



ADORAMUS Te

časopis o duchovnej hudbe

Pre Hudobnú sekciu
Liturgickej komisie
Konferencie biskupov Slovenska
vydáva

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

Vychádza štvrťročne

Predseda redakčnej rady

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

Zodpovedný redaktor

Doc. 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 Bilek
Mgr. art. Stanislav Šurin
Mgr. Ján Schultz
PaedDr. ThDr. P. Ambróz Martin Štrbák
O.Praem. PhD
Mgr. Juraj Drobny
PaedDr. Mgr. art. Mário Sedlár, PhD.
Mgr. Rastislav Podpera, PhD.
ThLic. Vlastimil Dufka, SJ.
PaedDr. Mgr. art. Zuzana Zahradníková, PhD.
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 2/2006

Na úvod <i>Foreword</i> RASTISLAV ADAMKO	2
Literárne druhy žalmov <i>Literary genres of the Psalms</i> FRANTIŠEK TRSTENSKÝ	3
Koncerty v kostelích Úvahy nad Směrnici Kongregace pro bohoslužbu a svátosti <i>Concerts in churches</i> <i>Reflections over an Instruction of the Sacred Congregation for Divine Worship and Sacraments</i> RAPHAËL PASSAQUET	7
Teológia vnútorného človeka a štýl flámskej polyfónie v 15. a 16. storočí <i>Theology of „inner person“ and the style of Flemish polyphony in the 15th and 16th centuries</i> STANISLAW DĄBEK	11
Svätá omša ako hudobná forma Historický vývoj omšovej formy <i>The holy mass as the music form</i> <i>Historical development of the mass form</i> JURAJ VALLUŠ	26
Hudba ako emotívny činiteľ náboženského zážitku <i>Music as an emotive factor of the religious experience</i> RASTISLAV PODPERA	32
Spravodajstvo <i>Coverage</i>	34
Recenzie <i>Review</i>	37
Resumé <i>Summary</i>	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



Služba cirkevného hudobníka je v prvom rade poslaním. Organista, kantor, žalmista, dirigent či člen speváckeho telesa odovzdáva iným to, čo dostal ako dar od Stvoriteľa a čo svojou usilovnosťou rozmnožil a nadobudol. Sv. Pavol v súvislosti s hudobným prejavom v liturgii hovorí o špeciálnej charizme, ktorá je určená pre službu spoločenstvu. Ide teda o dar, ktorý človek dostáva nie pre seba, ale pre iných na povzbudenie a posilnenie vo viere. *Hovorte spoločne žalmy, hymny a duchovné piesne. Vo svojich srdciach spievajte Pánovi a oslavujte ho. Ustavične vzdávajte vďaky za všetko Bohu a Otcovi v mene nášho Pána Ježiša Krista.* (Ef 5, 19, 20.) V Knihe Exodus v súvislosti so stavbou Božieho príbytku sa hovorí o umelcoch, že dostali od Boha dar vyjadriť to, čo im on zjavil. Ide teda o vyjadrenie toho, čo Boh ukazuje človeku či už cez stvorenie alebo špeciálnym nazeraním a vníkaním do Božských súvislostí. Tvorenie podľa Biblie je teda pozeraním tým istým smerom, čo Boh. Nie je vytváraním čohosi, čo tu ešte nebolo. Je to skôr zjavovanie toho, čo chce Boh. V tom zmysle umelec má podobné poslanie ako prorok, preto-

že aj jeho posielal Boh, aby zjavil ľuďom jeho vôľu. Táto skutočnosť je vo Sv. písme umocnená aj spôsobom, akým Boh povoláva umelca. Volá ho – podobne ako proroka – po mene. Vyslovuje jeho meno, čím mu jasne dáva najavo jeho vyvolenie k špeciálnej úlohe. Slová Biblie to potvrdzujú, keď o umelcovi sa píše, že mu bol daný dar múdrosti. *Potom Pán hovoril Mojžišovi: „Hľad’, ja som po mene povolal Beseléla, syna Uriho, syna Hurovho z Júdovho kmeňa, a naplnil som ho Božím duchom, zmyslom pre umenie, dôvtipom a zručnosťou pre každú prácu.* (Ex 31, 1-3.)

Boh dáva umelcom múdrosť, chápacosť a poznanie potrebné na to, aby tvorili. Naplňa ich svojim Duchom. V Knihe Exodus sa síce výslovne hovorí o výtvarnom umení, avšak *per analogiam* to platí aj pre hudobné umenie. Pri plnení svojho poslania sa cirkevný hudobník má nechať viesť Božím Duchom, má byť ním naplnený. Nejde tu teda iba o zamestnanie poznačené rutinou. Určite umelec má dobre ovládať svoje remeslo, poznať teóriu i prax toho, čomu sa venuje, avšak nemôže zostať iba pri tom. Tu je potrebná neustála snaha o osobný kontakt s Pánom, ktorý dáva umelcovi vidieť to, čo nevidia iní. Podobne ako prorocké poslanie, aj poslanie umelca si vyžaduje neustálu komunikáciu s Božskou skutočnosťou, s Majstrom, ktorý posielal a dáva inšpiráciu.

Keď Pán posielal, človek má urobiť všetko, čo je v jeho silách. Tu je výzva pre všetkých cirkevných umelcov, aby sa zdokonaľovali vo svojom „remesle“, aby ho čo najdokonalejšie poznali. Preto je namieste neustála snaha o intelektuálnu a umeleckú formáciu.

V súčasnej dobe plnej tzv. „pop“ kultúry, ktorá je však v skutočnosti masovou kultúrou, riadenou právami obchodu, majú cirkevní hudobníci ešte aj výchovné poslanie v kultúrnej oblasti. Naše chrámy sú často jediným miestom, kde súčasný človek aktívne prejavuje svoje hudobné schopnosti. Dnešný spôsob života vedie človeka k pasívnemu prijímaniu hudby. V našich domovoch už neznejú uspávanky, detské piesne pri hrách, spevy pri práci či odpočinku. Hudba znie skoro všade, avšak vyplňa iba prázdny priestor v čase, alebo slúži na to, aby sa človek nemal čas nad sebou zamyslieť. K tomu je prispôsobená jej náročnosť i forma. Hudba má zabávať, spríjemňovať čas, a hlavne nerušiť, neviest človeka k zamysleniu, k zmene myslenia či konania. Svedčí o tom aj termín „vážna“ hudba, ktorý sme vymysleli pre náročnú, artificálnu hudbu.

Ľudia vychovaní iba na masovej kultúre sú často hluchí pre to, čo je náročnejšie, čo vyžaduje od nich viac námahy pri prijímaní i interpretácii. Poslaním cirkevného hudobníka dnešných čias je otvárať uši ľuď pre Božie posolstvo, ktoré je náročné a vážne, vychovávať ľudí pre vyššie hodnoty, v ktorých sa zjavuje Boh. Je to poslanie náročné a v mnohom podobné poslianiu prorockému. Prorok musí hovoriť pravdu, ktorá nie je vždy príjemná, musí hovoriť, aj keď všetci chcú, aby mlčal, je často nepochopený a neprijatý.

Ide naozaj o náročné poslanie a povolanie, ktoré cirkevným hudobníkom Boh zveril. V dnešných časoch si ono od zainteresovaných vyžaduje veľa síl a námahy, veľa obiet a modlitieb.

Rastislav Adamko

LITERÁRNE DRUHY ŽALMOV

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ

Pozornosť literárnym druhom patrí medzi neodmysliteľné prvky štúdia biblických textov. Konštitúcia II. vatikánskeho koncilu *Dei Verbum* v tejto súvislosti uvádza: „Aby sme zistili úmysel svätopisca, treba si okrem iného všimnúť aj literárne druhy. Lebo iným spôsobom sa pravda podáva a vyjadruje v rozmanitých historických textoch, a ináč v textoch prorockých alebo básnických, alebo v iných formách vyjadrovania. Ďalej je potrebné, aby vysvetľovateľ hľadal zmysel, ktorý svätopisec chcel v daných okolnostiach vyjadriť a skutočne vyjadriť pomocou vtedy používaných literárnych druhov, podľa podmienok svojej doby a kultúry“ (12. bod).

Pod literárnymi druhmi rozumieme také literárne útvary a formy, ktoré sa v istom období a prostredí všeobecne používajú ako vyjadrovacie prostriedky slovesného umenia.¹ Rozoznávame tri základné literárne druhy: lyrika, epika a dráma, ktoré sa následne delia na menšie literárne druhy (žánre) a to na základe tematických a jazykovo - stylistických prvkov, ktoré sú v nich uplatnené a ktorými sa každý literárny druh vyznačuje.²

Medzi jeden z literárnych žánrov patria aj žalmy.³ Priekopníkom klasifikácie jednotlivých žalmov sa stal nemecký evanjelický teológ Hermann Gunkel (1862-1932). Považuje sa za zakladateľa metódy histórie foriem. V roku 1926 vydal knihu s názvom *Die Psalmen: Handkommentar zum Alten Testament*. Keďže zo zdravotných dôvodov už nebol schopný skompletizovať celé dielo, jeho žiak Joachim Begrich redigoval a vydal celé dielo v roku 1933 pod názvom *Einleitung in die Psalmen: die Gattungen der religiösen Lyrik Israels*. Gunkel rozdelil žalmy do niekoľkých kategórií na základe charakteristických prvkov vlastných pre jednotlivé žalmy a na základe kultúrneho a kultového prostredia. Gunkel práve na vyjadrenie tohoto prostredia zaviedol osobitný technický výraz *Sitz im Leben* (doslovne *miesto v živote*), pod ktorým sa rozumejú okolnosti, ktoré ovplyvnili vznik textu. Voľne je možné výraz preložiť ako *životná situácia*. Skúmajú sa poslucháči, autor, okolnosti, účinok atď., ktoré sa v danom biblickom texte vyskytujú, aby sa tak lepšie pochopil význam textu.⁴

Podľa Gunkela *Sitz im Leben* pre vznik a využitie žalmov boli tieto historické obdobia:

1. Rozdielne žánre žalmov majú svoj pôvod v predexilovej bohoslužbe v prvom chráme, ale len malý počet žalmov priamo pochádza z kultu v chráme.⁵

2. Od 8. stor. pred Kr. narastal vplyv prorokov, ktorí neraz kritizovali pokrivený kult v chráme. To spôsobilo, že vznikali žalmy, ktoré boli inšpirované skôr súkromnou nábožnosťou.

3. Keď bol v roku 515 pred Kr. po návrate z babylonského zajatia posvätený druhý jeruzalemský chrám, rôzne bohoslužobné aj súkromné žalmy boli zjednotené do chrámovej knihy žalmov, ktorá slúžila pre bohoslužbu v chráme.

Na rozdelenie žalmov do jednotlivých kategórií Gunkel stanovil tri základné podmienky:⁶

1. jasné využitie v bohoslužbe, v ktorej sú texty zaradené (kultové prostredie);
2. spoločný slovník myšlienok, nálad a jednotný zmysel;
3. spoločná forma, jednotný štýl a štruktúra.

Na základe uvedených kritérií Gunkel vytvoril niekoľko kategórií (žánrov) žalmov. Žiaden z jednotlivých žalmov nepredstavuje ideálnym spôsobom a úplne niektorú kategóriu.

Gunkel identifikoval štyri hlavné kategórie žalmov:

- HYMNÝ;
- VĎAKYVZDANIA;
- ŽALOSPEVY SPOLOČENSTVA;
- ŽALOSPEVY JEDNOTLIVCA.

K týmto hlavným skupinám pridelil ešte menšie kategórie: požehnanie a prekliatie, žalmy o Pánovom zákone, kráľovské žalmy, prorocké žalmy, múdro-slovné žalmy, pútnické žalmy atď.

Už Gunkelov žiak Sigmund Mowinckel (1884-1913) prišiel s novým pohľadom na vývoj a využitie žalmov.⁷ Nesúhlasil, žeby súkromné žalmy nepatrili k bohoslužbe, lebo aj proroci v 8. stor. pred Kr. boli súčasťou chrámovej bohoslužby. Žalmy majú svoj pôvod v chrámovej bohoslužbe, ale na rozdiel od Gunkela tvrdil, že veľké množstvo žalmov vzniklo priamo z kultu v prvom chráme.⁸ V priebehu nasledujúcich desaťročí exegéti prišli s rôznymi kategóriami a klasifikáciami žalmov. Claus Westermann (1909-2000) nekládol taký význam prostredia na formu žalmov ako Gunkel. Westermann poukazyval, že neexistuje podstatný rozdiel medzi hymnickými a ďakovnými žalmami, lebo obidva typy patria medzi „oslavné“ žalmy. Preto sa domnieval, že pôvod vzniku tohoto žánru žalmov je potrebné hľadať v prostredí Deborinej piesne (Sdc 5) a chválospevu Miriam (Ex 15), a nie v prostredí kultu. Stále však nešlo o odmietnutie metódy rozdeľovania jednotlivých žalmov do rôznych kategórií, ktoré navrhol Gunkel. Až postupne



Hermann Gunkel

sa do popredia dostávala kontestualna interpretácia žalmov, ktorá nerozdeľuje žalmy jednotlivito podľa ich literárneho žánru alebo podľa ich použitia pri kulte. Jej pozornosť sa sústreďuje na Knihu žalmov ako jeden celok a všima si úlohu žalmov v celkovej štruktúre Žaltára.⁹ Predstavitel'mi kontestualnej interpretácie žalmov sú napríklad Pierre Auffret, Jean-Marie Auwers, Gianni Barbiero, Erich Zenger a Frank-Lothar Hossfeld atď.¹⁰

Prvenstvo Gunkela však ostáva. Jeho kniha sa stala klasickým dielom a patrí medzi nevyhnutné pramene štúdia žalmov. Teraz v krátkosti charakterizujeme niektoré kategórie žalmov.

Hymny

Hymnus je najrozšírenejším lyrickým žánrom v Biblii. Patria k nemu Ž 8, 19, 29, 33, 67, 100, 104, 111, 146-150 atď. Tento literárny žáner je známy aj v mimobiblickej literatúre a slúži na oslavu božstiev a rôznych hrdinov. V Knihe žalmov však je oslavovaný jedine Boh, jeho vlastnosti a zázračné konanie, či už v diele stvorenia alebo v dejinách židovského národa. Hymnické žalmy sa zvyčajne začínajú pozvaním chváliť, oslavovať a zvelebovať Boží majestát. Pozvanie je často uvedené v prvej alebo v druhej osobe množného čísla:

Ž 29,2: „Vzdávajte Pánovi slávu hodnu jeho mena, v posvätnom rúchu klaňajte sa Pánovi.“

Ž 33,1-3: „Plesajte, spravodliví, v Pánovi; statočným sluší spievať pieseň chvály. Oslavujte Pána citarou, hrajte mu na desaťstrunovej lutne. Spievajte mu novú pieseň, nadšene mu hrajte a volajte na slávu.“

Ž 100,2: „Jasaj na chválu Pánovi, celá zem, s radosťou slúžte Pánovi. S plesaním vstupujte pred jeho tvár.“

Ž 147,1: „ALELUJA. Chváľte Pána, lebo je dobré ospevovať nášho Boha, lebo je milé hlásať jeho slávu.“

Ž 149,1: „ALELUJA. Spievajte Pánovi pieseň novú; jeho chvála nech znie v zhromaždení svätých.“

Hlavná časť žalmu je venovaná opisu Božích vlastností, jeho skutkov, ktoré sa prejavujú v stvorených dielach alebo v skutkoch pre spásu ľudí.¹¹ Bohatý opis Božieho majestátu je najčastejšie predstavený v tretej alebo v druhej osobe jednotného čísla:

Ž 29,3-5: „Hlas Pánov nad vodami; zahrnel Boh veleby, Pán nad veľkými vodami! Hlas Pánov - taký mohutný! Hlas Pánov - taký veľkolepý! Hlas Pánov láme cédre; aj libanonské cédre láme Pán.“

Ž 67,4-6: „Bože, nech ťa vebelia národy, nech ťa vebelia všetky národy. Nech sa tešia a jasajú národy, že spravodlivo súdiš ľudí a spravuješ národy na zemi. Bože, nech ťa vebelia národy, nech ťa vebelia všetky národy.“

Ž 104,1b-6: „Odel si sa do slávy a veleby, do svetla si sa zahalil ako do rúcha. Nebesia rozpínaš ako stan, nad vodami si buduješ komnaty. Po oblakoch vystupuješ ako po schodoch, na krídlach vánku sa prechádzaš. Vetry sú tvojimi poslami, ohnivý plamene tvojimi služobníkmi. Zem si postavil na jej základoch, nevychýli sa nikdy-nikdy. Oceán ju prikryl s'ľa odev, nad vrchmi vody zastali.“

V niektorých prípadoch je hymnický žalm zakončený nejakým zvolaním, želaním alebo sa opakujú slová použité na začiatku:

Ž 8,2,10: „Pane, náš Vládca, aké vznešené je tvoje meno na celej zemi!“

Ž 19,15: „Nech sa ti páčia slová mojich úst i rozjímanie môjho srdca pred tvou tvárou. Pane, ty si moja pomoc a môj vykupiteľ.“

Ž 29,11: „Pán dá silu svojmu ľudu, Pán požehná svoj ľud pokojom.“

Ž 146,10: „Pán bude kraľovať naveky; tvoj Boh, Sion, z pokolenia na pokolenie.“

Vďakyvzdania

Ďakovné žalmy svojou štruktúrou pripomínajú hymnické žalmy. Pozývajú vzdávať vďaky Pánovi. Často obsahujú vyrozprávanie nejakej ťažkosti alebo bolesti spôsobenej v minulosti a vyznávajú, že Pán človeka vyslobodil zo spomenutej ťaživej situácie:

Ž 30,2-4: „Budem ťa, Pane, oslavovať, že si ma vyslobodil a že si nedovolil, aby sa moji nepriatelia radovali nado mnou. Pane, Bože môj, k tebe som volal a ty si ma uzdravil. Pane, vyviedol si ma z ríše zosnulých, navrátil si mi život, aby som nezostúpil do hrobu.“

Ž 32,3-5: „Pretože som mlčal, chradli mi kosti a celý deň som nariekal. Veď vo dne i v noci doliehala na mňa tvoja ruka a ako v letných páľavách vysychala mi sila. Vyznal som sa ti zo svojho hriechu a nezatajil som svoj priestupok. Povedal som si: „Vyznám Pánovi svoju nepravosť.“ A ty si mi odpustil zlobu môjho hriechu.“

Ž 34,5-6: „Hľadal som Pána a on ma vyslyšal a vytrhol ma zo všetkej hrôzy. Na neho hľadte a budete žiarit' a tvár vám nesčervenie hanbou.“

Veľakrát sú vyrozprávané v prvej osobe jednotného čísla a predstavujú osobné vyznanie človeka, ktorému Pán pomohol. Niekedy obsahujú prinesenie obety ako naplnenie sľubu za Božiu pomoc v súžení. Klasickým príkladom ďakovných žalmov sú Ž 30, 32, 34, 41, 52, 66, 92, 116 atď.

Žalospevy spoločenstva

Jedná sa v podstate o prosebné žalmy, v ktorých sa obracia celý národ na Boha s nejakou prosbou. Tieto žalmy veľmi často obsahujú tieto prvky:

- prosba, ktorou sa národ obracia na Boha;
- žalospev, ktorý často obsahuje troch aktérov: Boh, my, nepriatelia;
- vyjadrenie dôvery, vďaky alebo nejakého prísľubu Bohu;

Dôvodom žalospevu je sociálno-ekonomický útlak, vojenské spustošenie, morálny úpadok a pod.:

Ž 44,10-12: „Ale teraz si nás zavrhol a zahanbil, už netiahneš, Bože, s našimi vojnami. Zahnal si nás na útek pred našimi nepriateľmi a sme korisťou tých, čo nás nenávidia. Vydal si nás ako ovce na zabitie a roztrúsil si nás medzi pohanov.“

Ž 58,2-6: „Vari vy, mocnári, naozaj hlásate spravodlivosť, vari správne súdite ľudských synov? Naopak, v srdci páchate nepravosti, vaše ruky pripravujú násilie na zemi. Hriešnici sú na scestí už od lona matky, od materského života blúdia klamári. Jed v nich podobá sa jedu hadiemu, jedu hluchej vretenice, čo si uši zapcháva, ktorá nepočúva hlas zaklínačov, hlas skúseného čarodeja.“



Ž 74,3-6: „*Namier svoje kroky k večným zrúcaninám: nepriateľ spustošil celú svätyňu. Ti, čo ťa nenávidia, ryčia uprostred tvojho miesta svätého, vztyčujú svoje zástavy na znak víťazstva. Podobajú sa tým, čo sa veľmi rozháňajú sekerou v hustom lese. Tak vylamujú brány chrámové a strhávajú ich sekerou i hákom.*“

Používali sa v kajúcich a pôstnych dňoch. Prosba adresovaná Bohu je krátka, živá a rôznorodá. Medzi kolektívne žalospevy patria Ž 44, 58, 60, 74, 79, 80, 83, 85 atď.

Žalospevy jednotlivca

Štruktúra je podobná ako v prípade kolektívnych žalospevov. Podstatný rozdiel spočíva v tom, že hlavným protagonistom je jednotlivec, nie kolektív alebo národ. Hoci sa jedná o jednotlivca, nie je možné určiť, kto konkrétne stojí za vyjadrením „ja.“ Tento druh žalmov neobsahuje iba žalospev, ale často aj konkrétnu prosbu alebo žiadosť o pomoc, ktorou sa človek obracia na Boha. Neraz sa prosiaci obracia na Boha otázkami, ba až výčitkou:

Ž 6,4: „*Aj dušu mám už celkom zdesenú. Ale ty, Pane, dokedy...?*“

Ž 13,2-3: „*Dokedy, Pane? Stále budeš na mňa zabúdať? Dokedy budeš predo mnou skrývať svoju tvár? Dokedy mi bude dušu trápiť nepokoj a srdce dennodenne bôľ? Dokedy sa nepriateľ bude vypínať nado mnou?*“

Ž 22,2: „*Bože môj, Bože môj, prečo si ma opustil? Slová môjho náreku sú ďaleko od toho, kto by ma zachránil.*“

Ž 42,3: „*Po Bohu žijú moja duša, po Bohu živom; kedyže už prídem k nemu a uzriem Božiu tvár?*“

Žalospevy začínajú výkrikom, prosbou, často imperatívom a vzývaním Božieho mena. Človek spomína intrigy, ktoré voči nemu chystá nepriateľ:

Ž 3,2-3: „*Pane, jak mnoho je tých, čo ma sužujú! Mnohí povstávajú proti mne. Mnohí o mne hovoria: „Boh mu nepomáha.“*“

Ž 22,7-9: „*No ja som červ, a nie človek, ľuďom som na posmech a davu na opovrhnutie. Vysmieľajú sa mi všetci, čo ma vidia, vykrúcajú ústa a potriasajú hlavou. „Úfal v Pána, nech ho vyslobodí, nech ho zachráni, ako ho má rád.“*“

Ž 88,4-6: „*Moja duša je plná utrpenia a môj život sa priblížil k ríši smrti. Už ma počítajú k tým, čo zostupujú do hrobu, majú ma za človeka, ktorému niet pomoci. Moje lôžko je medzi mŕtvymi, som ako tí, čo padli a odpočívajú v hrobch, na ktorých už nepamätáš, lebo sa vymanili z tvojej náruče.*“

Žalmy bývali recitované prosiacimi v jeruzalemskom chráme, k ním sa pridávali prenasledovaní, chorí, falošne obvinení a inak ohrození na materiálnom alebo morálnom dobre.¹² K žalospevom jednotlivca je možné zaradiť veľké množstvo žalmov, napríklad Ž 3, 5, 6, 7, 13, 17, 22, 25-28, 35, 38-39, 41-43, 54-56, 86, 88, 109, 130 atď.

NIEKTORÉ ĎALŠIE ŽÁNRE

Kráľovské žalmy

Jedná sa o žalmy, ktoré sa obracajú na kráľa, prednáša ich alebo sú venované kráľovi. Obsahom je ujetie sa moci, víťazstvo vo vojne alebo oslava Boha za

kráľovskú dynastiu. Podľa niektorých sa tieto žalmy využívali pri obrade uvedenia kráľa do úradu alebo pri každoročnom výročí jeho nástupu na trón.¹³ Z časového hľadiska ich pôvod patrí do predexilového obdobia, keďže po návrate z babylonského zajatia (539 pred Kr.) nebolo kráľovstvo obnovené. Medzi kráľovské žalmy sa zaraďujú aj tie, ktoré oslavujú Boha ako kráľa a vládcu. Do tejto skupiny patria Ž 2, 18, 45, 72, 89, 101, 110, atď.

Múdroslovné žalmy

Pomenovanie pramení v ich podobnosti s múdroslovnou literatúrou ako Kniha prísloví, Kniha Jób, Pieseň piesní a Kazateľ. Podobnosť sa dotýka obsahu, štýlu a slovníka. Múdroslovná literatúra uznáva, že vo svete jestvuje ustanovený poriadok na základe ktorého človek dostane odmenu alebo trest. Obsahom sú často témy založené na protiklade: život a smrť, dobro a zlo, spravodlivosť Boha a nespravodlivosť vo svete atď. Mnohí exegeti do tejto kategórie zaraďujú aj tie žalmy, ktoré hovoria o Pánovom zákone – Tóre. Práve vernosť a poslušnosť Tóre je dôkazom múdrosti človeka a požehnanie zo strany Boha. V týchto žalmoch je Boh ospevovaný za dar Tóry, ktorá poskytuje človeku návod, ako sa v živote správať, aby dosiahol Božie požehnanie a blaženosť. Tieto žalmy majú predovšetkým výchovný charakter. Povzbudzujú jednotlivca k poznávaniu Pánovho zákona a tým k poznávaniu Božej vôle. Práve pre ich charakter sa exegeti domnievajú, že prostredím vzniku múdroslovných žalmov nie je chrám a kult, ale sapienciálne kruhy. K týmto žalmom patria Ž 1, 37, 49, 73, 127, 139 atď.

Pútnické žalmy

Týmto názvom je označených 15 žalmov (Ž 120-134). Boli recitované v spojení s každoročnými pútnickými sviatkami. Každý žid bol viazaný trikrát do roka vystúpiť do Jeruzalema na sviatok Veľkej Noci, Turíc a na sviatok Stánkov. Veľká Noc bola spomienkou na zázračné vyslobodenie z egyptského otroctva. Bolo to obdobie začiatku žatvy jačmeňa. Turice majú v hebrejčine označenie Sviatok týždňov, lebo sa slávil na 50. deň, čiže po siedmych týždňoch od Veľkej Noci. Boli spomienkou na dar Tóry, ktorú Boh prostredníctvom Mojžiša dal izraelskému národu na vrchu Sinaj. Bolo to obdobie ukončenia žatvy obilia. Napokon Sviatok stánkov sa slávil v jeseni po zbere všetkej úrody. Z náboženského hľadiska bol spomienkou na 40 ročné putovanie Izraelitov po púšti, keď bývali v stanoch a Boh sa o nich zázračne staral. Slovenský preklad Svätého písma označuje tieto žalmy názvom *pútnická pieseň*. V hebrejčine nesú označenie שיר המנוח - *pieseň výstupov*, lebo mesto Jeruzalem so svojim chrámom bolo postavené na návrší a pútníci k nemu postupne vystupovali a recitovali aj tieto žalmy.

Pútnické žalmy svojím obsahom zvelebujú Pánov chrám, Jeruzalem a vrch Sion, na ktorom je mesto postavené. Vyjadrujú Bohu vďaku za obsiahnuté dobrodenia, čo možno dať do súvisu so židovskými sviatkami, ktoré boli vyjadrením vďaky za úrodu.

Akrostické žalmy

Akrostické žalmy netvorí osobitný žáner. Ide o líterárnu formu, ktorou sú žalmy napísané, preto môže ísť tak o hymnické žalmy ako aj o žalospěvy. Akrostikon je forma, pri ktorej žalm začína prvým písmenom hebrejskej abecedy a za ním idúci verš alebo strofa začína vždy nasledujúcim písmenom abecedy.¹⁴ Medzi akrostické žalmy patria Ž 9-10, 25, 34, 37, 111, 112 a 145. Osobitným prípadom je Ž 119, v ktorom nová strofa začína ďalším písmenom abecedy. V slovenskom preklade Ž 119 sú strofy označené názvami jednotlivých hebrejských písmen. Dôvodom použitia akrostickej formy je umožniť lepšie zapamätanie žalmu a je to aj prejavom umeleckej formy.¹⁵

Záver

Pápež Pius XII vydal v roku 1943 encykliku s názvom *Divino afflante Spiritu*, ktorá znamenala novú etapu v interpretácii biblických textov. Aktuálnosť pre dnešnú dobu dokazujú aj tieto jej slová: „*Katolícky exegéta, aby odpovedal na súčasné potreby biblických štúdií pri výklade Svätého písma a pri poukázaní, že bolo uchránené od každého omylu, nech pokladá za svoju povinnosť použiť aj tento prostriedok, to jest nakoľko forma reči alebo literárny druh, ktorý použil svätopisec, môže priviesť k pravdivej a pôvodnej interpretácii a nech získa presvedčenie, že táto časť svojej úlohy nemôže byť zanedbaná bez následných veľkých škôd pre katolícku exegézu.*“¹⁶

Preto aj pre hlbšie spoznávanie žalmov je nevyhnutné venovať pozornosť štúdiu jednotlivých žánrov použitých v Žaltári, aby sme lepšie pochopili pravdy, ktoré nám Boh prostredníctvom žalmistu odovzdal.

POUŽITÁ LITERATÚRA

Pramene

Biblia Hebraica Stuttgartensia, Stuttgart 1990.
Sväté Písmo Starého a Nového zákona, Trnava 1996.

Nástroje

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).
Dokumenty Druhého vatikánskeho koncilu I, Trnava 1993.
Enchiridion biblicum, Bologna 2004.
KOEHLER L., BAUMGARTNER W., *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, 5 voll., Leiden 1994-2000.

Monografie

AUWERS J. M., *La composition littéraire du Psalter, Un état de la question*, Paris 2000.
BARBIERO G., *Das erste Psalmenbuch als Einheit*, Frankfurt am Main 1999.
GOTTWALD N. K., *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987.
HERIBAN J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992.
MELLO A., *Il primo libro del Salterio*, akademické skriptá, Gerusalemme 2003.
MILLARD M., *Die Komposition des Psalters*, Tübingen 1994.
SCAIOLA D., *Una cosa ha detto Dio, due ne ho udite*, Roma 2002.

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

TRSTENSKÝ F., *Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom Kniha žalmov*, in: *Adoramus Te*, ročník VIII, 1/2005, 3-7.

Fotografia: Hermann Gunkel <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/nachlaesse/gunkel/gunkel1.htm> (17.05.2006)

Poznámky:

- ¹ Porov. HERIBAN J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992, heslo: *literárne druhy*.
- ² Problematikou a zaradením jednotlivých druhov sa zaoberá literárna disciplína *genológia*.
- ³ Medzi známe biblické literárne žánre patrí: podobenstvo, blahoslavenstvo, hymnus, výrok, apokalypsa, epištola. Pre ďalšie pozri HERIBAN J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1999, heslo: *literárne druhy*.
- ⁴ Porov. HERIBAN J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992, heslo: *Sitz im Leben*.
- ⁵ Prvý chrám sa zvykne označovať aj výrazom *Šalamúnov chrám* postavený týmto kráľom v Jeruzaleme. Bol zničený v roku 587 pred Kr. vojskami babylónskeho kráľa Nabuchodonozora.
- ⁶ Porov. SEYBOLD K., *Die Psalmen. Eine Einführung*, Stuttgart, Köln, Berlin 1991, 96.
- ⁷ Tento nórsky evanjelik sa považuje za zakladateľa škandinávskej školy, ktorá skúma starozákonné texty z pohľadu histórie kultu a náboženstva.
- ⁸ Porov. GOTTWALD N. K., *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987, 533.
- ⁹ Porov. TRSTENSKÝ F., *Vývoj zbierky, ktorú dnes označujeme názvom Kniha žalmov*, in: *Adoramus Te*, ročník VIII, 1/2005, 3.
- ¹⁰ Porov. MELLO A., *Il primo libro del Salterio*, akademické skriptá, Gerusalemme 2003.
- ¹¹ Porov. GOTTWALD N. K., *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987, 529.
- ¹² Porov. GOTTWALD N. K., *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987, 528.
- ¹³ Porov. GOTTWALD N. K., *The Hebrew Bible. A Socio-Literary Introduction*, Philadelphia 1987, 531.
- ¹⁴ Porov. HERIBAN J., *Príručný lexikón biblických vied*, Rím 1992, heslo: *akrostikon*.
- ¹⁵ Pri prekladoch nie je jednoduché zachovať akrostikon, lebo slovenská abeceda nezodpovedá počtom a poradím písmen hebrejskej abecede, ktorá má iba 22 písmen. Konkrétny príkladom akrostickej formy je *Zlata abeceda o dobrej žene* v Knihe prísloví 31,10-31.
- ¹⁶ Porov. *Divino afflante Spiritu*, in: *Enchiridion biblicum*, Bologna 2004 (terza edizione), 560.

Uzávierka

d'alsieho čísla časopisu

(AT 3/2006) je

30. septembra 2006



Koncerty v kostelích

Úvahy nad Směrnicí Kongregace pro bohoslužbu a svátosti

RAPHAËL PASSAQUET

Raphaël Passaquet (*1925), francouzský hudební skladatel, sbormistr, odborný pracovník pro oblast hudby a umění. Od roku 1951 působil na francouzském Ministerstvu mládeže a sportu jako pedagogický a technický expert, v letech 1980 – 1997 byl pověřen francouzským Ministerstvem kultury uměleckým vedením Centra polyfonního umění Burgundska (Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne). Svou uměleckou kariéru zasvětil výzkumu nového pedagogického přístupu v rozvoji percepcce, kreativity a praxe sborového umění. V této oblasti inicioval množství uměleckých stáží, podílel se na činnosti mnoha asociací, zvláště „Hnutí radostného srdce“ (Mouvement R Coeur Joie). V roce 1960 založil Vokální soubor (Ensemble vocal), s nímž realizoval velké množství vystoupení, koncertů a nahrávek velkých vokálních projektů J. S. Bacha, W. Byrda, C. Monteverdiho, H. Purcella, F. Liszta ad. (oceněných např. Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros). Množství gramofonových a CD nahrávek. Je autorem sborových kompozic (např. Victimae paschali laudes – velikonoční sekvence, Demain l'homme – Victor Hugo, Veni sancte spiritus – svatodušní sekvence, Louanges – Chvály, 2002) a mnoha chorálních harmonizací. Je rovněž autorem odborných hudebních publikací.

Jsem zcela zajedno s první částí dokumentu, který s přesností a jemností analyzuje dobře známou situaci a který se právem odvolává na význam chrámů a jejich účel.

Je jistě pravda, že Kristus vyhnal prodavače z Chrámu, odvolává se, že je psáno: „Můj dům bude domem modlitby.“

Je pravda, že běžný zvyk koncertu v kostele, zvláště v kontextu současného odkřesťanštění, považuje chrám jako pouhé místo pro představení.

Je pravda, že okolní způsob myšlení má stále větší tendenci k tomu, aby náboženské úkony snížil na úkony kulturní, které přežívají z minulosti tak, jako jistý druh folklóru a navíc hezoučkého: jesličky najdeme jak mezi nevěřícími tak věřícími.

Je pravda, že slovník, původně posvátný, je stále častěji užíván ve světském jazyce, avšak zbavený svého původního významu. Když slyšíme mluvit o psychoanalytikovi jako o laickém zpovědníkovi, když v knihkupectví vidíme titul knihy „Prezidentova náboženství“ (Les Religions d'un President), když masmédiá hovoří o „Velké mši televizního zpravodajství“, když vidíme reklamu firmy Coca-cola podivně připomínající obřad prvního svatého přijímání, Církev a každý věřící jakékoliv víry se musí právem znepokojit touto deformací smyslu, tímto zesvětštěním mnoha slov, mnoha postojů, mnoha uměleckých děl.

Je nicméně politováníhodné, že Směrnice nezahrnuje problém koncertů do úvahy obecnější. Domnívám se, že rozvoj turismu, zájem o umění – architekturu, sochařství, malířství – též silně přispívají k desakralizaci chrámů. Je chrám v běžném způsobu myšlení považován více za místo pro představení nebo muzeum? Bylo by zajímavé udělat průzkum. Osobně pochybuji, že reklamy a turistické průvodci, když upozorňují na chrám z XII. stol. nebo na Vzkříšení od Velasqueze, se snaží upoutat návštěvníka na Dům Boží nebo na tajemství Golgoty: jednoduše vybědnou, abychom nepřehlédli hezkou románskou stavbu nebo světoznámé plátno velkého španělského malíře.

Oceňuji a sdílím nadhled prvé části dokumentu. Avšak od druhé části a zvláště ve třetí části (Praktická

ustanovení) se mi zdají vyvozené závěry pojaty způsobem co nejvíce úzkoprsým a restriktivním.

Mou pozornost zaujaly čtyři body:

- význam chrámu
- pojetí duchovní hudby
- hudba čistě instrumentální
- problém placení

Význam chrámu

Věřím v povolání ke všeobecnosti (katolicitě) Církve. Nemá být kostel odrazem, konkrétním znamením této všeobecnosti?

Rád se domnívám, že před tím, než být všeobecností rozpínavou nebo výbojnou, musí být tato všeobecnost především všeobecností přijetí a služby, obrazem „Otcе nebeského, který dává svému slunci svítit na zlé i dobré a déšť posílá na spravedlivé i nespravedlivé.“ (Mt. 5,45 – pozn. překl.)

Jestliže se ve středověku mohl zločinec utéci do chrámu (právo azylu) a být v něm chráněn před zatčením, cítit se doma, u Boha, oč více to platí pro umělce, kteří se nedopustili jiného zločinu, než že milují hudbu a chtějí se jí podělit o radosti!

Tato všeobecnost přijetí a služby je obzvláště důležitá ve středně velkých městech či na venkově, kde chrám je často jediné místo, kde je možno shromáždit publikum za uspokojivých podmínek (akustika, množství místa, prostředí k poslechu a ne hlučící atmosféra plesu nebo posvěcení...).

Myslím, že katolicita neznamená jen všeobecnost v prostoru a čase, ale přijetí všeobecnosti lidských hodnot. Cožpak nemůže být vše posvěceno kromě hříchu? Chrám ve svých sochách, vitrážích, dekoraci přijímá vše stvořené: rostlinou říši, živočišnou říši, lidskou činnost. Proč by nepřijal takto veškeré stvoření v hudbě? Jaký je rozdíl mezi písní vinařů zpívanou na koncertě a scénami z vinobraní na hlavici sloupu? Není mešní víno „plodem vinné révy a lidské práce“?

Církev shledává jako normální, je-li přijímána v místech profánních jako rozhlas, televize, sportovní haly..., aby zde mohla sdělovat Boží slovo. Má tedy zavírat dveře před hodnotami typicky duchovními, které jsou obsaženy v hudbě?

Chrást, dům Boží, znamená též dům pro lidi bez rozlišení mezi Židy a Řeky, mezi otroky a lidmi svobodnými. (1K 12,13 – pozn. překl.)

A když pro cenné důvody žádají organizátoři, aby se pořad konal v kostele, Církve, místo toho, že by měla být pyšná, že může zase hrát úlohu pouta a shromáždění lidí, se uzavřela do nepoddajného a zbabělého rozlišování mezi místem sakrálním a profánním.

Pojetí duchovní hudby

Předložená definice duchovní hudby a hudby posvátné je v římské Směrnici jednoduše formální; věci jsou řazeny podle litery, která zabíjí, a ne podle ducha, který oživuje.

Celá vokální hudba zasahuje posluchače ve třech úzce se překrývajících parametrech: textem, tóny, kterými ji skladatel opatřil, a provedením, které zajišťují interpreti.

Nestačí proto, že text má duchovní inspiraci, aby hudba, která z něj vyvěrá, byla automaticky duchovní. Ostatně problém se vyskytuje nejen v oblasti hudební, ale v celém reprezentativním umění. Kolikrát Ježíškův zadeček připomíná spíše děti, které vidíme na reklamách kalhotkových plének, než chudé a skryté dětství v Betlémě a Nazaretu! Kolik obrázků z prvního svatého přijímání, na nichž unylý pohled přijímajícího hostie evokuje spíše sexuální vzrušení než zbožnost k Eucharistii.

Vzpomínám si na zřetelný příklad, který ukazuje stejnou posvátnou věc, se kterou může být naloženo způsobem pohanským nebo způsobem křesťanským: dva filmy o Janě z Arku. První, nevzpomínám si již od kterého amerického režiséra s Ingrid Bergmanovou jako filmovou hvězdou, ten druhý, slavné Pašije Jany z Arku od Carla Dreyera. V prvním, když Jana vystupuje na hranici, kat ji připoutá ke kůlu, avšak postará se pečlivě, aby řetězy dobře vytvarovaly ňadra herečky: divák přestává myslet na Janu a obdivuje či touží po Ingrid Bergmanové. Ve druhém je Falconetti oblečena do surové hrubé vlněné látky, která nedává žádnou možnost hádat její proporce (divák koncentruje svou pozornost na tvář Jany), kat ji přivazuje provazem neobratně, neboť nesouhlasí s rozsudkem; ve své neobratnosti nechá upadnout provaz, avšak Jana se skloní, zvedne ho a podá katovi; gesto v nejvyšší míře křesťanské: jsme v přítomnosti svatě, jsme znovu vyvedeni na Golgotu.

Je opravdu obzvláště těžké vynést soud o způsobu, jehož námět je zpracováván hudebně, kde rozdílnosti zpracování bývají subtilnější, než v rovině kinematografické nebo obrazové. Následující kapitola osvětlí bezpochyby to, co mám na mysli.

Do hudebního zpracování textu, kde je zahrnuta kromě toho celá vokální tvorba, navíc patří kvalita provedení: zde opravdu nestačí, že text je duchovně inspirován, aby mohl být v posvátné přítomnosti. Nikdy nezapomeňme na slavný výrok Josepha Samsona, ředitele kůru dijonské katedrály, pronesený na kongresu liturgické hudby: „*Bratři, Bůh je hluchý, a není-li, už dávno by opustil naše chrámy!*“ (III. mezinárodní kongres duchovní hudby v r. 1957, J. Samson – Propositions sur

la qualité, pozn. překl.) Z pera sv. Augustina jsem objevil krásnou ilustraci postoje všeobecného přijetí lidských hodnot:

„*Quae enim non sunt contra fidem, neque contra bonos mores, et habent aliquid ad exhortationem vitae melioris, ubicumque institui videmus, vel instituta cognoscimus, non solum non probemus, sed etiam laudando et imitando sectemur.*“ (Vše, co není proti víře ani dobrým mravům a dává možnost podnitit k lepšímu životu, kdekoli to nacházíme nebo vidíme, nejenom to máme schvalovat, ale také to pochválit a podle toho jednat.) (Dopis 119, kap. 18, citováno Prátoriem v Syn-tagma musicum, Epistola dedicatoria, str. 11.)

Hudba čistě instrumentální

„Nejkrásnější symfonická hudba není duchovní sama v sobě“, říká Směrnice. Jistě! Avšak dotkneme se tohoto problému do hloubky. Slunce a měsíc nejsou duchovní sami v sobě. Avšak Žalmista proklamuje „*Nebesa vypravují o Boží slávě, obloha hovoří o díle jeho rukou*“. Jestliže věříme v Boha stvořitele, jestliže věříme, že člověk byl stvořen k jeho obrazu, nemůžeme z toho vyvodit, že celé lidské autentické stvoření je participací na stvořitelském gestu Božím?

Je ale též pravda, a je to dvojakost celého lidského stvoření, že určité proporce, určitým způsobem zachycující světlo, mohou být jen příjemné pohledu, lahodit smyslům a nebo je podchytit a orientovat k tichu a povznesení ducha. V prvním případě posvěcení nestačí, aby stavba svědčila o posvátnosti.

To, co přijímáme jako dvojakou možnost formy, světla, barev, proč to neakceptovat u tónů? I římská Směrnice, kde se projevuje silný vánek sv. Augustina, potvrzuje: „*Omne verum, a quocumque dicatur, a Spiritu Sancto est*“? (Všechno co je pravdivé, ať je to řečeno kýmkoli, je z Ducha Svatého?)

Bůh je jediný zdroj Pravdy, Krásy a Dobra; rád bych tuto formulaci extrapoloval na rovinu uměleckou. Hluboce věřím, že autentická hudba, plná výrazu, i když je instrumentální, je od Ducha Svatého a že každá hudba nedokonalá, nesourodá, bez uměleckého hledání, i když by byla na nábožný text, je od ďábla.

Moderní člověk, který žije v kontextu naléhavých potřeb, tak mnohotvárných, jako za časů sv. Augustina, očekává od Církve něco zcela jiného, než uzavřenost do ztuhlých kategorií o sakrálním a profánním. Očekává od ní úvahu daleko hlubší. Především se domnívám, že nám krutě chybí teologie kultury, umění a komunikace.

Hudební zkušenost mne přivádí ke třem následujícím poznámkám:

1) Hudba obsahuje hodnoty ticha. Směrnice naznačuje velmi správně, že v naší společnosti stálého pohybu a hluku... „*chrámy jsou též vhodná místa, kde lidé znovu nalézají v tichu nebo v modlitbě duševní pohodu nebo světlo víry*“. K tomuto prostředí vhodnému pro ticho, zamyšlení a pokoj duše jsou citliví mnozí nekřesťané, mnozí nevěřící. Avšak mnoho instrumentálních děl je také skvělou školou vnitřního ticha, osvobození sebe sama. Proč je není možno přijmout, když ony mohou jen zesílit to, čeho je chrám již nositelem?



2) Koncert obsahuje hodnoty společenství. Existuje nepopíratelně společenství posluchačů v krásě: společenství křehké, krátce trvající, vsutku lidské, které se zruší, když koncert skončí. Avšak nemůže být tento obraz, vzhledem k jeho znaku, společenstvím hlubším, skutečnějším? Bůh, jedinečný v křesťanství, je ve své podstatě dokonalým společenstvím tří osob. Bůh je vztah, spojení, změna. Nezabavujme lidi nedokonalého odlesku božské skutečnosti. V hudbě máme blízkost lidskou a neobratnou pravdivějšího společenství, jež nelze popsat.

3) Umění všeobecně a hudba mimořádně obsahuje hodnoty tajemství. Kontakt s krásou v umění je jedna z nejdůležitějších zkušeností v naší přehnaně technické, přehnaně rozumářské, přehnaně intelektuální civilizaci. Je jednou z mála příležitostí (spolu se zkušeností milostnou), kde se dotýká pojem tajemství, nevysvětlitelnosti, nevyjádřitelnosti, a přece skutečně reálné, často reálnější, než je možno popsat. Je to obrat veskrze lidský, přiblížení asi neobratné, základní pojetí víry, tajemství Boha. Nezabavujme lidi této možné cesty k pojmu tajemství.

Tato iracionálnost umělecké kontemplanace mimoslovního spojení může být považována jako jednostranná z jednoho pohledu slov a pojetí. Ale totéž na této úrovni může být smyslovou a citovou přípravou směrem k intelektuální a duchovní stránce. *Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu.* (Nic není v rozumu, co před tím nebylo ve smyslech.)

A Žalmista říká: „*Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem...*“ (Z úst nemluvnátek a kojenců připravil sis chválu. Ž 8,3). Chvála těch, kteří neznají ještě slov, může být něco jiného, než nářek, křik novorozeněte, štěbetání, tedy znak v čistém bytí.

V liturgii samé je způsob, který neobvykle souvisí se vztahem k nástrojům: jsou to „jubilace“, dlouhé vokalizy na některých slabikách, zvláště na „a“ z Alleluia. A opět svatý Augustin potvrdil jejich potřebu a potvrdil jejich existenci tím, že analyzoval jejich psychologické kořeny. Píše: „*Ten, kdo jása (jubuluje), nevyslovuje slova, avšak nechává se unášet jistým druhem neartikulovaného volání, vyprazdňuje slova.*“

Tato iracionálnost může být považována též jako něco, co je za slovy, tedy nad slovy, abychom mohli vyjádřit základní skutečnosti. „*Nec lingua valet dicere, nec litera exprimere, Expertus potest credere Quid sit Jesum diligere.*“ (Jazykem není možno povědět, ani písmem vyjádřit, zkušený může uvěřit, co to je Ježíše milovat. – pozn. překl.) „*Chřadnu, abych odevzdal duši do ráje Pána. Mé srdce a mé tělo volá k živému Bohu.*“ (Parafráze Ž 84,3 – pozn. překl.)

„*Jazyky? Ty ustanou. Poznání? Bude překonáno. Vždyť naše poznání je částečné. Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uvidíme tvář v tvář...*“ (1Kor 13, 8-9,12, pozn. překl.)

Hluboce věřím, že umění a láska jsou zkušenosti z tohoto světa tvář v tvář, bohatší než vše, co mohou vyjádřit slova a představy. Právě proto symfonické skladby jsou většími nositeli duchovních hodnot, než mnoho nábožných písní. A na základě tohoto kritéria (hodnot) musíme otevřít dveře chrámů před těmito a uzavřít je před ostatními.

Dodatek:

Mnohé biblické texty určují duchovní sílu instrumentální hudby explicitně: nejde jen o „preludování“ ke zpívaným textům, ale o to dobře podpořit inspiraci, vyprovokovat prorokovo vlastnictví skrze ducha Božího:

• V Exodu 15, 19-21: „*Když totiž faraónovy koně s jeho vozy a jízdu vešli do moře, Hospodin na ně obrátil mořské vody. Ale Izraelci šli po suchu prostředkem moře. Tu vzala prorokyně Miriam,*

sestra Áronova, do ruky bubínek a všechny ženy vyšly za ní s bubínky v tanečním rej. A Miriam střídavě s muži prozpěvovala: „Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil, smetl do moře koně i s jezdcem.“

• V 1 Sam. 10;1,5-7: „*Samuel vzal nádobu s olejem, vylil mu jej na hlavu, políbil ...*“ (pak mu nařídil, aby vykonal určité množství skutků a uzavírá) „*...Potom vstoupíš na Boží pahorek, na kterém jsou pelištejská výsostná znamení. Až tam vejdeš do města, narazíš na hlouček proroků sestupujících z posvátného návrší; před nimi harfa, buben, píšťala a citara, a oni budou v prorockém vytržení. V tom se tě zmocní duch Hospodinův a upadneš do prorockého vytržení s nimi a změníš se v jiného muže. Až se u tebe toto znamení dostaví, učiň, co se tvé ruce naskytne, neboť Bůh bude s Tebou.*“

• V 2. Král. 3,11-17: „*Ale Jíšafat se zeptal: „Což není žádný prorok Hospodinův, abychom se skrze něho dotázali Hospodina? Jeden ze služebníků izraelského krále odpověděl: „Je zde Eliša, Syn Šálatův,... Jošafat řekl: „U něho je Hospodinovo slovo.“ Tak se k němu vypravili, izraelský král a Jóšafat i král edómský. Eliša řekl izraelskému králi: „...A nyní mi přivezte hudebníka.“ Když hudebník hrál, byla nad Elišou Hospodinova ruka. Řekl: „Toto praví Hospodin: Udělej v tomto úvalu prohlubeň vedle prohlubně. Neboť toto praví Hospodin: Nepocítíte a neuvídíte dešť, a přesto se tento úval naplní vodou a budete pít, i vaše stáda a váš dobytek.“*

Problém placení

Z vlastního pohledu kulturního činitele i odpovědného pracovníka za všeobecné vzdělání konstatuji, že historicky



Církev hrála prvořadou roli ve vzdělání a šíření hudby: dlouho byl chrám jediným místem, kde se mohla v podstatě v průběhu bohoslužebné ceremonie slyšet hudba zdarma a pro všechny sociální třídy společně, zatímco vládcové si vybírali publikum, kterému dovolili vstup do svých paláců, nechávaje je platit vstupné do hlediště. Stále to opakují při svých přednáškách.

Ale Církev se postarala o zpěváky, instrumentalisty, ředitele kůrů a dala jim skutečnou profesionální přípravu. Vzpomeňme si na historickou úlohu škol pro chrámové zpěváky (Maitrises), které byly semeništěm skladatelů a interpretů.

V současné době jsou možná dvě řešení:

- buď se Církev znovu postará a bude formovat zpěváky a hudebníky, kteří zkrášlí bohoslužbu a budou též zdarma dávat koncerty. Církev bude takto obviňována z bohatství a nadbytečného přepychu.

- nebo Církev přijme do svých chrámů ty, pro něž je to povolání či vášeň, aby provozovali hudbu, a pochopí, že mají právo na spravedlivou odměnu.

Zdůrazňuji: pro ty, pro něž je to povolání nebo vášeň, neboť nemám na mysli jen profesionální hudební aktivity. Velmi často již bylo řečeno, že v naší zemi (ve Francii, pozn. překl.) v kulturním životě činnost amatérů hraje základní roli. Je zcela legitimní, že když věnovali přípravě a přípravě svých programů mnoho ušlechtilosti, nadšení, nezištného času a často i peněz, aby skupiny amatérů v případě svých veřejných aktivit obdržely odměnu, která není pro jednotlivce, ale do pokladny souboru; je to vždy těžké určit, avšak jen zdravé podmínky aktivity toto umožní.

Pročpak tedy pronásledování koncertů se vstupným? Zdá se zcela normální i uvnitř Církve, aby se platilo za prohlídku pokladnice nebo krypty, za osvětlení té či oné fresky, sochy či obrazu, je normální, když se prodávají svíce, pohlednice, průvodci...

A někde existují pevné taxy za mše, svatby, pohřby. V tomto ohledu jsou možné nejasnosti daleko vážnější: osobám špatně informovaným to může připadat jako obchod se svátostmi. Nemyslím si, že by koncerty se vstupným mohly vyvolat „Spor o Odpustky“! (zač. XVI. stol. za papeže Lva X. – pozn. překl.).

Místo uzavření – otevření

Domnívám se, že je především potřeba rozlišit ducha aktivit, které chtějí být uskutečněny v chrámu, a záměr pořadatele: existují též obchodníci s hudbou, zajímající se více o to, jak přilákat dav s peněženkami k věhlasným místům, než k účasti na hluboké kultuře bohoslužby; je normální, když podstoupí úděl obchodníků v Chrámu. Existují také organizátoři, aktivisté, sdružení, která se věnují především rozvoji místního hudebního života: chrám by jim měl zůstat široce otevřen. Existují koncerty instrumentální hudby, které hledají útočiště v chrámu právě proto, aby se vyhnuly plesovým nebo divadelním sálům; není-li jiné vhodné místo pro poslech, smíme oloupit venkovskou komunitu o komorní hudbu či hudbu symfonickou?

Zdá se mi dále nejen legitimní, ale i nezbytné, aby Církev upozornila pořadatele na dvě oblasti:

- Hudebníci – profesionální či amatérští nemohou žít z veřejné almužny. Ale duchovní a církevní stavby nemo-

hou tím více: velmi často, když se jedná o koncert placený, opomíjejí pořadatelé nabídnout tomu, kdo je za chrám odpovědný, nezbytný tarif pro výdaje spojené s uspořádáním a údržbou...

- Je též zapotřebí požadovat po interpretech, aby respektovali charakter místa, avšak je důležité říci, a římská Směrnice to upřesňuje velmi zřetelně, že duchovní díla nesmí být představena jen jako krásná hudba: je přinejmenším intelektuální slušností prezentovat je v jejich duchovní rovině. Prezentace nemusí být nutně verbální a není nezbytné, aby brala na sebe formu komentáře. Je třeba především věřit v sílu slova tak, jako je třeba věřit v sílu tónů. V rozsáhlejších komentáři jsou často předkládány publiku texty či překlady všech částí, které budou zpívány. Je to zahrnuto do ceny vstupného, aby nikdo nebyl ochuzen. Je to elementární slušností k autorovi textů (zvláště jsou-li vybrány z Písma), ke skladateli, který je jimi inspirován, a k publiku, které je obdrží. A je to nejjistější způsob jak se neomezit jen na lahodnost tónů.

Považuji prostě za zcela normální poslední bod, který zpřesňuje též římská Směrnice, aby se žádalo po pořadatelích, aby podrobně popsali náplň programu, který zamýšlejí provést. Avšak v kontextu všech předchozích úvah bych rád viděl skutečně katolickou definici k povolení.

Kulturní odpovědnost Církve se mi zdá velmi jasně naznačena Kristem samým: „Až přijde Syn člověka ve své slávě“ v den posledního soudu řekne jedněm „měl jsem hlad a dali jste mi najíst“ a druhým „měl jsem hlad a nedali jste mi najíst.“ (Mt 25;35 a 42). Stěží mohu uvěřit, že se jedná jen o potravu tělesnou. Nechme stranou dichotomii duše-tělo, příliš nasáknutou řeckou filosofií. Raději se odvolám na hebrejské myšlení, abych mohl říci – živme tělo, srdce a duši našich bližních, chceme-li v nich rozpoznat skrytou tvář Krista.

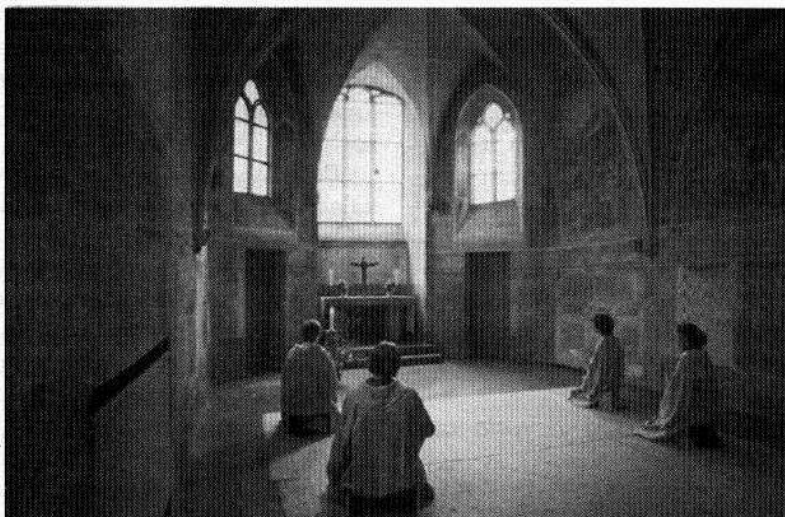
Jsem též hluboce dojat, když čtu obdivuhodnou pasáž ze 7. kapitoly z Jeremiáše: „Napravte své cesty a své skutky a nechám vás přebývat na tomto místě.“ Nespoléhejte se na klamavá slova: „Chrám Hospodinův! Chrám Hospodinův! Zde je chrám Hospodinův!“ Raději napravte své cesty zachovávejte právo, neutlačujte bezdomovce, sirotka a vdovu... „pak vás nechám přebývat na tomto místě.“ (Jr 7,3-7, pozn. překl.)

A říkám si, že vše, co přispívá k tomu, aby byli lidé lepší (bez jakýchkoli nároků, že hudba by měla být jedinou, která to může učinit, ani že všechna hudební díla to mohou učinit!), přispívá k vybudování Chrámu Páně, k vybudování těch „živých kamenů“, kterých se dovolává svatý Petr (1Petr 2), bez nichž kameny chrámu budou jen nehybnou hmotou.

Je to možná i příležitost k tomu, abychom navrátili čest krásnému slovu „budování“, tak znehodnocenému množstvím svatých kýchů.

A rád bych zakončil, že jediným trvanlivým a právo-platným kritériem by mělo být, zda je, či není nabízený program – ať již s instrumentálními díly, ať již s texty světské inspirace, ať se vstupným – zdrojem k budování Svatyně v duchu a v pravdě, kterou si přeje Bůh, aby ustanovil svůj příbytek mezi námi.

Z francouzštiny přeložil Tomáš Thon



Teológia „vnútorného človeka“ a štýl flámskej polyfónie v 15. a 16. storočí¹

STANISŁAW DĄBEK

Štýl viachlasnej liturgickej hudby západnej Cirkvi v jej dejinách formovalo veľa rôznych činiteľov, nielen – čo je samozrejme – hudobných. Jedným z nich bol určite typ zbožnosti v danom období. Mali by sme radšej hovoriť o zbožnosti spoločenstva veriacich. Liturgia má totiž spoločenstvom charakter. Skladateľ až do 19. storočia reprezentoval toto spoločenstvo. V dôsledku toho liturgická hudba je predovšetkým hudbou spoločenstva – má presne definovanú funkciu. Nie je iba súhrnom náhodilých skladieb, určených na predvedenie pri istých príležitostiach – v kostole alebo koncertnej sieni.

Vo výskumoch viachlasnej cirkevnej hudby sa zriedkavo zohľadňuje kontext zbožnosti – spirituality epochy. Treba teda pripomenúť, že to nie je nový návrh. Pre flámsku polyfóniu ho načrtol Heinrich Bessler ešte pred 2. svetovou vojnou. Jeho známa kniha *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*² tvorí, pripomeňme, rukoväť muzikológie (*Handbuch der Musikwissenschaft*) z 30-tych rokov, ktorý zostavil Ernst Bücken. V jednom z nadpisov autor jednoznačne formuluje tému – problém: interpretácia slova a nizozemská mystika (*Wortausdeutung und niederländische Mystik*).³ Tomuto problému však venuje málo pozornosti, obmedzujúc sa na niekoľko riadkov. Avšak isté myšlienky, formulácie spojené s touto veľkou témou rozptýlené v rôznych častiach práce, ako sa zdá, vsugerujú interpretačnú orientáciu autora.

Bessler jednoducho načrtáva túto tému v kontexte omšovej tvorby Ockeghema. V tomto druhu liturgickej hudby (*Kultmusik*) – ako zdôrazňuje – preferovanom týmto majstrom, je zrejma genetická súvislosť medzi hudbou a textom, ktorá preniká vo všeobecnosti nizozemský štýl aj v neskorších fázach jeho vývoja, pričom príberá neustále novú podobu. K podstate nizozemského umenia patrí prehĺbená interpretácia slova hu-

dobnými prostriedkami a osoba ako adresát (*persönliche Aneignung*). Netreba však toto tvrdenie chápať doslovne, rozumejúc výlučne jednotlivé slová. Charakter umeleckého diela (*zum Thema des Kunstwerks erhoben wurde*) získali vo všeobecnosti liturgické texty – teda texty nariadené Cirkvou, čo dosvedčuje aj dielo Ockeghema. Táto dôležitá zmena kritéria výberu liturgických textov pre polyfóniu sa uskutočnila už skôr – v 14. storočí. Dovtedy texty *proprium missae*, pôvodne určené pre sólo školených spevákov (napr. graduále, veľmi populárne v období Notre Dame, o čom svedčí repertoár Magnus Liber Organi), začalo sa nahrádzať textami *ordinarium missae*, ktoré prednášalo spoločenstvo veriacich a striedavými modlitbami (*Wechselgebeten*). Toto zdôrazňovanie spoločenstvom rozmeru liturgie je podľa Besslera nadviazaním na neskorostredovekú zbožnosť laikov, vyvinutej v Nizozemsku – *devotio moderna*, ktorej pestovanie je viditeľné už pred Ockeghemom – v piesňovom motete burgundského obdobia a vo viachlasných laudách (chválach). Aj dielo Ockeghema – „staronizozemská cirkevná hudba“ (*die altniederländische Kirchenmusik*) ako ju označuje Bessler, má svoje duchovné korene v tejto nizozemskej mystike. Jej zrodzenie sa spája s menom blahoslaveného Jána van Ruusbroeka (†1381) a Gerarda Groote (1340-1384). Tento typ jednoduchšej nábožnosti *devotio moderna* sa rozšíril aj do severného Nemecka. Jej ďalším ohnivom spolu s dôležitým dielom je *Nasledovanie Krista* autorstva člena spoločnosti regulárnych kanonikov z Windesheimu Tomáša Kempenského (†1471).

Tento Besslerom načrtnutý a opísaný pohľad je podľa mňa dôležitý pre interpretačné zásady polyfónie v liturgii 15. a 16. storočia. Zaslúži si teda rozvinutie, pretože môže byť zaujímavým metodologickým návrhom.

Nábožnosť toho obdobia opísal aj Klaus Hortschansky v štúdiu venovanej motetu z konca 15. storočia.⁴ Spájal ju s kontempláciou a názornosťou (*Anschauung und Anschaulichkeit*) tamtoho umenia, ktoré silne vplývalo na poslucháča a zotrvalo pod vplyvom františkánskej, cisterciánskej a dominikánskej mystiky; spomenul aj nizozemskú mystiku (s odvolaním sa na Bessera) a *devotio moderna*.

Veľa pozornosti venoval podrobnej analýze niektorých technických postupov a symbolike čísel vo vybraných motetách Ockeghema: *Ave Maria* a *Intemerata Dei Mater*.

1. *Homo internus, homo interior*. Od *devotio moderna* k mystike 16. storočia.

Typ nábožnosti *devotio moderna* má predovšetkým špecifický genetický kontext. Vznikol mimo kláštorného spoločenstva, pričom vytvoril nový druh spoločenstva. Bolo to alternatívne riešenie pre, okrem iného, začínajúcu sa tendenciu uvoľnenia v rehoľnom živote, načo sa upozornilo v koncilovej konštitúcii *Religionum diversitatem* z roku 1274.⁵ Začali vznikať nové spoločenstvá laikov, alebo klerikova a laikov, rovnako mužov ako aj žien, ktoré sa snažili o prehĺbenie vnútorného života. Tam dozrievala koncepcia neskoršej *Devotio moderna*. Jedným z prvých stredísk bolo spoločenstvo Groenendael pri Bruseli. Založil ho spomínaný Ján van Ruusbroeck, ktorý 10. 3. 1350 prijal regulu sv. Augustína (regulárnych kanonikov) a zložil rehoľné sľuby. V jeho diele pokračoval Gerard Groote (Besseler ho považoval za žiaka Ruusbroeck, o čom sa dnes pochybuje), ktorý zapojil spomenuté spoločenstvo do kongregácie z Windesheim, ktoré viedol a vytvoril zároveň svetské spoločenstvo „Bratov spoločného života“. Existovali teda dve možnosti výberu: spoločenstvo regulárnych kanonikov alebo svetské spoločenstvo, fungujúce paralelne. Atraktivita a sila *devotio moderna* spočívali v tom, že ak si človek vybral svetské spoločenstvo, neodlučujú sa od svojich každodenných povinností, mal možnosť, podobne ako rehoľník, zdokonaľovať svoje vnútro a prebývať medzi ľuďmi, ktorí ho podporovali a tvorili „modernú formu apoštolského, prvotného, jeruzalemského spoločenstva“.⁶ Bratia okrem iného viedli školy, čím mali vplyv na výchovu, duchovní pracovali vo farnostiach, propagujúci ideu *devotio moderna*, alebo prepisovali rukopisy, čím si zarábali.

Mali prakticky spoločný cieľ – vnútorné zdokonaľovanie osoby, prostredníctvom čoho prichádzala obnova celého spoločenstva.⁷ Bo to úplne nový typ nábožnosti, viditeľný v názve – *devotio moderna*. Jej hlavný postulát tvorila personalizácia nábožnosti, tzn. spoločenstvo, modlitbová skupina, podporovala osobu.⁸ Bol to opak idey kláštora – podporovanie spoločenstva (nie osoby) jednotlivcom, ktorý sa zúčastňoval na omšovej liturgii a posvätnom oficiu.

Niektorí bádatelia stredovekej brabantkej spirituality tvrdia, že Ruusbroeck propagoval taktiež nový typ esencialistickej mystiky, v ktorom duša smerovala k spojeniu so samou Božou prirodzenosťou (opak personalistickej mystiky – spočívajúcej na spojení duše s Kristom

ako ženichom⁹). Iní naopak tvrdia, že alternatíva: spiritualita podstaty alebo spiritualita ženicha sa nemôžu pripisovať tomuto mystikovi vzhľadom na mnohokosť problematiky, ktorou sa zaoberal vo svojich spisoch.¹⁰

Postuláty mystickej teológie Ruusbroeck, ktoré prevzala aj *devotio moderna*, vyrástli z augustiniánskej idey, zdôrazňujúcej podiel človeka na Božej dokonalosti, odlesk Boha a smerovanie k introverzii; introverzia bola blízka aj neoplatonizmu. Tieto postuláty tvorili základ spoločného života. Autor ich chápal ako realizáciu praktickej syntézy: kontemplácie a aktívneho každodenného života, ako ustavičný prechod od jedného prvku k druhému a nakoniec ako vzájomné prenikanie sa oboch prvkov.¹¹ Je to kristotrinitárna mystika, ktorej postuláty boli dôležité pre *devotio moderna*.

Vhĺbme sa do atmosféry myšlienky tohto autora z jeho arcidiela nazvaného *Duchovné zásnuby*, napísaného v staroflámskom jazyku, pričom si uvedomujeme predovšetkým fragmentárnosť a úryvkovosť. Jednou z tém meditácií Ruusbroeck je „Kristus ako vzor“.¹² Rozvíjajúc túto tému píše: „Kristus nám dáva seba trojakým spôsobom. Dáva nám svoje Telo a Krv a svoj telesný život, oslávený, plný radosti a sladkosti. Dáva nám svojho ducha s vyššími mohutnosťami, ktorý je plný slávy a darov, pravdy a spravodlivosti. Dáva nám svoju Osobu s jej Božským jasom, ktorý nadnáša jeho ducha a všetkých osvietených duchov k vznešenej, rozkošnej jednote“.¹³

Túto jednotu autor často zdôrazňuje a opisuje aj ako „jednotu Božej prirodzenosti a trinitárnosti Osôb“.¹⁴ Uvažujúc o nej píše, že ona „(...) prekračuje chápanie všetkých našich mohutností v holej podstate nášho ducha“.¹⁵ Ďalej rozvíja túto myšlienku: „táto vznešená jednota Božej prirodzenosti je živá a plodná. Z tejto jednoty sa neustále rodí z Otca večné Slovo. Cez toto zrodenie Otec poznáva Syna a v Synovi všetko (...) – sú totiž jednou, jednoduchou prirodzenosťou. Z tohto vzájomného nazerania Otca a Syna vo večnom jase plynie večná záľuba a nekonečná láska, ktorou je Duch Svätý. Cez Ducha Svätého a večnú múdrosť sa Boh skláňa ku každému stvoreniu osobitne, dáva a láskou rozpaľuje každé stvorenie podľa jeho dôstojnosti a stavu v ktorom sa nachádza a bolo vyvolené vďaka čnosti a večnej Božej prozreteľnosti“.¹⁶

Ďalšiu, vrcholnú etapu *devotio moderna* reprezentuje dielo *Nasledovanie Krista (De imitatione Christi)* Tomáša Kempenského (z rokov 1424-1427).¹⁷ Skladá sa zo štyroch kníh. Už v názvoch dvoch z nich (II. a III.) exponované je prídavné meno „vnútorný“ (*internus*), ktorý charakterizuje introverziu ako hlavný aspekt diela a súčasne *devotio moderna*. Kniha II. má názov *Povzbudenie k vnútornému životu (Admonitiones ad interna trahentes)*, kniha III. – *O vnútornej úteche (De interna consolatione)*. Taktiež názov knihy I. svedčí o aspekte vnútorného života, ktorý je tentokrát vyjadrený prídavným menom „duchovný“ (*spiritualis*); plný titul znie: *Užitočné povzbudenie k duchovnému životu (Admonitiones ad vitam spiritualem utiles)*. Okrem toho nadpisy dvoch kapitol (II, 1; III, 1) obsahujú známe adjektívum



internus: II.1. – *O obrátení sa dovnútra (De interna conversatione)*; III.1. – *O vnútornom rozhovore Krista s veriacaou dušou (De interna Christi locutione ad animam fidelem)*. Ťažko sa možno diviť, že v tom množstve introverzie objavuje sa termín „vnútorný človek“ (*homo internus, homo interior*). Znamená to, že teológia Tomáša je nasmerovaná k „vnútornému človeku“. *Homo interior* ako osoba je tiež hlavným adresátom *devotio moderna*, a jeho zrod je hlavným cieľom tejto spirituality. Možno povedať, že práve *homo interior* má nasledovať Krista, má byť pripravený na nasledovanie. Toto dielo precízne menuje atribúty a charakterizuje „vnútorného človeka.“

Avšak autor zriedkavo používa tento termín, pretože má asi vedomie jeho výnimočnosti. Objavuje sa asi iba 6 krát v textoch rozptýlených v troch knihách a v rôznych kapitolách. Tieto texty, ktoré tvoria hlavné postuláty teológie „vnútorného človeka“ som zozbieral a skomentoval; nestretol som sa pri tom v literatúre s opisom problematiky *homo interior*. Uvádzam ich tak ako sa objavujú v texte.

„Vnútorný človek“ má byť slobodný od „potrieb tela“ má teda predovšetkým odmietnuť materiálne potreby. Je to jedna z hlavných ideí *devotio moderna*:

Telesné potreby veľmi obťažujú človeka na tomto svete. Preto Prorok vrúčne prosí, aby bol zbavený týchto nevyhnutností, a hovorí: *uľav mi v úzkosti srdca a vytrhni ma z mojich tiesní* (NK I, XXII, 12, 13, s. 60).¹⁸

„Vnútorný človek“ úplne ovláda sústredenie bez ohľadu na prácu a harmonogram rôznych aktivít:

Vnútorný človek sa vie rýchlo sústrediť, lebo sa nikdy nerozptyľuje navonok. Neprekáza mu ani práca, ani povinnosti danej hodiny, ale čokoľvek mu život prináša, on sa k tomu skláňa (NK II, I, 33, 34, s. 86).¹⁹

Tak ako predošlá, aj táto zásada patrí k základným: *nunquam se totum ad exteriora effundere*, zdôrazňovaná ešte Ruusbroeckom – schopnosť neustáleho prechodu od kontemplácie k aktívnemu životu alebo dokonca po dosiahnutí vyššieho sústredenia schopnosť zároveň prenikať obidva prvky.

„Vnútorný človek“ má zdokonaľovať predovšetkým seba. Je to ďalšie nadviazanie na idey Ruusbroecku – „usilovného bdenia nad sebou“ (*sibi ipsi diligenter intendere*), „vnútorného sústredenia a pobožnosti“ (*esse internus et devotus*). Svedčí to o spomínanej personalizácii nábožnosti *devotio moderna*, vďaka jej nasmerovaniu na osobu:

Vnútorný človek sa o nič tak nestará ako o seba; a kto sa bedlivo stará o seba, tomu je ľahko mlčať o iných. Nikdy nebudeš naozaj duchovným a nábožným človekom, ak nebudeš mlčať o druhých a všimáť si najmä seba (NK II, V, 9, 10, s. 93).²⁰

Tomáš najmenej dvakrát rozvíja túto myšlienku. Zdokonaľovanie seba znamená zdokonaľovanie „vnútorného človeka“, ktorý je vo mne, mám byť s ním v zhode, tzn. v zhode s mojou dušou:

Lebo keď človek vo svojom vnútri zachová poriadok, ľahšie premôže vonkajšieho nepriateľa. Duša nemá

obťažnejšieho a horšieho nepriateľa ako tvoje vlastné telo, ak nie je zajedno celkom s duchom (NK III, XIII, 3, 4, s. 158).²¹

Pokračujúc v tejto téme zdokonaľovania seba Tomáš hovorí o posilnení milosťou Ducha Svätého. Ona zaistí mužnosť „vnútornému človeku“, oslobodí dušu od všetkých túžob, tak po veciach vznešených ako aj márných. Dá vedomie márnosti všetkého:

Posilni ma, Bože, milosťou Ducha Svätého. Daj mi silu vnútorne sa upevniť a oslobodiť svoje srdce od všetkých zbytočných starostí a trápení; aby som sa nedal strhávať rozličnými túžbami po všelijakých veciach, či už malicherných alebo vzácných, ale aby som pamätal, že všetky veci ako sa pominú a ja s nimi (NK III, XXVII, 15, 16, s. 196).²²

Aby sa teda človek oslobodil „od všetkého“ (*ab omnibus*), treba pochopiť „slobodu vnútorného človeka“ (*interni hominis libertas*):

Ale mať srdce tak odlúčené od všetkého, to chorá duša ešte nechápe, a zmyselný človek nepozná slobodu duchovného človeka (NK III, LIII, 9, s. 263).²³

Tieto rozptýlené texty týkajúce sa „vnútorného človeka“, tzn. texty, kde sa používa termín *homo internus, homo interior*, spojili sa do výnimočného celku a tvoria náčrt teológie „vnútorného človeka“. Je to náčrt, ktorý vedie od myšlienky na slobodu od materiálnych vecí k úplnej slobode vďaka obráteniu sa dovnútra, zdokonaľovaniu seba. Pravdaže, v *Nasledovaní Krista* môžeme nájsť veľa podnetných myšlienok týkajúcich sa tejto témy a rozvíjajúcich teológiu „vnútorného človeka“. Napr. protiklad medzi „vonkajším človekom“ a „vnútorným človekom“:

Keď mám rád telo, často si predstavujem telesné rozkoše. Keď milujem ducha, pôsobí mi rozkoš premýšľať o duchovných veciach (NK III, XLVIII, 35, 36 s. 247).²⁴

Môžeme tu nájsť aj najvyššiu pochvalu, dokonca oslavu kontemplácie – „*dulcedo contemplationis*“:

Veru, nevýslovná slasť je hľadiť na teba, čo ju dožičievaš tým, ktorí ťa milujú (NK III, X, 4, s. 150).²⁵

Dosť neočakávane, a skôr výnimočne môžeme tu nájsť aj hudobný kontext, pravdepodobne v súvislosti so vzdelaním Tomáša – autora vyše 100 diel s názvom *cantica*.²⁶ „Sladké spevy a hymny“ (*dulces cantus et hymni*), priateľskí ľudia a iné príjemné veci nemajú žiadnu hodnotu bez Božej milosti:

Lebo či sú okolo mňa dobrí ľudia alebo nábožní bratia a verní priatelia, sväté knihy a krásne napísané výklady, známe piesne a chválospevy: Všetko toto mi málo pomôže, málo ma poteší, ak nemám milosť Božiu a ak ostávam vo svojej biede (NK II, IX, 26, 27 s. 106).²⁷

Všeobecne sa pozornosť venuje výlučne „vonkajšiemu človeku“: „Dobrému spevákoví“ (*bonus cantor*), podobne – osobe talentovanej, bohatej, peknej, nepýtajúcej sa či je „vnútorným človekom“:

Ľudia sa spytujú, či je kto smelý, bohatý, pekný, spôsobilý, alebo či je dobrý spisovateľ, dobrý spevák,



dobrý pracovník; ale či je chudobný duchom, trpezlivý a tichý, nábožný a bohobojný, o tom málokto hovorí (NK III, XXXI, 23, s. 207).²⁸

„Spievaj“ (*Canta*) – všetko čo robíš má perspektívu večného života:

Rob, čo vládzeš robiť, pracuj usilovne v mojej vinici. Ja budem tvoja odplata. Píš, čítaj, spievaj, vzdychaj, mlč, modli sa, mužne znášaj protivenstvá. Večný život je hoden týchto, ba ešte väčších bojov (NK III, XLVII, 7, s. 241-2).²⁹

De imitatione Christi, ako som už zdôrazňoval, svedčí o pretrvávaní ideí *devotio moderna*. Ba čo viac – tento typ nábožnosti inšpiroval aj iných. Bol jedným z hlavných podmienok a súvislostí humanizmu. Vo veľkej miere sa pričínal k formulácii spirituality renesancie,³⁰ ktorá bola v súlade s prehĺbenou protirentsťou nábožnosťou. Mal okrem iného vplyv na rozvoj španielskej spirituality a mystiky 16. storočia.³¹

Biblický a patristický kristocentrizmus *devotio moderna* vyjadroval taktiež ideu „Kristovho vojaka“ (*Christi tiro*). Tomáš o tom píše:

Z lásky k Bohu musíš všetko vďačne podstúpiť (...). To dopomáha k čnosti, skúša učeníka (vojaka) Kristovho a zabezpečuje mu nebeskú korunu (NK III, XXXV, 10, 11 s. 215).³²

Túto ideu poznal a v duchu humanizmu rozvíjal a propagoval Erazmus z Rotterdamu – jeden z najväčších vtedajších mysliteľov – v diele s jednoznačným názvom *Rukoväť Kristovho vojaka* (Antverpy 1503):

Pre celý svoj život postav ako jediný cieľ Krista a k tomuto cieľu nasmeruj všetky úsilie, všetky činnosti a každý odpočinok (...) tak aby si nič nemiloval, nič neobdivoval, k ničomu nesmeroval, iba ku Kristovi, alebo vzhľadom na neho (...).³³

Kristocentrizmus bol teda dominantou spirituality aj 16. storočia spolu s prvkami teológie „vnútorného človeka“, zrejmy z niektorých tendencií nábožnosti tohto storočia. Pretože táto problematika týkajúca sa 15. storočia bola už predstavená, obmedzíme sa na niekoľko príkladov zo španielskeho prostredia, vzhľadom na jeho spojitosť s typom nábožnosti *devotio moderna*.

Svätý Ignác z Loyoly (1491-1556), tvorca ignaciánskej spirituality, vo svojom základnom diele „*Duchovné cvičenia*“ (1548), pokračuje v teológii „vnútorného človeka“ *devotio moderna*. Zdôrazňuje osobnú nábožnosť (vplyv Erazma), význam tajomstva Najsvätejšej Trojice, smerovanie ku kontaktu s Bohom, prostredníctvom Krista, Najsvätejšej Panny Márie a svätých. Meditácia, cvičenia, spytovanie svedomia, avšak nie liturgia, majú praktický cieľ. Výber takého spôsobu života, ktorý by slúžil na Božiu chválu (ad majorem Dei gloriam); aj to je idea „nasledovania Krista“³⁴:

Rozhovor s našou Pani, aby mi vyprosila u svojho Syna a Pána milosť prijatia pod jeho zástavu, a to najprv v najvyššej duchovnej chudobe, a ak by sa to páčilo Božiemu majestátu a chcel by si ma vybrať a prijať, aj v skutočnej chudobe (...) aby som ho mohol v tom lepšie nasledovať (...).³⁵

Svätá Terézia v Avily (1515-1582) a úzko s ňou spolupracujúci sv. Ján z Kríža (1542-1591), predstavitelia karmelitánskej spirituality, boli mystici, avšak ich mystická teológia korenila pravdepodobne aj v *devotio moderna*.³⁶

Svätá Terézia v nasmerovaní duše k zjednoteniu s Bohom si pomáhala vnútornou modlitbou (namiesto vtedy rozšírenej ústnej modlitby) – druhom existenciálnej modlitby, modlitby zjednotenia. Bola to mystická modlitba, skladajúca sa zo siedmich sfér, po sebe nasledujúcich úrovní, ktoré viedli až k „duchovnému manželstvu“ (v šiestej a siedmej sfére).³⁷ Piata sféra bola ňou nazvaná modlitbou odpočinku:

Pri modlitbe odpočinku nesmieme robiť nič iné ako zotrvať v tichu a nehučnosti. Pod pojmom hlučnosť chápem to, keď priveľmi rozmýšľame rozumom a hľadáme slová, aby sme d'akovali Bohu (...).³⁸ Počas modlitby odpočinku treba nechať dušu v pokoji a odložiť stranou ľudskú múdrosť. Tu nejde o to, aby sme niečo dokázali. Máme iba úprimne spoznať čím sme a zotrvať pred Bohom.³⁹

Podobne aj mystická teológia, druh, možno povedať, teológie „vnútorného človeka“ sv. Jána z Kríža predpokladá postupnú duchovnú skúsenosť. Opísal ju v štyroch traktátoch: *Cesta na horu Karmel*, *Temná noc*, *Duchovná pieseň* a *Živý plameň lásky*. V dvoch posledných duša zakusuje úplné zjednotenie sa s Bohom. Sú to lyrické poémy, jazykovo majstrovské diela, reprezentujúce vysokú umeleckú úroveň, ku ktorým autor napísal obsirny komentár k jednotlivým strofám. Okrem toho ako svedník a mystik – učiteľ mal sv. Ján zvyk zapisovať krátke myšlienky, ktoré dával ľuďom na meditovanie. V *Živom plameni lásky* môžeme nájsť myšlienky blízke *devotio moderna*, napr. spomínané už rozlišovanie „človeka vonkajšieho“ a „človeka vnútorného“:

Tieto slová, ako povedal sám Kristus skrze sv. Jána, sú duch a život a cítia ich duše čisté a milujúce, ktoré majú uši na počúvanie. Duše, ktoré hľadajú potechu v iných predmetoch a nemajú sväte záľuby, nemôžu okúsiť ich ducha a život (...).⁴⁰

V predstavenom texte je široko charakterizovaná idea nábožnosti, opísaná teológia „vnútorného človeka“ a sú tu predstavené jej premeny tak v 15. ako aj v 16. storočí. Cieľom, ku ktorému sme smerovali, bolo priblížiť sa k podstate nábožnosti tej doby. Záležalo nám na poznaní originálnych formulácií skrývajúcich sa v textoch významných autorov. Z týchto citátov a komentovaných textov sa vynára plastický obraz „vnútorného človeka“ 15. a 16. storočia.

Bola to osoba, ktorá predovšetkým vedome smerovala k zdokonaľovaniu seba – meditujúca, reprezentujúca už určitú úroveň duchovnosti orientovanej na „nasledovanie Krista“ a kristocentrizmus. Pochádzala spočiatku z rozvinutého meštianstva urbanizovaného Nizozemska, mohla byť aj dôkladne vzdelaná. Podporovalo ju spoločenstvo a zároveň ona podporovala spoločenstvo. Bola to osoba ovládajúca sa, plynulo prechádzajúca zo stavu meditácie k aktívnemu životu. Používala a upred-



nostňovala isté metódy meditácie, avšak nie vykonštruované teologické úvahy. Tento typ spirituality orientovaný na meditáciu a teda reprezentovaný „vnútorným človekom“, mal veľký vplyv na katolícku spiritualitu veľkej časti Európy v 15. a 16. storočí, na jej umenie – na čo sme už upozornili; na túto tému písal už citovaný Janusz S. Pasierb.⁴¹ Vplývala aj na hudbu, o čom sa od čias Besselera málo hovorí.

2. Flámska polyfónia ako špecifická duchovná lektúra

Počas meditácie človek smeruje k najvyššiemu sústreďeniu a úplnej eliminácii nielen zbytočných myšlienok ale aj zmyslov, pričom pred a po meditácii bola veľmi dôležitá a nutná vhodná „formačná“ literatúra – duchovná lektúra. Jej poznávanie, zvlášť však schopnosť chápania zložitej symboliky spojenej s pravdami viery praktizovali nielen tu citovaní autori, ale nasledovali ich v tom učení vtedajšieho spoločenstva. Tu uvedené texty týchto autorov mali obrovskú silu pôsobnosti, boli považované až za „inšpirované“, boli zároveň čítané aj prežívané (také sú aj dnes).

Vtedy sa používal systém tzv. zoznamov diel autorít, ktoré mali byť čítané. Tomáš a Kempis skopíroval jeden z prvých zoznamov, ktorý zostavil Gerard Groote. V ňom čítame:

Základom tvojej náuky a vzorom života nech je predovšetkým Sväté písmo (*Radix studii tui et seculum vitae sit primo evangelium Christi*).⁴²

Vymenováva sa tu okrem iného: život a výťah zo spisov cirkevných otcov, nábožné spisy, napr. meditácie sv. Bernarda a sv. Anzelma, Vyznania sv. Augustína a podobné spisy, legendy a životopisy svätých. Vo všeobecnosti tento zoznam svedčí o zdôrazňovaní spirituality, ktorú Pasierb nazýva biblickým, patristickým kristocentризmom, načo sme už upozornili.⁴³

Je potrebné zároveň formulovať nové tvrdenie. Repertoár flámskej polyfónie 15. a 16. storočia bol presnou paralelou k uvedenému zoznamu lektúr. Základom tohto repertoáru bolo taktiež Sväté písmo. Spisy cirkevných otcov a rôzne nábožné spisy známe aj skladateľom – slúžili na hlbšie pochopenie inšpirovaných textov. Flámsku polyfóniu môžeme teda označiť ako druh duchovnej lektúry adresovanej vzdelanej vrstve vtedajšieho spoločenstva. Lektúry nasmerované na prehĺbenú potridentskú spiritualitu a humanizáciu hudby – s objavitelským odhalením hodnoty slova, jeho významu a zmyslu. Dodajme taktiež metódu používania v tamtej dobe krátkych textov obmedzených na maximum alebo reflexiu, reprezentujúcich tzv. *rapiarium* – obľúbený literárny druh *devotio moderna*; takúto zbierku krátkych sentencií tvorí mnohokrát citované *Nasledovanie Krista*, a podobné myšlienky k meditácii formuloval aj sv. Ján z Kríža. Tento druh reprezentuje okrem iného sentenčné moteto, napr. instrumentálna skladba Ockeghema s maximou hádankového cantus firmus: *Ut heremita solus* („Sám ako eremita“) – kľúčovou myšlienkou spomínanej nábožnosti, ktorá na prvé miesto kládla introverziu. Široko načrtnutý kontext nábožnosti ako duchovný zák-

lad spirituality tamtej doby teda dokumentuje a v plnosti potvrdzuje názor Besselera.

Môžeme sa taktiež zamyslieť nad metodologicko-výskumnou koncepciou, ktorá taktiež využíva tento kontext. Flámska polyfónia bola predsa duchovnou lektúrou nielen v spoločenskom, ale aj individuálnom aspekte liturgie. Cez spiritualitu textu bola akýmsi dialógom „vnútorného človeka“ s Bohom. Dialógom, ktorý na prvé miesto kládol introverziu a ktorý bol postavený predovšetkým na meditácii a modlitbe. Hudobné druhy 15. storočia, v typológii Tinctorisa, hlavne *cantus magnus* (omša) a *cantus mediocris* (moteto), mohli spájať hudobný zmysel s duchovným. Tým viac, že hudba sa chápala nielen ako „organizácia tónov“ – „umenie kontrastu“. Použitie symbolov dávalo hudbe hlbší význam, zmysel, ktorý sa nedal počuť, ale mohol byť iba „chápaný“.⁴⁴ Willem Elders upozorňuje, že ako symbol možno chápať iba abstraktné spojenie (v chápaní Wort-Ton), nie však spojenie realistické alebo programové ktoré sa odhaľuje v hudobnej interpretácii textu.⁴⁵ Zároveň dokonca s humanizáciou umenia – aj hudby – skladatelia neprestali používať premyslené konštruktivistické riešenia, o čom svedčia moteta Josquina.⁴⁶

Tento smer interpretácie navrhoval, ako sme videli, Bessler. Hovoril napr. o ockeghemovskej melodike, „(...) ktorá sa na prvý pohľad zdala bez zásad, ale v konečnom dôsledku bola dynamická a preduchovnená precíznou hrou línií (...)“.⁴⁷ V časti práce venovanej Josquinovi zaviedol pojem živej strany „Interpretačná sila slova“ (*Sinngebende Kraft des Wortes*)⁴⁸. Píše, že už u Josquina a niektorých jeho súčasníkov došlo k „úplnému spojeniu motívu a textu“ (*vollkommener Einklang von Motiv und Text*), čo viedlo k tomu, že „sa hudba (...) zdá byť odľahčená a elastická“ (*die Musik [...] beschwingt und geschmeidigt erscheint*). Pokračujúc v tejto myšlienke, tvrdí: „vďaka splynutiu so slovom sa motív stáva fragmentom *cantus firmus*, teda nositeľom nielen hudobného významu, ale aj duchovného“ (*Das Motiv wird durch die Verschmelzung mit dem Wort gewissermassen zum Bruchstueck eines Cantus firmus, also nicht nur zum musikalischen, sondern auch geistigen Sinntraeger*). Samozrejme tieto rozptýlené tvrdenia Besselera sú viac intuitívne než širšie dokumentované a preto sa môžu zdať príliš subjektívne. Všeobecne však tento smer interpretácie je úplne zdôvodnený. Predovšetkým dáva neopakovateľnú možnosť dotknúť sa zmyslu fungovania veľkej hudby v jej skutočnom kontexte najhlbších vnútorných zážitkov človeka, aký tvorila spiritualita – nábožnosť tej doby, a nielen analytického rozmeru koncertu či CD nahrávky.

V rukolapnom závere povedzme, že teológia „vnútorného človeka“ formovala typ nábožnosti 15. a 16. storočia, čo sme sa pokúsili zdôvodniť (bez uvedenia geografických reálií). Táto nábožnosť – geneticky nasmerovaná na osobu, kristocentrická a introvertná – tvorila duchovný základ aj pre flámsku polyfóniu tej doby, čo možno prijať ako návrh na metodologickú interpretáciu niektorých vtedajších druhov hudby.

Flámska polyfónia mohla komunikovať ideí mystickej teológie, napr. kristotrinitárnej pomocou hlbokjej symbolickej interpretácie spirituality istých textov (napr. v motete Palestrinu *O beata Trinitas*, ku ktorému sa ešte vrátíme). Nedovoľuje nám to však priznať samej hudbe mystický rozmer. Rozhodujúcim argumentom je totiž lektúra textov mystikov. V týchto textoch má modlitba výlučne osobnú orientáciu s úplným vylúčením zmyslov. „Zmysly (...) sú skôr na škodu, bránia totiž zotrvať v hlbokom pokoji“ – napísala sv. Terézia z Avily.⁴⁹ Oplatí sa však hľadať rôzne odtiene introverzie tejto hudby vzhľadom na jej vedomé zakorenenie v istej spiritualite textov, pričom sa niekedy až dotýkame modlitbovej horlivosti.

Na záver uvedieme niekoľko interpretačných úvah týkajúcich sa spomenutého Palestrinovho kristotrinitárneho moteta (päťhlasného) *O beata Trinitas*. Má krátky text. Je to druh *rapiária* určeného na meditáciu:

O beata et benedicta et gloriosa Trinitas, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, Alleluia.

O beata et gloriosa unitas, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, Alleluia.

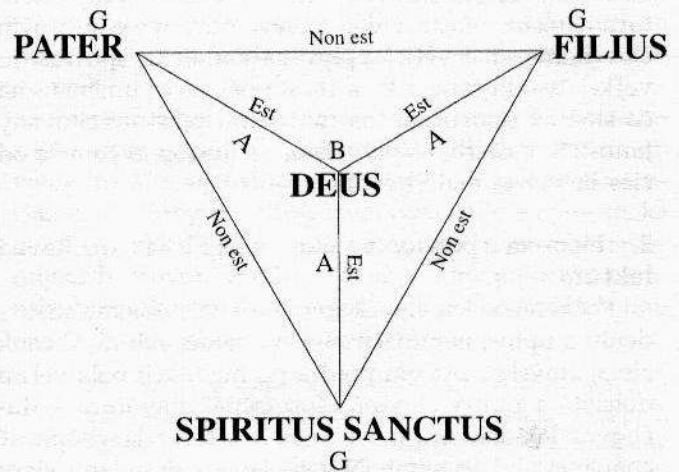
Vráťme sa k inšpirovanej teologickej exegéze tejto dogmy, ktorej autorom je Jan van Ruusbroeck. Upozorňuje v nej okrem iného na „Jednotu (unitas) prirodzenosti Boha a trojicu (Trinitas) Osôb“. Hovorí tiež: „tá vznešená jednota Božej prirodzenosti je živá a plodná“. Túto dogmu v súlade s exegézou hudobno-symbolickým spôsobom interpretuje Palestrina spájajúc ju s trojtónovým descendentným („od-Boha-k-človeku“) hlavným „trinitárnym“ motívom a navzájom sa prenikajúcimi čiastkovými motívmi symbolizujúcimi citovanú „živú a plodnú, vznešenú jednotu Božej prirodzenosti“:

Príklad 1. G. P. da Palestrina, *O beata Trinitas* – formotvorné motívy:

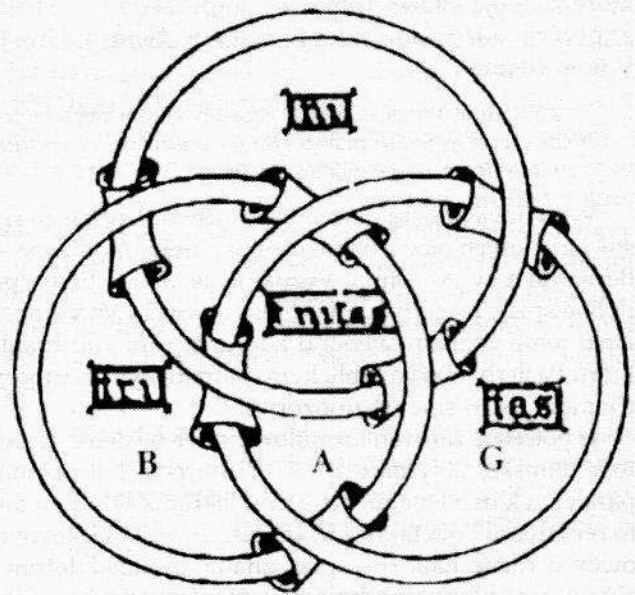


Tri - ni - tas
Pa - ter
Fi - li - us
Spi - ri - tus

Možno aj grafickým spôsobom v súlade s duchom doby (so zdôrazňovanou plasticitou umenia a hudby) umiestniť tento hlasný formotvorný motív skladby v trinitárnej schéme: Palestrinovo moteto *O beata Trinitas* môžeme celkom určite označiť ako introvertnú, plnú hlbokjej symboliky hudobnú meditáciu „vnútorného človeka“ na jednu z najťažších dogiem katolicizmu.



a v troch prenikajúcich sa kruhoch symbolizujúcich Najsvätejšiu Trojicu⁵⁰:



Poznámky:

¹ Tento príspevok autor predniesol na 34. Poľskej muzikologickej konferencii; Gdaňsk, Akademia Muzyczna, 21. apríla 2005.

² BESSELER, H.: *Die Musik des Mittelalters und Renaissance*. Potsdam, 1931.

³ BESSELER, H.: *Die Musik des Mittelalters und Renaissance*. Potsdam, 1931, s. 237; ale aj ďalšie miesta.

⁴ HORTSCHANSKY, K.: *Andacht, Anschaulichkeit und Ausdruck in der Motette des späten 15. Jahrhunderts*, In: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*. Red. SCHNEIDER, H. Mainz, 1992, s. 41-74.

⁵ VAN RUUSBROECK, Bl. J.: *Dziela*, Vol. 1, preklad: Lew-Dylewski, M. CRL, Kraków, 2000, s. 6.



04-08-2002

HĽA, PANNA PORODÍ

8. september, Narodenie Panny Márie - spev na prijímanie

Táto verzia je pracovná. Podľa čl. 60 inštrukcie Musicam sacram je navrhnutá na vyskúšanie. Po pripomienkovaní môže dôjsť k zmenám.
© Redakcia príprav Liturgického spevníka
www.spevník.sk

ANTIFÓNA

Zbor

HĽa, Pan - na po - ro - dí Sy - na, on vy - slo - bo - dí svoj Ľud z hrie - chov.
 HĽa, Pan - na po - ro - dí Sy - na, on vy - slo - bo - dí svoj Ľud z hrie - chov.

Organ

HĽa, Pan - na po - ro - dí Sy - na, on vy - slo - bo - dí svoj Ľud z hrie - chov.
 HĽa, Pan - na po - ro - dí Sy - na, on vy - slo - bo - dí svoj Ľud z hrie - chov.

1. Ve - le - bí moja duša Pá - na * a môj duch ja - sá v Bohu, mojom Spasite - ľo - vi. — Ant.

2. Je-ho milosrdenstvo z pokolenia na pokolenie

3. U-kázal silu svojho ramena,

4. Moc-nárov zosadil z trónov

5. Hlad-ných nakrmil dobrotami

6. U-jal sa Izraela, svojho služobníka,

7. a - ko sľúbil našim otcom,

* s tými, čo sa ho bo - ja.

* rozptýlil tých, čo v srdci pyšne zmyšľa - jú. — Ant.

* a povýšil poníže - ných.

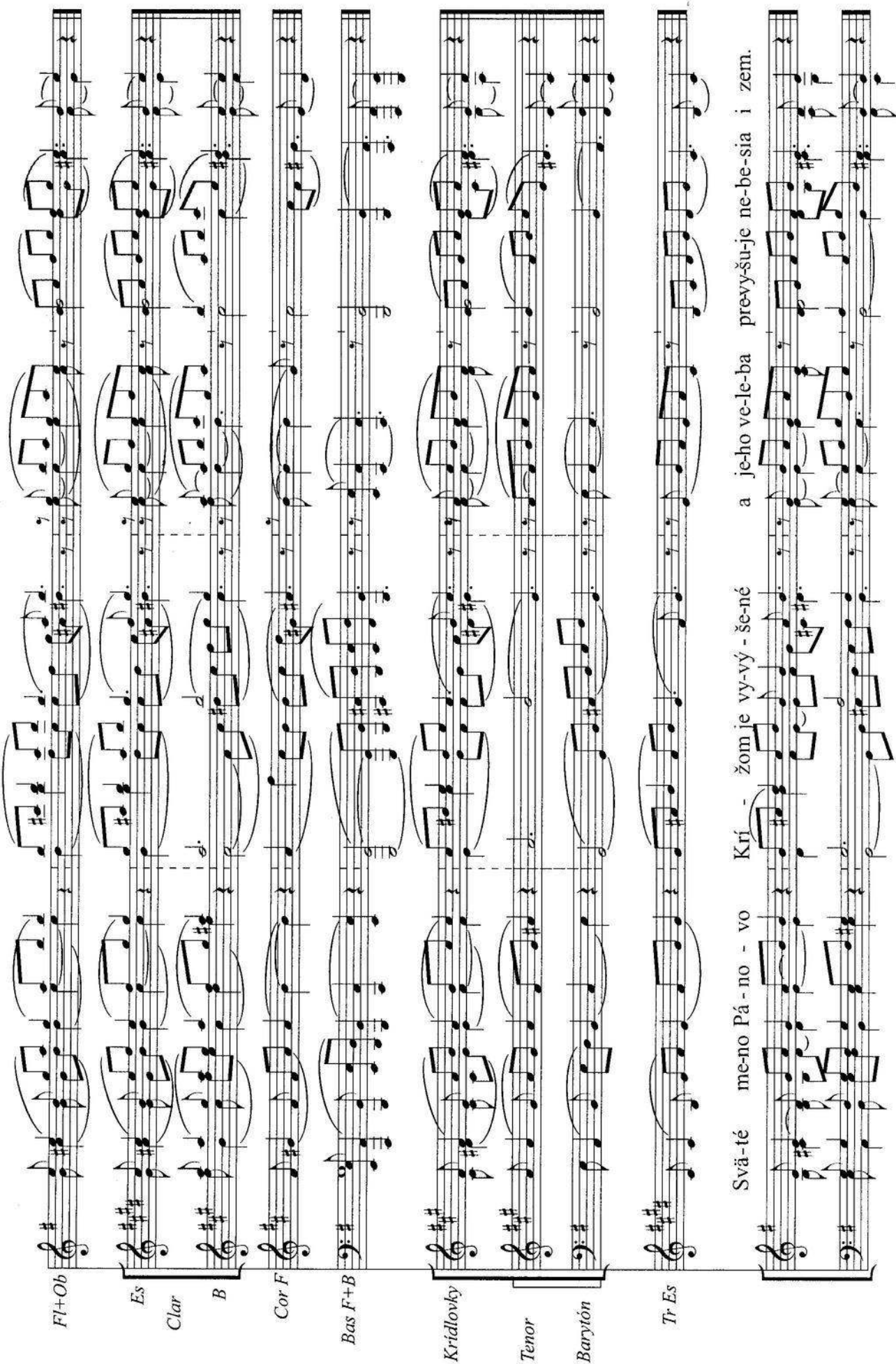
* a bohatých prepustil naprázd - no. — Ant.

* lebo pamätá na svoje milosrden - stvo,

* Abrahámovi a jeho potomstvu nave - ky. — Ant.

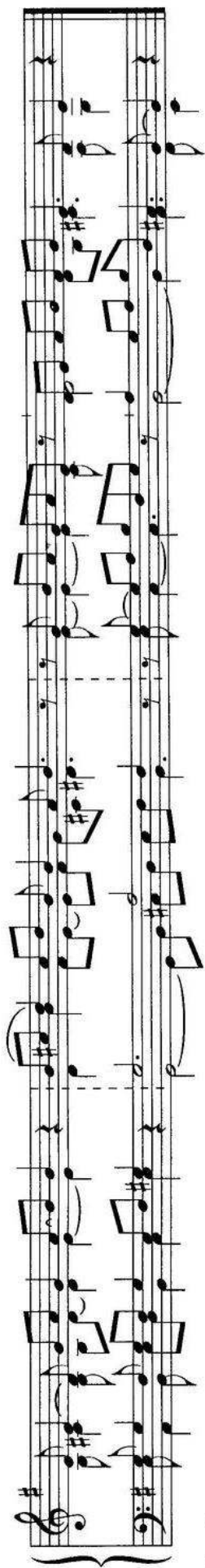
2003-08-14

Sväté meno Pánovo antífóna na Povýšenie sv. kríža, 14. septembra



Fl+Ob
 Es
 Clar B
 Cor F
 Bas F+B
 Kridlovky
 Tenor
 Barytón
 Tr Es

Svä-té me-no Pá-no - vo Krí - žom je vy-vý - še-né a je-ho ve-le-ba pre-vy-šu-je ne-be-sia i zem.



Žalm 1

1. Bla-že - ný člověk, čo nekráča podľa rady bez - božných

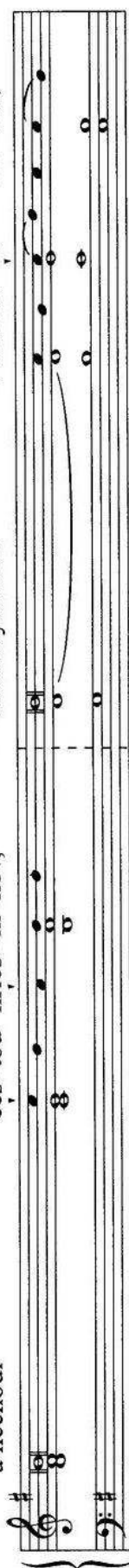


a nechodí

ces - tou hrieš - ni - kov,

* ani nevysedáva

v kru - hu rú - ha - čov,

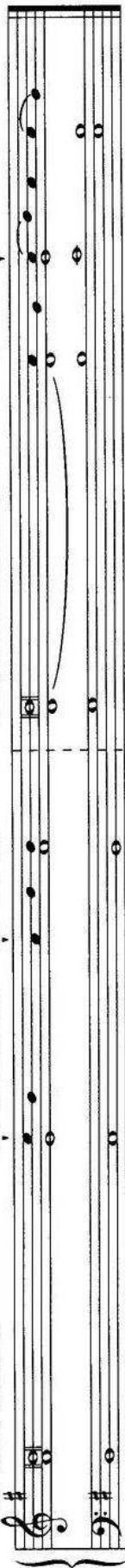


2. ale v zákone

Pá - novom má zá - ľu - bu

* a o jeho zákone rozjíma

dňom i no - cou. *Ant.*



NA ZEMI SA ČLOVEK SÝTI

Cezročné nedele - spev na prijímanie

ANTIFÓNA

Ⓟ Na ze - mi sa člo - vek sý - ti z an - jel - ské - ho chle - ba,

už na ze - mi ži - je s prí - chu - ťou ne - ba.

1. Kto je z Krista ži - je z ne - ho, a - ko Kristus zo ži - vé - ho Ot - ca.

VERŠ

2. Kto má účasť na Kris - tovom tele a krvi, má účasť aj na jeho zmŕtvychvsta - ní.





2005-04-29



Táto verzia je pracovná. Tvoria ňa 60 inštruktore Musicam sacram je navrhnutá na vyskúšanie. Po pripomienkovani môže dôjsť k zmenám.
© Redakcia prípravy liturgického spevníka
www.spevník.sk

KTO JE MOJE TELO

Nasjvätejšieho Kristovho tela a krvi – spev na prijímanie

ANTIFÓNA

Ⓟ Kto je mo - je te - lo a pi - je mo - ju krv, os - tá - va vo mne a ja v ňom.

ŽALM

Ⓟ *
1. Blažení tí, čo idú cestou živo - - - ta bez poškvmy, čo kráčajú podľa zá - - - ko - na Pánovho. - R.

Ž119 (118), verše podľa GR

- * a celým srdcom ho vyhľadávajú. - R.
 - * aby som proti tebe nezhršil. - R.
 - * lebo ním si mi dal nádej. - R.
 - * že mi tvoje slovo vracia život. - R.
 - * ako tisíciky v zlate a striebre. - R.
 - * mojim ústam sú sladšie ako med. - R.
 - * a pochodeň na mojich chodníkoch. - R.
 - * ako ten, čo získal koristiť bohatú. - R.
2. Blažení tí, čo zachovávajú jeho príkazy _____
 3. V srdci si uchovávam tvoje výroky _____
 4. Pamätaj na slovo, čo si dal svojmu služobníkovi; _____
 5. To ma utešuje v ponížení, _____
 6. Lepší je pre mňa zákon tvojich úst _____
 7. Aké sladké sú tvoje výroky môjmu podnebiu, _____
 8. Tvoje slovo je svetlo pre moje nohy _____
 9. Z tvojich výrokov sa radujem _____

2003-07-10

OTČE SVÄTÝ

Na poďakovanie po prijímaní



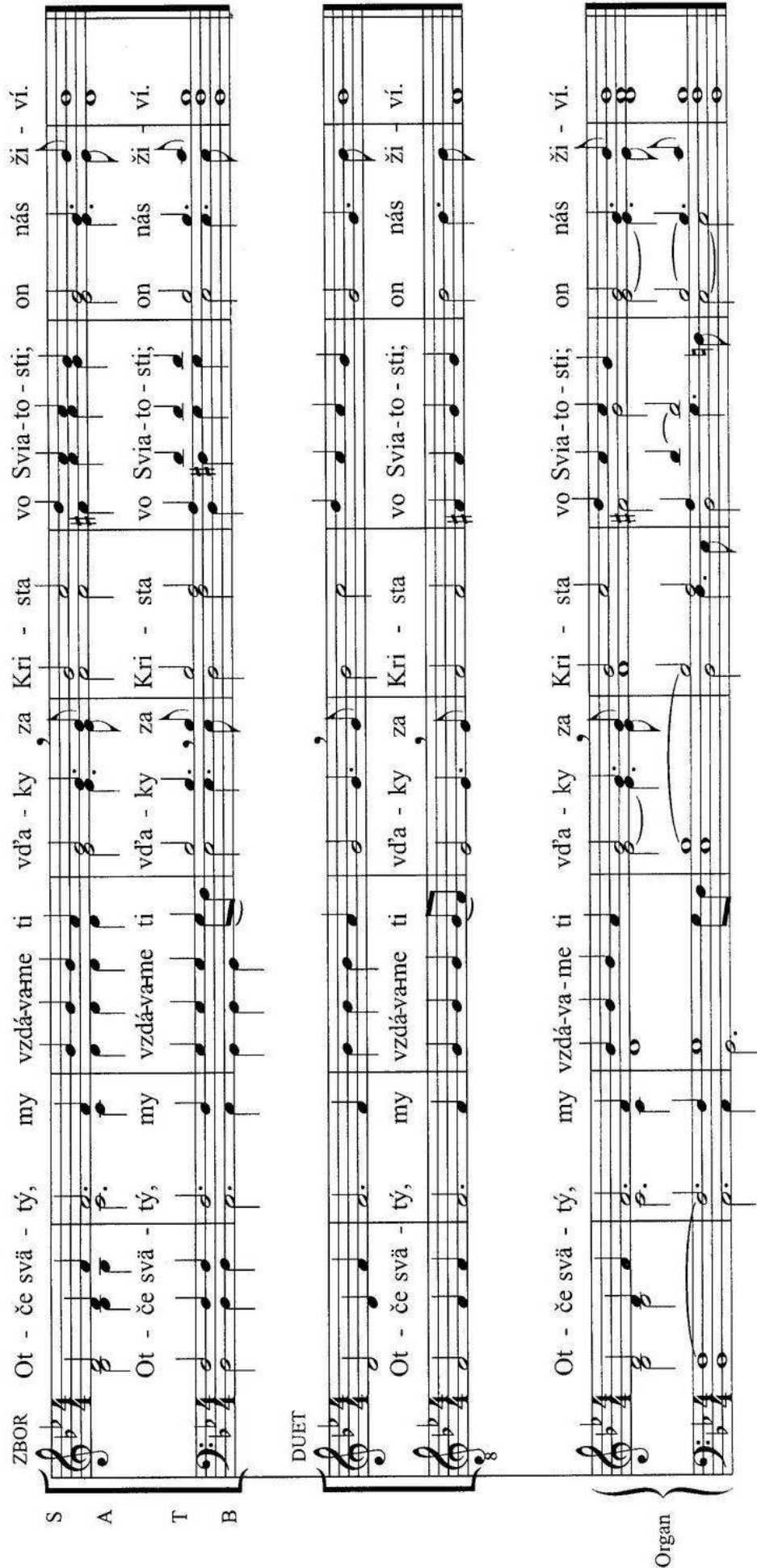
Táto verzia je pracovná. Podľa čl. 60 inštrukcie Musicam sacram je navrhnutá na vyskúšanie. Po pripomienkovani môže dôjsť k zmenám.
© Redakcia prípravy Liturgického spevníka
www.spevník.sk

ZBOR Ot - če svä - tý, my vzdá - vame ti vd'a - ky za Kri - sta vo Svía - to - sti; on nás ži - ví.

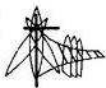
S A T B

DUET Ot - če svä - tý, my vzdá - vame ti vd'a - ky za Kri - sta vo Svía - to - sti; on nás ži - ví.

Organ Ot - če svä - tý, my vzdá - vame ti vd'a - ky za Kri - sta vo Svía - to - sti; on nás ži - ví.



Táto verzia je pracovná. Podľa čl. 60 Inštrukcie Musicam sacram je navrhnutá na vyskúšanie. Po pripomienkovaní môže dôjsť k zmenám.
© Redakcia prípravy Liturgického spevníka
www.spevník.sk



2002-12-11

Slávny si, Bože

ďakovný chválospev po prijímaní

Sláv - ny si, Bo - že, v tvo-jich die - lach, a - le - lu - ja.

Zem ce - lá s na-mi nech ti spie - va, a - le - lu - ja.

1. Dobro-rečte Pánovi, všetky diela Pá - no - ve, a - le - lu - ja.

Do - bro - rečte Pánovi a vyvyšujte ho na - ve - ky, a - le - lu - ja.

2. Dobrorečte Pánovi, anjeli Pánovi, aleluja,
Dobrorečte Pánovi, nebesá, aleluja.

3. Dobrorečte Pánovi, slnko a mesiac, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, hviezdy na nebi, aleluja.

4. Dobrorečte Pánovi, všetok dážď a rosa, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, zima a horúčosť, aleluja.

5. Dobrorečte Pánovi, vrchy a kopce, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, moria a rieky, aleluja.

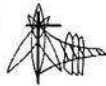
6. Dobrorečte Pánovi, všetky plody zeme, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, všetky zvieratá, aleluja.

7. Dobrorečte Pánovi, synovia človeka, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, svätí a pokorní srdcom, aleluja.

8. Dobrorečte Pánovi, kňazi Pánovi, aleluja.
Dobrorečte Pánovi, služobníci Pánovi, aleluja.

9. Dobrorečte Otcovi a Synovi so Svätým Duchom, aleluja.
Dobrorečte Pánovi neba i zeme, aleluja.

Táto verzia je pracovná. Podľa čl. 60 inštrukcie Musicam sacram je navrhnutá na vyskúšanie. Po pripomienkovaní môže dôjsť k zmenám.
© Redakcia prípravy Liturgického spevníka
www.spevník.sk



2003-07-16

Z TVOJHO BOKU

Všeobecná adaptácia na prvú časť pôstneho obdobia - spev na prijímanie
Spev počas vysluhovania sviatosti krstu

ANTIFÓNA

Ⓟ Z tvoj - ho bo - ku, Kris - te, vy - ra - zil pra-meň,

čo zmýva ne-čis-to-tu sve - ta a ob-no-vu-je ži - vot.

VERŠ 1. Hľa, všetko ro - bím no - vé. * Smädnému dám zadarmo z prameňa ži - vej vo - dy

a ja budem je - ho Bo - hom * a on bude mo - jím sy - nom.

(Zjv 21, 5a. 6b. 7)

2. Kto sa napije z vody, ktorú mu ja dám, * nebude žizniť naveky.
A voda, ktorú mu dám, stane sa v ňom prameňom vody * prúdiacej do večného života. (Jn 4, 14)
3. Hľa, ja tvorím čosi nové * lebo som dal vodu na púšti,
rieky na pustatine, * aby som napojil svoj ľud, svojho vyvolenca. (Iz 43, 19. 20)
4. Zhromaždím vás zo všetkých krajín * a potom na vás vylejem čistú vodu
a budete očistení od všetkej špiny. * Od všetkých vašich modiel vás očistím. (Ez 36, 24. 25)
5. Ak je niekto smädný * a verí vo mňa,
nech príde ku mne a nech pije. * Z jeho vnútra potečú prúdy živej vody. (Jn 7, 37. 38)



- ⁶ *Devotio moderna*. In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, 2002, s. 54.
- ⁷ *Devotio moderna*. In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, 2002, s. 54.
- ⁸ CHELINI, J.: *Dzieje religijności w Europie Zachodniej w Średniowieczu*. Preklad: Wyrzykowska, I. a Wyrzykowska, M. Warszawa, 1996, s. 394.
- ⁹ CHELINI, J.: *Dzieje religijności w Europie Zachodniej w Średniowieczu*. Preklad: Wyrzykowska, I. a Wyrzykowska, M. Warszawa, 1996, s. 392.
- ¹⁰ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 24.
- ¹¹ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 43.
- ¹² VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 213.
- ¹³ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 215.
- ¹⁴ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 217.
- ¹⁵ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 217.
- ¹⁶ VAN RUUSBROECK, J.: *Dzieła*, Vol. 1, Kraków, 2000, s. 218.
- ¹⁷ Tieto roky uvádza CHELINI, cit. d., s. 393. V príspevku boli použité tri vydania toho diela: (1) originál v latinčine *De imitatione Christi libri quatuor*. Turonibus 1889 (ďalej: DICH); (2) poľský preklad Anny Kamińskiej: TOMASZ A KEMPIS: *Onaśladowaniu Chrystusa*. Preklad A. Kamińska, predhovor J. Twardowski. Warszawa a (3) slovenský preklad Petra Prídavka TOMÁŠ KEMPENSKÝ: *Nasledovanie Krista*. Rím, 1988 (ďalej NK) – poznámka prekladateľa.
- ¹⁸ DICH, s. 28: *Valde enim gravatur interior homo necessitatibus corporalibus in hoc mundo. Unde Propheta devote rogat, quatenus libera b istis esse valeat, dicens: de necessitatibus meis erue me, Domine*.
- ¹⁹ DICH, s. 40: *Homo internus cit ose recolligit; quia nunquam se totum ad exteriora effundit. Non illi obest labor exterior, aut occupatio ad tempus necessaria: sed sicut res eveniunt, sic se illis accommodat*.
- ²⁰ DICH, s. 44: *Internus homo sui ipsius curam omnibus curis anteponeit; et qui sibi ipsi diligenter intendit, faciliter de aliis tacet. Nunquam eris internus et devotus, nisi de alienis silueris, et ad te ipsum specialiter respexeris*.
- ²¹ DICH, s. 76: *Citius namque exterior vincitur inimicus, si interior homo non fuerit devastatus. Non est molestior et peior animae hostis, quam tu ipse tibi, non bene concordans spiritui*.
- ²² DICH, s. 95: *Confirma me, deus, per gratiam sancti Spiritus. Da mihi virtute corroborari in interiori hominem, et cor meum ab omni inutili sollicitudine et angore evacuare, nec variis desideriis trahi cujuscumque rei vilis aut pretiosae; sed omnia inspicere sicut transeuntia, et me pariter cum illis transiturum*.
- ²³ DICH, s. 128: *Sed sic segregatum cor habere ab omnibus, aeger necdum capit animus, nec animalis homo novit interni hominis libertatem*.
- ²⁴ DICH, s. 120: *Si carnem diligo, quae carnis sunt saepe imaginor. Si spiritum amo, de spiritualibus cogitare delector*.
- ²⁵ DICH, s. 72: *Vere ineffabilis dulcedo contemplationis tuae, quam largiris amantibus te*.
- ²⁶ Tomáš a Kempis. In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, 2002, s. 317.
- ²⁷ DICH, s. 50: *Sive enim adsint homines boni, sive devoti fratres, vel amici fideles, sive libri sancti, vel tractatus pulchri, sive dulces cantus et hymni: omnia haec modicum juvant et modicum sapiunt, quando desertus sum a gratia, et in propria paupertate relictus*.
- ²⁸ DICH, s. 100: *Si fuerit fortis, dives, pulcher, habilis, vel bonus scriptor, bonus cantor, bonus laborator, investigatur; quam pauper sit spirito, quam patiens et mitis, quam devotus et internus, a multis tacetur*.
- ²⁹ DICH, s. 117: *Age quod agis; fideliter labora in vinea mea; ego ero merces tua. Scribe, lege, canta, geme, tace, ora, sustine viriliter contraria, digna est his omnibus et majoribus praeliis vita aeterna*.
- ³⁰ PASIERB, J. S.: *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*. Warszawa, 1999, s. 13.
- ³¹ BORKOWSKA, U. - DANILUK, M.: *Devotio moderna*. In: *Encyklopedia Katolicka*. Vol. 3, s. 1220-1222; MISIUREK, J.: *Zarys historii duchowości chrześcijańskiej*. Lublin, 1992, s. 55.
- ³² DICH, s. 104: *Pro amore dei debes omnia libenter subire (...)* *Haec juvant ad virtutem: haec probant Christi tironem (...)*.
- ³³ Cit. podľa PASIERB, J. S.: *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*. Warszawa, 1999, s. 14.
- ³⁴ Sv. Ignác z Loyoly. In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, 2002, s. 114; MISIUREK, J.: *Zarys historii duchowości chrześcijańskiej*. Lublin, 1992, s. 60nn.
- ³⁵ SV. IGNÁC Z LOYOLY, *Ćwiczenia duchowe*. Preklad: Ożóg, J., Wstęp: Sermak, J. Poznań, 2000, s. 77.
- ³⁶ Sv. Ján z Kríža. In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, s. 126-127.
- ³⁷ Sv. Terézia z Avily, In: *Leksykon mistyki*. Red. DINZELBACHER, P., preklad Widla, B. Warszawa, s. 315.
- ³⁸ Cit. podľa HERBSTRITH, W.: *Podróż w głąb. Śladami św. Teresy z Avili*. Preklad: Hoffmann, M. Warszawa, 1998, s. 67.
- ³⁹ HERBSTRITH, W.: *Podróż w głąb. Śladami św. Teresy z Avili*. Preklad: Hoffmann, M. Warszawa, 1998, s. 68.
- ⁴⁰ SV. JÁN Z KRÍŽA: *Živý plamen lásky*. Vyd. Smyrak, B. Kraków, 2003, s. 26.
- ⁴¹ Pozri poznámku č. 29.
- ⁴² Cit. podľa PASIERB, J. S.: *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*. Warszawa, 1999, s. 14.
- ⁴³ PASIERB, J. S.: *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*. Warszawa, 1999, s. 14.
- ⁴⁴ BOSSUYT, I.: *Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*. Zürich, 1997, s. 63.
- ⁴⁵ ELDERS, W.: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven, 1968, s. 154.
- ⁴⁶ RIFKIN, J.: *Motivik - Konstruktivismus - Humanismus. Zu Josquins Motette „Huc me sydero“*. In: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*. Red. SCHNEIDER, H. Mainz, 1992, s. 105-134.
- ⁴⁷ BESSELER, H.: *Die Musik des Mittelalters und Renaissance*. Potsdam, 1931, s. 238: (...) *die Melodik zu einem scheinbar regellosen, aber äusserst beweglichen und durchgeistigte Linienspiel ausziseliert (...)*.
- ⁴⁸ BESSELER, H.: *Die Musik des Mittelalters und Renaissance*. Potsdam, 1931, s. 249.
- ⁴⁹ Cit. podľa HERBSTRITH, W.: *Podróż w głąb. Śladami św. Teresy z Avili*. Preklad: Hoffmann, M. Warszawa, 1998, s. 76.
- ⁵⁰ Obidve grafické znázornenia podľa VANNER, M.: *Trójca Święta. Tajemnicza jedność. Teksty z tradycji*. Vyd.: Naumowicz, J. - Starowieyski, M. Warszawa, 2000, s. 55, 165.

Z poľštiny preložil Rastislav Adamko



SVÄTÁ OMŠA AKO HUDOBNÁ FORMA

Historický vývoj omšovej formy

JURAJ VALLUŠ

Omšovou problematikou sa na stránkach časopisu *Adoramus Te* zaoberalo viacero autorov vo svojich článkoch, či štúdiách. Rozličné pohľady na Svätú omšu a jej časti (historické, exegetické, liturgické, teologické, či mystické) chceme dnes doplniť o ďalšiu charakteristiku, všimajúcu si Svätú omšu z hľadiska jej hudobnej stavby, z hľadiska hudobnej formy.

Skôr než si predstavíme základné pojmy používané v súvislosti s hudobnou stavbou Svätej omše je potrebné uvedomiť si, že rozoznávame dva základné typy omše. Prvým typom je *liturgická omša*, ktorá zastupuje samotnú liturgiu a jej mystickú podstatu. Druhý typ reprezentuje *omša ako cyklická forma* s čisto hudobným charakterom. Základ omše ako cyklickej formy tvorí omšové ordinárium s časťami *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* a *Agnus Dei*. V praktickej liturgii je tento celok rozdelený spievanými a recitovanými časťami omšového *propria*.¹ Teda základom pre zhudobňovanie jednotlivých častí omše sa stalo ordinárium a *proprium*. Z hudobného hľadiska je omša jednohlasná, či viachlasná vokálna alebo vokálno-inštrumentálna kompozícia cyklickej stavby, určená k uvádzaniu prioritne v chráme v čase Svätej omše. Latinský názov omše, *missa*, je

odvodený od záverečnej výzvy *Ite missa est*. Slovo *missa* sa prvýkrát objavilo v liste 33 zo 4. storočia. Použila ho mníška (pútnička) Eteria (Egeria) a svätý Ambróz v odlišnom zmysle od dnešného chápania pojmu omša. Sv. Ambróz toto slovo vzťahoval na Eucharistiu a úvodné čítania, kým pútnička Eteria na oficium.²

V dejinách hudby nachádzame tieto hlavné omšové druhy: 1) *chorálovú, jednohlasnú, omšu*; 2) *viachlasnú stredovekú a renesančnú omšu*; 3) *koncertnú omšu*; 4) *kantátovú omšu* a 5) *symfonickú omšu*. Existujú aj iné druhy: napríklad *omša a cappella* (bez sprievodu), *omša so sprievodom organu*, *pastierska omša* (*missa pastoralis*) a podobne.³

Z hľadiska rozsahu jednotlivých diel rozoznávame dve skupiny omšových kompozícií. Prvú skupinu vymedzuje tzv. *Missa solemnis* - slávnostná šesťčasťová omša. Tvoria ju časti *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* a *Agnus Dei*. *Benedictus* je samostatnou, oddelenou, časťou. Druhú skupinu charakterizuje tzv. *Missa brevis* - krátka omša pozostávajúca z častí *Kyrie* a *Gloria* alebo *Glória* a *Credo*. Neskôr sa začal tento termín používať na označenie kompletnej šesťčasťovej omše kratšieho rozsahu.



Historický vývoj omšovej formy

V 3. storočí sa skončilo prenasledovanie kresťanov. Rozhodnutím Konštantína Veľkého na Milánskom edikte roku 313 sa kresťanstvo stalo oficiálnym náboženstvom. V Cirkvi začal postupne vznikať kresťanský bohoslužobný spev, ovplyvnený antickým dedičstvom - rôznymi hymnami, židovskými synagogálnymi spevmi - predovšetkým žalmami a byzantskou hudbou. Od 7. storočia sa tak oficiálnym kresťanským liturgickým spevom stal tzv. *gregoriánsky chorál*.

Chorálová omša je reprezentovaná gregoriánskym chorálom. Ide o najstarší liturgický spev rímskej Cirkvi, pomenovaný podľa pápeža Gregora Veľkého. Je to jednohlasný spev s dominantne postavenou textovou zložkou, ktorá čerpá námety zo Svätého písma, prevažne z Knihy žalmov. Hudobná zložka gregoriánskych melódií má druhoradé postavenie. Jej cieľom je zvýraznenie obsahu spievaného textu. Vyjadrovacím jazykom gregoriánskeho chorálu je latinčina. Gregoriánsky chorál dosiahol najväčší rozkvet v 9. a 10. storočí.

Omšový materiál tohto obdobia je veľmi bohatý a neúplne preskúmaný. V procese formovania omšového cyklu je možné rozlíšiť najmenej 6 spôsobov usporiadania jeho častí, v dôsledku čoho vznikli nasledovné zbierky: 1. plenaria - ordinarium spolu s propriom; 2. trópy do plenárií; 3. samotné ordinária; 4. formuláre usporiadané podľa sviatkov; 5. ordinária usporiadané podľa spoločnej tóniny a príbuzných melódií; 6. vybrané časti ordinária, hlavne *Kyrie*, usporiadané podľa názvov rozličných tróпов. Vatikánska edícia zoradila spevy omšového ordinária do 18 cyklov, pričom každý cyklus označila rímskym číslom.⁴ Liturgická kniha obsahujúca najrozmanitejšie druhy zostáv omšového poriadku sa nazýva *Kyriale*.⁵

V období *Ars antiqua* došlo k vzniku viachlasnej techniky. Hlavnou príčinou šírenia viachlasu bol úpadok gregoriánskeho chorálu. Viachlas mal spočiatku improvizáciu podobu. Viachlasne spracované boli len niektoré časti omšového ordinária a propria. Viachlasné úseky skladieb boli spravidla veľmi krátke. Dĺžka týchto úsekov sa menila s postupným rozvojom rôznych foriem viachlasu.

Prvú formu viachlasu zastupoval *organum* - viachlasný vokálny útvar, ktorý sa vyvinul z gregoriánskeho chorálu tak, že k základnému hlasu (*cantus firmus*, *vox principalis*) bol pridaný druhý, improvizovaný hlas (*vox organalis*). Najstarším prameňom, v ktorom sa zachovalo asi 150 notovaných spevov tohto typu viachlasu, bolo *Troparium Winchesterské*. Vzniklo pravdepodobne okolo roku 1050 a obsahovalo rôzne responzória, či sekvencie, ktoré pochádzali z Anglicka. V tomto diele boli zborové časti spracované jednohlasne, sólové časti spracované dvojhlasne, zapísané v neumovej notácii. Anonymný traktát zo severného Francúzska uvádza okrem spevu v paralelných oktávach už v 9. storočí taktiež *kvintové* a *kvartové organum*.⁶

Druhou formou viachlasu bol *discantus*, ktorý sa od organa líšil protipohybom. Vznikol tak, že k základnému hlasu striedavo vytváral kvinty a oktávy. Tento hlas bol postavený vyššie než základný hlas *cantus*

firmus. Okrem *discantu* sa rozvíjal aj jeho príbuzný druh *conductus*. Išlo o jednohlasnú až trojhlasnú pieseň s duchovným, nie však liturgickým obsahom, pričom sa text v jednotlivých hlasoch nemenil.

Z organa sa vyvinul najdôležitejší druh tohto obdobia - *moteto*. Išlo o trojhlasnú alebo štvorhlasnú skladbu, v ktorej mal každý hlas vlastný text. Základný hlas, *cantus firmus*, bol prevzatý z gregoriánskeho chorálu, neskôr zo svetských piesní. K nemu bol prikomponovaný voľný vrchný hlas - *organum duplum*. Tieto dva hlasy boli zvyčajne rozšírené o tretí (*triplum*), prípadne štvrtý (*quadruplum*) hlas, vždy s odlišným textom.

Najvýznamnejším hudobným centrom tohto obdobia bola katedrála *Notre Dame v Paríži*. V nej pôsobili dvaja poprední skladatelia *Perotinus* a *Leoninus* - autor zbierky *Magnus liber organi*.

Obdobie *Ars nova* tvorilo prechod medzi starým umením (*Ars antiqua*) a obdobiem renesancie. Šírilo sa v 14. storočí, kedy došlo k ďalšiemu rozvoju a obnove hudobného umenia. Za zakladateľa tohto umeleckého smeru sa považuje francúzsky skladateľ a teoretik *Prihippe de Vitry*. Vo svojich prácach zdôvodňoval zákaz používania paralelných kvint a oktáv, čím podporoval rôzne disonancie. Ďalším významným predstaviteľom tohto obdobia je *Guillaume de Machaut*. Tito poprední skladatelia komponovali prevažne motetá.

V druhej polovici 14. storočia sa *Ars nova* šírila do Talianska, hlavne do Florencie, ktorá bola v tom čase strediskom popredných básnikov. V tomto období vznikli nové hudobné útvary - *madrigal*, *caccia* a *ballata*. *Madrigal* zastupoval pôvodne pastiersku pieseň, ktorá sa neskôr stala svetskou viachlasnou skladbou s poučným, filozofickým, či ľúbostným obsahom. *Caccia* bola poľovnícka pieseň, neskôr viachlasne spracovaná, pričom zachovávala pôvodné poľovnícke námety. Skupinu uzatvára *ballata*, pôvodne tanečná pieseň, ktorá sa neskôr zmenila na dvoj až trojhlasný útvar podobný motetu. V 15. storočí sa *Ars nova* šírila aj do Anglicka. Pôsobil tu John Dunstable. Vynikol tým, že ako prvý v *Ars nove* písal omše, taktiež hymny a antifóny, ktoré následne ovplyvnili skladateľov Nizozemskej školy.

Omša v tomto období nebola natoľko zaujímavá ako v iných obdobiach. Obsahovala spracovania omšového propria. V tvorbe skladateľov boli viditeľné dva smery. Prvý tvorili snahy vytvárať omšové cykly postavené na omšovom ordinárii. Druhú skupinu zastupovali útvary, ktoré vznikli preberaním existujúcich vzorov vtedajších foriem - *ballaty*, *moteta* a *caccie*. Prvé pokusy o vytvorenie omšového cyklu sa objavili vo Francúzsku. Najstarším z nich je *Omša z Tournai*, ktorá v sebe spájala časti omšového ordinária, nevytvárajúca však ešte hudobnú, formovú, jednotu.⁷

Najvýznamnejším dielom tohto obdobia bola *La Messe de Notre-Dame* skladateľa Guillaume de Machauta, napísaná z príležitosti korunovácie Karola V. roku 1364. Bolo to štvorhlasné dielo, určené pre tenor, contratenor, motetus a triplum. Kratšie časti *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* a *Deo Gratias* si zachovali formu moteta. Dlhšie časti *Gloria* a *Credo* zastupoval *conductus*. Dielo Guillaume

de Machauta vznikalo postupne a nemohlo byť použité len na túto slávnostnú príležitosť.⁸

Umelecký smer - *renescancia* sa šírila v 15. a 16. storočí. Nanovo priniesol myšlienky antiky, do popredia staval prírodu a človeka, jeho potreby i záujmy. Pod vplyvom myšlienok humanizmu došlo k postupnej premene spoločnosti, kultúry i spôsobu života. Rozvinulo sa meštiactvo, samotné mestá i obchod v nich. Hudba v renesancii zastávala rovnocenné postavenie spomedzi ostatných druhov umenia. V tomto období sa rozvinula vokálna aj inštrumentálna hudba. Vznikla voľná imitácia, vyvíjala sa harmónia, kontrapunkt. Renescancia v hudbe je reprezentovaná viachlasom s rovnocenným postavením všetkých hlasov. Centrom renesančného hudobného umenia bolo Nizozemsko - územie dnešného Belgicka, Holandska i časti severného Francúzska.

V období *renescancie* došlo v omši k zásadným formovým zmenám. Po roku 1430 začalo dozrievať nové harmonické cistenie postavené na nedokonalých konzonanciách a zvláštnom durovom, či molovom trojzvuku. Tieto zmeny spôsobili vznik tzv. *fauxbourdonu*, v ktorom došlo k zrovnoprávneniu tercie a sexty. Fauxbourdon tvorili sextakordy, ktoré sa následne rozvádzali do kvint-oktávového súzvuku. Z architektonického hľadiska sa omša stala cyklickým útvarom. Integrálnosť celku bola vyjadrená rovnakou tóninou všetkých častí, taktiež jednotou cantus firmus, ktorý pochádzal z gregoriánskeho chorálu, zo svetskej, či náboženskej piesne.

Osobitnú skupinu vytvorili omše, ktorých základ tvorili viachlasné kompozície, prevažne madrigaly a motetá. Takáto omša je známa ako *missa parodia*. Tento názov sa objavil až v zbierke Jakuba Paix v roku 1577. Missa parodia je postavená na, už existujúcej, vlastnej skladateľovej, alebo všeobecnej (spomínané *moteto*, či *madrigal*) polyfonickej kompozícii. V omši tohto typu sa zachovával alebo menil počet hlasov. Taktiež sa mohol modifikovať princíp konštrukcie diela. Z útvaru určeného pre jeden zbor sa vytvorilo dielo viacborové.⁹ Existovalo niekoľko druhov tejto omše: 1) Omše postavené na motetách alebo svetských útvaroch; 2) Omše, v ktorých skladateľ preberal vlastné útvary alebo diela iných skladateľov; 3) Omše postavené na súčasných dielach alebo na dielach skladateľov predošlých období.¹⁰ Melódia modelu nemusela byť vždy zachovaná vcelku. Mohla obsahovať iba jej fragmenty, ktoré boli výsledkom kontrapunktickej práce (augmentácie, inverzie a podobne). Preberal sa iba počiatkový úsek daného modelu. Missa parodia neoznačovala mechanické prenášanie moteta, madrigalu alebo piesne. Tento typ omše vznikol z rôznych častí, ktoré boli nanovo pretvárané za pomoci najrôznejších prostriedkov a vytvorili tak základ úplne nového diela. Išlo o proces vzniku novej - variovej formy.¹¹

Preberanie celých melódií ako cantus firmus bolo charakteristické pre rané obdobie renesancie. Objavovalo sa v tvorbe Guillauma Dufaya, Jacoba Obrechta, Johanna Ockeghema, sčasti aj v tvorbe Josquina des Prés. Je dôležité pripomenúť, že všetky podstatné omšové druhy sa vyformovali do prvej štvrtiny 16. storočia, teda do smrti Josquina des Prés roku 1521. Skladatelia

v neskoršom období v zásade nevytvorili novú omšovú formu. Prevzali staršie vzory a obohatili ich o niektoré technické prvky, ktoré sa stali populárnymi hlavne v druhej polovici 16. storočia.¹²

Ďalším druhom bola tzv. *preimitovaná omša*. Vznikla rytmickým zjednotením všetkých hlasov. Boli spojené so základným hlasom (cantus firmus), ktorý prechádzal imitačnou technikou do každého hlasu. Takýto druh omše nachádzame v tvorbe Josquina des Prés. Po jeho smrti skladatelia nekomponovali diela s viac ako 12 hlasmi. Jednotlivé časti sa začínali úsekmi postavenými na spoločnom, tematickom základe. Ďalšia časť textu sa objavila s novým melodickým úsekom, ktorý bol formovaný imitačne a prechádzal ostatnými hlasmi. Časti končili kadenciou. Preimitovaná omša dosiahla vrchol rozvoja v tvorbe Nicolu Gomberta.¹³

Skupinu uzatvára *omša komponovaná v palestrinovskom štýle*. Komplikovanú imitačnú techniku flámskej školy nahradila omša a *cappella* rímskej školy. Jej hlavným predstaviteľom bol Giovanni Pierluigi da Palestrina, skladateľ rímskej školy. Vo svojej tvorbe obmedzil zložité melizmatické a imitačné polyfonické postupy. Palestrinove diela charakterizuje rytmická i harmonická jednoduchosť, dôraz na výraznosť textu a diatonika. Vytvoril ideálny vzor polyfonickej vokálnej faktúry a *cappella*.¹⁴ Vzorom sa stalo predovšetkým dielo *Missa Papae Marcelli*. Celá vokálna tvorba tohto skladateľa, spolu s touto omšou, bola vyzdvihnutá a dávaná za príklad v období Tridentského koncilu v rokoch 1545 - 1563.¹⁵

Barok bol umelecký sloh charakteristický zvýšenou citlivosťou, záľubou v nádhere a osobnostiach, plný majestátnosti, mohutnosti a páťosu zároveň. Výrazným spôsobom zasiahol všetky druhy umenia vrátane hudby. Priniesol nové nástrojové a reprodukčné možnosti. Baroková hudba všestranne rozvinula podnety renesančnej hudby. Vznikol monodiálny štýl, ktorý na rozdiel od renesančného viachlasu s rovnoprávnosťou všetkých hlasov staval do popredia jeden sólový melodický hlas akordicky sprevádzaný. Zaviedla sa nová technika číslovaného basu - tzv. generálny bas, označovaná tiež ako basso continuo. Došlo k zadefinovaniu a usporiadaniu zákonitostí tonálne-harmonického myslenia. Nad cirkevnými tóninami definitívne víťazí durová a molová tónina. Spomedzi vokálno-inštrumentálnych foriem a druhov vznikla opera, oratórium a kantáta. Inštrumentálnej hudbe dominovala sólová a triová sonáta, concerto grosso, suite, ciaccona, passacaglia, preludium, toccata, ricercare, fuga, fughetta, invencia, sinfonia, ouvertura.

Omša v období baroka nepozostávala z jednoliatego celku. Tvorili ju dva základné smery. Prvým bol tzv. *stile antico*, ktorý nadväzoval na palestrinovský štýl. Druhý smer *stile nuovo* priniesol nové technické i výrazové prvky, predovšetkým koncertantnú techniku. Okrem týchto dvoch smerov existoval aj tzv. zmiešaný štýl - *stile misto*, ktorý do útvarov v štýle a *cappella* pojal rôzne koncertné prvky.¹⁶ V baroku mala centrálné postavenie kantátová a koncertná omša.

Kantátová omša vznikla v neapolskej škole v 17. storočí. Vyvinula sa z kantátového štýlu.¹⁷ Jednotlivé časti om-



da Viadany. Dielo bolo určené pre soprán alebo tenor a basso continuo. Podobne ako iné koncerty da Viadany, aj tento útvar bol spracovaný veľmi jednoducho. Ohraničenie hudobných prostriedkov na minimum bolo jednou z charakteristík nastupujúceho nového štýlu. Používalo sa väčšie množstvo hlasov, najmä dvojzborová technika. Formové prvky sa rozdelili do dvoch skupín na: *solo koncertanto* a *chorálne ripieno*. V tomto období sa tiež ustálil nový spôsob inštrumentálneho sprievodu. Okrem basso continuo, na ktoré sa využíval organ, zaviedlo sa tiež používanie dvoch huslí spolu s ďalšou skupinou nástrojov. Islo hlavne o pozauny. Nástroje boli

šových textov boli rozdelené na kratšie samostatné úseky a komponovali sa ako uzavreté čísla napríklad formou árií, zborov, či ansámblov.¹⁸ Podobne ako talianska opera, veľmi rýchlo ovládla európske umelecké druhy. Je ťažké zhodnotiť formu kantátovej omše neapolských skladateľov. Odráža dobovú situáciu talianskej hudby, najrôznejšie formy a estetické postoje.

Z kantátovej omše sa vyvinuli aj jej rôzne obmeny. Nachádzali sa v omšovej tvorbe Alessandra Scarlattiho, ktorá obsahovala vyše 200 útvarov v štýle a cappella. Významnú úlohu zohrali 2 smery. Ich predstaviteľmi boli Leo a Francesco Durante. Leo a jeho nasledovníci komponovali diela v miešanom štýle. Obsahovali časti vytvorené v štýle dávnej polyfónie spolu s koncertantnými časťami. Výsledkom takéhoto komponovania bola štýlová nejednotnosť diel. Durante sa snažil vytvoriť komplexné dielo, v ktorom by nové výrazové prostriedky tvorili s predošlými jeden štýl. Takéto diela tvorili aj iní skladatelia neapolskej školy, predovšetkým Giovanni Paisiello. Popri nasledovníkoch Lea a Duranteho kládlo mnoho skladateľov dôraz na opernú tvorbu. Tento smer sa však stretol s odmietnutím cirkevnej autority. Aj napriek tejto skutočnosti sa operný štýl rozrastal aj naďalej.¹⁹

Typicky kantátovú omšu stvoril J. S. Bach. *Omša h mol* patrí medzi výnimočné hudobné útvary. Vykazuje zjavné spojenie s kantátami. Dielo skladateľ tvoril pomerne dlho, v rokoch 1733 - 1738. Najprv vzniklo Kyrie a Gloria, neskôr Credo, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei a Dona nobis pacem. J. S. Bach je autorom vyše 200 protestanských kantát určených na nedele a sviatky. Neobmedzil sa len na preberanie materiálu z rôznych kantát. Tvoril taktiež kantáty z niektorých fragmentov samotnej omše h mol.²⁰

Koncertnú omšu reprezentoval stile nuovo. Medzi jej najskoršie prejavy patrila *Missa Dominicalis* skladateľa

v dielach používané často podľa ľubovôle. Rovnako sa menil aj počet vokálnych a inštrumentálnych hlasov. Hlavnými predstaviteľmi koncertantného štýlu boli G. Gabrieli, A. Banchieri, A. Agazzari, G. Rovetta, G. Legrenzi a G. Bassani. V rímskej škole sa okrem koncertantného štýlu rozvinul aj tzv. *monumentálny štýl*. Jeho predstaviteľmi boli A. M. Abbatini, P. Agostini, V. Mazzocchi, R. Giovanelli a B. Ugolini. Pre monumentálny štýl bolo príznačné rozpracovanie vokálnej a inštrumentálnej zložky jednotlivých diel. Vyvinul sa z dvojzborovej techniky cez zväčšovanie počtu zborov od štyroch do dvanástich. Tieto zmeny si vyžiadali veľký počet spevákov i hráčov, čo súviselo s nutnosťou vytvoriť vhodné podmienky na realizáciu týchto diel. Zbory boli umiestňované do rôznych častí svätyně, taktiež do rôznych častí kostola. Vzniklo i špeciálne umiestnenie dvoch zborov nad sebou. Tak vznikla nová forma, ktorá sa vyznačovala experimentovaním so samotným zvukom. Dodnes nebola podoba tejto omše komplexne preskúmaná. Zachovalo sa len dielo - omša Orazia Benavolego, napísaná z príležitosti posvätenia baziliky v Salzburgu roku 1628. Tvorilo ju 53 hlasov, z toho 16 vokálnych a 37 inštrumentálnych. Omša obsahovala 12 zborov. Základ vokálneho partu tvoril 8-hlasný zbor. Odpovedali mu 3 inštrumentálne zbory, jeden sláčikový a dve dychové. Dielo obsahovalo zdvojené hlasy, čím bol výsledný zvukový efekt menší hlavne kvôli oktávovým zdvojeniam. Forma monumentálneho štýlu sa rozvíjala na základe kontrastov, ktoré sa dosahovali zmenou obsadenia faktúry, zmenou vokálnych a inštrumentálnych prostriedkov. Tieto kontrasty spôsobili rozčlenenie formy. Jej základom sa stala vokálno-inštrumentálna faktúra, zložená z hlasov a nástrojov, ktoré sa rozdelili a používali v konkrétnych častiach omše. Zmienky o monumentálnom štýle nachádzame v teoretických traktátoch M. Praetoria. V tomto období sa objavil nový, výz-

namný prvok - dynamika. Bola postavená na kontraste - striedaní zborových a sólových častí.²¹

Koncertné omše mali na hudobný život v mestách a panovníckych dvoroch veľký vplyv. Líšili sa od liturgických omší väčšou dramatickosťou a pestrosťou zvyčajne aj preto, lebo v nich autori nedodržiavali pravidlá stanovené cirkevnou autoritou.²²

Klasicizmus sa ako hudobný sloh rozvíjal v rokoch 1750 - 1830. Vznikol pod vplyvom závažných spoločenských zmien, v procese rozkladu feudalizmu. Čoraz viac sa objavovali nové, pokrokové názory s postupným presadzovaním sa meštiackych vrstiev. Mladá generácia sa opierala o myšlienky osvietenstva a racionalizmu. Kritika starého spoločenského poriadku smerovala k Veľkej francúzskej revolúcii v rokoch 1789 - 1794. Sprevádzali ju rôzne politické procesy ako aj nástup vojenskej diktatúry pod vedením Napoleona. Klasicizmus v umení sa prejavil v snahe napodobniť staré antické vzory. Doterajšiu barokovú veľkoleposť nahradila jednoduchosť, vyrovnanosť a účelnosť. Hudobný klasicizmus nadviazal na obdobie tzv. galantného štýlu. Formoval sa pod vplyvom hudby clavicinistov²³, generácie Bachových synov, predstaviteľov českej hudobnej emigrácie, predovšetkým skladateľov tzv. manheimskej školy. Hudobnými centrami ostali šľachtické paláce, dvory panovníkov a cirkevných hodnostárov. Hudba klasicizmu sa vyznačovala spevnou, pravidelne členenou melodikou. Taktiež jednoduchou, prehľadnou harmóniou. V tomto období vznikla sonátová forma a sonátový cyklus. Došlo k osamostatneniu komickej opery. Rozvinula sa inštrumentálna komorná tvorba - sláčikové kvarteto, dychové a klavírne trio, či kvinteto a iné. Taktiež sa rozvinula symfonická hudba - tzv. malý klasicistický orchester. Zdokonalili sa nielen konštrukčné možnosti klavíra, ale aj spôsoby interpretácie a samotný repertoár skladieb. Z inštrumentálnych foriem a druhov hudby sa rozvinula sonatina, symfónia, seranada, nocturno, divertimento, kasácia. Vo vokálno-inštrumentálnej hudbe dominuje opera, scénická melodráma, koncertná ária, oratórium a omša.

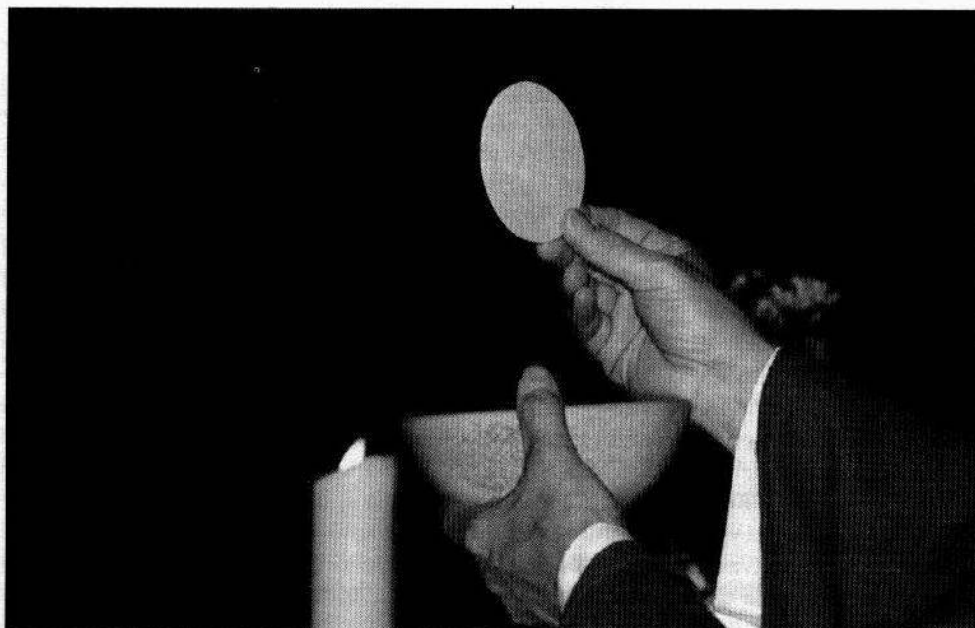
Zmena štýlu v klasicizme ovplyvnila formu omše. V tomto období vývoja sa udržali najrozličnejšie tradície počnúc palestrinovským štýlom, cez kantátovú a koncertnú omšu baroka až po štylisticky nevýrazné diela menej významných skladateľov, ktorí komponovali diela v miešanom štýle, ktorý v sebe zahŕňal spomenuté štýly v rôznom pomere.

V tomto období bola populárna tzv. *missa brevis*, ktorá nemala spracované všetky časti v rámci celku. Častou bola aj tzv. *organová omša* - omša so sprievodom organu. Najcharakteristickejšou omšou, ktorá v sebe zahŕňala zmeny hudobného štýlu, vzniku novej formy, bola *symfonická omša*. Za vzor symfonickej omše sa považuje dielo Ludwiga van Beethovena - *Missa solemnis*. Je to rozmerný útvar, ktorý svojím významom presahuje možnosti i potreby liturgie. Názov *symfonická omša* je opodstatnený nie z dôvodu orchestrálneho obsadenia, ale predovšetkým na základe úzkeho prepojenia so symfonickou hudbou Ludwiga van Beethovena, zvlášť s jeho 9. symfóniou. Obidve diela vznikli v rovnakom čase

a majú aj identické obsadenie.²⁴ Medzi významné diela tohto obdobia patrí aj 6 veľkých omší Josepha Haydna - *Paukenmesse, Heiligmesse, Nelsonmesse, Theresienmesse, Schöpfungsmesse, Harmoniemesse*, taktiež omše Wolfganga Amadea Mozarta - tzv. *Vrabcia omša (Spitzenmesse), Korunovačná omša (Krönungsmesse), Omša c mol* a nemenej významný fragment zádušnej omše - *Requiem*.²⁵

Romantizmus v hudbe vznikol na prelome 18. a 19. storočia. Vyvinul sa z hudobnej reči klasicizmu, z jeho druhov a harmónie. Formoval sa pod vplyvom spoločenských zmien - rozpadu feudalizmu a priemyselnej revolúcie. Bol reakciou na racionalizmus, zdôrazňoval citovú stránku človeka a tvorivú slobodu umelca - skladateľa. Odrážal protiklad medzi ideálom a skutočnosťou. V hudbe tohto obdobia došlo postupne k viacerým zmenám. Vznikla programová hudba, do ktorej patrila symfonická báseň, symfonický obraz, programová predohra, či symfónia. Programová hudba spôsobila uvoľnenie klasickej rondovej, či sonátovej formy, pretože využívala rôzne mimohudobné obsahy, asociácie, a literárne predlohy. Došlo k postupnému diferencovaniu hudby na tzv. *národné školy*. Rozvinula sa umelá pieseň (ária, sólová kantáta, hymnus a iné) a menšie inštrumentálne žánre, medzi ktoré patrili moment musicaux, impromptu, nocturno, fantázia, balada, scherzo, či etuda. Veľkej obľube sa tešili aj národné tance - valčík, polka, mazurka, furiant a iné. Zmeny sa objavili aj v harmónii, ktorá bola obohatená o mimotonálne a alterované akordy, o najrôznejšie chromatické postupy, modulácie a disonancie. Rozmach techniky umožnil zdokonalenie konštrukcie hudobných nástrojov, ktoré sa prejavilo vo väčšej zvukovej farebnosti orchestra. V tomto období sa výraznejšie rozvíjala aj opera. Vznikol jej nový typ tzv. *romantická opera*. V Taliansku koncom 19. storočia vznikol operný sloh, tzv. *verizmus*, ktorý prezentoval realistické, až surové obrazy doby na opernej scéne. Vyznačoval sa jednoduchou, pôsobivou melodikou, spontánnou rytmikou, efektnou inštrumentáciou a novými harmonickými postupmi.²⁶

V 19. storočí sa zmenilo postavenie liturgickej hudby. Došlo k sekularizácii rádov a reholí, k likvidácii samotných kapiel. Vzástol záujem o starú hudbu predošlých období. Nastúpilo obdobie znovuobjavenia diel Giovanni Pierluigiho da Palestrinu a iných skladateľov. Hlavným strediskom sa stal Regensburg, kde vzniklo tzv. *ceciliánske hnutie* snažiac sa o komplexnú reformu sakrálneho štýlu. Hnutie žiadalo obnovu gregoriánskeho chorálu, hlásalo návrat ku klasickej polyfónii 16. storočia. Hoci ovplyvnilo liturgiu z praktického hľadiska, nemalo väčší význam na rozvoj omše ako umeleckej formy. Omšové ordinárium odrážalo konzervatívne tendencie vtedajších skladateľov, ktorí upravovali palestrinovský štýl v dôkladnej diatonike a podľa zásad vokálneho kontrastu. V tejto situácii sa omša rozvíjala ako symfonický druh. Vychádzala z tvorby L. v. Beethovena. Podstatne väčšiu pozornosť vzbudzovalo requiem. Objavili sa snahy vytvárať veľkolepé formy. Takýmto dielom je napríklad *Grande messe des morts* skladateľa Hectora Berlioz.²⁷ V romantizme teda nevznikol



nový typ omše. Autori čerpali materiál z predošlých období. Komponovali omše v zmodernizovanom palestrinovskom štýle. Rozvíjal sa aj špeciálny druh - omša za zosnulých označovaná ako *requiem (missa pro defundis)*.²⁸

Hudba v 20. storočí postupne strácala štýlovú jednotnosť predošlých období. Bola odrazom zložitej politickej, hospodárskej a kultúrnej situácie svojej doby. Vznikalo a šírilo sa veľké množstvo rozličných umeleckých smerov, predovšetkým *impresionizmus, expresionizmus, futurizmus, neoklasicizmus, neoprimitivizmus, neofolklorizmus, jazz, atonálna hudba, seriálna hudba, dedekafónia, punktualizmus, aleatorika, tembrálna, elektronická, konkrétna, mikrintervalová hudba* a iné. Skladatelia neraz kombinovali techniky hudby 20. storočia s technikami predošlých období, pričom vznikali nové, ťažšie identifikovateľné kompozície.

Skladatelia 20. storočia komponovali taktiež symfonické omše. Väčšina útvarov so sebou nepriniesla žiadne nové prvky. Novú koncepciu zastupuje *Mass for Mixed Chorus and Double Wind Quintet* Igora Stravinského. Omša vykazovala symfonické tendencie, ktoré ju odkláňali od možného použitia v liturgii a stavali do pozície koncertného - estrádného diela.²⁹

Značne rozsiahla omšová problematika neumožňuje detailnejšiu analýzu vývoja omšovej tvorby v jedinom článku. Obsahuje stručnú definíciu najzákladnejších pojmov spolu s historickým prierezom obdobiami hudobných dejín, ktoré výrazne ovplyvnili vývoj omšovej hudobnej formy. Koplexnejšiu charakteristiku omšovej tvorby v jednotlivých obdobiach prinesieme v ďalších číslach časopisu.

Poznámky:

¹ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 165.

² ABRAHAM, G.: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 49.

³ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 613.

⁴ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Základy gregoriánskeho chorálu*. Ružomberok : PF KU, 2003, s. 90.

⁵ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 615-616.

⁶ KYNCL, J.: *Od gregoriánskeho chorálu po súčasné zpěvní formy*. Český Tešín : Press-Pygmalion, 2004, s. 53.

⁷ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 629.

⁸ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 630-630.

⁹ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 168.

¹⁰ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 651.

¹¹ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 170.

¹² CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 642-643.

¹³ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 170-171.

¹⁴ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 171-172.

¹⁵ KYNCL, J.: *Od gregoriánskeho chorálu po súčasné zpěvní formy*. Český Tešín : Press-Pygmalion, 2004, s. 60.

¹⁶ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 667-670.

¹⁷ Termín *kantáta* označoval pôvodne každú spievanú skladbu. V období baroka sa vyformovala na menšiu cyklickú skladbu pre sóla, zbor a orchester. Najčastejšie mala lyrický a oslavný charakter. Neraz vychádzala zo svetskej predlohy.

¹⁸ KYNCL, J.: *Od gregoriánskeho chorálu po súčasné zpěvní formy*. Český Tešín : Press-Pygmalion, 2004, s. 141.

¹⁹ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 675.

²⁰ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 675-677.

²¹ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 670-674.

²² ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha : Supraphon, 1990, s. 205.

²³ *Clavecin* je francúzsky výraz pre čembalo. Vychádza zo silnej tradície hry na lutne, ktorej prvky sa snažia skladatelia preniesť do klávesových nástrojov. Hudba clavecinistov je charakteristická množstvom melodických ozdôb. Skladby vynikajú typickou poetickosťou, ich obsah je predurčený samotnými názvami.

²⁴ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 684.

²⁵ KYNCL, J.: *Od gregoriánskeho chorálu po súčasné zpěvní formy*. Český Tešín : Press-Pygmalion, 2004, s. 133.

²⁶ KYNCL, J.: *Od gregoriánskeho chorálu po súčasné zpěvní formy*. Český Tešín : Press-Pygmalion, 2004, s. 150.

²⁷ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 687-688.

²⁸ WÓJCIK, D.: *Abc form muzycznych*. Kraków : Centrum edukacji artystycznej, 1997, s. 172-173.

²⁹ CHOMIŃSKI, J., CHOMIŃSKA, K.: *Formy muzyczne 5*. Kraków : Wydawnictwo muzyczne, 1984, s. 687, s. 706.

Hudba ako emotívny činiteľ náboženského zážitku

RASTISLAV PODPERA

Prítomnosť hudby vždy výrazne prispievala k atraktívite náboženských udalostí. Hoci cieľom a zmyslom liturgie sú vnútorné a hlboko osobné veci človeka, dochádza pri jej prežívaní aj za pomoci vonkajších podnetov k zážitkom rôzneho druhu a intenzity. Liturgia pritom nežije z pútavých nápadov. Vlastná podstata liturgie sa nedá hodnotiť v kategóriách divadelnej pôsobivosti a zábavnosti. Koncil pripomína, aby bola veriacim zabezpečená *actuosa participatio* – aktívna účasť. Náboženský zážitok, rovnako ako aktívna účasť veriacich na liturgii, nie je viazaný iba na vonkajšiu aktivitu (napr. spev) účastníka liturgie, ani výlučne na mlčanie, ktoré umožňuje vnútorne načúvať duchovným textom. Výskumy v oblasti psychológie náboženstva i vyššie uvedené typológie ukazujú, že hudba má svoj podiel na dojmach z liturgie a na intenzite náboženského zážitku. Cestou k zážitku môže byť vlastné spievanie i počúvanie.

Zmyslom liturgickej hudby je služba liturgii, jej spiritualite. Spojením slova a hudby vzniká nový druh náboženského prejavu a s ním aj nové, zväčša silnejšie pôsobenie textu na príjemcu. Nielen vnímanie samotnej hudobnej kompozície a jej obsahu, ale i vnímanie funkcie hudby v bohoslužbe je u jednotlivých vrstiev liturgického zhromaždenia rozdielne. Úroveň tohto vnímania sa ukazuje dvojznačná: na jednej strane ho determinuje stupeň hudobného vzdelania alebo všeobecnej muzikality, tzv. hudobný sluch a pod. Na druhej strane nemožno prehliadať psychickú zameranosť veriaceho človeka na duchovno, na obsah liturgie. Je liturgická hudba uznaná ako nevyhnutná bežná súčasť každého zážitku zo spoločnej bohoslužby? U človeka sústredeného na obsah omšových textov nie je hudba primárnou zložkou, ktorú sleduje, vníma ju podvedome. Ľudská pozornosť je selektívna; vo chvíli sústredenia sa na liturgiu stojí hudobná zložka až po duchovnej a je to prirodzené.

Vyskytujú sa však percepčné rozdiely, ktoré súvisia so stupňom osobnej religiozity a prežívania svojej osobnej viery. Religiozita sa okrem iného odráža vo vzťahu k liturgii a bohoslužobným úkonom. V praxi to znamená, že hlbšie veriaci človek je schopný viac sa pohrúžiť do bohoslužby a do zmyslu jednotlivých jej úkonov, pričom ostatné zložky, medzi ktorými dôležité miesto zaujíma hudba, mu slúžia na väčší duchovný úžitok z obradov. Hudba je silným, ale nie jediným, ani nevyhnutným stimulom náboženského zážitku bežného účastníka omše. Naopak, náhodný návštevník bohoslužby alebo človek, ktorý vykazuje nízky stupeň religiozity, sa zameriava na vonkajšiu stránku liturgie. Estetické hudobné kvality znamenajú pre neho nie náboženský, ale čisto hudobný zážitok. S týmito tvrdeniami sa spája mnoho výpovedí účastníkov liturgie na rozličnej úrovni religiozity.

Chrámová hudba sa podieľa na celkovej atmosfére posvätného slávenia rôznymi spôsobmi, jej štýl je náladotvorným faktorom. Spoločný spev zjednocuje zhromaždených, aktivizuje, prispieva k osvojeniu náboženských myšlienok obsiahnutých v textoch. Pravidelným spievaním sa do pamäti hlboko vstiepa desiatky a stovky posvätných textov (v podobe strofických piesní, hymnov, antifón). Okrem toho náboženský zážitok môže stupňovať aj inštrumentálna hudba, pri ktorej sa veriaci aktívne nezapájajú. Rozjímanie o duchovných veciach a počúvanie hudby prinášajú podobné zážitky. Samotná inštrumentálna (organová) hudba nemôže nahradiť slova, no tam, kde je dovolená, podnecuje obrazotvornosť. Jej vhodná dramaturgia dopĺňa a umocňuje vizuálnu stránku vnímania, čo sa koná pred zrakom veriacich pri oltári. Inštrumentálna hudba vtedy slúži konkrétnemu liturgickému úkonu. Pravá liturgická hudba nikdy nie je bezduchou výplňou alebo nič nehovoriacim akustickým pozadím.

U účastníkov liturgie sme zisťovali, do akej miery je pre nich hudba dôležitá a do akej miery ju pri bohoslužbe vnímajú. Odpovede ovplyvňujú predovšetkým dva vyššie uvedené faktory: muzikalita a religiozita jednotlivca. Tie priamo predurčujú mieru vplyvu hudby na náboženský zážitok. Hudba ako málokteré umenie dokáže rýchlo a niekedy dokonca bezprostredne navodiť estetické zážitky, vzbudiť emócie. V priestore eventuálneho grafu si možno predstaviť respondenta s akýmkoľvek pomerom hudobnosti a nábožnosti. V praxi sa občas vyskytujú úplné protiklady. Napríklad profesionálny hudobník, ktorý sa o liturgiu nezaujíma a nerozumie jej: hudba mu neprináša náboženský zážitok, nachádza v nej čisto hudobnú výpoveď. Na druhej strane hlboko veriaci človek s nedostatočne rozvinutým zmyslom pre hudbu: hudba má na jeho prežívanie bohoslužby minimálny vplyv, takmer ju nevníma. Úmerný nárast muzikality a nábožnosti prináša adekvátnu vnímavosť na hudbu v liturgii a tým aj väčšiu disponovanosť na dosiahnutie duchovného zážitku prostredníctvom hudby.

Hudba v liturgii vyvoláva mnohé účinky podvedome, veriaci si ich neuvedomujú. Nábožný človek hlboko „ponorený“ do modlitby si hudbu začne uvedomovať až vtedy, keď ona prekročí určitú hladinu zvukovej intenzity a naruší jeho myšlienkový svet. Dovtedy bola hudba pre neho neoddeliteľnou súčasťou náboženského zážitku. Podobne je to z hľadiska druhov duchovnej hudby. Mladší ľudia, ktorí hoci kladne prijímajú tradičné strofické piesne, menia svoj vnútorný postoj na negatívny až odmietavý, ak sa v jednej omši použije nadmerne množstvo piesní, esteticky vzdialených ich vkusu. U týchto ľudí prestáva byť spev piesní zážitkom, zvlášť, ak sa „nevhodný výber“ piesní sústavne opakuje. Samozrejmosťou je citlivosť hudobne vnímavých veriacich na interpretačnú úroveň chrámových hudobníkov.



Vnímanie hudby a umenia vôbec sa spája s emóciami. Vzrušivosť ako základná dispozícia temperamentu určuje dynamiku emócií, napríklad citlivosť, jeho dĺžku v čase, doznievanie, častosť a stálosť emócií.¹ Ak vychádzame z možností hudobnovýrazových prostriedkov, môžeme povedať, že hudba dokáže priviesť človeka do stavu hlbokkej meditácie i naopak – chaosu. V kostoloch pri bohoslužbách sa však používajú zväčša ustálené typy zvukovosti, ktoré prinášajú overené psychoakustické pôsobenie na zhromaždených veriacich. Počíta sa s tým, že určité pôsobenie hudby je pre všetkých rovnaké. Napríklad časté používanie jemnej organovej hudby počas sv. prijímania alebo po ňom, či mohutné organové plenum pri odchode veriacich z chrámu. Radosť pozitívne koreluje s vysokými formantami, s vyššou polohou melódie, s jej „živosťou“, rýchlejšim pohybom. Bolesť a smútok sa vyjadrujú naopak v nízkej hlasovej polohe. Radosť a láska majú tendenciu k zrýchľovaniu, opačné emócie k spomaľovaniu. Azda najznámejším prostriedkom rozlišovania hudobných nálad je tónorod – durový a molový. Tieto a ďalšie hudobnovýrazové prostriedky tvoria zaužívaný a všeobecne prijatý systém hudobnej semiotiky a symboliky za účelom vzbudiť u skupiny poslucháčov rovnaké alebo podobné emócie. Hudba tak prináša recipientom alebo samotným interpretom určitý pocit „kolektívneho vedomia“ resp. „kolektívneho prežívania“. Ukazuje sa, že u ľudí s dlhodobými hudobnými skúsenosťami sa samovoľne vytvárajú pevné asociatívne väzby hudobno-sémantických prostriedkov s komponentmi a zložkami konkrétnej emócie. Tieto väzby, čiastočne založené na životných skúsenostiach a čiastočne sformované hudobnou tradíciou, zabezpečujú fungovanie hudobného „jazyka emócií“.²

Dochádza aj k emóciám, ktoré nie sú vlastné všetkým poslucháčom, odrážajú zvnútornené prežívanie jednotlivca. Ak zohľadníme individuálne dispozície, u hudobne vyspelejších účastníkov liturgie sa hudba podieľa na zážitku nie iba psychoakustickým, ale aj estetickým pôsobením. Pri vyššom stupni vnímania hudby (t. j. pri aperpeccii) poslucháč preniká aj do vnútorných štruktúr hudobného diania. S týmto stupňom sa stretne najmä u profesionálnych hudobníkov.

Pri štúdiu pôsobenia hudby na veriacich vychádzame zo slovných reakcií bezprostredne po bohoslužbe, ktoré sú často jedinou autentickou výpoveďou o zážitku v pozitívnom alebo negatívnom zmysle. U menej hudobne školených respondentov je bežným javom, že svoje pocity nedokážu vyjadriť adekvátnymi hudobnými výrazmi, nevedia vysvetliť, prečo alebo čím sa hudba podieľa na ich zážitku z omše.

Najčastejšie verbalizovanými emóciami sú pocity radosti, dôstojnosti, slávnosti. Jedinci so silnejšou emocionálnou citlivosťou pociťujú v okamihoch hudobného zážitku zimomriavky, ktoré sa prejavujú na koži percipienta a sú dôsledkom silnejšieho citového vzrušenia. Tento psycho-fyziologický stav nie je bežný, vyskytuje sa ojedinele. Má zväčša krátke trvanie (približne

od 1 do 3 taktov hudby) a objavuje sa na dynamických vrcholoch či na miestach zaujímavých po farebnej a harmonickej stránke. Pocit silného hudobného zážitku súvisí aj s činnosťou vnútorných asociácií, spomienkových predstáv i momentálneho citového a náladového rozpoloženia poslucháča. Tieto poznatky priniesli mnohé z výskumov tzv. tónovej psychológie. Existujú aj prípady, kedy pri nadmernej tvorbe asociácií a zároveň krajnom citovom stave dochádza k silným emocionálnym reakciám na hudbu. Tieto reakcie sú sprevádzané navonok napr. chvíľkovým slzením (smrť blízkeho človeka, spomienka na neho) alebo k mimovoľnému úsmevu.

Schopnosť hudby vzbudiť v súčinnosti s liturgiou emócie náboženského zážitku sa spája s permanentným (vedomým alebo nevedomým) hodnotením konkrétnej hudby, čo Meduševskij nazýva „emocionálno-hodnotiacimi reláciami poslucháča“: teda do akej miery hudba zodpovedá jeho túžbam a vnútorným potrebám.

Pre hĺbku emocionálnej reakcie je rozhodujúci aktuálny subjektívny postoj a psychický stav človeka. Emocionalita pri interpretácii duchovnej hudby úzko súvisí so spontánnosťou. U mladých ľudí ju vyvoláva najmä tanečnosť, opakujúci sa rytmický pattern, čo vyvoláva aj ďalšie sprievodné znaky: rytmické tleskanie do taktu, chytenie sa za ruky, dvíhanie rúk do výšky, mierne tanečné pohyby a pod.³ Prejavom spontánnosti staršej generácie je v niektorých regiónoch ľudový viachlas, najčastejšie v podobe tzv. tercovania, ktorý spievajúcim prináša osobitný interpretačný zážitok.

Intenzita pôsobenia hudby je determinovaná nielen psychickým stavom recipienta, ale aj úrovňou interpretácie. Ak úlohou hudobníkov je oživiť skladateľov zápis, takpovediac „vdýchnuť mu dušu“, veľký potenciál vplyvu na náboženský zážitok má hudobná výraznosť, ktorá je v rukách interpreta. Prostriedky hudobného výrazu zvyšujú emocionálnosť hudobného prejavu, zvlášť pri interpretácii romantickej hudby, ale aj napr. gregoriánskeho chorálu. Spev s vibrátom (najmä u profesionálnych spevákov) síce psychoakusticky môže navodiť hlboké emócie, nie je však vhodný na prednášanie liturgických textov. Z výsledkov sociografického prieskumu o liturgickom speve medzi účastníkmi bohoslužieb na Slovensku vyplýva, že aj na hudobne vzdelaných veriacich pozitívnejšie pôsobí menej „vášnivý“ prednes, kultivovaný spev a správne hudobné prevedenie.

Poznámky:

¹ NAKONEČNÝ, Milan: *Sociálna psychologie*. Praha: Academia, 1999, pp. 90-91.

² MEDUŠEVSKIJ, Viačeslav: *O zákonitostiach a prostriedkoch umeleckého pôsobenia hudby*. Bratislava: Opus, 1982, p. 57.

³ KAJANOVÁ, Yvetta: *Nová duchovná pieseň na Slovensku*. In: *Musicologica Slovaca et Europaea*, XX-XXI. Bratislava: Veda, 2000, p. 164.



MUSICA SACRA BRATISLAVA

Posledný májový víkend (24.-28. 5. 2006) sa v Bratislave konal I. medzinárodný súťažný festival Musica Sacra. Súťaž bola vypísaná pre amatérske spevácke zbory v niekoľkých kategóriách: vokálne ansámble, komorné zbory, ženské zbory, mužské zbory, miešané zbory, mládežnícke zbory, detské a chlapčenské zbory. Spolu 11 kategórií, do ktorých sa prihlásilo 23 zborov zo Slovenska, Poľska, Estónska, Rakúska a Českej republiky, čo predstavovalo viac ako 700 spevákov. Pre zbory boli povinné skladby od autora narodeného pred rokom 1600, zborová skladba z obdobia romantizmu a skladba autora narodeného po roku 1920. Hlavným organizátorom festivalu bola Agentúra pre spevácke zbory v Bratislave v spolupráci s ďalšími významnými organizáciami podporujúcimi tento ušľachtilý druh umenia, akým sakrálny zborový spev bez pochyby je. Záštitu nad festivalom prevzali Mons. František Rábek, biskup a predseda Rady KBS pre vedu, vzdelávanie a kultúru, Ján Figeľ, eurokomisár pre vedu, vzdelávanie a kultúru, Andrej Ďurkovský, primátor hl. mesta SR a Peter Čiernik, starosta mestskej časti Staré Mesto.

Porota bola na festivale, ktorý sa ešte len formuje a rodí, skutočne špičková, zložená zo zahraničných a domácich renomovaných odborníkov na zborový spev. Predsedom poroty bol Ján Mária Dobrodinský (ČR), významný československý dirigent a pedagóg. Členmi poroty boli Paul Crabb (USA), Martin Kurt Herbst (AT), Mariusz Kończal (PL), Elena Šarayová-Kováčová (SR), Ondrej Šaray (SR).

Na štvrtkovom otváracom koncerte s podtitulom „Zbory zborom“ v kostole Najsvätejšieho spasiteľa (známy pod názvom Jezuitský kostol) vystúpili štyri spevácke zbory. Ako prvý vystúpil Estonian Children's Choir Tallinn z Estónska (v typických estónskych krojoch), ktorý viedla Lydia Rahula. Zbor hneď na úvod fascinoval jemným, vyváženým a veľmi prirodzeným, ľahkým zvukom. Členmi tohto zboru sú detské talenty

vybrané z celého Estónska. Zaznelo niekoľko veľmi pôvabných skladieb. Snáď najfascinujúcejšou bola estónska ľudová pieseň, v ktorej sa celý zbor okrem dvoch sólistiek otočil chrbtom k publiku a spieval v brumende alebo na jemný vokál. Pred koncom skladby sa zbor počas spevu otočil a tak vytvoril nádherný

crescendový efekt, ktorý možno len ťažko opísať a snáď sa dá prirovnať k otváraní žalúzií na organe. Slovensko na otváracom koncerte reprezentoval ansámbl pod názvom Chorus Cantilena, ktorý viedol Martin Puhovich. Zbor sa predstavil s repertoárom od autorov renesancie až po súčasných autorov. Spočiatku bolo cítiť veľkú trému, keďže to bolo pre zbor prvé vystúpenie tohto druhu, ale po prvých skladbách tréma opadla a záverečný Sanctus od Z. Lukáša vyznel aj pri počte spevákov (12) veľmi slávnostným a plným zvukom, za čo si zbor zaslúžil ocenenie v podobe potlesku. Českú republiku na tomto koncerte zastupoval Pěvecký sbor Blahoš Ivančice pod vedením Evy Hajncovej. Na prvý pohľad zbor upútal pestrými šatkami, uviazanými okolo pása. Na zbor v prvých tónoch doľahla tréma a spočiatku pôsobili rozpačito, ale pri ďalších skladbách už tréma pominula a v záverečných spirituáloch dokázali pridaním rytmických nástrojov roztlieskať a v laviciach



Umelecký riaditeľ festivalu M. Kolena

**Členovia****poroty:**

J. M. Dobrodinský,
P. Crabb,
M.K. Herbst,
M. Kończal,
E. Šarayová-Kováčová,
O. Šaray a
o. b. Mons.
F. Rábek

rozhybať celé publikum. Našich severných susedov Poliakov prezentoval Chór kameralny Akademii Rolniczej w Szczecinie, ktorý dirigovala Iwona Wiśniewska-Salmon. Na prvý pohľad opäť zaujali netradičným oblečením, ktoré pripomínalo ornát aký nosí kňaz. Dámy mali červený a páni čierny, doplnený bielou blúzkou alebo košeľou. Spod „ornátov“ sem tam vykukli rifle, krátke nohavice či „kapsáče“, čo bolo isto pozoruhodné. Zvuk bol veľmi sýty a mal naozajstnú akademickú povahu nielen zvoleným repertoárom, ale aj samotnou farbou zvuku. Zbor sa skladá zo študentov s veľmi pekným kultivovaným hlasovým prejavom.

Prvý súťažný deň sa začal v piatok v dopoludňajších hodinách v hudobnej sieni Bratislavského hradu súťažným vystúpením detských zborov, po ktorých nasledovali zbory mládežnícke. Spolu v týchto kategóriách súťažilo 10 speváckych zborov. Popoludní nasledovalo slávnostné vyhlásenie výsledkov a odovzdanie diplomov. Všetkým zborom prišiel okrem poroty zagratulovať k úspechom aj Mons. František Rábek.

Druhý súťažný deň otvorila ráno presne o 9,00 hodine v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca kategória vokálnych ansámblov, po ktorej nasledovali miešané, komorné a ženské zbory, spolu 13 zborov. Porota mala veľmi ťažkú úlohu zapamätať si také množstvo zborov a ich výkony, aby správne rozhodla.

Vyvrcholením festivalu Musica Sacra Bratislava bola slávnostná sv. omša za účasti všetkých zborov, poroty a čestných hostí, ktorá bola v priamom prenose vysielaná rádiom Lumen. Na omši zaznel spoločný spev

zborov, ktoré nacvičili Messe brève no. 7 in C od Charlesa Gounoda pre sóla, zbor a organ. Veľmi pekným gestom jednoty všetkých zúčastnených bez ohľadu na krajinu pôvodu, z ktorej pochádzajú, boli spoločné modlitby veriacich, ktoré zazneli z úst samotnej poroty v anglickom, nemeckom, poľskom a slovenskom jazyku. Na záver sv. omše zaznela Ave Maria od Jacoba Arcadelta v podaní spojených detských zborov Estonian Children's Choir a Pressburg Singers, ktoré dirigovala Lydia Rahula. Akýmsi nedopatrením a miernou roztržitosťou sa naladil zbor o terciu vyššie, čo by bolo aj pre špičkové sólistky z opery priam nespievateľné, ale na

obrovský obdiv všetkých zúčastnených to tieto deti dokázali zaspievať. V polovici skladby, aby si deti ďalej neničili hlasy, skladbu preladili a začali ešte raz, za čo si zaslúžili náš obrovský



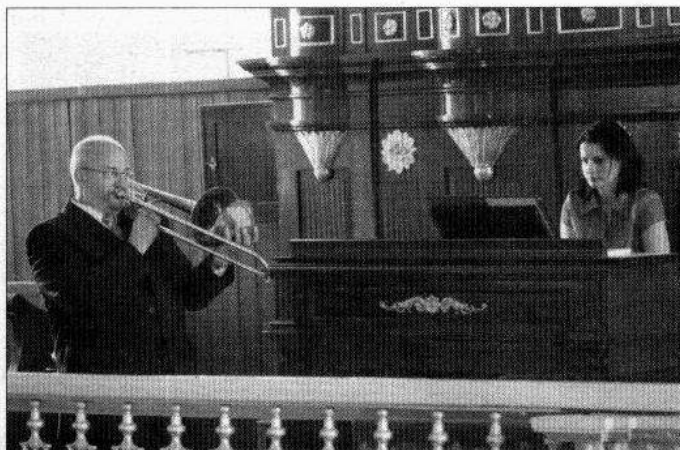
obdiv a potlesk. Po skončení nasledovalo vyhlásenie výsledkov a odovzdanie diplomov za výkony druhého súťažného dňa. Zablahopriať všetkým prišiel okrem poroty aj eurokomisár Ján Figel. Ako na každom poriadnom festivale ani tu úplne na záver nechýbala slávnostná recepcia, ktorá bola už len čerešničkou na torte (torta s názvom festivalu nechýbala) za organizačne veľmi dobre vydareným prvým súťažným festivalom Musica Sacra Bratislava. Prajem všetkým organizátorom a priaznivcom tejto ušľachtilej myšlienky, aby v nej ďalej pokračovali a aby do Bratislavy prichádzali čoraz lepšie spevácké zbory z celého sveta a tak inšpirovali aj domáce zbory k stále lepším a kvalitnejším výkonom.

Martin PUHOVICH



Estonian Children's Choir Tallinn z Estónska





Pavel Zajáček a Katarína Pachatz

foto: Miro Mindáš



Tomáš Thon

foto: Miro Mindáš

MUSICA SACRA SKALICA

Dňa 28. mája 2006 sa v Skalici koncertom českého organistu Tomáša Thona a známeho herca a moderátora Mareka Ebena začal medzinárodný festival Musica Sacra Skalica. Toto podujatie je súčasťou veľkolepého plánu mesta pri obnove chrámových organov a v uskutočňovaní koncertných podujatí v oblasti chrámovej a organovej hudby. Mesto Skalica za mimoriadneho osobného zainteresovania pána primátora Ing. Stanislava Chovanca v posledných dvoch rokoch vyčlenilo zo svojho rozpočtu 1,5 milióna korún na obnovu organa vo Františkánskom kostole a 4 milióny na stavbu nového nástroja do historickej organovej skrine vo farskom kostole sv. Michala Archanjela. Zvyšnú časť sumy za organ, ktorý do roku 2007 postaví rakúska firma Walcker-Mayer, zabezpečuje vlastník, Rímskokatolícka Cirkev, farnosť Skalica. Asi 15 tisícové mesto Skalica sa tak stane organovou Mekkou. Ide o ojedinelý projekt. Rakúska organárska firma stavia nástroj do historickej

organovej skrine Rakúšana Johanna Woeckherla z roku 1649.

Takýto prístup mesta a podmienky v oblasti organovej kultúry môžu Skalici závidieť nielen slovenské, ale aj mnohé zahraničné mestá. Takisto vzťah predstaviteľov cirkví je k chrámovým koncertom a k starostlivosti o organy mimoriadne pozitívny.

Na otváracom koncerte vo Františkánskom kostole zaznel Labyrint sveta a ráj srdce Jána A. Komenského v bezkonkurenčnom prednese Mareka Ebena. Technicky a hudobne dokonale zvládol náročný part Komenského veršami inšpirovaného organového diela Petra Ebena organista Tomáš Thon. Hoci sa Thon vyjadril, že je nástroj perfektne zreštaurovaný, nemal to pri hraní ľahké. Organ mal totiž oproti požiadavkám kladeným na interpretáciu skladby svoje rozmerové limity. Tu sa uplatnili hráčske skúsenosti organistu. Dielo zaznelo tak, že aj skúsený poslucháč bol s prednesom dokonale spokojný.

Druhý koncert festivalu sa konal v Evanjelickom kostole. Mladá Slovenka Katka Pachatz trvale žijúca v rakúskom Grazi zahrala pôsobivý koncert v spolupráci so svojím otcom, pozaunistom Pavlom Zajáčekom. Skaličanov, ktorí majú bohatú tradíciu džezových festivalov zaujali predovšetkým týmto smerom orientované skladby. Náročné a zároveň poslucháčsky vďačné boli však aj sviežo zahrané diela klasickej organovej literatúry (J.S. Bach, G. Frescobaldi, G. Muffat, F. Schmidt).

Záverečný koncert festivalu zaznie 8. októbra. Dovtedy zaznejú ešte 3 koncerty domácich aj zahraničných umelcov.

Stanislav Šurin



Marek Eben

foto: Miro Mindáš

Zbierky organových prelúdií slovenských skladateľov I.

V liturgickej praxi sa najmä organisti neraz stretávajú s problémom výberu vhodnej hudby pri Svätej omši na rozličné sviatky, či slávnosti vo farnosti - k sviatosti birmovania alebo odpustovej slávnosti. Napríklad samotný slávnostný vstup celebranta s asistenciou je potrebné vyplniť adekvátnou hudbou. Organista sa môže rozhodnúť, či zvolí improvizáciu na konkrétne pieseň, či siahne po starej knihe alebo zošite zachovanom po jeho predchodcoch, prípadne či si vyberie existujúcu skladbu slovenského alebo zahraničného skladateľa. V tejto sérii krátkych článkov chceme dať do pozornosti všetkým organistom vydané zbierky prelúdií a rôznych skladieb pre organ slovenských skladateľov, o ktorých sa veľa nepíše s úmyslom, že sa môžu stať inšpiračným zdrojom pre nejedného hráča ovládajúceho tento kráľovský nástroj.

Prvou zbierkou sú *Prelúdiá pre organ* skladateľa Mikuláša Schneidra-Trnavského vydané Národným hudobným centrom v Bratislave v roku 1998. Editorsky sa o vydanie zbierky pričínal Stanislav Šurin. Celkovo tu nachádzame 40 kratších, prevažne jedno a dvojstranových prelúdií. V názve neobsahujú tóninu, ale sú ošetrené tempovými označeniami (napríklad andante, adagio, con motto, maestoso), čím bližšie určujú charakter a konkrétne použitie danej skladby.

Druhou predstavovanou zbierkou je *Procantorum* skladateľa, pedagóga a klaviristu Mira Bázlika (*1931) s podtitulom *malé organové prelúdiá pre kantorov*. Organovú zbierku vydal Hudobný fond Bratislava v roku 1997. Obsahuje 15 rozsiahlejších skladieb, ktoré sú označené ako suity s poznámkou, že ich možno hrať vcelku alebo len ich vybrané časti. Sú zoradené podľa použitých, prevažne rovnomenných, tónin (C dur, c mol, D dur, d mol, Es dur, e mol, F dur, f mol, G dur, g mol, As dur, A dur, a mol, B dur, h mol). Značná hudobná rôznorodosť jednotlivých prelúdií ponúka široký priestor na ich priame využitie.

Každý hráč, ktorý siahne po podobnej zbierke nachádza nielen nový inšpiračný zdroj, ale zároveň si rozširuje svoje hudobné znalosti, ktoré môže využiť nielen vo svojej vlastnej prospech, ale najmä pre dobro zhromaždeného spoločenstva veriacich zúčastňujúceho sa na liturgickom slávení konkrétnej nedele či sviatku.

Juraj Valluš



Prelúdiá pre organ M. Sch. Trnavského

Bratislavské Hudobné centrum vydalo v tomto roku reedíciu úspešného titulu Mikuláša Schneidra Trnavského - *Prelúdiá pre organ*.

Trnavský ako organista, resp. skladateľ organových diel, vstúpil do análov slovenskej hudby tromi prácami. Sú nimi zbierky *Prelúdiá a fúgy (rkp. 1900)*, *Kytica prelúdií pre organ (Prelúdiá pre organ 1954)* a *Malé interlúdiá, op. 92*.

Autorský zámer predpokladá ich využitie predovšetkým v rámcach liturgickej praxe. Skladby je zväčša možné hrať počas bohoslužby ako krátke predohry, medzihry a dohry. Výber z nich je však tiež vhodný na zaujímavé obohatenie dramaturgie organového koncertu.

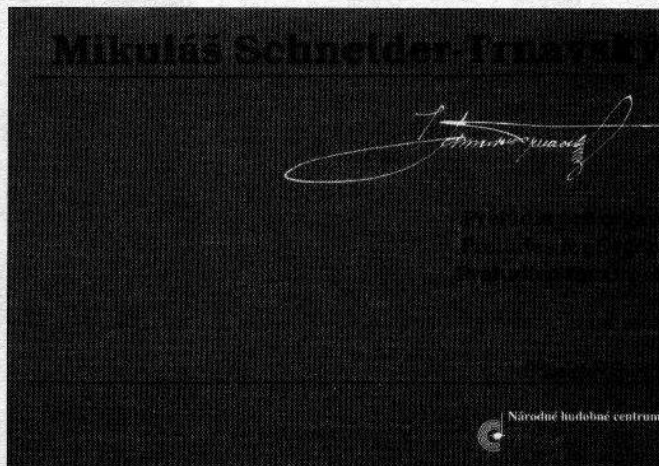
Podľa všetkého najviac kompozičných vlastností predznačujúcich koncertné uvedenie majú práve *Prelúdiá z Kytice* - najmä vďaka svojej bohatej nástrojovej faktúre. I keď aj v tomto prípade, hoci ide o inštrumentálnu hudbu, sa dá len ťažko ubrániť dojmom, či úvahám o silnej inšpirácii, ktorou bol pre skladateľa ľudský hlas a vokálna umelecká interpretácia.

Prelúdiá pre organ po prvýkrát vydal Spolok sv. Vojtecha Trnava v Cirkevnom nakladateľstve Bratislava v roku 1954. Niekoľkokdesaťročná nútená pauza vo vydávaní hudobnej literatúry tohto zamerania spôsobila, že napriek nepochybnému záujmu *Prelúdiá* znova vyšli až v roku 1998. Stalo sa tak v edícii Národného hudobného centra Bratislava. Editorom druhého vydania zbierky bol Stanislav Šurin. Tretie vydanie je reedíciou zväzku z roku 1998.

V *Prelúdiách* je zreteľný spôsob práce, využitý zostavovateľom a harmonizátorom *Jednotného katolíckeho spevníka* (prvé vydanie - 1937). Trnavský bol totiž s chrámovou hudbou a spevom ako regenschori takpovediac v neustálom kontakte. Prakticky sa tento kontakt prejavil napríklad aj v roku 1922 vydaním zbierky *Modlitby a piesne*.

V prípade *Prelúdií* je evidentná snaha autora o závažnejší, nielen inštruktívny, ale o primárne umelecký ráz skladieb. I to je zrejme jeden z dôvodov, prečo súčasní interpreti siahajú k rozsiahlym, či menším výberom z cyklu v rámci koncertného repertoáru.

Trnavského organové skladby všeobecne nesú citelne znaky vplyvu a pôsobenia vokálnej zborovej faktúry





na kompozíciu. Podobné tendencie nie sú v hudobných dejinách ničím ojedinelým. Vie sa napríklad o Bachovom alebo Franckovom prenášaní prvkov organového registrovania do inštrumentácie. Reger, či Widor naopak symfonické prostriedky (aj vzhľadom na dobové trendy organového staviteľstva) adaptovali v intenciách hudby pre organ. Skutočnosť, že to nebolo na ujmu umeleckej presvedčivosti v dielach veľkých majstrov, ba skôr naopak, je zbytočné akcentovať...

Melodická invencia ako ju poznáme z mnohých Trnavského piesní, zborových kompozícií, či duchovnej vokálno-inštrumentálnej hudby vyznačuje väčšinu skladieb tejto zbierky. Jej muzikantská príťažlivosť a bezprostrednosť je však i tu podmienená spoločným účinkom so štruktúrnou a harmonickou zložkou.

Nová reedícia vynecháva všetky legátové označenia vo vydaní a predkladá interpretovi čistý notový zápis. Prináša tiež krátke curriculum autora ako aj celkovú charakteristiku skladieb. V závere editor uvádza dispozíciu veľkého organa v Dóme sv. Mikuláša v Trnave, kde Trnavský pravidelne účinkoval. Do rámca edície je taktiež zahrnutá kritická správa, odchýlky od prameňa a obrazová príloha.

Znovuvydanie *Prelúdií pre organ Mikuláša Schneidera-Trnavského* je pozitívnym príspevkom k zaslúženému oživeniu tvorby tohto významného slovenského majstra cirkevnej hudby v 20. storočí.

Mário Sedlár

BACH IN DER WIENER SCHUBERTKIRCHE

Stanislav Šurin

AP projekt Bratislava 2005, AP 0019-2-131

Pred dvoma mesiacmi sa v ponuke slovenského vydavateľstva AP projekt objavila nová, pozoruhodná nahrávka Bachovej organovej hudby. Nemožno tvrdiť, že by tituly z tejto oblasti u nás absentovali, napočítali by sme ich určite niekoľko. Spomeňme aspoň takmer kompletne vydanie organového Bacha v podaní nedávno zosnulého Ivana Sokola. K tomuto fenoménu slovenskej bachovskej interpretácie pribudlo ďalšie meno: Stanislav Šurin. Na novej nahrávke prezentuje tento pedagóg Katolíckej univerzity v Ružomberku a doktorand na Hudobnej univerzite v Štajerskom Hradci viacero žánrovo odlišných Bachových diel pre kráľovský nástroj.

Súčasťou interpretačnej kvality je nepochybne i zvukovosť zvoleného nástroja. Organ farského kostola vo viedenskej mestskej časti Lichtenthal ("Schubertkirche" je nazývaný podľa pôsobenia mladého F. Schuberta) bol dobrou voľbou. Nemyslím pritom len slovenskú z núdze cnosť, podmieni-

nú zaiste socialistickou minulosťou, keď mnohé, nielen bachovské nahrávky, vznikali na nástrojoch miestnej československej továrne Rieger-Kloss. Popri typických znakoch neoklasickej (severonemeckej neobarokovej) zvukovosti, má totiž tento organ od firmy Orgelbauanstalt GmbH St. Florian z roku 1984, postavený do pôvodnej skrine z roku 1774, aj veľmi vhodnú dispozíciu pre bachovskú interpretáciu. Hracia i registrová traktúra sú mechanické, nástroj má 26 registrov, pričom niektoré sú pôvodné, štyri zásuvkové vzdušnice a je temperovane ladený.

Zaznamenané Bachove chorálové predohry "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" BWV 686 a "Dies sind die heil'gen zehn Gebot" BWV 678 patria k väčším bachovským organovým spracovaniam chorálových tém. Pochádzajú zo zbierky "Clavieruebung III" - jej začiatok je tvorený Prelúdiom a záver fúgou Es dur BWV 552. Slová chorálu "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", vytvorené v roku 1524 Martinom Lutherom, sú voľnou parafrázou 130. žalmu "De profundis clamavi ad te, Domine". Monumentálna polyfónia v štýle organového moteta, jediný Bachov 6-hlas pre organ, charakterizuje spracovanie melódie, ktorej autorom





je mimochodom tiež M. Luther. Katechetická Lutherova pieseň "Dies sind die heil'gen zehn Gebot" vyjadruje nemennosť zákonov Desatora. Bach ju znázorňuje prísnyim vedením tematického kánonu v oktávach, pričom dva sopránové hlasy tvoria kontrast ku chorálovej stabilite. Dobovo obľúbená forma - chorálové variácie - rámcuje partitu "O Gott, du frommer Gott" BWV 767. Osem častí ukazuje bohatosť Bachovej variačnej invencie. Sú nápadito spracované v podobách od *suspirans* - štandardnej formy nemeckého variačného typu, cez techniku *perpetuum mobile* až po tanečné prvky či echové úseky. V skladbách, interpretovaných na CD je znateľný Šurinov prístup zohľadňujúci tzv. historicky poučenú interpretáciu - štýlovú artikuláciu, barokové legato (z dnešného pohľadu, ovplyvneného romantickou interpretačnou tradíciou, vlastne diferencované non legato) i ozdobovanie.

Mystické Prelúdium a fúga h mol BWV 544 patrili k najobľúbenejším autorovým skladbám - vlastnoručne ich v Lipsku prepísal a zaradil k ďalším, pripraveným na vydanie. K vydaniu síce za Bachovho života nedošlo, neskôr však bolo vydané o to viac. Harmonicky bohaté Prelúdium strieda fúga, ktorej téma je takmer identická so známou slovenskou ľudovou piesňou. Monumentálne Prelúdium Es dur BWV 552 prezentuje barokovú slávnosť francúzskej ouvertúry. Tri témy a tri fúgy znamenajú jednotlivé božské osoby svätej Trojice. V tretej - záverečnej fúge sa všetky tri témy spoja. Technicky i hudobne sú tieto skladby na CD zaznamenané presvedčivo, so štýlovou artikuláciou a frázovaním. Obsahovo je možno otázne živé tempo Prelúdia BWV 544, skladba však rozhodne nepostráda ľah.

Obal CD je príťažlivo graficky spracovaný, doplnený textami v troch jazykových mutáciách, dispozíciou nástroja a farebnými i čiernobielymi fotografiami. Po stránke predvedenia je to záznam zaujímavý, "bachovsky" interpretovaný a aj preto na našom trhu vítaný. Ako celok je Šurinova bachovská nahrávka povšimnutiahodným činom a treba len ľutovať, že vzhľadom k nástroju resp. miestu vzniku u nás ešte stále ojedinelým.

Mário Sedlár

GRAND MUSIC FOR A GRAND CASTLE

David Di Fiore,
I Fiori Musicali Brass

Slovart Bratislava 2005
SR-0061

Slovenské hudobné vydavateľstvo Slovart predstavilo nedávno nový prírastok svojho katalógu klasickej hudby - organovú hudbu troch storočí v interpretácii amerického organistu Davida di Fiore. Ide o tretí umelcov titul, vzniknutý na chóre kremnického hradného kostola svätej Kataríny. Di Fiore - hudobný riaditeľ metodistického kostola v Univerzitnej štvrti v Seattli a organista tamojšieho farského chrámu sv. Jána Krstiteľa tentoraz spolupracuje s bratislavským ansámbľom I Fiori Musicali Brass.

Zo skladieb z celého spektra období, regiónov i úrovní kompozičného spracovania zaznievajú v úvode nosiča Tri jubilácie od Petra Ebena. Prvá jubilácia - Preludio - cituje tému Asperges me a 50. žalm Miserere mei Deus z Missa cum populo. V druhej časti je spracovaná duchovná pieseň Vigilanter melodium. Hlavnou témou tretej časti je Ite missa est, Alleluia. Organové znenie obohacujú dve trúbky a dve pozauny. V kremnickej akustike a bravúrnom Di Fioreho podaní v spolupráci s I Fiori Musicali Brass (Peter Bubnič, Maroš Podhájsky, Juraj Mitošinka, Marek Bubnič a Viliam Trgo) znie toto dielo naozaj výborne. Poslucháč môže podvedome spontánne zatúžiť počuť skladbu v živom predvedení a originálnom zvučku.

Nasledujúci kus pochádza od významného organistu a skladateľa 20. storočia, Belgičana Floora Peetera. Jeho Entrada Festiva používa prvky renesančnej hudby a gregoriánskeho chorálu (Christus vincit). V napätej chromatike prvej časti z 2. symfónie Louisa Vierna je zaiste možné zachytiť autorove pocity, súvisiace ziaľ často s osobnými prehrami či množstvom vážnych zdravotných problémov i finančnými ťažkosťami. Di Fiore tu ukazuje dramatickú stránku svojej výrazovej

charakteristiky a je presvedčivý. Zaujmu najmä registračné gradácie v spojení s artikuláčnym a frázovacím stupňovaním.

Nasleduje händlovská transkripcia. Pochádza z opery Judáš Makabejský a pôvodne vznikla pre Händlovo oratórium Jozue. Dodnes sa spieva na túto melódiu jedna časť zo židovskej bohoslužby. Kresťania ju zasa užívajú ako veľkonočnú duchovnú pieseň. Francúzska organistka Odile Pierre venovala svoje Kánonické variácie a fúgu na dve neapolské koledy svojmu žiakovi Davidovi Di Fiore. Viernov Triumfálny pochod má vskutku veľkorysé obsadenie, asociujúce Berliozu: 3 trúbky, 3 pozauny, tympany a organ. Vznikol pre oslavy 100. výročia Napoleonovej smrti, v roku 1921. Interpreti tu podávajú kvalitný muzikálny výkon, striedanie plechových dychových nástrojov s organom vyznieva farebne pestro a zaujímavo (vo Viernovi sa pridávajú ešte Tomáš Svitek a František Kováč), a tak tieto u nás málo známe skladby určite stoja za vypočutie.

Američan Aaron Copland použil v jednej časti svojho baletu Apalačská jar shakerský nápev. Úprava skladby pre organ pochádza od známeho amerického organistu Virgila Foxa. Plodný prispievateľ anglickej chrámovej hudby Martin Shaw bol tiež jedným z editorov Oxfordskej knihy kolied. Jeho dielo Grand Processional, posledná skladba cd-nosiča, je založené na téme chorálu Lobeden Herren. Strieda znenie organa s plechovými dychovými nástrojmi a vrcholí úplnou citáciou chorálu. Kompozične je Shawovo dielo pre mňa diskutabilné najmä "vdáka" určitej svojej zdĺhavosti. Interpretčne sa s ním však zrejme viac urobiť nedalo, snád' by stálo za úvahu premiestnenie v rámci dramatickej nosiča.

Zaujímavé, inšpirujúce CD, asi aj cenovo prístupné, prinášajúce exotické skladby, má úspech na našom trhu s CD-plaťkami viac-menej istý. Ak darujete toto CD na narodeniny svojim blízkym, neurobíte žiadnu chybu.

Mário Sedlár

SUMMARY

FRANTIŠEK TRSTENSKÝ: LITERARY GENRES OF THE PSALMS

Hermann Gunkel (1862-1932) organized the Hebrew psalms according to their literary forms. All psalms have been systematically categorized by genre (literary type). Real life settings (*Sitz im Leben*) in Israel's cult have been reconstructed from these genres on the basis of recurring themes and motifs in the genres, combined with our knowledge of cultic practice in Israel and the ancient Near Eastern. The genres may be grouped under four types: hymns, thanksgiving songs, individual laments, communal laments. After Gunkel, study of the Psalms focused on literary genre, and the sociological function of the Psalms – how they helped us understand religious life in Israel.

RAPHAËL PASSAQUET . CONCERTS IN CHURCHES *Reflections over an Instruction of the Sacred Congregation for Divine Worship and Sacraments*

Into the musical procession of a text, where also a whole vocal production is included, belongs the quality of interpretation: the fact alone that the text is spiritually inspired is insufficient to be in sacred presence. The authentic music, full of expression, though it is instrumental, it is from the Holy Ghost. The imperfect, incoherent music, without an artistic search, although it would be written on a religious text, is from evil. Music contains the values of silence. Many instrumental works are also a great school of inner silence, liberation of the self. Concert contains the values of community. There indisputably exists the community of listeners in beauty. Art generally and music immensely contain the values of secret.

Art and love are experiences of this world face to face, richer than everything, which can express words and ideas. For that reason are the symphonic compositions greater holders of spiritual values than many religious songs. And on the basis of this criterion (value) we have to open the doors of temples for these and close them for others.

STANISŁAW DAŃBEK THEOLOGY OF „INNER PERSON” AND THE STYLE OF FLEMISH POLYPHONY IN THE 15TH AND 16TH CENTURIES

Style of part-singing liturgical music in western Church was formed by many different factors in history, not only – obviously – musical. One of them certainly was a type of devoutness in the given time period. In the 15th and 16th centuries was in the Netherlands established a mystique movement named *devotio moderna*. Its origination is connected with the names of beatified Jan van Ruusbroeck (†1381) and Gerarda Groote (1340-1384). Another important persona is Thomas A Kempis (†1471), a member of the regular canons community from Windesheim, together with his work *The Imitation of Christ*.

Flemish polyphony can be classified as a type of the spiritual lecture addressed to educated class of the society at that time.

Theology of „inner person” formed a type of devoutness of the 15th and 16th centuries. This devoutness – genetically directed on person, Christ centred and introvert – created the spiritual base also for Flemish polyphony of that time.

JURAJ VALLUŠ THE HOLY MASS AS THE MUSIC FORM *Historical development of the mass form*

We distinguish between two basic types of the mass. The first type is the *liturgical mass*, which stands for liturgy itself and its mystic substance. The second type is represented by the *mass as a cyclic form* with the clearly musical character.

In history of music can be found these major mass forms: 1) *choral, unisono mass*; 2) *part medieval and renaissance mass*; 3) *concert mass*; 4) *cantata mass* and 5) *symphonic mass*.

The author further goes through individual development music periods and characterizes the changes, which arose in the manner of the mass composing as the music form.

RASTISLAV PODPERA MUSIC AS AN EMOTIVE FACTOR OF THE RELIGIOUS EXPERIENCE

The presence of music had always contributed significantly to the attractiveness of the religious events. Although the aim and purpose of the liturgy are inner and deeply personal things, with the help of the outer stimuli there may occur experiences of different kind and intensity while experiencing the liturgy itself.

If we take into account possibilities of the musical means of expression, we can say that music is able to bring a man into a state of both, deep meditation and chaos.

The intensity of music's activity is determined not only by a psychic state of a recipient, but also by the level of interpretation. If the task of musicians is to make alive a composer's record, so to say “to spirit it”, a great potential of the influence on the religious experience has the musical expressiveness, which is in a performer's hands.

Translated by Lucia Hrkútová

ORGANOVÉ DNI V PIEŠŤANOCH 2006

VII. ročník medzinárodného organového festivalu

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

8. august, utorok, 19.30, Kostol sv. Cyrila a Metoda

JANA PASTORKOVÁ / spev, SLOVENSKO

LUJZA MARKOVÁ / organ, FRANCÚZSKO

15. august, utorok, 19.30, Kostol sv. Cyrila a Metoda

ANDREA ČAJOVÁ / spev, SLOVENSKO

STANISLAV ŠURIN / organ, SLOVENSKO

22. august, utorok, 19.30, Dom umenia

KAREN DE PASTEL, RAKÚSKO

29. august, utorok, 19.30

DAVID DI FIORE, USA

5. september, utorok, 19.30

JÚLIA HABOVŠTIAKOVÁ, SLOVENSKO

7. september, štvrtok, 19.30

JOZEF KOTOWICZ, POĽSKO

XI. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU

NA HISTORICKOM ORGANE RIEGER BUDAPEST, OP. 1894 Z ROKU 1912

POD ZÁŠTITOU JÁNA FIGELA, ČLENA EURÓPSKEJ KOMISIE, ZODPOVEDNÉHO
ZA VZDELÁVANIE, ODBORNÚ PRÍPRAVU, KULTÚRU A VIACJAZYČNOSŤ.



MESTO TRNAVA



BACHOVA SPOLOČNOSŤ
NA SLOVENSKU



TRNAVSKÝ SAMOSPRÁVNÝ KRAJ

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2006

13. AUGUST, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

VINCENT DUBOIS, FRANCÚZSKO / SAINT-BRIEUC
PROGRAM: J. S. BACH, W. A. MOZART, L. VIERNE, M. DUPRÉ
V SPOLUPRÁCI S FRANCÚZSKYM INŠTITÚTOM
V BRATISLAVE

20. AUGUST, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

KAREN DE PASTEL, RAKÚSKO / VIENNA
PROGRAM: J. S. BACH, F. LISZT, O. MESSIAEN, K. DE PASTEL
V SPOLUPRÁCI S RAKÚSKYM KULTÚRNÝM FÓROM

27. AUGUST, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

JURAJ MITOŠINKA-TROMBÓN
SLOVENSKO / BRATISLAVA
DAVID DI FIORE-ORGAN, USA - SEATTLE

3. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

AI YOSHIDA, JAPONSKO, TOKIO
MONIKA MELCOVA, FRANCÚZSKO - PARÍŽ
PROGRAM: W. A. MOZART, T. ARAGAKI, E. H. GRIEG
POD ZÁŠTITOU VELVYSLANECTVA JAPONSKA V BRATISLAVE

10. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

JOZEF KOTOWICZ, POLSKO / BIALYSTOK
PROGRAM: J. S. BACH, W. A. MOZART, J. LINDBLAD, J. SURZYNSKI
V SPOLUPRÁCI S POLSKÝM INŠTITÚTOM V BRATISLAVE

17. SEPTEMBER, NEDELA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

SCHOLA GREGORIANA PRAGENSIS
ČESKÁ REPUBLIKA / PRAHA
DAVID EBEN-UMELECKÝ VEDÚCI
PROGRAM: GREGORIANSKÝ CHORÁL
GUILLAUME DE MACHAUT / MESSÉ DE NOTRE DAME
REKONŠTRUKCIA PRVEJ VIACHLASNEJ OMŠOVEJ
KOMPOZÍCIE ZO 14. STOROČIA
V SPOLUPRÁCI S ČESKÝM CENTROM V BRATISLAVE

23. SEPTEMBER, SOBOTA, 20.00
DŮM SV. MIKULÁŠA

TRNAVSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER
ALŽBETA SEVEČKOVÁ-KONCERTNÝ MAJSTER
MIEŠANÝ SPEVÁCKY ZBOR TIRNAVIA
ANDREJ RAPANT-ZBORMAJSTER, TENOR
JANA PASTORKOVÁ-SOPRÁN
HELENA OBORNÍKOVÁ-ALT
JAROSLAV PEHAL-BAS
ZUZANA ZAHRADNÍKOVÁ-ORGAN
BRANISLAV KOSTKA-DIRIGENT
PROGRAM: M. SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, W. A. MOZART, G. FAURÉ

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ
TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI
PARAŠUTISTOV 4, 917 01 TRNAVA
GSM 0905 26 99 71 • SURIN@SLOVANET.SK