

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 štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Podpredseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

Zástupca zodpovedného redaktora

Prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD.

tajomník Hudobnej sekcie LK KBS

Redaktor rubriky o organoch

Mgr. art. Stanislav Šurin

Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. Ján Schultz

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

Mgr. Juraj Drobny

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár

Mgr. Rastislav Podpera, PhD.

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

Adresa redakcie:

Klčov 156

053 02 Spišský Hrhov

Tel./Fax: 053/4592496

alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, P.O. BOX 9

810 01 Bratislava 11

Tel.: 02/44 888 797, 44 871 381

Fax: 02/44 871 379

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

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

VÚB Bratislava-mesto

Grafická úprava a tlač:

MTM - Milan Tejbus, Levoča

054 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

Redakcia si vyhradzuje právo

na úpravy rukopisov.

Zaslané príspevky 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

O B S A H 2/2005

Na úvod/Jedinečná príležitosť
Foreword/Outstanding opportunity
BENEDIKT XVI. 2

Niektoré aspekty Knihy žalmov
Some Aspects of the Psalter
FRANTIŠEK TRSTENSKÝ 4

Gregoriánsky chorál a modlitba
Gregorian chant and Prayer
JANKA BEDNÁRIKOVÁ 8

Liturgický spevník: Proces vyrovnávania sa
s novým hudobným jazykom v liturgii v 90. rokoch 20. stor.
*Liturgical Hymnbook: The Process of Dealing with the New
Musical Language in the Liturgy of the 90's in the 20th Century*
RASTISLAV PODPERA 14

P. Gaspare Stipa, OFM, 90-ročný
Mr. Gaspare Stipa, OFM, 90 Years Old
FERDINAND KLINDA 16

Hudobná estetika v stredoveku
Musical Aesthetics in Middle Ages
MIRIAM MATEJOVÁ 25

Sociálno-pedagogické uplatnenie organovej hudby
Social Pedagogic Application of Organ Music
MÁRIO SEDLÁR 31

Taliánsky štýl v organárskom diele Carla Hesseho
Italian Style in Organ Work of Carl Hesse
PÉTER SIRÁK 35

Osobnosti
Personalities 37

Recenzie
Reviews 38

Ohlasy čitateľov
Readers' responses 39

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 in Jahre 1912

FOTO: PAVEL KASTL



Jedinečná príležitosť

Snívalo sa mi, že som poslík. Niesol som do tlačiarne niekoľko listov od môjho priateľa a skôr než som ich odovzdal, prečítal som ich a dokázal si zapamätať ich obsah...

Drahí hudobníci Cirkvi!

S veľkou radosťou niekoľko týždňov po zvolení do novej služby Cirkvi, ku ktorej ma povolal Duch Svätý, pokorný Boží služobník služobníkov (umile servus servorum Dei), mám nesmiernu radosť z toho, že môžem prijať veľké množstvo hudobníkov, ktorí sa angažujú v liturgickej službe v každej časti Európy. [...]

Všetci poznáte moju vášeň k hudbe a možno viacerí z vás čítali texty, do ktorých som sústredil úvahy o liturgii a hudbe v čase, keď som pôsobil ako univerzitný docent a duchovný pastier v Mníchove a Ríme. Keď som bol povolaný za nasledovníka milovaného pápeža a môjho predchodcu Jána Pavla II., s veľkým záujmom a niekedy i s neskrývaným úžasom a chvením som si prečítal niekoľko strán, na ktorých boli vyjadrené rozličné úsudky, želania i obavy. Keďže cítim osobitnú náklonnosť k hudbe, dovoľte mi dnes ako rímskemu biskupovi obrátiť sa na vás s familiárnosťou a jednoduchosťou, povedal by som takmer s dôverou, ktorá rúca obavy a ostych medzi priateľmi.

Som hlboko presvedčený, že v katolíckej Cirkvi je záujem o hudbu slabý. To určite závisí od hudobných aspektov, akými môže byť napríklad tu v Taliansku rozšírený analfabetizmus, ku ktorému sú odsúdení tí mladí, ktorí nenachádzajú v školských inštitúciách adekvátnu formatívnu pomoc. Podľa môjho skromného názoru je však tento problém oveľa hlbší a presahuje oblasť hudby; týka sa celého nášho kontinentu i celého sveta.

Kde niet hlbokého záujmu o posvätnú hudbu, tam ešte predtým niet pozornosti voči liturgii. Zvrátená svetská infiltrácia prekrútila poriadok vecí a pomohla vzniku a rozšíreniu neblahého presvedčenia: liturgia je istý sled kultúrnych operácií, uskutočnených človekom podľa individuálnych chutí, ako sa páči, kedy sa páči, ak sa páči. Stratil sa mystický zmysel toho, čo v Cirkvi a pre život v Cirkvi bolo - a ešte je - *Opus Dei*: dielo, ktoré realizujeme vo vzťahu k Bohu, pozdvihujúc svoju modlitbu k Nemu, avšak ešte predtým - a to je najdôležitejšia, podstatná vec - je skutočnosť, ako veľmi Duch Boží pôsobí v našom srdci, keď sme v jeho úplnosti premenení a uschnutí obrátiť sa k Bohu s nežným zvolaním *Abba* - Otče.

Liturgia nie je nejaký časový priestor, v ktorom sa môže relativizovať v napredovaní viery, niečo robiť alebo vynechať podľa ľúbosti, tento priestor nemôže byť ani manipulovaný a prekrútený v ťažkom hľadaní pripojenia sa a súhlasu. Liturgia je privilegovaný a v dejinách spásy jedinečný moment: ako protagonistu vidí Krista Pána, ktorý nás povoláva k nasledovaniu prostredníctvom utiahnutia sa v Nazarete i verejným životom v sociálnych záväzkoch, v rozširovaní dobrej zvesti Blahoslavenstiev a v tichom úžase adorácie. Liturgia je predovšetkým uskutočňovaním memoriálu utrpenia, smrti a zmŕtvychvstania Pána, ktorý otvoril svoje srdce, aby nám zveril najintímnejšie tajomstvá prostredníctvom slov evanjelia.

Z týchto dôvodov, drahí priatelia, sa vaša formácia hudobníkov Cirkvi nemôže obmedzovať na chorálové cvičenia, štúdium nástroja a na prehlbovanie štúdia kompozičných techník. Aj vo vašom formotvornom pláne je jedna priorita: prísne a zároveň nadšené vytvorenie kontaktu s Božím Slovom. Tento záväzok má svoju oporu v štúdiu života Cirkvi a v historickom vytváraní liturgických obradov, ich teologického a spirituálneho významu. Tieto znalosti sa, samozrejme, nemôžu limitovať len na sféru sterilného poznania, sú však začiatkom napredovania k vnútornému dozrievaniu, ktoré privádza k duchovnej múdrosti, záľube voči Božím veciam, k pochoopeniu reality a hodnoty liturgie v každodennom živote.

Možno si pomyslíte: o chvíľu nám povie, že máme spievať iba gregoriánsky chorál. Instinktívne a s veľkým dojatím by som to aj povedal. Avšak zastavujú ma dve úvahy: prvá, tragická - nakoľko poznám váhu tohto slova! - je skutočnosť, že len veľmi málo spoločnstiev by bolo

schopných rozvíjať tak náročný hudobný program vhodným spôsobom. Nenechajte sa oklamať vonkajším zdaním: gregoriánsky chorál, ktorý my dnes spievame jedným hlasom, je z hľadiska kreatívneho spôsobu najťažšie interpretovaným spevom. Myslím tu, okrem iného, na jednoduchú líniu psalmódie: jej číre, zreteľné vykonávanie vyžaduje isté duchovné napätie a verbálnu správnosť, ktorá sa nadobudne len v neustálom úsilí v oblasti osobnej modlitby a spoločného spevu.

Druhá úvaha: gregoriánsky chorál predstavuje základnú a stále aktuálnu skúsenosť v živote Cirkvi, ako by sme to mohli v odlišnej miere povedať aj o sakrálnej polyfónii. Avšak životnosť Cirkvi, ktorá sa taktiež prejavuje v súčasnom aktualizovaní modlitebnej skúsenosti minulosti (nie preto, že je z minulosti, ale preto, že naši Otcovia dosiahli úroveň trvalej aktuálnosti), vyžaduje múdru symfonickú *kom-pozíciu* (*com-posizione*) medzi novým a starým, medzi zachovávaním a napredovaním.

Niektorí z vás zostanú sklamaní, ale je potrebné urobiť predvídavý a opatrný výber v tomto osobitne kritickom momente života kresťanskej komunity, ktorá je stratená, zmätená a nenachádza presnejšie oporné body. Nepovažujem za vhodné povedať, že to alebo ono je zakázané. Myslím si, že katechézy učiteľského úradu Cirkvi a normy kanonického práva sú dostatočne explicitné a jasné. Som presvedčený, že najpotrebnejšou vecou je znovunadobudnutie kresťanskej identity prostredníctvom obnoveného duchovného snaženia.

Hudobníci Cirkvi, skôr, než začnete spievať, hrať a komponovať nejaké dielo na oslavu Boha a na posvätenie vašich zhromaždení, modlite sa, meditujte nad Slovom a textami posvätnéj liturgie. Modlite sa. Vyčleňte si tichý priestor na adoráciu, pokľaknite pred Eucharistiou, darujte si hodiny užasutej adorácie. Obnova sakrálnej hudby vyžaduje hlbokú zbožnosť, ktorá vyrastá z počúvania Slova a z neho vyplývajúcej modlitby. Položme základy pre obnovenú cirkevnú budovu, ktorá sa bude odlišovať krásou a harmóniou, jasnosťou a priehľadnosťou.

Aby tento krok našiel konkrétny a aktívny impulz, chcel by som vyjadriť naliehavú výzvu vám, moji milovaní bratia v episkopáte. Starajte sa o formáciu kléru! Pomáhajte seminaristom stať sa služobníkmi Slova a nie chladnými byrokratmi a čistými organizátormi. Každý nech je povzbudzovaný k hľadaniu nevyhnutného času k *otium* a ku kultivovaniu čítaní, ktoré neslúžia priamo len k upevňovaniu školastických pravd, ale ktoré sú nevyhnutné k integrovanému formovaniu osobností: čítanie poetických textov, počúvanie hudby, čítanie o maliarskom a sochárskom umení či o architektúre, čo vytvára zmysel pre vnútorný priestor, smerujúci nielen nahor, ale aj k Najvyššiemu.

V seminároch nech sa pestuje hudba ako objavovanie a živá skúsenosť nevydaných a bezhraničných vnútorných vibrácií. Každodenne nech sa dôstojným spôsobom spieva nejaká melódia z gregoriánskeho dedičstva s úmyslom poskytovať novým pastierom duší zmysel pre liturgický spev. Takto nadobudnú pevné kritériá hodnotenia pri prijímaní nových kompozícií v budúcnosti, odlišnými v spôsobe vyjadrenia, ale podobnými v duchovnom význame.

Drahí priatelia, ubezpečujem vás, že ste prítomní v mojom srdci. Nenechám nenaplnené vaše očakávania v oblasti obnovy sakrálnej hudby. Dúfam, že vám v priebehu niekoľkých mesiacov budem môcť darovať oficiálny dokument, možno encykliku, prípadne *Motu proprio*. Myslím tým nejaký text, ktorý by pozitívnym a systematickým spôsobom konfrontoval problematiku posvätnéj hudby, nejakú *magna charta*, ktorá by vymedzila (načrtla) liturgické univerzum so svojou hudbou, vytvorila prvomyšlienky na teologicko-spirituálne reflexie a jasné operatívne línie.

Drahí hudobníci Cirkvi! Dúfam, že skoro vás opäť nájdem preniknutých takou citlivosťou, ktorá robí všetkých vás aktívnymi spolupracovníkmi v Pánovej vinici. Svrne vyhadzujte kúkoľ a burinu banálnosti a šedosti, kultivujte kvety prekypujúcej krásy, ktoré šíria vôňu Ducha. Vaše hlasy nech sú prorocťvom Slova, ktoré ohlasuje žiarivú zoru nádeje v mene Otca, Syna i Ducha Svätého.

Benedikt XVI.

Preklad z taliančiny - Janka Bednáriková

NIEKTORÉ ASPEKTY KNIHY ŽALMOV

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Úmyslom nasledujúcich riadkov je nadviazať na článok publikovaný v minulom čísle a priblížiť niektoré ďalšie poznatky o Knihe žalmov.

Rukopisy a tlačené edície Žaltára

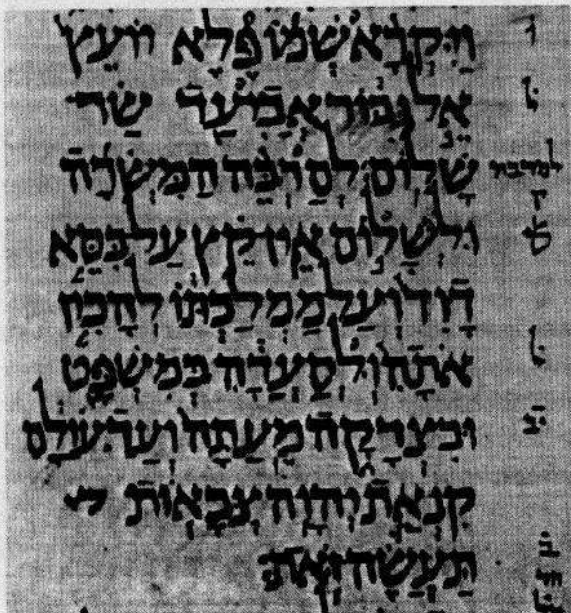
Keď dnes otvárame Bibliu a čítame jednotlivé žalmy, pripadá nám to samozrejme a jednoduché. V minulom článku sme predstavili možný proces formácie Knihy žalmov počnúc jednotlivými žalmami, cez ich zhromažďovanie do zbierok až po ich konečné miesto v knihe ako celku, ktorá nesie označenie Kniha žalmov. Ako sa však text hebrejských písaných žalmov zachoval až do dnešných čias?

Najstaršie zachované rukopisy, ktoré obsahujú celý text alebo väčšinu hebrejskej Biblie, datujeme do 10 stor. po Kr. Čo sa týka zachovania Knihy žalmov, medzi kódexy¹ s najväčšou autoritou vzhľadom na kvalitu zachovaného biblického textu patria Kódex Aleppo a Leningradský kódex².

Kódex Aleppo bol napísaný v Palestíne niekedy okolo roku 925 po Kr. Neskôr bol prenesený do Egypta a odtiaľ sa dostal do Sýrie, kde bol dlhé stáročia uchovávaný v židovskej synagoge v meste Aleppo, podľa ktorého dostal aj pomenovanie. Rukopis pôvodne obsahoval 380 listov, ale pri nepokojoch v roku 1948 značná časť kódexu zhorela (tamer celý Pentateuch až na posledné kapitoly knihy Deuteronomium) a zostalo 294 listov. V roku 1958 bol rukopis prevezený do Izraela a dnes sa nachádza v Jeruzaleme. Rukopis je napísaný na pergamene. V odborných kruhoch sa kódex označuje písmenom A alebo hebrejským písmenom א.

V tomto kódexe sú žalmy písané do dvoch stĺpcov bez číslovania alebo písmena, ktoré by slúžilo na označenie žalmov.

(Na nasledujúcom obrázku je zachytený text Iz 9,7 z kódexu Aleppo³.)



Druhým dôležitým rukopisom pre štúdium žalmov je Leningradský kódex. Bol napísaný v Káhire okolo roku 1008 po Kr. na pergamene. Obsahuje 491 listov. Hoci je mladším než kódex Aleppo, je najstarším hebrejským rukopisom, ktorý obsahuje celú hebrejskú Bibliu. Rukopis získal židovský zberateľ rukopisov Abrahám Firkovich (1787-1874), ktorý nikdy neuviedol ako k nemu prišiel. Zbierka Firkovicha obsahovala údajne 18.000 dokumentov vrátane osobných materiálov. V roku 1838 priniesol rukopis do Odesy a v roku 1863 do Petrohradu, kde je dodnes uchovávaný v Ruskej Národnej knižnici. Kódex dostal neskôr pomenovanie Leningradský. V odborných kruhoch sa niekedy označuje aj ako Firkovich B 19A alebo písmenom L.

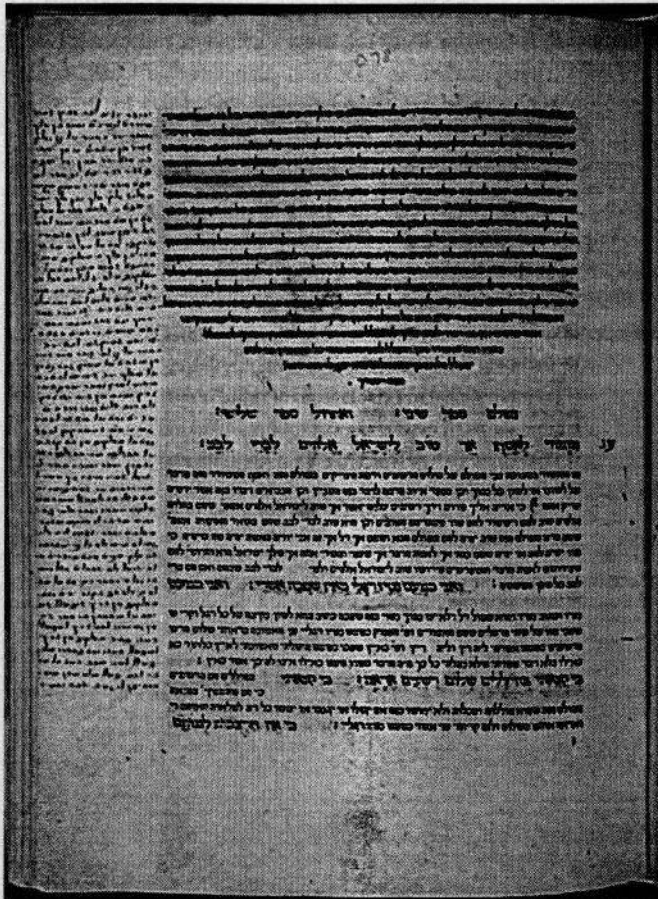
Žalmy v tomto kódexe sú usporiadané do dvoch stĺpcov, medzi jednotlivými žalmami je ponechaný voľný priestor⁴.

(Nasledujúci obrazok zachytáva text z Leningradského kódexu Ex 15,14b-16:3a5.)



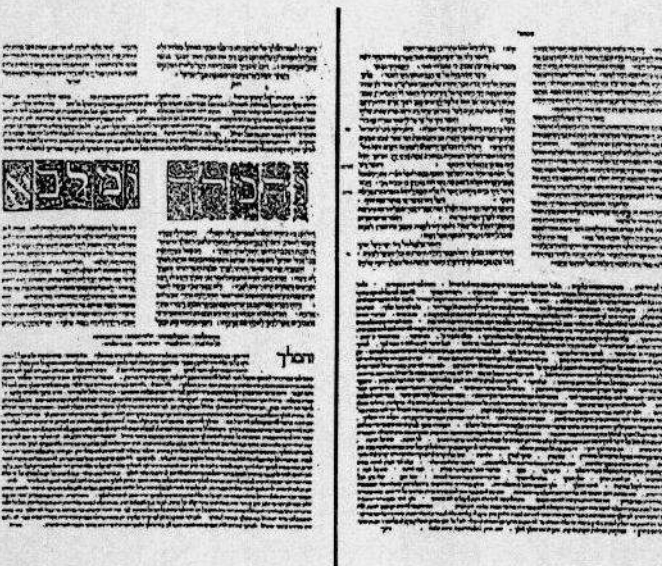
Dejiny tlačenej podoby hebrejskej Biblie začínajú v Boloni v roku 1447 práve vydaním Knihy žalmov. Každý verš žalmu bol sprevádzaný komentárom, ktorý vyhotovil D. Kimchi (1160-1235). Takýto spôsob publikácie sa v ďalších edíciách hebrejskej Biblie nepoužíval.

(Obrázok zachytáva prvé tlačené vydanie Knihy žalmov z roku 1447 s komentármi, ktoré vyhotovil David Kimchi⁶.)



Prvé vydanie celej hebrejskej Biblie, ktorá obsahovala aj Knihu žalmov, ale bez číslovania, vyšlo v roku 1488 a bolo pomenované podľa talianskeho mesta, v ktorom bolo vytlačené *Biblia di Soncino*. Do širokého povedomia sa dostalo až vydanie hebrejskej Biblie v tlačiarni Daniela Bomberga, obchodníka pôvodom z Amsterdamu, ktorý si v Benátkach založil tlačiareň a najskôr v rokoch 1516-1517 publikoval prvé a potom v rokoch 1524-1525 druhé vydanie Veľkej rabínskej Biblie. Práve druhé vydanie sa stalo na 400 rokov vzorovým textom hebrejskej Biblie pre ďalšie vydania.

(Na obrázku je prvé vydanie Bombergovej Biblie⁷.)



V súčasnosti na kritické štúdium hebrejského textu Biblie slúži *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (BHS) prvýkrát publikovaná v roku 1968 a dokončená v roku 1977. Toto vydanie berie za základ Leningradský kódex, to jest najstarší úplný rukopis hebrejskej Biblie. V Leningradskom kódexe sa kniha žalmov nachádza za knihou kroník. Dôvod je pravdepodobne ten, že kniha kroník obsahuje texty spojené s liturgiou v chráme (1Krn 23-24 triedy kňazov a levitov, 1Krn 25 rozdelenie spevákov a hudobníkov, 1Krn 16,8-36 Dávidov chválospev skladajúci sa zo žalmov 96; 105-106) a žalmy, ktoré boli používané pri liturgii v jeruzalemskom chráme.

Rozdelenie na verše a ich počítanie

Určité delenie biblického textu existovalo už v staroveku. Babylonský Talmud pochádzajúci zo začiatku 6. stor. po Kr. hovorí, že poškvrnená osoba môže čítať iba tri verše Tóry a v synagóge sa musí čítať aspon desať riadkov. Tosefta dodáva, že bez prerušenia majú byť čítané najviac tri verše⁸. Ak nejaký odsek obsahuje štyri alebo päť veršov, musia sa všetky prečítať. Ak odsek obsahuje päť riadkov, tri verše prečíta jedna osoba a zvyšné dva sa nechajú prečítať ďalšej osobe⁹.

Znamená to, že hebrejský biblický text obsahoval delenie na verše. Delenie na verše nájdeme v každom rukopise alebo tlačenej forme hebrejskej Biblie, to však neznamená, že verše boli aj číslované. Žalmy neboli citované podľa svojho čísla, ale podľa slov, ktorými príslušný žalm začínal. To zodpovedá židovskému zvyku pomenovávať knihy podľa počiatočných slov. Napríklad kniha Genézis má v hebrejskom kánone názov בראשית - *Počiatok*, kniha Exodus שמוח - *Mená*, kniha Levitikus ויקרא - *A zavolal* atď.

Rozdelenie na kapitoly zaviedol Stephen Langton (1150-1228) v latinskom texte Biblie až v 13. stor. a z nej bolo aplikované aj na hebrejské biblické texty. Číslovanie veršov bolo prvýkrát zavedené práve v knihe žalmov, ktorá bola vydaná pod názvom *Psalterium Quincuplex* v Paríži v roku 1509. Vydavateľom bol Henry Stephens (1465-1520). Už do spomínanej Biblie vydané Danielom Bombergom (1470-1549) bolo vložené číslovanie veršov až pri jej ďalšom vydaní v rokoch 1547-1548, očíslovaný bol však iba každý piaty verš a to nie arabskou číslicou, ale hebrejským písmenom. Definitívne používanie arabských číslic zaviedol až Joseph Athias (1635-1700) v roku 1661 v Amsterdame vo svojom vydaní Biblie¹⁰.

Počítanie žalmov

Čo do kvantity žalmov nie je rozdiel medzi hebrejským žaltárom a gréckym prekladom. To však už neplatí v otázke počítania žalmov. Máme svedectvo Origena (185 - 254), ktorý vo svojom komentári na žalmy doslova uvádza „*Εν τῇ Ἑβραϊκῇ Βιβλῶ των ψαλμων ἀνευ τῆς τοῦ ἀριθμοῦ προσθήκης ἀνεγράφησαν οἱ πάντες καὶ διαφόρως οἱ μὲν εἰσι συνημμένοι, οἱ δὲ διηρημένοι. ἀμέλει ὁ πρῶτος καὶ ὁ δεῦτερος συνημμένοι εἰσι κατὰ τὸ Ἑβραϊκόν καὶ πάλιν ὁ ἕνατος, συνημμένος παρ' ἡμῖν, ἐν τῷ Ἑβραϊκῷ διηρηται εἰς δύο*“¹¹. V hebrejskej knihe žalmov bez doplnenia čísla zapísali všetky žalmy, ale rozdielnym spôsobom: niektoré sú zlúčené a niektoré sú rozdelené. To umožňuje, že prvý a druhý žalm



je spojený v hebrejskom Žaltári, ale deviaty žalm, pre nás zličený, je v hebrejskom Žaltári rozdelený na dva.

Podľa Hilára z Poitiers (315-367) počítanie žalmov zaviedli grécki prekladatelia Septuaginty. Dnes nie sme v stave Hilárov údaj ani potvrdiť ani vyvrátiť. V Septuaginte však nájdeme žalm s poradovým číslom 151, ktorý má vo svojom nadpise uvedené tieto slová οὗτος ὁ ψαλμὸς ἰδιόγραφος εἰς Δαυὶδ καὶ ἔξωθεν τοῦ ἀριθμοῦ ὅτι ἕμονομάχησαν τῷ Γολιάθ - Tento žalm je pripisovaný Dávidovi a je mimo počet, keď bojoval proti Goliášovi. Spomenutý žalm nás privádza k uzáveru, že prekladatelia si boli vedomí, že už existuje ustálený a uzavretý počet žalmov. Keďže Ž 151 nepatrí do počtu žalmov (ἔξωθεν τοῦ ἀριθμοῦ - mimo počet), bol zaradený na koniec gréckeho prekladu Knihy žalmov.

Spôsob počítania žalmov sa v mnohých stredovekých hebrejských rukopisoch odlišuje, čo spôsobuje, že počet žalmov sa pohybuje od čísla 147 až po číslo 170. Všetko závisí od toho, akým spôsobom sa niektoré žalmy zlučujú alebo rozdeľujú.

Napríklad už spomínaný Leningradský kódex a kódex Aleppo obsahujú 149 žalmov, lebo spájajú Ž 114 a 115.

Palestínsky Talmud napísaný približne v rokoch 375 - 425 po Kr. obsahuje 147 žalmov, lebo spája Ž 1-2; 42-43; 70-71; 114-115; 116-117, ale zároveň v Ž 78,38 a 118,5 kladie začiatok nového žalmu.

Quinta, grécky preklad hebrejského textu Starého zákona pochádzajúci od neznámeho autora, ktorý spomína vo svojich dielach Origenes, obsahuje 148 žalmov¹².

Istý hebrejský rukopis s označením 4227 spája žalmy 42-43; 53-54, ale rozdeľuje Ž 118 na dva žalmy a Ž 119 dokonca na 22 krátkych žalmov a prichádza v číslovaní žalmov k počtu 17013.

Treba povedať, že tento rozdielny spôsob počítania žalmov bol odstránený až príchodom kníhtlače v 15. stor.

Pre hebrejské rukopisy počítanie nemalo až takú dôležitosť ako pre nás. Spájanie a rozdeľovanie žalmov nebolo náhodné, ale dochádzalo k nemu zámerne a úmyslom autora bolo dospieť k určitému konkrétnemu číslu, ktoré vyjadrovalo nejakú symboliku.

Napríklad Palestínsky Talmud, ktorý pozná 147 žalmov, odvodzuje toto číslo od rokov, ktorých sa dožil praotec Jakub (Gn 47,28). Niektorí učenci počet 147 odvodzujú od slov Ž 119,164 "Cez deň ťa chválim sedemkrát pre tvoje spravodlivé rozsudky." Sedemkrát cez deň po sedem dní v týždni po tri žalmy sa dostaneme k číslu 147.

Počet 149, ktorý je taktiež častý v hebrejských rukopisoch, je s veľkou pravdepodobnosťou odvodený z liturgických dôvodov. Išlo o spojenie Ž 114 a 115 v jeden žalm, ktorý sa recitoval počas sviatku Pesach ako veľkonočný Hallel.

Čo sa týka čísla 150, teda počtu žalmov, ktorý je nám známy, tento pochádza z gréckeho prekladu Septuaginty a potvrdzujú ho aj svedectvá cirkevných otcov, napríklad Hilár z Poitiers a Augustín (354-430).

Hilár z Poitiers odvodzuje číslo 150 tým spôsobom, že ide o tri skupiny po 50 žalmoch. Každá z tejto skupiny je násobkom siedmich týždňov po sedem dní. Ku každej z tejto skupiny sa pridáva jeden deň, ktorým je nedeľa.

Nedeľa je prvým aj ôsmym dňom, ktorý mení židovský siedmy deň - šabat a dosahuje sa tak evanjeliová plnosť.

Tri skupiny žalmov sú obrazom troch období spásy. Prvým obdobím je znovuzrodenie človeka, ktorému boli odpustené hriechy, druhým obdobím je život v kráľovstve Božieho Syna a tretím je život v kráľovstve Nebeského Otca.

Augustín hovorí, že číslo 150 je zložené z desiatich skupín po 15 žalmov. Číslo 15 je zložením čísla 7, ktoré je číslom Starého zákona a čísla 8, ktoré je číslom Nového zákona¹⁴.

V súčasnosti je počítanie žalmov odlišné v tlačenom vydaní hebrejského Žaltára a v tlačenom vydaní jeho gréckeho prekladu Septuaginty. Je to spôsobené odlišným číslovaním niektorých žalmov ako ukazuje nasledujúca tabuľka.

Žaltár v hebrejskej Biblii	Žaltár v gréckej Septuaginte
1-8	1-8
9	9 (1-21)
10	9 (22-39)
11-113	10-112
114	113 (1-8)
115	113 (9-26)
116 (1-9)	114
116 (10-19)	115
117-146	116-145
147 (1-11)	146
147 (12-20)	147
148-150	148-150

Concatenatio

Štúdium kanonickej formy Žaltára neznamena, že sa neberie ohľad na historicko-kritickú exegézu. Aj naďalej sa analyzujú jednotlivé žalmy, ich filológia a vzťah k iným semitským jazykom. Do pozornosti sa však berie nielen jednotlivý žalm, ale aj miesto, kde sa daný žalm v Žaltári nachádza a skúmajú sa aj susedné žalmy.

Už Gregor Nysénsky (335-394 po Kr.) pri štúdiu Žaltára hovorí, že keďže žalmy nie sú prezentované podľa chronologických udalostí, treba v nich hľadať usporiadanie podľa jednotlivých krokov v duchovnom živote.

Spomínaný autor používa grécky termín ἀκολουθία - následnosť, sekvencia. Výraz znamená jednak poradie slov ako aj prepojenie častí nejakého diela. Gregor tvrdí, že je potrebné hľadať medzi žalmami isté prepojenie veršov, ktoré privádza čitateľa k cieľu Žaltára, ktorým je blaženosť. Práve delenie Žaltára na päť kníh je obrazom veľkých etáp smerom k tejto blaženosti¹⁵.

Postoj Gregora Nysénskeho aplikoval v modernom štúdiu Knihy žalmov Franz Delitzsch (1813 - 1880), ktorý hovorí o concatenatio. Inými slovami ide o prenášanie istých elementov, slov a výrazov z jedného žalmu na druhý 16. Podľa Delitzscha žalmy vytvárajú dvojice alebo niekedy až trojice, ktoré spája jedno slovo alebo výraz opakujúci sa v dvoch respektíve v troch žalmoch alebo nejaká spoločná tematika¹⁷. V súčasnosti v moderných



jazykoch sa používa termín: key - word, catch - word alebo parola - gancio. Medzi jedným žalmom a žalmom susedným existujú tzv. kľúčové slová, ktoré vytvárajú *concatenatio*.

V nasledujúcej tabuľke ponúkam príklady niektorých kľúčových slov, ktoré vytvárajú *concatenatio*¹⁸

Ž 3,3	רבים אמרים	Mnohí hovoria
Ž 4,7	רבים אמרים	Mnohí hovoria

Ž 3,4	ואתה יהוה	A Ty, Pane
Ž 4,9	כיאתה יהוה	Pretože Ty, Pane

Ž 7,7	קומה יהוה	Vstaň, Pane
Ž 9,20	קומה יהוה	Vstaň, Pane
Ž 10,12	קומה יהוה	Vstaň, Pane

Ž 7,18	ואזמרה שםיהוה עליך	A budem ospevovať meno Pána, Najvyššieho Pane, náš Vládca, aké je vznešené Tvoje meno Budem ospevovať Tvoje meno, Najvyšší
Ž 8,2,10	יהוה אדנינו מהאדיר שמך	
Ž 9,3	אזמרה שמך עליך	

• 33,8	ייראו מיהוה כל-הארץ	Nech sa boji pred Pánom celá zem
• 33,18	הנה עין יהוה אלייראוי	Hľa, oko Pánovo nad tými, čo sa ho boja
• 34,8	הנה מלאך-יהוה סביב ליראוי	Pánov anjel táborí pri tých, čo sa ho boja
• 34,10	יראו אתיהוה קדשוי	Bojte sa Pána, jeho svätí

Ž 34,21	שמר כל-עצמותיו	On chráni všetky ich kosti
Ž 35,10	כל עצמותי האמרנה	Všetky kosti povedia

Ž 145,14	ויוקף לכל-הכפופים	A dvíha všetkých skľúčených
Ž 146,8	יהוה ויוקף כפופים	Pán dvíha skľúčených

Z moderných exegétov myšlienku kľúčových slov ďalej rozvinul N. Lohfink. Podľa tohoto autora slová, ktoré sa nachádzajú na konci jedného žalmu a znova sa opakujú na začiatku nasledujúceho žalmu majú navodiť dojem, že žalm sa nekončí, ale pokračuje ďalej. Tak Žaltár nadobúda istú vnútornú dynamiku.

Záver

Medzi exegétmi neutíchajú diskusie, ktorých cieľom je odhaliť kritérium podľa ktorého sú usporiadané jednotlivé žalmy do jedného celku, to jest do Knihy žalmov. Poukazuje sa na skutočnosť, že usporiadanie nemôže byť náhodné. Niektorí ako kritérium berú Žaltár ako duchovný manuál na ceste k dokonalosti pre veriacich, ktorí žalmy čítajú a nad nimi meditujú. Iní hľadajú kritérium rozdelenia v použití žalmov na verejné liturgické účely. Iní sa snažia poukázať na usporiadanie podľa teologických tém. Napokon sú exegéti, ktorí

poukazujú na *concatenatio*, to znamená vzájomné vnútorné prepojenie jednotlivých žalmov ako sme to predstavili v závere článku.

Poznámky:

¹ Pod slovom kódex sa označuje predchodca dnešnej knihy. Ide o text napísaný na papyrusových alebo pergamenových listoch v strede prešitých. Takáto forma viazania umožnila čítať text na obidvoch stranách listu, čo rukopisy v podobe zvitku neumožňovali. Porov. J. Heriban, *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992, heslo kódex.

² Ďalšie významné kódexy ako Kódex Cairo z roku 896 po Kr., kódex s označením 4445 nachádzajúci sa v Britskom múzeu z roku 925 po Kr., Petrohradský kódex z roku 916 po Kr. nebudeme rozoberať nakoľko neobsahujú Knihu žalmov.

³ Zdroj: www.ebts.edu/tmcdaniel/hilologicalresources.html.

⁴ Porov. E. R. Brotzman, *Old Testament Textual Criticism*, Grand Rapids 1994, 56-57.

⁵ Zdroj: www.usc.edu/dept/LAS/wsrp/educational_site/biblical_manuscripts/Leningradf.40b.shtml.

⁶ Zdroj: www.loc.gov/rr/amed/guide/hs-books.html.

⁷ Zdroj <http://www.loc.gov/rr/amed/guide/hs-books.html>.

⁸ Tosefta je hebrejsky napísaná zbierka obsahujúca materiál pochádzajúci z 2. a 3. stor. po Kr. a je dodatkom k Mišne a tvorí akýsi jej komentár. Mišna je zbierkou nariadení, predpisov a ústnych tradícií Zákona, ktoré pochádzajú z 2. a 3. stor. po Kr. Pre viac informácií Heriban, *Príručný lexikón biblických vied*, heslo tosefta, mišna.

⁹ Porov. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 53.

¹⁰ Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 56.

¹¹ Auwers, *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, 106.

¹² Porov. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 60.

¹³ Porov. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 61.

¹⁴ Porov. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 66.

¹⁵ Porov. D. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2002, 111-117.

¹⁶ Delitzsch aplikoval *concatenatio* najmä na 1.knihu (Ž 1-41).

¹⁷ Porov. Scaiola, *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, 102-103.

¹⁸ Porov. J. M. Auwers, *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, 90-91. Príkladov *concatenatio* je oveľa viac. Pre ďalšie štúdium odporúčam publikáciu G. Barbiero, *Das erste Psalmenbuch als Einheit*, Frankfurt am Main 1999.

Použitá literatúra

Pramene:

Biblia Hebraica Stuttgartensia, Stuttgart 1990.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam editionem, Stuttgart 1969.

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).



Koehler L., Baumgartner W., *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, 5 voll., Leiden 1994-2000.

Monografie:

Auwers J. M., *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, Paris 2000.

Barbiero G., *Das erste Psalmenbuch als Einheit*, Frankfurt am Main 1999.

Brotzman E. R., *Old Testament Textual Criticism*, Grand Rapids 1994.

Heriban J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992.

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

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

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

Seybold K., *Die Psalmen*, Stuttgart; Berlin; Köln 1991.

Tov E., *Textual Criticism of the Hebrew Bible*, Minneapolis 2001.

Články:

Beckwith R. T., *The Early History of the Psalter*, Tyndale Bulletin 46 (1995).

GREGORIÁNSKY CHORÁL A MODLITBA

Gregoriánsky chorál ako spievaná modlitba.

Gregoriánsky chorál – liturgický spev minulosti.

Obroda gregoriánskeho chorálu v 20. storočí.

Postavenie a význam gregoriánskeho chorálu v súčasnosti.

JANKA BEDNÁRIKOVÁ

Dejiny západnej hudobnej kultúry sa začínajú spevom kresťanskej liturgie, ktorý sa rozvíjal od svojich jednoduchých počiatkov až do plnej zrelosti hudobného štýlu v priebehu dvanástich storočí. Hoci sa liturgický spev zrodil v kresťanských komunitách viacerých, misionármi založených centier, postupne sa začal diferencovať v závislosti od špecifických liturgicko-hudobných osobitostí. Podľa jednotlivých lokalít liturgický spev nesie viacero názvov: rímsky, galikánsky, milánsky, beneventský, mozarabský,... Všetky tieto vetvy spája spoločná charakteristika: ide o liturgický monodický spev, ktorý obsahovo pramení z textov Písma a sprevádza liturgické obrady. Svojou povahou je však spievanou modlitbou, čo vystihuje formulácia Godeharda Joppicha: „Gregoriánsky chorál nie je spev, ale prednášané Božie slovo“.¹ Jeho texty vyjadrujú chválu Božieho diela, vzdávanie vďaky za dar spásy ako i prosbu o odpustenie. Tento spev je výrazom pravej nábožnosti nielen pre biblický pôvod svojich textov či kvôli uplatňovaniu sa v náboženských obradoch, ale zvlášť pre jeho dozrievanie prostredníctvom hlbokkej spirituality a komunikácie medzi človekom a Bohom.² Od iných druhov vokálnej hudby – napr. od polyfonických motet či omší s orchestrom alebo bez neho – sa odlišuje skutočnosťou, že je dodnes spievaným jednoglasom.³ Pojem gregoriánsky chorál už oddávna označuje osobitný repertoár vokálnej hudby,⁴ avšak tento bohoslužobný spev je oveľa viac než hudba: je to text modlitieb vložený do hudby. Svedčí o tom aj Nový zákon, a to na niekoľkých miestach:

„Keď sa zídete, každý niečo má: dar chválospevu, náuky, zjavenia, jazykov, vysvetľovania; všetko nech je na budovanie“ (1 Kor 14, 26).⁵

„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).⁶

„... buďte naplnení Duchom a hovorte spoločne žalmy, hymny a duchovné piesne. Vo svojich srdciach spievajte Pánovi a oslavujte ho.“ (Ef 5, 18-19).⁷

Počiatky kresťanského spevu majú svoje miesto na Východe, osobitne v Jeruzaleme a v Antiochii. V prvých storočiach sa kresťania stretávali na spoločných modlitbách,⁸ ktoré sa vyvíjali v zhode so zaužívanými momentami židovskej modlitby v synagóge. Najstarším liturgickým formulárom v návaznosti so slávením židovského *sabbathu* bolo sobotňajšie nočné *officium*.⁹ Začínalo sa v hodinách pred východom slnka a pozostávalo z čítaní, modlitieb a žalmov, ktoré pravdepodobne predspevoval sólista a ostatní odpovedali. Po oficiu nasledovala svätá omša, na ktorej sa čítali texty Starého i Nového zákona, prednášala sa homília, nasledovalo obetovanie a napokon sväté prijímanie.

Aké boli v skutočnosti kresťanské melódie prvých storočí, to nevieme. Môžeme však predpokladať, že išlo o melódie jednoduché a nenáročné na zapamätanie, akými sú napríklad liturgické recitatívy či jednoduché aklamácie. Tieto jednoduché spevy boli určite úprimným prejavom prenasledovanej viery a hlbokkej modlitby, ktorú prví kresťania úprimne prežívali a v skrytosti horlivo vykonávali. Veď v tých pohnutých časoch boli nie raz svedkami zázrakov obrátení i mučeníckych obiet.

Vydaním Milánskeho ediktu v roku 313 cisárom Konštantínom sa nepriaznivá situácia kresťanov podstatne zmenila. Práve z tohto obdobia sa zachoval jedinečný



a podrobný dokument z roku 385, známy pod titulom *Peregrinatio Etheriae* (Etheriino putovanie).¹⁰ Jeho autorou je rehoľníčka Etheria, ktorá putovala na posvätné miesta v Jeruzaleme a z tejto púte zostavila podrobný opis liturgických slávení pre svoje spolusestry v kláštore, umiestnenom pravdepodobne na severozápade Španielska. Deň po dni informuje o liturgických aktivitách, na ktorých sa zúčastnila. Takmer všetky údaje sú liturgického charakteru, niečo sa však dozvedáme aj o hudbe, ktorá tieto slávnosti sprevádzala. Napríklad skoro každé oficium obsahuje poznámku: *dicuntur ymni et antiphonae aptae diei ipsi* (nech sa prednášajú hymny a antifóny, vlastné tomu-ktorému dňu), alebo *dicuntur ymni et psalmi respondentur, similiter et antiphonae* (nech sa prednášajú hymny a spievajú žalmy s odpoveďami, podobne aj antifóny), alebo *dicuntur psalmi responsorii, vicibus antiphonae* (nech sa prednášajú responsóriové žalmy striedajúc sa s antifónami).¹¹

Je veľmi pravdepodobné, že po uzákonení kresťanského vierovyznania za verejné sa liturgické spevy začali prepracovávať i vzťahovať. Spev ako modlitba mal oveľa väčší priestor ako doposiaľ a aj jeho tvorcom, resp. upravovateľom iste záležalo na dôstojnom priebehu liturgie. Spievaná modlitba, ktorá bola do roku 313 skrytá, mohla sa teraz oveľa plnšie a zreteľnejšie prejaviť

vo svojom hudobnom prevedení. Anonymní autori gregoriánskych melódií mohli slobodne vyjadrovať svoje duchovno-hudobné cítenie, ktoré pri verejnej liturgii nadobúdalo aj významnú umeleckú hodnotu.

Medzi IV. a V. storočím sa centrum kresťanského života začína presúvať z Východu na Západ. Prvá liturgicko-hudobná reorganizácia sa vzťahuje na pontifikát Damaza I., ktorý bol pápežom v rokoch 366-384. Podľa istého dokumentu¹² pápež s pomocou svätého Hieronyma ustanovil a vydal dekrét o cirkevnom poriadku (*ordo ecclesiasticus*), ktorý svätec priniesol z Jeruzalema. Môžeme predpokladať, že tak ako bol spomínaný dekrét aktualizovaný v Ríme, podobný proces mohol nastať s pôvodnými liturgickými spevmi Východu. Čiastočne tomu napovedá aj fakt, že v roku 382, teda za pontifikátu Damaza I., sa v Ríme konal jeden z prvých koncilov na Západe, na ktorom sa zúčastnili aj sýrski a grécki biskupi. Ťažko sa teda dá spochybniť, že za takýchto okolností sa popri liturgických úpravách mohli preniesť aj určité hudobné elementy.

Ďalším významným medzníkom bola známa reforma gregoriánskeho chorálu na prelome VI. a VII. storočia, nariadená pápežom Gregorom Veľkým (590-604), podľa ktorého spev rímskej cirkvi dostal pomenovanie *gregoriánsky*. O jeho aktívnom živote v liturgickej oblasti svedčia mnohé pramene i neskoršie publikácie: hovoria

o pápežovi Gregorovi, ktorý sa zaslúžil o vydanie knihy rímskych liturgických spevov - *liber antiphonarius* a stal sa tiež zakladateľom vtedajšieho vokálneho telesa *Schola cantorum*.¹³

V tomto období bol liturgický repertoár značne bohatý, takže bolo nutné uskutočniť jeho prehodnotenie a reorganizáciu. A hoci v roku 1950 hudobný teoretik Bruno Stäblein spochybnil dávnu tradíciu, podľa ktorej bol pápež Gregor Veľký autorom gregoriánskych spevov, nemožno odobrať tomuto svätcovi zásluhu o vývoj a ďalšie smerovanie liturgického spevu rímskej cirkvi.¹⁴

Rozkvet gregoriánskeho chorálu predstavuje VIII.-X. storočie. Pričinil sa o to aj franský imperátor Karol Veľký, ktorý z politických pohnútok nariadil zavedenie rímskej liturgie na území celej Franskej ríše. Toto nariadenie sa, prirodzene, stretlo s odporom franského kléru, čo zákonite spôsobilo zmätok. Hoci sa franskí klerici a kantori učili nové spevy, im tak cudzie a vzdia-

lené, gregoriánsky chorál v ich interpretácii nezostal autentický: prenikli do neho domáce hudobné prvky a svojský spôsob interpretácie. Rímska liturgia teda nezostala vo Franskej ríši autentická a pôvodný rímsky repertoár nadobúda začiatkom IX. storočia svoju definitívnu formu práve na území Fran-



ského impéria. Môžeme teda zhrnúť, že to, čo dnes nazývame gregoriánskym chorálom, je výsledok evolučného procesu, ktorý sa rozvinul za vlády Pipina, Karola Veľkého a ich nasledovníkov. Ide o záverečnú fázu vývinu liturgického spevu rímskej cirkvi, začiatky ktorého siahajú do prvých rokov kresťanskej éry, ak nie priamo k synagógálnemu spevu. Vďaka tejto reforme došlo k výraznému ovplyvneniu pôvodného rímskeho repertoáru galským spevom, ktorý neskôr zanikol.¹⁵

Napriek tomu, že sa v gregoriánskom speve zmiešali dvojaké hudobné prvky, teda domáce - franské a autentické - rímske, gregoriánske melódie naďalej zostávajú osobitným výrazom vnútorného duchovného cítenia a špecifickým spôsobom ešte viac zvýrazňujú vzťah človeka k Bohu. Obohatené formy a nové výrazové prostriedky akoby podčiarkli univerzálnosť liturgického spevu.

Zlatý vek gregoriánskeho chorálu predstavuje IX.-X. storočie, v ktorom sa gregoriánsky repertoár ešte viac skonsolidoval a obohatil o nové melódie i nové hudobné formy. Toto obdobie sa vyznačuje novými kreáciami tak po stránke textovej ako aj hudobnej. Čiastočne to vyplýva z vtedajšej potreby uprednostniť ľudovú nábožnosť, čiastočne z túžby upraviť a rozšíriť už existujúci repertoár. Realizácia týchto snáh sa uskutočnila prostredníctvom ďalších náboženských momentov (okrem slávenia svätej omše a Liturgie hodín), a to písaním nových



textov, vznikom nových, najmä miestnych liturgických sviatkov a zavedením liturgickej dramatizácie. Výsledkom nových trendov bol zrod nových poeticko-hudobných foriem: próz, sekvencií, trófov, liturgických drám a pod. Charakteristikou nových kompozícií, ktoré sa plne rozvíjali v období od X. do XII. storočia, je zmena kompozičnej techniky: melódie síce zostávajú naďalej anonymné (s výnimkou niektorých neskorších skladieb), ale sú bohatšie, čo do rozsahu výraznejšie, s melodickými rýmami a rozšírenými intervalmi, v ktorých sa stále výraznejšie prejavuje tonalizmus. Okrem toho sa melodicky prepracovávali aj existujúce kompozície.

Rozširovanie nových hudobných druhov prispelo, podobne s ďalšími faktormi, akým bol napríklad vznik prvých polyfonických foriem, k zrýchleniu procesu dekadencie gregoriánskeho chorálu. Nasledujúce storočia sú obdobím postupného úpadku v dôsledku silného prenikania polyfónie, menzurálneho rytmu a nových hudobných slohov a tendencií.¹⁶ Gregoriánsky chorál postupne upadol do zabudnutia, a ak sa aj niekde pestoval, jeho prednes bol nevýrazný a nezaujímavý, na základe čoho si vyslúžil názov *cantus planus* (rovný, monotónny spev). A hoci v XVI. storočí pápež Gregor XIII. nariadil jeho reformu, výsledkom tejto iniciatívy bola známa *Editio Medicea* (1614-1615), podľa ktorej bola možná akákoľvek vokaliza a interpretácia gregoriánskeho chorálu, toto vydanie gregoriánskeho chorálu bolo vlastne vrcholom doterajšieho úpadku.¹⁷

Obroda a znovuobjavenie gregoriánskeho chorálu nastalo až v XIX.-XX. storočí zásluhou benediktínskych mníchov vo francúzskom kláštore v Solesmes. Podnetom k reforme bolo o. i. objavenie stredovekého kódexu v Knižnici lekárskej fakulty v Montpellier z XI. storočia, ktorý obsahuje dvojakú notáciu: neumovú a alfabetickú. Začala sa teda priekopnícka práca na znovuobjavení pôvodných gregoriánskych melódií pod vedením viacerých významných mužov, ako boli Dom Prospera Guérangera, Dom Joseph Pothier, Dom André Mocquereau – zakladateľ dnes už prekonanej metódy voľného rytmu,¹⁸ a ďalší. Výsledkom ich práce bolo zozbieranie, sфотографovanie a spracovanie všetkých dostupných liturgických a gregoriánskych rukopisov, ktoré postupne vychádzali pod názvom *Paléographie Musicale*.¹⁹ Neskôr to bol Eugène Cardin – zakladateľ gregoriánskej semiológie a Dom Jean Claire – zakladateľ gregoriánskej modológie.

Navráteniu skutočnej hodnoty gregoriánskeho chorálu v 20. storočí sa vo svojich dokumentoch venovalo niekoľko pápežov. Prvým z nich bol sv. Pius X., ktorý dňa 22. novembra 1903 vyzval v *Motu proprio* „*Tra le sollecitudine*“ celú katolícku verejnosť, aby prinavrátila gregoriánskemu chorálu jeho pôvodnú dôležitosť a miesto v rámci posvätej hudby.²⁰ O rok neskôr vydal známe rozhodnutie, vďaka ktorému sa majú gregoriánske melódie obnoviť v ich plnosti a čistote v zhode s najstaršími zachovanými rukopismi. Ustanovil tiež pápežskú komisiu na čele s Dom Pothierom, ktorá mala pripraviť oficiálne úlohy. A tak od roku 1905 začali vychádzať hlavné vatikánske edície gregoriánskeho

chorálu. Od roku 1913 Svätá Stolica poverila priamo benediktínov v Solesmes, aby pokračovali v začatých prácach. Pius XI. v apoštolskej konštitúcii *Divini cultus sanctitate* z 20. 12. 1928 dôsledne odporúča aktívnu účasť ľudu na prednese gregoriánskeho spevu.

Jeho nástupca Pius XII. vydal 20. 11. 1947 encykliku o posvätej hudbe *Mediator Dei*, v ktorej sa povoľuje popri latinskom speve používať aj spev v ľudovom jazyku. O osem rokov neskôr (25. 12. 1955) vyšla vienočná encyklika *Musicae sacrae disciplinae*, v ktorej je ideál cirkevnej hudby opäť videný v gregoriánskom chorále, ktorý sa má používať. Azda najvýznamnejším cirkevným dokumentom o hudbe je konštitúcia o posvätej liturgii *Sacrosanctum concilium* zo 4. 12. 1963 (Druhý vatikánsky koncil), pričom cirkevnej hudbe je venovaná celá 6. kapitola. „Cirkev pokladá gregoriánsky spev za vlastný spev rímskeho obradu, a preto má mať pri liturgických úkonoch za rovnakých podmienok predné miesto.“²¹ Ešte jedna zmienka o tomto speve sa nachádza v inštrukcii Rady a posvätej kongregácie obradov o hudbe v liturgii *Musicam sacram* z 5. 3. 1967, kde sa „pod pojmom posvätná hudba rozumie gregoriánsky spev, polyfónna stará i moderná posvätná hudba vo svojich rozmanitých druhoch, posvätná hudba pre organ a iné povolené nástroje v liturgii, posvätný alebo liturgický spev ľudu a náboženský ľudový spev.“²²

Napokon vyvstáva ešte jedna otázka: prečo sa dnes – na začiatku tretieho tisícročia vôbec zaujímate o gregoriánsky spev? Odpoveď naznačuje profesor Giacomo Baroffio z univerzity v Cremona v troch nasledovných bodoch:²³

1. Duchovný dôvod.

Kto žije kresťanským životom, postrehne, že chápanie Božieho hlasu v jeho Slove je činom srdca, ktoré načúva a chápe to, čo slová Písma nedokážu vyjadriť. Hudba je privilegovaná rečou dvoch srdiec: Božieho a ľudského. Gregoriánsky chorál má schopnosť a silu vyspievať, oslobodiť srdce od starostí, aby sa rozšírilo a orientovalo na Boha v adorácii a v úžasnom tichu.

2. Antropologický dôvod.

Mnohé gregoriánske melódie sa vytvorili na základe osobitných hudobných techník. Melódia sa pohybuje okolo istých mentálnych obvodov – okruhov, ktoré zavazujú prebiehať podmienené cesty (itinerária), tesne späté s pamäťou a jej variáciami, to všetko poznačené striedaním poznaného a neznámeho, prítomnosti a nového pohybu. Z tohto hľadiska spievanie, resp. počúvanie gregoriánskych melódií môže vytvárať silný terapeutický moment, ktorý dovoľuje myslieť znovu nadobudnúť pravdu o sebe samej.

3. Kultúrny dôvod.

Kto je pozorný na diela umeleckého ducha, postrehne veľkosť poetického umenia, schopnosť komunikovať na úrovni, bohatej na emócie prostredníctvom jazykov, ktoré často nie sú obyčajné. Gregoriánsky chorál je prehliadkou krásy a harmónie. Zahŕňa v sebe poetickú skúsenosť desiatok generácií počnúc antickým Izraelom



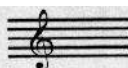
až po jeho zmenené formy a výrazy, vytvorené mnohými rôznorodými kultúrami všade tam, kde preniklo Evanjelium, aby spätne vznikali nové možnosti hudobnej komunikácie.

Skutočnosť, že gregoriánsky chorál existuje v Cirkvi už 2000 rokov (a to napriek jeho relatívne dlhému obdobiu úpadku a zanedbávania), nesúvisí len s cirkevno-politickými či liturgicko-historickými súvislosťami. Nie je to ani pre jeho vysokú umeleckú úroveň, ktorá mu bola prinavrátená zásluhou priekopníckej práce benediktínov v Solesmes. Je to predovšetkým vďaka duchovnej dimenzii tohto spevu, ktorého základ a jasnú prioritu tvorí text Svätého písma, ktorý vhodne dopĺňa a obohacuje melizmatický spev. V ňom je obsiahnutý vysoký stupeň osvojovania si meditatívneho základného postoja vnútorného oslobodenia. „Vyjadruje to, čo

je cieľom každej modlitby: je to kontemplácia, teda čistá oddanosť, milujúce spočinutie u Boha, zjednotenie sa s Bohom, vychutnávanie spoločenstva s Bohom, ale aj trpezlivé mlčanlivé zotrúvanie pred ním v utrpení.“²⁴ „Ide o nespornú náboženskú hĺbku gregoriánskych spevov a o ich silu prenikať do hĺbky a viesť do stredu.“²⁵

Repertoár gregoriánskeho chorálu ponúka nesmierny poklad a vhodný materiál na hlbokú meditáciu. Slova, z vôle ktorého sme tu, môžeme objavovať, obdivovať i spievať. Prostredníctvom každého hodnotného umenia, ktorého stred tvorí Pôvodca všetkého dobra, sa môžeme približovať k Milosrdnému Bohu, vzdávať mu vďaka, vyjadrovať dôveru a pripravovať sa na najdokonalejšie a trvalé spojenie s ním v láske a vo večnom dokonalom prelúdiu.

mme adiutor meus et redemptor meus
Deu cuarrat glonam de i et opera ma
Buum eius auiciat firmamentu quouac
Bouum est confidere in deum in
Bno quam confide re in homi
Buenuit est



Poznámky:

¹ JOPPICH, G.: Seminár o gregoriánskom choráli, ktorý sa konal v dňoch 5. - 7. marca 1999 v Schmerlenbachu v Nemecku.

² Porov. TURCO, A.: *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*.

Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1996, s. 15.

³ Treba poznamenať, že od VII. storočia sa počas pápežských omší k liturgickému spevu pridával sprievodný hlas, ktorý spievali tzv. parafonisti. Táto prax sa však ujala o niekoľko storočí neskôr. BAROFFIO, B.: *Musicus et cantor. Il canto gregoriano e la tradizione monastica*. Seregno : Abbazia S. Benedetto, 1996, s. 7.

⁴ Gregoriánsky chorál predstavuje z hľadiska času a pôvodu heterogénny repertoár, ktorý sa vyvíjal v priebehu viacerých storočí: skonsolidoval sa ešte pred karolínskym obdobím a zvečňoval sa v budúcnosti. Otázkou bez odpovede zostáva skutočnosť, že nevieme, ako sa gregoriánsky chorál v skutočnosti interpretoval. V súčasnom hudobnom svete dominuje tzv. temperované ladenie, založené na celých tónoch a poltónoch. Avšak v stredoveku bola hudba interpretovaná podľa iných štruktúr a ladení. Niektoré z nich predstavovali makro a mikrointervaly, teda tónové vzťahy väčšie než je dnešný celý tón a menšie vzhľadom na súčasné poltónové rozpätie. Dnes sa gregoriánsky chorál spieva podľa temperovaného ladenia, ktoré však určite nebolo praktizované v neskorej antike ani v období stredoveku. Naša spoločnosť akosi samozrejme prevzala temperovaný štýl spievania, ktorý však nezodpovedá historickej skutočnosti. Žiaľ, nikto dodnes neobjasnil otázku, akým spôsobom sa gregoriánske melódie spievali v rôznych obdobiach a v mnohých hudobných centrách. Porov. BAROFFIO, B.: *Musicus et cantor...*, s. 9.

⁵ *Sväté Písmo starého i nového zákona*. Rím : Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1995, s. 2412.

⁶ Tamže, s. 2466-2467.

⁷ Tamže, s. 2450.

⁸ O živote prvých kresťanských spoločenstiev pozri Sk 2, 42-47.

⁹ Slovo *oficium* označuje kompletnú Liturgiu hodín na posvätenie času, niektorí autori však týmto termínom pomenávajú aj niektorú jej časť.

¹⁰ Donedávna sa používal názov *Peregrinatio Silviae*. Porov. APEL, W.: *Il canto gregoriano*. Roma, LIM 1998, s. 61. Nemecké pramene uvádzajú meno *Egeria*.

¹¹ Presný význam týchto hudobných výrazov nemôžeme s istotou stotožniť s ich dnešným chápaním. Niektorí muzikológovia sa napríklad domnievajú, že pod názvom *hymnus* sa tu myslia žalmy a chválospevy, iní sú presvedčení o tom, že ide o autentické hymny. Termín *antiphona* pravdepodobne označuje antifonický spev celých žalmov a nie spev krátkych antifón, ktoré tieto žalmy sprevádzali a ktoré sa vlastne nikdy nespievali samostatne. BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho spevu*. Ružomberok, KU 2003, s. 10.

¹² Ide vlastne o zoznam mien niekoľkých pápežov, ktorí prispeli k rozvoju rímskej liturgie a spevu. Zoznam sa nachádza na konci najstaršieho zachovaného dokumentu *Ordo Romanus*, publikovaného M. Gerbertom v jeho diele *Monumenta veteris liturgiae alemanniae* v roku 1779. Pôvodný dokument pochádza z obdobia medzi VII. a VIII. storočím. Vyššie uvedený zoznam pápežov pokračuje ďalej Levom I. (jeho pontifikát trval v rokoch 440-461), Gelázium (492-496), Simachom (498-514), Jánom (523-526), Bonifácom (530-532), Gregorom Veľkým (590-604) a končí Martinom (649-653). Títo pápeži sa postarali o redakciu knihy *annalis cantus omnis*, t.j. knihy spevov na celý liturgický rok. Podľa týchto argumentov sa teda od polovice V. storočia prejavili tendencie nahradiť spevy Východu spevmi novými, čím sa prispelo k rozvoju a konsolidácii cyklu

rímskych spevov. Porov. APEL, W.: *Il canto gregoriano*. Lucca, LMI 1998, s. 65.

¹³ Jedným z najstarších dokumentov, ktoré tento fakt potvrdzujú, je dielo *De Institutione catholica* od biskupa Egberta z Yorku približne z roku 750. Autor v ňom píše, že niektoré pôstne praktiky, zavedené v Anglicku, boli ustanovené Gregorom *in suo antiphonario et missali* (v jeho knihe spevov a modlitieb). Ďalším dôkazom je hexametrický prológ *Gregorius Praesul*, ktorý sa pripisuje pápežovi Hadriánovi I. (772-795) a nachádza sa na začiatku viacerých antifonárov počnúc od VIII. storočia. Časť jeho textu znie: *Gregorius Praesul ... tunc composuit hunc libellum musicae artis Scholae cantorum* (svätý Gregor ... skomponoval túto knižočku hudobného umenia Scholy cantorum). Najzávažnejším dôkazom vyššie uvedeného faktu je *Vita Sancti Gregorii* (Život sv. Gregora) z roku 872 cca, ktorej autorom je pápežov životopisec Ján Diakon. Jedna z kapitol tohto diela nesie názov: *Antiphonarium centonizans cantorum constituit scholam* (Zostavil antifonár a založil školu spevákov). Podobne aj biskup Amalár z Metz potvrdzuje, že *Gregorius ... ordinavit ordinem psallendi in psalterio et antiphonario* (určil poradie žalmov v žaltári a v antifonári). Porov. BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu*, ... s. 11.

¹⁴ Úloha a význam sv. Gregora bola po prvýkrát spochybnená v roku 1890, kedy belgický muzikológ F. A. Gevaert vo svojom príspevku *Les Origines de la chant liturgique de l'église latine* (Pôvod liturgického spevu latinskej cirkvi) s rozhodnosťou napadol stáročnú tradíciu, pričom atribút *gregoriánsky* označil za vlastný pápežovi Gregorovi II. (715-731). Porov. GEVAERT, F. A.: *Les Origines du chant liturgique de l'église latine*. Gand 1890. Podľa nemeckého muzikológa Bruna Stäbleina spomínaný zoznam pápežov (pozri pozn. 9), ktorí sa zaslúžili o hudobný vývin liturgie, nekončí pápežom Martinom, ale pokračuje troma opátmi z chrámu sv. Petra v Ríme, ktorí tu pôsobili medzi 653 a 680 rokom, teda za pontifikátu pápeža Vitaliana (657-672). Boli to: Catolenus, Maurianus a Virbonus, v dokumentoch spomínaní oslovením *diligentissime, nobile, magnifice* (najpozornejší, ušľachtilý, vznešený). Okrem toho B. Stäblein predložil verejnosti fakt, že existuje skupina 4 medzi sebou identických kódexov z XI.-XIII. storočia, ktoré v porovnaní s mnohými rukopismi gregoriánskeho chorálu obsahujú ten istý liturgický repertoár, avšak s úplne odlišnými melódiami. Stäblein tvrdí, že napriek ich neskorému datovaniu (mohlo ísť o prepis pôvodných starších diel) tieto štyri rukopisy predstavujú najstarší repertoár rímskej liturgie a nazýva ho pred-gregoriánskym alebo starorímskym. Až o pol storočia neskôr, teda za pápeža Vitaliána, melódie nadobudli takú formu, ktorú poskytuje obrovské množstvo zachovaných rukopisov a ktoré nazývame štandardným gregoriánskym repertoárom. Otázka významu tohto svätca zostane naďalej otvorená. Porov. APEL, W.: *Il canto gregoriano*. Lucca, Libreria Musicale Italiana 1998, s. 69-71.

¹⁵ Toto obdobie vývinu podrobnejšie opísal Martin ŠTRBÁK vo svojej monografii *Základy santgallenskej notácie a jej prepojenie s náukou o módoch*. Ružomberok : KU 2004, s. 13-15.

¹⁶ V podstate už niektoré neskoršie hudobné rukopisy s diastematickou notáciou obsahovali dekadentné prvky. Ide predovšetkým o tzv. „stiahnutie“, „prešmyknutie“ tónov *e* a *h* o poltón vyššie, teda o tendencie zapisovať hneď tóny *f* a *c* namiesto pôvodných citlivých tónov. Ďalšími prejavmi gregoriánskeho úpadku bol samotný vznik tróпов, ktoré zapríčinili stratu interpretačnej jednoty autentických kompozícií: podpisovanie textu pod dlhé melizmy zabraňovalo ich artikulačnému a flexibilnému prednesu. Prvé záblesky polyfónie a zavedenie druhého hlasu *vox organalis* spôsobilo ochrnutie a následne zánik správneho poňatia rytmických nuánsov gregoriánskych melódií. Postupný vznik kvadratickej



notácie, ktorá neobsahuje rytmicko-interpretáčnne prvky predošlých hudobných zápisov, priviedol gregoriánsky chorál po interpretačnej stránke na takú úroveň, že úplne stratil svoju umeleckú reputáciu. V mene evanjeliovkej chudoby a jednoduchosti jazyka došlo v XII. storočí vďaka rehoľnému rádu cistercitov k výraznému ochudobneniu pôvodných melódií prostredníctvom zrušenia meliziem, ktoré sa zdali byť zbytočné. Ďalším prejavom dekadentného procesu bolo potvrdenie tonalizmu, ktorý prispôbil gregoriánske módy, už i tak zredukované teoretickým systémom *octoecha*, moderným tóninám: I. móduš zodpovedal d-molovej tónine, II. móduš g-molu, III. móduš a-molu, V. móduš C-duru, VI. móduš F-duru a VII. móduš G-duru. Iba IV. a VIII. móduš si zachoval svoju originalitu, nakoľko sa ani jeden z nich vhodne nepripodobnil žiadnej tónine. Nemenej výrazný vplyv na prehľbovanie rastúceho úpadku mala aj vtedajšia architektúra. Zatiaľ čo gregoriánsky chorál bol určený na spev v predrománskych a románskych chrámoch, oveľa väčšie a čo do akustiky výraznejšie gotické a barokové katedrály pohlcovali jemné odtiene tohto hlboko prežívaného prednesu. Navyše sa gregoriánsky chorál začal veľmi výrazne uplatňovať ako vedúci tematický hlas v stále viac sa presadzujúcej polyfónii. Porov. BEDNÁRIKOVÁ, : *Základy ...*, s. 59-60.

¹⁷ Najvýraznejším problémom pre „upravovateľov“ gregoriánskeho spevu bola skutočnosť, že prízvukné slabiky sú nositeľmi jedného-dvoch tónov, zatiaľ čo na neprízvukných slabikách stoja výrazné melizmy. Kvôli tomuto nepochopeniu posunuli melizmy z neprízvukných slabík na akcentované. V takomto „žalostnom“ prevedení sa Medicejská edícia stala od XVII. do XIX. storočia východným materiálom pre mnohé ďalšie vydania gregoriánskeho chorálu (1873, 1877, 1878, 1883, 1894)!

¹⁸ Základ metódy zo Solesmes 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*). Metóda voľného rytmu dnes predstavuje už len akúsi epizódu v dôležitom období znovuzrodenia gregoriánskeho chorálu, nakoľko melodický rytmus gregoriánskych melódií vychádza z rytmu textu a samotné noty sa identifikujú prostredníctvom slabík a nie naopak.

¹⁹ *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés photographiques par les Bénédictins de Solesmes.* Solesmes 1899. Dnes táto významná zbierka faksimílii pozostáva z 23 zväzkov v dvoch sériách. Posledný zväzok série bol vydaný v roku 1974.

²⁰ Od roku 1903 vyšli viaceré cirkevné dokumenty, týkajúce sa cirkevnej hudby. Konkrétne o gregoriánskom choráli pojednávajú okrem horeuvedeného *Motu proprio* nasledujúce dokumenty: *Divini cultus sanctitatem* (Pius XI.- apoštolská konštitúcia z 20. 12. 1928), *Musicae sacrae disciplina* (Pius XII.- vianočná encyklika z 25. 12. 1955), *Sacrosanctum concilium* (Druhý vatikánsky koncil – konštitúcia o posvätnej liturgii z 4. 12. 1963), *Musicam sacram* (inštrukcia Rady a posvätnej kongregácie obradov o hudbe v liturgii z 5. 3. 1967), *Liturgia horarum iuxta ritum Romanum* (všeobecné smernice posvätného officia, 1971) a *Ordo cantus missae* (1972). Podrobnejšie informácie o zmienených dokumentoch zostavil CABAN, P.: *Krátke zhrnutie*

dôležitých cirkevných dokumentov o hudbe a speve v liturgii. Banská Bystrica 2000, www.maturita.cz/referaty.

²¹ *Dokumenty Druhého vatikánskeho koncilu. I. Konštitúcie.* Trnava : Spolok svätého Vojtecha 1993, s. 217.

²² CABAN, P.: *Krátke zhrnutie dôležitých cirkevných dokumentov o hudbe a speve v liturgii.* Banská Bystrica 2000, s. 2.

²³ Myšlienky profesora Giacomu Baroffia sú uvedené na webovej stránke www.cantoambrosiano.com/articolo_baroffio.htm

²⁴ GÖSCHL, J. B.: *Proky meditácie v gregoriánskom choráli. K otázke spirituality gregoriánskeho chorálu.* In: *Musicologia slovacica et europaea XX-XXI.* Bratislava : VEDA, Ústav hudobnej vedy SAV 2000, s. 266.

²⁵ Tamže, s. 255.

Použitá literatúra:

APEL, W.: *Il canto gregoriano.* Roma : LIM, 1998.

BAROFFIO, G. B.: *Il canto gregoriano nel secolo VIII.* In: *Lateinische Kultur im VIII. Jahrhundert.* Traube-Gedenschrift, EOS Verlag 1989, s. 9-23.

BAROFFIO, G. B.: *L'ambiente musicale dell'etá carolingia.* In: *Associazione Corale Una Voce, Quaderni IV,* Roma 1991-2, s. 31-55.

BAROFFIO, B.: *Musicus et cantor. Il canto gregoriano e la tradizione monastica.* Seregno : Abbazia S. Benedetto, 1996.

BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu.* Ružomberok : Katolícka univerzita 2003.

CABAN, P.: *Krátke zhrnutie dôležitých cirkevných dokumentov o hudbe a speve v liturgii.* Banská Bystrica 2000.

Dokumenty Druhého vatikánskeho koncilu. I. Konštitúcie. Trnava : Spolok svätého Vojtecha 1993.

GÖSCHL, J. B.: *Proky meditácie v gregoriánskom choráli. K otázke spirituality gregoriánskeho chorálu.* In: *Musicologia slovacica et europaea XX-XXI.* Bratislava : VEDA, Ústav hudobnej vedy SAV 2000, s. 255-267.

GEVAERT, F. A.: *Les Origines du chant liturgique de l'église latine.* Gand 1890.

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

Sväté písmo starého i nového zákona. Rím : Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, 1995.

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

TURCO, A.: *Il canto gregoriano. Corso fondamentale.* Roma : Edizioni Torre d'Orfeo, 1996.

Uzávierka

d'alsieho čísla časopisu

(AT 3/2005) je

31. júla 2005

Liturgický spevník:

Proces vyrovnávania sa s novým hudobným jazykom v liturgii v 90. rokoch 20. storočia

RASTISLAV PODPERA

Ak sme sa na stránkach tohto časopisu v minulých číslach venovali determinantom obľúbenosti jednotlivých druhov a štýlov chrámovej hudby, nemožno obísť spevy z Liturgického spevníka (LS). Koncilová reforma nastoli-la požiadavku vrátiť do liturgie pôvodné texty omšového ordinária ako *spevy ľudu*, čo bolo dovtedy nedovolené.

Liturgický spevník priniesol nový hudobný štýl. Tí, ktorí sa po desaťročia stretávali v liturgii výlučne so strofickými chrámovými piesňami, tradičnými latinskými spevmi kňaza a jednoduchými gregoriánskymi nápevmi žalmov, nanajvýš ešte s novou duchovnou piesňou, začali prijímať zhudobnenia ranokresťanských hymnov a slovenských misálových textov. Nie všetky vrstvy veriacich sa rovnako dokázali vyrovnáť s novou poetikou a novým štýlom. Ak sa venujeme výlučne hudobnej zložke, jej prijatie predpokladá percepčne si osvojiť niektoré rysy súčasnej artificiálnej hudby. Azda aj táto skutočnosť spôsobuje problém, najmä u starších ľudí a s nižšími hudobnými schopnosťami. Kompozičné smery v 20. storočí s obľubou opúšťajú jedno tonálne centrum resp. rozrušujú tonálne vzťahy, pohybujú sa v modálnom a polytonálnom priestore. Zhromaždenie veriacich má občas nemalé problémy všeobecne si takúto hudbu osvojiť. Pri jej vnímaní totiž používajú zaužívané percepčné schémy, vzorce, ktoré si vytvorili hudobnou skúsenosťou v styku s hudbou čisto tonálnou (ľudové piesne, pop-music, inštrumentálna hudba v masmédiách). Každú inú hudbu vnímajú potom cez túto skúsenosť.¹ Vzhľadom na to, že hudobné spracovanie LS je bližšie skôr artificiálnej sfére hudby než tzv. ľudovému cíteniu, jeho obľúbenosť rastie úmerne s vyšším hudobným vzdelaním. Pre úplnosť však treba uviesť, že medzi organistami sú aj školení hudobníci, ktorí sú konzervatívne počúvajúci a s moderným hudobným jazykom sa nevedia vnútorne, citovo stotožniť.

Spevy v LS I pochádzajú od rôznych autorov, od gregoriánu po súčasnosť. Hudobné riešenie organových sprievodov predstavuje sústavu kompozičných prostriedkov, ktoré môžeme takmer označiť za svojbytný štýl. Tento štýl je pre zhromaždenie percepčne celkom novým. Z hľadiska hudobno-psychologického sa poslucháč nemôže spoliehať na hudobnú pamäť, ktorá nepriháša žiadne väzby s minulou skúsenosťou, s tým súvisí aj neschopnosť anticipácie ďalšieho priebehu melódie. Melodická stránka sa neviaže na ustálené melodicko-harmonické postupy, poslucháčom dobre vžitú z piesni JKS, prináša novú invenčnosť, ktorá si vyžaduje dlhodobejšie nacvičovanie týchto spevov. Pre harmonické spracovanie sa stali dobrým inšpiračným zdrojom

osvedčené hodnotné spôsoby harmonizácie gregoriánskeho chorálu, používajú sa oslabené funkčné vzťahy, tonálna oscilácia, akordy terciovej i kvartovej stavby.² Zaužívané postupy hudobných štruktúr sú vo vedomí stále prítomné, čo často u nových poslucháčov vedie k emocionálnemu očakávaniu niečoho, čo neprichádza, napr. v tonálnych vzťahoch, tendencia ďalej pokračovať k niektorému zo statických akordov (tónov) a pod. Neprípravenosť účastníkov liturgického zhromaždenia absorbovať naraz toľko nových prvkov sa nespája len s neporozumením tejto hudbe, ale odráža sa na slabšej účasti na speve, kde-tu aj na výslovných žiadostiach o stiahnutie nápevu a návrat k predošlej praxi.

U veľkej časti hudobných laikov konštatujeme konzumný prístup k počúvanej hudbe, ktorý vedie doslova k „atomistickej“ recepcii hudby a k infantilnému spôsobu počúvania. Zodpovedá to i dnešnému silnému tlaku zo strany masovej kultúry, ktorá produkuje enormné množstvo rôznych štýlov a tradícií a sýti hudobné vedomie človeka vlastnými „šlágrami“. Množstvo hudby si vyžaduje rozdielne typy hudobného myslenia a človek zvyčajne volí vlastnú cestu vnímania hudby. Pri bohoslužbe potom uplatňuje svoje zaužívané spôsoby hudobného myslenia. Tým dochádza k neporozumeniu novému štýlu LS. Ak je recipient menej muzikálny a menej pripravený adaptovať sa na nové hudobné riešenia, ak je príliš mnoho akordov nerozvedených, alebo rozvedených iným smerom, než poslucháč očakáva, alebo mnoho ďalších vnútorných „sklamaní“, môže nastať určitá rezignácia, prípadne zavrhnutie konkrétneho nápevu i celého Spevníka.

Na ilustráciu postojov k hľadaniu nového štýlu liturgickej hudby použijeme citáty výpovedí zo sociografického prieskumu Ústavu hudobnej vedy SAV o JKS (1992-1994) a čiastkových prieskumov medzi vysokoškolskou mládežou z r. 2000. Mladí ľudia, prevažne budúci učitelia náboženstva, si veľmi prajú určité zjednotenie v podobe spoločného hudobného jazyka, štýlu, ktorý by vyhovoval všetkým generáciám.

“Chyba je v tom, že piesne z JKS spievajú iba starší a mládežnícke iba mladí. Sú potrebné piesne, ktoré by vyhovovali všetkým, aby sa spoločne zapájali.” (poslucháčka VŠ, Ružomberok)

V anketových lístkoch vyjadrujú túžbu po určitej forme jednotného hudobného prejavu, ktorý by bol dôstojný a zároveň niesol prvky súčasnej hudby. Tieto kritériá spĺňa LS, pripravený prevažne súčasnými autormi, ktorý prináša nový hudobný štýl, inšpirovaný gregoriánskou melodikou i prostriedkami modernej harmo-



nie. Dôkazom pozitívneho prijatia spevov z tohto spevníka je výsledok z prieskumov medzi mladými ľuďmi od 15 do 25 rokov z rôznych častí Slovenska. Celkovo 97 % týchto ľudí sa zapája do spoločných spevov ordinária, ktoré sa spievajú z LS. Liturgický spevník vyplnil očakávané miesto v pokoncilovej liturgii a pre nasledujúce desaťročia je podstatné, že spôsob jeho hudobného vyjadrovania zodpovedá hudobnému mysleniu súčasnej mladej generácie. Prvky súčasnej hudby si ľahšie nachádzajú cestu k mladému poslucháčovi, ktorého sluch nie je zaťažený výlučne klasicko-romantickým hudobným jazykom M. Schneidra-Trnavského. Spevy, ktoré spĺňajú u veriacich obvyklú požiadavku "peknej melódie" a "ľahkej spievateľnosti", sú pozitívne prijímané a spievané v mnohých farnostiach nielen mladými ľuďmi, ale bez rozdielu veku.

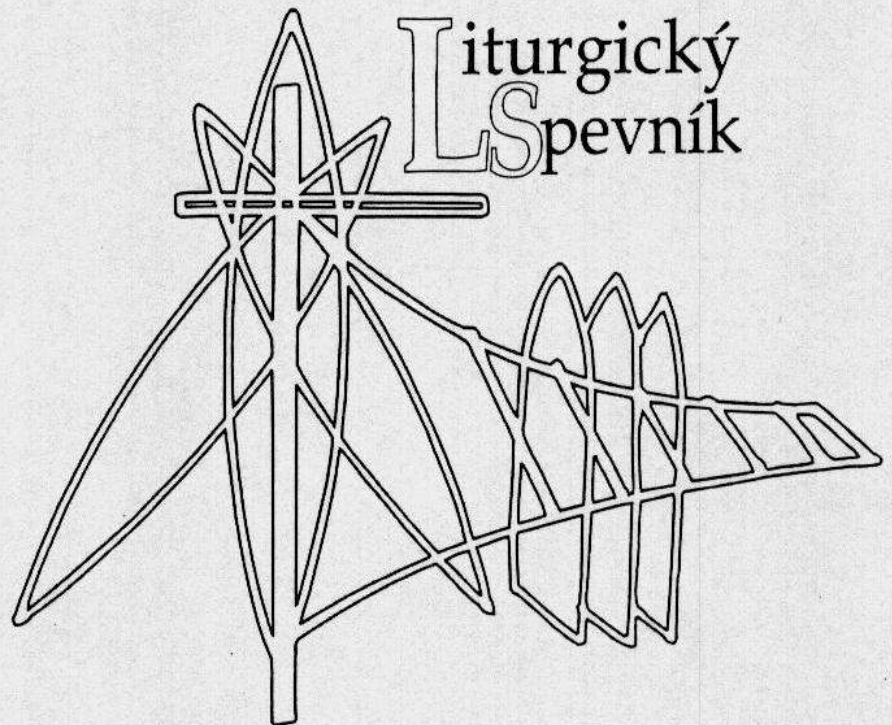
"Bojím sa, aby ste tam nedali príliš komplikované melódie, do ktorých sa málokto bude vedieť zapojiť, napríklad niektoré novšie melódie odpovedí k žalmom sú pre mňa veľmi ťažké."
(poslucháč VŠ, UPC Bratislava)

Mnohé záležitosti (ako pri iných druhoch hudby) od správnej interpretácie, tá je často príčinou znechutenia a odradenia veriacich, prípadne sa naučia nápev rytmicky alebo melodicky nesprávne. Príklady z praxe dávajú dôvod na optimizmus, že v prípade príťažlivého interpretačného podania stačí niekoľko týždňov trpezlivého nacvičovania, aby si zhromaždenie nový spev osvojilo a spievalo spontánne spamäti. V používaní LS na Slovensku sú podľa doterajších zistení značné rozdiely, najviac práce so zavádzaním čaká ešte na vidieku. Oproti tomu v mestách, a vôbec tam, kde pôsobia hudobne školenejší a flexibilnejší organisti, zhromaždenie veriacich má v repertoári mnoho rôznych nápevov z LS.³

„Liturgický spevník I ľudia nechcú spievať – melódie sú im cudzie. Zaradiť do JKS tie piesne, ktoré ľud rád spieva, napr. Nastokrát buď pozdravená, Otče náš, vyslyš nás, Božia Rodička, Na svoju česť ti sľubujem...“ (bohoslovec)

Bežní účastníci liturgie nerozoznávajú hudobnú formu, o všetkom hovoria ako o piesňach, pre väčšinu z nich spev v bohoslužbe = pieseň. Podobne ako v predchádzajúcej citovanej výpovedi, vychádzajú z posudzovania melodickéj zložky, avšak nehľadajú v LS spevy, ktoré im melodicky vyhovujú, navrhujú piesne. V procese prijatia LS a pochopenia zmyslu liturgickej obnovy chýba dôležitý medzistupeň – kňazi, ktorí to sami nielen chápu, ale horlivo presadzujú. „Kto nie je osobnostne pripravený zamyslieť sa nad tým, akú úlohu má v omši napríklad vyznanie viery, má menšie predpoklady esteticky prijať formy zhudobnenia textov vyznania viery.“⁴

Vplyvom už pomenovaných hudobných a sociálnych faktorov väčšine veriacich na Slovensku vyhovuje typ kancionálovej piesne, teda strofickej uzavretej formy (najčastejšie AABA). Donedávna vrstva starších veriacich nechcela prijať už samotnú formu nových liturgických spevov, súvislé nestroficke útvary. Pred koncilovou reformou zhromaždenie spievalo pieseň z JKS na viacerých miestach v omši (Kyrie, Glória, na evanjelium, Krédo, počas prípravy obetných darov, Sanktus, po pozdvíhaní, Agnus, spev na prijímanie, po požehnaní), čo sa po Koncile zredukovalo okrem procesiových spevov na Glória, Krédo a Sanktus. LS v duchu obnovennej liturgie priniesol na Glória, Krédo a Sanktus spevy na misálové texty, proti čomu silno protestovali veriaci rigidne naviazaní na tradičné strofické piesne. Na mnohých miestach sa ešte v 90. rokoch dlho spievala pieseň aspoň na Glória a Krédo. LS má ambíciu stať sa



spevníkom pre všetky generácie a vrstvy veriacich. U staršej generácie a u ľudí s nízkym stupňom hudobných schopností je spätosť hudobného vedomia s kancionálovou piesňou silná a ich hudobné myslenie je odolné voči zmene. Hudobno-štýlového a hudobno-vkusového vývoja sa však pre túto skutočnosť netreba vzdať, najmä, ak je to vývoj pozitívnym smerom.

Poznámky:

¹ SEDLÁK, F.: *Základy hudební psychologie*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, ISBN 80-04-20587-9, s. 90.

² LEXMANN, J.: *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, ISBN 80-968279-1-X, s. 94.

³ Ako príklad uvediem farnosť sv. Jakuba v Dubnici nad Váhom. Za obdobie rokov 1993 až 2001 si liturgické zhromaždenie osvojilo z LS I: 19 nápevov na Kyrie, 4 na Glória, 3 Krédo, 8 na modlitbu veriacich, 7 Sanctus, 3 na Modlitbu Pána, 12 Agnus Dei.

⁴ LEXMANN, J.: *Liturgický ...* 2000, s. 35.



Pater Gaspare Stipa, OFM, 90-ročný



Významný taliansky cirkevný hudobník - skladateľ a zbormajster, narodený 16. 2. 1915 - celý svoj život zasvätil pôsobeniu v San Marine. So svojim umelecky výkonným kostolným zborom *Corale San Marino* zavítal v osemdesiatych rokoch aj na východné Slovensko s niekoľkými koncertmi. Škoda, že z tejto príležitosti nevznikla trvalá spolupráca, kto-

rá by iste bola podnetná aj pre naše zbory.

P. Stipa získal všeobecné uznanie najmä svojou rozsiahlou kompozičnou činnosťou, siahajúcou až do prítomnosti. Celá patrí do sféry *musica sacra*, obsahuje vyše stovky skladieb rozličných žánrov a obsadení: zborových a cappella, so sprievodom organa, s inštrumentálnym sprievodom, sólové vokálne skladby, kantáty a omše, ako aj organové skladby, medzi nimi aj náročné koncertantné diela (napr. *Suita Seraphica I. a II.*, atď.). Z príležitosti jeho 90. jubilea vydali v San Marine

obsiahly zborník (511 strán), zahrňujúci 40 cirkevno-hudobných diel z posledného tvorivého obdobia.

V úvode figuruje štvorhlasná omša so sprievodom organa, vychádzajúca z *Graduale Romano-Seraphicum*, *Missa in onore San Giuseppe da Copertino*. Toto dielo, ako aj ďalšie opusy a cappella, ako napr. *Christus factus est*, *Ave Verum*, *Mihi autem*, *Requiem*, *Adoro te devote*, či so sprievodom organa *Te Deum*, *Ecce sacerdos*, atď. predstavujú popri hudobných hodnotách posluchovo vďačné a technicky zvládnuteľné skladby, vynikajúce melodikou a prehľadnou polyfónnou štruktúrou. Väčšina z nich svojim nevelkým rozsahom vyhovuje rozmanitým bohoslužobným zámerom. Väčší rozsah má *Psalmus 33*, *Psalmus 112* a Kantáta *A Te Francesco* k 800. výročiu narodenia Sv. Františka z Assisi, pre sóla štvorhlasný zbor, organ a orchester. Zborník uzatvára 7 organových skladieb značnej náročnosti.

Celoživotné dielo P. Gaspare Stipu je obdivuhodným príkladom oddanosti a neúnavnosti pre službu cirkevnej hudbe a zaslúži si pozornosť aj našich zborov, ktorým môže priniesť vitané a vďačné oživenie repertoáru.

Ferdinand Klinda

Prinášame ukážku z diela. Súbor skladieb (zborník) je k dispozícii v našej redakcii.



BOŽE, DAL SI NÁM CHLIEB

Osemnásta cezročná nedeľa - spev na prijímanie

Hudba: Rastislav Adamko
Text: RM; Porov. Múd 16, 20

ANTIFÓNA

Ⓟ Bo-že, dal si nám chlieb z ne-ba, chlieb, kto - rý má v se-be

všet - kú slasť a u - spo - ko - jí kaž - dú túž - bu.

ŽALM 78, 1. 2. 3 - 4a. 4bcd. 23. 24. 25. 27. 28. 29

1. Počúvaj, ľud môj, moju **náuku**, * nakloň sluch k slovám **mojich úst**.
2. Otvorím ústa v podob**enstvách**, * vyrozprávam starodávne **tajomstvá**. - *Ant.*
3. Boh rozkázal horným **oblakom** * a otvoril brány **nebies**;
4. a pršala im manna **za pokrm** * a dal im chlieb **z neba**. - *Ant.*
5. Človek jedol chlieb **anjelský**; * pokrmu im dal **dosýta**.
6. Nuž jedli a nasýtli sa **nadmieru**, * splnil im, čo si **žiadali**. - *Ant.*

Ave verum

P. Gaspare Stipa O.F.M.

Largo (♩=58)

Soprani

Contralti

Tenori

Bassi

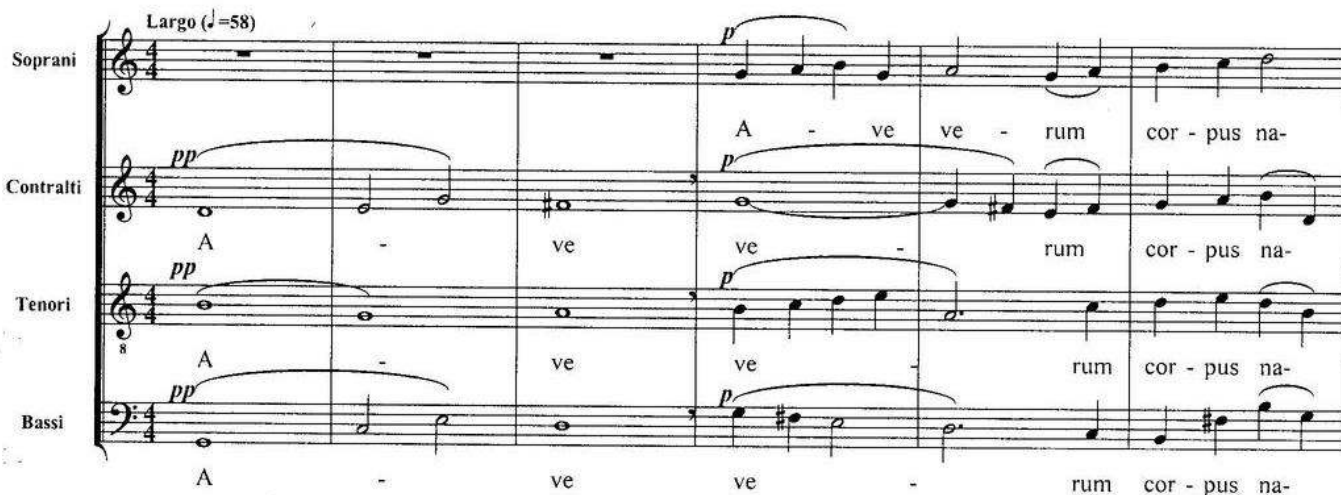
pp A - ve ve - rum cor - pus na -

p A - ve ve - rum cor - pus na -

pp A - ve ve - rum cor - pus na -

p A - ve ve - rum cor - pus na -

A - ve ve - rum cor - pus na -



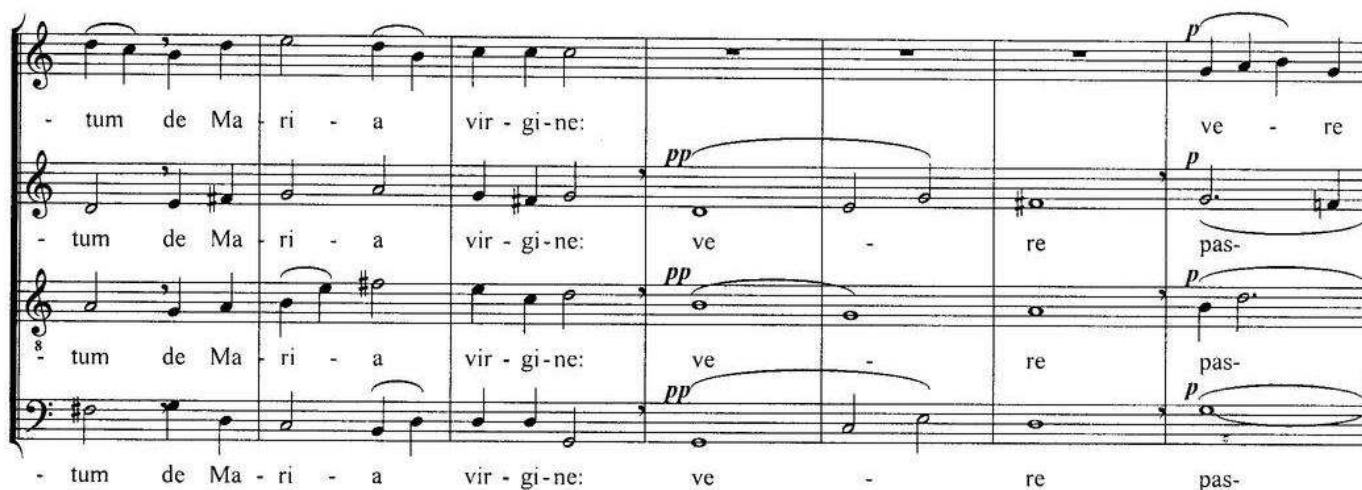
- tum de Ma - ri - a vir - gi - ne: ve - re

- tum de Ma - ri - a vir - gi - ne: *pp* ve - re *p* pas -

- tum de Ma - ri - a vir - gi - ne: *pp* ve - re *p* pas -

- tum de Ma - ri - a vir - gi - ne: *pp* ve - re *p* pas -

- tum de Ma - ri - a vir - gi - ne: ve - re pas -



pas - sum, im - mo - la - tum, in cru - ce pro ho - mi - ne: cu - ius la - tus per - fo -

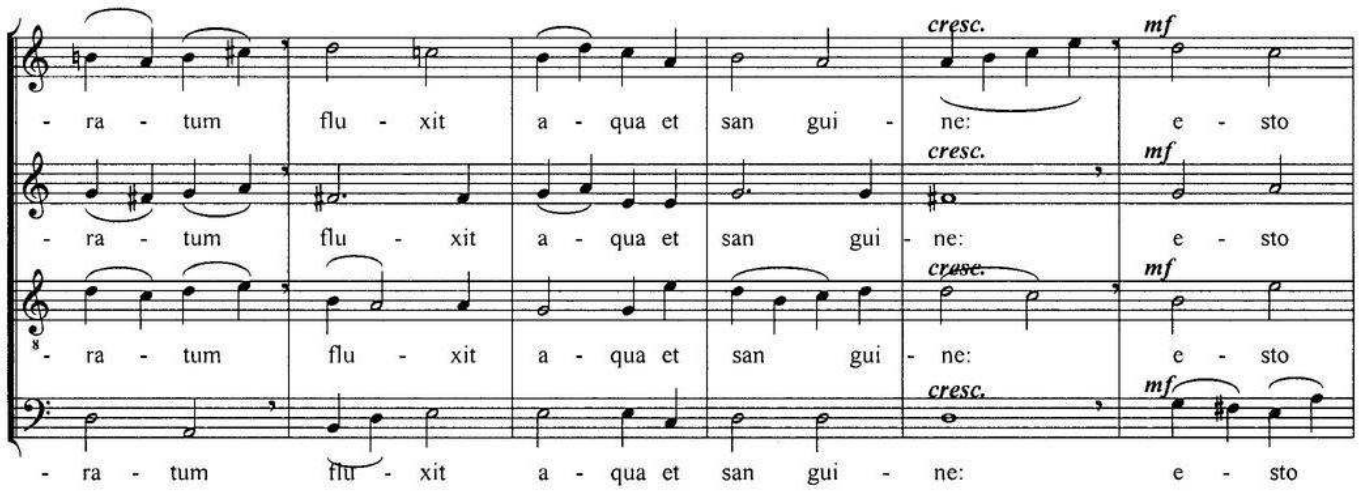
- sum, im - mo - la - tum, in cru - ce pro ho - mi - ne: cu - ius la - tus per - fo -

- sum, im - mo - la - tum, in cru - ce pro ho - mi - ne: cu - ius la - tus per - fo -

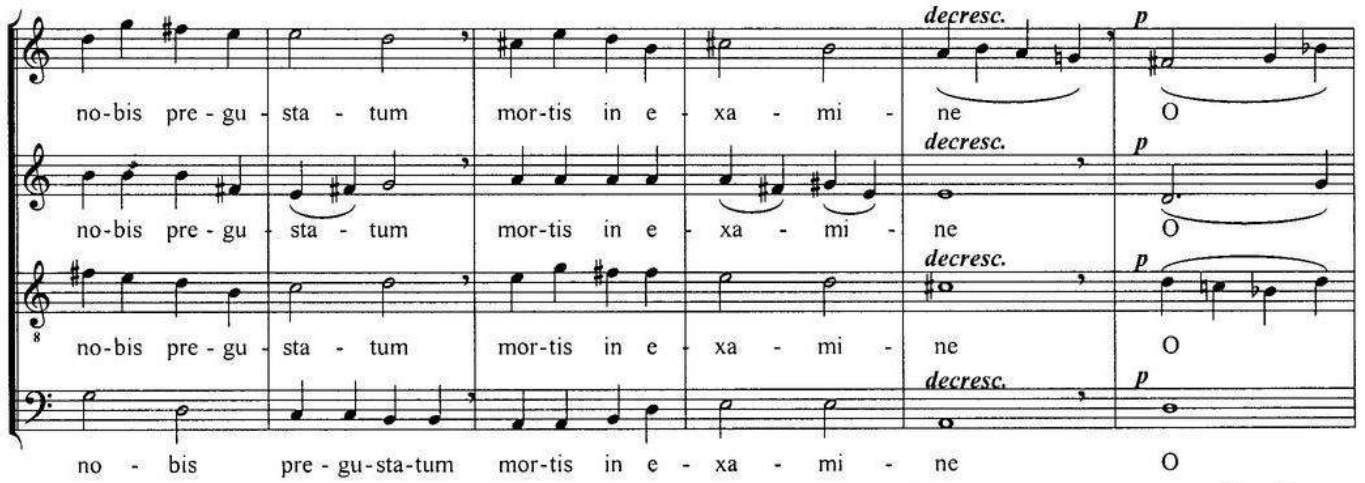
- sum, im - mo - la - tum, in cru - ce pro ho - mi - ne: cu - ius la - tus per - fo -

- sum, im - mo - la - tum, in cru - ce pro ho - mi - ne: cu - ius la - tus per - fo -

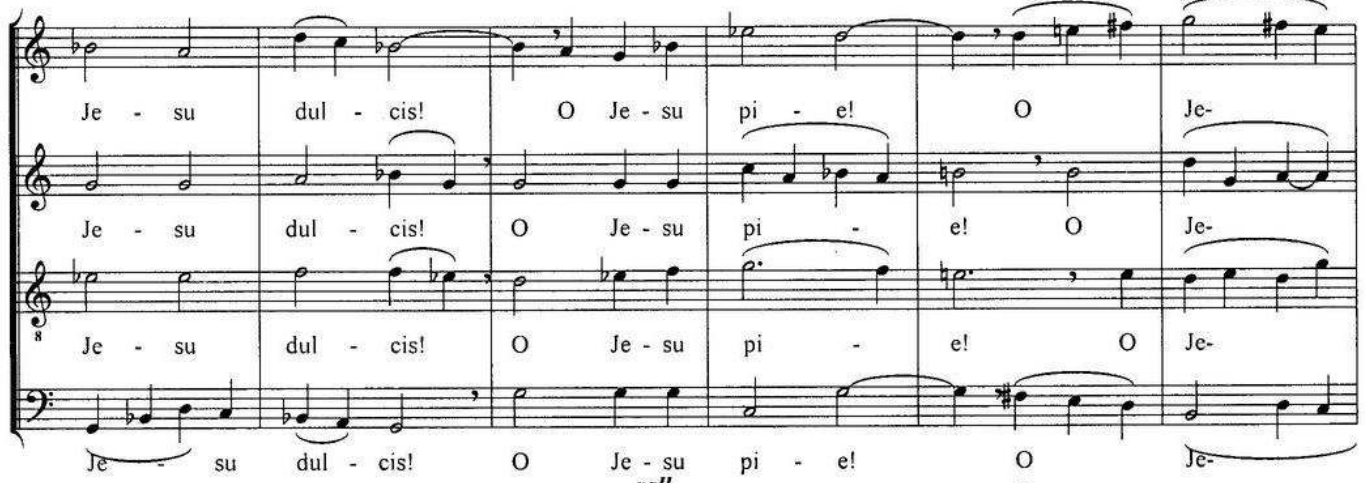




- ra - tum flu - xit a - qua et san gui - ne: e - sto
 - ra - tum flu - xit a - qua et san gui - ne: e - sto
 - ra - tum flu - xit a - qua et san gui - ne: e - sto
 - ra - tum flu - xit a - qua et san gui - ne: e - sto



no-bis pre-gu-sta-tum mor-tis in e-xa-mi-ne O
 no-bis pre-gu-sta-tum mor-tis in e-xa-mi-ne O
 no-bis pre-gu-sta-tum mor-tis in e-xa-mi-ne O
 no - bis pre - gu - sta - tum mor - tis in e - xa - mi - ne O



Je - su dul - cis! O Je - su pi - e! O Je -
 Je - su dul - cis! O Je - su pi - e! O Je -
 Je - su dul - cis! O Je - su pi - e! O Je -
 Je - su dul - cis! O Je - su pi - e! O Je -



- su fi - li Ma - ri - ae, fi - li Ma - ri - ae.
 - su fi - li Ma - ri - ae, fi - li Ma - ri - ae.
 - su fi - li Ma - ri - ae, fi - li Ma - ri - ae.
 su fi - li Ma - ri - ae, fi - li Ma - ri - ae.

Adoro te devote

Largo

P. Gaspare Stipa

Soprán *p* A - do - ro te de - vo - te, la - tens De - i - tas,

Alt *p* A - do - ro te de - vo - te, la - tens De - i - tas,

Tenor *p* A - do - ro te de - vo - te, la - tens De - i - tas,

Bas *p* A - do - ro te de - vo - te, la - tens De - i - tas,

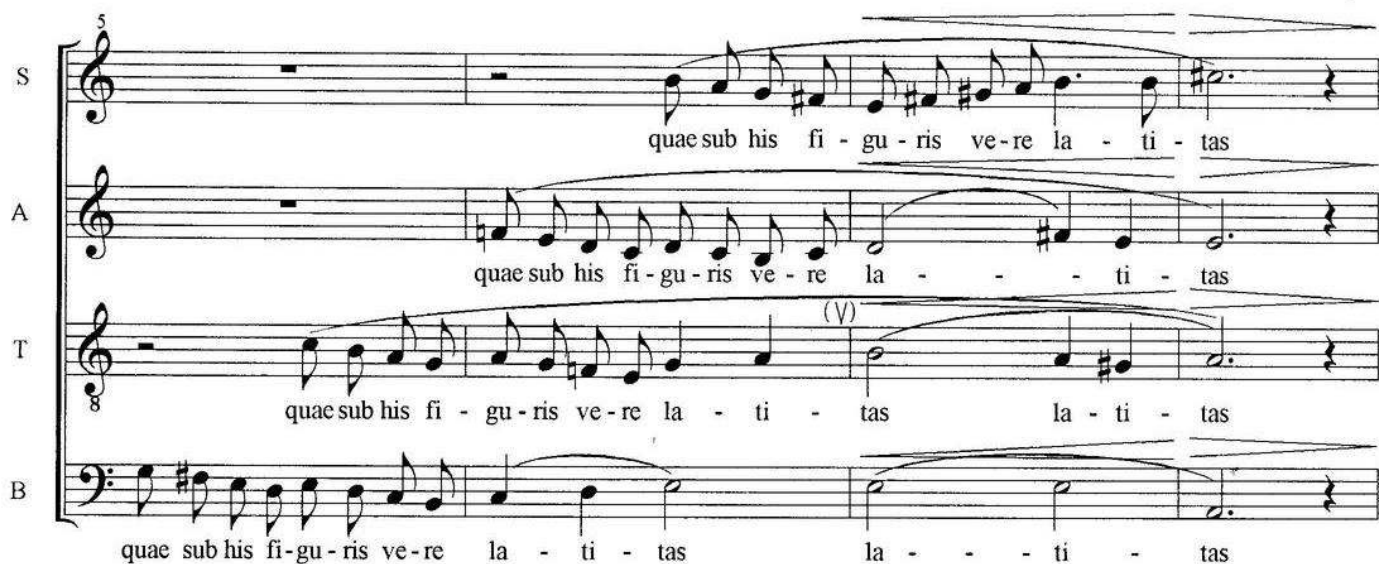


S
5
quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas

A
quae sub his fi - gu - ris ve - re la - - - ti - tas

T
8
quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas (V) la - ti - tas

B
quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas la - - - ti - tas

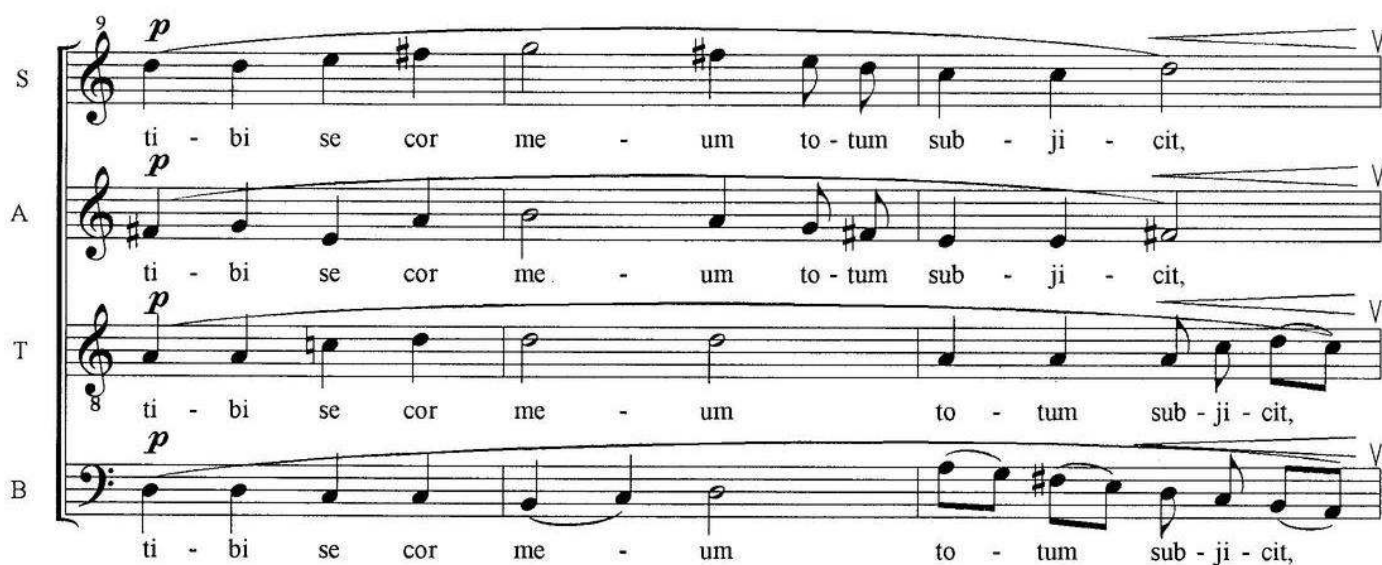


S *p* ti - bi se cor me - um to - tum sub - ji - cit, V

A *p* ti - bi se cor me - um to - tum sub - ji - cit, V

T *p* ti - bi se cor me - um to - tum sub - ji - cit, V

B *p* ti - bi se cor me - um to - tum sub - ji - cit, V



12 *mf*

S qui - a, te con - tem - - - plans, to - tum de - fi - cit.

A *mf* qui - a, te con - tem - - plans, to - tum de - fi - cit.

T *mf* qui - a, te con - tem - plans, to - tum de - fi - cit.

B *mf* qui - a, te con - tem - plans, to - tum de - fi - cit.

16

S Je - su, quem ve -

A *p* Je - su, quem ve - la - tum nunc a - spi - ci - o,

T *p* Je - su, quem ve - la - tum nunc a -

B *p* Je - su, quem ve - la - tum nunc a -

20

S la - tum nunc a - spi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o;

A o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o;

T *V* spi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o;

B o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o;

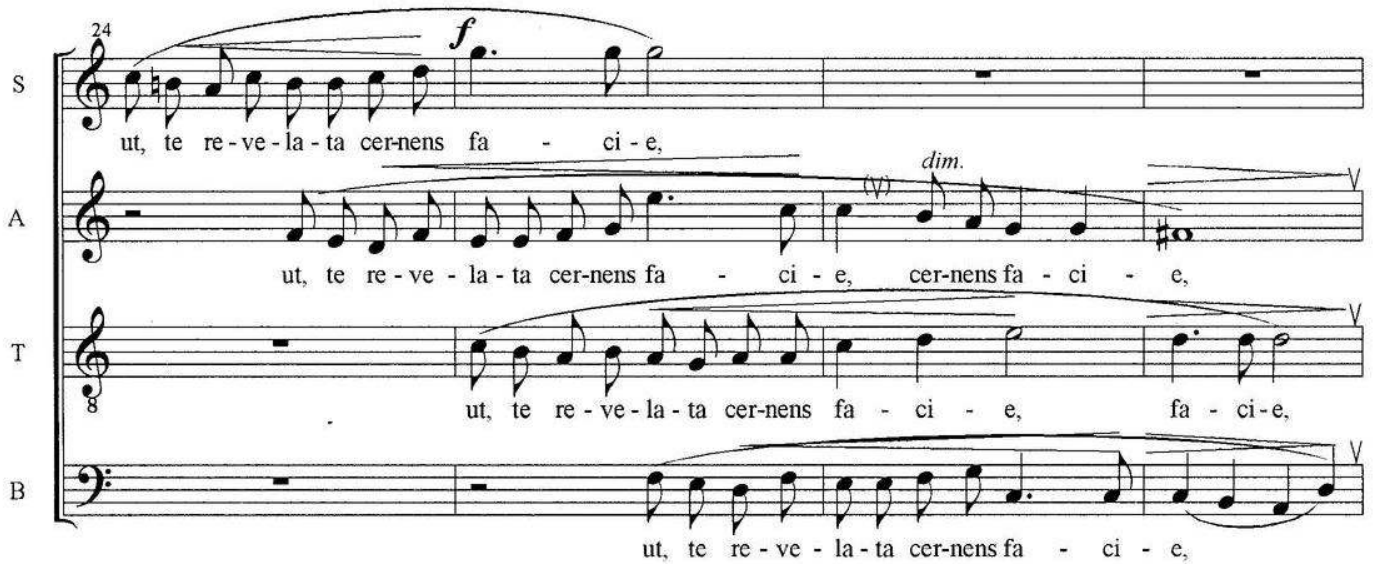
24

S *f.*
ut, te re-ve-la-ta cer-nens fa - ci - e,

A *dim.*
ut, te re-ve - la - ta cer-nens fa - ci - e, cer-nens fa - ci - e,

T 8
ut, te re-ve-la-ta cer-nens fa - ci - e, fa - ci - e,

B
ut, te re - ve - la - ta cer-nens fa - ci - e,



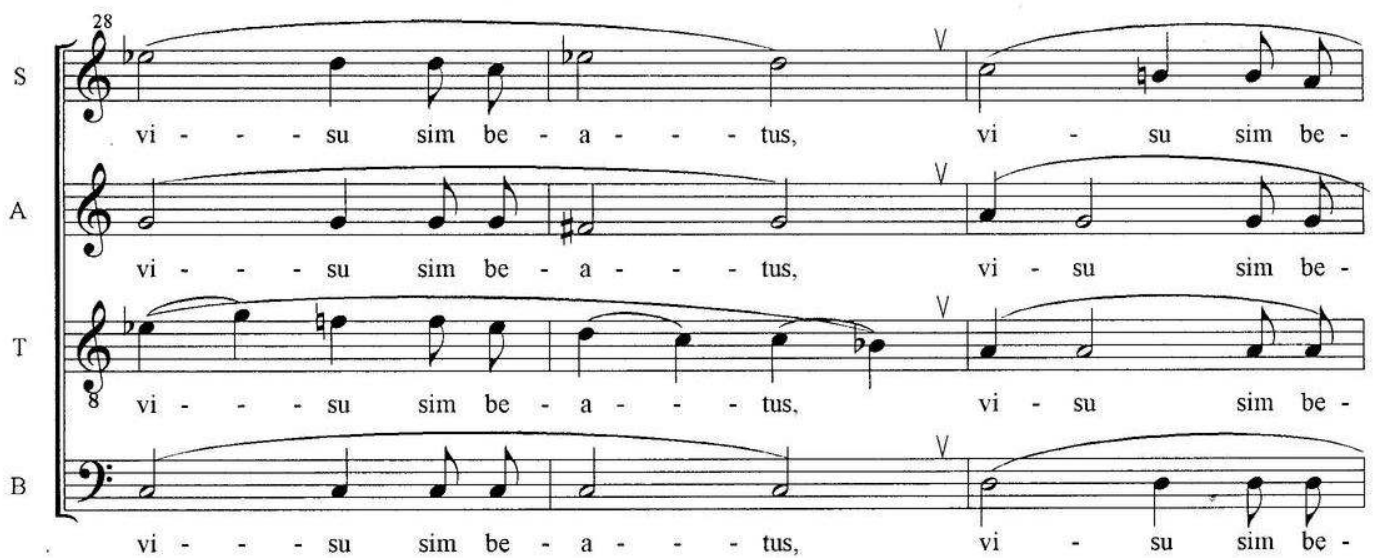
28

S
vi - - - su sim be - a - - - tus, vi - su sim be -

A
vi - - - su sim be - a - - - tus, vi - su sim be -

T 8
vi - - - su sim be - a - - - tus, vi - su sim be -

B
vi - - - su sim be - a - - - tus, vi - su sim be -



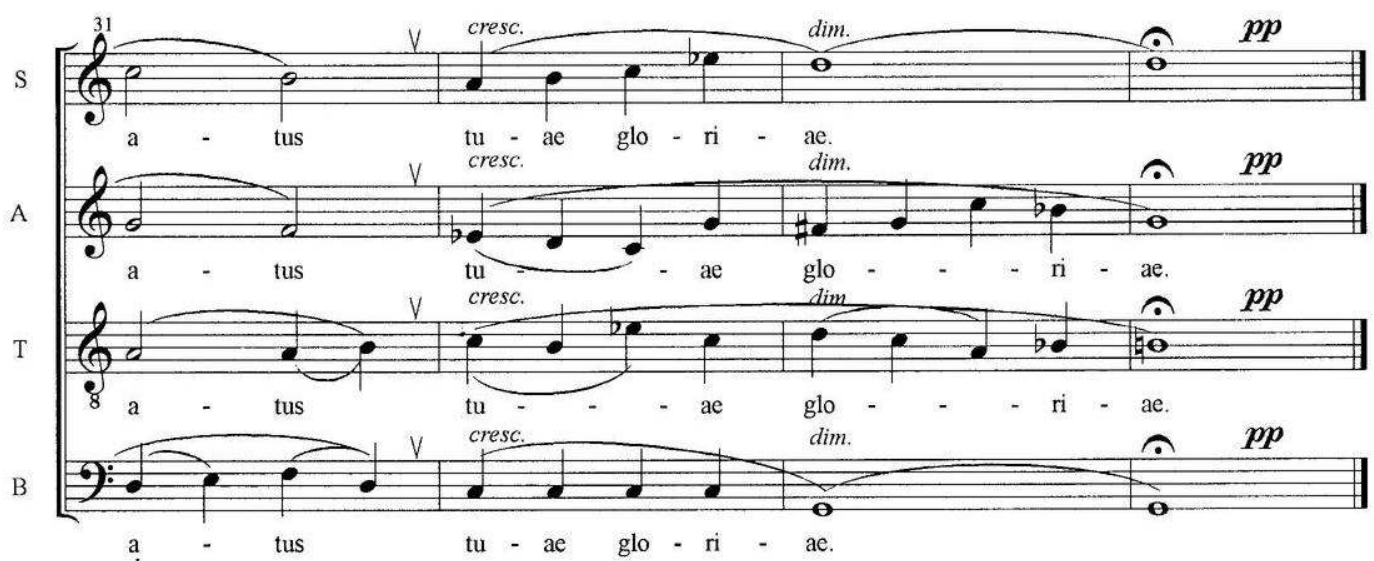
31

S *cresc.* *dim.* *pp*
a - tus tu - ae glo - ri - ae.

A *cresc.* *dim.* *pp*
a - tus tu - ae glo - - - ri - ae.

T 8 *cresc.* *dim.* *pp*
a - tus tu - - - ae glo - - - ri - ae.

B *cresc.* *dim.* *pp*
a - tus tu - ae glo - ri - ae.





Ego sum panis vivus

P. Gaspare Stipa

Adagio

p

Soprán
E - go sum pa - nis vi - vus, qui de cae - lo de - scen - di: si

Alt
E - go sum pa - nis vi - vus, qui de cae - lo de - scen - di: si

Tenor
E - go sum pa - nis vi - vus, qui de cae - lo de - scen - di: si

Bas
E - go sum pa - nis vi - vus, qui de cae - lo de - scen - di: si

poco piu mosso

S
quis man - du - ca - ve - rit ex hoc pa - ne, vi - vet

A
quis man - du - ca - ve - rit ex hoc pa - ne, vi - vet in ae -

T
8 quis man - du - ca - ve - rit ex hoc pa - ne, *mf* vi - vet in ae - ter -

B
quis man - du - ca - ve - rit ex hoc pa - ne, *mf* vi - vet in ae - ter - - - -

S
in ae - ter - num, vi - vet in ae - ter - num, vi - vet

A
ter - - - num, vi - vet in ae - ter - num, vi - vet

T
8 num, vi - - - vet in ae - ter - - - num, vi - vet

B
num, vi - - - - vet in ae - ter - num, vi - vet

25 *f*

S in ae - ter - num, vi - vet in ae - ter -

A in ae - ter - num, vi - vet in ae - ter -

T in ae - ter - num, vi - vet in ae - ter -

B in ae - ter - - - num, vi - - - vet in ae - ter - - - num,

33 *mf* *Andante*

S num. in ae - ter - - - num. Al - le -

A num. in ae - ter - - - num.

T num. in ae - ter - - - num. *mf* Al - le - lu - ia,

B vi - vet in ae - ter - - - num. *mf* Al - le - lu - ia, al - le -

41 *mf* *ff* *ral. molto*

S lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

A *mf* Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia.



Hudobná estetika v stredoveku

MIRIAM MATEJOVÁ

Stredovek je považovaný za obdobie zložitého prechodu od otrokárskeho spoločenského zriadenia ku feudálnemu. Na jeho vznik a vývoj vplývalo viacero činiteľov. V prvom rade doznievali tradície antiky, ktorá dosiahla vrchol a vyčerpalá svoje možnosti. Jej veľký vplyv je zreteľný na umeleckom poli, hlavne v architektúre. „Starokresťanské umenie nadväzuje na antické formy, ale vnútorne dochádza ku premene - uzavretú antickú formu otvára do nadprirodzenej nekonečnosti, dáva jej nový zmysel, cieľ...“¹ Okrem umenia prevzal stredovek aj prvky antického myslenia, hlavne myšlienky Sokrata, Platóna, Aristotela, Plotina, Senecu. Druhým významným činiteľom bolo sťahovanie národov po rozpade rímskeho impéria, ktoré od roku 375 uviedlo do pohybu celú Európu. Z rímskej ríše ostala len jej východná časť so sídlom v Carihrade. Jej názov bol Východorímska alebo Byzantská, trvala až do pádu Carihradu v roku 1543. Tretím, najdôležitejším činiteľom, ktorý sa podieľal na utváraní stredoveku, bola cirkev s takými dejinotvornými osobnosťami ako Lev Veľký, Gregor Veľký, sv. Augustín, sv. Ambróz a zrod nového postoja ku svetu - kresťanstva, ktoré prinieslo prelom vo vzájomných vzťahoch ľudí k sebe a životu. Kresťan odvracal pozornosť od pozemského života a obrátil sa k nadpozemskému. Veril vo večný život, v lásku medzi ľuďmi, ale hlavne v lásku k Bohu. Kresťanstvo v Rímskej ríši patrilo spočiatku k náboženstvám zakázaným. Bohoslužby boli vykonávané tajne, veriaci museli za svoje presvedčenie trpieť, alebo sa viery zriecť. V roku 303 za cisára Diokleciána bolo zaznamenané posledné prenasledovanie kresťanov a v roku 313 Milánsky edikt vydaný cisárom Konštantínom I. Veľkým, zabezpečil náboženskú toleranciu a nerušený rozvoj kresťanstva.

Stredovek tvoria dve rozsiahle etapy. Prvou je patristika (z latinského slova pater - otec), siahajúca približne do roku 800. Ide o súhrnný názov pre rano-kresťanské myslenie, pre dielo „otcov cirkvi“, ktorí položili základy teológie. Druhá etapa sa nazýva scholastika (podľa slova scholastici, používaného na ozna-

čenie učiteľa v škole, misionára či cirkevného učiteľa). Vznikla približne v 9. storočí (Alkuin), vrcholí Tomášom Akvinským, ktorý spojil Aristotelovu metafyziku s obsahom kresťanskej viery.²

Scholastika bola základom vyučovania v európskych školách ešte v 18.-20. storočí (tomizmus, neotomizmus).

Ladislav Hanus vo svojej práci *Kostol ako symbol* charakterizoval románsky a gotický sloh nasledovne: „Románsky sloh vyrástol z rímskeho. Uchoval si disciplinovanosť, ktorú Rimania bezpochyby prijali od Grékov, a tí zase od Egyptanov. Táto disciplinovanosť, tvoriaca chrbticu každého umenia schopného života, je znalosť priestorových útvarov. Načerpaná bola z pô-

vodného prameňa z prírody, z jej zákonov. Tak, ako sa rastlina, dlho pritisnutá k zemi, ťažko dvíha na svojom stonku, tak sloh románsky - nevysoká rastlina - sa po štyristoročnej prípravnej dobe zdvihol na svojich stĺpoch - a prišla gotika. K pôvodnej obdivuhodnej meravosti prišlo svetlo.“³ „Gotická duchovnosť, genéza gotického umenia, je proces víťazného premoženia hmoty duchom, je procesom zduchovnenia hmoty.“⁴

Estetika ako samostatná disciplína ešte neexistovala, možno preto, lebo nad všetkým, teda aj nad umením vládlo v stredoveku mravné posudzovanie. Presviedčajú nás o tom mnohé výroky cirkevných autorít, zamerané proti profánnemu umeniu. Stredoveké estetické myslenie bolo jednotné. Jeho základné črty sa ustálili pomerne zavčasu a podstatnejšie sa nemenili.

K hlavným tézam, týkajúcim sa krásy patrili:

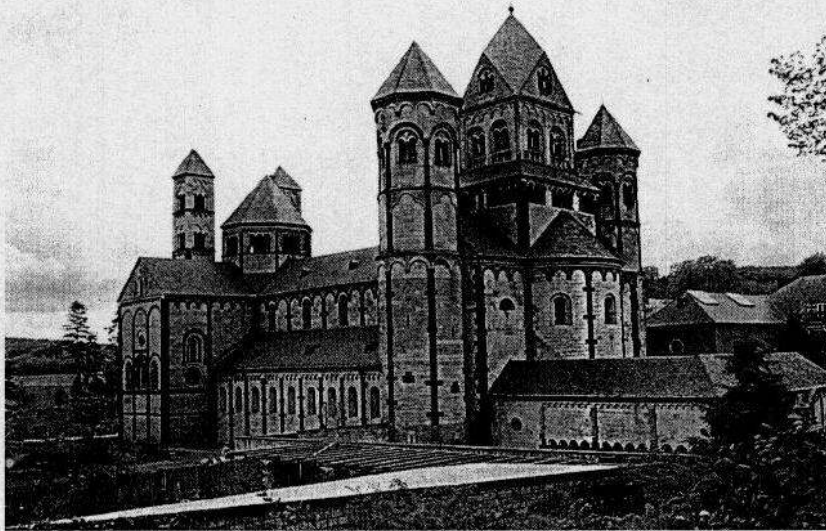
- krásne je všetko, čo sa páči, vzbudzuje obdiv, nadšenie. Tomáš Akvinský tento široký pojem krásy zúžil a za krásne považoval iba tie veci, ktoré sa páčia, keď sa na ne dívame

- krásna má mnoho podôb. Existuje krásna telesná, stojaca najnižšie, krásna duchovná a krásna Boha, považovaná za najdokonalejšiu

- krásna úzko súvisela s dobrom. K pojmovému oddeleniu došlo u Tomáša Akvinského, ktorý krásu definoval ako to, čo obdivujeme a dobro ako to, o čo usilujeme



Sv. Tomáš Akvinský



- krása sa nachádzala v prírode aj v umení. Krása v prírode bola chápaná ako umenie Boha

- podstatou krásy bola harmónia a jas
- krása bola považovaná za objektívnu vlastnosť vecí.

Tomáš Akvinský, ako jeden z prvých, venoval pozornosť aj subjektívnej stránke estetických zážitkov – krása božská je hodnotená vysoko. Krása zmyslová, ak prevládala nad morálnymi cieľmi, bola považovaná za zlo.

Stredoveká estetika nenachádzala v umení vzory krásy, z ktorých by bolo možné odvodiť všeobecne platné pravidlá a definície. Myšlienky, týkajúce sa umenia neboli teda všeobecne platné a ustálené, vychádzali z pozorovania umenia a estetických zážitkov:

- umenie bolo považované za schopnosť tvoriť podľa určitých pravidiel
- do umenia patrili remeslá aj „krásne“ umenia, vedy (logika)
- cieľom umenia bolo prostredníctvom symbolov sprostredkovať pravdu, slúžiť Bohu, morálne pôsobiť na ľudí

- stredoveké hodnotenie umenia sa pohybovalo medzi dvoma pólmi. Na jednej strane bolo odsudzované z morálneho hľadiska (Tertulianus, v diele „De spectaculis“ tvrdil, že kresťan nemá navštevovať pohanské divadelné hry), na druhej strane sa objavila láska k umeniu (františkánske hnutie).

Hudba zohrávala už v začiatkoch kresťanstva dôležitú úlohu a stala sa neoddeliteľnou súčasťou liturgie. Vychádzala z hudby židovskej, sýrskej, starogréckej, z hudobných prejavov národov Rímskej ríše, ktoré prijali kresťanstvo. V ranom období sa pri bohoslužbách uplatňovali modlitby, čítania z Biblie (lekcie) a žalmy, spievané sólovo, zborovo alebo striedavo. Rovnako ako cirkev, aj liturgia bola rozdelená na východnú a západnú (rímska, milánska, galitánska, mozarabská ...). Koncom 11. storočia dosiahla dominantné postavenie rímska liturgia. Prelom vo vývoji kresťanského bohoslužobného spevu nastal za pápeža Gregora I. Veľkého (540-604), ktorý dal podnet k zozbieraniam a utriedeniu všetkých liturgických spevov. Vznikol Gregorov antifonár, predpisujúci spevy pre náboženské obrady, platný

v celej Európe. Schola cantorum, založená v Ríme, bdela nad správnym prednesom, čistotou gregoriánskeho spevu, venovala sa príprave pápežských bohoslužieb a výchove spevákov. Pojmom gregoriánsky chorál označujeme jednohlasný liturgický spev katolíckej cirkvi. Podľa utvárania melodiky ho delíme na accentus a concentus. Pre oba spôsoby platí, že hudbu predchádza slovo – text určuje rytmus spevu, melódia sa riadi princípom syntaktickým a zmyslom slova. Gregoriánsky chorál bol spočiatku tradovaný ústnym podaním. Prvými notovými zápismi kresťanskej cirkevnej hudby sú neumy, používané asi od 8. storočia. Okolo roku 1250 sa z nich vyvinula rímska chorálna notácia. Fixácia presnej výšky bola možná až vďaka Quidovi z Arezza, ktorý v prvej

polovici 11. storočia zaviedol linajkový systém.

Okrem gregoriánskeho chorálu sa v stredoveku stretáme aj so svetskou hudbou. Išlo v prvom rade o ľudovú pieseň, ktorá odrážala duchovný svet ľudu. Svetská umelá pieseň úzko súvisí s rozvojom rytierskej kultúry (trubadúri, truveri, minnesängri ...), ktorá dosiahla svoj vrchol v období križiackych výprav. Jej vznik sa viaže na Francúzsko, odkiaľ sa rozšírila do Nemecka a Anglicka. Tematika piesní bola rôzna: lyrika, epika, láska k žene, obdiv k prírode, križiacke výpravy, náboženstvo, politika.... Z hudobných foriem sú časté: ballade, virelai, rondeau, pastorála, lejch

V období scholastiky vznikli mnohé traktáty o hudbe.⁵ Líšili sa iba v maličkostiach, nakoľko stredoveký názor na hudbu bol hlboko zakorenený a všeobecne uznávaný. K hlavným tézám stredovekej hudobnej estetiky patrili nasledovné myšlienky:

- podstatou hudby bola proporcia a číslo
- hudba bola tesne spätá s matematikou
- hudba súvisela viac s vedou ako s umením
- hudobná oblasť zahŕňala hudbu vo vesmíre, hudbu v človeku a hudbu v ľudských dielach
- stredovekí učenci delili hudbu aj iným spôsobom: artificialis – patriacu do umenia a naturalis – patriacu do prírody.

Stredovek uznával aj hudbu nebeskú: „Nebeská hudba, to je princíp všetkej hudby sveta, začiatok a prameň každej hudby ľudskej aj inštrumentálnej“.⁶ „Nebeský pohyb nie je ničím iným, než druhom večného koncertu, skôr racionálneho než sluchového alebo vokálneho. Pohyb prebieha prostredníctvom napätí disonancií, ktoré sú ako synkopácie alebo prietahy s príslušným rozvedením akordu (ľudia tým napodobujú zodpovedajúce prírodné disonancie), ktoré dosahujú pevné a vopred dané závery, a každý záver sa skladá zo šiestich dób tak, ako sa akord skladá zo šiestich hlasov. Takto rozlišujú a vyjadrujú nemerateľnosť času. Nejestvuje teda dokonalejší a veľkolepejší zázrak ako sú pravidlá harmonického spevu niekoľkých partov, čo však bolo prv neznáme, ale neskôr človekom objavené, človekom, napodobňovateľom svojho Tvorcu, aby prostredníctvom



rozumnej symfónie v krátkej chvíli jednej hodiny mohol vyčarovať víziu absolútnej časovej večnosti sveta, a tak v okamihu najsladšieho potešenia z Hudby, ozveny to Boha, mohol temer dosiahnuť radosti, ktorú mal Boh – Tvorca zo svojho diela.“⁷

Stredovek nazýval hudbu teoretickú a praktickú pojmom „ars“ – umenie. Novovek za umenie označil iba hudbu praktickú, teoretickú nazval hudobnou teóriou.

Hudba bola považovaná za umenie, ktoré dokáže silno pôsobiť na človeka, prináša odpočinok, zábavu, pôsobí emocionálne, ale aj morálne a výchovne. V ďalšom vývoji hudobnoteoretického bádania bola venovaná väčšia pozornosť skutočnej hudbe zvukov. Teoretici sa prestali zaujímať o hudbu sveta, harmóniu vesmíru či duše a venovali sa skúmaniu spevu a nástrojovej hudby. V hudobnej praxi dochádza k veľkému prevratu. Presadzuje sa polyfónia, ktorá rozšírila hudobné možnosti. Už v rannom stredoveku boli vytvorené najjednoduchšie formy viachlasu (organum, opísané v traktáte *Musica Enchiriadis* v 9. storočí.), no viachlasná hudba 12.-13. storočia nebola len doplnkom jednohlasu, ale samostatným umeleckým útvarom. Centrom polyfónie v Ars Antiqua sa stal Paríž, kde v katedrále Notre - Dame pôsobili dvaja z prvých skladateľských osobností Leoninus a Perotinus.

Ďalšou etapou viachlasu bolo umenie Ars Nova. Tento názov pochádza z rovnomenného traktátu Philippa de Vitry. Predstaviteľmi francúzskej Ars Novy sú Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Johannes de Muris. V Taliansku sa preslávili Jacopo da Bologna, Niccolo da Perugia, Francesco Landino ... Nové umenie bolo prijaté cirkevnými autoritami s nevôľou. Pápež Ján XXII. vo svojom avignonskom dekrétu z roku 1324, vyjadril svoje obavy: „Niektorí žiaci novej školy...

usilujú sa novými notami vyjadrovať melódie, ktoré sú iba ich vlastné na úkor starých spevov... prostredníctvom diskantu vnášajú zženštenosť... napokon pohŕdajú základnými princípmi antifonára a graduálu... Zvuky plynú nepretržite, opájajú sluch, ale neliečia dušu... a spôsobujú, že zbožnosť upadá do zabudnutia“.⁸ Tieto výhrady proti novej hudbe pramenili z obavy, že chrámový spev môže stratiť svoju krásu a čistotu, ak bude modifikovaný. Podobne odmietavo vystupovali teoretici cirkevnej hudby v 12.-13. storočí proti trubadúrskej a truvérskej hudbe. Tá priniesla svet-skú tematiku, melodickosť, tanečný rytmus, stupnice, ktoré nepatrili medzi osem základných modov cirkevnej hudby. Tieto nové princípy prenikali aj do oblasti liturgickej hudby, čo vyvolalo nevôľu v radoch teoretikov gregoriánskeho chorálu.

Patristika

V patristike nájdeme množstvo príkladov odsúdenia umenia cirkevnými otcami. Morálny odpor voči umeniu sa zakladal hlavne na dvoch tézach: mimetické umenie, hlavne divadlo pochádza od diabla; umenie dokáže pôsobiť, aby vašeň prevládla nad rozumom a cnosťou.

„Umenie je ako siréna, ktorá zvedie človeka z úzkej cesty cnosti.“⁹ Cirkevní otcovia neodsúdili všetky umenia, ale postavili oproti sebe dva druhy. Umenie svetské (symbolom je čierny havran) pokladali za nemorálne, pretože stálo medzi veriacim a jeho spasením. Umenie cirkevné, bohumilé (symbolom je biela holubica) však bolo nástrojom, pomocou ktorého mohla cirkev vhodne pôsobiť na masy ľudí. Nepriaznivo hodnotené bolo hlavne divadlo. K najzarytejším odporcom divadla patrili cirkevní otec Tertulianus (160-220), známy svojím heslom „Credo quia absurdum est“ (verím, pretože je to nezmyselné) a Ján Zlatoústý – Chryzostomus (354-407). Aj u sv. Augustína (354-430) nachádzame názory odmietajúce divadlo: „Je totiž neodpušiteľné, že divák prežíva katarzný umelecký zážitok pri sledovaní cudzích osudov a cudzích útrap“.¹⁰ Ostatné umenia, zvlášť hudba, architektúra a poézia, boli hodnotené priaznivejšie. Umenie v službách viery a cirkvi sa podriaďovalo mnohým predpisom a kánonom ako tvoriť. Stredovekí umelci nemali možnosť vlastného subjektívneho vyjadrenia. Ich funkcia bola viac – menej služobná a väčšina z nich zostala anonymná. Ďaleko lepšie postavenie mal teoretik umenia. Stredovek pokladal za ozajstného hudobníka Boethia, a to nie preto, že hral, komponoval, ale preto, lebo napísal traktát o hudbe *De institutione musica*.

Mimoriadne priaznivo sa cirkevní otcovia vyjadrovali o tzv. „domácom muzicírovaní“. Tertullianus odporúčal, aby kresťan využil každú príležitosť na spievanie žalmov. Ján Zlatoústý veriacim radil: „Aj počas práce je vhodné pospevovať si žalmy“¹¹ a zdôrazňoval vplyv hudby na dušu človeka. Hudba dokáže človeka pozdvihnúť, zbaviť pút, všetkého pozemského a pripravuje dušu na prijatie vyšších myšlienok. Len konzervatívnejší z cirkevných otcov mali námietky aj proti spevu.





Tvrдили, že Pána treba chváliť potichu, v sústredení a nie spevmi.

V diele sv. Augustina (354-430), najvýznamnejšej osobnosti raného stredoveku, boli sformulované základné tézy kresťanskej estetiky. Estetickými problémami sa zaoberal v spisoch O krásnom a vhodnom, O hudbe, Vyznania a okrajovo v ďalších prácach. Sv. Augustin prevzal mnohé tézy zo starovekej estetiky.

Krásu považoval za objektívnu vlastnosť vecí. Jej podstata spočívala v harmónii, čísle, správnej proporcii a miere. V súlade so starovekou estetikou chápal krásu široko. Zahŕňal do nej telesnú aj duchovnú zložku, najvyššou krásou bol Boh. O opaku krásy – škaredosti píše ako o relatívnej nedokonalosti. Ide o predmety, ktoré nie sú absolútne nepekne, ale v porovnaní s inými im chýba forma.

Za najvyššie umenie pokladal sv. Augustín umenie kontemplácie, v ktorom sa duša človeka dotýka Boha. Ostatné umenia si môžu od najvyššieho umenia vypožičať kúsok z jeho pôsobivosti a spojiť sa tak v jeden celok s kresťanskými cnosťami. Umeľca pokladal za podobného Bohu tým, čo vidí a tvorí. Umelec tvorí podľa formy, ktorú nosí v duši a táto forma je boží dar.¹² Sv. Augustín si vysoko cenil hudbu, ako umenie čísel a presných proporcií.

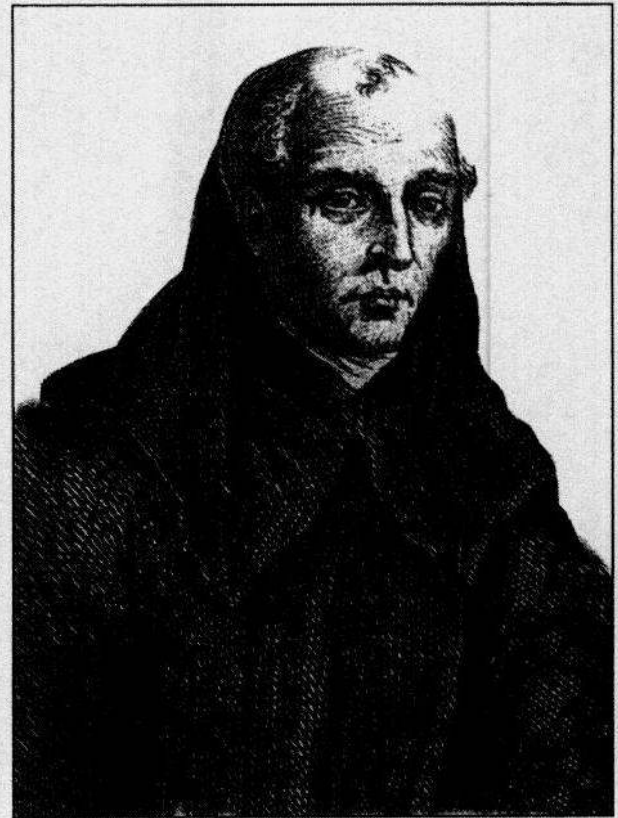
Vo svojich spisoch opísal mimoriadny zážitok, ktorý dosiahol pri počúvaní žalmov. Za prvoradé pri speve žalmov a cirkevných piesní považoval slová a zmysel posvätného textu. Hudba a spev boli slovu podriadené. Ich hlavná úloha spočívala v odkrývaní významu textu, postihnuteľného len alegoricky, prostredníctvom viery. Cirkevní otcovia zastávali názor, že sväté piesne pomáhajú pochopiť dogmatické tajomstvá viery, a posilňujú kresťanské cnosti. Sv. Augustín si však uvedomoval, aký zmyslový pôžitok a uspokojenie prináša počúvanie hudby a hlavne v staršom veku pokladal zmyslový účinok hudby za nízky a hriechy.

Pre hudobnú estetiku je prínosom 6-zväzkové dielo O hudbe. V prvých piatich knihách nadviazal Sv. Augustín na antiku, o čom svedčí aj forma dialógu. Rozoberal v nich problémy dobovej hudby a priniesol definíciu hudby, platnú počas celého stredoveku. Hudbu charakterizoval ako vedu o správnej modulácii. Modus chápal ako výraz duše, citov, ktorému zodpovedali určité mody hlasu a spevov. Šiesta kniha je písaná už vo forme monológu. Pojmom modus v nej označil melódiu, pochádzajúce od Boha. Tie vzbudzujú bohabojné afekty a prostredníctvom numerického poriadku vedú človeka k láske k Bohu.

Teória hudby v období patristiky zdedila mnohé názory staroveku, hlavne pythagorovské. Hudba bola považovaná za vedu, matematickú disciplínu. Hudobná teória stála nad praxou a stredoveká úcta k hudbe bola vlastne úctou k jej teórii.

Jedným z mnohých učencov, hlásajúcich tento názor bol Boethius (480-524). Spisy Boethia spájajú starovekú a stredovekú koncepciu hudby. Mnohé jeho názory prevzali ďalší stredovekí učitelia. Základným spisom Boe-

thia je traktát De institutione musica. Boethius sa zaslúžil o rozvoj koncepcie siedmych slobodných umení. Delí ich na dve kategórie. Do prvej (trivium) patrili gramatika, dialektika, rétorika. Oproti stála druhá skupina (kvadrivium), kam zaradil aritmetiku, geometriu, astronómiu a hudbu. Boethius považoval za skutočnú hudbu to, čo dnes nazývame teóriou. Pojem hudby tým rozšíril o poéziu. Hudbu definoval ako umenie zvukov a harmóniu. Harmóniu Boethius nachádzal aj v duši človeka a vo vesmíre. Na základe toho rozdelil hudbu na tri sféry. Prvá bola hudba sveta (musica mundana), harmónia vesmíru, ktorá vzniká pri pohybe nebeských telies. Druhá – hudba ľudská (musica humana), spočívala vo vnútornej harmónii, v duši človeka. Tieto „hudby“ nepočujeme pre slabosť našich zmyslov, ale Boethius ich považoval za dokonalejšie než tretiu oblasť. Tou je hudba inštrumentálnych nástrojov (musica instrumentalis).



Quido z Arreza

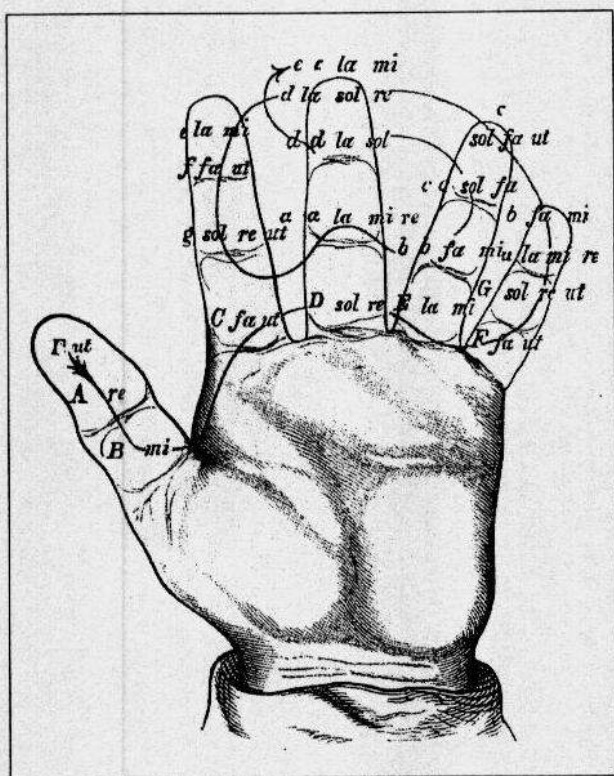
Názorovo blízky Boethiovi bol Cassiodorus (480-575). Hudbu definoval ako vedu o číslach. Podobne ako Boethius zaradil do oblasti hudby poéziu a hudobníkov porovnával s gramatikmi: „Tak ako hudobník vytvára pomocou rovnako znejúcich chórov lahodnejšiu melódiu, aj gramatik tým, že vhodne rozloží prízvuky, vie dať veršom spevnosť“.¹³ Cassiodorus písal aj o pôsobení hudby. Hudba je výchovná: „Vďaka hudbe presne myslíme, krásne hovoríme, primerane sa pohybujeme“.¹⁴ Je aj liečivá, katarzná a hedonická: „Žalmy sa často hrávajú na hudobných nástrojoch, ktoré nielen že tešia sluch, ale aj povzbudzujú srdcia poslucháčov“.¹⁵



Scholastika

Nositeľom duchovnosti v stredoveku boli rôzne cirkevné inštitúcie – kláštory, kapituly, biskupstvá, rehole. Dôvod bol jednoduchý. Po stáročia mali jedine duchovní potrebné vzdelanie, čas a podmienky pre pestovanie vied a umení. Cirkev stála pri zrode európskej kultúry. Všetky kultúrne ustanovizne boli cirkevného pôvodu a kňazský stav bol jediný, ktorý dokázal zabezpečiť vzdelanie od elementárnych škôl po univerzity.

V 13.-14. storočí došlo k veľkému rozvoju miest. Mestský stav začal bohatnúť a presadzoval sa na poli umeleckom a vedeckom. Cirkev a šľachta prestali byť jedinými nositeľmi vzdelania a vzdelanosti, popri hudbe cirkevnej a rytierskej sa presadilo svetské umenie, ľudová hudba. Aj napriek tomu, že bola cirkvou zatlačovaná, žila a vytvárala nové formy.



Guidova ruka

V období scholastiky zaznamenávame rýchly a bohatý rozkvet hudobnoteoretickej literatúry. O hudbe písali príslušníci kňazských stavov (františkáni, benediktíni), filozofi, učenci. Vychádzali z traktátov o hudbe, ktoré zanechali sv. Augustin a Boethius. Jedným z najvýznamnejších hudobných teoretikov stredoveku bol taliansky benediktín Guido z Arezza (990-1050). Svojimi prácami zasiahol do rôznych dobových problémov, je zakladateľom dodnes platnej notácie, reformátorom hudobného vyučovania solmizáciou. K hlavným prácam patrili *Micrologus*, *Regulae rhythmicae*, kde sa po prvýkrát objavila a teoreticky bola zdôvodnená štvorlinajková osnova. Prínosom do hudobnej teórie bol list mníchovi Michalovi, v ktorom sa venoval problematike solmi-

zácie. Odporúčal spevákom naučiť sa naspamäť šesť solmizačných slabík, ktoré prevzal z hymnu Paula Dia-kona „Ut queant laxis“: ut – re – mi – fa – sol – la. Quido z Arezza rozdelil hudobníkov na „muzicusov“ a „cantorov“. Viac si cenil muzicusov, pretože ovládali hudbu nielen teoreticky, ale aj prakticky. O pôsobení hudby písal vo svojom *Micrologu*: „Nie je vzácné, že sluch nachádza rozkoš v rôznorodosti zvukov, podobne ako zrak teší rôznorodosť farieb, ako čuch dráždi rôznorodosť vôní a jazyku lahodí zmena chuti. Lahodnosť vecí poskytujúcich rozkoš totiž ako cez okno zázračne preniká do srdca“.¹⁶

V scholastike mali pre ďalší vývoj hudobnej estetiky význam hlavne tí teoretici, filozofi a učenci, ktorí nové hudobné princípy a formy prijali a zaoberali sa nimi. Jeden z najväčších filozofov scholastiky Tomáš Akvinský (1225-1274) sa estetickým otázkam špeciálne nevenoval. V rámci svojho filozofického systému však nemohol problematiku krásy a umenia úplne vynechať. Niektoré myšlienky nájdeme v prácach *De Veritate*, *Summa theologica* a v ďalších. Krásnymi nazval tie veci, ktoré sa páčia, keď sa na ne dívame. Krásu pojmovo od-delil od dobra, o čo sa snažili mnohí starovekí i stredovekí myslitelia: „Hoci krása a dobro majú ten istý podmet, lebo rovnako jas, ako aj harmónia sú obsiahnuté v pojme dobra, predsa len sa pojmovo líšia, lebo krása dopĺňuje dobro tým, že ho priraduje k poznávacej sile“.¹⁷ Inak povedané – krása je predmet kontemplácie, dobro predmet úsilia. Tomáš Akvinský ďalej priniesol tézu, ktorá bola antickej a stredovekej estetike cudzia. Uznal, že krása predmetu nie je jeho objektívnou vlastnosťou, ale závisí od subjektívneho hodnotenia. Predmet sa môže jednému javiť ako krásny, ale inému nie, pretože je krásny len z istých aspektov, ktoré jedni objavia a iní ich nevidia. Pri vnímaní krásy hovoril o oprávnenosti estetického uspokojenia a pôžitku. Estetická slasť síce nepatrí k základným potrebám človeka, ale: „... iba človek nachádza záľubu v kráse zmyslových vecí ako takej“.¹⁸

Pojem „ars“ – umenie chápal v súlade s tradíciou, ako schopnosť tvoriť. Umenie odlíšil od vedy. Umenie bola činnosť vytváracia, veda poznávacia. V oblasti umeleckej oddelil skupinu tzv. zobrazujúcich umení – maliarstvo, sochárstvo, literatúra. Nenazval ich ešte krásnymi. Názor na hodnotu umenia vychádzal tiež zo stredovekých zásad. Umenie malo slúžiť Bohu, poučeni-u ľudí. Neodsudzoval však ani tie umenia, ktoré prinášali iba pôžitok. Divadlo, hudba a poézia boli prípustné aj keď slúžili iba pre zábavu. V oblasti cirkevnej hudby považoval za jedinú pravú hudbu gregoriánsky chorál bez polyfónie. V liturgii za najdôležitejšie označil uvedomenie si cieľa spevu. Ľudovú hudbu a ľudových hudobníkov ostro odsudzoval.

Medzi teoretikov, ktorí posunuli vývoj hudobnej estetiky dopredu, patrili Franko Kolínsky. Je považovaný za otca menzurálnej notácie, potrebnej pre rozvoj viachlasu. Jednotlivé znaky dostali presné rytmické hodnoty, nazývané *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *maxima* (dvojnásobná *longa*). *Metrum* bolo dvojdobé – imperfektné a trojdobé – prefektné. Franko Kolínsky mal

veľkú zásluhu aj na tom, že tercia a sexta boli uznané za nedokonalé konzonancie.

O zdokonalenie notácie sa zaslúžil francúzsky matematik, hudobník a astronóm Johannes de Muris (1290-1351). V traktáte *Ars novae musicae* z roku 1319 riešil problematiku menzurálnej notácie. Systematizoval stredoveké teoretické myslenie v traktáte *Musica speculativa secundum Boetium*, podľa ktorého sa prednášala hudba na všetkých stredovekých univerzitách. Spolu s ďalším francúzskym matematikom a hudobníkom Philippe de Vitry (1291-1361) vo svojich prácach opísal novovznikajúce hudobné formy.

Iný francúzsky hudobný teoretik Johannes Grocheo, autor traktátu *De Musica*, sa pokúsil okolo roku 1300 o vypracovanie esteticko – sociologického systému nových hudobných foriem. Grocheo definoval hudbu ako: „... spevu slúžiace umenie, alebo vedu o tónoch, ktoré majú matematické proporcie a sú harmonicky usporiadané“.¹⁹ Ako jeden z prvých teoretikov tým poprel existenciu kozmickej hudby a harmónie sfér. V traktáte *De Musica* písal: „Nie je vecou hudobníkov zaoberať sa spevom anjelov... a keď tvrdia, že planéty spievajú, nevedia, čo je to hudobný tón...“.²⁰

Najväčším prínosom Grochea bol opis a klasifikácia nových druhov umenia z hľadiska sociologického. Rozoznával tri typy hudby – svetskú, viachlasnú menzurálnu a cirkevnú. Pozoruhodné je to, že v rozpore s tradíciou venoval najviac pozornosti hudbe svetskej. Okrem jej funkcie a formovej výstavby si Grocheo všimol v akej sociálnej vrstve sú žánre svetskej hudby najobľúbenejšie, kto ich tvorí a komu sú určené. Podobne opísal aj druhy polyfónnej hudby. Moteto charakterizoval nasledovne: „Táto pieseň nie je pre ľud, pretože ten nechápe jej vycibrenosť a nemôže mať potešenie z jej počúvania. Treba ju predvádzať vzdelancom a tým, čo si obľúbili jemnosti umenia“. Hoquet, ako ďalšia technika: „... vyhovuje sedliakom a mladým, pretože podobné príťahuje podobné a len v takom nájde potešenie“.²¹

Poznámky:

¹ HANUS, L.: *Rozprava o kultúrnosti*. Spišské podhradie: Spišský kňazský seminár, 1991, s. 25.

² SOKOL, J.: *Malá filosofie človeka a slovník filosofických pojmov*. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 356.

³ HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. Bratislava: Lúč, 1995, s. 125.

⁴ HANUS, L.: *Kostol ako symbol*. 1995, s. 167.

⁵ K autorom stredovekých traktátov patrili Odo z Cluny, Hucbald, Quido z Arezza, Ján Cotton, Zamora, Johannes de Muris, Adam z Fuldy, Hugo zo sv. Viktora, Roger Bacon, Bonaventúra...

⁶ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 126.

⁷ POPPER, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Praha: Prostor 1994, s. 57-58.

⁸ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava: Opus 1983, s. 61.

⁹ GILBERTOVÁ, K. E. - KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha: SNKLU 1965, s. 109-111.

¹⁰ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava: Opus 1983, s. 63.

¹¹ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 68.

¹² GILBERTOVÁ, K. E. - KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. 1965, s. 137.

¹³ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 82.

¹⁴ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 83.

¹⁵ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 82.

¹⁶ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 128.

¹⁷ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 236.

¹⁸ TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. 1988, s. 236.

¹⁹ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 85.

²⁰ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 85.

²¹ ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 86.

Literatúra:

AKIMJAK, A.: *Antropologické a teologické základy posvätnéj hudby a liturgického spevu I/B*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1997.

AKIMJAK, A.: *Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore*. Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1998.

AKIMJAK, A.: *Liturgický spev a posvätná hudba II/B*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1997.

AKIMJAK, A.: *Vybrané kapitoly z pastorálno – liturgickej teológie*. Spišská Kapitula: Kňazský seminár biskupa Jána Vojtaššáka, 1997.

BANÁRY, B.: *Dejiny hudby I. Učebné texty 1. časť*. Žilina: Vydalo Konzervatórium, 1992.

BIRNSTEIN, U. a kol.: *Kronika kresťanství*. Praha: Fortuna Print v spolupráci s Knížným klubom, 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

MARITAIN, J.: *Umění a scholastika*. Olomouc, 1983.

NIGG, W.: *Knihka kajčniků. Devět portrétu*. Brno: Cesta, 2000.

SOKOL, J.: *Malá filosofie človeka a Slovník filosofických pojmov*. Praha: Vyšehrad, 1998.

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

TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II*. Bratislava: Tatran, 1988.



Sociálno-pedagogické uplatnenie organovej hudby

MÁRIO SEDLÁR

Zo sociálnych uplatnení organa je popri cirkevnej sfére zaujímavá predovšetkým oblasť pedagogická. Organová hudba však ovplyvňovala resp. vychovávala – a dodnes, hoci azda v menšej miere, vychováva aj svojho poslucháča v priestore kostola. Často bez toho, aby si to uvedomoval, vytvárala uňho ako jeden z nemnohých hodnotných muzikálnych podnetov v minulosti hudobné povedomie, vkus, estetiku, ovplyvňovala komplexnú i individuálnu hudobnosť. Organ ako pedagogický hudobný nástroj bol resp. je unikátny a špecifický aj pri komparatívnom organologickom pohľade.

Podstatnou vlastnosťou, determinujúcou charakter hudobnej pedagogiky¹ v dejinách európskej hudby, bola aj úloha organa ako rozhodujúceho nástroja continua. Z nej vyplývalo zjednocovanie vokálneho resp. inštrumentálneho znenia. Z hudobno-pedagogického a interpretačného hľadiska mal však organ predovšetkým jednu z rozhodujúcich úloh pri štúdiu novovzniknutej resp. novonaštvodávanej hudby so zborom v kostole – intonácia, súhra a pod. Nezanedbateľnou sa v tomto smere javí špecifická vlastnosť organového tónu. Svojim charakterom mal totiž spočiatku za úlohu napodobniť najdokonalejší hudobný nástroj – ľudský hlas. Prakticky neobmedzená dĺžka trvania tónu zabezpečila organu podstatnú výhodu v súvislosti s jeho pedagogicko-korepetičným účelom.

Na organe sa podľa doložených tvrdení často učili hrať ľudia z najvyšších vrstiev – už v Byzancii cisári (napr. *Justinianus II.*) – neskôr európski králi a kniežatá (napr. *Gabriel Bourbon*). Práve podobné skutočnosti urobili z organa skutočne kráľovský hudobný nástroj nielen v zmysle akustickom ale aj pedagogickom či sociálno-estetickom. Už v stredoveku sa hudba – dokázateľne a evidentne aj za asistencie organa – vyučovala v kláštorných školách a kostoloch, katedrálach, prepoštvách, kapitulách a opátstvách (*Perotinus, Leoninus, Dufay, Bichnois, Ocegheim, Obrecht, Josquin, Lasso* atď.).² Neskôr, najmä v krajoch s protestantskou tradíciou – v Nemecku, Nizozemsku, Anglicku i v strednej Európe – v školách, alumneách, na chóroch, väčšinou spojených s hudobným a náboženským životom miest (*Walter, Tunder, Buxtehude, Bach* atď.). V katolíckych teritóriách (17./18. stor.) ako Španielsko, Francúzsko, Taliansko, táto hudobno-pedagogická sféra existovala napr. v jezuitských kolégiách, konzervatóriách, kostoloch (*Gabrieli, Frescobaldi, Vivaldi*), v menšej miere ako príprava a realizácia hudby ku kráľovským (kniežacím) slávnostiam a bohoslužbám. Z podobného prostredia vyšli a v ňom tvorili napr. *Charpentier, Purcell, Lully* a ďalšie osobnosti kultúry. Organ si aj tu udržiaval dominantné postavenie medzi hudobnými nástrojmi. Či už ako kostolný, a teda napr. zboristov a inštrumentalistov usmerňujúci a zjednocujúci nástroj, ale aj ako inštrument svetský.

V prípade organovej hudby je historicky evidentné spolupôsobenie a prekrývanie jej estetických a pedago-

gických vlastností. Dobrým príkladom je tvorba *Johanna Sebastianiana Bacha*, ale aj mnohých jeho predchodcov. Už v čase svojho vzniku mala pedagogickú, resp. hudobno-pedagogickú funkciu. Inštruktívny zámer plnili také umelecké skvosty ako *Bachova Organová knižka*, Tretí diel Klávesových cvičení, Trioové sonáty pre organ a pod. V iných hudobno-pedagogických oblastiach sa *Bachov* génius prejavil podľa zachovaných prameňov podobne prakticky a pedagogicky progresívne:³ tridsať a viacčlenný chlapčenský zbor, ktorý interpretoval jeho vokálnu tvorbu, bol zložený zo žiakov lipskej *tomáškovej* školy. Interpretácia vychovávala žiakov v hudobnej pohotovosti – školila ich v teórii i ďalších disciplínach. Záujem o hudobný nástroj a štúdium jeho hry spadalo do tohto prostredia. Vidiac a počúvajúc inštrumentálnych hudobníkov mladí zboroví speváci iste mali ambíciu získať podobnú zručnosť a aj sa o ňu pod ich odborným vedením pokúšali. Toto pre ďalší vývoj rozhodujúce prepojenie všeobecnej hudobnej a špecifickej inštrumentálnej pedagogiky sa odohrávalo prakticky v celej západnej Európe už od stredoveku.

Hudobná literatúra pre organ pozostávala počas vývoja z viacerých zdrojov. Najstaršie známe organové skladby zaiste neurčovali počiatky estetiky organovej hudby. Tú môžeme datovať už od čias improvizovanej organovej hudby, určenej však koniec-koncov na rovnaký účel ako prvé fixované pamiatky hudobnej literatúry pre organ. Hlavným estetickým zameraním tu bolo od stredoveku alternovanie resp. nahrádzanie vokálnej zložky kresťanskej bohoslužby.⁴ Organová hudba sa však i počas európskeho kresťanského stredoveku spoločensky uplatňovala na tzv. svetské účely – či už sa jednalo o zväčšenie lesku slávností kresťanských panovníkov, alebo ako súčasť hudobného života byzantských a mimo Európy arabských veľmožských dvorov.

V jedinečnosti sociálneho status quo organa spočíva aj zvláštnosť a význam jeho hudobnej literatúry. Dodnes však – často na škodu veci – býva organová kompozícia chápaná ako niečo, ak nie výsostne, tak prednostne sakrálné, kostolné, cirkevné a pod. O hudobnej autentickosti a originalite tohto nástroja s obrovskou tradíciou vlastnej zvukovosti i hudby preň napísanej sa však všeobecne nepochybuje. Málokto sý sólový inštrument dostal taký repertoárový dar, ktorý by bol zároveň živou súčasťou progresu aktuálneho dobového umeleckého diania, aký organu venovali napr. *J. S. Bach, C. Franck*, či *O. Messiaen*.

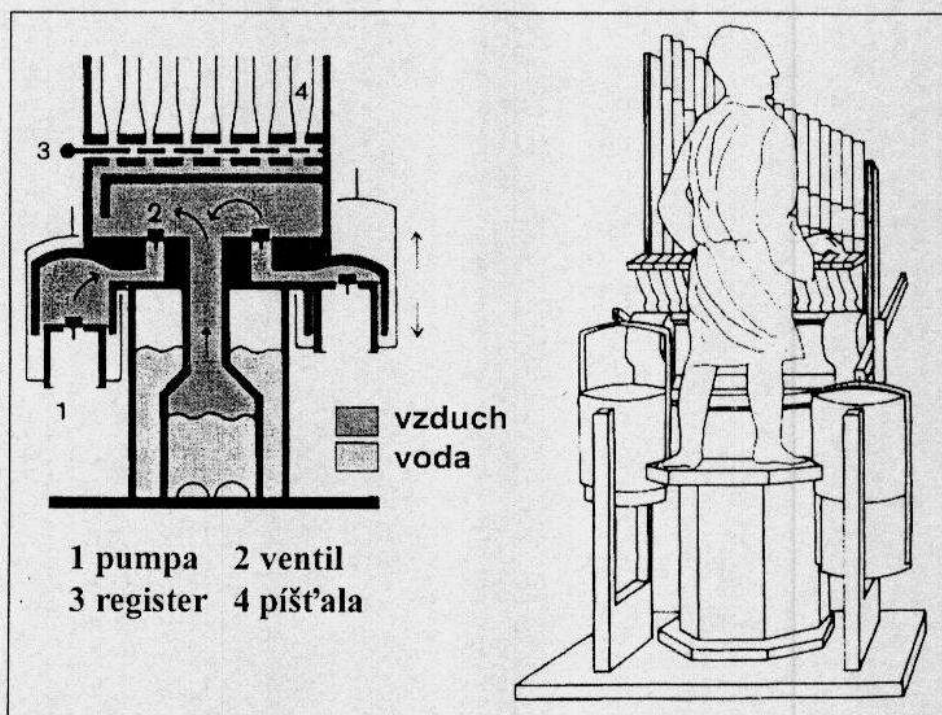
Pedagogické súvislosti organovej literatúry vyvierajú nielen z pochopiteľných väzieb na pedagogiku nástroja, ale tiež zo všeobecných hudobnopedagogických prameňov. Či už sa jedná o význam nástroja vo vyučovaní a praktickom zvládnutí vokálno-inštrumentálnej literatúry (napr. prostredie *Buxtehudeho, Gabrieliho, Bacha*),

alebo neskoršieho prepojenia učiteľského a kantorského povolania (u nás napr. *Figuš-Bystrý, Trnavský, Albrecht*). Obidva tieto pedagogické aspekty našli svojich početných predstaviteľov aj na Slovensku, a to prinajmenšom od čias reformácie.

Z objektívnych dôvodov je dnes akékoľvek analyzovanie ranostredovekej hudobnej estetiky ako aj pedagogiky v súvislosti s organom sťažené viacerými skutočnosťami, predovšetkým faktom, že sa jedná o dobu, vzdialenú ca 1700 rokov. Hudobné pamiatky z tohto obdobia prakticky nejestvujú. Je preto nutné načrieť do dobových teoretických spisov, v hudobnovedných a vôbec umeleckovedných oblastiach často ovplyvnených rôznymi filozofickými resp. religióznymi ideológiami. Kresťanská ideológia vo svojich počiatkových teoretických štádiách prevažne odmietala hudobné nástroje *en bloc*. Aj o ranostredovekom organe je v tejto súvislosti menej správ, a to z objektívnych i subjektívnych príčin. Ide tu na jednej strane o veľkú historickú resp. časovú vzdialenosť a na strane druhej – v sociologickej rovine – o prevažne apriórne odmietanie ovplyvnené ideológiou. Aj v tej dobe bol organ veľký a komplikovaný hudobný nástroj, navyše luxusný predmet, spájaný s pre-pychom zašlého režimu. V dielach tzv. cirkevných otcov, zameraných nielen filozoficko-teologicky ale aj esteticko-pedagogicky, nachádzame zmienky o organe, spočiatku sú však väčšinou odmietavé. *Kliment z Alexandrie* (2. stor.) zatracuje hudobné nástroje: „... syrinx ponechajte pastierom a aulos (organ) poverčivým ľuďom, ktorí sa oddávajú pohanstvu“. *Sv. Hieronym* (4.stor.) prikazuje matke, že jej kresťanské dievča by sa nemalo zaujímať o zvuk organa, ani nepotrebuje vedieť, načo sú flauty, lýry a citary. *Prudentius* (4. stor.) zaraduje organ medzi nebezpečné pohanské nástroje. Koncil v Arles (r. 314) exkomunikuje všetkých „theatrici“ (hercov a hudobníkov).

V menšej miere sa zachovali a zrejme aj vyskytli pozitívne ladené výroky o hudobných nástrojoch. Kresťanstvo – z hľadiska budúcnosti rozhodujúca európska svetonázorová ideológia – sa však práve týmito pozitívnymi vyjadreniami svojich prominentov (ktoré boli len výsledkom prirodzeného pohybu vo vnútri cirkvi) prihlásilo ku kultúrnemu progresu a neskôr ho dokonca viedlo. Napríklad *sv. Bazil* (4. stor.) sa vyjadril: „...či počúvame hudbu dobrú a svätú, alebo zlú, vždy to má veľký vplyv.“ Neskôr *sv. Gregor* (7. stor.) prirovnal organ ku kresťanskému rečníkovi: „...citarou možno vyjadriť počestnú vec, organom zas vyslovíť pravé sväté zvesto-

vanie.“ Podobné ako zmienené skutočnosti mali vplyv aj na oblasť hudobnej pedagogiky a pedagogiky hry na organe. Situácia v sociálno-estetickom chápaní instrumentu v priebehu stredoveku ascendenčne smerovala k postupnej sociálnej akceptácii organa z rôznych dôvodov. Keďže chýbal centrálny regulatív – v prípade západnej cirkvi napr. bula liturgického typu z Ríma – je pravdepodobné, že na celkovej podobe výsledného stavu mali podiel aj faktory ako konkurencia medzi jednotlivými kostolmi, stabilita ekonomickej situácie regiónov podmienená zväčša geograficky výhodnou pozíciou (napr. prístavy) a pod. Tieto a podobné skutočnosti mohli podstatne ovplyvňovať dianie v organovej sociálno-pedagogickej sfére až do času reformačných hnutí i neskôr.



vodný organ - hydraulis

Iná bola situácia v oblasti Byzancie a Orientu, kde sa organ (hydraulis) využíval prevažne na tzv. svetské účely. Nevládli tu teda ani ideologické predsudky voči nástroju, čo sa prejavilo aj v celkovej estetike a pedagogike organovej hudby. Na gréckej pôde organ, ktorý vyšiel z antickej kultúry, nadobudol a naďalej si zachoval svoje výsadné postavenie, pričom neinklinoval k bohoslužbe, keďže východný rítus od počiatkov neprípúšťal v liturgii instrumentálnu hudbu. Opačná než na Západe bola však celková vývojová situácia východnej kultúry – smerovala descendenčne. Neskôr, práve z vyššie spomenutých dôvodov, organ v kresťanskom ortodoxnom východe postupne vymizol.

Prvé fixované pamiatky hudobnej literatúry pre organ datujeme do obdobia 14. storočia v Európe. Robertsbridgeský kódex (VB) so zápismi organovej instrumentálnej hudby pochádza zhruba z rokov 1325-50. Konkrétne sa jedná o intavolácie skladieb zachovaných



v nemeckej zbierke Buxheimer Orgelbuch (c1470). Obsahuje napr. diela autorov ako Gilles Binchois (c1400-1460), Guillaume Duffay (c1400-1474) a pod. Medzi prvých známych skladateľov organovej hudby patria rôzni autori v rozličných častiach Európy, napr. Francisco de Soto (c1500-1563) v Španielsku, Conrad Baumann (c1410-1475) v Nemecku atď.

Estetické vplyvy prejavujúce sa v zachovaných pamiatkach vrcholného stredoveku (12.-15. stor.), súvisia najmä s gregoriánskym chorálom.⁵ Z neho totiž vychádzala väčšina stredovekej cirkevnej hudby. Neskôr, vznikom viachlasu, preberala organová hudba viaceré vlastnosti vokálneho slohu. Je dôležité tu zdôrazniť, že častým spojivom medzi tzv. svetskou a kultickou hudbou bola práve hudba organová. Organisti bývali totiž pri rôznych príležitostiach v kontakte aj so svetskými hudobníkmi (na rozdiel od väčšiny vokálnych hudobníkov z mníšskych radov) a ako jediní mohli túto hudbu prispôbovať religióznemu účelu. Treba dodať, že boli za to cirkvou často postihovaní.

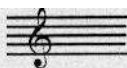
Pedagogika organa v období vrcholného stredoveku absorbovala vplyvy z rôznych progresívne sa vyvíjajúcich súdobých vedeckých a umeleckých oblastí. Rozhodujúcim, podobne ako v interpretácii, improvizácii, či kompozícii, bol však najmä stav organárstva. Organové staviteľstvo bolo už vtedy vyspelé predovšetkým v krajinách s bohatými prístavmi, a teda výbornými podmienkami obchodu, dopravy a najstabilnejšou ekonomickou situáciou - napr. Nizozemsko, dnešné Nemecko a Francúzsko. Charakteristika estetických a sociálno-pedagogických aspektov organa nutne vychádza z praktického využitia a uplatnenia tohto nástroja. Úzko súvisí s chápaním problematiky, ako sa vykryštalizovalo v priebehu historického vývoja nielen hudobného nástroja, či literatúry preň skomponovanej, ale aj s vlastným vývinom jeho špecifického sociálneho využitia a funkcie. Pedagogické aspekty boli v praktickej funkčnosti evidentné od počiatkov. Organová pedagogika vychádzala z nasledovných faktov. Dôležité bolo upozorniť budúceho organistu na rozdielnosť v porovnaní s inými klávesovými nástrojmi - napr. pedálovým čembalom. V tvorení tónov a interpretačnom charakterizovaní hudobných myšlienok má pri organe dôležitú úlohu artikulácia a frázovanie - zjednodušene vlastne skracovanie a predlžovanie trvania tónu. V závere 19. storočia sa kryštalizujú organové interpretačné školy, založené spočiatku na diferencii medzi francúzskou a nemeckou organovou pedagogikou. Organová estetika úzko súvisí s dnes vývojovo skôr partikulárnymi funkciami organovej hudby - popri pedagogike totiž vo vývoji zohrala rozhodujúcu rolu bohoslužba. Špecifický charakter estetickéj dimenzie organovej hudby z tohto priamo vyplýva. Zo skutočnosti akustickej i sociálnej exkluzivity nástroja⁶ vychádza jeho súčasné využívanie v hudobno-pedagogickom a výchovno-vzdelávacom systéme vyspelého sveta.⁷

Na väčšine univerzít v USA je postavený aspoň jeden píšťalový organ a ďalšie sa stále stavajú. Nástroj sa na univerzitnej pôde nevyužíva len pri slávnostných príležitostiach a koncertoch.⁸ Zväčša je možnosť aktívneho štúdia organovej hry v rámci ponuky hudobných disciplín študijných programov univerzity.⁹ Podobná situácia je bežná vo vyspelom svete aj bez tradície organovej kultúry do 20. storočia (Japonsko, Kórea, Austrália, Kanada, Južná Afrika, samozrejme i väčšina EU).

V kresťanskej Európe zohrali významnú rolu vo formovaní kultúrnych kontextov spoločnosti religiózne (kultové, rituálne) prejavy predovšetkým počas bohoslužobných obradov. V tomto zmysle organová hudba ovplyvňovala a bola ovplyvňovaná fakticky najprogresívnejšou kultúrno-estetickou dimenziou včasnostredovekej európskej spoločnosti. Jednoznačne sa javí dôležitosť európskeho kultúrneho fenoménu vo svetle uplynulých storočí, koniec-koncov dodnes je jeho zjavnosť v čoraz viac globalizovanom svete samozrejmosťou. Je preto zaiste viac než symbolické, že práve v uplynulom, 20. storočí, sa organ inkulturuje aj na územiach s krátkou tradíciou organového umenia - nie však európskych kultúrnych vplyvov - a s tým súvisiacich ekonomických resp. technologických vymožeností (Kórea, Japonsko a pod.). O teritóriách typu Austrálie, Kanady, USA, či Južnej Afriky ani nehovoriac.

Na Slovensku je dnešný *status quo* v oblasti sociálno-pedagogického uplatnenia organovej hry poznačený neslávnou minulosťou komunistického režimu. Jej dôsledky sa týkajú aj uplatnenia absolventov špecializovaného koncertného a sakrálneho štúdia organovej hry na HF VŠMU. Nehovoriac napr. o ponuke štúdia hry na organe na pedagogických fakultách v študijných programoch hudobnej výchovy. Z hľadiska pozitívneho vplyvu na lokálnu úroveň cirkevnej hudby je takéto vyučovanie u nás stále nedocenené. Jedinou výnimkou je Katolícka univerzita v Ružomberku.¹⁰ Dôvody sú samozrejme aj ekonomické - ktorá slovenská univerzita dnes môže investovať cca milión Euro do stavby kvalitného veľkého organa? Pýtame sa však: ide len o ekonomické dôvody? Treba tu jednoznačné usmernenie verejných finančných tokov na skutočné hodnoty kultúrneho života a hudobného umenia.

Pozitívnu úlohu by v problematike mali zohrať teologické fakulty. Najmä výchova ich absolventov v oblasti dejín a teórie umení stále zaostáva za svetovým štandardom. Pritom práve oni ako budúci správcovia sakrálnych priestorov rozhodujúcou mierou - a dodnes, žiaľ zväčša negatívne - ovplyvňujú pestovanie hudobnej kultúry v kostoloch. Je pritom jednoznačné, že tu nejde len o finančné prostriedky. Okolité krajiny s rovnakou minulosťou diktátorských režimov sa s podobnými problémami vysporadúvajú úspešnejšie. Deje sa tak aj vďaka kvalitnému personálnemu obsadeniu pedagógov dejín cirkevného umenia na teologických fakultách - odborníkov z daných oblastí. Tu však máme na mysli aj



vyučovanie organológie resp. dejín a literatúry organa ako samostatného predmetu vo dvoch semestroch dvanásťsemestrálneho štúdia teológie.

Pokiaľ však nebude v cirkvi platne ustanovený štatút cirkevného organistu, nemá praktický význam očakávať ani v cirkevnej hudbe kvalitné prostredie, z ktorého by vychádzali kvalitné hudobné produkcie. Súčasný stav navodzuje dojem, akoby cirkvi čakali, kým vznikne pretlak absolventov cirkevnej hudby z konzervatórií a VŠMU. Ak ich bude relatívne veľa a nebudú mať v cirkvi adekvátne ohodnotenie, snád' budú robiť cirkevnú hudbu bez adekvátneho ohodnotenia (niekde sa to deje aj teraz)... A ak nie, zachránia to vždy ochotní, starí dobrí amatéri („uprednostňovaní,“ žiaľ, často tiež z rôznych iných dôvodov). Na akej úrovni to robia, to predsa nie je dôležité, to aj tak nikomu neprekáža... Ale komu to má prekážať, kto má viesť zverený ľud k vyšším resp. širším duchovným obzorom? Bez moderných pišťalových organov a tiež bez aktívnej snahy najvyšších predstaviteľov cirkví o pozitívne zmeny v tejto oblasti dnešný stav samozrejme nemôže byť a nebude vyhovujúci! Profesionálna cirkevná hudba na Slovensku jednoducho z morálneho a umeleckého hľadiska stagnuje (pokiaľ vôbec existuje), i keď cirkevnohudobné školstvo funguje pätnásť rokov!

V závere je nutné konštatovať, že situácia v predmetnej oblasti sociálno-pedagogického kontextu kráľovského nástroja na Slovensku nie je uspokojivá. Sociálne príčiny tkvejú v minulosti komunistického režimu u nás a s ňou súvisiacim, dodnes trvajúcim morálnym a ekonomickým stavom spoločnosti. Existujú však dôvody k miernemu optimizmu – smerujú žiaľ zrejme až do budúcich desaťročí, keď vyškolení absolventi cirkevnej hudby z VŠMU nájdu uplatnenie, ktoré sa i odzrkadlí v skvalitnenej interpretačnej, kompozičnej a organizačnej praxi. Budú môcť zároveň pôsobiť na záujem spoločnosti o organovú kultúru a sami ju budovať. Na to však bude potrebných viacero predovšetkým cirkevných legislatívnych opatrení. Ich konkrétna špecifikácia je nad rámec tohto príspevku. Informácie, ktoré obsahuje, však môžu pomôcť pri tvorení podobných noriem. I to je zaiste jeden z jeho cieľov.

Poznámky:

¹ Všeobecná hudobná pedagogika čerpala v dejinách z mnohých prameňov. Okrem histórie či teórie hudby aj z filozofie, estetiky a ich subdisciplín, akcentujúcich hudobnú problematiku, v neposlednom rade však i z hudobnej literatúry jednotlivých hudobných nástrojov.

² Teoreticky a esteticky podporené boli progresívne hudobno-pedagogické trendy európskej kultúry napr. už v dielach *de Murisa, Grochea, Gaforiho, Tinctorisa, Zarlina*.

³ Sic *Bachove* predslovy ako napr.: „Samému Bohu na slávu, mládeži na poučenie...“ v *Organovej knižke atď.*

⁴ Predkresťanské doby organa a ich estetické relácie nie je možné adekvátne charakterizovať z pohľadu hudobnej literatúry vzhľadom na absenciu zapísaných hudobných pamiatok.

⁵ Gregogián, ako je známe, čerpal najmä z antických gréckych a hebrejských hudobných resp. bohoslužobných zdrojov. Pravdepodobné sú tiež vplyvy lokálneho hudobného status quo napr. vrámci Západorímskej ríše – neskôr Frankej ríše a pod.

⁶ S akustickými vlastnosťami súvisí aj špecifické psychoestetické pôsobenie organového znenia. To bolo hlavným dôvodom, prečo sa tento nástroj napriek svojim počiatočným priam anticirkevným dejinám stal kultovým (rituálnym, religióznym, sakrálnym, liturgickým, boholužobným a pod.) hudobným nástrojom západného kresťanstva.

⁷ Metodologickou alternatívou v tejto súvislosti, zdalo by sa skupinové vyučovanie organovej hry, podobne ako sa realizovalo v tzv. klavírnej škole Yamaha. Jednalo by sa tu pochopiteľne len o technickú stránku základov organovej hry – s interpretáciou ako takou, je zrejme nevyhnutné sa zoznamovať a ďalej v nej školiť individuálne, predovšetkým z dôvodov sluchovej kontroly. Pri organe, ktorý vyžaduje hru pedálom, je to z fyziologických dôvodov možné až u jedincov starších ako cca 14. rokov. Pišťalový organ (nie jeho komerčne vyklonované elektrofonické mutanty) je navyše živým nástrojom, každý jeden takýto inštrument má vlastnú výraznú zvukovo-estetickú originalitu, je jedinečný. Zohľadniť pri podobnom rozhodovaní sa musia aj technické predpoklady organovej hry ako non legato pri väčšine hudby pre organ, ktoré je možné dôsledne aplikovať len na mechanickej traktúre, a teda na živom nástroji. Nehovoriac o akustických kvalitách priestoru, životnosti nástroja (u mechanického pišťalového organa pri správnej údržbe prakticky nekonečnej) a najmä o kvalite zvuku, ktorá je nenapodobiteľná. Odporúčame teda jednoznačne klasickú metódu školenia, t.j. zhruba do 14. rokov hru na klavíri a neskôr postupné školenie v hre na klasickom pišťalovom organe. Adept sa tak vyvaruje získaniu eventuálnych zlovykov na elektrofonickom „prístroji“. Zlých návykov hrozí dosť aj pri neodbornom školení v hre na pišťalovom organe, netreba ich zbytočne v už uvedených súvislostiach znásobovať.

⁸ Aj na najväčšej slovenskej univerzite znie pri promóciách a podobných príležitostiach hudba z pásu dodnes. A nikomu to neprekáža. V Aule UK na Šafárikovom námestí v Bratislave je pritom priestor, vhodný pre postavenie organa. Živá organová hudba, tak ako sa realizuje pri slávnostiach na západných univerzitách, by tu nepochybne výborne plnila svoj účel.

⁹ O tejto praxi som sa presvedčil na univerzitách v Bostone a v New Yorku. Je to však bežná súčasť hudobného života univerzity nielen v USA. porov. napr.: *Yale Studies in Sacred Music – Musicians for the Churches: Reflections on Vocation and Formation*. (A publication of the Institute of Sacred Music at Yale University 2001, New Haven, CT.) V zborníku sú uverejnené príspevky od autorov ako: profesor organovej a hudobnej teórie na Nebraskakej univerzite v Lincolne *Quentin Faulkner*, riaditeľ Teologického seminára v Grand Rapids, Michigan, *John D. Witvliet*, profesor na Royal Academy of Music *Patrick Russill*, asistentka hudby na Bostonkej teologickej univerzite *Linda Clark*, profesor hudby na Evanjelickom kolégiu v Sprigfiede, Missouri *Calvin M. Johansson*, *Edward Foley*, kapucín, profesor liturgie a hudby na Katolíckej teologickej únii v Chicagu, zakladateľ oddelenia cirkevnej hudby na Hudobnej akadémii v Budapešti *L. Dobsay*, profesor teológie na Emory univerzite *Dan E. Saliers* a pod.

¹⁰ Od roku 2005 sa tam vyučuje na menšom mechanickej pišťalovom organe, dovezenom z ČR.



Taliansky štýl v organárskom diele Carla Hesseho

PÉTER SIRÁK

Carl Hesse sa narodil v luteránskej rodine 6. augusta 1808 v Paplitz v Brandenbursku. O jeho detstve a mladosti podrobnejšie informácie chýbajú. Prehľad o jeho živote máme iba prostredníctvom približných údajov. Roku 1836 žil už pravdepodobne v Terste, kde v tomto čase postavil svoj prvý organ (op.1.) pre anglikánsky kostol. Ako spomína rodina, už od mladosti bol astmatikom, čo ho prinútilo presťahovať sa.

V roku 1838 ukončil svoje organárske štúdiá u Pietra Antonia Bossiho (1774-1848), ktorý sa vyučil u Gaetana Callida (1727-1813). Callidovým učiteľom bol chorvát Don Petar Nakić (alias Pietro Nacchini, 1694-1769), ktorý založil neoklasickú benátsku organársku školu.

Svoj prvý organ vo Viedni postavil roku 1848. Približne v tom istom čase pravdepodobne založil svoju organársku dielňu v Mariahilf, Millergasse č.19 (*Carl Hesse Orgel-Fabrikant in Wien*).

V roku 1856 sa vo Viedni oženil, v kostole sv. Egídia v Gumpendorfe. Z tohto manželstva sa narodili traja synovia a tri dcéry. Všetci synovia pokračovali v otcovej profesii, ale chceli pracovať samostatne. S najväčšou pravdepodobnosťou sa nestotožňovali s tradičným - staromódnym a prekonaným štýlom svojho otca.

Hesse sa presťahoval do Budapešti roku 1880, kde aj zomrel 18. júla 1882. Pochovaný je na budapešťskom evanjelickom cintoríne.

S Maďarskom spája Hesseho skutočnosť, že tu postavil väčšinu svojich organov. Počet 43 nástrojov predstavuje dvojnásobok počtu organov, ktoré postavil v Rakúsku.

Podľa Hesseho katalógu z roku 1873 postavil dovedy 108 organov. Na posledných štyroch ešte pracoval. Organ op. 98., ktorý stál od roku 1872 v kaplnke starobinca (po premiestnení z blízkej kliniky), získal na svetových výstavách v Paríži (rok 1867) a vo Viedni (rok 1869) zvláštnu cenu.

Rozdelenie organov podľa krajín, alebo miest v katalógu:

Viedeň	8
Dolné Rakúsko	6
Morava	3
Čechy	2
Chorvátsko	1
Görs	1
Maďarsko	40
Sedmohradsko	15
Banat	3
Rusko	5
Turecko	2
Grécko	1
Egypt	1

(Údaje a menšie nepresnosti katalógu budú ešte podrobené výskumu.)

Z ďalších nástrojov, o ktorých máme informácie, sa štyri nachádzajú v Rakúsku:

1874	Mechitaristenkirche vo Viedni
1875	Altenwörth, Mödling (ev. kostol), Rabenstein
1877	Niedersulz (Dolné Rakúsko)
1878	Unzmarkt

a tri v Maďarsku:

1878, 1/11 m. ZV,	Hahót, rím.-kat. kostol, op. ?
1875, 1/13 m. ZV,	Levél, evanj. kostol, op. ?
1875, 1/11 m. ZV,	Pacsa, rím.-kat. kostol, op. ?

Údaje v zozname končia rokom 1873. Nevieme presne, koľko nástrojov vzniklo po tomto období, ale mohlo by sa jednať maximálne o 10-15 organov. Organista Zdenko Kušcer (narodený v Chorvátsku, žijúci v St. Gallen vo Švajčiarsku) ráta s celkovým počtom približne 120-130 nástrojov z Hesseho organárskej tvorby.

S určitosťou však môžeme konštatovať, že celkovo postavil približne 43 organov pre Maďarsko, okolo 20 pre Rakúsko a minimálne 15 pre Sedmohradsko.

Pätnásť nasledujúcich organov sa nachádza v dnešnom Maďarsku: (p: pneumatiký; m: mechaniký; T: tašková vzdušnica; ZV: zásuvková vzdušnica; K: kuželková vzdušnica; e: elektropneumatiký)

Abaújszántó, ref. kostol., op. ?, 1871, I/7 p. T. /od 1953 Sárospatak, ref. Vysoká škola/ Bakonygyirót, rím.-kat. kostol, op. 55, 1864, I/8 m. ZV Beled, rím.-kat. kostol, op. 54, 1864, I/12 m. ZV Celldömölk-Alsóság, rím.-kat. kostol, op. 69, 1868, I/9 m. ZV Dunaújváros, rím.-kat. kostol., op. 77 1871, I/12 m. ZV Gelse, rím.-kat. kostol, op. 66, 1867, I/11 m. ZV Hahót, rím.-kat. kostol, op. ?, 1878, I/11 m. ZV Jánosháza, rím.-kat. kostol, op. ?, 1870, I/13 m. ZV Lébénymiklós-Lébény, rím.-kat. kostol, op. 24, 1856, II/18 m. ZV Levél, ev. kostol., op. ?, 1875, I/13 m. ZV Magyarbóly, ev. kostol., op. 51, 1863, I/8 m. ZV Nagykanizsa-Miklósfa, rím.-kat. kostol, op.?, 1872, I/9 p. K. Pacsa, rím.-kat. kostol, op. ?, 1875, I/11 m. ZV Sopron, Szt. Mihály, rím.-kat. kostol, op. 59, 1865 III/36 e. K. Szekszárd-Újváros, rím.-kat. kostol, op. 68, 1868 I/14 m. ZV

Nasledujúce organy sa po Trianone nachádzajú buď mimo dovtedajšieho územia, alebo zanikli. Prestavané nástroje sú len ťažko nájditeľné.

Odborného zreštaurovania sa dodnes nedočkal takmer žiaden Hesseho nástroj. Takisto precízny a dôkladný prieskum (napr. menzúry, atď.), ako aj dokumentačné doklady, chýbajú.

V Terste sa Hesse vyučil benátskemu neoklasickému organárskemu umeniu, ktoré existovalo do konca 19. storočia. Tento štýl prevzal a uplatňoval vo svojom vlastnom organárskom diele.

Vlastnosti Hesseho organov talianskeho štýlu:

· **Delené mixtúry**

Registre malé *ripieno* (1 1/3', 1', 2/3', "'') staval ojedinele. Prednosťou je, že poskytujú podstatne bohatšie registračné možnosti (napr. BIRTHÄLM, ev. kostol, Sedmohradsko, op. 76, 1869, atď.)

· Označenia registrov sú takisto talianske: *Ottava* (VIII = 4'), *Quintadecima* (XV = 2'), *Decimanona* (XIX = 1 1/3'), atď., flauty: *Flauto*;

· Oktávové repetície sú ako pri talianskych organoch na *fis* a *cis* (napr. evanjelický kostol *Gustava Adolfa - Gumpendorf, Viedeň, op. 10, 1848*). Repetície jednotlivých zborov sú tým harmonicky výhodnejšie ako pri kvintových mixtúrach,

· Staval *Vox Celest 8'*, ako *Voce umana*, ale iba v diskante; či bola ladená vyššie alebo hlbšie však nevieme.

· Nachádzame uňho tiež register *Cornetta 1 3/5'*, značená ako *Cornetti* (napr. *Lébénymiklós-Lébény v Maďarsku, rím.-kat. kostol, op. 24, 1856*);

· Staval tiež *Tromboncini 8'* (napr. evanj. kostol *Gustava-Adolfa vo Viedni -Gumpendorfe, op. 10, 1848 a Dvori na Istrii*);

· Jeho *Prinzipalbasso 16'* je totožné s bežným *Contrabasso 16'*. Označenia *Ottava 8'* a *4'* sú talianske. Stavia ich z kovu (napr. farský a pútny kostol *Mariahilf* vo Viedni, op. 13, 1851), nie z dreva, ako v benátskej škole.

· Kovové píšťaly sú vždy zrezané na tón.

· Nestavia predsadené vrchné lábium, často však ani zatlačané.

· Uplatňoval jemnú intonáciu.

· Hesseho delenie manuálu na bas a diskant je pri h^0/c^1 (*Gustav-Adolf-Kirche, op. 10, 1848*). Miesto delenia je iné ako benátske, kde bolo pri *Principale 8'* na cis^1/d^1 a pri *Principale 12'* na a^0/b^0 . Hesseho organ vo viedenskom kostole *Mariahilf* op. 13 z roku 1851, ktorý bol už úplne prestavaný, mal s najväčšou pravdepodobnosťou tiež delenie na bas a diskant. Popisy spomínajú 26 registrov, ale návrh prestavby, ktorú navrhoval Kaufmann v roku 1893, hovorí o 30 registrových tiahloch.

· Používa aj *terza mano*, napr. II-I oktávová spojka v rím.-kat. kostole v *Hermannstadte, Sedmohradsko*;

· Stavia pevné kolektívy *Piano, Forte a Tiratutti* (od 4' zapína a vypína všetky ripienové registre), ktoré hráč ovláda nohou..

· Staval iba *zásuvkové vzdušnice*, ako bolo zvykom v Benátskej škole. Zásuvka je vždy z jedného kusa dubového dreva (v Benátkach často z orechového dreva). Do spodnej strany vzdušnicového bloku vydlabal kancelu, do ktorej z vrchnej strany vyvŕtaval diery zodpovedajúce jednotlivým píšťalám.

Na tento vzdušnicový blok prišli priamo priehradky a zásuvky, na ktoré položil píšťalnicu s dokonale zafrézovanými utesnenými rozvodmi .

Zásuvky sa tak pohybujú bez tesnenia priamo medzi blokmi kanciel a píšťalnicou, do ktorej sú zakaždým vyrezaní horizontálni a vertikálni španieski jazdci.

Spodnú časť kancelového bloku Hesse väčšinou neuzatváral doskou, ale tenkou papierovou vrstvou, ktorá plnila zároveň funkciu membrány proti tlaku v kancele.

· Klávesovú a registrovú traktúru staval takmer výlučne z kovu. (t.j. celý kovový hriadeľ)

Odklon od talianskeho štýlu v talianskych organoch:

· Ripienové registre nie sú u Hesseho vystavané veľmi vysoko. Siahajú iba po 2/3' alebo "'', 1/3' a L' nie sú vždy vystavané (hoci sa v Benátkach stavali tiež iba po c^0 , prípadne po f^0).

· Medzi Hesseho jazykovými registrami nachádzame Trúbku 8', Hoboj 8', Fagot 16', Pozaunu 16' (Viedeň, farský a pútny kostol *Mariahilf, op. 13, 1851*; Sibiu, rím.-kat. kostol v Sedmohradsku, op. 32, 1860; BIRTHÄLM, ev. kostol v Sedmohradsku, op. 76, 1869), V Benátkach sú však typické Tromboncini 8', Violoncelli 8' a v pedáli Trombone 8'; Viedeň, ev. kostol *Gustava-Adolfa - Gumpendorf op. 10, 1848*. Vo svojom prvom organe postavil pôvodne Tromboncini 8', ktorý neskôr možno sám vymenil za Bourdon 16'. V roku 1979 rekonštruovali register Tromboncini 8' podľa Hesseho jazykových píšťal vo Dvoroch na Istrii. Hoboj 8' sa vyskytuje až pri romantických organoch.

· Manuálové rozsahy stavia Hesse od $C-f^0$, pedálové od $C-h^0$ alebo po c^1 . Tónový rozsah bol v benátskej škole vždy rozdielny. Začína od C,D,E,F,G,A,B po c^3 so 45 tónmi (krátka spodná oktáva), alebo tiež s piatimi tónmi z kontraoktávy F_1, G_1, A_1, B_1, H_1 po d^3 - 59 tónov etc. Pedálová klaviatúra má väčšinou 12 tónov s repetujúcimi klávesmi.

· Delenie na bas a diskant stavia oveľa zriedkavejšie ako v benátskej škole. Napríklad v *Gustav-Adolf-Kirche* vo Viedni, op. 10 sa nachádza delenie iba pri troch registroch (HW - *Principal 8'*, OW - *Prinzipal 8'* a *Tromboncini 8'*), v benátskej škole je okrem *Principale 8'* a *Tromboncini 8'* aj pri *Ottava 4'*, *Flauto 4'*, 2 2/3' a 2'. V organoch, ktoré postavil v Maďarsku nepoužil delenie na bas a diskant ani raz.

· V benátskej škole je hlavným strojom pri dvojmanuálových organoch vždy druhý manuál, u Hesseho naopak.

· Stavia mechanické kombinácie (Sedmohradsko), ktoré sa pripravujú prostredníctvom pootočením registrového tiahla. V Taliansku sa objavujú až v 19. storočí u Serassiho. Hesse ale pochádza zo školy osemnásteho storočia.

· Výtvarná stránka jeho skriň zodpovedá neogotickému a klasicistickému štýlu.

Hesse nestaval organy iba v talianskom štýle. Dôkazom toho je napríklad organ vo viedenskom kostole *St. Othmar* z roku 1873, op. 104, II/P 28.

Hesse sa snažil ďalej presadiť klasickú organbársku tradíciu v cudzích oblastiach (Rakúsko, Maďarsko,



Sedmohradsko, atď.) a v cudzej dobe. Hoci bol od základov poctivým majstrom, mal veľa protivníkov, ktorými boli predovšetkým viedenský organári Franz Ullmann a Johann Kaufmann.

Hans Heiling o ňom píše: "Nemožno naňho hľadieť iba ako na experimentujúceho epigóna uplynulej a vo svojej dobe už snáď prekonanej organovej štylistiky, skôr však ako na posledného zástancu tradičného uvedomelého a umeleckým princípom verného organárskeho zmýšľania v starom Rakúsku, ktorému sa už samozrejme taktiež nepodarilo zastaviť vlnu všeobecného úpadku organárstva, ktorý nasledoval bezprostredne po jeho tovrivom období."

Literatúra:

DÁVID, István: *Múemlék orgonák Erdélyben*, Polis, Kolozsvár, Balassi Budapest 1996.

EBERSTALLER, Oscar: *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz-Köln 1955.

HEILING, Hans: *Der Orgelbauer Karl Hesse*, in: *Singende Kirche*, XIV, 1966/67, S. 62 f.

HEILING, Hans: *Die Orgeln der Stadt Wien*, in: *Acta organologica*, 6. 1972S 33, Anm. 13.

HESSE, Erwin: *Der Wiener Orgelbauer Carl Hesse*, in: *Organa Austriaca*, 1, Wien 1976, S. 109-113.

KUŠČER, Zdenko: *J. A. Carl Hesse*, 2000, kézirat Lade, Günter: *Orgeln in Wien*, 1990.

Országos orgonafelmérés, Budapest, 1985-1988, kézirat.

RADOLE, Giuseppe: *Le registrazioni della musica organistica italiana dal 1500 al 1900*, Ed. Carrara - Bergamo, 1999.

ALEXANDER KAPP

Je nesporne jedna z najzaujímavejších osobností trnavskej hudobnej histórie ako hudobný pedagóg, skladateľ, zbormajster a organista.

Narodil sa 16. mája 1820 v Suche nad Parnou. Po ukončení základnej školy v rodnej obci študoval na gymnáziu v Trnave a hudobné vzdelanie získal pravdepodobne v Pešti. V rokoch 1861-1876 pôsobil ako profesor na rímskokatolíckom mužskom učiteľskom ústave v Trnave ako učiteľ organovej hry a súčasne, vyučoval na trnavskom arcibiskupskom gymnáziu. Od roku 1948 bol regenschori v Dóme sv. Mikuláša v Trnave. Do dejín slovenskej hudby sa nezabudnuteľne zapísal ako autor viacerých skladieb, omše a klavírnych prelúdií. Je tiež autorom opery *Synovia Jakubovi* podľa libreta profesora Jána Scharnbecka, ktorá mala premiéru dňa 29. júna 1867 v Trnave.

Umelecký duch Alexandra Kappa so zmyslom pre experimenty sa plne prejavil pri uvádzaní nových diel svetových autorov. Roku 1859 založil, viedol a dirigoval mužský spevácky chrámový zbor v Trnave.

Zomrel náhle 24. novembra 1876 v Trnave vo veku 57 rokov a je pochovaný na Novom cintoríne v Trnave.

Po Alexandrovi Kappovi prešlo riadenie chóru do rúk Františka Otta Matzenauera, významného priekopníka, ktorý prostredníctvom pedagogickej, publicistickej a kultúrno-osvetovej činnosti formoval bázu ťažko sa rodiacej slovenskej kultúry.

Narodil sa v učiteľskej rodine. 16. mája 1845 v Beňove u Přerova. Po jeho narodení sa rodičia zakrátko presťahovali na Slovensko, kde mladý František vyrastal a absolvoval základné školy. Po ukončení štúdia na reálke vo Viedni a po učiteľskej skúške, začal svoju pedagogickú dráhu ako učiteľ v Brezne. V rokoch 1870-1872 vyučoval v Starej Turej odkiaľ sa presťahoval do Trnavy, aby prevzal miesto regenschoriho po Alexandrovi Kappovi v Dóme sv. Mikuláša. Krátku dobu vyučoval na cirkevnom učiteľskom ústave v Trnave, neskôr však toto miesto opustil a stal sa účtovníkom a hlavným jednatelom Spolku sv. Vojtecha v Trnave. Písal prózu a básne, prekladal z viacerých jazykov a komponoval svetskú a cirkevnú hudbu. Zaslúžil sa o riadenie hudobného života v Trnave, povzniesol a rozšíril chrámový zbor a dal mu nový hudobno-umelecký punc. Bol priekopníkom nových interpretačných foriem hlavne však v oblasti cirkevnej hudby. Pre svoj kladný postoj k národu a pre svoje slovenské cistenie bol obvinený z panslávstva, čo mu veľmi strpčovalo život a tvorčiu iniciatívu. Práca a starosť o rodinu ho veľmi vyčerpávala a po krátkej chorobe zomiera vo veku 56 rokov dňa 22. decembra 1901.

Po jeho smrti v nekrológoch bola vysoko hodnotená jeho literárna a pedagogická činnosť a bol uznaný ako výborný znalec cirkevnej hudby. Jeho veľké dielo nie je zabudnuté a slovenský národ si bude uctievať jeho nehynúcu pamiatku.

MARIÁNSKÁ KYTICA

Zostavovateľ - Peter Franzen

Zodpovedný redaktor - Amantius Akimjak

Levoča 2005

Za týmto poetickým názvom sa skrýva zbierka nápevov pre mariánske modlitby, piesne a žalmy, ktoré organisti a kantori často používajú pri liturgických slá-

veniach a pobožnostiach mariánskeho charakteru.

V zošite formátu A4 na 72 stranách možno nájsť nápev na modlitbu "Anjel Pána" so zjednodušeným zápisom schneidrovského organového sprievodu a s aktuálnym textom, päť nápevov pre Loretánske litánie s tradičným i novým textom podľa Modlitebníka vydaného v roku 2001, štyri nápevy rezponzóriových žalmov a alelujových veršov na mariánske sviatky a spomienky a nakoniec 21 obľúbených mariánskych piesní, ktoré sa nenachádzajú v JKS. Je to zmes ľudových i umelých piesní s mariánskou tematikou, ktoré sa tešia veľkej popularite. Nájdeme tu ľudové duchovné piesne domáceho i cudzieho pôvodu: *fatimské Ave Mária, K nebesiam dnes zaleť pieseň, Ó Matka Pána, Tmavočervená ruža, Božia rodička, Buď vždy pozdravená, Chválu vzdajme, Mária, ó drahá Matka, Nepoškrvnené srdce Márie, Ó jak sa sladko spieva, Prijmi, Matka, v náruč dievky, Na stokrát buď pozdravená*, ale aj umelé piesne z tvorby J. Strečanského: *Každý rok, keď príde máj, Na jemných krídlach mája, Ó, Mária, Matka naša*, J. Halma: *Kráľovná nebies* a J. Lexmanna: *Mária Matka, Mária, ponáhľ sa pomôcť*. Nachádza sa tu aj *Akatisť k Bohorodičke* z Východnej liturgie.

Brožúrka predstavuje teda akési kompendium spevov, ktoré doteraz mali organisti a kantori roztrúsené na rôznych letákoch a samostatných listoch, či zapísané v notových zošitoch. Zostavovateľ sa usiloval vybrať tie najlepšie verzie z veľkého množstva variantov kolujúcich po Slovensku a dodať k nim adekvátny organový sprievod. Vychádzal pri tom z doterajšej slovenskej praxe, ovplyvnenej štýlom M. Schneidra-Trnavského. V prípade umelých piesní využil autorský zápis organového sprievodu.

Zbierka je vhodne doplnená o predhovor, v ktorom A. Akimjak píše o mariánskej úcte v duchovnej hudbe a o jednotlivých mariánskych modlitbách a spevoch. Nakoniec sa zaoberá problematikou výberu spevov na mariánske sviatky. Ide tu o podanie základných kritérií, ktoré sú takpovediac „premenené na drobné“ v prehľadnej tabuľke, umiestnenej na konci brožúry. Nachádzajú sa v nej odporúčané spevy na jednotlivé mariánske sviatky a spomienky, ba dokonca aj na sviatky Pána a svätých, ktoré „majú mariánsky rozmer“. Je to zaujímavá myšlienka, avšak treba zdôrazniť, že tu

podaný výber spevov má len pomocný charakter a nemožno ho chápať ako striktný predpis, podľa ktorého by sa organista a kantor museli riadiť. Zostavovateľ to načrtol aj v poznámkach k tabuľke.

Mariánska kytica môže byť užitočnou pomôckou pre našich organistov a kantorov, hlavne v terajšej situácii rozdielnych textov v spevníkoch a novom Modlitebníku. Pri používaní tejto pomôcky si však chrámoví hudobníci musia uvedomiť, že pri výbere spevov musia dbať aj o rozlíšenie medzi liturgiou a ľudovou pobožnosťou, pri ktorej sa môžu uplatniť aj v brožúrke uvedené ľudové piesne jednoduchšieho charakteru.

Z hudobnej stránky za zmienku stojí nie celkom odôvodnené použitie gregoriánskeho nápevu Litánií k všetkým svätým na text Litánií loretanských. Je to v istom zmysle nepotrebná kontrafaktúra, pretože

Litánie loretanské majú svoju gregoriánsku melódiu, ktorá je v JKS uvedená pod č. 307e). Je pravou, že táto melódia je málo známa, avšak po istých úpravách v zápise a zjednodušení organového sprievodu mohla by sa v našej liturgickej praxi ujať. Ide totiž o jedinú melódiu spomedzi uvedených v JKS i v Mariánskej Kytici, ktorá má litániový charakter a formu. V litániovej forme sa totiž uplatňuje dialóg medzi predspevákom - kantorom či schólou a ľudom. V našej praxi sme z litániovej formy urobili formu piesňovú, pri ktorej sa invokácie i odpoveď združujú do veršov a slôh. Takýto charakter majú obľúbené nápevy, ktoré v Kytici dostali názvy podľa jednotlivých častí ruženca - *JKS 307a) - Radostný, JKS 307c) - Bolestný, JKS 307d) - Slávnostný a JKS 307b) - Nápev svetla*.

LORETÁNSKE LITÁNIE
ANJEL PÁNA · OBLÚBENÉ MARIÁNSKE PIESNE · ŽALMY



Mariánska

Kytica

LEVOČA 2005



Marianská katica je pomôckou, ktorá má vyplniť vákuum v terajšej situácii, kedy vzniká nový liturgický spevník. Ide totiž o náročný a dlhodobý proces, pri ktorom každá takáto iniciatíva zohráva dôležitú úlohu.

Rastislav Adamko

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY 2003

Organ v Slovenskom evanjelickom kostole v Spišskej Novej Vsi

Ján Vladimír Michalko

Diskant 2003
DK 0070 2 131

Na hudobne i výtvarne cennom nástroji od Friedricha Deutschmanna z rokov 1822-23 vznikla v roku 2003 ďalšia nahrávka z kolekcie Slovenské historické organy. Interpretom bol Ján V. Michalko. Príťažlivý obal a netradičná dramaturgia - to sú znaky, ktoré zaujmú na prvý pohľad. Obsah zvukového nosiča tvorí výber z nemeckej (rakúskej) hudby galantného štýlu a klasicizmu.

Už prvá Sonáta in D dur od Carla Philipa Emmanuel Bacha (1714 - 1788) dáva vyniknúť zvukovej kráse a farebnosti tohto Deutschmannovho nástroja. Svieža a brilantná Emanuelova hudba znie na ňom vskutku lahodne. Určite aj vďaka interpretovi, ktorého poňatie vhodne zvýrazňuje spomenutý estetický charakter. Kultivovaný ráz plena je u tohto organa priam nezameniteľný.

Nasledujúce Mozartovo (1756 - 1791) Andante F dur má na nahrávke dramaturgickú úlohu intermezza. Vzniklo na objednávku v roku 1791, spolu s ďalšími dvoma rozsiahlejšími skladbami. Zaujímavé a u nás prakticky nehrané sú tri sonáty od Gaetana Valeriho (1760 - 1822). Jedná sa o jednočasťové, ale dvojdielne skladby, založené na princípe melódie so sprievodom. Podobne ako predchádzajúce diela vyjadrujú klasicistickú ideu ľahkosti a priehľadnosti zvuku.

Poslednou zaradenou a poradne najrozsiahlejšou skladbou (viac než 25 minút) je programová kompozícia Justina Heinricha Knechta (1752 - 1817) „Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne“ („Hromobitím prerušené slasti pastierov“) z roku 1792. V slovenských reláciách je podobná hudba uvádzaná mimoriadne zriedkavo. O to je Michalkov dramaturgický počin prínosnejší. Aj keď skladba má po hudobnej stránke skôr popisný, než programový charakter (vychádzajúci z názvu), znie nepochybne zaujímavé. Niektoré zvukomalebné efekty, použité v interpretácii, pripomínajú zvukové hračky, ako ich stavali barokoví organári majstri. Určite by bolo zaujímavé stretnúť sa s podobným dielom i na živom koncerte, tak ako mnohí fanúšikovia organovej hudby pred viac než dvesto rokmi.

Najnovšia nahrávka z dnes už renomovanej kolekcie, ktorá vznikla na skvostnom nástroji, zaiste obohati fonotéku milovníkov starej hudby.

Mário Sedlár

OHLASY ČITATEĽOV

Pozorne som si prečítal článok v časopise Adoramus Te č. 1/2004 „Spev a hudobná výchova v dejinách Slovenska a Slovákov“ a k časti článku Trnavský hudobný spolok založený v roku 1833 autora E. Hainsa chcem touto cestou podať nasledovné upresňujúce údaje:

Naväzujúc na vetu „Trnavskému spolku cirkevnej hudby zasadili smrteľnú ranu revolučné udalosti rokov 1848-49, z ktorých sa už nespamätal“ považujem za zavádzajúcu nakoľko skutočnosť je úplne odlišná.

Je pravdou, že spolková činnosť „de iure“ v uvedených rokoch zanikla, ale činnosť tohoto telesa sa preorientovala na účinkovanie na chóre v Dóme sv. Mikuláša v Trnave. Na poste regenschoriho sa postupne vystriedali hudobné osobnosti Alexander Kapp a neskôr František Oto Matzenauer. Výraznú renesanciu dosiahlo teleso príchodom Mikuláša Schneidera-Trnavského v roku 1909, ktorý bol o štyri roky neskôr dekrétom menovaný za riaditeľa chóru. Jeho zásluhou boli 16. decembra 1928 obnovené stanovy Cirkevného hudobného spolku a bola obnovená riadna spolková činnosť. Na sklonku životnej dráhy Mikuláša Schneidera-Trnavského prevzal funkciu regenschoriho Daniel Bulla, ktorý pokračoval vo všetkých činnostiach hudobného spolku. V normalizačnom období bola takáto spolková činnosť zakázaná, ale hudobné produkcie v chráme i naďalej pokračovali a hudobné teleso pracovalo pod názvom „Chór dómu Sv. Mikuláša“. Napokon koncom augusta 1993 bol opäť obnovený štatút Rímskokatolíckeho cirkevného hudobného spolku sv. Mikuláša v Trnave. V zmysle novoprijatých stanov sa spolok zaviazal povzniesť úroveň duchovnej hudby prostredníctvom cirkevných skladieb doma i v zahraničí a dôstojne propagovať chrámovú tvorbu významného predstaviteľa spolku národného umelca Mikuláša Schneidera-Trnavského. Od roku 1980 pôsobí v tomto hudobnom telese ako dirigent a regenschori Ladislav Vymazal.

Treba ešte dodať, že na pôde svätomikulášskeho chóru vyrástli a pôsobili mnohí umelci a hudobné osobnosti. Treba spomenúť maďarského hudobného skladateľa Zoltána Kadályho, sólistu opery v Dráždánoch Hansa Holzmüllera, sólistku opery SND v Bratislave Elenu Kittnárovú a jej sestru Martu Meierovú, skladateľa a hudobného teoretika prof. Ladislava Burlasa, violončelistu Richarda Vandru profesora na kráľovskom konzervatóriu v Bilbao, profesora a hudobného skladateľa Antona Cigera, Mariána Bullu, člena zboru SF Bratislava a rad ďalších.

Niekoľkokrát obnovený trnavský Cirkevný hudobný spolok žije pravdepodobne ako jediný na Slovensku a v našich pomeroch odolal viacerým spoločensko-politickým premenám a atakom. V súčasnosti má toto hudobné teleso 50 činných členov /zbor a orchester/ a realizuje do 50 vystúpení v bežnom roku. Od roku 1998 je držiteľom ceny mesta Trnava „Uznanie za zásluhy o rozvoj a reprezentáciu mesta Trnava“.

Záverom treba dodať, že viacej o činnosti tohoto cirkevného hudobného telesa sa záujemcovia dozvedia na internetovej stránke www.cirkevnahudba.sk.

Ladislav Vymazal

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

SOME ASPECTS OF THE PSALTER

The eldest preserved manuscripts which contain the whole text or the majority of the Hebrew Bible originate from the 10th century AC. Among the codices with the greatest authority as for the quality of preserved biblical text belong the Codex Aleppo and the Leningrad Codex, as far as preserving of the Psalter is concerned. There are intense discussions amongst exegetes who aim to discover the criterion according to which individual psalms are organised to one unit, thus to the Psalter. They point out the fact that the organising cannot be accidental. Some of them as the criterion set the Psalter as the spiritual manual on the way to perfection for the believing, who read psalms and contemplate them. Others look for the criterion of the dividing in using psalms for public liturgical purposes. Some others try to refer to the organising according to theological themes. Finally there are exegetes who point out the concatenation, that is the mutual internal connection of individual psalms, as we introduced it in the end of the article.

JANKA BEDNÁRIKOVÁ

GREGORIAN CHANT AND PRAYER

With its character, Gregorian chant is a tuned prayer and the fact is represented by the formulation of Godehard Joppich: „Gregorian chant is not a singing but rather declaimed God's word.“ Its texts express praise of God's work, giving thanks for the gift of salvation as well as asking for forgiveness. This singing reflects the true devoutness not only for the biblical origin of its texts or because of an application in religious ceremonies, but particularly because of its maturation via deep spirituality and communication between man and God. The repertory of Gregorian chant offers enormous treasure and suitable material for the deep contemplation of the Word, the will of which makes us present and able to discover, admire and sing.

RASTISLAV PODPERA

LITURGICAL HYMNBOOK:

THE PROCESS OF DEALING WITH THE NEW MUSICAL LANGUAGE IN THE LITURGY OF THE 90'S IN THE 20TH CENTURY

The council reform established a requirement of returning back original texts of mass ordinary as the singing of people, what was not allowed until then. Liturgical Hymnbook itself brought the

new musical style. Those, who through the centuries were exclusively coming across strophic church songs, traditional Latin singings of a priest and simple Gregorian tunes of psalms, at the most with the new spiritual song, began to accept musicalization of early Christian hymns and the Slovak missal texts. Not all classes of the believing were able to come to terms with the new poetics and the new style. Especially among older generation and people with the low degree of musical abilities is interrelation of musical awareness with the hymnal song strong and their musical thinking is resistant to changes. Though, we should not give up music-style and music-taste development because of the fact, particularly, if the development has the positive direction.

FERDINAND KLINDA

MR. GASPARE STIPA, OFM, 90 YEARS OLD
Significant Italian church musician – composer and choirmaster, born in February 16 1915 – the whole his life dedicated to working in San Marino. Extensive compositional activity, extended to presence, won him general appreciation. On occasion of his 90's there was issued a comprehensive anthology (511 pages) in San Marino, comprising 40 sacral musical pieces of work from the latest creative period. With their small extent, the majority of them suit various sacral intensions.

MIRIAM MATEJOVÁ

MUSICAL AESTHETICS IN MIDDLE AGES

Different church institutions – monasteries, chapters, episcopates and orders belonged among the spirituality holders in middle ages. The reason was simple. During the centuries only religious people had necessary education, time and conditions for pursuing sciences and arts. The Church was present at the birth of European culture. All cultural institutions had religious origin and clerical state was the only one, which achieved to provide education from elementary schools to universities.

There were two extensive periods in middle ages. The first is called patristics (from the Latin word pater – father), going back to year 800. It is a general term for early Christian thinking, for the work of the „church fathers“, who laid the foundations of theology. The second period is called scholastics (teachers at

school, missionary or religious teachers). It originated in about 9th century (Alkuin), culminated with Thomas Aquinas, who connected Aristotle's metaphysics with the contents of Christian faith.

MÁRIO SEDLÁR

SOCIAL PEDAGOGIC APPLICATION OF ORGAN MUSIC

Beside the religious sphere mainly the pedagogic area is interesting in organ's social application. Organ music influenced, as a matter of fact educated and still educates its listener in the church place, though in a lesser degree. It often happened without his awareness of the fact, this music, as the one of a few valuable musical stimuli formed his music knowledge, taste, and aesthetics, influenced the complex and individual musicality.

The fundamental attribute which determined the character of musical pedagogy in history of European music was the role of organ as a decisive instrument of a continuum. It was followed by the unifying of vocal or instrumental sound. From the music pedagogical and interpretative point of view organ had mostly one of the decisive roles in the study of newly emerging or newly learned music with the choir at church – intonation, harmony, etc. Not insignificant is also the specific dimension of organ's tone. Initially, with its character its role was to imitate the most perfect musical instrument – human voice.

PÉTER SIRÁK

ITALIAN STYLE IN ORGAN WORK OF CARL HESSE

Carl Hesse was born in August 6 1808 in Paplitz of Brandenburgland. In 1838 finished his organ studies with Petro Antonio Bossi. In 1848 he built his first organ in Vienna. Approximately at the same time he probably established his organ workshop in Mariahilf. Hesse moved to Budapest in 1880, where he died in July 18 1882. In Hungary Hesse built the most of his organs (43, what is a double of organs number, which he built in Austria).

In Terst Hesse got trained in venetian neoclassical organ art, which existed up to the end of the 19th century. This style took over and exercised in his own organ work.

Translated by Lucia Hrkítová

ORGANOVÉ DNI V PIEŠŤANOCH 2005

VI. ročník

Dom umenia SKZ MK - Mesto Piešťany - Bachova spoločnosť na Slovensku

utorok, 9. august 19.30

Kostol sv. Cyrila a Metoda

NATASCHA REICH / RAKÚSKO

V spolupráci s Rakúšskym kultúrnym fórom v Bratislave

J. S. Bach, E. Wellesz, J. Alain, L. Vierne

utorok, 16. august, 19.30

Kostol sv. Cyrila a Metoda

MARTIN BAKO / SLOVENSKO

J. S. Bach, M. Reger, M. E. Bossi, P. Eben

utorok, 23. august, 19.30

Dom umenia

LUBOMÍR DOLNÝ / SLOVENSKO

J. S. Bach, W. A. Mozart, M. Reger

utorok, 30. august 19.30

Dom umenia

RASTISLAV SUCHAN, trúbka / SLOVENSKO

STANISLAV ŠURIN, organ / SLOVENSKO

G: Frescobaldi, H. Purcell, G. F. Händel, J. Clarke, J. S. Bach, P. Eben, L. Vierne

utorok, 6. september 19.30

Dom umenia

FRANÇOISSAINT-YVES / PARÍŽ

V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, L. Vierne, O. Messiaen

V dňoch 21. - 23. 7. 2005 sa v Bratislave uskutoční pracovné stretnutie chrámových hudobníkov Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy, ktoré organizuje Diecézna hudobná komisia. Hlavným cieľom je nadviazanie osobných kontaktov medzi chrámovými hudobníkmi a vytvorenie platformy pre neskoršie intenzívne kurzy organistov. Súčasťou bude školenie v oblastiach: hra na organe, hlasová výchova a spev, teória liturgickej hudby. Prihláška je dostupná na www.dhk.szm.sk. Prihláste sa do 1. júla e-mailom: dhk@atlas.sk, poštou: Diecézna hudobná komisia, Kapitulská 26, 814 58 Bratislava, alebo telefonicky: 0905 234883.

Účastnícky poplatok: 500 Sk

Nocľah: 170 Sk/noc

Obed: 80 Sk/deň



TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2005
X. ročník medzinárodného organového festivalu
na historickom organe Rieger Budapest, op. 1894 z roku 1912

Pod záštitou predsedu Národnej rady SR JUDr. Pavla Hrušovského

Bachova spoločnosť na Slovensku

Mesto Trnava

Západoslovenské múzeum v Trnave

28. august, nedeľa, 20.00

Dóm sv. Mikuláša

LADISLAV CHUDÍK / BRATISLAVA, recitácia

IRENA CHRIBKOVÁ / PRAHA, organ

P. Eben

4. september, nedeľa, 20.00

Dóm sv. Mikuláša

FRANÇOIS SAINT-YVES / PARÍŽ

J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, L. Vierne,

O. Messiaen

V spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

11. september, nedeľa, 20.00

Dóm sv. Mikuláša

MANFRED TAUSCH / GRAZ

Improvizácie

V spolupráci s Rakúskym kultúrnym fórom

v Bratislave

18. september, nedeľa, 20.00

Dóm sv. Mikuláša

JÁN VLADIMÍR MICHALCO / BRATISLAVA

25. september, nedeľa, 20.00

Dóm sv. Mikuláša

JÁNOS PALÚR / BUDÁPEST

M. Duruflé

26.-28. september, Dóm sv. Mikuláša

JÁNOS PALÚR, majstrovský kurz

V spolupráci s Pedagogickou fakultou

Katolíckej univerzity v Ružomberku

2. október, nedeľa 20.00

Dóm sv. Mikuláša

BRASS ENSEMBLE FIORI MUSICALI/

BRATISLAVA

DAVID DI FIORE / SEATTLE, organ

M. A. Charpentier, G. F. Händel, F. Peeters,

P. Eben, L. Vierne, M. Shaw

7. október, piatok 19.30

Chrám sv. Jakuba, františkánsky

Miešaný spevácky zbor TIRNAVIA

SOLAMENTE NATURALI

BRANISLAV KOSTKA, dirigent

DOMINIK MELICHÁREK, hoboj

STANISLAV ŠURIN, organový pozitív

J. S. Bach, G. F. Händel

ČASOPIS O DUCHOVNEJ HUDBE
Adoramus Te

