



# 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 Drobný  
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 1/2008

Na úvod - Symfónia chvál

*Foreword - Praise Symphony*

WIESLAW HUDEK ..... 2

Niektoré súvislosti medzi židovskými interpretačnými  
metódami a Bachovým hudobným vyjadrením

*Some Connections between Principles of Rabbinic Interpretation  
and Bach's Musical Expression*

MIROSLAV VARŠO ..... 3

Teologický a semiologický rozbor antifóny „Magister dicit:  
Tempus meum prope est...“

*The Theological and Semiological Analysis of the Antiphon  
„Magister dicit: Tempus meum prope est...“*

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK, O.Praem. .... 7

Úlohy organistu v pokoncilovom období a jeho  
permanentná formácia v poľských pomeroch

*An Organist's Tasks in the After-Council Period  
and his Permanent Formation in Polish Conditions*

PIOTR WIŚNIEWSKI ..... 9

Florentský koncil a liturgická hudba

*The Council of Florence and Liturgical Music*

ANNA HLAVAČOVÁ ..... 25

Využitie piesne Jednotného katolíckeho spevníka č. 293

„Veľkú milosť udeľ uješ“ v novom liturgickom spevníku  
*The Use of the Song No. 293 From "Jednotný katolícky spevník"*

*(Unified Catholic Songbook) "Veľkú milosť udeľ uješ"*  
*(You Bestow Mercy)" in the New Liturgical Songbook*

JAROSLAVA GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ ..... 28

SPRAVODAJSTVO - COVERAGE:

Organová tvorba Jána Levoslava Bellu

*Organ Works of Jan Levoslav Bella*

JURAJ VALLUŠ ..... 32

1. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu -  
Bratislava 18. - 21. 10. 2007

*1<sup>st</sup> International Festival of Gregorian Chant -  
Bratislava 18. - 21. 10. 2007*

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK, O.Praem. .... 33

2. medzinárodný festival adventnej a vianočnej hudby  
Bratislava 6. - 9. 12. 2007

*2<sup>nd</sup> International Festival of Advent and Christmas Music*

JÁN MÁRIA DOBRODĚNSKÝ ..... 32

ROZHOVOR - INTERVIEW:

S Borisom Banárom o duchovnej hudbe

*With Boris Banáry about Spiritual Music*

RASTISLAV PODPERA ..... 35

RESUMÉ - SUMMARY ..... 40

Titulná strana: Organ v kostole sv. Michala v Skalici, Walcker op. 5942

Front-page: The new Walcker's-Organ Op. 5942 in Skalica

Výtvarné riešenie obálky: PAVOL RUSKO

## Symfónia chvál

Krása ja kľúčom a výzvou transcendentna. Pozýva človeka, aby spoznal chuť života a dokázal snívať o budúcnosti. Preto krása stvorených vecí ho nemôže uspokojiť a budí v ňom tajnú túžbu po Bohu, ktorú svätý Augustín, zamilovaný do krásy, dokázal vyjadriť neopakovateľnými slovami: „Neskoro som ťa začal milovať, krása, taká dávna taká nová, neskoro som ťa začal milovať“. (List umelcom 16) Ján Pavol II. smeruje myseľ k Bohu, ktorý je samou krásou a z neho pochádza pravá krása hudby. O nej (o hudbe) v roku 1965 hovoril Pavol VI.: „(Hudba je) najmenej materiálna a najviac tajomná spomedzi umení, je schopná pohnúť dušu až po hranice najvyšších duchovných zážitkov. (...) Hudbe patrí zaskakujúca a fascinujúca úloha vyjasnenia duchovného nepokoja a bázne pred absolútnom, zmierovania cez jej lahodné posolstvo temných intelektuálnych a citových kríz, vyrovnávania rozdielu medzi zatvrdilosťou a ľahostajnosťou, ktoré stále nanovo môžu ovládnuť svet napriek jeho všetkým rafinovaným technickým výtvarným, hudba má splniť misiu v mene najvyšších pravdivých a nepominuteľných ľudských hodnôt, ktoré sú akoby druhom ľudského ducha“.

Jednou z úloh pravdivej hudby je vzbudzovať vieru v Boha. Vieru v Boha, ktorý je Krásou a Prameňom krásy. Iba človek zamilovaný do Boha, ktorý je Najvyššou Krásou, môže do istej miery cez krásu v notách alebo tónoch iných priblížiť k Bohu.

August Zamoyski hovorieval: „Človek netvorí, ale iba odhaľuje, odkrýva“. Odkrývam, odhaľujem tajomstvo Boha, tajomstvo krásy, tajomstvo hudby.

Jedným zo zvláštnych prejavov týchto tajomstiev je harmónia v prírode zapísaná Božou dlaňou. Táto harmónia prírody má aj svoju hudobnú podobu. Mnoho na túto tému napísala sv. Hildegarda z Bingen: „Zástupy dobrých anjelov hľadajú na Boha a spoznávajú ho v celej symfónii chvál. S nepochopiteľnou vytrvalosťou vedia jeho tajomstvá, ktoré v ňom stále boli a sú a nemôžu prestať, lebo nie sú zaťaženi ľudským telom. Rozprávajú o živom Božstve zvukom krásnych hlasov (...) a vo všetkých tých piesňach blahoslavení duchovia žiadnym spôsobom nemôžu obsiahnuť Božstvo. Preto do týchto spevov neustále zavádzajú novoty.“ (LDO III, 6,4)

Prijímajúc túto koncepciu, že Boh je najdokonalejším Hudobníkom, Skladateľom, celé stvorenie treba chápať ako symfonické dielo, kde žiadna nota nie je náhodná. Boh, ktorý v sebe nosí harmóniu a sám ňou je, tak spája súzvučky, že po disonanciách prichádza čas na čisté intervaly plné lásky. Tak ako v hudobnom diele, ľudský život smeruje ku Kráse. Tak ako v nebi znejú symfónie chvál, tak sa ľudský život stáva symfóniou krásy, lásky a dobroty.

*Wiesław Hudek*

*Z poľštiny preložil R. Adamko*



## Niektoré súvislosti medzi židovskými interpetačnými metódami a Bachovým hudobným vyjadrením

MIROSLAV VARŠO

ἄλλα πάντα μετρω καὶ ἀριθμῶ καὶ σταθμῶ διατάζαι

(ΣΟΦΙΑ ΣΑΛΩΜΩΝΩΣ ια, κ)

Slovo *niektoré* v názve článku upozorňuje na to, že tu ide o výber z množstva možných príkladov. Pojem *súvislosti* chce zasa zdôrazniť, že tu nejde o priamy vplyv, o Bachov bezprostredný kontakt so svetom rabínov, od ktorých by preberal metódy s úmyslom uplatniť ich vo svojej tvorbe. Je nepravdepodobné, žeby bol vôbec v nejakom kontakte s rabínskym svetom alebo s kabalistickými<sup>1</sup> kruhmi jeho doby.<sup>2</sup> Aj napriek tomu možno hovoriť o využívaní starých rabínskych metód v Bachovej hudbe. Kontakt na ne sa tiahne stáročiami cez Luthera k cirkevným otcom, ktorým židovské interpetačné metódy neboli neznáme.

Cirkevní otcovia používali v prvých storočiach po Kr. pri exegéze biblických textov rabínske spôsoby výkladu Biblie. Tieto metódy ostávali v praxi výkladu Písma počas celého stredoveku, aj keď mnohé z nich sa do väčšej či menšej miery modifikovali. Keďže Biblia, jej poznanie a výklad ostávali počas stáročí v stredobode pozornosti, kedysi bežné interpetačné spôsoby výkladu textov sa

stali súčasťou vtedajšej kultúry a ich poznanie patrilo k všeobecnému vzdelaniu.

Bachovi boli z tohto dôvodu uvedené metódy pravdepodobne známe, pričom ich nemusel vnímať len v priamej súvislosti s Bibliou. Mohol ich poznať napríklad aj z pravidiel rétoriky, do ktorých boli v jeho čase transformované, alebo ešte pravdepodobnejšie z pravidiel hudobnej kompozície, ktorej súčasť tvorili. Prinajmenej pri nasledujúcej metóde možno predpokladať priamu nadväznosť na Bibliu.

### Gematria

O Bachovom záujme o číselnú symboliku v spojitosti s Bibliou svedčí domáci exemplár jeho Lutherovej Biblie, v ktorej si zvláštnym spôsobom všimol a vyznačil tie miesta, kde sa hovorilo o osobách a udalostiach spojených s číslami. Išlo predovšetkým o čísla 12 a 24, ako aj o ich násobky 144 (12 x 12) a 288 (2 x 144 alebo 24 x 12).<sup>3</sup> Spôsob práce s číslami v biblickom texte bol známy už stáročia pred Kristom.

V židovskom svete je dobre známe pravidlo tzv. *gematrie*. Podľa tradície pravidlo pochádza od rabbiho Eliezera. Žil na konci 2. stor. po Kr. a podľa Talmudu<sup>4</sup> bol majstrom haggadického<sup>5</sup> výkladu. Tradícia mu pripisuje 32 pravidiel na interpretáciu Biblie. Spomínané pravidlo gematrie sa nachádza na dvadsiatom deviatom mieste. Názov sa obyčajne odvodzuje od gréckeho slova *geometria*, hoci vhodnejšie by bolo odvádzať ho od slova *grammateia*.<sup>6</sup> Ide o hľadanie významu číselnej hodnoty slova. V hebrejčine (podobne ako v gréčtine alebo v staroslovienčine) majú písmená zároveň aj číselnú hodnotu. Pomocou číselnej hodnoty sa hľadá nový význam slova v texte alebo význam celého textu. Pri vysvetľovaní tohto pravidla

<sup>1</sup> Kabala (z hebr. קבלה *prijatie*) v pôvodnom význame slúžila na označenie ústnej tradície, ktorá zasväteným umožňuje neustále spojenie s najvyššou bytosťou cestou výstupu do najvyšších svetov. Samotný termín sa začal používať v stredoveku, hoci začiatky Kabaly siahajú do biblických kníh (Ez, Dn). Počas rímskeho obdobia a neskoršej kodifikácie Talmudu, v 9. stor. preniklo toto učenie z Ázie cez Taliansko do Európy. Po čase rôzneho zneužívania na magické praktiky sa znova v pôvodnej, „čistej“ forme objavilo medzi východoeurópskym židovstvom a postupne sa rozšírilo do Európy, severnej Afriky a na Blízky východ (porov. HAYOUN, *Stredoveká židovská filozofia*, 134).

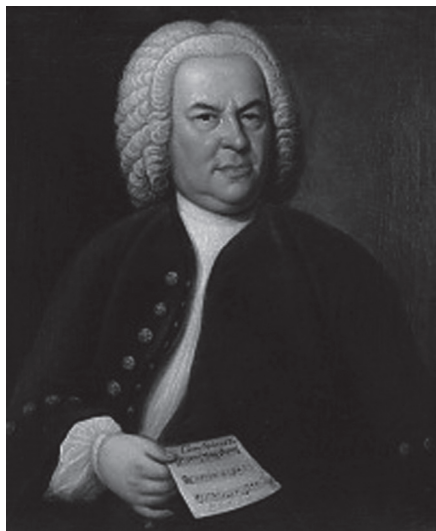
<sup>2</sup> Lutherov postoj voči rabínskym metódam výkladu Písma bol nanajvýš kritický. Za všetko hovoria jeho slová v závere komentára k Ex 14,19-21: *...uns Christen verboten / bey verlust Göttlicher Gnaden / und ewigen Lebens / den Rabinen verstand und Glosen / in der Schrift / zu gleuben / Oder für Recht zu halten. Lesen mögen wirs / zu sehen / was sie verampt Teufels werck bey sich treiben / uns dafür zu hüten* Luther, M., *Vom Schem Amphoras / und vom Geschlecht Christi / Matthei I.*, Jenaer (vyd.), 1555. In: MEYER, *Zahlenalphabet bei J. S. Bach?*, 16. Komentár sa nachádzal aj v Bachovej knižnici. V podobnej línii pokračovali Lutherovi nasledovníci, napr. Matthias Flacius Illyricus v diele *Clavis scripturae sacrae* (1567) alebo Salomo Glassius v diele *Philologia Sacra* (1623), v ktorom rovnako ostro kritizuje kabalistické prístupy k výkladu Písma (porov. MAYER, *Zahlenalphabet*, 16n). Aj napriek výrazne odmietavému postoju ku kabalistickým metódam v luteránskom svete, nemožno súhlasiť s Meyerovým záverom v jeho vyššie citovanom článku: „Mali by sme sa rozlúčiť s názorom, že Bach hudobne a teologicky pracoval s číselným významom abecedy.“ Nepravdepodobnosť Bachovho kontaktu so židovským svetom nevyklučuje iné vplyvy, ktoré pôsobili a našli svoje vyjadrenie aj v samotnom Lutherovom spôsobe výkladu Biblie.

<sup>3</sup> Porov. BOUMAN, *Musik zur Ehre Gottes*, 34n.

<sup>4</sup> Talmud je zbierka tradičného, počas stáročí ústne tradovaného výkladu k Písmu. Existuje v dvoch podobách pomenovaných podľa miesta jeho vzniku: Jeruzalemský Talmud a Babilonský Talmud. Ústne tradície od najstarších dôb až po dobu písania Talmudu (ca. 2.-5. stor. po Kr.) ponúkajú predovšetkým rôzne výklady biblických zákonov a príkazov, ale aj ostatných častí Biblie.

<sup>5</sup> *Haggada* je poučný a povzbudzujúci výklad židovského Písma. Zrozumiteľným spôsobom pomocou podobenstiev, alegórií či iných rozprávačských útvarov chce priviesť k pravému poznaniu Boha, sveta a človeka a zároveň aj k správne morálnemu správaniu v akejkoľvek životnej situácii (porov. HERIBAN, *Príručný lexikón biblických vied*, 432).

<sup>6</sup> STEMBERGER, *Talmud a Midraš*, 50.



dla halachickým spôsobom<sup>7</sup> sa obyčajne uvádza klasický príklad z Prvej Mojžišovej knihy 14,14. V texte sa rozpráva o tom, ako sa Abramov synovec Lót dostal do zajatia. Abram, keď sa o tom dozvedel, zvolal svojich tristoosemnástich o s v e d č e n ý c h mužov, ktorí sa narodili v jeho

dome a vyslobodil synovca zo zajatia. Problém spočíva v skutočnosti, že Abram mal vtedy len jediného sluhu - Eliezera. Uvedené množstvo mužov sa nikde v Biblii v súvislosti s ním nespomína. Rabínsky výklad problém rieši pravidlom gematrie - číselnej hodnoty mena Abrahámovho sluhu: Eliezer bol jediný a meno Eliezer je 318 (Pešita deRab Kahana 8).<sup>8</sup> Súčet spoluhlások mena Eliezer: א (200) ז (7) ע (70) י (10) ל (30) נ (1) = 318.

Podľa starokresťanského spisu z rokov 95-130 po Kr., známeho pod menom Barnabášov list, sa v tom istom čísle ukrýva názov kríža a meno Ježiš: ח = 300 י = 18. Je to príklad použitia tej istej židovskej techniky výkladu v kresťanských kruhoch.

Iným príkladom použitia číselnej symboliky je rodokmeň Ježiša Krista v Evanjeliu podľa Matúša.

Číselná štruktúra rodokmeňa v sebe ukrýva teologickú pravdu. Vo verši 17 Matúš ponúka vysvetlenie genealógie tak, ako ju pravdepodobne našiel v starých záznamoch.<sup>9</sup> V počte pokolení a jeho násobkoch - 3 razy po 14 generácií - objavil kľúč k Božiemu plánu spásy. Rozdelenie pokolení na tri skupiny, z ktorej každá obsahuje štrnásť mien, vyjadruje súvis medzi titulom, ktorý Matúš dáva Ježišovi už v prvom verši - *Dávidov syn*, a menom *Dávid*. Číselná hodnota mena Dávid je totiž 14 (דוד *dvd*, kde d=4 a v=6). Symbolická hodnota tohto čísla označuje naplnenie Božieho prisľúbenia daného Dávidovi a vrchol dejín v Ježišovi. Titul *Syn Dávidov* zdôrazňuje skutočnosť Ježišovej kráľovskej hodnosti a synovstva Božieho, počet pokolení vyjadruje prepojenosť medzi Dávidom a jeho prisľúbeným potomkom v celých dejinách Izraela.

<sup>7</sup> *Halacha* je termín označujúci presné zákony, ustanovenia, predpisy a normy, ktoré sa zachovali v ústnom a neskôr napísanom podaní postbiblického judaizmu ako dodatok k Piatim Mojžišovým knihám. Je to rabínsky výklad hebrejskej Biblie. Jeho cieľom je určiť etické a právne normy pre súkromný, verejný, náboženský a občiansky život jednotlivca a spoločnosti, ako aj predpisy v oblasti kultu (porov. HERIBAN, *Lexikón*, 433).

<sup>8</sup> DOHMEN, & STEMBERGER, *Hermeneutik der Jüdischen Bibel und des Alten Testaments*, 99.

<sup>9</sup> Môže ísť o miesta nachádzajúce sa v gréckom preklade LXX, používanom po grécky hovoriacimi kresťanmi, v Rút 4,18-22 a v 1Krn 2,5n.

V posledných desaťročiach sa stále častejšie objavujú štúdie zaoberajúce sa číselnou symbolikou v Bachovom diele.<sup>10</sup> Čísla sa v jeho skladbách nachádzajú v rôznych podobách, napríklad v zoradení tónov, taktov, hlasov, motívov, tém alebo štruktúr.<sup>11</sup>

Klasickým príkladom číselnej symboliky v Bachových skladbách je číselný kryptogram jeho mena - súčet číselnej hodnoty jeho mena: B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 14. Symbolika sa odvodzuje od čísla 7, ktorého je dvojnásobkom. Sedmička predstavuje plnosť, dovŕšenie, dokončenie diela.<sup>12</sup> Tento význam nachádza časté vyjadrenie v rôznych biblických obrazoch od prvej stránky (opísanie stvorenia sveta v siedmych dňoch<sup>13</sup>) cez knihy, v ktorých je podstatným teologickým číslom (napr. v Piatej knihe Mojžišovej sa nachádza množstvo viet alebo slov v počte 7 a v násobkoch<sup>14</sup>), až po učenie evanjelií (7 prosieb v modlitbe Otčenáš; sedmoraké posvätenie *Svätého mena* v chválospeve Magnifikat; odpúšťať nielen 7 ale 77-krát...).

Číslo 14 sa vyskytuje často v podobe počtu taktov, v témach, v počte nôt v rôznych skladbách. Na-

<sup>10</sup> BERGER, *Der okkulte Bach*, 2000; COTTE, *Kosmische Harmonien*, 1992; JANSEN, *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht*, 1937; MEYER, *Zahlenalphabet bei J.S. Bach?*, 1981; SMEND, *Bachs Kirchen-Kantaten*, 1966.

Číselná symbolika patrí predovšetkým do stredoveku a je pevne prepojená so stredovekým spôsobom alegorického myslenia, v ktorom sa obsah informácií vykladal v komplikovaných nelineárnych súvislostiach. Táto symbolika bola druhom alegorézy. Podľa Huga zo Sv. Viktora (prvá polovica 12. stor.) boli čísla jedným zo šiestich nositeľov významu: „res“, „persona“, „locus“, „tempus“, „gesta“, „numerus“, kde pre oblasť čísel bola charakteristická mnohoznačnosť. Číselná alegoréza sa v období stredoveku pokladala za techniku, pomocou ktorej bolo možné čítať Bohom stvorený svet, ako aj odvíjanie sa jeho dejín. Zmysel sveta a dejín bol zakódovaný v číslach. Riešenie kódu bolo zasa ukryté v symbolike biblických čísel. Toto presvedčenie vychádzalo z Múd 11,21. V 18. stor. táto forma myslenia ustupovala pod vplyvom novovekého myslenia stále viac do úzadia. Od začiatku 20. stor. sa dá pozorovať zvýšený záujem o tento druh symboliky. Je príznačivý svojou tajomnosťou. Pretože však chýba základný kontext predstavy o harmonickom svete typickej pre stredovek, ostáva tento trend v okrajových oblastiach súčasného výskumu. V súvislosti so štúdiom Bachovho hudobného prejavu sa o dôležitosti rozsahu používania číselnej symboliky v jeho diele ozýva stále viac spochybných hlasov (FISCHER, (vyd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2127n).

<sup>11</sup> Porov. BOUMAN, *Musik*, 66.

<sup>12</sup> Číslo sedem sa používalo v tomto význame už v ugaritskej literatúre, v ktorej bolo zámerné vybrané a používané ako symbolické. Podobné používanie je známe z egyptskej, sumerskej, akkádskej, kanaánskej či hittitskej literatúry. Sedmičku považovali za posvätné číslo Egyptan, Asýrčan, Peržan, ako aj indická Veda (WARNING, *Literary Artistry in Leviticus*, 27n).

<sup>13</sup> Prvá veta Biblie má sedem slov Lutherom verne preložených siedmymi nemeckými slovami.

<sup>14</sup> BRAULIK, „Die Sieben Säulen der Weisheit im Buch Deuteronomium“ in *Studien zu den Methoden der Deuteronomiumsexegese*, SBAS 42, Stuttgart 2006; 77-109. V ostatných biblických knihách je to podobne známy fenomén.

příklad v závěre třetího kontrapunktu Umenia Fúgy<sup>15</sup> sa objavuje téma B - A - C - H, rozvinutá v 14-tich tónoch. Tieto bezprostredne nasledujú za hudobným vyjadrením Bachovho mena (za melogramou).<sup>16</sup>



V závěre tej istej skladby, v chorále *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, diktovanom Bachom na smrteľnej posteli, pozostáva základná melódia piesne zo 14 tónov, pričom *cantus firmus* ich má 41. Číslo 41 je obrátením čísla 14 a zároveň súčtom mena Bach s iniciálami: J. (9) + S (18) + B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 41.

Iným príkladom je organový chorál *Dies sind die heiligen zehn Gebot*, v ktorom sprevádzajúce hlasy v *cantus firmus* opakujú obrátený motív presne desať ráz, čím zdôrazňujú „desať prikázaní“. Alebo v krátkom chóre *Herr, bin ich's* sa slovo *Herr* objavuje jedenásť ráz: Jedenásti učeníci sa pýtajú, dvanásť mlčí, lebo vie, že on je zradcom.<sup>17</sup>

### Atbaš

Atbaš sa v 32 pravidlách haggadického výkladu Biblie podľa rabbiho Eliezera uvádza niekedy ako samostatné pravidlo, inokedy ako súčasť pravidla gematrie. Názov אבטש v sebe ukrýva aj vysvetlenie pravidla. V hebrejskej abecede sa prvý znak abecedy א *alef* nahradí jej posledným znakom ט *tav*, druhý znak ב *bet* sa nahradí predposledným znakom ש *šin*, čím vznikne názov metódy אבטש ATBŠ.

Ako príklad z Biblie sa pomerne často uvádzajú miesta z Jer 25,16 a 51,41. Obidve sú proroctvami o potrestaní národov, ktoré vládli alebo vládnu nad Izraelom. Zvlášť v prvom proroctve pôsobí cudzo označenie krajiny neznámeho názvu, keďže mená ostatných krajín a ich kráľov sú známe, pretože v minulosti mali do činnosti s Izraelom. V spomínanom verši sa hovorí o tom, že po všetkých vymenovaných kráľoch bude aj kráľ Šešak piť vínový kalich hnevu. Ak sa spoluhlásky mena kráľa nahradia spoluhláskami z opačného konca abecedy podľa metódy *atbaš*, objaví sa správne meno *Babel*. V tomto prípade označuje babylonského kráľa. Pravdepodobne preto, že v období písania textu Babylon ešte ovládal Izrael, proroctvo o treste bolo adresované menu aktuálneho nadvládcu v šifrovanej podobe. Podobný príklad ponúka aj text z Jer 51,1. Verš proroctva znie: *Hľa vzbudím proti Babelu a proti obyvateľom Leb Qamai ducha nivočenia*. Meno *Leb Qamai* sa použitím pravidla prekladá slovom *Kašdím Chaldejci* (rovnako biblický názov pre Babylončanov).<sup>18</sup>

V Bachovom diele sa nachádza viacero prípadov po-

<sup>15</sup> Umenie Fúgy patrí s Omšou h-mol k posledným Bachovým dielam. V katalógu z r. 1792 je toto dielo predstavené ako *posledná a najkrajšia práca veľkého človeka...* (cit. z JENA, *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*, 10).

<sup>16</sup> VLAD, Bach, *Bibbia, Esoterismo*, 1992.

<sup>17</sup> ALBRECHT, *Interpretationsfragen*, 165.

<sup>18</sup> Porov. STEMBERGER, *Hermeneutik*, 99.

dobného zaobchádzania, predovšetkým s tónmi. Príkladom pre dané tvrdenie je úprava základnej vety v 3. a 4. kontrapunkte Umenia fúgy.



### Notarikon

Názov notarikon pochádza z latinského *notarius - rýchlopisec*. Notarikon označuje dva spôsoby práce so slovami.

Podľa prvého sa slovo dá rozdeliť na viacero častí tak, aby obidve dávali zmysel. Napríklad jeden z najznámejších rabínskych komentárov, Genesis Rabba (73,1), vysvetľuje pomocou metódy notarikon hebrejské meno Jakubovho syna Ruben ako *re'u ben: Pozrite, syn*. V Prvej knihe Mojžišovej (29,32) je toto meno vysvetlené, používajúc tú istú metódu, ako *ra'a be-onji (Pán) uvidel ma v mojej biede*.<sup>19</sup>

Druhý spôsob narábania s pravidlom notarikon pokladá každé písmeno slova za nejakú skratku. Biblickým príkladom je meno, ktoré dáva faraón Jakubovmu synovi Jozefovi Egyptskému. Nové meno znie Cafenat-Paneach (Gn 41,45). V už spomínanom komentári Genesis Rabba (90,4) vysvetľuje rabbi Jochannan meno nasledovným spôsobom: *TSeFuNoT moFi'a we-NoCHot lo le-'omran* (slabiky Jozefovho nového mena sú vyznačené veľkými písmenmi): *Skryté robí viditeľným a vysvetliteľným*. Alebo ten istý spôsob v inej forme: *TSoFe* (videc), *Pode* (záchranca), *Nabi* (prorok), *Tomekh* (podporovateľ), *Poter* (vykladač), *'arom* (mudrc), *Nabon* (chápavý), *CHoze* (veštec).

Bach používa tento spôsob v diele *Offerta musicale*. Titul *Ricercare* je skratkou iniciál venovania kráľovi: **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonicae Arte Resoluta**.

### Akrostikon

Slovo akrostikon je zložením dvoch gréckych pojmov: akroj *akros krajný* a sticoj *stichos verš*. Je to štylistická forma charakteristická najmä pre poetické časti Biblie. Spochívá v tom, že jednotlivé verše alebo strofy sa začínajú za sebou idúcimi písmenami hebrejskej abecedy.<sup>20</sup>

הללו יה

א אודה יהוה בכלולבב  
ב בסוד ישרי ועדה  
ג גדלי מעצי יהוה  
ד דרושי לכלושפחיה  
ה הודוהדר פעלו

<sup>19</sup> Porov. STEMBERGER, *Hermeneutik*, 99.

<sup>20</sup> HERIBAN, *Lexikon*, 182.

ו וחרקתו עמדת לעד  
 ז זכר עצה לנפלאותיו  
 ט טנו נרשו יהוה  
 ש שרפ נת ליראיו  
 י יזכר לעול בריתו  
 כ כט מעציו הניד לעמו  
 ל לחת לה נשלת גוי  
 מ מעצי ידיו אמת ומשפש  
 נ נאמני כלפקודיו  
 ס סמוכי לעד לעול  
 ע עצי באמת וישר  
 פ פדות שלט לעמו  
 ח חוהולעול בריתו  
 ק קדוש ונורא שמו  
 ר ראשית טכמה יראת יהוה  
 צ צכל טוב לכלועציה  
 ת תהלתו עמדת לעד

Ž 111 a 112 reprezentujú tento druh umeleckého vyjadrenia zvláštnym spôsobom. Každá ucelená myšlienka začína v obidvoch žalmoch nasledujúcim písmenom abecedy.

Až zarážajúca je krátkosť jednotlivých vyjadrení. Vety sú zložené väčšinou z troch alebo zriedkavejšie zo štyroch slov. Pritom obidva žalmy navzájom úzko súvisia. Ako sa v Ž 111 každým písmenom abecedy začína chvála Boha a jeho skutkov v dejinách Izraela, tak sa v Ž 112 každým nasledujúcim písmenom vyjadruje skutok spravidlivého človeka, ktorým oslavuje Boha.

Táto stylistická forma môže vyjadrovať aj presvedčenie o význame každého písmena, najmenej čiastky, pomocou ktorej sa slovo môže tvoriť. V prípade príkladu (Ž 111) sa z každého písmena odvíja samostatná myšlienka. V prípade Ž 119 sa z každého písmena rozvíja najmenej osem samostatných výrokov venovaných jednej téme.

Bach používa vo viacerých svojich dielach podobný spôsob, pričom ako východiskový bod používa „abecedu stupnice“. V jeho *Temperovanom Klavíri I* využíva celú škálu durových a molových stupníc tak, ako nasledujú za sebou, pričom ich rozvíja vo forme prelúdia a fúgy. Aj v tomto prípade sa od každého jednotlivého východiskového tónu odvíja nová téma.

### Mašal

Mašal je dvadsiatym šiestym pravidlom rabbiho Eliezera.<sup>21</sup> Hebrejské slovo מִשָּׁל (byť podobný, predstavovať) môže označovať *podobenstvo, prirovnanie, príslovie, alegóriu, symbol, motív...*<sup>22</sup> Podľa tohto pravidla sa dané miesto Písma vykladá alegoricky.

Napríklad prorok Ezechiel (Ez 29) prirovnáva egypt-

ského faraóna ku krokodílovi vyvaľujúcemu sa uprostred Nílu. Podľa prorocstva príde čas, kedy sa krokodílovi - faraónovi vtiahnu krúžky do čelustí a všetky ryby jeho tokov (jeho ľud) sa mu popriliepajú na jeho šupiny. Takto bude vyzdvihnutý z prostriedku rieky a hodený na pustatinu, na otvorené pole, vtákom za pokrm.

Zvlášť Nový zákon obsahuje množstvo podobenstiev o Božom kráľovstve. Prirovnáva sa k svadobnej hostine, ku kabátu, k vínu, k perle, k mohutnému stromu...

Bach obľuboval obrazy - podobenstvá. Sú častou súčasťou jeho diel.

Obľúbenou postavou pre obrazné vyjadrenie je diabol. Bach, vychádzajúc z predstavenia pokašiteľa ako hada v Prvej Mojžišovej knihe (Gn 3), viackrát používa v tejto súvislosti motív plazenia a ohýbania hore a dole. Robí to pri slovách, ktoré hovoria o Zlom. Pritom diabla znázorňuje ako skupinu v kantáte *Ein' Feste Burg* v spojení „keď bol svet plný diablov“ alebo samotného, napríklad v texte hovoriacom o Pokuškiteľovi v raji. V tomto prípade necháva počuť jeho plazivé pohyby:<sup>23</sup>



V kantáte *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 61) sa v recitatíve vyskytuje verš so slovami: *Hľa, stojím pred dvermi a klopem* (Zj 3,20). V hudbe sprevádzajúcej text počuť Pánovo klopanie na dvere:<sup>24</sup>



Klopanie symbolizuje čas aktuálneho príchodu Krista.

V Omši h mol zobrazuje zmŕtvychvstanie. Pri slovách „et expecto resurrectionem mortuorum“<sup>25</sup> necháva zaznieť trúbku nasledujúcim spôsobom:<sup>26</sup>



V tomto prípade používa na zobrazenie vzkriesenia známu rétorickú figúru *anabasis*.

### Záver

Zdá sa, že kultúrne bohatstvo nepozná hranice jednotlivých odborov a je schopné prenášať sa cez odlišné kultúry a obdobia. Aspoň v uvedených prípadoch je prítomnosť spoločných prvkov hudobnej a textovej rétoriky nápadná.

<sup>23</sup> SCHWEITZER, *Bach*, 444n.

<sup>24</sup> SCHWEITZER, *Bach*, 443n.

<sup>25</sup> „A očakávam vzkriesenie mŕtvych...“

<sup>26</sup> SCHWEITZER, *Bach*, 446.

<sup>21</sup> STEMBERGER, *Talmud*, 50.

<sup>22</sup> JEREMIAS, *Die Gleichnisse Jesu*, 10n.

**Literatúra:**

- ALBRECHT, Ch., *Interpretationsfragen, Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524-1916)*, Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- BERGER, F., *Der okkulte Bach, Zahlengeheimnisse in Bachs Leben und Werk*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 2000.
- BOUMAN, J., *Musik zur Ehre Gottes, Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei Johann Sebastian Bach*, Gießen: Brunnen, 2000.
- BRAULIK, G., „Die Sieben Säulen der Weisheit im Buch Deuteronomium.“ In: *Studien zu den Methoden der Deuteronomiumsexegese*, SBAS 42, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 2006, 77-109.
- COTTE, R., *Kosmische Harmonien. Die Symbolik in der Musik*, München: 1992.
- DOHMEN, Ch., & STEMBERGER, G., *Hermeneutik der Jüdischen Bibel und des Alten Testaments*, Stuttgart: Kohlhammer, 1996.
- HAYOUN, M.R., *Stredoveká židovská filozofia*, Filozofia do vrecka 33, Bratislava: 1997.
- HERIBAN, J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1992.
- JANSEN, M., „Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht.“ In: *Bach-Jahrbuch* 34 (1937) 96-117.
- JENA, G., *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen. Die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Gedanken und Erfahrungen eines Interpreten*, Eschbach: Verlag am Eschbach GmbH, 2000.
- JEREMIAS, J., *Die Gleichnisse Jesu*, München: Siebenstern Taschenbuch Verlag, 1965.
- MEYER, U., „Zahlenalphabet bei J. S. Bach? - Zur antikabalistischen Tradition im Luthertum,“ *Musik und Kirche* 51 (1981), 738-754.
- BREIG, W., „Bach.“ In: FINSCHER, L., (vyd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Vol. I, Kassel: Bärenreiter, 1998.
- SMEND, F., *Bachs Kirchen-Kantaten*, Vol. IV, Berlin, 1966.
- SCHWEITZER, A., *J.S. Bach*, Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 10/1979.
- STEMBERGER, G., *Talmud a Midraš, Úvod do rabínské literatury*, Vyšehrad, Praha, 1999.
- VLAD, R., „Bach, Bibbia, Esoterismo.“ In: *La musica e la Bibbia, Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana, Siena 24-26 agosto 1990*, Roma: Garamond, 1992, 123-136.
- WARNING, W., *Literary Artistry in Leviticus*, Biblical Interpret series 35, Leiden: Brill, 1999.

## Teologický a semiologický rozbor antifóny *Magister dicit: Tempus meum prope est...*

P. MARTIN ŠTRBÁK, O.PRAEM

*Magister dicit: Tempus meum prope est; apud te facio Pascha cum discipulis meis*  
(Učiteľ hovorí: Môj čas je blízko; u teba budem sláviť paschu s mojimi učeníkmi)

Magister di-cit tempus meum prope est apud te fa-ci-o pascha cum discipulis meis

Text antifóny pochádza z Matúšovho evanjelia 26, 18. Je to doslovný citát z *Vulgáty*<sup>1</sup>.

Táto antifóna sa používala v rámci liturgie Kvetnej nedele v dvoch kódexoch (kódex *Hartker* ju používa ako antifónu v rámci modlitby cez deň, v rámci sexty<sup>2</sup>, kódex *Sandionysianus* ju používal ako antifónu *ad cantica*<sup>3</sup>, teda ako antifónu ku chválospevu Magnificat). Ostatné kódexy *Corpusu Antiphonarium Officii* ju zaraďujú do liturgie v týždni<sup>4</sup> pred Kvetnou nedeľou, kde má funkciu prípravy

<sup>1</sup> *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, (vyd. WEBER, Robert), 2 zv., Stuttgart, 1969, 1568.

<sup>2</sup> *Corpus Antiphonarium Officii* 2, (vyd. HESBERT, Renatus-Joannes; RED.F 7-12), Rom: Herder, 1963-1979, 294/68c.

<sup>3</sup> CAO 2, (RED.F 8) 292/68b.

<sup>4</sup> Tento týždeň sa v starých rukopisoch nazýva pašiový týždeň, nedeľa pred Kvetnou nedeľou – pašiová nedeľa.

na tajomstvá Veľkej noci. Výnimkou je kódex *S. Lupi Beneventani*<sup>5</sup>, ktorý túto antifónu používa v stredu Veľkého týždňa ako antifónu k večerám.

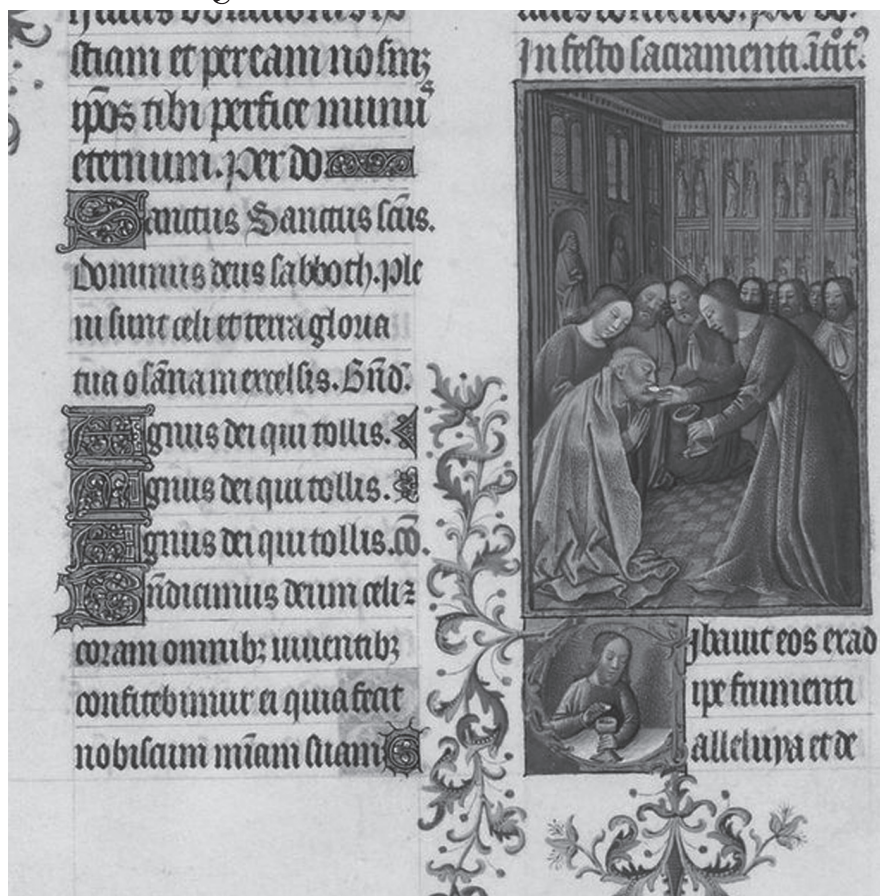
Teologický rozbor sa opiera o myšlienky z homílie *Beda Venerabilis*, ktorá sa čítala v rámci liturgie Kvetnej nedele.

*Beda Venerabilis* vysvetľuje tieto verše nasledovným spôsobom<sup>6</sup>:

„Ale Ježiš povedal: Choďte do mesta k tomu a tomu a povedzte mu: Majster hovorí: Môj čas je blízko. U teba chcem sláviť so svojimi učeníkmi Paschu. Vlastnosťou hebrejskej reči je hovoriť bez označenia určitých osôb,

<sup>5</sup> CAO 2, (RED.F 8) 303/71.

<sup>6</sup> BEDA VENERABILIS, *Homilia LXIV in die sancto Palmarum*, (PL 118, 360 vl. prekl.).



Prijímanie apoštolov, *Bohaté hodinky vojvodu z Berry*, fol. 189v., Chantilly

čo ostalo aj v tejto žiadosti. Preto nevyslovuje Pán meno toho, u koho chceli sláviť Paschu, aby ukázal, že nikto nie je vylúčený z oslavy Paschy, kto ju chce sláviť s Pánom. „A hovorí mu: Majster hovorí: Môj čas, to znamená čas môjho utrpenia, je blízko, u teba chcem...“

Pojem „večera Paschy“ (synoptický verš Mk 14,14) vysvetľuje Beda tak isto vo svojom komentári k Markovmu evanjeliu<sup>7</sup>:

„... aby všetkým, ktorí chcú osláviť pravého veľkonočného Baránka, to znamená ponoriť sa do sviatosti Krista a tieto prijímať s pohostinnosťou Kristovho srdca, bolo ukázané, že majú k tomu príležitosť.“

Tento verš je v poradí druhý z troch veršov Matúšovho evanjelia, ktoré hovoria o príprave na Paschu (26,18-20). Novozákonné komentáre sa vo veľkej väčšine prípadov zaoberajú slovami: „Môj čas je blízko“. Tento čas nazývajú aj slovom „kairos“<sup>8</sup>. Beda *Venerabilis* dáva tomuto slovu asketický význam. Vysvetľuje, čo kairos pre neho znamená, ale zdôrazňuje, že nik nie je vylúčený zo slávnosti Paschy. Slávnosť Paschy znamená pre neho sakramentálne mystérium a prípravu ľudského srdca prijať sviatosti.

Z pohľadu gregoriánskej semiológie a modológie je táto antifóna vsadená do tzv. melódie typu, ktorý sa nazýva *protus čistej kvarty*<sup>9</sup>. Pre *protus čistej kvarty* je typické,

<sup>7</sup> BEDA VENERABILIS, *In Marci evangelium*, (CChr.SL70, 609 vl. prekl.).




<sup>8</sup> LUZ, Ulrich, *Das Evangelium nach Matthäus (26-28)*, (EKK 1,4), Neukirchen-Vluyn: Benzinger, 2002, 81-82.

<sup>9</sup> Por. ŠTRBÁK, Martin, *Základy santgallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módoch*, Ružomberok: PF KU, 2004.


že zhudobňuje texty, ktoré majú dve časti, pričom obe časti sú približne rovnako veľké. Každá časť začína tzv. *incisou* (vstupom) a tieto časti sú viac alebo menej od seba rozdelené<sup>10</sup>.



Aj túto antifónu kódex *Hartker* rozdeľuje do dvoch myšlienkových odsekov, pričom v prvej časti ju delí opäť na dve časti:

1. *Magister dicit: Tempus meum prope est;*
2. *apud te facio pascha cum discipulis meis.*

Z neumovej notácie možno vyzdvihnúť cephalicus  na prvej slabike **Mag-** v slove „magister“, ktorý predstavuje dôkaz románskej (mäkkej) výslovnosti v ranom stredoveku. Na základe liquescencie sa musí slovo vysloviť ako „madžister“. V kódexe *Hartker* nie je dôležité toto slovo, ale ďalšie „dicit“, pretože pisateľ používa na prízvučnej slabike **di-** nekurentný Pes , ktorý zdôrazňuje akcent prvej slabiky. Virga strata na druhej slabike  naznačuje myšlienkový a nádychový predel, ktorý pripravuje výpoveď Ježiša.

Druhý odsek prvej časti je označený len kurentnými neumami. Výnimkou je posledné slovo: „est“, ktoré je označené

nekurentnou virgou . Táto virga nemá význam iba akejsi „brzdy“ myšlienkového priebehu, ale je dôkazom dôležitosti myšlienok, ktoré budú nasledovať. Godehard Joppich k tomu píše: „Zdôraznenie dôležitého slova sa môže uskutočniť tak, že na poslednej slabike predchádzajúceho slova sa nachádza episem. Skrže predĺženie poslednej slabiky sa spomaľuje tok reči a týmto sa poukazuje na dôležitosť nasledujúceho slova.“<sup>11</sup>

Druhá časť je opätovne neumovaná kurentnými neumami. Iba dôležité slová „pascha“ (dva nekurentné clivisy ) a „discipulis“ (nekurentný pes ) sú označené nekurentnými neumami.

Celú antifónu možno podľa *Hartkera* len približne vysloviť: Magister **dicit**: Tempus meum prope est; apud te facio Pascha cum discipulis meis.“

V tejto antifóne je možné vidieť úzky súvis myšlienkových hodnôt evanjelia ako u *Bedu Venerabilis*, tak aj v kódexe *Hartker*, čo znamená tesnú príbuznosť teologického výkladu a interpretácie v rámci gregoriánskeho chorálu.

<sup>10</sup> Por. KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, (Skriptum, vytlačené ako manuskript), Wien: 1999, 49; BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, Ružomberok: PF KU, 2003; ŠTRBÁK, *Základy*, 74.

<sup>11</sup> JOPPICH, Godehard, *Christologie im Gregorianischen Choral*. in: *Christologie der Liturgie. Der Gottesdienst der Kirche-Christusbekanntnis und Sinaibund* (vyd. RICHTER, Klemens/KRANEMANN, Benedikt; QD 159), Freiburg: Herder, 1995, 273.





# Úlohy organistu v pokoncilovom období a jeho permanentná formácia v poľských pomeroch

PIOTR WIŚNIEWSKI

## ÚVOD<sup>1</sup>

„Starostlivosť Cirkvi o liturgickú hudbu a spev je tak dávna ako Cirkev. Ľudia, ktorí sedeli pri organoch v kostoloch tvorili hudobnú kultúru ľudí - účastníkov liturgie a dbali o krásu chrámového spevu. Organisti boli často tvorcami hudby a nových chrámových piesní. Práve v ich okolí sa koncentrovala hudobná výchova detí a mládeže...“<sup>2</sup>

V histórii všeobecnej cirkvi pozorujeme permanentnú starostlivosť o výchovu kompetentných cirkevných hudobníkov so zodpovedajúcou hudobnou a liturgickou formáciou, ktorých úlohou je starať sa o pravú a dôstojnú podobu hudobnej zložky liturgických slávení.<sup>3</sup> Napriek tomu, že od vyhlásenia koncilovej konštitúcie o posvätnnej liturgii *Sacrosanctum Concilium*<sup>4</sup> uplynulo 40 rokov, odporúčania na tému liturgickej hudby nachádzajúce sa v nej neboli ešte všade uvedené do života, okrem iného z dôvodu absencie kvalifikovaných organistov, ale aj kantorov, žalmistov alebo animátorov hudobného života vo farnosti, ktorí by svoju prácu chápali ako zodpovednú službu Bohu.<sup>5</sup> Iba takýto postoj môže zabezpečiť potrebnú úroveň hudby produkovanej počas liturgických slávení. Podľa II. poľskej plenárnej synody „úroveň interpretácie liturgickej hudby závisí predovšetkým od organistov, od ich osobnej hudobnej kultúry. Organisti spolu s diecéznym kňazstvom a katechétmi sú zvlášť povolani na to, aby učili vo farnostiach spev a organizovali farské zbory a kapely“, zdôrazňuje uvedený dokument.<sup>6</sup>

Pokoncilová liturgická obnova dala organistovi veľa úloh a povinností. Uvedieme ich v nasledujúcom poradí:

- 1 úlohy organistu počas liturgie;
- 2 úlohy organistu mimo liturgie;
- 3 formácia organistu.

<sup>1</sup> Tento príspevok bol prednesený ako referát na I. vedeckom seminári pre organistov a cirkevných hudobníkov plockej diecézy v roku 2006. P. Wiśniewski, *Zadania organisty w świetle odnowionej liturgii po Soborze Watykańskim II.* In: WIŚNIEWSKI, P.: (red.), *Wokół postugi organisty w parafii. Materiały z I Sesji Naukowej dla Organistów i Muzyków Kościelnych Diecezji Plockiej.* Plock, 2006, s. 7-20.

<sup>2</sup> NYCZ, K.: *Wprowadzenie do regulaminu Organistów Archidiecezji Krakowskiej.* In: *Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej.* Kraków 2000, s. 2.

<sup>3</sup> POŚPIECH, R.: *Edukacja i formacja liturgiczno-muzyczna.* In: R. Tyrała (red.), *Musicam Sacram Promovere.* Kraków 2004, s. 47.

<sup>4</sup> *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje.* Poznań, 2002, s. 48-78.

<sup>5</sup> POŚPIECH, *Edukacja i formacja.* s. 47.

<sup>6</sup> *II Polski Synod Plenarny (1991-1999).* Poznań 2001, s. 118.

## 1 ÚLOHY ORGANISTU POČAS LITURGIE

Niet pochýb, že liturgia bez hudby a spevu je neúplná. Špeciálnu úlohu v tejto oblasti plní organista.<sup>7</sup> Spomedzi pokoncilových dokumentov, ktoré sa týkajú organistu, prvé významné zmienky sa nachádzajú v inštrukcii *Musicam Sacram*, kde čítame: „Je veľmi užitočné, aby organisti a ostatní hudobníci svoj hudobný nástroj nielen ovládali a náležite na ňom hrali, ale aby hlboko poznali ducha posvätnnej liturgie a vnikali doň; je potrebné, aby vykonávajúci svoju úlohu, aj bez prípravy sprevádzali posvätné slávenie podľa pravej povahy jeho časti a podporovali samotnú účasť veriacich“ (č. 67).<sup>8</sup>

Spomedzi úloh organistu počas liturgie je potrebné spomenúť nasledovné:

**1.1 Sprevádzanie** všetkých spevov ľudu, scholy, kantora, žalmistu a viachlasného zboru.<sup>9</sup> Organista môže sprevádzať aj odpovede ľudu, aklamácie, rezponzóriový žalm, výzvy v spoločnej modlitbe veriacich, prosebné spevy (Pane, zmiluj sa), hymnus Gloria, vyznanie viery, spevy pri lámaní chleba (Baránok Boží), Modlitbu Pána a spevy na gratiarum – a to počas celého liturgického roka, dokonca aj počas veľkonočného trojdňa.<sup>10</sup> Vyplýva to tak z inštrukcie *Musicam sacram*, kde čítame: „Výnimočne slávnostné majú byť obrady posvätného Veľkého týždňa, ktoré slávením veľkonočného tajomstva prievádzajú veriacich akoby k samému centru liturgického roka a celej liturgie.“ (č. 44) „Sólová hra týchto nástrojov sa nedovoľuje v adventnom a v pôstnom období, v posvätnom trojdni a v oficiu a omši za zomrelých (č. 66), ako aj z inštrukcie poľských biskupov o Liturgickej hudbe po II. Vatikánskom koncile: „Na organe a iných hudobných nástrojoch možno sprevádzať spevy počas celého liturgického roka (...). Sólová hra na hudobných nástrojoch je zakázaná od ukončenia hymnu Gloria v omši na pamiatku Pánovej večere po ukončení tohto hymnu v omši Veľkonočnej vigílie“ (č. 19); „... výnimočne slávnostné majú byť obrady Veľkého týždňa“ (č. 25). Aj v *Missale Romanum* čítame: „Kým sa spieva oslavná pieseň, zvonia zvonky. Potom sa odmlčia až do Veľkonočnej vigílie, ak biskupská konferencia alebo ordinár

<sup>7</sup> PAWLAK, I.: *Kształcenie organistów.* „Collectanea Theologica“ 43 (1973) z. 2, s. 91.

<sup>8</sup> POSVÄTNÁ KONGREGÁCIA OBRADOV: *Inštrukcia o hudbe v posvätnnej liturgii Musica Sacram.* In: *Liturgia.* 1992, roč. 2, č. 2-3, s. 121-128.

<sup>9</sup> WIT, Z.: *Zaangażowanie świeckich w postugi muzyczne w liturgii.* In: Hudek, W. (red.): *Muzyka liturgiczna w Kościele Katolickim 1925-2005.* Katowice, 2005, s. 38.

<sup>10</sup> PAWLAK, I.: *Nowe spojrzenie na zadania organisty.* In: *Homo Dei,* 1972, roč. 3, s. 182.



neuznali za vhodné ustanoviť ináč“.<sup>11</sup> Nič teda nebráni tomu, aby organ sprevádzal spevy počas veľkonočného trojdňa.

V omšovej liturgii sa však nachádzajú také spevy, pri ktorých sa nedovoľuje využitie inštrumentálneho sprievodu. Podľa záväzných dokumentov nemožno sprevádzať sólové spevy celebranta a diakona, keď plnia im zverenú funkciu. Nemožno sprevádzať celebranta pri speve prefácie, embolizmu atď. a diakona pri speve evanjelia. Tento zákaz bol potvrdený aj v inštrukcii poľských biskupov o Liturgickej hudbe po II. vatikánskom koncile, kde sa píše: „Na organe a iných hudobných nástrojoch možno sprevádzať spev počas celého liturgického roka. Netýka sa to však sólových spevov celebranta a diakona, napr. prefácia, evanjelium a pod.“ (č. 19). Ak však nastane situácia, že kňaz alebo diakon zastupujú v speve iných, napr. v prípade, že nie je žalmista a rezponzóriový žalm prednáša celebrant, vtedy je dovolené sprevádzať ho. Zákaz sa totiž týka funkcie a nie osoby.<sup>12</sup>

Dôležitým problémom spojeným so sprievodom je intonácia piesní. Organista sa má postarať o to, aby nezačínal jednotlivé piesne príliš vysoko. V opačnom prípade veriaci prestávajú spievať, čo vedie k ich úplnému

vylúčeniu z liturgickej akcie.<sup>13</sup> Často sa stáva, že v spevníkoch je uvedený notový zápis vo vysokých a pre spev nevhodných tóninách. Preto by mal byť organista schopný transponovať melódie, aby sa veriaci mohli zapojiť do spoločného spevu danej piesne.

Inštrumentálny sprievod sa neobmedzuje iba na omšové spevy. Týka sa taktiež iných liturgických činností, ako napr. vešpier, obradov sviatosti manželstva, pobožností na jednotlivé liturgické obdobia: októbrová, májová, júnová pobožnosť a pod. Všetky z uvedených slávení si vyžadujú vhodný inštrumentálny sprievod, ktorý je v súlade s duchom liturgického obdobia a charakterom obradu.

Veľmi dôležitá je v tejto oblasti aj schopnosť vhodnej organovej registrácie. Vo výbere registrov pre liturgický sprievod je potrebné vyhýbať sa opakujúcim sa schémam.<sup>14</sup> Organista, ktorý tvorí hudbu musí podľa situácie použiť také registre, ktoré spolu najlepšie znejú a pomáhajú interpretom spevov.<sup>15</sup> Úplne ináč by mal znieť organový sprievod sólových spevov, ináč chorálových spevov a ešte ináč spoločných spevov veriacich.<sup>16</sup> V súlade s duchom inštrukcie poľských biskupov „organový sprievod podporuje spev, uľahčuje účasť na liturgických činnostiach a pomáha veriacim zjednotiť sa“ (č. 28). Ešte výraznejšie hovorí o tom inštrukcia Musica sacram, že sprievod „nesmie prehlušovať hlasy tak, žeby bol text ťažko zrozumiteľný“ (č. 64). Ako teda vyplýva z dokumentov, každá liturgická činnosť má byť svedomite pripravená. „Zodpovedným za to je predovšetkým duchovný pastier kostola a jeho spolupracovníci, a zvlášť organista“ (Inštrukcia poľských biskupov č. 5). Správna organová registrácia si od organistu vyžaduje náležité vzdelanie, poznanie nástroja a ducha liturgie.<sup>17</sup>

Dôležitou úlohou organistu je taktiež výber vhodného repertoáru pre jednotlivé liturgické obdobia, sviatky a slávnosti tak, aby sa hudba zhodovala s duchom liturgie, pomáhala pri jej prežívaní a zapájala celé zhromaždenie veriacich do spoločného spevu.<sup>18</sup> Správne vybrané spevy sú totiž „zhudobneným komentárom modlitieb, čítaní a homílie“.<sup>19</sup> Aby to tak bolo, organista má byť človekom Božieho slova, poznajúcim poslanstvo liturgie skrývajúce sa v inšpirovaných a posvätných textoch.<sup>20</sup> Spev je integrálnou súčasťou liturgie, preto pre všetkých organistov a aj iných inštrumentalistov má byť charakteristická permanentná starostlivosť o čo najdoko-

<sup>11</sup> *Rímsky misál*. Vatikán : Typis polyglotis Vaticanis, 1981, s. 153.

<sup>12</sup> PAWLAK, I.: *Zadania organisty po Soborze watykańskim II*, In: RAK, R. (red.): *Služba oltarza. Organista i organy*. Katowice, 1985, s. 50; WIT, *Zaangażowanie świeckich*, s. 38.

<sup>13</sup> PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin, 2000, s. 268.

<sup>14</sup> Všeobecné zásady správnej organovej registrácie uvádza M. BRZOSKA, por. BRZOSKA, M.: *Rejestracja w akompaniamencie organowym*, In: Wiśniewski, P. (red.), *Muzyka w liturgii. Materiały z II Sesji naukowej dla Organistów i Muzyków kościelnych Diecezji Płockiej*. Płock, 2007, s. 83-90.

<sup>15</sup> PAWLAK, *Zadania organisty po Soborze*, s. 51.

<sup>16</sup> PAWLAK, *Zadania organisty po Soborze*, s. 51.

<sup>17</sup> BRZOSKA, *Rejestracja*, s. 90.

<sup>18</sup> WIT, Z.: *Dobór pieśni do uczestnictwa we Mszy świętej*. In: *Anamnesis*. 1999, roč. 5, č. 2, s. 85.

<sup>19</sup> SZYMANOWICZ, M.: *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta roku liturgicznego*. Lublin, 2003, s. 5.

<sup>20</sup> HUDEK, W.: *Słowa dźwiękiem malowane*. Lublin, 2005, s. 60.



nalejšiu interpretáciu hudby počas liturgie.<sup>21</sup> Každý organista by mal mať vedomie svojho aktívneho prínosu „pre Božiu oslavu“.<sup>22</sup> Organista musí mať pred očami aj čas trvania liturgických obradov, aby zbytočne a umele nepredlžoval danú liturgickú akciu.

**1.2 Sólová hra na organe** – je druhou dôležitou úlohou organistu. Zvyk sólovej hry na organe pred začiatkom liturgie a po jej ukončení siaha do 16. storočia, o čom informuje *Ceremonialia Episcoporum* z roku 1600, kde čítame, že: „koľkokrát biskup prístupujú k slávnostnej celebrácii .... vchádza do kostola, alebo po skončení posvätných činností z neho vychádza, patrí sa hrať na organe“.<sup>23</sup> Na túto tému hovoria taktiež dokumenty 20. storočia. V inštrukcii *Musica Sacram* nachádzame formuláciu, že: v spievaných alebo aj v čítaných omšiach možno použiť organ alebo iný hudobný nástroj predpismi pripustený na sprevádzanie scholy a ľudu; sólovo však môže hrať na začiatku, keď kňaz prístupuje k oltáru, na ofertórium, na prijímanie a na konci omše“ (č. 65). Vhodná organová hudba môže zaznieť aj počas poďakovania po svätom prijímaní, tzv. gratiarum.<sup>24</sup> Nedá sa však sólovou hrou na organe nahradiť spev na úvod a na prijímanie.<sup>25</sup> Sólová organová hra v súlade s inštrukciou poľských biskupov je zakázaná od ukončenia spevu glória v omši na počesť Pánovej večere až po ukončenie tohto hymnu v omši veľkonočnej vigílie (č. 19). Je teda dovolené hrať sólovo na hudobných nástrojoch počas adventu, veľkého pôstu aj v obradoch za zosnulých. Sólová organová hra však musí zodpovedať jednotlivým častiam liturgie, napr. hlučná toccata sa viac hodí na záver sv. omše než počas sv. prijímania, kde sa viac hodí spracovanie chorálu alebo prelúdium.<sup>26</sup> Dnes totiž nemožno v liturgii hrať akékoľvek skladby. Ba je potrebné bezpodmienečne vylúčiť organové skladby vzaté zo svetského repertoáru.<sup>27</sup> Liturgia je slávením Kristovho tajomstva. Táto slávnosť si vyžaduje vhodný šat. Je ním aj vhodná hudba preukazujúca sa svojim charakterom (hudba smutná, žalostná, radostná, idylická). Práve tieto znaky majú byť základom pre využitie vhodnej hudby v jednotlivých liturgických obdobiach.<sup>28</sup> V poľskej náboženskej hudobnej kultúre sú isté melódie úzko spojené s liturgickými obdobia. Profesor I. Pawlak sa pýta: „Prečo sa môže napr. v období Pánovho umučenia spievať pieseň *Krzyżu święty nade wszystkim*, a nemožno zahráť organové variácie na tému tej piesne? Prečo sa máme vyhýbať počas veľkého týždňa interpretácii nádherných chorálových prelúdií J. S. Bacha,

napr. *Christ lag in Todesbanden; Da Jesus an dem Kreuze stund* a iných? Znesväcuje to snád liturgiu?“<sup>29</sup>

Sólová organová hra môže mať aj podobu improvizácie.<sup>30</sup> Možno ju použiť v liturgii, avšak za istých podmienok: zodpovedajúca duchovná atmosféra v kostole, zachovanie hudobného štýlu, čas na jej prevedenie, zhromaždenie, ktoré ju chce počúvať, vhodný nástroj a dobrý interpret.<sup>31</sup> Schopnosť improvizácie je však veľmi náročným umením, ktoré si vyžaduje osobitné a dôkladné štúdium.<sup>32</sup>

Na záver prvej časti, teda funkcie organistu v rámci liturgie, je potrebné poukázať taktiež na otázku aké činnosti má vykonávať organista. Priam zásadou v našich kostoloch je skutočnosť, že organista plní okrem seba vlastnej funkcie aj iné úlohy – napr. žalmistu, kantora či dirigenta zboru. Avšak z pokoncilových cirkevných dokumentov jednoznačne vyplýva, že tieto funkcie sa nemajú zlučovať. Inštrukcia *Musicam Sacram* medzi hudobných interpretov ráta spevácky zbor, orchester a scholu (č. 19), kantorov (č. 21) a organistov (č. 67). Všeobecné smernice k Rímskemu misálu 2002 k interpretom liturgickej hudby počítajú tiež celebranta, diakona, ľud a žalmistu, teda kantora žalmu.<sup>33</sup> Pretože dokumenty explicitne uvádzajú tieto funkcie, znamená to, že na splnenie týchto úloh majú byť povolané iné osoby. Nemožno teda súhlasiť s tým, aby organista plnil aj funkciu žalmistu, čo je žiaľ všeobecná prax. Takýto stav treba považovať výlučne za prechodný.<sup>34</sup> Tu sa dotýkame už problému povinností organistu mimo liturgie, o čom bude reč v druhej časti.

## 2 ÚLOHY ORGANISTU MIMO LITURGIE

Existuje celý rad úloh, ktoré má plniť organista mimo liturgie. Patria sem tieto činnosti:

<sup>29</sup> PAWLAK, *Funkcje muzyki*, s. 19-20.

<sup>30</sup> Improvizácia – umelecká činnosť, v ktorej sa tvorivý akt zhoduje s interpretáciou vznikajúcej skladby. V hudobnej tvorbe rozlišujeme tri druhy improvizácie podľa úlohy interpreta – skladateľa: 1. Keď sa na základe daného materiálu (melódie, témy) tvorí určený druh skladby (napr. fúga, variácie) alebo keď sa do skladby dodávajú iba isté elementy (napr. inštrumentálny sprievod); 2. Keď sa do hotového diela vkladá vlastná improvizovaná časť (napr. kadencia); 3. Keď sa tvorí úplne nezávislá hudobná skladba. Tertulian, Hilár z Poitiers, sv. Hieronym, sv. Augustín spomínajú, že improvizátorskú prax prví kresťania prebrali z Východu. Nové možnosti pre improvizáciu vytvorila polyfónia. Narastajúca úloha improvizáckeho činiteľa sa odzrkadlila aj v početných traktátoch. Autormi prvých traktátov boli Diego Ortiz (*Tratado de glosa*, 1553) a Tomas de Sancta Maria (*Arte de taner fantasia*, 1565). J. M. Chomiński, *Improwizacja*, Encyklopedia Muzyki, A. Chodkowski (red.), Warszawa 2001, s. 378-379.

<sup>31</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 271.

<sup>32</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 271.

<sup>33</sup> „Pri výbere textov, ktoré sa majú skutočne spievať, treba dať prednosť tým, ktoré sú dôležitejšie, a najmä tým, ktoré má spievať kňaz, diakon alebo lektor, s odpoveďami ľudu...“ (VSMR 2002 č. 40); „Po prvom čítaní nasleduje responzóriový žalm, ktorý je integrálnou časťou liturgie slova... Patrí sa, aby sa responzóriový žalm spieval, aspoň ak ide o odpoveď ľudu. Žalmista, čiže spevák žalmu, prednáša verše žalmu na ambone alebo na inom mieste...“ (VSMR č. 61).

<sup>34</sup> PAWLAK, *Nowe spojzenie*, s. 184.

<sup>21</sup> JANIEC, Z.: *Uczestnictwo organisty w liturgii i jego rola poza liturgią*. In: Zimny, J. (red.): *Muzyka i śpiew liturgiczny* : Materiały z sympozjum 20 XI 2001 roku. Sandomierz, 2002, s. 73.

<sup>22</sup> SINKA, T.: *Podział funkcji w zgromadzeniu liturgicznym*. In: Świerżawski, W. (red.): *Msza święta*. Kraków, 1993, s. 181-182.

<sup>23</sup> Cit. podľa: PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 269.

<sup>24</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 349.

<sup>25</sup> WIT, *Zaangażowanie świeckich*, s. 39.

<sup>26</sup> PAWLAK, *Nowe spojzenie*, s. 184.

<sup>27</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 271.

<sup>28</sup> PAWLAK, I.: *Funkcje muzyki w liturgii*. In: Pośpiech, R. – Tarliński, P. (red.): *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*. Sympozyja 2. Opole, 1993, s. 19.

- hudobná príprava každodennej liturgie,
- učenie novým spevom veriacich,
- vedenie zboru a scholy,
- školenie kantorov a žalmistov.<sup>35</sup>

### 2.1 Hudobná príprava každodennej liturgie

Cieľom liturgickej hudby je oslavovať Boha a posväcovať veriacich.<sup>36</sup> Príprava každej liturgie si vyžaduje určitú námahu. Liturgická hudba nie je umením samým pre seba, ale má slúžiť liturgii.<sup>37</sup> Práve v službe liturgii hudba nachádza svoju najvyššiu hodnotu.<sup>38</sup> Toto všetko treba mať na mysli, keď sa snažíme o čo najlepšiu prípravu repertoáru každej liturgickej celebrácie. Aby to tak bolo, mal by sa organista pred každou liturgiou zoznámiť s textami omšových antifón a liturgických čítaní určených na daný deň. Mal by taktiež vedieť, či na daný deň nepripadá nejaký sviatok alebo slávnosť, či celebrant použije napr. omšový formulár z férie alebo zo spomienky či sviatku atď. Preto je veľmi dôležitá spolupráca organistu s duchovným pastierom pri príprave vhodného repertoáru spevov.<sup>39</sup> Vo VSMR 2002 čítame, že každé liturgické slávenie treba starostlivo pripraviť využívajúc spoluúčasť všetkých zainteresovaných a užívajúc misál a iné liturgické knihy, tak po obradnej ako aj hudobnej stránke.<sup>40</sup> Až vtedy môže hudba v liturgii splniť svoju úlohu. Veľmi užitočné by bolo, keby si organista vždy zapísal spevy, ktoré hral. Vyžaduje si to isté úsilie, ale ako zdôrazňuje I. Pawlak: „Systematická práca, spočívajúca na odkladaní si plánovaných programov do osobitného fascikla, môže už po roku priniesť úžitok. Potom stačí iba vrátiť sa k starším programom, urobiť nutné korektúry a takto zmenený repertoár využiť v nasledujúcom roku. Bude to prínos pre liturgiu i organistu. Také úsilie však vynaloží iba organista, ktorý si zodpovedne plní svoje úlohy“.<sup>41</sup>

### 2.2 Učenie veriacich novým spevom

V inštrukcii poľských biskupov čítame: „S naliehavosťou povzbudzujeme duchovných pastierov, organistov, dirigentov speváckych zborov, katechéto a iné osoby zodpovedné za stav liturgickej hudby v danom kostole, aby systematicky učili veriacich, hlavne deti a mlá-

<sup>35</sup> PAWLAK, *Nowe spojrzienie*, s. 186; JANIEC, *Uczestnictwo organisty w liturgii*, s. 74-78.

<sup>36</sup> DRUHÝ VATIKÁNSKY KONCIL: Konštitúcia o posvätnéj liturgii *Sacrosanctum concilium*, zo 04.12.1963 č. 112.

<sup>37</sup> BERNAT, Z.: *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, In: Blachnicki, F. a kol. (red.): *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań, 1967, s. 489.

<sup>38</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 60.

<sup>39</sup> WIT, Z.: *Zaangażowanie świeckich w muzyczne posługi wiernych w liturgii (schola, kantor, śpiewnik, chórowy, organista, instrumentalista, wierni)*, In: W. Hudek (red.), *Muzyka liturgiczna w Kościele katowickim 1925-2005*, Katowice 2005, s. 39.

<sup>40</sup> „Effectiva cuiusque celebrationis liturgicae praeparatio concordi et diligenti animo iuxta Missale et alios libros liturgicos fiat inter omnes quorum interest sive quoad ritum, sive quoad rem pastorem et musicam (...). Constitutio generalis Missalis Romani, n. 111. In: *Missale Romanum*. Vatican: Typis Vaticanis, 2002, s. 43.

<sup>41</sup> PAWLAK, *Zadania organisty po Soborze*, s. 55.

dež, tradičné i nové spevy vhodné pre liturgiu“ (č. 36). Veľmi často je organista jedinou kompetentnou osobou vo veciach hudby. Jeho úlohou je, ako to vyplýva z uvedeného dokumentu, učiť veriacich potrebné spevy pre liturgiu. Aby to mohol urobiť, najprv sa musí dané spevy naučiť on sám. V tomto repertoári by nemal chýbať ani gregoriánsky chorál,<sup>42</sup> ktorý Cirkev pokladá za „vlastný spev rímskeho obradu, a preto má mať pri liturgických úkonoch za rovnakých podmienok predné miesto (Sacrosanctum Concilium č. 116). Zdá sa, že absencia základných poznatkov o gregoriánskom choráli v podstate diskvalifikuje organistu ako cirkevného hudobníka.“<sup>43</sup>

Dnes sa čoraz častejšie v liturgii stretávame s tzv. novou duchovnou piesňou, ktorá obsahuje hodnoty nábožensko-poznávacie, pedagogické, integrujúce, objasňujúce niektoré pravdy viery atď. Avšak nie všetky piesne majú spomenuté vlastnosti. Mnohé z nich sú plné sentimentalizmu a nereálnych očakávaní a ich melodika vychádza zo svetskej tvorby (tango, valčík).<sup>44</sup> Treba podotknúť, že A. Duval – tvorca náboženskej pesničky nikdy nepožadoval, aby bola vložená do liturgie.<sup>45</sup> Žiaľ, dnes veľmi často práve náboženské pesničky – hlavne v omšiach za účasti detí a mládeže – kralujú v našich kostoloch, pričom narúšajú dôstojnosť chrámu. Vzhľadom na uvedené skutočnosti treba neustále dbať na vhodný liturgický repertoár, taký, ktorý bude zodpovedať potrebám liturgie a mentalite dnešného kresťana.<sup>46</sup> V tejto oblasti plní dôležitú úlohu práve organista, ako najkompetentnejší a vyškolený špecialista vo svojom odbore. Je teda potrebné hľadať všetky možné spôsoby, aby sa veriaci a predovšetkým deti a mládež, zoznámili s vhodným repertoárom uvedeným v liturgických spevníkoch, ktoré potvrdila cirkevná autorita. Príležitosťou na učenie nových spevov, či pripomenutie už zabudnutých, môže byť čas pred sv. omšou, keď veriaci čakajú na počiatok liturgie, prípadne pri iných príležitostiach, akými sú: farské rekolekcie, stretnutia pred prvým sv. prijímaním, birmovkou atď.

### 2.3 Vedenie speváckeho zboru a scholy

K úlohám organistu patrí tiež vedenie zboru a scholy<sup>47</sup>, a niekedy taktiež orchestra.<sup>48</sup> Najlepším riešením by bolo, keby dirigentom zboru bol niekto iný. Avšak všeobecnou praxou je, že spevácke telesá vo farnostiach vedú výlučne organisti.<sup>49</sup> V súvislosti s tým je organista zviazaný pravidelne viesť skúšky zboru, aby pripravil vhodný liturgický repertoár.<sup>50</sup> Spájanie funkcie dirigenta a organistu nie je však najlepším riešením.

<sup>42</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 273.

<sup>43</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 273.

<sup>44</sup> PAWLAK, I.: *Spór o pieśń w liturgii*. In: Hudek, W. (red.): *Muzyka liturgiczna w Kościele katowickim 1925-2005*. Katowice, 2005, s. 19-20.

<sup>45</sup> PAWLAK, *Spór o pieśń*, s. 20.

<sup>46</sup> PAWLAK, *Spór o pieśń*, s. 20.

<sup>47</sup> HUDEK, W.: *Organista i jego postuga - refleksje liturgiczno-muzyczne*. In: Hudek, *Słowa dźwiękiem*, s. 61.

<sup>48</sup> JANIEC, *Uczestnictwo organisty w liturgii*, s. 77.

<sup>49</sup> PAWLAK, *Zadania organisty po Soborze*, s. 57.

<sup>50</sup> PAWLAK, *Zadania organisty po Soborze*, s. 57.



## 2.4 Školenie kantorov a žalmistov

K povinnostiam organistu patrí tiež školenie kantorov a žalmistov. Organista je neraz jediným cirkevným hudobníkom vo farnosti, čo znamená, že by sa mal venovať formácii kantorov a žalmistov. V duchu cirkevných dokumentov, ktoré jasne špecifikujú rozdelenie funkcií v liturgickom zhromaždení, nemožno súhlasiť s tým, aby organista plnil zároveň funkciu kantora a už vôbec nie žalmistu.<sup>51</sup> V tom spočíva *novum* pokoncilovej liturgie, že nie všetci robia všetko, ale každý z účastníkov liturgie má plniť jemu zverenú úlohu. Aby mohol organista formovať kantorov a žalmistov, musí mať v tejto oblas-



ti náležité vedomosti. Mal by rozlíšiť kompetencie kantora od kompetencií žalmistu, podrobne poznať ich hudobnú službu v liturgii. Žiaľ, vo väčšine farností funkcia kantora neexistuje, mnohí dušpastieri a organisti o nej nikdy nepočuli a žalmistom sa stáva prvý náhodne okoloidúci.

## 3 FORMÁCIA ORGANISTU

Aby mohol organista plniť všetky uvedené úlohy, je dôležité, aby sa permanentne vzdelával. J. Ratzinger v jednom zo svojich príhovorov povedal, že: „Tam, kde sa Boh stretáva s človekom, obyčajné slovo nestačí. V človeku sa rozozvučia najhlbšie princípy jeho existencie, ktoré spontánne reagujú spevom“.<sup>52</sup> Cirkevný hudobník, ktorý má pomáhať veriacim modliť sa, prežívať ich vieru, musí mať stále vedomie toho, že liturgická hudba je formou ohlasovania.<sup>53</sup> Preto aj najlepšie vzdelaný organista, ktorý vynikajúco pozná organovú literatúru, má bohatý repertoár liturgických spevov, pozná všetky

tajomstvá stavby organu atď., bude bez náležitej formácie iba remeselníkom. V apoštolskej exhortácii *Christifideles laici*<sup>54</sup> čítame: „Z tohto dialógu medzi Bohom, ktorý volá a človekom, ktorý je povoláný, vyplýva možnosť, ba nutnosť obsiahlej stálej výchovy a vzdelávania laikov.“ (č. 57) „Výchova a vzdelávanie nie sú žiadnym privilegiom jednotlivcov, ale sú povinnosťou a právom všetkých. (...) Čím viac budeme vychovaní, tým viac pocítujeme nutnosť pokračovať v tejto výchove a prehĺbovať ju. A čím viac sme vychovávaní a formovaní, tým viac sa stávame schopnými formovať iných“ (č. 63). Druhá plenárna synoda poľskej cirkvi zdôraznila, že „duchovní pastieri sú povinní zahrnúť do svojej starostlivosti všetky osoby (...): organistov, kantorov, členov speváckych zborov“.<sup>55</sup> Formácia organistov je teda veľmi dôležitou úlohou. Zdá sa, že formáčny proces by mal zahŕňať tri oblasti: duchovnú, liturgickú a hudobnú formáciu.

### 3.1 Duchovná formácia

Cirkevné dokumenty často ukazujú na nábožnosť, ktorá charakterizuje správne sformovaného cirkevného hudobníka.<sup>56</sup> Pápež Pius XII. v encyklike *Musicae sacrae disciplina* priamo varuje, že „do náboženského umenia nemá vkladať ruky taký umelec, ktorý neverí alebo svojim vnútorným či vonkajším životom stojí ďaleko od Boha. Chýba mu totiž ten vnútorný zrak, ktorý dovoľuje vidieť to, čo vyžaduje Boží Majestát a kult patriaci Bohu. Nemôže tiež počítať s tým, že jeho diela nezrodené z náboženských pohnútok môžu vyjadrovať vieru a nábožnosť, čo si vyžaduje Boží dom a jeho svätosť, a to ani vtedy, keď by sa vyznačovali umeleckosťou a prezrádzali dokonalú technickú zručnosť svojho autora. (...) Ten umelec, ktorý je opravdivo veriaci a vedie život hodný kresťana pod vplyvom oživujúcej Božej milosti využíva talenty, ktoré mu dal Stvoriteľ, dokáže farbami, líniami, tónmi a piesňami tak dokonale sladko a vdáčne vyjadriť vyznávanú pravdu a nábožnosť, že samotné pestovanie umenia bude preňho životom viery, vyznaním viery a vedením pobožného života. Takýchto umelcov si Cirkev stále cenila a bude si naďalej vážiť; otvára im naširoko brány svojich chrámov a prijíma ich cenný prínos, ktorý vnášajú svojou umeleckou tvorivosťou, vďaka čomu Cirkev môže účinnejšie spravovať svoj

<sup>51</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 273.

<sup>52</sup> RATZINGER, J.: *Muzyka a liturgia*. In: *Communio*. 2001, roč. 21, č. 2, s. 39.

<sup>53</sup> RATZINGER, J.: *Duch liturgii*. Poznaň, 2002, s. 134.

<sup>54</sup> JAN PAVOL II.: Apoštolská exhortácia *Christifideles laici*, 30.12.1988. <http://www.kbs.sk/?cid=1117279460>, 24.02.2008.

<sup>55</sup> II Synod Plenarny. Poznaň, 1991, s. 85.

<sup>56</sup> POŽNIAK, G.: *Schola liturgiczna : Studium teologiczno-muzykologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*. Opole, 2006, s. 186.

apoštolský úrad“.<sup>57</sup> Dôležitosť vnútornej formácie organistov vhodne vyjadril biskup W. Świerzawski: „Ak chce byť niekto organistom slúžiacim liturgii, mal by mať nielen schopnosti a lásku k hudbe, ale predovšetkým lásku ku Kristovi a pohotovosť prijať jeho vôľu. Má viesť nielen bezhriешný život, ale život naplno kresťanský“.<sup>58</sup> Aby to tak bolo, je nutné prehlbovať vnútorný život, čo sa môže konať rôznym spôsobom. Napr. v plochej diecéze je každý organista povinný každé dva roky zúčastniť sa duchovných cvičení s bohatým programom prednášok, adorácií a meditácií. Z rozhovorov s organistami vyplýva, že takáto forma izolácie od každodenných povinností na niekoľko hodín je veľmi dôležitá a potrebná. Organista, ktorý sa zúčastňuje duchovných cvičení má výbornú príležitosť, ak chce obnoviť svoj osobný vzťah s Bohom. Neraz v návale každodenných povinností chýba čas alebo ochota na osobnú modlitbu, náležite prijatú sviatosť zmierenia atď. Duchovné cvičenia sú v tejto oblasti veľmi cennou pomocou. Ba čo viac, neraz sú výbornou príležitosťou na vyriešenie ťažkých osobných aj pracovných problémov. Existuje skupina organistov, ktorí sú ochotní každoročne zúčastniť sa duchovných cvičení. Samozrejme, neznamená to, že je to jediná možnosť duchovnej formácie cirkevných hudobníkov. Rovnako vhodnou formou môžu byť napr. duchovné obnovy v advente či pôste. Všetko to si však vyžaduje reflexiu a prípravu, tak aby si každý z účastníkov odniesol čo najviac duchovného úžitku, aby bol nielen remeselníkom, ale aj vedomým účastníkom sláveného mystéria, človekom, ktorý sa modlí hrajúc na organe a zároveň ktorý pomáha iným modliť sa. Iba láska k hudbe nestačí. Organista, ktorý slúži liturgii musí byť človekom viery a modlitby. Mal by neustále rásť a dozrievať vo viere. Iba vtedy môže účinne pracovať na veľkom diele posvätných tajomstiev. V opačnom prípade zostane iba „na rovine citov, dekorácií či (...) zábavy“.<sup>59</sup> Liturgická organová hra sa nemôže chápať ako umelecké predstavenie, ale ako prorocké svedectvo a ohlasovanie slova. Bude to tak vtedy, keď bude organista zakorenený v skúsenosti viery a spoločenstva Cirkvi, keď bude svedčiť pred spoločenstvom o svojej osobnej viere.<sup>60</sup>

### 3.2 Liturgická formácia

V roku 1958 posvätná kongregácia obradov vydala inštrukciu *De musica sacra et liturgia*, v ktorej sa nachádzajú jasné postuláty vo vzťahu k vhodnému liturgickému vzdelaniu organistov. Nachádzame tam okrem iného nasledujúcu vetu: „Organisti (...) majú mať široké liturgické vedomosti a dostatočnú znalosť latinského jazyka. Každý z nich má byť natoľko zbehlý vo svojom ume-

ní, aby hodne a zodpovedne plnil svoje povinnosti“.<sup>61</sup> Aj inštrukcia *Musicam sacram* odporúča, aby „organisti (...) nielen pohotovo hrali na im zverenom nástroji, ale poznali aj ducha svätej liturgie a čoraz hlbšie doňho vnikli, aby plniac svoj úrad, hoci len načas, prispeli k slávnostnému charakteru obradu zhodne s charakterom jeho časti a pomáhali veriacim zúčastniť sa na liturgických činnostiach“ (č. 67).

Dnešný spôsob chápania liturgie a hudby, ako jej integrálnej časti, je dielom učenia II. Vatikánskeho koncilu. Vyžaduje si interiorizáciu, teda neustále prehlbovanie poznania liturgie a každodenného života z nej.<sup>62</sup> G. Poźniak zdôrazňuje, že veľmi dobrým začiatkom pre cirkevného hudobníka, ktorý chce prehlbovať svoje liturgické poznanie, je gregoriánsky chorál a jeho vlastná spiritualita.<sup>63</sup> S. Koperek hovorí priamo: „Potrebná je jednoducho liturgická výchova. Táto výchova a vovedenie do liturgie cirkevného roka si vyžaduje integritu vzdelania, výchovy, citlivosti na hodnoty duchovné, morálne, na krásu, vyžaduje si starostlivosť o plnosť fyzického a psychického zdravia – milosť totiž stavia na prirodzenosti“.<sup>64</sup>

Je samozrejmé, že bez poznania liturgie organista nedokáže ponúknuť správny repertoár. Nutnosť štúdia pokoncilovej liturgie, liturgických kníh, cirkevných dokumentov je bezpodmienečným predpokladom správnej prípravy liturgie. I. Pawlak opisujúc liturgickú formáciu členov scholy navrhuje, aby zahŕňala také problémy ako: základné vedomosti z dejín liturgie, poznanie liturgického roka, poriadku jednotlivých obradov spolu s ich teologickým významom a poznanie funkcie liturgického spevu.<sup>65</sup> Zdá sa, že všetky vymenované okruhy možno vrelo odporúčať aj v prípade liturgickej formácie organistu. Podrobné štúdium menovaných problémov môže viesť nielen k prehĺbeniu liturgického poznania, ale aj k vedomej účasti organistu na slávení liturgie. Iba organista, ktorý rozumie liturgii, každodenne z nej žije, sa môže naplno zúčastniť celej liturgickej dramaturgie.<sup>66</sup> Ak má liturgia, ako zdôrazňuje Koperek, „fascinovať, viesť k myslieniu, zahĺbeniu sa, musí byť slávená hodne, citlivo a krásne. To si vyžaduje veľa od celebranta, liturgickej služby vrátane cirkevných hudobníkov“.<sup>67</sup>

Aby organista naplnil všetky tieto očakávania, musí predovšetkým poznať cirkevné dokumenty týkajúce sa hudby a liturgie, musí sa zoznámiť s liturgickými knihami, spevníkmi a pomôckami rôzneho druhu. Iba takto sformovaný organista bude žiť z liturgie, bude vhodne vyberať liturgický repertoár zhodný s duchom liturgického obdobia či konkrétneho slávenia.

<sup>57</sup> PIUS XII.: *Musicae sacrae disciplina*, 25.12.1955. In: Filaber, A. (red.): *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*. Warszawa, 1997, s. 25-26.

<sup>58</sup> Cit. podľa: POŻNIAK, *Schola liturgiczna*, s. 188-189.

<sup>59</sup> LONGEAT, J. P.: *Muzyka liturgiczna i kontemplacja*. In: *Communio*. 2001, roč. 21, č. 2, s. 82.

<sup>60</sup> BRETSCHNEIDER, W.: *Die Orgel als sakrales Kunstwerk und ihre bedeutung für die Liturgie*. In: Poźpiech, R. – Tarliński, P. (red.): *Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku*. Opole, 1997, s. 36.

<sup>61</sup> Cit. podľa: POŚPIECH, R.: *Edukacja i formacja liturgiczno-muzyczna*. In: Tyrała, R. (red.): *Musicam Sacram Promovere*. Kraków, 2004, s. 58.

<sup>62</sup> WIT. *Zaangażowanie świeckich*, s. 39.

<sup>63</sup> POŻNIAK, *Schola liturgiczna*, s. 185.

<sup>64</sup> KOPEREK, S.: *Rola liturgii w procesie wychowania i kształtowania dojrzałości życia chrześcijańskiego*. In: Zimny, J. (red.): *Muzyka i śpiew liturgiczny*. Sandomierz, 2002, s. 47.

<sup>65</sup> PAWLAK, I.: *Przygotowanie członków scholi*. In: R. Rak (red.), *Służba ołtarza*, Katowice 1982, s. 48-51.

<sup>66</sup> BRETSCHNEIDER, *Die Orgel als sakrales Kunstwerk*, s. 36.

<sup>67</sup> KOPEREK, *Rola liturgii w procesie wychowania*, s. 48.



### 3.3 Hudobná formácia

Aby mohol organista dokonalým spôsobom plniť svoju funkciu, musí získať zodpovedajúcu hudobnú kvalifikáciu. Hudobná formácia organistu nezáleží od miesta jeho práce či získaných zručností. Inštrukcia o posvätnnej hudbe a liturgii z roku 1958 vyžaduje, aby „vzhľadom na povahu, posvätnosť a dôstojnosť liturgie, hra na akomkoľvek hudobnom nástroji bola v podstate čo najdokonalejšia. Je lepšie nehrať na nástrojoch (organe či iných) než hrať zle“.<sup>68</sup> Postulát permanentnej hudobnej formácie predpokladá systematické, pravidelné cvičenie na hudobnom nástroji s cieľom pripraviť vhodný hudobný repertoár, ale aj zdokonaľovať svoje schopnosti.<sup>69</sup> Organista ako hudobník – inštrumentalista je zaviazaný neustále zvyšovať svoju kvalifikáciu.<sup>70</sup> Aby zaisťil veriacim patričnú hudobnú úroveň, musí sa každodenne snažiť a systematicky cvičiť. Organová hudba má pomáhať veriacim prežívať tajomstvá viery. Preto každá interpretovaná skladba má mať vlastnosti pravdivého umenia.<sup>71</sup> Sakrálna hudba je totiž schopná vypovedať to, čo je „Najhlbšie, Najvyššie, Najkrajšie. Preto musí byť hudba vtiahnutá (...) ako najdôležitejší, integrálny nástroj vyjadrenia do ohlasovania tajomstva Krista, lebo to, čo je najdôležitejšie je viditeľné iba srdcom. Z tohto hľadiska je predovšetkým hudba kľúčom na otváranie pokladu Zjavenia“.<sup>72</sup> Veľmi dôležité je, aby si organista zamiloval svoju úlohu v liturgii a bol propagátorom pravého hudobného umenia. Aby sa tak stalo, nutnou podmienkou je, aby disponoval patričnou technikou hry, poznaním hudobných foriem a predovšetkým citlivosťou pre Božieho ducha. Žiaľ, stáva sa, že organista namiesto toho, aby pomáhal veriacim v speve, neraz im prekáža, ba dokonca sťažuje činnú účasť v liturgii.<sup>73</sup> Stáva sa to preto, že v mnohých kostoloch chýbajú profesionálni hudobníci. Ako podotýka W. Delimat „často sa stáva, že samozvaný „hrajko“ sa v nedeľné ráno mení na Pána Organistu a brutálne trápi veriacich a jemu zverený hudobný nástroj svojimi improvizáciami na tému liturgického sprievodu. (...) Neprofesionálny cirkevný hudobník nepozná problematiku druhu a technického stavu organu (...). Organista bez hudobného vzdelania nepozná zásady správneho spevu (...).“<sup>74</sup> Na základe týchto tvrdení, hudobná formácia tak vyučených organistov, ako aj tzv. „organistov“ je neodmysliteľná. Na otázku, ako sa má

uskutočňovať v realite Cirkvi v Poľsku a na Slovensku<sup>75</sup>, neexistuje definitívna odpoveď. Napr. v plochej diecéze sú už dva roky organizované tzv. školenia organistov nezávisle na rekolekciách. Hlavným cieľom týchto stretnutí je starostlivosť o kvalitu liturgickej hudby znejúcej vo farských spoločenstvách a jej súlad s cirkevnými normami. Pre väčšinu organistov sú tieto stretnutia jedinou príležitosťou na spoznanie najnovších liturgicko-hudobných dokumentov Cirkvi, na vypočutie si niekoľkých skladieb z organovej literatúry či správne vedeného zboru atď. Akademické vzdelanie majú len niekoľkí organisti. Ostatní sú väčšinou absolventmi Diecéznych organových škôl alebo tzv. autodidakti. Zdá sa, že hodiny v organovej škole v rozsahu jedného dňa v týždni sú pre kandidátov bez hudobného vzdelania primálo. Každodenná prax ukazuje, že mnohí organisti, ktorí popri zamestnaní hrajú aj v kostole, nepoznajú zásady správneho spevu, nikdy nepočuli o hlasovej výchove, o intonácii atď. Mnohí organisti končia svoje hudobné vzdelávanie získaním diplomu o ukončení diecéznej organovej školy. Pre veľkú časť organistov je práca v kostole len dodatočným zamestnaním. Všetko to má dopad na nízku úroveň hudobného umenia. Aby sme sa tomu vyhli, nutná je stála hudobná formácia organistov. Bolo by optimálne, keby prebiehala na dvoch základných rovinách: praktickej a teoretickej. Praktická časť by mala zahŕňať zdokonaľovanie hudobných zručností, prinajmenšom v oblasti hudobno-liturgickej praxe, vo vedení zboru a v oblasti spoznávania nového liturgického repertoáru. Teoretická časť by mala slúžiť na doplnenie nutných vedomostí z liturgiky, liturgickej hudby, organológie a organovej literatúry. Zdá sa, že takéto minimum by mohlo pomôcť zvýšiť hudobné kvalifikácie organistu.

Všetky uvedené problémy týkajúce sa organistu sa úzko spájajú s jeho dôležitou úlohou počas každej liturgickej celebrácie. Organista sa nemôže len z času na čas venovať hre na organe v kostole. Smelo možno zopakovať slová I. Pawlaka: „Funkcia organistu nie je len zamestnaním, ale aj povolaním, ktoré má znaky charizmy a milosti“.<sup>76</sup> Aby to tak naozaj bolo, musí si byť organista vedomý svojej misie a zodpovednosti.

<sup>75</sup> Poznámka prekladateľa.

<sup>76</sup> Pawlak. *Nowe spojrzenie*, s. 188.

<sup>68</sup> AAS 25 (1958), s. 601-663; vydanie v jazyku poľskim: *Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii według wskazań encyklik papieża Piusa XII „Musicae sacrae disciplina“ oraz „Mediator Dei“*. In: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. 1959, roč. 12, č. 61a.

<sup>69</sup> HUDEK, *Organista i jego postuga*, s. 61.

<sup>70</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 272; K. Szymonik, *Kształcenie muzyków kościelnych i warunki ich pracy*, „Ateneum Kapłańskie” 72 (1980) z. 427, s. 251.

<sup>71</sup> PAWLAK, *Zdania organisty po Soborze*, s. 58.

<sup>72</sup> NOSSOL, A.: *Apostolskie postannictwo muzyki sakralnej dzisiaj*, In: Pośpiech, R. - Tarliński, P. (red.): *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, Sympozja 2, Opole, 1993, s. 8.

<sup>73</sup> BRETSCHNEIDER, *Die Orgel als sakrales Kunstwerk*, s. 36.

<sup>74</sup> DELIMAT, W.: *Kształcenie muzyków kościelnych w Polsce i jego wpływ na repertuar muzyki sakralnej*. In: Tyrała, R. (red.): *Muzyka w służbie liturgii*. Kraków, 2005, s. 98-99.

## Uzavierka ďalšieho čísla (AT 2/2008) je 15. 4. 2008

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







# KEĎ SA BOH NEVLÁDNYM DIEŤAŤOM STÁVA

## *Na sviatok sv. Jozefa (19.3.)*

*t.: J. Porubčan, SJ*  
*h.: S. Šurin*

1. Keď sa Boh ne - vlád - nym die - ťa - ťom stá - va,

tú - li sa k Má - ri - i hla - vič - ka ma - lá.

Jo - zef, muž sta - toč - ný, keď prí - du ťaž - ké dni,

be - rie Die - ťa s Mat - kou do och - ra - ny.

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 2. | Aká láska, Bože, aká to viera!<br>Vidieť v tom Dieťati Vykupiteľa.<br>Daj veriť, Bože môj, v to Dieťa ako on, -<br>Jozef, keď v maštali mu ustiela.        | 4. | Keď nám trápi dušu úzkosť a úžas:<br>čo bude s nami a čo bude po nás?!<br>Jozef, muž statočný, chráň lásku na zemi,<br>kým sa v deň posledný nenaplní.  |
| 3. | Dať ruky, dať srdce, tak ako Jozef,<br>Pánovi do služieb, - dať ako obeť.<br>Pre lásku na zemi, v tajomnom spojení,<br>Daj, Bože, byť s Tebou a Ty s nami. | 5. | Keď sa biedny človek bezmocným stáva,<br>do dlaní sa kloní boľavá hlava.<br>Jozef, muž statočný, keď prídu také dni,<br>vezmi každého z nás do ochrany. |

# MISERERE MEI

*Všeobecná adaptácia na pôstne obdobie*

*t.: Ž 51*

*h.: G. Požniak*



Mi - se - re - re me - i mi - se - re - re, De - us!

Mi - se - re - re me - i mi - se - re - re, De - us!

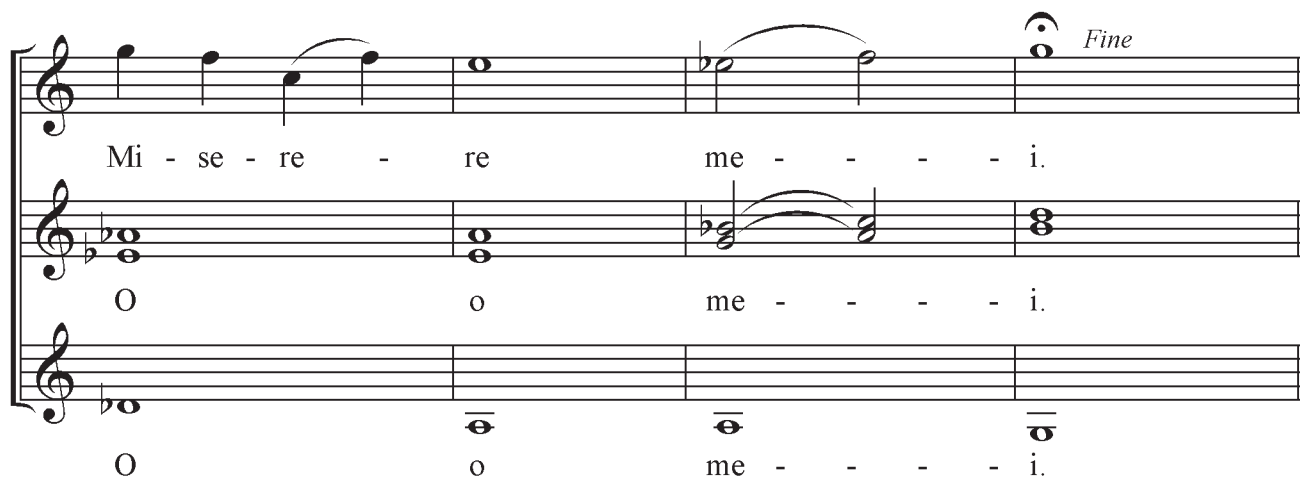
Mi - - - se - re - - - re De - us!



Ti - bi so - li pec - ca - vi, De - - - us.

pec - - - ca - - - vi, De - - - us.

pec - - - ca - - - vi, De - - - us.



Mi - se - re - re me - - - i. *Fine*

O o me - - - i.

O o me - - - i.

*da capo al Fine*



Ec - ce ad - nun - tia - bat cae - li: iustitiam eius, quia Deus iu - dex est.



# Miserere

Adam Gumpelzhaimer

Mi- se- re- re, mi- se- re- re,  
Mi- se- re- re, mi-

mi- se- re- re, mi- se- re-  
se- re- re, mi- se- re- re,

re me- i, me-  
mi- se- re- re me- i, me-

i, mi- se- re- re, mi- se- re- re, mi- se- re- re, mi-  
i, mi- se- re- re, mi- se- re-

se- re- re, mi- se- re- re, mi- se- re- re.  
re, mi- se- re- re, mi- se- re- re, mi- se- re- re.

## RADUJ SA, JERUZALEM

### 4. pôstna nedela - úvodný spev

l.: Růmský misál  
h.: S. Surin

*Antifona*

Ra-duj sa, Je-ru-za-lem!  
Ple-saj - te nad nim  
všet-ci mi-lov-ní-ci.  
Ra - duj - te sa s nim,

teš - te sa všet - ci  
zar - mú - te - ní.  
Ber - te a čer - páj - te  
zo zdro-jov ú - te - chý.

*Žalm*

Za - ra - doval som sa, keď mi po-ve-da-li: "Pôjdeme do do-mu Pánovho".  
Na-še no-hy už sto-ja, v tvo-ji-ch brá-nach Je-ru-za-lem.



# PERUŤAMI SVOJIMI

## 1. pôstna nedela - spev na prijímanie

t.: Rímsky misál  
h.: S. Šurin

Antifóna

Pe - ru - ťa - mi svo - ji - mi Pán  
bu - de chrá - niť te - ba a  
pod je - ho sa kríd - la bu - deš  
u - tie - kať je ver - nosť je - ho  
štít a o - chra - na.

Žalm 71

1. V te - ba, Pa - - - ne, som dú - fal, nebudem zahan - be - ný naveky.  
3. Ne - vzd'a - ľuj sa, Bo - že o - do mňa, Bože môj, ponáhľaj sa mi na pomoc.  
2. Vo svojej spravodlivosti ma vyslo - bod' a za - chraň, nakloň ku mne svoj sluch a po - môž mi.  
4. Nech sa zahania a zhynú moji pro - tiv - ní - ci, hanba a potupa nech  
pokryje tých, čo mi zlo chysta - jú. Ant.

## Alleluia, laus et gloria


Orlando di Lasso



Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, laus et glo- ri- a et vir- tus



et glo- ri- a et vir- tus



de- o no- stro, qui- a ve- ra et tus de- o no- stro, qui- a ve- ra et de- o no- stro, qui- a ve- ra et



15

iu- sta sunt iu- di- ci- a e-  
 et iu- sta sunt iu- di- ci- a e-  
 iu- sta sunt iu- di- ci- a e-  
 et iu- sta sunt iu- di- ci- a e-

19

ius. Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-  
 ius. Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-  
 ius. Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-  
 ius. Al- le- lu- ia, al- le- lu-

22

ia, al- le- lu- ia.  
 ia, al- le- lu- ia.  
 ia, al- le- lu- ia.  
 ia, al- le- lu- ia.

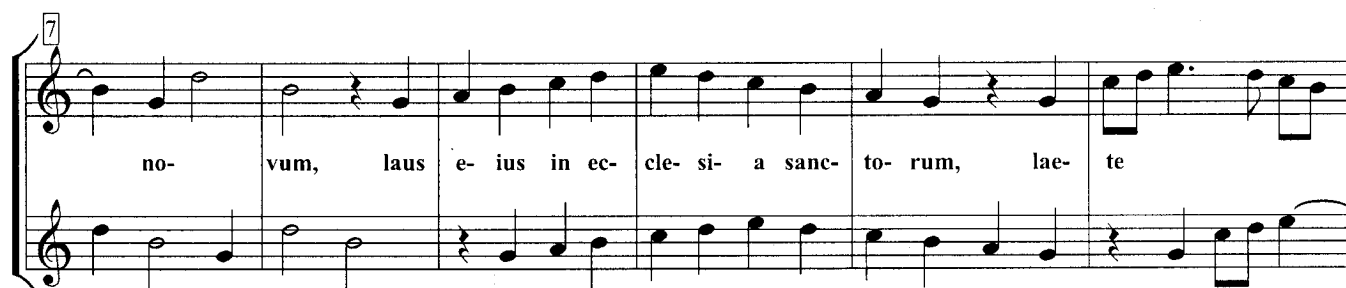
## Cantate domino

Adam Gumpelzhaimer



Can- ta- te do- mi- no can- ti- cum no- vum,

Can- ta- te do- mi- no can- ti- cum no-



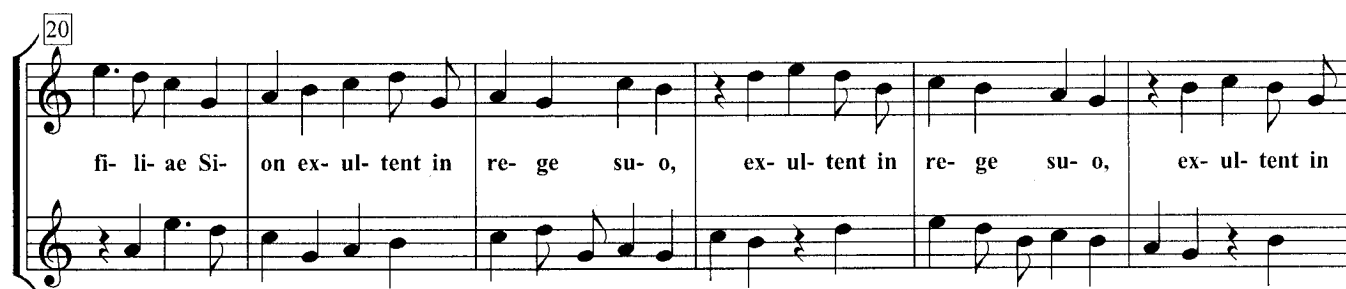
no- vum, laus e- ius in ec- cle- si- a sanc- to- rum, lae- te

vum, no- vum, laus e- ius in ec- cle- si- a sanc- to- rum, lae- te



tur Is- ra- el in e- o qui fe- cit e- um, qui fe- cit e- um, et

tur Is- ra- el in e- o qui fe- cit e- um, qui fe- cit e- um,



fi- li- ae Si- on ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in

et fi- li- ae Si- on ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex-



re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o.

ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o.





## FLORENTSKÝ KONCIL A LITURGICKÁ HUDBA

ANNA HLAVAČOVÁ

Florentský koncil (1439), ktorého hlavným cieľom bolo zjednotenie kresťanov Východu a Západu, odobril používanie kvaseného a nekvaseného chleba, i krédo v dvoch formuláciách. Potvrdil platnosť byzantskej a rímskej liturgie, no vo veci „kríženia obradov“ bol veľmi opatrný. K opatrnosti nepochybne viedli aj rečnícke figúry gréckeho orátora Marka Efezského, namierené proti Florentskej únii – používal výrazy ako *kentaurus bájnej únie*, *gréko-latínci*. Preto mali predstavitelia Východu pri slávnostnom vyhlásení únie účasť len na obradnom mytí rúk, ak, pravdaže, nehovoríme o liturgickom prednese a čítaní buly únie – kedy grécky opát a biskup Bessarion (neskorší „kardínal Byzancia“) čítal grécky text a kardínal Cesarini latinský text.

Dokonca aj povolenie k samostatnému slúženiu východnej liturgie Gréci získali len s námahou. Hoci bol o súhlas so slúžením byzantskej liturgie vo Florencii a o účasť na nej žiadať Izidor, ktorému bol pápež naklonený, jej uskutočnenie sa stále odkladalo: prvú byzantskú liturgiu slúžili Gréci až po koncile – navyše nie vo Florencii, ale až v Benátkach. Popri správe o nevôli cisára k takejto rezervovanosti, dochovala sa aj správa o jeho úsilí aktívne zapojiť do tejto liturgie tých, čo úniu prijali s váhaním a tak ich na nej zaangažovať.

Počas koncilu bol liturgický priestor pre Grékov otvorený predovšetkým v hudbe. V slávnostnej liturgii pri príležitosti vyhlásenia únie mali Gréci aj početné samostatné hudobné vstupy. Boli to predovšetkým tradičné byzantské liturgické spevy. Vieme, že pri vyhlásení Florentskej únie spev gréckeho hymnu začínal metropolita ruských zemí a Litvy – Izidor. Aký to bol hymnus?

Zachovala sa aj kompozícia, napísaná k tejto príležitosti – slávnostný *Hymnus pre Florentský koncil*. Monodická melodická linka sa riadi textom a burdon mužských hlasov drží pod celou kompozíciou hlboký spodný tón – vyjadruje jednotu v hĺbke.

Pozoruhodný je už samotný text skladby:

*„S vierou si uctíme ctihodný svätý koncil  
ktorý sa zišiel vo Florencii,  
aby pracoval na zjednotení  
cirkeí nešťastne rozdelených.*

*Nech sa splnia slová Pána  
čo riekol Petrovi dávno,  
keď sa obrátiš, Peter, posilňuj svojich bratov  
prosil som, aby si vždy mal dost viery.*

Dnes, rímsky biskup, slávny Eugenios,  
muž pevnej viery, nás zvoláva  
do Florencie, posilňuje a vedie k viere  
plniac slová Spasiteľa.

Spojení vierou pozdravme Pannu  
a Bohorodičku: Ty si zázračne spojila  
nezlučiteľné, božské s ľudským,  
prived' k pokoju cirkvi, čo sa tu teraz zišli.“

Ak je správny predpokladaný dátum skladateľovho narodenia (c. 1429?), Izidor musel spievať iný hymnus a Plousiadenos napísal kánon pre Florentský koncil (1439) až dodatočne, keďže v čase koncilu mal len okolo desať rokov. Literatúra uvádza, že hymnus vznikol po smrti pápeža Mikuláša V. (1455), kedy Plousiadenos – teologicky erudovaný skladateľ a neskorší biskup – napísal aj teologické a historické diela: *Obrana Florentského koncilu* a *Synaxár svätého ekumenického koncilu*. V Synaxári krátko vyrozprával históriu Florentského koncilu – vychádzal pritom z gréckej *Practica Dositea* od Dorotea z Mytilény, ktorý patril ku kľúčovým účastníkom udalosti.

„Florentský koncil ho v tom čase inšpiroval aj k napísaniu liturgického spevu v deviatich ódach, kánon ôsmeho Koncilu, ktorý sa konal vo Florencii.“<sup>1</sup>

Hoci sú na hudobnej nahrávke a v booklete k nej<sup>2</sup> len vyššie citované štyri slohy, ich výpovedná hodnota je veľká: rozdelenie autor vidí ako tragické nedorozumenie, uznáva nástupníctvo pápeža na Petrov stolec – ale cez Petrovu skúsenosť mu pripomína aj potrebu obrátenia sa! Vidí aj, že riešenie nie je v ľudských silách a tak na záver zveruje zjednotenie Bohorodičke, čím pripomína

<sup>1</sup> „Le concile de Florence lui a inspiré aussi vers la même époque, un cantique liturgique en neuf odes, le canon du huitième Concile, tenu à Florence.“ MANOUSSAKAS, M.: *Recherches sur la vie de Jean Plousiadénos (Joseph de Méthone) (1429?-1500)*. Revue des Études byzantines. Tome XVII. Institut Français d'études byzantines. CNRS. Paris. 1959. p. 31.

<sup>2</sup> Την σεβασμιον ταυτην και αγιαν συνοδον. *Canon for the council of Florence*. In: *Fragments by Theatre of Voices and Paul Hilliers*. CD booklet. Harmonia Mundi. Los Angeles, 2002.

predošlé dejiny cirkvi a dogmu, že Kristus je pravý Boh a pravý človek.

Samotný text javí črty synchronie s koncilom (*prived' k pokoju cirkvi, čo sa tu teraz zišli*), a tak by sme nemuseli vyľúčiť, že vznikol – ba azda bol aj nejako zhudobnený – už počas koncilu. Aj ak Plousiadenos napísal svoj hymnus neskôr, mohol to urobiť na jestvujúci text. Osobne sa prikláňam k tejto domnienke. Samozrejme, pre dodatočnú kompozíciu treba nájsť dôvod.



Freska v Kaplnke troch kráľov v Medicejskom paláci, ktorá znázorňuje cestu mnohých umelcov na koncil do Florencie. Rodina Medici organizovala toto stretnutie a financovala cestovné náklady týchto umelcov.

Podobné dodatočné kompozície sa však v tom čase vyskytovali. Príkladom je Duffayov štvorhlasný motet *Vassilisa ergo grande* z r. 1433: oslavuje svadbu Tomáša Paleológa s latínskou princeznou Cléophe Malatesta, ktorá sa konala r. 1419. V čase objednania skladby bol princ už mŕtvy, zomrel krátko po svadbe.<sup>3</sup>

Pravdaže, Duffay obyčajne reagoval na liturgické potreby a objednávky – spomeňme jeho vrúcny hymnus na mier *Supremum est*, kde sú alúzie na pápeža Eugena a cisára Žigmunda alebo skladbu *Ecclesiae militantis*, ktorá je chválou pápeža Eugena.

V súvislosti s Florenciou je dôležité aj Duffayove veľké

štvorhlasné moteto *Nuper rosarum flores*, napísané pre konsekráciu dómu Santa Maria del Fiore, ktorá sa konala 24. marca 1436: skladba obsahuje alúzie na konkrétny liturgický priestor (*grandis templum machinae*) a svätiteľa (*Eugenius Florentiae*). Aj táto skladba je zakončená modlitbou k Panne. Jej hudobnú stránku charakterizuje opis „*allégre et suave style du faux bourdon, tubae et fides*“<sup>4</sup> – v ktorom sa dychové a sláčikové nástroje striedali s ľudskými hlasmi.

Zdá sa, že Duffay v pápežských službách v koncilovom roku nebol, inak by sme určite mali aj skladby venované udalosti Florentského koncilu. To však neznamená, že ho dejinná a kultúrna udalosť, ako bol koncil, nezachytila. A nemusel to byť len styk so živou hudbou – veď grécke hudobné manuskripty boli základom Mediciovskej knižnice Laurentiany, ktorá vznikla krátko po koncile.

<sup>3</sup> BORREN, van den CH.: *G. Duffay*. Bruxelles, 1926. s. 167.

<sup>4</sup> BORREN, van den CH.: *G. Duffay*. Bruxelles, 1926. s. 177.



Ale vráťme sa k princípu dodatočnej kompozície. V prípade Duffayovej skladby mala táto osláviť a zvečniť tragicky krátky sobáš byzantského princa a latínskej princeznej, ktorý bol (ako ďalšie dynastické sobáše) obrazom spojenia dvoch svetov – Východu a Západu.

Plousiadenov hymnus je venovaný Florentskej únii – teda nie symbolickému, lež doslovnému spojeniu byzantskej a latínskej cirkvi. Ak nie je príležitostnou kompozíciou, ale dielom vytvoreným *post occasionem*, ponúkajú sa ďalšie analógie s predošlým príkladom.

Skladba vznikla v čase Plousiadenových obranných teologických diel ako súčasť jeho integrálneho uniatského postoja. Program skladby – ako vidno z textu – sa nesie v slávnostnom tóne. No nemá v sebe nič triumfalistické, naopak – program skladby má otvorený koniec, nádej vkladá do vrúcnnej invocácie Bohorodičky. Znamená to, že za úniu sa po páde Konštantinopolu bolo opätovne treba zasadzovať. A Plousiadenov hymnus bol argumentom v tomto zápase. Bol argumentom jedinečnej povahy – keďže nie je polemikou, ale modlitbou. Môžeme sa domnievať, že ak hymnus zaznel v byzantskom chráme, znamenalo to, že jeho klérus – a tak aj chrámové spoločensťvo – sa profilovali ako uniatské.

Hoci Simeon Suzdaľský nazýva vo svojom *Rozprávaní o ôsmom koncile latinskom, o zvrhnutí lstivého Izidora a postavení metropolitov v ruskej zemi* hudbu Latíncov „bohohomrzkou“, zavrhuje bubny, trúby a organy ako i tanec rúk a nôh a ďalšie hry „imiže besom radost byvajet“<sup>5</sup>, jeho názor je v koncilovom kontexte celkom izolovaný, a nemožno sa domnievať, že by hovoril za byzantskú kultúru. Zaujímavé je, že Simeonov spis, ktorý podľa obsahu treba datovať až do obdobia po páde Konštantinopolu, formuluje svoj súd tak všeobecne. Na rozdiel od divadla totiž počas koncilu v otázke liturgickej hudby nebolo nijakých polemík z gréckej strany.<sup>6</sup>

Aj keď na obrazovú a vizuálnu kultúru hľadajú už Východ a Západ odlišne (a to sa prehĺbi v neskorších storočiach), ich sluch je ešte podobný a stretáme sa tu so schopnosťou vnímania krásy v jej odlišných prejavoch. Samo vnímanie tu ešte nepredstavuje problém – ten sa z odlišnosti len vyrába, aby sa mohol pridať ďalší argument k zoznamom hriechov tých druhých.

V 15. storočí sú Západ a Východ vo sfére hudby ešte v komúnii. Na Vianoce 1498 spieva v pápežom službenej liturgii Evanjelium v gréčtine ako je zvykom ten istý skladateľ – kantor Plousiadenos. Koniec Konštantinopolu (1453) oplakáva Duffay v *Quatro lamentationes di Constantinopoli*, čo je – okrem ľudskej a kresťanskej solidarity – aj výrazom vzťahu hudobníka k byzantskej kultúre.

A aby sme Východ neredukovali na Grékov, uveďme názor ruského autora, ktorý nadšene opisuje divadelné mystériá *Zvestovanie Pána* a *Nanebovstúpenie* – v súvislosti s čím používa výraz „*dušu pohýnjajúce videnie*“.<sup>7</sup> Au-



tor nezaznamenáva len videné, ale aj zvuk – hovorí o dialógoch, ale aj o rachote pyrotechnického stroja... O samotnej hudobnej zložke nepíše autor veľa, ale nájdeme u neho výrazy (*ticho si spieva, hudba tichne, pokorný hlas, mohutný zvuk*), z ktorých vyplýva, že vokálno-inštrumentálna hudba bola integrálnou súčasťou spomenutých predstavení.<sup>8</sup>

Čo sa týka hudby, jednoznačným pozitívom nebol len čas koncilu, ale aj dlhý dozvuk tejto skúsenosti. Prítomnosť Grékov na koncile znamenala priestor pre vzájomné spoznávanie sa byzantskej a rímskej hudobnej tradície – vzájomné počúvanie sa. Na úrovni hudby bola možná jednota v rôznosti.

Je príznačné, že hudobná terminológia sa preniesla aj do teologickej debaty. Závažným argumentom pre úniu a obnovenie komúnia kresťanov Východu a Západu bol súzvuk (*symfónia*) latinských a gréckych svätcov, s ktorými chceli byť v súzvuku aj byzantská a rímska cirkev. Súzvuk svätcov – ich rozličné verbálne formulovanie kresťanského učenia – garantoval súzvuk cirkvi na zemi i na nebi, komúnio živých i zosnulých, a tak aj vzájomné komúnio Východu a Západu.

Už celé veky kresťanstvo hľadá toto komúnio. A ešte dlhšie človek hľadá spôsob rozhovoru, komunikácie s Bohom – pomáha si pritom jestvujúcimi formami. Jedným z výrazov tohto hľadania – a nachádzania – je aj liturgická hudba. Preto tak ako v 15. storočí – v čase Florentského koncilu – tak i dnes rozvíjanie vlastnej hudobnej tradície a otvorenosť pre vekmi dýchajúcu krásu byzantskej liturgickej hudby pomáha nadviazať komúnio – aby sme mohli rôznosť ciest prežívať v láske, jednote.

<sup>5</sup> [www.krotov.info/acts/15/2/8\\_sobor.htm](http://www.krotov.info/acts/15/2/8_sobor.htm)

<sup>6</sup> VENTRONE, P.: *Le Rappresentazioni del 1439*. In: Vitti, P. Ed.: *Firenze e il Concilio del 1439*. Firenze, 1994, s. 433-4.

<sup>7</sup> *Sacrae Representationes Florentiae Actae*. Videnija. In: Hofmann, G. Ed.: *Acta Slavica Concilii Florentini. Narrationes et Documenta. Concilium Florentinum Documenta et Scriptorum*. Tomus XI. Pontificium Institutum Orientalium Studiorum. Roma, 1951, s. 112-124.

<sup>8</sup> Opisy predstavení existujú vo viacerých variantoch, ktoré vznikli odpismi. Jeden z nich, preložený do súčasnej ruštiny *Choženije Avraamija Suzdaľskogo na vosmoj soubor s mitropolitom Isidorom*, končí slovami o nezabudnuteľnom zážitku a je datovaný 11. novembrom 1509, teda sedemdesiat rokov po koncile. [www.old-rus.narod.ru/07.html](http://www.old-rus.narod.ru/07.html)

## Využitie piesne Jednotného katolíckeho spevníka č. 293 „Veľkú milosť udeľuješ“ v novom liturgickom spevníku

Jaroslava GAJDOŠIKOVÁ ZELEIOVÁ

<sup>1</sup> „Hudobná tradícia všeobecnej Cirkvi je pokladom neoceniteľnej hodnoty, čo vyniká nad všetky ostatné umelecké prejavy najmä preto, že posvätný spev, ktorý sa viaže na slová, je potrebnou, neodlučiteľnou časťou slávnostnej liturgie. (...) Cirkevná hudba bude teda tým posvätejšia, čím užšie bude spätá s liturgickým úkonom, či už tým, že robí modlitbu lahodnejšou, alebo že napomáha jednomyselnosť, alebo že dodáva posvätným obradom slávnostnejší ráz. (...)“<sup>2</sup> Koncil podporuje ľudový náboženský spev, ktorý má potrebné kvality, teda spev, ktorého text je v súlade s katolíckym učeníím (čerpá zo Svätého písma a z liturgických prameňov), aby hudba podporila oslavu Boha a posvätenie veriacich. V úvodnej časti *Jednotného katolíckeho spevníka* (ďalej JKS) autor MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ zdôrazňuje, že predovšetkým snaha zbaviť cirkevnú hudbu nevhodných piesní a tendencia oživiť krásne piesne starého domáceho pôvodu boli motívom pre vznik JKS.

Stála a pomerne vysoká obľúbenosť ľudových duchovných piesní z *Jednotného katolíckeho spevníka* najmä u staršej generácie veriacich svedčí o hodnotách, ktoré *Jednotný katolícky spevník* ponúka. Chránový spev u nás stojí na troch vyhranených hudobných štýloch: klasicko-romantický štýl duchovnej piesne (JKS), gospelový štýl novej duchovnej piesne (tzv. mládežníckej) a slovakizovaná podoba gregoriánskeho spevu (zvolania, spevy kňaza). Hoci súčasnosť prináša do liturgie nové hudobné formy a väčšina veriacich je otvorená viacerým spôsobom prejavu v jednej omši, prvé miesto u väčšiny slovenských veriacich patrí tradičnej kancionálovej piesni, čo má svoje historické opodstatnenie.<sup>3</sup> Sú však piesne JKS – napriek ich neodvolateľnej hudobnej kvalite – vhodné i po stránke textovej v duchu obnovenej liturgie? Ponúkame analýzu textu vybranej piesne „Veľkú milosť udeľuješ“ (JKS č. 293) z kapitoly „K Najsvätejšej Svätosti oltárnej“, vhodnú ako spev na prijímanie. Pri všetkej kráse týchto piesní totiž často mnohí cítia, že po textovej stránke už nevedia osloviť svojim obsahom hlavne mladšiu generáciu. Text liturgických piesní – a teda i analyzovanej piesne „Veľkú milosť udeľuješ“ – vyžaduje, aby sa zmysel a vlastná povaha každej liturgickej časti (...) riadne zachovali<sup>4</sup>. Ak je teda pieseň určená ako spev na prijímanie, mala by svojím obsahom vyjadrovať spiritualitu communia.

Spev communio, čiže spev znejúci počas svätého prijímania, ktorý sa začína už prijímaním kňaza, má predovšetkým vyjadriť jednotu zhromaždených prijímajúcich aj jednotou spevu. *Všeobecné smernice Rímskeho misála* stanovujú, že „tento spev má (...) prejavovať radosť srdca a urobiť bratskejším sprievod k prijímaniu Kristovho tela.“ Ako text môže byť vhodná antifóna z *Graduale Romanum* alebo *Graduale Simplex*, resp. podľa tematickej príbuznosti so spiritualitou konkrétneho slávenia iný vhodný text. Spevy Communio majú vždy vzťah k Eucharistii, mala by sa zdôrazňovať skutočnosť, že Slovo sa mysticky stáva Telom. Spev má vyjadrovať odpoveď a vďačnosť za počuté Slovo, ktoré sa stáva Telom a veriaci ho za spievaného sprievodu prijímajú.

Communio (jednota) s Kristom obsahuje rozmer:<sup>5</sup>

– *antropologický* – Omša je súčasne a neoddeliteľne obetnou pamiatkou, v ktorej pretrváva obeta kríža a posvätnou hostinou účasti (communio) na Pánovom tele a jeho krvi. Počas poslednej večere zanechal Kristus apoštolom dvojaký testament: Eucharistiu – sviatosť svojho Tela a Krvi a nové prikázanie: „Aby ste sa aj vy vzájomne milovali, ako som ja miloval vás.“ (Jn 13, 34). Tieto dva atribúty nemožno od seba oddeľovať. Sv. prijímanie nemôže byť chápané ako prejav individuálnej zbožnosti bez spojenia s láskou k blížnym, bez pocitu spoločensva.

– *ekleziálny* – Eucharistia je znakom jednoty, nielen zmierenia veriacich s Kristom, ale celej Cirkvi. Ako z mnohých zrn vznikol jeden chlieb, tak aj veriaci sa skrze Krista stávajú jedným Telom – Cirkvou. Nemožno sa spojiť s eucharistickým Kristom bez spojenia sa s Jeho mystickým Telom – Cirkvou. Všetci, ktorí požívajú to isté Pánovo Telo, stávajú sa jednotou.

– *spoločenský* – „Communio cum Christo et inter nos“ [spoločensvo s Kristom a medzi nami] je ovocím prijatia Eucharistie. Eucharistia sa musí stať putom lásky s Kristom a so všetkými ľuďmi, nakoľko vzbudzuje rast lásky slúžiacej dobru.

– *kristocentrický* – Slávenie eucharistickej obety je celé zamerané na dôverné zjednotenie veriacich s Kristom prostredníctvom svätého prijímania (communio). Prijímať znamená prijať samého Krista, ktorý sa obetoval za nás.<sup>6</sup>

– *teocentrický a trinitárny* – zjednocovaním s Kristom sa má veriaci v jeho mene obrátiť na Boha Otca v Duchu Svätom.

Eucharistia je srdcom a vrcholom života Cirkvi, lebo v nej Kristus pridružuje svoju Cirkev a všetkých jej členov k svojej obete chvály a vzdávania vďaky, ktorú raz navždy priniesol na kríži svojmu Otcovi.

<sup>1</sup> Štúdiá je súčasťou riešenia výskumného problému Ministerstva školstva SR KEGA č. 3/5251/07 *Inovatívne hudobno-edukatívne modely akcentujúce etnopedagogické a muzikoterapeutické prístupy v ďalšom vzdelávaní učiteľov hudby*.

<sup>2</sup> DRUHÝ Vatikánsky koncil, konšt. *Sacrosanctum Concilium*, hl. VI, čl. 112ac, 118. Trnava : SSV, 1993.

<sup>3</sup> Blížšie PODPERA, R. (ed.): *Hudba v súčasnej liturgii*. Edícia Musicologica Slovaca et Europaea, XXIV. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 197-212.

<sup>4</sup> Porovnaj DRUHÝ Vatikánsky koncil, inštrukcia *Musicam Sacram*, čl. 6. Rím, 1967.

<sup>5</sup> KONEČNÝ, A.: *Liturgický zmysel omšových spevov*. Košice : Liturgický inštitút Jána Jaloveckého, 2000, 273 s.

<sup>6</sup> KKC, čl. 1382.



Prostredníctvom tejto obety vylieva milosti spásy na svoje telo, ktorým je Cirkev.<sup>7</sup>

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ pri zostavovaní JKS čerpal z rôznych slovenských spevníkov, zo spevníka *Cantus catholici* a novších skladieb slovenských skladateľov. Pieseň „Veľkú milosť udeľuješ“ (JKS č. 293) bola prebratá a upravená od Dr. VOJTECHA WICKA (\*1873), kanonika, historika, autora monografie o košickom Dóme sv. Alžbety, zostavovateľa spevníkov, pôsobiaceho v Košiciach. Autor sa v ňom snažil ponechať starú hudobnú rétoriku, ale muzikálnu reč upravil tak, aby jej každý dobre rozumel.

Text piesne používa gramatický rým, známy najmä zo staršej poézie, žiaľ, z dnešného hľadiska považovaný za najmenej umelecký.

Má tri slohy, z ktorých prvá je zameraná teocentricky a kristocentricky, uvedomujúc si veľký nezaslúžený dar Boha. Je dialógom s Bohom Otcom, od ktorého sa priamo obracia na Boha Syna – stotožňujúc ich v dialogickej podobe a uvedomujúc si ich jednotu. Je teda modlitbou. Z hľadiska liturgického spĺňa najvýraznejšie kritérium communiovej spirituality, nakoľko sa v nej prejavuje aj teológia milosti – aktívna vydanosť človeka a uvedomovanie si Božej iniciatívy.

Druhá sloha je skôr vyjadrením dogmatických právd o skutočnej, reálnej a podstatnej premene Eucharistie a o pravom Bohu a pravom človeku v jednej osobe (Symbolum Nicaenum) a spásonosnej obeti a jej význame. Z dialogickej formy autor prechádza na rečnícku, v závere ide skôr o deklamačné zvolanie, typické pre afektívne nabitú výpoveď.

V tretej slohe je adresátom sám spievajúci, resp. zhromaždenie, pred ktorým sa zaväzuje vykonať konkrétnu odpoveď na Božiu výzvu svojimi skutkami. Text teda zodpovedá liturgickým požiadavkám vyjadriť odpoveď a vďaka za prijaté Slovo.

V danej piesni absentuje rozmer spoločenský a explicitne nie je prítomný ani rozmer ekleziálny. Text sa priamo nedotýka jednoty tvoriacej sa skrze Krista s inými veriacimi. Text je skôr vlastnou vnútornou výpoveďou, dostatočne intímnou na jednej strane – keďže spievajúci sa textom verejne priznáva k Bohu, na strane druhej i dostatočne všeobecnou, keďže ho môžu spievať všetci.

Z hľadiska rýmu je v piesni využitá osemveršová strofa s rôznymi variantmi rýmového vzorca, tzv. stanza (stanca), ale obmenená vo forme oktávy (ottava rima) – abababcc. Čo sa týka umeleckého obsahu, je pre dnešnú generáciu ťažšie prijímajúci rétorický obsah, gramatické (umelo vytvorené) rýmy a atypický slovosled s archaickými výrazmi. Čo teda urobiť, aby spev piesne zjednotil liturgické spoločenstvo spoločným spevom – prístupným pre dnešnú dobu, teologicky správnym a duchovne hodnotným?

Zdá sa, že len precítením a hlbokým preniknutím pomocou spevu do niektorých textov JKS, má veriaci možnosť vnímať tajomstvá spásy osobnejšie. Archaická reč môže byť mladšiemu účastníkovi liturgie pomerne cudzia, ale ak vnikne do spevu a upriami sa na tajomstvá sprítomňované v liturgii, spomínaný pátos a kvietizmus (typické pre dobu SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO) môžu byť vnímané ako druhoradé. Texty zachytávajú reálny život kresťana, ktorý je sám slabý, hriešny, ale súčasne uchovávajú stretnutie s duchovným a posvätným. Spásonosná pravda je v textoch JKS vyjadrená poeticky, v rétorickom štýle danej doby a v duchu tamojšieho estetického ideálu. Mystagógia textu analyzovanej piesne JKS spočíva v ľudovom a zároveň teologickom vysvetľovaní tajomstiev spásy a odpovede človeka na ne.

Hodnoty slovenského národa, akcentované v historickom a sociálnom vývoji, prenikajú do ľudových náboženských piesní a patrične sa podieľajú na celkovej obsahovej náplni a štýlotvorbe. Najmä v tretej slohe prítomné poetické stvárnenie ľudského zápasu medzi voľbou hriechu a milosti vychádza z dobových estetických postojov (napr. výrazná expresivita, ráznosť a odhodlanosť, dualistická dialektika), pre duchovnú hĺbku môže byť spomínaný text JKS považovaný za univerzálny a nadčasový, korešpondujúci aj s pokoncilovou teológiou a požiadavkami na spiritualitu communia. V tabuľke č. 1 sú prezentované možné paralely textu JKS č. 293 s výkladom spirituality communia v textoch *Katechizmu Katolíckej cirkvi* vzhľadom na ich liturgickú aktuálnosť.

280

293.

Velkú milosť udeľuješ

V. Wick:  
Nebeské Hlasý 1924, str. 382

<sup>7</sup> KKC, čl. 1407.

## Tabuľka č. 1: Textová analýza piesne JKS 293

1.	rým	<b>Dialóg s Bohom Otcom milosrdenstva, Synom Spasiteľom. Aktivita je na Božej strane.</b>	KKC
Veľkú milosť udeľuješ,	a	Eucharistia je pamiatkou Pánovej Veľkej noci a našou účasťou na oltárnej obete sme naplnení všetkým nebeským požehnaním a milosťou, Eucharistia je aj anticipovaním nebeskej slávy. Môcť odpovedať na výzvu zjednocovania sa, znamená pripraviť sa na túto veľkú a svätú chvíľu.	1402 1385
Bože, nehodnému,	b	Pred nesmiernou veľkosťou tejto sviatosti môže veriaci iba pokorne a s vrúcnu vierou opakovať stotníkovu slová: „Pane, nie som hoden, aby si vošiel pod moju strechu, ale povedz iba slovo a duša mi ozdravie.“	1386
veľkú lásku prejavuješ	a	Rozšírenie prvého verša, znásobenie Božích slobodne darovaných darov v protiklade k ľudskej hriechnosti.	
človeku hriechnemu,	b	Prijímanie nás odlučuje od hriechu. Kristovo telo, ktoré prijímame vo svätom prijímaní, „je obetované za nás“ a krv, ktorú pijeme, „je vyliata za všetkých na odpustenie hriechov“.	1393
keď mi sväté telo dávaš,	c	Pán sa na nás obracia s naliehavou výzvou, aby sme ho prijímali vo sviatosti Eucharistie:	
drahou krvou ma napájaš,	c	„Veru, veru, hovorím vám: Ak nebudete jesť telo Syna človeka a piť jeho krv, nebudete mať v sebe život“ (Jn 6,53).	1384
dušu moju prichystávaš	c	eschatologický rozmer	
k životu večnému.	b	Eucharistia nás nemôže zjednotiť s Kristom bez toho, aby nás zároveň neočistila od hriechov, ktoré sme spáchali, a nechránila pred budúcimi hriechmi. V jednej starodávnej modlitbe Cirkev s jasotom pozdravuje eucharistické tajomstvo: „Ó svätá hostina, pri ktorej prijímame Krista: slávi sa pamiatka jeho umučenia, duša sa naplní milosťou a dostávame závdavok budúcej slávy.“	1393 1402
<b>2.</b>		<b>Prechod medzi rozhovorom smerovaným k iným, ku Kristovi a k sebe. Utvrdzovanie sa vo viere.</b>	
Pod spôsobom chleba, vína	x	náznak dogmatickej pravdy – Eucharistia znamená prítomnosť Ježiša Krista, a to skutočne, reálne a podstatne v spôsoboch chleba a vína.	
Boh človek ukrytý,	a	Vďaka Kristovej sviatostnej prítomnosti pod každým z oboch spôsobov možno prijímaním iba pod spôsobom chleba prijať celé ovocie milosti Eucharistie.	1390
ty si pre mňa na kríži bol	y	Ale plnšie zvýraznenie znaku svätého prijímania sa dosiahne prijímaním pod obojím spôsobom. V tejto forme sa totiž dokonalejšie prejavuje znak eucharistickej hostiny. Takáto forma prijímania je bežná vo východných obradoch.	1390
ukrutne pribitý.	a	Kým predchádzajúci verš nesie faktický význam, tento nesie význam výrazový.	
Tejto veľkej velebnosti,	c	Odklon od kristocentrického zamerania k rétorizmu.	
Boha môjho vznešenosti,	c	Verejný vyznanie príslušnosti k Bohu.	
takej divnej láskavosti,	c	Uvedomovanie si tajomstva.	
spev nech znie večitý.	a	Spev na prijímanie prejde do eschatologického spevu Baránkovej hostiny. Jednota Cirkvi putujúcej a oslávenej.	
<b>3.</b>		<b>Vnútny dialóg so sebou – dôraz na konatívnu zložku osobnosti. Aktivita je na strane človeka ako odpoveď na božiu lásku.</b>	
Zanechávam tohto sveta	x	Implicitne obsiahnutý nevyriešený antinomický konflikt tela a duše.	
klamlivé žiadosti,	a	Vedomý odklon od hriechu.	
Bohu sa už odovzdávam	y	Vydanosť – rozhodnutie dôvery a viery.	
v žiali i v radosti.	a	Integračný rozmer duchovného života.	
Pristúpiť chcem k tomu stolu,	c	Aktívne rozhodnutie sa prichádzať k miestu udeľovania veľkých milostí – cyklický obsahový návrat k prvej strofe, ale z pozície odpovede na Božiu výzvu.	
kde obživím dušu svoju,	c	Čo spôsobuje hmotný pokrm v našom telesnom živote, to obdivuhodným spôsobom uskutočňuje sväté prijímanie v našom duchovnom živote. Účasť na tele vzkrieseného Krista, tele „oživenom Duchom Svätým a oživujúcim“, zachováva, zveľaďuje a obnovuje život milosti prijatý v krste.	1392
v smrti hriechu pozostalú,	c	Tento rast kresťanského života sa potrebuje živiť eucharistickým prijímaním, chlebom nášho putovania, až do chvíle smrti, keď ho dostaneme ako viatikum („pokrm na cestu“).	1392
podľa jej žiadosti.	a	Očistené túžby duše smerujú k Bohu, teda k dobru a nie k zlu. Rozlišovanie vášnivosti v 2. verši a túžby ako hnutiu smerujúcemu k blaženosti.	



V príspevku sme sa zaoberali jazykovou stránkou i zastaralými výrazovými prostriedkami textov (rým, slovosled), ktoré môžu byť pre mladšieho veriaceho výraznou prekážkou pri speve, ale rovnako i obsahom, ktorý netráti na aktuálnosti ani po II. vatikánskom koncile. Vzhľadom na výsledky sociologických prieskumov<sup>8</sup> možno konštatovať, že ľudia, ktorí prežívajú omšovú liturgiu, túžia po mystických momentoch. Hĺbka a dotyk s tajomstvom vždy zostane podstatou slávenia Eucharistie. Presýtenosť hudbou v bežnom živote láka k objavovaniu textových foriem a hudobných prejavov, ktoré pomôžu sprítomniť Kristovo tajomstvo. Práve táto mystagogická služba textov spomínanej piesne môže byť inšpiratívna pri tvorbe nových textov chrámových piesní pre pripravovaný *Liturgický spevník*. Tým, že sa v Cirkvi prehĺbuje poznávanie tajomstiev spásy, presúva sa akcent u veriacich ľudí na iné dominanty, ako tomu bolo v čase vzniku textov JKS. Napriek tomu, že tajomstvá liturgického slávenia sa nemenia, vnímame, že sa mení skúsenostné prežívanie týchto tajomstiev. Koncilová obnova liturgického spevu v Cirkvi plne zjednocuje a podporuje úctu k tradícii a ľudovému náboženskému spevu, a súčasne ide v ústrety potrebám dneška.

#### Použitá literatúra

- DRUHÝ Vatikánsky koncil, *Sacrosanctum Concilium*, konštitúcia. Trnava : SSV, 1993.
- KATECHIZMUS KATOLÍCKEJ CIRKVI. Trnava : SSV, 1998.
- KONEČNÝ, A.: *Liturgický zmysel omšových spevov*. Košice : Liturgický inštitút Jána Jaloveckého, 2000, 273 s.
- LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, 152 s.
- MĽACEK, J.: *K štylistike náboženskej komunikačnej sféry a k jazyku súčasnej duchovnej piesne*. In: *Studia Academica Slovaca*, XXVII. Bratislava : Stimul, 1998, s. 102 - 117.
- MUSICAM SACRAM, inštrukcia Rady a posvätné kongregácie obradov. Rím, 1967.
- PODPERA, R. (ed.): *Hudba v súčasnej liturgii*. Edícia *Musicologica Slovaca et Europaea*, XXIV. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 197-212.
- PODPERA, R.: *Quo vadis musica. Premeny sociálnych funkcií hudby*. Bratislava : VEDA, 2006, 176 s.
- ZELEIOVÁ, J. (ed.): *Jednotný katolícky spevník a obnovená liturgia*. Zborník z konferencie *JEDNOTNÝ KATOLÍCKY SPEVNÍK V OBNOVENEJ LITURGII* konanej v Ružomberku v dňoch 22.-23. februára 2002. Ružomberok - Bratislava - Košice : KU v Ružomberku, ÚHV SAV, Liturgický inštitút J. Jaloveckého, 2002, 205 s.

## Organová tvorba Jána Levoslava Bellu

Proces postupného vydávania *Súborného diela* skladateľa Jána Levoslava Bellu trvá na Slovensku už vyše 10 rokov. Začal v roku 1997, kedy bola Národným hudobným centrom (dnešné Hudobné centrum) vydaná *Komorná hudba pre sláčikové nástroje*. V nasledujúcich dvoch rokoch pribudli *Skladby pre husle, violončelo (fagot, harmónium) s klavírnym sprievodom* (1998) a *Skladby pre klavír* (1999). V rokoch 2001 - 2005 boli publikované diela: *Sláčikové kvinteto d mol* (2001), *Nokturno pre sláčikové kvarteto g mol* (2002), *Sláčikové kvarteto B dur* (2003), *Sláčikové kvarteto c mol* (2004) a *Sláčikové kvarteto e mol v uhorskom štýle* (2005). Poslednou doteraz vydanou časťou *Súborného diela* sú *Skladby pre organ*<sup>1</sup> z roku 2006. Editorsky sa na príprave publikácie podieľali Jana Lengová, Marek Spusta a Peter Zagar. Kniha obsahuje okrem už vydaných skladieb *Fantázie-sonáty d mol*, *Chorálovej trilógie* a *Fantázie pre moderný organ - Na cintoríne hrdinov*<sup>2</sup> aj nepublikované *Tri skladby (F dur, b mol, D dur)*, ktorých vznik a účel nie je celkom známy. Súčasťou vydania je i krátka *Pieseň bez slov pre harmónium*.

### Ján Levoslav Bella

Súborné dielo  
Complete Works  
Sämtliche Werke  
A:II  
Skladby pre organ  
Compositions for Organ  
Orgelwerke

hudobné centrum

Partitúry organových skladieb dopĺňa rozsiahla textová časť knihy. Okrem detailnejšej formovej analýzy jednotlivých kompozícií a okolností ich vzniku taktiež obsahuje charakteristiku procesu formovania organovej tvorby Jána Levoslava Bellu zaradenú do historického kontextu. Súčasťou kritického vydania je revízná správa mapujúca zachované rukopisy a pramene, podrobný opis, či jednotlivé odchýlky medzi nimi. Dispozícia veľkého organa evanjelického mestského farského kostola Sibiň uvedená v prílohe uzatvára obsah zbierky. Najvýstižnejšie zdôvodnenie aktivít spojených s vydávaním skladieb Jána Levoslava Bellu podáva Vladimír Godár v poslednej vete úvodu knihy: „Snahou súborného vy-

<sup>1</sup> Predošlé vydania Organovej tvorby Jána Levoslava Bellu (1990, 1997) revidoval Ferdinand Klinda.

<sup>2</sup> O propagáciu a prezentáciu organových skladieb Jána Levoslava Bellu sa okrem Ferdinanda Klindu pričínili viacerí slovenskí umelci Ján Vladimír Michalko, Vladimír Rusó, Imrich Szabó a Ján Valach.

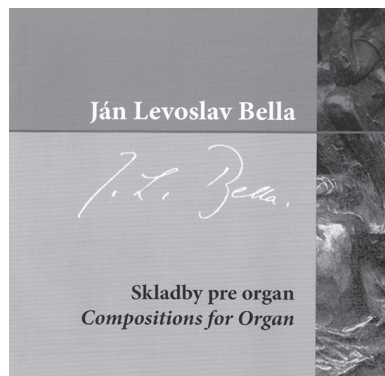
<sup>8</sup> Blížšie PODPERA, R.: *Quo vadis musica. Premeny sociálnych funkcií hudby*. Bratislava : VEDA, 2006, 176 s.

dania diela Jána Levoslava Bellu je predložiť jeho umelecký odkaz najširšej hudobnej verejnosti a zaplniť tak jedno z bielych miest hudobnej mapy strednej Európy i novodobých slovenských dejín.“

V Hudobnom centre vyšli v tom istom roku *Skladby pre organ* aj na hudobnom CD nosiči. Nahrávanie organových skladieb Jána Levoslava Bellu sa uskutočnilo vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave. Ich interpretom je Ján Vladimír Michalko. Ako prvé zaznievajú už spomínané *Tri skladby* v poradí D dur, F dur a b mol. Predpokladá sa, že boli komponované za účelom liturgického využitia ako organové predohry, či prelúdiá, nevylučuje sa ani ich možné pedagogické využitie<sup>3</sup>. *Fantázia - sonáta d mol* predstavuje akési jadro nahrávky nielen z hľadiska dĺžky, ale predovšetkým z hľadiska výstavby organovej kompozície. Svojim špecifickým charakterom postavenom na dynamických, tempových kontrastoch, harmonických postupoch, či prelínaní foriem predstavuje typicky romantické dielo. V *Chorálovej trilógii* spracoval Bella témy viacerých protestantských chorálov - *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, *Ein feste Burg ist unser Gott* a *Nun danket alle Got*, ktoré odzrkadľujú skladateľove dobové pôsobenie v evanjelickom cirkevnom prostredí. *Fantázia pre moderný organ* je pokladaná za poctu padlým obetiam v 1. svetovej vojne. Je v nej spracovaný chorál *Christus, der ist mein Leben*<sup>4</sup>. S týmto smútočným obsahom piesne korešponduje aj názov diela *Na cintoríne hrdinov*. Na hudobnom nosiči sa okrem organových skladieb nachádza aj *Missa brevis pre bas a organ*. Ide o kompletnú šesť časťovú omšu (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei), v ktorej skladateľ výrazne skrátil časti Gloria a Credo. Sólo spieva Jozef Benci. Takmer hodinový hudobný program CD zostavený z organových diel Jána Levoslava Bellu vytvára dostatočný priestor na ich „zvukové

spoznanie“. Textová príloha Jany Lengovej predstavuje kompaktnejší výber informácií z tlačenej kritického notového vydania, ktorý komplexne dopĺňa obraz o organovej hudbe skladateľa.

Kritické vydanie organovej tvorby a hudobný nosič nie



sú určené len hudobným vedcom, odborníkom, či sólistom - interpretom organovej hudby, ale aj záujemcom o organovú hudbu, o koncertné, liturgické, duchovné diela nachádzajúce sa v zachovanej slovenskej literatúre.

<sup>3</sup> Porov.: *Skladby pre organ - J. L. Bella* (Súborné dielo séria A zväzok II). Bratislava : Hudobné centrum, 2006, s. 81.

<sup>4</sup> Chorál *Christus der ist mein Leben* patrí k najznámejším pohrebným piesňam nemecky hovoriacich kresťanov. Vznikol začiatkom 17. storočia (1609). Za autora chorálovej melódie je považovaný Melchior Vulpus (?1570-1615). Podrobnejšie informácie o rozličných nemeckých (populárnych aj tradičných) piesňach (choráloch) ponúka napríklad pomerne rozsiahly internetový archív [www.liederlexikon.de](http://www.liederlexikon.de)

Možnosť konfrontácie notového materiálu a existujúcej nahrávky spolu s potrebnými historickými informáciami vytvára priestor na plastickejšie a názornejšie zoznámenie sa s dielom skladateľa Jána Levoslava Bellu.

Juraj Valluš



## 1. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu - Bratislava 18. - 21. 10. 2007



V dňoch 18. až 21. októbra sa v Bratislave uskutočnil 1. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu. Hneď na úvod treba oceniť a vyzdvihnúť to, že sa vôbec takéto podujatie mohlo uskutočniť (a podľa dostupných správ sa má takéto podujatie uskutočniť aj v tomto roku), že sa našiel tím ochotných ľudí, ktorý niečo také zorganizoval a pripravil. Po novembri roku 1994, kedy bol gregoriánsky chorál na Slovensku prvýkrát predstavený na základe semiologických a paleografických poznatkov (v období komunizmu sa tejto problematike na Slovensku venoval jedine muzikológ Richard Rybáříč, ale jeho bádania boli pre verejnosť a cirkev málo dostupné) vďaka prof. Johannesovi Berchmannsovi Göschlovi OSB, docentovi Franzovi Xaverovi Kainzbauerovi a v neposlednom rade Georgovi Béresovi, po minuloročnej konferencii o gregoriánskom choráli v Ružomberku, na ktorej prednášali mimo iných prof. Nino Albarosa a prof. Cornelius Pouderoijen, bol tento festival tretím významným niekoľkodňovým podujatím za posledných 18 rokov v oblasti gregoriánskeho chorálu na Slovensku (nepočítajúc rozličné krátkodobé kurzy, semináre, prednášky a hosťujúce pobyty významných vedcov).

Na tomto festivale sa predstavilo niekoľko domácich a zahraničných schol. Festival bol koncipovaný do podoby liturgickej a koncertnej. Niektoré scholy (*Gloria Dei - homo vivens*, *Svatomichalská Gregoriánská Schola*) vystupovali iba v rámci liturgie svätej omše, niektoré (hlavne zahraničné) sprevádzali aj liturgiu, ale okrem toho predstavili gregoriánsky chorál koncertným spôsobom.





V rámci otváracieho koncertu vystúpila *Schola Gregoriana Bratislavensis* z Bratislavy pod vedením umeleckého riaditeľa festivalu Milana Kolenu. Táto schola predstavila rozličný repertoár gregoriánskeho chorálu, chýbalo jej však nadšenie, prežívanie a vnútorný náboj. Gregoriánsky chorál je rečou emócií, rečou Božieho slova. Ak je reč fádna, nezaujímavá, tak aj vyjadrenie Božích myšlienok je nezaujímavé. Ak sa k tomu pridá intonačná neistota a falošné tóny sólistu, tak sa v niektorých prípadoch môže stať, že sa tento spev stáva bolestným a nudným. Avšak nasledujúca *Wiener Choralschola* z Viedne pod vedením Daniela Maira predstavila mariánske oficium (oficium je terminus technicus pre spevy, ktoré sa používajú v liturgii svätej omše a liturgie hodín) a ukázala presvedčivosť a hlavne výraz predneseného Božieho slova. Je samozrejme otázkou, akým spôsobom treba nechať zaznieť krátke neumy, ktoré v prevedení tejto scholy zneli neprirodzene krátko, ale celkový dojem bol veľmi dobrý a ukázal evidentný rozdiel v chápaní chorálu oproti predchádzajúcej schole.

V piatok 19. októbra sa v rámci koncertu predstavili tri scholy – *Mulierum Schola gregoriana clamaverunt iusti* z poľskej Varšavy pod vedením Michala Slaweckeho, *Ensemble San Felice* z talianskej Florencie pod vedením profesora Federica Bardazziho a *Grazer Choralschola* z Grazu pod vedením profesora Franza Karla Prassla.

Každá z týchto schol predviedla zaujímavý a famózný výkon. Pri znalosti poľských schol autora tejto recenzie a „nie-tradícií“ semiológe (spev podľa neumových znamienok je v poľskej proveniencii dodnes skôr odmietaný – známy je len v rámci interpretácie kvadratickej notácie – teda notácie neskorého stredoveku) bolo predstavenie rozličných antifón adventného, vianočného, pôstneho a veľkonočného obdobia v podaní Varšavskej scholy niečím unikátnym. *Ensemble San Felice* predviedol okrem antifón 8. nedele v liturgickom období „cez rok“, aj repertoár 11.-12. storočia so zreteľom na raný dvojhlas (napr. trópus Terra tremuit). Pri poznaní a po predstavení profesora Bardazziho je samozrejme, že sa táto schola venuje skôr neskorému obdobiu vzniku gregoriánskeho chorálu a prelomu začiatku „hudobného chápania“. V každom prípade ale je to veľmi zaujímavé chápanie a konfrontácia s hudbou vrcholného stredoveku. *Grazer Choralschola*, ktorá prišla tentoraz len v mužskom zložení

predstavila repertoár na tému *Ecclesia* – cirkev ako celé oficium svätej omše.

Okrem týchto koncertov sa uskutočnil aj workshop na tému rytmickej a modálnej analýzy gregoriánskeho chorálu v „*La Sibilla del Reno*“ od Hildegardy z Bingen, ktorý viedol profesor Federico Bardazzi. Odhliadnuc od problematického prekladu a neznalosti terminológie (workshop bol v anglickom jazyku, s gregoriánskou terminológiou prekladateľka „zápasila“) je otázne, či na prvom festivale gregoriánskeho chorálu má byť predstavené neskoré obdobie vzniku mystických textov a melódií a nie radšej obdobie karolínskej renesancie, súvis medzi neumami a biblickým textom, resp. obdobie vzniku gregoriánskeho chorálu, teda obdobie prevzatia rímskej liturgie do franskej ríše, inými slovami obdobie politicko – cirkevného diania medzi pápežom Štefanom II. a panovníkom Pipinom Krátkym.

Na záver treba ešte raz vyzdvihnúť zámer, organizáciu a ochotu predstaviť Slovensku tradíciu liturgického spevu rímskokatolíckej cirkvi. Pre poslucháča prináša takýto festival možnosť zamyslieť sa a preniknúť do hĺbky biblického textu a jeho podania. Je pozoruhodné, akým spôsobom sa s biblickým textom vysporiada mentalita, povahové vlastnosti, vlastný duchovný život a ako je to podané v konkrétnom prevedení modliaceho sa človeka – interpreta. Z tohto hľadiska je jasne viditeľné ako prístupuje ku gregoriánskemu chorálu vyštudovaný hudobník a ako človek, ktorý v ňom vidí duchovný život a mystiku (na tomto mieste by som rád vyzdvihol spevy gregoriánskej scholy *Gloria Dei – homo vivens*, ktorá pri svätej omši ukázala úplne inú - mystickú „tvár“ chorálu).



Samozrejme, že takýto festival má aj svoje chybičky krásy (napr. pred každým spevom prečítaný text – azda pre budúcnosť by bolo dobré vydať brožúrku s latinsko-slovenskými textami – , či dlhé predstavovanie dirigentov a schol, resp. koncerty zborov, ktoré predstavili polyfóniu), napriek tomu však tento festival treba hodnotiť ako veľké pozitívum a prínos.

Martin Štrbák

## 2. medzinárodný festival adventnej a vianočnej hudby

Bratislava 6. - 9. 12. 2007

V dňoch 6.-9. decembra minulého roka sa konal v Bratislave **2. Medzinárodný festival adventnej a vianočnej hudby**. Zúčastnilo sa ho celkom 27 zborov z 15 krajín, celkovo 950 účastníkov. Hlavným organizátorom festivalu bola Agentúra pre spevácke zbory v Bratislave pod umeleckým vedením Mgr. Milana Kolenu, ArtD. Popri niekoľkých koncertných vystúpeniach v bratislavských kostoloch, centrom festivalu bola súťaž speváckych zborov, ktoré hodnotila odborná porota v zložení: Prof. Marta Wierzbieniec, Pl. Prof. Andrea Angelini, I, Prof. Blanka Juhaňáková a Doc. Štefan Sedlický zo Slovenska s predsedom Doc. Mgr. Jánom Máriou Dobrodinským z Česka.

Porota nemala ľahkú úlohu, lebo musela ohodnotiť behom jedného dňa 25 zborov, zaradiť ich do kvalitatívnych pásiem (bronzového, strieborného, zlatého) prípadne zbory nebudovať alebo naopak určiť absolútneho víťaza festivalu, udeliť zvláštne ceny, (napr. za dramaturgiu, dirigentský výkon, hlasovú výchovu) a pod. Súťažilo sa v 4 kategóriách: detské zbory, komorné zbory dospelých, zbory mladých (do 21 rokov) a veľké zbory dospelých. Porota síce hodnotila každú kategóriu osobitne, ale musela aj dbať na porovnávanie úrovne jednotlivých kategórií medzi sebou tak, aby zachovala jednotné umelecké posudzovanie – čo pri veľkom počte súťažiacich nebolo vôbec jednoduché. (Celkové bodové hodnotenie aj zoznam udelení mimoriadnych cien je uvedené na záver tohto článku.)

Pokúsim sa teraz generálne zhodnotiť úroveň jednotlivých zložiek umeleckého výkonu zborov v opísaných kategóriách. Prvým kritériom pre výkon zboru spievajúceho bez sprievodu zostáva nepochybne **čistota intonácie**, t.j. tá globálna – či sa zbor „udrží“ v tónine, alebo detailná, t.j. či sa v jeho speve neobjavujú tóny mimo čistého spievania v jednotlivých hlasoch (ľudovo povedané „falošné“). Treba povedať, že v oboch smeroch bola úroveň súťažiacich zborov uspokojujúca, u niektorých zborov dokonca veľmi dobrá, len v jednom prípade dosť slabá. Ďalším takým základným kritériom je asi **kultúra spevu**, teda dobré technické vedenie spevákov. Okrem „dobrého priemeru“ sme počuli aj veľmi dobré výkony, ale bolo tam aj niekoľko výkonov, kde túto vlastnosť porotcovia postrádali.

K tejto požiadavke sa nepochybne viaže **kvalita základného našťudovania**. Žiaľ, v tomto smere sa vyskytol jeden - dva zbory, kde sa zdalo, že v jeho mužskej časti speváci jednoducho svoje party „nevedeli“. Ako ďalšia charakteristika výkonu zboru sa mi javí **štýlovosť** prejavu. Pochopiteľne tým myslím predovšetkým pochopenie a kvalitu prednesu hudby, nám časovo vzdialenej, ale aj kvalitu reprodukcie ľudovej piesne alebo skladieb z oblasti spirituálov, gospelov, muzikálov a pod. Predovšetkým, myslím si, je potrebné si uvedomiť, že každá z týchto oblastí si vyžaduje svoj spôsob interpretácie. U ľudovej piesne zaznelo niekoľko veľmi pekných vy-



stúpení, menej spokojní môžeme byť s ďalšími dvoma kategóriami. U „starej“ hudby asi nikdy nekončí pre zbormajstra štúdium a rozmýšľanie o jej najsprávnejšej interpretácii. Ako hlavné nedostatky sa mi videla nesprávna realizácia tempa („posvätná“ hudba nemusí vždy byť nudne pomalá), nedostatočná plasticita vo vedení hlasov a v jednom prípade aj nesprávne čítanie pomeru párneho a nepárneho rytmického rozdelenia v rámci jednej skladby. (Nie je asi zbytočne zopakovať, že nie každá edícia alebo prepis týchto skladieb je správny a verne zodpovedá originálu.)

Ak som pochválil obecné veľmi pekné zaspievanie ľudových piesní, nie celkom uspokojilo predvedenie poslednej oblasti, ktorú som uviedol hore, to jest to, čo v koreňoch má (alebo má mať) afroamerickú provenienciu. Myslím, že roky 1989 a 1990 sú už dosť vzdialené, aj s tým, že zbor sa chcel „popýšiť“ že vie po anglicky spievať a vie čosi aj o tejto hudbe. Aj v interpretácii tohto štýlu platí väčšina pravidiel dobrého zborového spevu, čoho sme, vďaka za to, boli svedkami aj vo vystúpeniach dvoch – troch zborov. Žiaľ, nemalo by byť meradlom, ako tieto piesne počuť z našich televízií v reláciách, ktoré skutočne často nemajú s umeleckými kritériami čo do činenia. Preto snáď by bolo múdrejšie, aby práve v týchto skladbách zbormajster bol veľmi kritický k sebe aj k spevákom a skôr zostať „konzervatívny“ ako by bol triviálny. V jednom prípade skutočne mala porota problém, ako hodnotiť zbor, ktorý v repertoári aj v názve mal len slovo „gospel“. Napokon, porota po dôkladnom prečítaní podmienok súťaže takýto výkon ohodnotila (a nie najhoršie), ale bolo by, myslím, dobre v tejto oblasti asi trochu pravidiel súťaže spresniť a sprísniť. Veď takáto súťaž by snáď nemala byť len ohodnotením výkonov, ale aj určitým príkladom.

Myslím si, že teraz by bolo načase sa zmieniť o **ob-Sahovej náplni** vystúpenia zborov. Možno aj v tejto oblasti by bolo možné (ak má táto súťaž zostať verná svojmu zameraniu t.j. festival hudby adventnej a vianočnej) kritériá trocha viac upresniť. Veď - striktné (z liturgického-fundamentalistického hľadiska) ide vlastne o dve obdobia. Iste - určitá vnútorná spätosť tu je a možno ju v prospech kontrastu v programe vkusne využiť. Avšak skladba, ktorá nemá ani s jedným ani s druhým obdobím nič spoločné by snáď zaznieť nemusela.



Ak chceme teda hodnotiť jednotlivé kategórie z týchto dosiaľ vymenovaných pohľadov, dá sa zhruba povedať toľko:

a) Úvod patril **komorným zborom**. Tu by som chcel len pripomenúť, že „komorný“ zbor nie je to isté, čo „malý“ zbor. Výsledné bodovanie, myslím, dobre ozrejmilo rozdiel (aj keď by si toto konštatovanie „malý zbor – komorný zbor“ asi zaslúžilo podrobnejší výklad.)

b) Myslím si, že v priemere sympatickú úroveň mali **detské zbory**. Boli, až na jednu výnimku, dramaturgicky na dobrej úrovni a technicky boli tiež dobre vedené. V systéme hodnotenia žiaľ nie je kolónka „výchova zborového dorastu“, ale je treba s uspokojením konštatovať, že zbornajstri sa vyhli pokušeniu uviesť niektoré skladby len preto aby sa „oni predviedli“ a to bárs aj za cenu straty detského pôvabu (prípadne aj za cenu poškodzovania hlasov).

c) Celkove o stupeň vyššie boli výkony **mladých zborov**, čo iste poteší, najmä preto, že v tomto veku sa utvára povaha aj profil mladého človeka. Kto v tejto dobe zostane verný zborovému spevu, zostane mu zrejme verný po celý život. Ak mu to nedovolí prípadne jeho profesná životná dráha, tak zostane minimálne ako „fandiaci poslucháč“ – a to tiež nie je málo. V tejto kategórii odzneli skladby, ktoré svojou obtiažnosťou stoja nad bežným priemerom. Podľa môjho názoru sa tieto zbory najlepšie vyrovnali nielen s obvyklými zborovými skladbami, ale aj s tými citlivejšími oblasťami repertoáru: starou polyfónnou oblasťou a oblasťou „spirituál - gospel“.

d) Ďalšia kategória – **veľké spevácke zbory dospelých** – pokračovala v tomto stúpajúcom trende, len s dvoma výnimkami (zhodou okolností v obidvoch prípadoch zo „zahranicia“). V tejto skupine odznelo – podľa môjho názoru – vizuálne aj hudobne „najpeknejšie“ (prepáčte tento „neakademický“ výraz) predvedenie ľudových piesní. Že to nebolo vystúpenie čisto a cappella ale vokálno-inštrumentálne, myslím obecenstvu nevadilo. Žiaľ v tejto skupine bol aj ten sporný výkon gospelového zboru.

Niekoľko viet na záver o **organizačnej úrovni** festivalu. Myslím si, že aj táto stránka festivalu by si zaslúžila „zlaté pásmo“. Priznám sa, že ma zo začiatku nemilo prekvapilo, že záverečný ceremoniál s hodnotením, odovzdávaním cien a galakonzertom zborov sa neuskutočnil v niektorom z bratislavských chrámov, ale na scéne



uprostred vianočného trhu na Hlavnom námestí. Ale i tu zrejme platí úslovie „Dobrý tovar sa chváli sám“ a tak vôňa pečených klobás, ražniči, cigánskej pečienky, hriatok, vareného vína a ďalších dobrôt skôr pridali spontánnemu a radostnému prostrediu, ktoré sú typické záverečnému ceremoniálu.

Prispelo k tomu aj počasie – po dňoch nevlúdnych zasvietilo slniečko a aj ono uspelo na „zlaté“. Asi sa aj „tam hore“ úprimný a radostný spev na oslavu adventu a očakávania Vianoc páčil.

Doc. Mgr. Ján Mária Dobrodinský

## VÝSLEDKY SÚŤAŽE

### Kategória: Detské zbory

#### Zlaté pásmo

Dětský pěvecký sbor Zvonky ZUŠ Hulín, CZ  
Dunman Secondary School Choir, Singapore  
DSZ Margarétka pri ZUŠ Jozefa Kresánka, SK

#### Strieborné pásmo

La Corolla, I  
Methodist Girls' School Choir, Singapore  
Pěvecký sbor Kampanela, CZ  
Pěvecký sbor Wings, CZ

### Kategória: Mládežnícke zbory do 21 rokov

#### Zlaté pásmo

Veter, Slovenia  
Waterkloof Secondary High School Choir  
Republic of South Africa

#### Strieborné pásmo

Riga New Men's Choir, Latvia  
La Corolla, Italy  
Canzonetta, CZ

### Kategória: Dospelé zbory

#### Zlaté pásmo

Bandore-players chapel „Dzvinha“, Ukraine  
Akademic Choir of Lublin University of Technology, PL

#### Strieborné pásmo

Miešaný spevácky zbor Omnia, SK  
Cantairí Óga Átha Cliath, Ireland  
Burtnieks, Latvia  
Carlit Gospel Choir, Spain

#### Bronzové pásmo

Pěvecké sdružení Martinů, CZ  
Pěvecký sbor Blahoslava Hajnce Brno, CZ  
The Warsaw's Collegiate Choir in Wilanów PL

### Kategória: Dospelé zbory komorné

#### Zlaté pásmo

Klapa Čakulone, Croatia  
Världsklass, Sweden

#### Strieborné pásmo

Il Coretto dei Pinguini, Italy

#### Bronzové pásmo

Ensemble vocal Kodaly, Belgium

# S Borisom Banárom o duchovnej hudbe

*Vážení čitatelia, pokračujeme v cykle rozhovorov, ktorý Vám sprostredkuje postoje a názory osobností z oblasti duchovnej a liturgickej hudby na Slovensku. Tentoraz s rektorom Katolíckej univerzity v Ružomberku.*

**Pán profesor, ako sa podľa Vás prejavila v oblasti rozvoja sakrálnej hudby u nás skutočnosť, že po roku 1989 sa Cirkev konečne mohla slobodne ujať správy svojich vecí a rozvinúť svoje aktivity?**

Po roku 1989 došlo k veľkému rozvoju sakrálnej hudby v celej strednej a východnej Európe. Na Slovensku začali vznikať nové chrámové spevokoly a zbory, inštrumentálne i vokálno-inštrumentálne súbory. Interpretácii duchovnej hudby sa začali venovať už jestvujúce súbory (napr. spevácky súbor Lúčnica), pričom vznikali aj súbory nové. Usporadúvajú sa festivaly duchovnej hudby ako sú Námestovské hudobné slávnosti, Festival sakrálneho umenia, Festival duchovnej piesne Verím Pane a ďalšie, duchovná hudba sa objavuje aj v dramaturgii najväčšieho hudobného festivalu – Bratislavských hudobných slávností. Veľká pozornosť sa venuje organom, ktorým sú venované festivaly Kremnický hradný organ, Trnavské organové dni, Slovenské historické organy, Gorazdove organové dni a iné. Viaceré z nich sa konajú s pravidelnou účasťou popredných zahraničných interpretov.

**Okrem samotnej interpretačnej oblasti (v chrámoch a na koncertných či festivalových pódiiach) výrazný posun nastal v oblasti tvorby viacerých žánrov duchovnej hudby. Tiež nemožno nespomenúť teoretickú reflexiu historickej i súčasnej cirkevnej hudby, ktorá sa stala súčasťou seriózneho záujmu slovenskej muzikológie...**

Áno, pozitívnym smerom sa vyvíja aj hudobná tvorba. Rastie oblasť novej duchovnej piesne, ktorá sa uplatňuje pri stretnutiach mládeže, ale aj v masmédiách, na zvukových nosičoch a v neposlednom rade v liturgii. Tzv. gospelová hudba sa rozvíja ako druh duchovnej hudby ovplyvnenej modernou populárnou hudbou, a to vo forme hudobných skupín (Atlanta, Kapucíni, B.F.O. a iné), ale tiež festivalov (napr. Lumen, Verím Pane, Šanca pre lásku, Aleluja, Canta). Vedeckému výskumu sa venuje významná pozornosť, počnúc usporadúvaním odborných podujatí venovaných gregoriánskemu chorálu a dejinám duchovnej hudby, končiac vydavateľskou činnosťou orientovanou na spevníky, notový materiál a časopiseckú literatúru (napr. časopis Adoramus Te).

**Dlhé roky sa pohybujete v pedagogickej oblasti. Rozvoj pestovania duchovnej hudby a jej hodnôt vidíte azda aj z tohto pohľadu...**

Všetky spomenuté aktivity, najmä aktivity interpretačnej praxe, si vyžiadali potrebu systematického duchovného a umeleckého rastu mladých kresťanských hudobníkov a spevákov. Dovtedy dlhodobo obchádzané hudobné trendy sa tak stali predmetom hudobnovýchovného procesu a bádateľskej hudobnopedagogickej činnosti. Viaceré štátne i cirkevné inštitúcie začali organizovať výučbu sakrálnej hudby, organizovať školenia a kurzy organistov a kantorov. V krátkom čase bola legislatívne pripravená existencia cirkevných hudobných škôl a konzervatórií. Na základných umeleckých školách sa začala vyučovať hra na organe a od roku 1991 vznikol na troch slovenských konzervatóriách – v Bratislave, Košiciach a Banskej Bystrici, neskôr aj v Žiline, odbor šesťročného denného štúdia cirkevnej hudby. Výučba cirkevnej hudby sa začala aj na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. V roku 1995 vznikol Pedagogický inštitút sv. Ondreja v Ružomberku, predchodca Katecheticko-pedagogickej fakulty sv. Ondreja, prvej fakulty budúcej Katolíckej univerzity založenej roku 2000. Pedagogická fakulta KU svojim študijným programom obnovuje kantorskú tradíciu na Slovensku, vytvorenú na istej predstave učiteľa hudby, ktorý by bol tiež chrámovým organistom a prípadne aj cirkevným zamestnancom.

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

Správcovia farností venujú pomerne značnú pozornosť úrovni hudobnej stránky liturgie. Hudobné produkcie v mnohých kostoloch sú bohatšie, kvalitnejšie, najmä počas cirkevných sviatkov a iných slávností. Horšie je to s uplatnením absolventov cirkevných oddelení konzervatórií a vysokých škôl v praxi. Sú to iba výnimky (napr. Banská Bystrica), kedy sa na post chrámového organistu a regenschoriho – myslím do riadneho pracovného pomeru – dostanú odborne pripravení absolventi spomínaných škôl. Tu je nedostatočná predovšetkým legislatíva.



**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?**

Na túto otázku som čiastočne reagoval už vo svojej štúdiu Hudba a jej duchovná podstata (in: *Duchovná hudba v 19. storočí*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie v Banskej Bystrici. Banská Bystrica, 1995, s. 185-187) a v iných článkoch. S pesničkami s gitarou mám rôzne skúsenosti, po stránke interpretačnej ako aj autorskej (texty i melódie). Možno, že výnimku tvorí naša Katolícka univerzita v Ružomberku (prepáčte, prosím, že som osobný), kde sa spomínaným nedostat-

kom venuje azda väčšia pozornosť. V princípe som za, ale na mládežníckych omšiach či tam, kde nie je v kostole organ.

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

Na jednotnom a spoločnom postupe pri sústavnom skvalitňovaní hudobnej zložky liturgie sa Cirkev určite dohodne. Aj bez legislatívy. Katolícka univerzita v Ružomberku, konkrétne jej Pedagogická fakulta s Katedrou hudby tomu všetkými prostriedkami napomáha.

*Za odpovede ďakuje Rastislav Podpera*

*Prof. PhDr. Boris Banáry, CSc. (1948) – muzikológ a pedagóg, od roku 2004 rektor Katolíckej univerzity v Ružomberku. Študoval hudobnú vedu a hudobnú výchovu na Masarykovej univerzite v Brne. Do roku 1990 pracoval v Archíve literatúry a umenia Matice slovenskej v Martine. Neskôr pôsobil do roku 2001 na Konzervatóriu v Žiline, kde vyučoval dejiny hudby a založil oddelenie cirkevnej hudby. Od vzniku Katolíckej univerzity v Ružomberku bol vedúcim Ústavu hudobnej vedy, umenia a sakrálnej hudby a tiež vedúcim Katedry hudobného umenia na jej Pedagogickej fakulte. Prednáša dejiny európskej a cirkevnej hudby, harmóniu a kontrapunkt. Je členom Hudobnej sekcie Liturgickej komisie KBS.*

Statutární město Opava vyhlašuje  
**MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ SOUTĚŽ  
 PETRA EBENA**

Soutěž mladých varhaníků Opava 2008

XVI. ročník

11. – 25. října 2008

I. kategorie je určena všem kandidátům z České a Slovenské republiky, jejichž věk nepřesáhne ke dni zahájení soutěže 26 let (s dovršením k 11. 10. 2008), kteří nestudují nebo nestudovali varhanní obor na školách s profesionálním zaměřením – typu konzervatoří, středních hudebních škol, vysokých hudebních škol apod. Soutěž je dvoukolová – na nástroji v Knihovně Petra Bezruče.

II. kategorie je určena kandidátům profesionální formace v oboru hry na varhany, jejichž věk nepřesáhne ke dni zahájení soutěže 19 let (s dovršením ke 14. 10. 2008). Soutěž je dvoukolová – na nástroji v Knihovně Petra Bezruče. Tato kategorie je otevřena kandidátům ze všech zemí.

III. kategorie je určena kandidátům profesionální formace v oboru hry na varhany, jejichž věk nepřesáhne ke dni zahájení soutěže 26 let (s dovršením k 20. 10. 2008). Soutěž je tříkolová – na nástrojích v Knihovně Petra Bezruče (I. kolo), chrámu sv. Ducha (II. kolo) a v konkatedrále Nanebevzetí Panny Marie (III. kolo). Tato kategorie je otevřena kandidátům ze všech zemí.

Kandidáti splňující podmínky k účasti v soutěži v nižší kategorii se mohou zúčastnit soutěže v kategorii vyšší, avšak mohou soutěžit pouze v jedné soutěžní kategorii a musí splnit věkovou podmínku.

Uzávěrka přihlášek: 16. května 2008

**Podrobné informace o soutěži, odborných porotách, soutěžních nástrojích, cenách pro vítěze i přihlašovací listy najdete na internetové adrese: [www.konzervator.cz/organ](http://www.konzervator.cz/organ)**

## ARS ORGANI NITRA

Od tohto roku aj mesto Nitra bude žiť organovým umením omnoho intenzívnejšie ako tomu bolo doposiaľ. Z myšlienky iniciátorov sa stáva realita a v Nitre sa pripravuje prvý ročník medzinárodného organového festivalu, ktorý dostal názov ARS ORGANI NITRA.

Vzhľadom na nedávnu prestavbu organu v Piaristickom kostole sv. Ladislava v Nitre, je to v súčasnosti najvhodnejšie miesto na organizovanie festivalu tohto druhu v meste Nitra. Ide o nástroj, ktorý spĺňa parametre koncertného nástroja a bude tak môcť byť využitý na tento účel vo väčšej miere, ako tomu bolo doposiaľ.

Cieľom festivalu je spropagovať organové umenie, dať priestor mladým umelcom prezentovať sa, obohatiť kultúrny život a umelecké vyžitie sa v Nitre, ako i šírenie kultúrnych a duchovných hodnôt.

Tohtoročný festival bude pozostávať z cyklu šiestich organových koncertov, na ktorých sa predstavia mladí organisti z rôznych európskych krajín, študujúci na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni v triede prof. Martina Haselböcka:

20.4. Wolfgang Kogert /Rakúsko/

27.4. Anna-Maria Lehtoaho /Fínsko/

4.5. Daniel Cséfalvay (organ), Nicole Henter (flauta) /Maďarsko/

11.5. Mária Plšeková /Slovensko/

18.5. Dmitry Bondarenko /Rusko/

25.5. Tatiana Stcherba /Bielorusko/

Na festival ARS ORGANI NITRA nadväzuje už etablovaný festival Musica Sacra, v rámci ktorého bude 29. júna účinkovať i samotný prof. Martin Haselböck – uznávaný organový virtuóz, profesor organovej hry vo Viedni ako i renomovaný dirigent orchestrov Wiener Akademie a barokového orchestra Musica Angelica v Santa Monice.

Festival tohto druhu dosiaľ absentoval v Nitre i v Nitrianskom kraji. Sme presvedčení, že si toto podujatie nájde pevné miesto v kultúrnom a hudobnom živote Nitry, ako i záujem u publika. Preto ste všetci srdečne pozvaní.

Bližšie informácie o festivale ARS ORGANI NITRA možno nájsť na [www.organfest.sk](http://www.organfest.sk).

*Mária Plšeková*



## KATALÓG NAKLADATEĽSTVA FORNIX

EDÍCIA **ORGANO**

*organové skladby starých majstrov*

### RICERCARIA DUE VOCI DI GIROLAMO DIRUTA (1609)

Tridsať veľmi krátkych dvojhlasných skladieb (kánonov) v najpoužívanejších tóninách, bez použitia pedálu. Vhodné hlavne ako medzihry.

**ORG-01** Cena: 44 Sk

### PRELUDI E VERSI IN F (dur)

**ORG-02** Cena: 55 Sk

### PRELUDI E VERSI IN C (dur)

**ORG-03** Cena: 55 Sk

### PRELUDI E VERSI IN G (dur)

**ORG-04** Cena: 55 Sk

### PRELUDI E VERSI in g (moll)

**ORG-05** Cena: 55 Sk

### PRELUDI E VERSI in d (moll)

**ORG-06** Cena: 55 Sk

### PRELUDI E VERSI IN D (dur)

**ORG-26** Cena: 84 Sk

Zborníky skladieb rôznych autorov z 15. až 18. storočia. Väčšina skladieb je hrateľná bez použitia pedálu. Vhodné ako predohry, medzihry a dohry.

### Joh. Jakob Froberger (1616-1667)

#### RICERCARE in e (moll)

Štvordielna skladba (195 taktov); manualiter. Jednotlivé časti je možné prevádzať i samostatne.

**ORG-07** Cena: 39 Sk

#### RICERCARE in g (moll)

Päťdielna skladba (124 taktov); manualiter. Jednotlivé časti je možné prevádzať i samostatne.

**ORG-09** Cena: 28 Sk

### John Stanley (1712 – 1786)

#### VOLUNTARY IN G (dur)

Dvojdielna skladba – prelúdium (*Largo*) a fúga (*Vivace*) pre organo pleno; bez užitia pedálu. Toto vydanie taktiež prináša informácie o histórii anglických organov, ktoré sú nevyhnutné pre správnu interpretáciu.

**ORG-11** Cena: 34 Sk

### NARODIL SE KRISTUS PÁN

Zborník obsahuje klasickú harmonizáciu piesne od **Zd. Vašíčka** (nar.1961), predohry a dohry **L. Holaina** (1843-1916), prelúdium **R. Führera** (1807-1861) a fúgu **Jos. Seger**a (1716-1782).

**ORG-13** Cena: 32 Sk

### Domenico Zipoli (1688-1726)

#### PASTORALE (C-dur)

Pôvabné trojvetové pastorele, technicky veľmi prístupné – v manuáli prevažuje dvojhlas, pedál hrá iba dlhé zadržované tóny.

**ORG-14** Cena: 32 Sk

### Johann Pachelbel (1653-1706)

#### PRELUDIO DI CORALE – PASTORALE (D-dur)

Pôvabné, technicky prístupné pastorele (pre dva manuály a pedál) na tému vianočnej piesne „Vom Himmel hoch da komm' ich her“. Skladbu možno prevádzať i na jedno-manuálovom organe s pedálom.

**ORG-22** Cena: 24 Sk

### Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

#### CAPRICCIO PASTORALE

Lúbezná a pritom technicky nenáročná skladba najslávnejšieho talianskeho barokového skladateľa organovej hudby. Pedál hrá iba dlhšie zadržované tóny.

**ORG-15** Cena: 28 Sk

#### TOCCATA OTTAVA IN F (dur)

Majestátna toccata v tzv. durezzovom štýle – teda s bohatým použitím disonantných akordov; nie je nutné použitie pedálu.

**ORG-18** Cena: 23 Sk

#### TOCCATA SESTA IN F (dur)

Toccata s dlhými zadržávanými tónmi v pedáli, zatiaľ čo v manuáli prevažujú šesnásťtinové figurácie. Toto vydanie obsahuje tiež Frescobaldiho pokyny k správnej interpretácii jeho hudby.

**ORG-19** Cena: 28 Sk

#### CANZON QUINTA in a (moll)

Trojdielna canzona – manualiter. Veľmi vhodná k sv. prijímaniu.

**ORG-20** Cena: 16 Sk

#### CANZONA SESTA IN C (dur)

Pôvabná trojdielna canzona v trojdobom metre; manualiter. Jednotlivé časti je možné hrať i samostatne – podľa aktuálnej liturgickej potreby.

**ORG-27** Cena: 16 Sk

#### CANZONA TERZA IN G (dur)

Radostná canzona (manualiter) v živom rytme – úvodná a záverečná časť v párnom metre – stredné časti v metre trojdobom. Veľmi vhodná k sv. prijímaniu. Vydanie obsahuje tiež informácie o dispozičných zásadách talianskych organov tej doby.

**ORG-30** Cena: 28 Sk

#### CANZONA QUARTA IN F (dur)

Živá canzona (manualiter) – menšieho rozsahu; párne a nepárne metrum sa tu niekoľkokrát v priebehu skladby vystrieda. Veľmi vhodná k sv. prijímaniu.

**ORG-31** Cena: 23 Sk

#### RECERCAR NONO CON QUATTRO

##### SOGGETTI in a (moll)

Ricercar (manualiter), ktorý spracováva súčasne štyri spevné témy. Pre svoj hlboký výraz predstavuje ideálnu hudbu „ad Communio“.

**ORG-32** Cena: 23 Sk

#### RECERCAR DECIMO SOPRA LA,

##### FA, SOL, LA, RE in a (moll)

Monotematický ricercar (manualiter) na solmi-začnú tému, ktorá zaznieva v rôznych odstupoch v sopráne a tvorí tak vedúci motív skladby. Vhodná hudba k sv. prijímaniu. Vydanie obsahuje tiež informácie o technickom riešení talianskeho organu tej doby.

**ORG-33** Cena: 28 Sk

### Johann Sebastian Bach (1685-1750)

#### IN DULCI JUBILO

Trojhlásne, technicky nie príliš náročné pastorele na tému stredovekej latinsko-nemeckej vianočnej piesne. Pedál, až na výnimky, hrá dlhé zadržované tóny.

**ORG-16** Cena: 28 Sk

#### IN DULCI JUBILO – IN ORGANO PLENO

Slávnostná chorálová predohra - s obligátnym pedálom. Úvodné a záverečné verše sú harmonizované prísne päťhlasne; v oslnivom závere sa päťhlas stupňuje v masívny sedemhlas.

**ORG-23** Cena: 28 Sk

#### PRAELUDIUM IN C (dur)

Trojhlásne, technicky prístupné prelúdium; pedál hrá iba záverečné zadržované tóny.

**ORG-17** Cena: 23 Sk

### Franz Xav. Murschhauser (1663-1738)

#### ARIA PASTORALIS VARIATA

Pastorálna téma so siedmimi variáciami v G dur. Technicky nenáročná, avšak veľmi pôvabná skladba; bez použitia pedálu.

**ORG-21** Cena: 39 Sk

### Joh. Casp. Ferd. Fischer (ca 1670-1746)

#### PRAELUDIUM IN D (dur)

Slávnostné prelúdium „in organo pleno“ s obligátnym pedálom; technicky veľmi prístupné.

**ORG-24** Cena: 24 Sk

### Johannes Speth (1664 - ca 1720)

#### TOCCATA SEPTIMA IN D (dur)

Trojdielna jasavá toccata *in organo pleno*. Úvodná a záverečná časť sa hrá s pedálom, stredná – krátka fúga – je komponovaná pre hru manualiter.

**ORG-25** Cena: 24 Sk

#### LEVOČSKÝ PESTRÝ ZBORNÍK

(ca 1650): DUE INTRADE FESTIVE

– *TRASPOSTE IN A, B, C, D (dur)*

Dve slávnostné intrady pre organ (transponované do A-dur, B-dur, C-dur a D-dur) výrazovo pôsobivé, avšak technicky nenáročné. Sú vhodné i ako podnet k vlastnému improvizáčnemu dopracovaniu. Pre prednes je vhodný dvojsamanuálový organ, avšak i na jednomanuálovom nástroji (bez pedálu) znejú pekne.

**ORG-28** Cena: 39 Sk

### Jacques Champion de Chambonnières

(1602-1672): CHACONE EN SOL

MAJEUR (G dur)

Pôvabná chacona – takmer pastorálneho charakteru – v trojdobom metre od jedného z najvýznamnejších francúzskych skladateľov pre klávesové nástroje. Pedál opakuje iba prostú päťtaktovú tému.

**ORG-29** Cena: 24 Sk

### Alois Hnilička (1826-1909) VÁNOČNÍ

PŘEDEHRA IN Es, F, G (dur)

Vianočná predohra, ktorá nadväzuje na kantorskú tradíciu 18. storočia. Pedál hrá iba dlhšie zadržované tóny. Pre prax je skladba transponovaná z pôvodnej A dur do najpoužívanejších tónin.

**ORG-34** Cena: 55 Sk

### Josef Ferd. N. Seger (1716-1782): FUGA

DE TEMPORE NATALIS IN D (dur)

Prostá fúga (manualiter) od najvýznamnejšieho českého autora organovej hudby z 18. storočia rozvíja tému pastierskeho vytrubovania. Pre praktické použitie je skladba transponovaná z pôvodnej C-dur do tóniny D-dur.

**ORG-35** Cena: 24 Sk

Objednávky prijíma:

**Mária Basalová Prostějovská 43**

**080 01 Prešov**

[maria.basalova@post.sk](mailto:maria.basalova@post.sk)

Zastúpenie Nakladateľstva FORNIX

na Slovensku

Pozn.: V objednávke, prosím, uvádzajte iba kódy

titulov - napr. ORG-14, ORG-26 a pod.

# SUMMARY

**MIROSLAV VARŠO:**  
**SOME CONNECTIONS BETWEEN PRINCIPLES OF RABBINIC INTERPRETATION AND BACH'S MUSICAL EXPRESSION.**

Although there is no evidence of Bach's connections with the Rabbinic Judaism of his time, his musical expression shows some similarities with the principles of rabbinic interpretation. The purpose of this article is to present the variations of five chosen principles - gematria, atbash, notaricon, acrosticon and mashal - in Bach's musical expression.

**P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK,**  
**O.PRAEM:**  
**THE THEOLOGICAL AND SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE ANTIPHON „MAGISTER DICIT: TEMPUS MEUM PROPE EST...“**

In his contribution the author studies the Lent antiphon from the theological and semiological point of view.

In the theological research he focuses on the interpretation of Beda Venerabilis and his homily, which had been read within the liturgy of Palm Sunday. In the Semiological and modological research the author concentrates on the *Protus of the plain fourth* and concretely the neumes, which point at the connection between the text and melody.

*Translated by L. Hrkútová*

**PIOTR WIŚNIEWSKI:**  
**AN ORGANIST'S TASKS IN THE AFTER-COUNCIL PERIOD AND HIS PERMANENT FORMATION IN POLISH CONDITIONS**

The after-council liturgical renewal gave an organist many

tasks and duties. The author introduces and specifies them gradually. He firstly pays attention to the tasks of the organist during the liturgy, which he defines as a play of an organ accompaniment to all the people singing, the singing of the schola, cantor, psalmist and multi-part choir and as a solo play on an organ.

Outside the liturgy has the organist the responsibility to prepare the everyday liturgy, to teach the faithful new songs, to lead the choir and schola and to educate the cantors and psalmists.

To fulfill all the mentioned tasks it is important for the organist to educate himself permanently.

A formation process should cover three areas: spiritual, liturgical and musical formation.

*Translated by L. Hrkútová*

**ANNA HLAVAČOVÁ:**  
**THE COUNCIL OF FLORENCE AND LITURGICAL MUSIC**

The Canon for the Council of Florence by Byzantine composer Ioannes Plousiadenos is considered to be a composition "retrospective to the occasion of the Council". Analysing both content and context of the Canon, however, the author suggests it is possible to date its text as simultaneous to the event. She enlarges her analysis with regards to the "retrospective and occasional" works by Latin composer Guillaume Duffay.

Founding her approach on the parallelism of church history and the history of art, she concludes with an important assertion about a prerequisite for the council's debate - the commun-

ion of both Byzantine and Latin churches in the realm of music. The concept of *communio sanctorum* expressed within the Council of Florence through the musicology term "Symphony of Saints" had been a decisive argument for the Florentine Union - while emphasising cultural pluralism, it represented the verbal but not doctrinal diversity of Saints inspired by the same Holy Spirit.

**JAROSLAVA GAJDOŠÍKOVÁ**  
**ZELEIOVÁ:**  
**THE USE OF THE SONG NO. 293 FROM "JEDNOTNÝ KATOLICKÝ SPEVNÍK" (UNIFIED CATHOLIC SONGBOOK) "VELKÚ MILOST' UDELUJEŠ" (YOU BESTOW MERCY) IN THE NEW LITURGICAL SONGBOOK**

This report deals with the question to what extent it is possible in the Slovak republic to adapt traditional religious songs in central-european region to be liturgical songs, that maintain the conditions of after-council revival. By now, a Unified Catholic Songbook from 1937 was used as a source of national liturgical songs. The report analyzes lyrics of the chosen song "Great Mercy You Give To Us" (UCS, Nr.293), and it contemplates its liturgical appropriateness to be a communion song. It deals with the linguistic aspect and the obsolete language means, that can represent a significant obstacle for young people to sing. It provides an analysis of a song's content, that retains actual even after The Second Vatican's Council. According to liturgical criteria noted in the Sacrosanctum Concilium constitution, the songs of UCS remain the facultative form of liturgical song.