



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby
pri PF Katolíckej univerzity v Ružomberku
a SSV, Trnava

Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redaktor rubriky o organoch

Mgr. art. Stanislav Šurin

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. Ján Schultz

PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák O.Praem. PhD.

Mgr. Juraj Drobny

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár

Mgr. Rastislav Podpera, PhD.

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

Kľčov 156

053 02 Spišský Hrhov

Tel./Fax: 053/4592496

alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9

810 01 Bratislava 11

Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381

Fax: 02/44 871 379

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

č. účtu: 1256286553/0200, k. symb. 179

VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM - Milan Tejbus, Levoča

054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

Redakcia si vyhradzuje právo

na úpravy rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené

pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

OBSAH 1/2005

Na úvod

Zum Geleit

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ 2

Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom

Kniha žalmov

Die Analysensammlung, die wir heute als Psalmenbuch nennen

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 3

Gregoriánsky chorál

Der gregorianische Gesang

GIACOMO BAROFFIO 7

Rozbor antifóny "Hosanna Filio David..."

Die Analyse der Antiphon "Hosanna Filio David..."

P. MARTIN ŠTRBÁK, O.Praem. 11

Miesto pre umeleckú zborovú hudbu

v katolíckej omšovej liturgii

Die Stelle für die Chormusik in der katholischen Messliturgie

RASTISLAV PODPERA 14

Hudobná estetika v antickom staroveku

Die musikalische Ästhetik im antiken Altertum

MIRIAM MATEJOVÁ 25

Albín Sakáč - hral a spieval svojmu Bohu po celý život

Albin Sakáč sang und spielte für Gott sein ganzes Leben

MÁRIA STRENAČIKOVÁ 30

Recenzie

Rezensionen 32

Spravodajstvo

Aktualitäten 34

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 37

Titulná strana: Veľký organ v Dóme sv. Mikuláša v Trnave

Stavitel: Valentin Arnold - organová skriňa 1800/

Rieger Otto Budapest 1912

Titelseite: Orgel im Dom Hl. Nikolaus in Trnava

Prospekt wurde von Valentin Arnold im Jahre 1800, Orgelwerk von Rieger Otto

Budapest im Jahre 1912 gebaut.

FOTO: PAVEL KASTL



*Pri jasliach stojím pokorne, ó Ježišu môj život!
K nohám Ti kladím ochotne, čo dala Tvoja milosť.
Svoj rozum, srdce dávam Ti, veď nemám iné poklady, môj celý život prijmi.*

Nie, nebojte sa milí organisti, kantori, čitatelia časopisu Adoramus Te, nezastavil ani nevrátil sa čas späť do Vianoc. To mi len dovoľte malú spomienku na jednu vianočnú pieseň. Hoci už od Vianoc sa nám vystriedali dve cirkevné obdobia, dovoľujem si vrátiť sa k týmto najkrajším sviatkom. V rukách práve držíte 1. číslo nášho časopisu v roku 2005 (možno povedať „novoročné“) a tak môj malý exkurz, či skôr spomienka na Vianoce nebude až taká nezmyselná. Navyše aj príroda si ešte stále uchováva rás zimy, tak charakteristický pre vianočné sviatky.

Listujúc v predošlých číslach nášho časopisu som zistila, že na tomto mieste sa zvykne písať o zákonoch a pravidlách aké má mať liturgická hudba, o skladbách či piesňach vhodných pre liturgické slávenie toho-ktorého obdobia, o nedostatkoch či nedokonalostiach, ktoré treba odstrániť, alebo ktorých sa treba vyvarovať. To všetko sú správne a veľmi potrebné „barličky“, ktoré nám hovoria dopredu, ako pripraviť liturgiu po hudobnej stránku. No málokto zisťuje, či zamyslí sa nad tým, aký pocit to v ňom vyvolalo, či mu hudba (liturgická, no možno aj neliturgická) pomohla lepšie precítiť liturgické slávenie, zanechala v ňom ten pocit, ktorý zažijete, keď sa vás, vašej duše dotkne niečo krásne, duchovné, nadčasové. A práve umenie určite patrí medzi tie prostriedky, ktoré majú k vyčarovaniu toho pocitu najbližšie. Uvedomujem si, že tieto názory balansujú na ostrej hrane subjektivismu, ale ak chce umelec podávať umelecké dielo ďalej, mal by jeho krásu precítiť najskôr osobne.

Ale vrátim sa k úvodnému citátu z piesne „Pri jasliach stojím pokorne...“ a k mojej vianočnej spomienke. Túto pieseň som prvýkrát počula asi pred tromi rokmi a okrem hudby (skomponoval ju J. S. Bach a ďalšou jeho skladbou som sa utvrdila v názore, že nepoznám od neho „slabšie“ či „priemerné“ dielo) ma zaujal aj jej text. Ako dirigentke chrámového zboru mi okamžite napadla jediná myšlienka. Toto je skladba, ktorú môj zbor musí mať v repertoári. Čím ma vlastne táto skladba zaujala? Čo je na nej také výnimočné? V prvom rade, je iná ako ostatné vianočné piesne (aspoň drvivá väčšina). Nevieť či aj vám, no mne chýbajú piesne v tomto období, ktoré by človeka prinútili zamyslieť sa nad našimi súčasnými Vianocami. Všetky nás prenesú k jasličkám, pastierom, maličkému Dieťaťu ľúbeznému ako kvet zavinutému v plienočkách, k spevu anjelov a žiareniu hviezd, 2000 rokov späť, kde sa mnohokrát cítime ako diváci v nejakej roztomilej rozprávke. A po ukončení vianočného obdobia sa naše piesne spolu s figurkami z betlehema odložia. (Nechcem podceňovať všetky tie predmety a všetko to, čo nám pomôže navodiť a priblížiť si slávnostnú atmosféru. No niekedy človeku chýba tá duchovná hĺbka, to vianočné, čo by nás malo sprevádzať po celý rok.)

Okrem úvodného spomenutia jasiel je táto pieseň podľa môjho názoru nadčasová. V skratke hovorí o tom podstatnom. I keď je v jasliach len malé Dieťa, jemu patrí všetko. Od neho sú tie najvzácnejšie poklady – rozum a srdce – bez ktorých by sme my, slabé stvorenia nezmohli nič, no ktoré majú prisľúbenie od Otca, že to malé Dieťa je ich Spása. Čo nám teda zostáva? Len prosieť:

*Na cestách môjho života si Svetlo moje jasné,
Si pomoc, vzácna útecha, s Tebou je srdce šťastné;
Si Slnko, svetlo žiarivé, zdroj viery, živej nádeje, nás Tvoja láska hreje.*

Keď sme na Vianoce túto pieseň spievali, zrazu sa atmosféra v chráme akoby zmenila (alebo to bol len môj pocit či túžba?). Možno trochu zväznela, čo mohlo byť dôsledkom zamyslenia sa ľudí nad tým čo počujú. Nedovolila by som si toto napísať, keby sa mi nedostavila spätná väzba (ktorá je taká dôležitá). Po sv. omši prišiel za mnou kňaz a pýtal si text tej piesne. Možno zažil ten pocit oslovenia... A ja ako dirigentka zboru som si (možno trochu samofúbo) pomyslela, že svoju úlohu som splnila. Aspoň do malej miery sa mi podarilo pomocou zboru podať ďalej hudobné dielko, obsahujúce dôležité posolstvo (v živote veriaceho človeka asi to najdôležitejšie) a ktoré zároveň svojou formou môže tešiť a pohľadiť duše ľudí.

Túto pieseň spomínam ešte z jedného dôvodu. Jej autor – Johann Sebastian Bach má v tomto roku významné výročia – 21. marca 2005 uplynie 320 rokov od jeho narodenia a 28. júla 255 rokov od úmrtia tohto génia. Rok 2005 sa bude preto niesť v znamení J. S. Bacha a jeho hudby. O koncertoch a pripravovaných podujatiach vás budeme informovať aj na stránkach nášho časopisu. Veď i keď je a bude Bach považovaný za génia (a tento prívlastok mu nepochybne a zaslúžene patrí), istým spôsobom bol vlastne „náš kolega“. Bol organistom, kantorom, skladateľom, roky sa staral o hudbu v chráme, stretával sa s podobnými problémami ako my, žijúci takmer 300 rokov neskôr. Zápasil s finančnými problémami, s neprajnými ľuďmi, zlým stavom organov (nie sú vám tieto problémy známe z vlastnej skúsenosti?), no napriek tomu slúžil; hrával a komponoval s jediným cieľom: *Omnes Ad Majorem Dei Gloriam!*

A tak vám, milí chrámoví umelci, želim v tomto roku veľa krásnych chvíľ nielen s Bachovou hudbou. Veľa trpezlivosti pri vašej hudobnej službe a zároveň veľa radosti vyplývajúcej z tejto práce, ktorá môže prinášať iným ľuďom krásu a precítenie Božej prítomnosti prostredníctvom umenia.

Zuzana Zahradníková



VÝVOJ ZBIERKY, KTORÚ DNES OZNAČUJEME NÁZVOM KNIHA ŽALMOV

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Žalmy majú vzácnu schopnosť, že dokážu vyjadriť realitu našej ľudskej existencie. Vyjadrujú emócie, osobné postoje alebo vďačnosť. To je aj jedným z dôvodov, pre ktorý ľudia majú radi žalmy. Cítia, že keď ich čítajú, nájdu v nich vlastné životné skúsenosti.

Žalmy nesú v sebe aj bohatstvo hebrejskej poézie, sú skvostom literatúry. Keďže sú napísané človekom, nájde v nich poetické prvky ako je rytmus, rým, ale aj prirovnávanie, metaforu, personifikáciu a pod. Preto preklad z hebrejského do rodného jazyka je náročný. Na jednej strane je potrebné zachovať obsahovú vernosť, na druhej strane je dôležité, aby čítanie alebo počúvanie žalmu nebolo ťažkopádne, ale lahodilo ľudskému uchu.

V súčasnosti žalmy tvoria súčasť Liturgie hodín a svätej omše a sú dôležitou súčasťou duchovného života kresťana. „*Spievať žalmy múdro znamená rozjímať o každom verši so srdcom stále pripraveným odpovedať ako chce Duch, ktorý inšpiroval žalmistu a ktorý pomôže aj nábožným ľuďom pripraveným prijať jeho milosť*“.¹ V nasledujúcom článku chceme upriamiť našu pozornosť na históriu a štruktúru Knihy žalmov.

Zmena prístupu ku Knihe žalmov

Dlhé roky sa na Knihu žalmov - Žaltár pozeralo len ako na zbierku 150. žalmov, medzi ktorými však nie je vzťah. V praxi to znamenalo, že sa žalmy študovali jeden po druhom podľa toho, do ktorého literárneho druhu patrili alebo na aký liturgický účel sa používali, ale nekládla sa veľká váha na Žaltár ako celok, t.j. nehľadalo sa vzájomné prepojenie medzi jednotlivými žalmami. Základ tohoto prístupu položil Hermann Gunkel (1862-1932), ktorý začal deliť žalmy podľa ich literárneho druhu.² Postupne však medzi exegetmi prevládla snaha vysvetľovať Žaltár nielen ako zbierku nezávislých poém zozbieraných v priebehu storočí, ale ako „knihu“ v plnom slova zmysle, ktorá je nositeľkou teologického posolstva presahujúceho význam jednotlivých žalmov.³ Tento postoj sa opiera o presvedčenie, že redaktor (alebo redaktori), ktorí postupne vytvárali zbierku, ktorú my dnes poznáme pod menom Kniha žalmov, neusporiadali žalmy náhodne, ale podľa istého kľúča - poriadku, ktorý má zmysel.⁴ Našou snahou bude pokúsiť sa odkryť tento zmysel a zároveň ponúknuť niektoré možné etapy, ktorými Žaltár prešiel až kým sa dostal do podoby, v akej ho poznáme dnes.

Žaltár ako súbor zbierok

Už spomenutý Hermann Gunkel rozdelil žalmy do rôznych skupín podľa ich literárneho druhu. Autor rozlišuje štyri hlavné literárne druhy: hymny, komunitárne žalospevy, individuálne žalospevy, vďakyvdania.⁵ Keď však listujeme Žaltárom, neunikne našej pozornosti, že žalmy nie sú usporiadané ani podľa literárnych druhov, ani podľa času ich vzniku. Aké je teda kritérium rozdelenia súčasných žalmov?

Zdá sa, že základným princípom usporiadania žalmov je ich zatriedenie do kolekcii, t.j. do zbierok. V súčasnom Žaltári ich môžeme napočítať najmenej desať.⁶

1. Ž 3-41: Prvá Dávidova zbierka
2. Ž 42-50: Prvá levitská zbierka (synovia Koreho)
3. Ž 51-72: Druhá Dávidova zbierka
4. Ž 73-89: Druhá a tretia levitská zbierka (Asaf a synovia Koreho⁷)
5. Ž 90-100: Kráľovské žalmy
6. Ž 104-118: Alelujové žalmy⁸
7. Ž 119: Abecedný žalm o Pánovom zákone⁹
8. Ž 120-134: Žalmy výstupov¹⁰
9. Ž 138-145: Tretia Dávidova zbierka
10. Ž 146-150: Záverečný Halel¹¹

Každá z vyššie uvedených zbierok má svoju charakteristiku. Dávidove zbierky sú poväčšine prosebnými žalmami a vyznačujú sa rečou v jednotnom čísle, levitské žalmy tvoria najmä žalospevy a sú predstavené kolektívnym štýlom, alelujové žalmy nemajú v názve označeného autora, rôzne liturgické a hymnické žalmy sa nachádzajú najmä v druhej časti Žaltára, tzn. Ž 90-150, kráľovské žalmy ospevujú Boha ako kráľa atď.

Prehľad žalmov

Mnohé zo žalmov pôvodne jestvovali nezávisle, postupne sa spájali do jednotlivých zbierok. Následne zbierky kolovali ako samostatné kolekcie a až neskôr boli zapracované do jedného veľkého diela. Napríklad Ž 72,20 končí slovami: „*Skončili modlitby Dávida, syna Jesseho*“¹² čo nám dáva tušiť, že zbierka pôvodne jestvovala nezávisle a až neskôr bola začlenená do Knihy žalmov. Určiť dnes dobu vzniku žalmov alebo zbierok nie je možné, ale mnohé zo žalmov určite existovali ešte v predexilovom období, t.j. v období monarchie.

Žaltár ako kniha

Poradie žalmov v hebrejskom texte je rovnaké ako aj v gréckom preklade, ktorý poznáme pod názvom Septuaginta¹³. Znamená to, že keď bol robený grécky preklad žalmov (koniec 3., začiatok 2. stor. pred Kr.), hebrejský Žaltár už existoval v tej podobe ako ho poznáme aj my. Preto definitívna forma Knihy žalmov nemôže byť z neskoršieho obdobia ako 3. stor. pred Kr.¹⁴ V spojení s týmto údajom môžeme potvrdiť ešte jednu dôležitú skutočnosť. Do spomínaného obdobia sa datuje aj rozčlenenie Žaltára na päť kníh ako je tomu dnes:

1. kniha: Ž 1-41
2. kniha: Ž 42-72
3. kniha: Ž 73-89
4. kniha: Ž 90-106
5. kniha: Ž 107-150

Toto rozdelenie je potvrdené už židovskou tradíciou a opiera sa o podobnosť Tóry, t.j. piatich kníh Mojžiša, so Žaltárom. Babylonský Talmud¹⁵ uvádza: „*Čo urobil*



Mojžiš, urobil aj Dávid. Ako Mojžiš dal Izraelu päť kníh Tóry, tak Dávid dal Izraelu päť kníh žalmov“.¹⁶ A na inom mieste uvádza ako sa Rabbi Siméon bar Rabbi (žil okolo roku 200 po Kr.) sťažoval na svojho učeníka Rabbi Hiyya, ktorý ho nepozdravil, keď prechádzal popri ňom: „Naučil som ho dve päťtiny Knihy žalmov a on sa nezodvihol pred mnou“.¹⁷ Ale najstaršia správa o rozdelení Žaltára na päť kníh pochádza z kresťanského prostredia. Origenes (185-254 po Kr.) výslovne hovorí o židovskom rozdelení Žaltára: „Židia rozdelili Knihu žalmov na päť kníh“.¹⁸ Aj Gregor Nysenský (335-394 po Kr.) vo svojom diele o názvoch žalmov *In inscriptiones psalmodum* rozdeľuje Žaltár do piatich kníh.

Treba zdôrazniť, že rozdelenie Knihy žalmov na päť menších kníh nie je náhodné, ale je potvrdené vnútornou organizáciou Žaltára, ktorá má nasledujúce znaky:

1. Jestvujú štyri „strategické“ žalmy (41; 72; 89; 106), ktoré ukončujú jednotlivé knihy Žaltára.
2. Na konci každého zo „strategických“ žalmov je doxológia, ktorá má štyri prvky: a/ *Nech je zvelebený Pán.* b/ *Naveky.* c/ *Stañ sa.* d/ *Amen.*
3. Každý zo „strategických“ žalmov obsahuje blahoslavenstvo.

V nasledujúcej tabuľke sú uvedené spomenuté charakteristiky:

Doxológia	Blahoslavenstvo
<p>• 41,17 <i>Nech je zvelebený Pán, Boh Izraela od vekov až naveky. Staň sa. Amen.</i></p>	<p>• 41,2 <i>Blahžený, kto pamätá na bedára; v deň nešťastia ho vyslobodí Pán.</i></p>
<p>• 72,18 <i>Nech je zvelebený Pán, Boh Izraela, čo jediný koná zázraky. Jeho vznesené meno nech je zvelebené naveky a jeho veľbou nech sa naplní celý zem. Staň sa. Amen.</i></p>	<p>• 72,17 <i>V ktorú budú požehnané všetky kmene zeme, Zvelebovať ho budú všetky národy.¹⁹</i></p>
<p>• 89,53 <i>Nech je zvelebený Pán naveky Staň sa. Amen.</i></p>	<p>• 89,16 <i>Blahžený ľud, ktorý vie jasat.</i></p>
<p>• 106,48 <i>Nech je zvelebený Pán, Boh Izraela, od vekov až naveky. A všetok ľud nech prívola: "Staň sa. Amen."</i></p>	<p>• 106,3 <i>Blahžení sú ti, čo zachovávajú právo a konajú spravodlivo v každom čase.</i></p>

Na základe uvedených znakov môžeme povedať, že súčasná forma Žaltára nie je iba jednoduchým poukladaním zbierok, ale vnútorné usporiadanie žalmov obsahuje aj literárny význam, ktorý je väčší než iba postupné historické zoradenie jednotlivých žalmov do jednej zbierky.

Žaltár objavený v Kumráne²⁰

Od roku 1947 bolo v 11. jaskyniach v okolí Kumránu postupne nájdených približne 900 častí zvitkov napísaných po hebrejsky, aramejsky a grécky datovaných do obdobia 2. stor. pred Kr. - 1. stor. po Kr., z ktorých asi 200 zvitkov obsahuje biblické texty²¹. Ich dôležitosť je o to väčšia, že ide o najstaršie texty starozákonných kníh aké sa do dnešných dní našli. 39 zvitkov obsahuje texty žalmov. Žiadna iná biblická kniha nie je zastúpená v takom veľkom množstve ako práve Kniha žalmov. To dosvedčuje, že žalmy patrili medzi najčítanejšie texty Starého zákona. Zo 150. žalmov Starého zákona bolo v Kumráne v už spomenutých 39. zvitkoch identifikovaných 126 žalmov.

V roku 1956 bol v Kumráne nájdený zvitok s označením 11QPs,²² ktorý obsahuje až 40 žalmov Starého zákona. Zvitok sa datuje do prvej polovice 1. stor. po Kr. Tento nález vyvolal v biblických kruhoch mimoriadnu pozornosť najmä z toho dôvodu, že obsahuje žalmy pochádzajúce výlučne z posledných dvoch kníh Žaltára t.j. zo 4. knihy (Ž 90-106) a z 5. knihy (Ž 107-150), ktoré však majú iné usporiadanie ako nájde v starozákonnej Knihe žalmov. Pred exegétmi stojí úloha ako vysvetlíť rozdielnosť usporiadania žalmov nájdených v Kumráne od tých, ktoré sú v Starom zákone, hoci ide o tie isté žalmy. Teórie biblistov je možné zjednodušené rozdeliť do dvoch kategórií.

1. Niektorí exegéti hovoria, že zvitok 11QPs nemožno považovať za kópiu starozákonného Žaltára, ale ide iba o zbierku žalmov, ktorá sa používala na homiletické a liturgické účely a teda nemusela mať nevyhnutne to isté poradie žalmov aké nájde v Starom zákone.

2. Iní exegéti sa prikláňajú k názoru, že Žaltár dospel do svojej definitívnej podoby postupným procesom. Keď sa usadila v Kumráne židovská komunita, čo bolo približne začiatkom 2. stor. pred Kr., žalmy v prvých troch knihách Žaltára, (Ž 1-89) už mali svoje pevné miesto. Avšak pozícia žalmov v 4. a 5. knihe (Ž 90-150) nebola definitívne určená a preto sa ujalo ich iné usporiadanie v Jeruzaleme a iné v komunite v Kumráne. Tak sa dostaneme k dvom záverom. Tým prvým vysvetlíme odlišnosť poradia žalmov nájdených v Kumráne od tých, ktoré máme v starozákonnej Knihe žalmov. Druhý záver je ešte dôležitejší. Znamená totiž, že najstaršou časťou Žaltára sú jeho prvé tri knihy, ktoré na začiatku 2. stor. pred Kr. mali už svoje pevnú, nemennú podobu, kým štvrtá a piata kniha boli ešte v procese formácie a do zbierky boli pripojené neskôr.²³

Diskusia exegétov ohľadom vývoja hebrejského Žaltára nie je zďaleka ukončená, ale objavy v Kumráne prispeli k zvýšenému záujmu o štúdium Knihy žalmov.

Nadpisy žalmov

Zo 150. žalmov má 116 žalmov rôzne nadpisy, ktoré môžeme rozdeliť do troch kategórií:

1. Nadpisy s hudobnými označeniami.

Najčastejším označením je slovo „zbormajstroví“, ktoré sa v nadpisoch žalmov vyskytuje 55 krát (Ž 4-6; 8; 56-62 atď.). Nájde aj hudobný výraz „na nápev“ (Ž 8; 45; 60; 69 atď.); označenie hudobných nástrojov „strunový nástroj“ (Ž 4; 6; 54; 55; 67 atď.); „osemstrunový nástroj“ (Ž 12); „flauta“ (Ž 5). Ďalej je to označenie literárnych druhov. Najčastejšie sa vyskytuje slovo „žalm“²⁴ (57 krát) (Ž 3-6; 62-68 atď.), „pieseň“ (Ž 120-134); „modlitba“ (Ž 17; 86; 90 atď.), „poučný chválospev“ (Ž 32; 42; 52-55 atď.); „chválospev“ (Ž 145).

2. Nadpisy s označením autora.

V hebrejskom Žaltári až 73 žalmov má v nadpise Dávida; 12 žalmov Asafa, 10 synov Koreho; 2 Šalamúna (Ž 72; 127); 1 Etana (Ž 89); 1 Hemana (Ž 88); 1 Mojžiša (Ž 90). Hebrejský výraz „le - David“, ktorý sa nachádza v nadpise žalmu, môže znamenať „pre Dávida“ alebo „pochádzajúci od Dávida“.²⁵ Problém autorstva nesie v odborných kruhoch názov „lamed auctoris.“ Jestvujú tri



možnosti ako vysvetlíť autorstvo žalmov, ktoré je pripísané Dávidovi.

1. Židovská a kresťanská staroveká interpretácia pokladala Dávida za hlavného autora žalmov. Dnes sa všeobecne uznáva, že ide skôr o prejav úcty opierajúci sa o iné biblické knihy, ktoré opisujú Dávida ako hudobníka.²⁶
 2. Niektorí hovoria, že nadpisom „*le-David*“ sa chce povedať, že žalm patrí do zbierky žalmov venovaných Dávidovi.
 3. Ďalší exegeti sú názoru, že pod nadpisom „*le-David*“ ide o názov dynastie, tzn. žalm s týmto nápisom je venovaný kráľom Judského kráľovstva, ktorí pochádzali z Dávidovej dynastie.
3. Nadpisy s označením miesta alebo času zostavenia. Tento druh nadpisov je odvodený od obsahu žalmov. Ak išlo o žalm pripisovaný Dávidovi, hľadal sa motív, pre ktorý bol žalm priradený práve Dávidovi. Inšpiráciou boli predovšetkým 1. a 2. kniha Samuelova.²⁷

Celkovo teda máme 100 žalmov, ktoré obsahujú vo svojom nadpise meno niektorej osoby (David, Asaf,



synovia Koreho, Šalamún, Heman, Etan, Mojžiš). Keď sa bližšie pozrieme na ich rozdelenie, prídeme na niektoré zvláštnosti. Dávid je jediným menom, ktoré sa nachádza v 1. knihe (Ž 1-41), zároveň v tejto knihe sú len štyri „anonymné“ žalmy, t.j. tie, ktoré nemajú v nadpise meno žiadnej osoby (Ž 1-2; 10; 33). Podobne aj v 2. a 3. knihe (Ž 42-72; 73-89) sú opäť iba štyri „anonymné“ žalmy (Ž 43; 66-67; 71). Naopak v posledných dvoch knihách Žaltára (Ž 90-106; Ž 107-150) až 42 žalmov je „anonymných.“ Preto niektorí na základe nadpisov usudzujú, že predtým, než prišlo k rozčleneniu na súčasných päť kníh, hebrejský Žaltár mal pôvodne tri časti.²⁸

A) Žalmy Dávida (1. kniha).

B) Žalmy Dávida a Levitov (2. a 3. kniha).

C) Žalmy Dávida a iných anonymných žalmistov (4. a 5. kniha).

Je potrebné dodať, že nadpisy sa nepovažujú za inšpirované. Vo všeobecnosti vládne zhoda, že nepochádzajú z rovnakého obdobia ako samotné žalmy.

Časové zaradenie nadpisov

Napriek tomu, že nadpisy boli k žalmom pričlenené až v neskoršom období, považujú sa za veľmi starobylé. Dosvedčuje to aj tá skutočnosť, že význam niektorých nadpisov bol prekladateľom Septuaginty (začiatok 2. stor. pred Kr.) už neznámy.²⁹ Napríklad už spomínaný výraz v nadpise hebrejských žalmov „*zbornajstroví*“, grécka Septuaginta už zjavne nepoznala, lebo ich prekladá výrazom „*Na záver*“.³⁰ Podobne to platí pre niektoré hudobné indikácie v hebrejskom texte žalmov, ktoré boli preložené do gréčtiny iným spôsobom. Napríklad hebrejský výraz v Ž 5 „*pre flautu*“ grécky text prekladá výrazom „*na dedičstvo*“.³¹ V niektorých prípadoch grécky text dopĺňa niektoré nadpisy hoci hebrejský text je iný. Napríklad Ž 93 v hebrejskom texte je bez nadpisu, ale grécky preklad dáva nadpis: „*na deň pred sobotou, keď bola zem upevnená naveky, pieseň pre Dávida*“. Podobne Ž 137, ktorý nemá nadpis a začína priamo slovami „*Na brehu babylonských riek...*“ grécky text tento žalm pripisuje Dávidovi.³²

V súčasnosti sú exegeti názoru, že nadpisy žalmov je možné datovať do 4. stor. pred Kr. a ich vznik súvisí s Knihou Ezdráša, Nehemiáša a 1.-2. Knihy kroník, ktoré vznikli v rovnakom období. Práve v týchto knihách často vystupujú osoby, ktoré sa spomínajú v nadpisoch žalmov, najmä Levití, ako to potvrdzuje nasledujúca tabuľka:

Meno	Starý zákon	Žalmy	Neh, Ezd, 1-2 Km
Asaf	46x	12x	33x
Synovia Koreho	31x	10x	4x
Heman	17x	1x (Ž 88)	16x
Etan	8x	1x	6x

Vznik Knihy Nehemiáša, Ezdráša a 1-2 kroník spadá do obdobia, keď sa židovský národ vrátil z babylonského zajatia. Nanovo boli čítané dejiny monarchie, dejiny kráľa Dávida a jeho dynastie. Premýšľalo sa, prečo prišlo k zničeniu Jeruzalema a chrámu v roku 587 pred Kr. a k následnému odvlečeniu do zajatia. Po návrate zo zajatia bol obnovený jeruzalemský chrám



a jeho liturgia, do popredia sa dostali kňazi a leviti, ktorí vykonávali v chráme kult. Nanovo boli ustanovení speváci a hudobníci, ktorí pomáhali pri liturgii. To bolo vhodným obdobím, keď sa do pozornosti opäť dostali žalmy. V tomto období mohlo dôjsť k pričleneniu nadpisov k žalmom na základe ich opätovného a častého používania pri bohoslužbe v jeruzalemskom chráme³³.

Záver

Žalmy majú osobitné postavenie medzi knihami Starého zákona. Kým ostatné knihy hovoria o tom, čo Boh urobil a prorocké knihy zachytávajú, čo Boh povedal, žalmy sú ľudskou odpoveďou na konanie a slová Boha. Žalmy našli svoje trvalé miesto v súkromnej nábožnosti kresťana ako aj v liturgii Cirkvi. Často je v centre našej pozornosti jednotlivý žalm. Cieľom tejto krátkej prezentácie bolo priblížiť Knihu žalmov ako jednotné dielo, predstaviť jej históriu, štruktúru a cestu, ktorú zbierka žalmov prešla až do podoby ako ju poznáme dnes.

Použitá literatúra:

Pramene

BIBLIA HEBRAICA, *Stuttgartensia*, Stuttgart 1990.
 Biblia Sacra iuxta Vulgatam editionem, Stuttgart 1969.
 SEPTUAGINTA, *Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs*, Stuttgart 1979.
 Sväté Písmo Starého a Nového zákona, Trnava 1996.

Slovníky

A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature, ed. Danker F. W., Chicago, London 2000 (6. vydanie).
 Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon: with an Appendix Containing the Biblical Aramaic, edd. Brown F., Driver S. R., Briggs C. A., Peabody 2000 (5. vydanie).
 Koehler L., Baumgartner W., *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, 5 voll., Leiden 1994-2000.
 Lisowsky G., *Konkordanz zum hebräischen alten Testament*, Stuttgart 1993.

Monografie

Auwers J. M., *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, Paris 2000.
 Gottwald N. K., *The Hebrew Bible, A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1985.
 Heriban J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992.
 Joüon P., Muraoka T., *A Grammar of Biblical Hebrew I-II*, Roma 2000.
 Kraus H. J., *Teologia dei Salmi*, Brescia 1989.
 Mello A., *Il primo libro del Salterio*, (skriptá), Gerusalemme 2003.
 Millard M., *Die Komposition des Psalters*, Tübingen 1994.
 Scaiola D., *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2000.
 Seybold K., *Die Psalmen*, Stuttgart; Berlin; Köln 1991.

Články

Beckwith R. T., *The Early History of the Psalter*, Tyndale Bulletin 46 (1995).
 Cortese E., *Sulle redazioni finali del Salterio*, Revue biblique 106-1 (1999).
 Childs B. S., *Psalms Titles and Midrashic Exegesis*, Journal of Semitic Studies 2 (1971).

Flint P. W., *The Book of Psalms in the Light of the Dead Sea Scrolls*, Vetus Testamentum XLVIII (1998).

Slomovic E., *Toward an Understanding of the Formation of Historical Titles in the Book of Psalms*, Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 91 (1979).

Poznámky:

¹ Všeobecné smernice o Liturgii hodín, bod 104 in *Liturgia hodín podľa Rímskeho obradu I*, Typis Polyglottis Vaticanis 1986.

² H. Gunkel, *Einleitung in die Psalmen*. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels, Göttingen 1933. V práci H. Gunkela pokračoval jeho žiak nórskeho pôvodu Sigmund Mowinckel (1884-1965), *The Psalms in Israel's Worship*, Sheffield 1992 (nórsky publikované v roku 1952).

³ Porov. J. M. Auwers, *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, Paris 2000, 5.

⁴ V roku 1966 publikoval N. Whybray knihu s názvom *Reading the Psalms as a Book*, v ktorej nalieha práve na potrebu pozerat sa na žalmy ako na jednu knihu.

⁵ Gunkel rozlišuje ešte ďalšie podskupiny ako napríklad mudroslovné žalmy, žalmy pozhňania, kráľovské žalmy atď. Pre viac informácií H. Gunkel, *Einleitung in die Psalmen*. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels.

⁶ Samozrejme nejde o výpočet všetkých žalmov, ale o určité zbierky.

⁷ Levita Asaf sa spomína v 1Krn 15,16n. Bol ustanovený kráľom Dávidom za speváka, podobne aj synovia Koreho v 1Krn 6,16-22 (Porov. aj 2Krn 20,14-17).

⁸ Do tejto zbierky patria Ž 113-118, ktoré voláme „Veľkonočný Halel“ alebo aj „Egyptský Halel“, lebo hovorí o zázračnom vyslobodení z Egypta.

⁹ Jedná sa o žalm, ktorý je zostavený z častí - strof, každá z nich začína na jednotlivé písmeno hebrejskej abecedy, preto sa celý žalm nazýva abecedný. Podobným príkladom sú aj Ž 9-10; 25; 34; 37; 111-112; 145. Mnohé žalmy sa používali v liturgii, preto ich abecedná štruktúra mala napomôcť pre ich lepšie zapamätanie.

¹⁰ Názov dostali podľa nadpisu „pútnická pieseň“ v hebrejskom origináli שיר המעלות v doslovnom preklade „pieseň výstupov“. Ich charakteristikou je, že v centre pozornosti majú mesto Jeruzalem ako cieľ púte židov na sviatky.

¹¹ Ide o skupinu piatich žalmov, z ktorých každý sa začína a končí slovom Aleluja.

¹² V slovenskom preklade chýba tento verš. V hebrejčine כלו תפלה רוד בן ישׁו, v gréckom preklade Septuaginta ἐξέλιπον οὐ τῶν Δαυιδ τοῦ υἱοῦ Ἰεσοῦ.

¹³ Ide o najstarší a zároveň najdôležitejší preklad Starého zákona do gréčtiny. Vznikol postupným prekladom jednotlivých kníh v rozpätí 3. a 2. stor. pred Kr. Podľa legendy ho prekladalo 72 židovských učencov, podľa čoho preklad dostal zjednodušene pomenovanie „Septuaginta“, v odbornom prostredí sa označuje skratkou LXX. Spis bol určený pre židovskú komunitu v egyptskom meste Alexandria, keďže židia žijúci mimo Palestínu postupne strácali poznanie hebrejského jazyka. Porov. *Septuaginta, Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs*, Stuttgart 1979, LVI.

¹⁴ Porov. R. T. Beckwith, *The Early History of the Psalter*, Tyndale Bulletin 46(1995), 6.

¹⁵ Je to zbierka židovských zákonov a tradícií. Zachoval sa v dvoch formách - palestínsky Talmud (približne 4. stor. po Kr.) a babylonský (približne 5.-6. stor. po Kr.). Viac J. Heriban, *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992, heslo: Talmud.



¹⁶ Porov. D. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2000, 132.

¹⁷ Porov. Auwers, *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, 77.

¹⁸ „Εἰς πέντε Βιβλία διαιροῦσιν Ἑβραῖοι τὴν τῶν Ψαλμῶν Βίβλιον“. Auwers, *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, 77.

¹⁹ V doslovnom preklade „V ňom sa budú požeňovať, všetky národy ho budú volať blažený“. V hebrejskom texte נִיִּים יִשְׁרָאֵל יִתְבָּרְכוּ בו כָּל

²⁰ Kumrán je názov osady na severozápadnom brehu Mŕtveho mora. Do povedomia odbornej aj laickej verejnosti sa Kumrán dostal v roku 1947, keď v neďalekých jaskyniach boli nájdene rukopisy, ktoré obsahujú okrem iného aj veľké množstvo biblických textov.

²¹ Zámerne používam výraz „časti zvitkov“, lebo jediným zvitkom, v ktorom sa zachoval celý biblický text je Kniha proroka Izaiáša. Ostatné rukopisy sú zachované iba z časti a veľakrát veľmi poškodené.

²² Skratka 11QPs je používaná v odborných kruhoch a má nasledovný význam. Číslo 11 je číslo jaskyne, v ktorej sa našiel zvitok, písmeno Q označuje názov miesta tzn. Kumrán (v angličtine Qumran), Ps označuje obsah zvitku, v tomto prípade žalmy (v angličtine Psalms).

²³ Pre celú problematiku pozri Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 77-94; Auwers, *La composition littéraire du*

Psalter, Un état de la question, 15-26; M. Millard, *Die Komposition des Psalters*, Tübingen 1994, 213-239.

²⁴ Slovenský výraz „žalm“ pochádza z gréckeho slova ψαλμός, ktoré týmto spôsobom prekladá hebrejské slovo מְזוֹמָר.

²⁵ Z toho pramení aj tradícia pripisovať autorstvo žalmov s týmto nadpisom Dávidovi. Slovenské písmeno „L“ sa v hebrejskej abecede volá „lamed“ a okrem funkcie písmena plní aj úlohu predložky. Pozri P. Joüon - T. Muraoka, *A Grammar of Biblical Hebrew*, Roma 2000, § 130b, §133d.

²⁶ 1 Sam 16,16-23; 2Sam 1,17.

²⁷ Jedná sa o 13 žalmov (Ž 3; 7; 18; 34; 51-52; 54; 56-57; 59; 60; 63; 142), ktorých nadpis je spojený s niektorou udalosťou zo života Dávida.

²⁸ Porov. Beckwith, *The Early History of the Psalter*, 9-10.

²⁹ Keďže grécky preklad bol urobený v egyptskej Alexandrii, preto je pochopiteľné, že semitské výrazy boli už málo zrozumiteľné pre grécky hovoriacu židovskú komunitu, ktorá žila v Egypte.

³⁰ Hebrejský výraz מְזוֹמָר Septuaginta prekladá εἰς τὸ τέλος, latinská Vulgáta to prekladá slovom *victori-vitazovi*.

³¹ Podobné príklady nájdeme v Ž 12, 54-56, 60, 69, 80-81 atď.

³² Pre iné príklady Ž 24, 48, 94.

³³ Pravdepodobne v tomto období došlo k javu, ktorý nemčina označuje termínom „davidieserung“, tzn. k pripísaniu autorstva niektorých neskorších žalmov Dávidovi.

GREGORIÁNSKY CHORÁL

GIACOMO BAROFFIO

Všeobecná mienka o pápežovi sv. Gregorovi Veľkom sa spája s liturgickým hudobným repertoárom, ktorý sa už viac ako tisíc rokov nazýva gregoriánsky chorál. Toto pomenovanie bolo pridelené liturgickému dedičstvu, spievanému jednohlasne na latinský text počas slávností rímskeho obradu. Prívlastok gregoriánsky vyjadruje tradičné presvedčenie, ktoré vidí v pápežovi Gregorovi autora melódií a hlavného zodpovedného za hudobný poklad rímskej Cirkvi. Táto tradícia, zakorenená už v 8.-9. storočí, je dnes podriadená radikálnemu prehodnoteniu, ktoré sa dotýka viacerých aspektov hudobného života a liturgickej knižnej produkcie. Prísne monodický – jednohlasný charakter rímskej hudobnej praxe nenachádza v oficiálnych dokumentoch dôkaz, v ktorom sa od vzniku Ordo Romanus I (opis pontifikálnej omše v Ríme na začiatku VII. storočia) až po celý stredovek aspoň občas predvída pôsobenie ďalších hlasov, sprevádzajúcich hlavnú melódiu (prítomnosť spevákov „parafonistov“ v OR I; následne používanie technických termínov ako napr. „sekundárius“).

Vo vzťahu ku Gregorovi bolo preskúmaných viacero hudobných aspektov. Osobitným spôsobom sa k nemu viaže založenie oficiálneho repertoáru Rímskej cirkvi a následne redakcia knihy, obsahujúcej tento repertoár. Ďalším jeho významným zásahom v histórii liturgického spevu je založenie rímskej Scholy cantorum.

Pôvod a rozšírenie gregoriánskeho spevu

Najstaršie pramene (životopis od anglického anonyma a životopis od Pavla Diakona) nehovoria nič v súvislosti s hudobnou aktivitou pápeža Gregora. Jedno z prvých explicitných potvrdení na margo veci pochádza od Jána Hymnonidesa, diakona a rehoľníka z Montecassina. Medzi rokom 873–876 napísal životopisný profil sv. Gregora s evidentným zámerom vyzdvihnúť ho ako vedúcu osobnosť a model svätosti pre všetok kresťanský ľud. V tomto kontexte je Gregor predstavený ako citlivá osoba, plná skrúsenosti, inšpirujúca sa lúbeznosťou hudby s cieľom zostaviť zbierku, antifonár s maximálnym využitím pre spevákov (antiphonarium centonem ... compilavit: Vita II 6). Termín compilavit sa však následne začal vysvetľovať tak, že Gregor bol autorom hudobného repertoáru, zatiaľ čo samotný dokument Vita sa obmedzuje na konštatovanie redakčnej práce pápeža, ktorý zozbieral existujúci materiál do jedinej liturgickej knihy a zostavil ho v novom poradí.

Podobným spôsobom sa Gregor dostáva do povedomia aj ako autor modlitieb a gregoriánskeho sakramentára. V prípade hudobnej aktivity sa však dostávajú na povrch určité otázky. Meno Gregora bolo vložené do viacerých zoznamov pápežov, zásluhy ktorých si bude hudobná história pripomínať. Jedným z takýchto svedectiev je neskoršie Ordo Romanus XIX v redakcii frans-

kých rehoľníkov, známe pod názvom *De convivio monachorum*. V texte sa vymedzujú dejiny rímskeho liturgického spevu, v ktorých sa pripisujú všeobecné zásluhy (*annalem cantum/cantulenam instituit, ... conscripsit, ... edidit, ... ordinavit*) pápežom Damazovi (†384), Levovi I., Geláziovi, Symachovi, Jánovi I., Bonifácovi II, Gregorovi I. a Martinovi I. (†657).

Vplyv Gregora I. na liturgicko-hudobnú oblasť by sa mal odraziť v bežnej organizácii cirkevného života, ktorá predpokladá jeho organický a kontinuálny rast predovšetkým prostredníctvom zavedenia nových sviatkov svätých do liturgického roka. Za pontifikátu Gregora I. nechýbali inovácie tohto druhu, ako napríklad rozšírenie kultu sv. Agáty. V takom prípade sa predpokladá aj vznik nových formulárov s vlastnými textami na uctievanie nových svätých. To však neznamená, že pápež osobne by mal napísať nové texty s príslušnými melódiami.

Pôvod niekoľkých kompozícií s textami, citovanými z diel sv. Gregora, pochádza pravdepodobne z pápežskej kúrie. Jednou z nich je antifóna *Si culmen veri honoris quaerite, ad illam caelestem patriam quantocius properate*, ktorá cituje krátky úryvok pápeža Gregora (Hom. Ev. 15,1) a zakončuje ho biblickým výrazom z knihy Genesis 45,19 (*quantocius properate*). Avšak pripísanie niektorých hymnických textov tomuto pápežovi je pochybné, podobne ako v prípade pôstnych spevov na večery, nočné a ranné chvály *Audi benigne conditor, Ex more docti mystico, Precemur omnes cernui* (Liber hymnarius 1983). V minulosti boli Gregorovi pripísané aj iné texty, tie však boli neskoršieho dáta, i keď sa to nedá celkom spresniť: *Urbs Jerusalem beata* (pravdepodobne VIII. storočie) a *Ecce iam nocti tenuatur umbra* (cca X. storočie). Dnes sa mu dokonca neprpisujú ani známe adventné antifóny „O“, ako sa pred desiatkami rokov domnieval vedec Callewaert (pravdepodobne majú milánsky pôvod).

Analýza viacerých hudobných aspektov gregoriánskeho repertoáru (vzťah jednotlivých kompozícií k liturgickým slávnostiam, biblický či žalmový text, melodická reč, kompozičná štruktúra, modálnosť, štýl) vyniesli na svetlo extrémne heterogénny charakter tohto repertoáru. Možno v ňom vybadať rôzne vrstvy, zodpovedajúce rozličným dobám a rozdielnym miestam pôvodu jednotlivých melódií či homogénnych skupín spevov. Isté je, že gregoriánske melódie v ich súčasnej podobe sú - vo vzťahu k ich pôvodnej stredovekej podobe - výsledkom

zložitého redakčného procesu, ktorý sa začal v VII. storočí, stabilizoval sa v nasledujúcom a definitívne sa ukončil na území Franskej ríše v priebehu IX. storočia.

Z tohto dôvodu súčasná literatúra uprednostňuje nahradiť pojem „gregoriánsky spev“ výrazom „rímsko-franský spev“. Liturgický spev totiž vznikol z centrálneho nuklea rímskych melódií, ktoré boli prepracované podľa nových kritérií franskými kantormi. Problém pôvodu rímskeho liturgického spevu predsa však nie je definitívne objasnený, nakoľko bol Rím ešte pred VIII. storočím vystavený vplyvu netalianskych centier (Gálie, Španielska, Konštantinopolu a možno ešte predtým Afrike). Zostáva naďalej otázkou, ktorá verzia rímskeho spevu bola modifikovaná a prijatá franskými kantormi: hudobná tradícia blízka tzv. „starorímskemu spevu“ alebo iná, takisto rímska, avšak upravená a veľmi blízka budúcemu „gregoriánskemu spevu“.

Pripisovanie gregoriánskeho spevu pápežovi Gregorovi sa rozširovalo predovšetkým v priebehu VIII. storočia z dvoch centier: talianskeho a anglického. Na území dnešného Talianska vznikla poéma na hudobno-liturgickú aktivitu pápeža Gregora, avšak s najväčšou pravdepodobnosťou Gregora II. Tento oslavný text, ktorý podstúpil mnohé výrazné úpravy a recenzie a približne medzi IX. a XI. storočím vznikli desiatky

jeho prepracovaní, bol napokon pripísaný Gregorovi Veľkému, ktorý bol označený za autora omšových spevov. Hlavné jadro textu autonómnej poémy - trópus *Gregorius praesul* - sa nachádza v celej latinskej Európe v úvode mnohých graduálov, obsahujúcich omšové skladby rímskeho obradu, a práve ním sa uvádza vstupný spev - introit prvej adventnej nedele.

Anglická tradícia, reprezentovaná sv. Bedom či Egbertom, oddávna uznáva Gregora za otca viery a to vďaka misii Augustína z Canterbury, ktorú začal v roku 596. Toto je smerovanie, ktoré nachádza v Alcuinovi priameho reprezentanta na karolínskom dvore a ktorého pôsobenie je zaznamenané v liturgických knihách, obsahujúcich v názve výroky typu *antefonarius ordinatus a sancto Gregorio per circulum anni* (napr. antifonár z Mont-Blandin, Brusel, Bibl. Royale, 10127-10144).

Pravdepodobne ani tento titul nemá nijaký historický podklad. Prvé liturgické knihy, ktoré poznáme, nie sú totiž rímskeho pôvodu a datujú sa na dve až tri storočia po Gregorovi. Okrem toho knihy, ktoré sa zachovali dodnes, nerozlišujú vo všeobecnosti omšové spevy (gradu-





ále, kantatóriá) od spevov liturgie hodín (antifonáre), zatiaľ čo za čias Gregora takmer istotne existovala jediná univerzálna kniha, podobná modernej Liber Usualis, ktorá bola rozšírená aj o nočné i denné modlitby liturgie hodín, ako sa následne potvrdzuje v Španielsku a Miláne.

Omšové Aleluja

Konkrétny zásah Gregora do hudobnej oblasti sa prejavuje v jeho liste biskupovi Jánovi zo Syrakúz (Ep. IX 26: CC 140 A, 586). Podľa všeobecnej mienky sa v Ríme, ešte pred Gregorom, Aleluja spievalo v omši len ako aklamácia, teda bez verša, a spievalo sa len počas 50 dní veľkonočného obdobia podľa vzoru tradície jeruzalemskej Cirkvi, zaznamenatej v korešpondencii Hieronyma a pápeža Damaza, ktorá je dnes považovaná za apokryfnú. Gregor Veľký v tomto prípade nezasiahol z dôvodu znovunastolenia rímskej autonómie v liturgickej oblasti, ale skôr kvôli normalizovaniu situácie vo Večnom meste, kde sa používanie omšového spevu aleluja dovtedy zužovalo, zatiaľ čo v liturgii hodín sa táto aklamácia hebrejského pôvodu spievala stále s výnimkou pôstneho obdobia.

Napriek všetkému nemožno vylúčiť, že by Gregor nemal v úmysle hovoriť o jednoduchej alelujovej aklamácii, ku ktorej sa postupom času pridala žalma, resp. jeho verše (žalma bol vo vnútri Liturgie slova považovaný za samostatné čítanie, nie za spev).

Nakoniec bolo aleluja používané až od nedele nazvanej septuaginta (3. nedeľa pred začiatkom pôstneho obdobia), kedy si mnohé cirkvi pripomínajú prerušenie radostnej veľkonočnej aklamácie. V súvislosti s touto inováciou bol neskôr v oblasti liturgie hodín (taktiež v pôstnom období) zrušený spev *Te Deum* na konci nočného nokturna. Tento hymnus bol nahradený deviatym rezponzóriom nokturna v tzv. *cursus romanus*.

Kyrie eleison

Aj spev *Kyrie eleison* je konfrontovaný v spomínanom liste Jánovi zo Syrakúz. Táto litánia, ktorá sa v Jeruzaleme používala aspoň do IV. storočia, sa v Ríme neobmedzovala len na omšu a okrem gréckej invocácie *Kyrie* (v Miláne sa ešte aj dnes používa len táto jediná) používala aj latinský výraz *Christe*. To, čo hovorí Gregor ohľadom spevu nie je pravdepodobne jeho osobný prínos, ale miestna tradícia Ríma, podľa ktorej sa *Kyrie eleison* a *Christe eleison* mohlo opakovať aj stokrát za sebou, čo dohromady predstavuje 300 invocácií. Formulácia litánií v Ríme za čias Gregora predpokladala striedanie dvoch skupín: kantorov a ostatného zhromaždenia, ktoré odpovedalo na jednotlivé invocácie. Spev *Kyrie* bol rozšírený aj na nesviatočné dni v protiklade s byzantskou tradíciou. Gregor spomína aj vloženie verša na latinský text, ktorý invocáciu obohacoval. Je možné, že niektoré z týchto antických doplnení prežili až do čias existencie trópov, ako je to v prípade *Devote canentes suscipe sedula precamur nostra praeconia*, ktorý okrem iného obsahuje 10 nepretržitých invocácií *Kyrie eleison* (bez *Christe*) a v texte sa zmieňuje o ariánskom blude, ktorý už bol v čase Gregora zabudnutý.

Gregorove zmienky, vzťahujúce sa na *Kyrie*, by sa teda nemuseli týkať omše, ale skôr osobitných procesiových obradov. Gregor z Tours (Hist. Franc. X 1) a Pavol Diakon (Hist. Langob. III 23-25) potvrdzujú existenciu septiformis letania, o ktorej sa zmieňujú explicitné dôkazy z rokov 590 (hneď po Gregorovom zvolení za pápeža) a 630. Rímsky ľud, rozdelený do 7 skupín, sa zo siedmich kostolov odobral k bazilike S. Maria Maggiore (Pavol Diakon: *urbis populus ... a beato Gregorio divisus*). Sedem sprievodov vytváral klérus, rehoľníci, muži, zasvätené ženy, vydaté ženy, vdovy, mládež a deti (Ep., Appendice X, CC 140 A, 1102-1104).

Hudobná angažovanosť diakonov sa stala predmetom jedného z rozhodnutí Gregora Veľkého počas rímskej synody 5. júla 595. Synodálny kánon obmedzoval pôsobenie diakonov v úlohe kantorov – sólistov, ktorí vo sv. omši spievali iba evanjelium (*solumque evangelicae lectionis officium inter missarum solemnium exsolvant*: PL 77, 1335). Toto rozhodnutie malo za cieľ ukončiť zneužívanie diakonskej vysviacky, ktorú si mnohí zvolili len na základe kvality vlastného hlasu. Títo diakoni prednostne zastávali funkciu kantorov namiesto plnenia dôležitých povinností, ktoré prináležali diakonom. Na druhej strane pekný hlas priaznivo prispel k povýšeniu vhodných ľudí na post biskupa, ako to potvrdzujú niektoré epitafy (Duchesne, Origenes, ed. 1925, 180, ktorý použil texty, publikované od De Rossiho).

Stáli diakoni v Ríme uskutočňovali rôzne mimoliturgické aktivity, napríklad aj v administratívnom sektore. Ich výber musel teda byť zvlášť obozretný. Jedným z možných dôsledkov uplatňovania synodálneho kánonu bolo zníženie diakonských vysviacok. V historickom kontexte Rímskej cirkvi toto synodálne rozhodnutie, hoc aj zamerané na hudobnú aktivitu, hľadá predovšetkým na regulovanie disciplíny, prevenciu proti zneužívaniu a na uchovanie integrovanej osobnosti i miništrantskú funkciu klerikov.

Niektoré dokumenty v hudobnej oblasti, medzi nimi *Ordines Romani* I. a IV., odovzdávajú funkciu prvého kantora subdiakonovi, ako to potvrdzuje administratívny dokument z roku 919, ktorý hovorí o istom subdiakonovi Jánovi ako o *Primicerius scholae cantorum* (KEHR I, 1906, s. 18, bod 2).

Rímska Schola cantorum

Synodálny kánon z roku 595 hovorí o výbere spevákov na liturgickú službu (*ad sacri altaris ministerium cantores eligantur*), vylúčiac z tejto služby diakonov. Prítomnosť spevákov (*cantores*) podnietila identifikovať túto skupinu do nejakej štruktúry, ktorá bude organicky ustanovená a právne definovaná (*Schola Cantorum*), pričom jej založenie bolo pripísané pápežovi Gregorovi. Evidentne tu ide o prenesenie synodálneho textu, ktorý sa nachádza v 6. kapitole diela *Vita* od Jána Hymnoidesa (*scholam quoque cantorum ...constituit*). Životopisec sa pozastavuje nad niektorými konkrétnymi údajmi, vzťahujúcimi sa na budovu, kde chorý Gregor z lôžka sledoval hudobnú formáciu mladých spevákov. V rozprávaní sa prelínajú skutočné fakty s ľubovoľnými



interpretáciami, ktoré mútia historickú scénu: napr. založenie Scholy je prenesené z ôsmeho storočia na šieste. Spomienky z minulosti sú dnes čítané pod novou perspektívou. Napríklad Ján spomína bič, ktorým pápež trestal nedisciplinovaných mladíkov (*flagellum quo pueris minabatur*), ale v skutočnosti ide o žezlo (*ferula*) ako symbol pápežskej autority.

Na samom začiatku hudobnej inštitúcie bolo založenie sirotinca s cieľom sociálnej pomoci. Sirotinec sa postupne pretransformoval na internátnu školu, kde sa mladí chlapci s hudobným talentom pripravovali na službu kantorov. Výchova obsahovala aj náročnú duchovnú prípravu na pochopenie biblických textov (psalmodia sa neobmedzovala len na spievanie žalmov, ale aj na ich správnu duchovnú interpretáciu). Mnohí cantores vďaka tomu objavili aj iné povolanie a napokon sa stali diakonmi cirkevného života, v niektorých prípadoch sa stali služobníkmi v biskupskej službe, čo v Ríme predstavuje službu pontifikálnu. Viaceré indície poukazujú na skutočnosť, že Schola Cantorum, prekvitajúca v priebehu VIII. storočia, vznikla len o storočie

predtým, t.j. v VII. storočí, teda až po pontifikáte sv. Gregora.

Použitá literatúra:

G. MORIN, *Les Véritables Origines du Chant Grégorien*. R propos du livre de M. GEAVERT *Les Origines du Chant liturgique de l'Eglise latine*, Rome - Maredsous 1904.

B. STÄBLEIN, "Gregorius Praesul", *der Prolog zum römischen Antiphonale*. Buchwerbung im Mittelalter, in Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, a cura di R. BAUM - W. REHM, Kassel 1968, s. 537-561.

B. STÄBLEIN, *Der altrömische Gesang*. Einführung, in MARGARETA LANDWEHR-MELNICKI, *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319 mit einer Einführung von BRUNO STÄBLEIN*, Kassel 1970, s. 1*-151* (Monumenta Monodica Medii Cvi 2).

J. BOE, *Italian and Roman Verses for Kyrie eleyson In the mss Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana 74 and Vaticanus latinus 5319*, in *La tradizione dei tropi liturgici*. Atti dei convegni sui tropi liturgici Parigi (15-19 ottobre 1985) - Perugia (2-5 settembre 1987) (...), a cura di C. LEONARDI - E. MENESTI, Spoleto 1990, s. 337-384 (Biblioteca del "Centro per il collegamento degli

studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia" 3).

J. DYER, *The Schola Cantorum and Its Roman Milieu in the Early Middle Ages*, in *De musica et cantu*. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper Helmut Hucke zum 60. Geburtstag, a cura di P. CAHN - A.-K. HEIMER, Hildesheim 1993, s. 19-40 (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Musikwissenschaftliche Publikationen 2).

D. HILEY, *Western Plainchant*. A Handbook, Oxford, Clarendon Press 1993, s. 503-513.

A. PFISTERER, *Cantilena Romana*. Untersuchung zur Überlieferung des gregorianischen Chorals, Paderborn 2002 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 11).

Preklad z taliančiny: Janka Bednáriková



Rozbor antifóny „Hosanna Filio David...”

AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

Jednou z najznámejších antifón Kvetnej nedele, ktorej text sa nachádza v každej eucharistickej slávnosti je antifóna:

Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini, Rex Israel: Hosanna in excelsis.

(Hosanna Synovi Dávidovmu, Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom, Kráľ Izraela; Hosanna na výsostiach).

Jej najstarší a v tomto článku rozoberaný neumový zápis¹ sa nachádza v kódexe Hartker² zo začiatku 11. storočia.

- 0^a / 1 / 1 - / 5 - / 5 5 / 8^a - 0 /

Hosanna filio david benedictus qui venit in nomine domini

Hosanna fi- li- o Da-vid: Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no- mi-ne do-mi-ni

" / 1 / 1 - 0 5 /

rex ista bel osanna in excelsis

Rex Is- ra- el: Hosanna in ex-cel-sis

a

Text tejto antifóny je citát žalmu 117,26 (resp. 118,26), ktorý je doplnený slovami „benedictus, qui venit in nomine Domini“ a prebratý do evanjelií. V tomto prípade je Hieronymov preklad Psalterium iuxta Hebraeos³ novozákonnému textu bližší ako Psalterium Gallicanum. Výraz „Kráľ Izraela“ sa nachádza jedine vo verši 12,13⁴ Jánovho evanjelia. Synopsa evanjelií⁵ pridáva k veršu 12,13 verše Mt 21,9; 23,39; Mk 11,9; Lk 13,35; 19,38.

b

V kódexoch Silos a Fossatensis sa táto antifóna nachádza ako antifóna ku kantiku.⁶ Kódex S. Lupi Beneventani označuje túto antifónu ako Ad libitum - antifónu ad Cantica,⁷ a zaznamenáva jej opakovanie v rámci primy.⁸ V kódexe Compendiensi je táto antifóna použitá ako antifóna k Benediktu⁹ ad libitum, v kódexe Sandionysianus k nóne,¹⁰ a v kódexoch Hartker a Bambergensis ako antifóna k procesii.¹¹ Podľa Hermanna Josepha Gräfa¹² ide v tejto antifóne o procesiovú antifónu, ktorá bola zaznamenaná už v 2. polovici 9. storočia v pontifikáli z Poitiers, u Pseudo-Alkuina (pred 950), v pontifikáli z Narbonnu (11. st.) a v Ordines z Reimsu (12. st.).¹³

Rímsko-nemecký pontifikál vo svojom bode 162 označuje túto antifónu rovnako ako procesiovú.¹⁴

c

Jean-Claude Nesmy¹⁵ uvádza pri tomto verši nasledujúcich patristických autorov: Irenej¹⁶ píše o verši žalmu 117,26 nasledovne: „A pri jeho vstupe do Jeruzalema preto všetci (tí, ktorí sa nachádzali na ceste, a ktorí si v duši trpiaco želali nasledovať Dávida) spoznali ich kráľa a rozprestrelí pred ním svoje šaty a vyzdobili cestu zelenými výhonkami a volali s veľkou radosťou a oduševnením: ‚Hosanna Synovi Dávidovmu! Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom. Hosanna na výsostiach!‘ (porov. Mt 21,9; Ž 118,26n,

LXX 117,26n). Tu ale zlí správcovia (ktorí položili slabým pascu a nedospelých tyranizovali) boli žiarliví a preto nechceli uznať, že kráľ už prišiel a pýtali sa ho: ‚Počuješ, čo hovoria?‘, Pán odpovedal: ‚nečítali ste: Z úst nemlúvniat a dojčeniec pripravil si si chválu?‘ (Mt 21,16; po-

rov. Ž 8,3). Tým dokázal, že sa naplnilo to, čo sa povedalo o Dávidovi ako o Božom Synovi a ukázal, že nepoznajú ani zmysel Písma a ani Božieho plánu spásy (porov. Mt 22,29). On je ale Kristus, predpovedaný prorokmi, ktorého ‚meno bude na celej zemi chválené‘, ktorému Otec ‚pripravil chválu z úst nemlúvniat a dojčeniec‘, čím tiež ‚Ho pozdvihol nad nebo‘ (porov. Ž 8,2n).“

*Didache*¹⁷ k tomuto veršu žalmu poznamenáva: „Každý, kto prichádza v mene Pánovom, má byť prijatý; potom ho ale vy vyskúšajte a vytvorte si o ňom mienku, lebo máte už vedieť, kde je vpravo a kde vľavo. Ak je prichádzajúci na ceste, pomôžte mu, ako len môžete. On má ale iba dva, alebo (ak je to nutné), tri dni u Vás ostať.“

Ján Chryzostom¹⁸ komentuje verš žalmu 117,26 slovami: „‚Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom.‘ Lebo naša [radosť] nepozostáva iba z toho, čo sa stalo, ale mieri k iným väčším veciam - k zmŕtvychvstaniu, panovaniu, dedičstvu s Kristom a k tomu, čo všetko nám On chce ukázať a preto pridáva: ‚Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom.‘ To povedal tiež Kristus židom: ‚Amen, amen, hovorím vám, už ma nebudete viacej vidieť, kým nepoviete: Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom.‘ (Mt 23,38) Pretože mu často robili výčitky a často ‚ľahostajne‘ primiešali, čo nebolo z Boha, čomu bol Boh nepriateľom, povedal im: ‚Dosvedčíte mi, že nie som Boží nepriateľ, keď ma uvidíte prichádzať z oblakov a zvoláte toto slovo: ‚Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom‘, v kto-

rom sa vy samy vylúčite dobrými slovami plnými chvály z každej obrany.' Očividnosť vecí, ktoré sa potom stanú, sa budú samé súdiť. 'Požehnáme vás z domu Pánovho.'"

*Origenes*¹⁹ vysvetľuje tento verš žalmu 117 slovami: „Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom atď“. Evanjelisti predložili, že aj toto slovo je prorocťvom o Kristovi: lebo On sám je pravdivý, ktorý prichádza s plnou mocou v mene Pánovom, kým všetko z neho samotného vychádza ako ľudia, či anjeli, či sluhovia Boží. Lebo každý jeho obľúbenec o Ňom povedal: ‚to povedal Pán‘ a každý jednotlivý z anjelov povedal tomu, ku komu bol poslaný: ‚Pán ma poslal.‘ Ale ten, ktorý prichádza v mene Pánovom, je požehnaný.“

*Hieronymus*²⁰ komentuje tento verš 117,26 nasledovne: „Ó Pane, uzdrav ma. Všetko, čo je napísané v evanjeliu, aj tí maličkí, ktorí vzali palmové ratolesti (keď Pán vstupoval do Jeruzalema) a išli pred ním a so zvonivými hláskami volali: ‚Hosanna na výsostiach, požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom‘, je prebraté zo žalmu. Lebo, kde sa nachádza $\omega\omega\sigma\upsilon\ \delta\eta$, čo znamená - uzdrav ma, stojí v hebrejčine napísané ‚Hosianna.‘“

*Augustín*²¹ komentuje tento verš slovami: „Lebo ‚Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom.‘ Prekliaty je teda ten, ktorý prichádza v svojom vlastnom mene; tak ako On hovorí v evanjeliu: ‚Prišiel som v mene môjho Otca a vy ste ma neprijali, ale ak niekto príde v svojom mene, toho prijmete. Budeme Vás požehnávať z domu Pána.‘ Verím, že je to slovo veľkých k malým a síce veľkých, ktorí v Duchu pochopili slovo ‚Boh‘ z Boha, tak ako je to (práve) v tomto živote a napriek tomu miernia svoju reč voči malým, aby mohli úprimne povedať, čo hovorí apoštol: ‚Ak sme sa totiž zamysleli, tak pre Boha, ak sme sa miernili, tak pre vás, lebo si to vyžaduje Kristova láska.‘“

*Augustín*²² opisuje verš Jánovho evanjelia 12,13 vo svojom komentári k Jánovmu evanjeliu nasledovnými vetami: „Tak totiž hovorí evanjelium, čo ste aj vy počuli pri čítaní: ‚iného dňa, keď veľa ľudu, ktorý prišiel na slávnosť, počulo, že Ježiš príde do Jeruzalema, vzali palmové ratolesti a išli mu v ústrety volajúc: Hosanna, požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom, kráľ Izraela!‘ Palmové ratolesti sú chválospevy, ktoré označujú víťazstvo, pretože Pán porazil svojou smrťou smrť a krížom diabla, knieža smrti, nad ktorým triumfoval. ‚Hosanna‘ je ale zvolanie slávnostne uisteného (ako hovorí niektorí, ktorí rozumejú hebrejsky) a poukazuje to viac na náladu ako na označenie vecí, v latinčine by sme to označili citoslovcom, napr. keď pri bolesti zvoláme: ach!, alebo keď pri radostnom vzrušení povieme: vah (ah!), alebo keď pri zranení povieme: o rem magnam (ó aké úžasné!); lebo tu neznamená ‚Ó‘ nič viac ako náladu zraneného. O tomto obsahu sa možno preto presvedčiť, lebo či grék, alebo latinár by to mohol preložiť ako každý: ‚kto svojmu bratovi povie „Rakal!“‘. Lebo to sa takisto vysvetľuje citoslovcom, ktoré označuje náladu toho, ktorému je niečo nemilé. ‚Požehnaný‘ ale, ‚ktorý prichádza v mene Pánovom, kráľ Izraela.‘ Takto sa dá skôr prijať, že výraz ‚v mene Pánovom‘ sa

rozumie: v mene Boha Otca, aj keď sa to môže tiež rozumieť: v svojom mene, pretože On je tiež Pán. Preto stojí inde napísané: ‚Pán povedal môjmu Pánovi.‘ Náš samotný rozum lepšie pochopí slová, kde hovorí: ‚Prišiel som v mene svojho Otca a vy ste ma neprijali; iný príde v svojom mene a jeho prijmete.‘ Totiž učiteľom pokory je Kristus, ktorý sa sám ponížil, keď bol poslušný až na smrť, až na smrť na kríži. Nestráca teda božstvo, keď nás učí poníženosti (v ktorej je rovnaký s Otcom a nám podobný). Pokiaľ je rovnaký s Otcom, povolal nás k životu, pokiaľ je podobný nám, ochránil nás a vykúpil zo zatratenia.

Tieto chválospevy mu venuje ľud: ‚Hosanna, požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom, kráľ Izraela!‘ Čo mohlo vzbudiť závisť v dušiach židovských veľkňazov, keď také veľké množstvo [ľudí] volalo Kristovi ako svojmu veľkňazovi? Ale čo znamenalo byť pre Pána kráľom Izraela? Čo bolo veľké pre kráľa večnosti, kráľa ľudí? Veď Kristus nie je kráľom Izraela, aby vyžadoval oslavu, alebo mečmi vyzbrojené vojsko, aby pokoril viditeľným spôsobom nepriateľov, ale je kráľom Izraela, lebo riadi duchov, stará sa o večnosť, vedie do večného kráľovstva tých, ktorí veria, dúfajú a milujú. Preto je teda Otcovi rovný Syn, Slovo, skrze ktoré bolo všetko stvorené. Kráľ Izraela by mala byť blahosklonnosť, nie povýšenie, ale znamenie milujúcej lásky a nie rozmnoženie moci. Lebo ten, ktorý bol na zemi označený ako židovský kráľ, je v nebi kráľ anjelov.“

*Beda Venerabilis*²³ komentuje tento verš vo svojej homílii: „Čo ale oni povedali: Hosanna, to znamená spása, Synovi Dávidovmu, je to to, čo môžeme čítať v žalme: Spása je u Pána, jeho požehnanie spočinie na jeho ľude, a na neho zostúpi jeho požehnanie; to, čo sa osvecuje v akte veľkej oslavy chóru svätých v Apokalypse: Spása príde od nášho Boha, ktorý sedí na tróne a od baránka. Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom. V mene Pánovom, v mene Boha Otca znamená, čo On sám neveriacim židom inak povedal: Ja som prišiel v mene môjho Otca a vy ste ma neprijali; iný ale príde v svojom mene a vy ho prijmete. Lebo Kristus prišiel v mene Boha Otca, pretože vo všetkom, čo robil a hovoril, snažil sa o to, aby oslávil Otca a ľudom kázal, že má byť oslávený Otec. Antikrist príde vo svojom mene, ten, ktorý je najhorší zo všetkých ľudí a je naplnený diablom ako svojim sprievodcom a rozhodne sa nazývať sa Božím Synom, on ktorý sa protiví a nad všetko sa povyšuje, čo sa Bohom nazýva alebo oslavuje. Oni preberajú ale verš chvály ľudí zo žalmu 117, o ktorom nik nepochybuje, že je o Pánovi. Kde je už tak krásne o tom samom predpovedané (v rovnakom žalme): Kameň, čo stavitelia zavrhlí, stal sa kameňom uholným, pretože tým kameňom je zjavený Kristus, ktorého židia odvrhli (ktorí vystavali predpisy ich tradícií), ktorý sa stal pamiatkou oboch veriacich národov, teda židov a pohanov. Lebo ak je Kristus v žalme nazvaný uholným kameňom, je to to isté, ako keď je v evanjeliu oslávený hlasom pred Ním idúcich a Jeho nasledujúcich ľudí. Čo je ale v pokračovaní chvály doplnené - Hosanna - čo znamená spása, resp. uzdravenie! na výsostiach, to zjavne učí, že príchod Pána v tele nie je len spásou



človeka na zemi, ale dosahuje aj k anjelom v nebi, pretože my budeme prenesení do neba ako Vykupiteľ a počet tých, ktorí padli skrze satana, bude opätovne naplnený. Preto totiž Pavol hovorí: v Kristovi obnoví všetko, čo je v Ňom na nebi i na zemi. Správne sa preto spieva Hosanna na výsostiach pre oslavu Toho, ktorý celkovým odpustením hriechov ľudskému pokoleniu otvoril slávu nebeskej vlasti. Preto je nutné, moji bratia, aby sme sa snažili celou odovzdanosťou rozumu ponáhľať do zasľubenej domoviny a neustále mysleli na to, že aj keď cesta, po ktorej ideme, je úzka, príbytok je ale svätý.“

d

Patristické komentáre sa líšia vo vysvetľovaní centrálného verša 117,26, resp. Jn 12,13 (Mt 21,9) Kvetnej nedele. Ale skoro všetky starozákonné patristické komentáre tento verš kristologizujú a ukazujú na osobu Ježiša Krista. Pre gréckych (východných) komentátorov stojí osoba Ježiša Krista na prvom mieste tohto veršu, resp. týchto veršov.

Pre Jána Chryzostoma je centrálna eschatologická dimenzia („zmŕtvychvstanie, panovanie, dedičstvo s Kristom“).²⁴ Všetko, čo je spojené s týmto chválospevom poukazuje už na budúcnosť.

Origenes podobne Irenej zdôrazňuje aspekt prorocstva. „Ten, ktorý prichádza v mene Pánovom, je požehnaný.“²⁵

Jedine *Didache* vidí v tomto verši pastorálnu dimenziu.

Latinskí komentátori nie sú v interpretácii týchto veršov jednotní. Irenej spája tieto verše s krikom detí, ako dôkazom, že všetko povedané sa dotýka Krista, resp. že Kristus je skutočne prorokmi ohlásený Mesiáš.

Pre Hieronyma znamená hebrejské „Hosanna“ „uzdrav ma“ podľa významu gréckeho σωσον δη.




Augustín vysvetľuje tieto verše dvakrát. Prvýkrát ako žalm 117,26, druhýkrát ako Jn 12,13. Smerodajným je pre neho „slovo Veľkého k malým...“²⁶, pričom používa citát apoštola Pavla, zdôrazňuje lásku Krista k maličkým, ktorá nikdy neprestáva. Druhýkrát Augustín vysvetľuje jednotlivé slová: palmové ratolesti ako chválospevy²⁷, zvolanie „Hosanna“ ako volanie prítomného, označenie „požehnaný“ ako byť - požehnaný v mene Boha Otca, ale takisto aj v Svojom mene. Na záver zdôrazňuje, že tento chválospev adresovaný Kristovi blahosklonnosť voči Otcovi a nie povýšenie. Je to znamenie „milujúcej lásky“²⁸ pre toho, „ktorý bol na zemi nazvaný ako židovský kráľ, ten, ktorý je v nebi kráľ anjelov.“²⁹ Beda Venerabilis vyzdvihuje vo svojom vysvetlení vzťah medzi Kristom a Otcom, totiž, že Kristus prišiel v mene Otca³⁰. Je uholným kameňom, ktorý stavitelia zavrhlí, ktorý ale prišiel pre židov aj pre pohanov. Ľudia ho majú nasledovať úzkou cestou.




Ulrich Luz opisuje a možno povedať, že zhŕňa všetky myšlienky patristických autorov vo svojom novo-zákonnom komentári: „Príchod Krista do Jeruzalema je príchod veľkonočného víťaza nad hriechom a smrťou [...] (v speve Hosanna) - kráľa a Vykupiteľa sveta.“³¹

e1

V tejto originálnej kompozícii sa hneď na začiatku používa čistá kvinta, typická pre autentický tetrardus, aby sa jasne zvýraznil vrchol a zmysel slova „Hosanna“. Melódia antifóny viackrát stúpa nad úroveň tenoru³², čo je typické pre autentický tetrardus. Úroveň tenoru je na začiatku re („Hosanna filio David“) a v ďalšom priebehu klesá k do („Benedictus, qui venit in no-“) a sol („-mine Domini“). V druhej časti sa opakuje tento priebeh melódie: z tenoru si/do („Rex Israel“) klesá napätie k finalis³³ sol („Hosanna in excelsis“).

e2

Intonácia antifóny (tractulus - , epiphonus s písmenom a³⁴  a virga ) zvlášť sprízučňuje a zvýrazňuje prvé slovo „Hosanna“ skokom čistej kvinty sol-re (tak veľký intonačný skok znamená v gregoriánskom choráli obzvlášť veľkú „dôležitosť“ slova). V slovách „filio David“ je slabika -vid vyzdvihnutá širokým, nekurentným³⁵ torculusom . Z toho vyplýva, že autor antifóny chce zvlášť zdôrazniť prvé tri slová, ktoré oproti ďalším zapisuje veľkým intonačným skokom, resp. širokým trojtónovým torculusom.

Ďalšie slová „Benedictus, qui venit in“ sú neumované kurente³⁶. V rámci slabík -dictus sú použité dva kurentné torculusy , ktoré zvýrazňujú prízvuk. Výnimkou tohto kurentného melodického priebehu frázy je nekurentná virga  nad časticou qui, ktorá týmto dostáva istý akcent (melodické zastavenie sa), pričom ale melodická línia reči vedie k ďalšiemu myšlienkovému cieľu („nomine“). Slovo venit je zapísané clivis s písmenom c³⁷  na prízvučnej slabike. Funkcia tejto neumy je zoslabenie prízvučnej slabiky a rýchly prechod na neprízvučnú slabiku označenú tractulusom. Funkciou epiphonusu v predložke „in“ je spojenie „in nomine“. Slovo „nomine“ je označené nekurentnou virgou na prvej slabike, ktorá je zároveň prízvučnou slabikou, a preto sa má zvýrazniť. Neumy tejto časti antifóny ukazujú veľmi jasne, ktoré prízvuky a myšlienky sú pre pisateľa kódexu Hartker dôležité: „benedictus qui“ a „nomine“.

V tomto kódexe sa neumy nad slabikami -mine v slove „nomine“, v slovách „domini“ a „rex“, žiaľ, nezachovali. Reštitúcia kvadratickej notácie bola urobená na základe diastematických kódexov Lucca, Worcester, Mont Renaud, Toledo 1 a Toledo 2.

V slove „Israel“ je na prvej slabike *Is-* použitý strophicus, resp. tristropha. Jej funkciou je ľahká akcentácia tejto slabiky, aby sa vytvoril jemný prechod k ďalšej slabike -ra-, ktorá je označená scandicom subpunctis resupinus. Tretí a posledný tón tohto scandicu sa má podľa zápisu vysloviť dlhšie. Posledný tón pripravuje plynulý prechod k poslednej slabike -el, ktorá je

označená nekurentným clivisom. Možno povedať, že celé slovo „Israel“ je v celkovom kontexte neumami zvlášť vyzdvihnuté.

Prvá slabika slova „Hosanna“ je označená opäť intonáciou čistej kvinty, ktorá sa opakuje zo začiatku (kurentný tractulus, epiphonus, teraz ale bez písmena a). Na poslednej slabike -na použil autor nekurentný torculus flexus. Táto „ozdobná neuma“³⁸ poukazuje na hodnotu tejto slabiky. Neumy posledného slova sú v kódexe takisto zničené³⁹, reštitúcia bola robená na základe vyššie menovaných kódexov.

Celú antifónu možno podľa kódexu Hartker približne vysloviť:

Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini, Rex Israel: Hosanna in excelsis.

Hosanna Synovi Dávidovmu, pozhnaný, ktorý prichádza v Mene Pánovom, kráľ Israela: Hosanna na výsostiach

f

V patristických komentároch je najdôležitejšia kristológická dimenzia tohto chválospevu. Kristus, ako pravdivý Boží Syn, slávnostne vstupuje do Jeruzalema a všetci ho pozdravujú. Aj kódex Hartker smeruje svojím zápisom týmto smerom, pričom melodický a rétorický výraz smeruje na osobu Ježiša Krista. Možno povedať, že teologická výpoveď a výpoveď, ktorá vychádza z analýzy semiológie sú totožné. Z historického hľadiska je zrejmé, že text antifóny, ktorého písomnú zmienku datujeme v druhej polovici 9. storočia (čo historicky znamená, že antifóna vznikla skôr) a neumový zápis kódexu Hartker zo začiatku 11. storočia sú si teologickým zmyslom a tradíciou spevu totožné.

Poznámky:

¹ Kvadratickú notáciu prepracoval docent Xaver Kainzbauer.

² Die Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek 390+391, Antiphonarium Hartkeri, (Monumenta Palaeographica Gregoriana, Bd. 4/1+II) Münsterschwarzach: Benedict Press, po roku 1984, Bd. 4/1, 174.

³ Vulgata: benedictus, qui venit in nomine Domini, benediximus vobis de domo Domini.

Gallicanum: benedictus, qui venturus est in nomine Domini, benediximus vobis de domo Domini, (Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, [vyd. WEBER, Robert], 2 Bde, Stuttgart, 1969, 920-921).

⁴ Vulgata: acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei et clamabant osanna benedictus qui venit in nomine Domini rex Israel, (WEBER, Biblia, 1681).

⁵ Synopse zum Münchener Neuen Testament (vyd. Josef Hainz), Düsseldorf: Patmos, 1991, 187.

⁶ Kantikom sa na tomto mieste myslí tretia hodinka, ktorá sa mnísi modlili v benediktínskych kláštoroch. Porov. Corpus Antiphonarium Officii 2, (vyd. HESBERT, Renatus-Joannes; RED.F 8), Rom: Herder, 1963-1979 293/68b.

⁷ CAO 2, (RED.F 8) 293/68b.

⁸ CAO 2, (RED.F 8) 295/68c.

⁹ CAO 1, (RED.F 7) 162/68b.

¹⁰ CAO 2, (RED.F 8) 294/68c.

¹¹ CAO 2, (RED.F 8) 294/68c; 296/68d.

¹² GRÄF, Hermann J., Palmweihe und Palmprozession in der lateinischen Liturgie, (Veröff. des Missionspriestersminars S. Augustin 5), Kaldenkirchen: Steyler, 1959.

¹³ Ostatné pramene sa nachádzajú v tabuľkách; porov. GRÄF, Palmweihe, tabuľka II/160, tabuľka IV/163, tabuľka VI/165, tabuľka VIII/167, tabuľka X/169, tabuľka XII/172.

¹⁴ Le Pontifical Romano-Germanicum du dixième siècle, (vyd. VOGEL, Cyrille/ELZE, Reinhard StT 227), Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, 1963, 40-41

¹⁵ NESMY, Jean-Claude: La tradition médite le Psautier Chrétien, 2 Bde, Saint Ceneré: Téqui, 1973-1974, 525.

¹⁶ IRENÄUS VON LYON, Adversus Haereses, Gegen die Häresien IV., (prekl. BROX, Norbert, FC 8/1), Freiburg im Breisgau u.a.: Herder, 1997, 82-85 (vl. prekl.).

¹⁷ DIDACHE, Zwölf - Apostel - Lehre, (prekl. SCHÖLLGEN, Georg, FC 1), Freiburg im Breisgau u.a.: Herder, 1997, 130 - 131 (vl. prekl.).

¹⁸ JOHANNES CHRYSOSTOMUS, Expositiones in psalmos, PG 55, 358 (vl. prekl.).

¹⁹ ORIGENES, Selecta in psalmos, PG 12, 1584 (vl. prekl.).

²⁰ S. HIERONYMI PRESBYTERI, Commentarioli in Psalmos, (Hg. HURST, D., CChr.SL 72), Turnhout: Brepols, 1959, 235 (vl. prekl.).

²¹ SANCTI AURELII AUGUSTINI, Enarrationes in Psalmos C-CL, (Hg. DEKKERS, E./ FRAIPONT, I., CChr.SL 40), Turnhout: Brepols, 1956, 1663 (vl. prekl.).

²² AURELIUS AUGUSTINUS, Vorträge ueber das Evangelium des Hl. Johannes, Bd.2 (Vorträge 24-54), (Üs. SPECHT, Tomas, BKV 11), München: Kösel & Pustet, 1913, 339-341 (vl. prekl.).

²³ BEDA VENERABILIS, Homilia 3, (Domenica ante Pascha), Opera homiletica, (CChr.SL 72), Turnhout: Brepols, 1960, 204-205 (vl. prekl.).

²⁴ JOHANNES CHRYSOSTOMUS, Expositiones in psalmos, PG 55, 358 (vl. prekl.).

²⁵ ORIGENES, Selecta in psalmos, PG 12, 1584 (vl. prekl.).

²⁶ SANCTI AURELII AUGUSTINI, Enarrationes, (CChr.SL 40, 1663, vl. prekl.).

²⁷ Tu možno vidieť vplyv alegórie.

²⁸ AURELIUS AUGUSTINUS, Vorträge, (BKV 55, 341).

²⁹ AURELIUS AUGUSTINUS, Vorträge, (BKV 55, 341).

³⁰ Rovnako ako u Augustína.

³¹ LUZ, Das Evangelium nach Matthäus, (EKK 1,3), Neukirchen-Vluyn: Benzinger, 1997, 191-192.

³² Hlavný tón recitácie.

³³ Posledný tón antifóny.

³⁴ altius - vyššie.

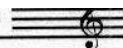
³⁵ Dlhým.

³⁶ Krátko.

³⁷ celeriter - rýchlo.

³⁸ KAINZBAUER, Xaver, Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie, (Skriptum, vytlačené ako manuskript), Wien: 1999, 27.

³⁹ Pravdepodobne mechanickým používaním.



Miesto pre umeleckú zborovú hudbu v katolíckej omšovej liturgii

RASTISLAV PODPERA

V histórii chrámovej hudby boli obdobia, kedy sa zborová tvorba produkovala a mimoriadne intenzívne interpretovala s veľkou dôstojnosťou. Ak sa v nasledujúcich riadkoch chceme zamyslieť nad postavením viachlasnej zborovej duchovnej hudby, treba si tieto súvislosti pripomenúť. O rozkvet tohto žánru sa pričínila najmä samotná Cirkev, a to svojím potridentským postojom k viachlasnej hudbe v liturgii, ktorý s väčšími či menšími inováciami platí dodnes. Popri gregoriánskom choráli, ktorému zo známych dôvodov právom prináleží prvé miesto, si Cirkev osobitným spôsobom ctí „polyfónnu posvätnú hudbu“ – starú i modernú.¹ Oficiálne dokumenty nabádajú horlivo podporovať existujúce chrámové zbory a v rámci možností zakladať spevokoly tam, kde ich zatiaľ niet.

Bolo by krátkozraké domnievať sa, že akcent koncilovej reformy na účasť ľudu a tiež otvorenie sa „všetkým formám“² hudobného stvárnenia znamená odklon od dlhodobu pestovaných ideálov. Klasicky nadčasová liturgická hudba starých majstrov a stovky kompozícií zo stáročiami zveľaďovaného „umeleckého pokladu“ (a nemám na mysli len proporčne rozsiahle diela, ktorých uvádzaniu dnes prekáža najmä ich dĺžka) plne zodpovedajú potrebám pokoncilovej liturgie, spĺňajú kritériá stanovené v nových liturgických predpisoch. Napriek niektorým novým prúdom chrámovej hudby (gospel a pod.) umelecké viachlasné spracovanie liturgických textov prevyšuje ostatné hudobné žánre kompozičnou dokonalosťou, posvätnosťou i univerzálnosťou. Koľko hudby, znejúcej dnes v katolíckych chrámoch na Slovensku, si zaslúži označenie *musica sacra*? Napriek tomu dnes už pominuli všetky materiálne, spoločenské a politické dôvody obmedzeného fungovania chrámových zborov a pestovania umeleckej liturgickej hudby. Azda len dve veci môžu byť prekážkou, pre ktorú na mnohých miestach ani len dva razy v roku zborový spev nepovznesie ducha *ako pravé umenie*: 1.) nedostatok vhodných spevákov, najmä v menších farnostiach; 2.) pozitívnejšiemu rozvoju umeleckej interpretácie často bráni lipnutie na kvázi ľudových praktikách až manieroch (napr. tercovanie), ktorými sa kolektív chrámových spevákov nijako neodlišuje od spontánnej ľudovej tvorivosti zhromaždenia a nepreukazuje odvahu vykročiť ku kultivácii vkusu účastníkov liturgie.

Celoslovenské hudobnosociologické prieskumy Ústavu hudobnej vedy SAV v r. 1992-1994 a 2000 naznačujú k tejto téme ďalšie zaujímavé skutočnosti. Na margo postoja respondentov voči umeleckej zborovej hudbe a determinantov jej obľúbenosti sa preukázalo nasledovné.

1. Z hľadiska jednotlivých kategórií účastníkov liturgie môžeme konštatovať, že biskupi, kňazi, diakoni i bežný ľud majú umeleckú zborovú hudbu v úcte a esteticky pozitívne na nich pôsobí.

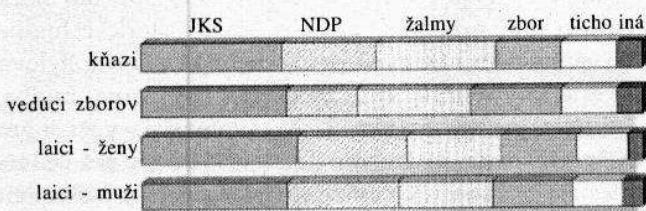
2. Z generačného hľadiska v tejto otázke chýba hlbšie preskúmanie. Zisťujeme však určitú krivku vzťahu k tomuto žánru: od detstva (kedy sa človek o takúto hudbu spravidla nezaujíma) záujem o umeleckú zborovú hudbu stúpa, u dospelých ľudí je vzťah k nej stabilne pozitívny, až po najstaršiu generáciu, ktorá zaujíma k tejto hudbe prevažne neutrálny vzťah. Podľa analýzy osobných rozhovorov i písomných výpovedí vekové preferovanie umeleckej zborovej hudby kulminuje približne u päťdesiatnikov.

3. Podľa stupňa hudobného vzdelania je zrejmé, že preferovanie umeleckej viachlasnej hudby rastie u veriacich spolu s hudobným vzdelaním. Skutoční odporcovia tejto hudby sú zriedkavosťou, tak ako je málo úplne amuzikálnych ľudí. Otázka vyššieho hudobného vzdelania hrá úlohu aj u vedúcich zborov (obr. 1). Najviac si zborový spev cenia prirodzene vedúci chrámových zborov, či klasických, mládežníckych alebo detských. Zaujímavé je však porovnanie postojov vedúcich klasických zborov s mládežníckymi a detskými (obr. 2 a 3): predovšetkým to, ako veľmi si vedúci chrámových hudobných telies uvedomujú primát piesní JKS a podriaďujú mu aj svoj zborový žáner. Takisto *vedúci mládežníckych zborov*, ktoré predstavujú asi najväčšiu „konkurenciu“ piesňam JKS, uprednostňujú na prvom mieste tradičné kancionálové piesne, až potom tzv. mládežnícke piesne. Väčšiu obľúbenosť JKS však preukazujú vedúci klasických zborov, pričom môže ísť o vekový príklon k vážnejšej, sčasti historickej hudbe i o väčšiu úctu k Schneidrovmu dielu, ktoré im je štýlovo a esteticky bližšie než moderná populárna hudba. Mladšia generácia (obr. 2) je otvorenejšia voči iným nešpecifikovaným druhom duchovnej hudby než vedúci klasických zborov, čo môže súvisieť s vekom a sklonmi experimentovať a viac tolerovať novoty. Posvätné ticho,

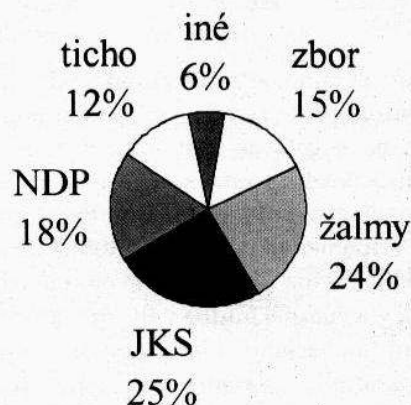
ktoré má tiež svoje dôstojné miesto v liturgii, si nachádza svoje sympatie takisto viac u mladšej generácie.³ Nemenej zaujímavým údajom sú nízke preferencie novej duchovnej piesne u vedúcich klasických zborov. Estetická a vkusová bariéra medzi novou duchovnou piesňou a umeleckou zborovou hudbou je zreteľná; zo štatistického vyhodnotenia dokonca vyplýva, že málo chrámových spevákov a hudobníkov, ktorí sa venujú klasickému viachlasu, dá prednosť novej duchovnej piesni pred posvätným tichom.

Jednou z vážnych príčin uprednostňovania iných druhov hudby pred umeleckou zborovou tvorbou je samotný problém potlačania umenia a šírenia produktov nedostatočnej úrovne v celej spoločnosti. Súvislosti sú zrejmé. K tomu i požiadavka zrozumiteľnosti pre všetkých a požiadavka zapájania sa do spevu je natoľko silná, že profesionálny cirkevný hudobník, ktorý nastúpi na miesto zbormajstra alebo organistu musí denne bojovať s polaritou: na jednej strane posvätná hudba vo svojej náročnejšej podobe, na strane druhej ľudová zbožnosť; nežiadúce sú extrémne podoby jedného i druhého. Problémom je, že väčšina veriacich zrejme nepokladá *aktívne počúvanie* zborového spevu za dostatočnú účasť na liturgii, a aj keď vyslovujú svoj obdiv a pozitívny postoj k viachlasnému spevu, odsúvajú ho na okraj liturgie, aby im počas omše neuberal priestor, kde si môžu zaspievať svoje obľúbené piesne z JKS. Stále viac tu silnie práve táto sociálna funkcia hudby a nedorozumenie medzi publikom (zhromaždením veriacich) a artificiou hudbou sa zväčšuje. Na záver si dovoľím citovať slová kardinála Ratzingera, na stránkach tohto časopisu už v minulosti citované, no veľmi aktuálne práve k téme umeleckej zborovej hudby v liturgii: *Stále citeľnejšie je strašné ochudobnenie, nastávajúce všade tam, kde je krása vykázaná a všetko sa podriaďuje výhradne „spotrebe“.* Skúsenosť ukázala, že *ustupovanie požiadavke „zrozumiteľnosti pre všetkých“ ako jedinej rozhodujúcej kategórie neučinilo liturgiu skutočne zrozumiteľnejšou a otvorenejšou, ale len chudobnejšou ...aj v tomto prípade sa od veľkej cirkevnej hudby upustilo v mene „aktívnej účasti“.* Nemôže však takou účasťou byť aj vnímanie duchom a zmyslami? Nie je v počúvaní, vnímaní a pohnutí skutočne nič „aktívneho“? *Nedochádza tu k redukcii ľudského rozmeru na ústne vyjadrovanie...?*

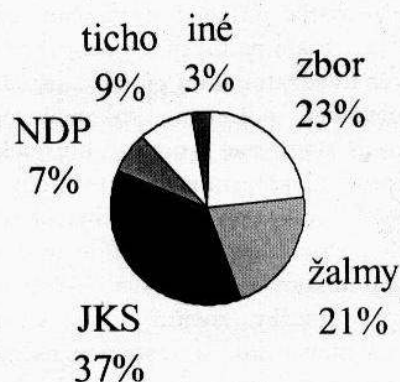
Obrázok 1: Uprednostňovanie druhov duchovnej hudby u rôznych kategórií účastníkov liturgie.



Obrázok 2: Preferovanie druhov duchovnej hudby u vedúcich detských a mládežníckych chrámových spevokolov.



Obrázok 3: Preferovanie druhov duchovnej hudby u vedúcich „klasických“ chrámových zborov.



Poznámky:

¹Sacrosanctum Concilium, čl. 116; Musicam Sacram, čl. 4b, 16c, 34.

²Sacrosanctum Concilium, čl. 112.

³Súvisí s novými prejavmi religiozity, s potrebou stíšenia sa, času na rozjímanie. Z týchto a ďalších znakov vyplýva otázka, či mladšia generácia, nezaťažená predsudkami a odmietajúca bezduchý tradicionalizmus, neprežíva svoju vieru hlbšie a autentickšie.



VINIČ A KLAS

Druhá veľkonočná nedeľa - spev na prípravu obetných darov

Hudba: Rastislav Adamko

Text: Peter Chorvát

Vi - nič | a klas, ho - sti - a a ka - lich,

nie oh - ňa jas, Lás - ka hrie - chy spá - li.

Žalm 116, 12. 13. 16. 17.

1. Čím sa odvd'ačím Pánovi * za všetko, čo mi dal?
Vezmem kalich spásy * a budem vzývať meno Pánovo. - *Ant.*
2. Pane, som tvoj sluha, * som tvoj sluha a syn tvojej služobnice.
Obetu chvály ti prinesiem * a budem vzývať meno Pánovo. - *Ant.*
3. Sláva Otcu i Synu * i Duchu Svätému.
Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky * i na veky vekov. Amen. - *Ant.*

Predohra D-dur, č.7

Maestoso (♩ = 63)

Jozef Varga

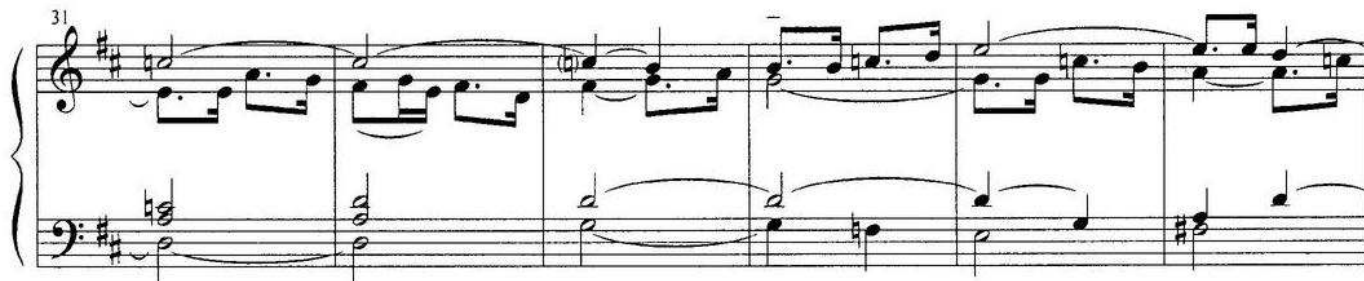
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The music begins with a forte dynamic marking 'f'. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the first measure of the bass staff.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

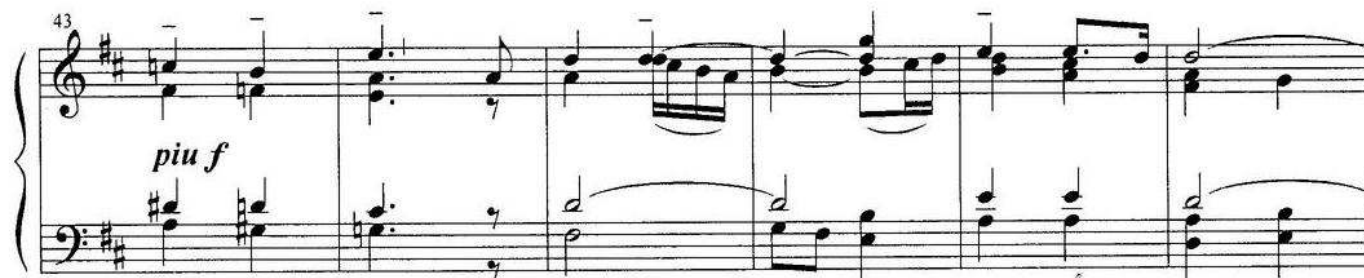
The third system of the musical score continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

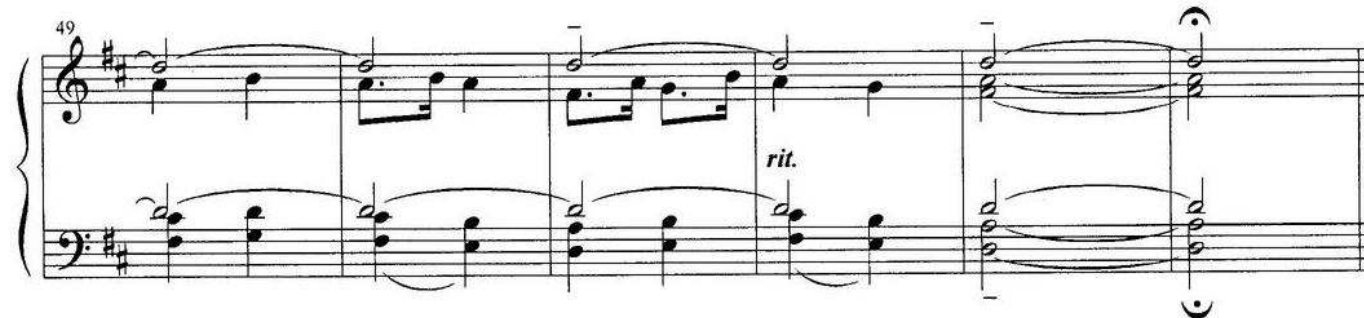
The fourth system of the musical score continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

The fifth system of the musical score continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

31 

37 

43 *piu f* 

49 *rit.* 

HOSANA

Úvodný spev na Kvetnú nedeľu

$\text{♩} = 130$ Slávnostne

Stanislav Grich

Soprán

Alt

Tenor

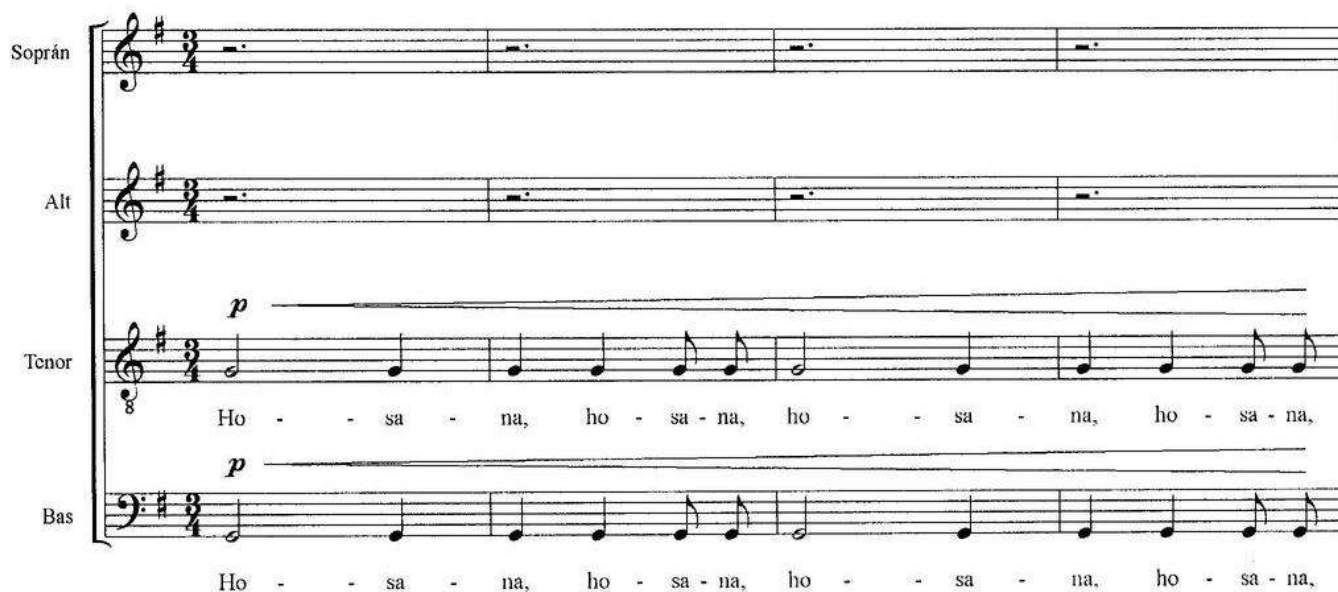
Bas

p

Ho - - sa - na, ho - sa - na, ho - - sa - na, ho - sa - na,

p

Ho - - sa - na, ho - sa - na, ho - - sa - na, ho - sa - na,



S

A

T

B

mf *f*

Ho - sa - na, ho - sa - na Sy - no - vi Dá - vi - dov - mu

mf *f*

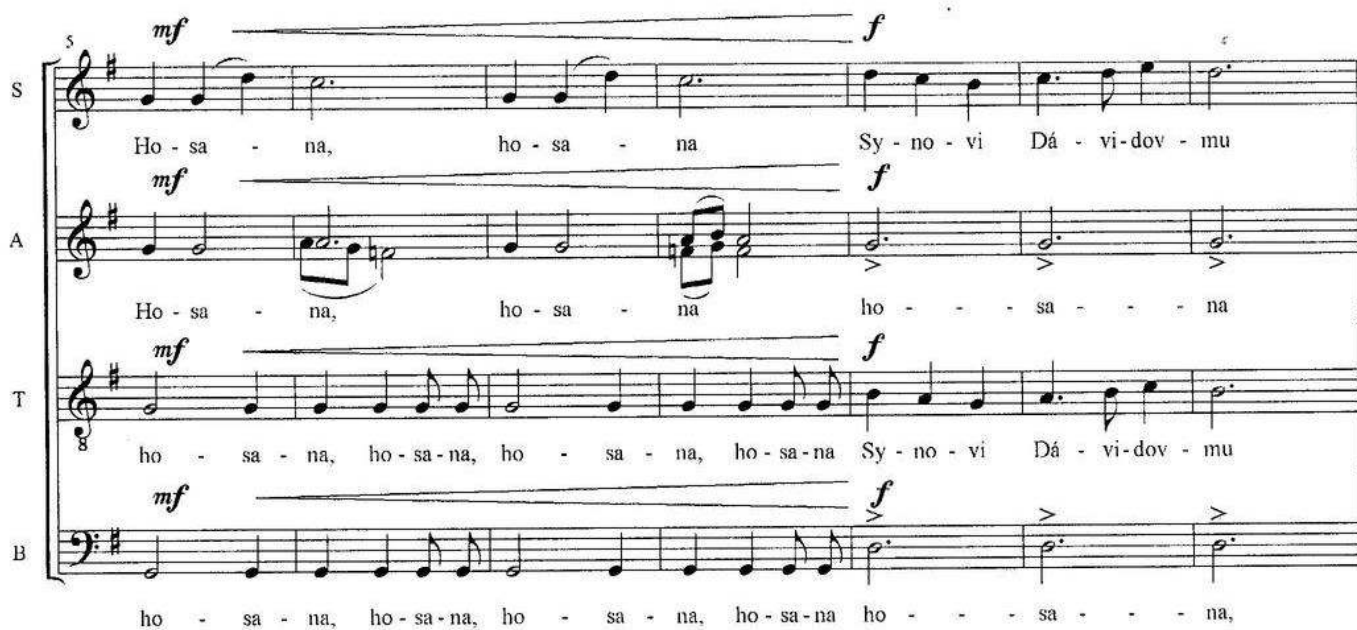
Ho - sa - na, ho - sa - na ho - - - sa - - - na

mf *f*

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na Sy - no - vi Dá - vi - dov - mu

mf *f*

ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na, ho - sa - na ho - - - sa - - - na,



12 *mf*

S Sy - no - vi Dá - vi - dov - mu.

A Sy - no - vi Dá - vi - dov - mu.

T ho - sa - na, ho - - - - sa - - - - na ho - sa - na. *mp*

B ho - sa - na ho - - - - sa - - - - na ho - sa - na. *mp*

17 *mf*

S Po - žeh - na - ný, kto - rý pri - chá - dza v me - ne Pá - no - vom.

A Po - žeh - na - ný, kto - rý pri - chá - dza v me - ne Pá - no - vom.

T Po - žeh - na - ný, kto - rý pri - chá - dza v me - ne Pá - no - vom.

B Po - žeh - na - ný, po - žeh - na - ný pri - chá - dza v me - ne Pá - no - vom.

20 *mf* *f* *molto ritardando* *ff*

S Iz - ra - e - la kráľ náš kráľ náš. Ho - sa - na na vý - so - stiach, ho - sa - na. *ff*

A Iz - ra - e - la kráľ náš kráľ náš. Ho - sa - na na vý - so - stiach, sa - na. *ff*

T Kráľ Iz - ra - e - la kráľ náš kráľ náš. Ho - sa - na na vý - so - stiach, ho - sa - na. *ff*

B Kráľ Iz - ra - e - la kráľ náš kráľ náš. Ho - sa - na na vý - so - stiach, ho - sa - na. *ff*

Regina Cæli

Cristóbal Morales

(c. 1500-1553)

ed. Paco Marmol & Manolo Casaus

Cantus

Re - - gi - na cæ - li læ - ta - re, al -

Altus

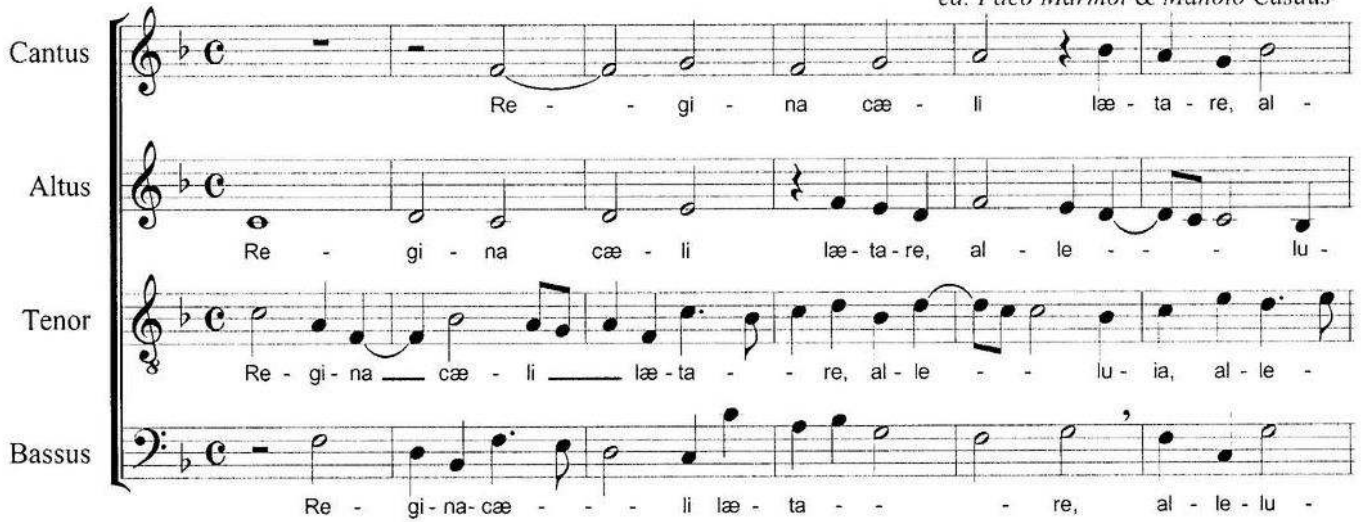
Re - gi - na cæ - li læ - ta - re, al - le - - lu -

Tenor

Re - gi - na cæ - li læ - ta - re, al - le - - lu - ia, al - le -

Bassus

Re - gi - na - cæ - - - li læ - ta - - - re, al - le - lu -



7

le - - - lu - ia: Qui - a quem - - - me - ru -

ia: Qui - a quem - - - me - ru - i - sti, me - ru -

8

- - - lu - ia: Qui - a quem me - ru - i - - - sti,

ia, al - le - - - lu - ia: Qui - a quem me - ru - - - i - sti, me - ru -



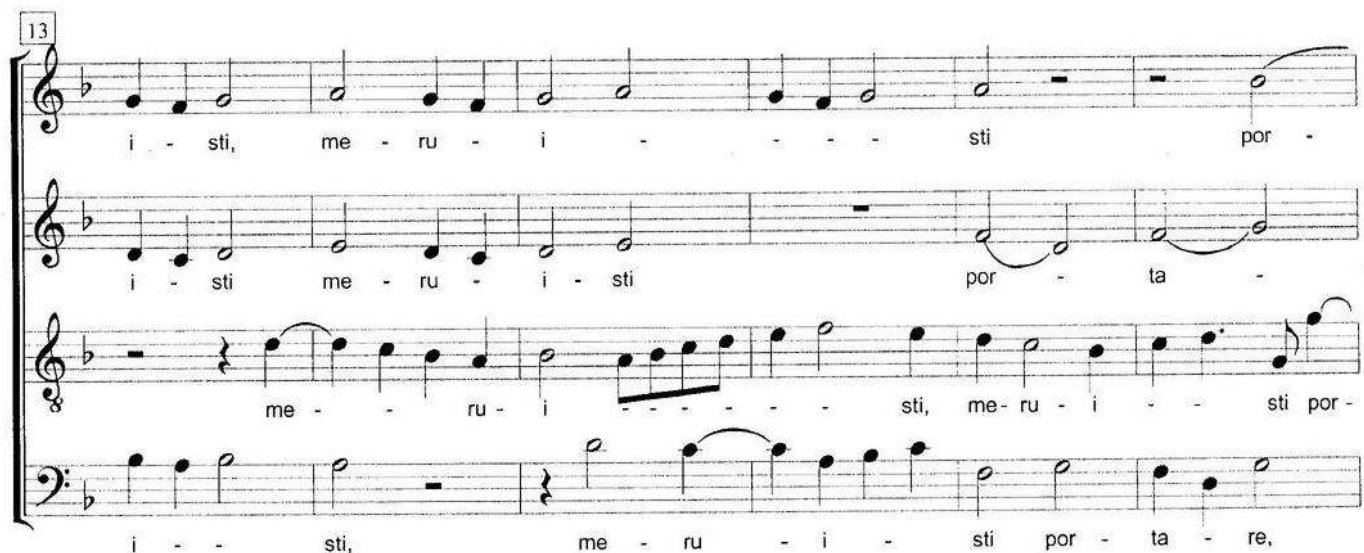
13

i - sti, me - ru - i - - - sti por -

i - sti me - ru - i - sti por - ta -

me - - ru - i - - - sti, me - ru - i - - - sti por -

i - - - sti, me - ru - i - - - sti por - ta - re,





19

ta - re, al - le - lu - re, al - le - lu - ia, al -
 re, al - le - lu - ia,
 - ta - re, al - le - lu - ia, al -
 por - ta - re, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

25

ia, al - le - lu - ia: Re - sur -
 al - le - lu - ia: Re - sur - re - xit
 le - lu - ia, al - le - lu - ia: Re - sur - re -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia: Re - sur - re -

31

re - xit si - cut di - xit, al - le - lu -
 si - cut di - xit, al - le - lu - ia:
 - xit si - cut di - xit, al - le - lu - ia, al -
 xit si - cut di - xit, al - le - lu - ia: O - ra - pro



Hudobná estetika v antickom staroveku

MIRIAM MATEJOVÁ

Korene európskej filozofie a kultúry spravidla hľadáme a nachádzame v starovekom Grécku. Výhodná zemepisná poloha umožnila gréckemu národu rozvíjať aktivity, ktoré priniesli bohatstvo a vytvorili podmienky pre rozvoj všeobecného vzdelania, filozofie, umenia. Władysław Tatarkiewicz uvádza: „Vďaka teplému a zdravému podnebiu, ako aj úrodnej pôde sa všetka energia obyvateľstva nevyčerpávala v zápase o existenciu, o základné životné potreby, ale zvyšovali sily aj na vedu, poéziu, na umenie.“¹ Okrem demografických a hospodárskych predpokladov napomáhalo rozvoju vied a umení grécke spoločenské zriadenie. Bolo síce demokratické, ale aj otrokárske. V niektorých mestách dokonca počet otrokov prevyšoval počet slobodných občanov. Otroci vykonávali veľkú časť fyzickej, namáhavej remeselnej práce a slobodní občania sa mohli venovať svojim záľubám, filozofii, politike a poézii. Grécka kultúra začala prekvitať už 2000 rokov pred Kr. Išlo o kultúru minojskú. V rokoch 1600-1260 pred Kr. vzniká nová kultúra mykénska s centrom v Mykénach. Obdobie od 12. po 5. storočie pred Kr. nazývame archaické. V jeho druhej fáze sa začali rodiť počiatky estetického uvažovania.

Významnou mierou vplývala na filozofiu a umenie mytológia. V Grécku existovali vedľa seba dva prúdy. O prvom z nich sa dozvedáme z diel Homéra a Hesioda. Išlo o mytologické náboženstvo, plné krásnych a vznešených bohov, veľmi podobných obyčajným smrteľníkom. Z mytologického náboženstva čerpal svoje námety hlavne výtvarné umenie, architektúra, sochárstvo a dráma. Pravdepodobne z Orientu prišiel do Grécka iný typ náboženstva, ku ktorému sa hlásila značná časť gréckeho a neskôr aj rímskeho obyvateľstva. Patril k nemu napríklad orfizmus, antické učenie, ktoré smerovalo k očisteniu duše človeka. Pod jeho vplyvom vznikol literárny prúd – orfická poézia, spätá s legendou o Orfeovi a Euridike. Svoje uplatnenie našiel orfizmus vo filozofii (pythagorovci, Platón, novoplatonizmus) a v hudbe.

Hudobná estetika v staroveku

Štúdia síce pojednáva o hudobnej estetike, treba však pripomenúť fakt, že v období staroveku estetika ako samostatná disciplína ešte neexistovala. Využívala sa, podobne ako ostatné vedné odbory, v rámci filozofie, ktorá bola prvou univerzálnou náukou, zahŕňajúcou všetky vedecké výskumy. Preto bol filozof Pythagoras autorom známej geometrickej vety a súčasne zakladateľom hudobno-teoretickej náuky o ladení a konsonancii alebo najväčší grécky filozof Aristoteles najväčším systematikom všetkých známych vedných odborov. Filozofia poskytovala estetike základné kategórie (objekt, subjekt, hodnota, norma...), všeobecné poznatky o troch oblastiach krásna (umenie, mimoumelecké činnosti človeka, príroda) a všeobecné metódy poznávania.

K osamostatneniu jednotlivých vied od filozofie dochádza až v priebehu novoveku. V prípade estetiky sa tak stalo v polovici 18. storočia, kedy vyšla vo Frankfurt nad Odrou latinsky písaná práca A. G. Baumgartena *Aesthetica I.* (1750), ktorá položila základ estetiky ako samostatnej vednej disciplíny. Estetika je teda pomerne mladým vedným odborom, estetické myslenie má však oveľa dlhšiu tradíciu. Estetické názory na umenie, problematiku krásna, umelecké kánony sa vyvíjali od najstarších čias ako súčasť filozofie, ale aj vied o umení.

Dejiny hudobnej estetiky antického staroveku sú obdobím rozsiahlym, takmer tisícročným. Začínajú v polovici 6. storočia pred Kr. a končia v polovici 6. storočia po Kr. Pre lepšiu orientáciu členíme antický starovek na tri etapy:

- 1. archaické - mýtické obdobie (6.-4. storočie pred Kr.)
- 2. klasické obdobie (prvá polovica 5. storočia - po smrť Aristotela v roku 332 pred Kr.)
- 3. helenistické obdobie (4.-5. storočie po Kr.)

Archaické obdobie

O hudbe archaického (mýtického) obdobia máme len nepriame pramene, pochádzajúce z antických mýtov a bájí. Apolón je v nich opisovaný ako boh, ktorý dal ľuďom hudbu. Orfeovmu spevu je pripisovaná čarovná moc, ktorá mu pomohla vyprosiť z podsvetia milovanú Euridiku. Báj o Amfionovi opisuje speváka, ktorý vďaka zvukom zlatej lýry dokázal prinútiť skaly, aby sa pohli a vytvorili múry mesta Théby. V Homérových veľkých epických básniach *Ilias* a *Odysea* nájdeme stopy zborových piesní. Gréci patrili k mimoriadne hudobným národom. Hudba prenikala do ich súkromného aj spoločenského života, prestala slúžiť výlučne náboženským účelom a stala sa skutočným umením. Bola neoddeliteľnou súčasťou ľudových slávností, ktoré sa usporadúvali na počesť bohov Apolóna a Dionýza. Gréci s obľubou súperili nielen v športe, ale aj v umení a hudbe. Olympijské hry, zasvätené Diovi, využívali hudbu len ako doplnok. Pýtické hry, konané v Delfách k počte boha Apolóna boli skutočnými hudobnými zápoleniami. V 6. storočí pred Kr. na nich zvíťazil Sakadas z Argu - autor skladby pre aulos, v ktorej zhudobnil boj boha svetla a umenia Apolóna s drakom Pythonom. Touto skladbou vlastne predchádza programovú hudbu 19. storočia, nakoľko v nej znázornil dej, program. Z hudobníkov sú ďalej známi Terpandros - spartský kitharista a Arohilochos - autor politických piesní tzv. elégií.

Gréci používali už v tomto období mnohé pojmy, týkajúce sa umenia a krásy.

Slovo „kalón“ prekladáme ako „krása“. Označovalo všetko, čo sa páči, priťahuje, vzbudzuje uznanie,² teda aj povahové vlastnosti a rôzne ľudské cnosti

(statočnosť, spravodlivosť). Na označenie krásy v užšom slova zmysle používali termíny - harmónia, symetria, eurytmia.

„Techné“ - je slovo označujúce umenie. Okrem umení, ktoré dnes nazývame „krásne“, patrili pod „techné“ aj remeslá (tkáčstvo, tesárstvo, roľníctvo...). V umení Gréci za najdôležitejšiu považovali zručnosť, dodržiavanie pravidiel, znalosť všeobecne platných kánonov. Práve pre tieto znalosti si umelcov najviac cenili. Medzi umením a remeslom v dnešnom slova zmysle, rozdiel nenašli. Mali však svoje vlastné spôsoby klasifikácie. Spočiatku rozlišovali dva druhy umení - expresívne (poézia, hudba, tanec) a konštruktívne (architektúra, sochárstvo, maliarstvo). Iná klasifikácia vznikla podľa toho, či umenie vyžadovalo fyzickú námahu alebo nie. Umenie, ktoré pre svoj vznik fyzickú námahu nepotrebovalo, nazvali „slobodným“. To, ktoré sa bez fyzickej práce nezaobišlo, označili „služobné“.

Pojem „muziké“ sa nevzťahoval len na umenie tónov, ale na každú činnosť, ktorú ochraňovali Múzy. Múzy boli dcéry boha Dia a Mnemosyny, bohyne básnictva a spevu. Homér hovorí len o jednej Múze, Hesiodos a jeho nasledovníci o deviatich Múzach, patrónkach jednotlivých umení a vied. Hudbu ochraňovala Euterpe³.

Dôležitými pojmami starovekej estetiky boli kalokagathia, katarzia a mimézis.

„Kalokagathia“ spájala krásu a dobro v jeden harmonický celok. Bolo ju možné dosiahnuť výchovou a seba-výchovou. Táto vlastnosť však bola určená iba slobodným občanom.⁴

„Katarzia“ pochádza zo slova katharsis - očistenie. Spočiatku išlo o termín náboženský, morálny, lekársky, neskôr, vďaka Aristotelovi aj estetický. Aristoteles nazval katarziou záverečnú fázu antickej drámy, ktorá diváka očistí od nadbytočných citov, vášní a umožní mu nahliadnúť pravú skutočnosť⁵.

Antickí filozofi (Platón, Aristoteles) pokladali „mimézis“ za hlavnú funkciu umenia, ktorá spočíva v zobrazení určitej fikcie takým spôsobom, akoby sa skutočne odohrala. Pojmom mimézis označili reprodukovanie, napodobňovanie prostredníctvom umelca, nie napodobovanie vlastných citov.

Z archaického obdobia sa zachovali najstaršie estetické názory. Nájdeme ich u Homéra a jeho súčasníkov (Hesiodos, Pindaros, Sappó). Ide väčšinou o myšlienky týkajúce sa krásy a poézie:

- poézia je darom múz, bohov (Homér)
- jej cieľom je tešiť, očariť (Homér), priniesť úľavu, zabudnutie na žiaľ, starosti (Hesiodos)
- krása je spojená s dobrom (Sappó)
- hodnota poézie je v tom, že pochádza od bohov, ale aj v tom, že dáva ľuďom radosť a uchováva spomienku na dávne skutky (Homér)
- predmetom poézie je zobrazovať to, čo je, bolo i bude (Hesiodos)

Klasické obdobie

Najväčší rozkvet gréckej kultúry, výtvarných umení, literatúry a hudby nastal v klasickom období. O výt-

varnom umení písali architekti Silenus, Iktinos, sochári Polykleitos, Eufanor, maliari Parrhasios, Nikias, Agatarchos. V literatúre klasického obdobia sa vrcholným prejavom stala dráma, ktorá pravdepodobne vznikla z chórickej lyriky. Spájala v sebe básnické slovo, hudbu, tanec a výtvarné umenie. Bola dielom jedného človeka, ktorý napísal text, zložil hudbu, bol režisérom, hercom aj organizátorom predstavenia. Navonok pripomínala skôr operu než tragédiu. Hlavnú úlohu v nej hral chór, ktorého deklamácia bola blízka spevu. Medzi dramatikmi vynikla slávna trojica autorov - Aischylos, Sofokles, Euripides, ktorý má pre hudbu najväčší význam.

Pestovala sa hudba vokálna (sólova aj zborová), sprevádzaná rôznymi hudobnými nástrojmi. Známe sú brnkacie (kithara, lyra, harfa), dychové (aulos, Panova píšťala), bicie. Gréci poznali aj hydraulický organ, ktorého vynález sa pripisuje Ktesibiovi (asi 2. storočie pred Kr.). Samostatné inštrumentálne skladby boli interpretované na kithare a aulose. Grécka hudba úzko súvisela s básnickým slovom a naopak poézia s hudbou a lýrou. Lyriku delíme na sólovú (monodickú, melickú) a zborovú (chórickú). Z autorov monodickej lyriky vynikli Alkaios, Sappó, Anakreon. V chórickej lyrike sa preslávil Pindaros z Téb.

Klasické obdobie zrodilo jednu z prvých teórií, ktorá mala význam pre estetiku hudby - teóriu pythagorovskú. Zakladateľom pythagorovskej školy bol Pythagoras (asi 580-500 pred Kr.) - významný matematik, filozof, astronóm, hudobný teoretik. Jeho meno je v matematike spojené so známou pythagorovou vetou, v hudbe s pythagorejským ladením.

Pythagorovci nepestovali estetiku ako samostatnú disciplínu, ale uvažovali o nej v rámci kozmológie, psychológie a teórie o účelnej ľudskej činnosti. Pythagorovci nazvali svet „kozmos“. Boli presvedčení, že všetko v ňom je usporiadané harmonicky, podľa číselných vzťahov. Hypotéza, že číslo je podstatou skutočnosti sa najlepšie prejavila v hudbe. Hudbu chápali ako napodobenie harmónie, ktorá panuje medzi nebeskými telesami. Do dejín hudobnej estetiky sa zapísali myšlienkou o tzv. „harmónii vesmíru“. Vychádzali z presvedčenia že každé teleso, teda aj nebeské telesá vydávajú pri svojom pohybe harmonický zvuk. Tieto zvuky spolu tvoria akúsi „hudbu sfér“, ktorú nepočujeme len preto, lebo znie neprestajne. Verili, že nebeské telesá majú medzi sebou vzťahy, podobné vzťahom nôt dobre naladeného nástroja. Pythagorovci sa zaoberali skúmaním matematických základov hudby, pričom vytvorili novú vedu - akustiku. Jej zakladateľom bol Archytas.⁶

S hudobnou estetikou súvisí aj ďalšia teória, týkajúca sa pôsobenia hudby na dušu človeka - učenie o ethose. Učenie má korene v orfických kultoch. Očisteniu duše podľa pythagorovcov najlepšie napomáha hudba. Rozlišovali dva typy hudby. Prvý bol tvrdý, vyjadrujúci mužné a vojnové sklony, druhý nežnejší, melodický, charakteristický pre jemné povahy.⁷ Táto hudba mala zvláštnu schopnosť vplývať na náladu, city poslucháčov. Preto si ju vážili ako výnimočné umenie, dar bohov, ktorý môže zušľachtiť, pôsobiť na charakter človeka.



Ďalším predstaviteľom klasického obdobia bol Demokritos (470-360 pred Kr.), ktorý sa ako jeden z prvých zaoberal otázkou pôvodu umenia. Umenie chápal vo význame „techné“, teda ako rôzne druhy tvorby, vrátane remesiel. Umenie považoval za dar zoslaný bohmi, múzami.⁸ Priniesol myšlienku o napodobovaní prírody. Zastával názor, že v mnohých činnostiach sme len žiakmi prírody: „Od pavúka sme sa naučili umeniu tkať a plátať, od lastovičky stavať domy, a od spevavých vtákov labute a slávika spievať...“.⁹

Pre hudobnú estetiku je zaujímavý Demokritov názor na hudbu. K hudobnému umeniu sa postavil negatívne. Tvrdil, že hudba nie je potrebná pre uspokojovanie základných životných potrieb človeka. Nie je dôsledkom nevyhnutnosti, ani výtvorom prírody. Ide o umenie, ktoré vzniklo z nadbytku, blahobytu, prepychu a je výmyslom človeka.¹⁰

Platóna (427-347 pred Kr.), veľkého athénskeho filozofa klasického obdobia môžeme bez väčších zábran nazvať zakladateľom estetiky. Pojem „estetika“ u Platóna ešte nanájdeme, hoci otázkami krásy a umenia sa zaoberal v mnohých dialógoch a v dvoch veľkých prácach - *Zákony* a *Štát*. Základom Platónovho filozofického myslenia je učenie o „svete ideí“. Platón rozlišoval dva svety. Jeden vnímame zmyslami, druhý je nadzmyslový. Prenikáme k nemu iba myslením. Dôležitým pojmom Platónovej filozofie je idea, ktorú považuje za jedinú pravú skutočnosť, všeobecný pojem, absolútnu podstatu. Pôvod idey vysvetľuje Platón ako spomienku duše na to, čo videla pred narodením v božskom svete dokonalých a večných ideí.¹¹ Idea vo vzťahu k veciam zmyslového sveta je vzorom, podľa ktorého boli tieto veci vytvorené. Je aj cieľom, ku ktorému sa snažia priblížiť bytosti zmyslového sveta.

V rámci svojej filozofie sa Platón zaoberal aj otázkami estetickými, hlavne problematikou krásy. Krásu Platón oceňoval veľmi vysoko. Vo svojom svete ideí ju spolu s ideou dobra a pravdy postavil na najvyššie miesto¹². V dialógu *Hippias Väčší* sa pokúsil o charakteristiku krásy, pričom odmietol bežné definície. Rozoznával niekoľko stupňov. Najnižšie stála krása telesná, vyššie morálna, duševná, spoločenská a najvyššie nedostihnuteľná idea krásy. Platónove názory na umenie vychádzali z tradičného chápania pojmu „techné“, zahŕňajúceho krásne umenie aj remeslá. Do „techné“ však Platón nezaradil poéziu, pretože ju považoval za vec inšpirácie, a nie za činnosť, ktorá vzniká na základe zručnosti.¹³ Pôvod umenia vysvetľuje ako niečo, čo človek pridáva svojim rozumom a vynaliezavosťou k prírode, aby obstál v boji o existenciu.

Je známe, že Platón sa k umeniu postavil odmietavo, čo vychádzalo z jeho idealistického svetonázoru. Pravou skutočnosťou bol svet ideí a všetko v zmyslovom svete bolo len tieňom, napodobením idey. Umelecké diela, ktoré využívajú pri svojom vzniku „miméziis“, tak napodobujú len tieň, nie pravú skutočnosť. Preto je umenie len „tieňom tieňov“, „napodobeninou napodobenín“. Platón posudzoval umenie aj z hľadiska mravného a odsúdil ho preto, lebo: „... podáva nepravdivý obraz o bohoch, dáva zlý príklad mládeži,

zosmiešňuje dôstojnosť vážených občanov.“¹⁴ Platón ostro vystupoval hlavne proti umeniu, ktoré sa začalo rodiť v jeho dobe. Nebolo to už umenie starých Grékov, ktoré rešpektovalo pravidlá, zákony a normy. Nové umenie prinášalo individuálnosť, subjektívnosť a novosť do tvorby.

Aj napriek negatívne hodnoteniu si Platón uvedomoval, že umenie je významným prostriedkom výchovy. Môže pôsobiť na city, postoje, formovanie charakteru človeka. A práve preto treba dozerať na jeho kvalitu. Vo svojej práci Štát navrhoval, aby boli povolené iba niektoré druhy umení. Kontrole mal byť podriadený aj výber umeleckého materiálu a výrazových prostriedkov. V prípade hudby sa tieto odporúčenia týkali tónového radu, rytmických postupov a podobne.

Hudobnej problematike venoval Platón pomerne málo miesta. Niekoľko myšlienok nájdeme v *Štáte*, *Zákonom* a niektorých dialógoch. Za vzor múzického umenia pokladal egyptské umenie, v ktorom bolo zákonom stanovené, ako vytvárať „krásne melódie“.¹⁵ Hudbu Platón považoval za dôležitú zložku výchovy detí. Vychádzal z éthosovej teórie, keď tvrdil, že hudba môže formovať dušu človeka, prepozičovať jej jemnosť, ladnosť a viesť k harmonickej vyváženosti charakteru. Hudbu pokladal za podobnú dušiam, na ktoré pôsobí, za umenie najviac spriaznené s ľudskou dušou. V prípade, že je hudba dobrá, môže ovplyvniť charakter človeka. Vo svojom diele *Štát* píše: „Či nie preto je hudobná výchova najúčinnnejšia, že pri nej rytmus a harmónia najviac vnikajú do vnútra duše a najsilnejšie sa jej zmocňujú, lebo prinášajú so sebou ladnosť a robia človeka ladným, ak je správne vychovaný, ak však nie, naopak?“¹⁶ Podobný názor vyslovil aj v dialógu *Timaios*, kde sa stručne zmienil o zvuku, sluchu, harmónii a vplyve hudobného umenia na dušu človeka.

Platón kriticky skúmal hlavne dobovú hudobnú prax a odsúdil novú hedonistickú hudbu, slúžiacu zábave, potešeniu a pôžitku. Tvrdil, že ak je hudba vytvorená bez ohľadu na mravný charakter, je v skutočnosti hudbou bez duše. Táto hudba podľa Platóna demoralizovala ľudí tým, že nedodržiavala platné hudobné zákony. V dialógu *Štát* Platón tvrdil: „Chráňme sa zavádzať nový druh múzického umenia, pretože tým vystavujeme nebezpečenstvu celok; lebo nikde sa nemenia múzické zákony, aby sa zároveň nemenili najdôležitejšie štátne zákony...“.¹⁷ Prijal však chválospevy na bohov, ódy na počesť významných osobností.

V celom múzickom umení, kam okrem spevu a hudby zaradil aj tanec a literárne vzdelanie, pripúšťal Platón iba také formy, ktoré boli napodobením cnostného správania a konania. Svoje myšlienky, týkajúce sa dodržiavania zásad a pravidiel v poézii, ale aj v hudbe vyložil v dialógu *Štát*. Prvou požiadavkou, ktorú Platón kládol na hudbu bolo, aby sa riadila pravidlami textu. Tóniny a rytmus boli až na druhom mieste. Z jednotlivých tónin uprednostňoval dórsku a frygickú. Dórska prebúdzala bojovnosť, mala burcujúci charakter, vyjadrovala mužskú smelosť, odhodlanosť, silu. Frýgická ukludňovala, zjemňovala mravy, navodzovala rozvážnosť, umiernenosť a triezvosť. Tóninami neuži-

točnými, sentimentálnymi, s plačlivým charakterom boli lýdická a iónska: „Trebá ich vylúčiť, lebo nie sú užitočné ani ženám, ak majú byť ušľachtilé, o mužoch už ani nehovorím“.¹⁸ Za eticky najkrajšiu Platón považoval dórsku tóninu.

Na rozdiel od svojho žiaka Aristotela neprijal čisto inštrumentálnu hudbu a kriticky sa postavil aj proti narastajúcej obľube aulosu. Užitočná pre ideálny štát bola z nástrojov iba lýra a gitara. Jeho doporučeniam sa nevyhol ani rytmus, ktorý mal byť jednoduchý, vychádzajúci zo zásad reči. Aj keď si Platón pomerne vysoko cenil hudbu pre jej spoločenskú, etickú funkciu, z jeho myšlienok cítil snahu prinavrátiť hudbu a celé múzické umenie ku archaickým gréckym a egyptským kánonom.

Mnohé Platónove myšlienky prebral Aristoteles (382–322 pred Kr.), významná osobnosť klasickej estetiky. Týkali sa otázky napodobenia, klasifikácie umení, učenia o katarzii. Niektoré Platónove názory (výchovný vplyv hudby) Aristoteles rozpracoval, rozvinul. Na rozdiel od Platóna sa venoval predovšetkým skúmaniu umenia, a to vo viacerých spisoch – Poetika, Rétorika, Politika.

Definíciu krásy vyložil v Rétorike: „Krása je to, čo je cenné, príjemné, dobré.“¹⁹ Podstatu krásy, vychádzajúcu z pythagorovskej teórie, našiel v poriadku, proporcii, správnej veľkosti a tiež v tzv. „jednote v rozmanitosti“ (unitas multiplex). Krásny bol celok, ktorý mal najlepšie zladené čo najrozmanitejšie časti.²⁰

Umenie Aristoteles definoval ako tvorivú ľudskú činnosť, podobnú božskému tvoreniu, ktorá je založená na poznaní. Tvorca musel ovládať všeobecne platné pravidlá, poznať tvorivé prostriedky, mať určitý cieľ a predpoklady pre tvorbu. Aristoteles dôkladne rozpracoval teóriu napodobenia (mimézis). Tvrdí, že ku zrodu umenia a umeleckej tvorby prispel prirodzený pud človeka napodobňovať. Zo širokej oblasti „techné“ vyčlenil maliarstvo, sochárstvo, poéziu a časť hudby a nazval ich napodobovaciami, mimetickými. Neoznačil ich ako „krásne“, ale významné bolo aj to, že ich oddelil od remesiel. Nezaradil ku nim architektúru, časť hudby, no na druhej strane začlenil do tejto oblasti poéziu, čo bolo v rozpore s tradíciou.

Ďalšou významnou Aristotelovou teóriou bolo učenie o katarzii. Svoju teóriu katarzie Aristoteles rozpracoval pravdepodobne v druhej časti Poetiky, ktorá sa žiaľ nezachovala. Medzi katarzné umenia zaradil poéziu, hudbu a tanec. Ich cieľom bolo očistiť človeka od prebytočných vášní, citov a prinavrátiť mu duševnú rovnováhu. Človek má prirodzenú schopnosť prežívať citové stavy a môže byť vážne ohrozený, ak je týchto citov priveľa. Vhodným prostriedkom na odstránenie, vylúčenie nadbytku niečoho, je práve umelecké dielo.

Pojem „muziké“ nie je u Aristotela taký široký, ale zahŕňa iba hudobné umenie. Hudbu pokladal za výborný prostriedok výchovy detí, prostredníctvom ktorého môžu načerpať odvahu, miernosť, pevnosť, ktoré hudba dokáže vyjadriť. Tí, ktorí chcú vplývať na charaktery iných ľudí, by mali dobre rozumieť vplyvu hudby. Spolu s gramatikou, gymnastikou a kreslením ju

zaradil medzi štyri základné učebné predmety. Vyučovanie hudbe zahŕňalo hru na lýre, gitare a spev. Aristoteles doporučoval mladým ľuďom, aby sa venovali hudobnému umeniu, no neskôr, v staršom veku, mali prenechať pestovanie hudby profesionálom. Aristoteles, podobne ako jeho učiteľ Platón, opovrhoval profesionálnymi hudobníkmi a virtuozitou hry.

Prínosom Aristotela do hudobnej estetiky bola skutočnosť, že uznal používanie rôznych harmónii, rytmov a výrazových prostriedkov. Rozoznával tri druhy tónin. Etickú, ktorá pôsobila na éthos človeka, praktickú, budiacu v človeku vôľové akty a entuziastickú, ktorá privádzala ľudí do stavu extázy a umožňovala vybitie citov. Každú z tónin doporučoval Aristoteles používať na iný cieľ: „...na výchovu tie, ktoré sú etické v najvyššej miere a pri počúvaní druhých, ktorí hrajú, praktické a entuziastické“.²¹ Výchovne najúčelnejšia bola dórska stupnica, pretože najviac podporovala odhodlanosť a bola najpokojnejšia.

Aristoteles ako jeden z prvých uznal oprávnenosť čisto nástrojovej hry. Z pedagogického hľadiska síce odmietol hru na aulos ako príliš vzrušujúcu a vášnivú, ale doporučoval ho použiť pri iných príležitostiach: „...pri takých... kde počúvanie slúži viac očiste ako učeniu“.²² Okrem výchovného cieľa priznal Aristoteles hudbe aj mnoho ďalších. Hudba mala slúžiť očiste, katarzii, morálnemu zdokonaleniu. Jej úlohou je aj správne vyplnenie voľného času.

Helenistické obdobie

Helenizmus je poslednou etapou gréckej civilizácie, estetiky, hudby. Začína vládou Alexandra Macedónskeho (356–323 pred Kr.) a politickým zjednotením východného stredomoria. Dochádza k miešaniu kultúrnych vplyvov, náboženstiev, k rozpadu antického chápania umenia. Helénske umenie aj napriek tomu, že je pokladané za obdobie úpadku, prinieslo mnohé významné zmeny. Hudba už nebola založená na všeobecne platných kánonoch, ale začala uprednostňovať individualitu, nové prvky, zložitejšie formy. V helenizme došlo k oddeleniu nástrojovej hry od poézie, čím vznikli z pôvodne jedného umenia samostatné dve.

Centrom hudobného života sa stal Rím. Hudba, ktorá tu vznikla, prevzala prvky fénické a grécke, nedosiahla však vysokú úroveň predchádzajúcej epochy. Veľký dôraz sa kládol na virtuozitu hry, hudba sa stala prostriedkom zábavy a prejavom prepychu. Hudobná tvorba v tomto období viac-menej stagnovala, no na druhej strane došlo k rozvoju hlavne v oblasti hudobnej teórie.

Jedným z najvýznamnejších hudobných teoretikov helenizmu bol Aristoxenos (354–300 pred Kr.), žiak Aristotela. Z hudobno-teoretických kníh sa zachovali Harmónie, Úvod do Harmónie a Elementy rytmiky. V prácach nadviazal na Aristotela a pythagorejskú školu. Vysoko si cenil krásu starej hudby, dokonalej a vznešenej. Postavil ju do protikladu ku vtedajšej novej hudbe. Tá podľa Aristoxena prinášala iba zmatok, kazila dobrý vkus, preferovala virtuozitu a lacnú túžbu



po popularite. To všetko bolo prejavom dekadencie a úpadku.

Aristoxenos prijal myšlienku o éthose hudby, o jej morálnej, výchovnej a liečebnej sile. Hľadal tiež odpoveď na otázku na čom je založené estetické osvojovanie si hudby. Odpoveď našiel v dvoch predpokladoch – v pamäti a vnímaní: „Vnímať treba všetko, čo sa deje, a v pamäti si treba uchovať všetko, čo sa udialo“.²³

Ďalším učencom helenizmu bol epikurovec Filodemos z Gadary (1. storočie po Kr.). Zo spisov O poetických dielach, O hudbe sa zachovali len fragmenty. Myšlienky, ktoré v nich nachádzame, sú v rozpore s tradičnou gréckou teóriou hudby. Filodemos spochybnil náuku o hudobnom éthose. Tvrdil, že morálna hodnota hudby je rovnaká ako hodnota kuchárskeho umenia pôsobiacoho na čuch. Pripustil síce, že hudba môže prechodne získať morálnu hodnotu, ale len vďaka slovám poézie, ktoré sú jej súčasťou: „Pretože melos neobsahuje logos (slová), nemôže ani dušu vytrhnúť z nehybnosti a letargie, neusmerňuje ju k prirodzenosti, neutišuje rozburéné vášne, teda nie je schopný zmeniť alebo zmierniť vnútorné napätie“.²⁴ Poprel tiež spätosť hudby a náboženstva. Extázu, ktorú hudba vyvoláva, vysvetlil ako dôsledok predstáv a asociácií. Filodemos uznal, že hudba môže poskytnúť pôžitok, potešenie a rozkoš. Bol však presvedčený, že nemá žiadne výnimočné možnosti na to, aby pôsobila morálne.

Podobné názory nájdeme u predstaviteľa skeptickej školy Sexta Empirica (2. storočie po Kr.). Estetické problémy rozpracoval v spisoch Proti učencom, Proti hudobníkom, Proti gramatikom. Odmietol, podobne ako Filodemos, teóriu o zvláštnej sile hudby pôsobiacej na človeka. Pripustil, že hudba môže pôsobiť, ale tento účinok porovnal s účinkom vína alebo sna. V hudbe nenašiel zvláštnu moc, ktorá zušľachťuje človeka, dokonca tvrdil, že môže byť mravne škodlivá: „Hudba je prekážkou pri dosahovaní cnosti a porušuje ju u dobre vychovaných mladých ľudí, lebo ich privyká na beztrebné konanie a rozkošnosť“.²⁵

Ďalšia teória Sexta Empirica viedla dokonca k popreniu samotnej reality hudby. Vyšiel v nej z predpokladu, že hudba je umením zvukov a položil si otázku, či vlastne zvuky ako také existujú. Odvolával sa pri tom na učenie Platóna a Demokrita. Prvý z nich hovoril o ideách, druhý o atómoch. Ak by totiž nebolo zvukov, nemohla by existovať ani hudba. Sextus Empiricus prišiel aj s inou myšlienkou, týkajúcou sa hudby. Písal, že hudba je závislá na vnímaní človeka a nemá preto objektívnu schopnosť pôsobiť na city. Ak teda nedisponuje objektívnymi vlastnosťami, nemôže existovať ani veda o nej.²⁶ V období vrcholného helenizmu tvorili ešte ďalší filozofi a učenci. Patrili k nim Plutarchos, Aristides Quintilianus, Claudios Ptolemaios, Plotinos a iní. Mnohé estetické problémy a myšlienky našli uplatnenie vo filozofii a estetike raného kresťanstva.

Literatúra:

- ARISTOTELES: Politika. Bratislava: Tatran, 1980.
 BUKOVINSKÁ, J.: *Malá encyklopédia hudby I. Starovek – stredovek – renesancia*. Košice: Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo, 1999.

GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha: SNKLU, 1965.

JŮZL, M. – PROKOP, D.: *Úvod do estetiky*. Praha: Panorama, 1989.

MICHALOVÁ, E.: *Estetika hudby. Úvod do problematiky*. Banská Bystrica: FHV UMB, 2001.

MICHALOVÁ, E.: *Hudobná estetika*. Zvolen: Vydala VŠLD, 1990.

PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600 – 1900. Problémy, otázky, odpovedi*. Brno: Vydala Masarykova univerzita, 1991.

PLATON: *Dialógy I., II., III.* Bratislava: Tatran, 1990.

SOURIAN, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, a. s., 1994.

STÖRIG, H. J.: *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon. České katolícké nakladateľství, 1991.

TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* Bratislava: Tatran, 1985.

UTITZ, E.: *Dějiny estetiky*. Praha: Edícia Orientace, nakladateľstvo NČVU, 1968.

Poznámky:

- 1 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* Bratislava: Tatran 1985, s. 31.
- 2 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 42.
- 3 Ďalšie múzy: Tália, Melpomené, Erato, Polyhymnia, Kaliopa, Terpsichora, Klio, Urania.
- 4 JŮZL, M. – PROKOP, D.: *Úvod do estetiky*. Praha : Panorama, 1989, s. 79.
- 5 SOKOL, J.: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 313.
- 6 GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha : SNKLU, 1965, s. 24.
- 7 GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. 1965, s. 26.
- 8 VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I.* Praha : SPN, 1966, s. 13.
- 9 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 105.
- 10 ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava : Opus, 1983, s. 10.
- 11 SOKOL, J.: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 1998, s. 306.
- 12 Kráse venoval Platón dialógy: Hippias Väčši, Ion, Faidros, Filebos, Timaios a.i.
- 13 PLATÓN: *Dialógy I.* Bratislava : Tatran, 1990, s. 207–225.
- 14 PLATÓN: *Dialógy II.* Bratislava : Tatran, 1990, s. 11.
- 15 PLATÓN: *Dialógy III.* Bratislava: Tatran, 1990, s. 219–220.
- 16 PLATÓN: *Dialógy II.* Bratislava: Tatran, 1990, s.106.
- 17 PLATÓN: *Dialógy II.* 1990, s. 130.
- 18 PLATÓN: *Dialógy II.* 1990, s. 102.
- 19 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 158.
- 20 VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I.* 1966, s. 11.
- 21 VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I.* 1966, s. 270.
- 22 VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I.* 1966, s. 270.
- 23 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 228.
- 24 ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 51.
- 25 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 190.
- 26 TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky I.* 1985, s. 188.

Albín Sakáč

hral a spieval svojmu Bohu po celý život¹

(1. 3. 1926 – 12. 11. 2004)

Hral a spieval s vysokou profesionalitou a úplnou odovzdanosťou.

Viac ako 40 rokov rozoznieval organy v banskobys-trických kostoloch a pokorne naplňal svoje životné krédo – SLÚŽIŤ.

Slúžil Bohu, ľuďom, hudbe...

Narodil sa v Starej Hute pri Zvolenskej Slatine s ťažkým poškodením zraku a s absolútnym sluchom. Kombinácia handicapu a výnimočnosti mu priam predurčila dráhu hudobníka. Priviedla ho ako šesťročné dieťa do školy pre zrakovo postihnutých v Levoči a na individuálne hodiny hry na klavíri a akordeóne.

Neskôr navštevoval Konzervatórium v Bratislave – vysnívané organové oddelenie, z ktorého však musel pre nedostatok notového materiálu v slepeckom písme prestúpiť do Prahy, do tzv. Dejlovho ústavu – Strednej hudobnej školy pre nevidiacich, kde zrakovo postihnutí študenti získavali kvalitné a všestranné hudobné vzdelanie (mnohí pedagógovia ústavu pôsobili zároveň na pražskom konzervatóriu a dôsledne dbali na prípravu študentov v teoretických disciplínach i v praktických predmetoch: povinná hra na jednom sláčikovom, jednom dychovom, jednom klávesovom nástroji a ladenie klavírov).

A. Sakáč študoval klavír (cvičieval 4 hodiny denne), husle (obľúbený nástroj musel zanechať, lebo tvrdnúca koža na bruškách prstov ľavej ruky mu komplikovala čítanie braillovho písma), venoval sa hre na lesnom rohu, akordeóne, organe a ladeniu klavírov.

V profesionálnom živote hudobníka A. Sakáča sa neustále vzájomne podmieňovalo a paralelne prelínalo viacero činností: učil, ladil, hral, komponoval.

- Ako *pedagóg* pôsobil v Základnej umeleckej škole v Banskej Bystrici 26 rokov. Učil hru na akordeóne a viedol školský komorný orchester, pre ktorý komponoval príležitostné skladby (*Veterný mlyn, Zmes piesní, Sadla muška...* ani jedna z nich sa nezachovala).

- Práci *ladiča* sa začal venovať už počas štúdia v Čechách (2 roky bol oficiálnym zamestnancom továrne na výrobu hudobných nástrojov Foerster) a pokračoval v nej aj po príchode do B. Bystrice (pre precíznu a kvalitnú prácu bol najvyhľadávanejším ladičom v inštitúciách i domácnostiach).

- Nezabudnuteľná a najzásľušnejšia je však činnosť *organistu*. V časoch totality aj náboženskej slobody, v najväčšie cirkevné sviatky aj počas všedných dní sa skromný, nenápadný A. Sakáč stával výrazným prvkom bohoslužieb. Charakterizoval ho kultivovaný hlas bez zbytočných afektov a vibrát, výnimočné improvizáč-



schopnosti, organová interpretácia so vzácnou symbiózou a vyváženosťou emocionálneho a racionálneho vkladu, neochvejná rytmická presnosť a technická zručnosť. Liturgiu sprevádzal v Kostole sv. Alžbety, v radvanskom Kostole Narodenia Panny Márie a v Katedrále sv. Františka Xaverského, kde zároveň 12 rokov pôsobil ako *zbormajster* speváckeho zboru.

- A. Sakáč nikdy nemal ambíciu stať sa umelcom-skladateľom. *Komponoval* pre potreby liturgickej praxe a takmer všetky jeho diela sú „praktické“: výborne poznal hudobnú materiu, ale zároveň aj jej obmedzenia vyplývajúce z interpretačných možností neprofesionálnych zborov a nie koncertných organistov. Jeho tvorba prísne rešpektovala požiadavky liturgickej hudby a niesla sa v duchu Mozartovho a Debussyho hesla „Ničoho príliš.“ Inklinoval k Schneidrovmu, miestami Dvořákovmu štýlu, inšpiroval ho gregoriánsky chorál.



Časť tvorby vyšla tlačou v banskobystrickom hudobnom vydavateľstve Allegro, časť ostala v autografoch, viaceré skladby sa stratili. Po smrti A. Sakáča sa jeho kompletný súkromný archív stal súčasťou katedrálneho archívu v Banskej Bystrici.²

Viachlasná omša pre zbor a organ

Hudba dokonale spĺňa funkciu verného tlmočníka textu, ktorého myšlienky sú akcentované v Kyrie (d mol) gregoriánskou majestátnosťou, v Glórii (C dur, F dur) striedaním unisona a štvorhlasu, v Crede (F dur) použitím unisona ženských hlasov.

Jednohlasná omša pre zbor a organ I. a II.

Obe omše sú štruktúrované do piatich častí a komponované na slovenský text. Melódie sú ľahko zapamätateľné a v organovom parte upútávajú pôsobivé kontrastne koncipované a homofónne úseky. Textová a hudobná zložka sú úzko prepojené.

Duchovné spevy I.

Sú komponované pre sólový hlas (zbor) a organ. Obsahujú dve skladby na biblické texty (*Hymnus lásky, Blahoslavenstvá*) a jednu skladbu na vlastný text (*Vznešený je Pán*). Vo vzťahu textu a hudby jednoznačne dominuje textová zložka, ktorú umocňuje melodická striedmosť recitatívneho charakteru.

Duchovné spevy II.

Vznikli zhudobnením vlastných textov a tvoria súčasť zádušnej omše. Interpretuje ich miešaný spevácky zbor (*Odpočinutie večné, Verím, že môj Vykupiteľ žije, Bože, Otče všemohúci*).

Ďalšie diela: *Žalm 33, Predohra pre organ B dur, Otče náš, piesne, príležitostné skladby a úpravy pre sólový spev, zbory, organ.*

V kostoloch banskobystrickej proveniencie sú Sakáčove diela známe a obľúbené. Do povedomia širšieho okruhu veriacich a organistov im môže cestu otvoriť spoznanie Glórie, ktorá je zaradená do Liturgického spevníka I. (do tretej zostavy - „Suscipe Domine“ pod číslom 658).

Genéza Glórie Albína Sakáča³

Po 2. vatikánskom koncile sa v liturgii začína používať národný spisovný jazyk, čím sa veľmi vypuklo ohlasuje absencia pôvodných slovenských ordinárií. Skladatelia a organisti sú požiadaní o zaslanie vlastných kompozícií do pripravovaného Liturgického spevníka. Aj A. Sakáč dáva k dispozícii svoje diela, no mimoriadna skromnosť a citlivosť spôsobia, že sa „zabudne“ podpísať. Po selekcii materiálov a rozhodnutí uviesť v spevníku Glóriu z 2. jednohlasnej omše pre zbor a organ sa pričinením Igora Vajdu zistí identita anonymného autora.

Glória je časť omšového ordinária, ktorá svojím charakterom spĺňa všetky požiadavky na zhudobnenie, no na skladateľa kladie vysoké nároky z viacerých aspektov:

- text je liturgicky záväzný
 - text je neveršovaný
 - je nevyhnutná úzka korešpondencia medzi textom a hudbou, pričom platí, že „hudba má stupňovať nadšenie a oduševnenie, ktoré podáva text“⁴
 - jednotlivé úseky textu disponujú rôznou dĺžkou.
- A. Sakáč dôsledne rešpektoval text aj požiadavky liturgickej praxe. Zaujímavá je aj vizuálna stránka notového zápisu, ktorá evokuje paralelu s teóriou barokovej ilustratívnej hudby. Napr.:

- rozpätie melódie je ohraničené v najvyššej polohe tónom c² (jedenkrát d²) a ten je používaný v texte súvisiacom s Najvyšším - Bohom a jeho veľkou slávou
- symbolická triola (Najsvätejšia Trojica) je spätá s Ježišom Kristom
- v litánieovej časti s invocáciou k Baránkovi Božiemu sú repetované tóny vyjadrením gradujúcej naliehavosti prosby

Po formovej stránke bola Glória komponovaná pôvodne v trojdielnej forme a-b-c. Po konzultáciách s Igorom Vajdom a Ivanom Lexmannom pristúpil A. Sakáč k psychologicky účinnejšej forme a-b-a a v záverečnej doxológii strojnásobil priestor venovaný „Amen“.

Každú hudobnú aktivitu A. Sakáča komplikoval problém so zrakom. Neúnnavnou a neoceníteľnou spolupracovníčkou mu bola manželka Anna, rod. Bedříková, ktorá mu viedla pedagogickú dokumentáciu, notový archív chrámového zboru, zapisovala skladby (on ich neúnavne predhrával), v kostole šepkala texty piesní, pomáhala pri opravách mechaniky klavírov...

Pomoc potreboval aj pri získavaní a rozmnožovaní notového materiálu, pri preklade cudzojazyčných textov v chrámových skladbách, pri riešení kompozičných nejasností. Poskytovali mu ju priatelia salezián prof. Olos, V. Gajdoš, K. Holecová, J. Šurin, E. Tatárová, R. Tatár... S pokorou a vdáčnosťou pomoc prijímal a ako samozrejmosť ďalej odovzdával mladším organistom a vedúcim speváckych zborov (D. Michálková, T. Kamenská).

Albín Sakáč veril v Boha, lásku a dobro. Sformuloval si vlastnú životnú filozofiu plnú askézy, odovzdanosti a skromnosti, podľa ktorej žil až do posledných chvíľ. V každom okamihu sa snažil naplniť myšlienku Svätého Otca: „...musíme sa modliť, aj keď sa očividne nemodlíme. Musíme sa modliť očividne, aj keď nemáme čas modliť sa.“⁵

Poznámky:

¹ Chváliť budem Pána, kým žijem, hrať a spievať budem svojmu Bohu po celý život. In: Kniha žalmov, 146-2. O dosiahnutie méty - stať sa organistom sa A. Sakáč usiloval od útleho veku.

² Podľa informácie V. Sakáčovej, dcéry A. Sakáča.

³ Text je prebraný z autorkinho príspevku na medzinárodnej konferencii Cantus choralis Slovaca 2004 v Banskej Bystrici.

⁴ Liturgický spevník I., SLK 1990, s. 22.

⁵ Ján Pavol II, Reggio Emilia, 6. 6. 1988.

Mária Eliášová - Marek Vrábek: *Spevom k srdcu. Srdcom k Bohu.*

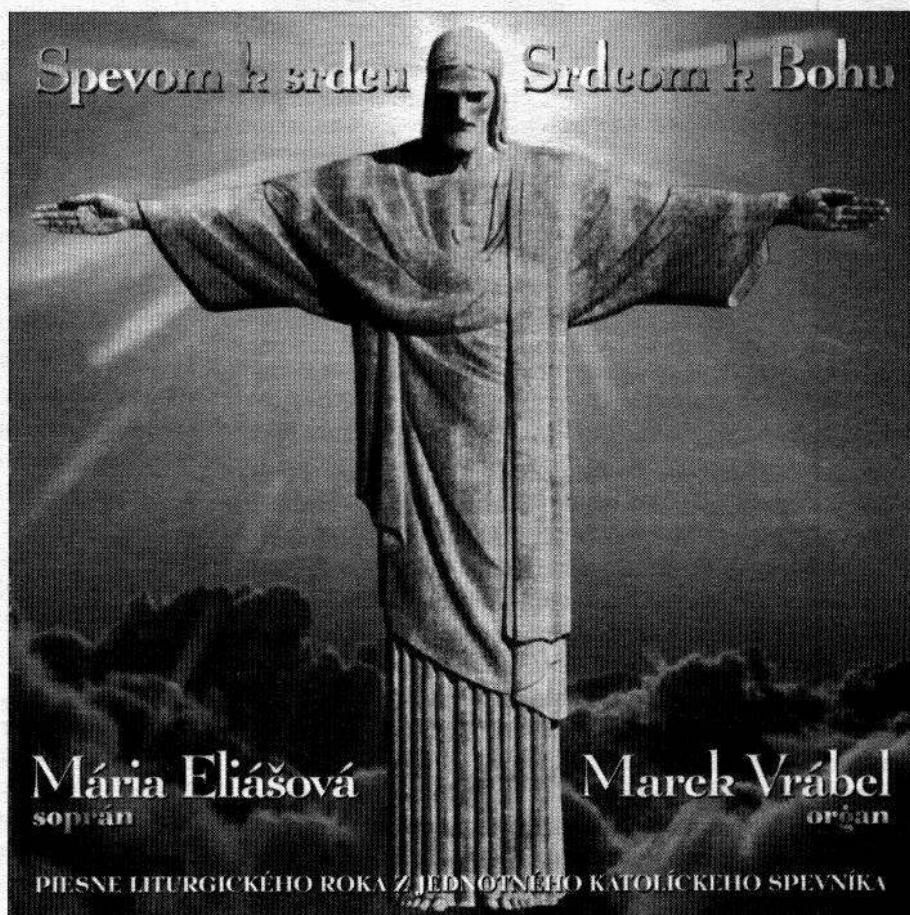
Piesne liturgického roka z Jednotného katolíckeho spevníka. MSP RECORDS 2003, GE 0016 2 331

Toto CD vzniklo pri príležitosti návštevy Svätého Otca Jána Pavla II na Slovensku v r. 2003. Táto nahrávka je unikátna z toho hľadiska, že posúva piesne z Jednotného katolíckeho spevníka - čisto konfesijnej povahy, do inej roviny než liturgickej, a to koncertnej. Sme akosi zvyknutí spievať a počúvať piesne zo spevníka v kostole pri liturgii, ba mnohí veriaci - katolíci si bez nich slávenie omše nevedia ani predstaviť. Tito dvaja umelci svojim výnimočným počínom povýšili Schneiderove piesne na koncertné kusy, ktoré myslím si, obstoja na pódiumoch koncertných sál v konkurencii s takými dielami ako sú napr. Dvořákové Biblické písně. Obaja interpreti, sopranistka Mária Eliášová a organista Marek Vrábek, sú pedagogicky činní na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. M. Eliášová účinkuje aj na koncertných a divadelných pódiumoch, hádam najznámejšou je jej postava Márie z muzikálu Evanjelium o Márii (Nová scéna), ktorú stvárnila excelentne. M. Vrábek spolupracuje so slovenskými orchestrálnymi telesami, premiérovu uvádza diela súčasných skladateľov a koncertuje po celej Európe. Nahrávanie tohto CD bolo ich prvým spoločným projektom, a myslím, že je to šťastné umelecké spojenie. Táto prvá spolupráca naštartovala ich ďalšie účinkovanie - koncertovali úspešne v Bukurešti a vo viacerých slovenských mestách. Piesne z Jednotného katolíckeho spevníka sú zrejme ich "srdcovou záležitosťou", nechýbajú v ich koncertnom repertoári.

Dramaturgia CD je premyslená, výber piesní nie je náhodný. Všetky piesne na tomto CD (spolu 26) pochádzajú z pera Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorý je autorom vyše 200 piesní v slovenskom jazyku z celkového počtu 540 piesní v JKS. Bolo preto vhodné uviesť jeho meno aj na prednú stranu obálky. Pre nezainteresovaných je možno meno M. Schneidra-Trnavského známejšie ako názov spevníka. Vo výbere sú zastúpené piesne, ktoré sa spievajú počas celého liturgického roka v katolíckych chrámoch - od mariánskych, cez omšové, k sv. prijímaniu, k menu Ježiš, pôstne, veľkonočné, adventné a celú kolekciu uzatvárajú vianočné piesne. Medzi nimi sú notoricky známe (Mária, ochrana, Ó, Mária bolestivá, K stolu Božej láskavosti, Keď Ježiša nevinného, Presväté znamenie, presvätý kríž, Aký je to svet...), ale aj menej spievané piesne: napr. Chvála Tebe,

ó, Bože, Kde je Ježiš, Svetlo svetu dnes nastalo, Dnes sa stalo... Cením si výber piesní. Zrejme umelecký zámer, či intuícia (?) priviedla interpretov k myšlienke uviesť práve tie piesne M. Schneidra-Trnavského, ktoré sa na sólové predvedenie priam núkajú, ako napr. úžasne vrúcna pieseň na prijímanie Ó, Pane, nie som hodný, ktorú Schneider skomponoval v dvoch verziách - a, b. Pri niektorých piesňach autor uvádza dynamické znamienka a pokyny pre tempo (napr. v piesňach Svetlo svetu dnes nastalo, Ó, Mária bolestivá, Mária, Matka bolestná), akoby boli určené skôr pre zborový alebo sólový prednes ako pre zhromaždenie veriacich, pri ktorom sa nepredpokladá, žeby tieto agogické znamienka bolo schopné dodržať.

Ľudia si už zvykli na niektoré, najmä rytmické odchýlky v piesňach, ktoré sa prenášajú z generácie na generáciu. Táto nahrávka je vzorovou práve v prísom dodržiavaní notového zápisu a samozrejme rytmických hodnôt a fermát, či opakovacích znamienok v piesňach. Keďže piesne v JKS majú niekoľko strof, na CD odznejú jedna, dve, maximálne tri slohy, ak sa jedná o kratšiu pieseň. Nájdeme tu dve odchýlky od pôvodného textu, v piesni Dnes sa stalo v tretej strofe je zmenený text refrénu (v ktorom sa pôvodne spieva o hoviadkach a pod., zmenený text vyznieva opakovaním aleluja omnoho vznešenejšie) a v piesni Roste, nebesá tiež v tretej slohe, kde je namiesto slova príchylnosť slovo prívetivosť. Speváčka M. Eliášová sa svojim umeleckým prednesom nejakú dobu nesie do rovného tónu, ktorý je taký charakteristický pri prednese liturgických spevov. Ani to nie je potrebné. Spieva prirodzene, úprimne - od





srdca. Texty piesní sú zrozumiteľné, precítené, premeditované, vie o čom spieva. Organista M. Vrábek uvádza jednotlivé piesne krátkou, poväčšine štvortaktovou predohrou (v Spevníku nie sú predohry uvedené, iba pri hymnickej piesni Bože čoś ráčil). Registre volí vkusne a s citom podľa charakteru samotných piesní. Iný výraz majú piesne k pôstu, iný vianočné, či hymnické spevy. Nápadito je vyriešený predel medzi dvoma verziami už spomínanej piesne Ó, Pane, nie som hodný, kde včlenil organové prelúdium č. 32 D dur (M. Sch.-Trnavský), v ktorom sa objavuje podobný motív ako v piesni. Obohatením CD je spev Detského a mládežníckeho speváckeho zboru SRO pod vedením J. Rychlej. Pieseň Príd', ó, Pane milý, je v Spevníku aj deťom určená, najmä k 1. sv. prijímaniu. Zbor spieva ešte v ďalších troch vianočných piesňach: Aký je to sviat, Aké to svetlo, Dnes sa stalo. Tieto piesne pre zbor, organ a flautu hudobne upravil J. Matus. Prostredníctvom masmédií a zvukových nosičov sa okruh poslucháčov liturgickej hudby rozšíril z čisto konfesijnej komunity na široký okruh verejnosti všetkých generačných vrstiev. Doposiaľ prevládali nahrávky vianočných kolied dochovaných v Jednotnom katolíckom spevníku, avšak toto CD je peknou ukázkou toho, že aj iné piesne ako koledy, alebo mariánske piesne si zaslúžia pozornosť umelcov a sú hudobným materiálom hodným aj koncertného prevedenia.

Júlia Pokludová

Recenze výstavy „HUDEBNÍ ODKAZY MINULOSTI“
a prezentace sbírky
„VARHANNÍ KNÍŽKY STARÝCH KANTORŮ“
(Slezské zemské muzeum Opava,
ArTThon Opava 2004-2005)

Na konci minulého roku predstavilo Slezské zemské muzeum v Opavě zajímavý projekt. V odborné spolupráci muzikologa a interpreta (PhDr. Petr Koukal a MgA. Tomáš Thon) vznikla výstava varhanních knížek sepsaných starými mistry. Předmětem výstavy byly rovněž zajímavé souvislosti jejich vzniku. Expozice nesla název Hudební odkazy minulosti a realizovala se s podporou Ministerstva kultury ČR. Vernisáž byla zároveň podnětem k prezentaci prvního vydání výběru skladeb z varhanních knížek ve vydavatelství ArTThon Opava.

Bohaté podhoubí, z něhož vyrostlo množství špičkových představitelů české hudby, tvořili právě vesničtí a městští učitelé – kantoři. V rámci jejich varhannické činnosti vznikaly tzv. varhanní knížky, do nichž si kantoři zapisovali nejrůznější skladby své i svých dnes často anonymních kolegů. Do druhé poloviny 19. století představovala hra na varhany v podstatě nejdůležitější pedagogickou kvalifikaci. Později se podmínkou stalo absolvování učitelského ústavu, kde však varhanní hra byla jedním z klíčových oborů.

Výstava v Slezském zemském muzeu prezentovala originály i kopie varhanních knížek z různých oblastí českých zemí. Exponáty zapůjčilo Národní muzeum v Praze, Západočeské muzeum v Plzni, Moravské zemské muzeum v Brně, Slezské zemské muzeum v Opavě atd. Vkusně upravená a podrobnými, ale čtivými komentáři vybavená výstava byla instalovaná v opavském Památníku Petra Bezruče. Určitě by si zasloužila putování po českých městech, aby ji zhlédlo více návštěvníků.

Vydavatelství ArTThon vydalo notový sborník s téměř třiceti skladbami z kantorských varhanních knížek. Edice vědomě pomíjela známé skladatele, její snahou bylo naopak zdokumentovat hudbu, která dosud stála v pozadí. Podkladem se staly prameny z nejrůznějších míst (Bakov, Brno, Březnice, Dobrovice, Doksy, Jemnice, Mostiště, Olomouc, Plzeň, Sebranice, Slavkov u Opavy, Telč). Přestože vybrané skladby jsou často anonymní, příp. neidentifikované, dokládají dobovou interpretační praxi - způsob použití varhanních strojů, zdobení melodie, proměny ladění apod.

Erudovaná přednáška Dr. Koukala na vernisáži výstavy, spojená s vhodně vybranými a stylově předvedenými varhanními ukázkami v podání MgA. Thona, byla zároveň výbornou prezentací nově vzniklých not. Podrobně vypracovaná ediční zpráva obsahuje vylíčení dobové sociální situace v daném prostředí, nástin žánrové profilace zaznamenaných skladeb a charakteristiky jednotlivých zdrojů. Revizní zpráva po uvedení obecních zásad odborně popisuje prameny a zdůvodňuje, příp. upřesňuje, vydanou (korigovanou) verzi notového textu. Vydání obsahuje i podrobný seznam pramenů podle místa uložení, resp. signatury a shrnutí v trojjazyčné mutaci (německy, anglicky a francouzsky). Na

odborných prekladech se podíleli specialisté z oblasti muzikologie, hudební interpretace a filologie. Zvláštní zmínku si zasluhuje i obsah svazku uvádějící skladby jejich hudebním incipitem. Jako už tradičně u vydavatelství ArtThon, i v tomto případě jde o novinku, vítanou v knihovně varhaníků, hudebních vědců ale i laických milovníků hudby.

Mário Sedlár

Ešte niekoľko poznámok k festivalu „CHRÁMOVÁ PIESEŇ“ - 2004 vo Zvolene

Podpolianske osvetové stredisko, Evanjelický a.v. farský úrad a mesto Zvolen dňa 24. októbra 2004 v Evanjelickom kostole Svätej Trojice vo Zvolene usporiadali už XII. ročník festivalu cirkevných speváckych zborov - Chrámová pieseň 2004. Toto podujatie sa koná každoročne a teší sa vcelku veľkému záujmu priaznivcov zborového spevu tak zo strany publika ako aj speváckych zborov. V poslednom roku sa ho zúčastnilo sedem speváckych zborov zo Slovenska a jeden vokálny kolektív z Českej republiky. Popoludňajší koncert, ktorý otvorila a slovom viedla odborná pracovníčka Podpolianskeho osvetového strediska Mgr. Erika Žigová, ktorá je aj zakladateľkou a hybnou silou celého podujatia, zahájil festival. Vystúpil na ňom domáci spevácky zbor z kostola Svätej Trojice (dir. V. Farkaš). Zbor, vzhľadom na svoj vysoký vekový priemer a jeho zloženie, spieval na svoje možnosti primerane a interpretoval skladby na primeranej úrovni. Potrebuje zlepšiť prácu s hlasom a omladiť všetky hlasové skupiny. Spevácky zbor pri Chráme Božského Srdca Ježiš

šovho vo ZVOLENE - Sekier je pravidelným účastníkom festivalu, ktorý si zachováva nemenný štandard. Po zvolenských speváckych kolektívoch sa predstavil Komorný ženský spevácky zbor „Nádej“ z VEĽKÉHO KRTÍŠA (dir. PaedDr. Lívia Hrušková), ktorý disponuje slušným hlasovým potenciálom, s relatívne čistou intonáciou a skúsenou dirigentkou. Zbor by potreboval rozšíriť hlasové skupiny a celý zbor aspoň na dvadsať speváčok, čo by prospelo hlasovej rovnováhe a mohutnejšiemu zvuku v oboch hlasoch. To práve potvrdil Spevácky zbor Szedera Fabiána z ČEBOVIEC (dir. Arpád Tóth), ktorý už niekoľko rokov má pozitívna

v oblasti dramaturgie, ale aj hlasovej výchovy. Dobrú interpretáciu vhodne využil aj v skladbe F. Mendelssohna-Bartholdyho s pekne prevedeným sopránovým sólom. Dobre vyznel aj spirituál Every Time a Kodályho Nočná pieseň.

Chorus Cremniciensis z KREMNICE (dir. Mgr. Jana Šumichrastová) patrí v posledných rokoch taktiež ku speváckym kolektívom, ktorý sa venuje okrem skladieb sakrálnej dramaturgie i skladbám svetským, čo zboru prospelo k istejšej interpretácii a väčším zvukovým trembrom. Zbor potrebuje trochu viac pracovať na vyrovnávaní hlasových skupín.

Prijemným zážitkom a pravidelným účastníkom festivalu je aj Spevácky zbor pri Rímsko-katolíckom kostole v KRUPINE (dir. Anna Ližbetinová), ktorý si roky udržiava vysoký umelecký štandard a interpretačnú úroveň hodnú nadpriemerného vokálneho kolektívu, ktorý sa nezameriava len na výstupy pri nedeľných alebo sviatočných liturgiách.

To potvrdili aj skladby J. Kučeru, M. Schneidra - Trnavského a D. Bortňanského.

Po prvý krát do Zvolena pricestoval spevácky zbor z Východného Slovenska, Gréckokatolícky zbor Chryzostomos z VRANOVA NAD TOPLŔOU (dir. Anna Maťašová, Ladislav Sabolčák), čo rozšírilo geografický záber festivalu o ďalšie regióny, ale aj o naplnenie myšlienky ekumenizmu. Bolo dobre, že tento zbor ukázal svoje hlasové a interpretačné kvality (ktorý disponoval aj veľkým počtom mužov a adekvátne i žien v jednotlivých hlasových skupinách) a predviedol skladby v peknom prevedení s hutným hlasom a zvukom charakteris-



Miešaný gréckokatolícky chrámový spevácky zbor CHRYSOSTOMOS z Vranova n/Topľou

tickým pre východnú liturgiu. Dirigenti zvolili vhodný program, ktorý gradoval už od druhej skladby a priniesol (najmä v skladbách Lavrinského, Dubenského a Čajkovského) skutočné umelecké vyžitie u spevákov a zážitok u publika.

Spevácka disciplína našla svoje miesto a uplatnenie aj na tomto vystúpení. Vzhľadom na to, že tento kolektív má dvoch relatívne mladých dirigentov, je predpoklad, že zbor bude umelecky ešte výrazne rásť.

Záver festivalu zavŕšil hosťujúci kolektív z Českej republiky - Pěvecké sdružení Dalibor SVITAVY (dir. Miroslava Ducháčková). Tento zbor veľmi úspešne prezentoval českú zborovú interpretačnú školu s jemným prevedením skladieb, presvedčivých melódií vo vedúcich hlasoch. Celkove pôsobil vyvážene a veľmi dobre v skladbách T. L. de Victoria a A. Bruckner a nebojácne sa vysporiadal aj so skladbou J. Laburdu - Regina



mundi, ktorá patrí výrazne k tým náročnejším dielam tohto autora. Potrebuje sa len zbaviť niektorých nadbytočných akcentov a zvýšenej artikulácie.

Na záver je potrebné zblahoželať organizátorom. XII. ročník bol veľmi dobre pripravený a spevácke zbory kvalitné a vhodne vybrané. Výkony vokálnych telies v prevažnej miere boli nadpriemerné, presvedčivé a pre festival boli prínosom. Zdvihol latku náročnosti o stupienok vyššie a to je záruka, že organizátori budú musieť venovať tomu nasledujúcemu -XIII. ročníku - ešte väčšiu pozornosť.

Môžeme konštatovať, že „zvolenský festival“ sa stabilizoval a prerastá do podujatia, ktorý v budúcnosti nebude chýbať v kultúrnom a hudobnom kalendári na Slovensku. A svoj kredit môže ešte zvýšiť aj tým, keď sa stane festivalom medzinárodným. Je nesporné, že to náš zborový spev s výhľadom do budúcnosti nevyhnutne potrebuje.

Milan Pazúrik

CD CHRÁMOVÉHO ZBORU KOSTOLA VŠETKÝCH SVÄTÝCH V BOJNEJ

V nedeľu 19. 12. 2004 sa vo farskom kostole všetkých svätých v Bojnjej uskutočnil slávnostný koncert tamojšieho zboru, pri príležitosti uvedenia CD nosiča s názvom *IN DULCI JUBILO*.

Je to prvé CD tohto zboru, ktorý inak účinkuje na bohoslužbách a kultúrnych podujatiach obce i regiónu. Obsahuje Vianočné koledy a piesne spievané „a cappella“, i skladby s gitarovým sprievodom a niektoré spirituály.

CD posvätil dôst. pán Witold Braňka, správca farnosti Bojnja. Akýmsi „krstným otcom“ sa stal Mgr. Art. Peter Reiffers, profesor organovej hry na Konzervatóriu v Bratislave, dirigent zboru Cantica sacra Tyrnavie a tiež priateľ bojňanského zboru. Koncert sa uskutočnil za hojnej účasti farského spoločenstva, sponzorov a hostí. Počas vystúpenia zboru bola premietaná i videoprojekcia zo štúdia, kde zbor nahrával. Skladby, ktoré na koncerte odzneli, boli tematicky spojené s adventným obdobím a tiež boli uvedené i niektoré vianočné piesne z nového CD. Poslucháči odmenili spevákov častým potleskom, čo bolo neklamným dôkazom toho, že sa im ich vystúpenie páčilo. Veľmi pochvalne sa na adresu zboru vyjadril i pán Reiffers, ktorý je odborníkom na slovo vzatým. Účastníci koncertu si odnášali nielen nové CD alebo MC, ale aj pocit uspokojenia a hlbokého duchovného i kultúrneho zážitku.

Ostáva len dúfať, že nové CD chrámového zboru Kostola všetkých svätých v Bojnjej bude prinášať do nášho života viac pokoja a radosti nielen počas Vianočných sviatkov, ale i v novom roku.

Peter Medek

Vznikla Diecézna hudobná komisia Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy

Dňa 3. 12. 2004 bola zriadená Diecézna hudobná komisia (DHK) Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy. Jej vznik sa vzťahuje na konštitúciu Sacrosanctum Concilium, č. 46 a 44 a inštrukciu Musicam sacram, čl. 24-25 a 68-69. DHK bude spolupracovať s Hudobnou sekciou Liturgickej komisie KBS, kde má dvoch zástupcov. Arcibiskup-metropolita J. E. Mons. Ján Sokol pri ustanovení DHK načrtnol základný cieľ jej práce ako „službu na poli dôsledného a dôstojného uvádzania do života všetkých nariadení kompetentnej cirkevnej autority (...) v záujme dokonalejšieho slávenia najmä najsvätejšej Eucharistie“. DHK má napomáhať diecéznemu biskupovi previesť do praxe všetky koncilové a pokoncilové požiadavky.

Členmi Komisie sú: ThLic. Vlastimil Dufka, kňaz a jezuita (Trnava), Mgr. Dušan Dúbravický, kňaz (Demandice), ThLic. Vladimír Kiš, kňaz a pedagóg (Bratislava), Mgr. František Moško, kňaz (Pezinok-Grinava), Mgr. Jozef Motýl, kňaz a salezián (Bratislava), Mgr. Andrej Šottník, kňaz, dekan (Šaľa) a Mgr. art. Stanislav Šurin, chrámový a koncertný organista, pedagóg (Trnava). Za tajomníka komisie bol menovaný Dr. Rastislav Podpera, muzikológ a pedagóg (Bratislava). Komisia ako celok, ale aj jednotlivci vo svojom prostredí budú zdrojom spoľahlivých a aktuálnych poznatkov o hudbe v liturgii. Možnosť priamej komunikácie medzi chrámovými hudobníkmi a DHK ponúka internetová stránka www.dhk.szm.sk, ktorá slúži aj na informovanie o práci komisie a pripravovaných podujatiach, alebo poštová adresa: Diecézna hudobná komisia, Dr. Rastislav Podpera, Pribišova 3, 841 05, Bratislava 4. E-mail: dhk@atlas.sk.

Na ustanovujúcom zasadnutí v Trnave 12. 1. 2005 vznikol rad úloh, ktorými by sa DHK mala zaoberať. Medzi ne rámcovo patrí: poznávanie samotnej liturgie, podporovanie plnšieho liturgického života v duchu všetkých tvorivých foriem, ktoré ponúka pokoncilová liturgia, podnietenie novej tvorby, vytvorenie edície pre vydávanie liturgickej hudby, uvádzanie do praxe tzv. tematického vyladenia omše, napomáhanie spolupráce chrámových zborov, šírenie notového materiálu, riešenie problému liturgickosti resp. neliturgickosti spevov mládeže, osveta a hudobno-liturgická výchova formou školenia kantorov, žalmistov, vedúcich zborov a organistov, vypestovanie ideálu vzorovej omšovej liturgie a podniknutie krokov k jeho uskutočneniu v konkrétnych miestnych podmienkach, odborná pomoc pri opravách a stavbe organov v rámci diecézy, dohľadanie na správnosť a hudobnú (či umeleckú) úroveň osobitne tých slávení, ktoré sú prenášané masmédiami, podieľanie sa na príprave slávení presahujúcich rámec farnosti či dekanátu. DHK má možnosť nadviazať kontakty s blízkyimi diecézami v zahraničí (Wien, Győr), v blízkej budúcnosti napr. uskutočnením spoločného Dňa chrámovej hudby na jeseň 2005 ako stretnutia chrámových zborov týchto diecéz.

ŠKOLENIE CHRÁMOVÝCH HUDBNÍKOV

- VÝZVA

Prvoradým cieľom Diecéznej hudobnej komisie je zistiť záujem o školenie chrámových *organistov, žalmistov, kantorov, zbornajstrov* formou pracovných stretnutí alebo intenzívnych kurzov. Komisia vyzýva správcov kostolov, aby odporučili svojim hudobníkom skontaktovať sa s DHK. Všetci záujemci sa môžu (zatiaľ nezáväzne) prihlásiť, najlepšie do konca marca t. r., na vyššie uvedenej adrese Komisie.

Z pražského zápisníka...

Rok 2004 bol nielen pre bratskú českú kultúru, ale aj pre celoeurópsku hudobnú kultúru Rokom českej hudby. Na mnohých našich kostolných chóroch sa nachádzajú liturgické skladby českých skladateľov. Je to nielen tvorba Antonína Dvořáka, Bohuslava Mateja Černo-horského, Bedřicha Antonína Wiedermanna, Jakuba Jana Rybu, Vojtěcha Říhovského, Josefa Segnera, Augustína Vitáska, Roberta Führera či Petra Ebena. Klenotnica českej chrámovej tvorby je oveľa bohatšia, než by sme ju čo i len vymenovali v priestore takého skromného príspevku. Do atmosféry Roka českej hudby vošlo aj veľmi zaujímavé podujatie v poslednú novembrovú nedeľu 2004 v Sále Bohuslava Martinů Hudobnej fakulty AMU v Prahe. Hojný počet poslucháčov tu pritiahla osobnosť cirkevného hudobníka, dirigenta, organistu, skladateľa, spisovateľa, regenschoriho Otta Alberta Tichého /1890-1973/, ktorý od roku 1932 pôsobil v Katedrále sv. Víta, Vojtěcha a Václava na Hradčanoch.

Pozvánka niesla výstižné označenie „Desiaty podvečer z diela Otta Alberta Tichého“. Dramaturgia z bohatej skladateľovej tvorby ponúkla sedem skladieb. Predstavila skladateľa ako autora liturgickej i svetskej tvorby. Desiaty podvečer uviedlo Concertino pre organ a sláčiky, ktoré skladateľ skomponoval v roku 1933 už ako dirigent v Katedrále na Hradčanoch po návrate domov po rokoch zahraničných štúdií a bohatej a úspešnej umeleckej činnosti liturgického hudobníka, pedagóga a spisovateľa. Dielo zaujalo nielen nevšednou voľbou nástrojového obsadenia, ale aj citlivou interpretáciou organistu Michala Novenka a Piccolo orchestra s dirigentom Marekom Valáškom. V roku 1940 vznikla Sonáta pre husle a klavír, ktorá v interpretácii huslistky Růženy Sršňovej za klavírneho sprievodu Anny Starej vzbudila mimoriadny ohlas. Rovnako objavným dielom pre interpretov i odborníkov sa stala Sonatina pre flautu a klavír z roku 1934. Flautistka Eva Kuklová s klaviristkou Evou Matoškovou predstavili dielo, ktoré má taktiež ambíciu častejšieho uvádzania na koncertných pódiumoch. O tri desiatky rokov neskôr Tichý skomponoval Divertimento pre tri violončelá. Interpretácie sa ujali violončelisti Vít Petrášek, Jan Keller a Roman Petrov.

Z liturgickej tvorby dramaturgička koncertu a neúnavná opatrovatelka širokospektrálneho odkazu Otta Alberta Tichého Tereza Sumova, skladateľova dcéra, pripravila tri ukážky. Z omše „In honorem Sancti

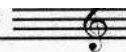
Adalberti“ zaznelo Agnus Dei. Nadviazala na to skladba Ave Maria taktiež pre miešaný zbor a orchester. Na koncerte zazneli v interpretácii Piccolo coro, Piccola orchestra s dirigentom Marekom Valáškom. Aj v čase zaslúženého odpočinku Tichý neprestal tvoriť a sledovať dianie v cirkevnej i svetskej hudbe. Vo veľkej úcte mal Matku Božiu. Tento svoj vzťah vyjadril v roku 1970 v Mariánskom triptychu na český text pre sóla, husle, violončelo, organ a zbor. Dielo malo premiéru na oneskorenom koncerte k životnému jubileu majstra Tichého 15.2.1972 v Zrkadlovej sieni Klementína v Prahe. Dielo má tri časti: Poutníková prosba, Ave! a Madona bolesti. Pre každú časť zvolil skladateľ iné obsadenie. Na premiére basový part spieval a hold skladateľovi prejavil významný český basista Eduard Haken. Na jubilejnom podvečere dielo uviedli Jana Koucká (soprán), Petr Hlavatý (bas), Pavel Kopecký (husle), Ondřej Kopecký (violončelo), Vladimír Jelínek (organ) a spevácky zbor Piccolo coro.

V hľadisku HF AMU v Lichtenštejskom paláci sa zišli priatelia, žiaci, poslucháči, členovia chrámových zborov, organisti i muzikológovia, pre ktorých je Otto Albert Tichý vzácnou osobnosťou hudobnej kultúry. Osobnosťou, o ktorej dnes treba vydávať svedectvo, pretože v čase totalitnej moci bola jej skladateľská i spisovateľská tvorba umlčaná. Je dôležité uvádzať diela takýchto osobností aj na koncertoch v pravidelných intervaloch. Pri pohľade na súpis skladieb, ktoré počas desiatich rokov zazneli, treba vysloviť obdiv aj k organizátorskej stránke podujatia a ochote vedenia HF AMU poskytovať Sálu Bohuslava Martinů. Bezprostredne po koncerte bol záujem o notový materiál uvedených skladieb. Čo viac si organizátor môže priať?

Pri odchode z koncertu som myšlienkami putovala po osobnostiach liturgickej hudby na Slovensku. Sme veľa dlžní spoznávaniu osobností, ktoré v priestoroch kostolných chórov nenápadne v skrytosti slúžili Pánovi a zároveň aj kultivovali srdcia Božieho ľudu. Ich kompozičná aktivita zapadla prachom a len ojedinele kdetu čosi v našich chrámoch zaznie. Pri tom liturgické spevácke zbory zápasia s nedostatkom zborovej literatúry primeranej liturgickej úrovne. Určite by sa takto objavilo množstvo skladieb, ktoré spĺňajú požiadavky súčasnej pokoncilovej liturgie. Takej pozornosti si zaslúži trebárs v Košiciach dlhoročný regenschori Katedrály sv. Alžbety Oldřich Hemerka. Tvorba ktorého čaká na postupné uvádzanie a zaradenie v koncertnej podobe do Festivalu sakrálneho umenia. Takýchto výziev pre spoznávanie dejín liturgickej hudby, jej tvorcov a interpretov sa na Slovensku nájde viac.

Prežívame Rok Eucharistie. Svätý Otec Ján Pavol II. vyzval aj na obnovenie nášho vzťahu k hudobnej stránke liturgie. Otto Albert Tichý sa v svojej odbornej publicistickej práci veľmi intenzívne zaoberal cestou cirkevného hudobníka zo zorného uhla cirkevných noriem a dokumentov. Nás čaká neodkladná práca konkrétnej realizácie, aby v našich chrámoch znela ozaj hudba a spev posvätná, umelecky vybrúsená, ušľachtilá, povznášajúca i oslovujúca.

Silvia Fecsková



ZUSAMMENFASSUNG

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ:

DIE ANALYSESAMMLUNG, DIE WIR HEUTE ALS PSALMENBUCH NENNEN

Die Psalmen haben eine kostbare Fähigkeit, dass sie die Realität der menschlichen Existenz ausdrücken können. Sie drücken die menschlichen Emotionen, Dankbarkeit usw. aus. Das ist auch ein Grund, warum die Leute die Psalmen mögen.

Die Psalmen sind die Juwelen der hebräischen Poesie, sie sind mit dem Mensch geschrieben, wir können dort die poetischen Elemente wie Reim, Rhythmus, Metapher usw. Finden. Darum ist die Übersetzung in die Volkssprache sehr schwer. Einerseits braucht man Inhalts-glaubwürdigkeit, einerseits muss man die Texte gut und poethisch in der Volkssprache verstehen.

In der Gegenwart sind die Psalmen hauptsächlich im Stundenbuch verwendet und schöpfen ein Teil des geistlichen Christenlebens. Sie haben eine besondere Stelle zwischen den Alttestamentlichen Büchern. Die anderen Bücher drücken was Gott machte, bzw. sprach aus, die Psalmen sind eine menschliche Antwort auf die Gottestätigkeit und Gottesworte.

GIACOMO BAROFFIO:

DER GREGORIANISCHE GESANG

Die allgemeine Meinung über den Papst Gregor der Grosse hat sich mit dem liturgisch - musikalischen Repertoire verbindet, den wir mehr als tausend Jahre als „gregorianischen Choral“ benennen. Diese Tradition des 8.-9. Jh. ist heute radikal geändert. Es weißt man, dass der Einfluss Gregors mehr zu den neuen Festen der Heiligen geführt wurde als zum Gesang.

Die neuen Kenntnisse dieser Problematik zeigen, dass die gegenwärtigen Melodien, die als gregorianische genannt sind, sind Zusammenfassung des komplizierten Prozesses des 7.-9. Jh. im Rom und Fränkischen Land. Die heutige

Literatur bevorzugt den Begriff „der gregorianische Gesang“ mit dem Begriff „römisch-fränkischer Gesang“ wechseln.

MARTIN ŠTRBÁK O.PRAEM.:

DIE ANALYSE DER ANTIPHON „HOSANNA FILIO DAVID...“

Eine, von der bekannten Antiphonen des Palmsonntags, der Text in der jede Messe finden könnte ist die Antiphon „Hosanna Filio David...“ Ihr ältesten Neumenschrift (der auch im diesen Artikel verwendet ist) befindet sich im Codex Hartker aus dem Anfang des 11. Jh. Der Text dieser Antiphon ist ein Zitat des Psalms 117,26 (bzw. 118,26), der mit den Worten „benedictus, qui venit in nomine Domini“ ergänzt ist und in den Evangelien übernehmen ist.

In den patristischen Kommentaren ist wichtigste die Christologische Dimension des Lobgesanges. Auch der Codex Hartker zielt mit den Neumen sein Ausdruck zu der Person Jesu Christi. Es kann man sagen, dass die theologische und semiologische Aussage sind gleiche.

RASTISLAV PODPERA:

DIE STELLE FÜR DIE CHORMUSIK IN DER KATHOLISCHEN MESSLITURGIE

In der Geschichte wurden einige Perioden, wo die Chormusik ihre wichtige Stelle hatte. Neben den gregorianischen Gesang (er hat den ersten Platz in der Liturgie) hat die Kirche mit einer bestimmten Art die „polyphonische Musik“ - alte und auch die neue, geehrt.

Der professionelle Musikant, der als Chorleiter und Organist tätig ist, muss täglich mit einer Bipolarität kämpfen. Einerseits ist das Kirchenmusik in ihre anspruchsvolle Form, andererseits ist das Volksfrömmigkeit.

MIRIAM MATEJOVÁ:

DIE MUSIKALISCHE ÄSTHETIK IM ANTIKEN ALTERTUM

Die Wurzel der europäischen Philosophie und Kultur finden wir im

antiken Griechenland. Die gute geographische Lage ermöglicht diesen Nation viele Aktivitäten verbreiten. Im Altertum hat die Ästhetik als einzige wissenschaftliche Disziplin noch nicht existiert. Sie hat sich in der Philosophie entwickelt - in der ersten universalen Lehre.

Die Griechen haben schon in dieser Periode viele Begriffe der Kunst und Schönheit benützt. „Kalon“ übersetzten wir als „die Schönheit“ (bzw. die Harmonie, die Symmetrie, oder Eurythmi). „Techne“ ist das Wort für „die Kunst“. Es war nicht nur den „schönen“ Art der Kunst, sondern auch die Handwerke „z.B. Schnitzerei“. Der Begriff „muzike“ war nicht nur die Kunst der Tönen, sondern auch der Musen. Die Musen waren die Töchtern des Gottes Zeus und Mnemosyna - die Göttin der Gedichten und des Gesangs. Euterpe war die Schützerin der Musik.

MÁRIA STRENÁČIKOVÁ:

ALBIN SAKÁČ SANG UND SPIELTE FÜR GOTT SEIN GANZES LEBEN

Albin Sakáč hat den Klavier und die Geige studiert, aber er hat auch Waldhorn, Akkordeon, die Orgel gespielt und die Klaviere gestimmt. Seine Tätigkeit war in Banská Bystrica (in der Elisabethkirche, Mariageburtkirche und in der Kathedrale, wo er 12 Jahre Chorleiter war).

Seine unvergessliche Tätigkeit war aber die Orgeltätigkeit. Ein Teil seiner Kompositionen wurden im Musikverlag Allegro herausgegeben, ein Teil ist in den Autographen geblieben, und einige Kompositionen wurden verloren. Nach dem Tod wurde sein Privatarchiv ein Teil von Kathedralarchiv von B. Bystrica gegliedert.

Übersetzt von Martin Štrbák, O.Praem.



NÁVRATKA (Kurz pre organistov a kantorov 2005)

.....
meno a priezvisko

.....
adresa

.....
telefón

.....
e-mail

Krížikom (x) označte jednu z uvedených špecializácií:

Špecializácia	
1. Hra na organe	
a) základy organovej hry pre začiatočníkov	
b) liturgická hra (JKS, LS)	
c) organová literatúra	
2. Dirigovanie zboru	
3. Gregoriánsky chorál	

Mám záujem o hlasovú výchovu: **ÁNO** **NIE**

Spievam v hlase: soprán alt tenor bas

Objednávka ubytovania:

Utorok/Streda	Streda/Štvrtok	Štvrtok/Piatok	Piatok/Sobota

Objednávka stravy:

	Utorok	Streda	Štvrtok	Piatok	Sobota
Raňajky	X				
Obed	X				
Večera					

**Štúdium sakrálnej hudby pre chrámových organistov a kantorov
na Katolíckej univerzite v Ružomberku**

Informácie o štúdiu

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby pri Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku otvára trojročné štúdium sakrálnej hudby určené pre chrámových organistov a kantorov.

Dĺžka štúdia: 3 roky (6 semestrov)

Organizácia štúdia: štyri stretnutia za semester, predpokladaný deň - sobota

Začiatok štúdia: október 2005

Prijímacie skúšky: - 30. 5. 2005 o 10.00 hod. na PF KU v RK, miestnosť č. 210

- organisti: zahrať dve organové skladby (jedna z JKS, druhá ľubovlná)

- kantori: zaspievať dve skladby (jedna z JKS, druhá ľudová)

Poplatok za 1 semester štúdia: 4.000,-Sk

Vyučovacie predmety:

hra na organe, obligátny klavír, dirigovanie a vedenie zboru, hudobná náuka, gregoriánsky chorál, harmónia a polyfónia, náuka o hudobných formách, spev a hlasová výchova

Ukončenie štúdia: certifikát o ukončení kurzu

Prihlášky posielajte do 31. marca 2005 na adresu:

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby

Pedagogická fakulta KU

Nám. A. Hlinku 56/1

034 01 Ružomberok

tel.: 044/4320961; fax: 044/4320960

mail: zahradnikova@fedu.ku.sk

alebo adamko@fedu.ku.sk



Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby, Pedagogická fakulta KU,
Nám. A. Hlinku 56/1, 034 01 Ružomberok

**Prihláška na štúdium sakrálnej hudby
pre chrámových organistov a kantorov
na Katolíckej univerzite v Ružomberku**

Priezvisko a meno uchádzača

Dátum a miesto narodenia

Rodné číslo Číslo obč. preukazu

Bydlisko

Tel.: e-mail:

Absolvované štúdium

Hudobné vzdelanie

Zamestnávateľ

Pôsobím ako organista / kantor* vo farnosti

Prihlasujem sa na štúdium sakrálnej hudby ako organista / kantor*

* Nehodiace sa preškrtnite!

K prihláške prikladám životopis.

Dátum:

Vlastnoručný podpis uchádzača