



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu

Liturgickej komisie

Konferencie biskupov Slovenska

vydáva

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

Vychádza štvrtročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

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

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. art. Stanislav Šurin

Mgr. Ján Schultz

PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák O.Praem. PhD

Mgr. Juraj Drobny

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.

Mgr. Rastislav Podpera, PhD.

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

Kľčov 156

053 02 Spišský Hrhov

Tel./Fax: 053/4592496

alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, Tomášikova 30

(areál spoločnosti OMNIA 2000, a. s.)

821 02 Bratislava 2

Tel.: 02/436 421 94, 436 421 95

Fax: 02/436 421 96

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

č. účtu: 1256286553/0200, k. symb. 179

VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM Levoča

053 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

Redakcia si vyhradzuje právo

na úpravy rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

OBSAH 3/2005

Na úvod

Foreword

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 2

Blažený človek. Exegetická analýza žalmu 1 (Ž 1)

The blessed man. Exegetical psalm analysis 1 (Psalm 1)

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 3

Hudobné formy v súčasnej liturgickej hudbe na Slovensku

Musical forms in the contemporary liturgical music in Slovakia

RASTISLAV ADAMKO 8

Problematika aktívnej účasti jednotlivcov

na spoločnom speve v liturgii:

motivačné, spoločenské a generačné determinanty

The issue of an active participation of individuals

on the common singing in liturgy:

motivational, social and generation determinants

RASTISLAV PODPERA 14

Hudobná estetika v renesancii

Musical aesthetics in the Renaissance

MIRIAM MATEJOVÁ 25

Výročia významných skladateľských osobností

Anniversaries of significant composing personalities

MÁRIO SEDLÁR 30

Nekrológ

Obituary 35

Spravodajstvo

Coverage 36

Resumé

Summary 40

Titulná strana: Veľký organ v Dóme sv. Mikuláša v Trnave

Staviteľ: Valentin Arnold - organová skriňa 1800/

Rieger Otto Budapest 1912

Front-page: *Big Organ in the St. Nicolaus Cathedral in Trnava*

Architect: Valentin Arnold - Barrel Organ 1800/

Rieger Otto Budapest im Jahre 1912

FOTO: PAVEL KASTL



Drahí priatelia!

Denne počívame, ako svet zaplavuje až neuveriteľné množstvo nešťastí, prírodných katastrof a ľudských obetí, až sa zdá, že dráma ľudského bytia sa stala prirodzenou súčasťou nášho života. Pri každodennom nápore informácií o rôznych tragédiách stávame sa voči nim, hoc aj nechceme, akoby imúnni. Veď každý z nás má toľko starostí, kým ako-tak utiahne celodenný stres a zhon. Možno v tichosti vyprodukuje krátku strelnú modlitbu za všetky tie nešťastia, a ak si to vládžeme uvedomiť, s úľavou poďakujeme, že nie sme na mieste tých druhých. A k tomu všetkému nás obklopujú a znechucujú všelijaké prapodivné „kauzy“ slovenských *superstars* (a to nielen pseudohudobných), ustavičné hádky verejných činiteľov, obviňovanie a vyhováranie sa na tých druhých, prevracanie pravdy, ktorá sa už ani sama nepoznáva...

Nebojte sa, milí čitatelia, viem, že toto je časopis o duchovnej hudbe a mienim sa dotknúť tejto našej ústrednej témy, ale hovorí sa, že za všetkým vládne dobrotivá Božia ruka. No a sme pri koreni veci. Mnohí, zvlášť vlažní kresťania či ľudia, ktorí sa vyhlasujú za neveriacich, sa často pýtajú, kde je Boh, keď dopustí spomenuté ne/zavinené utrpenie. Tí „vernejší“ vedia, že Boh je práve tam, v bolesti, aby v nás pokračoval dielo vykúpenia a spásy, zocelil nás a ešte bližšie pritiahol k sebe. Táto úvodná a, priznávam, pre tento časopis netypická úvaha, ma napadla v súvislosti s Rokom Eucharistie. Ján Pavol II. nás na jeho začiatku vyzval, aby sme sa snažili viac sa stíšiť, pokľaknúť pred sviatostným Kristom, kontemplovať jeho krásu a napájať sa jeho pokojom. Do akej miery sa nám to darilo, to vie pravdivo posúdiť len On. A hoci sa blíži ukončenie tohto mimoriadneho času, máme stále príležitosť vyjadriť navonok svoje duchovné „zaradenie“, ako to bolo napríklad aj na celoslovenskom eucharistickom kongrese v našom hlavnom meste. Zišlo sa tam veľké množstvo ľudí s rôznymi názormi i povahami, ktorí sa napriek svojim chybám, nedostatkom i pokleskom zjednotili vo viere a nechali sa objasniť Božou láskou.

Každá svätá omša, masová i súkromná, má nesmiernu hodnotu a našou úlohou je prispieť k jej dôstojnému priebehu. My hudobníci, prirodzene, pekným a hodnotným spevom. Všetci si dobre uvedomujeme, že hudba má v liturgii nezastupiteľné miesto. Nielen preto, že v nás zobúdzajú driemajúci, občas až vyprahnutý citový život, ale zvlášť preto, že nás povznáša k Pôvodcovi všetkého dobra, na ktorého si spomenieme často len vtedy, keď nás navštívi kríž. Myslím si, že aj človek bez hudobného vzdelania vie oceniť, čo je pekné a povzbudzujúce, najmä keď liturgická hudba spĺňa požadované kritériá; keď sa jej tvorcovia a interpreti snažia o to, aby nebola vtieravá ani prílišná, jednoducho aby neprekričala to, čo je v liturgii najdôležitejšie, teda samého Ježiša, ktorý sa nám v nej nezištne a bezvýhradne dáva. Ako by teda mala vyzeráť?

„Kresťanská radosť, ktorú vyjadruje liturgický spev, by sa mala prejavovať každý deň týždňa a s oveľa väčšou silou by sa mala znovu zaskvieť v nedeľu - deň Pánov... Toto intímne spojenie spája na jednej strane hudbu a spev, na strane druhej kontempláciu božích tajomstiev a modlitbu. Kritériom, ktoré by malo inšpirovať každú kompozíciu a interpretáciu sakrálnych spevov a hudby, by mala byť krása, ktorá pozýva k modlitbe. Keď sú hudba a spev znakmi prítomnosti a pôsobenia Ducha Svätého, zvláštnym spôsobom napomáhajú spojeniu s najsvätejšou Trojicou. A vtedy sa liturgia stáva *opus Trinitatis*, dielom Trojice. Je nevyhnutné, aby spev počas liturgie prýštil zo *sentire cum Ecclesia*, cítenia, prežívania s Cirkvou. Len tak sa spojenie s Bohom a umelecká schopnosť zmieša do šťastnej syntézy, v ktorej dva elementy - spev a chvála - budú prenikať celou liturgiou“ (z príhovoru Svätého Otca Jána Pavla II. docentom a študentom Pápežského inštitútu posvätnéj hudby v Ríme dňa 19. januára 2001 pri príležitosti 90. výročia založenia tejto školy).

Želám nám všetkým, aby sa nám podarilo aspoň priblížiť k ideálu hudobnej krásy v liturgii a svoju krátku reflexiu ukončím slovami veľkého pápeža zo susedstva: „Nech vám Boh pomáha verne naplňať toto poslanie v službe evanjelia a kresťanského spoločenstva. Vzorom nech vám je Mária, ktorá vedela k Bohu pozdvihnúť svoj Magnifikat, spev pravého šťastia. Počas mnohých storočí boli slová tohto chválospevu zaodeté nekonečnými harmóniami a básnici naň napísali široký a dojímavý „zborník chvál“. Nech sa k týmto hlasom pridajú aj vaše v chválení Pána a v plesaní v Bohu Spasiteľovi!“

Janka Bednáriková

BLAŽENÝ ČLOVEK

Exegetická analýza žalmu 1 (Ž 1)

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Úvodné poznámky

Na exegetickom poli vždy bolo a ostane veľkou snahou preložiť biblický text takým spôsobom, aby sa zachovala vernosť pôvodnému textu a zároveň, aby preklad lahodil aj uchu poslucháča alebo čitateľa a nepôsobil ťažkopádnym dojmom. Osobitne to platí pre žalmy, ktoré sú v hojnej miere využívané pri liturgii, či už v recitovanej alebo spievanej podobe.

Všeobecne sa rozlišuje medzi literárnym - doslovným prekladom a liturgickým prekladom. Snahou literárneho prekladu je „*podľa v živom jazyku podľa možnosti čo najvernejšie znenie biblických textov, ako aj ich pôvodnú literárnu formu...*“¹ Aj keď to neraz prináša už spome-

nutú ťažkopádnosť, literárny preklad pomáha odkryť detaily, ktoré by inak ostali nepovšimnuté alebo ktoré liturgický preklad úplne nevystihne, lebo musí brať ohľad na vnímavosť poslucháča a prístupnosť biblického textu. Preklady Biblie nie sú novinkou. Najznámejší a najstarší preklad hebrejského textu Starého zákona je Septuaginta z 3.-2. stor. pred Kr. Preklad do gréčtiny vznikol v Alexandrii pre Židov žijúcich v Egypte, ktorí už nerozumeli biblickým textom napísaným v hebrejčine.²

Preto skôr než sa dostanem k samotnému rozboru Ž 1, v nasledujúcej tabuľke ponúknem čitateľom jeho doslovný preklad, z ktorého bude vychádzať exegéza a jeho porovnanie s liturgickým prekladom.³

LITURGICKÝ PREKLAD	DOSLOVNÝ PREKLAD	HEBREJSKÝ TEXT
1,1 Blažený človek, čo nekráča podľa rady bezbožných a nechodí cestou hriešnikov, ani nevysedáva v kruhu rúhačov,	1,1 Blažený človek, ktorý nekráča podľa rady bezbožných a na ceste hriešnikov nestojí a v spoločenstve posmievačov nesedí.	1,1 אֲשֶׁר־יֵאֱמָר לֹא הִלְכִי בַעֲצַת רְשָׁעִים וּבַדְרָךְ חַטָּאִים לֹא עָמַד וּבְמוֹשָׁב לְצִים לֹא יָשָׁב:
1,2 ale v zákone Pánovom má záľubu a o jeho zákone rozjíma dňom i nocou.	1,2 Ale v Pánovom zákone je jeho záľuba a o jeho zákone rozjíma dňom a nocou.	1,2 כִּי אִם בְּתוֹרַת יְהוָה חֲסָפָו וּבְחֻרְתוֹ יִתְּנָה יוֹמָם וּלְלַיְלָה:
1,3 Je ako strom zasadený pri vode, čo prináša ovocie v pravý čas, a jeho lístie nikdy nevädne; darí sa mu všetko, čo podniká.	1,3 A bude ako strom presadený ku kanálom vôd, ktorý prinesie svoje ovocie v svojom čase a jeho lístie nezvädne a vo všetkom, čo bude robiť, bude mať úspech.	1,3 וְהָיָה כַעֲצֵץ שְׁתוּל עַל־פְּלִי מַיִם אֲשֶׁר פִּרְיוֹ יִתֵּן בְּעִתּוֹ וְעָלְהוּ לֹא־יָבֹל וְכֹל אֲשֶׁר־יַעֲשֶׂה יִצְלִיחַ:
1,4 No nie tak bezbožní, veru nie; tí sú ako plevy, čo vietor ženie pred sebou.	1,4 Nie tak bezbožní, lebo sú ako pleva, ktorú odnáša vietor.	1,4 כִּי לֹא־כֵן הַרְשָׁעִים כִּי אִם־כַּפֶּזֶץ אֲשֶׁר־תִּדְפְּנוּ רוּחַ:
1,5 Preto bezbožní neobstoja na súde, ani hriešnici v zhromaždení spravodlivých.	1,5 Preto nepovstanú bezbožní na súde a hriešnici v zhromaždení spravodlivých.	1,5 עַל־כֵּן לֹא־יִקְמוּ רְשָׁעִים בַּמִּשְׁפָּט וְחַטָּאִים בַּעֲגַת צְדִיקִים:
1,6 Nad cestou spravodlivých bedlí Pán, ale cesta bezbožných vedie do záhuby.	1,6 Pretože Pán pozná cestu spravodlivých a cesta bezbožných zanikne.	1,6 כִּי־יִדְרֹעַ יְהוָה דְרָךְ צְדִיקִים וְדְרָךְ רְשָׁעִים תֵּאבֵד:

Postavenie a charakter Ž 1

Ž 1 je špecifický a odlišuje sa od ostatných žalmov. V prvom rade Ž 1 plní úlohu „brány“, cez ktorú sa čitateľ dostáva do Knihy žalmov, do sveta hymnov, vďakyvzdania, prosieb a nárekov.

V Ž 1 sa svätopisec neobracia priamo na Boha ako sme zvyknutí pri iných žalmoch, ale osloveným je človek, ktorého žalm pozýva rozjímať nad Pánovým zákonom - Tórou. Preto niektorí autori označujú Ž 1 ako „Žalm o Tóre.“⁴ Jedná sa o žalm, v ktorom Pánovo nariadenie (Tóra) je ústrednou témou a meradlom vzľa-

hu človeka k Bohu. Blaženým človekom je ten, kto usmerňuje svoj život podľa Pánovho zákona.

V predchádzajúcich častiach sme uviedli, že Žaltár je rozdelený na päť častí, čím sa zdôrazňuje podobnosť Tóry, t.j. piatich kníh Mojžiša so Žaltárom.⁵ Práve pre túto podobnosť môžeme povedať, že aj čítaním žalmov človek rozjíma nad Pánovými predpismi a učí sa ich uplatňovať v živote.

Ž 1 môžeme označiť aj ako „múdroslovný žalm“, lebo obsahuje výrazy a frazeológiu typickú pre klasické múdroslovné texty akými sú Kniha Jób, Kniha prísloví

a Kniha Sirachovcova. Znamená to, že vznik „múdroslovných žalmov“ môžeme klásť do podobného prostredia, v ktorom vznikli spomenuté múdroslovné spisy.⁶ Medzi formálne charakteristiky „múdroslovného žalmu“ patrí:⁷

- A) Zameranie na človeka
- B) Múdroslovný slovník
- C) Štylistické formy ako príslovia, prirovnania, príklady z prírody, rečnícke otázky
- D) Alfabetická forma⁸

Z obsahového hľadiska medzi ďalšie znaky múdroslovného žalmu patrí:

1. Protiklad medzi spravodlivým a bezbožným
2. Odmena a trest
3. Správanie a čnosti spravodlivého, ktoré povzbudzujú k obdivu a k nasledovaniu
4. Štúdium napísaného Pánovho zákona
5. Zásluhy spravodlivého
6. Výzva k osobnej dôvere v Pána.

Je potrebné uznať, že Ž 1 spĺňa uvedené kritéria v plnej miere, a preto označenie „múdroslovný žalm“ je úplne oprávnený. Ž 1 nie je žalmom prvotne určeným na liturgické použitie, ale je literárnym dielom, ktoré slúži ako uvedenie do kánonickej Knihy žalmov.

História žalmu

Domnievam sa, že je potrebné Ž 1 z historického hľadiska zaradiť do neskoršieho obdobia. Vedú ma k tomu nasledujúce dôvody:

1. Ž 1 preukazuje zreteľnú podobnosť s kruhmi múdroslovných literatúr, ktorá zažila svoj rozkvet v židovskom prostredí predovšetkým až po návrate z babylónskeho zajatia, t.j. od 6. stor. pred Kr.
2. Po obsahovej stránke Ž 1 pojednáva o Pánovom zákone – Tóre, čo taktiež predpokladá neskoršie obdobie, keď už minimálne formácia piatich Mojžišových kníh bola ukončená.
3. Ž 1 neobsahuje nadpis, ktorý je typický predovšetkým pre prvé tri knihy Žaltára (Ž 1-41; 42-72; 73-89), kým v posledných dvoch knihách Žaltára (Ž 90-106 a 107-150) prevládajú anonymné žalmy, pričom sa všeobecne uznáva, že práve posledné dve knihy boli do Žaltára zaradené ako posledné.

Na základe uvedených skutočností predpokladám, že Ž 1 vznikol v poslednom štádiu formácie kánonickej Knihy žalmov s jasnou úlohou tvoriť úvod do celej zbierky žalmov. Keďže v gréckej Septuaginte sa Ž 1 už nachádza, môžeme jeho vznik datovať do 3.-2. stor. pred Kr.

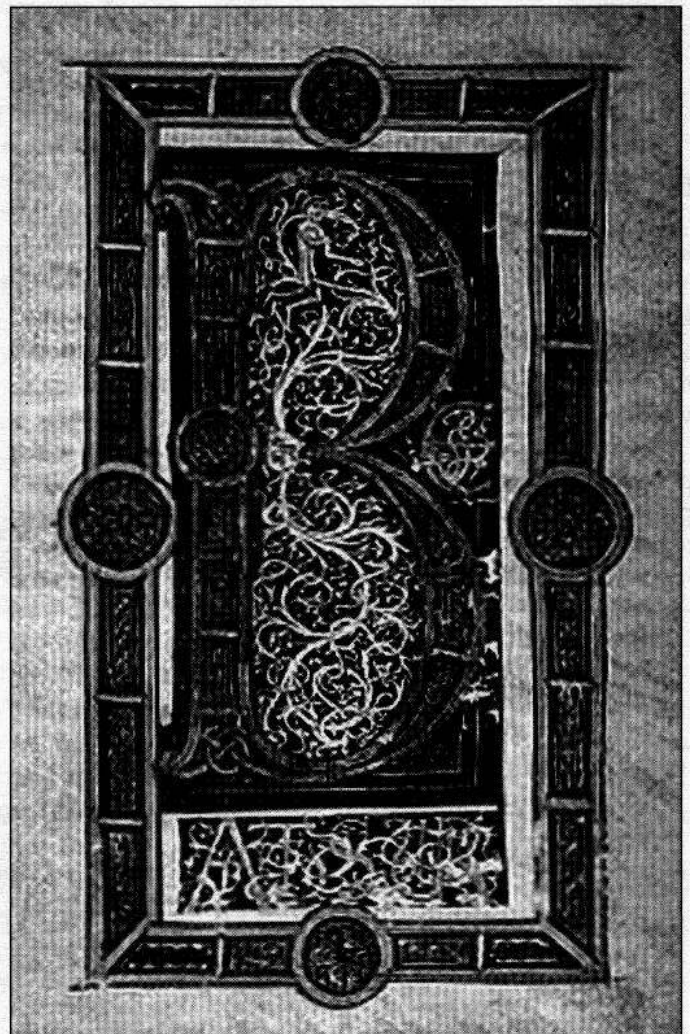
Štruktúra žalmu

Po obsahovej stránke je štruktúra postavená na protiklade medzi spravodlivým a bezbožným človekom. Vzájomné porovnanie slúži v poslednom verši k celkovému zhodnoteniu ich životných ciest:

- A) 1,1-3 Charakteristika blaženého človeka
- B) 1,4-5 Charakteristika bezbožného človeka
- C) 1,6 Záverečné hodnotenie

Ak vezmeme do úvahy gramatickú stránku textu, môžeme pozorovať čiastickú štruktúru:⁹

- A Blažený človek... na ceste hriešnikov nestojí
a v spoločenstve posmievačov nesedí



Úvodné písmeno prvého žalmu z latinského žaltára Camaldoliho. Žaltár pochádza z talianskej diecézy Arezzo z r. 1125 – 1149. Úvodné písmeno B (*Beatus vir*) je vyplnené dekoráciou viniča, ktorý ovína postavu človeka a zvierata.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourLitDiv.asp>

B ako strom zasadený pri kanáloch vôd
C vo všetkom, čo bude robiť, bude mať úspech
C' nie tak bezbožní
B' ako pleva, ktorú odnáša vietor
A' nepovstanú... hriešnici v zhromaždení spravodlivých
cesta bezbožných zanikne

Uvedená štruktúra zvyrazňuje protiklady, na ktorých je postavený celý žalm. Prvky A, B, C zdôrazňujú pevnosť blaženého, t.j. spravodlivého človeka. Ten nachádza zdroj tejto stability nie v konaní bezbožného, ale v Pánovom zákone. Preto je pripodobnený k stromu, ktorý má korene pri vode, odkiaľ čerpá vlahu. Tak aj spravodlivý je ukotvený v Pánovom zákone, odkiaľ čerpá silu pre svoj život, čo mu prináša požehnanie.

Prvky C', B', A' opisujú opačné správanie. Bezbožný nie je stály a niet na neho spoľahnúť. Je ako pleva, ktorú pri čistení obilia odnáša vietor, lebo je prázdna a ľahká. Keďže nemá korene, nemôže ani prinášať žiadny plod. Jeho cesta nikam nevedie, preto sa po nej nedá kráčať a neprináša požehnanie.

Príklady, ktoré svätopisec používa sú jasné a ľahko zrozumiteľné postavené na vzájomných jednoduchých protikladoch. Vychádzajú predovšetkým z poľnohospo-

dárskeho prostredia. Potvrdzujú to výrazy: *ovocie, lístie, kanály vôd, pleva, presadiť*.

Ďalším zaujímavým prvkom je ohraničenie celého žalmu. Prvé slovo žalmu אֲשֵׁר - *šťastie, blaženosť* začína na prvé písmeno hebrejskej abecedy א - *alef*. Posledné slovo žalmu תִּבְרַח - *zanikne* (3. osoba, ženský rod, jednotné číslo, od slovesa אָבַד - *zahynúť*) začína na posledné písmeno ת - *tau*. Vidíme, že celý žalm je ohraničený medzi *šťastie* a *záhubu*. Text rozpráva, kto je šťastný a kto zahynie.¹⁰

Exegéza jednotlivých veršov

Žalm je uvedený výrazom *Blažený človek*. Ide o nadpis, ktorý charakterizuje nielen Ž 1, ale je nadpisom pre celú Knihu žalmov. Každý, kto otvára Žaltár, aby v ňom hľadal Božie slovo pre svoj život, stáva sa blaženým človekom.

Výraz אֲשֵׁר, ktorým začína prvý verš, je v hebrejskom origináli uvedený v množnom čísle. Do slovenčiny ho prekladáme jednotným číslom *šťastie, blaženosť*. Doslovný preklad by mohol, byť *plnosť, bohatosť blaženosti*. Gréc-ka Septuaginta hebrejské podstatné meno prekladá prídavným menom μακάριος - *blažený* a pod jej vplyvom aj latinská Vulgáta používa *beatus - blažený* ako aj ďalšie neskoršie preklady.¹¹ Výraz *blažený človek* nie je želaním, ale konštatovaním už uskutočneného šťastia, lebo človek, ktorý pochopil, v čom spočíva skutočná plnosť šťastia, je už teraz blaženým.¹²

Činnosť blaženého človeka vo vzťahu k bezbožným je charakterizovaná negatívnym tvarom sloviess: *kráčať, stáť, sedieť*. Trojica sloviess sa v prenesenom význame vzťahuje na celého človeka a všetky jeho aktivity. Človek je pozvaný, aby sa celým svojím bytím vyhýbal všetkému, čo by ho vzdialilo od Pána.

Trojica sloviess *kráčať, stáť, sedieť* nápadne pripomína dôležitý text v Dt 6,4-7, ktorý pozýva človeka celým bytím milovať Boha:

„Počuj, Izrael, Pán je náš Boh, Pán jediný! A ty budeš milovať Pána, svojho Boha, celým svojím srdcom, celou svojou dušou a celou svojou silou. A tieto slová, ktoré ti ja dnes prikazujem, nech sú v tvojom srdci, poučaj o nich svojich synov a sám uvažuj o nich, či budeš sedieť vo svojom dome, či budeš na ceste, či budeš ležať alebo stáť.“

Aj keď formulácia v Dt 6,4-7 je formulovaná pozitívnym spôsobom, jej podobnosť s Ž 1,1 je zrejmalá. Človek má celé svoje bytie zamerať na Pána Boha, nielen časť alebo niektoré obdobie svojho života.

Celý prvý verš obsahuje trikrát po tri navzájom prepojené skupiny, ktorým sa človek má vyhnúť:

- 1) *kráčať, stáť, sedieť*
- 2) *rada, cesta, spoločenstvo*
- 3) *bezbožní, hriešnici, posmievači*

Druhý verš kladie do popredia Pánov zákon, ktorý je pre človeka záľubou a stáva sa predmetom jeho myšlienok. Sloveso הִשָּׁמַע - *rozjímať* je prebraté zo sveta zvierat, kde jeho doslovný význam znamená *vrčať, mrmlať*.¹³ Súvisí to so židovským zvykom, keď aj pri tichom čítaní sa pery pohybujú a text sa vlastne šepká a čítajúci vydáva tichý zvuk. Preto nejde o meditáciu alebo rozjí-

manie ako ho poznáme v našom ponímaní, ale ide o čítanie, o spoznávanie Pánovho zákona. Človek je pozvaný čítať, študovať a spoznávať stále hlbšie a lepšie Pánov zákon.

Verš nesie podobnosť s textom v Joz 1,8, ktorý obsahuje takmer identické slová:

„Nech sa nevzdáva kniha tohoto zákona od tvojich úst! Premýšľaj o nej vo dne v noci, aby si bedlivo zachoval všetko, čo je v nej napísané.“

Spoznávanie Pánovho zákona a premýšľanie o ňom nie je bezúčelné. Naopak, cieľom je tak spoznať Božie prikázania, aby človek dokonalým spôsobom vyplnil všetko, čo obsahuje. Pri týchto slovách prichádza želanie, aby sme aj my boli naplnení horlivosťou a zapálením za spoznávanie a plnenie Božích prikázaní, ako nás k tomu vyzýva žalmista.

Celé úsilie prináša konkrétne znaky požehnania opísané v treťom verši. Hebrejské slovo מַלְאָךְ označuje umelo vytvorený kanál na zavlažovanie polí. Podľa vzoru egyptského systému zavlažovania, aj Izrael, ktorý trpí nedostatkom zrážok, vybudoval sieť kanálov, ktorými privádzal vodu na polia. Sloveso מָלַא znamená *presadiť*, čím sa zdôrazňuje Božia mimoriadna starostlivosť. Tak ako poľnohospodár presádza rastliny z neúrodných a suchých miest na polia, kde je vlaha, podobne sa aj Boh stará o človeka, ktorý kráča jeho cestami.

Na tomto mieste chcem uviesť tri pohľady na čas, ako ho chápe žalmista.¹⁴

Prvý pohľad berie čas ako cyklický a pravidelne sa opakujúci. Pravidelne sa strieda deň a noc, vďaka ktorému ľudia organizujú svoj život. Cyklické opakovanie dňa a noci je pre človeka istotou, podľa ktorej môže správne rozložiť povinnosti a prácu, oddych, zábavu a spánok. Podobným spôsobom je človek pozvaný, aby rozjímal o Pánovom zákone *dňom a nocou*, aby sa Pánove prikázania stali súčasťou jeho každodenného rytmu. Pánov zákon sa tak stane pre človeka istotou, podľa ktorej môže usmerňovať celý svoj život.

Druhý pohľad nazerá na čas ako cyklický a zároveň lineárny. Striedanie ročných období prináša so sebou obdobie žatvy, zberu plodov. Cyklický je v tom, že ročné obdobie sa pravidelne striedajú. Po jari prichádza leto, potom jeseň a napokon zima. Lineárny charakter znamená, že ak sa premešká čas žatvy a zberu úrody, nedá sa vrátiť, je definitívne preč a človeku ostáva jedine znova sa pripraviť na ďalší rok. Podobne aj svätopisec hovorí, že blažený človek *prinesie svoje ovocie v svojom čase*. Rozoznať kedy je správny čas, nepodľahnúť netrpezlivosti, ale ani nepremeškať správny okamih je darom od Pána. Spravodlivý prinesie svoje ovocie v čase, ktorý Pán uzná za vhodný pre človeka.

Bezbožný človek žiadne ovocie neprinesie, je neúčinný a podobá sa plevu, ktorú unáša vietor. Pri tomto obraze si svätopisec pomohol obrazom žatvy. V staroveku sa zozbierané klasy obilia preosievali vyhodnením do prievanu. Ťažšie zrno padlo na zem, kým smeti a plevy odniesol vietor.

Tretí pohľad chápe čas ako lineárny, zameraný na budúcnosť. Vystihuje ho výraz שָׁמַע - *súd* v piatom verši. V našom prípade môžeme hovoriť aj o eschatologickom

čas. V definitívnom Božom súde bezbožní neobstoja na súde spravodlivých.

Tematika žatvy, zberu úrody a definitívneho súdu je známa aj v textoch Nového zákona, napríklad v Ježišových podobenstvách v Mt 13 alebo v príchode Syna človeka v Mt 25.

Záverčný verš je zhrnutím úvahy svätopisca. Výrazy דרך - *cesta*, רשעים - *bezbožní* sa nachádzajú v prvom aj poslednom verši žalmu a vytvárajú inklúziu. Ide o štylistickú formu, ktorá za pomoci rovnakých slov na začiatku a na konci skladby vytvára myšlienkový a literárny celok.¹⁵

Výraz דרך má v tomto žalme prenesený význam a označuje ľudské správanie, konanie a štýl života.

Konštatovanie *Pán pozná cestu spravodlivých* je možné interpretovať z dvoch pohľadov. Z pohľadu spravodlivého ide o uistenie pre človeka, že jeho cesta je taká, ktorú Pán pozná, bdie nad ňou, a preto môže s istotou a pokojom kráčať životom.

Z Božieho pohľadu ide o potvrdenie, že správanie spravodlivého je také, že Boh sa môže s ním stotožniť. V živote bezbožného nie je Boh prítomný, preto jeho cesta nikam nevedie a zanikne.

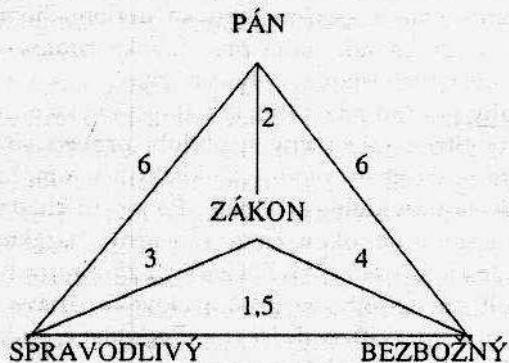
V celom žalme vystupujú tri skupiny navzájom prepojené:

1) רשעים - *bezbožní*, חוטאים - *hriešnici*, לצים - *posmievači*. V našom prípade ide o synonymné výrazy, ktoré označujú tých, ktorí majú negatívny vzťah k Pánovmu zákonu.

2) איש - *človek*, צדיקים - *spravodliví*. Výrazy označujú osoby, ktoré majú pozitívny vzťah k Pánovmu zákonu

3) יהוה - *Pán*. Jeho meno sa v žalme vyskytuje 2x, nikdy však nie je priamo oslovený.

Nasledujúci obrázok zobrazuje vzájomné vzťahy medzi jednotlivými skupinami:¹⁶



Čísla na obrázku označujú jednotlivé verše žalmu, ktoré označujú jednotlivé vzťahy medzi skupinami. Centrálnym prvkom je Pánov zákon.

Spravodlivý - bezbožný: Vzťah medzi dvoma skupinami je zreteľne vyjadrený v prvom a piatom verši. Spravodlivý nevyhľadáva spoločenstvo bezbožných a bezbožní nepovstanú v zhromaždení spravodlivých. Jasným spôsobom je vyjadrená pravda, že spravodlivý nemôže vyznávať hodnoty bezbožných.

Pán - zákon: Druhý verš jediný raz v celom žalme spomína zákon, skrze ktorý Pán zjavuje človeku svoju vôľu. Tóra sa tak stáva prostredníkom medzi Bohom a človekom. Vzájomný vzťah medzi spravodlivým

a bezbožným vyplýva práve z ich vzťahu k Pánovmu zákonu.

Spravodlivý - zákon: Tretí verš podčiarkuje, že kontakt s Pánovým zákonom, jeho štúdium¹⁷ a usku-točňovanie, robí človeka pred Bohom spravodlivým a prináša mu úspech.¹⁸

Bezbožný - zákon: Štvrtý verš nepriamo poukazuje, že medzi bezbožným a Pánovým zákonom niet žiadneho vzťahu, preto je taký človek označený za bezbožného a sprevádza ho neúspech.

Pán - bezbožný / spravodlivý: Napokon šiesty verš definitívne uzatvára celý žalm. Pán pozná cestu spravodlivého a je v jeho živote prítomný. Životná cesta bezbožného je osamotená a jeho cesta nemá zmysel a zanikne.

Jednota Ž 1 a Ž 2

Ešte v krátkosti sa dotknem jednoty, ktorá existuje medzi prvými dvoma žalmami Žaltára. Medzi exegetmi vládne všeobecná zhoda o vzájomnom prepojení Ž 1 a Ž 2. Dôvodov pre takéto konštatovanie je niekoľko.

Grécka Septuaginta síce jasne oddeľuje obidva žalmy, ale niektoré stredoveké hebrejské rukopisy ich spájajú do jediného žalmu.

Zaujímavé zistenie nájdeme pokiaľ ide o rukopisy Nového zákona. Kódex Bezae z 5. stor. a s ním aj niektoré neskoršie rukopisy¹⁹ v texte Sk 13,33: „ako je aj v druhom žalme napísané...“ uvádzajú „v prvom žalme,“ čo potvrdzuje, že dva žalmy boli v niektorých kresťanských spoločenstvách považované za jeden celok.

Prepojenosť Ž 1 a Ž 2 potvrdzuje aj židovská tradícia. Text babilónskeho Talmudu z 5. stor po Kr. uvádza slová rabína Jehudáh bar Šimón ben Pazí: „«Blažený človek» (Ž 1) a «Prečo sa búria pohania» (Ž 2) tvoria jednu kapitolu... Každý žalm, ktorý napísal Dávid začína slovom «blažený» a končí slovom «blažený». Začína s «blaženým» ako je napísané: «Blažený človek» a končí s «blaženým» ako je napísané: «Blažení všetci, čo sa spoliehajú na neho» (Ž 2,12).“²⁰

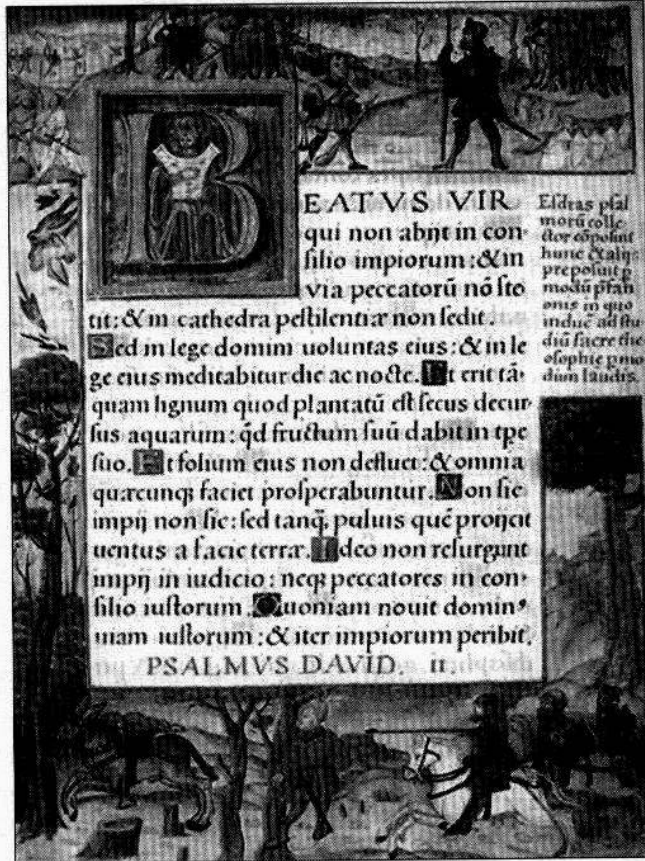
Napokon aj niektorí cirkevní otcovia považujú Ž 1 a Ž 2 za jediný žalm. Tertulián (+220) označuje Ž 2,7 ako prvý žalm, podobne aj Cyprián (+258) a Hilár (+367). Origenes (+254) vo svojom diele *Selecta in Psalmos* pri komentári na druhý žalm uvádza, že jestvujú hebrejské rukopisy, ktoré žalmy spájajú a iné, ktoré ich rozdeľujú: „Cum in exemplaria duo Hebraica incidissemus, in quo uno quidem secundi psalmi principium invenimus haec esse, il altro vero a priore conjuncta erant.“²¹ Podobne aj Hieroným (+420) v diele *Breviarium in Psalmos* uvádza, že niektoré hebrejské komentáre, ktoré sa mu dostali do ruky, považujú Ž 1 a Ž 2 za jediný žalm a odvoláva sa na už spomenutý text v Sk 13,33 pričom cituje blahoslavenstvo, ktorým sa uzatvára druhý žalm: „Apud Hebraeos et primus et secundus unus est psalmus quod in apostolorum quoque Actibus comprobatur. Denique quia a beatitudine coeperat, in beatitudine desinit, dicens: Beati omnes qui confidunt in eum.“²²

Presvedčenie, že prvé dva žalmy Žaltára tvoria jednotu sa nezakladá jedine na vonkajšom svedectve, ale aj na argumentoch opierajúcich sa o samotný text



spomenutých žalmov. V prvom rade sú to rovnaké výrazy.²³

výraz	Ž 1	Ž 2
sediť	1	4
blažený	1	12
cesta	1,6	12
rozjímať	2	1
deň	2	7
dať	3	8
súd	5	10
zaniknúť	6	12



Úvodná strana galikánskeho žaltára z roku 1520 zobrazuje prvý žalm a niektoré udalosti zo života kráľa Dávida, ktorému je venovaných väčšina zo 150 žalmov. V hornej časti je zobrazený súboj Dávida s Goliášom, v dolnej časti smrť Dávidovho syna Absolóna. V úvodnom písmene B je zobrazená postava kráľa Dávida, ktorý hrá na harfe. http://www.leavesofgold.org/learn/children/slideshow/libco4_text.html

Blahoslavenstvo, v Ž 1,1 a Ž 2,12 vytvára inklúziu, ktorá uzatvára skladbu a vytvára z nej literárny celok.

V prípade dvoch žalmov môžeme povedať, že sa vzájomne dopĺňajú. Prvý žalm ponúka antropologickú a etickú lektúru založenú na poslušnosti voči Pánovmu zákonu. Druhý žalm ponúka teologicko - mesiášsku lektúru založenú na Božom kráľovstve a Synovi, ktorému bude všetko podriadené.²⁴ V centre pozornosti prvého žalmu je jednotlivec a jeho konfrontácia s bezbožnými. Druhý žalm sa zaujíma o osud dejín a v konfrontácii je kráľ - mesiáš proti kráľom zeme. Bezbožní, hriešnici a posmievači v Ž 1, ktorí neuspeli na súde a v spoločenstve spravodlivých sú identickí s pozemskými kráľmi a vladármi v Ž 2, ktorí sa sklonia pred Pánom a budú mu slúžiť.

Preto môžeme hovoriť, že Ž 1 a 2 tvoria úvod do celého Žaltára. Ponúkajú základné témy, ktoré sa neskôr objavujú v ďalších žalmoch: Pánov zákon, vzťah medzi spravodlivým a bezbožným, odmena a trest, mesiášske témy, kráľovské témy...

POUŽITÁ LITERATÚRA

Pramene

BIBLIA HEBRAICA, Stuttgartensia, Stuttgart 1990.
Biblia Sacra iuxta Vulgatam editionem, Stuttgart 1969.
NOVUM TESTAMENTUM GRAECE, Stuttgart 1999.
SEPTUAGINTA, Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs, Stuttgart 1979.
Sväté Písmo Starého a Nového zákona, Trnava 1996.

Slovníky

A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature, ed. Danker F. W., Chicago, London 2000.
Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon: with an Appendix Containing the Biblical Aramaic, edd. Brown F., Driver S. R., Briggs C. A., Peabody 2000.
Koehler L., Baumgartner W., The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament, 5 voll., Leiden 1994-2000.

Monografie

Barbiero G., Das erste Psalmenbuch als Einheit, Frankfurt am Main 1999.
Heriban J., Průručný lexikón biblických vied, Rím 1992.
Mello A., Il primo libro del Salterio, (skriptá), Gerusa-lemme 2003.
Scaiola D., Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite, Roma 2002.

Články

Botha P. J., The junction of the two ways: the structure and theology of Psalm 1, Old Testaments Essays 4 (1991), 381-396.
Burger J. A., Psalm 1 and wisdom, Old Testament Essays 8 (1995), 327-339.
Hurvitz A., Wisdom Vocabulary in the Hebrew Psalter: A Contribution to the Study of Wisdom Psalms, Vetus Testamentum XXXVIII, 1 (1988), 41-51.
Lack R., Le psaume 1 - Une analyse structurale, Biblica 57 (1976), 154-167.
Lipinski E., Macarisme et psaumes de congratulation, Revue biblique 1968, 320-321.
Mays J. L., The Place of the Torah-Psalms in the Psalter, Journal of Biblical Literature 106/1 (1987), 3-12.
Trstenský F., Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom Kniha žalmov, Adoramus Te 1/2005, 3-7.
Vogels W., A Structural Analysis of Ps 1, Biblica 60 (1979), 410-416.

Poznámky:

¹ Heriban J., Průručný lexikón biblických vied, Rím 1992, heslo: preklady Biblie.

² Podľa legendy sa na preklade hebrejského textu podieľalo 72 židovských učencov, preto ich dielo dostalo zjednodušené pomenovanie Septuaginta čiže „preklad sedemdesiatich“ a v odborných kruhoch nesie označenie LXX. Niekedy sa používa aj názov Alexandrijský preklad.

³ Liturgický preklad uvádzam podľa: Sväté Písmo Starého a Nového zákona, Trnava 1996. Doslovný preklad sa opiera o dielo: BIBLIA HEBRAICA, Stuttgartensia, Stuttgart 1990, ktoré je prijímané ako záväzný text pri štúdiu hebrejského textu Starého zákona.

⁴ Ide o anglický výraz „Torah - Psalms“ na označenie žalmov, ktoré pojednávajú o Pánovom zákone. Do tejto skupiny patrí aj Ž 19 a 119. Porov. Mays J. L., The Place of the Torah-Psalms in the Psalter, Journal of Biblical Literature, 106/1 (1987), 3.

⁵ Porov. Trstenský F., *Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom Kniha žalmov*, Adoramus Te 1/2005, 3-4.

⁶ Porov. Hurvitz A., *Wisdom Vocabulary in the Hebrew Psalter: A Contribution to the Study of Wisdom Psalms*, Vetus Testamentum XXXVIII, 1 (1988), 43.

⁷ Porov. Burger J. A., *Psalms 1 and wisdom*, Old Testament Essays 8 (1995), 331-332.

⁸ *Alfabetická forma* sa nazýva aj *Akrostickou formou*. Spočíva v tom, že jednotlivé verše alebo strofy žalmu sa začínajú písmenami podľa poradia hebrejskej abecedy. Typickým príkladom je Ž 119, v ktorom každá strofa začína písmenom podľa poradia v abecede, v Ž 145 každý verš začína iným písmenom abecedy.

⁹ „Ide o usporiadanie jazykových alebo obsahových a iných literárnych prvkov v opačnom slede. Medzi nimi je vnútorný vzťah v obrátenom, protiľahlom slede.“ Heriban, *Príručný lexikón biblických vied*, heslo: *chiasmus*.

¹⁰ Porov. Vogels W., *A Structural Analysis of Ps 1*, Biblica 60 (1979), 410-413.

¹¹ Termínom *makarizmus*, ktorý je odvodený práve od gréckeho slova μακάριο, sa v odborných kruhoch označuje biblický pojem a literárny druh *blahoslavenstva*. V Novom zákone sa stretávame s blahoslavenstvami na rôznych miestach (Mt 5,3-12; Lk 6,20-23; Zjv 1,3 a pod.). Latinská Vulgáta používa výraz *beatus vir* – *blažený muž*, čo však nezodpovedá hebrejskému originálu.

¹² Porov. Lipinski E., *Macarisme et psaumes de congratulation*, Revue biblique 1968, 320-321.

¹³ Izaiáš slovesom označuje ručanie leva (porov. Iz 31,4) a hrkúťanie holuba (Iz 38,14).

¹⁴ Porov. Lack R., *Le psaume 1 – Une analyse structurale*, Biblica 57 (1976), 164-165.

¹⁵ Porov. Heriban, *Príručný lexikón biblických vied*, heslo: *inklúzia*.

¹⁶ Porov. Botha P. J., *The junction of the two ways: the structure and theology of Psalm 1*, Old Testaments Essays 4 (1991), 393-395.

¹⁷ Štúdium Tóry má v židovstve mimoriadny význam. Nejde, ako by sme si predstavovali, o jednoduché memorovanie poučiek, ale o nadšenie a zanietenie spoznávať intenzívnym spôsobom Božiu vôľu, ktorú Boh zjavil vo Svätom Písme.

¹⁸ Keď hovoríme, že Pánov zákon robí človeka spravodlivým, iste nejde o protiklad voči novozákonnému učeniu o ospravedlnení zo zákona a ospravedlnení skrze Kristovu milosť, ako ju priniesol apoštol Pavol.

¹⁹ Ide o kódex s označením 1175 z 12. stor. a Gigas z 13. stor.

²⁰ Porov. Scaiola D., *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2002, 358-359.

²¹ Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 363.

²² Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 364.

²³ Porov. Barbiero G., *Das Erste Psalmenbuch als Einheit*, Frankfurt am Main 1999, 34-36.

²⁴ Mello A., *Il primo libro del Salterio*, (skriptá), Gerusalemme 2003, 32.

Hudobné formy v súčasnej liturgickej hudbe na Slovensku

RASTISLAV ADAMKO

Zavedenie národných jazykov do liturgie, ako všetci dobre vieme, sa udialo iba pred päťdesiatimi rokmi a bolo výsledkom otvorenia sa Katolíckej cirkvi svetu. Málokto však vie, že nad touto možnosťou sa zamýšľali čelní predstavitelia Cirkvi už na Tridentskom koncile (1545-1563). Konciloví otcovia sa však rozhodli pre zotrvanie pri latinčine ako jedinom liturgickom jazyku, pretože povolenie *lingua vernacula* by sa podľa nich mohlo chápať ako akceptácia názorov Luthera.¹ V každodennej liturgickej praxi sa však národné jazyky čoraz viac presadzovali, hlavne v bohoslužbe slova, v podobe dvojitého čítania posvätných textov najprv po latinsky a hneď na to v ľudovej reči, alebo v spevoch, ktoré ľud prednášal v čase liturgie. Apoštolská stolica túto skutočnosť poznala a mlčiac akceptovala.² Dôkazom toho môže byť na našom území vydávanie a používanie spevníkov a kancionálov, v ktorých sa stále zväčšoval počet spevov v národnom jazyku (napr. Cantus Catholici – Benedikt Szöllösi 1655, Nábožné katolícke pesničky – Juraj Hollý 1804, Manuale Musico-Liturgicum – František Žaškovský 1853, a mnohé iné až po JKS – M. Schneider-Trnavský 1937).

Situácia sa zmenila po Druhom vatikánskom koncile, na ktorom sa konciloví otcovia dohodli, že „v latinských obradoch nech sa zachová používanie latinského jazyka, bez narušenia partikulárneho práva“ (SC 36 § 1), avšak už v § 2 čítame: „Keďže však pri sv. omši, vyluhovaní

sviatostí alebo v iných častiach liturgie môže byť pre ľud nezriedka veľmi užitočné používanie národného jazyka, možno mu dať viac miesta predovšetkým v čítaniach, upozorneniach a niektorých modlitbách a spevoch...“

Táto akoby výnimka sa stala pravidlom. Dnes je situácia opačná. Iba zriedkavo sa v liturgii na Slovensku stretáme s latinským jazykom. Nebolo by na tom nič zlé, avšak ak si uvedomíme, že spolu s latinčinou sme z našich chrámov vyhodili obrovský repertoár spevov, ktoré vznikali počas skoro dvoch tisícročí, spoznáme šírku a dôsledky nášho konania, ktorým sme nerešpektovali ustanovenia koncilu. Okrem iného v SC sa dočítame aj to, že „Cirkev pokladá gregoriánsky spev za vlastný spev rímskeho obradu, a preto má mať pri liturgických úkonoch za rovnakých podmienok predné miesto“ (116).

Počas dlhých dejín vývoja latinskej liturgie vzniklo veľké bohatstvo hudobno-liturgických foriem, ktoré spolu so spevmi v novej situácii národných jazykov upadli do zabudnutia, lebo ich nahradila populárna forma piesne.

V západnej latinskej liturgii sa používajú mnohé formy, ktoré možno rozdeliť podľa viacerých kritérií. Najčastejšie sa však tieto formy delia na kantiláciu, psalmódiu, slobodné formy a hymnódiu.³

1. Kantilácia

V minulosti sa pre tento typ spevov používal pojem „liturgický recitativ“, ktorý sa však v priebehu dejín hudby



stal mnohoznačným. Termín „recitív“ sa nám totiž spája s opernou hudbou a dnes sa tiež hovorí o tzv. inštrumentálnom recitíve.⁴ Pojem „kantilácia“ pochádza z výskumov anglických a francúzskych vedcov, ktorí skúmali kultovú hudbu Židov. Najprv sa používal na označenie špeciálneho spôsobu prednášania posvätných textov z Biblie. Dnes sa všeobecne používa aj pre deklamáciu akýchkoľvek liturgických textov.⁵ V kantilácii je na prvom mieste slovo a melodický prvok je obmedzený do najjednoduchších schém.

V pokoncilovej liturgii na Slovensku sa kantilácia uplatnila v omšových spevoch celebranta, ale aj v nápevoch čítaní a Evanjelia. Tieto všetky formy boli zachované spolu s gregoriánskymi melódiami, ktoré boli adaptované na slovenské texty. Spôsob prevzatia a prispôsobenia gregoriánskych melodických vzorov nebol vždy adekvátny, pretože neboli pri tom rešpektované zásady gregoriánskej estetiky ani pravidlá deklamácie v slovenčine.

2. Psalmódia

Žalmy patria k recitatívno-verzikálnym formám. Texty žalmov sú usporiadané do veršov, ktoré majú nepravidelnú štruktúru s rôznym počtom slabík. Každý verš žalmu sa skladá z dvoch polveršov, ktoré sú od seba oddelené hviezdičkou (*asteriscus*).

Tento textovej štruktúre zodpovedá aj stavba tradičných gregoriánskych žalmových melódií. V prvom polverši sa okrem recitanty nachádza intonácia, prípadne flexa a mediácia, čo je vlastne vnútorná kadencia. Druhý polverš je ukončený záverečnou kadenciou – termináciou. Vyjadruje to nasledujúca schéma:

*initium tenor mediatio * tenor terminatio*

Žalmy boli od počiatku hlavnými, ba v niektorých obdobiach výlučnými spevmi západnej liturgie, a to tak v omšovej liturgii ako aj v oficiu. V omšovej liturgii boli žalmové melódie bohatšie ako v liturgii hodín. Uplatňovali sa v procesiových spevoch (*introit*, *offertorium*, *communio*), ale hlavne v spevoch medzi čítaniami (*graduale*, *alleluja*, *tractus*). Boli to veľmi melodicky rozvinuté schémy s bohatými melizmami sólového charakteru. Rozlišujeme teda psalmódiu omšovú (*introitálnu*) a liturgie hodín (*breviárovú*).

V dnešnej omšovej liturgii sa žalmy využívajú hlavne v bohoslužbe slova po prvom čítaní.

Pre spev rezponzóriového žalmu boli do pokoncilovej slovenskej omšovej liturgie prijaté jednoduché žalmové melódie z liturgie hodín. To však treba považovať iba za prechodné riešenie, a to z viacerých príčin.

1. Tým, že sme preniesli melódie z liturgie hodín do omšovej liturgie, vzniklo nám vákuum v oblasti officia.
2. Jednoduché žalmové nápevy sú síce pomerne prosté a ľahko naučiteľné, čo pomohlo v počiatočných štádiách liturgickej reformy k akceptácii žalmovej formy v medzi-spevoch, avšak nespĺňajú požiadavku meditatívnej funkcie rezponzóriového žalmu. Má to byť totiž odpoveď veriacich na počuté Božie slovo prostredníctvom meditácie nad ním. Meditácia však predpokladá viac počúvanie ako spievanie a vyžaduje si väčší časový priestor. Okrem toho je to sólový spev, ktorý vždy v minulosti patril hudobne vyškolenému spevákovu, ktorý bol často dobrý improvizátor.

Melódie rezponzóriových žalmov budúcnosti by teda mohli byť hudobne komplikovanejšie s prekomponovanou melódiou improvizátorského charakteru v kombinácii s jednoduchým refrénom, do ktorého by sa ľahko mohol zapojiť ľud. Tu je teda otvorený veľký priestor pre súčasných skladateľov, ktorí často chcú niečo pre liturgiu napísať, ale volia si nevhodné formy a texty, ktoré spieva celý ľud (napr. *Otče náš*, časti ordinária) a potom sa to málo alebo vôbec nevyužíva.

Okrem gregoriánskych jednoduchých nápevov sa v omšovej liturgii na Slovensku používa vyše tridsať nových nápevov, ktoré sú vzorované na gregoriánskych. Niektoré z nich sa už približujú k predstavenému ideálu.

Nie je dobrá prax nahrádzať rezponzóriový žalm piesňou, ktorú spieva celé zhromaždenie. Tento zvyk sa v minulosti udomácnil hlavne v nemecky hovoriacich krajinách, kde sa ho dnes snažia zmeniť a vracajú sa k forme žalmu.

Pre procesiové spevy v tzv. otvorených formách je potrebné vytvoriť nový systém žalmových nápevov, ktoré by sa odlišovali od rezponzóriových žalmov ako aj od žalmových nápevov v liturgii hodín.

Pre liturgiu hodín by bolo potrebné rezervovať spomínané jednoduché gregoriánske nápevy, do ktorých sa môže ľud pomerne ľahko zapojiť. Ide o dlhú a vyskúšanú tradíciu, ktorú by nebolo múdre prerušiť. Treba tiež podotknúť, že na Slovensku boli tieto žalmové nápevy prijaté bez akýchkoľvek adaptačných zmien, čo je vzhľadom na okolité európske národy výnimočné.

3. Responzória

Responzorium je spev, v ktorom sa strieda sólista so spoločenstvom (niekedy so scholou či speváckym zborom). Spoločenstvo pri tom opakuje celé responzorium (*responsorium a capite*) alebo len jeho druhú časť (*responsorium a latere*).⁶

Ide o formy, ktoré sa využívajú v liturgii hodín, kde vystupujú v dvoch formách – dlhej (*prolixa*) a krátkej (*brevia*). Dlhé sa nachádzajú v tzv. „Posvätnom čítaní“ po každej z dvoch lekcii, krátke sa používajú po krátkych čítaniach v hlavných modlitbových hodinách – ranných chválach (*laudes*) a večerách (*vesperae*).

Responzorium plní v liturgii meditatívnu funkciu.⁷ V čase jeho spievania sa nedeje žiadna iná liturgická činnosť. Je to teda „spev-obrad“. Všetci sedia a počúvajú spev sólistu, a nakoľko je to možné, ale nie nutné, zapájajú sa do spevu v refréne či responzóriu.⁸

V slovenských pokoncilových spevníkoch nachádzame, vzhľadom na hudobný materiál, dva druhy responzórií:

- adaptácie gregoriánskych melódií
- melódie pochádzajúce z vlastnej autorskej invencie.

V gregoriánskej tradícii poznáme tri základné tóny pre krátke responzória: *tonus paschalis*, *tonus sollemnis* a *tonus ferialis, festivus et dominicalis*.⁹ Najčastejšie sa na Slovensku používa posledný z nich v bohatšej nedeľnej forme, a to v rôznych adaptátorských modifikáciách.¹⁰

Príkladom melódií pochádzajúcich z vlastnej invencie autora sú krátke i dlhé responzória sr. Cecílie Magulovej.¹¹ Sú to viaceré melodické schémy s jednou či dvoma recitantami a kadenciami, čo pripomína chorálové štruktúry.



Za pozitívum treba pokladať fakt, že sa na Slovensku nezvyklo nahrádzať rezponzoriálnu formu nejakou inou, napr. piesňovou, ako je to bežné v niektorých európskych krajinách (Poľsko, Nemecko).¹²

4. Slobodné formy - antifóny

V rámci slobodných foriem si všimneme antifóny. V liturgii hodín antifóna má podobu vety, ktorá charakterizuje a aktualizuje konkrétny žal, na ktorého začiatku a konci sa nachádza. V slovenskom preklade liturgie hodín texty antifón boli prekladané doslovne, pričom autori prekladov nemysleli na to, že to majú byť texty určené na spievanie. Z tohto dôvodu sú niektoré texty antifón málo spevné.

V slovenských publikáciách nápevov pre liturgiu hodín nachádzame predovšetkým jednoduché modely nápevov, vhodných skoro na každý text. Tieto modely obsahujú recitantu a dve kadencie. Prvé takéto nápevy pre všetky gregoriánske žalmové nápevy vytvoril prof. Jozef Šátek. Vlastný systém melodických formúl pre antifóny liturgie hodín vytvorila sr. Cecília Magulová. Okrem toho sa na Slovensku stretáme s melódiami špeciálne komponovanými na jednotlivé texty antifón.¹³

Keď sa však pozrieme na gregoriánske melódie, zistíme, že sú to síce takisto modely, tzv. typické melódie (Typus-Melodie), ale ideálne prispôbené danému textu. Okrem toho každý modus má niekoľko takýchto typických melódií. Princípom pri týchto melódiách je používanie istých melodických formúl - iniciálnych, mediantových, záverečných, ktoré sa viažu na konkrétnu textovú štruktúru. Melodické formuly sa môžu ľubovoľne spájať a variovať v závislosti od akcentácie a štruktúry textu. Túto možnosť využili napr. v Nemecku pri zostavovaní melódií pre národnú podobu liturgie hodín.¹⁴

Aj na Slovensku by sa teda bolo potrebné zamyslieť nad využitím gregoriánskych typických melódií pre antifóny v liturgii hodín.

Pri rôznych procesiách sa v rubrikách slovenských liturgických kníh dočítame, že treba spievať určitú antifónu, ktorú však možno nahradiť „primeranou piesňou“. Takto napríklad na Kvetnú nedeľu sa má spievať antifóna *Hosanna Synovi Dávidovmu*, avšak možno spievať aj „inú primeranú pieseň“. Na slávnosť Obetovania Pána (2. február) sa pri zažihaní sviec má spievať antifóna *Hľa, prichádza Kristus*, ktorú však možno nahradiť „vhodnou piesňou z JKS“ a pri procesii má zaznieť antifóna *Pán je svetlo národov s kantikom Simeóna*, čo sa tiež dá zastúpiť „inou vhodnou piesňou“.¹⁵

Takisto sa na Slovensku nahrádzajú mariánske antifóny inými piesňami, nehovoriac o tom, že slovenské ekvivalenty mariánskych antifón v JKS stratili formu antifóny a majú typickú piesňovú formu: JKS 308 a 310 *Slávna Matka Spasiteľa*, JKS 311a i b *Zdravas, Kráľovna nebeská*, JKS 312a i b *Raduj sa, nebies Kráľovna* - dvojdielna malá piesňová forma, viaceré strofy s pravidelnými veršami (v každom po osem slabík), písanými rýmom. Menej pravidelnú stavbu veršov má *Zdravas, Kráľovna* JKS 314, avšak text je zadelený do piatich rovnakých slôh, ktoré sa spievajú na jednu melódiu.

Omšové antifóny, ktoré sa v latinskej liturgii nachádzajú v častiach *introit* - vstup, *offertorium* - príprava obetných darov a *communio* - prijímanie, boli po vydaní inštrukcie

Musicam Sacram v roku 1967 na Slovensku, ale aj v iných európskych krajinách, úplne nahradené piesňami. V bode 32 spomenutej inštrukcie sa dočítame: „Zvyk zákonite jestvujúci na niektorých miestach a potvrdený indultami nahradiť inými spevmi spevy na vstup, na ofertórium a na prijímanie, ktoré sú v graduáli, sa podľa úsudku príslušnej územnej vrchnosti môže zachovať, ak sa tieto spevy zhodujú s časťami omše, so sviatkom alebo liturgickým obdobím. Tá istá územná vrchnosť má schváliť texty týchto spevov“.

V inštrukcii sa hovorí, že antifóny možno nahradiť „inými spevmi“. Na Slovensku sa za také uznali piesne. Takto boli z liturgie úplne vylúčené omšové antifóny s príslušnými žalmami, a to nielen na Slovensku ale aj v ostatných krajinách strednej Európy.¹⁶

Najnovšie tendencie však svedčia o návrate k antifónam, a teda k tzv. „otvoreným formám“ a to dokonca v krajinách, kde strofická pieseň mala stále dominantné postavenie.¹⁷ Výhodou otvorených foriem je ich ľahká adaptabilnosť na liturgické dianie a čas jeho trvania. Spev antifóny so žalmom možno kedykoľvek prerušiť, či ľubovoľne rozšíriť. Inou výhodou je relatívne ľahká možnosť zapojenia sa celého zhromaždenia do spevu antifóny, ktorá sa po jednotlivých veršoch žalmu opakuje a nevyžaduje si mať pred očami neustále meniaci sa text. Tento fakt oslovuje hlavne mladú generáciu, ktorá si nezvykla prinášať so sebou na bohoslužbu spevník.

5. Hymnódia - hymny a sekvencie

Hymny tvoria podstatnú časť liturgickej modlitby Cirkvi. Vo Všeobecných smerniciach do liturgie hodín o hymnoch čítame: „Hymny, ktoré mali svoje miesto v oficiu na základe pradávnej tradície, podržujú si ho aj teraz. Veď nielenže sú pre svoj lyrický ráz osobitne určené na oslavu Boha, ale sú aj ľudovým prvkom, ba často lepšie ako iné texty oficiu vyjadrujú osobitý ráz jednotlivých posvätných hodín a sviatkov a zároveň napomáhajú nábožnosť a povzbudzujú ducha. Tieto ich účinky často zvyšuje aj ich literárna krása. Navyše hymny predstavujú v oficiu dôležitý básnický prvok vytvorený Cirkvou“ (čl. 173).

Podľa týchto smerníc hymny možno nahradiť piesňami: „Pokiaľ ide o slávenie oficiu v národnom jazyku, dáva sa biskupským konferenciám právo prispôbiť latinské hymny povahe vlastného jazyka a zaviesť aj nové hymnické skladby, ak zodpovedajú duchu posvätných hodín, liturgického obdobia alebo sviatku. Treba však dať pozor na to, aby sa do liturgie nedostali ľudové piesne¹⁸ bez umeleckej hodnoty a nezodpovedajúce dôstojnosti bohoslužby“ (čl. 178).

Latinské texty hymnov sa vyznačujú charakteristickou metrikou, na ktorú sa viazali gregoriánske melódie. Žiaľ ich slovenské preklady uverejnené v Liturgii hodín často pokulhávajú za vzormi. Z tohto dôvodu je len veľmi ťažké preniesť gregoriánske melódie na slovenské texty. Do určitej miery je to možné pri sylabických melódiách, ako napr. pri adventnom hymne *Stvoriteľ sveta hviezdneho*. Iným riešením je prispôsobovanie či adaptácia gregoriánskych melódií, pričom autori týchto adaptácií menia melodické zvraty, neумы, škrtať či dopĺňajú tóny. Pri tom je len ťažko určiť akými zásadami sa riadia. Vznikajú teda akési „preparované“ melódie, ktoré pripomínajú dávnu *Editio Medicaea* z jej dokaličenými gregoriánskymi spevmi.¹⁹

V tejto situácii by bolo najlepším riešením vytvoriť nové melódie priamo na konkrétne slovenské texty. To však predpokladá, že každá strofa textu bude mať tú istú metro-rytmickú štruktúru, ba aj rozloženie dlhých a krátkych slabík, aby melódia vytvorená na prvú strofu mohla byť bez ťažkostí spievaná aj pri ďalších strofách.

Aj v omšovej liturgii sa uplatňujú hymny. Jedným z nich je tzv. „anjelský hymnus“ *Gloria*. Ide o ranokresťanský hymnus písaný na spôsob žalmu, v ktorom nie je dôležitý počet slabík vo veršoch, preto sú jednotlivé polverse nesymetrické. V Rímskom misáli však nájdeme označenie „Oslavná pieseň“. Toto označenie ani zďaleka nevystihuje formu, aj keď mnohí sa tým inšpirujú, keď dodnes spievajú namiesto predpísaného liturgického textu parafrázované príslušné strofy tzv. omšových piesní z JKS.²⁰ K tomu treba povedať, že texty omšového ordinária sa nemôžu ľubovoľne meniť.²¹ Niektoré národy síce majú schválené parafrázy, ktoré môžu spievať namiesto oficiálneho textu *Gloria*, avšak na Slovensku takéto povolenie v súčasnosti nemáme. Otázkou je, či sa oň vôbec treba usilovať. Na Slovensku máme k dispozícii iba tzv. omšové piesne so strofami na *Gloria*. Ide teda znovu o prípad, kedy by pieseň nahradila špecifickú formu hymnu žalmovej stavby.

Okrem hymnu *Gloria* sa v omšovej liturgii môžu používať aj hymny z liturgie hodín. Je to v súlade s duchom liturgie, ako aj s hudobnou formou, pretože obidva druhy patria do hymnódie.²² Aj v JKS nájdeme niekoľko hymnov, napr. *Ľeť prosba naša* (č. 219), ktorá je prekladom latinského textu *Veni Creator Spiritus* alebo *Pri tejto slávnosti* (č. 223), čo je prekladom hymnu *Sacris sollemniis* či *Javte, ústa, dôstojného* (č. 317) s latinskou predlohou *Pange lingua*.

Od hymnu sa sekvencia líši tým, že využíva viacero melódií, spravidla vždy pre dve a dve slohy, zatiaľ čo v hymne sa uplatňuje tá istá melódia pre všetky strofy. V dnešnej liturgii sú záväzné iba dve sekvencie – *Victimae paschali laudes* na Veľkonočnú nedeľu a *Veni, Sancte Spiritus* na nedeľu Zoslania Ducha Svätého. Nezáväzné sú takisto dve – *Lauda Sion* na slávnosť Najsvätejšieho Kristovho Tela a Krvi a sekvencia *Stabat Mater* na slávnosť Sedembolestnej Panny Márie. Na Slovensku máme v súčasnosti dve textové i melodické podoby každej z týchto štyroch sekvencií. Tradičné a pravdepodobne aj viac používané sú texty a melódie uvedené v JKS – *Obeť svoju veľkonočnú* (209), *Duchu Svätý, príď z neba* (217), *Chváľ, Sione, Spasiteľa* (269) a *Stála Matka bolestivá* (172). Všetko to sú piesne s typickou piesňovou formou a jednou melódiou pre každú strofu. Stratila sa tu teda prvotná forma sekvencie, preto z formálneho hľadiska v súvislosti s uvedenými spevmi nemožno hovoriť o sekvencii. Novšie preklady a hudobné riešenia uverejnené v LS II sa vracajú k forme sekvencie a to aj vďaka melódiám, ktoré sú prevzaté a adaptované z dávneho repertoáru, známeho v celej Európe. Žiaľ tieto hudobné riešenia, z formálneho i hudobného hľadiska považované za ideálne, sú v súčasnej liturgii málo známe a používané. Možno by stálo za to pokúsiť sa o vytvorenie nových kompozícií s využitím moderných vyjadrovacích prostriedkov, avšak pri zachovaní tradičnej formy sekvencie. Ide vlastne o akýsi druh prekomponovanej skladby, kde sa objaví vždy nová melódia pre jednotlivé dvojice slôh.

6. Piesne

Pod pojmom „duchovná pieseň“ rozumieme nábožnú pieseň, ktorú veriaci spievajú počas bohoslužieb alebo pobožností, a to nezávisle na jej dogmatickej pravovernosti, ako aj bez ohľadu na to, či ide o výtvor ľudový, anonymný či známeho skladateľa. Najdôležitejším kritériom pre to, aby sa nejaká pieseň nazvala duchovnou je fakt, že bola umiestnená do nejakého cirkevného spevníka.²³ Pojmom „duchovná pieseň“ teda označujeme širokú paletu strofických vokálnych foriem s duchovným textom.²⁴

Cez celé storočia duchovné piesne neboli komponované pre liturgiu, ktorá bola v latinčine a oficiálnym spevom bol gregoriánsky chorál, ktorý spievali školení speváci. Ľud sa nechcel iba nečinne prizerať a tvoril si akési parafrázy liturgických textov a komentáre k aktuálnemu liturgickému daniu. Reakcie autorít Cirkvi na to boli rôzne. Spočiatku piesne počas liturgie odmietali, neskôr ich mlčky akceptovali až napokon odporúčali a organizovali ich tvorbu.²⁵ Dejiny duchovnej piesne, ktorá si postupne vydobyla miesto v liturgii, sú teda veľmi búrlivé. Prof. I. Pawlak v tejto súvislosti hovorí, že tu ide o „spor o pieseň v liturgii“.²⁶

Genéza duchovnej piesne je doposiaľ diskutovaným problémom. Niektorí autori jej počiatky hľadajú analogicky k situácii v Západnej Európe²⁷ v aklamácii *Kyrie eleison*, do ktorej sa ľud najskôr spevom zapájal, pričom si ju Slovania prispôbili do podoby *Kierleš*.²⁸ Iní vidia počiatky duchovnej piesne v prekladoch a parafrázach latinských sekvencií, antifón a hymnov, prípadne v dodatkoch do nich, tzv. tróPOCH.²⁹ Okrem toho v tom čase boli známe aj melódie do základných modlitieb – vyznania viery a dekalógu. Tieto melódie boli veľmi rozšírené, takže sa ani nezapisovali.³⁰

Na základe uvedených skutočností je teda zrejme, že duchovná pieseň má vo veľkej miere svoje korene v latinských spevoch, hlavne hymnoch, sekvenciách a antifónach.³¹

Keďže až do 17. storočia na území Slovenska sa používal veľmi podobný jazyk ako v Čechách, prvé duchovné piesne k nám prenikali hlavne z Čiech, napr. *Hospodine, pomyluj ny* (9. stor.) alebo *Jezu Kriste, ščedry kneže* (14./15. stor.). Z 15. storočia pochádzajú zápisy piesní *Buoh všemohúci* v Spišských zlomkoch *Vitaj milý Spasiteľu* v rukopise z Admontu.³²

V 16. storočí prím v tvorbe a používaní duchovných piesní mali evanjelici, ktorí však v hojnej miere čerpali z českej a nemeckej produkcie.³³

17. storočie možno nazvať u nás obdobím kancionálovej tvorby. Veľký vplyv na katolícku duchovnú pieseň mali protestantské snahy vydávania zbierok piesní, hlavne *Tranovského Cithara Sanctorum* vydaná v roku 1636 v Levoči. Katolíckou odozvou na tento kancionál bol už spomenutý spenik *Cantus Catholici*. V tomto období vzniká špeciálny typ duchovnej piesne, tzv. „omšová pieseň“, ktorá mala strofy určené na jednotlivé časti ordinária i propria. Prostredníctvom týchto piesní sa ľud mohol spájať s celebrantom na Introit, Kyrie, Gloria, Gradual, Credo, Offeritorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio a na zakončenie omše. Táto prax bola známe v západnej Európe už v 16. storočí a rozvinula sa hlavne na území Nemecka.³⁴ Spočiatku to boli piesne univerzálne, avšak neskôr sa začali takéto omšové piesne tvoriť aj pre jednotlivé obdobia

liturgického roka – Advent (*Bože ku tebe, Oblaky z neba, Roste, nebesá*), Vianoce (*Kyrie – pána Krista, Od nás dávno túžený, Tebe sa tu klanáme*), Pôst (*Pred trón tvoj, ó Kriste, S pobožnosťou oslavujme*) a Veľkú noc (*Základ Cirkvi*). V potridentskom období bola u nás táto prax schválená cirkevnou autoritou, pretože bola akosi náhradnou formou plnšieho zapojenia sa ľudu do liturgie a pretrvala v našom myslení dodnes. Ešte dnes je samozrejmosťou, že na prípravu obetných darov berieme danú strofu z omšovej piesne, ktorú sme spievali na úvod, dokonca aj vtedy, keď nespievame omšovu, ale akúkoľvek inú pieseň z JKS – na ofertórium musí byť tá istá melódia, čo na vstup. Z hľadiska bohatstva foriem a melódií latinskej liturgie je to isté ochudobnenie a zjednodušenie, o to viac, keď sa tá istá melódia objaví dokonca aj na *Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* či *Communio*. Z tohto pohľadu je otázne, či pri tvorbe nových duchovných piesní pre liturgiu využiť formu tzv. omšovej piesne. Všetko nasvedčuje tomu, že toto náhradné riešenie z minulosti by dnes už nemalo mať miesto v obnovenej liturgii dneška.

S omšovými piesňami je tiež spojený problém tematického ladenia častí *ordinarium missae*. Ako sme spomenuli omšové piesne boli tvorené pre každé liturgické obdobie, pričom sa vo vedomí Slovákov vytvorilo presvedčenie, že tematické ladenie podľa liturgických období má byť vo všetkých častiach omše, teda aj pri *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*, ba dokonca pri *Pater noster*. Toto presvedčenie sa odzrkadlilo aj pri tvorbe LSI, kde nájdeme zostavy ordinárií na jednotlivé liturgické obdobia.

Ako vieme, konštitúcia Druhého vatikánskeho koncilu prijala ľudový spev do liturgie: „Nech sa rozumne napomáha ľudový náboženský spev, aby mohli zaznievať hlasy veriacich pri bohoslužbách, nábožných cvičeniach, ba i pri samých liturgických úkonoch podľa smerníc a predpisov rubrik“ (SC čl. 118). Na Slovensku sme sa po umožnení používať národný jazyk v liturgii ocitli, podobne ako iné stredo európske krajiny s bohatou tradíciou duchovných piesní, zdanlivo vo veľmi dobrej situácii. Mali sme čo spievať v národnom jazyku, na rozdiel od Francúzov či Talianov, ktorí sa museli pustiť do novej tvorby. Pýšili sme sa, a dodnes sa pýšime pokladom, ktorý reprezentuje JKS, avšak zaspali sme na vavrínoch. Veľmi skoro sa ukázalo, že táto zásoba piesní nestačí. Mnohé z dávnych piesní sa už nespievajú pre ich archaický jazyk či melódiu, chýbajú piesne na nové sviatky, na jednotlivé myšlienkové okruhy počas privilegovaných liturgických období (napr. chýbajú spevy na prvú časť Adventu do 16. decembra, takisto na prvú časť Pôstu, keď sa v liturgii hovorí o obrátení a pokání, chýbajú spevy na niektoré špecifické sviatky vo Vianočnom a citeľný je deficit spevov pre pomerne dlhý Veľkonočný čas).

Naša letargia sa prejavila v tom, že za toto obdobie vzniklo len veľmi málo spevov na proprium missae. Textári netvorili texty, hudobníci melódie, ale nečudo, lebo ich o to ani nikto nežiadal. Nastalo akési vákuum, a pretože v prírode nemôže byť vákuum, objavila sa amatérska tvorba v podobe pesničiek, ktoré sme honosne nazvali „nová duchovná pieseň“.³⁵

Čo je to vlastne náboženská pesnička? Je to krátka vokálna forma s náboženským obsahom. Pre jej formu je typická jednoduchosť, chytľavosť a ľahká naučiteľnosť.

V aspekte tematiky pesničky obsahujú hodnoty nábožensko-poznávacie, výchovné, integrujúce a zážitkovo aktivizujúce. Mnohé objasňujú pravdy viery alebo nadväzujú na ne a pomáhajú pri modlitbe. Niektoré učia kresťansky žiť, pomáhajú pri formovaní správnych kresťanských a morálnych postojov, formujú dobrý charakter. Vnášajú tiež do života hodnoty vytvárajúce spoločenstvo, často prehľbujú jednotu a bratskú lásku. Vedú k radostnému zaangažovaniu sa pri hlásaní Evanjelia a pomáhajú k autentickému kresťanskému životu.³⁶ Tieto pozitívne vlastnosti citujú mnohí pri odôvodňovaní miesta pesničiek v liturgii. Avšak nie všetky pesničky majú spomenuté kvality. Mnohé z nich majú prázdne a nič nehovoriace texty, iné sú plné fantázie či precitlivých a sentimentálnych fráz, subjektivistických pocitov a nereálnych očakávaní.

Z hudobnej stránky ide často o jednoduché až primitívne kompozície, ktoré inšpiráciu čerpajú vo svetskej populárnej hudbe. Mnohé z nich napodobňujú tanečnú hudbu (tango, valčík), iné sú vzorované na mimoeurópskych štýloch (country, rege, blues, rumba, flamenco) alebo v rockovom štýle. Charakteristické pre ne sú rytmické kontrasty, synkopy, pauzy na ťažkej dobe taktu, bodkované rytmy. To všetko sú typické prvky modernej populárnej hudby.³⁷

K tomu je potrebné povedať, že pôvodne náboženské pesničky neboli určené pre liturgiu. Ich tvorca A. Duval na vzor propagandistických politických a spoločenských pesničiek chcel využiť túto formu na evanjelizáciu, chcel, aby si ľudia tieto jednoduché a chytľavé melódie pospevovali doma, pri práci, na ulici. Žiaľ jeho pokračovatelia sa nedržali odkazu, ktorý zanechal a voviedli pesničky do liturgických činností. Dôsledkom toho je fakt, že sa sviatostné dianie mení na festival pesničiek, diskotéku či show.³⁸ Treba tu však jasne povedať, že propaganda, reklama či show aj keď usporiadané s najlepším úmyslom nemajú miesta vo svätyni pri liturgických činnostiach, ktoré sú „v najvyššom stupni sväté“ (SC čl. 7). Rovnako ani tzv. pop music, ktorá je reprezentantom masovej kultúry nasmerovanej na kvantitu, na produkciu a úspech. Hudba sa tu stáva tovarom. Jednotliví špecialisti pre melódiu, harmóniu, inštrumentáciu montujú celok v súlade so zákonmi obchodu, čosi, čo má vlastnosti hudby, ale nemá známky umenia. Tieto vlastnosti populárnej hudby nie je možné zosúladiť s hodnotami Evanjelia, ktoré túži oslobodiť človeka spod diktatúry komercie, z manipulácie a márnivosti, túži ho priviesť k disciplíne pravdy, od ktorej pop skôr uteká. Ak takúto hudbu hráme pri liturgii, robíme z posvätných činností „koncert prianí, príležitosť vospievať sa či vyžiť sa, pričom už niet miesta pre toho najdôležitejšieho – Krista.“³⁹

Bolo by málo užitočné zakazovať či prikazovať čo sa má a čo nie, keď si musíme priznať, že mladej generácii nemáme čo ponúknuť, chýba repertoár spevov, ktoré by boli blízko liturgie, vlastne spojené s ňou, ktoré by boli na patričnej umeleckej úrovni a ktoré by oslovili všetky vekové generácie. Pritom je dôležité, aby to nebola samoučelná avantgarda, ale kompozície, ktoré by vyrastali z dvatisícročnej tradície liturgickej hudby a zároveň obsahovali nové prvky súčasného hudobného myslenia a citenia. To tradičné by sa mohlo nachádzať práve vo sfére hudobných

foriem, ktoré vznikli v minulosti a nové v obsahu či náplni vliatej do formy. Ako sme videli v tradícii liturgickej hudby existuje množstvo zaujímavých a stáročiami vyskúšaných formálnych riešení.

Pri tvorbe nového liturgického spevníka sa môžeme inšpirovať našimi susedmi, napr. nemeckými krajinami, kde sa používa Gotteslob. Už jeho štruktúra prezrádza bohatstvo foriem, ktoré sa tam využili. Podeliť ich možno na dve základné skupiny: otvorené a piesňové formy. Do prvej skupiny patria aklamácie a zvolania, krátke responzória, kantilácie, psalmodia – pre celé spoločenstvo i pre sólistu, antifóny, litániové formy, slobodné prozodické formy, formy s funkciou predspeváka. Z piesňových foriem sú tu využité strofické melódie, hymnické piesne – hymny a ambroziánske strofy, rufy – dvoj- i trojdielne krátke strofy, asymetrické strofy, dlhé slohy (lejchy) a sekvencie.⁴⁰

Z predstaveného náčrtu problematiky hudobných foriem v dnešnej katolíckej liturgii na Slovensku poukazuje na všeobecnú tendenciu v celej Cirkvi po Druhom vatikánskom koncile, ktorou je zanikanie tradičného bohatstva spevov, ktoré sa tu vytvorilo počas celých stáročí. Ak uznáme pieseň za jedinú vhodnú formu pre liturgiu, vytráti sa z bohoslužieb pestrosť a krása, čo v konečnom dôsledku bude mať odraz v ochudobnení súčasného človeka v duchovnej, estetickú a citovej sfére.

Poznámky:

¹ SZCZANIECKI, P.: *Stužba Boža w dawnej Polsce*: (Seria I). Poznań, 1962, s. 48.

² PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 73.

³ BERNAT, Z.: *Chorąg gregoriański*. In: *Encyklopedia Katolicka*. Vol. 3. Red. Łukaszyk, R. a iní. Lublin, 1979, s. 228-229.

⁴ STROHM, R.: *Rezitativ*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachtteil, Vol. 5. Red. Finscher, L., Kassel, 1996, s. 24-242.

⁵ DACH, S.: *Handbuch des Kantorendienstes: Einführung und Handreichung zu einem wieder entdeckten Dienst in der Gemeinde*. Vol. 1, Paderborn: Bonifacius-Druckerei, 1977, s. 153.

⁶ GELINEAU, J.: *Canto e musica nel culto cristiano*. Torino, 1963, s. 161.

⁷ GELINEAU, J.: *Canto e musica nel culto cristiano*. Torino, 1963, s. 266.

⁸ PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 77.

⁹ TURCO, A.: *Il canto gregoriano: Toni e modi*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, s. 123-127.

¹⁰ Jedna z nich sa nachádza v publikácii AKIMJAK, A. - ADAMKO, R.: *Zhudobnené večery na nedele a sviatky*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár biskupa Jána Vojaššáka, 1997.

¹¹ MAGULOVÁ, C.: *Zhudobnená liturgia hodín*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 1999.

¹² PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 78, 82.

¹³ Také melódie sa nachádzajú v publikácii AKIMJAK, A. - ADAMKO, R.: *Zhudobnené večery na nedele a sviatky*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár biskupa Jána Vojaššáka, 1997.

¹⁴ Diecézna liturgia hodín bola vydaná v publikácii *Antiphonale zum Stundengebet*. Red. Joppich G. - Erbacher, R. Münster-schwarzach: Herder, 1979. Benediktínska nemeckojazyčná liturgia hodín vyšla pod názvom *Benediktinisches Antiphonale*. Red. Erbacher, R. - Hofer, R. - Joppich, G. Münsterschwarzach: Vier-Türme, 1996.

¹⁵ V slovenčine sa v rubrikách používa formulácia „iná pieseň“, avšak v latinských predlohách sa uvádza „cantus aptus“, teda

„iný spev“. Ide tu o zlý preklad, ktorý redukuje formové bohatstvo rôznych spevov do formy piesne. Podobná situácia je aj v liturgických knihách iných národov, ktoré majú bohatú piesňovú tradíciu (napr. poľských). Porov. PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 78.

¹⁶ Porov. PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 79.

¹⁷ PRASSL, F.K.: *Neuere Entwicklungen in der Psalmodie in Europa*. In: *IAH Bulletin*, roč. 2002/2003, č. 30/31, s. 285.

¹⁸ V latinskom texte sa tu nachádza výraz *cantiuncula*, ktorý znamená skôr „pesničky“. Ide teda pravdepodobne o populárne pesničky s náboženskými textami.

¹⁹ PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 87.

²⁰ Povolenie nahrádzať misálové texty piesňami udelila Posvätná kongregácia pre bohoslužbu pre slovenskú provinciu dekrétom zo dňa 2. 12. 1969 s podmienkou, aby sa postupne zaviedli liturgické texty. Malo platnosť päť rokov. Porov. *Directorium* 1977, s. 193.

²¹ *Sacrosanctum Concilium*, konštitúcia o posvätnéj liturgii, čl. 22; *Kódex kanonického práva*, 1983, kán. 838.

²² PAWLAK, I.: *Formy choratu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*. In: *Liturgia Sacra*. 1998, roč. 4, č. 1, s. 85.

²³ MROWIEC, K.: *Polska pieśń kościelna w opracowaniach kompozytorów XIX wieku*. Lublin, 1964, s. 11.

²⁴ RUŠČIN, P.: *Duchovná pieseň*. In: *Adoremus: časopis o duchovnej hudbe*, 1996, roč. 2, č. 4, s. 8.

²⁵ *Liturgický spevník I a jeho uvedenie do praxe*. Red. Lexmann, J. Bratislava: Slovenská liturgická komisia, 1999, s. 26.

²⁶ PAWLAK, I.: *Spór o pieśń w liturgii*. Rukopis prednášky, Lublin, 2005, s. 1.

²⁷ Prvé formy duchovných piesní v západnej Európe boli tzv. kanciá, lejchy a rufy (zvolania). Kanciá a lejchy tvorili vzdelaní ľudia, kým rufy zaznievali z úst jednoduchého ľudu pri procesiách a pútiach. RUŠČIN, P.: *Duchovná pieseň*. In: *Adoremus: časopis o duchovnej hudbe*, 1996, roč. 2, č. 4, s. 8.

²⁸ RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Opus, 1984, s. 32.

²⁹ FEICHT, H.: *Polskie średniowiecze*. In: *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Red. Lissa, Z. Kraków, 1975, s. 95-96.

³⁰ FEICHT, H.: *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*. In: *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*, 1965, roč. 12, č. 4, s. 8.

³¹ PAWLAK, I.: *Spór o pieśń w liturgii*. Rukopis prednášky, Lublin, 2005, s. 3.

³² KAČIC, L.: *Od stredoveku po renesanciu*. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Red. Elschek, O. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV-Asco, 1996, s. 62.

³³ RYBARIČ, R.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Opus, 1984, s. 109.

³⁴ PAWLAK, I.: *Spór o pieśń w liturgii*. Rukopis prednášky, Lublin, 2005, s. 6.

³⁵ PAWLAK, I.: *Spór o pieśń w liturgii*. Rukopis prednášky, Lublin, 2005, s. 8-9.

³⁶ DANIELEWICZ, M.: *Oazowa piosenka religijna. Struktura, funkcje, ideologia*. Lublin, 1991, s. 120 (rukopis v Knižnici KUL).

³⁷ PAWLAK, I.: *Aká má byť hudba v katechéze?* In: *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2002, roč. 5, č. 3, s. 11.

³⁸ PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Polihymnia, 2001, s. 113-115.

³⁹ PAWLAK, I.: *Aká má byť hudba v katechéze?* In: *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2002, roč. 5, č. 3, s. 12.

⁴⁰ SCHMID, B.: *Deutscher Liturgiegesang*. In: *Musik im Gottesdienst*. Regensburg: ConBrio, 1993, s. 396.

Problematika aktívnej účasti jednotlivcov na spoločnom speve v liturgii: motivačné, spoločenské a generačné determinanty

RASTISLAV PODPERA

Pod liturgickou kategóriou „zhromaždenie veriacich“ rozumíme zidené spoločenstvo, ktoré hrá v liturgii odlišnú rolu ako obecnosť v koncertnej sieni: omšové spevy samo interpretuje resp. svojou časťou sa na nich podieľa. Cirkev chápe spev v rámci bohoslužby ako vyššiu formu modlitby. Či ňou v praxi naozaj je, aké sú motívy zapájania sa do spevu a aké sú príčiny nespievania, to sa pokúsime teraz aspoň sčasti objasniť.

Hudobná participácia celého zhromaždenia bola v ranej Cirkvi samozrejmosťou, neskôr vplyvom náročného gregoriánskeho chorálu sa od nej upúšťalo. Prirodzená túžba spoločenstva veriacich po aktívnejšom uplatnení sa v liturgii si začala hľadať vlastný spôsob hudobného vyjadrenia, ktorý čoskoro našla v duchovnej piesni. Postoj cirkevnej vrchnosti k tejto forme ľudovej zbožnosti sa menil: od čias, kedy boli piesne zakázané, cez dlhé obdobie od rekatolizácie po 20. storočie, kedy boli len „trpené“ či tolerované ako jedna z mála možností aktívnej účasti na omši, až po Druhý vatikánsky koncil (1962-65), ktorý v plnej miere vyzdvihol dôležitosť účasti zhromaždenia na liturgickej hudbe. Tým máme na mysli nielen piesne, ale iné liturgické spevy na misálové texty, ktorých spev v slovenskom jazyku nebol do Koncilu dovolený. Veriaci sa teda podieľajú na liturgii spevom rôzneho druhu a formy: 1.) dialógmi s kňazom alebo diakonom: u nás adaptácie gregoriánskych nápevov; 2.) spevmi ordinária, responzórií a antifón: nové komponované, alebo gregoriánske nápevy; 3.) piesňami: tradičné piesne (aj mimo JKS), nové duchovné piesne.

Keďže koncilová idea aktívnej účasti na omši sa interpretuje predovšetkým ako požiadavka, aby sa celé zhromaždenie zapájalo do spevu, duchovní sa cítia byť zodpovední za spev v kostole, pričom veriacich k nemu povzbudzujú a pozitívne motivujú v duchu Konštitúcie.¹

Ak sa zaoberáme motivačnými a demotivačnými determinantami spievania, musíme sa na problém pozeráť z viacerých rovín a to najmä z hľadiska hudobnosociologického a hudobnopsychologického. Prvé pomáha analyzovať vonkajšie motivačné faktory spievania, druhé objasňuje vnútorné. Zároveň sa pohybujeme v spoločenských a liturgických kategóriách stratifikácie účastníkov liturgie. O príčinách nezapájania sa uskutočnilo mnoho terénnych pozorovaní a osobných rozhovorov. Citujeme tu reprezentatívny názor, ktorý postihuje problematiku takmer v celej šírke.

„Mladším vekovým skupinám tradičné spevy JKS nevyhovujú, najmä v predvedení starších veriacich. Ďalším dôvodom je asi neprítomnosť duchom na sv. omši a nezáujem alebo nízke hudobné povedomie veriacich.“ (vedúca spevokolu, 30 r., Nitrianska diecéza)

Možných príčin klesajúcej tendencie spevu v kostoloch je viac, postupne ich rozoberieme. Vedomá účasť alebo neúčasť na speve vychádza zo samotného hudobného

vedomia. Po desaťročiach však nastávajú zmeny aj v náboženskom vedomí veriacich. Atmosféra bohoslužby je dnes vnímaná inak ako v minulosti, inak sú prežívané obrady a inak sa veriaci stavajú aj k hudbe. Samotné nespívanie nemusí dnes znamenať neznalosť či neochotu, ale aj vývojovo celkom odlišné chápanie liturgie. Mladí ľudia prejavujú väčšiu potrebu posvätného ticha na rozjímanie a menej povrchných vonkajších prejavov bez hĺbky. Nezapájanie sa do spevu môže u jednotlivcov znamenať určitý druh aktívnej percepcie. Hudba je pre väčšinu veriacich dôležitou, nie však dominantnou zložkou ich sústredenia sa a vnímania liturgie. S vyšším hudobným vzdelaním prichádza väčšia pozornosť voči hudobnej stránke, čo niekedy u hudobníkov – profesionálov môže znamenať menšie sústredenie sa na náboženský obsah. Hudobne zdatnejší veriaci viac vnímajú už nielen melódiu a harmonickú zložku, ale aj hudobné tvary a ďalšie štruktúry hudobného jazyka, sú citlivejší na interpretačné nedostatky a pod. Apercepcia u všetkých účastníkov liturgie prebieha v dvoch základných modalitách: v pozorovacom a vžívacom prístupe k hudbe.

Vnútorná motivácia

Pri úvahách o príčinách zapájania či nezapájania sa do spevu hovoríme o vnútornej a vonkajšej motivácii. Významným determinantom aktívnej účasti na spoločnom speve je predovšetkým motivácia vnútorná (duchovná). Spev sa v Cirkvi pokladá za vyššiu formu modlitby. Spoločenstvo veriacich i chrámový zbor chcú viac spievať hlavne na veľké slávnosti ako sú Vianoce a Veľká noc, menej v Cezročnom období. Dôležitými prvkami v pastorácii rodiny a farnosti je podnietiť a povzbudiť plné zapájanie sa do spoločného spevu. Všetky formy bohoslužby – od veľmi jednoduchej až po veľmi bohatú a slávnostnú – majú byť skutočnou modlitbou.

Aktívna účasť zhromaždených na speve má byť uvedomeľá. Pokoncilová liturgia je bohatá na vzájomné textové súvislosti, napr. vzťah liturgických čítaní k spevom omšového propria a k hlavnej myšlienke omše. Výber omšových textov a spevov nie je náhodný, má vnútornú logiku. Ak si účastník liturgie neuvedomuje, čo spieva, neuvažuje nad spievanými textami a ich súvislosti ignoruje resp. si ich nevšima – ochudobňuje sa. Konečný píše: „Potrebujeme (...) skutočne obnoviť liturgický spev, nie chápať ho len ako povinnosť, prípadne zvyk niečo nejaké v kostole odspievať.“² Podstatným znakom uvedomelej účasti na speve je vlastná reflexia spievaných textov, uvedomenie si, komu a čo tým vyslovujeme. Ľudový chrámový spev na Slovensku je fenomén, ktorým sa pýšia mnohí najmä starší kňazi a zahraničný klérus ho obdivuje; je však otázka, či sa do veľkej miery nestal záležitosťou zvykovou. Priblíženie sa ideálu obnovej liturgie je možné len prostredníctvom takého zapájania sa do spevu, ktoré je uvedomeľé a spontánne.



Vnútoraná motivácia pochádzajúca z osobne prežívanej religiozity je v tomto smere nanajvýš potrebná. Ináč je mohutný „spev celého kostola“ ilúziou a zavádzajúcim štatistickým vyčíslením, nič nehovoriacim o reálnej existencii uvedomelej účasti na bohoslužbe. Analýza televíznych záznamov bohoslužieb prezrádza, že ak ždanlivo „celý kostol spieva“ a vyznieva to mohutne, v skutočnosti spieva len každý tretí alebo štvrtý účastník liturgie. Ak hovoríme o vnútornej motivácii, ktorá je predpokladom pravej a duchovne plodnej účasti, ide predovšetkým o odraz vnútorného života jednotlivca navonok: človek cíti potrebu spievať práve v tej chvíli a zároveň vie, prečo spieva. Plná viera by mala dosahovať kvality skutočného vnútorného zmysľania.³

Problém vonkajšej motivácie a konformizmu

Prax naznačuje miestami určitý rozpor medzi vnútornou a vonkajšou účasťou na liturgii, resp. akoby vonkajší efekt zatlačal vnútornú stránku do úzadia. Treba sa zmieniť aj o existencii vrstvy účastníkov liturgie, ktorú vedie k spevu konformizmus a ohľady na vonkajšie posudzovanie zo strany iných. Ide o forsírovanie vonkajšej účasti na liturgii, ktorá – zvlášť na vidieku – sa môže stať predmetom rôznych interpersonálnych nepríjemností. Kolektívny spev tu nie je odrazom vnútornej potreby spievať, ale naopak do istej miery vynútený spoločenskými ohľadmi. Vo väčších mestách, kde toto zaťaženie sociálnym prostredím nie je prítomné, sa veriaci necítia byť nútení do spievania. Ak nespievajú, nikto si to nevšimá, nikto ich neodsudzuje. Pritom je všeobecne známe, že v mestách sa spieva menej; ostýchavosť počuteľne spievať pri bohoslužbe je badateľná zvlášť u mladých ľudí. Mnohí mladí ľudia a mnohí muži sa z tohto dôvodu do spevu nezapájajú, aj keď sa im konkrétna hudba páči a vedeli by ju zaspievať.

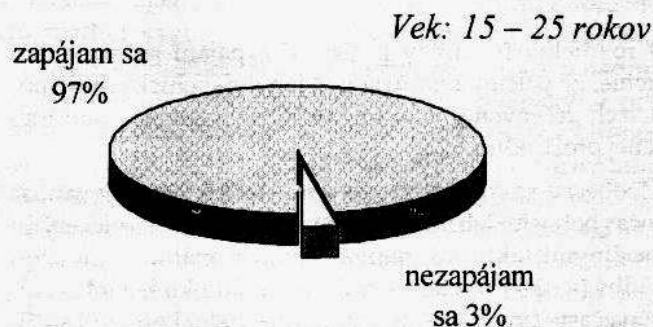
Zhromaždenie je citlivé na neprimerané spôsoby napomínania niektorých kňazov v otázkach spevu, a to aj počas samotnej bohoslužby. Každý účastník omše je vybavený inými hudobnými schopnosťami, úroveň hudobnosti jednotlivcov je veľmi rozdielna. Každý má svoj dôvod, prečo spieva alebo prečo nespieva. Navyše nezriedka nejde len o problém hudobnosti, ale – ako sme spomenuli vyššie – o vážnejšie príčiny spojené so zanedbaním rozvoja vnútornej motivácie, liturgickej výchovy a pod. Z osobných výpovedí respondentov vyplýva, že o to viac niektorí ťažko znášajú nenáležitý prístup kňaza k nespievaniu veriacich a vzpierajú sa byť v tomto smere „masou, ktorá má jednoducho poslúchať a keď jej kážu spievať, tak má spievať“. Vnútoraná motivácia k spontánnemu spevu, ktorá často chýba, sa nedá ničím nahradiť alebo nanútiť. Účinnějšíe a osožnejšíe pre duchovný rozvoj veriacich zapôsobia kňazi, ktorí sa zamerajú na pozitívne formovanie vnútornej motivácie k spevu a chápania jednotlivých liturgických úkonov.

Vieme, prečo spievame?

Prieskum medzi študujúcou mládežou od 15 do 25 rokov v otázke „Zapájaš sa do spevu predpísaných liturgických textov ako sú: *Pane, zmiluj sa, Sláva Bohu*, k odpovediam k žalmu medzi čítaniami, *Svätý, svätý, Baránok*

Boží a pod.?“ priniesol veľmi kladný výsledok v prospech zapájania sa do spevu. Zistili sme, že až 97% mladých ľudí pri bohoslužbe spieva.

V lokálnom prieskume, ktorý sa uskutočnil r. 2000 vo farnosti Dubnica nad Váhom odpovedali dospelí účastníci nedeľných bohoslužieb s rovnakým výsledkom. Aj keď vzorka respondentov nebola reprezentatívna, v celoslovenských súvislostiach možno očakávať podobný výsledok. Nadväzujúca druhá otázka „Chápeš zmysel spoločného spevného prednesu týchto textov?“ preukázala, že nie všetci spievajúci si uvedomujú jednak zmysel svojej fyzickej účasti na spievaní a jednak obsah, význam spievaného textu.



Z praxe je známych mnoho príkladov masového „bezmyšlienkového“ spievania obľúbenej piesne, ktorej slová si odporujú s obradom alebo činnosťou, ktorá sa v tej chvíli koná. Napríklad: „Ježiš, Ježiš, príď ku mne, ó, jak túžim po tebe...“ (JKS, č. 300, 1. strofa), „Pristúpiť chcem k tomu stolu, kde obživím dušu svoju...“ (JKS, č. 293, 3. strofa) spievané po skončení sv. prijímania, „Ó, trojjediný Bože, pred tebou kľáčime...“ (JKS, č. 248, 1. strofa) spievané na úvod omše, keď všetci stoja, a mnoho ďalších. Tu však treba doplniť, že takéto príklady odhaľujú predovšetkým rezervy v práci kantora či organistu, ktorí spevy vyberajú, resp. nedostatok flexibility týchto osôb počas samotných obradov.

Zmysel spoločného spevu si podľa prieskumu uvedomuje väčšina účastníkov liturgie, takmer absolútna väčšina bohoslovcov a študentov odboru cirkevnej hudby na konzervatóriu. Zmysel spevu omšového ordinária najčastejšie vyjadrili takto: „Celé spoločenstvo v jednote chváli Pána. Do spevu by sa mali zapájať všetci, preto by na omši nemali chýbať piesne žiadnej vekovej vrstvy. Ale chce to veľkú dávku tolerancie.“ (poslucháčka VŠ, Bratislava) „Vytvorenie spoločenstva.“ (SŠ študent) „Zapájam sa, veď je to úžasné.“ (SŠ študent) Objavili sa však aj prekvapivé odpovede: „Nad zmyslom spoločného spevu som sa ešte nezamýšľal.“ (bohoslovec, 5. ročník)

Rozdiely v spievanosti u jednotlivých sociálnych kategórií

Pri speve liturgického zhromaždenia platí známy jav – zapája sa nepomerne viac žien ako mužov. Celková prevaha žien na bohoslužbách tento fenomén ešte viac umocňuje. Muži sa do spevu zapájajú menej alebo tichšie, neistejšie, často s vedomím slabej úrovne svojho speváckeho prejavu. Ak zhrnieme aj iné doteraz známe fakty o spievanosti, vyplývajúce z uskutočnených prieskumov z 90. rokov, vyjde nám obraz o tejto problematike nasledovne: do spevu sa zapájajú viac ženy ako muži,

viac starší ako mladší, viac na vidieku ako vo väčších mestách a viac ľudia s nižším vzdelaním ako s vyšším. Tieto sociálne faktory zaznamenávame graficky na obr. 2: kategórie v stĺpci A predstavujú väčšiu, v stĺpci B menšiu aktívnu účasť na speve počas bohoslužby.

A	B
žena	muž
vidiek	mestá
starší vek	mladší vek
nižšie vzdelanie	vyššie vzdelanie

O rozdielnosti mužov a žien v zapájaní sa do spevu vieme, že príčiny nemusia byť len v psychických dispozíciách určených pohlavím, ale aj v socializácii podmienenej prostredím.⁴

Všeobecne rozšírený jav, že v mestách klesá spievanosť počas bohoslužieb viac než na vidieku, súvisí s viacerými sociálnymi faktormi, najmä s inou sociálnou funkciou hudby (v niektorých farnostiach na vidieku kostol zostáva najčastejším miestom bezprostredného kontaktu so živou hudbou), s menšou spätosťou s piesňou a aktívnym spievaním i s menej súdržným farským zhromaždením. To smeruje k potrebe používať na chóroch zvukovú techniku na zosilnenie spevu kantora, ktorý takto neraz sólovo spieva to, čo by malo spievať celé zhromaždenie. Kritérium veku účastníkov liturgie, ktoré figuruje na obr. 2, nemusí zodpovedať skutočnému stavu spievania resp. nespievania na vidieku a v rôznych komunitách. Ide o výnimky, kde vekové rozdiely v spievanosti nie sú natoľko badateľné.

Uvádzame typické ukážky z dotazníkových odpovedí kňazov na otázku „Aké máte skúsenosti so spevom zo strany jednotlivých generačných a sociálnych vrstiev veriacich?“:

„Mnoho závisí od tradície spievania vo farnosti. Deti, ktoré majú pri sebe JKS (ak vôbec majú!), spievajú ako-tak. Mládež i stredná generácia spieva veľmi málo, to sa týka i ordinária. Pravdepodobne sa u nich prejavuje inak prežívanie liturgie, častokrát u detí chýba znalosť textov. Najviac spieva staršia generácia a kňaz.“ (kňaz, 29 r.)

„Veľmi dobré. Radi spievajú starí i mladí. Keď je niekedy obdobie, keď si nenosia spevník do kostola a nevedia text, treba ich k tomu vyzývať a povzbudzovať.“ (kňaz, 46 r.)

„Radi sa zapájajú do spevu piesní JKS všetky vrstvy veriacich, aj mládež a deti, ba aj chlapi.“ (kňaz, 40 r., Spiš)

„Radi ich [piesne JKS] spievajú starší a jednoduchí ľudia, takmer výlučne ju odmietajú mladí, napriek snahe piesne spopularizovať aj medzi nimi. Súvisí to však aj s tým, že mladí neradi niečo do kostola nosia a zvyk mať v kostoloch stabilné spevníky tak ako v zahraničí, u nás ešte neprevikol.“ (kňaz, 30 r., Bratislavsko-trnavská arcidiecéza)

„Mladšia generácia nerada spieva z JKS.“ (kňaz, 52 r., Nitrianska diecéza)

„Staršia generácia sa ich [piesne JKS] učila doma, v škole, v kostole. Súčasná sa ich neučí.“ (kňaz, 50 r.)

„Mladí ľudia dávajú prednosť rytmickej duchovnej piesni alebo meditatívnej piesni z Taizé. Niektorí zo strednej a staršej generácie (umelecky ladení intelektuáli) uprednostňujú zborový umelecký prednes. Je to krásne, ale často 'dôležitejšie' ako bohoslužba. To je chyba.“ (kňaz, 41 r., Bratislava)

„Starším je to jedno, čo spievajú, ale hlavne spievajú svoje zaužívané piesne. Spievajú ich hocikedy, nesúhlasne s tým, čo sa v liturgii deje. Aj starší organisti ich v tom vedú a podporujú. Mladší sú už náročnejší a súhlas piesní s liturgickými úkonmi lepšie chápu.“ (kňaz, 71 r.)

Generačné rozdiely

Z vyššie uvedeného vyplývajú niektoré konkrétne generačné rozdiely, viažuce sa najmä na jednotlivé žánre resp. štýly duchovnej hudby.

Napríklad moderná kultúra priniesla s rockovou hudbou zvýšený dôraz na zvuk, jeho intenzitu a iný zvukový ideál. Rytmus sa stal doslova životne dôležitou súčasťou hudobného vedomia mladších generácií. Rozdiely sú veľké a generačná bariéra v oblasti hudby sa prenáša do liturgie, pričom zjednodušene platí, že hudba, ktorá hýbe mládežou, nijako nenadchýna staršie generácie. A naopak, hudba, ktorá niečo hovorí starým rodičom, nevzbudzuje sympatie u ich vnukov. Tradícia ľudového náboženského spevu je u nás silná a v hudobnom vedomí staršej generácie zvlášť hlboko zakorenená. Udržiava ju vonkajšia motivácia i spiritualita. Mladé generácie idú za svojou vnútornou motiváciou k spevu prostredníctvom presadzovania hudobného štýlu svojej doby. Nástupom tzv. rytmickej alebo beatovej hudby do liturgie začiatkom 70. rokov 20. storočia sa mládež začala od tradičného ľudového prúdu určitým spôsobom separovať a v priebehu ďalších tridsiatich rokov si vytvorila vlastnú, celkom odlišnú hudobnú platformu. Mladšia generácia a v rámci nej diferencované prúdy prijímajú v liturgii iba adekvátny hudobný výraz, ktorý im vyhovuje. Z prieskumov vieme, že väčšina dnešnej mládeže, i keď nemá odpor k tradičným chrámovým piesňam (JKS), necíti potrebu ich prítomnosti v omši.

Ak teda hovoríme o determinantoch aktívnej účasti na chrámovom speve, generačná podmienenosť sa tu prejavuje síce nie ako jediný, ale veľmi významný faktor formujúci hudobné správanie v rámci liturgických obradov.

Poznámky:

- ¹ Druhý vatikánsky koncil: Sacrosanctum concilium, čl. 19.
- ² Konečný, Anton: Problematika slovenského liturgického spevníka. Prešov : vydavateľstvo Michala Vaška, 1997, s. 15.
- ³ Weber, Max: Sociologie náboženství. Praha : Vyšehrad, 1998, s. 298.
- ⁴ Lexmann, Juraj: Liturgický spevník pre tretie tisícročie. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, s. 35.

Jasaj na chválu Pánovi

Úvodný spev

Text: Sr. Blandína Angelovičová OSU
Hudba: Vlastimil Dufka SJ

(♩ = 42)

1. Ja - saj na chvá - lu Pá - no - vi!
2. Naš moc - ný Pán je lás - ka - vý,
3. Zdvih - ni - me tvá - re strá - pe - né,

Ja - saj a chváľ ho zem ce - lá.
dob - rý je k nám a mi - lo - srd - ný.
jas je - ho tvá - re žia - ri nám,

Spie - vaj - me náš - mu Krá - ľo - vi,
Pred - stúp - me pred ne - ho s pies - ňou chváľ,
mi - lo - sr - den - stvo je slú - be - né,

s ple - sa - ním vstúp - me pred je - ho tvár.
dob - ro - tu Pá - na dnes kaž - dý chváľ.
ot - vor - me brá - ny, nech vstú - pi k nám!

Canto di attesa

(Spev očakávania)

Skladba je určená na Gratiarum

G. 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.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is labeled 'Man.' and contains a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is labeled 'Ped.' and contains a bass clef with a bass line of eighth and sixteenth notes, also beamed together. Both staves have a common time signature and a key signature of one sharp (F#).

Man. Ped.

The second system continues the musical score with two staves. The 'Man.' staff (treble clef) features a melodic line with various intervals and some slurs. The 'Ped.' staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with beamed eighth and sixteenth notes.

Man. Ped.

accelerando

The third system includes two staves. The 'Man.' staff (treble clef) has a melodic line with a 'tratt.' (tratto) marking above it. The 'Ped.' staff (bass clef) has a 'tratt.' marking below it. Both parts are marked with 'accelerando' above and below the staves, indicating an increase in tempo.

Man. Ped.

rall. tratt. Tempo

rall. tratt. f Tempo

The fourth system consists of two staves. The 'Man.' staff (treble clef) starts with a 'rall.' (rallentando) marking, followed by a 'tratt.' marking and a 'Tempo' marking. The 'Ped.' staff (bass clef) also starts with a 'rall.' marking, followed by a 'tratt.' marking and a 'f' (forte) dynamic marking, and then a 'Tempo' marking.

Man. Ped.

rall.

rall.

The fifth system consists of two staves. Both the 'Man.' (treble clef) and 'Ped.' (bass clef) staves are marked with 'rall.' (rallentando) above and below the staves, respectively, indicating a deceleration in tempo.

Ave Regina Caelorum

Francesco Soriano (1549-162)

Cantus

Re - gi - na cae - lō -

Altus

Re - gi - na cae - lō -

Tenor

A - ve Re - gi - na cae - lō -

Bassus

Re - gi - na cae - lō -

5

- rum. A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal - ve

- rum. A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal - ve

- rum. A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal - ve

- rum. A - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum. Sal - ve

10

ra - dix sal - ve por - ta ex qua mun - do lux est

ra - dix sal - ve por - ta ex qua mun - do lux est

ra - dix sal - ve por - ta ex qua mun - do lux est

ra - dix sal - ve por - ta ex qua mun - do lux est

15

or - ta. Gau-de Vir - go glo - ri - o - sa: su - per

or - ta. Gau-de Vir - go glo - ri - o - sa: su - per

or - ta. Gau-de Vir - go glo - ri - o - sa: su - per

or - ta. Gau-de Vir - go glo - ri - o - sa: su - per

21

o - mnes spe - ci - o - sa: Va - le, o val - de de - co -

o - mnes spe - ci - o - sa: Va - le, o val - de de - co -

o - mnes spe - ci - o - sa: Va - le, o val - de de - co -

o - mnes spe - ci - o - sa: Va - le, o val - de de - co -

27

ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra.

ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra e - xo - ra.

ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra.

ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra.

Viderunt omnes fines terræ

Mikolaj Zielenski
(1550-ca.1620)

1

Cantus
Vi - de - runt o - mnes fi - nes ter - ræ, vi -

Altus
Vi - de - runt o - mnes fi - nes ter - ræ,

Tenor
Vi - de - runt o - mnes fi - nes ter -

Bassus
Vi - de - runt o - mnes fi - nes

7

de - runt o - mnes fi - nes vi - de - runt, vi - de - runt

vi - de - runt o - mnes fi - nes ter - ræ,

- ræ, o - mnes fi - nes ter - ræ, vi - de - runt, vi - de - runt

- ter - ræ, o - mnes fi - nes ter - ræ, vi - de - runt o -

13

o - mnes fi - nes ter - ræ,

o - mnes fi - nes ter - ræ sa - lu - ta -

o - mnes fi - nes ter - ræ sa - lu - ta -

- mnes fi - nes ter - ræ





2
19

sa - lu - ta - re De - i nos - tri,
re, sa - lu - ta - re De - i nos - tri, sa - lu - ta - re
re, sa - lu - ta - re De - i nos - tri, sa - lu - ta - re
sa - lu - ta - re De - i nos - tri, sa - lu -

25

sa - lu - ta - re De -
De - i nos - tri, sa - lu - ta - re De -
De - i nos - tri, sa - lu - ta - re
ta - re De - i nos - tri,

31

- i nos - tri, sa - lu - ta - re, sa - lu -
- i nos - tri, sa - lu - ta - re De - i nos - tri,
De - i nos - tri, sa - lu - ta - re De - i
sa - lu - ta - re De - i sa - lu - ta - re,



Hudobná estetika v renesancii

MIRIAM MATEJOVÁ

K najplodnejším obdobiam v európskych dejinách bezpochyby patrí renesancia, epocha, ktorou začal prechod od stredoveku k novoveku. V tomto období dochádza k veľkým zemepisným objavom. Krištof Kolumbus sa doplavil do Novej zeme, Vasco da Gama objavil námornú cestu do Indie, Magelhaes oboplával Zem. Centrom hospodárskeho, politického a duchovného života sa stali zeme ležiace pri Atlantickom oceáne. Prevratné zmeny zaznamenali vedy, ktoré sa prikláňajú k pozorovaniu prírody, empirii. Rozvíja sa hlavne astronómia, geografia, filozofia. V astronómii vzniká nový vedecký názor - heliocentrizmus, pokladajúci slnko za stred vesmíru. Medzi jeho priekopníkov patrili Mikuláš Kopernik, Tycho de Brahe, Giordano Bruno, Galileo Galilei. Z technických vynálezov má pre kultúru zásadný význam vynájdenie kníhtlače Jánom Guttenbergom (1455) a notovej tlače Ottavianom dei Petrucci (1498).

Dochádza k mohutnému rozmachu miest, rozvoju remesiel, obchodu a poľnohospodárskej výroby, k postupnému prechodu k manufaktúre, zdokonaľovaniu výrobných prostriedkov. Zlepšené materiálne podmienky a vyššia životná úroveň stredných vrstiev viedli postupne k upúšťaniu od kontemplatívneho spôsobu života. Prejavilo sa to v snahe spríjemniť a skrásliť si život, v zameraní sa na krásu zmyslovú a svetskú. Človek začína veriť vo vlastné sily a rozum. Dôležitú úlohu v oblasti hospodárskej, politickej a kultúrnej zohráva meštianstvo, ktoré sa stáva vážnym konkurentom šľachty. V umeleckej oblasti má dokonca značnú prevahu, rovnako je tomu v návštevnosti škôl a univerzít. V cirkevnej sfére došlo tiež k mnohým zmenám. Jednota kresťanskej cirkvi bola narušená reformáciou. Jej iniciátormi boli husiti, po roku 1517 Martin Luther a v druhej polovici 16. storočia Ján Kalvín.

Niektoré hlavné znaky renesancie - príklon ku prírode, humanizmu, antike, môžeme nájsť už vo vrcholnom stredoveku (Tomáš Akvinský, sv. Bonaventúra, Dante Alighieri, Francesco Petrarca). Priekopníkmi filozofického a literárneho hnutia humanizmu, ktoré stálo pri zrode renesancie boli Francesco Petrarca (1304-374) a Dante Alighieri (1285-1321), autor Božskej komédie. Spolu s Giovanni Boccaciom (1313-1375) odmietli stredovekú scholastiku a hlásali návrat k dedičstvu antiky. Pod vplyvom marxisticko - leninskej estetiky sa zaužíval jednostranný pohľad na humanizmus a renesanciu, v ktorom sa nerozlišovali dve navzájom rozdielne ponímania tohto umenia a jeho duchovného pozadia. Je všeobecne známe, že v 12. storočí, kedy sa objavujú prvé zárodoky tohto umenia, sa renesancia napríklad u Františka z Assisi, Joachima z Fiore alebo u maliara Duccu spájala s novým prebudením kresťanského ducha, takže môžeme hovoriť o kresťanskej renesancii, vyžarujúcej svetlo a radosť. V ďalších storočiach sa však postupne pridružovali nové prvky, ktoré sa stále viac a viac

zameriavali na staroveké zdroje. *Kresťanskú renesanciu nepozorovane zastieral nábožensky neutrálny humanizmus, ktorý sa orientoval na antický ideál a uvoľňoval tvorčie sily v človeku. Rozdielnosť oboch hnutí nemôžeme prehliadať: kresťanská renesancia mala na zreteli duchovného človeka, kým humanizmu išlo o človeka prirodzeného. Temná stránka renesancie sa prejavuje v jej zmätenej nemravnosti. Potom, ako kresťanské hodnoty boli zatlačené do pozadia, na ich miesto nastúpilo pokresťanské pohanstvo.*¹ Veľmi dobre tento rozdiel vysvetľuje Ladislav Hanus, ktorý rozlišuje kresťanský humanizmus ako syntézu prírody a nadprírody a sekularizovanú renesanciu s pohanskými prvkami.² Termín renesancia po prvýkrát použil Giorgio Vasari (1511-1574), taliansky spisovateľ, výtvarný umelec, autor diela „Životopisy najvýznamnejších maliarov, sochárov a architektov“ (1550). Renesancia dostala svoje pomenovanie z dvoch príčin. Bola chápaná ako obrodzenie ľudstva (renewatio hominis), ale tiež ako znovuzrodenie minulosti, starobylej antickej kultúry (renewatio antiquitatis),³ ktorá sa stala vzorom a ideálom celého obdobia. Oduševnenie pre antiku nachádzame v umení, v ktorom ožívajú zabudnuté umelecké formy, literárne žánre, obnovuje sa estetická hodnota umenia, podceňovaná v predchádzajúcich etapách. Študovali a vykladali sa pôvodné rukopisy. Z antických filozofov sa veľkej popularite tešil Platón. Centrom platonizmu sa stala Akadémia vo Florencii, ktorá mala byť pokračovaním Akadémie athénskej (Platónova škola v Aténach). Najväčší rozkvet zaznamenala v druhej polovici 15. storočia, kedy na jej čele stál Marsilius Ficino (1433-1499), ktorý preložil do latinčiny dielo Platóna a Plotina. S Aristotelovou filozofiou sa renesancia zoznámila neskôr. Najviac prívržencov mala na prelome 15.-16. storočia. Centrom aristotelizmu bola univerzita v Padove.

Okrem filozofie, vied, obchodu je renesancia reprezentovaná umelcami, ktorých diela majú trvalú hodnotu. V literatúre vynikli Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, William Shakespeare, Miquel y Cervantes Saavedra, Lope de Vega. Vo výtvarnom umení Leonardo da Vinci, Raffaello Santi, Michelangelo Buonarroti, Sandro Boticelli, Donatello, Albrecht Dürer. Renesančnej hudbe a jej predstaviteľom sú venované nasledujúce kapitoly.

V oblasti estetiky zaznievali nové myšlienky, vychádzajúce z neskorej scholastiky. Do popredia sa dostáva individualizmus, osobnosť jednotlivca, kontakty s antickými zdrojmi, svetskosť a neduchovný charakter myslenia. K základným estetickým tézám renesancie patrili:

- krása je subjektívnou reakciou človeka, nie objektívnou vlastnosťou vecí
- krása má rôzne podoby a formy
- kresťanské renesančné umenie úzko súviselo s láskou k Bohu a bolo ňou preniknuté, o čom svedčí zachovaný výrok talianskeho renesančného maliara fra

Angelica: *Umenie vyžaduje veľmi veľa pokoja a ak sa majú maľovať výjavy z Kristovho života, ja nevyhnutne žiť s Kristom.*⁴

- krásne umenia nie sú už totožné s remeslami alebo s vedami

- umenie vzniká na základe potreby človeka vyjadriť svoje pocity, zážitky a myšlienky

- umenie je individuálne, slobodné, nie založené na do-držiavaní všeobecne platných kánonov

- pravda umelecká nemusí byť totožná s pravdou historickou alebo vedeckou

- umenie má pôsobiť na city človeka

- jednotlivé druhy umení nemusia byť porovnávané, pretože každé má inú hodnotu

- maliarstvo, literatúra, hudba patria medzi slobodné umenia, poznáme mená autorov umeleckých diel, kým v predchádzajúcom období boli anonymní.

Renesančná hudba sa stáva rovnocennou s ostatnými umeniami. Nemá však také typické znaky renesančného umenia ako výtvarné umenia a literatúra. Hudba je pestovaná nielen na kráľovských a kniežacích dvoroch, ale aj v menších šľachtických salónoch a meštianskych kruhoch. Charakteristický pre renesančný hudobný štýl je viachlas, ktorý má jednotlivé hlasy rovnocenné. V polyfónii sa využíva ako základný prostriedok imitácia, postupné preberanie melódie jednotlivými hlasmi. Hudba smeruje k princípom durovej a molovej tonality. Podľa anglického vzoru mali čoraz pevnejšiu pozíciu tercie a sexty, oproti dovtedajším kvintám a oktávam. V oblasti duchovnej je hudba silno viazaná na zrozumiteľný text, ktorý nesmela zastierať prílišnou komplikovanosťou. Renesančnej hudbe 15.-16. storočia sa na rozdiel od výtvarného umenia, prekvitajúceho v Taliansku, darilo v Nizozemsku.

Nizozemské školy, ktoré poznáme pod názvom franko - flámske, predstavovali vrcholnú fázu vo vývoji viachlasnej hudby. Obdobie nizozemských škôl považujeme za zlatý vek kontrapunktu, v ktorom sa rozvíja voľná a prísna imitačná technika. Obľúbenou formou sa stal kánon, nazývaný aj fuga alebo consequenza. Používali sa jeho rôzne formy: račí, zrkadlový, hádankový, nekonečný... . V rámci franko - flámskych škôl nachádzame štyri skladateľské generácie. Prvá mala svoje korene v anglickej kontrapunktickej škole. V jej čele stál John Dunstable (1380-1453), anglický skladateľ a matematik, autor slávneho chasonu *O rossa bella*. Hlavnými osobnosťami tejto generácie boli Gilles Binchois (asi 1400-1460), maestro di cappella Filipa Dobrého Guillaume Dufay (1400-1474). V druhej skladateľskej generácii vynikli Jean Ockeghem (asi 1425-1494), pôsobiaci o. i. v službách francúzskeho kráľa Karola VII. a Jacob Obrecht (asi 1450-1505). Tretiu vývojovú fázu franko - flámskej hudby zastupujú Josquin Despréz (1450-1521) a jeho žiak Jean Mouton (1458-1522). Nicolas Gombert (asi 1500-1556), Clemens non Papa (asi 1510-1558), vlastným menom Jacques Clément a francúzsky skladateľ Clément Jannequin (asi 1475-1560) reprezentujú štvrtú generáciu.

V období vrcholnej renesancie sa opäť dostáva do popredia Taliansko. Hlavným centrom hudobnej kultúry sa stal Rím, kde pôsobil Nizozemčan Jacob Arcadelt(?),

ktorý spolu s Adrianom Willaertom (1489-1562), zakladateľom benátskej školy, vynikli hlavne v oblasti madrigalovej tvorby. Hudobná renesancia bola dovŕšená v diele Giovanni Pierluigi da Palestrinu (1525-1594), kapelníka a pápežského skladateľa, najvýznamnejšieho zástupcu tzv. rímskej školy. Po Tridentskom koncile (1545-1562), ktorý o. i. kládol veľký dôraz na jasnú, akordicky prehľadnú hudbu, bol Palestrina poverený pápežom Gregorom XIII. zrevidovať gregoriánsky chorál. Jeho skladby sú považované za vrchol cirkevnej hudby. Najznámejšou je 6-hlasná Missa papae Marcelli, venovaná pápežovi Marcellovi II. Súčasníkom Palestrinu bol Orlando di Lasso (1532-1594), najvýznamnejšia syntetická osobnosť vrcholnej renesancie. Prechod k barokovému, harmonickému spôsobu myslenia predstavuje tvorba Andreu Gabrielliho (asi 1510-1586) a predovšetkým jeho synovca Giovanni Gabrielliho (1557-1612). Obaja boli zástupcami benátskej školy a v ich diele vyvrcholil polychorický sloh.

Renesančná estetika prešla v priebehu 15.-16. storočia zložitým vývojom. Prekročila hranice jednej krajiny a okrem Talianska sa rozvíjala vo Francúzsku, Anglicku, Španielsku či Nizozemsku. V rámci periodizácie renesančnej estetiky môžeme hovoriť o troch etapách:

1. renesancia predklasická, nazývaná quattrocento (zhruba 15. storočie)
2. renesancia klasická (prelom 15.-16. storočia)
3. renesancia poklasická (zvyšok 16. storočia)

Renesancia predklasická

Z renesančných umelcov v teórii umenia a estetiky vynikli iba niektorí. Patrí k nim Leone Batista Alberti a Leonardo da Vinci. **Leone Batista Alberti** (1404-1472) žil a tvoril v období predklasikkej renesancie. Bol všestranným umelcom a teoretikom umenia. Písal rozmanité literárne diela, komédie, novely, dialógy, poviedky, uverejňoval detské práce, maľoval, sochárčil, bol jedným z prelomových renesančných architektov. Napísal tri veľké práce: *De Pittura* - traktát o maliarstve, *De re aedificatoria* - desať kníh o architektúre, *De statua* - kratší traktát o sochárstve. Traktáty obsahujú mnohé praktické, profesionálne údaje. Traktát o maliarstve napísal, aby povzniesol toto umenie z nízkeho stavu remesla do postavenia obhajcu a predstaviteľa súčasného myslenia. Traktáty rozoberajú tiež všeobecné otázky estetiky. Krásu Alberti definoval ako „harmóniu“, založenú na vzájomnom súlade častí. Tvrdil, že harmonické proporcie sú rovnako príjemné pre zrak aj sluch: *Istotne tie isté čísla, ktoré spôsobujú že súzvuk hlasu je nezvyčajne príjemný pre ucho, naplňujú čarovnou rozkošou aj oči a ducha. Preto všetky zásady proporcie prevezmeme od hudobníkov, ktorí tieto čísla veľmi dobre poznajú.*⁵

Z hudobnej harmónie a nauky o nej Alberti vychádzal, keď upozorňoval staviteľov fasády baziliky sv. Františka z Rimini na proporciu drevených podpier, pretože: *... ak by sa táto proporcia zmenila, zničila by sa vraj hudobnosť architektonickej konštrukcie.*⁶ Krásne veci museli byť však aj účelné a primerané, čo bol názor známy už v starovekej estetike. Hlavným cieľom umenia je dosiahnutie krásy. Umenie má napodobovať prírodu, ale podľa



Albertiho si môže umelec z nej vybrať to najlepšie a vo svojej tvorbe dokonca prírodný vzor prevýšiť. Umenie je zrkadlo nastavené originálu.

Najväčšou postavou hudobnej teórie a estetiky quattrocenta bol **Johannes Tinctoris** (1435-1511). Tento hudobník, pedagóg, teoretik pochádzal z Nizozemska, ale dlhý čas pôsobil v Taliansku na dvore Ferdinanda Aragónskeho v Neapole. Má početné traktáty o hudbe (v roku 1475 uverejnil prvý hudobný slovník), ktoré vyšli v roku 1876 v IV. zväzku Scriptorum de musica mediæ ævi. Otázky estetické rozoberá traktát *Complexus effectuum musicae*, ktorý je zhrnutím najdôležitejších nesko-roantických a stredovekých teórií.⁷ Stredobodom záujmu Tinctorisa bola hudobná prax, ku ktorej zaujal kladný

postoj. V spisoch sa často odvolával na svojich súčasníkov – Dunstaba, Binchoisa, Dufaya a ďalších. Názor Tinctorisa na hudbu vychádzal z tradičných matematických základov. Tinctoris písal, že hudba je podriadená matematike, ale zdôrazňoval aj jej emocionálny obsah a úlohu tešiť poslucháča. Odmietol teóriu „musica mundana“ a hlásal myšlienku, že existuje len počuteľná, zmyslami vnímateľná hudba.⁸ Tinctoris sa zaoberal aj problematikou konsonancie v hudbe. Dospel k názoru, že roz-

hodnúť o tom, či je určitý súzvuok konsonantný – ľubozvučný, alebo nie, možno iba na základe subjektívneho estetického pôžitku. Konsonancia je teda takým súzvu-
kom, ktorý je príjemný pre sluch a nie je závislý od matematických vzťahov.

Tinctoris venoval pozornosť pôsobeniu hudby v špeciálnom traktáte. Písal o náboženskom, estetickom, hedonickom pôsobení hudby a jej účinky zhrnul do dvadsiatich bodov. Ako jeden z prvých teoretikov tvrdil, že hudba je umením a nie vedou. Hudobná teória prestala byť vzorom a predpisom, podľa ktorého majú byť tvorené hudobné diela. Začína sa prispôsobovať jestvujúcim skladbám a stáva sa zovšeobecnením toho, čo dosiahla prax.

Renesancia klasická

V období klasickej renesancie došlo k veľkému rozvoju výtvarných umení. Poézia, hudba, vedy nedosiahli takú úroveň, ako maliarstvo, sochárstvo či architektúra.

K najvýznamnejším predstaviteľom klasickej renesancie a jej teórie patrili **Leonardo da Vinci** (1452-1519).

O umeleckých názoroch Leonarda da Vinci vypovedá Traktát o maliarstve. Nie je vlastným výtvorom umelca, ale kompiláciou, ktorú zostavili jeho žiaci. Leonardo da Vinci narábal so starým, gréckym pojmom umenia, ktorý zahŕňal aj remeslá. Pozornosť venoval hlavne maliarstvu. V rozpore s tradíciou ho označil za slobodné umenie a to preto, lebo je tvorivé. Tým prešiel od definície umenia ako produkcie k jeho definovaniu ako tvorby.⁹ Za najdokonalejšie umenie považoval maliarstvo, dokonalejšie než hudba, poézia, sochárstvo. Vysoké hodnotenie maliarstva vychádzalo z dvoch základných téz. Prvá sa týkala intenzity pôsobenia diela na zmysly a druhá ušľachtlosti zmyslov. Za najdokonalejší ľudský zmysel považoval zrak. Na zrak pôsobí maliarstvo

a preto je z umení najdokonalejšie. Hudba nie je taká hodnotná, pretože ju vnímame sluchom, ktorý je menej dokonalý a spoľahlivý než zrak. Nevýhodou hudby bolo aj to, že zaniká hneď po predvedení, nemôže zachytiť veci v prírode a mimo nej.

Antický princíp napodobenia – mímézis, sa v renesančnom umení opäť dostáva do popredia. Mimetický princíp sa nazýval „princípom zrkadla“. Maliarstvo, ktoré mimetický princíp využívalo, bolo mnohými renesančnými umelcami a teoretikmi vysoko ce-

nené. Leonardo da Vinci písal: *Najchvályhodnejšie je maliarske dielo, ktoré sa najväčšmi zhoduje s reprodukovanou vecou. Hovorím to preto, aby sa zahabili tí, ktorí chcú opravovať diela prírody.*¹⁰ Maliarom radí, aby sa stali umelcami v napodobovaní všetkých prírodných tvarov, obrazov, predmetov a farieb. Ich rozum má byť podobný zrkadlu, inak maliar nedosiahne svoj cieľ.¹¹

O polstoročie mladší ako Tinctoris je ďalší hudobný teoretik 16. storočia **Glareanus** (1488-1563). Vlastným menom sa tento švajčiarsky vedec a hudobný teoretik volal Heinrich Loris, no pretože pochádzal z kantónu Glarus, nazvali ho Glareanus. Vo svojich názoroch na hudbu bol konzervatívnejší než Tinctoris. Z diel sú najvýznamnejšie *Isagoge in musicien* a *Dodekachordon*. *Dodekachordon* priniesol rad príkladov súčasnej hudby a zavýšil stredoveký tónový systém uznaním ďalších dvoch modov, novodobej dur a mol tóniny. Glareanus delil hudbu tradičným spôsobom na teoretickú a praktickú. Teoretická hudba je: ... *schopnosť poznávať rozdiely medzi vyššími a nižšími tónmi*. V tejto definícii vychádzal z Boethia. Praktickú hudbu charakterizoval ako: ...

Glareanus



Heinrich Glareanus. Kresba H. Holbeina, nachádzajúca sa v traktáte *Stultitiae laus* Erazma z Rotterdamu, Bazilea 1515

*schopnosť správne modulovať – zachovať správny rytmus a výšku v speve podobne ako sv. Augustín.*¹²

Glareanus vo svojich spisoch odmietol idealizovanie kontrapunktu a zložitosť nizozemskej polyfónie a to ešte pred vystúpením Florentskej cameraty. Chválil dielo Josquina Despréz, ktorý vo svojej tvorbe využíval jednoduchšie prostriedky, slúžiace na vyjadrenie afektov, ale aj prehľadnejšiu kompozíciu. Na prvé miesto kládol Glareanus v hudbe jednohlasný spev, ktorý považoval za primárneho nositeľa citu.

Významným centrom renesančnej hudby boli Benátky, v ktorých pôsobil aj najznámejší teoretik svojej doby **Gioseffo Zarlino** (1517-1590). Bol žiakom zakladateľa benátskej školy Adriana Willaerta. Je autorom traktátov *Institutioni Harmoniche*, *Dimonstrationi Harmoniche* a *Sopplimenti Musiccali*. Jeho najväčší význam spočíva v objave dualistickej povahy harmonickeho systému. Hudobno - teoretické názory Zarlina vychádzali zo zovšeobecnenia vtedajšej talianskej hudobnej praxe, predovšetkým harmonickej polyfónie Willaertovskej benátskej školy. Hugo Riemann právom označil Zarlina za otca modernej hudobnej teórie.¹³

Zarlino poprel starú tézu platnú počas celého stredoveku. Hudbu nepovažoval len za matematickú disciplínu. Definoval ju síce ako vedu, ale zároveň nepoprel, že je aj umením. Celú oblasť hudby rozdelil na dve časti: filozoficko - matematickú (*scientia*) a estetickú (*arte*). Písal: *Kto chce súdiť o akejkoľvek veci patriacej do umenia, musí postihnúť obidve tieto časti. Musí byť skúsený tak v oblasti vedy, čiže v teórii, ako aj v oblasti umenia, ktorá zase spočíva v praxi.*¹⁴ V súlade s tradíciou rozlišoval dva druhy hudby: *musica munda* a *musica humana*. O ľudskej hudbe napísal, že je harmóniou, ktorú môže spoznať každý, kto obráti pohľad do svojho vnútra.

Renesancia poklasická

Koncom 16. storočia došlo k veľkým zmenám v oblasti hudby. Menia sa názory na hudbu, rieši sa jej vzťah ku slovu. Podnet vyšiel z Florentskej cameraty, ktorá prišla s programom návratu k antickému hudbe. Podľa Władysława Tatarkiewicza to bol oneskorený prejav renesančného postoja, ktorý sa oveľa skôr prejavil vo výtvarnom

umení a v literatúre.¹⁵ Florentskú cameratu tvorila skupina vzdelaných hudobníkov, básnikov, vedcov, ktorí sa schádzali v dome grófa Giovanniho di Barda, neskôr u Jacopa Corsiho. Členmi cameraty boli básnici Otavio Rinuccini, Gabriello Chiabrera, hudobníci Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio Cavalieri. Ideovým vodcom sa stal Vincenzo Galilei, otec slávneho hvezdára a matematika.

Florentská camerata bola v opozícii proti kontrapunktu a polyfónii, ktorú pokladala za nezrozumiteľnú, vykonštruovanú. Giovanni di Barda radil hudobníkom: *Pri komponovaní sa usilujte o to, aby sa text dal čo najrozumiteľnejšie deklamovať a nedopustíte, aby vás kontrapunkt zvedol na sčestie. O koľko je duša vzácnejšia od tela, o toľko je text vznešenejší od kontrapunktu.*¹⁶

Vincenzo Galilei bol zo všetkých členov cameraty hudobne najvzdelanejší, obdivoval antickú hudbu a kultúru. Snahy Florentskej cameraty zhrnul vo svojom diele z roku 1581 *Dialogo della musica antica e della moderna*. Svoje teoretické názory uplatnil v prvých pokusoch o monódiu. Ako podklad mu slúžili texty: Ugolinov žalospev z Božskej komédie Dante Aligieriho a časti Jeremiášových nárekov. Hudba sa nezachovala. Vincenzo Galilei bol žiakom Gioseffa Zarlina, u ktorého získal systematické hudobné vzdelanie. Neskôr sa vzdelával v Ríme u Girolama Meia, objaviteľa jednej z pamiatok antického hudby (*Mesomedove hymny*). Vo svojom spise *„Dialogo...“* vychádzal z názorov antických filozofov. Išlo hlavne o myšlienky Platóna a Aristotela. Východiskom mu bola Platónova téza o dvoch typoch umenia. Jeden poskytuje len potešenie (kontrapunktická hudba), druhý je myšlienkovito obsažný (antická hudba).

Na základe toho vyhlásil polyfóniu za „zdegenerovanú“. Písal: *Jediným cieľom dnešných kontrapunktikov je poskytnúť potešenie uchu, ak to vôbec možno nazvať potešením. Naproti tomu antická hudba sa snažila v poslucháčovi vzbudiť tie pocity, ktoré naplňali skladateľa. Najpodstatnejšou časťou hudby je jej ideový obsah tlmočený textom, a nie proporcionalita jej častí, ako to hlásajú predstavitelia modernej praxe.*¹⁷

Predstavitelia Florentskej cameraty presadzovali takú hudbu, v ktorej na prvom mieste stálo slovo, básnický text. Rytmus a tón boli druhoradé, čisto inštrumentálnej



Claudio Monteverdi - akvarel z rukopisu G. Grevenbrocha *Gli abiti dei Veneziani*



hudbe vyčítali členovia Florentskej cameraty neprirodzenosť. Z týchto estetických úvah sa zrodil nový skladobný sloh – sprevádzaný sólový spev, monódiá. Monódiá vyústila do trojakého spôsobu vyjadrenia: stile recitativo (sólový spev s nástrojovým sprievodom), stile rappresentativo (sólový spev, prispôsobený dramatickej akcii, znázorňujúci duševné stavy a dianie na javisku), stile narrativo (štýl naratívny, vyznačujúci sa väčšou rytmickou hybnosťou a častejším zotrúvaním na jednom tóne).

Výsledkom teórie Florentskej cameraty bol nový hudobný útvar – opera. Hudba k prvej opere Dafné (Peri, Rinuccini) sa nezachovala. Ďalšou bola Euridice (Caccini, Rinuccini), uvedená v roku 1600, pri príležitosti svadby Márie Medici s Henrichom IV. v paláci Pitti vo Florencii. Úspechy prvých oper boli veľké i keď nešlo o opery v pravom slova zmysle, o čom svedčia ich názvy – *dramma per musica* (dráma s hudbou). Umelecké a estetické názory Florentskej cameraty sa naplno zrealizovali až v diele **Claudia Monteverdiho** (1567-1643), jedného z troch veľkých reformátorov opery. Prvou reformnou operou je *Orfeo*, ktorú Monteverdi nazval „*La favola in musica*“ (príbeh v hudbe). Opera v Taliansku mala niekoľko vývojových štádií: rímska opera (tzv. zborová), benátska opera (tzv. sólistická) a neapolská opera (tzv. koncertná). Okrem Talianska sú jej centrami Nemecko, Francúzsko a Anglicko.

Okolo roku 1600 sa začali dejiny novovekej estetiky písať aj v Anglicku. Jedným z jej predstaviteľov bol **Francis Bacon** (1561-1626), zakladateľ novej filozofie racionalizmu. Jeho úsilie o „veľkú obnovu vied“ významne ovplyvnili Ján Amos Komenského. Veľkú pozornosť venoval poézii. Z troch druhov básnictva – epického, dramatického, alegorického si cenil najviac alegorické, ktoré najlepšie slúži náboženstvu, používa symboly a alegórie. Poéziu považoval za výtvor predstavivosti, dielo nespútané pravidlami, skutočnosťou. Ostatné druhy umenia mali v Baconovom systéme iné postavenie. Umenia neboli vecou poznania ako poézia, ale spôsobmi poskytovania dobra. Rozlišoval štyri hlavné dobrá – zdravie, krásu, silu a poskytovanie slasť. O zdravie sa stará medicína, o krásu kozmetika, o silu atletika a o pociťovanie slasť hedonistika. Do hedonistiky zaradil Bacon rad umení, ktoré delil podľa zmyslov. Očiam poskytuje najviac slasť maliarstvo, ušiam hudba. Písal: ... *ušiam zasa poskytuje pôžitok hudba, rovnako vokálna aj vyludzovaná rozličnými dychovými i sláčikovými nástrojmi*.¹⁸

Výtvarné umenia a hudbu zaradil Bacon medzi slobodné umenia, nakoľko pôsobia na „najvycibrenejšie“ zmysly – zrak a sluch. Výtvarné umenia a hudbu charakterizuje krása, novosť, sloboda, čo nie je typické pre všetky ľudské umenia. Preto Bacon chápal maliarstvo a hudbu ako hranice medzi poéziou a ostatnými umeniami.

Poznámky:

¹ NIGG, W.: *Kniha kajčovníků, Devět portrétů*. Brno : Cesta, 2000, s. 112-113.

² HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. Bratislava : Lúč, 1995, s. 195.

³ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 42.

⁴ MARITAIN, J.: *Umění a scholastika*. Olomouc, 1933, s. 69-70.

⁵ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, str. 90.

⁶ ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava : Opus, 1983, s. 92.

⁷ ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 95.

⁸ ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 96.

⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 120.

¹⁰ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 126.

¹¹ GILBERTOVÁ, K.E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. 1965, s. 141

¹² TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 210.

¹³ FUKAČ, J.: *O studiu hudební vědy*. Praha : SPN, 1964, s. 19.

¹⁴ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 210.

¹⁵ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 207.

¹⁶ ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 109.

¹⁷ ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 108.

¹⁸ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 263.

Literatúra:

BUKOVINSKÁ, J.: *Malá encyklopédia hudby I. Starovek – stredovek – renesancia*. Košice : Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo, 1999.

GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha : SNKLU, 1965.

GRAHAM, G.: *Filosofie umění*. Brno : Barrister a Princi-pal, 2000.

HANUS, L.: *Človek a kultúra. Filozofická esej*. Bratislava : Lúč, 1997.

HANUS, L.: *Kostol ako symbol. Kapitoly o sakrálnej architektúre*. Bratislava : Lúč, 1995.

HANUS, L.: *Rozprava o kultúrnosti*. Spišské Podhradie : Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1991.

JŮZL, M. – PROKOP, D.: *Úvod do estetiky*. Praha : Panorama, 1989.

KOUBA, J.: *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*. Praha : Editio Supraphon, 1988.

MICHALOVÁ, E.: *Estetika hudby. Úvod do problematiky*. Banská Bystrica : FHV UMB, 2001.

MICHALOVÁ, E.: *Hudobná estetika*. Zvolen : Vydala VŠLD, 1990.

NIGG, W.: *Kniha kajčovníků. Devět portrétů*. Brno : Cesta, 2000.

SOKOL, J.: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Praha : Vyšehrad, 1998.

SOURIAN, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha : Victoria Publishing, a. s., 1994.

STORIG, H. J.: *Malé dějiny filozofie*. Praha : Zvon. České katolické nakladatelství, 1991.

ŠAFAŘÍK, J.: *Dějiny hudby*. Praha : Vydala Učitel'ská unie, 1992.

TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. Bratislava : Tatran, 1991.

UTITZ, E.: *Dějiny estetiky*. Praha : Edícia Orientace, nakladateľstvo NČVU, 1968.

Výročia významných skladateľských osobností



Giacomo Carissimi
1605-1674
400. výročie

Taliansky skladateľ, pedagóg (jeho žiakmi boli o.i. Pietro Antonio Cesti, či Marc-Antoine Charpentier) a priekopník barokovej cirkevnej hudby, neviazanej na liturgiu. Od roku 1649 pôsobil v kostole sv. Marcela v Ríme. Písal pre intelektuálnu kongregáciu

Oratoria del Crocefisso (oratorio = modlitebňa), uprednostňujúcu pasívne počúvanie latinských motet pred účasťou na speve láud v národnom jazyku. Tvoril v novom, afektovom dramatickom slohu, prevzatom z talianskej opery. Bol prvým veľkým tvorcom latinského oratória na biblické texty, s pružnou rytmikou recitatívov a pôsobivou deklamačnou účasťou zborov, ktoré ňou už majú dramatickú funkciu. Komponoval omše, motetá, ale tiež menej populárne cirkevné kantáty, v ktorých však naplno uplatnil svoje nápadité a často až experimentálne kompozično-technické majstrovstvo. Zachovalo sa 16 oratórií, napr.: Jefta, Jonáš, Baltazár, Judicium Salomonis atď.

Gabriel Fauré (1845-1924)
160. výročie

Francúzsky skladateľ, organista a pedagóg, žiak o.i. Saint-Saënsa, pedagóg Ravela. Skomponoval výnimočné diela duchovnej hudby (motetá, omše, Requiem). Jeho hudba sa vyznačuje jasnosťou a čistotou slohu, originálnym harmonickým jazykom a jemnou inštrumentálnou farebnosťou.

Girolamo Cavazzoni (c1525-c1565)
480. výročie

Tvorba tohto talianskeho organistu znamená dôležitý krok vo vývoji samostatného organového slohu, najmä polyfónneho ricercaru. Pôsobil na dvore v Mantue. Jeho organové dielo sa zachovalo v dvoch knihách. Prvá z nich – *Intavolatura cioè ricercari, canzoni, himni, magnificat...* – je z roku 1541. Jeho ricercari sú v motetovej forme s fúgovanými časťami. V kanzonách spracúva motívy prenesené zo svetských šansónov.



Johann Joseph Fux
(1660-1741)
345. výročie

Rakúsky skladateľ a teoretik, najvýznamnejší majster rakúskeho vrcholného baroka. Pôsobil ako organista vo Viedni, dvorný komponista a prvý kapelník a tiež ako kapelník v Dóme sv. Štefana vo

Viedni. Skomponoval partyty, sonáty, 18 opier, 50 omší, 3 rekvie a množstvo ďalšej chrámovej hudby. Jeho dielo Gradus ad Parnassum bolo dlho autoritatívnu učebnicou klasického kontrapunktu, vychádzajúceho z Palestrinových zásad. Fuxova znovuobjavená skvostná cirkevná hudba zažíva v súčasnosti nebývalú interpretačnú i percepčnú renesanciu.

Henry Purcell (1659-1695)
310. výročie

Organista, spevák a najvýznamnejší anglický skladateľ 17. storočia. Už ako chlapec spieval v zbere Chapell Royal, 8-ročný komponoval. Po mutácii (1673) sa stal asistentom Johna Higestona, ktorý bol správcom kráľovských nástrojov. V rokoch 1674-78 ladil organ vo Westminster Abbey. Zároveň začal komponovať pre rôzne potreby



a príležitosti znovu sa prebúdzajúceho londýnskeho spoločenského života. V 1683 bol menovaný za správcu organa a kráľovských nástrojov. Purcell svoje aktivity delil medzi potreby kráľovského dvora a londýnskych divadiel, no z tejto doby sa zachovalo pomerne málo informácií o jeho živote. Jeho skorá smrť a pohreb však prebiehali s vedomím, že odišiel najväčší anglický hudobník.

K najstarším zachovaným skladbám H. Purcella patria fantázie pre sláčikový súbor (1680), ktoré završujú anglickú tradíciu consort music. Čoskoro sa začal oboznamovať s talianskym štýlom, čo sa prejavilo v jeho vokálnej, scénickej i inštrumentálnej hudbe. Purcellove piesne, ktoré začali súborne vychádzať v antológii Orpheus Britannicus krátko po jeho smrti, priniesli úspešnú syntézu anglického jazyka s výdobytkami talianskeho baroka. Recitativo a aria sa stali pevnou súčasťou aj jeho dramatických a vokálno-inštrumentálnych kompozícií. Purcellove javiskové kompozície priniesli hudbu k už jestvujúcim hrám (Dioclesian, The Fairy Queen, The Tempest, The Indian Queen). King Arthur však bol koncipovaný ako literárno-hudobný útvar a Dido and Aeneas (1689) je skutočnou opernou kompozíciou.

Významnú zložku jeho diela tvoria ódy, kantátové kompozície pre sóla, zbor a orchester, ktorých uvádzanie na Nový rok, na kráľove (kráľovnine) narodeniny a pri návrate kráľa z návštevy sa stalo tradíciou za čias Karola II. Najvýznamnejšie sú však Purcellove ódy na deň svätej Cecílie – Welcome to all the pleasures (1683) a Hail Bright, Cecilia (1692). Podobne aj rozsiahla Purcellova sakrána tvorba spája tradície anglického anthemu s výdobytkami talianskeho štýlu.

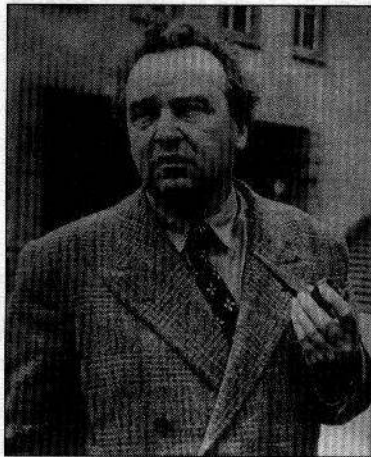


Georg Friedrich Händel (1685-1759)
320. výročie

Popredný predstaviteľ európskej hudby neskorého baroka. Autor o.i. prvých koncertov pre organ s orchestrom (najvýznamnejších je 6 koncertov op. 4 a op. 7) a vrcholných diel barokového oratória. Purcellovskú zborovú polyfóniu v nich vtmelil do svojho slohu, vychádzajúceho z nemeckých a talianskych vzorov. Vrchol anglikánskej cirkevnej hudby predstavuje jeho 12 veľkých orchestrálnych kantát, Korunovačný anthem, či Dettinenské Te Deum. Zrelá oratoriálna tvorba pozostáva z 22 diel. Zastúpený je v nich typ tzv. zborovej opery (Jozef a jeho bratia), zborovej kantáty (Óda na deň sv. Cecílie), vrcholné monumentálne zborové drámy (Deborah, Júda Makabejský, Izrael v Egypte) i epicky koncipovaná forma (Mesiáš). Spojením rozličných európskych zborových techník dvoch storočí vytvoril nový zborový sloh. Vyznačuje sa výrazovou silou, plastickou obraznosťou, plnosťou hudby a leskom barokovej monumentality.

Arthur Honneger (1892-1955)
50. výročie

Francúzsko-švajčiarsky skladateľ a významný tvorca oratórií v 20. storočí, gravituje podstatnou časťou svojej tvorby práve do sféry tzv. duchovnej hudby. Jeho inšpiračné pramene i mnohé diela však boli nanajvýš rôznorodé – od hudobného vysporadúvania sa s technizovanou civilizáciou či športom, cez džezové vplyvy,



lyrický impresionizmus i atonalitu až po neoklasicistické tendencie. Neoklasický prístup sa z dnešného pohľadu javí ako rozhodujúci pre kompozíciu najzávažnejších Honnegerevých skladieb s hlbokým myšlienkovým dosahom a humanistickým poslanstvom. Jedná sa najmä o jeho päť symfónií a viaceré oratória, vrátane poslednej Vianočnej kantáty. Podal v nich dôkaz excelentného zvládnutia kompozičných techník starých majstrov spolu s využitím moderných skladateľských prístupov.

Hoci Honneger patril ku generácii so smutnou skúsenosťou dvoch svetových vojen, čo sa prejavilo aj v jeho diele, podstata jeho hudobného poslania je pozitívna, založená na viere v človeka a v život.

Gustav Mahler (1860-1911)
145. výročie

Rakúsky skladateľ a dirigent, posledný veľký predstaviteľ viedenskej romantickej školy. V jeho dielach sa odrážajú humanizmus i pesimizmus, filozofická hlbavosť, viera a rezignácia i ďalšie protiklady umelcovho vnútorného života. Majstrovsky stvárnené symfónie sú konci-

pované v mohutných dimenziách, obohacovaním a rozširovaním tradičnej formy. V štyroch symfóniách použil sólové hlasy a zbor, symf. formu rozšíril na päť a viac častí. Zhudobňoval texty Klopstocka, Rueckerta, Goetheho, ale aj latinský hymnus *Veni Sancte Spiritus* v 1. časti svojej Symfónie Tisícov (č. 8 Es dur).

Camille Saint-Saëns (1835-1921)
170. výročie

Francúzsky skladateľ, organista a klavírny pedagóg. Jeho diela vynikajú uhladeným stvárnením, farbistou inštrumentáciou a melodickou lahodnosťou. Vytvoril hodnotné diela cirkevnej hudby: Vianočné oratórium, Omša, kantáty, Requiem. Je tiež autorom známej Organovej symfónie s orchestrom i vzácných diel pre sólový organ.

Paul Hindemith (1895-1963)
110. výročie

Nemecký neoklasický skladateľ. Významný autor koncertov pre organ a orchester v 20. storočí. Pre organ tiež vytvoril originálne sólové sonáty.

Johann Nepomuk David (1895-1977)
110. výročie

Nemecký skladateľ, organista a zbormajster. Riaditeľ konzervatórií v Lipsku a Salzburgu, profesor kompozície v Stuttgarte. V cirkevnej hudbe nadväzuje na barokové tradície, najmä bachovskú polyfóniu. Autor početných a významných diel pre sólový organ i pre organ s orchestrom (Introitus, chorál a fúga, Koncert, partyty atď.).

Marco Enrico Bossi (1861-1925)
80. výročie

Taliansky skladateľ a organista katedrály v Como, pedagóg v Neapoli, Bologni a v Ríme. Autor početných diel pre organ a organovej školy. Vytvoril tiež organový koncert s orchestrom.

Dmitrij Stepanovič Bortňanskij (1751-1825)
180. výročie

Ukrajinský skladateľ, študoval v Petrohrade u B. Galuppiho, v štúdiu ďalej pokračoval v Benátkach. Dôležitá časť jeho tvorby spočíva v liturgickej hudbe východných kresťanov. Vytvoril 35 chrámových koncertov, hymny, žalmy a veľa ďalších skladieb. Nazývajú ho ukrajinským Palestrinom.





Adam Michna z Otradovic (1600-1676)

405. výročie

Český skladateľ, organista a básnik, najvýznamnejší zjav českého raného baroka. V latinských chrámových skladbách vychádza z benátskej školy (Magnificat, žalmy, Requiem). Svojimi piesňami na české spevy významne ovplyvnil český cirkevný spev. Mnohé zľudovali a spievajú sa dodnes. Vyšli v kancionáloch *Czaska Marynska muzyka*, *Swato-Ročnýj Muzyka* a *Lautna Czeska*.

Heinrich Schütz (1585-1672)

420. výročie

Po štúdiách na marburskej univerzite podnikol cestu do Talianska, v rokoch 1609-12 bol v Benátkach žiakom G. Gabrieliho. V 1617 sa stal dirigentom na drážďanskom kniežacom dvore, počas 30-ročnej vojny pôsobil v Kodani, neskôr opäť v Drážďanoch. Jeho tvorba predstavuje syntézu motetovej sadzby franko-flámskej polyfónie a talianskej zvukovosti s tradíciami nemeckej duchovnej hudby. Ťažisko jeho tvorby spočíva v duchovnej hudbe, najmä v oratóriách (*Weihnachtsoratorium*) a duchovných koncertoch. Pozoruhodné sú jeho motetá, madrigaly a žalmy. Do nemeckej duchovnej hudby zaviedol podľa talianskeho vzoru dramatický, monodický sloh. Využíval dvojité zbory a kontrastné kombinácie hlasov i dramatickosť sólového spevu.

Jan Dismas Zelenka (1679-1745)

260. výročie

Český skladateľ, študoval v Prahe, Viedni a v Taliansku. Pôsobil ako kontrabasista a neskôr dvorný skladateľ v Drážďanoch. Tvorca organových skladieb, troch oratórií, dvadsiatich omší a 150 žalmov na český text. Jeho štýl je harmonicky bohatý, s účinným využívaním priťažných harmónií, dôsledne vychádza z afektového posolstva textu.

Arnolt Schlick (c1455-c1525)

550. výročie

Organista a teoretik, skoncipoval v roku 1511 svojim „Zrkadlom organárov a organistov“ prvé známe dielo o organovom staviteľstve a organovej hre. Zachovali sa tiež jeho organové skladby v Tabulatúre z roku 1512 (*Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten*). V 20. storočí vyšli vo vydavateľstvách Schott a Merseburger.

Thomas Tallis (1505-1585)

500. výročie

Organista v Essexe, Oxforde a v Cantenbury, neskôr člen kráľovskej kapely a spolu s W. Byrdom kráľovský organista. Na základe privilégia vydával v Londýne hudobniny, vrátane vlastných skladieb pre potreby anglikánskej cirkvi. Zachovali sa od neho organové prevedenia bohoslužobnej vokálnej hudby (anthemy, žalmy, časti omše, motetá). Diela tohto raného anglického komponistu znamenajú prechod: po krátkom, sporom „intavolačnom“ období *alternatim* organovej hudby na konci 15.

a začiatku 16. storočia, z ktorého sa zachovalo veľmi málo, prichádza všeobecný záujem o ďalšie klávesové nástroje - spinet, čembalo, virginal a na dlhší čas vytláča organ. Hlavná časť Tallisovho inštrumentálneho prínosu je už určená virginalu, podobne ako klávesová tvorba jeho veľkého žiaka Williama Byrda.

Christian Erbach (c1570-1635)

370. výročie

Pôsobil ako organista v Augsburgu. Nadviazal na kreatívnu tradíciu H. L. Hasslera. Jeho organové kanzony sú viacčasťové a bohaté na štrukturálne zmeny. Podobne ako ďalšie Erbachove diela, vyplývajú z hráčskej radosti skladateľa a organistu.

Tarquinio Merula (c1590-1665)

340. výročie

Taliansky skladateľ a organista, pôsobil v Cremona, Bergame i v Poľsku. Komponoval motetá, omše a ďalšie skladby v duchu nastupujúcej monódie. Významné sú jeho zbierky inštrumentálnych skladieb, v ktorých sa javí ako raný majster sonáty da camera.

Orlando Gibbons (1583-1625)

380. výročie

Výhonok muzikantskej rodiny, posledný veľký predstaviteľ renesančnej vokálnej polyfónie v Anglicku, bol už v mladých rokoch (1605) pripravený na organistu v Chapel Royal a zostal ním až do svojej smrti. V roku 1623 pribral navyše úrad organistu vo Westminsterskej katedrále. Medzi jeho početnými dielami sú anthemy, žalmy, madrigaly a motetá ako aj kusy pre sláčikové a klávesové nástroje. Posledné z nich sú venované hlavne virginalu a violovému súboru. Gibbonsove skladby, najmä fantázie, predstavujú dôležitý článok vo vývoji anglickej hudby medzi Tallisom a barokovými majstrami Blowom a Purcellom.

spracoval Mário Sedlár

Johannes Ockeghem (c1425-c1497)

580. výročie

Pochádzal z Hannegavska, väčšinu života však strávil vo Francúzsku. Bol spevákom katedrály v Antverpách, členom kapely bourbonského kniežaťa Karola v Moulins. Od roku 1451 do smrti slúžil potom postupne u troch francúzskych kráľov - Karola VII, Ľudovíta X a Karola VIII ako prvý *chapelain* a skladateľ, od 1465 viedol kráľovskú kapelu.

Zachoval sa iba zlomok jeho tvorby - 10 kompletných omší, 9 motet a asi 20 šansónov. Bol najväčším skladateľom cyklických omší svojej doby. Dokonale ovládal štandardnú techniku cantu firmu i cyklických variácií, prebraných od Dufaya a používaných ako zjednocujúci princíp. Oproti piesňovému štýlu Burgundčanov, orientovanému na poslucháča, nazýva Ockeghemov súčasník, teoretik a skladateľ Johannes Tinctoris nový štýl svojho favorita, Ockeghema, termínom „*varietas*“. Autor podľa neho hľadá novú transcenciu, „svet osebe v ríši hudby“, ktorého znakmi sú náročnosť a vzdiale-



nosť od prírody a prirodzenosti. Akoby sa tu zjavilo v polyfónii to, čo charakterizuje gregoriánsky chorál: ozdobný, *pneumaický* melos, ktorý ako fluidum koloratúrnych arabesiek a strofických melódií obostiera a dotvára text. Jeho podstatou je ustavičná premenlivosť, ktorá neumožňuje dospieť k definitívnemu tvaru. *Varietas* znamená mnohosť smerovania, obrovskú plnosť vždy nového, čo môže poslucháč vnímať, pretože na rozdiel od krásy, ktorá je viditeľná, identická sama sebou, táto hudba je mystickou, iracionálnou a hlboko religióznou súčasťou bohoslužby.

Jacob Obrecht (c1450-1505)
500. výročie

Pôvodom Holanďan, pôsobil postupne pri katedrálach v Utrechte, Bergen, Cambrai, Bruggách a Antverpách. Krátky čas strávil na dvore vo Ferrare, pri druhom tamojšom pobyte ho zastihol mor, ktorého sa stal obeťou. Hoci nedosiahol takú slávu ako jeho súčasník Josquin, ostal popri ňom najväčším skladateľom doby.

Podobne ako Ockeghemov, aj Obrechtov génius sa najvýraznejšie prejavuje v omšovej tvorbe. Jeho štýl korení v hudbe minulosti, no pritom sa stotožňuje s progresívnymi dobovými tendenciami slnečnej presvetlenosti a vzdušnosti talianskej hudby. Kompozíciu ponímal ako dynamický celok, vnútorne poprepájaný číselnou symbolikou. Melodika je podobná nizozemskej, s nekonečnou vokálnou krivkou a bohatou melizmatikou, organizovanou do proporčne vyvážených fráz s pravidelnými kadenciami a jasnými harmóniami.

Cipriano Di Rore (1516-1565)
440. výročie



Tento flámsky rodák bol už pred r. 1540 spevákom v benátskom S. Marco, kde kapelníčil jeho krajan A. Willaert. Od 1457 sa stal *maestrom di capela* na dvore vo Ferrare. V r. 1558 sa vybral do Flámska, so zastávkou v Mníchove u Lassa a po niekoľkých mesiacoch sa vrátil do Ferrary. V nasledujúcom ro-

ku vstúpil do služieb Margaréty Parmskej, ktorá neskôr presídlila dvor do Bruselu. O necelý rok sa stal nástupcom Willaerta v Benátkach. Po skorom návrate do Parmy, náhle, ako 49-ročný, zomrel.

Je prominentným nástupcom Willaerta v umení až vášnivo vzrušeného vyjadrovania textu. Viacerí teoretici píšú, že po prvý raz práve uňho hudba city neopisuje, ale

sama nimi je. „Josquinovi ďakujeme za drahocenné umenie melódie, Moutonovi za pravé umenie kontrapunktickej mnohotvárnosti, Adrianovi Wilaertovi za vysoké umenie sladkých harmónií. A jedinečnému Ciprianoovi bolo dané z nebies, že všetky tieto umenia v sebe zlúčil,“ píše jeho dobový vydavateľ.

Nicolas Gombert (c1495-c1560)
510. výročie

Josquinov žiak patrí medzi troch najvýznamnejších skladateľov cirkevnej polyfónnej hudby svojho obdobia. Narodil sa pravdepodobne v južnom Flámsku, slúžil u cisára Karola V. a sprevádzal ho na cestách do severného Talianska, Rakúska, Nemecka a Španielska. Zomrel v Tournai okolo roku 1556.

Zachovalo sa desať omší, vyše stošesťdesiat motet a osem magnifikatov. Hlavnou charakteristikou jeho štýlu je dôsledná imitácia. Gombertove Magnificat sú majstrovské diela, kde podľa všeobecného zvyku spracováva polyfónne len každý párny verš, takže chorálový spev sa strieda s polyfónnym. Každý polyfónne spracovaný verš tvorí malé ucelené moteto, každý magnificat teda vlastne predstavuje motetový cyklus. Znakmi jeho štýlu sú priebežné série imitáčných viet, spájané kadenciami, sklon ku krátkym kontrastným úsekom a fauxbourdonová harmónia.

Podľa: Hrkčová, N.: *Dejiny hudby II, Renesancia, UK Bratislava 1994*

Nicolaus Bruhns (1665-1697)
340. výročie

Pochádzal z rodiny, ktorá náležala v Šlezvicku-Holštajnsku k malej hudobnej dynastii. Starý otec Paul bol renomovaným lutnistom, otec a strýko boli profesionálni organisti a huslisti. Okrem rodinného zázemia využil Bruhns neskôr na dovzdelanie aj kontakt s Buxtehudem, ktorý patrili medzi rodinných priateľov. Hral výborne na husliach, viole da gamba i organe. V ľahkosti, s akou zvládal klávesové a strunové nástroje – v ktorých, ako sám hovoril, vynikal v polyfónnej hre na rôznych strunách – mohol hrať sám na husliach a doprevádzať sa v basovej línii na organovom pedáli. Veľký majster Buxtehude, prekvapený jeho nadaním a výnimčnými umeleckými schopnosťami, ho považoval za ideálneho žiaka a neskôr ho doporučil na dvor do Kodane. Ako trvalo sídliaci huslista a skladateľ sa tam mladý muž stretol s mnohými umelcami a zvlášť talianskymi husľovými virtuózmi. Ich vplyv bol rozhodujúci pre Bruhnsovu organovú tvorbu. O niekoľko rokov bol menovaný organistom v rodnom Husume, kde bol miestnymi úradmi hýčkaný, aby sa jeho kariéra nerozvíjala inde. V marci 1697 predčasne zomrel v nedožitých 31 rokoch.

Od N. Bruhnsa máme päť skladieb pre organ a dvanásť kantát. Ďalšie skladby, pravdepodobne pre husle a violu da gamba, sa nedochovali. To však, čo sa zachovalo, je dostatočujúce na ocenenie veľkosti hudobníka a jeho zaradenie medzi vynikajúce osobnosti európskeho vrcholného baroka. V organovej tvorbe je neprehliadnuteľný vplyv jeho učiteľa Buxtehudeho, s ktorým bol v dennom

styku v Luebecku, zvlášť v použití tzv. spôsobu *stylus fantasticus*, veľmi populárneho u hanzovních hudobníkov. Ohromujúca prstová zbehlosť, virtuózna pedálová technika, prudké strety medzi inštrumentálnymi recitatívami a akordickými pasážami, rytmické a dynamické kontrasty, efektná hudobná reč. Dobové zdroje vyzdvihujú, slovami hudobného teoretika Athanasia Kirchera: „plné odhodlanie byť príjemný, prekvapujúci, plný úžasu. Kdekoľvek ukazuje najväčšie umelecké majstrovstvo v ozdobovaní a najzaujímavejších prekvapeniach, rozžiari ho čo najjasnejšie.“

Jan Vermeire

Prof. Ivan Sokol

(* 15. 6. 1937 - † 2. 8. 2005)

V prvých júlových dňoch t. r. som prechádzala doteraz nevytriedenú korešpondenciu. Tak sa mi dostal do rúk list s obálkou, ktorý sa začína týmito slovami:

„Milá kolegyňa, veľmi pekne Vám ďakujem za Váš list. Všetci, ktorí majú radi hudbu J. Grešáka, urobili veľa pre propagáciu jeho diela. Vy osobne, myslím si, ste urobili maximum. Spoločnými silami sa nám to darí... Gratulujem k dvom článkom v Národnej obrode... Dúfam, že sa stretneme a teším sa už na Vaše články ... Želám Vám všetko najlepšie a ostávam s pozdravom Ivan Sokol.“

Rukou písaný list som sa rozhodla ešte ponechať v pracovnom priečinku. Snáď neprešiel ani mesiac, keď mi kolegyňa sprostredkovala informáciu o úmrtí pána Prof. Ivana Sokola. Znova vyberám tento list, v modlitbovom stíšení vkladám hrsť spomienok do bieloby písacieho papiera...

Prof. Ivan Sokol sa narodil 15. júna 1937 v Bratislave. Kvôli nevhovujúcemu kádrovému profilu sa jeho talent rozvíjal veľmi obtiažne. V roku 1957 absolvoval hru na organe v triede vzácnnej pedagogickej osobnosti prof. Irmy Skuh-

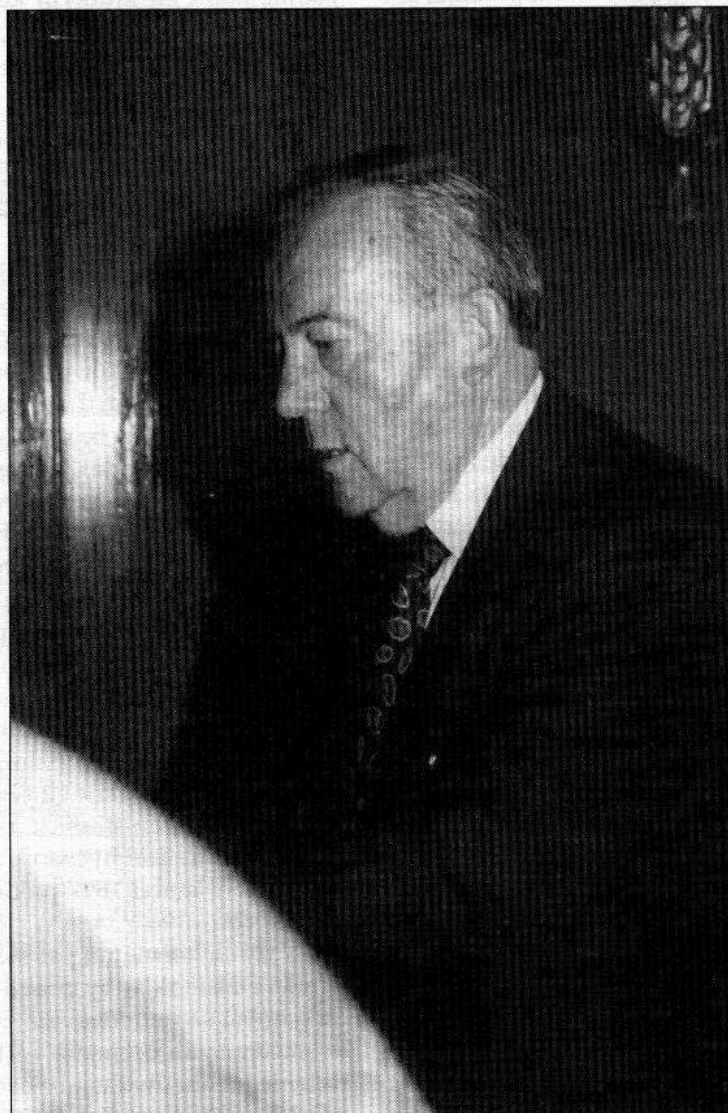
rovej na Konzervatóriu v Bratislave. Už v tom období vďaka trpezlivému a noblesnému vedeniu nestorky organovej pedagogiky u nás po roku 1950 mohol Ivan Sokol získavať aj prvé pódiové skúsenosti. Z vyššie uvedeného dôvodu ho však na HF VŠMU neprijali. Na AMU v Prahe boli prezieravejší a normálnejší. Dostal sa do triedy vynikajúceho pedagóga a koncertného umelca prof. Jiřího Reinbergera. Svoj talent a húževnatosť Ivan Sokol zúročil skvelými úspechmi na medzinárodnej úrovni. Stal sa laureátom Medzinárodnej hudobnej súťaže Pražská jar v odbore organovej hry. Z nemeckého Lipska z Medzinárodnej Bachovej súťaže sa vrátil s diplomom I. stupňa.

Byť nositeľom takýchto prestížnych medzinárodných ocenení v normálnych spoločenských podmienkach znamenalo ľahšie uplatnenie v pedagogickej a koncertnej aktivite. V socialistickom Československu to však neplatilo.

Prvým pedagogickým pôsobiskom sa Ivanovi Sokolovi stalo Konzervatórium v Košiciach, kde nebola vytvorená organová trieda. Hneď po príchode na školu v roku 1964 sa s veľkým nadšením pustil do vytvorenia podmienok pre štúdium tohto kráľovského nástroja, ktorý bol z ideologického dôvodu zatlačený do úzadia. Ivan Sokol sa veľkou mierou pričínal o inštalovanie

píšťalového organa do koncertnej siene Konzervatória z firmy Varhany - Krnov (socialisticky premenovaná firma Rieger) v hodnote 187 000,- Kčs ako dar k 20. výročiu SNP škole. Z košickej triedy prof. Ivana Sokola vyšlo mnoho veľmi talentovaných organistov, ktorí po absolvovaní vysokoškolských štúdií sa výrazne presadili na zahraničných koncertných pódioch i pedagogickej činnosti (napr. prof. Emília Dzemjanová ArtD. prevzala po ňom organovú triedu na košickom konzervatóriu). Pôsobenie na HF VŠMU znamenalo pre prof. Ivana Sokola nový rozmer pedagogického majstrovstva, kde zúročil svoje pozoruhodné skúsenosti pedagóga i koncertného umelca.

V Košiciach rozvinul Ivan Sokol aj svoju organizátorskú a dramaturgickú pôsobnosť





aj žiživým kolegom a priateľom, ktorí pretvárali metropolu východného Slovenska na centrum hudobného umenia. Po založení štátnej filharmónie Košice v roku 1968 (od 1.1.1969) vyvinul maximálne úsilie, aby koncertná sieň Domu umenia mala inštalovaný kvalitný koncertný píšťalový organ. Po jeho inštalovaní obohatil dramaturgiu sezón ŠFK o organové pondelky v kombinácii s komornými. Bolo samozrejmé, že sa prof. Ivan Sokol stal aj sólistom tohto symfonického telesa.

S menom prof. Ivana Sokola je spojená vytrvalá koncertná činnosť. Z ideologického dôvodu bola v Československu táto činnosť minimalizovaná. V čase politického uvoľnenia po Pražskej jari sa usiloval na východnom Slovensku vytvoriť medzinárodný organový festival, ktorý prebiehal v kostoloch, kde sú zaujímavé organy (napr. Košice, Prešov, Kežmarok, Levoča, Bardejov). Ešte s odstupom mnohých rokov nosím v sebe intenzívny zážitok z tohto Bardejovského koncertu v Dóme sv. Egídia, kde bol práve nástroj po generálnej oprave vďaka iniciatíve vtedajšieho regenschoriho Františka Bubíka. Smelý rozlet festivalu zahatala normalizácia a tak Medzinárodný organový festival založený v roku 1970 mohol znieť iba v Dome umenia v Košiciach. V roku 1993 sa Ivan Sokol k tomuto podujatiu vracia a v Bardejove zakladá samotný medzinárodný organový festival s prímenním Jozefa Grešáka, svojho priateľa a hudobného skladateľa.

Organové majstrovstvo Prof. Ivana Sokola mali možnosť oceniť v Európe i Amerike. Rovnako aj ako člena medzinárodných porôt organových súťaží. Dramaturgie svojich koncertov sa snažil obohacovať o diela slovenských skladateľov. Veľmi intenzívne si uvedomoval potrebu našej domácej organovej tvorby. Práve z podnetu prof. Ivana Sokola mnohí naši skladatelia venujú pozornosť tomuto nástroju. Za všetkých spomeniem skladateľov Jozefa Podprockého, Jozefa Sixtu, Ivana Paríka. Zvláštne mnohoročné priateľstvo spájala prof. Ivana Sokola s bardejovským rodákom, hudobným skladateľom a klaviristom Jozefom Grešákom. Vo vile Eva a neskôr Zuzanka v Bardejovských Kúpeľoch spolu s priateľom a dirigentom Bystríkom Režuchom sa stretávali na rozhovoroch o kompozícii a interpretácii. Pre samorastlého skladateľa Jozefa Grešáka bol prof. Ivan Sokol vzácnym a významným tvorivým partnerom. Ovocím tejto kompozičnej spolupráce sa stali Impulzy (1967, nahrávka OPUS 9111 0458 z roku 1975 Ivanom Sokolom), Organová symfónia (1975) a osobitne séria organových miniatúr pod názvom Organová kniha pre Ivana Sokola z roku 1979. Práve na tomto poslednom diele dramaturgicky a myšlienkovy vystavoval Ivan Sokol už spomínaný organový koncertný cyklus pod názvom Organové dni v Bazilike minor sv. Egídia.

Práve v miniatúrnom priestore spomínanej Zuzanky som pred mnohými rokmi spoznala osobnosť pána prof. Ivana Sokola. Nasledovala séria sporadických stretnutí, na ktorých zneli pedagogické, didaktické i interpretačné problémy organovej hry. Viackrát sme sa stretli počas môjho pôsobenia na chóre Dómu sv. Egídia v Bardejove, kde zakaždým s radosťou siahol po notovom materiáli položenom na hracom stole a pod klenbou gotického

skvostu zneli tóny Riegrovho nástroja. Dokonca zažil aj situáciu, keď z rozbitej časti rozety padali priamo na notový pult hracieho stola snehové vločky. Bol vzácnym podporovateľom viacerých prepotrebných aktivít pri hľadaní nápravy takýchto javov. Rovnako ťažko niesol skutočnosť, že miesta organistov sa obsadzovali ad hoc bez potrebnej erudície. V časoch totalitného režimu bol vyhľadávaným radcom zanietených kantorov, ktorým ochotne poskytoval sporadické konzultácie (napr. Albert Sobek z Hertníka). Po vzniku Katolíckej univerzity v Ružomberku so všetkou samozrejmosťou popri pedagogickom pôsobení na HF VŠMU v Bratislave spolupracoval na budovaní študijného profilu nových erudovaných cirkevných hudobníkov.

Prof. Ivan Sokol sa natrvalo zaradil k špičke európskych organových interpretov. Tento fenomén Sokolovej osobnosti je zaznamenaný na mnohých záznamoch v SRo, televízie, LP platniach a CD nosičoch nielen u nás, ale aj v zahraničí. Jeho repertoár bol mimoriadne široký. Osobitné miesto v ňom patrí interpretácii diel Johanna Sebastiana Bacha. Sám hlboko duchovne ukotvený dokázal osobitným spôsobom odkrývať citlivému poslucháčovi tento Bachov odkaz. V socialistickej ére nemohli obísť medzinárodný ohlas interpretácie prof. Ivana Sokola. V roku 1979 ho ocenili titulom „Zaslúžilý umelec“ a Štátnou cenou za nahrávku Organových koncertov F. X. Brixiho. V Košiciach mu bola udelená Cena mesta Košice a Cena VS KNV. V roku 1993 bol menovaný „čestným občanom mesta Košíc“.

Pán života a smrti obdaroval Ivana Sokola vzácnymi hrievkami umenia pedagogického kumštu. Rozdával ho štedro a pri tom obdivuhodne trpezlivo a zanietene ich rozvíjal po celý svoj život. Teraz dostal pozvánku na stretnutie so Stvoriteľom, aby prijal odmenu, lebo: „Ved' tým, čo veria v Teba, Bože, život sa neodníma, iba mení, a keď skončíme život v smrteľnom tele, máme pripravený večný príbytok v nebesiach“ (prefácia z omše za zosnulých).

Vďaka za osobnosť Prof. Ivana Sokola, organového virtuóza, pedagóga, vzácného ČLOVEKA.

Silvia Fecsková

Odišiel dobrý človek...

Prof. Ivan Sokol

15. 6. 1937 – 2. 8. 2005

Vždy ochotný pomôcť, poradiť, požičať knihy, noty, nahrávky. Každému, bez rozdielov, bez výhrad – kolegovi, študentovi. A študent sa skutočne cítil ako mladší kolega. Aký potrebný je tento pocit...

Organista – Profesor Ivan Sokol. Veľký umelec, reprezentant Slovenska v tom naozaj kultúrne vyspelom svete. Vzdelaný človek so širokým rozhľadom.

dom. Napriek prirodzenej dôstojnosti, umeleckej, pedagogickej autorite pôsobil skromne, na študentov až otcovsky. Veľmi dôležitá, ťažko dosiahnuteľná méta učiteľa hudby...

Ivan Sokol po absolvovaní bratislavského Konzervatória (1957) študoval v rokoch 1961-65 na pražskej AMU. Stal sa laureátom medzinárodných súťaží, pedagogicky pôsobil na košickom Konzervatóriu (1964-76), kde založil organové oddelenie. Jeho košickými žiakmi sú Vladimír Rusó, Anna Zúriková i Emília Dzemjanová.

Ivan Sokol koncertoval prakticky v celej Európe i v zámorí. Rozsah jeho repertoáru organovej literatúry bol priam nadľudských rozmerov. Ako prvý u nás nahrával kompletne organové dielo J. S. Bacha, ale tiež Mozarta, Mendelssohna, Francka, Brahmsa, Hindemitha, i Händlove organové koncerty. Slovenskí autori venovali Ivanovi Sokolovi množstvo skladieb, ktoré premiéroval a uvádzal aj v zahraničí. Bol tiež horlivým propagátorom slovenskej hudobnej minulosti. Realizoval množstvo skladieb, zachovaných v archívoch či zborníkoch najmä východoslovenskej proveniencie.

Za umeleckú a pedagogickú činnosť ho viackrát ocenili: udelili mu napr. Zlatý erb Opusu za nahrávku Bachových Triových sonát, čestné občianstvo mesta Košíc, Cenu Frica Kafendu atď.

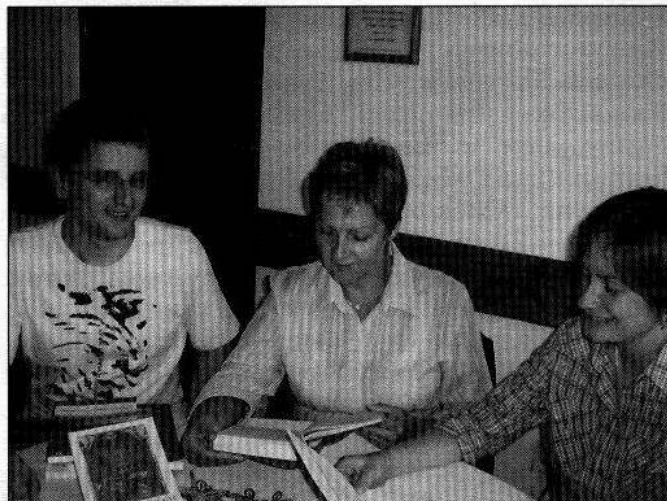
Od roku 1995 pôsobil Prof. Ivan Sokol na HF VŠMU v Bratislave. Vychoval tu viacero hudobníkov najmladšej generácie. Jeho bratislavským absolventom je napr. organista a pedagóg, zakladateľ Bachovej spoločnosti na Slovensku Stanislav Šurin. Prof. Sokol viedol od roku 1996 organové interpretačné semináre na VŠMU. Delil sa tu o svoje skúsenosti, poznatky so všetkými poslucháčmi organového oddelenia. A bolo s čím sa deliť. Napríklad len množstvo a kvalita materiálu (CD, noty, knihy), ktoré dával k dispozícii, sú často ešte dnes pre našinca ťažko dostupné. Ale bol to najmä jeho šarmantný štýl, ktorým semináre viedol; otvorenosť, priateľskosť, už spomínaná kolegiálna – skutočná, úprimne cítená a ako taká iste i prijímaná. Semináre Prof. Sokola boli jednou z disciplín na mojej Almae Mater, na ktoré som sa vždy tešil. Určite nielen ja.

Odišiel dobrý človek. Ako takého, učiteľa – dobrého človeka – si ho pamätám z času štúdia na bratislavskej VŠMU i z neskorších stretnutí. Určite nielen ja... ďakujem, pán profesor!

Mário Sedlár

KURZ PRE ORGANISTOV A KANTOROV Terchová 2005

Terchová – rázovitá obec v lone panenskej prírody, už po druhý krát privítala účastníkov kurzu pre chrámových organistov a kantorov. Kurz trval 5 dní (5. 7. až 9. 7. 2005) a bol súčasťou XVI. ročníka Cyrilometodských dní v Terchovej. Organizačne a pedagogicky ho už po štvrtý krát usporiadali zariadení pedagógovia Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity (KU) v Ružomberku.



Hneď prvý deň kurzu, na sviatok sv. Cyrila a Metoda, sme sa zúčastnili slávnostného ukončenia Cyrilometodských dní – koncertu, na ktorom zazneli známe diela majstrov: P. J. Vejvanovský: Sonata vespertina, J. S. Bach: Koncert d mol pre dvoje huslí a orchester BWV 1043, G. F. Händel: Mesiáš. Po tomto koncerte oficiálne započal kurz organistov a kantorov. Kurz bol vedený v dvoch rovinách – teoretickej (prednášky z hudobnej náuky, hlasovej výchovy, gregoriánskeho chorálu a liturgickej hudby) a praktickej (hra na organe, spev, zbor, dirigovanie). Už tradične bola možnosť vybrať si jednu z troch špecializácií: hra na organe, dirigovanie alebo gregoriánsky chorál. Myšlienka vytvoriť takéto zamerania (po prvýkrát pred rokom) sa veľmi osvedčila, pretože účastníci kurzu, ktorí tu boli druhý krát si mohli tento krát vybrať inú špecializáciu ako minulý rok.

Pre tých, ktorí si vybrali špecializáciu "hra na organe" bol k dispozícii 30-registrový píšťalový organ v miestnom farskom kostole sv. Cyrila a Metoda (za čo patrí vďaka správcovi farnosti Terchová) a ďalšie dva cvičné elektronické organy. Do tajov hry na organ nás zaslavovali PaedDr. Mgr. art. Peter Lalinský (žilinské konzervatórium a KU Ružomberok), Mgr. art. David Postranecký (Janáčkovo konzervatórium, Brno) a PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková (KU Ružomberok). Účastníci špecializácie hry na organe si mohli zvoliť oblasť, v ktorej sa chceli zdokonaľiť: základy hry na organe (pre tých, ktorí s organom len začínajú), hra liturgických spevov (JKS, liturgický spevník, predohry, dohry) a napokon (pre tých zdatnejších) hra organovej literatúry.

Prístup k samotnej výučbe hry na organe bol individuálny – podľa úrovne a požiadaviek účastníka kurzu.



Začiatocníkov hry na organe sa ujala Dr. Zahradníková, ktorá im osvetlila základy hry na manuáloch, pedáli a registrovania.

Mgr. Art. David Postranecký, známy improvizátor z Českej republiky, sa ujal účastníkov, ktorí sa chceli zdokonaľiť v improvizácii. Základnou časťou výučby bolo zvládnutie interpretácie piesní z JKS a vytvorenie vlastného harmonického sprievodu. Ďalej nasledovali základy improvizácie – čiže zvládnutie jednoduchých predohier, medzihier a dohier k piesňam z JKS. Ďalší pedagóg - Dr. Lalinský sa venoval účastníkom, ktorí hrajú organovú literatúru. Dr. Lalinský trpezlivo pomáhal organistom prekonávať úskalia organových diel klasičkov. Účastníci mali potom možnosť tieto diela prezentovať počas spoločných sv. omší.

V ďalšej špecializácii – dirigovanie, ktorú viedli PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková a Mgr. art. Ivan Mráz (obaja KU Ružomberok) sa účastníci sústredili na zvládnutie základných dirigentských pohybov (giest) a neskôr na nacvičenie zborovej skladby, ktorú potom dirigovali počas sv. omší.

V rámci ostatnej špecializácie – gregoriásky chorál, ktorú viedli ThDr. Art.Lic. Rastislav Adamko, PhD. a PaedDr. Janka Bednáriková (obaja KU Ružomberok) sa účastníci zoznámili s históriou i tajmi gregoriánskeho chorálu – adiaematickej i vatikánskej (kvadratickej) notácie. Spoločne sme si zanalyzovali a zaspievali vybrané spevy z Graduale Triplex. Osobne mám veľmi rád gregoriánsky chorál a vedel som, že obsahuje veľa krásnych spevov, ale že až takých krásnych a bohatých, to som netušil.

Okrem jednej z ponúkaných špecializácií mal každý účastník kurzu dve hodiny hlasovej výchovy s Mgr. art. Míriam Žiarnou, PhD. Tieto hodiny spevu určite pomohli každému účastníkovi – veď skoro každý organista je (mnoho krát nechcene) zároveň kantorom.



Účastníci kurzu pod vedením I. Mráza a Z. Záhradníkovej vytvorili spevácky zbor, ktorý potom nacvičené diela spieval na sv. omši. Tento rok sme nacvičili niektoré antifóny pripravované do nového liturgického spevníka, ďalej skladbu Ave Maria od J. L. Bellu, Kyrie od L. Bárdosa, Jubilemus, exultemus od F. Couperina, i Alleluja od S. Kwiatkowskeho.

A keďže nielen chlebom je človek živý, organizátori nezabudli ani na duchovnú stránku. Každý deň začínal rannými chválami alebo rannou meditáciou vo farskom kostole. Na záver dňa bola vždy sv. omša v rámci ktorej organisti (účastníci kurzu) sprevádzali ľud pri spievaní piesní z JKS, interpretovali diela majstrov a zbor spieval pod vedením "nových dirigentov" (špecializácia dirigovanie) nacvičené skladby.



Toto všetko sa skrývalo pod oficiálnym programom tohtoročného kurzu organistov a kantorov. A že toho nebolo málo svedčí aj fakt že denný program začínal o 7:30 a končil 20:30. Ale myslím si, nikto to necítil ako príliš náročné. Dni boli naplnené vecným a zaujímavým programom. A keďže oficiálny program končil o 20:30, práve v tomto čase sa začínal neoficiálny program. Spoločné debaty o zvyklostiach v tej či onej farnosti, výmena skúseností, kontaktov i notového materiálu medzi nami – organistami. Záver tejto "neoficiálnej časti" končil priamo úmerne podľa únavy, ale väčšinou nie skôr ako o polnoci.

Z mojej strany sa pokúsim hodnotiť tento kurz parafrázovaním Svätého písma. V každom z nás (účastníkov kurzu) je zasiate semeno talentu do úrodnej zeme, ktorú treba zveľaovať. Práve tento kurz bol akýmsi podnetom pre rozvíjanie našich talentov. Niektorí zožali úrodu 30-násobnú, iní 60-násobnú a iní 100-násobnú ... a ostatní ju zožnú v krátkom čase.

Juraj Ďuďák

Uzávierka

ďalšieho čísla časopisu

(AT 4/2005) je

31. októbra 2005

PUERI CANTORES na Slovensku

Vážení čitatelia časopisu ADORAMUS TE, dirigenti, speváci a milovníci liturgickej zborovej tvorby!

Zásluhou pani Magdalény Rovňakovej ArtD., dirigentky a manažérky Bratislavského chlapčenského zboru, sa aj na Slovensku začína pomaly ujímať myšlienka hnutia *Pueri Cantores*. Otcovia biskupi na plenárnom zasadnutí KBS v júni 2005 schválili a požehnali ideu novej Slovenskej Federácie Pueri Cantores.

Touto cestou chcem oslovie všetkých z radov dirigenti, spevákov, členov mládežníckych a detských, chlapčenských, dievčenských, miešaných zborov pri jednotlivých farských úradoch, kostoloch, či iných inštitúciách, ktorí by chceli patriť do tejto federácie a splňajú požiadavky členstva, aby sa prihlásili na uvedenej adrese.

Slovenská Federácia Pueri Cantores

e-mail: pueri@azet.sk

Požiadavky členstva:

- 1) detské a mládežnícke jednorodé alebo miešané zbory do maturitného veku, chlap
- 2) ensko-mužské zbory (muži- tenory a basy pochopiteľne aj starší);
- 3) spev na liturgii Cirkvi (svätá omša, vysluhovanie sviatosti a pod.);
- 4) ambícia rásť v kvalite i umeleckej úrovni (vokálny prejav, repertoár a pod.).

Ďalej Vás chcem poinformovať a zároveň Vás srdečne pozvať na slávnostnú inauguračnú svätú omšu Slovenskej federácie Pueri Cantores, ktorá bude v nedeľu 6. novembra 2005 v Bratislave v Katedrálom chráme sv. Jána z Mathy, vo Farskom kostole Najsvätejšej Trojice o 10.00 hod. Hlavným celebrantom je J.Ex. Mons. František Rábek, vojenský ordinár, zodpovedný za oblasť vedy, vzdelania a kultúry v rámci KBS. Pozvaní sú aj hostia z medzinárodných štruktúr hnutia. Tešíme sa na stretnutie s Vami.

Jozef Motýľ, SDB

Základná umelecká škola v Skalici otvorila v školskom roku 2005/2006 odbor hra na organe. Štúdium je určené širokému spektru záujemcov rôznych vekových skupín. Je zamerané na štúdium organovej literatúry, improvizácie a liturgickej hry. Škola je umiestnená v priestoroch bývalého františkánskeho kláštora. Študentom je k dispozícii nový dvojmanuálový digitálny organ v škole a práve zreštaurovaný, dvojmanuálový píšťalový organ v kláštornom kostole.

Informácie: ZUŠ Skalica, Kráľovská 16, 909 01 Skalica, GSM: 0907 550 915.

ORGANÁRSTVO V STREDNEJ EURÓPE súčasnosť a perspektívy

2. slovenská organologická konferencia s medzinárodnou účasťou
v rámci festivalu Johann Sebastian Bach 2005

Katolícka univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudobného umenia
Bachova spoločnosť na Slovensku

v spolupráci s

Culture Ireland - Rakúske kultúrne fórum - České centrum
Poľský inštitút - Maďarský inštitút

Miesto konania:

ORGANOVÁ SIEŇ KATOLÍCKEJ UNIVERZITY / REKTORÁT

**Program:**

19. 10. 2005, streda (17.00 - 22.00)

- príchod a ubytovanie aktívnych účastníkov.

20. 10. 2005, štvrtok - Prvý deň rokovania konferencie

8.30 - 12.00 hod. Rektorát KU, Organová sieň

Otvorenie konferencie

Rektor KU doc. PhDr. Boris BANÁRY, CSc. m. prof.

Chairman: Prof. Johann TRUMMER

Prof. Jiří SEHNAL / Česká republika

Doc. Dr. Pál ENYEDI / Maďarsko

Prestávka

Dr. Ireneusz WYRWA / Poľská republika

Mgr. art. Stanislav ŠURIN / Slovensko

Dr. Petr KOUKAL / Česká republika

Dr. Dalibor MIKLAVČIČ / Slovinsko

12.15 - 13.00 hod. obedná prestávka

14.00 - 19.30 hod. Zájazd na Spiš - exkurzia po historických organoch

21. 10. 2005, piatok - Záverečný deň rokovania konferencie

8.30 - 13.00 hod. Rektorát KU, Organová sieň

Chairman: Prof. Johann TRUMMER

Prof. Johann TRUMMER / Rakúsko

Prof. Gerard GILLEN / Írsko

Prof. Martin HOBI / Švajčiarsko

Jiří KOCOUREK / Nemecko

Prestávka

Dr. Gyula KORMOS / Maďarsko

Dr. Marián MAYER / Slovensko

Dr. István DÁVID / Maďarsko

Diskusia a záver konferencie

GERARD GILLEN / ÍRSKO
ORGANOVÝ KONCERT MAJSTROVSKÝ KURZ
 s podporou *CULTURE IRELAND*

21. 10. 2005, piatok

16.00 - 18.00 hod. Rektorát KU, Organová sieň

Organový koncert profesora Gerarda Gillena

Beseda s prof. Gillenom

22. 10. 2005, sobota

9.00 - 12.00 hod. Rektorát KU, Organová sieň

Majstrovský kurz pod vedením prof. Gerarda Gillena

Organová hudba anglického baroka

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ: THE BLESSED MAN

EXEGETICAL PSALM ANALYSIS 1 (PSALM 1)

The Psalm 1 functions as the "gate" through which a reader enters the Book of Psalms, the world of hymns, thanksgiving, prayers and lamentations. We refer to the psalm where the Lord's command (the Law) is the main theme and criterion of the relationship between man and God. The blessed man is the one who guides his life according the Lord Law. We can decide the Psalm 1 to be also the "sapiential psalm", because it contains expressions and phraseology typical for the classical sapiential texts such as the Book of Job, the Book of Proverbs and the Book of Ecclesiastes. The Psalm 1 possibly originated in the latest phase of the formation of the canonical Book of Psalms with the explicit task to create an introduction to the complete psalm-book. Since the Psalm 1 can be found in the Greek Septuagint we can date its origin to the 3rd – 2nd century BC. The Psalm's structure emphasizes the counterparts on which it is based. There is general agreement among the exegetes about mutual coherence between the Psalm 1 and the Psalm 2 and the fact is affirmed by the Jewish tradition as well. In the case of these two psalms we can say that they complete one another. The first psalm offers anthropological and ethical lecture based on obedience against the Lord's Law. The second psalm offers theological redemptive lecture based on the Kingdom of God and the Son to whom everything will be submitted.

RASTISLAV ADAMKO:

MUSICAL FORMS IN THE CONTEMPORARY LITURGICAL MUSIC IN SLOVAKIA

During the long history of the Latin liturgy development a great treasure of musical liturgical forms had arisen and together with the singings has fallen into disuse in new situation of national languages where it has been substituted by new form of a popular song.

In the Western Latin liturgy are used many forms that can be divided according to several criteria. The most commonly though they are divided into a cantillation, psalmody, independent forms and hymnology.

Presented outline of the issue of the musical forms in the contemporary catholic liturgy in Slovakia points out a common tendency that the traditional singings treasure which had been created during the whole centuries slowly vanishes in the whole Church after the Second Vatican Council. If we accept a song to be the only suitable form for liturgy, diversity and beauty will disappear from worships what will finally cause deprivation of the contemporary man in a spiritual, aesthetic and emotional way.

RASTISLAV PODPERA:

THE ISSUE OF AN ACTIVE PARTICIPATION OF INDIVIDUALS ON THE COMMON SINGING IN LITURGY: MOTIVATIONAL, SOCIAL AND GENERATION DETERMINANTS

Under the liturgical category "a gathering of the faithful" we understand a gathered community which in liturgy plays different role from the audience in a concert hall: a mass singing interprets itself and as a matter of fact contributes to it.

If we deal with the motivational and non-motivational determinants of singing we have to look at the problem from several angles and mostly from the point of view of a musical sociology and musical psychology. Conscious participation or non-participation on singing arises from the musical consciousness itself. Important determinant of an active participation on a common singing is mainly inner (spiritual) motivation. According to a survey majority of the liturgy participants is aware of the meaning of a common singing. Generation dependence is a very important factor forming musical behavior during the liturgical ceremony.

MIRIAM MATEJOVÁ: MUSICAL AESTHETICS IN THE RENAISSANCE

To the most fruitful period in European history surely belongs the Renaissance, era which began transition from the Middle Ages to the Modern Times. In the aesthetics field resonated new thoughts, rising from the late scholasticism. Individualism, personality of an individual, contacts with ancient sources, earthliness and non-spiritual character of thinking became to be the leading ones. During the 15th and 16th century the renaissance aesthetics went through the difficult development. It crossed the borders of one country and except of Italy blossomed in France, England, Spain or the Netherlands. Within the periodization of the renaissance aesthetics we can speak about the three stages: pre-classical renaissance called quattrocento (roughly the 15th century), classical renaissance (turn of the 15th and 16th century), post-classical renaissance (rest of the 16th century).

The greatest personality of musical theory and aesthetics of quattrocento was **Johannes Tinctoris**. During the period of classical renaissance fine art had progressed greatly. Poetry, music, sciences had not reached the same level as painting, sculpture or architecture.

To the most famous representatives of classical renaissance and its theory belonged **Leonardo da Vinci**. Important centre of the renaissance music was Venice, where also worked well-known theoretician of his era **Giuseffo Zarlino**. By the end of the 16th century great changes happened in the field of music. Attitudes towards music changed, its relation to a word had been solved. The impulse came up from the **Florence camerata** which suggested the program of the return to ancient music.

Translated by Lucia Hrkútová

ORGANÁRSTVO V STREDNEJ EURÓPE
súčasnosť a perspektívy

*2. slovenská organologická konferencia s medzinárodnou účasťou
v rámci festivalu Johann Sebastian Bach 2005*

Organizátori

Katolícka univerzita v Ružomberku
Bachova spoločnosť na Slovensku
v spolupráci s Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Spoluorganizátori

- Culture Ireland, Rakúske kultúrne fórum, České centrum, Maďarský inštitút, Poľský inštitút

Cieľ

Organologická konferencia 2005 v Ružomberku je pokračovaním prvej organologickej konferencie na Slovensku *Historické organy - úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi*, ktorá sa konala v roku 2000 v Bratislave.

Organizátori sa týmto podujatím snažia poukázať na momentálnu situáciu organárstva predovšetkým na Slovensku a v susedných krajinách. Konferencia je venovaná predovšetkým mladej generácii organistov a cirkevných hudobníkov. Mala by však byť aj inšpiráciou pre zodpovedné štátne úrady a cirkvi, aby táto oblasť našla aj v krajinách bývalého východného bloku podmienky na rozvoj a spoločenské uznanie zodpovedajúce jej významu.

Informácie:

- Z konferencie plánujeme vydať zborník vedeckých príspevkov
- Pre pozorovateľov účastnícky poplatok je 300,- Sk.
- Ubytovanie (350,- Sk za noc) a obedy (57,- Sk jeden obed) si pozorovatelia hradia sami.
- Ďalšie sprievodné akcie: exkurzia - prehliadka historických organov na Spiši
koncert prof. G. Gillena
interpretačný kurz anglickej barokovej organovej hudby
pod vedením prof. G. Gillena

Prihlášky prosíme posielae elektronicky alebo poštou do 15. októbra 2005 na adresu:
Pedagogická fakulta KU, Katedra hudobného umenia, Nám. A. Hlinku 56/1, 034 01 Ružomberok

Kontakt:

Mgr. art. Stanislav Šurin, GSM: 0905 26 99 71, 033 544 75 36, E-mail. surin@slovanet.sk, www.bachsociety.sk/surin
h. doc. ThDr. ArtLic. Rastislav Adamko, PhD., GSM: 0908 619482, E-mail: adamko@fedu.ku.sk

PRIHLÁŠKA

na vedeckú konferenciu
ORGANÁRSTVO V STREDNEJ EURÓPE
súčasnosť a perspektívy
(Ružomberok, 20.-21. 10. 2005)

Meno a priezvisko:

Inštitúcia:

Adresa na ďalšiu korešpondenciu:

Tel.:

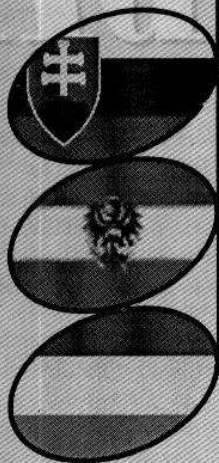
E-mail:

Mám záujem o ubytovanie v dňoch (prosíme, podčiarknite) 20./21.; 21./22. októbra 2005.

Mám záujem o obedy v dňoch (prosíme, podčiarknite) 20. a 21. októbra 2005.

Dátum a podpis:

DEŇ CHRÁMOVEJ HUDBY 2005 BRATISLAVA



DEŇ CHRÁMOVEJ HUDBY

- Stretnutie chrámových speváckych zborov
- Spoznávanie novej literatúry
- Spoločné slávenie eucharistie

5. november 2005

Informácie a prihlášky:

Diecézna hudobná komisia
Kapitulská 26
814 58 Bratislava

Tel. 0905 26 99 71, 0905 234 883
E-mail: dhk@atlas.sk
www.dhk.szm.sk

Program:

10.00	Stretnutie účastníkov Informácie
10.30 – 12.00	Prehliadka mesta
12.30	Obed
13.30 – 14.30	Možnosť vystúpenia zborov v niektorých bratislavských chrámoch
15.00	Prehliadka dómu sv. Martina
16.00	Spoločný nácvik zborov v Dóme
17.00	Spoločná sv. omša celebriovaná biskupom
18.30	Občerstvenie



ČASOPIS O DUCHOVNEJ HUDBE
Adoramus Te

