



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. 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
ThDr. Ján Veľbacký, PhD.

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 Katolíckych novín, Matúšova 22,
P. O. Box 9, 810 01 Bratislava 11
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, konšt. symbol 179
VÚB Bratislava-mesto

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 4/2007

Na úvod Foreword JÚLIA POKLUDOVÁ	2
Preklínacie žalmy The Imprecatory Psalms FRANTIŠEK TRSTENSKÝ	3
Po stopách ženskej hudobnej tvorivosti v kláštoroch (2) Following Women's Musical Creativity in Convents (2) MONIKA MIHALOVÁ	6
Kultúrny a duchovný rozmer gregoriánskeho spevu Cultural and Spiritual Dimension of Gregorian Chant JÁN VEĽBACKÝ	10
Katedrálne zborové školy v Anglicku Cathedral Choir Schools in England MÁRIA PLŠEKOVÁ	14
Interpreti liturgickej hudby (3) Performers of Liturgical Music (3) MÁRIA PAŠKOVÁ	25
SPRAVODAJSTVO - COVERAGE:	
Kongres Universa Laus 2007 - Slovensko, Modra - harmónia Congress Universa Laus 2007 - Slovakia, Modra - Harmony SYLVIA URDOVÁ	27
Semináre Gregoriánskeho spevu na Teologickej fakulte v Košiciach Gregorian Chant Seminars at Faculty of Theology in Košice JÁN VEĽBACKÝ	34
PRO MEMORIA	
Petr Eben STANISLAV ŠURIN	35
ROZHOVOR - INTERVIEW:	
S Amantiusom Akimjakom o duchovnej hudbe With Amantius Akimjak about Spiritual Music RASTISLAV PODPERA	37
RECENZIA - REVIEW:	
Zborová „missa“ na výslň liturgie Choral „Missa“ in the Sun of Liturgy RASTISLAV PODPERA	38
RESUMÉ - SUMMARY	40
Titulná strana: Pozitív Martina Podkonického z roku 1770 v Iľiašovciach Front-page: Organ positive of Martin Podkonický in Iľiašovce from 1770	
Foto: MARIAN ALOJZ MAYER Výtvarné riešenie obálky: PAVOL RUSKO	

Milí čitatelia,

už desať rokov sa Vám do rúk dostáva náš/Váš časopis Adoramus Te. Hádám teraz, na konci kalendárneho roka, je vhodný čas sa trochu poohliadnuť do minulosti a bilancovať. V priebehu desiatich rokov sa Adoramus Te vyprofiloval z populárno-náučného časopisu na vysoko odborné periodikum v oblasti liturgickej hudby u nás (pendanty v zahraničí: Singende Kirche, či Musica sacra). Na poste šéfredaktora sa vystriedali traja: I. Sestrienková, bez ktorej by tento časopis zrejme nikdy neuzrel svetlo sveta, S. Šurin a od r. 2002 R. Adamko. Každá z týchto osobností dala svoju pečať zameraniu a štruktúre časopisu, ale základná idea ostala vždy tá istá - vzdelávať, formovať a podporovať hudobníkov v oblasti liturgickej a duchovnej hudby.

Na stránkach časopisu boli uvedené základné cirkevné smernice o liturgii a liturgickej hudbe, teoretické reflexie vzťahu liturgie a hudby, dejiny cirkevnej hudby, články o liturgickej spiritualite jednotlivých období a sviatkov, s ktorými sú spojené zásady výberu spevov v omšiach, úvahy a štúdie osobností zo zahraničia (F. Krieg, G. Béres, G. Agostino, J. Trummer, F. K. Prassl, I. Pawlak, R. Passaquet, J. B. Göschl a i.), štúdie o gregoriánskom chorály (dejiny, formy, notácia), články o organoch (história, stavba jednotlivých historických organov na Slovensku...), informácie z aktuálneho diania na poli duchovnej a liturgickej hudby u nás – podujatia, koncerty, semináre, festivaly, recenzie na CD a knihy a množstvo rôznych skladieb v notovej prílohe. Je to pestrá tematická paleta a vďaka Vám, verným čitateľom, sa môže ďalej rozširovať a meniť.

Na záver Vám chcem popriať veľa inšpirácie a poučenia pri čítaní nášho časopisu a redakcii veľa síl a entuziazmu pri práci, ktorá aj keď sa zdá, že nemá veľa priaznivcov, predsa prináša dobré ovocie. Veď v roku 2003 pri príležitosti sviatku Bl. Fra Angelica – patróna umelcov, udelila Rada Konferencie Biskupov Slovenska pre vedu, vzdelanie a kultúru čestné uznanie redakcii časopisu Adoramus Te za prínos o kresťanské hodnoty v kultúre na Slovensku.

Júlia Pokludová



Požehnané Vianočné sviatky

a šťastný nový rok 2008

vám želajú

členovia redakcie

ADORAMUS TE



PREKLÍNACIE ŽALMY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Pre kresťanov je Kniha žalmov školou modlitby. Nový zákon predstavuje samotného Ježiša Krista, ako sa modlí žalmy. Čitateľa žalmov však môže prekvapiť tvrdosť a hrubosť niektorých žalmov a to až do tej miery, že vzniknú v ňom pochybnosti. Ako má veriaci človek prijímať tie starozákonné pasáže, v ktorých sa hovorí o Božom príkaze vyhubiť okolité národy alebo vykonať na nich násilie, kliatbu či pomstu? Stačí uviesť niekoľko príkladov:

Ž 18,14-15: „Pán z neba zahrmel a zaznel hlas Najvyššieho: ľadovec a žeravé uhlie. Vyslal šípy a rozprášil ich, vrhol blesky a zmietol ich.“

Ž 35,1-3: „Pane, odsúd tých, čo mňa odsudzujú, napadni tých, čo mňa napádajú. Vezmi zbroj a štít a vstaň mi na pomoc. Zažeň sa kopijou a sekerou proti tým, čo ma prenasledujú.“

Ž 109,9-10: „Jeho deti nech ostávajú sirotami a vdovou jeho manželka. Jeho synovia nech sa voslep túľajú a nech žobrujú, nech ich vyženú z ich spustošených príbytkov.“

Ž 137,7-9: „Nezabudni, Pane, synom Edomu deň Jeruzalema, keď volali: »Zbúrajte ho, zbúrajte až po samé základy.« Babylonská dcéra, ty ničiteľka, blahoslavený, kto ti odplatí zlo, čo si nám spôsobil; blahoslavený, kto chytí tvoje deti a hodí o skalú.“

Ťažkosti pri čítaní niektorých žalmov predpokladajú aj smernice Liturgie hodín: „Žalmy 58, 83 a 109, v ktorých nadobúda prevahu preklínanie, v bežnom žaltári sa vynechávajú. Vynechali sa aj niektoré verše iných žalmov; označuje sa to na

ich začiatku. Tieto texty sa vynechávajú pre možnosť vzniku určitých psychologických ťažkostí, aj keď sa tieto preklínanie žalmy vyskytujú i v novozákonných textoch, napríklad v Zjv 6,10, a vôbec nemajú za cieľ navádzať na zlodeň.“ (bod 131)

Tento druh žalmov dostal pomenovanie medzi odborníkmi „preklínanie žalmy“, lebo v nich žalmista zvoláva nešťastie a pohromu na svojich nepriateľov obzvlášť tvrdými vyjadrovacími prostriedkami.

Aké je vysvetlenie týchto žalmov? Smie sa ich veriaci človek modliť? Sú aj tieto texty inšpirované? Riešením by iste nebolo tváriť sa, že preklínanie texty v Biblii nejestujú. Celá Biblia je inšpirovaná – teda Bohom vnuknutá a platí to aj pre tento druh žalmov, aj keď pravdivo musíme uviesť, že preklínanie žalmy tvoria veľmi malú skupinu žalmov.¹ Jestujú názory, ktoré sa snažia iným spôsobom vysvetliť existenciu týchto žalmov:

1. Niektorí hovoria o tom, že Starý zákon obsahuje tzv. „nižšiu“ morálku oproti morálke, ktorú priniesol Ježiš Kristus. Argumentujú, že tieto texty boli zaradené do Svätého písma z toho dôvodu, že poukazujú na postupné zjavenie Boha od stvorenia až po vrchol, ktorým je Ježiš Kristus. Tento názor však nie je celkom správny. Je pravda, že môžeme hovoriť o Božom výchovnom pláne, ale podobný literárny druh nájdeme aj v Novom zákone, ako uvedieme nižšie. Kresťania sa modlili Knihu žalmov ešte pred vytvorením kánonu kníh Nového zákona.



Obrázok číslo 1: „Jed v nich podobá sa jedu hadiemu...“ (Ž 58,5) (www.biblical-art.com)

2. Další tvrdia, že svätopisci nepoužívajú rozkazovací ale len oznamovací spôsob. Nezvolávajú nešťastie, ale len vysvetľujú, čo by hriešnika malo postihnúť. Toto vysvetlenie nerešpektuje text a hebrejskú gramatiku.
3. Niektorí tvrdia, že preklínacie žalmy vyjadrujú, čo žalmista prežíval, ale nie sú inšpirovaným textom. Takéto tvrdenie však vedie k spochybneniu aj ďalších biblických textov, a preto je neprijateľné.

Pre správne porozumenie preklínacích žalmov je potrebné rešpektovať prostredie, v ktorom vznikli a usilovať sa správne porozumieť dôvodom ich vzniku a ich úlohe. Preto sa najskôr pozrime na celkový pohľad na násilie v biblických textoch.

Chápanie svätosti

Staroveký človek nerobil rozdiel medzi svätým priestorom a sekulárnym svetom. Všetko pochádzalo od Boha. Bez neho sa nič v živote neudialo. Preto dokonca aj vojny a ich vedenie patrili do Božej sféry.² Jahve – Boh Izraela sa stáva bojovníkom izraelského národa. Ak kráľ, alebo pred vznikom monarchie niekto iný, vedie vojnu, tým, kto v skutočnosti bojuje, nie je kráľ, ale Boh. Jahve stojí na čele vojenských šíkov a jeho moc a sila prevyšujú silu a moc božstiev okolitých národov. Preto rozumieme, že mnohé žalmy predstavujú Boha ako bojovníka. Biblia ostro odmieta dať kráľom božský charakter, ako to bolo praxou v okolitých národoch. Jediným Bohom je Jahve, preto sa všetko deje z jeho poverenia.

Biblické texty o násilí musíme chápať ako reakciu na hrubú vojensko-mocenskú rétoriku veľmoci vtedajšieho Blízkeho východu a taktiež ako preberanie spôsobu písania podľa vzoru kráľovských spisov týchto národov, predovšetkým Asýrie.

Nereagovať na túto imperialistickú propagandu by znamenalo súhlasiť s modloslužbou týchto národov. Znamenalo by to umenšiť Boží majestáť a podriať ho iným božstvám, čo pre izraelské náboženstvo bola nemysliteľná vec.

Iste by nebolo správne tváriť sa, že Biblia žiadne násilie neobsahuje. Ale rovnako by bolo nesprávne hodnotiť biblické texty o vojne, dobýjaní zeme, zničení nepriateľa kritériami našej doby. Biblické texty vznikli v prostredí pohanských náboženstiev a nutne odrážajú vtedajšie myslenie, formy a spôsoby vyjadrovania. „Je potrebné, aby vysvetľovateľ hľadal zmysel, ktorý svätopisec chcel v daných okolnostiach vyjadriť a skutočne vyjadril pomocou vtedy používaných literárnych druhov, podľa podmienok svojej doby a kultúry.“³

Spravodlivosť a právo

Termíny spravodlivosť a právo v Starom zákone sa na prvom mieste vzťahujú na samotného Boha. On jediný je spravodlivý a vykonáva právo. Človek je povolaný, aby sa usiloval v ľudskej spoločnosti o spravodlivosť pre každého bez nadšňania. Typickým prvkom pre preklínacie žalmy je skutočnosť, že volajú po spravodlivosti a práve. Pravdivo a bez prikrášľovania ukazujú, že vo svete žiaľ jestvuje nenávisť, násilie a zloba, ktorá sa pácha na spravodlivom a dobrom človeku a umožňujú sa pýtať aj na našu vlastnú spoluzodpovednosť za tento stav.

Starozákonný žalmista nezvoláva pomstu sám zo seba, ale prosí Boha, aby ju vykonal. Spravodlivý človek je presvedčený, že v zdanlivo bezvýhodiskových situáciách Boh vždy má východisko. „Vkladá vykonanie pomsty do rúk Boha. Tým sa zrieka osobnej odplaty a spolieha sa na spravodlivosť Boha, ktorý má rozsúdiť. Zrieka sa nielen skutku pomsty, ale aj pocitov nenávisťi a agresie, ktoré v modlitbe nahlas vyjadruje.“⁴ Žalmista ponecháva posledné slovo Bohu.

Je dôležité pamätať, že samotné slovo „pomsta“ vyvoláva v dnešných časoch skôr negatívne pocity a chápeme ju ako hriešny skutok. Pre staroveký Izrael pomsta znamenala znovunastolenie spravodlivosti. Ak žalmista vkladá pomstu do Božích rúk, vkladá v Boha dôveru, že On jediný dokáže nastoliť spravodlivosť a právo.

Práve tento druh žalmov jasne odmieta čo i len možnosť, žeby sa verný a zbožný človek nedovolal pred Bohom spravodlivosti. Nevinný človek jednoducho vie, že Boh je na jeho strane. Svoje pevné presvedčenie vyjadruje výrazovými prostriedkami, ktoré často znejú hrubo, ale len zdôrazňujú neotrasiteľnú dôveru v Božiu spravodlivosť:

Ž 58,12: „*A ľudia povedia: „Naozaj je odmena pre spravodlivého, naozaj je Boh, čo súdi na zemi.“*“

Ž 109,30-31: „*Veľmi budem oslavovať Pána svojimi ústami, budem ho chváliť uprostred zástupov, lebo on stojí po pravom boku chudáka, aby ho zachránil pred jeho sudcami.*“

Preklínanie

Používanie preklínania môže v moderných časoch znieť až hriešne a rúhavo. Preklínacie formuly však boli súčasťou života v staroveku. Nachádzame ich v právnych textoch, v zmluvách, v nápisoch a prisahách. Slúžili ako výstraha pre zlodejov a lúpežníkov a ako prevencia proti porušeniu pravidiel, zmlúv a predpisov.

Predovšetkým uzatváranie vazalských zmlúv malo v staroveku svoju štruktúru:⁵

- ♦ Preambula, v ktorej bolo uvedené vznešené postavenie panovníka, ktorý uzatvára so svojim vazalom zmluvu.
- ♦ Historické okolnosti uzatvorenia zmluvy, ktoré opisujú vzájomné vzťahy zmluvných stránok.
- ♦ Podmienky uzatvorenia zmluvy, čo tvorí hlavnú časť zmluvy.
- ♦ Zoznam svedkov – božských alebo ľudských, ktorí potvrdzujú uzatvorenie zmluvy.
- ♦ **Preklínanie a požehnanie** pre prípad, že zmluvná stránka poruší prípadne neplní zmluvné podmienky.

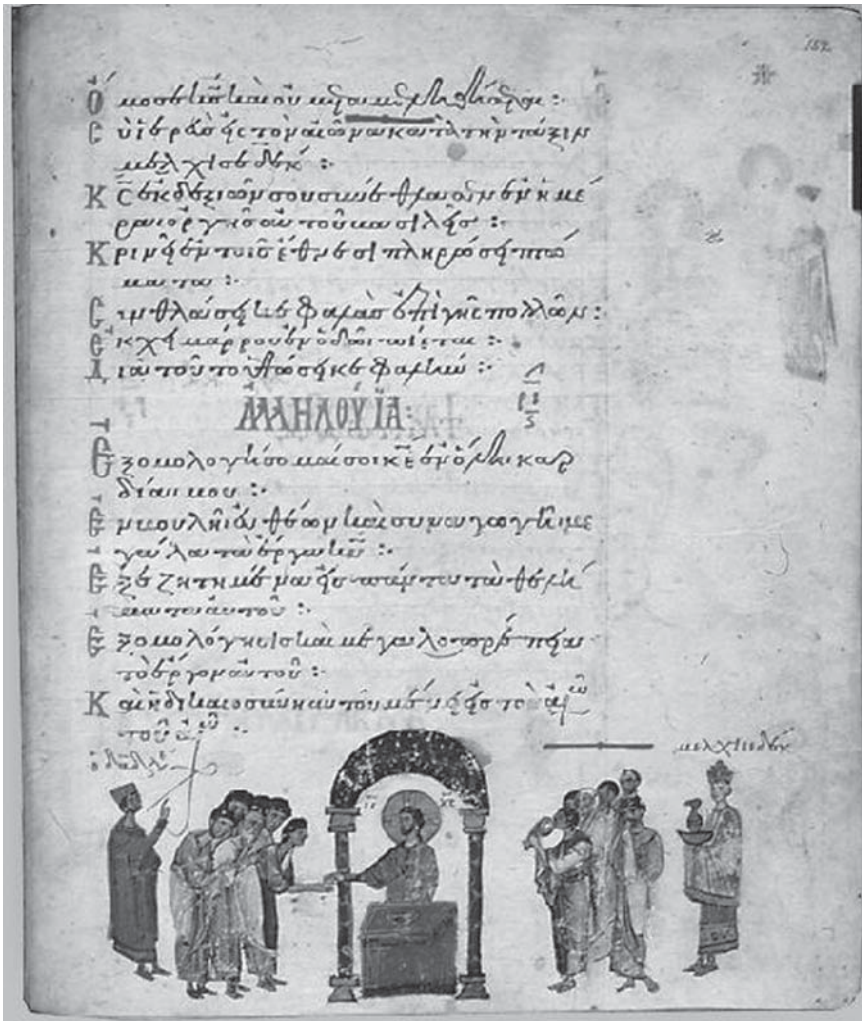
Preklínanie teda zvolávali nešťastie na toho, kto poruší túto podmienku zmluvy. V tomto duchu Izraeliti prenášali ľudské zmluvy aj do uzatvárania zmlúv izraelského národa s Bohom. Klasickým príkladom je Kniha Deuteronomium v 27. kapitole, ktorá vyslovuje preklínanie pre človeka, ktorý poruší zmluvu uzavretú s Pánom na vrchu Horeb. Tento spôsob mohol byť inšpiráciou aj pre žalmistu najmä v prípadoch, keď došlo k porušeniu spravodlivosti a jedinou inštanciou, na ktorú sa svätopisec mohol odvolať, zostal iba Boh.

² Porov.: LOHFINK, N.: „Svätá vojna“ a „kliatba“ v Biblii. In: Rozumieť Starému zákonu. Braulik, G. (ed.), Svit, 2002, s. 38-40.

³ Vieroučná konštitúcia „Dei Verbum“ o Božom zjavení. In: Dokumenty Druhého vatikánskeho koncilu. Trnava, 1993, s. 166.

⁴ VARŠO, M.: Zjedz, čo máš po ruke... Nitra, 1998, s. 255.

⁵ TRSTENSKÝ, F.: Všeobecná charakteristika biblických zmlúv. In: Biblia v kulture šviata. Jelonek, T. (ed.), Kraków, 2006, s. 133.



Obrázok číslo 2: Žalm 109. Ukážka z Teodorovho Žaltára (9. stor.) Britské múzeum (www.ischool.utexas.edu)

V staroveku boli známe aj preklínacie nápisy predovšetkým na hrobkách, ktoré mali zabrániť ich vykrádaniu a znesväteniu.

Poézia v obrazoch

Musíme mať na pamäti, že žalm patrí medzi poetické texty, a preto mu je blízka obrazná a symbolická reč. Je to najmä vtedy, keď stojí pred situáciami, v ktorých akékoľvek ľudské slovo nestačí. Neplatí to len pre „romantické“ obrazy vyjadrujúce lásku, chválu, vďaku alebo oslavu Boha. Preto v poézii žalmov nájdeme aj deštruktívne obrazy. Za pomoci týchto obrazov vyjadruje bolesť, strach, smútok, samotu, bezradnosť, násilie, smrť, ale rovnako aj presvedčenie, že Boh je schopný preťať začarovaný kruh zla. Žalmy nie sú preklínacie a nenávistné, ale človek a spoločnosť, ktorej nenávisť a pomsta sa v žalmoch odráža a zobrazuje. Boh je však ten, ktorý ako Dobro a Spravodlivosť premáha zlo a nenávisť.⁶

Do hebrejskej poézie patrí aj hyperbolický jazyk, čím sa rozumie básnická štylistická figúra, ktorou sa zveličuje význam myšlienky alebo obrazu. Tým chce autor citovo a presvedčivo zdôrazniť hodnovernosť svojho tvrdenia.⁷

Preklínacie žalmy vyjadrujú presvedčenie, že zvrchova-

ným vládcov nad zemou je v konečnom dôsledku Boh, aj keď sú okamihy, keď človek má zdanie, že zlo naberá na sile, nespravodlivosť víťazí nad právom, hriešnikovi sa darí lepšie ako dobrému a dobrý človek musí čeliť obrovskej presile zloby. Boh nie je akosi neosobnou kozmickou energiou, alebo mýtickou bytosťou vzdialenou od reálneho sveta. Je živou osobou, ktorá koná, vstupuje do ľudských dejín, zasahuje a angažuje sa v prospech človeka.

Výchovný charakter

Žalmy majú aj výchovný charakter, keď ich cieľom je priviesť hriešnika k obráteniu aj za pomoci tvrdých obrazov. Tieto obrazy nie sú úplne cudzie ani v Novom zákone. Už kázanie Jána Krstiteľa obsahuje tvrdé obrazy, ktorými nabáda ku kajúcnosti a zmene správania: „Hadie plemeno, kto vám ukázal, ako uniknúť nastávajúcejmu hnevu!? Prinášajte teda ovocie hodno pokánia a nepokúšajte sa nahovárať si: »Naším otcom je Abrahám!« - lebo vravím vám: Boh môže Abrahámovi vzbudiť deti aj z týchto kameňov. Sekera je už priložená na korene stromov. A každý strom, ktorý neprináša dobré ovocie, vytnú a hodia do ohňa.“ (Lk 3,7-9)

Ježiš Kristus hlásal lásku voči nepriateľom, ale v jeho učení nájdeme aj tvrdé vyjadrenia na adresu nekajúcich miest: „Beda ti, Korozain! Beda ti, Betsaida! Lebo keby sa v Týre a Sidone boli stali zázraky, ktoré sa stali u vás, dávno by boli robili pokánie v kajúcom rúchu a popole. Preto vám hovorím: Týru a Sidonu bude v deň súdu ľahšie ako vám. A ty, Kafarnaum, vari sa budeš vyvyšovať až do neba? Do pekla zostúpiš! Lebo keby sa boli v Sodome diali zázraky, ktoré sa diali v tebe, bola by zostala po tento deň. Preto vám hovorím: Krajine Sodomčanov bude v deň súdu ľahšie ako tebe.“ (Mt 11,21-24)

Cieľom, textu je napomenutie ku kajúcnosti, pokore a uznaniu hriešnosti a pochybenia. Už starozákonné žalmy vo veršoch, ktoré obsahujú preklínanie, plnia podobnú úlohu.

LITERATÚRA

- Biblia Hebraica Stuttgartensi. Elliger, K., Rudolph, W., (ed.) Stuttgart, 1990.
 Biblia v kulturze świata. Jelonek, T. (ed.) Kraków, 2006.
 Dokumenty Druhého vatikánskeho koncilu. Trnava, 1993.
 HERIBAN, J.: Príručný lexikón biblických vied. Rím, 1992.
 KOLARCIK, M.: Žalmy. Bratislava 1994.
 Liturgia hodín I
 Rozumieť Starému zákonu. Braulik, G. (ed.), Svit, 2002.
 Sväté písmo Starého i Nového zákona. Trnava, 1996.
 TRSTENSKÝ, F.: Kniha žalmov. Ružomberok, 2007.
 VARŠO, M.: Zjedz, čo máš po ruke... . Nitra, 1998.

⁶ Porov.: KOLARCIK, M.: Žalmy. Bratislava, 1994, s. 76-77.

⁷ Porov. HERIBAN, J.: Príručný lexikón biblických vied. Rím, 1992, s. 474-475.

Po stopách ženskej hudobnej tvorivosti v kláštoroch (2)

MONIKA MIHALOVÁ

Vysoké zastúpenie hudobne nadaných rehoľníčok bolo najmä v období vrcholnej renesancie a skorého baroka. Aj keď kolíska renesancie nebola práve v Taliansku, ale skôr v severnej Európe, pramene a dobové dokumenty nám odkrývajú, že práve v tejto krajine jestvovalo úctyhodné množstvo komponujúcich rehoľníčok.

Výhodné manželstvá sa nenašli vždy pre všetky šľachtické dcéry. Pre vysokopostavené dievča, ktorému nebolo dopriate stať sa patrónkou hudby a umenia a majiteľkou krásy (myslí sa tým umenia) na kráľovskom dvore, teda postavenia hodného jej narodenia, kláštor bol jedinou alternatívou.

V kláštore boli ženy podriadené starej cirkevnej praxi potláčania ich pohlavia. Ako príklad uvedieme jasné predpisy nariadené náboženskými autoritami, ktoré môžeme nájsť v edikte vydanom v Ríme 4.5.1686:



Isabella Leonarda

Hudba je veľmi škodlivá ženskému pohlaviu, pretože odkláňa pozornosť od slávnejších, bohumilších činov a povolani a je považovaná za nebezpečenstvo duchovného života. Ak teda berieme do úvahy nebezpečenstvá takýchto kontaktov, aj u učiteľov aj u poslucháčov, žiadnym mladým dievčatám, ani vydatým ženám, či vdovám, aj pod zámenkou vzdelávania, či niekde v konventoch, či v hudobných školách, nie je dovolené prijímať hodiny spevu, alebo hry na akýkoľvek hudobný nástroj od mužských učiteľov¹.

Bohaté konventy boli plné dievčat a žien z bohatých rodín a vládnucich rodov. V mladosti dostali rovnakú výchovu a vzdelanie, ako ich (zjavne staršie a šťastnejšie) sestry. Prinášali do kláštorov rovnaké schopnosti, záľubu a zápal pre umenie a hudbu zvlášť. A tento všeobecný

trend renesancie, aj napriek prehnaným represiám, ktoré boli Cirkvou ukladané na mníšky v konventoch, práve skrze tieto bohaté devy, dostával sa do kláštorov.

V Bologni, v roku 1550, bol vydaný edikt, v ktorom biskup dovoľuje vystupovať sestram v úlohách troch Márií pod krížom v pašiových hrách. Mnoho konventov v Taliansku produkovalo a prezentovalo *sacre rappresentazioni* (dosl. sväté predstavenia). Seraffino Razzi napísal hudbu pre isté mladé mníšky vo Florencii, aby mohli spievať vo svojom voľnom čase. Malé a jednoduché drámy komponované pre mníšky a novicky sa začali postupne objavovať. Marc Antonio Charpentier venoval rehoľným sestram v Port-Royal Vianočnú kantátu, ktorú by ešte aj dnes s radosťou zaspieval akýkoľvek dievčenský spevácky zbor².

Talianske mníšky, rovnako ako ich svetské súčasníčky, ťažili z hudobnej renesancie, ktorá sa šírila a nachádzala si miesto v celej Európe. Počnúc 16. storočím rehoľníčky priťahovali hudobnú verejnosť tzv. kláštornými kapelami. V konvente Chiesa dello Spirito Sancto (kostol Duchu Svätého) v Ríme, mníšky spievali večery na veľkonočný pondelok tak dokonale, že hudobný kritik tej doby, Pietro della Valle, sa vyjadril, že nikdy vo svojom živote nepočul takú nádhernú hudbu. V 17. a 18. stor. sa talianskym mníškam dostávalo široké uznanie a chvála za ich nádherné spevy, nápevy a hudbu³.

² Príbeh mníšok v Bologni poukazuje na novú slobodu v kláštoroch. Zdá sa, že medzi kláštorami St. Agnes a St. Christina bola veľká rivalita, čo sa týka liturgického spevu. V roku 1703 bola na oba konventy uvalená prísna prohibícia, ktorá im zakazovala spievať čokoľvek a kdekoľvek. V kláštore St. Christina toto nové pravidlo dokázali dodržať jeden týždeň. Pri slávnosti prijímania večných sľubov spevácky zbor jednoducho nemohol vydržať a zniesť toto prísne obmedzenie, až prepukli do takého nádherného a sladkého spevu, ktorý zasiahol davy prítomných ľudí, že hneď z vďačnosti začali prinášať rôzne hodnotné dary a peniaze pre konvent. Mníšky posilnené týmto verejným povzbudením a odobrením, pokračovali v spievaní, a takto inšpirovali aj ďalšie kláštory k nasledovaniu ich trúfaleho počínu. (Porov.: DRINKER, *Music and Women – The story of Women in their relation to Music*. 1948, s. 223).

³ V konvente San Vitale vo Florencii boli veľmi jedinečnými speváčkami Catabene de Catabeni, Cassandra Pigno a Alfonsa Trotti. Claudia Manfredi a Bartholomea Sorianati boli soprannistky (soprani delicatissimi – dosl. najlahodnejšie soprány). Raffaella de Magnifici a iná Catabene hrali krásne na kornet, ale aj na mnoho iných hudobných nástrojoch. Olimpia Leoni hrala na violu a spievala alt s obrovským precitnutím a nádherným hlasom. Je známa slávna cesta do Longchamps v Paríži, ktorá sa zrodila v 18. stor. ako púť nadšencov, ktorí odchádzali počúvať mníšky spievať *Tenebrae* (Náreky proroka Jeremiáša) na Veľký Piatok. Práve pre takéto speváčky, známi cirkevní skladatelia, ako G. P. da Palestrina, O. di Lasso, C. Monteverdi, F. Couperin, a iní, písali a komponovali motetá, aby ich spievali pri bohoslužbách a osobitých slávnostiach. (Porov.: DRINKER, *Music and Women – The story of Women in their relation to Music*. 1948, s. 224).

¹ DRINKER, S.: *Music and Women – The story of Women in their relation to Music*. New York : Coward – McCann, 1948, s. 222.



V polovici 17. storočia bolo v Milánskej diecéze viac ako 6000 mníšok. Tieto ženy pochádzali zväčša zo šľachtickej triedy. Mníšsky život bol pre tieto dievčatá, členky nobilit, najlepšou budúcnosťou. Avšak, zavedenie „klauzúry“, alebo totálneho a úplného uzavretia, nariadené Tridentským koncilom v roku 1543, nesmierne obmedzilo takmer všetky kontakty medzi týmito ženami a okolitým svetom. Hudba bola preto pochopiteľne neodmysliteľnou súčasťou života týchto žien, doslova ich „hlas“ vo svete. A navyše, treba podotknúť, že hudobné zoskupenia v kláštoroch neboli vôbec druhoradé, ani v počte, ani v kvalite v porovnaní s mužskými inštitúciami⁴. Najväčšie a najvýznamnejšie hudobné zoskupenia mníšok boli v Miláne. A to aj napriek tomu, že cirkevné authority sa nariadeniami a reštrikciami snažili obmedziť komponovanie hudby vo vnútri konventov. Obrovské ťažkosti, s ktorými sa tieto hudobne nadané sestry stretávali, sa odrážali najviac v skutočnosti, ako málo ich hudobných diel sa dodnes zachovalo: konkrétne v Lombardii narátame iba osem mníšok, ktorých publikované diela sa dodnes zachovali.

Naše kroky povedú do severotalianskeho mesta Ferrara, ktoré sa začiatkom 13. storočia, presnejšie v roku 1420, za vlády Mikuláša III., stalo jedným z najvýznamnejších hudobných centier v celej Európe. V 16. storočí bol významným prvkom hudobného života na dvore dynastie de Este vychýrený ženský spevácky zbor známy ako „concerto delle donne“⁵. Okrem toho sa darilo aj ďalším menej známym, ale rovnako výnimočným ženským zoskupeniam v okolí kráľovského dvora, za hradbami ženských kláštorov Sant Antonio, San Silvestro a obzvlášť San Vito.

Mnohé opisy hudobne nadaných mníšok, nájdené v kronikách zo 16. a 17. storočia, rozprávajú o imponujúcom concerto grande v San Vito, prvýkrát opísanom Ercoleom Bottrigarim v roku 1594: „Sú to nepopierateľne ženy, vstupujúce do miestnosti s dlhým stolom, na ktorého konci stálo veľké čembalo. Videli by ste ich vstupovať pomaly, jednu za druhou, každú nesúcu si svoj nástroj, boli to sláčikové alebo dychové nástroje, na ktorých hrali hudbu rôzneho druhu; tie, ktoré hrali na nástroj, zaujali svoje miesta za stolom bez najmenšieho hlučenia, ostatné stáli. Napokon sa dirigentka posadila na dru-

⁴ Medzi mníchmi a mníškami ležala obrovská priepasť. Teoreticky, mnísi patrili do vyššej triedy cirkevnej hierarchie; mních sa mohol stať kňazom, biskupom, dokonca pápežom. Mníšky boli takto svojím postavením zaradené do nižšej triedy. A namiesto toho, aby boli oslobodené od skreslených a zdeformovaných ideálov cirkevných otcov, spoločenstvá rehoľných sestier boli hanobené ďalej a ďalej znehodnocovaním ženského potenciálu a talentu pre všeobecné dobro. Spievanie a cirkevná hudba boli autoritatívne riadené a vnímané ako priame rozšírenie všeriadiacej funkcie cirkevných predstavených. Hudba v chrámoch bola interpretovaná len chlapcami a mužmi – nie ženami. Takto mníšky stratili privilégium vystupovať na verejnosti ako chrámový zbor, ako to bolo v rannej Cirkvi. Mníšky boli stále viac klauzúrované vo svojich vlastných kláštoroch. Avšak aj tam, skryté za mrežami a tmavými závesmi, mimo pohľadov všetkých, naďalej hrali a spievali. (Porov.: DRINKER, Music and Women – The story of Women in their relation to Music. 1948, str. 192).

⁵ Dosl.: koncertujúce, spievajúce dámy.

hý koniec stola a s dlhou, štíhlou a elegantnou paličkou, ktorá bola položená pri nej, keď si bola istá, že všetky sestry sú pripravené, pomaličky dala pokyn na nástup a udávala tempo, v ktorom sestry spievali a hrali. Ak sa dobre pamätám, tohto muzicírovania sa zúčastnilo 23 sestier...“⁶

Koncertná majsterka, ktorá viedla tento zbor, bola skladateľka a organistka **Raphaella Aleotti** (1570 – 1646), staršia sestra Vittorie Aleotti, rovnako mníšky a skladateľky. Bola vôbec prvá talianska mníška, ktorá uverejnila svoju hudbu. Študovala spev, klavír a kompozíciu u Alessandra Millevilla a Ercola Pasquinioho. Bola jednou z piatich dcér Giovannioho Battista Aleottiho, dvorného architekta vo Ferrare. Hudobné nadanie zdedila po matke a usilovala sa o kláštorný život. V roku 1590 prijala večné sľuby v augustiniánskom kláštore San Vito vo Ferrare a v roku 1593 sa stala vedúcou hlavného zboru, tzv. concerto grande⁶. Bola typickou mníškou, ktorá pochádzala zo zámožnej rodiny. Zbierku jej motet pre päť, sedem, osem, deväť hlasov a hudobné nástroje publikoval Amadino v roku 1593. Ich venovanie Ippolitovi Bentivogliovi naznačuje, že bolo ochotná opustiť konvent San Vito a vstúpiť do jeho „služieb“. Jej motetá poukazujú na dokonalé zvládnutie až majstrovstvo kontrapunktických techník, rytmické oživenie a citlivosť vo vzťahu k posolstvu textov⁷.

Mladšia sestra Rafaely, **Vittoria Aleotti** (1573 – 1620) zjavne dostala svoje prvé hudobné vzdelanie tajným počúvaním lekcií jej sestry Rafaely s učiteľmi Alessandrom Millevillom a Ercole Pasquinim. Podľa ich otca Vittoria ako šesťročná bola schopná hrať na čembale. Pasquini sa pravdepodobne zasadzoval za to, aby Vittoria bola prijatá do kláštora augustiniánok v San Vito, ktorý už bol domovom jej staršej sestry Raffaely. Vo svojich štrnástich rokoch Vittoria prijala večné sľuby. Takmer všetky zachované madrigaly Vittorie sú zhudobnenými básňami od G.B. Guariniho, ktorého jej otec požiadal, aby jej texty daroval. Reprezentujú širokú paletu štýlov bežných na sklonku 16. storočia, od jednoduchých canzonettas (pesničiek), až po vážne úsilie vyjadriť obrazy, túžby a bolesti v láske. Občasná ťažkopádnosť a napodobňovanie, alebo recitácia textov poukazujú, že madrigaly v diele Ghirlanda de madrigali a quattro voci boli stále ešte prácou študenta⁸.

V kláštore Svätej Márie v Miláne žila a tvorila mníška menom **Claudia Sessa** (1570 – 1613). Jej spevácke schopnosti, ale aj skrytý talent a vzorný život rehoľnej sestry boli v okolí kláštora vychýrené. Jej dva duchovné spevy, Vattene pur, lasciva orechia humana a Occhi io vissi di voi pre soprán a basso continuo, patria v severnom Taliansku do monodického štýlu⁹.

Kláštor San Agostino v meste Modena žila bol domovom rehoľnej sestry **Sulpitie Cesis** (1577 – 1619), známej

⁶ Pozri www.tactus.it

⁷ SADIE, J. A. - SAMUEL, R.: The Norton Grove Dictionary of Women Composers. London : The Macmillan Press Limited, 1995, s. 7.

⁸ SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 7-8.

⁹ SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 420-421.

vd'aka svojmu osem dielnemu zväzku Motetti spirituali¹⁰. Táto zbierka je dôležitým hudobným dielom, čoho dôkazom je kvalita práce, ktorú obsahuje, ale aj informácie, ktoré sa týkajú interpretačnej praxe v talianskych kláštorech v 17. storočí. Zväzok obsahuje spolu 23 motet: 2 dvojhlasné motetá, 2 štvorhlasné motetá, 1 päťhlasné moteto, 2 šesťhlasné motetá, 15 osemhlasných motet a 1 moteto pre 12 hlasov. Napísané sú na rôzne príležitosti: sedem motet sa zaoberá Veľkonočnou témou, tri sú na Vianoce, ostatné sú orientované na rôznych svätých (Sv. Katarína Alexandrijská, Ján Krstiteľ, Ján Apoštol a patrón mníšskeho rádu sv. Augustín). Jedno moteto má Mariánsky námet, ďalšie je Kristologické, a ďalšie sú venované cirkevným otcom. Štyri motetá sú na biblické texty, voľne založené na žalmoch, alebo v jednom prípade, na texte vzatom z evanjelia podľa Jána. Osoba sv. Jána pravdepodobne zaujímala zvlášť a významné postavenie v živote Sulpitia Cesis, pretože v troch motetách figuruje Jánovo meno (Hic est beatissimus apostolis Ioannes, Ecce ego Ioannes).

Významnou komponujúcou mníškou v Taliansku bola **Caterina Assandra** (1580-1622). Žila v kláštore sv. Agáty v Lomells. Študovala kontrapunkt u významného učiteľa vtedajšej doby, Benedetta Rč. Ako skladateľka bola známa aj za hranicami Talianska. Niektoré jej diela, napr. Jubilate Deo pre hlas a čembalo, boli vydané už počas jej života. Zbierka Veni Sancte Spiritus pre dva hlasy si udržala viac, ako len chvíľkovú slávu¹¹. Ďalšími významnými duchovnými dielami sú Duo Seraphim, Salve Regina a O dulcis amor Jesu¹².

Do obdobia vrcholnej renesancie patrí aj skladateľka, speváčka a organistka **Lucrezia Orsina Vizzana** (1590 - 1662). Okolo roku 1598 vstúpila do konventu kamaldulov Sv. Christiny v Bologni. Oproti okázalej hudbe Adriana Banchieriho, Gabriela Fattoriniho, G. B. Cesenu (Biondi), a Ercola Portu napísanej a darovanej mníškam v kláštore Sv. Kristíny a takmer určite tam aj často prezentovanej, vlastné motetá L. O. Vizzany, publikované v zbierke Componimenti musicali de motetti concertati a 1 e piú voci (Benátky, 1623), predovšetkým sólové party a duá s bassom continuom prezrádzajú vplyv stile moderno najmä vo svojich lahodných virtuózných ornamentáciách. Túto techniku sa Vizzana pravdepodobne naučila z diel Claudia Monteverdiho, alebo Ercola Portu. Niektoré motetá boli napísané na sviatočné dni v kláštore. Najväčší počet napísaných diel je orientovaný na Krista ako Spasiteľa a ženícha, alebo ako objekt eucharistickej úcty, alebo úcty na kríži. Ostatné odrážajú politické nepokoje v konvente Sv. Kristíny, hlavne od roku 1620. Vizzanine skoré odstúpenie od hudobných aktivít vychádzalo pravdepodobne zo zhoršujúceho sa zdravotného stavu a iste, aj z neustálych bojov a napätí medzi konventom a diecéznou kúriou v rokoch 1623 - 1647, spôsobených aj spormi týkajúcimi sa hudby¹³.

¹⁰ SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 112.

¹¹ ELSON, A.: Woman's work in music. Boston : L.C. Page and comp., MDCCCIV (1904), str. 65.

¹² SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 25-26.

¹³ SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 479-480.

Podľa Roberta L. Kendricka, ktorý sa úzko špecializuje práve na komponujúce mníšky v Taliansku, do obdobia vrcholnej renesancie patrí tiež skladateľka **Alba Trissina**, ktorá publikovala v Benátkach v roku 1622 svoje skladby pre spev a gitaru.

Do obdobia raného baroka už patria mníšky pochádzajúce z Milána, **Claudia Francesca Rusca** (1593-1676) a **Chiara Maria Cozzolani** (1602-1678). Skladali tzv. „concerti sacri“ v zmiešanej forme florentskej monódie a rímskej palestrinovskej techniky.

Claudia Francesca Rusca bola rehoľnou sestrou v humilitánskom kláštore Svätej Kataríny v Brere, kde pôsobila ako speváčka, organistka a učiteľka hudby. Podľa nekrológov kláštora, hudobné vzdelanie, vrátane umenia kompozície získala doma, ešte pred vstupom do kláštora a zložením večných sľubov. List od rehoľnej sestry Angely Flaminie Confalonierovej arcibiskupovi Federigovi Borromeovi opisuje jej Sacri concerti á 1 - 5 con salmi e canzoni francesi (Posvätné koncerty 1 - 5 so žalmami a galskými piesňami), (publikované v Miláne, pravdepodobne Rollom v roku 1630), ktoré majú svoj pôvod v kláštore Sv. Kataríny a boli čiastočne upravené pre potreby a podmienky ďalších ženských rehoľných inštitúcií. Jediná známa kópia tohto výťažku bola zničená pri veľkom požiari knižnice Biblioteca Ambrosiana v roku 1943¹⁴.

Vynikajúca skladateľka a speváčka **Chiara Maria Cozzolani** publikovala niekoľko zbierok motet a duchovných koncertov. Jej Concerti sacri pre 2-4 ženské hlasy s organovým sprievodom zodpovedali takpovediac „medzinárodnému“ vkusu, a boli dokonca vytlačené vo vtedy veľmi rozšírenej zbierke breslavského dómskeho organistu Ambrosia Profe. Úspešná bola aj jej prvotina Primavera di fiori musicali pre 1-4 hlasy a basso continuo, či dvoj- až osemhlasné „motetti et dialoghi“, vydané pod názvom Salmi á otto. Jej život v rôznych smeroch symbolizuje osud mnohých milánskych žien z patricijských rodín, z ktorých mnohé sa stali rehoľnými sestrami na začiatku 17. storočia; takmer 2/3 zo 41 kláštorov, ktoré sa stali ich domovom, boli preslávené a známe ako hudobné centrá, až do ich zrušenia v 18. storočí. Ako najmladšia dcéra z dobrej a bohatej rodiny vstúpila do benediktínskeho kláštora Svätej Radegundy. Noviciát začala v roku 1619 a večné sľuby zložila v roku 1620 pod rehoľným menom Chiara. V dokumentoch kláštora Sv. Radegundy je spomínaná najmä v spojitosti s polemikami a roztržkami nad obmedzeniami cirkevných autorít nad hudbou; a rovnako z dokumentov nie priamo vyplýva, že Chiara slúžila ako maestra di cappella pre jeden z dvoch speváckych zborov v kláštore. Prvá publikácia Chiary Marie Cozzolani z roku 1640, rovnako ako jej svetské kantáty sú stratené, podobne ako party k sólovým motetám z roku 1648. Ale zachoval sa dostatok hudobných diel na to, aby sme sestru Chiaru označili ako jednu z hlavných skladateľiek vrcholu 17. storočia v Miláne. Duety a sóla v diele Concerti sacri z roku 1642 venované Mathiasovi de' Medici, zaradujeme medzi prvé milánske príklady Lombardského štýlu, ktorého priekopníkom bol Gasparo Casati (učiteľ Isabelly

¹⁴ SADIE - SAMUEL, The Norton Grove Dictionary of Women Composers. 1995, s. 397.



Leonardy) a ako také sú dôkazom priepustnosti cirkevnej klauzúry Milánskych ženských kláštorov. Tieto motetá sú charakteristické veľmi emotívnymi textami¹⁵.

Zo zámožnej rodiny pochádzala skladateľka **Isabella Leonarda** (1620 - 1704). Najviac času svojho dlhého života prežila ako mníška v „Collegio di S. Orsola“, uršulínskom kláštore v Novare, kde zotrvala až do smrti. Bola učiteľkou hudby, neskôr i matkou predstavenou. Jej diela boli určené prevažne k vzdelaniu mladých žien a najväčšia časť z jej dvadsiatich publikácií slúžila pre dievčatá a sestry vyrastajúce pod jej pedagogickým dozorom. Nazývali ju „la Musa novarese“ a jej hudobné nadanie prirovnávali k silnej armáde cisára Leopolda I. Leonarda je autorkou približne 200 skladieb takmer výlučne posvätného rázu. V jej omšiach a žalmoch sa striedajú sóla a zbory s inštrumentálnymi ritornelmi¹⁶. Neliturgické diela majú často silné, emotívne latinské texty, niektoré z nich pravdepodobne napísala sama. Početné sólové motetá sú charakteristické dramaticky výrazným recitativom a priam až zmyslovým lyrizmom árií. Isabelline Sonate a 1, 2, 3, 4 istromenti, op. 16 sú podľa všetkého prvými publikovanými sonátami pochádzajúcimi od ženy¹⁷.

V roku 1678 v Bologni bol prvý krát publikovaný Leonardin album *Vespro a cappella della Beata Vergine* v tlačiarňi Giacomu Montiho. Patrí do bohatého a pestrého výberu vokálnych a inštrumentálnych diel vydaných touto mníškou počas jej dlhého a tvorivého hudobného života. Podľa vtedajších zvykov v severnom Taliansku, Isabella Leonarda použila vo svojich večperách organové kúsky Girolama Freccobaldiho a Giovanniho Paola Cima, ktoré boli vsadené medzi žalmy a antifóny spievané v chráme. *Vespro a cappella della Beata Vergine* bolo skomponované v období veľmi dôležitom a rozhodujúcom pre hudobné dejiny na západe. Renesančná hudba bola založená na technike kontrapunktického písania, nahradili ju inovácie, ktoré priniesol so sebou barok, ako je basso continuo, hlasová monódia, inštrumentálna hudba a opera. Starý polyfonický štýl celkom nezanikol, ale vdýchol nový život do cirkevnej hudby.

Azda najvychýrenejším konventom v Miláne bol benediktínsky kláštor Svätej Margaréty. Z nášho pohľadu najmä preto, že vychoval rad mníšok skladateľiek, ktoré pochopiteľne stoja za zmienku. Ako speváčka a organistka sa preslávila **Cornelia Calegari** (1644 - 1675). V roku 1661 zložila večné sľuby a prijala rehoľné meno Maria Cattarina. Jej prvotina *Motetti á voce sola* bola uverejnená, keď mala iba 15 rokov, a stretla sa so značným úspechom. Komponovala tiež šest'hlasné omše, nešpory a niekoľko madrigalov, z ktorých sa však žiadny nezachoval¹⁸.

¹⁵ SADIE - SAMUEL, *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. 1995, s. 129.

¹⁶ Tal.: ozvena, návrat; opakujúci sa úsek skladby, vytvárajúci medzihru v speváckych pauzách. V talianskom madrigale 13. stor. opakovaný 2. diel skladby s tým istým textom ako refrén. (Porov.: LABORECKÝ, J.: *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava : SPN, 1997).

¹⁷ SADIE - SAMUEL, *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. 1995, s. 233-234.

¹⁸ SADIE - SAMUEL, *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. 1995, s. 99.

Autorkou rovnomennej zbierky *Motetti a voce sola* (1684) je aj **Rosa Giacinta Badalla** (1660 - 1715), ktorej meno nájdeme na zozname rehoľníč benediktínskeho kláštora Svätej Radegundy v Miláne od roku 1678, a je veľmi pravdepodobné, že práve v tom roku prijala aj večné sľuby. Jej jediná vydaná kolekcia, spomínané *Motetti a voce sola*, je výnimočná sólovými motetami, očividnou vokálnou virtuozitou a sebaistými kompozičnými technikami. Kurióznym je tiež fakt, že R. G. Badalla v úvode otvorene priznáva svoju mladosť a neskúsenosť. Kolekcia pozostáva z mariánskych a eucharistických textov. Rosa Giacinta Badalla je tiež autorkou dvoch svetských kantát *Vuò cercando* a *O fronde care*¹⁹.

Hudbu z pera Bohu zasvätených skladateľiek Raphaely Aleotti, Lucrezie Orsiny Vizzany, Alby Tressiny, Chiary Margarity Cozzolani, Isabelly Leonardy, ale aj istej rehoľníčky Marie Xaverie Perucony, o ktorej jestvuje len skromné množstvo zmienok, môžeme nájsť na albume *Soror mea, Sponsa mea*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Tactus v roku 2005.



Raphaella Aleotti

Canticum Canticorum, jeden z najkrajších zmyselných textov v Biblii, bol v 17. storočí jedným z najčastejšie používaných textov v duchovnej hudbe vo svete i v ženských kláštoroch, v hudbe napísanej pre talianske mníšky, ale aj talianskymi mníškami. Tieto ženy, večné nevesty Kristove, sa silno stotožňovali s kvetnatou a vášnivou symbolikou ženícha a jeho milovanej. Poézia tejto knihy predstavuje dôležitú - a dvojznačnú - alegóriu s rôznymi stupňami interpretácie. Podľa cirkevnej exegézy hymnu, *Sponsa* (lat. snúbenica) symbolizovala rozličné postavy: samotnú dušu človeka, stúpenca mníšskeho života (mnícha, mníšku), a niekedy samotnú Cirkev. *Canticum's Sponsus* (dosl. Snúbenec v hymne) bol samozrejme stotožňovaný s Kristom. Aj keď teológovia počas stáročí zdôrazňovali a vyzdvihovali symbolické čítanie, zmyselnosť poézie nemohla byť len tak ignorovaná. Benátsky dekrét z roku 1633, v snahe ovládnuť hudbu v konventoch s názvom: „Ordini da osservarsi nelle musiche che si fanno nelle chiese di Monache“ určoval: „...je nariadené, že slová, ktoré sa spievajú musia byť vzaté

¹⁹ SADIE - SAMUEL, *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. 1995, s. 32.

výlučne zo Svätého Písma, okrem Piesne piesní, ktorá je v hudbe úplne zakázaná¹. Napriek tomu, poézia Piesne piesní bola v kláštorech často spievaná. Jeden z najpopulárnejších textov tej doby bol: „En dilectus meus“, príklad, ktorý pochádza zo ženského kláštora Santa Christina v Bologni.

Pomyselné krácanie po stopách ženskej hudobnej tvorivosti v talianskych kláštorech nás priviedlo k záveru, že všetky tieto mená sú dostatočným dôkazom, ktorý poukazuje na fakt, že ženy boli schopné obstať ako skladateľky, dokonca aj v čase, keď sa z hudby evidentne vytratili emocionálne črty.

Výber z literatúry:

DRINKER, S.: Music and Women – The story of Women in their relation to Music. New York : Coward – McCann, 1948.

ELSON, A.: Woman's work in music. Boston : L.C. Page and comp., MDCCCIV.

LABORECKÝ, J.: Hudobný terminologický slovník. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.

LEMAITROVÁ, N. a kol.: Slovník křesťanské kultury. Praha : Garamond, 2002.

SADIE, J.A. – SAMUEL, R.: The Norton Grove Dictionary of Women Composers. London : The Macmillan Press Limited, 1995.

KULTÚRNY A DUCHOVNÝ ROZMER GREGORIÁNSKEHO SPEVU

JÁN VEĽBACKÝ

V hudobných slovníkoch pod heslom Gregoriánsky spev nájdeme zväčša takúto charakteristiku: jednohlasný (monodický), ozdobný (melizmatický) spev, ktorý sa vymyká z pravidiel tonálnej hudby, bez dominanty, bez toniky, bez citlivých tónov, bez subdominantných akordov, bez sprievodu. Nedá sa zatriediť do systému durových a molových stupníc. Jeho stupnica nedosiahne ani len jednu oktávu a často mu stačí iba vzdialenosť jednej kvarty, aby vyjadril excelentným spôsobom všetko čo chcel povedať. Stručne povedané striedmy spev, ktorý si vystačí s málo prostriedkami.

Napriek svojej skromnosti, jednoduchosti a časovému odstupe si udržiava tento spev až podnes veľký obdiv pre svoje umelecké a duchovné bohatstvo, ktoré sa sformovalo a zozbieralo počas viacerých storočí. Stačí iba nahliadnuť do niektorého kódexu s týmto spevom, aby sme si utvorili nečakanú predstavu.

I. GREGORIÁNSKY SPEV - PRAMENŤ KULTÚRNOSTI

1 Vývoj gregoriánskej melódie

Klasické obdobie

Korene tohto cirkevného spevu siahajú do obdobia prvých kresťanských komunít, ktoré sa nechali inšpirovať hudobnými formami z prostredia kde žili. Medzi spevy, ktoré mali vplyv na kresťanov patrili napríklad židovská synagógálna kantiléna.

V klasickom období vzniká hlavná a najtypickejšia časť liturgického repertoáru západnej cirkvi s neopakovateľnými melódiami Omše (zvlášť Proprium) a officia. Vytvorenie a vypracovanie jednotlivých melódií bolo úzko späté s formovaním cirkevného roka a transformáciou hudobných foriem, spôsobenou predovšetkým začlenením scholy do liturgie (V. - VI. storočie).

Medzi prvé formy obidvoch častí repertoáru, ktorý sa delí na obdobie spevov žalmistu a obdobie spevov scholy¹, patrí psalmodia (in directum, rezponzoriálna a antifonálna). Okrem toho omšový repertoár obsahuje ďalšie dva druhy spevov:

1) spevy sólistu: kantiká, trakty, graduále, alelujové spevy. V období tvorby repertoáru pre scholu tieto spevy boli prepracované v ozdobnom štýle (ornato).

2) spevy scholy: Introit, Offertorium, Communio, ktoré boli kompletne skomponované v jednom období (koniec 5. – polovica 6. stor.) a sú v poloozdobnom a ozdobnom štýle.

Post-klasické obdobie

V období od IX.-XII. storočia už existuje skoro úplný repertoár omše aj officia. Okrem snahy písomne ho zaznamenať a skompletizovať, podporuje sa aj snaha o jeho rozšírenie. Charakteristickým pre toto obdobie je vznik nových hudobných foriem ako sú sekvencie, trópy, hymny, vytvárajú sa nové spevy Kyriale a Alleluja v sylabickom, poloozdobnom a ozdobnom štýle.² Potreba skomponovania nových spevov vyvstala predovšetkým z vytvorenia nových liturgických sviatkov a slávení. Spevy z tohto obdobia majú v porovnaní s predchádzajúcim obdobím inú kompozičnú techniku. Skladby sú oveľa obširnejšie, s veľkými intervalovými skokmi, je pre ne charakteristické hranie sa s rytmom, melódiou a na niektorých miestach aj s tonalitou.

Z tohto obdobia poznáme zväčša autora textov, oveľa zriedkavejšie však autora melódie. V skutočnosti kompozície gregoriánskeho spevu nie sú zásluhou iba jednej osoby a jej

¹ Do obdobia žalmistu (do 5. stor.) patria spevy čítaní (tak omše ako aj officia), spev žalmov na obetovanie, spev počas prijímania - žalm 33 a alternovaný spev žaltára pre dva chóry. Druhé obdobie (koniec 5. stor.) charakterizujú spevy pre scholu, medzi ktoré patria: procesiové spevy (Introit, Communio), omšové aleluja a rezponzoria prolaxa z officia.

² TURCO A., Il canto gregoriano. Corso fondamentale, Roma, 1996, s. 31.



mimoriadnej inšpirácie, ale predovšetkým tradície, kompozičnej techniky a estetiky.³ Štúdiá semiológie, paleografie, ale predovšetkým modalita za posledných 100 rokov dokazujú, že gregoriánsky spev je vytvorený na základe mechanizmu, ktorý pozostáva z krátkych períód, nazvaných hudobné formuly, pospájaných do jednotiek vytvárajúcich hudobnú frázu.⁴ Podľa svojej pozície v hudobnej fráze majú svoju charakteristickú formu: na začiatku, uprostred alebo v závere. Ich štýl je odlišný a mení sa podľa oblastí kde vznikli: milánska, španielska, francúzska.

Pseudo-gregoriánske obdobie

Post-klasické obdobie vystriedalo ďalšie, takzvané pseudo-gregoriánske alebo takzvané obdobie dekadencie. V tomto období vznikli spevy, ktoré majú tendenciu držať sa gregoriánskeho štýlu, no napriek tomu sú postavené na inej báze, a to tonálnej, s takou ornamentáciou a melodickým postupom, ktorý je cudzí gregoriánskemu štýlu. Príkladom sú nám dobre známe spevy ako mariánske antifóny Salve Regina (François Bourgois 1585-1610, úprava pre VAT Joseph Pothier), Ave Regina caelorum, Regina caeli, Alma Redemptoris, omša VIII De Angelis.

Obdobie obnovy gregoriánskeho spevu

Obdobie obnovy gregoriánskeho spevu sa začalo v 9. storočí so znovuzrozením sa záujmu o paleografické a liturgické štúdiá⁵ a siaha až do dnešných dní. Vďaka tomuto štúdiu bola gregoriánskemu spevu prinavrátená krása a nenapodobiteľná duchovnosť, ktorá sa stáročiami následkom rôznych vplyvov z neho vytratila.

2 Text gregoriánskych spevov

To, čo zvláštnym spôsobom charakterizuje gregoriánsky spev, je jednota textu a melódie. Hudba gregoriánskeho spevu nachádza v texte, ktorý z väčšej časti pochádza z Biblie a teda je inšpirovaný, tak orientáciu ako aj indikácie pre svoju výrazovosť. „Slovo, v biblickom zmysle, je niečo viac ako iba obyčajný text a jeho pochopenie je oveľa širšie a hlbšie ako len jednoduché rozumové poňatie jeho významu. Je teda správne, aby hudba, ktorá slúži klaňaniu sa „v Duchu a pravde“ nebola iba rytmickou extázou, citovou sugesciou alebo ohlušením, subjektívnym sentimentalizmom, ničím umelým, ale aby sa skôr spájala s jeho duchovným posolstvom a uistením.“⁶

Gregoriánsky spev zodpovedá tomuto „Slovu“, dokonca sa dáva do jeho služieb. Je to slovo, ktoré má v tomto speve dominantné miesto. Úlohou melódie je ešte viac zvýrazniť jeho význam.

Preto sa tento spev z liturgického hľadiska stal symbolom, modelom a vzorom každej liturgickej hudby a preto mu aj patrí „pri liturgických úkonoch predné miesto“.⁷ Veľkí majstri po-

lyfónie Palestrina, Lasso, Victoria, Guerrero, Morales a ďalší vychádzali práve z týchto kritérií - symbióza melódie a textu, vhodný text pre liturgický úkon. Vďaka rešpektovaniu gregoriánskych zásad ich hudba v období viachlasných experimentov zostala krásnou, zrozumiteľnou a posvätnou. V gregoriánskom speve nachádzali motívy svojich kompozícií, nové témy, modalitu a polyrytmii. To isté sa odporúča súčasným skladateľom, aby pri komponovaní nových melódií v reči ľudu čerpali inšpiráciu a riadili sa zásadami gregoriánskeho spevu.

Koncil, uvedomujúc si nie len umeleckú hodnotu gregoriánskeho spevu, ale aj jeho viac než tisícročné duchovné bohatstvo, pobáda „k podporovaniu jeho štúdia a používania, pretože pre svoje osobitné znaky je bázou veľkého významu pre pestovanie posvätnéj hudby.“⁸

Pápež Ján Pavol II. odvolávajúc sa na Pia X. hovorí: „Cirkevná hudba a spev budú natoľko posvätné a liturgické nakoľko sa vo svojej inšpirácii a prejave priblížia gregoriánske- mu spevu, a zase natoľko neprimerané nakoľko sa vzdialia od tohto vznešeného modelu.“

3 Kódexy a manuskripty

Moderná veda rozlišuje medzi dvoma súbormi spevov: prvý tvoria spevy so zapísaným liturgickým textom, pričom melódia sa šírila iba orálne s väčšou či menšou presnosťou (pretože v tomto čase západná hudba ešte len objavovala alebo znovu objavovala notačný systém) a spevy, ktoré okrem textu majú zapísanú aj melódiu.

⁸ Musicam Sacram, Inštrukcia rady a posvätnéj kongregácie obradov, O posvätnéj hudbe v liturgii, Rím, 1967.

**Uzavierka ďalšieho čísla
(AT 1/2008) je
15. 1. 2008**

**Prosíme všetkých prispievateľov,
aby svoje príspevky zasielali
v elektronickej forme
s RESUMÉ a NADPISOM
v slovenskom a anglickom jazyku**

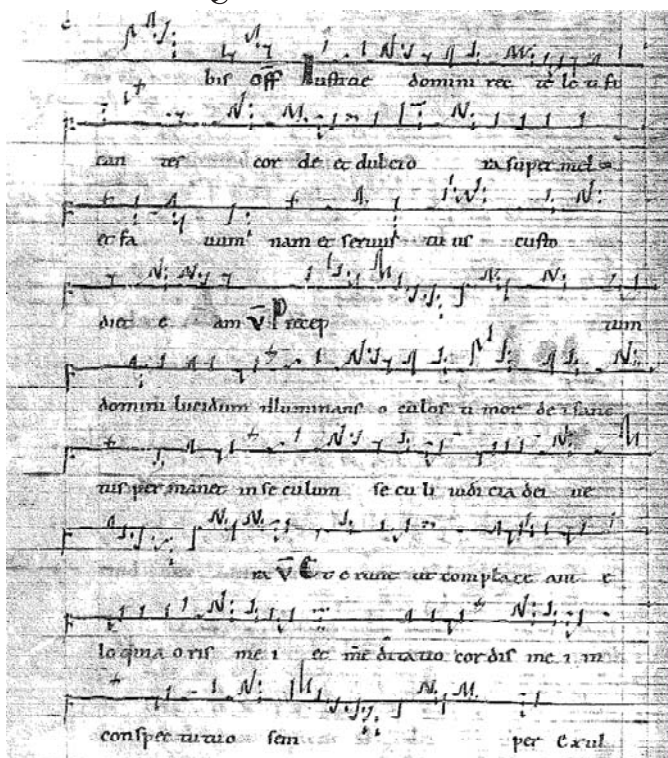
³ CORBIN S., La musica cristiana. Dalle origini al gregoriano, Jaca Book, Milano, 1983, s. 180.

⁴ FERRETTI P., Estetica gregoriana, ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano, I, Roma, 1934.

⁵ Paleografia = pomocný historický odbor zaoberajúci sa skúmaním starého písma a jeho vývojom.

⁶ SCHLIER H., Der Römerbrief, Freiburg, 1977, s. 352.

⁷ Sacrosanctum Concilium, Konštitúcia o posvätnéj liturgii, Rím, 1963, 116.



Prvými liturgickými knihami, ktoré obsahovali iba texty spevov bez hudobného zápisu melódie boli omšové antifonáre (VIII.-IX. stor.). Bolo treba počkať ešte ďalšie storočie, kým nedošlo aj k zápisu melódie. V X.-XI. storočí sa v antifonároch omše a ofícia okrem textu objavuje aj hudobný zápis melódie. Najstarší hudobný zápis gregoriánskej melódie nazývaný adistematický⁹ spočíval vo voľne zrovnanom horizontálnom zapísaní znakov (neum) nad textom.¹⁰ Následne dochádza k zdokonaleniu notového zápisu. Melódia sa začína zapisovať diastematicky - na línajku s naznačením vzdialenosti jednotlivých intervalov, na základe čoho sa dá presnejšie rozlíšiť melódia. Stovky manuskriptov majú z hudobného hľadiska svoju nesmiernu hodnotu nielen kvôli uchovaniu primitívnej hudobnej notácie, ale aj kvôli tomu, že túto melódiu dnes môžeme s veľkou presnosťou prečítať a reprodukovat'.

Zapísanie gregoriánskych spevov na pergamen je dôležitým historickým dokumentom zachytávajúcím prechod medzi dvoma civilizáciami a tradíciami: ústnej, ktorá po deväť storočí uchovávala liturgický spev, a písomnej, vďaka ktorej sa gregoriánsky spev rozšíril do celej Európy.

Tieto kódexy okrem toho, že zaznamenávajú skutočnú povahu gregoriánskeho spevu, sú pre súčasníkov vzácnym dokladom identity, vývoja, histórie. Jedná sa prevažne o knihy liturgického charakteru (antifonáre, misály, sakramentáre, graduaľy), patria medzi najväčšie skvosty a poklady svetových knižníc.

Najstarším svedkom gregoriánskeho spevu je Tonario Saint-Requier, cod. Paríž, B. N. lat. 13159, z VIII. storočia. Obsahuje iba incipyty¹¹ jednotlivých spevov, zoradených podľa gregoriánskych módusov.

⁹ Z gréckeho slova διαστημα, čo v preklade znamená čiara, línajka. Predpona a znamená zápor, čiže bezlínajková notácia.

¹⁰ Tento neumový zápis sa nazýva „in campo aperto“ (na voľné pole bez línajky).

¹¹ Začiatkové slovo alebo slová daného spevu.

4 Maliarstvo – miniatúry

Manuskripty gregoriánskych spevov sú vzácné okrem hudby aj pre maliarske umenie - miniatúry. Z etymologického hľadiska slovo miniatura pochádza z latinského minium čo znamená červenú esenciu používanú v antickej dobe na vykreslenie začiatkových písmen a rubrik textov.¹² Neskôr sa týmto termínom označujú aj dekorácie a iluminácie písaného textu.¹³



Maľovanie románskych miniatúr sa rozšírilo po všetkých častiach Francúzska, Anglicka, Nemecka, Španielska a svoj vrchol dosiahlo v XII. storočí.¹⁴ K jeho rozmachu prispela reforma mníšskych rádov, ktorá vzbudila veľký záujem o knihy a prácu s nimi. Príprave pergamenu, písaniu, ilustrovaniu textu a viazaniu manuskriptov do väzby sa spočiatku venovali najmä kláštory. Neskôr vznikajú k tomuto účelu samostatné dielne zvané scriptória, kde okrem rehoľníkov pracujú aj laici. Rôznymi technikami k prepisovanému textu písaři a iluminátori pridávajú ornamenty a dekorácie vo farbách typických pre jednotlivé prostredia (technika majuskulného písma - kapitály, pozlátané miniatúry, technika svetla a tieňa).

Spočiatku sa ornamenty vkladali iba do náboženských kníh ako Biblia a liturgické knihy. V XIII. storočí sa tento druh umenia rozšíril z nábožensko-liturgickej oblasti aj na profánnu. Vzmáhanie sa a rozvoj kreslenia miniatúr sa rozšírilo natoľko, že vznikajú dokonca aj samostatné školy

¹² Miniare, minimo describere – v pôvodnom význame značí písať červenou farbou.

¹³ AVRIL F., L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420, Editions Farnot, Paríž, Bibliothèque de l'Image, 1979.

¹⁴ PLAZAOLA J., Arte christiana nel tempo. Storia e significato, San Paolo, Milano, 2001, s. 356.



zamerané na tento druh umenia. Okrem bežných rozmerov vznikajú hlavne u liturgických kníh (ako napr. antifonárov) formáty v nadrozmernej veľkosti, ktoré používala schola pri chorálovom speve.

II. GREGORIÁNSKY SPEV - PRAMEŇ DUCHOVNOSTI

1 Doktrinálny charakter gregoriánskeho spevu

Keď sa pozeráme na gregoriánsky spev z hľadiska náboženského, vidíme v ňom predovšetkým modlitbu. Je vytvorený pre oslavu Boha a cez svoje texty a hudbu vyjadruje Cirkev svoj kult viery v Boha a jeho oslavy.

Modlitba, ktorú predstavuje gregoriánsky chorál je o to vzácnejšia, že predstavuje nie hocikakú sentimentálnu - ľudovú zbožnosť, ale je v súlade s oficiálnym učením Cirkvi. Taktó veriaci človek môže prednášať tieto modlitby s doktrinálnou istotou.

Texty gregoriánskych spevov, hovorí pápež Pius XII., „sú účinnou ochranou proti napadaniu doktríny, o to viac, že sa snažia vyjadriť nielen pravdu, ale potvrdiť ju aj samotným hudobným prevedením.“¹⁵ Tento spev dáva vysokú záruku ortodoxnosti predovšetkým preto, lebo väčšina jeho textov pochádza z inšpirovaného prameňa, ktorým je Sväté písmo. Kvôli tomu dostal tento spev tak vysoké prívlastky ako napríklad „zhudobnená Biblia“ alebo „oficiálny komentár Cirkvi k liturgickým textom“¹⁶. Zostávajúcu, podstatne menšiu časť, tvoria takzvané ekleziálne texty pochádzajúce od cirkevných otcov, vzácne pre svoju literárno-umeleckú hodnotu ako aj svoju obsahovú stránku.

2 Edukatívny charakter gregoriánskeho spevu

Pretože gregoriánsky spev je kontemplatívny a napomáha zhromaždenému spoločenstvu veriacich k posväteniu sa a povzneseniu ducha, môžeme o ňom povedať, že je privilegovaným nástrojom, cez ktorý môže veriaci človek prilnúť k tomu čo cíti a hlása Cirkev.

Keďže spievanie gregoriánskych spevov počas liturgie by sa mohlo nazvať „lyrickou katechézou“¹⁷, ktorá vplývala na formovanie a vytváranie si „sensus Ecclesiae“ k Cirkvi a jej učeniu, môžeme povedať, že gregoriánsky spev má aj výchovný charakter.

3 Zjednocovací charakter gregoriánskeho spevu

Ďalším znakom gregoriánskeho spevu je jeho zjednocovací charakter liturgického zhromaždenia. Uskutočňuje sa to vďaka latinčine (oficiálny jazyk Cirkvi), v ktorej sú všetky texty spevov. V liste *Iucunda laudatio* monsignorovi Anglès z 8. 12. 1961, pápež Ján XXIII. zdôrazňuje, že latinčina má v liturgii prednostné právo ako „úžasný a evidentný znak jednoty“.¹⁸ Gregoriánsky spev je nerozlučiteľne spojený s týmto jazykom,

¹⁵ MISTRIRIGO A., *La musica Sacra nella liturgia*, Portalupi Editore, Casale Monferrato, 2002, s. 52.

¹⁶ Dom GAJARD., *La vérité du chant grégorien*, in «Revue grégorienne», 1949, s. 10.

¹⁷ ERNETTI A. P., *Storia del Canto gregoriano*, Venezia, 1990³, s. 464.

¹⁸ A.A.S., *LIII, Incorruptis verbis suis condens veritatis ac pietatis thesauros*, 1961, ss. 810-813.

ktorý napomáha zjednocovaniu všetkých členov Cirkvi pri prednášaní úradných modlitieb. Preto koncil povzbudzuje, aby veriaci okrem rodného jazyka vedeli aj po latinsky spoločne recitovať alebo spievať stále časti omšového poriadku, ktoré sa ich týkajú.¹⁹

Okrem zjednocovacieho charakteru, je tento spev aj rozlišovacím znakom liturgie rímskeho biskupa, s ktorým sa spája už od čias prvých rímskych bazilik. Jeho typická forma a obsah dávajú veriaceму človeku pocítiť ducha spolupatričnosti k rímskej Cirkvi a jednotu s rímskym biskupom.

III. Záver

Miesto a perspektívy gregoriánskych spevov v súčasnosti

Žiaden štýl, žiadna architektonická, maliarska či sochárska škola nebola v Cirkvi uznaná ako niečo jej vlastné. Ani zo slohov, či už je to románsky, gotický, barokový alebo modernistických, nebol žiaden úradne odporúčaný a schválený. Naopak, v hudbe počas viacerých storočí bolo prijatých viacej štýlov, ale iba jeden z nich bol slávnostne vyhlásený ako „najvyšší vzor“.²⁰

Gregoriánsky spev by sa určite nemal so svojim viac ako tisícročným bohatstvom zastrčiť iba do hudobných škôl a akadémií, na koncerty starej hudby, alebo mumifikovať ako muzeálny výstavný exponát, ale naopak mal by sa vrátiť medzi liturgické zhromaždenie z ktorého bezpochyby vymizol.

Treba mať na zreteli, že väčšia časť repertoáru gregoriánskeho spevu nebola skomponovaná pre liturgické zhromaždenie, ale pre školených spevákov, ktorí tvorili scholu alebo sólistov. Možno pomýlená snaha nechať spievať celé zhromaždenie aj náročne časti, zanechala negatívnu skúsenosť, následkom ktorej došlo k opusteniu a zanechaniu gregoriánskeho spevu. Aby sa obnovil a podporil gregoriánsky spev, konštitúcia II. Vatikánskeho koncilu povzbudzovala k príprave vydania kníh s jednoduchšími nápevmi pre menšie kostoly pre farské spoločenstvá.²¹ Takáto kniha dnes už existuje a má názov *GRADUALE SIMPLEX*, Editio typica, 1975.

Mnohí ľudia, tak veriaci ako aj neveriaci, dokonca aj iných kultúr a náboženstiev sú v súčasnosti oslovení a priťahovaní gregoriánskym spevom. Cítia v ňom niečo mystické - duchovné, čo chýba v dnešnom zmaterializovanom svete. Snáď práve tento ich záujem o umelecké a duchovné bohatstvo gregoriánskeho spevu povzbudí aj nás k znovuobjaveniu a načerpaniu z tohto prameňa kultúrnosti a duchovnosti.

¹⁹ Sacrosanctum Concilium, Konštitúcia o posvätnéj liturgii, Rím, 1963, č. 54.

²⁰ S. PIO X., *Motu proprio Tra le sollecitudini*, 1903, 3. „Chrámová hudba je tým posvätnjšia a liturgickejšia, čím viacej sa blíži svojim rytmom, svojou inšpiráciou a svojou lahodosťou ku gregoriánskej melódii, a tým menej je vhodná do chrámu, čím viac sa vzdáľuje od tohto najvyššieho vzoru.“

²¹ Sacrosanctum Concilium, Konštitúcia o posvätnéj liturgii, Rím, 1963, č. 117.

Katedrálne zborové školy v Anglicku

MÁRIA PLŠEKOVÁ



Tradícia zborových škôl siaha až do 14. a 15. storočia, v niektorých prípadoch až do 13. storočia, kedy sa nazývali „song schools”. Choir schools, t. j. „zborové školy” sú špecifické školy internátneho typu, ktoré sa nachádzajú priamo pri významných katedrálach Anglicka. Zboristi (choristers) sú vyťažení a majú vyplnenú každú minútu dňa. Deň sa pre nich začína rannou hlasovou a zborovou skúškou, ktorá trvá 90 minút. V budúce školy pokračuje riadne vyučovanie, kde získavajú všeobecné vedomosti ako i ďalšie hudobné vzdelanie. Zo školy idú späť do katedrály, kde sa v popoludňajších hodinách koná druhý nácvik zboru, ktorý slúži aj ako príprava na večernú spievanú bohoslužbu Evensong.¹ Chlapci-zboristi cvičia a spievajú samostatne ako chlapčenský zbor, ale niekoľkokrát do týždňa aj s dospelými – väčšinou bývalými zboristami.

Okrem pravidelných bohoslužieb v katedrále, katedrálny zbor má bohatý program v podobe koncertov, televíznych vysielaní, nahrávania v Anglicku i v zahraničí. Práve vďaka úspešným zahraničným cestám týchto katedrálnych zborov z katedrálnych škôl sa celý svet dozvedel o tejto anglickej hudobnej tradícii.

Sir Sydney Nicholson, zakladateľ Školy anglickej cirkevnej hudby (School of English Church Music), v súčasnosti Kráľovská škola cirkevnej hudby (Royal School of Church Music), pomenoval toto jedinečné dedičstvo chlapčenských zborov počas storočí ako „anglické najstaršie mládežnícke hnutie“²



Spoločnosť zborových škôl (The Choir Schools' Association) reprezentuje 44 škôl pri katedrálach, kostoloch, kaplnkách a colleges. V školách pod touto asociáciou je približne 21 000 žiakov, z toho 1200 je zboristov (chlapcov i dievčat). Niektoré zo zborových škôl sa starajú o žiakov do veku 13 rokov, iné junior schools, ktoré sú spojené so senior schools až do veku 18 rokov. Väčšina z týchto škôl je anglikánskych, ale sú zastúpené i katolícke školy pri katolíckych katedrálach či kostoloch.

¹ Evensong /odvodené od „Evening Prayer“/ je liturgia anglikánskej cirkvi, ktorá sa podľa tradície konáva v neskorých popoludňajších hodinách alebo večer. Svojím obsahom a formou sa táto večerná modlitba približuje večerám v katolíckej cirkvi, ale je väčšinou spievaná - prednášaná speváckym zborom.

² <http://www.ofchoristers.net>

Väčšina zborových škôl je nezávislá (independent), t. j. neštátna. Keďže školné nie je zanedbateľné, deviaty z desiatich zboristov dostávajú finančnú podporu.

Zborové školy sú inštitúcie založené na výchovu mladých hudobníkov v oblasti chrámovej hudby, aby prostredníctvom predvádzania tohto druhu hudby chválili Boha duchovne i umelecky. Prototypmi anglických zborových škôl sú Canterbury Cathedral, King's College v Cambridge a Westminster Abbey v Londýne, kde chlapci majú študijný plán ladený akademicky i hudobne s povinnou účasťou na bohoslužbách.

Okrem spomenutých troch významných katedrál, zborové školy sa nachádzajú aj v týchto ďalších anglických mestách: Rochester, Winchester, Chichester, Salisbury, London, Windsor, Guilford, Exeter, Oxford, Cambridge, Ely, Lichfield, Lincoln, York, Ripon, Wells, Bristol, Gloucester, Hereford, Worcester, Norwich, Southwell, Grimsby, Manchester, Warwick, Peterborough, Liverpool, Wakefield, York, Newcastle Upon Tyne a i.

Byť zboristom v jednej z anglických najväčších katedrál je nezabudnuteľným zážitkom pre každého chlapca (na niektorých miestach dnes už aj dievčat), ale i veľký záväzok a oddanosť zo strany dieťaťa i rodičov. Tento typ školy, ktorý je obdivovaný po celom svete, predstavuje najvyšší štandard vo výchove, v hudobnom i akademickom vzdelávaní a od malých spevákov vyžaduje obrovskú sebadisciplínu a profesionalizmus. Tieto kvality sú veľkou devízou do celého života.³



CANTERBURY CHOIR SCHOOL

Autorka článku osobne navštívila Canterbury Cathedral School a s malými speváckymi strávila celý deň v škole, na nácvikoch i na večernej Evensong bohoslužbe.

Canterbury Cathedral zastáva veľmi dôležitú rolu v dejinách anglikánskej cirkvi ako i celosvetovo. Prvá zmienka o chlapcoch speváckych v tejto katedrále je z roku 1483.⁴ Ako iné hudobné zoskupenia, aj oni účinkujú pred tisíckami poslucháčov, ale ich javisko nie je žiadna koncertná sála či aréna, ale katedrála.

³ www.choirschools.org.uk

⁴ Katedrálne školy boli už od raného stredoveku školy riadené a spravované duchovenstvom pri danej katedrále, ktoré mali zvyčajne menej ako 100 študentov. Ich pôvodné poslanie bolo vychovať budúci kňazov - seminaristov, neskôr prijali aj laikov. Z niektorých týchto škôl sa stali autonómne univerzity, zatiaľ čo ostatné zostali pod kontrolou biskupa. Zvyčajne vyučovali i členov katedrálneho zboru. Jednou z takýchto katedrálnych škôl bola napr. v anglickom Yorku. Podľa www.wikipedia.org



Katedrála v Canterbury

Za výber novej generácie zboristov v Canterbury je zodpovedný umelecký vedúci a zbormajster David Flood. Na samotný konkurz, ktorý je veľmi náročný, sú pozvaní len približne dvanásť chlapci. Tí prešli predvýberom z veľkého množstva prihlásených. Nakoniec asi 5-6 chlapcov je prijatých do zboru v závislosti od počtu voľných miest - podľa toho, koľko chlapcov odišlo predošlý rok. V zbere chlapci môžu zostať až po mutáciu, t.j. približne do veku 12-13 rokov. Podľa uváženia a ich budúceho profesionálneho zamerania niektorí chlapci vo veku 11 alebo 13 rokov prestupujú na ktorúkoľvek inú zväčša renomovanú všeobecno-vzdelávaciu školu - ako napr. známy Eton, Tonbridge, Harrow, Oakham a niektorí zostávajú až do 18. roku.

Katedrálly zbor v Canterbury sa skladá z tridsiatich chlapcov vo veku 8-13, ktorí sú školení na účinkovanie pred šľachtou, svetovými politickými lídrami i pred kongregáciou tisícok veriacich. Bývajú v „katedrálom zborovom dome“ (Cathedral Choir House), ktorý je iba pár krokov vzdialený od katedrály a v súčasnosti patrí pod St Edmund School. Spravujú ho „rodičia domu“ (houseparents), čo sú v tomto prípade samotný dirigent a zbormajster David Flood s manželkou. S ďalšími domácimi prácami ako napr. pranie, žehlenie pomáha matron. Všetci chlapci zboristi sú tzv. „full boarders“, t.j. domov chodia len na prázdniny, na internáte sú celý trimester, podľa potreby aj dlhšie.

Týmto spôsobom zbor pracuje už od roku 1542, kedy Henry VIII. položil základy reformovanej katedrály. Šesťkrát do týždňa spievajú večernú bohoslužbu Evensong (streda je jediný voľný deň) a v nedeľu ráno slávnostnú spievanú bohoslužbu Sung Eucharist service, kde plní zbor centrálnu úlohu. K tomu treba pripočítať rôzne iné udalosti ako sobáše, pohreby alebo príležitostné veľké

udalosti ako napr. uvedenie do úradu nového arcibiskupa a pod. Repertoár je veľmi široký a rôznorodý - od jednohlasých spevov, cez polyfóniu až po náročné viachlasné kompozície súčasných autorov.

Katedrálly zbor v Canterbury je jedným z najprominentnejších speváckych zoskupení s medzinárodnou reputáciou najvyššej úrovne. Zbor taktiež preslávila prepojenosť a spolupráca s ústrednými hudobnými osobnosťami ako napr. Thomas Tallis a s jeho umeleckými vedúcimi - uznávanými hudobníkmi ako boli Gerald Knight, Allan Wicks a teraz David Flood. Pod vedením Davida Flooda tento katedrálly zbor uskutočnil i kritikou vysoko cenené



turné po Európe a Severnej Amerike, vrátane nesmierne úspešnej cesty po Spojených štátoch a Kanade v roku 1994. V roku 1997 zbor oslávil 1400-té výročie od príchodu sv. Augustína do Canterbury koncertami v Ríme a po celom Francúzsku.⁵

⁵ Canterbury je kolískou kresťanstva v Anglicku a katedrála sa stala pútnickým miestom a medzinárodnou svätynou. Sv. Augustín z Canterbury († 26. mája 604) bol poslaný do Anglicka pápežom Gregorom Veľkým spolu so štyridsiatimi mníchmi, aby evanjelizovali Britské ostrovy v roku 597. Kresťanstvo sa následne rozšírilo po celom Anglicku a Augustín sa stal arcibiskupom.

Zboristi majú prvú skúšku zboru každé ráno pred vyučovaním a takmer každý večer počas týždňa, takže za týždeň strávia v katedrále asi 12-14 hodín. Najmladší speváčikovia (tzv. probationers) majú svoj vlastný nácvik s asistentom organistu, kde sa učia zručnosti potrebné pre vstup do tutti zboru. Ranný nácvik, ktorý začína v katedrále od 8,00 hod. a trvá do 9,20 hod, slúži na prespievanie a precvičenie skladieb, žalmov a hymien (anthem)⁶ na niekoľko dní dopredu. Dirigent pri nácviku sa zameriava nielen na zvládnutie skladieb, čistú intonáciu, skvelú deklamáciu, výslovnosť a mimiku, ale dáva dôraz i na pochopenie skladby po hudobnej i teoretickej stránke. Nácvik dostáva tak charakter vyučovania, s ukázkovým použitím metodiky a metodických postupov. Dirigent je pre chlapcov osobnosť a autorita, pred ktorou majú rešpekt, ale ktorý sa k nim v iných momentoch správa priam otcovsky a je prvý, ktorý rieši všetky ich problémy. Po nácviku sa hneď minibusom presúvajú do St Edmund's School na riadne vyučovanie, kam už vlastne meškajú. Vyučovanie končí o 16,20 hod, poobedňajší nácvik začína o 16,45 hod. a o 17,30 hod. sa koná spievaná bohoslužba Evensong. Z tohto krátkeho časového harmonogramu vidieť nesmiernu vyťaženosť počas celého dňa a časovú organizovanosť. Od chlapcov sa vyžuje presnosť, dochvilnosť a dôslednosť.

Zboristi navštevujú St Edmund's School, ktorá im poskytuje nielen širšie hudobné vzdelanie, ale i všeobecné vzdelanie. Katedrála má zmluvu so St Edmund's School od 70-tych rokov 20. storočia, pretože pre katedrálu nebolo už rentabilné udržiavať vlastnú katedrálnu školu pre iba 30 žiakov. St Edmund's bola najlepšia možnosť na zastrešenie všeobecno-vzdelávacích predmetov pre zboristov v meste Canterbury, pretože sa dohodli na špeciálnych flexibilných rozvrhoch, ktoré zboristi kvôli vyťaženejmu programu potrebujú. Taktiež, St Edmund's má vysokú úroveň a vynikajúce výsledky aj v vo vyučovaní hudobnej výchovy, takže je vyhľadávaná mnohými hudobne nadanými deťmi. Množstvo ansámblov, kapiel, orchestrov a zborov, do ktorých sa môžu zapojiť i chlapci, je na tejto škole samozrejmosťou. Nachádza sa priamo v meste Canterbury, od katedrály je vzdialená asi 10-15 minút autom. Zboristi absolvujú 2 hodiny teórie a 2 hodiny hudby týždenne. Každý zborista sa učí hrať najmenej na dvoch hudobných nástrojoch, takže k tomuto počtu teoretických hudobných predmetov sa pripočítavajú minimálne dve individuálne hodiny inštrumentálnej hry a sólového spevu. Katedrála platí chlapcom dve tretiny školného a jednu hodinu nástroja. Zboristi majú povolené vynechať niektoré iné všeobecno-vzdelávacie predmety z rozvrhu, aby



mohli každý deň počas vyučovania cvičiť. Niekedy spoluúčinkujú na školských hudobných podujatiach, ale nie často, pretože sú príliš zaneprázdnení povinnosťami v katedrále. S ostatnými študentmi v škole sa zboristi dobre integrujú, no napriek tomu uprednostňujú držať spolu.

Zboristi sa tešia z prázdnin ako ostatné deti s tým rozdielom, že v katedrále zostávajú cez Veľký týždeň, Veľkú noc a týždeň pred Vianocami. Dokonca po závere školského roka zostávajú v katedrále o dva týždne dlhšie cez letné prázdniny, ale tento čas je väčšinou vyplnený výletmi, piknikmi a grilovaním.

K zboru sa pridávajú aj muži – tzv. Lay clerks, ktorí sú profesionálni speváci a často bývalí zboristi. Popri spievaní v katedrálnom zbore majú iné zamestnanie – mnohí z nich sú učitelia, ale i z iných profesií. Vo štvrtok večer spievajú bohoslužbu Evensong iba samotní chlapci, bez mužov.

Anglické katedrálné zborové školy nám môžu pripadať plné protipólov: nereálne, vzdialené, obdivované, úžasné, ale i kruté (mysliac na malých speváčikov odlúčených od svojej rodiny na niekoľko týždňov). V Anglicku sa však možnosť vzdelávania v týchto školách pokladá za česť, pretože ide o najlepšie možné a najintenzívnejšie hudobné vzdelanie - dávnu a slávnu tradíciu, ktorú ani zub času nepoznačil a prekvitá už celé storočia.

⁶ Anthem je hudobná kompozícia a hudobná forma chrámovej hudby na anglický náboženský text spievaný v rámci anglikánskej bohoslužby, ktorá sa vyvinula v Anglicku. Text hymny je vybraný zo Svätého písma alebo z liturgických textov, ale hudobná stránka je prepracovanejšia ako napríklad v žalmoch či iných duchovných piesňach pre kongregáciu. Tieto hymny sú určené výlučne pre školený spevácky zbor. Podľa www.wikipedia.org

PRELÚDIUM

Slavnostně

P. Kolař

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *Red.* (ritardando) marking. The third system features a *senza Red.* (without ritardando) marking. The score concludes with a *Red.* marking in the final system. The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and block chords in the bass line.

ERRATA

V Adoramus Te 3/2007 sme nedopatrením publikovali neúplné prelúdium D. Postráneckého, za čo sa čitateľom ospravedľňujeme, a uvádzame ho v plnom znení. Redakcia Adoramus Te

PRELÚDIUM

D. Postránecký

Maestoso

Organ *ff (pleno) I.*



mf II.



animato

f (pleno) II.



(sempre II.)

I.

ff



2.

ff (tutti) I.

PRELÚDIUM

Maestoso

O. Můčka

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, showing a more melodic line in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring intricate rhythmic patterns and beamed notes in both staves.

Fifth system of musical notation, with a mix of melodic and harmonic elements.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence. The system ends with a double bar line and repeat signs.

PRELÚDIUM

Allegro moderato

O. Múčka

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic development in the right hand and the accompaniment in the left. The third system features a more active right hand with sixteenth notes and eighth notes, and a steady left hand accompaniment. The fourth system shows the right hand playing a series of chords and moving lines, with the left hand continuing its accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a supporting accompaniment in the left.

Musical score for Adoramus Te 4/2007, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The bass clef part begins with a whole rest. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a fermata over the final chord.

PRELÚDIUM

J. Pukl

Musical score for Preludium by J. Pukl, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system is in common time (C) with a key signature of two sharps (F# and C#). The second system continues the piece with various chordal textures. The third system concludes the prelude with a final chord.



PRELÚDIUM

L. Stichová

Radostně

PRELÚDIUM

O. Můčka

D. C. al Fine

PRELÚDIUM

W. Türk

Festivo

The musical score is written for piano and organ. It consists of six systems of music. The piano part is in the upper staff, and the organ part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various dynamics such as *pleno*, *f*, and *rit.*, and tempo markings like *Festivo*, *a tempo*, and *rit.*. The organ part features a prominent bass line with sustained notes and chords. The piano part has a more melodic and rhythmic character, often playing in a syncopated or dotted rhythm. The piece concludes with a final chord in the organ part.



INTERPRETI LITURGICKEJ HUDBY (3)

MÁRIA PAŠKOVÁ

Zhromaždenie veriach

Liturgické zhromaždenie tvoria veriaci, ktorí sa na Božie volanie stretávajú na mieste tomu určenom. Musia tu však byť prítomní fyzicky, nie len symbolicky prostredníctvom masmédií. Zhromaždenie veriach je najpočetnejšou skupinou účastníkov liturgie. Je to spoločenstvo, ktoré sa zišlo na slávenie Eucharistie a nevykonáva osobitnú liturgickú úlohu ani z titulu svätenia ani v zmysle služby. Toto zhromaždenie tvoria bežní účastníci liturgie, väčšinou laici v oblasti liturgickej hudby i teológie.¹

Pre prvotnú Cirkev účasť na liturgickom zhromaždení na určenom mieste a v danom čase – najmä v nedeľu – mala zásadný význam. Už v tomto čase schéma eucharistickej liturgie bola ustálená, ustálili sa tiež liturgické pozdravy a odpovede na ne, vstupný dialóg, trojnásobné Sanktus a záverečná doxológia. Celá kresťanská obec sa na liturgickom obrade aktívne zúčastňovala odpovedajúc na výzvy celebrujúceho, modliac sa a spievajúc, prinášaním obetných darov a prijímaním Eucharistie. Liturgia vzbudzovala vedomie účasti v Božom chráme. Do 6. storočia ľud prednášal špeciálne modlitby veriach. Tieto sa postupom času začali skracovať a pápež Gregor I. skrátil tieto modlitby na trojité „Kyrie eleison; Christe eleison“ a presunul ich na začiatok liturgie. V nasledujúcich storočiach úloha veriach sa postupne znižovala. Jednoduché spevy preberala schola, odpovede veriach zanikali. Ľud sa takto stal iba nemým svedkom liturgie.

V stredoveku sa klasická liturgia slávila zväčša v katedrálach, rehoľných a mestských kostoloch. Stredoveký človek si veľmi cenil sv. omšu, hoci sa na nej aktívne nepodieľal. Nevidel v nej iba chválu Boha, ale predovšetkým prostriedok vlastnej spásy.²

V 14. storočí sa vytratil charakter sv. omše ako obety celého farského spoločenstva. Sv. omša sa stáva len prostriedkom na splnenie nedeľnej povinnosti. Preto ľud svoje náboženské potreby uspokojoval v procesiách, v kulte k svätým a k relikviám, v odpustkoch a v náboženských predstaveniach.

V období baroka aktívnu účasť na liturgii mali iba celebrant a jeho asistent. Často s nimi spolupracovala vokálno-inštrumentálna kapela. Ľud sa iba zďaleka prizeral. V tomto období vznikla „duchovná pieseň“, v ktorej ľudia komentovali to, čo sa dialo na oltári. Na prelome 17. a 18. storočia ľudia počas sv. omše spievali sv. ruženec, loretánske litánie a litánie k všetkým svätým. Týmto spevmi sa nahrádzali spevy omšového ordinára a propria.

V 19. storočí vzniklo a rozvíjalo sa Ceciliánske hnutie, ktoré presadzovalo gregoriánsky chorál a polyfóniu, tiež návrat latinčiny do liturgie. Takto sa z liturgie vylúčila duchovná pieseň v národnom jazyku.

Nové obrodenie priniesla reforma pápeža Pia X. Rímske misály sa začali prekladať do národných jazykov,

spoločné modlitby sa spájali so spoločným spevom piesní zodpovedne vybratých ku konkrétnym častiam sv. omše. Tento spôsob bol akýmsi premostením toho, čo sa dialo pri oltári a medzi ľudom prítomným na sv. omši.

Druhý Vatikánsky koncil prednostne zdôraznil činnú a vnútornú účasť veriach. Za centrálnu myšlienku plným právom ustanovil výraz „participatio actiosa“ – aktívna účasť všetkých zhromaždených na Božom diele, na bohoslužobnom dianí.³ Nepochopenie ducha dokumentov koncilu malo za následok, že niektorí kňazi vylúčili z liturgie zbor, scholu, kantora, žalmistu i organistu. Ukázalo sa však, že vylúčenie „umeleckej“ hudby z liturgie neprinieslo prehĺbenie prežívania mystického tajomstva liturgie, ale len zuboženie a ochudobnenie liturgie. Lebo aktívna účasť veriach, na ktorú majú právo, musí zodpovedať všeobecne platným normám.⁴

V čom vlastne spočíva táto aktívna účasť? Čo treba pritom robiť? Výraz aktívna účasť sa žiaľ prirýchlo pochopil len vo vonkajšom zmysle a z tohto chápania sa odvodilo, že je nevyhnutné všeobecné „účinkovanie“. Ako keby musel čo najväčší počet zúčastnených veriach a čo najčastejšie viditeľne vstupovať do liturgickej činnosti. Slovo „účasť“ poukazuje na dôležité konanie, na ktorom musia mať svoj podiel všetci. Čo však je tou najvlastnejšou a centrálnou actio - činnosťou, na ktorú sa majú zúčastňovať všetci členovia spoločenstva? Biblické podklady a štúdium liturgických prameňov nám umožňujú podať takúto odpoveď: „pod liturgickou actio sa v liturgických prameňoch rozumie eucharistická modlitba“. Skutočnou liturgickou činnosťou, pravým liturgickým aktom je oratio – dlhá modlitba, vytvárajúca jadro eucharistickej slávnosti. Podstata kresťanskej liturgie sa odohráva práve v oratio – tá je stredobodom a základnou formou. Názov Eucharistie ako oratio je zároveň odpoveďou na otázky pohanov a intelektuálne založených ľudí. Týmto výrazom sa im hovorí: zvieracie obety a všetko to, čo sa pritom používalo a používa a čo nikoho nemôže uzmierniť sú zrazu zrušené. Na ich miesto nastúpila obeta Slova. Je tu potrebné poznamenať, že pôvodný význam slova oratio nie je modlitba, ale slávnostný, verejný príhovor, ktorý dosahuje o to väčšiu dôstojnosť tým, že je určený Bohu; vo vedomí, že od samého Boha pochádza a On ho umožňuje.⁵

Samotnou „akciou“ liturgie na ktorej sa zhromaždenie veriach zúčastňuje, je vlastne Božie konanie. Toto je nová a zvláštna známka kresťanskej liturgie – že Boh sám koná a robí to podstatné: utvára nové stvorenie, sprístupňuje sa, aby sme mohli s ním osobne komunikovať. Ale nie je človek tomu neprímeraný? Môže vôbec človek, konečná a hriešna bytosť komunikovať s Bohom – s Nekonečným a Svätým? Môže, a to preto, že Boh sa stal človekom, že sa stal telom a v tomto tele k nám stále prichádza. K nám, ktorí žijeme v tele.⁶

³ RATZINGER, J.: Duch liturgie. Trnava : Dobrá kniha, 2005, s. 139.

⁴ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 276-277.

⁵ RATZINGER, J.: Duch liturgie. Trnava : Dobrá kniha, 2005, s. 139-140.

⁶ RATZINGER, J.: Duch liturgie. Trnava : Dobrá kniha, 2005, s. 141.

¹ PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 52.

² PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 274-275.

Veriaci sa aktívne zúčastňujú na liturgii ak splnia dve podmienky: ak sú na nej prítomní vnútorne a navonok. Vnútorná účasť znamená nábožne počúvať liturgické texty prednášané kňazom a jeho pomocníkmi (lektor, žalmista, chrámový zbor) prispôbiť svoju myseľ tomu, čo počujem a sám vykonávam, a mať vedomie, že tak spolupracujem s Božou milosťou. Vonkajšia účasť znamená, že prostredníctvom gesta, polohy tela, slovného prednesu a spevu - odpoveďami a krátkymi zvolaniami - veriaci dopĺňajú a završujú modlitby a čítania kňaza a jeho pomocníkov, spoločne prednášajú texty a spevy, ktorými vyjadrujú svoju vieru a oslavujú Boha. Spoločný spev celého zhromaždenia je ideálnou formou spoločnej modlitby. Spoločným spevom veriacich sa prejavuje spoločenská povaha liturgie.⁷ „Liturgický úkon nadobúda vznešenejšiu podobu, keď sa vykonáva so spevom... a za aktívnej účasti ľudu. V tejto forme sa modlitba vyjadruje radostnejšie, jasnejšie sa prejavuje tajomstvo posvätnéj liturgie... jednotou hlasov sa prehĺbuje jednota srdca.“⁸ „Nič slávnostnejšie a radostnejšie nemôže byť v liturgii, ako keď celé zhromaždenie spevom vyjadri svoju vieru a zbožnosť.“⁹

Spev zhromaždenia môže mať v omšovej liturgii tieto formy:

- Spoločný spev: vyznanie viery, Modlitba Pána, hymny, chválospevy, duchovné piesne – v súčasnosti najobľúbenejšou hudobnou formou procesiových spevov je jednohlasná strofická kancionálová pieseň.
- Striedavý spev so žalmistom, kantorom, zborom: Kyrie, Agnus, rezponzóriový žalm, antifóny.
- Aklamácie v eucharistickej modlitbe: Sanktus, zvolanie po premenení.
- Dialogické odpovede na výzvy a modlitby kňaza a diakona.¹⁰

O spoločnú účasť veriacich na speve sa naliehavo usiloval aj pápež Ján Pavol II. v apoštolskom liste *Dies Domini*: „Nedeľná svätá omša s pohľadom na jej vlastný charakter a jej význam v živote veriacich by mala byť pripravená po všetkých stránkach. Orientujúc sa vo výbere foriem pastierskej múdrosti, či miestnymi zvyklosťami zhodnými s liturgickými predpismi, prináleží dať celebrácii sviatočný charakter ako by mal mať sviatočný deň – zmŕtvychvstanie. S týmto úmyslom by sa mal pripravovať i spoločný spev, pretože je venovaný vyjadreniu radosti srdca, podčiarkuje slávnostný charakter zhromaždenia a delí sa na prijímanie viery a milosti. Treba k tomu dodať, že kvalita textov a melódií v novej tvorbe by mala byť zhodná s liturgickými predpismi, cirkevnými tradíciami, ktoré sa v hudobnej oblasti môžu pričiniť k tomu, že vzniknú diela neoceniteľnej kvality.“¹¹

Pri príprave liturgie sa v súčasnosti kladie dôraz na plnenie liturgických služieb prostredníctvom veriacich. Prvenstvo vo vykonávaní konkrétnych úloh majú tí, ktorí objavili v nich

svoje poslanie a podujímajú sa tiež k velebeniu Boha celým svojím srdcom. Vo vykonávaní funkcií spojených s hudbou je potrebné upriamiť všeobecnú pozornosť na kvalitnú prípravu jej aktérov. Liturgické činnosti majú výrazne obsahovať usporiadanosť Božieho ľudu ako organizovaného spoločenstva a majú ukazovať prepojenie medzi vykonávaním liturgických činností a povahou Cirkvi v jej organickej štruktúre. Takto sa deje vtedy, keď všetci účastníci liturgie s vierou a pobožnosťou plnia dané funkcie.¹²

„Musí sa prehĺbiť a pestovať zmysel pre posvätno vo veriacich laikoch, aby sa ich účasť na slávení Eucharistie stala čoraz viac precitenejšia a aktívna, aby sa nezredukovala ich prítomnosť na „čisto pasívnu prítomnosť“, ale aby boli katechizovaní a vedení k chápaniu, že ich prítomnosť má byť „pravým výrazom viery a kresťanskej hodnosti“.“ Ak sú povolani na to, aby pomáhali pri liturgických sláveniach, majú byť primerane poučení a majú sa vyznačovať kresťanským životom a vernosťou Učiteľskému úradu Cirkvi. „Treba sa vyhnúť nebezpečenstvu zatienu dopĺňajúcej povahy medzi činnosťou klerikov a laikov, laici nech si neprivlastňujú miesta vysvätených služobníkov.“¹³

Všetci veriaci laici majú právo zúčastniť sa dôstojného slávenia liturgie. Je nevyhnutné, aby vždy bol živý zmysel pre tajomstvo a prítomný zmysel pre posvätno v sláviacej, modliacej sa a klaňajúcej sa Cirkvi. Inštrukcia *Redemptionis Sacramentum* pripomína posvätným služobníkom, že jestvuje právo, ktoré majú veriaci laici, katolícky ľud aby boli účastní liturgie, ktorá zodpovedá hĺbke sláveného tajomstva a duchovnému dobru jednotlivých veriacich a celej komunite. Až štrnásťkrát hovorí inštrukcia o právach veriacich, aby mohli mať účasť na veľmi vznešenom tajomstve, ktoré sa slávi a vychutnávať si ho.

„Veriaci majú právo na liturgické slávenia, ktoré sú výrazom života Cirkvi podľa jej tradície a disciplíny.“

„Veriaci majú právo na pravú liturgiu ... akú Cirkev chce a ustanovila.“

„Katolícki veriaci majú právo, aby obeta svätej omše bola pre nich slávená integrálnym spôsobom.“

„Katolícke spoločenstvo má právo na také slávenie najsvätejšej Eucharistie, aby sa naozaj javila ako sviatosť jednoty.“

„Veriaci majú právo, aby cirkevná autorita naplno a účinne riadila posvätnú liturgiu, aby sa nikdy nezдалo, že liturgia je súkromným vlastníctvom celebranta, alebo komunity, v ktorej sa tajomstvá slávia.“

„Kresťanský ľud má právo, aby diecézny biskup bdel, aby sa nevráťal k svojvoľnému konaniu do cirkevnej disciplíny.“

„Spoločenstvo veriacich má právo, aby predovšetkým pri nedeľnom slávení znela aj primeraná a pravá posvätná hudba, aby oltár, rúcha a liturgické plachty žiarili dôstojnosťou.“

„Všetci veriaci majú právo, aby slávenie Eucharistie bolo spravodlivo pripravené vo všetkých jeho častiach.“¹⁴

⁷ Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby, Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie, Bratislava, 2000, s. 9.

⁸ Inštrukcia o posvätnéj hudbe v liturgii *Musicam sacram*, čl. 5. In: *Liturgia* 2–3, 1992, s. 112.

⁹ Inštrukcia o posvätnéj hudbe v liturgii *Musicam sacram*, čl. 16. In: *Liturgia* 2–3, 1992, s. 115.

¹⁰ PODPERA, R.: *Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 52.

¹¹ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 282.

¹² PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 283.

¹³ Inštrukcia *Redemptionis Sacramentum* č.37, 46, 45. In: *Liturgia* 2/2005, s. 185-186.

¹⁴ Inštrukcia *Redemptionis Sacramentum*, č.11, 12, 18, 24, 57, 58. In: *Liturgia* 2/2005, s. 183-184.



KONGRES UNIVERSA LAUS 2007

Slovensko, Modra - Harmónia

SYLVIA URDOVÁ

Universa Laus (UL) je medzinárodná študijná spoločnosť pre liturgickú hudbu, ktorá sa už viac ako štyri desaťročia intenzívne zaoberá otázkami cirkevno-hudobnej praxe v kontexte liturgických usmernení Druhého Vatikánskeho koncilu, so zreteľom na kultúrne špecifiká jednotlivých národov a krajín. Oficiálne bola založená v roku 1966 v Lugane (prezídium tvorili E. Quack, L. Agustoni a J. Gelineau), avšak formovať sa začala už v roku 1961 počas 4. medzinárodného kongresu cirkevnej hudby v Kolíne, pričom jej prvé väčšie zasadnutie v roku 1965 (Fribourg) zarezonovalo aj v inštrukcii o posvätnéj hudbe *Musicam sacram* vydané v roku 1967. Pôsobenie a aktivity spoločnosti UL majú študijný charakter, odráža sa v ňom spolupráca cirkevných hudobníkov, teológov, liturgistov, pastoraálnych kňazov, poznačená reflektovaním podnetov z oblasti muzikológie, sociálnych vied, semiotiky a lingvistiky. Od roku 1966 UL usporadúva každoročne stretnutia vo forme kongresov alebo študijných zasadnutí.

Priaznivcov cirkevnej hudby na Slovensku o činnosti spoločnosti UL informoval časopis *Adoramus Te* v roku 2000, keď uverejnil slovenský preklad textového materiálu s názvom *Universa – Laus – Dokument '80 O hudbe pri bohoslužbe*. V roku 2003 spoločnosť UL vydala svoj druhý dokument o liturgickej hudbe.

Miestom konania ostatného kongresu spoločnosti UL bola Modra-Harmónia na Slovensku, kde sa v dňoch 20. - 24. augusta 2007 zišli členovia a sympatizanti diela UL a záujemcovia o liturgickú hudbu z Belgicka, Českej republiky, Čile, Francúzska, Holandska, Kanady, Litvy, Nemecka, Rakúska, Ruska, Slovenska, Švajčiarska, Talianska a Veľkej Británie. Prvýkrát v dejinách spoločnosti UL sa kongres UL uskutočnil v jednej z krajín bývalého východného bloku.

Myšlienka možnosti výraznejšieho zapojenia sa do diela UL aj liturgických hudobníkov na Slovensku nadobudla konkrétnejšiu podobu počas kongresu spoločnosti UL v roku 2005 vo Worth Abbey (Veľká Británie), kedy slovenský jezuita, kňaz a hudobník **Vlastimil Dufka SJ** predniesol návrh na usporiadanie stretnutia UL v roku 2007 na Slovensku, ktorý prezídium a členovia spoločnosti UL schválili.

Kongres s pracovným podnázvom *Telo Kristovo, adorácia a prijímanie*: Rozdielne rituálne úkony, rozdielna hudba bol venovaný problematike liturgickej hudby v súvislostiach eucharistického kultu: zaoberal sa otázkami špecifik, formulovania a vzájomného odlišenia hudby v rámci adorácie a hudby v rámci svätého prijímania v kontexte slávenia Eucharistie. Pozostával z prednášok, na ne nadväzujúcich diskusií v jednotlivých jazykových skupinách a následných spoločných „feedbackov“, z prezentácií liturgických kompozícií skladateľov a ukážok konkrétnej cirkevno-hudobnej praxe v rôznych krajinách, z praktickej realizácie (spev a inštrumentálna hra) vybraných skladieb z rôznych jazykových oblastí, spoločných modlitieb a sv. omše. Premyslená štruktúra kongresu s citlivým

skĺbením jeho jednotlivých súčastí umožnila zaoberať sa otázkami spojenými s obsahovým zameraním podujatia z rôznych teoretických i praktických hľadísk, pričom poskytla priestor aj na neformálne výmeny názorov a skúseností.

Na kongrese odzneli tri prednášky. V prvej z nich sa **Eugenio Costa SJ**¹ (Miláno, Taliansko) zaoberal teologickými predpokladmi eucharistického kultu. Poukázal na špecifickú vývoja myslenia a katechézy o Eucharistii v priebehu dejín, pričom v súvislosti s teologickým chápaním tejto problematiky po Druhom Vatikánskom koncile zdôraznil jej vzťah s veľkonočným tajomstvom.

Témou liturgicky ladenej prednášky **Rudolfa Pacika**² (Salzburg, Rakúsko) bolo uctievanie Eucharistie mimo omše, ktoré priblížil z hľadiska historickej existencie a vývoja jednotlivých foriem uctievania a z perspektívy súčasných smerníc týkajúcich sa tejto problematiky, s ich konzekvenciami pre hudobnoliturgickú prax (inštrukcia *Eucharisticum mysterium* z roku 1967 a dokument *De sacra Communione et de cultu mysterii eucharistici extra Missam* z roku 1973).

Skladateľ a organista **Paul Inwood**³ (Portsmouth, Veľká Británie) sa vo svojom príspevku zameril na hudobný aspekt adorácie a prijímania. Vychádzajúc zo stručnej analýzy toho, čo sa odohráva, uskutočňuje počas adorácie a úkonu prijímania sa zamýšľal nad korešpondujúcim hudobným repertoárom, všimol si charakteristické znaky a rozdiely v type hudby, v textoch a ich teológii, v celkovom textovo-hudobnom stvárnení skladieb, v požiadavkách na ich interpretáciu. Bázou pre hudobné implikácie a ilustrujúce príklady boli vybrané skladby z repertoára používaného v anglickej liturgickej hudbe v súčasnosti (skladby rôznych historických období, štýlov, obsadenia, formového riešenia).

Príspevky prezentujúce situáciu v oblasti liturgickej hudby na Slovensku predniesli **Rastislav Adamko**⁴ (Ružomberok) a **Šimon Marinčák**⁵ (Košice).

R. Adamko vo svojom príspevku nazvanom *Vybrané problémy v procese tvorby Slovenského liturgického spevníka*

¹ E. Costa je jedným z prvých členov spoločnosti *Universa Laus*. Pôsobil o.i. ako riaditeľ Teologického centra v Turíne. Zo zdravotných dôvodov sa kongresu nemohol zúčastniť, jeho príspevok predniesol Daniele Sabaino z Talianska, ktorý je členom prezídia UL.

² R. Pacik je profesorom liturgiky na Salzburgskej univerzite.

³ P. Inwood je absolventom Kráľovskej hudobnej akadémie v Londýne, v súčasnosti pôsobí ako animátor liturgie a hudby v diecéze Portsmouth.

⁴ Kňaz, muzikológ a skladateľ R. Adamko je docentom na Katolíckej univerzite v Ružomberku, aktívne sa podieľa na príprave nových liturgických spevov pre potreby hudobnoliturgickej praxe na Slovensku (o.i. je spoluautor *Liturgického spevníka II/b* a *II/c* ako aj spevníka *Zhudobnených vešpier na nedele a sviatky*).

⁵ Š. Marinčák pôsobí ako samostatný vedecký pracovník v Centre spirituality východ-západ M. Lacka v Košiciach (TF Trnavskej univerzity) a o.i. ako zbornajster opery ŠD v Košiciach.

priblížil historické a metodologické východiská, koncepciu a obsah existujúcich spevníkov (Liturgické spevníky I., II., III) a pripravovaného spevníka procesiových spevov rímskeho obradu.

Š. Marincák priniesol pohľad na historické a súčasné hudobné súvislosti byzantského obradu sústredného v dnešnej dobe v oblasti východného Slovenska: vychádzajúc z dejinného, spoločensko-ekonomického a kultúrneho zázemia byzantskej hudby na Slovensku naznačil jej hudobné a textové špecifiká, problémy a otvorené otázky, aj v kontexte súčasnej hudobnoliturigickej praxe.

Počas tohtoročného kongresu UL k štyrom doteraz existujúcim pracovným jazykovým skupinám (anglická, francúzska, talianska a nemecká), ktoré diskutujú otázky spojené s témou kongresu a prednesenými prednáškami, pribudla ďalšia skupina: slovensko-česká. Myšlienka spoločnej skupiny Slovákov, Čechov a Moravanov sa ukázala ako veľmi dobrá. Naši západní susedia z Čiech a Moravy, s ktorými nás aj napriek existujúcim rozdielom spája veľa spoločného v oblasti histórie, kultúry, jazyka a duchovného života, boli pre spoločnú slovensko-českú skupinu vkladom a obohatením, do reflexie otázok súvisiacich s realitou hudobnoliturigickej praxe v súčasnosti prispeli konštruktívnou vecnosťou a pozitívnym nadhľadom.

Štúdium liturgickej hudby z rôznych krajín a kultúr, vzájomné porovnávanie jej jednotlivých prejavov prostredníctvom priamej hudobnej produkcie alebo počúvania nahrávok počas kongresu UL poukázali na to, že pre liturgickú hudbu každej krajiny je prospešné, ak sa môže oboznámiť s hudbou iných krajín. Konštruktívna konfrontácia v oblasti liturgickej hudby totiž môže priniesť nielen inšpiráciu z hudby inej krajiny a čerpanie z umeleckých hodnôt inej kultúrnej tradície, ale môže pomôcť ozrejmiť si a hlbšie si uvedomiť vlastnú hudobnokultúrnu identitu, jej korene a špecifiká.

Počas kongresu boli prezentované ukážky liturgickej hudby okrem iného aj zo Slovenska: **Juraj Lexmann**⁶, ktorý je zostavovateľom celoslovenského Liturgického spevníka západného obradu, priblížil problematiku prípravy nových spevov na prijímanie podľa vzoru *Graduale Romanum*.

Anglický skladateľ **Bill Tamblyn** pôsobivým spôsobom predstavil liturgickú hudbu z Afriky.

V rámci kongresu sa realizovali aj krátke nácviky skladieb v rôznych jazykoch, ktoré potom účastníci kongresu spievali a hrali počas spoločných liturgických slávení. Sláveniu Eucharistie v Katedrále v Trnave 22. augusta predsedal **J. E. Mons. Ján Orosch**, pomocný biskup a generálny vikár Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy. Po nej nasledoval koncert sakrálnej hudby v podaní **Komorného zboru Konzervatória v Bratislave** pod vedením dirigenta **Dušana Billa**.

O zdarné uskutočnenie a úspešný priebeh kongresu UL sa zaslúžili predovšetkým **Vlastimil Dufka SJ**, **Monika Vagovičová** a **Radovan Škuta** v úzkej spolupráci s prezídiom spoločnosti UL. Aj vďaka veľkorysosti a finančnej podpore účastníkov kongresu zo západnej Európy sa kongresu mohlo zúčastniť viac záujemcov o liturgickú hudbu z post-socialistických krajín.

Päťdňové medzinárodné uvažovanie nad hudobnou stránkou eucharistického kultu v súčasnej hudobno-liturigickej pra-

xi prinieslo mnoho vecných pohľadov, informácií, kritických analýz a prirodzene, i negatívnych konštatovaní, avšak aj veľa podnetov, pozitívnych ocenení a povzbudivých výziev do ďalšej činnosti. UL je fórom na otvorené zamýšľanie sa nad podstatnými otázkami liturgickej hudby, sympatické svojím partnerským ovzduším, s ochotou pre vzájomné zdieľanie a odovzdávanie skúseností. Pri rozdielnosti vnímania diskutovaných problémov a názorov na ne, vyplývajúcej z rozdielného kultúrneho zázemia, odborného zamerania a mentality zainteresovaných jednotlivcov, si UL zachováva atmosféru vzájomného rešpektovania sa a prajnosti. *Universa Laus* nie je normatívnym arbitrom, ale priestorom na štúdium: v duchu, ktoré inšpiruje kreativitu hudobného umenia...

Na tomto mieste uverejňujeme názory na tohtoročný kongres spoločnosti *Universa Laus* v Modre - Harmónii, ktoré vyjadřili niektorí z jeho účastníkov zo zahraničia a zo Slovenska.

Daniele Sabaino (Taliansko),
muzikológ, pedagóg na Univerzite v Pávii
a v diecéznom seminári vo Vivegano,
člen prezídia UL:

„Som presvedčený, že stretnutie v Modre bolo pre členov UL pozoruhodné a že v ich pamäti zostane z viacerých dôvodov:

- slovenské skupiny tento kongres perfektne zorganizovali, vďaka za skvelú prácu, ktorú odviezol veľmi výkonný (a zároveň veľmi vľúdny) tím;
- toto bolo po prvýkrát, čo sa spoločnosť UL stretla „východne od Viedne“: je to pre spoločnosť UL veľmi dôležitý krok, ktorá odteraz môže (opäť) dýchať „východnou i západnou polovicou pľúc“ európskej histórie;
- uskutočnené prednášky boli vynikajúce; celkovo vzaté, potvrdili, že prístup k liturgickej hudbe vychádzajúci z teológie a ďalej prechádzajúci cez históriu a liturgiu môže ďalej posunúť reflexiu a podnietiť významné odpovede na mnohé hudobno-liturigické otázky;
- bolo veľmi obohacujúce vypočuť si ľudí, ktorých sme doposiaľ v rámci UL nepočuli, a vymeniť si s nimi informácie, pohľady a tiež pocity týkajúce sa mnohých hudobno-liturigických problémov, ktoré sú viac-menej rovnaké vo všetkých krajinách;
- bolo pre nás naozaj povzbudzujúce vidieť, že tak veľa ľudí (a obzvlášť mladých) sa zaujíma o teóriu a prax *liturgickej* hudby vo svetle učenia Druhého Vatikánskeho koncilu – t.j. nielen iba o dobrú hudbu, ale o dobrú hudbu, ktorá je naozaj vhodná pre liturgiu dneška a ktorá je posudzovaná tiež esteticky podľa potrieb liturgie;
- nakoniec, obzvlášť na mňa urobilo dojem zistenie, že medzi zúčastnenými bolo mnoho hudobníkov: je to jednoducho dobre, a veľmi to vítam, že vznikla takáto žiaduca a šťastná „rovnováha“, najmä ak to porovnáme s nedávnymi stretnutiami UL v iných krajinách, kde väčšina nových účastníkov pochádzala z radov „čistých“ liturgistov na úkor „čistých“ hudobníkov. Ak títo hudobníci naďalej zostanú aspoň v nejakom kontakte s UL (dúfajme, že sa zúčastnia aj budúcich stretnutí, a tiež že sa zapoja do zdieľania nápadov a informácií), tak budúcnosť UL ako študijnej spoločnosti v oblasti hudby a liturgie bude za-

⁶ Muzikológ, skladateľ a režisér filmovej a televíznej dokumentárnej tvorby J. Lexmann je o.i. zostavovateľom Liturgického spevníka I., II., III. a autorom mnohých liturgických spevov.



istená na mnohé ďalšie roky!“

Vincent Declaire (Francúzsko),

skladateľ, pedagóg na Konzervatóriu v Sevrane (Paríž)
a na Katolíckom inštitúte v Paríži, člen prezídia UL :

„Aká vitalita a dynamizmus! Veľa nadaných mladých ľudí, s otvoreným srdcom, ktorí sa ochotne angažujú v cirkevnej liturgii – je to veľké plus pre Slovensko.

Mnohí členovia spoločnosti Universa Laus sa s realitou cirkevného života východnej Európy stretli po prvý raz. Počiatočnú neistotu rýchlo rozptýlilo srdečné a pohostinné prijatie našich hostiteľov.

Objavovanie prác J. Lexmanna, S. Marinčáka a ďalších spolupracovníkov nám pripomenulo podobné procesy, ktoré prebiehali v našich krajinách po Druhom Vatikánskom koncile. Zároveň bolo pre nás aj výzvou na ich reaktualizáciu v dnešnej dobe. V súčasnosti je pre Slovensko príznačná snaha o kvalitný repertoár pre všetky liturgické obdobia, pre byzantskú hudbu aj pre hudbu západnejšieho typu.

Prejavuje sa tiež aj prísne dodržiavanie direktív z Ríma. Možnože až príliš prísne. V iných krajinách sa repertoár budoval s oveľa väčším experimentovaním a hľadaním cez najrôznejšie štýly, a nedá sa povedať, že neúspešne.

Vo Francúzsku náboženské a občianske inštitúcie zriedkavo spolupracujú priamym spôsobom. Je to dôsledok zákona o odluke cirkvi a štátu, ktorý bol vo Francúzsku prijatý v r. 1905. Pre nás, ľudí žijúcich v tejto krajine, je prekvapujúce zistenie, že na Slovensku je situácia celkom odlišná - vokálny súbor Konzervatória v Bratislave sa venuje interpretácii sakrálnej hudby, pričom je pozoruhodná veľmi dobrá kvalita zvuku a naštudovania. Primátor Trnavy podporuje kultúrne a hudobné aktivity v trnavskej katedrále, čím napomáha kultúrnemu rastu mesta a rozvoju turistického ruchu.

Považujeme za dobré, že sme mali možnosť spoločne premýšľať nad spevmi určenými či už na prijímanie, na poďakovanie po prijímaní alebo na adoráciu, pretože dôležitosť a zostava repertoára je pre každého iná, podľa toho, z ktorej krajiny pochádza. Kiežby toto spoločné uvažovanie mohlo ďalej pokračovať aj v nasledujúcich rokoch!»

Josef Willa (Švajčiarsko),

teológ a cirkevný hudobník,
pedagóg na Liturgickom inštitúte vo Freiburgu:

„Počas tohtoročného kongresu na mňa v prvom rade zapôsobili hudobné výkony z hostiteľskej krajiny a susedných krajín. V nich bola citeľná vôľa spojiť vysokú hudobno-umeleckú úroveň s nenásilným, „jednoduchým“ vnútorným postojom, postojom, ktorý zodpovedá tajomstvu slávenému v liturgii a z neho vyrastá.

Téma „hudba a spiritualita“, o ktorej sa počas kongresu viackrát explicitne hovorilo, sa tak pre mňa stala konkrétnou a živou. Podľa môjho názoru by sa mala Universa Laus v nasledujúcich rokoch uberať ďalej týmto smerom, rozmnožená ešte prijatím inovatívnych súčasných hudobníkov/hudobníčiek a skladateľov/skladateľiek.

„Otvorenie“ sa do východnej Európy je pre spoločnosť Universa Laus v každom prípade ozajstným obohatením, a dúfam, že kontakty sa budú ďalej pestovať a zintenzívňovať. Do-

videnia budúci rok v Belgicku!“

Lukáš Petřvalský (Česká republika),

skladateľ, organista (Kráľovská kolegiátna kapitula na hrade Karlštejn), pedagóg na Gymnáziu a ZŠ v Prahe:

„Je veľmi mnoho muzikologických kongresů, ale jen málo těch, které přinesou něco konkrétního a podnětného. Setkání Universa Laus v Modre bylo nejen skvělou příležitostí hovořit s milým lidmi, ale bylo to především setkání plné velmi inspirativních momentů. Samotná skutečnost, že se tato společnost sešla vůbec poprvé v zemi bývalého komunistického bloku, je skvělá. Ukazuje totiž, že proces evropské integrace není něco nového, ale právě naopak, je to znovunalezení kdysi ztracené jednoty. A kdo více by měl být sjednocen, než církev a křesťané vůbec! Transformace liturgické hudby v duchu idejí Druhého Vatikánského koncilu může být vedena vkusně a citlivě s patřičnou úrovní spirituální i uměleckou, navíc lze dobře uplatnit i národní specifika té které krajiny a vtisknout tak liturgické hudbě originální rysy. Toto vnímám jako jeden z nejdůležitějších závěrů letošního kongresu.

Liturgickou hudbou se zabývám již mnoho let a jako skladatel se v této oblasti realizuji taktéž dlouho. Nicméně z letošního setkání Universa Laus jsem si odnesl nejen mnoho nápadů a užitečných informací, o kterých jsem též informoval své kolegy v hudebně-liturgické komisi, ale rovněž hřejivý pocit z vědomí toho, že komponovat liturgickou hudbu znamená dotýkat se mystéria samotné liturgie, protože hudba je její integrální součástí. Vnímám to jako životní poslání s hlubokým smyslem a jsem rád, že jsem k tomuto úkolu povolán. Je to velké povzbuzení do další práce v této oblasti.“

Siem Groot (Holandsko),

dirigent, spevák, skladateľ:

„Stretnutie Universa Laus 2007 sa na Slovensku uskutočnilo po prvýkrát a preto skúsenosť zo slávenia liturgie u vás bola pre mňa veľmi zaujímavá. Počas môjho pobytu v Bratislave som sa zúčastnil niekoľkých slávení a zapôsobil na mňa spôsob, ako sa všetci zúčastnení modlili a spievali liturgiu. Samozrejme, že sa predovšetkým modlili a spievali vo svojom vlastnom jazyku. Prekvapila ma skutočnosť, prečo z niektorých piesní sa používal iba jeden verš. Niekedy som počul spievať kantora (veľmi dobre) spoza organu (nie až tak dobre, lebo žalm je súčasťou liturgie slova a veriaci by mali aj počuť aj vidieť toho, kto spieva).

Kongres bol veľmi dobre zorganizovaný; najmä účasť mužov a žien z východnej časti Európy urobila stretnutie hlbokým a zaujímavým. Mladí ľudia z Konzervatória v Bratislave ponúkli pôsobivý koncert v Trnave; bola to príležitosť jednak stretnúť sa s ich dirigentom a so spevákmi, ako aj vymeniť si názory ohľadom zborového spievania.

Vďaka rozdielnostiam v kultúre a spôsobe viery bolo stretnutie energickejšie ako počas posledných predchádzajúcich rokov. Aj v téme stretnutia boli veľmi dobre naznačené tieto rozdielnosti. V liturgii v Holandsku je čas prijímania obyčajne časom pre procesiu, hoci obyčajne spievame piesne k adorácii. Je zaujímavé zistiť tento istý aspekt aj v zahraničí. Vo vašej krajine sa kladie väčší dôraz na adoráciu a menší na procesiový charakter spevov. Pre naše chápanie toho, ako by mala hudba „fungovať“ počas slávenia, to bolo obohacujúce. Informácia o spôsobe prípravy nového spevníka pre liturgiu ukázala, že

všeobecnosť (univerzalita) chrámovej hudby nespočíva iba v obrade a v hudbe, ale teraz aj v zaangažovaní sa, v práci a v bolesti, ktoré sú spojené s touto prípravou až do momentu dokončenia spevníka.

Pohostinnosť bola výborná; vďaka vám všetkým! Určite sa vrátíme!“

Maurizio Gagliardi (Taliansko),

hudobník, člen prezídia UL:

„Myslím, že naše posledné stretnutie bolo skutočne pozitívne. Úvahy o eucharistickej téme boli vynikajúce. Nielen kompletný súhrn histórie a teológie, ale taktiež prehliadka praxe bola bohatšia ako obvykle, keď sa porovnávali rôzne cistenia, rôzne tradície, rôzne typy hudby.

Universa Laus už skôr plánovala uskutočniť svoje stretnutie vo východnej Európe, ale toto bolo po prvýkrát, čo sa to naozaj uskutočnilo. Stretli sme sa s množstvom mladých ľudí, veľmi dobrými hudobníkmi, časťou Cirkvi, ktorá znela mojim „západným“ ušiam ako plná života, plná záujmu, pozerajúca sa do budúcnosti. Myslím, že musíme uvažovať o rozličných stanoviskách a pre tento účel sú čerstvé oči a uši perfektné. Podľa mňa bolo toto stretnutie veľmi dobrým krokom v smere oveľa „univerzálnejšej“ Universa Laus.“

Andrés Castro (Chile),

skladateľ, dirigent, pedagóg na Kolégiu sv. Františka Assiského a na Jezuitskej univerzite v Santiagu:

„*Drahí priatelia!*

Rád by som sa s vami podelil o niektoré moje dojmy z kongresu liturgickej hudby s názvom Universa Laus, ktorý sa konal tento august v Modre-Harmónii na Slovensku.

V prvom rade by som rád poďakoval všetkým organizátorom za ich láskavosť, pohostinnosť a vrelé prijatie, ktoré sa dostalo všetkým hosťom prichádzajúcim zďaleka, v mojom prípade z Čile. Organizátori mysleli na všetko a ich dobrosrdečnosť bola jasne cítiť vo všetkom, čo robili.

Na takomto kongrese som sa ja osobne zúčastnil po druhýkrát, prvýkrát som bol v Lyone v r. 2002. Zaujali ma niektoré rozdiely medzi prvým a druhým podujatím. V Modre sa zišlo oveľa viac účastníkov, najmä mladších, čo ma naplnilo pocitom väčšej živosti a obnovennej energie, ktorá otvára nové cesty.

Nemal som žiadne poznatky o aktuálnom živote vo „Východnej Európe“ a bol som ohromený láskou a oddanosťou, ktorú tu ľudia vkladajú do svojej práce pre liturgickú hudbu. Som stále naplnený pocitom, že som sa stretol s kultivovanými ľuďmi dbajúcimi na svoje kultúrne korene, ktorí pracujú na zachovaní a tvorbe jednoty vo svojej náboženskej hudbe.

Práca vykonaná na kongrese bola zreteľne rozdelená do troch oblastí veľkého významu: prednášky, názorové skupiny a posluchové stretnutia.

Tieto tri hlavné oblasti na mňa robili dojem vysokej úrovne a schopnosti dobrého úsudku ohľadne témy, ktorou sme sa zaoberali: „Telo Kristovo“. Zo slov Eugenia Costu mi najviac utkvelo v pamäti nasledovné: „Ak chcete vedieť, čo je Eucharistia, choďte, pozerajte sa a zúčastnite sa na nej.“ Jednoduchosť, priamosť a osobné vyznanie toho, čo Eucharistia zahŕňa, najmä však prvok zhromaždenia a vzťahu k liturgii.

Kristova prítomnosť v Eucharistii, eucharistická adorácia, to, čo sa deje v nekatolíckych liturgiách, adorácie, atď.... bolo

súčasťou nasledujúcich rozhovorov, ktoré ešte viac obohatili konferenciu. (Tu musím spomenúť anglickú jazykovú skupinu a jej skvelú tímovú prácu, v ktorej som sa vďaka trpezlivosti, vrúcnosti a priateľskosti jej členov cítil ako doma.)

Druhú prednášku realizoval Rudolf Pacik. Nebolo to ľahké: prednáška bola po nemecky, čítal som po anglicky a tlmočenie bolo do španielčiny a to všetko súčasne.

Pacikove slová (ktorého som nepoznal osobne, ale bol som prekvapený jeho vrúcnosťou a priateľskosťou voči nám všetkým) týkajúce sa Eucharistie boli hlboké a vážne – prejavovala sa v nich zbožnosť, adorácia, úcta a oddanosť. Nezbudnuteľná veta: „cieľom verného načúvania je hľadanie konsekrovaného hosťa“. Celá reč bola venovaná Kristovmu telu a nič nebolo také krásne ako slávenie Corpus Christi.

Postrehy ohľadne Druhého Vatikánskeho koncilu a z neho vyplývajúcej novej orientácie v oblastiach dôležitých pre nás hudobníkov boli veľmi zaujímavé. Skvelý sumár, ktorý podporuje našu prácu. Pacik nás zoznámil s najnovšími požiadavkami a dôrazmi v obradoch, ktoré slávime.

Na druhej strane, je povzbudzujúce pre nás, ktorí žijeme v Latinskej Amerike v úplne odlišnej liturgicko-hudobnej realite, že rozumieme a rešpektujeme posvätné formy, ktoré sú koniec-koncov rovnaké všade a pre každého.

Na záver uvediem zakončenie, ktoré Pacik predniesol slovami Josefa Nockeho: „hlavnou a skutočnou formou eucharistickej zbožnosti je Pánova Večera. Všetko ostatné je druhoradé v porovnaní s ňou. Je správne snažiť sa o vytvorenie jediného zhromaždenia...“

Paul Inwood mal na starosti jednu z najfascinujúcejších tém. Použil analógiu evanjeliových postáv Marty a Márie ako analógiu pre činnosť a rozjímanie v hudobnom zmysle.

Áký zaujímavý je rozdiel medzi „bytím“ a „konaním“! Ešte jasnejšie hovoril ohľadne adorácie a prijímania, keď ukázal na postavách Marty a Márie rozdiely existujúce v Eucharistii. Príkladom tohoto je: kľáčanie v adorácii (Mária) / chodenie v procesii (Marta), ja niečo robím (Mária) / my niečo robíme (Marta). Tieto situácie prenesené do hudby a z toho vyplývajúce impulzy sú veľmi povzbudzujúce a posúvajú rozhovor na vyššiu úroveň.

Som vďačný za mnohé skúsenosti, ktoré som načerpal na tohtoročnej Universa Laus. Nemôžem obísť posluchové stretnutia. Práve Bill Tamblyn nám sprostredkoval svoju vášeň pre africkú hudbu. Jeho skúsenosť s africkými textami, rytmami a hudobnými výrazmi (vrátane tanca) inšpirovali jeho kresťanskú komunitu.

Tiež mám v pamäti prednášku o liturgickej hudbe na Slovensku. So štipkou závidosti som počúval o snahách kňazov a mladých ľudí z tejto krajiny o zachovanie svojej kultúry, obradov a zároveň o ich hlbokom rešpekte a blízkosti s Katolíckou cirkvou. Mnoho tejto práce by malo byť možné vykonať v ďalekých krajinách ako je tá moja, aby sme sa posunuli bližšie k spoločnej pravde zdieľanej v hudbe a našom spoločnom náboženstve.

Mám pred sebou niekoľko úloh, no tou prvou je podať môjmu arcibiskupovi súhrn mojich skúseností z Universa Laus, aby som tak aspoň jedným drobným kameňom prispel do mozaiky rozvoja liturgickej hudby v mojej krajine.

V pamäti si natrvalo uchovávam vzácnu spomienku na slovenských ľuďoch, ktorým sa cítim byť veľmi blízko.

Ďakujem za skúsenosť, ktorej sa mi tu dostalo a dúfam, že sa čoskoro uvidíme na budúcom kongrese Universa Laus.“



(Za preklad textov z angličtiny ďakujeme Bystríkovi Fodorovi OFM)

Slovenskí účastníci kongresu vyjadrili svoj názor zodpovedaním na nasledovné otázky:

Ako hodnotíte kongres Universa Laus v kontexte liturgickej hudby na Slovensku v súčasnosti? Aký má podľa Vás kongres význam pre jej ďalší budúci vývoj a rozvoj? Čo znamená/priniesol kongres pre Vás osobne? (pre Vaše ďalšie aktivity v oblasti liturgickej hudby)?

Rastislav Adamko,

kňaz, muzikológ, skladateľ,

pedagóg na Katolíckej univerzite v Ružomberku:

„Kongres Universa Laus znamenal pre slovenských cirkevných hudobníkov možnosť konfrontácie a inšpirácie. Konfrontácia spočívala hlavne v oblasti ideovej, teda v tom, ako vnímajú slovenskí cirkevní hudobníci svoje poslanie v liturgii a aký postoj majú k nemu. Účastníci kongresu sa totiž mohli stretnúť s vynikajúcimi osobnosťami súčasnej liturgickej hudby z jednotlivých európskych krajín i z latinskej Ameriky. Bolo veľmi zaujímavé a inšpiratívne vidieť ich erudíciu i angažovanosť poznačenú osobnou zanietenosťou v oblasti liturgickej hudby. Inšpiráciu pre nás boli nové formálne riešenia a hudobný jazyk liturgických skladieb v jednotlivých krajinách.

Pre mňa najväčším objavom bolo zistenie, že každý národ má svojský a neopakovateľný spôsob vyjadrenia liturgickej modlitby a typický hudobný jazyk. Úlohou slovenských cirkevných hudobníkov je nájsť súčasný a typicky slovenský hudobný liturgický jazyk, pričom sa pravdaže môžeme a máme inšpirovať okolitými krajinami. Nesmieme ich však kopírovať, alebo iba jednoducho preberať to, čo majú oni. Je to možné v ednotlivých prípadoch, ale nie ako celok.“

s. Blandína Angelovičová, OSU,

pôsobí vo formácii novíciek v Trnave:

„Myslím, že na stretnutí „UL“ si každý mohol prísť „na svoje“. Prvé, čo ma oslovilo, bol záujem ľudí o oblasť liturgickej hudby. Každý z prispievateľov priniesol pohľad na danú tému z miesta, kde sa nachádza: organisti spoza organa z hľadiska odbornosti, animátori liturgie z pohľadu práce so sláviacim zhromaždením, dirigenti, kňazi... Nie menej závažným „miestom“, z ktorého hľadeli na slávenie liturgie, bol náboženský (aj historický) kontext krajiny.

Kľúčom k vzájomnému pochopeniu sa nebol len jazyk, ktorým sa rozprávalo (angličtina, francúzština, taliančina atď.), ale aj ochota vykomunikovať, vypovedať, objasniť, neostať vo vlastných dojmoch, ale v tvorivom dialógu spoločne hľadať. Práve v tomto ohľade som bola povzbudená zo slovenských a českých účastníkov. Verím, že ich spolupráca bude pozhnaním pre naše liturgické slávenia a chcem im k tomu popriať veľa odvahy a entuziazmu.“

Dušan Bill,

dirigent (Komorný zbor Konzervatória v Bratislave, Zbor Adoremus), pedagóg na Konzervatóriu v Bratislave:

„Sprievodným javom dejín cirkevnej hudby je príznačná starostlivosť svätých otcov o hudbu v posvätej liturgii. Dokumenty, inštrukcie, povzbudená, tak, ako si to vyžadoval čas,

sa dotýkajú nielen povahy a charakteru hudobných skladieb, ale aj interpretačnej úrovne týchto skladieb. Aj naša doba sa inšpiruje v tejto oblasti dokumentmi Druhého Vatikánskeho koncilu, ako aj oslovením umelcov Jánom Pavlom II. a súčasným pápežom Benediktom XVI.

Dnešná inšpiračná voľnosť a sloboda prináša so sebou veľkú zodpovednosť už len tým, že vstupom národných jazykov do liturgie vstupuje do hudby aj množstvo národných a ľudových prvkov, hudobných zvyklostí spojených s tradíciou jednotlivých kultúr, ako aj množstvo individuálnych elementov, nie vždy podložených kresťanskou vierou.

Členovia Universa Laus na svojich stretnutiach vytvárajú spoločenstvo, ktoré osvedčenými formami a metódami umeleckej konfrontácie, napriek jazykovým a kultúrnym rozdielom, prezentuje hudbu, ktorá by najlepšie vystihla Božie slovo, liturgický obrad, symbol, ktorá by bola odrazom živej viery dnešného človeka.

Na Slovensku žijú tiež tieto aktivity, spomínané myšlienky sú zasadené, len treba byť vytrvalým a obozretným, aby sme žali len to, čo dozrelo.

Osobne, z tohoročného stretnutia som odchádzal povzbudený, lebo potreby, ciele, starosti a radosti kráčali tou istou cestou.“

Anna Bomborová,

študentka zborového dirigovania

na Akadémii umení v Banskej Bystrici:

„Kongres Universa Laus hodnotím ako veľký prínos pre rozvoj liturgickej hudby na Slovensku a to zvlášť za predpokladu, že sa vytvorí aj slovenská sekcia tejto spoločnosti.

Podľa mňa je totiž veľmi dôležité, aby sa problematikou liturgickej hudby na Slovensku, jej obnovou a zdokonaľovaním, zaoberali aj praktizujúci hudobníci pôsobiaci vo farnostiach (dirigenti cirkevných zborov, organisti ...atď.) s profesionálnym hudobným vzdelaním. Práve takýto ľudia totiž z praxe najlepšie vedia, aké spevy a spôsoby prevedenia hudby v liturgii sú pre veriacich (pochopiteľne, v oblasti hudby väčšinou laikov) zvládnuteľné tak, aby sa mohli do spevov živo zapájať. Pri použití niektorých súčasných liturgických spevov to nie je totiž vždy možné.

Preto si myslím, že aj príprava nového liturgického spevníka by sa mohla uskutočňovať práve prizvaním kvalitných, študovaných, ale zároveň aj praktizujúcich cirkevných hudobníkov, ktorých na Slovensku rozhodne nie je málo. Dôkazom toho bola aj ich pomerne vysoká účasť na tohoročnom kongrese Universa Laus v Modre.

Bola som veľmi milo prekvapená z účasti toľkých mladých hudobníkov, ktorým záleží na kvalitnej liturgii a na sebazdokonaľovaní v tejto oblasti. Ja som počas štúdia cirkevnej hudby na konzervatóriu pôsobila vo farnosti 6 rokov ako organistka a dirigentka zboru a aj keď mi iné povinnosti zabránili nejaký čas vykonávať túto službu, kongres a ľudia, ktorých som tam stretla, ma inšpirovali k návratu k tomuto dielu, ktoré tiež významne buduje cirkevné spoločenstvo.“

Gloria Braunsteiner,

teologička, pedagogička na Teologickej fakulte TU v Bratislave a na Konzervatóriu v Bratislave, hudobníčka, speváčka:

„V roku 2004 som už mala možnosť zúčastniť sa kongresu UL v Rakúsku, kde som zažila atmosféru otvorenosti medzi

účastníkmi prevažne zo západných krajín. Podobnú otvorenosť bolo možné cítiť v rozhovoroch a vzájomných kontaktoch aj tento rok v Modre, s hojnejšou účasťou z východných krajín. Cením si interdisciplinárny prístup UL k liturgickej hudbe a k štúdiu jej týkajúcich sa oblastí, pretože len z komplexného pohľadu môže vyrastať hodnotná liturgická hudba.

Mám nádej, že pre ďalší rozvoj liturgickej hudby na Slovensku bude táto konfrontácia plodná a povzbudí v blízkej budúcnosti k užšej, priateľskej spolupráci predstaviteľov všetkých zúčastnených disciplín, aby sa nikto nemusel cítiť izolovane, kto venuje svoje sily liturgii akýmkoľvek spôsobom.“

Vlastimil Dufka,

jezuita, kňaz (Trnava), hudobník:

„Keď sa hovorí o nejakom kongrese, zaiste niektorí si hneď predstavia stretnutie intelektuálov, ktorých hlavným nástrojom je slovo a sila argumentov. V prípade kongresov Universa Laus ide o čosi iné. Členov Universa Laus spája priateľstvo a tiež spoločná misia: štúdiom, spoločnou reflexiou a modlitbou poznávať hudobnú reč liturgie a napomáhať rozvoju liturgickej hudby. To, čo hodnotím pozitívne na tohtoročnom kongrese spoločnosti Universa Laus je vyváženosť aktivít počas kongresu a spôsob postupovania, ktorý zodpovedá cieľu stretnutí. Na kongrese boli tri hlavné prednášky, ale aj priestor pre hudobné prezentácie, poznávanie nových kompozícií, nových ľudí a nechýbala ani spoločná modlitba. Kongres poskytol miesto pre dialóg, reflexiu a mnoho podnetov, ktoré sú dôležité aj pre rozvoj liturgickej hudby na Slovensku. Osobitne som sa tešil tomu, že na tohtoročnom kongrese – prvýkrát v dejinách spoločnosti Universa Laus – bol hojný počet účastníkov zo Slovenska a z východnej Európy, čo bolo vzájomne obohacujúce. Tohtoročný kongres bol aj vzácnou príležitosťou stretnutia sa tých, ktorí pracujú v oblasti liturgickej hudby na Slovensku.

Členov spoločnosti Universa Laus spájajú určité princípy a východiská, ktoré boli formulované v dvoch dokumentoch, z roku 1980 a z roku 2003. Rozdielne prístupy k liturgickej hudbe sú ovplyvnené rozdielnosťou kultúr, hudobných tradícií atď. Na kongresoch spoločnosti Universa Laus si veľmi vážim to, že aj napriek určitej rozdielnosti v prístupoch prevláda vzájomná ochota počúvať jeden druhého a tiež ochota podeliť sa o to, čo je tej-ktorej krajine vlastné. Veľmi pekne túto vnútornú dynamiku kongresov vyjadril bývalý generálny sekretár Universa Laus, John Ainslie z Anglicka, ktorý sa zúčastnil prípravného stretnutia v Bratislave a ktorý povedal: „Kongres na Slovensku bude pre členov Universa Laus skvelou príležitosťou, aby poznávali váš pohľad na liturgiu a hudbu a aby sa podelili o svoj pohľad. V mene prezídia a členov Universa Laus vás chcem uistiť, že urobíme všetko preto, aby toto stretnutie bolo plodným a aby bolo vynikajúcou príležitosťou pre vás a vašich priateľov zo Slovenska ako aj zo susedných krajín.“

Verím, že na Slovensku máme mnoho talentovaných i zapálených ľudí, ktorí by mohli posunúť rozvoj liturgickej hudby dopredu. Musia však vedieť vzájomne spolupracovať a na základe určitých princípov hľadať východiská. Ich kreatívnosť však musí kráčať ruka v ruke s ochotou vzájomne sa rešpektovať, počúvať a dopĺňať sa. Podľa môjho názoru, Universa Laus a jej stretnutia chcú komunikovať práve tieto skutočnosti.

Tohtoročný kongres mi, okrem iného, priniesol zaiste aj mnoho práce s jeho prípravou, nespočetné množstvo ko-

rešpondencie atď. a preto by som sa aj touto cestou chcel po



ďakovať všetkým tým, ktorí mi nezištne pomáhali pri príprave a realizácii kongresu.“

Hilda Gulyášová,

speváčka, muzikologička, študentka katolíckej teológie na TF TU, pedagogička na Konzervatóriu v Bratislave:

„Jednou z najvýraznejších pohnútok vývoja liturgickej hudby, najmä po Druhom Vatikánskom koncile, bolo slobodné uplatnenie národných jazykov v rámci liturgie. Možnosť vyjadrovať sa vo vlastnom jazyku, ktorá mala podnietiť aktívnejšiu účasť zhromaždeného ľudu na liturgickom slávení, bola zároveň príležitosťou pre formovanie autentického hudobného prejavu jednotlivých národov. V rôznych krajinách sveta vývoj liturgickej hudby podobne ako vývoj cirkevnej hudby vôbec, je ovplyvnený – motivovaný alebo brzdený – spoločensko - kultúrnou situáciou daného národa. Členovia Universa Laus – kňazi, chrámoví hudobníci, teológovia i muzikológovia - tvoria študijnú spoločnosť, ktorá na svojich stretnutiach reflektuje stav, smery tohoto vývoja liturgickej hudby v Európe i mimo nej. V tomto roku sme aj na Slovensku mali príležitosť zúčastniť sa kongresu a nahliadnúť do práce, štúdia UL. Mňa veľmi oslovila ich metóda prístupu k jednotlivým problémom liturgickej hudby. K riešeniu otázok týkajúcich sa témy kongresu - spevov communia a eucharistickej poklony - sa pristupovalo z hľadiska liturgického, teologického a napokon z hudobného. Teda vybranú oblasť slávenia sme skúmali z pohľadu liturgickej tradície, teologického významu a obsahu a až potom sa pristúpilo k možnostiam hudobného prejavu, ktorý by korešpondoval s predchádzajúcimi prvkami. Myslím si, že takáto alebo podobná postupnosť je potrebná všade, kde sa rodí nová tradícia posvätnéj hudby ako je to aj u nás na Slovensku. Kde sa udrží snaha chápať a žiť podstatu liturgického slávenia, tam posvätná hudba môže dostať novú podobu, ale jej podstatné atribúty ako posvätnosť, univerzálnosť a umeleckosť sa nestratia.“

Kongres UL bol pre mňa povzbudením do ďalšej činnosti a vzácnym obohatením v duchovnej i vedomostnej rovine.“

Alena Jurčacková,

speváčka, doktorandka na PF UK v Bratislave:

„UL hodnotím ako vynikajúcu ustanovizeň, kde sa môžu obohacovať navzájom rôzne národy, kultúry, temperamenty, ľudia rozličného zamerania a názorov v oblasti hudby, konkrétnejšie liturgickej hudby.“

Je ohromné vidieť, koľko si majú čo povedať ľudia, ktorí problematike rozumejú, aktívne v nej pôsobia, majú hlboké vnútorné presvedčenie o potrebe jej budovania, vysoký osobný morálny kredit, zakotvený v praktickom kresťanstve a dostatok pokory pre konštruktívny dialóg s kolegami vidiacimi problém zo svojho pohľadu. Naozaj je na Slovensku mnoho ľudí, ktorým ide o spoločné dobro, o pozdvihnutie dôstojnosti bohoslužieb a celkovej kultúry národa. Universa Laus slúži ako výborná spoločnosť fungujúca ako súhrn skúseností, tradícií, nápadov a podnetov, ktorými sa môžu obohacovať rôzne národy a kultúry. Predchádzať zlyhaniam, ktoré prežili iné národy a čerpať z pozitív, ktoré sú osvedčené v iných kultúrach.“

V období vstupu do Európy je najvyšší čas svedčiť doma i v zahraničí o aktuálnosti viery pre dnešného človeka, práve vysokou kultúrou liturgie. Viery hľbokej, kultúrnej, povznáša-

júcej, príťažlivej, viery, ktorá sa môže rozvíjať v ovzduší kultivujúcom dušu i ducha.“

Verím, že duchovenstvo na Slovensku uvíta a podporí ľudí ochotných spolupracovať na aktívnom zveľadňovaní bohoslužieb a celého priebehu cirkevného roka, s ich činnosťou, ktorú považujem za vysoko konštruktívnu, priam nutnú.“

Na hudbu súvisiacu s liturgiou sa pozerám zväčša ako jej realizátor, alebo „konzument“. Veľmi rada spievam počas liturgie žalmy a skladby pre sólový spev so sprievodom organu, prípadne s komorným obsadením nástrojov. Mňa ako speváčku v prvom rade zaujíma technické zvládnutie môjho partu a zvolenie vhodného prejavu dotvárajúceho dôstojnosť liturgie. Moje aktívne pôsobenie pri bohoslužbách je vecou osobného hlbokého presvedčenia a túžby prinášať ľuďom prostredníctvom hudby kus neba na zem. Ak liturgické komisie budú hudbu tvoriť, veľmi rada sa aktívne zúčastním na jej interpretovaní.“

Konkrétny prínos kongresu pre mňa vidím v lepšej orientácii v danej problematike, zároveň lepšie chápeť súvislosti a veľmi rada oveľa aktívnejšie priložím ruku k dielu.“

Hudba a spev je pre mňa najkonkrétnejším prejavom vzťahu k Bohu. Najradšej sa modlím svojím životom, spevom a svojím zovňajškom. A toto nasadenie celej svojej osobnosti rada zdieľam s ľuďmi, ktorí sú na to vnímaví a vieru prežívajú podobne. Preto mal pre mňa kongres aj maximálny spoločenský význam, ktorý mienim rozvíjať aktívne aj v budúcnosti.“

Mária Kolenová,

organistka (Jezuitský kostol v Bratislave),
pedagogička na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave:

„Kongres hodnotím veľmi pozitívne a obohacujúco pre liturgickú hudbu na Slovensku. Myslím, že vzájomné spoznanie a otvorenie, nám môžu pomôcť k ďalšiemu rozvoju.“

Tento kongres bol pre mňa zdrojom inšpirácie a nového poznania v oblasti liturgickej hudby.“

Peter Reiffers,

pedagóg na Konzervatóriu v Bratislave, organista,
dirigent (Jezuitský kostol Trnava), organár:

„Kongres bol názornou ukážkou toho, čo môže priniesť hudba v liturgii, keď umne spoja sily liturgisti a hudobníci, hlavne *skladatelia* s patričným profesionálnym vzdelaním a invenciou.“

Na národných prezentáciách bolo možné vybadať snahu o *vzájomnú* toleranciu a pozitívne ovplyvňovanie liturgistov a hudobníkov medzi sebou. A práve to nám na Slovensku chýba. Ba skôr mám pocit, že sa týchto vzájomných vplyvov bojíme a až sa im vedome vyhýbame!

Bolo by potrebné vniesť do vzťahu dvoch charakterovo a principiálne odlišných realít viac vzájomného pochopenia a spolupráce. Najväčší úspech bude badateľný vtedy, keď sa do tolerantnej interakcie dostanú dva dominantné aspekty „zúčastnených“: snaha liturgie verbálne a reakciu (úkonmi) oslavovať Boha a usmerniť človeka k tomuto cieľu a patrične realizovaná hudba, schopná mocne povznášať ducha a myseľ k Bo-

Semináre Gregoriánskeho spevu na Teologickej fakulte v Košiciach

hu, ktorá však k tomu potrebuje patričný voľný rozlet. Ved' ani

V dokumentoch II. Vatikánskeho koncilu sa často pripomína zachovávanie a zveľaďovanie hudobného dedičstva Cirkvi. „Na uskutočnenie tejto požiadavky je nevyhnutná hudobná formácia a hudobná výchova tak v seminároch, v mužských i ženských rehoľných noviciátoch a študijných domoch, ako aj v ostatných katolíckych ústavoch a školách.“¹ Jednou z takýchto aktivít podporujúcich hudobnú formáciu sú aj Semináre gregoriánskeho spevu, ktoré organizuje Liturgický Inštitút Jána Jaloveckého pri Teologickej Fakulte v Košiciach. Tieto Semináre sú koncipované v dvoch rovinách: v teoretickej, ktorá pojednáva o semiológii, modalite, kompozičnej technike spevov a v praktickej, v ktorej sa dáva priestor interpretácii, hudobnej estetike a technike monodického spevu.

Prvý seminár s názvom „Gregoriánsky spev – hudba medzi nebom a zemou“ sa uskutočnil v dňoch 17-19. marca 2007. Účastníci tohto podujatia si mali možnosť vypočuť prednášky a absolvovať nácvik vybraných spevov s medzinárodne uznávaným odborníkom na gregoriánsky spev **Albertom Turcom** z Talianska, ktorý je profesorom Gregoriánskeho spevu na Pápežskom inštitúte Posvätej hudby v Ríme.

Okrem toho spolupracuje a podieľa sa spolu s Opátstvom v Solesmes (Francúzsko), ktoré je centrom výskumu gregoriánskeho spevu, na štúdiu a výskume liturgického repertoáru monodic-



kých spevov. Vo svojich prednáškach prof. Turco predstavil vývoj miestnych repertoárov po Karolínsku reformu, morfológiu, modalitu a estetiku gregoriánskych spevov. Praktické poznatky z nácvikov vybraných gregoriánskych spevov predviedli účastníci seminára pri nedeľnej sv. omši v Dóme sv. Alžbety v Košiciach.

Z tohto úspešného podujatia vzišla myšlienka systematického pokračovania v usporadúvaní seminárov

o gregoriánskom speve pre širokú verejnosť s účasťou zahraničných odborníkov. Výsledkom tohto rozhodnutia bolo usporiadanie ďalšieho seminára s názvom „Interpretácia gregoriánskych spevov“, ktorý sa uskutočnil 15. októbra 2007 za podpory Liturgického inštitútu J. Jaloveckého pri TF v spolupráci s občianskym združením Gregoriana (<http://gregoriana.sk>). Host'om seminára bol **David Eben** z Českej republiky, ktorý v súčasnosti pôsobí v Ústave hudobnej vedy v Prahe a vyučuje na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. Okrem toho pravidelne vedie letné kurzy teórie a praxe gregoriánskeho spevu vo Francúzsku a Švajčiarsku.



V Košiciach sa predstavil s prednáškami o histórii gregoriánskeho spevu, o gregoriánskej notácii a o neskorom stredovekom českom repertoári. Účelom seminára bolo predstavenie kultúrno-historického procesu formovania sa repertoáru monodického spevu na politicko-náboženskom pozadí spoločenských pomerov. Na jednotlivých ukážkach českého repertoáru pochádzajúceho z neskorého stredoveku, poslucháči seminára mohli vidieť nie len samotný vývoj spevov, ale aj rozdielnosti medzi klasickým a post klasickým repertoárom, ktorého interpretáciu si mohli nakoniec spolu vyskúšať.

Pozitívny záujem o tieto semináre sa prejavuje čoraz väčšou účasťou a aktívnou participáciou účastníkov. Gregoriánsky spev skrýva v sebe veľké duchovné a kultúrne bohatstvo mnohých storočí. Preto, ako hovorí Benedikt XVI „je osožné ochraňovať toto bohatstvo cirkvi a dať tomuto bohatstvu patričné miesto.“ Zostáva nám už len veriť, že aj tieto semináre a iné podobné aktivity napomôžu k lepšiemu spoznaniu a oceneniu bohatstva gregoriánskeho spevu ako aj k jeho prinávrateniu do liturgie.

¹ Sacrosanctum Concilium, n. 115.



PETR EBEN –

SKLADATEĽ, KTORÉHO SI PÁN UČINIL SVOJÍM NÁSTROJOM



„Učiň mne Pane nástrojem“, tak znie začiatok antifóny s textovou parafrázou olomouckého biskupa Hrdličku na modlitbu sv. Františka. Tento text zhudobnil geniálny skladateľ Petr Eben. Skladateľ, ktorý celý svoj život prežil s láskavosťou k svojmu okoliu ako sv. František. V pokore, v akej Petr Eben žil, aj zomrel, dokonale pripravený na smrť, vo večerných hodi-

nách 24. 10. 2007 v kruhu svojej rodiny vo veku 78 rokov. Jeho priatelia dostali oznam o jeho úmrtí v obálke napísanej jeho vlastnou rukou.

Petr Eben sa narodil 22. 1. 1929 v Žamberku v južných Čechách. Krátko nato sa rodina presťahovala do Českého Krumlova. Tu ich zastihla aj druhá svetová vojna. 10-ročný Petr zastupuje vo farskom kostole sv. Víta organistu, ktorý musel narukovať. Ešte nedosiahol na pedále a už improvizuje na Schifferovom trojmanuálovom organe, po tme, zatvorený v chráme. Tu sa formuje vzťah budúceho veľkého organového skladateľa ku kráľovskému nástroju.

Vojna zasiahla rodinu Ebenovcov kruto, pretože jeho otec bol židovského pôvodu. Veľa členov rodiny zahynulo v koncentračnom tábore. Petr musel opustiť gymnázium a musel manuálne pracovať. Ako šestnásťročný sa ocitá aj s bratom tiež v koncentračnom tábore, kde zažíva scény známe z filmu Schindlerov zoznam. Zážitky z vojny sa odzrkadlia neskôr aj v jeho tvorbe (predovšetkým Jób pre organ a recitátora).

Po vojne Eben dokončil svoje gymnaziálne štúdiá a definitívne sa rozhodol pre štúdium hudby. Na Pražskej hudobnej akadémii začína v roku 1948 študovať hru na klavíri a kompozíciu (P. Bořkovec). V roku 1951, v čase náboženského útlaku píše skladbu Missa Adventus et Quadragesimae pre organ a schólu. Svoje štúdiá kompozície zakončuje v roku 1954 Koncertom pre organ a orchester, v originálnom titule Symfonia gregoriana. Obdobie po roku 1948 charakterizuje nasledovne: „Nebyl jsem do té míry pronásledován, aby mě to nutilo uprchnout. Byl jsem pouze občas „přidušen“. A jakkoli to zní paradoxně, pro umělecký i duchovní vývoj jsou překážky spíše užitečné... Rozhodnutí pro setrvání v této zemi byl ovšem i pocit přátelství a solidarity s těmi, kdo zde žili, a zároveň jakási dobrovolná spolupráce s vyšší režíí“. Cítil jsem jako svůj úkol zůstat na místě, na které jsem byl životem postaven.“

V roku 1953 sa Petr Eben oženil so Šárkou Hurníkovou, sestrou skladateľa Ilju Hurníka. Manželka mu bola celoživotnou oporou. Narodili sa im traja synovia Krištof, Marek a David.

V Ebenovej tvorbe hral ako dôležitý inšpiračný materiál významnú rolu gregoriánsky chorál. Skladateľ o tomto hudobnom fenoméne hovorí, že bol pre neho „trvalý zdroj inspirácie“. To, čo ho na tomto speve dojíma je vedľa obsahu „jeho tak zjevná pokora“. Petr Eben komponoval tak ako cítil. Nepodriadil svoju tvorbu požiadavkám režimu. Z tohto dôvodu nemal v komunistickom štáte pre svoje pôsobenie možnosti, ktoré by prislúchali jeho talentu a vedomostiam. Píše pre vtedy nepopulárny nástroj – organ. Komponuje organové cykly inšpirované gregoriánskym chorálom (Nedeľná hudba 1957-1959, Laudes 1964 etc). Preslávil sa svojimi improvizáciami na texty, z ktorých vznikajú slávne organové kompozície pre organ a recitátora (Faust, Jób, Labyrint sveta a ráj srdce). Komponuje aj hudbu duchovnú, predovšetkým liturgickú. Stretnutie so sakrálnymi textami je pre Ebena vždy „povznesením a očistou, dotykcom večnosti“. V roku 1965 zhudobnil české omšové ordinárium. Slávna je predovšetkým Missa cum populo, kde popri koncertantnom organe, miešanom zbore a dychových plechových nástrojoch uplatnil v zmysle požiadaviek II. Vatikánskeho koncilu aj spev zhromaždenia. Mnohé jeho nápevy žalmov boli prebrané aj do našich liturgických spevníkov. V časopise Adoramus Te vyšlo niekoľko antifón a duchovných piesní so slovenským textom. Responzóriový žalm na text Milujem ťa Pane, ty moja sila napísal originálne na slovenský text - pre potreby slovenskej katolíckej liturgie.

Ocenenie jeho talentu prichádza najprv zo zahraničia, predovšetkým z Nemecka, kde si ho najviac vážili. Stáva sa do takej miery známym, že aj komunistický režim musí akceptovať jeho talent a povolujú mu cestovať. V rokoch 1978-1979 dokonca vyučuje na slávnej Royal Northern College of Music v Manchestri vo Veľkej Británii. Smel však vycestovať bez rodiny. Po roku 1989 prichádzajú mnohé ocenenia aj doma.

V roku 1992 Petr Eben sa zúčastnil prehliadky mladých slovenských organistov v Košiciach, kde uviedol svoj program Umenie improvizácie. Študentov aj pedagógov fascinoval svojou schopnosťou improvizovať na verše, obraz, na danú hudobnú tému vo všetkých štýlových obdobiach. Na samostatnom koncerte zahrál svoju, vtedy ešte nezapísanú skladbu – improvizácie na Komenského Labyrint sveta a ráj srdce. Na festivale Trnavské organové dni zaznela v roku 2001 v jeho podaní a v podaní Scholy gregoriansky pragensis pod vedením syna Davida Suita liturgica. O rok neskôr uviedol Labyrint sveta s Komenského veršami v kongeniálnom podaní svojho syna Mareka ako recitátora.

Petr Eben je autorom veľkých organových cyklov, množstva klavírných, zborových aj vokáno-inštrumentálnych skladieb, cirkevnej opery... Rovnako geniálne sa však vedel vyjadriť aj prostredníctvom foriem liturgickej hudby - jednoduchých žalmových nápevov, antifón, duchovných piesní. Jeho poslanstvo pre nás je poslanstvom geniálneho a zároveň skromného veriaceho umelca s veľkým zmyslom pre humor. Na otázku istej ankety v roku 1990 - akú reformu obdivuje – odpovedal: „Sv. Františka“. Na otázku ako by chcel zomrieť zaznela odpoveď: „Pripraven“. Stvoriteľ mu toto jeho želanie splnil. Dielo, ktoré zanechal, oslovuje dnes ľudí na celom svete a tvorí významný podiel kultúrneho dedičstva ľudstva.

“Vpád Boha do lidských dějin mi připadá jako druhý velký třesk, i když se odehrál v naprostém tichu. Snad zpívali při tom andělé, ale není to pro mně Pastorale... Ale Boha nepotkáme jinde a jinak než v li-dech, jenom jim tuto vděčnost můžeme splácet. A snad právě důležitější než dárek, který udělá chvilkovou radost, je to, co by mu mělo předcházet a co by bylo trvalejší: vzdát se něčeho z okruhu vlastní suverenity – kusu svého klidu, části svých nároků, svého práva na pravdu, na jedině správný názor, na neomylnost, na rozhodování, práva na uraženost, na odvetu, na vlastní pohodlí, na uzavření do svého vlastního světa. Opustit toto bezpečné teritorium teprve znamená vykročení do vánoční lásky“ (Petr Eben).¹

Stanislav Šurin

¹ Citácie boli prebrané z publikácie Petr Eben, Kateřina Vondrovicová, Panton, Praha 1995.



S Amantiusom Akimjakom o duchovnej hudbe

Vážení čitatelia, v novom cykle rozhovorov Vám sprostredkujeme postoje a názory osobností, ktoré aktívne pôsobia v oblasti duchovnej a liturgickej hudby na Slovensku. (Pôvodným zámerom otázok bolo ich spracovanie v komparácii s českým prostredím. Vychádzajú z ankety, ktorú publikoval Přemysl Rut v časopise Souvislosti, 2/2000).

Pán profesor, začneme historickým pohľadom. Po roku 1989 sa Cirkev konečne mohla slobodne ujať správy svojich vecí. Ako sa to podľa Vás prejavilo na stave duchovnej hudby v slovenských chrámoch?

Po roku 1989 sa podarilo na Ministerstve školstva SR presadiť učebné osnovy študijného odboru cirkevná hudba tak na základných umeleckých školách ako aj na konzervatóriách a vysokých školách. V rámci tohto štúdia sa pripravujú odborníci pre chrámovú hudbu. Tam, kde sa tento študijný odbor realizuje v súčinnosti s Liturgickou komisiou, resp. s jej hudobnou sekciou, či už na diecéznej alebo na celonárodnej úrovni, podarilo sa nám vychovať odborníkov pre liturgickú hudbu a spev. Takže možnosti už sú, výsledky sa už taktiež ukazujú, treba však naďalej v tom pokračovať.

Prejavujú duchovní správcovia v Spišskej diecéze záujem o úroveň a podobu hudobnej stránky liturgie alebo konkrétne o spoluprácu s Vami? Akú máte skúsenosť s hudobným vzdelaním kňazov?

V Spišskej diecéze sa pravidelne uskutočňujú kantorské kurzy. Duchovní správcovia svojich organistov a kantorov poväčšine na tieto podujatia posielajú a následne ich podporujú pri navštevovaní nových liturgických spevov. Podobne sa to robí aj v iných diecézách (Košice, Banská Bystrica, Rožňava, Bratislava-Trnava). Na väčších cirkevných slávnostiach účinkujú chrámové zbory pod vedením Diecéznej liturgickej komisie (napríklad na levočskom odpuste, na eucharistickom kongrese a pod.) Záujem o spoluprácu tu teda je. Bohoslovci v spišskom seminári majú liturgický spev päť rokov a radi tento predmet navštevujú. Počas obdobia teologických štúdií sa dostatočne naučia tejto problematike rozumieť a tiež spievať podľa svojich schopností a vlôh.

Ako Vy osobne rozumiete pojmu duchovná hudba? Súvisia s hĺbkou jej spirituality aj kvality kompozičné a interpretačné? Ako vnímate pomer tzv. klasickej duchovnej hudby (starej i novej) a „pesničiek s gitarou“ spievaných počas bohoslužieb?

Duchovná hudba je tá, ktorá sa usiluje znázorniť duchovno. O znázornenie duchovna sa však musia usilovať všetci. Od autora skladby cez interpreta až po poslucháča. Kompozičné a interpretačné kvality tejto hudby súvisia s hĺbkou spirituality vyššie uvedených osôb. Duchovnú hudbu nemôže duchovne znázorňovať neveriaci človek, môže to robiť nanajvýš človek hľadajúci Boha. (Kto apriori neverí, tak ako chce komunikovať s niekým, o kom si myslí, že ho niet?) „Pesničky s gitarou“ pri bohoslužbách sú skôr nutné zlo. Tolerujú sa iba tam, kde zatiaľ nevedia interpretovať vážnu duchovnú hudbu klasickú a modernú, ktorá môže byť aj s gitarou. Tento stav treba postupne vylepšovať výchovou a formáciou chrámových hudobníkov.

Na čom by sa podľa Vás mali hudobníci s predstaviteľmi Cirkvi zhodnúť?

Zhrniem to do piatich bodov. Mali by sa zhodnúť 1) na kantorských miestach v našich chrámoch a ich odmeňovaní, 2) na požiadavke vzdelania, výchovy a formácie pre túto službu, 3) na výbere skladieb pre liturgiu, 4) na výbere, kvalite a ochrane hudobných nástrojov, ktoré sa majú používať v liturgii a pri ďalších bohoslužbách, 5) na výbere spevákov pre liturgiu a na zakladaní chrámových zborov.

Za odpovede ďakuje Rastislav Podpera

Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD. (1961) – kňaz Spišskej diecézy, profesor katolíckej teológie so zameraním na liturgický spev a posvätnú hudbu. Študoval v Bratislave a v poľskom Ľublíne teológiu, liturgiku, filozofiu a dejiny kultúry. Od roku 1994 pôsobí na spišskom Teologickom inštitúte, v súčasnosti v Ústave hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby na Katolíckej univerzite v Ružomberku. Od roku 2002 je dekanom jej Pedagogickej fakulty. Je dlhoročným tajomníkom Hudobnej sekcie Liturgickej komisie KBS a zástupcom šéfredaktora časopisu Adoramus Te o duchovnej hudbe. Dlhodobo spolupracuje na tvorbe a príprave Liturgického spevníka.

Zborová „missa“ na výslňí liturgie

Veľkonočná nedeľa, 8. apríla 2007

Dóm sv. Alžbety, Košice

Hlavný celebrant: Mons. Alojz Tkáč, arcibiskup

Zbor sv. Cecílie a Komorný orchester pri Dóme sv. Alžbety

Zbormajster a dirigent: Viliam Gurbaľ

Organista: František Beer

Priamy prenos STV, réžia: Pavol Hospodár

Netreba rozvádzať, čo pre kresťanov znamená Veľkonočná nedeľa. Priamy televízny prenos zo starobylého Dómu sv. Alžbety predstavoval v tento deň už vopred sľubné povznesenie ducha po stránke vizuálnej i auditívnej.

Interpretačný výkon domáceho Zboru sv. Cecílie s orchestrom pod vedením regenschoriho katedrály Viliama Gurbaľa preukázal veľmi slušnú úroveň hudobnej produkcie, ktorou sa tento chrám môže pýšiť už niekoľko rokov. Produkcia košickej katedrály pôsobí na slovenské pomery veľkolepo. Zbor má dobré meno doma i v zahraničí, okrem liturgie sa venuje aj koncertnému predvádzaniu sakrálnnej hudby. Gurbaľovi sa podarilo vytvoriť pre svoje zámery priaznivú konšteláciu so závideniahodným počtom nadšencov, s ktorými možno ponúkať účastníkom liturgie hodnotnú hudbu. Pôsobenie, ba samotná existencia takéhoto chrámového telesa vyniká o to viac, keď pestovanie hudby v iných katedrálach sa borí s problémami, prípadne stagnuje, alebo prežíva na žalostnej úrovni. (Riadneho profesionálneho regenschoriho s príslušným vzdelaním zamestnáva len katedrála v Trnave a Banskej Bystrici.) Keďže tu nie je priestor na dlhé chvály, napokon úspech Zboru sv. Cecílie hovorí sám za seba, nebudem sa rozpisovať o predvedení každej z uvedených kompozícií (Haydn: Missa Sancti Joannis de Deo; Donatti: skrátené koncertantné moteto Alleluia, Haec dies; Cantate Deo canticum novum podľa známeho Händlovho Canticorum jubilo; populárne Hallelujah z Mesiáša). Poslucháč zvyknutý na úplne „inú“ úroveň hudby v našich bohoslužbách isto prepáči v mierne rozladené basso continuo (sláčiky), občas nepresné nástupy spevákov či súhru v orchestri. Detaily totiž ďaleko prevyšuje povinnosť Cirkvi takéto hudobné aktivity všemožne podporovať a vážiť si ich.

Ľud sa zapájal do spevu jemu prislúchajúcich častí veľmi málo. Situácia mohla byť naživo odlišná, v televíznom zvuku však spev „celého zhromaždenia“ znel rozptýlene a slabo. Možno je za nepekňý dojem zodpovedný zvukový majster alebo rozloženie mikrofónov. S týmto však nekorešponduje fakt, že v záberoch kamier málokto z prítomných otváral ústa. Ďalším faktom je, že mikrofóny spevákov boli pri spoločných spevoch stiahnuté, čo považujem za chybu.

Zo záznamu sa nedá zistiť, či s ľudom spieval aj zbor. Zvlášť pri veľkých bohoslužbách je takáto služba zboru prepotrebná. Služba organistu bola zverená Františkovi Beerovi, mladému študentovi cirkevnej hudby na košickom konzervatóriu. Svoju úlohu zvládol na očakávanej úrovni, bez viditeľných problémov. V porovnaní s rastúcou úrovňou amatérskych organistov, navštevujúcich kurzy organovej hry, by však poslucháč od budúceho profesionálneho organistu zniesol viac invencie. Interpretácii organového sprievodu spevov nemožno vytknúť nič, deficit sa týka invencie v predohrách a v registrácii. Predohry boli hrané dôstojne, no fádne. Zväčša kopirovali notový zápis prvej frázy spevu, len málo sa od neho vzdialili, maximálne drobnou rytmizáciou alebo malou improvizovanou kadenciou. Pri narábaní s registrami organista málo využil možnosti nástroja. Organ znel stále rovnako, ako keby sa v katedrále musel spev sprevádzať len plným zvukom s jazykovými registrami v pedáli a mixtúrami. Tak odzneli všetky spevy, bez ohľadu na ich rozdielny spirituálny charakter.

Nemožno obísť televízny komentár. Verím, že odstránenie tohto „do uší bijúceho doplnku“ z prenosov bohoslužieb je aj v Televíznom štúdiu Košice otázkou času. V Bratislave sa už podarilo. Prípadný komentár by mal mať duchovnú hĺbku. Celkovo však jeho prítomnosť svedčí o nízkom liturgickom povedomí zodpovedných televíznych tvorcov: miesta, kde sa v liturgii spieva, pokladajú za akýsi „voľný priestor“ pre komentár. Zabúdajú, že cieľom vysielania je umožniť aspoň virtuálnu účasť tým, ktorí sa nemôžu zúčastniť omše osobne. Vstupy komentátora modlitbu prerušujú, a nie napomáhajú. Je nevhodné, aby počas posvätných obradov komentátor vymenúval úspechy zboru na medzinárodných súťažiach, alebo aby vo chvíľach sv. prijímania rozprával, v ktorom roku a akou listinou bola zriadená diecéza (!). Neprimerané je aj upriamovanie pozornosti diváka na konkrétne osoby (čítajúcich, sólových spevákov) formou „počas bohoslužby slova si vypočujeme XY a XY“. Vhodnejšie je použiť titulky. V centre vnímania je predsa Písmo, text, spev, nie konajúca osoba. Čítanie z Písma nie je vystúpenie na tribúne a spev žalmu z ambony nie je sólový koncert. Bolo by dobré vyvarovať sa v komentári aj prehnaných hodnotení typu „jedno z najkvalitnejších chrámových hudobných telies v rámci celej Katolíckej cirkvi“.

Pár poznámok

k niektorým konkrétnym častiam bohoslužby:

Úvodný spev: Donattiho moteto bolo postavené na slove alleluia. Našťastie. Za ním nasledujúca pieseň Základ Cirkvi totiž nie je vhodným introitom na Veľkonočnú nedeľu. Nie-



lenže neobsahuje slovo aleluja, ale ani žiadnu zmienku o zmŕtvychvstaní. (Prihlásili by sa ešte dnes autori tabuľky na konci direktória k svojmu „dielu“? Verím, že u čoraz väčšieho počtu kantorov začne prevažovať zdravý úsudok nad „úctou k tabuľkám“.)

Responzóriový žalm: 1) Technika operného spevu s veľkým, rušivo pôsobiacim vibrátom. 2) Reponzórium Toto je deň Krista Pána, ktoré je pôsobivé pravidelným metrom (6/8) predspievala žalmistka príliš „voľne“, v rytmickej kolízii s organistom, ktorý hral presne podľa nôt. 3) Medzi veršami sama spievala aj odpoveď ľudu, čo je skôr úlohou ľudu (a zboru).

Spev pred evanjeliom: Obsah sekvencie bolo vhodné vyspievať celý, nie iba tri strofy. Liturgicky je správnejšie, ak sa sekvencia ľubovoľne neskracuje (iba Stabat Mater a Laud a Sion, aj to iba na tradičných miestach, ktoré sú naznačené v liturgických knihách). Alelujový verš spieval spevák z ambony intonačne neisto, celkový dojem dotváral jeho „nosový“ tón.

Evanjelium: Vrchol bohoslužby slova, paradoxne hudobne najmenej zvládnutá časť omše. Nešťastná voľba diakona pre spev. Spievajúcemu chýbala základná znalosť o prízvukoch v danom nápeve: takmer všetky hudobné prízvuky spieval na nesprávnych slabikách. Počúvať takýto prejav a sústrediť sa na text bolo pre mňa nadľudským výkonom.

Krédo: Tzv. pastiersky nápev, spievaný striedavo ľud/zbor. Vynikajúci príklad pre skeptikov, ktorí tvrdia, že ľud nedokáže disciplinovane striedať svoje pasáže so spevkami.

Obetovanie: Ani svojvoľné opakovanie druhej polovice strofy piesne Základ Cirkvi nepomohlo zabrániť chvíli neplánovaného ticha od momentu incenzovania kňazov. Priestor sa mohol pohotovo využiť na krátku organovú improvizáciu.

Sanktus: Nevhodný výber hudby. Spievať túto časť z klasickej figurálnej omše v pokoncilovej liturgii odporuje zmyslu Sanktus ako aklamácie celého zhromaždenia. Zvolanie patrí celebrantovi a ľudu. Tento raz musel celebrant i ľud mlčať. (Keď už to chcel dramaturg omše niekde použiť, vhodnejšie by bolo po prijímaní ako chválospev, samozrejme bez časti Benedictus.)

Agnus: Tento spev sa spieva počas lámania chleba a posvätného zmiešania. Nepoznám dôvod, prečo sa začalo spievať až po tomto úkone. Liturgicky nesprávny zvyk popriať pokoj podaním ruky medzi všetkými členmi zboru, by bolo – zvlášť v televíznom prenose – vhodné eliminovať.

Sv. prijímanie: Ako v prípade Sanktus, aj tu prevláda dojem, že prioritou zboru je prezentovať Haydnovu „missu“ (a – okrem Kréda – za každú cenu celú). Som v rozpakoch, ak treba dlhoročnému katedrálnemu regenschorimu vysvetľovať, že spievať Agnus Dei ako spev na prijímanie je nevhodné. Spievať po slovenskom Baránok Boží ešte latinské Agnus je jednak liturgický nezmysel a jednak je to podivné

už z hľadiska textu. Asi tak, ako keby po homílii zaznelo slovenské Verím v Boha a potom na obetovanie latinské Credo. Alebo po úkone kajúcnosti Pane, zmiluj sa a následne namiesto Glória zborové Kyrie. Okrem toho, že zdvojovanie nie je v súlade s duchom liturgie, treba povedať aj to, že Agnus a communio sú dva úplne odlišné prvky, úkony s rozdielnym významom. Nemožno v nich hudbu zamieňať. (Ak bol Haydn naozaj takou prioritou, mohlo na začiatku prijímania zaznieť skôr jeho Benedictus, nie Agnus.)

Nie najšťastnejším riešením bolo začínať pieseň Ježiš Kristus, Spasiteľ náš tesne pred záverom rozdávania Eucharistie. Spev na prijímanie sa má totiž ukončiť včas, nie až po purifikácii. Znova tu bol priestor skôr pre instrumentálnu hudbu.

Celkový dojem z prenosu veľkonočnej omše je po hudobnej stránke pozitívny, po liturgickej rozporuplný. Pekná, uchu lahodiaca veľkolepá hudba totiž nie je všetko. Najmä nie v liturgii. Ak som vyzdvihol hudobné aktivity dómskych spevákov a hudobníkov, zároveň nemožno prehliadnuť rezervy v správnom liturgickom aplikovaní hudby, najmä starých diel, komponovaných pre „tridentskú omšu“.

Po stránke liturgickej: Problém je, že množstvo (aj dobrých) chrámových hudobníkov jednoducho nechápe, aké možnosti a obmedzenia platia pre uvádzanie klasických diel sakrálnej hudby v dnešnej liturgii. S týmto hendikepom sa stretávame nielen u amatérskych zbormajstrov, ale aj u profesionálov a absolventov odboru cirkevnej hudby. Aby sa vytvoril súlad medzi potrebami liturgie a ambíciami hudobníkov, každá diecéza má mať (v duchu čl. 20 konštitúcie Sacrosanctum concilium) hudobnú komisiu alebo poverenú osobu, ktorá na túto vec – najmä pri veľkých slávnostných bohoslužbách – dohliada. Košická arcidiecéza takúto osobu má. Kňaz-liturgista, ktorý funkciu vykonáva, tento hudobný program omše neschválil. Mal k nemu výhrady, ktoré neboli akceptované. Hudba teda odznela v priamom prenose podľa neschváleného plánu, v rozpore s názorom osoby, ktorá má pri jej dramaturgii „hlavné slovo“. Našou úlohou však nie je riešiť problém zainteresovaných aktérov. Možno len konštatovať, že túžba „zaspievať si“, „predviesť sa“ s úspešným telesom, či predviesť hudobné dielo bola silnejšia ako pochopenie, o čo v tom-ktorom liturgickom úkone ide. Rozdiel medzi šéfom katedrálneho chóru a organizátorom koncertov sakrálnej hudby vidím v tom, že katedrálneho regenschoriho liturgické smernice neiritujú. Naopak, majstrovsky ich ovláda a v súlade s nimi vie múdro využiť v čo najviac z pokladu starej i novej cirkevnej hudby.

Po stránke interpretačnej: Možno vyjadriť len nádej, že košický dómski interpreti „nezaspia na vavrínoch“. Ľahko sa totiž stane, že tam, kde znie hudba lahodiaca davom, pozornejší poslucháč zaznamená upúšťanie od precíznej práce, fungovanie „na efekt“, nástup zotrvačnosti a stagnácie.

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ: THE IMPRECATORY PSALMS

The term „imprecatory psalms“ describes those psalms that contain curses or prayers for the punishment of the psalmist’s enemies. People are often shocked by some of the prayers in the psalms. These curses are part of God’s inspired word. Scripture delivers strong warnings against taking personal vengeance on our enemies, but it also promises us that the just God will repay the wicked.

MONIKA MIHALOVÁ: FOLLOWING WOMEN’S MUSICAL CREATIVITY IN CONVENTS (2)

Again we will follow the tracks of women’s musical creativity – this time to the convents in Italy. Such strong was the representation of these extraordinary composing sisters in Italy, that the content of this article is dedicated entirely to them. The most significant convents, behind the walls of which were living and composing the woman musicians and the composers sacred to God, were in Milan, Ferrara, Rome, Florence, Bologna, Novara and other bigger cities of Italy. It is remarkable that sacral music was originating not only in male monasteries, but it was composed also by women sacred to God, usually coming from rich families.

JÁN VELBACKÝ: CULTURAL AND SPIRITUAL DIMENSION OF GREGORIAN CHANT

In the music dictionaries is under the entry Gregorian chant usually found this characteristic: one-voice (monodic), decorative (melismatic) singing, which defies the rules of tonal music, without the dominant,

without the tonic, without the delicate tones, without the subdominant accords, without the accompaniment. It cannot be assorted into a system of major and minor scales. Its scale does not reach either one octave and it is often satisfied with the interval of one fourth to express in excellent way everything it wanted to say. Briefly said, it is the modest singing, which gets along with few devices.

In spite of its modesty, simplicity and time distance this singing holds its admiration up to the presence by virtue of artistic and spiritual wealth, which had been formed and collected during several centuries. Only take a look to some codex with this singing to make an unexpected image.

MÁRIA PLŠEKOVÁ CATHEDRAL CHOIR SCHOOLS IN ENGLAND

A tradition of choir schools goes to the 14th and 15th centuries, in some cases to the 13th century, when they were called „song schools“. Choir schools are the specific schools of residential type, which are situated directly at important English cathedrals. The Choir Schools’ Association is represented by 44 schools at cathedrals, churches, chapels and colleges. In the schools under this association is around 21 000 pupils, where 1200 are chorus-singers (boys and girls).

The author of the article personally visited Canterbury Cathedral School and spent the whole day with the little singers practicing and also went to the evening Evensong. The cathedral choir in Canterbury is one of the most prominent singing groups with the international reputation of the highest level.

MÁRIA PAŠKOVÁ: PERFORMERS OF LITURGICAL MUSIC (3)

A meeting of the faithful is the most numerous group of the liturgy’s participants. It is a community, which has gathered to celebrate Eucharist and does not do a particular liturgical task neither on grounds of ordination nor to the intent of a service. This meeting consists of ordinary participants of the liturgy, mostly laics in the field of liturgical music and theology.

For the early Church had the participation in liturgy at the given space and time – especially on Sunday – essential meaning. Medieval man valued the holly mass greatly, although he had not participated actively. In the 14th century the character of the mass as a sacrifice had disappeared from the whole parochial community. In Baroque liturgy participated actively only a celebrant and his assistant, and at the turn of the 17th and 18th centuries people would sing the rosary, Loretan litany and litany to the saint during the mass. These songs were substituting the singings of the mass ordinarium and proprium.

The Second Vatican preferentially emphasized active and inner participation of the faithful. Active participation has two conditions: when people are present inwardly and outwardly. Common singing of the whole gathering presents the ideal form of common prayer. Social nature of the liturgy is presented by common singing of the faithful. Preparation of the liturgy today stresses the fact that liturgical services should be carried out by laics. All the believing laics have the right to participate in a dignified liturgy celebrating.

Translated by Lucia Hrkútová