



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
pri Konferencii biskupov Slovenska
vydáva

Spolok svätého Vojtecha, Trnava



Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.
Prof. Zdeněk Bilek
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Ján Schultz
Mgr. P. Ambróz Martin Štrbák O. Praem.
Mgr. Juraj Drobny
Mgr. art. Mário Sedlár
Mgr. Rastislav Podpera

Adresa redakcie:

Kľčov 156
053 02 Spišský Hrhov
Tel./Fax: 053/4592496
alebo 0908/619482
E-mail: amo@spisnet.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9
810 01 Bratislava 11
Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381
Fax: 02/44 871 379
E-mail: distribucia@katnoviny.sk
Príspevky na časopis možno zasielať na
č. účtu: 1256286553/0200, k symb. 179
VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

Polypress Levoča, spol. s r.o.
053 01 Levoča, Mäsiarska 28
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

O B S A H 4/2002

Na úvod

Zum Geleit

JÚLIA POKLUDOVÁ 2

Obnova liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile
(poznámky pre skladateľov) I

Die Erneuerung der liturgischen Musik nach dem Zweiten

Vatikanischen Konzil (die Anmerkungen für Komponisten) I

IRENEUSZ PAWLAK 3

Úloha kantora a predspeváka v omšovej liturgii

Die Aufgabe des Kantores und des Vorsängers in der Messliturgie

RASTISLAV PODPERA 6

Aktuálna problematika chrámových spevokolov I

Die aktuelle Problematik der Kirchenchore I

RASTISLAV PODPERA 6

Trojtonové neumy

Dreitonneumen

MARTIN ŠTRBÁK 8

Modológia – Deuterus

Modologie – Deuterus

MARTIN ŠTRBÁK 11

Hudba a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov
(od najstarších čias do stredoveku)

Die Musik und die Musikausbildung in der Geschichte

der Slowakei und der Slowaken

(von den ältesten Zeiten bis Ende des Mittelalters)

ERNEST HAINS 17

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša-Bystrého, M. Schneidera-

Trnavského, A. Albrechta a Š. Németha-Šamorínskeho

Organová hudba na Slovensku do 20. storočia

Orgelkompositionen von M. Moyzes, V. Figuša-Bystrý,

M. Schneider-Trnavský, A. Albrecht und Š. Németh-Šamorínsky

Die Orgelmusik in der Slowakei bis 20. Jahrhundert

MARIO SEDLÁR 26

Recenzia

Rezension 28

Spravodajstvo

Aktualitäten 29

Nemecké resumé

Resumé in deutscher Sprache 32

Titulná strana: Organ v Kovarciach

Titelseite: Orgel in Kovarce

FOTO: MARIAN A. MAYER



Cirkev má sprístupňovať, ba nakoľko je to možné, robiť prístupným svet ducha, neviditeľno, svet Boží. Musí teda prenášať do významových formúl to, čo je nevyssloviteľné. A práve umenie má svojráznu schopnosť vyzdvihnúť aspekt posolstva a preložiť ho do farieb, tvarov, tónov... V speve sa viera zakusuje ako zaplavujúca radosť, láska a dôveryplné očakávanie Božieho zachraňujúceho zásahu. (Z listu Jána Pavla II. umelcom)

My už ako keby sme sa nevedeli, ba ani nechceli radosť. Stále opakujeme to isté: ľudia v kostoloch nespievajú a mladí už ani nehovoriac. Naša konzumná spoločnosť nás učí viac prijímať ako tvoriť, viac hudbu počúvať ako ju hrať, či spievať. Problém spievanosti je oveľa zložitejší ako sa na prvý pohľad zdá. Je mnoho faktorov, ktoré je treba pri tejto otázke zohľadniť: veková kategória, vzdelanie, príp. hudobné vzdelanie, miesto (tzn. vidiek, mesto), tradícia, vkus... Sú isté všeobecné tézy, napr.: že v mestách sa viac uprednostňuje inštrumentálna hudba (organová hudba) pred spevom zhromaždenia a na vidieku naopak. Alebo že mládež skôr inklinuje k novej duchovnej piesni ako k spievaniu tradičných piesní z Jednotného katolíckeho spevníka a pod., alebo že s výškou vzdelania rastú aj nároky na umeleckú úroveň a štýl hudby v liturgii (zborové skladby, inštrumentálna hudba, gregoriánsky chorál, tradičné piesne, nové duchovné piesne v čo najlepšej interpretácii a pod.)

V novej situácii po Druhom vatikánskom koncile, kedy hudba sa stala integrálnou súčasťou liturgie, a nielen jej ozdobou, bez ktorej by sa ľahko zaobišla, je potrebné formovať cirkevných hudobníkov predovšetkým v správnom chápaní ducha liturgie a funkcie hudby v nej. V dejinách liturgie je to revolučná zmena, ktorá je síce návratom k prvopočiatkom, ale pre nás je tiež veľkou výzvou k hlbokaj reflexii a často k zmene zmyslania a praktických postojov. Liturgia je predovšetkým slávením tajomstva spásy. Znaky, ktoré na to liturgia používa, toto tajomstvo síce vyjadrujú, ale definitívne nevyjasňujú. Keby to tak bolo, tajomstvo by sa stratilo. Hudba v liturgii tiež plní úlohu znaku, prostredníctvom ktorého Boh zosiela človeku spásu a človek oslavuje Boha. Táto jej funkcia si vyžaduje, aby hudba vyjadrovala tajomstvo, sféru sakrálnu a nie profánnu. Liturgická hudba teda nesmie pripomínať každodennú zábavnú či dokonca tanečnú hudbu, ktorú bežne počúvame v rádiu. Liturgická hudba má byť „iná“ ako tá každodenná - svetská. Žiaľ iba málo cirkevných hudobníkov o tom vie a podľa toho koná. Na tomto poli je veľa nevedomosti a neinformovanosti. Dokonca aj medzi dušpastiermi je veľa takých, čo si to málo, ba vôbec neuvedomujú.

Ďalším problémom je nízka úroveň všeobecného hudobného vzdelania Slovákov. Mnohí, dokonca aj praktickí cirkevní hudobníci sú tak povediac hudobní analfabeti. To znamená, nepoznajú noty, hrajú podľa sluchu a myslia si akí sú „svetoví. To však ani zďaleka nie je pravda. Hrať dobre podľa nôt neznamená byť horším muzikantom, ale naopak. Rešpektovaním notového zápisu interpret vyjadruje istú „bázeň“ pred umeleckým posolstvom tvorcu - skladateľa. Nie vždy sa takým „skoroskladateľom“ podarí vylepšiť pieseň z JKS, keď ju hrajú s obmenami niekoľkých základných akordov!? Je to jednoducho scestná predstava.

Na našich chóroch panuje ešte nízke hudobnokultúrne povedomie a o liturgickom ani nehovoriac. Je preto veľmi potrebné o hudbe a najmä o hudbe v liturgii hovoriť a písať. Jediným diskusným fórom na tomto poli u nás je časopis Adoramus te, ktorý sa už päť rokov snaží prístupnou formou napomôcť k väčšej rozhladenosti organistov a chrámových hudobníkov i kňazov, ktorí majú záujem a chcú na sebe ďalej pracovať a neustrnúť v starých koľajách. Časopis prináša rôznorodú tematiku: gregoriánsky chorál - semiotiku, históriu, interpretáciu; problematiku služby hudobníkov v liturgii, články o Jednotnom katolíckom spevníku, teoretické: teologické aj hudobné východiská tvorby nového Liturgického spevníka a v posledných číslach časopis uverejňuje aj konkrétne skladby doň pripravené. Nechýbajú v ňom články o historických organoch a slávných organároch, o skladateľoch duchovnej hudby, o cirkevných spevokoloch, o gospelovej scéne na Slovensku i v zahraničí a novej duchovnej piesni v teoretickej rovine i v praxi (články o hudobných festivaloch, koncertoch, rozhovory s členmi kapiel a pod.), množstvo kvalitného notového materiálu pre chrámové zbory, recenzie na hudobné nosiče a literatúru z oblasti duchovnej hudby... Je to pestrá paleta.

Vráťme sa teda na začiatok nášho uvažovania. Práve tak ako iných umelcov, potrebuje Cirkev hudobníkov – ľudí naplnených do hĺbky zmyslom tajomstva. Potrebuje hudobníkov vzdelaných tak po hudobnej ako aj po liturgickej stránke, aby boli schopní ľudí osloviť svojim umením, aby ich vedeli motivovať a nadchnúť pre spievanie a zapájanie sa do liturgie, aby naše chrámy boli naozaj naplnené radosťou.

Júlia Pokludová



Obnova liturgickej hudby po Druhom vatikánskom koncile (poznámky pre skladateľov) I

IRENEUSZ PAWLAK

Druhý vatikánsky koncil zasadal v Ríme v rokoch 1962 – 1965. Od tejto chvíle často používame vyjadrenia typu: „koncilová obnova“, „pokoncilová reforma“, „koncilová revolúcia“ atď., pričom nie vždy rozmyšľame nad významom týchto vyjadrení.

Koncil sa vyjadril v mnohých otázkach dôležitých pre život a prácu Cirkvi v súčasnom svete. Zaujal postoj aj v oblasti liturgie, ktorá je vlastne „životom Cirkvi“. Míľovým krokom bolo vyhlásenie Konštitúcie o posvätej liturgii „Sacrosanctum concilium“ 4. 12. 1963.

Od tejto chvíle to v Cirkvi zašumelo. Do boja sa pohli tak prívrženci zásad Konštitúcie, ako aj jej protivníci.

Reforma liturgie sa nemohla nedotknúť hudby späté s liturgiou. V tejto otázke sa vytvorili dva smery: konzervatívny a pokrokový. Prvý sa skoro výlučne obrátil na minulosť. V súlade s tradíciou bol na čelo postavený gregoriánsky chorál, polyfónia „a cappella“ a iné diela starej hudby. K súčasnej hudbe bol zaujatý skeptický postoj. Tzv. pokrokový smer sa však prejavil hlavne v snahe eliminovať tradičnú hudbu a nahradiť ju novými žánrami. Objavila sa tendencia prevádzania len takých skladieb, ktoré zodpovedajú úrovni kultúry a aktuálnym spoločenským požiadavkám.

Nerozoberajúc podrobnosti môžeme povedať, že hoci obidva smery prezentujú správne názory, ktoré je vo veľkej časti možné zosúladiť, ich praktická realizácia vzbudzuje veľa výhrad. Zabudlo sa totiž na to, že o podobe liturgie a s ňou spojenej hudby nemôžu rozhodovať jednotlivci, hoci veľmi talentovaní, a ani spoločenské skupiny, ale Magistérium Cirkvi. Cirkev nie je svojou povahou konzervatívna, ani modernistická. Cirkev je tradičná. Konzervativizmus sa uzatvára pred novými prúdmi a nechce o nich počuť. Modernizmus sa oddeľuje od toho, čo je staré a uznáva len „novodobé“. Naopak tradicionalizmus spočíva v neustálom rozvoji už

jestvujúcich foriem, v ich zdokonaľovaní a pretváraní. Aprobujeme teda „nova et vetera“.¹

Po objavení sa Konštitúcie o posvätej liturgii Apoštolská stolica vydala tri tzv. výkonné inštrukcie: „Inter Oecumenici“ (1964), „Tres abhinc annos“ (1967) a „Liturgicae instaurationes“ (1970), ktoré určili kvalitu a obsah liturgických zmien. Uskutočnila sa v nich zásadná reforma liturgického rítu, do kultu boli zavedené národné jazyky a zahájené bolo vydávanie liturgických kníh. Mnohí to uznali za vrcholný bod a ukončenie reformy. V tejto chvíli v mnohých miestnych Cirkvách boli zložené ruky, zanechaná práca o prehlbenie reformy a liturgia sa začala považovať za nástroj slúžiaci individuálnym záujmom celebrantov, hudobných skupín a všeobecnému spoločenskému gustu.

S údivom bola prijatá inštrukcia „Varietates legitimae“, vydaná v roku 1994, týkajúca sa inkulturácie, čiže prispôbovania miestnych zvykov rímskemu rítu. V tejto inštrukcii bolo nesporne dokázané, že rímsky obrad nepodľahol premlčaniu a nevyhnutná miestna adaptácia má za cieľ jeho obohatenie a nie demontáž (č. 3 a 4). Cirkev prijíma tieto kultúrne hodnoty jednotlivých národov, „ktoré je možné zosúladiť so skutočným a autentickým duchom liturgie s úctou voči zásadnej jednote rímskeho obradu“ (č. 2). Okrem toho sa má zohľadniť „účelnosť zmien, jednota obradu a kompetencie cirkevného vedenia“ (č. 34). „Nikto iný, hoci by bol aj kňazom, nesmie na vlastnú päsť nič pridávať, odoberať alebo meniť v liturgii. Inkulturácia teda nie je ponechaná na osobnú iniciatívu celebrantov, ani spoločnú iniciatívu zhromaždenia“ (č. 37).

V cirkevných kruhoch to opäť zašumelo. Vznikol totiž názor, že každý, kto len chce, môže, ako vie a chce, formovať liturgiu svojím spôsobom. Vo sfére hudobného umenia, ktorá nás zaujíma, bolo do liturgie beztretné a nelegálne

zavedených veľa skladieb s pochybnou alebo žiadnou umeleckou hodnotou, bez ohľadu na sväté miesto, text a obrad. Vedro studenej vody, vyliate na horúce hlavy nespratných reformátorov, bolo prijaté veľmi zle.

Ale tým sa to ešte neskončilo. V roku 2001 sa objavila ďalšia, v poradí piata, inštrukcia pre správne zavádzanie Konštitúcie o liturgii: „Liturgiam authenticam“. Týka sa používania národných jazykov pri vydávaní rímskych kníh. Predpokladá a snaží sa pripraviť „nové obdobie obnovy, ktorá by zodpovedala povahe a tradícii partikulárnych Cirkví a zabezpečovala vieru celej Božej Cirkvi“ (č. 7). Jasným spôsobom bolo teda zaznamenané, že sa začala nová etapa obnovy, a že tá nebola vôbec ukončená. Dávno bolo jasné, že Liturgia „sa stále deje“ a jej obnova musí byť permanentná. Aj táto inštrukcia vyvrátila rozšírený názor, akoby sme už reformu liturgie mali za sebou. Okrem toho obsahuje veľmi podrobné normy spojené s prekladmi liturgických textov do národných jazykov a určuje prísne a dôkladné predpisy pre tých, ktorí robia takéto preklady. Týmto spôsobom opäť ruší svojvoľnosť, aké sa vkradli do liturgie.

Problém hudobnej tvorivosti je fundamentálnou otázkou. Od jej vyriešenia závisí organizácia hudobnej stránky v konkrétnom liturgickom dianí.

Môj príspevok som rozdelil na tri časti: 1. Štruktúra liturgie 2. Texty 3. Hudba. Pre jasnosť prednášky budem písať výlučne o omšovej liturgii, hoci je zrejme, že Eucharistia nevyčerpáva celú zásobu liturgických úkonov, ku ktorým patria iné sviatosti, sväteniny a požehnanie ako aj Liturgia hodín.

1. Štruktúra liturgie, čiže poriadok obradov

Liturgia je činnosť, mocou ktorej Kristus vykonáva svoj kňazský úrad v súčasnej etape dejín spásy, pod rúškom viditeľných a účinných znakov;

posväčuje Cirkev a spolu s ňou ako svojím mystickým Telom vzdáva Bohu chválu, čiže verejný kult.² Preto všeobecná „sloboda“ formovania liturgie, pretvárajúca sa na svojvoľnosť, sa nedá zosúladiť s podstatou viery a samotnej liturgie. Veľkosť liturgie spočíva práve v jej neľubovoľnosti. Veľmi dôležitú úlohu tu zohráva rítus, ktorý je výrazom ekleziality a spoločenstva. V ňom sa konkretizuje spätosť liturgie s Cirkvou. Cirkev sa stáva podmetom a nie predmetom rítusu. To ona pripúšťa rôzne formy a živý rozvoj, ale tiež odmieta svojvoľnosť. Táto norma zaväzuje jednotlivcov aj spoločenstvo, hierarchiu aj laikov. Týmto spôsobom má liturgia účasť na autorite základných právd viery.

Liturgia, ktorá sa ľubovoľne „robí“, je založená na názore a na slove človeka. Tým je postavená na piesku a ostáva vnútorne prázdna, nezávisle od toho, akým ľudským kumštom ju budeme ozdobovať. Jediné úcta pre pôsobenie zhora a zásadná nesvojvoľnosť nám môže zaručiť skutočné slávenie, to znamená priblíženie sa k nám toho, čo je veľké, čo nerobíme sami, ale dostávame ako dar.

Teda tzv. „kreativita“ nemôže byť autentickou liturgickou kategóriou, keďže predpokladá výlučne ľudské konanie, v ktorom si človek buduje nový, lepší svet. V takomto prípade by umenie nemalo nič napodobňovať a činnosť človeka nie je naviazaná na žiadnu mieru a cieľ. Tento druh tvorivosti nepatrí do oblasti liturgie, pretože tá sa nesýti nápadmi jednotlivcov či skupín. Boh oslobodzuje a otvára dvere k slobode. Liturgia teda bude skutočná a nová nie vďaka banálnym slovám či vynálezom, ale vďaka odvahe vydať sa na cestu k tomu, čo je veľké. V obradoch Cirkvi, to čo je veľké, nás predchádza. To nemá nič spoločné so skostnatením, pretože biblické slovo sa uskutočňuje v odpovedi Cirkvi, ktorú nazývame tradíciou. Liturgia teda nie je porovnateľná s technickým zariadením, ktoré je možné urobiť. Priravnáva sa však k rastline, ktorá rastie podľa určitých zákonov.³

Ak je teda liturgia pôsobením Krista a Cirkvi, tak človek sa môže jedine zapojiť do tohto kultu. Teda to nie človek celebruje liturgiu. Prvým a náležitým liturgom je sám Kristus pôsobiaci skrze Cirkev. Často, žiaľ, máme dočinenia so skutočným falšovaním katolíckej liturgie. Podľa sv. Tomáša Akvinského

„falšovateľom by bol ten, kto by v mene Cirkvi spravoval Boží kult napriek spôsobu ustanovenému Božou vážnosťou skrze Cirkev a posvätenému zvykom“ (Summa Theologica II-II, z. 93, čl. 1). Veriaci teda majú právo na skutočnú liturgiu, takú, akú chceta a ustanovila Cirkev, ktorá tiež predpokladala určité možnosti jej prispôsobenia k pastoračným potrebám rôznych území a rôznych ľudských skupín (inštrukcia „Inaestimabile donum“ z r. 1980, úvodné poznámky).

Každý účastník liturgie je teda jej služobníkom a nie vlastníkom a nemôže so svätým obradom nakladať svojvoľne podľa vlastných nápadov.

Skladateľom Magistériom Cirkvi stanovuje vysoké požiadavky. Autor má byť členom Cirkvi. Len vtedy je schopný v plnosti používať jazyk Cirkvi, keď k nej patrí, keď sa sám zúčastňuje na modlitbe spoločenstva a na sviatostnom živote.

Na túto tému sa vyjadril pápež Pius XII. v encyklike „Musicae sacrae disciplina“:

„... Do náboženského umenia by sa nemal púšťať taký umelec, ktorý neverí, alebo svojim duchovným ako aj vonkajším životom stojí ďaleko od Boha – chýba mu totiž ten vnútorný zrak, ktorý dovoľuje vidieť to, čo vyžaduje Boží Majestáť a kult patriaci Bohu. Nemôže tiež rátať s tým, žeby jeho diela, nezrodené z náboženského presvedčenia, mohli dýchať vierou a nábožnosťou, čo vyžaduje Boží dom a jeho svätosť, dokonca aj vtedy, ak by odzrkadľovali schopnosti a technickú zbehosť svojho tvorcu“ (č. 11).

„Taký umelec, ktorý sám je síce veriaci a vedie život hodný kresťana, pod vplyvom oživujúcej Božej lásky, využívajú schopnosti dané Stvoriteľom, bude chcieť a vedieť farbami, líniami, zvukmi a piesňami tak zručne... vyjadrovať pravdu, ktorú vyznáva a zbožnosť, ktorú žije, že samotné vykonávanie umenia mu bude akoby životom z viery a vzdávaním úcty Bohu... Takých umelcov si Cirkev vždy vážila a naďalej bude vážiť; široko im otvára svoje svätynie, s dobroprajnosťou prijímajúc ich cenný vklad, aký vnášajú svojou umeleckou činnosťou...“ (č. 12).

Podobné myšlienky vyjadruje Ján Pavol II. vo svojom liste umelcom (1999):

„Umenie sa vyznačuje len sebe vlastnou schopnosťou zachytenia vybra-

ného aspektu tohto (Božieho) ohlasovania, a prekladá ho do jazyka farieb, tvarov a zvukov... Robí to tak, že neodoberá samotnému ohlasovaniu transcendentný rozmer, ani tvorivú auru... Koľko diel sakrálnej hudby bolo skomponovaných počas storočí autormi preniknutými hlbokým zmyslom pre tajomstvo! Tisíce veriacich posilňovalo svoju vieru hudbou, ktorá prúdila z iných veriacich srdca a stávala sa súčasťou liturgie...“ (č. 12).

To všetko vyžaduje vieru, štúdium aj prax. Skladateľ, ktorý žije životom Cirkvi, nebude mať ťažkosti so zachytením myšlienky Cirkvi v jednotlivých obradoch.

2. Texty

Ako už bolo spomenuté, liturgické texty boli starostlivo vybrané. Majú byť tiež správne preložené do národných jazykov. Texty určené na spev, sa majú vyznačovať takým slovníkom a štylistikou, aby nerobili dodatočné ťažkosti pre skladateľov. Inými slovami – musia to byť texty na spev v širokom význame. Prekážku môže tvoriť napr. veľký počet jednoslabičných slov vystupujúcich následne za sebou, alebo tiež jednoslabičné slová na konci vety.

Tieto pravidlá však neopravňujú skladateľov presúvať, dodávať, vynechávať alebo meniť slová za iné. Liturgický text totiž pred autora predkladá špecifické úlohy, s ktorými si musí poradiť. V opačnom prípade môže byť dielo uznané za neliturgické.

2.1. Ordinarium missae

K spevom ordinária, čiže stálych častí omše, sa rátajú tradičné texty omšového cyklu: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus a Credo. Ich znenie v národných jazykoch je už ustálené a je potrebné držať sa týchto literárnych foriem.

Tieto časti, určené zo začiatku pre ľud, boli postupom času vo svojom historickom rozvoji rezervované pre celebranta, schólu a chór. Veriaci boli vytlačení do úlohy divákov a poslucháčov. Takýto stav vecí priniesol ovocie v neobyčajne bujnóm rozvoji ľudovej zbožnosti, ktorá sa kdesi musela realizovať. Na tomto pozadí sa v 16. stor., hlavne v Nemecku, zrodila nová forma tzv. omšových piesní. Ľud spieval



poetické parafrázy častí ordinária, ku ktorým boli postupne pridávané aj spevy propria. Prvá takáto omša v Poľsku: „Kirie, Oycze laskawy”, vznikla v 17. stor. V 18. stor. už máme iné omše: „Z odglosem wdziecznych piesni”, „Nieogamiony”, „Na stopniach Twego”.⁴ Do polovice 20. stor. vzniklo veľa tzv. omšových piesní.

Po Druhom vatikánskom koncile Biskupská konferencia Poľska uznala za povinný doslovný preklad časti ordinária a nie ich parafrázy. Toto rozhodnutie sa môže zdať málo pochopiteľné pre územie Sliezska, Veľkopoľska a Pomoria, kde prax spievania omšových piesní je ešte dodnes živá. Zo širšej perspektívy je to však správne nariadenie, keďže obohacuje mnohosť foriem a neobmedzuje omšové spevy výlučne na formu piesne.⁵

Je potrebné dodať, že dnes do ordinarium missae patria aj iné stále časti, okrem iného dialógy a aklamácie. Tvoriť isté novum voči prijatej tradícii.

2.2. Proprium missae

Týmto názvom opisujeme všetky tzv. menlivé spevy. Patria k nim spevy na procesie, medzi čítaniami a tiež spevy spojené s obradom zvelebovania (gratiarum) po prijímaní.

2.2.1. Procesiové spevy

Rátame k nim spevy na vstup, na prijímanie, pri príprave obetných darov a na ukončenie liturgie. Riadia sa trochu inými pravidlami. Je v nich možná istá ľubovoľnosť, hoci nie absolútna. Ich obsah totiž musí súhlasiť s liturgickou činnosťou, slávnosťou alebo liturgickým obdobím. Nedostatok prihliadania na tieto kritériá spôsobuje, že mnohé texty vypadajú mimo liturgiu a nemajú právo byť v nej používané. Často sa stáva, že spevácky zbor má pripravený repertoár a využíva ho pri rôznych príležitostiach, nezohľadňujúc ani obrad ani slávnosť, jednoducho spieva diela, ktoré pozná, nezávisle od liturgickej myšlienky Cirkvi. Takáto prax je neprípustná.

Spevmi na procesie boli počas stáročí antifóny spojené so žalmami. Až po Druhom vatikánskom koncile boli namiesto nich zavedené cirkevné piesne. Je všeobecne známa vec, že tradičné poľské a slovenské piesne neboli určené pre liturgiu. Vyjadrovala sa v nich ľudová zbožnosť. Preto je možné mať

veľa výhrad voči ich teologickému obsahu. Vo vzťahu k nim však zaväzuje postoj úcty rešpektujúci autenticitu textu. Nesmú sa modernizovať. Nanajvýš je možné obísť isté slohy alebo dokonca niektoré piesne vylúčiť z používania v liturgii. Objavuje sa však súrna potreba tvorenia nových textov piesní. Autori nových textov nemajú ľahkú úlohu. Nové texty majú vyjadrovať slávené tajomstvo a zároveň vnášať nový pohľad na pravdu slávenú v liturgii. Text musí byť totiž prístupný, ale nemôže byť primitívny. Nemal by byť ani príliš starosvetký, ani príliš novodobý. Pieseň nemôže byť „fascinujúcou poéziou” obsahujúcou prehnané sformulované myšlienky, egzaltované alebo nepravdepodobné. Teológia týchto textov musí byť správna.⁶

Jedno je však isté, že texty nových piesní sa nemôžu svojvoľne uvádzať do liturgie. Musia získať schválenie cirkevnej vrchnosti.

2.2.2. Spevy medzi čítaniami

K týmto spevom patria žalmy po čítaní, aklamácie pred evanjeliom a sekvencie.

Postoj vyjadrený v liturgických knihách je jednoznačný: rezponzóriové žalmy musia byť spievane vo forme psalmodie. Vylučuje to používanie piesní namiesto žalmu. Psalmodická forma zaväzuje tak v sólovom speve, ako aj v prípade zaangažovania celého zhromaždenia do týchto častí liturgie. Ten posledný spôsob môže mať využitie v pripravených a početne menších skupinách, napr. v kňazských seminároch, rehoľných domoch ap. Najčastejšie však žalm prednáša žalmista. Musí použiť určený text žalmu a nie jeho parafrázu alebo náhradný spev.

Aklamáciu pred evanjeliom a s ním spojený verš spieva kantor alebo schóla. Verš je možné z oprávnených dôvodov vynechať, avšak „aleluja” má byť spievané a to nevyhnutne dva alebo trikrát. Ak však „aleluja” nemôže byť z rôznych dôvodov zaspievané, vynecháva sa. Je to totiž slovo svojou povahou určené na spev.

V lekcionári ostali len dve povinné sekvencie: na Zmŕtvychvstanie a Zoslanie Ducha Svätého. Majú sa spievať. Ak by však spev nebol možný, úplne sa vynechávajú – podobne ako „aleluja” – napriek tomu, že sú prikázané.

2.2.3. Spevy zvelebovania

Obrad zvelebovania (vd'akyvzdávania) je dosť nový, keďže sa začal používať až v roku 1967. Predtým zavazovalo tzv. vd'akyvzdanie po svätej omši. Súčasne je zapojený do liturgie hneď po svätom prijímaní.

Všeobecne sa usudzuje, že v tomto obrade zaväzujú tzv. eucharistické spevy. Nie je to ani presný ani jednoznačný pojem. Eucharistické spevy sa totiž delia na tri skupiny: adoračné, o Eucharistii ako pokrme a spevy zvelebovania. Adoračné spevy spievame v pobožnostiach s vystavenou Najsvätejšou Sviatosťou. O Eucharistii ako pokrme máme spievať počas udeľovania svätého prijímania. Ostávajú teda spevy zvelebovania „cantica laudis”. Obsah týchto spevov však nemôže byť výlučne ďakovný. Zvelebovanie je totiž niečím viac ako vd'akyvzdanie. Obsah týchto spevov nemá byť nasmerovaný na Krista. To obsahujú adoračné spevy. Piesne zvelebovania liturgické zhromaždenie vznáša k Bohu Otcovi alebo k Svätej Trojici, keďže spolu s Kristom vzdáva zveľbuje Boha okrem iného za dar jeho Syna. Teda nie „Jezusa ukrytého” (Ježiša ukrytého), alebo „Cóz Ci, Jezu, damy” (Čo ti, Ježišu, dáme) alebo „Chwała i dziękczynnienie” (Chvála a vd'akyvzdávanie) prípadne „Wielbię Ciebie” (Veľbím Ťa). Správne budú na tomto mieste niektoré žalmy, hymny zo Starého a Nového zákona alebo iné novšie spevy s náležitým obsahom.

O tom všetkom má skladateľ vedieť skôr, ako sa pustí do liturgickej tvorby.

Poznámky:

¹ I. Pawlak. *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin 2000 s. 41nn.

² B. Nadolski. *Liturgika*. T. 2. Poznań 1989 s. 19.

³ J. Ratzinger. *Duch liturgii*. Poznań 2002 s. 148–152.

⁴ B. Bielawska. *Polska pieśń mszalna do 1914 r.* In: *Studia z dziejów liturgii w Polsce*. T. 3. Red. W. Schenk. Lublin 1980 s. 177nn.

⁵ Pawlak, op. cit. s. 145nn.

⁶ K. Mrowiec. *Kryteria oceny pieśni kościelnych*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 31:1978 n. 3 s. 148.

Preklad do slov. A. Akimjak

Úloha kantora a predspeváka v omšovej liturgii

RASTISLAV PODPERA

K spoločnému spevu sú pozvaní všetci účastníci liturgie, celé zhromaždenie teda koná istým spôsobom aj hudobnú službu. Niektorí členovia spoločenstva majú však špeciálne nadanie, ktoré môžu uplatniť pri výbere, organizovaní hudby v liturgii a pri vedení spevu zhromaždenia. Úlohu kantora a predspeváka určujú Všeobecné smernice Rímskeho misála a nijako ju nevyčleňujú spomedzi liturgickej úlohy Božieho ľudu; povahou svojej služby kantor patrí do zhromaždenia veriacich. Medzi hudobnými službami má kantor dôležité postavenie. Je mu zverená kľúčová úloha nielen pri výbere spevov zhromaždenia, ale celej hudobnej zložky liturgie.

Hoci prax vo väčšine našich kostolov je iná, úlohu kantora treba odlišovať od žalmistu, ktorý má spievať rezponzóriový žalm, hoci v prípade, že niet žalmistu, jeho úloha pripadá kantorovi. Často sú tieto dve liturgické služby spojené v jednej osobe bez vážnejšieho dôvodu. „Rozdelenie jednotlivých úloh medzi viac osôb... je znakom bohatej činnej účasti veriacich na liturgii.“¹ Ak je dostatok vhodných spolupracovníkov, nie je vhodné, aby jedna osoba vykonávala naraz úlohu kantora, žalmistu i organistu.

Hudobné požiadavky na kantora

Kantor, predspevák a žalmista, ako sóloví speváci, majú spĺňať požiadavku prirodzeného zdravého hlasu so zreteľnou výslovnosťou a schopnosťou správne intonovať predpísané spevy.² Hlasový prejav chrámoveho speváka nie je totožný so školenými spevákmi, zvlášť techniky operného spevu a vibráto pôsobia pri spievaní liturgických textov neprirodzene, až rušivo. Operné, ale ani folklórne techniky spevu do chrámovej hudby nepatria. Hlas kantora a predspeváka má byť predovšetkým prirodzený, pritom však dychovo „opretý“ a intonačne istý.

Služba kantora

„Úloha cirkevného hudobníka sa najlogickejším a najdôstojnejším spôsobom vyčerpáva vtedy, keď vedie a napomáha k plnej a uvedomelej účasti celého zhromaždenia veriacich na liturgii, ktorí sa majú a chcú svojimi modlitbami, spevmi a gestami vyjadriť Bohu a pred Bohom.“³ Prvoradou úlohou kantora je viesť akýkoľvek organizovaný spev zhromaždenia. V našich podmienkach vždy začína a vedie spev v rámci spoločných spevov zhromaždenia (Sanktus, Modlitba Pána, Krédo, duchovné piesne) alebo triedavých spevov s predspevákom (Kyrie, spev pred evanjeliom, modlitba veriacich, Agnus).⁴ Služba kantora je potrebná a užitočná, hlavne v sláveniach, kde neúčinkuje chrámový spevokol. Časté sú prípady menších farností alebo filiálok, kde najmä vo všedných dňoch niet organistu. Vtedy celá hudobná zložka spočíva na kantorovi. Vo vedomí ľudí ako pozostatok z minulosti stále dominuje organista ako hlavný zodpovedný za hudbu počas omše. Je správne, ak sa s rastúcimi možnosťami personálne oddeliť tieto dve služby zavedie aj všeobecné vedomie o úlohe kantora ako o úlohe dôležitejšej a prvoradej. Cirkev

vždy kládla dôraz na spev, ktorý v liturgii vždy môže existovať aj bez inštrumentálnej hudby, nie naopak.

Okrem toho, že kantor kvalifikovane vedie spev zhromaždenia, tiež učí a uvádza do praxe nové spevy.⁵ Pri výbere spevov k omši prihliada na aktuálne zloženie účastníkov liturgie, vekové skupiny, hudobno-vkusovú orientáciu v rámci dostupných žánrov liturgickej hudby. V opačnom prípade nie sú zriedkavosťou rôzne formy neúčasti veriacich na speve. Kantor pri svojej práci pamätá na to, že niektorí z prítomných veriacich z akéhokoľvek dôvodu spievať nebudú alebo nemôžu. Kantori často rozličnými vhodnými spôsobmi podnecujú spev celého zhromaždenia. Veriaci sa aktívne zapájajú a radi sa učia nové spevy, ak ich vedie schopný hudobník s citlivým prístupom.

Zvlášť opatrne by mal kantor konať pri verbálnom zasahovaní do liturgie (napr. ak má ohlásiť, čo sa bude spievať). Mal by to robiť tak, aby nerušil v čase spoločnej modlitby. Uvedenia a oznámenia o spievanej hudbe (hlavne pred omšou) majú byť stručné a treba sa pri nich vyvarovať homiletickému štýlu.

Vyberať skutočne vhodné spevy a hudbu pre konkrétne liturgické slávenie je najzodpovednejšou úlohou a povinnosťou kantora. Pri výbere sa prihliada nielen na zloženie účastníkov liturgie (niektorí kantorí sa až prehnane podkladajú nízkemu hudobnému vkusu veriacich), ale aj na súbor liturgických predpisov, ktoré sa viažu na výber hudby v liturgii. Dobrí kantorí, či už školení alebo samoukovia, poznajú aspoň základné dokumenty o danej problematike a riadia sa nimi. Tam, kde kantor nemá ani základné vedomosti o povahe a zmysle jednotlivých liturgických úkonov a príslušnej hudby, si nachádza miesto nízka liturgická i hudobná kultúra. V našich podmienkach ešte stále – ako pozostatok z minulosti – väčšina kantorov nevyhovuje požiadavkám obnovenej liturgie, predovšetkým požiadavke dobrého poznania liturgie, vhodného výberu hudby a flexibility práce počas samotnej omše.

Aktuálna problematika chrámových spevokolov I.

RASTISLAV PODPERA

V minulosti bol liturgický spev väčšinou záležitosťou kléru, ľud sa zúčastňoval na omši predovšetkým spievaním duchovných piesní. Zásľuhou pokoncilovej liturgickej reformy v 2. polovici 20. storočia sa nadviazalo na pôvodnú tradíciu zborov a na ich pôvodnú úlohu v omši. Zbor je súčasťou zhromaždenia veriacich. Pre hudobné teleso, ktoré v liturgii plní úlohu schóly (ktorá vždy bola viac záležitosťou kňazských seminárov a kléru) i zboru spevákov (chorus cantorum), interpretujúceho viachlasnú duchovnú hudbu minulých storočí, sa v dnešnej liturgickej praxi používa všeobecnejší výraz *chrámový spevokol*.

Súčasná chrámová zoskupenia zväčša postihujú široký žánrový a štýlový repertoár duchovnej a liturgickej hudby, slúžia rôznemu zloženiu účastníkov liturgie a svoje pôsobenie prispôbujú potrebám rôznych foriem liturgického slávenia. Vzhľadom na túto rôznorodosť a široké uplatnenie používame



všeobecnejší pojem chrámový spevokol namiesto pojmu zbor, ktorý asociuje skôr viachlasné zoskupenie.

Nevieme, koľko chrámových spevokolov na Slovensku pôsobí. Ich existencia vyplýva na niektorých miestach z niekoľkodesaťročnej tradície, veľa spevokolov vzniklo po Koncile, ktorý k tomu miestne cirkvi priamo vyzýva. Spevokoly, ktoré sa venujú klasickej viachlasnej tvorbe, vznikajú v súčasnosti z podnetu ambiciózných veriacich mladých ľudí s hudobným vzdelaním. Takmer v každej farnosti pôsobí hudobné teleso, či už je to detský, mládežnícky spevokol alebo klasický miešaný zbor.

Spevokol ako spoločenstvo. Otázky motivácie

Podľa vyjadrení spevákov hlavnou motiváciou príchodu do spevokolu sú okrem vzťahu k duchovnej hudbe aj spoločenské dôvody. Spevokol plní aj dôležitú spoločenskú úlohu: spája ľudí tej istej viery, ktorí radi spievajú, a tak zoskupenie vytvára nové, ničím nezameniteľné duchovné hodnoty nielen pre samotných spevákov, ale cez ich pôsobenie aj pre ostatných účastníkov liturgie. Veľa členov spevokolov, zvlášť mladých, sa priznalo, že prvou pohnútkou ich vstupu do kolektívu boli priatelia, stretnutia s nimi, spoločenstvo. Až neskôr prichádza formovanie ich liturgického a hudobného vedomia, aby čo najlepšie mohli konať svoju úlohu v spevokole.⁶

Zo sociologického pohľadu spevokol je skupina, v ktorej sa prejavujú charakteristické interpersonálne vzťahy a väzby: pozície, rola vedúceho, radových členov, osobitná pozícia sólistov, komunikácia v skupine, vodcovstvo. Negatívny prvok vnášajú prehnane hudobné ambície, u niektorých hudobníkov a spevákov nezdravé sebaapresadzovanie, či dokonca boj s konkurenciou na liturgickej pôde. Chrámové spevokoly konajú skutočnú liturgickú službu, preto im Cirkev ukladá, aby svoju úlohu plnili s úprimnou nábožnosťou a náležito. Sú na prvom mieste spoločenstvami veriacich, až potom hudobnými zoskupeniami. Tento pohľad niekedy absentuje zvlášť v mládežníckych skupinách, ktoré hrajú a spievajú pri bohoslužbách.

Výstižne o tom hovorí český hudobný pedagóg a skladateľ Pavel Jurkovič: „Duchovní hudba by měla přispívat k hlubšímu prožívání mešního nebo jiného církevního obřadu. ... Pyšně nadmutá prsa sólisty často odvádějí věřící od duchovního prožívání obřadu: poslouchají s libostí či nelibostí zpěváka a přestanou vnímat mešní obřad. Pokoru a prožitek eviduje i koncertní posluchač, tím spíše věřící v kostele. I slovo vroucnost je dnes málem neznámé.“⁷

V súvislosti s motiváciou členov spevokolu je zrejme, že väčšina spája svoje pôsobenie v zbere s pocitom zážitku zo spoločného spievania, z dobrej hudby. Radosť z možnosti prispieť svojím hlasom do spoločného spevu je dôvodom, prečo sa často tešia na ďalšiu skúšku spevokolu. Ukazuje sa, že veľmi dôležitá je pri tomto zážitku miera stotožnenia sa s interpretovaným obsahom, po stránke náboženského vedomia (osobnej spirituality) i hudobného vkusu: „U kresťana sa tento umelecký zážitok ešte stupňuje, ak spieva hudbu a text, s ktorými sa hudobne stotožňuje.“⁸

Funkcia spevokolu v liturgii

Spevokol ako hudobne vyspelejšia súčasť zhromaždenia sa má starať o to, aby presne vykonával časti jemu vlastné podľa rozličných druhov spevov a podporoval aktívnu účasť veriacich na speve. Poslanie

chrámového spevokolu je konkretizované vo Všeobecných smerniciach Rímskeho misála tak, ako ho znovu vyzdvihol Druhý vatikánsky koncil a aké mal už v čase prvých kresťanov. Úlohy spevokolu v omši vyplývajú z princípov účasti všetkých veriacich na liturgii; zbor je časťou zhromaždenia a po liturgickej stránke neplní osobitnú liturgickú službu.

Úlohy chrámového spevokolu sú silno späté s hudobnými úlohami zhromaždenia. Spevokol slúži na väčšiu dokonalosť spoločného spevu zhromaždenia a na obohatenie liturgie náročnejšou hudbou, ktorú ľud nedokáže interpretovať. Zbor pritom nespieva „sám pre seba“, prednáša slová a myšlienky na rozjímanie pre všetkých. V tomto zmysle ľud nikdy nie je vynechaný z účasti na tomto speve. Aktívna účasť zhromaždenia neznamená len samotné spievanie, ako sa to často nesprávne chápe, ale rovnako dôležité je načúvanie, „otvorenie mysle“ a sústredené prijímanie predkladaných myšlienok. Účinkovanie spevokolu má zmysel „len za predpokladu myšlienkového a duchovného spoluúčasti celého zhromaždenia veriacich“.⁹

V premenlivých častiach omše zbor spieva kompozície na liturgické texty, ktoré sa v priebehu liturgického roka menia, teda ktorú treba naštudovať pre konkrétnu liturgiu alebo liturgické obdobie. Ide o vlastné spevy na slávnosti a osobitné príležitosti, kde zohráva spevokol dôležitú úlohu.¹⁰

Okrem toho zbor spieva v mene celého zhromaždenia hudobne náročnejšie spevy: gregoriánsky chorál, spevy z „pokladu“ duchovnej hudby minulosti i súčasnú artificálnu duchovnú hudbu, vhodnú pre liturgické použitie. Tento repertoár je technicky náročnejší v porovnaní s možnosťami zhromaždenia, preto spevokol ako zástupca a súčasť ľudu spieva tieto kompozície sám.

Keďže spevokol je súčasťou zhromaždenia, prirodzene spoluúčinkuje v spoločných spevoch celého zhromaždenia. Svojím dokonalejším hudobným výkonom dodáva istotu pri jednohlasnom speve ostatným veriacim, podnecuje ich účasť. Príkladný jednohlasný spev zboru sa mimoriadne osvedčuje pri upadajúcej spievanosti zhromaždenia.¹¹ Spevokol tiež prípadne hudobne obohacuje spev zhromaždenia ďalšími hlasmi alebo „nadhlasmi“, čím navodí pocit väčšej slávnostnosti.

Chrámový spevokol účinne pomáha nielen pri spievaní spoločných spevov zhromaždenia, ale aj pri zavádzaní nových spevov pre ľud. Vopred ich naštuduje a podporuje spev ostatných správnou interpretáciou v omši.

Problematika miery účasti spevokolu

Positívny rozvoj hudobného života nastáva tam, kde kňaz – správca farnosti formuje liturgické vedomie spevokolu, aby spevokol necítil svoju úlohu iba ako „hudobnú vsuvku“ v niektorej časti omše, ale aby spieval celú omšu a aktívne sa na nej podieľal po hudobnej i duchovnej stránke. Neraz však aj samotní speváci pokladajú za účinkovanie zboru len „odspievanie si svojho“. Na ostatných hudobných častiach omše sa nepodieľajú, ponechávajú ich kantorovi a organistovi. Je prínosom pre celé zhromaždenie, ak spevokol nepríde na bohoslužbu iba s cieľom zaspievať len jednu-dve svoje skladby, ale aby spieval počas celej omše, teda aj spevy zhromaždenia. „So zborom sa počíta ako s riadnou súčasťou každého farského spoločenstva. Zbor nemá byť len nezvyčajnou výnimkou, nemajú to byť len hostia, ktorí

odkiaľsi prídu „účinkovať“ počas omše.”¹² Väčšia časť strednej a staršej generácie však pokladá za ideálny podiel spevokolu na omši ten, keď spieva iba niekoľko svojich hudobných vsuviek, kedy „si ostatní nemôžu zaspievať“. V tomto zmysle je u nich účinkovanie spevokolu len trpené.

(dokončenie v budúcom čísle)

Poznámky:

¹ LEXMANN, Juraj: Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe. Bratislava: Slovenská liturgická komisia, 1999. 124 s. ISBN 80-88820-12-X, s. 77.

² LAITLAUS, Ján: Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby. In: Musicologica Slovaca et Europaea XX–XXI. Bratislava: Veda, 2000. ISBN 80-224-0657-0, s. 228.

³ Tamtiež, s. 222.

⁴ O úlohe kantora v týchto omšových čiastkach sa zmieňujú Všeobecné smernice Rímskeho misála v čl. 26, 30, 37, 47, 50, 56e, 56i.

⁵ Pri nacvičovaní s ľudom treba dbať na čl. 272 Všeobecných smerníc, v ktorom sa hovorí: „Nie je však celkom vhodné, aby na ambonu

vystupoval komentátor, kantor alebo vedúci chóru.“ Nácvič teda treba viesť z iného miesta.

⁶ Z osobných rozhovorov, ktoré sme uskutočnili s členmi chrámových zborov, vyplýva, že pri vstupe do spevokolu mnohí z nich vedeli veľmi málo o úlohách zboru v liturgii a o tom, že vôbec existujú nejaké normy v tejto oblasti.

⁷ RUT, Přemysl: Velebný otcé, dete mi ty housle neboli Duchovní hudba tady a teď. In: Souvislosti 44, č. 2, 2000.

⁸ LEXMANN, J.: Liturgický ... 1999, s. 50.

⁹ Tamtiež, s. 76.

¹⁰ Slávnostnejšie pôsobí, ak zbor preberie úlohu predspeváka alebo žalmistu. Tamtiež, s. 76.

¹¹ Tu treba spomenúť nielen tradičné duchovné piesne (JKS), ale aj nové duchovné piesne (tzv. mládežnícke piesne, gospel), pri ktorých spevokol zložený z mladých ľudí môže svojím oduševneným spevom účinne podnietiť spoločný spev mládeže. Zvlášť je to vhodné pri tých mládežníckych spevoch, ktoré sa už pokladajú za všeobecne známe a rozšírené, a teda treba ich pokladať za spoločné spevy. Ak je to možné, tieto piesne by mali spievať všetci, nie iba spevokol.





¹² LEXMANN, J.: Liturgický ... 1999, s. 50.

Trojtónové neumy

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

Základnou axiómou gregoriánskej semiológie je, že jedna slabika je jedna neuma¹. V svetle tejto axiómy sa v dnešnom príspevku budeme venovať trojtónovým neumám.

Tri tóny jednej trojtónovej neumy sa môžu nachádzať v štyroch rozličných formách, resp. variáciách:

- | | | |
|--------------------------------------|---|-------------|
| 1. nižší tón – vyšší tón – vyšší tón |  | = Scandicus |
| 2. nižší tón – vyšší tón – nižší tón |  | = Torculus |
| 3. vyšší tón – nižší tón – nižší tón |  | = Climacus |
| 4. vyšší tón – nižší tón – vyšší tón |  | = Porrectus |

V rámci trojtónových neúm platí presne to isté, čo pri dvojtónových neumách (Pes a Clivis)²:


- Každá neuma má artikulovaný koniec, resp. záver a nie prvý tón;
- vzostupný priebeh melódie je energický, emocionálny, zostupný je ukludňujúci.

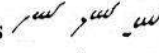
Pre ďalšie porozumenie je nevyhnutné si vysvetliť dva pojmy:


Ak sa vo viactónovej neume mení melodický smer posledného tónu smerom nahor, tak sa jedná o melodický pohyb nazývaný – *resupinus*.

Ak sa vo viactónovej neume mení melodický smer posledného tónu smerom nadol, tak sa jedná o melodický pohyb nazývaný – *flexus*.

Tak môžeme povedať, že neuma *torculus* je vlastne *pes flexus*, resp. neuma *porrectus* je vlastne *clivis resupina*. Tieto pojmy sa ale v odbornej literatúre používajú hlavne pri štvor- a viac tónových neumách.

Scandicus  – z latinského *scandare* – vystúpiť (škandál, Škandinávia) je trojtónová neuma, ktorej prvý tón leží melodicky nižšie a dva nasledujúce stúpajú. *Scandicus* vo svojej podstate je predĺžený *pes*. Jeho rétorická funkcia poukazuje na to, že je to neuma akcentu, dôležitejšia ako *pes*. V tejto forme (*punctum – punctum – virga*) sa však *scandicus* de facto nevyskytuje³, skôr ho nachádzame ako *partiell kurentnú* neumu⁴. Najčastejšie sa vyskytuje ako:

Quilismascandicus , v ktorom je stredný tón *quilisma* (ktorá sa „sotva, resp. vôbec nespieva“)⁵. Cieľový tón leží vždy na hlavnej tonálnej úrovni. Prvý tón tejto neumy je vždy artikulovaný, preto možno povedať, že *quilismascandicus* je vždy *nekurentný* (melodicky dlhý)⁶ *pes*, ktorý melodickou výškou stúpa k *tenoru*. Použite *virgy*, resp. *tractulu* ako prvého tónu závisí vždy od melodického kontextu. Ak je predchádzajúci tón pre *quilismascandicom* melodicky nižší, tak nasleduje *virga*. Ak je predchádzajúci tón pre *quilismascandicom* melodicky vyšší, tak nasleduje *tractulus*. Moderný výskum predkladá hypotézu, že *quilismascandicus* je vlastne *nekurentný pes* a význam stredného tónu je zanedbateľný.

Scandicus artikulovaný na prvom tóne . V tomto *scandicu* je prvým tónom *virga* namiesto *puncta*. Táto *virga* naznačuje, že interpretácia prvého tónu je zvlášť artikulovaná (širšia). Možno povedať, že v tomto *scandicu* je artikulovaný prvý a tretí tón.

Súzvučný⁷ scandicus  je formou *scandicu*,



ktorého prvý a druhý tón znejú v unisone. Je to zvlášť intenzívna neuma akcentu (resp. prízvučná neuma). Godehard Joppich nazýva túto neumu pejoratívne ako „smart bomb“⁸. Interpretácie po prvom prípravnom pokojne vyspevanom tóne nasleduje pohyb neumy *pes*, ktorý dvíha plný napätia melódiu smerom nahor.

Scandicus s pripravenou artikuláciou posledného tónu⁹

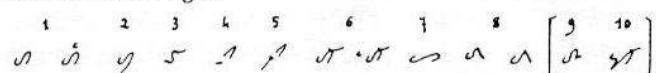
je typickou neumou akcentu v 1. módu, keď sa významový vrchol textu nachádza hneď na začiatku¹⁰. V tejto neume je dôležitý druhý a tretí tón.

Pre celkový prehľad uvádzame okrem vyššie spomenutých foriem *scandicu* aj celkovú tabuľku všetkých foriem tejto neumy, prebratú z diela Eugène Cardina OSB *Gregoriánska semiológia*¹¹.



Torculus \mathcal{N} \mathcal{S} – z latinského *torqueo* – točiť, obopínať, „retiazka na krku“, je trojtónová neuma, ktorej druhý tón leží intervalovo vyššie ako prvý a tretí. Táto neuma má ozdobnú funkciu, ktorá si „vychutnáva slabiku“¹² a ktorá sa „rozpušťa na jazyku“¹³. *Torculus* je vlastne „*pes flexus*“, pretože artikulácia *torculu* je vždy, t. j. aj v *kurentnom* a aj v *nekurentnom* prípade rovnaká. Pohyb neumy *pes* (1. k 2. tónu) vedie plný napätia melódiu k vrcholu mel. postupu a potom pohyb neumy *clivis* pokojne smerom nadol (2. k 3. tónu). *Torculus* sa môže nachádzať aj na prízvučnej slabike, ale aj na neprízvučnej slabike. Jeho význam na prízvučnej slabike znamená ozdobit' konkrétny prízvuk. Na neprízvučnej slabike ide o „vysvetlenie nejakej udalosti“¹⁴.

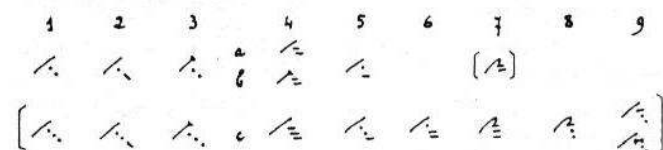
Celkový prehľad vyššie spomenutých foriem *torculu*¹⁵ aj celkovú tabuľku všetkých foriem tejto neumy sú prebraté už z vyššie spomenutého diela Eugène Cardina OSB *Gregoriánska semiológia*.



Climacus \mathcal{C} – z gréckeho „klimax“ – rebrik, je trojtónová neuma, ktorej prvý tón leží melodicky najvyššie a ďalšie dva tóny postupne klesajú. Podobne ako je *scandicus* je predĺžený *pes*, tak *climacus* je predĺžený *clivis*. Ak je táto neuma použitá na dôležitých slabikách v texte, týmto sa touto neumou vedome odoberá sila prízvuku (mohli by sme to nazvať istým „zneprízvučením“ slabiky)¹⁶, bez toho, aby sa význam týchto slabík zanedbal. Tak ako pri *torculuse*, aj táto neuma môže byť použitá na prízvučných, ale aj neprízvučných slabikách. *Climacus* sa nachádza však aj na slabikách spájajúcich slová, aby pozdvihol, resp. chránil význam dôležitých slov. Xaver Kainzbauer píše o svojich výskumoch tejto neumy: „je nápadné, že sa *climacus* nachádza v antifónach cezročného oficia a Veľkého týždňa len ako *climacus artikulovaný na prvom tóne*“ (v ktorom je dôležitý prvý a tretí tón). To vyplýva z jeho funkcie (vytvoriť čas, ale bez napätia). Po *nekurentnom* prvom tóne môžu nasledujúce tóny len pokojne a široko viesť melódiu k záveru. *Climacus* odoberá prízvuku

jeho napätie, ale pozdvihuje význam slabiky v „zneprízvučením zmysle,“¹⁷.

Ako pri predchádzajúcich neumách, tak aj na tomto mieste uvádzame všetky formy neumy *Climacus*¹⁸ prebraté z diela Eugène Cardina OSB *Gregoriánska semiológia*.



Porrectus \mathcal{N} – z latinského *porrigere* – natáľovať, predlžovať, ležať, smerovať, je trojtónová neuma, ktorej druhý tón melodicky leží nižšie ako prvý a tretí. Podobne ako *torculus* je aj *porrectus* ozdobnou neumou. Táto neuma sa vyskytuje na dôležitých slabikách, resp. slovách, ale v protiklade k *torculu* neuvolňuje *porrectus* melodické napätie sám v sebe, ale vedie napätie k ďalšiemu priebehu melódie. X. Kainzbauer definuje túto neumu ako „veľmi *kurentnú* a ľahkú neumu (existujú prípady, kde iné rukopisy zaznamenávajú *porrectus* ako *tristofu*), takú ľahkú akou je *strophicus*“¹⁹. Veľmi často sa vyskytuje *porrectus* v spojení s *torculom* \mathcal{N} \mathcal{N} , kde *torculus* leží na prízvučnej slabike a *porrectus* ho nasleduje na neprízvučnej slabike. Túto kombináciu neum nazýva X. Kainzbauer „akustickým znamením výkriku“²⁰.

Príkladom tejto kombinácie môže byť 3. antifóna večier Bielej soboty²¹, kde Hartker zapísal túto kombináciu v slove *fulgur* – blesk, ktorou naznačuje vrchol antifóny.

E-rat au-tem a-spec-tus ei-us si-cut ful-gur ves-ti-men-ta
 ei-us si-cut nix al-le-lu-ia al-le-lu-ia


Eugène Cardin OSB v svojom diele *Gregoriánska semiológia* uvádza aj pri tejto neume úplný zápis všetkých foriem neumy *porrectus*²². Treba k nemu ešte pridať jej liquescentnú formu \mathcal{N}° .



Pre úplnosť týchto neúm je nevyhnutné zastaviť sa pri problematike zápisu *kurentných* a *nekurentných* neúm²³.



Nekonečne veľa nuansov, ktorými môžu byť tóny jednotlivých slabík písomne zachytené, je možné predstaviť si v pojmoch *kurentnej* (krátkej, plynulej) a *nekurentnej* (dlhej) dĺžky. Pritom platí:






1. Posledný tón slabiky je, či je zapísaný, alebo nie, vždy *nekurentný*. (Artikulácia posledného tónu každej slabiky/neumy) $\mathcal{N} = \mathcal{N}^{\circ}$
2. *Kurentnosť* sa graficky zapisuje skrze spojené (zaokrúhľujúce, zaoblňujúce) znamienko \mathcal{N} .
3. V rovnako smere pohybu tónov (viac ako dvoch tónov v rovnakom smere: *scandicus*, *climacus*) nie je možné použiť spojené znamienko (pozri bod 2). V tomto prípade sa kvôli *kurentnosti* vkladá *punctum*. $\mathcal{C} = \mathcal{C}^{\circ}$



Nekurentnosť sa v tomto prípade zapisuje pomocou neumy *tractulus* .



4. *Nekurentnosť* možno vyjadriť nasledujúcimi prostriedkami:

a) pridaním znamienka: *episémom*, resp. písmenkom $\overline{\text{A}}$, $\overline{\text{A}}$,

b) zmenou znamienka: hranatosťou, resp. predĺžením znamienka , 

c) rozdelením neumy: koniec každého zapísaného pohybu je nekurentný , , . Výnimkou v tomto prípade je melodický najnižší tón, ktorý je *kurentný* (napr. *clivis suprapunctis*) , 

Climacus  a *scandicus*  používajú ako najvyšší tón grafiku *virgy*. *Scandicus* – *virga* ako posledný tón je vždy artikulovaná. Prvý tón *climacu* je tiež graficky zobrazený *virgou*.

Ak za touto *virgou* nasleduje *punctum*, táto *virga* je *kurentná* , ak ale za ňou nasleduje *tractulus*, táto *virga* má *nekurentnú* melodickú hodnotu .

Tieto početné teoretické poznatky je najlepšie rozobrať si v praxi. Príkladom môže byť už vyššie spomenutá 3. antifóna večier Bielej soboty kódexu Hartker „Erat autem aspectus eius sicut fulgur vestimenta eius sicut nix alleluja”. Preklad celej antifóny znie: „Jeho výzor bol ale ako blesk a jeho odev ako sneh, aleluja, aleluja” (Mt 28, 3).

Z modologickeho hľadiska môžeme v tejto antifóne vidieť prvky „centonizácie”, resp. prelínania sa módov. Ide o *Tetrardus authenticus* (7. módus), ktorý v druhej polovici antifóny moduluje do *Tetrardu plagalis* (8. módus). Napätie celej tejto antifóny symbolizuje charakteristiku povahy Kristovho zmŕtvychvstania, kedy celé toto napätie vrcholí v už spomínanom slove *fulgur* – blesk, ktoré odráža úžas učeníkov pre vzhliadnutú na Krista.



E-rat au-tem a-spec-tus ei-us si-cut ful-gur ves-ti-men-ta



ei-us si-cut nix al-le-lu-ia al-le-lu-ia

E – chýbajúca *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

rat – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

au – *torculus*, označujúci ozdobnú funkciu prízvuku (akcentu)

tem – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

a – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

spec – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

tus – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

ei – *cephalicus*, označujúci pregnantné vyslovenie hlásky *ei*

us – *tractulus* s písmenkom e^{24} , označujúci relatívne nižší tón, poukazujúci na melodickú výšku nasledujúceho tónu

si – *clivis* s písmenkom c^{25} označujúci *kurentný* prechod k ďalšej slabike

cut – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

ful – *torculus* s písmenkom f^{26} tvorí s nasledujúcou neumou vrchol antifóny

gur – *porrectus* s písmenkom x^{27} „zabrzdí priebeh melódie”,

poukaz na úžas učeníkov

ves – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

ti – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

men – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

ta – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

ei – *ancus* s *episémom*, označujúci dôležitosť slova a pregnantnosť hlásky *ei*

us – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

si – *cephalicus* s písmenkom a^{28} označujúci intervalový skok pregnantnosť spoluhlásky *c*

cut – *clivis* s písmenkom c^{29} označujúci *kurentný* prechod k ďalšej slabike

nix – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

al – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

le – *cephalicus*, označujúci pregnantné vyslovenie hlásky *le*

lu – *nekurentný pes*, ktorý nie je identický s kvadratickou notáciou

ia –

al – *kurentný pes*, označujúci rýchly melodický prechod k druhému tónu

le – *virga*, označujúca relatívne vyšší tón

lu – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

ia – *tractulus*, označujúci relatívne nižší tón

Zoznam použitej literatúry:

AGUSTONI, Luigi / GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choralis*, 2. Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.

CARDINE, Eugène, *Semiologia gregoriánska*, Tyniec, Wydawnictwo benedyktynów, Krakow 2000.

KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.

ŠPAŇÁR Július, *Latinsko-slovenský slovník*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1987.

ŠTRBÁK Martin, *Význam neúm notácie St. Gallen v gregoriánskom choráli*, Adoremus Te 2/2002.

ŠTRBÁK Martin, *Dvojtónové neumy*, Adoremus Te 2/2002.

ŠTRBÁK Martin, *Vývoj gregoriánskeho chorálu*, Magisterská práca z liturgiky (liturgického spevu), rukopis, Sp. Kapitula, 1997.

Poznámky:

¹ Porov. AT 3/2002, *Dvojtónové neumy*, 17.

² Porov. AT 3/2002, *Dvojtónové neumy*, 17; KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999, 25.

³ Porov. KAINZBAUER, *Einführung*, 25.

⁴ Niektoré tóny tejto neumy sú dlhé a niektoré krátke.

⁵ Porov. AT 3/2002, *Dvojtónové neumy*, 18;

KAINZBAUER, *Einführung*, 25.,

⁶ Porov. AT 2/2002, *Význam neúm notácie St. Gallen v gregoriánskom choráli*, 17.

⁷ Nemecky: Einklangs – Scandicus.

⁸ Porov. KAINZBAUER, *Einführung*, 26.

⁹ Nemecky: Scandicus mit vorber. Endartikulation.

¹⁰ Porov. AT 3/2002, *Modológia - Protus*, 20.

¹¹ CARDINE, Eugène, *Semiologia gregoriánska*, Tyniec, Wydawnictwo benedyktynów, Krakow 2000, 55.



¹² KAINZBAUER, *Einführung*, 26.

¹³ KAINZBAUER, *Einführung*, 26.

¹⁴ KAINZBAUER, *Einführung*, 26.

¹⁵ CARDINE, *Semiologia*, 41.

¹⁶ Nemecky – enttonen.

¹⁷ KAINZBAUER, *Einführung*, 28.

¹⁸ CARDINE, *Semiologia*, 51.

¹⁹ KAINZBAUER, *Einführung*, 29.

²⁰ KAINZBAUER, *Einführung*, 29.

²¹ Tento príklad je prebratý zo skrípt Xavera Kainzbauera.

²² CARDINE, *Semiologia*, 37.

²³ Táto časť je voľným prekladom skrípt X. Kainzbauera s využitím jeho príkladov.

²⁴ equaliter – rovnako (vysoko).

²⁵ celeriter – rýchlejšie.

²⁶ levare – melodicky vyššie.

²⁷ expectare – čakať.

²⁸ altius – intervalovo vyššie.

²⁹ celeriter – rýchlejšie.

Modológia – Deuterus

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK O. PRAEM.

Tak ako v predchádzajúcich príspevkoch modológie, tak aj v tomto je nevyhnutné si pripomenúť niekoľko skutočností. Zadenie antifón podľa vnútorných štruktúr do tzv. módusov sa uskutočnilo pod vplyvom gréckej hudobnej teórie¹ a ustáľilo sa až v 11./12. storočí, pričom antifóny vznikli (podľa odhadu Godeharda Joppicha) okolo roku 650 a ich prvé zápisy na konci 7. storočia².

Podľa melodického *ambitu* (rozsahu) sa delí každý módus na *autentický* a *plagálny*.

V dnešnom príspevku sa budeme venovať módusu, ktorý má odborný názov **Deuterus** (druhý).

Pre texty, ktoré sú zhudobnené týmto módusom je typické, že sa jedná o „mystické texty“, resp. o Božie výpovede, jedná sa aj o texty plné napätia, či ľútosti. Toto napätie a ľútosť je vyjadrené poltónovým napätím.

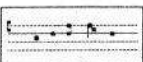
Deuterus sa delí podobne ako všetky ostatné módy na tzv. *autentický* a *plagálny*³. Rozdiel medzi *autentickým* a *plagálnym deuterom* je v tom, že melódia *autentického deuterusu* melodicky stúpa nad *tenor* (tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny), ktorý v prípade *autentického deuteru* môže byť tón *si*, resp. *do*, pričom melódia *plagálneho deuteru* dosiahne maximálne výšku *tenoru*. *Tenor* v prípade *plagálneho deuteru* je vždy nižší o malú terciu resp. veľkú sekundu ako *tenor autentický*. *Finalis* (posledný tón antifóny) v *deuteruse* je vždy tónová výška zápisu **MI**. Je opätovne nevyhnutné uvedomiť si, „že tieto teoretické pojmy a prvky platia len v teoretickej rovine, teda v rámci zápisu neumatickej, poprípade kvadratickej notácie. V praxi žiaden dirigent, resp. vedúci schóly, alebo dirigent konventného spoločenstva v 6. – 12. storočí nenosil so sebou ladičku s komorným tónom *a*, aby celý ansámbl spieval melodicky a intonačne presne.“⁴

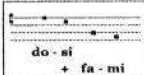
Ambitus (melodický rozsah antifóny) je v *autentickom deuteruse* č. 8 od *finalisu* smerom nahor, v *plagálnom* v. 3 pod *finalisom* a č. 5, resp. v. 6 nad ním.

Keďže aj v tomto príspevku sa autor opiera o najnovšie poznatky rakúskeho odborníka v oblasti gregoriánskeho chorálu univ. docenta Xavera Kainzbauera, preberá aj jeho konklúzie a príklady. Všetky antifóny uvedené v článku pochádzajú zo skrípt modológie⁵ uvedeného autora, ktorý tieto antifóny spracoval podľa kódexu Hartker.

Deuterus authenticus

V jednoduchých raných antifónach je *deuterus authenticus* zastúpený len v jednej jedinej melódii „typu“⁶.

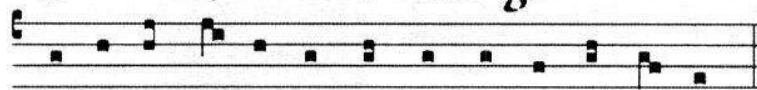
Intonácia je podobná ako v *tetrarde plagalis* (*sol – do*) , ale celá melódia sa potom vracia k *finalisu* **MI**. *Autentický deuterus* sa rozlišuje od *plagálneho* tým, že obsahuje melodické napätie oboch poltónov (*mi – fa*, *ti – do*)

, keďže *plagálny* nedosahuje taký vysoký *ambitus*, ale vytvára melodické napätie iba v rámci poltónu

mi - fa

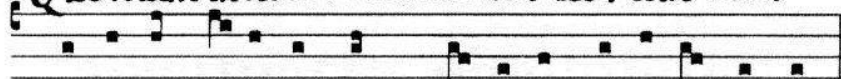


Domine probasti me & cognouisti me.



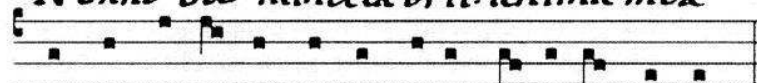
Do-mi-ne pro-ba-sti me et cog-no-vi-sti me

Quoniam in aeternum misericordia eius



Quo-ni-am in ae-ternum mi-se-ri-cor-di-a ei-us

Nonne deo subiecta erit anima mea



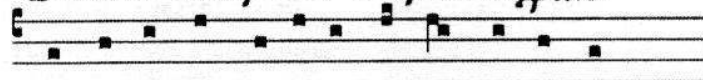
Nonne de-o sub-iec-ta e-rit a-ni-ma me-a

Si oportuerit me mori tecum non te negabo domine deus meus

Si o-por-tu-e-rit me mo-ri te-cum non te ne-ga-bo do-mi-ne de-us me-us

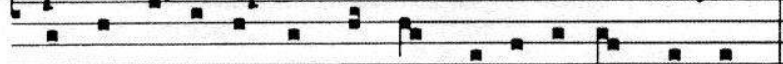
Ako ďalší príklad si môžeme uviesť antifóny, ktoré sú modologicky príbuzné s *tetrardom*. Melodika *deuteru* sa ale vždy vracia k *finalisu MI*.

Domine cum pauper responde pro me



Do-mi-ne vim pa-ti-or re-spon-de pro me

quia nescio quid dicam inimicis meis



qui-a ne-sci-o quid di-cam i-ni-mi-cis me-is

Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem sicut dilexi vos dicit dominus

Man-da-tum no-vum do vo-bis ut di-li-ga-tis in-vi-cem, si-cut di-lex-it vos, di-cit do-mi-nus

Pri *autentickom deuteruse* nie je možné obísť problematiku citlivého tónu *ti*, ktorá dodnes v zlom slova zmysle „zreformovala“ spev žalmového tónusu. V začiatkoch obdobia úpadku (12./13. storočie) vznikol v kláštoroch veľký problém ako spievať tento citlivý tón a keďže melódia znie krajšie pri kvartovom intervalovom postupe, tak sa v kláštoroch citlivý tón *ti* posunul na *do*. S týmto nevyriešeným problémom sa stretávame dodnes na Slovensku pri spievaní 3. žalmového tónusu. Je historicky podložené, že aspoň prvá polovica tohto tónusu by sa mala spievať na citlivom tóne.

Pre úplnosť uvádzame aj 3. (historicky správny) módus použitia žalmu v liturgii svätej omše.

1 2 1 / / 1 2 5 4 3 2 1

III

1

III

Intonácia: 2-slabičná.

Mediácia: 1 slabika pred predposledným akcentom.

Reintonácia: 2-slabičná.

Prízvučný *pes* je možný v rámci poltónu *si – do*.

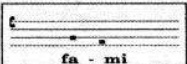
Terminácia: 5-slabičná

Introit svätej omše sa v Graduale Triplex nachádza v 26 prípadoch. Pre úplnosť kopírujeme všetky príklady tohto introitu zo skrípt X. Kainzbauera⁷.

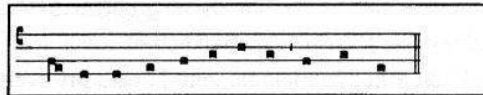
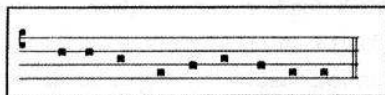
Introitus III

Benedicite Dominum	807	In nomine Domini	155
Caritas Dei	248	Intret oratio mea	363
Cognovi, Domine	525	Liberator meus	128
Confessio	586	Loquetur Dominus pacem	369
Deus, dum egredereris	244	Miserere...conculcavit	125
Dispersit, dedit pauperibus	519	Nunc scio vere	575
Dum clamarem	303	Omnia quae fecisti	342
Dum sanctificatus fuero	249	Repleatur os meum	264
Ecce oculi Domini	439	Sacerdotes tui	485
Ego autem sicut oliva	424	Sancti tui	440
Ego clamavi	354	Si iniquitates	350
In Deo laudabo	100	Tibi dixit cor meum	88
		Time Domini	453
		Vocem iucunditatis	229

Deuterus plagalis

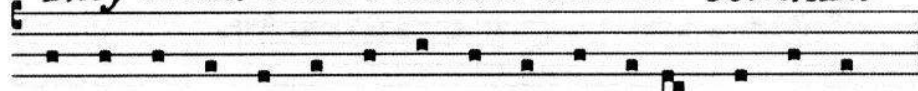
Antifóny *deuteru plagalis* sú jednoduché, ale zároveň plné napätia, pretože sa melódia pohybuje v malých intervalových postupoch práve okolo poltónu *mi - fa* . Typické melódie *deuteru plagalis* možno „naskicovať“ takýmto

spôsobom.



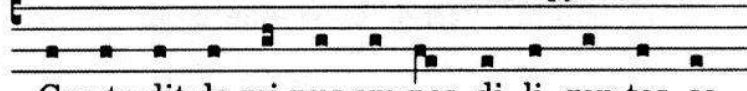
Najstaršie antifóny dokazujú vyššie uvedenú skutočnosť.

In cymbalis bene sonantibus laudate dominum



In cim-ba-lis be-ne-son-an-ti-bus lau-da-te do-mi-num

Custodit dominus omnes diligentes se



Cus-to-dit do-mi-nus om-nes di-li-gen-tes se

Jubilat deo omnis terra.



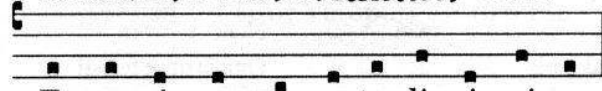
Ju-bi-la-te de-o om-nis ter-ra

Speret israhel in domino.



Spe-ret is-ra-el in do-mi-no

Et omnis mansuetudinis eius.



Et om-nis man-su-e-tu-di-nis ei-us

Fidelia omnia mandata eius confirmata in saeculum saeculi



Fide-li-a om-nia mandata eius confirmata in saeculum saeculi



Niektoré antifóny *deuteru plagalis* sú melodicky príbuzné s *protusom malej tercie*, rozdiel je len vo *finálise*, ktorý klesá na MI.

Pre konkrétny prehľad ako prvú uvádzame antifónu v *protuse malej tercie*.

Saepe ex pug-na-ve-runt me a iu-ven-tu-te me-a

f *a* - *f* / *f* / *f* / *f* - *f* -

Flavit spiritus eius & fluunt aquae

Fla-vit spi-ri-tus ei-us et flu-ent a-quaе

f *a* - *f* / *f* / *f* - *f* -

Laudabo deum meum in vita mea

Lau-da-bo de-um me-um in vi-ta me-a

f *a* - *f* / *f* / *f* / *f* - *f* -

Magnus dominus noster & magna virtus eius

Magnus do-mi-nus nos-ter et mag-na vir-tus ei-us

f *a* - *f* / *f* / *f* / *f* - *f* -

Habitabit in tabernaculo tuo requiescet in monte sancto tuo.

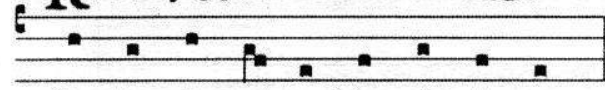
Ha-bi-ta-bit in ta-ber-na-cu-lo tu-o re-qui-es-cet in monte sancto tu-o

Niektoré antifóny *deuteru plagalis* sú melodicky príbuzné s *protusom čistej kvinty*, rozdiel je len vo *finálise*, ktorý klesá na MI.

Pre konkrétny prehľad ako prvú uvádzame antifónu v *protuse čistej kvinty*.

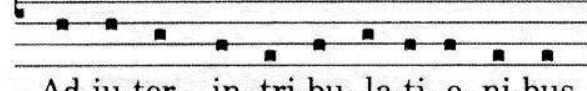
Lau-da-te do-mi-num de cae-lis

Rectos vocæ collaudatio.



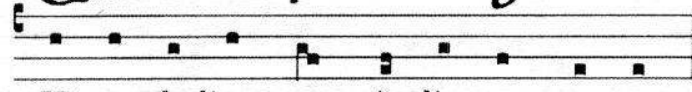
Rec-tos de-cet col-lau-da-ti-o

Adiutor in tribulationibus.



Ad-iu-tor in tri-bu-la-ti-o-ni-bus

Ut non delinquam in lingua mea.



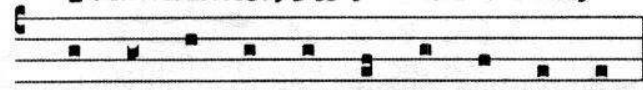
Ut non de-lin-quam in lin-gua me-a

Magnus dominus & laudabilis valde.



Magnus Do-mi-nus et lau-da-bi-lis val-de

In mandatis eius volæ nimis.



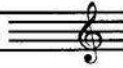
In man-da-tis ei-us vo-let ni-mis

Zoznam použitej literatúry:

- AGUSTONI, Luigi/ GÖSCHL, Johannes Berchmans, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2.Bde., Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1987.
 BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, rukopis, Katolícka univerzita Ružomberok 2002.
 KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.
 ŠTRBÁK, Martin, *Adoramus Te 2/2002*.

Poznámky:

- ¹ Viac je možné dočítať sa v diele: BEDNÁRIKOVÁ, Janka, *Základy gregoriánskeho chorálu*, rukopis, Katolícka univerzita Ružomberok 2002, 71.
² Porov. ŠTRBÁK, Martin, *Kritériá výberu textov spevov antifón*, Adoramus Te 3/2002, s. 3 – 6.
³ Na Slovensku je známy pod označím 3., resp. 4. módu, alebo tónus.
⁴ ŠTRBÁK, Martin, *Modológia II.*, Adoramus Te 3/2002, s. 19 – 23.
⁵ KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, Wien (Scriptum) 1999.
⁶ Nemecky – „Typusmelodie“.
⁷ KAINZBAUER, *Einführung*, 67.



Notová príloha obsahuje niektoré spevy na Advent z veľkého množstva, ktoré má k dispozícii redakcia prípravy nového Liturgického spevníka. Práce nad spevmi nie sú ešte ukončené, preto pri jednotlivých spevoch môže dôjsť k zmenám. Uvedené spevy je možné spievať pri bohoslužbách s dovoľením miestneho farára. Svoje podnety, pripomienky, návrhy či skúsenosti pri spievaní predkladaných skladieb môžete zaslať na adresu: Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravska cesta 9, 841 05 Bratislava; e-mail: liturgicky.spevník@post.sk alebo na adresu redakcie časopisu Adoramus Te.

PÁN POŽEHNÁ

Prvá adventná nedeľa - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko

Text: Anna Amadina

ANTIFÓNA

Ⓟ Pán požehná a otvo - ri: a zem vy - dá svoje plody.

ŽALM

Ⓢ Bože, buď nám milosti - vý a žeh - naj nás a tvoja tvár nech žia - ri nad na - mi, *

Žalm 67

Bože, buď nám milostivý a žehnaj nás; *
a tvoja tvár nech žiari nad nami,
aby sa tvoja cesta stala známou na zemi *
a tvoja spása medzi všetkými národmi. — R.

Bože, nech ťa vebia národy, *
nech ťa vebia všetky národy.
Zem vydala svoj plod; *
nech nás požehná Boh, náš Boh. — R.

Sláva Otcu i Synu *
i Duchu Svätému.
Ako bolo na počiatku, tak nech je i teraz i vždycky *
i na veky vekov. Amen. — R.

K TEBE, PANE, DVÍHAM SVOJU SUŠU

GRADUALE SIMPLEX, *Tempore Adventus I - Antiphona ad introitum*
 Slovenská voľná adaptácia, spracoval la-us

ANTIFÓNA

[Ⓥ] K tebe, Pa-ne, dví - ham svoju du-šu. Príd' a zachráň ma,

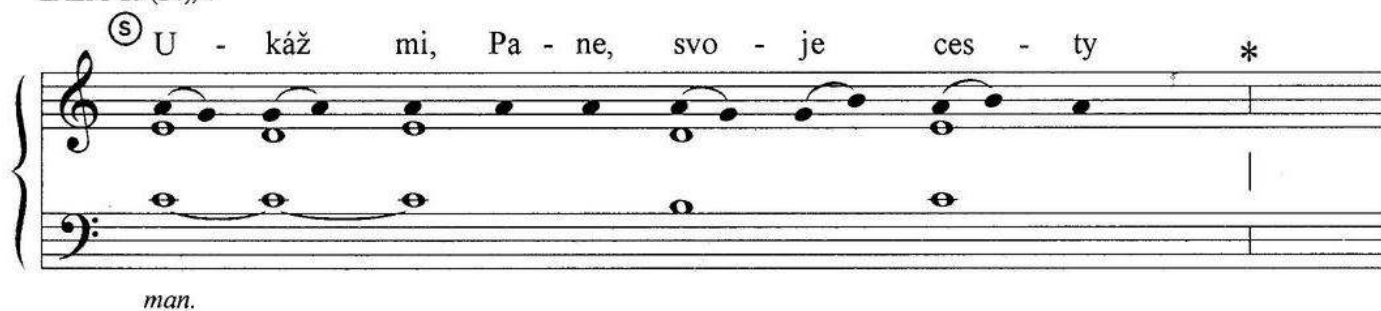


k te-be sa, Pán môj u - tie - kam.



ŽALM 25 (24), 4

[Ⓢ] U - káž mi, Pa - ne, svo - je ces - ty *



a po - uč ma o svo - jich chod - ní - koch. — *Ant.*



DUŠU DVÍHAM K TEBE, PANE

Proá adventná nedeľa -

spev na úvod, na prípravu obetných darov a na prijímanie

(Adaptabilné na texty Teofila Klasa pre 2., 3., 4. adventnú nedeľu.)

Hudba: Pavol Krška

Text: Teofil Klas

Ⓟ IN: 1. Dušu dvíham k tebe, Pa - ne, uč ma krá - čať, v pravde ved'.
 2. Ty si môj Boh, moja spá - sa, z hriechu môj - ho záchrana.

5 Pôjdem rád a o-do-vzda - ne, na ces-tu sa dávam hned'.
 Tvoju slávu chcem vždy hlá - sať, te-ba len mať za Pá - na.

9 Ref.: Du-šu dví - ham k tebe, Pa - ne, v te-ba skla - dám dô-ve-ru.

13 Du-šu dvíham k tebe, Pa - ne, v te-ba skla - dám dô-ve-ru.

OF: 1. Jasný Bože, z neba zhladni,
 nad vinicou rozžiar tvár.
 Dávam sa ti, v srdci hladný,
 na obnovu na oltár.

2. Milosrdný sa mi ukáž,
 nedajže ma zahanbiť.
 Nech som celkom v tvojich rukách,
 tie ma chránia s'aby štít. — Ref.

COM: 1. Pane, dávaš požehnanie
 vo vinici, na poli.
 Zem tak plody vyberané
 vydáva ti po vôli.

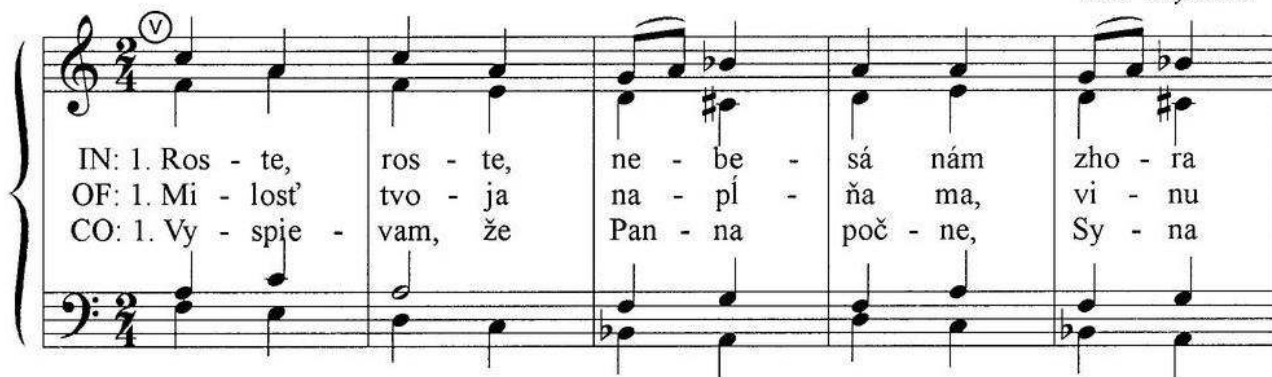
2. Pokojom nás požehnávaš,
 dávaš vládnuť istote.
 Milujúcich ty zachováš
 pri láske a živote. — Ref.

ROSTE, ROSTE, NEBESÁ

Štvrtá adventná nedeľa -
spev na úvod, na prípravu obetných darov a na prijímanie

Hudba: Pavol Krška

Text: Teofil Klas



IN: 1. Ros - te, ros - te, ne - be - sá nám zho - ra
OF: 1. Mi - lost' tvo - ja na - pl - ňa ma, vi - nu
CO: 1. Vy - spje - vam, že Pan - na poč - ne, Sy - na



Spravod - li - vé - ho. Ot - vor sa, zem, vy - daj
si mi od - pus - til. Pro - sím, Pa - ne, zhliad - ni
z Du - cha po - ro - dí, ra - do - vať sa ne - ú -



z lo - na Spa - si - te - ľa pra - vé - ho. 2. Po - žeh -
na mňa, nech sa dá - vam spl - na síl. 2. Tvo - ja
roč - ne bu - dú všet - ky ná - ro - dy. 2. Vy - stri,



naj ma, ver - ný Bo - že, nech vy - stú - pim na tvoj
je zem, tvo - je tvo - ry, tvo - ja je aj vi - ni -
Bo - že, svo - je dla - ne nad Sy - nom, hľa, člo - ve -

24

vrch. ca. ka. Na to svä - té mies - to, daj - že, nech ma
Prá - cou v nej sa te - be ko - rím v po - zem -
V ňom sa spl - ní po - žeh - na - ne ľud - ská

30

v lás - ke ve - die duch. Ref.: Nebo hlá - sa tvo - ju slá - vu,
ských tu hra - ni - ciach.
túž - ba od - ve - ká.

35

slá - vi die - lo tvojich rúk. Ne - bo hlá - sa tvo - ju

40

slá - vu, slá - vi die - lo tvo - jich rúk.

CHRISTUS NATUS EST NOBIS

Andante $\text{♩} = 96$

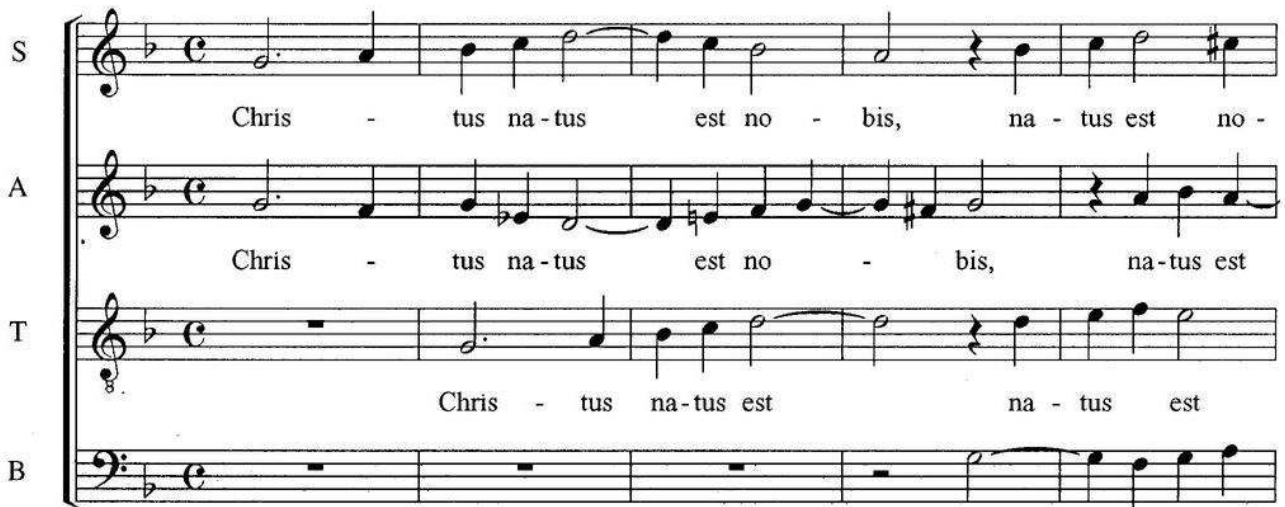
autor neznámý

S
Chris - tus na - tus est no - bis, na - tus est no -

A
Chris - tus na - tus est no - bis, na - tus est

T
Chris - tus na - tus est na - tus est

B



Chris - tus na -

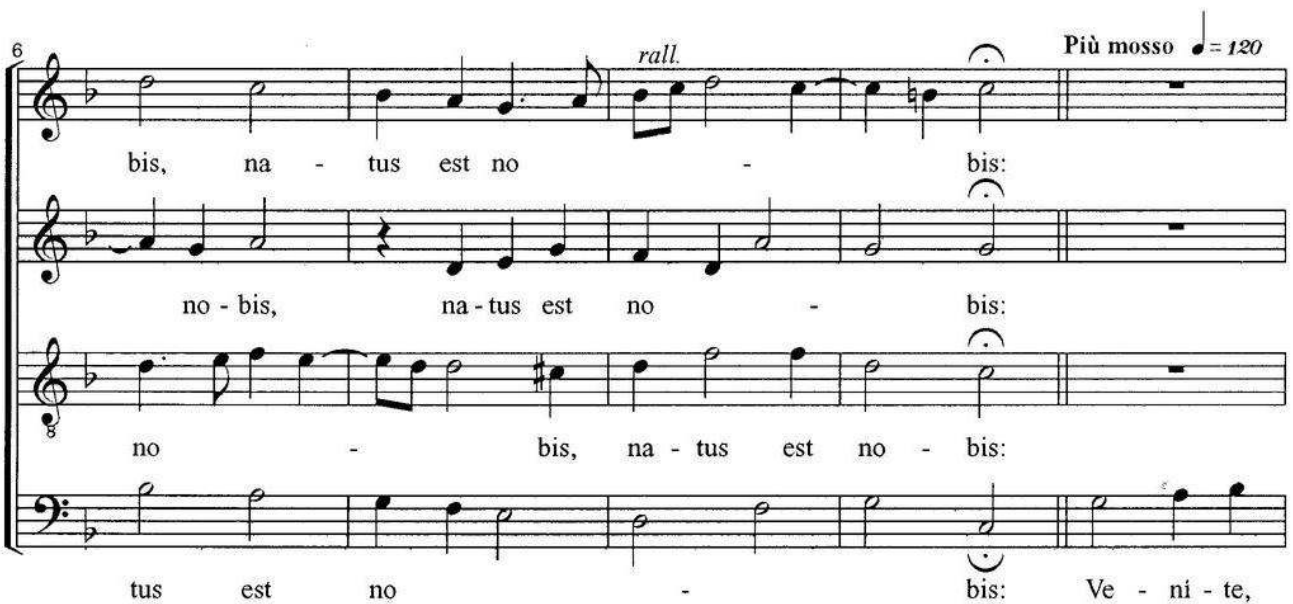
6 *rall.* *Più mosso* $\text{♩} = 120$

bis, na - tus est no - bis:

no - bis, na - tus est no - bis:

no - bis, na - tus est no - bis:

tus est no - bis: Ve - ni - te,



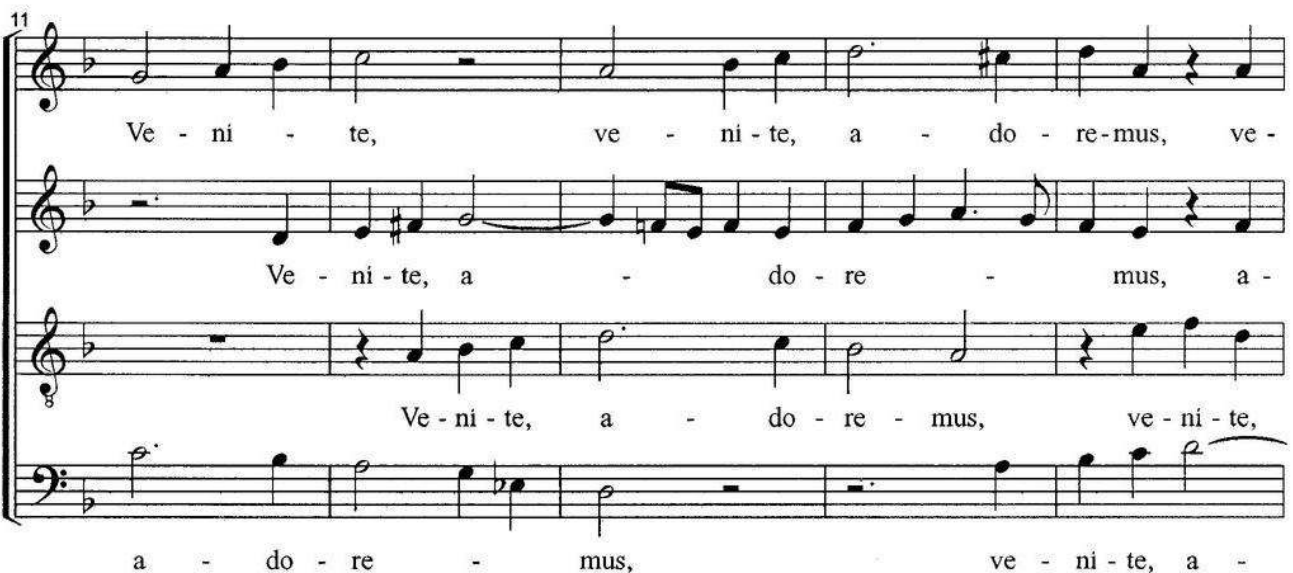
11

Ve - ni - te, ve - ni - te, a - do - re - mus, ve -

Ve - ni - te, a - do - re - mus, a -

Ve - ni - te, a - do - re - mus, ve - ni - te,

a - do - re - mus, ve - ni - te, a -



16 *rall.*

ni - te, a - do - re - mus, a - do - re - mus.
do - re - mus, a - do - re - mus.
a - do - re - mus, a - do - re - mus.
do - re - mus, a - do - re - mus.

JESU REDEMPTOR OMNIUM

Caspar Ett
(1788-1847)

Alt

1. Je - su Re - dem - ptor om - nium, quem lu - cis an - te o - ri - ginem parem pa -
2. Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - tus est de Vir - gi - ne cum Pa - tre et

Tenor I

1. Je - su Re - dem - ptor om - nium, quem lu - cis an - te o - ri - ginem parem pa -
2. Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - tus est de Vir - gi - ne cum Pa - tre et

Tenor II

1. Je - su Re - dem - ptor om - nium, quem lu - cis an - te o - ri - ginem parem pa -
2. Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - tus est de Vir - gi - ne cum Pa - tre et

Bas

1. Je - su Re - dem - ptor om - nium, quem lu - cis an - te o - ri - ginem parem pa -
2. Je - su ti - bi sit glo - ri - a qui na - tus est de Vir - gi - ne cum Pa - tre et

8

ter - nae glo - ri - ae pa - ter su - pre - mus e - dit. A - men.
al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - na sae - cu - la.

8

ter - nae glo - ri - ae pa - ter su - pre - mus e - dit. A - men.
al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - na sae - cu - la.

8

ter - nae glo - ri - ae pa - ter su - pre - mus e - dit. A - men.
al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - na sae - cu - la.

8

ter - nae glo - ri - ae pa - ter su - pre - mus e - dit. A - men.
al - mo Spi - ri - tu in sem - pi - ter - na sae - cu - la.

RADUJEM SA

Tretia adventná nedeľa - spev na úvod a na prípravu obetných darov

Hudba: Jozef Podprocký
Text: Teofil Klas

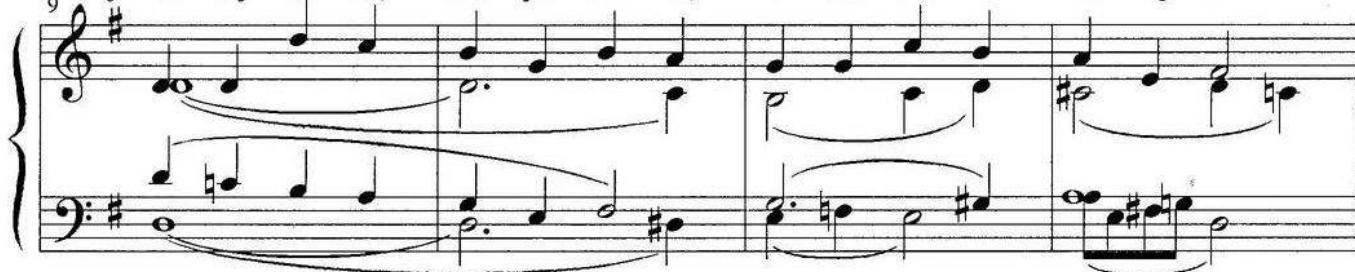
IN: Ra - du - jem sa, Pa - ne, stá - le, ne - trá - pi ma tie - seň, strach.
Ra - du - jem sa, le - bo poz - náš v du - ši miernosť, po - ko - ru.



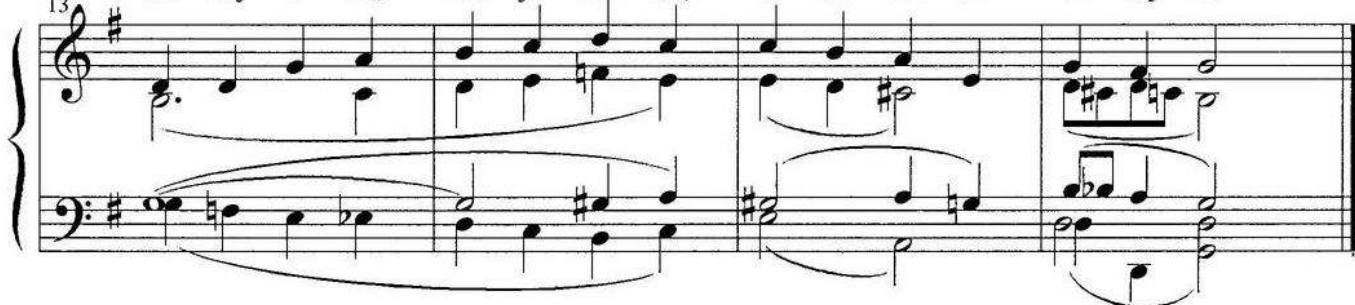
5 Svo - je pros - by veľ - ké, ma - lé pred - kla - dám ti v modlit - bách.
Ty si mo - je svet - lo do dňa, v te - be mám vždy o - po - ru.



9 Ref. Ra - duj - te sa, Pán je blíz - ko, u - sta - vič - ne ra - duj - te!



13 Ra - duj - te sa, Pán je blíz - ko, u - sta - vič - ne ra - duj - te!



OF: Milosť si mal pre krajinu,
Pane, pre dom Jakuba.
Odpustil si moju vinu,
preč je moja poroba.

Prisúdil si zbitým právo,
hladujúcim dávaš chlieb.
Opájam sa tvojou slávou
v prinášaní modlitieb. — Ref.



Hudba a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov (od najstarších do konca stredoveku)

ERNEST HAINS

Dejiny nášho národa sú od samého začiatku neodmysliteľné bez hudby a spevu. Sme zemou často bezmenných, ale slávnych muzikantov, kantorov a dedinských učiteľov, ktorí i v najťažších dobách ohrozenia národa boli nositeľmi tradície v hudobnej výchove a v hudobnej kultúre vôbec. Tisícročný vývoj našej hudobnej výchovy a spevu to dokazujú najlepšie. Tento vývoj však nebol vo všetkých obdobiach ľahký a priamočiary. Vždy ale sledoval tvorivé myslenie smerujúce ku kultúrnemu a sociálnemu povzneseniu nášho ľudu v spojitosti s ostatným európskym vývojom.

O hudobnom živote našich predkov v pohanských dobách, ale i neskoršie, po prijatí kresťanstva, vieme len veľmi málo. Z predveľkomoravského obdobia sa nám žiadne písomné správy o hudbe, speve a výchove nezachovali.¹ Poznatky o tomto najstaršom období slovenských dejín čerpáme iba z pamiatok hmotnej kultúry.² Písomné záznamy sú sporadicky dokladané až od 9. storočia. Z tohto dôvodu je nutné predpokladať, že aj u nás prebiehalo vzdelanie podobne, ako v susedných krajinách.

Školského vzdelania u pohanských Slovienov nebolo. Znalosti potrebné k životu si pohanské deti odporozovávali od dospelých v každodennom pracovnom procese. Tak tomu bolo i s hudobnými návykmi s tým rozdielom, že umelecké skúsenosti a zručnosti sa obyčajne dedili z otca na syna a tým aj z pokolenia na pokolenie. To znamená, že rodič bol v počiatočnom štádiu jediným učiteľom svojho dieťaťa. Ďalšie skúsenosti už nadobúdalo vo vlastnej umeleckej praxi, v každodennom živote. Spočiatku ešte pod vedením rodiča, neskoršie aj samostatne.³

Pohanskí Sloviaci boli veselej až temperamentnej povahy.⁴ Hudba, ktorú mali radi a pestovali ju pri každej príležitosti, bola neodmysliteľnou súčasťou ich každodenného života.⁵ Žiadna ľudová ba ani náboženská udalosť sa neobišla bez veselého spevu, hudby a tanca. Pre toto tvrdenie máme mnoho dôvodov: vrodenná spevnosť, prirodzená muzikalita, vlastné hudobné nástroje a množstvo zachovaných ľudových piesní. Toto sú charakteristické črty pre všetky slovanské národy. Dokazujú to i zachované a po celom Slovensku roztrúsené hmotné pamiatky a svedectvá vtedajších i neskorších gréckych a arabských spisovateľov.⁶ Spievalo sa teda pri práci, odpočinku, hostinách, svadbách, ba aj pri pohreboch.⁷ Náboženstvo našich slovenských predkov bolo prírodné (polyteizmus), popretkávané rituálnymi tancami a sakrálnou (kultovou) hudbou.⁸ Ešte dlho po christianizácii sa oddávali svojim slávnostiam a spevom, ktoré mali pohanský nádych.⁹ Kresťanská Cirkev ich nazývala diabolskými spevmi či tancami a snažila sa ich z ľudu vykoreniť.¹⁰

Aký bol charakter starých slovenských piesní a tancov dnes už povedať nevieme. Predpokladáme, že staroslovienske melódie sa podobali skôr vzrušenému hovoru, než ozajstnému spevu v dnešnom slova zmysle.¹¹ Piesne bývali reprodukované predovšetkým v skupinách a rytmus bol pravidelne doprevádzaný tleskaním.¹² Najviac sa hralo, spievalo a tancovalo pri významných rodinných udalostiach (narodenie, dospelosť, svadba, smrť, pohreb atď...), pri jamných a letných erotických sláv-

nostiach, obetiach vzývania, zaklínania, čarách, hádaniach, liečení, ba dokonca i v boji.¹³ Pre staré slovenské piesne je charakteristická melodická jednoduchosť, rytmická monotónnosť a lyrická tónina, v ktorých veľké množstvo piesní nájdeme práve na západnom a južnom Slovensku.¹⁴ Sú to spravidla piesne trichordické a tetrachordické s jedným centrálnym tónom.¹⁵ Až do dnešných čias sa nám zachovali takéto primitívne piesne, tance a hry tohto malého tónového rozsahu ako napr. Vynášanie Moreny; Ó, Vajano, Vajano; Šak je tá niva; Hoja Duňďa, hoja; hra na Kráľovničky, hra na Bránku a podobne, pripomínajúce pohanské obdobie našich dejín.¹⁶

O mnoho viac pamiatok ako o staroslovienskom speve máme o staroslovienských hudobných nástrojoch.¹⁷ Pohanskí Sloviaci používali ku svojim kultovým obradom trúby, píšťaly, bubny a osemstrunové gusle.¹⁸ Hrávali na nich pri domácich slávnostiach, pohrebných tryznach a slávnostiach letného a zimného slnovratu (vajanské vatry, jánske ohne).

Dychové nástroje – píšťaly – boli v 10. stor. až dva lakte dlhé. Ich podobu si uchovali slovenské fujary, dnes známe už iba z okolia Detvy.¹⁹ Sloviaci poznali aj vzduchový (pneumatický) organ. Ako vyzeral vieme z vyobrazenia na žaltári z 10. stor., uloženom v štutgardskej knižnici.²⁰ Aký mal zvuk, tónový rozsah a techniku hry, to už, žiaľ, nevieme. Ruský dejepisec Nestor udáva, že jeho zvuk bol ľubozvučný.²¹

Z ďalších hudobných nástrojov slovenského dávnehoku je treba menovať bubon, používaný hlavne pri tancoch na zvýraznenie rytmu,²² a psalterium troj alebo štvoruholníkového tvaru, na ktorom sa hralo pomocou úderov dvoch drevených paličiek. V priebehu stredoveku sa z neho vyvinul cimbal.²³

Popri tanci a vokálnej hudbe existovala u našich slovenských predkov aj hudba inštrumentálna – nástrojová. Na základe známych hudobných nástrojov boli zostavané súbory, v ktorých účinkoval píšťec (dychový nástroj), hudec (brnkací strunový nástroj) a bubeník. K nim sa niekedy pridávali i ďalšie hudobné nástroje podľa krajevých zvykov či školených hudobníkov.

Z príležitostných hudobníkov a spevákov sa postupom času vyvinuli akýsi „hudobníci z povolania“, ktorí sa hudbou živili. Boli to speváci a hudci isteže dobrej úrovne, pretože hrávali i na cisárskom dvore v Carihrade.²⁴ Títo ľudoví hudci sa u nás nazývali igrici (od slova igrat' – ihrať – hrať)²⁵ a ich centrom bola oblasť na sever a východ od Bratislavy, kde sa nám do dnešných čias zachovali obce tohto názvu (Igric, Igram, Igrch, Igrickarča atď.).²⁶ Neskoršie Cirkev, ako to uvádza i Nestor, sa ostro stavala proti potulným hudobníkom – igricom a, pochopiteľne, i proti ich ľudovým hudobno-literárnym prejavom, ktoré nazývala besovskou, diablovskou a satanskou silou „nastraženou proti počestným osobám a svätým“.²⁷ Ešte v 11. stor., v poučeníach namierených proti zbytkom pohanstva, sú narážky na diabolské spevy a hudbu.²⁸ Ostrihomská synoda r. 1114 zakazuje hudcom používanie píšťal v kostoloch, čo je dôkazom toho, že na sprevádzanie chrámového spevu sa používali aj ľudové hudobné nástroje.²⁹

Rozkvet činnosti igricov či jokolátorov, ako ich tiež neskoršie

nazývali, spadá do 11. až 13. storočia a súvisí s rozvojom stredovekých miest.³⁰ Igrici v týchto novo vznikajúcich mestách nachádzali vďačné publikum hlavne počas trhových dní a jarmokov. Ako slobodní ľudia, aj keď znevažovaní ba často prenasledovaní cirkevnými úradmi, mali voľný pohyb, preto boli významnými sprostredkovateľmi nielen medzi mestami jednej krajiny, ale aj medzi mestami viacerých krajín. Svoj repertoár prispôbovali divákovi. Ospevovali významné historické, vojenské, hrôzostrašné i roztopašné udalosti a tak vytvárali medzi ľuďmi funkciu akýchsi „živých novín“.³¹ Aj napriek prenasledovaniu udržali sa až do 17. storočia, kedy zanikli úplne.³²

V prvej štvrtine 9. storočia k nám preniká kresťanské učenie sprostredkované misionármi salzburskej diecézy, ako to nariadil Karol Veľký, a s ňou aj rímska liturgia a pochopiteľne i gregoriánsky chorál.³³ Nitra sa za panovania kniežat'a Pribinu stáva politickým a náboženským (kultúrnym) centrom naddunajských Slovienov – Slovákov, čoho je dôkazom už okolo roku 833 postavený a salzburským biskupom Adalramom vysvätený kostol. Rozvoj výrobných síl viedol k sociálnej diferenciacii obyvateľstva a hospodársky vzostup našich predkov bol orientovaný na kresťanstve západnej Európy.³⁴ Vznikom Veľkomoravskej ríše kmeňovú demokraciu vystriedal štát ako základná politická inštitúcia feudálnej spoločnosti. Kmeňové tradície sa síce ešte celé desaťročia uchovávali, no štátna moc ich postupne úplne likviduje. Inštitúcie, ako boli kláštory, semináre (kapituly) a školy mali spravidla ten význam, že posilňovali nové spoločenské zriadenie – feudalizmus.³⁵ Príchodom byzantskej misie, o ktorú sa zaslúžil prezieravý knieža Rastislav, tvorca veľkomoravského štátu, sa začína naše územie postupne vymaňovať z bavorskej cirkevnej závislosti a tým aj z franskej politickej nadvlády. Solunskí bratia Konštantín a Metod zaviedli u nás so súhlasom pápežskej kúrie sloviensky bohoslužobný jazyk a východný (byzantský) náboženský rítus. Tak sa dostáva do našich kostolov domáca reč a čo je dôležité i domáci – sloviensky bohoslužobný spev.³⁶

Aký bol starosloviensky bohoslužobný spev to, žiaľ, dnes povedať presne nevieme, pretože pramene z tohto obdobia sa nám nezachovali. Jedno je však isté, že u našich predkov sa pomerne hodne spievalo.³⁷ Z dejín liturgického spevu je známe, že i kňazi odbavovali cirkevné hodinky spevom a to aj vtedy, keď boli na cestách.³⁸ Byzantskí učenci Konštantín a Metod dokonca sami nariadili, „aby sa kánonické hodinky a omše v slovienskom jazyku v Božom chráme verejne spievali.“³⁹ Ľud sa pri náboženských úkonoch zúčastňoval spievaním svojho Kyrie eleison, Deo gratias, Gospodi pomiluj, amen a iných akklamácií.⁴⁰

S príchodom kresťanstva sa objavujú aj prvé školy, na ktorých sa popri čítaní, písaní, výklade Písma a vyznania viery vyučovalo aj cirkevnému spevu.⁴¹ Prvé školy vznikli na našom území už pravdepodobne počas salzbursko-bavorskej misie (prvá polovica 9. stor.), pretože výuka kňazov a tzv. laikov bola nevyhnutne spojená s ich existenciou.⁴² Boli lokalizované spravidla v chrámových nartexoch (predsieňach), určených pre katechumenov a pre vyučovacie účely. Tieto chrámové školy sa stali strediskami literárnej a hudobnej tvorby slovienskeho duchovenstva.⁴³ Je možné tiež predpokladať, že Konštantín a Metod vyučovali svojich žiakov podľa spôsobu vo vyspelom byzantskom školstve, teda v škole.⁴⁴ Táto zaujímavá otázka ešte nie je dostatočne objasnená. Pre naše podmienky je pravdepodobnejšia prvá eventualita, pretože v chrámových nartexoch bývalo vyhradené miesto i pre učiteľa, zvané exedra.⁴⁵

Prvými slovienskymi učiteľmi boli samotní solunskí bratia.⁴⁶ Obidvaja patrili k najväčším vzdelancom vtedajších čias, a to nielen čo sa týka stránky teologickej, ale aj filozofickej a hudobnej.⁴⁷ Ďalším známym učiteľom a hudobníkom bol najlepší Metodov žiak Kliment, uctievaný už na Veľkej Morave. Mal

údajne vynikajúce pedagogické schopnosti a s úspechom vyučoval deti i dospelých.⁴⁸ V Bulharskej legende sa o ňom hovorí, že duchovenstvo vyučoval cirkevnému poriadku, spievaniu žalmov a modlitieb.⁴⁹ Na inom mieste v spomínanej legende sa o ňom píše ako o hudobnom skladateľovi: „Ty sám si naplnil kostoly piesňami a spievaním žalmov...“⁵⁰ Je to jasný dôkaz toho, že Kliment nebol len učiteľom cirkevného spevu, ale aj hudobným teoretikom, ba dokonca skladateľom duchovných piesní.

Priamo na Pribinovom dvore v Blatnohrade pôsobil učiteľ Dominik, ktorý mal za úlohu výchovu nižšieho kléru.⁵¹ Po jeho smrti ustanovili na toto miesto kňaza Svarnagala, nazývaného preslávnym učiteľom, a po ňom Altfrida, kňaza a magistra všetkých vied.⁵²

Zachované mená našich prvých učiteľov hovoria jednoznačne o existencii škôl vo Veľkomoravskej ríši.⁵³ A cirkevný spev (gregoriánsky chorál) a chrámová hudba tvorili na týchto školách dôležitú, ba môžeme povedať, že i najdôležitejšiu úlohu.⁵⁴

Významnými strediskami pestovania cirkevného spevu a hudby boli kláštory, neskoršie i kapituly. Karol Veľký poveril christianizáciou východnej marky benediktínov. Oni vysvätili i náš prvý známy kresťanský kostol v Nitre a usadili sa už v dobe vlády Svätopluka I. na Zobore, kde založili kláštor.⁵⁵ Pestovali gregoriánsky chorál a hudobnú teóriu (neumy). Medzi ich výsady patrila i tá, že smeli „spievať omše“ („missam canere“).⁵⁶

Po víťazstve latinskej liturgie za vlády Svätopluka boli slovienski kňazi z nášho územia vykázaní a slovienska liturgia zakázaná. Stalo sa tak hlavne zásluhou Nemca Wichinga, ktorý nevyberaným spôsobom brojil u pápeža i kniežat'a proti Metodovu zdarnému pôsobeniu vo Veľkej Morave, ako aj proti slovienskemu bohoslužobnému jazyku, aby Metodov nitriansky biskupský stolec získal sám pre seba, čo sa mu aj podarilo. Roku 880 vysvätil vo svojom pôsobisku v Nitre nový biskupský chrám, ktorý sa mal stať šíriteľom rímskej (latinskej) liturgie a gregoriánskeho chorálu. Ľud sa však i naďalej zúčastňoval pri bohoslužbách vo svojom staroslovienskom jazyku, pretože gregoriánsky chorál pre svoju exkluzívnosť (melodickú vyumelkovanosť) mu bol cudzí a po jazykovej stránke nezrozumiteľný.⁵⁷

Na prelome 9. a 10. storočia ranofeudálny veľkomoravský štátny útvar zaniká. Jeho pád urýchlili dlhotrvajúce zápasy o samostatnosť s presilou východofranských nájazdníkov, krvavé vpády maďarských kočovných družín, ako aj vnútroštátne rozbroje mocenského charakteru. Veľkomoravské štátne zriadenie sa tak dostalo do krízy a zánikom moci Mojmirovcov sa rozložilo. Z tejto pohromy sa už nespamätalo. Naše územie – Nitrianske kniežactvo – sa postupne dostalo do područia Maďarov a za kráľa Štefana I. (997-1038) sa stalo súčasťou novovznikajúceho Uhorského štátu. Uhorsko sa vytvorilo ako mnohonárodnostný štát, v ktorom vládnuť národnosťou sa postupne stali Maďari. Strata štátnej nezávislosti poznačila citelne na celé stáročia vývoj slovenskej národnosti, kultúry a vzdelanosti.

Zásluhou pápežskej kúrie a Otta III., ktorí mali záujem na upevnení pút medzi rímskou Cirkvou a východnými provinciami, boli do Uhorska vyslaní misionári z Čiech na čele so Slavníkovcom Vojtechom – pražským biskupom. Táto skupina položila za vlády Štefana I. základy cirkevnej provincie a za stredisko si zvolila Ostrihom.⁵⁸

Po Štefanovom potlačení pohanských skupín na území Slovenska (Nitra) vedených istým Koppánym roku 997 povolal kráľ do Uhorska benediktínov a ich kláštorom daroval bohaté majetky.⁵⁹ Jeho úradné nariadenia, ale aj nariadenia ďalších uhorských panovníkov (Ladislava I. a Kolomana I.) boli namierené



nielen proti pretrvávajúcim pohanským zvykom, ale aj proti ľudovým hudcom – igricom. Ešte i Belo IV. svojou listinou z roku 1244 vystúpil proti produkciám potulných spevákov a hudobníkov.⁶⁰

Kráľ Štefan sa staral aj o vzdelanie, predovšetkým o vzdelanie nižších vrstiev obyvateľstva. Preto každým desiatim obciam nariadil postaviť kostol, faru a školu.⁶¹ Na týchto tzv. farských školách sa vyučovalo čítaniu Písma, náboženstvu a spevu. Taktu, podľa toho, kde bola škola zriadená, sa postupne ustálili tri typy škôl: kláštorné, kapitulske a farské.

Školy, ktoré zakladali benediktíni, boli určené pre výchovu šľachticov a mníchov. Vyučovanie obstarávali spravidla kňazi. Prvé takéto benediktínske kláštorné školy vznikli na Zobore (9. stor.), v Nitre (okolo roku 880), Beňadiku (pred rokom 1075) a Skalke pri Trenčíne (11. stor.).⁶² Dôležitým predmetom na týchto školách bol popri teológii cirkevný spev.⁶³ O liturgické knihy sa staral literatus chori, ktorý podľa všetkého nebol len opisovačom notových oficií a žalmov, ale aj učiteľom spevu a hudobnej teórie.⁶⁴

Podľa vtedajšej cirkevnej organizácie Uhorska mali sme na Slovensku tri kapituly: v Nitre, Bratislave a na Spiši. Najstarší záznam je o kapitulskej škole v Nitre, kde sa už roku 1111 spomína Villermus grammaticus.⁶⁵ V kapitule na Spiši sa roku 1275 uvádza ako učiteľ magister Jakub, roku 1286 Ipoly a konečne roku 1323 Nicolaus Scholasticus.⁶⁶ Posledný vyučoval cirkevný spev a bohoslužobné obrady, pretože tu šlo výlučne len o výchovu budúcich kňazov. Absolventi tejto školy odchádzali za vyšším vzdelaním do katedrálnej školy (scholae metropolitanas), kde študovali teológiu, prípadne odchádzali na univerzitu.⁶⁷ Po roku 1630 klesla kapitulska škola na úroveň školy gramatickej. Dôvody boli pravdepodobne finančné, pretože Spišská Kapitula postupom času prišla o významné zdroje svojich príjmov.⁶⁸

Na Bratislavskom hrade v dekrétach kráľa Kolomana sa spomína kapitula už roku 1114 pri kostole sv. Salvátora, pri ktorej vznikla kapitulska škola.⁶⁹ Je pravdepodobné, že existovala už v 11. storočí. Prvé priame písomné správy o nej však máme až z r. 1302. Po presťahovaní kapituly z hradu do dnešnej Kapitulskej ulice (r. 1204) kapitulska škola pôsobila pri Dóme.⁷⁰ Jeden z jej učiteľov bol zároveň kantorom Dómu a popri svojich školských povinnostiach mal prikázané pestovať cirkevný spev spolu so žiakmi pre účely dómskeho chrámu. Obdobnú dohodu uzavrelo mesto a kapitulou aj r. 1344 a potom ešte r. 1348.⁷¹ Bratislavský richtár Jakub II. dal r. 1365 postaviť novú budovu školy pri Dóme na vlastné náklady. Za túto veľkodušnosť požadoval, aby učiteľ spolu so žiakmi denne spievali za blaha jeho rodu hymnický spev.⁷²

V kapitulských školách, kde bol dostatok spevákov, sa pestoval cirkevný spev v zborových telesách, zložených z klerikov (kandidátov kňazstva), žiakov – choralistov a tzv. prebendárov. Za účinkovanie pri bohoslužbách boli aj odmeňovaní, a to z fundácií, ktoré zakladali vznešené meštianske rody, bohatí jednotlivci, ako aj širšie kruhy veriacich.⁷³ Žiaci kapitulských škôl boli povinní za týchto dobrodincov každodenne spievať pod vedením kantora na tzv. fundačných omšiach. Pri oficiách sa striedal detský (žiacky) zbor so zborom kňazov, a to antifónicky i rezponziálne. Počet členov zboru (chóru) nebol presne stanovený. Menil sa podľa hmotných pomerov kapituly. Obyčajne sa pohyboval v rozmedzí 8 až 16 členov.⁷⁴

S pestovaním cirkevného spevu súvisela aj hudobná teória, ktorá sa vyučovala na kláštorných a kapitulných školách. Najstaršie zachované pamiatky teoretického rázu (notačné systémy) sú však až z 13. storočia.⁷⁵

Z Nitry, z 11. stor., máme správu i o existencii prvej chorálnej školy na našom území, nazvanej podľa vzoru obdobnej rímskej školy, založenej Gregorom Veľkým, – Schola cantorum.⁷⁶ Svoju

činnosť vyvíjala pri kapitule, pretože jej hlavným poslaním bola hudobná výchova budúcich kňazov. Na tejto škole vyučoval cantor canonicus, ktorého pedagogická funkcia bývala viacmenej čestná, pretože jeho hlavným poslaním bolo viesť chrámový chór pri spievaní žalmov.⁷⁷ Pri vyučovaní sa preto nechával často zastupovať sukcentorom.⁷⁸ Do jeho kompetencie patrila inaugurácia magistra elementárnej školy (predstavovanie kapitule a prepoštovi), ako aj dozor nad týmito školami. V dnešnej terminológii by sme mohli povedať, že zastával funkciu akéhosi škôldozorca či školského inšpektora.⁷⁹

Cantor canonicus bola vysoko postavená a vážená funkcia (osobnosť). Pri spievaní oficií v sobotu pred Turícami spieval s ostatnými členmi kapituly v poradí ako tretí.⁸⁰ Cantor canonicus či zastupujúci sukcentor vyučoval chorálnemu (neskoršie aj figurálnemu) spevu a hudobnej teórii ako vedecko-špekulatívnej disciplíne klerikov. Nemusel mať v zásade hodnosť kanonika, ale vtedy mal nižší plat. Nesmel v žiadnom prípade chýbať na žiadnej kapitule.⁸¹

Chorálu a neumovej notácii, v ktorej bol chorál notovaný, sa vyučovalo aj na školách nižších, v menšej miere i na neskorších mestských školách. Učebnice, podľa ktorých sa v tej dobe vyučovala hudobná teória, nepoznáme. Predpokladáme, že sa vyučovalo podľa traktátov Boethia a Cassiodora, ktoré vyučujúci doplňovali o nové poznatky. Neskoršie sa používali spisy Johanna de Muris, J. Hollandrinusa, F. Gaforia a nášho Štefana Monetaria, kremnického rodáka.⁸² Na prvé dva poukazujú v Blatenskom Potoku zachované poznámky o hudbe od Ladislava Szalkaiho z r. 1498.⁸³ Obsahujú náuku o cirkevných stupniciach, intervaloch a mutáciách, vrátane quidonskej ruky. Je viac ako pravdepodobné, že i podľa nich sa na niektorých našich školách vyučovalo.

Vládou Bela III. (12. stor.) sa končí obdobie raného feudalizmu. Nitra, bývalé kniežacie a kultúrno-politické centrum Slovákov postupne upadá. Slovenské etnikum, drancované maďarskými kočovníkmi sa hufne sťahuje do severnejších, bezpečnejších oblastí. To bola jedna z príčin, že nové väčšie kultúrne a hospodárske stredisko Slovákov nebolo cez celé stáročia znovu vybudované. Veľkou pohromou pre obyvateľov južného Slovenska bol i tatársky vpád (1241) a stále zvyšovanie feudálnych povinností zo strany vrchnosti. Nespokojnosť poddaného ľudu voči stále väčšiemu feudálnemu útlaku sa prejavovalo v odmietaní nových robotných povinností a hlavne útekom. S odvolávaním sa na Zlatú bulu Ondreja II. ľud žiadal nielen obmedzenie robôt, ale aj právo slobodného sťahovania, čo však bolo uzákonené až v období kolonizácie, teda až na konci 13. stor. (1298).

Oddelením remesiel od poľnohospodárstva začínajú vznikať na prelome 11. a 12. stor. stredoveké mestá, v ktorých sa usadzujú aj obchodníci (kupci), prevažne cudzinci. S rozvojom miest, obchodu a remesiel rastie rýchlym tempom aj moc mestského patriciátu. To všetko podmieňovalo výchovu novej, mladej generácie. Mestské magistráty postupne zakladajú školy, zaisťujú ich vybavenie a spoločne s kňazmi prijímajú pre ne učiteľov a rektorov. V mestách vzniká nová privilegovaná trieda mešťanov a početná mestská chudoba. Zdokonaľovanie výroby a rozširovanie mestskej administratívy vyžaduje rozšírenie základného vzdelania aj na nižšie vrstvy obyvateľstva, predovšetkým remeselnícke. Od 13. stor. vznikajú farské školy i v menších mestách či dedinách, a školy mestské, neskoršie nazývané partikulárne (čiastkové, latinské).⁸⁴ Partikulárne školy vznikali jednak z farských škôl, ktoré postupne prechádzali pod mestskú správu, jednak priamym budovaním nových škôl v novozakladaných mestách.

Na farských školách spočiatku vyučovali osoby nižšieho kňazského svätenia, takže obsah vyučovania bol i naďalej náboženský. Dĺžka štúdia nebola presne stanovená. Trvala obyčajne

tri roky, mohla však byť i dlhšia. Žiadne konkrétne predpisy ešte neexistovali. Smerodajné bolo zvládnutie preberaného učiva, čo jedine podmieňovalo v pokračovaní na latinských školách.

Spev vyučoval magister scholae (správca, rektor, školmajster), neskoršie kantor. Jeho zástupcom bol sukcentor. Na väčších farských školách pôsobil popri rektorovi aj kantor, ktorý vyučoval spev, čítanie, prípadne (v ojedinelých prípadoch) aj písanie. Kostol patrilo všade popri škole k základným prostriedkom obživy magistra scholae, kantora, sukcentora, i žiakov. Je to pochopiteľné, pretože hlavným poslaním farských škôl bolo vycvičiť spevákov k bohoslužobným účelom.

Sociálne postavenie dedinského rektora a kantora bolo v tej dobe na veľmi nízkej úrovni, priam úbohé. Škola poskytovala len nepatrný finančný efekt, preto kantori si radi finančne vypomáhali kostolom. Často popri vlastnej pedagogickej činnosti a kostole museli ešte suplovať kostolníka, zvonára, ba v mnohých prípadoch aj posla.⁸⁵ Za to dostávali alebo sami vyberali tzv. oblácie, čo boli milodary. Školský plat učiteľa prakticky závisel od štedrosti mešťanov, zámožnosti obce, ako aj na počte žiakov v triede. V niektorých obciach, hlavne bohatších, mali učiteľský plat pevne stanovený a vyplácal sa buď týždenne, alebo polročne. U správcov škôl sa pevný plat pohyboval od 6 do 40 kóp grošov, u kantorov od 4 do 20 kóp grošov ročne.⁸⁶

Postavenie spevu na partikulárnych školách, ktorý patrilo po latine k najdôležitejším predmetom, bolo rovnaké ako na farských školách. To, že hudobná výchova bola úplne v cirkevných rukách malo tu výhodu, že sa rozvíjala hudobnosť a muzikalita širokého okruhu pospolitého ľudu. Prejavovalo sa to predovšetkým v tvorbe ľudových, duchovných i svetských piesní (napr. kolied, pastorel ap.) Školská mládež sa totiž venovala reprodukčnej činnosti spevu nielen pri bohoslužbách v kostole, ale aj pri rozličných slávnostiach, procesiách, pohreboch a iných verejných svetských podujatiach (inštalácie biskupa, mestského magistrátu, víťanie vrchnosti atď...). Úroveň vyučovania spevu preto závisela predovšetkým od schopností kantora, ale aj na potrebe a hmotných pomeroch chrámu a mesta.

Kultúra na Slovensku v 13. a 14. stor. má i naďalej dominantne náboženský charakter. Panovník a bohatí feudáli pozývali k nám nové mníšske rady, zakladali nové kláštory a opátstva, ktoré sa stali hlavnými strediskami kultúrneho života. Medzi nové rehole, ktoré hojnou mierou pestovali liturgický spev, patrili kartuziáni, cisterciáni a františkáni.⁸⁷ Svojou bohatou činnosťou a všestrannosťou významne zasiahli aj do vývoja notopisu a teórie hudby.⁸⁸

U cisterciánov bolo antifonárium, písané neumovou notáciou, jednotné pre celú reholu. Predpísané spevy (väčšinou žalmy) mnísi reprodukovali v zborových telesách, a to i v nočných hodinách.⁸⁹ Liturgický spev mal na starosti sakristián a ceremoniár, zvaný armarius. Jeho pomocníkom bol podsakristián. Staral sa hlavne o liturgické a pre chór a sólistov určené notované knihy.

Cisterciáni mali aj svojho kantora, ktorý vyučoval spev nielen členov radu, ale i mládež. Nazýval sa magister novicorum. V jeho náplni bolo okrem iného dopĺňovanie mníšskych radov z novického zboru, vyučovať hudobnú teóriu a nacvičovať a viesť detský zbor, forsírovaný hlavne pri slávnostných príležitostiach.⁹⁰

Kartuziánski mnísi spočiatku duchovné texty iba deklamovali, neskoršie recitáciu nahradili monotónnym spevom.⁹¹ Obrat nastal až v polovici 14. stor., kedy i kartuziáni začali usilovne pestovať chorálny spev a svoje oficiá a graduály písať podľa vtedy novej notácie, tzv. noty quadrate.⁹² Prior kartuziánov, istý Konrád zo Skaly útočiska, bol nielen milovníkom chorálneho spevu, ale aj hudobným skladateľom. Už r. 1310 žiadal predsta-

vených o pozbavenie priorstva, aby sa mohol venovať úplne hudbe a kompozícii.⁹³ V kláštore sa staral nielen o vhodný repertoár pre svojich spolubratov, ale aj o správny prednes chorálu a správne písanie nôt.⁹⁴ Z toho sa dá tiež usúdiť, že v kláštore opisoval liturgické knihy, vyučoval cirkevný spev a hudobnú teóriu. Je autorom dvoch antifonárov a dvoch graduálov, ktoré sa nám zachovali.⁹⁵

K intenzívnym pestovateľom chorálu patrili aj františkáni. Za provinciála Fabiána de Igál, zvoleného r. 1454 na čelo konventuálov (tak sa nazýval západný prúd františkánov usadených v Trnave a Bratislave), bolo pestovanie chorálu dokonca nariadené rádoými predpismi.⁹⁶ Členovia rádu sa často aj sami zaväzovali, že na základe nadácií (fundácií) budú spievať za svojich dobrodincov dohodnuté spevy, omše, hodinky, nešpory ap.⁹⁷ Primárnou osobnosťou pestovania cirkevného spevu u františkánov bol vicarius choralis. Mal svojho pomocníka – ceremoniála, s ktorým sa delil o každodenné povinnosti. Vikár sa celý deň (niekedy i v noci, podobne ako u cisterciánov) zúčastňoval cirkevných obradov a viedol (nacvičoval a riadil) spevy svojich spolubratov. Ako vedúci chóru spieval pri slávnostných omšiach a iných pobožnostiach melizmaty (Aleluja atď.). Okrem toho rozdeľoval rádoých členov kláštora do dvoch zborových telies, ktoré sa striedali pri speve žalmov a omší.⁹⁸

Podľa bratislavského Caeremoniála (De cantoribus pro diebus festis et minus solemnibus) mali aj speváci svoje povinnosti. Vedúca úloha tu patrila dvom mladým rádoým spevákom, ktorí mali svoje miesto vyhradené pred veľkým dreveným pulpitom s notovanou knihou, a sólistovi, nazývanému hebdomadár. Z tohto pomenovania vyplýva, že sólistov bolo pravdepodobne viac, najmenej však dvaja, a striedali sa po týždni. Títo speváci (sólisti) patrili k oporným pilierom zborového telesa, preto museli byť v speve dobre vyškolení.⁹⁹ Spievali invitatória, antifóny, žalmy, hymny, rezponzória, cantika a veršiky. V mestách, kde bolo tzv. studium generale (Bratislava, Trnava), vypomáhali v zbere aj klerici, pravdaže len pri slávnostných príležitostiach.

Ako je vidieť, spevné časti pri omšiach a cirkevných hodinách obstarávali kláštory sami so svojimi členmi. Ľud bol zúčastnený bohoslužobného spevu len pasívne. Veriaci sa síce zapájali do spevu pri mimoliturgických pobožnostiach (cirkevné sprievody a procesie), spievalo sa poväčšine latinsky, takže drobný, pospolitý ľud spievanému textu aj tak nerozumel, často ho dokonca komolil.

S rozvojom stredovekých miest začína postupná laicizácia kultúry. Obyvateľstvo týchto miest pozostávalo z remeselníkov, obchodníkov a manufaktúrnych námedzných robotníkov. Remeselníci a obchodníci posielali svoje deti do partikulárnych škôl, kde získavali humanistické vzdelanie, a do tzv. národných škôl (scholae vernacules, nationales), v ktorých si osvojovali elementárne znalosti v náboženstve, čítaní, písaní, kostolnom speve a občianskej náuke. Scholae nationales sa zriaďovali aj pri farách, kde vyučoval kňaz a organista. Pri väčšom počte žiakov si organista vydržoval pomocníka (preceptora), alebo výpomocného učiteľa („locatus geselle“ – najatý).¹⁰⁰ V niektorých mestách boli učiteľia nielen organistami, kantormi či zvonármi prakticky v cirkevných službách, ale aj mestskými písarmi, ako tomu bolo napr. v Trnave, Žiline, Kremnici a inde v našich mestách.¹⁰¹

V polovici 14. stor., ale hlavne v 15. stor., sa spomínajú popri igrichoch aj tzv. vaganti (túlaví žiaci). Grupovali sa poväčšine zo študentských zbehov a dobrodruhov.¹⁰² Vagantstvo bolo rozšírené hlavne u študentských partikulárnych škôl a tam, kde žiaci museli chodiť za svojim vzdelaním do cudziny (spišské mestá, západné a severozápadne Slovensko atď.). Hlavným prostriedkom obživy vagantov bola hra na hudobné nástroje



a spev. Pestovali milostné piesne (často dvojzmyselné), ďalej pijacké a satirické. V textoch používali latinský jazyk, ale i slovenský, obyčajne podľa prostredia, v ktorom sa práve pohybovali. Melodika študentských piesní nachádza svoje vzory v ľudí, preto i stavba týchto piesní je ľudová.

Študenti, hlavne tí usadlí, hrávali aj divadelné hry a tzv. duchovné hry náboženského charakteru. Darilo sa im predovšetkým tam, kde bolo rozvinuté školstvo a remeslá (cechy).¹⁰³ V divadelných hrách často vystupovali aj dospelé osoby, poväčšinou členovia cirkevných spolkov a tzv. bratstiev.¹⁰⁴ Z konca 15. stor. sa spomínajú pašiové (1477) a fašiangové hry (1492) a hra pri Božom hrobe (1494).¹⁰⁵

K základným zdrojom obživy učiteľov a žiakov patrilo v tomto období, popri už spomínaných nadáciách, koledovanie. Zárodky kolied a betlehenských hier siahajú hlboko do minulosti.¹⁰⁶ Základom koledy bol spev popretkávaný recitáciou v sólovom i skupinovom prevedení. Žiaci koledovali spoločne so svojimi učiteľmi a o zisk sa delili. Koledovalo sa najviac od Vianoc do Troch kráľov (chodenie s betlehemom, chodenie s hviezdou atď.), ale aj pri iných výročiach a cirkevných sviatkoch, takže v priebehu roka bývalo až 12 kolied.¹⁰⁷

Betlehenské hry a koledy pestovali aj literáti, s ktorými žiaci spolupracovali. Literárske bratstvá (fraternitas litteratorum) sa datujú od polovice 15. stor. Keďže stanovy literárskych bratstiev sa nám nezachovali, domnievame sa, že boli organizované na spôsob cechov. Členovia bratstiev sedávali v kostoloch na vyhradených miestach v tzv. sanktuáriu pri hlavnom oltári. Pravdepodobne preto sa im tiež hovorilo „pobožní bratia“. Pri bohoslužbách spievali žalmy, omšové spevy a rôzne liturgické vložky (impropérie). Spoločne so žiakmi škôl účinkovali pri pohreboch, procesiách (Božie telo, Vzkriesenie) a cirkevných slávnostiach.

Literáti zavše pestovali aj divadelné hry. Ich obsah motivovali v zásade tak, aby pôsobili výchovne.¹⁰⁸ Spevácke produkcie pobožných bratov boli veľmi obľúbené a tešili sa priazni širokého okruhu poslucháčov. Členmi literárskych spolkov (bratstiev) bývali študenti, mladší učitelia a remeselníci tovariši. Byť členom literárskeho bratstva znamenalo vysokú poctu a česť i pre najprednejších mešťanov.

Medzi najstaršie literárske bratstvá u nás zaraďujeme literárske bratstvo v Kežmarku. Jeho členmi boli sami svetskí ľudia.¹⁰⁹ Svoju činnosť vyvíjalo okolo roku 1450 pri chráme sv. Kríža. Schádzali sa však v škole (inde sa schádzali i v kostole), kde pod vedením kantora nacvičovali vokálne diela pre chrámovú produkciu. Počas nácvičku školu strážili drábi, „aby nezbedná a na všetko zvedavá mládež cvičiacich nevyrušovala“.¹¹⁰

Literáti, ako sa vtedy všeobecne hovorilo vzdelancom, boli roztrúsení po celom Slovensku.¹¹¹ Ich počet v tomto období ešte nebol veľký, ale v ďalšom storočí, hlavne zásluhou nemeckých kolonistov a našich žiakov študujúcich na univerzitách v cudzine (Viedeň, Krakov, Bologna, Padova, Praha, neskoršie i nemecké mestá), sa značne rozšíril.¹¹² Literáti obohatili cirkevný spev o svetské prvky, predovšetkým o sólový spev a inštrumentálnu hudbu. Je pravdepodobné, že popri literátoch sa aj prostý ľud zapájal do časti bohoslužieb piesňami vo svojom rodnom jazyku. Dokladom toho by mohli byť zachované názvy duchovných piesní z konca 14. stor., pieseň *Mária matko ráč prositi...* z františkánskeho kódexu, *Vítaj, milý Spasiteľu* z admondského kódexu a iné.¹¹³

Do vývoja slovenskej národnosti zasiahlo v ďalších desaťročiach husitské hnutie. Husitskými výbojmi a domácimi nepokojmi bolo slovenské školstvo značne spustošené. Učitelia vedeli sotva čítať a písať. Po dedinách nezostali takmer žiadne školské budovy. Tie, čo náhodou zostali, boli schátralé, zdevastované a k vyučovacím účelom sa vonkoncom nedali užívať. Tým trpela aj hudobná výchova. Preto boli znovu

zakladané dedinské školy pri farách a kostoloch, na ktorých sa vyučoval cirkevný spev a základné znalosti kresťanského náboženstva.¹¹⁴ Vyučovali poväčšine kňazi, miestni organisti a kantori, ale často aj kostolníci a zvonári.¹¹⁵ Niektoré z týchto škôl (napr. Bardejov, Levoča, Košice atď.) boli vďaka svedomitým a škole oddaným učiteľom v priebehu 16. stor. premenené na vyššie školy. Väčšina dedinskej poddanskej mládeže však ani to najzákladnejšie vzdelanie nedostala. Šľachta naopak o vzdelanie záujem nemala. Väčšina príslušníkov šľachty nevedela ani čítať, ani písať. Zato kladný pomer k vzdelaniu malo mešťanstvo, ktorého hospodárske pomery a obchod nútili získať jazykové znalosti, účtovníctvo, pre kostol cirkevný spev a pre zábavy inštrumentálnu hudbu. Z týchto dôvodov sa snažili slobodné ale i mnohé poddanské mestá získať pre výchovu svojich detí schopných a všestranne vzdelaných rektorov škôl.¹¹⁶ V 16. stor. mestám už totiž nešlo len o zriadenie a vydržovanie škôl, ale prostredníctvom dozoru chceli ovplyvňovať náplň a štruktúru vyučovania i na už jestvujúcich farských školách.¹¹⁷ To bola aj jedna z príčin premeny farských škôl na mestské školy. Mestská rada, ako patrón školy, si postupne nárokovala i právo obsadzovať učiteľov a rozhodovať o otázke výuky. Doposiaľ tomu tak nebolo, pretože učiteľov i na mestských školách ustanovovali kňazi, ktorí im boli zároveň povinní poskytovať stravu.¹¹⁸ Odteraz učitelia a žiaci, určení poslúhovať pri bohoslužbách, dostávali odmeny už aj z mestskej pokladnice.¹¹⁹

Dôležitým zdrojom obživy pre učiteľov a žiakov boli v tejto dobe pohreby. Niekedy už dva večery pred pohrebom spievali žiaci nad mŕtvym pod vedením kantora litánie a žalmy (nešpory).¹²⁰ Pohrebov významných osobností a mešťanov (tzv. generálne pohreby) sa zúčastňovala celá škola korporatívne. Vybraní žiaci pri vchádzaní na cintorín spievali s kantorom „Miserere mei Deus“, iní niesli cirkevné zástavy, kríže, prípadne i hodnosti zomrelého.

K dobrým zárobkovým zdrojom žiakov patrili i tzv. kantácie, čo boli inauguračné slávnosti novej mestskej rady, predovšetkým však richtára. Ku kantáciám patrilo aj bohaté pohostenie žiakov, prípadne tiež literátov, pokiaľ spoluúčinkovali.

Organizácia mestských škôl nebola rovnaká. Celé trivium sa vyučovalo len vo väčších a bohatších mestách (Bratislava, Košice, Trnava, Levoča, Bardejov). Zato hudba a spev hrali stále dôležitú úlohu a vyučovalo sa im na všetkých školách. Žiaci trivía spievali denne pod vedením sukcidenta alebo sublektora pri veľkých (kanonických) omšiach a v odpoľňajších hodinách pri nešporoch. Pred väčšími sviatkami (Vianoce, Veľká noc, Božie telo, neskoršie aj promócie alebo inštalácie akademických hodnostárov na Istropolitane) nacvičovali spevy už osem dní pred účinkovaním, a to vždy celý deň.¹²¹ Spevu boli vyhradené i všetky soboty, kedy sa nacvičovalo na nedeľné bohoslužby. Keď sobota náhodou pripadla na sviatok, spevy sa nacvičovali už aj v piatok pred touto sobotou. Opisovaniu nôt bola určená doba v piatok po nešporách, kedy si žiaci pripravovali notový materiál k sobotnému nácvičku.¹²²

Do kultúrneho vývoja Bratislavy a celého Slovenska zasahujú od polovice 15. stor. nové myšlienkové prúdy, ktoré k nám prenikajú z Talianska. Ich podporovateľom a šíriteľom sa stal samotný kráľ Matej Korvín, spolu so svojou manželkou Beatricou Aragóňskou. Na panovníckom dvore prostredníctvom kráľovnej – Talianky pôsobili viacerí humanistickí spisovatelia a umelci. Humanizmus podporovali aj výsokí cirkevní hodnostári. Bratislava, ako vstupná brána do západnej Európy sa stáva druhým najvýznamnejším strediskom humanistickej kultúry vedľa sídelného mesta Budína. Pestovanie humanizmu však bolo neodmysliteľné bez vysokej školy. Navyiac vplyv pražskej univerzity, na ktorej po potlačení

husitského revolučného hnutia prednášali umiernení kališníci, bol na slovenských vzdelancov nezanedbateľný. Preto Matej Korvín už r. 1465 požiadal pápeža o povolanie na zriadenie univerzity, aby tento vplyv zamedzil. A tak význam Bratislavy s vyspelým a dobre prosperujúcim nižším školstvom ešte vzrástol, keď sa kráľ rozhodol založiť univerzitu. Po získaní pápežského povolenia určil za sídlo novej univerzity Bratislavu, mesto na Dunaji, a nová univerzita, prvá na pôde Uhorska, dostala svoje meno práve podľa tohto starogréckeho názvu – Academia Istropolitana. Svoju pedagogickú činnosť zahájila v letných mesiacoch roku 1467. Kancelárom univerzity sa stal humanista Ján šafár Vítáz – vítez (1405 – 1472), ostrihomský arcibiskup. Študenti univerzity úzko spolupracovali so študentmi kapituly, hlavne po hudobnej stránke (spoločné vystúpenia v kostole a na obidvoch ústavoch) a využívali bohatú kapitulskú knižnicu.

Muzika sa na univerzite vyučovala ako súčasť fyziky a matematiky, ako špekulatívna teoretická disciplína. Na meranie výšky tónov sa používal monochord, známy už zo starého Grécka. Odborníkom vo vyučovaní muzike bol Pongráč Rosteck. O jeho pedagogických metódach ba ani o ďalšom osude univerzity nemáme spoľahlivé správy. Rosteck sa r. 1481 stal kanonikom a na univerzite už asi nepôsobil. Sama univerzita na konci 15. stor., teda krátko po smrti svojho zakladateľa, zanikla. Dôvody jej krátkeho trvania nie sú známe. Mohli to byť jednak finančné, jednak priestorové, alebo aj ťažkosti pri obsadzovaní jednotlivých katedier vzdelanými odborníkmi.¹²³ A tak študenti zo Slovenska museli i naďalej vyhľadávať a navštevovať vysoké školy v zahraničí, ako v predchádzajúcich obdobiach.

Strediskami kultúrneho života na Slovensku sú i naďalej kostoly a školy. Zásluhou humanizmu sa začína hudobné umenie postupne vymaňovať z výlučnej nadvlády Cirkvi. V spoločnosti, ktorá sa postupne zbavuje strnulého asketizmu, stáva sa hudba súčasťou každodenného života. Svetské námety sa najprv začínajú uplatňovať v divadelných hrách.¹²⁴ V školách sa však i naďalej vyučuje len cirkevný spev a gregoriánsky chorál. S reformáciou, ktorá sa k nám šíri zo západnej Európy od polovice 16. stor., zavádza sa do náboženského života a neskoršie i do škôl jazyk ľudu. Po husitských výpravách, predovšetkým však po Bielej hore, kedy nastal príliv českých exulantov na Slovensko, udomácňuje sa u nás ako spisovný jazyk (predovšetkým u protestantov) biblická čeština, v tej dobe sa ešte len málo líšiaca od slovenčiny, hlavne od jej západoslovenských nárečí. Zásluhou bibličtiny, okrem iných historických skutočností, ktorú slovenskí pisári a kňazi hneď od samého začiatku vedome poslovenčovali, slovenská národnosť nepodľahla neskorším maďarizačným snahám.¹²⁵

¹ Predveľkomoravským obdobím rozumieme nielen celú pohanskú éru, ale aj niekoľko desaťročí pred príchodom byzantskej misie, kedy na našom území vykonali misionársku činnosť nemeckí kňazi bavorskej proveniencie.

² Podľa najnovších archeologických výskumov je dokázaná existencia kultúry historických Slovanov na našom území už od 6. stor. Uvádza J. Poulik: *Starší Moravané budujú svoj štát*, Zlín 1963, s. 180.

³ Porov. L. Niederle: *Slovenské starožitnosti*, Praha 1925, III/2, s. 703.

⁴ Podľa Š. Hoza: *Hudba a tanec u Slovanov*, denník Sloboda 1952, č. 3.

⁵ Nemecký Herder o kultúrnosti Slovanov píše: „Milovali gazdovstvo, mali zásoby čried... a s produktami svojej zeme... viedli užitočné obchody. Stávali mestá. Podľa potreby zaoberali sa i baníctvom, vedeli rozpúšťať a liať kovy, pripravovali soľ, tkali plátno, varili pivo, štepili stromy a žili podľa svojho spôsobu veselým, muzikálnym životom“. Cit. podľa Š. Krčméryho: *Prehľad dejín slovenskej literatúry a vzdelanosti*, Martin 1921, s. 10.

⁶ Arabský spisovateľ Ibn-Rustah v diele písanom pred rokom 914 o Slovanoch píše: „... majú rozličné hudobné nástroje ako lutnu, bubon a lýru. Ich lýra je dlhá dva lakte, ich lutna je hudobný nástroj s ôsmymi

strunami“. Ďalej píše, že pestujú hudbu pri náboženských úkonoch: „Počas spaľovania mŕtveho hrajú na hudobný nástroj a nazdávajú sa, že sa im treba radowať, že ho Boh vzal na milosť“. Podobne píše i perský spisovateľ Gardizi, ktorý svoje dielo napísal roku 1051. Čerpal z Džahaniho, ale jeho správy sú podrobné. Gardizi píše: „Slovania majú rozličné hudobné nástroje ako lutnu, bubon, flautu a im podobné. Dĺžka ich flauty je dva lakte. Lutna je zvučný hudobný nástroj a rozšírený. Majú taký obyčaj, že keď spaľujú mŕtveho, robia to s hudbou a hovoria: Radujme sa, že milosť na neho zostúpila“. Cit. podľa D. A. Chvoľsona: *Izvestia o Chazarach, Burtasach, Madiarach, Slavianach i Russach Abu-Ali Achmeda Ben Omar Ibn-Dasta ...*, Petrohrad 1869, s. 133 a 29. Porov. G. Kún: *Keleti kútfök*, Budapešť 1900, s. 67 ad. Arabských spisovateľov cit. aj Š. Hoza (denník Sloboda uved v pozn. č. 4) a J. Stanislav: *Po stopách predkov*, Bratislava 1948, s. 58 – 59. Carhradský spisovateľ Teofylakt Simokattes (žil v 6. a v prvej polovici 7. stor.) okolo r. 591 o Slovanoch napísal: „...V nasledujúci deň boli traja ľudia slovienského pôvodu, nemajúci pri sebe žiadne meče a iné bojové zbrane, zajatí vojenskými hliadkami (Romajov). Niesli len gitary a okrem nich pri sebe ničoho. Cisár sa ich vypytoval z akého sú plemena, kde majú svoje sídla a čo je príčinou toho, že prišli na romajské územie. Oni povedali, že pochádzajú z kmeňa Slovienov... Nosia vraj gitary preto, že nie sú zvyknutí odievať vojenskú výstroj, lebo ich zem nepozná zbrane, čo im dovoľuje žiť bez vášni a v pokoji. Hrajú na lýrach, pretože nepoznajú bojové surmity. Lebo tým, čo o vojne nikdy nepočuli, je milšie zaoberať sa hudbou“. Pozri *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*, SAV Bratislava 1964, s. 52, ďalej J. Burian: *Príspevky k dejinám spevu*, čas. *Rodina a škola*, roč. I., 1900, s. 124, Š. Krčméry, cit. *Prehľad dejín slovenskej literatúry*, s. 12.

⁷ O náboženských obradoch píše Šafárik, že sa konali v posvätných hájoch. Obete (zertvy) vykonávali kňazi a veštenia gadači (hádači). Svojich mŕtvych spaľovali pri zvukoch žalospievov a hudbe. Podľa Š. Krčméryho, c. d. s. 12. Porov. L. Niederle: *Život starých Slovanů I.*, s. 224, a kol. *Dejiny slovenskej hudby*, SAV Bratislava 1957/19, kde je cit. i Kosmas. ⁸ Š. Hoza: *Hudba a tanec u Slovanov*, Sloboda 1952 č. 3. Porov. J. Tibenský: *Dejiny Slovenska slovom i obrazom I.*, Osveta Martin 1973/36.

⁹ Pozri Nestorův letopis ruský, preklad K. J. Erbeny z r. 1867, vyd. J. Dolanský, Praha 1954/130, ďalej Č. Zibr: *Vynášení smrti a jeho výklad starší i novější*, čas. *Český lid II.*, 1893/456. Podľa M. Florianusa (*Historiae Hungariae fontes domesticis III. Chronicon dubnicense* s. 65) sa pohanské modloslužobné obrady konali ešte v 12. storočí.

¹⁰ L. Niederle: *Slovenské starožitnosti III/706 a 734*. Autor uvádza, že aj ruská vláda sa tvrdo postavila proti potulným muzikantom, spevákom a tanečníkom, tzv. skomorochom a krvavo ich potlačila. Napokon aj Kosmas vo svojej *Kronike českej*, Praha 1929/125 chváli Břetislava za to, že sa rozhodne postavil proti pohanským zvyklostiam. Uvádza J. Horák: *Naše lidová píseň*, Praha 1949/16.

¹¹ Š. Hoza: *Hudba a tanec u Slovanov*, op. cit.

¹² Podľa M. Azbukina: *Očerka literaturnoj borby predstavitelej christianstva s ostatkami jazyčestva v ruskom narode XI. – XIV. veka*. Ruskij filologičeskij vestnik XXXV., s. 263.

¹³ Š. Hoza: *Hudba a tanec u Slovanov*, op. cit. O pohanských zvykoch a obyčajoch porov. J. Tibenský, c. d. s. 41.

¹⁴ Pozri R. Wallaschek: *Anfänge unsere Musiksystem in der Urzeit*, MAG XXVII., s. 10 – 11. Porov. J. Horák, c. d. s. 13 – 20. O melodike slovenských piesní sa zaoberal V. Petr v štúdiu *O melodičeskom sklade arijskej pesni*, Ruskaja muzykalnaja gazeta 1897 – 98, ovšem jeho hypotézy stavané na porovnávaní starých i dnešných melódií a stupníc, z ktorých boli tvorené najstaršie melódie indoeurópskych národov sú málo presvedčivé a teda nedostačujúce.

¹⁵ J. Kresánek: *Slovenská ľudová píseň zo stanoviska hudobného*, Bratislava 1951/68.

¹⁶ Bližšie pozri Slovensko 3, *Eud*, II., Bratislava 1975/1069 – 1116.

¹⁷ O tom podrobnú štúdiu F. Kuhača: *Narodna glasba Jugoslovena*, Viedeň 1869, ďalej S. Trojanoviča: *Muzički instrumenti srpskoga etnografickoga muzeja*, Beograd 1910, Č. Zibrta: *Staročeské hudební nástroje*, Světozor 1893/39 ad. a W. BogusławskOho: *Dzieje Słowianów*, Poznań 1889/887 – 909.

¹⁸ O gusliach sa podrobne rozpisuje V. Karakašević: *Gusle i guslari*, Letopis 1898/195 a A. Faminyn: *Gusli, ruskoy narodnyj muzykal'nyj instrument*, Petrohrad 1890. Faminyn uvádza, že na začiatku historickej doby boli struny gusli i kovové, čomu nasvedčuje epiteton „zlaté gusle



(zlaty gusli). Tamže, s. 26. O vojenských trúbach sa zmieňuje Kosmas, c. d. s. 9 a 36 (k roku 1004), k roku 1068 Nestor. Porov. aj Niederle, cit. d. slovenské starožitnosti, s. 719.

¹⁹ K. Medvecký: *Detva, Detva 1905/236* a A. Polonec: *Detvianske fujary*, čas. Muzeálnej slovenskej spoločnosti, roč. 37 – 38, č. 1 – 4 a 6 – 13, Martin 1947.

²⁰ Reprodukciu obrazu uverejnil Hefner-Alteneck: *Trachten des chr. Mittelalters I*, Mannheim 1859, tab. 53, 74 a 75.

²¹ Uvádza L. Niederle: *Slovenské starožitnosti*, op. cit. s. 719nn. Porov. *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957/21.

²² Pozri Č. Zíbrt: *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, *Knihy druhá*, kap. *Hudební nástroje a hudebníci*, Praha 1895/20n.

²³ Tamže, s. 15 – 21 a 27. Porov. A. S. Faminycyn, c. d. *Gusli...* s. 76, 92 – 14 a 121 a Š. Hoza: *Ľudový umelecký nástroj cimbal*, čas. *Hudební nástroje 2.*, 1975/49.

²⁴ Cisár Konštantín Porfirogenet pri popisovaní obradov na cisárskom dvore v diele *De ceremoniis aulae Byzantinae* uvádza, že Slovieni organovali pri slávnostiach v Carihrade. Podľa Š. Hoza: *Spev a hudba u Slovanov*, op. cit. s. 432 – 438. S tematikou slovienských hudobníkov na carihradskom dvore sa zaoberá aj J. Kollár vo svojom epose *Slávy dcéra*. Cit. *Pramene k dejinám Veľkej Moravy* na s. 341 ešte uvádzajú pohľad židovského obchodníka 9. stor. Ibrahima Ibn-Jakuba na hudobné nástroje, ktoré videl u Slovanov.

²⁵ *Encyklopédia Slovenska II*. Bratislava 1978/430. Porov. A. S. Faminycyn: *Skomorochi na Rusi*, Petrohrad 1889, Č. Zíbrt, c. d. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 21, J. Grot: *O slove špiľman v starých pamiatkach*, *Russij filologičeskij vestnik* 1879/35.

²⁶ Pozri *Dejiny hudby*, kol. autorov, SPN Bratislava 1973/31, J. Racek: *Česká hudba*, Praha 1958/19, encyklopedický čas. *Pyramída 4*, 1975 č. 47/1473. Porov. J. Stanislav: *Hudba, spev, reč*, *Opus Bratislava 1978*, s. 405 a 412.

²⁷ Uvádza Nestor, c. d. s. 130, 138, 143, 144 atď.

²⁸ Pozri N. Tichonov: *Letopisy ruskoj literatury i drevnosti*, Moskva 1859 – 60, s. 96, 98 a 102, tiež Niederle, cit. *Slovenské starožitnosti*, s. 713. Čanádsky biskup Gerhard vo svojom spise *Deliberatio...* supra *Hymnum trium* (asi 1046) vystupuje tiež proti ľudovým spevákovi, hudcom a tanečníkovi. Pozri Cesnaková-Michalcová: *Slovenské divadlo v stredoveku...*, in: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. stor.*, Bratislava 1967/405.

²⁹ *Dejiny Slovenska I*, Bratislava 1961/138 – 139.

³⁰ V Bratislave sa spomínajú jukolátori už roku 1244. Uvádza Z. Nováček: *Hudba v Bratislave*, OPUS Bratislava 1978/6.

³¹ Cesnaková-Michalcová, op. cit. *Slovenské divadlo v stredoveku a za renesancie*, s. 405.

³² Podľa L. Niederleho: *Život starých Slovanů*, op. cit. s. 234.

³³ Územie ležiace na východ od Bavorska, obývané Avarmi a Slovanmi („et Avaros atque Sclavos, qui ab orientali parte Baioarie sunt”, cit. podľa Erbena: *Regesta Bohemiae et Moraviae, pars I*, Praha 1855), bolo jurisdikčne podriadené pasovskému, neskoršie soľnohradskému arcibiskupovi. Aby si títo nemeckí kňazi získali ľud na svoju stranu, museli kresťanské učenie hlásať v národnom, ľudu zrozumiteľnom jazyku, čo ináč ani nebolo možné. Pozri A. Isačenko: *Začiatky vzdelanosti vo Veľkomoravskej ríši*, Martin 1948/18. Niektoré biskupské synody (napr. frankfurtská r. 794, mohučská r. 813 ai.) túto požiadavku priamo nariaďujú. Porov. A. Boretius: *Capitularia regum Francorum I*, 1881 – 1883/78 a I. Grafenauer: *Karolínska katecheza ter izvor Brižinskich spomenikov...*, s. 140 a 152.

³⁴ Už roku 882 boli delegáti Veľkej Moravy uvádzaní na sneme vo Frankfurte n. M. Pozri F. Bokes: *Dejiny Slovenska a Slovákov*, Bratislava 1946, s. 32. Porov. J. Poulik: *Starí Moravané budují svůj stát*, Zlín 1963, s. 180.

³⁵ O živote pospolitého ľudu písomných správ nemáme. V Metodovej legende sa spoločnosť Veľkej Moravy jasne diferencuje na slobodných a na poddaných. Medzi poddanými tvorili malú skupinu otroci, grupovaní väčšinou zo zajatcov alebo previnilcov voči spoločnosti a jednotlivcom (trestanci). To však neznamená, že u nás v 9. stor. existovalo otrokárske zriadenie. Pozri *Dejiny Slovenska I*, Bratislava 1961/109 – 110.

³⁶ Solunskí bratia krátko po príchode na naše územie položili do staroslovienciny oktoich (osem spevov) a ďalšie bohoslužobné knihy, vrátane žalmov. Pozri Lichačev: *Russkie letopisy i ich kulturno-istoričeskoje značenie*, Moskva – Leningrad 1947/147, P. L. Lavrov: *Materialy po istorii voznikovenia drevnejšej slavianskoj pismennosti*,

Leningrad 1930/104 – 106 a Nestor, c. d. s. 38.

³⁷ Dočítame sa o tom v *Živote Konštantínovom*, kde sa uvádza, že keď pápež prijal v Ríme slovienske knihy „posvätil ich a položil v chráme Svätej Márie, ktorý sa volá Fatné, i spievali nad nimi svätú liturgiu... Potom pápež prikázal dvom biskupom... vysvätiť slovienských učeníkov. Hneď po vysvätení spievali liturgiu... slovienským jazykom. V druhý deň spievali v chráme sv. Petronily a v tretí deň v chráme sv. Andreja. Potom zase v chráme veľkého učiteľa sveta Pavla apoštola; celú noc spievali, chválorečiac slovienske...” Pozri J. Stanislav: *Životy slovienských apoštolov Cyrila a Metoda v legendách a listoch*, Martin 1950/49nn.

³⁸ R. Békefi v knihe *A káptalani iskolák története Magyarországon 1540-ig*, Budapešť 1910/357 uvádza, že kňazi sa pred svojou vysviackou museli podrobiť skúške z liturgického spevu. Pozri ďalej F. Zagiba: *Benediktíni pestovateli liturgického spevu*, *Nová práca 1947*, č. 12, s. 730 – 732, R. Hube: *Antiquissimae Constitutiones synodales*, *Petropolis 1856/152*, I. Baththyány: *Leges ecclesiasticae regni Hungariae III.*, *Alba Carolinae 1785/276*, 483 a 559, K. Peterffy: *Sacra concilia ecclesiae Romano-catholicae in regno Hungariae*, *Viedeň 1742/214*, 235 a 237 a O. Ritz: *Svätý Emmerám, patrón nitrianskeho kostola*, in: *Riša veľkomoravská*, zborník, red. J. Stanislav, Praha 1933/71nn.

³⁹ Uvádza J. Ludvíkovský: *Na úsvitu kresťanství*, Praha 1942/154 ad, V. Chaloupecký: *Prameny 10. stoley, Svatováclavský sborník II.*, s. 505nn. (*Moravská legenda*) a J. Stanislav, cit. *Životy slovienských apoštolov*, s. 154.

⁴⁰ Nestor v cit. diele na s. 137 uvádza, že pri pohrebe istého kniežata Gleba poručili ľudu, aby zvolal (zaspieval) „Hospodin, zmiluj sa!” (*Gospodin pomiluj – Gospodine pomiluj ny*). *Aklamácia Gospodin pomiluj sa v gréckokatolíckej a pravoslávnej cirkvi používa dodnes.*

⁴¹ V ustanovení mohučskej synody v cit. kapitole „De symbolo et oratione dominica” sa požaduje, aby kresťania posielali svoje deti do škôl a aby sa tam „recte” (správne, dobre) naučili potrebným modlitbám a spevom. Pozri Grafenauer, c. d. s. 151 a Isačenko, c. d. s. 37.

⁴² Vavřínek uvádza, že na cirkevných školách, ktoré u nás zakladali členovia bavorskej misie, mohli sa na kňazské povolanie pripravovať i „vybraní domáci žiaci”. Ti však mali mať len pomocnú úlohu. Špičkové úrady cirkevnej organizácie mali zastávať a stále držať v rukách len franskí cirkevní hodnostári. Právny opak sledovali Konštantín a Metod. Ich cieľom bolo vzdeláť čo najviac kňazov domáceho – slovienského pôvodu a postupne im prenechať vedenie veľkomoravskej cirkvi. Preto, a to je najdôležitejšie, bola od samého začiatku v prostredí ich záujmov učiteľská činnosť, t. j. výchova domáceho duchovenstva. Pozri V. Vavřínek: *Cirkevní misie v dějinách Velké Moravy*, Praha 1963/94nn.

⁴³ Podľa tzv. *Bulharskej legendy* v dobe smrti biskupa Metoda bolo vo Veľkej Morave už viac ako dvesto (!) kňazov slovienského obradu, čo je na túto dobu mimoriadne vysoký počet. Všetci títo kňazi už patrili k duchovencom spomínaných chrámových škôl. Porov. Vavřínek, c. d. s. 141.

⁴⁴ Uvádza L. Havlík: *Velká Morava a středoeuropští Slované*, Praha 1964/209.

⁴⁵ Pozri J. Stanislav: *Starosloviensky jazyk I*, SPN Bratislava 1978/165. Porov. M. Riedl: *První školy na území Velké Moravy a školy na Moravě...* Přešov 1967.

⁴⁶ Podľa 19. kánonu Chalcedónskeho snemu z r. 451 patrilo vyučovanie kléru a ľudu o zmysle pravdy Svätého písma predstaveným Cirkvi. Preto naši vierozvestovia Cyril a Metod, ako predstavitelia slovienskej cirkvi, boli zároveň – a zákonite – i prvými našimi učiteľmi. Pozri D. Marečková: *Rostislavovo poselství v Životech Konstantinově a Metodějově ve světle středověkých řeckých listů a listin*. *Listy filologické 1968/401 – 414.*

⁴⁷ V *Živote Konštantínovom* sa o jeho vzdelaní píše: „Keď prišiel do Carihradu, dal ho učiteľom, aby sa učil. A v troch mesiacoch vyučeny gramatikou, pustil sa do ostatných náuk. I naučil sa Homérovi a geometrii, a u Leva a Fotia dialektike a všetkým filozofickým náukám, okrem týchto i rétorike a aritmetike, astronómii a muzike i všetkým ostatným helénskym umeniam”. Podľa J. Stanislava: *Životy slovienských apoštolov Cyrila a Metoda*, s. 15. Na inom mieste *Života Konštantínovho* sa dočítame: „Keď Konštantín prišiel na Moravu – i veľkou čťou ho prijal Rastislav, a učeníkov zhromažďiac, oddal sa ich učiti”. Tamže, s. 43. Porov. J. Vašica: *Na úsvite kresťanství*, zborník, Praha 1942/37. V *Krátkom životopise Cyrilovom (Uspenie Cyrilovo)*, ktorý uverejnil A. Feodotov-Balan: *Kiril i Metodi II.*, na s. 115 sa hovorí, že Konštantín rád spieval,

z čoho usudzujeme, že bol dobrým spevákom. O jeho hudobnom nadaní sa zmiňuje aj Anastasius Bibliothecarius v liste biskupovi Gauderichovi z Velletri. Anastasius píše, že Konštantín v mladosti napísal "nádherný" hymnus na oslavu pápeža Klimenta, ktorý v Byzancii dosiahol veľkého rozšírenia a bol spievanyťmer vo všetkých cirkevných školách. Uvádza Vavřínek, c. d. Cirkevní misie v dejinách Velké Moravy, s. 167–170. O Cyrilovom hymnuse písal B. S. Angelov v zborníku Konstantin Kiril Filosof, Sofia 1971/255–269. Porov. J. Stanislav, cit. Starosloviensky jazyk I., s. 162nn. Autor na s. 189 a 192 uvádza, že Konštantín bol aj zakladateľom prvej slovienskej básnickej školy u nás, z ktorej vyšli najmä dve osobnosti: Kliment Sloviensky a Konštantín Presbyter.

⁴⁸ J. Stanislav vo svojom diele *Osudy Cyrila a Metoda a ich učeníkov v Živote Klimentovom*, Bratislava 1950, na s. 8nn o ňom píše: „Vysoká kultúra, mravenčia usilovnosť, básnický, spisovateľský a hudobný talent sa v ňom spájali s apoštolskou skromnosťou a pokorou”. Porov. N. L. Tunickij: Sv. Kliment, episkop slovienski, jeho žižň i prosvetitel'naia dejatel'nost', *Sergiev Posad* 1913/185nn. Význam slova „učiteľ” v staroslovienskej praxi osvetľuje F. Grivec v štúdiu *O idejahn izrazich žitij Konstantina in Metodija*, *Rozprave II.*, Lubľana 1944/169nn.

⁴⁹ J. Stanislav, cit. *Osudy Cyrila a Metoda*, s. 125 a Hudba, spev, reč, s. 409–410.

⁵⁰ Tamže, s. 113, 116 a 125.

⁵¹ V spise *O obrátení Bavorov a Korutancov z r. 870–871* sa hovorí, že arcibiskup Liupram po vysviacke Pribinovo kostola v Blatnohrade dovolil archipresbyterovi Dominikovi vo svojej diecéze „spievať omše”, zveril mu správu kostola i všetok ľud. Pozri *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*, Bratislava 1964/88.

⁵² Tamže, s. 90. Porov. Vavřínek, c. d. s. 60.

⁵³ Toho názoru je i Peter Ratkoš, ktorý zároveň tvrdí, že v tomto období vznikla na našom území dokonca prvá vyššia škola. Pozri cit. *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*, s. 16.

⁵⁴ J. Stanislav, cit. *Starosloviensky jazyk I.*, s. 190. Porov. pozn. č. 58 tejto štúdie.

⁵⁵ Podľa *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, vyd. Milkom Kosom v Lubľane r. 1936, v slovenskom preklade v cit. diele *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*, s. 87 ad.

⁵⁶ Uvádza F. Zagiba: *Benediktíni pestovateli liturgického spevu*, Nová práca 3., 1947, č. 12. Porov. J. Stanislav: *Hudba, spev, reč*, s. 411.

⁵⁷ Dôkazom toho sú i naďalej udržiavané ľudové obrady ako svätenie vody na Tri krále, spomienka na mŕtvych, svätenie bahniatok na Kvetnú nedeľu, ozdobovanie domov lipovými ratolesťami (vetvami) pred Turicami atď. Že kontinuita domácej reči tu nebola nikdy porušená, ani po zákaze slovienskej liturgie za Wicinga, svedčí listina nitrianskeho biskupa, v ktorej sa uvádza, že kráľ Štefan, ktorý r. 1006 prišiel na Nitrianský hrad, vtedy centrum údelného slovenského kniežatstva, s veľkou radosťou zistil, že deväť kanonikov kapituly anjelským spevom konalo duchovnú službu slovienskému (teda slovenskému, pozn. autora) ľudu. Pozri G. Fejér: *Codex diplomaticus I.*, s. 285 a F. Sasínek: *Či ozaj Arpád a nie sv. Štefan opanoval Slovensko? Letopis Matice slovenskej XII*, zv. I., 1874/27. O neprerušenej kontinuite slovenského jazyka dokazuje aj text starej kánonickej vizitácie katedrálneho chrámu v Nitre, kde sa uvádza, že ešte v 10., ba i 11. stor. sa tam kánonické hodinky a omše odbavovali (spievali) po slovensky: „Canonicas horas et Missas in Slavonica lingua decantates fuisse, constat”. Podľa Š. Budaya: *Kultúra, Trnava* 1933, cit. J. Stanislav: *Hudba, spev, reč*, s. 411. Porov. cit. *Dejiny slovenskej hudby (SAV)* s. 37, J. Stanislav: *Starosloviensky jazyk I.*, s. 180. Pozri ešte zborník *Kapitoly z dejín Nitry*, vyd. k 1100. výr. prích. Cyrila a Metoda na naše územie, Bratislava 1961/123.

⁵⁸ Blízko Ostrihomu, na kedysi slovenskom Vyšehrade (dnes Visegrád pri pravom ramene Dunaja v Maďarsku), jestvovala pravdepod. už od čias Cyrila a Metoda slávna škola slovienskeho jazyka („... ubi tunc temporis famosum studium Slavonica lingua (!) vigeabat”. Podľa *Magnae Moraviae fontes historici II.*, s. 238. Cit. J. Stanislav: *Starosloviensky jazyk I.* 181 a *Hudba, spev, reč*, 411.

⁵⁹ *Dejiny Slovenska I.*, Bratislava 1961/123.

⁶⁰ Pozri M. Cesnaková-Michalcová: *Slovenské divadlo...*, in: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí*, Bratislava 1967/405.

⁶¹ Podľa Békefiho a Szakala uvádza J. Hrivnák: *Náčrt dejín učiteľského vzdelania*, Liptovský Mikuláš 1944/14. Porov. T. Štefanovičová: *Bratislavský hrad v 9.–12. stor.*, Bratislava 1975/75. V pozn. 166 je uvedená i ďalšia literatúra.

⁶² V Nitre sa v 11. stor. spomínajú „Viri litterati” Crato a Thazlo zo zoborského kláštora. Pozri J. Kuzmík: *Knižnice na Slovensku*, in: *Humanizmus a renesancia na Slovensku*, s. 420, ďalej *Monumenta ecclesiastici Strigoniensis I.*, s. 53–60. Zakladaciu listinu opátstva vo Svätom Beňadiku od Gejzu I. z r. 1075 uverejnil J. Stanislav: *Po stopách predkov*, Bratislava 1948, 87nn. Pozri aj F. Fuxhoffer: *Damianus, Benedictini Pannonii monasteriologiae regni Hungariae libri duo...* Budapešť 1858–60/193 a 217.

⁶³ J. Hrivnák, c. d. *Náčrt dejín učiteľského vzdelania*, s. 15.

⁶⁴ Prvým známym opisovačom notovaných liturgických kníh bol P. Laurentinus, „itteratus chori ecclesiae clericus”, ktorý žil v benediktínskom kláštore v Panonhalme. Pozri F. Zagiba: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias do reformácie*, Bratislava, Martin 1943/58.

⁶⁵ R. Békefi: *A káptalani iskolák története...*, Budapešť 1910, s. 367.

⁶⁶ Š. Hoza: *Hudobný život na Spiši, Sloboda* 1952, č. 21. Autor uvádza, že kapitula pod Spišským hradom bola založená r. 1198. Porov. P. Vajcik: *Školstvo, študijné a školské poriadky na Slovensku v 16. storočí*, Bratislava 1955/8 a J. Hrivnák, c. d. s. 14.

⁶⁷ J. Hradsky: *Initia progressus ac praesens status Capituli de Monte Scepusio, Spišské Podhradie* 1901/278nn.

⁶⁸ Tamže, s. 280. Porov. V. Ružička: *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu*, Bratislava 1974/140.

⁶⁹ D. Lehotská–J. Pleva: *Dejiny Bratislavy*, Bratislava 1966/45, kol. *Bratislavský hrad v 9.–13. storočí*, s. 69 a 117.

⁷⁰ Tamže.

⁷¹ Tamže.

⁷² Tamže.

⁷³ Napríklad spišský prepošť Ján zanechal fundáciu na vydržovanie štyroch prebendárov, ktorí spievali oficiá (omše a hodinky). Podľa cit. čl. Š. Hozu. Porov. R. Békefi: *A káptalani iskolák története...* s. 45.

⁷⁴ J. Hradsky, op. cit., s. 331–332.

⁷⁵ Z 12. stor. je jediný zlomok antifonára uložený v Mestskom archíve v Kremnici. Je gotického typu a obsahuje tzv. háčkové neumy. Ďalšie dva sú z 13. stor. (opäť Kremnica a Bratislava) a jeden – košický – zo 14. stor. Z tohoto obdobia už máme aj pamiatky virgáľno-jacentnej sústavy (Levoča, Bardejov, Prešov, Košice ai.). Pozri *Dejiny Slovenska I.*, Bratislava 1961/191–192 a *Dejiny slovenskej hudby (SAV)* s. 43nn.

⁷⁶ Uvádza Š. Hoza, cit. čl. *Nová práca 3.*, tiež F. Zagiba cit. *Dejiny slovenskej hudby*, s. 42.

⁷⁷ R. Békefi: *A káptalani iskolák története...* s. 39.

⁷⁸ Od druhej polovice 14. stor. sukcentor už pravidelne vykonával vedúcu úlohu pri cirkevných hodinkách na kapitulských školách.

⁷⁹ V. Ružička: *Školstvo uvádza pomenovanie jeho funkcie ako „lector canonicus”.*

⁸⁰ Békefi, op. cit., s. 39.

⁸¹ Tamže, porov. P. Vajcik, cit. *Školstvo a študijné poriadky...* s. 8.

⁸² O živote Štefana Monetaria-Minciara, Slováka z Kremnice, vieme iba toľko, že študoval vo Viedni a okolo roku 1518 (alebo 1519) vydal v Krakove, kde pravdepodobne nejaký čas pôsobil, svoje dielo *Epithoma utriusque musices practicae...*, venované J. Thurzovi. Dielo má charakter praktickej učebnice hudobnej teórie, bez formalistickej špekulatívnosti a prázdneho teoretizovania. Až na niektoré chyby, ako píše A. Chybiński, ktorých sa však dopustili aj iní teoretikovia, kompilácia Moneteriova je najlepším menzurálnym traktátom vydaným v Poľsku. Pozri A. Chybiński: *Teoria menzurálna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI-go wieku*, Krakov 1911, s. 25–26. O osobnosti Štefana Monetaria pozri B. Szabolcsi-Tóth: *Zenei lexikon II.*, Budapešť 1931 a *Česko-Slovenský hudební slovník II.*, Praha 1965. Teóriou liturgického spevu sa zaoberal dnes bližšie neznámy Žigmund Senfleben z Podolínce v okrese St. Ľubovňa. Pôsobil ako kňaz – altarisťa v Levoči, neskoršie sa stal bakalárom viedenskej univerzity. Roku 1492 vydal *Expositio hymnorum cum notabili commento*. Uvádza F. Zagiba, cit. *Dejiny slovenskej hudby*, s. 73.

⁸³ Pozri D. Bártha: *Szalkai érsek jegyzetei monasztor-iskolai diák korábol* (1490), Budapešť 1934/12nn. Porov. *Dejiny slovenskej hudby (SAV)*, s. 44.

⁸⁴ Najstaršia farská škola sa spomína v Tekovskom Hrádku r. 1378. Uvádza J. Vajcik: *Nižšie školstvo na Slovensku v 15. a 16. storočí*, in: *Humanizmus a renesancia*, s. 121.

⁸⁵ G. Bruckner: *A reformáció és ellenreformáció története a Szepesben 1520–1745*, Budapešť 1922/488. Porov. R. Rybarič: *Ján Šimbracký*, in: *Musicologica Slovaca IV.*, 1973/17.



⁸⁶ Podľa účtov v Banskej Bystrici bol učiteľský plat škôldozorcu r. 1489 42 zlatých, v Košiciach 25 zl. a v Trenčíne dokonca len 9 zl. ročne. Na porovnanie pánsky sluha mal ročný príjem 200 kóp grošov. Pozri Hrivnák, cit. Náčrt dejín učiteľského vzdelania, s. 16.

⁸⁷ Roku 1216 bol založený kláštor cisterciánov v Štiavniku na Spiši a r. 1299 kartuziánov na Skale útočišťa. Pozri M. Pajdušák: Dejiny kláštora kartuziánskeho na Skale útočišťa, Levoča 1924, s. 4 a 8. Františkáni prišli do Uhorska koncom prvej a na zač. druhej štvrtiny 13. stor. Najstarší františkánsky kláštor je z r. 1248 v Trnave. Pozri D. Orel: Hudební památky františkánske knihovny v Bratislave, Bratislava 1930/3nn.

⁸⁸ Pozri L. Mokrý: Hudobná paleografia, skriptá, Bratislava 1957 a R. Rybáříč: Slovenská neuma, Hudobnovedné štúdie I., Bratislava 1955.

⁸⁹ J. Vencko: Dejiny štiavnického opátstva na Spiši, Ružomberok 1927, s. 32 a Š. Hoza, op. cit.

⁹⁰ Tamže.

⁹¹ Uvádza A. Dedek: A karthauziak Magyarországon, Budapešť 1889/63. Pozri tiež Dejiny Slovenska I., 190 a M. Pajdušák, s. 10.

⁹² Pozri F. Zagiba, cit. Dejiny slovenskej hudby, s. 63.

⁹³ Dejiny Slovenska I., s. 150, tiež C. Wagner: Analecta Scepusii sacri et profani, zv. III., Bratislava 1776 – 78, s. 62.

⁹⁴ J. Csontos: Adalékok a magyarországi XIV – XV-ig századi könyvmásolók és betűfestők történetéhez, Magyar könyvszemle, Budapešť 1879/135.

⁹⁵ Uvádzy F. Zagiba: Dejiny slovenskej hudby, s. 77, tiež Csontos, c. d. Adalékok..., s. 135. Antifonár z r. 1334 je uložený v knižnici budapeštianskej univerzity.

⁹⁶ Pozri Brevis Historia Conventuum Ordinis s. Francisci, Reformatae Provinciae s. Mariae in Hungaria, ex authenticis fontibus in archivo Provinciae existentibus deducta par P. Odoricum Balázsovits, Bratislava 1869/14. Sám Florián de Igál vo svojej konštitúcii nariaďuje, aby mníši pestovali pestovali chorálny spev. Pozri Videus Fabianus de Igál... omnia praecipiti casu in deteriora verti, edidit Constitutiones in Conventu Agriensi cum consensu Capituli 8. aprilis 1454. Uvádza D. Orel, c. d. Hudební památky..., s. 8.

⁹⁷ V domácej kronike františkánov (Protocollum) je zaznamenané, že kláštor dostával podľa opravenej zmluvy z r. 1497 od pekárskeho cechu za spievanie zboru pri zádušných omšiach za zomrelých členov „bratstva pekárskeho pomocníkov“ ročne „triginta talenta denarium et duo“. Obdobne sa dohodli r. 1502 so šľachtickou rodinou z Pezinka, že budú „dua officia perpetuiter cantanda“. D. Orel, tamže.

⁹⁸ Pozri De Vicario choralis et eius officio, Procollum, kap. II., s. 4. Uvádza D. Orel, tamže, s. 12.

⁹⁹ Podľa domácej kroniky františkánov (Caeremoniale), odstavec De cantoribus..., diel III., kap. 8. D. Orel, tamže.

¹⁰⁰ Pozri v zborníku TRNAVA, 1238 – 1938, Trnava 1938/67 a u J. Hrivnáka: Náčrt učiteľského vzdelania, s. 16.

¹⁰¹ V Trnave bola v rokoch 1512 až 1643 známa učiteľsko-kantorská rodina Godovcov, z ktorej Krištof, Daniel a Ján zároveň pôsobili ako mestskí notári. Pozri cit. zborník TRNAVA, s. 67. V Žiline pôsobil od r. 1469 učiteľ a mestský pisár zároveň Majster Ján. V zápise je uvedený ako „pisár a školník náš“. Uvádza V. Chaloupecký: Kniha žilinská, Bratislava 1934/124nn. Kremnický rektor L. Tielech sa stal pre mesto nielen dobrým notárom, ale aj diplomatom, advokátom, hlavným dozorcóm nad školami a napokon i mestským richtárom. Uvádza P. Križko: Kremnické školstvo, Bratislava 1975/44.

¹⁰² O potulnom žiakovi – muzikantovi máme záznam z r. 1449. Svojím spevom a hrou na harfu zabával radných pánov na bratislavskej radnici. („Item un hab geben dem Hofirer mit der Harphen der den Herr In dem Rathaws zweimal gehofirt hat, vom yeden vj groschen, hofiren facit exxxiiij D“.) Archív mesta Bratislavy, účtovná kniha z r. 1449. Cit. podľa M. Cesnakovej-Michalčovej: Slovenské divadlo..., in: Humanizmus a renesancia na Slovensku, s. 405. Porov. Z. Nováček: Hudba v Bratislave, Bratislava 1978/11.

¹⁰³ Napr. v Banskej Štiavnici remeselnícke cechy hrali v rokoch 1476 a 1480 fašiangové a vianočné hry. Uvádza J. Ernyey – G. Karsai (Kurzweil): Német népi szinjátékok, Budapešť 1938/119.

¹⁰⁴ Prvý záznam o divadelnom predstavení v Bratislave, kde vystupovali i dospelé osoby, je v účtovnej knihe z 23. 3. 1439. Bolo to vo veľkonočnom týždni a hralo sa v škole. Uvádza Cesnaková-Michalčová v cit. zborníku Humanizmus a renesancia s. 409 a D. Lehotská – J. Pleva: Dejiny Bratislavy, s. 93.

¹⁰⁵ Pozri K. Benyovsky: Das alte Theater, Bratislava 1926/20,

A. Heppner: A pozsonyi német színészet története, bratsialva 1910/4, J. Ernyey – G. Karsai Német népi színjátékok, 112 – 115.

¹⁰⁶ Koleda je ľudová hra tradovaná od prastarých čias. Jej jadro siaha do predkresťanskej doby. Ján Melich vo svojej štúdií: A „kolende“ lengrégibb ísmert emléke, čas. Ethnographia 13, 1902/286, za najstarší doklad koledy považuje Euchologium Sinaiticum z 10. stor. Súvisí so životom naddunajských Slovienov. V rukopise je určený text pre toho, kto na Nový rok „idete na kolędą“. Cit. podľa Prameňov k dejinám Veľkej Moravy, s. 276.

¹⁰⁷ Koledovalo sa na Mikuláša, Štedrý deň, Nový rok, Tri krále, sv. Dorotu, sv. Gregora, Zelený štvrtok, na deň vysviacky chrámu, na Všetkých svätých, sv. Martina, sv. Katarínu a v deň Božej múdrosti. Pozri E. Strnad: Vlastenecký učiteľ, Bratislava 1955/16. Porov. V. Ružička, cit. dielo Školstvo na Slovensku, s. 186 a pozn. 1013.

¹⁰⁸ Cesnaková-Michalčová, c. d., s. 409.

¹⁰⁹ Š. Hoza: Hudobný život na Spiši, op. cit. a J. Hradzsky A XXIV kiralyi testvérület és a reformáció a Szepességen, Miskolc 1895/344.

¹¹⁰ Tamže.

¹¹¹ Nickol'ko mien s predikátom „Literatus“ a „Magister“ zo 14. a 15. stor. uvádza aj P. Križko vo svojom vyššie cit. Kremnickom školstve, s. 12 – 14.

¹¹² V Uhorsku až do založenia Academie Istropolitany vysokej školy nebolo. Naši študenti museli preto chodiť za vyšším vzdelaním do cudziny. Štúdium na zahraničných univerzitách však znamenalo nemalé finančné zaťaženie rodičov študentov, ba ani cestovanie nebolo bezpečné. Na to poukazuje zakladacia listina Krakovskej univerzity. Pozri Codex diplomaticus universitatis studii generalis Cracoviensis I., s. 6 – 7. Porov. A. Csizmadia: Vysoké školstvo v Uhorsku v 14. – 15. storočí. In: cit. Humanizmus a renesancia, s. 100. Aj napriek spomínaným objektívnym ťažkostiam pomerne veľký počet študentov z nášho územia navštevoval zahraničné univerzity, hlavne v Bologni a Krakove. Dąbrowski napr. uvádza, že už r. 1406 študovali pravidelne, pretože to mali najbližšie. Pozri J. Dąbrowski: Kraków i Węgry w wiekach średnich, Rocznik Krakowski XIII., 1911.

¹¹³ Dejiny Slovenska I., s. 191 a SLOVENSKO 4, I. časť, Kultúra, Bratislava 1979/519.

¹¹⁴ Trnavská synoda r. 1560 priamo nariaďuje, aby každá farnosť, poprípade keď sú chudobné, viac farností si ustanovili učiteľa, ktorý by vyučoval deti elementárnym základom a cirkevnému spevu. Uvádza Péterfy: Sacra concilia Romano-catholicae in Regno Hungariae 1016 – 1715, Bratislava 1741, II. diel (1748), s. 105. V. Frankl: A hazai és külföldi iskolázás a XVI. sz., Budapešť 1873/19, Hrivnák: Náčrt dejín učiteľského vzdelania..., s. 19, P. Vajcík: Nižšie školstvo na Slovensku..., zborník humanizmus a renesancia, s. 121. V kánonickej vizitácii hájnickej fary z r. 1561 sa spomína, že v hájnickej škole farára Tomáša sa vyučovalo čítanie a spev. Uvádza K. Rosenauer: A beszercebányai egyházmegyeyi rom.-kath. népiskolák és néptanítók története névtára, Banská Bystrica 1896/89.

¹¹⁵ Tamže.

¹¹⁶ Uvádza V. Ružička, c. d. Školstvo na Slovensku, s. 193 – 215 a A. Csizmadia: Vysoké školstvo v Uhorsku, cit. Humanizmus a renesancia 111 – 117.

¹¹⁷ P. Vajcík: Nižšie školstvo na Slovensku, cit. Humanizmus a renesancia, s. 119, porov. E. Strnad, c. d. Vlastenecký učiteľ, s. 16nn.

¹¹⁸ R. Békefi: A népoktatás története..., s. 350 a doklad č. CLXXXII.

¹¹⁹ Uvádza D. Múdra: F. X. Zomb, Musicologica Slovaca V., Bratislava 1974/51nn.

¹²⁰ Podľa E. Strnada, c. d. Vlastenecký učiteľ, s. 16.

¹²¹ R. Békefi, c. d. A kaptaláni..., s. 358nn.

¹²² Tamže.

¹²³ Pozri T. Ortvy: Pozsony város története III., (Academia Istropolitana), Bratislava 1903/268. O prvej bratislavskej univerzite píše aj C. Rimely: Residentia praepositi et Academia Istropolitane, in: Capitulum insignis ecclesiae collegiatae Posoniensis, Bratislava 1880. Z novších K. Rebro: K dejinám Academie Istropolitany, in: slovenská archivistika II., Bratislava 1967, kde v pozn. č. 1 na s. 3 je uved. i ďalšia literatúra.

¹²⁴ Roku 1536 sa hrala v Bratislave Hra o desiatich etapách života. Uvádza Karssay-Ernyey, c. d. s. 112 – 115.

¹²⁵ Pozri B. Varsík: Slovenské listy a listiny z XV. a XVI. storočia, Bratislava 1956, s. 440, 15 obr. príloh.

Organová tvorba M. Moyzesa, V. Figuša Bystrého, A. Albrechta, M. Schneidera Trnavského a Š. N. Šamorínskeho II. Organová hudba na Slovensku do 20. storočia.

MARIO SEDLÁR

Organovú tvorbu svojich predchodcov zo slovenského teritória predmetní autori podľa všetkého nepoznali. Dodnes z nej kvôli pomerne malému rozsahu výskumov pravdepodobne nie je známa značná časť. Ďalším dôvodom boli zrejme špecifické podmienky, za akých u nás organová hudba vznikala trebárs v porovnaní so severným Nemeckom. Príčina tkvela v charaktere nástrojov, ovplyvnenom komornejším juhonemeckým zvukovým ideálom. Preto mala organová literatúra s menším výskytom pedálových pasáží často identické znaky so skladbami pre iné klávesové nástroje.

Dôležitú úlohu v špecifickom vymedzení tvorby i chápaní určenia kráľovského nástroja zohrala chrámová funkcia organovej hudby. Organ ako predovšetkým cirkevnohudobný nástroj pretrval u nás až do 20. storočia. Prvé zmienky o organoch na Slovensku sú z roku 1367.¹ Neskôr sa podobné informácie stávajú čoraz frekventovanejšími. Najstaršie nástroje u nás sú zachované zo 17. storočia.² Z významných organárov v histórii Slovenska³ treba spomenúť:

Stephanus Reminspingar (14. stor.)
Ján z Prešova (15. stor.)
Matej Burian (16. stor.)
Ján Vest (17. stor.)
Hans Hummel (17. stor.)
Bartolomej Fromm (17. stor.)
Tomáš Dobkovicz (17. stor.)
Samuel Stascovius (17. stor.)
Vavrinec Čajkovský (1677 – 1749)
Martin Korabinský (17. stor.)
Martin Zorkovský (1659 – 1746)

Martin Podkonický (1709 – 1771)
Ján Pažický (*1722 – ?)
Michal Kysel' (1788 – 1871)
František Eduard Pecník (1748 – 1815)
Martin Šaško (1807 – 1893)

I keď písomné pamiatky organovej kompozície z obdobia prvej písomnej zmienky o organe u nás sa pochopiteľne nezachovali, je zrejme, že organová hudba mala charakter prevažne bohoslužobných improvizácií. Organové skladby vzniknuté na našom území sa zachovali približne z prvej tretiny 17. storočia. Diela pre kráľovský nástroj (dnes nie vždy známe) odvtedy zhruba do polovice 19. storočia u nás písali títo doposiaľ známi autori:

Andreas Neoman (17. stor.)⁴
Zachariáš Zarewutius (ca 1605 – 1667)⁵
Ján Šimbracký (? – 1657)⁶
Samuel Marckfelner (1621 – 1674)
Ján Zarewutius (1645 – 1699)
Ján Francisci (1691 – 1758)
František Xaver Zomb (1779 – 1823)
František Xaver Tost (1754 – 1829)
Pantaleon Roškovský (1734 – 1789)
Anton Zimmermann (1741 – 1781)
Franz Paul Rigler (1748 – 1781)
Mária Stanislava von Seidl (1752 – 1837)
a ďalší.

Skladby pre organ sa často (už od 17. storočia) objavovali v rôznych zborníkoch na chóroch kostolov ap., napr.: Levočský zborník, Zborník J. A. Šantracha, Vietorisova zbierka



a ďalšie. Jej interpretmi boli početní kostolní organisti – napr. M. Hargaš, A. Hazakovič, F. J. Rehák, J. Pelikán, M. Lechký, J. Galli atď., ale väčšinou aj samotní skladatelia a im blízky okruh kolegov.

Komponovali zväčša skladby ako preambulá, fúgy, prelúdiá, určené na predvedenie v katolíckej a evanjelickej bohoslužbe. Často však táto hudba mala prekvapujúco vysokú umeleckú úroveň. Prejavuje sa dodnes, keď k výberom z tvorby spomínaných autorov siahajú interpreti popri takých menách ako Pachelbel, Clérambault či Frescobaldi. O to väčšia škoda, že pre domáce kompozičné osobnosti neskorších období sa doteraz nestali predmetom intenzívnejšieho záujmu, ktorý by sa prejavil v nových dielach.⁷

Úroveň cirkevnej hudby v neskoršom období, v čase neskorého romantizmu, začala s nástupom stavieb tovársky vyrábaných organov klesať. Podobne sa dialo v celej Európe. Tam sa však vývoj vrátil k pozitívnemu smerovaniu vďaka vyššie spomínanému Organovému hnutiu v 20. storočí. Jeho výsledky sa zo známych dôvodov u nás nemohli v plnej miere prejať.

Význam organového diela Jána Levoslava Bellu

Jediným slovenským skladateľom romantizmu, na ktorého organové diela mohli predmetní autori nadväzovať, bol Ján Levoslav Bella. Žiaľ, podľa dostupných informácií nemali možnosť sa s nimi zoznámiť. Niektorí z nich však tvorili v podobných romantických estetických intenciách. Bellova organová tvorba, hoci vznikla v cudzích podmienkach, je pre našu hudbu podstatná do takej miery, že ju musíme prinajmenšom spomenúť.

Tvorba Jána Levoslava Bellu pre organ – zvlášť jeho Fantázia – Sonáta d mol – je v slovenskej hudbe milníkom, ktorému čo do kvality môže konkurovať azda len Symfonická fantázia na BACH Eugena Suchoňa. Obdivovali ju už súčasníci. Renomovaný dobový virtuóz, propagátor Maxa Regera – Karl Straube – hral a propagoval aj toto dielo J. L. Bellu. Dodnes pri sporadických uvedeniach v zahraničí vyvoláva prekvapenie a úžas jeho vysoká umelecká hodnota.⁸ Čo do melodickej invencie ale aj formového stvárnenia je to hudba kvalitatívne porovnateľná s dielami najväčšieho organového génia po Johannovi Sebastianovi Bachovi – Césara Francka.

Bella pre organ komponoval po absolvovaní dvoch ciest do Čiech a Nemecka, počas svojho pobytu v rumunskom Sibiu, kde mal k dispozícii vhodný nástroj.⁹ V tamojšej kultúrnej vyspelej nemeckej komunite sa Bellov hudobný rast mohol vyvíjať na výške doby. Po roku 1881 vznikli Tri skladby a v rokoch 1881 – 1890 Fantázia – Sonáta d mol. Ďalej v roku 1900 vznikla Organová kniha a v rokoch 1916 a 1918 Chorálová trilógia “Gottvertrauen” a Fantázia na

chorál “Christus, der ist mein Leben”.

Slovenskí skladatelia, ktorých organová tvorba je predmetom tejto práce, však dielo J. L. Bellu pre organ nepoznali. Nevyšlo totiž dovtedy tlačou a inak sa s ním zoznámiť v podstate nedalo. Bolo to na škodu veci, keďže sa vo svojom vokálno-inštrumentálnom diele približovali Bellovej jednoznačne vysokej európskej kvalite – hoci niektorí s oneskorením. Aktuálnu európsku úroveň mala najmä časť tvorby A. Albrechta – s výnimkou Andante con moto však nie tá organová.

Väčšie, a o niečo neskôr vzniknuté koncepcie Š. N. Šamorínskeho ako jediného z predmetných skladateľov, sú napriek pomerne aktuálnemu hudobnému vyjadreniu a technickej náročnosti skôr menej výrazné. U menších diel M. Schneidera-Trnavského, M. Moyzesa, i pri niektorých kompozíciách V. Fíguša-Bystrého, je obsahová závažnosť podmienená malým rozsahom skladieb. Týka sa to celého diapazónu vlastností od estetického zámeru, cez umeleckú kvalitu, až po techniku kompozície.

Snahy o nadväznosť na európsku organovú hudbu

O rozmere tradície v organových dielach predmetných autorov sa dá hovoriť v dvoch rovinách:

1. Všeobecná klasicistická a romantická tradícia, v cirkevnej hudbe stagnujúca aj vďaka cecilianizmu
2. Individuálny a subjektívny vplyv na skladateľov najmä počas štúdií.

Všetci naši komponisti poznali viac či menej tvorbu J. S. Bacha. Výrazne sa tento moment prejavil najmä v charaktere diela Viliama Fíguša-Bystrého. Nielen preto, že komponoval pre organ hudbu inšpirovanú evanjelickým chorálom. Sú to napríklad vlastnosti jeho pasacaglie, ktoré napriek neskororomantickej proveniencii evokujú popri regerovskom i kus bachovského hudobného myslenia. Aj Šamorínsky prejavuje vedomú tendenciu nadväzovania na Bachove organové dielo, či už si všimame tektonické vlastnosti jeho hudby alebo zreteľný motivický charakter – napr. motív b-a-c-h.

Európsky hudobný klasicizmus nezasiahol výrazne do organovej literatúry. To bol aj dôvod malého vplyvu na tvorbu predmetných skladateľov. Ten je možné hľadať nanajvýš vo formovom členení (sonátová forma, sonátový cyklus). Takéto formové usporiadanie prevzali mnohí predstavitelia hudobného romantizmu sui generis.

V romantickom poňatí sú z hľadiska estetického, formového i harmonického komponované niektoré diela, tvoriace predmet tejto práce. Je preto pochopiteľné, že duch európskeho hudobného romantizmu zanechal na nich po stránke obsahovej i formovej najvýraznejšie stopy. Nemáme

prítom pochopiteľne na myslí len organový romantizmus Mendelssohna, Liszta či Francka, tak ako sa prejavil v organovej tvorbe J. L. Bellu. Celková atmosféra hudobného života vtedajšej západnej Európy bola na začiatku 20. storočia poznamenaná doznievaním tohto hudobného umeleckého štýlu. Išlo najmä o hudbu G. Mahlera, R. Straussa, A. Brucknera, v prípade kráľovského nástroja M. Regeera, ktorá zanechala výrazné stopy vo vtedajšom hudobnom dianí. Týkalo sa to pravda najmä nemeckej kultúrnej sféry, u nás napr. V. F. Bystrého.¹⁰ Vo Francúzsku vtedy pre organ komponovali viacerí skladatelia, ktorých kvalitná tvorba patrí dodnes k pilierom organového repertoáru: napr. žiak C. Francka Ch. M. Widor. Tzv. "widorovskú" faktúru, typickú neskôr pre francúzske toccaty, nájdeme napr. v organovej Toccate (1940) M. Moyzesa.¹¹

Poznámky:

¹ Pozri: Wurm, K., Gergélyi, O.: Historické organy na Slovensku. Opus, Bratislava 1986.

² Pozri: Kačic, L.: Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí. MF, Bratislava 1996.

³ Zachovalo sa vyše 200 mien jednotlivých organárov alebo celých rodín, ktorí pôsobili na Slovensku. porov. Klinda, F.: Organ v kultúre dvoch tisícročí, HC, Bratislava 2000.

⁴ Kačic, L.: Organ, organisti a organová hudba na území Slovenska v 17.-18. storočí. In: Historické organy – úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi. GaRT, Bratislava 2001.

⁵ Matúš, F.: Zachariáš Zarewúcky – biografía. Príspevok k poznaniu hudobného baroka na Slovensku, (PhDr.), Prešov 1976., Zacharias Zarewutius: Magnificats and Motets (ed. R.Á. Muráni & I. Ferenci), Musicalia Danubiana 8, Budapest 1987.

⁶ Rybarič, R.: Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia (Ján Šimbracký – ein Polyphoniker aus der Zips im 17. Jh.) in: Musicologica Slovaca IV, Bratislava 1973, s. 7 – 83, Ján Šimbracký: Opera omnia I, II (ed. R. Rybarič), Opus, Bratislava 1982, 1993.

⁷ Zriedkavou výnimkou je dnes V. Rusó. Dodávame, že vzdelaním organista. Organovú skladbu Reminiscentio supra F. X. Zomb skomponoval aj Jozef Podprocký.

⁸ Z vlastnej skúsenosti môžem tento fakt potvrdiť: počas štúdiá vo Viedni na Univerzite pre hudbu som videl ako boli viacerí tamojší pedagógovia – renomovaní organisti – prekvapení existenciou tejto kvalitnej hudby. Je škoda, že tieto hodnoty, hoci u nás našli vydavateľa, nevyšli dosiaľ v zahraničných vydavateľstvách, ktoré by ich sprístupnili kultúrnemu svetu.

⁹ Neskôr bol tento cenný historický organ na Bellov podnet nahradený veľkým romantickým nástrojom.

¹⁰ Konkrétne napr. jeho Passacaglia op. 107 č. 3

¹¹ Hoci M. Moyzes pravdepodobne Widorovu tvorbu nepoznal, predsa sa podobné prvky (znak doby?) v jeho diele objavujú.

SINGENDE KIRCHE 3/2002 49. ročník

Skôr než vstúpi časopis pre katolícku hudbu v Rakúsku do svojho jubilejného ročníka, ponúka temer plastický obraz o živo fungujúcom organizme chrámovej hudby v susednej krajine. Temer strojová presnosť s akou sa objavujú údaje v rešpektabilnom rozsahu by mohla zvädzať k domienke, že ide o kvantitu. Mená osobností a brilantných profesionálov, ktorí sa na jej tvorbe a produkcii podieľajú, však presvedčujú o opaku. Dominantnou je a zostáva kvalita. A to je pre muzikanta v tejto oblasti jednoznačná axioma a imperatív.

INFORMÁCIE. Čitateľ tu nájde dátumový prehľad o duchovnej hudbe pri bohoslužbách, ktorá zaznela v reprezentačných chrámoch Viedne a iných diecéz od októbra do konca decembra. Muzikantské renomé našich moravských a českých susedov na úrovni Rakúska si udržujú Praha (bazilika sv. Ja-kuba, dirigent Josef Hercl) a Brno (chrám Nanebovzatia Panny Márie, regenschori Zdeněk Hatina). O duchovnej hudbe v éteri, t. j. priamych prenosoch v rakúskom rozhlase spoľahlivo informuje MUSIK IN RUNDFUNK.

SPRÁVY. Kto spojil verne celý svoj život s chrámovou hudbou a tlmočil ju v posvätnéj dokonalosti, zaslúži si právom zmienku pri príležitosti životného jubilea aj na stránkach SINGENDE KIRCHE. Medzi takých v spomínanom období patrili: Paul Angerer, skladateľ, dirigent, moderátor a vedúci súboru Concilium musicum Viedeň (75 rokov), Gerhardt Track, dirigent, skladateľ (50-ročné dirigentské jubileum). Profesor Track dirigentsky pôsobí v Austrálii, USA, Číne, Tajvane, Japonsku, Švédsku, Belgicku a Nemecku. So svojím mužským zborom z Viedne hosťoval aj v Bratislave. Franz Hammer (70 rokov) je dirigent a organista. S veľkou úctou a pietou sa spomína na Gertrude Heintschel (90 rokov), ktorá zomrela t. r. Jej vynikajúce organizačné schopnosti a multi-rečová komunikácia ju predurčili k dlhoročnej aktivite v Diecéznom referáte pre cirkevnú hudbu v Salzburgu a ku organizovaniu medzinárodných kongresov a sympózií cirkevnej hudby.

SPRÁVY Z DOMOVA A ZO ZAHRANIČIA. V Kanade (Edmonton) sa konal v júli 2002 Hudobný festival Carla Czerného. Tento svetoznámy autor klavírnej inštruktívnej literatúry, ktorý pochádzal z Čiech, bol však na tomto festivale prezentovaný minimom klavírných skladieb. Dramaturgickým prínosom bolo uvedenie jeho sakrálnéj tvorby (Motettá a cappella, 2 Ofer-tóriá, Veľká omša č. 8). Festival sa stal impulzom pre nový komplexnejší pohľad na prínos skladateľa do svetovej hudobnej pokladnice. Skladateľ Kryštof Penderecki bol 2. októbra t. r. poctený Cenou Romana Guardiniho za vynikajúci prínos do svetového kultúrneho dedičstva svojou duchovnou tvorbou. Táto cena je udeľovaná od r. 1970. Jej prvým nositeľom bol teológ Karl Rahner SJ. Za ním nasledoval Carl Orff. Teší nás, že medzinárodný organový festival v Trnave (už 7. ročník) si vydobyl uznanie a pozornosť zahra-ničnej odbornej verejnosti. Zásluhu na tom má organizačne a umelecky organista Stanislav



Šurin. Kampanológov potešila správa o požehnaní troch nových zvonov kláštora v Göttweigu (august t. r.). Bola výsledkom iniciatívy spolku Priateľov zvonov z Göttweigu, ktorý inicioval obnovenie a kompletizáciu tamjšej zvonice. Ojedinelé hudobné podujatie v priamom prenose ponúkla rakúska televízia ORF 1 30. augusta 2002. Renomovaná veličina dirigenta, čembalistu a organistu Tona Koopman uviedla dielo Carla Philippa Emanuela Bacha Matúšove pašie. Znovu nájdená partitúra prežila svoju renesanciu v Minoritenkirche vo Viedni. Spomínané dielo, ktoré sa nachádzalo v archíve Berlínskej speváckej akadémie, sa vďaka virvaru druhej svetovej vojny „zatúlalo“ do Kijeva. Tu bolo nedávno objavené a znovu vráťané do Nemecka.

PRÍSPEVKY. Pokračovaním úvodníka z minulého čísla je úvodník č. 3 „O hraní“. Opäť v netradičnom ponímaní predkladá túto tému páter Hans Leitner, dómsky organový umelec z Passau. Vynikajúci, inšpirujúci a obohacujúci je príspevok Armina Kirchera. Autor ho venoval nedocenennej osobnosti dómskeho organistu a dvorného kapelníka v Salzburgu, skladateľa Johanna Ernsta Eberlina pri príležitosti 300. výročia narodenia a 240. výročia úmrtia. Tento predchodca mozartovskej skladateľskej dynastie významným spôsobom ovplyvnil vedomie Leopolda i Wolfganga Amadea Mozarta. V liste z 10. apríla 1782 prosí Wolfgang otca, aby mu zaslal Eberlinove Tokáty a fúgy. Dejiny hudby sú niekedy veľmi nespravodlivé a málo vďačné. Práve širší pohľad na spomínanú problematiku nám ukazuje, že ich netvorilo iba

niekoľko neustále frekventovaných „veľkých“. K usilovným služobníkom Pani Polyhymnie patrili aj J. E. Eberlin. Jeho tvorba obsahuje: 58 omší, 9 Rekviem, 160 zhudobnených proprií, 34 Vešpier, litánie, duchovné árie, 22 oratórií, 59 školských drám, opery, komorné diela, tokáty a fúgy pre organ. Leopold Mozart ho v tvorivej usilovnosti priravnáva ku Scarlattimu a Telemanovi. Mladý Mozart si mal možnosť počas tvorivej praxe ako koncertný majster (1769 – 1779) a dómsky organista (1779 – 1781) osvojiť Eberlinovu majstrovskú kontrapunktickú a polyfonickú hudbu, pri uvádzaní ktorej spolupracoval. Vokálno-inštrumentálne diela, ktoré zaznievali v salzburskom dome, možno považovať za priamy inšpiračný zdroj jeho duchovnej tvorby. Zaujímavé je porovnanie úvodných taktov Eberlinovho ofertória Benedixisti Domine so začiatočným motívom Mozartovho Rekviem. Mozartov predchodca je pochovaný v Salzburgu na cintorine sv. Petra. Práca A. Kirchera je dokumentovaná bohatstvom notových príkladov Eberlinových skladieb, ktoré sú dostupné v moderných vydaniach. Príspevok Gerharda J. Waldhera „Cecilianizmus v Tirolsku“ hovorí o úzkom vzťahu spomínaného etnika k rozvoju ozdravujúceho reformného hnutia v oblasti chrámovej hudby v 19. storočí.

PLÁN PIESNÍ (29. 9. – 22. 12. 2002) tradične zostavila Renate Nika. V záverečnej časti časopisu nájdeme nové bibliografie, notové vydania, zvukové nosiče, prehľad časopisov pre chrámovú hudbu a ponuky organárskych dielní.

Ján Schultz

Stretnutie poľských cirkevných hudobníkov

V dňoch 19. a 20. septembra toho roku sa v poľskom Gródku nad Dunajcom neďaleko Tarnova uskutočnilo stretnutie Združenia poľských cirkevných hudobníkov. Témou tohtoročného stretnutia bola „Obnova liturgickej hudby v Poľsku“. Toto združenie vzniklo z iniciatívy samotných hudobníkov, ktorým záleží na úrovni liturgickej hudby.

Na podujatí okrem vyše 40 riadnych členov združenia bol prítomný predseda liturgickej komisie Konferencie poľských biskupov biskup S. Cichy, niekoľko hostí zo zahraničia, medzi nimi člen Consotiatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS) profesor J. Boogaarts z Holandska.

V úvodnej prednáške biskup S. Cichy poukázal na aktuálne problémy liturgickej obnovy v Poľsku so zohľadnením záverov plenárnej synody z roku 1999. Ako druhý vystúpil prof. J. Boogaarts, ktorý vo svojej prednáške predstavil liturgickú hudbu ako tzv. „monumentálnu formu“ na rozdiel od foriem funkcionálnych a expresívnych nachádzajúcich sa v spoločenskom živote. Jeho závery viedli k požiadavke, aby liturgická hudba bola iná ako každodenná, aby vyjadrovala tajomstvo a nepripomínala profánnu sféru. Ďalej predstavil združenie CIMS, ktorého cieľ vyjadril heslom „dať liturgii správnu hudbu“.

Potom sa účastníci presunuli do Tarnova, kde v katedrále

spolu s miestnym pomocným biskupom W. Skworcom slávil svätú omšu. O hudobnú stránku liturgie sa postaral katedrálnej chlapčenský zbor „Pueri cantores Tarnovienses“ pod vedením kňaza A. Zajęca. Ako ordinarium missae zaspievali poľskú „Nedeľnú omšu“ Štefana Stuligrosza, na vstup štvorhlasnú úpravu piesne „Pod twą obronę“, pred evanjeliom „Alleluia“ M. Godarda, pri príprave obetných darov O. Faulsticha „Ubi caritas et amor“, pri svätom prijímaní „Sicut cervus“ G. P. Palestrinu, na vďakyvdávanie pieseň K. Pasionka „Dziękujemy Ci Ojczy nasz“ a na záver S. Barszcz zahral na organe chorál „Der Tag, der ist so fruedenreich“ J. S. Bacha. Po svätej omši nasledoval krátky koncert chlapčenského zboru. Poslucháči si vypočuli „Jubilare Deo“ Orlanda di Lasso, „Alma Redemptoris Mater“ G. P. Palestrinu, „Ave Maria“ a „Sepulto Domino“ G. G. Gorczyckého, „Exsultate iusti“ L. G. da Viadana, „x Sion“ J. Rheinbergera a „Viderunt“ M. Zieleńského.

Druhý deň stretnutia otvoril predseda Združenia prof. I. Pawlak prednáškou na tému „Ohrozenie hudobnej kultúry Cirkvi“. Zdôraznil v nej vertikálny rozmer liturgie, ktorý sa má do nej prinavrátiť aj pomocou adekvátnej liturgickej hudby. Program pokračoval referátmi o diecéznych školách pre organistov a o organárskych firmách.

Stretnutie všetci účastníci ohodnotili ako veľmi dobre pripravené a plodné. Príklad cirkevných hudobníkov z Poľska môže byť podnetom aj pre nás na Slovensku.

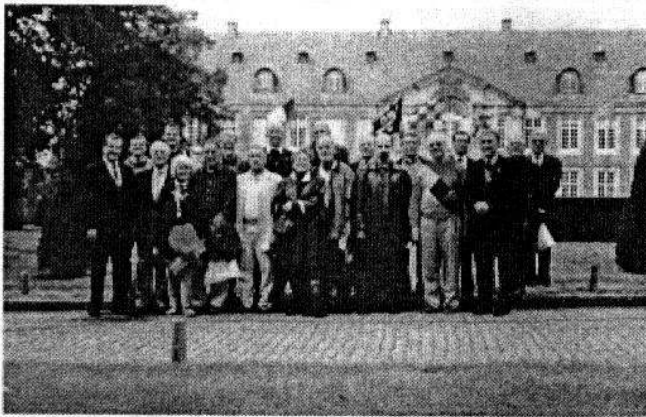
Rastislav Adamko

XIV. Konferencia cirkevno-hudobných asociácií CEDAME 2002 Antwerpy, 19. 9. – 22. 9.

Vo štvrtok 19. 9. 2002 sa vo večerných hodinách začalo v belgických Antwepách každoročné stretnutie predstaviteľov európskych cirkevno-hudobných asociácií CEDAME. Tohtoročným predsedom a organizátorom konferencie bol bývalý regenschori Atwepskej katedrály, cirkevný hudobník a kňaz Jan Schrooten.

CEDAME 2002 reprezentovali: Albert Brauch (Luxembursko), Wolfgang Bretschneider (Nemecko), Louis-Marie Burgevin, Agnes Lederle, Jean-Luc Lorber (Francúzsko), Wim Buys (organizácia Pueri Cantores), Gerard Gillen (Írsko), Gerard Grasser (Alsasko), Guido Grond (Holandsko), Willi Koller (Švajčiarsko), Istvan Koloss, Laszlo Tardy (Maďarsko), Miroslav Martinjak, Damir Sumecki (Chorvátsko), Josef Miocs (Juhoslávia), Uladzimir Neudach (Bielorusko), Massimo Nosetti (Taliansko), Joseph Ropitz, Walter Sengstschmid (Rakúsko), Stanislav Šurin (Slovensko), Jan Schrooten (Belgicko).

Po úvodnom privítaní zaznela výročná správa o stave cirkevnej hudby v Nemecku, ktorú predniesol zástupca Všeobecného ceciliánskeho zväzu Nemecka, Wolfgang Bretschneider. Tejto správe budem venovať viac priestoru, pretože okrem spoločného termínu volieb na Slovensku a v Nemecku (paralelne s konaním konferencie) máme s Nemcami spoločnú problematiku prípravy nových liturgických spevníkov. Ako aj v celospoločenskej situácii, tak aj v „Kirchenmusik“ majú Nemci pred nami náskok. V oblasti cirkevnej a organovej hudby sú skutočne svetová veľmoc.



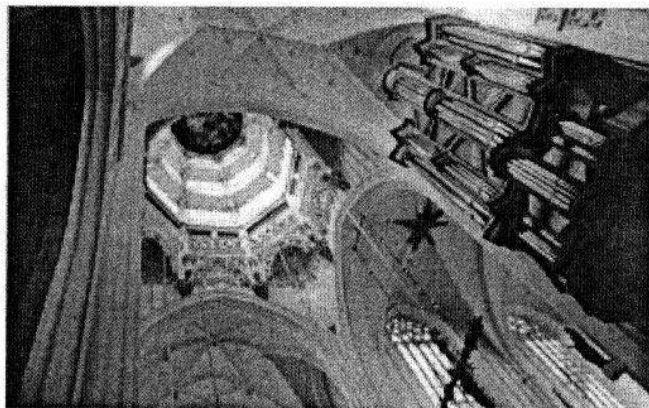
(Foto: S. Šurin)

Hlavnou témou príspevku bola príprava začiatku prác na novom nemeckom spevníku, ktorý by mal v budúcnosti nahradiť existujúci Gotteslob. Podkomisia štyroch biskupov spolupracuje s tímom siedmich odborníkov z oblasti hudby, prípravy textov, exegézy, pastorálky a spirituality. Pri príprave nového nemeckého spevníka je dôležité zohľadnenie 30. rokov používania spevníka Gotteslob a využitie skúseností z tohto obdobia. Možno aj fakt, že na príprave Gotteslobu pracovalo 10 komisií a vyše 200 špecialistov je znakom, že to s efektívnym prácou myslia vážne. Dnes je to oveľa menšia skupina, ktorá je však odborne na oveľa vyššej úrovni. Práce na novom spevníku nemeckých katolíkov by mali trvať približne osem rokov.

Ako jedna z hlavných priorít pri zostavovaní celonemeckého spevníka, ako aj spevníkov pre chrámové zbory je zohľadnenie ekumenizmu. Dnes v západných krajinách vznikajú spevníky

spoločné nielen pre dominantné kresťanské cirkvi, ale aj publikácie zohľadňujúce požiadavky pre menšinové kresťanské cirkevné spoločenstvá.

Ďalším dôležitým bodom správy bola organizácia cirkevno-hudobných programov na nemeckých vysokých školách. „Upúšťa sa od princípu, keď dominantným predmetom štúdia cirkevnej hudby bola iba hra na organe. Dnes musí cirkevný hudobník v Nemecku popri výbornej úrovni liturgickej hry a hry organovej literatúry preukázať aj schopnosť viesť chrámové zbory. Dôraz sa začína klásť na prácu s detskými zbormi.“



(Foto: S. Šurin)

Správa írského zástupcu prináša zaujímavé informácie z nám menej známej krajiny. Predseda „Advisory Committee for Church Music to the Irish Episcopal Conference“ (Poradná komisia pre cirkevnú hudbu pri Írskej biskupskej konferencii) Gerard Gillen sa CEDAME naposledy zúčastnil v roku 1997. V tomto čase na konferencii ešte Slovensko neparticipovalo.

V Írskych chrámoch sa uvádza široká škála druhov cirkevnej hudby, od gitarových omší, cez viedenskú klasiku a renesančné *a capella* zbory. Výchovou chrámových hudobníkov, vydávaním potrebných odborných publikácií a vedením kurzov je poverená „Advisory Committee for Church Music to the Irish Episcopal Conference“. Vydali antológiu hudby pre sobášne a pohrebné obrady a národnú zbierku pre jubilejný rok 2000. Írski biskupi stále podporujú *Schola Cantorum* v meste Mullingar, kde prebieha špeciálne hudobné školenie chlapcov vo veku 12 – 18 rokov. V hlavnom meste Dublin pôsobia v šiestich chrámoch poloprofesionálne zbory a profesionálni organisti a zbornajstri. Prebieha tu letný týždeň chrámovej hudby vo všetkých jej oblastiach.

Zástupca Slovenska informoval o stave chrámovej hudby u nás objektívne. Upozornil na alarmujúci nezájum o tento fenomén európskej kultúry nielen v spoločnosti, ale aj v Cirkvi samotnej. Z postkomunistických krajín podobných kultúrnych a náboženských tradícií (Slovinsko, Chorvátsko, Maďarsko, Poľsko...) nachádza cirkevná hudba najmenšie pochopenie na Slovensku, z čoho vyplýva aj nezávideniahodné postavenie jej propagátorov u nás.

Z bohatého programu konferencie zabezpečeného organizátorom dominovalo prijatie antwepským biskupom Paulom Van den Berghe, návšteva opátstva Averbode, ako aj prehliadka sedemlod'ového gotického skvostu – antwepskej katedrály. Členovia konferencie mali možnosť vyskúšať aj skvelé organy tohto chrámu, ktorý sa okrem iného honosí aj Rubensovými obrazmi ako *Snímanie z križa* a pod.

Slávnostné ukončenie CEDAME 2002 sa konalo ako obvykle



nedeľnou liturgiou, ktorej predsedal biskup Van den Berghe. Na začiatku sv. omše privítal členov konferencie so slovami: „Ďakujem Vám za Vašu prácu v prospech cirkevnej hudby, ktorú konáte vo svojich krajinách”.

Predsedníctvo CEDAME prebral predseda Rakúskeho cirkevno-hudobného referátu Walter Sengstschmid. Miestom konania CEDAME 2003 bude hlavné mesto Rakúska v termínoch 25.-28. 9. 2003.

Stanislav Šurin

Trnavské organové dni 2002

V dňoch 22. 9. – 15. 9. sa v Trnave už po siedmykrát uskutočnil medzinárodný festival Trnavské organové dni. V rámci podujatia, ktoré organizuje Bachova spoločnosť na Slovensku s Mestom Trnava a Západoslovenským múzeom v Trnave sa uskutočnilo sedem koncertov. Trnavské organové dni podporilo zo svojich dotácií Mesto Trnava a fond Pro Slovakia.

Festival otvoril Premyslaw Kapitula z Varšavy romantickým repertoárom a dielami poľských autorov. Na hudbu 19. storočia zamerali svoj program aj Daniel Zaretsky z Petrohradu a náš Ivan Sokol, ktorý prvú časť koncertu venoval nemeckým a druhú francúzskym romantikom. Johann Trummer z rakúskeho Grazu zahrál hudbu nemeckého baroka, kde dominovali skladby J. S. Bacha, španielsku starú hudbu ako aj súčasné a romantické kompozície rakúskych autorov. Američan David di Fiore predniesol rozsiahly program obsahujúci aj skladbu americkej proveniencie a Grand piéce symphonique C. Francka. Koncert vo Františkánskom kostole patril hudbe 17. storočia pre barokové husle (Miloš Valent) a organ (Stanislav Šurin).

Vyvrcholením festivalu bol záverečný koncert v Dóme sv. Mikuláša, kde zaznela hudba Petra Ebena a verše Jána Amosa Komenského. Český skladateľ Petr Eben uviedol svoju skladbu – improvizácie na Komenského dielo *Labyrinth světa a ráj srdce*, ktoré predniesol Marek Eben.

(M. C.)

Organový Labyrinth světa a ráj srdce

V nedeľu 15. septembra večer sa v Dóme Sv. Mikuláša v skončil 7. ročník

medzinárodného festivalu Trnavské organové dni 2002.

Siedmy, posledný koncert Trnavských organových dní 2002, bol nádherným ukončením tohto medzinárodného festivalu. Český skladateľ Petr Eben so svojim synom Marekom pripravili poslucháčom nevšedný zážitok z hudobného spracovania diela Jána Amosa Komenského *Labyrinth světa a ráj srdce*. Marek hovoreným slovom dopĺňal organové improvizácie svojho otca (tento organový opus magnum 20. storočia pripravuje na vydanie nemecké vydavateľstvo Schoot) a skvelá rodinná umelecká interpretácia oživila v Trnavskom dóme myšlienky génia Komenského, ktoré sú



(Foto: J. Lőrincz)

napriek uplynulým storočiam stále aktuálne. Hudba a slová viedli poslucháčov strastiplným labyrintom sveta, z ktorého môže človek uniknúť iba tak, že sa mu podarí dostať do raja svojho srdca, a vrátiť sa k Bohu.

Mgr art. Stanislav Šurin, riaditeľ Trnavských organových dní: „Petr Eben je mojou srdcovou záležitosťou. Pána Ebena a jeho tvorbu poznám ešte z mojich študentských čias a som veľmi rád, že aj druhýkrát prijal pozvanie na trnavský festival. Na svojom minuloročnom vystúpení v našom meste zahrál aj improvizáciu na pieseň Matka božia trnavská, ktorú potom zapísal do nôt. Jej rukopis je tým najvzácnejším, čo vo svojom notovom archíve mám.

V posledných troch ročníkoch som sa snažil dostať na záver festivalu do Trnavy špičkových svetových umelcov, ktorí sú niečím výnimoční. Okrem rady koncertov výborných organistov, spo-

meniem predovšetkým skvelého Američana Davida di Fiore, bol výnimočný rok 2000, keď bol záverečný koncert zostavený z diel J. S. Bacha a F. Händla pri príležitosti 250. výročia úmrtia J. S. Bacha. Vtedy vystúpil náš novozaložený barokový orchester *Solamente naturali* spolu s trnavským zborom *Musica vocalis* pod vedením Stephenom Stubbsom, švédskou flautistkou Ceciliou Flodén a maďarskou sopranistkou Noemi Kiss. Posledné dva roky zdobila festival účasť Petra Ebena so synom Davidom a jeho súborom *Schola Gregoriana Pragensis* (2001) a s Marekom tento rok.

Som rád, ak sa mi podarí dostať na festival interpretov, ktorí v hráčskych schopnostiach spájajú muzikalitu, štýlovosť a technickú virtuozitu. Každý koncert prebieha v priesečníku priestoru a času a je neopakovateľný. Prednosť preto dávam muzikálnemu prejavu pred perfekcionalistickými, ale sucho odohranými skladbami. V budúcnosti by som rád obohatil organové koncerty o programy s organom a inými nástrojmi, ako napríklad baroková trúbka, hobojs, pozauna či husle. Bola by to vítaná zmena pre poslucháčov. Osvedčilo sa to aj na mojom koncerte v kostole Sv. Jakuba, kde so mnou hral barokový huslista Miloš Valent. Viem si veľmi dobre predstaviť, ako nádherne by zneli jeho barokové husle z roku 1725 spolu s organovým pozitívom v Dóme Sv. Mikuláša, ktorý postavili v roku 1783.

Siedmy ročník Trnavských organových dní 2002 bol podľa môjho názoru úspešný. Potvrdil to záujem publika aj interpretačné výkony umelcov. Rozdiel medzi začiatkami festivalu a súčasnosťou je markantný. Na posledných ročníkoch sa podstatne zvýšila návštevnosť verejnosti a aj Mesto Trnava, ako jeden z hlavných organizátorov vníma festival ako dôležitú súčasť hudobného života trnavského regiónu.

Trnavské organové dni patria k významným organovým festivalom Slovenska a prostredníctvom zahraničných interpretov a odborných zahraničných médií sú známe aj mimo Slovenska. Myslím, že sa stali významným propagátorom organového umenia u nás a tým aj časťou mozaiky kultúrneho dedičstva Európy.”

Marián Mrva

ZUSAMMENFASSUNG

IRENEUSZ PAWLAK:

**DIE ERNEUERUNG DER LITURGISCHEN
MUSIK NACH DEM ZWEITEN
VATIKANISCHEN KONZIL (DIE ANMER-
KUNGEN FÜR DIE KOMPONISTEN)**

Die liturgische Erneuerung, die im II. Vatikanischen Konzil angefangen hat, ist noch nicht beendet. In der Einleitung analysiert der Autor den Verlauf der Reformen im Gebiet der liturgischen Musik. Für die Komponisten, die sich mit dieser Musik beschäftigen, gibt er die Prinzipien vor, die die Kirche vorschreibt. Der erste Prinzip ist, daß der Komponist ein Mitglied der Kirche sein sollte. Die spezifischen Anforderungen für die Komponisten setzten die liturgischen Texte, und denn Charakter und die Funktion fest.

RASTISLAV PODPERA:

**DIE AUFGABE DES KANTORS UND DES
VORSÄNGERS IN DER MESSLITURGIE**

In der erneuerten Liturgie ist dem Kantor eine Schlüsselaufgabe bei ihrem musikalischen Bestandteil anvertraut. Das legt auf den Kantor höhere Ansprüche in der Kenntnisse der Liturgie, aber auch bei dem Stil seines Gesanges. Die erste Aufgabe des Kantors ist, daß er den organisierten Gesang der Gemeinde leitet, und daß er der Gemeinde die neue Gesänge lernt und in die Praxis einführt.

RASTISLAV PODPERA:

**DIE AKTUELLE PROBLEMATIK DER
KIRCHENCHORE I**

Der Autor verwendet für die Schola und für den Kirchenchor einen „Terminus technicus“ – *Kirchenchor*. Eine Motivation für den Gesang des Kirchenchores ist das Bedürfnis der Gemeinde. Eine nicht kleine Rolle spielt hier auch die Freude am gemeinsamen Singens und an guter Musik. Der Kirchenchor ist ein Teil der Gemeinde, darum soll er die aktive Teilnahme der Gemeinde beim Singen unterstützen. Er ist aber auch ein Teil des Gottesvolkes und darum soll er es auch mit anspruchsvoller Musik bereichern. Das Volk hört zu und „öffnet den Geist“ für die gesungenen Gedanken. Beim gemeinsamen Gesang kann der Kirchenchor die Stimme der Gemeinde um weitere Stimme bereichern. Der Kirchenchor hat auch die wichtige Aufgabe bei der Einführung neuer Gesängen.

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK

**O.PRAEM.:
DREITONNEUMEN**

Die Dreitonneumen haben vier Formen – scandicus, torculus, porrectus und climacus. Diese Neumen kann man in verschiedenen Varianten erkennen. Scandicus ist meistens mit einer Quilisma verbunden, er ist auf dem erstem Ton oder auf dem letzten Ton artikuliert, oder es handelt sich um einen „Einklangsscandicus“. Torculus und Porrectus sind „Schmuckneumen“, Climacus enttont den Akzent. Diese Neumen kann man in der kurrenten Form, oder in der nicht kurrente, oder in der partiell kurrenten Form erkennen.

P. AMBRÓZ MARTIN ŠTRBÁK

O.PRAEM.:

MODOLOGIE – DEUTERUS

Deuterus teilt sich (wie die anderen Moden) auf in authenticus oder plagalis. Die Melodie des Deuterus authenticus steigt über die Tenorebene. Die Melodie des Deuterus plagalis steigt nur bis zum Tenor. Der Tenor des Deuterus plagalis liegt um kleine Terz bzw. eine große Sekund tiefer als der Tenor des Deuterus authenticus.

ERNEST HAINS:

**DIE MUSIK UND DIE MUSIK-
AUSBILDUNG IN DER GESCHICHTE
DER SLOWAKEI UND DER SLOWAKEN
(VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS ENDE
DES MITTELALTERS)**

Der Ursprung der Musik im Territorium der heutige Slowakei steht eng in Verbindung mit den heidnischen Religion der Slawen. Die ältesten erreichbaren Lieder und Gewohnheiten sind ein Zeugnis der damaligen Musikkultur. Mehrere Kenntnisse haben wir über die damaligen Musikinstrumente – die Pfeifen, die Pauken und auch über pneumatische Orgeln. Im 11. – 13. Jahrhundert haben die „Igrize“ – die ersten professionellen Musiker und Instrumentalisten die Musik gepflegt. Im 9. Jh. sind die ersten christlichen Missionare zuerst aus der Diözese Salzburg zu den Slawen gekommen. Die byzantische Mission der hl. Brüdern hat die altslawische Sprache in die Kirchen eingeführt. Aus dieser Zeit haben wir, leider, nur wenige musikalische Werke. In dieser Zeit haben sich die Kirchenschulen zu entwickeln begonnen. Die ungarischen Herrscher haben sich um die weitere

Christianisierung ihrer Gebiete, und um die Gründungen der kirchlichen Organisation bemüht. Die Musik wurde in den Kirchen, in den Schulen und in den Klöstern gepflegt. Mit der Entwicklung der mittelalterlichen Städte beginnt die folgende „Laitisierung“ der Kultur, ein Beweis dafür sind die fahrende Sänger, bzw. die literarischen Bruderschaften. Das gut entwickelte Schulwesen wurde in der großem Maß durch die husitischen Kriege vernichtet. Der Einfluß des Humanismus war ein Grund für die Gründung der Universität in Bratislava (1467), wo der Unterricht der Musik eine bedeutende Stellung hatte.

MARIO SEDLÁR:

ORGELKOMPOSITIONEN

**VON M. MOYZES, V. FIGUŠ-BYSTRÝ,
M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ,
A. ALBRECHT UND Š. NÉMETH-
ŠAMORÍNSKY**

**DIE ORGELMUSIK IN DER SLOWAKEI
BIS 20. JAHRHUNDERT**

Das Schaffen der slowakischen Komponisten, die um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts lebten, wurde um die Dimension der Kirchenmusik beraubt, der sie sich doch in großem Maß widmeten. Auf die damalige Kultur hatte schwierige Sozialsituation einen negativen Einfluß. Trotzdem findet man in jener Zeit musikalische Persönlichkeiten, deren Schaffen mit dem slowakischen Volkslied markant beeinflusst war. Die cecilianistische Bewegung beeinflusste stark zu dieser Zeit das Orgelschaffen. Schlechte ökonomische Bedingungen erlaubten nicht eine größere Entwicklung der Orgelmusik und das Konzertleben auf diesem Gebiet. Das Orgelschaffen konzentrierte sich auf die Liturgie begleitenden Werke. Die Komponisten - Orgelspieler schufen Fugen, Praeludien. Ein bedeutendes, obwohl nicht so bekanntes Schaffen war Schaffen von J. L. Bella. Seine Phantasie-Sonate d mol stellt einen Meilenstein in der slowakischen Musik dar. Die Orgelwerke wurden von ihm in Sibio (Rumänien) geschaffen und deswegen die späteren slowakischen Komponisten sein Schaffen nicht gut kannten. In ihren Werken befinden wir auf einer Seite den Einfluß von J. S. Bach (Bystrý, Šamorínsky.), auf der anderen Seite beeinflusste sie der Geist des Musikromantismus (Moyses, Bystrý).

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2002



Przemysław Kapitula (PL), 22. 8. 2002



Daniel Zaretsky (RF), 29. 8. 2002



Ivan Sokol (SK), 1. 9. 2002



Johann Trummer (A), 5. 9. 2002



Miloš Valent, Stanislav Šurin (SK),
12. 9. 2002



David di Fiore (USA), 10. 9. 2002



Marek Eben, Petr Eben (ČR),
15. 9. 2002

(Foto: archív festivalu)

Autorom tretej strany obálky v AT 3/2002 je Stanislav Šurin

Festival sakrálneho umenia 2002

17. 11. 2002, nedeľa

9.30 hod.
SLÁVNOSTNÉ SLUŽBY BOŽIE EVANJELICKEJ CIRKVI s.v.
úvod festivalu
Účinkuje: spevokol Evanjelickej cirkvi
Evanjelický kostol, Mlynská 23

9.30 hod.
BOHOSLUŽBA BRATSKEJ JEDNOTY BAPTISTOV
Jesenského 27

17.00 hod.
SLUŽBY BOŽIE REFORMOVANEJ KRESŤANSKEJ CIRKVI
Kostol pri Miklušovej väznici, Hrnčiarska 9

17.00 hod.
VEČERNÁ BOHOSLUŽBA SLOVA - večierok

&

18.00 hod.
LITURGIA sv. JÁNA ZLATOÚSTEHO
Účinkuje: Katedrálny zbor sv. Cyrila a Metoda
Gréckokatolícky katedrálny sobor Naredenia Presvätej Bohorodičky, Moyzesova 40

&

18. 11. 2002, pondelok

15.00 hod.
SAKRÁLNE PAMIATKY V TVORBE VIKTORA MYSKOVSZKEHO
vernisáž výstavy
Slovenské technické múzeum, Hlavná 88

16.00 hod.
DUCHOVNÉ INŠPIRÁCIE - VITALIJ LYBA
vernisáž výstavy
Slovenské technické múzeum, Hlavná 88

19.00 hod.
"JEŽIŠ" - film USA
réžia: John B. Heyman
Filmový klub Galéria
Východoslovenská galéria, Hlavná 27, vstupné: 40,- Sk

&

19. 11. 2002, utorok

10.00 hod.
KONCERT SAKRÁLNYCH DETSKÝCH ZBOROV

Účinkujú: Košický detský spevácky zbor, Chorus Comenianus, Južančatá, Križinčatá,
Gréckokat. zbor, Zvonček, Jazierko a Magnólia zo Sobrance - laureát medzinárodnej súťaže
speváckych zborov v Olomouci

Rimskokatolícky kostol sv. Gorazda a spoločníkov, Torská ulica
19.00 hod.

ORGANOVÝ KONCERT

Dietrich Buxtehude
Johann Sebastian Bach
Felix Mendelssohn-Bartholdy

Petr Eben

Organ: Marieta Demeterová, Konzervatórium Košice

Nicolaus Bruhns
Johann Sebastian Bach
BWV 543
Ivan Parík

Charles Maria Widor

Organ: Andrej Štáfura, Konzervatórium Košice

Dóm sv. Alžbety, vstup voľný

&

20. 11. 2002, streda

19.30 hod.
BENEFIČNÝ KONCERT PRE NAŠU DUŠU
Účinkujú: Patricia Jariabková, Ivan Sokol, Košický detský spevácky zbor, Collegium
Technicum
Evanjelický kostol, Mlynská 23, vstupné: 100,- Sk

19.00 hod.

HUDBA AKO PROSTRIEDOK NA SKVALITNENIE
OSOBNÉHO ŽIVOTA - rozprava
Mgr. Mária Dravecká

Slovenský katolícky kruh, Univerzitné pastoračné centrum - veľká sála, Alžbetina 14

&

21. 11. 2002, štvrtok

9.30 hod.
SVÄTÁ LITURGIA sv. JÁNA ZLATOÚSTEHO
Pravoslávna cirkev
Chrám Presvätej Bohorodičky, Hlavná 68

18.00 hod.
BOHOSLUŽBA APOŠTOLSKÉJ CIRKVI
SOU dopravne, Moldavská cesta

18.00 hod.
POBOŽNOSŤ CIRKVI BRATSKEJ
Kováčska 31

19.00 hod.
KONCERT ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE

Respighi *Concerto Gregoriano pre husle a orchester
Haydn *Harmoniemesse / Omsa B dur, Hob. XXII: 14

Dirigent: Peter Ferenc
Husle: Viktor Šimčíko
Spev: Michaela Hausová, Gabriela Hübnarová,
Michal Lehotský, Martin Gurbal
ZBOR sv. CECILIE PRI DOME sv. ALŽBETY
Zbornajster: Viliam Gurbal

Dom umenia, Moyzesova 66, vstupné: 70,- 60,- 50,- Sk

19.00 hod.
"EVANJELIUM sv. MATÚŠA" - film Taliansko
réžia: Pessolini
Filmový klub Galéria, vstupné: 40,- Sk
Východoslovenská galéria, Hlavná 27

&

22. 11. 2002, piatok

18.00 hod.
SVÄTÁ OMSA
s liturgickou spomienkou na sv. Cecíliu - patrónku hudby
Dóm sv. Alžbety

18.00 hod.
VIENALA - Markovce
vystúpenie pravoslávneho speváckeho zboru
&
DIVADELNÝ SÚBOR DRÁK pri Gymnáziu Tomáša Akvinského v Košiciach
"Podobenstvo z raja?"
na motívy hry Stanislava Stratieva - Maximalista
div. inscenácia v réžii Petra Weincillera
Veritas, Dominikánske námestie 8, vstup voľný

&

23. 11. 2002, sobota

17.00 hod.
JESUS CHRIST SUPER STAR
Autori muzikálu A. L. Webber, T. Ric
Slovenský preklad: Tomáš Edelsberger
Účinkuje: mládež z Kremnice
Veritas, Dominikánske námestie 8, vstup voľný

&

24. 11. 2002, nedeľa

10.30 hod.
SLÁVNOSTNÁ SVÄTÁ OMSA
záver festivalu
Účinkuje: Zbor sv. Cecílie
Dóm sv. Alžbety

17.00 hod.
EKUMENICKÝ KONCERT

Účinkujú: Schola cantorum Spišská Kapitula,
Zbor sv. Romana Sladkopevca, Zbor Pravoslávnej bohosloveckej fakulty Prešovskej univerzity,
Schola cantorum Cassoviensis a Peter Kizák

Dom umenia, Moyzesova 66, vstup voľný

&