



# ADORAMUS TE

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu  
Liturgickej komisie  
Konferencie biskupov Slovenska  
v spolupráci  
s Ústavom hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby  
vydáva  
Liturgická komisia Spišskej diecézy

Vychádza štvrťročne

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

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie:

Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby  
PdF KU v Ružomberku  
Nám. A. Hlinku 56/1  
034 01 Ružomberok  
tel./fax: +421 44/4320961  
mobil: +421 908/619482  
e-mail: rastislav.adamko@ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Liturgická komisia Spišskej diecézy  
053 02 Spišský Hrhov, Klčov, č. 27  
tel.: +421 53/459 24 96, fax: +421 53/459 91 38  
mobil: +421 905/494370  
e-mail: amo@stonline.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na  
č. účtu: 0520988040/0900  
Konšt. symbol 0308  
Slovenská sporiteľňa Levoča

Tlač:

MTM Levoča, Nám. Majstra Pavla 54  
053 01 Levoča,

Redakcia si vyhradzuje právo na úpravy rukopisov.  
Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 1,5 €  
Ročné predplatné: 6 €  
Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

Podávanie novinových zásielok povolené  
pod číslom 021288611 SS PPS Košice 12

## OBSAH 2/2009

Na úvod - Dnes  
PHIL BOSMANS ..... 2

Kristologický hymnus v Liste Kolosanom 1,15-20  
*The Christ Hymn in Colossians 1:15-20*  
FRANTIŠEK TRSTENSKÝ ..... 3

Zásady výberu omšových spevov  
*The principals of Mass singings selection*  
WIESŁAW HUDEK ..... 8

Pavol Krška - život a dielo (1)  
*Pavol Krška - Life and Work (1)*  
ANDREA BALLOVÁ ..... 25

### RECENZIA

Aký bol 2. ročník ARS ORGANI NITRA?  
*How was the 2<sup>nd</sup> ARS ORGANI NITRA festival?*  
MICHAL VANČO ..... 32

### ROZHOVOR - INTERVIEW:

So Zuzanou Zahradníkovou o duchovnej hudbe  
*With Zuzana Zahradníková about Spiritual Music*  
RASTISLAV PODPERA ..... 36

RESUMÉ - SUMMARY ..... 38

## DNES

Musíš žiť dnes.  
Dnes musíš byť šťastný.

Netráp sa tým, čo sa stalo včera.  
Veď predsa už nič nemôžeš zmeniť.  
Neumáraj svoje srdce včerajšími obavami,  
prehnanými starosťami o to, čo príde.  
Oslobod' svoje srdce, aby si žil dnes,  
aby si bol šťastný teraz, v tejto chvíli.  
Nie je to ľahké, zvlášť  
ak ťa život tvrdo skúša,  
ak tvoja láska bola oklamaná,  
ak sa tvoje očakávania ukázali márne.

Nedovoľ, aby tvoja radosť a tvoje šťastie  
záležali od dovolenky, ktorá sa skončila;  
od práce, ktorá sa znovu začína; od peňaženky,  
od počasia, od stoviek malicherností.  
Zober svoj osud do vlastných rúk.  
Všetko závisí od toho, aký si vnútri,  
vo svojich myšlienkach a pocitoch.

Stále hľadaj svetlo, unikaj pred temnotou.  
A ak aj napriek tomu by ti bolo niekedy ťažko,  
skús byť občas ako klavn v cirkuse.  
V hĺbke srdca plače, a predsa s úsmevom na tvári  
hrá dieťaťu na husliach.  
Tak lieči zo smútku vlastné srdce.

*Phil Bosmans*



## Kristologický hymnus v Liste Kolosanom 1,15-20

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Kristologický hymnus v Liste Kolosanom predstavuje Krista ako stred vesmíru a centrum života Cirkvi. Hymnus, ktorý Liturgia hodín ponúka každý týždeň, obsahuje dva rozmery. Prvý prekonáva čas a priestor – je to večný Kristus. Druhý rozmer sa bezprostredne skláňa k človeku, keď opisuje Krista v jeho vykupiteľskom diele. Kristus tak nosí dve tváre – dva obrazy Boha – v stvoriteľskom a vykupiteľskom akte.



### List Kolosanom

List Kolosanom patrí do štvorice listov s označením „listy z väzenia.“ Mnohí biblisti sa domnievajú, že list nenapísal priamo Pavol, ale niektorý jeho žiak. List totiž obsahuje až 87 slov, ktoré sa v iných Pavlových listoch nevyskytujú. List neobsahuje typické Pavlove výrazy: hriech, sloboda, ospravedlivenie, spravodlivosť. Preto list datujú do obdobia po Pavlovej smrti niekedy okolo roku 80 po Kr. Tí, ktorí zastávajú Pavlovo autorstvo kladú jeho list do obdobia okolo roku 62 po Kr.

Mesto Kolosy sa objavuje v Novom zákone iba v nadpise listu a v úvodnom pozdrave v Kol 1,2. Kolosy sa nachádzali približne 190 km východne od Efezu v Malej Ázii. Nie je vylúčené, že Pavol navštívil toto mesto počas svojho dlhého pobytu v Efeze na tretej misijnej ceste. Avšak cirkevná komunita v Kolosách je ovocím apoštolskej práce Epafrasa: „Pozdravuje vás Epafras, ktorý je od vás, služobník Ježiša Krista, a ustavične zápasí o vás v modlitbách, aby ste boli dokonalí a celkom zaujatí Božou vôľou.“ (Kol 4,12)

List bol napísaný veriacim v Kolosách. Neďaleko tohto mesta sa nachádzali ďalšie dve mestá Laodicea a Hierapolis. Laodiceu založil okolo roku 250 pred Kr. Antiochus II. a pomenoval podľa svojej manželky Laodicey. Mestu je adresovaný jeden zo siedmich listov cirkvám v Zjv 3,14-22. Od Kolos je vzdialené 15 km. Hierapolis bol založený okolo roku 200 pred Kr. a za svojho zakladateľa považoval boha Apolla, ktorému bol postavený v meste chrám. V roku 65 po Kr. mesto postihlo zemetrasenie. Všetky tri mestá sa nachádzali v údolí Lycus a pravdepodobne sa aj k nim dostalo evanjelium počas Pavlovho pobytu v Efeze: „To trvalo dva roky, takže všetci, čo bývali v Ázii, Židia i Gréci, počuli Pánovo slovo.“ (Sk 19,10) Pavol výslovne spomína Laodiceu v závere listu: „Keď sa tento list prečíta u vás, zariadte, aby sa čítal aj v laodicejskej cirkvi, a vy si zasa prečítajte ten z Laodicey.“ (Kol 4,16) Hierapolis uvádza v Kol 4,13: „Môžem mu dosvedčiť, že sa veľa namáha pre vás a pre Laodicejčanov a Hieropolčanov.“

Pavol poslal list veriacim do Kolos po Tychikovi. Táto postava sa spomína ako spoločník Pavla na tretej misijnej ceste (porov. Sk 20,4).<sup>1</sup>

List má tri hlavné časti. V prvej (1,9-2,7) Pavol vyzdvihuje Kristovo prvenstvo. V druhej (2,8-23)

<sup>1</sup> Porov.: GNILKA, J., *Der Kolosserbrief*. Freiburg, Basel, Wien : Herder 2002, 3-4.

varuje pred falošnými učiteľmi a v tretej časti (3,1-4,6) povzbudzuje viesť kresťanský život.

### Blízky kontext

List Kol je známy predovšetkým vďaka Kristologickému hymnu, ktorý našiel svoje miesto v Liturgii hodín ako aj v čítaniach počas svätej omše. Preto chcem osobitne venovať hlbší rozbor práve časti Kol 1,15-20 a jej významu pre celkové poslanstvo listu.

Od samotného hymnu je potrebné oddeliť verše 1,9-14, ktoré majú personálny charakter. V nich je oslovená komunita. Používa sa „MY-forma“, ktorá pokračuje ďalej vo verši 1,21. Zatiaľ čo jadro hymnu tvorí časť 1,15-20, kde chýbajú akékoľvek osobné referencie.

Verše 1,9-14 sa opierajú ešte o predchádzajúce verše, v ktorých Pavol vzdáva vďaky. Potvrďuje to spojka „preto“ (spojka sa vzťahuje na to, čo bolo predtým povedané vo veršoch 1,3-8). Verše 1,9-14 sú rozvinutím už vypovedaného v časti 1,3-8. Dokazuje to opakovanie slov: modliť sa (1,3,9); počuť (1,4,9); poznanie (1,6,9-10); prinášať ovocie a rásť (1,6,10); vzdávať vďaky (1,3,12); Otec (1,3,12), svätí (1,4,12) a všadeprítomné slovo „všetko“ (1,4,6.9.11).

Verš 1,10 doslovne hovorí „kráčali hodne Pána“, čo slovenský text prekladá „aby ste žili ako sa patrí vzhľadom na Pána.“<sup>2</sup>

Nasledujú štyri particípie, ktoré upresňujú, čo to znamená kráčať životom takým spôsobom, aby sme boli „hodní Pána.“

1. Prinášať ovocie (v. 10);
2. Rásť (v. 10);
3. Byť upevnení (v. 11);
4. Vzdávať vďaky (v.12).

Predpokladá sa, že časť 1,15-20 je predpavlovský hymnus, ktorý autor listu Kol vložil do svojho listu. Za predpavlovský pôvod svedčia najmä tieto skutočnosti:

1. Veľký počet termínov, ktoré sa inde v Pavlových listoch alebo Novom zákone nevyškylujú. Výraz „viditeľné veci“ (v.16) sa nachádza iba na tomto mieste v celom Novom zákone, výraz „tróny“, sa vyskytuje v Corpus Paulinum iba na tomto mieste. Pavol nikdy neoznačuje Krista ako „začiatok.“ Výrazy „mať prvenstvo“ (v. 18); „vytvoriť pokoj“ (v. 20) je novozákonný hapax legomenon.<sup>3</sup>

2. Za to, že sa ide o predpavlovský hymnus hovorí aj tá skutočnosť, že hymnus má svoju štruktúru, ktorá zachováva paralelizmy, rytmus a rozdelenie na strofy. Niektorí sa domnievajú, že mohol byť súčasťou krstnej liturgie. Mohli by to naznačovať výrazy, v ktorých sa hovorí o novom stvorení, o uzmiernení.

Verše 1,12-14 majú ako hlavný podmet Boha Otca, ktorý stojí na začiatku spásonosného konania. Od neho všetko vychádza. Syn je nástrojom Otcovej činnosti.

Verš 1,12 hovorí o „podiele svätých.“ Sú dve možné vysvetlenia. Jedno, že ide o dedičstvo, o podiel v starozákonnom zmysle, kde Izrael je predmetom Božích prisľúbení. Židovský národ je svätým národom, ktorý vstúpil do vzťahu s Bohom. Tým list Kol chce poukázať, že tí, ktorí uverili v Krista dostávajú podiel na Božom vyvolení.

Iní vidia vo výraze „podiel svätých“ anjelov v nebi, ku ktorým sa kresťania pripájajú už na zemi. List používa kontrast „svetlo“ (v. 12) verzus „tma“ (v. 13). Tí, ktorí uverili, prešli z tmy do svetla, zo smrti do života. Výrazy „účasť na podiele“; „kráľovstvo svojho milovaného Syna“; „odpustenie hriechov“ sa neobjavujú v iných pavlovských listoch a možno už aj táto časť je prevzatá z predpavlovej tradície.<sup>4</sup>

Samotné jadro tvorí kristologický hymnus. Keďže ide o veľmi známy hymnus, ktorý bol a zostáva predmetom mnohých štúdií, stretneme sa s rôznymi spôsobmi jeho rozdelenia.

Základné rozdelenie hymnu je na dve základné časti tzv. stanze alebo sa používa aj výraz strofy. Ide o časti:

**A)15-18a;**

**B)18b-20.**

Tým, čo oddeľuje hymnus na dve časti sú paralelizmy tzn. výrazy, ktoré sa opakujú v prvej aj v druhej časti hymnu: „On je obraz neviditeľného Boha“ vo verši 15 a „On je počiatok“ vo verši 18b.<sup>5</sup> Časť **A** pojednáva o Kristovi ako hlave stvorenia, časť **B** pojednáva o Kristovi ako o hlave Cirkvi.

v. 15 - On je obraz
v. 18 - On je počiatok

v. 15 - Prvorodený zo všetkého stvorenia
v. 18 - Prvorodený z mŕtvych

v. 16 - lebo v ňom bolo všetko stvorené
---

<sup>2</sup> V Biblii slovo *kráčať* má často význam životného štýlu, prístupu k životu.

<sup>3</sup> Z gréckeho *hapax* - jedenkrát a *legomenos* - povedané. Týmto termínom sa označuje slovo alebo výraz, ktorý sa v Biblii alebo v Starom alebo Novom zákone, vyskytuje iba jeden raz.

<sup>4</sup> Porov.: REYES, L. C. : *The Structure and Rhetoric of Colossians 1:15-20*. In: *Filología Neotestamentaria* 12 (1999), s. 141.

<sup>5</sup> Porov.: BALCHIN, J. F.: *Colossians 1:15-20: An Early Christian Hymn? The Arguments from Style*. In: *Vox Evangelica* 15 (1985), s. 68.



v. 19 - lebo v ňom sa zapáčilo aby prebývala  
všetka plnosť

v. 16 - aj tróny aj panstvá aj kniežatstvá  
aj mocnosti

v. 20 - tomu, čo je na zemi aj tomu, čo je na nebi

Ďalej si všimnime výraz „všetko“, ktorý sa vyskytuje až 9-krát v celom hymne (v. 15; v. 16 (2x); v. 17 (2x); 18, 19 a 20 (2x)). V samotnom hymne nie je žiadna narážka na čitateľa. Tá je vyjadrená predtým (v.12-14) a potom (v. 21), čím hymnus môže jestvovať samostatne.<sup>6</sup>

ka plnosť, pre jeho krv na kríži. Použitím týchto výrazov autor vplýva na čitateľa, v ktorom vytvára mentálny obraz. Napríklad výraz „pre jeho krv na kríži“ má určite výraznejší emotívny dosah, ako keby použil formuláciu „svojou vykupiteľskou obeťou...“ keď počujeme alebo čítame o krvi vyliatej na kríži, hneď sa nám pred očami vybaví obraz Kristovho utrpenia. Preto môžeme povedať, že zo strany autora ide aj o istý druh „mnemotechnických“ pomôcok, ktoré dlhodobo ostávajú v mysli a v srdci čitateľa.<sup>7</sup>

#### A) Kristus, obraz Boha a prvorodený všetkého stvorenstva

##### 1) v. 15: Dvojitá charakteristika Syna:

*On je obraz neviditeľného Boha,  
Prvorodený všetkého stvorenstva,*

##### 2) v. 16: Vysvetlenie:

*pretože v ňom je stvorené všetko na nebesiach aj na zemi, viditeľné aj neviditeľné, aj tróny aj panstvá aj kniežatstvá aj mocnosti: Všetko skrze neho a pre neho je stvorené.*

#### Kristov primát

- 1) v. 17a: *A on je pred všetkým*
- 2) v. 17b: *a všetko v ňom spočíva,*
- 3) v. 18a: *a on je hlava tela, Cirkvi:*

#### B) Kristus, počiatok a prvorodený z mŕtvych

##### 1) v. 18b: Dvojitá charakteristika Syna:

*On je počiatok,  
Prvorodený z mŕtvych,  
aby sa stal vo všetkom On prvým,*

##### 2) v. 19-20: Vysvetlenie:

*pretože sa zapáčilo (Bohu), aby v ňom prebývala všetka plnosť a skrze neho aby uzmiernil všetko v sebe, vytvoril pokoj skrze jeho krv kríža (skrze seba,) aj všetko, čo je na zemi, aj všetko čo je v nebesiach.*

Vidíme, že hymnus najskôr obsahuje charakteristiku (tvrdenie), za ktorým nasleduje vysvetlenie, ktoré je v obidvoch častiach (A,B). Grécka spojka *hóti* – *pretože*, lebo vo veršoch 16 a 19 objasňuje tvrdenie v hlavnej vete.

Paralelizmus nie je náhodný, ale dáva do súladu dva poriadky: poriadok stvorenia (15-18a) a poriadok vykúpenia resp. uzmiernenia (18b-20). Hymnus ukazuje totálnu nadradenosť Krista tak v poriadku stvorenia ako aj uzmiernenia.

Kozmologický charakter Krista už nenájdeme v iných Pavlových listoch, ale vyskytuje sa ešte v Liste Hebrejom 1,1-4 a v Prológu v Jánovom evanjéliu 1,1-18.

Hymnus obsahuje množstvo metaforických a figuratívnych vyjadrení: obraz neviditeľného Boha, prvorodený zo všetkého stvorenia, hlava tela, počiatok, prvorodený z mŕtvych, v ňom prebýva všet-

#### Komentár

Vo verši 15 je Kristus predstavený ako obraz neviditeľného Boha, lebo skutočný charakter Boha sa dokonalým spôsobom zjavuje v Ježišovi Kristovi. V ňom sa neviditeľné veci stávajú viditeľnými. Kristus je obrazom Boha, lebo má podiel na rovnakej nekonečnosti Božej.

Zdá sa, že tento štýl vyjadrovania má svoje základy v múdroslovej literatúre Starého zákona, kde múdrosť je označená ako „obraz jeho dobroty“ (porov. Múd 7,26). Múdrosť bola s Pánom na počiatku jeho práce. Výraz „obraz“ vyjadruje Kristovu dôstojnosť, jeho vzťah k Otcovi. Výraz „prvorodený“ zdôrazňuje vzťah k stvoreným veciam. Pozor, Kristus nie ako prvý zo stvorených vecí, ale ako ten cez ktorého všetko stvorenstvo prichádza k bytiu (potvrďuje to spojka *pretože*, ktorá nasleduje

<sup>6</sup> Porov.: RAPLPH, P. M.: *An Early Christian Hymn* - (Col. 1: 15-20), In: *The Evangelical Quarterly* 36 (1964), s. 198.

<sup>7</sup> Porov.: REYES, L. C.: *The Structure and Rhetoric of Colossians 1:15-20*. In: *Filología Neotestamentaria* 12 (1999), s. 148.

a ktorá vysvetľuje ako je chápané Kristovo prvorodenstvo). Kristus je prostredníkom všetkých stvorených vecí. V Starom zákone význam „prvorodený“ označuje toho, kto má osobitné miesto v otcovej láske, preto je Izrael nazvaný „*prvorodeným synom*“ (Ex 4,22: „*Tak hovorí Pán: Mojm prvorodeným synom je Izrael.*“). Rovnako Kristus má privilegované miesto v láske Boha Otca.

Môžeme hovoriť aj o vplyve Gn 1,26-27, kde sa hovorí ako Boh stvoril človeka na svoj obraz. Potom Kristus je novým Adamom. Aj prvý Adam je vlastne prvorodeným sveta v zmysle dôstojnosti a dôležitosti.

Vo verši 16 sa hovorí: „*pretože v ňom je stvorené všetko.*“ Používa sa pasívny tvar slovesa stvoriť, aby sa ukázalo, že ide o Božiu činnosť (passivum divinum), ktorá sa uskutočnila v Kristovi a skrze Krista.<sup>8</sup> Spojenie „na nebi a na zemi“ označuje totalitu kozmu, všetky stvorenia, nikto nie je vylúčený.

Výrazy „*tróny, panstvá, kniežatstvá, mocnosti*“ sú anjelské triedy známe už v starozákonnej apokryfnej apokalyptickej literatúre (Henoch, Testament Léviho). Tým sa chce naznačiť, že od najvyššieho po najnižšie, viditeľné i neviditeľné, na nebi aj na zemi, všetko je stvorené v ňom, skrze neho a pre neho (Krista).

Verš 17 sa dotýka iba Krista. Označuje jeho chronologické prvenstvo, ale zároveň aj Kristov primát nad všetkým stvorenstvom, a teda návrat k tomu, čo bolo už o Kristovi povedané vo výraze „*prvorodený.*“ Keďže Kristus bol zrodený od večnosti, jestvuje pred všetkým stvorením a všetko bolo stvorené skrze neho. V knihe Múdrosti 1,7 sa píše: „*Lebo duch Pána naplnia zemekruh a ten, čo udržiava všetko, má poznanie hlasu.*“ Opäť môžeme vidieť podobnosť Krista s obrazom múdrosti v Starom zákone. Kristus je ten, ktorý udržiava všetko (v ktorom všetko spočíva).<sup>9</sup>

Verš 18 je prechod z kozmologickej perspektívy do soteriologickej roviny. Niektorí autori vidia výraz vo verši 18 „*On je hlavou tela*“ ako vrchol celej prvej časti, ktorá rozpráva o stvorení a pokladajú slovo „*cirkev*“ za vsuvku redaktora, ktorý týmto spôsobom reinterpretoval kozmologický hymnus aj do roviny ekleziologickej. Výraz „*hlava*“ slúži na označenie najvyššej časti človeka, zvieratá, vrchu, ale môže označovať aj východiskový bod, začiatok alebo záverečnú časť, čiže označuje časť, ktorá prevyšuje ostatné. Tak Kristus je hlavou, ktorá je nad telo, pod ktorým niektorí exegeti nechápu

Cirkev (lebo vidia v tom neskorší dodatok), ale celý kozmos.<sup>10</sup> Označenie Krista, ako prvorodeného z mŕtvych prináša popri kozmologickom a ekleziologickom rozmere aj rozmer eschatologický, lebo v Kristovi všetci ožijú (porov. 1 Kor 15,22-23).

Verš 19 spôsobuje trocha problémy. Tým prvým problémom je, že v gréckom texte nie je podmet. Je použité sloveso „*zapáčilo sa.*“ Slovo „*v ňom*“ vylučuje, žeby Syn bol podmetom slovesa. Väčšina exegetov doplnia k tomuto slovesu ako podmet slovo „*Boh.*“ Tento názor je podporený nasledujúcim veršom 20, kde sa hovorí o zmierení a vytváraní pokoja, čo sa podľa kontextu vzťahuje na Boha Otca.

Druhým problémom je výraz „*v ňom prebývala všetka plnosť.*“ Ak niečo už obsahuje plnosť, prečo je potrebné pridať ešte adjektívum „*všetka.*“ V Starom zákone sa stretávame s výrazmi „*more (prípadne zem, nebo) a všetko, čo ho naplnia*“ (Ž 24,1; 96,11; 89,11), avšak v týchto prípadoch je obsah jasne definovaný. Starý zákon však pozná výraz plnosti, ktorý sa vzťahuje na samotného Boha a jeho slávu, ktorá naplnia celý svet. (Jer 23,24: „*Nuž či nezaplňujem ja nebesá? - hovorí Pán.*“) Najčastejšie je pojem Pánovej slávy (alebo Pánovho mena) spojený s miesto prebývania (porov. Dt 12,5; 14,23; 16,2). V spojení s Kristom môžeme povedať, že Kristus je tým „*miestom*“, v ktorom sa Bohu zapáčilo prebývať vo svojej plnosti. V osobe Ježiša Krista je plnosť Božieho prebývania, čo podčiarkuje sloveso *bývať* vo verši 19.

Verš 20 predstavuje zavŕšenie celej Božej činnosti, ktorá sa uskutočňuje cez Krista. Kristus je jediným prostredníkom zmierenia a pokoja pre všetkých.

Nasleduje posledná krátka sekcia 1,21-23, v ktorej list Kol sa vracia naspäť k priamej reči: „*Aj vás...*“ (v. 20). Tri elementy spomenuté v hymne (1,15-20) autor aplikuje na konkrétnych adresátov listu.

1. Téma zmierenia vo v. 20 je aj vo v. 22.
2. Zmierenie sa uskutočnilo prostredníctvom Kristovej smrti v. 20 a v. 22.
3. Kristova vláda sa rozprestiera na „*všetky veci*“ vo v. 16, podobne aj vo v. 23 sa hlása Evanjelium každému stvoreniu.

Zmierenie v Kristovi nemá iba kozmický charakter, ale sa prenáša aj na konkrétneho človeka. Prejavuje sa to známou formulou „*Kedysi ste boli... teraz však ste...*“ (porov. Rim 5,8-11; 7,5; 11,30-32; 1Kor 6,9-11; Gal 1,23; 4,3-7, 8-10; 1Tim 1,13; Flm 11). Spása je skúsenosťou Božieho zásahu, ktorý nás vyslobodil zo stratenej situácie. Opis ťažoby situácie v minulosti slúži na poukázanie veľkosti Božieho milosrdenstva.

<sup>8</sup> Niektorí autori poukazujú, že výraz „*všetko*“ a jeho časté opakovanie je blízke gréckej terminológii, konkrétne stoicizmu ako aj časté používanie predložiek *z/do/v*.

<sup>9</sup> Porov.: BUSCEMI, A. M.: *Gli inni di Paolo. Una sinfonia a Cristo Signore.* Jerusalem : Franciscan Printing Press 2000, s. 48.

<sup>10</sup> Porov.: BUSCEMI, A. M.: *Gli inni di Paolo. Una sinfonia a Cristo Signore.* Jerusalem : Franciscan Printing Press 2000, s. 50.



## Kristologické tituly

Medzi charakteristiky hymnu patrí, že kumulujú tituly, aby povýšilo osobu alebo vlastnosť, ktorú hymnus oslavuje. V hymne na Krista v Liste Kolosanom nachádzame tieto základné tituly Krista:

- 1. Kristus je obrazom neviditeľného Boha.** Okrem ontologických dôsledkov (rovnaká prirodzenosť, pôvod atď.) toto tvrdenie dosvedčuje, že v Kristovi je odhalená Otcova láska, ktorou stvoril svet a zároveň hlboký vzťah medzi Otcom a Synom, v ktorom má Otec svoje zaľúbenie (Mk 1,11. V Synovi môžeme poznať Otca).
- 2. Prvorodený zo všetkého stvorenia.** Syn nám zjavuje v stvorených veciach Otcovu lásku. Otec všetko stvoril skrze Syna. Celé stvorenstvo nachádza v Synovi svoju existenciu. Výraz „prvorodený“ predovšetkým znamená preexistenciu, večné zrodzenie a Boží pôvod Syna. Od večnosti patrí Syn Otcovi.
- 3. Prvorodený z mŕtvych.** Prostredníctvom Krista medzi Otcom a stvorenstvom sa neprejavuje iba na úrovni kozmologickej, ale aj ekleziálnej. Syn je začiatkom nového života vo vzkriesení. Skrze svoju krv nás Kristus raz a navždy zmieril s Otcom.
- 4. Hlava kozmu a Cirkvi.** Z predchádzajúcich riadkov vyplýva uvedený titul Krista. Kristus nemá iba chronologické prvenstvo, ale zároveň aj čo do dôstojnosti je nad všetko stvorenstvo, lebo je rovnakej podstaty s Otcom.<sup>11</sup>

## Kol 1,24 - Crux interpretum

Zastavme sa ešte v krátkosti pri nádherných a zároveň tajomných Pavlových slovách, ktoré nasledujú krátko za týmto hymnom: „*Teraz sa radujem v utrpeniach pre vás a na vlastnom tele dopĺňam to, čo chýba Kristovmu utrpeniu pre jeho telo, ktorým je Cirkev.*“ (1,24) Aby sme porozumeli celému nasledujúcemu vysvetleniu musím najskôr upozorniť, že v gréčtine nie je použité prídavné meno „Kristov“ ale podstatné meno v genitíve jednotného čísla tzn. „utrpeniu Krista.“

Pri týchto slovách nám napadá, o aké utrpenie ide, ktoré pre Pavla je radosťou? Ďalšia otázka je, či môže niečo chýbať Kristovmu utrpeniu? Akým spôsobom môže Pavol k utrpeniu Krista niečo doplniť?

Vidíme, že kým v predchádzajúcich veršoch Kol 1,21-23a bol použitý plurál, verše 23b-24 sa už vzľa-

hujú osobne na Pavla. Ide teda o utrpenia, ktoré Pavol osobne pozná a práve ich prežíva. Utrpenie spojené s ohlasovaním evanjelia nebola pre Pavla novinka. Veď v Sk 9,16 v spojení s udalosťou pri Damasku na adresu Pavla Kristus hovorí: „*A ja mu ukážem, koľko musí trpieť pre moje meno.*“ Pavlovo utrpenie je „pre vás“ (teda pre osoh, pre dobro Kolosanom a ďalším cirkvám, konkrétne Laodicejčanom). Avšak ako chápať slová o doplnení Kristovho utrpenia? Musíme povedať, že tieto slová sú *crux interpretum* - *križ vykladateľov*. Je nespochybniteľné, že samotný Pavol chápal Kristovu smrť za definitívne naplnenie zmierenia (porov. samotný list Kol 1,12-14; 2,13), ktorému je dokonalé a nič mu nechýba, v čom by ho bolo treba „doplniť“. V 17. a 18. stor. najmä v protestantskom prostredí bola snaha vysvetliť výraz vo verši 24 „*utrpenie Krista*“ ako objektívny genitív. V gréčtine okrem iných foriem genitívu rozlišujeme subjektívny a objektívny genitív. Pri subjektívnom ide o aktívny význam. Ak poviem „láska Boha“, tak v subjektívnom genitíve ide o lásku, ktorú má Boh voči nám, teda Boh je podmet, Boh je tým, od ktorého láska vychádza. Avšak pri objektívnom genitíve ide o lásku, ktorú má človek voči Bohu, teda Boh je objektom našej lásky. Preto ak prijmeme vysvetlenie o objektívnom genitíve, potom ide o utrpenie, ktoré vychádza od Pavla a jeho objektom je Kristus. Pavlovým želaním je teda trpieť pre Krista.<sup>12</sup> Preto môžeme preložiť Pavlovo rozhodnutie asi takto „*na vlastnom tele dopĺňam to, čo chýba utrpeniu pre Krista.*“

Iní exegéti vysvetľujú výraz „*utrpenie Krista*“ ako kvalitatívny genitív, tzn. ide o Pavlovo utrpenie pre Krista, ktoré je príkladom pre ďalších jeho nasledovníkov. Pavlovo utrpenie, spôsob akým ho prijímal, sa podobalo na utrpenie Krista a stalo sa modelom k nasledovaniu.

Ďalším spôsobom vysvetľovania je tzv. mystický význam. Všetky Pavlove utrpenia sú v duchovnom spojení s Kristom. Ide o spojenie s Kristom v jeho smrti a zmŕtvychvstaní. Niečo podobné prežívame my pri svätej omši, keď pripájame seba samého k obeti Ježiša Krista.

Pri analýze tohto verša musíme venovať najväčšiu pozornosť slovu „*to, čo chýba*“ (*chýbajúce veci*). Je jasné, že v otázke Kristovho utrpenia niet nič, čo by bolo nedokonalé, čo by chýbalo k plnosti vykúpenia. Preto niektorí exegéti hľadajú vysvetlenie v Starom zákone.

Izrael vo svojich dejinách neustále zažíval utrpenie a poníženie. Podobne aj spravodlivý v Izraeli v biblických textoch je objektom poníženia, potupe-

<sup>11</sup> Porov.: CASALINI, N.: *Le Lettere di Paolo. Teologia*. Jerusalelem : Franciscan Printing Press 2001, s. 145-148.

<sup>12</sup> Uvádžam iný príklad objektívneho genitívu z Evanjelia podľa Jána 10,7, kde Ježiš v doslovnom preklade hovorí: „*Ja som brána oviec.*“ *Inými slovami Ja som brána pre ovce.*

nia. Židovská (a neskôr aj kresťanská) apokalyptika pri opise posledných časov opisuje utrpenie, ktoré bude predchádzať definitívny príchod Božej moci. Nový zákon spája tento apokalyptický opis s príchodom Mesiáša - Ježiša. Preto niektorí exegeti výraz v Kol 1,24 vysvetľujú ako utrpenia, ktorým musia kresťania prejsť pre Krista až do definitívneho príchodu kráľovstva Ježiša Krista. Preto Pavol hovorí, že dopĺňa na vlastnom tele to, čo chýba utrpeniu pre Krista až do okamihu, keď sa tento Kristus zjaví s mocou na konci vekov.

### Literatúra

- BALCHIN, J. F.: *Colossians 1:15-20: An Early Christian Hymn? The Arguments from Style*. In: *Vox Evangelica* 15 (1985).
- BUSCEMI, A. M.: *Gli inni di Paolo. Una sinfonia a Cristo Signore*. Jerusalem : Franciscan Printing Press 2000.
- CASALINI, N.: *Le Lettere di Paolo. Teologia*. Jerusalem : Franciscan Printing Press 2001.
- GNILKA, J., *Der Kolosserbrief*. Freiburg, Basel, Wien : Herder 2002.
- RAPLPH, P. M.: *An Early Christian Hymn - (Col. 1: 15-20)*, In: *The Evangelical Quarterly* 36 (1964).
- REYES, L. C. : *The Structure and Rhetoric of Colossians 1:15-20*. In: *Filologia Neotestamentaria* 12 (1999).

# Zásady výberu omšových spevov

WIESŁAW HUDEK

## Úvodné úvahy

Pred niekoľkými rokmi študenti katovickej Hudobnej akadémie Karola Szymanowského zorganizovali vedeckú konferenciu s názvom: „Súčasná liturgická hudba medzi elitným estetizmom a pastoračným pragmatizmom“. V diskusii, ktorá korešpondovala s titulom podujatia, sa objavili dve protichodné mienky: jedna podporujúca tzv. „vysokú hudbu“, tvorenú vynikajúcimi skladateľmi, druhá promujúca populárnu hudbu, ľahkú a príjemnú, takú, ktorá – ako tvrdia jej priaznivci – „priťahuje ľudí do kostola“. Dichotómia názorov sa prejavila v zjednodušenom delení: chrámová pieseň a nová duchovná pieseň. V istom zmysle sa za týmto delením skrývajú celé dejiny cirkevnej hudby a napätie<sup>1</sup>, ktoré dnes môžeme označiť ako „pokoncilový vírus“. Čo to znamená?

Existuje istý postoj, štýl, ktorý sa pod rúškom tzv. „novej evanjelizácie“, zdanlivých pastoračných efektov, snaží ospravedlniť prítomnosť svetských, primitívnych a úplne cu-

dzích prvkov v liturgii. Pesničkárskou tvorbou sa snažíme získať pre Krista masy. Nejde tu iba o prvky podstatné pre liturgiu ako: posvätnosť, všeobecnosť, dokonalosť formy a obsahu, ale aj o interpretačnú štylistiku, ktorá sa hlási k odlišnému chápaniu.<sup>2</sup> Rovnako aj funkcie, ktoré súčasná liturgická hudba plní (vytvárať spoločenstvo, ohlasovať, napomáhať meditácii, ozdobovať<sup>3</sup>), si vyžadujú od všetkých zaangażovaných do jej formovania zmenu doterajšieho postoja.

Našťastie najnovšie skúsenosti v národnom kontexte (pôsobenie Združenia poľských cirkevných hudobníkov), cez diecézne inštitúcie (napr. stretnutia s cirkevnými hudobníkmi katovickej arcidiecézy) až po komorné spoločenstvo žiakov a študentov hudobných škôl, ktorí

<sup>1</sup> ZIEMIAŃSKI, S.: *Pieśni i piosenki religijne*. In: *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim 1925-2005*. Red. Hudek, W. Katowice, 2005, s. 195.

<sup>2</sup> Pre poznanie vlastností liturgickej hudby je nutné štúdium cirkevných dokumentov. Tejto problematike sa venuje viacero publikácií – pramenných i komentárov. Uvádžam len tri z nich: PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2000. HUDEK, W.: *Prawodawstwo muzyczno-liturgiczne w periodyku diecezjalnym (1925-2005)*. In: *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim -2005*. Red. Hudek, W. Katowice, 2005, s. 53-77. FILABER, A.: *Prawodawstwo muzyki kościelnej*. Warszawa, 2008.

<sup>3</sup> Porov. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 67-85.





sa pripravujú na službu organistu, poukazujú na silnú pozitívnu tendenciu, v ktorej sa objavuje potreba poctivej práce s liturgickou hudbou. Spomenutý „vírus“ sa týka generácie, ktorá nesprávnym spôsobom pochopila pokoncilovú reformu liturgie. Nadšení novotami odmietli gregoriánsky chorál, polyfóniu, organovú hudbu a hodili sa na experimenty: tzv. beatové omše, zavedenie do liturgie hudobných nástrojov typických pre zábavnú hudbu (napr. elektrické gitary, bicie nástroje). Po niekoľkých desaťročiach pokusov a omylov, čoraz viac osôb, hlavne mladých, začína pozeráť na tento problém z hľadiska kvality. Teda na to, ako pripraviť liturgiu, aby bola liturgiou Cirkvi?

Ten pozitívny smer možno zbadáť v iniciatívach zdola. Zdá sa, že starostlivosť o nové vydania spevníkov, nové dokumenty obsahujúce zásady liturgickej hudby a tiež budenie povedomia cirkevných hudobníkov (napr. I. celopoľský Kongres liturgickej hudby v Krakove) vzbudzujú nádej, že sa už končí obdobie, v ktorom sa do liturgie pripúšťali náhodné a nevhodné skladby.<sup>4</sup> Na druhej strane sa vo vše-

<sup>4</sup> Porov. JANIEC, Z.: *Śpiew i muzyka w liturgii dla przekazywania wiary*. In: *Anamnesis*, 2005, roč. 40, č. 1, s. 126-128.

obecnom učení objavuje čoraz viac hlasov vyzývajúcich k reflexii nad liturgiou najväčšieho pokladu Cirkvi, akým je Eucharistia. Hudobnoliturgické dokumenty Cirkvi a akési špeciálne zdôrazňovanie témy svätej omše Jánom Pavlom II. a Benediktom XVI. vedú k otázke, akým spôsobom sa formuje jej liturgia.

Na samom počiatku je potrebné objasniť, že v tejto štúdii sa nebudeme zaoberať všetkými omšovými spevmi, ale iba tými, ktoré patria do skupiny spevov *proprium missae*. Budeme sa snažiť systematickým spôsobom predstaviť poznatky o menlivých spevoch, teda o procesiových spevoch (úvodný spev, spev na prípravu obetných darov, spev na prijímanie a na záver) a spevoch spojených s obradom vďakyvdávania.

## Z dejín procesie

Pretože štyri spomedzi piatich spevov, ktorých sa týka táto reflexia, patria do skupiny procesiových spevov, je vhodné si na začiatku uvedomiť, čo je procesia.

Genézu procesie v dnešnej forme niektorí historici vidia v stredovekých liturgických drámach.<sup>5</sup> Tento obrad sa spočiatku objavil vo východnej Cirkvi, kde sa procesie slávil okrem iného pri spomienke na prenesenie Krista do Jeruzalemského chrámu, na Kvetnú nedeľu, pri spomienke na Kristovo pochovanie, alebo na Veľkonočnú vigíliu. Na západe sa procesie rozvíjali v 4. storočí. Špeciálny význam mali tie procesie, ktoré boli spojené so štacionárnymi bohoslužbami a kajúce procesie.<sup>6</sup> Opis rítu rôznych procesií sa nachádza v dielach sv. Augustína, sv. Ambróza, ako aj najstarších liturgistov akými boli Strabon, Rupert, Hugon, Viktor, Béda, Gennadius.<sup>7</sup>

Počas procesie spoločenstvo odchádzalo z hlavnej časti kostola (chóru) v presne stanovenom poradí (na čele procesijný kríž, ceteroferár a turiferár) a smerovalo do iných častí kostola (občas opúšťalo kostol) a potom sa vracalo do chóru v presbytériu. Procesie sa vo všeobecnosti nachádzali v troch miestach liturgie: na záver rannej modlitby (utierne), pred omšou a na záver večernej modlitby (nešpor). Procesie v dejinách Cirkvi mali rôzne formy. Martimort nadväzujú na Kódex kanonického práva z roku 1917 uvádza štyri konštitutívne prvky procesie: premiestnenie sa liturgického zhromaždenia v stanovenom poradí, celebrácia celým spoločenstvom (duchovných i laických veriacich), pozícia na dvoch posvätných miestach, forma slávnostnej modlitby.<sup>8</sup>

Náboženská sloboda, ktorú prinieslo panovanie Konštantína Veľkého (4. stor.), umožnila vyjadrovanie viery vonkajším spôsobom. V súvislosti s tým liturgia Cirkvi zhromaždila

vo svojej pokladnici rôzne druhy procesií. Tieto formy kultu spôsobili, že liturgia nadobudla dramatické prvky. Bohatstvo obsahu prispelo k tomu, že procesie sprevádzali najdôležitejšie slávenia liturgického roka. Pred tým, ako došlo k veľkým redukciám týchto obradov počas reformy liturgie DVK, okrem procesií spojených s omšovou liturgiou existovali aj iné súvisiace so slávením iných sviatostí (procesia novomanželov, katechumenov, kajúcnikov atď.) a liturgických slávení i spomienok svätých (na Krížové dni, na sv. Rocha, na sv. Jána Nepomuckého, na sv. Barboru atď.). Procesia na slávnosť Najsvätejšieho Kristovho tela a krvi patrila k zvlášť bohatým vzhľadom na liturgické texty a gregoriánske spevy.<sup>9</sup> V historickom vývoji nadobúdala rôzne vonkajšie formy (počas tejto procesie ľudia nosili obrazy, zástavy, feretróny, vlajky). Krakovská diecéza už v roku 1580 mala vlastnú zbierku piesní určených na túto slávnosť.<sup>10</sup>

Podľa historických štúdií môžeme problematiku usporiadať nasledovne, rozlišujúc:

- liturgické procesie, ktorých obsah a forma je obsiahnutá v oficiálnych cirkevných knihách a neliturgické procesie, ktoré vo všeobecnosti možno nazvať *pia exercitia*;
- riadne a mimoriadne procesie, pre ktoré rozlišujúcim kritériom je liturgický kalendár;
- vzhľadom na obsah slávnosti a predovšetkým na modlitby aké obsahujú texty určené na danú procesiu: sviatočné a kajúčne;
- vzhľadom na liturgickú funkciu: komemoratívne (na spomienky), obradné a prosebné.

Ak ide o všeobecné zásady týkajúce sa procesií, I. Pawlak uvádza tieto:

- na procesii sa má zúčastniť celé spoločenstvo (duchovenstvo i laici),
- platí predpísaný poriadok (putovanie z jedného posvätného miesta na druhé),
- je potrebné zachovať modlitebný charakter putovania.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Ako doplnenie hlavnej celebrácie každodenného officia (v prípade kláštorného rítu) a sv. omše v liturgii Rímsko-katolíckej cirkvi existovali mnohé dodatočné obrady. Niektoré z nich (spomienky, mariánska antifóna, malé officium o Božej Matke) patrili ku každodenným pobožnostiam, iné, ako napr. procesie boli ohraničené na isté dni. Procesia, od lat. *procedere* (ísť, náhliť sa), znamenala slávnostný náboženský pochod spojený so špeciálnymi spevmi. Známa bola už v staroveku a svoje korene má v biblickej tradícii Starého i Nového zákona. Porov. BARTKOWSKI, B.: *Śpiewy procesji palmowej w polskich rękopisach liturgicznych (XIII-XVIII w.)*. Lublin, 1970, s. 14nn; strojopis doktorandskej práce v Knihnici KUL.

<sup>6</sup> NADOLSKI, B.: *Liturgika*. Vol. 3. *Sakramenty, sakramentalia, błogostawieństwa*. Poznań, 1991, s. 254.

<sup>7</sup> NADOLSKI, B.: *Liturgika*. Vol. 2. *Liturgia i czas*. Poznań, 1991, s. 49-50.

<sup>8</sup> MARTIMORT, A. G.: *L'Église en priere. Introduction à la liturgie*. Paris - Tournai - Rome - New York, 1965, s. 650-657.

<sup>9</sup> Viac o procesii na slávnosť Najsvätejšieho Kristovho Tela a Krvi pozri: FURMANOWICZ, B.: *Śpiewy gregoriańskie podczas procesji Bożego Ciała na ziemiach polskich od Tridentinum do Vaticanum II*. Lublin, 1997 (strojopis magisterskej práce v Knihnici IM KUL).

<sup>10</sup> NADOLSKI, *Liturgika*, Vol. 2, s. 118-120.

<sup>11</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 330.



Každá procesia je spojená s konkrétnymi spevmi, ktoré vyformovala hudobná tradícia Cirkvi, ktorá si vyžaduje istú prípravu účastníkov obradu, pretože „liturgické knihy obsahujúce gregoriánsky chorál ponúkajú dosť náročnú melódiu, málo vhodnú pre veriacich“.<sup>12</sup> Z tohto stavu vyplýva nielen vedecký ale aj katechetický postulát, aby sa pomocou hlbokej analýzy problematiky poukázalo na bohatstvo a význam liturgických obradov, ktoré nás zaujímajú. S týmito postulátmi je spojená veľmi dôležitá požiadavka, aby kompetentní v súlade s istými kritériami učili veriacich patričné liturgické spevy.

## Úvodný spev

Medzi mnohými aspektmi, ktoré je potrebné zohľadniť pri príprave repertoáru spojeného so vstupnou procesiou sú:

- liturgické obdobie,
- slávnosti či sviatky pripadajúce na daný deň,
- liturgické texty (čítania a omšové modlitby),
- liturgická činnosť.<sup>13</sup>

Zdá sa, že pre pochopenie funkcie tohto spevu je veľmi dôležitá zmienka v Všeobecných smerniciach Rímskeho misála (ďalej VSRM) z roku 2002. Na tému úvodného spevu sa tam píše:

(47) *Keď sa ľud zišiel a prichádza kňaz s diakonom a posluhujúcimi, začína sa spievať úvodný spev. Tento spev otvára slávenie bohoslužby, utužuje jednotu zhromaždených, ich myseľ uvádza do tajomstva liturgického obdobia alebo slávnosti a sprevádza prichádzajúceho kňaza a jeho asistenciu.*

(48) *Úvodný spev spieva zbor spevákov striedavo s ľudom, alebo kantor s ľudom, alebo sám ľud, alebo sám zbor. Možno spievať antifónu s príslušným žalmom z Rímskeho graduála alebo z Jednoduchého graduála, alebo to môže byť aj iný spev primeraný posvätnému úkonu, liturgickej povahe dňa alebo obdobia. Text tohto spevu schvaľuje Konferencia biskupov.*

*Ak sa pri príchode kňaza nespieva, recitujú antifónu uvedenú v Misáli alebo veriaci, alebo niektorí z nich, alebo lektor. Ak ho nikto nerecituje, sám kňaz ho môže upraviť aj na spôsob úvodného napomenutia (porov. č. 31).*

Ak berieme do úvahy požiadavky dnešnej liturgie, musíme si všimnúť niekoľko aspektov. Patria k nim nasledujúce skutočnosti: čas trvania spevu na vstup, vytváranie jednoty a vyjadrenie spirituality dňa, následne návrhy repertoáru a estetika interpretácie daného spevu.

Slávnostná liturgia (hlavne tej sa týkajú cirkevné dokumenty) sa nezačína ani od zvonenia, ani od slov celebranta „V mene Otca ...“, ale od patričného spevu, ktorý realizuje celé zhromaždenie alebo jeho predstaviteľia (kantori, schola, zbor). Preto sa tento spev môže začať ešte pred východom celebranta zo sakristie.<sup>14</sup>

Ak má úvodný spev plniť funkciu „unitatis vinculum“ (puto jednoty), mal by patrične dlho trvať. Určite jedna strofa nevytvorí v zhromaždených pocit jednoty srdc, myslí a túžob.<sup>15</sup> Liturgické zhromaždenie by malo vyžarovať presvedčenie o slávení a radosť zo stretnutia s Bohom a s bratmi a sestrami. Vytváranie jednoty sa teda nemusí obmedziť iba na spev celého zhromaždenia, rovnako dobre sa to môže uskutočniť aj pomocou počúvania spievajúceho zboru. V liturgii nejde len o činnosť, ale o prítomnosť a otvorenosť na prebiehajúce Mystérium.<sup>16</sup> Na tomto speve participuje aj celebrant spevom (nie však tak, že vnucuje všetkým svoje tempo) a predovšetkým trpezlivosťou, čím nadväzuje kontakt so spoločenstvom.

Úvodný spev má otvoriť veriacich pre slávené tajomstvo. Uskutočňuje sa to prostredníctvom súladu s ďalšími prvkami liturgie (čítaniami, omšovým formulárom, prefáciou, obsahom sviatku alebo liturgického obdobia atď.). Zdá sa, že toto kritérium je najťažšie na realizáciu, lebo je k tomu potrebné na jednej strane poznanie cirkevných dokumentov a liturgické texty, na druhej strane si to vyžaduje spoluprácu liturgických služobníkov s celebrantom. Z toho vzniká taktiež požiadavka neustáleho učenia veriacich nových spevov, aby sa rozšíril li-

<sup>12</sup> PAWLAK, Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II, s. 331.

<sup>13</sup> SZYMANOWICZ, M.: *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta roku liturgicznego*. Lublin, 2003, s. 5.

<sup>14</sup> PAWLAK, I.: *Śpiewy procesyjne w liturgii maszalnej*. In: *Współczesna ambona*, 1992, roč. 20, č. 4, s. 107-108.

<sup>15</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 335.

<sup>16</sup> Porov. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 335.

turgický repertoár. Nevhodná pieseň už na samom začiatku narúša hlavnú myšlienku liturgie. To sa stáva žiaľ aj napriek tomu, že si to veriaci neuvedomujú.<sup>17</sup> Dôležité je tu využívať celé bohatstvo repertoáru, ktorý sa nachádza v spevníkoch schválených kompetentnou cirkevnou autoritou pre používanie v liturgii.

Ešte raz sa vráťme k tomu kritériu, ktoré hovorí o tom, že úvodný spev sprevádza príchod celebranta a asistencie. Procesia bez spevu by bola niečím umelým a mŕtvym. Ako píše prof. I. Pawlak: *Spev oživuje procesiu, zabraňuje nesústredenosti, zavádza poriadok, zahlušuje šumy a krik. Je potrebné si uvedomiť, že nie tak sám proces, ale hudba, ktorá ho sprevádza prináša atmosféru oživenia, záujmu a modlitbovej reflexie.*<sup>18</sup> Musíme sa teda snažiť tak o správnosť, ako aj o estetickú stránku interpretácie skladby na úvod.

### Spev na prípravu obetných darov

J. S. Pasierb, pri opise svojej návštevy v dome Ludwiga van Beethovena (1770-1827) v Bone, čitateľovi predstavuje dvojakú reflexiu. Na jednej strane tento dom znie množstvom tónov, z ktorých sa vynára refrén IX. symfónie, na druhej strane na druhom poschodí tohto domu sa nachádza expozícia plechových rúr, lievikov, ktoré sú svedectvom prehlbujúcej sa straty sluchu viedenského klasika.

Hudba a hluchota; radosť a utrpenie akým si symbolickým spôsobom zobrazujú tieto dve spolarizované skutočnosti, na ktorých participuje liturgia: dobro a zlo vo svete, odkiaľ prichádza účastník liturgie.

Asi najlepším (najplnším) stelesnením tejto polarizácie je príbeh Ježiša z Nazareta, ktorého dobrota naráža na brutálny odpor a zákon lásky je podupaný právom pästi, až po obeť na kríži.

Iba postoj nasledovania Krista a uskutočňovanie prikázaní lásky nás učí, ako zvíťaziť nad hriechom, zlom a slabosťou. Tej láske nás učí svätá omša. Časť, ktorá nasleduje po spoločnej modlitbe veriacich, predtým nazývaná obetovanie, v súčasnosti dostala pôvodný názov: *Liturgia Lásky*. Slovo *offertorium* pochádza z la-

tinského *offero* tzn. prinášať. Rýchlo sa toto prinášanie začalo spájať s obetovaním niečoho. Do obradu boli pridané modlitby, v ktorých sa objavili slová „Obetujeme ti, Bože, túto nepoškvrnenú obeť... Kalich spásy... Prijmi, Svätá Trojica, túto obeť...“ To prinieslo neporozumenie, preto liturgická reforma pripomenula, že obeťou je sám Ježiš Kristus, a nie materiálne dary človeka. Tieto dary majú potvrdiť úprimnosť pohotovosti človeka zapojiť sa do obety lásky Spasiteľa.

Na žiadosť Pavla VI. boli pozmenené sprievodné modlitby tohto obradu a prevzaté boli z judaistických modlitieb, tzv. terakot, teda modlitieb zvelebovania, vd'akyvzdávania.

Žid, kým vezme chlieb, aby sa posilnil, modlí sa požehnanie: „Zvelebený buď Pane, (...), ktorý dávaš, že chlieb vyrastá zo zeme“. Človek týmto spôsobom uznáva, že nie je vlastníkom vecí, ale ich užívateľom. Cez požehnanie sa každý predmet stáva domom, v ktorom človek nie je pánom, ale pozvaným, aby doň vstúpil a oddýchol si.<sup>19</sup>

V tom obrade vyznávame, že Boh je Kráľom celého sveta, že nás každodenne odieva a v daroch chleba a vína ďakujeme Bohu za existenciu, za možnosť konania dobra.

V časoch, kedy v ekonomike vládol výmenný obchod, na tomto mieste liturgie veriaci prinášali materiálne dary (odev, potraviny, chlieb a víno, med atď.), ktoré boli následne podľa potreby rozdeľované tým, ktorí to najviac potrebovali. Dnes sa na tomto mieste prináša peňažný dar, preto je asi ťažšie prežívať tento moment duchovne. Často sú naše dary určené na charitatívne diela. Možno sa o tom príliš málo hovorí. Vieme však, že dobro je spravidla nehučné.

Dôležitejšia v liturgii lásky je schopnosť obetovania seba samého, svojich dobrých skutkov, svojej pohotovosti pomáhať, pozitívneho myslenia a hovorenia. Ešte dôležitejšie je to, aby sme tento obetný postoj dokázali preniesť do našej každodennosti. V tomto prenášaní kultúry sebadarujúcej lásky nám má pomáhať repertoár používaný v tejto časti omšovej liturgie.

V tomto krátkom obrade je potrebné spievať taký repertoár, ktorý vyjadruje postoj lásky; lásky, ktorá dáva seba ako dar, a kto-

<sup>17</sup> PAWLAK, *Śpiewy procesyjne*, s. 108.

<sup>18</sup> Cit. podľa: PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 336.

<sup>19</sup> NADOLSKI, B.: *Msza święta*. Kraków, 2005, s. 71.



rá nás povzbudzuje k nasledovaniu postoja sebadarovania. Tu je vhodné vrátiť sa k odporúčaniam VSRM, kde sa píše: (74.) Sprievod, v ktorom sa prinášajú obetné dary, sprevádza spev na obetovanie (porov. č. 37,b). Spieva sa aspoň dovtedy, kým sa dary nepoložia na oltár. O tom, ako sa má spievať, platí to isté ako pri úvodnom speve (porov. č. 48). Obrad na obetovanie môže vždy sprevádzať spev.

Medzi zvlášť odporúčané spevy, integrálne spojené s touto časťou sv. omše, ktoré vzhľadom na obsah i funkčnosť zodpovedajú uvedeným kritériám, treba zaradiť tak tradičné skladby, ako aj tie, ktoré boli skomponované po Druhom vatikánskom koncile.

### Spev na prijímanie<sup>20</sup>

Zdanlivo výber spevov na prijímanie nespôsobuje väčšie ťažkosti. Najčastejšie tu máme

<sup>20</sup> Na základe vlastnej štúdie: HUDEK, W.: *Jakie pieśni w Roku Eucharystii?* In: Hudek, W.: *Słowa dźwiękiem malowane. Wybór tekstów o muzyce.* Lublin, 2005, s. 91-98.

na myslí eucharistické piesne, ktoré sa vo väčšine kostolov (poľských i slovenských) na tomto mieste interpretujú.<sup>21</sup> Vieme, že v priebehu stáročí vzniklo mnoho eucharistických piesní, ktoré v najstarších spevníkoch mali rôzne priradenie: „Na vystavenie Najsvätejšej Sviatosti“ a „Na prijímanie“.

Na základe uvedeného rozdelenia môžeme vytvoriť prvé kritérium, ktoré jasne oddeľuje jednu skupinu piesní od druhej. Piesne adoračné, ktoré ani dnes nechýbajú v spevníkoch, sú určené predovšetkým na pobožnosti spojené s vystavením Najsvätejšej Sviatosti. Ich cieľom je povzbudenie k modlitbe, s čím je spojený ich obsah.

V tejto súvislosti sa treba zmieniť o obľúbených kánonoch z Taizè. Ekumenické spoločenstvo, ktoré tam pôsobí, pri organizovaní medzinárodných stretnutí mladých, rozšírila formu meditácie založenej na opakovaní jednoduchej melódie spojenej so slovami modlitby (často sú to citáty zo Svätého písma). Hoci táto

<sup>21</sup> Porov. PAWLAK, *Śpiewy procesyjne*, s. 161-168.

forma si nachádza čoraz viac fanúšikov, tak medzi mladými kresťanmi ako aj medzi niektorými duchovnými, nemá sa tento repertoár zavádzať do štruktúry omšovej celebrácie. Funkcia kánonov z Taizé poukazuje na to, že sú určené na čosi iné ako je omšová liturgia. Nemožno vyznávať zásadu, že to, čo sa zdá byť pekné, možno vkladať do rámca liturgie. Neobstojí ani štatistický argument (v zmysle pastoračného pragmatizmu), presadzujúc mienku, že všeobecná záľuba v spievaní uvedených kánonov stačí, aby sa tieto skladby považovali za vhodné počas procesie na prijímanie.<sup>22</sup>

Tak teda piesne na prijímanie musia byť klasifikované najprv podľa vyššie navrhnutého „kľúča“. Kritérium vytvorené tradíciou rozlišovalo totiž dve rôzne liturgické akcie: adoráciu Najsvätejšej Sviatosti mimo svätej omše a obrad udeľovania svätého prijímania počas Eucharistie. Dobrým príkladom takých piesní na prijímanie sú skladby s vysokou umeleckou úrovňou, ktoré boli skomponované na objednávku, napr. piesne spojené s Eucharistickými kongresmi (Kongres vo Filadelfii 1976, v Lurdoch 1981, vo Vroclave 1997). Stáva sa aj to, že také piesne sa používajú iba určitý čas, alebo sú úplne neznáme. Oplatí sa siahnuť do tohto repertoáru.

Hymny eucharistických kongresov plnia požiadavky a kritéria, ktoré v súčasnosti formujú prístup k problematike spevov na prijímanie. Všeobecné smernice Rímskeho misála v tretej edícii obsahujú niekoľko poznámok k našej téme: (86.) *Kým kňaz prijíma Sviatosť, začína sa spev na prijímanie. Tento spev má jednotou hlasov vyjadriť duchovnú jednotu prijímajúcich, prejavíť radosť srdca a viac osvetlí „komunitárnu“ povahu sprievodu k prijatiu Eucharistie. Spev sa pretiahne, dokiaľ sa vysluhuje veriacim Sviatosť.*<sup>74</sup> *Ak sa má však po prijímaní spievať hymnus, nech sa spev na prijímanie včas zakončí. Treba dbať na to, aby aj speváci mohli pohodlne prijímať.*

(87.) *Pre spev na prijímanie sa môže použiť buď antifóna z Rímskeho graduála, buď so žalmom alebo len sama antifóna, alebo antifóna z Jednoduchého graduála, alebo iný vhodný spev schválený Konferenciou biskupov. Spieva buď sám zbor, buď zbor alebo kantor s ľudom.*

Liturgické právo „sa domáha“ často zabúdaných textov omšových antifón. Spievanie piesní počas svätej omše sa stalo tak populárne, že sme zabudli na antifóny, ktoré stále majú prednosť. Antifóny na vstup a na prijímanie sú významnou pomocou pri hľadani vhodného spevu, ktorý ich má nahradiť. Často ich obsah nadväzuje na tajomstvo dňa. Táto zásada nás oprávňuje, aby sme použili také spevy počas procesie na prijímanie, ktoré istým spôsobom zopakujú obsah antifóny.

Podstatným prvkom tohto kritéria je vedomie, že text antifóny na prijímanie je najčastejšie citátom z Evanjelia daného dňa. Túto zásadu treba chápať vo svetle myšlienky dvoch stolov: Božieho Slova a Eucharistie.

Najprv počujeme Božie slovo, ktoré má poučujúcu a záväznú moc. Aby sme tieto záväzky splnili, dostávame pokrm na cestu (viatikum): Telo Krista. V tomto svetle lepšie vidíme opodstatnenosť zopakovania myšlienok z Evanjelia práve počas procesie na sväté prijímanie. V praxi ide o výber takej skladby, ktorá bude čiastočne zodpovedať posolstvu obsiahnutému v antifóne. Takto napr. počas Vianočného obdobia možno spievať koledy, počas Pôstneho obdobia kajúcne a pašiové piesne atď. Je potrebné však pamätať na inú zásadu, že pieseň má obrad vyjasňovať, zdôrazniť jeho význam a nie ho zastierať. Preto túto zásadu nemožno používať automaticky. Potrebná je tu rozvaha a reflexia. Iným dôležitým ukazovateľom pri realizácii „kritéria dvoch stolov“ je hľadanie takých piesní, ktoré hovoria o Eucharistii ako o pokrme. Mali by sme ich zavádzať alebo upevniť v hudobno-liturgickej praxi“.

## Spevy zvelebovania

Zvelebovanie po prijímaní je obrad, pri ktorom liturgické zhromaždenie velebí Boha Otca za dar Ježiša Krista v Duchu Svätom. Je potrebné vynaložiť veľa úsilia, aby bol tento obrad veriacími i duchovnými správne pochopený.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Uczestnicy czy niemi świadkowie. Z ks. Bp. Stefanem Cichym rozmawia ks. Marek Łuczak. Kielce, 2005, s. 101-102.

<sup>23</sup> K tejto téme sa vyjadrujú nasledujúce práce: ADAMKO, R.: *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej po Soborze Watykańskim II na Słowacji*. Lublin, 1997 (strojopis magisterskej práce v Knižnici KUL); MAROŃSKA, M.: *Śpiewy uwielbienia po Komunii świętej w polskich śpiewnikach katolickich (1967-2003)*, Studium liturgiczno-muzykologiczne. Lublin, 2004 (strojopis magisterskej práce v Knižnici KUL); WIŚNIEWSKI, P.: *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej*. In: Muzyka w liturgii. Materiały z II sesji na-



Cirkev v prvých storočiach dávala silný dôraz na prvok vďakyvzdávania v liturgii. *Didache*, spis zo začiatku 2. storočia alebo z prelomu 1. a 2. storočia obsahuje poučenie, aby kresťania ďakovali Bohu za život, vieru a nesmrteľnosť, ktorú nám priniesol Ježiš Kristus, za duchovný pokrm, večný život, kalich, poznanie, chlieb.<sup>24</sup> Sv. Ján Chryzostom (4./5. stor.) karhal tých, ktorí nemali čas na vďakyvzdávanie. Rozvoj ďakovných modlitieb je viditeľný hlavne vo východnej Cirkvi. V rímskej liturgii sa vďakyvzdávanie obmedzilo na poďakovanie za to, že Boh človeka urobil hodným prijať Ježiša. Podobná myšlienka bola vyjadrená v modlitbe po prijímaní. Samotné vďakyvzdávanie sa uskutočňovalo po ukončení liturgie. Kňaz si ho vykonal v sakristii, veriaci sa modlili v tichu, zotrúvajúc ešte chvíľu v kostole.

Pojem zvelebovanie označuje chválu, akú Boh dostáva od svojich stvorení. Pekným príkladom zvelebovania vo Svätom písme je „Magnificat“. V prvej jeho časti je oslavná pieseň a neskôr vyjadruje príčiny zvelebovania. Zvláštnu pozornosť si zaslúži Premenenie Pána, z ktorého vyplýva, že človek v sebe nosí Boží obraz. Podľa sv. Leva *celé Telo Krista sa malo dozvedieť, aká premena ho očakáva a na akej sláve môžu mať účasť jeho údy*. Pri svätom prijímaní sa človek zjednocuje s Kristom a vďaka tomu môže vebiť Boha. Vrcholom sv. omše je prijímanie, ktoré vyzýva k zvelebovaniu Boha.<sup>25</sup> Druhý Vatikánsky koncil vložil zvelebovanie do obnove nej liturgie. Jasne o tom hovoria slová z VSRM: 88. *Po rozdávaní prijímania kňaz a veriaci sa podľa okolností chvíľu v tichosti modlia. Keď sa uzná za dobré, celé zhromaždenie môže spievať žalm alebo nejaký chválospev prípadne hymnus na poďakovanie*.

Obrad zvelebovania sa teda začína po rozdávaní prijímania, keď sa dokončila purifikácia a celebrant sa vrátil k predsedníckemu miestu. Ustanovenie zvelebovania za časť liturgie prinieslo so sebou spresnenie textov modlitieb a spevov.

Ako príklad sa uvádza Žalm 34 (33), Žalm 150 a kantiká *Benedicite* (Zvelebujete Pána) a *Be-*

*nedictus* (Zvelebený si). *Nepatria sem už teda texty nasmerované na Ježiša Krista, medzi ktorými sú populárne piesne: Duša Kristova, Tebe žijem, Ježiš môj*. Majú to byť spevy o charaktere chvály a oslavy Boha Otca za (a skrze) Ježiša Krista v Duchu Svätom (napr. *Didaché*), nasmerované priamo na Otca (*Teba, Bože chválime*) alebo na Najsvätejšiu Trojicu (*Najsvätejšia Trojica, jeden Bože*). Takéto ponímanie zvelebovania vyplýva zo správneho chápania Eucharistie ako vďakyvzdávania Bohu a jeho oslavy. Zvelebovanie Otca je možné iba cez Krista a s Kristom. Tu je nutné učiť veriacich nové – vhodné spevy.<sup>26</sup>

Je vhodné taktiež poukázať na formy zvelebovania a liturgické postoje, ktoré môžu sprevádzať obrad. Zvelebovanie môže mať formu posvätného ticha, počúvania hudby alebo spoločného spevu. Ticho nadväzuje na postoj Apoštolov, ktorí po tom, ako počuli hlas z neba, zostali v hlbokom mlčaní. Toto mlčanie vyjadruje úctu voči Bohu, otvára nás pre počúvanie Boha. Môže sa tu použiť tak posvätné ticho (*silentium sacrum*) chápané ako mlčanie celého spoločenstva, počas ktorého sa každý modlí osobne vo svojom vnútri, ako aj iná forma mlčania, ktoré sprevádza počúvanie inštrumentálnej hudby (napr. organovej); ideálne by bolo, ak by bola napísaná špeciálne pre tento obrad.<sup>27</sup> Možno, v súlade s odporúčaním VSRM, spoločne zaspievať spev s vhodným obsahom, alebo vypočuť si vokálnu či vokálno-inštrumentálnu skladbu v podaní scholy alebo zboru. VSRM nespomínajú žiadny liturgický postoj, preto každý sa hodí na vyjadrenie zvelebovania.<sup>28</sup>

Žiaľ, v praxi má zvelebovanie rôznorodú, nie vždy vhodnú formu, pretože sa počas neho interpretujú nevhodné spevy alebo je poznačené náhlivosťou. Vo väčšine chrámoch sa obrad zvelebovania nepoužíva, alebo je skrátenej na minimum. Najčastejšou formou je spoločný spev. Nedostatočné poznanie vhodných spevov a nevedomosť spôsobujú, že sa tu používa nevhodný repertoár. Pieseň sa často začína

<sup>26</sup> Vhodné spevy sú uvedené na stránke [www.spevník.sk](http://www.spevník.sk)

<sup>27</sup> Porov. ADAMKO, R.: *Spievy uwielenia*, s. 149.

<sup>28</sup> Postoj stáť vyjadruje úctu a má svoje miesto pri spievaní hymnu (*Te Deum, Magnificat*), sedenie pomáha pri reflexii, meditácia pokľaciačky uľahčuje modlitbu. Liturgický postoj závisí od formy zvelebovania. Nesmie rušiť spoločenstvom charakter modlitby. Nie je teda správne kľacať, ak v tom čase všetci stoja alebo sedia.

ukovej dla organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej. Red. Wiśniewski, P. Płock, 2007, s. 71-80.

<sup>24</sup> ADAMKO, R.: *Spievy uwielenia*. In: Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim 1925-2005. Katowice, 2005, s. 144.

<sup>25</sup> Porov. STEFAŃSKI, J.: *Liturgia w odnowie*. Gniezno, 2000, s. 36.

ešte počas rozdávania svätého prijímania. Posvätné ticho sa vo všeobecnosti nevyužíva vôbec. V dôsledku toho veriaci, ktorí pociťujú potrebu velebíť Boha, robia to po starom, v osobnej modlitbe po skončení svätej omše.

Zostáva len veriť, že hudobníci i veriaci si vezmú k srdcu odporúčanie poľských biskupov z 9. marca 2005: *Nech ako ovocie Roku Eucharistie zostane v našich farnostiach prax spevov zvelebovania po svätom prijímaní.*<sup>29</sup>

## Spev na záver

Omšová liturgia, podobne ako každé umelecké dielo (literárne, plastické), má svoj začiatok i koniec.<sup>30</sup> Účastníci liturgie, ako píše prof. I. Pawlak, boli „privítaní, pozdravení a aj rozlúčili sme sa s nimi“.<sup>31</sup> VSRM v bode 90 tvrdia, že záverečné obrady obsahujú:

- krátke oznamy, ak sú potrebné
- pozdrav a požehnanie kňaza, ktoré v niektoré dni a príležitosti sa obohacuje a vyjadruje modlitbou nad ľudom alebo inou slávnostnejšou formou;
- prepustenie ľudu diakonom alebo kňazom;
- pobozkanie oltára kňazom a diakonom a potom hlboký úklon oltáru kňaza, diakona a ostatných posluhujúcich.

Podľa niektorých interpretácií práve rozoslania (*Ite, missa est*) je posledným liturgickým úkonom, na základe čoho navrhujú, aby sa tu hrala organová hudba. Avšak iné dokumenty, okrem iného inštrukcia „*Musicam sacram*“ (36), uvádza spev na záver pri procesijových spevoch (na vstup, na prípravu obetných darov a na prijímanie) a používa analogické kritériá.

Uvoľnenie disciplíny v tomto jednom prípade môže viesť k mylnému presvedčeniu, že je to ináč. Tak záväzné predpisy ako aj tradícia Cirkvi nám hovoria, že je potrebné použiť repertoár povzbudzujúci apoštolského ducha. Iná intuícia vedie k analógii s ofíciom, ktoré sa končí mariánskou antifónou. Ukončenie svätej omše mariánskou piesňou je iste v duchu pokoncilového chápania ekleziológie, zvlášť

<sup>29</sup> FILABER, A.: *Prawodawstwo muzyki kościelnej*. Warszawa, s. 10.

<sup>30</sup> Porov. DĘBSKI, P.: *Rola muzyki w liturgii Kościoła i poza liturgią*. In: *Kwartalnik Pastorski Diecezji Siedleckiej*, 2004, roč. 2, s. 110-115.

<sup>31</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 343.

v poľskom ako aj slovenskom modeli spirituality. Ak spev na záver, podobne ako na prípravu obetných darov či na zvelebovanie môže byť nahradený organovou skladbou, tak veľmi vhodné je aj využitie repertoáru zborovej hudby.<sup>32</sup>

## Záver

Na záver je vhodné citovať Inštrukciu katolíckeho arcibiskupa o liturgii, promulgovanú v roku 2008 na slávnosť Kristovho Tela a Krvi. Nech uvedené slová sú pre nás povzbudením k horlivému hľadaniu správneho omšového repertoáru.

*Jednou z okolností, ktorá uľahčuje Božiemu ľudu zúčastniť sa na posvätných obradoch je ich správna celebrácia. Ars celebrandi plynie vernej poslušnosti liturgickým normám v celom ich spektre (porov. Sacramentum caritatis, č. 38). Povzbudzujem kňazov k vernosti voči liturgickým normám, ktoré sú „konkrétnym vyjadrením autentického ekleziálnosti Eucharistie; taký je ich najhlbší význam. Liturgia nikdy nie je osobným vlastníctvom kohokoľvek, ani celebranta ani spoločenstva, v ktorom sa slávi toto tajomstvo“ (Ecclesia de Eucharistia, č. 52).*

*Krása eucharistickej celebrácie vedie k tomu, že sa celá ľudská bytosť angažuje v liturgii. Preto je potrebné vážiť si všetky formy komunikácie, ktoré sú v nej: slová a spev, gestá a mlčanie, pohyby tela, liturgické farby a rúcha (porov. Sacramentum caritatis, č. 40).*

*Je potrebné zamerať sa na krásu liturgie, ktorá je súčasťou slávenej Eucharistie. Nie je teda iba „dekoratívnym činiteľom liturgie; je skôr jej konštitutívnym prvkom, pretože je atribútom samého Boha a Jeho Zjavenia“ (Sacramentum caritatis, č. 35).*

*V liturgickom slávení má významné miesto liturgický spev. „Spev, ako liturgický prvok, má byť zapojený do náležitej formy celebrácie. V dôsledku toho všetko – text spevu, jeho melódia aj interpretácia – má zodpovedať významu sláveného tajomstva, jednotlivým častiam obradu a liturgickému obdobiu“ (Sacramentum caritatis, č. 42).*

<sup>32</sup> FILABER, A.: *Możliwości zastosowania muzyki chóralnej w liturgii posoborowej*. In: *Liturgia Sacra*, 1997, roč. 3, s. 113-120.





# Studio n. 2 per G. O.

## Canto nella notte

mosso (♩ = 126) in sei

Gaspare Stipa

Man. *pp*

Ped. *pp* *sentito*

Man.

Ped.

Man.

Ped.

Man. *p*

Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

First system of musical notation for the organ piece. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for the manual (Man.) and a single bass clef staff for the pedal (Ped.). The manual part features a complex melodic line with many accidentals and a dense accompaniment in the bass. The pedal part has a simple, rhythmic accompaniment.

Man. Ped.

Second system of musical notation. The manual part continues with intricate melodic and harmonic textures. The pedal part remains simple and rhythmic.

Man. Ped.

Third system of musical notation. The manual part shows a change in texture with more sustained chords and moving lines. The pedal part continues its rhythmic accompaniment.

Man. Ped.

Fourth system of musical notation. The manual part features a more active melodic line. The pedal part continues with its rhythmic accompaniment.

Man. Ped.

rall. sempre più

4'30"/5c.

Fifth and final system of musical notation. The manual part concludes with a melodic flourish. The pedal part ends with a final chord. The tempo marking "rall. sempre più" is placed above the manual staff. The time signature "4'30"/5c." is placed at the end of the pedal staff.

# Canto di attesa

Gaspere Stipa

Adagio (♩ = 66 c.)

Man. *mf*

Ped. *mf*

Man.

Ped. *ben sentito*

Man. *p*

Ped. *p*

Man. *poco rall.* **Tempo**

Ped. *poco rall.* **Tempo**

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

*accelerando*

Man. Ped.

*rall.* *tratt.* **Tempo**

*rall.* *tratt.* **f Tempo**

Man. Ped.

*rall.*

*rall.*

# Radosť z dosiahnutého cieľa

Allegro (♩ = 126 c.)

Gaspere Stipa

Man.

Ped.

*Buona sonorità*



Man.

Ped.



Man.

Ped.



Man.

Ped.





Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

Man. Ped.

poco rall. Tempo

Man. Ped.

Man.

Ped.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff, labeled 'Man.', is a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. It contains two parts: a right-hand part with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a bass line of eighth notes. The lower staff, labeled 'Ped.', is a single bass clef staff containing a bass line with eighth notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The first system spans five measures.

Man.

Ped.

*f rall.*

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff, labeled 'Man.', is a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. It contains two parts: a right-hand part with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a bass line of eighth notes. The lower staff, labeled 'Ped.', is a single bass clef staff containing a bass line with eighth notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The second system spans five measures. The markings '*f rall.*' are placed in the middle of the system, above the right-hand part of the grand staff and above the bass line of the pedal staff.





# PAVOL KRŠKA - ŽIVOT A DIELO (1)

ANDREA BALLOVÁ

Pri príležitosti 60. narodenín súčasného slovenského skladateľa Pavla Kršku predstavujeme osobnostný a skladateľský profil tohto významného tvorcu duchovnej hudby na Slovensku.

## Roky mladosti a štúdií

Pavol Krška sa narodil 11. mája 1949 v Ružomberku v rodine Etely rodenej Sleziakovej a Štefana Kršku ako druhý z troch detí.

Otec bol štátnym úradníkom a pôsobil ako notár v Likavke. Pretože pomáhal kňazom a bratom zo Spoločnosti Ježišovej, dostal sa v 50-tych rokoch do nemilosti vtedajšieho štátneho režimu. Rodina sa musela okamžite vysťahovať a ocitla sa odkázaná na pomoc druhých ľudí. Presťahovali sa do Ružomberka. Otec sa zamestnal na SÓLE (továreň na výrobu papiera), kde sa postupne stal vedúcim jedálne.

Matka vyštudovala Učiteľský ústav v Prešove a pôsobila ako učiteľka na škole

v Likavke. Po manželovom zatknutí jej štátna moc zakázala učiteľskú činnosť, a tak sa venovala iba deťom a rodine.

Hudbe sa venovali obaja rodičia - otec hrával v dychovke na bicie, mama vedela hrať na husliach, čo patrilo vtedy k učiteľskému vzdelaniu. Obaja rodičia viedli svoje deti k láske k hudbe. Umožnili im študovať hru na klavíri. Kúpiť klavír v tej dobe

znamenalozadĺžiť rodinu, ale rodičia neváhali investovať do hudobného vzdelania detí. Doma často počúvali rádio a matka ich upozorňovala na dobré diela. V tom čase závodné kluby dostávali kultúrne poukazy na koncerty v meste, a keďže o tie klasické

koncerty mal málokto záujem, dávali ich „do Krškov“. Tak Krškovi od mladi vyrastali na kvalitnej klasickej hudbe, v kultúrno bohatom prostredí. Boli odchovaní na predstaveniach opernej scény Banskej Bystrice, Zvolena, koncertoch Košickej filharmónie, divadlách. Sledovali od začiatku umeleckú dráhu takých umelcov, ako boli Bystrík Režucha, Ján Valach, Daniel Buranovský...

Starší brat Peter študoval hru na klavíri u pani Mátikovej súkromne. Pavol so

sestrou Máriou študovali už na hudobnej škole. Pavlova prvá učiteľka bola slečna Pavčíková, ktorú vystriedala pani Rutkayová. Pavol však pri nej nenapredoval, hoci mal predpoklady. Otec, ktorý videl nadanie svojho syna, zveril rok pred prijímacími skúškami na konzervatórium Pavla učiteľke Töflerovej. Pod jej vedením Pavol prijímacie skúšky úspešne urobil.



Na konzervatóriu študoval klavír od roku 1964 v triede Danuše Kurkovej. V prvom ročníku vážne uvažoval o zmene štúdia z klavíra na dirigovanie. Nebolo to len odrádzajúcou Kurzovou metódou, ktorou musel prejsť každý klavirista. Dirigovanie ho veľmi očarilo. Pavol chcel prestúpiť na konzervatórium v Bratislave, no skúšky sa mu nepodarilo urobiť. Profesiou dirigenta obdivuje dodnes. Ako sám hovorí: „... dirigent je znovustvoriteľ diela. Dáva dielu nový život, nanovo ho oživuje.“<sup>1</sup> Pavol Krška bol výborným klaviristom, o čom svedčilo aj jeho účinkovanie na mnohých súťažiach. V roku 1968 dostal od Jezuitov ponuku na štúdium hudby v Miláne, ale nevyužil ju, lebo jeho plány do budúcnosti sa spájali so Slovenskom a s jeho študentskou a celoživotnou láskou Ľudmilou Glasnákovou, s ktorou neskôr uzavrel manželstvo. Štúdium na konzervatóriu ukončil v roku 1970 absolventským koncertom, na ktorom excelentne zahrál Lisztovu Sonátu h mol. Posledné dva roky štúdia sa zaoberal komponovaním a pripravoval sa na skúšky zo skladby u Igora Dibáka, ktorý už v tom čase študoval kompozíciu na VŠMU v Bratislave.

Okrem toho, že v mladosti miništroval, hrával aj na organe. Cez prázdniny v čase dovolenky zastupoval v rodnom Ružomberku vtedajšieho organistu Leopolda Šidu. Organové improvizácie pokračovali v improvizáciách na klavíri, ktoré začul vtedy ešte študent VŠMU pôsobiaci na konzervatóriu Igor Dibák. Práve on povzbudzoval a usmerňoval talent mladého skladateľa, korigoval jeho prvé skladby a tak nasmeroval jeho pozornosť na štúdium skladby a kompozície. V roku 1970 bol Pavol Krška prijatý na VŠMU do triedy Alexandra Moyzesa. Pán profesor mal svojský pedagogický prístup a často nemilosrdne škrтал takt za taktom. Tento spôsob výučby bol pre študentov veľmi náročný, preto že museli zaprieť svoje „ja“ a komponovať „a la Moyzes“ (skladby z tohto obdobia sa v prílohe neuvádzajú). Roky náročného štúdia však priniesli svoje ovocie a Pavol Krška si na pána profesora dodnes s veľkou vďačnosťou spomína. VŠMU ukončil diplomovou prácou *Symfonieta pre orchester*.

V roku 1975-76 absolvoval vtedy povinnú vojenskú službu. V čase „vojenčiny“ skomponoval *Sonátu pre klavír*, *Sláčikové kvarteto zo slovenských ľudových piesní* a *Sláčikové trio pre husle, violu a violončelo*. Sláčikové trio naštudovali a pre bratislavský rozhlas nahrali v Banskej Bystrici členovia Warchalovho Slovenského komorného orchestra. Na vojne sa zoznámil aj so Stanislavom Hochelom, s ktorým ho spája skladateľská profesia a dlhoročné priateľstvo. Napriek veľmi dobrým vzťahom sa vo svojej tvorbe navzájom neovplyvňujú.

<sup>1</sup> Z osobného rozhovoru so skladateľom z dňa 8.8.2006.

## 1.1 Roky pedagogickej a umeleckej zrelosti

Pavol Krška po skončení štúdia pôsobil a dodnes pôsobí na konzervatóriu v Žiline, kde vyučuje hudobno-teoretické predmety a kompozíciu. Rok 1977 bol pre manželov Krškovcov veľmi radostným, lebo sa im narodila prvá dcéra Katarína. V tomto roku skladateľ skomponoval *Partitu pre sláčikový orchester*, *Suitu pre kontrabas a klavír*. Mnohé skladby písal pre konkrétne dané obsadenie a konkrétnych interpretov. Kolegovia na konzervatóriu ho inšpirovali k napísaniu *Miniatur pre violončelo sólo* – premiérovu uviedla Květa Glasnáková, *Miniatur pre violu* – uviedol Ján Glasnák a *Dua pre violu a violončelo* – opäť interpretovali manželka Glasnákovci. Na požiadavku učiteľa hry na klarinete zo ZUŠ v Žiline pána Kobelu napísal v tom istom roku *Tri časti pre Es klarinet a klavír*. V roku 1977 začala aj Krškova spolupráca s bábkovým divadlom v Žiline. Skomponoval scénickú hudbu pre niekoľko divadelných predstavení: *Koníček hrbáčik* (1977), *Popolvár najväčší na svete* (1980), *Tri rozprávky z tisícich* (1983), *Petruška a Baba Jaga* (1986), *O múdrom kohútikovi* (1995).<sup>2</sup> Na jar v roku 1978 sa venoval najmä piesňovej tvorbe. On sám nikdy výnimočne neinklinoval k folklóru, no reagoval na požiadavky školy. Napísal *Štyri slovenské ľudové piesne z Liptova pre barytón a dychové kvinteto* (ktoré nahrali pod vedením hudobného režiséra Gregora Roleckého pedagógovia Konzervatória v Žiline<sup>3</sup> a *Päť piesní pre barytón a klavír* na slová M. Rúfusa. Na objednávku ŠKO v Žiline vznikla *Pocia Michelangelovi pre dychové kvinteto a sláčikové nástroje*. Dielo zaznelo prvýkrát 12. 2. 1982 v koncertnej sieni vtedy Československého rozhlasu v Bratislave pod taktovkou Jána Valtu. Začiatkom roku 1979 dokončil Krška ďalšie piesne - *Tri piesne pre barytón a sláčikové trio* na básne Štefana Strážaya, ktoré interpretovali A. Kubíček, Ľ. Kudja a manželka Glasnákovci.

V nasledujúcom období skladateľ hľadá vlastnú hudobnú reč a svoje vyjadrovacie prostriedky. Sám nazýva toto obdobie „príkře“, pretože skladby sú veľmi zložité a mnohé sa ani neuvádzali. Ich zložitost' vyplynula z uvoľnenia vplyvu Moyzesa a potreby „prudko byť iný“. Ku kompozíciám tohto obdobia patrí *Stabat Mater pre barytón a lesný roh*, *Sonáta pre trúbku a klavír* a *Omša pre barytónové sólo, jednohlasný mužský zbor, tri trúbky a tympany*. Z tohto obdobia je aj *Divertimento pre 22 dychových nástrojov*, ktoré pod vedením Bohumila Urbana naštudoval školský orchester konzervatória. V roku 1980 vítajú

<sup>2</sup> Zoznam skladateľových diel uvedený v prílohe neobsahuje vyššie spomínané tituly.

<sup>3</sup> Alojz Kubíček spev, Ján Figura st. flauta, Pavol Bienik klarinet, Milada Hrianková hobojs, Štefan Ladovský lesný roh, Vladimír Šalaga fagot



Krškovi v svojej rodine syna Martina, ktorý je z detí najviac verný hudbe, hudbu neskôr študuje a žije sa ňou. Ku Krškovým dielam pribudla *Sonáta pre klarinet a klavír*, (ktorú pre rozhlas v Bratislave nahral Peter Drlička st.), *Allegro pre trúbku a klavír* (nahraté v Banskej Bystrici v interpretácii Henricha Lehotského). V máji toho roku dokončil *Chorál, prelúdium a fúgu pre akordeón*. Obdobie nasledujúcich dvoch rokov bolo menej tvorivé. V roku 1981 vznikli *Dve časti pre čembalo* a v júli 1982 skladateľ dokončil *Fantáziu pre husle sólo*. Cestou do Ruska na poznávacom zájazde sa v myšlienkach skladateľa vynárali prvé témy neskôr dokončeného *Koncertu pre organ a orchester*. Pre súbor Petra Drličku st. v Bratislave skomponoval *Miniatury pre quatro soli da camera*. Žilinský ŠKO si objednáva u skladateľa aj druhú skladbu. Vzniká veľmi vydarený *Koncert pre flautu (altovú flautu, pikolu), bicie nástroje a orchester*, ktorý v roku 1984 ŠKO uviedol na svojom koncerte pod vedením dirigenta Jána Valtu (flauta Ján Figura mladší, bicie Libor Cabejšek). Každá časť tohto koncertu je napísaná pre inú flautu : 1. *Moderato ma non troppo pre priečnu flautu*, 2. *Moderato pre altovú flautu* a 3. *Vivace pre pikolu*. Skladateľsky plodný rok 1984 otvára *Prelúdium a vivace pre pozaunu a klavír*. Nové obdobie v tvorbe začína spolupracou s ružomberským chrámovým zborom a pánom Štefanom Olosom. Táto spolupráca ovplyvnila jeho hudobnú reč a vyjadrovacie prostriedky, ktoré skladateľ výrazne zjednodušuje, čím získava presvedčivosť výpovede.

Štefan Olos SDB mal zakázanú kňazskú činnosť. V roku 1974 dostal miesto regenschoriho a organistu v ružomberskom farskom kostole po Leopoldovi Šidovi. Prevzal vedenie spevokolu Ondrej. Dovtedy spevokol nacvičoval len pred veľkými sviatkami. Od príchodu Š. Olosa sa v zbere zaviedla pravidelná činnosť, ktorá trvala od 1.9. do 30.6. Zbor sa postupne preorientoval z dlhých latinských omší na kratšie skladby, najmä v slovenskej reči. Sám Olos komponoval pre zbor mnohé diela (napr. Na stokrát buď pozdravená, K tebe matka prichádzame, Veľký kňaz k nám dnes prichádza). Od roku 1975 sa začala séria celovečerných koncertov, ktoré sa konali každoročne poslednú júnovú nedeľu. Prichádzali sem autobusy z celého Slovenska. Program každého koncertu bol zostavovaný do určitého tematického celku z duchovnej tvorby svetových i domácich autorov. V roku 1984 na celovečernom koncerte s názvom „Oslavujte Pána“ mal premiéru *Príbeh z Evanjelia*, ktorý Pavol Krška písal pre zbor na túto príležitosť. *Príbeh z Evanjelia* rozpráva príbeh o hriešnici a Božom milosrdenstve. Skladateľ je uvádzaný pod pseudonymom P. K. Rubčan (Rubčan čiže Ružomberčan). Text je z evanjelia.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Porov. POVAŽANOVÁ, V. - ŠTADLEROVÁ, J.: *Pamätnica*

Skladbami pre ružomberský spevokol skladateľ začína nové obdobie v svojej tvorbe. Nachádza novú hudobnú reč. Používa jednoduchšie a zrozumiteľnejšie vyjadrovacie prostriedky, ktoré sú veľmi účinné a pretrvávajú v celej jeho tvorbe. Jednoduchosť prostriedkov vyplynula aj z možnosti zboru a inštrumentalistov, ktorých tvorili prevažne nadšení amatéri. Všetky jeho vokálno-inštrumentálne skladby majú slovenský text (až v súčasnosti používa aj latinčinu z dôvodu prezentácie diel v zahraničí). Ide o zámer skladateľa, ktorým sleduje lepšiu zrozumiteľnosť a tým väčší umelecký, no najmä duchovný zážitok.

Chrámovému zboru Ondrej boli určené aj *Pastierske Vianoce pre sóla, miešaný zbor a komorný orchester*, ktoré však spevokol nenaštudoval. Dirigent totiž veľmi precízne vyberal repertoár pre spevokol a okrem duchovnej hĺbky museli skladby zodpovedať aj obsahovej a tematickej línii koncertov. Rok 1985 priniesol rodine Krškovicov nového potomka - syna Michala. V cirkevnom kalendári sa v tomto roku slávil 1100-ročné výročie smrti sv. Metoda. Ružomberský zbor preto uviedol na celovečernom koncerte okrem iných skladieb aj premiéru Rubčanovho *malého oratória Konštantín a Metod pre recitátora, sóla, ženský zbor, miešaný zbor, dychové kvinteto a organ*. O rok neskôr (1986) bola premiéra nového, veľmi vydareného *oratória Peter - prvý z dvanástich pre recitátora, sóla, miešaný zbor, 2 trúbky, 2 trombóny a organ*. Tretím a aj posledným väčším dielom pre chrámový zbor Ondrej bol *spievaný príbeh o narodení Pána pre sóla, miešaný zbor, 2 trúbky, 2 pozauny a organ Mária a Jozef* (uvádzané aj pod názvom *Zvestovanie*). Toto dielo malo opäť tematický súvis - v tom období s Mariánskym rokom, ktorý vyhlásil Svätý Otec na rok 1987 a 1988. Pre Ružomberok skladateľ ešte napísal zbory *Zdravas Mária a Matke v nebi*<sup>5</sup>, ktoré zazneli na celovečernom koncerte s tematickým názvom „Spievajme Márii“.<sup>6</sup>

V roku 1988 sa začína aj dlhodobá a veľmi plodná spolupráca s Milanom Kolenom. Milan Kolena, vtedy ešte poslucháč konzervatória v Žiline, viedol vo svojom rodnom Námestove chrámový zbor, ktorý svojím spevom dodával liturgickým slávnostiam počas roka slávnostný charakter. Keďže patrónom ich chrámu bol sv. Šimon Júda, chcel na tento sviatok uviesť nejakú skladbu na jeho počesť. Rozhodol sa sám niečo skomponovať. Na konzultácie chodil k Pavlovi Krškovi. Táto spoločná práca viedla k ďal-

*Chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994*. Neografia, Martin 1994, s. 18,19, 27, 32.

<sup>5</sup> Zoznam skladateľových diel uvedený v prílohe neobsahuje vyššie spomínané tituly.

<sup>6</sup> Porov. POVAŽANOVÁ, V. - ŠTADLEROVÁ, J.: *Pamätnica Chrámového spevokolu v Ružomberku 1894-1994*. Neografia, Martin 1994, s. 28, 29.

ším podnetom, a tak Pavol napísal pre Námestovo v roku 1988 zborovú skladbu *Oslavujte Pána*. Chránový spevácky zbor v Námestove tvorili tiež len amatéri, ale ich nadšený záujem o duchovno, duchovnú hudbu a zánietenosť vyzdvihla zbor pod vedením M. Kolenu na vysokú umeleckú úroveň.

Medzi uvedenými kompozíciami vokálnych a vokálno-inštrumentálnych diel vznikajú aj komorné kompozície. Skladateľ píše *Dve skladby pre violu a klavír*, ktoré na súťaži slovenských konzervatórií interpretoval Peter Vrbínčik (viola) a Ľudmila Kršková (klavír). Porota mu udelila za predvedenie tejto skladby cenu Slovenského hudobného fondu. Spevák košickej opernej scény a dobrý priateľ František Balún inšpiroval Pavla Kršku ku skomponovaniu *Dvoch slovenských ľudových piesní zo Starej Bytrice pre barytón a sláčikové trio*. Skladateľ myslel aj na svoju milovanú manželku a na Vianoce 1984 jej daroval *Sedem prelúdií pre klavír*. Tieto prelúdiá ako prvý naštudoval jej výborný žiak František Pergler. V roku 1984 bola dokončená aj *Malá suita pre sláčikový orchester*. Pôvodnú literatúru pre akordeón obohatil *Sonátou pre akordeón* (1985), ktorá vyšla tlačou a premiérovaná bola na VŠMU. Do inštruktívnej literatúry pre ZUŠ prispel kompozíciou *Päť prednesov pre nástroje v ladení C, B alebo F a klavír*. Tieto, ako som už v úvode spomínala, zazneli na autorskom koncerte v Ludrovej. Na prehliadke mladých skladateľov v Bratislave sa Pavol Krška predstavil *Kvartetom pre husle, violu, violončelo a klavír* v interpretácii manželov Kudjovcov a Glasnákovcov. Farbu pozauny často využíval vo svojich oratóriách. V roku 1987 venuje tomuto nástroju *Sonátu pre pozaunu a klavír*. Klavírny part neskôr rozpracoval pre sláčikový orchester. Výborne ju interpretoval Vladimír Bezuch s klavírnym sprievodom Ľudmily Fraňovej. Zaujímavosťou tejto skladby je, že sa v nej využívajú tzv. spievané tóny. Ide o dvojhlas, ktorý sa dosahuje hrou a spevom súčasne.

Letný čas a dovolenka inšpirovali skladateľa k napísaniu *Prázdninovej suity pre 3 huslí*. V lete dokončil aj *Súd – príbeh z Nového zákona pre sóla, miešaný zbor a organ (orchester a organ)* a o mesiac bola na svete aj *Vianočná omša pre miešaný zbor a organ*, ktorá na Vianoce toho istého roku (1988) potešila srdcia poslucháčov v „sirotárskom“ kostole bratov kapucínov v naštudovaní Ing. Petra Vrábla. S týmto človekom Pavla Kršku spája veľký kus práce v oblasti liturgickej hudby. Ing. Peter Vrábel viedol v 80-tych rokoch v Žiline mládežnícky zbor a hudobnú skupinu. Svojou hudbou skrásľovali liturgické slávenia mládežníckych sv. omší v „sirotárskom“ kostole a neskôr v kaplnke školských sestier sv. Františka v Žiline. V tomto zbere a neskôr aj v orchestri účinkovali okrem vysokoškolskej a stredoškolskej

mládeže aj študenti konzervatória. Práve cez nich – Juraja Tatára a Martina Ševčíka, ktorí doniesli Pavlovi Krškovi na posúdenie Vráblom skomponovanú vianočnú omšu, sa osudy týchto dvoch zánietencov spojili v ďalšej práci. Peter Vrábel chodil ku Pavlovi na hodiny kompozície a priučal sa remeslu. Okrem uvedenia Krškovej *Vianočnej omše* naštudoval s „mládežníkmi“ aj *Pastierske Vianoce* (o rok neskôr na Vianoce 1989). V roku 1992 Peter Vrábel a Pavol Krška spolu založili v saleziánskom oratóriu detský orchester. O tri roky neskôr pribudol k nemu rodičovský miešaný zbor, takže na piatkové skúšky chodili do „oratka“ celé rodiny. Pavol pre nich skomponoval *Vianoce M. Schneidra-Trnavského*<sup>7</sup>. Boli to koledy z JKS upravené pre 4-hlasný zbor a detský orchester, v ktorých ľud spieval prvý hlas. Aj keď sa tu spomína meno M. Sch. Trnavského, skladateľ preberá zo spevníka iba melódiu, ktorú potom harmonizuje vlastným spôsobom. P. Vrábel robil k skladbám aranžmán (perkúsie, gitary, fujara...). Pre mládežnícky orchester, ktorému sa najprv venovali, napísal Pavol v 90-tych rokoch *Mládežnícku liturgiu*<sup>8</sup> (jej časti sú známe aj v iných chrámoch Slovenska). Neskôr pri nacvičovaní „detských“ sv. omší vypracoval podľa druhého kánona *Detskú liturgiu*<sup>9</sup>, ktorá má oproti predošlej v texte úpravy (špeciálne vsuvky, skrátené texty, vyplývajúce a súvisiace so špecifikom tohto druhu liturgie). Dvadsať minút pred každou sv. omšou, na ktorej sa mali spievať nové piesne si ich všetci prítomní prespievaním osvojili, aby sa tak aj oni mohli aktívne zapájať do slávenia liturgie. Pavol Krška upravil a skomponoval okrem už spomenutých liturgí okolo 80 skladieb a piesní. Od roku 2004 prevzal vedenie spevokolu a orchestra dirigent mladšej generácie Martin Krška (Pavlov syn).

Rok 1988 priniesol do rodiny Kolenovcov tragickú udalosť, pri ktorej zahynul Milanov starší brat Ján. Preto Pavla Kršku poprosili o napísanie *Requiem*, ktoré sa malo uviesť na 1. výročie Jánovej smrti (1989). Toto dielo akoby otváralo novú etapu v Krškovej tvorbe. Requiem je dielo plné hlbokkej duchovnosti a oslovuje poslucháčov rôzneho veku, vyznania, využívajúc jednoduché hudobné vyjadrovacie prostriedky. Veľkú úlohu zohráva aj to, že je písané v slovenčine. Mnohým ľuďom neznalým latinčiny, odkrýva nepoznané textové skutočnosti a pomáha im preniknúť a viac sa ponoriť do žalmov a modlitieb omše za zosnulých. Dielo sa s úspechom uviedlo aj v Ružomberku. V Košiciach

<sup>7</sup> Zoznam skladateľových diel uvedený v prílohe neobsahuje vyššie spomínaný titul.

<sup>8</sup> Zoznam skladateľových diel uvedený v prílohe neobsahuje vyššie spomínaný titul.

<sup>9</sup> Zoznam skladateľových diel uvedený v prílohe neobsahuje vyššie spomínaný titul.



zaznelo v rozpracovaní organového partu pre symfonický orchester. Po tomto skvelom štarte a výbornej odozve sa prehĺbila spolupráca medzi Milanom a Pavlom. Na Milanov podnet píše Pavol Krška *Stabat Mater pre sóla, miešaný zbor a organ* opäť v slovenčine. Dielo malo premiéru v roku 1989, našťudoval ho M. Kolena a koncertne ho uviedli v mnohých mestách na Slovensku, okrem iného i v Šaštíne (14. 9. 1990) na sviatok Sedembolestnej Panny Márie. Z diela dýcha nežná duchovnosť vyrastajúca z vrúcneho citu dieťaťa k Matke. V časovom období medzi týmito vokálno-inštrumentálnymi kompozíciami píše P. Krška skladby pre potreby školy. Zbierka ľúbostnej poézie od Daniely Hivešovej ho inšpirovala ku skomponovaniu *Troch piesní pre soprán a klavír* (1. *Kladiáš mi ruky*, 2. *Tvoje oči nie sú cudzie*, 3. *Je to skoro zázračné*). Aj keď iniciátorkou k napísaniu bolo kolegyňa Emília Sadloňová, dielo zaznelo v našťudovaní žiačky prof. Bóhma. Konzervatórium oslávilo svoje výročie novou skladbou - *Predohra pre orchester*, ktorú školský orchester interpretoval pod taktovkou dirigenta Jána Valtu. Na objednávku pre zbor Lúčnica, ktorého dirigentom bol Peter Hradil, vznikli zborové skladby *Zvestovanie* a *Narodenie pre miešaný zbor*. Prvé dielo bolo našťudované a uvedené, druhé nie. V roku 1992 talentovaný violončelista Teodor Brcko interpretoval skladateľove *Dva obrazy pre violončelo a klavír*.

Milan Kolena našťudoval a premiérovu uviedol veľkú časť Krškových zborových a vokálno-inštrumentálnych diel, preto ani v repertoári jeho diplomového koncertu nemohol chýbať tento slovenský autor. Pavol Krška preňho v roku 1993 skomponoval *Omšu pre sóla, miešaný zbor a organ*. Skladateľ neodmietol ani prosbu ZUŠ v Kysuciach a napísal im *Desať kolied pre spev a klavír*. O rok neskôr zložil *Štyri koledy pre miešaný zbor*, ktoré našťudoval Milan Kolena. Ide o veľmi pôsobivé spracovanie známych kolied, ktoré sa tešia veľkej popularite (1. *Dobrá novina* 2. *Narodil sa Kristus Pán* 3. *Búvaj Dieťa krásne* 4. *Pospiechali do Betlema*). Krškov druhý syn Martin študoval na konzervatóriu hru na lesný roh a hru na gitaru. Gitare preto skladateľ venoval *Miniatury*, ktoré našťudoval a nahrál Martinov pedagóg Ján Labant. Každá z týchto drobných skladieb má svoju atmosféru, ktorú skladateľ vyjadril aj podnadpisom: 1. *Modlitba všedného dňa (Presto)*, 2. *Modlitba prosebná (Allegretto)*, 3. *Modlitba ďakovná (Presto)*, 4. *Modlitba v smútku (Allegretto)*, 5. *Modlitba v radosi (Prestissimo)*. *Rondo pre 4-ručný klavír* vzniklo pre žilinských klaviristov pripravujúcich sa na súťaž v štvorročnej hre v Trnave. K obnoveniu a obohateniu liturgickej hudby Slovenska prispel Pavol Krška aj malými *Pašiami podľa Jána pre tenor, bas, recitátora a miešaný zbor*. V našťudovaní Ing. Petra Vrábla za-

zneli v kaplnke u saleziánov. Na objednávku Mariána Valábka SDB neskôr skladateľ vytvoril aj *Pašie podľa Marka* (2003), *Pašie podľa Lukáša* (2003) a *Pašie podľa Matúša* (2005). Významným a v súčasnosti čoraz častejšie znejúcim dielom je *Te Deum pre sóla, dva miešané zbory a organ*. Podnet k jeho vzniku opäť vzišiel od Milana Kolenu, ktorý ho prvýkrát uviedol na svojom doktorandskom koncerte. Dirigent speváckeho zboru v Poprade Jozef Búda sa obrátil na skladateľa s prosbou o novú skladbu. Pavol Krška pre jeho zbor skomponoval *Missa brevis pre dievčenský zbor a klavír* v slovenčine s časťami 1. *Pane, zmiluj sa*, 2. *Sláva Bohu na výsostiach*, 3. *Verím*, 4. *Svätý, svätý, svätý*, 5. *Baránok Boží*, zachovávajúc tak všetky časti ordinária, ale v kratšom rozsahu. V nasledujúcom období sa autor venoval komornej tvorbe pre rôzne nástroje. Vznikla *Canzona pre husle a klavír*, *Sonatina pre violončelo a klavír*, *Sonatina pre husle a klavír*, *Slovenské koledy a vianočné piesne pre 4-ručný klavír*. Tie napísal na prosbu svojej manželky, ktorá ich využíva pri vyučovaní svojich žiakov. Sú vlastne prepracovaním pôvodných *Desať kolied pre spev a klavír* (1993) do štvorročnej úpravy. *Sonatinu pre violončelo* premiérovu uviedla Kristína Chalmovská na súťaži v Košiciach a *Sonatinu pre husle* interpretoval Rudolf Patrňciak. Ďalším obohatením liturgickej a zborovej tvorby je *Kyrie pre miešaný zbor*. Dielo bolo v roku 2005 povinnou skladbou na súťaži speváckych zborov v Banskej Bystrici. Pavol Krška sa od diplomovej práce nezaoberal formou symfónie. V roku 2002 preto siahol po tomto formovom druhu. Jeho *Symfónia* má štyri časti (*Allegretto, Moderato, Allegretto, Lento. Allegretto ma non troppo*). Jej premiéra zaznela 26. apríla 2007 v našťudovaní školského orchestra konzervatória v Žiline pod taktovkou Karola Kevického. Od symfónie sa vracia k zborovej tvorbe. Píše dve skladby *Žízňim* a *Ave* pre mužský zbor. Po skomponovaní už spomínaných paší napísal dva cykly piatich kolied: *Päť kolied pre spev (barytón) a komorný súbor* a *Päť kolied pre spev (barytón) a rôzne nástroje*. Tieto koledy komponoval pre svojho priateľa Františka Balúna, ktorý ich chcel naspievať a výťažok z predaja nahrávky venovať na stavbu kostola v Košiciach. Pretože je F. Balún pravý „východniar“, aj koledy sú v tomto nárečí. Prvú päťicu tvoria koledy: 1. *Velika veselosc nam nastala*, 2. *Čo to znamená tamto nového*, 3. *Počúvajte bratia, predívnu novinu*, 4. *Neslýchaná radosť dnes sa zjavila*, 5. *Išol starý do Betlehem*. V druhej zostave sú piesne 1. *Vstávaj hore Kubo*, 2. *Vstávaj hore, bratičku*, 3. *Kde sa rozchodíte, vi, valasi*, 4. *Čo sa stalo ňeslíchane*, 5. *Raduj sa, vesel sa*. O realizácii tohto diela však autor nedostal spätnú informáciu. Žiaci ZUŠ v Žiline sa pripravovali na súťaž v komornej hre a keďže literatúra v tejto oblasti nie je

veľmi bohatá, napísal im *Sonátu da camera pre dvoje huslí a violončelo*, ktorou porotu zaujali. *Koncert pre husle a komorný orchester s talianskym podnadpisom „Composto per Mária Štrbová“* je venovaný skladateľovej neteri k jej diplomovému koncertu. Koncert má štyri časti - Allegretto ma non tanto, Lento ma non troppo, Allegretto, Allegretto a zaznie v nórskom meste Stavanger na tamojšej univerzite. Nasledovnými skladbami P. Krška obohatil repertoár žiakov ZUŠ. *Sonatina pre zobcovú flautu* vznikla na prosbu učiteľky Ferkovej a *Suita pre sláčikové kvarteto* bola napísaná žiakom Bohunky Štilerovej na súťaž v komornej hre v Dolnom Kubíne. Suita má päť častí : *V prírode*, *Smútok*, *Zádumčivý valčík*, *Veselý tanec*, *Potôčik*. Tieto veľmi výstižné názvy im dala skladateľova manželka po ich skomponovaní. Pravdepodobne ju inšpirovala krása prírody obklopujúca ich domov v obci Turiec. Milan Kolena oslovil svojho priateľa Pavla, ktorý pre miešaný a cappella zbor napísal *Missa brevis*, tento krát na latinský text. Použitie latinčiny vyplynulo z potreby prezentovať dielo Pavla Kršku aj v zahraničí. Dielo naštudoval dirigent M. Kolena so speváckym zborom Apollo a uviedol na Festivale zborového umění v Jihlave. Podobne aj *Litaniae ad Sancto Josepho pre miešaný zbor* sú v latinčine a mali byť uvedené na súťaži amatérskych zborov vo Francúzsku. *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň pre unikátny violončelový súbor* napísal ZUŠ v Rajci, kde takýto 16-členný súbor úspešne pracuje pod vedením Oľgy Pažickej. Violončelám sú venované aj ďalšie skladby : *Svitane pre dva violončelá a klavír* a *Variácie na slovenskú ľudovú pieseň pre violončelo a klavír*, ktorú naštudovala mladá talentovaná čelistka Júlia Jurigová-Brankovičová. Sú akousi konkurenciou obľúbeným a často hrávaným variáciám od Bohuslava Martinu. Pre svoju manželku napísal *Slovenské ľudové piesne v úprave pre štvorročný klavír*, ktoré rada využíva pri vyučovaní svojich študentov. Rok 2007 začína tvorbou nových *Piatich kolied pre miešaný zbor*, zostavené z vianočných hitov *A včera zvečera*, *Dnešný deň sa radujme*, *Jak si krásne Jezuliatko*, *Pastieri vstávajúte*, *K Ježiškovi*, *miláčkovi*. Na podnet vydavateľa napísal *Kvintové variácie pre klavír*. O tom aké vlastne sú, vie zatiaľ len skladateľ a vydavateľ.

Skladateľ Pavol Krška je stále zahrnutý kompozičnou prácou. Je veľmi tvorivý, usilovný a snaží sa využiť všetky podnety, ktoré ho inšpirujú a pobádajú k tvorbe.

### Všeobecná charakteristika duchovnej tvorby

Duchovná tvorba Pavla Kršku je rozsiahla a tvorí ťažisko jeho diela. Myšlienky skladateľovej výpovede tohto druhu boli realizované prvýkrát v ro-

ku 1979 dielami *Stabat Mater pre barytón a lesný roh* a *Omša pre barytónové sólo, jednohlasný mužský zbor, tri trúbky a tympany*. Aj keď si tieto diela nemáme možnosť vypočuť, dá sa tušiť, že toto hlasové a inštrumentálne obsadenie utvára priestor pre ponorenie sa do meditácie a zahĺbenie sa do tajomstiev viery. Duchovná tvorba je hlboko filozofická a meditatívna. Tento účinok dosahuje používaním jednoduchých vyjadrovacích prostriedkov, ktoré sa v priebehu jeho tvorby neustále vyvíjajú. Pavol Krška je veľmi originálny autor a jeho diela si nemožno s nikým pomýliť. Jeho originalita spočíva v spôsobe písania. Vie vytvoriť úžasnú atmosféru, ktorá vychádza z jeho hudby. Cítiť v nej najmä silný duchovný aspekt. Jeho skladby sú akoby protipólom jeho živej, prístupnej a veselej povahy. Mnohé sú výrazovo smutné, bolestné, plačlivé. Zachytávajú vnútorný duševný konflikt, ktorý vypukne väčšinou na začiatku skladby a postupne sa uvoľňuje až sa v závere diela vyrieši.<sup>10</sup> Skladby nekončia efektným koncom, ale je v nich oblúk smerujúci k stíšaniu sa. So záverom prichádza akási katarzia, očistenie ducha a uľavenie. Končia sa dobre, ticho, v pokornom sklone pred Božím majestádom.

Skladateľ vychádza z tradičných kompozičných postupov, ktoré sú obohatené o moderné kompozičné prúdy. Základom jeho diel je spevná melódia, prítomná v celej jeho tvorbe. Vo vokálnych partoch sa snaží vyjadriť slovo v jeho prirodzenej podstate a rytmickej štruktúre. Vychádza z prirodzeného rytmického zákona a z tempa reči nášho jazyka. Tento spôsob dodáva skladbám určitú prirodzenú nespútanosť. Text podmieňuje aj stavbu frázy.

Harmonická štruktúra je jasná a prehľadná. Skladateľ používa vlastné harmonické postupy, ktoré sú niekedy blízke impresionizmu. Harmonický proces sa neustále vyvíja, nemá stálu tóninu, preto na začiatku skladby nie sú uvedené predznamenanania. Každý tón má v jeho skladbách svoj význam a hodnotu. Pre Krškove kompozície sú charakteristické tónové zádrže, ostínatne opakovanie tónov, či figúr, najmä v organovom parte. V zborových skladbách zádrže nachádzame najčastejšie v basovom hlase. Okrem zvyčajných durových a molových akordov používa akordy zložené z čistých a zväčšených intervalov. V napäťových a gradačných miestach v nich vynecháva terciu.<sup>11</sup> Na vrchole gradačných miest, alebo v zlomových miestach používa akordové zhluky sekúnd.

<sup>10</sup> Porov. KOLENA, M.: *Diplomová práca – Interpretatívny pohľad na duchovnú tvorbu Pavla Kršku so zameraním na Omšu pre sólo, zbor a organ*. Bratislava 1994, s. 3.

<sup>11</sup> Porov. KOLENA, M.: *Diplomová práca – Interpretatívny pohľad na duchovnú tvorbu Pavla Kršku so zameraním na Omšu pre sólo, zbor a organ*. Bratislava 1994, s. 5.



Formová výstavba vychádza z tradičných formovo-stavebných postupov. Priradovaním jednotlivých navzájom kontrastujúcich veľkých dielov vytvára v skladbe celok. Používa kontrasty tempové, dynamické, farebné, artikulačné, rytmické a harmonické.<sup>12</sup> Jeho hudba je postavená na častých gradáciách, v ktorých sa neustále niečo vyvíja.<sup>13</sup> V kompozíciách smeruje k uvoľňovaniu a odpútavaniu sa od pravidelnej stavby. Označenie tempa nachádzame v každej skladbe. Rovnaké tempové označenie však neudáva ten istý pulz. Krškova hudba je neustále premenlivá. Príčinou a prameňom týchto premien je text, slovo, na ktoré skladateľ veľmi citlivo reaguje. Pulz v skladbe vychádza z obsahovej a výrazovej zložky.<sup>14</sup>

Dynamická štruktúra je postavená na dynamických kontrastoch p-ff, alebo na postupnom dynamickom rozvíjaní. Spôsob zápisu dynamiky je veľmi rozmanitý. Používa rámcové a grafické označenie. Rámcové dynamické označenie udáva len na začiatkoch fráz. Fráza môže mať túto jednotnú dynamiku, ale často sa stáva, že ju treba dynamicky rozvinúť. Vtedy je predpísaná dynamika až na vrchole frázy.<sup>15</sup> Grafické, dynamické označenie s crescendom a decrescendom používa veľmi málo.<sup>16</sup> V niektorých kompozíciách dynamiku neudáva, čím dáva väčší priestor tvorivej práci interpreta (pašie).

Vo vokálno-inštrumentálnych dielach využíva v inštrumentácii predovšetkým organ, ktorý nesporne k sakrálnnej hudbe patrí a používa sa pri liturgickej hudbe. Je súčasťou takmer každého chrámu, preto je dostupnejší ako orchester. Organ je v jeho dielach sólovým i sprievodným nástrojom. Vďaka širokej škále zvukových kombinácií zastáva funkciu orchestra a významne dotvára celkový výraz skladby. Veľmi zaujímavé a koloristicky bohaté je organové ostináto, ktorým pomocou jednoduchých kombinácií rôzne rytmicky rozložených intervalov alebo akordov, dosahuje širokú paletu od tieňových možností. Skladateľ často používa organové medzivety pri kulminovaní alebo upokojovaní hudobného priebehu. V organovom zápise skladateľ neudáva žiadnu registráciu a ponecháva výber registrov na tvorivú fantáziu organistu.

Kompozície Pavla Kršku kladú na interpreta vysoké nároky. V prvom rade v technickej vybavenosti a zručnosti interpreta, bez ktorej nemôže vyniknúť interpretácia žiadneho diela ani iných skladateľov.

Široký ambitus vokálnych partov a od diela k dielu stupňujúca sa technická náročnosť organového partu vyžadujú od interpretov veľmi vysokú profesionálnu úroveň. Okrem technickej stránky musí byť interpret veľmi tvorivý a musí dokázať preniknúť do samotného textu, ktorý má v duchovnej tvorbe často veľmi filozofickú podobu. Najlepšie to vyjadrujú slová dirigenta Milana Kolenu, ktorý o Krškovej hudbe povedal: „Keď človek listuje jeho partitúru, nič na tom nie je. Je taká veľmi prehladná, nevypisuje v nej veľmi ani tempá, niekde ani dynamiku... Pavlova originalita spočíva v spôsobe písania. Vie vytvoriť úžasnú atmosféru, ktorá z jeho hudby vychádza. Cítiť v nej najmä silný duchovný aspekt, čo sa nie každému skladateľovi duchovných skladieb podarí. Z diel ako je Stabat Mater, Requiem, Te Deum to veľmi cítiť. Človek má obrovskú možnosť načrieť do hlbokého hudobného duchovna a pohrávať sa s tým. Keď dirigent toto odkryje a prejde za normálny rámec textu, nájde obrovské duchovné bohatstvo. Úžasné na práci dirigenta je, že to objaví, odhalí, prostredníctvom nácviku vloží do spevákov a potom to preniesie do celej interpretácie a necíti sa na koncerte ako spevák, poslucháč, ale cíti, že je v priestore, ktorý všetkých naplní. Keď som videl, že mladí poslucháči, ináč moc neinklinujúci ku klasickej hudbe, boli na koncerte pri Stabat Mater zasiahnutí, oslovení, prežili tú katarziu a cítili sa byť vtiahnutí do deja, znovu ma to utvrdilo, že sa oplatí vložiť tú energiu, odhodlanie a snahu a uviesť jeho diela. Preto vlastne bola komponovaná tetralógia Requiem, Stabat Mater, Omša, Te Deum.“<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Zaznamenané z osobného rozhovoru s dirigentom Milanom Kolenom v auguste 2006.

## Uzávierka (AT 3/2009)

je  
31. 8. 2009

Prosíme všetkých prispievateľov,  
aby svoje príspevky zasielali  
v elektronickej forme  
s RESUMÉ, NADPISOM  
a KLÚČOVÝMI SLOVAMI  
v slovenskom a anglickom jazyku

<sup>12</sup> Porov. tamtiež s. 5.

<sup>13</sup> Tamtiež cit. s. 5.

<sup>14</sup> Porov. tamtiež s. 5.

<sup>15</sup> Porov. tamtiež s. 8.

<sup>16</sup> Porov. KOLENA, M.: *Diplomová práca – Interpretačný pohľad na duchovnú tvorbu Pavla Kršku so zameraním na Omšu pre sóla, zbor a organ*. Bratislava 1994, cit. s. 8.

# Aký bol

## 2. ročník

# ARS ORGANI NITRA?

MICHAL VANČO

V Nitre sa v dňoch 26. apríla – 24. mája konal druhý ročník medzinárodného organového festivalu ARS ORGANI NITRA 2009. Tak ako minulý rok, aj v roku 2009 sa všetkých päť koncertov festivalu konalo v majestátnom kostole u Piaristov, kde sa už pár rokov nachádza novorekonštruovaný trojmanuálový organ. Festival sa konal pod záštitou mesta Nitra a Nitrianskeho samosprávneho kraja ako aj v spolupráci s Cirkevným zborom ECAV v Nitre a rehoľou Piaristov v Nitre.

Ako prvý sa tento rok predstavil **Jeremy Joseph** z Juhoafrickej republiky. V súčasnosti pôsobí ako organista v Hofburgkapelle vo Viedni, kde okrem iného na univerzite vyučuje predmet generalbas. V jeho interpretácii zazneli diela prevažne barokových autorov (G. Muffat, K. Kerll, J. Froberger, J. S. Bach). Zahral však aj Fantáziu f mol od W. A. Mozarta či Sonátu č. 1. f mol, opus 65/1 od F. Mendels-

sohna Bartoldyho. Z hry tohto mladého interpreta bolo okrem presvedčivého technického zvládnutia vybraného repertoáru počuť aj jasnú koncepciu interpretácie, tak výrazovej ako aj registračnej. Napriek celkovej dispozícii organu, ktorá farebne a registrovo inklinuje skôr k dielam romantizmu, sa tohto hosťovi na organe v Nitre podarilo rovnako úspešne predniesť aj barokovú časť repertoáru. Brillantná hra a farebná pestrosť, umocnená štýlovou a miestami až decentnou agogikou hry, sprostredkovali nezabudnuteľný umelecký zážitok. Hra Jeremyho Josepha poslucháčov asi najviac oslovila hrou s farebnou predispozíciou registrov nástroja a ich jemnou, no pestrou kombináciou. Vrcholom koncertu bola popri Bachovom prelúdiu Es Dur, BWV 552/1 aj posledná časť Mendelssohnovej sonáty. Príčinou úspechu uvedených diel nebola iba ich obľúbenosť. Interpretovi sa v nich podarilo aj

napriek technickej náročnosti zachovať prísnu formálnu výstavbu a rytmickú precíznosťou ich pretaviť v neobyčajný súzvuk tónov, ktoré sú jedinečné pre každý jeden nástroj a každú akustickú predispozíciu priestoru. Mladý hosť z Viedne tak na festivale v Nitre majstrovsky interpretoval repertoár troch štýlových hudobných období.

Na druhom koncerte sa predstavil nórsky umelec **Anders Eidsten Dahl**. Je laureátom viacerých prestížnych súťaží a koncertoval v mnohých krajinách Európy. V Nitre sa v ne-



Jeremy Joseph





deľu 3. mája predstavil poslucháčom s pozoruhodným programom. Prevládala v ňom sonátová forma (F. Mendelssohn Barthody – pri príležitosti okrúhleho výročia narodenia), nechýbali ani chorály J. S. Bacha. Repertoár bol však tento raz zaujímavý predovšetkým tým, že bol ozvláštnený prítomnosťou dvoch severských skladateľov – E. Holanda (\*1924) a O. Lindberga (1887-1955). Suita Jób č. 2 Op. 79 E. Holanda si získala pozornosť poslucháčov neobvyklou intenzitou zvukových klastrov a glissand. Od



Anders Eidsten Dahl

prvých taktov prednesených častí skladby (I. Prolog, II. Passacaglia) bolo jasne cítiť, že umelec sa interpretlačne vymyká zažitému stereotypu hráčov rakúskej a nemeckej organovej školy. Z jeho prednesu počas celého koncertu vyžarovala atmosféra akademickej hlbavosti, ba až intelektuálnosti, ktorá však bola v ostrom kontraste s predpovedateľnosťou výrazových a zvukových efektov. Tieto totiž umelec podriadil okrem štýlových kritérií zvolených skladieb hlavne zvukovému potenciálu nástroja. Obzvlášť zaujímavým bolo registračné stvárnenie Bachových chorálov, z ktorých dominantne vynikal O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 656, staršej generácii v Československu známy z nahrávky na olomouckom historickom organe z Dómu svätého Mórica. Hoci interpretácia troch chorálov sa v Nitre niesla skôr v asketickom duchu náboženských piesní, práve v tejto časti koncertu dokázal umelec ustriechnuť technickú náročnosť hry na organe, i keď akustické danosti nitrianskeho kostola u piaristov jeho zámer jemne skreslili. Posledné dve čísla programu, sonáta č. 5 F. Mendelssohna Bartholdyho ako aj Sonáta g mol O. Lindeberga boli okrem rytmickej precíznosti charakteristické už spomínanou akademicnosťou prednesu. Táto korešpondovala s expresívnym nábojom poslednej sonáty g mol a jej častí 1. Marcia elegianca, 2. Adagio, 3. Alla sarabanda, 4. Finale. Autor sonáty síce nie je našim poslucháčom veľmi známy, avšak štruktúra ako aj forma skladby prezrádzala vplyv Brahmsa, Liszta či Rachmaninova. Akási clivota v kombinácii s neustálym hľadaním východiska bola perpetuum

mobile nielen pre hráča, ale aj pre návštevníkov koncertu, ktorých nórsky umelec odmenil technicky brilantným prídavkom.

Tretím zahraničným hosťom druhého ročníka Ars Organi v Nitre bol anglický organista **David Woodcock**, ktorý pricestoval z prestížnej strednej školy Harrow School, kde pôsobí ako riaditeľ hudobnej sekcie. Štúdium absolvoval na univerzite v Cambridge. Okrem štúdia hry na organe sa venoval a doposiaľ venuje dirigovaniu a spevu v známom ansámblí TALLIS SCHOLARS. Nitrianskym poslucháčom sa predstavil pozoruhodným repertoárom, s dôrazom na pôvodnú anglickú tvorbu. Okrem diel D. Buxtehudeho (Prelúdium in C, BuxWV 137), G. Böhma (Vater unser) a J. S. Bacha (Chorálová partita Sei gegrüset, BWV 768, Passacaglia a fúga, BWV 582) tak v Nitre zazneli aj renesančné kompozície T. Weelkesa (Two Voluntaries) a autori W. Walton (Henry V), P. W. Whitlock (Folk Tune – zo zbierky Five Short Pieces) a H. Howells (Rhapsody No. 3). Ako už štúdium a terajšia hudobná prax Davida Woodcocka prezrádza, ide o hudobníka v pravom slova zmysle. Jeho dirigentské zručnosti sa naplno prejavili v cite pre stvárnenie hudobného celku bez prehnaného dôrazu na detail. Po virtuózne zvládnutom Buxtehudovi, kde okrem technickej exaktnosti možno vyzdvihnúť aj sprostredkovaný pocit radosti z hry (ktorou je inak anglická interpretačná škola známa) a „muzicírovania“, nadsadla Nitranov aj veľkoryso poňatá Passacaglia J. S. Bacha. Farebne veľmi dobre zvládnuté opakujúce sa sekvencie v pedáli umocnili charakter diela a dali



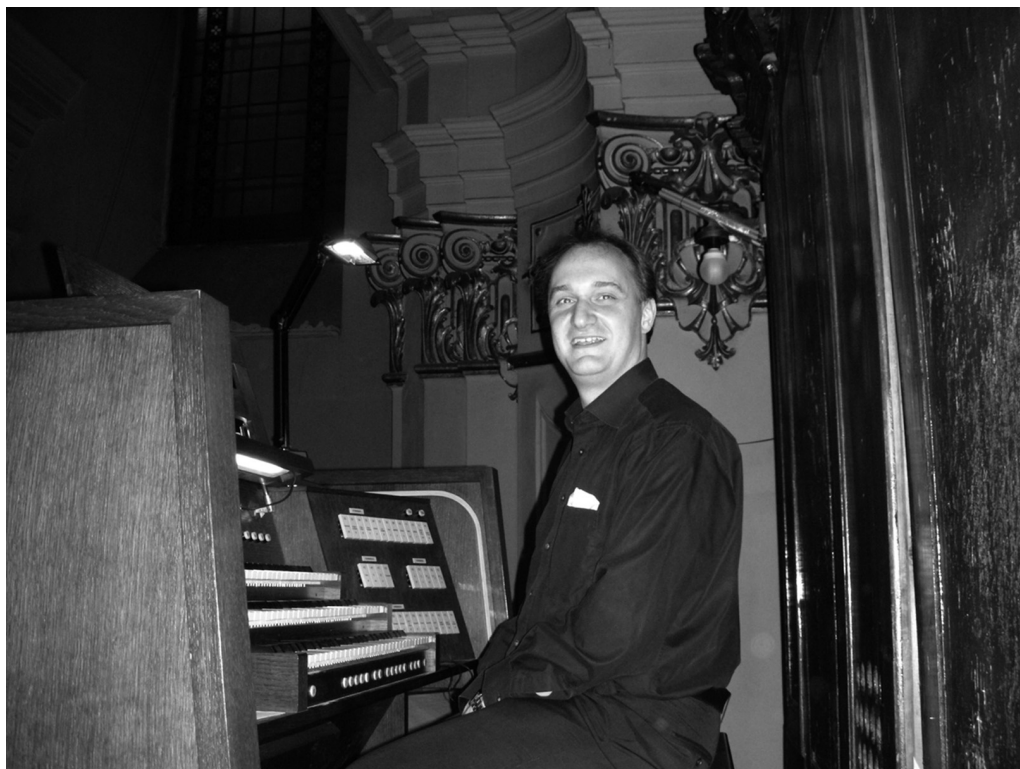
David Woodcock

priestor vyniknúť „guľatým“ a intenzitou mohutným registrom, ktoré po rekonštrukcii nástroja doplnila aj pozauna. Triezve farebné kombinácie zas boli príznačné pre všetky anglické kompozície s výnimkou Howellsovej rapsódie (tá totiž ako programová skladba vyjadruje pocit hrôzy v prvej svetovej vojne a má aj podľa jej autora za cieľ viac šokovať než potešiť). Ako interpret po koncerte sám prezradil, takmer asketický prístup k registrácii predstavených kompozícií mal zvýrazniť piesňovú osobitosť skladieb, ktorá vychádza z tradície anglickej duchovnej hudby. Charakteristickým rysom skladieb Waltona aj Whitlocka bola ich harmonickosť a tá s pravou virtuozitou nemá veľa spoločného. Dalo by sa povedať, že formatívny rozmer Woodcockovho recitálu síce neosnil čistou technickou „akrobaciou“, aj keď potenciál interpreta hráčske majstrovstvo viackrát naznačil. V každom prípade však koncert pravidelných návštevníkov nitrianskeho

festivalu posunul smerom k pochopeniu podstaty organovej hudby a jej miesta v chrámoch.

V poradí posledným zahraničným hosťom tohto ročníka festivalu bol **Irénée Peyrot**, francúzsky organista žijúci v Nemecku. Zaujímavosťou pre Nitrančanov je skutočnosť, že Irénée okrem štúdia na konzervatóriu v Lynoe (Francúzsko) je aj bývalým žiakom profesora Martina Haselböcka (Musikhochschule in Lubeck), ktorý sa v Nitre predstavil minulý rok. Zdá sa, že si Irénée do Nitry so se-

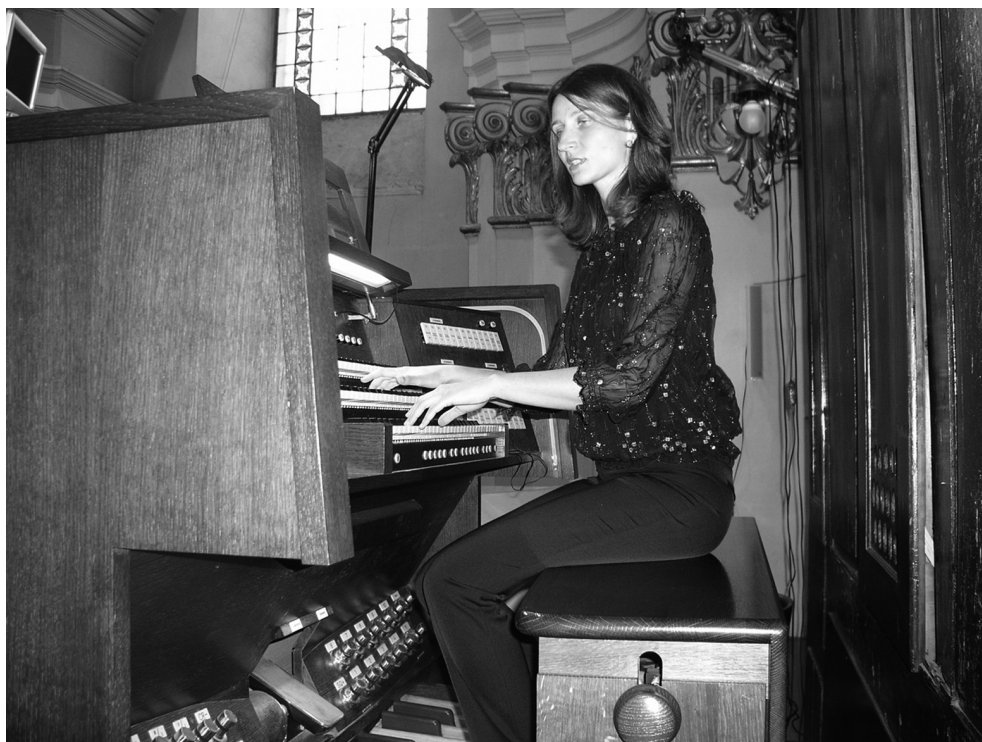
bou priniesol istú dávku francúzskej noblesy v šate nemeckej presnosti, o čom svedčí aj jeho program pozostávajúci z diel J. S. Bacha (Prelúdium a fúga e mol), F. Mendelssohna Bartholdyho (Sonáta č. 2 c mol), M. Regera (Prelúdium a fúga E dur) ako aj francúzskych skladateľov C. Loreta (Adagio, Cantabile, Canzone, Fantasie pastorale) a J. Ch. H. Rinkca (9 variácií a Finále na pieseň „Ah, vous dirai-je, Maman“). Hudobná skúsenosť a profesionalita,



Irénée Peyrot



rovnako ako skutočný cit pre detail a farbu, spravili z nedeľného májového koncertu nezabudnuteľný zážitok. Prednosťou umelca bola už spomínaná francúzska tvorba, ktorá sa hlavne štýlovo snúbila s dispozíciou organu v kostole u Piaristov v Nitre. Jazykové registre a ostrý kontrast dynamiky v kontexte relatívne krátkych pasáží okrem zaujímavých efektov upúťali pozornosť predovšetkým na hudobný nástroj. Rincokove variácie na známy nápev ako posledné číslo koncertu pripomínali svojou hravosťou dezert so šľahačkou a príjemne



Mária Plšeková

spestrili atmosféru takmer osemdesiat minútového recitálu. Prekvapením bol aj samotný Reger, ktorého dielo na Slovensku rezonuje skôr v dimenzii ohurujúcich a technicky náročných skladieb, avšak kratšie kompozície, z ktorých jednu si vypočuli aj návštevníci koncertu 17. mája v Nitre, ostávajú stále bezdôvodne v ústraní. Interpret aj napriek dlhoročnému pôsobeniu v Nemecku v meste Dietricha Buxtehudeho, Lübecku, nezaprel na nitrianskom koncerte francúzske korene. Tieto boli zjavné aj v interpretácii Bachovho prelúdia. Odohral ho celé v legáte, čo nie je typickým rysom nemeckej interpretačnej školy. Efekt nápadne pripomínal hru profesora Ivana Sokola, čím si slovenské publikum získal v podstate hneď v úvode recitálu.

Festival Ars Organi 2009 zavŕšilo vystúpenie nitrianskej organistky **Márie Plšekovej**, toho času študentky organovej hry na univerzite vo Viedni, v triede profesora Martina Haselböcka. Interpretka sa predstavila s prevažne romantickým repertoárom (Liszt -Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Schumann - Fúgy na B-A-C-H; F. Mendelssohn Bartholdy - Sonáta č. 4 B Dur) obohateným o Bachovu Toccata a fúgu d mol, BWV 565 a dva chorály v úvode recitálu. Výhodou domácich interpretov je asi vždy dobrá znalosť nástroja, jeho nástrah ako aj pozitív. Práve pozitív sa Mária Plšeková zmocnila znamenite, predovšetkým pokiaľ ide o registračné stvárnenie interpretovaných diel. Farebnosť ako aj plastickosť hry sú základným atribútom interpretačného prístupu tejto mladej interpretky k hudbe rôznych žánrov a predurčujú ju aj vďaka jej organizačným zručnostiam (založenie a drama-

turgia dvoch ročníkov festivalu Ars Organi) na kariéru profesionálnej hudobníčky hodnej reprezentovať Slovensko na festivaloch doma aj v zahraničí. Nitrianske obecnstvo má možnosť sledovať umelecký vývin a sólovú kariéru tejto mladej umelkyne od samého začiatku a vďačí jej za spestrenie kvalitného hudobného života v meste. Umelkyňa vkus domácich priaznivcov formuje aj takými dielami, ktoré na koncertoch v Nitre znejú skôr sporadicky. Schumannove fúgy na tému B-A-C-H z hľadiska interpretácie v podaní Márie Plšekovej spĺňali tie najprísnejšie formálne a výrazové kritériá a potešili tak aj najnáročnejších poslucháčov. Rovnako poslucháčov nadchla programová skladba Franza Liszta Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, kde sa interpretke podarilo sprostredkovať trúchlivo-clivú atmosféru hudobného náboja tohto „žalospevu“. Technické umenie mladej Nitrančanky rezonovalo hlavne v štvorčasťovej Mendelssohnovej sonáte, po ktorej nasledoval krátky prídavok od C. Ph. E. Bacha: Sonáta g mol, 1. časť Allegro moderato.

Záverom je potrebné vyzdvihnúť nielen umelecké výkony domácich a zahraničných interpretov, ale aj kultúrny a spoločenský prínos festivalu ARS ORGANI NITRA 2009 vo vzťahu k historickému, na hudobnú tradíciu bohatému mestu Nitra a jeho regiónu. Myšlienka pozdvihnúť pozornosť vnímavých a citlivých ľudí bližšie k métam dokonalosti, kam organová hudba skladateľov tak zvučných mien ako Johann Sebastian Bach, Franz Liszt či Robert Schumann a Max Reger nesporne patrí, našla odozvu nielen u spoluorganizátorov festivalu, ale aj u samotných poslucháčov.

# So Zuzanou Zahradníkovou o duchovnej hudbe

Vážení čitatelia, pokračujeme v cykle rozhovorov, ktorý Vám sprostredkuje postoje a názory osobností z oblasti duchovnej a liturgickej hudby na Slovensku. Tentoraz na naše otázky odpovedá cirkevná hudobníčka a pedagogička na Katolíckej univerzite v Ružomberku.

**Po roku 1989 sa Cirkev konečne mohla slobodne ujať správy svojich vecí a rozvinúť svoje aktivity aj v liturgickohudobnej oblasti naplno. Ako sa podľa Vás prejavila táto skutočnosť na rozvoji sakrálnej hudby u nás?**

Neviem, či prelomový rok 1989 mal nejaký významný vplyv na stav duchovnej hudby v slovenských chrámoch. V oblasti školstva síce vznikli odbory, ktoré majú za cieľ vyškoliť chrámových hudobníkov (ide o oddelenia cirkevnej hudby na konzervatóriách i na VŠMU), ako aj o rôzne kurzy pre záujemcov o sakrálnu hudbu, no profesionálnych hudobníkov na poste organistu či kantora nájdeme len v niektorých chrámoch. Myslím, že Cirkev sa v tejto oblasti príliš neangažovala, česť výnimkám. Tu je na mieste i otázka, koho si máme predstaviť v tomto prípade pod pojmom Cirkev. Ak ide o veriacich, sami často nevedia, čo je a čo nie je liturgické, hodnotné a umelecké. Podobne sú na tom mnohí kňazi. Tí, ktorí však majú snahu a podporujú vyššiu úroveň liturgickej hudby, nemôžu si dovoliť zamestnať organistu na plný úväzok, pretože takéto pracovné miesto v zákone vôbec neexistuje. Asi by s tým mohli niečo urobiť vyšší cirkevní hodnostári, no oni sú zrejme so súčasným stavom spokojní.

**Každoročne ste lektorkou na kurzoch pre amatérskych chrámových hudobníkov. Dlhodobá skúsenosť Vám dáva možnosť vidieť veci z nadhľadu a sledovať vývoj. Cítite posun v postojoch k JKS a LS? Aká je odozva na nové antifóny pre ľud?**

Naša katedra (Katedra hudby PF KU – pozn. aut.) organizuje kurzy pre organistov a kantorov v Terchovej. Je pravda, že zo začiatku bol o to veľký záujem, prihlásilo sa až cca 40 účastníkov. V posledných rokoch ich je menej, no i tak je to obdivuhodné, že mnohí v rámci dovolenky miesto relaxačného oddychu si zvolia vzdelávanie a istým spôsobom prácu. Čo je potešiteľné, značnú časť účastníkov tvoria mladí ľudia, študenti, z čoho ja mám osobne radosť a napĺňa ma to nádejou, že to s cirkevnou

hudbou na Slovensku do budúcnosti nemusí vyzerať zle. Program kurzov je intenzívny a väčšinou máme dobré odozvy. Stretnú sa tam ľudia z celého Slovenska, vymenia si skúsenosti, častokrát zistia že majú podobné problémy, navzájom sa podporia, dostanú impulz, prípadne im ukážeme smer, ktorým by sa mohli uberať a vytvoria kolektív, ktorý týždeň žije liturgickou hudbou.

Pri príprave hudobného materiálu sa snažíme vybrať skladby rôznych štýlových období od gregoriánskeho chorálu až po súčasnú tvorbu. Pre tých, ktorí pracujú so zborom, sú k dispozícii jednoduchšie 3- či 4-hlasné diela, preberú sa niektoré gregoriánske spevy a každoročne sa naučia niekoľko spevov pripravovaných do nového liturgického spevníka. Nehovorím, že sa všetky nové spevy ujali, no máme informácie, že mnohé už našli stále miesto pri bohoslužbách na mnohých miestach Slovenska. Myslím, že spôsob osobného kontaktu so skladbou a následne jej interpretačnej praxe je veľkou inšpiráciou na jej naštudovanie aj v mieste pôsobenia organistov či kantorov.

**Prejavujú duchovní vo Vašej farnosti záujem o úroveň a podobu hudobnej stránky liturgie? Alebo dokonca záujem o spoluprácu s Vami, resp. s Vaším hudobným telesom? Akú máte skúsenosť s hudobným vzdelaním kňazov?**

Šesť rokov som pôsobila ako dirigentka speváckeho zboru Carmina pri Jezuitskom kostole v Ružomberku, momentálne máme menšiu pauzu, nakoľko väčšina speváčok má milé „mamičkovské“ povinnosti. S tamojšími duchovnými sa mi spolupracovalo veľmi dobre a trvá to do dnešných dní, kedy v spolupráci pokračujeme aj ako Katedra hudby pri Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity. Jezuiti nám pomáhajú s propagáciou našich hudobných aktivít, my so študentmi zas často hudobne účinkujeme na sv. omšiach. Pri príprave sviatkov a slávností sa vždy prekonzultuje mnou navrhnutý program a ja zase beriem do úvahy ich požiadavky



a pripomienky. Musím povedať, že dodnes sme nemali žiadny profesijný či osobný problém.

S hudobným vzdelaním kňazov mám veľmi rôzne skúsenosti. Poznám kňazov, ktorí sú hudobne vzdelaní, okrem znalostí liturgickej hudby sa orientujú aj v iných žánroch, napr. vážnej hudbe, prípadne sami hrajú na nejakom hudobnom nástroji.

Druhou skupinou sú kňazi, ktorí vedia, že hudba je súčasťou liturgie a sú spokojní, že majú vo farnosti človeka, ktorý sa o toto „stará“ a oni sa zaujímajú o veci týkajúce sa náboženstva. Často možno ani nevedia, aká by mala byť hudba pri bohoslužbe, čo je a čo nie je hudba liturgická a hoci deti a mládež spievajú oduševnene, nie vždy je to „kóšer“. Títo kňazi však aspoň nechajú človeku voľnú ruku, čo je v prípade osobnosti vzdelanej v tomto odbore priaznivé, no pre organistu, ktorý by potreboval pomoc alebo nejaké usmernenie to môže byť nemotivujúce.

Treťou skupinou (asi tou najhoršou) sú kňazi, ktorí „všetko vedia najlepšie“, nepripúšťajú názor iného človeka, hlavne nie laika. Mnohí sú takí, že za svoju nevzdelanosť nielen v oblasti hudby, ale celého umenia vôbec, vlastne nemôžu. Ako deti nemali kontakt s hudbou a v seminári sa toho o umení asi tiež veľa nedozvedeli.

### **Ako Vy osobne rozumiete pojmu duchovná hudba? Súvisia s hĺbkou jej spirituality aj kvality kompozičné a interpretačné?**

Duchovná hudba by mala byť hudbou, pri počúvaní ktorej je človek schopný meditovať, modliť sa, odpútať sa od všedných vecí, zažiť pocit krásna, možno povedať si „Bože, toto nie je z tohto sveta“. Z pozície poslucháča by duchovná hudba mala vzbudiť úctu, obdiv a vďaku voči Bohu, možno pocít ľútosti, že je už koniec, túžbu a tešenie sa zas na ďalšiu bohoslužbu či koncert zameraný týmto smerom. Z hľadiska interpreta by to mala byť pokora a radosť, že má dar oživiť noty napísané pred mnohými rokmi či storočiami a v poslucháčoch vzbudiť

schopnosť osobného stíšenia a prežitia niečoho nemotného, čo vie človeka naplniť pocitom krásna. Zároveň by to malo človeka viesť k úvahám o duchovných hodnotách, ktoré hlavne v dnešnom svete majú tak ťažkú pozíciu presadiť sa a prežiť. Určite s tým súvisia i kompozičné a interpretačné kvality. Ak text je síce preduchovnený, no melódia primitívna, gýčová a spracovanie pripomína šláger, ktorý človek počul pred polhodinou v rozhlase alebo na CD, tak sa o nejakom hlbokom duchovnom zážitku asi hovoriť nedá. Takisto zlá interpretácia človeka skôr rozruší ako upokojí.

### **Ako vnímate pomer „vážnej“ duchovnej hudby (starej i novej) a „pesničiek s gitarou“ spievaných počas bohoslužieb?**

V súčasnosti sa mi na túto otázku odpovedá ťažko. V chráme, do ktorého chodím, znejú väčšinou piesne z JKS-ky. Keď spievame na sv. omši so študentmi, preferujem zborové skladby rôznych období od gregoriánskeho chorálu cez polyfóniu až k súčasným skladbám upraveným pre rôzne vokálne či inštrumentálne obsadenie, nikdy to však nie sú typické „gitarové pesničky“. No myslím, že tento štýl stále pretrváva. Pomer (či skôr nepomer) vážnej duchovnej hudby a „gitarových pesničiek“ závisí od náročnosti. Zatiaľ čo vážnu duchovnú skladbu treba dlhý čas študovať a vyžaduje si i náročnejších poslucháčov, pár základných akordov na gitare sa človek naučí pomerne rýchlo a svojou jednoduchosťou a chytľavosťou rýchlejšie zaujmú tieto piesne veľký počet poslucháčov. Tu by mal kňaz vedieť a usmerniť, čo k bohoslužbe patrí a čo nie.

### **Na čom by sa podľa Vás mali hudobníci s predstaviteľmi Cirkvi zhodnúť?**

Mali by sa zhodnúť na tom, aká hudba a aké jej prevedenie je vhodné a dôstojné k sláveniu bohoslužby.

*Za odpovede ďakuje Rastislav Podpera*

*PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD. – na štátnom konzervatóriu v Bratislave študovala odbor cirkevná hudba, organ u I. Szabóa, dirigovanie zboru u D. Billa. Po maturite pokračovala v štúdiu na Vysoké škole múzických umení v Bratislave v tom istom odbore, organ u I. Sokola a dirigovanie zboru u E. Šarayovej. Od roku 2000 pôsobí na Katolíckej univerzite v Ružomberku, kde je v súčasnosti odbornou asistentkou na Katedre hudby. Okrem vyučovania hry na organe spolupracuje s univerzitným zborom Benedictus a s komorným súborom Dixit Dominus. V rokoch 1995-2002 pôsobila ako korepetítorka v Detskom a mládežníckom speváckom zbore Slovenského rozhlasu, s ktorým sa zúčastnila mnohých domácich i zahraničných koncertov a rozhlasových nahrávok. Spolupracovala aj s Bratislavským detským zborom, Bratislavským chlapčenským zborom, Scholou cantorum v Spišskej Kapitule, miešaným zborom Tirnavia a Trnavským komorným orchestrom. Ako koncertná organistka vystúpila na viacerých domácich i zahraničných festivaloch (Trnavské organové dni 2004, 2006, 2008; Organové dni v Piešťanoch 2003, 2008, Musica Sacra Skalica 2007, 2008; Harry and Myrtle Olson International Organ Series in Seattle, USA 2009).*

# SUMMARY

**FRANIŠEK TRSTENSKÝ :**  
**THE CHRIST HYMN**  
**IN COLOSSIANS 1:15-20**

Through this Christ-hymn Paul affirmed that Jesus Christ is the source of all reality. All of creation exists because of Him and He is the sovereign Lord over all. Due to the incarnation and His subsequent death on the cross, Jesus Christ has established His Lordship once and for all, silencing all opposing powers, and reconciling all creation under Himself.

*Translated by František Trsten-  
 ský*

**WIESLAW HUDEK**  
**THE PRINCIPALS**  
**OF MASS SINGINGS SELECTION**

In this study the author deals with Mass singings belonging to Proprium Missae group. In systematic way he presents facts about changeable singings – processional singings (introitus, offertory singing, communion singing and conclusion) and singings related to a thanksgiving part.

Each procession is connected with concrete singings that have been formed by Church musical tradition. That requires some kind of ceremony participants preparation because “liturgical books of Gregorian chant offer quite a difficult melodies, not always convenient for the faithful”. It follows that there is not only scientific but also catechetical postulate to point out, by means of a deep analyses, the liturgical rites richness and meaning. Concerning these postulates there is a very important requirement on the competent to teach the faithful appropriate liturgical singings in accordance with certain criteria.

**ANDREA BALLOVÁ**  
**PAVOL KRŠKA -**  
**LIFE AND WORK (1)**

The article is dedicated to Mgr. art. Pavol Krška, composer and pedagogue, native of Ružomberok, which celebrates his 60<sup>th</sup> birthday jubilee this year. He studied piano performance at Žilina conserv-

atory with Danuša Kůrková. At this time he worked as organist in Ružomberok parish church and later actively cooperated with local church choir when performing his oratorical works. As a young organist under the leadership of Ružomberok organist Leopold Šida he took delight in organ improvisation which he later developed in piano improvisation under the leadership of Igor Dibák.

In 1975 he graduated from music composition at HF VŠMU in prof. A. Moyzes class. Since 1976 he has been a teacher of musically-theoretical subjects and composition at Žilina conservatory. He is devoted mainly to sacred vocal-instrumental, chamber and choir as well as practical liturgical music. He is an author of orchestral and instrumental works. As a first musician in 2003 The Conference of Bishops of Slovakia awarded him the Fra Angelico Award for Christian values contribution in the area of sacred music.

*Translated by Matej Bartoš*



# ORGANOVÉ DNI V PIEŠŤANOCH 2009

## X. ročník

Mesto Piešťany - Národné osvetové centrum - Dom umenia - Bachova spoločnosť na Slovensku

utorok, 4. august, 19. 30  
kostol sv. Cyrila a Metoda  
LADISLAV ONDERČIN, organ  
ANGELIKA PAVLECHOVÁ, spev  
J. S. Bach, G. Bizet, C. Franck, S. Šurin, A. Guilmant

utorok, 11. august, 19.30  
Kostol Sv. Cyrila a Metoda  
WOLFGANG REISINGER, Rakúsko  
J. S. Bach, G. Muffat, N. Bruhns, J. Rheinberger, Improvizácia  
*V spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom v Bratislave*

utorok, 18. august, 19.30  
Dom umenia  
STANISLAV ŠURIN  
J. G. Walther, J. S. Bach, F. Mendelssohn, P. Eben

štvrtok, 20. august, 19.30  
Dom umenia  
AGÁTA BERKI BRODŇANSKÁ  
J. S. Bach, R. Schumann, M. Duruflé, M. Dupré

utorok, 25. august, 19.30  
Dom umenia  
JOZEF KOTOWICZ, Poľsko  
J. S. Bach, F. Mendelssohn, M. Szurzinski  
*V spolupráci s Poľským inštitútom v Bratislave*

utorok, 3. september, 19.30  
Dom umenia  
DAVID DI FIORE, USA  
J. S. Bach, C. Franck, L. Vierne, M. Dupré

# LAUDATIO ORGANI

Medzinárodný organový festival Trnavského samosprávneho kraja

I. ročník

Pod záštitou Ing. Tibora Mikuša, predsedu Trnavského samosprávneho kraja

ZELENEČ, Kostol Narodenia Panny Márie

nedeľa, 30. August, 15.00

**Ai Yoshida** / Tokio

*V spolupráci s obecným úradom Zeleneč a s Rímskokatolíckou Cirkvou – farnosťou Zeleneč*

HLOHOVEC, Evanjelický a.v. kostol

nedeľa, 6. septembra, 17.00

**Miriam Žiarna**, spev

**Rastislav Adamko**, husle

**Zuzana Zahradníková**, organ / Ružomberok

*V spolupráci s Evanjelickým a. v. zborom v Hlohovci a v spolupráci s mestom Hlohovec*

DUNAJSKÁ STREDA, farský kostol Nanebovzatia Panny Márie (Sv. Juraja)

nedeľa, 13. septembra, 19.00

**David Di Fiore** / Seattle

*V spolupráci s Rímskokatolíckou Cirkvou - farnosťou Dunajská Streda*

ZELENEČ, Kostol Narodenia Panny Márie

nedeľa, 20. September, 15.00

**Peter Reiffers**, / Trnava