

ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe



Vydáva:

Spolok sv. Vojtecha
pre Hudobnú sekciju Slovenskej liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska

Predseda redakčnej rady:

Mons. Doc. Vladimír Filo,
biskup, predseda SLK

Podpredseda redakčnej rady:

Mons. ThDr. Anton Konečný
vedúci Hudobnej sekcije SLK

Zodpovedná redaktorka:

PhDr. Iveta Sestrienková

Redakčná rada:

Mons. PhDr. Vincent Malý
Doc. ThDr. Amantius Akimjak, OFS
PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová
Mgr. Peter Ruščín
Mgr. Peter Sepp, Stanislav Šurin
Mgr. Juraj Drobný

Vychádza štvrtročne

ako príloha časopisu Liturgia

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Katolícke noviny – distribučné oddelenie,
Kapitulská 20, 815 21 Bratislava
tel.: 07/ 44 888 797, 44 871 381,
fax: 07/ 44 871 379

Adresa redakcie:

Klemensova 17,
811 09 Bratislava

Grafická úprava a tlač:

Vydavateľstvo M. Vaška
Ružová 22, 080 01 Prešov

Redakcia si vyhradzuje právo úpravy
rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciamy.
Časopis neprechádza jazykovou úpravou.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia: MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené
pod č. 6 – RP – 12/1998 na pošte Ba 12

OBSAH

Problematika slovenského liturgického spevníka (5)	3
<i>ANTON KONEČNÝ</i>	
Rok 2000 v znamení J. S. Bacha	7
<i>LADISLAV MOKRÝ</i>	
Vznik gregoriánskeho chorálu	8
<i>P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM</i>	
Johann Wöckherl – profil organára	11
<i>STANISLAV ŠURIN</i>	
Interpreti liturgickej hudby (3)	13
<i>AMANTIUS AKIMJAK</i>	
Naše zlozvyky a problémiky	25
<i>VIERA LUKÁČOVÁ</i>	
J. Pokludová – Adamková: JKS v premenách času	26
<i>P. IGOR VAJDA, SJ</i>	
Viac o liturgickom spevníku I.	27
<i>JÚLIA POKLUDOVÁ</i>	
J. Erdman: Organy	27
<i>MICHAL KUKLA</i>	
P. Williams: The Organ in Western Culture	28
<i>STANISLAV ŠURIN</i>	
Abba Pater	29
<i>JURAJ DROBNÝ</i>	
Hudbou povolany ku svätosti	30
<i>JÁN SCHULTZ</i>	
Nová duchovná pieseň na Slovensku	32
<i>YVETTA KAJANOVÁ</i>	
Lumen '99	34
<i>JURAJ DROBNÝ</i>	
Recepcia koncilovej konštitúcie Sacrosanctum concilium ..	35
<i>AMANTIUS AKIMJAK</i>	
Seminár o gregoriánskom choráli	35
<i>P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM</i>	
Pán spája ľudí i spevom	36
<i>EMESE DUKA-ZÓLYOMIOVÁ</i>	
Bratislavskí konzervatoristi vo Svätej zemi	37
<i>MARIÁN KITTNER</i>	
Spravodajstvo	38
Informujeme	39

Snímky na prednej a zadnej strane obálky: Brigita Haászová

LITURGICKÁ HUDBA AKO MÉDIUM ČLOVEČENSTVA

Je prirodzené človeku, že sa pýta. Považujem za úžasnú výsadu ľudského života, že človek môže hľadať a nachádzať, pýtať sa a objavovať, tušiť a poznávať. Prvá otázka otvára ďalšie – cez otázky kto je človek, kto som ja, kto je ten druhý – až po najzákladnejšiu existenciálnu otázku: aký zmysel má môj život, čo, či koho hľadám v živote.

Človek hľadá sám seba. A i keď zisťujem, že som samostatnou existenciou, súčasne skusujem, že sa neuspokojím sám/sama so sebou. Človek je v určitom zmysle „deficitná bytosť“, ktorá potrebuje k zdarnému životu spojenie s niečím mimo seba. Hľadaním Nositeľa môjho života nutne transcendujem seba. Začiatok hľadania je vyjdenie zo seba. Už v každodennom geste podania ruky dosahujem niekoho alebo niečo existujúce mimo mňa. Každá plodnosť (nielen vo fyzickom zmysle), kreativita a produktivita je krokom na ceste sebatranscendencie.

Liturgická hudba aktívne prežívaná pri speve alebo hre na hudobný nástroj nám pomáha vyjsť zo seba na cestu k Ty. Spoločná oslava Darcu všetkých darov spevom a hudbou vytvára spoločenstvo lásky nielen vo vzťahu k Bohu, ale i v cirkevnom – ľudskom rozmere medzi nami navzájom. Cesta k Ty (Boh a človek) je uzdravujúca. Ak sa započívame do hudby pri liturgickom slávení a vstúpime do nej ako do modlitby – pretože liturgická hudba skutočne aj modlitbou je – presiahneme vlastné ja. A práve tým sa staneme celostnejšou osobou, plnším človekom, personou.

„Per – sonare“ latinsky znamená „znieť cez“ niečo. Áno, ak sa necháme rozozvučať Duchom Svätým, ktorý sa modlí v nás, ak ponúkneme pri liturgii svoju celú osobu so všetkými zmyslami a emocionalitou na hudobnú oslavu Boha, vtedy zaznejeme aj my sami ako osobnosť (lat. persona). Zvláštna božia logika...cez Ty človek dospieva k plnšiemu Ja.

Dobrá, krásna a kvalitná liturgická hudba slúži k otvoreniu sa a zároveň prehĺbeniu sa. Tak prečo sa v liturgii nepokúsiť rozozvučať svoju dušu?

JAROSLAVA ZELEIOVÁ

ANTON KONEČNÝ

PROBLEMATIKA SLOVENSKEHO LITURGICKÉHO SPEVNÍKA (5)

ADAPTÁCIA SLOVENSKEJ NÁBOŽENSKÝCH PIESNÍ DO LITURGIE

Prijatie ľudového spevu do liturgie sa nemôže diať automaticky, teda vyhlásením jestvujúceho ľudového spevníka za liturgický, ale splnením určitých podmienok. Nazvime ich kritériá pre adaptáciu.

Určujúci dokument – konštitúcia Sacrosanctum Concilium požaduje: „Texty pre cirkevný spev musia byť v súlade s katolíckym učením, ba nech čo najviac čerpajú z Písma a z liturgických prameňov.“¹

Sústredíme sa hlbšie na požadované „čerpanie z Písma a z liturgických prameňov“ pre každé konkrétne slávenie.

Problematiku liturgických spevov zúžime na ich najrozsiahljšiu a najdôležitejšiu časť – menlivé spevy omše – spevy na vstup, obetovanie a prijímanie. Toto zúženie opodstatňuje, že liturgia omše je ďaleko najviac frekventovaná a aj ostatné sviatosti a sväteniny sa najčastejšie konajú v rámci omše.

1) Normatívny obsah menlivých spevov omše

Najprv treba stanoviť zmysel a obsah menlivých spevov (vstup, obetovanie, prijímanie a ďakovný chválospev po prijímaní) podľa cirkevných dokumentov. Cirkvou stanovený obsah nazvime **normatívny**.

A) Introit – úvodný spev

Najprv sú tu dve základné normy podľa VSRM:

„Keď sa ľud zišiel a kňaz s posluhujúcimi prichádza, začína sa spievať úvodný spev. Tento spev otvára slávenie bohoslužby, utužuje jednotu zhromaždených, ich myseľ uvádza do tajomstva

liturgického obdobia alebo slávnosti a sprevádza prichádzajúceho kňaza a jeho asistenciu“.²

„Úvodný spev spieva zbor spevákov striedavo s ľudom, alebo kantor s ľudom, alebo len sám zbor. Možno spievať predspev (antifónu) s príslušným žalmom z Rímskeho graduála, z Jednoduchého graduála, alebo to môže byť aj iný spev primeraný posvätnému úkonu, liturgickej povahe dňa alebo obdobia. Text tohto spevu schvaľuje biskupská konferencia. (U nás sú schválené viaceré piesne z JKS).

Ak sa pri príchode kňaza nespieva, recituje sa úvodný spev, ako je uvedený v Rímskom misáli. Recitujú ho všetci veriaci alebo len niektorí z nich, alebo sám lektor. Ak ho nikto nerecituje, sám kňaz ho prečíta po pozdrave“.³

Introitom sa efektívne vyjadruje hlavná, vedúca myšlienka, ktorú by sme mohli nazvať, ako to bývalo v klasike, mottom alebo mottetom celého slávenia. Motto je krátky výraz, poézia, hĺbka i pravda, vhodná na modlitbu i meditáciu. Žiadne, čo ako duchaplné slová, ktoré by povedal celebrant na úvod nedostihnú a nenahradia túto vedúcu myšlienku a zároveň vedúcu modlitbu, tento súhrn celého slávenia s jeho výchovnou úlohou. Introitom sa učíme usporiadať myšlienky i city, nájsť hlavnú tému, vytvoriť správny postoj a vnútornú komunikáciu.⁴

Psychologický význam „dobrého začiatku“ napovedá, aby sa úvodný spev konal starostlivo a podľa možnosti spoločne.⁵

Text antifóny vystihuje hneď v prvých slovách charakteristiku slávenia, uvádza do tajomstva sviatku, danej nedele alebo obdobia. Okrem toho úvodný spev navádza atmosféru liturgie hĺbkou

textu, odetého do pôsobivej melódie, a napomáha činnú účasť. Napríklad antifóna 1. adventnej nedele: *K tebe, Pane, dvíham svoju dušu...* je prípravou na Vianoce a charakterizuje adventnú dobu. Antifóna 3. adventnej nedele: *Radujte sa v Pánovi...* vystihuje celkový ráz nedele aj obdobia.

Preto niektoré nedele dostali aj meno podľa prvých slov vstupnej antifóny (napr. 3. adventná neďa sa nazýva *Gaudete*, od *gaudete* – radujte sa).

„Na sviatky a dni, ktoré nemajú taký výrazný tón slávenia, (napr. cezročné nedele) texty antifón volia rôzne odtiene žaltára, aby napomohli hlboké modlitby a chvály Božieho ľudu.“⁶

B) Ofertórium – spev na prípravu obetných darov

Základná norma hovorí: „Počas obetného sprievodu spieva sa priliehavá pieseň. Spieva sa aspoň dovtedy, kým sa nepoložia dary na oltár. O tom, ako sa má spievať, platí to isté ako pri úvodnom speve (VSRM 26). Keď sa pieseň pri príprave obetných darov nespieva, jednoducho sa vynechá.“⁷

Cezročné nedele už nemôžu mať pevnejšiu väzbu medzi bohoslužbou slova, modlitbami dňa a procesiovými spevmi. To preto, že bohoslužba slova čiže trojica čítaní a medzispievov má trojročný cyklus, kým procesiové spevy a predsednícke modlitby sa opakujú každoročne.

Prinášanie a príprava obetných darov v minulosti trvali podstatne dlhšie. To poskytovalo príležitosť na spev. Od čias sv. Augustína (a vtedy to bolo nóvum) sa spieval žalm.

Schola, keďže sa nezúčastňovala na sprievode, odovzdala v stredoveku subdiakonovi trochu vody, ktorá sa potom

pridávala do vína na zvýraznenie spoluúčasti.⁸

Spieva sa spoločný rezponzóriový žalm už od najstarších čias (podobne ako na Introit). Keď klesal počet prijímajúcich a keď sa v stredoveku postupne upustilo aj od sprievodu, ostala len antifóna. Ak sa antifóna nespieva, vynecháva sa. Vynechávanie znamená, že spev je síce zmysluplným sprievodným prvkom úkonov obetovania, ale nie je nevyhnutným prvkom omše. Toto vynechávanie je dôvod, prečo texty antifón na obetovanie nie sú uvedené v platnom RM. Nájdeme ich však v predchádzajúcich dvojazyčných vydaniach RM.

Obsahom spevu je úkon obetovania alebo hlavná myšlienka sviatku (na sviatky svätých ospevuje svätého). Podobnosť so vstupným spevom je nielen vo forme, ale i v obsahu – spev na prípravu obetných darov otvára liturgiu Eucharistie, poslúžiac tak prvému Kristovmu gestu *acceptit panem... vzal chlieb...*⁹

C) Communio – spev na prijímanie

VSRM stanovujú:

„Kým kňaz a veriaci prijímajú Svätosť, spieva sa spev na prijímanie. Tento spev má jednotou hlasov vyjadriť duchovnú jednotu prijímajúcich, prejavíť radosť srdca a urobiť bratskejším sprievod k prijímaniu Kristovho tela. Spev sa začína pri prijímaní kňaza a pokračuje pri prijímaní veriacich, pokiaľ je to vhodné. Ak sa má po prijímaní spievať hymnus, nech sa spev na prijímanie včas zakončí.“

Ako text sa môže brať antifóna z GR, či už so žalmom, alebo len sama antifóna, alebo antifóna z Jednoduchého graduála, alebo iný vhodný spev schválený BK. Pritom spieva buď sám zbor, buď zbor alebo kantor s ľudom.

Ak sa nespieva, vtedy všetci veriaci, alebo niektorí z nich, alebo sám lektor recitujú príslušnú antifónu z misála. Ak ju nerecituje nikto, sám kňaz ju prednesie po svojom prijímaní, ale pred prijímaním veriacich.¹⁰ Antifóna na prijímanie je celkom symetrická so vstupnou. Okrem nepatrných výnimiek je biblická, často vybraná z evanjelia, a v mnohých prípadoch sa uvádzajú dve antifóny, z ktorých si možno vybrať.

Spevy majú vždy vzťah k Eucharistii. Často je text vybraný z evanjelia omše, čím sa zároveň zdôrazňuje to, že Slovo sa mysticky stáva Telom.¹¹ Nemá to byť spev ďakovný.¹²

Dodatok GS uvádza spevy, ktoré sú permanentne vhodné na sprevádzanie obradu prijímania. Možno ich spievať v spojení s príslušnou antifónou:¹³

– evanjeliový chválospev *Magnificat* s antifónou *Sväté meno...*

– Ž 33 *Skúste a presvedčte sa... s antifónou Skúste a presvedčte sa, aký dobrý je Pán, alebo Aleluja*

– Ž 22 *Pán je môj pastier... s antifónou Ja som ten živý Chlieb*

– Spev z liturgie Tridua *Kde je láska...*

– Hymnus *Tantum ergo*

D) Gratiarum actio – ďakovný chválospev po prijímaní

Všeobecné smernice Rímskeho misála určujú:

„Po rozdaní prijímania kňaz a veriaci sa podľa okolností chvíľu v tichosti modlia. Keď sa uzná za dobré, celé zhromaždenie môže spievať aj nejaký hymnus, žalm alebo iný chválospev.“¹⁴

Prípustný je iba motív chvály a vďaky.

Gratiarum actio je dôležitá časť omše. Predlžuje zjednotenie s Bohom, Cirkvou a s bližnými. Communio s Kristom obsahuje rozmer antropologický, ekleziálny i spoločenský.¹⁵

Omša sa často slávi vo večerných hodinách a je i pamiatkou na večeru Pána. Vešpery sú „večerné chvály“. Pre tento vnútorný súvis je liturgicky veľmi vhodné využívať spevy liturgie hodín ako spevy omše. Súvis liturgie omše a liturgie modlitby platí i v spojení omša a ranné chvály. Odráža sa to i v možnosti spájať liturgiu omše a liturgiu hodín do jedinej bohoslužby, pri ktorej sa môže spievať (recitovať) *Magnificat* a *Benedictus* ako ďakovný chválospev po prijímaní. Podobne možno využiť hymnus aj ako pieseň vstupu.¹⁶

Graduale simplex za permanentne vhodný ďakovný chválospev označuje *Te Deum laudamus, Te decet laus, Te laudamus.*¹⁷

V každej bohoslužbe je potrebná primeraná miera spevu. Priestor vzdávania vďaky sa iste bude často využívať formou posvätného ticha. Predsa však sú

potrebné viaceré spevy ako spoločná forma vzdávania vďaky.

2) Inšpirácia a vzor pre adaptáciu ľudového spevu

Ako inšpiráciu a vzor pre všetky druhy posvätného spevu označila Cirkev gregoriánsky chorál a posvätnú polyfóniu. Na slávenie Božích tajomstiev ich predurčuje vysoká umelecká duchovnosť. Ich krása a spiritualita nech je inšpiráciou a vzorom aj pre ľudový posvätný spev.¹⁸

Každý spev má zodpovedať duchu liturgického úkonu,¹⁹ alebo obdobia²⁰ a napomáhať činnejšiu účasť veriacich na liturgii.²¹

„Inšpiratívny“, vzorový text sa nachádza v *Ordo cantus missae* a konkrétne v *Graduale Romanum*. Myšlienkové okruhy týchto spevov pozostávajú z hagiografických žalmových úryvkov, starostlivo, až umelecky vybraných pre každé konkrétne slávenie a predstavujú vysoký ideál. Myšlienkový okruh procesiových spevov danej omše nazvime **tematickým vyladením**.

Vznikli i jednoduchšie, rozsahom a najmä variabilitou podstatne menej náročné spevy podľa *Graduale simplex*. Je to len niekoľko tzv. spevov omši – pre každé liturgické obdobie, pre jednotlivé druhy slávení (omše o P. Márii, o sv. mučeníkoch, pre rozličné potreby, omše votívne a pod.). Ich myšlienkové okruhy môžeme nazvať aj liturgickým obsahom spevov omše.

Oba druhy spevov – podľa GR i GS sú odporúčaním a žiadosťou Cirkvi, sú smernicou na vyjadrovanie novým spôsobom – ľudovými spevmi.

Adaptácie bude potom spočívať v definovaní tematického a liturgického obsahu premenlivých spevov omše podľa GR a GS a potom v náhrade týchto spevov ľudovými piesňami.

3) Tematické vyladenie omše

Každá liturgia je zameraná teocentricky, smeruje k Otcovi. Cestu nám otvoril Ježiš Kristus, jediný veľkňaz a prostredník. K Otcovi teda ideme skrze Krista a pod vplyvom milosti Ducha Svätého. Každé slávenie má v rámci tohto smerovania aj hlavnú myšlienku.

Hlavná myšlienka sa najľahšie identifikuje na slávnosti, sviatky a na niektoré spomienky. Vtedy je to oslava určitého tajomstva – Trojjediného Boha alebo

niektorej z Božských osôb, alebo Boha, ktorý sa mocne prejavuje vo svojich svätých. Je to Panna Mária, Sv. Jozef, anjeli a ostatní svätí.

Hlavná myšlienka sa pomerne ľahko identifikuje aj pri rituálnych omšiach (vysluhovanie sviatostí a svätenín), pri omšiach za zosnulých, pri tzv. votívnych omšiach (napr. o Sviatosti oltárnej,...) a pri omšiach za rozličné potreby (napr. za Cirkev, za zjednotenie kresťanov, za duchovné povolania).

Hlavnú myšlienku možno ľahko vysloviť i na slávenia Vianočného obdobia a veľkonočného okruhu.

Hlavnú myšlienku celého slávenia máme vyjadrenú nielen názvom sviatku, ale celkom vyčerpávajúco evanjeliom. Súvis medzi tajomstvom slávenia a evanjeliom je vnútorný, pretože slávené tajomstvá majú základ v Zjavení, a Písmo spolu s Tradíciou je prameňom Zjavenia.

Sú slávenia, keď takejto vedúcej myšlienky niet. Je to mnoho omší v cezročnom období. Za hlavnú myšlienku sa potom považuje náplň evanjelia.

Čítania z evanjelií všetkých omší sú usporiadané zvlášť starostlivo.

Od evanjelia sa odvíjali tzv. menlivé čiastky omše. Sú to čítania a medzispěvy i tzv. predsednícke modlitby (orácia, modlitba nad obetnými darmi a modlitba po prijímaní) a procesiové spevy (vstup, obetovanie a prijímanie).

V gregoriánskom choráli možno nájsť pri jednotlivých sláveniach stopy, obsiahnutie hlavnej myšlienky vo všetkých menlivých častiach, teda aj v spevoch na vstup, obetovanie a prijímanie.

Myšlienkové zameranie konkrétneho slávenia na jeden smer voláme **tematické vyladenie omše**.

4) Stupne adaptability ľudových spevov do liturgie omše

Podľa želania Cirkvi každý, teda i ľudový liturgický spev má mať svoj vzor v gregoriánskom choráli.

Splniť túto požiadavku znamená čo najviac sa priblížiť tematickému vyladeniu slávenej omše.

Otázka adaptability ľudových piesní spočíva v schopnosti týchto piesní priblížiť sa tematickému vyladeniu všetkých možných omší, slávených počas liturgického roka.

Posúdiť stupeň adaptability znamená:

A) analyzovať a výstižne vyjadriť obsah textov antifón procesiových spevov gregoriánskeho chorálu podľa GR (GS). Pretože tematické vyladenie omše vyplýva z evanjelia a pretože Druhý vatikánsky koncil rozšíril stôl Božieho slova a máme trojročný cyklus nedel'ných čítaní, stanovenie myšlienkových okruhov navrhujem stanoviť nasledovne:

1) Slávenia slávností, sviatkov, spomienok, kde sa hlavná myšlienka zhoduje s predkoncilovým slávením – podľa GR.

2) Pri ostatných sláveních, najmä pri cezročných nedeliach všetkých cyklov – podľa evanjelií (nie z GR).

Takáto analýza vyžaduje samostatnú prácu. Je to vytvorenie súboru tém všetkých proprií omší.

B) nájsť v ľudových piesňach čo najzhodnejší obsah. Nie je to ľahké a niekedy ani možné. V žalmoch a antifónach sú totiž vyjadrenia nedostižné.

Preto stanovme tri stupne adaptability jednotlivých piesní do liturgie:

1. stupeň – **adaptácia tematická** – obsah piesne je totožný s obsahom daného liturgického textu.

2. stupeň – **adaptácia všeobecná** – obsah piesne je vyhovujúci liturgickému úkonu a obdobiu (nie liturgickému textu úkonu).

3. stupeň – **adaptácia vzdialená** – obsah piesne je vyhovujúci iba posvätnosti miesta a liturgie, nie sprievodnému liturgickému textu, ani úkonu.

A) Tematická adaptácia

Poriadok čítaní v omši, najmä na nedele a sviatky, Cirkev starostlivo stanovila a vybrala tak, ako to žiada DVK,²² vytýčiac pastoračný cieľ – aby veriaci spoznali celé Božie slovo.²³

Liturgické obdobie vianočného²⁴ a veľkonočného²⁵ okruhu, slávnosti a sviatky²⁶ – čítania sú vybrané v duchu prastarej tradície a tematický na dané slávenia.

Nedele v období cez rok sú vybrané synopticky a tak, aby vynikla určitá harmónia medzi zmyslom každého evanjelia a vývojom liturgického roka.²⁷

Predkoncilová liturgia mala jednoročný cyklus čítaní, ktorý korešpondoval s menlivými časťami omše. Tento súlad sa obetoval požiadavke bohatšieho stola Božieho slova. Tematické vyladenie v

prípadoch, že nastal nesúvis, sa rieši tak, že k doterajšej nedel'nej antifóne sa pridáva iná antifóna z repertoára graduála, ktorej širší obsah lepšie zodpovedá myšlienke evanjelia.

Tematické vyladenie procesiových spevov ľudovými piesňami s myšlienkou evanjelia je najvhodnejšia, ideálna adaptácia. Rozoberám ju na antifónach GR nediel' a sviatkov celého liturgického roka. Pre tieto texty usilujem sa nájsť adekvátnu myšlienkovú náplň medzi piesňami JKS.

Zhrnutím poznatkov chcem dospieť k názoru na možnosti **tematického vyladenia omší piesňami JKS**.

B) Všeobecná adaptácia

Tematická adaptácia je ťažko dosiahnuteľná. Preto Cirkev poskytuje pre ľudový spev ďalšiu možnosť, zamerať ho na „všeobecnejšiu tému“ – na liturgické obdobie alebo na danú časť liturgie.

Nielen jednotlivé časti, ale i stavba omše má svoje zákonitosti a zmysel. Aj vstup, obetovanie a prijímanie ako časť omše má svoj „stály“ myšlienkový obsah. Spresníme si ho štúdiom jednotlivých procesiových spevov. Pritom môžeme nájsť myšlienkový obsah Cirkvou odporúčaný, vhodný, alebo len prípustný.

C) Vzdialená adaptácia

V zbierkach ľudových piesní sú mnohé piesne, ktorých obsah je vzdialený liturgickému textu a nemožno ich ani tematicky, ani všeobecne adaptovať.

Ak ich obsah vyhovuje aspoň katolíckemu učeniu a pieseň vyhovuje posvätnosťou, môže byť i veľmi obľúbená a známa, potom jej použitie v liturgii nazvime vzdialená adaptácia. Tomu kritériu vyhovujú takmer všetky piesne. Iba výnimočne niektorá nevyhovuje pre ekumenické dôvody alebo pre prílišnú popisnosť obsahu.²⁸

D) Ďakovný chválospev po prijímaní v JKS

VSRM určujú obsah tohto spevu, skrátené vyjadrený slovami chvála, vďaka.

Keďže myšlienkový okruh je daný jednoducho, ľahko možno vyčerpávajúco analyzovať a hodnotiť celý JKS pre jednotlivé obdobia cirkevného roka.²⁹ Na záver treba konštatovať:

1. Téma vďaky a chvály je dostatočne frekventovaná v piesňach JKS. Nachádza sa aj takmer vo všetkých tzv. omšových piesňach vo veršoch na Glória a na Sanktus.

2. Spevy na ďakovný chválospev po prijímaní môžu sa zostaviť z použitého JKS.

3. Texty piesní JKS vyžadujú úpravy. Prihliadajúc na liturgickú funkciu piesní možno myšlienkový obsah piesní ešte lepšie usmerniť.

Malou úpravou ukázkového textu³⁰ sa jednak odstráni bývalá orientácia na Glória a Krédo omše a vznikne špecifický mariánsky text pre omše o Panne Márii na poďakovanie.

V podobných podmienkach vytvorený poľský ľudový liturgický kancionál obsahuje kapitolu piesní s témou poďakovanie Pánu Bohu.

5) Vyhodnotenie adaptability piesní JKS do liturgie omše

Piesne JKS možno zadeliť do liturgie z hľadiska liturgickej vhodnosti textu trojako:

1. stupeň – tematická adaptácia

Je liturgicky najcennejšia, ale piesne JKS, ktoré jej zodpovedajú, sú veľmi zriedkavé. Potrebné je starostlivé skúmanie spevníka a využitie každej takto vyhovujúcej piesne.

Piesne na ďakovný chválospev po prijímaní, s potrebným obsahom chvály a vďaky, sú v JKS dostatočne zastúpené. Počet sa zväčšuje možnosťou využiť verše na Glória a Sanktus mnohých tzv. omšových piesní.

• Sú piesne, ktoré už majú schválenie ako liturgické:

JKS 432 *Oslavujeme hviezdy jasné* – schválené ako hymnus LH slávnosti sv. Cyrila a Metoda

JKS 394 *Ó, Mária, bolestivá*, schválené ako hymnus LH na slávnosť Sedembolestnej Panny Márie

• Sú piesne, ktorých obsah vyhovuje tak, že po schválení kompetentnou vrchnosťou mohli by stáť na mieste liturgicky predpísaných textov ordinária(!).

Napr. JKS 302 *Ó, Pane, nie som hodný...*

• Sú textom tak vhodné piesne, že po schválení budú môcť byť priamo liturgickými textami premenlivých častí omše podľa MS 53 a v duchu SC 46.

Napr. JKS 198 *Ó, slávny deň* – má obsah ako krátke responzorium – LH II vešpier Veľkej Noci (aj cez oktávu).

2. stupeň – všeobecná adaptácia

Liturgicky vhodná, v piesňach JKS pomerne častá a najmä malou textovou úpravou možno mnoho piesní takto adaptovať.

3. stupeň – vzdialená adaptácia

Liturgicky je najmenej vhodná. Prevažná časť piesní JKS vyhovuje iba tomuto stupňu adaptácie.

• Celkom málo piesní nevyhovuje ani tomuto druhu adaptácie.

Poznámky:

¹ MS 60.

² VSRM 25.

³ VSRM 26.

⁴ T. Schnitzler, *Il significato della messa*, Citta nuova, Roma 1987, č. 57.

⁵ B. Nadolski, *Liturgika IV*, Pallottinum, Poznaň 1992, č. 117.

⁶ A. Martimort, *La Chiesa in preghiera II*, Queriniana-Brescia 1985, č. 72.

⁷ VSRM 50.

⁸ A. Martimort, *La Chiesa in preghiera II*, Queriniana-Brescia 1985, č. 103.

⁹ B. Nadolski, *Liturgika IV*, Pallottinum, Poznaň 1992, č. 170.

¹⁰ VSRM 56i.

¹¹ A. G. Martimort, *La Chiesa in preghiera II*, Queriniana-Brescia 1985, č. 254.

¹² B. Nadolski, *Liturgika IV*, Pallottinum, Poznaň 1992, č. 260.

¹³ *Graduale simplex*, Libreria editrice Vaticana, 1988, Apendix, č. 454-463.

¹⁴ VSRM 56j.

¹⁵ Porov. B. Nadolski, *Liturgika IV*, Pallottinum, Poznaň 1992, č. 263.

¹⁶ VSLH 93-99.

¹⁷ *Graduale simplex*, LEV 1988, Apendix, časť III.

¹⁸ porov. *Homília pápeža Jána Pavla II. 21. 9. 1980 o dôležitosti posv. spevu*, in *Enchiridion Liturgico*, Editioni Piemme, 1989, č. 728.

¹⁹ SC 116.

²⁰ MS 32.

²¹ SC 30.

²² SC 35 a SC 51.

²³ VS 59.

²⁴ VS 95, 96.

²⁵ VS 97-99.

²⁶ VS 102, 108.

²⁷ VS 105.

²⁸ Liturgii nevyhovujúce piesne.

JKS 39 *Búvaj, Dieťa krásne*.

JKS 51 *Do hory, do lesa, valasi*.

JKS 57 *Keď Mária plačúcemu* (vhodné sú len posledné verše).

JKS 76 *Povedzte nám, pastierovia*.

JKS 82 *Sem, sem, Dieťaťko*. (V týchto vianočných piesňach je folklórny, liturgii vzdialený text).

JKS 158 *Omša svätá, obeť zmierna, čistá* (nesprávny alegorický výklad omše).

²⁹ Práci sa venoval seminár liturgiky na TI Košice, CMBF Bratislava, v ak. roku 1995/6 najmä bohoslovec druhého ročníka Peter Sepeši.

³⁰ Napr. JKS 366 – verše 2 a 3 – na Glória a na Krédo:

Sláva Bohu na výsosti,

zeme nebies Pánovi,

Matku plnú dal milosti

nádeje kvet ružový

vzdajme česť Trojici

svätej zplna srdca čistého

aj Márii, Matke Božej,

hlasom spevu vrúcneho.

V Boha Otca, Stvoriteľa,

nepochybne veríme,

Boha, Syna, Spasiteľa,

zbožným spevom chválime,

i Ducha vždy vyznávame,

darcu každej svätosti

skrz Máriu nádej máme

dostať všetky milosti.

HUDOBNÁ SEKCIA SLK A
ČASOPIS ADORAMUS TE
VYZÝVAJÚ SKLADATEĽOV
K SKOMPOVANIU

PIESNE

K JUBILEJNÉMU ROKU
2000.

BLIŽŠIE IDEOVÉ USMERNENIE
A TEXTY MOŽNO DOSTAŤ V
REDAKCII ČASOPISU.

Rok 2000 v znamení Johanna Sebastiana Bacha

Rok 2000, rok Veľkého jubilea je tiež rokom, kedy si kultúrny svet pripomenie 250. výročie úmrtia jedného z najväčších géniov ľudstva, Johanna Sebastiana Bacha. Bachovo nesmierne rozsiahle dielo obsiahlo takmer všetky hudobné žánre vrcholného baroka a dodnes tvorí chrbtovú kosť duchovnej i svetskej hudby, vychádzajúcej z európskej tradície. Nie náhodou Ludwig van Beethoven narážajúc na význam Bachovho mena (po nemecky Bach – Potok) zvolal: Nicht Bach sondern Meer sollte er heissen (nemal by sa volať Potok, ale More).

Bachov skladateľský odkaz žije aj u nás, aj keď zďaleka nie tak intenzívne a úplne, ako by si zasluhoval. Popri najčastejšie hraných organových a orchestrálnych skladbách sa len zriedka dostávajú k slovu jeho veľké kantátové a pašiové skladby, ako aj ďalšie diela s duchovnou tematikou. Sústavnú pestovanú tejto zložky Bachovho odkazu sa do roku 1945 sústreďovalo najmä do bratislavského evanjelického (nemeckého) chrámu na Panenskej ulici. Odvtedy sa veľké chrámové diela lipského majstra dostávali na program len zriedka a v roku 1985, v roku 300. výročia narodenia J. S. Bacha sa ukázalo, že naše inak vyspelé interpretačné umenie nemá kontinuitu s modernou interpretačnou praxou, že tie najväčšie Bachove diela sú nielen málo známe, ale aj ťažko zvládnuteľné.

Preto je rok 2000 príležitosťou a výzvou zintenzívniť nielen podiel Bachovho diela na našom hudobnom živote, ale prehĺbiť aj kvalitu jeho pochopenia a prezentácie. Pred nedávnym uskutočneným stretnutím predstaviteľov slovenského hudobného života preukázalo, že záujem o širšie spoznávanie Bachovho diela je na Slovensku potešiteľne veľký a že mnohí umelci, súbori a organizátori hudobného života už pripravili reálne projekty, ktoré výrazne obohatia náš hudobný život. K najzaujímavejším patrí zámer uskutočniť 28. 7., vo výročný deň Bachovho úmrtia, po celom Slovensku organové koncerty za účasti našich a možno aj zahraničných umelcov. Keďže termín jubilea spadá do letných dní, kedy na Slovensku prebiehajú v mestách a kúpeľoch hudobné festivaly, kulminač-

ným bodom budú umelecké podujatia v rámci bratislavského Kultúrneho leta. Tým si hlavné mesto pripomenie aj širšej verejnosti málo známy fakt, že korene široko rozvetveného rodu nemeckých skladateľov, organistov a iných inštrumentalistov súvisia s mestskou časťou Rusovce. Ako pred časom preukázal náš najväčší znalec Bacha, dr. Ernest Zavorský, „zakladateľ“ bachovskej hudobníckej dynastie Veit Bach (asi 1550-1619), rodom z Wechmaru, vykonával svoje pekársko-mlynárske povolanie na našom území asi do roku 1580, kedy sa pod tlakom protireformácie vrátil do Durynska (zomrel 8. 3. 1619). Rusovce sa preto právom chystajú v budúcom roku náležite pripomenúť túto zaujímavú stránku svojej kultúrnej histórie.

Celkom logicky sa však chystáme aj na veľké bachovské projekty, akými by malo byť uvedenie monumentálnej Omše h mol na BHS 2000 pod vedením svetoznámeho speváka a dnes stále viac aj významného dirigenta Petra Schreiera. V znamení Bacha však budú aj ďalšie hudobné festivaly, na prvom mieste festivaly organovej hudby v Bratislave, Trnave, Bardejove či Košiciach a Kremnici. Bach bude jednou z dominánt Bratislavskej hudobnej jari, no zaznie napr. aj na bratislavskom mozartovskom festivale. Zaujímavé impulzy sľubujú napr. Večery novej hudby, kde zaznejú Bachom inšpirované projekty a moderné parafrázy na jeho dielo. V rámci bratislavského kultúrneho leta zaznie aj orchestrálna verzia Goldbergových variácií od mladého slovenského skladateľa Egonu Kráka a isto sa nezabudne na najvýznamnejšie slovenské Bachom inšpirované dielo, Suchoňovu organovú Fantáziu na B-A-C-H, ktorú v poslednom čase tak znamenite interpretuje Imrich Szabó.

V súčasnosti na Slovensku (najmä po smrti dr. Zavorského) ochabla v lekárskej reflexii Bachovskej problematiky resp. zužuje sa na problémy interpretácie jeho organovej tvorby. Preto je užitočným podnetom k aktivizácii vedeckého poznania projekt uskutočniť semináre či kolokviá venované Bachovi na pôde našich vysokých škôl, osobitne vysokých škôl pedagogického zamerania, aby sa

duchovný odkaz J. S. Bacha stal blízky a zrozumiteľný mladému pokoleniu pedagogických pracovníkov.

Keďže situácia v tvorivej interpretácii Bachovho diela je podstatne priaznivejšia, možno rátať s tým, že slovenskí interpreti sa zapoja do "európskeho Bachovho koncertu" buď vystúpeniami na zahraničných pódiumoch, alebo cez rozhlasové kanály, kde náš rozhlas stále intenzívnejšie využíva prednosti medzinárodnej spolupráce v rámci Európskej rozhlasovej únie. Treba dúfať, že sa Bachove diela v interpretácii slovenských umelcov dostanú k slovu aj vo veľkých európskych projektoch roku 2000. Mám na mysl napr. nesmierne bohatú sieť podujatí v Svätom roku v Ríme, ale tiež napr. v rámci monumentálnej Svetovej výstavy v nemeckom Hannoveri či v kolosálnom londýnskom Dóme, pod strechou ktorého sa má po celý rok prezentovať to najcennejšie, čím ľudstvo na prahu nového milénia disponuje.

Bachovo jubileum by však nemalo byť len vonkajškovou príležitosťou hrať jeho skladby viac a lepšie než inokedy. Cez jeho hudbu nás totiž oslovuje génus, ktorý aj dnes prebúdza najmä úctu pochopenie duchovných hodnôt, ktoré od baroka nastratili nič na aktuálnosti. Z hlbokkej viery, z žitého kresťanského ideálu Bachovo dielo osobitne aktuálne pripomína najmä dva momenty: silu Božieho slova, ako ho zachytáva Písmo a túžbu po jednote kresťanov. Bach, vychovaný v tradíciách nemeckého luterského protestantizmu a jeho pietistickej odnože, bol videný dnešnými očami umelec ekumenicky citiaci. To demonštruje nielen jedno z jeho hlavných diel, monumentálna Omša h mol či nádherné Magnifikat, ale poslanstvo celej jeho duchovnej tvorby, vyrastajúcej zo žalmov. Preto je jeho dielo nielen príkladom výnimočného tvorivého nadania a pracovitosti, ale tiež a najmä príkladom, akú aktuálnu inšpiráciu aj dnešný človek môže získať v kresťanstve. Takto pochopené môžu byť podujatia, ktoré na Slovensku pripravujeme k 250. výročiu úmrtia J. S. Bacha, organickou súčasťou duchovnej obnovy Veľkého jubilea, ku ktorému sa u nás hlásia všetci kresťania.

LADISLAV MOKRÝ

P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPRAEM

VZNIK GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU

Liturgická konštitúcia II. vatikánskeho koncilu Sacrosanctum Concilium v svojom článku 117 o gregoriánskom choráli píše: „Nech sa dovŕši prototypové vydanie (editio typica) kníh gregoriánskeho spevu. Ba nech sa pripraví kritickejšie vydanie kníh, ktoré už vyšli po reforme svätého Pia X.“. Ak sa dnes pozeráme na tento článok, môže sa nám zdať, že úloha, ktorú koncil nariadil, je veľmi ľahká. Avšak opak je pravdou, dodnes ešte nebolo toto vydanie vydané, pretože cirkevní hudobníci, teoretici a špecialisti na gregoriánsky chorál sa neustále stretávajú s ďalšími teoreticko-interpretáčnymi ťažkosťami.

To, čo my dnes nazývame gregoriánskym chorálom, je kompilácia tzv. starorímskeho chorálu s prvkami starogalskej liturgie. Dnešné hudobno-historické bádania hovoria o tom, že Gregor Veľký (590–604) nie je autorom, ba ani kompilátorom tohoto spevu. Hudobný teoretik Bruno Stäblein (ktorý ako prvý v roku 1950 zaviedol pojem starorímsky chorál) vo svojej práci „Vznik gregoriánskeho chorálu“¹ tvrdí, že starorímsky chorál sa vyvinul až za pontifikátu pápeža Vitaliána (657–673), keď bol z hľadiska náboženského, politického a kultúrneho „zrelý čas“. Uvádza tiež, že v historických podkladoch sa na jednej úrovni spolu s pápežmi uvádzajú aj traja opáti rímskych kláštorov (Maurianus, Catolenus a Virbonus), a z toho usudzuje, že títo traja by sa mohli zaslúžiť o redakciu chorálu, pretože by tu nešlo v nijakom prípade „o nejakú smelú alebo odvážnu kombináciu, ak sa myslí spojenie týchto troch hudobníkov s Vitaliánovou úspešnou reformou pápežských štáciových bohoslužieb“.²

Ak chceme hovoriť o vplyve starogalskej liturgie na rímsku liturgiu, musíme si aspoň v náčrte priblížiť cirkevný a politický stav vo Franskej ríši (Gálii). Nesmieme zabudnúť na tesné prepojenie



Kódex Hartker, cca 980. Mnich Hartker odovzdáva opátovi Kódex s liturgiou hodín

Cirkvi so štátom, resp. vzťahmi pápežov s franskými panovníkmi, ktoré sa začínajú rokom 742, keď sa uskutočnila prvá biskupská synoda, ktorá mala zjednotiť a zreorganizovať cirkevný život vo Franskej ríši. Pred touto synodou bola vo Franskej ríši v cirkevnom živote veľmi zlá situácia, ktorú historické pramene uvádzajú ako: „entičrement desorganisé“ – totálny neporiadok. Táto synoda sa uskutočnila podľa spoločných požiadaviek pápeža Bonifáca a franského kráľa Karolmana. Priniesla reformy v teologickom duchu s cirkevným, ale aj politickým účelom, ktorým bolo celkové zjednotenie Cirkvi a ríše. K tomu prispeli zvlášť dva faktory: prvým bolo jednotné rozšírenie benediktínskej reguly na všetky kláštory v ríši, čím bol daný podklad aj pre rýchle a jednotné rozšírenie liturgie. Druhým faktorom bola úloha výchovy a vyučovania (vznik tzv.

kláštorňých škôl). V kláštoroch sa začali vychovávať vzdelaní teológovia a laici, pozdvihovala sa úroveň kultúrneho života, písma, architektúry, maľby a aj spevu. Týmto sa však začal aj čoraz väčší vplyv latinského jazyka v živote Franskej ríše. V rokoch 751 až 754 sa v rýchлом slede uskutočnilo prepojenie pápežstva s franskými panovníkmi. Osem alebo deväť mesiacov roku 754 bol vo Franskej ríši pápežom Štefan II., ktorý sa uchýlil pred útokmi Longobarďov pod ochranu franského kráľa Pipina Krátkeho. Je historicky doložené, že Simoneon, ktorý bol v pápežskej speváckej škole tzv. secunderius prišiel v sprievode pápeža Štefana II. v roku 754 na dvor Pipina Krátkeho a približne do roku 760 sa zdržiaval u biskupa Remédia v Rouen. Práve počas tohto obdobia sa uskutočnilo prepracovanie liturgických kníh pre potreby franskej cirkvi. Tu sa však

ukazuje aj nevyhnutnosť tohto prepravovania, pretože v samom Ríme práve v tom čase nebol nijaký sakramentár (liturgická kniha, obsahujúca liturgický poriadok). Najvýznamnejší biskupi tohto obdobia sú: už vyššie menovaný Remedius z Rouenu a Chrodegang z Metz (ten mal funkciu akéhosi ministra „zahraničných vecí“), ktorý odprevadil pápeža Štefana späť do Ríma a všimol si tamjšie prvky liturgie. V čase Pipina Krátkeho a Chrodeganga z Metz poznáme už dve centrá Franskej ríše: politické centrum bolo v meste Metz, bolo to sídlo panovníka. Vedecké a kultúrne centrum bolo v oblasti Bodanského jazera (dnes sa tam spájajú tri štáty: Nemecko, Rakúsko a Švajčiarsko), kde bolo veľké množstvo kláštorov. V tomto centre sa nachádzali aj najvýznamnejšie kláštory ako Sant Gallen a Einsiedeln (centrá hudby), Reichenau (3 samostatné kláštory na jednom ostrove, ktoré patrili medzi centrá histórie a medicíny), Rheinau (centrum liturgie), Sant Blasyus atď. (Po rozdelení Franskej ríše na Východofranskú a Západofranskú sa tieto centrá stali centrami ríš: Metz Západofranskej a okolie Bodanského jazera Východofranskej. Preto sa napríklad pri porovnávaní rukopisov tohto obdobia s rukopismi nájdenými v našich krajinách nachádza notácia Sant Gallen, pretože naše krajiny patrili do Východofranskej ríše.)

Je skoro isté, že pod vplyvom Chrodeganga z Metz boli v priebehu času spísané najdôležitejšie kódexy omšového poriadku spevov (tie ešte neboli s neumatickým zápisom). Ide o tieto kódexy:³

M⁴: Cantatorium z Monzy (2. tretina 9. storočia)

Monza, mesto bezprostredne ležiace severne od Milána, bolo v „langobardskom“ čase od 6. storočia mestom korunovácií.

R: Graduale z Rheinau (okolo roku 800)

Rheinau leží 8 km južne od Schaffhausen vo švajčiarskom kantone Zürich. V roku 778 tam bolo založené benediktínske opátstvo.

B: Graduale z Mont-Blandin (8. storočie)

Svätý Amandus založil opátstvo sv. Pietra na Blandinskom vrchu, v okolí Scheldu (Belgicko), ktoré bolo v 7. storočí centrom náboženského a kul-

túrneho života. Opátstvo bolo zničené v roku 1578 počas bojov za slobodu Holandska. Rukopis sa dnes nachádza v Bibliothéque Royale v Bruseli.

C: Graduale z Compiégne (2. polovica 9. storočia)

Compiégne, francúzske mesto ležiace 70 km severovýchodne od Paríža, prvý raz sa spomína v roku 557 ako Merowingerpfalz. Toto mesto bolo v roku 876 vybudované Karolom z Kahlenu.

K: Graduale z Corbie (po roku 853), ide o tonár.

Corbie, severofrancúzske mesto ležiace 15 km východne od Amiens; medzi rokmi 657 až 661 tam bol založený kláštor, ktorý neskoršie prebral regulu sv. Benedikta, najvyšší politický a kultúrny rozkvet dosiahol za karolínskych čias. V 9. storočí tam bola známa knižnica. Z kláštora Corbie založili začiatkom 9. storočia kláštor v Nemecku, v Corvey.

S: Graduale zo Senlis (4. štvrtina 9. storočia).

Senlis, francúzske mesto ležiace 40 km severovýchodne od Paríža, ktoré od roku 511 bolo sídlom biskupa.

Pri týchto historických skutočnostiach nesmieme zabudnúť na významný dátum, ktorým bol 23. marec roku 789, keď bol vydaný dekrét Karola Veľkého „Admonitio generalis“, ktorým prišlo k prevzatíu a rozšíreniu rímskej liturgie na celú ríšu.

Ako sme si z tohoto stručného prehľadu všimli, spev nie je samostatná historická kapitola, ale jeho história sa musí nachádzať v kontexte konkrétnej historickej periódy. Veľkým problémom ostáva to, ako sa melódie rímskej liturgie preniesli do Franskej ríše. Stefan Klöckner vo svojej práci „Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im I. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires hinsichtlich einer bewussten melodischen Abhängigkeit“ opisuje tri možné hypotézy tejto problematiky.

Prvá hypotéza sa zakladá na historickej skutočnosti výmeny spevákov medzi Franskou ríšou a Rímom. Rímski speváci cestovali do Franskej ríše a franskí kantori boli poslaní do rímskej scholy cantorum na vyučovanie. Či tu hrali úlohu nejaké notové zápisky, ktoré si kantori medzi sebou vymieňali, alebo sama výmena kantorov, nie je dokázané. His-

toricky prvé notové zápisy (hudobná fixácia melódií) sú nám známe až o sto rokov neskôr. Preto túto hypotézu autor pokladá za nepravdepodobnú.

Druhá hypotéza sa zakladá na ústnom podaní (spolieha sa na pamäť spevákov). Je pravdepodobnejšia, ale prináša so sebou takisto veľkú škálu neistoty. Ako si môžeme predstaviť redakčný proces, ktorý spočíva iba v ústnom podaní? Hudobný teoretik Leo Treitler sa podrobne zaoberal touto tematikou. Píše, že ak je táto hypotéza pravdivá, tak pri ústnej kompozícii a tradícii nejde o reprodukciu tónu za tónom, ale o vychádzanie zo vzorov, foriem a predstavených spomienok (to znamená, že niektoré, napr. melizmatické prvky sa opakujú pri určitých miestach, a to isté platí aj o formách antifón, či používaní určitých žalmov na konkrétne tónusy). Túto teóriu pokladá autor takisto za neistú. Hovorí, že viaceré dôkazy hovoria o problémoch Frankov s rímskou mentalitou. Ak by sa napriek týmto problémom pokúsili prebrať rímske spevy už len z rešpektu pred rímskou autoritou (ako im bolo nariadené ustanovením ich kráľa), tak nič nehovorí proti tomu, že sa neusilovali pri preložení pre nich tejto cudzej hudobnej reči použiť nejaké vlastné a dôverne známe prvky do spôsobu spevu „cantus romanus“.

Tretia hypotéza hovorí už o vyššie uvedenej výmene kantorov. Eugène Cardine píše v svojom diele *Die Gregorianische Semiologie*: „Je historicky doložené, že Simeon, ktorý bol na pápežskej speváckej škole tzv. *secunderius*, prišiel v sprievode pápeža Štefana II. v roku 752 na dvor Pipina a približne do roku 760 sa zdržiaval u biskupa Remédiho v Rouen“. Stefan Klöckner už vo vyššie spomenutom diele píše: „Častejšie sa uvádza, že sa uskutočnila výmena kantorov. Tak je o Remédiovi známe, že bol - ponajprv na základe štúdia rímskej liturgie - v roku 760 v Ríme, a že dosiahol, že ho druhý kantor scholy cantorum (*secunderius* Simeon) smel odprevadiť do Franskej ríše, aby tam viedol výchovu rímskeho spevu franských klerikov. Keď zomrel v Ríme prvý kantor (*primerius*) a pápež povolal Simeona späť, aby prebral tento neobsadený (lat. *vakantný*) úrad, poslal Remedius s ním do Ríma nejakých franských „mníchov“ (pod týmto pojmom sa nemyslia iba

mnísi, ale aj kanonici, ktorí mali povinnú chórovú modlitbu v katedrálach (chrámoch), aby si dokončil i štúdium spevu“.

Možno síce pri romanizácii („porímšťovaní“) starogalskej liturgie dbať na to, že spiatocné väzby na určujúce liturgické pomery v Ríme boli zabezpečené, išlo sa teda v smere „Traditio apostolica“. Ale na viacerých územiach sa objavili problémy s prijatím tohoto ritu. Rímsky ritus sa nemohol bez problémov jednoducho prebrať; nutnosť zmiešania bola daná s domácim ritom a jeho najdôležitejšími konštitutívami. Pre tvorivosť, ktorá v tejto spojitosti bola objavená, je príznačné, že liturgické pramene fransko-rímskej liturgie boli napísané na franskom území, ako to dokazujú paleografické posudky, a nie v Ríme, ako by sme to mohli vo veľkej miere očakávať. V tejto teórii sa vychádza z toho, že cirkevné inštitúcie si začali uvedomovať vlastné povedomie, ktoré bolo väčšie ako v neskorom stredoveku (išlo tu o politické a kultúrne posilnenie, ako aj o úplnú cirkevnú jednotu pri vlastnej sebestačnosti). Pre spev to malo za následok, že bol vytvorený vlastný štýl a spôsob spevu pochádzajúci zo starorímskeho chorálu, obohatený prvkami vlastnej liturgie a vytvorený v domácom prostredí t. j. vo Franskej ríši. Je domnienkou, že tento spev vznikol v kláštore v meste Metz, pod vedením biskupa Chrodeganga, a bol rozšírený v priebehu asi storočia tým systémom, že mnísi, ktorí sa ho dokonale naučili, odchádzali do ďalších kláštorov odovzdávať ho ďalej. Godehard Joppich

v svojej prednáške na seminári o gregoriánskom choráli vyslovil názor, že pri sledovaní kompozícií môžeme sledovať tri „vrstvy“ kompozícií, a to najstaršiu (zač. 9. storočia, sú to antifóny, ktoré už boli zachytené v kódexe Rheinau), mladšiu (sú to antifóny zachytené v ostatných mladších kódexoch ako napr. Monza, táto kompozícia sa datuje asi na roky 850-860, sú to antifóny, ktoré v čase zápisu kódexu Rheinau ešte neexistovali) a tretia kompozícia zachytáva už vznik trófov okolo roku 880. O tomto speve, ktorý dnes nazývame gregoriánskym chorálom Ján Hymmonides (tiež nazývaný Ján Diaconus) píše: „že „Gáliji“ (teda Frankovia) „barbarským spôsobom“ zmiešali rímske spevy so svojimi liturgickými spevmi“.⁵ Rímski speváci sa s nevôľou pozerali na tento „kompilát“, pramene v tejto dobe čoraz častejšie uvádzajú výmenu názorov kantorov, ako napríklad počas Veľkej noci, ktorú strávil Karol Veľký v Ríme (môžeme sa domnievať takmer s určitou istotou, že Karol Veľký mal vo svojom sprievode aj vlastnú scholu spevákov, pravdepodobne scholu Chrodeganga z Metz). Tam sa strhla prudká hádka spevákovo o správnom vedení melódií.⁶ Naproti tomu sa B. Stäblein domnieva o pôvode tohoto sporu (ozdoby, viazanie tónov, farba hlasu, frázovanie), že práve pri tejto príležitosti prvý raz na seba narazili dve rozličné poňatia (starorímske a franské) chorálu.

Vzrastajúci nárok pápežského primátu v zmysle „uniformity“ Cirkvi možno už síce vidieť v ranom stredoveku, ale až reformou Gregora VII. (clunyjského

mnícha Hildebranda) z roku 1075 svojím dekrétom „Dictatus papae“ presadil podriadenosť biskupov Svätej stolici, obsadenie a zosadenie biskupských stolcov, vysviacky klerikov, ohraničenie diecéz atď. Dovtedy sa v Ríme vedľa seba spievali oba spevy. V rámci pápežských štáciových bohoslužieb sa približne od roku 1000 (zvolením pápežov – Netalianov, väčšinou to boli pápeži pochádzajúci z bývalej, teraz už rozdelenej Franskej ríše) spieval „nový“ t. j. gregoriánsky chorál a v siedmich farských kostoloch sa spieval starorímsky chorál. Až spomínaným dekrétom pápeža Gregora VII. sa zakázalo používanie starorímskeho chorálu. Po tomto zákaze sa spisali ešte tri kódexy tohoto chorálu a viac už o liturgickom používaní tohoto spevu v histórii nepočujeme.

Poznámky:

¹ Die Entstehung des Gregorianischen Chorals, in: Klöckner, Stefan: Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im I. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires hinsichtlich einer bewussten melodischen Abhängigkeit, Beiträge zur Gregorianik 5 zv. (1988).

² Tamže.

³ R. J. Hesbert uverejnil tieto kódexy v diele Antiphonale Missarum Sextuplex, Brüssel 1935, a najstaršie kódexy antifón liturgie hodín v diele Corpus Antiphonale Officii, Roma 1963-1970.

⁴ Hrubo vyznačené písmená znamenajú vedecké označenie kódexov. Môžeme sa s nimi stretnúť vo vedeckých dielach alebo napr. v Graduale Triplex.

⁵ Johannes Hymmonides, Vita St. Gregorii, in: Klöckner, Stefan: Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im I. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires hinsichtlich einer bewussten melodischen Abhängigkeit, Beiträge zur Gregorianik, 5 zv. (1988)

⁶ Tamže.

Použitá literatúra:

- Agostoni, Luigi: *Gregorianischer Choral*, in: Musch, Hans: *Musik im Gottesdienst*, 5. obnovené vyd., 1994, 1. zv., str. 201-335.
- Joppich, Godehard: *sprievodný text ku gramofónovej platni s názvom: Gregorianischer Choral*, Archiv - Produktion 2723084.
- Joppich, Godehard: *Seminár o gregoriánskom choráli konajúci sa v dňoch 5.-7. III. 1999 v Schmerlenbachu v Nemecku*.
- Klöckner, Stefan: *Analytische Untersuchungen an 16 Introiten im I. Ton des altrömischen und des fränkisch-gregorianischen Repertoires hinsichtlich einer bewussten melodischen Abhängigkeit*, Beiträge zur Gregorianik, 5 zv. 1988.
- Štrbák, Martin: *Vývoj gregoriánskeho chorálu*, magisterská práca z liturgiky (liturgického spevu), rukopis, Sp. Kapitula, 1997.



Kódex Karlsruhe, 13. storočie

Okrem domácich organárskych majstrov pôsobili na území dnešného Slovenska od 16. storočia v hojnom počte i organári zo susedných krajín. Na severnom a východnom Slovensku to boli predovšetkým majstri z Poľska, na západe zasa rakúski organári. Nepochybne najvýznamnejším organárom z rakúskej časti monarchie v sedemnástom storočí, ktorý postavil organ i na Slovensku, bol viedenský majster Johann Wöckherl (cca 1594–1660).

Stanislav Šurin

Johann Wöckherl – profil organára

Spolu s Johannom Freundtom (1615–1678) reprezentuje Wöckherl v organárstve viedenský raný barok. Jeho dvojmanuálový 20-registrový organ vo Františkánskej kostole vo Viedni patrí k najvýznamnejším pamiatkam rakúskeho organárstva. Wöckherl ho postavil v roku 1642. Je to najstarší zachovaný organ vo Viedni a pravdepodobne najväčší nástroj tohto majstra.

Františkánske kostoly mali zväčša dva chóry. Na hlavnom chóre sa nachádzal väčší organ, ktorý sa používal pri verejných bohoslužbách. Menší chór so samostatným organom slúžil na odbavovanie kláštornej liturgie hodín. Práve tomuto účelu slúži ešte i dnes Wöckherleho vyše 350-ročný organ.

Nachádza sa v presbytériu kostola, v modlitebnej chóre a od chrámovej lode ho oddeľuje hlavný oltár. Wöckherl postavil organ jednoducho na dlažbe kostola. Hlavná skriňa, ktorá obsahuje pišňaly hlavného stroja a pedála pokrýva zadnú stenu chóru a k mohutnému barokovému oltáru vytvára prirodzený pendant. Dispozičné riešenie i rozdelenie jednotlivých strojov zodpovedá barokovému *werkprincipu*. Zaujímavé je riešenie pozitívu. Tento stroj sa v barokovom organárstve bežne nachádza v zábradlí chóru. Vzhľadom k špecifickým priestorovým podmienkam umiestnil Wöckherl túto časť na zvyčajné miesto *Brustwerku* a dokonca ho tak i pomenoval. Nevsunul ho však pod hlavný stroj, ako je to zvykom v mnohých iných prípadoch. *Brustwerk* vo Wöckherleho prípade vyčnieva zo skrine hlavného stroja quasi arkier. Pod ním sa nachádza priestor pre hráča. V tomto období sa ešte nedá hovoriť o hracom stole. Klávesnice jednoducho vyčnievajú zo steny organovej skrine. Hlavný stroj, ktorému prislúchajú klávesy hor-

ného manuálu, označuje organár ako *Oberwerk*. Už spomenutý *Brustwerk* sa ovláda spodným manuálom.

Svojím charakterom a výtvarným stvárnením pripomína tento organ neskorogotický kridlový oltár. Zachovali sa i kridlové dvere na zatváranie organovej skrine, na ktorých sa z jednej strany nachádza maľba sv. Cecílie a z druhej obraz sv. Františka. Samotná skriňa je bohato rezbársky zdobená a na jej vrchole sa nachádzajú reprezentačné barokové sochy. Napriek tejto výzdobe však pôsobí organ v tmavom chóre asketicky. Celá skriňa má totiž tmavohnedú farbu bez akýchkoľvek pozlátaných ozdôb.

Hra na hlavnom, teda II. manuáli, vyžaduje značnú fyzickú námahu. Mechanika I. manuálu sa ovláda ľahšie už i z toho dôvodu, že klávesy nemajú taký hlboký ponor ako II. manuál. Čo však na Wöckherleho organe najviac fascinuje, je jeho zvuk. Každý register má svoj charakter. Po zaznení prvých tónov má človek pocit, že sa zastavil čas. Nástroj znie tak skvele teraz, ako aj pred 350 rokmi.

Dispozícia¹

Oberwerk (II. manuál)

CF-c³ (45 tónov)

Principal 8

Waldflöte 8 (krytá)

Quintadena 8

Oktave 4

Flöte 4 (krytá)

Oktave 2

Mixtur 1 1/3 (6-radová)

Brustwerk (I. manuál)

CF-c³ (45 tónov)

Copula 8

Prinzipal 4 (otvorený)

Spitzflöte 4

Oktave 2

Sedecima 1

Pedál

CF-b (19 tónov)

Bordun 16

Oktavbass 8

Oktave 4

Quinte 2 2/3

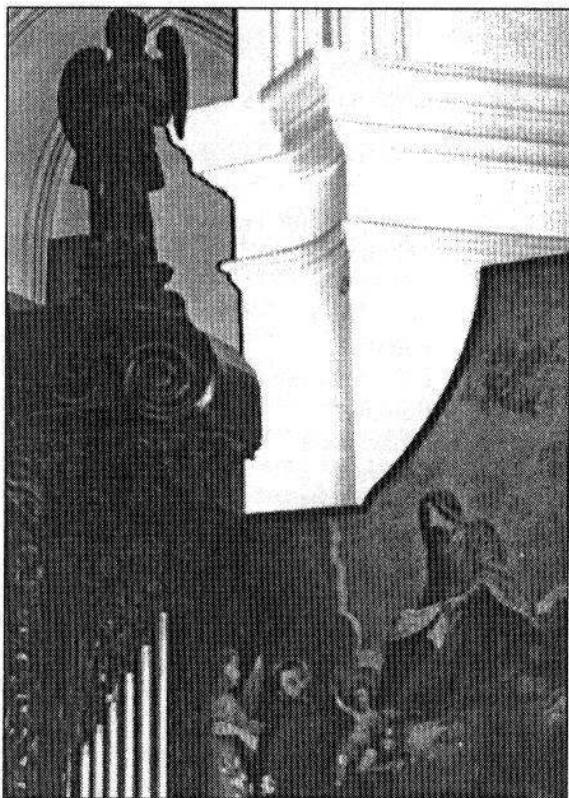
Mixtur 2/3 (3-radová)

Posaune 8

Ako som už v úvode spomenul, Wöckherl pôsobil i na Slovensku. Zatiaľ je známy jeden prípad jeho činnosti. V roku 1643 hostilo mesto Skalica cisára Ferdinanda III. Cisár bol s pohostinnosťou Skaličanov natoľko spokojný, že mestu venoval nový organ. Objednávku dostal J. Wöckherl. Nástroj dokončil v roku 1649. V roku 1791 ho trnavský organár V. Arnold rozšíril o pozitív so 6 registrami v zábradlí empory. Zachovala



Organ z roku 1642 vo Františkánskej kostole vo Viedni. Registrové manubriá a manuálové klaviatúry Oberwerk – II. man., Brustwerk – I. man.



Detail nástroja s krídlými dverami na zatváranie organovej skrine

sa informácia, že pôvodný Wöckherleho organ mal 16 registrov. Z toho však nie je jasné, či mal nástroj do rozšírenia Arnoldom jeden, alebo dva manuály. „Starí Skaličania si boli vedomí vzácnej hodnoty svojho organa a medzi jeho hlasmi vyzdvihovali najmä flautu z buxusového dreva. Znala vraj veľmi ľúbezne a spolu s tremulantom pripomínala hlas plačúcej ženy.“²

V roku 1926 prišlo k ďalšej prestavbe. Išlo vlastne o „chirurgický zákrok“, ktorý sa v dejinách historických organov udial nespočetne veľakrát. Do vyprázdnenej organovej skrine vstaval J. Melzer z Kutnej Hory svoj výrobok. Skriňu ušetrili. „Corpus se ponechá starý, poněvadž cena jeho jako umělecké práce je velká“.³ Píšťalový materiál a ostatné súčiastky z organa predali na verejnej dražbe. Ako vo väčšine prípadoch, ani tentokrát nikto nezaznamenal ani len dispozíciu nástroja.

Činnosť Wöckherleho v moravskej časti monarchie dokazuje zmluva zo 7. júna 1655 na stavbu 6-registrového pozitívu pre chrám sv. Mórica v Kroměříži. V dispozícii pozitívu pre olomoucký dóm z roku 1658 nachádzame 16-stopový Subbas v manuáli.

O Wöckherleho aktivitách v Maďarsku nie sú priame dôkazy. Existujú iba dohady, že postavil organ do Dómu v Šoproni. Ďalej sa predpokladá, že 4-registrový pozitív, ktorý postavil pre viedenskú *Burgkapelle*, venovala Mária Terézia kostolu v Páty.

Organ v presbytériu Františkánskeho kostola vo Viedni mal šťastie. Vďaka svojmu umiestneniu a možno i vďaka pochopeniu zodpovedných prežil obdobie, keď vzácne historické organy nahrádzali pneumatické stroje. Hlavné príčiny tohto počínania tkveli v inom estetickom chápaní organového zvuku a inej interpretačnej móde. Ťažko by sme si mohli v období 2. polovice 19. a začiatkom 20. storočia vypočítať organový koncert z diel barokových skladateľov. A hudba, ktorá sa vtedy hrala, nemohla na starých nástrojoch dobre

znieť. Interpretácia romantickej organovej skladby, alebo organovej transkripcie niektorej romantickej opernej predohry na historickom barokovom organe (ak by to bolo aj technicky možné) by vyznela prinajmenšom komicky.

Negatívne postoje k historickým organom zaujímali niekedy i významní hudobníci. Napríklad národný umelec M. Schneider-Trnavský považoval organ V. Arnolda v trnavskom dome za *dýchavičný* a pri jeho odstránení sa nepričinil ani o základné zdokumentovanie.

Na Slovensku sa takéto prípady stávali veľmi často. Posledný prípad (teda aspoň dúfam), keď prišlo k odstráneniu hodnotného historického nástroja a jeho následnému spáleniu bez akejkoľvek snahy o dokumentáciu, som zaznamenal v roku 1994. Dúfajme, že štát i cirkvi, ktoré sú vlastníčkami takýchto organov, budú v budúcnosti k ich ochrane pristupovať i u nás zodpovednejšie ako doteraz.

Poznámky:

¹ Heiling, H., Der Orgelbauer Johann Wöckherl – ein Wiener Meister des Frühbarock. Singende Kirche 1998, č. 2, s. 89.

² Wurm, K.– Gergelyi, O.: Historické organy na Slovensku, OPUS Bratislava 1989, s. 77.

³ tamže

⁴ Heiling, H., Der Orgelbauer Johann Wöckherl – ein Wiener Meister des Frühbarock. Singende Kirche 1998, č. 2, s. 91.

Zoznam Wöckherleho prác ⁴

- 1629 – Wiener Neustadt – opravy na obidvoch organoch v dome
- 1635 – Heiligenkreuz – „organum chorale“ (pozitív) pre kláštorňý kostol. Nástroj sa nezachoval. Zničili ho v roku 1683.
- 1640 príp. 1642 – Viedeň – Augustiniánsky kostol – rozšírenie organa
- 1642 – Viedeň – Františkánsky kostol – novostavba chórového organa (II/20) (zmluva z 21. júla 1641 v archíve provincielátu viedenských františkánov)
- 1647 – Groß Enzerdorf – novostavby za 146 guldénov (pravdepodobne zničená)
- 1648 – St. Gotthard bei Mank (Dolné Rakúsko) - nástroj zhorel v roku 1856
- 1648 – Pöllberg bei Mank (Dolné Rakúsko) - 4-registrový pozitív s maľovanými krídlami
- 1649 – Skalica (Slovensko) - pôvodne 16 registrov, zachovaná iba skriňa
- 1650 – Heiligenkreuz – kláštorňý kostol – ďalší pozitív za 500 guldénov, tiež zničený v roku 1683
- 1651 – Wien – kostol sv. Michala – oprava veľkého organa
- 1652 – Wien – kostol sv. Michala – oprava malého organa
- 1655 – Kroměříž (Morava) - kostol sv. Mórica, I/6
- 1658 – Olomouc (Morava) 7-registrový pozitív so Subbasom 16 v manuáli

Práce, ktoré nie sú doložené konkrétnymi dokumentmi:

- 1633 – Šoproň (Maďarsko) – dóm
- 1634 – Wien – Burgkapelle I/4

INTERPRETI

liturgickej hudby (3)



Organista

Cesta technického a zvukového vývoja organa sa začala v antike, keď sa pre spojenie niekoľkých píšťal a mechu ujal názov organum. V stredoveku sa organ používal pri svetských slávnostiach, ale vyskytujú sa aj zmienky o jeho zavádzaní do chrámov. V tomto čase bol organ pre svoju technickú nedokonalosť spôsobilý len na udávanie tónu pri speve a slúžil ako pomôcka na predstavu o intervalových rozdieloch. Aj keď bol stredoveký organ zložený z viacerých radov píšťal, nedali sa na ňom realizovať žiadne zmeny pomocou registrov. Bol teda zvukovo jednotný: navyše mali píšťaly v jednom rade rovnaký priemer, čo spôsobovalo, že vyššie tóny zneli slabšie než nižšie, čím dochádzalo k značnej premenlivosti farby zvuku. Tento nedostatok odstránila renesancia, ktorá priniesla do vývoja organa osamostatnenie hlasov, a tým aj ich diferenciaciu. Staviteľský vrchol dosiahol tento nástroj v štýlovom období baroka: vtedy sa organ rozdelil na jednotlivé kontrastné stroje, čo prispelo k plastickému vyzneniu línií polyfónie a celých stavebných štruktúr skladieb.¹

Organ získal vedúce postavenie medzi hudobnými nástrojmi, pretože svojou majestátnosťou najlepšie zodpovedal ideálu doby, ktorý určovala predovšetkým liturgia a jej potreby.

Estetický názor romantizmu zmenil spoločenskú úlohu organa, ktorý sa tak dostáva aj do koncertných siení. Je to doba ďalšieho technického zlepšovania nástroja a vytvárania novej palety jemných farieb registrov.²

V súčasnosti sme svedkami zvýšeného záujmu o hudbu minulosti, študujú sa zachované pamiatky a používajú sa historické nástroje. Meniaca sa orientácia smerom k tradičným duchovným hodnotám dáva reálnu perspektívu, že štúdi-

um hry na organe získa podporu širšieho spoločenského zázemia.

Aby organ krásne zaznel potrebuje skúseného organistu. Preto Cirkev kladie veľký dôraz i na to, aby to bol človek viery, s hudobným talentom a s húževnatou pracovitosťou vo svojom povolání. Najprv sa pozrieme trochu do minulosti organistu.

Termín *organista* v cirkevných dokumentoch písaných po latinsky označoval predovšetkým budovateľa organov, kým

hudobníka hrajúceho na organe nazýval *organarius*. Niekedy jedna osoba spĺňala obidve tieto funkcie. Terminológia teda nie je presne vymedzená, a tak nevedno, koho sa tento dokument dotýkal.³

Počiatky funkcie organistu sa spájajú so vznikom prvých organových nástrojov. Boli známe už v roku 120 pred Kristom. Z toho času pochádzajú tzv. vodné organy, vyrobené v Grécku v čase divadiel a štadiónov. Rím ich prijal a neskôr zdokonalil. Boli teda známe tak vo východnom, ako aj v západnom cisárstve. Cirkev na východe nikdy nezaviedla organ ako nástroj bohoslužieb, lebo ho považovala za späť s pohanskými obradmi. V západnej Cirkvi ho však pozorujeme sporadicky už okolo VI. storočia, a za pápeža Vitaliána (657-672) dostal oficiálny súhlas na používanie v liturgii.⁴ Od tohto času sa datuje rozvoj budovania



organov i hry na nich v kresťanských krajinách. Vtedy sa objavili aj prví organisti a boli nimi poväčšine duchovní, zvlášť rehoľníci.⁵

Spočiatku sa organ používal ako nástroj, ktorý sprevádzal liturgické spevy, sväte omše, oficium, a to len v nedele a väčšie sviatky. Takýto stav trval ešte v XVI. storočí. Ťažko potom hovoriť o organovej tvorivosti v tomto období. Známe sú prípady, že organista – duchovný plniac túto funkciu v katedrál-
nom kostole, aj vtedy, keď spravoval farnosť, zostal formálne organistom, hoci v niektorých kostoloch, napríklad vo vrocľavskej katedrále v Poľsku, túto funkciu zverili veriacim laikom.⁶ Záväzky organistu plnil vtedy len z príležitosti sviatkov a špeciálnych slávností.⁷ V cirkevných dokumentoch nachádzame aj zmienky o tom, že sa spievalo Te Deum za sprievodu organa. V iné dni sa tento duchovný – organista nechal zastúpiť inou osobou. Táto prax bola všeobecne rozšírená, hoci v tom čase ešte nemôžeme hovoriť o funkcii organistu.

V súvislosti s čoraz väčšou praxou samostatnej hry na organe, bez spevu, začali sa do kostolov vkrádať svetské motívy. Muselo byť týchto svetských vplyvov dosť veľa, keď Tridentský koncil (1545–1563) nariadil, aby sa do organovej hry ani do spevu nekladalo nič svetské ani bezbožné.

V XV. storočí sa začali tvoriť pri kostoloch, a taktiež aj mimo nich kapely, ktoré pripravovali hudbu vokálno-inštrumentálnu a taktiež aj čisto inštrumentálnu. Do takejto kapely patril aj organista. Obdobie baroka prialo rozvoju hudby inštrumentálnej, a v tom aj hudby organovej, ktorá nadobúdala čoraz vyššiu umeleckú úroveň. V tom čase vznikli i samostatné formy organovej hudby akými sú: toccata, fúga, prelúdium, fantázia a iné. Objavili sa aj vynikajúci skladatelia a interpreti tejto hudby, medzi ktorými vyniká najmä Johann Sebastian Bach.

V období baroka sa prijala zásada, že každú voľnú chvíľu v liturgii treba vyplniť hrou na organe a neuznávalo sa posvätné ticho počas svätých obradov. V Paríži bol majstrom organovej hudby Nicolas Antoine Lebeque (1630-1702) a v Ríme zasa G. Frescobaldi (1583-1643). Hoci veriaci ich počúvali so zatajeným dychom, lebo ich skladby boli

veľmi pekné, predsa odbiehali od ducha liturgie. Chýbalo tu spojenie medzi obsahom liturgickej činnosti a obsahom použitej skladby.⁸

V polovici XVIII. storočia sa profánna hudba spájala s cirkevnými textami. Stávalo sa tak najmä preto, že najlepším miestom pre koncerty boli vlastne kostoly. To isté hudobné teleso spievalo pri slávnostiach svetských ako aj cirkevných.

Neskoršie hospodársky úpadok spôsobil, že úroveň organistov upadala, nakoľko ich nemal kto za umeleckú činnosť platiť.

Podobná situácia bola aj v XIX. storočí. Mnohí organisti nepoznali ani noty a hrali ako vedeli.

Zmeny nastali v XX. storočí a to za pápeža Pia X., ktorý vydal v r. 1903

Motu proprio, kde v 18. bode čítame: „Hra na organe, pri sprevádzaní spevov, v prelúdiách, interlúdiách a iných, nemá byť vykonávaná len podľa vlastností daného nástroja, ale má spĺňať všetky požiadavky skutočného cirkevného umenia.“⁹ Na inom mieste pápež zasa hovorí, že treba zachovať a podporovať všetky vyššie školy múzického umenia tam, kde existujú a zakladať tam, kde ich niet.¹⁰

Toto dalo podnet k tomu, že sa začali organisti vzdelávať. Aj na Slovensku bola prijatá zásada, že kandidát na učiteľa sa v rámci svojich pedagogických štúdií musel venovať aj štúdiu muzikológie, lebo potom najmä v dedinách a menších mestečkách zastával nielen funkciu učiteľa, ale aj organistu, prípadne aspoň kantora. Túto dobrú prax



v 1950 roku narušil totalitný systém, ktorý zakázal našim učiteľom nielen v kostoloch hrať, ale aj vôbec ich navštevovať. V súčasnosti sa k tomuto modelu naspäť vraciame avšak v pozmenenej forme, príliehavej pre dnešnú dobu.

Prvoradou úlohou organistu však naďalej ostáva sprevádzať spoločný spev. Zvukom organa psychicky podnecovať k spevu, a tak ulahčiť účasť na speve. Organovou hrou viesť celé zhromaždenie k jednotnej intonácii a k jednotnému rytmu spevu. Organovým zvukom spájať hlasy množstva jednotlivcov do jednoliatho celku, aby sa prehĺbil pocit spoločenstva. Hudobne, t.j. harmonicky, kontrastne a spektrálne dopĺňať spev k väčšej hudobnej bohatosti a umeleckej účinnosti.¹¹

Prirodzenou pracovnou náplňou organistu je spolupráca s chrámovým spevokolom, s instrumentalistami, prípadne s orchestrom v tej miere, nakoľko si druh hudby a konkrétne skladby vyžadujú organový part, alebo sprievod.¹²

Organista mal by však rešpektovať čistotu štýlu takých skladieb, v ktorých by organ bol rušivým prvkom. (Např. palestrinovská polyfónia, ľudový viachlas a podobne.) Dôležitú úlohu má organista aj pri sv. omšiach za účasti detí, alebo pri mládežníckych sv. omšiach, kde sa spievajú nové duchovné piesne so sprievodom gitary. Gitara zreteľne, ba až ostro artikuluje metrum a organ svojím „mäkkým“ zvukom môže vynikajúco dopĺňať spev harmonicky, viesť basovú líniu, ba mnohokrát i polyfonické hlasy mládeže.

Organista má dané skladby uviesť krátkou organovou predohrou. V týchto predohrách má klásť dôraz najmä na to, aby správne zahranou predohrou navodil požadované tempo, ako aj celkovú predstavu o štýle skladby, do ktorej chce zapojiť celé spoločenstvo, alebo zbor. Ak je dosť času, alebo kvôli slávnostnosti, možno predohru improvizáciou rozviesť do väčšej hudobnej bohatosti. Túto dlhšiu predohru však nemá používať v adventnom a v pôstnom období. Krátku predohru, uvádzajúcu intonáciu a rytmus, treba používať i v týchto privilegovaných obdobiach. Každý spev možno uzavrieť aj organovou dohrou. Toto treba použiť najmä vtedy,

ak má spev doprevádzať iný liturgický úkon (např. introit, ofertórium a podobne) a text piesne nekončí presne s daným úkonom. Okrem dohry môže organista medzi veršami piesne použiť aj medzihru, ktorá však nemá byť osobitným prelúdiom, ale akoby logickým výdychnutím medzi veršami a následným pokračovaním ďalšieho verša piesne.

Čo sa týka doprevádzania medzispievov, keď v XIX. storočí vznikli organové sprievody ku gregoriánskemu chorálu, sprevádzal organista spevákovi spievajúcich Graduál, Aleluja alebo Tractus. V obnovennej liturgii dostal organista funkciu hudobníka – instrumentalistu, a iná osoba zasa funkciu kantora.¹³ Jeho úlohou už nie je spievať a hrať, ale sprevádzať spevy hrou na organe. Zaužíval sa zvyk, že organista spieva žalm po čítaní a tak zastupuje kantora – podobne aj pri speve pred evanjeliom. Týmto spôsobom sa však stráca podstatná funkcia žalmistu, ktorý má byť nielen počutý, ale taktiež aj videný prítomnými veriacimi. Zato však organista má veľmi dôležitú úlohu pri sprevádzaní týchto spevov. Z tejto funkcie mu vyplývajú tieto úlohy:

Pripraviť si dobrý organový sprievod k danému žalmu, to znamená, že vybraný sprievod nemá narušovať formu, či štýl daného žalmového nápevu. Ináč sa bude sprevádzať modálny gregoriánsky chorál a ináč súčasná tonálna skladba.

Voliť vhodnú registráciu organa, to znamená, že počas spevu sólistu – žalmistu – má hrať poväčšine len na manuáli, skôr bez pedála a s jemnou a tichšou registráciou, aby zvukom organa neprepluhoval text žalmu, kým zasa pri sprevádzaní rezponza a aklamácie pri opakovaní má pridanými registrami a použitím pedálu napomôcť celému zhromaždeniu zapojiť sa do veľkolepej odpovede na počuté Božie Slovo. Organista má taktiež sprevádzať dialogické odpovede ľudu počas sv. omše, avšak nemá to robiť, keď nevie uhádnuť výšku spevu a nevie odpoveď plynule zahrať v rôznych stupniciach. Veľmi dôležitá je aj voľba registrov. Hlas organa má zjednotiť všetkých v intonácii a v rytme a nesmie prepluhovať spev odpovede.

Ďalej má byť nápomocný kantorovi, či zbornajstrovi pri nacvičovaní nových nápevov na žalmy, najmä na rezponzoriá tým, že mu predohráva melódiu a spre-

vádza spev aj pri nacvikoch mimo liturgie.

Úlohou organistu je zaradiť do liturgie aj inštrumentálnu hudbu buď improvizovanú, alebo hru komponovaných skladieb, ktoré sú tiež riadnou časťou liturgie a sprevádzajú ju najmä v častiach procesiových spevov.¹⁴ Je však veľmi dôležité, aby organista vedel vybrať správnu hudbu pre tieto miesta v liturgii. Najmä v Rímskom misáli má naznačené témy, o ktorých treba v daných častiach procesiových spevov danej omše rozmýšľať a podľa toho vyberá skladby, ktoré konkrétne uvedenú myšlienku vedia umocniť. (Např. bratstvo spoločného sprievodu k sv. prijímaniu, alebo obetovanie seba, všetkých svojich starostí a ťažkostí Nebeskému Otcovi počas obetovania a podobne). Nemôže to však správne previesť, keď si tieto myšlienky v misáli nepozrel, keď nad nimi nerozmýšľal, ale len otvoril knihu prelúdií a hral, kde sa mu otvorila, alebo čo ho napadlo.¹⁵ Liturgickou inštrumentálnou hudbou môže byť len tá, ktorá od počiatku bola pre tento cieľ komponovaná a s týmto cieľom je aj realizovaná. Táto hra má byť modlitbou, meditáciou, rozjímaním organistu, ktorý ju prednáša pred veriacimi k Bohu a do tejto svojej modlitby pozýva i všetkých prítomných.

Najväčšou praktickou úlohou organistu je sprevádzať spev veriacich. Teda nielen učiť, viesť, ale aj sprevádzať. A ak učiť, tak pred, alebo po sv. omši, a nie počas nej. Ak ich však stále len učí a niekedy aj bez ohľadu na ich vnímanie, tak ich nesprevádza, ale drežuruje a takého organistu veriaci nemajú radi, nevedia s nim utvoriť bratské spoločenstvo. Opačne, ak im organista preukáže lásku, vie pochopiť ich nedostatky, aj veriaci sa potom čoraz viac usilujú spievať lepšie a správne. Toto platí predovšetkým o skladbách z Jednotného katolíckeho spevníka, ktoré nemožno hrať len prísne menzurálnym spôsobom, ale menzúra má byť kdesi na pozadí skladby, kde v popredí sú jednotlivé frázy (v JKS označené), ktoré vystupujú ako jednotlivé myšlienky predkladané Bohu, poukladané prirodzene vedľa seba. Najmä pri týchto skladbách s ľudom má dávať pozor na

Ako predohrať pieseň JKS

Predohra na JKS 283 "Radosťou oplývam"

Musical notation for the introduction of 'Radosťou oplývam'. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). The second staff starts with a bass clef and a common time signature (C). The music is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature changes to 3/4 in the second measure of both staves.

Continuation of the musical notation for the introduction of 'Radosťou oplývam'. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C). The second staff starts with a bass clef and a common time signature (C). The music is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#). The piece continues with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature changes to 3/4 in the second measure of both staves.

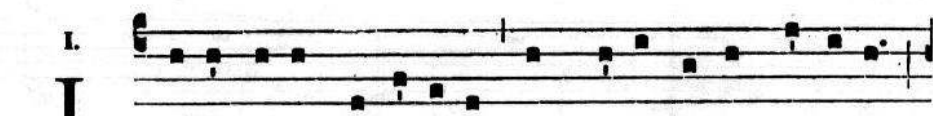
Dohra na JKS 283 "Radosťou oplývam"

Musical notation for the first part of the duet. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff starts with a bass clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked $\text{♩} = 71$. The music is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature changes to 2/4 in the second measure of both staves. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure.


Musical notation for the second part of the duet. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff starts with a bass clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked $\text{♩} = 71$. The music is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature changes to 2/4 in the second measure of both staves. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure.

Musical notation for the third part of the duet. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff starts with a bass clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked $\text{♩} = 71$. The music is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature changes to 2/4 in the second measure of both staves. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure.

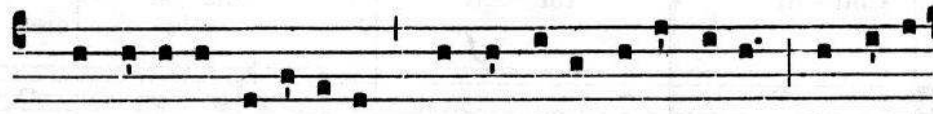
JESU DULCIS MEMORIA

I. 

Esu dulcis memó-ri- a, Dans ve-ra cordis gáudi- a :



Sed super mel et ómni- a, E- jus dulcis praesé-nti- a.



2. Nil cáni- tur su- á- vi- us, Nil audí- tur jucúndi- us, Nil co- gi-
 tá- tur dúlci- us, Quam Jesus De- i Fí- li- us. 3. Jesu spes pae-
 ni- ténti- bus, Quam pi- us es pe- ténti- bus! Quam bonus te quae-
 rénti- bus! Sed quid. inve- ni- énti- bus? 4. Nec lingua va- let
 dí- ce- re, Nec lítte- ra ex- príme- re : Expértus pot- est créde-
 re, Quid sit Jesum di- lí- ge- re. 5. Sis Je- su nostrum gáu-
 di- um, Qui es fu- túrus praémi- um : Sit nostra in te gló-
 ri- a, Per cuncta semper saé- cu- la. A- men.

Conditor alme siderum

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(1525 - 1594)

Moderato

f

S
A
T

Con - di -
Con - di - tor al - me si - de -
Con - di - tor al -

8

tor al - me si - de - rum,
rum, con - di - tor al - me si - de - rum, ae - ter - na lux
me si - de - rum, ae - ter - na

8

ae - ter - na lux cre - den - ti - um, Chri -
cre - den - ti - um, Chri - ste,
lux cre - den - ti - um, creden - ti - um, Chri -

p
p
p

8

ste, Chri - ste, re - demptor om - ni - um, Chri - ste,
 re - dem - ptor om - ni - um, Chri -
 ste, Chri - ste, re - dem -

redemptor om - ni - um, ex - au - di pre - ces sup - pli -
 ste, re - dem - ptor om - ni - um, ex - au - di pre - ces sup - pli -
 ptor om - ni - um, ex - au - di pre - ces sup - plicum,

cum, ex - au - di pre - ces sup - pli - cum.
 cum, ex - au - di preces sup - pli - cum.
 ex - au - di preces suppli-cum, preces sup - pli - cum.

Zdravas, Mária

Pavol Krška
(*1949)

Mierne

S
A
T
B

mf Zdra- vas, Má - ri - a, mi - los - ti pl - ná,

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are "Zdravas, Mária, mi-los-ti pl-ná,". The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto, Tenor, and Bass parts use their respective clefs. The dynamics are marked *mf*.

Pán s te-bou, Pán s te-bou.

Pán s te - bou, Pán, Pán s te - bou, po-žeh-na-ná

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves, treble and bass. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are "Pán s te-bou, Pán s te-bou. Pán s te - bou, Pán, Pán s te - bou, po-žeh-na-ná". The piano part provides harmonic support for the vocal lines.

že - na - mi a

si me - dzi že - na - mi, že - na - mi

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the third system. It consists of two staves, treble and bass. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are "že - na - mi a si me - dzi že - na - mi, že - na - mi". The piano part continues with harmonic support, including a dynamic marking of *f* at the end.

požehnaný je plod tvojho živo-ta

požehnaný je plod tvojho živo-ta, je


Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the fourth system. It consists of two staves, treble and bass. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are "požehnaný je plod tvojho živo-ta požehnaný je plod tvojho živo-ta, je". The piano part features a dynamic marking of *f* and a section marked with a fermata and the letter 'A'.



plod tvoj - ho ži - vo - ta Je - žiš.



mf Svä - tá Má - ri - a, Mat - ka Bo - žia,



pros za nás *f* hrieš - nych, *mf* hrieš - nych,



p te - raz i v ho - di - nu



smr - ti na - šej. A - men.

Predohra Es dur, č. 6

Andante ♩ 72

Jozef Varga

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of E major (two sharps) and 2/4 time. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. A *ped.* (pedal) marking is present under the first few notes of the bass line. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system continues the piece, maintaining the 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics remain consistent with the first system. The system ends with a fermata over the final note.

The third system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It continues the melodic and harmonic development of the piece. The notation includes various note values and rests, with a fermata at the end of the system.

The fourth and final system of the page shows a dynamic increase from mezzo-forte to forte (*f*), indicated by the *poco a poco cresc.* marking. The music concludes with a final chord marked with a fermata. The time signature changes to 3/4 for the first two measures and back to 2/4 for the last two measures.

First system of piano accompaniment. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Second system of piano accompaniment. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and finally 3/4. The melodic line in the right hand continues with various rhythmic patterns, and the left hand maintains a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Trúbka (sólový part)

First line of the trumpet solo part. It begins in 2/4 time with a dynamic marking of *f*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together.

Second line of the trumpet solo part. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and back to 3/4. It includes a trill marking (*tr*) and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Third line of the trumpet solo part. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and back to 3/4. It features a *cresc.* (crescendo) marking and continues with eighth and sixteenth note patterns.

Fourth line of the trumpet solo part. It starts in 2/4 time with a dynamic marking of *f*. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Fifth line of the trumpet solo part. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and back to 3/4. It includes a trill marking (*tr*) and concludes with a double bar line and repeat dots.

Volám Ťa, Bože

Text: Einar Ingvi Magnússon

Hudba: Viera Lukáčová

Andante (♩ = 54)



The first system of the score is a piano introduction. It consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps) and common time (C). The music is in an Andante tempo, with a quarter note equal to 54 beats per minute. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment starts with a half note chord of G2 and B2, followed by a series of quarter notes and chords.

Volám Ťa, Bože, do vesmírnej dialky. U-pieram zrak svoj k nebu a tam Ťa hľadám;



The second system of the score is the vocal entry. It consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major and common time. The vocal line is written in the treble clef and begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues from the first system. The lyrics are: "Volám Ťa, Bože, do vesmírnej dialky. U-pieram zrak svoj k nebu a tam Ťa hľadám;"

kým ty si v mojom srdci, kým ty si v mojom srdci a vo - láš ma.



The third system of the score is the vocal conclusion. It consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major and common time. The vocal line is written in the treble clef and begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues from the second system. The lyrics are: "kým ty si v mojom srdci, kým ty si v mojom srdci a vo - láš ma."

odsadzovanie. Odsadiť hru na začiatku skladby, alebo na začiatku ďalšieho verša, prípadne refrénu, je často osožná vec pre jednoznačné začiatky ďalšieho verša. Avšak odsadzovanie po každej fráze, alebo hudobnej téme, mnohokrát pôsobí skôr roztriešťujúco ako zjednocujúco najmä pre prípadnú ozvenu, či dozvuk v našich kostoloch. Je veľmi nesprávne, ak organista pri sprevádzaní spevu ľudu ľud predbieha, alebo dobieha. Jeho majstrovstvo, alebo ešte lepšie, jeho zjednotenie sa s konkrétnym spoločenstvom spočíva najmä v tom, že vie uhádnuť rýchlosť tempa daného spoločenstva (rytmus ostáva vždy nezmenený) a taktiež vie pridať „korunky“ na konci fráz tak, že to znie všetko prirodzene, vždy jednotne s ľuďom a je to blízke deklamovanému spôsobu spevu, aký máme používať pri spevoch ordinária a propria z Liturgických spevníkov I., II., III.

Z liturgického ľudového spevu nesmie zdôrazňovať pochod ani valčík, prípadne iný tanečný rytmus. Celá jeho hra a spev musia vyznievať pokojne, meditatívne, rozjímavé, hoci niekedy s charakterom radostným, alebo trúchlivým, či kajúcny.

Veľmi dôležité je, aby sa organista staral o svoj nástroj, aby na ňom vedel

vykonať základnú údržbu. (Zabezpečiť potrebnú vlhkosť najmä pri pneumatickom organe, namazať olejom ložiská motora a podobne.) Každú väčšiu opravu aby vykonával s naslovovzatými odborníkmi a aby sa pritom radil s Hudobnou sekciou Diecéznej liturgickej komisie alebo celoslovenskej liturgickej komisie.

Ak má toto všetko zvládnuť, musí sa neustále v hre na organe vzdelávať a hudobne má vzdelávať aj žalmistov, kantorov i scholu. Musí byť tiež človekom hlbokoj viery a modlitby, lebo len vtedy jeho organová hra bude na Božiu slávu a poslúži i jemu na spasu.

Poznámky:

¹ E. DZEMJANOVÁ, *Organová škola*, Košice. 1996, s. 3.

² Tamže, s. 4.

³ R. RAK, *Z dziejów organów, organisty i wykonywania muzyki organowej*, in: R. Rak, red., *Służba Ołtarza*, Katowice 1985, s. 9-22.

⁴ Tamže, s. 9.

⁵ Tamže, s. 10.

⁶ H. J. SOBECZKO, *Liturgia katedry wrocławskiej według przedtrydenckiego Liber Ordinarius z 1563 roku*, Opole 1993, s. 246.

⁷ I. PAWLAK, *Organy i organisci katedry gnieźnieńskiej do połowy XVI. wieku*, „Muzyka“, roč. 23 (1978) č.2, s. 79.

⁸ R. RAK, *Zarys dziejów śpiewu i muzyki w liturgii Kościoła*, in: F. Blachnicki, red., *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1967, s. 471-472.

⁹ TRA LE SOLLECITUDINI, *Motu proprio Pia X. o posvätnej hudbe*, (22. 11. 1903), AAS 36 (1903-1904) 332-348; český preklad: Čala A.: *Duchovní hudba*, Olomouc 1946, s. 208-215, čl. 18.

¹⁰ TRA LE SOLLECITUDINI, čl. 28.

¹¹ MUSICAM SACRAM, inštrukcia Posvätnej kongregácie obradov o posvätnej hudbe (5.3.1967), AAS 59 (1967) 300-320; slovenský preklad: LIT 2 (1992) č.6-7, s.111-128; taktiež „Adoremus“ 1 (1995) č.2, s.10-13, a 2 (1996) č.1, s.8-10, čl. 64; taktiež, VSRM, čl. 63; taktiež, J. LEXMANN, *Liturgický spevník I. a jeho uvedenie do praxe*, SLK, Bratislava 1999, s.74.

¹² MS, čl. 19; 20; 65.

¹³ I. PAWLAK, *Nowe spojzenie na zadania organisty*, „Homo Dei“ 41 (1972) č.3, s. 183.

¹⁴ MS, čl. 62.

¹⁵ Porov., SC, čl. 115, MS, čl. 67.

Naše zlozvyky a problémiky

Celý život sa učíme, snažíme sa zdokonaľovať (aspoň by sme sa mali), predovšetkým v duchovnom živote, ale aj v iných oblastiach. Nás organistov zaväzuje k tomu naša služba v posvätnej liturgii. Priznajme si, že hudobná stránka liturgie nie je vždy a všade na žiadúcej úrovni. Nebudeme tu rozoberať príčiny, ale všimneme si to, čo by sa dalo pomerne jednoducho napraviť, zmeniť, odbúrať či vyriešiť.

Sústredíme sa na „zlozvyky a problémiky“.

Pozrime sa na začiatok sv. omše, keď úvodný spev (Introitus) otvára bohoslužbu, „utužuje jednotu zhromaždených, uvádza ich myseľ do tajomstva liturgického obdobia alebo slávnosti... U nás najpoužívanejšia forma úvodného spevu je kancionálová pieseň. Uvádza ju krátka inštrumentálna, organová pred-

hra, svojím výrazom povznášajúca myseľ k Bohu. Tvorí emocionálny signál začiatku slávnosti a príchodu kňaza, budí pocit slávnosti chvíle a Božej veľbnosti“. (LS I, s. 21). Toto je treba si obzvlášť dobre uvedomiť, je to základ zodpovedného prístupu ku koncipovaniu predohry na patričnej úrovni.

V našom časopise v rubrike „Ako predohrať pieseň JKS“ sú uverejňované predohry z pera erudovaného organistu a talentovaného improvizátora, Stanislava Šurina, Jozefa Vargu i ďalších. Sú to modely, pomocou ktorých si viac-menej zdatný organista môže vytvárať úvodné predohry. Takéto schopnosti nemajú všetci naši organisti, a čo tí ostatní? Tu je možnosť zdokonaľovať sa návštevou kurzov pre organistov, kde sa okrem iného možno oboznámiť so základmi improvizácie. Vhodnou pomôckou sú

už dost' početné vydania „Organových knižiek“.

Aký zlozvyk by sme chceli odbúrať?

Stretáme sa s ním hlavne na vidieku. Po niekoľkých jednoduchých akordoch sa ozve septakord ako signál pre začiatok spevu. Je to zastaralý spôsob, už nevhodný. Keď schopnosti organistu sú skromné, môže použiť úvodné takty piesne (zvyčajne prvé štyri) v mohutnejšej registrácii a namiesto septakordu, ak už je potrebný signál, po ubratí registra nechať krátko zaznieť úvodný tón piesne a začať spievať.

V budúcich číslach dávame priestor vám, naši organisti, vašim skúsenostiam, podnetom, návrhom, ako spoločne prispieť ku skvalitneniu liturgickej hudby a spevu.

VIERA LUKÁČOVÁ

Júlia Pokludová-Adamková

JEDNOTNÝ KATOLÍCKY SPEVNÍK V PREMENÁCH ČASU

ASCO A ÚHV SAV BRATISLAVA, 1998

Už dávno som nečítal vedeckú knihu s takou chuťou – doslova s pôžitkom – ako prácu Mgr. Júlie Pokludovej-Adamkovej o JKS v premenách času. Isteže tomu bolo tak aj preto, že som predovšetkým na JKS sám ako hudobník – neskorší hudobný kritik a muzikológ – vyrástol (pozri o tom štúdiu mojej maličkosti „Ako ďalej v tvorbe liturgickej hudby na Slovensku po Druhom vatikánskom koncile“ – in: Šesťdesiat rokov Jednotného katolíckeho spevníka, Trnava 1999, s. 34–37), ale najmä preto, že je to práca, ktorá hodnotí JKS komplexne a v kontexte dobových reálií – ako aj následných desaťročí až podnes. Hodnotí ho fundovane vedecky, objektívne – so zrejším zaujatím a sympatia-

mi pre toto nevšedné dielo – ale nezavára oči aj nad jeho problematickými stránkami a najmä nad jeho súčasnou (ne)využitelnosťou v liturgii katolíckej Cirkvi rímskeho obradu po II. vatikánskom koncile.

Práca Mgr. J. Pokludovej-Adamkovej je logicky členená na tri samostatné kapitoly – Dejiny vzniku JKS, Analýzy JKS a Život JKS počas (jeho) šesťdesiatročnej histórie. Všetky tri sú brilantne spracované (obohatené množstvom príkladov a ilustrácií) – autorka v nich dokázala erudíciu hudobnej aj všeobecnej kultúrnej historičky. Ťažisko knihy je, samozrejme, v jej druhej kapitole, kde na konkrétnych príkladoch analyzuje JKS, poukazuje na charakteristické znaky jeho

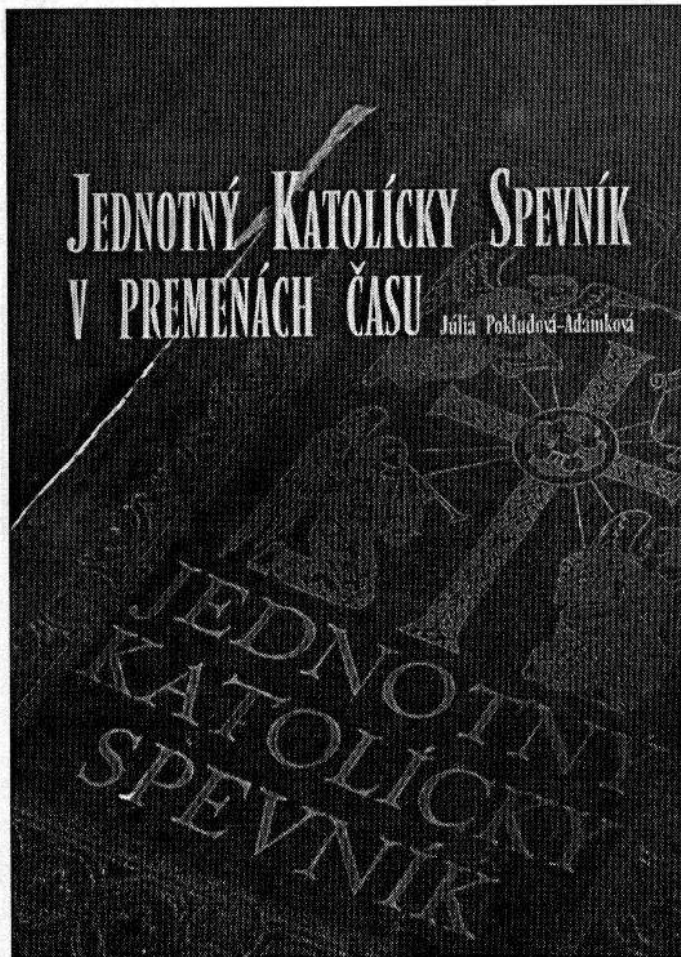
štýlu a v poslednej podkapitole porovnáva JKS so spevníkmi u okolitých národov. Všetky podkapitoly „trifajú do čierneho“ – a tá posledná dokazuje, že v čase vyjdenia JKS sme my Slováci (hlavne zásluhou jeho hlavného zostavovateľa M. Schneidra-Trnavského) boli v strednej Európe na špičke vývoja (dnes je situácia, zdá sa mi, opačná).

Veľmi aktuálne sú tiež podkapitoly tretej kapitoly: JKS a reforma Druhého vatikánskeho koncilu, Výber piesní z JKS schválený Zborom ordinárov Slovenska z r. 1976 a najmä Pies-

ne zo Spevníka v úlohe procesiových spevov. Tieto tri podkapitoly dokazujú, že sa – už temer 30 rokov – pohybuje v stave liturgického provizória, čo nie je stav práve ideálny. Isteže k tomu prispeli roky komunistickej totality i úmrtia osobností, ktoré spolupracovali na prvých dvoch liturgických spevníkoch (tretí vyšiel r. 1994), vydaných najprv samizdatovo (prvý vydala r. 1990 aj vatikánska Polyglotta, druhý na legálne vydanie stále čaká). Tieto liturgické spevníky zohrali dôležitú úlohu v zavádzaní reforiem II. vatikánskeho koncilu – a nemožno dostatočne oceniť odbornú muzikologickú, skladateľskú, organizačnú i inú erudíciu Prof. PhDr. Juraja Lexmanna, CSc, ako aj jeho ľudskú statočnosť a odvahu v ich príprave, ako aj nezištnú prácu tímu desiatok (možno stoviek) jeho nadšených spolupracovníkov, ktorí pracovali „za vatikánsku menu“ (t.j. gratis). Vtedy sa podarilo inšpirovať napr. Prof. E. Suchoňa k jeho Slovenskej omši, Prof. PhDr. J. Kresánka dokonca k dvom kancionálovým omšiam, Josefa Olejníka k Slovenskému ordináriu... Sme však už v desiatom roku od pádu boľševizmu a treba konečne naplno rozbehnúť prácu na novom komplexnom liturgickom spevníku a k jeho tvorbe prizvať také osobnosti, ako sú Prof. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc., Prof. Vladimír Bokes, Vladimír Godár, Jozef Podprocký a ďalší. V tejto práci inšpiratívne pôsobia najmä podkapitoly 1. kapitoly knihy J. Pokludovej-Adamkovej Priebeh priprav JKS, Štúdiá k jednotnému spevníku cirkevnému, Chystá sa nový spevník! a Rozhlasové vysielenie.

Dúfam, že práca Júlie Pokludovej-Adamkovej prispeje k hlbšiemu poznaniu tohto nevšedného diela, spätého s niekoľkými desaťročiami chrámového spevu na Slovensku.

P. IGOR VAJDA, SJ



Viac o Liturgickom spevníku I

Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe

ASCO A ÚHV SAV BRATISLAVA, 1999

V knižnici našich čitateľov by určite nemala chýbať nová publikácia z oblasti liturgickej hudby *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe* (vydal Ústav hudobnej vedy SAV v spolupráci s ASCO art & science, Bratislava 1999), ktorú pre Slovenskú liturgickú komisiu autorsky a redakčne pripravil Juraj Lexmann.

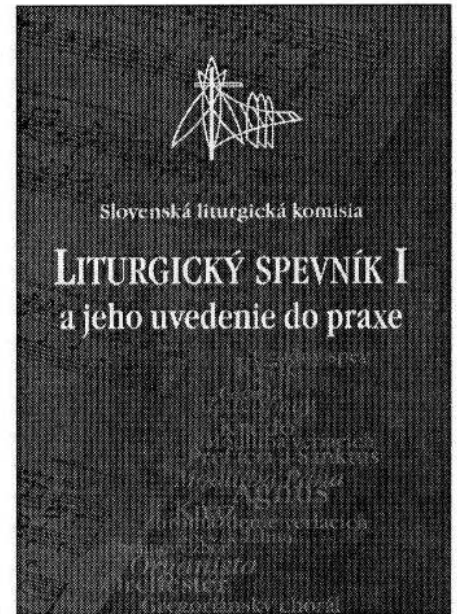
Autor tejto 123 stranovej knižky stál pri zrode *Liturgického spevníka I* (Vatikán 1990) a je aj autorom veľkého množstva veľmi vydarených a pekných spevov, ktoré nájdeme pod niekoľkými pseudonymami.

Knihu *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe*, by sme z hľadiska obsahu mohli rozdeliť na dve časti. Prvá časť je vlastne skompletizovaním cyklu šiestnástich článkov, ktoré vychádzali v roku 1991 na pokračovanie v Katolíckych novinách (od č.41). Pojednáva o samotnom spevníku – o peripetiách vzniku, príprav a zostavovania spevníka v ťažkom období totality, o jednotlivých liturgických spevoch – výbere a hodnotení nápevov, o správnom používaní a poslaní spevníka v liturgii. Nechýbajú ani veľmi poučné praktické rady a vy-

svetlenia pre organistov a kantorov pri používaní liturgického spevníka.

V druhej časti knihy sa môžu čitatelia viac dozvedieť o liturgickej hudbe ako takej. Vysvetlené sú tu základné pojmy liturgickej hudby ako napr. duchovná hudba a spev a jeho druhy, štruktúra omše, účastníci duchovného spevu a hudby, organ a organový sprievod a ďalšie zaujímavé témy: miera hudby v bohoslužbe, vzťah hudobných čiastok medzi sebou a i. Autor vychádza zo všeobecných smerníc Rímskeho misála, konštitúcie Sacrosanctum concilium a inštrukcie Musicam sacram o posvätnnej hudbe a primeraným spôsobom ich čitateľovi podáva a vysvetľuje. Text je prevzatý z obsiahleho úvodu do *Liturgického spevníka I*. Aj keď sa na prvý pohľad zdá, že je to duplikovanie, predsa len z praktického hľadiska je lepšie ak sa takýto stručný prehľad z teórie liturgickej hudby nachádza v knižnej podobe a môže byť vždy po ruke.

Predelom oboch častí knihy je pastiersky list biskupov Slovenska z príležitosti vydania spevníka, uvedený v plnom rozsahu, ktorým sa oficiálne uviedol *Liturgický spevník I* do života



s plnou podporou a odporúčaním biskupov.

Kniha *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe* by sa mala stať priam povinnou literatúrou pre organistov, kantorov, spevákov žalmov, zbory a kňazov nevynímajúc. Výborne posluží ako učebnica teórie liturgickej hudby pre študentov cirkevnej hudby, bohoslovcov a i. Verím, že publikácia J. Lexmanna pomôže čitateľom lepšie sa v problematike liturgie a liturgickej hudby zorientovať a pochopiť jej význam a dôležitosť.

JÚLIA POKLUDOVA

Jerzy Erdman: Organy

Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1989

Na Slovensku máme akútny nedostatok organárskej a organologickej literatúry. Preto ma veľmi potešilo, keď sa mi dostala do rúk knižka poľského autora J. Erdmana *Organy*, s podtitulom *Príručka pre užívateľov*.

Hneď v úvode autor píše, že knižka je určená najmä pre užívateľov organov, teda pre správcov farností (!) a organistov. Pravdaže nájdú v nej veľa zaujímavého aj študenti a všetci milovníci organov.

Knižka má niekoľko tematických celkov:

Krátká história organov

Základné vedomosti z konštrukcie organov

Údržba organa

Niektoré pokyny týkajúce sa stavby organa v kostole

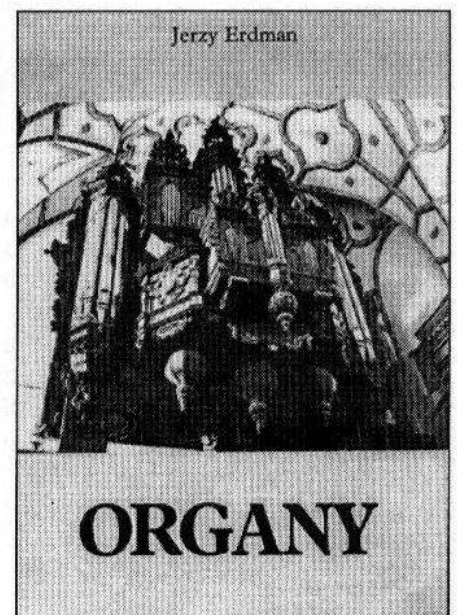
Pamiatkové organy

Organová literatúra v liturgickej praxi

Slovník organových registrov najčastejšie sa vyskytujúcich v Poľsku

Kapitola *Krátká história organov* predstavuje na 20 stranách zaujímavý pohľad na dejiny organárstva od najstarších čias až po súčasnosť s dôrazom na vývoj organárstva v Poľsku.

Základné vedomosti z konštrukcie organov - táto kapitola je zameraná najmä na 3 okruhy: píšťaly, traktúra, jednotlivé typy vzdušnic. Autor vysoko oceňuje mechanickú traktúru a zásuvkové vzdušnice.



Údržba organa - je kapitola veľmi stručná, má iba 3 strany, avšak je mimoriadne podnetná. Tematika je zhrnutá do 13 zásad, ktoré poukazujú na povinnosti organistu i majiteľa zosobneného v správcovi farnosti. Stotožňujem sa so stanoviskom autora, že každý organ má mať stručnú technickú dokumentáciu s popisom jednotlivých registrov uloženú u majiteľa - na farskom úrade. Taktiež by mal mať každý organ Knihu opráv, v ktorej by sa značilo, kedy, kto a čo s organom robil - organista, či organár (poruchy, štelovanie, opravy...).

Niektoré pokyny týkajúce sa stavby organa v kostole - tu sú predstreté otázky vhodného umiestnenia organa v chrámovom priestore, rozmiestnenia jednotlivých strojov, veľkosti nástroja. Mimo iného autor poukazuje na „udivujúcu bezstarostnosť“ pri projektovaní

mnohých nových kostolov, kedy sa neďbá na akustické a priestorové požiadavky pre organ.

Pamiatkové organy - poukazuje sa na ich veľkú kultúrnu a historickú hodnotu z hľadiska národného i medzinárodného, na prax pri udržiavaní pamiatkových nástrojov v Poľsku, právne predpisy s tým súvisiace, súčinnosť Cirkvi a štátu pri ochrane pamiatok. Spomeniem aspoň jednu myšlienku - pred započatím akýchkoľvek prác na pamiatkovom organe treba zdokumentovať východzí stav, po ukončení práce taktiež.

Organová literatúra v liturgickej praxi - autor na 15 stranách urobil prehľad svetovej, ale najmä poľskej organovej literatúry počnúc 16. storočím až po začiatok 20. storočia. Zo svetovej literatúry sa zamerlal hlavne na skladby vzniknuté v katolíckom prostredí. Tento

prehľad je ojedinelý svojím zameraním a šírkou záberu.

Slovník organových registrov najčastejšie sa vyskytujúcich v Poľsku - tu sú stručne charakterizované jednotlivé registre, prípadne ich vývoj a odlišnosti vzhľadom k iným krajinám.

Dodatok obsahuje v krátkosti vysvetlenie alikvotných registrov a zamyslenie nad elektronickými „organmi“.

Autor knihy Jerzy Erdman má doktorát humanitných vied v oblasti teórie hudby. Je expertom Ministerstva kultúry v obore technického a umeleckého hodnotenia organov, známy je aj ako koncertný umelec, realizoval veľa nahrávok organovej hudby pre médiá.

Kniha určite poteší každého nadšenca kráľovského nástroja a každého, kto si chce rozšíriť svoje poznatky o organoch.

MICHAL KUKLA

Peter Williams

THE ORGAN IN WESTERN CULTURE, 750 – 1250

Cambridge University Press, 1993

(Cambridge studies in medieval and renaissance music)

Nie je škola ako škola. Nie je univerzita ako univerzita. Hoci je to všeobecne známe, predsa nás o tom presvedčí najlepšie osobná skúsenosť. Najideálnejší

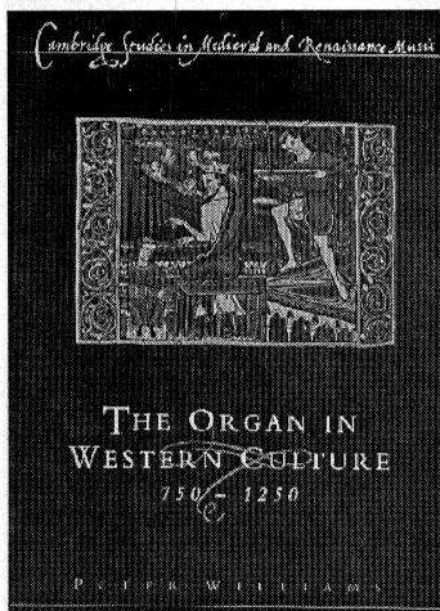
je priamy kontakt, možnosť štúdia. Svoj názor si však môžeme vytvoriť i sprostredkovane. Jedna z možností je stretnutie s knihou. V mojom prípade to bola publikácia vydavateľstva slávnej univerzity v Cambridge v edícii „Cambridge studies in medieval and renaissance music“ s názvom *The organ in Western culture, 750–1250* (Organ v západnej kultúre v rokoch 750–1250) od Petra Williamsa.

Kniha sa zameriava na obdobie, keď sa zo svetského hudobného nástroja stáva na dlhé stáročia inštrument liturgický. Autor stavia svoju štúdiu na základoch všetkých možných dostupných materiálov, aké sú v súčasnosti k dispozícii historikovi z poprednej anglickej univerzity. Uplatňuje tu svoju profesiu praktického hudobníka i špecialistu na historické klávesové nástroje. Zamýšľa sa nad umiestňovaním prvých organov v európskych kláštoroch a katedrálach,

ako vyzerali nástroje z rokov 800, 1000, 1200 a 1400, aká hudba sa na nich hrala. Znova skúma informácie spred roka 1300, pričom v súvislosti so skúmaním organa odkrýva také oblasti ako história technológie, hudobnej teórie, dejín umenia, architektúry, cirkvi a politiky.

Publikácia obsahuje zoznam ilustrácií a mapovú časť. Quasi prológ nasleduje stať s názvom „Ako cirkev prijala organ – prvotné riešenie“. Prvá veľká kapitola – **Organ, hudba a architektúra** obsahuje podkapitoly:

- Úvahy o melódii a harmónii
- Organ a polyfónia
- Organy, politika a chorál (politické a spoločenské súvislosti)
- Kedy bolo možné počuť organ?
- Kedy bolo možné počuť zvony? (paralela v počiatkoch používania zvonov a organa)
- Architektonické plány a umiestnenia organov



Organ v dokumentoch

- Organy na karolínskom a byzantskom dvore
- Organ v Utrechtskom psalteriu
- Iné rané ilustrácie
- Winchester a iné anglo-saské organy
- Iné referencie k „aktuálnemu organu“ z obdobia pred r. 1300

Organy a písaná technológia

- Vitruvius, Hero, Muristos a organ v Aquincum
- Theofilove technológie
- Detaily „skutočného organa“ a iné výklady
- Detaily „skutočného organa“ v rozmanitých zdrojoch
- Technológie spracovania dreva a kovu v konštrukciách raných organov
- Ďalšie dohady o vývoji organa v neskorom stredoveku

Quasi epilóg: „Ako cirkev prijala organ – žiadne hypotézy“.

Záver tvorí zoznam odkazov na pramene, index mien a miest.

Knižná publikácia Prof. P. Williamsa patrí nesporne medzi najlepšie vo svojej oblasti. P. Williams je tiež autorom publikácií *The European Organ* (1966), *Figured Bass Accompaniment* (1970), *A New History of the Organ* (1980), *The Organ Music of J. S. Bach*, 1.–2. zv. (1980), 3. zv. (1984).

Nie je to však iba tým, že Peter Williams je popredným profesorom hudobného umenia a vied na „Duke Univerzity“ v Severnej Karolíne a čestným profesorom Univerzity v Edinburgu (tu bol zároveň riaditeľom Russellovej zbierky čembál a klavichordov). Je to aj tým, že pôsobí v krajine, ktorá dáva

priestor úzko špecifickým profesiám. Ak si to porovnáme so stavom organologickej literatúry u nás, zistíme, že tento stav je viac ako žalostný. Ak si uvedomíme, že práca nášho popredného organológa PhDr. M. A. Mayera CSc. o najvýznamnejšom slovenskom organárovi M. Šaškovi a množstvo ďalších významných prác už roky čaká na vydanie, môžeme iba konštatovať, že v tomto prípade má Prof. Williams šťastie. Uvedomujem si, že toto je celkom netradičné zakončenie recenzie, ale možno by Slovensku aspoň trochu pomohlo, keby naši prosperujúci podnikatelia zistili, že okrem futbalu, hokeja a iných športov existujú ešte iné, tiež hodnotné veci a zohľadnili to vo svojich sponzorských aktivitách.

STANISLAV ŠURIN

„Počul si? Pápež vydal CD!“ – oslovil ma priateľ. „CD-čko?“ pýtam sa neveriaco uvažujúc, čo by asi niečo také mohlo obsahovať. Medzitým uplynuli týždne a vďaka šéfredaktorky Adoramus Te mám možnosť práve tento album nielen počúvať, ale aj priblížiť ho Vám, našim čitateľom.

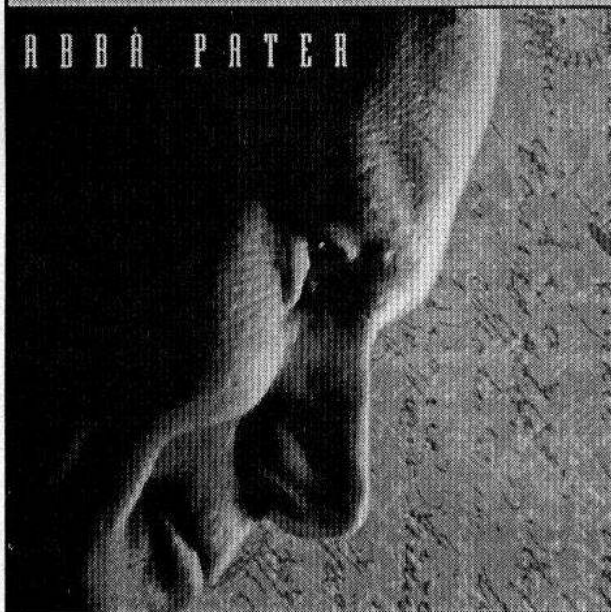
Čo asi môže obsahovať prvé CD pápeža v histórii? Sme zvyknutí na albumy populárnych hviezd, na melódie z filmových plátien, na hudbu klasikov ... ale pápež?

V úvode brožúrky CD to veľmi stručne vyjadruje P. Pasquale Borgomeo SJ, generálny riaditeľ rádia Vatikán, pričom si pomáha pápežovou úvahou z 29. novembra 1998:

Tento album obsahuje pozvanie pápežom Jánom Pavlom II. „priamo dovnútra putovania približujúceho k domu nášho nebeského Otca, ktorý je tak bohatý na milosrdenstvo; na cestu obrátenia, bezhraničnosť v charite, v delení sa s chudobnými, a v dialógu s našimi susedmi.“

Album obsahuje 11 „skladiieb“ – hudobnoslovných koláží, ktoré ale nemožno vnímať ako klasické hudobné diela, na aké sme pri bežných CD zvyknutí. Ide o úryvky z prihovorov, žalmov či liturgické texty, ktoré pápež

ABBA PATER



predniesol pri rôznych príležitostiach v rôznych častiach sveta a v rôznych jazykoch. Každá zo „skladiieb“ je dovtváraná priliehavou pokojnou či až suggestívnou hudbou, reflektujúcou nielen na hudobné tradície rímskej cirkvi, no i cirkvi východných a na tradície národov, ktoré prijali Kristovo posolstvo za svoje.

Len ťažko sa mi vyberá tá najlepšia z jedenástich koláží. Napokon, je možné vybrať ten najlepší úryvok zo Svätého písma? Len pre ilustráciu uvediem

aspoň pár titulov: „Hľadajte jeho tvár“ – je úryvok 26 žalmu, „Kristus je sloboda“ – je kolážou z úryvkov žalmov, evanjelií a listov apoštolov. Titulná kompozícia „Abba Pater“ je nádhernou oslavou Boha Otca. Začína prastarým spevom Attende Domine, pokračuje niekoľkými úryvkami so žalmov a text vrcholí starozákonným príkazom lásky: Shema Israel. Naň nadväzuje modlitba Otče náš spievaná samotným pápežom.

Ak by som mal album porovnať k niečomu, čo bežne poznáme, najskôr by som ho prirovnal k dnes veľmi populárnym „soundtrakom“ z filmov.

Pre úplnosť sa patrí dodať, že buklet CD obsahuje všetky pápežom prednesené texty v pôvodnom jazyku a tiež v anglickom a francúzskom preklade.

I napriek tomu, že pápež v nahrávke nehovorí slovensky, je celkový dojem z diela veľmi silný. Prispieva k nemu hlavne pápežovo často až elektrizujúci prejav.

Dielo ako celok sa pre nás naozaj môže stať akýmsi „sprievodcom“ na púti k domu nebeského Otca.

JURAJ DROBNÝ

Akordy moteta *Ecce quomodo moritur justus* tíšia bolestné ľudské apasionato 11. marca 1999 v preplnenej metropolitnej katedrále sv. Jána Krstiteľa v Trnave, ktorá je dôstojným miestom rozlúčky s mladúckym kňazom zrelého veku a vynikajúcim muzikantom vdp. Stanislavom Mihaličkom.

25 rokov žiarila speranza maturitnej stužky na hrudi môjho najnadanejšieho žiaka Stanislava Mihaličku. Hlboko vďačím Prozretelnosti, že prešla naše životné dráhy na trnavskom gymnáziu, neskôr v SLUK-u a potom príležitostne v Bratislave. Z fotografií zboru Cantica nova pozerá na mňa špičkový spevák a tenorový sólista Stanko, po matúre študent sólového spevu na bratislavskom konzervatóriu v triede pani prof. Livorovej. Výraznou mierou prispel k úspechom zboru v lotyšskej Rige či Rubensových Antwerpách. Ešte krajšie sa zapísal pod koncerty 10-ročnice môjho speváckeho dieťaťa ako člen sólistického kvarteta v Mozartovej Korunovačnej omši (časť Agnus Dei). Po odchode do Bratislavy iniciatívne tvorí na chóre jezuitského kostola v Trnave špecifickú Cantica Sacra Tyrnaviensis. S diplomom VŠMU ako orchestrálny dirigent posúva latku vlastných muzikantských



Ako sólista v Korunovačnej omši W. A. Mozarta, 1979

Hudbou povoláný ku svätosti (Stanislav Mihalička 1955–1999)



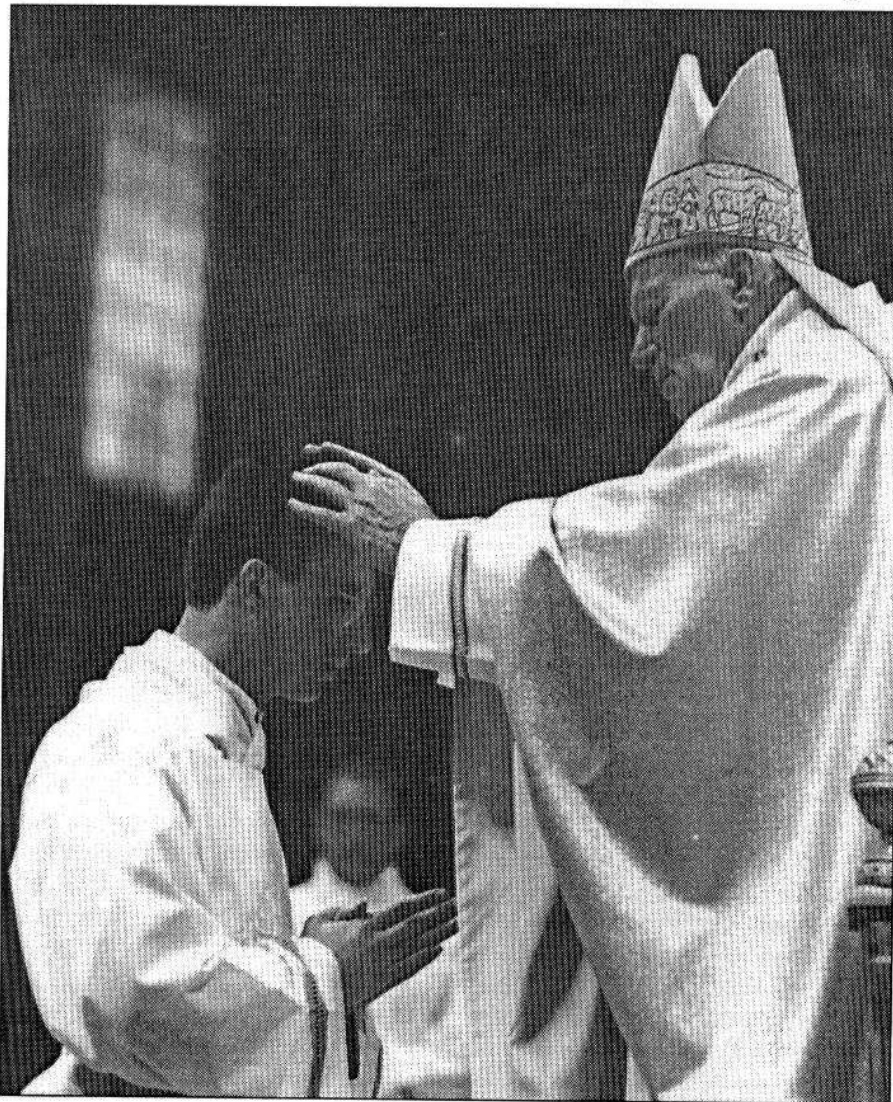
Ako dirigent košickej filharmónie (A. Dvořák: 8. symfónia, 1983)

ambícií. Likvidátorská čata so svojou snahou zlikvidovať "náboženského fanatika", ktorý pôsobí ako dirigent na Pedagogickej fakulte v Nitre (1984-1986) a v časoch vrcholiaceho náboženského útlaku nechýba za organom na národnej púti v Šaštíne, však vychádza naprázdno. Stanislava - horlivého ctiteľa presvätej Panny chráni plášť Pomocnice kresťanov. Pod jej ochranu uniká najprv do kaštieľa v Rusovciach ako dirigent speváckeho zboru SLUK-u a v lete 1987 do slobody Večného mesta, aby sa podriadil ostinátu Pánovho hlasu štúdiom teológie na univerzite Ateneo s. Anselmo v Ríme a benediktínskom kláštore Maria Laach v Nemecku. V liturgii Bielej soboty 1995 môžu návštevníci baziliky sv. Petra v Ríme a prostredníctvom mediálnych očí aj orbem terrarum zažiť jedinečné *Exultet iam Angelica*, ktoré spieva srdcom slovenský diakon v asis-

tencii sv. Otca, rodák zo Slovenského Ríma. Svedectvo biskupa, mons. Piera Mariniho, hlavného ceremonára sv. Otca Jána Pavla II. je jednoznačné: "Otec Stanislav bol vždy pre nás všetkých, ktorí sme pripravovali rôzne liturgické slávenia sv. Otca, veľkým príkladom zbožnosti a profesionality." Bazilika San Pietro v r. 1996 plesá, keď pontifex maximus kladie ruky na hlavu novokňaza Stanislava z Trnavy. Dnes, keď sa už splnila túžba nášho brata Stanislava po nebi a on sa stáva spomienkou zeme a minulosťou zajtrajška, prečítujem podstatu slov, ktoré mi napísal v r. 1987: "Prosím Ťa nebuď smutný z toho, že som sa rozhodol zameniť Slovenský Rím za ten väčší, ale teš sa z toho, že mi Pán dal silu k tejto obeti, pretože teraz bude môcť splniť svoj zámer so mnou." Pán mu ponúkol lákavú kariéru Via cru-



Organista – samouk



Stanislav Mihalička prijíma kňazské svätenie z rúk Jána Pavla II.

cis, smerujúcu bezprostredne k nemu. On ju poslušne prijal a rakovina pľúca iba pomohla vyslobodiť z jeho utrápeného tela svätú kňazskú dušu, aby vzlietla do Univerza Lásky. Zmĺkol hlas majstrovského interpreta a znalca gregoriánskeho chorálu, jeho posvätné ruky dirigenta, organového virtuóza navždy znehybneli a prijímajú poslednú pietu na bielom katafalku v jeho milovanom chráme - ranobarokovej slovenskej perle. Keď biela rakva putuje z presbytéria pod chór, prehovorí do závažnosti okamihu aj salzburský rodák taktami Lacrimosa. Za pražom chrámu nás však nečaká hrôza a pochmúrnosť, ale slnečný jas. Je to symbolické. Na rozdiel od autora Lacrimosa vypravádza 44-ročného kňaza - muzikanta na miesto jeho posledného odpočinku mohutný zástup Božieho ľudu. V spánkoch mi bije ostnátne motto básnika Grillparzera, venované Schubertovi: "Smrť tu pochovala veľký poklad, ale ešte väčšie nádeje."

Zvykne sa hovoriť, že nik nie je nenahraditeľný. Ale tvárou v tvár bolestnej skutočnosti Tvojho predčasného odchodu treba s plnou závažnosťou povedať, že slovenská duchovná hudba za Teba náhradu nemá. Úlohy sa vymenili, pán profesor Mihalička. Nemáme domov, sme len putujúci, bohatstvo svoje nesieme si v srdci a Teba ako sladkú spomienku v ňom.

Tvoj, dnes už žiak,

YVETTA KAJANOVÁ

Nová duchovná pieseň na Slovensku

K OTÁZKAM TERMINOLÓGIE

Ak hovoríme o novej duchovnej piesni, je vo väčšine prípadov každému jasné, o aký typ piesne ide. Napriek tomu ju mnohí označujú a pomenúvajú rozlične. V odborných, alebo širšie zamieraných časopisoch sa hovorí o mládežníckej piesni, rytmickej piesni, modernej gitarovej piesni a pod. V nemeckej terminológii sa vyskytujú výrazy *sacropop*, *rytmická omša* („*rhythmische Messe*“), *duchovná populárna hudba* („*heilige Popmusik*“), *religiózna populárna hudba* („*religiöse Populärmusik*“), *rytmická pieseň* („*rhythmische Lieder*“), *nová pieseň* („*neue Lieder*“), *moderná pieseň* („*moderne Lieder*“), *nová religiózna pieseň* („*neue religiöse Lieder*“) a pod. Problémy vznikajú vtedy, ak uvažujeme o tom, či atribúty mládežnícka, rytmická, moderná, populárna dostatočne vystihujú podstatu tejto duchovnej hudby. Za rytmickú môžeme považovať celú sféru MPH a predsa táto nepatrí do okruhu duchovnej hudby. Podobne pojem mládežnícka nevyjadruje dostatočne daný typ produkcie, pretože vieme, že túto pieseň spievajú v podstate generáčnej vrstvy od najmladších až po dnešných štyridsiatnikov, o ktorých už nemôžeme povedať, že patria medzi mládež. Aby sme dostatočne vystihli špecifiká tejto piesne, musí terminológia nejakým spôsobom vyjadriť jej religiózny charakter. Keďže by sa tým jednoznačne zaradila do celého okruhu duchovnej hudby a nevedeli by sme jednoznačne odlišiť, že tu ide o iné ako európske inšpiračné zdroje (jej celkový charakter nie je priamo viazaný na históriu európskej hudby) na rozdiel od doteraz zaužívaných spevov, potrebujeme v terminológii naznačiť ešte túto vlastnosť piesne. Na vyriešenie problému navrhuje Karl Berhardin Kropf označenie nová duchovná pieseň. „Označenie nová duchovná pieseň zvládne svoju úlohu

relatívne dobre, nerobia sa tu žiadne štýlistické ohraničenia, zatiaľčo ak berieme do úvahy samotné obdobie vzniku novej duchovnej piesne, musí byť v každom prípade nová. ... Už v roku 1320 sa hovorí o *Ars nove*, o novom umení, v roku 1600 o „*Musica moderna*“, o modernej hudbe. Ako hranica pre náš pojem prvej populárnej novej duchovnej piesne by mohol byť platný rok vzniku 1962.“ V roku 1962, ako roku konania 2. vatikánskeho koncilu, sa oficiálne iniciovala a podporila tvorba novej duchovnej piesne. Či je tento rok skutočným rokom vzniku NDP si ukážeme v nasledovnom odseku.

POČIATKY NOVEJ DUCHOVNEJ PIESNE – OFICIÁLNE TVRDENIA A SKUTOČNOSŤ

Podľa doterajších názorov, vznik NDP úzko súvisí s konaním 2. vatikánskeho koncilu v roku 1962, ktorý požaduje adaptáciu liturgie v súlade s tradíciami a svojráznosťou jednotlivých národov aj v oblasti hudby, kde požaduje napomáhať ľudovému náboženskému spevu, podporovanie iných druhov cirkevnej hudby, ako i vzniku rôznych speváckych zborov. Tak sa oficiálne otvorili dvere chrámov pre všetky druhy hudby včítane gregoriánskeho chorálu, ktorý pokladá cirkev za hudbu jej vlastnú.¹ Podľa historických prameňov vždy existoval rozkol medzi svetskou duchovnou piesňou a oficiálnou liturgickou hudbou, za ktorú bol považovaný chorál, alebo polyfónia² Podľa Petra Pľanyavského tu išlo o prejavy ľudového liturgického hnutia: „...ide o to, že diskusia o *sacro-pope* je iba druhou odrodou starej témy, podľa ktorej je práve teraz novým vnuknutím obyčajne reakcia na hocikaký nedostatok, ak sa proti tomuto vnuknutiu niekto postaví, väčšinou je spoluvinný.“ Ak sa teda na NDP pozeráme z tohto pohľadu a považujeme

ju za súčasť vývoja ľudovej duchovnej piesne, tak potom je jej história omnoho staršia. Jej prvopočiatky by sme mohli nájsť v piesňach, v ktorých sa hojne vyskytoval rytmicko-motorický prvok. Nás však v súvislosti s NDP bude zaujímať tá sféra duchovných piesní, ktoré sú nejakým spôsobom ovplyvnené modernou populárnou hudbou.

Korene vzniku novej duchovnej piesne majú súvislosť s celkovým vývojom modernej populárnej hudby. Pozrime sa, ako vyzerala situácia v MPH začiatkom 60. rokov, teda v dobe oficiálneho prístupu nových spevov do chrámov (1962, 2. vatikánsky koncil). V druhej polovici 50. rokov v MPH vrcholilo obdobie *rock and rollu*. K slovu sa hlási nový smer - *rock*. Predchádzajúci typ *swingového* modelu populárnej hudby sa opotreboval, nevyhovuje dostatočne nastupujúcej mladej generácii. Prijímajú *rock and roll* (Bill Haley and Comets, Elvis Presley...) a po ňom prvé vykryštalizované prejavy rockových skupín (Beatles, Rolling Stones, Animals...). Už v tomto mládežníckom hnutí sa vytvárajú rôzne skupiny s vyhraným názorom na život, spoločnosť, politiku (*beatové* hnutie, *hippies*). Preto je zákonité, že mladá ľudia sa v 50. rokoch v rockovom hnutí konfrontovali aj s tradičnými kresťanskými hodnotami. V tom období boli v oblube tiež rôzne orientálne náboženstvá - *budhizmus*, ktorých popularita bola často len módnou záležitosťou a zdrojom propagandy.

Zaujímavé procesy prebiehali tiež v *jazze* v 50. rokoch. Dochádza k rôznorodému štýlovému diferencovaniu (*bebop*, *cool jazz*, *west coast jazz*, *hard bop*) a intelektualizácii *jazzu*. To spôsobilo aj prechod značnej časti poslucháčstva k *rocku*. V *jazze* sa začínajú zdôrazňovať historické korene a hodnoty, čo súvisí s určitým filozofickým pozadím jeho predstaviteľov, ako i hľadaním náboženskej príslušnosti (*revivalistické*

hnutie v Európe v 40. rokoch a znovuobjavovanie osobností tradičného jazzu, v ktorom sa často vyskytovali adaptácie spirituálov, hard bop a jeho predstavitelia navracajúci sa k afroamerickému folklóru, spirituálom, folklóru Afriky, gospel songom, hľadajúci svoju náboženskú príslušnosť v budhizme, soul jazzoví predstavitelia spájajúci černošský náboženský spev a jeho charakteristické praktiky s dobovou populárnou hudbou v 50. rokoch).

Celkový vývoj MPH či už v jazze, alebo v rocku napomáhal a podnecoval tvorcov k tomu, aby sa tieto trendy nejakým spôsobom odrazili aj v duchovnej tvorbe. Preto podľa nášho názoru 2. vatikánsky koncil bol len oficiálnym „uchopením“ skutočného vývoja novej duchovnej piesne, ktorá sa dovtedy vyvíjala ako súčasť tzv. ľudového duchovného spevu. V 50. rokoch teda následkom celkovej situácie v MPH paralelne začína vznikáť i pôvodná tvorba novej duchovnej piesne ovplyvnená jazzom, rockom, spirituálmi. NDP však nestratila ani mnohé z prvkov ľudovej hudby.

Aj podľa Manfreda Porscha vzniká NDP omnoho skôr, ešte pred 2. vatikánskym koncilom: „A tak je vhodné tiež vysvetliť, že prvé impulzy pre nové úsilie v mimoliturgickej religióznej hudbe pochádzali najčastejšie z protestantských alebo slobodocirkevných kruhov. Tak to bolo už pri Johannovi Sebastianovi Bachovi, presne tak to bolo pri amerických spirituáloch a gospeloch a dnes sú tieto piesne znovuobjavovacím hnutím, ktoré sa pohybuje z veľkej časti v mimocirkevnom priestore.“³

Na Slovensku je vývoj Novej duchovnej piesne a tvorba pôvodných skladieb čiastočne oneskorený. Kontakt s tvorbou NDP vo svete bol iba sprostredkovaný (nahrávky na mg-páskach, samizdatové vydania spirituálov a pod.). Prvá tzv. beatová omša sa uskutočnila v Bratislave v Blumentálskom kostole v roku 1968. Prvá výraznejšia hudobná skupina v tomto žánri na Slovensku sa sformovala okolo osobnosti skladateľa, gitaristu, dirigenta Stanislava Zibalu (10. 2. 1949, Bratislava) v Ivanke pri Bratislave. Duchovným otcom tejto skupinky mladých ľudí bol salezián, Ivan Gróf, pôsobiaci v tom čase ako pedagóg na Gymnáziu v Senci. Stanislav Zibala zostavil „big beatovú“ skupinu

Crédo, ktorá účinkovala v obsadení gitara sólo (Stanislav Zibala), sprievodná gitara (Dušan Mišík), organ (Ol'ga Dubovská), basgitara (Dušan Hakl), bicie nástroje (Miloš Matušek) + perkusie. Gitary boli elektrifikované podľa vzoru rockových skupín 60. rokov. Nevyhnutnou súčasťou skupiny Crédo bol spevácky zbor v počte 50 ľudí. Zahrnoval všetky ženské i mužské hlasy, zo sólistov sa uplatňovali Milan Šimko (tenor), Magda Piačková (soprán), Jozef Piaček (tenor). Crédo debutovalo v septembri 1968 v Ivanke pri Bratislave, ďalej vystúpilo v bratislavských kostoloch sv. Ladislava, Dóme sv. Martina, (3x), Blumentáli, Podunajských Biskupiciach, u Kapucínov, Jezuitov, v Trnave (biskupský a univerzitný kostol), Topoľčanoch, Šuranoch, Komjaticiach, Budmericiach, Záhorskej Bystrici, Galante, Tomašove... Ich repertoár obsahoval spočiatku úpravy a preklady spirituálov a gospel songov. (Dostali sa na Slovensko cez Nemecko, čiže išlo tu o sprostredkované verzie z nemčiny, z ktorých sa robili preklady.) Neskôr začali upravovať talianske piesne, sprostredkované Ivanom Grófom. (Ospevujem Ťa, Pane, Aj keď naši Otcovia.) Potom prišla pôvodná tvorba (Na svoju česť, Mlad' Bohu verná, Mój Bože v Teba verím, v Teba dúfam, Bože, Ty si ma uchvátil...). Hudobný štýl Créda bol ovplyvnený skupinami Beach Boys, Beatles.

V rokoch 1971–1974 nastalo následkom konsolidácie „hluché obdobie“ so zákazom používania gitár. V roku 1973 postupne začína na Slovensku znova ožívať NDP, ale hudobníci sa už nevracajú k elektrifikovanému inštrumentáru, ale používajú len akustické nástroje (boli menej provokujúce). Začiatkom 80. rokov sa centrom NDP na Slovensku stávajú Bratislava, Košice, Partizánske... Podmienky pre tvorbu NDP a aj jej prezentáciu sú trochu voľnejšie ako v 70. rokoch všeobecne.

(POKRAČOVANIE)

Poznámky:

¹ Podľa dokumentov 2. vatikánskeho koncilu I, *Konštitúcia Sacrosanctum concilium, O Posvätej liturgii*, Trnava 1969, s. 107–147.

² Planyavsky, Peter: *U. Musik in der Liturgie, und warum Sie immer wieder kommt, ein altes Problem, historisch-zyklisch betrachtet*, dem Andenken von P. Parsch, Singende Kirche, XXXI. č. 2, 1984, s. 64.

³ Podľa Manfred Porsch: *Musik und Evangelisation*, Singende Kirche, XXXV. č. 2, 1988, s. 65.



Skupina Trenčiansky bazár

LUMEN '99

Prvý moment, ktorý som zaregistroval 30. apríla pri príchode k športovej hale – dejisku festivalu LUMEN '99 – boli moji kolegovia z STV. To bol moment príjemný ... Tým druhým momentom bola všade viditeľná snaha o profesionálnu organizáciu festivalu: mimoriadny vlak, označení organizátori, farebné vstupenky, informačné brožúry, anketové lístky (kto máte prístup k Internetu viete, že festival má i veľmi dobre spracovanú www stránku s podrobnými informáciami) – lenže pre „našince“ je takýto spôsob (vo svete bežný) nie celkom príjemný ... hlavne vtedy, ak je zvyknutý na gospelové podujatia „preklznut“ bez platenia.

Festival začal asi s hodinovým meškaním. Uviedol ho Peter Dvorský, jeho (Gounodova) Ave Mária roztlieskala všetkých prítomných. A nebolo ich málo. Otáznikom bolo pre mňa nasledujúce vystúpenie tanečného súboru Petronella.

Jana Daňová i Continental Singers predviedli svoj štandard a v podstate ničím neprekvapili. Holandský „Colorplay!“ nie je zrovna mojou krvnou skupinou, ale predviedol slušný výkon. Zato Adriana Bartošová s gitaristom Ďurom Burianom ma doslova „usadili“ a boli nielen prekvapením (ako oznamoval plagát), ale z môjho pohľadu aj zlatým klincom večera. Len mi dodnes nejde do hlavy, ako sa im podarilo dostať sa do programu festivalu LUMEN, keďže organizátori dôsledne vyžadujú od účinkujúcich evanjelizáciu – a tú od Juraja Buriana, logicky, nemohli čakať ...

Piatkový večer uzatvárala ďalšia ho-

landská formácia „The Gospel Project“ – a po Adriene bolo vystúpenie tohto 20 členného spevokolu s perfektne šlapajúcou kapelou jednoznačným vrcholom celého festivalu (nepočul som „Split Level“ v nedeľu večer, takže k ich vystúpeniu sa vyjadrovať nemôžem). Zneli pravé černošské gospelové klasiky i čoto zo súčasného gospelu. Bolo jasné, že

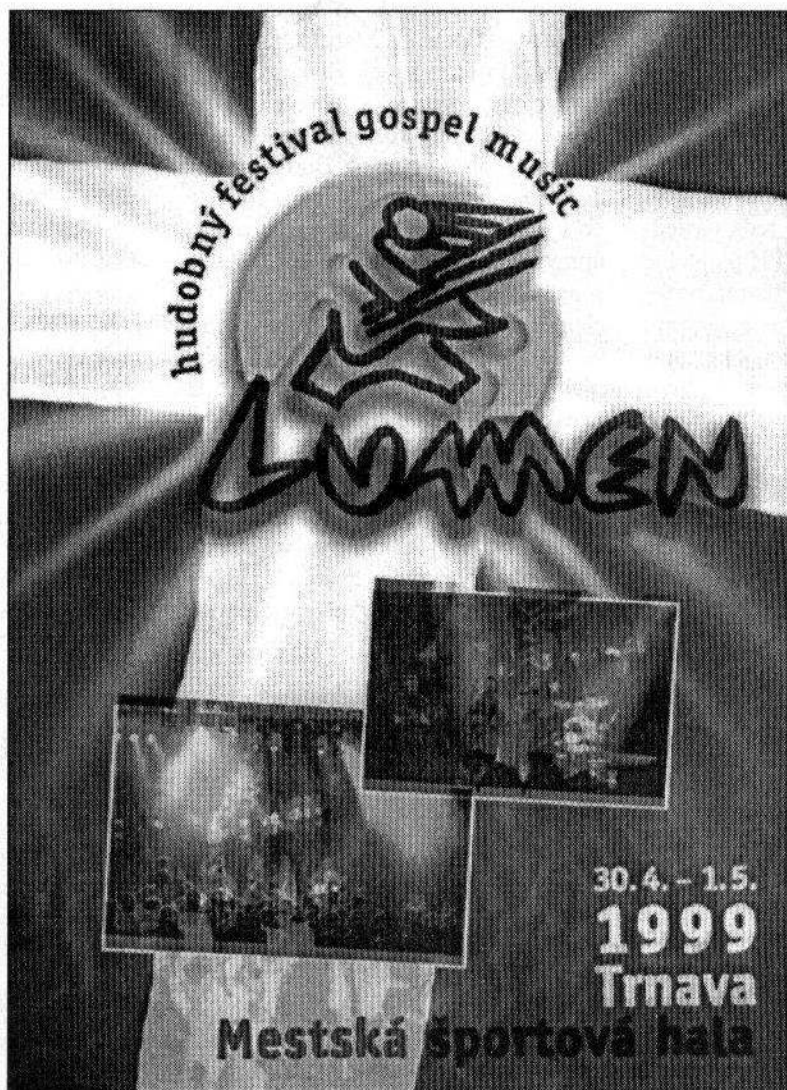
vystúpenia skupín Laurin a M.A.G. sa svojou úrovňou hodia skôr na festival Verim Pane – ktorý programovo dáva príležitosť začínajúcim kapelám. I keď musím uznať, že Laurin za ten čas, čo som ich nepočul, urobil kvalitatívny skok dopredu. Za dramaturgickú chybu možno považovať i zaradenie českej skupiny „Bez iluze“ (snáď mali ísť v programe neskôr).

Odhliadnuc od spomenutých nedostatkov (z môjho pohľadu), ponúkla sobota festivalu LUMEN veľmi dobrý program. Náladu v sále zdvihla najskôr bardejovská folková šesťka „Metelica“. Z úplne iného súdka načrel košický „3. deň“ a u publika svojimi piesňami chvál rovnako zabodoval.

Asi všetci v sále sme čakali na 20.00 a avizovaný blok M. Dočekať + Kompromis + Atlanta. I keď nakoniec bolo všetko úplne inak: z Kompromisu vystúpil iba Rišo Čanaky a spoluhráčov mu robili členovia skupiny Atlanta; samotná Atlanta posilnená o Juraja Šušanika (bicie), Pavla Smolku (basgitaru), Petra Lipu ml. (klávesy) a predstavila úplne nový program, hudobne odlišný od všetkého, čo doteraz robila; vo vystúpeniach sa dalo mnohé vytknúť – predsa len sa ukázalo, kto je dnes (pri absencii zvolenského Creda) na slovenskej gospelovej scéne špičkou.

Napriek mojim výhradám a napriek tomu, že na festival Verim Pane, ktorý poriadam, nedám dopustiť, musím uznať, že festival LUMEN je dnes na Slovensku svojím spôsobom najlepším gospelovým festivalom a už dnes sa teším na festival LUMEN 2000.

JURAJ DROBNÝ



napriek špičkovým výkonom (či práve kvôli nim?) sa muzikanti na pódiu dobe bavia a že piesne, ktoré spievajú sú zároveň i vyjadrením ich vnútra.

Ak chce byť festival LUMEN prehliadkou toho najlepšieho zo slovenskej či svetovej gospelovej scény, budú musieť byť jeho organizátori pri zostavovaní dramaturgie dôslednejší. Sobotňajšie

Recepcia koncilovej konštitúcie SACROSANCTUM CONCILIUM

V dňoch od 15. do 17. marca 1999 sa v Centre vzdelania Opolskej univerzity v Kameni Ślaskom (Poľsko) uskutočnilo medzinárodné sympóziu na vyššie uvedené tému. Medzi 56. účastníkmi boli zástupcovia z Poľska, Česka, Nemecka, Rakúska, Francúzska, Talianska a USA. Slovensko na tomto podujatí zastupovali: doc. ThDr. Amantius Akimjak, OFS a ThLic. Andrej Palušák, prednášatelia liturgiky a liturgického spevu na RK CMBF UK v Bratislave a TI v Spišskom Podhradí.

Pohl'ad na prijatie a uskutočňovanie koncilovej obnovy podľa konštitúcie *Sacrosanctum concilium* a jej následných inštrukcií a aplikačných noriem bol predstavený v troch oblastiach. V liturgii, v sakrálnom umení – najmä v pokoncilovom liturgickom priestore a v liturgickom speve a posvätnéj hudbe. V tretej oblasti odznali prednášky a následné diskusie na tieto témy: Obnova cirkevnej hudby vo svetle konštitúcie SC, jej predpoklady a realizácia; Formácia cirkevných hudobníkov po Druhom vatikánskom koncile; Nové kompozície na texty v reči ľudu v pokoncilových liturgických knihách.

V prvej prednáške okrem SC boli časté odvolania na inštrukciu *Musicam Sacram*, ale aj na *Tres Abhinc Annos* ako aj na *Všeobecné smernice Rímskeho mi-*

sála. Bolo zdôraznené, že cirkevná hudba má odrážať dnešnú modlitbu človeka k Bohu. Má čerpať z bohatej tradície Cirkvi, ale zároveň má predstavovať súčasný obraz spájania sa s Bohom prostredníctvom hudby.

V druhej prednáške boli predstavené rôzne modely formovania cirkevných hudobníkov od najnižšieho stupňa po najvyšší. V nemeckej, rakúskej i francúzskej oblasti pri tomto úsilí výdatne pomáha štát. Tento hudobný odbor je zaradený do učebných programov a žiaci i študenti si ho môžu vybrať. Vyučujú ho odborníci nielen z oblasti hudby, ale aj z oblasti liturgie. V Taliansku a v Poľsku je táto formácia v rézii Cirkvi. Poľsko má pre túto činnosť vyhradenú Katedru muzikológie na Katolíckej univerzite v Lubline, kde sa viac venujú hudobnej vede, štúdiu kompozície a harmonizácie cirkevnej hudby a štúdiu muzikológie na Opolskej univerzite, kde kladú dôraz na správnu interpretáciu cirkevnej hudby starej i novej a na pedagogickú schopnosť učiť tento druh hudby ďalšie generácie. Okrem toho významné muzikologické štúdiá možno absolvovať v Krakove, vo Varšave, v Poznani a ďalších mestách v Poľsku.

V tretej prednáške sa hovorilo jednak o tom, čo treba pre súčasnú liturgiu skomponovať, ale aj o tom, ako. V prvej

časti bolo zdôraznené, že pri tvorbe súčasných liturgických textov treba vybrať texty z liturgických kníh. Treba v nich hľadať tzv. tematické vyladenie sv. omše, t. j. hlavnú myšlienku každej omše a podľa nej hľadať texty na túto tému staré, ale tvoriť i nové. Tieto texty sa nemusia vždy doslovne zhodovať s textom sv. Písma, alebo s textom liturgicky určeným na čítanie, ale forma textu určeného na spievanie môže byť iná, len obsah, či zmysel má byť zachovaný. Prednášatelia sa pritom odvolávali na inštrukciu *Instruction sur la traduction des textes liturgiques pour la célébration avec peuple* z 25. 1. 1969 (Notitiae 5/1969, s. 3–12). Čo sa týka kompozícií, má byť rozdiel medzi skladbami určenými ľudu a skladbami určenými sólovým spevákom, či zboru. Ľud má mať skladby menej náročné. Všetky však majú vyjadrovať modlitbu, pokoj, pravú radosť a najmä nádej. Nemôžu byť tožné so súčasnou svetskou hudbou. Tá je totiž už v podstate postavená na zmýšľaní konzumnom, nepokojnom, neuznávajúcom žiadne duchovné hodnoty. Len veriaci skladatelia a hudobníci sa môžu aj hudbou modliť, prihovárať k Bohu a pozvať k tomu i tých, čo ich počúvajú, alebo sa k nim aj pridajú.

AMANTIUS AKIMJAK, OFS

Seminár o gregoriánskom choráli

V dňoch 5.–7. marca 1999 sa pri nemeckom meste Aschaffenburg v dedinke Schmerlenbach uskutočnil seminár o gregoriánskom choráli na tému: „Neumy v syntaktických funkciách v antifonálnych omšových spevoch“. Tento seminár viedol jeden z najlepších súčasných odborníkov v oblasti gregoriánskeho chorálu Univ. profesor Dr. Godehard Joppich.

Takéto kurzy profesor Joppich uskutočňuje každoročne ako obohatenie pre svojich študentov z vysokých škôl i pre tých, ktorí navštevovali medzinárodné kurzy v Essene (tieto kurzy začalo na-

vštevovať asi 200 poslucháčov, záverečné skúšky absolvovalo asi 60 poslucháčov, ktorí dnes vyučujú na celom svete) a v dnešnej dobe sú zodpovední za výučbu mladej generácie na konzervatóriách, resp. na vysokých školách.

Profesor Joppich sa narodil v roku 1932 vo Wroclavi, študoval filozofiu, teológiu (z ktorej získal v roku 1962 doktorát) a cirkevnú hudbu v Ríme u zakladateľa a objaviteľa gregoriánskej semiológie prof. Eugène Cardina OSB, s ktorým neskoršie spolupracoval až do jeho smrti v roku 1988. Je spoluautorom základného diela E. Cardina „Semiolo-

gia Gregoriana“. Od roku 1970 do roku 1989 bol prvým kantorom benediktínskeho opátstva Münsterschwarzach, od roku 1973 do roku 1980 bol poverený vedením oddelenia gregoriánskeho chorálu a liturgiky na štátnej vysokej hudobnej škole v Mníchove, od roku 1980 do roku 1993 bol docentom gregoriánskeho chorálu a liturgiky na štátnej vysokej škole v Ruhri a v Essene, bol zodpovedný za vedenie medzinárodných kurzov gregorianiky a paleografie na vysokej škole v Essene v rokoch 1984 až 1989 a tzv. docentských kurzov v rokoch 1989–1991, kde prednášal spolu

s Luigim Agustonim, Johannesom Berchmansom Göschlom OSB a Rupertom Fischerom OSB, ktorý je v dnešnej dobe najlepší odborník na gregoriánsku paleografiu. Od roku 1980 do roku 1984 bol docentom medzinárodných kurzov gregorianiky v Cremona, od roku 1977 do roku 1992 bol člen poroty medzinárodných súťaží zborov v Arezze, vydal 21 CD – platní gregoriánskeho chorálu. Od júna 1993 je stálym, resp. hosťujúcim profesorom na rozličných vysokých školách v Nemecku, ale aj v zahraničí.

V rámci semináru sa prof. Joppich podelil s výsledkami ročnej práce. Zaoberal sa hlavne neumou torculus a jej významom, spojením neumy torculus s neumou clivis a ich významom i samotným poňatím gregoriánskeho chorálu. Z jeho myšlienok o gregoriánskom choráli by som si dovoľil vybrať aspoň niekoľko:

Neuma je vnútorná sila slova. Neuma je estetický pojem. Neuma fixuje zvuk.

Neuma je seizmografia vnútorného napätia Božieho slova.

André Mocquereau sa vyjadril, že

v rámci filozofických pojmov by sme ako tézu mohli uviesť slovo, ako antitézu hudbu a ako syntézu gregoriánsky chorál.

Ohľadom adiaematickej notácie: o notovej výške nevieme nič. V 7. storočí nemáme žiadneho skladateľa, ktorý by podkladal pod antifóny tóny a rozširoval ich po celej Európe. V tomto období sa nerozširovali kódexy, ale konkrétne Božie slovo. Pisateľ pomerov v Cluny (ktorú prof. Joppich nazval „duchovnou fabrikou“) uvádza v roku 1003, že všetci ovládali Nový zákon naspamäť a niektorí aj Starý zákon. V Cluny začiatkom 11. storočia žilo 436 mníchov. A tak sa prof. Joppich opýtal, či niekoľko pergaménových kódexov tvorilo kresťanskú Európu a zároveň si odpovedal, že nie. Kresťanskú Európu tvorilo evanjelium a srdce, nie papier. V tomto vidí obrovský rozdiel medzi vtedajšou a dnešnou interpretáciou. Vtedy sa prednášalo všetko naspamäť (mnísi v Cluny sa denne modlili okolo 8 hodín, breviár bol vtedy rozdelený na jeden týždeň, kedy bolo premodlených všetkých 150 žalmov ba pisateľ pomerov v Cluny opisuje, že

mnísi sa modlili denne 215 žalmov), dnes potrebujeme tónovú výšku, akustické pomery, čo najlepší notový zápis a pod., lenže chýba nám toto poznanie spamäti.

Prof. Joppich ďalej poznamenal, že 70% adventných antifón má rovnakú zvukovú štruktúru, či to, že 147 antifón zaradujeme pri teoretickej analýze ku Quartus transpositus, kde sa mení po sebe modulácia tónov b a h. Nemôžeme povedať, že máme 147 rozličných typov melódií, ale len 1, ktorá pomáha zvýrazňovať text.

Podstata gregoriánskeho chorálu nie je v melódii, ale v texte, ktorý táto melódia zvýrazňuje.

Pri súkromnom rozhovore prof. Joppich potvrdil záujem navštíviť Slovensko a stretnúť sa s ľuďmi, ktorí majú záujem o gregoriánsky chorál. Pevne verím, že toto stretnutie sa uskutoční a mladí nadšenci stretnú človeka, ktorý sa denne venuje 9–10 hodín gregoriánske mu chorálu.

P. AMBRÓZ M. ŠTRBÁK, OPraem

Pán spája ľudí i spevom

Presvedčil nás o tom aj 3. ročník prehliadky chrámových zborov *Spievajme Pánovi '99*. Úvodný žalm s refrénom *Spievajme Pánovi* hlasom radostným, na ktorom sa zúčastnilo aj obecensvo, zjednotil nás všetkých prítomných. Prehliadka, ktorú usporadúva od r. 1995 každý druhý rok Univerzitná knižnica v Bratislave – NKC, sa uskutočnila v dňoch 11.–12.6.1999 v koncertnej sieni Klarisky v Bratislave. Je stretnutím bratislavských chrámových zborov a milovníkov sakrálnej hudby.

V tomto roku sa predstavilo 8 miešaných zborov, z toho 2 gréckokatolícke (Chrysostomos, Kyrillomethodeon), 3 rímskokatolícke (Chrámový zbor Lamač–Dúbravka, maďarský chrámový zbor pri františkánskom kostole Corda

fratrum, Miešaný spevácky zbor sakrálnej hudby – Vajnory). Ďalej Spevokol Bratskej jednoty baptistov v Bratislave, Spevokol Evanjelického a. v. cirkevného zboru (Bratislava – Petřalka) a schola CMBF – Schola cantorum. Na pódiu sme

privítali i celoslovenský mládežnícky zbor Cirkvi bratskej Eben Ezer.

V závere koncertov odznela v podaní spojených zborov skladba H. Ravinu *Adoremus*, op. 72 v úprave Ivana Hrušovského.



Spevácky zbor *Corda fratrum* z františkánskeho kostola v Bratislave, dir. E. Duka–Zólyomiová

Prehliadkou chcú organizátori oslovit' veriacich bez ohľadu na vierovyznanie i tých, ktorí vidia v duchovnej hudbe zatiaľ len skvosty hudobného umenia. Každý ročník prehliadky je benefičný, výnos koncertov je venovaný Nadácii detskej onkológie.

Informácie o podujatí by neboli úplné bez spomenutia moderátorky doc. Evy Žilinekovej, ktorá svojou bezprostrednosťou vytvorila ovzdušie patriace ospevovaniu Pána.

EMESE DUKA–ZÓLYOMIOVÁ

Bratislavskí konzervatoristi VO SVÄTEJ ZEMI alebo CESTA nezabudnutel'ných zážitkov

Asi takto by bolo možné nazvať koncertné turné Bratislavského komorného zboru konzervatória, ktoré sa uskutočnilo v dňoch 22.–29. apríla.

Ťažko však popísať to nespočetné množstvo zážitkov, ktoré zažil 13-člený spevácky zbor počas krátkeho pobytu vo Svätej zemi. Ved' už len samotná prítomnosť v tejto krajine mnohých národov a mnohých náboženstiev nás naplňa zvláštnym pocitom. Nehovoriac o tom, aké bolo úžasné zaspievať si skladbu J. L. Bellu – Christus factus est v Betleheme na mieste, kde sa pred 2000 rokmi narodil malý Ježiš, Magnificat od A. Pärta na mieste stretnutia Panny Márie s Alžbetou, Starosloviensky Otče náš na hore, kde Ježiš naučil učeníkov modlitbu, ktorú sa modlíme až dodnes, alebo stráviť chvíle ticha a pohody v olivovej záhrade, kde chodieval Ježiš so svojimi učeníkmi.

Veľmi milá bola aj pohostinnosť a



Jordánsko – hora Nebo

úprimná starostlivosť našich hostiteľov evanjelickej Cirkvi.

Ďalším, pre nás veľkým prekvapením bol aj nemalý záujem o koncerty, nakoľko Izrael a Jordánsko sú krajiny, kde európska hudba a samotná kultúra nie je až natoľko preferovaná ako kultúra orientálna a židovská. Veľkému záujmu sa tešili nielen skladby C. Monteverdiho, W. A. Mozarta, dynamika a kantabilnosť slovenskej ľudovej piesne, ale i spontánna a presvedčivá interpretácia židovských piesní (Yerushalaim, Erev shel shoshanim).

Veľkú pozornosť aj u odborného publika vyvolávali výkony sólistiek H. Gulyásovej, H. S. Szabovej, ktoré svojou interpretáciou árií z opier G. F. Händla a G. Puciniho dojímali často až k slzám.

Boli to naozaj zážitky plné radosti a očakávania, ku ktorým sa budú členovia speváckeho zboru konzervatória v Bratislave ešte dlho vracáť vo svojich spomienkach.



Pri rybníku Siloe

MARIÁN KITTNER

Duchovno-hudobná kompozícia v Bardejove

K roku kresťanskej kultúry usporiadal Evanjelický miešaný spevácky zbor z Bardejova (dir. Silvia Fecsková) koncert, ktorý sa uskutočnil v Bardejove 20. júna. Koncert bol zaujímavý dramaturgickou orientáciou na žalmy. Pre inšpiráciu chrámovým zborom uvádzame zoznam kompozícií, ktoré na koncerte odzneli:

I. Hrušovský: Adoremus

Žalmy v liturgii Cirkvi - úvaha
Organová skladba

Žalm 117

J. Zangl: Chváľte Pána - pre miešaný zbor a organ

Žalm 118

M. Schneider-Trnavský: Pravica Pánova - pre miešaný zbor a cappella

J. L. Bella: To deň - pre miešaný zbor a cappella

Žalm 51

O. Hemerka: Miserere mei Deus - pre miešaný zbor

Žalm 98

G. F. Händel: Cantate Deo z oratória *Juda Makabejský* - pre miešaný zbor a organ

Žalm 91

F. Steiner: Ten, kto býva v chráme - pre sóla a miešaný zbor a cappella

Žalm 47

J. Gruber: S jasotom vstúpil - pre miešaný zbor a organ

Žalm 110

E. Consonni: Ty si kňaz naveky - pre miešaný zbor a organ

Žalm 95

Vojdite, plesajme - hebrejský ľudový spev - pre miešaný zbor a cappella

Žalm 93

G. F. Händel: Hallelujah! - pre miešaný zbor a organ

Organová skladba

F. Schubert: Heilig, heilig z *Deutsche Messe*

Uzávierka
ďalšieho čísla
20. augusta

V skratke

V DŇOCH 25. A 27. MÁJA A 16. júna prebehli koncerty prvých absolventov Cirkevného konzervatória v Bratislave v odboroch hra na organe a spev. Študenti predviedli svoje výkony v koncertnej sieni Klarisky a v Hudobnej sieni Bratislavského hradu. Absolventi spevu (z triedy prof. Anny Hrušovskej) uviedli komickú operu *V. Blodeka* v studni.

SCHOLA REGENSCHORI – Popradské dni organovej hudby Š. Mnoheľa sa konali v Poprade 20.–25. júna. Nadväzujúce na predchádzajúce tri ročníky organových koncertov žiakov ZUŠ a konzervatorií, ktoré sa konali v Poprade, pripravili ich

usporiadatelia – v rámci Roka kresťanskej kultúry – pre učiteľov hry na organe, žiakov ZUŠ a konzervatorií študujúcich hru na organe, kantorov a organistov. Tento rok boli zamerané na poznávanie historických organov a organovú improvizáciu. Organizátormi podujatia boli Hudobná sekcia SLK pri KBS, ZKŠS, ZUŠ pri ZŠ Š. Mnoheľa v Poprade a Slovenský spevácky zbor ADOREMUS.

KURZ PRE ORGANISTOV. Spišská Diecézna liturgická komisia Spišská Kapitula – Spišské Podhradie, sekcia pre liturgický spev usporiadala 13. marca kurz pre organistov a kantorov v dekanáte Ružomberok. Kurz mal nasledujúci program:

– liturgické spevy počas Pôstneho obdobia a Veľkonočného trojdnia

– oboznámenie organistov a kantorov s prácou DLK a SLK pri KBS

– predstavenie nových liturgických kníh, spevníkov (vešpery, prelúdiá atď.)

– nácvik nových spevov

– diskusia, zakončenie programu

Na kurze bola možnosť zakúpenia (resp. objednania) liturgických spevníkov a pomôcok.

Kurz pripravil ThLic. Štefan Tuka, odb. asistent liturgického spevu v kňazskom seminári Baďin a člen SLK, podporil ho tiež ThLic. Alojz Kostelanský, dekan liptovského dekanátu.

Kurz pripravili organizátori s dôverou, že prinesú bohatý duchovný úžitok všetkým pracovníkom v oblasti liturgickej a chrámovej hudby ako i našim farnostiam.

Medzinárodný gospelový hudobný festival

FLEVO 1999

Eindhoven – Holandsko

18.–23. august 1999

Program: Beží asi 20 hodín denne. Tento rok vystúpi asi 40 popredných gospelových skupín z celého sveta, čo dáva spolu asi 70 hodín koncertov. Presný program na tento rok ešte nie je, ale prichádzajú veľmi dobré svetové kapely, napr.: Amy Grant, Audio Adrenaline, Raze, DC Talk, News Boys, Iona, Three Crosses, All Stars United a i. Celkovo je postavených asi 5 pódíí a hlavné pódium, bude tam asi 12 000 ľudí – Holanďania, Nemci, Angličania, Švajčiari... Okrem koncertov je tam: kino, divadlo, CD market, veľa obchodov a stánkov, kostol, seminárne stany atď.

Kontakt: Emil Šafár, Saleziáni – DOM, Miletičova 7, 82 08 Bratislava, tel.: 07/ 5023 1214, fax: 07/5023 1118

Festival HALELUJA '99

19.–21. 11. 1999

Občianske združenie SVETIELKO organizuje v dňoch 19.–21.11.1999 v Bratislave 4. ročník festivalu kresťanského umenia HALELUJA '99, v tomto roku pri príležitosti Roku kresťanskej kultúry. Chce pripraviť pre širokú verejnosť podujatie, na ktorom sa stretnú ľudia z rôznych cirkevných denominácií so spoločným cieľom - šíriť myšlienky kresťanstva prostredníctvom umenia. Tradičné zastúpenie má na tomto festivale hudobné umenie, ale tento rok pozvú aj kresťanských výtvarných umelcov, hudobné vydavateľstvá a podnikateľov v hudobnej oblasti (nahrávacie štúdiá, agentúry, zvukárov) a predajcov kresťanskej literatúry. Festival sa de konat' v priestoroch SD CULTUS Ružinov (veľký sála, malá sála, vstupná hala).

Účastníkov festivalu bude vyberať komisia na základe prihlášok, ale pozvané budú aj iné subjekty, o ktorých vystúpenie bude mať záujem. Pozvaní budú účastníci z rôznych cirkevných denominácií. Príležitosť dostanú aj talentovaní začínajúci umelci. Uprednostnená bude pôvodná slovenská tvorba.

Kontakt: Ludmila a Lubo Šramovci
Budovateľská 13
821 08 Bratislava

tel.: 07/ 5596 0485
e-mail: svetielko@svetielko.sk
internet: <http://www.svetielko.sk>

Trnavské organové dni 1999, IV. ročník

Hudobná sekcia SLK pri KBS

Mesto Trnava a Západoslovenské múzeum v Trnave

12. augusta – utorok:
Dóm sv. Mikuláša, 20.00

Giovanni Parissoni, *Taliansko*
program: Frescobaldi, Bach, Bossi, Parissoni, Reger

17. augusta – utorok:
Dóm sv. Mikuláša, 20.00

Peter Mikuláš (bas), *Slovenská republika*
Stanislav Šurin (organ), *Slovenská republika*
program: Bach, Dvořák, Šurin, Guilmant

19. augusta – štvrtok:
Dóm sv. Mikuláša, 20.00

Johann Trummer, *Rakúsko*
program: Muffat, Walter, Albrechtsberger, Mendelssohn-Bartholdy
Trummer, Bach

21. augusta – nedeľa:
Dóm sv. Mikuláša, 20.00

Hana a Ivo Bartošovi, *Česká republika*
program: skladby pre dvoch organistov – Albrechtsberger, Wesley,
Bartoš, Händel, Schubert, Hesse, Langlais

Kurz pre chrámových organistov v Trnave IV. ročník

15.–21. augusta 1999

Nadácia M. Schneidra-Trnavského

Otvorenie

15. augusta – nedeľa:
Františkánsky kostol, 19.30

Musica vocalis, dirigent: **B. Kostka**, basso continuo: **S. Šurin, P. Királ'**
program: Monteverdi, Biber

Prednášky

Využitie hudby J. S. Bacha v katolíckej liturgii

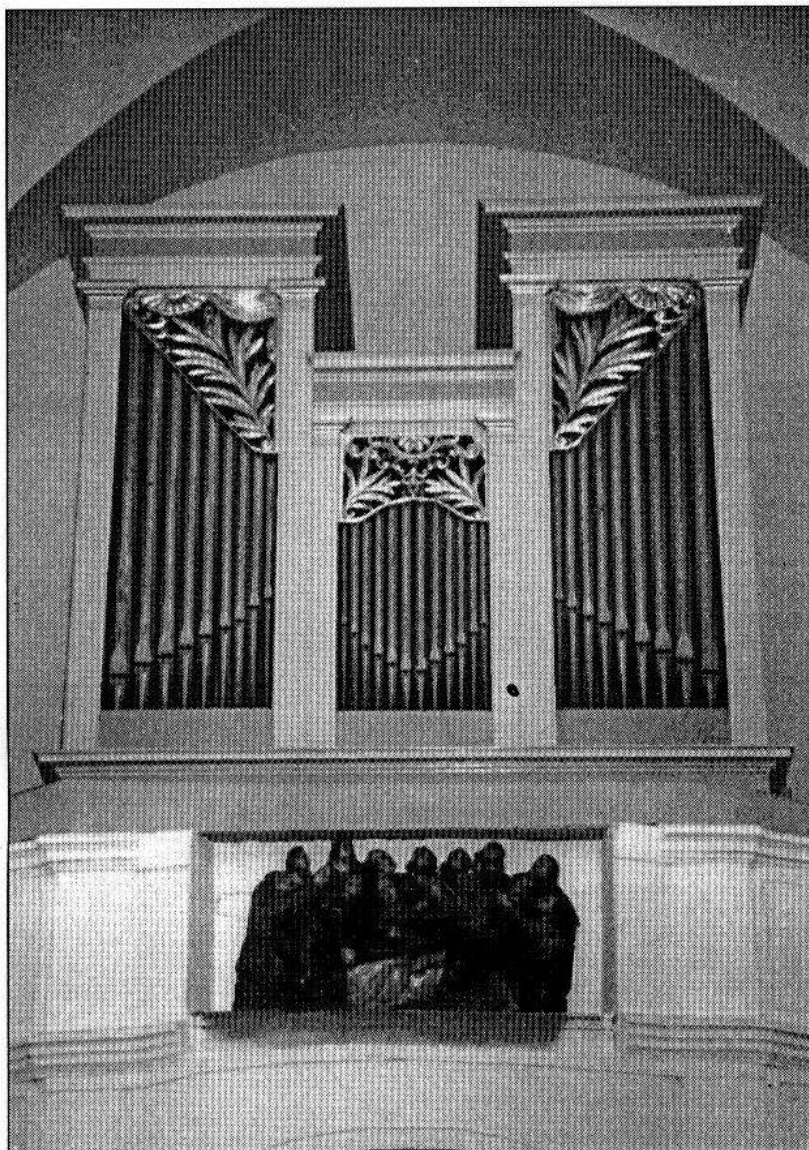
Prednáška **Prof. Dr. J. Trummera**, člena Bachovej spoločnosti v Lipsku, predsedu hudobnej liturgickej komisie diecézy Graz-Seckau a profesora na Vysokej hudobnej škole v Grazi.

18. augusta – streda
Gymnázium Angely Merici

Harmónia – Peter Hochel

Hra na organe, improvizácia – S. Šurin, Z. Zahradníková, M. Sedlár,
M. Cepko

Kontakt: Nadácia M. Schneidra-Trnavského
Študentská 9, 917 00 Trnava
tel/fax: 0805/5333136



Organ farského kostola sv. Kríža v Bratislave – Devíne

V roku 1846 postavil bratislavský organár Karl Klöckner v kostole sv. Kríža v Devíne jednomanuálový organ s pedálom. Nástroj so samostatným hracím stolom má 12 registrov. Hracia a registrová mechanická traktúra zostala pôvodná, takisto sa zachoval aj píšťalový fond organa. Po výtvarenej stránke je organ príkladom jednoduchého klasicizmu v organársve tohto regiónu.

STANISLAV ŠURIN

SNÍMKA: BRIGITA HAÁSZOVÁ

Dispozícia:

MANUAL

<i>Principal</i>	8'
<i>Octave</i>	4'
<i>Sollicinal</i>	8'
<i>Spitzflöte</i>	4'
<i>Quinte</i>	2 2/3'
<i>Superoctava</i>	2'
<i>Mixtur 4 fach</i>	
<i>Coppel</i>	8'
<i>Gedackt</i>	16'

PEDAL

<i>Quintbass</i>	16'
<i>Octavbass</i>	8'
<i>Subbass</i>	16'



„Aké mnohoraké sú
Tvoje diela, Pane!
Všetko si múdro
urobil“
(Ž 104)