÁN, BLÍZKO SRDC

Hudba: Peter Davidov
Text: Peter Choroát

ANTIFÓNA

Blíz - ko je Pán, blízko srdc; u-prostred nás je Svä-tý.

Len Boh čis-tú radosť vznie - ti.

ŽALM

Ž 85 (84), 2. 5. 10. 11

1. Pane, svojej krajine si preu - ká-zal milosť, * Jaku - ba si zbavil poroby.

man.

1. Pane, svojej krajine si preukázal milosť, *
Jakuba si zbavil poroby.
2. Obnov nás, Bože, naša spása *
a odvráť od nás svoj hnev. — *Ant.*
3. Naozaj: blízko je Pán tým, čo sa ho boja, *
a jeho sláva bude prebývať v našej krajine.
4. Milosrdenstvo a vernosť sa stretnú navzájom, *
spravodlivosť a pokoj sa pobožajú. — *Ant.*

ZNOVU TI DÁVAM SVOJE ÁNO

Štortá adventná nedeľa B, Nepoškornené Počatie P. Márie, Zvestovanie Pána
- úvodný spev

Hudba: Peter Davidov
Text: Mária Dubecká

① 1. Znovu ti dá - vam svoje á - no! Len ty ma veď po svojich cestách.



Len ty buď navždy mojim Pá - nom! Nech tvoja milosť ma vždy stre - tá.



2. Znovu ti dávam svoje - áno - !
Len tvoja vôľa nech sa stane!
...znovu a znovu, v noci, ráno...
...keď oči otvorím, či zavriem.

3. Znovu ti dávam svoje - áno - !
Len teba milujem, môj Pane!
Bol si a budeš mojim Pánom.
Predtým aj teraz! Navždy! Amen.



Len teba milujem, môj Pa-ne! ...



Dvojtónové neumy

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

V minulom čísle sme si predstavili základné jednotónové neumy a problematiku liquescencií. V dnešnom príspevku sa budeme venovať dvojtónovým neumám. Ešte pred tým je ale nevyhnutné uvedomiť si niekoľko faktov.

Označením pojmu neumy sa označuje vždy jedna slabika v slove, nezávisle od toho koľko tónov sa v danej slabike vyspieva. Je to vždy jedna neuma.

Z hľadiska artikulácie je nevyhnutné uvedomiť si, že gregoriánsky chorál nie je hudba, ale je to spôsob reči, spôsob vyslovovania Božieho slova v latinskom jazyku.

Každá neuma je vždy artikulovaná smerom k poslednému tónu, „neuma nezačína prvým tónom, ale končí posledným“¹. V neume nie je dôležitý prvý tón (ak nie je vyslovene označený), ale dôležitý je vždy posledný².

Dvojtónové neumy:

Z hľadiska melódie reči sa môžu v rámci jednej slabiky (teda jednej neumy) udiť dve veci. Dva tóny v rámci jednej slabiky môžu: stúpať (nižší - vyšší) = **pes** alebo klesať (vyšší - nižší) = **clivis**

Pes sa skladá z gréckych gramatických značiek spojením *gravisu* a *akutu*, **clivis** sa skladá spojením opačným, teda *akutu* a *gravisu*. **Pes** je znamienko stúpania a teda napätia, **clivis** je znamienko klesania a teda uvoľnenia. V podstate je možné povedať, že: „*pes* je neumou emotívnou, ktorá atakuje, akcentuje, vzplaňuje, pričom opačne *clivis* je neumou ukludnenia, ktorá vedie k záveru, resp. spája.“⁴

Oba tóny jednej neumy môžu byť rozlične rýchlo vyslovené, resp. vyspievané. Posledný tón každej neumy (slabiky) má vždy väčšiu hodnotu. Aby sme sa vyhli nedorozumeniu, je nevyhnutné dodať, že v tomto prípade (ohľadom hodnoty slabiky) sa nehovorí o rýchlych a pomalých tónoch jednej slabiky, ale **kurentných** a **nekurentných** tónoch⁵. V gregoriánskom choráli ide totiž o fenomény reči. Hudobný rozmer (napr. štvrtových, alebo polových nôt, resp. taktov) by nebol správny, preto je potrebné vyhnúť sa hudobným pojmom a vyhládavať pojmy jazykovedné.

Pes – latinsky *pes*, grécky $\acute{\alpha}\nu\tau\omicron$ znamená v preklade pojem nohy, je dvojtónová neuma, ktorej prvý tón leží nižšie ako druhý. **Pes** delíme na tri kategórie:

1. **kurentný pes** \curvearrowright (v staršej odbornej literatúre je tiež uvádzaný ako *pes rotundus*, resp. *podatus*) prechádza ľahko a rýchlo z 1. k 2. tónu. Prvý je tak ľahký, že v niektorých prípadoch je sotva vyspievaný. Ide predovšetkým o situáciu, kde sa stretávajú tóny v unisone.

2. **nekurentný pes** \checkmark (v staršej odbornej literatúre je tiež uvádzaný ako *pes quadratus*) je súhra dvoch rovnako artikulovaných a rovnocenných tónov melodicky postavených nižšie a vyššie.

3. **Oriscus-pes** \curvearrowright (alebo *pes quassus*) má v rámci prvého tónu *oriscus*, preto sa mu budeme venovať v inej kapitole.

Pes je neumou akcentu, resp. prízvuku, je neumou energie, vzletu a zodpovedá pocitu zvýšeného hlasu. Ak leží na prízvučnej slabike, tak túto zvlášť prízvukuje. Ak leží na neprízvučnej slabike, má funkciu dvojbody a vedie melódiu ďalej.

Clivis z latinského *clinein*, grécky $\epsilon\epsilon\beta\acute{\iota}\lambda\acute{\epsilon}\iota$, znamená v preklade oprieť sa, resp. nakloniť sa. Ide o dvojtónovú neumu, v ktorej prvý tón leží melodicky vyššie ako ten druhý. Rozdiel medzi týmito tónmi nie je taký markantný ako v neume *pes*. Oba tóny *clivisu* sú relatívne pokojné a široké. Táto „ukľudňujúca“ funkcia *clivisu* nesmie byť príliš prehnaná, preto sa často spája s písmenom **c** (*celeriter* – rýchlo). *Clivis* sa delí takisto na:

1. **kurentný clivis** \curvearrowright - s písmenom **c** má význam, že uvoľnenie napätia nemá byť príliš veľké.

\curvearrowright - ide o prirodzenú, rýchlu neumu prechodu melódie.

\curvearrowright - ak ide o väčší interval ako je malá tercia.

2. **nekurentný clivis** \checkmark - ide o pomalý prechod melódie, resp. ukončuje myšlienku, slovo, alebo melódiu.

V prvom rade je *clivis* neumou neprízvučnej slabiky slova. Skrzej svoju uvoľňujúcu funkciu (oproti jednotónovej neume) dáva slovu dodatočne jeho vážnosť, bez toho, aby ho sprízvučnil a zároveň má spájajúcu funkciu dvoch slov bez toho, aby vznikla prirodzená pauza napr. „**bonum**est“.

Ak sa *clivis* nachádza na prízvučnej slabike slova, znamená to úmyselné nez dôraznenie prízvuku slova, pretože myšlienkový vrchol vety leží niekde inde.

Na spájajúcej slabike slova sa *clivis* stará o to, aby melódiu slova nešla príliš rýchlo ku poslednej slabike.

Clivis môže mať ešte dve nezvyčajné podoby. V prvom prípade

má *clivis* \curvearrowright jedno rameno dlhšie – je to najmä vtedy, keď ide o nezvyčajný intervalový skok smerom nadol. V druhom prípade

ide o nezvyčajnú formu grafickej kurentnej formy *clivisu*. \curvearrowright

Medzi dvojtónové neumy možno zaradiť aj zvláštnu formu neum, ktoré majú jednotný názov: **neumy oriscu**⁶.


Oriscus – z latinského: *definire*, grécky: $\acute{\upsilon}\nu\beta\acute{\epsilon}\delta\acute{\epsilon}$ znamená v preklade ohraničiť, definovať (horizont). Táto pôvodná neuma ~ môže mať podľa kontextu rozličné významy:


1. **(samostatný, resp. izolovaný oriscus)** \curvearrowright je vzpriamená S – forma znamienka na mieste jednotónovej neumy. Môže mať dva významy. Prvým je, že priebeh nasledujúcej melódie bude nižší ako je melodická úroveň *oriscu*. Druhým (pre reč významnejším) je ten, že nie najbližší akcent je vrcholom myšlienky, ale že melodický oblúk reči musí ísť ďalej a že najskôr druhý akcent po *oriscu* môže byť cieľ pohybu reči.

Samostatný oriscus na poslednej prízvučnej slabike antifóny chce niečím prekvapiť. Je možné, že sa jedná o tzv. otvorený


záver.


Samostatný oriscus môže byť aj súčasťou viactónovej neумы, v ktorej je takisto znakom prichádzajúcej novej tonálnej úrovne melodickéj reči.


2. **Virga strata**  „ležiaca, resp. mieriaca *virga*“ pozostáva zo skoro vodorovnej *virgy*, z ktorej vychádza grafika *oriscu*. Môže mať takisto dva významy. Prvým je kurentný *pes*, ktorý poukazuje na melodický poltón (inak aj neuma „kľúča“ na mieste husľového, basového, resp. iných kľúčov). Druhým významom je upozornenie na novú (nečakanú) zmenu úrovne **tenoru** (melodickej línie)⁷.


3. **Pressus**  (v staršej literatúre delený podľa dĺžky *virgy* na maior a minor) sa skladá z troch elementov (neumatických znakov). Prvým je *virga*, na ktorú sa napája grafika *oriscu* (ležiaca forma písmena S) a pod ňou je zachytené *punctum*. *Pressus* prináša tendenciu melodického napätia smerom nadol.

Moderné výskumy tejto neумы pri porovnávaní antifón adiaematických a diastematických rukopisov prinášajú hypotézu, že doterajší zápis kvadratickej notácie s dvomi notami na jednej melodickéj úrovni a tretou na nižšej (väčšinou ide



o jeden melodický tón nižšie) , by sa mali zapisovať



v kvadratickej notácii ako obyčajný *clivis* , pretože diastematické rukopisy a ich neskoršie prepisy označujú *pressus* v druhej podobe. Táto hypotéza sa potvrdí, resp. vyvráti po porovnaní všetkých prípadov neумы *pressus* vo všetkých doteraz známych rukopisoch liturgie hodín (kódexy *Hartker*, *Luca*, *Worcester*, *Karlsruhe*, *Toledo 1a* *Toledo 2*, *Mont Renaud* a *Zwettl*)⁸.

Quilisma  z gréckeho: *quēthiálēi* znamená krútiť, točiť, resp. váľať. Je to mimoriadny prípad *oriscu*. Prvý „cik-cak“ tón sa končí *virgou*. Hodnota znenia prvého tónu leží medzi „sotva vyspievať“ a vôbec nespievat’⁹. Ide o veľmi ľahké glissando smerujúce k vrchnému tónu. *Quilisma* je podobne ako *virga strata* neumou „kľúča“; často poukazuje na poltón v melódii reči. Najčastejšie je ale použitá ako

stredný tón trojtónovej neумы napr. *Quilisma-scandicus* , alebo



Moderné výskumy aj pri tejto neume prinášajú hypotézu, ktorá hovorí o tom, že pri porovnávaní zápisov už hore spomínaných kódexov, by sa *quilisma* mala v kvadratickej notácii zapisovať ako jeden tón, resp.



dva  a nie ako dva, resp. tri  tóny v prípade *quilisma-scandicu*, pretože v prípade zápisu ide o fenomén latinskej výslovnosti a nie o fenomén hudobný ako to vyzdvihli predstavitelia prvého obdobia obnovy gregoriánskeho chorálu (medzi nimi hlavne Dom Joseph Portier OSB)¹⁰ a ktorý pretrváva dodnes. (Poznámka: je nesmieme zaujímavé, že predstavitelia prvého obdobia obnovy si z celej škály neúm vybrali práve túto a bazírovali na jej melodickéj hodnote, pričom, práve táto neuma je pre melodiku jedna z tých, ktoré vôbec netreba zdôrazňovať. Ospravedlniť sa to dá jedine tým, že koncom 19. storočia boli vedecké poznatky o jednotlivých neumách ešte veľmi chabé. Napriek tomu však dodnes pretrváva názor u ľudí, ktorí sa teoreticky nevenujú gregoriánskemu chorálu, že melodická hodnota tejto neумы znamená niečo zvláštne.)

Oriscus-Pes   (inak nazývaný *pes quassus*) sa skladá

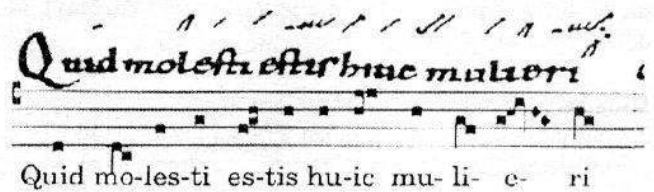
z grafiky *oriscu* (ležiaceho písmena S) a *virgy*. *Pes quassus* prináša tendenciu melodického a dynamického napätia smerom nahor.

Rozličné podoby neумы *oriscu* by sme mohli rozdeliť aj podľa melodickéj a rytmickej funkcie: melodická funkcia, rytmická, resp. dynamická funkcia

Smerom ↑ (Alt + 0173) *virga strata*  *pes quassus* 

Smerom ↓ (Alt + 0175) *pressus*  *izolovaný oriscus* 

Tieto teoretické poznatky je najlepšie rozobrať si v praxi. Antifóna „Quid molesti estis huic mulieri? Opus enim bonum operata est in me.“ (Prečo ste tak dotieraví voči tejto žene? Ved’ na mne vykonala dobré dielo), je antifónou Kvetnej nedele v kódexe *Rheinau*. V liturgii hodín sa modlila v tento sviatok ako antifóna tretieho nokturna a spájala sa so 6 žalmami, ktoré začínali žalmom 21 a končili žalmom 26. Neumatická notácia je z kódexu *Hartker*.



Pri rozbere tejto antifóny môžeme vidieť všetky vyššie opísané neумы. Ešte pred samotným rozborom je nevyhnutné dodať, že autor z hľadiska modologickeho použil prvky tzv. melódie „typu“¹¹, alebo prvky „typickej“ melódie. Ide o *protus authenticus*, resp. *protus čistej kvinty*. Pre tento *protus* je typická kadencia čistej kvinty (i keď v tomto prípade ide o variabilnú záver). V tejto antifóne použil autor tzv. intonáciu *clivisu*, pre ktorú je typické, že myšlienkový vrchol textu nasleduje neskôr a táto intonácia je príprava na neho. *Protus* sám o sebe je: „všeobecný módu je charakteristický svojou vecnosťou.“¹²

Qui – *tractulus*, určujúci melodickú výšku začiatku antifóny; signifikantný prvok intonácie antifóny.

mo – *clivis*, ktorý nezvýrazňuje prízvuk slova, ale prechádza melodicky ďalej.

le – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

sti – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

es – *quilisma-scandicus*, v ktorom prvý tón je *tractulus*; táto neuma poukazuje na stúpajúce napätie reči a na prízvuk slova.

tis – *virga s episémom*, zdôrazňujúca význam slova a rastúce napätie a zároveň pripravujúca ďalšie slovo.

hu – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón a udržujúca myšlienkové napätie.

ic – *amplifikovaný pes* na druhej note, ktorému sa budeme venovať v ďalších pokračovaniach.



mu – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón a je to časť skupinky dvoch neúm.

Skupinka za sebou nasledujúcich neúm, *virgy* a *clivisu* zachytáva energiu akcentu slova, ale neuzatvára melodický sled melódie, ktorý ďalej pokračuje v ďalšej neume.

li – *clivis*, ktorý nezvýrazňuje prízvuk slova, ale prechádza melodicky ďalej.

e – *quilisma-scandicus subbpunctis*, tejto neume sa budeme venovať v nasledujúcich pokračovaniach.

ri – *clivis*, na poslednej slabike slova, ktorá ukončuje myšlienkový sled prvej polovice antifóny.

o – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

pus – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

e – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón.

nim – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

bo – *nekurentný clivis*, na prízvucnej slabike, ktorý znamená úmyselné nezdôraznenie prízvuku slova, ale prípravu na ďalšiu slabiku.

num – *pes quassus*, zvyrazňuje dynamické napätie slabiky.

o – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

pe – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón.

ra – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

ta – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón.

est – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón.

in – *cephalicus*, označujúci pregnantné vyslovenie hlásky *in* a zároveň pripravuje prízvuk.

me – *tractulus*, označujúci posledný tón antifóny.

Zoznam použitej literatúry

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

AGUSTONI, Luigi / GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.

CARDINE, Eugène, *Die Gregorianische Semiologie*. In: Beiträge zur Gregorianik, 1. Bd. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1985.

CARDINE, Eugène, *Gregorian Semiologie*, Solesmes 1982.

KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

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

Poznámky

¹ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, str. 19.

² Porov. KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, str. 19.

³ Vid'. Predchádzajúce číslo

⁴ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, str. 19.

⁵ Vid'. Predchádzajúce číslo.

⁶ nemecky – Oriscusneumen.

⁷ Vid'. Predchádzajúce číslo – téma modológia..

⁸ Je nevyhnutné si uvedomiť, že antifóny liturgie hodín vznikli skôr ako antifóny omšového propria, preto sa v nich nachádza pôvodný význam neúm a jeho zápis.

⁹ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, str. 22.

¹⁰ Vid'. Adoremus Te, ročník 3/2000, článok- Prvé obdobie obnovy greg. Chorálu.

¹¹ Nemecky - Typusmelodie.

¹² KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, str. 48.

Modológia II. Protus

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

V minulom príspevku sme sa zaoberali všeobecným úvodom do problematiky modológie.

Dnešný príspevok sa bude venovať prvému módu, ktorý sa volá **Protus** (prvý). *Protus* sa delí na tzv. *autentický* a *plagálny*¹. Rozdiel medzi *autentickým* a *plagálnym protusom* je v tom, že melódia *autentického protusu* melodicky stúpa nad *tenor* (tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny), ktorý v prípade *autentického protusu* môže byť tón *la, sol, fa* pričom melódia *plagálneho* dosiahne maximálne výšku *tenoru*. *Tenor* v prípade *plagálneho protusu* je vždy nižší o veľkú terciu ako *tenor autentický*. *Finalis* (posledný tón antifóny) v *protuse* je vždy tónová výška zápisu **RE**. Je nevyhnutné uvedomiť si, že tieto teoretické pojmy a prvky platia len v rovine teoretickej, teda v rámci zápisu neumatickej, poprípade kvadratickej notácie. V praxi žiaden dirigent, resp. vedúci schóly, alebo dirigent konventného spoločenstva v 6. – 12. storočí nenosil so sebou ladičku s komovým tónom *a*, aby celý ansámbl spieval presne.

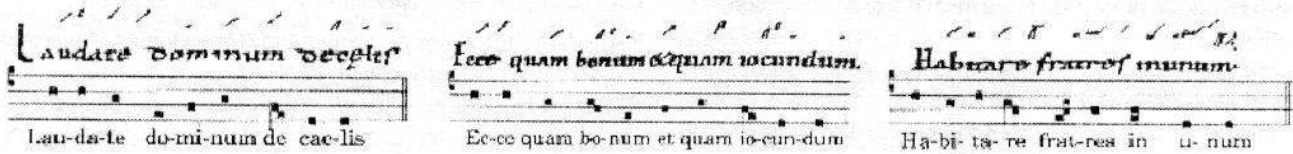
Ambütus (melodický rozsah antifóny) je v *autentickom protuse* č. 8 od *finalisu* smerom nahor, v *plagálnom* č. 4 pod *finalisom* a č. 5 nad ním.

Keďže autor sa opiera o najnovšie poznatky rakúskeho odborníka v oblasti gregoriánskeho chorálu univ. docenta Xavera Kainzbauera, preberá aj jeho terminológiu, pretože tá ako taká na Slovensku zatiaľ neexistuje. Všetky antifóny uvedené v článku pochádzajú zo skript modológie² uvedeného autora, ktorý tieto antifóny spracoval podľa kódexu Hartker. V rámci terminológie je potrebné ešte uviesť, že dotýčny autor sa zmiňuje o tzv. "Typusmelodie", čo je možné preložiť ako typy určitých melódií, ktorých melodický priebeh je rovnaký, iba text je iný.

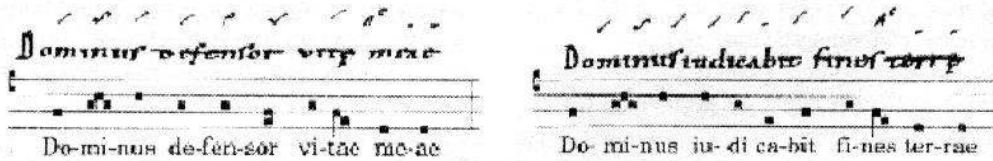
Protus čistej kvinty³

Markantným a signifikantným prvkom tejto melódie "typu" je kadencia čistej kvinty. Molové ohraničenie tónov (veľká tercia smerom nahor a malá tercia smerom nadol) ale sa vyhyba molovému trojzvuku (la-fa-re), ale melodickú líniu vedie ohraničením tónov (la-sol-mi-re).

Najstaršie antifóny sa vzdiaľujú úrovni tenoru.

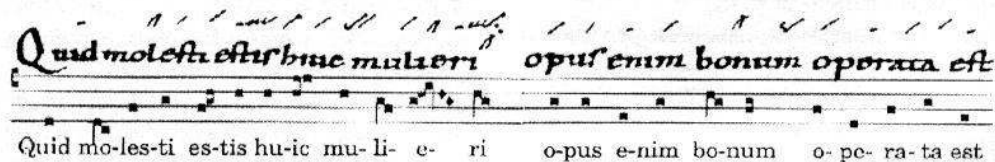
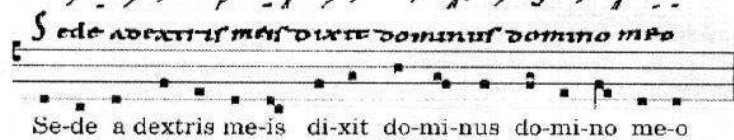


Antifóny môžu mať aj intonáciu *torculu*.



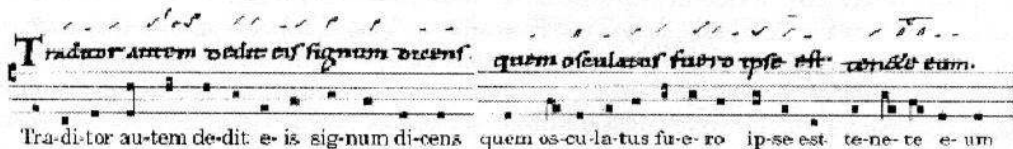
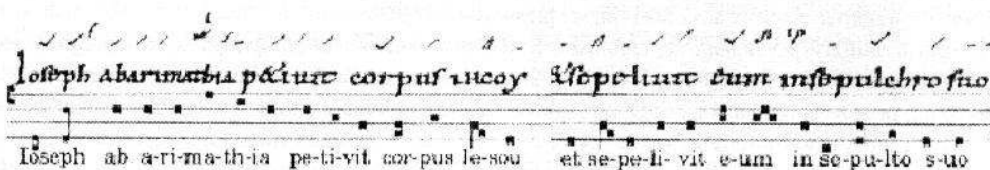
Klasické antifóny môžu mať aj intonáciu a rozličné formy melódie, ktoré zodpovedajú rozličným situáciám textu, resp. reči. Existujú dve markantné intonácie:

1. *Clivis* – intonácia re-do-fa-sol pre dôležité texty, v ktorých myšlienkový vrchol nasleduje neskoršie.

(V týchto antifónach však chýba typický záver *protusu čistej kvinty*, pretože už sa jedná o antifóny neskoršieho dáta, ktoré sú dlhšie a sú *centonizované*.)

2. *Pes* v rozsahu čistej kvinty, ktorá je typická pre texty, ktorých myšlienkový vrchol je na začiatku.



Z ďalších možností intonácie je možno uviesť intonáciu *clivisu*, ktorá ale býva nahradená *virgou stratou*.

Rogavi patrem meum ut non deficiat fides tua pater.

Ro-ga-vi pa-trem me-um ut non de-fi-ci-at fi-des tu-a pe-tre

Ancilla dixit patero vero tu ex illis es nam et loquela tua manifestum te facit

An-cil-la di-xit pe-tro ve-re tu ex il-lis es nam et lo-que-la tu-a ma-ni-fes-tum te fa-cit

Ait pilatus mundae sunt manus meae a sanguine huius iusti vos videritis

Ait pi-la-tus munda-e sunt manus me-ae a san-gui-ne hui-us ius-ti vos vi-de-ri-tis

Pueri hebreorum vestimenta prosternabant in via et clamabant dicentes:

Pu-e-ri he-bre-orum vestimenta prosternabant in vi-a et cla-ma-bant di-cen-tes:

Hosanna filio David benedictus qui venit in nomine domini

Ho-san-na fi-li-o Da-vid: Benedictus qui venit in no-mi-ne Do-mi-ni

Pueri hebreorum tollentes ramos olivarum obviaverunt

Pu-e-ri he-bre-orum tol-len-tes ra-mos o-li-va-rum ob-vi-a-ve-runt

domino clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis

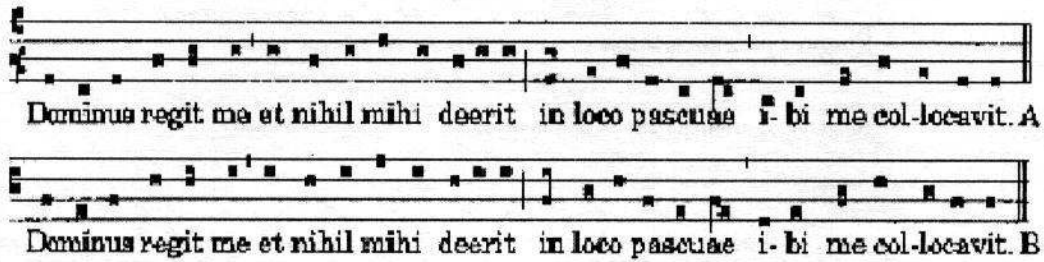
do-mi-no cla-man-tis et di-cen-tes: Ho-san-na in excelsis

Protus čistej kvarty⁵

Špecifikom protusu čistej kvarty je, že *tenor* leží v úrovni *sol*, a že tu vzniká napätie č. kvarty medzi intervalovým spojením *sol-re* poltónom *fa-mi*. Toto napätie je úplne iné ako pri *Tetrarde*, pretože poltón leží inde (*do-si*). Dlhšie antifóny v tomto módu (Protus) vymieňajú *tenor*, ktorý počas vedenia melódie klesá.

Melódiou typu tohto protusu sú typické dvojdielne texty, ktorých oba diely sú približne rovnaké. Každý diel začína tzv. *incisou* (vstupom), ktoré sú viac, alebo menej od seba rozdelené (viď. začiatok A a C).

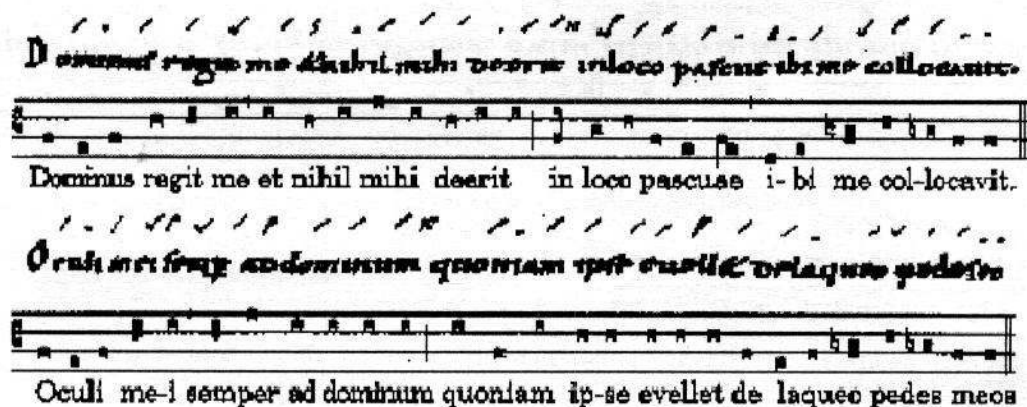
Nie zriedka sa stáva, že melódia sa na konci spieva s *b*, pretože intervalový postup **protusu** *fa-mi-re* sa mení na intervalový postup **deuterusu** *re-do-si*. Základné pravidlo modológie hovorí, že citlivý tón, ktorý sa spieva pod *tenorom* sa transponuje vždy o poltón nižšie (teda namiesto *h*, resp. *si* sa spieva *b*, resp. *sa* alebo *tu*).



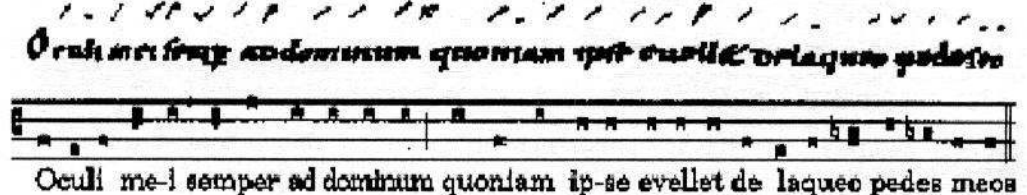
Dominus regit me et nihil mihi deerit in loco pascuae i-bi me col-locavit. A

Dominus regit me et nihil mihi deerit in loco pascuae i-bi me col-locavit. B

Po transpozícii vyzerá predchádzajúca antifóna nasledovne. Podobná je jej aj ďalšia



Dominus regit me et nihil mihi deerit in loco pascuae i-bi me col-locavit.



Oculi mei semper ad dominum quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos

Melódii tohto typu možno nájsť veľa, preto uvádzame aspoň niekoľko príkladov.



Confundantur qui me persequuntur et non confundar ego domine deus meus

Con-fun-dan-tur qui me per-se-quun-tur et non con-fun-dar e-go do-mi-ne de-us me-us



Tibi revelavi causam meam domine defensor vitae meae domine deus meus

Ti-bi re-ve-la-vi cau-sam me-am do-mi-ne de-fen-sor vi-tae me-ae do-mi-ne de-us me-us



Faciem meam non averti ab increpantibus et conspuentibus in me

Fa-ci-em me-am non a-ver-ti ab in-cre-pan-ti-bus et con-spu-en-ti-bus in me



Sepulchro domini signatum est monumentum ponentes milites qui custodirent eum

Se-pul-to do-mi-no sig-na-tum est monu-mentum po-nen-tes mi-li-tes qui cus-to-di-rent e-um

Protus malej tercié⁶.

Protus malej tercié je veľmi jednoduchý modus, ktorého *tenor* leží na *fa* a celá melódia textu sa odohráva hlavne v rozmedzí *fa* a *re*. Tento *ambitus* poukazuje na spoločné prvky s *deuterusom*. Tento *protus* je *plagálny*, jeho špecifikom je prepojenie vyjadrenia bipolarity textu (nádeje a beznádeje), rezignácie, ktorá je však ešte typickejšia pre *deuterus*.

Benedicam domino qui mihi tribuit intellectum.
Be-ne-di-cam do-mi-no qui mi-hi tri-bu-it in-tel-loc-tum

Calicem salutaris accipiam et nomen domini invocabo.
Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am et no-men do-mi-ni in-vo-ca-bo

Takisto sú možné aj variácie tohoto typu. Najdôležitejší je ale rozsah kadencie, podľa ktorého sa určuje typ melódie.

In domum domini laetantes ibimus.
In domum do-mi-ni lae-tan-tes i-bi-mus

Dns noster altissimus est.
Do-mi-ne non est ex-al-ta-tum cor meum

Exsurge domine et iudica causam meam.
Ex-sur-ge do-mi-ne et iu-di-ca cau-sam me-am

Zoznam použitej literatúry

AGUSTONI, Luigi / GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.

KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

Poznámky

¹ Na Slovensku je známy pod označím 1., resp. 2. módus, alebo tónus.

² KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

³ V origináli – Protus von der Quint.

⁴ Sú v nich zachytené prvky niekoľkých módusov. Intonácia je však *protusu čistej kvinty*.

⁵ V origináli – Protus von der Quart.

⁶ V origináli – Protus von der Terz.

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, M. Schneidera- Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho

MÁRIO SEDLÁR

1. Úvod

V dobe nedávno minulej bola tvorba viacerých slovenských hudobných skladateľov predstavovaná z jedného uhla. Treba dodať – uhla skresľujúceho. Existovali na to špecifické dôvody, súvisiace s komunistickou diktatúrou. Totalitný režim resp. nositelia ideológie v jeho hudobno-kultúrnej sfére predošlé dianie v ich oblasti vplyvu prezentovali z ideologických dôvodov v negatívnom svetle. Skladatelia tvoriaci u nás prevažne v prvej polovici 20. storočia boli neskôr ochudobňovaní o jeden z rozmerov svojho diela aj z iného dôvodu. Jednalo sa o ich kontakt s cirkevnou hudbou a s organom v kostole. Hudobná elita národa v podmienkach tvorby našich komponistov v Uhorsku i neskôr, keď sa prebúdza štátny život Slovákov v prvej ČSR, sa formovala na pozadí učiteľského a kantorského prostredia. Slovensko samozrejme nebolo výnimkou z tohto pravidla, vytvoreného v Európe stáročiami vývoja hudobného kontextu. Práve prostredie kostola však rozhodujúcou mierou zapríčinilo nevšímavosť resp. opomínanie prinajmenšom tohto aspektu tvorby Albrechta, Trnavského, či Šamorínskeho, v kultúrnych projektoch bývalého režimu.

Mnohé osobnosti našej hudby z obdobia prelomu 19./20. storočia mali do činenia s organom ako bohoslužobným inštrumentom v kostole i ako s cvičným nástrojom a v prípade skladateľov nositeľom kompozičných nápadov. Tento podstatný vzťah pozitívne formujúci hudobný vkus komponistu bol vo vtedajšej slovenskej hudbe nezanedbateľný. V práci chcem akcentovať jeho význam a dôležitú úlohu v estetike a hudobnom vývine skladateľov. Práca sa ďalej zaoberá dobovou sociálnou i cirkevno-hudobnou situáciou a snaží sa o pohľad na príčiny vtedajšieho stavu organovej hudby na Slovensku. Stručné rozboru a charakteristika významnejších organových skladieb tvoria dôležitú časť práce. Tieto diela kontextualizuje s dobovým hudobným a organovým dňaním, pričom si všima predchádzajúci i nasledujúci vývoj v slovenskej a čiastočne i západoeurópskej kultúrnej oblasti. Celkový rámec doplnia zoznam skladieb, literatúry ako aj dispozície organov, typických pre dané obdobie. V práci sa snažím o nový pohľad na organovú tvorbu predmetných skladateľov¹ a verím, že prispeje svojou mierou k poznaniu cennej slovenskej hudby.

2. Vplyvy dobovej sociálnej situácie na Slovensku

Profesionálne formovanie slovenských hudobných skladateľov, generačne nasledujúcich Jána Levoslava Bellu, (1843-1936) výrazne ovplyvnila pomerne ťažká dobová sociálna situácia. Pre slovenský národ vyznievala paradoxne. Po rozpade rakúsko-uhorskej monarchie na jednej strane vznikli lepšie podmienky pre rozvoj kultúrneho života. Slovensko sa však do 1. ČSR začlenilo s nerozvinutým priemyslom a málo vyspelým poľnohospodárstvom. Západná časť republiky mala vtedy aj vďaka dynamickejšiemu hospodárskemu rozvoju väčší priestor pre podporovanie kultúry.

Vyššie hudobné vzdelanie za monarchie, no fakticky aj počas prvej ČSR, mohli získať len členovia ekonomicky relatívne dobre situovaných, zväčša učiteľských rodín, ktoré mali zároveň dostatok porozumenia pre takéto záujmy svojich detí. Zväčša bolo treba skutočne veľa dobrej vôle zo strany rodiča, aby pochopil orientáciu synových záujmov. Nebyť toho, dejiny slovenskej hudby by dnes nepoznali také mená ako Cikker, Moyzes, Suchoň, Očenáš, Kardoš a iní. Viacerí z hudobných skladateľov pochádzali z učiteľských rodín. Pre učiteľa bola v minulosti hudba súčasťou povolania (hudobná činnosť v kostole evidentne ukazuje previazanosť vtedajšej pedagogickej a organovej problematiky) a bezprostredne ovplyvňovala aj učiteľské rodiny.

Všetci hudobní skladatelia, o ktorých pojednáva táto práca, boli nútení prispôsobovať svoje hudobné kvality a ambície malomestskému až vidieckemu prostrediu vtedajšieho Slovenska.² Slovensko však malo (a stále, i keď v menšej miere, má) poklad ľudovej hudby – piesňovej, nástrojovej i tanečnej, ktorý našu umelú hudbu výdatne inšpiroval. Táto skutočnosť v značnej miere zdôvodňuje úroveň tvorby slovenských skladateľov, ktorú ľudová pieseň poznačila. Bez intenzívneho kontaktu so širokým európskym kontextom jej originalita vyrástla práve zo zdroja, akým bola ľudová pieseň.

Nie všetci predmetní skladatelia na ľudovú pieseň nadväzovali jednoznačne a uvedomele ako neskôr napríklad Suchoň, Cikker, či Moyzes; pochádzali však zväčša z prostredia, v ktorom táto hudba žila. A existovali v ňom vlastne i neskôr – neizolovali sa - a mali tak možnosť aj nepriamo vstrebávať podnety v bohatej miere ľudovou hudbou poskytované. V spojení s prvotriednym európskym



vzdelaním ako napr. u Kafendu, Németha, či Trnavského, sa už v tejto generácii skladateľov prejavila práve živelná sila spomenutého zdroja emocionálnych no často i technických podnetov pre hudobné umenie sui generis.

Organovú hudbu u nás ale aj v okolitých krajinách špecificky ovplyvňovali predovšetkým dva faktory:

1. Absencia nástroja v koncertnej sieni.
2. Negatívna ekonomická, organizačná a s tým súvisiaca umelecká situácia v cirkevnej organovej hudbe.

Prvý problém sa sčasti vyriešil až roku 1957 postavením nového nástroja v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie v Bratislave. Je príznačné, že vzápätí vznikol Organový koncert z roku 1958 Németha-Šamorínskeho.

Druhý problém pretrváva – na rozdiel od okolitých krajín - prakticky dodnes. Reprezentatívny organ, porovnateľný so svetovým štandardom však v súčasnosti neexistuje ani v žiadnej našej koncertnej sieni – žiaden totiž nebol už roky postavený. Zo sociálneho hľadiska treba dnes hľadať príčiny tohto stavu v štyridsaťročnej ideologizovanej kultúrnej politike režimu. Ekonomické dôvody sú známe, súvisia s dôsledkami neexistencie trhového systému v spomenutom období i s veľkosťou našej ekonomiky.

3. Situácia v katolíckej a evanjelickej cirkevnej hudbe na Slovensku v 1. polovici 20. storočia

Cirkevná hudba na Slovensku v 1. polovici 20. storočia prešla viacerými peripetiami. Jej úroveň v evanjelickej a katolíckej sfére sa veľmi nelíšila. Cecilianizmus ako konzervatívna snaha o návrat k palestrinovskej cirkevnohudobnej tradícii vznikol síce na katolíckej pôde a reformné organové hnutie na evanjelickej. Tieto dobové trendy sa však navzájom prelínali a ovplyvnili hudobné produkcie v prostredí oboch cirkví.

V polovici 19. storočia sa v cirkevnej organovej hudbe ako dôsledok cecilianizmu ujal organový štýl zbavený meliziem a figurácií.³ Reakciou na negatívne javy zapríčinené cecilianizmom bolo progresívne Organové hnutie (1900).⁴ V Nemecku ho reprezentovali najmä A. Schweitzer, E. Rupp a F.X. Matthias. Katolícka cirkev reagovala na situáciu dobovo determinovanými výrokmi. Pápež Pius X. v "Motu proprio" o obnove cirkevnej hudby "Tra le sollecitudini" (1903) považoval za ideál vokálnu hudbu, organ sa umožňoval len ako nástroj sprevádzajúci spev: "Vlastnou hudbou Cirkvi je síce čistá vokálna hudba, predsa sa povoľuje tiež spev s organovým sprievodom."⁵ "Organ a iné nástroje majú podporovať spev."⁶ Apoštolská konštitúcia "Divini cultus sanctitatem" (1928) Pia XI. hovorila síce o organe ako o "vlastnom nástroji Cirkvi", kritizovala však "výstrednosti najnovšej hudby".⁷

Z pôvodnej ideí obrodovania tejto hudobnej oblasti cecilianizmus so svojimi prejavmi aj u nás nakoniec dospel k deštrukcii. Znamenala odstraňovanie starých, historicky cenných nástrojov a ich nahrádzanie továrenskými výrobkami rozmáhajúcich sa organových fabrik. Podľa všetkého k málo informovaným priaznivcom tohto hnutia patril napr. M. Moyzes. Podobné znaky sa však objavili už v činnosti J.L. Bellu v Sibiu. Vcelku je možné tvrdiť, že organy vyhovujúce dobovej romantickej zvukovej estetike nedosiahli v nemeckej kultúrnej oblasti – a teda ani na Slovensku - zďaleka umeleckú úroveň francúzskych pendantov. Stalo sa

tak najmä z dôvodu preferovania pneumatickej hracej traktúry, ktorá sa ukázala z hráčskeho hľadiska nevyhovujúca. To mohla byť jedna z hlavných príčin zlého stavu cirkevnej i organovej hudby u nás – kde nie sú vhodné nástroje, nemá zmysel komponovať pre ne hudbu. Niektoré organy tejto epochy (prelom 19./20. stor.) majú však z dnešného pohľadu veľkú umeleckú hodnotu najmä po zvukovo-farebnej stránke. Preto je namieste pristupovať k nim dnes ako k dôležitej súčasťi kultúrneho dedičstva.

Pôsobenie a vplyv tzv. Organového hnutia a propagátorov jeho myšlienok - interpretov, akými boli Widor, Schweitzer, či Richter, znamenali v 1. polovici 20. storočia posun v oblasti cirkevnej hudby. Pohyb, ktorý bol vyvolaný ich názormi, ako aj náhľadmi niektorých ďalších progresívnejších predstaviteľov generácie, sa premietol do viacerých sfér organovej problematiky. Popri oblasti interpretácie napríklad aj do trendov v organovom staviteľstve, reštaurátorstve a celkovom vzťahu, resp. postoji ku starým – historicky cenným nástrojom. A bol to pohyb jednoznačne pozitívnym smerom.

Na Slovensku sa cirkevná hudba na profesionálnej úrovni predvádzala začiatkom 20. storočia skôr sporadicky. Napríklad produkcie bratislavského Kirchenmusikvereinu, či hudba v tamjšom Veľkom evanjelickej kostole však boli známe aj v širšom kontexte. Okrem Bratislavy sa klasická cirkevná hudba predvádzala skôr výnimočne v niekoľkých väčších mestách. K významnejším skladateľskými predstaviteľom cirkevnej hudby vtedajšieho obdobia na Slovensku patrili napríklad Jozef Rosinský⁸ (1897-1973) a Ladislav Stanček⁹ (1898-1979). Ich početná organová tvorba však nedosiahla patričnú kvalitu. Zostala zatiaľ väčšinou v rukopise (s výnimkou niektorých Rosinského diel, ktoré vyšli vlastným nákladom) a nie je súčasťou koncertného repertoáru. Prakticky do 50. rokov existovali na Slovensku organárske firmy, schopné stavať celé nástroje – napr. J. Vážanský v Nitre, J. Guna v Prešove, F. Tattinger v Nových Zámkoch, O. Gábor v Košiciach, P. Baxa v Prešove. Toto profesijné odvetvie, ktoré na západe kontinuálne existuje dodnes a rozmáha sa dokonca vo vyspelých krajinách bez organovej tradície (Japonsko, Kórea), u nás po znárodnení zaniklo.¹⁰ Organové školstvo na Slovensku ožilo s príchodom českého organistu, žiaka J. Kličku, J. Rheinbergera a Ch.M. Widora, Antona Ledvinu v roku 1927 na bratislavskú Hudobnú a dramatickú akadémiu. Predtým mohli adepti zo Slovenska študovať organ s výnimkou učiteľských ústavov ako samostatný odbor len v Prahe, Viedni a Budapešti. Ledvinu v roku 1941 vystriedal Jozef Weber. Vyučovanie na úrovni medzinárodného štandardu sa začalo až s príchodom Ernesta Rieglera-Skalického do Bratislavy v roku 1947.

Hudobní skladatelia, ktorých organové dielo je predmetom tejto práce, mali v určitých životných obdobiach spoločnú profesiu – okrem iných svojich aktivít pôsobili ako chrámoví organisti na našom teritóriu zhruba v rovnakom období. Tvorba generačne najmladšieho, Šamorínskeho, spadá v tomto kontexte do oblasti nášho záujmu práve zo spomínaného dôvodu - podobnej sféry pôsobenia, ktoré však ďalších 40. rokov nemalo u nás profesionálnych nasledovníkov.

Pokračovanie



Poznánka:

Text je spracovaním dipl. práce autora na Katedre hudobnej vedy FiF UK v Bratislave v r.2002.

Poznámky

¹ Z dostupnej literatúry mi nie sú známe podrobnejšie charakteristiky organových diel V.F. Bystrého, M. Moyzesa, resp. A. Albrechta.

² V súvislosti s aktuálnou situáciou sa žiada dodať, že do značnej miery provinčný charakter prostredia je zrejme dlhodobejšou záležitosťou. Tento fakt však nemusí ovplyvňovať negatívne umeleckú tvorbu. Skôr negatívne poznačuje – i v rámci ukončenej sociálnej organizácie resp. v našom prípade vlastného štátu – percepciu umenia doma a s tým súvisiace možnosti propagovania a uplatnenia umenia v zahraničí. Z tohto prostredia jednak vychádza kvalitné umenie, ktoré pri jeho prezentácii v zahraničí patrične oceňujú. Na druhej strane však toto prostredie nie je doteraz schopné – čo je signifikantné – kvality vlastného umenia dostatočne predstaviť Európe a svetu. Problematikou som sa podrobnejšie zaoberal v príspevku na konferencii BHS

v októbri 2001. porov. Sedlár, M.: Ján Cikker a jeho generační druhovia – súčasť európskej hudby v prizme svojej doby. Zborník konferencie BHS, Bratislava 2001.

³ Pozitívnym príkladom vplyvov, ktoré reprezentoval cecilizianizmus, bola napr. časť org. tvorby F. Liszta (zhruba v rovnakom čase chcel byť Liszt dirigentom v rímskom St. Pietro) podľa vzoru Palestrinu.

⁴ "Orgelbewegung", "Bachbewegung" a pod. Jednalo sa o časti z celého komplexu vtedajších hnutí v Nemecku – speváci, mládež, "Schützbewegung", Liturgické hnutie atď.

⁵ Tra le sollecitudini, Art. 15

⁶ Tra le sollecitudini, Art. 16

⁷ Divini cultus sanctitatem, Art. 8

⁸ Organové skladby napr.: Introdukcia a fúga na slovenskú národnú pieseň Kto za pravdu horí, op. 390, Fantázia na sekvenciu Lauda Sion, op. 314, Immaculata, op. 521, Svadobná prehra op. 525 atď.

⁹ Organové skladby napr.: Predohra E dur, op. 64, Variácie na slovenskú ľudovú pieseň, op. 83/b, Capriccio, op. 83/c atď.

¹⁰ V Čechách zostali firmy pretransformované na štátne podniky (Kutná Hora, Kmov, Praha, Brno).

Uplatnenie a sociálne perspektívy absolventa organovej hry z HF VŠMU na Slovensku v súčasnosti

MÁRIO SEDLÁR

Názov nasledovného textu napovedá mnohé z vlastného obsahu. Pôjde tu skutočne o pokus nastolenia základných možností praktického pôsobenia absolventa organového alebo cirkevnohudobného odboru z Hudobnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Hneď v úvode sa žiada podotknúť, že berúc za meradlo konkrétnu zvolenú umeleckú špecializáciu, mal by mať organista oproti iným hudobným odborom rozhodne väčšiu reálnu šancu v praxi. (A to by sa nemusel brať do úvahy určite väčší počet kostolov vybavených píšťalovým organom než koncertných siení, stačili by katedrálne a mestské evanjelické i katolícke kostoly.) Už len toto rozšírenie možností koncertného organistu a pedagóga o cirkevný rozmer, mimochodom dobre známe z kultúrneho sveta, znamená veľmi veľa a je dôležitým argumentom v problematike spoločenského uplatnenia. Zamerajme sa teda najmä naň.

V našich podmienkach sú rozhodujúcimi determinantami aktuálneho neutešeného stavu (2002) predovšetkým tri faktory, pričom z prvého vyplývajú zrejme ďalšie dva:

1. Štyridsaťročný komunistický režim zapríčinil nielen zanedbanie, ba potretie cirkevnej organovej hudby ale predovšetkým značnú ekonomickú mizériu obyvateľstva. Ekonomická sila pritom priamo podmieňuje napríklad stavbu píšťalových organov všade vo svete. Ekonomické veľmoci (USA, Kanada, Japonsko, Nemecko, Británia, Francúzsko) i ďalšie vyspelé krajiny (Holandsko, Nórsko, Švédsko,

Dánsko, ale aj Hongkong, Južná Afrika a pod.) sú zároveň veľmocami v kvalite kráľovských nástrojov. Hoci Slovensko je tradičnou organovou krajinou, vyššie spomenuté obdobie zanechalo v hospodárstve, avšak aj v myslení a správaní jeho generácii výrazné stopy. Žiaľ vidíme, že sú azda výraznejšie než po vojnovom konflikte.

2. V kostoloch ani v koncertných sieňach na Slovensku dnes nie je jediný organ porovnateľný so svetovým štandardom veľkých organov - tzv. "orgue symphonique".

3. V cirkvách a v legislatívnom poriadku na Slovensku neexistuje funkčný systém, zabezpečujúci činnosť cirkevného hudobníka (s výnimkou židovskej komunity). Paradoxne práve požiadavkou cirkví bolo pritom zavedenie cirkevnohudobného školstva na Slovensku, tak ako je tomu v západnej Európe (s výnimkou štúdia na konzervatóriu, ktoré je tam možné absolvovať popri zamestnaní alebo štúdiu na inej - aj strednej - škole).

Na financovaní miesta mestského chrámového organistu a zbornajstra sa spravidla podieľa mesto, štát, resp. cirkev. Až po legislatívnom zapracovaní tohto status quo je možné očakávať postupné zvyšovanie úrovne cirkevnej hudby, vrátane organových novostavieb. Treba len dúfať, že novovyškolení cirkevní hudobníci nebudú nútení hľadať uplatnenie v zahraničí alebo zmeniť kvalifikáciu. Súčasnnej slovenskej hudobnej kultúre by to len uškodilo.

Výročia významných osobností duchovnej hudby

MÁRIO SEDLÁR

OLIVIÉR MESSIAEN 1908-1992

(10. výročie)

Podrobne sa zamýšľať na krátkej ploche tohto príspevku nad životom a tvorbou Oliviera Messiaena (1908-1992) nie je relevantné. Napriek tomu bude iste užitočné aspoň v náznakoch poukázať na prelomovú rolu tohto hudobného skladateľa 20. storočia. Jeho jedinečnosť občas prirovnávajú k Bachovi (1685-1750). Je tu však zdanlivo malý, no podstatný rozdiel: kým Bach syntetizuje – Messiaen – inovuje. K stále ešte nedocenenému Messiaenovi by som prirovnal skôr jeho generačného druhu, nášho Eugena Suchoňa (1908-1993). Napriek všetkým afinitám však mám pocit, že v prípade týchto dvoch pánov práve Suchoň vystupuje v roli syntetika a Messiaen je už spomenutým inovátorom.

Opodstatnenosť resp. relevantnosť týchto úvah ukáže čas. Podobne ako Messiaen či Suchoň, boli v minulosti (napr. klasicizmus) "hudobnou verejnosťou" opomínaní napr. aj Monteverdi (reformátor) alebo Bach (syntetik). To ale nemusí znamenať podobný osud pre Messiaena resp. Suchoňa. Rád by som sa však zamerlal na, podľa mňa, epochálny význam Messiaenovej inovatívnosti. Na rozdiel od podobnej vlastnosti Debussyho resp. Schoenberga prevláda v nej totiž jedna odlišnosť. Je to priam exaktná estetická koncepcnosť v spojení s nesporným umeleckým obsahom.

Debussy sa viac-menej intuitívne vyhýbal totálnemu novátorstvu: "Pred zbanalizovanou symbolikou opotrebovaného tónového systému sa Debussy zachraňoval rovnako prefikane ako Odyseus cestou na ostrov slnka." (Jarociński). Schoenberg naopak - ako vieme - nekládol svojej inovatívnosti takmer žiadne hranice. Až Messiaen sa na rozdiel od obidvoch zdá byť tým skutočným spasiteľom – inovátorom. A to okrem iného zaiste aj vďaka svojim originálnym estetickým koncepciám. V encyklopédiách sa o ňom píše: "...najvýznamnejší francúzsky hudobný skladateľ tohto storočia (20. st., pozn. M.S.), tvorca duchovnej a cirkevnej hudby." Práve uvedomelý duchovný mystický podtext resp. podtón Messiaenovej hudby, v spojení s jeho modálnou a rytmickou estetikou, exotickými prvkami ako aj priam vedecky dôkladné traktovanie inšpirácie vtáčim spevom je tým, čo z neho robí tvorcu 21. storočia, i keď žil v storočí predošlom. Na ilustráciu povedaného citát Messiaena: "Rád by som napísal úžasné veci. Nedokázal som to. Napíšem ich po smrti."

Messiaen veľmi rýchlo nadobudol povest' vynikajúceho a vzdelaného hudobníka. Od roku 1931 bol titulárom na Cavallé-Collovom organe v parížskej Sain Trinité, r. 1936 začal vyučovať v Schole Cantorum a v r. 1942 sa stáva profesorom parížskeho konzervatória, kde zaviedol osobitné kurzy hudobnej analýzy, estetiky, náuky o rytme a hudobnej filozofie. Opieral sa v nich o svoje vynikajúce poznatky z hudby všetkých období ako aj mimoeurópskeho folklóru – najmä ázijských a juhoamerických krajín. Študovali uňho súčasní veľkani novej hudby: P. Boulez, K. Stockhausen. Hudba Messiaena je v kontexte hudby 20. storočia ojedinelým fenoménom. Nedá sa zaradiť do žiadnej z novodobých štýlových kategórií, je čímsi úplne svojbytným. Messiaen svojim umením inšpiroval nové prúdy nastupujúcej mladej generácie, no nenasledoval ju v jej experimentoch, ale šiel svojou vlastnou cestou. Hlboký Messiaenov mysticizmus ale aj hudobný progres sa prejavil v organovej hudbe. Ťažiskové diela jeho tvorby pre

organ totálne inovovali zvukovo-farebnú charakteristiku kráľovského nástroja.

Na záver dva citáty Messiaena: O opere *Sv. František*: "Celý život akoby som prežíval štvornásobnú drámu: hovorím o viere ľuďom, ktorí ju nemajú, o vtákoch tým, ktorí ich nikdy nepočuli, o rytmoch ľuďom, ktorí nevedia čo to je a som považovaný za blázna, keď popisujem svoje spontánne asociácie komplexov farieb a komplexov zvukov. Opera *Svätý František* umocňuje a spája tieto rysy." O sedemčasťovej skladbe *Chronochrómia*, v ktorej dosiahol vrcholnú hudobnú štylizáciu prírodného akustického materiálu, hovorí: "...tu som sa pokúsil charakterizovať raj ako oslepenie farbami. Hudba zvukov a komplementárnych farieb v nás rozochvieva citlivosť, podnecuje predstavivosť, zvyšuje vnímavosť a núti nás k tomu, aby sme prekročili hranice pojmov, aby sme sa odrazili k niečomu oveľa vyššiemu ako je racionalita a intuícia – k viere."

ARTHUR HONNEGER 1892-1955

(110. výročie)

Francúzsko-švajčiarsky skladateľ a významný tvorca oratórií v 20. storočí, gravituje podstatnou časťou svojej tvorby práve do sféry tzv. duchovnej hudby. Jeho inšpiračné pramene i mnohé diela však boli nanajvýš rôznorodé – od hudobného vysporadúvania sa s technizovanou civilizáciou či športom, cez džezové vplyvy, lyrický impresionizmus i atonalitu až po neoklasicistické tendencie. Neoklasický prístup sa z dnešného pohľadu javí ako rozhodujúci pre kompozíciu najzávažnejších Honnegerevých skladieb s hlbokým myšlienkovým dosahom a humanistickým posolstvom. Jedná sa najmä o jeho päť symfónií a viaceré oratóriá, vrátane poslednej *Vianočnej kantáty*. Podal v nich dôkaz excelentného zvládnutia kompozičných techník starých majstrov, spolu s využitím moderných skladateľských prístupov. Hoci Honneger patril ku smutnou skúsenosťou dvoch svetových vojen, čo sa prejavilo aj v jeho diele, podstata jeho hudobného posolstva je pozitívna, založená na viere v človeka a v život.

MAURICE DURUFLÉ 1902-1986

(100. výročie)

Francúzsky skladateľ a organista. V paríži študoval u *Ch. Tournemira*, *L. Vierna*, *E. Gigouta*, *P. Dukasa*, *A. Guilmanta*. Od roku 1928 bol substitútom L. Vierna v katedrále Notre Dame de Paris, od roku 1930 titulárnym organistom v Saint Etiénne a od roku 1944 profesorom parížskeho konzervatória. *M. Duruflé* je autorom viacerých významných organových skladieb. Napr.: *Scherzo*, *Op.2*, *Prelúdium*, *Adagio a Variácie na chorál Veni Creator*, *Op.4*, *Suita*, *Op.5*, *Prelúdium a fúga na meno ALAIN*, *Op.7*, *Prelúdium k Introit de l'Épiphanie*, *Op.13* atď. Duruflého štýl modernej modalita využíva gregoriánsky chorál. Komponoval aj vokálno-inštrumentálne diela, v ktorých chorál priamo citoval, napr. Requiem a pod. Spolu s organovou tvorbou tvoria významný prínos do dejín francúzskej i európskej sakrálnej hudby.



JOHANNES BRAHMS 1833-1897

(105. výročie)

J. Brahms je autorom početnej cennej duchovnej tvorby, či už vokálnej (zborovej, sólovej, a capella i so sprievodom nástroja), alebo inštrumentálnej (napr. posledné dielo vôbec 11. chorálových predohier pre organ op. 122 z r. 1896).

Brahmsov význam pre oblasť duchovnej hudby je daný predovšetkým jeho vokálno-inštrumentálnym *Nemeckým rekviem*. Na ním vybrané texty z nemeckého prekladu biblie vytvoril epochálne sakrálné dielo, v ktorom vedome použil aj kompozičné prostriedky starých majstrov, počínajúc trebárs Schutzovými *Exequiae*. Skladba sa vskutku od tradičnej formy líši iba navonok; je súhrnom najkrajších a najhumanistickejších prínosov nemeckého umenia. Brahms sa dlhé roky zaujímal o starú hudbu, o čom okrem najbližších priateľov málokto vedel. Nebolo tiež známe, že myšlienku na toto dielo čerpal zo Schumannovej "knihy plánov", skladajúc týmto dielom hold svojmu majstrovi a jeho ideí "umenie mešťanom a roľníkom", ideí oveľa väčšmi luteránskej ako romantickej, čo je pre Brahmsa príznačné. Dielo vyšlo tlačou v roku 1869 a v defínitívnej podobe ho premiérovali v Lipsku 18. februára 1869. Krátko po uvedeniach v Bazileji, Zurichu, Karlsruhe, Munsteri, Kolíne, Hamburgu, či Weimare sa *Nemecké rekviem* stalo národným dielom. V r. 1869 *H. Levi* napísal Brahmsovi z Karlsruhe: "Včera večer po skúške, keď už väčšina ľudí odišla, sedel som pri klavíri, ponorený do myšlienok a úplne podvedome som začal hrať prvé takty Tvojho requiem. Na to sa tí, čo už boli vo dverách, vrátili, zhodili plášte, dievčatá obkolesili klavír a začali s rozžiarenými očami spievať, až sme sa napokon ocitli pri tretej časti." Viedeň si vypočula Requiem až v roku 1871, v tom istom roku dielo predviedli v Londýne, o rok neskôr v Berlíne, Mníchove a Petrohrade a 1874 v Paríži. *Nemeckým requiem* sa začala Brahmsova európska sláva.

Pramene

L. Erhardt: *J. Brahms*, Bratislava 1986

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER 1839-1901

(100. výročie v r. 2001)

Joseph Gabriel Rheinberger sa narodil 17. marca roku 1839 v nemeckom meste *Vaduze*. Jeho otec *Johann Peter Rheinberger* zastával zodpovednú funkciu pokladníka v Lichtenšteinskom kniežatstve a matka *Elizabeth Carigiet* pochádzala z rétoromanskej oblasti. Napriek tomu, že v celej jeho rodine nebol nikto hudobne vzdelaný, u mladého *Rheinbergera* sa výnimočný muzikantský talent čoskoro prejavil. Už ako sedemročný hrával na organe v rodnom meste. Miestni hudobníci neustále poukazovali na chlapcove jedinečné danosti, avšak jeho otec to jednoznačne odmietal. O synovej kariére mal úplne inú predstavu, a preto o umeleckej dráhe nechcel ani len počuť. Po čase rodičia s ťažkým srdcom umožnili synovi získať aspoň základné vzdelanie formou dennej výučby. Prvým *Rheinbergerovým* učiteľom hudby bol *Sebastian Pöhli*. Avšak vytváranie rôznych prekážok, izolácia od kultúrneho diania, tyrania zo strany rodičov, sa stávali pre chlapca neznesiteľnými. V roku 1851 sa mladý *Rheinberger* rozhodol ísť vlastnou cestou. Ako 12 ročný zanechal svoj domov a vo svojich štúdiách pokračoval na *Mníchovskom konzervatóriu*. Jeho vytrvalosť napokon zvíťazila nad rodičovským neprajným postojom a skepticizmom. *Rheinbergerova* šikovnosť v organovej

interpretácii, zručnosť pri hre z listu a kontrapunktikom cítení bola prekvapujúca. Svoje vedomosti z kontrapunktického umenia si rozširoval u erudovaného pedagóga *Franza Lachnera*, ktorý mimochodom prejavoval priazeň k *Richardovi Wagnerovi*. Neskôr sa Lachner stal *Rheinbergerovým* vzorom. Svoje poznatky z "lipskej školy" mu odovzdávali učitelia klavíra a kompozície – *J.E. Leonhard* a *J.J. Maier*. Ďalším významným školiteľom bol *Johann Georg Herzog* z "Rinckovej školy", ktorý svojich študentov oboznamoval s organovou tvorbou *J. S. Bacha*. O *Rheinbergerovej* zanietenej mladíckej skladateľskej činnosti svedčí aj nasledujúci zaujímavý fakt. Napríklad v období medzi rokmi 1853 až 1859 zložil okolo 124 rôznych skladieb.

Opus 1 – *Štyri klavírne kusy* vyšli vo vydavateľstve *Peters* v roku 1859. O rok neskôr sa *Rheinberger* stal kráľovským dvorným organistom v kostole *Sv. Michala*, kde pôsobil do roku 1866. V rokoch 1864 – 1877 sa venoval dirigovaniu oratórnej spoločnosti. V roku 1867 sa v umelcovom živote odohrala významná udalosť. Oženil sa s bývalou žiačkou *Franziskou von Hoffnass* (1832-92), ktorá písala básne a texty pre *Rheinbergerove* vokálne diela. Od roku 1867 vyučoval na kráľovskej hudobnej *Akadémii* v *Mníchove*, ktorú zreorganizoval *R. Wagner* a *H. von Bülow*. Ako veľavážený profesor organovej hry a kompozície tam pôsobil až do smrti. V roku 1877 bol poctený titulom "dirigent". O desať rokov neskôr sa stal čestným členom *Berlínskej kráľovskej Akadémie* a korešpondentom *Parížskej* a *Florenskej Akadémie*. Bavorský kráľ *Ludvík II.* v roku 1894 pasoval *Rheinbergera* do rytierskeho rádu. Dva roky pred smrťou mu *Mníchovská univerzita* udelila za celoživotné pôsobenie čestný doktorát - titul *Doctor Filozofiae*. Skladateľ zomrel 25. októbra roku 1901 v *Mníchove*, kde prežil väčšinu svojho plodného života. Skladateľova pozostalosť sa nachádza v *Bavorskej štátnej knižnici*. Žiaľ počas druhej svetovej vojny bol *Rheinbergerov* hrob úplne zničený. V roku 1950 ho v rodnom meste znova pochovali.

Bol jedným z najvýznamnejších skladateľov, ktorý sa vo svojej organovej tvorbe snažili rozvíjať sonátový cyklus. Uskutočnil syntézu barokových, klasických, romantických hudobných foriem. "Alfou a omegou" sa stali sonáta a fúga. V 19. storočí sa veľmi živo diskutovalo o ďalšom napredovaní hudby. Hudobné myslenie sa vyznačovalo odvážnou kompozičnou prácou, uvoľňovaním hudobnej formy, harmonickej zložky... U *R. Schumanna*, *J. Brahmsa* aj *J. Rheinbergera* vyplývajú najmä z ich vnútorného presvedčenia zásadne odlišné orientácie: zachovanie statického charakteru hudby, rovnocennosť, vyhranenosť pri chorálových spracovaniach atď. Aj *Rheinbergera*, okrem iných, do značnej miery ovplyvnilo reformné hnutie v katolíckej chrámovej hudbe – *cecilianizmus*.

Samotný vývoj sa uberal rôznymi smermi. Pre *R. Schumana* a *J. Brahmsa* bola organová tvorba okrajová. Naopak pre *Rheinbergera* predstavovala svetská, koncertantná, organová literatúra entitu a aktualizáciu nástroja. Možno konštatovať, akoby sa skladateľ zachytil na existujúcom hudobno-historickom dedičstve a konzervatívnym spôsobom vyzdvihol a rozvinul tie hodnotné prvky, ktoré by postupne vyprchali, ba možno i zanikli. Bezpochýb *Rheinbergerov* obdiv k *J. S. Bachovi*, *L. v.*



Beethovenovi, L. Cherubinimu sa formou čistej diatoniky, staviteľských efektov premietol do kompozičnej štylizácie. Predstavoval pevnú pozíciu tradicionalistu a zároveň obhajoval "ideál doby". Neodškriepiteľná je jeho snaha hudobnú myšlienku vtiesnať do rámca prísnej, presne vyhranenej formy. Skladateľove, v orchestrálnom duchu komponované organové sonáty v rozdielnych tóninách, sú obsahovo, kompozične na pomerne odlišnej úrovni. Jeho tvorivosť nemožno podceňovať. V tejto súvislosti sa pri takom množstve sonát dá uskutočniť vhodný výber skladby za účelom interpretácie, možnosti hlbšie sa oboznámiť s týmto zaujímavým hudobným svetom. Mňa očarujú najmä pôsobivé, energické fúgy, oplývajúce vnútornou silou, ktorým venoval veľký priestor. Popri skladateľskej a koncertnej činnosti nezaostala ani pedagogická. Vychoval rad výborných umeleckých osobností. Medzi najznámejšie patria – C. Kistler, K. Wolfrum, L. Thuille, E. Humperdinck, E. W. Ferrari i američania G. S. Chadwick a H. W. Parker.

Tieto mená potvrdzujú nesmierny záujem študentov z celého sveta a medzinárodné uznanie. *Rheinberger* sa so svojou organovou tvorbou zaradil medzi *F. Mendelssohna Bartholdyho* a *Maxa Regera*, ktorý naplnil to, čo sa skladateľovi ešte nepodarilo zrealizovať. Mimochodom *Reger* svoj obdiv k maestrovi vyjadril tým, že mu venoval závažné skladby ako napríklad: *Sonátu fis mol Op. 33* a *Fantáziu a fúgu na BACH Op. 46*. *Rheinbergera* po celý život považovali za všestrannú osobnosť kultúrneho života *Mníchova*. Veľký propagátor *Rheinbergerových* diel *H. von Bülow* sa o autorovi vyjadril nasledovne: "Je ozajstným, ideálnym odborníkom, pedagógom kompozície. Nemá konkurenta v celom *Nemecku*". Známý žiak *Wilhelm Furtwängler* zhrnul skladateľovo krédo nasledujúcimi slovami: "Jeho najdôležitejším pravidlom v hudobnej tvorivosti bola prostota a prirodzenosť znenia, formy, prejavu a výrazu...".

Literatúra

Weyer, M.: Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger, Regensburg 1969

Grove New Dictionary of Music, Londýn 1986

Cucor, R.: Osobnosť J. Rheinbergera a špecifické črty jeho organových sonát, dipl. práca HF VŠMU Bratislava 2000

TRIPTYCHIVANA HRUŠOVSKÉHO - PRVOTRIEDNEJ OSOBNOSTI SLOVENSKEJ SAKRÁLNEJ HUDBY

V roku 2002 uplynie dvanásť mesiacov od úmrtia bezpochyby jednej z najväčších osobností našej hudby v 20. storočí. Prof. PhDr. Ivan Hrušovský, CSc. by sa dožil 75. rokov. Jeho tvorba zasiahla do všetkých oblastí – od sólovej literatúry, komorných diel, cez zborovú tvorbu, až po veľké symfonické a vokálno-inštrumentálne koncepcie. Nemáme úlohu spomínať tu tiež jeho veľké zásluhy muzikologické – najmä z oblasti dejín a teórie hudby – resp. pedagogické – dlhé roky učil na HF VŠMU.

Chceme skôr upovedomiť o jeho, mnohým dobre známej, a predsa širokemu publiku nie vždy dostatočne prezentovanej, sakrálnej tvorbe. V jeho odkaze patrí významné miesto práve tejto desiatročia potieranej umeleckej kreatívnej oblasti. Evanjelik Hrušovský tvoril pritom v intenciách ekumenického odkazu Johanna Sebastiana Bacha, keď zhudobňoval napr. staroslovienske texty i tematiku, Hollého Cirillo-Metodiádu, či katolícky text Requiem a pod.

Vo sfére duchovnej hudby sa Hrušovský prejavil mnohými

spôsobmi – od organovej tvorby (*Musica paschalis* v piatich častiach, *Fuga in F* a tre voci a pod.), cez vokálne zborové diela (*Cantate Domino*, *S radosťou slúžte Pánovi*, *Dve staré duchovné piesne* a pod.), až po veľké formy (*Requiem* na koniec tisícročia pre sóla, zbor, orchester a organ).

Jeho *Triptych* pre miešaný zbor a capella vznikol v roku 1985. Dielo vyšlo v roku 1987 vo vydavateľstve Slovenského hudobného fondu v Bratislave. Bezprostredným podnetom pre vznik diela bolo 1100. výročie úmrtia sv. Metoda a završenia veľkého civilizačného procesu na území Veľkej Moravy solúnskymi bratmi a 200. výročie narodenia Jána Hollého. *Triptych* patrí ku klenotom slovenskej hudby – a napriek neodškriepiteľnej interpretačnej (hudobnej i technickej) náročnosti je často interpretovaným slovenským dielom.

S inšpiráciou skladby súvisí aj voľba textov. Sú nimi staroslovienske bohoslužobné texty: tropar (orácia), antifóna - prežívajúce do súčasnosti ako vstupné a ústredné spevy gréckokatolíckej liturgie. Ďalším textovým podkladom je *Pochvala* - fragment z eposu Jána Hollého *Cirillo-Metodiada*, 3. spev.

Ako už z názvu vyplýva, celá skladba je koncipovaná trojdielne. Obsadenie je síce zapísané v štvorlinajkovej notovej osnove, počet hlasov však často najmä na exponovaných miestach dosahuje dvojnásobok.

Keďže v *Triptychu* sa Hrušovský snažil o viac-menej konzervatívne (v pozitívnom zmysle slova) nadviazanie na staroslovienskú bohoslužobnú hudbu – charakter diela vychádza práve z tohto programu. Tónálny, v niektorých prípadoch modálny harmonický nádyh je markantný počas celého priebehu. V okrajových častiach (Jako apostolom jedinonrávniji, *Pochvala*) sa autor viac-menej pridŕža hlavnej tóniny – d mol (záver v D dur).

Ťažisková stredná časť prináša najbohatšie harmonické i stavebné postupy. Hoci je harmónia relatívne konzervatívna, prináša viacero zaujímavých a hodnotných postupov, ktoré v pôvodných liturgických spevoch uniatskej (gréckokatolíckej) alebo ortodoxnej (pravoslávnej) cirkvi nenájdeme. Napríklad v strednej časti používa Hrušovský náhle prechodné akordy (g mol - H dur), ale aj quasi modulácie neskororomantického ducha a pod. Nanajvýš povšimnutiahodné sú tiež časté rytmické zmeny – niekedy súvisiace s textovými prízvukmi a z nich vychádzajúce (*Orácia*), v iných prípadoch náhle (záver *Pochvaly*). Tektonicky zaujímavá je záverečná fúga, ktorej Hrušovský vypracoval tiež alternatívu vo forme varianty prerušovaného kánonu. Výrazová škála aj vzhľadom k faktu, že ide o cirkevnohudobnú literatúru je pozoruhodná. Pohybuje sa od v dynamickom i tektonickom ohľade minimalisticky koncipovaného expozičného priestoru fúgy až po veľké akordy záveru.

Autor *Triptychu* využil kapacitu miešaného zboru maximálnym spôsobom. Pritom však nikde neprekročil prvoplánovú snahu o rešpektovanie vonkajšieho slohu bohoslužobných spevov byzantského ritu.

V *Triptychu* možno konštatovať ascendenčnú dynamickú krivku – celková výstavba smeruje zo zvuku pianissima do fortissima. Mimoriadne šťastná voľba textu Hollého *Cirillo-Metodiady* v bernolákovčine, skombinovaná s liturgickými textami východného obradu v starosloviencine, dáva dielu

nielen slovenský ale aj slovanský charakter. Literárne zorientovaný Hrušovský potvrdil túto svoju vlastnosť aj neskôr Dilongovými fragmentami a Hudákovými básňami v Rekviem na konci tisícročia (1999) a opäť tak dokázal, že optimálne vybraný text dodá hudobnému celku presvedčivosť.

Evanjelik Hrušovský, Triptychom i ďalšími dielami, podáva dôkaz o svojom ekumenickom čínení. A tento znak určite nie je na poslednom mieste v jeho myšlienkovom posolstve.

PROF. PETER HRADIL - ZBORMAJSTER

V roku 2002 uplynie dvanásť mesiacov odo dňa, kedy nás opustil významný slovenský dirigent a zbormajster Peter Hradil. Akčný rádius jeho činnosti bol pozoruhodný. Popri zbormajsterskej aktivite vo viacerých významných slovenských speváckych zboroch (napr. Slovenský filharmonický zbor, Zbor slovenských učiteľov, Lúčnica atď.) pôsobil tiež pedagogicky ako profesor zborového dirigovania na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Bol častým členom *jury* na medzinárodných súťažiach a renomovaným odborníkom v problematike interpretácie českej a slovenskej zborovej sakrálnej literatúry 19. a 20. storočia.

Profesor Hradil sa významnou mierou podieľal na rozvíjaní slovenskej zborovej kultúry posledných desaťročí. Vychoval rad žiakov, ktorí stavajú na jeho pedagogickom a umeleckom odkaze.

SINGENDE KIRCHE 2/2002 49. ročník

Druhé číslo 49. ročníka časopisu pre katolícku cirkevnú hudbu v Rakúsku prináša tradične bohatú ponuku zaujímavých príspevkov a bohatstvo informácií o živom hudobnom dianí v jednotlivých diecézach krajiny v časovej trojmesačnej amplitúde.

Informácie dávajú dátumový prehľad o duchovnej hudbe pri bohoslužbách, ktoré počuli návštevníci reprezentačných chrámov Viedne a iných diecéz od júla do konca septembra 2002. Súčasťou sú aj údaje o aktivitách v tomto smere v Čechách (bazilika sv. Jakuba v Prahe a chrám Nanebovzatia Panny Márie v Brne). Bohatá je paleta umelcov, ktorí účinkujú na chrámových koncertoch. Pre nášho čitateľa nebude bez zaujímavosti, že sa tu popri tejto "oáze dokonalosti" objavuje údaj zo Slovenska. Sú to presné termíny a mená umelcov, účinkujúcich v Trnave v rámci medzinárodného organového festivalu, ktorý vstúpil už do 7. ročníka. Dynamika tohto podujatia umocňuje podstatu epitetonu "slovenský Rím". Pri počúvaní bohoslužieb v éteri vždy v nedeľu a sviatkov o 10.00 je spolačlivým ukazovateľom spravodajstvo o chrámovej hudbe v rakúskom rozhlase.

Správy sú venované osobnostiam a ich životným jubileám. Spojili verne celý život s chrámovou hudbou, ktorú tľmočia v posvätnej dokonalosti. Môžeme sa napr. dozvedieť, kto sa stal od 2. júla 2002 novým dómskym kapelníkom v Klagenfurte. Je ním Thomas Wasserfaller (nar. 1969). Bude viesť dómsky zbor, ktorého tradícia začala pred 140 rokmi. Bližší pohľad do jeho umeleckého životopisu dáva jasný obraz o tom, čo je v našich reláciách len veľká utópia – t.j. aby najzávažnejšie hudobné posty v krajine vo veľkých centrách zastávali

špičkoví profesionálni hudobníci. Tu sa už iba s nadšením vyškriabať nemožno. Preto sa v druhom kole konkurzu v Klagenfurte (celkovo 11 uchádzačov a uchádzačiek) najvýraznejšie presadil 33-ročný umelec. Formovali ho osobnosti VŠMU v Grazi a neskôr vo Viedni. Praktické skúsenosti získal ako vokalista vo svätoštepánskom dome, resp. ako člen zboru Arnolda Schönberga či sólista a zástupca dirigenta Schöly v Grazi. Samozrejme v Seckau, kde pracoval ako kantor, choralmagister, organista a dirigent zboru, učiteľ hudby. Zdá sa Vám to priveľa? Nie, iba to zodpovedá dôstojnosti a závažnosti miesta, ktoré si nemožno zaslúžiť iba za vytrvalosť. Druhou osobnosťou, ktorá 19. apríla t. r. v Grazi obdržala v rámci Rakúskej cirkevnej hudobnej komisie najvyššie ocenenie v podobe medaily Orlanda di Lassa, je univerzitný profesor Dr. Johann Trummer. Touto medailou bol poctený v mene cirkevných hudobných zväzov Rakúska, Nemecka a Švajčiarska. Počet krajín, z ktorých sa grupujú odchovanci vdp. J. Trummera, organového umelca, dosahuje číslo 25. Aj Slovensko po páde železnej opony má šťastie byť zasiahnuté jeho výnimočnou aurou. Ad multos annos, carissime professore, v mene Vašich slovenských odchovancov a priateľov!

Správy z domova a zahraničia obohacujú aj vedomosti kampanológov. Dómske zvony z Linzu majú totiž 100 rokov. Prežili totiž zázrakom barbarstvo roztápania počas prvej svetovej vojny a sú jediné pôvodne zachované v tomto teritóriu. Boli odliate vo zvonolejárskej dielni v Linzi. Najmenší ma priemer 76 cm a váži 290 kg. Najväčší IMMACULATA má priemer 2,39 m a váži vyše 8 ton. Melodická následnosť tónov pripomína motív "Salve Regina". Výnimočnou udalosťou tohoto kvartálu bol aj organový koncert Thomasa Daniela Schlesa v katedrále Notre Dame v Paríži (február). Spravodajstvo z diecéz je ako vždy dynamické a inšpirujúce. Odborník nájde bohatstvo ponúk aj v záverečnej časti časopisu (nové bibliofilie, notové vydania, zvukové nosiče a časopisy pre chrámovú hudbu). Nehovoriac už o ponukách organárskych dielni, resp. údajoch, ktoré hovoria akej úcte sa teší tradičný píšťalový organ aj z pamiatkového aspektu.

Príspevky ponúkajú zaujímavý úvodník "O spievaní". Túto tému v netradičnom ponímaní predkladá významná osobnosť z Passau, dómsky organista, páter Hans Leitner. Druhý príspevok je venovaný novému organu vo farskom kostole v Linzi, ktorý bol posvätený 1. júla 2002. Článok Wolfganga Kreutzhubera je závažný z aspektu dejín nástroja, na ktorom hrával A. Bruckner. Veľmi cenný je príspevok Andreasa Rockstroha. Autor ho venoval 100. výročiu úmrtia osobnosti, ktorá v organovom vedomí predstavuje biele miesto – Rudolfovi Biblovi. Aj prostredníctvom neho ľahšie pochopíme, prečo je Viedeň hlavné mesto hudby na svete a prečo v štepánskom dome nemôže na organe "šibrinkovať" zbožný babrák, ale pán profesor Planavsky. 70 rokov Biblovho života nám predstavuje neprávom zabudnutú, resp. zabúdanú osobnosť muzikanta, ktorého Viedeň vysoko cenila ako dvorného kapelníka, organistu, hudobného pedagóga a skladateľa. Jeho otec sa priatelil s Franzom Schubertom a bol vynikajúcim organistom v dome sv. Štefana. Syn nasledoval otca na toto miesto. Ako dvorný organista pôsobil 40 rokov. Bibl obohatil svojimi dielami inštruktívnej povahy literatúru pre organ a harmónium. Ako vynikajúci virtuóz vystupoval aj pod vedením J. Brahmsa. Zanechal 2 sonáty pre organ a koncert pre organ a orchester.

V časopise nájdeme aj plán piesní (7. 7. – 22. 9. t. r.) ktorý zostavila Renate Mika.

Ján Schultz



2. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu vo Váci (Maďarsko) 4. – 7. VII. 2002

V dňoch 4. – 7. júla sa uskutočnil na podnet hlavného organizátora, charismatického pátra Georga Beresa, v maďarskom Váci 2. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu. Po 4. rokoch sa mu opäť za nemalých, i finančných problémov podarilo zorganizovať festival, ktorý svojou úrovňou a svojimi prednáškami ukázal ako sa v dnešnej dobe pracuje, kto a kde sa v interpretácii gregoriánskej semiológie nachádza a v praktických ukážkach niektorí vedúci schol ukázali, ako je potrebné gregoriánsky spev interpretovať.

Vo Váci prednášali dnešné svetové špičky v oblasti gregoriánskeho chorálu. Vo štvrtok prof. Dr. Godehard Joppich (Nemecko) na tému interpretácie slova v gregoriánskom choráli, poukazujúc na konkrétny význam neumovej notácie. Profesor Joppich zároveň pripravil excelentnú výstavu 30 obrazov, na ktorých znázornil historický vývoj gregoriánskeho chorálu, jeho rukopisov i jeho snahu o obnovenie na konci 19. storočia a konkrétne vydania po roku 1883.

V piatok vystúpil so svojou prednáškou prof. Dr. Johannes Berchmans Göschl (Nemecko), ktorá sa venovala špiritualite gregoriánskeho spevu. V tejto prednáške bolo rozobraté okrem základnej axiomy, že gregoriánsky chorál by sa mal nazývať skôr gregoriánskym spevom, aj to, že autori antifón v minulosti zvlášť melizmaticky "vyšperkovali" osobné zámená napr. meus, mea, ego, poprípade Božie meno. Popri tejto problematike takisto upozornil na liturgické prepojenie období liturgického roku v gregoriánskom speve. V ten istý deň sa venoval prof. Dr. Nino Albarosa (Taliano) problematike prízvuku slov v greg. choráli. Pán Heinrich Rumphorst so svojou schólou (Berlín) v ten istý deň ukázal, akým spôsobom je možné nacvičiť antifóny.

V sobotu predstúpil pred auditórium frater Cornelius Pouderoijen OSB (Holandsko), ktorý sa vyše 20 rokov venuje rekonštrukcii spevov liturgie hodín, človek ktorý je v dnešnej dobe pravdepodobne najlepším znalcom kódexu Hartker a jeden z tvorcov obnoveného Antiphonale Monasticum. Frater Cornelius rozobral vo svojom príspevku problematiku rezponzórií prolyxa, kde poukázal na skutočnosť

prepojenia liturgických období adventu a pôstu, resp. Veľkej noci, či žalmového paralelizmu membrorum.

P. Georg Beres pozval na tento festival 16 schol, z toho 1 z Belgicka, 2 z Holandska, 1 z Nemecka, 3 z Talianska, 1 z Nórska, 2 z Rakúska, 4 z Maďarska a ako zvláštnosť vystúpili aj dve schóly z Južnej Kórei. Počas predstavení gregoriánskych spevov (na jednom "koncerte" vystúpili vždy 4 scholy so 4-5 antifónami, resp. rezponzóriami, hymnami) zaznela jedna povinná antifóna "Iacta cogitatum", ktorá ukázala na rozdielnosť štýlu prevedenia. Poslucháč mal možnosť práve na tejto antifóne uvedomiť si rozdiel v interpretácii a porozumení konkrétneho vedúceho a skrze neho celého ansámbľu. Takto bolo možné všimnúť si celú škálu aj historických krôčkov interpretácie, ktorá sa začína pri tzv. "večnej tečúcej melódii" propagovanej kláštorom Solesmes prezentovanej hlavne schólami z Južnej Kórei, cez uhladené, semiologicky podložené spevy prevažne dámskych schol z Talianska a Nórska (kde bol citeľný vplyv anglickej kultúry), pokračujúc cez viac či menej úspešnú prezentáciu "slova" nemeckých, resp. rakúskych schol.

Tomuto festivalu je možné vytknúť asi iba jednu vec, že nemal žiadneho francúzskeho zástupcu. Iste by to prinieslo ešte komplexnejší pohľad na dnešný stav gregoriánskej interpretácie a možné návrhy pre budúcnosť. Napriek tejto slabine (iste zapríčinennej aj finančnou náročnosťou) je potrebné dúfať, že sa v budúcnosti v blízkosti Slovenska takýto festival ešte niekedy uskutoční, a že sa ho zúčastní viac kompetentných účastníkov zo Slovenska ako tomu bolo vo Váci. Na budúci rok sa uskutoční podobný festival na prelome mája a júna v Belgicku.

P. Ambróz Martin Štrbák O. Praem.

Organové koncerty Visegrád 2002

Spolupatričnosť krajín regiónu strednej Európy je napriek mnohým historickým udalostiam daná aj históriou. Na jednom z rozmerov spomenutej skutočnosti – na

jednom z tých akiste významnejších, na kultúrom – staval reprezentatívny projekt, ktorého hlavným organizátorom bola agentúra AP projekt, Organové koncerty Visegrád 2002. V deň výročia narodenia J.S. Bacha sa v hlavných mestách štátov V štvorky – Bratislave, Prahe, Varšave a Budapešti, konali organové koncerty a na každom z nich účinkovali štyria intepreti zo Slovenska, Čiech, Poľska a Maďarska. Každý z nich zahrál dielo J.S. Bacha, autora zo svojej krajiny a domáceho skladateľa. Organové koncerty aj bohatou poslucháčskou účasťou podčiarkli európsky rozmer spolupráce V4. Dúfame, že podobným projektom nielen v kultúrnej sfére patrí budúcnosť.

Mário Sedlár

Kurzy pre organistov v Ružomberku 2002

V dňoch 22. – 26. júla 2002 sa v Ružomberku uskutočnili Celoslovenské letné kurzy pre cirkevných organistov. Tentoraz boli zastrešené tamojšou Katolíckou univerzitou a jej Pedagogickou fakultou, resp. Katedrou hudobnej výchovy. Prednášky sa uskutočnili na pôde Katolíckej univerzity a na chóroch ružomberských kostolov - Farského a Jezuitského. Účastníci mali možnosť oboznámenia sa so základnou problematikou hry na organe, gregoriánskeho chorálu, harmónie, liturgiky a speváckej techniky.

Početní frekventanti formulovali v závere podujatia jeho prínos a pozitívny impulz pre ich profesionálny rast najmä v hre na organe. I keď takéto krátkodobé akcie samozrejme nevyškolia potrebných cirkevných organistov, príp. zbornajstrov a ďalších hudobníkov, majú zaiste svoj význam. Spočítava predovšetkým v obsadení kurzov kvalitnými pedagógmi – t.j. absolventami štúdia cirkevnej hudby HF VŠMU, ktorí v rámci svojej edukácie a erudície môžu v uvedených oblastiach pomôcť a konkrétne nasmerovať jednotlivých účastníkov. Viacerí z nich vyjadrili aktuálnu potrebu ďalšieho štúdia organovej hry resp. cirkevnej hudby na konzervatóriu. Zazneli i vecné pripomienky k termínu a obsahu kurzov – ktoré by v budúcnosti podľa väčšiny mali byť zamerané predovšetkým na hru na organe s možnosťou výberu ďalších okruhov.

Verme, že podujatie, ktoré už má svoju viacročnú,

ú tradíciu, pretrvá a bude sa kvalitatívne uberať progresívnym smerom.

Mário Sedlár

ZUSAMMENFASSUNG

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK
O. PRAEM.:
DIE KRITERIEN DER AUSWAHL
DER TEXTE IM GESANG
DER ANTIPHON:

In einem historischen Exkurs führt der Autor die fundamentalen Tatsachen der historischen Entstehung und Entwicklung des antiphonalen Gesanges und der Antiphon, als eine liturgische Form ein. Er weist auf die frühere Kirche hin, wie sie das Gebet der Psalmen verstanden hat und betont den christologischen und eklesiologicalen Charakter dieser Gebete. Auf diesem Hintergrund zeigt er die gegenwärtigen Probleme des neuen musikalischen – liturgischen Schaffens.

FRANTIŠEK KOČIŠ:
MEINE PERSÖNLICHE ANSICHT
ZUR SPRACHLICHEN LITURGISCHEN
BEARBEITUNG DER LIEDER DES
JKS (SLOWAKISCHES
GOTTESLOB)

Der Autor (ein Sprachwissenschaftler) denkt über die Art der Bearbeitung der Texte in traditionellen Liedern nach. Beim Beispiel des Liedes "Keď Ježiša nevinného" zeigt er den historischen Prozeß der Bearbeitung des Textes und schlägt das s.g. inhaltliche Ausfüllen der Gesänge mit den

Motiven aus der gegenwärtige Messliturgie vor.

IRENEUSZ PAWLAK:
WELCHE MUSIK SOLL IN DER
KATECHESE VERWENDET WERDEN

Mit dem Zusammenhang von Katechese und Liturgie haben sich besonders die Theologen beschäftigt. Es ist interessant auch die Meinung und Ansicht eines Kirchenmusikers zu hören der in der Katechese die Pflege der liturgischen Musik als große Möglichkeit sieht.

RASTISLAV PODPERA:
MUSIKALISCHE UND LITURGISCHE
FUNKTION DES DIENSTES VON DEM
DIAKON UND PSALMIST

In den Rahmen der Liturgie hat der Diakon und Psalmist die wichtige musikalische Aufgabe. Der Autor erklärt diese Dienste und zeigt auf die heutigen Problemen. Er sucht die die Lösung dieser Problemen mit dem Absicht einer qualitativer Verbesserung der musikalische Seite der Liturgie.

RASTISLAV ADAMKO:
ZIPSER ANTIPHONAR

Das Antiphonar aus der 2. Hälfte des 15. Jhs. Ist eines von zwei Kodices aus der Bibliothek der

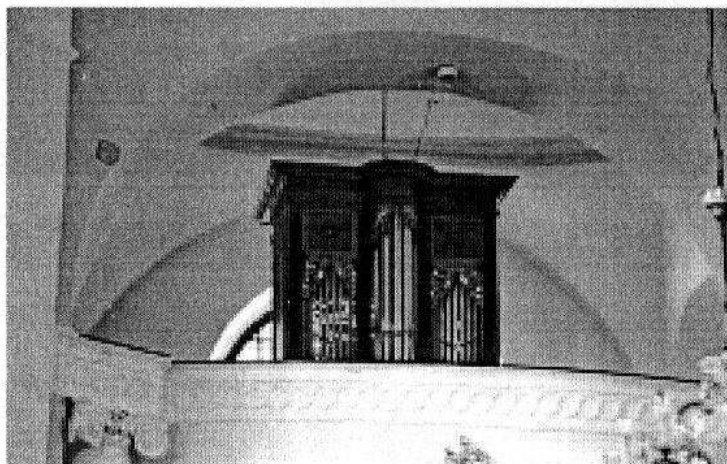
Zipser Kapitel. Der Autor stellt diese Handschrift aus einer kodikologischen und liturgische Sicht vor. Zeigt die historischen Zusammenhänge der Entstehung und Erhaltung dieser Handschrift, seine Beschreibung und seinen Inhalt.

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK
O. PRAEM.:
DIE ZWEITONNEUMEN

Der gregorianische Choral verwendet Neumen als fundamentale tektonische Elemente. Der Autor stellt stellt die Zweitonneumen Pes, Clivis und verschiedene Oriscus Formen vor.

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK
O. PRAEM.:
Modológie

Nach einer allgemeinen Einleitung in die Problematik beschreibt der Autor in der letzten Ausgabe den ersten Modus genant Protus. Auf der Grundlage der Kenntnisse von den Professor X. Kainzbauer unterscheidet er den Protus von der Quint, so wie den Protus von der Quart und den Protus von der Terz. Die charakteristischen Elemente zeit er durch viel Beispiele auf.



Dolné Voderady

organový pozitív z roku 1733
staviteľ: Martin Zorkovský z Kremnice

Dispozícia:

MANUÁL, C – c³

Principal 4´
Copula maior 8´
Copula minor 4´
Octava 2´
Spitzflöte 2´ (začína ako 1´)
Quinta 1 1/3´
Sedecima 1´ (rep. c²)

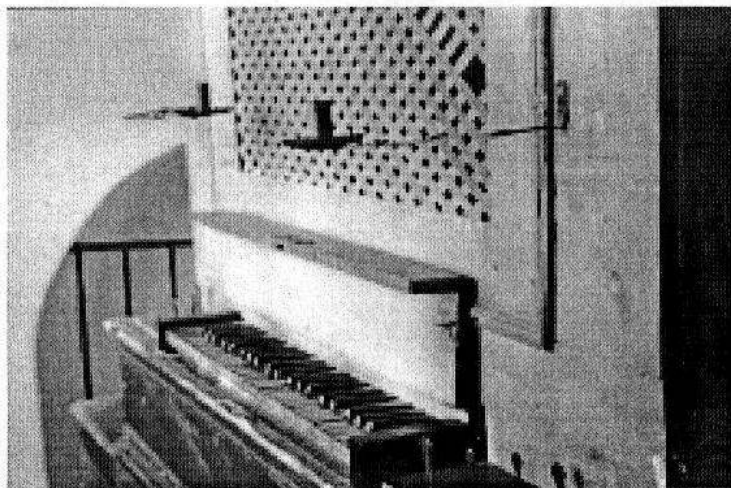
Nápis v organe:

MARTINUSS ZORKOWSZKY Anno 1733

opravy:

Joannes Pažický (Rajec) 1770

„Valentin Arnold, Bürgl. Orgel und Instrumentenmacher in Tyrnau hat diese Orgel rebariert und um einen halben Ton tiefer gemacht den 6ten Sept. Anno 1801“



Piatok 27. 9.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Slávnostné otvorenie
Bratislavský chlapecký zbor
pri príležitosti 20. výročia založenia
dirigentka: **Magdaléna Rovňáková**
klavírny sprievod: **Gabriela Némethová**
M. Vulpus, E. Grell, H. Schütz,
W. Vogel, I. Hrušovský

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Otvárací koncert
Slovenská filharmónia
dirigent: **Libor Pešek**
sólistka: **Sarah Chang**, husle
I. Stravinskij: Apollon musagète
A. Scriabin: Le poème d'extase
P. I. Čajkovskij: Koncert pre husle
a orchester D dur op. 35

Sobota 28. 9.

17.00 Malá sieň Slovenskej filharmónie
Komorný koncert
Victor Hugo v pezáli a piesni
pri príležitosti 200. výročia narodenia

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Orchestre National de Montpellier
Languec-Roussillon
dirigent: **Friedemann Layer**
sólistka: **Pierre Amoyal**, husle
R. Koering: Grand Adagio
E. Chausson: Poéma pre husle
a orchester op. 25
M. Ravel: Tzigane
C. Debussy: More

Nedeľa 29. 9.

15.00 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Nederlands Blazers Ensemble
sólistka: **Iva Bittová**, spev, husle, viola
Tanec upirov



19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Big Band Gustava Bromy
dirigent: **Vladimír Valovič**
hostia: **Miloš Jurkovič**, flauta
Mikuláš Škuta, klavír
Stravinskij, Bach & Jazz

Pondelok 30. 9.

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Varšavská filharmónia
dirigent: **Antoni Wit**
sólista: **Konstanty Andrzej Kulka**, husle
K. Szymanowski: Koncert pre husle
a orchester č. 1
K. Penderecki: Symfónia č. 2

Utorok 1. 10.
Medzinárodný deň hudby

17.00 Moyzesova sieň
Musica Petropolitana
Komorná hudba
na dvore v Sankt Peterburgu
J. Ch. Bach, G. Ph. Telemann, G. Veracini,
A. Vivaldi, I. Chandoškin, G. Sarti,
F. Dubianski, O. Kozlowski, G. F. Händel

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu
dirigent: **Charles Olivieri-Munroe**
sólista: **John-Edward Kelly**, saxofón
I. Stravinskij: Concerto in Es
(Dumbarton Oaks)
F. Martin: Balada pre saxofón a orchester
J. Ibert: Concertino da camera
S. Prokofiev: Symfónia č. 5 B dur op. 100

Streda 2. 10.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Moyzesovo kvarteto
hostia: **Lubomír Malý**, viola
Richard Gašpar, kontrabas
J. L. Bella: Sláčikové kvarteto d mol
A. Dvořák: Sláčikové kvarteto G dur op. 77

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Klavírny recitál
Grigory Sokolov
S. Komitas: Šest tancov pre klavír
S. Prokofiev: Sonáta pre klavír č. 7
B dur op. 83

Štvrtok 3. 10.

17.00 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Komorný koncert
Josef Luptáček, klarinet
Pavel Bogacz, husle
Tomáš Nemeč, klavír
B. Bartók: Kontrasty pre klarinet,
husle a klavír
I. Stravinskij: Príbeh vojáka
(súita pre husle, klarinet a klavír)

Bratislavské dychové okteto

pri príležitosti 20. výročia založenia

umelecký vedúci: **Ján Budzák**

I. Zeljenka: Okteto pre dychové nástroje

premiéra

L. v. Beethoven: Okteto Es dur op. 103

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Bach Collegium München

sólisti: **Florian Sonleitner**, husle

Hannes Läubin, trúbka

G. F. Händel: Concerto grosso g mol op. 6/6

G. Torelli: Koncert D dur pre trúbku,

sláčikové nástroje a basso continuo

J. M. Leclair: Koncert pre husle

a orchester A dur op. 10

J. K. J. Neruda: Koncert pre trúbku

a orchester Es dur

J. S. Bach: Koncert pre troje husle

a orchester D dur BWV 1064 R

Piatok 4. 10.

17.00 Malá sieň Slovenskej filharmónie

Musica aeterna

dirigent: **Anton Popović**

umelecký vedúci: **Peter Zajček**

režia: **Michal Spišák**

Melodrámy

J. A. Benda: Ariadna na Naxe

Medea

Ariadna - **Slávka Haláčková**

Medea - **Lenka Barliková**

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Kremerata Musica

um. vedúci: **Gidon Kremer**, husle

Dzeraldas Bida, husle

Ula Ulijona, viola

Marta Sudraba, violončelo

Andrius Zlabys, klavír

R. Schumann: Šest kusov v kánonickej forme

pre klavír, husle a violončelo op. 56

A. Schnittke: Sláčikové trio (1985)

G. Enescu: Klavírne kvinteto op. 29

Sobota 5. 10.

17.00 Malá sieň Slovenskej filharmónie

Musica aeterna

dirigent: **Anton Popović**

umelecký vedúci: **Peter Zajček**

režia: **Michal Spišák**

Melodrámy

J. A. Benda: Ariadna na Naxe

Medea

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie

Slovenská filharmónia

Slovenský filharmonický zbor

dirigent: **Alain Paris**

zbormajster: **Jan Rozehnal**

sólisti: **Ivan Moravec**, klavír

Lubica Vargicová, soprán

E. Lalo: Le Roi d'Ys, predohra

M. Ravel: Koncert pre klavír a orchester G dur

C. Franck: Symfonické variácie pre klavír

a orchester

F. Poulenc: Gloria G dur pre soprán, zbor

a orchester

Nedeľa 6. 10.

10.30 Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu

Organový recitál

Ivan Sokol

O. Messiaen: Le banquet céleste

La nativité du Seigneur

(9 meditácií pre organ)

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Česká filharmónia
Prážsky filharmonický zbor
dirigent: **Vladimír Ashkenazy**
zbormajster: **Jaroslav Brych**
sólistky: **Inger Dam-Jensen**, soprán
Birgit Remmert, alt
G. Mahler: Symfónia č. 2 e mol. Vzkriesenie
pre soprán, alt, zbor a orchester


Pondelok 7. 10.

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Budapest Festival Orchestra
dirigent: **Iván Fischer**
G. Enescu: Prelúdiu v unisono
(Súta č. 1 pre orchester, 1. časť)
B. Bartók: Hudba
pre strunové nástroje,
biele nástroje a celestu
S. Rachmaninov: Symfónia č. 2 e mol op. 27


Utorok 8. 10.

19.30 Koncertná sieň Slovenskej filharmónie
Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu
Zbor Konzervatória v Bratislave
dirigent: **Andrew Parrott**
zbormajster: **Dušan Bill**
sólisti: **Daniela Varinská**, klavír
Simona Houďa-Saturová, soprán
Denisa Hamarová, alt
Otokar Klein, tenor, **Juraj Peter**, bas
J. Brahms: Koncert č. 2 pre klavír
a orchester B dur op. 83
J. L. Bella: Omsa Es dur pre sóla,
zbor a orchester
obnovená premiéra
po prvom uvedení v roku 1889

Streda 9. 10.

17.00 Hudobná sieň Bratislavského hradu
Mozarteum Quartett
J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven


 V HISTORICKEJ BUDOVE
SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA

Piatok 27. 9.

19.00 Giuseppe Verdi Nabucco

Abigail - Jordanka Derilová

Hostovanie Opery Národného divadla Praha

Sobota 28. 9.

19.00 W. A. Mozart Figarova svadba

Nedeľa 29. 9.

14.00 W. A. Mozart Figarova svadba

Pondelok 30. 9.

19.00 Terrence McNally Majstrovská lekcija Marie Callas

 V hlavnej úlohe - **Emília Vášáryová**
Utorok 1. 10.

19.00 Gaetano Donizetti Nápoj lásky

Štvrtok 3. 10.

19.00 Georges Bizet Carmen

 Carmen - **Jolana Fogašová**

 Don José - **Ivar Gilhus**
Piatok 4. 10.

19.00 Arnold Schönberg Očakávanie premiéra

Sobota 5. 10.

19.00 Arnold Schönberg Očakávanie premiéra

Pondelok 7. 10.

19.00 W. A. Mozart Plášť

Utorok 8. 10.

19.00 Maurice Jarre Don Giovanni

Zvonár z Notre Dame/balet

Streda 9. 10.

19.00 Giacomo Puccini Tosca

 Tosca - **Eva Urbanová**

 Caradrossi - **Peter Dvorský**

 Scarpia - **Jurij Gorbunov**
Štvrtok 10. 10.

19.00 Giacomo Puccini Bohéma

 Mimi - **Andrea Danková**

 Rudolf - **Miroslav Dvorský**
Piatok 11. 10.

19.00 Elisa Monte Dance

Choreografie na hudbu:

Petra Zagara, Vladimíra Godára,

Michaela Nymana, Michaela Gordona

PREDPREDAJ VSTUPENIEK NA PODJATIA BHS
V KONCERTNÝCH SIEŇACH
v pokladnici Hudobného centra

Michalská 10, 815 36 Bratislava od 3. 9. 2002

Pokladničné hodiny:

pondelok - piatok od 13.00 do 17.00 h

Tel.: +421 2 59 20 48 55

a v pokladnici Slovenskej filharmónie

Palackého 2, Bratislava

Pokladničné hodiny:

pondelok - piatok (okrem stredy) od 13.00 do 18.00 h

streda od 8.00 do 14.00

Tel.: +421 2 54 43 33 51

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!
Hromadné objednávky:

Sekretariát BHS,

Michalská 10, 815 36 Bratislava

Fax: +421 2 54 43 20 29

E-mail: bhsfest@nextra.sk

PREDPREDAJ VSTUPENIEK
NA OPERNÉ A BALETNÉ PREDSTAVENIA
v pokladnici SND, Komenského nám.
Pokladničné hodiny: od 8.00 do 17.30 h

Hromadné objednávky:

Propagátne oddelenie SND,

Gorkého 4, 815 86 Bratislava

Tel./fax: +421 2 54 43 38 90


 Hlavné mesto
Slovenskej republiky
Bratislava

PROGRESS