

# Rastislav Adamko

---

## Hudobný jazyk v sakrálnych dielach 21. storočia na Slovensku

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 10, 135-149

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Rastislav ADAMKO  
Katolícka univerzita v Ružomberku

## Hudobný jazyk v sakrálnych dielach 21. storočia na Slovensku\*

Na problém hudobného jazyka v liturgii možno nazerať z viacerých hľadísk. V zásade však treba najprv poukázať na úzke spojenie slova a hudby v tomto hudobnom druhu. V liturgii má slovo veľmi dôležitú funkciu, pretože je sprostredkovateľom právd viery. V historickom vývoji sa hudba neobmedzila iba na zdôraznenie výrazu reči, ale vďaka svojej vlastnej estetike a veľkému počtu samostatných výrazových prostriedkov vytvorila v každej epoche vlastný slovník, ktorý jej umožnil pôsobiť na ľudské telo a ducha<sup>1</sup>. Podľa Andrewa Wilson-Dicksona má pôsobenie hudby tri prejavy: extatický, symbolický a rétorický<sup>2</sup>. Extatický rozmer sa prejavuje v okamžitej reakcii človeka na hudbu, zvlášť na element rytmu a metra, ktoré v istých dimenziách dokážu ovládnuť myseľ i telo poslucháčov. Stav extázy sa v niektorých náboženstvách vyvoláva zámerne. Hovorí o tom Biblia pri opise pohanských rituálov, ale aj pri niektorých kultových prejavoch vyvoleného národa. Aj dnes patrí extáza k dôležitým prvkom kultu niektorých kresťanských cirkví v Afrike, ale aj kresťanskej „mládežníckej“ hudby v západnej kultúre. Prvotná cirkev však chápala hudbu vo svojom kulte v úplne iných kategóriách, v kategóriách symbolu. Hudba so svojim vnútorným poriadkom bola pre nich symbolom nekonečne vyššieho poriadku Božieho stvorenia. S tým sa úzko spája kategória krásy, ktorej prítomnosť v liturgickej hudbe bola nutná a nespochybniteľná. Posledný rozmer hudby, rétorický, je charakteristický schopnosťou vyjadrovať emócie, hlboké vnútro ľudského vedomia. Zvlášť prax a teória barokovej hudby rozvinula tento prvok v zložitých systémoch obsahujúcich súbory rétoricko-hudobných figúr s presne definovaným afektovým pôsobením.

\* Táto štúdia vznikla v rámci riešenia projektu KEGA s názvom „Musica nova spiritualis“ (č. 027KU-4/2012).

<sup>1</sup> I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2000, s. 99–100.

<sup>2</sup> A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Vocatio, Warszawa 2007, s. 12–15.

V európskej hudbe, ktorá sa zrodila hlavne z kresťanskej liturgickej hudby, sa odohrali zmeny spájajúce sa s postupnou sekularizáciou samotnej hudby. Od obdobia baroka sa hudba delí na dva smery – chrámový (*stile antico*) a svetský (*stile moderno*). V druhej polovici 18. storočia stáli proti sebe dve antagonistické koncepcie hudobného jazyka. Prvá, ktorú aktualizoval J.P. Rameau, chápala hudbu v pytagorejskom zmysle ako večný a nemenný Bohom daný jazyk, ako harmóniu celého vesmíru. Druhá, ktorú vyznávali J.J. Rousseau a encyklopedisti, chápala hudbu ako intersubjektívny jazyk, schopný vyjadrovať city, vnútorný svet jednotlivca. Z tohto chápania vzniklo hedonistické vnímanie hudby, typické pre obdobie osvietenstva, ale aj pre nasledujúce epochy vrátane našich čias. Poslaním hudby bolo a aj dnes je sprevádzať rôzne formy života bez nároku na umeleckú autonómiu. „Hudba sa tak redukovala na kategóriu krásy, teda na to, čo je všeobecne pochopiteľné a každému prístupné“<sup>3</sup>. Francúzska revolúcia a s ňou spojený kultúrny prelom viedli k upevneniu presvedčenia o slobode jednotlivca v zmysle jeho absolútnej autonómie. Z tohto vznikla romantická idea hudobníka – génia, hrdinu, ktorého úlohou je búriť sa proti tradícii a tvoriť na základe intuície. Jeho hudba, vnímaná ako anjelský jazyk, mala osloviť city všetkých poslucháčov. Reakcia na takéto chápanie hudby sa dostavila na konci 19. storočia v podobe hľadania nových tonálnych systémov, nových technických riešení a estetických názorov. Viedlo to k vzniku rôznych smerov a štýlov – impresionizmu, expresionizmu, dodekafónie, serializmu, punktualizmu, neoštýlov a ďalších smerov, spočívajúcich na koncepcii konštruktivismu, aleatoriky či iných prostriedkoch. Rôznorodý a na prejavy bohatý hudobný jazyk 20. storočia sa čoraz viac musel deliť o svoje pozície s tzv. „zábavnou hudbou“, ktorej popularita rástla závratnou rýchlosťou. Tzv. „vážna hudba“ sa ocitla v kríze, ktorá vyvrcholila v súčasnej situácii, keď je artificálna hudba určená len pre malú skupinu zasvätených, avšak jej jazyk je ťažko pochopiteľný pre celý zvyšok ľudí, ktorí sa naplno vyžívajú v komerčných produkciách zábavnej hudby<sup>4</sup>. Do takejto kultúrnej zložitej situácie prišli závery Druhého vatikánskeho koncilu, ktorý sa snažil obnoviť liturgiu a spolu s ňou aj hudbu. Sme svedkami zatiaľ nezadržateľného procesu postupného vytlačania klasickej hudby z liturgie hudbou zábavnou. Či azda nie je potrebné príčiny tohto stavu hľadať aj v tom, že sme zatiaľ nenašli patričný hudobný jazyk pre súčasnú liturgickú hudbu, ktorý by vyrastal z klasických tradícií?

Objavili sa už síce isté ponuky počnúc od jednohlasných spevov, určených pre klasické liturgické zhromaždenie, cez spevy z Taizé, gospel, kompozície krakovskej skupiny zoskupenej okolo dominikánov alebo Pawla Bębenka či Piotra Rubika a iných, avšak z oblasti tzv. „artificiálnej hudby“ ich v našich krajinách zatiaľ nebolo veľa.

<sup>3</sup> I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 101–102.

<sup>4</sup> J. Šafářik, *Dějiny hudby, III. díl (20. století)*, Nakladatelství Jan Piszkiwicz, Věrovaný 2006, s. 321–325.

V nemeckom jazykovom prostredí sa už viac napísalo o percepcii tzv. „novej hudby“ v liturgii, vzniklo oveľa viac kompozícií, ktoré využívajú nové skladateľské techniky a majú ambíciu využitia v liturgii, a hľadajú sa spôsoby, ako amatérskych hudobníkov pôsobiacich v cirkevných spoločenstvách priviesť k chápaniu a k uvedomelej interpretácii týchto hudobných diel<sup>5</sup>.

Jednou z ponúk, ktorá je určená skôr pre vzdelaných cirkevných hudobníkov, sú hudobné diela, ktoré vznikli vďaka iniciatíve pedagógov Katedry hudby na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku<sup>6</sup>. Ide o sakrálnu hudobnú tvorbu, objednanú s konkrétnym cieľom, ktorý sa dá definovať ako snaha vytvoriť umelecky náročný repertoár súčasnej liturgickej hudby.

Iniciátorom projektu tak išlo o harmonické zladenie hneď niekoľkých kultúrnych aspektov – sféry kompozičnej, pedagogickej, interpretačnej i liturgickej – ako aj o skromný pokus vrátiť pôvodnú, umelecky „náročnejšiu“ sakrálnu tvorbu do prostredia, v ktorom sa jej na Slovensku celé desaťročia príliš nedarilo a z ktorého sa v poslednej dobe dokonca už celkom vytráca<sup>7</sup>.

Zo štrnástich kompozícií, ktoré vznikli na objednávku<sup>8</sup>, jedna je inštrumentálna, štyri vokálne a cappella a deväť je vokálno-inštrumentálnych diel. V poslednej skupine sú skladby určené pre sólový hlas alebo hlasy (šesť) a pre miešaný zbor (tri), všetky so sprievodom organa, prípadne aj huslí, flauty, violončela a kontrabasu. Z hľadiska inštrumentária ide skôr o tradičné nástroje, ktoré boli využívané v sakrálny hudbe mnohých epoch a dnes sú vo väčšine farností pomerne ľahko dostupné.

## Archaické prvky

Tradičným prostriedkom využívaným v súčasnej liturgickej hudbe je archaizácia. Prejavuje sa napr. tým, že skladateľ vyberá tradičnú hudobnú formu tak ako v prípade troch zborových diel a cappella Róberta Dinuša – dve ofertória

<sup>5</sup> Pozri: R. Wippermann, *Die neue Musik in der Liturgie*, [w:] *Musik im Raum der Kirche, Fragen und Perspektiven*, red. W. Bönig i in., Matthias-Grünewald-Verlag, Stuttgart 2007, s. 422–431. R. Bahr, *Traditionelle Satztechniken und neue musikalische Idiome*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, B. III Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historische Bewusstsein und neue Aufbrüche, red. W. Hochstein – Ch. Krummacher, Laaber-Verlag, Laaber 2013, s. 266–286.

<sup>6</sup> Táto iniciatíva sa spája s projektom, ktorý dostala Katedra hudby v osobe Dr. Z. Zahradnikovej od grantovej agentúry Ministerstva školstva SR (KEGA) pod názvom: *Musica nova spiritualis*.

<sup>7</sup> P. Hochel, [Úvodné slovo ku koncertu], [w:] *Programový bulletin Nová slovenská hudba: XXVII. ročník festivalu k storočnici Dezidera Kardoša*, Bratislava 7.–14. november 2014, Spolok slovenských skladateľov, Bratislava 2014, s. 8.

<sup>8</sup> Podmienky v objednávke sú opísané v štúdiu Z. Zahradnikovej, zodpovednej za grant. Por. Z. Zahradniková, *Musica nova spiritualis – úsilie o revitalizáciu slovenskej duchovnej hudby*, „Muzikologické fórum, Časopis České společnosti pro hudební vědu“ 2014, č. 1–2, s. 184.

*Bonum est confiteri* (4. a 34. týždeň Cezročného obdobia) a *Lauda anima mea* (3. týždeň Veľkonočného obdobia) a hymnus *Jesu dulcis memoria*. Okrem renesančnej formy lineárneho moteta autor využil techniku vedenia hlasov typickú pre predstaviteľov rímskej školy, zvlášť Palestrinu. Nekomplikovaná štvorhlasná faktúra s úzkym ambitom melodických línií jednotlivých hlasov a dĺžka skladieb svedčia o tom, že autor ich vytvoril s jasným zámerom ponúknuť ich amatérskym farským zborom. V podnázve každej zo skladieb autor zaznamenal jej liturgickú funkciu<sup>9</sup>.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The top system includes Soprani I. and II., and an Alto part. The lyrics are: "Lau - da a - ni - ma me - a Do - mi - num: lau - da -". The bottom system includes Soprani I. & II. and a Bass part. The lyrics are: "bo Do - mi - num in vi - ta me - a: psal - lam De - o vi - ta me - a: psal -". The score is in G major and 4/4 time.

**Příklad 1.** Róbert Dinuš, *Lauda anima mea Dominum*, úvodný fragment.

Súvislosť s tradíciou renesančnej hudby je zrejماً tiež v jednom inštrumentálnom diele určenom pre husle a organ s názvom *Mystérium* od autora Rastislava Adamka. Ide tu o nadväznosť na moteto G. P. Palestrinu *O beata Trinitas*, vďaka využitiu hlavného melodického trojtónového motívu *c–h–a*<sup>10</sup> symbolizujúceho tajomstvo Najsvätejšej Trojice.

Skladba svojou konštrukciou nadväzuje na ostinátne variácie. Ostináto realizuje organ. Jeho dva najnižšie hlasy sú permanentne vedené v intervale decimy. V najvyššom hlase sa objavuje spomínaný trojtónový motív. Ostináto však nie je vedené tradične len v jednej tónine, ale je transponované vždy do novej tóniny: a – E – G – e – a. Túto koncepciu možno prirovnať k zásadám minimal music. Jednotlivé tonálne plochy uzatvárajú vnútorné kadencie s využitím dokonalých súzvukov kvínt, čo spôsobuje dojem strofickosti. Každá strofa je v husľovom parte novou variáciou na trojtónový hlasný motív.

<sup>9</sup> Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 185–186.

<sup>10</sup> G.P. Palestrina v skutočnosti využil motív *b–a–g*. Ide tu však skôr o prebratie idey troch klesajúcich tónov ako symbolu Najsvätejšej Trojice.

Opakujúce sa ostináto je symbolom Božej jednosti, naopak variácie poukazujú na rôznosť jednotlivých božských osôb<sup>11</sup>.

Ešte staršiu techniku využil R. Adamko v skladbe Proglas. Vyplývalo to z charakteru textu, ktorý pochádza z 9. storočia. Poetický úvod k prekladu Jánovho evanjelia do staroslovienčiny napísal sv. Konštantín Filozof (sv. Cyril), evanjelizátor slovanských národov na Veľkej Morave, do súčasného slovenského jazyka ho preložil V. Turčány. Zo 111 veršov<sup>12</sup> R. Adamko využil 75 (1 – 49, 86 – 111). Z hudobnej stránky sú inšpirácie jednoznačne nasmerované k stredovekej byzantskej hudbe a k prvým formám viachlasu – *diaphonia basilica*. Súzvuky dokonalých intervalov – kvárt a kvínt – poukazujú na západný viachlas. Deklamačná melódia dáva textu vážnosť a dobrú zrozumiteľnosť. Každá strofa má jednu melodickú schému, pričom schém je v celej skladbe päť (A B C D E). V štyroch schémach (A B C D) je text zverený striedavo raz ženským a raz mužským hlasom, pričom ostatné hlasy interpretujú bourdon v podobe jedného tónu alebo súzvuku kvinty v brumende. V schéme E sa objavuje trojhlasná faktúra s textom vo všetkých hlasoch. Melodické schémy A, B a E majú dramatický charakter, kým schémy C a D sú lyrické. Využitie sú tak, aby zodpovedali charakteru textu. Poriadok schém v celej skladbe je nasledovný: ABCD – ABCD – A – E – ABCD – E.

### Tradičné hudobné formy

Z tradičných hudobných foriem skladateľa najčastejšie využívali pieseň v jej rôznych podobách. Zvláštnu záľubu v tejto forme má **Vít'azoslav Kubička**, ktorý 6-krát spracoval jeden text – poetickú parafrázu žalmu 70 „Bože, príd' mi na pomoc“, čo sa v liturgii Katolíckej cirkvi využíva ako introit na 18. cezročnú nedeľu. Autorka textu, Silvia Kaščáková, vytvorila tri pravidelné štvorveršové strofy, v ktorých striedavo využíva sedem a päť slabík a striedavý rým. Ako refrén istého druhu sa na konci objavuje prvý verš, ktorý uzatvára a spája celé dielo ako svorka. Ide o krátke hudobné diela (od 43 do 87 taktov) v nepárnom ( $\frac{3}{4}$  – I, II, IV, V) alebo párnom ( $\frac{4}{4}$  – III, VI) metre. Z formálnej stránky všetky tieto skladby možno označiť za prekomponované piesne. Autor vychádza zo štruktúry textu, keď tvorí melodické frázy zhodné s veršami textu. Skoro vo všetkých skladbách (okrem čísla IV) sa formálne delenie na úseky zhoduje s delením textu na strofy.

Za archaizujúci prvok možno považovať výber tónového materiálu, ktorý sa zakladá na stredovekých modálnych stupniciach: dórskej (I, IV, VI) a aiolskej (II, III, V), niekedy v transpozícii. Obidve tieto stupnice spája molový charakter,

<sup>11</sup> Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 185.

<sup>12</sup> Text má spolu 111 veršov, čo symbolizuje kresťanské tajomstvo trojjediného Boha.

ktorý vyplýva z celkovej atmosféry textu poznačenej úpenlivou prosbou v situácii ohrozenia a ťažkostí.

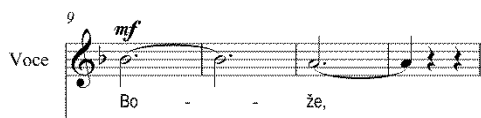
V sylabickom toku melódie sa skladateľ snaží pomocou kantilény, prípadne deklamácie, zvýrazniť charakter textu, pričom využíva aj rétoricko-hudobné figúry:

— *saltus duriusculus*: bolesť srdca (*bolí od hrdze* – IV), nachádzanie sa nad priepasťou (*stojím na hrane* – V), strácanie sa (*ja sa strácam* – VI);



**Príklad 2.** Vít'azoslav Kubička, *Bože, príď mi na pomoc IV*, fragment melódie sopránu.

— *aclamatio*: *Bože* (I, IV);



**Príklad 3.** Vít'azoslav Kubička, *Bože, príď mi na pomoc I*, fragment melódie sopránu.

— *mutatio per modus*: kontrast deň – noc, váhanie (IV).

21  
Voc. vo dne má - vam noc.  
Vl.   
Org. (Man.)   
(Ped.)

**Príklad 4.** Vít'azoslav Kubička, *Bože, príď mi na pomoc IV*, fragment partitúry.

Sprievod, ktorý realizuje organ a husle, je jednoduchý, zdôrazňujúci melodickú líniu s emočne silne nabitým textom. Husle vo väčšine prípadov zdvojujú melódiu sopránového sóla s introdukciou tematického materiálu v krátkych úvodoch alebo medzihrách. Akordická faktúra v parte organu je

občas oživená motorickým rytmickým pohybom, ktorý kumuluje emočné napätie (I, IV).

Z interpretačného hľadiska ide o pomerne jednoduché skladby, prístupné pre solídnych cirkevných hudobníkov. Iba vokálne party s najvyšším tónom  $g^2$  môžu spôsobovať isté interpretačné problémy (II, III).

Formu árie využili Rastislav Dubovský, Peter Hochel, Peter Groll a Stanislav Hochel.

Ária *Ave Maria* **Rastislava Dubovského** je určená pre sólový hlas (koloratúrny soprán, soprán alebo tenor) so sprievodom organa. Stavba hudobného diela korešponduje so štruktúrou textu dvojdielnej mariánskej antifóny.

Hudba pomocou umného využívania koloristiky jednotlivých tonálnych plôch prechádza od pokojného výrazu na začiatku (Des) cez gradáciu (C – e) k zveľobovaniu a oslave plodu Máriinho života – Ježiša (A). Gradácia svoj kulminačný bod dosahuje na nasledujúcom výraze *Sancta* (As), ktorým sa začína druhá fáza skladby návratom materiálu zo začiatku prvej fázy v tónine Des dur, s ktorou sa vracia pokojný výraz. Nová tonálna plocha Es dur prináša gradáciu na texte *ora pro nobis peccatoribus*. Kulminačný bod dosahuje na najvyššom bode kompozície  $es^3$  (ossia  $b^2$ ) na slove *ora* (oroduj), čím zdôrazňuje príhovor Panny Márie v nebi.

The image shows a musical score for the Ave Maria by Rastislav Dubovský. It consists of four staves: Soprano (S.), Organ (Org.), and Pedal (Ped.). The score is in 4/4 time and begins at measure 39, marked 'ossia'. The vocal line starts with 'O - ra' and continues with 'pro no-bis pec-ca-to-ri'. The organ part features a prominent chordal texture in the right hand and a more active line in the left hand. The tempo is marked 'Rubato' with a quarter note equal to 62 (♩ = 62). The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fermatas.

**Príklad 5.** Rastislav Dubovský, *Ave Maria*, fragment s kulminačným bodom skladby.



Ďalší dôležitý výraz *peccatoribus* autor zdôrazňuje pomocou melodicky výrazného motívu, obsahujúceho skok zväčšenej kvarty – symbol hriechu, zla a smrti. Týmto motívom sa tiež začína samotná ária, čím plní funkciu svorky celej kompozície. Človek, vedomý si svojej situácie, poznačenej hriechnosťou, obracia sa v modlitbe k Božej Matke a prosí ju o príhovor, ochranu a pomoc.

Nasledujúci úsek textu *nunc et in hora mortis nostrae* odznie dvakrát, najprv s melódiou motívu zla, neskôr v melodickej a harmonickej gradácii v tónine Des dur (TIII – S – T – (D) – D). Ária sa končí pokorným a akoby v tichu vypovedaným *Amen*.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Organ (Man.), and the bottom for Pedal. The tempo is marked as quarter note = 69. The key signature has three flats. The Soprano part is mostly rests. The Organ part has a melodic motif in the right hand and a bass line in the left hand. The Pedal part has a bass line. The score is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor).

**Príklad 6.** Rastislav Dubovský, *Ave Maria*, úvodný fragment s motívom hriechu, zla, smrti.

Táto ária je príkladom rétorického chápania hudby, ktorá dokáže dokonale vyjadriť afekty ukryté v texte a zdôrazniť význam jednotlivých slov. Autor to dosiahol pomocou sugestívnej melódie, premyslenej stavby a bohatej a nasýtenej harmónie.

Pri porovnaní s predchádzajúcim spracovaním slávnej mariánskej antifóny kompozícia **Petra Grolla** *Ave Maria* je viac statická. Metrické jednotky zorganizované v trojdíelných ( $\frac{3}{4}$ ) a v párných ( $\frac{4}{4}$ ) taktov vo veľmi pomalom tempe strácajú svoj rytmický význam. Sylabická melódia spočívajúca na kombináciách sekundových a terciových krokov so skokmi kvarty v spojení s priam expresionisticky formovanou statickou harmóniou vytvára atmosféru modlitby mimo časových a priestorových reálií. Tento dojem vyvoláva nestabilné tonálne centrum, čo je viditeľné v kadenciách, kde sa často namiesto toniky objavuje dominanttonika (dominantný kvartsextakord s tonickou finálou v base) – t. 17, 31, 67. Tonálna nestabilita je zosilnená aj disonanciami bohato nasýtenou harmóniou. Tieto disonancie sú umne rozložené v širokej organovej faktúre. Autor využíva skôr nízke temné zvukové registre. Iba v kulminačných bodoch pri slovách *Jesus* (t. 24–29), *ora pro nobis* (t. 46–51) a v závere sa objavujú tóny z dvoj- a trojčiarkovej oktávy.

Vo vzťahu medzi textom a hudbou je potrebné zdôrazniť rešpektovanie štruktúry textu. Dve vety textu zodpovedajú dvom hudobným fázam, ktoré sú doplnené treťou fázou so záverečným *Amen*. V rétorickom aspekte sú využité slová *mortis nostrae*, ktoré skladateľ stvárnil pomocou figúry *saltus duriusculus* (dve septimy f2-g1, g2-a1) a slovo *Jesus*, na ktorom sa objavuje figúra *anabasis*.

Ak ide o stavbu diela, z tohto hľadiska sa k predchádzajúcej skladbe približuje kompozícia *Ave Maria* Stanislava Hochela. Dve vety a záverečné *Amen* určujú tri fázy, ktoré sa dajú vyjadriť schémou A – A1 – coda. Kompozícia s formou dvojdielnej árie je určená pre sólový hlas so sprievodom organa. Ide o skladbu s bohato rozvinutou spevnou melodikou a s neskororomantickým harmonickým sprievodom v päťhlasnej organovej faktúre, ktorá sa občas rozširuje na šesť hlasov. Pomerne časté agogické zmeny, bodkované rytmy a pohyblivý sprievod dávajú kompozícii dynamický charakter s kulminačným bodom na slove *Jesus*.

Peter Hochel si pre svoju sopránovú áriu so sprievodom organa vybral text *Ubi caritas*. „Pod povrchom jeho priezračnej (trojdielnej symetrickej) formy a priam až »popovo« sladkého výrazu možno odhaliť nielen pozoruhodne koncentrovanú motivickú stavbu či premyslene »putujúci« tonálny plán (hojne využívajúci najmä farebnosť chromatických terciových príbuzností), ale vzhľadom na veľmi pomalé tempo a výrazne klenuté melodické línie tiež prekvapivé nároky na vokálnu interpretáciu.“<sup>13</sup>

Príklad 7. Peter Hochel, *Ubi caritas*, úvodný fragment.

Skladateľ si zo známeho hymnu vybral dve strofy, pričom sa inšpiroval štruktúrou textu. Refrén s dvakrát zopakovaným textom sa ako svorka objavuje na začiatku a na konci skladby, avšak v dvoch rôznych tóninách: D dur a Des dur. Jednotlivé verše využívajú deklamačnú melódiu v dĺžke dvoch taktov a osemkrát sa vracajú vo variačných premenách v šiestich tóninách. (h – F – E – C – A – E). Melódia vrcholí v dvoch posledných úsekoch, zvlášť na slovách *et in medio nostri sit Christus Deus*, kde speváčka šesťkrát siaha po najvyššom tóne árie  $a^2$ .

<sup>13</sup> Z. Zahradníková, *Musica nova...*, s. 187.

**Tabuľka 1.** Peter Hochel, *Ubi caritas*, štruktúra a tonálny plán skladby

Text	Refrén (2×)	I.strofa			II.strofa			Refrén (2×) + rozšírenie
		I. a II.verš	III. v.	IV. v.	I. a II. v.	III. v.	IV. v.	
Tónina	D	h	F	E	C	A	E	Des

Skladba sa vyznačuje bohatou melodickou invenciou vyjadrenou v peknej kantilénovej melodickej línii sólového hlasu a nasýtenou harmóniou s neustále sa meniacimi tonálnymi plochami. Jej lyrický charakter zodpovedá atmosfére textu, čím sa zapája do symbolického smeru kresťanskej hudby.

**Luboš Bernáth** si pre svoju dvojhlasnú áriu vybral text *Ecce panis Angelorum* (posledné štyri strofy sekvencie *Lauda Sion*), ktorý sa tradične využíva ako spev na prijímanie v omšovej liturgii. Skladba je určená pre soprán a alt sólo a sprievod tvoria tri nástroje – organ, husle a flauta. Kompozícia je charakteristická plastickými melodickými líniami vedenými v dvojhlasoch: soprán – alt, flauta – husle, ale tiež alt – flauta, soprán – flauta. Všetky vokálne a inštrumentálne hlasy znejú spolu až na konci kompozície. Moderné výrazové prostriedky sú evidentné v harmónii, ktorá je bohatá vzhľadom na viaceré tonálne plochy, ktorých je tu spolu šesť: f, g, G, c, a, C. Rôzne rytmické figúry obohacujúce sprievod v parte organa a dvoch melodických nástrojov, ktoré v istých momentoch priam koncertujú, spôsobujú, že táto hudba má dynamický charakter.

The image shows a musical score for three parts: Violino (Violin), Organo (Man.) (Organ), and (Ped.) (Pedal). The Violino part is in the treble clef and features a melodic line with dynamics *f* and *f*. The Organo part is in the right hand of the organ and features a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *f*. The (Ped.) part is in the left hand of the organ and features a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mf*. The tempo is marked 'Moderato maestoso' with a quarter note equal to 90. The key signature has one flat (B-flat).

**Príklad 8.** Luboš Bernáth, *Ecce panis Angelorum*, úvodný fragment.

Hudobná štruktúra vyplýva zo štruktúry textu. Okrem štyroch viet textu skladateľ samostatne spracoval záverečné *Amen*. Takto vznikla päťdielna štruktúra ABCC<sup>1</sup>A<sup>1</sup> s prvkom reprízovosti.

**Tabuľka 2.** Luboš Bernáth, *Ecce panis Angelorum*, štruktúra a tonálny plán skladby

Text	I. ( <i>Ecce panis</i> )	II. ( <i>In figuris</i> )	III. ( <i>Bone pastor</i> )	IV. ( <i>Tu qui cuncta</i> )	<i>Amen</i>
Takty	1–20	21–28	29–36	37–46	47–58
Tónina	f	g	G – c	G – a	a – C
Štruktúra	A	B	C	C <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>

Zaujímavé spojenie tradičných či priam starých prvkov so súčasnými možno nájsť v kompozícii Ľuboša Bernátha *O salutaris Hostia* určenej pre zbor a organ. Dávnym prvkom je tu renesančná iniciálna, ba priam syntaktická imitácia, využitá v krajných dieloch kompozície s harmonicky nasýteným sprievodom organa (klastre), ktorý pulzuje v synkopových rytmoch. V kontrastnom strednom diele (*contrapunctus simplex*) okrem štvorhlasu znejú aj dvojhlasné úseky na spôsob josquinovských bicínií. Archaický je aj záver kompozície vo vokálnych hlasoch, vytvorený výlučne z dokonalých konsonancií. V parte organa je posledný akord typicky moderný – zafarbený cudzím tónom.

**Príklad 9.** Ľuboš Bernáth, *O salutaris Hostia*, úvodný fragment.

Text tohto eucharistického hymnu autorstva sv. Tomáša Akvinského pozostáva z dvoch štvorveršových strof a z aklamácie *Amen*. Skladateľ ho rozdelil nasledujúcim spôsobom:

**Tabuľka 3.** Ľuboš Bernáth, *O salutaris Hostia*, štruktúra a tonálny plán skladby

Text	Technika	Stavba	Tónina
<i>O salutaris Hostia</i>	Iniciálna imitácia Contrapunctus floridus Iniciálna imitácia Contrapunctus floridus	A	C – a
<i>Quae caeli pandis ostium:</i>			
<i>Bella premunt hostilia,</i>			
<i>Da robur, fer auxilium.</i>			
<i>Uni trinoque Domino</i>	Contrapunctus simplex (Nota contra notam)	B	Es – c
<i>Sit sempiterna gloria,</i>			
<i>Qui vitam sine termino</i>			
<i>Nobis donet in patria.</i>			
<i>Amen.</i>	Imitácia Nota contra notam	A <sup>1</sup>	C

Podobné spojenie starých a súčasných skladateľských techník nachádzame v skladbe **Mirka Krajčího** *Psalmus 131* (*Domine, non est exaltatum cor meum – Pane, moje srdce sa nevystatuje*). Kompozícia je určená pre miešaný zbor, dvoje huslí a organ. Tri verše tohto krátkeho žalmu sa stali základom pre trojdielnu hudobnú stavbu. Verše 1 a 3 dostali homofónnu faktúru, kým druhý verš faktúru polyfonickú. Jednotlivé verše predchádzajú inštrumentálne predohry. Husle hrajú v akomsi dialógu vytvorenom vďaka imitácii alebo tiež motivickej korešpondencii. V práci s nástrojovým obsadením je viditeľná istá gradácia prostriedkov. Prvý verš spieva zbor a cappella, druhý so sprievodom organa a až tretí so všetkými nástrojmi.

**Tabuľka 4.** Mirko Krajčí, *Psalmus 131*, štruktúra a tonálny plán skladby

Stavba	A		B		C	
Text		I. verš		II. verš		III. verš
Takty	1–10	11–25	25–31–36	36–52	52–57	58–72
Coro						
Vn 1						
Vn 2						
Org						
Technika		Contr. simplex		Contr. floridus		Contr. simplex
Toónina	C	C	h	h – Des – F	F – Es	Es – Des – Ges – C
T. centrum	G		Fis/E			

V harmónii je viditeľné spojenie klasických tónin s technikou presunutia tonálneho centra o kvintu vyššie alebo nižšie. Takto vzniká dojem stredovekej modality, ktorá je navyše umocnená častým využívaním paralelných kvint, zvlášť v dolnom pláne organového partu. V paralelných kvintách hrajú aj husle na konci skladby.

Melodické línie jednotlivých hlasov – vokálnych aj inštrumentálnych sú neobyčajne spevné, úprimné a vrúcne. Dynamika vychádza z ticha, kulminuje vo forte a znova sa vracia do ticha. Všetky tieto prostriedky vedú k vytvoreniu atmosféry absolútnej dôvery, pokoja a lásky človeka k Bohu, ktorý v ňom nachádza dokonalé útočisko, bezpečie a radosť.

V ďalších dvoch zborových kompozíciách (*Psalmus 12* a *Psalmus 13*) Mirko Krajčí využil také prostriedky ako zborová deklamácia, približujúca sa k parlandu, disonančná harmónia s klastrami a prvky polychórie.

Súčasnú skladateľskú techniku v širokej miere využil **Peter Groll** v zborovej kompozícii *Ave verum corpus* so sprievodom organa, violončela a kontrabasu. Päťhlasná zborová faktúra je nabitá disonančnými súzvukmi, ktoré často získavajú podobu klastrov. Hoci predznamenanie tradične napovedá tonálnu plochu, v skutočnosti sa tu dá hovoriť iba o nejakom tonálnom centre, ktoré sa

najčastejšie objavuje v basovej linke organa či kontrabas, občas aj v zborových hlasoch. Skladateľ celú svoju pozornosť upriamil na Kristovo utrpenie na kríži, ktoré chcel vyjadriť pomocou harmónie, koloristiky a dynamiky. Pre tento cieľ využil aj opakovanie verša *vere passum*.<sup>14</sup> V krajných dieloch akoby vo forme rétoricko-hudobnej figúry *acclamatio* znie slávnostná atmosféra zvelebovania a oslavy. Zaujímavý je tiež diel *b*, v ktorom je tajomstvo vtelenia vyjadrené sugestívnym klastrom s postupným pripájaním hlasov, ktoré majú delené slabiky jednotlivých slov.

**Tabuľka 5.** Peter Groll, *Ave verum corpus*, štruktúra a tonálny plán skladby

Text	Tempo	Tónina/Centrum	Stavba	
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	Largo	c moll/g c moll/es – g	A	a b
<i>Vere passum, immolatum in cruce pro homine.</i>	Moderato	g moll/c	B	c
<i>Cuius latus perforatum fluxit aqua et sanguine:</i>		g moll/c g moll/g		d
<i>vere passum, immolatum in cruce pro homine.</i>		g moll		d <sup>1</sup>
<i>Esto nobis praegustatum in mortis examine.</i>	Meno mosso Andante	h moll/d		e f
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	Largo	c moll/g C dur/c	A <sup>1</sup>	a <sup>1</sup> b <sup>1</sup> + f

Ten istý text *Ave verum corpus* využil vo svojej zborovej kompozícii a cappella **Milan Dubovský**. Tento autor použil atonálnu harmóniu ako základný výrazový prostriedok. V harmonických napätiach, ktoré vznikajú vďaka lineárnemu vedeniu hlasov, skladateľ vyjadruje drámu Kristovho utrpenia na kríži a ľudskej hriechnosti, pre ktorú zavládla smrť nad človekom.

**Tabuľka 6.** Milan Dubovský, *Ave verum corpus*, štruktúra skladby

Text	Stavba	Takty
<i>Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.</i>	a	1–15
<i>Vere passum, immolatum in cruce pro homine,</i>	b	16–23
<i>cuius latus perforatum fluxit aqua et sanguine:</i>	c	24–34

<sup>14</sup> Text nie je využitý v celku, pretože tu chýbajú záverečné verše: *O Jesu dulcis, O Jesu pie, O Jesu, fili Mariae.*

Tabuľka 6. Milan Dubovský, *Ave verum corpus...* (pokračovanie)

Text	Stavba	Takty
<i>esto nobis praegustatum in mortis examine.</i>	d	35–40
<i>O Jesu dulcis, o Jesu pie, o Jesu fili Mariae</i>	e	41–45
<i>Miserere mei. Amen.</i>	a <sup>1</sup>	46–54

Štvorhlasná faktúra je na jednom mieste zhustená do šesťhlasu, kde sú disonancie ešte zreteľnejšie. Je to zámerné zdôraznenie slov *esto nobis praegustatum in mortis examine*. Slovo *mortis* skladateľ uvádza trikrát. Vo faktúre nota contra notam sú veľmi početné všetky melizmy. Tie skladateľ používa na slovách, ktoré považuje za dôležité: *Maria*, *immolatum*, *latus perforatum*, *miserere*. Ďalším prostriedkom na zvýraznenie slova je jeho zopakovanie. Týmto spôsobom boli zvýraznené výrazy: *Maria Virgine*, *latus perforatum*, *sanguine*, *mortis*, *miserere*.

## Záver

Súčasná tvorba sakrálnej hudby na Slovensku vyrastá z dávnej tradície. Skladatelia radi siahajú po tradičných hudobných formách, starých skladateľských technikách, dávnych zvukových ideáloch, modálnych tóninách. Tieto archaizujúce prvky sa však snažia vložiť do kontextu súčasných zvukových ideálov, techník práce s hudobným materiálom, otvorených foriem atď. Spoločným znakom všetkých uvedených skladieb je návrat ku kantilénovej melodike, úzko spojenej s textom. Práve takéto požiadavky voči liturgickej hudbe majú všetky cirkevné dokumenty. V tomto zmysle slovenskí skladatelia porozumeli doterajším požiadavkám Cirkvi, pričom vytvorili rôznorodý, ale určite zrozumiteľný hudobný jazyk, ktorý – v čo dúfam – nájde svojich adresátov – interpretov i poslucháčov.

## Bibliografia

- Bahr Reinhard, *Traditionelle Satztechniken und neue musikalische Idiome*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, B. III Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historische Bewusstsein und neue Aufbrüche, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber-Verlag, Laaber 2013.
- Hochel Peter, [Úvodné slovo ku koncertu], [w:] *Programový bulletin Nová slovenská hudba: XXVII. ročník festivalu k storočnici Dezidera Kardoša*,

- Bratislava 7.–14. november 2014, Spolok slovenských skladateľov, Bratislava 2014.
- Pawlak Ireneusz, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2000.
- Šafařík Jiří, *Dějiny hudby, III. díl (20. století)*, Nakladatelství Jan Piskiewicz, Věrovany 2006.
- Wilson-Dickson Andrew, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Vocatio, Warszawa 2007.
- Wippermann Reimund, *Die neue Musik in der Liturgie*, [w:] *Musik im Raum der Kirche, Fragen und Perspektiven*, red. Winfried Böning i in., Matthias-Brünwald-Verlag, Stuttgart 2007, s. 422–431.
- Zahradníková Zuzana, *Musica nova spiritualis – úsilie o revitalizáciu slovenskej duchovnej hudby*, „Muzikologické fórum, Časopis České společnosti pro hudební vědu“ 2014, č. 1–2, s. 178–188.

## Zhrnutie

### Hudobný jazyk v sakrálnych dielach 21. storočia na Slovensku

Sme svedkami postupného vytlačania vážnej hudby z liturgie a jej nahrádzania populárnou hudbou. Tento jav sa zatiaľ nepodarilo odvrátiť. Nie je azda na príčine aj to, že zatiaľ sa nám nepodarilo nájsť vhodný hudobný jazyk pre súčasnú liturgickú hudbu, jazyk, ktorý by vychádzal z klasických tradícií, ale využíval by aj moderné vyjadrovacie prostriedky? Jednu z nových ponúk predstavuje súbor hudobných diel, ktoré vznikli na podnet pracovníkov Katedry hudby na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku, ktorými sa zaoberá autor tohto príspevku. Dané skladby sú určené viac pre školených hudobníkov než pre interpretáciu celým liturgickým zhromaždením.

Analýza týchto diel poukázala na skutočnosť, že súčasná tvorba sakrálnej hudby na Slovensku vyrastá z dávnej tradície liturgickej hudby. Skladatelia radi využívajú tradičné hudobné formy, dávne skladateľské techniky, zvukové ideály, modálne tóniny. Tieto archaizujúce prvky sa snažia zapojiť do súčasného hudobného jazyka, do moderných skladateľských postupov, prípadne spojiť s tzv. otvorenými formami. Spoločným znakom všetkých týchto hudobných diel je návrat ku kantiléne v melodike, ktorá je úzko spojená s textom. Práve takéto požiadavky na liturgickú hudbu majú všetky cirkevné dokumenty. V tomto zmysle slovenskí skladatelia porozumeli doterajším požiadavkám Cirkvi, pričom vytvorili rôznorodý, ale určite zrozumiteľný hudobný jazyk, ktorý azda nájde svojich adresátov v radoch interpretov i poslucháčov.

**Kľúčové slová:** slovenské sakrálne skladby 21. storočia, liturgická hudba, súčasná artificálna hudba.