



# ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu

Liturgickej komisie

Konferencie biskupov Slovenska

vydáva

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

Vychádza štvrtročne

## Predseda redakčnej rady

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

## Podpredseda redakčnej rady

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

## Zodpovedný redaktor

ThDr. Art. Lic. Rastislav Adamko, PhD.

## Zástupca zodpovedného redaktora

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

## Redakčná rada:

PhDr. Viera Lukáčová, CSc.

Mgr. Júlia Pokludová, PhD.

Prof. Zdeněk Bílek

Mgr. art. Stanislav Šurin

Mgr. Ján Schultz

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

Mgr. Juraj Drobný

PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.

Mgr. Rastislav Podpera, PhD.

ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.

PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková

PaedDr. Janka Bednáriková

## Adresa redakcie:

Kľčov 156

053 02 Spišský Hrhov

Tel./Fax: 053/4592496

alebo 0908/619482

E-mail: adamko@fedu.ku.sk

## Distribúcia a prijímanie objednávok:

Distribúcia KN, Tomášikova 30

(areál spoločnosti OMNIA 2000, a. s.)

821 02 Bratislava 2

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

Fax: 02/436 421 96

E-mail: distribucia@katnoviny.sk

Príspevky na časopis možno zasielať na

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

VÚB Bratislava-mesto

## Grafická úprava a tlač:

MTM Levoča

053 01 Levoča, Nám. Majstra Pavla 54

Redakcia si vyhradzuje právo

na úpravy rukopisov.

Zaslané príspevky nevraciam.

Cena jedného čísla: 35,- Sk

Ročné predplatné: 140,- Sk

Registrácia MK SR 314/90

ISSN 1335-3292

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

## OBSAH 1/2006

Na úvod

*Foreword*

ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ ..... 2

Čo je človek, že si na neho spomenieš?

Exegetická a teologická analýza žalmu 8

*What is man that You remember him?*

*An Exegetical and Theological Analysis of Psalm 8*

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ ..... 3

Problematika aktívnej účasti na spoločnom speve v liturgii:  
hudobné, formálne a obsahové determinanty

*The issue of an active participation*

*on the common singing in liturgy:*

*musical, formal and content determinants*

RASTISLAV PODPERA ..... 7

Procesiové antifóny Kvetnej nedele

*The procession antiphons of a Palm Sunday*

MARTIN ŠTRBÁK ..... 11

Veľkonočný chválospev - Exsultet

*Easter hymn - Exsultet*

RASTISLAV ADAMKO ..... 16

Hudobná estetika v klasicizme

*Musical aesthetics in classicism*

MIRIAM MATEJOVÁ ..... 25

Recenzia

Review ..... 36

Spravodajstvo

Coverage ..... 38

Resumé

Summary ..... 40

Titulná strana: Organ v Sixtínskej kaplnke (II/14, Mathis Orgelbau 2003)

Front-page: *The organ in Sistine Chapel* (II/14, Mathis Orgelbau 2003)

FOTO: GÜNTER LADE

Milí čitatelia Adoramus Te,

stojíme na prahu ďalšieho liturgického obdobia cirkevného roku – Pôstu. Dovoľte mi teda krátke zamyslenie sa nad liturgickou hudbou v tomto štyridsaťdňovom čase. Už začiatok Pôstneho obdobia – Popolcová streda – nám navodí akúsi pochmúrnu atmosféru. Popol, slová „prach si a na prach sa obrátiš“, väčšina piesní a spevov v molovej tónine a následne štyridsať dní prevažného spievania o smrti, krvi, bičovaní, kvílení... V žiadnom prípade nechcem nihilovať význam Popolcovej stredy a Pôstu ako obdobia kajúcnosti, pokory a uvedomovania si svojho dočasného pozemského života, márnosti a pomínutelných vecí. Myslím, že zvlášť v dnešných časoch plných stresov a náhlenia sa za materiálnymi pozlátkami je zamyslenie sa nad duchovným životom veľmi dôležité. Chcem len poukázať na nekorešpondenciu medzi textami Svätého písma zaznievajúceho v tomto období a textami piesní, ktoré spievame. Zatiaľ čo Evanjeliá hovoria o Ježišovej láske k ľuďom, o jeho starostlivosti o človeka, keď ho uzdravuje, o poukazaní správnej cesty k Bohu, ktorá nevedie cez vyvyšovanie sa, ale cez službu blížnemu a vlastnú pokoru, my tieto slová dopĺňame piesňami o umučení a krvi Krista, ktorý „v čítaniach ešte žije“, chodí po svete, káže robiť dobro a učí milovať. A keď nadíde Veľkonočné trojdnie a pripomíname si Ježišovo utrpenie, znova spievame tie isté piesne ako v predošlých dňoch. Je zaujímavé, že z 58 pôstnych piesní nám Jednotný katolícky spevník ponúka len tri, v ktorých nie je priamo spomenuté umučenie a ukrižovanie (123 Svätý pôst sa započína, 143 Kristus, príklad pokory a 151 Miserere). A keďže pokoncilová liturgia sa vrátila k pôvodnej starokresťanskej tradícii, ktorej hlavnou myšlienkou je snaha hlbšie poznať Ježiša ako svojho Vykupiteľa, bližšie sa k nemu primknúť, chceme vám ponúknuť v našom časopise nové piesne vhodnejšie vystihujúce práve spomínané obdobie. Preto v notovej prílohe prinášame niekoľko spevov vhodných na pôst, hovoriace o Bohu – večnej Pravde, Múdrosti a Láske, o radosti z Božích predpisov a o túžbe po očistení od hriechov. Zároveň vám prajeme, aby ste pôstne dni prežili v radosti a pokoji, hlboko duchovne precítili Veľkonočné trojdnie a zažili radosť zo slávnostného Zmŕtvychvstania.

*Zuzana Zahradníková*

Vážení čitatelia,

prijmite naše hlboké ospravedlnenie za chyby v časopise Adoramus Te 4/2005 na jeho prvej a poslednej stránke (s. 1 a 40). Išlo o technickú chybu spôsobenú v priebehu tlače. Korektúry vám posielame v tomto čísle časopisu na priloženom dvojhárku, ktorý si môžete vymeniť za pôvodný – chybný. Dúfame, že sa v budúcnosti podobným nedostatkom vyhneme. Ešte raz sa veľmi ospravedľujeme a ďakujeme za porozumenie.

*Redakcia Adoramus Te*



## ČO JE ČLOVEK, ŽE SI NA NEHO SPOMENIEŠ?

### Exegetická a teologická analýza žalmu 8

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Ž 8 patrí medzi známe a obľúbené žalmy. Je oslavou Boha za diela, ktoré vykonal. Môžeme preto povedať, že je hymnom na oslavu Stvoriteľa.

Je prvým žalmom, ktorý prechádza z jednotného čísla (ja-forma) do množného čísla (my-forma). Všetky predchádzajúce žalmy žaltára (Ž 3-7) sú totiž písané z perspektívy jednotlivca:<sup>1</sup> (Tab. 1)

Tabuľka 1

Ž 3	<i>Pane, jak mnoho je tých, čo ma sužujú!</i>
Ž 4	<i>Bože, ty spravodlivosť moja, vyslyš ma, keď volám o pomoc.</i>
Ž 5	<i>Pane, počuj moje slová, všimni si moje vzdychanie.</i>
Ž 6	<i>Pane, nekarhaj ma v svojom hneve, netrestaj ma v svojom rozhorčení.</i>
Ž 7	<i>Pane, Bože môj, k tebe sa utiekam...</i>

Ž 8 sa obracia na Boha z pohľadu komunity: „*Pane, náš Vládca...*“ Celý žalm je ohraničený veršami 2 a 10, ktoré otvárajú a uzatvárajú hymnus: „*Pane, náš Vládca,*

*aké je vznešené tvoje meno na celej zemi!*“ Zdá sa preto, že žalm bol používaný pri liturgii za účasti zboru a jednotlivca. Dosvedčuje to charakter žalmu. Verše 2 a 10 v množnom čísle pravdepodobne plnili úlohu antifóny, ktorú prednášal chór. Zvyšné verše sú napísané z pohľadu jednotlivca, ktorý ospevuje jednotlivé Božie diela. Žalm tak dostáva univerzálny charakter, kde my-forma zastupuje nielen tých, ktorí momentálne hymnus prednášajú, ale celé ľudstvo pri oslave Stvoriteľa. (Tab. 2)

### Problematika nadpisu

Nadpisy žalmov nepatria medzi inšpirované texty. K žalmom boli priradené neskôr, napriek tomu sa považujú za starobylé. Dokazuje to skutočnosť, že gréckym prekladateľom hebrejského textu (ich dielo je známe pod menom Septuaginta, ktorá vznikla v 3.- 2. storočí pred Kristom) mnohé výrazy v nadpisoch už neboli známe. Potvrdením je aj nadpis v Ž 8,1 ako poukazuje tabuľka 3.

Tabuľka 2

LITURGICKÝ PREKLAD	DOSLOVNÝ PREKLAD	HEBREJSKÝ TEXT
8,1 Zbormajstroví. Na nápev piesne „Lis“. Dávidov žalm.	8,1 Zbormajstroví na „gítit“, žalm pre Dávida	8,1 לְמַנְחֵם עַל-הַגִּתִּית מִזְמוֹר לְדָוִד :
8,2 Pane, náš Vládca, aké vznešené je tvoje meno na celej zemi! Tvoja veleba sa vznáša nad nebesia.	8,2 Pane, náš Vládca, aké je vznešené tvoje meno na celej zemi, (si ten,) ktorý rozšíril svoj jas na nebesia.	8,2 יְהוָה אֲדַגִּינוּ מִהָאֲדִיר שְׁמֶךָ בְּכָל-הָאָרֶץ אֲשֶׁר תִּגַּה הוֹדֶךָ עַל-הַשָּׁמַיִם :
8,3 Z úst nemluviat a dojčeniec pripravil si si chválu naprotiveň svojim nepriateľom, aby si umlčal pomstivého nepriateľa.	8,3 Z úst detí a dojčeniec si postavil moc, kvôli svojim protivníkom, aby si nechal umlknúť nepriateľa a pomstiteľa.	8,3 מִפִּי עוֹלָלִים וְיֹנְקִים יִסְדֶּה עוֹ לְמַעַן צוֹרְרֶיךָ לְהַשְׁבִּית אוֹיְבֶיךָ וּמְתַנְקֶם :
8,4 Keď hľadím na nebesia, dielo tvojich rúk, na mesiac a na hviezdy, ktoré si ty stvoril:	8,4 Keď hľadím na tvoje nebesia - diela tvojich prstov,	8,4 כִּי-אֲרֹאֶה שָׁמַיִךְ מַעֲשֵׂי אֲצַבְעֶיךָ יָדְךָ וְכֹכְבִים אֲשֶׁר בּוֹנְנָתָה :
8,5 čože je človek, že naň pamätáš, a syn človeka, že sa ho ujímaš?	8,5 čo je človek, že si na neho spomenieš	8,5 מִהָאָנוּשׁ כִּי-תִזְכְּרֶנּוּ וּבֶן-אָדָם כִּי תִסְמְרֶנּוּ :
8,6 Stvoril si ho len o niečo menšieho od anjelov, slávou a cfou si ho ovenčil	8,6 Umenšil si ho trocha od Boha a slávou a majestátom si ho korunoval.	8,6 וַתִּחְסַרְהוּ מַעַט מֵאַלְהִים וְכָבוֹד וְהָדָר תִּשְׁקַרְהוּ :
8,7 a ustanovil si ho za vládcu nad dielami tvojich rúk. Všetko si mu položil pod nohy:	8,7 Dal si mu vládu nad dielami tvojich rúk,	8,7 תִּמְשִׁילֹהוּ בְּמַעֲשֵׂי יָדֶיךָ כָּל-שֵׁמָה תַחַת-רַגְלָיו :
8,8 ovce a všetok domáci statok aj všetku poľnú zver,	8,8 ovce a všetok dobytok	8,8 צִנְה וְאַלְפִים בְּלֶם וְגַם בְּחִמּוֹת שָׂדֵי :
8,9 vtáctvo pod oblohou a ryby v mori i všetko, čo sa hýbe po dne morskem.	8,9 nebeské vtáctvo a ryby mora, to, čo brázdí morskými chodníkmi	8,9 צִפּוֹר שָׁמַיִם וְדָגֵי הַיָּם עִבֵּר אֲרָחוֹת יָמַיִם :
8,10 Pane, náš Vládca, aké vznešené je tvoje meno na celej zemi!	8,10 Pane, náš Vládca, aké je vznešené tvoje meno na celej zemi!	8,10 יְהוָה אֲדַגִּינוּ מִהָאֲדִיר שְׁמֶךָ בְּכָל-הָאָרֶץ :

## Tabuľka 3

Latinský preklad	Grécky preklad	Hebrejský text
victori pro torcularibus canticum David víťazovi, pre lisy na hrozno, Dávidov chválospev.	εἰς τὸ τέλος ὑπὲρ τῶν ληνῶν ψαλμὸς τῷ Δαυὶδ Na záver, pre lis na hrozno, žalm Dávidovi.	וְיָשַׁבְתִּי עַל־עֵצֵי הַיַּיִן וְיָשַׁבְתִּי עַל־עֵצֵי הַיַּיִן Zbormajstrovi na „gitit“, žalm pre Dávida.

Z uvedenej tabuľky jasne vyplýva, že neskorším prekladateľom bol hebrejský termín „gitit“ neznámy. Spomienku lisu na hrozno, ktorý uvádza grécky a latinský text, dávali cirkevní otcovia do súvisu so židovským sviatkom Stánkov. Počas sviatku Stánkov sa zbieralo aj hrozno a lisovalo sa na nové víno. Žalm tak v neskoršom období mohol byť používaný počas uvedeného sviatku na poďakovanie Bohu za úrodu. Tieto úvahy vychádzajú z ustanovenia sviatku ako ho opisuje kniha Deuteronomium 16,13: „Aj slávnosť Stánkov budeš sláviť sedem dní, keď zoberieš úrodu z humna a lisu.“

Svätý Augustín vo svojom diele *Ennarrationes in psalmos* podáva mystický a alegorický význam nadpisu, pričom sa pridrižiava latinského textu. Podľa Augustína „torcularibus“ môže mať tri významy:

1. Lisy na hrozno symbolizujú Cirkev. Tak ako lisovaním sa ovocie čistí, tak aj Cirkev oddeľuje duchovné ovocie ľudí, keď príde ich čas.
2. Hrozno symbolizuje Božie slovo. Ako hrozno prechádza do lisov, aby sa stalo vínom, tak Božie slovo prechádza do uší poslucháčov.
3. Lisy na hrozno symbolizujú mučenie. Tí, ktorí vyznali vieru v Krista, ich telesné pozostatky ostali na zemi, ale ich duše prešli do nebeského príbytku.<sup>2</sup>

Slovenský liturgický preklad uvádza: „na nápev piesne „Lis“. V našom doslovnom preklade sme ponechali hebrejský výraz „gitit“. Exegéti sa domnievajú, že toto slovo označovalo hudobný nástroj – lýru, gitaru, alebo išlo o nejaký nápev, ktorý mal pomáhať pri prednese žalmu. Výraz sa nachádza aj v nadpise Ž 81 a 84.

### Štruktúra žalmu

Ako sme už uviedli, žalm je ohraničený veršami 2 a 10. Osobitné postavenie má druhá časť 2. verša, ktorá nadväzuje na 3. verš, ako ukážeme pri exegéze jednotlivých veršov. Centrálnu pozíciu tvoria verše 4-6 v ktorom je vyzdvihnutá veľkosť človeka pri porovnaní všetkých Božích diel. Verše 7-9 sú typickým vyjadrením semitského človeka. Autor sa totiž neuspokojuje iba s konštatovaním veľkosti človeka. Konkrétnymi príkladmi dokazuje tvrdenia o dôstojnosti človeka. Človeku bola zverená starosť o ovce, dobytok, poľnú zver, vtáctvo, ryby...

Konštrukcie podobného typu nájdeme aj na iných miestach Žaltára. Naše myslenie je niekedy poznačené snahou abstraktne a striedmo definovať isté pravdy. Biblický autor má záľubu v opisnom rozprávaní a abstraktne myslenie mu je neraz vzdialené. Keď napríklad povieme vetu: „Boh je všadeprítomný,“ nepotrebujeme ju už bližšie špecifikovať. Biblický autor vetu „Boh je

všadeprítomný“ rozvinie slovami: „Boh prebýva na klenbe nebies i v hĺbinách mora, prebýva na zemi i v podsvetí...“ Preto aj v prípade Ž 8 neprekvapuje, že sa stretávame s konkrétnymi obrazmi.

### Exegéza jednotlivých veršov

Zvolanie „Pane, náš Vládca“ je vyjadrením človeka, ktorý s úžasom a pokorou kontempluje Božie diela. Boh je označený dvoma titulmi: *Pán a Vládca*. Prvý titul je meno, ktorým hebrejská Biblia označuje Boha. Je to slovo *Jahve*, ktoré do slovenčiny prekladáme *Pán*. Druhé slovo je „adon“, ktorým v hebrejčine označuje podriadený svojho nadriadeného. Ako „adon“ je označený majiteľ domu alebo pozemku. V patriarchálnej spoločnosti, kde hlavné postavenie mal muž, je týmto názvom označený manžel. Asi 400x sa v Starom zákone týmto slovom označuje Boh. Výraz „adon“ sme preložili slovom *Vládca*. Žalmista si je vedomý, že Boh je Stvoriteľom a Majiteľom celého sveta. Oslovenie „Pane, náš Vládca“,





ktorým sa žalmista obracia na Boha, je vyznaním viery, vyjadrením úcty a pokory pred Božím majestátom.

Oslovenie má význam v kulte. Poznať Božie meno umožňuje človeku k Bohu sa modliť, vzývať ho, chváliť, prosiť alebo odprosovať.

Božiu prítomnosť a veľkosť môže človek spoznať z jeho diel. Preto svätopisec hovorí o Božom mene, ktoré je vznešené na celej zemi. Meno zastupuje osobu. V našom prípade zastupuje Boha. Preto je sväté. V tomto koncepte je potrebné chápať aj druhé Božie prikázanie: „Nevezmeš meno Božie nadarmo.“ Keďže meno predstavuje osobu, vysloviť nadarmo Božie meno, znamená znesvätiť samotného Boha.

Príroda je viditeľným sprítomnením Boha vo svete. Ak istá osoba je mocná, potom aj jej meno predstavuje istý stupeň moci. V staroveku králi nechávali zapisovať svoje mená na steny chrámov, stĺpov alebo sôch. Boh je Kráľom. Jeho meno je zapísané v dielach, preto stворenstvo predstavuje jeho moc.

Rozprávanie o Božom mene znamená aj istý teologický pokrok v chápaní Božej prítomnosti. Podľa Starého zákona Boh nemôže byť zobrazený žiadnym obrazom, žiadnou sochou ani inou podobou. Keď žalmista hovorí o jeho mene, hovorí o osobnej prítomnosti neviditeľného Boha.

V druhej časti 2. verša je problematická časť: „(si ten,) ktorý rozšíril svoj jas na nebesia!“ Grécky text Septuaginty má preklad: ἐπιρθη ἡ μεγαλοπρέπειά σου – bol vyzdvihnutý tvoj majestát. Latinská Vulgáta uvádza: *posuisti gloriam tuam – položil si svoju slávu*. Celý problém stojí na vyriešení, o aké hebrejské sloveso v uvedenej časti verša ide. Domnievame sa, že sa jedná o tvar slovesa  $\text{נָתַן}$  – rozprestrieť, rozšíriť.

Tretí verš je vytvorený na základe protikladného postavenia prvkov, ktoré tento verš tvoria ako vyplýva z nasledujúcej tabuľky:

deti a dojčence	postaviť moc
nechať umlčať	nepriateľ a pomstiteľ

Hebrejské sloveso  $\text{נָתַן}$  – postaviť sa najviac vyskytuje práve v žalmoch (10x). Spája sa s významom: založiť, položiť základy, vystavať, upevniť. Uvedieme aspoň niektoré príklady: Tabuľka 4

Ž 24,2	Ved' on sám <b>položil</b> jeho základy na moriach
Ž 78,69	Ako, zem, ktorú <b>upevnil</b> naveky
Ž 89,12	Svet i jeho bohatstvo si ty <b>založil</b>
Ž 104,5	Zem si <b>postavil</b> na jej základoch

Aj v prípade 3. verša môžeme aplikovať podobný význam. Boh sa rozhodol založiť svoju moc na slabých a bezbranných deťoch a dojčatách. Z ich úst vychádzajú nezrozumiteľné slová, lebo sa ešte len učia rozprávať. Božia veľkosť je však tak nesmierna, že tento detský „džavot“, je silnejší a dokáže umlčať argumenty nepriateľa a pomstiteľa.

Slová 3. verša môžu mať však ešte aj iný rozmer v nadväznosti na predchádzajúci verš, ktorý hovorí o Božom jase na nebesiach. Božie meno je také vznešené, že aj deti a dojčence, ktoré ešte nevedia hovoriť, oslavujú Boha už svojou existenciou. Nevinnosť, krása a bezbrannosť ľudského dieťaťa je zázrakom, ktorý hovorí o majestátnosti Boha.



„Z úst detí a dojčeniec si postavil moc.“

V Novom zákone po slávnostnom vstupe do Jeruzalema Ježiš cituje slová práve tohoto verša v Mt 21,16: „... a povedali mu: „Počuješ, čo títo hovoria?“ Ježiš im odvetil: „Pravdaže. Nikdy ste nečítali: »Z úst nemlviať a dojčeniec pripravil si si chválu«?“ Preto Ž 8 v neskoršej kresťanskej interpretácii dostal mesiášsky charakter.

### Centrálna časť žalmu

4. verš začína hebrejskou predložkou „ki“ – keď. Jej význam je veľmi rozmanitý a nie je jednoduché v preklade ho presne vystihnúť. Môžeme ju preložiť aj „kedykoľvek keď“, „pretože“, „ak“... V podstate ide o kauzálnu spojku, ktorej účelom je uviesť vysvetlenie. Nadväzuje tak na predchádzajúce verše, ktoré opisujú Boží majestát a vznešenosť.

Ž 8 niekedy nesie označenie „nočný“ žalm. Žalmista spomína v 4. verši oblohu, mesiac a hviezdy, ale neuvádza slnko, čo predpokladá, že svätopisec je uchvátený nočnou oblohou.

V hebrejskom texte Biblie sa často stretávame s výrazom „dielo tvojich rúk“ (Dt 2,7; 1 Kr 16,7; Iz 2,8 atď.). Ž 8 je jediným miestom, ktoré uvádza „diela tvojich prstov.“ Rozprávanie o Božích prstoch je poukazaním na Božie zázračné konanie. Iste, jedná sa o antropomorfizmus, keď sa Božie vlastnosti a pôsobenie opisuje ľudským spôsobom. Kniha Exodus opisuje reakciu zaklínačov faraona na egyptské rany: „To je Boží prst!“ (porov. Ex 7,15). Podobne aj Ježiš Kristus poukazuje na zázračné pôsobenie: „Ale ak ja Božím prstom vyhánam zlých duchov, potom k vám prišlo Božie kráľovstvo“ (Lk 11,20). Svätopisec v žalme chce poukázať na zázračné Božie pôsobenie, ktoré sa prejavuje v stvorených veciach.

Zvolanie „čo je človek, že si na neho spomenieš a syn človeka, že sa o neho staráš?“ je logickým vyústením meditácie žalmistu nad Božou nesmiernosťou. Hebrejčina používa dva rozdielne výrazy na označenie človeka. Prvým výrazom je „enoš“, ktorý prekladáme človek. V Knihe žalmov a v Knihe Jób toto slovo označuje človeka ako smrteľné, krehké bytie v protiklade s nesmrteľnosťou Boha. Druhým výrazom je „adam“, ktorý taktiež prekladáme človek. Ide o označenie prvého človeka. Je pripomenutím, že aj človek patrí medzi Božie stvorenia. Človek si uvedomuje svoju nepatnosť a s údivom konštatuje, že táto nepatnosť je z Božej strany povšimnutá. Boh na človeka nezabúda, ale sa o neho stará. Preto Ž 8 mnohí považujú za meditáciu žalmistu nad prvou stránkou Biblie, kde sa opisuje stvorenie sveta a človeka.



6. verš je pokračovaním meditácie nad Božou dobrotou voči človeku. Človek, hoci je nepatrným krehkým tvorom, paradoxne stojí na vrchole stvorenstva. Pozrime sa bližšie na diskutovaný výraz, ktorý je často rôznym spôsobom prekladaný:

Tabuľka 5

Latinský preklad	Grécky preklad	Hebrejský text
minues eum paulo minus a Deo	ἡλάττωσας αὐτὸν βραχύ τι παρ' ἀγγέλους	טען קטן פון אלהים טען פון אַנג'לן
<i>Umenšil si ho trocha menej od Boha</i>	<i>Umenšil si ho niečo menej od anjelov</i>	<i>Umenšil si ho trocha od Boha</i>

Vidíme, že latinský preklad sleduje hebrejský originál. Grécky text hovorí o anjeloch. Hebrejský text uvádza slovo „*elohim*“, ktoré má v preklade dva významy: 1. *Boh*; 2. *bohovia*. Pre Starý zákon je však nepripustný tak polyteizmus ako henoteizmus. Polyteizmus je vyznávanie viacerých bohov. Henoteizmus je uctievanie jedného boha, pričom nepopiera jestvovanie iných božstiev. Tieto formy uctievania sú prísne zakázané prvým Božím prikázaním. Zdá sa, že grécky prekladatelia sa snažili vyhnúť pomýlenému chápaniu textu. Aby nedošlo k „zbožšteniu človeka“, preložili hebrejský výraz slovom *anjeli*.

Spojenie v hebrejskom texte „*umenšil si ho trocha od Boha*“ sa opiera o biblické rozprávanie o stvorení človeka. Kniha Genezis uvádza: „*Urobme človeka na náš obraz a podľa našej podoby*“ (Gn 1,26). Človek bol stvorený na Boží obraz, a preto skutočne blízko Boha samotného. V tomto kontexte dané spojenie nachádza svoje odôvodnenie.

Predsa však aj grécky preklad, ktorý hovorí o anjeloch, nie je úplne vzdialený biblickému chápaniu. Práve naopak! Biblické chápanie anjelov spája tieto bytosti veľmi úzko so samotným Bohom. Anjeli stoja v Božej prítomnosti. Človek, stvorený na Boží obraz, má istú podobnosť s anjeli. Tak ako oni, aj on je Božím stvorením. Svojím smrteľným telom sa však zaraďuje medzi smrteľné bytia, a teda je nižší od anjelov.

Druhá časť 6. verša hovorí, že Boh človeka korunoval slávou a majestátom a pokračuje v 7. verši: „*Dal si mu vládu nad dielami tvojich rúk, všetko si položil pod jeho nohy.*“ Tieto slová obsahujú kráľovský slovník:

- *dal si mu vládu nad dielami svojich rúk;*
- *korunoval si ho;*
- *všetko si mu položil pod nohy.*

Človek je predstavený ako kráľ. Jeho kráľovstvom je stvorený svet. Žalmista pri ďalšom opise rozlišuje tri priestory:

- *ZEM: ovce, dobytok, poľná zver*
- *NEBESIA: vtáctvo*
- *MORE: ryby a ďalšie morské živočíchy*

Žalm upozorňuje, že človek nemá vládu nad svetom sám od seba, ale mu bola Bohom zverená. Nie je teda absolútnym kráľom, ale lepšie povedané je miesto-kráľom. Jeho vláda sa rozprestiera iba na materiálny,

viditeľný svet. Skutočným Vládcom je a ostáva Boh, čo pripomína posledný verš, ktorý znova zaznieva ako antifóna.

### List Hebrejom

V Novom zákone List Hebrejom v 2,5-9 podáva kristologickú interpretáciu Ž 8: „*Veď nie anjelom podriadil budúci svet, o ktorom hovoríme. Tak svedčí ktosi na ktoromsi mieste: „Čože je človek, že naň pamätáš, a syn človeka, že sa ho ujímaš? Urobil si ho len o niečo menšieho od anjelov, slávou a cťou si ho ovenčil a všetko si mu položil pod nohy.“ Keď mu teda všetko podriadil, nenechal nič, čo by mu nebolo podriadené. Teraz ešte nevidíme, že mu je všetko podrobené, ale vidíme, že ten, ktorý bol stvorený len o niečo menší od anjelov, Ježiš, bol ovenčený slávou a cťou, lebo pretrpel smrť, aby z Božej milosti okúsil smrť za všetkých.*“

Novozákonný autor vychádza z gréckeho prekladu a aplikuje žalm priamo ako proroctvo o Mesiášovi na osobu Ježiša Krista. Hovoríme preto o mesiášskej interpretácii žalmu. Ide o čítanie starozákonných textov vo svetle osoby Ježiša\* z Nazareta. Podľa nej slová o „*synovi človeka*“ v Ž 8,5 sa vzťahujú na Syna človeka ako titul, ktorým označuje Ježiš seba samého.

V neskoršej kresťanskej tradícii tento žalm bol interpretovaný predovšetkým vo svetle Kristovho veľkonočného tajomstva. V plnosti časov svätý a dokonalý Boh – Ježiš Kristus prijal na seba ľudskú prirodzenosť (hebrejský výraz „*enos*“ – smrteľné bytie), ponížil sa a niesol na sebe naše hriechy. Pri svojom zmŕtvychvstaní a nanebovstúpení mu Boh – Otec všetko podriadil a dal vládu nad všetkým stvorenstvom.

### Záver

Ž 8 môže výborne poslúžiť ako hymnus chvály na Boha – Stvoriteľa. Stvoriteľská moc a majestátnosť sa prejavuje v prírode, ale aj na človeku, ktorý je stvorený na Boží obraz.

Vo svetle novozákonných textov Ž 8 dostáva plnšie kristologické chápanie. Kristus sa uponížil, stal sa človekom. Pri svojom vzkriesení však bol korunovaný slávou, čím dokonalým spôsobom naplnil povolanie človeka.

Cirkev podčiarkuje dôležitosť spájať pri žalmoch obidva rozmery: pridržať sa významu slov a zároveň čítať žalmy vo svetle Kristovej osoby.



Všeobecné smernice o Liturgii hodín k týmto dvom rozmerom žalmov uvádzajú: „Je totiž známe, že jednotlivé žalmy vznikli za rozličných okolností; usilujú sa ich naznačiť nadpisy uvedené v hebrejskom žaltári. No nech je historický pôvod žalmov akýkoľvek, majú svoj presný zmysel, na ktorý musíme prihliadať aj za našich čias“ (bod 107).

„Kto spieva žalmy, musí dbať na ich plný zmysel, najmä zmysel mesiášsky, pre ktorý Cirkev žalmy uviedla do liturgie. Tento mesiášsky zmysel sa stal úplne zjavným v Novom zákone, ba sám Kristus ho objasnil, keď povedal apoštolom: „Musí sa splniť všetko, čo je o mne napísané v Mojžišovom zákone, u Prorokov a v Žalmoch“ (Lk 24,44) (bod 109).<sup>3</sup>

#### 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.

#### Ďalšia literatúra

- Barbiero G., Das erste Psalmenbuch als Einheit, Frankfurt am Main 1999.  
 Heriban J., Průručný lexikón biblických vied, Rím 1992.  
 Liturgia hodín podľa rímskeho obradu I, TYPIS POLYGLOTIS VATICANIS 1986.  
 Nicene and Post-Nicene Fathers, St. Augustin - On the Psalms, ed. Schaff P. Grand Rapids 1956.

##### Poznámky:

- <sup>1</sup> Ž 1-2 považujeme za úvodné žalmy, nemajú nadpis, ale tvoria vstupnú bránu do celého Žaltára.  
<sup>2</sup> Porov. Nicene and Post-Nicene Fathers, St. Augustin - On the Psalms, ed. Schaff P. Grand Rapids 1956.  
<sup>3</sup> Liturgia hodín podľa rímskeho obradu I, TYPIS POLYGLOTIS VATICANIS 1986.

## PROBLEMATIKA AKTÍVNEJ ÚČASTI NA SPOLOČNOM SPEVE V LITURGIÍ: hudobné, formálne a obsahové determinanty

RASTISLAV PODPERA

Pred časom sme na stránkach tohto časopisu začali tému aktívnej účasti veriacich na speve tým, že sme stručne analyzovali motivačné, spoločenské a generačné determinanty tejto účasti. Okrem nich existujú aj ďalšie: hudobné, formálne a obsahové determinanty. Ilustrujeme to na postojoch respondentov celoslovenského sociometrického prieskumu, ktorý uskutočnil Ústav hudobnej vedy SAV v 90. rokoch.

### Vhodný výber spevov

Staršie vrstvy účastníkov liturgie neradi prijímajú zmeny, trvajú na doterajšom stave a zaužívanom výbere piesní, nové sa ťažko učia a nechcú ich spievať. Proti-pólom tohto problému je však mladá generácia, z ktorej mnohí sa prestávajú do spevu zapájať práve z dôvodu „obohrávania“ stále rovnakých piesní.

„Veriaci spievajú len zaužívané piesne (chyba organistov), ťažko sa chcú učiť nové. Veľa záleží na kňazovi, organistovi a zbere.“ (kňaz, 31 r.)

Používanie širšieho repertoáru si vyžaduje nielen rozmanitosť liturgických textov, keď každú nedeľu sa predkladajú iné myšlienky, ale i zloženie účastníkov bohoslužby. Správny výber omšových spevov je jednou z najdôležitejších a najvážnejších úloh pre kantora. Najdôležitejších preto, lebo Cirkev v liturgii predkladá v storočnej tradícii overený súbor myšlienok na spievanie, ktoré sú objektívne prijateľné pre každého účastníka liturgie a kantor sa má zodpovedne postarať o to, aby vybral spevy, ktoré týmto myšlienkam čo najviac zodpovedajú. Nie všetci kantori si túto zodpovednosť dostatočne uvedomujú. Zvlášť na vidieku, kde existuje nielen silná tradícia neustáleho opakovania niekoľkých piesní, ale aj spievanie rôznych (aj neschválených) piesní mimo JKS, je táto situácia nevyhovujúca.

Chýba liturgická výchova, ktorá by mala smerovať od kňaza ku kantorovi, chrámovým spevákom a hudobníkom, ktorí by si v tomto smere dopĺňali vedomosti a pri liturgii veriacim predkladali po stránke liturgickej vhodný repertoár a v kvalitnejšej interpretácii. Niekedy je tento proces, zvlášť zo strany starších duchovných i laikov umelo brzdený; vyhovuje im zaužívaný stereotyp a necítia nijakú potrebu niečo meniť. Prax je často taká, že ak niekoľko najznámejších piesní z JKS „spieva celý kostol“, dodáva to kňazovi klamný pocit, že všetci zhromaždení liturgii rozumejú a aktívne sa na nej podieľajú.

Príčinou nespievanosti môže byť aj hudobná náročnosť vybraných nápevov, v Liturgickom spevníku však nachádzame z každej omšovej čiastky dostatočný výber nápevov rozličného hudobného stvárnenia a stupňa obtiažnosti. Podľa miestnych podmienok a celkových

### Uzávierka

d'alsieho čísla časopisu

(AT 2/2006) je

10. apríla 2006



hudobných schopností liturgického zhromaždenia by sa mali vybrať také nápevy, ktoré veriaci bez väčšej námahy budú schopní spievať na uspokojivej interpretáčnej úrovni.

„Spevné, t. j. melodické [nápevy], dokázali ľudia osloviť. Mám s nimi dobré pastoračné skúsenosti.“  
(kňaz, 38 r.)

### Nácviky liturgického zhromaždenia

Ak delíme motiváciu k spevu na vonkajšiu a vnútornú, vonkajšia motivácia je v našich farnostiach zdôrazňovaná viac, zvlášť zo strany duchovných, ktorí povzbudzujú veriacich s cieľom, aby „celý kostol spieval“. Pozitívnu vonkajšou motiváciou je možnosť naučiť sa nové spevy mimo samotnej bohoslužby. Kňazi iniciujú spolu s kantorom nacvičovanie spevov zväčša pred omšou alebo po nej. Zhromaždení veriaci ako aj kňazi, zväčša nie sú odborníkmi v hudbe. Samotný nácvik nových a prípadne vylepšovanie už naučených spevov riadi kantor, vedúci chrámového spevokolu alebo iný školený hudobník. Nácviky oceňujú veriaci, ktorí si ťažšie uchovávajú v pamäti melodické motívy (frázy) úplne nových nápevov a potrebujú ich častejšie opakovať, aby si ich spamäti osvojili. Tým sa dostávame k vnútorným predpokladom aktívneho spievania v omši.

### Hudobná pamäť a učenie

Stupeň hudobných schopností predstavuje jeden z podstatných determinantov zapájania sa do spevu i kvality tohto zapájania sa. Tieto schopnosti sa ontogénne zvytvorujú. Súvisia s prirodzeným dedičným základom, hudobným nadaním, s procesmi dozrievania, s vekom a hlavne so sociálnymi vplyvmi.<sup>1</sup> Niektorí veriaci nemajú vzťah k hudbe, preto by im vôbec nechýbalo, keby sa v omši nespievalo.

Zapájanie sa do spoločného spevu predpokladá ovládanie daného repertoára po stránke melodickú a rytmickú aspoň v hrubých obrysoch. Spoľahlivosť a kvalita tohto spievania závisí predovšetkým od hudobnej

pamäti a od schopnosti učenia sa jednotlivca. Pamäť zaradujeme medzi základné hudobné schopnosti, bez ktorých sa nezaobíde hudobné myslenie. „Bez pamäti nemožno postihnúť a ponímať ani najjednoduchší horizontálny útvar a tobôž väčšie komplexy.“ Ale dôležitá je aj dlhodobá pamäť, zvlášť, ak si veriaci majú pamätať napr. nový nápev do ďalšej nedeľnej omše. Pri jeho opätovnom počutí a vlastnej interpretácii sa ukazujú u jednotlivcov značné rozdiely. „Vkus, umelecká vyspelosť, bystrý postreh závisia od uchovávaní v pamäti mnohých diel [v našom prípade nápevov] aspoň v hrubých obrysoch.“<sup>2</sup>

Hudobná pamäť závisí od veku, hudobných skúseností i celkovej muzikality. Zapamätávanie nových nápevov môže pri liturgii prebiehať:

1. spontánne, neúmyselne: kompozícia vyvolá emócie, napr. výraznou melódiou, rytmom;
2. zámerne, úmyselne: človek musí zmobilizovať pozornosť, vyžaduje opakovanie a sústreďuje sa pri počúvaní na analýzu melodických tvarov (podľa svojich schopností);
3. pri nácvikoch sa používajú imitačné metódy: napodobňovanie, opakovanie počutého po predspevákovi, harmonická zložka organového sprievodu pomáha spev dotvárať k lepšiemu komplexnému poňatiu a uchovaniu v pamäti.

Ľahšia zapamätateľnosť sa dosahuje pri hudbe, ktorej štýl je poslucháčovi bližší, pri periodicky usporiadanej stavbe (básnicky i hudobne), pri hudbe, ktorá používa ustálené melodické zvraty alebo sledy akordov.

„Neindividuálne figúry, ktoré bývajú často stereotypné a majú veľmi jasnú štruktúru, postihujeme ľahko. A predsa zvyčajne nezaťažujú našu pamäť. Už pri vnímaní nevenujeme figúram pozornosť. Naopak, to, čo nás esteticky zaujme, zbystrí našu pozornosť a toto si zapamätáme predovšetkým. Individuálnosť hudobných tvarov má zvláštny vplyv špeciálne na trvalosť a vernosť pamätania si.“<sup>3</sup>

### Pozornosť a vnímanie hudby

Význam hudobnej pozornosti v omši je čiastočne oslabovaný sústredenosťou na bohoslužbu a na duchovný obsah spievaného textu. Ľudská koncentrácia je však premenlivá a hudba na základe niektorých momentov preberá iniciatívu, oslovuje samotným svojim stvárnením. Postihnutie hudobného útvaru podľa Kresánka nie je len záležitosťou hudobnej pamäti, ale aj vnímania hudby a pozornosti. Chaotická spolupráca organistu s kňazom (prípadne spevokolom) počas obradov a iné negatívne podmienky na sústredenie vyrušujú a dekon-





centrujú pri vnímaní hudby, čo sa dá eliminovať iba po určitú veľmi individuálnu hranicu.

Človek neprijíma všetko s rovnakou pozornosťou, ale vyberá si. Málo vyspelí poslucháči zväčša nedokážu zhodnotiť hudobnú skladbu komplexne, v celej šírke jej pôsobenia, obmedzujú sa na príznačné detaily, ktoré ich zaujali (veľké dynamické vrcholy, disonancie a technická virtuosita, niekedy viac ako samotná skladba). Na hudbu reagujú citovo, nie však na jednotlivé hudobné štruktúry; hudba v nich vyvoláva prevažne city mimohudobné.<sup>4</sup> Dlhý vývoj ustálil, že ucho poslucháča je dnes navyknuté na primárne vnímanie vrchného melodického hlasu. S týmto silným zvykom sú spojené aj prípadné problémy a neistota, ak spevokol doplní spev „nadhlasom“, ktorý je položený vyššie než vedúci hlas. U ostatných zhromaždených to môže spôsobiť určitú stratu orientácie v melodii vedúceho hlasu, ktorý majú spievať.

Rýchlemu a spoľahlivému naučeniu nových spevov pomáha vyspelosť poslucháča a schopnosť vnímať hudbu aj tematicky. Po ďalších počutiach sa aj týmto poslucháčom „začnú vynárať z diela podstatné a dominantné prvky, v prvom rade hudobné tvary (témy, motívy).“<sup>5</sup>

### Interpretačná úroveň

Ako sme už spomenuli, poslucháč i spievajúci je schopný eliminovať rušivé momenty (napr. nedokonale interpretácie organistu) len po určitú hranicu. S vyšším hudobným vzdelaním veriacich rastie citlivosť na interpretačný výkon chrámových hudobníkov a spevákov, niekedy sprevádzaná až odmietaním podieľať sa na výslednom produkte, ktorý nemá často základné atribúty umenia. V mnohých kostoloch spontánna účasť na speve klesá, zvlášť v mestách. Jednou z najčastejších príčin je hlboko nedostatočná interpretácia spevov zo strany kantora, predspeváka alebo organistu.

„Niekedy organista chybnou interpretáciou pieseň „znetvorí“ tak, že odradí niektorých ľudí vôbec spievať. A tí, čo spievajú, spievajú strašne pomaly a ešte si k tomu povymýšľajú rôzne druhé hlasy, nadychujú sa v polovici slova a už to nie je „tá“ pieseň z JKS!“ (vedúca spevokolu, 26 r., Bratislavsko-trnavská arcidiecéza)

„Pri tom nekonečne rozvláčnom tempe sa ani nečudujem, že sotvakto si uvedomuje, čo spieva. Keby sa spievalo v takom rytme, ako to je v znotovanom vydaní [JKS], možno by ľudia nezívali pri každom vyslovovaní „a“. Ak spieva len pár jednotlivcov, asi je lepšie, aby bolo v kostole ticho pre osobnú modlitbu. Všetko musí vyjsť zo srdca.“ (poslucháčka VŠ, Bratislava)

„Predovšetkým motivovať organistov a spevákov, ktorí by boli schopní jednotne na celom Slovensku naučiť ľud spievom, aby človek kdekoľvek príde na Slovensko, cítil, že sa spieva rovnako. Potom sa nebude báť, že niekde zatiahne, alebo skočí do medzery.“ (kňaz, 33 r.)

Posledná z uvedených výpovedí hovorí o interpretácii chrámových hudobníkov v súvislosti s potrebou akéhosi nového zjednotenia, ktoré zrejme má svoje opodstatnenie, pokiaľ Jednotný katolícky spevník má byť naozaj „jednotný“. Nejednotnosť a desiatky verzií rovnakej piesne po stránke hudobnej i textovej vyvolali v 30. rokoch 20. storočia mohutnú túžbu po celoslovenskom zjednotení chrámových piesní. Pre túto vlastnosť si mnohí JKS cenia, avšak desaťročia používania vytvorili takmer vo všetkých regiónoch rôzne interpretačné odchýlky. Na vidieku, zvlášť tam, kde ešte žije autentická ľudová kultúra, sú omšové spevy silno poznačené vokálnym prejavom tejto kultúry; neraz návštevník tamojšej bohoslužby takmer nespozná známú pieseň z JKS. Je prirodzené, že pri dosiahnutí extrémneho stavu rôznych interpretačných odchýliek prichádza (najmä zo strany mladej generácie) nová túžba po jednotnej interpretácii na celom Slovensku. Tentokrát to nie je úloha pre autorov a zostavovateľov nového spevníka, ale súvisí s miestnymi podmienkami a úrovňou chrámových hudobníkov.

### Participácia na speve podľa kategórií účastníkov liturgie

Ak sa na problematiku spievania pozeráme z hľadiska kategórií účastníkov liturgie, všeobecne môžeme konštatovať, že do spevu sa zapájajú viac-menej všetky kategórie. Najviac pravdaže kantor (alebo organista) a speváci chrámového spevokolu. Zjednodušené rozdelenie sociodemografických kategórií z hľadiska spievania v omši, ktoré sme publikovali v čísle 3/2005 tohto časopisu (s. 16) sa nedotýka školených hudobníkov prítomných v zhromaždení veriacich, ktorí sú určitou potenciálnou zárukou zapájania sa do spevu v omši. Zvlášť povzbudzujúco pôsobí na bežných veriacich, ak členovia chrámového spevokolu spievajú v kostole medzi veriacimi, keď spevokol neúčinkuje. V nich cítiť určitú oporu a spievajú istejšie po melodickej i rytmickej stránke.

Do spevu zhromaždenia sa väčšinou zapájajú aj kňazi a ich asistencia, ktorých spev je tiež povzbudením k väčšej aktivite veriacich. Pri spievaní kňaza sa občas vyskytnú problematické situácie, na ktoré treba poukázať:



1. Rušivo a odrádzajúco na veriacich pôsobí nekultivovaný spev celebranta, zvlášť ak je zosilnený mikrofónom. Je vhodné a správne, ak kňaz stojaci na svojom mieste nahlas spieva aj jemu určené spoločné spevy zhromaždenia. Pomohlo by, keby sa niekto postaral o zoslabenie kňazovho mikrofónu, aby spevom nijako nevyčnieval nad ostatných spievajúcich. Tento moment pôsobí v omši neesteticky a istým spôsobom marí prácu kantora alebo organistu, ktorého úlohou je viesť spev zhromaždenia.

2. Pre zachovanie dôstojnosti liturgického spevu sa celebrujúci kňaz niekedy zriekne hlasného spievania (zvlášť na mikrofón) tých nápevov, ktoré spoľahlivo neovláda. Iní kňazi takým spevom pôsobia rušivo a najmä sú ďalšou príčinou odradenia niektorých veriacich od spevu.

3. Pri nedostatočnom zapájaní sa zhromaždenia do spevu vznikajú rôzne nelogické situácie, ak v dialógoch medzi celebrantom a zhromaždením kňaz sám spieva aj odpoveď na svoju výzvu. V prípade, že veriaci majú nedostatočnú motiváciu k spontánnemu spievaniu dialógov s kňazom, táto sa obyčajne „nevynúti“ ani spievaním odpovedí samotným celebrantom. Ak to zdanlivo funguje, môže ísť len o vonkajšiu „bezduchú“ účasť, „aby bol kňaz spokojný“. Okrem toho účastníci prieskumu uvádzajú, že pri problémoch s nespievaním dialógov účinne napomáha spevokol, ktorý tieto dialógy správne spieva a kvalitou predvedenia čoskoro získa aj ostatných prítomných. Respondenti naznačujú, že takmer vždy je v moci organistov a spevákov „zobudiť“ ľudí k spevu (kvalita organovej hry je pritom dôležitým predpokladom).

### Spievanie verzus počúvanie

Spievanie je veľmi špecifickou činnosťou. Napriek tomu ho mnohí pokladajú za niečo pre človeka prirodzené. Zážitok môže veriacemu spôsobiť nielen jeho vlastné spievanie, ale i počúvanie spevu iných. Počúvanie krásneho spevu je veľmi pozdvihujúce. Hoci táto téma patrí k otázkam o podiele veriacich na spievaní počas liturgie, súčasným tendenciám, ktoré prajú viac aktívnemu spievaniu než aktívnemu počúvaniu, som venoval viac priestoru v kapitole o zhromaždení veriacich i v časti o determinantoch preferovania umeleckej zborovej hudby. Nové generácie veriacich majú predpoklady na to (a svojou novou spiritualitou i hudobným vkusom k tomu smerujú), aby vládnci „kult činnosti“ v rámci bohoslužby vystriedala prirodzená vyváženosť ľudového i umeleckého, spievaného i počúvaného.

### Dôsledky nespievania a ďalší vývoj

Všetky vonkajšie i vnútorné determinanty účasti na speve sa navzájom podmieňujú a ovplyvňujú. Ak sa v kostoloch so slabnúcou spievanosťou nepodniknú pozitívne kroky k vnútornej i vonkajšej motivácii veriacich, spev bude stále viac upadať. Otázkou je, či tento trend nie je odrazom vývoja v hudobnom živote spoločnosti. Súčasnosť preukazuje oproti minulosti viac počúvania než aktívneho muzikovania (spev, inštrumentálna

hra), čím v hudobnej skúsenosti zreteľne začína prevažovať pasivita. Ak je však pastoračným cieľom, aby sa účastníci liturgie spontánne do spevu zapájali, môžeme navrhnúť tieto konkrétne kroky:

1. Zlepšiť úroveň organovej hry pri sprevádzaní spoločných spevov (kompetencia: organista, správca farnosti).
2. Podnietiť u zhromaždenia pozitívny vzťah k liturgii a liturgickej hudbe; liturgicky vychovávať, správne motivovať k spevu (kompetencia: kňaz).
3. Zabezpečiť dostatočnú interpretačnú úroveň kantora, spevokolu (kompetencia: kantor, vedúci spevokolu, správca farnosti).
4. Používať spevokol nielen na obohatenie slávnostných bohoslužieb o viachlasné zborové „vsuvky“, ale pravidelne (napr. pri nedeľnej omši) aj na vedenie spoločných spevov zhromaždenia (kompetencia: vedúci spevokolu).
5. Oživiť organizovanie cirkevnej hudby vo farnosti na báze pravidelných stretnutí správcu farnosti s chrámovými hudobníkmi; príprava slávnostných bohoslužieb s hudobníkmi (kompetencia: správca farnosti).
6. Zvýšiť úroveň priebehu samotnej omšovej liturgie (kompetencia: kňaz).

V niektorých farnostiach z rozličných dôvodov nie sú zatiaľ vytvorené podmienky na realizáciu uvedených bodov. V takých chrámoch je na mieste zvážiť iné alternatívy z ponúkaných možností využitia hudobného priestoru v omši. Okrem omšových čiastok, ktoré nevyhnutne má spievať celé zhromaždenie sú to: spev chrámového zboru, sólový spev, inštrumentálna hudba, rôzne kombinované formy a pod.

Veriaci s mnohoročnou skúsenosťou v oblasti chrámovej hudby, spolu s tými, ktorí sú takto činní v súčasnosti by mali prispievať svojou pomocou farskému spoločenstvu, aby po hudobnej stránke efektívnejšie prežívalo omšovú liturgiu. Ak sú medzi zhromaždenými veriacimi takí, ktorí majú v oblasti hudby vyššie vzdelanie, majú zrejme aj schopnosti podnietiť a inšpirovať vo farnosti praktizovanie hudby na vyššej úrovni, a tak prispieť k celkovému pozdvihnutiu liturgického i hudobného života farnosti.

### Poznámky:

- <sup>1</sup> SEDLÁK, František: Psychologie hudebních schopností a dovedností. Praha : Supraphon, 1989, s. 13.
- <sup>2</sup> KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia. Bratislava : Opus, 1977, s. 172.
- <sup>3</sup> KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia. Bratislava : Opus, 1977, s. 176.
- <sup>4</sup> Vnímanie hudby u väčšiny bežných účastníkov liturgie súhlasí s hudobno-psychologickými javmi, ako ich približuje Kresánek. Tamtiež, s. 195.
- <sup>5</sup> KRESÁNEK, Jozef: Základy hudobného myslenia. Bratislava : Opus, 1977, s. 195.

# PROCESIOVÉ ANTIFÓNY KVETNEJ NEDELE

MARTIN ŠTRBÁK

V rámci Kvetnej nedele sa nachádzajú dodnes dve na seba nadväzujúce antifóny, ktoré sú sprievodnými spevmi procesie, ale v minulosti sa používali aj v liturgii hodín. Sú to:

**Pueri Hebreorum, tollentes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis.**

(Deti židov vzali olivové ratolesti, išli v ústrety Pánovi, spievali a volali: Hosanna na výsostiach).

intonácie (*mi-re-fa-sol*), je typické, že vrchol, resp. hlavná myšlienka textu nasleduje až neskôr. Táto dlhá antifóna má dve úrovne *tenoru*<sup>13</sup> *la* a *fa*. Po intonácii je úroveň *tenoru* pri slovách *hebreorum tollentes ramos olivarum* na *la*, v slove *obviaverunt domino* moduluje na *fa*, kde zostane až do kadencie *re*, ktorá je typická pre *protus*.

*b*

Tak ako ďalšia antifóna, začína aj táto s často používanou intonáciou *clivisu* v rámci slov *Pueri hebreorum*.

Pueri hebreorum tollentes ramos olivarum  
 obviaverunt domino clamantes et dicentes Hosanna in excelsis

Text tejto antifóny je podobný textu ďalšej antifóny. Ide o kompiláciu veršov Matúšovho evanjelia 21, 8-9<sup>1</sup> (Paralelné miesta k týmto veršom sú Mk 11,8-10,<sup>2</sup> Lk 19,36-38<sup>3</sup> a Jn 12,13<sup>4</sup>). Druhá časť tejto kompilácie sa vzťahuje na žalm 117,26.

Táto antifóna je uvedená vo väčšine rukopisov diela *Corpus Antiphonarium Officii*<sup>5</sup> (*Hartker, Rheinaugensis, Compendiensis, Gallicanus, Eporediensis, Modoetiensis, Veronensis*)<sup>6</sup> ako antifóna procesie. Kódex *S. Lupi Beneventani* ju zaraďuje ako antifónu „ad Cantica ad libitum“ a kódex *Bambergensis*<sup>7</sup> ako procesiovú antifónu po tercii.<sup>8</sup> V kódexoch *Silos* a *Fossatensis* je jej miesto ako antifóny k prime<sup>9</sup> a v kódexe *Sandionysianus* ako antifóny k tercii.<sup>10</sup>

Táto antifóna sa nepoužívala a ani nepoužíva v žiadny iný deň cirkevného roku a vzťahuje sa iba na slávnostný vstup Ježiša Krista do Jeruzalema.

*Hermann Joseph Gräf*<sup>11</sup> ju predstavuje ako procesiovú antifónu, ktorá sa nachádza už v druhej polovici 9. storočia v *Pontificale* z *Poitiers*, u *Pseudo-Alkuina* pred rokom 950 v neskorších rukopisoch<sup>12</sup> rozličných tradícií. Egexéze textu sa budeme venovať pri ďalšej antifóne, pretože obe majú ten istý biblický základ.




*a*



Melódia tejto antifóny je originálnou kompozíciou, ktorej úvod využíva intonáciu *prótusu čistej kvinty*. V antifóne sa jedná o variáciu tzv. „intonácie *clivisu*“. Pre túto intonáciu (*re-do-fa-sol*), v tomto prípade ale

Táto intonácia *clivisu* je nezvyčajná, pretože predpokladá pohyb veľkej tercie *re-fa*. Táto tercia dáva slovu *pueri* istú pozornosť, ale melódia pokračuje k ďalšiemu slovu *hebreorum*, pričom nekurentný *clivis* spája obe tieto slová. Nekurentný *pes* v rámci slova *hebreorum* *fa-la* naznačuje pravý akcent slova.

Priebeh melódie ďalších dvoch slov *tollentes ramos* je kurentný a celý priebeh melódie vedie k ďalšiemu dôležitému akcentu *olivarum*. Je nezvyčajné, že úroveň *tenoru* je ešte *la* a ostáva aj na ďalšom slove.<sup>14</sup> Nekurentný *pes* ✓ ukazuje na slovný prízvuk. Až v rámci ďalšieho slova *obviaverunt* začína začiatok novej modulácie, ktorá vedie k slovu *domino*. Toto slovo je neumované *virgou* /, *clivisom* s písmenkom *c*<sup>15</sup> a *tractulusom* = . Túto skupinku neum opisuje *Xaver Kainzbauer* takto: „Proparoxytona, veľmi často na slovách *dominus*, zachytáva energiu slovného akcentu neumou *clivis* na slabike spojenia... Táto skupina neum melódiu zrýchľuje, ale neuzatvára“.<sup>16</sup>

Melódia reči pokračuje k vrcholu antifóny, k slovám *clamantis et dicentes*. Slovo *clamantis* je neumované kurentnou *virgou* / na slabike *cla-*, amplifikovaným *clivisom* / na slabike *-man-* a nekurentným *clivisom* / na slabike *-tis*. Toto označenie neumami nevyzdvihuje iba slovný akcent, ale aj celé slovo, pretože amplifikovaný *clivis* ukazuje, „extrémne predĺženie *clivisového* pohybu, ktoré vedie k amplifikácii“.<sup>17</sup> Nekurentný *clivis* na poslednej slabike dáva slovu istú „váhu“, bez toho, aby ho sprízvučil.<sup>18</sup>

Následná spojka *et* je označená *tractulusom* , ktorý vedie melódiu reči k ďalšiemu slovu *dicentes*. Prvá slabika slova *di-* je označená kurentnou neumou *pes* , ktorý pripravuje vrchol. Slabika *-cen-* je označená súzvučným *scandicom* . Táto neuma je „zvlášť intenzívna prízvučná neuma [...] Základný tón sa nasadí veľmi pokojne a svojím opakovaním pripraví následný pohyb neumy *pes*, ktorý plný napätia pozdvihne melódiu“<sup>19</sup> k úrovni tenoru *fa*.

Posledné zvolanie *Hosanna in excelsis* vedie melódiu skrze akcentovaný *epiphonus* s pomocným písmenkom *a*<sup>20</sup>  ešte raz k *la* a potom zakončuje melódiu na úrovni tenoru. Slovo *Hosanna* je zvýraznené partiell kurentným *climacusom* . Potom sa melódia upokojuje.

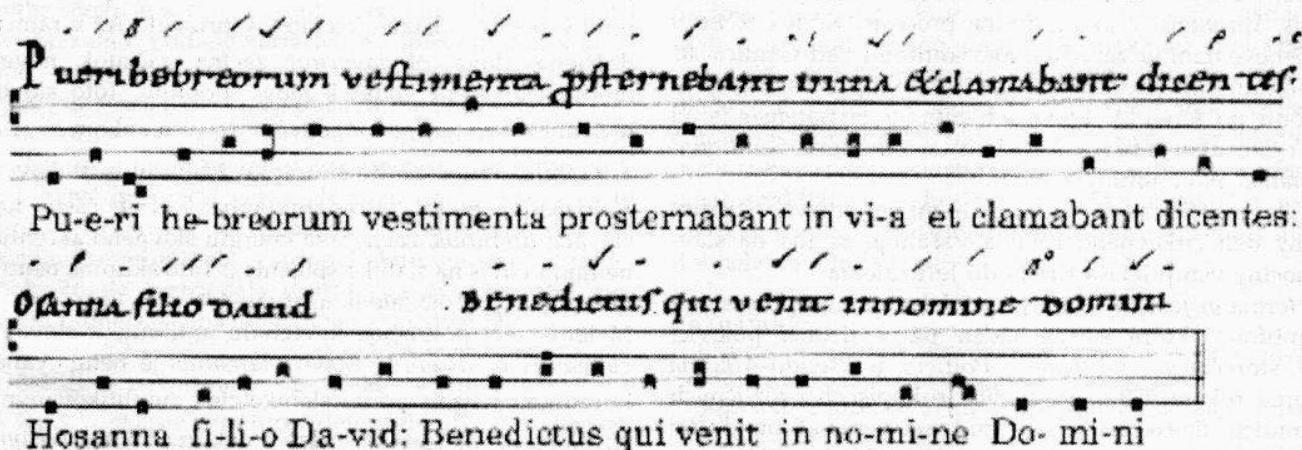
Celú antifónu možno podľa kódexu *Hartker*<sup>21</sup> následne vysloviť:

*Pueri Hebreorum, tollentes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis.*

(Deti židov vzali olivové ratolesti, išli v ústrety Pánovi, spievali a volali: *Hosanna* na výsostiach.)

Podľa kódexu *Hartker* leží vrchol antifóny na slovách, ktorými sa označuje čo deti robili – spievali a volali: *Hosanna*. Pretože táto antifóna má podľa všetkých kódexov *CAO* úzku súvislosť s nasledujúcou, výsledky výskumu sa budú nachádzať na záver nasledujúcej antifóny.

*Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini.* (Deti židov kládli šaty na cestu a volali: *Hosanna* Synovi Dávidovmu, požehnaný, ktorý prichádza v mene Pánovom)



The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the text: *Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes: Hosanna in excelsis.* The second staff contains the text: *Hosanna filio David benedictus qui venit in nomine Domini.* The notation consists of square neumes on a four-line staff with a red clef.

Text tejto antifóny sa podobne ako predchádzajúcej vzťahuje na 21. kapitolu Matúšovho evanjelia, verš 8-9<sup>22</sup>. Rozdielom je skutočnosť, že pokiaľ je v evanjeliách (Mk 11,8-10<sup>23</sup>, Lk 19,36-38<sup>24</sup> a Jn 12,13<sup>25</sup>) reč o „množstve ľudí“, v antifóne sa hovorí o „hebrejských chlapcoch“, resp. „deťoch“.

Druhý diel tejto kompilácie sa opiera o žalm 117,26. Latinský preklad *Psalterium iuxta Hebreos*<sup>26</sup> je však bližší textu evanjelia ako latinský preklad *Psalterium Gallicanum*.<sup>27</sup>

Kódex *Gallicanus*<sup>28</sup> naznačuje malý rozdiel v porovnaní s ostatnými kódexmi, tento rozdiel vznikol pravdepodobne pri transkripcii kódexu. Kódexy *Bambergensis* und *Veronensis*<sup>29</sup> kopírujú Matúšovo evanjelium a na konci antifóny pridávajú ešte zvolanie *Hosanna in excelsis*.

Táto antifóna je vo väčšine rukopisov diela *Corpus Antiphonarium Officii*<sup>30</sup> (*Hartker, Rheinaugensis, Compendiensis, Gallicanus, Eporediensis, Modoetiensis, Veronensis*)<sup>31</sup> podobne ako predchádzajúca, hlavne antifónou procesie. Kódex *S. Lupi Beneventani* ju zaraďuje ako antifónu *ad Cantica ad libitum* a kódex *Bambergensis*<sup>32</sup> ako procesiovú antifónu po tercii.<sup>33</sup>

V kódexoch *Silos* a *Fossatensis* je jej miesto ako antifóny k tercii<sup>34</sup> a v kódexe *Sandionysianus* ako antifóny k sexte.<sup>35</sup>

Táto antifóna sa nepoužívala a ani nepoužíva v žiaden iný deň cirkevného roku a vzťahuje sa iba na slávnostný vstup Ježiša Krista do Jeruzalema v rámci Kvetnej nedele. Jej biblický základ ju predurčuje k tomu, aby bola preskúmaná spolu s predchádzajúcou antifónou.

*Hermann Joseph Gräf*<sup>36</sup> ju predstavuje ako procesiovú antifónu, ktorá sa nachádza už v druhej polovici 9. storočia v *Pontificale z Poitiers*, u *Pseudo-Alkuina* pred rokom 950 v neskorších rukopisoch<sup>37</sup> rozličných tradícií. Takisto *Pontificale Romano-Germanicum*<sup>38</sup> v bodoch 185 a 186 uvádza túto antifónu ako antifónu k procesii.<sup>39</sup>

*Beda Venerabilis*<sup>40</sup> komentuje tieto verše v svojej homílii takto: *Učeníci priviedli oslicu a jej osliatko, položili naň svoje šaty a nechali Pána sadnúť si. Šaty učeníkov sú diela spravodlivosti ako to dosvedčuje žalmista, ktorý hovorí: Tvoji kňazi sa majú zaodiť spravodlivosťou.*

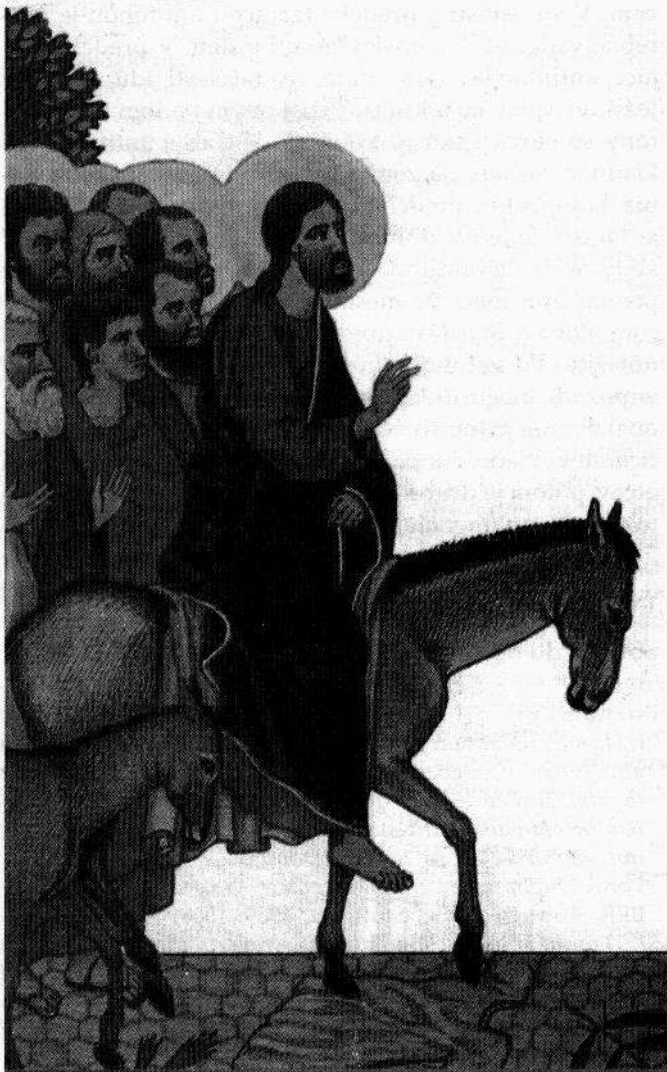
Učeníci zahaľujú oslicu, ktorú našli nahú a posadia na ňu Pána, tak ako keď svätí kazatelia nachádzajú obľúbených ľudí, ktorých postoj k svätosti je slobodný a naplnený príkladmi ich čností, aby prijali vieru a lásku ich Stvoriteľa. Lebo Pán nechcel nasadnúť na nahú oslicu, na nahé osliatko, pretože – či žid, alebo pohan



- ak nie je ozdobený slovami a skutkami svätých, nemôže mať Pána ako vodcu, ale má ovládnuť mocný hriech svojho tela tak, že ovládne svoje žiadostivosti. *Mnoho ľudí ale prestieralo svoje šaty na ulicu.* Toto množstvo ľudí znamená nespočítateľné vojsko mučeníkov, ktorí svoje tela pravdepodobne odovzdali ako príbytky svojich duší pre Pána, aby vyvoleným, ktorí ich nasledovali, urovnali cestu pravého života, aby nepochybovali vložiť v pokoji svoju nohu dobrého skutku, tam kde nevideli málo mučeníkov, ktorí ich v boji predišli.

*Iní ale odrezali výhonky stromov a kládli ich na cestu.* Výhonky stromov sú slová predošlých otcov. A kto takisto ohlasuje čo povedali, alebo učinili proroci, čo apoštoli, čo ostatní svätí ako príklad pravej viery, alebo účinkovania, odrezáva pravdivé výhonky stromov, ktorými urovnáva cestu somára, ktorý nesie Pána, pretože vyhľadáva výroky z kníh svätých, skrze ktoré buduje srdcia jednoduchých kresťanov, aby nezablúdili na ceste pravdy“.

*Ulrich Luz* v svojom komentári Matúšovho evanjelia, v časti, ktorú nazýva dejiny spásy,<sup>41</sup> uvádza hlavne tých autorov, ktorí sa zaoberajú palmovými ratolesťami. Prvým autorom medzi nimi je *Ambróz*, ktorý oslavuje oslicu, ktorá v Ježišovi „istým spôsobom videla Božieho anjela“.



Podľa diela *Opus Imperfectum* v tomto dni ide o „gloriu“, podľa *kartuziána Dionýzia* o Kristovu „majestátanosť“ [...] neustále zelené palmové výhonky sú symbolom života a „insignia triumphorum“ (takisto podľa *Ambróza*). Sú znamením Ježišovho víťazstva nad diablom, kniežaťom smrti (podľa *Izidora Sevilského*).

*Palma tui signum, magne est, Rex Christe, triumphi.*

*Palma docet nostram ipsos non vincere carnem.*

*Palma est mercedis signum coeleste futurae* [...] píše *Alkuin* v hexametri. Palmové výhonky znamenajú víťazstvo Ježiša nad kniežaťom smrti (podľa latinsko-nemeckého ľudového spevníka).<sup>42</sup>

*Adolph Franz*<sup>43</sup> pripája ešte ďalšie vysvetlenia symbolov Kvetnej nedele: „Podľa *Augustína* znamenajú palmové ratolesti víťazstvo Pána nad smrťou a diablom. *Eucherius z Lyonu* vidí v palmách symbol dokonania a víťazstva“.<sup>44</sup>

*Beda Venerabilis* alegoricky opisuje v svojej homílii všetky drobnosti pašiových veršov. Šaty učeníkov pre neho znamenajú skutky spravodlivosti, množstvo ľudí nespočítateľný zástup mučeníkov, výhonky stromov sú slová otcov. Pre *Bedu* je dôležité ukázať poslucháčom, že aj oni si môžu nájsť svoje miesto v rámci sprítomnenia týchto pašiových veršov. Tento asketický motív má viesť ľudí k dobrým skutkom (skutkom spravodlivosti) s pomocou apoštolských a prorockých slov, resp. ich má posilniť. Vedúcou myšlienkou je príprava na život po smrti, do ktorého nás už mučeníci predišli a kam majú dôjsť aj veriaci.

Iní patristickí autori chápu tieto verše takisto alegoricky. *Ambróz* vidí očami osla Krista ako Božieho anjela, palmové ratolesti znamenajú symbol života a „insignia triumphorum“, podobne s *Izidorom* a *Augustínom* ako znamenie víťazstva. Práve v týchto veršoch ukazuje patristika rozličné alegorické významy, ktoré majú byť pre ľudí pomôckou pri vnútornej (asketickej) predstave slávnostného vstupu Krista do Jeruzalema.

*Sabine Felbecker* vypracovala v svojej dizertácii<sup>45</sup> vynikajúcu analýzu symbolov Kvetnej nedele. Prečo sa v tomto texte spomínajú deti a nie množstvo ľudí zdôvodňuje tým, že sa v liturgii presadila správa Jánovho evanjelia.<sup>46</sup> V neskorších storočiach sa vysvetľovala „funkcia detí“ poukazom na žalm 8,2 - z úst nemluvniat a dojčeniec pripravil si si Pane, chválu - „citujúc, po vyhnaní peňazomencov z chrámu, Matúša (21,16), teda krátko po príchode [slávnostnom vstupe Ježiša do chrámu - pozn. autora]. Ježiš takto odpovedá zákoníkom, ktorí ho upozorňujú, že mu deti v chráme zvolávajú „Hosanna Synovi Dávidovmu“.<sup>47</sup> Prestretie šiat sa vzťahuje podľa autorky na 2 Kr 9,13,<sup>48</sup> pričom toto gesto patrí pravdepodobne ku kráľovskej proklamácii.<sup>49</sup> „Kto prestiera svoje šaty, čiastočne sa odhaľuje a byť nahý bolo v antike vyhradené väzňom a otrokom. Slobodným odhalením sa ukazuje, že sa dotyčný podriaďuje niekomu, v ktorom má ochranu a preto mu ponúka svoje šaty. Kto si odkladá časti šiat, odkladá tým kus seba samého, svojej osobnej cti. Popri tom sa istým spôsobom vzdáva svojej individuálnej identity“.<sup>50</sup>



Pozdrav detí sa podľa *Sabiny Felbecker* nevzťahuje na pozdrav Pána v rámci Kvetnej nedele, ale „všeobecne znamená víťazstvo Krista nad smrťou“.<sup>51</sup>

Novozákonné komentáre vysvetľujú v týchto veršoch ponajprv nedefinované „veľké množstvo ľudí“.<sup>52</sup> *Joaachim Gnilka* popisuje toto množstvo ľudí ako „sviatočných pútnikov“, ktorí nepatria „k obyvateľom Jeruzalema“.<sup>53</sup> Odloženie šiat a odrezané ratolesti pre neho znamenajú „[...] stáť časť rituálu intronizácie; táto ale zostáva ohraničená schodmi trónu (porov. 2 Kr 9,13)“.<sup>54</sup> *Ulrich Luz* má inú mienku, tento rituál opisuje ako „gesto oslavy a vzdania úcty kráľovi, alebo predstavenému“,<sup>55</sup> hovorí: „kladenie šiat neznamená teda žiaden špecifický rituál intronizácie“.<sup>56</sup> Zvolanie *Hosanna* znamená: „pomôž predať!“<sup>57</sup> ale na tomto mieste je to zvolanie pre „mesiánskeho syna Dávia, kráľa, ktorý navštevuje svoje mesto“<sup>58</sup> a pre toho, ktorý „uzdravuje chorých izraelského ľudu a tým ukazuje ľudu svoju priateľskosť“.<sup>59</sup> Aklamácia „Benedictus...“ má na tomto mieste mesiánsku funkciu“.<sup>60</sup>

Melódia tejto antifóny je podobne ako predchádzajúca, originálnou kompozíciou, ktorej úvod využíva intonáciu *protusu čistej kvinty*. V antifóne sa jedná o variáciu tzv. „intonácie *clivisu*“. Pre túto intonáciu (*re-do-fa-sol*), v tomto prípade ale intonácie (*mi-re-fa-sol*), je typické, že vrchol, resp. hlavná myšlienka textu nasleduje až neskôr. Táto dlhá antifóna má dve úrovne *tenorů*<sup>61</sup> a a *fa*.

Antifóna má rozličné úrovne tenoru. Po intonácii v rámci slov *hebreorum vestimenta* leží tenor na *la*, v rámci slova *prosternebat* moduluje na *sol*. Druhá časť smeruje od *sol* k úrovni *fa* (slová *qui venit*), ktorá v rámci kadencie klesá na *re*.

Túto antifónu možno podľa kódexu *Hartker* rozdeliť do dvoch častí:

1. *Pueri hebreorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes:*
2. *Hosanna filio David: Benedictus qui venit in nomine Domini.*

Táto antifóna začína často používanou intonáciou *clivisu* v rámci slov *Pueri hebreorum*. Intonácia tohto typu *clivisu* je nezvyčajná, pretože predpokladá pohyb veľkej tercie *re-fa*, ktorá dáva slovu *pueri* istú pozornosť, ale melódia pokračuje k ďalšiemu slovu *hebreorum*, pričom nekurentný *clivis* spája obe tieto slová. Nekurentný *pes* v rámci slova *hebreorum fa-la* naznačuje pravý akcent slova. Prízvučná slabika slova *vestimenta* dosahuje kurentnou neumou *pes la-do* melodický vrchol antifóny. Na to naväzuje zaujímavý melodický sekundový pohyb v rámci slova *prosternebant* označený kurentnou *virgou* a *tractulom* . Tento pohyb evokuje predstavu kladenia šiat. Melódia klesá až k slovu *via*. Úroveň tenoru je už na *sol*. Nekurentný *pes* na prvej slabike označuje jeho dôležitosť. V ďalších slovách *et clamabant dicentes* klesá celá melódia k *re*. Slovo *dicentes* je označené kurentnou *virgou* , *cephalicom* a *tractulusom* . Táto skupina neum má spojovaciu funkciu medzi oboma časťami antifóny. Melódia reči sa upokojuje, ale zároveň pripravuje na druhý diel.

Druhá časť začína na úrovni tenotu *re*. Melodický priebeh (*re-fa-re*) je podobný začiatku. Melódia stúpa na *sol* v slove *David*, pričom *virga s episémom* veľmi krátko pribrzdzuje melodické napätie, po ktorom celá melódia moduluje k *fa* (*Benedictus, qui venit*) a veľmi rýchlo klesá k záveru, k *re* (*in nomine Domini*).

Celú antifónu možno podľa kódexu *Hartker* vysloviť nasledovne:

*Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini.*

**Deti židov** kladli šaty na cestu a volali: **Hosanna Synovi Dávidovmu**, požehnaný, ktorý **prichádza** v mene Pánovi

V tejto antifóne (podobne ako v predchádzajúcej) je dôležitejší text prvej časti. Oproti biblickému citátu sú skutky detí označené v opačnom poradí.

Pokiaľ v evanjeliu nasleduje najprv kladenie šiat a potom hádzanie palmových ratolestí, v antifónach je presne opačné poradie. Pokiaľ sa hovorí v moderných novozákonných komentároch, rovnako ako aj vo *Vulgáte* o množstve ľudí, antifóna používa „deti“. Možno povedať, že na tomto mieste ide o stredovekú kompiláciu veršov Mt 21, 8-9, s Mt 21,16, ktorá sa vzťahuje na žalm 8,2.<sup>62</sup> Melódia antifóny ukazuje dôležitosť kladenia šiat na zem. V súvislosti s predchádzajúcou antifónou je potrebné všimnúť si súvislosť skutku detí. V predchádzajúcej antifóne berú deti palmové ratolesti, idú v ústrety Ježišovi, spievajú a kričia. Ťažiskovým bodom tejto antifóny sú slová *spievali* a *kričali*. V ďalšej antifóne deti kladú svoje šaty na zem a volajú celé mesiánske zvolanie, ktoré bolo v predchádzajúcej antifóne skrátené. Toto je takisto jeden z dôkazov, že antifóny patria spolu,<sup>63</sup> kedy je druhá antifóna rozšírením prvej. Je to možné poznať aj z toho, že mesiánske zvolanie je úplné, pričom slová - *Syn Dávidov, ktorý prichádza* - sú veľmi dôležité. Vo vzťahu k homílii *Bedu Venerabilis* vidieť v pozadí alegóriu. Možno sa domnievať, že motívy opakovania jednotlivých činov sú skryté práve v alegorickom výklade. Ak palmové ratolesti symbolizujú slová otcov, potom je druhá antifóna odpoveďou na prvú, pretože šaty znamenajú dobré skutky (skutky spravodlivosti). Z toho možno usúdiť, že autorovi (autorom) ide o istý asketický zámer, ktorým chce zdôrazniť, že veriaci majú na počutí slová odpovedať skutkami, ktoré ich povedú do Božieho kráľovstva.<sup>64</sup>

#### Poznámky:

<sup>1</sup> [...] *plurima autem turba straverunt vestimenta sua in via alii autem caedebant ramos de arboribus et sternerant in via. Turbae autem quae praecedebant et quae sequebantur clamabant dicentes osanna Filio David benedictus qui venturus est in nomine Domini osanna in altissimis*, Porov. *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, (Vyd. WEBER, Robert), 2 Bde, Stuttgart, 1969, 1558.

<sup>2</sup> [...] *multi autem vestimenta sua straverunt in via alii autem frondes caedebant de arboribus et sternerant in via. Et qui praeibant et qui sequebantur clamabant dicentes osanna benedictus qui venit in nomine Domini benedictum quod venit regnum patris nostri David osanna in excelsis*, (WEBER, Biblia, 1594).



- <sup>3</sup> [...] eunte autem illo substernebant vestimenta sua in via. Et cum adpropinquaret iam ad descensum montis Oliveti coeperunt omnes turbae discentium gaudentes laudare Deum voce magna super omnibus quas viderant virtutibus dicentes benedictus qui venit rex in nomine Domini pax in caelo et gloria in excelsis, (WEBER, Biblia, 1646).
- <sup>4</sup> acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei et clamabant osanna benedictus qui venit in nomine domini rex israhel, (WEBER, Biblia, 1681).
- <sup>5</sup> V tomto diele je zoradených 12 najstarších kódexov liturgie hodín katedrálnej a mnišskej tradície.
- <sup>6</sup> *Corpus Antiphonarium Officii 1 a 2*, (Hg. HESBERT, Renatus-Joannes; RED.F 7-8), Rom: Herder, 1963-1979, 162-163/68b; 294, 296/68cd.
- <sup>7</sup> CAO 1, (RED.F 7) 162/68b.
- <sup>8</sup> Je možné domnievať sa, že sa v tejto tradícii procesia konala na tomto mieste, pretože v kódexe stoja na tomto mieste tie antifóny, ktoré iné tradície radia k procesii.
- <sup>9</sup> CAO 2, (RED.F 8) 295/68c.
- <sup>10</sup> CAO 2, (RED.F 8) 295/68c.
- <sup>11</sup> GRÄF, Hermann J., *Palmweihe und Palmprozession in der lateinischen Liturgie*, (Veröff. des Missionspriesterseminars S. Augustin 5), Kaldenkirchen: Steyler, 1959.
- <sup>12</sup> Vgl. GRÄF, *Palmweihe*, Tabuľka II/160, Tabuľka IV/163, Tabuľka VI/165, Tabuľka VIII/167, Tabuľka X/169, Tabuľka XII/172.
- <sup>13</sup> Intonačnej výšky.
- <sup>14</sup> V ďalšej antifóne melódia klesá ako je to obvyklé pri dlhších antifónach tohto typu.
- <sup>15</sup> Celeriter - rýchlo.
- <sup>16</sup> KAINZBAUER, Xaver, *Einführung in die Gregorianische Semiologie und Modologie*, (Skriptum, vytlačené ako manuskrift), Wien, 1999, 11.
- <sup>17</sup> Porov. KAINZBAUER, *Einführung*, 36.
- <sup>18</sup> Porov. KAINZBAUER, *Einführung*, 20.
- <sup>19</sup> KAINZBAUER, *Einführung*, 26.
- <sup>20</sup> Altius - vyššie.
- <sup>21</sup> *Die Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek 390+391, Antiphonarium Hartkeri*, (Monumenta Palaeographica Gregoriana, Bd. 4/I+II) Münsterschwarzach: Benedict Press, po 1984, Bd. 4/I, 170-176.
- <sup>22</sup> [...] plurima autem turba straverunt vestimenta sua in via alii autem caedebant ramos de arboribus et sternebant in via. Turbae autem quae praecedebant et quae sequebantur clamabant dicentes osanna Filio David benedictus qui venturus est in nomine Domini osanna in altissimis, (WEBER, Biblia, 1558).
- <sup>23</sup> [...] multi autem vestimenta sua straverunt in via alii autem frondes caedebant de arboribus et sternebant in via. Et qui praeibant et qui sequebantur clamabant dicentes osanna benedictus qui venit in nomine Domini benedictum quod venit regnum patris nostri David osanna in excelsis, (WEBER, Biblia, 1594).
- <sup>24</sup> [...] eunte autem illo substernebant vestimenta sua in via. Et cum adpropinquaret iam ad descensum montis Oliveti coeperunt omnes turbae discentium gaudentes laudare Deum voce magna super omnibus quas viderant virtutibus dicentes benedictus qui venit rex in nomine Domini pax in caelo et gloria in excelsis, (WEBER, Biblia, 1646).
- <sup>25</sup> acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei et clamabant osanna benedictus qui venit in nomine domini rex israhel, (WEBER, Biblia, 1681).
- <sup>26</sup> **Vulgata:** benedictus, qui venit in nomine Domini, benediximus vobis de domo Domini, (WEBER, Biblia, 891).
- <sup>27</sup> **Gallicanum:** benedictus, qui venturus est in nomine Domini, benediximus vobis de domo Domini, (WEBER, Biblia, 890).
- <sup>28</sup> **Gallicanus:** Pueri Hebreorum vestimenta sternebant in via, et clamabant dicentes: Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini, (CAO 3, [RED.F 9] 418).
- <sup>29</sup> **Bambergensis, Veronensis:** Pueri Hebreorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: Hosanna Filio David; benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis, (CAO 3, [RED.F 9] 418).
- <sup>30</sup> V tomto diele je zoradených 12 najstarších kódexov liturgie hodín katedrálnej a mnišskej tradície.
- <sup>31</sup> CAO 1 a 2, (Hg. HESBERT), 162-163/68b; 294, 296/8cd.
- <sup>32</sup> CAO 1, (RED.F 7) 162/68b.
- <sup>33</sup> Je možné domnievať sa, že sa procesia v tejto tradícii konala na tomto mieste, pretože v kódexe stoja tie antifóny, ktoré iné tradície radia k procesii.
- <sup>34</sup> CAO 2, (RED.F 8) 295/68c.
- <sup>35</sup> CAO 2, (RED.F 8) 295/68c.
- <sup>36</sup> GRÄF, *Palmweihe*.
- <sup>37</sup> Vgl. GRÄF, *Palmweihe*, Tabuľka II/160, Tabuľka IV/163, Tabuľka VI/165, Tabuľka VIII/167, Tabuľka X/169, Tabuľka XII/172.
- <sup>38</sup> *Le Pontifical Romano-Germanicum du dixième siècle*, (Vyd. VOGEL, Cyrille/ELZE, Reinhard StT 227), Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, 1963, 48.
- <sup>39</sup> PRG 49, 185-188 (StT 227, 48).
- <sup>40</sup> BEDA VENERABILIS, *Homilia 3, Domenica ante Pascha*, Opera homiletica, II/3 (Vyd. HURST. D., CChr.SL 72), Turnhout: Brepols, 1960, 204-205 (vlastný preklad).
- <sup>41</sup> LUZ, Ulrich, *Das Evangelium nach Matthäus (Mt 18-25)*, (EKK 1,3), Neukirchen-Vluyn: Benzinger, 1997, 182.
- <sup>42</sup> LUZ, *Das Evangelium nach Matthäus*, 182.
- <sup>43</sup> FRANZ, Adolph, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, 2 Bde, Graz: Akademische, 1960.
- <sup>44</sup> FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen*, 476-477.
- <sup>45</sup> FELBECKER, Sabine, *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchung zu einer liturgischen Ausdruckshandlung*, MthA 39, Altenberge: Oros, 1995.
- <sup>46</sup> Vgl. FELBECKER, *Die Prozession*, 369.
- <sup>47</sup> FELBECKER, *Die Prozession*, 369.
- <sup>48</sup> „Sogleich nahmen alle ihre Kleider, legten sie ihm zu Füßen auf die bloßen Stufen, stießen in das Horn und riefen: Jehu ist König.“ In: FELBECKER, *Die Prozession*, 408.
- <sup>49</sup> Vgl. FELBECKER, *Die Prozession*, 408.
- <sup>50</sup> FELBECKER, *Die Prozession*, 408.
- <sup>51</sup> FELBECKER, *Die Prozession*, 406.
- <sup>52</sup> Vgl. SAND, *Das Evangelium*, 414; GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, 203.
- <sup>53</sup> GNILKA, Joachim, *Das Matthäusevangelium II. Teil, Kommentar zu Kap. 14,1-28,20*, (HThK I/II), Freiburg im Breisgau u.a.: Herder, 1988, 203.
- <sup>54</sup> GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, 203; porov. SCHNACKENBURG, Rudolf, *Matthäusevangelium, Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung; Bd. 2 (16,21-28,20)*, EB, Würzburg: Echter Verlag, 1987, 196.
- <sup>55</sup> LUZ, *Das Evangelium*, (EKK 1,3), 182.
- <sup>56</sup> LUZ, *Das Evangelium*, (EKK 1,3), 182.
- <sup>57</sup> Vgl. GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, 203, SCHNACKENBURG, *Matthäusevangelium*, 196.
- <sup>58</sup> GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, 203; vgl. SAND, *Das Evangelium*, 414.
- <sup>59</sup> LUZ, *Das Evangelium*, (EKK 1,3), 182.
- <sup>60</sup> Vgl. SAND, *Das Evangelium*, 414; GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, 203; SCHNACKENBURG, *Matthäusevangelium*, 270-272.
- <sup>61</sup> Intonačnej výšky.
- <sup>62</sup> Vgl. FELBECKER, *Die Prozession*, 369.
- <sup>63</sup> Porov. CAO.
- <sup>64</sup> Tieto antifóny sa veriaci v karolínskom období v niektorých oblastiach (napr. oblasť Bodanského jazera) modlili, resp. nad nimi meditovali až päťkrát za deň (prima, tercia, sv. omša - evangelium a homília + procesia).

## Veľkonočný chválospev – Exsultet

RASTISLAV ADAMKO

Prvé zmienky o speve s názvom *Praeconium paschale* alebo podľa incipitu *Exsultet* pochádzajú zo 4. storočia z oblasti severného Talianska, Gálie a Španielska. Spomína sa v nich, že tento spev prednášal diakon, ktorý ho improvizoval podľa ustálených schém.<sup>1</sup> Ide vlastne o *Beraka* – modlitbu vďakyvzdávania a zveľbovania nad svetlom veľkonočnej sviečky, čo vyjadruje aj jej ďalší názov: *benedictio cerei*.<sup>2</sup> Z najstarších liturgických prameňov (od roku 700, keď bola prvý krát zapísaná) poznáme šesť rôznych textových verzií tohto spevu.<sup>3</sup> Niektoré liturgické knihy, ako napr. sakramentár z Bobbio a gálsky a gótsky misál, obsahujú poznámku, v ktorej sa ako autor textu uvádza sv. Augustín.<sup>4</sup> Podľa iných zdrojov za autora textu treba pokladať sv. Ambróza, avšak súčasné výskumy hovoria, že dnes používaný text pochádza z oblasti severného Talianska alebo južnej Galie a jeho zostavovateľ si za vzor zobral diela sv. Ambróza.

Liturgické knihy rímskej kúrie zaznamenávajú veľkonočný obrad svetla spolu so spevom *Exsultet* až od konca 12. storočia, pretože v Ríme sa dlho bránili pred zavádzaním galských prvkov do liturgie.<sup>5</sup> Neskôr sa v Ríme rozšírila tzv. rímsko-galská textová verzia, pochádzajúca z 8. storočia.<sup>6</sup> Tá sa potom objavovala vo všetkých rímskych misáloch až do reformy liturgie Druhého vatikánskeho koncilu. V misáli Pavla VI. bol tento text na niektorých miestach upravený.<sup>7</sup> Okrem toho vznikla kratšia verzia chválospevu – forma *brevis*, ktorá sa v misáli nachádzala hneď po tradičnej dlhšej verzii – *forma longior*. Obidve sa v misáli Pavla VI. uvádzajú v dodatku.

V priebehu stáročí sa do textu Veľkonočného chválospevu používali viaceré melódie. Zo stredovekých rukopisov poznáme desať rôznych melódií, napr. beneventskú, ambroziánsku, akvitánsku, nemeckú, normánsku, lyónsku, chartrickú, cisterciackú.<sup>8</sup> Až do reformy liturgie po Tridentskom koncile si jednotlivé lokálne cirkvi zachovávali vlastné texty i melódie spevu *Exsultet*.<sup>9</sup> V pápežskej liturgii sa spočiatku spievala beneventská melódia, avšak v potridentskom misáli Pia V. i povatikánskom misále Pavla VI. bola prijatá normánska melódia, ktorá bola rozšírená v Anglicku, Francúzsku a v Ríme.<sup>10</sup> Nachádzala sa tiež v stredovekých rukopisoch dominikánskej a františkánskej rehole, ktorá mala veľký vplyv na liturgiu rímskej kúrie.<sup>11</sup> Táto melódia je postavená na slávnostnej melódii prefácie, ktorá bola v priebehu stáročí neustále ozdobovaná, až po dnešnú jej podobu. Melódia v tejto forme sa vyníma spomedzi jednoduchých kantilátnych spevov a v mnohých aspektoch sa približuje k hudobným druhom, ktoré Andreas Ornithoparchus nazval pojmom *contentus*.<sup>12</sup>

Slovenský misál z roku 1980 (ďalej RM 1980) obsahuje notový zápis iba skrátenej verzie Veľkonočného chválospevu. Liturgické knihy, ktoré boli vydané pred RM 1980 – Misál latinsko-slovenský (ďalej MLS 1967) a Liturgické nápevy (ďalej LN 1967), obe z roku 1967 – obsahovali noty dlhšej verzie spevu *Exsultet*.<sup>13</sup> Vo väčšine národných misálov okolitých krajín nachádzame notový zápis pre obidve verzie chválospevu, a to síce v dvoch rôznych spôsoboch. V prvom prípade sú obe – kratšia i dlhšia verzia – zapísané jedna za druhou ako je to v poľskom (MRDP 1986)<sup>14</sup> a českom misáli (ČM 1983).<sup>15</sup> Inú možnosť, pri ktorej v dlhšom texte s notami sú vyznačené miesta, ktoré sa v kratšej verzii vynechávajú, využíva chorvátsky (ChRM 2000)<sup>16</sup> a litovský misál (LitRM 1975).<sup>17</sup> V maďarskom misáli (MK 1999)<sup>18</sup> sa nachádza notový zápis iba s dlhším textom. Z uvedeného plynie, že v žiadnom zo skúmaných národných misálov nechýba dlhšia verzia chválospevu. Absenciu nôt pre dlhšiu formu *Exsultet*

v slovenskom misáli treba teda považovať za vážny nedostatok. Chýbajúci notový zápis chceli nahradiť rôzne doplňujúce vydania liturgických kníh.<sup>19</sup>

Podľa obsahu Policarpus Radó deli *Exsultet* na štyri časti. Prvú nazýva *exordium* – vstup, v ktorom je pozvanie k oslave Boha adresované anjelom, zemi zaplavenej jasom, Matke Cirkvi a zhromaždeniu bratov a sestier. Druhá časť je ďakovnou modlitbou v štýle konsekrácie prefácie (*prex eucharistica in stilo praefationis consecratoriae*). Hovorí sa tu o veľkonočných udalostiach v dejinách spásy – o zabíjaní pravého baránka v čase východu z Egypta, o prechode cez Červené more, o očistení od temnot hriechu. Ďalej sa vzdávajú Bohu vďaky za „tú noc“, v ktorej sme získali späť milosť, v ktorej Kristus vstal z mŕtvych, a ktorá je príčinou radosti. Tretia časť chválospevu sa začína slovami *In huius igitur noctis gratia*. Radó ju nazýva „obetovaním sviečky Spasiteľovi“ (*oblatio cerei Redemptori*). Nakoniec od slov *Oramus ergo te, Domine* (Preto Ťa, Otče, prosíme) sa začína štvrtá a posledná časť chválospevu, v ktorej sa pred reformou liturgie nachádzala prosba za duchovenstvo, zvlášť za pápeža a biskupa a za tých, čo riadia štát. Preto Radó nazýva túto časť modlitbou za duchovenstvo (*precatio pro variis ordinibus fidelium*).<sup>20</sup>

Iné rozdelenie chválospevu *Exsultet* podáva Peter Wagner, ktorý spomína tri časti. Začiatok tvorí niekoľko vstupných viet, naplnených veľkonočnou radosťou. Druhá časť tvorí dlhá prefácia s tradičným vstupným dialógom. Záver je podobný ako v orácii. Tvorí ho dlhšia a modifikovaná forma modlitbovej konklúzie.<sup>21</sup>

### Poznámky:

<sup>1</sup> PAWLAK, I.: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin : Polihymnia, 2000, s. 368.

<sup>2</sup> KUNZLER, M.: *Liturgia Kościoła*. Poznań : Pallotinum 1999, s. 651.

<sup>3</sup> DANIELSKI, W.: *Exsultet*. In: *Encyklopedia Katolicka T. 4*. Lublin, 1995, s. 1470-1471.

<sup>4</sup> „Benedictio cerei sancti Augustini episcopi, quam adhuc diaconus cum esset, edidit et caecinit.” Cit. podľa BOGUNIOWSKI, J. W.: *Misterium paschalne w roku liturgicznym*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, 1997, s. 43.

<sup>5</sup> BOGUNIOWSKI, *Misterium paschalne...*, s. 650-651.

<sup>6</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna...*, s. 368.

<sup>7</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna...*, s. 368.

<sup>8</sup> POŚPIECH, R.: *Muzyka paschalnej radości*. In: *Liturgia Sacra*, 1995, roč. 1, č. 1-2, s. 127.

<sup>9</sup> WAGNER, P.: *Einführung in die gregorianischen Melodien : Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. Vol. 3. *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*. Leipzig, 1921, s. 228-229.

<sup>10</sup> PAWLAK, *Muzyka liturgiczna...*, s. 368-369.

<sup>11</sup> POŚPIECH, R.: *Muzyka paschalnej radości...*, s. 127.

<sup>12</sup> CLAIRE, J.: *Cantus recitativi*. In: *Conservare et promovere*. VI. *Conventus Internationalis Musicae Sacrae Salisburgi*, 1974. Red. J. Overath. Salisburgi, 1975, s. 128.

<sup>13</sup> Do publikácie Liturgické nápevy (1967) Jozef Šátek prebral už hotovú adaptáciu Rímskeho misála latinsko-slovenského (1967), pričom niekoľko miest opravil.

<sup>14</sup> *Mszal Rzymski dla Diecezji Polskich*. Poznań : Pallotinum, 1986.

<sup>15</sup> *Český misál*. Praha : Sekretariát české liturgické komise, 1983.

<sup>16</sup> *Rimski Misal*. Zagreb : Kršćanska Sadašnjost, 2000.

<sup>17</sup> *Romos mišiolas*. Vilnius, 1975.

<sup>18</sup> *Misekönyv*. Budapest : Az apostoli szentszék könyvkiadója, 1991.

<sup>19</sup> *Liturgický obežník II/1988*. Trnava 1988 s. 49-55. Tá istá melódická verzia bola prijatá do publikácie s názvom: *Kvetná nedeľa a Veľkonočné trojdnie*. Nitra : Kňazský seminár sv. Gorazda, 1998, s. III-IX; Iná adaptácia sa nachádza v brožúrke: AKIMJAK, A.: *Dlhší veľkonočný chválospev*. Spišská Kapitula, 1997.

<sup>20</sup> RADÓ, P.: *Enchiridion liturgicum*. Vol. 2. *Romae-Friburgi Brig.-Barcinone* : Herder, 1961, s. 1242.

<sup>21</sup> WAGNER, *Einführung III...*, s. 229.



# POTEŠÍM SA

*Druhá pôstná nedeľa - spev na prípravu obetných darov*

*Text antifóny: Ž 119,47-48*

*Hudba: Rastislav Adamko*

Po - te - ším sa z tvo-jich pred-pi - sov, kto-ré veľ-mi mi - lu - jem.

A bu-dem zdví-hať svo-je ru-ky k tvo-jim prí - ka-zom, kto-ré mi - lu - jem.

*Ž 119, 41-45*

1. Pane, nech zostúpi na mňa tvoje **z**milovanie,
2. Potom odpoviem tým, čo ma **po**tupujú,
3. Nikdy neodním slovo pravdy **z** mojich úst,
4. Tvojho zákona sa chcem **stá**le pridržať,
5. Tak budem kráčať **be**zpečnou cestou,

- \* tvoja pomoc, ktorú **si** mi **pr**isľúbil. — *Ant.*
- \* že dôverujem **tvo**jim **slo**vám. — *Ant.*
- \* veľmi dôverujem **tvo**jim **vý**rokom. — *Ant.*
- \* na **ve**čné **ve**ky. — *Ant.*
- \* lebo dbám na **tvo**je **pr**íkazy. — *Ant.*

# ZHROMAŽDI NÁS

Tretia pôstna nedeľa - úvodný spev

Hudba: Rastislav Adamko

Text: Teofil Klas

Zhro - ma - ždi nás, Pa - ne náš, pred o - ča - mi sve - ta, —



u - káž svo - ju svä - tosť v nás, vrú - cne pro - sí - me ťa. —



Čis - tou vo - dou po - krop nás, o - či - sti nás od škvrín, —



no - vým srd - com, du - chom zas, čo je sta - ré, od - hrň. —



Refr.: Pá - na chcem vždy ve - le - biť, ús - ta - mi ho chvá - liť,



je - ho chvá - lou v se - be byť, je - ho svä - tosť ja - viť. —



# NAŠE DARY

Piata veľkonočná nedeľa - spev na prípravu obetných darov

Hudba: Rastislav Adamko  
Text: P. Maršálek

Na - še da - ry, chlieb a ví - no sú o - vo - cím o - be - ty,

kto - rú Je - žiš mi - lo - sti - vo svo - jou kr - vou po - svä - til.

Si vi - nič dá - va - jú - ci si - lu, len

v te - be ra - to - le - sti ži - jú. le - sti ži - jú.

2. K tebe, Pane, prichádzame s piesňou chvály, veleby.  
Tvoje nové prikázanie naše srdcia premení. *Ref.:* Si vinič...
3. Ježiš svojim zmŕtvychvstaním bránu nebies otvoril,  
iba ten, kto ide za ním, dostane sa k Otcovi. *Ref.:* Si vinič...
4. Svätý Bože: vládca zeme, pomáhaš nám premôcť strach,  
úprimne ti ďakujeme za dar svetla v temnotách. *Ref.:* Si vinič...

# AVE MARIA

(a cappella — organo ad libitum)

Javier Busto (1949)

*Adagio - dolce*

*pp*

Sopran  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Alt  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Tenor  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Bas  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Org  
*p* *pp*

*Poco rit.*

Do - mi - nus, Do - mi - nus te - cum. Be - ne - di - cta, be - ne - di - cta tu

Do - mi - nus, Do - mi - nus te - - cum. Be - ne - di - cta, be - ne - di - cta tu

Do - mi - nus, Do - mi - nus te - cum. Be - ne - di - cta,

Do - mi - nus, Do - mi - nus te - cum. Be - ne - di - cta,

*a tempo*

in mu-li-e-ri-bus et be-ne-di-ctus

in mu-li-e-ri-bus et be-ne-di-ctus

be-ne-di-cta tu et be-ne-di-ctus

be-ne-di-cta tu et be-ne-di-ctus

*tenuto*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*Crescendo con intensità*

*f ampio*

fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus, Je-sus. San-cta Ma-ri-a

fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus, Je-sus. San-cta Ma-ri-a

fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus, Je-sus. San-cta Ma-ri-a

fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus, Je-sus. San-cta Ma-ri-a

*f*

*a tempo*

*tenuto subito pp*

ma - ter de - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, o - ra pro no - bis

ma - ter de - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, o - ra pro no - bis

ma - ter de - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus, o - ra pro no - bis

ma - ter de - i, o - ra pro no - bis pec - ca -

*p espresso*

*rit. dolce mp a tempo*

pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

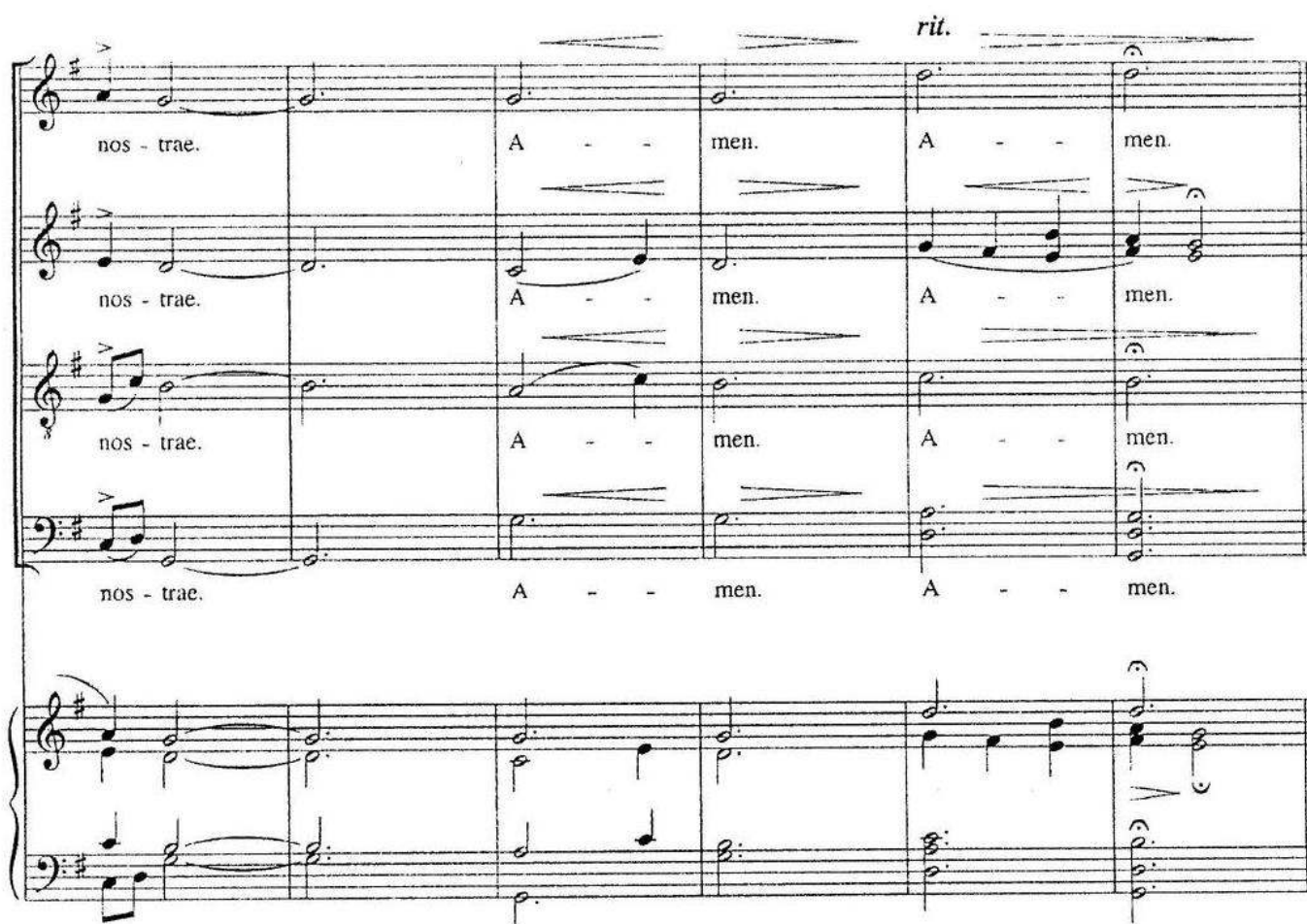
pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

pec - ca - to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

to - ri - bus, nunc et in ho - ra mor - tis

*rit. mp*

*rit.*



nos - trae. A - - men. A - - men.

nos - trae. A - - men. A - - men.

nos - trae. A - - men. A - - men.

nos - trae. A - - men. A - - men.

## Duch Pána naplňa

Zoslanie Ducha Svätého – úvodný sprev



u - dr - žu - je, a - - le - lu - ja, on poz - ná kaž - dú reč, a - le - lu - ja. Or, kto - rý všet - ko  
 Duch Pá - na na - pl - ňa o - kruh ze - me, a - - le - lu - ja.

Boh vsiáva a jeho nepriate - - lia sa tratia; spred jeho tváre utekajú tí, čo ho ne - ná - vi - dia. — *Ant.*

*ppp*





# Hudobná estetika v klasicizme

MIRIAM MATEJOVÁ

Pojem „klasický“ (latinsky *classicus*) označoval v starorímskej spoločnosti skupinu vplyvných občanov, najvyššiu triedu, ktorá smela v sneme voliť ako prvá. Príslušníci tejto triedy mali byť vzorom, stelesnením ideálu dokonalosti a najlepších cností. Neskôr sa pojem označujúci elitu spoločnosti preniesol do literatúry, kde označenie „*classicus scriptor*“ znamenal vynikajúceho spisovateľa, ktorého dielo malo byť vzorom pre ostatných. V období doznievania antického staroveku sú za „klasických“ pokladaní antickí autori - Vergílius, Ovidius...

Pojmy „klasický“, „klasicizmus“, „klasicistický“ dnes používame v mnohých významoch. Fungujú ako všeobecný pojem, ale aj ako označenie štýlu či celej epochy. Medzi laickou verejnosťou často dochádza ku omylu, a za „klasickú“ je považovaná celá oblasť vážnej hudby, ako protiklad k hudbe populárnej. Veľký znalec antického umenia Johann Joachim Winckelmann, autor „*Dejín starovekého umenia*“, označil za klasické - umenie antiky. Považoval ho za ideál a nedostižný vzor pre všetky budúce generácie.<sup>1</sup> V tomto prípade je pojem „klasický“ široko významový. Znamená niečo dokonalé, ideálne, významné a hodnotné. Na základe tohto kritéria môžeme za „klasiku“ označiť každého umelca, ktorého dielo spĺňa určité hodnotové hľadisko či normu.<sup>2</sup> Napríklad Franz Schubert býva niektorými muzikológmi označovaný za „klasiku“ z dvoch príčin. Jednak preto, lebo jeho dielo je hodnotné, ale zároveň je týmto označením demonštrovaná Schubertova návaznosť na klasicizmus, nakoľko Schubert sa s klasickým štýlom dlhé roky vyrovnával. Svedčia o tom jeho prvé symfónie. V užšom slova zmysle sa pojem „klasický“ vzťahuje na umelecký sloh, ktorý v hudbe vymedzujeme rokmi 1750 (rok úmrtia Johanna Sebastiana Bacha) až 1827 (rok úmrtia Ludwiga van Beethovena). Pojem „klasicistický“ sa používa v súvislosti s autorom, tvoriacim v duchu klasicizmu alebo napodobujúcim klasicizmus.

Klasicizmus vznikol v druhej polovici 18. storočia a trval do prvých desaťročí 19. storočia (1810-1830). Týmto umeleckým slohom sa ku slovu definitívne hlási novovek, charakterizovaný osvietenstvom, racionalizmom, dobou revolúcií, deizmom a ateizmom, materializmom a mechanizmom. Klasicizmus sa programovo hlásil k antike. Nehľadí na ňu ako na určitú etapu dejín, ale ako na večný vzor, najvyššiu ideu, ktorý ak už nemôžeme napodobniť, tak sa mu máme snažiť aspoň priblížiť. Predpokladom pre vznik klasicizmu sa stali nové myšlienkové a náboženské prúdy. Priniesli so sebou veľké sociálne a kultúrne zmeny. Došlo k rozpadu feudalizmu, v niektorých krajinách k rozvoju kapitalistických výrobných vzťahov. Klasicizmus bol obdobím mohutného vzostupu meštianskych vrstiev, ktoré vďaka narastajúcemu vplyvu presadzovali svoje názory politické, filozofické a kultúrne. Dôležitú úlohu zohralo osvie-

tenectvo, presadzujúce vládu rozumu. Immanuel Kant píše: „... maj odvahu používať vlastný rozum“.

Hospodársky a politicky najvyspelejšou zemou 18. storočia bolo Anglicko. Buržoázna revolúcia (1640-1660) otvorila Anglicku cestu ku kapitalizmu. Veľké kultúrne hodnoty vznikli v oblasti literatúry (Samuel Richardson, Henry Fielding, Edward Young, James Thomson), výtvarného umenia (William Hogarth, Joshua Reynolds), filozofie (lord Shaftesbury, George Berkeley, David Hume).

Najvyspelejší štát 17. storočia - Francúzsko, prechádza v priebehu 18. storočia krízou feudálneho systému. Šľachta stráca svoje pozície, do popredia sa dostáva meštianstvo. Odpor voči monarchii vyvrcholil vo Francúzskej buržoáznej revolúcii (1789-1794), ktorej heslom bolo - sloboda, rovnosť, bratstvo. Na poli kultúrnom patrilo Francúzsko naďalej k centrám. Veľký význam majú francúzski encyklopedisti na čele s Denisom Diderotom. Zaslúžili sa o vychádzanie známej Encyklopédie alebo Racionálneho slovníka vied, umenia a remesiel (vychádzal v rokoch 1751-1780). Filozofické myslenie encyklopedistov bolo racionalistické, nadradujúce rozum nad všetko ostatné. Na túto jednostrannosť upozornil ako prvý Jean Jacques Rousseau. Hovoril o dôležitosti citu, požadoval návrat ku prírode a vyzdvihoval ideál rovnosti všetkých ľudí.

Mnohonárodnostné Rakúsko zostalo aj naďalej absolutistickým feudálnym štátom. Osvietenecí panovníci Mária Terézia a Jozef II. sa snažili uchovať feudálny systém zavádzaním reforiem. Veľkú zmenu prinieslo zrušenie nevoľníctva v roku 1781, vyhlásenie tolerančného patentu, zrovnoprávňujúceho reformačnú cirkev s katolíckou. Myšlienky európskeho osvietenectva sú rozvíjané v literárnej oblasti (Friedrich Gottlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing ...). Veľké hodnoty vznikajú vo filozofii a estetike (Gotthold Ephraim Lessing, Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant).

Taliansko je v 18. storočí krajinou s mnohými politickými problémami, závislé hlavne na Rakúsku. V oblasti kultúrnej však aj naďalej patrí medzi krajiny najvplyvnejšie. Svedčí o tom talianske výtvarné umenie, ale aj dramatická tvorba, v ktorej Pietro Metastasio a Apostolo Zeno patrili k popredným libretistom 18. storočia.

V súvislosti so zmenou spoločenskej situácie dochádza ku zmenám foriem hudobného života. Hudba z chrámov a zámkov sa dostáva do operných divadiel mestského typu a do koncertných siení. Rozvíja sa koncertný život. V roku 1710 bola v Anglicku založená Academy of Ancient Music, 1725 sa začali v Paríži organizovať duchovné Concerts spirituels, 1743 sa konajú v Lipsku Kaufmannskonzerte, 1796 Concerts des amateurs, 1780 Concerts de la Loge Olympique ap. Koncertovalo sa aj doma. Pre domáce muzicírovanie, tzv. „Hausmusik“ vzniklo veľké množstvo hudobnej

literatúry. Vznikajú prvé odborné hudobné školy - 1795 v Paríži, 1808 v Taliansku, 1811 v Prahe, známe vydavateľstvá vydávajú hudobné časopisy a notové publikácie (Schott, Simrock, Breitkopf a Härtel, Ricordi, Novello).

Zmeny neobišli ani spoločenské postavenie umelcov, ktorí sú ešte najímaní do služieb šľachty a cirkvi, ale inak sú slobodní (Haydn). Neskôr je umenie klasicizmu reprezentované umelcami úplne slobodnými, ktorí však často platia za slobodu existenčnými problémami (Mozart). Hudobná produkcia prestáva byť podriadená určitému účelu - spoločenskému, náboženskému. Hudobný klasicizmus povýšil počúvanie, ako funkciu hudby, na prvé miesto. Hudba sa ako spoločenský jav osamostatňuje a stáva sa len umením. Merítkom umeleckej hodnoty diela je individualizmus a originalita tvorivého prístupu. Dielo ako obraz, zrkadlo svojho autora, často nadobúda autobiografické črty (Beethoven).

### Hudobný klasicizmus

Hudobný klasicizmus rozdeľujeme na dve základné etapy. Raný klasicizmus (približne roky 1750-1780) a vrcholný klasicizmus, ktorý reprezentuje I. viedenská škola - Haydn, Mozart, Beethoven.

Raný klasicizmus smeruje k jednoduchosti, zjednodušovaniu hudobnej reči, odkláňa sa od vyumelkovanosti, pátosu, zložitosti. Harmónia preferuje durové tóniny oproti molovým, používajú sa tóniny s malým počtom predznamenaní. Harmonický proces spočíva na troch základných funkciách a ich zástupcoch. Modulácie sú obmedzené do tónin dominantnej a subdominantnej oblasti. Melódia je vedúcou silou všetkej hudby, výdatne čerpá z ľudového základu. Klasické hudobné myšlienky sú spevné, pravidelne periodizované, väčšinou diatonické, chromatika sa v nich objavuje zriedka. Metrické a rytmické členenie je založené na pravidelných útvaroch.

V 18. storočí došlo k prudkému rozvoju inštrumentálnych nástrojov - kladivkový klavír, violončelo, priechna flauta, klarinet, v orchestri dominujú husle. Mení sa úloha a význam dirigenta, ktorý dostáva samostatnú úlohu a prestáva byť hráčom na čembalo, prípadne hráčom prvých huslí. Skladatelia obracajú svoju pozornosť k antickým látkam, k čomu o.i. dal podnet Johann Joachim Winckelmann, objaviteľ veľkosti a dokonalosti starovekého umenia.

Hlavnými predstaviteľmi raného klasicizmu sú príslušníci viedenskej školy, pôsobiaci v službách cisárovny Márie Terézie. Patrili k nim Georg Mathias Monn (1717-1750), Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), Karl Ditters z Dittersdorfu (1739-1799). Pre rozvoj klasického hudobného slohu mali význam českí hudobní skladatelia a česká hudobná emigrácia - Josef Mysliveček (1737-1781), František Václav Míča a predstavitelia tzv. „manheimskej“ školy - Ján Václav Stamc (1717-1757), František Xaver Richter (1709-1789). Ďalším hudobným centrom bol Berlín, kde za vlády Friedricha II., nadseneho flautistu, stúpenca osvietenectva, pôsobili Johann Gottlieb Graun (1702-1771), čembalista Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) a flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773).<sup>3</sup> Podiel na vytváraní nového štýlu

mali členovia rodiny Bendovcov - František Benda (1709-1786) a Jiří Benda (1722-1795), autor melodram.

Skladatelia viedenskej, manheimskej a berlínskej školy zahájili a pripravili nový hudobný sloh. K vrcholu ho však priviedli až predstavitelia I. viedenskej školy.

V období raného klasicizmu prechádzala vážnou krízou opera seria. Ocitla sa úplne v područí Talianov, ktorí so svojimi opernými spoločnosťami križovali celú Európu. Centrom pozornosti sa stali spevácke hviezdy - primadony, ktoré často určovali rozsah a náladu árie, ozdoby v kadenciách, čím dochádzalo k narúšaniu dramatickosti deja. Libretá boli zložité, rozvláčne, plné intríg. Opera sa vzdávala skutočnému dramatickému umeniu a v podstate sa stala virtuóznym speváckym koncertom. O obrodienie opery sa snažili viacerí skladatelia - Tommaso Traetto (1727-1779), Niccolò Jommelli (1714-1774). Proti typu virtuózneho opery vystúpil aj taliansky operný skladateľ a libretista Benedetto Marcello (1686-1739) vo svojom spise „Il teatro alla moda“ (okolo roku 1720). Dobovú taliansku operu v ňom charakterizoval ako prejav úpadku a dekadencie.

O skutočnú reformu opery sa zaslúžil **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787). Gluckova operná reforma sa stala súčasťou estetických sporov, odohrávajúcich sa na prelome 70-tych a 80-tych rokov 18. storočia vo Francúzsku. Svoje umelecké ciele vyslovil Gluck v predhovore k opere *Alceste* (1769). Snažil sa odstrániť negatívne črty a syntetizoval pozitívne stránky hudby rôznych národných slohov. Postavil sa proti niektorým nedostatkom talianskej opery - samoučelná virtuozita, prílišná ozdobnosť, dlhé spevácke kadencie. Tzv. Gluckova operná reforma by nebola pravdepodobne uskutočnená bez libretistu Raniera de Calzabighi (1714-1795). V spolupráci s Calzabigim vznikli opery *Orfeo* (1762), (1767), *Paris a Helena* (1769). Opery boli predvedené vo Viedni, kde sa stretli s úplným nepochopením, dokonca s odporom. Ďalšie reformné opery napísal Gluck pre Paríž, tentokrát v spolupráci s libretistom, francúzskym diplomatom Du Roullet. Ale aj v Paríži, po uvedení opery *Ifigénia v Aulide* (1774) sa objavili odporcovia opernej reformy. V roku 1776 pozvali do Paríža talianskeho operného skladateľa Niccolu Picciniho, autora komických oper, aby súťažil s Gluckom. Parížske obecnstvo sa rozdelilo na dva tábory - jeden podporoval Glucka, druhý Picciniho. V tejto umeleckej súťaži zvíťazil Gluck svojimi neskorými operami *Armida* (1777), *Ifigénia v Tauride* (1779). K hlavným princípom opernej reformy Glucka patrili:

- dramatická pravdivosť
- hudba je podriadená dramatickým požiadavkám - podporuje význam textu a zosilňuje dramatickosť situácie
- tesné spojenie hudobnej a literárnej predlohy, pričom uprednostňuje jednoduché a pravdivé libreto bez intríg
- obmedzenie recitativu secco a nahradenie recitativom accompagnato, ktorý splynul s áriou
- na vrcholných miestach uplatňuje balety a zbory podľa vzoru antickej drámy
- zbor pôsobí ako stmelujúci a komentujúci element, prelínajúci celé dielo



- orchester má za úlohu dokresliť celkové ovzdušie opery, psychológiu a náladu každej jednotlivej situácie i postáv, niekedy anticipuje to, čo sa ešte len bude diať na javisku
  - predohra sa stáva súčasťou opery
  - na rozdiel od prvých opier, využívajúcich v predohrách tradičnú opernú sinfoniu neapolského typu, vo vrcholných operách sa stretávame s klasickou opernou ouertúrou, hudobne odvodenou z melodického materiálu opery, s použitím prvkov klasickej sonátovej formy, čím vznikol jednoliaty organický celok
- Gluckovi sa v operách podarilo dosiahnuť rovnováhu medzi citom a rozumom, pohybom a kludom. Bol ovplyvnený Winckelmannom, ktorý o antickom umení tvrdil, že dokáže nekľudné stavy zobraziť kludným spôsobom. Nie je bez vášne, ale dokáže ju podať kludne, disciplinovane a umiernené.<sup>4</sup>

Vrcholný klasicizmus možno ohraničiť rokmi 1770-1830, ale treba si uvedomiť, že už okolo roku 1800 sa v hudbe objavujú romantické tendencie.<sup>5</sup> V tejto etape dochádza k syntéze prvkov jednotlivých skladateľských škôl a hudobných centier predchádzajúceho obdobia, a to v diele skladateľov I. viedenskej školy. **Joseph Haydn** (1732-1809) vo svojich vrcholných dielach bohato rozvíja a uvoľňuje harmonický proces pomocou neočakávaných modulácií a vybočení do vzdialenejších tónin. K jeho vrcholným skladbám patrí napr. 12 tzv. „Londýnskych symfónií“. **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) sa od Haydna odlišuje väčším bohatstvom chromatických a dizonančných postupov, záľubou v málo používaných tóninách (es mol, cis mol) a prekvapivými enharmonickými zmenami tónin. Charakter neskorého klasicizmu majú husľové koncerty (1775) a opera „Čarovná flauta“ (1791). Posledné diela **Ludwig van Beethovena** (1770-1827) ďaleko presahujú rámec klasicizmu a smerujú do epochy romantickej.

Viedenski klasicisti sa zapísali do histórie hudobného vývoja nebyvalým rozvinutím komornej a symfonickej hudby – sonáty, symfónie, koncerty, prehĺbením zásad rozmanitosti a kontrastu v rámci upevnenia celku. Vo svojej tvorbe rozvinuli nielen všetky výdobytky klasicizmu, ale súčasne postavili základy pre obdobie romantizmu.

### Hudobná estetika v období klasicizmu

Hlavnými centrami umenia a estetiky v 18. storočí boli Anglicko, Francúzsko a Nemecko. Dôležitou črtou novej estetiky je odklon od barokového racionalizmu a príklon k prirodzenému citu, zmyslovému vnímaniu.

Anglické estetické myslenie 18. storočia vychádzalo z prác filozofov **Francisa Bacona** a **Thomasa Hobbesa**. Hlavným predstaviteľom anglického klasicizmu v estetike a súčasne jeho zakladateľom bol **Anthony Ashley – Cooper, lord of Shaftesbury** (1670-1713). Základným pojmom jeho estetiky je „vnútorná harmónia“, čo je vzťah medzi jednotlivými vlastnosťami človeka, ktorý možno neustále zušľachťovať a pestovať. Estetická výchova má slúžiť na dosiahnutie harmónie vnútornej – u človeka a vonkajšej – v spoločnosti, vo vzájomnom styku ľudí, vo vzťahu človeka a prírody. Pri

umeleckej tvorbe zdôrazňoval rozumové aspekty. Uznával síce dôležitosť zmyslového vnímania umenia, ale na druhej strane pripomínal opatrnosť voči fantázii, ktorú možno „zvládnuť“ rozumom. Proti fantázii malo pomôcť „ušľachtilé básnictvo“, ktoré: „...napodobuje vnútornú skutočnosť ducha“.<sup>6</sup> Podstatu krásy nachádzal v antickom princípe „unitas multiplex“ – v jednote v rozmanitosti. Krásno nepovažoval za objektívne, ale závislé od vnútorných a vonkajších vzťahov a podmienok. Shaftesbury prispel aj k teórii afektov. Afekty prirovnával k strunám nástrojov a zdôraznil rôznorodosť ľudských pováh a z toho vyplývajúce rôzne účinky rôznych afektov.

Shaftesburyho nasledovníci (Addison, Young, Hutcheson, Home, Hogart, Burke, Hume) venovali veľkú pozornosť otázkam vkusu. Na túto tému vznikali mnohé práce, spisy, eseje a preto niekedy hovoríme o anglickej „vkusovej“ škole. Zdôrazňovaná je subjektívnosť vkusu, jeho premenlivosť. Vкус nie je považovaný za vrodenuú schopnosť, možno ho získať výchovou, vypestovať. „Dobrý vkus“ je chápaný ako delítka medzi triedami a pripisuje sa hlavne vyšším spoločenským triedam. Estetická problematika v anglickej vkusovej škole úzko súvisela s etikou. Krása a umenie sú chápané ako prostriedky mravného zušľachtienia človeka. V súvislosti so začlenením etiky do estetického myslenia býva anglická škola 18. storočia označovaná aj ako „etická“.

**Joseph Addison** (1672-1719), básnik, majster umeleckej eseje, pôsobil ako kritik, žurnalista a vydavateľ umeleckého časopisu. Základnou prácou je spis „O vkuse“ (1712), v ktorom hovorí o troch základných predpokladoch umeleckého diela: vznešenosť pre potešenie rozumu, novosť pre duševné občerstvenie, obrazotvornosť a krása. Tvrdí, že umelecké dielo sa nám páči tým viac, čím viac podobnosti s prírodou v ňom nachádzame. Umelecké napodobenie skutočnosti sa nám páči aj vtedy, ak je originál nepríjemný, všedný, čo je myšlienka známa už v antickom staroveku (Aristoteles). Za najdokonalejší zmysel pokladal zrak, vďaka ktorému môžeme obdivovať krásu sveta stvorenú najvyšším tvorcom.<sup>7</sup>

**Edward Young** (1683-1765), anglický básnik je autorom teórie geniality a tvorcom práce „Myšlienky o originálnom diele“ (1759). Hlavným znakom geniality je podľa Younga novosť, originalita, odlišnosť, nenapodobiteľnosť. Dielo génia je zázrakom, ktorý nemožno pochopiť. Treba ho len uctievať. V práci sa zaoberal rozdielom medzi napodobením ako imitáciou, kopírovaním existujúcich diel veľkých umelcov a napodobením ako skutočnou umeleckou činnosťou. Skutočná umelecká činnosť je pôvodnou tvorbou, napodobením prírody. Umelec je žiakom prírody. Nenapodobuje obsahovú skutočnosť, ale pôsobenie prírodnej tvorčej sily. Toho je schopný len génius, ktorého Young prirovnáva k Bohu. Ten je najvyšším géniom.

**Francis Hutcheson** (1694-1747), hlavný predstaviteľ anglickej vkusovej školy, známy ako filozof, etik, považovaný za predchodcu herbartovského formalizmu. Okrem základných zmyslov uznával ešte dva. Jedným je etický zmysel pre dobro, druhým estetický zmysel pre

krásu, ktorý označil ako vkus. Týmto zmyslom vnímame zložené tvary a vzťahy. Podľa Hutchesona sa človeku páčia len vzťahy, nikdy nie prvok sám osebe.

Otázkami umenia sa v Anglicku zaoberal škótsky učenc **Henry Home** (1696-1782), ktorý vo svojom spise „Elements of Criticism“ hľadá príčiny estetických záľub a podstatu toho, čo vzbudzuje v človeku pocit krásy. Venoval pozornosť problematike drámy. Hodnotil ju kladne, ako umenie, ktoré pôsobí pozitívne na morálku ľudí, vzbudzuje súcitiť a pomáha spoznať ľudskú dušu. Za napodobujúce umenia považoval maliarstvo a sochárstvo. O hudbe tvrdil, že dokáže napodobiť, ale iba zvuky a pohyby. V hudbe zdôrazňoval originalnosť.

K predstaviteľom anglického estetického myslenia patril aj maliar **William Hogart** (1697-1764), ktorý mal rozhodujúci vplyv na vznik novej anglickej maliarskej školy 18. storočia. K jeho maliarskym prácam patria cykly Život prostitútky, Život samopašníkov, Módne manželstvo a portrét Predavačka kreviet. Zanechal teoretickú prácu „Analysis of Beauty“ (1745).

Škótsky filozof **David Hume** (1711-1776) nebol členom anglickej vkusovej školy, no estetickým otázkam venoval pozornosť v dvoch prácach „O štandardnom vkuse“ (1757) a „O tragédií“ (1757).

Vzťahom medzi krásnym a vznešeným sa venoval **Edmund Burke** (1730-1797) v spise „A philosophical Enquiry into the origine of our ideas on the sublime and the beautiful“ (1756). Krása je preň hlavne krásou prírody, ktorá je krásna svojou prirodzenosťou a nepravidelnosťou. Burke tvrdil: „... ak by ju upravil záhradník podľa určitých pravidiel, vznikla by škaredosť“.<sup>8</sup> Krásne je charakteristické malosťou, hladkosťou, plynulými, postupnými zmenami, nežnosťou. Ak sa ku krásnemu pridruží pravidelnosť, vzniká ozdobné. Za dôležitejšiu estetickú kategóriu pokladal vznešené. Písal, že estetickú hodnotu má aj škaredosť, ktorá podobne ako krása má byť predmetom estetického hodnotenia.

Anglická hudobná estetika 18. storočia vychádzala z empirizmu. Predstavitelia anglickej empirickej školy (Avison, Webb, Beattie, Twinning) boli nasledovníkmi Jamesa Harrisa. Zaoberali sa teóriou afektov a napodobenia, ktoré podrobili kritike. Oproti princípu napodobenia vyzdvihovali zmyslovo výrazové pôsobenie hudby a výraz vôbec. Dôraz kládli na skúmanie hudby a jej zložiek, zaujímali sa tiež o vplyv hudby na človeka. Riešili problematiku systematizácie umenia a snažili sa určiť hranice medzi jednotlivými umeleckými druhmi.

**James Harris** (1709-1780), anglický estetik, je autorom práce „Three treatises concerning Art“ (1744).

V druhej časti diela sa pokúsil vymedziť miesto hudby v systematike umení. Tvrdil, že v každom druhu umenia je prítomný mimetický prvok. Pojem mimézy sa u Harrisa rozdeľuje na protikladné póly. Prvým je napodobenie prírody, druhým vyjadrenie afektu. Veľkú pozornosť venoval pôsobeniu hudby. Písal, že jej hlavná sila spočíva v schopnosti vzbudzovať city a afekty. Kriticky sa staval proti napodobeniu v hudbe. Tvrdil, že napodobiť

sa dá len to, čo možno vnímať zmyslami. Nakoľko v umení používame len dva zmysly – zrak a sluch, hudba, ktorú vnímame uchem: „... môže napodobiť iba pomocou tónov a pohybov“.<sup>9</sup> Hudobné umenie však nedokáže napodobiť dokonale na rozdiel od maliarstva alebo poézie. Sila hudby: „... nespočíva v napodobení a prebudení predstáv, ale vo vyvolaní dojmov, ku ktorým sa úmerné predstavy

môžu pridružiť. ... Hudba ... môže vyvolávať určité afekty“.<sup>10</sup>

**Charles Avison** (1710-1770), anglický skladateľ, žiak Francesca Saviera Geminianiho<sup>11</sup> je autorom spisu „An Essay on musical expression“ (1752). Napodobenie v hudbe nepopiera, ale považuje ho za vedľajšie. Vystúpil však proti jeho mechanickému uplatňovaniu v tónomalbe. V hudbe považoval za prvoradé zmyslové výrazové pôsobenie a vyjadrovanie citov. Melódiu a harmóniu pokladal za základné prvky hudobného výrazu.<sup>12</sup> Hudba mala vzbudzovať vášne. Hudobná stavba je podľa Avisona len prostriedkom, ktorý sa nesmie stať stredobodom pozornosti, pretože by to mohlo oslabiť vášne.

Anglický estetik a literát **Daniel Webb** (1735-1815) analyzoval estetické zvláštnosti poézie a hudby v spise „Observations on the Correspondence between Poetry and Music“ (1769). Jeho estetika je blízka francúzskej teórii napodobenia reči hudbou, pričom za hlavnú sféru hudobného napodobenia považuje afekty a vášne. O hudbe v roku 1776 napísal: „Hudba je neškodný luxus, pre existenciu nie je nevyhnutný, ale vo všetkej miere rozvíja sluchový orgán a poskytuje mu potešenie. ... umenie spájajúce telesnú rozkoš s duševnou rozkošou formou pôžitku, ktorý uspokojuje zmysly, ale neoslabuje rozum“.<sup>13</sup> Hudba má napodobovať vášne. Sila alebo slabosť tónov majú zodpovedať sile alebo slabosti vášne. Písal: „... predmetom hudby je, aby vyjadrila vášne tak, ako prichádzajú z duše“.<sup>14</sup> Webb posudzoval jednotlivé umenia podľa ich napodobovacích schopností. Maliarstvo a sochárstvo iba napodobujú, zatiaľ čo hudba napodobuje, aj sprostredkúva dojmy. Vokálnu hudbu nadraduje inštrumentálnej, pretože hudba, ktorá má mať výraz, potrebuje poéziu.



W. Hogarth Žobrácka opera. Olejomalba, po roku 1728. Londýn, Tate Gallery



**James Beattie** (1746-1803), anglický estetik, je autorom práce „Essays on Poetry and Music as they affect the Mind“ (1776). Hudbu pokladal za nemimetické umenie, preto jej vyčlenil v systéme umení samostatné miesto. Okrem napodobenia v hudbe neuznával symboly či mimohudobné asociácie. Napodobenie v hudbe je možné iba vo vokálnej hudbe. Inštrumentálnu hudbu pokladal za viacvýznamovú a odmietol jej viazanosť na mimohudobné faktory. Skutočný cieľ hudby je: „... umožní určitým afektom (citom) prístup do ľudskej duše ... hudba nás nepotešuje preto, lebo napodobuje, ale preto, že niektoré melódie a harmónie majú schopnosť vzbudiť v duši isté vášne, efekty a pocity“.<sup>15</sup>

**Thomas Twinning** (1734-1804) anglický estetik 18. storočia skúmal vo svojej práci „Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation“ (1789) vzťah a osobitosti poézie a hudby. Odmietol napodobenie v hudbe. Za napodobujúce pokladal jedine výtvarné umenie. Hlavným princípom v hudbe bol výraz citov, pocitov, vášní a afektov. Twinning uznával prioritu vokálnej hudby.<sup>16</sup>

**Jean-Baptiste Dubos** (1670-1742) je predstaviteľom francúzskej estetiky 18. storočia a autorom trojväzkového diela „Kritické úvahy o poézii a maliarstve“ (1719), ktorá vyšla po prvýkrát anonymne. Prevratnou ideou jeho učenia je tvrdenie, že podstata umenia tkvie v zábave a vo vzrušení. Umenie treba vysvetľovať z podstaty človeka, ktorého základnou snahou je pohybová aktivita. Tam, kde nie je pohyb, nie je ani život. Hlavnou snahou človeka je uniknúť nude, nečinnosti a pasivite. Hlavným cieľom umenia je priviesť človeka k pohybu, vzbudiť v ňom pôžitok, zahnať nudu, vyvolať city a vášne, dojmúť a rozochvieť.<sup>17</sup> Dôležitú úlohu pri tom zohráva samotný umelec, ktorý má vybrať pre svoje dielo taký námet, ktorý zaujme, vzruší, dojme. Nudu považoval Dubos za veľkého nepriateľa umenia. Čím je umelecké dielo zábavnejšie a pútavejšie, tým je jeho hodnota vyššia. Vo svojom presvedčení zašiel tak ďaleko, že k umeleckým dielam zaradil býčie zápasy, gladiátorské hry, maškarné sprievody. Za „skutočné divadlo“ pokladal zápas človeka so smrťou. Cieľom umenia je rozpútať „búrku citov“. Pravidelnosť a harmónia nie sú základným princípom umenia, pretože pôsobia nudne a nechávajú nás chladnými. Dôležitú úlohu v umení zohráva cit, ktorý považuje za šiesty zmysel človeka. Estetický zážitok je daný citovým pohybom. Za najprirodzenejšie umenie pokladal hudbu, v ktorej sú citové vzruchy prenášané bezprostredne a priamo. Hudba má prirodzené

výrazové prostriedky, pôsobí prirodzenejšie než reč, ktorej výrazové prostriedky sú umelými znakmi. Hudbu pokladal tiež za napodobujúce umenie, ktoré je schopné lepšie tlmočiť city než slovo. Dubos venoval pozornosť otázke vzťahu umenia a prírody. Opakoval myšlienku známu už v antike, ktorá považuje umenie za napodobenie prírody. Umelec však nemusí napodobovať prírodu presne, môže ju svojim dielom prevýšiť a vytvoriť obraz dokonalejší, lepší, ozdobnejší než model. Pretože umenie spočíva v napodobení, je v ňom dôležitejší obsah, nie forma.

**Charles Batteux** (1713-1780) je francúzsky estetik, ktorý venoval pozornosť problematike vzťahu prírody a umenia. Tvrdil, že predmetom všetkých umení je napodobovanie. Princíp napodobenia krásnej prírody rozobral v dielach „Les beaux arts réduits à un même principe“ (1746) a „Cours des belles lettres“ (1747). Odmietal presné kopírovanie prírody, píše o jej prikrášľovaní prostredníctvom umenia. Od umelca žiada zobrazíť prírodu takú, akou by mohla byť.

Batteux bol veľkým systematickom umenia. Delil ho viacerými spôsobmi. Jedna z klasifikácií rozdeľuje umenia na mechanické, ktoré sú užitočné, krásne - poskytujúce zábavu a ornamentálne (skrášľovacie), stojace najvyššie, nakoľko sú užitočné aj zábavné zároveň. Ďalšie delenie berie do úvahy zmysly, na ktoré dané umenie pôsobí. Umenia rozdeľuje podľa námetov - umenie o bohoch (opery), umenie o kráľoch, urodzených šľachticoch (tragédie), umenie o mešťanoch (komédie), umenie o dedičanoch a prostom

ľude (pastorále), umenie o zvieratách (bájky). Táto klasifikácia sa vzťahovala na literatúru, divadlo, výtvarné umenie, tanec a hudbu.<sup>18</sup>

Hudobné názory Batteuxa priniesli tézu, ktorá vidí zárodok hudby v deklamovaných slovách: „Hudobné tóny sú už napoly hotové, skrývajú sa v deklamovaných slovách, treba len trocha umenia, aby sa zvýraznili, hlavne keď je cit naivný a jednoduchý a vyviera z rozčíteneho srdca“.<sup>19</sup> Hudba je tiež napodobením, zobrazením človeka, jeho prirodzenosti, vnútra. Je výrazom prirodzených, prostých citov a vášní. V hudbe možno spoznať lásku, radosť, smútok aj hnev. Hudobná reč nemá byť prístupná len odborníkovi a znalcom, ale každému človeku. Hudba sa má bezprostredne obracať k srdciam poslucháčov, inak nespĺňa svoje spoločenské postavenie. Okrajovo prispeli do dejín estetiky predstavitelia francúzskeho osvietenectva 18. storočia Montesquieu a Voltaire.



Jean-Jacques Rousseau. Obraz J. B. Michela, 1765

**Charles - Luis de Secondant Montesquieu** (1699-1775) bol spisovateľ, historik, autor práce „Perzské listy“ (1721), v ktorej výstižne charakterizoval nedostatky francúzskej spoločnosti začiatkom 18. storočia. V diele kritizoval štátny absolutizmus, cirkevnú neznášanlivosť a všeobecný úpadok mravov. Ďalšími prácami sú „Úvahy o príčinách veľkosti a úpadku Rimanov“ (1734) a „Duch zákonov“ (1748), obsahujúci 31 kníh. Ide o základné osvietené dielo namierené proti despotizmu.<sup>20</sup> Pre estetiku má význam „Essay o vkuse“, písaná pre Encyklopédiu. Vkus považoval za individuálny, zvláštny vzťah človeka k veci, ktorý mu môže poskytnúť potešenie. Umenie pokladal za spojenie vkusu a rozumu.

Francis Maria-Arouet (1684-1778), ktorého svet pozná pod pseudonymom **Voltaire**, bol historikom, filozofom, básnikom aj dramatikom (Oidipus, Brutus, Zaira, Smrť Cézara, Semiramis). Voltaire položil základy porovnávacej literatúry a kritickéj porovnávacej metódy v práci „Essai sur la poésie épique“ (1727). Vo svojom „Filozofickom slovníku“ (1764) a v príspevkoch v Encyklopédii písal o kráse a vkuse. Podstata „jemného vkusu“ spočíva podľa Voltaira v pohotovom rozoznaní krásy medzi chybami a chýb medzi krásami. Zaoberal sa tiež vývojom vkusu, ktorý závisí od vzťahu medzi pohlaviami. Voltaire tvrdil, že tam, kde niet čulého spoločenského života medzi mužmi a ženami, tam niet ani vkusu a citu pre krásu.

Najvýznamnejšou postavou francúzskej estetiky druhej polovice 18. storočia bol **Denis Diderot** (1713-1784). Tento veľký materialistický mysliteľ pôsobil ako filozof, prozaik, dramatik (Nemanželský syn, Otec rodiny), teoretik a kritik umenia. Bol spoluautorom Encyklopédie, ktorá vyšla v 28 zväzkoch od roku 1751 do 1780. Sám Diderot napísal do Encyklopédie viac ako tisíc hesiel, okrem iných aj estetické. Krásu pokladal za výsledok vzťahov častí a pomerov v diele, ktoré je treba dôkladne študovať. Takmer nerozlišuje medzi krásou a dobrom, čím kládol do tesnej blízkosti krásu a pravdivosť. Pre estetiku a umeleckú kritiku sú prínosom práce „O dramatickej poézii“ (1758), „Herecký paradox“ (1773), „Rozprava o kráse“ (1765), v ktorej obhajoval ideu jednoty dobra a krásy, „Esey o maliarstve“ (1765). Okrem literatúry a divadla sa zaoberal otázkami hudby – akustikou, organológiou, teóriou, stavbou a výrobou nástrojov, otázkou dramatickej hudby a jej výrazovou silou.<sup>21</sup> O hudobno - teoretických názoroch Diderota sa dozvedáme z práce „Rameauov synovec“ (1761-1762) a „Principes d'acoustique“ (1748).

Diderot priniesol opäť starú tézu o napodobení prírody umením: „Pre každé napodobujúce umenie existuje vzor v prírode. Aký vzor má hudobný skladateľ, keď skladá melódiu? ... Recitáciu, ak je vzor živý a mysliaci ... Recitáciu môžeme pokladať za akúsi líniu, okolo ktorej sa rozvíja ďalšia línia-melódia“.<sup>22</sup> „Recitáciu“ chápe Diderot ako hereckú deklamáciu, ktorú má skladateľ zachytiť v notách.

V umení vyzdvihuje emocionálny prvok, ale aj racionálne momenty. Umenie má dojímať, vyvolávať prudké city a asociácie. Čím je ich viac, tým je kvalitnejšie. Umenie má čerpať svoje námety priamo zo života

samotného, ktorý poskytuje najviac dojímavých scén. Umenie sa má vystríhať nepravdepodobnosti, neprirodzenej reči, vyumelkovanosti. Má sa odpútať od manierizmov, pretvárek a zobrazovať pravdivé, realistické obrazy. Diderot kritizoval dvornú barokovú operu. Na scéne požadoval prostých ľudí, v hudbe a librete prirodzenosť. V opere žiadal úplné spojenie libreta a hudby, pravdivú krásu, dobro, bezprostredné emócie. Vyslovil požiadavku obnovenia baletu v opere, zbaveného dvornej okázalosti. Vyzdvihoval význam orchestrálnej zložky pre zosilnenie dramatického výrazu.

**Jean d'Alembert** (1717-1783) predstaviteľ osvietenectva, filozof, autor a spoluautor Encyklopédie, slávny matematik. Pre estetiku má význam jeho predhovor k Encyklopédii, v ktorom hľadá osobitosti napodobovania prírody. Maliarstvo, sochárstvo, staviteľstvo, básnictvo, hudba a ich rôzne odvetvia označil názvom „krásne umenia“. Tvrdí však, že ich možno nazvať „maliarstvom“, pretože všetky krásne umenia sa redukujú v podstate na maľbu, odlišujú sa len použitými prostriedkami. Možno ich zahrnúť aj pod pojem „básnictvo“, ktoré v tomto prípade znamená vynaliezavosť a tvorenie. Vyslovil v ňom aj svoje názory na hudbu a podal klasifikáciu vied. Hudba stojí z napodobujúcich umení na poslednom mieste, nakoľko výber vecí, ktoré môže napodobiť, je značne obmedzený, na rozdiel od iných umení. Tým ale jej význam nezmenšuje. Hudba, podobne ako iné umenia sa rovnakou mierou obracia k našej fantázii a k našim zmyslom. Hudba napodobuje, ale aj tvorí, vynachádza, nie je len mechanickým kopírovaním.<sup>23</sup>

K hudobno - teoretickým prácam patria „Éléments de musique théoretique et pratique, suivant les principes de M. Rameau“ (1752), v ktorej sa snažil spopularizovať a objasniť Rameauovu náuku o harmónii, „Sur la liberté de la musique“ (1763-1773), „Réflexions sur le Théorie de la musique“ (1777).

Hudobnou estetikou sa zaoberal aj ďalší encyklopedista **Friedrich Melchior Grimm** (1723-1807). Tento nemecký literát a diplomat pôsobil dlhé roky vo Francúzsku, bol veľkým prívržencom encyklopedistov a buffonistov. V rokoch 1753 až 1790 redigoval „Correspondence littéraire, philosophique et critique“. Referoval o udalostiach parížskeho hudobného života, prinášal hudobno-estetické problémy, pričom, podobne ako Rousseau, útočil na francúzsku operu a bol veľkým zástancom opery talianskej. V spise „Le petit prophete de Boehmischbroda“ (1753) odsúdil francúzsku operu ako umelecký typ a obrátil sa proti Rameauovi, ako predstaviteľovi starej hudby. V ňom videl aj hlavného vinníka, ktorý zapríčinil úpadok francúzskej opery. Od francúzskej opery požadoval prirodzenosť a pravdivosť. Na druhej strane však nachádza nedostatky aj v talianskej opere: „... Buďme úprimní: talianska opera je tak isto nedokonalá ako jej herci, ktorými sa pýši; všetko obetujú pre potešenie ducha“.<sup>24</sup>

Hudbu považoval za zvláštny druh reči, ktorou sa vyjadrujú city a vášne. Priniesol postreh, že hudba je univerzálny jazyk, platný pre všetky časy, ktorému rozumieju všetky národy.



Samostatné miesto vo francúzskej estetike 18. storočia patrí významnému predstaviteľovi osvietenectva, spisovateľovi **Jean Jacques Rousseauovi** (1712-1778). Jeho prvou prácou bola „Rozprava o vedách a umeniach“ (1752), ktorá vznikla ako odpoveď na tému „Prispel pokrok vied a umení k zlepšeniu mravov?“, vypísanú Akadémiou v Dijone v roku 1749. Rousseau na túto otázku vo svojom spise odpovedal kategoricky „nie“. Umenie a vedy nazýval „pomníkmi úpadku“. Umenie, ako produkt civilizácie, pokazilo od prírody dobrého človeka. Svoj antikultúrny názor vyjadril slovami: „Všetko je dobré, čo vychádza z rúk Stvoriteľových. Všetko sa spotvorí, čo vychádza z rúk človeka.“<sup>25</sup> Tento negatívny postoj bol do určitej miery vyvolaný vtedajším umením, pestovaným v aristokratických kruhoch. Rokoko pôsobilo na Rousseaua ako niečo umelé, neprirodzené a odtrhnuté od života. Postavil sa aj proti komédii a tragédii. O komédii napísal, že je tým škodlivejšia, čím je lepšia. V tragédii odsudzoval spokojnosť diváka pri jej sledovaní, pretože nešťastie sa týkalo niekoho iného.

Už v tomto spise nájdeme myšlienku „návratu k prírode“, ktorú treba chápať ako návrat k prirodzenému citu, neskaženému kultúrou a civilizáciou. V umení by sa mala na prvé miesto dostať emocionálna, ktorá je najväčšou prírodnou silou. Iba emocionálnosťou možno umenie obrodíť. Vďaka zdôrazňovaniu citovosti pokladá **romantizmus** Rousseaua za svojho predchodcu. Čerpali z neho Goethe, Schiller, Nietzsche a ďalší.

V spise „Rozprava o nerovnosti“ (1754) označil matkovú nerovnosť za nešťastie ľudstva. Svojimi názormi vplýval na revolucionárov 18. storočia, utopický socializmus a sociálne myslenie a to odmietaním sociálnych rozdielov a útokmi na skazenú aristokratickú spoločnosť.

Rousseau spolupracoval aj na Encyklopédii, do ktorej prispel hlavne svojimi článkami o hudbe. Je autorom „Hudobného slovníka“ (1767). Činný bol aj ako skladateľ a hudobný teoretik. Komponoval piesne, opery,

zúčastňoval sa hudobno-estetických sporov svojej doby. Hudbu vo svojom „Hudobnom slovníku“ charakterizoval ako umenie, ktoré je schopné napodobiť akýkoľvek jav v prírode. Neskôr svoj názor upravil: „Vskutku umenie skladateľov ... nespočíva v tom, aby bezprostredne kopirovalo predmety, ale v tom, aby v duši vyvolalo podobné citové hnutie, aké by vyvolala prítomnosť reálneho predmetu“.<sup>26</sup> Hudba mala byť výrazom citov. Ľudový spev pokladal za umenie večnej hodnoty.

Zaoberal sa otázkou pôvodu hudby. Tvrdil, že na počiatku bola hudba súčasťou jedného spoločného umenia a spájala sa s básnickým slovom a tancom. Za základ hudby považoval reč: „Primitívna reč slúžila okrem dorozumenia aj ako poézia a hudba. Reč si svoju afektívnu povahu zachovala aj neskôr. Hudba napodobňuje prírodu len vtedy, ak rečové intonácie rozvinie do sformulovanej melódie. Skutočná hudba nemusí robiť nič, len

oslobodiť afektívny obsah skrývajúci sa v rečovej intonácii“.<sup>27</sup>

V hudbe pokladal za prvoradú melódiu. Len ona je „reálnou krásou“, zatiaľčo harmonia sa môže zrodiť len vďaka melódii a je schopná odzrkadliť len krásu „konvencionálnu“. Melódia je výrazom citu, je prirodzená, harmonia je umelo vytvorená ľuďmi. Preto dával Rousseau prednosť jednoduchej melódii pred zložitou harmonickou skladbou. Odmietal aj viachlasný spev ako niečo degenerované, prírode cudzie. Ucho nie je spôsobilé zachytiť viac ako jednu melódiu.



Jean-Philippe Rameau na rytine J. Restouta.

Pri viachlase jedna melódia usmrcuje druhú, vzniká chaos. Kontrapunkt je: „... hrubý, ucho urážajúci nezmysel, zvyšok barbarstva...“<sup>28</sup> Na druhej strane poukázal na prioritu rytmu, ktorý pokladal za podstatnú stránku hudby: „Bez rytmu nie je melódia ničím, vďaka nemu je niečím“.<sup>29</sup> Čistú inštrumentálnu hudbu pokladal za druhotriednu: „Ak je hudba schopná zobrazovať iba prostredníctvom melódie a z nej čerpá všetku svoju silu, vyplýva z toho, že všetka ne vokálna hudba, akokoľvek by bola harmonická, je len imitatívna a svojimi krásnymi harmóniami nemôže ani dojímať, ani zobrazovať a uši rýchlo unaví a srdce vždy zanechá chladné“.<sup>30</sup>

Vo svojom spise „Listy o francúzskej hudbe“ (1753) vyjadril sympatie talianskej hudbe. Vychádzal z porovnávanie francúzskej a talianskej reči, pričom kritizoval francúzštinu a nadšene vychvaľoval taliančinu. Francúzskej reči odoprel schopnosť byť podkladom pre hudbu, pretože francúzsky jazyk považoval za príliš jednotvárnny a intelektuálny. Tvrdil, že nie je schopná ani miery, ani melódie či harmónie, ktoré pokladal za tri hlavné zložky hudby. Dal zreteľne najavo, že si pre melodičnosť viac váži taliansku hudbu. Vyzdvihoval ju ako priame vyjadrenie prostého čítania ľudu, ktorý prejavuje svoje city prirodzenou intonáciou hlasu, a prirodzenú hudobnosť talianskej reči preniesol do lyrických opier.<sup>31</sup> Tvrdil dokonca, že Francúzi nemajú hudbu a nikdy žiadnu mať nebudú, odopiera im hudobnosť a hudobné nadanie. Po výjdení spisu obdržal Rousseau množstvo nesúhlasných listov. Na základe svojho presvedčenia stál v boji o operu na strane buffonistov a sám skomponoval hudobnú veselohru „Dedinský veštec“ (1752), ku ktorej si napísal libreto. Jaroslav Volek označil túto operu vo svojej práci „Kapitoly z dejín estetiky“ za: „... jednoduchú, až k primitívnosti blížiacu sa skladbu“.<sup>32</sup> Po opernej reforme Glucka, ktorá bola dokončená v Paríži, zmenil Rousseau svoj názor, presvedčil sa o nesprávnom hodnotení princípov francúzskej hudby. Sám sa neskôr stal prívržencom Glucka.

Svojimi názormi sa Rousseau dostával do hudobno-teoretických sporov s významným francúzskym skladateľom a hudobným teoretikom **Jean Philippe Rameauom** (1683-1764). Rameau pôsobil ako organista, skladateľ, učiteľ kompozície na mnohých miestach, od roku 1722 sa natrvalo usadil v Paríži. V jeho tvorbe sa prejavuje odklon od barokového monumentalizmu k jemnejšiemu, poetickjšiemu rokoku, dokonca v jeho diele možno nájsť zárodoky hudobného klasicizmu. Z javiskových diel sú známe tragédie lyrique (Hippolyt et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus). Písal balety (Les ludes galantes, Pygmalion), pričom po stránke dramatickej patrili k popredným majstrom svojej doby. Jeho hlavnou zásadou bola dramatická pravda. Nesúhlasil s názorom rokoka, že hudba má len zabávať. Sám sa snažil o to, aby prenikala do hĺbky poslucháča.

Okrem skladateľskej činnosti venoval pozornosť hudobno-teoretickým prácam. Známe sú „Traité de l'Harmonie“ (1722), „Nouveau système de Musique théorique“ (1726), „Génération harmonique“ (1737), „Démonstration du principe de l'harmonie“ (1705) a ďalšie. Za najdôležitejšiu výrazovú silu pokladal, na rozdiel od J. J. Rousseaua, harmóniu: „Melódia vzniká z harmónie a má v hudbe podriadené postavenie. Slúži na priveľmi ľahkú a prázdnu zábavu. Melódia sa dostane iba do ucha, kým krásny rad harmónii sa bezprostredne prihovára duši“.<sup>33</sup>

Hlavným cieľom hudby je zobrazit' myšlienku, cit a vášeň. Nesúhlasil s myšlienkou o mimohudobnom obsahu, odmietol aj teóriu hudobnej mimézy. Tvrdil, že pravdivosť hudby pramení z nej samej.<sup>34</sup>

Hudobná estetika v Nemecku sa vyvíjala pod vplyvom francúzskeho učenia o napodobení. Čoskoro dochádza ku kritike naturalistického napodobenia a k zdôraz-

ňovaniu výrazu. Hlavným činiteľom pôsobnosti hudby sa stáva vyvolanie citov. K predstaviteľom tohoto smeru patrili Ch. G. Krause (1719-1770), autor práce „Von der musikalischen Poesie“ (1752), J. A. Hiller (1728-1804), vydavateľ hudobného časopisu „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“ (1766-1770) a ďalší. Počiatky nemeckého estetického myslenia 18. storočia nájdeme u Leibniza a Wolffa (1679-1754), profesora v Halle a Marburgu, autora tzv. „leibnizovsko-wollfovského systému“, ktorý tvoril základ nemeckej filozofie 18. storočia až po Immanuela Kanta.

Na Leibniza a Wolffa nadviazal nemecký osvietenec filozof a estetik **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714-1762). Počnúc ním začínajú dejiny novodobej estetiky ako samostatnej vednej disciplíny. Základnými prácami Baumgartena sú „Meditácie“ (1735) a latinsky písaný spis „Aesthetica“, ktorá vyšla v rokoch 1750 a 1758. Baumgarten prišiel s prevratným názorom, ktorý obhajuje existenciu dvoch rovnocenných druhov poznania. Prvé je rozumové poznanie, ktoré skúma logika, veda o zákonoch myslenia, založená na prísnom racionalizme. Jej cieľom je pravda. Druhé poznanie je citové alebo zmyslové. Toto poznanie skúma estetika, veda o zmyslovom poznaní. Jej cieľom je krása. V zmysle pravdivosti poznania pokladal Baumgarten za vyššiu logiku, estetika stojí v hierarchii hodnôt nižšie.

Estetiku považoval za samostatný vedný odbor, filozofické a vedecké skúmanie umenia a krásy. Pojem estetika pochádza z gréckeho slova „aesthétikos“ – týkajúci sa vnímania. Baumgarten označil estetiku za teóriu krásnych umení, vedu o krásne, o cite, náuku o nižších schopnostiach poznania, za vedu o poznání prostredníctvom vnemov, za nižší stupeň poznania. Cieľom estetiky je zdokonaľt' zmyslové poznanie ako také. Odlíšil ju od umenia, ktoré je činnosťou, zatiaľ čo estetika je reflexiou o tejto činnosti.

Baumgarten vyslovil názor na teóriu napodobenia prírody. Tvrdil, že príroda má byť umelcovi vzorom, umelec sa má z nej učiť, inšpirovať sa ňou, príroda má roznieť umelcovu obrazotvornosť, zmyslosť. Rozoznávanie krásy je umenie, dar subjektu, k čomu je potrebný estetický vkus, schopnosť subjektu vnímať.

Svojimi názormi ovplyvnil hudobnú estetiku v Nemecku, zameranú proti učeniu o napodobovaní. Baumgarten uznával faktor umeleckej fantázie. Umelec, podľa neho, svojim dielom sprostredkúva a uskutočňuje krásne zmyslové poznanie, čím sa stáva tvorcom, nie napodobiteľom. Svoje názory síce nevyužil v oblasti hudobnej estetiky, ale ovplyvnil vývoj hudobno - estetických náhľadov v Nemecku.

Pre nemeckú estetiku 18. storočia boli veľkým prínosom nemeckí umeleckí kritici Winckelmann a Lessing. Oboch spájala snaha vytvoriť nový nemecký národný vkus. Svoju pozornosť upriamili k originálom antického umenia a filozofie. Na základe podrobnej analýzy týchto diel, sa snažili vytvoriť poučenie pre súčasnú tvorbu.<sup>35</sup>

**Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768), nemecký historik umenia, významný archeológ a znalec antického umenia, obohatil estetiku o pojem „estetický ideál“, čo je vnútorná subjektívna predstava, rozho-





dujúca v umení a pochádzajúca z umelcovej duše. Ideálna krása spočíva v „ušľachtilej jednoduchosti“, v „pokojnej veľkosti“, je vznešená a má božskú povahu. Z geometrických tvarov sa ideálu krásy najviac blíži elipsa. Winckelmann rozlišuje medzi „ideálom“ vo význame harmonickej krásy ľudskej postavy, ako sa k nej priblížili a vytvorili ju starí Gréci a „estetickým ideálom“ – čo je komplex určitých estetických zásad, noriem, v tej – ktorej spoločenskej dobe.

Hlavným dielom Winckelmanna sú „Dejiny starovekého umenia“ (1764). Prišiel v ňom k záveru, že vrcholom starovekého umenia je dielo Grékov, nie Rimanov.<sup>36</sup> Pri štúdiu antického umenia sa zamerával hlavne na grécke sochárstvo, ktoré podrobne analyzoval. Obdivoval dokonalosť, harmóniu, vznešenosť, vyjadrenú v ľudskej postave. Zaoberal sa tiež otázkou, prečo je práve grécke umenie najbližšie ideálu krásy. Na základe rozboru materiálnych a spoločenských podmienok dospel k názoru, že tu bolo množstvo priaznivých činiteľov (prijemná klíma, sloboda myslenia, harmonický fyzický rozvoj u mužov a žien). Jeho odporúčenia pre súčasnú tvorbu obsahujú myšlienku, ktorá tvrdí, že umelec nemá napodobovať prírodu, ale Grékov, pretože tí sa najviac priblížili ideálu krásy.

Druhým významným dielom Winckelmanna sú „Myšlienky o kráse a o vkuse v maliarstve“ (1762), ktoré patria medzi základné diela klasickej nemeckej estetiky.

Ďalším predstaviteľom nemeckého osvietenieckého myslenia bol autor mnohých kritických a polemických diel, básnik, dramatik, umelecký kritik **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781). Pre oblasť estetiky majú veľký význam dve práce: „Laokoon alebo o hraniciach maliarstva a básnictva“ (1766) a „Hamburgská dramaturgia“, ktorá vyšla v dvoch zväzkoch v rokoch 1767 a 1769.

„Laokoon“ je estetické dielo veľkého významu, v ktorom vymedzuje hranice medzi poéziou a maliarstvom. Spisom reagoval na vžitý názor, že básnictvo je ako maliarstvo, a pokúsil sa určiť špecifickosť týchto umení, osobitosť ich tvorivých metód a znaky, ktorými sa líšia. V diele podrobne rozobral, akým spôsobom je znázornené utrpenie v súsoší Laokoon a ako je vyjadrené u Vergília, popisujúceho rovnakú scénu, ktorú zobrazuje súsošie. Námetom bolo uskrtenie trójskeho kňaza Laokona a jeho synov hadmi, na pokyn boha Apolóna za to, že varoval Trójanov pred gréckym dreveným koňom. Došiel k názoru, že tieto dva druhy umení sa od seba odlišujú v základných princípoch. Maliarstvo používa tvary a farby v priestore, poézia zvuky, spojené navzájom v čase. Aj pre oblasť hudobnej estetiky má dielo veľký význam. Svedčia o tom myšlienky Lessinga: „... maliarstvo chápe výtvarné umenie vôbec; a takisto nepopieram, že do poézie by som do istej miery chcel zahrnúť aj ostatné umenia, v ktorých napodobovanie prebieha v čase“.<sup>37</sup> Podľa Dénesa Zoltaya mal Lessing pod pojmom „ostatné umenia“ na mysli predovšetkým hudobné umenie.

Lessing vychádzal z učenia o napodobení keď tvrdil, že umenie napodobuje dokonalosť prírody. Pripustil, že je možné zobrazovať nielen krásno, ale aj ošklivosť,

ak to posluží hlavnému cieľu umenia – pravdivému výrazu.<sup>38</sup>

V ďalšom spise „Hamburgská dramaturgia“ kriticky rozobral vtedajší repertoár a určil zásady, akými by sa malo riadiť nemecké národné divadlo. Žiadal, aby divadlo vychádzalo zo skutočnosti, z prírody a aby bolo pravdivé. Jeho úsilie však stroskotalo pre nepochopenie mecenášov a publika.<sup>39</sup> V práci vyložil o. i. požiadavky na scénickú hudbu, pričom vychádzal z tézy, že hudobné umenie zobrazuje vášne. V súvislosti s hudobným skladateľom, žiakom Bacha Johannom Friedrichom Agricolum (1720-1774) doporučoval, aby v inštrumentálnej hudbe prevládala jedna vášeň a jediný afekt. Táto vášeň má prevládať aj v jednotlivých vetách, v ktorých sa má opakovať s určitými obmenami. Skladateľ, ktorý s každou novou vetou uvádza aj nový, odlišný afekt, nás môže síce omráčiť, prekvapiť, no nedokáže nás pohnúť a vyvolať v nás vášeň. Musí sa v prvom rade postarať o to, aby zobrazovanie vášní bolo jednoznačné a zrozumiteľné aj v čisto inštrumentálnej hudbe. Hudobné dielo nemá byť hádankou. Tým je chválihodnejšie, čím je zrozumiteľnejšie. „Vo vokálnej hudbe text veľmi napomáha výrazu, aj tie najjemnejšie a najlabilnejšie prvky získajú pomocou slova určitosť a silu. Naproti tomu nástrojová hudba sa nemôže oprieť o podobnú pomoc – a hudba nevypovedá vôbec nič, ak to, čo chce vyjadriť, nevypovie poriadne. To znamená, že umelec sa musí zo všetkých síl usilovať vybrať zo sledu tónov, schopných vyjadriť istý cit, vždy len tie, ktoré ho vystihnú najjasnejšie; tie potom budeme počuť častejšie, budeme ich porovnávať, a keď si zapamätáme to, čo majú spoločné, rozlúštíme tajomstvo ich výrazu“.<sup>40</sup>

### Nemecký preromantizmus

K nemeckým preromantikom zaraďujeme Johanna Gottfrieda Herdera, Friedricha Schillera a Johanna Wolfgang Goetheho. Všetci traja boli členmi hnutia Sturm und Drang (búrka a vzdor), pre ktoré je typická reakcia na chladný klasicizmus a racionalizmus osvietenstva. Hnutie presadzovalo povýšenie citu, dojmu, intuície nad požiadavky rozumu.

**Johann Gottfried Herder** (1744-1803) bol filozof, romanticky založený humanista, ktorý vo svojej dobe vytvoril termín „Volkgeist“ – národný duch. Tento nemecký spisovateľ, ako jeden z prvých, zbieral ľudové piesne európskych národov. V roku 1774 vydal ich prvú zbierku pod názvom „Volkslieder“. K estetickým spisom Herdera patria „Fragmenty o novej nemeckej literatúre“ (1767), „O príčinách skazeného vkusu“ (1775), „O poznaní a vnímaní ľudskej duše“ (1778), „O sochárstve“ (1778), „Pamätník Winckelmannovi“ (1778), „O pôsobení básnictva na mravy národov“ (1778), „Kalligona“ (1800).

„Kalligona“ vznikla ako ostrá kritika Kantovej „Kritiky súdnosti“. Je zameraná proti princípom Kantovej estetiky, odhaľuje jednostrannosť Kantovho učenia o krásne, umení, géniovi.<sup>41</sup> Spis má tri časti. Prvá rieši vzťah medzi príjemným a krásnym, druhá sa zaoberá umeniami, rozdielmi medzi nimi a umeleckou kritikou. V tejto časti prináša myšlienku, že nie je správne oddeľovať „krásne“ umenia od remesiel, čím sa vracia

k antickému chápaniu slova „techné“. Tretia časť má názov „O vznešenom a ideáli“. Rozoberá kategóriu vznešena, etické a estetické problémy.

V „Kalligone“ sa Herder zaoberal aj otázkami hudobného umenia.<sup>42</sup> Názory na hudbu sú u Herdera presvedčivejšie než u Kanta. Herder mal hlbšie a dokonalejšie hudobné vzdelanie a cítenie. V mladosti inklinoval ku zborovej chrámovej hudbe, bol svedkom rozmachu nemeckej hudby (Gluck, Mozart, Haydn, Händel).<sup>43</sup>

O hudbe napísal: „Všetko, čo v prírode zaznieva, je teda hudbou, nesie v sebe jej prvky a žiada si len ruku, ktorá by ju vylúdila, ucho, čo by ju počúvalo, cit, ktorý by jej rozumel. Nijaký umelec nevymyslel tón, ani mu nedal silu, ktorú by nemal v prírode a vo svojom nástroji; našiel však ten tón a prinútil ho sladko zaznieť. Skladateľ našiel sledy tónov a jemne nám ich vnucuje. Nie zvonku sú vytvárané pocity hudby, ale v nás, len v nás! Zvonku k nám prichádza len všetko podnecujúci sladký zvuk, ktorý – harmonicky a melodicky vyvolaný – harmonicky a melodicky prebúda to, čo je schopný prebudiť.“<sup>44</sup> Herder vyvrátil Kantov názor, že hudba stojí v hierarchii umení na najnižšom mieste, pretože sa vraj s pocitmi iba hrá. Píše: „Úbohá hudba, ktorá to robí, úbohá nehudobná myseľ, ktorá v každej hudbe počuje len hru s pocitmi!“<sup>45</sup>

Herder v „Kalligone“ poukázal o. i. na výrazný vplyv hudby v období náboženskej reformácie v Nemecku. Začlenil do nej aj súbor všetkých starších názorov na hudobné umenie.

V diele „Viertes kritisches Wäldchen“ (1769) hlásal prvenstvo melódie nad harmóniou. Hudbu pokladal za umenie, ktoré vie najhlbšie vniknúť do duše a túto najsilnejšie pohnúť. V spise „Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gawählen“ (1781), postavil hudbu na najvyššie miesto medzi umeniami a odmietol princíp napodobenia v hudbe: „... hudba je vždy tvorkyňou, pretože... nemá pre svoje umenie vlastný vzor, ... práve preto jej účinok je vždy nový, pôvodný a krásny. Je tvorkyňou a nikdy nenapodobuje.“<sup>46</sup>

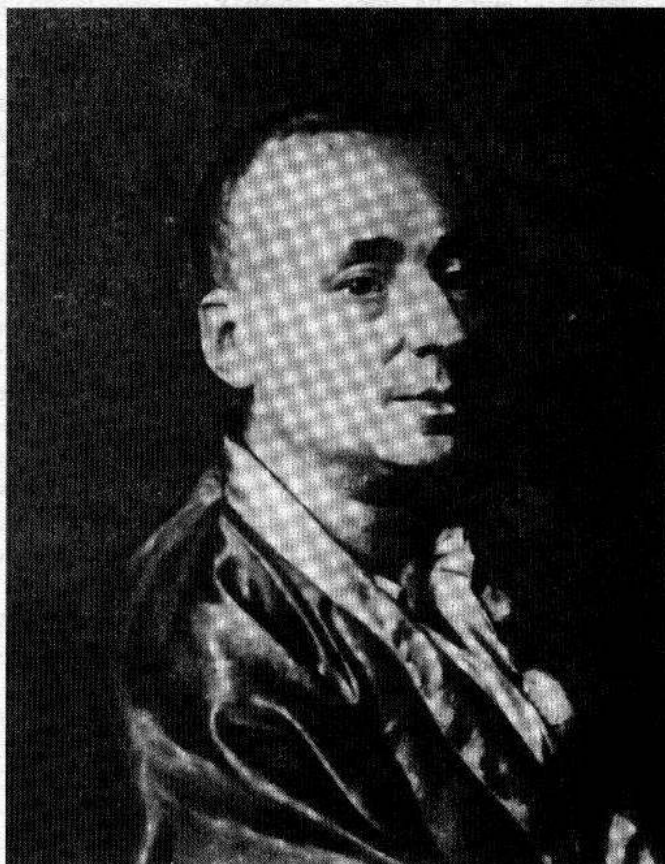
Herderove názory boli aktuálne aj na Slovensku. Herder na mnohých miestach písal o Slovanoch,<sup>47</sup> ako o pokojnom, mierumilovnom národe. Slovanov postavil do protikladu k národom, v ktorých prevládalo násilie a snaha vládnuť. K Herderovým stúpencom na Slovensku patrili Juraj Palkovič (po prvý krát počul Herdera v roku 1793 v Jene, kde Herder prednášal Slo-

vanskej študentskej spoločnosti o Slovanoch, hlavne o ich reči), Ján Hollý, Karol Kuzmány, Jozef Milošlav Hurban, Pavol Dobšinský. Ľudovítovi Štúrovi sa páčil Herderov dôraz na reč predkov, ktorú pokladal za zdroj myšlienok a nesmrteľné dedičstvo ducha národa.

Do dejín hudobnej estetiky prispeli aj dvaja veľkí nemeckí básnici Friedrich Schiller a Johann Wolfgang Goethe, členovia tzv. Weimarského kruhu, tvorcovia nemeckého klasického kultúrneho prostredia.

Friedrich Schiller (1759-1805), veľký básnik, dramatik, umelecký kritik a predstaviteľ literárneho klasi-

cizmu bol vo svojich estetických názoroch ovplyvnený Immanuelom Kantom. V rokoch 1792-1795 vydal práce: „O tragickom umení“, „O vznešenom a patetickom“, „Estetická výchova“. Spis „O naivnom a sentimentálnom básnictve“ (1795) si veľmi vážil nemecký spisovateľ Thomas Mann. V tomto spise delí Schiller básnikov na naivných, ktorých charakterizuje ako spontánnych, prirodzených, s penikavým pohľadom na svet, vychádzajúcich z prírody, realistov snažiacich sa postihnúť veci objektívne. Druhú skupinu tvoria básnici sentimentálni, ktorí sú reflexívni, subjektívni. Podobným spôsobom rozdelil aj umenie. Staré umenie pokladal za naivné, zatiaľ čo nové - romantické, má byť sentimentálne, inak by nezodpovedalo dobe.



Diderot - olejomalba D. Lewického, Musée D'Art et d'Histoire v Ženeve

V centre pozornosti estetiky Schillera, stál pojem „hry“. Estetický pud nazýval „pudom hravosti.“<sup>48</sup> Človeka pokladal za slobodného iba vtedy, keď sa hrá. Hru chápal ako slobodnú tvorčiu činnosť, rozlet fantázie. Od Schillera pochádza aj myšlienka: umenie = hra. Schiller prišiel v dejinách estetiky s touto myšlienkou ako prvý. „Je to hra s našou obrazotvornosťou, fantáziou, pri ktorej na človeka pôsobí blahodárnosť situácie.“<sup>49</sup> „Človek iba v hre dosahuje slobodu vo fyzickom aj morálnom zmysle a iba v hre sa realizuje jeho ľudské bytie; človek sa môže hrať iba tam, kde má dočinenia s krásou, nie v mimoestetickú sféru. Človek sa má hrať iba s krásou; z toho vyplýva aj to, že človek sa má s krásou iba hrať, nesmie ju obetovať mimoestetickým tendenciám. Hra a jej predmet – krása tak tvoria akýsi začarovaný kruh. Podstatou pudu k hre je neobmedzená sloboda – len v oblasti fantázie.“<sup>50</sup> Umenie je s hrou analogické hlavne v tom, že umožňuje človeku, aby rešpektoval vlastné zákony, napomáha navrátiť úplnú priro-



dzenosť človeka, harmóniu ľudskej bytosti, neohrozenú spoločenskými tlakmi.

Hudobnoestetické názory Schillera vychádzajú z Kanta. Zdôrazňoval požiadavku dokonalej formy: „... hudba sa stáva estetickou iba pomocou formy ... avšak v žiadnom prípade nezapríčiní to, že pôsobí ako hudba, ale iba to, že svojou hudobnou mocou pôsobí esteticky.“<sup>51</sup> Písal, že predmetom hudby je jednota pocitov (obsahu) a priliehavej formy. Od hudby očakával aby bola nielen príjemným, ale aj krásnym umením a výrazom citov.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), vrcholný predstaviteľ literárneho klasicizmu, básnik, prírodovedec, štátnik, je na rozdiel od Schillera, prívržencom Herderových názorov. Bol však blízkym priateľom Schillera. K estetickým spisom patria: „Poézia a skutočnosť“ (1811-1833), „Náuka o farbách“ (1810), „Maximy a reflexie“ (1829), „Učňovské roky Wilhelma Meistersa“ (1796) a ďalšie. V roku 1805 vydal vo vlastnom preklade dielo Denisa Diderota „Rameauov synovec“. Na rozdiel od Diderota zamietol teóriu napodobenia v umení. Písal, že nie je úlohou umenia prírodu napodobovať a súťažiť s ňou. Umelec sa nemá snažiť vytvoriť dielo prírody, ale dokonalé umelecké dielo: „... Hudobne napodobíť hrmenie, nie je umenie; ale vysoko si cením hudobníka, ktorý vie vo mne vyvolať pocit, že počujem hrmenie!... vytvorí náladu bez toho, aby použila banálne vonkajšie prostriedky: to je veľká a vznešená výsada hudby.“<sup>52</sup>

Vo svojom komentári k Diderotovi rozlišuje dva typy hudby: „samostatnú“ a „afektívnu“. Samostatná hudba pôsobí čisto zmyslovo, a je typická pre Talianov, ktorí sa snažia vytvoriť najpôvabnejšiu harmóniu, najpáčiivejšiu melódiu, nerešpektujú však požiadavky textu a ich cieľom je potešiť: „... rozvinutý sluch svojich krajanov.“<sup>53</sup> Naproti tomu afektívna hudba sa spája s rozumom, citom, vášňou a snaží sa „... zamestnať aj iné duchovné sily“.<sup>54</sup> Tento typ hudby je typický pre Francúzov, Nemcov a severské národy. Ide im o to, aby hudba: „Zdôraznila vášne a city, vyjadrené básnikom. Pokladá za povinnosť súťažiť s básnikom. Vytvára osobitné harmónie, prerušené melódie, násilné vybočenia a prechody, aby vyjadriť nadšenie, strach či beznádej. Títo skladatelia nájdu pochopenie u citlivých a rozumných ľudí, ale sotva sa vyhnú výčitkám urazeného ucha bez srdca a hlavy, ktoré chce len pôžitok.“<sup>55</sup> V dobrej hudbe majú byť obidve vlastnosti spojené a je nesporné, že v najlepších dielach vynikajúcich majstrov sa tieto vlastnosti zákonite stretávajú.

Goethe bol veľkým obdivovateľom Winckelmanna a pod jeho vplyvom proti sebe ostro postavil klasické umenie – zdravé, harmonické a romantické umenie – nezdravé, úpadkové. Hudbu vokálnu si cenil viac než inštrumentálnu. Ideál piesne videl v úplnom podriadení hudby textu. Hudbu nepokladal za centrum umení, ktorým sa stala v období romantizmu.

#### Poznámky:

<sup>1</sup> J. J. Winckelmann antiku a jej ducha charakterizoval ako „šľachetnú prostotu a tichú veľkosť“.

<sup>2</sup> B. Bartók, I. Stravinskij sú charakterizovaní ako klasikovia 20. storočia, W. Shakespeare je klasikom dramatického umenia.

<sup>3</sup> ŠAFAŘÍK, J.: *Dějiny hudby*. Praha: Vydalo nakladatelství Učitel'ská unie, 1992, s. 110.

<sup>4</sup> FERENCZY, O.: *Pomocné texty z estetiky I*. Bratislava : VŠMU hudobná fakulta, 1983, s. 65.

<sup>5</sup> PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. Brno : Masarykova univerzita, 1991, s. 101.

<sup>6</sup> VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha : SPN, 1966, s. 52.

<sup>7</sup> GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha : SNKLU, 1965, s. 193-198.

<sup>8</sup> VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*. 1966, s. 57-58.

<sup>9</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava : Veda, 1974, s. 198-200.

<sup>10</sup> HANSLICK, E.: *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha : Editio Supraphon. 1973, s. 20.

<sup>11</sup> Francesco Saviero Geminiani (1680-1762), taliansky husľový virtuóz, skladateľ, teoretik, autor prvej husľovej školy „The Art of Playing on the Violin“ (1751), ktorú napísal počas svojho pôsobenia v Anglicku.

<sup>12</sup> MICHALOVÁ, E.: *Hudobná estetika*. Zvolen : VŠLD, 1990, s. 60.

<sup>13</sup> EINSTEIN, A.: *Hudba v období romantizmu*. Bratislava : Opus, 1989, s. 440.

<sup>14</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 208-209.

<sup>15</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 213-217.

<sup>16</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 218-219.

<sup>17</sup> UTITZ, E.: *Dějiny estetiky*. Praha : NČVU, 1968, s. 32-36.

<sup>18</sup> PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. 1991, s. 34.

<sup>19</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava : Opus, 1983, s. 156.

<sup>20</sup> KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava : Oborz, 1987, s. 380.

<sup>21</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 128.

<sup>22</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 157.

<sup>23</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 126-127.

<sup>24</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 137.

<sup>25</sup> HANUS, L.: *Človek a kultura. Filozofická esej*. Bratislava: Lúč, 1997, s. 167.

<sup>26</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 157.

<sup>27</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 157.

<sup>28</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 137.

<sup>29</sup> PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. 1991, s. 39.

<sup>30</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 136.

<sup>31</sup> GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. 1965, s. 234.

<sup>32</sup> VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*. 1966, s. 69.

<sup>33</sup> ZOLTAL, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 134.

<sup>34</sup> PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. 1991, s. 39.

<sup>35</sup> JÚZL, M. – PROKOP, D.: *Úvod do estetiky*. Praha : Panorama, 1989, s. 98.

<sup>36</sup> PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. 1991, s. 128.

- <sup>37</sup> LESSING, G. E.: *Laokoon a iné estetické štúdie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961, s. 11.
- <sup>38</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 246.
- <sup>39</sup> KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia spisovateľov sveta*. 1987, s. 328.
- <sup>40</sup> LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. Praha: Československý spisovateľ, 1951, s. 73-75.
- <sup>41</sup> HERDER, J. G.: *Kalligona*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 20.
- <sup>42</sup> HERDER, J. G.: *Kalligona*. 1987, s.131-139.
- <sup>43</sup> HERDER, J. G.: *Kalligona*. 1987, s. 22.
- <sup>44</sup> HERDER, J. G.: *Kalligona*. 1987, s. 132.
- <sup>45</sup> HERDER, J. G.: *Kalligona*. 1987, s. 137.
- <sup>46</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 235.
- <sup>47</sup> Herder píše o Slovanoch napríklad v 4. kapitole v XVI. knihe Ideii k filozofii, v 57. liste v Dopisoch k podpore ľudskosti.
- <sup>48</sup> UTITZ, E.: *Dějiny estetiky*. 1968, s. 52.
- <sup>49</sup> VOLEK, J.: *Kapitoly z dějin estetiky I*. 1966, s. 104.
- <sup>50</sup> SCHILLER, F.: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 282.
- <sup>51</sup> POLÁK, P.: *Hudobno - esteické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. 1974, s. 249.
- <sup>52</sup> ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 194.
- <sup>53</sup> ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 118.
- <sup>54</sup> ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 118.
- <sup>55</sup> ZOLTAI, D.: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. 1983, s. 118.
- Literatúra:**
- BANÁRY, B.: *Dejiny hudby I. Učebné texty 2. časť*. Žilina: Vydalo Konzervatórium, 1993.
- BUKOVINSKÁ, J.: *Malá encyklopédia hudby II. Barok - klasicizmus*. Košice: Vydala nadácia Hemerkovcov a Hudobníny Amadeo, 2000.
- DIDEROT, D.: *Prospekt encyklopedie. Pojednání o krásě*. Praha: Svoboda, 1950.
- GILBERTOVÁ, K. E. - KUHN, H.: *Dějiny estetiky*. Praha: SNKLU, 1965.
- GRAHAM, G.: *Filosofie umění*. Brno: Barrister a Principal, 2000.
- HANUS, L.: *Človek a kultúra. Filozofická esej*. Bratislava: Lúč, 1997.
- HANUS, L.: *Kostol ako symbol. Kapitoly o sakrálnej architektúre*. Bratislava: Lúč, 1995.
- HANUS, L.: *Rozprava o kultúrnosti*. Spišské Podhradie: Kňazský seminár biskupa Jána Vojaššáka, 1991.
- HEGEL, G. W. F.: *Estetika. Druhý diel*. Bratislava: Nakladateľstvo Epoque, 1970.
- HERDER, J. G.: *Kalligona*. Bratislava: Tatran, 1987.
- HERDER, J. G.: *Vývoj ľudskosti*. Praha: Vydal Ján Laichter, 1941.
- KANT, I.: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia spisovateľov sveta*. Bratislava: Obzor, 1987.
- KOUBA, J.: *ABC hudebních slohů. Od raného středověku k W. A. Mozartovi*. Praha: Editio Supraphon, 1988.
- LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. Praha: Československý spisovateľ, 1951.
- LESSING, G. E.: *Laokoón a iné estetické štúdie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1961.
- PEČMAN, R.: *Sloh a hudba 1600-1900. Problémy, otázky, odpovedi*. Brno: Vydala Masarykova univerzita, 1991.
- POLÁK, P.: *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 1974.

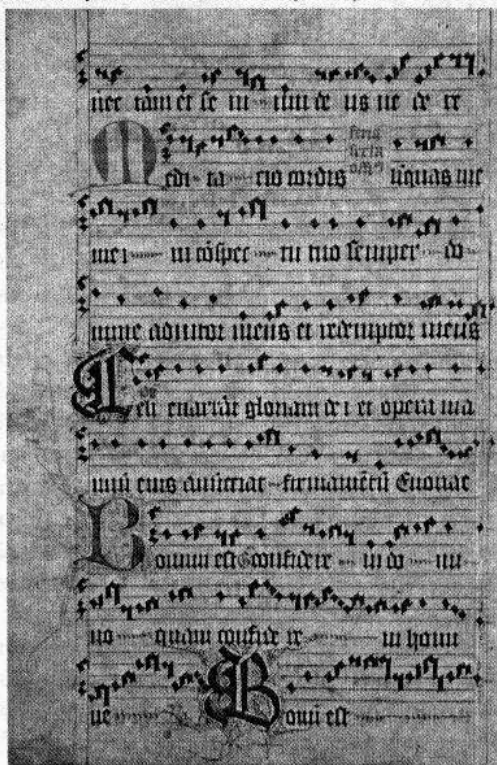
- POPPER, K. R.: *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Praha: Prostor, 1995.
- SCHILLER, F.: *Estetická výchova*. Olomouc: Votobia, 1995.
- SCHILLER, F.: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava: Knižnica estetiky. Tatran, 1985.
- SOKOL, J.: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Praha: Vyšehrad, 1998.
- SOURIAN, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, a. s., 1994.
- STORIG, H. J.: *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon. České katolické nakladatelství, 1991.
- TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky III*. Bratislava: Tatran, 1991.

A. Akimjak - R. Adamko - J. Bednáríková  
**Graduale Scepusiense**  
**Georgii de Kesmark anni 1426**

ISBN 80-8084-053-9

Publikácia *Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426* je výsledkom riešenia projektu Kultúrnej a edukačnej grantovej komisie Ministerstva školstva SR pod názvom „*Sprístupnenie odbornej verejnosti národnej a kultúrnej pamiatky - Spišského graduálu z 15. storočia a jeho kritické spracovanie*“. Autori monografie sú prof. PhDr. ThDr. A. Akimjak, PhD., h. doc. ThDr. ArtLic. R. Adamko, PhD. a PaedDr. Janka Bednáríková, ktorí sú členmi Katedry hudobného umenia Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku.

Cieľom autorov tejto publikácie bolo sprístupniť jeden z najcennejších a najstarších stredovekých notovaných kódexov z územia Slovenska - *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku z 15. storočia slovenskej i zahraničnej odbornej verejnosti v digitalizovanej podobe so sprievodnými kriticko-analytickými štúdiami (kodi-*





kologický, paleografický, hudobno-paleografický, liturgický a melodický popis pamiatky s následným zaradením hodnotenia rukopisu do kontextu hudobných dejín Slovenska a stredoeurópskeho priestoru).

Najväčším prínosom projektu je práve naplnenie tohto základného cieľa – sprístupnenia zdigitalizovanej – faksimilovej podoby kódezu. Na Slovensku sa takto po prvý krát pripravilo faksimilové vydanie stredovekej notovanej bohoslužobnej knihy spolu s kritickou analýzou paleografickej, liturgickej, notačnej a hudobnej stránky pamiatky (*Bratislavský misál I* z Archívu mesta Bratislavy vydala v roku 1982 Maďarská akadémia vied v pramennej edícii *Musicalia Danubiana*, zo stredovekej liturgie oficiových spevov sa v súčasnosti digitalizujú bratislavské antifonáre I-V v rámci projektu UNESCO „Pamäť sveta“ *Memoriae Slovaciae Medii Aevi* – zatiaľ boli publikované *Bratislavský antifonár II* a *Bratislavský antifonár I*).

Digitálna podoba *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku* je mimoriadne cenným materiálom pre hudobnú analýzu a komparáciu muzikologickej, kodikologickej a medievalistickej odbornej verejnosti na Slovensku a v celom stredoeurópskom priestore (najmä v Poľsku, Českej republike, Maďarsku, Rumunsku, Nemecku, Rakúsku ale aj Chorvátsku a Slovinsku). Výsledky analýz poukázali najmä na poľské, české a nemecké vplyvy.

Riešitelia spracovali jeden z najcennejších materiálov slovenskej hudobnej histórie obdobia stredoveku na vysokej vedecko – kritickú a analytickú úroveň. Spolu s Bratislavským misálom I (Archív mesta Bratislavy) a Kartuziánskym graduálom z Martina je *Spišský graduál* z Archívu v Spišskej Kapitule jedným z trojice stredovekých notovaných kódexov, ktoré sa dnes nachádzajú na území Slovenska. Z nášho územia sa zachovalo žiaľ len torzo pôvodného hudobno-liturgického materiálu obdobia stredoveku, preto je digitálne sprístupnenie tohto prameňa obzvlášť vzácne. Napriek tomu, že spevy

zo začiatku liturgického obdobia (advent, vianočné obdobie, polovica pôstneho obdobia) sa z pôvodného korpusu graduálu nezachovali, mimoriadne cenným pre ďalší výskum stredovekého repertoáru bohoslužobných spevov je najmä sprístupnenie *Propria de sanctis*, *Commune sanctorum* a v stredoeurópskom priestore mimoriadne cenného *sekvenciára*. Repertoár omšových spevov *Spišského graduálu* je v súčasnosti základným a nevyhnutným porovnávacím materiálom pre výskum a identifikáciu fragmentárne zachovaných rukopisov (najmä z Východného Slovenska – Bardejov, Košice, Levoča, Poprad, Prešov, atď.), ktoré sa nachádzajú na väzbách mestských úradných kníh z mladšieho obdobia a tvorili ich väzbu (v súčasnosti na Ústave hudobnej vedy SAV prebieha vytváranie centrálnej evidencie stredovekých notovaných prameňov z územia Slovenska).

Transkripcie bohoslužobných spevov do súčasnej notácie sprístupnili tento kódex aj pre širokú vedeckú verejnosť, ktorá sa nešpecializuje len na obdobie stredoveku, s možnosťou následného spracovania tohto stredovekého kultúrneho dedičstva z nášho územia (napr. v príprave súčasného národného liturgického spevníka, koncertných nahrávok atď.).

Eva Veselovská

## SPIŠSKÝ GRADUÁL JURAJA Z KEŽMARKU Z ROKU 1426

GRADUALE SCEPUSIENSE  
GEORGII DE KESMARK ANNI 1426

Amantius Akimjak – Rastislav Adamko – Janka Bednáriková



Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku  
Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej budovy  
Ružomberok 2020





## NÁVRATKA (Kurz pre organistov a kantorov 2006)

meno a priezvisko:

adresa:

telefón:

e-mail:

Krížikom (x) označte jednu z uvedených špecializácií:

Špecializácia	
<b>1. Hra na organe</b>	
a) základy organovej hry pre začiatočníkov	
b) liturgická hra (JKS, LS)	
c) organová literatúra	
<b>2. Dirigovanie zboru</b>	
<b>3. Gregoriánsky chorál</b>	

Mám záujem o hlasovú výchovu: **ÁNO NIE**

Spievam v hlase:                      soprán    alt    tenor    bas

Objednávka ubytovania:

Ne/Po	Po/Ut	Ut/Str	Str/Štv	Štv/Pia	Pia/So

Objednávka stravy:

	Ne	Po	Ut	Str	Štv	Pia	So
<b>Raňajky</b>	<input checked="" type="checkbox"/>						
<b>Obed</b>	<input checked="" type="checkbox"/>						
<b>Večera</b>							<input checked="" type="checkbox"/>

# SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ:

WHAT IS MAN THAT  
YOU REMEMBER HIM?

*An Exegetical and Theological  
Analysis of Psalm 8*

Psalm 8 is a wonderful hymn of praise. Man, engulfed in night, feels like a grain of sand compared to infinity and the boundless space that arches above him, when the moon rises and the stars begin to twinkle in the vast expanse of the heavens. In the middle of Psalm 8, a twofold experience is described. On the one hand, the human person feels almost overwhelmed by the grandeur of creation. Yet on the other hand, God bends down to man and crowns him as his viceroy. Reinterpreting Psalm 8, the author of the Letter to the Hebrews discovered in it a deeper understanding of God's plan for humankind and applied the Psalm's words in a privileged way to Christ,

RASTISLAV PODPERA:

THE ISSUE OF AN ACTIVE  
PARTICIPATION ON THE COMMON  
SINGING IN LITURGY:  
*musical, formal and content  
determinants*

Usage of the broader repertory in liturgy requires not only diversity of liturgical texts when different ideas are presented every Sunday, but also a structure of those participating on the religious service. A liturgical education that should be oriented from a priest to a cantor, choral singers and musicians is missing. We distinguish between an internal and external motivation to the singing. The positive external motivation is a possibility to learn new songs besides an individual liturgical ceremony. The internal motivation is dependent on a degree of an individual's musical abilities to which a musical memory, attention and music perception belongs. Not only his own singing can cause a believer an experience, but also listening to singing of others. All the external and internal determinants of the participation on singing are conditioned by and influence one another.

MARTIN ŠTRBÁK:

THE PROCESSION ANTIPHONS  
OF A PALM SUNDAY

Up to the present time within a Palm Sunday there are two antiphons following one another that are the procession related singings, but were used in the liturgy of hours in the past. Those are the antiphons: *Pueri hebreorum tollentes* and *Pueri hebreorum vestimenta*. The text of the antiphons is a compilation of verses from Mathew's, Mark's and Luke's gospel and the Psalm 8. The melody of the first antiphon is an original composition, where an introduction uses the intonation of *clear quint's protus*. According to a codex *Hartker* a peak of the antiphon lies in words which say what the children did – sang and cried: Hosanna. The second antiphon was not used and still is not used on a different day of the church year and refers only to Christ's celebratory entering of Jerusalem on the Palm Sunday. In the second antiphon the children put their dresses to the ground and cry the whole messiah proclamation which was shortened in the preceding antiphon. This is one prove that the antiphons belong together.

RASTISLAV ADAMKO:

EASTER HYMN – EXSULTET

The first references to a singing called *Praeconium paschale* or *Exsultet* according to an incipit come from the 4<sup>th</sup> century from the territory of Northern Italy, Gallia and Spain. From the oldest liturgical sources we know six different text versions of this singing. An author of the singing is unknown. Liturgical books of Curia Romana record Easter light ceremony together with the singing *Exsultet* only from the end of the 12<sup>th</sup> century. In Rome so called Roman-Gallic text version had spread, originating from the 8<sup>th</sup> century. From medieval manuscripts are known ten different melodies for the text of the hymn. In the papal liturgy the Beneventian melody was sung initially, but in a post-Trident missal of Pius V. and also in a post-Vatican missal of Paul VI. was accep-

ted the Normandic melody. This melody is based on a preface's celebratory melody, which was permanently decorated during centuries up to its present form.

MIRIAM MATEJOVÁ:

MUSIC AESTHETICS IN CLASSICISM

The main centres of art and aesthetics in the 18<sup>th</sup> century were England, France and Germany. Important feature of a new aesthetics is a diversion from baroque rationalism and a tendency to natural emotion, sensory perception. English aesthetic thinking of the 18<sup>th</sup> century was arising from the works of such philosophers as F. Bacon and Th. Hobbes. The main performer of English classicism in aesthetics and its founder at the same time was A. Ashley-Cooper, the lord of Shaftsbury. English music aesthetics of the 18<sup>th</sup> century was arising from empiricism. The most important character of French aesthetics of the second half of the 18<sup>th</sup> century was D. Diderot, who brought again the old thesis about the imitation of nature by art. In French aesthetics of the 18<sup>th</sup> century an autonomous place belongs to a significant representative of the Enlightenment, a writer J. J. Rousseau who was also concerned with the question of music's origin. With his opinions Rousseau got into music-theoretical disputes with the distinguished French composer and music theoretician J. Ph. Rameau. Music aesthetics in Germany was developing under the influence of French theory about imitation. For German aesthetics of the 18<sup>th</sup> century art critics J. J. Winckelmann and G. E. Lessing were the great contribution. J. G. Herder, F. Schiller and J. W. Goethe are classified as German pre-romanticists. The three of them were the members of the *Sturm und Drang* movement, for which cold classicism and rationalism of the Enlightenment is the typical reaction. The movement made dominant emotion, impression over demands of reason.

*Translated by Lucia Hrkútová*



## CIRKEVNÉ KONZERVATÓRIUM

Beňadická 16, 851 06 Bratislava 5

IČO: 30843006 Tel./fax: 00421 2 63 830 895 E-mail: sekretariat@ckba.edu.sk  
<http://www.ckba.edu.sk>

16. marca 2006 (štvrtok) o 8,00 hod. a

17. marca 2006 (piatok) o 8,00 hod.

sa uskutočnia **prijímacie skúšky**.

**16. marca 2006** sa uskutočnia prijímacie skúšky pre odbory:

- cirkevná hudba
- odbor hra na klavíri
- odbor hra na organe
- odbor strunový (hra na husliach, viole, violončele, kontrabase, gitare, cimbale)
- dychový odbor (hra na flaute, hoboji, klarinete, fagote, trúbke, lesnom rohu, pozaune, tube, bicích nástrojoch, saxofóne)
- skladba
- hudobno - dramatické umenie

**17. marca 2006**

- odbor spev

Prihlášky na štúdium prijímame do 28. februára 2006.

Bližšie informácie na tel.č. 02/63 83 08 95 alebo na internet. stránke: [www.ckba.edu.sk](http://www.ckba.edu.sk)

## CIRKEVNÁ STREDNÁ ORGANOVÁ ŠKOLA,

od 1.9. Cirkevné konzervatórium

Beethovenova 1, 746 01 Opava

otvára pre šk. rok 2006/2007 konzervatoriálne študijné odbory

**ORGAN, KLAVÍR, SPEV A DIRIGOVANIE ZBORU**

**Talentové skúšky:** 5. apríla 2006,

po dohovore návšteva možná kedykoľvek.

Školné sa neplatí, rovnaké podmienky platia i pre študentov zo SR.

Informácie na tel.: 00420 553 714 257, 553 714 307

alebo [www.csvs-opava.cz](http://www.csvs-opava.cz), e-mail: [csvs@opava.cz](mailto:csvs@opava.cz)

Agentúra AP projekt  
Cirkevný zbor ECAV Bratislava

Johann Sebastian Bach

# Jánove pašie, BWV 245

Pondelok, 3. apríla 2006 19.00 h  
Veľký evanjelický kostol, Panenská ulica, Bratislava

Julian Podger (GB) – Evanjelista

Hana Blažíková (CZ) – soprán, Barbara Jernejčič (SLO) – alt, Marek Rzepka (PL) – bas  
continuo: Soma Dinyes (HU) – čembalo, Stanislav Šurin (SVK) – organ,  
Juraj Kováč (SVK) – violončelo, Rebeka Rusó (SVK) – viola da gamba  
Orchester Solamente naturali, um. vedúci Miloš Valent (SVK),  
Spevácky zbor Chorus alea, zbormajster Braňo Kostka (SVK)  
dirigent a lutna Steven Stubbs (USA)

Predpredaj v sieti eventim a na [www.eventim](http://www.eventim) od 13.3.:

**eventim.**  
YOUR PERSONAL ENTERTAINER

**Bratislava:** MUSIC FORUM, Palackého 2; Music Market, Kollárovo nám. 20; Dr.Horák, Medená 19; BKIS, Uršulińska 11; Dr. Horák Artforum, Kožia 20; Divyd - Hummel Music, Klobočnicka 2; Roderico, Aupark, Einsteinova 18; CK Team Travel, Junácka 10; Zoma Holiday, Zvolenská 22, **Banská Bystrica:** CK Afroditá, Nám. Štefana Moysesá 29, **Bardejov:** TIK Bardejov, Radničné námestie 21, **Detva:** CA Fontána, Amfiteáter pri Dome kultúry, **Dunajská Streda:** Exit Travel Club, Kukučínova 5153/53, **Galanta:** CA REAL, Jas 5, 924 01 Galanta, **Holíč:** AMA Travel, s.r.o., Bernolákova 365, **Humenné:** CA Gama Travel, Námestie Slobody 28, **Komárno:** World Travel, Jókaiho 32 – LUX CENTRUM, **Košice:** Informačné centrum mesta Košice, Hlavná 59, **MIC Košice,** Hlavná 2 (OD Dargov), **Levice:** Video&Music Shop, Sv.Michala 5, **Liptovský Mikuláš:** CK Liptour, Námestie mieru 1, **Lučenec:** Trinásty, Zlatá ulička, **Malacky:** CA TONI, Radlinského 5174, **Martin:** CA Gulliver, M.R. Štefánika 26, **Michalovce:** Váš CD Shop, OD DODO, I.posch., Námestie osloboditeľov 26, **Nitra:** CD Andante, Štefánikova 18 - OD Jaga, **Nová Dubnica:** SINO-SLOVAK, Mierové námestie, **Nové Mesto nad Váhom:** CK Katka Tours, Hviezdoslavova 20, **Nové Zámky:** CK Gábatour, M.R.Štefánika 13, **Pezinok:** Taho Music, Holubyho 37, **Piešťany:** Casabianca TRAVEL SERVICE S.R.O., Winterova 40, **Poprad:** CK Kvalita Tour, Námestie sv. Egídia 89, **Prešov:** Mestské informačné centrum Prešov, Hlavná 67, **Prievidza:** JUKO CK, Námestie slobody 4, **Rimavská Sobota:** Turistické a informačné centrum, Hlavné námestie 2, **Rožňava:** Turistické a informačné centrum, Námestie baníkov 32, **Ružomberok:** CK Liptour, Podhora 47, 034 01 Ružomberok, **Sabinov:** SLOVREA - cestovná agentúra, Námestie slobody 80 (budova SLSP), **Senica:** Awertravel, s.r.o., Hviezdoslavova 1469, **Sereď:** CA VEMA REAL, M.R.Štefánika 1152, **Snina:** CA UNITUR, Strojárska 102, **Spíšská Nová Ves:** KAMI cestovná agentúra, Letná 70, **Stúrovo:** CA Boomerang, Hasičská 4, **Trenčín:** CD Aquarius, Štúrovo námestie 14, **Pegas Tour,** s.r.o., Mierové nám. 16, **Trnava:** CA Primatour, Divadelná 1, **CD Aquarius,** Trojičné námestie 10, **Valaská:** CA Explorer, Trieda Dukejských Hrdinov 458, 976 46 Valaská, **Vranov nad Topľou** Solárium @ Fashion shop RIVIERA, Duklianských hrdinov 1210, **Zvolen:** CA Korex, Námestie SNP 16, **Žilina:** DOORZ Music&Video, Národná 3

150.- Sk / 100.- Sk (seniori, študenti, ZŤP) od 13. 3. do 19. 3.

200.- Sk / 150.- Sk od 20. 3. do 3. 4.

250.- Sk / 200.- Sk hodinu pred koncertom

Zľavy pri hromadných objednávkach

Mediálny partner:

Adoramus Te



Agentúra AP projekt – Váš sprievodca cestami umenia  
Tel + odkazovač do 1 min.: 02/59327 716; mobil + SMS: 0905 716 851;  
e-mail: [jan@juras.sk](mailto:jan@juras.sk); [www.juras.sk](http://www.juras.sk)