



ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnych hudby
pri PF Katolíckej univerzity v Ružomberku
a SSV, Trnava

Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

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

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie:

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

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia Katolíckych novín, Matúšova 22,
P. O. Box 9, 810 01 Bratislava 11
Tel.: 02/436 421 94, 436 421 95
Fax: 02/436 421 96
E-mail: distribucia@katnoviny.sk
Príspevky na časopis možno zasielať na
č. účtu: 1256286553/0200, konšt. symbol 179
VÚB Bratislava-mesto

Tlač:

MTM Levoča
053 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54
Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 40,- Sk

Ročné predplatné: 160,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

OBSAH 3/2007

Na úvod - Meditatívne spevy

Foreword - Meditation Via Music

WIESŁAW HUDEK 2

Teológia Knihy žalmov

The Theology of the Book of Psalms

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 3

Graduale Romanum - 100 rokov od vzniku

Graduale Romanum - 100 Years of Its Origin

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 7

100 rokov Graduale Romanum

100 Years of Graduale Romanum

JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL 8

Komparatívna analýza notácii gregoriánskeho chorálu

v adiaematických a diastematických rukopisoch antifóny

„Veni Domine visitare“

Comparative Analysis of Gregorian Chant's Notation

in Adiaematic and Diastematic Manuscripts of the Antiphon

„Veni Domine visitare“

ZUZANA FLAMOVÁ 25

Interpreti liturgickej hudby (2)

Performers of Liturgical Music (2)

MÁRIA PAŠKOVÁ 30

Recenzia - Review:

Gaudete in Domino

JÚLIA POKLUDOVÁ 33

SPRAVODAJSTVO - COVERAGE

- Hudobná jeseň na Slovensku

Music Autumn in Slovakia 34

- Prvý národný kongres Slovenskej federácie

Pueri Cantores

First National Congress of Slovak Federation Pueri cantores 36

- 2. medzinárodný festival sakrálnych hudby

„Musica Sacra“ Bratislava

2nd Sacral Music International Festival

„Musica Sacra“ Bratislava 37

- Sústreďenie organistov a kantorov v Terchovej

Organists' and Cantors' Meeting in Terchová 39

Resumé

Summary 40

Titulná strana: Pozitív Martina Podkonického z roku 1770 v Iliašovciach

Front-page: Organ positive of Martin Podkonický in Iliašovce from 1770

Foto: MARIAN ALOJZ MAYER

Výtvarné riešenie obálky: PAVOL RUSKO

MEDITÁCIA POMOCOU HUDBY

Keď si uvedomujeme akú dôležitú úlohu má každý hudobník, aké dôležité je jeho poslanie viesť iných k meditácii, keď poznáme hodnotu meditatívnych spevov (okrem iného recitatívu a psalmódie), treba odhaliť samú materiu, hudbu, ktorá učí a vychováva k meditácii. Hudbu, ktorá svojou duchovnosťou vedie k Bohu. Uvedené príklady (aj keď nie vždy musia patriť do oblasti liturgickej hudby), sú dobrým reprezentatívnym „materiálom“ pre tých čo túžia prehĺbiť svoj cit pre meditáciu.

Svätý Augustín vo svojich „Vyznaniach“ píše: „Ako som plakal – zveruje sa, keď opisuje svoj krst, - keď som zasiahnutý do hĺbky počúval hlasy Tvojej Cirkvi, ktorá spievala hymny a piesne. Plynuli do môjho sluchu a z nich vníkala do srdca pravda a rozpaľoval sa od nej pocit nábožnosti, plynuli slzy a bolo mi s nimi dobre.“ (Konfessiones 1. IX, c)

Doplňujúc známe príslovie „Qui cantat bene bis orat“ (Kto dobre spieva, dvakrát sa modlí) pridajme fragment komentára k žalmu: „Kto spevom zveľbuje Boha, ten nielen spieva, ale aj miluje toho, pre koho spieva. V oslavnej reči sa prejavuje vnútorná úcta, v chválospeve – milujúca náklonnosť“ (Komentár k žalmu 72). Svätý Augustín je presvedčený, že hudba odovzdáva Božie pravdy, ktoré sa vydobyvajú pomocou teologickej meditácie nad poriadkom sveta tónov.

Spomedzi nespočítateľného množstva hudobných diel vyberám niekoľko príkladov, ktoré môžu poslúžiť ako základ meditácie.

Odprosujúca modlitba

„Miserere“ Gregoria Allegriho (1582-1652), teda hudobné spracovanie žalmu 51 patrí k vrcholným dielam. Aj keď bolo starostlivo strážené vatikánskymi spevákmi, 14-ročný Mozart si ho zapamätal a zapísal.

Ten, kto už počul toto 9 hlasné dielo, túži sa k nemu vracaj. Polyfonické úseky spojené s fragmentmi gregoriánskej psalmodie sa hlboko dotýkajú duše človeka. Tak ako u sv. Augustína slzy plynú samé a poslucháčovi je s nimi dobre.

Kto by chcel meditovať nad svojim životom, urobiť si „hudobné spytovanie svedomia“, alebo nakloniť svoju dušu k opravdivému žiaľu, mal by sa započúvať do tónov Allegriho „Miserere“ a zobrať do rúk poetickú verziu tohto žalmu Milana Rúfusa.

Modlitba radostnej nádeje

Úplne v inom štýle sa javí grécka aklamácia „Kyrie eleison“ z Korunovačnej omše W. A. Mozarta. Mozartovské „Pane, zmiluj sa“ sa začína v typickej atmosfére náboženskej vznešenosti.

Titulné „Kyrie eleison“ prináša soprán, ktorý spolu s basom rozvíja spevnú lyrickú tému. V sprievode priam v tanečnom štýle hrajú sláčiky, ktorým kontrujú hoboje. Téma sa vracia v záverečnom „Agnus Dei“ pri slovách „Dona nobis pacem“.

Táto hudobná svorka odhaľuje, že prosba o zmilovanie nasmerovaná k Bohu, nemusí byť v tónine smútku a ponurosti, ale môže byť vyspievaná čistým hlasom, plným radostnej nádeje na vyslyšanie prosby.

Ten, kto sa chce naučiť radosti kresťanskej viery, kto sa chce naučiť modliť sa s plnou nádejou, mal by počúvať duchovnú hudbu Mozarta. (Iným príkladom je moteto „Exultate, jubilate“.)

Modlitba milujúcej veleby

Dali by sa uviesť mnohé príklady hudobného spracovania textu Máriinho chválospevu. Z mnohých kompozícií „Magnificat“ za výnimočné treba pokladať dielo vytvorené Johannom Sebastianom Bachom (1685-1750).

Lipský kantor žil 65 rokov, býval a pracoval vo ôsmich mestách. Bol neobyčajne plodným skladateľom: napísal vyše 300 kantát, štvoro pašijí, tri oratóriá, veľké množstvo organových skladieb. Mnohé z jeho skladieb mali didaktický charakter (napr. Temperovaný klavír, Umenie fúgy).

Bachov „Magnificat“ (BWV 243) je rozsiahlou kantátou z príležitosti jeho inaugurácie v Kostole sv. Tomáša v Lipsku. Jej 12 častí, z ktorých každá má iné obsadenie, zodpovedá dvanástim veršom biblického textu. Sú tu árie, duá, zbory a inštrumentálne časti. Bach skladbu skonštruoval tak, že verše ospevujúce Máriinu lásku k Bohu sú hudobne bohatšie, krajšie a hlbšie.

Kto sa chce naučiť pokore, vnútornej harmónii a láske k Stvoriteľovi, mal by počúvať Bacha.

Modlitba hľadajúcich Boha

Aj v súčasnej hudobnej literatúre môžeme nájsť vhodné príklady skladieb inšpirovaných biblickými textami. Výnimočné miesto v tejto skupine hudobných diel majú dva organové cykly Oliviera Messiaena (1908-1992): 9 časťový cyklus z roku 1969 „Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité“ (Meditácie o tajomstve sv. Trojice) a 18 časťový cyklus z roku 1985 „Livre du Saint Sacrement“ (Kniha o Najsvätejšej sviatosti).

V týchto dielach počujeme hlasy vtákov, indické rytmy, 12 tónové série, originálne rytmické riešenia a proky ním vytvoreného tzv. dorozumievajúceho jazyka (langue communicable). Hudba sa zakladá na textoch Svätého písma, liturgických textoch, teologických, mystických a nábožensko-filozofických spisoch.

Iným príkladom spájania kresťanskej tradície s novým hudobným jazykom môžu byť diela Vojtecha Kilára, Krištofa Pendereckého či Mikuláša Henrika Góreckého. Kto chce vyjsť zo súčasného chaosu a hľadať Boha, mal by počúvať práve takúto hudbu.

Na záver chcem uviesť krátky aforizmus Góreckého, ktorý chce ukázať v čom spočíva počúvanie (Boha, človeka, hudby) a v čom tkvie sacrum hudby: Ktosi sa spýtal: Čo robíš? Odpoveď znela: Modlím sa. A čo hovoríš Bohu? Nič, ja ho jednoducho milujem!

Wiesław Hudek

Z poľštiny preložil Rastislav Adamko



TEOLÓGIA KNIHY ŽALMOV

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Teologické posolstvo knihy žalmov môžeme rozdeliť do dvoch hlavných okruhov tém. Prvý sa dotýka samotného Boha, jeho vlastností a pôsobenia vo svete a v dejinách ľudstva alebo jednotlivca. Druhý okruh hovorí o človeku, o jeho vzťahu k Bohu a k blížnemu.¹

1 VYJADRENIA O BOHU

Hebrejský výraz יהוה (Adonaj), ktorý slovenský text prekladá slovom *Pán*, sa nachádza v Žaltári približne 650-krát.² Výraz אלהים (Elohim), ktorý do slovenčiny prekladáme slovom *Boh*, sa nachádza približne 270-krát.³ Jednoznačne v centre pozornosti žalmov stojí Božie meno. Ono je cieľom hymnov, vďakyvzdání aj nárekov. V staroorientálnom chápaní meno predstavuje celú osobu. Preto vzývať Božie meno znamená vzývať toho, kto meno nosí. Osoba a meno je v biblickom prostredí veľmi úzko prepojené. Meno predstavuje prítomnosť a ochranu pre toho, kto meno vzýva. Ako sám Boh, aj jeho meno je sväté. Preto rozumieme absolútny zákaz znesvätenia Božieho mena v Ex 20,7: „Nevezmeš meno Pána, svojho Boha, nadarmo! Lebo Pán nenechá bez trestu toho, kto bude brať jeho meno nadarmo.“ Izrael má výsadu, že jemu bolo zverené poznať Božie meno. Osobitným spôsobom je to opísané v stati o horiacom kríku, keď Boh zjavuje svoje meno Mojžišovi (Ex 3,13-22). Božie meno odlišuje Boha Izraela od ostatných božstiev. Z toho vyplýva, že Izrael vzýva Boha ako svojho Boha a Boh nazýva Izrael svojim ľudom a svojim vyvoleným národom.

Žalmy často hovoria o Bohu vo forme *antropomorfizmu*. Znamená to, že žalmisti pripisujú Bohu ľudské vlastnosti a činnosti. Nie je to z dôvodu, žeby sa Bohu upierala nehmotnosť a dokonalosť. Je to literárny prostriedok, ktorým sa vyjadruje osobný vzťah Boha k človeku. Preto sa v žalmoch uvádza, že Boh má oči, tvár, uši, ústa alebo sa hovorí o Božej ruke, ramene, hlave. Človek za pomoci týchto vyjadrení ľahšie prežíva Božiu blízkosť. Ďalším prostriedkom je *antropopatizmus*. Je to metaforický spôsob, ktorým svätopisci pripisujú Bohu ľudské city a ich prejavy. Boh hovorí, počuje, vidí, smeje sa, hnevá sa atď. Žalmista nepochybuje, že medzi Bohom a človekom je nekonečne veľký odstup, ale opäť ide o vyjadrenie bezprostredného vzťahu človeka s Bohom.⁴

1.1 Boh v Izraeli

V žalmoch často zaznieva vyjadrenie אלהי ישראל (elohe jisrael) - *Boh Izraela* (Ž 41,14; 59,6; 68,9; 106,48). On je אלהי אברהם (elohe Avraham) - *Boh Abraháma* (Ž 47,10) a אלהי יעקב (elohe Jaakov) - *Boh Jakuba* (Ž 20,2; 24,6; 46,8.12, 75,10 atď.). Týmto spôsobom je vyjadrená viera, že Boh je prítomný v dejinách Izraela. Častým vyjadrením je výraz יהוה צבאות (Adonaj sevaot) - *Pán zástupov* (Ž 24,10; 46,8.12; 84,2.4.13 atď.). Hebrejský výraz צבאות znamená *zástupy* alebo *vojská*. Ostáva vysvetliť, aké zástupy alebo dokonca vojská má svätopisec na mysli. Niektorí autori sa domnievajú, že ide o nebeské vojsko, ako vyplýva zo Ž 103,21: „Dobrorečte Pánovi, všetky jeho zástupy, jeho služobníci, čo jeho vôľu plníte.“ Alebo môže ísť o nebeské telesá – hviezdy, súhvezdia, Mesiach, Slnko, planéty, ktoré sú Božím zástupom, sú jeho stvorenstvom. Ďalší exegeti sa domnievajú, že výrazom *Pán zástupov* je vyjadrený Boží majestát, moc a veleba.⁵

1.2 Tituly Boha

Žalmy sú bohaté na označenia Boha rôznymi epitetami. Niektoré už boli spomenuté – *Boh Izraela*, *Boh Abraháma*, *Boh Jakuba*, *Pán zástupov*. Ďalším častým označením je עליון (eljon) - *Najvyšší* (Ž 57,3; 107,11 atď.). Pôvod slova pochádza z hebrejského slovesa עלה (ala) - *vystupovať*. Preto označenie *Najvyšší* sa môže vzťahovať na vysoké miesto. V našom prípade pravdepodobne na Jeruzalem, kde sa v chráme vykonával kult alebo na vrchy a vyvýšené miesta, kde sa ešte predtým prinášali Bohu obety. Niektorí sa domnievajú, že označenie *Najvyšší* môže mať svoj pôvod ešte v predizraelskom pohanskomulte, ktorým sa obracali ľudia na božstvo a neskôr Izraeliti použili titul na označenie Boha Izraela.⁶

Častým označením Boha v žalmoch je hebrejský výraz מלך (melek) - *kráľ* (Ž 10,16; 24,7; 29,10; 47,3 atď.). Týmto titulom je vyjadrená nadvláda Jahveho nad všetkými božstvami, ako aj nadvláda nad celým svetom, ktorý je Božím stvorením. Preto je Boh v žalmoch veľakrát opísaný kráľovským slovníkom. Boh prebýva na nebesiach a jeho trón je v nebi, vyvýšený nad vodami. Vychádza sa zo staroorientálnych predstáv, kde modré nebo, odkiaľ prichádza dážď, bolo považované za nebeský oceán.⁷ Nebeský svet je Božím príbytkom, v ktorom je Pán obkolesený nebeskou dvoranou – duchovnými mocnosťami, ktoré sa mu klaňajú, chvália ho a slúžia mu. Boh ich posielal ako svojich poslov. Pán jediný je Boh, kráľ a sudca.

1.3 Božie vlastnosti

Žalmy osobitným spôsobom vyzdvihujú predovšetkým Božiu svätosť, slávu, spravodlivosť, milosrdenstvo a vernosť. Tieto vlastnosti v žalmoch najčastejšie zaznievajú.

¹ Porov.: TRSTENSKÝ, F.: *Kniha žalmov*. Ružomberok, 2007, s. 92.

² Božie meno Jahve bolo tak posvätné, že sa prakticky nikdy nevyslovovalo, ale sa nahrádzalo slovom Adonai. Porov.: WEINGREEN, J.: *Učebnice biblické hebrejštiny*. Praha, 1997, s. 34.

³ Porov.: LISOWSKY, C.: *Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament*. Stuttgart 1993.

⁴ Porov.: HERIBAN, J.: *Príručný lexikón biblických vied*. Rím, 1992, s. 211-212.

⁵ Porov.: KRAUS, H. J.: *Teologia dei Salmi*. Brescia, 1989, s. 22-23.

⁶ Porov.: KRAUS, H. J.: *Teologia dei Salmi*. Brescia, 1989, s. 33.

⁷ Porov.: KRAUS, H. J.: *Teologia dei Salmi*. Brescia 1989, s. 70.

Psalm 23

מִזְמוֹר לְדָוִד 1

יְהוָה רֹעִי לֹא אֲחָסֶר: ² בְּנֵאוֹת דֶּשֶׁא יִרְבִּיצֵנִי
 עַל־מִי מִנְחֹת יִנְהֲלֵנִי: ³ נַפְשִׁי יִשׁוּבֵב
 יִנְחֵנִי בַּמַּעְגָּלִי צֶדֶק לְמַעַן שְׁמוֹ:
 גַּם כִּי־אֵלֶךְ בְּגֵיא צַלְמוֹת לֹא־אִירָא רָע ⁴
 כִּי־אַתָּה עֲמֹדִי שְׁבֵטְךָ וּמִשְׁעַתְּךָ תִּמָּה יִנְחֵמֵנִי:
 תַּעֲרֹךְ לִפְנֵי שְׁלֹחַן גִּגַּד צִרְיָ ⁵
 דִּשְׁנָתְךָ בַּשֶּׁמֶן רֹאשִׁי כוֹסֵי רוּיָה:
 אֵדָא טוֹב וְתַסֵּד יִרְדְּפוּנִי כָּל־יְמֵי תַי ⁶
 וְשִׁבְתִּי בְּבֵית יְהוָה לְאַרְךָ יָמִים:

Hebrejský text žalmu 23

Nejestvuje náboženstvo, ktoré by nerozlišovalo medzi svätým a profánnym. Slovo *svätosť* pochádza od slovesa *oddeliť, odrezať, odlišiť*. Tým sa vyjadruje odlúčenosť od všetkého nečistého a poškvrneného. Svätosť v prvom rade vyjadruje absolútnosť Boha. Boh je nekonečný, a preto odlišný od všetkého stvoreného, keďže on sám je večný. V tomto koncepte je prídavné meno *svätý* synonymom prídavného mena *boží*. Vyjadrenia v žalmoch o svätosti mena sú vlastne vyjadrením svätosti samotného Boha: „*Oslavujte jeho meno veľké a úžasné, lebo je sväté.*“ (Ž 99,3) Pokiaľ ide o stvorenstvo, nič nie je sväté samo osebe, ale sa stáva svätým tak, že sa zasväť Bohu a vyčlení sa z profánneho používania. Tak sa svätým stávajú miesta kultu, predmety, ľudia, ale aj celý národ Izrael.

Svätosť v sebe nesie aj etický rozmer: „*Hovor celej izraelskej pospolitosti a povedz im: Bud'te svätí, lebo ja, Pán, váš Boh, som svätý!*“ (Lv 19,2) Boh pozýva človeka k svätosti, ktorá sa prejavuje v morálnom správaní, lebo Boh je aj eticky absolútne svätý. Potrebu ľudskej svätosti v morálnom správaní nádherne vyjadruje Ž 15: „*Pane, kto smie bývať v tvojom stánku? Kto môže nájsť odpočinok na tvojom svätom vrchu? Ten, čo kráča bez poškvrny a koná spravodlivo, čo z úprimného srdca pravdu hovorí, čo nepodvádza svojím jazykom, nekrivdí svojmu blížnemu ani ho nepotupuje. Čo ničomníka nemá za nič, ale ctí si ľudí bohobojných. Čo nemení prísahu, aj keď mu vyjde na škodu. Čo nepožičiava peniaze na úrok a proti nevinnému sa nedá podplácať. Kto si tak počína, ten sa nikdy neskláti.*“

Božia svätosť sa odráža v jeho sláve, ktorá sa rozprestiera na celý svet. Ide o vyjadrenie úcty Bohu ako kráľovi, ktoré-

mu celé stvorenstvo volá „sláva“ (porov. Ž 29,9).

Ďalšou vlastnosťou je Božia spravodlivosť. Žalmista potvrdzuje, že Boh je spravodlivý a súdi spravodlivo: „*Boh je sudca spravodlivý; dáva výstrahy každý deň.*“ (Ž 7,12) V Starom zákone sa Božia spravodlivosť nechápe iba ako nejaký abstraktný pojem, ale prejavuje sa tým, že Boh vykonáva právo. Ide predovšetkým o retributívne chápanie spravodlivosti – Boh dobrých odmeňuje a zlých trestá. Boh sa ujíma nevinného, nespravodlivo utláčaného, ktorému ľudské poriadky nezaručujú právo a stáva sa jeho ochrancom. Preto často v žalmoch zaznieva prosba, aby Boh zasiahol: „*Pane, veď ma vo svojej spravodlivosti pre mojich nepriateľov, urovnaj svoju cestu predomnou.*“ (Ž 5,9)

Mimoriadne často zaznieva v žalmoch vyznanie, že Boh je milostivý a milosrdný. Hebrejský výraz *chesed* (chesed)

sa v žalmoch používa 127-krát z celkového počtu 245 zmienok v Starom zákone. Slovenský preklad tohto slova obsahuje niekoľko významov – *milosť, dobrota, láska, voľnosť, zhovievavosť, milosrdenstvo*. V žalmoch vďakyvzdania často zaznieva oslava Boha, ktorý vo svojej milosti zachránil, vyslobodil a uzdravil volajúceho: „*Lebo Pán je dobrý; jeho milosrdenstvo trvá naveky a jeho vernosť z pokolenia na pokolenie.*“ (Ž 100,5) Milosť nie je iba Božou vlastnosťou, ale je aj darom, ktorý Boh udeľuje, aby sprevádzal človeka v rôznych situáciách: „*Dobrota a milosť budú ma sprevádzať po všetky dni môjho života.*“ (Ž 23,6)

Žalmy oslavujú Božiu vernosť, ktorá sa prejavuje v nemennosti Boha vo vzťahu k vlastným prisľúbeniam: „*Tvoju spravodlivosť si v srdci neskrývam, rozprávam o tvojej vernosti a o tvojej spáse. Neskrývam tvoju milosť a pravdu pred veľkým zhromaždením.*“ (Ž 40,11) Božia vernosť dáva prosiacemu istotu, že bude vypočutý, lebo spája Boží prisľub s istotou budúceho naplnenia.

Dôraz na Božiu vernosť vychádza zo skutočnosti, že starozákonný vzťah Izraela s Bohom je poznačený zmluvami, ktorými sa Boh zaviazal jednotlivcom alebo celému národu. Stačí spomenúť zmluvu s Noemom, Abrahámom, Dávidom, ale aj Sinajskú a Moabskú zmluvu.⁸ Vernosť zmluvám je vyjadrením Božej milosti, preto pojmy milosť a vernosť sú v žalmoch často prepojené.

⁸ Porov.: TRSTENSKÝ, F.: *Všeobecná charakteristika biblických zmlúv*. In: *Biblia v kulture šviata*. Jelonek, T. (ed.), Kraków, 2006, s. 136-141.



Slovanský žaltár napísaný pravdepodobne v Bulharsku alebo Srbsku v 15. stor. v cyrilike.
Dostupné na http://www.schoyencollection.com/OtherBible_files/ms1590.jpg

2 VYJADRENIA O ČLOVEKU

Žalmy často zachytávajú postoj človeka k Bohu a kladú požiadavky na jeho morálne správanie v každodennom živote. Nie sú to len žalospevy, ktoré vyjadrujú bezútešnú situáciu človeka, ktorý sa s dôverou obracia na Boha. Človek v žalmoch aj ďakuje za obsiahnuté dobrodenia, za preukázanú pomoc alebo záchranu. Žalmista vníma svet okolo seba a chváli Boha za stvorenstvo, vesmír, svet alebo prírodu. V žalmoch vystupuje jednotlivec, spoločenstvo alebo národ.

2.1 Izraelský národ

Ako už bolo povedané, jedným z typických vyjadrení Žaltára je spojenie larfy yhla (elohe jisrael) - Boh Izraela. V žalmoch sa ukazuje vzťah izraelského národa k Bohu. Boh je kráľom nad Izraelom a Izrael je nazvaný Božím ľudom: „Ale my, tvoj ľud a ovce tvojej pastviny, chceme ťa zvelebovať naveky...” (Ž 79,13) Žalmy veľmi jasným spôsobom zdôrazňujú túto exkluzivitu vzťahu izraelského národa k Bohu. Základnou udalosťou tohto vyvolenia je vyslobodenie z Egypta, preto sa táto téma v žalmoch mnohokrát objavuje. Je to základnou udalosťou spásy v dejinách národa. Izrael sa stal Božím ľudom vďaka spásnej činnosti Jahveho. Izrael nie je nazvaný len Božím ľudom, ale dokonca jeho vlastníctvom, čo je vyjadrené na obraze pastiera a stáda: „Ako ovce si viedol svoj ľud rukou Mojžiša a Árona.” (Ž 77,21) Aj v tomto prípade je použitý na adresu Boha kráľovský slovník. Boh je kráľom celého sveta a osobitne kráľom nad Izraelom: „Boh panuje v Ja-

kubovi a až po kraj zeme.” (Ž 59,14)

Exodus nie je jedinou témou. Stretávame sa aj s ďalšími témami, ktorými je vyvolenie patriarchov, v ktorých Izrael vidí svoj počiatok: „...vy, potomci Abraháma, Pánovho služobníka, synovia Jakuba, vyvoleného Pánovho.” (Ž 105,6)

Osobitným príkladom je Ž 136 so svojím refrénom: „...lebo jeho milosrdenstvo je večné.” Tento žalm totiž skráteným spôsobom podáva v chronologickom poradí základné udalosti Pentateuchu. Prinášam ho v pozmenenej podobe bez spomenutého refrému: „Oslavujte Pána, lebo je dobrý. Oslavujte Boha nad bohmi. Oslavujte Pána nad pánmi. On jediný koná veľké zázraky. On múdro stvoril nebesia. On rozprestrel zem nad vodami. On stvoril veľké svetlá. Slnko, aby panovalo vo dne, mesiac a hviezdy, aby panovali v noci. On pobil egyptských pr-

vorodencov. On vyviedol Izraela spomedzi nich mocnou rukou a vystretým ramenom. On rozdelil Červené more na dve časti. A Izraela previedol jeho stredom. V Červenom mori zatopil faraóna i jeho vojsko. On previedol svoj ľud cez púšť. On pobil význačných kráľov. A pozabíjal mocných kráľov, Sehona, kráľa amorejského, a Oga, kráľa Bášanu, a ich krajinu dal za dedičstvo Izraelovi, svojmu služobníkovi. On pamätal na nás v našom ponížení. A oslobodil nás od našich nepriateľov. On dáva pokrm každému stvoreniu. Oslavujte Boha nebies.”

S témou vyvoleného národa úzko súvisí téma zaslúbenej zeme pre Izrael. Boh vyhnať pohanov a vysadiť izraelský národ: „Ty si svojou rukou vyhnať pohanov a našich otcov si usadil, zničil si národy a našich otcov si rozmnožil.” (Ž 44,3) Obľúbeným obrazom krajiny a národa je vinica, ktorú Boh vystaval a vysadil. Izrael je Pánovou vinicou. Nádherným textom je Ž 80: „Z Egypta si preniesol vinicu, pohanov si vyhnať a vysadil si ju. Pôdu si pripravil pre ňu, zasadil si jej korene a zaplnila krajinu.” (Ž 80,9-10)

Už bolo spomenuté, že medzi dôležité témy, ktoré sa často v žalmoch opakujú, patrí uzatvorenie zmluvy ברית (berit), čím sa opäť potvrdzuje exkluzivita vzťahu medzi Bohom a Izraelom. S vyvoleným národom Boh uzatvoril zmluvy, v ktorých sa Boh zaviazal požeňovať svoj ľud a Izrael poslúchať svojho Boha. Často zo strany národa došlo k nevernosti a k prestúpeniu zmluvy, ale Boh ostáva verný svojim prisľúbeniam.

Ž 25, 10: „Všetky cesty Pánove sú milosrdenstvo a vernosť pre tých, čo zachovávajú jeho zmluvu a jeho príkazy.”

Ž 74,20: „Zhliadni na svoju zmluvu, veď násilníci si rozložili stany po celej krajine.“

Ž 89,4: „Zmluvu som uzavrel so svojim vyvoleným, svojmu služobníkovi Dávidovi som prisahal: Naveky zaistím tvoj rod a postavím tvoj trón, čo pretrvá všetky pokolenia.“

Ž 105,8-10: „Večne pamätá na svoju zmluvu, na sľub, ktorý dal pokoleniam tisícim, na zmluvu, čo s Abrahámom uzavrel, na prisahu, ktorou sa Izákovi zaviazal. Jakubovi to stanovil za zákon, Izraelovi za zmluvu večtú.“

2.2 Stvorenstvo

Boh sa zjavuje ľudstvu cez svoje diela. V nich môže totiž človek spoznať Boha a jeho majestát. Jeho prvým dielom je stvorenie sveta, preto žalmy ospevujú Božiu tvoriteľskú činnosť, ktorá zjavuje Božiu múdrosť a veľkosť. Inšpiráciou sú predovšetkým prvé verše knihy Genézis. Najmä Ž 8, 19, 92-93 a 104 sú oslavou Boha – Stvoriteľa: „Nebesia rozprávajú o sláve Boha a obloha hlása dieľo jeho rúk.“ (Ž 19,2) Oslava Stvoriteľa je zároveň aj „dedivinizáciou“ stvorenstva. Nikto a nič okrem Boha nie je božské. Žalmy tak plnia dôležitú apologetickú úlohu aj vo vzťahu k okolitým národom, v ktorých sa niektorým objektom priradzoval božský charakter – napríklad kult slnka v Egypte. Svet, nebesia, zem a všetko, čo ich naplňa, vďaka za svoju stabilitu iba Jahvem, ktorý ich stvoril. Ide teda o „dedivinizáciu“ nebeských telies alebo prírodných živlov, ktoré sa uctievali v kultoch iných národov. Žalmy ukazujú, že aj oni sú iba dielom „Božích rúk.“

2.3 Chudobní krajiny

V každej etape izraelských dejín jestvovala skupina chudobných. Mojžišov zákon pamätal na ich postavenie a bohatší členovia spoločnosti ich mali podporovať: „A vôbec nech niet medzi vami chudobného ani žobráka, lebo Pán, tvoj Boh, ťa požehná v krajine, ktorú ti dá do vlastníctva... Chudobní nebudú chýbať v krajine, kde budeš bývať, preto ti nariaďujem, aby si otváral svoju ruku núdznemu a svojmu chudobnému bratovi, ktorý bude s tebou bývať v krajine.“ (Dt 15,4.11) Predovšetkým sabatický – siedmy rok bol obdobím, keď mali byť odpustené dlhy a bohatí mali pomáhať chudobným.⁹

Napriek tomu chudoba bola reálnou skutočnosťou a menej majetní ľudia sa stávali predmetom útlaku a vykorisťovania. Žalmy nie sú naivnými kompozíciami ale sa vážne zaoberajú aj touto skutočnosťou. Pojem chudoby nadobudol okrem pôvodného významu materiálneho nedostatku aj duchovný rozmer a slovo „chudobný“ sa stalo takmer synonymom pre výraz „zbožný“ a „spravodlivý“.¹⁰ Do popredia vystupuje odkázanosť chudobných na Božiu pomoc a ochranu. Ich dôvera v Boha sa

stáva príkladom postoja zbožného človeka.¹¹ Boh sa stáva ich zástancom: „Pretože chudák biedu trie a úbožiak stoná, povstanem teda,“ hovorí Pán, »zachránim toho, ktorým opovrhujú.« (Ž 12,6)

S chudobou ide aj útlak, ktorý sa prejavuje najčastejšie v odopretí práva a spravodlivosti. Boh sa stáva vykonávateľom spravodlivosti a práva. Preto žalmy často prosia, aby sa Boh ujal sporu a aby zasiahol. Žalmista sa vzdáva vlastnej odplaty a prenecháva to na samotného Boha, lebo v ňom vidí záruku práva a spravodlivosti.

2.4 Nepriatel'ia

Kniha žalmov výraz *nepriateľ* rozdeľuje do troch hlavných kategórií:¹²

- אֹיֵב (ojev) – *nepriateľ* (74-krát),
- צֹרֵר (sorer) – *protivník* (47-krát),
- שֹׂנְאִי (sone) – *tí, čo nenávidia* (32-krát).

Na prvý pohľad sa zdá, že je to príliš vysoké číslo na počet žalmov. Žaltár potvrdzuje, že ľudstvo je zmiešané hlbokým rozdelením. Izrael bol počas svojich dejín takmer stále ohrozovaný silnejšími mocnosťami Egypta a Mezopotámie, ktoré prenikali na jeho územie. To však kladie záväzky aj na samotný národ, aby sa pýtal na svoj postoj k iným národom a členom vlastnej komunity. Vo svete jestvujú vojny a konflikty medzi národmi aj jednotlivcami. Žalmy pravdivo a bez prikrášľovania opisujú túto skutočnosť. Ak pozývajú čitateľa vložiť svoju nádej v Boha, to ešte neznamená, že by prehliadali tvrdú realitu nášho sveta. Žalmy umožňujú pýtať sa aj na našu vlastnú spoluzodpovednosť za tento stav. V prenesenom zmysle sa nepriateľom stáva aj choroba, opustenosť alebo životné nešťastie a toto žalmy často svojim poetickým jazykom s obľubou využívajú.

LITERATÚRA

- Biblia Hebraica Stuttgartensia, ed. Elliger, K., Rudolph, W., Stuttgart 1990.
- HERIBAN, J.: *Príručný lexikón biblických vied*. Rím, 1992.
- KRAUS, H. J.: *Teologia dei Salmi*. Brescia, 1989.
- LISOWSKY, C.: *Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament*. Stuttgart, 1993.
- Nový biblický slovník*. Kolektív autorov, Praha, 1996.
- PRÉVOST, J. P.: *Petit dictionnaire des psaumes*. Cahiers evangile. Paris, 1990.
- Sväté písmo Starého i Nového zákona*. Trnava, 1996.
- TRSTENSKÝ, F.: *Aby si poznal spoľahlivosť učenia. Úvod do Nového zákona*. Svit, 2006.
- TRSTENSKÝ, F.: *Kniha žalmov*. Ružomberok, 2007.
- TRSTENSKÝ, F.: *Všeobecná charakteristika biblických zmlúv*. In: *Biblia v kulturze świata*. Jelonek, T. (ed.), Kraków, 2006.
- WEINGREEN, J.: *Učebnice biblické hebrejštiny*. Praha, 1997.

⁹ Porov.: TRSTENSKÝ, F.: *Aby si poznal spoľahlivosť učenia. Úvod do Nového zákona*. Svit, 2006, s. 7.

¹⁰ Porov.: *Nový biblický slovník*. Kolektív autorov, Praha, 1996, s. 343.

¹¹ Táto myšlienka pokračuje aj v Novom zákone. Ježiš v blahoslavenstvách kladie do popredia „chudobných v duchu“ (porov. Mt 5,3).

¹² Porov.: PRÉVOST, J. P.: *Petit dictionnaire des psaumes*. Cahiers evangile. Paris, 1990, s. 31.



Graduale Romanum – 100 rokov od vzniku

V dňoch od 28. mája do 2. júna 2007 sa v talianskej Florencii uskutočnil VIII. Medzinárodný kongres gregoriánskeho chorálu pod názvom *100 anni di Graduale Romanum. Eredità e sfide* (100 rokov od vzniku Graduale Romanum. Dedičstvo a výzvy). Podujatie organizovala Medzinárodná asociácia *Studi di Canto gregoriano*,¹ ktorá podobné stretnutia usporadúva pravidelne každé štyri roky (predchádzajúci kongres sa uskutočnil v nemeckom Hildesheime v roku 2003 a jeho téma znela *Neuma, gesto, hlas – prostriedky pre interpretáciu gregoriánskeho chorálu*).

Otvorenie kongresu začalo slávnostnou svätou omšou v Bazilike sv. Miniata al Monte v pondelok 28. mája, ktorú celebroval generálny opát benediktínov – olivetánov don Diego Rosa. Oficiálne zahájenie stretnutia prebehlo v nasledujúci deň v kongresovom centre *Oltrarno Meeting Center* a uviedli ho prof. Nino Albarosa, súčasný prezident AISCGre a Prof. Johannes Berchmans Göschl, predseda jej nemeckej sekcie, ktorý zároveň predniesol hlavný príspevok pod rovnomeným názvom konferencie *100 rokov od vzniku Graduale Romanum. Dedičstvo a výzvy*. V nasledujúcich dňoch odznali prednášky najvýznamnejších vedcov v oblasti gregoriánskeho chorálu: Giacomo Baroffio porovnal Medicejskú edíciu *Graduale Romanum* z roku 1614-1616 s jej neskoršou vatikánskou verziou, benediktínsky kňaz Daniel Saulnier sa venoval osobnosti spolubrata Eugéna Cardineho, priekopníka a objaviteľa gregoriánskej semiológie² vo vzťahu k ďalším dvom osobnostiam obnovy gregoriánskeho chorálu v 20. storočí, Josephovi Pothierovi a Andrému Mocquereauovi ako k pilierom jeho vlastného ponímania gregoriánskej interpretácie. Španielska rehoľníčka Dolores Aguirre sa zaoberala gregoriánskym chorálom ako spevom ľudu, ďalší významný benediktínsky odborník Cornelius Pouderoijen poukázal na chromatické alterácie v gregoriánskom repertoári. Prof. Nino Alarosa sprehladnil vývoj semiologickej interpretácie od jej znovuobjavenia Eugenom Cardinom až podnes. Predseda španielskej sekcie AISCGre Juan Carlos Asensio Palacios po-

ukázal na interpretáciu neskorších gregoriánskych spevov v španielskom stredovekom rukopise z 12. storočia *Codex Calixtinus*, ktorý sa nachádza v Archíve katedrály v Santiago de Compostela a verejnosti je známy aj pod menom *Jakobus*. Prof. Franz Karl Praßl z univerzity v Gráci prednášal o melódiách gregoriánskeho chorálu ako o svedectve biblickej patristickej interpretácie. Joseph Kohlhäufl z Regensburgu sa vo svojom príspevku zaoberal tromi doplnkovými písmenami *a*, *s* a *l* v sanktgallenských kódexoch³ a don Alberto Turco poukázal na vzťah medzi ambroziánskym a gregoriánskym spevom z hľadiska najnovších vedeckých výsledkov. Počas konferencie zaznel aj príspevok Reinharda Meßnera pod názvom *Vlastný liturgický rímsky spev, význam gregoriánskeho chorálu pre zvukovú podobu liturgie v národných jazykoch*. Veľmi zaujímavým vstupom bola praktická prednáška Heinricha Rumphorsta a Johannes Berchmansa Göschla, ktorí na konkrétnych spevoch gregoriánskeho repertoáru poukázali na komplexnú zložitost melodickej reštitúcie.⁴

Spomenuté prednášky pravidelne alterovali s praktickými hudobnými dielňami, ktoré viedli vedúci renomovaných európskych schol: Juan Carlos Asensio Palacios, Giovanni Conti a Tito Molisani z Talianska a napokon Alexander M. Schweitzer z Nemecka. S účastníkmi kongresu nacvičovali jednotlivé spevy, ktoré tvorili spoločný program spevov svätých omší. Počas liturgických stretnutí a predovšetkým v rámci troch večerných koncertov sa vo florentských bazilikách predstavili niektoré scholy: v Bazilike sv. Vavrinca to bola mužská gregoriánska schola z Lisabonu (Portugalsko) pod vedením Marie Heleny Pires de Matos a rovnako mužská *Choralschola ehemaliger Regensburger Domspatzen* z Nemecka, ktorú viedol Joseph Kohlhäufl. V Bazilike Zvestovania to boli ženské scholy *Alia Monodia* zo Švajčiarska, dirigent Giovanni Conti a talianska schola *Mediae Aetatis Sodalitium* vedená Ninom Albarosom. Na liturgických slávnostiach sa predstavila ďalšia talianska ženská schola *Viri Galilaei*, ktorú vedie Enzo Ventroni a na poslednom koncerte sme si vypočuli nemecké miešané scholy *Berliner Choralsschola* z Nemecka, ktorej dirigentom je Heinrich Rumphorst, a rakúska schola *Grazer Choralsschola* pod vedením Franza-Karla Praßla.

³ Doplnkové, resp. významové písmená (z lat. *litterae significativae*) tvoria neodmysliteľnú súčasť sanktgallenskej bezlinajkovej notácie. Ich úlohou je ešte viac spresniť interpretačný význam neumových znakov, pri ktorých sú zaznamenané (ide predovšetkým o rytmické a melodické odtienky, napr. *i* – *iusum* – melódia ide smerom dole, *s* – *sursum* – melódia ide smerom hore, *c* – *celeriter* – zrýchliť, *t* – *tenere* – spomaliť, *a* – *augmentare* – rozšíriť, *l* – *levare* – zdvihnúť, atď.).

⁴ V rámci znovuoobrodovania gregoriánskeho chorálu, ktoré dlhodobo a postupne prebieha už od konca 19. storočia, sa v posledných desiatkach rokov sformovala v Nemecku skupina vedeckých pracovníkov, ktorá na základe podrobného štúdia viacerých významných stredovekých rukopisov prehodnocuje jednotlivé spevy a snaží sa im prinavrátiť tú najpravdepodobnejšiu melodickej verziu.

¹ AISCGre (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano) je medzinárodná organizácia, ktorá zgrupuje vedcov a priaznivcov gregoriánskeho chorálu. Založená bola vo februári roku 1975 žiakmi vynikajúceho vedca, francúzskeho benediktína Dom Eugena Cardina, ktorý je považovaný za otca gregoriánskej semiológie – vedy o neumových znakoch. AISCGre sa veľmi rýchlo rozšírila v Európe a dokonca aj v Japonsku. Z administratívnych dôvodov sa v jednotlivých štátoch vytvorili samostatné sekcie. Hlavné sídlo organizácie je v Cremone (Taliansko), kde sa každoročne konajú kurzy gregoriánskeho chorálu pre začiatočníkov i pokročilých záujemcov. Asociácia vydáva aj vlastný časopis *Studi di canto gregoriano*. Cieľom asociácie je snaha o kvalitné šírenie gregoriánskeho chorálu pre všetkých, ktorí sa ho snažia spoznať, porozumieť mu a prehĺbiť si poznatky o tomto mimoriadnom speve, ktorý je úzko spätý s liturgiou a duchovnom.

² Gregoriánska semiológia je vedná disciplína, ktorá tvorí súčasť hudobnej paleografie a zaoberá sa významom a interpretáciou jednotlivých neum adiaematickej, t.j. bezlinajkovej notácie.

VIII. Medzinárodný kongres gregoriánskeho chorálu vo Florencii ukončila slávnostná svätá omša vo florentskom dóme Santa Maria del Fiore, ktorej predsedal J. Em. kardinál Ennio Antonelli. Všetci účastníci kongresu sa pod dirigentským vedením A. M. Schweitzera aktívne zapojili do liturgie spoločnými gregoriánskymi spevmi, aby nimi vzdali úctu Pánovi, ktorý citeľne požeňoval celý priebeh kongresu.

V najbližších číslach Adoramus Te chceme našim čitateľom sprostredkovať hlavné myšlienky najzaujímavejších príspevkov tohto kongresu. Prvým z nich je otvárací referát J. B. Göschla *100 rokov od vzniku Graduale Romanum. Dedičstvo a výzvy*.

Janka Bednáriková

100 rokov Graduale Romanum

(referát prednesený na 8.medzinárodnom kongrese AISCGre 29. 5. 2007 vo Florencii)

JOHANN BERCHMANS GÖSCHL

Dejiny *Graduale Romanum* z roku 1908 sú, ako všetci vieme, dejinami plných protikladov, zápletiiek, chýb a neistôt. Sú dejinami emocionálne rozpálených polemík a osobných napätí, ktoré boli vyvolávané s obrovským utrpením a viedli k pravidelným zlomom a odcudzeniam. Áno, sem a tam sa musí konštatovať, že takéto zlomy a priepasti urobili tie isté osoby.

Goetheho výrok o dvoch dušiach v jednom tele sa v skutočnosti týka tak isto mnohých protagonistov obnovenia chorálu. Sú to napätia, ktoré sa už v raných dejinách *Graduale Romanum* len naznačujú a ktoré potom dosahujú svoj vrchol v prvom desaťročí dvadsiateho storočia v súvislosti s prípravou *Editio Vaticana*, a ktoré sprevádzajú v rozličných formách tak isto celé dejiny účinku *Editio Vaticana* a v rámci toho *Graduale Romanum* až do dnešného dňa. Koho by ešte prekvapilo, že pri takýchto konfliktných dejinách kníh *Editio Vaticana* a okrem toho zvlášť *Graduale Romanum*, sa tieto môžu označiť nie ináč ako ambivalentné.

Na základe týchto naznačených faktov, ktoré všetci poznáme, si môžeme položiť otázku, či je zmysluplné zhromaždiť sa na tomto kongrese, aby sme oslavovali jubilanta, ktorý sa narodil s bolesťami a zraneniami, a ktorý sa dnes, po 100 rokoch, ešte celkom nevyliečil zo svojej pôrodnej traumy.

A predsa máme všetci dôvod zamyslieť sa nad výsledkami publikácie *Graduale Romanum* spred 100 rokov a tento deň oslavovať. Pretože viac ako všetko platí: čím je silnejší tieň, tým je výraznejšie svetlo. V skutočnosti nám dokazujú dejiny *Graduale Romanum* od svojho začiatku tak isto mnoho svetlých momentov, ktoré účinkujú dodnes a ktoré sa opäť novými silami a iniciatívami presadzujú a ktoré sa na základe tejto bázy, cez *Editio Vaticana*, raz dosiahnu.

Čo sa týka chronológie udalostí, tendencií a vývoja prvej etapy reštaurácie gregoriánskeho chorálu do publikácie vatikánskeho vydania chorálu, sme poučení príslušnou sekundárnou literatúrou. Na prvom mieste sa môže menovať rozsiahla štúdia Dom Pierre COMBEho, OSB zo Solesmes, ktorá má titul: *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes 1969. Komu sa zdá lektúra týchto skoro 500 strán veľkého diela časovo náročná, tomu dobre poslúži komprimované dielo Felice RAINOLDIho *Das Graduale Ro-*

manum von Dom Prosper Guéranger bis 1974 v *Beiträge zur Gregorianik* (BzG – pozn. prekl.) 31, 2001, str. 27-51, resp. v talianskej originálnej verzii - *Il Graduale Romanum da Dom Prosper Guéranger al 1974* v *Studi Gregoriani* XV, 1999, str. 7-38. Posledný príspevok, ktorý vznikol z prednášky na kongrese AISCGre 1999 vo Verone, sa ale zaoberá celkom zvlášť históriou účinku *Graduale Romanum* v 20. storočí až do publikácie pokoncilového *Graduale Romanum* z roku 1974. Podobne to platí pre obsiahle príspevky Dom Jeana CLAIRE OSB *Centocinquanta anni di „restaurazione gregoriana“ a Solesmes – Uomini, idee, libri* v *Bolletino dell' AISCGre* IV, 1990, str. 3-22 a *Un secolo di lavoro a Solesmes* v *Studi Gregoriani* XVI, 2000, str. 7-51, ako aj príspevok toho istého autora Dom Eugéné Cardine v *Studi Gregoriani* XIV, 1998, str. 5-35. Nie posledne sa týkal tejto témy aj otvárací referát Dom Daniel SAULNIERa na Kongrese AISCGre 1999 vo Verone s titulom *Das Graduale Romanum: Rückblick und Ausblick. Chancen und Schwierigkeiten einer Überarbeitung des Graduale Romanum* v nemeckom preklade BzG 30, 2000, str. 33, 42.

Na základe vyššie uvedených diel možno vidieť veľmi detailné predstavenie chronológie udalostí v súvislosti s prácami a vydaním *Graduale Romanum* 1908, ale tak isto mnohé prúdy a smery od začiatku reštaurácie gregoriánskeho chorálu v 19. storočí až do nedávnej minulosti. Preto si dovoľujem obmedziť sa na niektoré údaje a názory. Predovšetkým mi ide o bližšie objasnenie niektorých zákulisí, ktoré skrývajú mená, údaje a čísla, inými slovami skutočnosti, ktoré sú nám nechané ako pohnuté dedičstvo *Graduale Romanum*. Vedomie zdedeného dedičstva predovšetkým na základe ležiacich impulzov, ideí a leitmotívov, nás samotných konfrontuje otázkou, aké konzekvencie si máme z toho vziať do prítomnosti a budúcnosti.

I. Veľký prelom – k prehistórii *Graduale Romanum* z roku 1908

Veľký prelom má jedno meno: Solesmes. V skutočnosti stojí váha reštaurácie gregoriánskeho chorálu na novo obnovenom benediktínskom kláštore v Solesmes v roku 1833. V tom čase síce existovala aj na iných miestach čulá vedecká činnosť na poli gregoriánskeho chorálu, predovšetkým od približne polovice storočia, kedy boli opäťovne objavené stredoveké rukopisy chorálu. Tak zvlášť



vo Francúzsku a v nemecky hovoriacej oblasti. Ale nikde dovtedy neboli tak sústredené sily, ktoré by sa venovali výskumu pôvodného gregoriánskeho chorálu ako v Solesmes. Treba ďakovať predovšetkým významnej postave, ktorá stála na začiatku reštaurácie chorálu a ktorá dala základné idey a navrhla smer výskumu: Dom Prosper GUERANGER, zakladajúci opát Solesmes. Význam tohto muža – vďaka jeho cestu ukazujúcim ideám a iniciatívam, ktoré dal opátstvu Solesmes – nemožno dostatočne oceniť pre cirkevné dejiny 19. storočia.

Po víroch francúzskej revolúcie a v iných krajinách po sekularizácii, ktoré znamenali zatvorenie a rozpustenie väčšiny kláštorov, kláštor Solesmes so sebou priniesol rozhodujúce idey a impulzy pre reštauráciu predovšetkým benediktínskeho mníšstva, ktoré sa rozšírilo do iných krajín, ako napríklad do Nemecka. Vo Francúzsku, ktorého diecézy sa vo veľkom množstve obrátili rímskej liturgii chrbtom, presadil Dom Gueranger tak svojimi článkami k liturgii, ako aj vďaka ďalekosiahlemu pôsobeniu jeho kláštora, jasné signály, ktoré znamenali návrat francúzskych diecéz k rímskej liturgii, čo bol významný úspech. Dom Gueranger bol presvedčený, že ako reštaurácia benediktínskeho mníšstva, tak aj hľadanie nového zmyslu v oblasti liturgie je úzko spojená s otázkou opätovného oživenia gregoriánskeho chorálu. Pre neho bol, na rané časy Cirkvi vzťahujúci sa spev liturgie Ríma, významným symbolom jednoty Cirkvi a jej liturgie. Ale aby táto jednotu vytvárajúca funkcia gregoriánskeho chorálu bola správna, boli potrebné lepšie vydania ako tie, ktoré sa používali v 19. storočí, a ktoré práve nevyjadrovali jednotu, ale skôr roztrieštenosť v mnohých rozličných verziách a lokálnych tradíciách. Aby sa opätovne našla jednotu tradície gregoriánskeho chorálu, nevedla pre neho iná cesta ako len tá, aby sa navrátilo k najstarším prameňom stredoveku.

Pod týmito prameňmi sa nemysleli stredoveké spisy teoretikov. Práve opačne: z listu roku 1888 od Dom Paul JAUSIONSa, prvého významného vedca v oblasti chorálu v rámci Solesmes, Solesmes bolo od začiatku naplnené najhlbšou nedôverou voči stredovekej hudobnej teórii. Toto stojí pod vplyvom jednej „nouvel art“, musica figurata, ktorá je účelne menzuralistická. Z tejto poznámky Dom Jausionsa vyvstáva tak isto jasné ohraničenie Solesmes práve proti diverzným pokusom vtedajšieho Francúzska, ale tak isto aj iných krajín, definovať rytmiku gregoriánskeho chorálu v menzuralistickom zmysle. Nie, návrat k najstarším prameňom stredoveku môže znamenať obrátenie sa k najstarším rukopisom, ktoré obsahujú hudobný repertoár, k najstarším rukopisom in campo aperto, z ktorých a na základe ktorých, podľa Dom Jausionsa, je možné vyňať rytmický priebeh. Ide o najstaršie rukopisy na notových línajkách, ktorých verzie melódii sa potom zhodujú s najstaršími notáciami neum.¹

Týmto sa oznamuje metodologický princíp porovnávania štúdia prameňov. Tento princíp si od začiatku vzal Dom Guéranger za vlastný. Bol presvedčený o tom, že podľa možností autentické zachytenie gregoriánske-

ho chorálu je možné len vtedy, ak sa zhoduje v rámci mnohých rukopisov. Aby dosiahol tento cieľ, poveril niektorých svojich mníchov, aby vyhľadali v rámci knižníc vo Francúzsku a mimo neho a vytvorili podľa možnosti čo najobsiahlejšiu dokumentáciu gregoriánskych rukopisov. Tým bol položený základný kameň pre neobvyčajne bohato vytvorený paleografický „atelier“, ktorý neskoršie Dom Mocquereau a jeho spolupracovníci značne vybudovali a rozšírili.

Ešte v inom pohľade dal hranicu Dom Guéranger v oblasti gregoriánskeho chorálu, ktorú jeho kláštor čo najvernejšie presadil pre budúcnosť, a tým pádom až do súčasnosti, a tým vytvoril model interpretácie chorálu. Reč je o typickom štýle spevu mníchov zo Solesmes, ktorého spôsob vplýval na osobnosti až do súčasnosti (Dom Jean Claire). V skutočnosti sa dostal Dom Guéranger k poznaniu, že archeologické výskumy rukopisov chorálu samotné nestačia, aby kreovali presvedčujúci a predovšetkým liturgicky správny štýl spevu. Gregoriánsky chorál bol pre neho na prvom mieste spievaná modlitba liturgie. A tak ako gregoriánski skladatelia z hĺbky meditácie posvätného textu vytvárali slová liturgie a dávali im kongeniálnu hudobnú formu, tak sa musí taktiež prenášať interpretácia týchto spevov v rámci ducha liturgie, v rámci ponorenia sa do duchovného obsahu textov. Týmto je formulovaný jasný princíp, že slovo, liturgický text, je pozdvihnutý na prvú a najvyššiu inštanciu interpretácie gregoriánskych spevov. Gregoriánsky chorál je „parol chanté“, „parola cantata“, ako to neskoršie Dom Cardine stereotypne zdôrazňoval. Ale tak isto „rythme oratoire“, koncept rytmu, ktorý rozvinul ešte za života Dom Guérangera Dom Pothier, spočíva na tomto princípe. Na slovo orientujúci sa štýl spevu zostal až do dnešného dňa zvláštnym znakom dobrotivosti chorálovej interpretácie Solesmes. A to je konečne najdôležitejšie a najkrajšie dedičstvo, ktoré Dom Guéranger v oblasti interpretácie chorálu svojmu kláštoru, ale aj nám dnes, ktorí sa snažíme o podľa možností najlepšiu interpretáciu gregoriánskeho chorálu, zanechal.

Čo to má všetko spoločné s *Editio Vaticana* a s *Graduale Romanum* 1908? Takto by sme sa mohli mnohí pýtať. A táto otázka je správna, pretože do uverejnenia *Graduale Romanum* prešlo ešte pol storočia. Napriek tomu, s plnou jasnosťou je potrebné povedať: Bez tejto pionierskej práce mníchov zo Solesmes, a celkom zvlášť ich opáta Prospera Guérangera, krátko pred polovicou a v polovici 19. storočia, by neexistovalo dodnes žiadne *Editio Vaticana* a žiadne *Graduale Romanum* v nám predloženej forme a vývoj v následných desaťročiach by mal úplne iný priebeh.

Tak isto v druhej polovici 19. storočia sa vzťahujú najdôležitejšie etapy cesty, ktorá po začiatku nového storočia viedla k *Editio Vaticana* a ku *Graduale Romanum* do opátstva Solesmes. V centre tohto vývoja stoja dvaja mníši zo Solesmes, ktorí majú významnú úlohu v rámci reštaurácie gregoriánskeho chorálu: Dom Joseph POTHIER a Dom André MOCQUEREAU. Obaja sa zaoberali svojimi výskumami a rozvíjali svoje aktivity v službách obnovy gregoriánskeho chorálu v rámci smeru, ktorý ukázal Dom Guéranger. Ale obaja popritom

¹ Porov. COMBE, Pierre: *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes, 1969, s. 86n.

od začiatku kládli rozličné akcenty, ktoré sa neskoršie mali vyvinúť k neprekonateľným protikladným pozíciám a hodnotám, a to napriek tomu, že obaja desaťročia úspešne spolupracovali a na osobnej úrovni nezlyhali. Kým Dom Pothier nasledoval viac stopu textu ako najvyšší princíp interpretácie a druhú koľaj, štúdium a výskum stredovekých rukopisov, chcel obmedziť na iba nutnú mieru, tak pre Dom Mocquereaua boli rukopisy, ktoré mali pre neho svoje kúzlo, centrom celého jeho záujmu skúmania.

Obaja bádatelia prišli k zaujímavým výsledkom na svojich rozličných cestách, v rámci rozličných smerov, ktoré mali byť tak pre *Editio Vaticana* a zvlášť pre *Graduale Romanum* ako aj pre celkové nedávne dejiny chorálu 20. storočia priekopníckym objavom, aj keď skrz naskrz v ambivalentnom zmysle.

V roku 1880 uverejnil Dom Pothier v Solesmes svoje základné dielo *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*, v ktorom medzi iným predložil a zdôvodnil svoju teóriu gregoriánskeho rytmu ako „nombre oratoire“. Tri roky neskoršie uverejnil u Desclée v Tournai svoj *Liber Gradualis*, pravú senzáciu a pravdivo kvalitatívny skok v porovnaní k dovtedy všetkým dostupným vydaniám, dielo, ktoré mu tak isto Dom Mocquereau nemohol uprieť svoj obdiv. Tomu zodpovedal odvážny, priam smelý čin, lebo v tom istom roku 1883 krátko predtým potvrdil pápežský dekrét „Romanorum Pontificum sollicitudo“ práva, ktorými dával privilégia *Editio (Neo-) Medicea* ako odpoveď Ríma na kongres v Arezzo v roku 1882, ktorý sa entuziasticky vyjadril pre bádania Solesmes a jednoznačne sa postavil proti *Editio (Neo-) Medicea* od Pusteta v Regensburgu. Na konečnej revízii oboch diel, ktoré už boli na konci 60-tych rokov 19. storočia uzavreté sa zúčastnil aj Dom Jausions, ktorý v roku 1870 zomrel vo veku 36 rokov.

Dom Mocquereau uverejnil v roku 1889 prvý diel *Paléographie Musicale*, vedecko-dokumentárny súbor, ktorý obsahoval fotomechanické reprodukcie najstarších a najvýznamnejších stredovekých rukopisov chorálu. Rad, ktorý dodnes vyrástol na 24 zväzkov a priebežne posledný diel bol vydaný v Solesmes v roku 2001 v spomienke na nášho priateľa P. Ruperta Fischera, zakladajúceho člena našej študijnej spoločnosti.

Tak ako sú veľkolepé výkony a zásluhy týchto oboch bádateľov pre reštauráciu gregoriánskeho chorálu, tak obdivuhodne pôsobia zlomy oboch v ich vedeckej biografii. U Dom Pothiera v skutočnosti udivuje jeho otvorené nepriateľstvo proti projektu „Paléographie Musicale“ aj keď práve jeho „Liber Gradualis“ mohlo uzrieť svetlo sveta len skrze dôkladné štúdium starých rukopisov. Aj keď to v zárodku správne poznal, mohol ďalej v prehĺbených zákonoch svojej „mora ultimae vocis“ pokračovať jedine konzultáciou rukopisov. Ale na druhej strane je pravdou, že Dom Pothier len málo podložil rukopismi svoju rekonštrukciu gregoriánskych spevov. S istotou poznal rukopisy zo St. Gallen a tak isto rukopis Laon 239. Z posledného kódexu ako aj z Cantatoria St. Gallen 359 urobil už v 60. rokoch odpisy. Reštitúciu melódií založil vo veľkej miere na kódexe Montpellier H 159. Preto má azda Dom Combe pravdu, keď mieni, že

Dom Pothier sa obával, že skrze projekt „Paléographie Musicale“, ktorý mal odvážny cieľ sprístupniť vedec-kému svetu najstaršie a najlepšie rukopisy, by sa mohol jeho „Liber Gradualis“ dostať do kritiky, resp. urobiť ho otáznym.² Podobne sa vyjadruje Dom Claire, keď hovorí, že podľa názoru Dom Pothiera, nemožno o jeho Graduale diskutovať a niečím ho dopĺňať³ a toto bol v konečnom dôsledku dôvod pre jeho negatívne nastavenie proti projektu „Paléographie Musicale“. Pre neho je text jediným prameňom interpretácie, a preto odmietol a priori študovať neumovú notáciu rukopisov.⁴

Úplne opačný bol Dom Mocquereau. Pre neho znamená neumová notácia „l'expression la plus parfaite des cantilènes liturgiques“ a rukopisy obsahujú „tout ce que nous voulons savoir sur la version, sur la modalité, sur le rythme a et la notation des mélodies ecclésiastiques“.⁵ Tieto citáty jasne dokazujú, že Dom Mocquereau bol hlbokým znalcom starých rukopisov a horlivým obhajovateľom najstaršej tradície gregoriánskeho chorálu dokumentovanej v rukopisoch.

Ale toto nie je celý Dom Mocquereau. Je to, ako sa opakovanne vyjadril Dom Cardine nám svojim žiakom, Mocquereau primo. Žiaľbohu, existuje aj Mocquereau secondo. Žiaľ, z nášho pohľadu! Vďaka Bohu, z pohľadu neprehliadnuteľného spoločenstva fanúšikov počas priebehu celého 20. storočia. Z nášho pohľadu stojí jeho systém rytmu, systém tzv. „voľného hudobného rytmu“, („mesure libre“ v terminológii Jean Clairea) s voľným nasledovaním rytmu prízvuku na druhej, resp. tretej slabike a rytmických oporných bodov na každej druhej resp. tretej note – moderne cítiaci, čisto abstraktný systém rytmu, ktorý dôkladne predložil v prvej časti svojho dvojzväzkového diela *Le nombre musicale grégorien ou rythmique grégorienne*⁶ čo je v jasnom protiklade k údajom gregoriánskej paleografie, pre ktorej etablovanie a rozšírenie sa tak veľmi zasadzoval. Rozumie sa samo sebou, že slovo hrá v umeleckom systéme rytmu len podriadenú úlohu. Pohľad na miesto „in latitudinem“ introitu „Factus est Dominus“ môže zvýrazniť ako málo je správne takého rytmické predvedenie textu.

Príklad 1: Introit *Factus est Dominus*



² Porov. COMBE, *Histoire*, s. 130.

³ Porov. CLAIRE, Jean: *Un secolo di lavoro a Solesmes*. In: *Studi Gregoriani XVI*, 2000, s. 12.

⁴ CLAIRE, *Un secolo*, s. 13.

⁵ *Paléographie Musicale I.*, s. 23.

⁶ Tournai 1908 a 1927.



(Je zrejmé, že slovný prízvuk „latitúdinem“ zostáva podľa tejto rytmickej koncepcie nepovšimnutý)

Tento prelom vo vedeckej biografii Dom Mocquereaua možno z pohľadu gregoriánskej semiológie tak isto dnes, po sto rokoch, len ťažko pochopiť. Mnoho generácií po celom svete spievalo na základe tohto chybného vedeného systému rytmu. To nič nemení na skutočnosti, že v Solesmes sa nikdy podľa tohto systému nespievalo, ale v každom čase sa držalo Dom Guéranger zdedeného, na slovo orientujúceho sa štýlu spevu.⁷ A na tom nič nezmení iná skutočnosť, že pravdepodobne existuje ešte aj Mocquereau terzo, ktorý sa na konci svojho života opätovne priblížil k Mocquereauovi primo, ku Mocquereauovi rukopisov.⁸

II. Bezprostredná príprava a publikácia *Graduale Romanum* z roku 1908

Keďže výsledky a bližšie okolnosti v súvislosti s bezprostrednou prípravou a publikáciou *Graduale Romanum* z roku 1908 sa spomínajú v mnohých štúdiách, chcem moje poznámky obmedziť na ten či onen bod, ktorý sa nám, dnešným bádateľom a praktikom gregoriánskeho chorálu, zdá najdôležitejší. Pritom je jasné, že mnoho z toho, čo sa tu objasňuje nie je nič iné ako ďalší vývoj toho, čo sa v rámci dlhého napätia času, približne 70-tich rokov kladie ako prehistória. Preto je to dôvodom, prečo sme aj my položili veľkú váhu na objasnenie tejto prehistórie.

1. Editio (Neo-) Medicaea

Najostrejšie nepriateľstvo pre mníchov zo Solesmes ako aj pre projekt *Editio Vaticana* a v rámci toho zahrnuté novoeditované *Graduale Romanum*, prišlo z vydavateľstva Editio Medicaea, resp. z okolia vydavateľstva Pustet v Regensburgu, ktoré sa tešilo tridsaťročnému pápežskému privilegiu tlače pre nové, opätovné vydanie Editio Medicaea z roku 1873. Toto bolo v roku 1883 za pápeža Leva XIII. dekrétom „*Romanorum Pontificum sollicitudo*“ – už sme o tom hovorili – opätovne potvrdené.

Dvojzväzkovým dielom Raphaela Molitora z Beuronu, prvého opáta z Gerleve, ktorý má titul *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom*⁹, dnes vieme skutočne presne o procesoch v súvislosti s Editio Medicaea, ktoré bolo vydané v roku 1614 v Typographia Medicaea. Skoro súčasne s uverejnením Molitorovho diela, objavili jezuita Angelo de Santi a Monsignore Carlo Respighi rímske dokumenty, ktoré hovorili proti Palestrinovmu autorstvu v súvislosti s Editio Medicaea, čo bolo – pravdepodobne nezávisle od týchto objavov – tak isto potvrdené Molitorovými výskumami.

Samotnej Editio Medicaea sa na tomto mieste nebudem venovať, pretože tejto téme sa bližšie bude venovať kolega Giacomo Baroffio. Ale niektoré poznatky z die-

la Raffaella Molitora sa mi zdajú nápomocné, tak ako dejinné zoradenie Editio Medicaea, ako aj chápanie konfliktu Editio (Neo-) Medicaea a *Editio Vaticana* tesne po prelome storočí. Krátko to zhrniem v piatich bodoch:

1.) Editio Medicaea je privátne vydanie. Nikdy nebolo oficiálnym vydaním Cirkvi, aj keď malo pápežskú aprobáciu a viackrát bolo Rímom výslovne odporúčané.¹⁰

2.) „Reforma“ sa udiala v mene umenia. „Zlepšenia“ nevyhľadávali návrat k starým melódiám, ale prispôbenie starých melódií na hudobné cítenie svojej doby.¹¹ „...namiesto reformovania sa viedlo k samostatným novotám.“¹²

3.) Okolo roku 1600 prichádza v dejinách viachlasej hudby monodický štýl, ktorý už potom čoskoro vymieňa klasickú vokálnu polyfóniu. Obsah a vyjadrenie textu sú skrze textom zapríčinené afekty stále dôležitejšie. Všetko, čo stojí proti zrozumiteľnosti textu má byť odstránené. Tento princíp, najprv použitý na polyfónii, neostal bez vplyvu na „reformu“ gregoriánskeho chorálu. Neustále sa pri prepracováteľoch medickej reformy Graduála, Sorianovi a Aneriovi, stretávame s polyfonistami rímskej školy.¹³

4.) V mene priority textu chceli „reformátori“ vylúčiť všetky nevhodné „barbarizmy“ gregoriánskych spevov. „Barbarizmom“ bola mienená predovšetkým skutočnosť, že v tradičnom gregoriánskom choráli sa nezriedka stretávame s viactónovou skupinou neum alebo práve s melizmami na neprízvučných slabikách, kým slabiky akcentu majú často zastúpenie len jedinej noty. Predovšetkým sa naliehalo na obmedzenie meliziem na krátkych neprízvučných slabikách pred akcentom slova a v rámci zjednodušenia meliziem na konci.¹⁴

5.) Jasnosť a uniformita sa mala vytvoriť v oblasti modalít, predovšetkým tým, že každý spev mal začať základným tónom alebo na tenore. Aby sa vyšlo v ústrety modernému cíteniu, tak sa v mnohých prípadoch znížil citlivý tón *h/si* na *b/su*¹⁵ (pozn. prekl.) a toto sa nezriedka stalo aj v módoch, pre ktorých citlivý tón *h* je nutne podstatný.¹⁶

Na záver pri *Editio Medicaea* si je možné všimnúť, že mnohé novoty a zmeny sa musia spoznať skrze pozitívny pastorálny motív, totiž skrze zrozumiteľnosť textu

⁷ Porov. CLAIRE, Jean: *Centocinquanta anni di „restaurazione gregoriana, a Solesmes – Uomini idee, libri*. In: *Bollettine dell'ASISGre* IV, 1990, s. 19n.

⁸ Porov. MOCQUEREAU, André: *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'Ecole de Solesmes*. In: *Monographies gregoriennes* VII, 1926, s. 102n.

⁹ Lipsko 1901 a 1902.

¹⁰ Porov. MOLITOR, Raffael: *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom*. Vol. 2. Leipzig, 1902, s. 117nn.

¹¹ Porov. MOLITOR, *Die nachtridentinische*, s. 150.

¹² MOLITOR, *Die nachtridentinische*, s. 138.

¹³ Porov. MOLITOR, *Die nachtridentinische*, s. 150nn.

¹⁴ Porov. MOLITOR, *Die nachtridentinische*, s. 76, 188.

¹⁵ Na tomto mieste sa stretávame s nejednotnosťou hudobno-teoretických pojmov intonácie. Na Slovensku sa citlivý tón *h* označuje podľa Kodályovskej školy ako *ti*, nemecká terminológia pozná označenie *si*. Zníženie 7. stupňa sa na Slovensku označuje ako *tu*, v nemeckej terminológii ako *sa*. Prekladateľ sa rozhodol použiť zmiešanú formu len v rámci tohto textu ako *su*.

¹⁶ Porov. MOLITOR, *Die nachtridentinische*, s. 193nn.

a tým sprostredkovanie obsahu textu. Azda to bola rovnaká pastorálna intencia, ktorá viedla vo vtedajšej viachlasnej cirkevnej hudbe k zjednodušeniu všetkých komplikovaných a zamotaných kontrapunktických štruktúr. Čo ale vo vtedajšej polyfónii účinkovalo ako pravá očista, bolo pre gregoriánsky chorál smrteľné. Lineárnosť jednohlasného gregoriánskeho chorálu vo svojom dokonale vyjadrení omšového propria žije celkom podstatne z ornamentiky, tak isto na neprízvučných slabikách. Takáto ornamentika nemusí byť v žiadnom prípade nedostatok textu, ale práve naopak, môže mu prepožičať silnejší profil. Toto nedocenenie bolo najťažším prehreškom autorov *Editio Medicaea*. Aby sa ilustroval rozdiel medzi *Editio (Neo-) Medicaea* a pôvodnými melódiami orientovanými *Editio Vaticana*, opäť sa ešte raz vrátime k introitu „Factus est Dominus“:

Príklad 2: In. *Factus est Dominus* v *Medicaea* a *Vaticana*

Dominica infra
Oñt. Corporis
Christi, ij. post
Pentec. Introit?



Actus est Domi-

nus pro te et or me us, & eduxit me in

latitu dinem: saluū me fecit, quoniam

vo luit me.

Editio Medicaea

Intr.



ACTUS EST * Dómi- nus pro- té- ctor me- us, et e- dú-

xit me in la- ti- tú- di- nem: saluū me fe- cit, quó- ni-

am vó- lu- it me. Ps. Dí- lí- gam te Dómine forti- túdo

Editio Vaticana

2. Práca pápežskej komisie edície Typica Vaticana a jej zlyhanie

Začiatkom pontifikátu pápeža Pia X. sa začína fáza mladších dejín gregoriánskeho chorálu, ktorá jednoznačne cieľi na zatlačenie *Editio (Neo-) Medicaea* a vyzdvihnutie práce mníchov zo Solesmes. Vďaka nepatrí iba Piovi X., ktorý sa už ako patriarcha z Benátok jas-

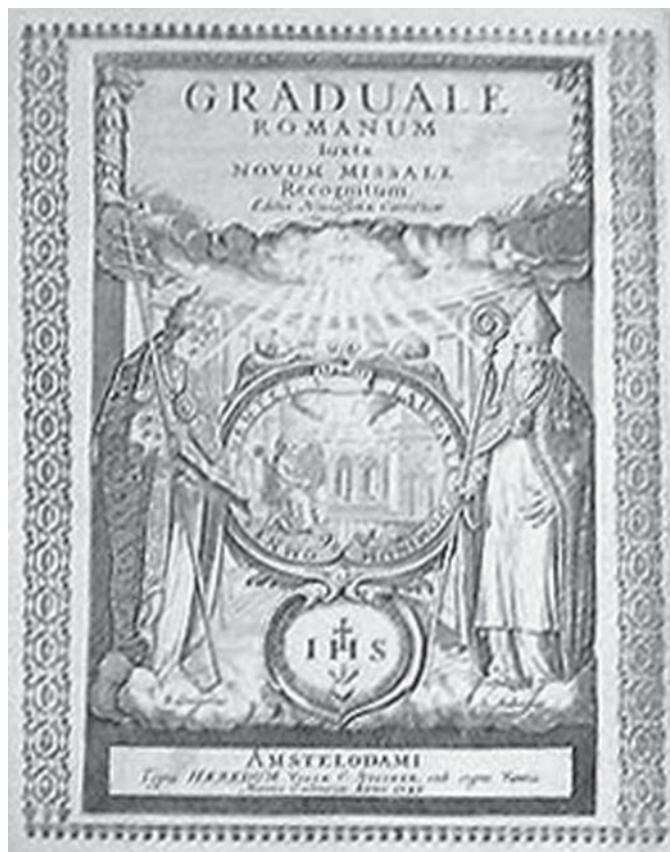
ne vyslovil pre Solesmes a už krátko po svojej voľbe za pápeža v *Motu proprio* zo dňa 22. 11. 1903 – všeobecne uznanému ako magna charta reformy cirkevnej hudby – vyzdvihol gregoriánsky chorál nielen ako najdokonalejšie uskutočnenie cirkevnej hudby, ale aj ako najvyšší príklad pre každú inú formu liturgickej hudby. Ale ve-
tout: „Najnovšie výskumy tak šťastne obnovili tento spev v svojej nezraniteľnosti a čistote“¹⁷ jasne naznačil tento smer. Najrozhodujúcejší pápežský dokument nasleduje pol roka neskôr spolu s *Motu proprio* z 25. apríla 1904. Ním sa juridicky ustanovuje plán uskutočniť *Editio typica Vaticana* gregoriánskych spevov. Okrem toho je zvolaná komisia, ktorá má ustanoviť, ktoré verzie melódii a v akej forme sa majú uvádzať v knihách a ktorá bude niesť zodpovednosť za publikáciu kníh.

Táto komisia pozostávala z 10 členov a z 10 poradcov. Jej prezidentom bol menovaný Dom Pothier, bývalý mních zo Solesmes, súčasne opäť zo Saint-Wandrille. Vlastná redakčná práca bola zverená skupine mníchov zo Solesmes pod vedením Dom Mocquereaua, ktorý bol tak isto členom komisie. Spoločná práca týchto dvoch skupín, komisie a redakcie, trpela už od začiatku tým, že sa jasne neustanovili pravidlá, kto je za čo zodpovedný. V roku 1905, rok po zvolaní komisie a redakčnej skupiny, boli síce pokusy ustanoviť jasné pravidlá v tejto veci, ale v tomto časovom bode boli v základných otázkach reštitúcie melódii také hlboké priepasti v rámci komisie ako aj medzi jednotlivými členmi komisie a redakčnou skupinou, že existovala len malá nádej na užitočnú spoločnú prácu. Rozličnosť názorov zapálila predovšetkým nasledujúca pasáž textu *Motu propria* z 20. apríla 1904: „Gregoriánsky nazvané melódie Cirkvi majú byť obnovené v svojej celosti a čistote, v súlade s najstaršími rukopismi, ale okrem toho so zvláštnym ohľadom na jednej strane v priebehu stáročí zachovanou tradíciou v rukopisoch, na druhej strane so zvykovou praxou terajšej liturgie.“¹⁸

V rámci vysvetlenia tohto textu sa vytvárajú dve protikladné tendencie, ktoré v konečnom dôsledku vedú k rozličným nastaveniam oboch hlavných aktérov komisie, Dom Pothiera a Dom Mocquereaua, a ich pohľadu na najstaršie spisy chorálu. O tom sme hovorili pri spracovaní prehistórie *Graduale Romanum*. Tieto oba protikladné a až do konca nezmieriteľné protistojace smery sa krátko a pregnantne môžu nazvať „retour a l’antichite“ (Dom Mocquereau) a „tradition vivante“ (Dom Pothier). Pre prvý smer platí rekonštrukcia gregoriánskych spevov podľa jedinej autority najstarších a tým pádom podľa pôvodu základného repertoára časove najbližších hudobných rukopisov. Iný smer, ktorým Dom Pothier na špici favorizoval riešenie a ktorému pripúšťal aj neskorší spôsob prednesu, je predovšetkým jeho mienka, že je možné zlepšenie pôvodného spôsobu prednesu. V jeho prospech hovorí pasáž vyššie citovaného textu z *Motu propria*, v ktorom sa legitimuje „v priebehu stáročí v rukopisoch zachovaná tradícia“. Práve vo význame

¹⁷ Porov. *Motu proprio Tra le sollecitudini*, II. Kapitola, *Spôsoby cirkevnej hudby*, čl. 3.

¹⁸ Poznámka prekladateľa: originálny text: RAINOLDI, Felice: *Das Graduale Romanum von Dom Prosper Guéranger bis 1974*. In: BzG 31, 2001, s. 38.



tejto legitímnej neskoršej tradície, „tradition vivante“, sa mienky rozchádzali. Podľa Petra Wagnera, rovnako člena komisie a prívrženca Dom Pothiera, sa jednalo pritom skrz naskrz o spôsob prednesu, ktorý sa odklonil od najstaršej tradície. Podľa Dom Mocquereaua mohol legitímny pohľad neskoršej tradície len znamenať, že sa podstatne ochránil pôvodný spôsob prednesu.¹⁹

Predovšetkým v otázke stupňa tenoru v III. a VIII. móde narazili na seba mienky. Kým Dom Mocquereau favorizoval pôvodný spôsob prednesu s *h/si*, Dom Pothier a jeho prívrženci sa vehementne pridržali *c/do*. Peter Wagner z tábora „tradition vivante“ sa dokonca vyhrážal v prípade archeologického riešenia navrhovaného Dom Mocquereaua pre nemecky hovoriace krajiny nešťastím. Konflikt v ohľade stupňov tenoru *si* alebo *do* vzplanul, napríklad pri prepracovaní Kyrie „Lux et origo“, kde Mocquereau žiadal *si* namiesto *do*. Celkovo sa rozhodnutie komisie vzťahovalo najprv – opätovne z pastoračných dôvodov – na reštitúciu spevov ordinária a na základe neskorších a nejednotných podaní v rámci chýb a záťaží sa napätá situácia ešte zostrila.

Všetky tieto prieky viedli v konečnom dôsledku k tomu, že Dom Mocquereau a ním vedená redakčná skupina sa vzdala spolupráce na *Editio Vaticana* a 29. júna 1905, rok po zvolaní komisie a redakčnej skupiny, sa definitívne vrátila do spoločenstva v Solesmes, ktoré sa vtedy nachádzalo v anglickom exile. Tesne pred tým prišlo rozhodnutie v liste kardinála štátneho sekretára Merry del Val, že redakcia *Graduale Romanum* sa má vykonať pod vedením Dom Pothiera na báze jeho *Liber Gradualis* vo vydaní z roku 1895. A tak uzrelo ešte v roku 1905

svetlo sveta Kyriale a potom 8. apríla 1908 *Graduale Romanum Editio typica Vaticana*. Jemu neskoršie v roku 1912 nasledovalo *Antiphonale Romanum*.

V roku 1913 sa pápežská komisia s konečnou platnosťou rozpustila, aj keď v pôvodnej formácii neexistovala už od roku 1905. V rovnakom roku 1913 bola v Ríme založená nová komisia, ktorá opätovne položila hlavnú zodpovednosť pre ďalšie vydania gregoriánskych spevov do rúk mníchov zo Solesmes.

III. *Graduale Romanum* z roku 1908 – dejiny a význam v 20. a 21. storočí

Z predchádzajúcich častí jasne vyznieva, že *Graduale Romanum* z roku 1908 je v konečnom dôsledku dielom jediného muža, dielom Dom Pothiera. V skutočnosti predstavuje jemne revidované znovuvydanie jeho *Liber Gradualis* z roku 1895, do ktorého vklzli malé návrhy korektúr Dom Mocquereaua.

Dekrét Kongregácie pre ríty zo 7. augusta 1907, ktorého text je uvedený v *Graduale Romanum* z roku 1908, poukazuje na novú právnu situáciu, v ktorej sa nové graduále vidí ako oficiálne vydanie Cirkvi, čo v konečnom dôsledku znamená, že ostatné dovtedajšie vydania boli zrušené.

Úvodný text „De ratione Editionis Vaticanae cantus Romani“, rovnako vytlačený v graduáli, nesie jasný rukopis Dom Pothiera. Princíp „tradition vivante“ je tu ešte raz predložený a podložený²⁰ textom z *Motu proprio* zo dňa 25. apríla 1904.

S jedinečným záujmom na to nadväzuje úvod „De notularum cantus figuris et usu“. Sú tu graficky predstavené a opísané najdôležitejšie figúry neum, na to nadväzujú niektoré mimoriadne formy ako quilizmy a grafika liquescencií. Zvlášť bohaté, v rámci pohľadu interpretácie sú poznámky, ktoré sa týkajú rozdielu medzi melizmatickými a nie-melizmatickými spevmi. K nie-melizmatickým spevom je napísané: „Tunc neuma quaeque a syllaba cui addicitur indolem et potestatem ita mutuatur, ut maiore impulsu efferatur neuma, si ipsa syllaba proprio sit fortior accentu: minore vero, si obscuriore sonum natura syllabae requirat“. Ide teda o to, krátko povedané, ako má byť diferencované textové prevedenie neum, ktoré hovorí o dynamike (nie o rytmike) kvality slabiky a pri melizmatických spevoch sa prináša pojem „mora ultimae vocis“, ktorý vstupuje v prípade *Divisio minima* („lineola divisionis“) v rámci melizmy alebo pri väčšom priestore („latiori spatio“) medzi dvomi jednotkami neum v rámci jednej melizmy.

Na to sa poukazuje citátom z listu Bernarda z Clairvaux o nutnosti zrozumiteľnosti textu v speve: „Cantus enim oportet ut litterae sensum non evacuet sed fecundet.“

Takto sa stalo *Graduale Romanum* z roku 1908 skrze autoritatívne rozhodnutie Ríma oficiálnym spevníkom Cirkvi. Môžeme v tejto súvislosti postaviť otázku, akú úlohu a predovšetkým akú osobnú zainteresovanosť v tomto celom konflikte pri príprave a publikácii *Edi-*

¹⁹ Porov. COMBE, *Histoire*, s. 388.

²⁰ „Podmurované“ – (pôvodný text – pozn. prekl.).

tio Vaticana a tým aj *Graduale Romanum* mal pápež Pius X. Otázka nie je ľahko zodpovedateľná. Na jednej strane vieme, že sa pred svojím pontifikátom a aj ako pápež, vždy vyjadroval k práci mníchov zo Solesmes uznalivo, povzbudzujúco a výslovne sa za nich zasadzoval. Na druhej strane hovorí skutočný konečný výsledok pre jasné vyzdvihnutie pozície Dom Pothiera, ktorý síce bol mníchom zo Solesmes a ako opát so Saint-Wandrille patrilo predtým aj potom k francúzskej benediktínskej kongregácii, ale v otázkach výskumu gregoriánskeho chorálu sa jasne odklonil od vládnuceho smeru v Solesmes. Z uvedených prameňov od P. Pierre Combeho vyvstáva, že pozícia pápeža neznamenalala jednostrannú účasť pozície pre Dom Pothiera, ale práve naopak, že pápež dokonca hľadal ako sprostredkovať vyrovnanie. Protikladnú stranu, hlavne v osobách Dom Mocquereaua a Dom Cagina, povzbudzoval niekoľko dní pred ich konečným ustúpením k vytrvalosti.²¹ Je možné s istotou pripísať bezvýchodiskovosti vecí v rámci pápežskej komisie, ktorú pápež videl ako nevyhnutnú, aby sa prijalo rýchle rozhodnutie, rozhodnutie, ktoré by viedlo najrýchlejšou cestou k cieľu. Ako najrýchlejšia cesta sa ponúkalo *Graduale Romanum* na podklade *Liber Gradualis* od Dom Pothiera.

Stojí mimo otázku či sa vatikánskou edíciou *Graduale Romanum* v porovnaní ku všetkým dovtedajším vydaniám, s výnimkou práve *Liber Gradualis* Dom Pothiera docielil veľký pokrok. Jednou časťou tohto pokroku je bezpochyby kvadratická notácia, ktorá mala predlohu vo francúzskych rukopisoch 13. a 14. storočia. Ponúka pekný vyvážený a harmonický obraz písma, ktorý znamená veľkú prednosť pri tónovo bohatých neumách, resp. melizmách, skrze ich vedomé vnútorné zoskupenie spolu príslušných prvkoch neum, ktoré sa dajú dobre zobraziť.

Znenie melódii *Graduale Romanum* v podstate zodpovedá *Liber Gradualis* Dom Pothiera. Relatívne malé zmeny predstavujú oproti *Liber Gradualis* len vylepšenia. Toto platí predovšetkým v rámci interných skupiniek tónovo bohatých neum, resp. meliziem. Opačne sa ale nachádzajú aj prípady, v ktorých nie *Vaticana*, ale *Liber Gradualis* poukazuje na správne zoskupenie. Možno porovnať v oboch verziách graduálu „Universi“ a v rámci neho slabiky „universi“, „confundentur“, „notas fac“ a konfrontovať ich s adiaematickými neumami *Graduale Triplex*:

²¹ Porov. COMBE, *Histoire*, s. 385.

Príklad 3: Gr. Universi v *Liber Gradualis*, v *Graduale Romanum* 1908 v *Graduale Triplex*

Grad. 2. et 1.



U - ni-vér- si qui te expéctant,
non confundéntur, Dómi- ne. Ÿ. Vi- as
tu- as, Dó-mi-ne,
no-tas fac mi- hi : & sé-
mi-tas tu- as é- do-ce me.

Liber Gradualis 1895

Grad. I.



U - NI-VER- si * qui te expéctant, non
confundéntur, Dómi- ne. Ÿ. Vi- as tu- as,
Dómi-ne, no-tas fac
mi- hi : et sé- mi-tas tu- as *
é- do-ce me.

Graduale Romanum 1908

GR. I MRBKS



U - ni-vér- si qui te expéctant,
non confundéntur, Dómi- ne. Ÿ. Vi- as
tu- as, Dó-mi-ne,
no-tas fac mi- hi : et sé-
mi-tas tu- as é- do-ce me.

Graduale Triplex 1979

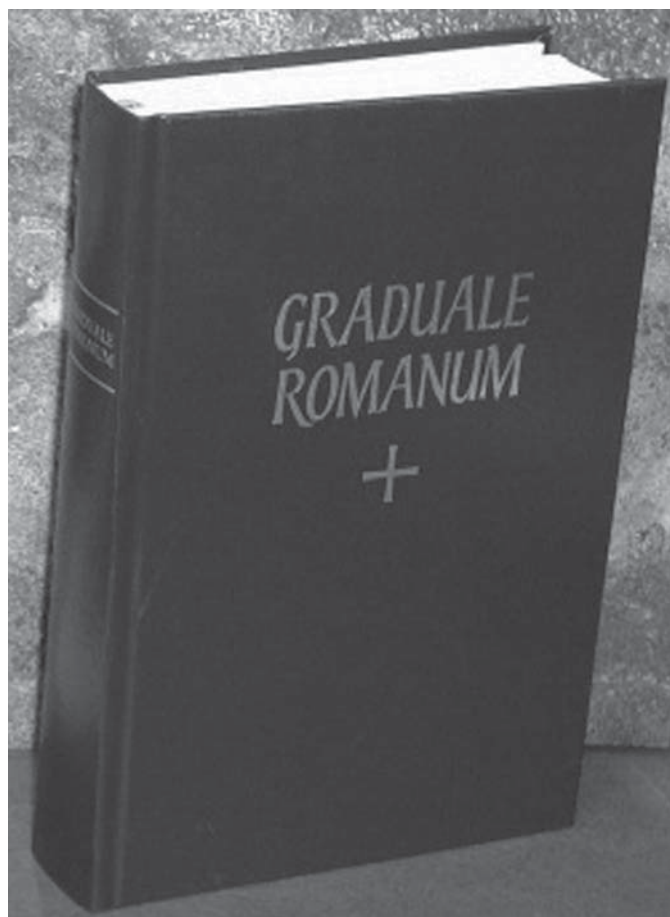
**Uzavierka ďalšieho čísla
(AT 4/2007) je
31. 10. 2007**



Ďalší rozdiel medzi *Graduale Romanum* a *Liber Gradualis* pozostáva v tom, že je nanovo vovedené *Divisio minima*, a že na konci intonácie spevu mizne dvojčiara (ako sa to nachádzalo na tomto mieste v *Liber Gradualis*) a táto je nahradená asteriscom. Čisto opticky predstavuje asteriscus vylepšenie, pretože účinkuje oveľa menej rozdeľujúc ako dvojčiara. Ale pre prax sa týmto veľa nezmenilo, ako to všetci vieme zo skúsenosti, pretože intonácia vo väčšine prípadov je všeobecne rušiaci, aj keď je „iba“ naznačená asteriscom.

Ak sa postavia melódie *Graduale Romanum* 1908 oproti všetkým ostatným gregoriánskym spevníkom 19. storočia, tak sa musí vďačne uznať, že nimi a iba nimi sa uskutočnil opätovný návrat k pôvodnému gregoriánske- mu spevu. Predovšetkým humanistami renesančného obdobia vovedenými novotami, ktoré napríklad v rámci *Editio Medicaea* gregoriánsky chorál viedli až k nepoznaniu, spôsobili úpadok tohto spevu. Veľká časová dištancia, ktorá nás delí od času vzniku týchto spevov takto mohla byť, ak už nie preklenutá, tak aspoň premostená. Toto je zostávajúca zásluha *Editio Vaticana* a v nej zvlášť *Graduale Romanum* z roku 1908.

Napriek tomu: *Graduale Romanum* nie je žiadnou perfektnou knihou. Ukazuje na menšie, ale aj väčšie nedostatky. Tieto je možné na jednej strane pripísať stavu v rámci výskumu rukopisov, ktorý nebol dostatočný v období na prelome 19. a 20. storočia, aby sprostredkoval istejšie kritériá pre reštitúciu melódií. Na druhej strane sú tieto nedostatky vo veľkej časti vinné princípu „tradition vivante“, ktorým sa Dom Pothier presadil proti Dom Mocquereauovi.



Tým sa protivia melódie *Graduale Romanum* v mnohých oblastiach hľadiskám neskoršieho vývoja, pre ktoré slúžil ako najdôležitejší kráľovský svedok omšový antifonár z Montpellier. Negatívne konzekvencie stretávame sčasti aj v *Graduale Triplex*, ktoré podáva nezmenenú notáciu *Editio Vaticana*. Zasiahnuté sú predovšetkým spevy tretieho módu, v ktorých Vaticana tenor psalmódie, ako aj hlavné štruktúry textov v kompozíciách samotných podáva zásadne s *c/do* a nie s *h/si*. Podobne to obsahujú spevy štvrtého módu, kde sa *e/mi* stáva *fffa*. Tak isto v mnohých spevoch ôsmeho módu sa pôvodné *h/si* stalo *c/do*. Analógové modifikácie sa nachádzajú predovšetkým v bezprostrednom prostredí subsemitonálnych tónových stupňov tak isto v spevoch ostatných módov.

Otázka, či sa má použiť *corda mobile h/si* alebo *b/su*, sa rieši vo Vaticane v prospech *b/su*. Či sa v tom vidí prednosť alebo slabosť Vaticany, v tom sa dodnes líšia mienky odborníkov. Áno, kontroverzie v tejto otázke nanovo vzbĺkli v nedávnom čase vydaním nového *Antiphonale Monasticum*. Kým sa od 20. rokov 20. storočia v Solesmes presadila tendencia v mnohých prípadoch dať prednosť *h/si* oproti *b/su* – tendencia, ktorá predovšetkým v *Antiphonale Monasticum* z roku 1934 našla svoju porážku – tak prežívame v novom *Antiphonale Monasticum* práve opačný pohyb. Mimochodom, tento ťažký komplex otázok po uverejnení *Antiphonale Monasticum* z roku 1934, nenašiel pokoj tak isto v Solesmes. Na to majú zvlášť rozhodujúci podiel štúdie k modalite a k výskumu pôvodných módov.²² Tak isto práve v poslednom čase posilnené štúdium foriem ako aj námaha porovnávajúcej paleografie a v konečnom dôsledku semiológie, dali dôležité odpovede na naše otázky. V tom všetkom zostáva ale po vydaní nového *Antiphonale Monasticum* ešte mnoho priestoru a veľa potreby, aby výskum v tejto oblasti ďalej pokračoval. V prvom rade ide aj o riešenia v tejto otázke pre spevy oficiá, ktoré by sa dali preniesť na rozvíjajúci sa repertoár propria sv. omše. Na tomto mieste vidím výzvu, proti ktorej stojíme v súčasnosti a blízkej budúcnosti. Ak sa na záver ešte raz vrátime na začiatok položenej otázky: Sú dejiny *Graduale Romanum* z roku 1908 dejinami úspechu alebo neúspechu? Nemyslím si, že máme dočinenia s jednoznačne úspešnými dejinami. Napriek diverzným slabostiam a nedostatkom vyriešila *Editio Vaticana* a celkom zvlášť vydanie *Graduale Romanum* pohyb, ktorý viedol celosvetovo k opätovnému oživeniu gregoriánskeho chorálu. Pritom knihy vydané v Solesmes dosiahli celosvetovú akceptáciu a rozšírenie predovšetkým rytmickými doplnujúcimi značkami. Práve pokusy istej popularizácie gregoriánskeho chorálu nezostali v niektorých krajinách, resp. spoločenstvách bez úspechu, mimochodom pokusy, ktoré sa čoskoro stali ilúziou a neskoršie zanikli liturgickou reformou II. Vatikánskeho koncilu.

Ale tak isto pre, v rozličných oblastiach gregoriánske-

²² Porov. CLAIRE, Jean: *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office férial romano-franc.* In: *Études Grégoriennes* XV, 1975, s. 5-192; TURCO, Alberto: *Trace di strutture modalit originarie nella salmodia del Temporale e del Sanctorale*, Milano 1972; TURCO, Alberto: *Les répertoires liturgiques vers l'octoéchos. La psalmodie grégorienne des fêtes du Temporal et du Sanctoral.* In: *Études Grégoriennes* XVIII, 1979, s. 177-223.

ho chorálu, pôsobiacich odborníkov a vedcov znamená *Graduale Romanum* nevyhnutný inštrument ich činnosti a bádania. Toto sa týka zvlášť rytmickými značkami obohateného vydania graduála zo Solesmes. Vedome sa pre to rozhodli mnísi zo Solesmes preto, aby prebrali do ich vydania Graduala nezmenené vydanie Vaticany, pričom v súkromných vydaniach monastického oficiu sa snažili predstaviť aktuálny stupeň vedomostí v rámci výskumu. Vidieť to predovšetkým v *Antiphonale Monasticum* z roku 1934, kde napríklad pôvodný tenor *h/si* v psalmódii a kompozíciách tretieho módu zmenili. Princípu, v ktorom sa nechávajú pre rímsku liturgiu univerzálnu Cirkev určené knihy verzie Vaticana, zostali mnísi zo Solesmes verní pri všetkých neskorších vydaniach až po súčasnosť.

V neposlednom rade sa ukazuje *Editio Vaticana Graduale Romanum* ako kniha základného významu pre gregoriánsku semiológiu. V skutočnosti viedla semiologicko orientovanú prax spevu v rámci a aj mimo liturgie a vedie ju povedľa *Editio Vaticana*. Čo sa týka praxe tak sme konfrontovaní v *Graduale Triplex* s verziou melódií *Editio Vaticana*. Skúsenosť posledných desaťročí nás učí, že je nám do rúk daný dobrý základ pre spev ak s ním vieme správne zaobchádzať. Je samozrejme často únavné vnášať nutné korektúry a nie zriedka je ešte únavnejšie podľa toho spievať. Tak isto pri všetkých doterajších paleografických a semiologických vedeckých prácach platilo ako najdôležitejší metodologický princíp, vychádzať zo základu verzie melódií Vaticany a potom ju porovnať s ranými podaniami rukopisov.

Liturgická reforma po II. Vatikánskom koncile vovodením materinskej reči do liturgie spôsobila gregoriánskemu chorálu ponajprv hlbokú krízu. Spev v latinskej reči, ktorý presahuje možnosti väčšiny spoločenstiev a ktorý v rámci liturgickej reformy tak veľmi stál vo vyžadovanej *actuosa participatio* ľudu, preto sa zdalo, že tento spev nemá žiadnu budúcnosť, aj keď sa liturgická konštitúcia v článkoch 116 a 117 vyslovila jasne pre gregoriánsky chorál.

Nie je mojou úlohou, aby som sa bližšie dotýkal situácie gregoriánskeho chorálu a jeho významu v pokoncilovej Cirkvi, pretože tejto téme bude venovaný ešte jeden príspevok. Ale chcel by som povedať, že súhlasím s názorom Felice Rainoldiho - gregoriánsky chorál sa v dnešnej dobe usídlil lepšie mimo celebrácie liturgie, aj keď sa nemôže odlúčiť zo súvislostí s ohlasovaním a modlitbou.²³ Ak sa v dokumentoch koncilu a pokoncilovej liturgickej reforme hovorí o liturgickej hudbe - a k tomu sa bezpochyby počíta aj gregoriánsky chorál - tým sa myslí, že hudba môže byť len v rámci liturgie ako časť liturgie.

Kríza, v ktorej sa gregoriánsky chorál v rámci liturgickej reformy nachádzal, ale neviedla k úpadku, lež umožnila príležitosti nového začiatku pod znamením gregoriánskej semiológie. Semiológia skutočne prežila svoj najväčší rozmach práve v rokoch tesne po koncile a v 70. rokoch. Dokladom pre tento nový začiatok je veľký počet významných vedeckých publikácií k semiologickým

otázkam, predovšetkým v „Semiologia Gregoriana“ (1968). Dom Eugène CARDINE, ktorého taliansky originál bol v nasledujúcich rokoch preložený do mnohých jazykov. Tak isto to bolo uverejnenie dôležitých kníh gregoriánskeho chorálu: *Graduel Neumé* (1966), *Graduale Simplex* (1967/1975), *Graduale Romanum* (1974), ktorý sa týka reformy cirkevného roku a obnoveného poriadku čítaní sv. omše, *Graduale Triplex* (1979) a *Offertoriale Triplex* (1978/1985).

Základom vyššie menovaných kníh je s výnimkou veršov ofertórií v *Offertoriale Triplex, Editio Vaticana. Graduale Romanum* z roku 1908 prežil do dnešného dňa a iste prežije aj svoje sté narodeniny v budúcom roku. Napriek tomu je pre každého, ktorý sa *Editio Vaticana* zaoberá v rámci semiologického pohľadu a predovšetkým pre každého, kto sa zaujíma semiologicky orientovanou praxou spevu jasné, že zostal otvorený účet, totiž podľa možnosti čo najlepšia verzia melódií Vaticany korešpondujúca so semiologickými údajmi. Cesta tam je možná jedine cez návrat k princípu Dom Mocquereaua, Mocquereaua primo, návrat k najstarším hudobným prameňom. K správne mu rytmu a k správnej melódii! volá naša požiadavka zo semiologického pohľadu.

Toto je jediná cesta, ktorú mnísi zo Solesmes už veľmi skoro spoznali a tento cieľ mali od 1948 jasne pred očami, keď do života voviedli veľký projekt „Édition critique“. Žiaľbohu, tento projekt, napriek základným veľmi cenným prípravám, sa nikdy neuskutočnil. S rovnakým úmyslom sa zhromaždila v roku 1977 založená medzinárodná pracovná skupina, ktorej šlo o najlepšiu harmonizujúcu reštitúciu melódií, podloženú semiologickými údajmi. Jej dodnes docielené výsledky sú predložené ako „Vorschläge zur Restitution von Melodien des *Graduale Romanum*“ v BzG od 21. zväzku z roku 1996. V *Studi Gregoriani* sa tieto výsledky uverejňujú od roku 2000, ročníka XVI.

Povzbudená žiadosťou liturgickej konštitúcie, článku 117, aby „vzniklo kritické vydanie kníh od reformy sv. Pia X.“ sa pracovná skupina snaží v práci ďalej pokračovať a doviest ju do šťastnej plnosti. Prvý veľký cieľ, reštitúcia omšových proprií všetkých nediel a slávností cirkevného roku, sa dosiahne už čoskoro. Tým sa nemá predstaviť konkurencia k Vaticane, ale má sa organicky ďalej pokračovať v tom, čo je vo Vaticane základom.

Takto máme všetci dôvod gratulovať v cti osivenej dáme *Editio Vaticana*, že nezostala počas sto rokov svojej existencie „mater serilis in domo“ ako sa to nazýva v žalme 113, ale ako „mater laetans“ darovala mnohým deťom život. A v pravdivosti tohto vydania nám ostane aj pre budúcnosť drahá a dôležitou.

V tomto zmysle: *Ad multos annos, Editio Vaticana! Ad multos annos, Graduale Romanum!*

(z nemeckého originálu preložil Ambróz Martin Štrbák)

²³ Porov. RAINOLDI, *Das Graduale Romanum*, s. 34; talianska verzia *Il Graduale Romanum* da Dom Prosper Guéranger al 1974. In: *Studi Gregoriani* XV, 1999, s. 36.



PRELÚDIUM

D. Postránecký

Maestoso

Organ *ff (pleno) I.*

mf II.

animato

f (pleno) II.

(sempre II.)

I.

ff

PRELÚDIUM

Largo

D. Postránecký

Organ *mf*



PRELÚDIUM

D. Postránecký

Adagio

Organ

p

The musical score is written for organ in C major, 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The music features flowing sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand. The piece concludes with a repeat sign and two endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending provides a final cadence.

Trópované KYRIE

3. forma úkonu kajúcnosti

h.: V. Dufka

Flauta (C instrument)

Hoboj (C instrument)

Tutti:

1. 3. Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -
 2. Chris - te, Chris - te, Chris - te e - le - i -

son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son
 son. Chris - te, Chris - te e - le - i - son.



Sólo: text tróпов - CEZ ROK

Kyrie eleison

Solo:

m. a h.: V. Dufka SJ

1. Pane Ježišu, ty si bol poslaný uzdraviť skrušených srdcom, Ky-ri-e e-le-i-son.
 2. Kriste, ty si prišiel volať hriešnikov, Chris - te e-le-i-son.
 3. Pane, ty sedíš po pravici Otca aby si nás zastával, Ky-ri-e e-le-i-son.

Ďalšie texty tróпов:

CEZ ROK

- Pane Ježišu, ty si prijal ľudskú prirodzenosť, aby si nás spasil,
- Kriste, ty si zomrel na kríži za všetkých ľudí,
- Pane, ty si nám otvoril cestu do neba,

V ADVENTE

- Pane Ježišu, ty si od večnosti Syn Boží,
- Kriste, ty si sa stal synom Panny Márie,
- Pane, ty oslobodzuješ človeka od viny a od zlého,

NA VIANOCE

- Pane Ježišu, ty večné Slovo nebeského Otca, stal si sa človekom,
- Kriste, ty si začiatkom nového života,
- Pane, skrže teba môže celé stvorenie nájsť pokoj v Bohu,

V PÔSTE

- Pane Ježišu, ty si žil ako človek, vo všetkom nám podobný okrem hriechu,

- Kriste, ty si v ťažkej hodine skúšky v Getsemanskej záhrade prijal vôľu nebeského Otca,

- Pane, ty si prameňom božskej sily a nového života,

NA VELKÚ NOC

- Pane Ježišu, ty si kráľ pokoja,
- Kriste, ty si nádej pochybujúcich,
- Pane, ty si radosť veriacich,

NA MARIÁNSKE SVIATKY

- Pane Ježišu, tvoja matka Mária bola nepoškvrnená: nad nami hriešnymi,
- Kriste, tvoja Matka ťa s láskou prijala, sprevádzala ťa na životnej ceste a verne stála pod krížom, keď si za nás umieral,
- Pane, svoju Matku si vzal do neba, aby bola našou kráľovnou a orodovničkou,

Kyrie eleison - zbor

1. 3. Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -
 2. Chris - te, Chris - te, Chris - te e - le - i -

1. 3. son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son
 2. son. Chris - te, Chris - te e - le - i - son.

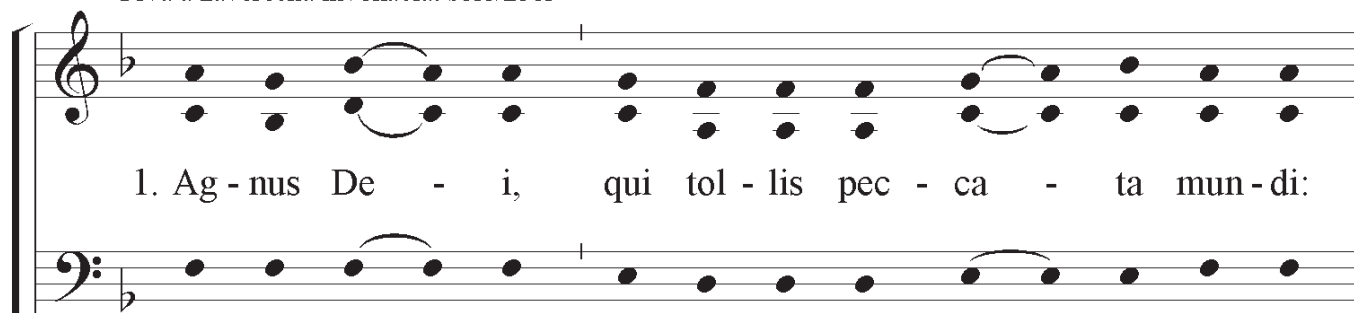
VD

Tróповané AGNUS DEI

Skladba je vhodná na liturgické slávenia s medzinárodnou účasťou. Pri slávnostných svätých omšiach možno spev ľubovoľne predĺžiť pomocou tróпов tak, aby spev pokryl celý obrad lámania chleba. Túto možnosť dávajú Všeobecné smernice Rímskeho misála v bode 58e).

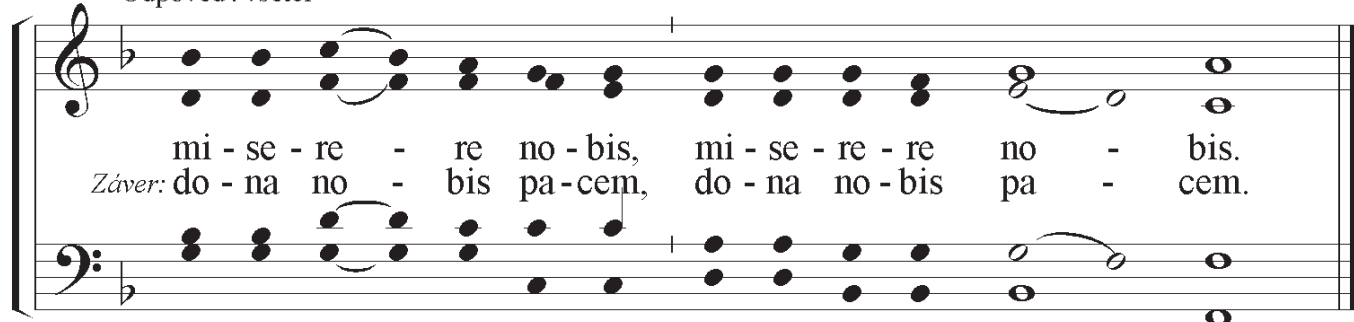
h.: V. Dufka

Prvá a záverečná invokácia: sólo/zbor



1. Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Odpoved': všetci



mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
Záver: do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

Invokácie: sólo/zbor



2. Je - sus, the Bread of Life, you take a - way the sins of the world.
3. Je - sús, Ser - vi - dor de Dios, que qui - tas el pe - ca - do del mun - do.

4. Je - ži - šu, Kráľ po - ko - ja, ty, kto - rý sní - maš hrie - chy sve - ta.
5. Je - sus, our Pas - chal Sacrifice, you take a - way the sins of the world.
Záver: Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

VD



ERRATA

V Adoramus Te 2/2007 sme publikovali hymnus na ranné chvály zo spomienky Ružencovej preblahoslavennej Panny Márie (7. október). Nedopatrením sme neuviedli celý text hymnu, za čo sa čitateľom ospravedľňujeme, a uvádzame hymnus v plnom znení. Poznámka: Hymnus je vhodný aj k októbrovým pobožnostiam a vždy pred alebo po modlitbe posvätného ruženca.

Redakcia Adoramus Te

SPIEVAJME PANNE VZNEŠENEJ

Hymnus

m. a h.: SŠ

1. Spie-vaj-me Pan - ne vzne - še - nej,

čo ma - la chví - le ra - dost - né,

tej, čo tr - pe - la bo - lest - ne

a má od - me - ny sláv - nost - né.

6. A - men.

2. Zdravas' bud', plná radosti,
v počatí Syna, v návšteve,
v pôrode, obetovaní,
v nájdení - v šťastnom úsmeve.

3. Zdravas' bud', plná bolesti:
krvou sa potí Syn, vzdychá;
s ním cítiš biče, trnie, kríž
i meč, čo srdce preniká.

4. Zdravas' bud', matka Víťaza:
vstal z mŕtvych, vstúpil do neba,
Ducha nám zoslal, teba vzal
a korunoval, Kráľovná.

5. Národy, pod'te, zbierajte
si ruže z týchto tajomstiev
a víťe vence Márii,
tej Matke lásky prekrásnej.

6. Ježišu, z Panny zrodený,
sláva ti, Bože útechy;
Otcovi, Duchu Svätému
nech sa česť vzdáva naveky.
Amen.

KYRIE

Kyrie

1. 3. Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e
2. Chris - te, Chris - te, Chris - te

son. Ky - ri - e, Ky - ri - e
son. Chris - te, Chris - te

VD

AGNUS DEI

Invocation: Cantor/Choir

Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
Response: All

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
Final: do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

Invocations: Cantor/Choir

- Jesus, the Bread of Life, you take away the sins of the world: (to Response)
- Jesús, Servidor de Dios, que quitas el pecado del mundo: (to Response)
- Ježíšu, Kráľ pokoja, ty, ktorý snímaš hriechy sveta: (to Response)
- (Final) - Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: (to Final Response)

VD

SPIEVAJME PANNE VZNEŠENEJ

1. Spie - vaj - me bud', bud', bud',
2. Zdra - vaš' bud', bud', bud',
3. Zdra - vaš' bud', bud', bud',
4. Ná - ro - dy, pod' z Pan
5. Je - ži - šu, z Pan
6. Je - ži - šu, z Pan

1. čo ma - la chví - le - dost - né,
2. v po - ča - ti Sy - na, v náv - šte - ve,
3. kr - vou sa po - tí Syn, vzdy - chá;
4. vstal z mŕt - vých, pil do - ne - ba,
5. si ru - že z tých Bo - jom - stiev
6. slá - va tí, Bo - že - chý;

1. tej, čo tr - pe - la - lest - ne
2. v pô - ro - de, o - be - to - vá - ní,
3. s nim cí - tiš bi - zo - cie, križ
4. Du - cha nám zo - slal, ba - vzal
5. a vi - te - ce Má - ri - i,
6. Ot - co - vi, Du - chu Svä - té - mu

1. a má od - me - ny sláv - nost - né,
2. v naj - de - ní, v šťast - me - ve.
3. i meč, čo srd - ce pre - ni - ka,
4. a ko - ru - no - val, Krá - ľov - ná.
5. tej Mat - ke lás - ky pre - krás - nej.
6. nech sa česť - vzdá - ve - ky.

6. A - - - - - men.



Komparatívna analýza notácií gregoriánskeho chorálu v adialematických a dialematických rukopisoch antifóny *Veni Domine visitare*

ZUZANA FLAMOVÁ

Predstavenie antifóny *Veni Domine visitare* vo všetkých dostupných kódexoch

Pri modlitbe žalmov a kantík¹ nachádzajú svoje uplatnenie tzv. antifóny (z gréc. antífonos - odpovedajúci). Je to krátky refrén, tzv. aklamácia, spievaná na začiatku a na konci žalmu, často krát vkladaná po každom jeho verši. Každý žalm má svoju vlastnú antifónu, ktorá sa mení podľa liturgického obdobia, alebo podľa liturgickej slávnosti.² Najstaršie antifóny boli vzaté zo Starého zákona a z novozákonných evanjelií. Vo vývoji liturgickej hudby našiel antífonálny spôsob spievania svoje uplatnenie vo vzájomnom striedaní sa dvoch zborov. S rozvojom gregoriánskeho chorálu nadobúdajú antifóny čoraz zložitejšie melódie a kompozície. Časom sa mnohé z nich osamostatňujú a spievajú nezávisle od žalmov, a tým sa ich prvotný význam zotiera. Dnes je antifóna označená ako krátka hudobná veta, ktorá zvýrazňuje hlavnú myšlienku žalmu.

V roku 1912 bola vydaná revízia melódie antifóny *Veni Domine visitare* v benediktínskom opátstve Solesmes v Antiphonale Monasticum³ a dodnes sa spieva v konkrétnej podobe v kvadratickej notácii. Na základe dostupných kódexov jednotlivých zápisov môžeme sledovať jej vývoj a polemizovať s niektorými uzávermi jej reštitúcie.

V súčasnosti nájdeme antifónu *Veni Domine visitare* zaznamenanú v Liturgii na posvätenie času na večery druhej adventnej nedele, spievanú v roku „C“⁴.

Predmetom skúmania smerujúceho k následnej komparatívnej analýze sú pre súčasných, ale aj minulých bádateľov hudobné kódexy, predstavujúce primárny prameň tohto záujmu. Kódexy sú spísané v rozličných častiach Európy v rôznych časových intervaloch. Uvedená antifóna je zapísaná v nasledujúcich kódexoch:

Kódex H 390/391⁵ - Hartker je najstarší adialematický antífonár oficiálnej liturgie hodín kláštornej knižnice v

St. Gallen, ktorý bol napísaný v rokoch 986 až 1011 mníchom Hartkerom v notácii St. Gallen.⁶ Na jeho základe môžeme poukázať pri analýze uvedených kódexov antifóny *Veni Domine visitare* na zmeny, ktoré prichádzajú v dôsledku obohacovania melodickej zložky nápevu. Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Hartker zapísaný Karolínskou minuskulou⁷, ktorá predstavuje typ latinského písma. Upozorňuje na oddelené písanie slov, jednotlivé litery stoja samostatne, čoho dôsledkom je značne obmedzený počet ligatúr.⁸

Kódex MR - Antiphonaire de Mont Renaud (uverejnený v Paléographie Musicale XVI). Je rukopis z Mont-Renaud z 10. stor. Vydanie obsahuje 34 strán úvodu vo francúzštine, 260 tabuliek faksimílií, 24 strán alfabetického indexu, 5 strán analytických tabuliek a 2 strany obsahu. Veľkosť kódexu je 23,5 cm x 32 cm. Faksimile bolo vydané prvýkrát v roku 1955.⁹ Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Mont Renaud zapísaný v neskorokarolínskej minuskule s upadnutou kaligrafiou (Minuscule postcarolina).

Kódex Bv 1 - 1. polovica 12. storočia, nepublikovaný kódex existujúci len na mikrofilmoch. Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Benevent 1 zapísaný v Montecassinskobeneventánskom knižnom písme, ktoré predstavuje typ starého talianskeho písma. Najväčší rozmach zaznamenáva v 9. - 12. storočí.¹⁰ Vyznačuje sa pravidelnosťou liter a ich starostlivým kaligrafickým prevedením.¹¹

Kódex Tol 2 - koniec 12. storočia, nepublikovaný kódex zachytený len na mikrofilmoch. Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Toledo 2 zapísaný v rannogotickej minuskule (Gothica textualis primitiva). V povedomí je tento typ písma približne od konca 12. storočia až do prvej polovice 13. storočia.¹²

Kódex Zw - koniec 12. storočia, nepublikovaný kódex existujúci len na mikrofilmoch. Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Zwettl zapísaný v rannogotickej minuskule s pokročilými znakmi vrcholnogotickej minuskuly.

¹ Canticum znamená pieseň. Je to spev zo Svätého písma, ktorý má podobnú stavbu a štruktúru ako žalm. Kantiká existovali pravdepodobne už v liturgii cirkvi prvých storočí. Najznámejšie boli kantiká „Benedictus“, „Magnificat“ a „Nunc dimitis“.

² Existujú aj antifóny, ktoré sa neviažu so žalmami, sú to tzv. mariánske antifóny.

³ Hudobno-liturgická kniha vydaná v roku 1934 vo vatikánskej edícii kvadratickej notácie.

⁴ Reformou liturgie hodín po Druhom vatikánskom koncile boli roky rozdelené na A, B a C.

⁵ Číslo kódexu sú číslami, pod ktorými sa nachádzajú, resp. pôvodne nachádzali v knižnici. Hartker 390/391 znamená, že tento kódex je uložený pod daným číslom ako 2 zväzky v kláštornej knižnici v St. Gallen.

⁶ ŠTRBÁK, Martin: *Základy santgallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módoch*. Ružomberok, 2004.

⁷ Minuskula je písmo vymedzené štvorlinkovým systémom.

⁸ HÚŠČAVA, Alexander: *Dejiny a vývoj nášho písma*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 211.

⁹ www.hartker-shop.de

¹⁰ Do povedomia vstupuje koncom 8. storočia a pretrváva až do 13. storočia.

¹¹ HÚŠČAVA, Alexander: *Dejiny a vývoj nášho písma*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 182.

¹² ŠEDIVÝ, Juraj: *Latinská paleografia : vysokoškolské skriptá*. Bratislava, 2005, s. 18.

Kódex Wc - Le Codex F 160 de la Bibliotheque de la Cathédrale de Worchester (uverejnený v Paléographie Musicale XII). Je monastický antifonár Worchester z 13. storočia. Vydanie obsahuje 11 strán úvodu vo francúzštine, 10 strán tabuliek liturgicko-kalendárnej stavby antifonáru, 227 tabuliek faksimilií a 26 stranový index. Veľkosť kódexu je 23,5 cm x 32 cm.

Antifonár z Worchesteru je dôležitým prameňom pre absolútnu výšku tónov, pretože je veľmi dôležitým svedkom monastickej liturgie hodín s diastematickou notáciou na štyroch linajkách. Faksimile bolo vydané prvýkrát v Tournai v roku 1922. V roku 1972 vydalo dotlač vydavateľstvo Lang v Berne (Švajčiarsko).¹³

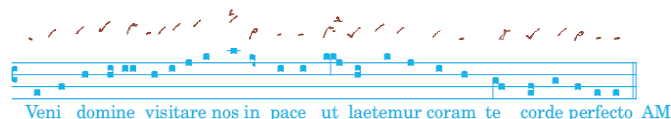
Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Worchester zapísaný v gotickej minuskule. V stredovekom písarskom umení sa intenzívne uplatňuje od polovice 13. storočia. Šírka liter je menšia ako ich výška a písmená sú k sebe vzájomne zrazené.¹⁴

Kódex Ka - neskoré 12. storočie, prepísané v 13. a 14. storočí, nepublikovaný kódex zachytený len na mikrofilmoch. Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Karlsruhe zapísaný v karolínsko-gotickej minuskule (Carolino/gothica). Toto písmo je rozšírené približne v druhej polovici 12. storočia. Predstavuje zmiešaný štýl, kde sa popri tvaroch karolínskeho písma objavujú aj gotické tvary.¹⁵

Kódex Lc - Le Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Licques (uverejnený v Paléographie Musicale IX). Ide o monastický antifonár Lucca z 12. stor. Bol vydaný v Solesmes v roku 1995. Má 5 strán úvodu, 5 strán tabuliek (liturgicko-kalendárna stavba), 36 strán opisu kódexu, 17 stranový index a 280 tabuliek faksimilií.¹⁶ Text antifóny *Veni Domine visitare* je v kódexe Lucca zapísaný v neskorokarolínskej minuskule.

Komparatívna analýza notácií antifóny *Veni Domine visitare* v adiaestematických a diastematických rukopisoch

1. V adiaestematických rukopisoch



Antifóna *Veni Domine visitare* je publikovaná v hudobno-liturgickej knihe Antiphonale Monasticum. Vydaná bola v roku 1934 vo vatikánskej edícii v kvadratickej notácii na štvorlinajkovom systéme. Obsahuje spevy liturgie hodín pre benediktínske spoločenstvá. Zároveň poukazuje na určité melodické modifikácie pre zachovanie autentickosti pôvodných verzií. Pre dnešný výskum

je spolu s kódexom Hartker primárnym prameňom pre bádateľov. V rámci našej analýzy bude preto prioritne konfrontovaná s nižšie uvedenými vydaniaми.

Pred samotnou analýzou je dôležité upozorniť na skutočnosť, že antifóna *Veni Domine visitare* predstavuje tzv. melódiu typu, to znamená, že ju môžeme označiť za melodický vzorec, na ktorý je možné spievať viacero textov.¹⁷ Melodická línia úvodných slov *Veni Domine visitare* pozostáva z dvoch stúpajúcich pentachordov. Prvý pentachord ohraničujú tóny g a d, a štruktúru druhého pentachordu tóny c a g. Takisto je potrebné uviesť, že danej antifóne sa pripisuje siedmy modus - *autentický tetrardus* (tetrardus authenticus) tzv. octoecha¹⁸. Melódia autentického módu melodicky stúpa nad tenor, teda tón recitácie, resp. najviac používaný tón antifóny. Autentický tetrardus môže mať dva tenory: *re* a *do*. Tenor a finalis¹⁹ ohraničuje tónová výška zápisu „sol“ a ambitus nesmie prekročiť č. 8 od finalisu smerom nahor.



(F - finalis, T - tenor)

Najväčšou prioritou gregoriánskych spevov je samotný význam slova, teda text písaný v latinskom jazyku. Slová antifóny *Veni Domine visitare* sú nasledovné: „Veni Domine visitare nos in pace ut laetemur coram te corde perfecto“, čo v preklade znamená: „Príď, Pane, navštív nás v pokoji, aby sme sa pred tebou radovali s čistým srdcom.“

Dôležitosť prízvukov vo výslovnosti naznačuje konkrétny význam neumových znakov a pomocné písmenká, ktoré presnejšie poukazujú na rytmický alebo melodický priebeh melódie.

Veni Domine visitare nos in pace ut laetemur coram te corde perfecto

Prvý vedľajší prízvuk na slabike *mi* naznačuje kurentný *pes* (dvojtónová neuma), plynulým prechodom z nižšieho tónu na tón vyšší. Hlavný prízvuk prirodzene smeruje k slovu *nos* (nás), ako vyvrcholenie melodického stúpania dvoch pentachordov. Predložka *in* (v) nie je melodicky dôležitá, ale vyžaduje si jasné a zre-

¹³ www.hartker-shop.de

¹⁴ HÚŠČAVA, Alexander: *Dejiny a vývoj nášho písma*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 237.

¹⁵ ŠEDIVÝ, Juraj: *Latinská paleografia : vysokoškolské skriptá*. Bratislava, 2005, s. 18.

¹⁶ www.hartker-shop.de

¹⁷ Docent Xaver Kainzbauer z Viedne vypracoval vedeckú štúdiu, v ktorej analyzuje jednotlivé typy melódií.

¹⁸ Octoechos predstavuje systém ôsmich módov, zoradených do štyroch hlavných kategórií na základe ich finál (posledných tónových stupňov). Tieto kategórie: protus, deuterus, tritus, tetrardus; sa ďalej delia podľa melodického postavenia tenoru (tenorový stupeň je identický so stupňom recitanty) na autentické a plagálne. Porov. ŠTRBÁK, Martin: *Základy St.Gallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módoch*. Ružomberok : Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2002, s. 66-93. Súhrnnú tabuľku ôsmich módov octoecha uvádza: BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Základy gregoriánskeho chorálu*. Ružomberok : Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2002, s. 79.

¹⁹ Finalis je posledný tón antifóny.



teľné vyslovenie, nakoľko to vyplýva z likvescentnej²⁰ neumy *cephalicus*, pod ktorou je zapísaná. Ide o zvukové predĺženie tejto slabiky v anticipácii nasledujúcich dvoch *tractulov* nad slovom *pace*, ktoré sa musia zákonite spomaliť. Na spojke *ut* (aby) a prvej slabike slova *laetetur* (sme sa radovali) sa priebeh melodickéj línie zastaví. Toto zastavenie určuje samotný význam textu. Obsahový význam slov je smerodajný aj v prípade spojenia *coram te* (pred Tebou), kde je prízvuk na *te*. Dvojicu prízvukov počiatočných slabík záverečných dvoch slov *corde perfectu* (s čistým srdcom) naznačuje *nekurentný pes* (dvojtónová neuma) nad slabikou *cor*, s patričným dôrazom obidvoch tónov a neumy *cephalicus* nad slabikou *per* určujúcej zvukové predĺženie.

Antifóna *Veni Domine visitare*, je zapísaná v dvoch dostupných adialematických rukopisoch. Sú nimi **kódex Hartker** a **kódex Mont - Renaud**.

Kódex Hartker predstavuje notáciu St. Gallen. „Princíp St. Gallenskej notácie spočíva v akcente. Cieľom notácie akcentu je rozlíšenie vyšších a nižších nôt formou znaku.“²¹ Toto rozlíšenie je len náznakové, grafickým neumovým zápisom však precízne poukazuje na rytmus, výraz a artikuláciu jednotlivých tónov.

Veni domine visitare nos in pace et laetetur coram te corde perfectu

Ve - *gravis* - jednotónová neuma označujúca tón melodického kontextu reči na začiatku antifóny, ktorý je obzvlášť veľmi nízky;

ni - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón, určujúca melodické napätie;

do - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

mi - *kurentný pes* - (pes rotundus, resp. podatus) dvojtónová neuma zložená z gréckych gramatických značiek *gravisu* a *akutu*, ide o spojenie nižšieho tónu s vyšším, označuje plynulý a rýchly prechod z 1. k 2. tónu;

ne - *virga strata* - jednotónová neuma, ktorá poukazuje na neskorší prízvuk smerujúci k slovu *nos* (v preklade nás), zapísaný *virgou* s *levare*, vyplývajúci z textu antifóny;

vi - *tractulus* - jednotónová neuma označujúca relatívne nižší tón, poukazuje na nasledujúci tón, ktorý bude relatívne vyšší;

si - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

ta - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

re - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

nos - *virga* s *levare* - jednotónová neuma s doplnkovým písmenkom *levare*, naznačujúcim zvýraznenie, emocionálny povzdych;

in - *cephalicus* - jednotónová likvescentná neuma s nižším doplnkovým tónom, naznačuje zvukové predĺženie semivokálu „n“, je prejavom augmentácie jednotónovej neumy;

pa - *tractulus* - jednotónová neuma označujúca relatívne nižší tón;

ce - *tractulus* - jednotónová neuma označujúca relatívne nižší tón;

ut - *pressus maior* s pomocným písmenkom *altius* - dvojtónová neuma, ktorá prináša tendenciu melodického napätia smerom nadol a *altius* (pomocné písmenko určujúce melodický priebeh) poukazuje na vyšší intervalový rozdiel;

lae - *nekurentný pes* (pes quadratus) - dvojtónová neuma, spájajúca nižší tón s vyšším, ktoré sú rovnocenné, ide o neplynulý pohyb;

te - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

mur - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

co - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

ram - *tractulus* - jednotónová neuma označujúca relatívne nižší tón;

te - *nekurentný clivis* - dvojtónová neuma zložená z gréckych gramatických značiek *akutu* a *gravisu*, ide o spojenie vyššieho tónu s nižším, oba tóny sú relatívne pokojné a široké, ukončujú myšlienku a vedenie melodickéj línie;

cor - *nekurentný pes* - dvojtónová neuma, augmentatívna podoba;

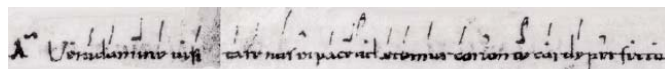
de - *virga* - jednotónová neuma označujúca relatívne vyšší tón;

per - *cephalicus* - jednotónová neuma s likvescentnou formou semivokálu „r“, vyjadruje starostlivé vyslovenie slabiky, ide o dôkladnú artikuláciu s nepatrným zväčšením rytmickej hodnoty noty;

fec - *tractulus* - jednotónová neuma v závere antifóny a tendenciou predĺženia slabiky;

to - *tractulus* - jednotónová neuma, určujúca spočinutie.

Kódex Mont Renaud je adialematický kódex z 10. storočia. Jeho písomnú podobu v kvadratickej notácii nemáme, pretože je natoľko poškodený, že nám bráni jeho čitateľnosti.



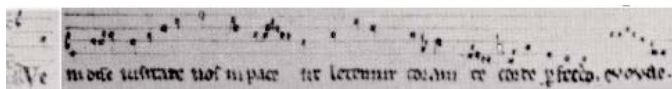
2. V diastematických rukopisoch

Medzi diastematické notácie zaradujeme nasledovné rukopisy kódexov s uvedením strán, kde sa daná an-

²⁰ Likvescencia („*liquescentia*“) je fonetický fenomén. Ide o aspekt neprerušeného pohybu medzi dvomi slabikami. Vyskytuje sa hlavne pri stretnutí dvoch alebo viacerých konsonantov. Vyžaduje si dôkladnú artikuláciu, s ktorou je spojené nepatrné zväčšenie rytmickej hodnoty.

²¹ KOLENA, Milan: *Súčasný smery v interpretácii gregoriánskeho chorálu*. Bratislava : Lúč, 2001, s. 61.

tifóna nachádza: Worchester - anglický kódex (9), Benevent 1 - taliansky kódex (1115v), Lucca - taliansky kódex (7), Karlsruhe - nemecký kódex (16r), Toledo 2 - španielsky kódex (4v) a Zwettl - rakúsky kódex (1005v).

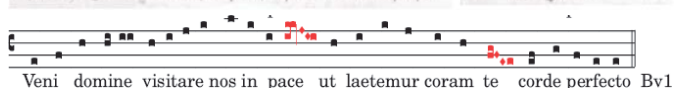
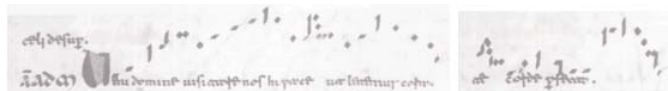


Kým v kódexe Hartker z 11. stor. je na predložke *in* (v) *cephalicus*, teda jeden a pol tónová neuma, v kódexe Worchester (obr. 5) z 13. stor. sú uvedené dva tóny - úplný *clivis*²². Tu vidieť prvú dekadenciu, v rámci ktorej sa na predložke *in* spievajú dva relatívne široké tóny.

V porovnaní s kódexom Hartker, kde sú nad slovom *pace* dva tóny rovnakej tónovej výšky, kódex Worchester má jeden tón nad prízvuknou slabikou *pa* a skupinku tónov nad neprízvuknou slabikou *ce*. Túto melizmu si vyžiadala „nová“ doba v záujme vyzdvihnutia ornamentálnej stránky nápevu. Na tomto mieste ide o muzikalitu, nie o pravdivosť slova.

Ďalší viditeľný rozdiel nachádzame nad spojkou *ut* (aby). V kódexe Hartker sa uvádza neuma *pressus maior s altiusom*, zatiaľ čo kódex Worchester celú túto neumu vynechá a uvedie dva tóny nasledujúcej neumy *nekurentného neumy pes*, ktoré horizontálne rozdelí na *tractulus* spievaný na spojke *ut* a *virgu*, spievanú na začiatkovej slabike slova *laetemur*.

Predložka *te* (s) je v kódexe Hartker zapísaná ako *clivis s episémom*²³. V kódexe Worchester vidíme na tomto mieste štvortónovú neumu *pes subpunctis* s amplifikáciou na štvrtom tóne. Z dvoch pôvodných tónov vznikne päť. Počiatkový tón posúva skupinku o jeden celý tón nižšie, čoho následkom je alterácia tónu *h* pridaním posuvky „b“²⁴. Aby sa melodický kontext reči vyhol použitiu citlivého tónu, melódia túto posuvku zachováva ďalej a smeruje k záveru. V závere môžeme poukázať na dekadenciu kódexu Worchester, ktorá je zrejma na slovách *pace ut laetemur* a *te corde*.



Kódex Benevent 1 má v prepise kvadratickej notácie na slabike *ne* slova *domine* dva tóny. Pisári v Taliansku pri konečnej revízii ako jediní pochopili význam neumy

²² Clivis je dvojtónová neuma spájajúca vyšší tón s nižším. Väčšinou sa nachádza na neprízvuknej slabike slova.

²³ Episém je dodatočné znamienko naznačujúce predĺženie slabiky s dôrazom na primerané zaťaženie v artikulácii.

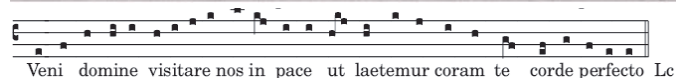
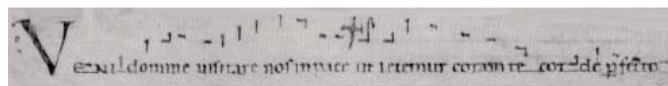
²⁴ V zápise gregoriánskych melódií sa používajú len dve posuvky: „b“ na označenie zníženého tónu *h* a odrážka pri jeho zrušení.

virgy straty kódexu Hartker ako dvojtónovú neumu. Je to ukážka dekadencie, kedy jedna neuma, ktorá symbolizuje očakávaný prízvuk na slove *nos*, nie je pochopená z hľadiska ideovej myšlienky, ale z hľadiska melódie. Mnísi so Solesmes zohľadnili v Antiphonale Monasticum na tomto mieste len jednu jediná tradíciu a nerešpektovali ostatné.

Pri analýze slov *in pace* môžeme odhliadnuť od historického kontextu konštatovať, že kódex Worchester je mladší ako kódex Benevent. Toto tvrdenie dokazuje zoskupenie tónov daného miesta oboch kódexov. Kým Worchester uvádza skupinku neum *scandicus subpunctis*²⁵, tri vzostupné tóny *d, e, f* následne spojené s dvomi tónmi zostupného charakteru *e a d*, Benevent má len jeden amplifikovaný *clivis* tvoriaci tóny *d-f-f-e-d-d*. Dekadencia spočíva v tom, že sa melodická výška mení postupne. Najprv skok v kódexe Benevent z tónu *d* na tón *f*, ktorý je následne znásobený a neskôr v kódexe Worchester, kde je tento skok vyplnený tónom *e*.

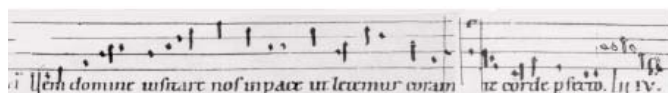
Predložka *in* si vyžaduje osobitú pozornosť. Kódex Hartker na tomto mieste uvádza *cephalicus*, ako jeden a pol tónovú neumu, kódex Benevent rozumie pod týmto zápisom len jeden tón.

V slove *ut* s počiatkovou slabikou slova *laetemur* sa zápis v kódexe Benevent zhoduje so zápisom kódexu Worchester. Pododne je to aj čo sa týka predložky *te*, s tým rozdielom, že kódex Benevent síce kopíruje celú skupinku *pes subpunctis* neuvádza však posuvku na tóne *h*.



V kódexe Lucca sú pre analýzu zaujímavé dve miesta. Sú nimi predložka *in* a spojka *ut*. Je diskutabilné, koľko tónov má mať v diastematickej notácii adiaematický *cephalicus*. Pisári kódexu Lucca zvolili v tomto prípade alternatívu dvoch tónov, teda úplný *clivis*.

Začiatok dekadencie je vidieť hlavne na slovíčku *ut* (aby), kedy sa *pressus maior* kódexu Hartker (obr. 1) mení v rukopise kódexu Lucca na tzv. *torculus*²⁶. Celkový priebeh melódie je inak zhodný so zápisom kódexu Hartker.



²⁵ Scandicus subpunctis patrí do kategórie tzv. rozvinutých neum, ktorú tvoria tri základné neumy s pridaním rôznych kombinácií viacerých neumových elementov zostupného charakteru. Porov. BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Základy gregoriánskeho chorálu*. Ružomberok : Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2002, s. 42.

²⁶ Torculus je trojtónová neuma, v ktorej dva nižšie položené krajné tóny obopínajú stredný melodicky vyšší tón.

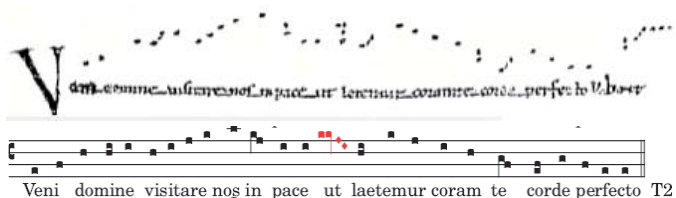


Kódex Karlsruhe, ktorý predstavuje nemecké klínové písmo, mení melodickú štruktúru spomedzi všetkých uvedených rukopisov najmarkantnejšie. Hneď v úvode začiatkových slov antifóny *Veni Domine*, predstaví vzostupný stupnicový charakter prvého tetrachordu, akoby chcel znásobiť vlastnú štruktúru druhého tetrachordu.

Predložku *in* uvedie v podobe jednotónovej neumy a ten istý vzorec zachová aj v prípade slova *ut*. Tu jednoducho zapíše jednu *virgu* a tým síce ponechá tónovú výšku kódexu Hartker, ale odoberie mu zvýraznenie

prostredníctvom neumy *pressus maior* s pomocným písmenkom *altius*.

V záverečnej slabike slova *coram* nechá klesnúť melodickú líniu o malú terciu. Ide pod tenor na citlivý tón *h*, kým všetky ostatné kódexy vedú na tomto mieste melódiu na tón *c*. V ďalšom jej priebehu vytvára úplne novú melodickú stavbu smerujúcu k záveru.



Kódex Toledo 2 je typický diastematický kódex s viditeľne exaktnými tónovými výškami. Ťažiská dekadencie uvádza na slovách *in* a *ut*.

Predložku *in* vysvetľuje ako dvojtónovú neumu a spojku *ut* rozšíri z pôvodných troch tónov na štyri prostredníctvom neumy *pressus maximus*²⁷. V zásade je táto antifóna rovnaká ako antifóna kódexu Hartker, len má pridaný jeden tón navyše.



Posledným diastematickým rukopisom, v ktorom je zapísaná antifóna *Veni Domine visitare* je kódex cisterciťov, Zwettl. Ako jediný kódex upozorňuje, že predložku *in* treba spievať nie ako dva tóny, ale ako jeden a pol tónu, čo korešponduje s významom neumy *cephalicus* kódexu Hartker.

²⁷ *Pressus maximus* je odvodený od *pressus*, čo je trojtónová neuma, jeho rozšírením ešte o jeden tón. V podstate ide o *climacus* (trojtónová neuma, ktorej prvý tón leží melodicky najvyššie a ďalšie dva tóny majú zostupný charakter), resp. predĺžený *clivis*, ktorý má amplifikovaný prvý tón.

Spojka *ut* má iba dva tóny *clivisu*. Cisterciťská²⁸ liturgia sa snaží vrátiť sa k autentickému, z pohľadu melodického stavby „ochudobnenej“ verzii, a toto doslovné odstránenie jednej neumy je typickým príkladom uvedeného fenoménu.



Reštitúcií gregoriánskych melódii predchádza zozbieranie všetkých zachovaných písomných dokumentácií. Zhromaždenie dostupného materiálu jednotlivých kódexov je následne uvedené do podoby jednotnej kvadratickej notácie. Tieto prepisy sú zoradené a vzájomne konfrontované vzhľadom na miesto a dobu svojho vzniku.

Na základe najstaršieho a najautentickejšieho kódexu Hartker vidíme akým spôsobom sa antifóna *Veni Domine visitare* spievala v celej Európe. Storočiami sa pôvodná interpretácia mení. V popredí stojí dôraz na krásu melódie a s touto požiadavkou, ktorá prevyšuje význam výslovnosti textu prichádzajú korektúry v snahe obohatenia melodického línie nápevu tak, ako to môžeme vidieť v popise uvedených kódexov. Následkom tohto vedomého ozdobovania melódie poukazuje doc. Kainzbauer pri analýze na problematiku miesta antifóny, ktorými sú: *in*, *pace*, *ut*, *laetemur*, *te*, *corde*. Docent Kainzbauer urobil prepis jednotlivých rukopisov do kvadratickej notácie a vypracoval návrh, v ktorom sa domnieva, že doboví pisári Antiphonale Monasticum urobili na poslednej slabike slova *domine* chybu v zápise v dôsledku neporozumenia významu neumy *virga strata* kódexu Hartker. Na tomto mieste určili dva tóny udávajúce predĺženie slabiky *ne*. Pri konečnej revízii si môžeme všimnúť, že jedine pisári kódexu Benevent, s rozdielom približne sto rokov od vydania kódexu Hartker, zaznamenali *virgu stratu* ako dvojtónovú neumu. V ostatných uvedených kódexoch je nad slabikou *ne* slova *Domine* vždy len jeden tón. Určenie jedného tónu považuje za správny.

Kým v Antiphonale Monasticum zapísali pisári benediktínskeho opátstva Solesmes nad predložku *in* diminutívny *clivis*, docent Kainzbauer uvádza *clivis* augmentatívny.³⁰ V ďalšom priebehu je melodická línia zhodná.

Záverečné vyhodnotenie komparatívnej analýzy všetkých dostupných kódexov zaznamenal docent Kainzbauer do návrhu, ktorý môžeme dnes považovať za predmet diskusie a vyjadriť názor, či je jeho rekonštrukcia antifóny správna alebo nie.

²⁸ Rehoľa cisterciťov predstavuje združenie kontemplatívnych benediktínov, ktorí sa snažia žiť prísnejším spôsobom života podľa sv. Benedikta.

²⁹ Doc. Franz Xaver Kainzbauer sa narodil 13. 3. 1952 v Ennsi pri Linzi. V roku 1984 absolvoval docentské kurzy v Essene pod vedením prof. Godeharda Joppicha, Luigiho Augustoniho, Johanna Berchmansa Göschla a Ruperta Fischera. V súčasnosti učí gregoriánsky chorál na Univerzite Mozarteum v Salzburgu, dejiny cirkevnej hudby na Univerzite hudby a umenia vo Viedni a na katedre liturgiky a sviatosti teologickej fakulty Viedenskej univerzity. V dnešnej dobe skúma problematiku interpretácie neumy *quilisma* a jej grafické zobrazenie v rámci kvadratickej notácie. Okrem toho je zbormajstrom zboru pri benediktínskom opátstve Schotten vo Viedni.

³⁰ Dôležité je upozorniť, že rekonštrukcia melódii na začiatku 20. stor. poznala ako prostriedok zvýraznenia iba diminutívne neumy.

INTERPRETI LITURGICKEJ HUDBY (2)

MÁRIA PAŠKOVÁ

Kantor

Ak chceme hovoriť o tom, kto je kantor, musíme najprv zdôrazniť, že najdôležitejšiu úlohu v liturgii má slovo. V liturgii Logosa – večného Slova – zohráva slovo, a teda aj ľudský hlas základnú úlohu.¹ Prostredníctvom slova Boh hovorí k človekovi, informuje ho o svojej existencii a pozýva ho napredovať v dobrom. Slovo Božie je predovšetkým vo Svätom Písme. Ale aj kniha Sv. písma si vyžaduje výklad. Už v Starom Zákone čítali Sv. písmo v synagóge a potom ho vysvetľovali. Novozákonný Boží ľud prijal tento spôsob odovzdávania Božieho slova.²

V starokresťanských časoch sa kantorom nazýval hudobník – praktik. Prvú spomienku o kantorovi máme už v 4. storočí. V 5. storočí sa toto pomenovanie zaužívalo v Cirkvi ako stále. Použili ho na označenie žalmistu. Samotná funkcia kantora sa datuje od chvíle vytvorenia Scholy cantorum. Čiže pochádza z obdobia pred pápežom Gregorom Veľkým (590 – 604). Na čele skupiny kantorov stál vtedy arcikantor, ktorý bol zároveň aj dirigentom. V stredoveku mal kantor pomenovanie tiež precentor. Sv. Tomáš Akvinský hovorí o precentorovi: „Ten, kto celú hudbu diriguje.“ Keďže scholy boli zakladané aj mimo Ríma, miesto kantora sa udomácnilo aj v katedrálach a rehoľných spoločenstvách. Kantori prevzali tie úlohy a funkcie, ktoré predtým patrili lektorom. Lektori, ktorých úlohou bolo čítanie lekcii Sv. písma a prednes žalmu po čítaní, obdržovali tento úrad veľmi slávnostným spôsobom cez odovzdanie knihy Sv. písma. Tento obrad vykonával biskup. Na prelome 7. – 8. storočia kandidát sa musel zúčastniť skúšok a prednášala sa nad ním špeciálna modlitba. Od 10. storočia stály spôsob ustanovenia lektorátu sa nahradil rítom pochádzajúcim z galskej liturgie. Týmto sa lektor zaradil do nižších svätení. Lektorát sa stal povinným stupňom k prijatiu kňazského svätenia.

Jedným zo spevov, ktoré spieval kantor už v 5. storočí bol spev Aleluja. Zachoval sa dokonca zápis autora Wiktora de Vire opisujúceho príhodu, ktorá sa stala počas napadnutia svätyne vandalmi v južnej Afrike. Autor uvádza, že 5. apríla 459 za vlády ariánskeho kráľa Genezeryka, ktorý prenasledoval kresťanov, bol v kostole zabitý kantor, ktorému strela prerazila hrdlo vo chvíli, keď spieval spev Aleluja.³

Nie je celkom jasné, či Gregor Veľký, vysvätený pápežom Benediktom I. (575 – 579) na diakona (576) zastával úrad arcidiakona. Arcidiakon mal z úradu na starosti zbor v pápežskej kaplnke. Takto získaval aj úrad kantora. Isté však je, že ako pápež poslal misionárov do Eu-

rópy. Do Británie vyslal Augustína z Canterbury, ktorý popri hlásaní viery učil aj spev. Prichádzali k nemu mníši z celého kraja, aby ho počúvali a skrze neho sa stali zbehlými v speve. V 7. storočí pápež Agaton (678 – 681) poslal do Anglicka Johanna s cieľom, aby učil liturgický spev. Z tohto nám vyplýva, že Johannes tu plnil funkciu kantora.

Kantorom sa mohol stať overený, schopný a učený spevák. Tento úrad nemohli obsiahnuť ľudia nevyučení alebo hudobne netaľentovaní. Taktiež sa vyžadovalo, aby žili kresťanským životom.

Od 9. storočia sa robili rozdiely medzi kantorom a hudobníkom. Kantor sa nazýval *cantor per usum* a hudobník *cantor per artem*. Kantor per usum interpretoval spevy, kantor per artem učil teóriu. Funkcia kantora ako hlavného speváka a toho, kto viedol spevy vznikla vo chvíli, keď bola do liturgie vnesená polyfónia. V *Ordo officiorum ecclesiae Senensis* (1213) sa kantor uvádza ako intonátor spevov, interpret cantus firmus.

V stredoveku v katedrálach kapitulách veľmi dôležitú funkciu zastával kanonik kantor. Do jeho povinností patrilo: nacvičovať spevy s diakonmi a klerikmi, ktorí mali nižšie svätenia; rozdeľovať knihy, ktoré boli potrebné k spevu – antifonáre a graduály; dirigovať zbor kňazov. V neskoršom stredoveku význam kantorov kanonikov začal upadať, ich povinnosti časom prešli na učiteľov katedrálach škôl. Týmto sa funkcia kantora per usum a per artem spojili do jednej osoby.

Keď zanikla povinnosť spoločného života členov katedrálach kapítul, každý z kanonikov mal povinnosť zabezpečiť si svojho zástupcu tzv. kaplána. Takto vznikli kaplánske kolégia, ktoré v značnej miere prevzali úlohy kantorov. Kaplán zastupujúci kanonika sa nazýval vicekanonik. Vicekanonici sa starali o úrady vicedekana, vicerektora a vicekantora. Vicekantor mal povinnosť intonovať antifóny, žalmy a responzóriá počas každodenného officia. Zvyčajne tiež plnil funkciu učiteľa hudby v miestnej katedrálnej škole. Nie je celkom jasné aké povinnosti mali kantori katedrálach škôl. Všeobecné zmienky hovoria o učení teórie a praxe gregoriánskeho spevu. V časoch vzniku bohosloveckých seminárov kantor sa stal učiteľom bohoslovcov. Študijný program bol pravdepodobne zameraný na to, čo si vyžadovala katedrálach liturgia. Hlavnou povinnosťou katedrálach kantorov bola príprava a najmä spev posvätného officia. Veľký dôraz sa kládol na prípravu liturgie Veľkého týždňa.

Do 16. storočia boli kantormi najmä duchovní. Po Tridentskom koncile sa objavujú zmienky aj o svetských kantoroch. Prvá milánska synoda (1565) hovorí: „Kde je to možné, nech sú kantormi duchovné osoby. V zbore sú povinní používať duchovné oblečenie a komže.“⁴

Synoda v Utrechte (1865) povoľuje, aby tento úrad plnili svetskí muži, ktorí spĺňajú nasledovné podmien-

¹ RATZINGER, J.: *Duch liturgie*. Trnava : Dobrá kniha, 2005, s. 168.

² AKIMJAK, A.: *Interpreti liturgickej hudby*. In: *Adoramus Te* 1/1999, s. 25.

³ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 231.

⁴ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 234.



ky: „Laickí muži, ktorí boli vybratí, aby spievali oficium v kostole, majú byť ľuďmi pobožnými a majú viesť naozajstný kresťanský život. Majú to byť ľudia, ktorí to, čo spievajú ústami veria srdcom a potvrdzujú činmi.“

Počas storočí sa katedrálne kapituly a biskupi starali o úroveň liturgického spevu. Na kantorov boli kladené vysoké odborné a morálne požiadavky. Kantori, ktorí nedostatočne plnili svoje úlohy, boli prísne trestaní duchovnou vrchnosťou. Viedenský biskup F. Blancicampianus roku 1543 hovorí o nasledovných nedostatkoch kantorov: nedoučenie, nedostatok starostlivosti o liturgické knihy, lenivosť vo vykonávaní spevov, nepozornosť a nedbalosť počas liturgie, repertoár, ktorý nevyhovoval povahe svätyne. Tieto nedostatky sa museli opakovať, keď kardinál J. Bona roku 1663 dôrazne pripomínal kantorom, aby ich hlasy boli dôstojné a primerané bohoslužbe, aby korešpondovali so zmyslom posvätných textov a aby vyvolávali hlbšiu pobožnosť.

Pápežské dokumenty v prvej polovici 20. storočia sa o kantorovi zmieňujú iba mimochodom. Pius X. v *Tra le sollecitudini* odporúča najmä zborové liturgické spevy a ku sólovým spevom sa stavia s istým odstupom. Podobne sa vyjadruje aj Pius XII. V encyklike *Mediator Dei*, keď povzbudzuje ku vytváraniu Scholy cantorum. Týmto predpokladá existenciu kantorov. Veľkú váhu prikladá vyučovaniu liturgickej hudby v seminároch. Túto funkciu niekedy vykonávali kantori, ktorí sa postupom času stávali profesormi hudby v seminároch. Cirkevné dokumenty 19. a do prvej polovice 20. storočia sa nezmieňujú a nezaujímajú o funkciu kantora.

V 19. storočí funkcia kantora začala upadať. A v 20. storočí celkom zanikla. Jedným z hlavných dôvodov zániku kantora z liturgického života bolo prevzatie tejto funkcie organistom. Počiatok tohto procesu siaha do konca 17. storočia. Organista, ktorý postupne vstupoval do spevov gregoriánskeho chorálu, preberal aj rolu intonátora a interpreta psalmodie. V niektorých prípadoch sa delil o tieto funkcie s celebrantom. Ako príklad nám môže poslúžiť *Officium Defunctorum* (za zomrelých) často slávené vo farských kostoloch, kde jedinými celebrantmi boli kňaz a organista. Druhou, veľmi pravdepodobnou príčinou zániku funkcie kantora bol nedostatok financií na jeho udržanie. Preto funkciami kantora bol a dodnes väčšinou je poverený organista, ktorý ich plní v rámci svojich doterajších povinností.

Istý vplyv na túto situáciu mala aj skutočnosť, že v protestantských kostoloch kantor bol zodpovedný za všetko, čo bolo spojené s hudbou. Medzi protestantskými kantormi a katolíckymi organistami, ktorí plnili aj funkciu kantora v katolíckych kostoloch existoval podstatný rozdiel. Protestantický kantor bol spravidla vyučeným hudobníkom. Na rozdiel od neho viacerí organisti v 19. storočí v Poľsku a v Nemecku nereprezentovali vysoký stupeň odbornosti svojho povolania. Keďže nevedomosť spevov gregoriánskeho chorálu sa stávala čoraz všeobecnejšia, úloha kantora čoraz viac upadala.

Napriek týmto okolnostiam liturgické knihy určené na spev napríklad graduály, aj naďalej odlišujú časti určené pre kantorov a korešpondujúce časti určené pre celý zbor. V týchto liturgických knihách existujú zmienky, že

cez feriálne dni a spomienky by spevy mal intonovať jeden kantor, na sviatky a v nedele dvaja a na slávnosti štyria kantori. Kantori intonovali nielen jednotlivé spevy až po miesto vyznačené asteriskom (hviezdičkou), ale spievali tiež vstupnú pieseň až do polovice verša, spievali verše graduálu a alelujový verš. Striedavo so zborom mohli spievať Kyrie, Gloriu, Agnus Dei a sekvencie.⁵

Znovu oživenie funkcie kantora nastalo až po Druhom vatikánskom koncile vydaním inštrukcie *Inter Oecumenici*. V tejto inštrukcii je zmienka: „klerici nech často vykonávajú liturgické služby svojho stavu, to znamená službu diakona, subdiakona, akolytu, lektora, a okrem toho komentátora a kantora.“⁶

Avšak plné vysvetlenie funkcie kantora prináša až inštrukcia *Musicam sacram*: „Treba sa starať o to, aby najmä tam, kde nemožno založiť ani malý zbor spevákov, boli k dispozícii jeden alebo dvaja dobre poučení kantori, ktorí by boli v stave aspoň jednoduchšie melódie spievať striedavo s ľuďmi a spev veriacich vhodným spôsobom viesť a podporovať. Je užitočné, aby takýto kantor bol aj v kostoloch, kde zbor spevákov je, pre také slávenia, na ktorých sa zbor spevákov nemôže zúčastniť, a predsa sa patrí vykonať ich s istou slávnosťou, a preto so spevom.“⁷

Na základe inštrukcie *Musicam sacram* môžeme vymenovať tieto základné tézy na tému kantora:

1. Funkcia kantora nemôže byť chápaná ako prechodná. Má to byť úrad stály, ako napríklad úrad lektora. Preto kantor by sa mal prakticky nachádzať v každom kostole. Dokonca aj tam, kde existuje schola. V žiadnom prípade to však neznačí zlúčenie tohto úradu s jednou konkrétnou osobou.
2. Kantor je potrebný hlavne tam, kde z rozličných dôvodov neexistuje aspoň malá schola.
3. Kantor má byť dostatočne vyškolený spevák. Oblasť jeho prípravy sa vzťahuje na prípravu hudobnú a tiež prípravu liturgickú. Ak všetci členovia scholy majú mať dobrú liturgickú prípravu, o čo viac túto povinnosť náležitej formácie má mať kantor?
4. Kantor má spievať spolu so scholou a samostatne. Kantor tiež intonuje spevy pre neho určené striedavo so zborom a s veriacimi.
5. Kantor má viesť spevy veriacich, pomáhať im v speve. Takto spĺňa rolu vodcu veriacich a ich dirigenta.
6. Z jednotlivých bodov inštrukcie *Musicam sacram* jasne vyplýva, že kantor a organista plnia úplne iné funkcie. Preto ich zlučovanie nie je v zhode so samotným duchom dokumentu.⁸

Podobnú mienku zastávajú aj autori Všeobecných smerníc Rímskeho misála: „Je dobré mať kantora alebo dirigenta, ktorý by viedol a sprevádzal spev ľudu. Keď

⁵ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 235-237.

⁶ Inštrukcia *Inter Oecumenici*, čl. 13 b. Trnava : SSV, 2001, s. 13.

⁷ Inštrukcia o posvätnnej hudbe v liturgii *Musicam sacram*, čl. 21. In: Liturgia 2-3, 1992, s. 116.

⁸ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 237-238.

niet speváckeho zboru, kantor má úlohu viesť rozličné spevy s patričnou účasťou ľudu.⁹

K ďalším povinnostiam a úlohám kantora patria:

7. Plánuje a usmerňuje výber spevov pre liturgiu.
8. Precvičuje so spevákmi a s veriacimi neznáme a nové spevy.

9. Oznamuje ľudu, čo sa bude spievať (číslo piesne, text responzória)

10. Ak niet organistu alebo spolu s organistom začína a vedú spoločný spev.

11. Výnimočne preberá aj niektoré spevy kňaza alebo diakona: vo svätom týždni pašie, *Ecce lignum crucis* – Hľa, drevo kríža, *Esultet* – Veľkonočný chválospev.¹⁰

12. Nepostrádateľnú úlohu má kantor pri cirkevnom pohrebe, kde prednáša predpísané obradné spevy.¹¹

13. Ak niet žalmistu, spievať responzóriový žalm má kantor. Ak to robí od ambony, stáva sa na tú chvíľu vlastne žalmistom. Ako kantor ho síce môže spievať aj z iného miesta, ale to platí len vo výnimočnom prípade (napríklad ak v kostole chýba ambona).

Úlohou kantorov je predovšetkým viesť spev ľudu. Viesť znamená napomáhať celému zhromaždeniu v intonácii a v rytme. Čo sa týka intonácie skladby s ľudom alebo s deťmi treba spievať v takej výške, aby to bolo pre ľud, pre deti prijateľné. Teda nie príliš vysoko, ani nie príliš nízko. Čo sa týka tempa, treba nasadiť také tempo, ktoré bude vyznievať pokojne, nábožne až s bážňou.

Žalmista

Žalmistom sa nazýva kantor, ktorý spieva žalmy medzi čítaniami, tzv. *psalmi responsoriale* (responzóriové žalmy).

Už v 4. storočí bol poverený spevom žalmových veršov z kazateľnice v liturgii slova. V tomto období sa v súvislosti so žalmistom používal výraz „lector“. Lektor prednášal jednotlivé verše žalmu, ktoré potom zhromaždení veriaci opakovali po ňom. Toto však v žiadnom prípade neznamená, že žalm bol iba čítaný. Niet pochybností o tom, že aj prvým interpretom melódie bol lektor. O lektoroch hovorí už v treťom storočí sv. Hypolit v diele „*Apostolica paradosis*“ známom ako „*Traditio apostolica*“. Od čias Tertuliána i sv. Cypriána zaraďovali lektorov do stavu duchovných.

O spevákovi žalmov sa začína rozprávať v dekrétach synody v Laodycei (341-363) a v Toledě (398). Spevák žalmu je tu označovaný ako „confessor“, teda ten, kto vieru vyznáva spevom.

V období cirkevných otcov sa sólový spev veršov stal základom recitácie posvätných textov, ktoré boli označované ako *lectura* – čítanie. Rímska synoda zvolaná za čias Gregora I. r. 595 používala tento termín aj vo vzťahu aj ku klerikom a subdiakonom, ktorí v čase svätej omše prednášali žalmy a iné čítania.

Výraznejšie sa funkcia žalmistu objavila v „Štatúte stredovekého kostola“, kde v kánone 10 čítame: „Žalmista, to znamená kantor, môže bez vedomia biskupa a iba z príkazu presbytera prevziať na seba povinnosti speváka. Pri tomto úkone mu presbyter hovorí <Aby si uveril srdcom to, čo spievaš ústami. A to, čo veríš srdcom aby si potvrdzoval skutkami >.“¹² Tento text môžeme chápať všeobecne, hoci sa týka speváka žalmu. Známy je iba fakt, že na ustanovenie do tejto funkcie stačil presbyter. Je možné, že táto potreba vznikla v novopostavených kostoloch. Pravdepodobné je i to, že služba žalmistu bola udeľovaná dočasne, len na určitý čas, nie na stálo. Isté oživenie spevu žalmov sa spája s reakciou proti gnostikom, ktorý šíрили bludné teórie a hymnoch. V tomto období žalmy boli liekom proti učeniu gnostikov.

Za najstarší spôsob spievania žalmov sa považuje spôsob responzoriálny. Tento spôsob patril v kresťanskej liturgii k najdôležitejším. Svedčí o tom zmienka zo 4. storočia, kedy pápež informoval kto bude spievať žalm. Časom sa verše žalmu určené žalmistovi skracovali, melizanticky sa ozdobovali. Spev žalmov takto dostáva nový, mystický charakter, meditatívnu podobu. Na koniec však žalm bol zredukovaný len na jeden verš a odpoveď. Tento spev sa začal označovať ako graduál, spieval sa v latinskom jazyku, ktorý sa rokmi stával čoraz menej zrozumiteľným. Melodické spevy graduálov prevzala onedlho schola a kantori. Graduály, spev Aleluja a Tractus sa začali umiestňovať v špeciálnej knihe nazývanej „cantatorium“. Zmienky o prvých kantatóriách siahajú do 7. storočia.¹³

V 10. storočí sa funkcia žalmistu už nespomína a toto pretrvávajú 10 nasledujúcich storočí. K obnoveniu funkcie žalmistu došlo v dokumentoch Druhého Vatikánskeho koncilu, vracajúc sa k prameňom a zvykom prvotnej Cirkvi.

Všeobecné smernice Rímskeho misála funkciu žalmistu jasne oddeľujú od kantora. Kantori sú vyslanci ľudu, žalmista je sólistom sväte. Sám Pán Boh ho poveruje predniesť Božie slovo. „Žalmista, čiže spevák žalmu prednáša verše žalmu na ambone alebo na inom mieste. Celé zhromaždenie sedí a počúva, a spravidla sa na ňom zúčastňuje spievaním odpovede – responzória, ak sa žalm neprednáša súvisle, to znamená bez responzória.“¹⁴ Keď nieto žalmistu, žalm medzi čítaniami prednáša lektor.¹⁵ Úlohou žalmistu je spievať alebo recitovať žalm, alebo nejaký iný druh biblického textu medzi jednotlivými čítaniami. Aby žalmista mohol svoje úlohu

⁹ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 64. In: Rímsky misál, Typis Polyglottis Vaticanis, 1981, s. 37.

¹⁰ Z výsledkov prieskumu vyplýva, že na Liptove 89 % opýtaných kňazov spieva Veľkonočný chválospev osobne. Malé percento kňazov vedelo rozlíšiť rozdiel medzi kantorom a organistom. Po objasnení rozdielov prieskum ukázal, že značnú časť „kantorov“ na Liptove tvoria ženy.

¹¹ Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby. Bratislava: Hudobná sekcia Slovenskej liturgickej komisie, 2000, s. 14.

¹² PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 239.

¹³ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 240.

¹⁴ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 36. In: Rímsky misál, Typis Polyglottis Vaticanis, 1981, s. 31.

¹⁵ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 66. In: Rímsky misál, Typis Polyglottis Vaticanis, 1981, s. 37.



riadne plniť, má vedieť spievať žalmy a má mať aj dobrý prednes a výslovnosť.¹⁶

Odporúča sa dvojaký spôsob interpretácie žalmu: 1. „in directum“ – interpretácia žalmu bez refrénu, bez prerušenia.

2. „in responzum“ – interpretácia žalmu s refrénom do ktorého sa zapája ľud. Žalmista predspieva responzóri-um, ktoré veriaci zopakujú a vkladajú ho medzi sólové verše žalmu. V súčasnosti sa na Slovensku používa väčšinou niektorý z tradičných ôsmich gregoriánskych tónusov. V menšej miere sa používajú žalmové nápevy pochádzajúce zo súčasnej tvorby respektíve z tvorby 2. polovice 20. storočia.¹⁷

Výlučným miestom interpretácie žalmu je podľa pravidiel ambona – stôl Božieho slova, alebo iné vhodné miesto. Počas interpretácie žalmu by žalmista mohol stáť tiež v blízkosti oltára v takých kostoloch a kaplnkách, kde chýba ambona, lebo je tam málo miesta. Absolútne však treba vylúčiť chór. Spevák žalmu musí byť nielen počutý ale aj videný všetkými veriacimi. „Z ambony sa prednášajú čítania, medzispiev a veľkonočný chválospev. Môže sa z nej predniesť homília a spoločná modlitba veriacich. Nie je celkom vhodné, aby na ambonu vystupoval komentátor, kantor alebo vedúci zboru.“¹⁸

Žalmista pre dôstojné vykonávanie svojej funkcie musí byť odborne pripravený po stránke hudobnej aj liturgickej. Žalmové verše sú pomerne náročné a vyžadujú si dobré a podrobné poznanie liturgie. Žalmista musí dôkladne poznať príslušnú žalmovú melódiu, stavbu žalmu, jeho zmysel. Žalm musí interpretovať bez prízvukovania neakcentických slabík, nesmie predlžovať prvú slabiku žalmového verša, má dbať o rovnomernú recitáciu až do strednej časti žalmu – *meditatio*, osobitne sa má zamerať na plynulé spomalenie tempa spevu pri klesajúcej intonácii. K umeniu žalmistu patrí tiež schopnosť zvoliť si vhodný nápev, ktorý zdôrazní požadovaný výraz medzispievu (žalospev, chválospev, vďakyvzdanie). Toto sú základné zručnosti, ktoré si vyžadujú dlhú a náročnú prípravu spolu s pochopením liturgie. Príprava lektorov a žalmistov prebieha podobne. Túto prípravu môžeme rozdeliť do dvoch spolu súvisiacich oblastí: príprava duchovná a príprava technická. Oblasť duchovnej prípravy sa skladá z biblickej a liturgickej zložky. Vzdelanie biblické spočíva v tom, aby lektor a žalmista pochopil čítanie a žalm v správnom kontexte a aby pochopili odkaz viery v čítanom Božom slove. Vzdelanie liturgické by malo pomôcť lektorom a žalmistom plne porozumieť štruktúru Bohoslužby slova. Oblasť technickej prípravy by mala urobiť lektorov a žalmistov zručnejšími v pochopení a interpretácii prednášaných úryvkov Božieho slova a tiež im má pomôcť v hlasovej oblasti.¹⁹

GAUDETE IN DOMINO

Výber zo slovenskej sakrálnnej hudby

Katolícka univerzita v Ružomberku, 2007

Katedra hudobného umenia Pedagogickej fakulty KU v Ružomberku významne prispela k priblíženiu a poznaniu sakrálnnej hudby z čiste slovenského prostredia širšiemu okruhu poslucháčskej verejnosti. Na troch CD nosičoch predstavila prierez dejinami sakrálnnej hudby od gregoriánskeho chorálu až po liturgické spevy súčasných mladých autorov. Nahrávky sú výsledkom projektu Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry Ministerstva školstva SR, ktorého hlavným riešiteľom bol prof. PhDr. B. Banáry, CSc.

Dramaturgický plán jednotlivých CD je zaujímavý a pestrý: spevy zborov striedajú organové sóla, či sólový spev s inštrumentálnym sprievodom. Na prvom CD sú uvedené spevy gregoriánskeho chorálu (výber z Bratislavského notovaného misála (1341) a zo Spišského graduála Juraja z Kežmarku (1426)), pieseň z Cantus Catholici (1655), preambulá S. Marckfelnera (17. storočie) a zborové skladby, polychóriu i árie autorov zo 17. - 18. stor. (Z. Zarewutia, S. Capricorna, P. Peřka, J. I. Danika, J. Schreiera).

Druhé CD prekvapivo nepokračuje chronologicky dejinným sledom, ale prináša skladby a spevy súčasných autorov liturgickej hudby **J. Lexmanna**, **S. Šurina** a **R. Adamka**. Prvá zborová skladba á cappella *Gaudete in Domino* **R. Adamka** vychádza z gregoriánskeho chorálu: jednohlasná antifóna sa vracia po zaujímavom riešení úsekoch štvorhlasnej faktúry. Ďalšie spevy sú jednoduchšie (určené pre spev s ľudmi), využívajú formu antifóny, ktorá sa v súčasnosti javí ako vhodná alternatíva k tradičným duchovným piesňam (z Jednotného katolíckeho spevníka). Na oživenie sú do tohto rámca liturgických spevov vložené dve prelúdiá A. Kappa (19. storočie) a ako posledná je uvedená skladba *Miserere* od A. Zimmermanna (18. storočie).

Tretie CD pokračuje výberom skladieb autorov z 18. stor.: J. P. Roškovského, J. M. Spergera, z 19.- 20. stor.: J. L. Bellu, L. Dušínskeho, M. Moyzesa, M. Schneidera-Trnavského, ako aj diela I. Hrušovského, I. Zeljenku a mladého autora Ľ. Bernátha.

Antológia má viac inštruktívny charakter. Výborne poslúži pri výučbe dejín hudby, hudobnej výchovy, ako i estetiky, náboženstva a pod. V brožúrke k CD pod názvom *Sakrálna hudba na Slovensku* od **P. Hochela** je stručný, ale odborný a výstižný historiografický popis jednotlivých skladateľských osobností a ich diel, najmä tých, ktoré sú zaznamenané na nahrávke. (Mimochodom, text je aj v anglickom preklade.) Zámer prezentovať jednotlivé diela viac ako interpretačné umenie sólistov sa odzrkadlil v absencii aspoň krátkych informácií o jednotli-

¹⁶ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 67. In: Rímsky misál, Typis Polyglottis Vaticanis, 1981, s. 38.

¹⁷ PODPERA, R.: *Hudobno-liturgická stránka služby diakona a žalmistu*. In: Adoramus Te, 3/2002, s. 14.

¹⁸ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 272. In: Rímsky misál, Typis Polyglottis Vaticanis, 1981, s. 62.

¹⁹ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 242.



vých interpretoch - sólistoch, spevokoloch a súboroch, čo odbornému poslucháčovi chýba. Treba preto aspoň na tomto mieste vyzdvihnúť prácu dvoch dirigentov miešaného speváckeho zboru *Benedictus* a komorného súboru *Dixit Dominus* - **I. Mráza** a **Z. Zahradníkovéj** ako aj dirigentky *Scholy cantorum* - **J. Bednáríkovéj**. Tlačiarenský škriatok (?) spôsobil, že čísla skladieb na I. CD nekorešpondujú s číslami, ktoré sú uvedené pri jednotlivých interpretoch. (Sekvenciu, ktorú evidentne spieva Schola cantorum, údajne hrá na organe S. Šurin!?, atď.)

Sóla speváčok, **E. Jakab** a **M. Žiarnej** vyznievajú veľmi pekne (napr. v duete J. Schreiera: *Lauda Sion*, ďalej v skladbách J. M. Spergera: *Von Himmel's Freud*, L. Dušínskeho: *Locus iste* (E. Jakab) alebo P. Peťka: *Jesu decus angelicum*, A. Moyzesa: *Vexilla regis* (M. Žiarna). Z hľadiska prednesu a výrazu je treba vyzdvihnúť prezentáciu speváckeho zboru *Benedictus*, (napr. v skladbách *Ave Maria* od J. L. Bellu, v Hrušovského *Psalmus 120*, či Schneiderovom *Otče náš*), *Dixit Dominus* (napr. v *Dixit Dominus* S. Capricorna, v Zeljenkovom *žalme Boh je môj pastier*, alebo v Bernáthovom *Žalme č. 1*) i *Scholy cantorum* (gregoriánske spevy a liturgické spevy na II. CD). V prednese speváckych zborov sa však nájdú i malé intonačné nepresnosti. Okrem toho, je najmä v skladbe rovnomennej s názvom albumu *Gaudete in Domino*, cítiť únavu ansámblu, čo je škoda. Očakávalo by sa, že práve táto skladba bude vzorová. Zaujímavé sú improvizácie organistu **S. Šurina** v preambulách a fúge S. Marckfelnera a v organových sprievodoch jeho kompozícií (II. CD).

Napriek inštruktívnemu charakteru albumu *Gaudete in Domino*, sa podarilo autorom projektu spojiť odborné i umelecké kvality do kultivovaného celku.

Júlia Pokludová

Hudobná jeseň na Slovensku

Doznievajúce, žánrovo pestré, letné obdobie bohaté na hudobné festivaly a rôzne koncerty strieda blížiac sa jeseň. Pre mnohých umelcov, študentov a pedagógov je nový školský, či akademický rok obdobím štúdia a prípravy budúcich koncertných aktivít.

V článku predstavujeme najdôležitejšie hudobné udalosti vážnej (komornej, zborovej a duchovnej) hudby na Slovensku. Pri vybraných podujatiach je v zátvorke uvedená internetová stránka s podrobnejšími informáciami. Ponuku koncertných aktivít uzatvára stručný prehľad hudobných kurzov, konferencií, seminárov a sympózií.

September

Mesiac september je na Slovensku charakteristický prebiehajúcimi, či práve končiacimi festivalmi, ktoré začali počas letných mesiacov.

2. ročník medzinárodného festivalu chrámovej a organovej hudby - *Musica Sacra Skalica* pozostáva zo 6 podujatí (dve už odzneli v júli a auguste), ktoré sa uskutočňujú raz mesačne. 9. septembra vystúpi Déri András, organista z Budapešti. 7. októbra sa predstaví Schola Gregoriana Pragensis s Davidom Ebenom. 4. novembra vystúpi Trnavský komorný orchester a miešaný spevácky zbor Tirnavia pod vedením Branislava Kostku, ktorý uvedie *Requiem Gabriela Faurého*. Záverečný kolaudačný koncert 8. decembra sa uskutoční z príležitosti postavenia nového organa firmou Walcker-Mayer Orgelbau. V hre na organe sa predstaví Stanislav Šurin (www.skalica.sk).

Séria šiestich podujatí medzinárodného festivalu komornej hudby - *Konvergenzie* sa koná 13. - 16. septembra v Bratislave. Tohoročný program festivalu tvorí Bratislavská noc komornej hudby, Francúzska noc komornej hudby, Jazzová noc, Koncert pre deti - Hudba ako hra, taktiež vystúpenie Visegrad Cello quartet, či zoskupenia Pacora trio so sólistami. Súčasťou festivalu sú bonusové koncerty - Noc komornej hudby 21. septembra v Nitre a Mozartovo Requiem 23. septembra (www.konvergenzie.sk).

37. ročník organového festivalu s najdlhšou tradíciou - *Medzinárodný organový festival Ivana Sokola* začína prvým koncertom 9. septembra, na ktorom sa predstaví slovenský organista Marek Vrábel. Zahraničnými hosťujúcimi umelcami sú: Vincent de Pol a Aivars Kalejs z Nemecka, Olenka Maceluch z Ukrajiny. Okrem organových koncertov v košických chrámoch sa umelci predstavia v ďalších mestách - v Spišskej Novej Vsi, v Levoči, v Kežmarku, v Poprade - Velkej a v Prešove. Zoznam účinkujúcich doplnia Anna Predmerská-Zúriková (www.sfk.sk).

XV. *Organové dni Jozefa Grešáka*, usporiadané na počesť tohoto organistu a hudobného skladateľa prebiehajú do 21. septembra v Bardejove.



XII. ročník *Trnavských organových dní* ponúka v tomto roku cyklus ôsmich koncertov v termínoch od 12. augusta do 21. septembra (www.bachsociety.sk).

Celoslovenská prehliadka amatérskych organizmov - *Gorazdove organové dni* sú pripravené 20. - 22. septembra vo Zvolene.

Október

Značný počet hudobných podujatí je naplánovaný v priebehu celého mesiaca októbra. Tvoria ich nielen inštrumentálne koncerty, ale aj viaceré festivalové prehliadky zborového spevu.

Prehliadka speváckych zborov - *Trnavské zborové dni 2007* sa uskutoční 11. - 14. októbra (www.trnava.sk).

Špecifickým hudobným podujatím je 25. ročník medzinárodného gitarového festivalu *Cithara Aediculariae 2007*. Súčasťou festivalu sú majstrovské gitarové kurzy a muzikologická konferencia. Uskutoční sa 15. - 20. októbra v Nitre (www.msunitra.sk).

14. ročník hudobného festivalu so širším žánrovým záberom (opera, opereta, muzikál, balet aj komorná hudba) - *Banskobystrické hudobné dni* sa uskutoční 19. - 25. októbra v Banskej Bystrici (www.stateopera.sk).

Na október a november je naplánovaný 15. ročník medzinárodného festivalu sakrálnej hudby a umenia *Harmonie Sacra Danubiana*.

Druhá medzinárodná prehliadka organového umenia *OrganFest 2007* ponúka sériu koncertov 21. a 28. októbra, taktiež 4. aj 11. novembra v Katedrálnom chráme sv. Františka Xaverského v Banskej Bystrici.

Širokú skupinu hudobných aktivít zastupujú koncerty prebiehajúce ako súčasť hudobnej jesene v jednotlivých mestách v októbri a novembri: *Kežmarská hudobná jeseň*, *Popradská hudobná jeseň*, *Bardejovská hudobná jeseň*, *Levočská hudobná jeseň*, *Prešovská hudobná jeseň*, *Hudobná jeseň v Rimavskej Sobote*, *Trenčianska hudobná jeseň*, *Topoľčianska hudobná jeseň*, *Trnavská hudobná jeseň*. *Jesenný koncertný cyklus* v Humennom a iné.

November

V novembrovej štruktúre hudobných podujatí prevládajú zborové festivaly a koncerty so širším umeleckým záberom.

V. *Festival súčasného umenia* organizuje Štátna filharmónia Košice. Podujatie pozostáva z prezentácie tvorby súčasných slovenských skladateľov v interpretácii profesionálnych hudobníkov, či študentov konzervatórií a hudobných akadémií. Súčasťou festivalu je výstava výtvarných prác študentov umeleckých škôl z Východného Slovenska (www.sfk.sk).

10. ročník nesúťažnej prehliadky speváckych zborov *Zbory mestu* je pripravený 23. - 25. novembra v Nitre (www.nitra.sk).

16. ročník *Medzinárodného festivalu duchovných piesní byzantského obradu* - ekumenickej prehliadky

speváckych zborov sa uskutoční v novembri v Prešove.

Charakterovo príbuzná prehliadka sakrálneho umenia v hudobnej, výtvarnej, literárno-dramatickej a filmovej oblasti - *Festival Sakrálneho umenia 2007* sa koná v Košiciach (www.kosice.sk).

Gorazdove dni chrámovej piesne a sakrálnej výtvarnej tvorby - 6. ročník festivalu chrámových speváckych zborov a dielne profesionálnych výtvarníkov sa uskutoční 10. - 23. novembra vo Zvolene.

7. - 16. novembra sa uskutoční už 9. ročník medzinárodného festivalu súčasnej hudby *Melos-Étos*. Bohatý program ponúka okrem pomerne širokej palety diel slovenských skladateľov aj kompozície hosťa aktuálneho ročníka, skladateľa Giju Kančeliho (1935). V programe koncertov odznejú viaceré skladby nedávno zosnulého skladateľa Ilju Zeljenku (1932 - 2007) (www.melosestos.sk).

43. ročník *Bratislavských hudobných slávností* začína 23. novembra. Súčasťou podujatia je medzinárodná tribúna mladých interpretov tzv. *New talent* - cena nadácie SPP. Záverečný koncert odznie 7. decembra (www.bhsfestival.sk).

Muzikologické konferencie, sympóziá, kurzy

Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí - 27. odborný seminár hudobných knihovníkov, ktorý sa uskutoční 18. - 19. septembra v priestoroch Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici.

V dňoch 18. - 21. októbra sa v Bratislave uskutoční *1. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu*. Cieľom festivalu je podporiť aktivity zamerané na interpretáciu gregoriánskeho chorálu podľa najnovších semiologických výskumov. Súčasťou podujatia bude vystúpenie telies Schola cantorum. Nácviky spevov sa uskutočnia vo viacerých mestách - Košice, Ružomberok, Spišská Kapitula a Bratislava (www.choral-music.sk).

Muzikologická konferencia „*Slovenská hudba svetu - svet slovenskej hudby*“ s medzinárodnou účasťou sa uskutoční v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti. Je venovaná vzájomným interakciám slovenskej a „svetovej“ hudby. Uskutoční sa v októbri v Bratislave.

7. ročník Medzinárodného sympózia Jána Albrechta - Filozofické koncepcie v hudbe a umení sa pripravuje na október v Banskej Bystrici.

Medzinárodná konferencia *Mediálne a komunikačné aspekty hudby* sa uskutoční 6. - 8. novembra v Nitre. Je organizovaná z dôvodu vzrastajúceho záujmu muzikológov, hudobných pedagógov, či kulturológov o spomínanú oblasť.

Podrobnejší prehľad pripravovaných umeleckých podujatí ponúka napríklad rozsiahly internetový portál Hudobného centra - www.hc.sk, ako aj celoslovenská databáza kultúrnych podujatí, zoradená do jednotlivých kategórií - www.kultura.sk.

Juraj Valluš

PRVÝ NÁRODNÝ KONGRES SLOVENSKEJ FEDERÁCIE PUERI CANTORES



Detský spevácky zbor MÁRIA z Trstenej

Foto: J. Bodor

V dňoch 21. a 22. apríla 2007 sa v Ružomberku uskutočnil **prvý národný kongres Slovenskej federácie PUERI CANTORES** (ďalej SFPC). SFPC je občianske združenie, ktorého členmi sú speváci detských, chlapčenských, chlapčensko-mužských, dievčenských a mládežníckych zborov, pôsobiach vo farnostiach, pri katedrálnoch chrámoch a bazilikách, na cirkevných školách, Základných umeleckých školách, strediskách detí a mládeže, či iných zariadeniach s duchovným a liturgickým zameraním. SFPC je členom Medzinárodnej federácie PUERI CANTORES (Foederatio Internationalis PUERI CANTORES - FIPC).

Na kongres do Ružomberka prišlo viac ako 200 detí z celého Slovenska. Zúčastnili sa ho tieto spevácke telesá: dievčenský spevácky zbor LUSKÁČIK z Liesku s dirigentkou M. Drevenákovou, detský spevácky zbor MÁRIA z Trstenej s dirigentkou M. Lacekovou, mládežnícky miešaný zbor LAUDEMUS z Prešova-Solivaru s dirigentkou E. Demeterovovou, chlapčenský spevácky zbor OZVENA a mládežnícky spevácky zbor OZVENA z Vranova nad Topľou s dirigentkou V. Krauspeovou a Bratislavský chlapčenský zbor s dirigentkou M. Rovňákovou.



Chlapčenský spevácky zbor OZVENA z Vranova nad Topľou; Foto: J. Bodor



Bratislavský chlapčenský zbor

Foto: J. Bodor

Kongres sa začal v sobotu popoludní spoločným návštevkom spevov na svätú omšu. Po niekoľkých hodinách tvrdej práce sa jednotlivé zbory odobrali do okolitých obcí (Lisková, Černová, Trstená a Liesek), kde ich do svojich domácností prijali ochotné a obetavé rodiny. V nedeľu ráno sa im za to malí speváci odmenili spevom na farskej svätej omši a malým koncertom. Kongres vyvrcholil v nedeľu popoludní slávnostnou svätou omšou a následným koncertom všetkých zúčastnených zborov vo farskom kostole sv. Ondreja v Ružomberku. Svätú omšu celebroval „duchovný otec“ SFPC – J. E. Mons. František Rábek, vojenský ordinár a predseda Rady pre vedu, vzdelanie a kultúru pri Konferencii biskupov Slovenska. Všetky zúčastnené zbory spievali spolu celé omšové ordinárium i proprium.

Osobitne sa jednotlivé spevácke zbory predstavili na koncerte, ktorý ukázal ich silné ale aj slabé stránky. Pre všetkých však toto podujatie bolo povzbudením k ďalšej práci na zveľaďovaní talentov a na zdokonaľovaní hudobného prejavu hlavne počas liturgie. Na kongrese sa zúčastnili aj vzácni hostia zo zahraničia – prezident svetovej federácie Pueri Cantores Josep Maria Torrents a prezident poľskej federácie vdp. Robert Tyrała.



J. M. Torrents, Mons. F. Rábek a vdp. R. Tyrała

Foto: J. Bodor

Kongres zorganizovala SFPC spolu s Katedrou hudobného umenia Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku s finančnou podporou Mestského úradu v Ružomberku.

Rastislav Adamko
prezident SFPC



2. medzinárodný festival sakrálnnej hudby „Musica Sacra“ Bratislava 23.-27. mája 2007

Tohtoročného medzinárodného festivalu sakrálnnej hudby a zborovej súťaže sa zúčastnilo desať zborov z ôsmich európskych krajín, 3 zbory detské a 7 zborov dospelých. Zbory dospelých boli rozdelené do kategórie komorných zborov - do 24 členov - nad 24 členov a do kategórie speváckych zborov dramaticky zameraných na súčasnú zborovú tvorbu.



Záštitu nad festivalom prijali otec biskup František Rábek, eurokomisár Ján Figel' a primátor hl. mesta Bratislavy Andrej Ďurkovský. Členovia medzinárodnej poroty boli: Doc. Ján Mária Dobrodinský - predseda poroty, členovia poroty: Doc. Elena Kováčová-Šarayová, Prof. Franz Karl Prassl, Rakúsko, Mike Brewer/Veľká Británia.

Vystúpenia detských zborov pripomenulo otázky, s ktorými sa stretávame takmer na každej zborovej súťaži: a) čo je to ozajstný detský spev; b) či je to naozaj detský alebo len dievčenský. Prvé kritérium bolo vymedzené v propozíciách súťaže: členovia do šiestnástich rokov. Neupododievam, že by toto pravidlo bolo súťažiacimi porušené, ale... nejde tu totiž len o ohraničenie veku. Podstatnejšie je akými technickými a výrazovými prostriedkami zbor disponuje. Každý kolega zbormajster mi potvrdí, že je podstatný rozdiel vo farbe, výraze a samozrejme aj v technických možnostiach zboru, ktorý sa povedzme skladá prevažne z detí od siedmeho do dvanásteho roku, alebo od dvanástich do šiestnástich rokov. To prvé zoskupenie má celkom osobitú „detskú“ farbu aj výraz, možno naivnejšiu ale rozhodne milšiu a charakteristickejšiu ako to druhé. K otázke ad b): zloženie zboru prevažne alebo celkom len dievčenské alebo „miešané“ s chlapcami. Možno by bolo dobré v ďalších súťažiach túto kategorizáciu presne vymedziť.

Ďalšia otázka, ktorá sa natíska, (pozor! netýka sa to len tejto súťaže): čím charakterizovať pojem „komorný zbor“. Číslo „do 23 spevákov“ je orientačne správne, ovšem „komorne“ môže spievať aj oveľa početnejší zbor. Skutočne komorný spev sme v uplynulých súťažiach v Bratislave už počuli (myslím tým Adventný festival 2006 a Slovakia cantat 2007), no, úprimne povedané tomu tak na tomto festivale nebolo. Myslím si, že porota

to dobre vycítila, keď v dvoch uvedených kategóriách nedala ani jednu „zlatú“.

V tomto prehľade je, myslím, správne vyhodnotiť ešte aj dramaturgiu zborov. Z celkového pohľadu sa mi páčilo, že zbory nespievali len „starú“ a potom „súčasnú“ hudbu, ale aj čosi „medzi tým“. Osobne vítam na súťažiach aj pravoslávnu chrámovú hudbu najmä z oblastí, odkiaľ nám v minulosti prichádzala len tzv. „politicky angažovaná“ hudba. Vítam, že zaznelo pomerne málo skladieb, ktoré sa u nás (myslím aj v Čechách) nazývajú často nepresne „spirituálmi“. V tejto veci si dovoľm predniesť svoj osobný názor: aj keď u obecnstva je úspech takmer vždy zaručený, nemal by zbor na súťaži po prvé: považovať tieto skladby za „vrchol programu“, po druhé: za „súčasnú“ hudbu, po tretie: za niečo umelecky aj dramaticky mimoriadne a po štvrté: keď už túto hudbu spieva, mal by ju zaspievať technicky perfektne a štýlovo verne (produkcie populárnych speváčok v televízii nie je z naprostej väčšiny to nasledovaniahodné). Vyzerá to možno zaujato, ale počul som rad prevedení tejto hudby, ktoré plne vyhovelí týmto kritériám. V rámci tohto odseku by som sa ešte rád vrátil k predvádzaniu súčasnej hudby. Položme si otázku: čo určuje „súčasnú“ skladbu? Iste nielen dátum jej vzniku, ale predovšetkým použité kompozičné prostriedky. Za „onoho času“, kedy sa písali a spievali hufne dobre platené „social-realistické“ skladby to boli z hľadiska doby vzniku „súčasnú“ skladbu! Ale po kompozičnej stránke, to boli zväčša takmer storočné starenky! Domnievam sa, že súťaž „Musica sacra“ - okrem jednej výnimky, o ktorej budem písať nižšie - dopadla v tomto smere dobre. Počuli sme totiž niekoľko skladieb, ktorým prívlastok „súčasná hudba“ dobre pristane.



O druhej „historickej krajnosti“ - o klasickej vokálnej polyfónii. Početne bola táto oblasť zastúpená dobre, s prevedením môžeme byť, ale menej spokojní. Nie je tu miesto na to, aby som písal vyčerpajúcu esej o tejto hudbe a jej interpretácii (rátajúc v to aj módnu tzv. autentickú interpretáciu). Ale aspoň jednu poznámku si neodpustím: Myslím si, že základom interpretácie tejto hudby je rešpektovať jej polyfoničnosť, čo znamená, okrem iného, rešpektovať rovnoprávnosť hlasov. Obvyklá chyba je v tom, že príliš dominuje najvyšší hlas a to aj vtedy, keď to nie je na vrchole frázy, úseku a pod. Druhá podobná

chyba je v tom, ako býva zlozvykom v opernom speve, že dlhé tóny sú „rozvíjané“ t.j. crescendované a naopak krátke tóny prehltávané. Tým v obidvoch prípadoch je narušená plastika a zrozumiteľnosť polyfónie.

Vo svojom referáte necitujem u pripomienok „ten a ten zbor to a to robil tak a tak“, ale v dvoch prípadoch túto vedomú zásadu predsa len poruším. Je iste milé, keď ako prvý uvediem práve jediný slovenský spevácky zbor „AD UNA CORDA“ z Pezinka. Myslím si, že hodnotenie poroty tohto zboru pri pomerne veľkej konkurencii zahraničných zborov je zaslužené v niekoľkých smeroch: zbor sa zúčastnil súťaže v dvoch kategóriách (veľké zbory a súčasná zborová hudba). V prvej z týchto kategórií bol naprosto oprávnené zaradený do zlatého pásma. Jeho výkon tu bol takmer bezchybný technicky, program rozvážne zohľadňoval technické aj výrazové možnosti zboru a bol úprimný, bez snahy po vonkajšom efekte. V kategórii interpretácie súčasnej zborovej skladby bol zbor hodnotený nižšie, lebo za skutočne „súčasnú“ skladbu bolo možné považovať len *Žalm 100* od Mareka Jasińského. Rád konštatujem, že aj dirigent obstál v nie ľahkej konkurencii veľmi dobre (o spôsobe riadenia zborov na súťaži by bolo možno napísať ďalšiu nie práve krátku úvahu). Na záver hodnotenia som si ponechal podrobnejší referát o výkone zboru „Jedinstvo“ z Bosny a Hercegoviny. Zbor aj jeho dirigent (zvláštna cena poroty za dirigentský výkon) boli najvyššie hodnotení a myslím si, že plným právom. Vystúpil už na koncerte vo štvrtok 24.05.2007, čo mi umožnilo počuť zbor - a vidieť pri práci jeho dirigenta - dvakrát. Prvé, čo by som chcel uviesť: zbor na koncerte spieval iné skladby ako na súťaži. Už to



svedčí o jeho vyššom umeleckom štandarde. V programe len pravoslávnej liturgie ma okamžite upútal kultivovaným speváckym prejavom a síce naprosto štýlovým, ale svojským pojatím tejto hudby. Zdôrazňujem obidva tieto momenty. Veľmi často sme počúvali a aj ešte dnes počujeme túto hudbu interpretovanú akýmsi rustikálnym až nekultivovaným spôsobom, kde, akoby platilo jediné pravidlo „čím hlasnejšie, tým lepšie“. Že v prejave zboru z Banja Luky tomu tak nebolo a že popritom predvedenie skladieb zostalo verné svojmu štýlu som považoval za prejav mimoriadnej hudobnej aj intelektuálnej úrovne dirigenta. Preto sa myslím porota správne rozhodla oceniť výkon zboru, ale aj dirigenta mimoriadnym spôsobom.

Na záver môjho referátu ešte niečo o sprievodných akciách. Organový koncert M. Kolenovej v stredu večer som tentoraz nepočul, ale ako poznám úroveň sólistky, nepochybujem, že bol dôstojným zahájením festivalu. Na tomto mieste by som chcel pochváliť organ v Jezuitskom kostole, ktorý sme mali možnosť viac krát počuť. Znie vynikajúco, jednotlivé hlasy (vo význame organologickom) sú výborne intonované, charakteristiky registrov perfektné a celá dispozícia vhodná tak ako pre skladby barokové tak aj pre skladby iných štýlov. Kapacita zvuku v slabšej dynamike aj v tutti je úmerná priestoru. Zmienil som sa už o koncerte niektorých zborov, ktoré vystúpili pred vlastnou súťažou. Takýto koncert dáva porotcom možnosť poznať nielen úroveň niektorých zborov, ale aj odhadnúť celkovú priemernú úroveň súťaže, čo je pri



finálnom hodnotení zborov veľmi dôležité. Myslím si, že akustika Jezuitského kostola bola pre súťažiacich milosrdnejšia ako sála v Primaciálnom paláci.

Ďalšou akciou bol seminár-workshop M. Brewera z Veľkej Británie. Išlo tu - obecné formulované - o prezentovanie názoru prednášajúceho na technické tvorenie tónu pri speve v zbore. Abstrahujem od toho, že môj osobný názor na spôsob tvorenia tónu je odlišný, ľutujem, ale že nebolo časovo možné, aby prednášateľ demonštroval celý proces od vytvorenia jedného tónu, resp. niekoľkotónových úryvkov až po finálny výsledok - zaspievanie súvislej frázy alebo úseku skladby. Obávam sa, že niekde na tejto ceste by sa došlo ku krízovému miestu alebo metodickému zlomu. Treba však pochváliť prednášajúceho, že úplne zaujal poslucháčov svojím uvoľneným a často vtipným výkladom, čo ukazovalo, že má prezentovanie tejto témy zažitú a zrejme prednáškovou skúsenosťou overenú. Škoda, že tam bola pomerne slušná účasť z radov spevákov, ale veľmi malá z radov zbormajstrov. Možno, že vypočutie workshopu by ich podnietilo aspoň k uvažovaniu o spôsobe ich práce, aj keby prípadne - ako to bolo v mojom prípade - s prednášateľom úplne nesúhlasili. (Žiaľ, toto sa objavuje aj na iných zborových akciách).

Ďalším koncertným podujatím bol koncert Sliezskeho gitarového oktetu z Poľska. Súbor zaujal mimoriadnou zvukovou farebnosťou od sotva počuteľného pianissima po pleno a perfektnou intonačnou aj rytmickou jednotou.

Skutočne dôstojným a pôsobivým vyvrcholením fes-



tivalu sa stala slávnostná sv. omša, celebrowaná v závere festivalu otcom biskupom Františkom Rábekom. Nielen jeho účasť, ale aj jeho príhovor k spevákom potešil iste všetkých pestovateľov a milovníkov sakrálnej hudby. Na chóre spievalo v „plnom obsadení“ 200 spevákov a to tutti sa striedalo so spevom jednotlivých samostatných zborov. Od počiatku, po vlnajúcej skúsenosti, som sa tešil na Franckove *Panis angelicus*, kedy plnému zvuku miešaných zborov, sólistu a organu na chóre odpovedajú čisté detské hlasy z prvých lavíc v kostolnej lodi. Nestane sa snáď toto dielo akousi znelkou alebo hymnou festivalu?

Záverom chcem ešte oceniť prácu všetkých organizátorov festivalu aj súhlas správy Jezuitského kostola. Predovšetkým teda Agentúre pre spevácke zbory na čele s umeleckým riaditeľom Mgr. Milanom Kolenom, ArtD. za perfektnú prípravu a realizáciu festivalu a popriať im úspech v akciách v budúcej sezóne. K tým doterajším pribudne ešte jediná nová a to Medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu v októbri v Bratislave. Ako sa to hovorilo? „Kráľ zomrel, nech žije kráľ!“ Teda jeden festival sa skončil, nech žijú ďalšie!

Ján Mária Dobrodinský

SÚSTREDENIE ORGANISTOV A KANTOROV V TERCHOVEJ

Prvý júlový týždeň sa už po štvrtý krát v Terchovej stretli organisti a kantori na kurze, ktorý každoročne poriadka Katolícka Univerzita v Ružomberku, Pedagogická fakulta, Katedra hudobného umenia. Tento kurz bol súčasťou 18. ročníka Cyrilometodských dní. Približne tridsiatka prevažne mladých organistov z celého Slovenska, sa vzdelávala v Liturgike, Hudobnej teórii, Gregoriánskom choráli, organovej hre, či v hlasovej výchove na prednáškach, ktoré viedli pedagógovia Katolíckej univerzity – Doc. Rastislav Adamko, PhD., Mgr. art. David Postránecký z Janáčkovho Konzervatória v Brne, PaedDr. Ivan Mráz, PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD., PaedDr. Mgr. art. Miriam Žiarna, PhD., PaedDr. Janka Bednáriková. Zároveň sa účastníci kurzu mohli zúčastňovať individuálnych hodín hry na organe a improvizácie a cvičiť na organe tamojšieho farského kostola. Počas celého kurzu fungoval z účastníkov zbor, ktorý denne cvičil a spieval na svätých omšiach.



Na slávnosť sv. Cyrila a Metoda zbor účinkoval na slávnostnej sv. omši na vrchu Oravcove, ktorú celebrowal Mons. Marián Gavenda.

Počas kurzu zbor denne spieval v kostole ranné chvály a vedúci kurzu Doc. Rastislav Adamko predniesol rannú meditáciu, v ktorej účastníkom ozrejmil zmysel a význam služby liturgického organistu, čo bolo veľmi povzbudivé pre účastníkov, ktorí vo svojich farnostiach vykonávajú takúto liturgickú službu.

Obohatením programu bola aj účasť na koncerte, ktorý sa konal v rámci Cyrilometodských dní v kostole. Vyštúpil súbor Schola Gregoriana Pragensis pod vedením Davida Ebena, ktorý sa vo svojom programe zamerával na stredovekú polyfóniu v diele Petra Wilhelmi de Gruendencz.

K príjemnej atmosfére celého podujatia prispela aj krásna príroda Malej Fatry v okolí Terchovej, ktorú účastníci mohli počas voľných chvíľ navštíviť a aj tam načerpať nové sily do ďalšej práce.

Domov si každý odniesol nielen nové vedomosti, ale i odhodlanie, aby služba liturgického organistu bola čím viac na väčšiu slávu Božiu a na pozdvihnutie srdca i mysli veriacich k Bohu.

Takéto stretnutia sú veľmi potrebné pre napredovanie liturgickej hudby na Slovensku. Organisti sa tu môžu stretnúť s viacerými formami liturgickej hudby – od gregoriánskeho chorálu, cez využívanie piesní z JKS, až po novú tvorbu. Do svojich farností si potom odnášajú nielen pekné zážitky zo stretnutia s ľuďmi, ktorí pracujú v tejto oblasti, ale i nové nápevy, ktoré potom ľahšie môžu používať pri svojej liturgickej službe.

Preto by sme vrelo odporúčali aj ďalším organistom a kantorom, aby sa aj v budúcnosti takýchto cenných podujatí v hojnom počte zúčastňovali.

Na záver patrí veľká vďaka našim lektorom, ktorí sa podujali zorganizovať takéto podujatie a s nekonečnou trpezlivosťou sa venovali zúčastneným organistom a odpovedali na položené otázky v živých diskusiách o liturgickej hudbe.

Myslíme si, že hudba v liturgii si naozaj zaslúži takúto našu veľkú pozornosť.

Peter Medek, Erika Mindžáková, Martin Pavlovič
účastníci kurzu

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ: THE THEOLOGY OF THE BOOK OF PSALMS

There are two concrete subjects and their relation in the Book of Psalms: God, God of mankind, God of Israel on the one hand and human being, Israel, the people of God on the other. It includes all the names of God, attributes of God, actions of God, characteristics of the righteous and of the wicked, the nature of faith, the obedience, and all the other related categories of the matter. This is the relation between the above two aspects of the theology of psalms. It is manifested in the dealings of God with mankind and mankind's responsibility to God. God extends His rule by sovereign grace; and people respond by faith.

JOHANNES BERCHANS GÖSCHL: 100 YEARS OF GRADUALE ROMANUM

History of *Graduale Romanum* from 1908 is history full of contrasts, contradictions, mistakes and uncertainties. It is history of emotionally inflamed polemics and personal tensions caused with tremendous distress and history which led to regular reversals and estrangements.

A great reversal is called: Solesmes. Weight of Gregorian chant's restoration concretely stands on a renewed Benedictine monastery in Solesmes in 1833. Thanks belong mainly to a significant personality who was present at the beginning of the chant's restoration and who gave the basic ideas and suggested the direction of a research: Dom Prosper GUÉRANGER, the establishing abbot of Solesmes. Importance of this man – thanks to his showing ideas and initiatives, which he gave to the abbey of Solesmes – cannot be suf-

ficiently appreciated for the church history of the 19th century.

In the second half of the 19th century the most important phases of the process which after the beginning of the new century led to *Editio Vaticana* and to *Graduale Romanum* are similarly connected with the abbey Solesmes. In the centre of this development stand two monks from Solesmes, who play an important role in the frame of Gregorian chant's restoration: Dom Joseph POTHIER and Dom André MOCQUEREAU. The both were interested in their researches and developed their activities at the service of Gregorian chant's renewal within the direction introduced by Dom Guéranger. The both researchers came to interesting results on their different roads, within the different orientations which should have been for *Editio Vaticana* and specifically for *Graduale Romanum* as well as for the complete recent history of the 20th century chant a pioneer discovery, although thoroughly in ambivalent sense.

ZUZANA FLAMOVÁ: COMPARATIVE ANALYSIS OF GREGORIAN CHANT'S NOTATION IN ADIASTEMATIC AND DIASTEMATIC MANUSCRIPTS OF THE ANTIPHON VENI DOMINE VISITARE

During psalms and cantics prayer so called antiphons find their use (from Greek antiphonos – the responding one). It is a short refrain, so called acclamation, sang at the beginning and at the end of a psalm, often placed after each verse. Each psalm has its own antiphon, which changes according to a liturgical period or according to a liturgical celebration. The oldest antiphons were taken from The Old Testament and from The New Testament's gospels. In the devel-

opment of liturgical music have antiphonal way of singing found its use in mutual alternation of two choirs.

In 1912 was published a revision of a *Veni Domine visitare* antiphon's melody in a Benedictine abbey Solesmes in Antiphonale Monasticum and it is sang in the concrete way in the quadratic notation up to the present day. On the basis of the accessible codices of individual notations we can follow its development and argue against some of the conclusions of its restitution.

MÁRIA PAŠKOVÁ PERFORMERS OF LITURGICAL MUSIC (2)

In old Christian times a cantor was called a musician – practitioner. The first mention about the cantor we have from the 4th century already. In the 5th century was this name settled in Church. It was used to call a psalmist. The function of the cantor itself is dated from the moment of creation of Schola cantorum. Thus, it originates from the period before the pope Gregory the Great (590-604). A leader of the group of cantors was an arch cantor who was a conductor at the same time. One of the songs which the cantor sang in the 5th century already was Alleluia. In the Middle Ages in cathedral captures very important function held a canon cantor. In the 19th century the function of the cantor started to decline and at the beginning of the 20th century disappeared entirely. Return of the cantor's function is brought by an after council instruction *Musicam sacram*. Role of the cantors is mainly to guide the singing of people, as well as sing solo songs, which are appointed for him, which should include intensive liturgical and musical formation.

Translated by Lucia Hrkútová