



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 4/2005

Na úvod

Foreword

ALMA GALLOVÁ 2

Žalmy v Novom zákone

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

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 3

Liturgia a hudba

Musical forms in the contemporary liturgical music in Slovakia

VLASTIMIL DUFKA, SJ 7

Pohľad na gregoriánsky chorál

z hľadiska hudobného rytmu

*The issue of an active participation of individuals
on the common singing in liturgy:*

motivational, social and generation determinants

JANKA BEDNÁRIKOVÁ 12

Pohľad na gregoriánsky chorál

z hľadiska hudobného rytmu

*The issue of an active participation of individuals
motivational, social and generation determinants*

STANISLAV ŠURIN 15

Hudobná estetika v baroku

Musical aesthetics in the Barok

MIRIAM MATEJOVÁ 25

Hnutie *Pueri Cantores*

dedič a pokračovateľ kultúrnej a liturgickej tradície Cirkvi

Anniversaries of significant composing personalities

ANDRZEJ ZAJĄC 31

Osobnosti

Obituary 35

Spravodajstvo

Coverage 37

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



**Alma Gallová, OSF: Ježišovo narodenie
(z básnickej zbierky *Pán mi dal pieseň do srdca*)**

*Chór anjelov sa v radostný spev dal:
Bud' Bohu sláva – pokoj ľuďom dobrým!
Syn Boží dnes sa, hľa, človekom stal.*

*Svet mlkvo prijal túto výzvu neba,
mocnárov brány – tie sú zavreté.
Zvesť blahú núdznym, biednym podať treba,
spev sa blíži k skromným pastierom,
úzkosťou vidím srdce sa mu úži
a dušu plní sladkým úsmevom.
Lež zriem, že každý bez meškania túži
už vidieť Dieťa, dať mu lásky dar,
klaňať sa duchom večnej moci Dobra,
jasle si zvoliť prvé za oltár.
Dvetisíc rokov ľudstvo ďalej trpí
a nechce prijať spásu Dieťaťa.
Koľko je pýchy v hľadaní tom márnom,
veď iba na hriech zem je bohatá.
Aspoň my, Pane, chceme uznať v duchu
Tvoj triumf večný, hoc si v jasliach, len
raz uzrieme Ťa v purpurovom rúchu,
okúsiš za nás trpkéj myrhy blen.*

Vážení čitatelia,

prijmite naše hlboké ospravedlnenie vo veci uverejnenia príhovoru Svätého otca Benedikta XVI. hudobníkom, ktorý sme uverejnili v časopise Adoramus Te 2/2005 v mylnom presvedčení, že bol Jeho Svätosťou skutočne prednesený. Originál prejavu nám ponúkla vierohodná osobnosť z Talianska a v úprimnom nadšení sme ho preložili napriek tomu, že udanie miesta a času jeho odznenia, o ktoré sme žiadali, neprichádzalo. Vysvetlenie, že ide o pripravovanú verziu možného prejavu, sme obdržali až po uverejnení jeho prekladu, za čo sa vám ešte raz veľmi ospravedľujeme a ďakujeme za porozumenie.

Redakcia Adoramus Te

ŽALMY V NOVOM ZÁKONE

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Nový zákon prináša nový a radikálny spôsob interpretácie žalmov. Žalmy sú čítané a vysvetľované vo svetle Ježiša Krista ako prisľúbeného Mesiáša, ktorý prišiel na tento svet.

Samotné slovo ψαλμός – žalm sa v Novom zákone nachádza 7x (Lk 20,42; 24,44; Sk 1,20; 13,33; 1Kor 14,26; Ef 5,19; Kol 3,16). Lk 20,42 výslovne hovorí o Knihe žalmov, keď uvádza Ježišove slová: „Veď sám Dávid hovorí v knihe Žalmov: *“Pán povedal môjmu Pánovi: Sed’ po mojej pravici, kým nepoložím tvojich nepriateľov za podnožku tvojim nohám.”*“ Ďalším miestom, ktoré spomína existenciu Knihy žalmov je Petrova reč pri voľbe Mateja v Sk 1,20: „Lebo v knihe Žalmov je napísané: *“Jeho príbytok nech spustne a nech niet nikoho, kto by v ňom býval,”* a: *“Jeho úrad nech prevezme iný.”*“

Skutky apoštolov ponúkajú priamu citáciu Ž 2, keď zachytávajú Pavlovu reč v Antiochii v Pizídi: „Boh splnil ich deťom, keď nám vzkriesil Ježiša, ako je aj v druhom žalme napísané: *“Ty si môj syn. Ja som ťa dnes splodil.”*“

Okrem týchto výslovných odvolávk na Knihu žalmov Nový zákon obsahuje množstvo priamych a nepriamych citácií žalmov.

Evanjeliá zachytávajú Ježišove slová, ktoré povedal ako reakciu na uzdravenia, ktoré sa diali jeho prostredníctvom: „Keď veľkňazi a zákonníci videli divy, ktoré robil, a deti, čo v chráme volali: *“Hosanna synovi Dávidovmu!”*, nahnevali sa a povedali mu: *“Počuješ, čo títo hovoria?”* Ježiš im odvetil: *“Pravdaže. Nikdy ste nečítali: “Z úst nemluviat a dožeriac pripravil si si chválu.”*“ Uvedený citát pochádza z Ž 8.

V podobenstve o zlých vinohradníkoch Ježiš hovorí: „Nečítali ste v Písme: *“Kameň, čo staviteľia zavrhl, stal sa kameňom uholným.”* Ide o citáciu Ž 118,22.

V Jn 10,34 je uvedené, že Židia chceli Ježiša ukameňovať a on im pripomína slová Ž 82,6 „Ježiš im vrazil: *“A nie je napísané vo vašom zákone: “Ja som povedal: Ste bohmi?”*“

V Jn 13,18 počas poslednej večere Ježiš označuje svojho zradcu: „Nehovorím o vás všetkých. Ja viem, koho

som si vyvolil, ale má sa splniť Písmo: *“Ten, ktorý je môj chlieb, zdvihol proti mne päťu.”*“ Uvedený verš sa nachádza v Ž 41,10.

Okrem citovaných miest, nájdeme ešte množstvo ďalších odkazov (Heb 1,5; 3,5; 3,7-11.15; 4,7; 1 Kor 15,26; Zjv 2,27; 12,5; 19,5 atď.). V novom zákone Kniha žalmov spolu s Knihou proroka Izaiáša patrí medzi najčastejšie citované knihy Starého zákona.

Novozákonní autori uvedením citátov žalmov sledujú predovšetkým tri ciele:

1. Žalm v ústach Ježiša alebo iných osôb sa stáva modlitbou.

2. Žalm sa stáva istým prorokom a naplnením starozákonných prisľúbení, ktoré objasňuje život Ježiša alebo komunity.

3. Žalm sa stáva modlitbou kresťanov, stávajú sa inšpiráciou pre vznik kresťanských hymnov a piesní čo je poukázané predovšetkým v listoch svätého Pavla a v Apokalypse.

Tieto tri rozmery citátov z knihy žalmov sa rozvinuli počas celých dejín kresťanstva a ostávajú platné až po dnes.

Novozákonné texty obsahujú aj nové hymny a chválospevy (Magnifikát, Benediktus, hymny v Apokalypse alebo Pavlových listoch atď.). Ak ich analyzujeme, môžeme zbadáť, že rôznym spôsobom zhrňajú obsah, slovník a motívy žalmov Starého zákona. Kniha žalmov sa tak stala východiskovým bodom,

v ktorom vznikajú hymny a chválospevy prvých kresťanov. Je potrebné zdôrazniť, že prví kresťania nepišli s novým Žaltárom, ktorý by nahradil starozákonné texty žalmov, ale recitovali a odovzdávali Knihu žalmov a pod jej vplyvom skladali nové hymny a piesne.

V novozákonných textoch nájdeme niektoré žalmy, ktoré majú oproti ostatným privilegované miesto a sú častejšie citované. Dôvodom je ich užšie prepojenie s postavou Ježiša Krista. Ide predovšetkým o Ž 2, 22, 69, 110 a 118.

Žalm 2

Ž 2 má osobitné postavenie. Cituje nielen v evanjeliových textoch, ale aj v ďalších novozákonných



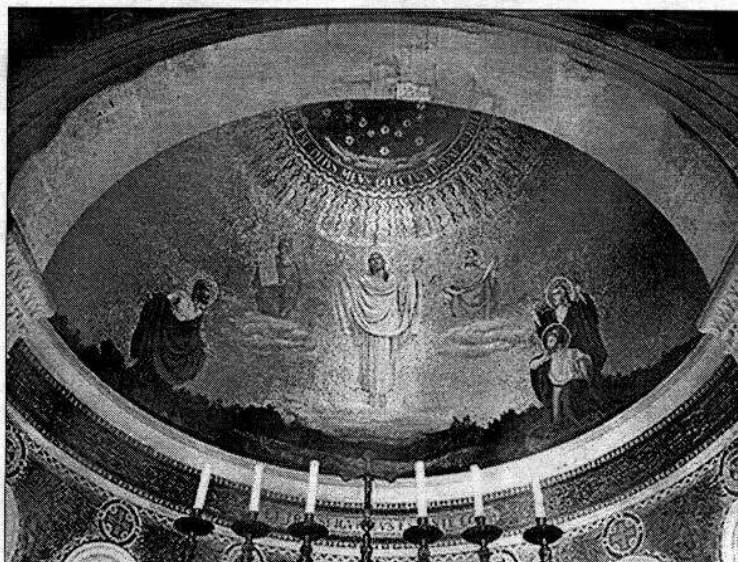


spisoch. Žalm sa cituje pri Ježišovom krste v Jordáne a pri premenení na vrchu

„Keď bol Ježiš pokrstený, hneď vystúpil z vody. Vtom sa mu otvorilo nebo a on videl Božieho Ducha, ktorý ako holubica zostupoval a prichádzal nad neho. A z neba zaznel hlas: Toto je môj milovaný Syn, v ktorom mám zaľúbenie.“ (Mt 3,17; porov. aj Mk 1,11 a Lk 3,22).

„Kým ešte hovoril, zahalil ich jasný oblak a z oblaku zaznel hlas: Toto je môj milovaný Syn, v ktorom mám zaľúbenie; počúvajte ho.“ (Mt 17,5; porov. aj Mk 9,7 a Lk 9,35). Okrem týchto miest sa spomína v Heb 1,5; 5,5; 7,28; 2 Pt 1,17, Zjv 2,26; 6,15; 11,15.18; 17,18; 19,19).

Ž 2 nesie označenie „kráľovský žalm.“ Jeho ústrednou myšlienkou je Božie synovstvo a porážka nepriateľských národov. Žalm slúžil pri uvedení alebo pri výročí nastúpenia na trón kráľa v Jeruzaleme. Kráľ bol nazvaný „synom Božím“ v adoptívnom zmysle. Kráľ bol zástupca Boha, sprítomňoval spravodlivosť a moc, ktorá mu bola zverená od Boha. Žalm našiel veľmi bohaté uplatnenie v osobe Ježiša Krista. Ježiš je Božím synom, je pomazaný Duchom Svätým. Kým kráľ v Starom zákone bol Božím synom, čo do funkcie, Kristus je Božím Synom čo do prirodzenosti.¹ Krst v Jordáne nie je okamihom, v ktorom Ježiš prijíma synovstvo, ale v ktorom je Ježiš verejne potvrdený v tom, čo mu prináleží od večnosti – Božie synovstvo. V podobnom duchu je potrebné vidieť aj udalosť premenenia na vrchu (Mt 17,1n a paralelné miesta).



Žalm 110

Ďalším obľúbeným žalmom je Ž 110. Ide taktiež o kráľovský žalm. Predovšetkým list Hebrejom rozvinul myšlienku v Ž 110,4: „Pán prisahal a nebude ľutovať: Ty si kňaz naveky podľa radu Melchizedechovho.“ V osobe Ježiša Krista sa vyplnil prísľub veľkňaza, ktorý je vyzdvihnutý do neba. List Hebrejom spája v osobe Krista myšlienku večného kráľa a kňaza. Kristus je vyvýšený nad anjelov.² V evanjeliových textoch sa Ž 110 viaže s tromi odlišnými udalosťami:

1. Otázka Mesiáša ako Dávidovho syna: „Keď Ježiš učil v chráme, povedal: Ako môžu zákonníci hovoriť, že Mesiáš je Dávidov syn? Ved' sám Dávid hovorí vo Svätom Duchu: Pán povedal môjmu Pánovi: Sed' po mojej pravici, kým ti nepoložím tvojich nepriateľov pod nohy.“ Sám Dávid ho nazýva Pánom; ako potom môže byť jeho synom? A veľký zástup ho počúval s radosťou.“ (Mk 12,35-37; porov. aj Mt 22,41n a Lk 20,41n).

2. Ježiš pred veľradou a otázka Božieho synovstva: „Veľkňaz sa ho znova pýtal: Si ty Mesiáš, syn Požehnaného? Ježiš odvetil: Áno, som. A uvidíte Syna

človeka sedieť po pravici Moci a prichádzať s nebeskými oblakmi.“ (Mk 14,61-62; porov. aj Mt 26,64).

3. Ježišovo nanebovstúpenie: „Keď im to Pán Ježiš povedal, vzatý bol do neba a zasadol po pravici Boha.“ (Mk 16,9).

V Mk 12,35-27 vidíme, že Ž 110 je interpretovaný v mesiášskom zmysle, kde grécky výraz ku/rioiß – pán slúžil v prvotných kresťanských komunitách na označenie Ježiša Krista. Kristus prijíma titul (Pán), ktorý je určený Bohu Otcovi, čím mu je vzdávaná rovnaká úcta. Ako vyriešiť problém, že Ježiš je v evanjeliových textoch označovaný ako Dávidov potomok (Evanjelium podľa Matúša začína rodokmeňom, v ktorom je Ježiš označený ako syn Dávida. Porov. Mt 1,1), ale na druhej strane sám seba citovaním Ž 110 označuje za Dávidovho Pána? Vysvetlenie môže byť nasledovné. Za pozemského života Ježiš je predstavený ako Mesiáš, čiže prísľubený potomok Dávida, smrťou a zmŕtvychvstaním bol vyzdvihnutý a stal sa Dávidovým Pánom.³

V Mk 14,61-62 Ježiš seba samého predstavuje ako

Božieho Syna. Ježiš je v tomto prípade predstavený ako definitívny sudca dejín, Pán neba i zeme, ktorý sedí po Božej pravici a príde súdiť. Výraz „sedieť po Božej pravici“ je výrazom synovstva a zvyrazňuje rovnakú dôstojnosť Syna s Otcom.

V Mk 16,9 opäť výraz „sedieť po Božej pravici“ zdôrazňuje skutočnosť Ježišovho zmŕtvychvstania a čas medzi jeho oslávením a definitívnym druhým

príchodom. Po Božej pravici nezasadol Dávid, ale Kristus, potomok a Pán Dávida, ktorý bol ukrižovaný a vstal z mŕtvych. Kráľovský žalm 110 týmto spôsobom dostáva v Kristovi novú interpretáciu.

-Boh povýšil Ježiša a dal mu sedieť po svojej pravici, čím mu dal dôstojnosť spoluvládcu.

-Kristus je ustanovený za večného veľkňaza.

Žalm 22

Medzi žalmy, ktoré zaujali v kresťanstve osobitné postavenie patrí Ž 22 v spojení s Ježišovým utrpením a jeho slovami na kríži: „O tretej hodine zvolal Ježiš mocným hlasom: Heloi, heloi, lema sabakthani?“, čo v preklade znamená: „Bože môj, Bože môj, prečo si ma opustil?“ (Mk 15,34; porov. Mt 27,46).

Žalm je modlitbou toho, kto je opustený Bohom, ktorý však vyjadruje neustálu dôveru, čo sa prejavuje oslovením „Môj Bože.“ Kristus žalmom vyjadruje solidaritu s každým, aj tým najhlbším ľudským utrpením. Na druhej strane Kristus je jediným sluhom, v ktorom nachádza ľudské utrpenie a bolesť svojho hovorcu pred



Bohom Otcem. Kristus na kríži totiž netrpí za seba, ale za nás a pre nás.

Môžeme preto povedať, že kto sa modlí žalmy, nevstupuje len do sveta Božích prisľúbení adresovaných jednotlivcovi a izraelskému národu, ale vstupuje do modlitby v Kristovi a spolu s Kristom. Kristus na kríži modliaci sa žalmy sa stal vzorom kresťanskej modlitby a dôvery v Boha.

Žalm 69

S Kristovým utrpením sa spája aj Ž 69, ktorý nájdeme v Mk 15,36: „Ktosi odbehol, naplnil špongiu octom, nastokol ju na trstinu, dával mu piť a hovoril: „Počkajte, uvidíme, či ho Eliáš príde sňať.““ (Porov. Ž 69,22). Pitím octu sa ukrižovanému zvyšovali bolesti a utrpenie. Evanjelisti sa zhodujú v tom, že keď Ježiš okúsil ocot, zomrel. Ide o opis utrpenia a smrti nevinného.

Ž 69 sa spája s udalosťou vyhnanja kupcov z chrámu. Ž 69,10 uvádza: „Stravuje ma horlivosť za tvoj dom, padajú na mňa urážky tých, čo ťa urážajú.“ (Porov. Jn 2,17). Ježiš nemyslí na seba, nemyslí na to, čo vyvolá svojím konaním, čo sa v plnosti prejavilo jeho utrpením a smrťou na kríži.

Žalm 118

Posledným žalmom, ktorému sa budeme venovať, je Ž 118. Svoj osobitný význam mal a stále má v židovstve, lebo tvorí súčasť halelu - Ž 113-118, žalmov, ktoré sa recitovali počas židovského sviatku Veľkej Noci. Ž 118 v Novom zákone nadobudol mesiášsky charakter. Ž 118,26: „Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom. Požehnávame vás z domu Pánovho“ sa cituje pri Ježišovom plači nad osudom Jeruzalema a slávnostnom vstupe do svätého mesta. Každý z evanjelistov istým spôsobom doplnil uvedený citát a dal mu tak hlbšiu mesiášsku intepretáciu, ako ukazuje nasledujúca tabuľka:

□□aa□□aa	Mt 21,9	Lk 19,37-38	Jn 12,13
A tí, čo išli pred ním, aj tí, čo šli za ním, volali: „Hosanna! Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom! Požehnané kráľovstvo nášho otca Dávida, ktoré prichádza! Hosanna na výsostiach!“	A zástupy, čo išli pred ním, i tie, čo šli za ním, volali: „Hosanna synovi Dávidovmu! Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom! Hosanna na výsostiach!“	A keď sa už blížil k úpätiu Olivovej hory, začali celé zástupy učeníkov radostne veľkým hlasom chváliť Boha za všetky zázraky, ktoré videli, a volali: „Požehnaný kráľ, ktorý prichádza v mene Pánovom! Pokoj na nebi a sláva na výsostiach!“	Nabrali palmových ratolestí, vyšli mu v ústrety a volali: „Hosanna! Požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom, kráľ Izraela!“

Marek zdôrazňuje úlohu kráľovstva, ktorá je hlavnou myšlienkou jeho evanjelia. Kristus je predstavený ako naplnenie myšlienky Božieho kráľovstva, ktoré sa stáva prítomné nielen v slovách a skutkoch, ale v samotnej osobe Ježiša Krista.

Matúš vyzdvihne Ježiša ako naplnenie starozákonných prisľúbení. Je predstavený ako Dávidov syn, na ktorom sa napĺňajú prorocstva.

V Lukášovom evanjeliu Ježiša sprevádzajú zástupy podobným zvolaním ako anjeli pri jeho narodení: „Slá-

va Bohu na výsostiach a na zemi pokoj ľudom dobrej vôle.“ (Porov. Lk 2,14). Lukáš zdôrazňuje, že Kristus prináša pokoj a spásu pre každého človeka.

Ján uvádza Ježiša ako „kráľa Izraela.“ Celé jeho evanjelium predstavuje Ježiša ako kráľa a vrcholnou scénou je Ježišov dialóg s Pilátom, v ktorom je Ježiš predstavený ako kráľ (porov. Jn 18, 36-38).

Ž 118,22: „Kameň, čo staviteľia zavrhl, stal sa kameňom uholným“ Ježiš použil v podobenstve o zlých vinohradníkoch. Kristus je uholným kameňom, ktorý bol zavrhnutý a vydaný na smrť. Boh ho povýšil a urobil základom, na ktorom stojí celá Božia stavba.

Vidíme, ako starozákonný žalm dostal v rukách evanjelistov novú interpretáciu v osobe Ježiša Krista. Citácia Ž 118 tak dostáva nový rozmer. Stáva sa posolstvom pre prvotné kresťanské komunity, ktorým boli evanjeliá adresované. Žalmy sú v Novom zákone hojne používané a citované. Stali sa prostriedkom na potvrdenie prisľúbení, ktoré Boh dal izraelskému národu a naplnil v osobe Ježiša z Nazareta.

Čiastkové citácie žalmov v Novom zákone

Okrem výslovných citácií nájdeme v novozákonných textoch slová alebo alúzie žalmov, ktoré sa nečakane objavujú uprostred biblického textu. Dôvodom je skutočnosť, že starozákonné žalmy boli hlboko zakorenené v povedomí svätopisca, ktorý spontánne uvádza niektoré slová alebo vyjadrenia žalmu. Pekným príkladom sú chválospevy na začiatku Lukášovho evanjelia, ktoré obsahujú typické starozákonné spojenia. Niektoré vyjadrenia prináša nasledujúca tabuľka:

Lk 1,49,68	Ž 111,9	Jeho meno je sväté
Lk 1,50	Ž 103,17	Milosrdenstvo Pánovo je od večnosti až na večnosť voči tým, čo sa ho boja
Lk 1,51	Ž 89,11	Svojich nepriateľov si rozpráši silou ramena
Lk 1,53	Ž 34,11 a 107,9	Boháči sa nabiedia a nahladujú, ale tým, čo hľadajú Pána, nijaké dobro chýbať nebude
Lk 1,54	Ž 98,3	Rozpomätal sa na svoju dobrotu a na
Lk 1,68	Ž 41,14; 72,18; 89,53	Nech je zvelebený Pán Boh Izraela svoju vernosť voči Izraelovmu domu
Lk 1,71	Ž 106,10	Vyslobodil ich z rúk nevraživca a vymaňnil z rúk nepriateľa
Lk 1,72	Ž 105,8 a 106,45	Večne pamätá na svoju zmluvu, na sľub, ktorý dal pokoleniam tisícim

Ďalšou knihou veľmi bohatou na vyjadrenia a slová starozákonných žalmov je Kniha zjavenia - Apokalypsa:

Zjv 19,1.3.6	Ž 104,35	Dobroreč duša moja Pánovi, Aleluja.
Zjv 4,2.9; 5,1.7.13	Ž 47,9	Boh kraľuje nad národmi, Boh sedí na svojom svätom tróne
Zjv 19,6 ἐβασιλευσεν κύριος ὁ θεός	Ž 93,1; 97,1; 99,1 יהוה כִּלְכַל	Pán kraľuje (Ž) kraľoval Pán Boh (Zjv)

Pavlove listy

Je to predovšetkým list Rimanom, ktorý hojne používa citácie z Knihy žalmov. Tento list predstavuje syntézu Pavlovho učenia. Pavol ho napísal komunite



kresťanov v Ríme, ktorú osobne dovtedy nenavštívil. List je známy predovšetkým náukou o ospravednení. Práve posolstvo o ospravednení má mnohé spoločné prvky so starozákonnými žalmami. Ž 98,2 uvádza: „Pán vyjavil svoju spravodlivosť.“ Pre Pavla je to osoba Ježiša Krista, v ktorom Boh zjavil svoju spravodlivosť. Niektoré ďalšie miesta listu, ktoré nachádzajú spoločné prvky s citátmi žalmov uvádzam v nasledujúcej tabuľke:

Rim 1,23	Ž 106,20	Slávu nesmrteľného Boha zamenili za podoby zobrazujúce smrteľného človeka
Rim 3,4a	Ž 116,11	Všetci Ľudia klamú
Rim 3,4b	Ž 51,6	Aby si sa ukázal spravodlivý vo svojom výroku a nestranný vo svojom súde
Rim 3,10n	Ž 5,10; 14,1; 140,4	Nikto z nich nerobí dobre, za perami majú jed vreteníc...
Rim 3,18	Ž 36,2	Pred jeho očami nielo bázne Božej
Rim 3,20	Ž 143,2	Ved' nik, kým žije, nie je spravodlivý pred tebou
Rim 4,7	Ž 32,1	Blažený, komu sa odpustila nepravosť
Rim 10,18	Ž 19,5	Po celej zemi rozlieha sa ich hlas a ich slová až po končiny sveta

Spomeniem ešte list Korintčanom. Je najdlhším spomedzi listov, ktoré Pavol napísal cirkvám, ktoré on sám založil. Patrí medzi štvoricu hlavných Pavlových listov: 1Kor, Rim, Gal, 1Sol. List je dôležitý aj preto, že obsahuje mnohé historické údaje, ktoré nám pomáhajú pochopiť nielen situáciu kresťanského spoločenstva v Korinte, ale aj niektoré udalosti zo života Pavla. List nemá jednotnú tému, ale reaguje na rôzne problémy prvotnej kresťanskej komunity. V nasledujúcej tabuľke opäť predstavím niektoré hlavné miesta listu, v ktorých sú použité citácie knihy žalmov

1Kor 3,20	Ž 94,11	Pán pozná ľudské myšlienky a vie aké sú márne
1Kor 10,20	Ž 106,37	Synov a dcéry obetovali zlým duchom
1Kor 10,26	Ž 24,1	Pánova je zem i všetko, čo ju naplnia
1Kor 15,27	Ž 8,7	Všetko si mu položil pod nohy

Záver

Uvedené vybrané príklady nám dosvedčujú, že kniha žalmov sa tešila veľkej úcte a obľube v prvotných kresťanských komunitách a v novozákonných textoch. Kresťania ich čítali vo svetle Ježiša-Mesiáša. Videli v nich naplnenie starozákonných prisľúbení nielen na osobe Krista, ale sami sa cítili nositeľmi a pokračovateľmi Božích prisľúbení. Svoju úlohu zohrala aj židovská liturgia, v ktorej majú žalmy svoje pevné miesto a ktorá mala vplyv na utváranie kresťanskej liturgie. Dôkazom sú samotné novozákonné texty, ktoré povzbudzujú veriacych: „Hovorte spoločne žalmy, hymny a duchovné piesne. Vo svojich srdciach spievajte Pánovi a oslavujte ho. Ustavične vzdávajte vďaky za všetko Bohu a Otcovi v mene nášho Pána Ježiša Krista a podriaďte sa jedni druhým v bázni pred Kristom.“ (Ef 5,19-21). Kniha žalmov sa stala bohatým zdrojom vyjadrení, jazykových spojení a obrazov, z ktorého prví

kresťania čerpali silu pre svoj duchovný život. Bola im inšpiráciou pre vlastné hymny a chválospevy a normou pre správanie v živote: „Kristovo slovo nech vo vás bohato prebýva. Vo všetkej múdrosti sa navzájom poučajte a napomínajte a pod vplyvom milosti spievajte Bohu vo svojich srdciach žalmy, hymny a duchovné piesne.“ (Kol 3,16).

V súčasnej liturgii modlitba žalmov má svoje pevné miesto. Je dôležité venovať priestor duchovnému formovaniu veriacych, aby správne pochopili nezastupiteľné miesto žalmov, ktoré sú súčasťou Svätého Písma.

Poznámky:

¹ V dejinách Cirkvi boli mýlné názory, ktoré zastávali kristológiu adopcie, podľa ktorej Ježiš bol prijatý za Božieho syna v okamihu krstu v Jordane.

² Ide o reakciu na gnostické prúdy, ktoré videli v Ježišovi stvorenie nižšie od anjelov. List Hebrejom predstavuje Krista, ktorý sedí po Božej pravici (porov. Heb 8,1).

³ Porov. H. J. Kraus, *Teologia dei Salmi*, Brescia 1989, 309.

Použitá literatúra

Pramene

BIBLIA HEBRAICA, Stuttgartensia, Stuttgart 1990.

NOVUM TESTAMENTUM GRAECE, ed. Nestle E., Aland B., Aland K., 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 (6. vydanie).

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 (5. vydanie).

Monografie a články

Gottwald N. K., *The Hebrew Bible, A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1985.

Kraus H. J., *Teologia dei Salmi*, Brescia 1989.

Millard M., *Die Komposition des Psalters*, Tübingen 1994.

Scaiola D., *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2002.

Schökel L. A., *Intepretacion de los Salmos hasta Casiodoro*, Estudios Bíblicos 47 (1989), 5-26.

Uzávierka

d'alsieho čísla časopisu

(AT 1/2006) je

31. januára 2006



LITURGIA A HUDBA

Liturgické slávenie ako základné východisko pre chápanie rituálnej hudby¹

VLASTIMIL DUFKA SJ

1. Úloha a identita liturgického hudobníka.

Predkladaná štúdia chce poukázať na to, že samotná liturgia, jej „re“, jej štruktúra, rítus a celé jej slávenie tvorí základné východisko pre chápanie liturgickej hudby. Liturgická hudba je súčasťou slávenia liturgie, a preto jej tvorbu ako aj interpretáciu treba vidieť v kontexte celého slávenia.

Keďže väčšina z nás hrá na organe alebo spieva, rád by som uviedol krátky príklad, ktorý nám lepšie priblíži úlohu liturgického hudobníka. Každému z nás je jasné, že ak chce nejaký skladateľ skomponovať operu, musí dobre poznať námet, libreto a scenár opery. Musí preniknúť do psychológie a ducha postáv, ktoré má hudobne stvárniť. Pritom je potrebné, aby dôkladne poznal ich hlasový rozsah a možnosti. Určite mu pomôže, ak bude mať pri kompozícii pred očami všetky detaily, ktoré súvisia so scenárom, ako je: oblečenie hercov, ich pohyby, časové intervaly medzi dialógmi, áriami a dejstvami, ale aj predmety, ktoré herci využívajú, ktoré vstupujú do dialógov a tvoria prostriedky neverbálnej komunikácie. Až keď skladateľ spozná kontext, do ktorého má vstúpiť so svojou kompozíciou, až vtedy si sadne k stolu alebo ku klavíru a začne tvoriť. Veľkosť skladateľa nespočíva iba v jeho kompozičnej technike, ale aj v schopnosti preniknutia do ducha postáv a ich hudobného stvárnenia a v umení empatie do publika, ktorému chce cez hudobný výraz čosi povedať. Samozrejme, keď napokon opera zaznie v divadle, orchestrálni hráči, ktorí počujú spevákov iba z divadelnej jamy, nie vždy chápu všetky súvislosti opery. Ich úlohou je predovšetkým odohrať svoj part čo najlepšie a zvyčajne sa ich nikto nevyptuje na podrobnosti, alebo na posolstvo, ktoré chce opera sprostredkovať. Čo myslíte, komu sa viac podobá liturgický hudobník: skladateľovi opery alebo orchestrálnemu hráčovi? Sme iba interpretmi alebo tu ide o čosi viac?

Otázka úlohy alebo identity liturgického hudobníka je veľmi dôležitá, pretože vďaka nej môžeme lepšie chápať zmysel svojho poslania. Jeden vynikajúci skladateľ a liturgický hudobník Paul Inwood raz povedal, že úlohou liturgického hudobníka nie je vlastná prezentácia svojej kompozičnej alebo interpretačnej techniky, ale svojou hudbou má pomôcť spoločenstvu veriacich, aby spevom čo najautentickejšie vyjadrilo svoju modlitbu. Úlohou liturgického hudobníka nie je to, aby „očaril publikum“ alebo sa presadil, ale aby pomohol zhromaždenému spoločenstvu vyjadriť sa, aby mu pomohol modliť sa spevom. Chcel by som upozorniť, že to, čo sa týka prístupu skladateľa k svojmu dielu, čiastočne platí aj pre ktoréhokoľvek liturgického hudobníka. Aj on totiž musí tvorivo pristupovať k výberom spevov a nápevov a musí dobre poznať liturgický kontext, ktorého súčasťou je hudobné vyjadrenie. Liturgický hudobník je jedným zo spoločenstva veriacich, ktorý ponúka svoje talenty pre službu druhým tak, že hudbou a spevom napomáha

vytváraníu jednoty hlasov a srdc veriacich, ktorí sa zišli na spoločnú modlitbu. Tu je dobré sa zastaviť a uvedomiť si rozdiel medzi mentalitou koncertného umelca a mentalitou a poslaním liturgického hudobníka. Pre koncertného umelca sú celkom prirodzené sólové a koncertné ambície. Pre liturgického hudobníka je však potrebné ešte čosi viac. Okrem svojich hudobných schopností, je nevyhnutná aj schopnosť spolupracovať a komunikovať, je dôležité jeho spojenie so spoločenstvom, ktorému pomáha modliť sa spevom. Takisto je nevyhnutné, aby dobre poznal „reč liturgie“, ako sme už o tom hovorili. Liturgický hudobník vo svojej činnosti neustále vstupuje do vzťahov s predsedajúcim, so speváckmi a hudobníkmi a samozrejme predovšetkým vstupuje do vzťahu so spoločenstvom veriacich. Subjektom slávenia totiž nie je ani samotný kňaz, ani spevák alebo organista, ale celá Cirkev so svojou hlavou i údmi. Tento pokoncilový liturgický princíp je kľúčovým a základným princípom. Bez pochopenia a prijatia tohto princípu hrozí nebezpečenstvo, že naše poslanie sa minie cieľa.

Služba speváka, žalmistu a teda liturgického hudobníka bola kedysi oficiálnou liturgickou službou², tak ako je dnes služba lektora alebo akolytu, takže aj prepojenie medzi poslaním speváka a ostatnými liturgickými služobníkmi bolo zreteľnejšie. Dnes, hoci speváci a liturgickí hudobníci nie sú uvádzaní do svojej služby osobitným rítom, majú účasť na ohlasovaní evanjelia.

2. Terminológia³

Skôr ako sa budeme venovať vzťahu medzi liturgiou a hudbou, je potrebné, aby sme si vyjasnili niektoré pojmy, s ktorými sa budeme stretávať. Hudba, ktorá je súčasťou kresťanského kultu, bola v rôznych historických obdobiach pomenovaná rozličnými spôsobmi, ktoré súčasne naznačujú aj určitý druh prístupu. V zásade je potrebné, aby sme rozlišovali medzi hudbou náboženskou (2.1); posvätnou hudbou (2.2); hudbou cirkevnou (2.3) a hudbou liturgickou (2.4).

2.1. Náboženská hudba

Pod pojmom „náboženská hudba rozumieme takú hudbu, ktorá explicitne alebo implicitne vyjadruje svoj vzťah k náboženstvu alebo spiritualite“⁴. V tomto zmysle aj spev budhistu môže byť náboženskou hudbou. Náboženská hudba vyjadruje náboženský cit, avšak nie je určená pre použitie v liturgii a ani nemusí byť vhodná pre liturgiu. Hoci takáto hudba by niekedy mohla odzniesť aj v liturgii, v zásade ju počúvame mimo liturgického kontextu.

2.2. Posvätná hudba

Termín „posvätná hudba“ sa často objavuje v oficiálnych cirkevných dokumentoch z posledných dvoch storočí a označuje hudbu, ktorá znela počas liturgických slávení a počas ľudových pobožností. Táto hudba má



svojou silou inšpirácie, svojím cieľom a určením, vzťah ku kresťanskej viere. Tieto dva termíny: náboženská a posvätná hudba, sa v bežnej praxi často zamieňajú.

2.3. Cirkevná hudba

Tento pojem bol použitý aj v konštitúcii o posvätnéj liturgii *Sacrosanctum concilium*. Pojem cirkevná hudba sa však používa najmä v muzikologických a akademických historických traktátoch na označenie hudby, ktorá sa používa v kresťanských cirkvách. Podľa členenia Michaela Joncasa pojem cirkevná hudba v sebe vyjadruje realitu oveľa širšiu ako iba hudbu, ktorá sa vzťahuje výlučne na liturgické obrady, lebo môže zahŕňať napríklad aj katechetické spevy pre vyučovanie v škole atď.

2.4. Liturgická hudba

Tento termín sa pred 20. storočím používal pomerne málo a stal sa dôležitým najmä po Druhom vatikánskom koncile. Určuje hudbu, ktorá je integrálnou a neodlučiteľnou súčasťou liturgie. Dalo by sa povedať, že liturgická hudba je „zosobášená“ s liturgickou činnosťou a vyjadruje plný význam rítu, liturgického úkonu. Podľa tohto vzťahu k rítu sa odvodzuje aj hodnota liturgickej hudby.

Toto rozdelenie podávam preto, aby sme si hneď na začiatku ujasnili o akej hudbe budeme hovoriť. Predmetom nášho záujmu bude liturgická hudba, ktorá je integrálnou súčasťou liturgického slávenia.

Hoci liturgická konštitúcia Druhého vatikánskeho koncilu, *Sacrosanctum concilium*, používa termín „cirkevná hudba“ na označenie hudby pre kult, vo svojom článku 112 hovorí: „Cirkevná hudba bude teda tým posvätnější, čím užšie bude spätá s liturgickým úkonom...“ Osobitne by som chcel zdôrazniť, že tu ide o spojenie s liturgickým úkonom, nie iba o spojenie s textom. Liturgický úkon v sebe zahŕňa oveľa širšiu realitu ako iba slovo; treba ho čítať vo viacerých rovinách⁵. Liturgická hudba je schopná nielen prehĺbiť výraz slova, ale aj zvýrazniť rituálnu expresivitu liturgického úkonu, lepšie povedané: ona, hudba sama, je súčasťou rítu⁶.

3. „Posvätnosť“ hudby v *Sacrosanctum concilium* a v *Motu proprio* Pia X.

Už sme spomenuli, že jeden zo základných pilierov pokoncilového chápania liturgickej hudby je vyjadrený v článku 112, ktorý hovorí, že hudba bude „tým posvätnější, čím užšie bude spätá s liturgickým úkonom“ (SC 112). Hoci sa nám toto tvrdenie dnes javí samozrejmé, nebolo tomu vždy tak.

Dňa 22. novembra 1903 pápež Pius X. vydal *Motu proprio* pod názvom *Tra le sollecitudini*⁷. Tento dokument bol považovaný za jeden z najdôležitejších legislatívnych dokumentov týkajúcich sa liturgickej hudby. V čom však spočíva „posvätnosť“ alebo „liturgickosť“ hudby podľa tohto dokumentu? Odpoveď na túto otázku nájdeme v jeho treťom článku, ktorý hovorí, že: „Chránová skladba je tým posvätnější a liturgickejšia, čím viac sa blíži svojim rytmom, svojou inšpiráciou

a svojou krásou gregoriánskej melódii; a tým menej je hodna chrámu, čím viac sa vzdáľuje od tohto najvyššieho vzoru.“⁸ Hneď na prvý pohľad vidíme rozdiel medzi formuláciami týchto dvoch dokumentov: zatiaľ čo pre *Motu proprio* základným vzorom a inšpiráciou pre liturgickú hudbu je gregoriánsky chorál, konštitúcia o posvätnéj liturgii Druhého vatikánskeho koncilu upriamuje pohľad na liturgický úkon, na samotnú liturgiu.

Konštitúcia síce v článku 116 hovorí, že „Cirkev pokladá gregoriánsky spev za vlastný spev rímskeho obradu, a preto má mať pri liturgických úkonoch za rovnakých podmienok predné miesto,“⁹ ale hneď, v tom istom článku dodáva, že „iné druhy cirkevnej hudby, najmä však polyfónia, sa nijako nevyučujú pri konaní služieb Božích, pod podmienkou, že zodpovedajú duchu liturgického úkonu podľa čl. 30.“¹⁰ Všimnite si, že aj v tomto článku posledné slovo má duch liturgického úkonu. Teraz sa pozrime na 30. článok konštitúcie, aby sme videli s čím vlastne súvisí duch liturgického úkonu: „V záujme aktívnej účasti ľudu treba venovať starostlivosť jeho aklamáciám, odpovediam, spievaniu žalmov, antifónam, piesňam, ako aj úkonom čiže gestám a držaniu tela. A nech sa vo svojom čase zachová posvätné ticho.“¹¹

Na základe vyššie povedaného môžeme konštatovať, že duch liturgického úkonu, ktorý je považovaný za určujúci pre posvätnosť liturgickej hudby, je v úzkom súvisi s aktívnou účasťou ľudu na liturgii, ktorá je akoby hlavnou melódiou celej Konštitúcie o posvätnéj liturgii. Tiež si môžeme uvedomiť, že tridsiaty článok hovorí aj o hudobno-liturgických formách, ktoré majú napomáhať aktívnej účasti veriacich na liturgii, kde na prvom mieste stojí aklamácia.

4. „Reč“ liturgického slávenia a liturgickej modlitby ako základné východisko pre chápanie liturgickej hudby

V súčasnej dobe sme svedkami veľkého rozvoja hudby, ktorá sa používa v liturgii. Určitý druh spevov sa nám však hneď na prvý pohľad javí ako banálny, alebo neschopný zapojiť do činnosti celé zhromaždenie, prípadne vyjadruje len osobnú zbožnosť jednotlivcov atď. Možno ste si už niekedy položili otázku: jestvujú „kritéria“¹² pre liturgickú hudbu? Odkiaľ by sme mohli aspoň začať s riešením tohto problému? Treba si priznať, že táto problematika nie je jednoduchá a vôbec nie je jednoznačná. Je tu potrebné hodnotiť textovú časť spevov aj hudobnú časť, pričom musíme mať na mysli aj konkrétnu komunitu veriacich, pre ktorú má byť daná hudba prostriedkom ich spievanej modlitby. Je prirodzené, že výber hudby pre slávenie Eucharistie za účasti detí bude iný, ako pri liturgii, kde je väčšina veriacich v pokročilom veku. Takisto aj daná kultúra krajiny zohráva v tomto procese dôležitú úlohu. Pre Afričanov je napríklad vlastnou taká hudba, kde je zdôrazňovaný rytmický element, na rozdiel od Európanov, pre ktorých sú charakteristickejšie melodicko - harmonické prvky hudby.

Pokúsme sa teda aspoň naznačiť smer, ktorým by sa mohla uberať naša reflexia. Úvodom však treba pozna-



menať, že k liturgickej hudbe nemožno pristupovať ako k matematike alebo ku kanonickému právu. Podobne ako vo svete výtvarného alebo hudobného umenia nemožno všetko stopercentne vymedziť alebo definovať, podobne to nemožno urobiť ani v oblasti liturgickej hudby. Pôjde nám predovšetkým o niekoľko základných teologických východísk, ktoré môžu podnietiť našu reflexiu a kreativitu.

Hovorili sme už o dvoch bodoch článku 112 konštitúcie o posvätnej liturgii *Sacrosanctum concilium*:

a) „...posvätný spev, ktorý sa viaže na slová, je potrebnou, neodlučiteľnou časťou slávnostnej liturgie...“

b) „Cirkevná hudba bude teda tým posvätejšia, čím užšie bude spätá s liturgickým úkonom“.

Ak je pravda, že spev je naozaj integrálnou a neodlučiteľnou časťou liturgie, v ktorej texty, úkony a symboly vytvárajú jednotu, potom aj pre spev, či liturgickú hudbu by mali platiť tie isté kritéria a vlastnosti, ktoré sa týkajú samotnej liturgickej modlitby. Spev nie je dodatkom liturgie, nie je jej hosťom, ktorý prichádza zvonku, ale je spevom liturgie. Čiže správnejšie bude, keď budeme hovoriť o speve liturgie, nie o speve v liturgii. Ak je spev integrálnou časťou liturgie, je aj autentickou modlitbou, ktorá by mala obsahovať tie isté prvky ako iné, často recitované, modlitby v liturgii¹³. A aké prvky obsahuje liturgická modlitba? Všimnime si aspoň štyri základné teologické dimenzie¹⁴, ktoré sú charakteristické pre liturgickú modlitbu a ktoré sú tiež súčasťou eucharistickej modlitby. Je to: dimenzia anamnézy (4.1); dimenzia epiklézy a prosby (4.2); doxologická dimenzia (4.3) a komunitná dimenzia (4.4).

Skôr ako v krátkosti vysvetlím jednotlivé dimenzie liturgickej modlitby a pokúsim sa objasniť, aký majú tieto dimenzie zmysel pre liturgického hudobníka, uvediem jednoduchý príklad modlitby dňa a ukážem na nej spomínané dimenzie. Ide mi predovšetkým o to, aby sme sa učili citlivosti pre textovú zložku spevov, čo sa môžeme asi najlepšie naučiť pri čítaní alebo štúdiu liturgických modlitieb. Ako ukážka nám poslúži Modlitba dňa z Druhej pôstnej nedele, ktorá znie nasledovne:

(Anamnetická časť)

„Nebeský Otče,

ty si nám prikázal počúvať tvojho milovaného Syna,*

(Epikletická časť, prosba)

živ našu vieru svojím slovom

a očisťuj náš duchovný zrak, -

aby sme sa mohli vo večnosti tešiť

z pohľadu na tvoju velebu.

(Doxológia)

Skrze nášho Pána Ježiša Krista, tvojho Syna,

ktorý je Boh a s tebou žije a kraľuje

v jednote s Duchom Svätým po všetky veky vekov.

Amen.“

Prvá, anamnetická časť modlitby, začína oslovením Boha Otca a vyjadruje Božie pôsobenie vo vzťahu k človeku. Boh je v modlitbe prvým, On začína dialóg, do ktorého sme pozvaní. Našou úlohou je teda najprv počúvať, aby sme vedeli odpovedať. Druhá pôstna neďeľa je tiež neďeľou, ktorá v evanjeliu sprítomňuje Premenenie Pána (Mt 17,1-9; Mk 9,2-10; Lk 9, 28b-36) a aj

modlitba dňa odráža túto udalosť. Najmä slová, ktoré zazneli z oblaku: „Toto je môj milovaný Syn, v ktorom mám zaľúbenie; počúvajte ho“ (Mt 17,5) sú východiskovými slovami pre túto časť modlitby.

Druhá, epikletická časť, dialogicky korešponduje s prvou. Tak ako je dôležité, aby sme počúvali Ježišove slová, je tiež nevyhnutné, aby sme sa týmito slovami nechávali pretvárať a aby živili našu vieru. Táto druhá časť je teda prosbou o to, aby sme adekvátne odpovedali na Božie oslovenie. Okrem toho, záver epikletickej časti modlitby často naznačuje eschatologický rozmer modlitby; v tomto prípade je vyjadrený slovami: „...aby sme sa mohli vo večnosti tešiť z pohľadu na tvoju velebu“.

Každá modlitba dňa je uzavretá doxologickou, oslavnou časťou. Našu modlitbu prednášame Bohu Otcovi, skrze Syna v Duchu Svätom. Okrem toho si môžeme všimnúť slová: „nám“, „našu“, „náš“, „aby sme sa mohli“, ktoré vyjadrujú komunitný rozmer modlitby. Kňaz sa teda nemodlí v jednotnom čísle za komunitu veriacich, ale prednáša modlitbu v mene komunity. Teraz si trochu podrobnejšie priblížime spomínané štyri dimenzie a pokúsime sa ich aplikovať na spievanú modlitbu.

4.1. Dimenzia anamnézy

V liturgickom slávení sa udalosti dejín spásy stávajú prítomnými a aktuálnymi. Anamnéza alebo pamiatka nie je iba spomienkou na minulé udalosti, ale je ohlasovaním skutkov, ktoré Boh vykonal pre ľudí. V určitom zmysle slova, anamnéza je ehom Mojžišových slov adresovaných židom: „Pamätajte na tento deň, v ktorý ste odišli z Egypta, z domu otroctva, keď vás Pán odtiaľ vyviedol mocnou rukou“ (Ex 13,3), alebo ehom Ježišových slov pri poslednej večeri: „Toto robte na moju pamiatku“ (1 Kor 11,24; Lk 22,19).

Slová však nie sú jediným prostriedkom na ohlasovanie Božích skutkov. Kniha Kroník nám ponúka svedectvo, že hudba bola súčasťou tohto ohlasovania: „Dávid a vojvodcovia oddelili na službu aj zo synov Asafa, Hemana a Idutuna tých, ktorí prorokovali na citarách, harfách a cimbaloch, a počet tých, čo sa činne zúčastnili služby bol: z Asafových synov Zachur, Jozef, Nataniáš a Asarela. Asafovi synovia boli pod rukou Asafa, ktorý prorokoval pod dozorom kráľa.“ (1 Krn 25,1-2). Môžeme si všimnúť, že v tejto biblickej perikope, hranie na nástrojoch je spájané s prorokovaním, teda s ohlasovaním Božích diel. Neoddeliteľnosť spevu od obety naznačujú aj nasledujúce perikopy: 2 Krn 23,18; 2 Krn 29,27-29. Tieto perikopy naznačujú, že obeta a spev nie sú dva rozdielne liturgické úkony; nie je z nich jeden dôležitejší než druhý, ale tvoria jediný liturgický úkon.¹⁵

O tom, že spev je neodmysliteľným elementom obety, hovorí aj nasledujúci rabínsky text: „Spev, poskytujúci obeti súdržnosť, reprezentuje tú časť obeti, ktorá nemôže byť zanedbaná, lebo obeť bez spevu by v žiadnom prípade nebola Bohu príjemná.“¹⁶

Možno si poviete: aký má vlastne zmysel táto diskusia o anamnetickej dimenzii v liturgii pre nás, hudobníkov? Veľmi konkrétny. Ak chceme primerane vybrať nejaký spev k danej liturgickej činnosti, musíme poznať jej zmysel a vedieť, čo tento liturgický úkon hovorí.



Položme si otázku: ako liturgický spev korešponduje s danou liturgickou činnosťou a s jej „rečou“? Čo ohlasuje, čo sprostredkuje daný spev? Ako spolu súvisia: rituálny, liturgický úkon a spev alebo hudba, ktoré dotvárajú a umocňujú rituálnu činnosť? Výber spevu by teda nemal závisieť v prvom rade na tom, či sa niekomu subjektívne páči alebo nie, ale ako súvisí s danou rituálnou činnosťou a čo ohlasuje. Tým, samozrejme, nechceme povedať, že spev môže byť hudobne banálny.

2.2. Dimenzia epiklézy a prosby

Druhou dimenziou modlitby je epikléza, ktorá „je spolu s anamnézou srdcom každého sviatostného slávenia, osobitným spôsobom slávenia Eucharistie“¹⁷. Epikléza nie je iba zvolávaním Ducha Svätého, ako sa to v úzkom zmysle slova často interpretuje. Enrico Mazza hovorí, že pôvodným zámerom epiklézy je prosba o ovocie Eucharistie pre tých, ktorí na nej participujú. Rozdiel medzi epiklézou a prosbami spočíva v tom, že zatiaľ čo epikléza sa týka veriacich, ktorí sú prítomní na danom slávení, prosby majú univerzálny charakter a sú v nich vyjadrené potreby celej Cirkvi.¹⁸

Anamnéza a epikléza či prosba v liturgickej modlitbe spolu súvisia a spolu vytvárajú určitý druh dialógu. Zatiaľ čo dimenzia anamnézy odhaľuje obraz pôsobenia Boha v dejinách spásy, rozmer epiklézy a prosby poukazuje na antropologický rozmer modlitby.

Vhodnosť použitia niektorých spevov môžeme rozlíšiť aj na základe analýzy tejto dimenzie. Pri ich výbere si môžeme položiť napríklad takúto otázku: Odráža tento spev prosbu spoločenstva, alebo autor textu vyjadril svoju osobnú prosbu, s ktorou sa spoločenstvo pripadne ani neidentifikuje?

Keď som robil analýzy spevov prvého tlačeného slovenského kancionála Cantus Catholici (1655) uvedomil som si, že epikletická časť textov často odráža situáciu, potreby a mentalitu ľudí 17. storočia. Preto použitie historických textov pre dnešok nemusí byť vždy najlepším riešením, totiž nie vždy súvisia so situáciou dnešného človeka. Liturgia obsahuje elementy, ktoré sa nemenia, lebo patria do tradície. Sú však aj tie momenty v liturgii, ktoré sa vyvíjajú, a ktoré sa menia, aby človek mohol plnšie a aktívnejšie vstúpiť do slávenia liturgie.

Citlivosť na dimenziu epiklézy alebo prosby nás môže viesť k otázke, ktorú by sme mohli formulovať nasledovne: Súvisí text spevov so situáciou dnešného človeka a so situáciou týchto konkrétnych ľudí, ktorí sa zišli na spoločnej modlitbe?

2.3. Doxologická dimenzia

Kresťanská modlitba je aj doxológiou, oslavou Boha a vzdávaním vďaky. Taliansky benediktín Cipriano Vaggini hovorí, že „doxologie v liturgii vychádzajú z doxológií Nového zákona a tie majú niekedy priame spojenie s doxológiami zo Starého zákona a so židovskou tradíciou.“¹⁹ Doxologie a väčšina modlitieb v liturgii sú adresované Otcovi, skrze Syna v Duchu Svätom. Hovorím „väčšina“ preto, lebo napríklad Kyrie eleison je adresované Synovi, ale v katolíckej liturgii je to zriedkavosťou. Aj pri tejto dimenzii sa môžeme zastaviť

a reflektovať nad textami spevov, s ktorými denne pričádzame do kontaktu. Keďže liturgický spev je skutočnou modlitbou, pri výbere alebo kompozícii spevu je dobré uvedomiť si, komu je adresovaná táto spievaná modlitba. Okrem toho bude užitočné zaoberať sa otázkou: Aké hudobné formy a prostriedky treba použiť, aby sa umocnil a posilnil oslavný charakter spevov?

2.4. Komunitná dimenzia

V tejto časti čiastočne nadviažem na to, čo som už spomínal v úvode tejto štúdie. Liturgická modlitba je modlitbou spoločenstva a hudba má úžasnú schopnosť prehĺbiť tento komunitný rozmer. Pozrime sa na túto dimenziu v súvislosti s úlohou speváka alebo liturgického hudobníka v danom spoločenstve veriacich.

Vyššie sme hovorili, že subjektom slávenia je Christus totus (celý Kristus), teda Kristus a Cirkev. To znamená, že subjektom slávenia nie je iba kňaz, alebo speváci, alebo zbor, ale celé spoločenstvo veriacich. Hoci v našich podmienkach je úloha speváka často zúžená iba na spev žalmu, v skutočnosti je ďaleko širšia. Úlohou speváka je pomáhať zhromaždeniu v spievanej modlitbe a cez spev aj k aktívnej účasti na liturgii. Spevák alebo liturgický hudobník je členom veriaceho spoločenstva, je jeho súčasťou a je v ňom zakorenený. Nie je teda izolovaným cudzincom, ktorý vstupuje do slávenia, aby tam vykonal „svoj business“. Byť spevákom alebo liturgickým hudobníkom znamená mať účasť na poslaní ohlasovania evanjelia. Uvedomenie si tohto misijného aspektu služby speváka alebo liturgického hudobníka je dôležité pre vedomie identity poslanca liturgického hudobníka.

Ak chceme nahliadnúť k prameňom služby speváka, je potrebné vrátiť sa naspäť do synagógy, kde určitý člen komunity vystúpil pred spoločenstvo ako „posol komunity“. Kto boli títo „poslovnia komunity“ a aké vlastnosti sa od nich vyžadovali? Prvoradým kritériom pre tohto speváka neboli jeho excelentné vokálne alebo hudobné schopnosti, ale dôležitý bol ich životný štýl a ich prepojenie s komunitou. Bez týchto vlastností by bola ich služba nepravdivá a bez patričnej hodnoty. Samozrejme hudobné danosti mali svoju váhu a dôležitosť, ale neboli tým najrozhodujúcejším kritériom.

O tom, čo Cirkev požadovala od speváka svedčí aj formula, ktorá bola používaná pri uvádzaní speváka do služby žalmistu. Spomenutú formulu nachádzame v jednom z dôležitých liturgických prameňov, akým je Statuta Ecclesiae Antiqua. Tento dokument pochádza z rokov 476-485. Počas udeľovania ministéria kňaz hovorí žalmistovi, spevákovi: „Vide ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis operibus probes.“²⁰ V slovenčine by sme mohli túto formulu vyjadriť asi nasledovne: „Konaj tak, aby to, čo spievaš ústami, veril si srdcom, a to, čo veríš srdcom, aby si zrealizoval skutkami.“

Podobná štruktúra a dynamika tejto formuly sa objavuje aj v dnešnej liturgii a v pozmenenej podobe sa nachádza v súčasnom obrade odovzdávania evanjeliára počas diakonskej vysviacky²¹. Na vyššie uvedenej formule si môžeme všimnúť vyjadrený vzťah medzi mod-



litbou (spevom) - „čo spievaš ústami“; medzi vierou - „veril si srdcom“ a medzi životom - „aby si zrealizoval skutkami“.

Túto starobylú liturgickú formulu si uchovajme aj my vo svojich srdciach, lebo veľmi jednoduchým, ale jasným spôsobom prezrádza poslanie tých, ktorým je zverená starostlivosť o spievanú modlitbu.

Záver

Cieľom naznačenia štyroch dimenzií liturgickej modlitby a ich aplikácií na spievanú modlitbu nebolo to, aby sme odteraz začali automaticky vyradovať tie spevy, ktoré nespĺňajú dané „kritériá“. Taktiež niektoré liturgické modlitby neobsahujú všetky spomínané dimenzie v rovnakej miere. Právnický prístup k liturgii môže urobiť veľa škody... V tomto príspevku som chcel iba prebudíť citlivosť pre „reč“ liturgie. Bez poznania tejto „reči“ a kontextu liturgického slávenia hrozí nebezpečie, že spev a hudba sa môžu stať, alebo môžu byť považované za cudzorodý element v liturgii a nebudú skutočnou liturgickou hudbou - spievanou modlitbou zhromaždeného spoločenstva veriacich.

Túto štúdiu by som rád uzavrel pohľadom na jeden krátky, ale pekný dokument o liturgickej hudbe, ktorý bol podpísaný v roku 2003 počas stretnutia medzinárodnej skupiny *Universa Laus* pre štúdium liturgickej hudby v talianskej Gazzade. Je to už druhý dokument, ktorý táto skupina vydala a nazýva sa: „Hudba v kresťanských liturgiách“.

Spomínaný dokument nemá legislatívny charakter, ale vyjadruje skôr určitý druh spirituality liturgickej hudby. Úvodné slová dokumentu naznačujú program celého dokumentu: „Boh tvorí skrze slovo, hovoriac. Všetci ľudia sú povolaní, aby spolupracovali na tomto diele stvorenia. Božie Slovo podnecuje ľud, ktorý hovorí a zároveň počúva. Každý kresťan je pozvaný k disponibilite a bdelosti, aby dal Bohu svoju odpoveď.“²² Dokument je rozdelený do troch krátkych častí: 1. Počúvanie; 2. Úkon spievania v liturgii; 3. Sláviť jedným srdcom a jedným hlasom.

Možno mnohí z vás si kladiete otázku: Odkiaľ treba začať s obnovou liturgickej hudby? Dokument *Universa Laus* hovorí v prvom rade o počúvaní. Aj ja si myslím, že treba začať s počúvaním (s načúvaním), ako sa k nám Boh prihovára cez svoje Slovo, cez liturgiu a celú jej bohatú reč symbolov a znakov, ku ktorým patrí aj hudba a spev. Treba počúvať tep ľudského srdca, ktoré sa túži otvoriť vzťahu k Bohu, ktoré chce všetkými svojimi schopnosťami, slovom, spevom, gestom, či pohybom - v jednote s druhými - vyjadriť odpoveď na lásku Boha k človekovi. Počúvať reč liturgie, v ktorej sa k nám prihovára Boh a načúvať reč ľudského srdca sú teda základné východiská, ktoré tiež môžu byť svetlom na ceste k obnove liturgickej hudby.

Poznámky:

¹ Táto štúdia v mierne pozmenenej podobe odznela dňa 21. júla 2005 v Bratislave, počas seminára pre liturgických hudobníkov, organizovaného Diecéznou hudobnou komisiou Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy.

² Službou liturgického speváka sa zaoberá nasledujúca dizertačná práca: R. V. PÉREZ, «Vide ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis operibus probes»: El ministerio litúrgico del cantor. Historia y Teología, Roma 2001.

³ Základným východiskovým textom tejto terminologickej časti je štúdia Michaela Joncasy: JAN MICHAEL JONCAS, «Canto liturgico», in: ed. A. CHUPUNGO, Scienza liturgica. Manuale di liturgia, Casale Monferrato 1998, 281-325.

⁴ JONCAS, «Canto liturgico», 281.

⁵ O komplexnosti čítania liturgického úkonu pozri: SILVANO MAGGIANI, «Come leggere gli elementi costitutivi del libro liturgico» [Ako čítať konštitutívne prvky liturgickej knihy], in: Celebrare il mistero di Cristo. Vol. I - La celebrazione: introduzione alla liturgia cristiana, Roma 1993, 13-141.

⁶ Hudba má aj svoju symbolickú hodnotu. O hudbe ako o rituálnom symbole pozri: JUDITH MARIE KUBICKI, Liturgical music as ritual symbol. A Case Study of Jacques Berthier's Taizé Music, Leuven 1999.

⁷ PIUS X, Tra le sollecitudini, Acta Sanctae Sedis 36 (1904) 329-339.

⁸ Oficiálny taliansky text: «Tanto una composizione per chiesa e più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto e meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme.» (PIUS X, Tra le sollecitudini, čl. 3, Acta Sanctae Sedis 36 /1904/ 333.)

⁹ Konštitúcia Druhého Vatikánskeho koncilu *Sacrosanctum concilium* o posvätnéj liturgii (SC), čl. 116, Trnava, 1993.

¹⁰ SC, 116.

¹¹ SC, 30.

¹² Hľadáním kritérií liturgickej hudby sa vo svojom príspevku zaoberala: IRMGARD PAHL, «Music and Liturgical Celebration: Presidential Address», SL 28, 1998, 1-13.

¹³ O liturgickej hudbe ako o modlitbe pozri: KATHLEEN HARMON, «Liturgical Music as Prayer», in: R. A. LEAVER - J. A. ZIMMERMAN, Liturgy and Music. Lifetime Learning, Collegeville, 1998, 265-280.

¹⁴ O týchto štyroch dimenziách liturgickej modlitby pozri: ENZO LODI, «Metodologia eucologica. Guida alla lettura dei testi liturgici.», in Liturgia della Chiesa, Bologna 1981, 135-212.

¹⁵ Porov.: R. A. LEAVER, «Liturgical Music as Anamnesis», in Liturgy and Music. Lifetime Learning, op. cit., 395-410.

¹⁶ J. PINELL, Liturgia delle ore, Anamnesis, vol. V., Genova 1996, 25.

¹⁷ Katechizmus Katolíckej Cirkvi, čl. 1106, Trnava 1998.

¹⁸ E. MAZZA, La celebrazione Eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione, Milano 1996, 341.

¹⁹ C. VAGAGGINI, Il senso teologico della liturgia, Milano 1999 (6. vydanie), 218-224.

²⁰ C. MUNIER (ed.), Statuta Ecclesiae Antiqua 98, in: Concilia Gallie A. 314-A. 506, Corpus Christianorum Series Latina 148, Turnholti 1963, 183-184.

²¹ «Priji evanjelium Kristovo. Stal si sa jeho hlásateľom. Dbaj, aby si to, čo čítaš, veril, čo veriš, učil, a čo učíš, aj uskutočňoval» (Vysviacka diakona, kňaza a biskupa. Rímsky pontifikál obnovený na príkaz posvätného Druhého všeobecného vatikánskeho koncilu a vyhlásený autoritou pápeža Pavla VI., Trnava 1981, 89).

²² Pôvodné znenie francúzskeho originálneho textu: «Dieu crée en parlant. Tout homme est appelé à s'associer à cette oeuvre de création. Le Verbe suscite un peuple qui parle et reste à l'écoute. Chaque chrétien est invité à se rendre disponible et vigilant pour donner à Dieu sa réponse.»

Pohľad na gregoriánsky chorál z hľadiska hudobného rytmu

JANKA BEDNÁRIKOVÁ

Gregoriánsky chorál sa v poslednej desiatke rokov pomerne výrazne dostal do povedomia širokej verejnosti, a tak podstatne širšie spektrum poslucháčov vie definovať, resp. rozlíšiť tento liturgický spev rímskej Cirkvi. Z odborných článkov a štúdií tohto zamerania je zrejmé, že podstatou gregoriánskeho chorálu je Božie slovo: z neho tento spev žije, je ním vytváraný, podmienený a oživovaný.

„Na počiatku bolo Slovo a Slovo bolo u Boha a to Slovo bolo Boh. Ono bolo na počiatku u Boha. Všetko povstalo skrze neho a bez neho nepovstalo nič z toho, čo povstalo. V ňom bol život a život bol svetlom ľudí.“ (Jn 1, 1-4)

Ak sa toto Slovo vedome neberie do úvahy, samotná melódia gregoriánskeho chorálu stráca zmysel, hoci je s textom spätá v dokonalej symbióze. Z neho totiž preberá rytmické i výrazové kvality. Slovo sa teda - v spojení s tónom - stáva prioritným elementom a základnou štruktúrou gregoriánskych kompozícií.

Keď hovoríme o slove ako takom, vychádzame z predpokladu, že ukrýva v sebe istý rytmus. Zvlášť v hudobnej reči má rytmus významné miesto. Udáva tempo a udržuje skladbu v istej pravidelnosti a dynamičnosti. V gregoriánskom chorále však nemôžeme hovoriť o rytme v tomto ponímaní. Neexistuje v ňom žiadna rytmická ani tempová pravidelnosť, za kľúč na začiatku notovej osnovy nemožno zapísať nijaký zo známych rytmických delení (dvojštvrtový či trojdobý takt tu jednoducho nemá miesto). Napriek tomu sa počas veľkej obnovy gregoriánskeho chorálu v 19. storočí pokúsil o vyjadrenie rytmickej hodnoty paleografických znakov významný benediktínsky rehoľník Dom André Mocquereau¹. Vymyslel metódu, ktorá mala slúžiť ako návod na zjednotenie všetkých gregoriánskych spevov bez rozdielu. Dnes sa však vo svetle semiológie ukazuje, že jeho metóda stojí v protiklade k faktom paleografickej vedy, o ktorej rozšírenie sa sám snažil.²

Gregoriánska melódia sa neriadi žiadnym pravidelným rytmom, na aký sme zvyknutí od čias menzurálnej notácie, ale sa prirodzene rozvíja v závislosti od slovného rytmu, ktorý sa vytvára na základe koordinovaného spájania slabík do významových jednotiek prostredníctvom striedania dvoch slovných pólů: pólu napätia, ktorý reprezentuje prízvukná slabika, a pólu uvoľnenia, nositeľom ktorého je koncová slabika.³ Prízvukná slabika priťahuje všetky predchádzajúce (pretonické) slabiky,⁴ koncová slabika umožňuje dočasné alebo definitívne uvoľnenie. V praktickej reči to znamená, že prízvukná slabika má väčšiu intenzitu zvuku, jej melódia má zvyčajne stúpajúcu tendenciu a v neposlednom rade je mierne predĺžená. Koncové slabiky sa prejavujú miernym rozšírením a intenzitou a ich melódia má klesajúcu tendenciu. Obidve slabiky, prízvukná i neprízvukná, sú teda nositeľkami pohybu, ako to znázorňuje nasledujúci príklad.⁵

/ / (/) / (/)
Do - mi - nus di - xit ad me: Fi - li - us me - us es tu,

/ / / ----
e - go ho - di - e ge - nu - i te.

(Pán mi povedal: Ty si môj Syn, ja som Ťa dnes splodil)

Ukážka časti introitu v II. móde *Dominus dixit*, GT 41
AD MISSAM IN NOCTE

RECKS Antiphona ad introitum II



Základným predpokladom dobrej interpretácie gregoriánskych kompozícií je obsahové pochopenie textu a jeho adekvátna výslovnosť. Dôležité je tiež uvedomiť si, že každá slovná fráza sa zakladá na vybudovaní tzv. melodicko-agogického oblúka.

V gregoriánskej kompozícii sa teda rytmická pulzácia nehľadá v tóne alebo v melódii, ale v úzkom vzťahu k slovu. V opačnom prípade by sa začalo uvažovať v pojmoch kvantita, trvanie, a to by nevyhnutne speľo k menzuralizmu. Kľúčom k pochopeniu „rytmického“ pulzovania gregoriánskych spevov je teda text.⁶ Slovo je tak tesne späté s melódiou, že je nositeľom melodicko-rytmického frázovania. Týka sa to frázovania v rámci recitatívov, typizovaných melódií, modálnych odteňov, intonačných a iných melodických modelov.

Interpretácia gregoriánskych melódií sa nesmie upútať len na jednotlivé slová, ale má brať ohľad na celý vetný kontext. To znamená, že sa nebude zameriavať len na frázovanie melodicko-slovných motívov, napr. spájanie podstatných mien s prídavnými. Ide o to, aby sa v interpretácii odrážal melodický pohyb, celistvosť a vyrovnanosť.

V melodickej stavbe vety sa prejavujú tri fázy: tonálny začiatok (intonácia), melodický vrchol (dominanta) a záver (finalis). Väčšina gregoriánskych kompozícií začína na dôležitom štruktúrnom tóne daného módu. Niekedy však intonácia začína na finalise (záverečnom tóne daného módu), aby prostredníctvom melodického oblúka smerovala k dominante.⁷

Ukážka úvodnej časti introitu *Verba mea* (GT 83)

IN. V
RBCKS

Ps. 5, 2, 3 et 4 ab

L 67
E 7

V Erba me- a • auri- bus per- ci- pe Dó- mi- ne, in-
tél- le- ge clamó- rem me- um : inténde vo-
ci o- rá- ti- ó- nis me- ae. Ps. Quó- ni- am ad te
o- rá- bo, Dómi- ne : mane exáudi- es vo- cem me- am.

Slovo na konci vety často podlieha povahe záverečnej spomalenej kadencie, ktorá sa používa vtedy, keď sa prízvukná slabika posledného slova nachádza na tom istom melodickom stupni ako jeho záverečná slabika.

Ukážka záverečnej kadencie introitu *Gaudete* (GT 21/7)

HEBDOMADA TERTIA ADVENTUS

IN. I
RBCKS

Phil. 4, 4, 5; Ps. 34

L 11
E 7

G Au- dé- te in Dó- mi- no sem- per : i- te- rum
dí- co, gau- dé- te : mó- dé- sti- a ve- stra no- tá sit
ómni- bus ho- mí- ni- bus : Dómi- nus pro- pe est.
Ni- hil sol- li- ci- ti si- tis : sed in ó- mni- ó- ra-
ti- ó- ne pe- ti- ti- ó- nes ve- strae inno- té- scant a- pud
De- um. Ps. Be- ne- di- xísti, Dómi- ne, terram tu- am : a- ver-

tisti capti- vi- tá- tem la- cob.

Radi by sme na tomto mieste aplikovali niekoľko zaujímavých príkladov prof. Franza Karla Praßla z Univerzity v Gráci, ktorý vysoko vyzdvihuje význam teológie a spirituality v liturgickej hudbe a tým podčiarkuje známu skutočnosť, že text je v gregoriánskom choráli prvoradý a teda v istom zmysle nadradený a že zároveň tesne spätý s melódiou, ktorá ho dotvára a ozdobuje.⁸

Teológia a spiritualita dávajú textu liturgickú podobu a liturgická tradícia spätne ovplyvňuje duchovné myslenie. Inými slovami povedané: teologické myslenie sa pre nás dostáva na liturgickú úroveň a patristika sa kvôli nám spája s liturgiou. Je veľmi potrebné, aby človek vedel, čo spieva, a aby to robil zrozumiteľne. To je aj podstatná záležitosť a úloha gregoriánskeho chorálu, ktorý treba spievať tak, akoby sme ho chceli dôkladne vyslovovať.

V ďalšej antifóne *Laudate Dominum de coelis* (Oslavujte Pána v nebesiach) by sme prirodzene postavili dôraz na slovo *Dominum*. Autor tejto kompozície to však vidí ináč: zvyrazňuje práve prvé slovo *Laudate* (chváľte Pána z nebies). Toto zvyraznenie dáva textu inú hodnotu, inú pozíciu: zhromaždení sú tu na to, aby chválili Pána; nemusí to byť ani príliš zdôraznené, pretože sem prišli za týmto účelom. Je to výzva pre spoločenstvo, v ktorej je možno vidieť istú duchovnú skúsenosť života. Neskorí antickí spisovatelia píšú o tom, akým spôsobom sa máme pozeráť na Boha, predovšetkým by to malo byť takpovediac „s chuťou“, s radosťou a nadšením. Dôležitý je však ten, kto koná liturgiu: je to sám Boh. Posolstvo pokračuje: chváľte Boha a neprestávajte v tom. Ide tu teda o výzvu, aby človek neustále túžil chváliť Boha. Dokazuje to aj antifóna *Speret Israel in Domino* (Hartker I/96, AM 139), ktorá svojím prvým slovom *speret* (dúfa), na ktorom leží najväčší dôraz, poukazuje na skutočnosť, že nádej sa nesmie zlomiť ani zničiť.

Ukážka antifóny *Laudate Dominum de coelis* (Hartker I/138, AM 43)

Laudate Dominum de coelis

5 Ant.
1 a

L Audá- te • Dómi- num de ca- lis. E u o u a e.

Introit *Nos autem gloriari* má svoje prominentné miesto pri poslednej večeri. Zaujímavé je predovšetkým redigovanie tohto textu: sv. Pavol používa spojenie *mihi autem*, nie *nos autem*. Nejde tu o biblický text, t.j. o presné znenie listu sv. apoštola Pavla Galaťanom (Gal. 6,14), ale o jeho aktualizáciu: autor kompozície zobral Pavlovi toto slovo a vložil ho do úst božieho spoločenstva. Ak teda pisateľ z cca 8. storočia zmenil slovo

mihi na *nos*, veľmi dobre pochopil teológiu a navyše k textu pridal vlastné pochopenie.

V tejto antifóne sa zhrňujú nasledovné teologické myšlienky:

- prvá veta je úvodom nielen do tajomstva antifóny, ale predstavuje súhrn celého tajomstva Veľkonočného trojdna

- už na liturgii Zeleného štvrtka, ktorého hlavnú myšlienku odpúšťania a lásky k bližnému vyjadruje symbolické umývanie nôh, sa zdôrazňuje tajomstvo Veľkého piatku

- v úvodnom speve sv. omše sa v nahustenej forme povie všetko, čo sa bude sláviť, čím sa dostávame k rétorike textu: vidíme, že niektoré slová sú zvýraznené – *nostrī, vīta, resurrectio*; sú to tri kľúčové slová Trojdna: spása sa týka nás – ľudí (*nostrī*), života (*vīta*) a zmŕtvychvstania, ktoré nás k životu privádza (*resurrectio*);

A čo pre nás vyplýva z povedaného? Ľudia prvých storočí tieto spevy prežívali a na základe počúvania a spievania sa liturgia stala zrozumiteľnou. Aj dnes sa máme snažiť o dôkladné sprítomnenie tajomstva liturgie! Spievajme teda s radosťou, chváľme Pána nielen spevom, ale aj štúdiom a hlbším pochopením jeho Slova a buďme mu verní v malom, napríklad aj v aktívnej účasti na svätej omši!

Ukážka introitu *Nos autem gloriari* (Graduale Triplex 162)

Poznámky:

¹ Dom André Mocquereau (1849-1930) bol jedným z významných predstaviteľov renesancie gregoriánskeho chorálu a autorom nových prvkov kvadratickej notácie, ktoré sa po prvýkrát objavili v liturgickej knihe *Liber usualis Missae et Officii*, vydané v Solesmes v roku 1896. Ide o rytmické znaky vo forme vertikálnych a horizontálnych epizém a bodiek, ktorých cieľom bolo označiť kantorom spôsob interpretácie najmä po stránke rytmickej. BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu*. Ružomberok : Katolícka univerzita 2003, s. 66.

² ŠTRBÁK, M.: *Základy santgallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módoch*. Ružomberok : Katolícka univerzita 2004, s. 34. Tento spôsob sa všeobecne nazýva „metóda zo Solesmes“ alebo „metóda voľného rytmu“. Jej základ spočíval v zákone striedania skupiniek tónov po dvoch a troch notách v určitej rytmickej progresii a podľa určitých kritérií: bodka za notou zdvojnásobuje jej trvanie, horizontálny epizém nad notou zväčšuje jej sylabickú hodnotu bez toho, aby ju zdvojnásobil (ide tu len o určitý výrazový odtienok) a vertikálny epizém označuje rytmické rozdelenie nôt do dvoj a troj-skupiniek (nazýva sa tiež rytmický *iktus* a označuje dôraz na jednu notu z hľadiska elementárneho rytmu; v sylabických spevoch spadá *iktus* zväčša na záverečnú slabiku slova, v melizmatických melódiách obyčajne na prvú notu neumy, ak ju bezprostredne nepredchádza alebo nenasleduje ďalší *iktus*).

³ Zodpovedá to staršiemu výkladu o elementárnom rytme gregoriánskeho chorálu: „doba vzletu“ alebo silná doba, v gréčtine *arsis*, zodpovedá pólu napätia, „dobu spočívania“ alebo slabú dobu – *thesis* predstavuje pól uvoľnenia. Porov. VENHODA, M.: *Úvod do studia gregoriánskeho chorálu*. Praha, Vyšehrad 1946, s. 27.

⁴ Toto neplatí, ak je prizvuk na prvej slabike slova, napr. *gēntes, oculis, sēmpet...*

⁵ TURCO, A.: *Canto gregoriano. Corso fondamentale*. Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1991, s. 107.

⁶ AGUSTONI, L. - GÖSCHL, J. B.: *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, zv.1. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987, 1992, s. 97.

⁷ TURCO, A.: *Canto gregoriano. Corso fondamentale*. Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1991, s. 118.

⁸ Prednáška zaznela 2. júla 2005 v rámci III. festivalu gregoriánskeho chorálu v maďarskom meste Vác.

BIBLIOGRAFIA

AGUSTONI, L.: *Gregorianischer Choral: Elemente und Vortragslehre mit besonderer Berücksichtigung der Neumenkunde*. Freiburg 1963.

AGUSTONI, L.: *Ritmo e interpretazione nel canto gregoriano*. In: *Studi gregoriani* 7, 1991, s. 5-35.

AGUSTONI, L.- Göschl, J. B.: *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*. Ästhetik, 1. zv. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1992.

ALBAROSA, N.: *La scuola gregoriana di Eugène Cardine*. In: *Rivista Italiana di musicologia* 9, 1974, s. 269-297, č.12, 1977, s. 136-152.

BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu*. Ružomberok, KU 2003.

FERRETTI, P.: *Estetica gregoriana ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma, P.I.M.S. 1934.

FERRETTI, P.: *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*. Roma 1913.

GAJARD, J.: *Le Chant grégorien et la Méthode de Solesmes*. In: *Revue Grégorienne* 29, 1950.

RAJECZKY, B.: *Le chant grégorien est-il mesuré?* In: *Études grégoriennes* VIII, 1967, s.21-28.

RAMPI, F.- Lattanzi, M.: *Manuale di canto gregoriano*. Milano, E.I.M.A. 1991.

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

TURCO, A.: *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*. Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1991.

VENHODA, M.: *Úvod do studia gregoriánskeho chorálu*. Praha, Vyšehrad 1946.



Veľký organ v Dóme sv. Mikuláša v Trnave

STANISLAV ŠURIN

Veľký organ v Dóme sv. Mikuláša v Trnave je v súčasnosti jedným z najdostojnejších reprezentantov romantického organárstva na Slovensku. Trojmanuálový nástroj postavila v roku 1912 do historickej organovej skrine trnavského organára Valentina Arnolda¹ (1747-1812) firma Rieger Otto Budapešt. Organová skriňa bola pri tom posunutá dovnútra chóru a značne rozšírená. Zadný pozitív v zábradlí chóru dnes slúži iba ako odkladací priestor. Do dvoch častí organových skriň postavil Rieger 41 znejúcich registrov. Dispozíciu navrhol Antalfi Zsürosz. Tento nástroj sa ako jeden z mála romantických organov takejto veľkosti zachoval v intaktnom stave.

Tomuto nástroju nevenujú organológovia Gergelyi a Wurm takú pozornosť, ako iným historickým nástrojom. V dobe ich dokumentácie ho ani za *historicum* nepovažovali. Popisujú iba Arnoldovu skriňu. Organová skriňa nesie prvku slohu Louis-seize a vznikla okolo roku 1800.² Autor už nepoužíva sochársku výzdobu ako v baroku. Dôležitým výtvarným artefaktom sa u Arnolda stávajú ako ozdoby namiesto sóch vázy. Nad pozitívom sa nachádza ciferník hodín. Tento jav bežný vo francúzskom neskorobarokovom organárstve je u nás ojedinelý.

Dispozícia zodpovedá vkusu doby. Nástroj so 45 registrami (41 znejúcimi - viď extenzie v pedáli) má iba dva samostatné alikvotné registre, *kvintu* 2 2/3' na prvom manuáli a *kvintbas* 10 2/3' v pedáli. Prevládajú registre v osemstopovej polohe. Cieľ dispozičného ideálu romantického organárstva sa tu podarilo splniť. Každý z týchto labiálnych registrov má svoj charakter a špecifický zvuk. Princípový zbor je dôsledne vystavaný iba na hlavnom manuáli. Na ostatných manuáloch nachádzame iba *principál* 8'. Štvorstopovú princípovú polohu tu zastupuje *gemshorn*. V dvojstopovej polohe tu nachádzame registre flautovej menzúry. Na každom manuáli však nachádzame 16' register, na hlavnom dokonca prierazný jazykový register v tejto polohe. Pomerne početný pedálový stroj neobsahuje 32 stopový register. Táto poloha sa však dá docieľiť skombino-

vaním *kvintbasu* 10 2/3' so 16' registrom. Z jazykových registrov sú *trúbka* 8' a *pozauna* 16' s náraznými jazyčkami. *Fagot* 16', *klarinet* 8' a *hoboj* 8' fungujú na princípe prierazných jazyčkov. Hoboj na treťom manuáli sa nachádza v žalúziovej skrini. Na sólovú hru v romantických organových skladbách má však príliš subtilný charakter. Mimoriadne pekný a výrazný zvuk má *klarinet* 8'. Pre romantické sólo tu však zasa chýba možnosť crescendovej dynamiky žalúziou. Pozauna v pedáli má skôr charakter francúzskej *bombarde*.

V Dóme sv. Mikuláša pôsobil od roku 1909 až do svojej smrti ako regenschori národný umelec Mikuláš Schneider-Trnavský. Jeho spätosť s dómskym organom sa prejavila v jeho Prelúdiách pre organ, ktorých výsledná podoba vznikala na tomto nástroji. Okrem Schneiderových skladieb tu ideálne znejú kompozície M. Regeera, J. Rheinbergera, F. Liszta a iných romantických organových skladateľov.



V auguste roku 1981 „prebehlo čistenie a ladenie organa“, Jánom Jakubíkom z Banskej Štiavnice, ako je zaznamenané v kolaudačnej správe³. Technické chyby sa však neodstránili,

čo nasledujúce roky spôsobovalo nemalé problémy. V osemdesiatych rokoch prebehli na organe práce s osadením nových jazyčkov pre *trúbku* 8'. V roku 1997 vyčistil a naladil hlavný stroj P. Reiffers a nainštaloval ochranný kryt nad píšťalovým fondom. V roku 2001 previedla generálnu opravu hracieho stola organárska firma Jána Valoviča zo Serede. Tá istá firma pokračuje v postupnej obnove organa. V roku 2004 previedli výmenu membrán pre vzdušnice I. manuálu a vzdušnice jazykov pre I. manuál., vyčistenie organovej skrine I. manuálu ako aj vyčistenie a utesnenie traktúry pre I. manuál. Reštaurovanie jazykových registrov I. manuálu previedla rakúska organárska firma Walcker-Orgelbau, konkrétne jej intonér p. Reichhold. V roku 2005 dostane nástroj nový organový ventilátor a prerobí sa nasávanie vzduchu (prívod z priestoru kostola). Postupné reštaurovanie prebieha z prostriedkov grantu Ministerstva kultúry SR Obnovme si svoj dom, z dotácií Mesta Trnava a z prostriedkov vlastníka.

Veľký organ v dóme sv. Mikuláša patrí k nástrojom, ktorý okrem liturgickej funkcie plní v Trnave aj úlohu koncertného organa. Od roku 1996 tu prebieha medzinárodný festival Trnavské organové dni.



Dispozícia

I. MANUÁL, C-g³

Principal 16'
Principal 8'
Fugara 8'
Csöfuvola 8'
Zergekürt 8'
Dolce 8'
Octava 4'
Fuvola 4'
Quinta 2 2/3'
Superoctav 2'
Cornett 3-5 fach
Mixtura 5-fach
Trompete 8'
Fagot 16'

II. MANUÁL, C-g³

Bourdon 16'
Principal 8'
Gamba 8'
Salicional 8'
Zergekürt 4' (Gemshorn)
Fuvola 4' (Flöte)
Erdeifuvola 2' (Waldflöte)
Mixtura 4-fach
Clarinet 8'
II. MANUÁL, C-g³
Quintadena 16'

Hegedüprincipál 8' (Geigenprinzipal)

Flüte harmonique 8'

Aeolina 8'

Vox coelestis 8'

Fugara 4'

Flüte 4'

Piccolo 2'

Harmonia aetheria 4-fach

Oboe 8'

PEDAL C-f¹

Principalbass 16'

Violonbass 16'

Subbass 16'

Salicetbass 16'

Quintbass 10 2/3'

Octavbass 8' - extenzia z Principalbass 16'

Cello 8'

Födötbass 8' - extenzia zo Subbass 16'

Salicet 8' - extenzia zo Salicetbass 16'

Viola 4' - extenzia z Cello 8'

Harsona 16'

- pneumatická traktúra, kuželková vzdušnica;
- 6 základných spojok, Super II-I, III-I, Sub II-I, III-I;
- 2 voľné kombinácie;
- 5 pevných kombinácií (P, MF, F, FF, TT);
- prepínač jazykových registrov, crescendového valca, prepínača pedálu;
- žalúzie pre III. Manuál;
- tremolo pre celý organ.

Preklad niektorých maďarských názvov registrov:

csöfuvola	- flauta rúrková
fuvola	- flauta
zergekürt	- roh kamzíkový
födött	- kryt
hegedüprincipál	- husľový principál
erdeifuvola	- flauta lesná
harsona	- pozauna



Poznámky:

¹ Pôvodný Arnoldov organ mal cca 26 registrov a bol to jeho najväčší nástroj. Organ sa nezachoval a nebol ani zdokumentovaný.

² GERGELEY, Otmar - WURM, Karol: Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei. In: *Acta organologica* 14. Merseburg: Reichling, 1980, s. 142.

³ Za túto informáciu vďačím p. L. Vymazalovi.

DA PACEM

Melchior Franck
(1573-1639)

Soprano
Da pa-cem, Do - mi-ne, da pa-cem, Do - mi - ne, in di - e - bus

Alto
Da pa-cem, Do - mi - ne, da pa-cem, Do - mi - ne, in di-e -

Tenore
Da pa-cem, Do - mi-ne, da pa-cem, Do - mi -

Basso
Da pa-cem, Do - mi-ne, da pa-cem,



1. 2. 3.

no - stris. Da pa-cem, Do - mi-ne, no - stris. _____

bus no - stris. Da pa-cem, Do - mi - bus no - stris. _____

ne, in di-e - bus no - stris. Da -ne in di-e - bus _____

Do - mi - ne, in di - e - bus no - stris. Do - mi - ne, in di - e - bus _____



DONA NOBIS PACEM

(Messe in h-Moll BWV 232,27)

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Soprano

Do - na no - - - bis pa -

Alto

Do - - na no - - - bis pa - cem,

Tenore

Do - na no - - - bis pa - cem, pa - cem,

Basso

Do - na no - - - bis pa - cem, pa - cem,

5

- - cem, pa - - - cem, pa - - - - - cem,

pa - - - - - cem, do - - - - -

pa - - - - - cem, do - - - - - na no -

pa - - - - - cem, do - - - - - na no - bis

8

do - - - - - na no - bis, do -

- - - - - na no - bis, do - - - - - na

bis, do - na no - - - - - bis pa -

do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem,



11

no - bis pa - - - - - cem, do - na no -
no - - - - - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis,
- - - - - cem, do - na no - bis, do - - - - - na
do - na no - bis pa - - - - - cem,

14

bis, do - - - - - na no - - - - -
do - - - - - na no - - - - - bis pa - cem,
no - - - - - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - - - - - na
pa - - - - - cem, do - na no - bis

17

- bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, pa -
pa - - - - - cem, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem,
no - - - - - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - na no - bis
pa - - - - - cem, do - - - - - na no -

20

cem, do - - - - - na no - bis pa - - - - - cem,
 pa - cem, pa - - - - - cem, do - - - - - na no -
 pa - cem, pa - - - - - cem, do - - - - -
 bis pa - cem, pa -

23

do - na no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na no -
 bis, do - na no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na
 - - - - - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do -
 - - - - - cem, do - - - - - na no - bis, do - na no - bis

26

bis, do - - - - - na no - - - - - bis pa - cem, pa - cem, do - na
 no - - - - - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, no - bis do - na pa -
 - - - - - na no - - - - - bis pa - cem, pa - cem, do - - - - - na
 pa - cem, do - - - - - na no - - - - -

41

- - - - - na pa - - - - - cem, do - - - - -

- na no - bis, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -

no - - - - - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na no - bis pa - - - - -

- - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -

44

- na, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem.


- cem, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem.

- cem, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem.


- cem, do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - - cem.

KYRIE Missa octavi toni


Orlando di Lasso
(1532-1594)



Ky - ri - e * e - le - i - son.

Ky - - - ri - e, e - lei - - - - - son.



Ky - - - ri - e, e - lei - - - - - (4) - - - - - son.

Ky - - - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - - - - - son.



Ky - - - ri - e, e - lei - - - - - son, e - lei - - - - - son.


Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - lei - - - - - son.


Chri - ste, Chri - - ste e - lei - - - - - son.

Chri - ste e - - - lei - - - - - son, e - lei - - - - - son.


Chri - ste, Chri - ste e - lei - - - - - son, Chri - ste e - lei - - - - - son.


Ky - ri - e e - le - i - son.

Ky - rie e - lei - son, e - lei - - - - -


Ky - rie e - lei - - - - -

Ky - rie e - lei - - - - -


Ky -

- - - son. Ky - rie e - lei - - - - - son.


son. e - lei - son, e - lei - - - - - son.

- - - son, Ky - rie e - lei


rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - - - - - son.

AGNUS DEI Missa octavi toni

Orlando di Lasso
(1532-1594)

Lento (♩ = 60) *cresc. poco a poco* **mf**

Soprano
A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Alto
pp *cresc. poco a poco*
A - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - -

Tenore
pp *cresc. poco a poco* **mf**
A - - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Basso
pp *cresc. poco a poco* **mf**
A - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: **p** mi - se - re - do - na no -

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: **p** mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - do - na no - bis pa - cem, do - na no -

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: **p** mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - do - na no - bis pa - cem, do - na no -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: **p** mi - se - re - re no - bis, do - na no - bis pa - cem,

più lento **mf** **f** *rit.* **p** **sfz** **pp**

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

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

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

mf **f** *dim.* **p** **sfz** **pp**

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



Hudobná estetika v baroku

MIRIAM MATEJOVÁ

Etymologický význam slova „barok“ nie je celkom jednoznačný. Je možné, že slovo pochádza z portugalského „barocco“ - perla nepravidelného tvaru, zo španielskeho „barrueco“ - nepravidelný, dokonca nenormálny, z latinského označenia nesprávneho sylogizmu, prípadne z talianskeho slova pre podvod. Niektoré pramene uvádzajú, že pojem „barok“ má svoje korene v arabskom slove „burak“, čo je označenie pre vypuklinu alebo bradavicu.

Od konca 16. do začiatku 18. storočia sa slovo „barok“ používalo v pejoratívnom význame. Označovalo výtvyry umenia, ktoré sa odchyľovali od štýlu. Bolo prejavom zvláštneho vkusu, módy, nepravidelnosti a nezvyčajnosti. Výraz „barokový vkus“ znamenal estetické osúdenie. V bežnom jazyku sa týmto pojmom označovalo to, čo sa zdalo byť nepravidelné, zle urobené, smiešne, zvláštne. „Barokové“ značilo - vytvorené bez zámeru, vnútorného poriadku. Nezodpovedalo uznávaným normám, ale nemalo ani vlastné normy.

Názvom pre štýl sa slovo „barok“ stalo až v polovici 19. storočia a to vďaka historikovi Jakobovi Burckhardtovi, ktorý sa venoval periodizácii dejín umenia. Burckhardt označil v roku 1855 ako „barokové“ talianske umenie druhej polovice 16. po koniec 17. storočia. Barok chápal ako prejav negatívneho štýlu a úpadku, extravagantné umenie, dekadenciu. Až v roku 1888 bol barok definovaný v dnešnom slova zmysle ako protipól renesancie, vďaka historikovi umenia Heinrichovi Wölfflinovi, ktorý vo svojej práci „Renaissance und Barock“ rehabilitoval barokové umenie a barok označil ako epochu, ktorá dosiahla svoj vrchol koncom 17. storočia. Tento štýl sa vyznačuje mohutnosťou, majestátnosťou, reprezentatívnosťou, veľkoleposťou. Je plný nádhery, okázalého pátosu, dynamiky, dôstojnosti. Barokový výraz priniesol veľkú mieru citu a vášni.

Pojem „barok“ pôvodne označoval iba zvláštne dekorácie a ozdoby. Neskôr sa uplatnil v oblasti architektúry. Baroková architektúra používala iné formy než klasické (ovál, zdobené fasády, oblúky, protioblúky). Prejavovala sa stavbou pompéznych kostolov so zložitými pôdorysmi, stále bohatšou ornamentalitou. Stavby dosahovali monumentálne rozmery, sochy vyjadrovali búrlivý pohyb, vnútorný duševný stav. Baroková architektúra dosahovala výbornú akustiku, a tak hudba, ktorá mala dôležitú úlohu v cirkevných obradoch sa stala mocným prostriedkom na vyvolanie citových dojmov. K predstaviteľom barokovej architektúry patrili v Taliansku Gian Lorenzo Bernini a Francesco Borromini, vo Francúzsku Francois Mansart, po ktorom sú pomenované tzv. manzardové strechy. Barokové maliarstvo sa snaží pôsobiť na city človeka znázorňovaním utrpenia svätcov. Využívalo k tomu účinné prvky - farbu a svetlo. Najznámejšími predstaviteľmi boli Caravaggio (Mučenie sv. Matúša, Ukrižovanie sv. Petra, Ukladanie do hrobu), Peter Paul Rubens (Klaňanie sa troch kráľov, Parisov súd, Tri

Grácie), Rembrandt van Rijn (Svätá rodina, Návrat márnotrpného syna, Danaé), Diego de Silva Velázquez (Filip IV., Dvorné dámy, Pijani).

V literatúre a dramatickom umení nachádzame túžbu po fantazijnom účinku a ilúzii. Jazykový prejav je expresívny, používa novotvary, duchaplné obraty. Význam sa prikladá vášni, vyzdvihovaniu témy heroizmu, lásky, utrpenia. Poézia je bohato vyzdobená epitetami, častá je kvetnatá reč, vetná stavba je niekedy deformovaná.

Centrom kultúry a módy v 17. storočí zostalo naďalej Taliansko, ktoré malo v hudbe a vo výtvarnom umení výnimočné postavenie. Z Talianska sa barok rozšíril do Európy, hlavne do katolíckych krajín, odtiaľ do Nového sveta. Taliansky barok neprijalo iba Francúzsko, ktoré kráčalo svojou vlastnou cestou.

Holandsko bolo v 17. storočí v lepšej hospodárskej situácii, než ostatné krajiny. Zaujímalo prvé miesto v medzinárodnom obchode, založilo Východoindickú a Západindickú spoločnosť. Malo vkusné staviteľstvo, ktoré nepodľahlo extravagantnému staviteľstvu baroka, vynikajúce maliarstvo (Rembrandt van Rijn, Vermeer van Delft).

Vo Francúzsku sa umenie stalo prejavom absolútnej moci panovníka Ľudovíta XIV. Vytýčilo čisto klasický ideál, ktorý pripúšťal zveličenie a veľkoleposť iba vtedy, ak išlo o osobu kráľa alebo jeho skutky. Umenie 17. storočia vo Francúzsku bolo klasicistické a zamerané proti baroku, rozšírenému v tom čase v Európe. K jeho produktom patrili zámok vo Versailles, obrazy Nicolasa Poussina, divadlo Pierra Corneilla, Jeana Racina, Moliéra ...

Anglicko v tomto období prinieslo veľké hodnoty hlavne vo filozofii (Francis Bacon, Thomas Hobbes, John Locke), prírodných vedách (Isaac Newton), literatúre (John Milton, Jonathan Swift, Daniel Defoe).

Významnými centrami barokovej kultúry sa stali Nemecko a rakúske zeme. Na poli hudobnom sa presadili tri veľké „S“ nemeckej barokovej hudby - Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz, ďalej Johann J. Fux, Georg Philipp Telemann a napokon Georg Friedrich Händel a Johann Sebastian Bach. V opernej tvorbe sa prejavil silný taliansky vplyv, hlavne zásluhou talianskych hudobníkov a skladateľov pôsobiacich na dvore cisára Ferdinanda III. a Leopolda I.

Hospodársky a politický vývoj Európy v rokoch 1600-1750 je spojený so vznikom novej modernej ekonomiky, založenej na novom type obchodu, manufaktúre, vedeckej technológii. V oblasti vedy dochádza k viacerým zásadným objavom. V roku 1628 objavil angličan William Harvey krvný obeh, v tom istom roku uverejnil Isaac Newton „Zákon o gravitácii“, 1714 skonštruoval Gabriel Deniel Fahrenheit prvý teplomer, 1748 uverejnil Michail Vasiljevič Lomonosov „Zákon o zachovaní hmotnosti energie“, James Cook podnikol významné plavby do Tichomoria.¹



Dochádza k prvým revolúciám buržoázneho typu a to hlavne v krajinách západnej Európy. V strednej a východnej Európe sa upevňujú feudálne vzťahy. Toto obdobie bolo charakteristické rozpadom jednotných ideálov renesancie. Radosť z dôvery v oslobodený rozum, príklon k antike sa stráca. Barokový človek sa na svet pozerá inými očami. Poznatky, ktoré získal na základe zámorských objavov, mu poskytli informácie o mnohotorivnosti životných foriem, ale neodpovedali na základné otázky života. Človek začína pochybovať o jednote sveta, hľadá istotu a nachádza ju opäť v Bohu.

V cirkevnej sfére došlo k reformácii. Natrvalo sa trhá duchovná jednota kresťanského Západu a do popredia sa dostáva subjektívne ponímanie viery. Toto konfesionálne napätie sa naplno prejavilo v 30-ročnej vojne. Ladislav Hanus vo svojom diele píše: „... práve preto, že bola náboženská, bola najzúrivejšia. Jej koniec priniesol veľké zahanbenie, že náboženstvo, alebo jeho zámienka je schopné toľkej skazy.“²

Barokové umenie však všetku ťažobu, bolesť a hrôzu tých čias prekonáva a je vlastne oslavou nad zlom, bolesťou a smrťou. Ladislav Hanus barok charakterizuje ako: „... výraz doby, kulmináciu dvoch veličín: biedy až zúfalstva a preporodenia“³ Barok je dobou krajností a protikladov, ktoré napríklad v architektúre a v maliarstve prostredníctvom iluzionizmu sa zameriava na maximálne stupňovanie a zvyšovanie efektu. Už nestačia len umelecké prostriedky týchto umení, ale používajú sa aj hudobné efekty, rafinovanou figúrou tzv. echa, ozveny, pomocou ktorej sa opúšťa auditívny priestor skladby. „Skladateľ bol naplnený pocitom živého priestoru, ktorý už nemal byť vyplnený len zvukmi. Nebol len miestom, kde určité chvenie vydávalo určitý tón, ale mal svoje vlastné ustrojenie schopné splniť rozličné úlohy, mal svoju vlastnú expanzivitu, mohol zanášať rozličné zvuky a hlasy ďalej, než kam by ináč boli mohli

zasiahnúť, ponad hranice, stanovené im fyzikálnymi zákonmi. Len v takom priestore, kde už nečujeme a nevidíme a ktorý predsa inštinktívne tušíme, môže sa rozvinúť echo, môže reálna skutočnosť pokračovať ozvenou. Toto nové priestorové umenie otváralo rozličnú cestu onému druhému či inému svetu“.⁴

Hudobný barok

O prenesenie pojmu „barok“ do hudby sa pokúsili po prvýkrát v 20. rokoch 20. storočia v Nemecku. Curt Sachs (1881-1959), predstaviteľ berlínskej školy, ktorý vo svojich názoroch vychádzal z myšlienok Heinricha Wölfflina ako prvý popísal určité analógie medzi hudbou a výtvarným umením v období nazývanom barok. Tento názov pre sloh 17. storočia však nebol prijatý jednoznačne. Hugo Riemann (1849-1919) presadzoval označenie „obdobie generálneho basu“, ale podľa Rudolfa Pečmana je to názov príliš teoretický, ktorý neberie do úvahy iné činitele než teoretické.

Označenie „barok“ neodporúčal ani Quido Adler (1855-1941). Barokový sloh nazval „treťou štýlovou epochou“ dejín hudby.

Nástup hudobného baroka bol jednou z najvýznamnejších udalostí v európskych dejinách. O slovo sa začalo hlásiť melodicko - harmonické myslenie. Už v závere renesancie u Giovanni Pierluigi da Palestrinu, Orlanda di Lasso, talianskych a anglických madrigalistov, Giovanni Gabrielliho, zosilnelo harmonické citeenie. Hlavne madrigalisti začali klásť dôraz na najmelodickejší hlas položený do sopránu, zatiaľ čo ostatné hlasy mali sprievodnú funkciu.

Barok je obdobím neobvyklého rozvoja hudobných foriem vokálnych, inštrumentálnych a vokálno - inštrumentálnych, ktoré s určitými modifikáciami existujú podnes. Rozvoj foriem bol do značnej miery podmienený vývojom hudobných nástrojov, ich zvyšujúcou sa kvalitou a úrovňou. Okrem opery vzniká oratórium, kantáta, sólová sonáta, triová sonáta, prelúdium, fúga, concerto grosso, sólový koncert ...

Podobne ako iné veľké slohové epochy aj barok možno členiť na niekoľko vývojových stupňov. Prvé vývojové štádium - raný barok (prelom 16.-17. storočia až prvá polovica 17. storočia), je charakteristické opozíciou voči kontrapunktickej technike, nazývanej prima prattica. Išlo o starší polyfonický prejav, ktorý slovo podriaďoval hudbe a nepožadoval jeho zrozumiteľnosť. Najväčšími propagátormi nového, akordického štýlu, ktorý býva označovaný ako seconda prattica, sú predstavitelia Florentskej cameraty. Jej členovia vytvorili štýl tzv. spre-vádzanej monódie, ktorej základnou požiadavkou bola zrozumiteľnosť slova. Ich omylom bolo, že monódiu postavili do rozporu s kontrapunktom, ktorý považovali za preteoretizovaný a neprirodzený. Ale u mnohých skladateľov, tvoriacich pred Florentskou cameratou nachádzame úseky kontrapunktické vedľa akordických.



To, že akordika a kontrapunkt nie sú protiklady, ale dva hudobné prostriedky stojace vedľa seba pochopil o. i. Claudio Monteverdi, ktorý vo svojich madrigaloch často používa kontrapunkt. Vedúce postavenie v ranom baroku mala vokálna hudba. Okrem Monteverdiho v tomto období tvoria Giovanni Gabrielli, Heinrich Schütz, Girolamo Frescobaldi a iní.

Stredné obdobie baroka (druhá polovica 17. storočia) prestáva používať cirkevné módy, neschopné kadencovania a vytvárania jasných tonálnych funkčných vzťahov. Do popredia sa dostáva dur - molový systém. Ale ani modálny systém ešte celkom nevymizol. Zlomky z neho nájdeme napríklad u J. S. Bacha. Dochádza k nebývalému rozmachu inštrumentálnej hudby, k čomu dopomohla o. i. veľká popularita huslí. Vokálna a inštrumentálna hudba sa stávajú rovnocennými. Upevňujú sa pravidlá funkčnej, kadenčnej harmónie. K skladateľským osobnostiam stredného baroka patrili zakladateľ latinského oratória Giacomo Carissimi, tvorca *concerta grossa* Arcangelo Corelli, Jean - Baptiste Lully, Henry Purcell ...

Vrcholný barok (prvá polovica 18. storočia) je zastúpený predstaviteľmi všetkých významných európskych hudobných kultúr. Naďalej dochádza k rozvoju inštrumentálnej hudby a k vzájomnému ovplyvňovaniu vokálneho a inštrumentálneho žánru. *Bel canto* preniká do inštrumentálnej kantilény, trojdielna *Da capo* ária vplýva na koncert.⁵ V období



Arcangelo Corelli. Obraz H. Howarda, ok. 1700.

vrcholného baroka dochádza ku kríze v oblasti opery seria. Hlavnou príčinou bolo vytrácanie sa dramatického prvku a preferencia virtuózných sólových čísel, ktoré slúžili k potešeniu diváka. Takýto typ opery zatlačil do úzadia snaha Florentskej *cameraty*, vyzdvihujúcej v opere slovo nad hudbu. Už v dobovej hudobnej estetike nájdeme názory odsudzujúce takúto umeleckú prax. Benedetto Marcello ju vyhlásil za prejav úpadku a dekadencie. K predstaviteľom vrcholného baroka patrili Alessandro Scarlatti, hlavná osobnosť neapolskej opernej školy, Heinrich Ignaz Franz Biber, Dietrich Buxtehude v nemeckých zemiach, Francois Couperin... Skutočne veľkými skladateľskými osobnosťami a syntetikmi barokovej hudby sú nemeckí majstri Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel a taliansky hudobný skladateľ Antonio Vivaldi.

Hudobná estetika v období baroka

Nie je možné vytvoriť jednotnú barokovú estetiku, prestupujúcu celé 150-ročné historické obdobie a spájajúcu všetky európske národy. Dôvodom je veľká členitosť baroka v zmysle historickom (raný, stredný, vrcholný barok) a v zmysle národnostnom (Taliansko, Ne-

mecko, Anglicko, Francúzsko ...). V každom z týchto národov sa umenie a estetika vyvíjali špecifickým spôsobom. V Taliansku, na rozdiel od umenia, ktoré prekviatalo a vytváralo veľké hodnoty, stratila teória umenia postavenie, ktoré mala v predchádzajúcich obdobiach a traktáty o umení sa stali zriedkavejšími. V 15. storočí boli Taliani jedinými teoretikmi umenia, v 16. storočí už mali žiakov a v 17. storočí konkurenciu a protivníkov. Aj samotná teória umenia stratila postavenie, ktoré dosahovala v renesancii. Vtedy usmerňovala umenie, teraz sa umenie zaobišlo aj bez nej. Holandsko malo síce všetky podmienky na to, aby posunulo vývoj estetiky dopredu, ale nestalo sa tak. Holandskí filozofi sa zaujíjali o mnohé otázky, ale estetickým nevenovali veľkú pozornosť. Najväčší prínos zaznamenalo v estetickej oblasti Francúzsko. Teóriou umenia sa tu zaoberali:

1. literáti zoskupení vo Francúzskej akadémii, založenej v roku 1635 kardinálom Richelieu,
2. výtvarní umelci - maliari, sochári, architekti, znalci a kritici výtvarného umenia, ktorých spájala Akadémia maliarstva a sochárstva (1641) a Akadémia architektúry (1671),



3. diletanti v salónoch a na kráľovskom dvore,
4. filozofi, považujúci estetiku za vec osobného vkusu.⁶

Nasledujúci text venuje pozornosť tým filozofom 17. storočia, ktorí sa zaoberali aj problematikou hudobno – estetickou. Ide hlavne o predstaviteľov novej filozofie racionalizmu, ktorej hlavným cieľom je poznanie človeka a prírody na základe racionálnych poznatkov.

Hudobno – estetické názory filozofov 17. storočia

René Descartes (1596-1650), latinsky Renatus Cartesius, patril k najväčším filozofom svojej doby a je považovaný za otca modernej filozofie. Tento veľký filozof, matematik, milovník hudby ovplyvnil oblasť estetiky zdôrazňovaním funkcie rozumu a racionalistických tendencií. Základný princíp uvažovania našiel v tvrdení „myslím, teda som“ (cogito, ergo sum). Na rozdiel od Platóna a Aristotela, ktorí určili estetike čestné miesto, Descartes sa problematikou krásy a umenia zaoberal iba výnimočne. Niekoľko poznámok nájdeme v spise Pojednanie o vášniach, v hudobno – teoretickom traktáte Kompendium o hudbe a v korešpondencií.

Objektívne pojmá krásy Descartes odmieta. Za určujúci pri hodnotení krásna považoval vzťah subjektu ku podnetu a jeho úsudok o ňom. Svoj subjektivistický názor na krásu vyslovil už v roku 1630 v liste svojmu stálemu vedeckému korešpondentovi Mersennovi. Ten prosil Descarta, aby mu vysvetlil, prečo sú isté zvuky príjemnejšie, ako druhé a aké je kritérium krásy. Podľa Descartesa sa na túto otázku nedá odpovedať, lebo naše predstavy o tom, čo je príjemné a krásne sú celkom subjektívne a také rozdielne, že o nejakom kritériu krásy a príjemnosti nemôže byť reč, ba dokonca sa nemožno odvolať ani na vkus väčšiny.⁷

Descartes sa zamýšľal aj nad schopnosťou subjektu posúdiť to, čo nazývame krásnom. To, či nejaký predmet posúdime ako krásny, závisí od toho, na aké predstavy narazíme v našej pamäti. Práve tento materiál v našej pamäti rozhodne o tom, či vec charakterizujeme ako krásnu alebo nie. Estetické zážitky zaradil medzi také, ktoré dnes nazývame podmienenými reflexmi. V Kompendiu o hudbe opísal podmienky, ktoré musí spĺňať podnet, aby vzbudil príjemný pocit. Tento podnet nesmel byť škodlivý pre zmyslový orgán: „... zvuk výstrelu alebo hromu sa nehodí do hudby preto, lebo škodí sluchu, podobne ako nadmerný slnečný jas škodí zraku hľadiacemu rovno do neho. Najpríjemnejšie podnety pre vnímanie sú nie tie, čo náš zmyslový orgán vníma najľahšie, ani tie, čo vníma najľahšie, ale tie, ktoré vníma nie tak ľahko, aby hneď uspokojil prirodzenú potrebu zmyslov vnímať, ale ani nie tak ťažko, aby sa zmyslový orgán unavil“.⁸ Potešenie prináša v hudbe taký interval či rytmus, ktorý ani nenudí, ale na druhej strane ani neunavuje. Ako príklad uvádza jednoduché intervaly – kvinty, duodecimy, 2-dobý a 3-dobý takt a nie vyumelkovaný kontrapunkt. Za najpríjemnejší zo všetkých zvukov pokladal ľudský hlas, pretože sa dokáže najlepšie prispôbiť našej nálade. Z ľudských hlasov za najmilší považuje hlas priateľa. René Descartes je považovaný

za pôvodcu „afektovej teórie“, ktorá ovplyvnila celú barokovú hudobnú estetiku. Problematike afektovej teórie venoval pozornosť vo svojom spise Pojednanie o vášniach. K významným filozofom ďalej patrili Benedikt Spinoza (1632-1677), Thomas Hobbes (1588-1679) a Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Benedikt Spinoza je v estetike predstaviteľom subjektivismu. Krásu pokladal za subjektívnu reakciu človeka, nie za objektívnu vlastnosť vecí. Niekoľko myšlienok o problematike subjektívnosti krásy zachytil vo svojej korešpondencii: „Nepripisujem prírode ani krásu, ani škaredosť, ani poriadok, ani neporiadok. Lebo iba prostredníctvom vzťahu našej predstavivosti sa dá o veciach hovoriť, že sú krásne, alebo škaredé, usporiadané, alebo neusporiadané. Krása ... nie je vlastnosť pozorovaného predmetu, ale skôr účinok, ktorý pociťuje človek pozorujúci tento predmet“.⁹ Hobbes venoval estetickým otázkam viac miesta než iní filozofi 17. storočia. Stručnú analýzu pojmu krásy nájdeme v dielach - Elementa philosophiae a Leviatan. Za krásne považoval to, čo svojim vzhľadom prezrádza dobro. Označenie predmetu ako krásneho je závislé od subjektívneho estetického súdu. Podnetom pre tvorbu umenia boli podľa Hobbesa vášne a cieľom umenia podnecovanie vášní. Leibniz usudzoval, že krásna nie je racionálne postihnuteľná – nemáme racionálne poznatky o kráse, ale to neznamená, že nemáme o nej žiadne poznatky. Poznanie má rozličné stupne. Leibniz rozlišuje štyri:

1. nejasné, temné, zložené z drobných vnemov,
2. jasné, ale zmätené, v ktorých niektoré javy, farby sú vnímané, ale nie sú rozumovo určené – estetické,
3. zreteľné poznanie, umožňujúce vytvoriť definíciu,
4. priame, intuitívne poznanie.

Poznanie môže byť aj menej jasné a racionálne. Tak je to aj s poznaním krásy - zakladá sa na vkuse a ten vie povedať, že je dačo pekné, ale nevie povedať prečo: „... maliari a iní umelci presne rozoznajú, ktoré dielo je vytvorené dobre a ktoré zle, ale často nie sú schopní zdôvodniť svoj súd, a čo veci, čo sa im nepáči, hovoria spytujúcemu sa, že jej čosi chýba, no nevedia čo“.¹⁰ V súvislosti s hudbou vyslovil konzervatívnu tézu, že všetko čaro hudby spočíva v zhode čísel. K tejto starej téze pridáva myšlienku, že čísla pôsobia na nás preto, lebo ich podvedome rátame. „Hudba nás očarúva, hoci jej krásna spočíva iba v zhode čísel a v tom, že naša duša ustavične mimovoľne zratáva pohyby a chvenie súzvučiacich zložiek. Pôžitok, ktorý zrak nachádza v proporciách, je tej istej povahy, rovnako aj pôžitky poskytované inými zmyslami sa redukujú na čosi podobné, hoci to nevieme jasne vysvetliť“.¹¹ Leibniz v súvislosti s hudbou a poéziou píše o ich neuveriteľnej sile pohnúť človekom, dohnať ho k akýmkoľvek citom.

Afektová teória

Podstatou afektovej teórie je myšlienka, ktorá hovorí, že zmyslom hudby je napodobovanie rôznych ľudských citov a vášní (afektov). Afektová teória má svoj pôvod už v antike. O afektoch písali mnohí grécki filozofi a učitelia. Jednou z prvých teórií, upozorňujúcich na vzťah medzi hudbou a ľudskými emóciami, je teória o božskom



vnuknutí, ktoré sa u básnika alebo hudobníka prejavuje božským šialenstvom (Platón: Ion).¹² Známa je aj platónska a aristotelovská klasifikácia hudby na dobrú a zlú. Platón porovnával hudobné afekty s éthosom. Za cennú považoval iba takú hudbu, ktorá mala kladný etický náboj a súvisela s výchovou.¹³

V renesancii sa v súvislosti s návratom k antickému mysleniu opäť dostáva do popredia snaha spojiť hudbu a city, spevom vyjadriť zmysel textu. Afektami sa vo svojich spisoch zaoberal Glareanus a Gioseffo Zarlino. Zarlino tvrdil, že určité intervaly majú citový náboj. Sekunda, veľká tercia, veľká sexta súvisia s afektom radosti, malá tercia, malá sexta pripomínajú smútok.¹⁴ Afektová teória sa stala východiskom aj pre monodický štýl Florentskej cameraty. Vincenzo Galilei vo svojom spise „Dialogo...” doporučuje skladateľom, aby hudobné figúry v ich dielach vychádzali z figúr rečových a zodpovedali im. Písal: „Všimnite si panovníka, keď milostivo osloví svojho poddaného a ako zaobchádza s prosebníkom. Ako rozpráva nahnevaný alebo vzrušený človek, žena, dievča, prosté dieťa, zaľúbenec, ako nariekajúci, zádrapčivý, bojzlivý či prešľastný človek. Ak si pozorne všimnete tieto rozličné okolnosti, nájdete správne vyjadrenie akejkoľvek myšlienky alebo činu”.¹⁵ Vincenzo Galilei tým ovplyvnil viacerých členov Florentskej cameraty (Giovanni di Bardí, Jacoppo Peri, Giulio Caccini).

Afektová teória sa naplno rozvinula v 17. a 18. storočí. V 17. storočí, v baroku, sa stalo cieľom napodobiť hudbou duševné hnutia, citové stavy a afekty. Bola vypracovaná ucelená teória afektov, ktorá ovládla hlavne oblasť estetiky. Ovplyvnila tvorbu vokálnych a inštrumentálnych diel, ich výklad, interpretačnú prax, pôsobila na vnímateľov svojej doby. Kvalita hudobných produktov bola tým vyššia, čím vernejšie dokázala napodobiť to, čo sa deje vo vnútri človeka. Skladatelia si často žiadali od libretistov texty, plné slov, ktoré bolo možné hudobne zobrazit'. K týmto slovám patrili napríklad „vzlykot”, ktorý bol hudobne riešený drobnými motívmi, prerušovanými pauzami. „Triumf”, to boli koloratúry, stupnicové behy, „smrť” – klesajúca chromatika, „smútok” – úzke intervaly, pomalý pohyb, dizonancia, piano. Iba hudba s afektovým obsahom bola pre túto dobu zrozumiteľná a prijateľná.

V 17. storočí sa problematikou afektivej teórie zaoberal Benedikt Spinoza, René Descartes. Spinoza vypracoval svoju teóriu o afektoch v spise Etika (1677). Rozoznával tri základné typy afektov – žiadosť, radosť, smútok. Descartes venoval pozornosť otázke afektov v prácach Kompendium o hudbe (1650) a Pojednanie o vášniach (1649). Bol presvedčený o účinku hudby na fyziologicko – psychologickú podstatu človeka.¹⁶ Z množstva individuálnych citových hnutí a reakcií vybral šesť základných typov afektov: obdiv, láska, nenávisť, žiadosť, radosť, smútok, prípadne ich kombinácie. Zaoberal sa aj prejavmi duše človeka na určitú hudbu. Tvrdil, že pomalé tempo vyvoláva smútok, strach, malátnosť, rýchle tempo energiu a radosť.¹⁷ Descartes sa pokúsil o charakteristiku jednotlivých tónin, ale jeho snahy neprekonal práce podobného charakteru antických autorov Platóna a Aristotela.

Nemecký jezuita, polyhistor a hudobný teoretik Athanasius Kircher (1602-1680) vo svojom spise Musurgia universalis (1650) spájal učenie o afektoch s učením o charakteroch. Hudbu, ktorá afekty vyjadruje nazval musica pathetica. Písal, že hudba vedie k ôsmim afektom – radosť, žiaľ, odvaha, lenivosť, strach, nádej, súcit, hnev. Tieto afekty súvisia s konzonantnosťou, dizonantnosťou, rýchlym, pomalým pohybom, výškou, silou, harmóniou, tóninami v hudbe. K afektivej teórii prispel aj spisom „Phonurgia nova sive conjugium mechano – physicum artis et naturae” (1673). Tvrdil, že hudba nevzbudzuje lásku, ale afekt radosti a až ten vzbudzuje lásku. Hudba podľa Kirchera nespôsobuje smútok a preto nemôže vzbudiť nenávisť: „Smútok vedie k smrti, kým hudba k životu”.¹⁸

V 18. storočí sa afektová teória rozšírila z oblasti vokálnej aj do oblasti inštrumentálnej hudby. Vznikla tzv. „inštrumentálna zvuková reč” – Klangrede. Toto označenie pochádza od nemeckého hudobného publicistu, predstaviteľa osvietenieckého racionalizmu Johanna Mathesona (1681-1764), ktorý obhajoval nástrojovú hudbu: „Veľkosť ducha, lásku, žiarlivosť a podobne, možno veľmi dobre vyjadriť aj pomocou nástrojov. Každé citové hnutie sa dá vyjadriť jednoduchými akordami či sledmi akordov bez textu tak, že poslucháč pochopí priebeh, zmysel a myšlienku hudobnej skladby ako pri skutočnom slovnom prednese”.¹⁹ Matheson predpokladal, že hudba je schopná napodobovať okolitý svet a prírodu. Na otázku v čom spočíva princíp hudby a jej pôvod odpovedal: „Nálada, pero, zvuky a atrament sú od človeka, ale spisovateľom musí byť sama príroda”.²⁰ Teória napodobenia bola teda súčasťou afektivej teórie a mala nasledovníkov v Nemecku, Taliansku, Francúzsku, Anglicku. Matheson zhrnul dovtedajšie poznatky afektivej teórie v diele Dokonalý kapelník (1739). Každý afekt spájal s určitými hudobnými postupmi. Predpokladal, že možno vytvoriť celý „slovník afektov” a doporučil spôsob ich vyvolania. Afekt chápal ako napodobenie reči, niečo poznateľné a reprodukovateľné. Za hlavný cieľ hudby považoval vzbudzovanie a utišovanie afektov: „Všetko, čo sa robí bez vyslovených afektov nič neznamená, nevedie k ničomu, nemá zmysel”.²¹ Ďalšou osobnosťou, ktorá zasiahla do problematiky afektivej teórie je Johann Kuhnau (1660-1722). Tento nemecký skladateľ bol priamym predchodcom J. S. Bacha na mieste kantora v chráme sv. Tomáša v Lipsku. Uznával, že každé hudobné dielo má afektívny obsah, ale len v rovine nešpecifického, všeobecného citového zafarbenia. Odmietol myšlienku o možnosti stanovenia presných jednoznačných významov hudby a presvedčenie, že hudba dokáže vzbudiť konkrétne afekty u poslucháčov. Písal: „Keď sa skladateľ usiluje vzbudiť u poslucháča nejaký konkrétny afekt, napríklad radosť alebo smútok ..., zistí, že napriek dobrej znalosti principia artis (základných princípov umenia), ľudia majú veľmi odlišné povahy. Od nálady poslucháča závisí, či hudobník uskutoční svoj zámer ľahšie, či ťažšie”.²² Vo svojom satirickom románe Hudobný mastičkář (1700) sa ironicky vyjadruje o myšlienke, že hudba disponuje neobmedzenými možnosťami na vyjadrenie konkrét-



nych citov. Zosmiešnil preceňovanie afektových formuliek a zameraný bol aj proti nekritickému nadhodnoteniu talianskych hudobníkov v Nemecku. Kritizoval afektovú teóriu v inštrumentálnej hudbe. Tvrdil, že v nej neexistuje jednoznačné pôsobenie afektov. Inštrumentálna hudba síce dokáže všeobecne zobrazit smútok, radosť, ale ostatné musí vysvetliť program.²³ Pôsobenie hudby sa teda snažil skonkretizovať pomocou programu alebo názvu skladby. Názvom sú opatrené aj jeho Biblické príbehy. Ide o cyklus šiestich sonát, v ktorých je zvukomalebne zobrazený dej, napríklad boj Dávida s Goliášom.

Afektová teória naplno ovládla barokovú hudbu a vyvrcholila u J. Kuhnaua a J. Mathesona. Vo svojej tvorbe sa ňou nechal ovplyvniť aj J. S. Bach. Ako tvrdí Miloš Navrátil: „... veľká časť vokálneho diela J. S. Bacha počíta s afektami a textu boli primerane prispôsobené hudobné afektové figúry, ktoré boli potom podľa kompozičných pravidiel spracované“.²⁴ K tejto problematike ešte jeden citát, ktorý pochádza z práce Karla R. Poppera *Věčné hledání*, kde sa v kapitole Dva druhy hudby zamýšľa nad rozdielnym ponímaním interpretácie skladieb J. S. Bacha a L. van Beethovena a tento rozdiel definuje pojmi „objektívna“ a „subjektívna“. Píše: „Bach povedal svojim žiakom, keď im dával inštrukcie ako hrať pevný basový základ – mala by z toho byť ľubozvučná harmónia na slávu Božiu a na primerané potešenie mysle; a ako v každej skladbe by jej finis nemal byť ničím iným než oslavou Boha a osviežením mysle. Keď sa toto zanedbá, nejestvuje vôbec žiadna hudba, ale pekelné kvílenie a rachotenie.“²⁵ Okrem afektovej teórie, podľa ktorej sa riadil ešte L. van Beethoven, sa v barokovej hudbe uplatnila aj symbolika a teória napodobenia. Čierne noty boli symbolom temna, nota g – sol, symbolizovala slnko, # – bol symbolom kríža. Hudbou sa napodobovali a vyjadrovali napríklad veľké scény ukrižovania, ukladania do hrobu, zmŕtvychvstania a podobne.²⁶

Poznámky:

¹ BUKOVINSKÁ, J.: *Malá encyklopédia hudby II. Barok – Klasicizmus*. Košice: Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo, 2000, s. 3-4.

² HANUS, L.: *Kostol ako symbol. Kapitoly o sakrálnej architektúre*. Bratislava: Lúč, 1995, s. 214-215.

³ HANUS, L.: *Kostol ako symbol. Kapitoly o sakrálnej architektúre*. 1995, s. 218.

⁴ HANUS, L.: *Kostol ako symbol. Kapitoly o sakrálnej architektúre*. 1995, s. 231.

⁵ FERENCZY, O.: *Pomocné texty z estetiky I*. Bratislava: VŠMU Hudobná fakulta, 1983, s. 48.

⁶ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 274.

⁷ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 310.

⁸ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 319.

⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 324.

¹⁰ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 325.

¹¹ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. 1991, s. 325.

¹² Bližšie viď: POPPER, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Praha: Prostor, 1995, s. 63.

¹³ PLATON: *Dialogy II*. Bratislava: Tatran, 1990, kapitola 3.

¹⁴ MICHALOVÁ, E.: *Hudobná estetika*. Zvolen: Edičné stredisko VŠLD, 1990, s. 59.

¹⁵ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava: Opus, 1983, s. 105.

¹⁶ MICHALOVÁ, E.: *Hudobná estetika*. 1990, s. 59.

¹⁷ NAVRÁTIL, M.: *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistru*. Ostrava: Montanex a.s., 1996, s. 15.

¹⁸ POLÁK, P.: *Hudobno – estetické náhledy v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: Veda, 1974, s. 70.

¹⁹ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 157-158.

²⁰ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 155.

²¹ NAVRÁTIL, M.: *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistru*. 1996, s. 17.

²² ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 163.

²³ POLÁK, P.: *Hudobno – estetické náhledy v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 162-163.

²⁴ NAVRÁTIL, M.: *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistru*. 1996, s. 143.

²⁵ POPPER, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Praha: Prostor, 1995, s. 61.

²⁶ NAVRÁTIL, M.: *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistru*. 1996, s. 143.

Literatúra:

BANÁRY, B.: *Dejiny hudby I. Učebné texty 2. časť*. Žilina: Vydalo Konzervatórium, 1993.

BUKOVINSKÁ, J.: *Malá encyklopédia hudby II. Barok – klasicizmus*. Košice: Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo, 2000.

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

GRAHAM, G.: *Filosofie umění*. Brno: Barrister a Principal, 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 Vojaťašáka, 1991.

JURÍK, M. a kol.: *Hudobný terminologický slovník*. Košice: Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobniny Amadeo, 1997.

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

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

MARITAIN, J.: *Třaja reformátori (Luther, Descartes, Rousseau)*. Trnava: Spolok Sv. Vojtecha, 1947.

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

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

NAVRÁTIL, M.: *Charakteristika hudebního baroka*. Ostrava: Montanex, a. s., 1996.

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

PEMAN, R.: *Sloh a hudba 1600 – 1900. Problémy, otázky, odpovědi*. Brno: Vydala Masarykova univerzita, 1991.

POLÁK, P.: *Hudobnoestetické náhledy v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 1974.

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

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

ŠAFÁŘÍK, J.: *Dějiny hudby*. Praha: Vydala Učitelská unie, 1992.

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



Hnutie *PUERI CANTORES* dedič a pokračovateľ kultúrnej a liturgickej tradície Cirkvi

Andrzej ZAJĄC

1. Kultúrne a estetické aspekty spevu chlapcov v liturgii Cirkvi

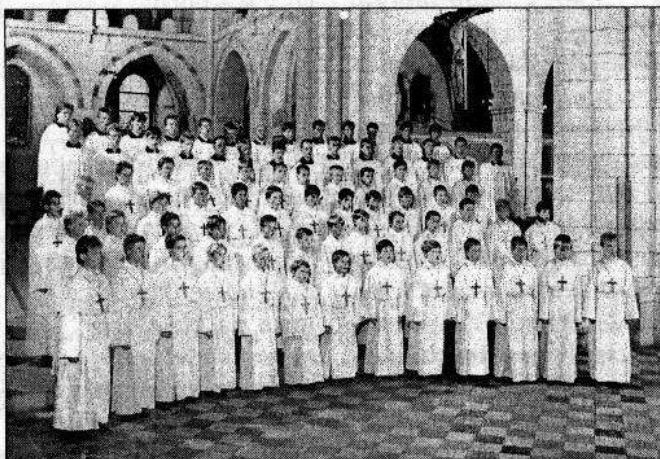
Prax chlapčenského spevu, ktorá sa formovala v kresťanskej liturgii od raného stredoveku, nebola v Cirkvi novým fenoménom. Jej kultúrne korene je potrebné hľadať ešte v staroveku. Táto prax nadväzovala na podobné zvyky v kultoch predkresťanských pohanských, ako aj v kulte v judaistickom.¹ Avšak inštitucionálne začiatky tejto praxe v kresťanskej liturgii je potrebné hľadať – podľa tradície – v *Schole Cantorum*, ktorú založil pápež Gregor Veľký (590-604) v Ríme pri bazilike sv. Petra a sv. Jána na Lateráne. Do tejto školy pravdepodobne prijímali aj chlapcov (*pueri symphoniaci*), ktorí spievali na špeciálnych slávnostiach.² Podľa vzoru rímskej školy vznikali podobné na rôznych miestach Európy. Medzi najdôležitejšie patrila škola v Metz, ktorú založil biskup Chrodegang a ktorá bola považovaná za najslávnejšiu v kráľovstve Karolovcov a škola v opátstve St. Gallen vo Švajčiarsku, ktorej založenie sa pripisuje dvom rímskym spevákom Petrovi a Romanovi.³

K ustáleniu tradície spevu chlapcov v liturgii v stredoveku prispela zásada sv. apoštola Pavla z Prvého listu Korinťanom, podľa ktorej žena má v Cirkvi mlčať a na zhromaždeniach nemá dovolené hovoriť.⁴ Tento zákaz sa presnejšie týkal iba verejného rozprávania žien, čiže hlásania Božieho slova. Jeho interpretácia – ako sa zdá – však bola príliš široká, kvôli čomu tento zákaz prešiel aj na prax spevu v liturgii prvých kresťanských spoločenstiev. Takto cez celé storočia až do súčasnosti boli ženy formálne pozbavené možnosti spievania počas liturgických obradov. Túto zásadu potvrdzovali početné provinciálne synody i predpisy Apoštolskej Stolice.⁵ Ešte Pius X. usudzoval, že ženy nie sú spôsobilé plniť funkciu v liturgii (*officium*), takouto bol aj liturgický spev, preto „nemôžu byť pripustené k účasti v chóre alebo v chrámovej kapele“.⁶ Tento zákaz sa samozrejme netýkal ženských rehoľných rádov.

O sile a životnosti už v stredoveku utvorenej tradície spevu chlapcov v liturgii Cirkvi svedčí všeobecná historická prax udržiavania chlapčenských zborov pri významnejších chrámoch, hlavne katedrálnych a kláštorňoch. Zbory boli neodmysliteľným faktorom náležiteho hudobného stvárnenia slávnostnej liturgie. Na zboroch spočívalo „bremeno“ vykonávania liturgických

spevov, chorálových a neskôr aj viachlasných. Je potrebné podčiarknuť významnú úlohu týchto zborov v procese dynamického rozvoja viachlasu v 12. a 13. storočí, kedy chlapci pred mutáciou spievali partie vysokých hlasov.

Tradícia spevu chlapčenských zborov v liturgii znamenala veľký rozvoj v 15. a 16. storočí, v dobe klasickej polyfónie a *cappella*, v hlavných strediskách na území Flámska a Burgundska, no predovšetkým v Ríme. Palestrina, Orlando di Lasso, Victoria a iní renesanční hudobní skladatelia tvorili svoje omše a motety pre chlapčenské zbory, na čele so slávnou pápežskou kapelou, ktorú založil pápež Sixtus IV. (1471-1484), zvanou podľa neho Sixtínska kapela (*Capella Sistina*).⁷ O tom, že šlo o skutočne „zlatý vek“ chlapčenského zborového spevu, svedčia dodnes existujúce zbory, ktoré



sa tešia tradícii, siahajúcej do týchto čias, ba dokonca aj do starších. Ide napríklad o Karolovskú kapelu z Aachen, drážďanský *Kreuzchor*, lipský *Thomanenchor*, chlapčenský zbor z Halle, *Wiener Sängerknaben*, spomenutú Sixtínsku kapelu a veľa iných zborov, spievajúcich pri katedrálnych chrámoch v Nemecku, Francúzsku, Španielsku, i Veľkej Británii. O tejto tradícii jasne svedčí počet kompozícií

pre liturgiu a pre chlapčenské zbory; spev žien v liturgii v tomto čase, ako je uvedené, bol zakázaný.

Vznik opery a jej rozvoj v 17. a 18. storočí a tiež vplyv operného štýlu na cirkevnú hudbu zapríčinili oslabenie tejto tradície. Na operných scénach začali dominovať ženy sólistky alebo kastráti, obdarení neobvyklým silným a pekným hlasom. Tieto zmeny, typické pre barokovú hudbu, negatívne ovplyvnili dávnu cirkevnú tradíciu spevu chlapcov v liturgii. Taktiež aj v cirkevných zboroch chlapčenské hlasy zastupovali hlasy kastrátov, proti čomu v polovici 18. storočia vystúpil pápež Benedikt XIV., ktorý nariaďoval pod hrozbou exkomunikácie odstrániť zo zborov kastrátov. Chlapčenské zbory boli na základe dlhotrvajúcej tradície Cirkvi považované za kompetentné na vykonávanie liturgických spevov. Pripúšťanie ženských hlasov do zborov vyvolávalo protesty cirkevných vrchností, lebo to bolo nezgodné s tradíciou Cirkvi, siahajúcou do staroveku.⁸

Štylistické zmeny a v ich dôsledku hudobná prax v období baroka, ktoré zapríčinili oslabenie cirkevnej tradície spevu chlapčenských zborov v liturgii, predsa len nespôsobili jej zánik. Je známe, že Johann Sebastian

Bach predvádzal svoje kantáty, oratóriá a pašie s chlapčenskými zbormi a nerobil tak sám.⁹ Chlapčenský zbor bol už vtedy istým kultúrnym a liturgickým „vzorom“ telesa najviac oprávneného spievať počas liturgie katolíckej i protestantskej. Rozdiely vo vyznaní, čo je hodné povšimnutia, v tejto oblasti nemali väčší význam.

Obrodenie chlapčenských zborov nastalo v 19. storočí v rámci hnutia obnovy liturgie a liturgickej hudby. V tomto hnutí dominovali dve strediská: vo Francúzsku – benediktínske opátstvo v Solesmes, ktorého predstavitelia sa koncentrovali na výskum a prevedenie gregoriánskeho chorálu a v Nemecku – Regensburg, stredisko ceciliánskeho hnutia. Cecilianizmus, ktorého predstavitelia šíрили ideu návratu klasickej renesančnej polyfónie v liturgii, odohral dôležitú úlohu v obrodení chlapčenských zborov. Počítal totiž s vlastným nástrojom tejto hudby, s chlapčenským zborom.

K návratu tradície chlapčenských zborov v liturgii prispel pápež Pius X., horlivý prívrženec tejto myšlienky. Ešte ako benátsky patriarcha poslal v roku 1894 *votum* do rímskej Kogregácie Obradov a neskôr v pastierskom liste zo dňa 1. 5. 1895 odporúčal tvoriť viachlasné kompozície tak, aby sopránové a altové partie spievali chlapci. Neskôr, už ako pápež, v *Motu proprio* z roku 1903, v ktorom nastolil požiadavku obnovy cirkevnej hudby, prikázal: „Ak je potrebný spev vysokých sopránových a kontraaltových hlasov, musí byť predvádzaný, podľa starobylej tradície Cirkvi, chlapcami“.¹⁰ Vo svetle tejto oficiálnej výpovede pápeža je možné uznať, že na začiatku 20. storočia dávna cirkevná tradícia našla úradné potvrdenie.

Vyvstáva otázka, či nastolenie chlapčenského zboru v liturgii Cirkvi a ustálenie tejto praxe počas mnohých storočí bolo zapríčinené iba spomenutým Pavlovým zákazom verejného vystupovanie žien v prvotných kresťanských spoločenstvách, čo sa rozšírilo aj na spev, alebo to zapríčinili aj iné „mimoideové“ dôvody? Nepochybne, Pavlov zákaz prial vytvoreniu tejto tradície, avšak ukazuje sa, že rovnako silným bol argument estetický, čo znamená odhalenie a poukázanie na osobitnú krásu chlapčenského hlasu, ktorý sa vďaka svojej hodnote rozhodne líšil od hlasu ženského. O tom, že toto estetické vedomie bolo veľmi silné, svedčí – vyvolávajúca odpor a z estetického hľadiska všetkou mierou hanlivá – prax kastrácie chlapcov, ktorá zabráňovala mutácii, a tak spôsobila zachovanie registru a farby chlapčenského hlasu pred mutáciou. Teda spojenie týchto dvoch dôvodov, z jednej strany sv. Pavlom nábožensky zdôvodnený zákaz spevu žien v liturgii, z druhej zasa estetické kvality chlapčenského hlasu pred mutáciou, zapríčinili v hudobnej kultúre Európy vznik a upevnenie fenoménu chlapčenského zboru do dnešných čias. Napriek definitívnemu zrušeniu všetkých dovtedajších zákazov, týkajúcich sa spevu žien v liturgii, Druhým vatikánskym koncilom, spev chlapčenských zborov zostal aj naďalej živým, ako v liturgickej praxi Cirkvi, tak aj mimo nej. Fenomén chlapčenského zboru v európskej hudobnej kultúre sa stal zjavom trvalým a popri miešaných zbormi so ženskými sopránmi a altmi existujú dnes mnohé vynikajúce

chlapčenské zbory, ktoré – ako sa všeobecne uznáva – sú nezastupiteľným nástrojom na predvádzanie hudby minulosti, hlavne renesancie a baroku.

Marek Dyżewski je presvedčený, že chlapčenský zbor má originálny „patent“ na štýlovú vernosť v predvádzaní dávnej hudby, pretože je úzko spätý s viachlasnou hudbou minulých storočí. „Od čias školy *Notre Dame*, hovorí, chlapčenský zbor bol pre tvorcov prameňom inšpirácie, vplýval na ich fantáziu a – čo si dosť neuvedomujeme – v značnej miere podmieňoval charakter komponovanej hudby. Zvuk chlapčenských hlasov je nejakým spôsobom prítomný v tónovej materii Bachových kantát a paší, Händlových oratórií, Palestrinových omší a motetov. Preto tieto diela predvádzané iným zborom než chlapčenským, zdajú sa byť presadené do úplne cudzej pôdy, strácajú tak čosi, čo predstavuje ich najhlbší zmysel a základ“.¹¹

Chlapčenský zbor má svojský „vokálny idióm“, ktorý spôsobuje u poslucháčov špecifické estetické zážitky, odlišné od tých, ktoré môže dať každý iný nechlapčenský zbor. „Pretože chlapčenský zbor, hovorí Marek Dyżewski, s jeho svetom tónu, s jeho chápaním a cítením hudby, vtlačá na každej predstavovanej skladbe – čo vie a počuje aj laik – špecifickú pečať. Chlapčenský zbor už svojím zjavom sľubuje poslucháčovi určitý okruh štýlových kvalít, ktoré sa nedajú s ničím porovnať. Priamo povedané, chlapčenský zbor je pre viaceré oblasti hudobnej literatúry vysneným bezkonkurenčným, jednoducho ideálnym interpretom“.¹² Pán Dyżewski obracia pozornosť ešte na jednu podstatnú vlastnosť chlapčenského zboru, konkrétne na určitý druh stálosti a štylistickej nemennosti predvádzaných diel, odovzdávaných v chlapčenských zbormi z pokolenia na pokolenie. Táto vlastnosť bola základom ich nepopierateľnej umeleckej úrovne a ako sa zdá, bola podstatným elementom, ktorý túto tradíciu vpísal do hudobnej kultúry Európy. Hovorí ďalej: „... nejde tu iba o samú minulosť, ktorou sa chváli veľa renomovaných zborov. Pre nás je oveľa dôležitejšia skutočnosť, že v priebehu vekov svojej existencie sa príliš nezmenili. Menili sa iba pokolenia spevákov, po jednom prichádzali druhé, samé umenie spevu akoby nevšimavé voči plynúcemu času ostávalo. Ono jediné sa nemenilo. A bolo by to možné vďaka zvláštnemu charakteru *scholae cantorum puerorum*, ktorá bola vzorom konzervativizmu a tradicionalizmu. *Schola* bola inštitúcia s dvomi úlohami: spievať a vyučovať spev. Platila v nej stará františkánska zásada: *artem tradere*. Starší odovzdávali umenie spevu mladším a mladší ju udržiavali v nezmenenom, raz navždy ustálenom zvuku. Rozvíjajúc pokoleniami nepretrhnutú niť tradície, chlapčenské zbory si vypracovali úplne iný vzťah voči hudbe dávnych storočí. V porovnaní s ktorýmkoľvek súčasným interpretom, ktorý nachádza v hudbe zašlú minulosť, oni v nej nachádzajú ich *teraz a dnes*, lebo sú *historiae adscripti*“.¹³ Zdá sa, že v týchto slovách Marek Dyżewski spôsobom neobvykle presným vyjadril podstatu fenoménu chlapčenského zboru a fundament jeho nesporných hodnôt.



2. Vznik Medzinárodnej federácie *Pueri cantores*

Ako je už uvedené, pápež Pius X. sa pričínil o obnovenie tradície chlapčenských zborov v oblasti liturgického spevu Cirkvi. Priamo prikázal zakladanie chlapčenských zborov, pričom naďalej udržiaval zákaz spevu žien počas liturgických slávení. Vo viacerých krajinách vychádzali v ústrety pokynom pápeža a začali zakladat' chlapčenské zbory a takto sa vracat' k zabudnutej dávnej tradícii. Činnosti tohto druhu sa začali vo Francúzku a časom získali inštitucionálne formy a prerástli do hnutia medzinárodného charakteru.

V roku 1907 Pierre Martin a Paul Bertier spolu so skupinou študentov založili v Paríži združenie chlapčenských zborov (*Manecanterie*) s názvom *Petit Chanteurs a la Croix du Bois* („Malí speváci od dreveného kríža“). Hlavnou úlohou bolo spievanie počas liturgie.¹⁴ Táto idea mala na začiatku lokálny charakter, postupne sa však rozrástla a nadobudla čoraz širšie rozmery. V rokoch 1924-1931 zbory „Malých spevákov“ pod vedením kňaza Fernanda Maillaeta koncertovali v Amerike, Ázii, Afrike a svojim spevom prinášali posolstvo pokoja hlavne v krajinách Európy, ktoré niesli tragické následky Prvej svetovej vojny. Druhá svetová vojna túto činnosť pretrhla, ale nezničila. Ožila nanovo hneď po skončení vojny, ale teraz už s medzinárodným dosahom. Ešte počas vojny v júli 1944 Mailliet zhromaždil v kostole sv. Jána Krstiteľa v Belleville tri zbory „Malých spevákov“ a v prítomnosti arcibiskupa Paríža, kardinála Sucharda, predstavil projekt utvorenia federácie, ktorá koncentruje chlapčenské zbory zo všetkých krajín sveta. Kardinál vtedy počas homílie schválil Maillietov projekt vytvorenia Federácie *Pueri Cantores* ako „elementu krásna v hudbe v Cirkvi, ako diela kresťanskej výchovy a apoštolskej činnosti v službe liturgii“. 11. novembra toho roku v kostole sv. Eustachia v Paríži sa uskutočnil koncert, ktorý zorganizoval Mailliet za účasti viac ako 300 „Malých spevákov“. Počas koncertu okrem gregoriánskych spevov zazneli aj diela G. P. da Palestrinu a J. S. Bacha. A tak dátum 11. november 1944 je dňom založenia Medzinárodnej federácie *Pueri Cantores*.

V júli 1947 sa uskutočnil v Paríži prvý Kongres *Pueri Cantores*, na ktorom sa zúčastnilo 90 zborov z Francúzska, Tunisu, Belgicka, Holandska, Kanady a Švajčiarska. Po tomto kongrese Federácia získala schválenie episkopátu Francúzska ako „Hnutie Katolíckej akcie pre cirkevný spev“. V rokoch 1949 a 1951 sa uskutočnili dva ďalšie kongresy v Ríme, ktoré zhromaždili po niekoľko tisíc spevákov. V roku 1956 pápež Pius XII. ustanovil sv. Dominika Sávia za patróna federácie a týmto bola Medzinárodná federácia *Pueri Cantores* uznaná oficiálnym hnutím Cirkvi.

3. Štruktúra federácie

Medzinárodnú federáciu *Pueri cantores* tvoria národné federácie, ktoré sa prihlásia do medzinárodnej federácie a sú pripravené realizovať hlavné ciele hnutia. Národná alebo diecézna federácia sa skladá najmenej z troch zborov vytvárajúcich združenie v súlade so zákonmi daného štátu.

Do Druhého Vatikánskeho koncilu Medzinárodnú federáciu *Pueri cantores* tvorili výlučne zbory chlapčensko-mužské a iba také mohli byť členmi federácie. Ustanovením Druhého Vatikánskeho koncilu boli zrušené všetky obmedzenia, ktoré sa týkali zloženia cirkevných zborov.¹⁵ Štatút federácie bol primerane prispôbosený týmto zmenám, takže ich výsledkom bola skutočnosť, že takto mohli do federácie patriť chlapčenské zbory s hlasmi mužskými (alebo bez nich), dievčenské a mládežnícke zbory, miešané zbory so spevákmi školského veku. V chlapčensko-mužských zboroch neexistujú ohraničenia veku tenorov a basov. Základnou podmienkou vymenovaných druhov zborov federácie je ich úzky vzťah s liturgiou Cirkvi, čo znamená, že prijímajú ako hlavnú úlohu vykonávanie liturgických spevov v súlade s aktuálnymi predpismi Cirkvi.¹⁶

Významnou skutočnosťou je, že o členstve v hnutí *Pueri cantores* nerozhoduje fakt, či zbor existuje pri konkrétnom kostole alebo farnosti, ale či má v svojom repertoári a naozaj vykonáva počas liturgie rôzne formy liturgického spevu pri zohľadnení aktuálnych predpisov Cirkvi. Ide o gregoriánsky chorál, náboženské ľudové piesne a bohatý repertoár zborovej tvorby minulosti i súčasnosti.

Ako uvádza ročenka z roku 2001, Medzinárodnú federáciu *Pueri cantores* tvorí 19 národných federácií s týmto počtom zborov: Rakúsko 17, Belgicko - flámska časť 7, Belgicko - valónska časť 12, Brazília 18, Kanada - Quebec 10, Kongo 12, Francúzsko 128, Nemecko 258, Veľká Británia 14, Taliansko 55, Holandsko 32, Poľsko 35, Španielsko 30, Španielsko - Katalánsko 17, Španielsko - Baskónsko 9, Švajčiarsko 8, Ukrajina 4, USA 34. Z toho vyplýva, že do federácie *Pueri cantores* vtedy patrilo 700 zborov s viac než 30 000 chlapcami a dievčatami z viacerých štátov.

Činnosť federácie koordinuje výbor v zložení: prezident, dvaja viceprezidenti, cirkevný asistent, sekretár a pokladník. Prezident je volený hlasovaním vo Valnom Zhromaždení tvorenom z prezidentov národných federácií. V súčasnosti prezidentom Medzinárodnej federácie *Pueri cantores* je Josep Maria Torrents z La Garriga (Katalánsko), zvolený v Paríži 26. 8. 2000. Viceprezidenti Georg Sump (Essen - Nemecko), M. Patrick Flahive (USA); cirkevný asistent P. Robert Tyralla (Krakov - Poľsko), sekretár Willi Oeschger (Švajčiarsko), pokladník Gian Luca Paolucci (Taliansko).¹⁷ Výbor sa schádza raz v roku s cieľom prediskutovať prácu federácie a vytyčiť smery činnosti v nadchádzajúcom období.

4. Ciele federácie a formy jej činnosti

Hlavnou úlohou federácie je podporovanie jej členov - zborov v ich činnosti hudobnej, liturgickej, kultúrnej a výchovnej. Tieto zbory sa zaväzujú pestovať zborovú náboženskú hudbu a najmä spievať počas liturgických slávení Cirkvi. Starajú sa alej o náležitú formáciu svojich spevákov v duchu hlavných ideí federácie, t.j. kresťanské zásady života, budovanie medziľudských vzťahov v otvorenosti a priateľstve, šírenie myšlienok pokoja medzi národmi. Federácia inšpiruje, podporuje a koordinuje túto rozmanitú činnosť prostredníctvom štruktúr, hlavne cez národné, regionálne združenia.

Je samozrejme, že spev hodnotnej zborovej hudby rôznych štýlov a období počas liturgie má tiež aspekt formačný, náboženský i estetický. Spojenie mladých spevákov s bohatstvom liturgie, v ktorej „vyvrcholuje činnosť Cirkvi a zároveň v nej pramení všetka jej sila“¹⁸, má veľký význam v náboženskej formácii mladých ľudí. Aktívna a systematická interpretácia dobrej zborovej hudby na primeranej úrovni je dôležitým elementom estetického výchovy detí a mládeže.

Federácia *Pueri cantores* je hnutím, ktoré pracuje v rámci katolíckej Cirkvi a formačnú činnosť svojich členov stavia na kresťanskom systéme hodnôt. Spojenie mladých ľudí s liturgiou budí i prehĺbuje ich vieru, pomáha v kresťanskom smerovaní v bežnom živote a tiež pomáha iným v kontakte s Bohom. Najmä na tento aspekt formačnej činnosti federácie upozornil kardinál Karl Lehman v príhovore k účastníkom kongresu Nemeckej federácie *Pueri Cantores* pri príležitosti 50. výročia jej vzniku (máj 2001): „Viacerí ľudia, ktorí mali možnosť počúvať spev zborov tieto desaeročia, dostali zvláštny druh prístupu k samej liturgii i k viere. Rovnako mnohí z nich a tiež viacerí z vás, ktorí spievate v zbore pociťujete, ako samá modlitba podlieha zvláštnej premene, keď je spievaná“.

Pápež Ján Pavol II. v príhovoroch k mladým spevákom, účastníkom niekoľkých kongresov *Pueri cantores*, povedal: „Vy tiež máte účasť v budovaní Cirkvi. Nech vaša služba na Božiu chválu a na pozdvihnutie ľudí je aj pre vás samých stále modlitbou“ (kongres v Ríme 1981). „Váš kongres je medzinárodný! Nech váš spev prekračuje hranice. Viete, že slovo *anjel* znamená *poslaný*. Vy ste svojim spôsobom poslaní, aby ste šírili Božiu radosť a vašim spevom ukazovali, že viera je silnejšia než pochybnosť, že nádej je silnejšia než zúfalstvo, že láska je silnejšia než smrť“ (Kongres v Ríme 1993). Počas kongresu v Jubilejnom roku 2000 povedal: „Vaša prítomnosť na tomto mieste je pre Cirkev apelom, aby sme Veľké Jubileum prežívali v speve a ďakovaní. Plníte veľmi dôležitú úlohu v rozvíjaní života Cirkvi. Ste malými zvestovateľmi krásna. Svet potrebuje váš spev, lebo výpoveď krásna vzpružuje srdcia a pomáha v stretnutí s Bohom. Vy ste tiež zvestovateľmi viery“ (Rím 2000).

Tieto slová pápeža si zasluhujú pozornosť. Svätý Otec (blahej pamäti) Ján Pavol II. z jednej strany oficiálne potvrdil význam federácie *Pueri Cantores* v živote Cirkvi, zvlášť v oblasti liturgického spevu, chápaného tiež ako nevyhnutný element krásna v liturgii, z druhej strany poznamenal, že táto činnosť je časťou široko chápanej apoštolskej a evanjelizačnej misie Cirkvi.

Veľmi blízkou myšlienkou federácie je šírenie bratstva a pokoja medzi národmi. Činnosť pátra Maillleta so zbormi *Petit Chanteurs a la Croix du Bois* po Prvej svetovej vojne a založenie Medzinárodnej federácie *Pueri cantores* po Druhej svetovej vojne malo cieľ – okrem služby v liturgii – liečiť rany Európy spôsobené týmito vojnami. Stretnutia na medzinárodných kongresoch a vzájomné kontakty medzi zbormi rôznych krajín sú zároveň spôsobmi hľadania ciest zmierenia medzi národmi. Prednosť otca Maillleta: „Zajtra všetky deti sveta budú spievať Boží pokoj“ je dodnes pripomínaná

na každom medzinárodnom kongrese federácie. Veľmi výrečný bol Kongres *Pueri cantores* v Kolíne nad Rýnom v apríli 1953, na ktorom boli zbory hlavne z Francúzska a Nemecka. Tento kongres bol považovaný za prvý znak kresťanského zmierenia dvoch znepriatelených národov počas vojny.

Hnutie *Pueri cantores* činne i prakticky realizuje aj myšlienku ekumenizmu. Jej veľkým zástancom bol Wim Buys z Holandska, prezident federácie v rokoch 1992-2000. Jeho zásluhou federácia postupovala v smere kresťanského združenia medzináboženského charakteru, pričom do federácie mohli vstupovať aj zbory iného vyznania. Boli naviazané kontakty s anglikánskymi zbormi Veľkej Británie, luteránskymi a protestantskými zbormi z Dánska, Švédska, Nórska i pravoslávnyimi zbormi v Rusku. Tieto zbory vyjadřili ambíciu spolupracovať s federáciou *Pueri Cantores* a v budúcnosti predpokladajú vytvorenie združení federácie vo svojich krajinách. Iniciatíva Wima Buysa sa teda stretla s porozumením a pozitívnou odozvou, hoci po zmene vo funkcii prezidenta federácie (2000) a po vydaní Deklarácie Kongregácie pre náuku viery *Dominus Iesus* tento ekumenický entuziazmus bol oslabený, zvlášť zo strany luteránskych a anglikánskych zborov. Napriek tomu je skutočnosťou, že idea pokoja a zmierenia medzi národmi, blízka zakladateľovi hnutia, pátrovi Maillletovi, bola rozšírená o činnosť náboženského zmierenia medzi rôznymi kresťanskými vyznaniami.

Dôležitou formou činnosti federácie *Pueri cantores* sú medzinárodné kongresy. Každý druhý rok na rôznych miestach Európy i Ameriky sa stretne niekoľko tisíc mladých ľudí a detí z celého sveta, aby získali nové známosti a kontakty, ktoré sú neskôr zavŕšené napríklad vzájomnou výmenou zborov. Centrálnym bodom každého kongresu je slávnostná svätá omša, na ktorej spolu predvádzajú liturgické spevy všetky zúčastnené zbory spojené do jedného zboru s niekoľko tisíc spevákmi. Kongres je zároveň aj príležitosťou prezentácie cirkevnej hudby rôznych krajín a hudobných tradícií na galakoncerte, ktorý má veľmi slávnostný charakter. Do roku 2000 sa uskutočnilo 30 medzinárodných kongresov *Pueri cantores*.¹⁹ V čase od 10. 7. do 15. 7. 2002 sa uskutočnil XXXI. Medzinárodný kongres v Lyone s účasťou približne 5000 spevákov z viacerých krajín sveta, s početnou skupinou z Poľska (10 zborov).²⁰

Od založenia federácie *Pueri cantores* je 60 rokov. Veľa sa zmenilo v štruktúre tejto organizácie. Ukázali sa nové tendencie, niektoré formy činnosti boli prispôbené aktuálnym potrebám a výzvam. Odvtedy sa zmenila Európa i svet. Na základe pozorovania činnosti federácie za posledných 10-15 rokov vzniká presvedčenie, že Medzinárodná federácia *Pueri cantores* v trochu novej podobe, obohatená novými ideami a smermi, ktorá čerpá z bohatej tradície kresťanskej kultúry, môže dnes vniesť svoj vklad do procesu tvorenia novej Európy i sveta.

Poznámky:

¹ ROMITA F., *Piccoli cantori*, Roma 1962, s. 6n; SACHS C., *Muzyka w świecie starożytnym*, preklad Chechlińska Z., Warszawa 1981, s. 63, 293-294.



² ROMITA F., *Piccoli cantori*, s. 8n; MIZGALSKI G., *Podreczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań 1959.

³ LEWKOWICZ W., *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 366n.

⁴ „... ženy nech na zhromaždeniach mlčia. Nedovoľuje sa im hovoriť, ale nech sú podriadené, ako hovorí aj zákon.” (1Kor 14,34).

⁵ PAWLAK I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 250n.

⁶ PIUS X., *Motu proprio Tra le sollecitudini*, č. 13, (vlastný preklad).

⁷ Zaujímavý článok o živote a diele Palestrinu a o vzťahoch vo vtedajšom najslávnejšom chlapčenskom zbere v Európe pozri PERZ M., *Giovanni Pierluigi da Palestrina, czyli między świętością i nudą doskonałości*, „Canor” 3 (1995), s. 3-9; tiež SHERR R., *Kompetencja i niekompetencja w chórze papierskim za czasów Palestriny*, „Canor” 20 (1997), s. 3-17.

⁸ PAWLAK I., *Muzyka liturgiczna*, s. 253-254.

⁹ PARROT A., *O istocie bachowskiego chóru*, „Canor” 31 (2001), s. 3-18.

¹⁰ PIUS X., *Motu proprio Tra le sollecitudini*, č. 13, (vlastný preklad).

¹¹ *Parvuli sed magnifici cantores. IV. Medzinárodný festival chlapčenských zborov*, Poznań 1986, s. 9 (rozhovor s Marekom Dyżewskim, vlastný preklad).

¹² Tamže (vlastný preklad).

¹³ Tamže, s. 11 (vlastný preklad).

¹⁴ ROMITA F., *Piccoli cantori*, s. 12.

¹⁵ Inštrukcia *Musicam sacram*, č. 22.

¹⁶ Štatút Medzinárodnej Federácie reguluje túto otázku nasledovne: *Unter „Pueri Cantores” versteht man Kinderchöre (Knaben und/oder Mädchen im Schulalter) mit oder ohne Männerstimmen, die ihre Hauptaufgabe im liturgischen Dienst wahrnehmen. Sofern ein nationaler Verband sich gemäß Art. 1 so konstituiert hat, daß er auch Chöre mit jugentlichen umfaßt, sich auch diese Chöre von der FIPC akzeptiert* (čl. 4).

¹⁷ V roku 2004 P. Robert Tyrala (Krakov - Poľsko) vystriedal P. Claude Thompsona (Trios Rivieres - Kanada) vo funkcii cirkevného asistenta a Gian Luca Paolucci (Taliansko) vystriedal Edoardo Hribara (Trieste - Taliansko) vo funkcii pokladníka (aktualizácia, pozn. prekladateľa).

¹⁸ Druhý vatikánsky koncil, *Konštitúcia Sacrosanctum Concilium o posvätnéj liturgii*, č. 10.

¹⁹ Kongresy Medzinárodnej Federácie *Pueri Cantores (FIPC)*: I. Paríž (1947); II. Rím (1949); III. Rím 1951; IV. Kolín n/Rýnom (1953); V. Rím (1954); VI. Paríž (1956); VII. Luordes (1958); VIII. Rím (1960); IX. Compostella (1963); X. Loreto/Rím (1964); XI. Rím (1967); XII. Guadalajara (1970); XIII. Würzburg (1971); XIV. Hertogenbosch (1972); XV. Rím (1975); XVI. Londýn (1976); XVII. Tokio (1977); XVIII. Viedeň (1978); XIX. Maracaibo (1979); XX. Rím (1981); XXI. Brusel (1982); XXII. Paríž (1985); XXIII. Rím (1987); XXIV. Maastricht (1990); XXV. Salamanca (1991); XXVI. Rím (1994); XXVII. Trois-Rivieres/Quebec/Montreal (1995); XXVIII. Salzburg (1996); XXIX. Barcelona (1998); XXX. Rím (1999/2000).

²⁰ XXXII. Medzinárodný kongres *Pueri Cantores* bol v Kolíne nad Rýnom a XXXIII. Medzinárodný kongres bude v Ríme od 28. 12. 2005 do 1. 1. 2006 (pozn. prekladateľa).

Z poľského originálu *Ruch Pueri Cantores spadkobiercą i kontynuatorem kulturowej i liturgicznej działalności Kościoła*. In: *Liturgia sacra. Liturgia-Musica-Ars*. Półrocznik Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 8(2002), č. 1, s. 89-105 preložil Jozef Motýl, SDB.

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 Buxtehedom, ktorý patrila 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 spravidla sa v basovej línii na organovom pedáli. Veľký majster Buxtehede, prekvapený jeho nadaním a výnimočnými 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 dostačujúce na ocenenie veľkosti hudobníka a jeho zaradenie medzi vynikajúce osobnosti európskeho vrcholného baroka. V organovej tvorbe je neprehliadnuteľný vplyv jeho učiteľa Buxtehedeho, s ktorým bol v dennom styku v Luebecku, zvlášť v použití tzv. spôsobu *stylus fantasticus*, veľmi populárneho u hanzovných hudobníkov. Ohromujúca prstová zbehosť, virtuózna pedálová technika, prudké stretý medzi inštrumentálnymi recitatívmi 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

Johann Sebastian Bach

1685-1750

320. výročie

Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach

Sú umelci subjektívni a objektívni. U prvých tkvie umenie v osobnosti. Ich tvorba je takmer nezávislá od doby, v ktorej žijú. Sú zákonom sami sebe, vrhajú sa v ústrety dobe a vytvárajú nové formy, v ktorých vyjadrujú svoje myšlienky. Taký bol Richard Wagner.

Bach patrí k umelcom objektívnym. Tí stoja úplne vo svojej dobe a tvoria len v súlade s formami a myšlienkami, ktoré im poskytujú. Nekritizujú umelecké výrazové



prostriedky, ktoré nachádzajú a nepociťujú žiadne vnútorné nutkanie objavovať nové cesty. Život a zážitky nie sú jedinou živnou pôdou ich umenia, aby sme v osudoch tvorca mohli hľadať korene jeho diel. Umelecká osobnosť stojí voľne vedľa osobnosti ľudskej a má k nej vzťah ako k niečomu druhorado náhodnému. Bachove diela by boli rovnaké, i keby jeho život prebiehal úplne ináč. Dajme tomu, že by sme o jeho živote vedeli viac, ako vieme, a že by sa nám zachovali všetky listy, ktoré napísal, predsa by sme sa o vnútornom vzniku jeho diel nepoučili o nič viac.

Umenie objektívneho umelca nie je neosobné, ale nadosobné. Je to ako by mal jediná túžbu realizovať všetko, čo nachádza, v jedinečnej dokonalosti ešte raz a definitívne. Nežije on, to duch doby žije v ňom. Všetko umelecké hľadanie, vôľa, tvorba a blúdenie minulých i súčasných generácií je v ňom zhrnuté a v ňom sa prejavuje.

Z tohto pohľadu možno porovnávať najväčšieho nemeckého hudobníka s najväčším nemeckým filozofom. Aj Kantovo dielo má neosobný charakter. On sám je len

inteligenciou, v ktorej filozofické idey a problémy doby vyvodzujú svoje dôsledky. Pritom sa nezaujato pohybuje v scholastike, rázovito vymyslenej umelej reči, rovnako ako Bach bez veľkých úvah preberá hudobné formy, ktoré mu doba poskytuje.

U Bacha bolo zjavné už navonok, že nie je jedincom, ale univerzálnou osobnosťou. Spoluprežíval hudobný vývoj troch alebo štyroch generácií. Ak budeme sledovať históriu tejto rodiny, ktorá má v ne-

meckom umeleckom živote také jedinečné postavenie, nadobudneme pocit, že všetko čo sa v nej odohráva, musí viesť k niečomu dokonalému. Človek cíti ako samozrejmosť, že raz príde jeden Bach, v ktorom budú žiť a sami seba prežijú všetci Bachovia a v ňom sa uzavrie tá časť nemeckej hudby, ktorú táto rodina stelesňuje. Johann Sebastian Bach, povedané rečou Kantovou, je historický postulát.

Ak sa vydáme stredovekou poetikou a hudbou ktoroukoľvek cestou, každá nás dovedie k nemu.

Všetko krásne, čo bolo vytvorené v chrámovej piesni od XII. do XVII. storočia, zdobí jeho kantáty a pašie.

Händel a ostatní drahocenný poklad chorálových melódií nevyužívajú. Chcú sa od minulosti oslobodiť. Bach cíti inak. Urobí chorál základom svojho diela.

Pri sledovaní dejín harmonizácie zase len dôjdeme k nemu. O čo sa usilovali majstri polyfónnej sadzby Eccard, Praetorius a ostatní, to on uskutočnil. Oni dokázali len zharmonizovať melódiu; on vo svojom spôsobe sadzby reprodukuje zároveň text v tónoch.

Rovnako je tomu s chorálovými predohrami a chorálovými fantáziami. Pachelbel, Böhlm a Buxtehude, majstri

v tomto odbore, tvoria formy. Ale nie je im dané oživiť ich duchom. Ak nemá byť usilovanie o tento ideál márne, musí prísť niekto väčší, kto svoje chorálové fantázie pretvorí do hudobných básní.

Z moteta sa pod vplyvom talianskej a francúzskej inštrumentálnej hudby stáva kantáta. Počínajúc Schützom bojuje duchovný koncert po celé stáročia o svoje miesto a slobodu v kostole. Možno vycítiť, ako táto hudba stráca bohoslužobnú pôdu pod nohami. Stále viac sa vymyká z rámca kultu a chce sa stať samostatnou náboženskou drámou, vo forme sa potom usiluje o podobnosť s operou. Pripravuje sa oratórium. V tej dobe vystúpi Bach a stvorí kantátu, ktorá pretrvá. O jeden ľudský život na to by už bolo bývalo príliš neskoro. Formou sa nelíši od stoviek a stoviek kantát, ktoré sa v tej dobe písali, aby upadli do zabudnutia. Nesie v sebe rovnaké vonkajšie chyby. Z túžobnej vôle generácií, ktoré nedokázali vytvoriť nič dokonalé, vzniklo raz chcenie také veľké ako ideál, ktorý iným počas dvoch ľudských vekov vyvstal pred očami

a ktorý pri všetkých omyloch v priebehu doby triumfuje čistý svojou myšlienkovou veľkosťou.

Na konci XVII. storočia si hudobná pašijová dráma vyžaduje vstup do kostola. Rozhorí sa spor pre a proti. Bach ho ukončí tým, že napíše dvoje pašii, textovo aj formálne celkom závislých od typických diel tej doby, ktoré však duch, ktorý v nich žije, prežaruje a pozdvihuje z pomínutelnosti do nepomínutelnosti.

Tak znamená Bach

koniec. Nič z neho nevychádza; všetko k nemu len smeruje. Podat' pravú biografiu tohto majstra znamená písať život a rozvoj nemeckého umenia, ktoré sa v ňom uzatvára a vyčerpáva a pochopíť ho v jeho snahách a omyloch. Tento génius nebol jedinečným, ale všeobecným duchom. Storočia a generácie pracovali na diele, pred ktorého veľkosťou stojíme ticho v pokore. Kto sa preberie dejinami tej doby a vie, čo prinesie jej záver, tomu sa stanú dejinami spôsobu existencie onoho konečného ducha, ako bol skôr, než sa objektivizoval ako jedinečná osobnosť.

....

Bach neuvažoval o tom, či speváci od sv. Tomáša dokážu jeho diela dobre predniesť a či ich ľudia v kostole pochopia. On sám do nich vložil svoju zbožnosť a jeden im iste rozumel: Boh. Písmená S.D.G. (Soli Deo Gloria - samému Bohu na slávu) a J.J. (Jesu juva - pomôž Ježišu!), ktorými zdobí svoje partitúry, to nie sú pre neho obyčajné formulky, ale vyznanie, ktoré preniká celou jeho tvorbou. Hudba mu je Bohoslužbou, Bachovo umenie i osobnosť spočívajú na jeho zbožnosti. Ak vôbec môže byť (Bach) pochopený, potom je to možné len pod týmto zorným uhlom. Umenie mu bolo náboženstvom a náboženstvo umením. Preto jeho





umenie nemalo nič spoločné so svetom a úspechom v ňom. Bolo samo o sebe cieľom. Náboženstvo prináleží u Bacha do definície umenia vôbec. Každé veľké umenie, i svetské, je mu samovoľne náboženské. Preto jeho tóny nezanikajú, ale ako nevýslovný chválospev stúpajú nahor, k Bohu.

DEŇ CIRKEVNEJ HUDBY V DÓME SV. MARTINA

Dňa 5. novembra zorganizovala Diecézna hudobná komisia Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy v Dóme sv. Martina v Bratislave uskutočnil Deň cirkevnej hudby. Toto podujatie nadväzovalo na tzv. Kirchenmusiktag, ktorý sa konal v roku 2003 vo Viedni a následne v maďarskom meste Győr. Idea každoročného stretávania chrámových zborov a hudobníkov susedných diecéz vzišla od rakúskych kolegov z Rakúskeho cirkevno-hudobného referátu vo Viedni, ktorý je strešnou organizáciou chrámovej hudby rakúskej katolíckej cirkvi. Jednodňové stretnutie pozostávalo z hudobného programu jednotlivých zborov vo vybraných bratislavských kostoloch a spoločnej liturgie v dóme. Samostatným programom sa predstavili zbory zo zahraničia, ako aj domáce telesá. V jezuitskom kostole vystúpil Chorus Salvatoris so zbornajstrom Robertom Mesárošom, v kapucínskom kostole sa predstavil domáci Pressburg Singers pod vedením Janky Rychlej a Singkreis Probstdorf (Herbert Pesl, zbornajster). V Dóme sv. Martina uviedol svoj program Pedagogický zbor z Göyru pod vedením györskeho dómskeho regenschoriho Tibora Katonu a zbor Bratislavského štátneho konzervatória so zbornajstrom Dušanom Billom. Všetky telesá (okrem zboru bratislavského štátneho konzervatória), ako aj jednotliví speváci bratislavských zborov a zborov z viac menej vzdialených miest sa zúčastnili spoločnej slávnostnej liturgie celebrovanej svätiacim biskupom bratislavsko-trnavskej arcidiecézy, Mons. Stanislavom Zvolenským. Koncelebroval správca farnosti Dómu sv. Martina vdp. Ján Hudec, správca Trnavskej katedrály vdp. Vladimír Kiš a ďalších diecézni kňazi. Pri liturgii asistoval aj zbor Technik, ktorý pôsobil z chóru ako „tmeliaci“ prvok. Jeho dirigent Branislav Kostka dirigoval všetky skladby z chóru, pričom pred zhromaždením ostatných zborov dolu v chráme sa striedali ostatní zbornajstri (J. Ruchlá, R. Mesároš, J. Lenius, T. Katona), pričom takmer vždy dirigovali dvaja zbornajstri naraz. Slávnostnú atmo-

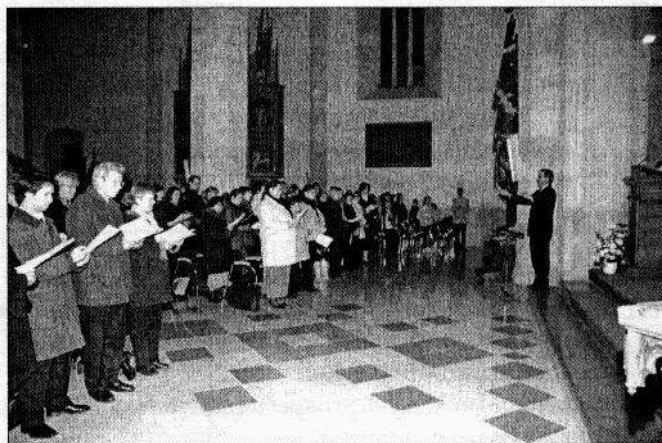


Foto: Pavel Kastl

sféru hneď v úvode zabezpečil súbor Fiori musicali Brass Ensemble. Program sv. omše pozostával väčšinou zo zborovej literatúry, nakoľko celé liturgické zhromaždenie pozostávalo zo zborových spevákov. Viedenski kolegovia oslovili na zorganizovanie tohto podujatia aj chrámových hudobníkov Brnenskej diecézy, kde by sa mohlo konať budúcoročné stretnutie.

Stanislav Šurin

Organologická konferencia

Organárstvo v strednej Európe – súčasnosť a perspektívy

Pedagogická fakulta KU a Bachova spoločnosť na Slovensku za podpory kultúrnych inštitútov veľvyslanectiev Poľska, Maďarska, Českej republiky, Rakúska a fondu Culture Ireland zorganizovali 2. slovenskú organologickú konferenciu. Podujatie s medzinárodnou účasťou pod názvom *Organárstvo v strednej Európe – súčasnosť a perspektívy* sa konalo 20.- 21. októbra na pôde Katolíckej univerzity v Ružomberku. Konferencia nadviazala na konferenciu *Historické organy – úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkové úrady a cirkvi*, ktorá sa konala v roku 2000 v Bratislave. Pozvanie prijali okrem domácich aj odborníci z Poľska, Českej republiky, Maďarska, Rakúska, Slovinska, Švajčiarska, Nemecka a Írska. Každý z nich referoval o situácii organárstva vo svojej krajine. Cieľom konferencie bolo poukázať na súčasný stav tohto fenoménu, jeho rozvoj a rozdiely medzi jednotlivými krajinami. Snahou usporiadateľov bolo takisto poukázať na túto, v našej spoločnosti tak zanedbávanú tematiku. Na Slovensku v podstate organárstvo zaniklo po 2. svetovej vojne. Iba veľmi málo firiem podnikajúcich v tejto oblasti má u nás seriózne výsledky v opravách a rekonštrukciách nástrojov. Tie, ktoré organy stavajú, nedisponujú dostatočnými skúsenosťami. Výsledkom je takmer vždy nástroj s elementárnymi nedostatkami. V porovnaní s bývalými krajinami východného bloku je situácia na Slovensku najhoršia. Napríklad v Českej republike a Slovinsku pôsobia firmy na profesionálnej úrovni schopné konkurovať aj západným krajinám. Takisto situácia v Poľsku a Maďarsku je oveľa pozitívnejšia. Ako riešiť situáciu na Slovensku? Jednoznačne treba podporiť každú úprimnú snahu slovenských organárov dosiahnuť taký stupeň svojich zručností, aby boli schopní stavať nástroje.



Foto: Pavel Kastl



Firma, ktorá sa rozhodne vo svojich službách ponúkať stavby organov, by však mala prejsť nasledovným vývojom:

1. mala by mať za sebou sériu úspešných opráv moderných aj historických organov;
2. mala by disponovať vlastnou dielňou a patričným technickým vybavením;
3. svoju staviteľskú kariéru by mala jednoznačne začať stavbou malých typov organov, najlepšie prenosných pozitívov;
4. príprava projektu prvej novostavby organa do chrámového priestoru by sa nemala zaoberať bez štúdia literatúry a konzultácií s organárskymi firmami, u ktorých je úspešná staviteľská tradícia.

Naším cieľom je, aby na Slovensku dostali priestor na stavby organov firmy, ktoré majú na to predpoklady a vzťah k tomuto umeleckému remeslu. Nadväzujeme na odkaz prof. Ivana Sokola, ktorého želaním bolo, aby sme mali svojich vlastných staviteľov a nadviazali tak na v dnešnej dobe už len z kníh známu tradíciu slovenského organárstva.

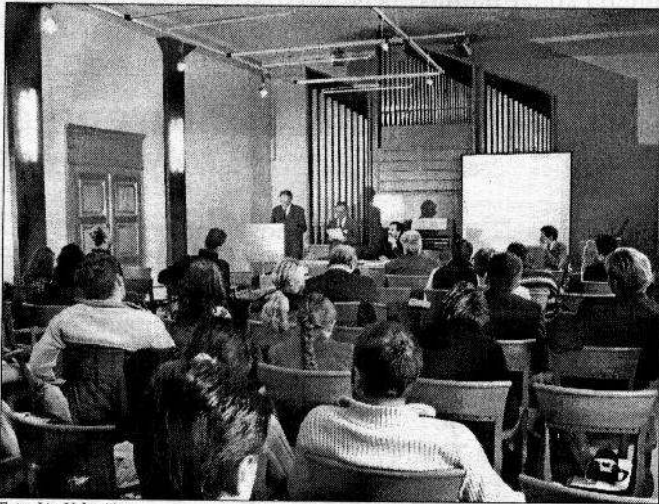


Foto: Ján Valovič

Príspevky prednášajúcich budú publikované v zborníku, ktorý v roku 2006 vydá Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v spolupráci s Bachovou spoločnosťou na Slovensku.

Stanislav Šurin

Profesor Gerard Gillen na Katolíckej univerzite

V rámci konferencie *Organárstvo v strednej Európe – súčasnosť a perspektívy* sa na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku konal kurz a koncert profesora Národnej írskej univerzity v Manooth. Profesor Gillen je koncertným organistom s medzinárodným renomé a vedúcou osobnosťou katolíckeh chrámovej hudby v Írsku. Je zakladateľom slávneho Choir and Organ festival v Dubline a titulárnym organistom Dublinskej katolíckej katedrály. Je nositeľom mnohých prestížnych



Foto: Ján Valovič

írskych aj zahraničných ocenení. Jeho prednáška v Ružomberku bola zameraná na interpretáciu anglickej organovej hudby obdobia 17. - 18. storočia. Účasť profesora Gillena sa konala za podpory írskej národnej agentúry Culture Ireland a v spolupráci s Bachovou spoločnosťou na Slovensku.

Stanislav Šurin

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2005 - X. ROČNÍK

Jubilejný X. ročník medzinárodného organového festivalu Trnavské organové dni sa konal v Dóme sv. Mikuláša v Trnave v rozpätí od 28. augusta. - 7. októbra. Jeden z koncertov sa uskutočnil mimo Trnavy, na historickom organe v obci Ružindol.

Toto podujatie sa počas svojej 10. ročnej existencie stalo renomovaným festivalom európskych rozmerov. Od roku 1996 tu zaznelo 53 koncertov renomovaných umelcov zo Slovenska aj zo zahraničia. Medzi najvýznamnejšie patrili koncerty slávneho českého skladateľa Petra Ebena, ktorý v roku 2001 uviedol svoje dielo *Suita liturgica so Scholou gregorianou pragensis* pod vedením Davida Ebena. V roku 2002 improvizoval P. Eben na Komenského verše, ktoré kongeniálne predniesol Marek Eben. Festival si nedáva za cieľ uvádzať iba tradičné organové koncerty obsahujúce sólovej organovej literatúry. Pri tvorbe dramaturgie ide o využitie rozmanitosti kombinácií organa s iným nástrojom, respektíve ansámblom, sólovým spevom, ale aj využitie organa ako kontinuového nástroja.

Otvárací koncert 10. ročníka patril pražskej organistke Iřene Chřibkovej a nášmu hercovi Františkovi Kovárovi v úlohe recitátora. Posledný veľký opus Petra Ebena na Komenského verše (*Labyrint sveta a rāj srdce*) zaznel tentokrát (28. 8.) v podaní Chřibkovej ako premiéra zapísaného diela, hoci ho už predtým v Košiciach a v Trnave uviedol sám autor ako improvizácie. Organistka hrala skvele a dokonale využila farebné možnosti dómskeho organa. Koncert bol venovaný pamiatke prof. Ivana Sokola. François Saint-Yves (4. 9.) z Paríža postavil svoj program na dielach J. S. Bacha a J. Alaina. Mladý virtuóz dokonale využil registre nástroja na sprostredkovanie u nás nie veľmi známych, zato však nádherných Alainových skladieb. Organista prídavkom presvedčil publikum aj o svojom



majstrovstve v improvizácii. Novinkou, nielen na trnavskom festivale, boli celovečerné improvizáčne koncerty. **Manfred Tausch** z Grazu fascinoval svojou invenciou. 9. 9 hral v Ružindole a 11. 9. v Trnave. Na predložené témy z publika bol schopný improvizovať v rôznych štýloch a formách. Poslucháči si mohli vypočuť chorálové predohry a variácie v štýle J. S. Bacha, nemeckú a francúzsku romantickú sonátu, ako aj barokové concerto – všetko na témy piesní JKS. Organista improvizoval na dané témy bez akejkoľvek prípravy. Prekážkou mu nebola ani dvojité fúga v štýle Maxa Regera. **Ján Vladimír Michalko** bol hosťom festivalu po druhý krát. V roku 1996 hral v Trnave prvý koncert tohto podujatia vôbec. Za dómskym organom sa cítil doslova ako doma (jeho nástroj vo Veľkom evanjelickom kostole pochádza z tej istej dielne a obdobia ako dómsky organ). V jeho podaní zazneli technicky a muzikálne výborne zahrané diela Bacha, Schumanna, Bellu a Knechta. Aj ťažiskom koncertu **Jánosa Pálúra** z Budapešti bola improvizácia. Duchovné piesne Jednotného katolíckeho spevníka a gregoriánsky chorál opäť zazneli ako témy v majstrovsky improvizovaných chorálových predohrách, fantáziách a prelúdiách. Súčasťou pobytu J. Pálúra v Trnave bol aj kurz improvizácie pre študentov Katolíckej univerzity v Ružomberku. Koncert Američana **Davidu Di Fiore** a **Fiori Musicali Brass Ensemble** bol venovaný pamiatke novinára Daniela Pearla a bol súčasťou po celom svete sa konajúcich *Daniel Pearl Music Days*. Poslucháčom sa pred začiatkom koncertu prihovoril zástupca veľvyslanca USA Lawrence R. Silverman. Monumentálny zvuk organa s ansámbľom (3 trúbky, tri pozauny, tympany) znel v gotickom priestore dómu skutočne veľkolepo.

Záverečný koncert patrilo domácim interpretom. Bol venovaný legendárnemu sochárovi a medailérovi Williamovi Schifferovi k jeho 85. narodeninám. V prvej časti zazneli organové skladby francúzskych majstrov (**Stanislav Šurin**) a pôvabná Ave Maria C. Francka (**Jana Pastorková**, spev; **Alžbeta Ševečková**, husle). V druhej polovici koncertu spieval miešaný spevácky zbor **Tirnavia** diela M. Schneidra-Trnavského a Gloriu S. Šurina (venovanú W. Schifferovi). Ansámbel dirigoval muzikantsky a technicky vynikajúci **Branislav Kostka**.

Festival sa konal s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR a kultúrnych inštitútov veľvyslanectiev USA, Rakúska a Francúzska a z rozpočtového príspevku Mesta Trnava. Hlavnými organizátormi boli občianske združenie

Trnavské organové dni, Mesto Trnava a Bachova spoločnosť na Slovensku. Trnavské organové dni sa stali neodmysliteľnou súčasťou kultúrneho života mesta. Svojím významom sa radia k najvýznamnejším podujatiam svojho druhu v stredoeurópskom regióne.

Andrej Mocko

Internetový portál o organoch a liturgickej hudbe

Na jeseň začal fungovať nový internetový portál *organisti.sk*, ktorého cieľovou skupinou sú organisti a všetci priatelia kráľovského hudobného nástroja. Snahou tvorcov tohto portálu je vytvoriť zdroj praktických i teoretických informácií o organoch, organovaní, organových koncertoch a o liturgickej hudbe.

Na *organisti.sk* nájdete dispozície a články o organoch, oznamy o akciách, koncertoch a kurzoch, reportáže z uplynulých akcií a kurzov, noty – pokiaľ to dovoľia autorské práva, oficiálne dokumenty o posvätnéj hudbe a iné. Stránku dopĺňa fotogaléria, fórum a často kladené otázky na témy organy a liturgická hudba. V blízkej budúcnosti si bude možné z tohto portálu stiahnuť i staršie čísla časopisu Adoramus Te.

Tvorcovia *organisti.sk* pracujú na zlúčení portálu so stránkami o liturgickej hudbe, ktoré sú doteraz na adrese *liturgickahudba.szm.sk*, čím dôjde k zjednoteniu slovenských stránok s touto tematikou.

Matej Kubeš

Školenie chrámových hudobníkov pred Pôstnym obdobím a Veľkou nocou bude 17. – 18. februára 2006 (piatok, sobota) v Skalici. Organisti, zbormajstri, žalmisti, speváci nech sa prihlásia do 15. januára – telefonicky 0905 234883 alebo e-mailom dhk@atlas.sk.

Diecézna hudobná komisia Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy

CABAN PETER: Dejiny liturgickej hudby

Kniha podáva súhrnný pohľad na obdobie vývoja liturgickej hudby na Západe, autor opisuje vplyv zmeny chápania liturgie od prvokresťanských spoločenstiev staroveku až po obnovu liturgie Druhého vatikánskeho koncilu na podklade histórie a cirkevných dokumentov o hudbe a speve v liturgii. Vydal Kňazský seminár sv. Františka Xaverského v Banskej Bystrici-Badíne 2005, 140 s.

CABAN PETER: Vybrané kapitoly z dejín liturgickej hudby pre poslucháčov konzervatórií

Táto učebnica je vhodná ako doplnková literatúra pre štúdium liturgickej hudby nielen pre poslucháčov konzervatórií, ale aj pre farských organistov, žalmistov a predspevákov. Dielo na pozadí hudobného a liturgického vývoja opisuje jednotlivé postavy sveta hudby a dokumenty Cirkvi, ktoré usmerňovali vývoj liturgickej hudby až do dnešnej podoby. Vydal Kňazský seminár sv. Františka Xaverského v Banskej Bystrici-Badíne 2005, 144 s.



Foto: Pavel Kastl



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

PRIHLÁŠKA

Názov telesa:

Adresa:

Druh telesa: (zbor chlapčenský, dievčenský, miešaný,
schola chlapčenská, dievčenská, miešana)

Počet členov:

z toho chlapcov do 18 rokov: nad 18 rokov:

počet dievčat do 18 rokov: nad 18 rokov:

Dirigent:

Adresa:

Hudobné vzdelanie:

Spievate pri bohoslužbách? Ako často?

Kde?

Máte duchovné vedenie?

Uveďte 3 skladby a ich autorov, ktoré spievate pri bohoslužbách:

1) 2)

3)

Vystupujete na koncertoch? Ako často?

Dátum a miesto posledného koncertu:

Repertoár posledného koncertu:

Podpis vedúceho zboru

ADORAMUS TE



**Veľké prelúdia a fúgy, chorálové prelúdiá a variácie
Johanna Sebastiana Bacha
na organe rakúskej firmy Kögler v Schubertkirche vo Viedni**

Prelúdium a fúga h mol, BWV 544

Pašiové prelúdium h mol a fúga na tému slovenskej ľudovej piesne

Aus tiefer Not, schrei ich zu dir, BWV 686

Mohutná 6-hlasná fúga na slávny Lutherov chorál

Dies sind heil' gen zehn Gebot, BWV 678

Chorálová predohra plná symboliky Desatora

O Gott, du frommer Gott, BWV 767

8 klasických barokových variácií na chorálnu tému

Prelúdium a fúga Es dur, BWV 552

Unikátna skladba hudobne vyjadrujúca teologickú dogmu o Najsvätejšej Trojici

ČASOPIS O DUCHOVNEJ HUDBE
Adoramus Te



Vydavateľ: Agentúra AP projekt Vlarska 7
P.O. Box 76830 07 Bratislava 37
Kontakty: tel. +odkazovač 02/59327 716
mobil: 0905 716 851; fax: 02/ 59327 253
e-mail: jan@juras.sk, www.juras.sk
Cena: 300.- Sk + poštovné a balné