

ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu

Liturgickej komisie

Konferencie biskupov Slovenska

vydáva

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

Vychádza štvrtročne

Predsedu redakčnej rady

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

Podpredsedu redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.
Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redaktor rubriky o organoch

Mgr. art. Stanislav Šurin

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.
Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. Ján Schultz

PaedDr. P. Ambróz Martin Šurbák O.Praem.
Mgr. Juraj Drobny

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár

Mgr. Rastislav Podpera

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

Klčov 156
053 02 Spišský Hrhov
Tel./Fax: 053/4592496
alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9
810 01 Bratislava 11
Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381
Fax: 02/44 871 379

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na
č. účtu: 1256286553/0200, k symb. 179
VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM - Milan Tejbus Levoča
054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

**Redakcia si vyhradzuje právo
na úpravy rukopisov.**

Zaslané príspevky nevracame.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

OBSAH 3/2004

Na úvod <i>Zum Geleit</i> RASTISLAV ADAMKO	2
Liturgia ako komunikácia <i>Liturgie als Kommunikation</i> PETER SEPP	3
Preferovanie tradičných duchovných piesní, glorifikovanie Jednotného katolíckeho spevníka a postoje mladej generácie <i>Die Bevorzug der traditionellen geistlichen Lieder, die Glorifizierung des JKS und die Einstellung der jungen Generation</i> RASTISLAV PODPERA	6
Otvorené formy ako alternatíva k storfickým piesňam v súčasnej liturgickej tvorbe <i>Offene Musikformen als Alternative zu strophischen Liedern heutiger liturgischer Kompositionen</i> RASTISLAV ADAMKO	11
Svätý Gregor Veľký a liturgia I. <i>Hl. Gregor der Große und die Liturgie</i> GIACOMO BAROFFIO	15
Organy v Chráme sv. apoštolov Petra a Pavla v Oponiciach (III.) <i>Die Orgeln in der St-Peter-und-Paul-Kirche in Oponice (III.)</i> ROMAN GERŠI	25
Martin Šaško a jeho škola <i>Martin Šaško und seine Schule</i> MARIAN ALOIS MAYER	29
Diecézne organárske dielne na Slovensku <i>Interview mit Ján V. Michalko</i> MÁRIO SEDLÁR	32
Antonín Dvořák <i>Antonín Dvořák</i> ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ	33
Ferdinand Klinda sedemdesiatpäťročný <i>Ferdinand Klinda (75 Jahre)</i> MÁRIO SEDLÁR	34
Recenzie <i>Rezensionen</i>	35
Spravodajstvo <i>Aktualitäten</i>	37
Nemecké resumé <i>Resumé in deutscher Sprache</i>	40

Titulná strana: Organ v Kostole sv. Bartolomeja v Ružindole
Staviteľ: Karel Neusser (1844-1925), 1901.
Generálna oprava: 2003, Organárska firma Ján Valovič, Sered'
Titelseite: Orgel in der Hl. Bartolomeuskirche in Ružindol von Karel Neusser (1844-1925), gebaut im Jahre 1901, restauriert 2003 (Ján Valovič aus Sered')
Foto: JÁN SOJKA



Boží ľud Novej zmluvy – Cirkev – bol od počiatku spievajúcou cirkvou. Na základe viacerých svedectiev vieme, že prví kresťania poznali kultový spev, ktorý prevzali zo synagogálnej bohoslužby. Spievali žalmy, kantilovali biblické texty a pravdepodobne poznali aj slobodnú, improvizovanú formu jubilácie. Prvým spevníkom bola Kniha žalmov, tá istá, ktorá slúžila aj starozákonnému Božiemu ľudu na zvelebovanie Boha. Posvätné spevy Dávida spájajú týmto spôsobom obidve zmluvy – starozákonnú a novozákonnú. Kresťania však od začiatku považovali žalmy za oslavné spevy na počesť Krista. Sám Kristus podľa cirkevných otcov hovorí a modlí sa v žalmoch a viedie k modlitbe aj svoju nevestu Cirkev, ktorú učí spievať „novú pieseň“, aby sa zapojila do nebeskej liturgie.

Práve v žalmoch sa už od počiatkov rozvoja teologickeho myslenia hľadala a nachádzala matéria pre teologickú reflexiu nad poslaním, podobou a úlohami posvätej hudby. Jednu z najnovších interpretácií teologickej stránky posvätej hudby nachádzame v knihe kardinála Jozefa Ratzingera *Ein neues Lied für den Herrn* (Nová pieseň pre Pána v poľskom preklade Nowa pieśń dla Pana. Kraków : Znak, 1999). Chceme tu aspoň na malom príklade ukázať bohatstvo myšlienok, ktoré toto dielo obsahuje. Z rozsiahnej teologickej reflexie na tému sakrálnej hudby uvádzame ťať, v ktorej autor analyzuje vybraný text z Knihy žalmov. Ide o ôsmy verš zo Žalmu 47 – *zamru maskil* – „spievajte mu chválospev“. (SÚSCM, Rím 1995) alebo „spievajte hymnu!“ (SSV 1991). Slovenské preklady však nevystihujú v plnosti pôvodný význam hebrejských slov.

Ak sa pristavíme pri význame týchto dvoch slov, zistíme, že v originálni majú oveľa bohatšiu obsah. Hebrejské slovo *zamir*, ktoré sa bežne prekladá ako *spievajte*, označuje spev so sprivedom nástroja alebo bez neho. Ide tu o spev artikulovaný, spojený s textom, ktorý má nejakú výpovednú hodnotu. Je to úplný opak akejsi orgiastickej kultovej hudby, ktorá pomocou extázy slubuje človeku lacné oslobodenie na báze zmyslových zážitkov, vylučujúc činnosť ľudskej vôle a rozumu. V Septuaginte pre tento výraz použili prekladatelia slovo *psallein*, ktoré Gréci chápali ako hranie na strunovom nástroji. Teraz však tento biblický neologizmus označuje ten spev, ktorý Izrael prednáša Bohu. V mnohých žalmoch sa objavuje sloveso *psallein* v rozkazovacom spôsobe: *psallite*. Z tohto faktu kardinál Jozef Ratzinger vyvodzuje postuláty pre sakrálnu hudbu. „Je to konkrétna forma výzvy k preukazovaniu úcty Bohu a k zvelebovaniu ho, čo Biblia chápe ako základné povolenie človeka. Znamená to teda, že k adekvátnej odpovedi na Božie zjavenie, na jeho otvorenie sa na vzťah s nami, patrí hudobný prejav. Nestačí iba hovoriť, mlčať, konat. Tento plný spôsob vyjadrovania ľudskej radosti či smútku, prijatia či žaloby, aký sa uskutočňuje pri speve, je nevyhnutný pri odpovedi Bohu, ktorý sa obracia na nás v integrite našej existencie“ (s. 159).

Imperativ „spievajte“ sa v Biblia často spája s požiadavkou čohosi nového – „novú pieseň“. „Pre kresťanov táto výzva k spievaniu novej piesne získala zvláštny význam. Videli v nej výzvu k prechodu zo Starého k Novému zákonu, ku kristologickej transpozícii žalmov. [...] To skutočne nové, čo sa dovtedy iba očakávalo, udialo sa až teraz v mystériu Ježiša Krista. Nová pieseň slávi jeho smrť a zmŕtvychvstanie a tým ohlasuje svetu nový Boží čin: že totiž on sám zostúpil do ľudskej biedy a do hlbín smrti; že nás všetkých objíma svojimi ramenami pribitými na kríž a ako Zmŕtvychvstalý berie so sebou k Otcovi, cez pripast, ktorá nekonečne oddeluje Stvoriteľa od stvorenia, cez ktorú nás môže previesť iba ukrižovaná láska“ (s. 161).

V dávnych prekladoch Biblie sa Cirkev snažila o pochopenie významu biblickej výpovede. V Septuaginte nachádzame ôsmy verš Ž 47 preložený ako *psalate synetos*, čo znamená „spievajte zrozumiteľne“. Ide tu však nielen o racionalizujúce chápanie slova zrozumiteľne v dnešnom význame, ale o zdôraznenie spevu z ducha a podľa ducha, spievania spôsobom hodným ducha, disciplinované a čisto. Sv. Hieronym v preklade nazvanom Vulgata uvádza tento verš v podobe: *psalite sapienter*. Podobný preklad je uvedený aj v Králickej biblii: „zpívejte žalmy rozumně. Kultový spev má mať v sebe niečo z mûdrosti. Slovo *sapientia* ma vo Svätom písme množstvo významov. V tomto kontexte označuje také správanie človeka, ktoré je postavené nielen na jasnosti rozumu, ale zasahuje celého človeka vo všetkých dimenziah jeho existencie. Jeruzalemská biblia však poukazuje ešte na umelecký aspekt tohto zvelebovania Boha, keď tento verš prekladá: *Hrajte Bohu ako len najkrajšie dokážete* (*Sonnez pour Dieu de tout votre art*. Paris 1955).

Význam druhého slova spomenutého verša – *maskil* – skrýva v sebe aspekt rozumu a umeleckosti, čo môžeme vyjadriť pojmi *sapienter* a *cum arte*. Pri preklade zdôrazňujúcom racionalný aspekt sa chce poukázať na „rozumný“ spôsob spievania, ktorý sa prejavuje v spätosti hudby so slovom, či dokonca s Logosom. „Bohu, ktorý je od počiatku a v každom živote tvorivým Slovom, ktoré všetkemu dáva zmysel, prináleží umenie, nad ktorým vládne Logos, ktoré integruje rôznorodosť ľudskej podstaty na základe jej najvyšších morálnych a duchovných sil a tým vyvádzza ľudského ducha z racionalistickej a volontaristickej úzkoprsosti k symfónii stvorenia“ (s. 163).

Druhý preklad – *cum arte* – poukazuje na fakt, že „stretnutie sa s Bohom je výzvou pre najvyššie schopnosti človeka. Na veľkosť Boha človek primerane odpovedá len vtedy, ak v miere svojich možností vkladá aj on do svojej odpovede všetku dôstojnosť krásy, vznešenosť skutočného umenia“ (s. 163).

Na tomto mieste kardinál Ratzinger umiestňuje teóriu umenia, ktorú vyvodzuje z textu z Knihy Exodus, týkajúceho sa stavby svätyne (Ex 35-40). „Tu sú dôležité tri prvky. Umelci nevymýšľajú sami, čo je hodné pre Boha a čo je pekné. Človek nie je schopný prísť na to pomocou vlastného snaženia. Sám Boh poučuje Mojžiša, ako má vyzerať svätý príbytok. Umelecká tvorba odzrkadluje to, čo Boh ukázal ako model. Vyžaduje si vnútorný pohľad na pravzor; je pretvorením vízie na konkrétnu podobu. Táto tvorivosť, tak ako ju vidí Starý zákon, je čímsi od základu iným ako to, čo sa dnes rozumie pod pojmom kreatívnosti. Dnes sa kreatívnosť chápe ako vytvorenie niečoho, čo ešte nikto nikdy neurobil, ani nevymyslel, vynájdenie niečoho úplne vlastného a nového. Naproti tomu umelecká tvorivosť v Knihe Exodus sa chápe ako spoločný pohľad človeka a Boha jedným smerom, účasť na Jeho tvorivosti, odhalovanie ukrytej krásy, ktorá drieme v stvorení. Nezmenšuje to dôstojnosť umelca, ale ju umocňuje. Je napísané, že Pán povolal „po mene“ Beseléla, umelca, ktorý riadil stavbu svätého príbytku (Ex 35,30): umelcoví je adresovaná tá istá výzva ako prorokovi. Okrem toho umelci sú chápaní ako ľudia, „ktorým Pán dal zmysel pre umenie a dôvtip“, aby mohli vykonávať práce pri stavbe svätyne „podľa všetkého toho, čo prikázał Pán“ (Ex 36,1). A nakoniec tretím prvkom je požiadavka, aby ich k práci „nabádalo ich srdce“ (Ex 36,2).

Tieto úvahy a reflexie sú dobým východiskom pri práci na poli liturgickej hudby pre všetkých zainteresovaných do diela obnovy liturgie, ktorá sa sice začala, ale ešte je ďaleko do jej plného uskutočnenia.

Rastislav Adamko

LITURGIA AKO KOMUNIKÁCIA

PETER SEPP

Konštitúcia II. VK o posvätnej liturgii Sacrosanctum concilium (dalej SC) v 10. článku o cieli liturgie hovorí toto: „Liturgia je vrcholom, ku ktorému smeruje činnosť Cirkvi, a zároveň prameňom, z ktorého prúdi všetka jej sila.“ Často sme však svedkami, že liturgia nie je vrcholom, ku ktorému by mala smerovať všetka naša činnosť, nie je ani prameňom, z ktorého pramení všetka sila Cirkvi. Prečo je to tak? Azda práve preto, že liturgia sa neprežíva ako komunikácia. Pritom v skutočnosti je komunikáciou.

1. Pojem „liturgia“

Výraz liturgia (grécky: leiturgia) pozostáva zo slov leiton ergon, čo znamená: služba ľudu, služba konaná na dobro (leios, laos: ľud, leiton: patriaci ľudu, ergon: dielo). Tak napr. služby, ktoré sa konali pre štát alebo verejné služby vôbec sa označovali týmto pojmom. V 2. stor. pr. Kr. sa týmto pomenovaním nazvala bohoslužba. V Starom zákone sa pod týmto pojmom rozumela chrámová služba, ktorú konali kňazi a leviti. Aj v Novom zákone sa tento pojem vyskytuje v takejto súvislosti (porov. Lk 1,23), ale zároveň sa ním označuje aj charitatívna činnosť (porov. 2 Kor 9,12). V prvotnej cirkvi sa liturgiou označovala tak služba Bohu, ako aj služba spoločenstvu. Vo východnej cirkvi sa postupne zúžil obsah slova liturgia len na pomenovanie slávenia eucharistie. V západnej cirkvi sa tento výraz dlho nepoužíval. Až v 16. storočí sa znova objavil vo vecnom vzťahu k sv. omši a potom v 17. storočí ako pomenovanie bohoslužieb v širšom zmysle.

Dnes v západnej cirkvi používame slovo liturgia v zmysle verejnej úradnej služby Cirkvi, ktorú koná celý Boží ľud, nie len služobné kňazstvo. Najvýstižnejšiu definíciu liturgie možno nájsť v spomínamej konštitúcii SC:

Liturgia sa právom považuje za vykonávanie Kristovho kňazského úradu. V nej sa zmyslovými znakmi vyjadruje a primerane každému z nich aj uskutočňuje posväcanie človeka a tajomné telo Ježiša Krista, čiže hlava a jej údy, koná úplnú verejnú bohopoctu.¹ Dôraz je tu na každom slove definície. Jednou a tou istou liturgiou sa dosahuje posvätenie človeka a zároveň sa preukazuje Bohu primieraná úcta. Preto Cirkev učí, že pokiaľ ide o hodnotu, nič sa nemôže vyrovnať liturgii. Liturgia je teda najvyššia verejná forma bohoslužby², nie však súkromná pobožnosť. Tieto dve skutočnosti treba presne rozlišovať. Ak liturgiu pokladáme za spoločnú bohoslužbu, to ešte neznamená, že v liturgii všetci konajú jedno a to isté, ale každý (vysluhovateľ i veriaci) má *konať len to a všetko to, čo mu z povahy veci a podla liturgických noriem prináleží*.³

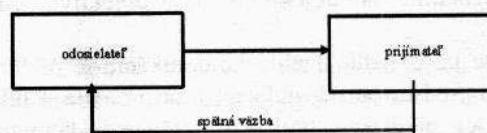
Liturgia zahrňuje v sebe vysluhovanie sviatostí a svätenín, bohoslužbu slova, modlitovú liturgiu (liturgiu hodín ľuduovo nazývanú breviár). Litánie, krížová cesta, deviatníky, ruženec, hoci sú spoločným slávením veriacich, predsa sa nepokladajú za liturgiu, lebo nedosahujú jej veľkosť. Cirkev si však želá, aby sa zachovávali. Veď za istých okolností človeka k liturgii privádzajú.

Liturgia ako bohoslužba má dvojaký význam: na jednej strane Boh preukazuje svoju službu nám ľuďom, ktorá spočíva v našom posvätení (katabázický, t.j. zostupný smer; grécke slovo *katabasis* znamená *zostupovať*). Na druhej strane my preukazujeme službu Bohu, ktorá sa prejavuje našim kľaňaním alebo vďakyvzdávaním (tzv. anabázický, t.j. vzostupný smer). O liturgii môžeme povedať, že je to odpoveď vykúpeného človeka na Božiu dobrotu, lásku, milosť. A to nie je nič iné ako *dialóg* alebo svätá výmena (*sacrum commercium*), ktorá sa uskutočňuje medzi Bohom a človekom prostredníctvom Krista v Duchu Svätom. V tomto spočíva podstata liturgie.⁴

2. Komunikácia

V liturgii dochádza k dialógu medzi človekom a Bohom.⁵ To sa však vždy nedeje priamo, ale aj sprostredkovane cez iného človeka. Preto v liturgii rozlišujeme dvojaký rozmer: vertikálny (Boh – človek) a horizontálny (človek – človek). Tento dvojaký dialóg právom možno nazvať komunikáciou (*communicatio* – zdelenie, odovzdanie). Je len samozrejmé, že táto komunikácia sa nepovažuje za jednorázovú činnosť, ale v liturgii sa vždy uskutočňuje viacero komunikácií. Teda ide tu o komunikačný proces. „Znovuobjavenie komunikačnej štruktúry vo všetkých bohoslužobných sláveniach patrí k dôležitým výsledkom liturgickej reformy od II. vatikánskeho koncilu“⁶ – konštatuje F. Kohlschein v článku Gekreuzigte Liturgie.

Komunikačný proces⁷ pozostáva v sprostredkúvaní informácií prostredníctvom hovoriaceho (odosielateľ) počúvajúcemu (prijímateľ). Odosielaná a prijímaná informácia však nemusí byť sprostredkovaná len cez hovorené slovo (*verbálna komunikácia*), ale aj cez iné zmyslovo vnímateľné znaky (*neverbálna komunikácia*). Komunikácia je tým viac zrozumeiteľnejšia, dokonalejšia, čím viac prijímateľ porozumie správe, teda tomu, čo mu malo byť odovzdané. Hovoriaci sa môže dozviedieť, či jeho správa bola prijatá počúvajúcim na základe signálu (verbálneho alebo neverbálneho), ktorý prijímateľ správy posielal hovoriacemu. Tento signál nazývame spätnou väzbou. Proces komunikácie sa naznačuje v schéme:



Prenesme teraz tieto všeobecné princípy komunikácie na liturgiu, totiž na liturgickú komunikáciu. V tomto prípade celý komunikačný proces prebieha v dvoch smeroch (vo vertikálnom a horizontálnom) ako sme to už uviedli. Je len zrejmé, že vo vertikálnom smere platia trochu iné zákonitosti, lebo komunikácia prebieha medzi Bohom a človekom. Boh však iným spôsobom prijíma či odovzdáva správu ako človek. Ale napriek tomu aj na túto komunikáciu môžeme vzťahovať všeobecné pravidlá, o ktorých sme hovorili dosiaľ.

V horizontálnom smere prebieha komunikácia medzi predsedajúcim liturgie (biskup, kňaz, diakon, prípadne poverený laik) a ostatnými členmi spoločenstva, ktorí sa aktívne majú zapájať do tohto procesu, samozrejme, každý podľa svojich schopností a úloh, ktoré mu v liturgickom zhromaždení prisľúchajú. Už sama osobnosť predsedajúceho, jeho výzor, správanie – to všetko tvorí tzv. *image* – sú rozhodujúce pri zdelení správy účastníkom liturgického zhromaždenia. Pokiaľ zasa ide o účastníkov liturgie (čo najživšie si predstavme členov schóly či chrámového spevokolu), oni sú viac ako len nemí pozorovatelia a pasívni poslucháči. Oni spolu s predsedajúcim slávia liturgiu (sú „koncelebrantmi“ v správnom slova zmysle) a svojím vonkajším i vnútorným správaním napomáhajú jej komunikatívnemu rozmeru. Pre priebeh procesu komunikácie je taktiež veľmi dôležité *očakávanie*, s ktorým prichádzajú jednotliví členovia na bohoslužbu (napr. niektorí prichádzajú na bohoslužbu, aby zažili ticho, osobnú modlitbu, ale pre množstvo slov kňaza a celkový rušivý priebeh celej bohoslužby odchádzajú odtiaľ sklamaní a vnútorne neuspokojení. To isté možno povedať o neúnosnom množstve hudby, či o jej štýle). Tak ako o každom komunikačnom procese aj o bohoslužobných zhromaždeniach platí, že obsahová predstava odosielateľa a prijímateľa, by sa mala čo najdokonalejšie „prekrývať“. Keď sa neuskutoční takéto prekrytie, dôjde k rozdielnemu pochopeniu, ba aj nepochopeniu zdelenej informácie („Ja o voze, ty o koze“). Treba sa teda pýtať: Ako to, čo malo byť zdelené predsedajúcim alebo inými účastníkmi liturgie, bolo pochopené a prijaté? Nesmieme zabudnúť na cieľ komunikačného procesu v liturgii. Je ním *communio*. Týmto pojmom sa v celku sv. omše rozumie sv. prijímanie. V našom prípade, keď si už dokonale uvedomujeme, že liturgia je komunikačný proces v dvoch smeroch (vertikálnom a horizontálnom), *communio* sa už viac nechápe len ako zjednotenie človeka s eucharistickým Kristom v okamihu sv. prijímania, ktoré je stredobodom celej liturgie a celého nášho života, ale ono je výslednicou všetkých komunikácií v liturgii, celého komunikačného procesu, ktorý sa zbieha práve v *communio*. Preto všetko naše úsilie prežívať liturgiu ako komunikáciu musí smerovať k tomuto bodu.

3. Faktory, ktoré ovplyvňujú komunikačný proces v liturgii

Bude užitočné, keď si faktory ovplyvňujúce proces komunikácie rozdelíme na subjektívne (I) a objektívne (II).

I. Ako sme už uviedli, kvalita komunikácie je podmienená obsahovou predstavou odosielateľa a prijímateľa. Čím zhodnejšie sú ich predstavy, tým dokonalejšia je komunikácia. Z toho vyplýva dôležitá skutočnosť: Komunikácia je veľmi závislá od subjektívneho stavu prijímateľa, ako aj odosielateľa. Preto pri každom liturgickom zhromaždení treba mať na zreteli tieto okolnosti: v akom stave sa nachádza predsedajúci liturgie...jednotliví účastníci...čo aktuálne prežívajú (choroba, radosť, strach, smútok)...čím sa vo svojom vnútri zaoberajú?

To, čo veľmi ovplyvňuje vnútro človeka, sú jeho zmysly. Prostredníctvom nich vníma okolity svet. Vážne berie to, čo druhí ľudia okolo neho vyjadrujú, ale rovnako i sám vy-

jadruje a formuluje svoje zážitky. Veľa ráz aj prežívanie viery v Bohu je podmienené našimi zmyslami. Preto je veľmi dôležité uvedomovať si, akú dôležitú funkciu zohráva našich päť zmyslov pri liturgii.

Sluch

Sluch nám umožňuje počúvať rozmanité zvuky a slová. Počutie to nie je len pasívne prijímanie, ale má charakter činu. Slovo a zvuk majú zmysel len vtedy, ak sú prijaté počúvaním. Práve počúvaním človek dochádza k viere: „Viera je z počutia“ (porov. Rim 10,17). Počúvanie je výrazom viery. Každá liturgická slávlosť od nás vyžaduje aktívne počúvanie, ktoré sa prejavuje v súlade medzi našim vnútrrom a tým, čo sa modlí, hovorí a spieva predsedajúci, ale aj jednotlivý účastník liturgie (lektor, žalmista, komentátor, spevokol). Často je naše aktívne počúvanie podoberieť tichým súhlasom, odpovedou alebo zvolaním (aklamaciou).⁸

Na liturgickú slávlosť by sa mala vždy vzťahovať táto otázka: Ako by sa mohlo ešte lepšie napomôcť počúvaniu? (Nieto privela veľa rušivých zvukov, šumov, ktoré neumožňujú kvalitné počúvanie? Je slovo, zvuk, ktorý má byť počutý, dostačujúco silný? Alebo nie je prislínny? Nežiada sa zachovať viac ticha, aby sa umožnilo aktívnejšie počúvanie?)

Zrak

Patri k podstatným orgánom komunikácie. Prostredníctvom zraku vnímame svet a skrze aktívne pozieranie máme s ním kontakt. Videním, spojeným s mimikou vyjadrujeme navonok svoj súhlas či nesúhlas s tým, čo sa deje okolo nás. Všetko sa to odráža aj na našej tvári, na našom výraze. Zrak má rozhodujúci význam pri chápaní liturgie, jej zmyslu a štruktúry, ale aj pri komunikovaní medzi tými, ktorí slávia liturgiu. Zrak udáva emocionálne „zafarbenie“ rozličných liturgických slávení. – Vidím dobre na to, čo robím (čítanie, spievanie z nôtu)? Aké je v kostole osvetlenie? Vidím na oltár, na predsedajúceho liturgie, ak som člen chrámového spevokolu, vidím na dirigenta...? Sú symboly, ktoré sa používajú v liturgii, dostačujúco viditeľné a zrozumiteľné?

Hmat

Prvé poznávanie sveta v našom živote sa viaže na hmat, čiže na dotyk. Už v tele matky, potom neskôr v detstve dotyk s okolitým svetom vyburcoval v nás náš emocionálny svet. Dotykom získavame dôveru k svetu. Sám Boh sa skláňa a dotýka sa človeka svojou milosťou. Ježiš Kristus sa často dotýka chorých, aby ich uzdravil, aby im prinavrátil istotu. Práve preto má dotyk v liturgii dôležité miesto. Vo svätom prijímaní sa nás Boh bezprostredne dotýka svojou láskou. Aj dotykom navzájom sa utužuje naše kresťanské spoločenstvo (znak pokoja). – Východní kresťania bozkávajú ikony, dotýkajú sa ich hlavou, rukou. Je dostatok dotyku v našej liturgii? Nepodceňujeme tento dôležitý zmysel? Ako ďaleko či blízko stojí pri sebe jednotliví členovia celého liturgického slávenia...členovia chrámového spevokolu?

Chut

Tak ako hmat, aj chuť nadobúdame v útrobách svojej matky. Svojráznosť chute je v tom, že je úzko spojená s dotykom a čuchom, čo sa stáva pri pití a jedení. Starý, ale aj Nový zákon často stotožňuje zážitok z Boha i jeho spásonosných

činov s chutou: „Skúste a presvedčte sa, aký dobrý je Pán (porov. Ž 34,9; Hebr 6,4). Božia spásu sa neraz vyjadruje pomocou obrazov o slávostných hostinách s chutnými jedlami a dobrými nápojmi. To v najvyšej miere platí o eucharistickej hostine, v ktorej sa nám za pokrm dáva sám Ježiš Kristus. Ale aj v kresťanských sláveniach *agapé*, pri požehňovaní plodov zeme, jedál, nápojov vychádza na povrch otázka dôležitosti chute. – Aká je veľkosť hostie, ktorá sa používa pri slávení eucharistie? Čo by sa dalo urobit, aby sa spoločenstvo veriacich stretávalo po slávení eucharistie na chutnom *agapé*?“

Čuch

Hoci čuch sa všeobecne nepovažuje za veľmi dôležitý, predsa zohráva dôležitú úlohu tak pri spoznávaní okolitého sveta, ako aj v prežívaní liturgie. Prostredníctvom čuchu na základe vône, ale aj zápachu badáme, prečo v komunikácii došlo k určitej zmene, či ostýchavosti. Práve preto, že čuch sa nedá vlastnou vôľou nevnímať – na rozdiel od zraku, pri ktorom sa možno odvrátiť alebo zatvoríť oči – veľmi často viedie k spontánnym, neuvedomeným reakciám. Sväté písma predkladá vôňu ako symbol Božieho zaľúbenia, vyvolenia (porov. Ex 29,7), Božej prítomnosti. Kresťania sa nasledovaním Krista stávajú „ľúbeznou vôňou“ (porov. Ef 5,2) pred Bohom. Túto skutočnosť vyjadruje liturgia voňavými olejmi, ale aj kadidlom.

II. Okrem subjektívneho stavu predsedajúceho liturgie, ako aj jednotlivých účastníkov bohoslužobného zhromaždenia ovplyvňujú komunikačný proces aj objektívne (vonkajšie) faktory.

Dôležité miesto zastáva *liturgický priestor*. Prvé miesto v komunikačnom procese treba však priradiť ľudskému *slovu*, *glasu*, *reči* (verbálny prejav), potom aj *symbolom*, *znakom i gestám* (neverbálny prejav). Účinnosť verbálneho a neverbálneho prejavu ovplyvňuje práve liturgický priestor (archi-

tektonická podoba, vybavenie, zariadenie...). To isté platí aj o veciach, ktoré sú v tomto priestore umiestnené (obrazy, bohoslužobné zariadenia, rúcha, ozdoby...). V liturgickom priestore dochádza k *pohybu*, ktorý taktiež vplýva na priebeh celej komunikácie. Pohyb napomáha dramaticnosti celého liturgického slávenia. Ten sa prejavuje v rozličnom držaní tela (sedenie, státie, klačanie), konkrétnymi gestami (roztiahnutie rúk, sklonenie hlavy), alebo premiestnením predsedajúceho, ako aj jednotlivých účastníkov liturgie na iné miesto bohoslužobného priestoru.

Literatúra:

- Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnej liturgii in: Liturgia 4/1992, s. 195-233.
 ADAM, Adolf: Grundriß Liturgie, Freiburg im Breisgau [...]: Herder⁷ 1998.
 Efektívny manažér: Príručná kniha: Komunikácia, City University Bratislava 1991.
 HARNONCOURT, Philipp: Liturgie als kommunikatives Geschehen, in: Liturgisches Jahrbuch 25 (1975), s. 5-27.
 KOHLSCHEN, Franz: Gekreuzigte Liturgie. Reflexion und kritische Begleitung von Gottesdiensten, in: Gottesdienst 16 (1982), s. 113-115.
 MEYER, Hans Bernhard [...]: Gottesdienst der Kirche, Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 3. Gestalt des Gottesdienstes, Regensburg: Friedrich Pustet² 1990.
 SCHERMANN, Josef: Die Sprache im Gottesdienst, Innsbruck/Wien: Tyrolia 1987.
 VÁRNAGY, Antal: Liturgika, Abaliget: Lámpás³ 1999.

Poznámky:

- ¹ SC 7.
² porov. SC 7.
³ porov. SC 28.
⁴ porov. VÁRNAGY 1999, s. 38-41.
⁵ K tomuto a nasledujúcim odstavcom porov. Efektívny manažér, s. 12-14. – ADAM 1985, s. 60-63.
⁶ KOHLSCHEN 1982, s. 113.
⁷ Obšírnejšie k tomuto pozri napr. HARNONCOURT 1975, 5-27. Jednotlivé komunikačné modely veľmi prehľadne popisuje SCHERMANN 1987, s. 46-49.
⁸ K tomuto a ďalším odstavcom porov. MEYER 1990, s. 20-23.

*Uzávierka
ďalšieho čísla časopisu
(AT 4/2004) je
25. októbra 2004*

ERRÁTA

V AT 3/2003 na s. 32 má byť: *Obľúbenými hudobníkmi bývali bratislavskí trubači a bubeníci, ktorí vyhrali intrády pri korunováciách uhorských kráľov na Hrade.*

V AT 2/2004 na s. 5 v 5. riadku od konca má byť: *Kedže Slováci v dôsledku najrôznejších volebných machinácií nemali zástupcu v obnovenom sneme, v známom Memorande národa slovenského, vyhlásili 6. a 7. júna 1861... ďalej ako pokračuje.*

V AT 2/2004 na s. 7 uprostred ľavého stĺpca má byť v zátvorke (*rozoznať dlhé a krátke tóny a rytmické cvičenia či rytmické hádanky v o. d. d. d. notách atď.*)

PREFEROVANIE TRADIČNÝCH DUCHOVNÝCH PIESNÍ, GLORIFIKOVANIE JEDNOTNÉHO KATOLÍCKEHO SPEVNÍKA A POSTOJE MLADEJ GENERÁCIE

RASTISLAV PODPERA

V cykle článkov o determinantoch preferovania jednotlivých druhov rímskokatolíckej chrámovej hudby na Slovensku patrí popredné miesto Jednotnému katolíckemu spevníku. V nasledujúcich riadkoch sa teda budeme zaoberať týmto súborom duchovných piesní. Kvantitatívne vyčisliteľné hodnoty nám poskytuje celoslovenský prieskum Ústavu hudobnej vedy SAV o JKS z r. 1992-1994 a prieskum medzi mladou generáciou študentov vo vybraných centrách z r. 2000. Z výpovedí uvedených v dotazníkoch budeme miestami citovať na autentickú ilustráciu analyzovaných postojov.

Vzťah slovenského národa k spievaniu chrámových piesní súvisí s obľúbenosťou duchovných piesní v celom stredo-európskom regióne od tridentského obdobia až dodnes. Ich preferovanie je odrazom vzťahu k tejto tradícii, preto s vyším vekom u veriacich obvykle pozorujeme väčšie uprednostňovanie tradičných kacionálových piesní. Zistilo sa, že obľúbenosť piesne nemá súvis s historickou hodnotou jej melódie, ani textu, ba ani s typickými znakmi slovenskej ľudovosti, akou je napr. lídická kvarta v melódii. Dôkazom toho je, že najobľúbenejšiu pieseň slovenských katolíkov predstavuje rakúska a dnes už celosvetovo obľúbená koleda „Tichá noc“. (Prvenstvo dosahuje s veľkým rozdielom od druhej piesne v poradí, čo vidieť na bodovom hodnotení prieskumu v pravom stĺpci, obr. 1.) Medzi najobľúbenejšie patria piesne M. Schneidra-Trnavského, ktoré skomponoval nové pre JKS. Napr. piesne „Ty si, Pane, v každom chráme“ a „Ó, Mária bolestivá“ boli v čase vzniku Spevníka novými po stránke textu i hudby a dnes patria k najspievanejším piesňam tohto kacionála.

<i>Číslo</i>	<i>Názov</i>	
88	Tichá noc, svätá noc	87
332	Celá krásna si, Mária	60
270	Klaniam sa ti vrúcne	48
288	Tebe žijem, Ježiš môj	36
257	Ty si, Pane, v každom chráme	35
394	Ó, Mária bolestivá	35
247	Ó, Ježišu nás najmilší	33
523	V sedmobrežnom kruhu Ríma	30
359	Ó, Mária, prímluvnica naša	29
50	Dobrý Pastier sa narodil	27
267	Hostiu víťajme	27
201	Raduj sa, Cirkev Kristova	26
278	Ó, láska, nádej, spása	25
293	Veľkú milosť udeľuješ	25
210	Základ Cirkvi je na skale	23
300	Ježiš, Ježiš, príď ku mnene	23
28	Príde Kristus	22
256	Tu skrúšení v prach padáme	22
498	Ježišu, Kráľu	21
236	Omša sa už začína	20

Obr. 1: Dvadsať najobľúbenejších piesní JKS

JKS bol zostavený ako predkoncilový spevník, ktorý dnešnej liturgii ako celok už nevyhovuje. Niektorí teológovia o tom už otvorené hovoria, JKS však posudzujú iba z hľadiska liturgických kritérií. Ako sme načrtli v úvode, praxou liturgickej hudby sa prelínajú tri hľadiská: hudobné, liturgické a pastoračné.

Schneidrov hudobný jazyk charakterizoval L. Burlas ako „určitý kompromis medzi tradíciou nemeckého piesňového romantizmu, tvorbou A. Dvořáka a určitou vkusovou a apercepčnou úrovňou a pripravenosťou domáceho publiku“. V čase svojho vzniku nebol Spevník v súlade s dobovými trendmi, dnes, na začiatku 21. storočia zodpovedá hudobnému vedomiu širokého okruhu účastníkov liturgie.

Z liturgického hľadiska mnohé piesne nie sú dnes použiteľné, pretože tematicky a obsahovo liturgii nezodpovedajú a správne by v nej nemali mať svoje miesto. Čo však podporuje prítomnosť týchto piesní v omši, je tradícia ľudovej zbožnosti, s ktorou Cirkev vždy robila určité kompromisy, a ktorej robila čiastočné ústupky. Knazom obvykle veľmi záleží na činnej účasti veriacich na liturgii a piesne JKS sú najlepším spôsobom *zabezpečenia aktívnej účasti*.

„U nás tieto piesne k liturgii patria. Máme skúsenosť, že keď pri slávostných sv. omšiach spieva sprevokol viac piesni než ľud z JKS (hoci kvalitne), ľudia sú veľmi nespokojní.“ (bohoslovec)

„Na dobu svojho vzniku to bolo isto dielo hodné obdivu. Avšak po liturgickej reforme už nevyhovuje. Jeho výhodou je, že zapája do spevu celé spoločenstvo veriacich (čo nemožno povedať o zborových skladbách alebo mládežníckych piesňach). Mnohé z piesní JKS však ľahko vhodne zaradiť do liturgie.“ (bohoslovec)

Všeobecnú možnosť participovať na spoločnom speve v celej šírke umožňuje *jednotnosť* spevníka: celý národ spieva z rovnakého spevníka, z rovnakých textov.

„Jednotný spevník je dobrá vec. Kdekoľvek pridem na omšu, môžem spievať. Najlepšie je, keď sa do spevu zapájajú všetci, čo sú na omši. Myslím si, že organ je ideálny nástroj. Škoda, že v UPC nie je...“ (poslucháčka VŠ, Univerzitné pastoračné centrum Bratislava)

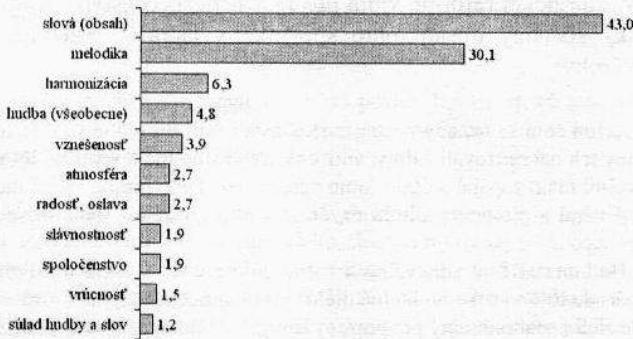
Ďalší vplyv na obľúbenosť piesní má ich *spievanosť*, hoci ide o vzájomné podmieňovanie. Vplyv spievanosti jednotlivých piesní na ich obľúbenosť je vlastne zmyslom pre tradíciu. V praxi ide o to, čo J. Pokludová nazýva „tradíciu základného piesňového repertoáru“ v jednotlivých farnostiach. Kantor alebo organista v minulosti vyselektoval niektoré, obvykle menej náročné piesne zo spevníka, ktoré sa dodnes vo farnosti spievajú. V každej farnosti môže byť tento výber v detailoch odlišný, celoslovenský prieskum však ukázal, že vo väčšine farností patrí medzi najspievanejšie rovnaký okruh niekoľkých piesní. Tieto sú zoradené v tabuľke dvadsať najspievanejších piesní JKS (obr. 2). Ak sa pieseň často spieva, ľuďom sa „dostane do uší“, stane

sa znáomou a neskôr oblúbenou. Je to prirodzený proces, ktorý podobne prebieha aj u novej duchovnej piesne.

Číslo	Názov	
303	Duša Kristova, posväť ma	40,50
288	Tebe žijem, Ježiš môj	34,59
300	Ježiš, Ježiš, príď ku mne	28,82
270	Klaniám sa ti vrúcene	28,70
332	Celá krásna si, Mária	24,99
236	Omša sa už začína	24,85
293	Veľkú milosť udeľuješ	23,04
278	Ó, láska, nádej, spása	22,47
283	Radosťou oplývam	21,97
287	Z neba stúpte, anjeli	21,93
267	Hostiu vítajme	21,43
282	Pred tebou, Ježišu	19,79
337	K Márii voláme	19,43
257	Ty si, Pane, v každom chráme	19,12
238	Bože, svetov mocný Pane	18,76
344	Mária, ochrana	18,50
322	Svätý, svätý, svätý	18,11
239	Bože, tvojej velebnosti	17,54
295	Vítaj, milý Jezu Kriste	17,52
299	Zdrav bud', Kriste najmocnejší	17,15

Obr. 2: Dvadsať najspievanejších piesní JKS

Pri vymenovaní piesní však neostaneme, vynára sa totiž zaujímavá otázka: sú najväčšie „hity“ spomedzi uvedených piesní oblúbené na základe svojich hudobných kvalít? Vyhodnotenie prieskumu odpovedá aj na tento problém. Z výsledkov vyplýva, že vzťah k JKS prevažne nie je založený na hudobných kvalitách piesní. Najviac si veriaci cenia *slová piesní* (43%), na prvom mieste si všimajú náboženský obsah, ku ktorému majú niekedy až citový vzťah. Najviac ich oslovuje text hlboký, dojímavý, „pre každého“ (JKS, č. 332), citový, starobyly, národný. Väčšina ľudí vníma piesne v prvom rade po stránke textovej, hudobné spracovanie je pre nich druhoradé. Príčinu môžeme hľadať v úzkom, takmer dôvernom vzťahu starších generácií s ľudovou náboženskou poetikou konca 19. a začiatku 20. storočia, ktorú predstavuje textová zložka Kancionála. Úzka späťosť piesní s ich funkciou v omši (napr. ako spev na prijímanie) i celkový charakter spirituality starších veriacich dáva hlavný dôraz na textovú zložku.



Obr. 3: Čo veriaci najviac obľubujú na JKS (v %)

Druhá najväčšia skupina respondentov si všíma *melodiku* piesní, pričom niektorí osobitne vyzdvihujú invenčnosť a pôsobivosť Schneidrových melódií. Veriaci obľubujú melódiu jednoduchú, peknú, zaujímavú, pôsobivú, originálnu (JKS, č. 88), jemnú, citovú. Melodickú zložku vyzdvihujú najmä u piesní „Základ Cirkvi je na skale“ (č. 201) a „Zaznite piesňou, údolia“ (č. 388). Slovenské chrámové piesne sú založené na melodike vokálneho typu, ktorá vyrastá z daností ľudského hlasu, je ľuďom blízka, ľahko spievateľná, jednoduchá, ale nie banálna.

„Piesne (...) sú zaujímavé najmä svojou melódiou. Tá nie je náročná a dá sa ľahko zapamätať, zaspievať. Niektoré piesne sú u veriacich oblúbené, skoro všetci sa zapájajú do ich spevu. Cez jednu sv. omšu spievajú 4 až 5 piesní. Keď je na omši prítomný spevokol, piesne s ľuďom sa redukujú na dve až tri.“ (bohoslovec)

Svojich priaznivcov si našli piesne, ktorých dôvod úspechu pomenoval už sám Schneider-Trnavský, keď v úvode k JKS napísal: „celkový ráz [je] odlišný od západoeurópskej cirkevnej tradície na tomto poli; tam je kostolná pieša uzavretejšia, asketickejšia, gregoriánskym duchom viac presiaknutá, ako u nás, kde prevláda skôr ľudová impulzívnosť, tónová pohyblivosť a zbožne náladová farbitosť.“

„Myslím si, že pesničky z JKS sú blízke širokému okruhu ľudí. Majú v liturgii dominantné postavenie a toto postavenie by sa im malo ponechať.“ (bohoslovec)

Ďalšou vnímanou zložkou je *harmonia*, ktorú sledujú hudobne vyspelejší veriaci najmä ako pôsobivé „pozadie“ spoločného spevu. Schneidrovu harmonizáciu označujú za bohatú a peknú, najmä v piesňach „Základ Cirkvi je na skale“ (č. 201), „Ó, Mária bolestivá“ (č. 394), „Ježišu, Králu“ (č. 498). U tých, ktorí vyzdvihujú harmonickú zložku piesní JKS, tvorí harmonia dôležitú emocionálnu stránku piesne.

Pri emocionálnom prežívaní hudby chrámových piesní sa v niektorých okamihoch dostavuje pocit „vznešenosťi“. Pri ňom hrá významnú úlohu *sónická zložka*, predovšetkým vhodná organová registrácia, ktorá vyplýva z možnosti konkrétneho nástroja. Vznešenosť a majestátnosť pocitujú respondenti pri piesňach „Ježišu, Králu“ (č. 498), „Tu skrúšení v prach padáme“ (č. 256) a ī.

Iba 1,2 % veriacich vníma *súlad hudby a slov*, títo ľudia však preukazujú schopnosť plnšieho, hlbšieho prežívania oboch zložiek, ktoré sa vzájomne podmieňujú. Ak hudba svojím charakterom korešponduje s obsahovým významom textu, umocňuje sa komplexný účinok výpovede piesne ako celku. Súlad hudby so slovami nachádzajú veriaci napr. v piesni „Ó, Mária bolestivá“ (č. 394).

Pocit jednoty spievajúceho spoločenstva, ktorý sa dostavuje u piesní „Tichá noc“ (č. 88) a „Celá krásna“ (č. 332) vďaka ich najväčšej oblúbenosti, je obvykle spojený s emociami, ktoré dodávajú spievajúcemu ešte väčšiu radosť zo spoločného spevu. Týmto hudba spôsobuje istý druh náboženského zážitku, ktorý je pre väčšinu spievajúcich spoločný.

„Pôsobí na mňa najviac tým, že ju spievajú všetci.“ (bohoslovec o piesni „Tichá noc“)

Hudobné charakteristiky, vďaka ktorým veriaci uprednostňujú piesne JKS dotvára prísné dur-molové tonálne čítanie a funkčná harmonia, na ktorej boli odchované generácie organistov. Schneider takto upravil aj staré modálne piesne, hoci *modalita* nemusela byť problémom vďaka jej väzbám na ľudovú pieseň. Tento názor dokumentujeme príkladom z praxe, kde si veriaci sami vytvorili melodickú odchýlku blízku modalite (hoci nejde o modálnu tóninu). Vo viacerých farnostiach v obľúbenej piesni „Ctím teba pobožne“ (obr. 4) zhromaždenie, prinajmenšom jeho časť, spontánne spieva tón cis² ako citlivý smerný tón k dominantnému d², pričom predpísaný je tón c². Organový sprievod je v G dur, nejde teda o lýdickú tóninu. Veriaci spievajú cis² aj napriek tomu, že organista hrá podľa notového zápisu c², pri iných výskytoch tónu c² zhromaždenie spieva správne. Takéto spontánne deformovanie melódie piesne je prirodzené najmä v regiónoch so svojaznou ľudovou melodikou; s uvedeným príkladom sa nestretнемe napr. v bratislavskom regióne.



Obr. 4: JKS, č. 265, spievanie 5.-8. taktu piesne v praxi

Dnes je situácia v otázkach modality iná, mladšia generácia oveľa menej prichádza do styku s ľudovou melodikou. Napriek tomu v súčasnosti práve zo strany mladých ľudí silnie túžba po „novosti“, nových prvkoch v melodicko-harmonickom usporiadani hudobného materiálu; zdá sa, že mladá generácia je pripravená na pozitívne estetické prijatie modality (jej prvky sú prítomné aj v modernej populárnej hudbe).

Spomeňme niektoré ďalšie interpretačné problémy, ktoré sa u piesní JKS vyskytujú, napr. v *rytmicko-metrickej* oblasti. Častým javom je, že zhromaždenie nepočká celý takt, kde organ hrá medzihru, ale vynechá ju a spieva ďalej. Ide napr. o medzihry v piesňach „Od nás dávno túžený“ (č. 64), „Základ Cirkvi je na skale“ (č. 210), „Anjelským pozdravom“ (č. 330), „Ó, Mária bolestivá“ (č. 394). Rytické čítanie a zmysel pre organovú výplň zvyšku taktu nie sú vžité aj nesprávnou interpretáciou samotného organistu. Problém vznikol zrejme interpretačným nezvládnutím medzihry, ktorú si niektorí organisti zjednodušujú skrátením (napr. na dva akordy). Toto časové skrátenie spievajúci postrehli a naučili sa spievať hneď ďalej. Problémy majú zvlášť mladí a noví organisti, ktorí, s ideálom interpretácie podľa notového zápisu, nastupujú do ďalšieho boja s odstraňovaním takýchto návykov. Nové liturgické kompozície sa z tohto dôvodu radšej medzihrám vyhýbajú.

Desafočiami používania sa vytvorili rôzne deformácie frázovania a rytmicko-metrickej členenia, napr. v piesňach „Zdravas“, Kráľovná, Matka milosrdensťa“ (č. 314/a), „Neopúšťaj nás“ (č. 352) a ī. Čas a niekoľkodesafočná spievanosť piesne je len jednou z možných príčin. Druhou príčinou môže byť nedôsledná práca kantora a organistu, ktorí v minulosti pieseň v kostole zavádzali a nacvičovali.

Nakoľko až do roku 1993 nejestvovali znotované spevníky pre ľud, tradícia ústnym šírením tieto rytmické modifikácie zakonzervovala, prípadne ešte zväčšila. Trefou príčinou je spontánna deklamácia a spontánne metrické členenie frázy u spievajúcich veriacich. Zápis niektorých piesní v Kancionáli je totiž násilný a neprirodzený.



Obr. 5: JKS, č. 352, zápis piesne v kacionáli



Obr. 6: JKS, č. 352, rytmický zápis spievania v praxi

„Niektoré piesne spievame, snažíme sa ich ale spievať nie ľudovo (fahavo a mimo rytmu), trochu prífažlivejšie. (...) V niektorých kostoloch aj sú mladí, ktorí by mali záujem aj vzdelenie na službu organistu, ale pre tvrdošiné zostávanie alebo vytláčanie starými organistami sa k tomu nedostanú.“ (vedúca spevokolu, 26 r.)

Ako sme však uviedli, rytmické modifikácie Schneidrovho zápisu sú zväčša prirodzené, logicky zdôvodnitelné a vyplývajú z prirodzeného metrického a rytmického čítania. Mladí organisti, ktorí sa snažia o presnú interpretáciu notového zápisu, majú so spevom starších generácií veriacich nemalé problémy. Ak sa však v odôvodnených prípadoch rozhodnú preučiť veriacich pieseň podľa predlohy, prax ukazuje, že po niekoľkých rokoch pôctivej interpretácie podľa kacionála (prípadne s pomocou príkladného spevu zboru) sa zhromaždenie dokáže týchto zvykov zbaviť a rytmické odchýlky odstrániť. Niektorí veriaci v dotazníkoch navrhli pripraviť vzorovú nahrávku všetkých piesní JKS, ktorá by im v tomto smere pomohla.

Glorifikovanie Jednotného katolíckeho spevníka

U značnej časti staršej generácie slovenských katolíkov i duchovných je JKS v prehnanej úcte, je pre nich nedotknuteľný. Do istej miery je to prirodzené: Spevník bol u nás desafočia takmer jediným druhom duchovnej hudby a zvykli si naň natoľko, že im záleží len na zachovaní súčasného stavu, aby mohli i nadalej spievať tak, ako doposiaľ. Ich hlavnou požiadavku v tejto veci je, aby im „nevzali“ či „nezakázali spievať“ ich obľúbené piesne. V liturgickej reforme vidia pre JKS nebezpečenstvo. Obrovský sociálny dosah tohto spevníka vyjadrujú nasledujúce výroky:

„Veľmi som za to, aby piesne z JKS ostali v liturgii. Nie som za to, aby ich nahradzovali žalmy, antifóny alebo stabilné texty. Ľud by sa veľmi málo zapájal a často tomu nerozumel. Tieto piesne všetci radi spievajú a piesne vystihujú to, čo sa v liturgii deje.“ (bohoslovec)

„Hodnota JKS je adekvátna k menu autora a jeho úsiliu odovzdať národu toto vysoko hodnotné dielo. V rámci duchovnej hudby vôlebe je JKS nenahraditeľný pre potreby liturgie. Málokterý národ sa môže preukázať niečim podobným. Štyridsaťročné vákuum zanechalo

značné stopy. Veľa piesní ľudia nepoznajú, hoci sú krásne, a treba ich uvádzat do vedomia veriacich. Je veľa organistov nekvalifikovaných, nedodržiava sa rytmus a frázovanie. Harmonizácia piesní je presvedčivá – majstrovská!!!“ (bohoslovec)

„Majú nezastupiteľné miesto v liturgickom živote, aj mimo neho. Sú vžitě ako neodmysliteľná súčasť sv. omše a iných obradov. Niektoré nie sú spievané pre ich náročnosť na spev (prípadne hranie).“ (bohoslovec)

„Sú bohatstvom nášho národa, prostí ľudia ich najradšej spievajú, bez nich sú ľudia vyraďaní zo živej účasti na liturgii. Najmä na veľkých slávnostiah si ľudia od srdca zaspievajú.“ (bohoslovec)

„JKS je skvost svetového formátu.“ (knaz, 46 r.)

„Je to skutočne klenotnica slovenskej hudby a je v nich cítiť mentalitu slovenského národa. Aj keď mládež k nim zaujíma skôr neutrálny postoj a uprednostňuje inú hudbu, predsa by mal ostať hlavným prameňom spevov v liturgii. Nevyrovnanú sa žiadnej inej duchovnej hudbe.“ (bohoslovec)

„Máloktočný národ sa môže pochváliť takou krásou, ako je náš JKS. Bola by večná škoda, keby sme ho nejakým nepremysleným zásahom poškodili. Náš ľud sa rád modlí spevom, piesňou.“ (bohoslovec)

„Piesne JKS sú veľmi hodnotné. Pochodil som viaceré krajiny, a tak pôsobivých spevov nikde niet.“ (knaz, 33 r.)

„Takýto duchovný poklad piesní v JKS má snáď iba slovenský národ. Je potrebné ich zachovať. Sú obsahovo aj melodicky krásne.“ (bohoslovec)

„Neodstraňujte JKS! Okyptíte náš ľud o podstatnú časť jeho zbožnosti a národ o cenný poklad!!! Dejiny vám to neodpustia! (...) Cudzí cirkevní hodnostári veľmi oceňovali spev nášho ľudu, čo inde nebolo.“ (knaz, 70 r.)

Všeobecná glorifikácia JKS však už neoslovuje všetky spoľočenské vrstvy veriacich, *najpočetnejšia skupina veriacich má k JKS pozitívny vzťah s určitými výhradami*. Viaceré generácie (okrem najstarších) uvítajú odstránenie slovných archaizmov, „presladlých“ poetických výrazov. Poetika piesní obsahuje častej a nevhodne použité pasíva a trpný rod, nesprávny slovosled.

„Chýba im ten pravý duch a myslím, že súčasnému človeku veľa nepovedia. Nie sú mu blízke slová, netýkajú sa jeho života, nie sú o ňom. Chce to niečo „modernejšie“, aby nešlo len o vrúcne hlboké prejavy viery, ale skôr o naozajstnú pravú vieru – aj so všetkými pochybnosťami a pádmi. Nie také sladké pesničky.“ (poslucháčka VŠ, UPC Bratislava)

„Nápevy tradičných piesní sú veľmi pekné, len tie slová mnohokrát už nemajú silu osloviť mladých ľudí na konci 20. storočia.“ (poslucháčka VŠ, UPC Bratislava)

„Myslím si, že mnohé piesne nevzbudzujú sympatie u mladšej generácie, pretože nevystihujú dobu, dnešné myšlenie a ich osobný postoj k Bohu, k Panne Márii i k liturgii. Aj ja som toho názoru, že niektoré sú príliš sladké a málo triezve a veľmi ľahko môžu vzbudiť odpór. Mne osobne veľmi ľahko padne spievať tieto piesne.“ (bohoslovec)

Ide o štýlisticky zvláštny „kostolný“ archaický štýl jazykového prejavu JKS. Podľa A. Konečného si veriaci naďalej navykli, a pokladajú tiež za prirodzené, že v ostatných životných sférach sa vyjadrujú celkom ináč. „Tento princíp dnes nemožno prijať, lebo sa domnievame, že i on [archaický jazykový prejav] prispel k vzájomnému vzdialovaniu sa praktického života a Cirkvi. Zásadne treba používať súčasný kultivovaný jazykový prejav.“¹¹

„Mnohé piesne z JKS by sa mali poopráviť, lebo sú doslova smiešne. Na mládežníckych omšiach a vôlebcov, kde sú kresťania so živou vierou, by sa mali spievať len výnimcoché.“ (muž, 25 r.) Jestvuje aj extrémne vyhranený postoj niektorých veriacich, s ktorým sa stotožňuje bohoslovec: „Pre človeka, ktorý osobne zažíva Boha vo svojom živote, sú piesne z JKS (až na malé výnimky) nevyhovujúce. Treba sa zamyslieť, či zodpovedajú novej evanjelizácii.“

Ďalšie výhrady sa spájajú s *nevhodným výberom* piesní zo strany kantora a *nepeknou interpretáciou* organistu. V mnohých kostoloch celkový charakter spevu pôsobí nudným a nezáživným dojmom. Prieskum ukázal, že mladým ľuďom by sa páčil spev tradičných chrámových piesní, majú však iné estetické cítenie a nároky na ich interpretáciu. Neprijímajú tieto piesne a priori, ale môžu ich prijať na základe nových impulzov priblíženia a vzbudenia záujmu. Pomalé tempo a bezduchý, hlbšie neprežívavý spev piesní prehľbuje bariéru medzi starou a mladou generáciou. Trvalá záporná skúsenosť s nekultúrne podávanými piesňami z JKS môže úplne blokovať schopnosť estetického prijatia chrámových piesní v celku.

„Piesne JKS sú celkom dobré, až na ich smútočnú povahu a zastaralosť niektorých piesní.“ (bohoslovec)

„hudba tradičných piesní z JKS je niekedy „pohrebná“. (poslucháčka VŠ, UPC Bratislava)

„JKS je vyskúšaný časom. Ale mnohé hodnotné piesne sa ľudia nenučili a mnohé, ktoré sa spievajú, spievajú sa nesprávne. Mladšia generácia už nemá k nim taký vzťah ako staršia a ak sa im nepredložia prijateľnou formou (v prvom rade zmenou textu), môžu sa časom vytratiť z liturgie, alebo ich nebude mať kto spievať. (...) Je založený na peknej harmonizácii, ktorá si vyžaduje určitú úroveň organistu (zo skúsenosti však väčšinou sa doprovody zjednoduší). Ak sa k organu pridajú aj ďalšie nástroje, ľudový spev z JKS je peknou a dôstojnou oslavou Boha.“ (bohoslovec)

Napokon niekedy veriaci prestávajú spievať, ak je pieseň vo vysokej *glasovej polohe*. Ako sme už spomenuli, mnohí odporúčajú niektoré z nich transponovať nižšie, pokiaľ to umožňuje spodná hranica rozsahu piesne.

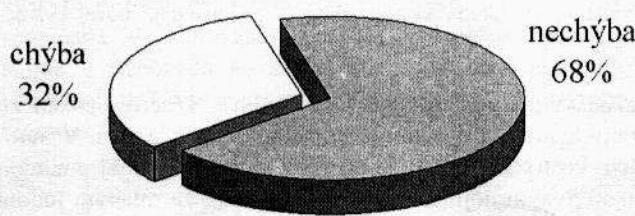
„Pre súčasnú, po štyridsať rokoch hlasovo zanedbanú, málo rozošpiavanú súčasnú generáciu doporučujem podstatnú časť piesní pretransponovať o jeden tón nižšie.“ „Niektoré piesne sú vysoké a preto ich veriaci nespievajú.“ (bohoslovci)

Potrebuje mládež tradičné chrámové piesne?

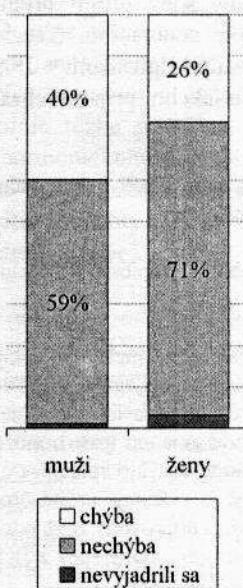
Medzi mládežou sa r. 2000 konal prieskum s otázkou: Nechýba ti pri bohoslužbách pre mládež spev tradičných



chrámových piesní z JKS? Jeho výsledok (na obr. 7) vyvrátil doterajší odhad, že mladí ľudia kancionálové piesne nepotrebuju a odmietajú. JKS sa u študentov spája so zmyslom pre tradíciu. Tí, ktorí cítia silnejšie puto k tradícii, cítia aj potrebu tradičných chrámových piesní. „V súčasnosti dosahuje obľuba piesní JKS jeden zo svojich vrcholov. (...) Predošlé generácie kresťanskej mládeže, ktorých vek bol ovplyvnený džezom, začínajúcim hard rockom a folkom, prejavovali k týmto piesňam zreteľne negatívny vzťah.“ Tam, kde sa mladí ľudia stretávajú s esteticky hodnotným podaním piesní JKS, sa k nim väčšia časť z nich stavia pozitívne.



Obr. 7: Miera potreby JKS u mládeže na Slovensku



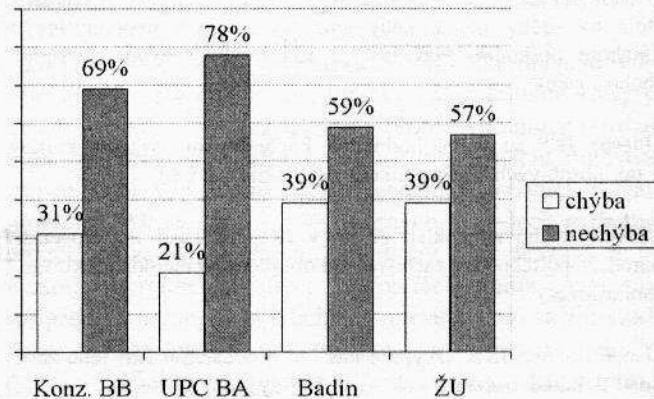
Obr. 8: Postoj študentov k JKS podľa pohlavia

Zistujeme, že vzťah mladých ľudí k tradičným piesňam je závislý aj na stupni náboženského vzdelenia. Na obr. 21 najviac JKS chýba bohoslovcom knazského seminára v Badíne a posluchácom Katecheticko-pedagogickej fakulty Žilinskej univerzity (ŽU) v Ružomberku (dnes sa-

mostatnej Katolíckej univerzity), budúcim učiteľom náboženstva. Menšiu rolu tu hrajú regióny. Napr. študenti odboru cirkevnej hudby banskobystrického konzervatória oproti seminaristom v Badíne necítia už také silné puto k tradičným piesňam, hoci istá formácia týmto smerom je tu väčšia než u poslucháčov bratislavských VŠ. Na príklade Bratislavky a Banskej Bystrice je zrejmý rozdiel medzi odborními súvisiacimi s náboženstvom (BB) a ostatnými (BA).

„JKS mi niekedy chýba. Keď idem zo školy domov po dvoch týždňoch, počas ktorých chodím na omšu do kaplnky na fakulte, vyslovene sa teším na omšu s organom, najmä počas Adventu, Vianoc, Pôstu a Veľkej noci. Najmä v týchto obdobiach sa mi už doma nechce ísť na omšu pre mládež, len s gitarami.“ (poslucháčka VŠ, ŽU Ružomberok)

U študentov, ktorí pochádzajú z vidieka a študujú vo väčšom meste sa takto prejavuje väčšia naviazanosť na JKS oproti študentom z miest, kde je menšia miera používania JKS a spevu vôbec.



Obr. 9: Miera potreby piesní JKS u študentov v rôznych centrálach

„JKS mi nechýba, lebo piesne, ktoré sa u nás spievajú, sú stále tie isté. To, čo je v Liturgickom spevniku, ľudia nevedia.“ (poslucháčka VŠ, ŽU Ružomberok)

Mladí ľudia cítia potrebu zmeny, odmietajú stagnáciu aj v oblasti repertoáru. Mnohí kritizujú organistov vo svojich farnostiach, že hrajú stále iba úzky výber piesní z JKS. Ak v tradičnom speve týchto piesní nenachádzajú príťažlivé momenty po stránke interpretačnej a repertoárovej, JKS im nechýba a nachádzajú si vlastné cesty hudobného vyjadrenia v bohoslužbe.

Poznámky:

¹ KONEČNÝ, A.: *Problematika slovenského liturgického spevníka*. Trnava : SSV, 1997.

OTVORENÉ FORMY A KO ALTERNATÍVA K STROFICKÝM PIESŇAM V SÚČASNEJ LITURGICKEJ TVORBE

RASTISLAV ADAMKO

Pri tvorbe súčasnej liturgickej hudby sa často pýtame ako majú vyzeráť jednotlivé spevy. Pýtame sa teda na ich formálnu i obsahovú stránku. V tejto štúdii sa chceme venovať procesiovým spevom, zvlášť úvodnému spevu (*introit*) a spevu na prijímanie (*communio*). Aj v oblasti tvorby nového národného liturgického repertoáru by sme sa mali pridŕžať evanjeliového obrazu Dobreho hospodára, ktorý zo svojej pokladnice múdro vyberá „staré i nové veci“ a vie ich vhodne spojiť a použiť pre svoje ciele (Mt 13,52). Ak chce nová liturgická hudba z jednej strany zachovať svoju identitu a na druhej strane zasa osloviť súčasného človeka, musí smerovať k syntéze tradičného s moderným. Ide tu hlavne o spojenie formy a obsahu, pričom tradičné a moderné sa môže týkať oboch týchto zložiek. Ak chceme teda správne vyriešiť tento zložitý a naliehavý problém, musíme sa pozrieť do minulosti a čo najlepšie spoznať jednotlivé hudobno-liturgické formy, ich vývoj a rôzne podoby v priebehu dejín.

Forma procesiových spevov

V pápežskej liturgii a v liturgii rímskych štacionárnych kostolov sa pôvodne na introit a communio spievali celé žalmy a to antifonálnym spôsobom, teda striedavo dve skupiny spevákov. Spev sprevádzal procesiu a končil sa spolu s ňou. (Ako spev na prijímanie sa najčastejšie používal Ž 33.¹) Týmto antifonálnym spôsobom sa začalo spievať najprv v Antiochii, kde okolo roku 350 mnisi Flavián a Diodor pri modlitebných zhromaždeniach učili ľud takto prednášať žalmy. Vďaka putovným mníchom sa antifonálny spôsob spevu žalmov rozšíril do celého kresťanského sveta.² Zavedenie tejto formy spievania žalmov v procesiových spevoch sa udialo dosť skoro. Už za čias sv. Augustína sa v severnej Afrike takto spievali žalmy na *Communio* i *Offertorium*.³ Podľa starších autorov zaviedol v Ríme antifonálny spôsob spievania do procesiových spevov už pápež Celestín I. († 432), a to najprv v speve na *introit*,⁴ ale novšie výskumy ukazujú, že spev žalmov na vstup pred pápežom Gregorom Veľkým nie je taký istý. Totiž do konca 5. stor. mal úvod rímskej liturgie

takú podobu, ako majú dnes úvodne obrady Veľkého piatku – vo forme tiej modlitby v postoji prostracie. Od 5. storočia procesie na pápežské štacionárne bohoslužby mali kajúci charakter a boli sprevádzané spevom odprosujúcich antifón a litánií so zvolaním Kyrie.⁵ Na otázku príčiny vzniku antifóny odpovedajú autori rôzny spôsobom. J. A. Jungmann vidí pôvod antifóny v starobylom antickom zvyku, podľa ktorého každú spevácku produkciu najprv uviedol nejaký hudobný nástroj v kratšej či dlhšej predohre, aby speváci s istotou nasadili prvý tón skladby. Avšak prvé kresťanské spoločenstvá ne-používali hudobné nástroje, pretože v ich vedomí sa spájali s pohanskými obradmi. V tejto situácii úlohu predohry plnil ľudský hlas.⁶

Novší autori hovoria, že išlo o to, aby žalmy v jednotlivých liturgických obdobiah či sviatkoch dosiahli špeciálny význam. Preto na ich začiatkoch umiestnili vybraný verš žalmu, ktorý obsahovo najviac zodpovedal slávenému tajomstvu. Tento verš dostal spočiatku jednoduchú melódiu, ktorá zodpovedala modusu žalmu. Takto vznikla antifóna, ktorá dostala svoje pomenovanie pravdepodobne preto, že stála nielen na začiatku a na konci žalmu, ale mohla byť opakována ako *responsum* po každom verši žalmu.⁷

Na základe štúdia najstarších rímskych liturgických kníh (*Ordo Romanus I a IV*)-môžeme spoznať funkciu a formu spevu na *introit* a na základe ich vzájomnej podobnosti aj *communio*. Úvodný spev mal sprevádať procesiu pápeža a asistencie z tzv. sekretária (sakristie) do prezbytéria. Spev zvaný *communio* sprevádzal rozdeľovanie Eucharistie. Oba spevy sa končili na pokyn pápeža. Vtedy speváci ukončili žalm krátkou doxológiou *Gloria Patri*, po ktorej nasledovala antifóna, v liturgických knihách označená pojmom *ad repetendum*.

V čase vzájomných vplyvov a pôsobenia rímskej liturgie na liturgiu galskú a naopak (v 8. a 9. stor.) došlo k zmenám týchto spevov nielen po stránke formálnej, ale aj funkčnej a obsahovej. Franská cirkev sice prijala do svojej liturgie obidva tieto spevy, ale nie úplne a otrocky. Musela ich totiž adaptovať na novú situáciu a podmienky. Liturgické knihy

z 8. a 9. stor. nám umožňujú sledovať tieto zmeny. Jedným z impulzov boli nové priestorové podmienky v kláštoroch a kolegiátnych kostoloch, ktoré boli značne menšie, ako obrovské rímske baziliky. Pretože sa podstatne skrátili procesie, museli byť skrátené aj spevy, ktoré ich sprevádzali. Akcent sa prenesol na obsahovú stránku spevov, k čomu viedlo rozvíjajúce sa teologicke myslenie, ktoré bolo v tom čase vo Franskej ríši (v kláštoroch a biskupských katedrálach) na vysokej úrovni. Predovšetkým kláštorné prostredie, v ktorom sa denne čítalo a meditovalo Sväté písma bolo miestom zrodu nového obsahového naplnenia procesiových spevov. Išlo o to, ako čo najlepšie teologicicky, ale aj rétoricky formulovať výpoved' a obsah spevu, aby sa stal nositeľom či sprostredkovateľom obsahu textu a jeho zmyslu ako duchovno-teologickej výpovede. Týmto spôsobom došlo k rozšíreniu a obohateniu funkčnej stránky procesiových spevov, ktoré už nielen sprevádzali liturgickú činnosť, ale stali sa aj sprostredkovateľmi ohlasovania viery, čím dostali aj kerygmatickú funkciu a užie sa spojili s liturgickým myslením a dianím. S týmto funkčnými zmenami boli spojené aj formálne zmeny. Dlhý text žalmu sa skrátil a dostał formu striedavého spevu.⁸

Tento priebeh vývoja procesiových spevov mal niekoľko etáp. V prvej etape došlo k presunutiu významu zo žalmu na antifónu. To sa začalo už v Ríme, kde sa ako texty pre antifóny (hlavne na *communio*) začali používať state z *Evanjelia danej nedele či sviatku*. Najstaršie zachované zbierky omšových spevov *Proprium missae*⁹ obsahujú najstaršiu rímsku tradíciu, podľa ktorej boli po antifónach uvedené incipity prvých veršov žalmov, čo znamenalo, že žalm sa spieval dovtedy kým sa daná liturgická činnosť neskončila. Avšak okrem tohto modelu tu nachádzame aj antifóny, pri ktorých sú uvedené dva verše zo žalmu, čo znamená, že po antifóne sa nespieval celý žalm, ale iba dva vybrané verše. Ešte jasnejší príklad nám podávajú novozákonné antifóny s novozákonnými veršami – napr. v Graduále z Mont Blandin nachádzame novozákonné antifónu na komúnio Veľkonočnej nedele s incipitom Ž 138, ale aj s veršom vzatým z Prvého listu Korintanom (*Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio sicut estis azymi.* 1Kor 5,7).¹⁰ Tu teda vidíme, že už nešlo iba o jednoduchú sprievodnú funkciu spevu, ale skôr o duchovno-teologickú výpoved', ktorá mala vyjadriť slávené tajomstvo daného sviatku v súvislosti s konkrétnym liturgickým dianím.¹¹

Podľa svedectiev najstarších zachovaných rukopisov môžeme usudzovať, že v druhej polovici 9. stor. mal introit nasledujúcu štruktúru:

antifóna – 1. verš – Gloria Patri – 2. verš (ad repetendum) – antifóna

A. Jungmann v tejto súvislosti poukazuje na obrazné chápanie danej štruktúry v galskej liturgii, ktorá aj v hudobnej forme vidí symbol Najsvätejšej Trojice, zvlášť náuky o Božej Perichoréze: antifóna (1) – žalm (2) – Gloria Patri (3) – žalm (2) – antifóna (1)

Približne o sto rokov neskôr však dochádza k modifikácii tejto štruktúry smerom k striedavému spevu, v ktorom po každom verši nasledovala antifóna bez toho, aby sa pri veršoch objavovala poznámka ad repetendum. Gloria Patri sa presunulo na koniec spevu a spievalo sa vtedy, keď sa liturgická činnosť končila a bolo potrebné zakončiť aj spev.

Po nej nasledovalo ešte jedno zopakovanie antifóny.¹² Týmto spôsobom *introit* a *communio* dostali typicky dialogický charakter vo forme otázky a odpovede, čo v niektorých kódexoch viedlo k tomu, že tieto spevy dostali charakter responzória a latere.

Communio na sviatok sv. Štefana, diakona

Antifóna: *Video caelos apertos, et Iesum a dextris virtutis Dei; Domine Iesu, accipe spiritum meum, et ne statuas illis hoc peccatum, quia nesciunt quid faciunt.*

Verš: *Positis autem genibus beatus Stephanus * orabat dicens:*

Responzum: *Domine Iesu...¹³*

Postupným skracovaním obradov, hlavne svätého prijímania, pretože v stredoveku často prijímal iba celebrant, skracoval sa aj spev sprevádzajúci danú liturgickú činnosť. Tak sa stalo, že v úvodnom speve zostal iba jeden verš zo žalmu a v speve na prijímanie žalmové verše vypadli úplne. Tento stav je zachytený aj v *Graduale Romanum* 1905 a čiastočne aj v najnovšom vydaní *Graduale* (1974, 1979), v ktorom však pri komuniách sú poznámky s uvedenými žalmami a výberom veršov z nich.

Texty procesiových spevov

Za najstarší kresťanský spevník treba považovať Knihu žalmov, teda Žaltár. Zvlášť v Ríme sa starostlivo vyhýbali hymnickej tvorbe, ktorá bola oblúbená u manichejcov a gnostikov, a pomocou ktorej tiež šírili svoje nesprávne náuky a pohľady. Rímska liturgia sa preto až do 6. stor. obmedzila na spevy, ktoré „diktovať sám Boží Duch“.¹⁴ V tom čase sa vlastne formoval repertoár starorímskeho chorálu, ktorý sa stal základom pre neskôr liturgický spev, známy ako gregoriánsky chorál. Zásada používania žalmových textov v introito bola natoliko silná, že sa rozlišoval *Introitus regularis*, ktorý mal antifónu s textom zo žalmu a *Introitus irregularis* s textom z iných biblických kníh alebo zo spisov ranokresťanských autorov.¹⁵

Proces funkčných zmien procesiových spevov v Gálii spôsobil aj nový prístup k výberu a stvárneniu textov.

Texty antifón, ktoré majú svoj prameň v žalmoch alebo iných knihách Svätého písma si tvorcovia hudobnej zložky rôznym spôsobom upravovali. Často skracovali príliš dlhé vety, menili v nich jednotlivé výrazy či celé formulácie:

IN Sv. Štefana, 26. XII. Graduale Romanum	Ž 118,23,86,23; porov. Ž 108,26 Vulgáta (Psal. iuxta LXX)
<i>Etenim sederunt principes, et adversum me loquebantur: et iniqui persecuti sunt me: adiuva me, Domine Deus meus, quia servus tuus exercebatur in tuis iustificationibus.</i>	<i>Etenim sederunt principes et adversum me loquebantur servus autem tuus exercebatur in iustificationibus tuis adiuva me Domine Deus meus salvum fac me secundum misericordiam tuam.</i>

IN V. veľk. nedele Graduale Romanum	Ž 97,1 Vulgáta (Psal. iuxta LXX)
<i>Cantate Domino canticum novum, alleluia: quia mirabilia fecit Dominus, alleluia: ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.</i>	<i>Cantate Domino canticum novum quoniam mirabilia fecit salvavit sibi dextera eius et brachium sanctum eius notum fecit Dominus salutare suum in conspectu gentium revelavit iustitiam suam.</i>

Vytvárali sa nové texty na základe centonizácie, teda techniky zostavovania vybraných veršov z jedného alebo viacerých prameňov. Týmto spôsobom vzniklo nové, samostatné a istým spôsobom originálne vyjadrenie.¹⁶

IN Utorok v období od 17.-24. XII. Graduale Romanum	Z 79,4.2 Vulgáta (Psal. iuxta LXX)
<i>Veni, et ostende nobis faciem tuam Domine, qui sedes super Cherubim: et salvi erimus.</i>	<i>Deus converte nos et ostende faciem tuam et salvi erimus.</i>
<i>Ps. Qui regis Israel, intende: qui deducis velut ovem Ioseph.</i>	<i>Ps. Qui regis Israhel intende qui deducis tamquam oves Ioseph qui sedes super cherubin manifestare.</i>

V čase rozšírenia praxe vkladania nových textov – trópov – do už hotových kompozícií, boli týmto spôsobom obohacované aj procesiové spevy, a to nielen antifóny, ale aj žalmové verše. Tie boli dokonca nahradzane novými textami, ktoré nepochádzali zo Svätého písma.¹⁷

V repertoári liturgických spevov *Proprium missae* však nachádzame aj texty, ktoré sú akoby parafrázou biblických vyjadrení a pochádzajú z vlastnej invencie autora:

CO Streda v období od 17.-24. XII. Graduale Romanum	Porov. Hab 3,3 Vulgáta (Psal. iuxta LXX)
<i>Veni, Domine, et noli tardare: relaxa facinora plebis tuae.</i>	<i>Deus ab austro veniet, et Sanctus de monte Pharan.</i>

Pri introite *Salve sancta Parens* sa uvádza dokonca aj meno autora. Podľa najstarších prameňov bol ním básnik Caelius Sedulius (5. stor.).

Ant. *Salve sancta Parens, enixa puerpera Regem, qui caelum terramque regit in saecula saeculorum.*

Ps. *Eructavit cor meum verbum bonum: * dico ego opera mea regi.* Ant.

Ps. *Audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam, * et obliviscere populum tuum et patris tui.* Ant.

Ps. *Et concupiscet rex speciem tuam, * quoniam ipse est dominus tuus, et adora eum.* Ant.

Pri tomto speve je zaujímavé spojenie poetickej a nebiblickej antifóny s veršami zo žalmu (Ž 44, 2.11.12). Táto kompozícia sice nie sú časté v omšovej liturgii, ale v stre doveku boli veľmi rozšírené a oblúbené v posvätnom oficiu. Nové sviatky svätých si totiž vyžadovali nové formuláre s priliehavými antifónami, v ktorých sa objavovali udalosti zo života daného svätcu, často v rýmovanej forme. Na otázku, prečo sa táto poetická tvorba obmedzila iba na liturgiu hodín možno uviesť, že vo vtedajšej liturgickej praxi mala liturgia hodín v istom zmysle dôležitejšie postavenie ako liturgia Eucharistie, ktorá sa zredukovala na výlučnú záležitosť celebranta. Naopak posvätné ofícium malo verejný a slávnostný charakter a často sa celebrovalo počas celého dňa aj noci. Autori nepotrebovali tvoriť procesiové spevy, lebo v liturgii zanikli procesie a kňaz si príslušnú antifónu už bez žalmu odrečitoval sám. Naopak verejne slávené posvätné ofícia, pri ktorých sa všetko spievalo, dávali kresfanským básnikom priestor na realizáciu. V omšovej liturgii sa teda vývoj procesiových spevov zastavil, naopak v liturgii hodín však pokračoval ďalej.

Uvedené skutočnosti svedčia o tom, že pojmom antifóna sa nespája bezpodmienečne s biblickým textom tak v omšovej

ako aj v modlitbovej liturgii. Preto v antifónach okrem textov zo Svätého písma nachádzame aj texty pochádzajúce z vlastnej invencie autorov, z martyrológií a niekedy aj z legiend (hlavne v liturgii hodín).¹⁸

Melódie procesiových spevov

Zdá sa, že v čase vzniku introitu (5. stor.) ho spievalo celé liturgické zhromaždenie.¹⁹ Museli to teda byť melódie jednoduché, pravdepodobne sylabické. Tento charakter majú dodnes mnohé spevy na prijímanie. Melódia antifóny sa zo zásady lišila od melódie žalmu, avšak obe museli mať ten istý modálny charakter. S postupom času v procese zdokonalovania speváckych telies a tým aj spevov došlo k nadmernej melodickej komplikácii procesiových spevov, a to tak v samotnej antifóne ako aj vo verši. Antifónu spievala už iba schola a verš kantor-sólista, resp. dvaja kantori. Vstupná antifóna bola vtedy spravidla komponovaná v melismatickom štýle, avšak pre verše vznikla špeciálna introitálna psalmódia, ktorá má oligotonický (poloozdobný) charakter. Tieto melodické formuly vznikli na základe zdobenia jednoduchých sylabických žalmových melódii.²⁰ Hlavný rozdiel medzi jednotlivými liturgickými spevmi spočíval teda v melodickej zložke. Z formálneho hľadiska mali procesiové spevy, podobne ako responzóriový žalm (graduál, traktus), veľmi podobnú, ba priam identickú stavbu.

Podnet pre súčasnosť

Uvedomenie si týchto historických skutočností nám môže pomôcť pri hľadaní odpovede na otázku, aké možnosti máme dnes pri tvorbe nových procesiových spevov. Cirkevné dokumenty neurčujú formálnu, a v istom zmysle ani obsahovú stránku spevov. Táto oblasť je pomerne široko určená, čím vzniká rozsiahly priestor na mnohoraké interpretácie. Vo Všeobecných smerniciach do nového vydania Rímskeho misála 2002 sa uvádzajú:

„Úvodný spev spieva zbor spevákov striedavo s ľudom, alebo kantor s ľudom, alebo sám ľud, alebo sám zbor. Možno spievať antifónu s príslušným žalmom z *Graduale Romanum* alebo z *Graduale Simplex*, alebo to môže byť aj iný spev primeraný posvätnému úkonu, liturgickej povahе dňa alebo obdobia. Text tohto spevu schvaľuje Konferencia biskupov“ (čl. 48).

„Sprievod, v ktorom sa prinášajú obetné dary, sprevádza spev na obetovanie. Spieva sa aspoň dovtedy, kým sa dary nepoložia na oltár. O tom, ako sa má spievať, platí to isté ako pri úvodnom speve“ (čl. 73).

„Pre spev na prijímanie sa môže použiť buď antifóna z *Graduale Romanum*, buď so žalmom alebo len sama antifóna, alebo antifóna z *Graduale Simplex*, alebo iný vhodný spev, schválený Konferenciou biskupov. Spieva buď sám zbor, buď zbor kantor s ľudom“ (čl. 87).

Inštrukcia teda dáva veľký priestor na hľadanie formy i obsahu vstupného spevu a analogicky aj ostatných procesiových spevov. Pri obsahu si však Cirkev – ako jediný vlastník liturgie – vyhradzuje právo na jeho aprobáciu. Pri výbere konkrétnej formy máme možnosť využiť dve tradičné formy – tzv. otvorenú formu alebo nám dobré známu, v JKS bohatu zastúpenú formu hymnu. Ak sledujeme vývoj liturgických spevníkov po DVK, zistíme, že tzv. otvorené



formy sa čoraz viac presadzujú dokonca aj v krajinách, kde strofická pieseň mala stále dominantné postavenie. Táto tendencia má svoje príčiny vo formálnych a teologických požiadavkách súčasnej katolíckej liturgie.²¹

Antifónalna forma, ktorá tiež patrí k otvoreným formám, je zložená z dvoch základných prvkov, a to z antifóny a jedného alebo niekoľkých veršov. Posledný z týchto veršov môže byť *Gloria Patri*,²² ktorý okrem toho, že mal za úlohu zdôrazniť kristologický aspekt žalmových textov, bol aj akýmsi praktickým znamením, že spev sa chýli ku koncu. Pri konkrétnom stvárnení spevu majú autori viaceré možnosti, ktoré sme vyššie spomíname, počnúc od najstaršieho rímskeho spôsobu: antifóna – verš (verše) – (*Gloria Patri*) – antifóna, cez symbolickú trojčinnú galskú formu: antifóna – verš – *Gloria Patri* – verš – antifóna; až po neskoršiu dialogickú formu: antifóna – verš – antifóna – verš – antifóna atď. s veršom *Gloria Patri* alebo bez neho. Ide tu v každom prípade o tzv. otvorenú formu, ktorá má výhodu elasticnosti a dá sa ľubovolne predlžovať či skracovať podľa dĺžky trvania danej liturgickej činnosti, v tomto prípade procesie. Tá má totiž iné rozmery pri každodennej liturgii a iné počas slávností a sviatkov. Iným pozitívom otvorenej formy je väčšia možnosť pre veriacich zapojiť sa do spevu aj bez pomôcok v podobe napísaného textu (spevníkov, projekcií, či tabúl). K otázke výberu textu sa už v konštitúции DVK *Sacrosanctum Concilium* uvádzajú, že autori majú „čerpaf zo Svätého písma a z liturgických prameňov“.²³ Inštrukcia však nehovorí, že to musia byť iba doslovne citáty z posvätných kníh. Tu treba zaznačiť, že prekladatelia pri zostavovaní slovenskej (hoc aj liturgickej) verzie biblických textov nemali na zreteli možnosť a potrebu ich spievania. Ide teda často o texty „nespievateľné“, v danej podobe nevhodné na zhudobnenie. Ako sme videli, túto skutočnosť si v minulosti uvedomovali aj autori gregoriánskych spevov a pri hľadaní čo najlepšej a teologickej a hudobne najvýstížnejšej formulácie neváhali danú výpoved meniť a prispôsobať, alebo pomocou centonizácie vytvárať úplne nový text. Je sice pravda, že v gregoriánskom repertoári procesiových spevov je nízke percento nebiblických spevov. Treba si však uvedomiť, že tento repertoár vznikal v období, keď sa Cirkev oprávnenne obávala vovádzat do liturgie autorskú poetickú tvorbu, a to z jediného prostého dôvodu – zachovať pravosť a čistotu náuky. V ďalšom období sa už prestal ďalej zveľaďovať, ba naopak postupne sa prestal používať.

Neznamená to však, že dnes nemôžeme tvoriť nové poetické texty aj v tejto antifónalnej forme. Práve naopak, už naši predkovia nás učia, že v snahe čo najlepšie vyjadriť slávené tajomstvo a zdôrazniť kerygmatickú funkciu spevov môžeme použiť mnohoraké poetické prostriedky a spôsoby. Ide tu teda o symbiózu poézie, hudby a teológie pri rešpektovaní autonómie každej z týchto oblastí. Pri výbere textov má pravdaže popredné miesto Božím Duchom inšpirované slovo, avšak nielen otrocky prebrané, ale skôr ako prameň myšlienok a inšpirácií pre vhodné poeticko-hudobné vyjádrenia.

V tejto súvislosti je dôležité pochopiť funkcie jednotlivých spevov. Iba poznanie charakteru a poslania spevov môže viesť autorov k tvorbe vhodných skladieb a interprétov k ich správnemu prevedeniu. O vstupnom speve čítame vo Všeobecných smerniciach do Rímskeho misála 2002:

„Tento spev otvára slávenie bohoslužby, utužuje jednotu zhromaždených, ich myseľ uvádza do tajomstva liturgického obdobia alebo slávnosti a sprevádza prichádzajúceho kňaza a jeho asistenciu“ (čl. 47).

Z uvedeného citátu vyplýva, že slávnostná svätá omša sa začína vstupným spevom, a nie zvončekom, či znamením kríza celebranta. Okrem tejto otváracej funkcie má introit zjednotiť zhromaždených veriacich, čím sa stáva *unitatis vinculum* (putom jednoty). Aby to daný spev mohol uskutočniť, musí byť dostatočne dlhý. Úvodný spev má tiež ohliasiť slávené tajomstvo, čo predpokladá, že sa obsahovo zhoduje s ďalšími časťami liturgie – napr. čítaniami, modlitbami, prefáciou, obsahom sviatku alebo liturgického obdobia. V neposlednom rade introit sprevádza procesiu celebranta a asistencie. Vlastne vďaka spevu sa z jednoduchého príchodu k oltáru stáva procesia, ktorá je nerozlučne spojená so spevom.²⁴

Na tému spevu na prijímanie vo Všeobecných smerniciach čítame:

„Kým kňaz prijíma Sviatost, začína sa spev na prijímanie. Tento spev má jednotu hlasov vyjadriť duchovnú jednotu prijímajúcich, prejaví radosť srdca a viač osvetlenie „komunitárnu“ povahu sprievodu k prijatiu Eucharisticie“ (čl. 86).

Podobne ako introit má spev na prijímanie zjednotiť veriacich, aby si živo uvedomili a zároveň aj navonok prejavili to, čo spôsobuje Eucharistia v tých, ktorí ju prijímajú. Sviatost oltárna tvorí z veriacich „Jedno Telo“, ktoré má teraz jedným hlasom prejavíť radosť z tejto Božskej skutočnosti. *Graduale Romanum* a *Graduale Simplex* ako spevníky rímskej liturgie v latinskom jazyku môžu byť pri tvorbe národných liturgických spevníkov vzorom iba do určitej miery. Po Druhom vatikánskom koncile sa liturgia v mnohom zmenila. Došlo k zmenám v trvanií niektorých liturgických období, ba aj v ich tematickej náplni, pribudli nové sviatky, niektoré neaktuálne sa prestali sláviť, a hlavne vznikol trojročný cyklus nedelňích a dvojročný každodenných slávení, týkajúci sa nielen liturgie slova, ale aj spevov, ktoré by mali s biblickými textami myšlienkovu súvisie. V *Graduale Romanum* je uvedený dávny gregoriánsky repertoár, ktorý bol vytvorený v inej dobe a pre „inú“ liturgiu. Túto skutočnosť preprádzajú zvlášť spevy na prijímanie, ktoré sú koncipované tak, že myšlienkovu súvisiu s evanjelom daného slávenia. Nie všetky nedele a sviatky v cykloch A, B, C majú v *Graduale* priliehavý spev na prijímanie. Preto bolo potrebné vytvoriť ešte ďalšiu príručku – *Ordo Cantus Missae*, aby sa spomenuté medzery vyplnili sice menej známym, ale rovnako hodnotným repertoárom z novoobjavených dávnych liturgických prameňov (ide o 20 spevov zo starých rukopisov). Celá koncepcia týchto dvoch kníh sa zakladá na snahe ich autorov vložiť do obnovenej liturgie, nakolko je to možné dávny repertoár gregoriánskych spevov. Starobylý repertoár, nachádzajúci sa v zachovaných rukopisoch bol teda nanovo rozdelený a pričlenený k jednotlivým liturgickým sláveniam, pričom hlavným kritériom - okrem tradície - bol nový poriadok čítaní.²⁵

Graduale Romanum môže byť pre národné spevníky inšpiráciou, ale nie jednoznačným vzorom, ktorého spevy treba jednoducho preložiť a zhudobiť. Ide skôr o to, aby sme pochopili princíp, ktorým sa riadili jeho zostavovatelia a snažili sa ísť naznačeným smerom k ideálnej podobe spevu, ktorý nielen sprevádza liturgickú akciu, ale má aj funkciu

ktorý nielen sprevádza liturgickú akciu, ale má aj funkciu ohlasovania radostnej zvesti v úzkom spojení s liturgickým dianím. To „staré“, čo sa nachádzalo v pokladnici Hospodára – Cirkvi máme doplniť „novým“, aby sa aj vďaka liturgickej hudbe šírilo Božie kráľovstvo v srdeciach súčasných ľudí.

Poznámky:

- ¹JUNGMANN, J. A. *Missarum Sollemnia : eine genetische Erklärung der römischen Messe*. Vol. 2. Wien : Herder, 1952, s. 486.
- ²JUNGMANN, J. A. *Missarum Sollemnia : eine genetische Erklärung der römischen Messe*. Vol. 1. Wien : Herder, 1952, s. 415-416.
- ³JUNGMANN, *Missarum Sollemnia* Vol. 2., s. 489.
- ⁴JUNGMANN, *Missarum Sollemnia* Vol. 1., s. 416.
- ⁵MEYER, H.B. *Gottesdienst der Kirche : Handbuch der Liturgiewissenschaft : Teil 4 Eucharistie*. Regensburg : Friedrich Pustet, 1989, s. 174.
- ⁶JUNGMANN, *Missarum Sollemnia* Vol. 1., s. 415.
- ⁷HERMES, M. *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen : Verse zu den Introitus- und Communioantiphonen*. St. Ottilien : Verlag Erzabtei St. Ottilien, 2000, s. 5.
- ⁸HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 ...*, s. 6-7.
- ⁹HESBERT, R. J. *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Brüssel, 1936.
- ¹⁰Bibl. Royale Brüssel 10127-10144, Catal. 363. Publikované in HESBERT, R. J. *Antiphonale missarum sextuplex*. Brüssel, 1936, s. 44.
- ¹¹HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 ...*, s. 8.
- ¹²HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 ...*, s. 9-11.
- ¹³Napr. komúnia z kódexov lat. 776 a lat. 903, Bibl. Nat. Paris. Cit. podľa HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 ...*, s. 12.
- ¹⁴JUNGMANN, *Missarum Sollemnia* Vol. 1., s. 415.
- ¹⁵NADOLSKI, B. *Introit*. In *Encyklopedia Katolicka*, Vol. 7. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997, s. 396.
- ¹⁶ZARZYCKA-STAŃCZAK, K. *Centon*. In *Encyklopedia Katolicka*, Vol. 2. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1985, s. 1421.
- ¹⁷HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 ...*, s. 11.
- ¹⁸SCHENK, W. ŠCIBOR, J. *Antyfona*. In *Encyklopedia Katolicka*, Vol. 1. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1985, s. 710.
- ¹⁹PAWLAK, I. *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 333.
- ²⁰TURCO, A. *Il Canto gregoriano : toni e modi*. Roma : Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, s. 91.
- ²¹PRABL, F. K. *Neuere Entwicklungen in der Psalmodie in Europa*. In IAH Bulletin, roč. 2002/2003, č. 30/31 s. 285.
- ²²Toto tvrdenie sa zakladá na súčasne platných predpisoch o spôsobe interpretácie gregoriánskeho repertoáru procesiových spevov, ktoré sú uvedené v *Ordo Cantus Missae* (1987): „Keď sa zhromaždi ľud a kňaz s asistenčiou sa blíži k oltáru, začína sa spev vstupnej antifóny. Intonovať sa môže podľa okolnosti kraším alebo dlhším spôsobom. Je však lepšie, ak spev môžu začať všetci spolu. Asteriscus, ktorý v *Graduale* označuje začiatocný úsek, má iba orientačný charakter. Antifónu spieva zbor, verš kantor alebo kantori, po čom znova zbor opakuje antifónu. Tento striedavý spôsob prednášania antifóny a veršov možno predĺžiť na celý čas trvania procesie. Avšak pred posledným zopakováním antifóny je možné ako záverečný verš zaspievať *Gloria Patri*, a to v celku. Ak má *Gloria Patri* špeciálne melodické zakončenie, má sa ono použiť aj v iných veršoch. Ak by sa však ukázalo, že verš *Gloria Patri* a zopakovaná po ňom antifóna zbytočne predĺžujú liturgiu, doxológia sa vynecháva. V prípade, že je procesia krátka, spieva sa iba jeden verš žalmu, ba dokonca len antifóna bez verša“ (čl. 1).
- ²³SC č. 121.
- ²⁴PAWLAK, *Muzyka liturgiczna ...*, s. 335-336.
- ²⁵AGUSTONI, L. *Gregorianischer Choral*. In *Musik im Gottesdienst*. Vol. 1. Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1993, s. 235.

SVÄTÝ GREGOR VEĽKÝ A LITURGIA

GIACOMO BAROFFIO

Kresťanská tradícia približne tisíc rokov považovala svätého Gregora za najaktívnejšieho reformátora liturgie rímskej Cirkvi. Práve jemu boli v minulosti atribuované významné zásahy do usporiadania výstavby rímskej liturgie v mnohých oblastiach. Liturgia Gregora Veľkého s neskôršími nevyhnutnými úpravami, ktoré priniesli významné reformy (rýnska v 10. storočí, reforma Rímskej kúrie v 13. storočí, tridentská v 16. storočí a nedávna reforma Druhého vatikánskeho koncilu) sa prezentuje aj dnes v eucharistických slávnostiach rímsko-latinského obradu. Svätému Gregorovi sa osobitne pripisuje redakcia sakramentára – najdôležitejšej zbierky kňazských omšových modlitieb a vytvorenie hudobného repertoáru, známeho ako gregoriánsky chorál.

Táto tradícia bola spochybnená až do takej miery, že pápežova aktivita podstúpila značné zníženie historickej hodnoty bez toho, aby sa dosiahli definitívne stanoviská v mnohých detailoch. Neistota v posudzovaní elementov, ktoré sú ešte aj dnes predmetom diskusie, závisí od viacerých okolností. V prvom rade nie je možné ochrániť záujem sv. Gregora o liturgiu len na obdobie jeho pontifikátu (590-604); môžeme predpokladať, že už v predošom období pracoval na nejakom projekte, ktorý vznikol z potrieb kláštorného života, prioritne zameraného na Božie slovo a modlitbu. Na druhom mieste je potrebné rozlišovať dôkazové pramene, ktoré môžeme rozčleniť na dve skupiny: literárne diela samotného Gregora (epištoly, dialógy, homilie, biblické komentáre) a dokumenty, ktoré sa o ňom zmieňujú, počnúc dôležitým svedectvom pápežských letopisov (*Liber Pontificalis*).

Diela sv. Gregora obsahujú mnohé informácie liturgického poriadku. Nie vždy je však jednoduché určiť obnovujúci vplyv pápeža a odlišiť ho od jednoduchého konštatovania, vzťahujúceho sa na už existujúce obradné zvyky, ktorých je Gregor najstarším svedkom. Až neskôršia dokumentácia pripisuje Gregorovi konkrétné zásahy veľkého významu, akými bolo vydanie sakramentára až po vytvorenie jednotlivých modlitieb a spevov.

Niektoré dokumenty sa ukázali ako falošné, iné nie sú z kritického hľadiska rigorózne, pretože neodrážajú reálne faktky, ale sú buď výrazom osobitného kultúrneho kontextu alebo nekritickým prenášaním úsudkov bez skutočného podloženia. V takom prípade správy zapadnú do apologetickejho programu na obranu a konsolidáciu pozície rímskej Cirkvi alebo slúžia na rozšírenie všeobecnej úcty pápeža, ktorý sa stal východzím bodom kresťanského sveta. Netreba tiež podceňovať rozšírený zvyk pripisovať osobnostiam mimo diskusie isté situácie, ktoré sa môžu stať predmetom rozličných mienok. Liturgia je z teologickej perspektívy oddávna centrom jednoty, ale v každodennom živote je bodom bolestivých rozporov medzi mentalitou a kontrastnými návykmi.

Kritická analýza sa čoraz viac potvrdila v minulom storočí. V niektorých prípadoch úplne odmieta literárnu dokumentáciu minulosti, v ďalších neguje úsudok externých



svedkov a do popredia uvádza vnútornú analýzu liturgických pamiatok (sakramentárov, antifonárov, graduálov), dúfajúc v istejšie výsledky, hoci sa veľmi často treba uspokojiť s hypotézami, ktoré nie vždy uspokoja ľudstvo, túžiac po súlade.

Tento problém je veľmi zložitý a týka sa aj iných autorov, napríklad Leva Veľkého či Piera Chryzológa. Pre všetkých veľkých literátov a teológov je rozpor medzi pravosťou ich diel a dôležitosťou niektorého patristického textu vzhľadom na euhologickú či liturgickú formuláciu často podmienený subjektívou pozíciou jednotlivých bádateľov. V prípade sv. Gregora je známe kolísanie medzi pripisovaním a negovaním istých zásluh u jedného a toho istého autora. Jedným z príkladov je názor Antona Chavasseho: v roku 1953 bol presvedčený, že práve pápež Gregor zredukoval rímsky Advent zo šiestich na štyri nedele, avšak v roku 1981 sa táto mienka rozplynula a stratila do neznáma (tzv. gregoriánsky advent). Dôkladné poznanie filologických metód (literárnych i hudobných) a čoraz adekvátniejsia znalosť jednotlivých kultúrnych období sľubujú obnovenie štúdia, ktoré môže priniesť priliehavéjšie závery vo vzťahu k historickej pravde.

Treba mať taktiež na myсли, že v období medzi 5. a 9. storočím sa rímska liturgia postupne rozširovala až k jej definitívnej podobe v rámci liturgického roka (temporál a sanktorál) tak z hľadiska obradov, ako aj z hľadiska stabilného euhologického *corpusu* a ustáleného hudobného repertoáru. Vychádzajúc z najstarších liturgických pamiatok a z výsledkov bádania literárnych svedectiev (na prvom mieste z *Liber Pontificalis*) môžeme podčiarknuť istú chronologickú postupnosť, ktorá odzrkadľuje pôsobenie viacerých pápežov, ku ktorým sa z času na čas viažu osobitné inovácie. V prípade sv. Gregora však *Liber Pontificalis* takmer kompletne mlčí. Záujem o jeho reálnu alebo fiktívnu aktivitu v liturgickej oblasti sa prejavil oveľa neskôr.

Význam Gregora Veľkého v dejinách liturgie nespočíva v jeho konkrétnych počinoch pri upravovaní nejakého rituálneho aspektu. Rozhodujúcim sa stal jeho duchovný učiteľský úrad, ktorý sa uplatňoval počas mnohých storočí a stal sa centrom pre rozširovanie liturgických slávení. Mnoho myšlienok sv. Gregora bolo totiž počúvaných a premitovaných počas nočného oficia Cirkvi.

Liturgický rok

Pápež Gregor mal veľa príležitostí upresniť jednotlivé momenty liturgického roka, hoci niektoré údaje z jeho spisov nie sú vždy jasné, ako sme videli na príklade Adventu. On sám však ako prvý potvrzuje existenciu troch omší počas Božieho narodenia (*In Ev VIII 1: CC 141, 54*). Pôstne obdobie – vyjmúc nedele – predpokladá 36 efektívnych dní pôstu, čo predstavuje desiatok celého roka, ktorý sa má odovzdať Bohu (*In Ev XVI 5: CC 141, 113-114*). Avšak toto obdobie má ešte dva dni, počas ktorých sa liturgia neslávila: pondelok a utorok. Bonifatius Fischer pripisuje Gregorovi organizáciu veľkonočnej vigílie, kde zredukoval čítania na štyri. Pravdepodobne zreorganizoval aj veľkonočný týždeň (*in albis*), ktorý rozšíril na všetkých šesť nasledujúcich dní až po nedelu.

Sv. Gregor sa vynímal najmä v oblasti kultu pre svätých, ako to naznačuje sanktorál (porov. *Ep VIII 28 = CC 140 A, 549*). Pravdepodobne zaviedol spomienku na sv. Mennu, pustovníka zo Sannia (11. novembra), ktorému venoval celý odsek v jeho kláštorej italskej epopei (*Dial III 26: SC 260, 366*). Keďže zdedil rímsky kláštor sv. Andreja *in Clivo Scauri* (*Liber Pontificalis I 312*), všeobecne sa uznáva, že zasiahol aj do liturgického formulára. Podobne začal, resp. zintenzívnil kult sv. Agáty.

Pápež Gregor pripisoval veľký význam aj putovným slávnostiam za účasti ľudu. Na margo liturgickej disciplíny Gregor veľmi rešpektoval miestne zvyky, pokiaľ to len bolo možné z hľadiska dogmatického profilu. V jednom liste z roku 601, adresovanom opátovi Mellitovi, vyzýva k tomu, aby sa pohanské chrámy neničili, ale premieňali na kresťanské kostoly. Gregorova rozvaha sa prejavila aj vo vyriesení problému ohľadom ničenia sôch pohanských bôžikov, ktoré nariadił biskup Sereno: pápež potvrzuje zákaz uctievania pohanských idолов, ale neschvaľuje ničenie sôch (*Ep IX 209: CC 140 A, 768 a Ep XI 10 = CC 140 A, 873*).

Gregor Veľký sa na mnohých miestach zaoberá tému Eucharistie, ktorá je centrom kresťanského života. Medzi jeho významné zásahy v rámci omše patria pokyny, ktoré viedli pastoračné aktivity rímskeho pápeža k prehodnoteniu tradičných zvykov: zachovať, komponovať a prispôsobovať, ako to potvrzuje Ján Diakon (*Vita II, 17: PL 75, 94*). Významná inovácia zo strany pápeža sa týka modlitby Otče náš. *Oratio dominica*, prednášaná len predsedajúcim kňazom, bola Gregorom umiestnená pred obradom lámania chleba (*Ep IX, 12; PL 77, 957*). Okrem toho prepracoval eucharistickú modlitbu, upravil viaceré omšové texty a zaviedol do nich spomienku na sv. Agáta a Luciu, mučenice zo Sicílie. Taktiež obmedzil záverečnú modlitbu nad ľodom *super populum* na pôstne obdobie. V rámci obradu zasvätenia kostola pripomína uloženie relikvií, spev žalmov počas procesie a slávnostnú omšu (*Dial III 30, 12-13: SC 260, 380*). Na margo zasväteného života sa sv. Gregor zmieňuje o 2 rokoch skúšobnej lehoty (*Ep X, 9:CC 140 A, 835*).

BIBLIOGRAFIA

- C. CALLEWAERT, *Sacris erudiri: fragmenta liturgica*, Streenbrugge 1940.
- B. FISCHER, *Die Lesungen der römischen Ostervigil unter Gregor d. Gr.* In: *Colligere Fragmenta*, Beuron 1952, s. 144-159
- A. Baumstark, *Liturgie comparée. Principes et Méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes*, Troisième édition revue par B. BOTTE, Chevetogne 1953 (Collection Irénikon). *Grégoire le Grand Chantilly* 1982, a cura di J. FONTAINE, Paris 1986.
- I. FURBERG, *Das Pater noster in der Messe*, Lund 1968 (Bibliotheca theologiae practicae 21).
- J. DESHUSSES, *Grégoire et le sacramentaire grégorien*. In *Grégoire le Grand Chantilly* 1982, a cura di J. FONTAINE, Paris 1986, s. 637-644.
- PH. BERNARD, *du chant romain au chant grégorien (IV^e-XIII^e siècle)*, Paris 1996 (patrimoines christianisme).
- M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Edizione anastatica, Milano 1998.
- P. HAYWARD, *Gregory the Great as 'Apostle of the English' in Post-Conquest Canterbury*, "The Journal of Ecclesiastical History", 55 (2004), s. 19-57.

Preklad z taliančiny: Janka Bednáriková

O JESU, VITA MEA ES TU

Anonimo

soprano

contralto

tenore

basso

8

15

O Je - su vi-ta me - a es Tu, si-ne te est mors; tu vi-

O Je - su vi-ta me - a es Tu, si-ne te est mors; tu vi-

O Je - su vi-ta me - a es Tu, si-ne te est mors; tu vi-

O Je - su vi-ta me - a es Tu, si-ne te est mors; tu vi-

a - ti-cum es, si-ne Te la - bor; tu lae - ti - ti-a es, si-ne Te do -

a - ti-cum es, si-ne Te la - bor; tu lae - ti - ti-a es, si-ne Te do -

a - ti-cum es, si-ne Te la - bor; tu lae - ti - ti-a es, si-ne Te do -

a - ti-cum es, si-ne Te la - bor; tu lae - ti - ti-a es, si-ne Te do -

lor; qui-es me - a es tu, si-ne Te pu - gna o Je - su.

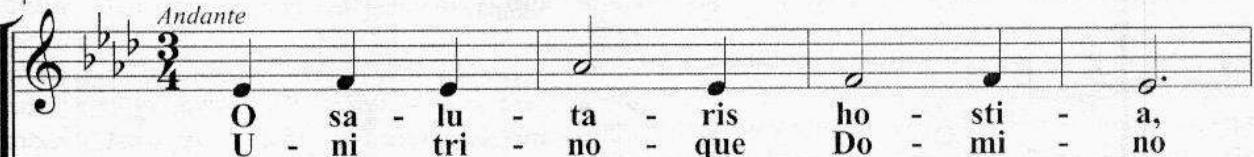
lor; qui-es me - a es tu, si-ne Te pu - gna o Je - su.

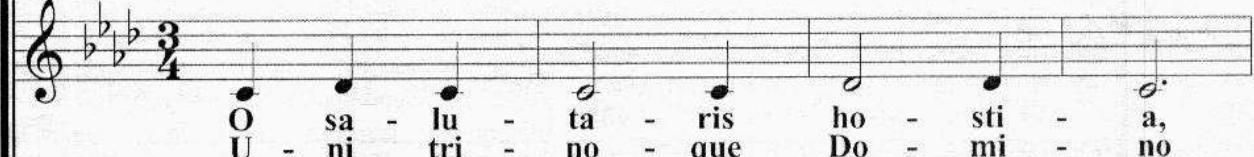
lor; qui-es me - a es tu, si-ne Te pu - gna o Je - su.

O Salutaris Hostia

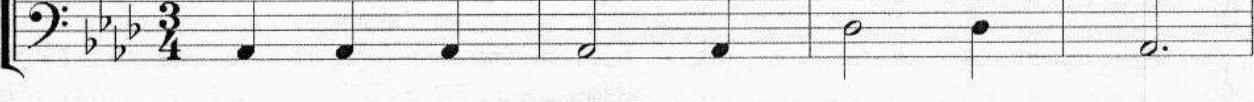
edited by Rick Wheeler

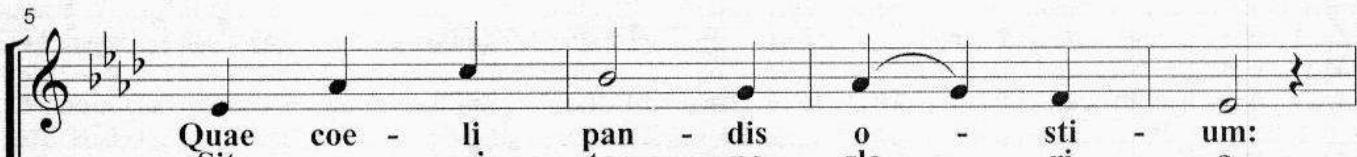
Andante

Sop 

Alt 

Ten 

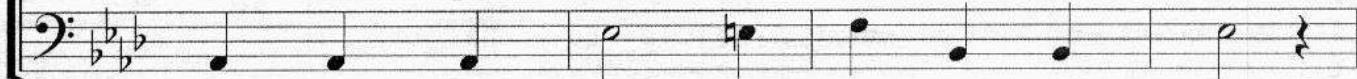
Bass 

5 

Quae coe - li - pan - dis o - sti - um:
Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a,

Quae coe - li - pan - dis o - sti - um:
Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a,

Quae coe - li - pan - dis o - sti - um:
Sit sem - pi - ter - na glo - ri - a,



9

Bel - la - vi - pre - munt - si - ho - ne - sti - ter - li - mi - a, no
Bel - la - vi - pre - munt - si - ho - ne - sti - ter - li - mi - a, no
Bel - la - vi - pre - munt - si - ho - ne - sti - ter - li - mi - a, no

13

Da - ro - bur - fer - au - xi - li - um. A - men.
No - bis - do - net - in - pa - tri - a.
Da - ro - bur - fer - au - xi - li - um. A - men.
No - bis - do - net - in - pa - tri - a.
Da - ro - bur - fer - au - xi - li - um. A - men.
No - bis - do - net - in - pa - tri - a.



Maria, Mater gratiae (Op. 47, No. 2)

Gabriel Fauré
(1845-1924)

Andante ($\text{J} = 60$)

Soprano or Tenor

Alto or Bass

Organ

Dolce

Ma - ri - a, Ma - ter____ gra - ti-ae Dul - cis____
Dolce

Ma - ri - a, Ma - ter____ gra - ti-ae Dul - cis____

Sempre *p*

pa - rens cle - men - ti-ae Ma - ri - a, Ma - ri - a,
pa - rens cle - men - ti-ae

15

Ma - ter gra - ti - ae, Dul - cis, Dul - cis pa - rens cle - men - ti -
Ma - ter gra - ti - ae, Dul - cis pa - rens cle - men - ti -

20

-ae, Tu nos ab hos - te pro - te - - - ge,
-ae,

Dolce

25

-
p
Tu nos ab hos - te pro - te - - - ge, Et mor - tis
pp

Poco rit. *f* A Tempo

30



hora, Sus - ci - pe Je - su, Je - su ti - bi sit

hora, Sus - ci - pe Je - su, Je - su ti - bi sit

Poco rit. *Cresc.* *mf*

35 *f*

glo - ri - a Qui na - tus es de Vir - gi - ne

glo - ri - a Qui na - tus es de Vir - gi - ne

p *Cresc.*

40 Cum pa - tre, cum pa - tre et al - mo Spi - ri - tu,
p *Cresc.*

Cum pa - tre, cum pa - tre et al - mo Spi - ri - tu,

p *Cresc.*

Oculus non vidit

Orlando di Lasso (1532-1594)

Organy v Chráme sv. apoštolov Petra a Pavla v Oponiciach III.

ROMAN GERŠI

Pozlátenie ozdobných časťí (1899)

V máji roku 1899 sa konalo pozlátenie hlavného oltára. Pri tejto príležitosti majster Firmy Rétay és Benedek uskutočnil aj pozlátenie ozdobných časťí nástroja.¹ Finančná suma za pozlátenie oltára i organa spolu činila 600 zl.²

Generálna oprava organa (1899)

Organ bol koncom 19. storočia pod odbornou údržbou Šaškovho žiaka organára Vincenta Možného (*1844 †1919),³ ktorý 14.08.1895 na žiadosť RKFÚ Oponice vypracoval rozpočet pre prípadnú opravu nástroja. Za opravu klávesnice vtedy požadoval 5 zl., za opravu stroja tiež 5 zl. a za opravu mecha 30 zl. Celková finančná suma bola vyčíslená na 150 zl.

Oprava sa však konala až o štyri roky neskôr v rámci generálnej opravy chrámu. Pretože cenník opráv sa medzitým zmenil, Vincent Možný 15.06.1899 opäť vypracoval nový aktuálny rozpočet. V tomto prípade za opravu mecha žiadal 50 zl., za naladenie jedenásťstich registrov spolu s novými porcelánovými gombíkami na registrové manubriá 110 zl. a za opravu klávesnice 25 zl. Celková suma 185 zl. však bola prekročená. Totiž za prevedenú opravu prijal Vincent Možný 24.11.1899 v Bratislave od Ignáca Wohlanda (*1860 †1955), farára Rímskokatolíckej farnosti Oponice (1892-1903), finančnú sumu v hodnote 210 zl.⁴

Oprava organa (1912)

Za bližšie nešpecifikovanú opravu organa bolo 09.8.1912 vyplatených 140 Kor.⁵ Pre zaujímavosť uvádzame, že podľa finančných účtov bolo dňa 22.07.1913 vyplatených 50 Kor organárovi Jozefovi Brankovi (Branka József) za opravu harmónia v Kaplnke svätej Margity, ktorá sa v rokoch 1881-1937 nachádzala v Oponiciach v Kláštore milosrdných sestier kresťanskej lásky svätého Vincenta de Paul (*1581 †1660).⁶

Stav organa pred začiatkom prvej svetovej vojny (1914)

Bezprostredne pred začiatkom prvej svetovej vojny (1914-1918) sa konala kanonická vizitácia. Vizitátora ICDr. Williama Batthyánya (*1870 †1923), biskupa Diecézy Nitra (1911-1920), zaujímalо: Má chrám organ? V akom stave je organ?⁷ Rudolf Biringer (*1882 †1956), správca Rímskokatolíckej farnosti Oponice (1912-1924), do prelimináru tejto vizitácie zapísal: Chrám má organ, ktorý však občas, z dôvodu prefukovania vzduchu, potrebuje opravu.⁸

Rekvíracia prospektových písťa (1917-1918)

Bezpochyby medzi najnegatívnejšie vojnové udalosti na území farnosti Oponice patrila smutná rekvíracia zvonov a organových písťa, ktorej nedokázali zabrániť ani potomkovia donátorky Žofie Apponyiovej.

Ešte v októbri roku 1917 zasla RKBÚ Nitra na príkaz Uhorského kráľovského ministerstva národnej obrany (Magyar királyi honvédelmi minisztérium) všetkým farským

úradom v diecéze list, v ktorom žiada odpoved' na päť otázok, týkajúcich sa stavu jednotlivých nástrojov.⁹ RKFÚ Oponice pohotovo odpovedal vyplnením tohto dotazníka:¹⁰

01	Názov obce?	Oponice
02	V ktorom chráme je organ umiestnený?	V farskom chráme
03	Obdobie postavenia?	1869
04	Názvy registrov, ich počet a počet manuálov?	11 registerov: Octava 4' Quinta 3' Mixtura 2 x Octav bass 8' Superoctav 2' Salicional 8' Fundamental 4' Principal 8' Duggot 3' Violon 4' Subba 16' Jeden manuál.
05	Odôvodnenie žiadosť o osloboodenie [od rekvíravania]	—

Ked' už však bolo v apríli roku 1918 jasné, že rekvíraciu organových písťa sa nedá nijakým spôsobom zabrániť, RKBÚ Nitra vydal pre farské úrady svojej diecézy informáciu o tom, ako bude rekvíracia prebiehať.¹¹

A tak dňa 06.05.1918, za prítomnosti

Hang Tón	Vátozat Register	Kerület Obvod	Test hossza Dĺžka tela (mm)	Láb hossza Dĺžka nohy (mm)
A	Principál 8'	272	1400	370
B	Principál 8'	258	1350	370
H	Principál 8'	252	1260	370
C	Principál 8'	240	1200	370
C#	Principál 8'	230	1120	370
d	Principál 8'	218	1050	370
d#	Principál 8'	212	1000	370
D	Oktáva 4'	218	1050	370
E	Oktáva 4'	198	940	370
F#	Oktáva 4'	188	890	370
G#	Oktáva 4'	168	750	370
B	Oktáva 4'	160	680	370
D#	Oktáva 4'	212	1010	370
F	Oktáva 4'	188	890	370
G	Oktáva 4'	182	850	370
A	Oktáva 4'	160	710	370
H	Oktáva 4'	154	690	370
e	Principál 8'	206	940	370
f#	Principál 8'	188	840	370
g#	Principál 8'	172	750	370
h	Principál 8'	160	670	370
c	Oktáva 4'	150	590	370
f	Principál 8'	198	920	370
g	Principál 8'	180	810	370
a	Principál 8'	168	730	370
h	Principál 8'	153	650	370
c#	Oktáva 4'	142	580	370

Rudolfa Biringera (*1882 †1956), správcu farnosti Oponice (1912-1924), zrekviroval Ferdinand Bogár, zástupca organárskej Firmy Anton Schönhoffer - Bratislava, 27 ks cínových prospektových písťa.

Z tohto 15 ks pochádzalo z registra Principál 8'a 12 ks z registra Oktáva 4'. Ich spoločná hmotnosť bola 30 kg a finančná hodnota vyčíslená na 450 korún (1kg/4 Kor).¹²

V rekviračnej zápisnici, ktorá bola napísaná v maďarskom jazyku, boli do podrobnosti zaznamenané najdôležitejšie matematické mierky každej jednej zrekvirovanej písťa:



Zrekvirované písťaly potom zabalili a na voze previezli ku najbližšej železničnej stanici, ktorá bola v nedalekej obci Koniarovce. Tam boli 19.08.1918 naložené na vlak. Do cieľovej stanice v Kőbánya však určený náklad došiel až 10.09.1918. Za zabalenie píštal a odvoz ku železničnej stanici bolo RKFÚ Oponice priznaných 120 Kor. Celková suma za rekvíraciu, uvedená v úradnom vyúčtovaní (elszálmolás), dosiahla teda konečnú hodnotu 570 Kor.¹³

Táto smutná udalosť však nezostala nepovšimnutá. Totiž už začiatkom roku 1920 musel každý farský úrad v Diecéze Nitra vypracovať špeciálny dotazník *Výkaz o vynahradení zrekvirovaných písťal*, ktorý obsahoval štyri otázky: 1. Koľko kg písťal bolo zrekvirované a kolký za ne obnos bol vyplatený? 2. Kde je patričný obnos uložený a v akjej hodnote? 3. Z akých prameňov by bolo možné zapravit differenciu obnosu potrebného na nové písťale? 4. Nezymýšľate v krátkom čase zaopatrit si nový organ, príp. jestvujúci už prestaviť? Jestli áno, akých rozmeroch? V prípade RKFÚ Oponice bola odpoveď koncipovaná takto: 1. 30 kg, 450 Kor. 2. Obnos tento je pri rukách v hodnote 450 Kor. 3. Snáď sbierkou, bo dajakou prednáškou, diavadelnou hrou alebo vyrúbaním cirkevnej dane. 4. Navčul nie, lebo nie je tak starý.¹⁴

Menšie opravy organa (1921, 1938)

Menšia oprava v hodnote 50 Kor sa uskutočnila 07.01.1921 (oprava mecha)¹⁵ a taktiež aj 17.07.1938, keď bolo za opravu vyplatených 15 Kor.¹⁶

Snaha o doplnenie zrekvirovaných písťal (1937)

V medzivojniovom období bola snaha, aby tieto chýbajúce písťaly boli nahradené novými. Z iniciatívy Štefana Szöllősyho (*1883 †1970), farára Rímskokatolíckej farnosti Oponice (1925-1952), a miestneho organistu Jozefa Bezáka (*1907), správcu Rímskokatolíckej Ľudovej školy Oponice (1932-1939), sa uskutočnila v dňoch 10.10.1937 - 02.11.1937 zbierka na opravu organa.

V chráme pútal záujem veriacich list s hlavičkovým textom: *Milí veriaci! Počas svetovej vojny vzali nám 27 zinkových písťal. Tieto neboli doposiaľ nahradené. Chceme tak učinit teraz a to za Vášho prispenia. Prosíme Vás, prispejte na opravu organa. Za Váš dar Pán Boh zaplať. Odpovedou boli finančné milodary, ktoré sa vtedy pohybovali zväčša v hodnote medzi 2 Kč až 10 Kč. Konečná suma zbierky činila 1567 Kč.¹⁷*

Okrem toho RKFÚ Oponice oslovil prostredníctvom RKBÚ Nitry aj Ministerstvo školstva a národnej osvety (MŠANO) v Bratislave s prosbou o finančnú podporu na zadováženie chýbajúcich prospektových písťal.¹⁸ Odpoveď však bola v tomto prípade zamietavá: *Vzhľadom na finančný stav náboženského fondu, ktorý neposkytuje ani možnosť k pre-vádzaniu patronátnych opráv z vlastných prostriedkov, nie je možné vyhovieť výšuviedenej žiadosti.¹⁹* Po neúspešných pokusoch zadovážiť potrebnú finančnú čiastku, chýbajúce písťaly neboli nahradené novými. Stalo sa tak až o štrnásť rokov neskôr, počas generálnej opravy (1951-1952).

Generálna oprava organa (1951-1952)

V rokoch 1948-1951 sa konala generálna oprava farského chrámu. Pri tejto príležitosti sa naskytla finančná možnosť uskutočniť aj dlhotúženú generálnu opravu organa. RKFÚ Oponice preto v apríli 1950 písomne oslovil organára Otokára Vážanského (*1890 †1979), manžela Márie Vážanskej rod. Bačíkovej,²⁰ s otázkou, či by mienil túto opravu uskutočniť.²¹ Otokár Vážanský odpovedal pozitívne a zároveň vypracoval predbežný rozpočet generálnej opravy, ktorý bol vyčíslený na 23 800 Kčs. Žiadal však, aby ubytovanie a stravovanie bolo zdarma.²²

Oprava sa týkala vhodného doplnenia 27 ks zrekvirovaných prospektových písťal a výroby nového mecha s elektrickým čerpadlom.²³ Oprava sa konala na viaceré časové etapy (v období 18.04.1950 - 26.08.1952).²⁴ Elektrickú prípojku na čerpadlo uskutočnili v novembri roku 1951 Elektrikárne Topoľčany.²⁵

Dodatočné, bližšie však nešpecifikované opravy, konali počas štyroch dní dvaja montéri v júli nasledujúceho roku. O ich stravovanie sa starala Jozefína Kvapilová, obyvatelka obce Oponice, ktorej 25.07.1952 vyplatal faktúru RKFÚ Oponice v hodnote 200 Kč.²⁶

Celková suma opravy vzrástla až na 61 232 Kč. Mech stál 15 000 Kč, poštovné, doprava a montáž mecha 144 Kč, elektrické čerpadlo (ventilátor) 6 000 Kč,²⁷ písťaly 12 000 Kč, oprava 27 800 Kč a nemocenská daň a daň zo mzdy organára 288 Kč.²⁸ Okrem toho elektrický kábel stál 600 Kč a vypínač 101 Kč.²⁹ Táto finančná čiastka bola z časti uhradená z finančných zdrojov Spolku živého sväteho ruženca v Oponiciach 19.07.1952 (6060 Kč)³⁰ a zvyšok z osobitnej zbierky na generálnu opravu chrámu.³¹

Generálna oprava organa (1967-1968)

Organár Otokár Vážanský³² vypracoval 29.12.1966 ponukový list pre generálnu opravu a zmodernizovanie organa tohto znenia:³³

Por. č.	Predmet práce	Finančná hodnota Kčs
01	Rozobratie a vyčistenie jedenást registrového organa a vloženie písťal naspäť	1100
02	Všetky štyri rohy na zásobnom mechu zapraviť zo silnej chromovej kože	1220
03	Oprava manuálovej a pedálovej klávesnice, t. j. dvadsať kusov bielej kosti na miesta vydratých klávesníc, oprava zodrátých klávesov pri pedálovej klávesnici	410
04	Oprava drevených písťal, položenie uvoľnených špuntov kožou alebo plstou a napustenie týchto písťal impregnačným roztokom, lebo sú silne napadnuté črvotočom	620
05	Oprava vzdušnice vo vnútri pri ventilochoch, t. j. nové prietahy na miesto popraskaných pulpetov, taktiež napustenie písťalnic impregnačným roztokom	470

06	Zafarbenie organovej skrine zvonka olejovou farbou a zvnútra napustenie inkregnacným roztokom	560
07	Nadstavba skrine organového stolka nad manuálovou klávenicou, aby sa nad klávesnicou mohol umiestniť aparát pneumatickej sklopkovej registratúry	320
08	Nová pneumatická registratúra (namiesto starej mechanickej) umiestnená nad manuálovou klávenicou s pätnásťmi sklopkovými registrami, pričom budú aj sklopky pre P, MF a F	590
09	Ďalší aparát pre samler jedenástich registrov ako medzistanica pre P, MF a F a premenlivé relé	480
10	Veľký pneumatický aparát, ktorý bude fungovať (namiesto mechaniky) a pohybovať so zásuvkami, ktoré sú pod písňalicami, taktiež s pákami ako spoje	2890
11	Novodurové trubky ako aj vzduchovody pre spojenie registratúry medzi stolkom a vzdušnicami, montáž celej registratúry v organe	810
12	Nový efektný register Tremolo na okrášlenie organového hlasu, čo vyžadujú dnešné organy	1200
13	Ladenie a intonácia celého organa	1220
Celková finančná hodnota		11800

Poznámka:

Počas práce dá objednávateľ bezplatne organárovi a jeho pomocníkovi stravovanie a ubytovanie.

Pátrali Bédovi Filipovi Košíkovi OFM (*1886 †1969), správcovi Rímskokatolíckej farnosti Oponice (1952-1969),³⁴ sa predkladaná ponuka pozdávala. Požiadal teda RKBÚ Nitra o súhlas vykonať generálnu opravu organa: *Podpísaný Rímskokatolícky farský úrad v Oponiciach týmto predkladá žiadosť o povolenie opraviť kostolný organ. Podobná žiadosť súčasne je odposlaná i na Odbor školstva a kultúry Okresného národného výboru v Topoľčanoch, vlastne cestou tohto na Krajský národný výbor v Bratislave, keďže ponuka firmy Vážanského vykazuje Kčs 11800, stravu a ubytovanie.*³⁵

Zo strany RKBÚ Nitra však bolo vydané toto usmernenie: *Biskupský úrad ochotne dá k tejto práci povolenie, avšak musí byť pritom zachovaný postup ako to bolo uvedené v Obežníkoch č. II/1961 a č. IV/1961. Ráchte preto dať vyhotoviť aspoň štyri exempláre rozpočtov nákladov. Napíšte žiadosť: 1. na Biskupský úrad, kde uvediete nutnosť opravy, výšku nákladov a spôsob úhrady nákladov + rozpočet 2. na Krajský národný výbor-cirkevné oddelenie - rozpočet s odôvodnením opravy a spôsobe nákladov 3. na Okresný národný výbor - rozpočet s prosbou o odporučenie žiadosti na Krajský národný výbor. Všetko toto máte poslať sem a Biskupský úrad to odošle na príslušné miesta. Tento postup vyžaduje od nás Okresný národný výbor ako aj Krajský národný výbor.*³⁶

Správca Béda Filip Košík OFM zadostučnil všetkým odporúčaným krokom a požiadal o povolenie: *Podpísaný správca fary opäťovne prosí o súhlas podniknúť kostolnú zbierku na opravu organa. Náklad podáva tu pripojený rozpočet. Dôvody opravy: oponický jedenásť registrový organ dala postaviť grófka Žofia Apponyiová, rod. Sztárayová roku 1870. Opravovali ho roku 1949. Od tých čias len malé opravy boli potrebné. Zub času (črvotoč) nápadne vŕta - kazí hlavne korpus (skriňu) a vôbec, čo je na organe z dreva. Nedávno, myslím pamiatkový úrad, filmoval kostol pre televízor - hlavne organ, ktorý má klasickú rezbársku formu s farebnými erbami. Takúto treba nám ušetriť. Hra budúcne plynne novým moderným spôsobom - pneumatickými registrami.*³⁷

Túto žiadosť potom RKBÚ Nitra postúpil prostredníctvom ONV Topoľčany (Odbor školstva a kultúry - cirkevné oddelenie) na Západoslovenský KNV Bratislava (Odbor školstva a kultúry - cirkevné oddelenie): *Rímskokatolícky farský úrad v Oponiciach (okr. Topoľčany) poslal sem žiadosť o povolenie generálnej opravy organa tamojšieho farského kostola [...] Organ je pamiatkový a bude treba ho zachrániť pred úplným zničením. Preto túto opravu po-važujeme za nutnú a prosíme o láskavé povolenie k oprave. Tamjši farský úrad zároveň žiada povolenie kostolnej zbierky na tento ciel. Menovaný farský úrad nemá totiž dostatok prostriedkov, aby mohol obnos Kčs 11 800 uhradiť bez kostolnej zbierky. Biskupský úrad v Nitre týmto udeľuje súhlas k žiadanej oprave a prosí o súhlas aj Vášho úradu.*³⁸

Prvá zo zbierok na opravu organa sa konala 19.03.1967. Počas opravy boli nahradené mechanické registrové manubriá sklopkami, ovládajúce pneumatickú traktúru. V manuálovej klávesnici boli inštalované tri pevné kombinácie (P, MF a F). Od tejto generálnej opravy organ fungoval zároveň aj na princípe pneumatickej traktúry (registre).

Príjmy		
Dátum	Finančná hodnota	Poznámky
	Kčs h	
30.06.1967 ³⁹	9721 0	Zbierka.
30.09.1967 ⁴⁰	580 0	Zbierka.
29.12.1967 ⁴¹	50 0	Dar Ireny Pargáčovej rod. Jamrichovej (*1921 †1994).
31.12.1967 ⁴²	436 0	Zbierka.
08.02.1969 ⁴³	344 60	Úroky z finančnej hodnoty, uloženej na pošte a vrátenie finančnej hodnoty za stravovanie.
Celková finančná hodnota	11131 60	



Výdavky		
Dátum	Finančná hodnota	Poznámky
	Kčs h	
17.12.1967 ⁴⁴	5600 0	
19.07.1968 ⁴⁵	3000 0	Finančná hodnota bola vybraná z Poštového úradu Oponice.
10.08.1968 ⁴⁶	2000 0	
17.08.1968 ⁴⁷	1000 0	Finančná hodnota bola vybraná z bežného účtu dňa 28.06.1968.
Celková finančná hodnota	11600 0	

Generálna oprava organa (1986)

V auguste roku 1986 sa počas jedného týždňa uskutočnila generálna oprava nástroja. Organová skriňa i hrací stôl boli odborne zakonzervované. Píšťalnica a vzduchovody boli mechanicky očistené. Všetky píšťaly okrem najväčších pedálových boli z nástroja vybrané. Drevné píšťaly boli tiež zakonzervované. Oprava bola ukončená naladením celého píšťalového fondu nástroja.⁴⁸

Ladenie píšťal (1992)

Mechanické čistenie nástroja a nové ladenie píšťal uskutočnil v adventnom období roku 1992 Ing. Milan Ševčík (*1954), organista Katedrály-baziliky svätého Emeráma v Nitre.⁴⁹

Oprava registrovej traktúry (2000)

V jarnom a jesennom období sa pravidelne v dôsledku zmeny klímy vyskytovali problémy s funkčnosťou pneumatickej traktúry, preto na základne iniciatívy Mgr. Jána Ninisa (*1969), správcu Rímskokatolíckej farnosti Oponice (1997), sa uskutočnili v Jubilejnom roku 2000 dve osobitné chrámové zbierky na opravu organa.

Generálnu opravu, pri ktorej došlo k obnoveniu pôvodnej mechanickej registrovej traktúry, previedol v dňoch 08.10.2000-12.11.2000 Ing. Milan Ševčík.⁵⁰ Okrem toho bol opravený a vyčistený elektromotor čerpadla vzduchu. Opotrebované ložiská elektromotora boli vymené za nové.

Príjmy		
Dátum	Finančná hodnota	Poznámky
	Sk h	
13.08.2000	10250 0	Zbierka.
27.08.2000	5900 0	Zbierka.
Celková finančná hodnota	16150 0	

Výdavky		
Dátum	Finančná hodnota	Poznámky
	Sk h	
04.10.2000 ⁵¹	146 0	Nové ložiská do elektromotora čerpadla vzduchu.
12.11.2000	15000 0	Materiál a práca.
Celková finančná hodnota	15146 0	

Zhodnotenie nástroja (2004)

Pre úplnosť tejto dejinnej analýzy treba ešte pripomenúť, že obhliadku nástroja previedol 05.09.1971 organológ PhDr. Ottmar Gergelyi (*1919 †1995),⁵² v dňoch 21.08.2001 a 07. 04. 2003 a jeho synovec PhDr. Marián Mayer (*1948) a 05. 01. 2004 Ján Valovič (Ladenie a opravy píšťalových organov, Sered'). Z koncertných organistov mal možnosť na nombra hrať Mgr. art. Juraj Mičúnek (*1963), Mgr. art. Mário Sedlár (*1976) i Mgr. art. Stanislav Šurin (*1971).

Pre porovnanie uvádzam názvy registrov nástroja tak, ako boli chronologicky zapisované v archívnych dokumentoch:

	Počet reg.	Názvy registrov (v roku)		
		1868 ⁵³	1917 ⁵⁴	1968 ⁵⁵
Manuál	01	Principal 8'	Principal 8'	Principal 8'
	02	Octava maior 4'	Octava 4'	Oktava 4'
	03	Quinta maior 3'	Quinte 3'	Qvinta 3'
	04	Super Octava 2'	Super octav 2'	Oktava 2'
	05	Mixtura 1 "	Mixtura 3'	Mixtura 4x
	06	Fugara 4'	Fuvola 4'	Fugara 4'
	07	Solicionale 8'	Salicional 8'	Salicional 8'
	08	Flauta maior 8'	Dugott 8'	Kryt 8'
Pedál	09	Sub Bass 16'	Subbas 16'	Subbas 16'
	10	Octav Bass 8'	Octáv bass 8'	Oktavbas 8'
	11	—	Violon 4'	Violon 4'
Zvukový efekt	—	—	—	Tremolo
Pevné kombinácie	—	—	—	P, MF, F ⁵⁶

Hoci oponický organ je spomedzi organov v okolitých farnostiach svojim stavom najzachovalejší, predsa by bolo vhodné uskutočniť aj iné opravy, týkajúce sa predovšetkým pedálovej traktúry, mechov a výmeny elektrického čerpadla.

Nástroj sa dodnes pravidelne používa pri bohoslužbách.⁵⁷ V posledných rokoch sa používa aj na koncertné účely.⁵⁸

Poznámky:

¹ Firma Réty és Benedek mala v tom čase svoje sídlo v Budapešti (Belváros IV) na ulici Lipót-utca 21. Venovala sa predaju rozličných chrámových liturgických predmetov a zároveň poskytovala svoje služby aj pri generálnych opravách chrámov.

² Porov. Účetovná kniha RKFÚ Oponice, zv. II (1836-1912), s. 442.

- ³ Porov. Gergelyi, O. - Wurm, K.: *Historické organy na Slovensku*, c.d., s. 111, 182, 329. Taktiež Klinda, F.: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*, c. d., s. 171-172.
- ⁴ Porov. Dokumenty v archíve RKFÚ Oponice.
- ⁵ Porov. *Pokladničná kniha Spolku živého svätého ruženca v RKF Oponice*, zv. I (1904-1952), s. 9.
- ⁶ Porov. Tamtiež, s. 10.
- ⁷ PT: *An ecclesia habeat organum? Quanam in conditione est organum?* Porov. *Kanonická vizitácia RKF Oponice (16.05.1914)*, s. 3.
- ⁸ PT: *[Ecclesia] organum habet, quod autem, propter perflatum aeris, nonnumquam indiget reparatione.* Porov. *Kanonická vizitácia RKF Oponice (16.05.1914)*, s. 3.
- ⁹ Porov. RKBÚ Nitra, 26.10.1917/3234.
- ¹⁰ Porov. RKFÚ Oponice, 28.10.1917/137 a RKBÚ Nitra, 31.10.1917/3299.
- ¹¹ Porov. *Orgonasipok rekvírálsáa.* In: *Acta curiae episcopalis Nitriensis*, 04.04.1918, r. 1918, č. 3, s. 9-10.
- ¹² Porov. Rekvíračná zápisnica s pečiatkou *Schónhofer Antal, organaepítő Pozsony*, Oponice, 06.05.1918/5781 (7/h).
- ¹³ Porov. A Magyar szent korona országainak fémközpontja részvénytársaság Budapest, 04.10.1918/9657.
- ¹⁴ Porov. RKFÚ Oponice, 03.03.1920 a RKFÚ Oponice, 15.06.1920/155.
- ¹⁵ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. III (1913-1952), s. 40.
- ¹⁶ Porov. Tamtiež, s. 125.
- ¹⁷ Porov. Dokumenty v archíve RKFÚ Oponice.
- ¹⁸ Porov. RKBÚ Nitra, 10.11.1937/4048.
- ¹⁹ Porov. MŠANO Bratislava, 20.11.1937/28.277/37-IV a RKBÚ Nitra, 25.11.1937/4268.
- ²⁰ Porov. *Slovenský biografický slovník*, zv. VI (T-Ž), MS Martin 1994, s. 247. Taktiež Gergelyi, O. - Wurm, K.: *Historické organy na Slovensku*, c.d., s. 128, 262, 335. Taktiež Klinda, F.: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*, c. d., s. 173.
- ²¹ Porov. *Poštová kniha RKFÚ Oponice*, zv. I (1950-1969), s. 2, 3, 20, 21, 22, 23 a 28. Taktiež RKFÚ Oponice, 18.04.1950/31.
- ²² Porov. RKFÚ Oponice, 21.04.1950/33.
- ²³ Porov. RKFÚ Oponice, 03.05.1950/40.
- ²⁴ Porov. RKFÚ Oponice, 30.04.1951/118 a RKFÚ Oponice, 18.06.1951/150.
- ²⁵ Porov. RKFÚ Oponice, 25.07.1951/163 a RKFÚ Oponice, 20.09.1951/186.
- ²⁶ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. II (1904-1952), s. 111. Taktiež RKFÚ Oponice, 20.07.1952/14.
- ²⁷ Elektrické čerpadlo (ventilátor) č. 2581220 vyrobili Moravské elektrotechnické závody, národný podnik Olomouc, závod Mohelnice.
- ²⁸ Porov. RKFÚ Oponice, 26.08.1952/95.
- ²⁹ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. III (1913-1952), s. 205.
- ³⁰ Porov. *Pokladničná kniha Spolku živého svätého ruženca v RKF Oponice*, zv. I (1904-1952), s. 57.
- ³¹ Porov. Dokumenty v archíve RKFÚ Oponice.
- ³² Organár Otokár Vážanský mal v tom čase svoju dielňu v Nitre na Uli. Rooseweltovej 20.
- ³³ Porov. *Poštová kniha RKF Oponice*, zv. I (1950-1969), s. 83, 93, 94, 98 a 100.
- ³⁴ Porov. Béda Filip Košík. In: Gajdoš, V. J.: *Františkáni v slovenskej literatúre*, Cleveland-Ohio 1979, s. 102-103.
- ³⁵ Porov. RKFÚ Oponice, 11.02.1967/18 a RKBÚ Nitra, 13.02.1967/181. Taktiež RKFÚ Oponice, 23.02.1967/21 a RKBÚ Nitra, 28.02.1967/181. Taktiež *Poštová kniha RKFÚ Oponice*, zv. (1950-1969), s. 94.
- ³⁶ Porov. RKBÚ Nitra, 13.02.1967/181.
- ³⁷ Porov. RKFÚ Oponice, 23.02.1967/21.
- ³⁸ Porov. RKBÚ Nitra, 28.02.1967/181.
- ³⁹ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. V (1966-1977), s. 21.
- ⁴⁰ Porov. Tamtiež, s. 24.
- ⁴¹ Porov. Tamtiež, s. 27.
- ⁴² Porov. Tamtiež, s. 28.
- ⁴³ Porov. Tamtiež, s. 43.
- ⁴⁴ Porov. Tamtiež, s. 27. Taktiež *Poštová kniha RKFÚ Oponice*, zv. I (1950-1969), s. 93.
- ⁴⁵ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. V (1966-1977), s. 36.
- ⁴⁶ Porov. Tamtiež.
- ⁴⁷ Porov. Tamtiež.
- ⁴⁸ Porov. Gerši, R.: *Organ Martina Šaška v Oponiciach*. In: Oponický spravodajca, 24.05.1999, r. 1, č. 4, s. 1-2.
- ⁴⁹ Tamtiež, s. 2.
- ⁵⁰ Aj v tomto prípade sa potvrdilo, že mechanická traktúra je oveľa spoľahlivejšia než traktúra pneumatická. Nedostatky pneumatickej traktúry boli badateľne predovšetkým v jesennom a jarnom období v dôsledku zmeny klímy.
- ⁵¹ Porov. *Pokladničná kniha RKFÚ Oponice*, zv. VII (1987-2001), s. 96.
- ⁵² V pozostalosti jeho súkromného archívu sa zachovalo aj niekoľko čierno-bielych fotografií z tohto obdobia spolu s poznámkovým aparátom.
- ⁵³ Dispozícia spisaná v zmluve o stave organa v januári 1868.
- ⁵⁴ Dispozícia spisaná pri rekvíračnom prieskume stavu organa v októbre 1917.
- ⁵⁵ Dispozícia spisaná pri generálnej oprave organa v auguste 1968.
- ⁵⁶ Pevné kombinácie boli odstránené pri generálnej oprave organa v októbre 2000.
- ⁵⁷ Porov. Sedlár, M.: *Takmer reklama na časopis Adoramus Te*. In: Adoramus Te, r. 4 (2001), č. 2, s. 30.
- ⁵⁸ Porov. *Oponický spravodajca*, 29.06.1998, r. 1, č. 1, s. 6. Taktiež *Oponický spravodajca*, 24.05.1999, r. 1, č. 4, s. 2, 4. Taktiež *Oponický spravodajca*, 23.09.1999, r. 1, č. 6, s. 1, 3.

MARTIN ŠAŠKO A JEHO ŠKOLA

MARIAN ALOIS MAYER

Martin Šaško sa narodil 28. apríla 1807 ako prvý z piatich detí Martina Šaška a Elisabeth Kolárikovej v Brezovej pod Bradlom. Jeho otec bol roľník, privyrábačujúci si stolárstvom a rezbárstvom. Syn Martin sa základom stolárstva naučil u otca, ďalej sa zdokonaľoval v Skalici. Rada scitaného a rozhladeného brezovčana Martina Šepláka ho nakoniec ako 18-ročného priviedla do učenia k organárovi v Brne. Ak sú uvedené údaje správne, Šaško sa učil u Franza Harbicha, ktorý bol okolo roku 1825 jediným brnenským organárom. V dĺžke trvania učenia sa pramene rozchádzajú. Podľa B. Wrchowského sa Šaško vrátil domov už po roku učenia, podľa L. Štúra až po troch rokoch. Po návrate domov Šaško s úspechom opravil viaceré organy na okolí. V roku 1832 sa Martin Šaško oženil s Annou Janči z Horných Košarísk. Z manželstva sa narodilo päť detí, z troch chlapcov sa dvaja, Martin a Ján, vyučili za organárov. Svoj prvy organ postavil Šaško v roku 1834. Prácou ho poverila Ev. a. v. cirkev v Brezovej pod Bradlom. Týmto dielom si urobil dobré meno a do roku 1838 postavil minimálne štyri ďalšie organy.

Šaškova dielňa bola mimoriadne plodná. Vzniklo tu okolo sto novopostavených organov. Ďalej máme správy o početných opravách, prestavbách a zväčšeniaciach starších nástrojov. Už koncom 30. rokov pracovali v Šaškovej dielni dva pomocníci. Aj začiatkom 50. rokov tu pracovali minimálne dvaja tovariši a koncom 50. rokov aj synovia Martin a Ján. Najproduktívnejšia bola Šaškova dielňa v 60. rokoch. Zo správy Jána Služku, učiteľa v Polnom Berinčoku zo 14. mája 1860 sa dozvedáme, že Šaško je priam zavalený novými objednávkami. V roku 1862



pracovalo v dielni minimálne päť ľudí. Syn Martin sa po smrti svojej manželky v roku 1878 prestahoval do Békešskej Čaby, kde si otvoril dielňu. S otcom spolupracoval už len príležitostne, najmä pri stavbe väčších nástrojov. Druhý syn Ján pracoval s otcom až do svojej smrti v roku 1884. V rokoch 1882/83 postavili svoj posledný organ v Rím.-kat. kostole v Selci. Po smrti syna Jána 77-ročný majster nové organy už nestaval. Venoval sa len opravám. V polovici 80-tich rokov prijal za spoločníka svojho vnuka Gustáva Adolfa Molnára. V roku 1891 prestal Martin Šaško senior úplne pracovať a v novembri 1892 predal zariadenie svojej dielne G. A. Molnárovi. Zomrel 20. februára 1893 v Brezovej pod Bradlom, kde je aj pochovaný.

V Šaškovej dielni sa vyučilo veľké množstvo organárov, z ktorých si potom niektorí založili vlastné organárske dielne a pracovali individuálne. Podľa našich súčasných vedomostí ide o Samuela Wagnera, Mateja Vavru, Martina Šašku juniora, Gustáva A. Molnára a Vincenta Možného. Všetci boli vo svojej tvorbe výrazne ovplyvnení Šaškovou dielňou.

Martin Šaško starší sa vo všeobecnosti považuje za vedúcu osobnosť slovenského organárstva 19. storočia. Kritérií, podľa ktorých možno význam organára posúdiť, je iste viac a fažko povedať, ktoré je najrozehodujúcejšie. Mohol by to byť aj počet novopostavených organov, počet vykonaných opráv, prípadne prestavieb. Aj z takého porovnania by Šaško vyšiel veľmi dobre. Počtom postavených organov by mu mohol konkurovať jedine Vincent Možný a dielne Kiselovcov v Banskej Bystrici, v ktorej pracovali Michal a Karol Kiselovci, otec so synom. Už v roku 1847, teda ďaleko pred skončením činnosti (oba zomreli v roku 1871), poznamenáva literatúra, že vytvorili 65 nových organov. Okrem toho sa im pripisuje 176 opráv. Problém je v tom, že neskôr obaja organári pôsobili individuálne. Okrem toho sa v ich tvorbe jedná väčšinou o malé bezpedálové nástroje. Najmä v tvorbe Karola v 50. a 60. rokoch prevažujú 6 registrové bezpedálové nástroje, ktoré sa na seba mimoriadne podobajú a často sa dajú označiť pojmom "opakovaný projekt". Okrem toho z ich tvorby nepoznám ani jeden dvojmanuálový organ.

Rozsiahla je aj tvorba Vincenta Možného. V súčasnosti poznám okolo 65 objektov, v ktorých stál, alebo dodnes stojí Možnýho nástroj. Aj tu sa jedná v druhej miere len o celkom malé nástroje, často bezpedálové. Bezpedálové nástroje majú spravidla 6 registrov, pri pedálových sú najčastejšie organy so šiestimi manuálovými a dvoma pedálovými registrami. Dvojmanuálových organov postavil Možný podľa súčasných poznatkov len päť, šiesty dvojmanuálový organ označený jeho firemnou tabuľkou je len prestavba. Porovnávanie Šaškovej tvorby s rozsahom dielne Pažických by nebolo korektné, nakoľko dielňa Pažických pracovala vyše 125 rokov a pôsobilo v nej niekoľko generácií.

Podstatne smerodajnejším kritériom pre posúdenie významu organára je jeho prínos pre organárstvo. Šaško do slovenského organárstva 19. storočia zaviedol viaceré novoty. Mnohé z nich potom prevzali aj ostatní organári. Najdôležitejšou je mimoriadne precízne vypracovaná hračia traktúra s hriadeľovou doskou, ktorej hriadele sú osadené

v mosadznych puzdrach (ložiskách). K ďalším novinkám patrí stavanie oktávových spojok, vyrovnávacích mechov, kolektívnych tahov. Znovu zaviedol do Slovenského organárstva kovové otvorené registre s lievikou formou korpusov, a to aj pri takých registroch, pri ktorých to nebolo bežné. Jedná sa hlavne o registre Gamba 8' a Hohlflöte 8'. Jedinečné je používanie prefukujúcich registrov v dvojstopovej a štvorstopovej polohe. V disponovaní prefukujúcich registrov, iste aj pre väčšie materiálové náklady a časovo náročnejšiu intonáciu, však Šaškovi žiaci nepokračovali. Unikátnym je register Dolce 4', ktorý má od c1 lievikové korpusy s dvojnásobnou dĺžkou ozvučníc (prefukuje). Popradve však treba priznať, že dodnes nie je konkrétnie dokázané, komu vlastne Šaškova dielňa vŕdaci za zavedenie týchto registrov. Môže sa jednať o Šašku seniora, ale aj o jeho synov. Šaško senior aj v iných smeroch sledoval progresívnu líniu. Od začiatku tvorby, teda od 30. rokov, sa pomerne dôsledne vyhýbal krátkej spodnej oktáve. Pomerne dôsledne stal manuály v diskante s rozsahom po f3. V manuálových vzdušniciach precízne používal nie lepené, ale vyberateľné ventily, ktoré sa na Slovensku začali používať niekedy v 20. rokoch 19. storočia. Šaško staval výlučne organy so zásuvkovými vzdušnicami a mechanickými traktúrami. Je však veľmi pravdepodobné, že poznal aj kuželkové vzdušnice. Zo zvukových dôvodov však zotrval pri zásuvkových vzdušniciach. Nakoniec v tomto ohľade nebol sám. Aj známi organári Aristid Cavaille-Coll, Jozef Angster a nakoniec aj Vincent Možný preferovali z tých istých dôvodov zásuvkové vzdušnice. Kuželkové vzdušnice stavali iba na požiadanie. Sú však aj oblasti, kde Šaško nesledoval progresívne trendy. V prvom rade musím spomenúť rozsahy pedálových klaviatúr. V Šaškových organoch je skutočný tónový rozsah pedálu často obmedzený len na 12, prípadne 18 tónov, väčšie rozsahy C – c' resp. C – d' sú výnimco. Tomuto trendu však z ekonomických dôvodov podľahla aj väčšina ostatných slovenských, maďarských a rakúskych organárov. Výnimkou dôsledne uplatňujúcou štandardný rozsah C-d' bola pravdepodobne len firma Rieger. Šaško nedocenil ani žalúziové skrine, ktoré sa už vyskytuju v Mooserových, Buckových a neskôr často v Angsterových organoch. Nestaval ani jazýčkové registre, s výnimkou Posaunenbasu 16' v organe v Ev. a. v. kostole v Poľnom Berinčoku.

Ekonomicke podmienky na Slovensku a absencie významných objednávok znemožnili Šaškovi rozvinúť sa na organára európskeho významu. Šaškovi sa za celý život nenaskytla možnosť postaviť trojmanuálový organ. Jedine v prípade 32-registrového organa v reformovanom kostole v Békesi mohol hádam uvažovať aj o trojmanuálovom nástroji. Nevieme však, aké bolo stanovisko objednávateľa k tejto možnosti. Šaško nedosiahhol ani chýr Ludwika Moosera, aj keď kvalitou sa jeho nástroje Mooserovým určite vyravnali. Nakoniec to priznal aj sám Mooser, ktorý na požiadanie prezrel Šaškov organ v Sládkovičove.

Mnohé zo Šaškovej tvorby už zmizlo v nenávratne. Takmer 50 zachovaných organov, od najmenšieho 4 registrového pozitívu až po 32 registrový dvojmanuálový organ však svojim technickým riešením, kvalitou práce, ale najmä zvukovými kvalitami dáva presvedčivé svedectvo o majstrovstve Martina Šaška seniora. Jeho organy patria

k významných historickým organom na Slovensku. Je zarážajúce, že až na výnimky nie je ich stav dobrý. Platí to aj o jeho najvýznamnejších organoch!

Významným organárom druhej polovice 19. storočia na území stredoslovenského regiónu bol **Samuel Wagner** (Wagner, Wágner, Vágner). Narodil sa v Slovenskom Pravne 25. mája 1831. Zomrel mladý na tuberkulózu 25. augusta 1878. Štolárstvu sa vyučil u svojho otca Jána, organárstvu u Martina Šaška v Brezovej pod Bradlom. V roku 1855 sa osamostatnil a otvoril si dielňu v Slovenskom Pravne. Bol národovcom-jednateľom a riadnym členom Matice slovenskej. Mal aj politické ambície. V roku 1871 kandidoval vo voľbách za národnú stranu, ale neúspešne.¹ Dňa 9. októbra 1860 sa oženil s Paulínou Belohorskou, dcérou ev. a.v. farára v Slovenskom Pravne. Ako organár bol oblúbený. O jeho práci sa v súdobej tlači zachovalo veľa pochvalných správ. V rokoch 1860-1862 pôsobil u Samuela Vagnera ako praktikant Matej Vavro, ktorý sa tiež vyučil u Šaška. Organárska kariéra Samuela Vagnera začala úspešnými opravami organov v Suchej nad Parnou² a v Oslanoch.³ V roku 1857 vyhotobil svoj prvý opus - 7 registrový pozitív do rím.-kat. kostola v Biskupiciach. Svoju povest utvrdil aj ďalšími opravami organov. V Slovenských novinách (viedenských) zo 4. augusta 1860 čítame slová uznania: 'Tyto dni opravoval pán Sam. Wagner, organár (varhanář) ze Slov. Právna v Turci, porauchané organy v r. kat. kostole v Púchově a v evanj. v Zárječí s takovou dukladnosťí, že se sile a líbeznosti hlasu jejich ode všech znalcu zaslaužená chvála vzdáva. Co zvláště z té příčiny na verejnau známost dáváme, aby ti z našich rodáku, kteří by snad v úmyslu měli, buď si nový orgán zaopatrili, aneb starý porauchaný dukladne opraviti dátí, věděli, kam se obrátit mají, a nemuseli se po jinorodých, často tak nesvědomitých jako i neskušených organárech sháněti a za drahé peníze zlé organy (jako Něm. Lupčané, z částky i Lazované) od vídenských organáru kupovati. Pán Wagner jest muž mladý, hudebným sluchem obdařený, pošly ze školy pověstného na celém Slovensku organáre p. M. Šaško na Březové, který výtečnými vlohami svými jej nejen dosahuje, ale časem svým i převýšení slibuje. Nadto pracuje on svědomitě za cenu tak levnou, že s ní každý spokojen býti muže; ba někdy ještě i na víc mutací organ, než se zavázel shotoví, jak to v Ivančine míslo 10, 12 učinil, aneb z umluvené ceny dobrovolně spustí, jak to učinil v Zárječí, kde z hnútí vlastního srdce, vida chudau snažicí se církev, 10 zl. r. č. fundacie na nový organ v ten smysel učinil, aby se úroky k jistině dotud přirážely, ažby si církev někdy bud nový organ zbudovati, aneb starý opět opraviti přinucena byla, vždy ale tak, aby základina 10. zl. stati zustala neporušena. Taký skutek sám se chváli'.⁴ Nástroje Samuela Vagnera sú väčšinou jednomanaúlové organy s počtom registrov 10-12, resp. 6-8 registrové bezpedálové nástroje. Zatiaľ vieme len o jedinom dvojmanaúlovom nástroji pre rím.-kat. farský kostol v Prievidzi z roku 1863. Nástroj bol vyhodený bez dokumentácie v roku 1927, keď ho nahradil dvojmanaúlový organ Otakara Vážanského. Podľa dr. Gergelyho mal Vagnerov organ 16 registrov,⁵ správa v súdobej tlači hovorí o 20 registrovom organe.⁶ Celkove postavil Samuel Wagner vyše 20 nových organov. Nevieme kam sa dostať 6 registrový pozitív z jeho pozostalosti, ktorý bol inzerovaný v "Obzore" v roku 1878 a 1879.⁷ Wagner nevytvoril vlastné výtvarné riešenie organ-

ových skriň, ale prevzal ho od svojho učiteľa z obdobia keď sa u neho učil, teda asi z prvej polovice 50. rokov 19. storočia. Organy sú dosť často rozdelené do dvoch symetrických skriň, medzi ktorými je medzera⁸. Šaškom ovplyvnený je aj pri technickom riešení nástrojov a pri dispoziciach. Vzdušnice sú vždy zásuvkové, traktúry mechanické. Ventily sú vyberateľné. Spojenie medzi ventilom a abstraktom prechádza cez kožené pulpety. Manuálové klaviatúry majú obyčajne rozsah C - f³ chromaticky, teda 54 klávesov a tónov. Klaviatúry s menším tónovým rozsahom (C-c³) sú zriedkavé.⁹ Pedálová klaviatúra má spravidla rozsah C - f⁰, teda 18 klávesov, ale skutočný tónový rozsah býva len C-H, teda 12 tónov.¹⁰ Vo svojich dispoziciach vždy dôsledne vybudoval principálový zbor od 8-stopovej po 2-stopovú polohu, vrátane kvinty 2 2/3'. Principálový zbor je spravidla korunovaný 3-4 mixtúrou. V mixtúrach prevládajú oktávové repetície, obyčajne na tónoch c¹ a c². Len v najmenších pozitivoch začína principálový zbor štvorstopovou polohou. Rovnako ako u Šaška disponuje dôsledne aj drenén kryt v osemstopovej polohe, ktorý má vždy v celom rozsahu drenén kryté pišťaly. Dôsledne je aj disponovanie Salicionálu 8'. V žiadnom nástroji som sa nestretol s manuálovým registrom v 16 stopovej polohe, čo tiež zodpovedá situácii v Šaškovej dielni v 50. rokoch. Wagner rovnako nikdy nedisponuje ani kryt v štvorstopovej polohe. V štvorstopovej polohe je popri Oktáve 4' veľmi oblúbená Fugara 4'. Nad dvojstopovú polohu vyššie samostatné registre nedisponuje. Rovnako ako u Šaška majú mnohé registre, vrátane Fugary 4' a Oktávy 4', niekedy aj Kvinty 2 2/3' najväčšie pišťaly drenéné. Lievikové a prefukujúce registre nepoužívajú. V čase, keď sa u Šaška učil, sa tu ešte nestavali. Do pedálu menších nástrojov je disponovaný len Subbas 16' a Oktávbas 8'. Ak je v pedáli aj tretí register je ním obyčajne Quintbas 6'. Wagner použil v niektorých svojich organoch aj oktávovú superspojku. Neprevzal však mimoriadne starostlivé vyhotovenie hračích traktúr s mosadznými puzdrami hriadeľov hriadeľovej dosky.

Poznámky:

¹ Slovenské Pravno, 12 dec. 1871. Sdeľujem Vám vysledok dnešnej volby. Naša národná strana, ktorá kandidovala pánov: Jozefa Kohúta, Samuela Wágnera a Jána Paulíniho, podľahla v čestnom boji za pravdu 8 hlasmi proti ... Národné noviny 2, 1871, č. 148

² Jeden z nejvetších nedostatku, ktorým mnohé naše slovenské chrámy Pán podľahají, jsou zlé varhany, z čehož jse i my v Suché ode dlužší doby trpeli. Nyní ale jsou naše, 12 proměn (mutací) obsahující varhany pánum Sam. Wagnerem tak znamenitě opraveny, že je každý jakoby za nové uzná. Spomenutý strojník pán Wagner jest ze Slov. Právna v turčanské stolici rodem a byl u známeho varhanára slovenského, pána Mart. Šaška na Březové praktikentem. O těchto našich varhanech se dva nejvýšeňší znalci, totiž vel. p. farář smolenický Jos. Kováč, a varhaník kapitulského chrámu v Trnavě, pán Alex. Kapp v ten smysel vyslovili, že co se čistoty hlasu, sauzyku mutací a vubec i cely vnitřini a zevnitřní ústrojnosti dotýče, ony tak dokonale opraveny jsou, že se podle okolností našich nic dokonalejšího provesti nemohlo. Leop. Grznárik v.r. děkan v Suché. Slovenské noviny (viedenské) 1855 č. 12, s. 410

³ Slovenský biografický slovník VI, s. 336.

⁴ Slovenské noviny (Viedeň) 1860, č. 91, s. 362

⁵ Hudobný život 10, 1978, č. 19, s. 7; Slovenský biografický slovník VI, s. 336

⁶ Aj pre farský kostol v Prievidzi má spomenutý pán (Sam. Wagner) organ o 20 registroch (mutaciach) v robote. Obzor. Noviny pre hosp. remeslo a domáci život 1, 1863, č. 8, s. 60.

⁷ Boli sme požiadani oznámiť, že po neb. Samuelovi Wagnerovi, organárovi w Slow. Prawne, pozostal hotový znamenitý organ na 6



mutacii, ktorý všetkým slav. sborom cirkevným odporúčať sa môže; o vymienkach predaja dotázať sa možno u panej Pauliny owd. Vagner w Slow. Prawne (tót Próna) w Turci. Obzor 16, 1878, č. 27, s. 215.

Po nebožkom S. Vagnerovi, organárovi w Slow. Prawne, zostal jeden znamenitý, cele vyhotovený, w miernej cene predat sa majúci organ; bližsie zprávy o chotne podá pani Paulina owd. Vagner w Slow. Prawne (Tót Próna). Obzor, XVII, 1879 č. 3, s. 24

⁸ Napr. v Tužine r. kat. - 1858, Ivančinej ev.a.v. - pred 1860, Veličná ev.a.v. - 1864.

⁹ Napr. v pozitíve v r. kat. kostole v Slovenskom Pravne z roku 1871, v organe z roku 1876 v r. kat. kostole v Lazanoch.

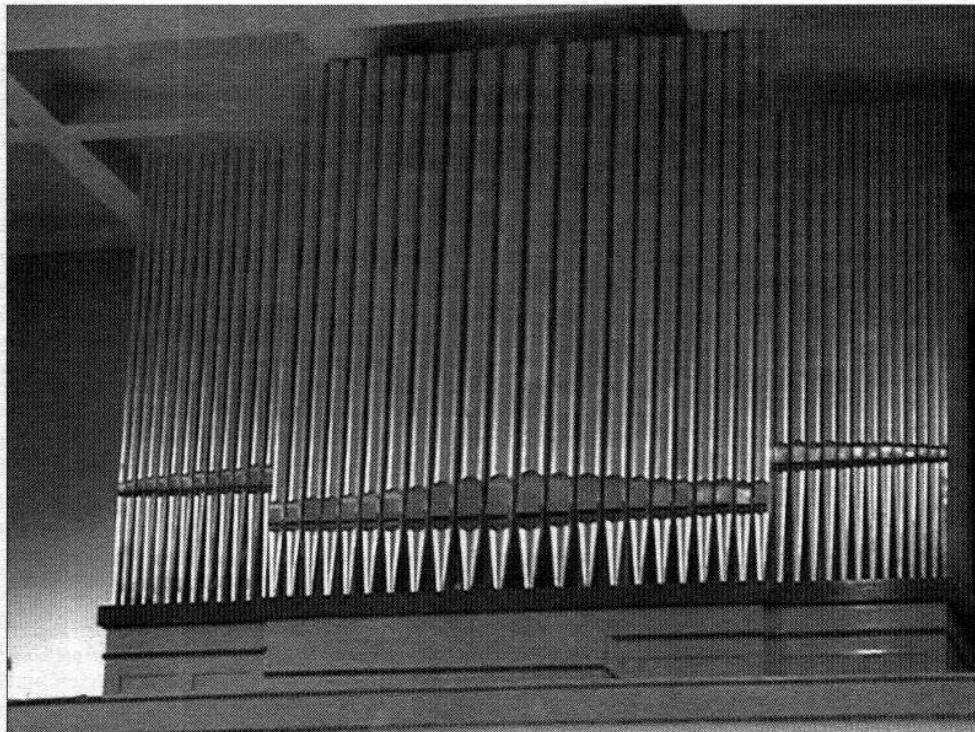
¹⁰ Pedálová klaviatúra v Ivančinej s rozsahom C - d' nie je pôvodná. Pedále s 12 tónovým rozsahom sú napr. v Tužine, Veličnej, Lazanoch ...

POŽEHNANIE ORGANA

Dňa 24. 7. 2004 sa v Rím. kat. kostole v Lužiankach konala milá slávnosť – požehnanie organa po jeho väčszej renovácii. Otvorenie tejto slávnosti sa začalo úvahou o liturgickej hudbe. Požehnanie liturgického nástroja vykonal Mons. PhDr. h. c. Vincent Malý. Po požehnaní organa tento kráľovský nástroj predstavil kolaudačným koncertom organista Mgr. art. Stanislav Šurin, ktorý zahral diela Johanna Gottfrieda Walthera, Johanna Sebastianu Bacha, Alexandra Guilmanta.

Mohutný potlesk bol svedectvom neopísateľného zážitku z tejto milej slávnosti. Na záver sa veriaci ľud podával do Pánovi spevom hymnu „Teba Bože chválime“. Ďalšie podakovanie prednesol starosta obce koncertnému umelcovi za predstavenie nástroja, organárovi, farníkom za finančnú i duchovnú pomoc a Mons. PhDr. h. c. Vincentovi Malému za požehnanie tohto nástroja, aby naďalej slúžil na oslavu Boha a na posvätenie veriacich.

Marián Baráth



Diecézne organárske dielne na Slovensku

Žiadala by sa otázka: prečo ešte stále nie sú? Dnes – 15 rokov po zmene politického systému, keď pravidelné končia svoje štúdium absolventi odboru cirkevnej hudby na konzervatóriach a VŠMU („mimochodom“ stále bez garantovaného uplatnenia), u nás nemá kto z poverenia cirkvi stavať a reštaurovať cirkevné organy. A, samozrejme, nezávisle, objektívne hodnotiť – posudzovať túto činnosť u iných reštaaurátorov, príp. výrobcov. Príklad postkomunistického Slovinska, kde kvalitná a nanajvýš opodstatnená cirkevná organárska dielňa pracuje už pekných päť rokov si zodpovední u nás zatiaľ akosi nevšimli. A tak sme stále svedkami menších ale aj väčších finančných podvodov a machinácií. Robia ich tí „tiežmajstri“, ktorí využívajú aktuálnu - stále nepriaznivú - situáciu v tejto oblasti. Neinformovaní správcovia farností často ex post konštatujú ten istý fakt: nedávno „opravený“ nástroj hrá horšie ako pred opravou. (V tejto súvislosti je možno šťastie, že organy sa u nás zatiaľ veľmi nestavajú...) To, čo robili v našich kostoloch za totality spravidla „majstri“ z Česka – esteticky pochybné, nekvalitné a cenovo predimenzované neadekvátnie a preexponované opravy príp. stavby (napr. Kamanová okr. Topoľčany atď. atď.), robia dnes „majstri“ domáci. Otázka znie, či je to oproti miernosti nejaký pokrok, okrem plných vreciek týchto ľudí...

Riešenie? Na začiatok stačí poslať dvoch-troch technicky schopných, muzikálnych a jazykovo pripravených mladých ľudí z diecézy praxovať na rok do organárskej firmy (dielne) vo Francúzsku či Nemecku. A po príchode im pripraviť také podmienky – ako cirkevným zamestnancom, perspektívne prinášajúcim do cirkvi značný umelecký, morálny a finančný efekt – aby mohli svoju profesionálnu činnosť účinne vykonávať. Štipendium, použité na tento ciel ale aj nadviananie kontaktu so západnými diecézami za účelom podpory takýchto projektov sú bezpochyby výborné investície. Aj slovenská diecéza si môže veľmi skoro overiť ich návratnosť.

Iba tak sa situácia s často nekalým jednaním urozprávaných „predajcov organárskych služieb“ na Slovensku postupne zlepší.

Mário Sedlár

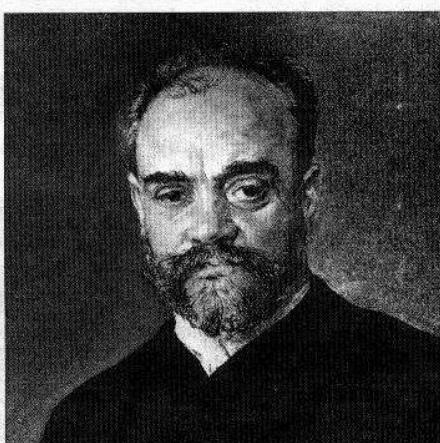
Antonín Dvořák

(8. 9. 1841 Nelahozeves u Kralup – 1. 5. 1904 Praha)

V tomto roku si pripomienieme 100. výročie úmrtia jedného z najvýznamnejších českých skladateľov a zakladateľa českej národnej hudby Antonína Dvořáka. Narodil sa 8. septembra 1841 v Nelahozevsi u Kralup v rodine mäsiara a hostinského. Už v detstve mu hudba učarovala. Ako dieťa hrou na husliach zabával hostí v otcovom hostinci a v nedeľu hrával a spieval v kostole. I keď ho hudba lákala, na žiadosť otca sa vyučil za mäsiara a mal pokračovať v rodinnej tradícii. Mäsiarskemu remeslu sa učil najskôr u otca, po roku ho poslali do nedalekých Zlonic ku strýkovi, ktorý bol šafárom. Kedže ten nemal vlastné deti, ponúkol sa, že sa o mladého Antonína postará a okrem zdokonaľovania sa v remesle mu umožnil ďalšie štúdium hudby a nemčiny, ktorá bola v tom čase nevyhnutná. V Zloniciach študoval mladý Dvořák hudbu u miestneho učiteľa a organistu Antónina Liehmanna, ktorý bol sám výborným hudobníkom. Vedel hrať na organe, husliach, klarinete a lesnom rohu, mal vlastnú kapelu a bol i schopným skladateľom. Ako 15-ročný odišiel Dvořák do České Kamenice, kde pokračoval v štúdiu hudby u miestneho regenschoriho Františka Hancka. Ten ho nechával hrávať na organe pri slávnostných svätých omšiach a iných významných priležitostiach.

Po návrate do Zlonic sa mal Dvořák venovať výlučne mäsiarstvu, no na príhovor strýka a učiteľa Liehmanna, ktorí prislúbili i finančnú pomoc mohol začať študovať na organovej škole v Prahe. Dvojročné štúdium ukončil v roku 1859. Súčasťou diplomového koncertu boli i jeho vlastné Prelúdiá a fúgy pre organ. Na vysvedčení mal napísané: „Výborný, ale spíše praktický talent...“¹.

Po ukončení štúdia pôsobil istý čas ako violista v orchestri Jednoty sv. Cecílie, neskôr získal miesto v Komzákovej kapele, ktorá sa stala základom orchestra Prozatímného divadla. V tomto období sa začal intenzívnejšie venovať i kompozičnej práci, čoho výsledkom boli prvé diela väčšieho formátu: *Koncert pre violončelo a klavír č. 1 A dur*, *Symfónia č. 1 c mol „Zlonické zvony“*, *Symfónia č. 2 B dur op. 4* a cyklus piesní *Cypriše*, ktoré boli odrazom neopäťovaného vzťahu k Jozefine Čermákové. (Jej mladšiu sestru Annu si Dvořák v roku 1873 zobrajal za manželku.) V 70-tych rokoch 19. storočia sa Dvořákové skladby čoraz viac dostávali na verejnosc. Okrem komorných skladieb komponoval diela operné (*Alfréd, Kráľ a uhliar*) i oratoriálne. Prelomovým úspechom bolo uvedenie vlasteneckej kantáty *Hymnus z básně „Dědicové Bílé hory“ op. 30*. V rokoch 1874-77 pôsobil ako organista v chráme sv. Vojtecha v Prahe a v tom istom čase (1875-1878) poberal rakúske štátne štipendium. Členom štipendijnnej komisie bol i Johannes Brahms. Dvořákové skladby na neho zapôsobili do takej miery, že ich odporučil svojmu berlínskemu nakladateľovi Fritzovi Simrockovi. A tak sa Dvořák vydaním



Antonín Dvořák. Pastel L. Michálek. 1891

Moravských dvojspevov a *Slovenských tancov* pre štvorčinný klavír (neskôr prepracovaných aj do orchesterálnej verzie) stal takmer za noc slávnym umelcom a skladateľom nielen v Čechách ale aj za hranicami. Jeho skladby dirigovali takí umelci akými boli B. Smetana, A. Čech, L. Janáček, O. Nedbal, G. Mahler.

Nasledovalo najplodnejšie obdobie, Dvořák sa presadil ako dirigent, ktorý okrem svojich skladieb veľmi často dirigoval i diela Beethovena, Schuberta, Brahmsa i Mendelssohna a zároveň bol známy i ako skladateľ. Jeho diela poznali v Nemecku, Anglicku, Rakúsku, dokonca i v Austrálii a USA. Medzi najvýznamnejšie diela tohto obdobia patrí oratórium *Stabat mater op. 58*, kantáta *Svatební koště* op. 69, oratórium *Svatá Ludmila op. 71*, 6. symfónia D dur op. 60, 7. symfónia d mol op. 70, predohra *Husička*, *Scherzo capriccioso op. 66*, atď.

V roku 1891 sa stal profesorom skladby na pražskom konzervatóriu a o rok neskôr prijal pozvanie Jeanett Thurber, zakladateľky National Conservatory of Music v New Yorku. Tu v rokoch 1892-1895 pôsobil ako riaditeľ konzervatória, vyučoval skladbu a dirigoval školský orchester. Pobyt v USA sa odrazil i v jeho kompozíciah. 9. symfónia e mol „Z nového sveta“ op. 95, *Sláčikové kvarteto F dur op. 96* nazvané „Americké“, *Sláčikové kvinteto Es dur op. 97*, *Suita A dur op. 98B*, *Koncert pre violončelo a orchester h mol op. 104* – týmito skladbami, v ktorých využil prvky černošského a indiánskeho folklóru, sa stal Dvořák najpopulárnejším skladateľom tohto kontinentu. Po návrate do Prahy pokračoval vo svojej pedagogickej činnosti na konzervatóriu, uskutočnil mnoho koncertných cest do rôznych krajín sveta, nadviazal priateľstvá s osobnosťami hudobného umenia akými boli J. Brahms, P. I. Čajkovskij, G. Mahler, A. Bruckner, E. Grieg. Získal významné ocenenia: čestný doktorát filozofie Karlovej univerzity v Prahe a čestný

doktorát Univerzity v Cambridg, bol členom panskej snemovne, členom poroty pre rakúske štátne ceny, čestným členom mnohých českých a moravských speváckych spolkov. Ku koncu života sa venoval hľavne opernej tvorbe, jeho opery *Rusalka*, *Čert a Káča* a *Armida* patria dnes ku kmeňovému repertoára svetových operných scén.

Významné miesto v jeho tvorbe patrí i duchovným skladbám. Dvořák bol skromným, hlboko veriacim človekom. Jeho viera a ideály vyplývajúce z kresťanstva spolu s láskou k prírode ako Božskému výtvoru – to všetko formovalo jeho osobnosť a vplývalo na jeho tvorbu. U Boha hľadal duševnú oporu a životnú silu k prekonávaniu nešťastí a žialu, jemu ďakoval za práve dokončenú partitúru. Zo všetkých skladieb vyžaruje úprimná viera plná zbožnosti, ľudského citu, mûdrosti a vrúcejnej lásky k Bohu. Medzi najvýznamnejšie duchovné skladby patrí *Stabat mater op. 58*, *Requiem op. 89*, *Omša D dur op. 86*, *Biblické písničky op. 99*, *Te Deum op. 103*.

Oratóriom *Stabat Mater* si Dvořák podmanil Anglicko, kde od čias Händla pretrvávala tradícia a obľuba veľkých vokálno-inštrumentálnych skladieb. Skladba s tému smrti a utrpenia, kde Mária smúti nad smrťou svojho syna Ježiša



bola pre Dvořáka symbolická. Na skladbe začal pracovať v roku 1875 po smrti svojej dcérky Josefy a počas práce na tomto diele mu zomreli ďalšie dve deti - dcéra Ružena a syn Otakar. Toto veľkolepé oratórium dokončil v roku 1877 a na premiére v roku 1884 v Londýne ho dirigoval sám autor. Vrelé prijatie angličanov a veľký ohlas ho inšpirovali k nápisaniu *Requiem*, ktoré bolo premiérované v roku 1891 v Birminghame. Môže sa zdať zvláštne, že 49-ročný skladateľ všeobecne uznávaný a na vrchole celosvetového úspechu sa obracia práve k takejto ponurej téme, téme smútku a smrti. No možno to vysvetliť jeho životou skúsenosťou a jeho pravou vierou, ktorá ho napĺňala pokorou a odovzdanosťou do Božích rúk.

Omšu D dur op. 86 skomponoval Dvořák v roku 1887 na žiadosť architekta J. Hlávku, ktorý ho požiadal o skladbu na otvorenie novo vybudovanej kaplnky v zámku Lužany pri Plzni. Pôvodná verzia bola pre spevácke kvarteto, zbor a organ, no na žiadosť londýnskej nakladateľskej firmy Novello ju Dvořák v roku 1892 prepracoval. V orchestrálnej podobe prvý krát zaznela v roku 1893 v Crystal Palace v Londýne pod taktovkou A. Mannsa.

Snáď najznámejšou Dvořákovou duchovnou skladbou je piesňový cyklus *Biblické písne*. Vznikli v roku 1894, v čase keď autor pôsobil v New Yorku. Bolestne ho ranila smrť otca a jeho priateľov P. I. Čajkovského a H. von Büllowa. Útechu nachádzal v Knihe žalmov, ktoré sa stali inšpiráciou pre vznik tohto piesňového cyklu. Pôvodná verzia je komponovaná pre nižší ženský alebo mužský hlas so sprievodom klavíra, no prvých päť piesní (žalm 97, 119, 55, 23 a 144) sám autor ešte zinštrumentoval a v tejto podobe zazneli pod autorovou taktovkou na prvom koncerte Českej filharmónie v roku 1896.

Te Deum op. 103 bolo znova skladbou na objednávku. Keď sa v roku 1892 v Amerike chystali veľké oslavy 400. výročia objavenia kontinentu, bol Dvořák ako riaditeľ tamojšieho konzervatória požiadany o nápisanie skladby k tejto slávostnej príležitosti. Keďže text, na ktorý mala byť skladba skomponovaná prišiel neskoro (Dvořák naň neskôr skomponoval kantátu „*Americký prapor*“ op. 102), sám autor vybral text a podobne ako Berlioz či Bruckner vytvoril slávostné *Te Deum* pre sóla, zbor a orchestier, ktoré plné slávostnej a jasavej atmosféry zaznieva i v dnešnej dobe pri slávostných bohoslužbách a významných udalostach.

Poznámka:

¹ PRAŽÁK, P.: *Malá preludia*. Praha : Editio Supraphon, 1978, s. 239.

Zuzana Zahradníková

Ferdinand Klinda

sedemdesiatpäťročný

Prvý interpret veľkej duchovnej hudby Oliviera Messiaena vo východnej Európe Ferdinand Klinda, sa v tomto roku dožíva, počas nepretržitej úspešnej koncertnej i pedagogickej aktivity významného životného jubilea. Táto výrazná osobnosť interpretačného umenia podstatne sformovala smerovanie slovenskej organovej školy.



Rodák z Košíc (12. marca 1929) študoval hru na organe u Ernesta Riglera-Skalického na bratislavskom Konzervatóriu v rokoch 1947-1950, na VŠMU v rokoch 1950-1954. Takmer súčasne absolvoval štúdium všeobecnej medicíny na UK (1947-1952). V organovej hre sa zdokonalil u Jiřího Reinbergera v Prahe (1956) a u Johanna Ernsta Köhlera vo Weimare (1959).

Ferdinand Klinda pôsobil na VŠMU ako asistent (1952-1954) a ako interný pedagóg v rokoch 1962-2001 (docent – 1969, profesor – 1978). V rokoch 1960-1962 vyučoval na Pedagogickej fakulte UK. Vychoval rad žiakov, ktorí tvoria špičku slovenského organového umenia. Je častým členom porôč významných svetových organových súťaží, viedie medzinárodné majstrovské interpretáčne kurzy (napr. Taliansko, Nemecko, Fínsko, USA atď.).

Účinkoval na významných medzinárodných festivaloch aj s renomovanými orchestrami a dirigentmi. V zahraničí to boli napr. festivaly: Pražská jar, Wiener Festwochen, Festival estival de Paris, Settimana di Monreale, Bachfest Leipzig, Bachfest Graz, Festival Varna, Zenei Hetek Budapest, festivaly v Dubrovniku, Bukurešti, Moskve, Berlíne Varšave, Ríme, Palerme, Melbourne, St. Albans atď.

Klinda sa zaslúžil o propagáciu našich historických organov ale tiež o vznik viacerých koncertných nástrojov, ktorých dispozícií je autorom. Je jedným z prvých editorov slovenskej organovej hudby. Pre domáce i zahraničné spoločnosti nahral viac ako 30. zvukových nosičov (LP, CD). Spomenút treba zanietené propagovanie tvorby Klindovo dlhoročného priateľa Oliviera Messiaena. Zaslúžil sa o súborné predvedenie Messiaenovej organovej tvorby v Bratislave (1988). Ako prvý interpretoval Messiaenove diela u nás i vo východnej Európe a je medzinárodne uznávaným špecialistom na interpretáciu jeho hudby.

Publikoval početné práce z oblasti muzikológie o.i. aj v renomovaných zahraničných ediciach a odborných periodikách. Napr. jeho monografia *Orgelregistrierung* (268 s.) vyšla u Breitkopf und Härtel v Lipsku r. 1987, znova vydaná tu bola v r. 1995.

Popri povolaní umelca a lekára zastával Ferdinand Klinda viacero funkcií – vedúci Katedry na HF VŠMU, vedúci programovej komisie BHS, riaditeľ Slovkoncertu, v rokoch 1987-2000 bol členom Direktória Neue Bachgesellschaft v Lipsku atď.

Za výsledky svojej aktivity získal viacero ocenení, napr.: Cena F. Kafendu (1969), Platinová platňa vyd. OPUS (1996), Zlatá medaila VŠMU, Pocta ministra kultúry (1997), Cena J. Kresánka za knihu *Organ v kultúre dvoch tisícročí* a za propagáciu a slovnú reflexiu organa (2001) atď., ale tiež viaceré ocenenia v zahraničí.

Pánu profesorovi želáme veľa zdravia a súl do jeho ďalšej tvorivej činnosti!

Mário Sedlár

Marian Alojz Mayer

MARTIN ŠAŠKO

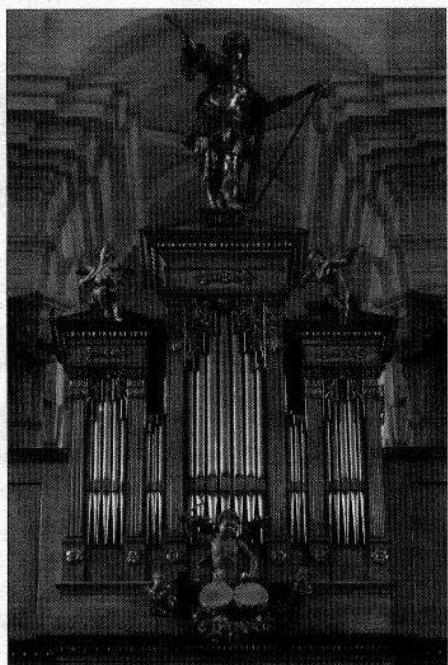
A JEHO ORGANÁRSKA ŠKOLA

Hudobné centrum, Bratislava 2003

ISBN 80-88884-47-0

Začiatkom júna 2004 sa na pultoch predajní ocitla odbornou verejnosťou dlho očakávaná kniha organológa, špecialistu na slovenské historické organy, M. A. Mayera. Publikácia s názvom *Martin Šaško a jeho organárska škola* sa venuje detailnému hodnoteniu života a diela najvýznamnejšieho slovenského organára 19. storočia. S problematikou prieskumu diela M. Šaška sa Mayer de facto zaobráva väčšinu svojej organologickej kariéry. Šaško bol témou aj jeho dizertačnej práce v roku 1988. Príspěvok pre prvú organologicckú konferenciu "Historické organy - úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi" obsahuje jeho článok s názvom Martin Šaško a jeho škola v slovenskom a nemeckom jazyku. Publikácia hudobného centra sumarizuje dlhorocený výskum. Hoci v paperback väzbe, je vkusne graficky upravená. Fotografie, farebné aj čiernobiele, sú výbornej kvality. Celkový výsledok podporuje aj kvalitná tlač a papier. Na stranach, kde sú farebné fotografie je použitý kvalitnejší natieraný papier. Téma, ako aj jej spracovanie si zasluhujú podobnú kvalitu.

HISTORICKÉ ORGANY NA SLOVENSKU
MARIAN ALOJZ MAYER



Martin Šaško
A JEHO ORGANÁRSKA ŠKOLA

hudobné centrum
CENTRE FOR THE ARTS

Ako je už zrejmé zo samotného názvu publikácie, delí ju autor na dve hlavné kapitoly. Prvá pojednáva o Šaškovi seniorovi a druhá o jeho žiakoch, respektívne nasledovateľoch. V úvode autor približuje reálne organárstvo 19. storočia a život organára. Pokračuje technickým riešením jeho nástrojov. Nevyhýba sa ani detailným grafom a číselným menzuračným tabuľkám. Detailne popisuje zvyklosti technických a dispozičných riešení organa zo Šaškovej dielne, a to dokonca v odlišnosti podľa obdobia tvorby. V kapitole prehľad registrov sa venuje popisu každého typu registra. Menšia kapitola je venovaná výtvarnému riešeniu skriň. Výber z tvorby obsahuje detailné organologickej popisy reprezentačných nástrojov, niektoré aj s farebnými fotografiami. Nasleduje zoznam všetkých lokalít, o ktorých je známe, že sa v nich nachádza Šaškov nástroj. Škoda, že Mayerovi ušla skutočnosť, že Prof. Sehnal vydal publikáciu Barokní varhanářství na Moravě (Brno 2003). V zozname nástrojov by tak mohol doplniť údaj o roku (1878) vzniku organa Šaška seniora v Hrubej Vrbke na Morave.

Rovnakým spôsobom ako pri Šaškovi seniorovi je pri jednotlivých organároch riešená druhá časť knihy, ktorá je venovaná jeho žiakom. Autor popisuje život a dielo Samuela Wagnera, Martina Šaška juniora, Mateja Vavra, Vincenta Možného a Šaškovho vnuka Gustáva Adolfa Molnéra. V závere publikácie sa nachádza register dokumentovaných organov a resumé v nemeckom a anglickom jazyku.

Zoznam citovanej literatúry a poznámkový aparát priamo pod textom patria automaticky k odbornej publikácii. Povinnosťou každého publicistu je totiž citovať akýkoľvek údaj, ktorého autorom, respektívne objaviteľom nie je on sám. Zoznam literatúry by mal zasa obsahovať publikácie, z ktorých autor čerpal. Tu by som chcel upozorniť na neúplnosť v spôsobe citovania literatúry, ako aj rezervy v uvádzaní použitej odbornej literatúry. Autor niektoré údaje necituje z pôvodných zdrojov. Takisto niekedy Mayer uvádzá mená organárov, ktorí reštaurovali citované nástroje, inokedy nie. Klúč, podľa ktorého takto postupuje, sa mi nepodarilo zistiť. Škoda, že chýba menný register, ktorý by bol iste pomôckou pri orientácii a pri práci s publikáciou.

Ako v úvode spomína recenzent Ferdinand Klinda, mala by byť táto publikácia impulzom pre práce o ďalších slovenských organároch. Dúfajme, že toto odporučenie nájde svoju odozvu a prejaví sa v konkrétnych činoch.

Stanislav Šurin



Nové CD na scéne gospelovej hudby *Trochu inak*

Rozhovor s Milanom Tökölym

Pred niekoľkými týždňami uzrelo svetlo sveta nové CD gospelovej hudby pod názvom *Trochu inak*. Hlavným iniciátorom a „otcom“ tohto projektu bol hudobný a zvukový režisér, ako aj autor viacerých textov piesní Milan Tököly, ktorého som poprosil o krátke rozhovor a o priblíženie tohto vydareného a zaujímavého projektu.

Milan, keď som prvýkrát dostal do rúk vaše CD zaujal ma jeho názov: *Trochu inak*. Prečo vaše CD nesie tento názov?

V súčasnosti aj v minulosti sme mali možnosť počúvať veľa gospelových piesní, ktoré hoci by mohli byť hodnotné a zaujímavé, k poslucháčovi sa dostávajú v slabom umeleckom, alebo zvukovom spracovaní. Prirovnal by som ich chôdzi po lade. Pri počúvaní každú chvíľu čakám, že kedy sa ľad prelomí, lebo býva naozaj dosť tenký! Cieľom CD *Trochu inak* bolo teda prezentovať piesne z gospelovej scény v novom „šate“, skrátka „trochu inak“.

V tvojom nahrávacom štúdiu „J“ v Trnave nenahrávaš iba gospelovú hudbu, ale spolupracuješ aj s profesionálnymi hudobníkmi.

Práve moja spolupráca s vynikajúcimi hudobníkmi bola pre mňa inšpiráciou k tomu, aby sa aj gospelová hudba prezentovala na rovnakej kvalitatívnej úrovni. Veriaci hudobníci majú mladým ľuďom, čo povedať, ale je dôležitá aj forma, ktorou sa prihovárajú. Prečo by mala byť horšia?

Vaše CD obsahuje desať piesní. Autorom niektorých piesní alebo ich textov - napríklad „On má ta rád“, „Sme tvoje dieťky“, „Obeta srdca“ - je Richard Čanaky. Prečo si

zaradil tieto piesne do vášho CD. Máš osobitnejší vzťah k Richardovým piesňam?

Na Rišových piesňach ma zaujala pekná melodika a texty jeho piesní nie sú iba prázdnymi frázami. Často sa totiž do gospelovej hudby dostali texty, ktoré sú viac „zaujímavé“ svojim rýmom ako obsahom. U Riša mi imponejú úprimnosť a jeho výpovede. Tiež si myslím, že jeho piesne sú bohatu zastúpené v zborovom repertoári speváckych zborov.



Hoci niektoré piesne na vašom CD nie sú pôvodne zo vašej „kuchyne“, viaceré piesne vyšli z prostredia trnavského zboru Ježi, teda sú z vašej produkcie. Je tu napríklad pieseň „Ak vravíš“ od rehoľnej sestry Blandíny Angelovičovej, uršulínskej ...

Pieseň „Ak vravíš“ od sr. Blandíny, OSU patrí do repertoáru speváckeho zboru *Ježi* asi 8 rokov. Táto pieseň je mi veľmi blízka a v rôznych obdobiach zboru mala viaceré podoby. Pieseň zdôrazňuje dôveru v Pána a jeho lásku k človeku aj v čase životných „búrok“.

Téma Božej blízkosti a dôvery sa objavuje aj v piesni „Nie si sám“, ktorej si ty autorom textu. Mňa na tejto piesni zaujalo to, že niektoré časti jej textu sú úprimnou výzvou k hľadaniu Boha. Tiež si napísal text k piesni „Chciet“.

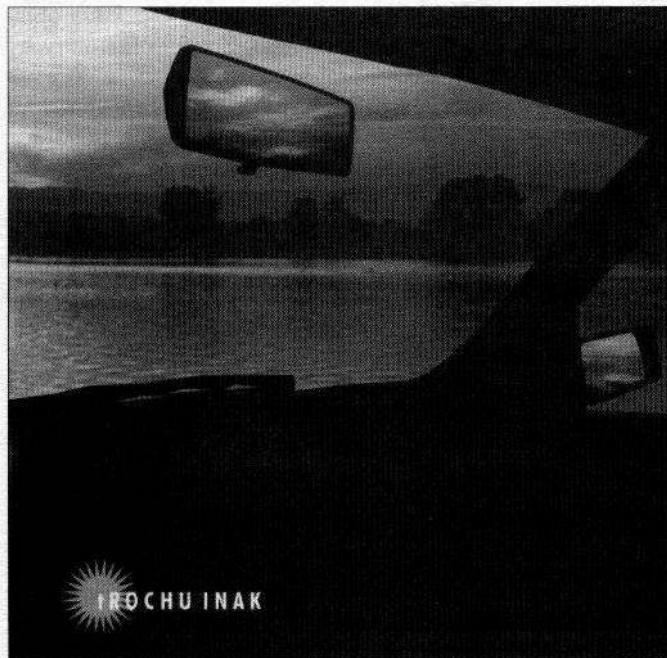
Pieseň „Nie si sám“ nebola pôvodne gospelová pieseň, ale ju poznáme v prevedení Erica Claptona. Táto pieseň sa mi páčila svojou atmosférou a úpravou a tieto skutočnosti ma viedli k tomu, že som k piesni napísal text. Pieseň „Chciet“ je pôvodne od juhoafrickej gospelovej skupiny Khanyisa. V obidvoch piesňach sme chceli zachovať pôvodný hudobný výraz, formu a frázovanie, lebo boli citlivy spracované.

Na vašom CD sú niektoré spevy, ktoré majú ekumenický charakter.

Poslednou piesňou na CD *Trochu inak* je pieseň „Tebe spievam žalmy chvál“, ktorá je veľmi oblúbenou v katolickom prostredí, hoci jej krátke text chválospevu je od I. Viskupovej a J. Kremského z Apoštolskej cirkvi. Podobne aj pieseň „Až do konca dňa“ je pôvodne od skupiny *Continents singers*. Pieseň „Privítajme Pána“ napísal Miro Tóth zo skupiny „Tretí deň“, ktorá – aspoň podľa môjho názoru – patrí spolu s Rišom Čanakym k najprezentovanejším skupinám gospelovej hudby na Slovensku.

Milan, mohol by si nám teraz povedať niekoľko slov o vzniku vášho CD: kedy ste ho začali pripravovať a s kým si najviac spolupracovali pri jeho príprave?

CD sme začali pripravovať už v roku 2001. Už v tom čase bol urobený základný výber piesní a postupne sme robili úpravu piesní. Keďže som bol vytažený prácou v nahrávacom štúdiu a nechcel som z rúk pustiť „polotovar“, uzavretie



TROCHU INAK

projektu sa postupne oddialilo... Kedže mi veľmi záležalo na tom, aby piesne boli kvalitne naspievané, kládol som dôraz na výber spevákov; zladenie ich časových možností tiež nebolo jednoduché. Čo sa týka hudobnej spolupráce chcel by som spomenúť Mareka Cepku, bývalého dirigenta speváckeho zboru Ježi, ktorý robil zborové úpravy a skutočne odviedol kus dobrej práce. Z inštrumentalistov spomieniem najmä dvoch bratov Hittrichovcov, Jakuba a Filipa. Jakub študuje na konzervatóriu bicie a Filip je gitarista. Obaja sú citliví a šikovní hudobníci, s ktorými sa mi dobre spolupracovalo. S výborným profi klávesistom Petrom Preložníkom som už predtým nahrával niekoľko albumov a vedel som, že sa na jeho kvality môžem spoľahnúť. S trúbkárom Martinom Ďurdinom, saxofonistom Richardom Šimurkom a trombonistom Kamilem Vavrincom som už tiež predtým pracoval v štúdiu. Sú profici a vedel som ako frázujú, intonujú, takže aj ich som pozval k spolupráci. Veľmi si cením spoluprácu sólovej speváčky Anky Kadlicovej, ktorá je už mama dvoch detí, a ešte niekoľko týždňov pred pôrodom prišla naspievať niektoré sóla. Okrem Anky ďalšie sólové spevy naspieval Kamil Mikulčík, ktorý účinkuje v Radošinskom naivnom divadle.

Pripravujete nejaké ďalšie CD, ktoré by malo za cieľ podať slovenskú gospelovú hudbu „trochu inak“?

Mám už vyhliadnutých niekoľko ďalších známych piesní, ktorým by som sa chcel venovať, ale ešte som sa nerozhodol. Aj keď cítim, že by to mohol byť tiež príjemné CD. Uvedomujem si však aj časovú náročnosť takéhoto projektu... Takže ešte uvídime.



Milan, ďakujem ti za rozhovor a želám ti mnoho radosti, úspechov a Božieho požehnania v práci s chrámovým zborom „Ježi“ v Trnave a v tvojom nahrávacom štúdiu „J“. Nech ta Pán žehná pri ďalších projektoch v oblasti tvorby gospelovej hudby, aby Jeho meno bolo oslavene všetkými formami umenia.

CD „Trochu inak“ si možno zakúpiť na dobierku za 320.- Ukážky piesní si možno vypočuť na www.studioj.sk Objednávku môžete zaslať cez mailovú adresu studioj@post.sk alebo cez adresu: Milan Tököly, Studio J, Kapitulská 1, 917 01 Trnava. Poštovné hradí Milan Tököly. Toto CD si tiež možno zakúpiť v Trnave v predajni Hudobných nástrojov (Pavol Adam), Štefánikova 16.

Rozhovor pripravil: *Vlastimil Dufka SJ*

Prečo spievaš, kresťan?

110. výročie Chrámového spevokolu Andrej v Ružomberku

Prečo spievaš, kresťan?

Je mi to jasné,

lebo tie piesne krásne

sú súčasťou mojej básne,

ktorou je stvorenstvo.

Oslovujem toho, ktorý ma miluje.

Spievam mnoho

ved' On ma volá spievať večné piesne.

Stúpam zdola

do výšok

k stálej vesne

do Jeho ríše

jasotu a spevu,

ktorý nikdy neprestane.

Týmito slovami, slovami knaza a básnika Ľudovíta Jankuľáka otvoril Ing. Alojz Dúha - dlhorocný člen spevokolu Andrej slávnostný koncert, ktorý sa konal 27. júna 2004 v Kostole sv. Ondreja v Ružomberku.

Chrámový spevokol Andrej vznikol v roku 1894 ako súčasť ružomberského Katolíckeho krahu a pri jeho zrade stál dlhorocný regenschori, dirigent a učiteľ Jozef Chládek (1856-1928). Spočiatku mužský zbor účinkujúci len príležitostne na pohreboch sa postupne zmenil na miešaný s pravidelnou umeleckou a liturgickou činnosťou. Následkom udalostí 1. svetovej vojny bola činnosť zboru načas prerušená, no v roku 1918 spevokol pod vedením J. Chládka a Vojtechu Holdoša (1890-1954) znova pokračoval vo svojej práci. V 30-tych rokoch minulého storočia sa prepracoval medzi najlepšie spevácke zbyry na Slovensku o čom svedčia mnohé ocenenia zo speváckych súťaží a festivalov (napr. 4. miesto a pochvalný diplom na II. Speváckom festivale v Trnave v roku 1931, 2. miesto na III. Speváckom festivale v roku 1935 v Ružomberku, v roku 1948 sa zbor zúčastnil aj celosvetového festivalu zborového spevu v Košiciach a i keď získal veľký ohlas publika, porota zboru neudeliла žiadne ocenenie, pretože skladba „Modlitba“ od M. Licharda bola po ideologickej stránke nevyhovujúca). Obdobie úspechov sa striedalo s obdobím problémov, ktoré sa však nadšenci zborového spevu znova a znova pokúšali riešiť a pokračovať v dlhorocnej tradícii, niekedy i za cenu nepríjemností v osobnom a profesijnom živote.

Nová etapa chrámového spevokolu začala v roku 1974 príchodom Štefana Olosa, SBD (1917-1996), ktorý nastúpil na miesto organistu vo farskom kostole a stal sa novým dirigentom zboru. Počas jeho 20-ročného vedenia zbor rozšíril svoj repertoár, skvalitnil interpretáciu zborového spevu, uskutočnil mnoho vystúpení nielen doma ale aj v zahraničí.



Okrem účinkovania pri svätých omšiach a iných cirkevných slávnostiah bol chrámový spevokol v Ružomberku známy hlavne svojimi júnovými koncertmi. Od roku 1975 sa pravidelne každý rok v poslednú júnovú nedeľu stretávali v ružomberskom farskom kostole ľudia z celého Slovenska túžiaci po duchovnom a umeleckom zážitku a povzbudení.

- V roku 1994 oslávil chrámový zbor pod vedením Štefana Olosa svoju 100-ročnicu a bol premenovaný na Chrámový spevokol „Andrej“. Po smrti Štefana Olosa v roku 1996 na miesto dirigenta nastúpil Leopold Šida, ktorý so zborom spolupracoval až do roku 2001, kedy pre vázne zdravotné problémy musel prácu so zborom zanechať. V súčasnosti je dirigentkou zboru jeho dlhoročná členka Mgr. Olga Kuniaková.

A tak sa teda znova v poslednú júnovú nedeľu 27. 6. 2004 farský kostol sv. Ondreja v Ružomberku naplnil zborovým spevom ako vyjadrenie vdaky za možnosť a silu už 110 rokov oslavovať Boha jedným z najkrajších spôsobov.

Koncertu predchádzala svätá omša celebrovaná vdp. Stanišlavom Culkom, ktorý tiež istý čas spolupracoval s jubilujúcim spevokolom. Svätá omša bola obetovaná za Štefana Olosa, SBD, ako aj za ostatných dirigentov a členov chrámového spevokolu.

Samotný koncert otvorilo slávostnými fanfárami Dychové kvinteto pod vedením Štefana Kútika, ktoré už mnoho rokov spolupracuje so zborom. Program koncertu bol zložený zo skladieb Š. Olosa (pod pseudonymom S. D. Boskov), J. Strečanského, P. Kršku-Rubčana, A. Čobeja, J. Handla, C. L. Peticolasa, M. Moyzesu, M. Frisinu, G. Verdiho a W. L. Dawsona. Sólo spievala Sr. Mgr. Rudolfa Balážecová, ktorá spolu s Ing. Jurajom Nižňanským sprevádzala zbor aj na organe. Poslednou zborovou skladbou bola Kráľovná nebies od J. Halmu, ku ktorej sa pripojili všetci návštěvníci koncertu.

Záverečné slovo patrilo ružomberskému dekanovi PaedDr. ThLic. A. Kostelanskému. Svoje blahoželanie jubilujúcemu zboru začal otázkou: „Andrej, prečo spievaš?“ Odpoveď bola jednoduchá a jasná: človek túži vydaf všetku vnútornú krásu, vyjadriť navonok túžby srdca, o to viac, keď ide o oslavu Boha. A ešte niekoľko ráz zopakovaná otázka „Andrej, prečo spievaš?“ iba utvrdila všetkých zúčastnených v tom, že „dá sa žiť aj bez hudby, ale s hudbou sa žije krajsie“. S hudbou a konkrétnie so spevom zboru Andrej sú v ružomberskej farnosti krajsie Vianoce, Veľká noc, slávnostné príležitosti ako napr. primičie a dokonca i posledná rozlúčka človeka s týmto svetom. A preto im dekan na koniec zaželal mnoho šťastia, sily a trpežlivosti, aby pokračovali v spevے a mohli takto osláviť svoje 150. a dokonca i 200. výročie, aby generačné zmeny nenarušili kontinuitu už vyše storočnej umeleckej tradície.

Zuzana Zahradníková

Kurz organistov a kantorov Terchová 2004

Z podnetu KU v Ružomberku sa v rámci Cyrilometodských dní uskutočnil v dňoch 5. - 9. júla 2004 v Terchovej kurz pre chrámových organistov a kantorov. Približne 40 ľudí z celého Slovenska prejavilo tento rok záujem o prehľbenie niektoréj z troch plánovaných špecializácií: 1. hra na organe, 2. dirigovanie zboru, 3. gregoriánsky chorál.



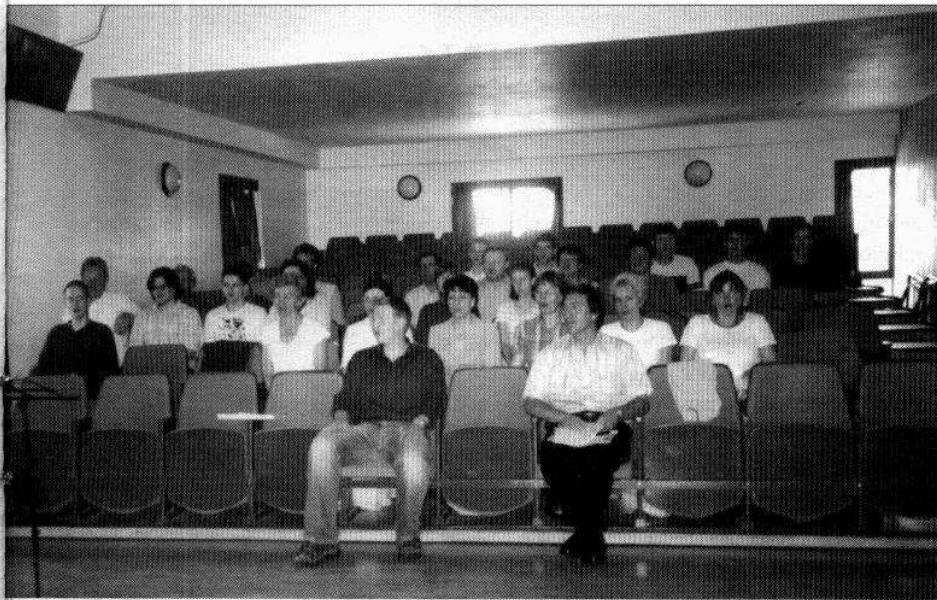
Päťdňový program podujatia rozvrhli organizátori do dvoch hlavných časťí: teoretickej a praktickej. Prvú, teoretickú časť tvoril cyklus prednášok zameraných na rozšírenie vedomostí v oblasti hlasovej výchovy, liturgickej hudby a harmónie.

Mgr. art. Miriam Žiarna, PhD. prednášajúca o výchove a kultivovaní hlasu, podala fundovaný výklad ohľadne hlasovej typológie, správnom dýchaní, správnom nasadení tónu a hlasu. Zdôraznila, že spev je uvedomelá činnosť, poukázala na potrebu a pocit voľnosti pri speve a upozornila na nesprávne návyky spevu, pričom poskytla „návod“ /recept/ na ich odstránenie.

Nadobudnuté poznatky bolo možné následne aplikovať v praxi na hodinách individuálnej hlasovej výchovy za pomoci výdatného nasadenia schopností a sôl prednášateľky a Mgr. art. Ireny Lukáčovej, ktoré sa zverený čas usilovali čo najplodnejšie využiť v prospech každého jednotlivca.

Zasvätiť účastníkov do liturgie a hlbšie preniknúť do jej tamostiev sa podujal h.doc. ThDr. Art.lic. Rastislav Adamko, PhD.





V prvej časti prednášky sa venoval obširnému a pre nás veľmi potrebnému výkladu spevu žalmov. Poukázal na fakt, že celebrant sa nemá cítiť vlastníkom liturgie, ale ako zástupca Krista na zemi a predstaviteľ Cirkvi má dodržiavať liturgické predpisy. Liturgicky presne stanovené a rozdelené úlohy sú tak vyjadrením Kristovej vôle – ako sa píše v Sacrosanctum concilium: „...aby pri liturgických úknoch celebrant ako aj veriaci konal len to, čo prináleží jeho funkcií podľa povahy vecí a liturgických pravidiel“.

V druhej časti sa venoval vysvetleniu funkcií v liturgii, zdôraznil meditatívny, ozdobný, kerygmatický a zjednocujúci charakter liturgickej hudby. Citoval kardinála Ratzingera o zúbožení liturgie tým, že sme vyhodili krásu, hudbu, ktorá má vyššiu hodnotu. Cirkev sa nemôže uspokojiť len s tým, čo je každodenné v liturgii, ale má v liturgii zjavovať krásu a vznešenosť Stvoriteľa. Ak má privádzať ľudí k obráteniu, teda robiť svet ľudskejším, nemôže z liturgie vyhodiť krásu tak silne spojenú s láskou.

Prednáška prerásta do voľnej diskusie, ukázalo sa, že organisti občas prichádzajú do konfliktu s kňazmi, ktorí zavádzajú do liturgie neliturgické prvky.

V ďalšom tematickom bloku m.prof. KU doc. PhDr. Boris Banáry, CSc. vysvetľoval veľmi priateľným spôsobom základnú náuku o harmónii (obraty septakordov, hlavé kvintakordy a ich funkcie, štvorhlásnú úpravu hlavných

kvintakordov). Mimoriadne pútavo vysvetľoval kadencie a sekvencie a všetko názorne predviedol na syntetizátore.

Praktická časť kurzu pozostávala z už vyššie spomínamej hlasovej výchovy a tiež individuálnej hry na organe. Treba podotknúť, že organizátori veľmi zodpovedne prehodnotili technické možnosti a účastníkom poskytli k nepretržitej dispozícii niekoľko kvalitných nástrojov.

Pedagógovia PaedDr. Mgr. art. Peter Lalinský a MgA. Dávid Postranecký s maximálnou trpezlivosťou pracovali na vylepšovaní tak organovej hry ako aj organovej improvizácie zúčastnených.

Inspirujúco a podnecujúco pôsobila aj samotná činnosť v speváckom zbere. Za výdatnej asistencie vdp. Adamka, PaedDr. Zuzany Zahradníkovej a PaedDr. Ivana Mráza naštudovalo toto cvičné hudobné teleso v obmedzenom čase celkom slušný repertoár liturgických skladieb, upotrebený v rámci spoločného slávenia svätých omší. Samotní záujemcovia, sústredení práve na túto špecializáciu si mohli v rámci individuálnej výučby (I. Mráz, Z. Zahradníková) zdokonali viaceré aspekty dirigovania (správny postoj, držanie rúk, rytmus atď.) a v spolupráci so zborom potom odskúšať vedenie a samotnú prácu s ním.

Odborná stránka kurzu bola obohatená o duchovnú dimenziu: meditácia, ranné chvály, vešpery, sväté omše. To všetko prispelo k celkovému umoc-

nieniu sústredenia, zvlášť sväte omše, prežité v hlbkom sústredení, bez akýchkoľvek rušivých prvkov.

Podakovanie patrí Katolíckej univerzite v Ružomberku, jej Pedagogickej fakulte, našim všetkým veľmi obetavým pedagógom, a hlavným organizátorom kurzu ThDr. Art. lic Rastislavovi Adamovi a PaedDr. Mgr. art. Zuzke Zahradníkovej, ktorí svojou vytrvalou prácou nám napomohli plné prežitie každej chvíle tohto stretnutia.

Týždeň sústredenia bol jednoznačným prínosom a obohatením nás všetkých. Mrzí nás, že v súčasnosti neexistuje diaľková forma štúdia cirkevnej hudby na konzervatóriu. Väčšina z nás by privítala možnosť systematického vzdelávania sa v oblasti liturgickej hudby.

Myšlienka z rannej meditácie nás bude neustále povzbudzovať v práci na sebe: „Sme spolupracovníkmi Krista a musíme sa pýtať seba samých, či svojim blízkym prinášame ten drahocenný dar – vieru v Krista a či svojim posláním v Cirkvi ako organisti a kantori pomáhame ľuďom priblížiť sa k Bohu. Ak áno, potom máme prosiť Nekonečné Dobro, aby nás Kristova Láska neus-tále pohýnala, aby sme sa pričinili o spravodlivejší, krajský, ľudskejší svet.“

Mária Molčáničová

SPOLOČNOSŤ PRIATEĽOV ORGANOV

Prvé ustanovujúce stretnutie Spoločnosti priateľov organov (skratka SPO) sa uskutočnilo v Nitre 5. 1. 2004 na fare Nitra-Dolné mesto. Prítomných bolo sedem účastníkov, ktorí najprv porozprávali ako sa dostali k organu a potom predstavili návrhy na činnosť nového združenia. Ďalším bodom programu bola prehliadka organa v kostole Navštívenia Panny Márie v Nitre.

Druhé stretnutie SPO bolo 13. 4. 2004 takisto v Nitre. Účastníci výpracovali stanovy spoločnosti a podmienky registrácie. Stretnutie bolo obohatené o prehliadku organov v Nitrianskej katedrále a Piaristickom kostole.

Záujemci o registráciu v SPO sa môžu obrátiť na pána Michala Kuklu, Závodníkova 12, 951 41 Lužianky, tel. 037/7783038

ZUSAMMENFASSUNG

PETER SEPP: LITURGIE ALS KOMMUNIKATION

In der Liturgie kommt es zu einem Dialog zwischen Mensch und Gott. Das geschieht nicht nur unmittelbar, sondern auch mittelbar durch andere Menschen. Deshalb unterscheiden wir in der Liturgie zwei Richtungen: eine vertikale (Gott-Mensch) und eine horizontale (Mensch – Mensch). Diesen Dialog kann man auch Kommunikation nennen. Diese Kommunikation ist natürlich kein einmaliger Vorgang, sondern geschieht mehrfach in der Liturgie. Es handelt sich um einen Kommunikationsprozess.

Dieser Prozess ist die Vermittlung von Informationen des Sprechers (Sender) an den Hörer (Empfänger). Informationen können nicht nur durch Worte (verbale Kommunikation), sondern auch durch sinnenhafte Zeichen (non-verbale Kommunikation) übermittelt werden.

Den Kommunikationsprozess beeinflussen subjektive und objektive Faktoren. Zu den subjektiven Faktoren gehören die menschlichen Sinne, zu den objektiven der liturgische Raum und die Bewegung in diesem Raum.

RATISLAV PODPERA: DIE BEVORZUGUNG DER TRADITIONELLEN GEISTLICHEN LIEDER, DIE GLORIFIZIERUNG DES JKS UND DIE EINSTELLUNG DER JUNGEN GENERATION

Das Verhältnis des slowakischen Volkes zum Singen geistlicher Lieder ist im Zusammenhang zu sehen mit der Beliebtheit von geistlichen Liedern im ganzen mitteleuropäischen Raum vom Ende des Trierer Konzils bis heute. Gerade ältere Gläubige bevorzugen die traditionellen Lieder.

Daraus folgt, dass die Einstellung zum slowakischen katholischen Gesangbuch JKS nicht auf der musikalischen Qualität der Lieder gründet. Die Wertschätzung der Gläubigen (43%)

gehört jenen Liedern, deren Texte religiöse Inhalte beschreiben, zu denen sie eine tiefe innere Beziehung haben. Für die Mehrheit der Gläubigen steht der Text an erster Stelle. Die Vertonung ist dagegen Nebensache. Auch der jungen Generation gefallen die traditionellen Gesänge, aber sie spüren eine Stagnation und wünschen eine Neubearbeitung.

RATISLAV ADAMKO: OFFENE MUSIKFORMEN ALS ALTERNATIVE ZU STROPHISCHEN LIEDERN HEUTIGER LITURGISCHER KOMPOSITIONEN

Die Art und Weise des gregorianischen Prozessionsgesanges könnte für heutige Komponisten liturgischer Musik eine Quelle der Inspiration darstellen. Die Antiphon mit ihrem formal-offenen Charakter bietet heutigen Christen eine Möglichkeit ihre Gesänge zu bereichern. Die Antiphonen können die Gläubigen zu intensiverem Erleben der Liturgie motivieren.

Die Untersuchung zeigt, dass der Text einer „Antiphon“ nicht immer der Bibel entnommen sein muss. Es finden sich auch Texte aus dem Martyrologium, aus Legenden und Schriften verschiedener Autoren (häufig im Stundengebet). Das Graduale Romanum (GR) bietet Anregungen für ein nationales liturgisches Gesangbuch, kann aber nicht „kopiert“ werden. Es geht vielmehr darum, dass zeitgenössische Komponisten die Prinzipien der im GR enthaltenen Vertonungen erkennen und verstehen.

GIACOMO BAROFIO: HL. GREGOR DER GROSSE UND DIE LITURGIE

Die christliche Tradition sah in Gregor d. Gr. über 1000 Jahre lang den großen Reformer der Liturgie der römischen Kirche. Diese „liturgische Aktivität“ Gregors wurde immer mehr in Frage gestellt, in dem man seine historische

Wirksamkeit geringer als bisher angenommen darstellte, ohne für viele Details entscheidende Beweise erbracht zu haben. Die Bedeutung Gregors des Großen liegt nicht in konkreten rituellen Maßnahmen, sondern in der Ausübung seines geistlichen Lehramtes. Viele seiner Gedanken wurden im nächtlichen Stundengebet gelesen und betrachtet.

ROMAN GERŠI: DIE ORGELN IN DER ST.-PETER-UND- PAUL-KIRCHE IN OPONICE III

Der Autor rekapituliert die ganzen historischen Reparaturarbeiten an der Orgel in Oponice von 1899 bis zur Gegenwart. Er schreibt über die General-Überholung und Restaurierung im Jahr 1899, über eine Reparatur 1912, die Reparatur der Pfeifen 1917/18 und über zwei weitere umfassende Restaurierungen in den Jahren 1967/68 und 1986.

MARIAN ALOIS MAYER: ŠAŠKO UND SEINE SCHULE

Martin Šaško der Ältere (1807-1893) gilt allgemein als die führende Persönlichkeit des slowakischen Orgelbaus des 19. Jhdts. Seine Orgelwerkstatt war außerordentlich fruchtbar. Hier entstanden ca. 100 Orgeln. Weiterhin existieren viele Nachrichten über Reparaturen und weitere Arbeiten an anderen Orgeln. In seiner Werkstatt wurden viele späterer Orgelbauer ausgebildet, die dann in eigenen Werkstätten arbeiteten. Nach heutigem Kenntnisstand gehören dazu: Samuel Wagner, Matej Vavra, Martin Šaško der Jüngere, Gustáv A. Molnár und Vincent Možný.

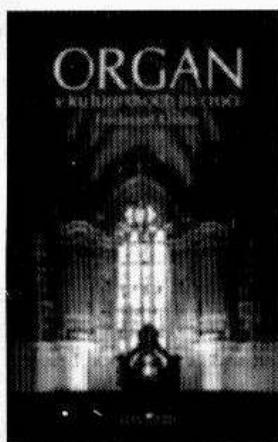
Vincent Možný hat auch viele Orgeln gebaut. Mir sind gegenwärtig 65 Orte bekannt, wo eine Orgel von ihm gestanden hat oder noch steht.

Samuel Wagner (1831-1878) hat zwanzig Orgeln gebaut. Dabei handelt es sich meist um Orgeln mit einem Manual und 10-12, bzw. 6-8 Registern.

Übersetzt von Ambróz Martin Štrbák, OPraem.

Organ v kultúre dvoch tisícročí

Klinda, Ferdinand



ISBN 80-88884-19-5
publikácia č. 23
rok vydania 2000
počet strán 276
cena 495 Sk

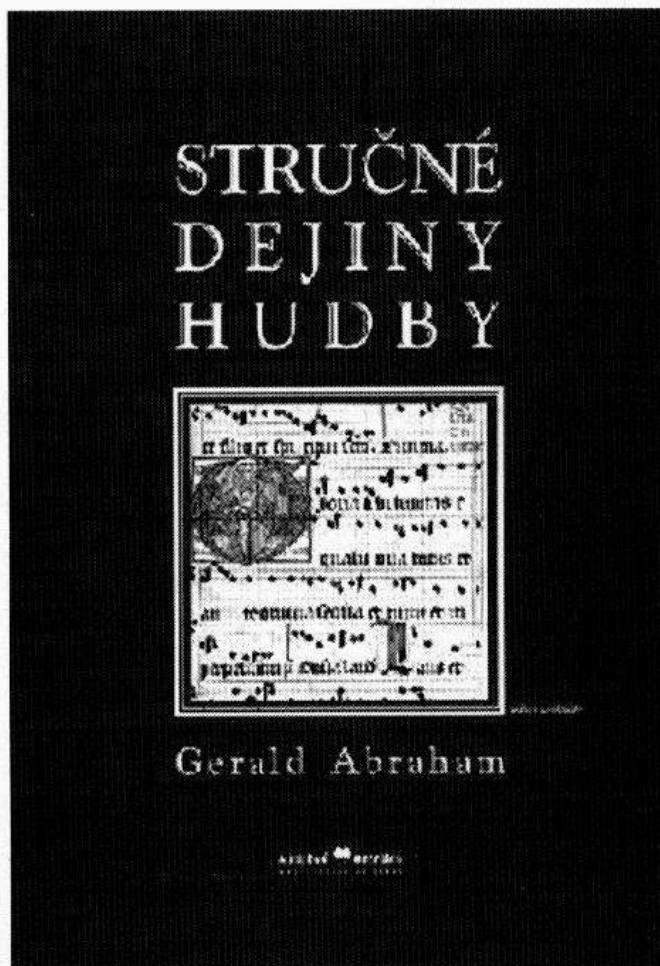
Kniha poskytuje v populárno-vedeckej forme komplexný súbor informácií o organe. Svojím obsahom oslovuje širokú komunitu priaznivcov organa, organistov, študentov, cirkevných činiteľov a každého, kto si chce rozšíriť svoje poznatky o zaujímavom a komplikovanom „kráľovi nástrojov“.

Stručné dejiny hudby

Abraham, Gerald

ISBN 80-88884-46-2
publikácia č. 39
rok vydania 2003
počet strán 870
cena 819 Sk

Vydaním prekladu *Stručných dejín hudby* od anglického autora Geraldia Abrahama sa Hudobné centrum snaží obohatiť slovenský hudobnohistorický diskurz o nové uhly pohľadu na komplexnú problematiku vývinu hudby v jednotlivých kultúrach sveta. Autor sa tejto priam gigantickej téme zmocnil tak, že zaujal pozíciu pozorovateľa, ktorý je schopný z diaľky nielen definovať hlavné a vedľajšie vývinové prúdy, ale aj postrehnúť prvé nenápadné prejavy nového kompozičného štýlu či novej praxe muzicírovania. Kniha zaujme hojnosťou a spoľahlivosťou uvádzaných faktov a voľnejším, miestami výrazne subjektívne hodnotiacim štýlom formulácie myšlienok.



HODOBNÉ CENTRUM

Časopis

Hudobný život (/dvojčíslo) 34/68 Sk

Knihy

Gerald Abraham: Dejiny hudby	819 Sk
Ján Albrecht: Človek a umenie.....	385 Sk
Juraj Beneš: O harmónii	199 Sk
Roman Berger: Dráma hudby.....	275 Sk
Jozef Cseres: Hudobné simulakrá.....	250 Sk
Vladimír Čížik: Slovník slovenského koncertného umenia I. (klavír, organ, čembalo, akordeón)	220 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie	135 Sk
Miroslav Filip: Súborné dielo II: Analýza zvuku	165 Sk
Nikolaus Harnoncourt: Hudobný dialóg.....	339 Sk
Marián Jurík, Peter Zagar (ed.): 100 slovenských skladateľov	275 Sk
Yvetta Kajanová: Slovník slovenského jazzu.....	165 Sk
Yvetta Kajanová: The Book of Slovak Jazz	275 Sk
Ferdinand Klinda: Organ v kultúre dvoch tisícročí	495 Sk
Jozef Kresánek: Hudba a človek	150 Sk
Jozef Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného	170 Sk
Bystrík Režucha, Ivan Parík: Ako čítať partitúru	100 Sk
Arnold Schoenberg: Štrukturálne funkcie harmónie	299 Sk
Igor Stravinskij: Kronika môjho života, Hudobná poetika	385 Sk
Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe	350 Sk
Slovenský hudobný adresár 2002	40 Sk

Noty

Alexander Albrecht: Sonáta F dur pre klavír	170 Sk
Johann Sebastian Bach: Malé prelúdiá (reedícia)	110 Sk
Johann Sebastian Bach: Pätnásť dvojhlasných invencí, Pätnásť trojhlasných sinfónií	110 Sk
Ján Levoslav Bella: Komorná tvorba pre sláčikové nástroje	170 Sk
Ján Levoslav Bella: Nokturno pre sláčikové kvarteto	275 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre husle, violončelo (fagot, harmónium) s klavírnym sprievodom	170 Sk
Ján Levoslav Bella: Skladby pre klavír	300 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvarteto g mol	400 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvarteto B dur	450 Sk
Ján Levoslav Bella: Sláčikové kvinteto d mol	440 Sk
Dušan Bill, Peter Zagar (ed.): Cantica	400 Sk
Juraj Fazekáš (ed.): Album pre violončelo	360 Sk
Stephen Heller: Etudy pre klavír	110 Sk
Viliam Kořínek (zost.): Slovenské ľudové piesne pre husle	110 Sk
Jacques Féreol Mazas: Melodické etudy pre husle	110 Sk
Antoni Sawicz (ed.): Sonáty pre zobcovú flautu a basso continuo	240 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Piesňová tvorba	450 Sk
Mikuláš Schneider-Trnavský: Prelúdiá pre organ	140 Sk
Fernando Sor: Etudy pre gitaru	110 Sk
Eugen Suchoň: Slovenská jednohlasná omša, Tri modlitby	80 Sk

hudobné centrum
MUSIC CENTRE
SLOVAKIA

www.hc.sk/edicne

Informácie a objednávky:

Hudobné centrum, Oddelenie edičnej činnosti,
Michalská 10, 815 36 Bratislava I,
fax (02) 5920 4842, distribucia(a)hc.sk

Adoramus Te
ČASOPIS O DUCHOVNEJ HUDBE