



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 štvrtročne

Predseda redakčnej rady

J. E. Mons. Andrej Imrich, biskup
zodpovedný za posvätnú hudbu v LK KBS
Zodpovedný redaktor
Doc. ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.
Zástupca zodpovedného redaktora
Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.
tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Ján Schultz
PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák
O.Praem. PhD
Mgr. Juraj Drobny
PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.
Mgr. Rastislav Podpera, PhD.
ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.
PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.
PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

ÚHUVSH PF KU v Ružomberku
Nám. A. Hlinku 56/1
034 01 Ružomberok
Tel./Fax: 044/4320961
alebo 0908/619482
E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, Tomášikova 30
(areál spoločnosti OMNIA 2000, a. s.)
821 02 Bratislava 2
Tel.: 02/436 421 94, 436 421 95
Fax: 02/436 421 96
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 Levoča
053 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 40,- Sk
Ročné predplatné: 160,- Sk
Registrácia MK SR 314/90
ISSN 1335-3292
Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

OBSAH 1/2007

Na úvod - Spiritualita cirkevného hudobníka <i>Foreword - The Spirituality of a Church Musician</i> WIESŁAW HUDEK	2
Biblické žalmy a literatúra starého Blízkeho Východu <i>The Biblical Psalms and the Ancient Near Eastern Literature</i> FRANTIŠEK TRSTENSKÝ	3
Míľniky rozvoja liturgickej a duchovnej hudby na Slovensku po roku 1990 <i>The Milestones of Liturgical and Spiritual Music's Development in Slovakia after 1990</i> RASTISLAV PODPERA	8
Organista a jeho služba - liturgicko-hudobné reflexie <i>An Organist and His Service - liturgical-musical reflections</i> WIESŁAW HUDEK	13
Úloha žien v antifónach Kvetnej nedele <i>Women's Role in Palm Sunday Antiphons</i> MARTIN ŠTRBÁK	25
Hudba v učení pápežov <i>Music in Doctrine of Popes</i> IRENEUSZ PAWLAK	28
Rok Dietericha Buxtehudeho <i>A Year of Dietrich Buxtehude</i> JURAJ VALLUŠ	33
Gustáv Staník EMÍLIA GAJDOŠOVÁ	35
Spravodajstvo - Otvorený list slovenských organistov ministrovi kultúry Slovenskej republiky <i>Coverage - An Open Letter of the Slovak Organists to the Minister of Culture of the Slovak Republic</i>	36
Resumé Summary	40

Titulná strana: Pozitív Martina Podkonického z roku 1770 v Iliášovciach
Front-page: Organ positive of Martin Podkonický in Iliášovce from 1770

Foto: MARIAN ALOJZ MAYER

Výtvarné riešenie obálky: PAVOL RUSKO

Spiritualita cirkevného hudobníka

„Nemá hudba vyjadrovať všetko to, prečo chýbajú slová a čo pramení z duše a čo chce byť vyjadrené?“ Takto písal Peter Iljič Čajkovskij (1840-1893), jeden z hlavných predstaviteľov tzv. ruskej národnej školy. Tento výrok nám pripomína, že hudba dokonale vyjadruje to, čo je nevyjadriteľné.

Talmud, posvätná kniha židov, dodáva: „Aká je to radostná služba preplnená pokojom? Vezd, že je to spev.“ O hodnote dobrej hudby hovoril jeden z najvýznamnejších dirigentov minulého storočia – Herbert von Karajan (1908-1989): „Ak sa ľudom vedome alebo nevedome odovzdáva pocit plného šťastia cez dokonalú hudbu, vtedy ľudia chcú byť lepší.“

Nedá sa hovoriť o funkciách liturgickej hudby bez hlbšieho pohľadu na spiritualitu, vnútorný život samotných hudobníkov. Tvorcovia a interpreti hudby: skladatelia, speváci, dirigenti, organisti sa zúčastňujú závažného procesu odovzdávania toho, čo je nevyjadriteľné, toho, čo je Božie (transcendentné) a čo vo svojom výraze má mať „hudobnú formu“.

Preto má veľký význam skutočnosť, kým je cirkevný hudobník a ako je stvárnená jeho duša. Profesor J. Pasiereb v básni „Geistliche Abendmusik“ píše:

„Možno má pravdu Salieri,
že Najvyšší nemal
obdarit' malého netvora
nadľudským darom pokoja a poznania,
ale čo by sme potom vedeli
o tom, čo je milosť.“ (J. P. *Po walce z aniołem*. Warszawa 1996 s. 119)

Nikto nepochybuje o tom, že svet bez tohto „malého netvora“, bez hudobného génia Mozarta by bol chudobnejší, iný, menej pekný. Toto presvedčenie o potrebe hudobníkov a hudobného umenia dôrazne vyjadril Ján Pavol II. v slávnom „Liste umelcom“: „Pozývam vás k znovuobjaveniu hĺbky duchovnej a náboženskej dimenzie, ako bola ona charakteristickou vo všetkých dobách pre umenie v jeho najšľachetnejších výrazových formách. Z tejto perspektívy apelujem na vás, umelci písaného a hovoreného slova, divadla a hudby, výtvarných umení a moderných technológií komunikácie. Zvlášť sa obraciam na vás, kresťanskí umelci: chcel by som každému jednému pripomenúť, že oddávna jestvujúce spojenectvo medzi evanjeliom a umením obsahuje ponad funkcionálne požiadavky výzvu prenikať s tvorivou intuíciou do tajomstva vteleného Boha a súčasne do tajomstva človeka“ (List umelcom 14).

Predtým pápež zdôraznil: „Cirkev potrebuje (...) hudobníkov. Koľko cirkevných kompozícií vytvorili v priebehu stáročí ľudia naplnení do hĺbky zmyslom tajomstva! Nespočetní veriaci sýtili svoju vieru melódiami vzniknutými v srdciach iných veriacich a tieto melódie sa stali časťou liturgie, alebo aspoň veľmi účinnou pomocou pri jej dôstojnom stvárnení. V speve sa viera zakusuje ako zaplavujúca radosť, láska a dôveryplné očakávanie Božieho zachraňujúceho zásahu“ (List umelcom 12).

Tieto výpovede jednoznačne povzbudzujú k vytrvalej práci na sebe. Dar a povolanie, ktorým nás Boh obdaroval, majú záväzný charakter. Ak naša služba v liturgickom priestore má iným pomôcť meditovať, ak má priblížiť hriechnych a slabých k Tajomstvu, musí ju predchádzať vedomá a zvnútornená príprava.

Vedomá príprava, pretože sa tu vyžadujú základné hudobné vedomosti a schopnosti. Treba hrať (muzikovať) dbajúc na každý najmenší prvok hudobného diela (melódiu, rytmus, harmóniu, tempo, dynamiku atď.) Vedomá príprava znamená taktiež racionálne používanie hudobného repertoáru v jednotlivých liturgických obradoch či sláveniach.

Nemenej potrebná, a vôbec nie alternatívna je zvnútornená príprava. Služba organistu sa totiž nezakladá len na odbornosti ale v prvom rade na modlitbe. Podobne ako sústredenosť a postoj celebranta povzbudzuje liturgické zhromaždenie, aj postoj a angažovanosť organistu, jeho vnútorný život vplýva na kvalitu spievanej modlitby v našich chrámoch.

Ak hudobník spája vedomú a zvnútornenú prípravu, kŕmi svoju dušu vyskúšanými asketickými praktikami, vyjadruje svoj život modlitby v jednoduchých gestách:

- svätá omša má byť najdôležitejšou udalosťou dňa (nedeľná eucharistia má byť stredobodom celého týždňa),
- sviatosť zmierenia má neustále „roznečovať“ postoj milosrdenstva,
- čítanie Svätého písma ako stretnutie s Božím poslanstvom má byť prameňom pokoja a radosti,
- postoj vnútorného ticha (meditácia, ktorá vedie ku kontemplácii) umožňuje „nájsť v sebe Božiu melódiu“,
- presnosť je výsadou šľachetných ľudí a organista svojím príkladom môže a má povzbudzovať iných,
- odev nie je najdôležitejší, avšak vyjadruje úctu ku Kristovi a taktiež úctu k Cirkvi (k zhromaždeným veriacim v Jeho mene), preto nemožno bagatelizovať problém odevu v hudbe,
- modlitba pred a po liturgii je najlepším svedectvom o tom, že konaná služba nie je iba remeslom ale krásnou misiou.

Oplatí sa v každodenných modlitbách, vždy keď zasadáme za hrací stôl organu, prosiť o to, aby sme sa priblížili k Tajomstvu, o to, aby sme mali duchovný postoj, o to, aby sme víťazili nad bezduchou rutinou. Treba sa modliť slovami sv. Pavla: „Budem spievať duchom, budem spievať aj myslou.“ (1 Kor 14, 15)

Wiesław Hudek
Z poľštiny preložil Rastislav Adamko



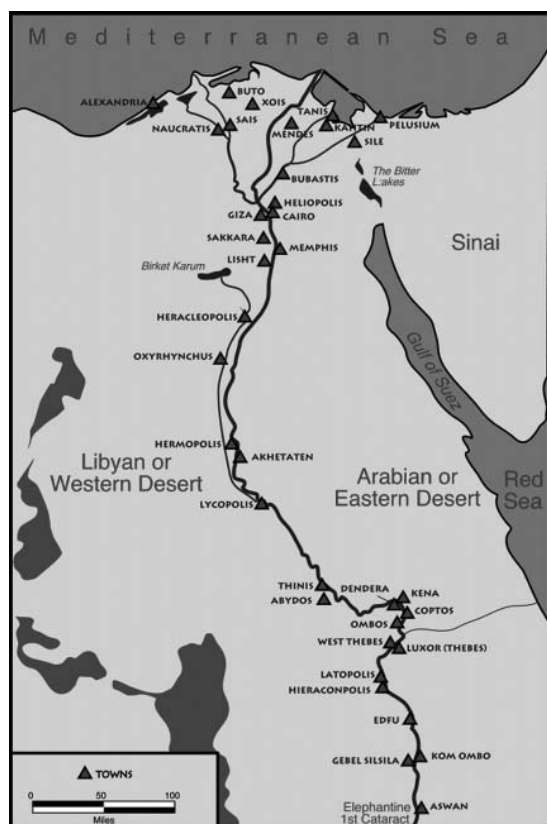
BIBLICKÉ ŽALMY A LITERATÚRA STAROVEKÉHO BLÍZKEHO VÝCHODU

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Izraelský národ nežil oddelene od okolitých národov Blízkeho východu.¹ Kultúra, kultové a spoločenské praktiky okolitých krajín pochopiteľne vplývali na život vyvoleného národa. Dochádzalo k vzájomným vzťahom medzi biblickým prostredím a vtedajšími susednými národmi. Archeologický výskum uplynulého 20. storočia priniesol pozoruhodné literárne pamiatky. Zachovali sa hymny, modlitby, požehnanie a pod., ktorými sa Egypťania, obyvatelia Mezopotámie a okolitých národov obracali na svoje božstvá. Po formálnej stránke ako aj po stránke použitých obrazov a slov nesú známky podobnosti so žalmami Starého zákona. Umiestnenie sveta Biblie do kultúry a histórie okolitých oblastí napomáha lepšie porozumieť skutočnú podstatu samotných biblických textov. Biblia totiž nie je výtvorom nejakého učenca za stolom bez kontaktu s realitou, ale je svedectvom viery mnohých generácií v priebehu ľudskej histórie. Z toho dôvodu chceme venovať pozornosť ukázkam mimobiblickej poetickej literatúry a ich podobnosť s Knihou žalmov.

EGYPTSKÉ TEXTY

Názov *Egypt* pochádza z egyptského slova *Hut-kaptah* a v preklade znamená *Palác ducha boha Ptaha*. V hebrejských textoch sa Egypt označuje názvom *Micrajim*.



Toto pomenovanie sa objavuje ešte v predbiblických textoch pod názvom *Mucri* a pravdepodobne má význam hraničné územie.²

História Egypta je najdlhšie trvajúcou históriou zjednotenej krajiny na svete.³ Obsahuje 31 dynastií, ktoré vládli nad územím okolo rieky Níl. Dejiny dynastií začínajú zjednotením krajiny za panovníka Narmera, ktorý je zakladateľom prvej dynastie okolo roku 3100 pred Kr. Dejiny zahŕňajú tri veľké ríše – Starú, Strednú a Novú a tri medziobdobia poznačené nestabilitou a sociálnymi nepokojmi. V roku 332 pred Kr. Egypt ovládol Alexander Veľký a v roku 30 pred Kr. Rímska ríša definitívne ukončila slávnú a dlhú éru egyptskej krajiny.⁴

Egypt politicky ovplyvňoval oblasť Palestíny cez dlhé stáročia. Biblické príbehy Abraháma, Izáka, Jozefa a Mojžiša sú významným spôsobom zviazané s krajinou okolo rieky Níl. Vyslobodenie z egyptského otroctva tvorí nosné poslanstvo židovského náboženstva. V roku 925 pred Kr. k Jeruzalemu pritiahol egyptský kráľ Sesak, zakladateľ 22. dynastie a podmanil si Izrael (porov. 1 Kr 14,25-26). Faraón Nechao II. v roku 609 pred Kr. zabil judského kráľa Joziáša (porov. 2 Kr 23,29). V Alexandrii a v ďalších mestách Egypta sa vytvorili silné židovské spoločenstvá. Napokon aj detstvo Ježiša Krista je spojené s touto krajinou.

Egyptské náboženstvo nikdy netvorilo ucelený systém. Jestvovalo približne 2000 božstiev. Niektoré boli známe iba na lokálnej úrovni, iné sa stali národnými božstvami. Amon-Re bol bohom slnka a pán vesmíru, Osiris bol bohom podsvetia. Maat bola bohyňou pravdy, spravodlivosti a poriadku. Boh zeme bol Geb a bohyňou neba Nut.

Faraón (jeho meno znamená *veľký dom*) bol pokladaný za boha Horusa alebo syna boha Amona-Re.

Výnimku v polyteizme tvorí faraón Amenhotep IV. (1353-1336 pred Kr., ktorý ustanovil Atona za jediné božstvo v Egypte, odstránil ostatné božstvá a na jeho počesť si zmenil meno na Akenaton, čo v preklade znamená *ten, v ktorom má Aton zaľúbenie*). Odišiel z dovtedajšieho hlavného mesta Téby a založil nové, ktoré pomenoval Aketaton (dnešná lokalita Tell el Amarna). Budoval chrámy Atonovi po celej krajine. Po jeho smrti však bol znova obnovený polyteizmus.

Egyptská literatúra obsahuje tisícky textov, ktoré siahajú až do 3. tisícročia pred Kr. Hymny patrili medzi najdôležitejšie literárne druhy, ktorým sa oslavovalo božstvo. Poznáme hymny, ktoré sa denne spievali v chrámoch počas kultových slávností. Ospevovali miesta a predmety kultu. V neskoršom období zachytávali množstvo vlastností pripisovaných konkrétnemu božstvu.⁵ Zachovali sa nám len nepriamo v nápisoach na stenách hrobiek alebo na náhrobných kameňoch. Ďalším zdrojom sú hymny zapísané na papyrus. Išlo skôr o literárne diela, aj keď niektoré boli recitované v egyptských chrámoch.

¹ Z dnešného pohľadu sa pod výrazom „Blízky východ“ chápu krajiny Turecko, Sýria, Libanon, Izrael a Egypt. Z pohľadu staroveku je potrebné týmto výrazom označiť širšie územie, teda aj oblasť riek Eufrat a Tigris.

² Porov. *Nový biblický slovník*, kolektív autorov, Praha 1996, 197-198.

³ Mapa dostupná na <http://www.cambridge1.net/HorusMap.jpg> zo dňa 15. 1. 2007.

⁴ Porov. *Egypt*, Knopf Guides, New York 1995, 44-45.

⁵ Porov. Synowiec J. St., *Wprowadzenie do Księgi psalmów*, Kraków 1996, 80.

1. Hymnus Amonovi

Pochádza z 18. dynastie (1550-1292 pred Kr.) Je oslavou stvoriteľskej sily božstva. Nesie známky podobnosti s Ž 95; 146; 148. Obracia sa na božstvo ako na kráľa.⁶

Amon IV, 3-4	Ž 146,6-8
<i>Rozlišuje svoje stvorenia a robí, aby mohli žiť, rozlišuje hlavné farby jednu od druhej; počúva modlitby toho, kto je vo väzení, on, ktorý je milosrdný počuje toho, kto ho vzýva, zachraňuje tých, ktorí majú strach pred násilníkmi, žiada spravodlivosť pre slabých.</i>	<i>On stvoril nebo i zem, more a všetko, čo je v ňom. On zachováva vernosť navenky, utláčaným prisudzuje právo, hladujúcim dáva chlieb. Pán vyslobodzuje väzňov, Pán otvára oči slepým, Pán dvíha sklúčených, Pán miluje spravodlivých.</i>

Amon IV, 3-4	Ž 19,7
<i>Dobrý pastier, ktorý sa objavuje na svojej bielej korune, pán lúčov, ktorý vyrába žiaru, ktorému bohovia venujú hymny, ktorý kladie svoje ramená na tých, ktorých miluje.</i>	<i>Na jednom kraji neba sa vynára a uberá sa k druhému; pred jeho žiarou sa nič ukryť nemôže.</i>

Aj keď jednotlivé texty poukazujú na istú podobnosť, nesmieme zabudnúť, že pre starozákonné hymny neexistuje žiadny boh slnka. Slnko, mesiac a hviezdy nie sú ničím iným, iba Božím stvorením: „*chváľte ho, slnko a mesiac; chváľte ho, všetky hviezdy žiarivé.*“ (Ž 148,3)



⁶ Egyptské texty porov. *Testi religiosi per lo studio dell'Antico Testamento*, a cura di Beyerlin W., Brescia 1992, 40-41.

2. Hymnus Akenatona božstvu Atonovi

Autorom hymnu je Akenaton, ktorého dejiny označujú ako jediného „monoteistického“ faraóna. Zaviedol kult božstvu Aton-Re, slnečnému disku, stvoriteľovi všetkého živého a poddaným zakázal uctievať iné božstvá.⁷ Po jeho smrti bolo jeho náboženstvo vyhlásené za heretické. Po smrti Akenatona jeho syn Tutanchaton opustil dovtedajšie hlavné mesto, vrátil sa do Téb a zmenil svoje meno na Tutanchamon. Jeho sláva pochádza z nájdenia neporušenej hrobky.⁸

Jeden z hymnov Akenatona nesie veľké znaky podobnosti s Ž 104. Niektorí odborníci sa domnievajú, že Izraeliti, pri odchode z Egypta, poznali tento hymnus. Hymnus sa však mohol dostať do oblasti Palestíny aj iným spôsobom. Kráľ Šalamún mal za manželku faraónovu dcéru: „*Šalamún sa dostal do príbuzenstva s faraónom, kráľom Egypta. Vzal si faraónovu dcéru a zaviedol ju do Dávidovho mesta, kým nedokončil stavbu svojho domu, Pánovho domu a múrov okolo Jeruzalema.*“ (1 Kr 3,1) Veľmi silné kontakty s Egyptom malo Judské kráľovstvo koncom 6. stor. pred Kr., keď zoči-voči babylonskej hrozbe sa obrátilo o pomoc na Egypt (porov. 2 Kr 25,26).

Hymnus Akenatona 4	Ž 104,20
<i>Keď odpočívaš na západe horizontu, zem je temná akoby bola mŕtva... Levy vychádzajú zo svojich úkrytov a všetky hady štípu.</i>	<i>Prestieraš tmú a nastáva noc a povylieza všetka lesná zver.</i>

Hymnus Akenatona 6	Ž 104,25
<i>Ryby v rieke sa hemžia pred tebou, tvoje lúče prenikajú až na dno mora</i>	<i>Tu more veľké, dlhé a široké, v ňom sa hemžia plazy bez počtu, živočíchy drobné i obrovské.</i>

Hymnus Akenatona 7	Ž 104,24
<i>Aké mnohoraké sú tvoje diela, sú ukryté pred zrakom ľudí.</i>	<i>Aké mnohoraké sú tvoje diela, Pane! Všetko si múdro urobil. Zem je plná tvojho stvorenia.</i>

Hymnus Akenatona 7	Ž 104,27-28
<i>Ty si postavil človeka na jeho miesto a dal si mu všetko, čo potrebuje. Každý má svoj pokrm a počíta sa dĺžka jeho života.</i>	<i>Všetko to čaká na teba, že im dáš pokrm v pravý čas. Ty im ho dávaš a ony ho zbierajú; otváraš svoju ruku, sýtia sa dobrotami.</i>

3. Hymnus maliara Merisekmeta

Hymnus je venovaný Amonovi, božstvu slnka. Jeho autorom je maliar Merisekmet a datuje sa do obdobia 14. stor. pred Kr. Zachoval sa na papyruse Beatty IV, ktorý sa v súčasnosti naschádza v British Museum v Londýne.

⁷ Na obrázku faraón Akenaton s manželkou prinášajú obeť Atonovi, ktorý svojimi lúčmi sa ich dotýka. Dostupné na http://encyclopedia.quickseek.com/images/Aten_disk.jpg zo dňa 15. 1. 2007.

⁸ Porov. Jančovič J., *Biblická archeológia*, Bratislava 2004, 39-40.



Merisekmet 7,9	Ž 95,6-7
Ty si ako pastier, ktorý nad nimi bdieš navždy a večne. Telá sú plné tvojej krásy, oči sú upreté na teba a bázeň na každom spočívajú. Ich srdcia sú obrátené k tebe, lebo si dobrý v každom čase.	Podťe, klaňajte sa a na zem padnime, klaknime na kolená pred Pánom, ktorý nás stvoril. Lebo on je náš Boh a my sme ľud jeho pastoviny a ovce, ktoré vedie svojou rukou.

TEXTY MEZOPOTÁMIE

Výraz Mezopotámia pochádza z gréckeho slova *mesos* – medzi; *potamos* – rieka a označuje územie medzi riekami Eufrat a Tigris. Mezopotámia sa stala domovom najstarších kultúr, ktorých dejiny siahajú až do 4. tisícročia. Na tomto území sa postupne vystriedali Sumeri, Akadi, Amorejci, Chaldejci, Asýrčania, Babylónčania, Peržania... Dejiny končia príchodom Alexandra Veľkého v 4. stor, ktorí ukončujú Perzské kráľovstvo.



V období rokov 900 - 609 pred Kr. dôležitou mocnosťou na tomto území, ktorá ovládala aj oblasť Palestíny bola Asýrska ríša. Asýrsky kráľ Salmanasar V. (726-722 pred Kr.) si podrobil Izraelské (Severné) kráľovstvo. V roku 722 pred Kr. dobyl jeho hlavné mesto Samáriu a kráľovstvo zmenil na asýrsku provinciu.⁹ O tejto udalosti hovorí aj Biblia v 2 Kr 17,5-6: „Potom prešiel asýrsky kráľ celú krajinu, tiahol proti Samárii a tri roky ju obliehal. V deviatom roku Osého asýrsky kráľ Samáriu zaujal. Izraelitov odviezol do zajatia do Asýrska a usadil ich v Hale a pri Habore, rieke Gozanu, a v mestách Médov.“

⁹ Porov. Vuk T., *Il mondo che vide nascere la Bibbia*, (akademické skriptá), Jerusalem 2000, 115.

Po páde hlavného mesta Asýrčanov Ninive v roku 612 pred Kr. sa do popredia dostala Babylonská ríša. Kráľ Nabuchodonozor (605 - 562 pred Kr.) si v roku 587 pred Kr. podrobil Judské (Južné kráľovstvo) a dobyl Jeruzalem. Biblia v 2 Kr 25 opisuje zničenie Jeruzalema.¹⁰

Asýrske zajatie v roku 722 pred Kr. a babylonské zajatie v roku 587 pred Kr. prinieslo židovským zajatcom kontakt s náboženskými predstavami vtedajších mocností. Je potrebné pamätať, že Izrael bol od 9. stor. pred Kr. neustále ohrozovaný Asýrskou ríšou. Snaha o ovládnutie sa neohraničovala iba na mocenskú sféru, ale aj na propagandu asýrskych božstiev a kultu, ktorej Izraeliti museli neustále čeliť. Texty z Prvej a Druhej knihy kráľov dosvedčujú, že nie vždy tomuto tlaku odolali.

Babylonské prostredie sa stalo domovinou veľmi početnej židovskej komunity, v ktorej neskôr (v 5. stor. po Kr.) bol napísaný *babylonský Talmud*, zbierka židovských náboženských tradícií postbiblického obdobia.

Konkrétne kontakty židovského národa s okolitými

národmi mali svoj vplyv nielen na politické usporiadanie vzťahov, ale prejavili sa aj na kultúrnej, náboženskej a kultovej úrovni. Prejavili sa v použití rovnakých alebo podobných literárnych druhov. V minulosti nejestvovali „autorské práva“, preto prenos textov bol veľmi živý. Obsahoval nielen odovzdávanie textu, ale aj jeho prepracovanie a prispôbenie vlastnému prostrediu. Z toho dôvodu nachádzame v Biblii rovnaké literárne druhy ako aj spracované jednotlivé témy, motívy a predmety spoločné pre starobyľný Blízky východ.

Na území Mezopotámie sa stretávame s približne 3000 božstvami. V sumerskej kultúre je to An, boh nebies a otec bohov, Enlil bol bohom vzduchu a Enki bohom vôd, mágie a múdrosti. V asýrskom a babylonskom prostredí bol dôležitým božstvom Marduk,

stvoriteľ a usporiadateľ sveta, Šamaš bol bohom slnka, Sin bohom mesiaca a Ištar (známa aj pod menom Aštar-ta) bola bohyňou lásky a vojny atď.

Popri historických (kroniky kráľov; v Biblii 1. a 2. Kniha kráľov) a právnych textoch (úradné dokumenty, zákonníky; v Biblii Božia zmluva s Izraelom na vrchu Sinaj) nachádzame aj kultové texty, medzi ktoré patria žalmy. Ide o texty, ktoré sa používali pri liturgii v chráme, pri niektorých sviatkoch ako aj pri súkromných účeloch

¹⁰ Na mapke je zobrazené vtedajšie územie Mezopotámie medzi riekami Eufrat a Tigris. V súčasnosti ide predovšetkým o krajiny Irán a Irak. Dostupné na <http://en.wikipedia.org/wiki/Mesopotamia> zo dňa 16. 1. 2007.

na vyjadrenie vlastnej viery a nábožnosti jednotlivca. Zachovali sa rôzne mezopotámske hymny, modlitby, prosby a náreky, ktoré nachádzajú svoje podobnosti v biblickej Knihe žalmov. Je dôležité upozorniť, že Izrael mohol prebrať témy, obrazy alebo výrazové prostriedky okolitých národov, ale nikdy neprebral obsahovú stránku. V polyteistickom prostredí si zachoval prísny mono-teizmus a silné presvedčenie, že jediným Pánom je Boh Izraela. Toto presvedčenie jasne preniká aj zo sveta žalmov, kde Boh vládne nad všetkým stvorenstvom. Všetky objekty, ktoré v iných náboženstvách boli predmetom úcty a neraz boli zbožštené, v izraelskom prostredí sú predstavené vždy iba ako „dielo Božích alebo ľudských rúk.“

1. Sumerská modlitba k božstvu Sin

Hymnus ospevuje veľkosť, moc a vznešenosť mesačného božstva Sin, ktorého hlavný chrám sa nachádzal v meste Ur.¹¹

Sin 29	Ž 147, 15-18
<p>Ty, tvoje slovo zaznieva v nebi, božstvá neba ti vzdávajú úctu;</p> <p>Ty, tvoje slovo zaznieva na zemi, božstvá zeme bozkávajú hlinu;</p> <p>Ty, tvoje slovo vane vysoko ako vietor, necháva kvitnúť pašienky a polia;</p> <p>Ty, tvoje slovo spočíva na zemi, od púčika až po zelenú trávu.</p>	<p>Svoj rozkaz na zem zosiela; rýchlo sa šíri jeho slovo. Sneh dáva ako vlnu, rozsýpa srieň ako popol. Kamenec spúšťa ako omrvinky; ktože vydrží v jeho mraze? Ale keď zošle svoje slovo, roztopí sa, čo zamrzelo; keď zavanie jeho dych, vody sa rozprúdia.</p>

2. Akadská kajúca modlitba

<p>Akad 132-140:</p> <p>Kto je taký, kto nie je vinný pred svojim bohom, taký, čo nasleduje všetky prikázania? Celé žijúce ľudstvo je vinné. Aj ja, tvoj sluha, som zblúdil do rôznych chýb! Iste, slúžil som ti, ale v neúprimnosti, hovoril som falošne a dopustil som sa previnení, hovoril som opovážlivo, ty vieš všetko! Obrátil som sa proti bohu, ktorý ma stvoril, skutok hriechy a dopustil som sa viny.</p>	<p>Ž 32,5: Vyznal som sa ti zo svojho hriechu a nezatajil som svoj priestupok. Povedal som si: „Vyznám Pánovi svoju nepravosť.“ A ty si mi odpustil zlobu môjho hriechu.</p> <p>Ž 143,1-2 Pane, vyslyš moju modlitbu, pre svoju vernosť vypočuj moju úpenlivú prosbu, pre svoju spravodlivosť ma vyslyš. A svojho služobníka na súd nevolaj, veď nik, kým žije, nie je spravodlivý pred tebou.</p>
---	--

¹¹ Mezopotámske texty porov. Testi religiosi per lo studio dell'Antico Testamento, a cura di Beyerlin W., Brescia 1992, 148-157.

3. Akadská prosba k Ištar

<p>Ištar 99-105:</p> <p>Nech sa ti páčia moje prosby a moje modlitby,</p> <p>Nech spočinie na mne tvoje nežné odpustenie.</p> <p>Tí, ktorí ma uvidia na ceste, budú zvelebovať tvoje meno, a ja vodcom sa budem chváliť tvojím božstvom a tvojou veľkosťou.</p> <p>Ištar je vyvýšená.</p> <p>Pani je kráľovnou!</p> <p>Irnini, dcéra božstva Sin, nikto sa jej nevyrovná.</p>	<p>Ž 7,18: Ale ja budem velebiť Pána pre jeho spravodlivosť a meno najvyššieho Pána budem ospevovať.</p>
	<p>Ž 13,6: Lenže ja dúfam v tvoje milosrdenstvo, moje srdce sa teší z tvojej pomoci. Budem spievať Pánovi, že ma zahrňa dobrodeniami.</p>
	<p>Ž 35,9-10: Lež moja duša bude plesať v Pánovi a bude sa tešiť z jeho pomoci. Všetko vo mne bude hovoriť: „Pane, kto sa ti vyrovná? Úbožiaka zachraňuješ z rúk tých, čo sú silnejší od neho, chudáka a bedára pred lúpežníkmi.“</p>

UGARITSKÉ TEXTY

Ugarit, starobylé prístavné mesto na pobreží Sýrie (dnešné mesto Raš Šamra), zažilo najväčší rozkvet v rozpätí 16. – 12. stor. pred Kr. Zdrojom jeho prosperity bol predovšetkým námorný obchod. V roku 1929 archeológovia objavili toto mesto a našli veľké množstvo písomných pamiatok. Pisári opisovali predovšetkým babylonskú literatúru alebo z nej čerпали námety pre vlastnú tvorbu. Ugaritský jazyk je v mnohom podobný hebrejskému jazyku Starého zákona. Tvori ho 30 klinových znakov, z ktorých každý predstavuje jednu spoluhlásku, teda je alfabetické.¹² Mnohé hebrejské a ugaritské slová majú rovnaký koreň.¹³

Ugarit je v mnohých aspektoch bližšie hebrejskému prostrediu, než babylonská alebo egyptská literatúra. Ide predovšetkým o jazykovú, geografickú a kultúrnu blízkosť. Ugaritská literatúra pomohla objasniť niektoré slová, ktoré sa v hebrejskej poézii vyskytujú iba raz, a preto ich význam nie je vždy jasný, najmä keď ide o poetické výrazy.¹⁴

Hlavný božstvom v Ugarite bol El (alebo Eli) – otec ľudstva a stvoriteľ celého stvorenstva. Boli nájdené texty oslavujúce Baala, syna Ela, boh búrky, ktorý zápasí s božstvom mora (Jam) a smrti (Mot). Spomína sa aj Baalova sestra Anat, ktorá je obdobou Išarty v babylonskom náboženstve.

¹² Na obrázku je ugaritská alfabetická abeceda v klinových znakoch. Dostupné na <http://ancientscripts.com/ugaritic.html> zo dňa 16. 1. 2007.

¹³ Porov. Nový biblický slovník, kolektív autorov, Praha 1996, 1062-1063.

¹⁴ Termín, ktorý sa vyskytuje iba jediný raz v Biblii, sa v odborných kruhoch označuje gréckym výrazom *hapax legomenon* – jedenkrát povedané. Porov. Heriban J., Príručný lexikon biblických viet, Rím 1992, 434.



Je dôležité pripomenúť, že aj v hebrejčine výraz El sa používa na označenie Boha Izraela. Slovo *jam* v hebrejčine znamená *more* a *mot* znamená *smrť*.¹⁵

1. Baal, boh búrky

Baal 1-9	Ž 29,1-10
<p>Baal sa ujal svojho miesta, jeho vrch mu slúži ako trón. Hadad sa zložil na vrchu, ako búrka medzi vrchmi, boh zo Safonu na svojom milom mieste, na vrchu, kde zjavil svoju moc, sedem bleskov vypustil, osem pásov hrôzy, strom blesku schádza dolu. Na jeho hlave je Talaja, medzi jeho očami dcéra dažďa, dcéra prikrýva jeho nohy. Jeho rohy žiaria nad ním, jeho hlava je v nebi. Býk dáva zaznieť jeho hlasu, jeho ústa sú ako dva oblaky.</p>	<p>Vzdávajte Pánovi, synovia Boží, vzdávajte Pánovi slávu a moc. Vzdávajte Pánovi slávu hodnu jeho mena, v posvätnom rúchu klaňajte sa Pánovi. Hlas Pánov nad vodami; zahrnel Boh veleby, Pán nad veľkými vodami! Hlas Pánov - taký mohutný! Hlas Pánov - taký veľkolepý! Hlas Pánov láme cédre; aj libanonské cédre láme Pán. Libanon rozkýva do tanca ako teliatko a Sarion ako byvolča. Hlas Pánov metá blesky ohnivé, hlas Pánov púšťou otriasa, Pán otriasa púšťou Kádeš. Hlas Pánov urýchljuje pôrod jeleníc, obnažuje húštiny. A v jeho chráme všetci volajú: Sláva! Pán tróni nad záplavami vôd, Pán bude tróniť ako večný kráľ.</p>

Niektorí exegeti poukazujú na paralelizmus medzi Pánovým hlasom v žalme a búrkou a hromom v ugaritskom texte. V Ž 29 sa vyskytuje 7x výraz *hlas Pánov*, v ugaritskom texte sa spomína *sedem bleskov*. Ž 29 spomína severné oblasti Izraela a krajinu Libanon, ktorá aj geograficky je blízka Ugaritu.¹⁶

¹⁵ Porov. *The Brown - Driver - Briggs Hebrew and English Lexicon*, ed. Brown F., Driver S., Briggs C., Peabody 2000, 48 (El), 410 (jam), 560 (mot).

¹⁶ Porov. Synowiec J. St., *Wprowadzenie do Księgi psalmów*, Kraków 1996, 91.

2. Modlitba k bohu El

Modlitba nám umožňuje lepšie porozumieť postavenie boha El medzi ugaritskými božstvami.¹⁷ Modlitba sa obracia iba na neho ako na najsilnejšieho medzi bohmi.

<p>El 5-15: <i>Buď láskavý, ó El! Buď nápomocný, ó El, si zachraňujúci, ó El! El, príď! El ponáhľaj sa! Príď na pomoc Safonovi, príď na pomoc Ugaritu. S oštepom, ó El, So zdvihnutou (?), ó El. S palicou do boja, ó El, s kyjakom, ó El, s ohľadom na obety, ó El, s ohľadom na ranné obety, ó El.</i></p>	<p>Ž 51,3: <i>Zmiluj sa, Bože, nado mnou pre svoje milosrdenstvo a pre svoje veľké zľutovanie znič moju nepravosť.</i></p> <p>Ž 70,2: <i>Bože, príď mi na pomoc; Pane, ponáhľaj sa mi pomáhať.</i></p> <p>Ž 70,6: <i>No ja som úbožiak a bedár; Bože, ponáhľaj sa ku mne. Ty si moja pomoc a môj osloboditeľ, Pane, nemeškaj.</i></p> <p>Ž 5,4: <i>Veď ku tebe, Pane, sa modlím, za rána počúvaš môj hlas, za rána prichádzam k tebe a čakám.</i></p>
---	---

NIEKTORÉ POZNÁMKY

Štúdium hebrejskej poézie, medzi ktorú osobitným spôsobom patrí kniha žalmov, vďaka novým objavom literárnych pamiatok okolitých národov prinieslo nové otázky. Jednou z nich je porovnanie hebrejskej poézie s poéziou národov Blízkeho východu a ich prípadný vzťah. Vzájomné porovnávanie viedlo k formulovaniu názorov, že biblické žalmy v niektorých prípadoch si prepožičali formy svojich susedov. Texty uvedené v článku sú len vybrané príklady a to sme sa nedotkli iných literárnych druhov.

Na druhej strane je však potrebné zachovať opatrný postoj voči nekritickému prijímaniu vplyvu mimobiblických poetických textov na starozákonnú knihu žalmov. V prípade biblických textov musíme pamätať na chronologickú rozdielnosť niekoľkých storočí, ktorá ich delí od mezopotámskej, egyptskej alebo ugaritskej literatúry. Geografická vzdialenosť nás vedie k rešpektovaniu kultúrnych a sociálnych odlišností Palestíny od Egypta, Sýrie a Mezopotámie.

Najdôležitejší rozdiel však spočíva v obsahovej rozdielnosti. Okolité národy, ako sme uviedli v článku, boli presýtené polyteizmom. Biblické žalmy ostro odmietajú predstavu polyteizmu. Rovnako v žalmoch nenájdeme magické obrady alebo zaklínania, ktoré používali susedia Izraela na získanie odpustenia hriechov.

Ludské utrpenie v mimobiblickej literatúre je často predstavené ako výsledok činnosti démonov a čarov. Žalmy však predstavujú utrpenie ako Božie potrestanie za hriechy človeka. Boh však toto utrpenie môže zmieriť alebo odstrániť, keď človek koná pokánie, vráti sa k Pánovi a prosí o odpustenie.

¹⁷ Ugaritské texty porov. *Testi religiosi per lo studio dell' Antico Testamento*, a cura di Beyerlin W., Brescia 1992, 245-288.

Napriek uvedeným argumentom faktom ostáva, že modlitby, prosby, hymny, náreky atď., teda literárne druhy, s ktorými sa stretávame v biblickej Knihe žalmov, boli veľmi rozšírené a používané v celej oblasti Blízkeho východu, preto logicky našli svoje miesto aj v hebrejskej poézii.

LITERATÚRA

HERIBAN J., *Príručný lexikon biblických vied*, Rím 1992.
 JANČOVIČ J., *Biblická archeológia*, Bratislava 2004.
Nový biblický slovník, kolektív autorov, Praha 1996.
Sväté písmo Starého i Nového zákona, Trnava 1996.

SYNOWIEC J. St., *Wprowadzenie do Księgi psalmów*, Kraków 1996.

Testi religiosi per lo studio dell'Antico Testamento, a cura di Beyerlin W., Brescia 1992.

The Brown – Driver – Briggs Hebrew and English Lexicon, ed. Brown F., Driver S., Briggs C., Peabody 2000.

VUK T., *Il mondo che vide nascere la Bibbia*, (akademické skriptá), Jerusalem 2000.

Webovské stránky

<http://ancientscripts.com/ugaritic.html>

http://encyclopedia.quickseek.com/images/Aten_disk.jpg <http://en.wikipedia.org/wiki/Mesopotamia>

Mílniky rozvoja liturgickej a duchovnej hudby na Slovensku po roku 1990

RASTISLAV PODPERA

Veľké zmeny v spôsobe slávenia omšovej liturgie, ktoré nastolil Koncil, sa niekoľko rokov po jeho skončení začali zavádzať aj na Slovensku, hoci v sťažených podmienkach náboženskej neslobody. Štátny dozor a obmedzené možnosti kontaktov s Rómom spôsobovali, že Cirkev na Slovensku sa oboznamovala s reformnými krokmi nesystematicky: nové liturgické príručky vznikali pomaly a novoty sa len pozvoľna uvádzali do praxe. Koncilová reforma však v zásade nenarazila na nejaký odpor, na rozdiel od Západnej Európy (a dodnes rozličných hnutí aj v Amerike).¹

Celé roky po koncile sa hudba v slovenských chrámoch javila, akoby sa týmto historickým medzníkom nič nezmenilo. Absolútna väčšina spevov sa ďalej spájala s piesňami predkoncilového Jednotného katolíckeho spevníka (1937).

Pokoncilovú liturgickú hudbu na Slovensku celý ten čas čakali pestré a dôležité úlohy, ktorých realizácia nie je ešte ani dnes dotiahnutá do konca. Dodajme, že samotné akademické vyriešenie týchto úloh nie je pri takom masovom spoločenskom fenoméne, akým je chrámový spev, zďaleka koncom cesty. Ukazuje sa, že medzi účastníkmi bohoslužieb je mnoho nevedomosti o základných princípoch liturgie, jednotlivých úkonov, o zmysle liturgických spevov a pod. Koncil zlaicizoval liturgiu,² a pritom najskloňovanejší pojem v oblasti praktickej teológie – *obnova*, je u väčšiny laikov nedostatočne pochopený. Koncilová reforma, ktorej implementácia u nás prakticky stále pokračuje, a jej uvedenie do praxe, si bude vyžadovať rozsiahlu liturgickú výchovu účastníkov liturgie.

Začiatkom 70. rokov vznikajú prvé pokoncilové nápevy na liturgické texty v slovenskom jazyku. Politické dôvody bránili tomu, aby sa práca na reforme liturgického hudobného repertoára rozvinula v širšom nasadení odborníkov z oblasti liturgiky, kompozície, hymnológie, sociológie a ďalších špecializácií. Významnú rolu v úsilí

o profesionálny prístup k práci na pokoncilovom slovenskom spevníku zohral J. Lexmann. Jemu a okruhu jeho spolupracovníkov bolo zverené zostavenie súboru liturgických spevov v slovenskom jazyku.³ Do povedomia sa dostávali nápevy z nového, v tých časoch pripravovaného a neskôr samizdatovo šíreného spevníka. Z rozsiahlej šírky kompozičných pokusov, ktoré vzbudil Koncil u amatérskych a niektorých profesionálnych skladateľov, sa do budúceho spevníka počítalo s niekoľkými nápevmi pre každú omšovú čiastku. Tvorba však nebola nijako koordinovaná (oficiálne sa o nej nevedelo), šírila sa osobnými kontaktmi a dostala sa do chrámovej praxe tam, kde sa tieto kontakty nachádzali. Nevýhodou bolo, že záplavu tvorby nikto neseletoval. Tak sa do povedomia dostalo aj množstvo nápevov nízkej kompozičnej a umeleckej kvality, vypovedajúcich o poslucháčskom stereotypu a podkladaní sa nerozvinutému vkusu.

Strnulé lipnutie na týchto nápevoch neskôr bránilo bezproblémovému prijatiu hodnotnejších nápevov z úradného Liturgického spevníka. Ale aj toto sa liturgickej hudbe na Slovensku podarilo zvládnuť; čas hral v tomto prípade pozitívnu rolu.

Pozitívnym krokom smerom k vysporiadaniu sa so spomínanou nekoordinovanou záplavou tvorby bola Lexmannova zostavovateľská a skladateľská iniciatíva, v diskretnnej spolupráci s užším kruhom tvorcov. Svojou autoritou ju podporoval vtedajší predseda Slovenskej liturgickej komisie, nitriansky biskup Dr. Ján Pásztor. Určitou devízou pri tvorbe diela takéhoto národného významu bol Lexmannov zmysel pre systematickú prácu a vedecký prístup, na rozdiel od dovtedajších, zväčša prakticisticky orientovaných počinov J. Šátka, Š. Olosa, J. Gašparíka, S. Kmotorku a i.⁴

V niektorých kostoloch sa už koncom 70. rokov dávalo zavádzať spoločný spev stabilných omšových častí na misálové texty v slovenskom jazyku. Oficiálne rozhodnu-



tie Cirkvi o potrebe Liturgického spevníka prišlo v roku 1980. Stovky nápevov, zozbierané zo všetkých diecéz Slovenska, boli podrobené starostlivej komparácii a výberu toho, čo sa pokladalo za najhodnotnejšie. V kostoloch, kde pôsobili zainteresovaní z okruhu spolupracovníkov na tvorbe spevníka, sa vybrané spevy overovali v praxi.⁵ K širšiemu preniknutiu týchto nápevov do povedomia verejnosti došlo však až po kurzoch pre organistov v r. 1984, ktoré sa stali dôležitým medzníkom dejín liturgickej hudby u nás. Roku 1990 vyšlo oficiálne vydanie tejto zbierky nápevov pod názvom Liturgický spevník I.⁶

Tradícia kancionálových piesní je na Slovensku veľmi silná. Zdôvodňovanie, prečo sa má spievať hymnus Glória podľa misála a nie vo forme jednej strofy z niektorej obľúbenej piesne JKS, trvalo v niektorých regiónoch veľmi dlho. Zhruba po dvadsiatich rokoch úsilia sa vybudovalo o týchto – pre ľud nových – formách liturgickej hudby všeobecne pozitívne povedomie.

Ak hovoríme o determinantoch rozvoja liturgickej a ostatnej cirkevnej hudby na Slovensku, pokúsime sa teraz uviesť podstatné momenty jej formovania v plodných 90. rokoch.

Hneď od ich začiatku sa ukazuje úsilie „dobehnúť“ roky náboženskej neslobody publikovaním a osvetou: najprv v časopisoch Liturgia a Duchovný pastier, ktorých čitateľmi sú najmä kňazi, neskôr sa publikačná aktivita naplno rozvinula v špecializovanom časopise o duchovnej hudbe.

Aktivity a udalosti, ktoré nejakým spôsobom ovplyvnili resp. sa podieľali na rozvoji duchovnej, chrámovej a liturgickej hudby na Slovensku, sa pokúsime chronologicky zhrnúť, a to v šiestich oblastiach: noty a nahrávky, koncerty, odborná činnosť a jej osveta, publikácie, vzdelávanie, medializácia.

Oblasť vydávania notového materiálu a nahrávok

1990: Po sedemročnom čakaní vychádza v Ríme Liturgický spevník I s nápevmi stabilných omšových častí v slovenskom jazyku a so základným výberom nápevov v jazyku latinskom. V Bratislave vzniklo vydavateľstvo Cantate, zamerané na šírenie liturgickej a duchovnej (aj mládežníckej a detskej) hudby.

1992: Vychádzajú audiokazety Omšové spevy 1, 2, 3 ako inštruktívne pomôcky liturgického spevu podľa Liturgického spevníka I a II.⁷

1993: Vychádza Liturgický spevník III, určený na Popelcovú stredu, Sv. týždeň a Veľkú noc. Spolok sv. Vojtecha v spolupráci s J. Halmom vydáva prvý vreckový notovaný Jednotný katolícky spevník, s textovými zmenami oproti predošlým i nasledujúcim vydaniám nenotovaných spevníkov a kancionála. Tieto zmeny spôsobujú nejednotu spievajúceho zhromaždenia. Na trhu sa objavuje prvá nahrávka spevov Taizé na Slovensku – audiokazeta Blízko je Pán.

1994: Vychádza inštruktívna audiokazeta, tentokrát k Liturgickému spevníku III ako pomôcka pri nácviku spevov na Popelcovú stredu, Sv. týždeň a Veľkú noc. Tiež vychádza inštruktívna audiokazeta k Pašiam.

1995: Schola cantorum spišských bohoslovcov vydáva dve audiokazety s gregoriánskym chorálom (ide o prvé nahrávky svojho druhu na Slovensku).

1996: V textovej zložke piesní vreckového nenotovaného Jednotného katolíckeho spevníka dochádza k niektorým zmenám. Tieto zmeny nesprievádza žiadna osveta alebo informačná kampaň, čo vedie k ďalšej nejednote ľudového spevu v liturgii. V Spolku sv. Vojtecha vychádza tretie, opravené vydanie JKS – kancionála.

1997: Vychádza dlho očakávaná príručka pre kantorov a organistov k obradom za zosnulých – A svetlo večné nech im svieti (ed. A. Akimjak). Vychádzajú Zhudobnené večpery na nedele a sviatky (ed. A. Akimjak a R. Adamko) ako príručka pre kantorov a organistov. M. Bázlik vydáva Procantorum – Malé organové prelúdiá pre kantorov. Vychádza CD Duchovná a organová tvorba Mikuláša Schneidra-Trnavského, s liturgicky použitelným repertoárom.

1998: S. Šurin pripravil na vydanie Prelúdiá pre organ M. Schneidra-Trnavského. Hudobný fond propaguje partitúru Omše venovanej pamiatke sv. Gorazda od Mirka Krajčiho. Vychádza CD Chorus Salvatoris: Veni Creator, s obsahom kompletne využiteľným v liturgii.

1999: Prichádza pokračovanie CD Duchovná tvorba M. Schneidra-Trnavského II, s vianočnou tematikou a CD zboru Adoremus – Cantate Domino. Liturgické príručky obohacuje titul Zhudobnená liturgia hodín od C. Magulovej, vo formáte pre kantorov i pre organistov. Po dlhých rokoch vychádza prvé oficiálne vydanie Liturgického spevníka II so zhudobnenými medzispievmi na nedele a sviatky.

2000: Vychádza druhé vydanie Organovej školy od E. Dzemjanovej.

2001: Prostredníctvom časopisu Adoramus Te sa vydávajú noty populárnej a ľudovenej Vianočnej omše Radosná zvesť J. Halma, s komentárom o jej využití v súčasnej liturgii.

2002: D. Bill publikuje antológiu Cantica: výber z repertoáru chrámových zborov. Vychádza zbierka Spevy z Taizé: Prebývaš v nás, a tiež rovnomenné CD.

2003: Ku kultivovanej interpretácii piesní JKS prispieva CD M. Eliášovej a M. Vrábla: Spevom k srdcu, srdcom k Bohu. Zbor Katolíckej univerzity Benedictus vydáva CD Dixit Dominus s liturgickými spevmi.

2005: P. Franzen zostavil zbierku Mariánska kytica, so staršími obľúbenými mariánskymi piesňami, litániami podľa nového Modlitebníka a ďalšími spevmi.

2006: Po dlhých rokoch dopytu vychádza notovaný vreckový JKS v druhom, opravenom vydaní. Prináša ďalšie drobné textové zmeny v piesňach.⁸

Oblasť koncertných podujatí

Za zvyšovaním úrovne vkusu a povedomia o sakrálnej hudbe stoja nielen mnohí nadšení jednotlivci realizujúci koncertné vystúpenia, ale aj fenomén rozkvetu festivalov, ktorých cieľom je sprístupňovať cirkevnú hudbu širokej diváckej verejnosti. Súčasťou niektorých sú aj workshopy a iné aktivity, a v neposlednom rade stimulácia domácich i medzinárodných kontaktov. Niektoré festivaly majú formu súťažnej prehliadky. V gospelovom žánri vzniklo na Slovensku počas 90. rokov približne dvadsať festivalov. Niektoré festivaly si zachovali regionálny cha-

rakter, iné sa rozšírili na celoslovenské či medzinárodné podujatia. Heslovito spomenieme niektoré z nich:

Dni organovej hudby v rámci Kultúrneho leta v Bratislave, ktoré existujú od roku 1977.

1990: Vznikol gospelový festival Verím Pane v Horných Kočkovciach (neskôr v Považskej Bystrici a potom v Námestove), ekumenický Festival sakrálneho umenia v Košiciach, festival gréckokatolíckych zborov v Košiciach, festival gospelovej hudby New Sacro Song v Bratislave.

1991: V rámci Námestovských hudobných slávností vzniká celoslovenská, neskôr medzinárodná súťaž speváckych zborov v sakrálnej tvorbe a v Nitre medzinárodný festival sakrálnej hudby Musica sacra.

1992: Vzniká celoslovenský súťažný festival mládežníckych gréckokatolíckych zborov a sólových spevákov v Košiciach (neskôr v Trebišove).

1993: Vzniká najväčší slovenský festival gospelovej hudby Lumen v Trnave, festival gospelovej hudby Spievajme Pánovi v Ružomberku a prehliadka cirkevných speváckych zborov Chránová pieseň vo Zvolene.

1995: Univerzitná knižnica v Bratislave začala organizovať ekumenickú prehliadku bratislavských chrámových zborov, neskôr pod názvom Spievajme Pánovi. Vznikol tiež Gorazdov ekumenický festival sakrálnych skladieb v Trebišove a gospelový festival Canto v Michalovciach.

1996: Koná sa 1. ročník Trnavských organových dní. Vzniká medzinárodný festival chrámových zborov Ad una corda v Pezinku a festival kresťanských hudobných skupín Haleluja v Bratislave.

1997: Bol založený kresťanský hudobný festival Aleluja v Sabinove a festival kresťanských mládežníckych piesní Mladí mladým vo Veľkej Lehôtke pri Prievidzi.

1999: Vzniká festival chrámových speváckych zborov Madvov pamätník v Nitrianskom Rudne a Prehliadka náboženskej piesne malých speváckych súborov v Marianke.

2000: Koná sa 1. ročník letných Organových dní v Piešťanoch.

2004: V Šaštíne sa organizuje Festival zborového umenia Basilica cantat.

2005: Slovensko sa pridáva k nadnárodnému združeniu Pueri cantores. Na Slovensku sa prvýkrát koná medzinárodné stretnutie zborov susediacich diecéz Kirchenmusiktag – Deň chrámovej hudby (Wien, Győr, Bratislava-Trnava).

2006: Vzniká medzinárodný súťažný festival Musica sacra Bratislava a festival Musica sacra Skalica.

Oblasť odbornej činnosti a jej osvetu

1997: Muzikologický seminár k 60. výročiu vzniku JKS v Trnave (z neho o dva roky vychádza zborník).

1998: V časopise Adoremus sa začína cyklus o problematike slovenského Liturgického spevníka.

1999: Vznikla publikácia Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe.

2000: A. Konečný začína publikovať články o adaptácii piesní JKS v novom Liturgickom spevníku podľa jednotlivých období a tiež vydáva publikáciu Liturgický zmysel omšových spevov, ktorá predstavuje analytický zá-

klad výberu spevov do omše z hľadiska liturgického. Vychádza kniha J. Lexmanna – Liturgický spevník pre tretie tisícročie, systematicky spracúvajúca problematiku projektu pripravovaného spevníka. V Bratislave a Trnave sa koná konferencia Historické organy, úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi (o rok neskôr z nej vychádza zborník).

2001: Bratislava je dejiskom XIII. konferencie európskych cirkevnohudobných združení (CEDAME).

2002: V Ružomberku sa koná sympóziu Jednotný katolícky spevník a obnovená liturgia. Hudobná sekcia Liturgickej komisie KBS publikuje svoje úlohy. Redakcia prípravy Liturgického spevníka informuje odbornú verejnosť cez časopis Adoramus Te o stave prác na diele. Tiež zkladá oficiálnu internetovú stránku pre Liturgický spevník, ktorá bola po čase stagnácie obnovená roku 2006 (je centrom komunikácie s verejnosťou, informácií o príprave spevníka a ponúka v elektronickej forme notový materiál nových spevov, určených na vyskúšanie v praxi. V apríli Rádio Lumen prináša reláciu o Liturgickom spevníku.

2003: Rádio Lumen pripravilo v januári ďalšiu reláciu o príprave Liturgického spevníka.

2005: V Ružomberku sa koná 2. slovenská organologická konferencia pod názvom Organárstvo v strednej Európe: súčasnosť a perspektívy.

2006: Bratislavsko-trnavská arcidiecéza zriaďuje samostatnú fundáciu Laudate Domino na podporu a šírenie sakrálnej hudby na svojom území, osobitne na podporu starostlivosti o pozdvihnutie úrovne hudby a spevu vo farnostiach, na podporu výstavby nových chrámových organov a na podporu realizovania koncertov či festivalov sakrálnej hudby.

Osobitnú iniciatívu predstavuje podnecovanie diskusie a príslušných krokov cirkví smerom k profesionalizácii miest chrámových hudobníkov a systematizácii starostlivosti o píšťalové organy. Táto iniciatíva vyšla najmä z prostredia Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU:

2001: Časopis Adoramus Te publikuje Memorandum o súčasnej problematike organov a organistov v duchovnej službe Katolíckej cirkvi na Slovensku.

2002: Je pripravený návrh štatútu katedrálneho a titulárneho organistu Rímsko-katolíckej cirkvi na Slovensku. M. Sedlár publikuje článok Uplatnenie a sociálne perspektívy absolventa organovej hry z HTF VŠMU na Slovensku v súčasnosti.

2003: Adoramus Te prináša článok Uplatnenie a systematizácia organistov (A. Konečný) a Systém (nielen) organového školstva na Slovensku (M. Sedlár).

Oblasť publikácií

1995: Vychádza monotematické číslo časopisu Slovenská hudba s podtitulom „Musica sacra“ (č. 1). Bol založený časopis Adoremus, jediný časopis o duchovnej hudbe na Slovensku.

1996: Adoremus prináša cyklus praktických článkov o hlasovej výchove a vedení speváckeho zboru (D. Bill), cyklus článkov o JKS (J. Pokludová) a cyklus Osobnosti kresťanskej hudby s profilmí významných tvorcov a interpretov svetovej gospelovej scény (P. Remenárová).

1998: V Adoremuse sa začína cyklus Gregoriánsky



chorál v minulosti a dnes (V. Polláková). R. Adamko píše o spevoch vďakyvzdávania po svätom prijímaní. Začína sa cyklus článkov o interpretách liturgickej hudby (A. Akimjak). Juraj Drobný publikuje v tomto časopise všeobecné zásady spevu a hudby v omši pre mládež. J. Pokludovej vychádza monografia o JKS.

1999: Adoramus Te otvára cyklus vedeckých článkov o gregoriánskom choráli (M. Štrbák) a o novej duchovnej piesni (Y. Kajanová).

2000: Témou nového cyklu článkov pre chrámových hudobníkov sú medzispevy a rozličné formy ich prednesu (A. Akimjak). Juraj Drobný vydáva svoj Pokus o antológiu slovenského gospelu.

2001: Adoramus Te prináša ďalší cyklus, systematicky analyzujúci slovenskú liturgickú hudbu z pohľadu hudobnosociologického (R. Podpera).

2002: M. Štrbák prináša sériu článkov o gregoriánskej modológii. Koncom roka Adoramus Te publikuje poznámky pre skladateľov o obnove liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile (I. Pawlak).

2003: V Adoramuse Te sa začína cyklus o hudobných formách gregoriánskeho chorálu (J. Bednáriková).

2004: Začína iniciatíva publikovať v Adoramus Te Slovník organových registrov (S. Šurin), ktorá ďalej nepokračovala.

2005: Časopis Adoramus Te začína cyklus o Knihe žalmov (F. Trstenský).

Oblasť vzdelávania

Na prvé a veľmi úspešné pokusy z roku 1984 nadviazali školenia pre chrámových hudobníkov v 90. rokoch, ktoré sa rozšírili po väčšine diecéz Slovenska. Praktické kurzy pre kantorov, organistov, zbornajstrov, doplnené o prednášky (z dejín cirkevnej hudby, liturgiky, hudobnej teórie) a obľúbené diskusie, prekvitajú najmä v regiónoch, kde sa úsilie o skvalitnenie liturgickej hudby stretá s väčšou podporou a iniciatívou kléru.⁹ V krátkosti spomeňme niektoré ďalšie osobité udalosti edukačného charakteru, ktoré mohli z hľadiska vzdelávacieho ovplyvniť rozvoj liturgickej hudby u nás.

1995: Slovenské organové dni pre učiteľov ZUŠ, žiakov a organistov v Dolnom Kubíne. V júli medzinárodné interpretačné kurzy v Piešťanoch. V Trnave sa začína pravidelný letný kurz organovej hry a improvizácie (S. Šurin, P. Pavlík, P. Reiffers). Zároveň sa pripravujú celoslovenské školenia dirigentov chrámových zborov. V septembri vznikol na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU študijný odbor cirkevná hudba. Otvára sa doplnkové 3-semesterálne štúdium teórie liturgickej hudby na Teologickom inštitúte Aloisianum v Bratislave. Seminár o gregoriánskom choráli s G. Béresom v Bratislave. V novembri boli schválené osnovy pre výučbu cirkevnej hudby na ZUŠ.

V druhej polovici 90. rokov už bolo možné študovať cirkevnú hudbu na konzervatóriách v Košiciach, Banskej Bystrici a na dvoch v Bratislave.

1999: Kurz pre organistov v Ružomberku (Š. Tuka). Popradské dni organovej hudby pre učiteľov hry na organe, žiakov a chrámových organistov. Ich obsahom bola improvizácia a téma historických organov. Seminár o gre-

goriánskom choráli v Košiciach.

2000: Ďalší seminár gregoriánskeho chorálu s G. Béresom v Bratislave. V apríli Diecézny deň organistov v Považskej Bystrici (ojedinelé a užitočné podujatie v rámci Nitrianskej diecézy). J. Lexmann publikuje Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby. Vznikol Liturgický inštitút J. Jaloveckého v Košiciach.

2002: V Košiciach vzniká projekt vzdelávania chrámových organistov.

2003: Vznikla internetová stránka o teórii a praxi hudby v rímskokatolíckej liturgii liturgickahudba.szm.sk. Kurzy u prof. Johanna Trummera na Katolíckej univerzite.

2004: Založenie Spoločnosti priateľov organov, občianskeho združenie priaznivcov z radov organistov, organárov, historikov, pedagógov, študentov, kňazov či cirkevných autorít, ktorého cieľom vzdelávať a informovať o organoch, historických organoch a ich stave, o periodikách, nahrávkach, publikáciách, notovom materiáli a pod.

2005: Katolícka univerzita pripravila projekt štúdia sakrálnej hudby pre chrámových organistov a kantorov. Pre poslucháčov teológie vychádzajú vysokoškolské skriptá Dejiny liturgickej hudby (P. Caban). V auguste bol spustený internetový portál Organisti.sk, ktorý sa plánuje zlúčiť so stránkami liturgickahudba.szm.sk a má ambíciu stať sa hlavným centrom akýchkoľvek informácií a diskusií o organoch a liturgickej hudbe.

Oblasť medializácie

Začiatkom 90. rokov sa do vysielacieho programu Slovenského rozhlasu zaradili nedeľné prenosy bohoslužieb, dnes pod názvom Kresťanská nedeľa. Najprv boli vysielané len z Dómu sv. Martina a Kostola kapucínov v Bratislave, neskôr z rôznych chrámov na celom Slovensku. V priebehu 90. rokov sa tiež podarilo presadiť televízne prenosy bohoslužieb niekoľkokrát do roka. Okrem toho rozvoj slovenskej liturgickej hudby mediálne podporili napríklad tieto počiny:

1994: Televízny dokument Gregoriánsky chorál na Slovensku, STV.

1995: Televízny dokument Jednotný katolícky spevník, STV.

1998: Televízny dokument Hudba v liturgickej obnove, STV.

1999: Televízny dokument Žalmy – lyrika tisícročí, STV.

2000: V Adoramus Te sa začínajú recenzie mediálnych prenosov.

2001: Koncom roka sa začína tradícia príležitostnej sviatočnej prezentácie duchovnej a liturgickej hudby v podaní speváckeho zboru Adoremus na TV Markíza, neskôr TV JOJ, STV, TV Zobor.

Ohľadom samotnej liturgie, súčasnú situáciu – sedemnášť rokov po páde totalitného režimu – možno označiť za obdobie významného, ale ešte neúplného eliminovania jeho dôsledkov na liturgickú reformu. Konferencia biskupov Slovenska formuluje situáciu takto:¹⁰ „Pokračuje systematická starostlivosť o liturgiu za pomoci pozitívnych činiteľov: Liturgická komisia KBS, diecézna liturgická ko-

misie a ich sekcie, katedry liturgiky na teologických fakultách, špecializované časopisy Liturgia, Adoramus Te, Liturgický inštitút Košice a jeho tri sekcie – všeobecná, pre posv. hudbu a pre východnú liturgiu.“ Ako hlavné oblasti rezerv a nedostatkov uvádza KBS nasledovne:

„Liturgické témy na kňazských rekolekciách sú zriedkavé. Kňazi uprednostňujú homílie, vytratila sa nám liturgická katechéza ako aj užívanie mnohých možností, ktoré poskytujú liturgické knihy. Autentická liturgická tvorivosť často chýba, niekedy ju nahrádza svojvoľnosť.

Na úrovni farskej pastorácie chýbajú na viacerých miestach kvalifikovaní organisti, kantori a zbory. Na diecéznych a dekanátnych úrovniach chýba systém pravidelnej starostlivosti (školenia, formácia) liturgických služobníkov – miništranti, organisti.“

Mnohé farnosti, ba celé regióny sa boria s problémom nedostatku organistov, kantorov, žalmistov, nehovoriac o klasických chrámových zboroch, ktoré nie sú samozrejmosťou.¹¹ Hoci z vysokých a stredných škôl už niekoľko rokov vychádzajú absolventi odboru cirkevná hudba, všetky významné chrámy ako katedrály a baziliky nie sú obsadené profesionálnymi cirkevnými hudobníkmi.

V citovanom „Pastoračnom a evanjelizačnom pláne“ sú stanovené ako najdôležitejšie úlohy na roky 2001 – 2006 tieto:

- pokračovať v realizácii schváleného a prijatého projektu prípravy LS;
- na národnej úrovni hľadať možnosti zabezpečiť kvalifikovaných organistov;
- rozvinúť školenia organistov a žalmistov v rámci diecéznych liturgických komisií v spolupráci s Liturgickým inštitútom;
- podporiť jestvujúci časopis o posvätnéj hudbe Adoramus Te ako fórum prípravy Liturgického spevníka, liturgického spevu a ďalšieho odborného rastu každého organistu;
- obnoviť liturgickú katechézu;
- podporovať tvorivosť v liturgii v medziach liturgických dokumentov.

Ako vidno, rozvoj v oblasti duchovnej a liturgickej hudby je bohatý. Plnšiu kvalitatívnu intenzifikáciu možno dosiahnuť zrejme len za výraznejšej a systémovej podpory cirkevných autorít a inštitúcií.

Poznámky:

¹ „Odpor proti „liturgickým novotám“ nebyl veliký a v šedesátých ani sedmdesátých letech nedošlo prakticky k vytvoření skupin odmítajících dlouhodobě novou liturgii. ... Pozitivním úkazem také bezesporu bylo, že velký a vytrvalý útlak a zkušenosti křesťanů, biskupů, kněží a laiků z komunistických vězení otvíraly cestu k chápání a prožívání ekleziologie společnosti, aniž mohla v naší zemi být teoreticky postulována a propagována. V daných podmínkách se pro mnohé prostě stávala nutností.“ OPATRŇY, Aleš: Jak byl čten koncil v Čechách a na Moravě. In: *Teologické texty*, 2003, č. 1. ISSN 0862-6944.

² M. Rataj o tom píše: „S každým takovýmto rozšířením osobního či osobnostního pole působnosti však vzniká mnohem větší tlak (ostatně Koncilom akcentován) na osobní odpovědnost každého aktéra za sebe sama, za své křesťanské vzdělání, za schopnost vnímat liturgické dění v příslušných souvislostech celé dlouhé křesťanské tradice.“ RATAJ, Michal: Novodobý cho-

rál. In: *Harmonie*, 2002, č. 11, s. 18-20.

³ Udalosti spojené so zavádzaním nových spevov približuje v publikácii *Liturgický spevník I a jeho uvádzanie do praxe*. Píše v nej: „Možnosť používať v liturgii slovenčinu a výzva na aktívnu účasť na liturgii vzbudili u nás také veľké nadšenie, že na rozhraní šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov stovky kňazov, organistov, bohoslovcov, rehoľníkov a rehoľníčok a ďalších nadšencov tvorili nápevy k liturgickým textom alebo prispôbovali gregoriánske nápevy a liturgické spevy iných národov“. LEXMANN, Juraj: *Liturgický spevník I a jeho uvádzanie do praxe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1999.

⁴ Evidentný rozdiel je v prístupoch k adaptácii gregoriánskych melódií na slovenské liturgické texty. Viď hudobné spracovanie slovenského Rímskeho misála (1980), napr. jeho Modlitby Pána, v porovnaní s nápevmi v Liturgickom spevníku I (1990). Porov. ADAMKO, Rastislav: Využitie tradičných hudobných foriem v súčasnej liturgii na Slovensku. In: Podpera, Rastislav (ed.): *Hudba v súčasnej liturgii*. Edícia Musicologica Slovaca et Europaea, XXIV. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 89.

⁵ Napríklad *Krédo II – deklamované* (č. 612 z Liturgického spevníka I, 1990), sa v bratislavskom Kostole kapucínov spievalo už v roku 1978. Táto informácia pochádza z osobného rozhovoru s J. Lexmannom.

⁶ Spevník bol hotový už roku 1983, ale jeho oficiálne vydanie sa nepodarilo dosiahnuť. Šíril sa kopírovaním a ako samizdat.

⁷ Liturgický spevník II existoval do roku 1999 len v podobe samizdatu z 80. rokov a jeho reprintov.

⁸ Textová nejednotnosť oficiálnych príručiek a spevníkov, používaných v súčasnej katolíckej liturgii v slovenskom jazyku, spôsobuje v praxi problémy. Na stále sa zhoršujúcu situáciu zatiaľ nikto nepoukázal, ani sa tento stav nerieši.

⁹ V súčasnosti máme zozbierané aktuálne informácie o vzdelávaní amatérskych chrámových hudobníkov v jednotlivých diecézach Slovenska. Materiál budeme publikovať v blízkom čase.

¹⁰ Konferencia biskupov Slovenska: *Pastoračný a evanjelizačný plán Katolíckej cirkvi na Slovensku 2001 – 2006*. www.kbs.sk (2006-09-10).

¹¹ Empirický výskum formou dotazníkov v kostoloch Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy (ÚHV SAV – Diecézna hudobná komisia, 2005-2007) zisťuje aj existenciu chrámových zborov rozličných typov vo farnostiach. Dnes, ešte pred jeho vyhodnotením vieme, že napr. v dekanátoch južného Slovenska sú farnosti, kde nielenže nemajú nejaký aspoň malý spevokol, ale ani organistu. To sú lokality absolútnej stagnácie; ľudový spev v liturgii tam začína a vedie niekto z veriacich alebo sám kňaz.

Uzavierka ďalšieho čísla

(AT 2/2007)

je

25. 4. 2007



Organista a jeho služba

– liturgicko-hudobné reflexie

WIESŁAW HUDEK

Úvod

Zygmunt Kubiak v „Novom breviári Európana“ uvádza eseje o kresťanských a grécko-rímskych koreňoch stredozemnomorskej civilizácie, z ktorých vyrástla kultúra aj na našom území. Pri opise cesty do Paestum autor hovorí o svojom pozorovaní talianskej krajiny: „Už od dávna sa vyhýbam návšteve neznámych miest. (...) Rovnako v Poľsku, ako aj v iných krajinách, najradšej putujeme po miestach, kde sme už veľakrát boli, po miestach známych. Zdanlivo známych. V tom je podstata veci. To, čo často vídavame, môže nás viac ohúriť tajomstvom, ako každá exotika.“¹



Určite metafora Kubiaka v širšom zmysle slova môže dobre vystihnúť postoj čitateľa tohto článku. Nie je ľahké písať o službe organistu v liturgii, zvlášť vtedy, ak adresátni sú ľudia, ktorí každodenne slávia liturgiu, prípadne tí, ktorí v nej vykonávajú hudobnú službu. Je teda potrebné urobiť niekoľko úvodných poznámok:

- vždy, keď vstupujeme do každodennej, známej skutočnosti, stále môžeme nájsť niečo nové, tajomné, neopakovateľné, svieže;

¹ KUBIAK, Z.: Nowy Breviarz Europejczyka. Warszawa, 2001, s. 201.

- prezentovaný text má formu teoreticko-praktických úvah založených na hudobno-liturgických štúdiách a vlastnej skúsenosti v službe organistu;

- celok tvoria dve časti, ktoré sú istým podnetom na zamyslenie a na konkrétnu činnosť:

- I. časť – liturgické úvahy týkajúce sa teologických základov posvätnéj hudby
- II. časť – návrh programu výchovy organistov.

I. Z teológie liturgickej hudby

Aby sme lepšie pochopili zmysel služby organistu (či akejkoľvek inej hudobnej služby v chráme), najprv treba siahnuť do teologických základov liturgickej hudby. Myšlienka neostať iba pri suchej teórii vyplývajúcej z cirkevných dokumentov sa zrodila pod vplyvom príhovoru pápeža Benedikta XVI., vtedy ešte kardinála Jozefa Ratzingera v Regensburgu pri príležitosti rozlúčky so svojím bratom Georgom, ktorý tam po mnohé roky plnil funkciu katedrálneho kapelmajstra.² Kardinál v snahe poukázať na správne chápanie liturgie a hudby organicky s ňou spätéj, použil teologickú výpoveď fresiek v kláštore v Marienbergu.³

Toto posolstvo môžeme nájsť taktiež na ikonografickom programe umiestnenom v katolíckej katedrále nazvanom „trónom Krista Kráľa“.⁴

Najkratšie tento program možno sformulovať v nasledujúcej vete: liturgia slávená pred majestátnym Zmŕtvychvstalého Pána.⁵ Pozrime sa na detaily malieb, ktoré obsahujú dôležitú výpoveď na tému prežívania nebeskej liturgie opísanej v Zjavení sv. Jána (Porov. Zjv 5,1-14; 19,1-9a):

- v centre presbytéria, v centre celej katedrály sa nachádza Maiestat Domini (Zmŕtvychvstalý a vyvýšený

² Príhovor obsahuje zaujímavé myšlienky počnajúce od všeobecných liturgických úvah až po podrobné normy týkajúce sa hudobnej praxe. RATZINGER, J.: Nowa pieśń dla Pana. Kraków, 1999, s. 201-227.

³ Fresky sa nachádzajú v kláštornej krypte, požehnannej 13. 7. 1160. V 80-tych rokoch 20. storočia boli fresky zreštaurované a odhalené. Porov. STAMPFER, H. – WALDER, H.: Die Krypta von Marienberg im Vinschgau. Bozen, 1982, cit. podľa RATZINGER, J.: Nowa pieśń dla Pana. Kraków, 1999, s. 201.

⁴ PYKA, H.: Wnętrze katedry katowickiej. In: Katedra Chrystusa Króla w Katowicach. Red. Puchała, S. – Liskowacka, A. Katowice, 2000, s. 114.

⁵ Zámerom architekta i sochára bolo vyvolať asociácie medzi funkciou oltára ako miestom sprítomnenia obety kríža a obrazom Krista, ktorý priťahuje všetkých k sebe z výšin kríža povrazmi lásky. PYKA, H.: Wnętrze katedry katowickiej. In: Katedra Chrystusa Króla w Katowicach. Red. Puchała, S. – Liskowacka, A. Katowice, 2000, s. 121.

Pán), obraz Pantokrátora – prichádzajúceho Boha. Vy-
chádza v ústrety Cirkvi, ktorá ho oslavuje, a Cirkev mu
ide oproti sláviac liturgiu;
- obraz Krista spája priestor medzi dvoma chórmí (do-
slovne aj metaforicky): horným a dolným, nebeským
a pozemským, chórom anjelom a chórom ľudí. Tieto
dva sakrálne priestory reprezentujú dva organy so za-
ujímavými perspektívami.⁶ Takáto ikonografická kon-
cepcia liturgie káže riadiť sa podľa nasledujúcich pra-
vidiel: liturgia slávená na zemi nie je ničím iným ako
zapojením sa do spevu anjelov, do úcty a oslavy akú
preukazujú Kristovi všetky mocnosti (porov. Ž 138,1);
- pri spojení centrálnej pozície Krista s neustále trvajú-
cou nebeskou liturgiou a liturgiou v chrámoch, ktorá
sa k nej pripája, môžu nám pomôcť slová z 19. kapitoly
reguly sv. Benedikta „O správaní sa pri speve oficia“:
*Zamyslime sa, ako sa treba správať v prítomnosti Boha a je-
ho anjelov, a tak pristúpme k spevu, aby sa naša myseľ zho-
dovala s naším hlasom.*⁷ Ešte jeden citát (Ratzingera): *Po-
zemská liturgia je liturgiou výlučne preto, že sa zapája do
toho, čo sa už deje a čo ju prevyšuje.*⁸

Takéto chápanie liturgie, objasnené výzdobou ka-
tedrály môže a má pomôcť upevniť ho vo vedomí, o to
viac, že je to koncepcia s hudobným základom. V tejto
konceptii najdôležitejšie pravdy možno zredukovať do
troch pojmov:

- Kristocentrizmus, teda Ježiš je osou, centrálnou posta-
vou každej liturgie;
- Anjelskosť, teda pozemská liturgia je zapojením sa do
spevu anjelov, ktorý neprestajne trvá;
- Adoračnosť, teda účastníci liturgie, ktorí plnia určité
služby (celebrant, spevácky zbor, organista, kantor,
komentátor, lektor, žalmista atď.) majú realizovať po-
stuláty spojené s vlastnosťami liturgickej hudby (po-
svätosť, dokonalosť, všeobecnosť).⁹

II. Náčrt programu práce

Hudobná realita, ktorá pozostáva okrem iného zo
služby organistu, realita, ktorej teologické základy boli
načrtnuté vyššie, si vyžaduje od tých, ktorí ju uskutočňu-
jú a ktorí sú za ňu zodpovední, špeciálnu prípravu. Niž-
šie uvedené návrhy, isté nápady na to, ako zvýšiť úro-
veň hudobnej kultúry v našich kostoloch nie sú výlučne

⁶ Spodný organ – sedemnásťregistrový nástroj s mechanic-
kou traktúrou inštalovaný 19.11.1977, veľký organ – 43 regis-
trov, vybudovaný podľa dispozície J. Jargonja z Krakova, po-
žehnaný 23.11.1980 biskupom H. Bednarzom. Obidva nástroje
postavila firma Hradetzky. PYKA, H.: Wnętrze katedry ka-
towickiej. In: Katedra Chrystusa Króla w Katowicach. Red. Pu-
chała, S. – Liskowacka, A. Katowice, 2000, s. 122.

⁷ RATZINGER, J.: Nowa pieśń dla Pana. Kraków, 1999,
s. 203.

⁸ RATZINGER, J.: Nowa pieśń dla Pana. Kraków, 1999,
s. 203.

⁹ Porov. PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Wa-
tykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin, 2000,
s. 63-66.

vlastné úvahy. Sú výsledkom jednak podrobného štúdia
cirkevných dokumentov, ako aj ovocím hľadania medzi
duchovnými pastiermi – hudobníkmi a samotnými or-
ganistami. Najdôležitejším výsledkom tejto bohatej ana-
lýzy je požiadavka, aby sa organová prax vykonávala
vždy v kontexte uvedeného teologického základu. Účinným
liekom na kritiku služby ako aj remesla je vytrvalá
práca, ktorá od čias sv. Benedikta spolu s modlitbou tvorí
vyskúšaný model kresťanskej dokonalosti. Túto dokona-
losť má organista uskutočňovať v osobnom i odbornom
aspekte. Je samozrejmé, že spolu s duchovným vývojom
ide láska k liturgii. Z lásky k liturgii, k liturgickej hudbe
vyplýva tiež svedomitosť a zaangažovanosť pri plnení
zverených povinností.¹⁰

II. 1. Práca na duchovnom pokroku

Podrobnosti takéhoto tvorivého úsilia sú vždy pod-
mienené individuálnymi danosťami jednotlivých ľudí,
ale môžeme formulovať niekoľko všeobecných zásad:

- a) Organista má byť človekom viery. Slová Pavla VI.,
že „svet potrebuje viac svedkov, než učiteľov“ sa tý-
kajú nielen duchovných osôb.¹¹
- b) Organista má mať vedomie, že svojou službou re-
alizuje apoštolskú misiu Cirkvi.¹²
- c) Organista má svoju vieru sýtiť sviatosťným životom
a hlbokou modlitbou, podľa zásady „poznať, milo-
vať a hlásať“.¹³

¹⁰ PAWLAK, I.: Ukochać muzykę kościelną. In: Liturgia Sa-
cra, 2000, roč. 16, č. 2, s. 291-293.

¹¹ *Organista má otvárať hrací stôl organu s takým pocitom, s akým
veriaci otvárajú svoje modlitebné knihy.* BERNAT, Z.: Organista.
In: Wprowadzenie do liturgii. Red. Blachnicki, F. Poznań, 1967,
s. 202.

¹² REGINEK, A.: Kształcenie i dalsze dokształcanie organis-
tów. In: Służba ołtarza. Organista i organy. Red. Rak, R. Ka-
towice, 1985, s. 73.

¹³ Je nutné, aby organisti a iní hudobníci nielen dobre hra-
li na nástrojoch, ale mali tiež ducha posvätnéj liturgie a vni-
kali doň čoraz hlbšie ... aby činili obrady slávnostnými v zho-
de s ich charakterom a pomáhali veriacim v účasti na nich. Po-
rov. Kongregácia obradov. Inštrukcia Musicam Sacram, 5. 3.
1967: AAS, 1967, roč. 59, s. 300-320. Interpreti posvätnéj hudby
majú poznať aktuálne cirkevné predpisy (k nim treba priradiť:
Druhý Vatikánsky koncil: Konštitúcia o posvätnéj liturgii „Sa-
crosanctum concilium“ zo 4. 12. 1963; Kongregácia obradov:
Inštrukcia „Inter Oecumenici“ zo 26. 12. 1964; Inštrukcia „Mu-
sicam Sacram“ zo 5. 3. 1967; Inštrukcia „Tres abhinc annos“ zo
4. 5. 1967; Inštrukcia „Eucharisticum Mysterium“ zo 25. 5. 1967;
Inštrukcia „Liturgicae Instaurationes“ zo 5. 9. 1970; Kongregácia
pre Boží kult: „Všeobecné smernice k Rímskemu misálu“ zo 26.
3. 1970 a 2002; „Všeobecné smernice k Liturgii Hodín“ zo 11. 4.
1971; „List biskupom o gregoriánskom speve v latinskom ja-
zyku“. Veľká Noc 1974; Inštrukcia „Inaestimabile Donum“ zo 3.
4. 1980; Inštrukcia „O koncertoch v kostoloch“ zo 5. 11. 1987;
„Obežník o príprave a slávení veľkonočných sviatkov“ zo 16. 1.
1988; Katechizmus Katolíckej cirkvi; Kongregácia Božieho kul-
tu a disciplíny sviatostí: Inštrukcia „Varietatis Legitimae“ zo 25.
1. 1994; Ján Pavol II.: „List biskupom o tajomstve a kulte Eu-
charistie“ zo 24. 2. 1980; apoštolská konštitúcia „Pastor Bonus“
zo 28. 6. 1988; Apoštolský list „Dies Domini“ biskupom, kňazom
a veriacim o slávení nedele zo 31. 4. 1998; „List umelcom“ zo 4. 4.
1999.



d) Organista má byť človekom Božieho slova. V hudbe, v ktorej spätosť medzi tónom a slovom je priam organická, netreba pripomínať jednoduchú závislosť: ak poznáme posolstvo liturgie ukryté v textoch, môžeme pripraviť vhodný repertoár na každé slávenie.

II. 2. Práca na odbornom raste

Podobne ako pri spiritualite treba najprv objektívne ohodnotiť svoje možnosti a podľa nich použiť konkrétne prostriedky:

- rovnaako organisti s najvyšším hudobným vzdelaním ako aj autodidakti musia mať vedomie, že ich praktické schopnosti vyžadujú neustále zdokonaľovanie.¹⁴
- Neustály návrat k „teologickej báze“ pripomína, že organista je vodcom v modlitbe, animátorom ľudskej sekcie veľkého liturgického zboru (podľa Ratzingera).¹⁵
- Požiadavka permanentnej formácie v odbore si vyžaduje: systematické cvičenie na nástroji, neustále rozširovanie repertoáru spevov používaných na liturgii (ich učenie), vedenie zboru, schóly, formácia kantorov, žalmistov.¹⁶
- Hodnotenie skutočnosti, v ktorej žijeme vedie k dost smutnej úvahe. Pozorujeme totiž úplný úpadok hudobnej kultúry v našich krajinách, v rámci reformy školstva sa upustilo od hudobnej výchovy na stredných školách (pozn. prekladateľa), kým napr. vo Francúzsku či Nemecku už po mnohé roky učia deti hrať aspoň na jednom hudobnom nástroji. Voči takémuto stavu vecí (tendencie hudby reklamovanej v masovej kultúre: primitívne melódie v štýle disco, prevaaha rytmickej zložky v súčasnej rockovej hudbe pripomína hudobnú kultúru dávnych čias z kruhov afroázijskej kultúry) je namieste názor, že súčasný človek („obyčajný smrteľník“, ktorý nechodí každý deň do filharmónie) sa s hodnotnejšou hudbou môže stretnúť iba v kostole.¹⁷

¹⁴ KICINGER, B.: Geneza i rozwój Studium Muzyki Kościelnej w Opolu. In: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku. Red. Pośpiech, R. - Tarliński, P. Opole, 1997, s. 195-213. POLOCZEK, E.: Studium Organistowskie Archidiecezji Katowickiej. In: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku. Red. Pośpiech, R. - Tarliński, P. Opole, 1997, s. 215-223.

¹⁵ Ide o účasť na liturgii v štvorakom zmysle: 1. rozumieť liturgii, 2. vedieť odpovedať, 3. zachovať posvätné ticho, 4. spievať počas liturgie. Porov. JANIEC, Z.: Uczestnictwo organisty w liturgii i jego rola poza liturgią. In: Anamnesis, 2002, roč. 8, č. 2 (29), s. 79-80.

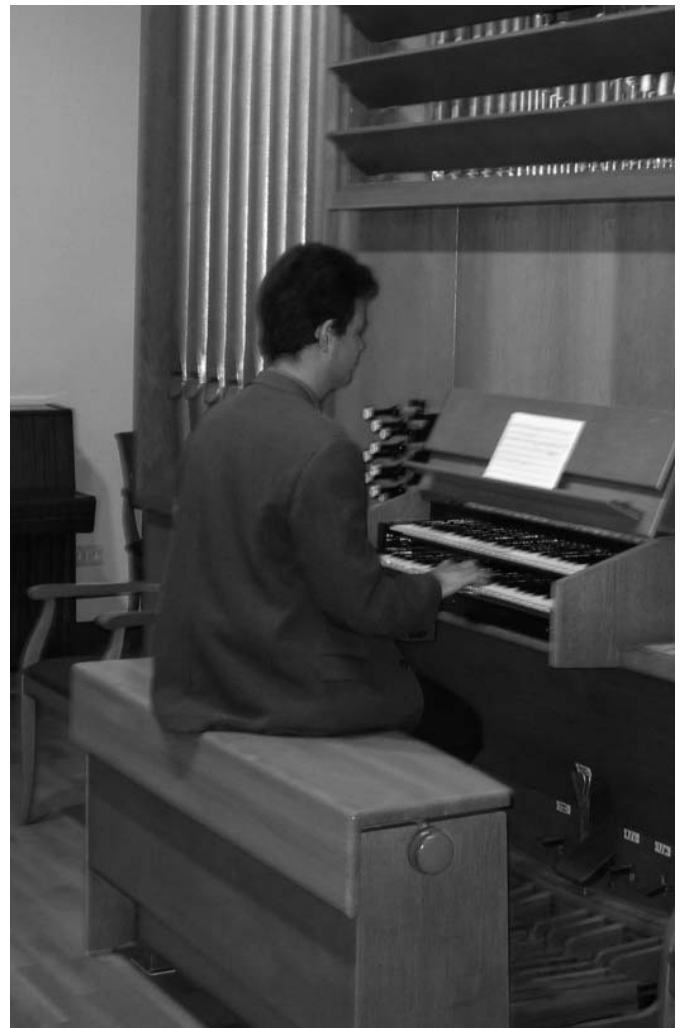
¹⁶ PAWLAK, I.: Nowe spojrzenie na zadania organisty. In: Homo Dei, 1972, č. 3, s. 182-188.

¹⁷ Takýto názor a tvrdenie sa zakladá na vynikajúcej tradícii Cirkvi, ktorá v minulosti bola mecenášom kultúry a umenia. Stredoveký univerzalizmus viedol k tomu, že prakticky až do klasicizmu vo vývoji hudby prvenstvo mala duchovná tvorba, ktorá iniciovala mnohé hudobné formy a druhy. Mnohí skladatelia často anonymní, dynamicky vplývali na rozvoj hudobnej kultúry.

Záver

Po načrtnutí najdôležitejších skutočností spojených so službou organistu môžeme formulovať niekoľko postulátov:

- existuje ešte mnoho rovín, na ktorých treba vynaložiť veľké úsilie, aby boli uskutočnené požiadavky formulované v pokoncilovom učení Cirkvi.
- Duchovní pastieri ako aj hudobníci jednotne hovoria „Áno“ hudbe, ktorá je stelesnením liturgickej aklamácie *sursum corda*. Z tejto aklamácie vyplýva pravda, že liturgická hudba má povznášať ľudské srdcia na úroveň anjelských chórov.
- Cesta k dosiahnutiu tohto cieľa vedie okrem iného cez vnútornú a odbornú formáciu organistov. Ide o permanentnú formáciu.
- Láska k liturgii, láska k liturgickej hudbe vedie k ohlasovaniu evanjelia. Vďaka takémuto postoju sa naplno uskutočňuje koncilová obnova liturgie (Porov. Sacrosanctum Concilium 28).



EXSULTET

Veľkonočný chválospev

Milí čitatelia - duchovní pastieri, kantori, žalmisti, organisti - na nasledujúcich stránkach notovej prílohy vám predkladáme upravenú dlhšiu melodickú verziu Veľkonočného chválospevu, ktorý poznáte v kratšej podobe z Rímskeho misála. Dlhšia textová verzia sa objavila vo viacerých publikáciách. Všetky tieto podoby spája spoločný menovateľ - nejasné zásady adaptácie pôvodnej gregoriánskej melódie.

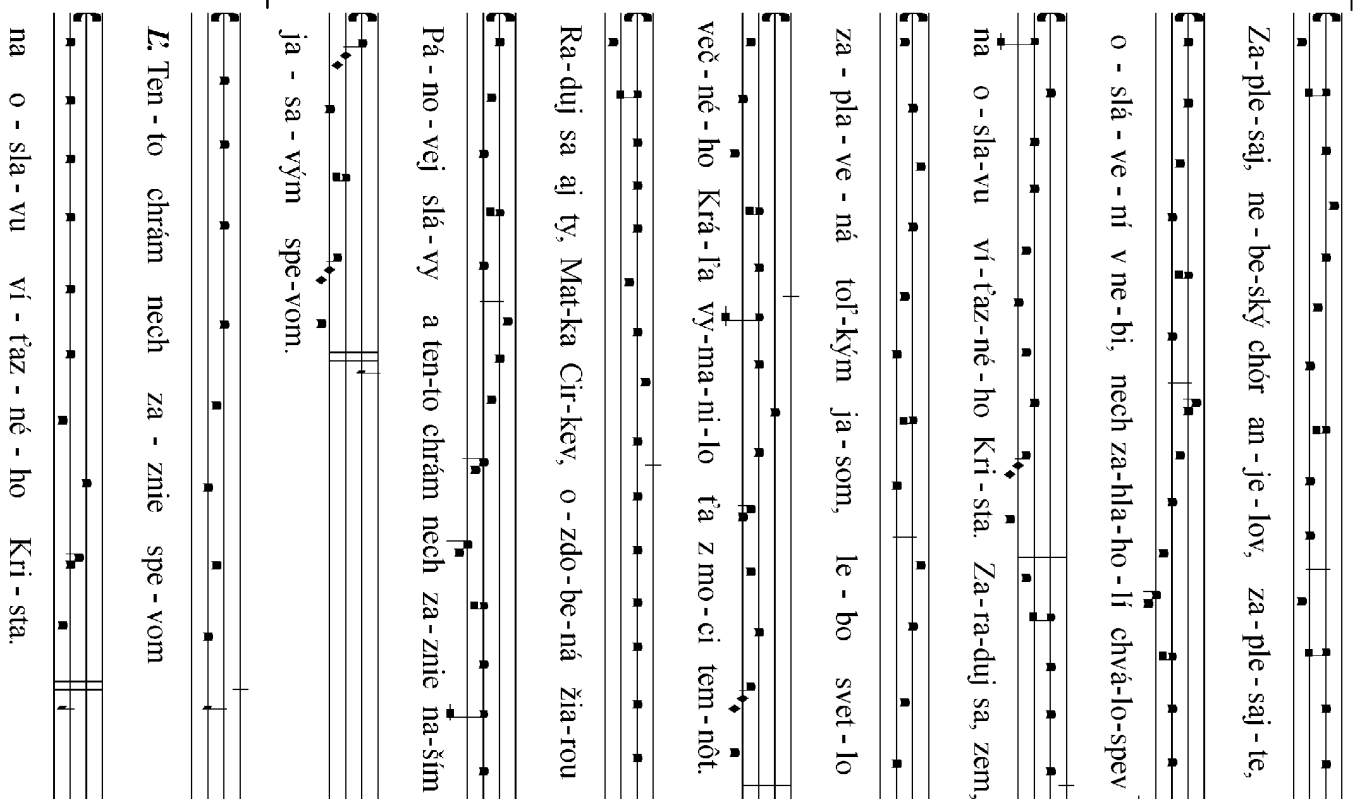
Nami predložený návrh chce na jednej strane čo najviac rešpektovať originálnu gregoriánsku melódiu, avšak na druhej strane rešpektuje zákonitosti slovenskej dikcie. Prejavuje sa to hlavne v spôsobe adaptácie vnútorných i záverečných kadencií, ktoré majú niekoľko možností riešenia rešpektujúc pritom akcentovú štruktúru slov a dĺžku jednotlivých slabík.

Predložený návrh chápte ako alternatívu, ktorá je čo do textu rovnaká ako iné verzie uverejnené v oficiálnych liturgických knihách. Keďže schválenie cirkevnou autoritou sa týka iba textu nie melódie, môže počas Veľkonočnej vigílie zaznieť Exsultet vo vylepšenom melodickom šate.

Táto melodická verzia obsahuje vstupy ľudu, ktorý sa k chválospevu pripája aklamáciou „Tento chrám nech zaznie spevom na oslavu víťazného Krista“. Pre tých, ktorí chcú použiť kratší text chválospevu, sú jednotlivé úseky v dlšom texte vyznačené zvislou čiarou a číslami od 1-7, ktoré upozorňujú na poradie jednotlivých textových úsekov (treba si všimnúť zmenené poradie úsekov 6 a 7).

Rastislav Adamko
autor adaptácie

1



Za-ple-saj, ne-be-ský chór an-je-lov, za-ple-saj-te,
o-slá-ve-ní v-ne-bi, nech za-hla-ho-li chvá-lo-spev
na o-sla-vu ví-táz-né-ho Kri-sta. Za-ra-duj sa, zem,
za-pla-ve-ná toľ-kým ja-som, le-bo svet-lo
več-né-ho Krá-ľa vy-ma-ni-lo ľa-z-mo-ci tem-nôt.
Ra-duj sa aj ty, Mat-ka Cir-kev, o-zdo-be-ná žia-rou
Pá-no-vej slá-vy a ten-to chrám nech za-znie na-ším
ja-sa-vým spe-vom.

1. Ten-to chrám nech za-znie spe-vom
na o-sla-vu ví-táz-né-ho Kri-sta.



(Pro-sím vás te-da, bra-tia a se-stry, a-ko sved-kov svet-la,

kto-ré ší-ri tá-to po-svät-ná svie-ca, vZý-vaj-te so mnou

mi-lo srd-né-ho a vše-mo-hú-ce-ho Bo-ha.

On ma bez mo-jich zá-sluh, i-ba z mi-lo-sti pri-dru-žil

k slu-žob-ní-kom ol-tá-ra; nech ma te-da na-pl-ní ja-som

svoj-ho svet-la, a-by som mo-hol za-spie-vat'

chvá-lo-spev o tej-to svie-ci.)

(V. Pán sva-mi. **O.** I s du-chom tvo-jím.)

V. Ho-re srd-cia. **O.** Má-me ich u Pá-na.

V. Vzdá-vaj-me vďa-ky Pá-no-vi, Bo-hu náš-mu.

O. Je to dô-stoj-né a správ-ne.

Je na-o-zaj dô-stoj-né a správ-ne z hlb-ky srd-ca

a z ce-lej du-še zve-le-bo-vat' ne-vi-di-teľ-né-ho,

vše-mo-hú-ce-ho Bo-ha Ot-ca a o-spe-vo-vat'

je-ho jed-no-ro-de-né-ho Sy-na, náš-ho Pá-na

Je-ži-ša Kri-sta. On na-mie-sto nás spla-til več-né-mu

Ot-co-vi dl-žo-bu za hriech A-da-mov

a svo-jou kr-vou zru-šil vý-rok od-sú-de-nia za

pr-vot-nú vi-nu. Le-bo slá-vi-me veľ-ko-noč-né

sviat-ky, keď bol za-bi-tý pra-vý Ba-rá-nok,



2

kto - ré - ho krv po - svä - cu - je dve - ra - je ve - ria - cich.
 To - to je noc, v kto - rej si na - šim ot - com, sy - nom
 Iz - ra - e - la, po - mo - hol prejsť su - chou no - hou
 cez Čer - ve - né mo - re, keď si ich vy - vie - dol
 z E - gyp - ta. To - to je noc, v kto - rej jas oh - ni - vé - ho
 slí - pa ro - zoh - nal tem - no - ty hrie - chu. To - to je noc,
 kto - rá dnes na ce - lej ze - mi ve - ria - cich v Kri - sta
 vy - ma - ňu - je z ne - prá - vo - sŕi sve - ta a z ot - ro - c - tva hrie - chu,
 vra - cia im Bo - žiu mi - losť a vo - vá - dza ich do
 spo - lo - čen - stva svä - tých. To - to je noc, v kto - rej Kristus

2

roz - lá - mal o - ko - vy smr - ti a ví - ťaz - ne vstal z hrobu.
 1. Ten - to chrám nech za - znie spe - vom
 na o - sla - vu ví - ťaz - né - ho Kri - sta.
 Ved' čo by nám o - so - ži - lo, že sme sa na - ro - di - li,
 ke - by nás tvoj Syn ne - bol vy - kú - pil? A - ká nes - mier - na
 je vo - či nám tvo - ja dob - ro - ta, Ot - če, a - ká ne - vy - spy -
 ta - leľ - ná je tvo - ja lás - ka! A - by si vy - kú - pil ot - ro - ka,
 vy - dal si na smrť vlasť - né - ho Syn - a! Na - o - zaj po - tre - bý bol
 hrie - ch A - da - mov, kto - rý zo - tre - la smrť Kri - sto - va.
 Ó, šťastná vi - na, pre kto - rú k nám prišiel ta - ký vzne - še - ný

3



3
Vy - ku - pi - tel'.

L. Ten-to chrám nech za-znie spe-vom

na o - sla - vu ví - ťaz - né - ho Kri - sta.

Ó, na-o-zaj bla-že-ná noc, kto-rá bo-la sved-kom

pre-slávnej chvíle, keď Kri-stus vstal zmŕtvých.

To je noc, o kto-rej Pís - mo ho - vo - ri: Noc bu-de

jas-ná a-ko deň, noc ma ob-klo-pí a-ko žia-ri-vé svet-lo.

Pos-vät-né ta-jom-stvo tej-to no-ci pre-má-ha zlo-bu,

zmy-va vi - ny, hrieš-ni-kom vra-cia ne-vin-nosť a radosť

zar-mu-te-ným, od-vra-cia ne-ná-visť, zjed-no - cu - je

6
srd-cia a po-ko-ru-je py-chu moc-ných. Pre-to v tú-to

mi-lo-sťi - vú noc, prij - mi, pre-svä - tý Ot - če, na - šu

ve - čer - nú o - be - tu chvá - ly, kto - rú ti pri - ná - ša

svä - tá Cir - kev, keď ru - ka - mi svo - jich slu - žob - ní - kov

sláv - nosť - ne ti pred - kla - dá tú - to veľ - ko - noč - nú svie - cu,

pri - pra - ve - nú z vo - sku pra - co - vi - tých vŕciel.

L. Ten - to chrám nech za-znie spe-vom

na o - sla - vu ví - ťaz - né - ho Kri - sta.

Veď už vie-me, čo zna-me-ná tá - to svie-ca, kto-rú

sme na tvoju počesť ro-zo-žá-li z plápo-la - jú-ce-ho oh-ňa.

Ho-ci jej plameň ro-zo-žal svie-ce do-o-ko-la, pred-sa
 ne-u-bud-lo na je-ho ja-se, le-bo sa ži-ví roz-to-pe-ným
 vos-kom, kto-rý na tú-to vzác-nu svie-cu pri-pra-vi-la
 u - si - lov - ná vče-la. Na-o-zaj po-žeh-na-ná noc,
 kto-rá spä-ja ne-bo so ze-mou a člo-ve-ka s Bohom.
 Pre-to Ťa, Ot-če, pro-sí-me, nech tá-to svieca, zasvä-te-ná
 o - sla-ve tvoji-ho me-na, žia-ri ne-has-nú-cim svet-lom
 a za-há-ňa noč-né tem-no-ty. Prij-mi ju so
 zá-lu-bou a jej žia-ra nech sa spo-jí so svet-lom
 ne-be-ských hviezd. Nech ju naj-de ho-riet ran-ná

zor-ni-ca, tá zor-ni-ca, kto-rá nik-dy ne-za-pa-dá:
 tvoj Syn Je-žiš Kri-stus, kto-rý sláv-ne vstal z mŕtvych,
 o - sve - cu - je ľud-stvo veľ-ko-noč-ným svet-lom
 a s tebou ži-je a kra-ľu-je na veľ-ky vekov. L. A-men.

ERRATA

Redakcia sa týmto čitateľom spravodlňuje za chýbajúcu druhú stranu spevu J. Kučeru *Modlitba Pána na Olivovej hore* v notovej prílohe AT 4/2006. Uvedenú skladbu s opravou publikujeme ešte raz.

MODLITBA PÁNA NA OLIVOVEJ HORE

Na motív *Tristis est* G. Croce

P. V. J. Kučera, OFM

Andante ♩ = 60 **Lento** (velmi pomaly)

S
A

p *mf*

Smut-ná je du - ša, smut-ná je du - ša mo - ja smut-ná je

T
B

p *mf* Lento

5 až na smrť. **p** **Andante**

du - ša mo - ja až na smrť. Ot - če môj, Ot - če môj, Ot - če,

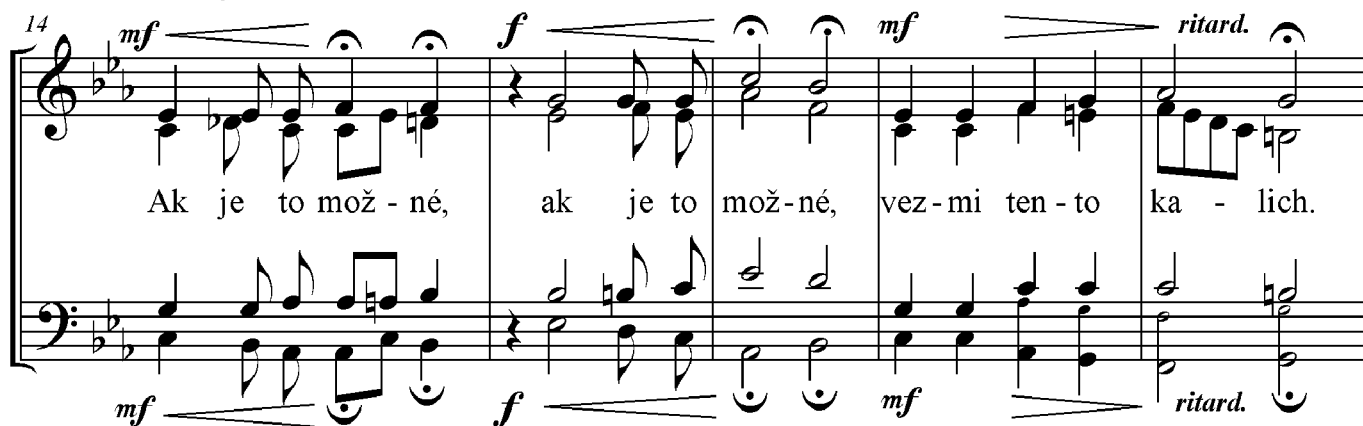
až na smrť. **p** **Andante**

10 **mf** *String.* **ritardando**

ak je to mož-né, vez - mi ten - to ka - lich.

mf *String.*

14 *mf* *f* *mf* *ritard.*



Ak je to mož - né, ak je to mož - né, vez - mi ten - to ka - lich.

mf *f* *mf* *ritard.*

19 *p* *mf* *f* *ff*



Ot - če, vez - mi o - do mňa ka - lich u - tr - pe - nia môj - ho.

p *mf* *f* *ff*

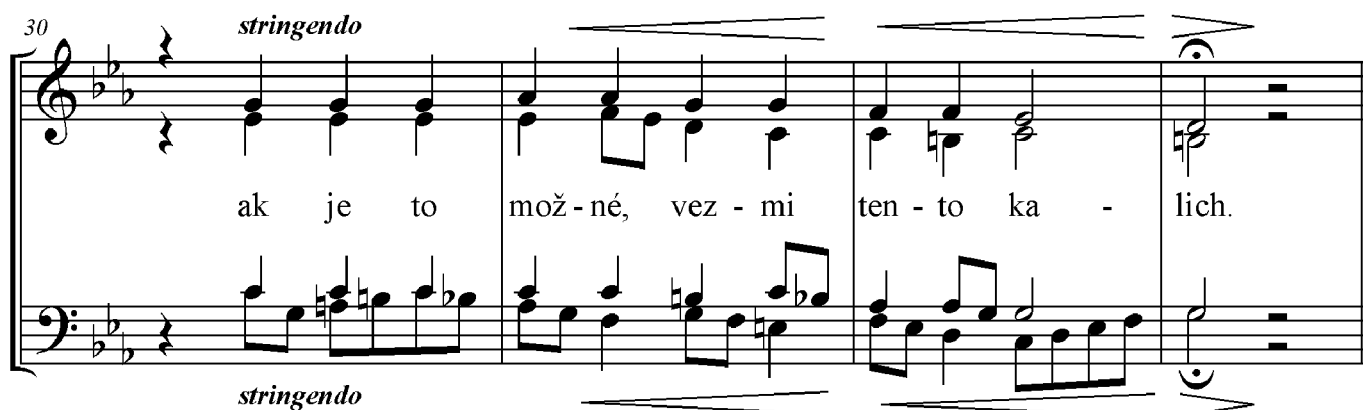
25 *mf* *Lento*



Ot - če dob - rý, čuj hlas môj ža - lost - ný:

mf *Lento*

30 *stringendo*



ak je to mož - né, vez - mi ten - to ka - lich.

stringendo

34 *p Andante* *mf*

Duch sí - ce o - chot - ný, duch sí - ce o - chot - ný,

p Andante *mf*

38 *ritard.* *p*

te - lo však pl - né sla - bo - ty. Ot - če!

ritard. *p*

42 *Tempo mf*

Však nie mo - ja vô - ľa mo - ja

Tempo *mf* Však nie mo - ja vô - ľa mo - ja

46

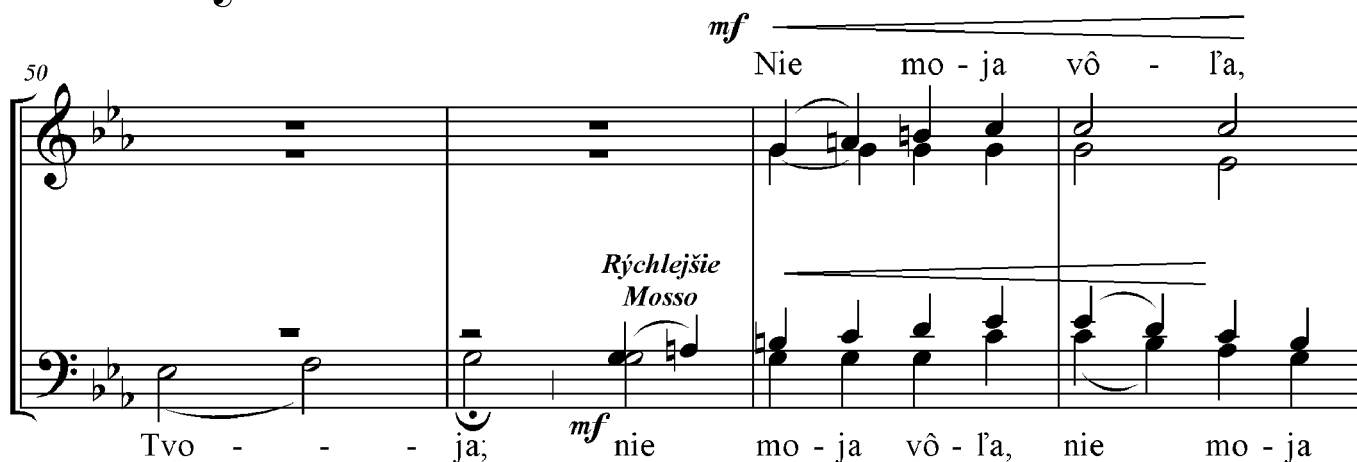
lež Tvo - - - ja. lež Tvo - - - ja. Nie mo - ja vô - ľa lež

sempre ritardando *p*

50 *mf* Nie mo - ja vô - ľa,

*Rýchlejšie
Mosso*

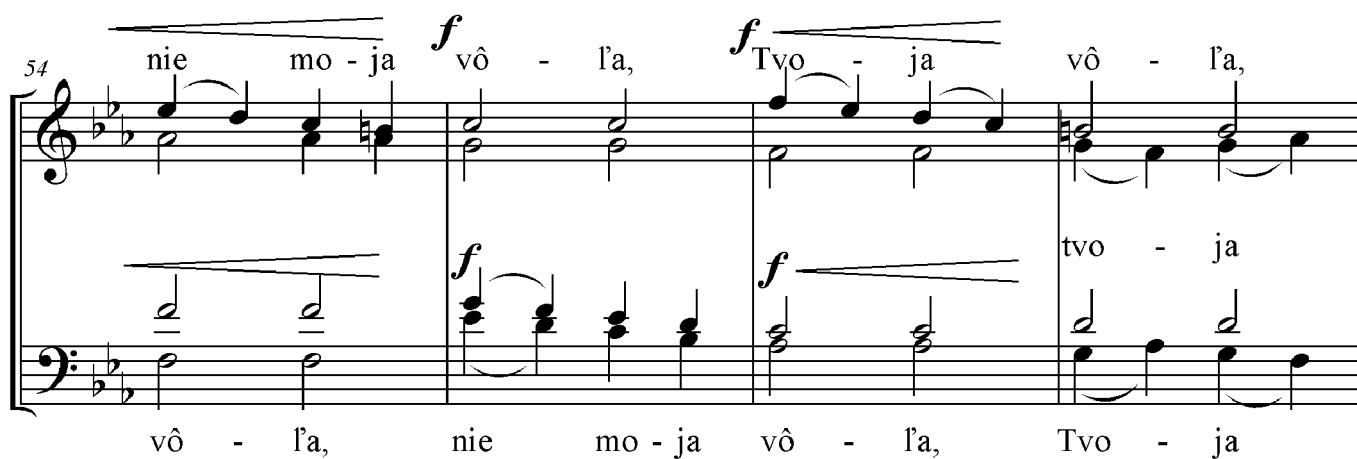
Tvo - - - ja; *mf* nie mo - ja vô - ľa, nie mo - ja



54 *f* nie mo - ja vô - ľa, *f* Tvo - ja vô - ľa,

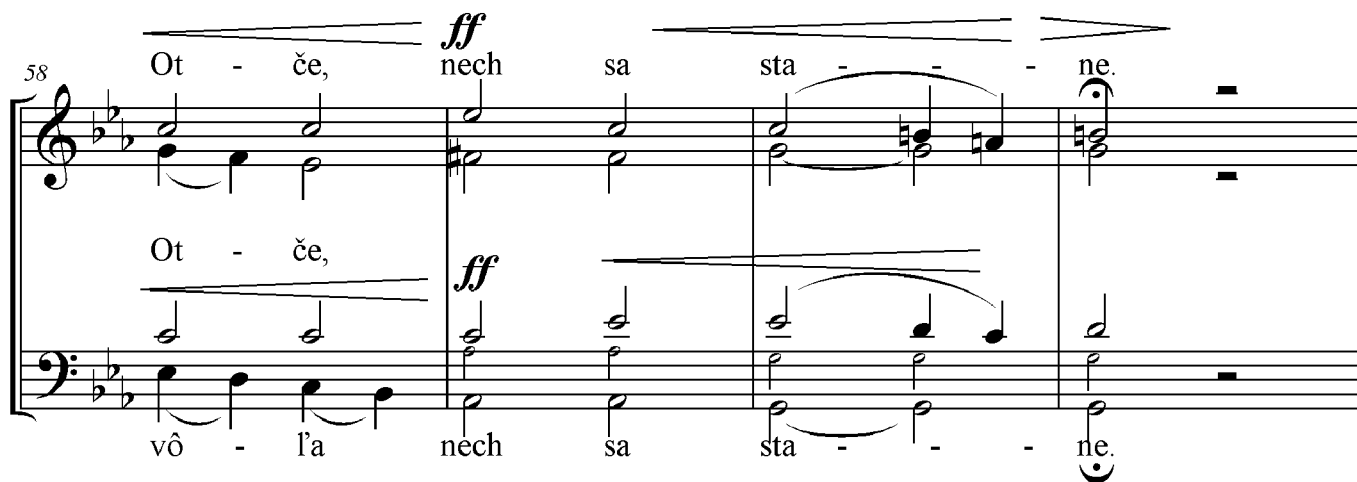
vô - ľa, *f* nie mo - ja vô - ľa, *f* Tvo - ja

tvo - ja



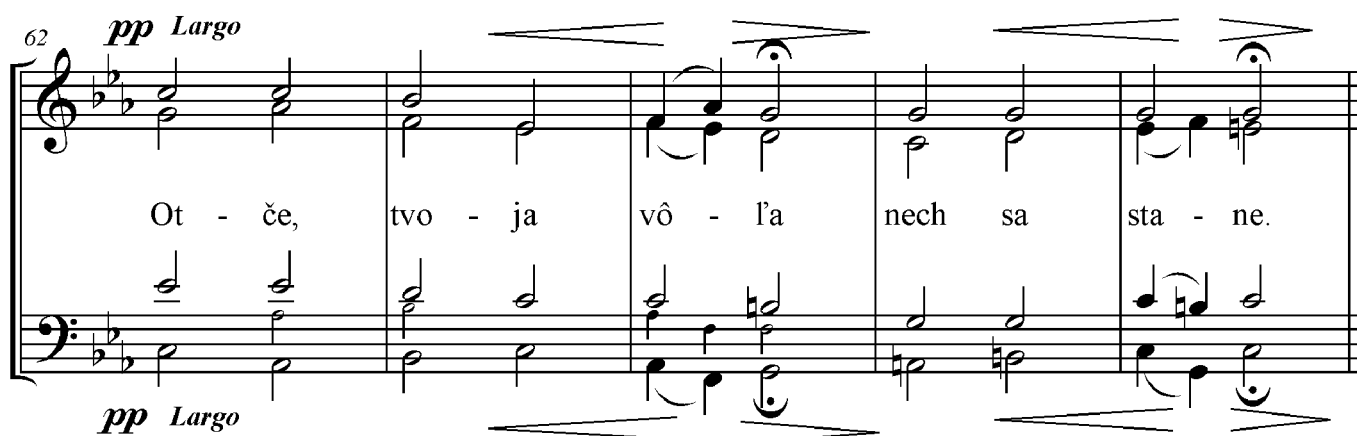
58 *ff* Ot - če, nech sa sta - - - ne.

Ot - če, *ff* vô - ľa nech sa sta - - - ne.



62 *pp Largo* Ot - če, tvo - ja vô - ľa nech sa sta - ne.

pp Largo





Úloha žien v antifónach Kvetnej nedele

MARTIN ŠTRBÁK

V rámci Kvetnej nedele hrajú v liturgii hodín veľmi dôležitú úlohu biblické, evanjeliom nemenované ženy. Ježišovho pomazania pred Veľkou nocou sa dotýkajú tri antifóny, z ktorých sa v kódexe *Hartker* nachádzajú iba dve, pretože antifóna „*Sinite mulierem: bonum enim opus operata est in me, ut in die sepulturae meae servet illud; nam pauperes semper habebitis vobiscum, me autem non semper habebitis*“ je špecifikom *beneventskej*, teda talianskej proveniencie.

*Quid molesti estis huic mulieri?
Opus enim bonum operata est in me.
Prečo ste takí zlí k tejto žene?
Urobila mi totiž dobrú vec.*

Quid molesti estis huic mulieri opus enim
bonum operata est in me

a) Text tejto antifóny je z Matúšovho evanjelia 26. kapitoly 10. veršu. Medzi antifónou a Vulgátou¹ pozostáva rozdiel v dvoch slovách. Pisateľ antifóny ju dopĺňa o slová „*huic*“ a „*enim*“.

b) Táto antifóna sa nachádza iba v kódexe *Hartker*² ako antifóna ku kantiku. V ostatných kódexoch sa používa v rámci hodínok (*Rheinau* – prima, *Bamberg* – terciá, *Fossé a Silos* – sexta).³ Iné kódexy ju používajú ako antifónu v iných dňoch (*Gallicanus* – nedeľa pašii,⁴ *Monza* – v pondelok v pašiovom týždni,⁵ *Compiègne, Yvrea, St. Denis* – v pašiovom týždni⁶).

V španielskej tradícii (*Silos*) sa táto antifóna používa nielen na Kvetnú nedeľu, ale opakuje sa v stredu Veľkého týždňa.⁷

¹ *Quid molesti estis mulieri opus bonum operata est in me*, in: *Biblia sacra iuxta vulgatae versionem*, (vyd. WEBER, Robert), 2 zv., Stuttgart, 1969. 1567.

² *Corpus Antiphonarium Officii 2*, (Vyd. HESBERT, Rhenatus-Joannes; RED.F 8), Rom: Herder, 1963-1979, 292/68b.

³ CAO 1, (RED.F 7) 162/68b; CAO 2, (RED.F 8) 294-295/68c.

⁴ CAO 1, (RED.F 7) 158/67a.

⁵ CAO 1, (RED.F 7) 159/67a.

⁶ CAO 1, (RED.F 7) 160-161/67b; CAO 2, (RED.F 8) 290/67c.

⁷ CAO 2, (RED.F 8) 301/71a.

Textovo patrí táto antifóna k Matúšovým pašiam, ktoré sa čítali v tento deň.

c) *Beda Venerabilis* vysvetľuje tieto verše svojej homílie⁸ nasledovne: „Prišla k nemu žena s alabastrovou nádobou plnou vzácneho oleja. Táto žena je samotná Mária Magdaléna, z ktorej Pán vyhnal sedem démonov. Najprv totiž pristúpila k Pánovi v dome farizeja, obmývala jeho nohy svojimi slzami a usušila ich svojimi vlasmi ... Ježiš to ale vedel a povedal im: Prečo ste zlí k tejto žene? Urobila mi dobrý skutok. Čistý a dobrotivý Majster ... ale povedal: Urobila mi dobrý skutok. Mysticky znamená poklona Márie vieru Cirkvi, pretože pomazala hlavu Pána, keď zvestovala moc jeho božstva ako aj apoštol Ján píše: „Na počiatku bolo Slovo (Jn 1, 1)’. Maže nohy, keď zvestuje krehkosť svojej ľudskosti, v ktorej spolu s Jánom hovorí: „A slovo sa telom stalo (Jn 1, 14).““

Beda Venerabilis vysvetľuje toto pomazanie tak isto vo svojom komentári k Markovmu evanjeliu⁹: „Urobila, čo mala (konala podľa svojich finančných možností), pretože už predtým pomazala moje telo na pohreb. Čo sa týka mrhania olejom je to služba k pochovaniu a vôbec nie je obdivuhodné, že mi dala vôňu svojej viery, pretože ja za ňu vylejem svoju krv.“

d) Text antifóny pochádza z tej istej state Matúšovho evanjelia, ktorú použil kódex *Hartker* v prime. Má úzky súvis s antifónou „*Mittens haec mulier in corpus meum hoc unguentum, ad sepeliendum me fecit*“. Okrem toho tu existuje súvis s antifónou „*Sinite mulierem: bonum enim opus operata est in me, ut in die sepulturae meae servet illud; nam pauperes semper habebitis vobiscum, me autem non semper habebitis*“, ktorá sa nenachádza v kódexe *Hartker*, preto nie je možné porovnať ju s dostupnými adialematickými kódexami.

Biblicky stojí táto antifóna na začiatku pašii¹⁰, pričom žena bez mena hrá v Matúšovom evanjeliu dôležitú úlohu. Podľa komentára Rudolfa Schnackenburga ide o Máriu¹¹, ktorá bola sestrou Marty. Ale v stredovekej tradícii

⁸ BEDA VENERABILIS, *Homilia LXIV in die sancto Palmarum*, (PL 118, 360, vl. preklad).

⁹ BEDA VENERABILIS, *In Marci evangelium expositio*, Bedae opera II/3, (vyd. HURST, D., CChr.SL 70) Turnholt: Brepols 1973, 607-608 (vl. prekl.).

¹⁰ Ako celá Kvetná nedeľa v rámci pohľadu liturgie








¹¹ SCHNACKENBURG, Rudolf, *Matthäusevangelium, Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung*; 1. zv. (2. 16,21-28,20), Würzburg: Echter, 1987, 254-255.



je táto žena označovaná ako Mária Magdaléna¹². Pre ženu znamená toto pomazanie odpustenie jej hriechov a znak lásky. Celý odsek sa koncentruje na Ježiša, pretože dialóg sa uskutočňuje iba medzi Ježišom a učeníkmi. *Beda Venerabilis* označuje tento skutok (pomazanie) ako služba pohrebu. Ježiš dáva tomuto skutku novú dimenziu, ktorú žena vôbec nevidela. Čo mala samotná žena týmto pomazaním hlavy v úmysle, sa nedozvieme. Týmto skutkom sa môže čitateľ/čitateľka identifikovať s biblickou ženou. Podľa moderných komentárov sa jedná o „zvlášť ocenený skutok lásky“.¹³

e1) Celá antifóna je postavená na melódii *protus authenticus*, resp. *protus čistej kvinty*.¹⁴ Pre dlhšie texty modusu *protus authenticus* je typické klesanie tenoru. V tejto antifóne klesá úroveň tenoru na začiatku z *la* (*Quid molesti estis huic*) na *sol* (*mulieri opus enim bonum*) a končí na recitáčnej úrovni *fa* a *re*.

e2) Celú antifónu možno rozdeliť na dve časti:

1. *Quid molesti estis huic mulieri*
2. *opus enim bonum operata est in me.*

Najdôležitejšie slová sú zvlášť zvýraznené neumami. Ide o slová *estis* (quilismascandicus , virga s episemom , prízvuk slova *huic* (bivirga ) a slovo „mulier“ (začiatocné kurentné neumy virgy  a clivisu  znamenajúce zníženie napätia prízvuku, quilismascandicus subpunctis , a opäť kurentný clivis , ktorý vedie k ďalšiemu prízvuku).

V druhej časti je zdôraznené jedine slovíčko „*bonum*“ nekurentným clivisom  a pes quassom .

Celú antifónu možno podľa kódexu *Hartker* vysloviť približne nasledovne: *Quid molesti estis huic mulieri? Opus enim bonum operata est in me.*

f) Vzhľadom na komentáre a neumovú notáciu *Hartkera* možno vidieť ich jednotu. Obe zdôrazňujú odpoveď Ježiša na protesty učeníkov kvôli skutku nemenovanej ženy. Kódex *Hartker* ešte k tomu zdôrazňuje, že **táto** žena skutočne urobila **dobrý** skutok: v stredoveku sa vidí v tejto žene hriechnica Mária Magdaléna a jej skutok znamená pre Krista službu.¹⁵

*Mittens haec mulier in corpus meum hoc unguentum,
ad sepeliendum me fecit.*

Táto žena pomazala moje telo olejom,
pripravila ma pre pohreb.



a) Text tejto antifóny je z Matúšovho evanjelia 26. kapitoly 12. verša. Medzi antifónou a textom *Vulgáty*¹⁶ sa nachádza rozdiel v gramatickej syntaxe (slová sú ináč zoradené, sú v iných pádoch). Pisateľ doplnil antifónu o slovo „mulier“ – žena, aby zvýraznil, že ide o určitú osobu.

b) Antifóna sa používala v štyroch kódexoch (*Hartker* – prima, *Reinau* – terciá, *Fossé*, *Silos* – nóna) ako antifóna v modlitbe cez deň¹⁷, v kódexe *Rheinau* je použitá aj druhýkrát ako antifóna ku kantiku, v kódexe *Bamberg* ako antifóna ku druhému nokturnu v spojení so žalmami 15-20¹⁸.

Textovo patrí táto antifóna k Matúšovým pašiam, ktoré sa čítali v rámci Kvetnej nedele. Ide o prípravu, resp. recepciu textu pašii.

c) *Beda Venerabilis* vysvetľuje tento verš vo svojej homílii¹⁹: „Lebo keď naliata na moje telo tento olej, urobila to pre môj pohreb.“ A zmysel týchto slov je: olej, ktorý vy máte ako dôvod mrhania, je služba pre pohreb, lebo keď vyliala tento olej na moje telo, urobila to pre môj pohreb to znamená, môjmu telu sa už vopred dostalo pomazania, ešte za môjho života, ktoré malo patriť mŕtvemu, ak je to možné. Lebo čítame, že Mária potom, ako bol Pán vložený do hrobu, s inými svätými ženami kúpila voňavky a iné cenné oleje, aby prišla pomazať telo Pána. To sa však nemohlo uskutočniť, pretože to predišlo zmŕtvychvstaniu Pána. Vzťahuje sa na to, čo Pán povedal: ‚Urobila to pre môj pohreb,‘ to znamená, čo má byť urobené mŕtvemu pokiaľ je to možné, chcela mi to preukázať ako živému.

¹² „Táto žena je samotná Mária Magdaléna, z ktorej Pán vyhnal sedem démonov.“ Por. *BEDA VENERABILIS, In Marci evangelium IV*, (CChr.SL 70, 607 vl. preklad).

¹³ SCHNACKENBURG, *Matthäusevangelium*, 254-255.

¹⁴ Viac in: ŠTRBÁK, Martin, *Základy santgallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módach*, Ružomberok:PF KU, 2004, 72-74. Por. aj BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, Ružomberok: PF KU, 2003.

¹⁵ Por.. *BEDA VENERABILIS, Homilia LXIV*, (PL 118, 360); *In Marci evangelium IV*, (CChr.SL 70, 607).

¹⁶ *Mittens enim haec unguentum hoc in corpus meum ad sepeliendum me fecit*, (WEBER, *Biblia*, 1567).

¹⁷ CAO 1, (RED.F 7) 162-165/69b-70; CAO 2, (RED.F 8) 294-295/68b.

¹⁸ TAFT, *The Liturgy*, 136.

¹⁹ *BEDA VENERABILIS, Homilia LXIV in die sancto Palmarum*, (PL 118, 360 vl. preklad).



„Amen, hovorím vám, všade na svete, kde sa bude ohlasovať toto evanjelium, bude sa aj hovoriť ako spomienka na ňu o tom, čo urobila.“ Možno povedať, že Pán, ktorý mal dva dni trpieť a byť židmi ukrižovaný, predpovedal, že sa jeho evanjelium má zvestovať na celej zemi. Medzi inými zázrakmi Vykupiteľa je zvestovaná aj Mária náklonnosť a predovšetkým chválená jej poklona. Totiž, že pomazala hlavu Pána, že mu svojimi slzami umyla nohy a osušila ich svojimi vlasmi. A nebude sa o nič menej ohlasovať táto úcta Márie ako oveľa viac viera a poklona svätej cirkvi. „Je tak isto povedané, že to, tu je možné pochopiť tento skutok, „urobila k spomienke na ňu.““

Beda Venerabilis vysvetľuje toto pomazanie tak isto vo svojom komentári k Markovmu evanjeliu:²⁰ „Urobila, čo mala (konala podľa svojich finančných možností), pretože už predtým pomazala moje telo na pohreb. Čo sa týka mrhania olejom je to služba k pochovaniu a vôbec nie je obdivuhodné, že mi dala vôňu svojej viery, pretože ja za ňu vylejem svoju krv“.

d) Text tejto antifóny je z toho istého odseku Matúšovho evanjelia o bezmennej žene, ako je to vo vyššie spomenutej antifóne „*Quid molesti estis huic mulier, opus enim bonum operata est in me*“.

Biblicky stojí tento text antifóny na začiatku paší. Nemenovaná žena má v ňom dôležitú úlohu. V stredovekej tradícii sa pomenúva táto žena ako Mária Magdaléna.²¹ Pomazanie znamená pre túto ženu odpustenie hriechov a jej prejav lásky. Ale celý odsek sa koncentruje na Ježiša, pretože sa odvíja dialóg o nej medzi ním a jeho učeníkmi.



e1) Text tejto antifóny je vložený do modusu *protus authenticus*, resp. *protus čistej kvinty*.²² Celú antifónu možno rozdeliť na dve časti, pričom prvú časť možno rozdeliť na dve. Kadencie častí ukazujú typický *protus čistej kvinty*. Začiatočná intonácia čistej kvinty poukazuje na zmysel textu, ktorého vrchol stojí hneď na začiatku. Pre prerozprávané texty v prvom móde je typická zmena úrovne tenoru. Nový tenor znamená viac alebo menej prekvapujúci obrat rozprávania. Po tenore *la* (1. „*mulier in corpus meum*“) sa etabluje v druhej časti („*hoc unguentum*“) tenor *sol*, ktorý v tretej časti („*ad speliendum me fecit*“) klesá skrze *fa* na *re*.

²⁰ BEDA VENERABILIS, *In Marci evangelium expositio IV*, Bedae opera II/3, (Hg. HURST, D., CChr.SL 70) Turnholt: Brepols 1973, 607-608 (vl. prekl.).

²¹ „Táto žena je samotná Mária Magdaléna, z ktorej Pán vyhnal sedem démonov.“ Por. BEDA VENERABILIS, *In Marci evangelium*, (CChr.SL 70, 607 vl. prekl.).

²² ŠTRBÁK, *Základy*, 72-74.

e2) Z neumovej notácie je možné všimnúť si tieto slová: „*Mittens haec*“ – v týchto dvoch slovách stúpa melódia o septimu, teda o obrovský tónový priestor, čo znamená, že konanie tejto ženy nie je len akási spomienka, ale zvýraznenie Ježišovej výpovede. Ježiš nemyslí iba na nejakú ženu, ale na túto konkrétnu, ktorá ho pomaza¹.

„*Hoc*“ – pri tomto štvortónovom scandicu  možno počuť výstražný prst (resp. prst, ktorý ukazuje), ktorý symbolizuje pozdvihnutie novej úrovne tenoru a zároveň upozorňuje na výraz „tento olej“. Zapisovateľ neumovej notácie okrem tohto štvortónového scandicu využíva a² tónovú neumu (*liquescentný torculus resupinus flexus*) , ktorá je pre takýto typ antifóny nezvyčajná. V týchto neumách vidieť zvýraznenie slov „tento olej“ a melodický pohyb slova „*unguentum*“ naznačuje stekajúci olej. Takto môžeme povedať, že skutok tejto ženy je naozaj zvýraznený ako akt lásky, resp. ako „služba pohrebu“²³.

Druhá časť tejto antifóny je čiste sylabická, čím sa docielil kontrastný účinok oproti prvej časti.

Celú antifónu možno podľa kódexu Hartker vysloviť nasledujúcim spôsobom: **Mittens haec** mulier in corpus meum **hoc unguentum**, ad sepeliendum me fecit.

f) Z predchádzajúceho skúmania je vidieť, akým spôsobom sa spája vplyv *Bedovej* homílie na konkrétnu antifónu. Vidieť hlboký súvis medzi vyzdvihnutím skutku bezmennej ženy (Márie Magdalény) a neumovou notáciou kódexu *Hartker*. Prečo žena vykonala takýto skutok je nejasné. Je ale zrejme, že Kristus dáva jej konaniu novú dimenziu, vyzdvihuje tento skutok ako akt lásky a dáva mu dimenziu „predpomazania“: „čo má byť urobené mŕtvemu, ak je to možné, chcela mi urobiť ako žijúcemu.“²⁴

Záver

Antifóny oficiá liturgie hodín ukazujú súvislosť medzi Kvetnou nedeľou a Veľkonočnou nedeľou. Veľmi dôležitú úlohu hrajú v oboch oficiách ženy. V oficiu Kvetnej nedele je to žena bez mena, ktorá svojím pomazaním Ježiša pripravuje na jeho pohreb. *Beda Venerabilis* vidí v tejto žene osobu Márie Magdalény. Na Veľkonočnú nedeľu ide Mária Magdaléna s ostatnými ženami k hrobu, aby Ježišovo telo pomazala. Tam sa uskutočňuje dialóg s anjelom. Aj takým spôsobom možno vidieť myšlienkovú líniu a jednotu teologického myslenia autorov liturgie stredoveku.

²³ BEDA VENERABILIS, *In Marci evangelium*, (CChr.SL 70, 607 vl. prekl.).

²⁴ BEDA VENERABILIS, *Homilia LXIV*, (PL 118, 360 vl. prekl.).

HUDBA V UČENÍ PÁPEŽOV

IRENEUSZ PAWLAK

Umelecká hudba plní úlohu ohlasovania evanjelia. Ukazuje totiž nielen materiálny svet, ale predovšetkým svet neviditeľný. Preto má v kostoloch znieť hudba nie „z tohto sveta“, ale hudba, ktorá približuje nebeskú sféru a ako keby už do nej patrila. Cirkev bola stále mecenášom umenia a mala by ním byť naďalej. Preto musí v oblasti umenia klásť vysoké nároky, poukazovať na ideály a k nim smerovať.

Hudba sa spájala s kultom už v ranom kresťanstve. Spočiatku to bola výlučne vokálna hudba, ktorá vyplývala z posvätného textu a spájala sa s konkrétnym obradom. Spev počas posvätných činností bol vtedy označovaný všeobecným pojmom „cantus“.¹ Neskôr však vznikli iné názvy, ktoré boli všeobecne prijaté. Pod pojmom „duchovná hudba“ sa chápala každá hudba spojená s náboženskou tematikou, aj tá, ktorá nebola spojená s liturgiou.² Výraz „cirkevná hudba“ sa vzťahoval na hudbu konkrétnej konfesie, napr. rímskokatolíckej, pravoslávnej, protestantskej.³ V cirkevných dokumentoch bol prijatý termín „sakrálna hudba“, ktorý označuje spojenie hudby s liturgickým textom a činnosťou.⁴ Nasledujúce liturgické reformy spôsobili, že dnes ani tento názov už nestačí. Mnohé sakrálné skladby už totiž prestali plniť liturgické funkcie – napr. niektoré alelujové verše, sekvencie či rezponzóriá.⁵ Preto dnes hudbu napísanú pre liturgiu a vhodnú pre liturgický úžitok nazývame „liturgickou hudbou“.

Tento výraz má svoje opodstatnenie aj v skutočnosti, že do liturgie počas stáročí bola vkladaná aj inštrumentálna hudba. Práve problematika hudby spojenej s kultom vo výpovediach pápežov bude predmetom tohto príspevku.

Napriek zdaniu nie je možné na takom malom priestore vyčerpať túto problematiku. Obmedzíme sa teda na

najdôležitejšie dokumenty a hlavne na tie, ktoré mali významný vplyv na vývoj a podobu hudby spojenej s liturgiou.

HUDBA AKO UMENIE

Sv. Pius X. ako prvý z pápežov *expressis verbis* hovorí o hudbe ako jednej oblasti umenia. Keď menoval charakteristické vlastnosti cirkevnej hudby, veľký dôraz kládol na dokonalosť formy, čím zdôraznil, že hudba má byť „pravým umením“.⁶ Tento pápež pripomenul, že cirkev stále uznávala a podporovala pokrok v umení a do-



Pápež sv. PIUS X. (1903-1914)

volila prijať do kultu všetko, „čo dobré a pekné vytvorila v priebehu stáročí geniálnosť umelca“.⁷ Táto myšlienka sa vrátila v učení Pia XII., keď objasňoval, že sakrálna hudba „podlieha tým istým základným právam, ktorými sa riadia všetky druhy náboženského umenia, ba dokonca umenie vôbec“.⁸ Tvrdenie, že inšpirácia, ktorá vedie umelca je nezávislá a nemôže byť podriadená zásadám a normám cudzím umeniu⁹, pápež Pius XII. považuje za mylné. Navrhuje, aby sa na tento problém hľadalo nielen z perspektívy umenia a estetiky, ale tiež z aspektu cieľa, ktorému má umenie slúžiť a ktorým je posledný cieľ – Boh.¹⁰ K tomuto cieľu smeruje všetko stvorenie a predovšetkým človek. Preto sa človek v svojej tvorivosti nemá dať viesť iba zásadou „umenie pre umenie“.

Sloboda umelca nie je, ako zdôrazňuje Pius XII., „slepým inštinktom, ktorý sa riadi iba svojvôľou a akousi túžbou po novote – a keď je podriadená Božiemu zákonu, neníči sa ani nestráca na hodnote, ale skôr sa zdokonaľuje a stáva šľachetnejšou“.¹¹ Táto myšlienka bola neskôr prijatá aj do Konštitúcie o posvätnnej liturgii Druhého vatikánskeho koncilu: „Cirkev odobruje a dovoľuje používať pri bohoslužbách všetky formy pravého umenia, ak majú potrebné vlastnosti“.¹²

¹ Porov. PAWLAK, I.: *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem*. In: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. 1983, roč. 36, č. 1, s. 26.

² Porov. PAWLAK, I.: *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem*. In: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. 1983, roč. 36, č. 1, s. 28.

³ Porov. PIKULIK, J.: *Kościelna muzyka*. In: *Encyklopedia muzyki*. Red. Chodkowski, A. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 466.

⁴ Porov. PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2001, s. 58.

⁵ PRASSL, F. K.: *Gregorianik im heute Konzertleben*. In: *Kirchenraum – Konzert – Aufführungspraxis*. Symposium, Graz 1994. Red. Trummer, J. Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996, s. 87n.

⁶ PIUS X.: *Motu proprio Tra le Sollecitudini*, č. 2. Všetky citácie dokumentu uvádzané v tejto štúdii sú voľným prekladom z poľskej verzie knihy: SUŃOL, G. M.: *Zasady śpiewu gregoriańskiego*. Preložil Świetlicki, S. Poznań : Księgarnia św. Wojciecha, 1957, s. 213-262.

⁷ PIUS X.: *Motu proprio Tra le Sollecitudini*, č. 5.

⁸ PIUS XII.: *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, č. 9.

⁹ Porov. PIUS XII.: *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, č. 9.

¹⁰ Porov. PIUS XII.: *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, č. 10.

¹¹ PIUS XII.: *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, č. 10.

¹² Druhý vatikánsky koncil: *Konštitúcia o posvätnnej liturgii Sacrosanctum Concilium*, čl. 112.



Ešte hlbšie túto problematiku vystihol Ján Pavol II. keď poukázal na spätosť medzi dvomi dispozíciami – morálnou a umeleckou. Keď totiž umelec tvorí dielo, zjavuje svoju osobnosť a zároveň nadväzuje dialóg a dorozumieva sa s inými. Preto dejiny umenia nie sú iba dejinami diel, ale taktiež dejinami ľudí.¹³ Ak teda Cirkev potrebuje umenie, potom v rovnakej miere umenie potrebuje Cirkev.¹⁴

Pýtajme sa teda: v čom, podľa pápežov, spočíva toto umenie cirkevnej hudby?

Pius X. vymenoval jej tri vlastnosti: posvätnosť, dokonalosť formy a všeobecnosť.¹⁵ Túto koncepciu rozvinul Pius XII. v encyklike *Musicae sacrae disciplina* (porov. čl. 19-22).

Keď zohľadňujeme mimo estetické kategórie, o posvätnosti môžeme uvažovať v dvojakom význame: 1. hudba sa stáva posvätenou tým, že je zapojená do kultu, 2. hudba má byť elementom, ktorý posväcuje človeka.¹⁶ Aj keď ťažko nájdeme kritérium pre objektívnu svätosť v jednotlivých tónoch, intervaloch či melodických formulách, môžeme prijať negatívne kritérium: aby hudba mohla byť nazvanou „svätá“, nemôže vyvolávať „svetské“ pocity, asociácie a predstavy, pripomínajúce napr. hudbu filmovú, zábavnú alebo tanečnú. „Cirkevná hudba má byť posvätná, má sa teda vystríhať pred každou svetskosťou nielen samou v sebe, ale aj v spôsobe, ako je vyjadrená interpretmi“.¹⁷

Požiadavku dokonalosti formy možno ľahšie než požiadavku posvätnosti spojiť s estetickými kategóriami. Pretože však estetika nepozná pojem dokonalnej formy, je potrebné prijať, že v požiadavke dokonalosti je vložená starosť Cirkvi o patričnú úroveň hudobného umenia, o čom nakoniec svedčia vyššie uvedené výpovede pápežov. Nemožno teda tolerovať v liturgii skladby triviálne, s nízkou umeleckou hodnotou.

Nedosiahnuteľný vzor všeobecnosti hudby mnohí videli v gregoriánskom choráli. Kultúrny pluralizmus a skúsenosti misijných cirkví vyvrátili pravdivosť tejto koncepcie. Univerzalizmus hudby vyplýva z jej štýlu, hĺbky, úzkej spätosti s konkrétnym obradom.¹⁸

Pri uvažovaní o hudbe ako o umení nemôžeme nehozovať o otázke hudobného jazyka. Hlavný problém nie je v otázke existencie takéhoto jazyka, ale v otázke, aká je jeho funkcia, a najmä či ide o expresívnosť alebo skôr o komunikáciu – či hudobný jazyk slúži predovšetkým na vyjadrovanie zážitkov a potrieb autora, alebo skôr na dorozumievanie sa autora s okolím. Zdá sa, že v oblasti

liturgickej hudby treba obe tieto funkcie spojiť.¹⁹ Ak totiž prevahu získa expresívnosť, teda originálna autorská koncepcia, je nebezpečenstvo, že hudba nebude zodpovedať perцепčným možnostiam účastníkov liturgie, pôjde „ponad nich“ a nezasiahne ich svojím poslanstvom. Ak sa zdôrazní komunikatívnosť, môže dôjsť k zníženiu umeleckej úrovne. Vtedy hlavným cieľom hudby bude zasiahnuť poslucháčov bez ohľadu na umeleckú hodnotu diela.²⁰

Niet pochybností, že pápeži chápu hudbu ako umenie, a to umenie špecifické, ktoré má charakter služby: „Vo všeobecnosti treba považovať za nevhodné, aby v posvätných činnostiach bola liturgia na druhom mieste, ako keby slúžila hudbe, zatiaľ čo hudba je len súčasťou liturgie a jej pokornou služobnicou“²¹ – konštatuje Pius X. Pápež Pius XII. však priznáva: „Kým [...] iné druhy umenia, ako architektúra, maliarstvo či sochárstvo iba pripravujú dôstojné miesto pre posvätné obrady, hudba sa činne podieľa na samotnom slávení posvätných obradov“.²² Je akoby spolupracovníčkou svätej liturgie.

SPEV A INŠTRUMENTÁLNA HUDBA

Ako už bolo povedané, najčastejšie sa v liturgii používa spev. Spočiatku to bol výlučne jednohlasný spev interpretovaný sólistami alebo skupinami duchovných (schóly), alebo celým spoločenstvom veriacich. Neobyčajne zaujímavé a búrlivé dejiny liturgického spevu v latinskom jazyku sa ukončili na prelome 8. a 9. storočia, kedy sa ukončilo formovanie oficiálneho spevu Cirkvi, neskôr nazvaného gregoriánsky chorál. Tento chorál, považovaný za hudobný fenomén stredovekej kultúry, odporúčali jednotliví pápeži a dávali ho za vzor ideálneho spojenia hudby s textom a liturgickým obradom. V roku 1324 v apoštolskej konštitúcii *Docta sanctorum Patrum* pápež Ján XXII. uznal tradičný spev Cirkvi za „cantus ecclesiasticus“. Zároveň vystúpil proti zavádzaniu do liturgie vtedy nových spôsobov tvorby a interpretácie viachlasnej hudby. Išlo o tzv. hocquetus, teda o predeľovanie melodickéj línie dlhými pauzami, a taktiež o motetá obsahujúce svetské texty. Pápež vyzýval k návratu k zrozumiteľnosti spievaného textu.

Rozvoj polyfónie, hlavne v palestrinovskom štýle, ktorý odporúčal Tridentický koncil, bol pápežmi uznaný a prijatý. Benedikt XIV. v encyklike *Annus qui* v roku 1749, povolil figurálny, teda harmonický spev, pričom však varoval pred zavádzaním do kostolov „scény a divadla“.

Gregoriánsky spev a klasickú polyfóniu podporovali aj pápeži 20. storočia. V motu proprio *Tra le sollecitudini*

¹³ Porov. JÁN PAVOL II.: *List umelcom*. In: L'Osservatore Romano, poľské vydanie 1999, roč. 20, č. 5-6, s. 4n.

¹⁴ Porov. JÁN PAVOL II.: *List umelcom*. In: L'Osservatore Romano, poľské vydanie 1999, roč. 20, č. 5-6, s. 9n.

¹⁵ Porov. *Tra le Sollecitudini*, čl. 2.

¹⁶ Porov. *Tra le Sollecitudini*, čl. 1.

¹⁷ *Tra le Sollecitudini*, čl. 2.

¹⁸ Porov. PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2001, s. 64-67.

¹⁹ Porov. TATARKIEWICZ, W.: *Droga przez estetikę*. Warszawa : PWN, 1972, s. 162-169.

²⁰ Porov. *Musicae sacrae disciplina*, čl. 10. Taktiež PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2001, s. 122.

²¹ *Tra le Sollecitudini*, čl. 23.

²² *Musicae sacrae disciplina*, čl. 13. Porov. TADDEI, N.: *Problemi della musica come arte sacra*. In: L'Enciclica „Musicae sacrae disciplina“. Testo e commento. Roma : Associazione Italiana S. Cecilia, 1957, s. 240n.

z roku 1903 Pius X. konštatoval, že všetky pozitívne vlastnosti cirkevnej hudby sa v najvyššej miere nachádzajú v gregoriánskom choráli: „Z týchto dôvodov bol gregoriánsky chorál stále považovaný za pravzor cirkevnej hudby [...]. Mal by byť teda vo väčšej miere prinavrátený do posvätných obradov [...], ktoré nič nestratia zo svojho slávnostného charakteru“ (č. 3). Súčasne pápež tvrdí, že „klasická polyfónia zvlášť rímska škola [...] taktiež v najvyššom stupni vlastní vyššie uvedené hodnoty [...]. Približuje sa tým ku gregoriánskemu spevu, tohto vzoru cirkevnej hudby, a preto si zasluhuje, aby popri ňom bola prijatá do veľmi slávnostných celebrácií“ (č. 4). Široký pohľad Pia X. na cirkevnú hudbu mu nedovolil vylúčiť z liturgie súčasnú hudbu. „Pretože najnovšia hudba slúži prevažne pre svetské účely, je potrebné dbať o to, aby hudobné diela [...] neobsahovali v sebe nič svetské, aby v nich neboli reminiscencie motívov predvádzaných v divadlách, a aby dokonca v svojej vonkajšej forme neapodoboňovali [...] svetské diela“ (č. 5).

Normy, ktoré vypracoval Pius X. naplno potvrdil Pius XI., ktorý v roku 1928 v apoštolskej konštitúcii *Divini cultus sanctitatem* rozhodným spôsobom povzbudzoval k lepšiemu poznaniu gregoriánskeho chorálu (porov. č. 2, 4, 9). Pápež odporúčal taktiež zakladanie zborov, zvlášť chlapčenských, ktoré by spievali klasickú polyfóniu (porov. č. 5, 6). Zároveň v úvode tejto konštitúcie vyjadril poľutovanie nad tým, že múdre predpisy Pia X. neboli na niektorých miestach uvedené do života, že sa prestali používať vzorové liturgické diela, namiesto ktorých sa zaviedla nevhodná hudba a nakoniec, že zo svetských dôvodov sa v kostoloch interpretujú skladby, ktoré napriek veľkej umeleckej hodnote nezodpovedajú dôstojnosti posvätného miesta a liturgie.

Názory predchodcov potvrdil pápež Pius XII. V encyklike *Mediator Dei* publikovanej v roku 1947 prikazuje, aby sa v liturgii používal gregoriánsky chorál a klasická polyfónia (č. 56). Najviac sa však hudobným problémom Pius XII. venoval vo svojej encyklike venovanej cirkevnej hudbe *Musicae sacrae disciplina* z roku 1955. Aj tam podporuje gregoriánsky chorál (porov. č. 19-23) a polyfóniu, ale aj súčasnú viachlasnú hudbu (porov. č. 27). Varuje však pred zavádzaním do svätej takých polyfonických skladieb, ktoré svojim neprírodným hudobným štýlom buď znehodnocujú liturgické texty, alebo istým spôsobom hanobia obrady (porov. č. 27).

Vyššie uvedené pripomienky pápežov sa týkali spevov v latinskom jazyku. Ako je známe, spevy v národných jazykoch cez dlhé stáročia boli v liturgii považované za cudzie. Preto Pius X. povedal: „Vlastným jazykom Rímskej cirkvi je latinský jazyk. Preto sa zakazuje pri slávnostných liturgických činnostiach čokoľvek spievať v ľudovom jazyku“.²³ Iné stanovisko zastáva až Pius XII., ktorý povzbudzuje biskupov, aby sa starali o ľu-

dový spev, pretože on „ľahko roznečuje a zapaluje vieru i nábožnosť kresťanských zástupcov“.²⁴ Hoci oceňuje význam ľudových spevov, pápež na druhej strane – rovnako ako Pius X. zakazuje ich spievanie počas slávnostnej liturgie, avšak dovoľuje, aby počas „feriálnych“ slávení mohli zaznieť, „len aby [...] tieto spevy aspoň približne svojím obsahom zodpovedali danej časti svätej omše, ako sa to na našu radosť, v mnohých krajinách katolíckeho sveta už praktizuje“.²⁵

Situácia sa diametrálne zmenila po Druhom vatikánskom koncile. Zákazy pápežov v 1. polovici 20. storočia sa stali neaktuálne. Aj keď vo vzťahu k spevom existujú isté nároky, nikto nespochybňuje fakt, že spev je časťou liturgie a že bez neho nemožno hovoriť o slávnostnej forme celebrácie.

Úplne ináč sa v priebehu stáročí pápeži vyjadrovali k otázke inštrumentálnej hudby a k problému používania hudobných nástrojov počas liturgie.

Už cirkevní otcovia v obave pred desakralizáciou li-

turgie vystupovali proti zavádzaniu inštrumentálnej hudby do liturgie. Existovalo totiž nebezpečenstvo, že spolu s ňou mohli byť do liturgických obradov vovádzané pohanské zvyky. V tom čase sa rozlišovali hudobné nástroje používané v pohanských kultoch a tie, ktoré sa využívali napr. pri interpretácii psalmódie. Sv. Ambróz zastával názor, že „fistula“ (pišťalky) a „tibia“ (flauty) sú neprípustné v liturgii, avšak súhlasil s tým, aby v liturgii zneli lýry a citary.²⁶ Vo všeobecnosti bola mienka, že inštrumentálna hudba na rozdiel od spevu sama o sebe nič nevyjadruje. Takúto interpretáciu prijali Východné cirkvi, ktoré nikdy nezaviedli hudobné nástroje do svojho kultu, dokonca ani or-



Pápež PIUS XII. (1939-1958)

gan. Naopak na Západe sa organ do liturgie dostal. Stalo sa to až v 10. storočí. Spočiatku bol organ považovaný za nástroj sprevádzajúci spev. V 15. storočí sa začal považovať za samostatný nástroj, ktorý vyplňal tie časti liturgie, kde nespieval zbor.²⁷ Používanie organu v liturgii akceptovali pápeži, ktorí však stále mali podmienku, aby organová hudba mala vlastnosti prvého umenia.²⁸

Ináč pápeži reagovali na používanie počas liturgie nástrojov typických pre svetskú hudbu. Negatívne stanovisko apoštolskej stolice voči nim bolo zdôvodnené skutočnosťou, že už v stredoveku boli vovádzané do ceremónií spolu s ľudovými obradmi ba dokonca tancami. Proti týmto excesom vystúpil Ján XXII. v encyklike

²⁴ Pius XII: Encyklika *Mediator Dei*, č. 56.

²⁵ *Musicae sacrae disciplina*, č. 31.

²⁶ „Lyra vero et cithara, in cultu pagano minus usitate, permittuntur“. Cit. podľa: ROMITA, F.: *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-iridica*. Marietti, Taurini, 1936, s. 19.

²⁷ Porov. RAK, R.: *Zarys śpiewu i muzyki w liturgii*. In: Wprowadzenie do liturgii. Red. Blachnicki, F. a kol. Poznań : Księgarnia św. Wojciecha, 1967, s. 483.

²⁸ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 18; *Divini cultus sanctitatem*, č. 8; *Musicae sacrae disciplina*, č. 29-30.

²³ *Tra le Sollecitudini*, č. 7.



Docta sanctorum Patrum v roku 1324. Dlhotrvajúce snahy o odstránenie inštrumentálnej hudby z náboženských obradov pozorujeme aj v činnosti neskorších pápežov. V XVII. storočí to boli Alexander VII., bl. Inocent XI. a Inocent XII. Usilovali sa o odstránenie z liturgie čisto svetskej hudby, ktorú v období baroka mnohé kapely interpretovali v rámci liturgie.²⁹

V roku 1749 Benedikt XIV. v encyklike *Annus qui* povolil používať v kostoloch niektoré nástroje, napr. barbiton, gitaru, štvorstrunovú lutnu, avšak vylúčil tie, ktoré sú typické pre „divadelné umenie“ – rohy, bubienky, tamburíny, píšťalky či trúbky.

Dôležitý názor v tejto záležitosti vyjadril pápež Pius X. v motu proprio *Tra le Sollecitudini*. V tomto dokumente zakázal používať klavír a „hlasné i zuniace“ nástroje (č. 20), také ako bubon, tympan, činely či zvonce. Vylúčil taktiež prítomnosť orchestra, hoci výnimočne pripustil dychové nástroje „vo veľmi obmedzenom počte“, s podmienkou, že „samotná skladba [...] je napísaná v dôstojnom štýle“ (č. 20). Viac slobody ponechal orchestrom v procesiách organizovaných mimo kostola (porov. č. 21).

Pápež Pius XI. Na prvé miesto kládol ľudský hlas, pričom súčasne chválil organ.³⁰ Ináč riešil tento problém Pius XII. v encyklike *Musicae sacrae disciplina*. Okrem organu pripustil v liturgii aj iné nástroje s podmienkou že v ich hre nesmie byť „nič svetské, nič hlučné či kričľavé“ (č. 30). Prvenstvo však majú sláčikové nástroje, pretože „chápané samostatne alebo so sprievodom iných nástrojov či organu, dokonale vyjadrujú pocity smútku alebo radosti“ (č. 30).

Podobný postoj zaujal Druhý vatikánsky koncil v konštitúcii o posvätnnej liturgii *Sacrosanctum Concilium*: „Iné nástroje (okrem organu) sú prípustné pri bohoslužbách podľa úsudku a so súhlasom kompetentnej územnej cirkevnej vrchnosti [...] pokiaľ sú spôsobilé, alebo sa dajú prispôbiť na posvätné účely, zodpovedajú dôstojnosti chrámu Božieho a sú naozaj na povzbudenie veriacim (č. 120).

Učenie koncilu skoro presne zopakoval Ján Pavol II.: „Treba však dbať o to, aby boli hudobné nástroje vhodné pre liturgické účely, aby zodpovedali dôstojnosti chrámu, a aby boli schopné podporiť spev veriacich a boli im na povzbudenie“.³¹

Z uvedených výpovedí pápežov možno vyvodiť tri všeobecné závery. Po prvé, nástroje majú predovšetkým sprevádzať spev, umocňovať jeho výpoveď, zdôrazniť význam liturgických textov. Z tohto dôvodu musí byť výber hudobných nástrojov dôkladne premyslený, aby hudba nimi interpretovaná nedominovala nad spevom ani svojou farbou ani dynamikou.³² Po druhé, nástroje môžu počas liturgie dopĺňať spev. Žiadna ľudská reč totiž nie je schopná pojať bohatstvo a hĺbku viery, preto

si slovo volá na pomoc hudbu.³³ Potvrďuje sa teda téza Martina Luthera: „Boh ohlasuje Evanjelium pomocou hudby“.³⁴ Najvhodnejšie sú – a to je tretí záver z analýzy pápežských výpovedí o hudbe v liturgii – nástroje imitujúce ľudský hlas. Pius X. a po ňom Pius XII. dovoľujú účinkovať v liturgii predovšetkým sláčikovým nástrojom. Títo pápeži vedeli, že práve ony dokážu „spievať“. V liturgii nie sú vhodné brnkacie (mandolína, gitara) a úderové nástroje (bubny, či klavír), pretože zo svojej povahy nie sú schopné imitovať spev.³⁵

PASTORAČNÝ ROZMER HUDBY

Zo všetkých pápežských výpovedí plynie starostlivosť o plné zachovanie posvätného charakteru liturgických činností. Z tohto dôvodu na prvé miesto sa dostali dva základné ciele liturgickej hudby: oslava Boha a posvätenie veriacich. Navzájom sa prelínajú, hoci dôraz sa kladie zvlášť na druhý cieľ. Pôvodne sa v učení Cirkvi posvätnosť chcela zachovať hlavne pomocou zákazov, v 20. storočí sa však objavil viac pozitívny prístup k otázke interpretácie hudby počas liturgie.

Už Pius X. podotkol, že cirkevná hudba „má dať väčšiu silu textu, aby prostredníctvom nej boli veriaci ľahšie povzbudení k nábožnosti a viac usposobení zhromaždiť v sebe ovocie milostí, ktoré majú svoj pôvod v slávení najsvätejších tajomstiev“.³⁶ Pápež Pius XI. V úvode k apoštolskej konštitúcii *Divini cultus sanctitatem* napísal: „Všade, kde boli predpisy zavedené do života, tam ožila krása umenia a rozkvitlo široké náboženské hnutie, vďaka tomu, že veriaci kresťania hlbšie preniknutí liturgickým duchom, výdatnejšie sa zúčastňovali na eucharistických obradoch, posvätnnej psalmódii a náboženských modlitbách“.

Pius XII. v encyklike *Mediator Dei* pri povzbudeníach k spievaniu gregoriánskeho chorálu podotýka, že chorál „nielen že dodáva väčší pôvab a väčšiu slávnosť celebrácii posvätných tajomstiev, ale vo veľkej miere sa pričíňuje k rozmnoženiu viery a nábožnosti veriacich [...]. Je nutné, aby veriaci nielen ako nestranní a nemí diváci, ale do hĺbky preniknutí krásou liturgie, sa takým spôsobom zúčastňovali na svätých ceremóniách, aby podľa predpisov striedavo spievali s kňazom alebo speváckym zborom“ (č. 56). V tejto encyklike pápež vyzýva kresťanský ľud k činnej účasti na liturgii, „aby sa stala skutočnou činnosťou, v ktorej kňaz [...] zjednotený so spoločenstvom ľudu vzdáva náležitú česť večnému Bohu“ a biskupom zdôrazňuje, aby sa starali o ľudový duchovný spev, ktorý „ľahko roznečuje a zapaluje vieru i nábožnosť kresťanských zástupov“ (č. 56).

Podobné myšlienky Pius XII. umiestnil vo svojej neskoršej encyklike venovanej cirkevnej hudbe. Pripome-

²⁹ Porov. FEICHT, H.: *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*. In: *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*, roč. 12, 1965, č. 4, s. 36.

³⁰ Porov. *Divini cultus sanctitatem*, č. 7-8.

³¹ JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio* publikovaný na sté výročie Motu proprio *Tra le Sollecitudini* o posvätnnej hudbe, č. 14.

³² Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 14.

³³ Porov. WALOSZEK, J.: *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole : Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 1997, s. 254-255.

³⁴ Cit. podľa: NADOLSKI, B.: *Liturgia*. Vol. 1. Liturgia fundamentalna. Poznań : Pallottinum, 1989, s. 111.

³⁵ Porov. PAWLAK, I.: *Muzyka – radością liturgii*. In: *Currenda*, roč. 154, 2004, č. 1, s. 124.

³⁶ *Tra le Sollecitudini*, č. 1.

nul v nej, že posvätná hudba svojou predivnou silou a vrodenu mocou „príťahuje k Bohu, liturgické modlitby kresťanského spoločenstva činí horlivejšími, vďaka čomu všetci môžu lepšie a účinnejšie chváliť Boha, Ježišného v Trojici osôb a prosiť ho o potrebné milosti“.³⁷

Pápeži okrem zdôraznenia hodnoty hudby ponúkajú aj isté praktické rady. Zdôrazňujú potrebu starať sa o náležitú hudobnú prípravu kandidátov kňazstva³⁸ a podporujú zakladanie chrámových speváckych telies, hlavne chlapčenských.³⁹ So zvláštnou starostlivosťou hovoria o používaní hudobných nástrojov v liturgii.⁴⁰ Vo svojich výpovediach jednotliví pápeži kladú dôraz na učenie veriacich vhodných liturgických spevov⁴¹ a vrelo odporúčajú zakladanie cirkevných hudobných škôl podľa vzoru Inštitútu cirkevnej hudby v Ríme.⁴² Vyžadujú tiež, aby na skladateľov a interpretov boli kladené vysoké nároky rovnako čo do odborných kompetencií ako aj náboženského života.⁴³ Špeciálnou požiadavkou pápežov je vytvorenie diecéznych hudobných komisií.⁴⁴

Ako je zrejmé, postuláty pápežov sa týkajú celkovej liturgicko-hudobnej formácie všetkých zúčastnených na liturgii.⁴⁵ Táto formácia má využiť všetky pozitíva aké má správne chápaná liturgická hudba – pôsobenie na city, povzbudzovanie k modlitbe, prehľbovanie duchovného života interpretov i poslucháčov. V tomto kontexte treba vyzdvihnúť nielen činnú účasť veriacich (lat. *participatio activa*), ale aj plnú účasť vrátane vnútornej (lat. *participatio actuosa*). Táto účasť sa má uskutočňovať aj cez počúvanie náležite skomponovanej a interpretovanej hudby. Umelecky interpretovaná hudba plní úlohu ohlasovania Evanjelia. Ukazuje nielen svet materiálny, ale predovšetkým



Pápež Ján Pavol II. (1978-2005)

neviditeľný. Preto sa má v chrámoch hrať hudba nie „z tohto sveta“, ale hudba približujúca sféru neba a akoby patriaca už do nej. Veriaci pri odchode z chrámu by mali pociťovať žiaľ, že sa liturgia už skončila. Mali by už túžiť po ďalšej hlbokjej celebrácii.

Cirkev bola stále mecenášom umenia a mala by ním zostať. Preto v oblasti umenia má mať vysoké nároky, ukazovať ideály a k nim smerovať. Poddávanie sa spoločenským nátlakom, pestovanie pseudohudby v mene akýchsi zdanlivo pastoračných cieľov – to je antiedukačné a antikresťanské pôsobenie.

Všetci účastníci liturgie by mali prejsť liturgicko-hudobnou formáciou, počnúc od kňazov cez spevákov – zboristov, zhromaždenia veriacich až po skladateľov hudobných diel.⁴⁶

Učenie pápežov o hudbe sa nekončí iba na postulátoch týkajúcich sa jej využitia v liturgii. Osobitným a veľmi dôležitým problémom je teológia hudby. Bola vypracovaná v protestantských centrách a vo veľkej miere ju prevzali a prehĺbili katolícki vedci. Výpovede pápežov to potvrdzujú a sú impulzom pre ďalšie štúdie. Tento problém si vyžaduje špeciálny prístup.⁴⁷ Bolo by potrebné sústrediť pozornosť aj na učenie Cirkvi týkajúce sa neliturgickej hudby, pretože aj táto téma je prítomná v dokumentoch Apoštolskej stolice.

Predstavený – z nutnosti krátky a dosť popisný – prehľad výpovedí pápežov týkajúcich sa problematiky liturgickej hudby poukazuje na veľmi zaujímavú históriu prítomnosti tejto sféry

umenia v liturgii Cirkvi. Bezpochyby významnú, priam fundamentálnu úlohu tu zohral pápež Pius X., ktorého motu proprio sa stalo nielen výzvou na odhaľovanie zabudnutých alebo zdeformovaných hudobných pokladov, ale tiež viedlo jeho nástupcov k rozvíjaniu týchto myšlienok. Treba totiž zdôrazniť, že 20. storočie je neporovnateľné s inými obdobiami v dejinách Cirkvi vzhľadom na počet, ako aj kvalitu pápežských výpovedí na tému hudby.⁴⁸ Pretože táto oblasť sa neustále vyvíja a podlieha stálym premenám, o čom svedčí napríklad súhlas Cirkvi s inkulturáciou,⁴⁹ môžeme očakávať ďalšie usmernenia, ktoré sa iste stanú predmetom nových štúdií.

³⁷ *Musicae sacrae disciplina*, č. 14.

³⁸ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 25; *Divini cultus sanctitatem*, č. 2; *Musicae sacrae disciplina*, č. 37-38.

³⁹ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 12-14, 27; *Divini cultus sanctitatem*, č. 6; *Musicae sacrae disciplina*, č. 41. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 8-9.

⁴⁰ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 15, 21, 8; *Musicae sacrae disciplina*, č. 29-30. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 14.

⁴¹ Porov. *Divini cultus sanctitatem*, č. 9-10; *Musicae sacrae disciplina*, č. 25. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 11.

⁴² Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 28; *Divini cultus sanctitatem*, č. 11; *Musicae sacrae disciplina*, č. 39. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 9.

⁴³ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 14; *Divini cultus sanctitatem*, č. 3; *Musicae sacrae disciplina*, č. 9-12; *List umelcom*, č. 14. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 12.

⁴⁴ Porov. *Tra le Sollecitudini*, č. 24; *Musicae sacrae disciplina*, č. 40. Porov. JÁN PAVOL II.: *List Mosso dal vivo desiderio*, č. 13.

⁴⁵ Porov. TYRAŁA, R.: *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*. Kraków : Wydawnictwo Unum, 2000, s. 187-188.

⁴⁶ Porov. PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna i jej walor duszpasterski*. In: *Historia i współczesność*. Vol. 2. Red. Kiernikowski, Z. a kol. Rím : Papieski Instytut Polski, 2004, s. 107-108.

⁴⁷ Tu treba poukázať na už citovanú jedinečnú prácu Joachima Waloszka.

⁴⁸ Porov. HAGE, L.: *100 Jahre Motu proprio Pius X. im Spiegel von Kult und Kultur*. In: *Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur. Symposium „Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce. 100 lat od wydania Motu proprio papieża Piusa X“*. Red. Dąbek, S. – Pawlak, I. Lublin : Polihymnia, 2004, s. 40.

⁴⁹ Pozri Kongregácia Božieho kultu a disciplíny sviatostí: *Inštrukcia Varietates legitimae*. In: *Acta Apostolicae Sedis*, roč. 87, 1995, s. 288-314.



ROK DIETERICHA BUXTEHUDEHO

Počas uplynulého roka si celý hudobný svet pripomínal rozsiahle a bohaté dielo skladateľa - génia Wolfganga Amadea Mozarta. Súčasne bol v našom slovenskom hudobnom „priestore“ rok 2006 označený za Rok slovenskej hudby. Žánrovo pestré umelecké podujatia strieda hudobný odkaz Dietericha Buxtehudeho. V roku 2007 si pripomíname 300. výročie smrti tohto skladateľa.

Dieterich (Dietrich) Buxtehude sa narodil v Helsinborgu¹ pravdepodobne v roku 1637. Znáмым sa stal predovšetkým vďaka miestu svojho dlhoročného pôsobenia na poste organistu v Mariánskom kostole v Lübecku. Ako skladateľ duchovnej aj svetskej hudby je označovaný za najvýznamnejšieho predstaviteľa severoeurópskej hudby obdobia baroka pred J. S. Bachom.

Ako organista pôsobil najprv v Helsinborgu (1657 - 1658), neskôr v Elsinore (1660 - 1668) a od roku 1668 v Lübecku až do svojej smrti v roku 1707. Spomínané miesto v Mariánskom kostole poskytlo skladateľovi značné hudobné zázemie pre slobodný a rozsiahly hudobný rozvoj. Umelcov štýl sa stal čoskoro vzorom pre nasledujúcu generáciu barokových majstrov - Georga Friedricha Händla, Johanna Matthesona, Georga Philippa Telemanna, či Johanna Sebastiana Bacha.

V roku 1673 začal skladateľ organizovať sériu večerných podujatí známe pod názvom *Abendmusik* (Večerná hudba).² Ich prostredníctvom zaujal hudobníkov z rôznych oblastí, čoho dôkazom je tradícia usporadúvaných koncertov až do roku 1810. V roku 1703 navštívili Dietericha Buxtehudeho G. F. Händel spolu s J. Matthesonom. Zostarnutý skladateľ im ponúkol svoje miesto v Lübecku. Avšak podľa zmluvy si jeho nástupca musel vziať za manželku jeho najstaršiu dcéru Annu Margarétu. Obaja ponuku odmietli a odcestovali. Zaujímavosťou je, že v roku 1705³ vycestoval za skladateľom z Arnstad-



Jediný zachovaný portrét skladateľa z roku 1674, ktorý namaľoval Johannes Voorhout.

tu aj Johann Sebastian Bach. Pri skladateľovi zotrval asi tri mesiace, pričom sa zúčastňoval spomínaných koncertov. Stretával sa s Buxtehudem, počúval ho pri hre a postupne odkrýval umenie tohto majstra hudby.

Buxtehudeho dielo pozostáva z vokálnej hudby, ktorá odráža viaceré umelecké štýly a z rozsiahlej organovej tvorby, ktorú tvoria chorály ako aj zložitejšie formové útvary (prelúdiá a fúgy). Komorná hudba tvorí malú, avšak historicky dôležitú časť skladateľovho diela. Počas jeho života bolo vydaných 14 komorných sonát.⁴

Zbierka Gustava Dübena a tiež tzv. *Tabulatúra z Lübecku A 373* patria k dvom najdôležitejším prameňom Buxtehudeho vokálnej hudby. Zbierky obsahujú niekoľko autografov, taktiež nemecký tabulatúrny organový zápis aj partitúru. Obidve vznikli pravdepodobne počas jeho života. Ďalšie kópie autorových diel vznikali postupne prostredníctvom viacerých skladateľov. Väčšinu

¹ Otázka roku a miesta (krajiny) narodenia bola predmetom dlhodobých štúdií a diskusií. Najviac akceptovaný názor sa prikláňa k roku 1637 a miestu narodenia Helsinborg.

² Koncerty mali presne určené termíny (nedele) uvádzania. Program najprv pozostával z tematicky rozličných diel - zborov, recitatívov, árií, či zborových úprav. Neskôr, od roku 1678, boli uvádzané aj duchovno-dramatické diela, napríklad dvojčasťové oratórium *Baránkova svadba* (*Die Hochzeit des Lamms*), z ktorého sa nezachovala partitúra, iba kniha s textami.

³ Viacerí autori uvádzajú ako možný rok pobytu rok 1706.

⁴ Triové sonáty boli úspešne vydané tlačou v Hamburgu v rokoch 1694 a 1696.



Mariánsky kostol (Marienkirche) v Lübecku

organových diel prepísal Johann Gottlieb (Gottfried) Walther. Dôležitým je aj manuscript Johanna Christoha Bacha obsahujúci známe Prelúdium a Chaconnu C dur BuxWV 137.⁵ Buxtehude bol pravdepodobne autorom aj pisateľom organovej tabulatúry. Väčšina kópií je však zachovaná v štandardnej notácii.

Za najdôležitejšie pamiatky hudobnej literatúry 17. storočia je považovaná zbierka 19 organových prelúdií. Kompozície tvoria na jednej strane diela s voľne improvizovanými pasážami a na strane druhej diela s kontrastnými časťami, spracované zvyčajne ako fúgy, alebo na spôsob fúgy s použitím adekvátne silného pedálu. Tieto prelúdiá spolu s dielami Nikolausa Bruhnsa⁶ reprezentujú najvyšší stupeň vývoja severonemeckých orga-

nových prelúdií, označované ako tzv. *stylus phantasticus*⁷.

Detailnejšie informácie o živote a diele tohto skladateľa nájdete na internetovej adrese http://en.wikipedia.org/wiki/Dieterich_Buxtehude, na oficiálnej stránke medzinárodnej spoločnosti Dietericha Buxtehudeho (*Internationale Dieterich Buxtehude Gesellschaft*) spolu so zoznamom pripravovaných umeleckých podujatí <http://www.dieterich-buxtehude.org/> alebo na stránke Buxtehudeho jubilejného roka www.buxtehude2007.de.

Podrobnejšej analýze skladateľovej tvorby sa budeme venovať v samostatnej štúdií.

Juraj Valluš

⁵ BuxWV - Buxtehude Werke Verzeichnis. Buxtehudeho katalóg (zoznam) diel.

⁶ Nikolaus Bruhns (1665 - 1697) bol Buxtehudeho presláveným žiakom.

⁷ *Stylus phantasticus*. Tzv. *Fantastický štýl*. Pojem bol prevzatý od Johanna Matthesona. Pozostával z prvkov vzrušenia a virtuóznosti. Reprezentovali ho aj nečakané harmónie, či náhle zmeny v registrácii skladby. Buxtehudeho organové skladby zvyčajne začínali voľným úsekcom, ktorý striedala imitačne spracovaná časť (niekedy vo forme úplnej fúgy). Po nej nasledovala ďalšia voľná (improvizovaná) časť, taktiež druhá imitovaná časť, ktorej hudobný (motivický) materiál zvyčajne vychádzal z prvej imitovanej časti.



Gustáv Staník

(13. 2. 1857 Pruské - 1. 11. 1941 Rožňava)

Gustáv Staník - organista a hudobný skladateľ - sa narodil 13. 2. 1857 v Pruskom (okres Ilava). Jeho otec - Ján Staník - pôsobil ako učiteľ a regenschori u tamojších františkánov, kde s malým orchestrálnym obsadením uvádzal omše barokového charakteru. Spolu s manželkou Alojziou, rodenou Winklerovou mali okrem syna Gustáva ešte dve deti - Aloiza a Alojziu.

Gustáv Staník študoval v rokoch 1871-75 na Učiteľskom ústave v Trnave, kde ako preparandista (študent) učil hrať na klavíri i dcéru známeho hudobníka a pedagogického pracovníka Otta Matzenauera. Po skončení štúdia prijal miesto učiteľa v Levoči a Malackách. Po dvoch rokoch sa však rozhodol venovať hudbe a odišiel na štúdiá do Prahy, kde na organovej škole v rokoch 1877-1881 študoval teóriu hudby u prof. Františka Blažeka a hru na organe u prof. Františka Zdeňka Skuherského. Po skončení štúdia v Prahe sa mu nepodarilo získať miesto regenschoriho, a preto znovu prijíma miesto učiteľa v Púchove. Tu sa zoznámil s českým skladateľom Hynkom Vojáčkom¹ (1825-1914), ktorý mal pri Púchove majetok a každoročne tu trávil leto. Po istom čase sa Staníkovi podarilo získať miesto organistu a dirigenta chóru v Bardejove a v Banskej Bystrici, kde vtedy ešte pôsobil staručký Ján Egry, známy autor kancionálu a ochranca umeleckého kréda J. L. Bellu. V roku 1902 sa Staník

stal regenschorim v Rožňave², a na tomto mieste zostal až do roku 1935. Po ňom túto funkciu prevzala jeho dcéra Camilla Básthy-Staníková.³

„Staníkova umelecká pozostalosť dokresľuje umelecké niveau malomestských chórov na poli cirkevného hudobného života na Slovensku a jeho síce nenáročnej skladby počítali vždy s interpretačnými možnosťami ktoré mal k dispozícii.“⁴ Je autorom menších inštrumentálnych a vokálnych skladieb (asi 50 opusov) pre organ, klavír, mužské a miešané zbory, piesne so sprievodom organu, husiel a i. Väčšinu svojich skladieb určil pre cirkevné účely v latinskej reči. Medzi jeho 51 skladbami sa však nachádzajú aj slovenské a maďarské vokálne diela pre spevácke zbory, ale i diela salónneho charakteru (Nocturno pre klavír, Polka pre klavír, Ženské rozmáry - valčík pre klavír).

Mnoho skladieb venoval svojim deťom - Camille, Márii, Ervínovi /*Confitebor tibi* z roku 1924, *Requiem* na pamiatku dcéry Hedvigy/, prezidentovi Masarykovi pri príležitosti 10. výročia vzniku ČSR /*Jubilejný pochod*/, biskupovi Ľudovítovi Sipeky Balázsovi.

Jeho kompozície spadajú do obdobia pôsobenia v Bardejove, Smolníku a Rožňave. Jeden opus bol vydaný aj tlačou - Mazúrka pre klavír - Schneeglöckchen.⁵ Veľmi zaujímavá je jeho rukou písaná *Náuka pre 1. a 2. ročník ľudovej školy*, ktorú napísal v roku 1927 už ako učiteľ na dôchodku. Jeho smrťou 1. 11. 1941 sa uzavrela významná kapitola dejín cirkevnej hudby v Rožňave.

Emília Gajdošová



² Gabriel Tököly uvádza, že na vyššom katolíckom gymnáziu v Rožňave učil Staník hudbu už v roku 1901.

³ Gustáv Staník sa oženil s Jozefou Szkibovou, narodenou 27. 10. 1869, dcérou krajčira v Bardejove. Mali spolu 6 detí - Ernest, Camilla (vydatá za akademického maliara Zoltána Bástyho), Mária (vydatá za šermiara Kálmána Pačenovského), Hedviga (pôsobila ako učiteľka v Michalovciach, zomrela ako 20 ročná), Oliver (zomrel ako 5 ročný), Ervín.

⁴ ZAGIBA, F.: *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí*. Košice : Svojina, 1947, s. 77.

⁵ Mazúrka pre klavír - Schneeglöckchen. Frau Hedviga Schmitt, zu Beziehen bei g. Sztanyik Gross-Boszany (Ungar).

¹ Karol Hynek Vojáček pôsobil istý čas ako profesor petrohradského konzervatória a dirigent tamojšej opery.

Otvorený list slovenských organistov ministromi kultúry Slovenskej republiky

Veľavážený pán minister, Bratislava 12. 2. 2007

už od decembra 2006 veľmi pozorne sleduje celá obec profesionálnych organistov aktivity, ktoré súvisia s iniciovanou stavbou nového organu do Dómu sv. Martina v Bratislave. Keďže v ostatnom období (posledných 50 rokov) nebol na Slovensku v sakrálnom priestore postavený významný nástroj európskeho formátu, prijali sme s nadšením správu o pripravovanej stavbe nového organu do bratislavského dómu. Dielo renomovanej nemeckej organárskej firmy Gerald Woehl, ktorá sa v súčasnosti radí medzi európsku špičku, je zárukou, že tento organ bude nielen dôstojným liturgickým, ale i dôležitým spoločensko-reprezentatívnym nástrojom cirkvi, mesta a štátu, spĺňajúcim aj náročné umelecko-interpretáčnne kritériá.

Z týchto dôvodov vnímame so značným znepokojením a rozhorčením zavádzajúce správy niektorých slovenských médií. Je zarážajúce, že tak významný počin, akým je stavba prvého novodobého reprezentačného organu v najdôležitejšom chráme mesta a diecézy financovanom z čisto cirkevných zdrojov, médiá znížili do nepriateľnej negatívnej polohy. Zatičili ho akýmsi vykonštruovaným „bojom“ o zachovanie starého organu, ktorého citlivé uchovanie a premiestnenie je nazvané dokonca „zločinom“!

Vzhľadom na to, že sa necítíme byť organistami, ktorých médiá začlenili do kategórie „Umelci sú proti“ a keďže sa k tejto problematike vyjadrovali v drvivej väčšine umelci, ktorých interpretačné zameranie vôbec nesúvisí s danou problematikou, považujeme za potrebné vysloviť názor zainteresovaných - profesionálnych koncertných organistov a pedagógov organovej hry s patričným vzdelaním.

Keďže každý z nás umelecky pôsobí či už ako aktívny koncertný hráč, chrámový organista pri bohoslužbách alebo ako pedagóg organovej hry na umeleckých školách rozličného typu, denne sme konfrontovaní s nárokmi nielen interpretačného charakteru, ale aj so zvukovo-estetickou stránkou nástroja. Dôležitú úlohu pri tom zohráva konštrukčné riešenie organu, jeho technický stav a kvalita použitých materiálov.

S poľutovaním musíme skonštatovať, že 34-registrový dvojamanuálový organ Vincenta Možného (Vincenz Mozsny), postavený v roku 1881, ktorý sa v súčasnosti nachádza v podveží zadnej empory Dómu sv. Martina v Bratislave zvukovo a technicky vôbec nevyhovuje súčasným liturgickým a umelecko-interpretáčnym požiadavkám.

V odborných organologických kruhoch je všeobecne známe, že súčasný organ bol na chóre umiestnený nevhodne. Z hudobnej estetiky 19. storočia vnímajúcej orchester a zbor ako obľúbené a dominantné hudobné telesá a z tradície miestneho Cirkevno-hudobného spolku, ktorá bola realizovaná formou vokálno-inštrumentálnych produkcií, pre ktoré bolo potrebné vytvoriť dostatočný priestor, bolo nutné umiestniť organ tak, aby nezaberal miesto určené pre hudobníkov. Preto bol organ v bratislavskom dome „zastričený“ do akusticky veľmi nevhodného priestoru, ktorý nedovoľuje primerané šírenie aj tak značne kvalitatívne okliešteného zvuku.

Celá stavba bola sprevádzaná nedostatkom finančných prostriedkov. Cirkevná obec pristúpila ku voľbe finančne menej náročného staviteľa, ktorým sa nakoniec stal Vincent Možný - výrazná osobnosť **slovenského** organárstva, ktorý ale v európskom kontexte bol ponímaný ako organár miestneho významu. Možný nemal dostatočné skúsenosti so stavbami väčších nástrojov. Jeho najväčší organ, ktorý do toho času postavil mal iba 16 registrov. Nikdy predtým, ani potom nepostavil organ takej veľkosti, ako do Dómu sv. Martina v Bratislave.

Táto skutočnosť sa negatívne odzrkadlila hlavne v konštrukčnom riešení, na jeho pomery veľkého - 34 registrového nástroja. Už krátko po kolaudácii sa vyskytli technické problémy súvisiace s nezvládnutím konštrukcie tzv. Barkerovej páky (pomocné zariadenie uľahčujúce chod hracieho aparátu - traktúry). Kritizovaná bola aj zvuková stránka nástroja. Píšťalový materiál, ktorý bol z polovice použitý zo starších nástrojov (teda nebol konštruovaný priamo pre tento nástroj a priestor, ako to tvrdia niektoré názory), nespĺňal zvukové ani kvalitatívne kritériá kladené na organ takejto veľkosti a významu. Spomínaná nespokojnosť sa tiahne celou históriou organu až po jeho súčasnosť. Dokumentujú to napríklad snahy dlhoročného dómskeho organistu Štefana Németha z 30-tych rokov 20. storočia, ktorý dlhé roky organizoval neúspešnú zbierku na stavbu nového organu zo zahraničia (F. Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí, HC Bratislava 2000, s. 172), či závery z kolaudácie po jeho generálnej oprave v roku 1994, kedy komisia odborníkov odporučila vlastníčkovi stavbu nového organu.



Diskutabilnými sa javia aj názory zveličujúce historickú hodnotu predmetného nástroja. Nik z odborníkov, ani odborná literatúra nespomína v médiách prezentovaný názor, že organ navrhol a financoval hudobný skladateľ Franz Liszt. Tak isto aj uvádzanie dómskeho organu ako referenčného nástroja na interpretáciu diel rakúskeho skladateľa Franza Schmidta sa nejaví ako jednoznačné. Schmidt síce prácu Možného obdivoval (sám si dokonca u neho objednal cvičný organ), ale nikde nespomína obdiv k nástroju v dóme sv. Martina. Veľavravný je v tomto smere fakt, že nikto z rakúskych, ani slovenských organistov neuskutočnil na tomto organe žiadnu CD nahrávku, dokonca ani jediný organový koncert!

Organ Vincenta Možného je nepochybne technickou pamiatkou, ktorej hodnotu nikto nespochybňuje, o čom svedčí aj fakt, že cirkev ako jej vlastník sa snaží organ znovu postaviť do vyhovujúceho priestoru (v zahraničí bežný postup záchranu pamiatky). Nik z kritikov sa však nezamyslel aj nad tým, že keď existuje úprimná snaha o záchranu organu a jeho kvalít, tak jeho znovupostavenie vo vyhovujúcom otvorenom priestore umožní okrem plného liturgického využitia nástroju zaznieť dokonca omnoho lepšie, ako v samotnom dóme sv. Martina, kde je jeho zvuk umelo zadržovaný v ohraničenom a uzavretom podveží emporu! Okrem toho je veľmi pravdepodobné, že aj po otáznej stavbe nového organu na inom mieste kostola sa z organu Vincenta Možného stane „mŕtva“ nepoužívaná kultúrna pamiatka, ktorá bude len veľmi ťažko konkurovať kvalitám nového organu. Tu treba podotknúť, že nepoužívaný organ, v porovnaní s inými hnutelnými pamiatkami, napríklad oltáre, obrazy alebo sochy, podlieha v oveľa väčšej miere hrozbe poškodenia.

Vážený pán minister, vo svetle týchto faktov si dovoľujeme poukázať aj na širšie súvislosti so stavbou nového organu:

- **Nikde** na Slovensku, vrátane biskupských sídiel, s výnimkou Bansko-Bystrickej katedrály, dodnes (ani 18 rokov po nežnej revolúcii) **nemáme** v sakrálnom priestore vyhovujúci **reprezentatívny organ európskeho formátu**. V tomto smere nie je výnimkou ani Bratislava, ktorá sa môže hrdiť iba organom v akusticky preň nie celkom vhodnom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, ktorý je už dnes po technickej stránke zastaraný.
- Neutešenú situáciu podčiarkuje aj fakt, že kultúrne vyspelé Slovensko v tomto smere zaostalo natoľko, že nás **ďaleko predbehli všetky okolité štáty**, vrátane štátov bývalého východného bloku. Vzorom nám môže byť napríklad susedné Maďarsko, kde sa v každom väčšom kostole Budapešti nachádza veľký reprezentačný 3-4 manuálový organ špičkových kvalít, stavbu ktorých do značnej miery podporuje aj štát.
- Na Slovensku je veľa omnoho cennejších historických organov, ktoré by si zaslúžili našu pozornosť a ochranu, na záchranu ktorých sa však nevynakladá dostatočné úsilie.

V danej situácii je potrebné si vyjasniť o čo vlastne ide a čo má väčšiu prioritu.

- Na jednej strane stojí snaha o zakonzervovanie súčasného nevyhovujúceho stavu. Po konzultácii s pracovníkmi pamiatkového úradu a predstaviteľmi cirkvi je jasné, že nový organ nemôže z praktických dôvodov stáť na inom mieste ako na emporu. Pokiaľ by tomu tak nebolo, cirkev nový nástroj stavať nebude a z dómu sv. Martina sa stane múzeum, bez vizitky progresívneho vyspelého kultúrneho života.
- Na druhej strane je tu možnosť využiť jedinečnú ponuku cirkvi, ktorá sa možno ďalších 50 rokov nezopakuje - postaviť nový nástroj v hodnote 40 miliónov korún, ktorého financovanie nezaťažá nikoho z nás, ani našich potomkov a ktorý začlení Bratislavu do rodiny kultúrnych bástí Európy, pretože vizitku kultúrnosti národa netvorí len príležitostne krásne znejúci orchester a zbor, ale najmä stále prítomný kvalitný hudobný nástroj, ktorý denne ožije rukami umelcov pri liturgiách a koncertoch.

Veľavážený pán minister, veríme, že Vy ako človek s veľkým kultúrnym rozhľadom, sa dokážete v danej situácii patrične zorientovať a zaujať stanovisko, ktoré posunie vnímanie Slovenska do roviny progresívne kultúrne napredujúceho národa, pevne začleneného do kontúr európskeho hudobného vývoja.

Sme presvedčení, že v prípadnom skúmaní rozhodnutí príslušných pamiatkových úradov, dokážete zaujať postoj, ktorý upokojí verejnú mienku a že sa Vám podarí nájsť prijateľné riešenie aj pre odbornú verejnosť.

So želaním mnohých pracovných úspechov Vás s úctou pozdravujú

- Doc. **Imrich Szabó**, Art.D.,
koncertný organista, pedagóg organovej hry
Vysoké školy múzických umení v Bratislave
odborný poradca pri stavbách a rekonštrukciách organov

- **Mgr. art. Zuzana Ferjenčíková,**
koncertná organistka, odborný asistent
Vysokej školy múzických umení v Bratislave,
titulárna organistka Benediktinerabtei Unserer Lieben Frau zu den Schotten Viedeň
- **Mgr. art. Marianna Gazdíková,**
koncertná organistka,
pedagóg organovej hry Konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Peter Reiffers,**
koncertný organista, regenschori kostola Najsvätejšej Trojice v Trnave,
organár, pedagóg organovej hry Konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Marek Cepko,**
organológ, organista kostola sv. Jakuba v Trnave,
pedagóg organovej hry Konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Marek Vrábel,**
koncertný organista,
pedagóg organovej hry Cirkevného konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Zlata Koričánska,**
koncertná organistka,
pedagóg organovej hry Cirkevného konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Mária Kolenová,**
organistka kostola Najsvätejšieho Spasiteľa v Bratislave
pedagóg organovej hry Cirkevného konzervatória v Bratislave
- **Mgr. art. Juraj Mičúnek,**
regenschori kostola Nanebovzatia Panny Márie v Topoľčanoch
pedagóg Súkromného konzervatória Dezidera Kardoša v Topoľčanoch
- **Mgr. art. Peter Sochuľák,**
regenschori katedrály sv. Františka Xaverského v Banskej Bystrici
pedagóg Konzervatória Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici
- **MgA. Kamila Kevická,**
koncertná organistka, organistka kostola sv. Dominika Sávia v Bratislave
pedagóg Základnej umeleckej školy Svätý Jur

Ku otvorenému listu sa samostatným vyjadrením pripojili nasledovní umelci:

Mag. Art. Monika Melcová

- titulárna organistka v Saint Martin des Champs v Paríži;
- hlavný pedagóg organovej hry na Conservatoire Gaston Litaize v Paríži;
- prezidentka spoločnosti za zachovanie historického organu Cavallé Coll v Saint Martin des Champs.

PaeDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.

- koncertná organistka, odborná asistentka na Katedre hudobného umenia PF KU v Ružomberku

Mgr. art. Marta Gáborová

- hlavný pedagóg organovej hry na Konzervatóriu v Žiline
- pedagóg organovej hry na Katedre hudby, Fakulta prírodných vied, Žilinská univerzita

Na vedomie:

Výbor NR SR pre kultúru a médiá
Pamiatkový úrad SR
Krajský pamiatkový úrad Bratislava
Arcibiskupský úrad v Trnave
Rím.-kat. farský úrad sv. Martina v Bratislave
slovenské médiá



SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ:
THE BIBLICAL PSALMS AND
THE ANCIENT NEAR EASTERN
LITERATURE

The Old Testament has its roots not only in the history of the Hebrew people, we must consider the Old Testament in relation to all the ancient civilizations of the Near East. Modern archaeology has proven to us that many of the ideas of the Old Testament have their roots in the ideas of surrounding cultures. The goal of this article is to present shortly a review of the some ancient egyptian mesopotanian and ugaritic texts and their relationship to the biblical Book of psalms.

RASTISLAV PODPERA:
THE MILESTONES OF LITURGICAL
AND SPIRITUAL MUSIC'S
DEVELOPMENT IN SLOVAKIA
AFTER 1990

Great changes in the way of the celebrating mass liturgy which The Council had established, started to be put in practice several years ago also in Slovakia. After-concile liturgical music all this time awaited rich and important tasks, which still are not fully realised. It seems that among those, who participate in the liturgical service there is a lot of ignorance about the basic principles of liturgy, individual activities, about the meaning of liturgical songs etc. The Concile reform, its implementation, which practically still continues, with its bringing into effect, will require a vast liturgical education of the liturgy participants.

WIESŁAW HUDEK:
AN ORGANIST AND HIS SERVICE
- LITURGICAL-MUSICAL REFLECTIONS

For better understanding of the meaning of organist's service (or whatever musical service in church) we need to search the theological bases of the liturgical music. Very important is a requirement to do the organ praxis always in the context of theological basis. Efficient remedy on the critique of the service as well as the craft is an assiduous work which from St. Benedict's times, together with prayer, creates an authentic model of Christian perfection. An organist should pursue this perfection in personal and scientific aspect. Love to liturgy, love to liturgical music leads to spreading of evangel. Thanks to such an attitude the council renewal of liturgy can be fully realized.

MARTIN ŠTRBÁK:
WOMEN'S ROLE IN PALM SUNDAY
ANTIPHONS

In the liturgy of hours of Palm Sunday biblical women, not named by the Script, play a very important role. In the office of Palm Sunday it is a woman without a name who prepares Jesus on his funeral with her unction. *Beda Venerabilis* sees in this woman Maria Magdalena. On Easter Sunday she, with other women, goes to the tomb to oil the body of Jesus. In a mystic way Maria's acclaim means the faith of Church because she oiled the Lord's head. When she announced the power of his divinity as also writes John the apostle: "In the beginning was the Word" (Jn 1, 1). Oils the legs, when she

communicates fragility of her humanity, in which she says together with John: "The Word became flesh" (Jn 1, 14).

IRENEUSZ PAWLAK:
MUSIC IN DOCTRINE OF POPES

Artistic music serves as the Gospel's announcer. It not only shows a material world, but mainly a world invisible. Thus, in churches should resound the music not "from this world", but the music, which brings nearer heavenly sphere and as if it already belonged there. Church was always art's patron and should continue to do so. That is why it has to make demands in the field of art, point at ideals and be oriented to them.

A presented summary of the popes' statements referring to the problem of liturgical music points at the very interesting history of the presence of this art sphere in Church liturgy. Without doubts a significant, almost fundamental role played here Pope Pius X., whose *motu proprio* become not only an appeal to the revealing of the forgotten or deformed music treasures, but also led his successors to the developing of such ideas. It should be emphasized here that the 20th century is incomparable with other periods in Church history considering the number as well as quality of popes' statements concerned with the theme of music. Because this field is in permanent development and is subject to constant changes, what is also evident from Church's approval with an enculturation, we can await the further directions, which will certainly become a subject of the new studies.

Translated by Lucia Hrkútová

**KURZ PRE ORGANISTOV A KANTOROV
V DŇOCH 1.-7. júla 2007**

Organizátor: Katedra hudobného umenia
Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku

V dňoch 1.-7. júla 2007 sa v Exercičnom dome v Terchovej uskutoční kurz pre chrámových organistov a kantorov.

Podobne ako v minulom roku, ponúkame tieto špecializácie:

1. hra na organe – rozdelená bude na tri skupiny:

a) *základy organovej hry pre začiatočníkov*

b) *liturgická hra (JKS, LS)*

c) *organová literatúra*

2. dirigovanie zboru

3. gregoriánsky chorál.

Okrem týchto špecializácií chceme vytvoriť z účastníkov kurzu spevácky zbor, ktorý bude účinkovať na liturgických sláveniach – každodenných svätých omšiach, ranných chválach a večerách. Zbor bude slúžiť aj ako cvičné teleso pre tých, ktorí si vyberú špecializáciu „dirigovanie zboru“. Ponúkame tiež individuálnu hlasovú výchovu. Po večeroch budú prebiehať tematické prednášky so zameraním na liturgickú hudbu a hudobnú teóriu. V súvislosti so zabezpečením kurzu, prosíme záujemcov, aby si vybrali iba jednu z uvedených špecializácií. Hlasovej výchovy sa môžu zúčastniť všetci účastníci kurzu. Aby sme mohli vybrať vhodný zborový repertoár, prosíme, aby ste uviedli aj hlasové zadelenie (soprán, alt, tenor, bas).

Poplatky účastníka za kurz: účastnícky poplatok 1200,- Sk
 stravné 200,- Sk/deň
 ubytovanie 160,- Sk/noc

Kontaktná adresa: Katedra hudobného umenia
 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

**Prihlášky posielajte
do 31. 5. 2007
na uvedenú adresu**