



ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva

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

Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

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

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie:

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

Distribúcia a prijímanie objednávok:

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

Tlač:

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

Cena jedného čísla: 40,- Sk
Ročné predplatné: 160,- Sk
Registrácia MK SR 314/90
ISSN 1335-3292
Podávanie novinových zásielok povolené
pod číslom 6-RP-12/1998 na pošte BA 12

OBSAH 2/2007

Na úvod - Meditatívne spevy

Foreword - Meditative Songs

WIESŁAW HUDEK 2

Poetická stránka žalmov

Poetic Side of Psalms

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 3

Úkon kajúcnosti v liturgii svätej omše

Penitential Rite in the Liturgy of Holy Mass

DANIELA KRAVECOVÁ 6

Melódie na text Modlitby Pána

v slovných liturgických knihách

*Melodies for the Lyrics of the Lord's Prayer
in Slovak Liturgical Books*

RASTISLAV ADAMKO 12

Po stopách ženskej hudobnej tvorivosti v kláštorech (1)

Following Women's Musical Creativity in Convents (1)

MONIKA MIHALOVÁ 26

Interpreti liturgickej hudby (1)

Performers of Liturgical Music (1)

MÁRIA PAŠKOVÁ 30

Spravodajstvo - Coverage

JKS, klenot nevyčisliteľnej hodnoty 35

V Ružomberku učí David di Fiore

David di Fiore Teaches in Ružomberok

MATEJ BARTOŠ 36

Recenzie - Reviews:

Musicologica Slovaca et Europea XXIV.

Hudba v súčasnej liturgii

Musicologica Slovaca et Europea XXIV.

Music in Current Liturgy 37

Uchom ihly

Through an Eye of a Needle 38

Norbert Adamov: Rekviem v súčasnej hudbe

Norbert Adamov: Requiem in Contemporary Music 39

Resumé

Summary 40

Titulná strana: Pozitív Martina Podkonického z roku 1770 v Iliašovciach

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

Foto: MARIAN ALOJZ MAYER

Výtvarné riešenie obálky: PAVOL RUSKO

Meditatívne spevy

„Účasťou na pozemskej liturgii vopred okusujeme tú, ktorá sa slávi v nebi vo svätom meste Jeruzaleme, ku ktorému sa ako pútnici uberáme, kde sedí Kristus po pravici Božej ako služobník svätyne a pravého stánku; v nej s celým zástupom nebeského vojska spievame hymnu slávy Hospodinovi; uctieваме si pamiatku svätých a úfame mať nejakú účasť na ich spoločenstve; a očakávame Spasiteľa, nášho Pána Ježiša Krista, kým sa nezjaví on, náš život, a vtedy sa zjavíme aj my s ním v sláve.“ (SC 8)

Táto výpoveď má svoje stelesnenie v mnohých vynikajúcich pamiatkach sakrálného umenia. Okrem iného na čelnej stene Sixtínskej kaplnky, na freskách v benediktínskom opátstve Marienberg (umeleckú výpoveď tohto stredovekého diela majstrovsky skomentoval Benedikt XVI. v knihe „Nová pieseň pre Pána“). Tú istú výpoveď môžeme nájsť vo výzdobe katedrály v Katowiciach nazvanej „trónom Krista Kráľa“. Centrálné umiestnená postava Ježiša ukazuje, Kto je stredobodom každej liturgie. Dva organy reprezentujú dva svety, dva chóry, dve skutočnosti: pozemskú, ľudskú a anjelskú, nebeskú.

V takejto „scenérii“, v tomto duchovnom napätí sa realizuje každá liturgická celebrácia. Prechod z pozemského do nebeského rozmeru, spájanie „Božích vecí s vecami ľudskými“ (liturgia Veľkonočnej vigílie), poznávanie Pánových tajomstiev, usilovné hľadanie ich prameňov, to všetko chápeme ako meditáciu. V liturgii je ona (meditácia) prístupná pomocou znakov: skrze ohlasované slovo a znejúcu hudbu v sakrálnom priestore. „Takáto hudba sa stáva symbolom milosti, ktorú človek prijíma zadarmo od veľkorysého Boha“ (porov. Pawlak, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin, 2000, s. 72.)

V skutočnosti príkladom meditatívnej hudby (presnejšie povedané spevov s týmto charakterom) sú: recitátív a psalmódia.

Človek vždy pociťoval potrebu vyspievať svoju modlitbu. Existuje vysoko pravdepodobná hypotéza, že Ježiš spieval slová ustanovujúce Eucharistiu. Z exegetických výskumov vyplýva, že pomocou jednoduchých spevov recitatívneho charakteru boli šírené biblické podobenstvá a príslovia. Bolo by dobré, keby sme sa vrátili k praxi kantilácie omšových čítaní, ktoré niekedy svojim charakterom si to vyžadujú (napr. Osem blahoslavenstiev z kázne na hore, Hymnus o láske z 1 Kor, fragmenty piesní a chválospevov zo Starého i Nového zákona). Klasickým príkladom recitatívneho spevu je Modlitba Pána.

Božie slovo umocnené melódiou, usporiadané rytmom, hlbšie vniká do ľudskej psychiky, umožňuje priblížiť sa k Bohu, k jeho posolstvu, k jeho láske.

Výnimočným a veľmi dôležitým spevom meditatívneho charakteru je responzóriový žalm. Po prednesení Božieho slova majú účastníci liturgie meditovať (uvažovať) nad jeho obsahom počúvajúc spev žalmistu. Môžu sa tiež zapojiť do tohto spevu hudobnou odpoveďou v podobe opakovaného refrénu.

Súčasník sv. Augustína, Prokolus, takto písal o žalme: „Tak ako kosák si poradí s trnistými kríkmi, tak si žalm poradí so smútkom. Spev žalmu odháňa smútky duše, vytrháva s koreňom zármutok, ničí nepokoj, zmierňuje clivotu, povznáša k nebu, naplňa chrámy modliacimi sa ľuďmi, posväcuje kňazov, vyháňa diabla, dáva vyhliadku do budúcnosti, vovádza do Božích tajomstiev.“

Toto všetko možno dosiahnuť pomocou žalmu. Nemožno ho teda nahrádzať iným spevom (napr. piesňou či koledou atď.), lebo tým sa stráca meditatívny charakter.

Spievajme žalmy, meditujme nad Božím slovom. Nech hudba, ktorá bola a je „dcérou Boha a tajomstvom viery“ (J. Gelineau) preniká do hĺbky našich myslí i srdc.

Wiesław Hudek

Z poľštiny preložil Rastislav Adamko



POETICKÁ STRÁNKA ŽALMOV

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Žalmy môžeme nazvať náboženskou poéziou, preto sú písané štýlom a jazykom charakteristickým pre lyrickú tvorbu.¹ Je však potrebné uznať, že rozdielni autori používajú rozdielnu terminológiu. V tomto smere ani slovenská terminológia pre biblické odborné výrazy nie je ustálená.² Preto sa v nasledujúcom článku pokúsim priblížiť niektoré poetické prvky, ktoré nachádzajú v žalmoch svoje uplatnenie.

1. Stavba žalmov

Základnou jednotkou hebrejskej poézie je **kolon**. Je to jednoduchý riadok, jeden verš poézie. Niektorí autori kolon označujú názvom stich. Kolon sa môže ale nemusí skladať ešte z menšej jednotky, ktorú nazývame **semikolon**, čo niektorí autori označujú názvom hemistich.

„Vyslyš ma, Pane, // veď si dobrotivý a láskavý.“
(Ž 69,17)

Uvedený citát: „Vyslyš ma, Pane, veď si dobrotivý a láskavý.“ nazývame kolon (stich) a v tomto prípade sa skladá z dvoch semikolonov (hemistichov):

„Vyslyš ma, Pane, (semikolon) // veď si dobrotivý a láskavý.“
(semikolon)

Ako sme uviedli, kolon nemusí mať menšie jednotky (semikolony), čo potvrdzuje príklad:

„Stravuje ma horlivosť za tvoj dom.“ (Ž 69,10)

Kolon môže stáť aj osamotene. Vtedy hovoríme o monokolone. Najčastejšie sa však kolony spajajú do väčších celkov. Ak sa spoja dva kolony, hovoríme o bikolone. **Je to najčastejšia forma v hebrejskej poézii:**

¹ Ešte presnejšie môžeme povedať, že žalmista zachytil náboženskú skúsenosť v poetickej forme. Porov.: *Il messaggio della salvezza* 5. Kolektív autorov, Torino 1990, s. 225.

² Nie sme však osamotení. Rozmanitosť terminológie sa prejavuje aj v iných jazykoch, predovšetkým v anglickej a nemeckej literatúre. Rôznosť terminológie neraz spôsobuje nedorozumenie.

„Bože, príď mi na pomoc;
Pane, ponáhľaj sa mi pomáhať.“ (Ž 70,2)

Ak sa spoja tri kolony, hovoríme o trikolone; štyri kolony voláme tetrakolon; päť kolon nazývame pentakolon.

Strofa je ucelená a významovo uzavretá jednotka. Monokolon, bikolon, trikolon atď. tvoria strofu.

Jedna a viac strof vytvárajú spolu **stancu**. Stanca je poslednou podskupinou poémy. Poéma je samostatný literárny druh. Poémou je žalm, prorocký výrok alebo reč.³



Obrázok 1. Stredoveký latinský žaltár z roku 1450

2. Paralelizmus

Hlavnou formou hebrejskej poézie je **paralelizmus**. Je to opakovanie, rozvíjanie, zhrnutie alebo postavenie do protikladu myšlienok jednotlivých kolonov. Paralelizmus môže prebiehať v štyroch hlavných rovinách:⁴

1. Synonymný paralelizmus – spočíva v opakovaní tej istej myšlienky z prvého kolona aj v druhom kolone. Myšlienky oboch kolonov sú synonymné alebo takmer synonymné a svojím významom je ich možné vymeniť.

„Nespolieham sa veru na svoj luk, ani môj meč ma nezachráni.“ (Ž 44,7)

2. Antitetický paralelizmus – spočíva v uvedení protikladu v druhom kolone k myšlienke z prvého kolonu:

„Bezbožného stíhajú mnohé strasti; no dúfajúcich v Pána obklopí milosrdenstvo.“

(Ž 32,10)

3. Syntetický paralelizmus – spočíva v tom, že v druhom kolone je zhrnutá alebo ďalej rozvinutá myšlienka z prvého kolonu:

„Pán je dobrý a spravodlivý, ukazuje cestu hriešnikom.“ (Ž 25,8)

³ Porov.: Watson, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*, Sheffield 1984, s. 12-14.

⁴ Porov.: Watson, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*, Sheffield 1984, s. 131-132.



Obrázok 2. Kráľ Dávid s hudobnými nástrojmi. Žaltár z rokov 1360-1370, majster Jean de Mandeville, Paris.

žalm.⁵ Typickým príkladom je Ž 8 s refrénom: „Pane, naš Vládca, aké vznešené je tvoje meno na celej zemi!“ Refrén sa môže nachádzať aj v strede, aby oddeľoval jednotlivé strofy. Príkladom je Ž 42,6.12: „Prečo si smutná, duša moja? A prečo sa chveješ?“ V Ž 136 výraz „lebo jeho milosrdenstvo je večné“ nevytvára refrén, ale ide o litanickú štruktúru. Sólista začína prvú časť a zhromaždenie sa pripája odpoveďou druhej časti.⁶

4. Rytmus

Dôležitou súčasťou poézie je **rytmus**. Rytmus vychádza z prirodzenosti jazyka. Ide o striedavý a pravidelný pohyb - tela pri tanci, zvukov v hudbe, dlhých a krátkych, prízvukných a neprízvukných slabík v poézii. Umelecká hodnota rytmu sa vyznačuje jeho harmóniou, rozmanitosťou a príjemnosťou.

V hebrejskom jazyku prízvuk zvyčajne spočíva na poslednej slabike slova. Hebrejský rytmus má istý počet prízvukov, ktoré sú oddelené znakmi pauzy. Ž 117 je najkratším žalmom celej Knihy žalmov. Skladá sa z dvoch kolonov. Každý kolon sa skladá z dvoch semikolonov. Každý semikolon má 3 prízvuky, medzi ktorými je pauza. Na konci je veľká pauza, ktorá uzatvára celý

4. Klimaxový paralelizmus - spočíva v tom, že druhý kolon alebo viaceré kolony stupňujú myšlienku prvého kolonu:

„Dokedy, Pane? Stále budeš na mňa zabúdať?

Dokedy budeš predou mnou skrývať svoju tvár?

Dokedy mi bude dušu trápiť nepokoj a srdce dennodenne bôľ?

Dokedy sa nepriateľ bude vypínať nado mnou?“ (Ž 13,2-3)

Tento spôsob napomáha ľahšiemu zapamätaniu ako aj umožňuje jasnejšie vyniknúť pravde alebo morálnej zásade, ktorú chce príslovie vypovedať. Nájdeme ho aj v iných starozákonných knihách - v Knihe prísloví, Kazateľ alebo Sirachovec. Žalm zhromažďuje tieto verše do väčších celkov a to napríklad podľa spoločnej témy v abecednom poradí podľa hebrejskej abecedy (porov. Ž 112, 119, 145 atď.)

3. Refrén

K paralelizmus sa v niektorých prípadoch pridáva refrén. Môže slúžiť ako inklúzia, do ktorej je vložený celý

kolon. Ide teda o schému 3+3, ktorá je najčastejšou formou hebrejskej poézie. V uvedenom príklade znamienko + je znakom pauzy a tučným typom písma sú označené prízvuky:

הָלְלוּ אֱתֹנָי קֹל-גוֹיִם כָּל-הָאָמִים: Ž 117,1
halelú et-adonái kol-goyím (3) + šabehúhú kol-haumím (3)
<i>Chváľte Pána, všetky národy + oslavujte ho, všetci ľudia</i>
כִּי גָבַר עָלֵינוּ חַסְדּוֹ וְאִמְתִּיתָהּ לְעוֹלָם Ž 117,2
ki gabár alénu chasdó (3) + weemét adonái leolám (3)
<i>lebo je silné jeho milosrdenstvo voči nám + a pravda Pánova trvá naveky</i>

Okrem schémy 3+3 je často používaná aj schéma 2+2:

שִׁירוּ לָנוּ מִשִׁיר צִיּוֹן: Ž 137,3
širu lánú (2) + mišir siyón (2)
<i>zaspievajte nám + pieseň Siona</i>

⁵ Inklúzia je štylistická forma, v ktorej istý text je uzavretý rámcom z rovnakých slov, ktoré sa opakujú na začiatku a na konci textu. Porov.: Heriban, J.: *Príručný lexikón biblických vied*. Rím 1992, s. 499.

⁶ Porov.: *Il messaggio della salvezza* 5. Kolektív autorov, Torino 1990, s. 227.



Už menej používanou je schéma 4+3 a 4+2. Charakteristickou predovšetkým pre žalmy nárekov je schéma 3+2 odborné nazývaná hebrejským názvom *qina* (קִינָה) – nárek.⁷

5. Chiazmus

Ďalším dôležitým prvkom v žalmoch je **chiazmus**. Je to literárny štýl, v ktorom sú jazykové prvky usporiadané v presne opačnom slede. Názov pochádza z gréckeho písmena c (chi). Medzi prvkami je vnútorný vzťah presne v obrátenom poradí. Neznamená to, že musí ísť presne o tie isté slová.⁸ Často sú použité synonymné alebo myšlienково príbuzné výrazy. Pripomíname, že chiazmus sa v prekladoch vždy nedá zachovať a to kvôli rešpektovaniu rýmu, zmyslu alebo logickej stavby vety v slovenskom texte. V opačnom prípade by celý text v niektorých prípadoch znel ťažkopádne, nakoľko slovenská stavba vety je odlišná od hebrejskej konštrukcie vety.

Najjednoduchšou formou chiazmu je schéma A - B / B' - A', ale poznáme aj rozvinutý chiazmus so schémou A - B - C / C' - B' - A'.

„Jeho zloba (A) zosype sa mu (B) na hlavu (C), temeno (C') mu pritlačí (B') jeho násilie“ (A') (Ž 7,17)

V tomto prípade prvkom A - B - C v prvej časti zodpovedajú v opačnom slede prvky C' - B' - A' v druhej časti chiazmu.

Rozlišujeme niekoľko typov chiazmu.⁹ Veľmi zriedkavý je tzv. **zrkadlový chiazmus**. Je to opakovanie presne tých istých slov v opačnom poradí:

„keď otvorí (A), nikto nezavrie B), a keď zavrie (B'), nikto neotvorí.“ (A') (Iz 22,22)

Vidíme, že obidve časti chiastickej štruktúry obsahujú tie isté slová. Takéto použitie je skutočne veľmi výnimočné.

Veľmi častý je tzv. **kompletný chiazmus**, keď všetky prvky v druhej časti sú vyjadrené presne v opačnom poradí oproti prvej časti chiazmu:

„Oslobod' ma (A), Pane, od zlého človeka (B), a pred násilníkom (B') ma chráň.“ (A') (Ž 140,2)

Ďalším typom je tzv. **rozdelený chiazmus**, v ktorom jednotlivé prvky sú rozdelené na menšie celky a variácie. Ide vlastne o obdobu predchádzajúceho kompletného chiazmu:

„Očakávaj Pána (A) a buď statočný (B); srdce maj silné (B') a drž sa Pána“ (A') (Ž 27,14)

Vyjadrenie „očakávaj Pána“ je v druhej časti chiazmu vyjadrené rozšíreným spojením „drž sa Pána.“ Podobne aj spojenie „buď statočný“ je rozšírené o nové vyjadrenie „srdce maj silné.“ Aj v tomto prípade sa uplatňuje, čo už

bolo povedané, že typickou črtou chiazmu nie je použitie identických slov ale synonymných alebo príbuzných spojení.

Čiastočný chiazmus obsahuje prvky, medzi ktorými jeden prvok si zachováva svoju pozíciu v oboch častiach chiazmu a týmto spôsobom akoby uvedený prvok nepatrí do chiazmu. V slovenčine sa nachádza veľmi ťažko, lebo prekladatelia kvôli zachovaniu literárneho zmyslu a krásy nezachovávajú poradie slov pôvodného hebrejského textu. Príkladom je Ž 21,9, ktorý uvádzam v pôvodnom poradí podľa hebrejského textu

תְּמַצָּא יָדְךָ לְכָל-אִיבֵיךָ

יְמִינְךָ תְּמַצָּא שְׂנְאֵיךָ

„Nájde (A) tvoja ruka (B) všetkých tvojich nepriateľov (C), tvoja pravica (B') nájde (A') tvojich protivníkov.“ (C')¹⁰

V tomto prípade prvky A - B sú v chiastickej pozícii k B' - A', ale posledný prvok chiazmu C - C' nezmenil svoju pozíciu, stojí akoby mimo schému. Ide teda o štruktúru A - B - C / B' - A' - C'.

Základnou úlohou použitia chiazmu je odľahčiť veľakrát monotónny charakter paralelizmu.

6. Obrazy a symboly

Pôvab žalmov spočíva predovšetkým v ich poetickom využívaní obrazov a symbolov. Práve vďaka obraznému rozprávaniu nás žalmy „chytia“ za srdce. Neznamená to, že skladatelia žalmov boli rojkovia odtrhnutí od reality. Vedia veci pomenovať aj priamo. Vedia povedať, že sa na človeka valí nešťastie, cítia opustenosť a prosia Boha o pomoc. Obrazy a symboly, ktoré sa tak veľmi často objavujú v žalmoch vychádzajú zo skúsenosti, že v niektorých okamihoch sú slová nedostatočné, že nevystihujú skutočnú hĺbku toho, čo človek prežíva.

V žalmoch našli svoje uplatnenie zvieracie symboly, v ktorých zvieratá symbolizujú správanie a konanie človeka. Nepriateľské národy alebo ľudia bývajú často zobrazovaní obrazmi divokých zvierat: levov, býkov, vlkov a pod. Nevinný, ktorý trpí, je zobrazený ako ovca alebo baránok.

Častým symbolom nepriateľského postoja, ktorý sa aplikuje na ľudí, sú nešťastia a choroby. Napríklad v Ž 91,5-6 sa spomína: „nočná hrôza, mor, čo sa tmou zakráda, nákaza, čo pustoší na poludnie.“ Ž 32,4: „ako v letných páľavách vysychala mi sila.“ Žalmy sú bohaté na ďalšie nebezpečenstvá, ktoré ohrozujú človeka: „záplavy veľkých vôd“ (Ž 32,6); „krútnavy a prívaly prešli ponad mňa“ (Ž 40,8).

Svetlo, deň a jas sú symbolmi nádeje a Božej prítomnosti; temnota, noc a tma symbolizujú ohrozenie života, beznádej a smrť.

Nebo, nebesia, obloha symbolizujú Boží príbytok; podsvetie, priepasť, hĺbina sú obrazmi smrti, opustenosti a beznádeje.

Práve silou obrazov a symbolov žalmista vyjadruje silu

¹⁰ Slovenský oficiálny preklad znie: „Tvoja ruka zastihne všetkých tvojich nepriateľov, tvoja pravica nájde tých, čo ťa nenávidia.“ Sväté písmo Starého i Nového zákona. Trnava 1996, s. 1024.

⁷ Porov.: Latorre i Castillo, J.: *Los Salmos en la oración eclesial*. Akademické skriptá, Barcelona 2007, s. 2.

⁸ Porov.: *Il messaggio della salvezza* 5. Kolektív autorov, Torino 1990, s. 227.

⁹ Porov.: Watson, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*, Sheffield 1984, s. 202-204.

dôvery, ktorú skladá v Boha. Boh je jediný, ktorý človeka ochráni pred divokými šelmami, ktorý ho vyťahne z hĺbín zeme a uzdravuje z chorôb a nákaz. Preto Boh je nazvaný útočiskom, záštitou, skalou alebo opevneným hradom, na ktorý sa veriaci môže vždy spoľahnúť a oprieť, lebo ho ochráni (porov. Ž 18; 27, 46). Čitateľovi žalmov tieto výrazy majú pripomenúť udalosti z dejín spásy, keď národ aj jednotlivci pocítili Božiu ochrannú ruku.

Záver

Žalmy sú a navždy nám zostanú veľmi blízke. Istým spôsobom sú našimi slovami vyzdvihnutými k Bohu, ale slovami, ktoré do nášho srdca vložil Boh. Preto sa nachádzajú medzi knihami Svätého písma. Modliť sa žalmy v prvej osobe znamená mať skúsenosť, ktorú prežil jednotlivec aj spoločenstvo na svojej ceste k Bohu a s Bohom.



Obrázok 3. Harfa

LITERATÚRA

- Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart 1990.
 HERIBAN, J.: *Príručný lexikón biblických vied*. Rím 1992.
Il messaggio della salvezza 5. Kolektív autorov, Torino 1990.
 LATORRE I CASTILLO, J.: *Los Salmos en la oración eclesial*. Akademické skriptá, Barcelona 2007.
Sväté Písmo Starého i Nového zákona. Trnava 1996.
 WATSON, W. G. E.: *Classical Hebrew Poetry*, Sheffield 1984.

ÚKON KAJÚCNOSTI v liturgii svätej omše

DANIELA KRAVECOVÁ

Úvod

Každý z nás prichádza na svätú omšu z vonkajšieho prostredia, ktoré na neho vplyva. Nie sme dokonali a prinášame si so sebou aj svoje previnenia, hriechy, nedokonalosti. Bezprostredná príprava na svätú omšu spočíva v sústredenosti mysle a očistení srdca na slávenie svätej omše. Pred svätou omšou je dobré vzbudiť si úmysel, pre ktorý sa na omši zúčastňujeme. Súčasťou bezprostrednej prípravy sú vlastne aj úvodné obrady svätej omše, najmä úkon kajúcnosti. Poznanie jeho aspektov, symboliky a úlohy nám pomáha hlbšie prežívať úkony svätej omše a chráni nás pred povrchnosťou a prázdnotou zvykovosťou.

Pôvod úkonu kajúcnosti

Na konci Listu Filipanom i na ďalších iných miestach svojich listov apoštol Pavol hovorí o „svätých“ a myslí tým kresťanov vo všeobecnosti: „Pozdravte každého svätého v Kristovi Ježišovi. Pozdravujú vás bratia, čo sú so mnou. Pozdravujú vás všetci svätí, najmä tí, čo sú z cisárovho domu.“ (Flp 4, 21 - 22) Podobne je to aj v Skutkoch apoštolov: „A to som v Jeruzaleme aj robil. A keď som dostal od veľkňazov moc, veľa svätých som dal pozatvárať do väzenia; a keď ich zabíjali; ja som súhlasil.“ (Sk 26, 10) Vyplýva to z pocitu prvých kresťanov, ktorí sa pre svoje trvalé spojenie s Pánom považovali za svätých, a skutočne nimi aj boli. Z toho postoja kresťanov prvých storočí vychádzajú aj dnes niektorí liturgisti a tvrdia, že aj dnes je kresťan svätý, že aj dnes má mať taký istý postoj ako naši dávni predchodcovia. A preto hovoria, že úkon kajúcnosti pred svätou obetou je zbytočný. Nie je však možné s tým v plnej miere súhlasiť. I keď nepodliehame stredovekým predstavám, ktoré videli hriech na všetkých stranách, vo všetkých možných podobách, hriech, ktorý svojimi chápadlami každého ovíja a všetko pošpiní, a preto musíme všetky svoje modlitby prepletať akýmisi obranami – apológiami. Predsa však k takému svätému úkonu, akým je svätá omša, musíme pristupovať pokorne a očistení.¹

Prakticky už od prvých čias v liturgii nachádzame prvky kajúcnosti. Túžba očistiť sa od hriechov na začiatku svätej omše je badateľná v liturgii už dosť skoro. Už Didaché žiada, aby sa pred nedelňou Eucharistiou vyznávali hriechy: „⁽¹⁾V Pánov deň zhromaždíte sa, lámete chlieb a ďakujte, keď ste najprv vyznali svoje priestupky, aby vaša obeť bola čistá. ⁽²⁾A nech sa k Vám nepripojí nikto, kto má spor so svojím blíznym, kým sa nezmiere (Mt 5, 23-24), aby vaša obeť nebola znesvätená.

¹ Porov. POKORNÝ, L.: *Prostřený stůl*. Praha : Česká katolická charita, 1990, s. 69.



³Lebo Pán povedal: „Na každom mieste a v každom čase prinášajte mi čistú obeť; pretože ja som veľký kráľ, hovorí Pán, a moje meno je obdivované medzi národmi.“ (Mal 1, 11.14).“ (Did 14, 1 - 3).

Pôvodom úkonu kajúcnosti sú slová žalmu: „...vrhnem sa na tvár pred Tvojím svätým chrámom.“ (Ž 138, 2) Tento úkon sa konal iba počas pápežskej liturgie. Pápež vykonal v 8. storočí tzv. *prostráciu* - (z gréckeho προσκύθησις - ľahnutie si na zem). Tento liturgický úkon má svoj pôvod v perzskom (iránskom) panovníckom ceremoniáli, ktorý naznačuje viac poníženosť a pokoru pred panovníkom ako vyznanie hriechov, jedná sa teda v pôvodnom zmysle o pokoru, ktorá ale nemá ďaleko od vyznania viny a poníženia.²

V galskej liturgii už od 6. storočia celebrant na začiatku svätej omše pri stupňoch oltára recitoval dlhé apológiu. Z toho času pochádza doposiaľ používané *Confiteor*, ku ktorému bolo v 9. storočí pripojené rozhrášenie.³

Do dnešnej liturgie sa dostal tento úkon na výslovné želanie nemeckých liturgistov, pretože pred tým bol

skrytý vo vyznaní kňaza počas spevu introitu⁴. Čo bolo doteraz len vecou kňaza, sa teraz vzťahuje na celé zhromaždenie. Úkon kajúcnosti sa ohlasuje zhromaždeniu a pritom je naznačený aj zmysel úkonu: nejde o sviatosť pokánia, ale o to, aby sme „uznali“, že sme hriešnici, aj potom, keď dúfame, že sme v Božej milosti. Toto pokorné vyznanie, ktoré Pán očakáva od svojich (Porov. Lk 18, 13), nás robí menej nehodnými pre sväté tajomstvá.⁵ Obrad úkonu kajúcnosti obnovuje Pavol VI. v apoštolskej konštitúcii *Missale Romanum* (1969): „Potom, podobne ako v prvej tradícii cirkevných otcov, boli vrátené prvky, ktoré predtým, počas storočí vymizli ako sú homília, spoločné modlitby, čiže modlitby veriacich a tiež úkon kajúcnosti, čiže zmierenie s Bohom a bratmi, ktorý bol uskutočňovaný na začiatku sv. omše, a ktorému sa znova dala patričná dôležitosť.“⁶

Všeobecné smernice Rímskeho misálu sa k úkonu kajúcnosti vyjadrujú takto: „Po pozdravení ľudu môže kňaz, prípadne schopný posluhujúci, niekoľkými slovami uviesť veriacich do omše dňa. Potom kňaz vyzve všetkých na úkon kajúcnosti, ktorý spoločenstvo koná všeobecným vyznaním hriechov. Kňaz ho zakončí rozhrášením. (VSRM 29)

Bol úkon kajúcnosti vhodne umiestnený práve na tom mieste? To je už iná otázka. Môže byť tiež vynechaný, keď sa na tom mieste nachádza iná liturgická činnosť alebo sa svätá omša slúži veľmi slávnostným spôsobom. Diskutuje sa o možnosti umiestnenia úkonu kajúcnosti niekde medzi liturgiu slova a liturgiu eucharistie. Po zhromaždení sa na modlitbu a počúvaní Božieho slova veriaci pociťujú výraznú potrebu zmierenia sa s Bohom a navzájom medzi sebou. Rovnako so slovami Ježiša (Mt 5, 23n) práve vtedy by sa mohlo vyjadriť vzájomné odpustenie vín, pokiaľ sa prinesú na oltár obetné dary. Rovnako v byzantskej liturgii celebranti po prinesení darov na oltár vo veľkom sprievode ešte pred ich odhalením, po vyznaní viery, si vymenia znak pokoja.⁷

„V nedeľu, najmä vo veľkonočnom čase, miesto obvyklého úkonu kajúcnosti, sa môže kedykoľvek uskutočniť požehnanie vody a pokropenie na pamiatku krstu.“⁸

Rímsky misál ponúka viacero foriem úkonu kajúcnosti. Aby sme mohli pochopiť viaceré aspekty úkonu kajúcnosti, jeho úlohu a úlohu ticha v tomto úkone, v krátkosti sa zastavíme pri jednotlivých formách.

⁴ Francúzski liturgisti žartovali na Druhom vatikánskom koncile v tom zmysle, že nemeckí sa majú „za čo kajat“ kvôli druhému svetovej vojne. Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 17.

⁵ Porov. JUNGSMANN, J. A.: *Genetický výklad mše*. Prel. Ladislav Tichý. Olomouc : Matice cyrilometodějská, (po roku 1970), s. 3 - 4.

⁶ PAVOL VI.: *Apoštolská konštitúcia Missale romanum*, 1969, čl. 11. In: www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/pawel_vi/konstytucje/misale_romanum_03041969.html (12. 12. 2006).

⁷ Porov. KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań : Pallottinum, 1999, s. 324.

⁸ *Nové všeobecné smernice Rímskeho misála*. Rím, 2000, č. 56. (slovenský preklad pripravila Liturgická komisia KBS pre vlastnú potrebu).

² Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 16.

³ FILIPEK, A.: *Liturgika*. Bratislava : Dobrá kniha, 1997, s. 183.

Rôzne formy úkonu kajúcnosti

Pre úkon kajúcnosti poznáme v dnešnej liturgii svätej omše viaceré formy. Prvou a najviac používanou formou je tzv. *Confiteor* (vyznávam). Okrem *Confiteor* sa môžu použiť ďalšie dve formy, kajúci úkon sa v *Ordo Missae* neviaže bezpodmienečne na túto formu. Prvá náhradná forma v dodatku nahrádza *Confiteor* dvomi zvolaniami o Božie zmilovanie. Druhá sa spája s *Kyrie eleison* a v ňom už obsiahnuté volanie o zmilovanie sa vždy rozširuje len o oslovenie Krista odvolaním sa na jeho príchod ako Vykupiteľa, a to vo formuláciách, ktoré sú dané k dispozícii⁹. Spojením s *Kyrie* táto forma prispieva k istému skráteniu dlhšieho úvodného obradu. Namiesto úkonu kajúcnosti a *Kyrie* možno použiť obrad pokropenia ľudu vodou, ktorý v sebe zahŕňa tiež kajúci prvok, a teda môže nahradiť aj úkon kajúcnosti.

Prvá forma

Všetky liturgie poznajú obrady, ktorými sa pred vlastnou bohoslužbou zhromaždenie očisťuje od hriechov. Na západe od 8. storočia vznikol zvyk pred bohoslužbou kropiť ľud svätenou vodou za súčasného modlenia sa kajúceho žalmu (*Asperges*). Avšak tento obrad nebol nikdy považovaný za súčasť omše, no iná modlitba, ktorá vznikla v tejto dobe, sa stala súčasťou slávnosti Eucharistie pravdepodobne v 9. storočí, najneskôr od 11. storočia. Je to známa apológia (sebaobžaloba) *Confiteor*, vyznanie hriechov. Kňaz sa cítil nehodný sláviť božie tajomstvo, a preto sa súkromne vyznával z hriechov (častá svätá spoveď nebola v tomto čase ešte bežnou praxou) prisluhujúcim a tí opäť jemu. Tak vzniklo *Confiteor*, neskôr obohatené o mená svätcov, ktorým sa kňaz vyznával a prosil ich o príhovor. A tak spolu zo súkromnej modlitby Žalmu 42 a antifóny *Pristúpim k Božiemu oltáru*, ktoré sa recitovali cestou k oltáru a z kňazského vyznania hriechov vznikli „stupňové modlitby“, čím dostala stredoveká omša svoj začiatok. V Rímskom misáli z roku 1980 je upravené neskoro stredoveké *Confiteor* asi do galskej podoby a tvorí prvú formu kajúceho úkonu vstupných obradov.¹⁰

Confiteor, ktorého prvotné motívy sú v Amienskom sakramentári, sa ujalo v 11. storočí. V tridentskom misáli je *Confiteor* privátnou modlitbou kňaza a konala sa pri stupňoch oltára. Kým kňaz spolu s miništrantmi (s asistenciou) recitoval *Confiteor* (polohlasne), zatiaľ ľud spieval introit alebo aj *Kyrie*. Pravda, všetko sa hovorilo po latinsky. Až do roku 1960 sa vyznanie viny *Confiteor* opakovalo v omši ešte pred svätým prijímaním veriacich (ak niekto išiel na prijímanie). Miništrant ho recitoval a kňaz znovu hovoril *Misereatur a Indulgentiam*.¹¹

Obnovená liturgia zjednodušila túto formu vyznania viny: „Vyznávam všemohúcemu Bohu i vám, bratia a sestry, že som veľa zhešil myšlienkami, slovami, skutkami a zanedbávaním dobrého.“

⁹ Porov. JUNGMANN, J. A.: *Genetický výklad mše*. Prel. Ladislav Tichý. Olomouc : Matice cyrilometodějská, (po roku 1970), s. 4.

¹⁰ Porov. POKORNÝ, L.: *Obnovená liturgie*. Praha : Česká katolícka charita, 1990, s. 119.

¹¹ Porov. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 26 – 27.

Pri nasledujúcich slovách sa veriaci bijú v prsia:
Moja vina, moja vina, moja preveľká vina.

Pokračujú:

Preto prosím blahoslavenú Máriu, vždy Pannu, všetkých anjelov a svätých, i vás, bratia a sestry, modlite sa za mňa k Pánu Bohu nášmu.

Nasleduje absolúcia predsedajúceho:

Nech sa zmiluje nad nami všemohúci Boh, nech nám hriechy odpustí a privedie nás do života večného.

Ľud odpovie:

Amen. ¹²

Tento úkon kajúcnosti nahrádza predchádzajúcu stupňovú modlitbu vyznaním hriechov, aj dnes má podobu spoločného vyznania vín, no je celkovo skrátené, ale súčasne rozšírené o vyznanie zanedbaného dobra¹³. Na začiatku sa všetci (kňaz i ľud) vyznávajú z vín všemohúcemu Bohu a navzájom (i vám, bratia a sestry). Nevyznávame sa z hriechov svätým, ale Bohu a sebe navzájom, kňaz spolu s ľudom, nie ako to bolo pri stupňovitých modlitbách, kde toto recitoval len kňaz a miništranti. „Z toho dôvodu z dvoch formúl, ktoré sa zachovali (*Misereatur a Indulgentiam*), používa kňaz len tú prvú, ktorou podľa starého podania mohol i laik vyprosiť Božie zmilovanie pre kajúcnika, nie tú druhú, ktorá po stáročia slúžila ako formula sviatostnej absolúcie. Z podobného dôvodu je v *Confiteor* ponechané *vobis fratres*. Ale ľud neopakuje *Confiteor* voči kňazovi – tým sa zjavne pôvodne vyprosoval jeho sviatostný príhovor – ale ľud ho hovorí zároveň s kňazom.“¹⁴ *Confiteor* hovorí všetci veriaci spolu s kňazom, čiže táto modlitba sa stáva spoločnou, a nie iba súkromnou modlitbou kňaza, dostáva ekleziálny rozmer (vyznávame sa Bohu, ktorého sme hriechom urazili a vyznávame sa bratom a sestrám, ktorým sme z hľadiska spojenia nadprirodzenými vzťahmi hriechom uškodili). Pritom všetkom, že *Confiteor* má teraz ekleziálny rozmer, zároveň ostáva aj osobnou modlitbou (vyznávam... prosím... že som veľa zhešil...)¹⁵ Z pastorálneho hľadiska je významné uvedomiť si, že v tomto úkone sa vyznáva nielen ľudská zloba voči blíznym, ale aj individuálna zloba konkrétneho človeka. Zloba, resp. vina nielen personálna, ale aj spoločenská, teda ide o urážku spoločenstva¹⁶. Kladom tohto kajúceho úkonu je, že sa netýka len kňaza a miništrantov, ale celého zhromaždenia, ďalej že hriech nie je len osobnou urážkou Boha, ale aj zranením svätosti Cirkvi, preto musí byť vyznávaný a napravený v spoločenstve. A tiež sa nevyznávame len z toho, čo zlé sme mysleli a hovorili, ale tiež z toho, čo sme mali urobiť a neurobili sme to.

¹² RÍMSKY MISÁL. Rím : Typis Polyglottis Vaticanis, 1980, s. 372 – 373.

¹³ Porov. ADAM, A.: *Liturgika*. Praha : Vyšehrad, 2001, s. 189 – 190.

¹⁴ JUNGMANN, J. A.: *Genetický výklad mše*. Prel. Ladislav Tichý. Olomouc : Matice cyrilometodějská, (po roku 1970), s. 4.

¹⁵ Porov. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 28.

¹⁶ Vyjadrenie „nemám hriech“ je najväčšou urážkou. Porov. 1 Jn 1, 8. In: ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 18.



Za tým nastáva vyznanie viny trojitým úderom do prs¹⁷. Je to starobylý zvyk lekárskeho vyšetrenia. V symbolickom prenesení sa jedná o ozdravenie duše. V rámci svätej omše sa teda slávi aj smrť nášho Pána a uvedenie si vlastnej ľudskej hriechnosti, ktorá je vyjadrená týmto symbolom.¹⁸

Po vyznaní viny sa obraciame k svätým s prosbou o príhovor. Akoby sa otváralo nebo, a tí svätí, ktorých prosíme o pomoc, sú akýmiisi vstupnými dverami k nášmu spaseniu, ku ktorému sa v pokore uberáme¹⁹. Svätí sú menovaní len súhrne na čele s Pannou Máriou aj keď v minulosti nasledovali dlhé spomienky na svätých (Druhý vatikánsky koncil ich zrušil). Z pastorálneho hľadiska možno povedať, že najnebezpečnejší sudcovia a žalobcovia sú „spoluvinníci - hriešnici“, teda bratia a sestry, ktorí sa prihovárajú za konkrétneho hriešnika.²⁰

Na záver nasleduje modlitba kňaza, ktorou sa obracia na Boha a prosí ho o milosrdenstvo, nech zhliadne na nás hriešnikov a odpustí nám naše previnenia. Táto prvá forma má výrazne kajúci charakter, a preto sa hodí najmä na dni a obdobia pokánia (najmä v pôstnom období)²¹.

Druhá forma

Táto forma úkonu kajúcnosti sa skladá z krátkeho dialógu: dve aklamácie kňaza o Božie milosrdenstvo a na to nadväzujúce dve odpovede ľudu.

Kňaz: Zmiluj sa nad nami, Pane.

Ľud: Lebo sme sa prehrešili proti tebe.

Kňaz: Ukáž nám, Pane, svoje milosrdenstvo.

Ľud: A daj nám svoju spásu.

Kňaz: Nech sa zmiluje nad nami všemohúci Boh, nech nám hriechy odpustí a privedie nás do života večného.²²

Táto forma úkonu kajúcnosti má pôvod v texte proroka Joela: „Medzi predsieňou a oltárom nech plačú kňazi, Pánovi sluhovia, a nech hovoria: ‘Ušetri, Pane, svoj ľud a nevydávaj svoje dedičstvo na hanbu, aby nad nimi panovali národy;’ prečo by mali vravieť medzi národmi: ‚Kdeže je ich Boh?‘“ (Joel 2, 17), ktorý našiel odraz v antífone pôstneho obdobia a zo žalmu: „Ukáž nám, Pane, svoje milosrdenstvo a daj nám svoju spásu.“ (Ž 85, 8), ktorý je typický pre advent. Vo svätej omši sa takýmto spôsobom stretáva pôst s adventom.²³

Na rozdiel od *Confiteor* táto forma má tú prednosť, že sa líši od stredovekých apológií. „Je veľmi krátka a vhodne sa používa vtedy, keď sa má menej zvýrazniť úkon kajúcnosti v úvodných obradoch, preto by nebol vhodný

v dňoch, ktoré majú výslovne kajúci ráz. Vtedy je lepšie použiť prvú formulu.“²⁴

Tretia forma

Zaujímavý je tretí spôsob, ktorý je spojený s *Kyrie*. Pôvodom tejto formulácie je liturgická forma zvaná *trópus* (z gréckeho τρόπος – obrat, figúra)²⁵, kde sa medzi jednotlivé aklamácie *Kyrie eleison – Pane zmiluj* vkladá veta, ktorá objasňuje, prečo sa touto aklamáciou obraciame na Krista. Za tým nasleduje modlitba kňaza – prosba o Božie milosrdenstvo a odpustenie: „Nech sa zmiluje nad nami všemohúci Boh, nech nám hriechy odpustí a privedie nás do života večného.“

„O tomto verši liturgie svätej omše možno dodať, že sa jedná o stredovekú formu absolúcie. Cirkev 7. až 9. storočia nepoznala indikatívnu (Ja Ťa rozhrešujem), iba deprekatívne (tretia osoba singuláru) formy *absolúcie*.“²⁶ Aklamácie môže predniesť kňaz alebo iný vhodný prísluhujúci, no výzva a prosba o odpustenie sú však rezervované kňazovi.

V latinskom misáli (v dodatku) je len jeden text, ktorý sa považuje za exemplatívny, pretože rubrika, ktorá ho predchádza, hovorí, že možno použiť aj iné vyznania. V národných misáloch sú už vypracované viaceré predlohy tejto formy.²⁷ V slovenskom misáli má táto forma viaceré podôb a ponúka väčšiu možnosť prispôbiť sa konkrétnemu sláveniu svätej omše, jej úmyslu, resp. voliť text podľa aktuálneho obdobia liturgického roka. Dáva možnosť prepojenia s liturgiou dňa alebo s Božím slovom už v samom úkone kajúcnosti.²⁸

Čo sa týka použitia tejto formy úkonu kajúcnosti, je veľmi zarážajúce, že sa v našich kostoloch používa dosť zriedka, čo je iste na škodu. Niektoré z predlôh sú veľmi výstižné a pre dané obdobia a sviatky veľmi príliehavé, ale aj tieto dosť často ostávajú len v misáli a veriaci ich nepočujú. A ak sú občas zvolené, je to často pri tichých svätých omšiach, prípadne ak nie je prítomný organista. V žiadnom prípade však táto tretia forma nie je len alternatívou úkonu kajúcnosti pre takéto situácie a jej zaraďovanie by malo byť zvolené z úplne iných dôvodov.

Táto forma nie je výslovným vyznaním viny, ono v nej zostáva vyjadrené implicitne. Tu je v popredí Kristovo spasiteľné dielo, nie spomínanie ľudských nedokonalostí a hriechov. Pre svoj charakter sa tretia forma úkonu kajúcnosti odporúča najmä na nedele a sviatky, v ktorých je črta kajúcnosti až druhotná.²⁹

¹⁷ Mea culpa sa pôvodne hovorilo iba jedenkrát, trikrát sa začalo modliť až od čias Tomáša Becketa (†1170), čo symbolizovalo trojité zapretie Petra a trojité kikiríkanie kohúta. In: ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 19.

¹⁸ Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 19.

¹⁹ Porov. POKORNÝ, L.: *Obnovená liturgia*. Praha : Česká katolícka charita, 1990, s. 119.

²⁰ Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 19.

²¹ Porov. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 29.

²² RÍMSKY MISÁL. Rím : Typis polyglottis Vaticanis, 1980, s. 7** - 8**.

²³ Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 20.

²⁴ MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 29.

²⁵ Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 20.

²⁶ ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 21.

²⁷ Porov. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 29.

²⁸ V našej slovenskej verzii je uvedených až 23 rôznych predlôh 3. formy úkonu kajúcnosti.

²⁹ Porov. MALÝ, V.: *Slávenie svätej omše*, s. 30.

Asperges

Asperges - slávnostné pokropenie ľudu.³⁰ Úkon kajúcnosti možno nahradiť obradom posvätenia vody a pokropením ľudu. Posvätenie vody a pokropenie ľudu je teraz riadny liturgický úkon, ktorý nahrádza úkon kajúcnosti i *Kyrie*. Nový misál tento obrad reštauruje, na rozdiel od tridentského misálu, v novom misáli je tento obrad časťou omše a kňaz ho koná v omšovom rúchu. Navyše misál dáva možnosť konať tento obrad vo všetkých nedeľných omšiach vo všetkých kostoloch i kaplnkách. Okrem kajúceho charakteru v tomto obrade jasnejšie vystupuje do popredia spomienka na krst.³¹

Voda symbolizuje krst, ale okrem toho je tiež symbolom pokánia, očistenia, zbavenia dedičného hriechu, záchrany (prechod cez Červené more). V tejto forme sa jedná o spojenie Zeleného štvrtku a Veľkej noci, krstu a Eucharistie, obmytia nôh a Poslednej večere.³²

Obrad je upravený, aby mohol mať ľud na ňom účasť. Najprv je výzva k veriaci na modlitbu; v nej sa vyjadruje význam posvätenia vody a pokropenia veriach vodou; spomienka na krst a potreba vernosti Duchu Svätému, ktorého sme prijali vo sviatosti krstu. Nasleduje chvíľka ticha a potom modlitba posvätenia vody. Formuly posvätenia sú tri: dve v období mimo Veľkonočného obdobia (celebrant si vyberie jednu) a jedna na Veľkonočné obdobie. Potom je podľa miestnych zvykov posvätenie soli, ktorú v tichosti zmieša s vodou. Všetky tieto modlitby sú upravené (v starom obrade bol dôraz na exorcizmus vody a soli, teraz je dôraz na krstnej milosti). Tak celebrant vezme aspersórium a kropí najprv seba, potom posluhujúcich, kňazov a ľud. Posvätenie oltára ako bolo predtým, sa vynecháva. Pokropenie sa teraz vzťahuje na osoby, ktoré sa zúčastňujú na eucharistickom slávení a nie na miesto kultu, keďže tu v prvom rade ide o spomienku na krst a je úkonom kajúcnosti.³³ „Tu sa dostávame k antickému zvyku umývania sa - v starých antických bazilikách sa vždy nachádza prameň vody na umytie rúk a tváre - znak očistenia sa.“³⁴ Pri kropení celebrant môže prejsť kostolom. „Počas kropenia ľud spieva vhodnú pieseň. Pred liturgickou obnovou boli určené dva spevy: *Asperges* (z 51. žalmu) a vo Veľkonočnom období *Vidi aquam* (z Ez 47,1. 2. 9). Tieto spevy ostávajú aj naďalej (no neintonuje ich celebrant ako predtým), ale dáva sa možnosť spievať aj iné vhodné spevy. Sám latinský misál uvádza ešte ďalšie štyri texty.“³⁵ Po pokropení ľudu sa celebrant vráti k sedadlu a tam prednesie záverečnú modlitbu.

³⁰ Toto pokropenie ľudu sa u nás až na malé výnimky, keď je to v liturgii daného sviatku predpísané, takmer nepoužíva.

³¹ Porov. MALÝ, V.: Slávenie svätej omše, s. 30.

³² Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 17.

³³ Porov. MALÝ, V.: Slávenie svätej omše, s. 31.

³⁴ ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 17.

³⁵ MALÝ, V.: Slávenie svätej omše, s. 31.

Ticho v úkone kajúcnosti

V obrade úkonu kajúcnosti sú 4 prvky:

- a) výzva na vyznanie hriechov,
- b) krátke posvätné ticho
- c) vyznanie viny,
- d) modlitba kňaza o odpustenie.

Na začiatku má kňaz vyzvať ľudí, aby sa zamysleli nad sebou a prosili o odpustenie. Má nasledovať čas na zamyslenie sa. V prípade nedostatku času na tento úkon by sa mohlo zamyslieť nad tým, či sme pravdiví, resp. úprimní v prejave kajúcnosti nad sebou.³⁶

Chvíľka ticha má bezpochyby svoj význam. Ňou sa spoločné vyznanie stáva osobným úkonom. Pomáha sústredene sa vnoriť do seba a oľutovať hriechy. Úkon kajúcnosti sa aj ním stal prvkom aktívnej účasti veriach na omši. Toto ticho treba považovať za časť slávenia, a preto je potrebné dať mu dostatočný priestor, lebo je to liturgický úkon a nie prerušenie liturgie.³⁷ *Všeobecné smernice* hovoria: „V patričnom čase treba zachovať, ako časť bohoslužby, aj posvätné ticho. Jeho ráz závisí od toho, v ktorom bode liturgickej slávnosti sa zachováva. Pri úkone kajúcnosti a po výzve na modlitbu chvíľka ticha napomáha sústredene sa vnoriť do seba.“ (VSRM 23)

Tento okamih ticha vedie tiež ku kajúcnosti. Na začiatku bohoslužby bývala kedysi najhlbšia poklona, akej sme schopní - *prostrácia* (položenie celého tela na zem). Zachovala sa na začiatku bohoslužby na Veľký piatok. Koná sa tiež pri svätení diakonov a kňazov. Aj v tomto prípade ide o okamih vnútorného sústredenia a prevzatia jarma Kristovho, aj v tomto okamihu ide o prejav hlbokkej pokory pred Pánom. Vo svätej omši síce *prostráciu* nekonáme, ale ticho musí byť plodné. Budeme sa vyznávať z vín.³⁸

Okamihov ticha bude vo svätej omši viacero, tento je však prvý a má osobitný význam. Celý deň, prípadne aj v noci, na nás dolieha veľké množstvo zvukov. Takpovediac obliehajú našu dušu a nedoprajú nám, aby sme sa ponorili do seba. Preto teraz využime ponúknutú príležitosť. A. Filipek veľmi výstižne poukazuje na rozpor medzi tým, čo bežne v živote robíme a tým, čo sa po nás žiada teraz: „Skoro by som povedal, že tento úkon je pre nás veľmi nebezpečný. Zvyčajne sme totiž ustavične v strehu, pripravení na sebaobranu. Bránime sa, obhajujeme, všade a pred každým, kým v úkone kajúcnosti mierime rovno na seba. Neobhajujeme sa, lež pred všetkými sa obviňujeme. Na výzvu kňaza k očiste vyznávame svoje previnenia pred Bohom i pred bratmi a sestrami.“³⁹

Aj pre tento atypizmus majú mnohí veriaci s touto časťou svätej omše značné problémy. Majú pocit, že sa musia najprv cítiť ako úbohí hriešnici, že sa musia najprv pred Bohom a Cirkvou ponížiť, aby im bolo veľkodušne odpustené. Je pre nás akosi ťažké nájsť ten správny postoj bez sklznutia do extrému. Zmyslom tohto vyznania

³⁶ V otázke času tohto zamyslenia sa je potrebné dodať, že v minulosti sa meral trvaním modlitby Otče náš. Porov. ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005, s. 18.

³⁷ Porov. MALÝ, V.: Slávenie svätej omše, s. 28.

³⁸ Porov. POKORNÝ, L.: *Prostřený stůl*. Praha : Česká katolická charita, 1990, s. 69 - 70.

³⁹ FILIPEK, A.: *Z oboch strán oltára*. Trnava : Dobrá kniha, 2002, s. 48.



je však to, že so všetkým, čo je v nás, s našimi svetlými aj temnými stránkami, s našimi úspechmi aj neúspechmi, šťastím aj nešťastím, no aj s našou vinou prichádzame na stretnutie s Kristom a dovoľme mu, aby vstúpil. Nemusíme sa ponížovať. Skôr nás chce Kristus týmto úkonom pozvať, aby sme so sebou do chrámu na slávenie Eucharistie vzali aj to, čo by sme najradšej nechali pred dverami, pretože je nám to nepríjemné. Úkonom kajúcnosti nás chce povzbudiť, aby sme Eucharistiu slávili ako ľudia, so všetkým čo je v nás, a nielen s tou stránkou, ktorá sa nám páči. Už v úvode omše nám hovorí, že Eucharistia je skúsenosťou odpúšťajúcej lásky Boha, ktorý nás bezprostredne prijíma.⁴⁰

„Skutočnou prekážkou zjednotenia s Bohom je hriech. A uznanie viny je akosi previerkou citlivosti a ochoty svedomia formovať sa. Nemôže to byť len rozumové uznanie, ale aj ľútosť srdca, ktorá sa prejavuje uznaním hriechnosti pred Bohom aj pred bratmi.“⁴¹

Je dôležité pripomenúť, že táto chvíľa ticha nie je určená na spytovanie svedomia. Tá prestávka je na to príliš krátka, ale máme sa usilovať vyvolať si v duši ľútosť za popáchané hriechy. Postaviť sa mlčky pred Krista a ukázať sa mu akí sme. Od správneho prežitia tejto situácie závisí veľmi mnoho. Ak tu budeme skutočne úprimní a neodbavíme to iba tak, lebo tak znie text, pokračovanie svätej omše môže byť pre nás príležitosťou na posvätenie.⁴²

K správne využitiu ticha je potrebné, aby veriaci vedeli, čo bude nasledovať - vyznanie vín pred Bohom, ale aj Cirkvou. Hriech je nielen osobnou záležitosťou, on má škodlivý vplyv aj na celé spoločenstvo a jeho jednotu, preto vyznávame, že sme hriešni aj pred putujúcou Cirkvou. „Je veľmi potrebné starostlivo odstraňovať sváry, rozbroje, lebo také hriechy ako intrigy, osočovania, ohovárania, zvady, spory, žiarlivosť, rozbíjajú spoločenstvo a jednotu, a tým rušia aj liturgiu a jej hodnovernosť.“⁴³

Za tým vyznávame, že sme zhrešili nielen v myšlienkach, slovách a skutkoch, ale aj zanedbávaním dobrého, čím sme zväčšili priestor pre zlo, lebo sme ho nevyplnili dobrom. Vyznanie s nami prednáša aj kňaz. Nie je zvýšený nad Boží ľud, aj on je človek, je súčasťou spoločenstva veriacich, je tiež podrobený hriechu a je teda úplne správne, že aj v tomto je medzi veriacimi a spolu s nimi hľadá očistenie od vín.⁴⁴

„Všetci dosahujú odpustenie v rozhrešení, ktoré prednáša kňaz. Nie je to ale sviatosťné rozhrešenie. Vieme, že dosiahnuť odpustenie všetkých hriechov možno len sviatosťou pokánia. Toto rozhrešenie je sväteninou. Ak ho prijímame so skutočnou ľútosťou, odpúšťajú sa nám ľahké hriechy. Na to nezabúdajme – pomôže nám

to, aby sme túto časť svätej omše konali s patričným sústredením.“⁴⁵

Tieto skutočnosti je dôležité poznať už pred samotným úkonom kajúcnosti. Je dosť neskoro, ak si ich začíname uvedomovať až vo chvíli ticha alebo až pri vyznaní. Takýto úkon kajúcnosti je povrchný, ticho nevyužitú, po prípade nám nestačí, lebo spytovanie svedomia je doň naozaj ťažké vtesnať. Spytovanie svedomia by malo byť prípravou na svätú omšu – či už vzdialenou (ešte doma), alebo tesne pred svätou omšou, kedy prídeme do kostola načas a máme dosť príležitosti uvedomiť si hriechy, ktoré v tichu, v úkone kajúcnosti Kristovi predložíme, ľutujeme a prosíme o odpustenie.

Literatúra:

- ADAM, A.: *Liturgika*. Praha : Vyšehrad, 2001.
 FILIPEK, A.: *Liturgika*. Bratislava : Dobrá kniha, 1997.
 FILIPEK, A.: *Z oboch strán oltára*. Trnava : Dobrá kniha, 2002.
 GRÜN, A.: *Eucharistia*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2004.
 JUNGSMANN, J. A.: *Genetický výklad mše*. Prel. Ladislav Tichý. Olomouc : Matice cyrilometodějská, (po roku 1970).
 KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań : Pallottinum, 1999.
 MALÝ, V.: Slávenie svätej omše.
Nové všeobecné smernice Rímskeho misála. Rím, 2000. (slovenský preklad pripravila Liturgická komisia KBS pre vlastnú potrebu).
 PAVOL VI.: *Apoštolská konštitúcia Missale romanum*, 1969, čl. 11. In: www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/pawel_vi/konstytucje/missale_romanum_03041969.html (12. 12. 2006).
 POKORNÝ, L.: *Obnovená liturgie*. Praha : Česká katolícka charita, 1990.
 POKORNÝ, L.: *Prostřený stůl*. Praha : Česká katolícka charita, 1990.
 RÍMSKY MISÁL. Rím : Typis Polyglottis Vaticanis, 1980.
 ŠTRBÁK, M.: *Liturgia eucharistie*. Ružomberok : PF KU, 2005.

⁴⁵ POKORNÝ, L.: *Prostřený stůl*. Praha : Česká katolícka charita, 1990, s. 70 – 71.

⁴⁰ Porov. GRÜN, A.: *Eucharistia*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2004, s. 46 – 47.

⁴¹ FILIPEK, A.: *Z oboch strán oltára*. Trnava : Dobrá kniha, 2002, s. 49.

⁴² Porov. FILIPEK, A.: *Z oboch strán oltára*. Trnava : Dobrá kniha, 2002, s. 48 – 49.

⁴³ FILIPEK, A.: *Liturgika*. Bratislava : Dobrá kniha, 1997, ISBN 80-7141-153-1, s. 69.

⁴⁴ Porov. POKORNÝ, L.: *Prostřený stůl*. Praha : Česká katolícka charita, 1990, s. 70.

Uzavierka ďalšieho čísla

(AT 3/2007) je

31. 7. 2007

Melódie na text Modlitby Pána v slovenských liturgických knihách

RASTISLAV ADAMKO

Text Modlitby Pána pochádza z Evanjelia. Dlhšia verzia textu tejto modlitby sa nachádza v Evanjeliu podľa sv. Matúša (Mt 6,9-13), kratšia v Evanjeliu podľa sv. Lukáša (Lk 11,2-4). Kresťania od samého počiatku jej venovali zvláštnu úctu, lebo pochádza z úst samého Spasiteľa. Nazývali ju preto *Oratio Dominica* – Modlitba Pána. Stále bola považovaná za vzor kresťanskej modlitby, podľa odporúčania: „vy sa modlite takto“ (Mt 6,9). Už Tertulián hovoril o nej ako o kompendiu celého Evanjelia.¹ Spočiatku bol „Otče náš“ chápaný ako privátna modlitba – „v skrytosti“. Didaché odporúča každému kresťanovi odriekať Modlitbu Pána každý deň trikrát.² V jednom zo skrutínií pripravujúcich katechumenov na prijatie sviatosti krstu elekti dostávali Modlitbu Pána ako privilegium.³ Zo 4. storočia máme zmienky o tom, že to bola taktiež modlitba celého liturgického zhromaždenia a slúžila ako príprava na prijatie Eucharistie.⁴ Benediktínska rehoľa vložila Pater noster do ranných a večerných modlitieb oficiá (kapitola XIII) s odporúčaním, aby ju hlasno recitoval iba predstavený. Počas prenasledovania kresťanov tieto Kristove slová podliehali „disciplina arcani“, čo znamenalo, že nebolo možné vysloviť ich nahlas, aby sa nestali „korisťou nepriateľov viery“.⁵

Vo svätej omši bolo *Pater noster* umiestnené pred rozdávaním sv. prijímania, vzhľadom na prosbu o každodenný chlieb, ktorá sa v ňom nachádza. Od čias pápeža Gregora Veľkého (590-604) v rímskej liturgii sa ujal zvyk, podľa ktorého Modlitbu Pána vo sv. omši recitoval iba celebrant.⁶ V starorímskej liturgii sa ľud zapájal iba do poslednej prosby – *Sed libera nos a malo*. Veriaci v mozarabskej liturgii sa do Modlitby Pána zapájali aklamáciou Amen po každej prosbe. Vo východných liturgiách sa veriaci zapájali do celej modlitby.⁷ V neskoršom období sa do rímskej liturgie vrátil starý zvyk, že veriaci mohli vypovedať aspoň poslednú prosbu. Po II. vatikánskom koncile sa ľudu vrátila možnosť zapojiť sa do Modlitby Pána v čase sv. omše a nadviazalo sa na ideu trojitého recitovania tejto modlitby počas dňa – v ranných chválach a vešperách a počas sv. omše.⁸ Najstaršie zachované zá-

pisy melódií Pater noster svedčia o tom, že tieto melódie – aspoň čo do formy – vychádzali zo psalmodických formúl. Tvorilo ich niekoľko formálnych prvkov, typických pre psalmódiu. V mozarabskej liturgii sa Modlitba Pána recitovala na tenore *la*. V rámci jednej prosby v strede sa nachádzala polovičná kadencia (*mediatio*) a na konci záverečná kadencia (*punctum*). Text bol rozdelený na sedem úsekov.

V ambroziánskej liturgii mala Modlitba Pána inú melódiu s iným rozdelením textu ako v mozarabskej liturgii. Text bol rozdelený na desať úsekov.

V liturgických knihách na Slovensku nachádzame sedem melódií pre Modlitbu Pána. Podľa pôvodu ich možno rozdeliť na dve základné skupiny – na melódie gregoriánske (jednoduchý a slávnostný tradičný gregoriánsky nápev, mozarabský nápev LS I č. 635, „slávnostný“ nápev LS I. č. 636, „bratislavský“ nápev LS I č. 634) a negregoriánske („prešovský“ nápev LS I. č. 637, „vyšehradský“ nápev LS I. č. 638).

Gregoriánske melódie

V tejto štúdií pojmom gregoriánske melódie označujeme tie nápevy, ktoré patria do repertoáru stredovekej západnej liturgickej monódie, alebo aspoň z tohto repertoáru berú hudobný materiál, adaptovateľné melodické vzorce.

Gregoriánsky nápev

Rímska liturgia delí text Modlitby Pána takisto ako ambroziánska. Podľa P. Wagnera do konca 10. storočia sa v Ríme používala iba jedna melódia. Neskoršie rukopisy zaznamenávajú už najmenej dva melodické typy: prvý, označený ako *in cotidianis (simplex)* a druhý – *in festivitibus* alebo *in dominicis (sollemnis)* na sviatočné dni.⁹ Tá druhá sa pravdepodobne častejšie používala a bola známejšia vďaka putujúcim kazateľom zo žobravých reholí (františkánom a dominikánom), ktorí ju v 13. storočí spopularizovali. Melódia na všedné dni vznikla ako zjednodušenie slávnostného nápevu, je teda neskoršia a jej genéza, podľa niektorých, sa spája s reformátorskými snahami v niektorých reholiach, ako napr. v reholi kartuziánov či cisterciánov.¹⁰

Melodická štruktúra *Pater noster* sa zakladá na psalmodickom modeli. Tvorí ju predvetie a závetie, ktoré majú rôzne tenory, čo pripomína melódiu prefácie. V predvetí je recitantom *mi*, v závetí *re*. Predvetie sa tu

¹ SCHLAGER, K.: *Pater noster*. In: MGG 2, vol. 7, 1997, s. 1509.

² KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań: Pallotinum, 1999, s. 556.

³ SCHLAGER, *Pater noster*. In: MGG 2, vol. 7, 1997, s. 1510.

⁴ NADOLSKI, B.: *Liturgika*. T. 4. Poznań, 1992, s. 420.

⁵ KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań: Pallotinum, 1999, s. 566.

⁶ SCHLAGER, K.: *Pater noster*. In: MGG 2, vol. 7, 1997, s. 1510.

⁷ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2000, s. 294.

⁸ KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań: Pallotinum, 1999, s. 567.

⁹ WAGNER, P.: *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. T. 3. Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Leipzig, 1921, s. 61.

¹⁰ MORAWSKI, J.: *Recytatyw liturgiczny w średnowiecznej Polsce. Wersety – lekcje – oracje. Historia muzyki polskiej*. T. XI. Warszawa: Sutkowski edition, 1996, s. 159-196.



častejšie opakuje, avšak nie tak často ako v prefácii – najvyš dvakrát. Predvetie začína melodickou formulou *initium* postavenom na troch tónoch (*do, re, mi*). *Initium* sa objavuje iba na začiatku novej vety. Vnútna kadencia – *mediatio* – je postavená na jednom prízvuku a jej posledná slabika siaha k tónu *do*. V závetí je kadencia – *punctum*, ktorá je identická s kadenciou závetia v slávnostnom nápeve prefácie. Melodický akcent je na tóne *fa*. Melódia v dvoch posledných úsekoch textu prechádza na zníženú recitantu *re* a kadenčnými formulami nadväzuje na slová premenenia v Eucharistickej modlitbe a na posledný úsek v doxológii (v schéme označená ako Melódia II). Táto melódia je spoločná pre *Pater noster in tono sollemni* a pre *tono simplici*. Desať textových úsekov má melodickú štruktúru tohto typu:

Tabuľka 1

Melódia I. (tenor <i>mi - re</i>) (s kadenciou zo slávnostného nápevu prefácie)	1. Predvetie + 2. Závetie
	3. Predvetie + 4. Predvetie + 5. Závetie
	6. Predvetie + 7. Predvetie + 8. Závetie
Melódia II. (tenor <i>re</i>)	9. + 10.

Príklad 1

tonus sollemnis

Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: san-cti-fi-cé-tur no-men tu-um;
 ad-vé-ni-at re-gnum tu-um;
 fi-at vo-lun-tas tu-a, sic-ut in cae-lo, et in ter-ra.
 Pa-nem nos-trum co-ti-di-á-num da no-bis hó-di-e;
 et di-mit-te nobis dé-bi-ta nos-tra, sic-ut et nos di-mit-ti-mus de-bi-ta ri-bus nos-tris;
 et ne nos in-dú-cas in ten-ta-ti-ó-nem; sed lí-be-ra nos a ma-lo.

Jednoduchá melódia napriek tomu, že pochádza zo slávnostnej, má trochu odlišnú schému, pretože v nej došlo k podeleniu šiesteho textového úseku na dve časti (6a. *Panem nostrum cotidianum* – 6b. *da nobis hodie*):

Tabuľka 2

Melódia I. (tenor <i>mi - re</i>) (s kadenciou z jednoduchého nápevu prefácie)	1. Predvetie + 2. Závetie
	3. Predvetie + 4. Predvetie + 5. Závetie
	6a. Predvetie + 6b. Závetie
	7. Predvetie + 8. Závetie
Melódia II. (tenor <i>re</i>)	9. + 10.

Kadencia predvetia, podobne ako v slávnostnej melódii, je postavená na jednom slovnom prízvuku, ktorý tu – jasnejšie než v *Tonus sollemnis* – predchádzajú dve prípravné slabiky. V závetí je použitá tá istá kadencia, ako v jednoduchšej melódii prefácie – s jedným akcentom a s dvoma prípravnými slabikami. Melodický akcent dosahuje tu iba výšku tónu *mi*, teda o tón nižšie ako v slávnostnom nápeve. Posledné dva textové úryvky majú identickú melódiu ako v *Tonus sollemnis*.

Príklad 2

tonus simplex

Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: san-cti-fi-cé-tur no-men tu-um;
 ad-vé-ni-at re-gnum tu-um;
 fi-at vo-lun-tas tu-a, sic-ut in cae-lo, et in ter-ra.
 Pa-nem nos-trum co-ti-di-á-num da no-bis hó-di-e;
 et di-mit-te nobis dé-bi-ta nos-tra, sic-ut et nos di-mit-ti-mus de-bi-ta ri-bus nos-tris;

Súčasne používané misály v okolitých krajinách potvrdzujú tézu o väčšej popularite slávnostného gregoriánskeho nápevu Modlitby Pána, pretože obsahujú adaptácie práve tejto melódie. Hoci niektoré misály v dodatkoch uvádzajú aj iné melódie, v *Ordo missae* nachádzame prevažne *Tonus sollemnis*. Takúto situáciu vidíme v slovenskom, poľskom, maďarskom a litovskom misáli. Výnimkou je chorvátsky misál, v ktorom v *Ordo* hneď po *Tonus sollemnis* je uvedená aj melódia *simplex*. Český Mešní rád z roku 1984 v *Ordo missae* uvádza mozarabskú melódiu.

Adaptácia slávnostnej gregoriánskej melódie na slovenský text sa objavila v Misále latinsko-slovenskom z roku 1967 a natrvalo sa usadila v repertoári kantorov a organistov. Vieme, že hudobnú podobu tohto misála pripravil J. Gašparík. Okrem slávnostnej uviedol v ňom aj jednoduchú melódiu. Avšak jednoduchá melódia bola v tom čase aj v latinčine málo známa, ba úplne neznáma. Možno práve preto J. Šátek v Liturgických nápevoch z roku 1967 skopíroval iba *Tonus sollemnis*, čím sa zaslúžil o jeho všeobecné rozšírenie. Z tohto dôvodu sa do *Ordo missae* neskoršieho Rímskeho misála dostala adaptácia slávnostnej, nie jednoduchšej melódie, ako sa predpokladalo v prípravných činnostiach pri jeho vydaní.¹¹ Jednoduchá melódia sa spolu s inými dvoma (mozarabskou melódiou a s nápevom z *Te Deum*) ocitla v dodatku. Jednoduchú melódiu nájdeme napr. aj v nemeckom či chorvátskom misáli.

Adaptáciu jednoduchého nápevu *Pater noster* zostavovateľ Liturgického spevníka I. (1990) považuje za najlepšiu eventualitu pre spoločný spev Modlitby Pána v slovenskom jazyku. Hoci už od samého počiatku zavedenia slovenského jazyka do omšovej liturgie existovala možnosť využitia jednoduchšej melódie, v liturgickej praxi sa ujala výlučne adaptácia slávnostnej melódie, ktorá – treba povedať – z viacerých hľadísk nie je najvydarenejšia. Pretože odborníci chceli eliminovať z úžitku túto adaptáciu, v LS I. sa objavila iba adaptácia jednoduchého nápevu.

Mozarabská melódia

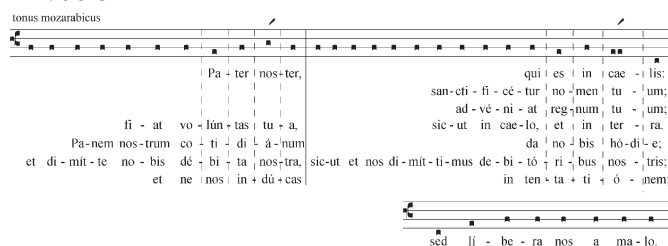
Adaptácia mozarabskej melódie Modlitby Pána sa nachádza v dodatku pokoncilového slovenského misála. Aj v tejto oblasti slovenský misál napodobňuje rímsky

¹¹ Táto informácia pochádza od redaktora hudobnej zložky Rímskeho misála 1980 z jeho korešpondencie s J. Lexmannom. Porov. LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2000, s. 63.

vzor z roku 1970 aj 1975.¹² V *Graduale Romanum* 1979 je táto melódia označená písmenom B.¹³ Melódia je skonštruovaná na dávnom móduse RE. Tón *re* je tu tenorom a zároveň posledným tónom vnútornej kadencie.¹⁴ Aj v mozarabskej liturgii má Modlitba Pána melódiu psalmodickej štruktúry. Nachádzame tu predvetie s vnútornou kadenciou a závetie so záverečnou kadenciou, ktorej finalis klesá o kvartu a dosahuje tón *la*. Na rozdiel od gregoriánskej melódie, kde sa opakuje predvetie, v mozarabskej melódii samostatne vystupuje závetie. Posledný úryvok textu má inú melódiu s melodickou formulou *initium*, ktoré je akoby zopakovaním kadencie v závetí, ale v račom postupe. *Initium* má kurzívny charakter, to znamená, že je postavené na troch slabikách.

Príklad 3

tonus mozarabicus



Skutočnosť, že sa táto melódia objavila v slovenskom vydaní Rímskeho misála nemala vplyv na jej praktické využívanie. Až po jej publikovaní v LS I., kde sa táto melódia objavila medzi piatimi inými, začala sa používať. Podľa niektorých hudobníkov a dušpastierov je táto melódia pre Slovákov veľmi strohá a charakterom nezodpovedá „vrúcnosti“ Modlitby Pána. Z tohto dôvodu odporúčajú, aby sa používala počas adventného a pôstneho obdobia.¹⁵ V Čechách bola mozarabská melódia ako jediná uvedená v knihe pre celebranta, v časti nazvanej *Jednoduché chorální napěvy*.¹⁶

Slovenský misál z roku 1980, podobne ako aj rímska pôvodina z roku 1970 a 1975 neuvádzali melódiu pre úvodnú vetu celebranta, hoci už bola v tom čase publikovaná v *Graduale Romanum* 1979. V praxi to znamenalo, že celebrant spieval úvodnú vetu tou istou melódiou pre gregoriánsky i mozarabský nápev Modlitby Pána. Vlastná melódia pre celebranta sa objavila až v LS I.

Pater noster C

V *Missale Romanum* 1970 a 1975 v časti nazvanej *Cantus in ordine missae occurrentes* sa nachádza ešte jedna melódia pre *Pater noster*. V *Graduale Romanum* 1979 dostala názov „C“. Táto melódia pochádza z *Te Deum – tonus antiquus*,¹⁷ presnejšie z jeho najstaršej vrstvy – trini-

¹² *Missale Romanum*. Roma : Typis Polyglottis Vaticanis, 1970 (1975), s. 928.

¹³ *Graduale Romanum*. Solesmes, 1979, s. 813.

¹⁴ TURCO, A.: *Il canto gregoriano. Toni e modi*. Roma : Edizioni Torre d'Orfeo 1996, s. 62.

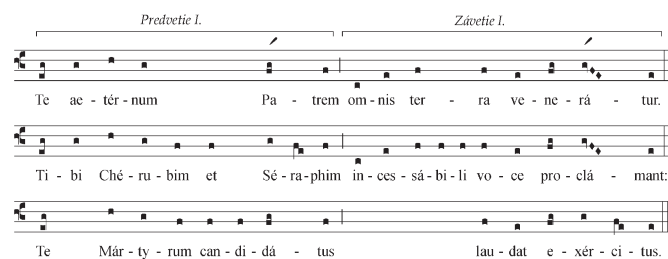
¹⁵ LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2000, s. 62.

¹⁶ *Mešní řád s modlitbami nad dary a s prefacemi*. Vatikán : Sekretariát České liturgické komise. Praha, 1984, s. 309n.

¹⁷ *Missale Romanum*. Roma : Typis Polyglottis Vaticanis, 1970 (1975), s. 929. Prvý krát sa táto melódia objavila v *Kyriale Simplex*. Solesmes, 1964, pod č. 38.

tárnej a kristologickej časti.¹⁸ Po stránke modálnej ide o melódiu v starodávnom móduse RE. Tenor a finála v mediálnej kadencii tvorí tón *re*, melodický akcent dosahuje výšku *mi* a *fa*, a finála na konci melodickéj frázy klesá na *do*. Posledný úryvok textu „sed libera nos“ má melódiu z druhej – trinitárnej časti *Te Deum*, pretože jeho finála klesá hlboko na tón *la*. *Pater noster C* je teda adaptáciou alebo v istom zmysle kontrafaktom melódie *Te Deum*. Ak ju porovnáme s originálom, zbadáme niekoľko zmien. Základná je zmena štruktúry melódie. Melódia *Te Deum* – trinitárnej časti – má v origináli psalmodickú formu s predvetím a závetím.

Príklad 4



V kristologickej časti majú predvetie a závetie inú podobu.

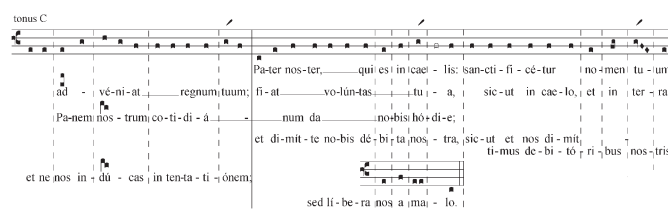
Príklad 5



V melódii *Pater noster C* došlo k voľnému spojeniu týchto prvkov. Najprv sa tu objavuje predvetie II. spojené s melódiou závetia I., neskôr sa melódie objavujú v tomto poradí: predvetie I., predvetie II. a závetie I.

Príklad 6

tonus C



Celá melodická štruktúra je predstavená v schéme v nasledujúcej tabuľke:

Tabuľka 3

1. Predvetie II + 2. Závetie I
3. Predvetie I + 4. Predvetie II + 5. Závetie I
6a. Predvetie I + 6b. Predvetie II
7. Predvetie II + 8. Závetie I
9. Predvetie I + 10. Závetie II

Autor teda mení štruktúru melódie, ktorá v origináli nespájala týmto spôsobom dve rôzne čiastkové melódie. Iná štruktúra textu v *Pater noster* si vyžadovala zmenu melodickéj štruktúry. Rozdiely vidíme aj v jednotlivých kadenciách, v ktorých adaptátor zjednodušuje melodické formuly vynechávaním neum alebo ich rozložením

¹⁸ *Graduale Romanum*. Solesmes, 1979, s. 814.



na jednotlivé tóny. Efektom týchto zmien je úplne nová melódia.

V Rímskom misáli 1980 a v LS I. sú uvedené dve rôzne adaptácie melódie *Pater noster C*. V LS I. pri tejto melódii, ktorú zostavovatelia nazvali *Modlitba Pána – nápev IV. slávnostný*, je chyba v uvedenom prameni melódie. Nie je to melódia *Te Deum – tonus sollemnis* z Graduale Romanum 1979 strana 838, ale ako sme už uviedli, *Tonus antiquus*.

Rímsky a slovenský misál neuvádzajú melódiu pre vstupný text celebranta k *Pater noster C*. Nachádzame ju až v Graduale Romanum 1979 a jej adaptáciu v LS I.

Bratislavský nápev

Gregoriánsky základ má aj melódia uvedená v LS I. ako *Modlitba Pána – nápev II. bratislavský*. Je to kompozícia postavená na motíve melodickéj hlavice¹⁹ gregoriánskeho hymnu *Gloria*, ktorý sa nachádza v *Missale Notatum Strigoniense* z roku 1341.²⁰ Táto melódia nemá psalmodickú štruktúru ako to bolo v predchádzajúcich gregoriánskych melódiách. Dá sa vyjadriť v schéme štyroch hudobných viet, ktoré sú viac alebo menej príbuzné.

Tabuľka 4

Hudobná veta	Textový úsek
A	1.
B	2. 3.
B ¹	4. + 5.
B ²	6.
B ³	7. + 8.
B ⁴	9. 10.

Celok spájajú štyri hudobné motívy. Dva sú príbuzné – motív *a* + *a1*, tretí plní v Modlitbe Pána funkciu *initia* – motív *b*. Tento pochádza skôr z invencie skladateľa, pretože v melódii *Gloria* sa nenachádza v uvedenej podobe. Štvrtý motív sa objavuje v zmenenej podobe iba raz.

Príklad 7

Autorovi išlo o vytvorenie charakteristickej iniciálnej formuly, ktorá by odlíšila túto melódiu od iných uvedených v LS I. Úvodný interval čistej kvarty je najlepším charakteristickým znakom celej melódie. Toto *initium* sa v melódii Modlitby Pána objavuje ešte dva razy – v 6. a 7. textovom úseku – čím zjednocuje celú kompozíciu.

¹⁹ LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2000, s. 63.

²⁰ *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio. Musicalia Danubiana 1*. Red. J. Szendrei – R. Rybarič. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet 1982, s. 600.

Je to možno alúzia na jednoduchú gregoriánsku melódiu, v ktorej sa *initium* objavuje na tých istých miestach. Posledná hudobná veta B⁴ s poslednými dvoma úryvkami textu je transpozíciou druhej časti predchádzajúcej vety B³ o malú terciu nižšie.

Príklad 8

Z modálnej stránky originál – melódia *Gloria* – patrí k *deuterus authenticus* (III. módus) s tenorom *la*, finálou *mi* a charakteristickým napätím medzi *si* a *do*. V adaptácii však bolo toto napätie obmedzené, či priam nivelované. Recitačný tón *la* bol zachovaný. Úloha melodického akcentu bola zverená tónu *do*, niekedy aj *si*. Kadencie, počnúc druhou hudobnou vetou, majú podobný charakter. Sú postavené na jednom akcente a dvoch prípravných tónoch a ich finála je *sol*. Prenesenie tenoru v posledných dvoch úsekoch textu z tónu *la* o terciu nižšie na tón *fa* sa oslabil modálna jednoznačnosť melódie. Finálou v poslednej kadencii je *sol*. Je to tón, od ktorého sa začína *initium* v Embolizme. Týmto spôsobom sa končí aj gregoriánska melódia *Pater noster*. Avšak skutočnosť, že melódia dvoch posledných úryvkov Modlitby Pána padá na tenor *fa*, môže viesť k tomu, že celebrant, ktorý by mal pokračovať v Embolizme na tenore *la* môže zneistiť. Totiž melódia Embolizmu v starodávnom módu *re* sa konzekventne vyhyba tónu *fa*.

Negregoriánske melódie

Slovenský LS I. okrem uvedených melódií pre Modlitbu Pána obsahuje ešte ďalšie dve. Spolu teda uvádza šesť melódií, čo bolo od počiatku, počas príprav aj po jeho vytlačení veľmi kritizované.²¹

Prešovský nápev

Melódia č. 5 v LS I. je adaptáciou modelu pochádzajúceho z gréckokatolíckej liturgie. V poznámke vedľa názvu melódie je uvedený melodický vzor – *podľa: Otče náš na tretij hlas stichiry, samopodobnyj, z liturgie prešovskej*

²¹ Hlavným argumentom proti tak početným nápevom na Modlitbu Pána bola obava pred ohrozením jednoty v slávení liturgie na Slovensku. Porov. OLOS, Š.: *Kritické poznámky k Liturgickému kancionálu* (strojopis v archíve Biskupského úradu v Spišskej Kapitule).

eparchie.²² Adaptátor uvádza, že táto melódia v porovnaní s gregoriánskymi má „vrúcnější“ charakter.²³

Príklad 9



Táto skladba je postavená z troch melodických motívov: prvý - *a* - s descendenčne melodickou líniou, druhý - *b* - a tretí - *c* - s oblúkovou melodikou. Motívy sú v podstate vytvorené z jednej melodickej schémy, ktorá je transponovaná najprv o malú terciu vyššie, neskôr o sekundu vyššie.²⁴ Motívy zoradené vedľa seba vytvárajú akúsi gradáciu.

Príklad 10



Recitantou v prvých dvoch motívoch je tón *mi*, v treťom sa recitanta dvíha na tón *fa*. Finálou v záverečnej kadencii je tón *do*. Ide teda o klasickú durovú tóninu.²⁵ Problematický je prechod z tejto melódie Modlitby Pána na Embolizmus. Jediné vhodné riešenie je, aby celebrant začal *initium* od finály melódie Otče náš. Toto by nemalo spôsobovať problémy, pretože finála a prvý tón intonácie Embolizmu je tón *do*. Avšak rozličný je tenor recitácie. V Modlitbe Pána je to *mi* a *fa*, v Embolizme *re*. Objavuje sa tu teda úplne iná modálna štruktúra. V praxi mnohí celebranti si s tým nevedia poradiť. Problém je spojený aj s tým, že celebrant nemá pred sebou zápis aspoň ukončenia jednotlivých melódií, aby sa dokázal nájsť a pokračovať v speve na vhodnom tóne. Samotná prešovská melódia Modlitby Pána ho nenasmeruje tak ako to robí gregoriánska melódia - jednoduchá či slávnostná.

Problém sa objavuje aj pri úvodnej výzve celebranta k Modlitbe Pána v prešovskej melódii. Recitanta na tóne *as* je dosť vzdialená klíme gregoriánskych spevov, ktoré predchádzajú Modlitbe Pána.

²² *Liturgický spevník I*. Typis Polyglottis Vaticanis, 1990, s. 75, č. 637. Zostavovateľ spevníka na inom mieste podáva trochu modifikovanú informáciu: ... na druhý hlas stichiry, samopodobnyj, ... Porov.: LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2000, s. 63.

²³ SLK: *Liturgický spevník I a jeho uvádzanie do praxe*. Red. J. Lexmann. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1999, s. 39.

²⁴ Kvôli lepšiemu prehľadu motívy označujeme rôznymi písmenami, napriek tomu, že ide o príbuzné motívy (*a*, *a1*, *a2*).

²⁵ V LS I. je melódia uvedená v tónine Es dur. Išlo pravdepodobne o to, aby celebrant pokračoval na tóne s patričnou výškou (*initium* Embolizmu je *es-f*, recitanta *es*).

Vyšehradský nápev

Posledná melódia pre Modlitbu Pána v LS I. nesie titul *Modlitba Pána - nápev VI., vyšehradský*. Melódia bola prevzatá zo spevníka Cantus Catholici,²⁶ avšak nachádzala sa už v stredovekom Vyšehradskom rukopise.²⁷ Zostavovateľ LS I. konštatuje, že táto melódia nie je tonálne zhodná s melódiou Embolizmu, preto sa má používať iba pri recitovaných omšiach.²⁸

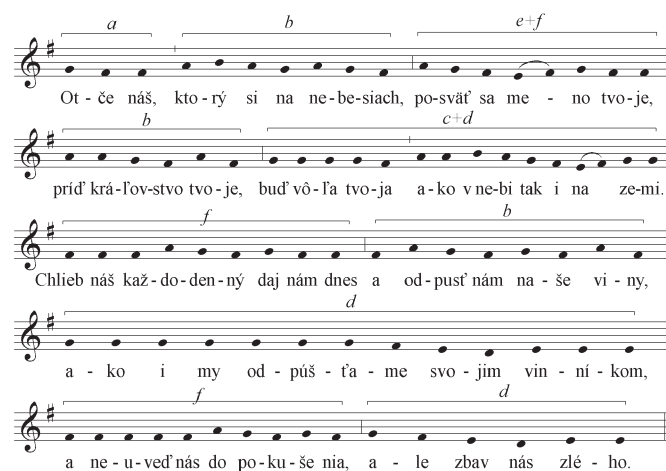
Melodickej schémou je stredoveká pieseň, ktorej melódia sa dá rozložiť na šesť melodických fráz.

Príklad 11



Adaptátor slobodne použil jednotlivé frázy a prispôbil ich textu Modlitby Pána. Sloboda sa tu prejavuje vo formovaní melodickej línie a v poradí jednotlivých melodických fráz.

Príklad 12



Bohatsvo melódií na Modlitbu Pána v slovenských liturgických knihách je pozitívnym javom, ktorý môžu zvidieť mnohé okolité národy. Treba sa však pýtať, či ho využívame?! Nezriedka v úsilí o „novosť“ vyhľadávame iné, nie vždy vhodné riešenia. Tu je dôležité si uvedomiť, že melódia Modlitby Pána vyžaduje špeciálne schválenie Apoštolského stolca.

²⁶ Melódia piesne: Rozmyšľajmež dnes my vierný Krestiane. Cantus Catholici, 2. vydanie 1700, s. 73.

²⁷ LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, s. 63.

²⁸ SLK: *Liturgický spevník I a jeho uvádzanie do praxe*. Red. J. Lexmann. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1999, s. 91.

MARIÁNSKE ANTIFÓNY A HYMNY

m.: gr. ch
h.: RA

VII

Sub tú-um prae-sí - di - um con-fú - gi-mus,
Sancta De - i Gé-ne-trix; nóstras de-pre-ca - ti - ó - nes
ne de-spí - ci - as in ne-ces - si - tá - ti - bus;
sed a pe-rí-cu-lis cun - ctis lí-be-ra nos sem - per,
Vir-go glo-ri - ó - sa et be - ne - dí - cta.

m. a h. JL

Pod tvoju ochranu sa u-tie - kame, svä-tá Božia Rodička.




Ne - od - vra - caj zrak od na - šich pro-sieb,



pomôž nám v nú - dzi a z každé-ho ne-bez-pe-čenstva



nás vyslobod', ty, Panna sláv-na a požehnaná. A-men.



m. gr. ch.
h.: RA

Al - ma Redemptóris Mater, quae pér-vi - a cae-li

por-ta ma-nes, et stel-la ma-ris, suc-cúr-re ca-dén-ti,

súr-ge-re qui cu-rat, pó-pu-lo: tu quae ge-nu - í - sti,

na - tu - ra mi-rán-te, tu-um san-ctum Ge-ni-tó - rem,

Vir-go pri-us ac po-sté-ri-us, Ga-bri - é - lis ab o - re,

su-mens il - lud A - ve, pec-ca-tó-rum mi-se-ré - re.

m.: gr. ch.
h.: RA

Sal-ve, Re - gí - na, Ma-ter mi - se - ri - cór - dí - ae,

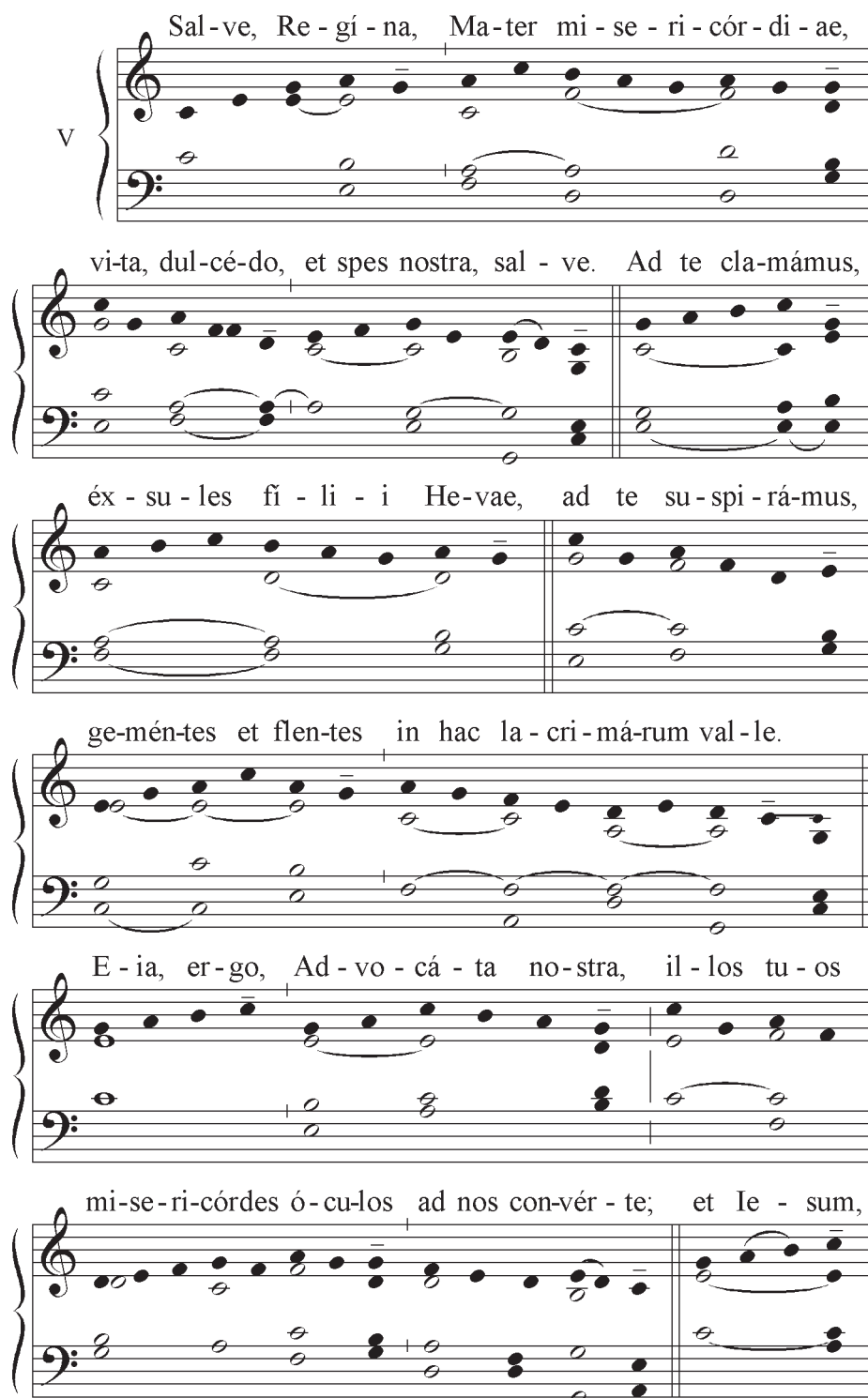
vi-ta, dul-cé-do, et spes nostra, sal - ve. Ad te cla-mámus,

éx - su - les fi - li - i He-vae, ad te su-spi-rá-mus,

ge-mén-tes et flen-tes in hac la - cri-má-rum val-le.

E - ia, er-go, Ad - vo - cá - ta no-stra, il - los tu - os

mi-se-ri-cór-des ó-cu-los ad nos con-vér - te; et Ie - sum,



be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i, no - bis post

hoc ex - sí - li - um o - stén - de. O cle - mens, O pi - a,

O dul - cis Vir - go Ma - rí - a.

Po - žeh - na - ná si, Pan - na Má - ri - a, *m. a. h.: sš*



od Pá - na, Bo - ha, Naj - vyš - šie - ho



nad všet - ky že - ny na sve - te.



m. a h.: SŠ

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

čo ma - la chví - le ra - dost - né,

tej, čo tr - pe - la bo - lest - ne

a má od - me - ny sláv - nost - né.

6. A - men.

m. a h.: SŠ

Ve - le - bí moja (du - ša Hos-po-di - na) *
du - ša Pá - na a môj

duch ja-sá v Bo - hu, mo - jom Spa-si-te-ľo - vi,

1. le - bo zhlíadol na poníženosť svojej slu - žob - ni - ce. *
 3. le - bo veľké veci mi urobil ten, kto - rý je moc - ný, *
 5. a je - ho milosrdenstvo z pokolenia na po - ko - le - nie *
 7. U - ká - zal silu svoj - ho ra - me - na, *
 9. Moc - ná - rov zo - sa - dil z tró - nov *
 11. Hladných nakrmil dob - ro - ta - mi *
 13. U - jal sa Izraela, svojho slu - žob - ní - ka, *
 15. a - ko sľúbil na - ším ot - com, *

2. Hľa od tejto chvíle
 blahoslaviť ma budú všet - ky po - ko - le - nia,
 4. a svä - té je je - ho me - no
 6. s tý - mi, čo sa ho bo - ja.
 8. rozptýlil tých, čo v srd - ci pyš - ne zmýšľa - jú.
 10. a po - vý - šil po - ní - že - ných.
 12. a boha - tých pre - pus - til na - prázd - no.
 14. lebo pamätá na svo - je mi - lo - sr - den - stvo,
 16. Abrahámovi a je - ho po - tom - stvu na - ve - ky.

(* pôvodný text k tejto melódii)

*m.: gr. ch.
h.: SS*

Ant. A-ve Ma-rí - a, grá - ti - a ple - na:

Dó - mi - nus te - cum, be - ne - díc - ta tu †

in mu-li - é - ri - bus. T. P. † in mu-li - é - ri - bus,

al - le - lu - ia.



Po stopách ženskej hudobnej tvorivosti v kláštoroch (1)

MONIKA MIHALOVÁ



Obrázok 1. Hildegarda z Bingen (1098-1179)

Na rozvoj európskej hudby malo dlhé stáročia rozhodujúci vplyv kresťanstvo. Azda najpodstatnejšiu časť zachovanej, písomne zaznamenatej stredovekej hudby preto tvorili diela náboženského charakteru, resp. skladby bezprostredne súvisiace s liturgiou. Prvou, najdôležitejšou ženou skladateľkou stredovekého byzantského chorálu, a súčasne najvýznamnejšou kresťanskou skladateľkou, ktorej texty a melódie sa zachovali v rukopisoch, je **Kasia**, narodená okolo roku 810. Vytvorila množstvo sakrálnych kompozícií, ale aj svetských básní, hovoriacich neobyčajne ostrou, sarkastickou rečou a útočiacich na drzú, nafúkanú a nemravnú mužskú prirodze-

nosť. Bola považovaná za najkrajšiu a najinteligentnejšiu kandidátku v radoch potenciálnych neviest pre cisára Theophila¹. V dobových spisoch je tiež nazývaná „slávnou melodičkou“.

Extatický ženský spev a tvorivý hudobný prejav existoval nielen vo východných kultúrach, ale aj v stredovekej Európe. Pestoval sa najmä v nemeckých kláštoroch, ktoré sa v priebehu 12. – 14. storočia stali významnými centrami tzv. ženskej mystiky. Ich osadenstvo tvorili panny a vdovy, ktoré sa považovali za „nevesty Kristove“ a verili, že prostredníctvom vedome udržiavaných stavov meditácie sa môžu spojiť so svojim nebeským Ženíchom už tu na zemi. Pocit tejto mystickej jednoty („unio mystica“) sa neraz stupňoval k extatickému stavu opojenia, ktorý sa prejavoval zvláštnymi víziami, často naplnenými akýmisi „nadpozemskými“ veršami a hudbou, ktorú sa potom tieto ženy pokúšali písomne zaznamenať.

Najvážnejším dôkazom existencie extatického ženského spevu je tvorba mystičky **Hildegarde von Bingen** (1098-1179). Je jednou z najznámejších postáv náboženského života v stredoveku. Preslávila sa nielen ako skladateľka, ale aj ako poetka, maliarka, vizionárka, lekár-

¹ SADIE, J.A. – SAMUEL, R.: *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. London : The Macmillan Press Limited, 1995, s. 247.



ka, prírodná výskumníčka² a duchovná radkyňa mnohých význačných postáv náboženského a politického života tej doby. Rodičia Hildegardy, Hildebert a Mechtilda, boli členmi nobility. Zasľúbili ju, ako svoje desiate dieťa, službe Cirkvi. Osemročnú ju zverili do noviciátu pustovníčke Jutte zo Spanheimu, ktorá spolu so svojimi nasledovníčkami prebývala v cele benediktínskeho kláštora v Disibodenbergu. Náboženský život v izolácii mal pre mladé ženy zo šľachtických rodín zvláštnu príťažlivosť. Hildegarda už od raného detstva pociťovala svoju odlišnosť od ostatných ľudí. Mala podivné videnia a schopnosť predvídať budúce udalosti každodenného života. Ako 15-ročná na seba obliekla rúcho benediktínskej rehoľnice a prijala večné sľuby. Po smrti Jutty v roku 1136 sa Hildegarda stala hlavou (magistrou) ženskej komunity. Jej pomoc a radu vyhľadávali králi a kráľovné, opáti a abatyše, mníši i rehoľníčky, ale aj svetské osoby³. Medzi r. 1147 a 1150 založila kláštor v Rupertsbergu, v údolí Rýna, blízko Bingenu a usadila sa tam s 18 (spolu)sestrami. Okolo r. 1165 založila dcérsky dom v Eibingene, na opačnej strane Rýna, blízko Rudesheimu. Medzi r. 1160 a 1170 zvládla štyri rozsiahle misie po Nemecku. Navzdory častým zdravotným ťažkostiam neprestala Hildegarda písať práce z oblasti teológie a hudby, ale aj lekárstva a prírodných vied. Štyridsaťpäť rokov po jej smrti bol doručený roku 1233 na Rupertsberg protokol z Ríma. Obsahoval všetky údaje zhromaždené pre jej svätorečenie⁴. Zázraky zaznamenané do tej doby však nestačili. Mníšky mali doplniť ďalšie. Tie to ale odmietli. V úsilí pápežov Gregora IX. a Inocenta IV. o jej kanonizáciu pokračovali aj ich nasledovníci Klement V. a Ján XXII. Opakované postupy, žiaľ, nevedli k ničomu. Jej meno však je v Rímskej martyrológii a jej sviatkom je 17. september.

Hildegardina tvorba hudby a lyrickej poézie sa datuje približne od roku 1140. Už v detstve mala videnia, ktoré sa neskôr zintenzívnili a v roku 1141 s pomocou mnícha Volmara prijala Boží príkaz zaznamenať čo zakúšala. Výsledkom je ilustrované dielo *SCIVIAS*⁵, na napísanie ktorého potrebovala 10 rokov a 26 zjavení. Nasledovali *Liber vitae meritorum* (Kniha života) a *Liber divinorum operum*. Tieto tri diela vytvárajú trilógiu apokalyptických, prorockých a symbolických vízií, ktoré ju okamžite široko - ďaleko preslávili. Zostala známa ako „rýnska

Sybila“, konzultovala a dlhodobo si dopisovala s pápežmi, cisármi, kráľmi, arcibiskupmi, opátmi a opátkami, nižším klérom i laikmi, bola aktívna v politike a diplomacii (zachovalo sa od nej okolo 300 listov, adresovaných o. i. kráľovi Henrichovi II., cisárovi Ferdinandovi Barbarosovi či sv. Bernardovi z Clairvaux). Jej ďalšia zbierka, nazvaná *Symphonia armoniae coelestium* (Symfónia nebeskej harmónie)⁶, obsahuje 77 zhudobnených poém, antifón, responzórií, sekvencií a hymnov + spevy *Kyrie* a *Aleluja*. Spolu vytvárajú liturgický cyklus prevažne sviatočného charakteru. Skomponovala tiež duchovnú spevohru o ľudskej duši, v ktorej bojuje zlo so cnosťami, nazvanú *Ordo virtutum*, *Kyrie* a 7 omšových sekvencií, 35 antifón a 7 hymnov pre officium. Okrem toho je aj autorkou životopisov sv. Disiboda a sv. Ruperta. Ako predstavená veľkého kláštora bola veľmi zaprázdnená, preto čistopisy svojich diel nechávala zhotoviť asistentkám. Melodika jej skladieb je mimoriadne svieža a originálna, vyznačujúca sa osobitnou záľubou vo veľkých intervalových skokoch. Texty kompozícií pochádzajú takmer bez výnimky od nej osobne a pohybujú sa stále v okruhu základných tém nemeckej ženskej mystiky – t.j. okolo panien, ktoré sa zapáčili Bohu, okolo Krista ako nebeského Ženícha, okolo Márie a jej lona, z ktorého znie celá symfónia neba, veľmi často aj okolo sv. Uršule s jej 11 000 panenskými družičkami, ktorej uctievanie bolo v Porýní rozšírené⁷.

Na vynikajúci príklad Hildegardy z Bingenu dlhý čas nenadviazala žiadna žena⁸. Dôvod určite nespočíva len v akomsi náhlom „útlme“ ženskej kreativity, ale aj v ďalšom vývoji nemeckej ženskej mystiky, ktorá sa svojimi polosvetkými formami približovala často k heréze, a ktorú preto cirkev kruto potláčala. Čarodejnícke procesy a upálenie na hranici boli teda dosť pádnym „argumentom“, ako mníšky odlákať od komponovania extatických spevov. Práve na tomto príklade sa stáva zřejmé, že medzi postojom kléru, nepriateľským voči ženám a hudbe, a poklesom ženskej radosti z komponovania vznikol očividný súvis⁹.

Za pozornosť stoja aj podmienky, v akých komponovali hudobne nadané ženy, žijúce v európskych štátoch, v ktorých sa kresťanstvo stáročia vyrovnávalo s náboženskou, politickou a kultúrnou konkurenciou islamu, teda predovšetkým v Španielsku a Portugalsku. Cirkevná vrchnosť aj tu začala bojovať proti ženskej

² Na dobu, v ktorej Hildegarda žila, majú neuveriteľne vysokú hodnotu jej spisy o medicíne (zaoberajúce sa o. i. nervovým systémom, krvným obehom, psychologickými problémami, ženskými chorobami či otázkami hygieny) a prírodovedecké štúdie o mineráloch, rastlinách, stromoch, rybách, vtákoch, štvornožcoch i plazoch (popísala takto okolo tristo živočíšnych druhov, pričom napr. jej prehľad rýb žijúcich v Rýne nepotreboval až do roku 1666 žiadne opravy ani doplnky!); jej encyklopédiu nazvanú *Physica* používali dlhú dobu ako učebnú pomôcku na známej lekárskej škole v Montpellier. (Porov.: RAVÍK, S.: *Veľká kniha svätca*. Praha : Nakladatelství Regia, 2002, s. 266 – 267.)

³ LETZ, J.: *Mystičky západu*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2002, s. 48.

⁴ BEUYSOVÁ, B.: *Neboť jsem nemocná láskou. Život Hildegardy z Bingenu*. Praha : Prostor, 2005, s. 25.

⁵ *Scire vias Domini - poznať Pánove cesty*.

⁶ LETZ, J.: *Mystičky západu*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2002, s. 49.

⁷ Porov.: WEISSWEILER, E.: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München : Bärenreiter Verlag & Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, s. 46.

⁸ Istú podobnosť s Hildegardou von Bingen vykazuje až o dve storočia neskôr život **svätej Birgitty Švédskej** (cca 1303-1373). Takisto pochádzala zo vznešeného rodu a už v ranom detstve bola známa svojimi víziami. V dospelom veku udržiavala kontakt s vysokou šľachtou a duchovenstvom, a podobne ako Hildegarda, aj ona zapisovala svoje zjavenia, miestami tiež hudobného rázu.

⁹ Porov.: WEISSWEILER, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 1999, s. 49.



Obrázok 2. Anna z Kolína (1480-1530)

hudbe, ktorá bola podľa nich „amatoria“, „obscena“, „luxuriosa“ a „diabolica“, klérus bol však natoľko zamestnaný tým, aby svoje ovečky nepripustil k islamu a jeho kultúre, že na polemiku nepriateľskú voči ženám a hudbe neostal čas, a tieto hlasy postupne zmlkli. Ženy teda mohli aj mimo kláštora pestovať svoju špecifickú piesňovú tradíciu relatívne nerušene.

Obdobie medzi 13. a 15. storočím neprináša so sebou z hľadiska našej problematiky žiadne pozoruhodné mená, diela, či udalosti. Postoj k žene zostáva v svetkých i cirkevných kruhoch naďalej prezieravý až nepriateľský, a ako už bolo vyššie spomenuté, komponovanie a verejné uvádzanie vlastnej hudby sa môže stať pre príslušníčky nežného pohlavia činnosťou priam nebezpečnou. Pozoruhodnú zmenu spoločenskej klímy i nazerania na ženskú hudobnú tvorivosť prináša až tzv. Deventerské hnutie, nový náboženský smer, známy pod názvom „devotio moderna“, šíriaci sa od začiatku 15. storočia a stojaci v určitom protiklade k oficiálnej teológii a k rádrovým pravidlám. Jeho prívrženci - okrem príslušníkov kléru i laici oboch pohlaví - sa navzájom označovali ako „bratia a sestry spoločného života“. Venovali sa duchovnému cvičeniu, ale aj praktickej práci v poľ-

nohospodárstve, remesle a písaní, stáli teda kdesi medzi životom cirkevným a svetským. Podobne ako v prípade mystiky, boli to opäť ženy, ktoré sa masovo pripojili k novému reformnému hnutiu. Garantovalo im isté práva i pole pôsobnosti. V rýchлом slede sa zakladali sesterské domy „spoločného života“ v Münsteri, Weseli a Hildesheime, ktoré boli vždy v intenzívnom vzťahu s kláštormi augustiniánok a cisterciánok. V druhej polovici 15. storočia vytvorili v tomto prostredí vzácny resp. ponzoriálny liturgický spev pre predspevákov a chór. Roku 1469 bol dokonca vydaný predpis, že hlavnú omšu odspievajú „samé panny“. Mníškam tak boli priznané hudobno-liturgické privilégia, o ktorých vo vlastných regulách rádu nebola reč.¹⁰ Ženy z Wienhausenu nemuzicírovali iba na službách Božích, ale aj pri každodennej práci. Kým vyšivali, šili a tkali v dielni, jedna predspevávajúca spievala poučné a zábavné piesne. Tak sa vysvetľuje veľký počet balád a zrýmovaných verzií biblických príbehov v **Knihe piesní z Wienhausenu**. Obsahuje spolu 59 piesní, z ktorých 15 je zachytených aj s melódiou. Notový zápis svedčí o tom, že skladateľky boli hudobne vyškolené. Z týchto 15 melódií je iba 5 udá-

¹⁰ Porov.: WEISSWEILER, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 1999, s. 59.



vaných ďalšími svetskými alebo duchovnými prameňmi. Zvyšné piesne sú zapísané prvýkrát a sú tak zrejme pôvodným piesňovým bohatstvom ženského kláštora.

Oproti knihe piesní z Wienhausenu, ktorá síce obsahovala individuálnu tvorbu, ale ako celok je kolektívnym dielom, treba **Knihu piesní Kathariny Tirs** považovať jednoznačne za dielo jednotlivca, nakoľko až 72 z 80 piesní pochádza z jedného pera. Spoločenská a liturgická hodnota muzicírovania bola podobná tej v kláštore vo Wienhausene, pretože aj tu mníšky praktizovali formu „vita communis“, čiže spoločného života, podieľali sa na školskom vyučovaní, ošetrovaní chorých a tiež pestovali ručné práce. Zaujímavým na rukopisnej zbierke Kathariny Tirs je pomerne vysoký počet svetkých foriem a množstvo pokusov pretransformovať piesne mestské a vidiecke, spevy o láske či ľudové balady do jazyka populárnej mystiky a prispôbiť ich tak speváckym príležitostiam v rámci kláštorného života.

Významná duchovná kniha ženských piesní vznikla aj v Kolíne, ktorý sa stal najdôležitejším centrom náboženského ženského hnutia neskorého stredoveku. Pre všetky nevydaté resp. ovdovené ženy, ktoré nechceli pracovať ako slúžky v kúpeľoch, prostitútky, pračky alebo uhliarky, nebola žiadna možnosť povolania, pretože remeslá boli takmer bez výnimky v rukách mužov. Iba v „konventoch beginiek“, situovaných v centre mesta, smeli robiť všetko, čo im v meštianskom živote nebolo umožnené. Atraktivita týchto zariadení bola taká veľká, že sa o prijatie uchádzali ženy zo všetkých sociálnych vrstiev, od roľníckeho stavu až po particijov. **Anna z Kolína** (1480-1530), ktorej meno nesie aj kniha piesní vytvorená okolo roku 1500, sa stala „matkou“ takého ženského spoločenstva a svoju slávnú knihu dala pravdepodobne zostaviť viacerým beginkám pre spoločný spev v domácej kaplnke a dennej miestnosti. **Knihy piesní Anny van Collen** je svojimi 82 melódiami obsahom najbohatší prameň stredovekej nemeckej duchovnej hudby. Napriek tematickým ťažiskám, ako sú Vianoce či uctievanie Márie a svätých, je táto zbierka orientovaná oveľa svetskejšie ako ostatné dolnosaské a vestfálske rukopisy.

Ako konštatuje E. Weissweiler, intenzívne sa zoberajúca výskumom v tejto oblasti, i keď Katharinu Tirs, mníšky z Wienhausenu a beginky okolo Anny von Köln nemôžeme považovať za skladateľky náročných hudobných umeleckých diel (čerpali totiž iba z akejsi „zdeformovanej“ hudobnosti, ľudovej hudby svojho okolia a celkom elementárnych hudobno-teoretických poznatkov), napriek tomu by bolo „chybné zmenšovať ich hudobno – dejinné zásluhy, pretože svojimi prepracovaniami starších nápevov i novými, pôvodnými kompozíciami pestovali duchovnú pieseň meštianskeho stredného stavu,

ktorá sa stala základným kameňom západoeurópskej umeleckej hudby až po J. S. Bacha“.¹¹

Od polovice 16. storočia existuje v severotalianskych kláštoroch opäť dôležitá tradícia ženskej skladateľskej činnosti. Zastúpenie komponujúcich mníšok je v tomto prostredí také silné, že ich už v tomto článku nebude možné obsiahnuť. Preto bude vhodnejšie venovať im pozornosť v osobitnom článku, akejsi druhej časti tohto príbehu o ženskej hudobnej tvorivosti v kláštoroch. Pre zaujímavosť spomeňme aspoň mená významných talianskych rehoľníčok: Raphaella Aleotti, Caterina Alessandra, Chiara Margarita Cozzolani, Isabella Leonarda, Cesis Sulpitia, Lucrezia Orsina Vizzana, Maria Xaveria Perucona, Bianca Maria Meda, Rosa Giacinta Badalla, Claudia Sessa, Claudia Francesca Rusca a Alba Tressina.

Vzhľadom na to, že vývoj hudobnej tvorby na Slovensku bol voči Európe dlhodobo oneskorený, aj predsudky voči ženskej hudobnej tvorbe tu pretrvávali oveľa dlhšie. S prvou (a dlho, dlho jedinou) známou skladateľkou na našom území sa stretávame až v období klasicizmu, t.j. v druhej polovici 18. storočia. Je ňou rehoľná sestra **Mária Stanislava - Seydl** (1752-1837), dlhoročná vedúca uršulínskeho kostola v Bratislave. Je autorkou niekoľkých sakrálnych a klavírných diel a pre svoje žiačky vytvorila tiež didakticky zameranú latinskú spevohru¹².

Výber z literatúry:

- BEUYSOVÁ, B.: *Neboť jsem nemocná láskou. Život Hildegardy z Bingenu*. Praha : Prostor, 2005.
- BOWIE, F.: *Moudrost Hildegardy z Bingenu*. Kostelní Vydří, 1998.
- KOLEKTÍV: *Lexikón slovenských žien*. Martin : Národný biografický ústav Slovenskej národnej knižnice, 2003.
- LEMAITROVÁ, N. a kol.: *Slovník křesťanské kultury*. Praha : Garamond, 2002.
- LETZ, J.: *Mystičky západu*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2002.
- SADIE, J.A. – SAMUEL, R.: *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. London : The Macmillan Press Limited, 1995.
- WEISSWEILER, E.: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München : Bärenreiter Verlag & Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

¹¹ WEISSWEILER, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 1999, s. 75.

¹² Porov.: KOLEKTÍV: *Lexikón slovenských žien*. Martin : Národný biografický ústav Slovenskej národnej knižnice, 2003.

INTERPRETI LITURGICKEJ HUDBY (1)

MÁRIA PAŠKOVÁ

Celebrant

Latinské slovo *celebrare* označuje konať niečo sväté, vykonávať svätú činnosť, robiť to s radosťou, sviatočne, slávnostne a nábožne. V starokresťanských časoch nepoužívali vo vzťahu kňaza spravujúceho liturgiu termín celebrant. Nazývali ho „predsedajúcim, vedúcim, sprievodcom.“ Celebrantom bolo celé liturgické zhromaždenie.

Dnes pod pojmom celebrant rozumieme biskupa, kňaza a diakona, teda mužov obdarených hierarchickým kňazstvom. V niektorých liturgických činnostiach celebrantmi môžu byť aj laici. Sú to však mimoriadni vysluhovatelia, ktorí majú na to právo ak im bolo udelené povolenie, a ak vykonávajú túto funkciu v presne určených prípadoch.

Celebranta – teda sprievodcu konkrétneho liturgického spoločenstva – môžeme prirovnať k dirigentovi orchestra. „Dirigent orchestra“ – celebrant sa modlí v mene veriacich a tiež naraz s nimi, vykonáva sväté obrady, učí veriacich a je zodpovedný za poriadok celej slávnosti. V starokresťanských časoch celebrant vyberal texty, ktoré sa čítali, tiež spevy a dával znak na začatie alebo ukončenie danej činnosti.¹

Celebrant nie je vlastníkom liturgie, nekoná na základe vlastných možností. Celebrant koná *in persona Christi*. „Kňaz predsedá zhromaždenému ľudu v osobe Krista.“² Znamená to, že každú liturgiu spravuje osobitne Ježiš Kristus, ktorého predstavuje kňaz. V Kristovom mene celebrant spravuje sväté činnosti, čo v konečnom dôsledku znamená, že v osobe celebranta je prítomný Ježiš Kristus. Pripomína to konštitúcia Druhého Vatikánskeho koncilu o posvätnéj liturgii *Sacrosanctum concilium*: „Kristus je stále so svojou Cirkvou, je prítomný v obete svätej omše aj v osobe toho, kto ju slúži. Lebo teraz sa prostredníctvom kňazov obetuje ten istý Kristus, čo kedysi obetoval seba samého na kríži.“³

Celá moc a hodnosť celebranta vyplýva z jeho podielu na Kristovom kňazstve. Celebrant v liturgickom zhromaždení sprítomňuje Ježiša Krista ako hlavu spoločenstva veriacich. „Preto je každé liturgické slávenie ako dielo Krista kňaza a jeho tela, ktorým je Cirkev.“⁴

Celebrant nie je delegátom liturgického zhromaždenia – nie je poslaný liturgickým zhromaždením. Svoje poslanie dostal od Krista vo sviatosti kňazstva. Nezmatateľný sviatostný znak mu dáva na Kristovom kňazstve konkrétnu a špeciálnu účasť.

¹ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościola*. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 224.

² *Inštrukcia o posvätnéj hudbe v liturgii Musicam sacram*, čl. 14. In: *Liturgia* 2-3, 1992, s. 114.

³ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 7. In: *Liturgia* 4/1992, s. 198.

⁴ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 7. In: *Liturgia* 4/1992, s. 198.

Reprezentovanie Krista sa rozširuje ešte o jeden rozmer. Kristus v liturgii koná so svojím telom – Cirkvou. „Kristus je stále so svojou Cirkvou, najmä v liturgických úkonoch.“⁵

Preto celebrant konajúci *in persona Christi* reprezentuje tiež Cirkev. „Preto je každé liturgické slávenie ako dielo Krista kňaza a jeho tela, ktorým je Cirkev.“⁶ Musí preto zostať v jednote s Cirkvou.

Celá funkcia reprezentovania Krista i Cirkvi viaže celebranta k rešpektovaniu zásad i predpisov ustanovených Cirkvou. „Duchovní pastieri musia bdieť, aby sa pri liturgických úkonoch zachovávali predpisy o platnom a dovolenom slávení.“⁷

Hodnosť i výnimočnosť funkcie celebranta je aj v tom, že má špeciálny odev, ktorý má oblečený pri vykonávaní svätých činností, má centrálné miesto pri oltári a používa špeciálne symboly úcty, napríklad kadidlo. Túto hodnosť funkcie celebranta vykresľuje aj správanie sa veriacich, ktorí počas jeho príchodu a odchodu stoja.

Biskup

„Biskupa treba pokladať za veľkňaza svojho stáda. Od neho sa určitým spôsobom odvodzuje a od neho závisí život jeho veriacich v Krista. Preto si všetci majú liturgický život diecézy sústredený okolo biskupa vysoko ceniť v presvedčení, že Cirkev sa prejavuje hlavne v plnej a aktívnej účasti všetkého svätého Božieho ľudu na tých istých liturgických sláveniach, predovšetkým na tej istej Eucharistii, na spoločnej modlitbe, pri tom istom oltári, ktorému predsedá biskup obklopený svojimi kňazmi a posluhujúcimi.“⁸

Biskupi ako pokračovatelia tradície apoštolov majú v Cirkvi kľúčové postavenie, najväčšiu právomoc a zodpovednosť. Biskup je hlavný správca Božích tajomstiev (*dispensator mysteriorum Dei*), on taktiež riadi (*moderator*), podporuje (*promotor*) a stráži (*custos*) celý liturgický život vo svojej diecéze.⁹ Kompetentnou autoritou vo veci liturgickej hudby pre územie diecézy je sídelný biskup. Musí preto dobre ovládať liturgický a pastorálny zmysel spevu. Na ňom leží zodpovednosť za dôležité územné rozhodnutia týkajúce sa liturgie.¹⁰

⁵ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 7. In: *Liturgia* 4/1992, s. 198.

⁶ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 7. In: *Liturgia* 4/1992, s. 198.

⁷ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 11. In: *Liturgia* 4/1992, s. 200.

⁸ *Konštitúcia Sacrosanctum concilium o posvätnéj liturgii*, čl. 41. In: *Liturgia* 4/1992, s. 208.

⁹ MATĚJKA, J.: *Biskup – hlavní liturg v diecézi*. In: *Teologické texty*, 4/1994, s. 115.

¹⁰ PODPERA, R.: *Chránová hudba v hierarchickom zložení účastníkov liturgie III*. In: *Adoramus Te*, 2/2002, s. 4-6.



Kódex kanonického práva predpisuje biskupovi povinnosť „dozerať, aby sa do cirkevnej disciplíny nevkradli zlozvyky, najmä čo sa týka služby slova, slávenia sviatostí a svätenín, kultu Boha a svätých.“¹¹

Vzhľadom na najvyšší stupeň svätenia patrí biskupom medzi účastníkmi liturgie najvyššie postavenie. Ak sa biskup na území svojej diecézy zúčastní liturgie, má to byť vždy on, kto liturgii predsedá. Ak by určil ako hlavného celebranta niekoho iného, aj tak on zostáva predsedajúcim až do konca bohoslužby slova a pri záverečných obradoch.¹²

Medzi rozličnými formami slávenia má z hľadiska významu najväčšiu prednosť omša celebrovaná biskupom, spolu s jeho kňazmi, diakonmi a posluhujúcimi, na ktorej sa plne a činne zúčastňuje zhromaždený ľud.¹³

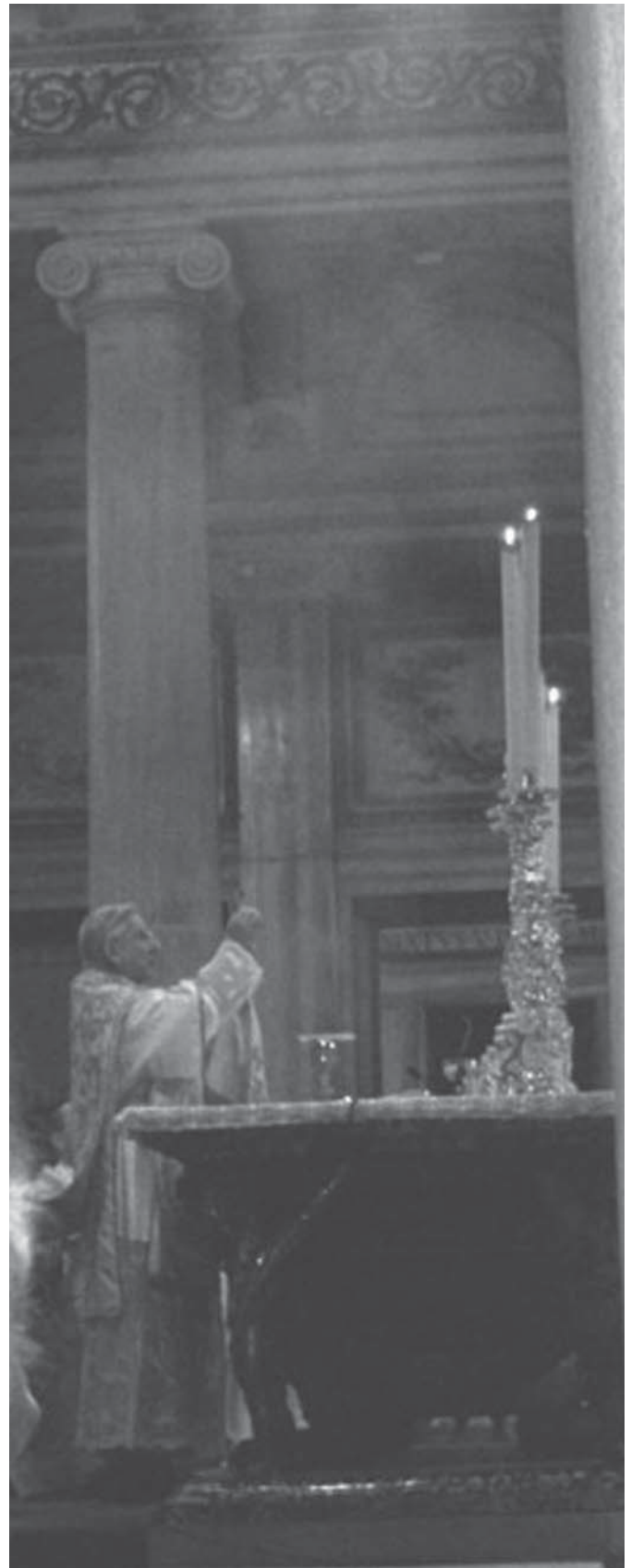
Každé zákonné slávenie Eucharistie riadi biskup osobne alebo prostredníctvom kňazov, svojich pomocníkov. Keď je biskup prítomný na omši, ktorá sa slávi za účasti ľudu, patrí sa, aby on predsedal zhromaždeniu a pri slávení omše si pridružil kňazov a podľa možnosti s nimi koncelebroval. Je to tak nielen preto, aby sa zvýšila vonkajšia slávnosť obradu, ale aby sa tým v plňšom svetle vyjadriło tajomstvo Cirkvi, ktorá je sviatosťou jednoty.¹⁴

Kňaz

Kňaz na základe svojej vysviacky má v rámci liturgie osobitné postavenie. Predsedá zhromaždenému ľudu ako Kristov zástupca, sprítomňuje zhromaždeným osobu samého Krista a v mene všetkých prítomných prednáša Bohu modlitby.¹⁵ Kňaz má svojim správaním sa, svojimi postojmi a vyslovovaním posvätných textov „pripomínať veriacim živú prítomnosť Krista.“¹⁶

Kňaz je faktor, ktorý najväčšmi ovplyvňuje priebeh liturgie. Veľkú úlohu zohráva osobný vzťah celebranta k liturgii, jeho postoje, štýl a správanie sa počas liturgie. Kňaz by si mal uvedomiť, že služba pri oltári a slávenie svätej omše je jeho najvlastnejšou a najšpecifickejšou službou.

Kňaz – správca farnosti zodpovedá za liturgiu a teda aj za liturgickú hudbu vo svojej farnosti. Svojou autoritou ako „vlastný pastier jemu zverenej komunity veriacich“¹⁷ má usmerňovať hudobníkov, spevákov a celé spoločenstvo veriacich aj po hudobnej stránke.¹⁸ Kňaz v úlohe



správca kostola musí aspoň pasívne ovládať úlohy ostatných účastníkov liturgie, musí byť pripravený usmerniť a viesť aj prácu cirkevných hudobníkov.¹⁹

¹¹ Kódex kanonického práva, kán. 392 § 2. In: Kódex kanonického práva, Trnava : SSV, 1996, s. 148.

¹² MATĚJKA, J.: *Biskup – hlavný liturg v diecézi*. In: Teologické texty, 4/1994, s. 115.

¹³ *Všeobecné smernice Rímskeho misála*, čl. 74. In: Rímsky misál, Typis Polyglotii Vaticanis, 1981, s. 39.

¹⁴ *Všeobecné smernice Rímskeho misála*, čl. 59. In: Rímsky misál, Typis Polyglotii Vaticanis, 1981, s. 36.

¹⁵ *Inštrukcia o posvätnéj hudbe v liturgii Musicam sacram*, čl. 13. In: Liturgia 2-3, 1992, s. 114.

¹⁶ *Všeobecné smernice Rímskeho misála*, čl. 60. In: Rímsky misál, Typis Polyglotii Vaticanis, 1981, s. 36.

¹⁷ Kódex kanonického práva, kán. 568. In: Kódex kanonického práva, Trnava : SSV, 1996, s. 219.

¹⁸ PODPERA, R.: *Chrámová hudba v hierarchickom zložení účastníkov liturgie III*. In: Adoramus Te, 2/2002, s. 4-6.

¹⁹ LAITLAUS, J.: *Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby III*. In: Adoramus Te, 3/2000, s. 10.

Kňaz, ktorý chce byť liturgom svojho spoločenstva veriacich, musí ho živiť Božím slovom a sviatosťami. Nemôže pritom obchádzať otázku hudobného sprostredkovania. Zároveň sa však nesmie stať pre Boží ľud príčinou pohoršenia. Profesionálny hudobník má pri výbere hudby dôležité slovo. Kňaz sa však nemôže zriecť svojej zodpovednosti. Má hudobníkom pomáhať svojou radou, predovšetkým čo sa týka výberu textov.²⁰ Aby kňaz mohol spolupracovať s cirkevnými hudobníkmi pri príprave liturgie, vyžaduje si to aspoň všeobecný rozhľad kňaza v oblasti cirkevnej hudby.²¹ Cirkev kňazovi ukladá povinnosť, aby – ak je to možné – vybral pre slávnostné bohoslužby čo najlepších hudobníkov a spevákov.²² „Vždy, keď je na slávenie liturgického úkonu možný výber osôb, je užitočné uprednostniť tých, o ktorých je známe, že sú lepšími spevákmi...“²³

Kňaz z moci svojho svätenia predsedá zhromaždeniu ako Kristov zástupca. Aby sa slová, ktorými sa kňaz obracia na Boha a na prítomných odlišili od bežnej medziľudskej komunikácie prednáša ich zvláštnym štylizovaným spôsobom – spevom či kantiláciou. Je to tradícia, ktorá pretrváva už tisícročia. Nápevy sú tradične veľmi jednoduché, archaické, vo veľmi úzkom hlasovom ambite.²⁴

Aby kňaz mohol spievať správne, musí ovládať predpísané melodické modely, ich notáciu, gramatiku a štylistiku jazykov, v ktorých spieva (teda latinského a príslušného národného). Musí poznať teologický a liturgický zmysel textov, ktoré spieva a prednáša. Správny spev kňaza predpokladá hlasovú výchovu a dodržiavanie hlasovej hygieny, nakoľko praktický výkon kňazského povolania veľmi zaťažuje hlasivky.²⁵ Kňaz stojaci na čele zhromaždenia veriacich má správnym spôsobom a zreteľne spievať jemu určené časti, a tak svojím spevom podnecovať aktívnu účasť na speve ostatných zhromaždených.²⁶

V omšovej liturgii kňazovi prináležia predovšetkým predsednícke modlitby: modlitba dňa, modlitba nad obetnými darmi a modlitba po prijímaní. Tiež všetky výzvy smerujúce k ľudu – dialógy a aklamácie. V prednášaní týchto modlitieb nikto nemôže kňaza zastúpiť. Nemožno ich tiež spoločne s kňazom recitovať či kan-

tilovať, ani sprevádzať na hudobnom nástroji.²⁷ Kňaz spolu s celým zhromaždením prednáša vyznanie viery (Krédó), aklamáciu na konci prefácie (Sanktus) a Modlitbu Pána.

Čoraz častejšie sa zavádza prax kantilácie dialógu pred prefáciou a recitovania samotnej prefácie. Základným problémom tohto nového zvyku je skutočnosť, že sa narúša kompletnosť hudobnej a liturgickej formy. Všetky prvky prefácie – teda prefácia s dialógom aj aklamácia „Svätý“ – tvoria jeden celok. Preto ich kantilácia je jednou z podmienok *missa cantata*. Oddelenie dialógu od textu prefácie a tým rozbitie hudobnej štruktúry tohto spevu sa protíví sláveniu liturgie. Ak okolnosti vyžadujú, že je potrebné prefáciu recitovať, mal byť recitovaný aj dialóg.²⁸

Iným problémom je rešpektovanie melódií z liturgických kníh kňazmi. Na prefáciu je kňaz povinný kantilovať melódiu, ktorá je označená ako *tonus praefationis*.²⁹ Pri omšových modlitbách má kňaz na výber dve melódie. V Rímskom misáli však nie sú presne zaznamenané a tak ich kňazi vlastne správne neovládajú. Aj preto ich kňazi často zle kantilujú. Presné rozlíšenie jednotlivých nápevov orácie vyplýva na jednej strane z úsilia o rôznorodosť v liturgii v závislosti napríklad od stupňa sviatku, na druhej strane má pomôcť kňazovi správne predniesť text modlitby.³⁰

Spevy biskupa sú po hudobnej, formovej a obsahovej stránke totožné so spevmi kňaza.³¹ Výnimku tvoria: spevy pri osobitných obradoch celebrowaných biskupom (napr. udeľovanie sviatosti birmovania, diakonské, kňazské a biskupské svätenie), úvodný pozdrav v biskupskej omši „Pokoje s Vami“ a apoštolské žehnanie „Nech je zvelebené meno Pánovo...“. Hudobný prednes týchto osobitných spevov je zhodný s inými nápevmi celebranta v omši.³²

²⁷ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościola. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 230.

²⁸ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościola. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 228.

²⁹ Po liturgickej reforme Pia X. nachádzame v rímskych knihách päť melódií na orácie. Každá z nich má svoj názov: 1. *Tonus ferialis A*; 2. *Tonus ferialis B*; 3. *Tonus festivus*; 4. *Tonus antiquus simplex*; 5. *Tonus antiquus sollemnis*. V povatikánskych latinských liturgických knihách sa už neuvádzajú. Graduale Romanum 1974 z uvedených piatich nápevov obsahuje iba dva: *Tonus festivus*, ktorý označuje písmenom „A“ a *Tonus antiquus sollemnis* s označením „B“. Nový rímsky misál do tejto dvojice nápevov dodáva ešte *Tonus antiquus simplex*. V slovenskej verzii rímskeho misála bola ako základná prijatá melódia *simplex* – jednoduchá. ADAMKO, R.: Nápevy orácii v Missale Romanum 2002. In Adoramus Te, 1/2004, s. 3.

³⁰ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościola. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 228.

³¹ PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 23.

³² PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 132.

²⁰ BAROFFIO, B. G.: Cirkevná hudba medzi teologickou výchovou hudobníkov a hudobnou výchovou teológov. In: Adoramus Te 4/1997, s. 9.

²¹ PODPERA, R.: Chrátová hudba v hierarchickom zložení účastníkov liturgie III. In: Adoramus Te, 2/2002, s. 4 - 6.

²² PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 19.

²³ Inštrukcia o posvätnej hudbe v liturgii Musicam sacram, čl. 8. In: Liturgia 2-3, 1992, s. 115.

²⁴ LAITLAUS, J.: Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby III. In: Adoramus Te, 3/2000, s. 10.

²⁵ LAITLAUS, J.: Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby III. In: Adoramus Te, 3/2000, s. 10.

²⁶ PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 23.



Kňaz je sluha a nie vlastník Božích tajomstiev. Má múdro využívať možnosti stvárnenia liturgie a jej prispôsobenia potrebám spoločenstva. Nesmie narúšať obrady ani modlitby tým, že bude do toho veľa rozprávať. A to isté nemôže robiť v melodicknej oblasti. Musí tu dodržať textové i melodické formuly. Umenie predsedáť liturgii si vyžaduje od kňaza poslušnosť voči uvedeným zásadám a úctu k posvätnému. Musí taktiež viac dbať na kontinuitu medzi činnosťou celebranta a liturgického zhromaždenia.³³

Pre úplnosť spomeniem tiež kňaza - dekana, ktorý nepatrí k základným stupňom hierarchie kňazstva, ale kódex ho osobitne spomína. Kódex kanonického práva mu osobitne prikazuje povinnosť „postarať sa, aby sa posvätné obrady vykonávali podľa predpisov posvätnéj liturgie, aby sa výzdoba a čistota kostolov a posvätného zariadenia starostlivo zachovávala najmä pri eucharistickým slávení a uchovávaní Najsvätejšej sviatosti“³⁴ v rámci jeho dekanátu.³⁵

Diakon

Najbližším pomocníkom celebranta v omšovej liturgii je diakon. V prvotnej Cirkvi diakoni zastávali veľmi dôležité úlohy. Nazývali ich „sluhami tajomstiev Krista“. ňou určené činnosti vykonávali v mene biskupa a s jeho vedomím. Sv. Ignác Antiochijský ich radil k hierarchii ako podriadených biskupovi i kňazom v službe Bohu a Cirkvi. V rámci liturgických služieb diakon hlása evanjelium a prednáša modlitby veriacich. Tretí Carhradský koncil r. 690 úplne podriadil diakonov kňazom. Diakoni postupne preberali liturgické funkcie kňazov.³⁶

Diakonát sa získava zvláštnym svätením, ktoré je zároveň predstupňom ku kňazstvu. Cirkev si ctíla tento sviatosťný stupeň už od počiatku. V liturgii diakonovi patrí medzi posluhujúcimi prvé miesto a má v nej určité osobitné úlohy. Podľa Rímskeho misála diakon nesie evanjeliár, ohlasuje evanjelium a niekedy aj káže Božie slovo, prednáša úmysly modlitby veriacich, posluhuje kňazovi, veriacim rozdáva Eucharistiu najmä pod spôsobom vína, môže dávať pokyny, aké postoje a gestá má zaujať celé zhromaždenie.³⁷ So spevom sú spojené tieto úlohy diakona: proklamácia evanjelia s dialógom, modlitby veriacich, vyzvanie k obradu pokoja, záverečná formula prepustenia ľudu.³⁸ Nápevy pre uvedené časti li-

turgie, ktoré spieva diakon i spôsob prednesu sú zhodné so spevmi kňaza.³⁹

Liturgická výchova v seminároch

Základným predpokladom hudobnosti kňazov a úrovne ich spolupráce s cirkevnými hudobníkmi je štúdium seminaristov na teologickej fakulte. Druhý Vatikánsky koncil zaraďuje liturgiku a liturgickú formáciu medzi hlavné predmety na teologických fakultách.⁴⁰

Hlavnou úlohou liturgickej formácie v seminároch je vybudovať u seminaristov správny vzťah k liturgii. Kandidát na kňazstvo sa má naučiť, že nemôže stotožňovať liturgiu s vonkajšími obradmi, pretože liturgia sprítomňuje Kristovo kňazské dielo a Veľkonočné Kristovo tajomstvo, z ktorého čerpajú sviatosti i sväteniny všetku svoju účinnosť.⁴¹ „Eucharistia je považovaná za vyvrcholenie a zdroj sviatostí a Liturgie hodín.“⁴² Preto každé celebrovanie liturgie a každé rozprávanie o liturgii v rozhodujúcej miere závisí od správneho chápania liturgie. Kandidát na kňazstvo si musí uvedomiť ekleziálny rozmer liturgie. V ňom má nachádzať teologický motív pre spolupôsobenie a prelínanie všeobecného kňazstva so služobným kňazstvom. „Všeobecné kňazstvo a hierarchické kňazstvo, hoci sa bytostne a nie iba stupňom od seba odlišujú, predsa sa navzájom dopĺňajú; totiž jedno aj druhé svojím osobitným spôsobom participuje na jednom Kristovom kňazstve.“⁴³

Kandidát na kňazstvo musí spoznať štruktúru jednotlivých obradov, ktoré vykonáva, ako aj textov, ktoré pritom používa. To bude možné iba vtedy, ak sa mu objasní zmysel liturgických okruhov, obradov a textov vo svetle najnovších liturgických vied. Iba ten, kto dobre pozná genézu a rozvoj obradov, dokáže pochopiť podstatu obradu. Iba ten kto prenikol do hĺbky liturgických textov, dokáže skrze ne zapáliť veriacich pre uvedomelú a aktívnu účasť na liturgii.⁴⁴

Kandidát kňazstva má vedieť, že rímska liturgia nie je jedinou katolíckou liturgiou, ale jednou z katolíckych liturgií. Okrem nej sú aj iné, najmä východné obrady, rovnoprávne a rovnako dôstojné. V dnešnej dobe je potrebný nový pohľad na bohatstvo východných obradov pri vyučovaní liturgiky. Faktom je, že kňaz si ľahšie získava srdcia veriacich, ak sa počas stretávania

³³ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 229.

³⁴ Kódex kanonického práva, kán. 555, §1, bod č. 3. In: Kódex kanonického práva, Trnava : SSV, 1996, s. 213.

³⁵ Na základe osobného rozhovoru s kompetentným dekanom pre dané územie môžem usúdiť, že o tejto povinnosti stanovenej kódexom nevedel a preto túto povinnosť ani nijako nepraktizoval.

³⁶ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 226 - 227.

³⁷ Všeobecné smernice Rímskeho misála, čl. 61. In: Rímsky misál, Typis Polyglotitis Vaticanis, 1981, s. 37.

³⁸ PAWLAK, I.: Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 227.

³⁹ PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 25.

⁴⁰ PODPERA, R.: Liturgická hudba v sociálnom prostredí katolíckej omše. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002, s. 20.

⁴¹ FISCHER, B.: Was muss der junge Seelsorger im Seminar über Liturgie gelernt haben, um seiner pastoralliturgischen Aufgabe gerecht zu werden? In: Seminarium XXI. Nr. 4, Teologický inštitút v Trevire, 1979, s. 753.

⁴² Exhortácia o formácii kňazov v súčasnom svete Pastores dabo vobis, čl. 48. Trnava : SSV, 1994, s. 122.

⁴³ Pokyny na riešenie niektorých otázok spolupráce laických veriacich, zameranej na kňazskú službu. Trnava : SSV, 1998, s. 11-12.

⁴⁴ FISCHER, B.: Was muss der junge Seelsorger im Seminar über Liturgie gelernt haben, um seiner pastoralliturgischen Aufgabe gerecht zu werden? In: Seminarium XXI. Nr. 4, Teologický inštitút v Trevire, 1979, s. 754.

s veriacimi iných obradov preukáže poznaním ich obradu. Týka sa to hlavne ekumenickej perspektívy, ktorá má byť tiež predmetom záujmu kňazstva v oblasti liturgie.⁴⁵

Kňaz je povinný vypozerovať pastoračné možnosti, ktoré ponúka elasticita obnovenej liturgie. Má vedieť že v tých častiach, v ktorých je dovolená kreativita, nevyhnutný takt i vkus si môže osvojiť iba cvikom. Preto je dobré, ak sa pýta vzdelaných laikov – najmä tých ktorí nadobudli teologické vzdelanie – či voľné formulácie kňaza prijíma on ako laik ako užitočné, alebo ako obtiažne či dokonca dotieravé.

Kandidát kňazstva musí nadobudnúť také hudobné vzdelanie, aby dokázal dôstojne zvládnuť liturgický spev a nebol odkázaný na ustavičné recitovanie. Pretože „liturgický úkon nadobúda vznešenejšiu podobu, keď sa vykonáva so spevom“.⁴⁶ V rámci prieskumu mladší kňazi priznali, že v seminári k liturgickému spevu prevláda negatívny postoj. Aj toto sa iste podpisuje pod skutočnosť, že úroveň liturgického spevu na Liptove je pomerne nízka, neoživovaná. Kňazi sú navyknutí na isté stereotypy a neprejavujú ochotu meniť ich.

Formácia seminaristov v oblasti hudby a jej dejín im má pomôcť, aby vedeli správne hodnotiť hudobné diela a ich používanie v liturgii. Pretože mnohí umelci vytvorili nádherný poklad liturgického repertoáru, ktorý by sa mal častejšie používať k prehĺbeniu meditácie i zbožnosti veriacich. Kandidát kňazstva má mať takú formáciu v oblasti estetiky a dejín umenia, aby si postupne nadobudol zdravý pohľad na veci, ktoré sa týkajú materiálneho a estetického rámca liturgie: organu, chrámového priestoru a jeho výzdoby, oltára a jeho vybavenia, liturgického rúcha. Iba patrične vzdelaní a formovaní kandidáti kňazstva dokážu veriacim poskytnúť bohatstvo pre oči i pre srdce, po ktorom oni tak veľmi túžia. Kandidát kňazstva tiež má byť dobre vychovávaný a vzdelávaný v rétorike a vo využívaní mediálnych pomôcok. Pretože napríklad nesprávne použitie mikrofónu môže znehodnotiť aj inak vzorné celebrowanie.

Kandidát kňazstva počas formácie si má osvojiť bohatú liturgickú spiritualitu, aby ju bol schopný vo svojej pastoračnej činnosti odovzdávať veriacim. „Kňazi sú povolani predĺžovať prítomnosť Krista, jediného a najvyššieho Pastiera, a to tak, že sa usilujú nasledovať jeho spôsob života a viditeľne ho sprítomňovať uprostred stáda, ktoré im bolo zverené.“⁴⁷ Liturgická spiritualita vyžarujúca na veriacich prostredníctvom katechézy prepojenej s dôstojným slávením liturgických obradov sama pobáda veriacich k aktívnej účasti na liturgii. V tejto oblasti by sa nikdy nemal považovať

za dokonalého. „Duchovná formácia každého kňaza je srdcom, ktoré zjednocuje a oživuje jeho kňazské konanie. V tomto zmysle platí tvrdenie synodálnych otcov, že bez duchovnej formácie by neobstála ani pastoračná formácia.“⁴⁸ V priebehu ďalšej formácie sa má dávať liturgii viac priestoru. Takto seminarista nadobudne vrelú zbožnosť, ktorá sa bude dôstojným slávením liturgie neustále prehĺbovať. Pretože bez tejto zbožnosti je každé úsilie vovádzať veriacich do aktívneho slávenia liturgie odsúdené už vopred na neúspech.⁴⁹

Kandidát kňazstva si musí uvedomiť skutočnosť, že úloha kňaza pri slávení liturgie je absolútne nenahraditeľná. Lebo bez kňaza nie je možné sláviť liturgiu. Tento fakt objasňuje podstatný význam Eucharistie pre život a službu kňaza. A teda aj pre liturgickú formáciu kandidátov kňazstva. Preto „je potrebné, aby sa seminaristi každý deň zúčastňovali na slávení Eucharistie, čím sa každodenné slávenie svätej omše stane neodmysliteľnou súčasťou ich kňazského života. Okrem toho ich treba tak vychovávať, aby slávenie Eucharistie považovali za najvýznamnejší okamih celého dňa, na ktorom sa majú zúčastniť aktívne, nekonať ho len zo zvyku.“⁵⁰

Čo sa týka hudobnej stránky liturgie Druhý Vatikánsky koncil tu nariadil značné zmeny. Tieto zmeny si vyžadujú systematickú prácu hudobnej sekcie liturgickej komisie. Koncil zaradil liturgiku a liturgickú formáciu medzi hlavné úlohy a hlavné predmety na teologických fakultách a v seminároch. Ba i kňazi, „ktorí už pracujú v Pánovej vinici, nech si všetkými vhodnými prostriedkami napomáhajú, aby čoraz lepšie chápali posvätné úkony, ktoré konajú, žili liturgickým životom a vstúpili ho aj im zvereným veriacim.“⁵¹ Preto je potrebné nenáročnou formou, ale účinným školením najmä v rámci kňazských rekolekcií a tiež inými podujatiami umožňovať liturgickú formáciu kňazov podľa smerníc Konštitúcie o posvätnéj liturgii. A toto sa týka aj liturgického spevu. Je to úloha diecéznych liturgických komisií a ich hudobných sekcií.⁵²

Na základe osobných rozhovorov s kňazmi a na základe písomných dotazníkov žiaľ musím konštatovať, že v rámci kňazských rekolekcií sa témam ohľadom liturgickej hudby kňazi nevenujú. Ak áno, tak len veľmi okrajovo. Kňazi pokladajú za účinnejšie v rámci rekolekcií „riešiť dôležitejšie problémy“.

⁴⁵ FISCHER, B.: *Was muss der junge Seelsorger im Seminar über Liturgie gelernt haben, um seiner pastoralliturgischen Aufgabe gerechtzuwerden?* In: *Seminarium XXI*. Nr. 4, Teologický inštitút v Trevire, 1979, s. 755.

⁴⁶ *Konštitúcia o posvätnéj liturgii Sacrosanctum concilium*, čl. 5. In: *Liturgia 4/1992*, s. 112.

⁴⁷ *Exhortácia o formácii kňazov v súčasnom svete Pastores dabo vobis*, čl. 15. Trnava : SSV, 1994, s. 38.

⁴⁸ *Exhortácia o formácii kňazov v súčasnom svete Pastores dabo vobis*, čl. 45. Trnava : SSV, 1994, s. 114.

⁴⁹ FISCHER, B.: *Was muss der junge Seelsorger im Seminar über Liturgie gelernt haben, um seiner pastoralliturgischen Aufgabe gerechtzuwerden?* In: *Seminarium XXI*. Nr. 4, Teologický inštitút v Trevire, 1979, s. 756.

⁵⁰ *Exhortácia o formácii kňazov v súčasnom svete Pastores dabo vobis*, čl. 48. Trnava : SSV, 1994, s. 123-124.

⁵¹ *Konštitúcia o posvätnéj liturgii Sacrosanctum concilium*, čl. 18. In: *Liturgia 4/1992*, s. 202.

⁵² KONEČNÝ, A.: *Hudobná stránka liturgie*. In: *Liturgia 2-3, 1992*, s. 141.



JEDNOTNÝ KATOLÍCKY SPEVNÍK,

klenot nevyčísiteľnej hodnoty

V tomto roku si pripomenieme 70-te výročie uvedenia Jednotného katolíckeho spevníka do života, čo bolo v dobe jeho vzniku významným činom. Jeho hlavným poslaním bolo zjednotenie cirkevného spevu na celom Slovensku a nahradiť tak staršie spevníky Matzenauera, Žaškovského, Chládko a ďalších, ktoré nedosahovali vo svojej umeleckej koncepcii úroveň akej sa dosiahlo v JKS.

V úvodnej časti k JKS autor Mikuláš Schneider-Trnavský zdôrazňuje, že to bola predovšetkým snaha zbaviť cirkevnú hudbu nevhodných piesní a oživiť krásne piesne starého domáceho pôvodu. Pri jeho zostavovaní čerpal z rôznych slovenských spevníkov, zo spevníka Cantus Catholici a novších skladieb slovenských skladateľov. Mons. Ján Pöstényi, správca Spolku sv. Vojtecha v Trnave, ako hlavný spolupracovník Mikuláša Schneidra-Trnavského v úvodnej časti k štúdiu podal stručný prehľad o prameňoch, z ktorých sa vychádzalo pri jeho zostavovaní. Autor v ňom musel ponechať starú hudobnú pravdu, no muzikálnu reč musel upraviť tak, aby jej každý dobre rozumel. Vzniklo tak rozsiahle dielo, ktoré obsahuje 541 piesní, z ktorých 226 skomponoval sám autor. JKS sa takto stal vzácnym hudobným pokladom ako výsledok 15-ročnej tvorivej práce a korunou vydavateľstva Spolku sv. Vojtecha v Trnave, ktorý na jeho vydanie v roku 1937 investoval nemalé finančné náklady.

Odborné komisie pri hodnotení jednotlivých piesní vysoko ocenili ich obsahové bohatstvo ako vzácny znak osobitnej slovenskej hudobnosti, no najvzácnejšie ocenenie za prácu na JKS zaslal Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému prezident Českej akadémie vied a umení J. Bohuslav Fofner. Po ukončení všetkých prác na JKS autor na záver píše nasledovné:

„Nuž id'te, zbožné piesne, rozleťte sa po celej milej našej vlasti slovenskej,
ožite na ústach Bohu verného spevavého národa slovenského,
zapáľte vatru viery v dušiach chladnúcich,
zväčšite oheň lásky Bohu oddaných a zahlušte falošné hlasy sveta,
ktoré už toľko duší odvábili od cesty spásy a potešte v Kristu celý náš,
dnes tak veľmi zarmútený, katolícky svet.“

V súčasnej dobe patrí znovu vďaka Spolku sv. Vojtecha v Trnave, ktorý v roku 1993 vydal JKS, v ktorom sú všetky piesne znovotované, čím zvýraznil svoju dávnu ponuku naučiť veriace pekne ale hlavne jednotne spievať. Týmto znovu vzdal hold svojmu bývalému podpredsedovi Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému, ktorý má najväčší podiel na tomto hudobnom diele.

Berme preto do rúk s úctou Jednotný katolícky spevník, dielo, ktoré aj v dnešnej dobe má svoju vysokú umeleckú hodnotu a v tichej spomienke si uctíme jeho tvorcu.

Ladislav Vymazal

V Ružomberku učí DAVID DI FIORE

Vo februári pricestoval do Ružomberka známy americký organista David di Fiore, aby tu ako interný pedagóg na Katedre hudobného umenia Katolíckej univerzity dva semestre vyučoval organovú hru. Súkromný žiak francúzskej organistky Odile Pierre, žiačky slávneho interpreta, pedagóga a skladateľa Marcela Dupré, povestný tak svojou skvelou hráčskou technikou, ako aj originalitou a muzikálnosťou svojej interpretácie, absolvoval svoj európsky koncertný debut v Katedrále Notre-Dame v Paríži. Odvtedy koncertoval v mnohých krajinách starého kontinentu, Slovensko nevynímajúc. Už niekoľko rokov je pravidelným hosťom jedného z našich najznámejších organových festivalov Trnavské organové dni. Na kremnickom hradnom organe nahral tri kompaktné disky. Jeho známa nahrávka s dielami francúzskych majstrov pre organ a orchester *Priatelja organa (Les Amoureux de l'Orgue)*, vydaná v Ambassador Records, bola vysielaná v amerických i európskych rozhlasových médiách a získala vynikajúce kritiky. O hosťovské prednášky a individuálne hodiny vedené Davidom di Fiorem prejavila záujem aj VŠMU v Bratislave a konzervatóriá

v Košiciach a v Žiline. Počas svojho pobytu na Slovensku plánuje Di Fiore uskutočniť niekoľko koncertov na najvýznamnejších organoch v krajine.

Pán Di Fiore, čo pre Vás znamená organ a organová hudba vôbec?

Je to celý môj život. Pamätám sa na čas, keď som ako dieťa chodieval s rodičmi na omše. Vždy som bol organom uchvátený a začal som chodiť na chór. Vtedy začal môj dodnes trvajúci ľúbostný vzťah s organom. Keď hrám nejakú krásnu skladbu, mám pocit, akoby som jedol úžasné jedlo. A byť nástrojom, ktorý tento pocit sprostredkúva ľuďom je jednoducho niečo neopísateľné. Napríklad, keď som počúval druhú symfóniu Louisa Vierna, stal som sa doslova závislým na jej poslednej časti, *Finále*. Nemohol som na ňu prestať myslieť. Jednoducho som ju musel nacvičiť. Často premýšľam o tom, čo asi cítil Vierne, keď písal toto vynikajúce dielo. Vo všeobecnosti si myslím, že organ je tak orchestrálnym, ako aj liturgickým nástrojom. Ako organisti sme preto povinní prednášať naše umenie rovnako ako hociktorý koncertný huslista, klavirista či zbor. Pri cvičení musíme pozorne načúvať každému tónu, ktorý zahráme. Som si istý, že organ je rovnako muzikálny ako hociktorý iný nástroj, musíme však objavovať spôsoby, ako jeho muzikálnosť priniesť poslucháčovi. Pre mňa je to celoživotný proces, ktorý nikdy neskončí.





Vaša bývalá profesorka v Paríži, Odile Pierre, žiačka Marcela Duprého, Vás doteraz považuje za výnimočnú osobnosť v oblasti organovej interpretácie a je na Vás patrične hrdá. Čím bola pre Vás ako pedagóg výnimočná?

Odile Pierre bola vynikajúci pedagóg. Je zaujímavé počuť, že vás ľudia považujú za výnimočného. Nikdy som sa tak necítil. Milujem však hudbu a jej interpretáciu. Je mnoho vecí, o ktorých by som mohol v súvislosti s Odile Pierre rozprávať. Zdôrazňovala najmä spevnosť. Vždy, keď sme sa zaoberali vnútornými hlasmi, hovorila: „Alt a tenor hraj tak, akoby si ich spieval.“ Používala mnoho obrazov. Niektoré z nich boli zábavné a dodnes si ich pamätám. Ako pomerne mladý som jej raz hral Francka. V rukách držala dva sväté obrázky. Jeden krásny, druhý dosť škaredý, takmer naháňajúci hrôzu. Pozrela sa na mňa a vravela: „Musíš hrať ako ten prvý, pekný obrázok. Ty si hral ako ten druhý, škaredý.“ Hneď mi to išlo lepšie! Ale až dnes, po mnohých rokoch, skutočne viem, o čom hovorila. Napríklad, že hudba Césara Francka je hudba príliš vysokej úrovne, aby mohla byť hraná priveľmi sentimentálne. No tie sväté obrázky so mnou ostanú navždy! Dovolila mi taktiež, aby som sa pri hre rozhodoval sám a slobodne. Nehráme úplne rovnako, ale je pár vecí, ktoré máme spoločné. Jednou z nich je veľká vášeň k hudbe, odrážajúca v interpretácii. Viem, že zo mňa nechcela mať svoju presnú kópiu.

Na Slovensku je pomerne zriedkavé, aby v zahraničí vysoko uznávaný zahraničný umelec prišiel na obdobie jedného roka interne pedagogicky pôsobiť na slovenskú univerzitu. Prečo práve Katolícka univerzita v Ružomberku?

Na Slovensku hrávam od roku 1998, kedy ma Stanislav Šurin počul hrať v Taliansku a pozval ma sem. Zamiloval som sa do tejto krajiny a teším sa, že som sem mohol prísť učiť. Viem, že to bolo dobré rozhodnutie a mám radosť z toho, že som tu. Pán Šurin ma zoznámil s touto školou, a tak som tu, v Ružomberku. Som šťastný, že som na katolíckej inštitúcii, pretože mám taliansky pôvod a som katolík. Moja matka bola Talianka a otec pochádzal z veľkej talianskej rodiny v New Jersey v USA. Musím povedať, že som bol veľmi dojatý, keď som na Popolcovú strelu videl Jezuitský kostol, stojaci vedľa fakulty, tak naplnený, že ľudia stáli vonku v rade, aby sa dostali dovnútra. A vidieť počas dennej omše kostol plný veriacich je v Amerike skutočnou zriedkavosťou. Dúfam, že o to nikdy neprídete. Dojem na mňa urobila aj samotná škola, keď som tu už v roku 2002 odohral menší koncert. V každom prípade, je mi čťou, že tu môžem pôsobiť.

V Ružomberku pôsobíte už takmer mesiac. V čom sa slovenskí študenti odlišujú od amerických?

Je veľmi ťažké niečo porovnávať. Naše kultúry sú dosť odlišné. V Európe je hudba súčasťou kultúry a deti sa hudobne vzdelávajú už od základnej školy. V USA to takto nefunguje. Nemáme, napríklad, niečo také ako hudobné konzervatórium. Táto situácia sa v štátoch ani v súčasnosti nezlepšuje. Taktiež som si tu všimol, že po-

merne dosť mladých ľudí chodí na koncerty vážnej hudby, organové koncerty nevynechávajú. V USA to nie je také populárne. Imponuje mi aj vážnosť, ktorú má na Slovensku organ ako liturgický nástroj. Cirkevná hudba v mnohých kostoloch v USA by skôr patrila do pohostinstiev. Prežívam radosť, keď tu vidím študentov ako cvičia naozajstné liturgické piesne, ako sa učia, ako hrať na omši. Je naozaj dobré, že organ a organová hudba v kostoloch nebola nahradená barovou muzikou. Čoraz väčší dôraz sa tu kladie na gregoriánsky chorál. Samotní študenti organovej hry sú skvelí. Počúvajú a cvičia. Čo viac by si učiteľ mohol želať!?

Matej Bartoš

Musicologica Slovaca et Europaea XXIV.

Hudba v súčasnej liturgii

Rastislav Podpera, ed.

Ústav hudobnej vedy SAV

Bratislava 2006, ISBN 80-89135-07-2

Zborník štúdií je výsledkom spolupráce odborníkov na výskumnom projekte pod názvom *Nová paradigma kresťanskej liturgickej hudby v slovenskom sociálnom prostredí*. Odbornej verejnosti ponúka pohľad na rôzne dimenzie uvažovania o hudbe v liturgii a prináša najnovšie poznatky v bádani v danej oblasti na Slovensku i v zahraničí.

Obsiahla pilotná štúdia R. Podperu *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu*, sa snaží komplexne zmapovať prostredie súčasnej liturgickej hudby u nás a vymedzuje základné terminologické, systematické a koncepcné východiská pre jej výskum. Štúdia obsahuje zoznamy a prehľady aktivít, podujatí, odborných výstupov v časopisoch, televízii a bibliografické údaje prác publikovaných po r. 1990, ktoré sa týkajú oblasti liturgickej hudby. Dopĺňam nepresný údaj na s. 26, kde autor uvádza názov časopisu Adoremus pri rokoch 1998, 1999, namiesto Adoramus Te (ten vychádza od r. 1998).

V. Dufka, SJ, v príspevku *Liturgické slávenie ako základné východisko pre chápanie rituálnej hudby* uvažuje nad rôznymi problémami, ktoré sa týkajú napr. výberu spevov v liturgii, teologickým dimenziám liturgickej modlitby, osobnosti liturgického hudobníka, liturgickému spoločenstvu a jeho vnímaniu...

I. Pawlak a jeho štúdia *Spor o miesto piesne v liturgii* prináša poznatky o tradícii duchovných piesní v Poľsku a ich problematiku včleňovaní do liturgie od čias pred Tridentským koncilom fakticky až doposiaľ. Na Pawlakov príspevok voľne nadväzuje štúdia R. Adamka *Využitie tradičných hudobných foriem v súčasnej liturgii na Slovensku*. Autor sleduje genézu jednotlivých hudobných foriem v liturgii, ich vývoj a funkciu v minulosti a v súčasnosti. Preferuje potenciál tzv. "otvorenej formy" (antifóny), ktorá sa vracia do liturgie nielen na Slovensku, ale jej návrat sa stáva novým trendom aj v iných európskych krajinách. Problematiku antifón, ale z teologického aspektu, sa venuje A. Konečný. Vo svojej dosť heslovite

napísanej štúdií *Teologické odôvodnenie novej tvorby liturgických spevov antifón, kvázi-antifón a verzikulov*, smeruje svoj výskum k praktickému využitiu týchto spevov pri príprave nového liturgického spevníka.

Dalšie štyri príspevky sa venujú problematike gospelovej hudby a jej mieste v liturgii a mimo nej. **Y. Kajanová** sa vo svojej štúdií *Nová paradigma liturgickej hudby: globálne versus lokálne*, venuje porovnávaniu prejavov globálnej a lokálnej kultúry. Prvá prezentuje nový typ civilizácie, multinárodnej spoločnosti, presahujúcej národné, štátne a historické limity. Druhá, lokálna, sa formuje ako jedinečná vo svojich komunitách a subkultúrach. Typom lokálnej kultúry je aj gospelová hudba, ktorá je v opozícii/konkurencii voči globálnej kultúre fungujúcej najmä prostredníctvom masmédií.

Poohliadnutím do nedávnej doby, je úvaha **N. Adama** *Staré versus nové: konfrontácia na poli slovenskej liturgickej hudby v 90. rokoch 20. storočia*. Jeho otázka v závere o možnej "všeobecnej absencii vízie inovatívnych trendov novej duchovnej hudby", je dôkazom slabej informovanosti autora o nových hudobných formách v rámci gospel music a síce "praise and worship". Práve o týchto nových formách pojednávajú autori: **J. Jakubíková** v štúdií *Gospelová hudba: terminologické otázky a vývoj tohto žánru na Slovensku* a **S. Grich** *Premeny gospelovej hudby na Slovensku* a tiež Y. Kajanová vo vyššie spomínanej štúdií.

J. Jakubíková mapuje vývoj gospelu na Slovensku od r. 1989. Venuje sa jednotlivým hudobným skupinám a osobnostiam, ktoré sa podieľali na tvorbe a formovaní gospelu u nás. V prílohe uvádza zoznam 170 zvukových nosičov vydaných na Slovensku po r. 1990, obsahujúcich vlastnú tvorbu kresťanských hud. skupín. Myslím si však, že je sporné uvádzať v tomto zozname titul *M. Podhradská a R. Čanaky deťom 1-3.*, kde sú naspievané najznámejšie ľudové a detské piesne!? (o gospel music to určite nie je, aj keď pesničky na CD sú urobené veľmi pekne a sú všeobecne u detí obľúbené.) S. Grich sa gospelovej hudbe venuje najmä z hudobno-analytického hľadiska. Na jednotlivých hudobných príkladoch poukazuje na rôzne javy, napr. na problémy s prekladom textov jednotlivých piesní a s tým súvisiacim nesúladom prízvukov v hudbe a v texte, pozitívne hodnotí posun v harmonickom myslení na kvalitatívne vyššiu úroveň prejavujúcu sa zahusťovaním akordov o mimotonálne akordy a septakordy v piesňach a pod. Preferuje piesne chvál v liturgii, najmä počas prijímania.

Medziobradového ducha do tohto zborníka vnáša štúdiá **Š. Marinčáka** *Problematika prekladov bohoslužobných textov v Katolíckej cirkvi byzantského obradu na Slovensku z hudobného hľadiska*. Autor tu poukazuje na zložitú situáciu, v ktorej sa Gréckokatolícka cirkev na Slovensku nachádza, keďže nemá schválené Rímom všetky liturgické texty potrebné pre chod liturgie. Ďalší problém predstavuje aplikácia preložených textov na pôvodnú melódiu.

V úvahe *Ikonicitu hudby v liturgii* sa **J. Zeleiová** zameriava na komunikatívnu stránku liturgickej hudby. Ide o nadprirodzenú komunikáciu s Kristom v liturgii...

Liturgická reforma Druhého vatikánskeho koncilu bola vyvrcholením snáh liturgických hnutí, ktoré sa ší-

rili v jednotlivých európskych krajinách zhruba od začiatku 20. storočia. Na Slovensku sa v liturgickom hnutí angažoval najmä Ján Jalovecký. Jeho osobnosť a význam vo formovaní liturgického povedomia približuje **G. Ragan** vo svojom príspevku *Celoživotné dielo J. Jaloveckého a jeho vplyv na koncilovú reformu na Slovensku*.

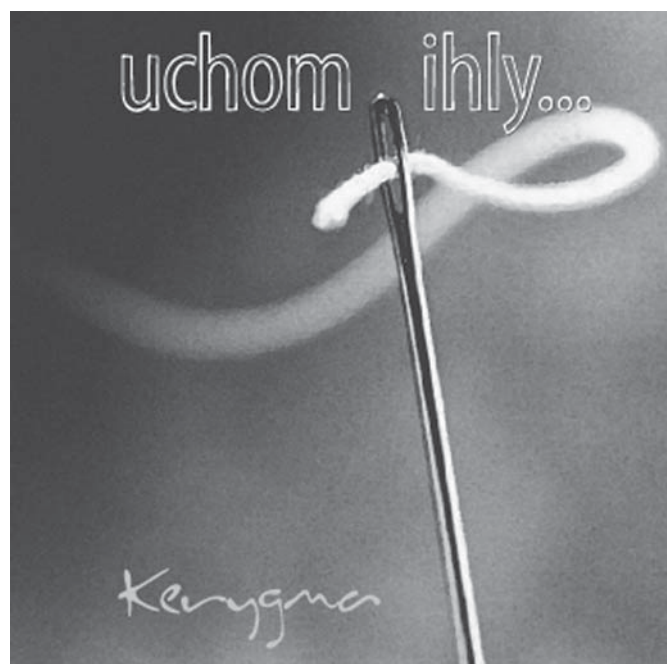
Záverečná štúdiá v zborníku *Druhý dokument Univerza Laus jako cesta k podstatě nového chápání liturgickej hudby* **B. Mráčkovej** je komentárom dokumentu *Hudba v kresťanských liturgiách*, ktorý toto združenie liturgistov a hudobníkov vydalo v r. 2003. Autorka porovnáva a konfrontuje niektoré témy aj s inými cirkevnými dokumentmi o liturgickej hudbe, hlavne s I. dokumentom týkajúcim sa praktických otázok hudby v liturgii. V tomto II. dokumente ide o istý posun v chápaní liturgie a liturgickej hudby, pretože sa vracia k samotnej podstate hudobného prejavu, zameriava sa viac na individuálny zážitok jednotlivca ako člena spoločenstva...

Zborník štúdií *Hudba v súčasnej liturgii* prináša pohľad na liturgickú hudbu ako na neustále sa rozvíjajúci fenomén, zachovávajúci tradíciu ale inšpirujúci sa novým - reagujúci na zmeny v spoločnosti, kultúre, ako aj v chápaní liturgie ako takej. Autori dúfajú, že nové poznatky a výsledky výskumov budú vhodným príspevkom k príprave nového liturgického spevníka v katolíckej konfesii.

Júlia Pokludová

UCHOM IHLY

Hudobný album „Uchom ihly“ je debutom tak trochu ojedinelého zoskupenia nazvaného KERYGMA. Jedinečného preto, že kapelu tvoria ľudia, ktorí sa poznajú už roky a prešli spolu de facto rovnakými životnými





udalostami. Začali spolu hrať ako bohoslovci a dnes sú z nich kňazi. Preto im patrí poklona, že aj napriek ich pastoračným a dušpastierskym povinnostiam, sú schopní nájsť si čas na takú vymoženosť, ako je hudba.

Paradoxom je, že dnes na slovenskej hudobnej - povedzme gospelovej - scéne, nie je núdza o stále pribúdajúce hudobné projekty a albumy. Dnes už môže nahrávať hocikto a hocičo... Druhou stranou mince zostáva fakt, že nie každý takýto hudobný počin sa dá aj umelecky hodnotiť a snáď len hŕstka z nich by spĺňala kritériá, aby prešla oným „uchom ihly“ symbolizujúcim náročné ucho poslucháča.

Ak máte radi muziku žánrovo rozmanitú, siahnete po správnom albume, kde sa prelína rock, pop, gospel, blues, funky a tiež texty, ktoré nie sú „len odspievané“, ale majú ambíciu aj niečo vážne povedať. Keďže sú v jednej línii s hudbou, adekvátne nakopávajú poslucháča, ktorý si ich ďalej môže prežiť po svojom a podľa svojho.

Pri hudobnej stránke dosky treba zohľadniť fakt, že všetci členovia kapely sú muzikantmi - amatérmi (čo však neslobodno chápať pejoratívne!), hudba pre nich znamená relax a je realizáciou ich vlastných hudobných nápadov. Tóny namiešali poctiví hráči, ktorí majú za sebou desiatky koncertov, vystúpení a festivalov.

Skladby na albume sa vyvíjajú a gradujú výrazovo, aranžérsky i kompozične. Môžu vás rozosmiať i rozplakať... V niektorých skladbách budete počuť doslova vycibrené aranžmány a silné melódie, v iných jednoduchosť, ktorá si vás rovnako získa. Každá skladba ponúka inú škálu gitarových zvukov a efektov (snáď by som privítala, keby s touto farebnou paletou gitarových sôl a griffov korešpondoval aj pestrejší hlasový prejav). Bicie, basa a klávesy majú tie správne kontúry, ktoré kvalitné CD má mať.

„Uchom ihly“ je opus, ktorý netrpí jednotvárnosťou, alebo nedostatkom nápadov a domnievam sa, že v ňom kapela prekročila svoj vlastný tieň...

Album je pre ľudí s otvorenými ušami a srdcom...

Monika Mihaľová

Norbert Adamov

Rekviem v súčasnej hudbe

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV

2006, 345 s. ISBN 80-89135-09-9.

Iste netreba zdôrazňovať, že téma vybraná autorom tejto dosť rozsiahlej knihy je originálna a dosiaľ v našej muzikologickej literatúre ojedinelá. Treba teda oceniť snahu autora priblížiť nielen jednotlivé vybrané diela, ale aj ukázať rekviem v širšom historickom, teologickom liturgickom i psychologickom kontexte. Nejde tu len o povrchné poukázanie na všetkým dobre známe skutočnosti, ale o hlbšiu reflexiu nad jednotlivými aspektmi omše za zosnulých, akými sú teologický, filozofický

a psychologický rozmer smrti, liturgická funkcia jednotlivých častí omšového cyklu sémantický výklad dôležitých pojmov či motivačné činitele pre napísanie kompozície tohto druhu.

Vymedzenie pojmu rekviem z náboženského i hudobného hľadiska ako aj historické súvislosti vzniku zádušnej omše, ktoré autor v širokom kontexte dobových zmienok uviedol pomáhajú čitateľovi vidieť širšie súvislosti a pochopiť hlavné charakteristické prvky tejto formy. Z historického hľadiska je iste pravdivé a opodstatnené tvrdenie, že „pre súčasné chápanie pojmu rekviem mal väčší význam liturgický poriadok v období medzi reformou Tridentského koncilu (1545-1563) a Druhého vatikánskeho koncilu (1962-1965)“ avšak pre komplexný obraz vývoja omše za zosnulých nestačí len konštatovanie: „zostava jednotlivých častí nebola v stredovekých misáloch úplne jednotná“. Práve v stredoveku sa v rámci jednotlivých liturgických tradícií vyprofilovala istá štruktúra omše za zosnulých, ktorú potom prijal misál Pia V. z roku 1570. Aj keď cieľom práce nebolo podrobne opísať genézu a vývoj rekviem, predsa len čitateľ na tomto mieste cíti nevyplnené miesto.

Veľmi zaujímavá je pre čitateľa tzv. štruktúrna analýza textu omše za zosnulých. Charakteristika jednotlivých kľúčových slov prezrádza autorovu erudíciu nielen v hudobnej oblasti, ale aj v histórii a teológii. Interdisciplinárny charakter diela zvyrazňuje aj zohľadnenie dôležitého liturgického aspektu rekviem. Aj tu je zrejmy autorov široký rozhľad v danej problematike. Niekedy však čitateľa prekvapia neologizmy odborných termínov, ktoré sa už v odbornej teologickej literatúre ustálili, napr. komúnia či komúna namiesto komúnio, ambón namiesto ambona. Kde tu sa nájdú aj chyby v latinských pojmoch, ktoré ušli korektúre (Lacrymosa, Lakrimosa, mejestatis, diskussurus, capella a pod.)

Dôkladné analýzy jednotlivých vybraných diel uvedené v „osobitnej časti“ knihy svedčia o autorovej erudícii a prehľade v tak zložitej materii akou je hudba 20. storočia. Autor sa nevyžíva v podrobnostiach a nevypočítava rad radom všetky javy. Pristavuje sa iba pri tých najdôležitejších a snaží sa ich interpretovať v kontexte skladateľovho zámeru. Jednotlivé diela vystihuje krátkym podtitulom, akýmsi mottom. Takto napríklad charakterizuje Maciejewského *Missa pro defunctis* ako „posolstvo, ktoré neprekročilo liturgický rámec, Salvovo *Requiem aeternam* ako „zrkadlo dôsledkov modernity“ či Pendereckého *Polské rekviem* ako „religiózne politikum“.

V krátkom závere autor zhŕňa výsledky svojho bádania v pregnantných výpovediach a snaží sa vymenovať charakteristické znaky moderny i postmodernej prejavujúcej sa v hudobných dielach patriacich do žánru rekviem. Čitateľ si takto lepšie uvedomí súvislosť medzi dejinami, ľudským myslením, kultúrou i spoločenskými pomermi v jednotlivých etapách 20. storočia.

Knihy Norbeta Adamova je v každom prípade výnimočná a jedinečná nielen svojou tematikou, ale aj spôsobom spracovania. Slovenským hudobníkom - teoretikom aj praktikom - ponúka množstvo vedomostí, ktoré boli pre mnohých dlhý čas z rôznych príčin nedostupné.

Rastislav Adamko

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ: POETIC SIDE OF PSALMS

Israel's hymns, songs, and prayers conform to the general conventions of ancient Middle Eastern poetry. A significant amount of Israel's literature is poetic in form. A single line of biblical poetry, called a stich, might or might not be a complete sentence. A fundamental feature of Hebrew poetry is parallelism. The reader must be sensitive to the use of poetic language. Poetry often communicates through the creative and evocative use of language. Imagery can help the reader visualize thoughts or feelings.

DANIELA KRAVECOVÁ: PENITENTIAL RITE IN THE LITURGY OF HOLY MASS

The immediate preparation for the holy mass comprises the introductory rites of the mass, mainly the penitential rite. Understanding of its aspects, symbolism and function helps us experience more profoundly the individual acts of the holy mass and prevents us from superficiality and perceiving it as a mere ceremony. The origin of the penitential rite are the words of Psalm 138:2 "I will bow down toward your holy temple ...". This act of worship was originally performed only during the liturgy of the Pope. In the 8th century the Pope introduced so called prostration. This act was included in current liturgy in explicit wish of German liturgists because before it had been hidden in the priest's *confessio* during the singing of the introit. The congregation is called to the act of penitence and at the same time the meaning of the act is suggested; it is not the sacrament of penitence itself that is concerned, but the point is in our recognizing that we are sinners even after we hope that we are in the

Grace of God. We recognize several different forms of the penitential act in current liturgy. A special role in the rite of penitential act belongs to holy silence.

RASTISLAV ADAMKO: MELODIES FOR THE LYRICS OF THE LORD'S PRAYER IN SLOVAK LITURGICAL BOOKS

There are seven melodies of the Lord's Prayer in current Slovak. Some of them – mainly the traditional ones – have numerous forms that emerged in different periods due to different approach of their authors who adapted original melodies to Slovak lyrics.

The author of the article deals firstly with the history of Pater Noster in Latin liturgy then with the genesis of traditional melodies and finally with the analysis of individual Slovak tunes including the adaptations of Gregorian as well as other melodies. On the basis of his analysis he concludes that not all of the adaptations conform to basic musical and aesthetic norms concerned with the correlation between melody and lyrics.

MONIKA MIHALOVÁ: FOLLOWING WOMEN'S MUSICAL CREATIVITY IN CONVENTS (1)

Only few of music enthusiasts - including both areas of religious and secular music - in our cultural and social environment are profoundly aware of the fact that the whole history of music is a history written, formed and determined by men. The figures of female composers seem to have been eliminated. Our main point of interest here is the history of sacred music. This kind of music was naturally composed mainly

in cloisters. However this happened not only in monasteries but in convents as well. The best conditions for their existence were in the cities of Germany and Italy. We are going to follow those exceptional nuns whose spiritual music has enjoyed revival over the past couple of years and the records of which enrich our sacred music collection.

MÁRIA PAŠKOVÁ: PERFORMERS OF LITURGICAL MUSIC (1)

The series of articles is dedicated to individual performers of liturgical music. The first part is concerned with the role of celebrant. Nowadays this term refers to a bishop, priest and deacon, in other words, to men who hold hierarchical priesthood. In some liturgical acts even layman can be celebrants. However, those are extraordinary helpers who can perform as such only if they have been granted permission and if they serve this role in precisely specified cases. The competent authority in the issue of liturgical music is the diocesan bishop. For this reason he has to understand liturgical and pastoral sense of singing. The priest due to his ordination holds a special role in liturgy. He presides over the ceremony as Christ's deputy, he embodies the person of Christ himself and in the name of the worshipers offers prayers to God. The closest helper to the celebrant during the mass is the deacon. The basic precondition for the good sense of music of priests and good level of their cooperation with church musicians are firstly adequate music formation during elementary school and secondary school attendance and secondly the study of theology which should include intensive liturgical and musical formation.

Translated by Martin Pokluda