

**O
K • N
O**


2015
ROK
ZASVÄTENÉHO
ŽIVOTA

**do • hudby
a • architektúry**

kultúrno - historická • príloha
katalógu • ORA • ET • ARS • SKALKA • 2015



OK NO

do hudby
a architektúry

• • •

Kultúrno-historická príloha
k a t a l ó g u

8. ročníka medzinárodného
výtvarno-literárneho sympózia
ORA ET ARS – SKALKA 2015

Zostavil: Igor Zmeták

• • •

Obsah (Okno do hudby a architektúry)

- 1 Igor Zmeták (SK)
Úvodom str. 5
- 2 Anna Žáková (FR)
Pilier európskej hudby: „Psallite sapienter“ str. 6
- 3 Rastislav Adamko (SK)
Počiatky viachlasu v európskej hudbe a jeho najstaršie pamiatky z územia Slovenska str. 14
- 4 Igor Zmeták (SK)
Po stopách a symbolizme francúzskych benediktínov str. 20
- 5 Ján Kubica (SK)
Svetská hudba v stredoveku str. 28
- 6 Dušan Dobiáš (SK)
Zabudnutá hudba – stratené nástroje str. 32
- 7 Peter Martinák (SK)
Trenčianski organisti – neviditeľní a predsa nenahraditeľní „kráľovskí“ hudobníci str. 34
- 8 Eszter Kovács (HU)
Jezuitské divadlo v Trenčíne str. 42
- 9 Mária Vdovičíková (SK)
Benediktínske opátstvo v Třebíči a stredoveká monastická architektúra str. 46
- 10 Andrej Botek (SK)
Stredoveká sakrálna architektúra str. 54



Úvodom

Kultúrno-historická sekcia sympózia ORA ET ARS SKALKA 2015 nesie názov **Okno do hudby a architektúry**. Dnes sú hudba a architektúra dve úplne rozdielne oblasti, ktoré nemajú zdanlivo nič spoločné. Ale nebolo to tak vždy. V stredovekom systéme siedmich slobodných umení, *triviu* kralovala gramatika a *quadriviu* zase hudba, ktorej boli podriadené aritmetika, geometria aj astronómia.

Estetické koncepcie stredoveku vychádzajú z proporcií, a architekt bol vlastne „skladateľ“, ktorý dáva beztvaremu kameňu výraz. Podľa sv. Augustína hudba a architektúra sú dcéry čísla, a stavitelia musia poznať podobnosť medzi proporciami v architektúre a hudobnými intervalmi. Keďže Boh bol považovaný za najvyššieho Geometra, architektonická štruktúra sakrálnych stavieb musela kopírovať kozmické predpoklady a Boží plán.

Kolektív odborných autorov, v rámci vymedzeného priestoru tejto publikácie, spracoval vybrané témy z oboch oblastí so snahou preukázať ich vzájomné prepojenie a ovplyvnenie. Gregoriánsky chorál je síce vyhľadávané heslo na internete, ale málokde sa laický záujemca môže bližšie dozvedieť, čo všetko sa skrýva pod týmto názvom, a dokonca aj jeho prepojenie na architektúru. Previazanosť hudby a architektúry sa dá dobre dokumentovať na benediktínskych kláštoroch a kostoloch vo Francúzsku, na miestach, kde vznikala gotika. Veľmi zaujímavé je porovnanie základov sakrálnych a svetskej hudby, ako aj význam renesancie v hudobnej oblasti. Od hudby k jezuitskému divadlu je priama cesta, a ešte k tomu sú na nej aj dokumenty priamo z Trenčína. K sakrálnych kresťanskej hudbe patrí neodmysliteľne organ, ale tých, čo na ňom hrajú, verejnosť väčšinou nepozná. Dali sme teda priestor tejto téme, a pripravili medailóny trenčianskych organistov. Tradične na seminári predstavujeme benediktínske kláštory – tentoraz to bude kláštor v Třebíči. Významný, nie veľmi vzdialený, ale v našom regióne takmer nepoznaný. A na koniec aj krátky príspevok od špecialistu na stredovekú sakrálnu architektúru.

Cieľom kultúrno-historickej sekcie sympózia je otvárať diskusiu na vyššie uvedené témy, a týmto vopred, za celý kolektív autorov, ďakujem za podnety a príspevky.

Zostavovateľ

Anna Žáková Pilier európskej hudby: „Psallite sapienter“

Pojem gregoriánsky chorál lepšie pochopíme, ak nahliadneme na jeho pomenovanie v iných jazykoch. Tie si, okrem výrazu spájajúceho sa s menom pápeža Gregora Veľkého,¹ osvojili výraz, ktorý pochádza pôvodne z latinčiny, *cantus planus*, teda „rovný spev“, pre ktorý sa u nás zaviedol pojem „jednohlas“. (obr 1 – Harkter) Z tohto pomenovania je zrejmé, že ide o monódiu,



Obr. 1 – Harkter
Antiphonarium, Sankt Gallen, Hartker CH-Cod. Sang. 390, f. 13 (okolo 990) Duch Svätý sedí na ramene pápeža Gregora Veľkého a diktuje mníchovi, čo má písať. Tradíciu Gregorovho autorstva podnecovali Karolovci a pretrvala niekoľko storočí.

teda spev v unisono bez sprievodu³. Týmto spôsobom spievania bol tvorený a prevádzaný chrámový piesňový repertoár, teda prakticky všetky spevy, ktoré tvorili súčasť liturgie. Respektíve, takmer všetky časti liturgického slávenia boli spievané, základom sú kresťanské texty v latinčine. „Tie sväté slová, keď sa spievajú, mocnejšie a vrúcnejšie rozpaľujú moje srdce na zbožnosť,“ hovorí sv. Augustín.⁴

Hudobný druh, ktorý dnes označujeme ako chorál, má korene rozčlenené podobne ako bolo rozvetvené formovanie latinskej liturgie. Zaiste, pôvod siaha do kolísky kresťanstva, do Jeruzalema a synagogálnych spevov židovskej náboženskej tradície.⁵ Zlomovým bodom pre západnú kresťanskú tradíciu je Milánsky edikt z r. 313, ktorý kresťanom umožnil, aby sa zhromažďovali a verejne slávili vlastnú liturgiu. Následne nastal rozvoj kresťanských tradícií, hoci centrum ostalo v Ríme, liturgia zďaleka nebola jednotná, ako je to dnes, v každom kúte Európy sa slávila svojším spôsobom. Táto nežiadaná pestrosť všeobecne nevadila, a to ani pápežom.

O zjednotenie liturgie sa usiloval Karol Veľký, inšpirovaný svojím otcom Pipinom Krátkym. Liturgická jednota by totiž mohla mať priaznivý vplyv na upevňovanie ríše. Smerovali k tomu, aby rôznorodú tradíciu nahradili jedným rítom – tým, čo prislúcha rímskej cirkvi. Boli prijaté mnohé rímske vplyvy, napríklad aj založenie fenoménu *schola cantorum*, teda speváckeho jadra, ktoré malo za úlohu v danom chráme zaistiť správne prevádzanie liturgického spevu, vychovávať novú generáciu spevákov, a tak zjednocovať hudobný liturgický jazyk. Všetky hudobné reformy sa v tomto období uplatňovali len orálne, z učiteľa na žiaka. Existencia prameňov, ktoré by mapovali zhudobnenú liturgiu a jej melodické podoby, nie je zaznamenaná v období staršom ako druhá polovica 9. storočia.

Notácia

Absencia notácie vo vyspelom vrcholnom období raného stredoveku môže prekvapiť, no na druhej strane tento fakt znamená, že hudobná tradícia bola pevne zakotvená v orálnom podaní v prostredí stredovekých intelektuálov, ktorí si ctia písomníctvo a knihy na najvyššom stupni. To nám zároveň osvetľuje dôvod, prečo mnísi až do 9. storočia túto potrebu nemali – hudba je v chorále totiž úplne podriadená textu.⁶ Naliehavosť potreby zapisovať hudbu súvisí nielen s reformami karolínskej doby, ale aj so zvýšeným pohybom mníchov, ktorí sa delili o skúsenosti a neraz cestovali vybavení liturgickou knihou, aby tak priniesli hudobnú tradíciu do svojich dcérskych kláštorov, alebo aby len porovnávali jednotlivci priebeh liturgie. Hoci Izidor Sevillský tvrdil, že ak zvuk neosta-

Obr. 2 – Boethius
(zdroj web)
Sediaci Boethius poznáva tóny hexacordu na nástroji, ktorý slúžil len k hudobnej teórii – monochorde.



Obr. 3 – Enchiridias
Biblioteca Apostolica Vaticana, I-Pal. lat. 1342, f. 118r, (9. st.)
Notácia navrhnutá v teoretickom spise.

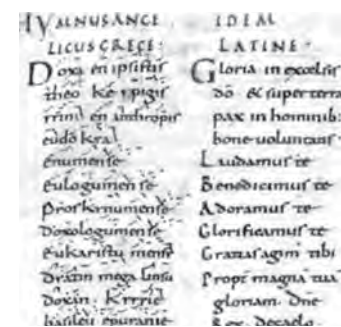
ne v pamäti speváka, stratí sa, pretože zvuk nemožno zapísať, stredovekí pisári predsa tento predsudok prekonalí.⁷ Ich snahy nadviazali na dobovú hudobnú teóriu.⁸ Niekoľko teoretických návrhov, ako zapísať hudbu, sa rodilo od 6. storočia, od čias Boethia⁹ až do 9. storočia. (obr. 2 – Boethius) No tieto propozície kvôli prílišnej sofistikovanosti a vysokej vedeckej úrovni zostali, až na malé výnimky, v rovine teoretickej.¹⁰ (obr. 3 – Enchiridias)

Praktická aplikácia rodiacej sa notácie nastala zo dňa na deň. Prvé kompletné rukopisy určené pre spevákoch scholy pochádzajú z 8. storočia. Obsahovali integritnosť repertoáru, texty sú však napísané bez notácie. Notácia sa postupne objavuje v nepatrných častiach rukopisov, tieto medzi riadkami obsahujú súbor znakov zaznamenávajúcich melódiu. (obr. 4 – St Amand) Na sklonku 9. storočia dôjde k zvratu a objavujú sa rukopisy, v ktorých všetky spevy obsahujú aj hudobný záznam. Zaujímavé je nielen to, že texty spevov týchto rukopisov sa zhodujú s ich staršími predchodcami, ale predovšetkým fakt, že všetky, hoci každý pochádza z iného konca Európy a každý používa svojský notačný zápis, zaznamenávajú, až na drobné nuansy, ten istý melodický priebeh jednotlivých spevov.

Neumatiký zápis

Hudobný zápis prebiehal pomocou dohodnutých znakov, ktoré sú predchodcom notačného zápisu – neum. Slovo *neuma* znamená pôvodne pohyb, gesto, znak.¹¹ Pomenúva teda znak, ktorý zaznamenáva postup melódie, melodickú formulu (zväčša nad jednou slabikou). Aj preto sa v odbore zapodievajúcim stredovekými notáciami stretáme s pomenovaniami ako *hudobná paleografia* alebo *gregoriánska semiológia*.¹² Každá neuma je súborom 1–6 nôt a každý tento znak má vlastné pomenovanie, ktoré je často významné (napr. *clinis/clivis* (od slova *inclinare* – ohnúť sa) pre označenie dvoch nôt klesajúcej melódie, *scandicus* (od *scandere* – vystúpať) pre tri vzostupné noty, *torculus* (od *torcular* – nechať tieť) pre tri noty nižšiu, vyššiu a nižšiu etc.). Každý dôležitý región má špecifický zápis týchto znakov: tá istá melódia bude inak zapísaná

ne v pamäti speváka, stratí sa, pretože zvuk nemožno zapísať, stredovekí pisári predsa tento predsudok prekonalí.⁷ Ich snahy nadviazali na dobovú hudobnú teóriu.⁸ Niekoľko teoretických návrhov, ako



Obr. 4 – St Amand
Sacramentarium de St Amand, F-Pn. lat. 2291, f. 37, (rok 871)
Jeden z najstarších notovaných záznamov v latinskom rukopise s niekoľkými spevmi v gréčtine. Zápis v paleofranskej notácii je nad spevom Gloria v gréčtine.

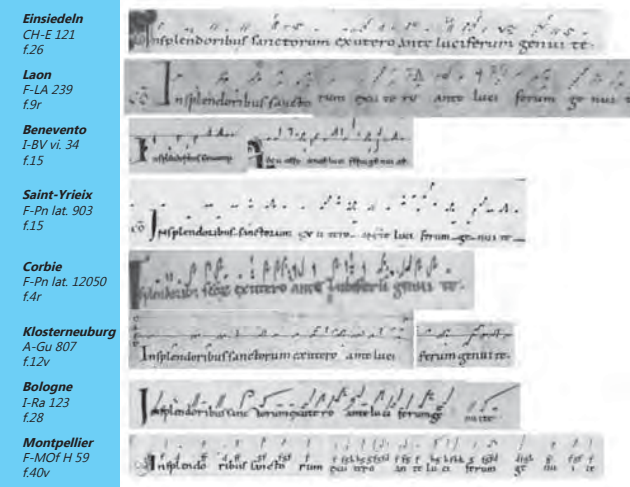
v švajčiarskom kláštore Sankt Gallen, inak v Monte Casine v Taliansku a zase celkom inak v rakúskom Klosterneuburgu. (tabuľka 1) Existujúce notácie môžeme rozdeliť do dvoch hlavných skupín podľa toho, z akého princípu pre zápis vyrastajú. Jedna pri neumovom systéme vychádza z gramatických akcentov, teda znakov, ktoré v písanej podobe regulárne fungovali (napríklad znaky pre interpunkciu, stúpanie melódie, akcent atď.); do tejto skupiny patrí napr. sangalská, metská, nemecská, beneventská notácia atď.). Druhá svoj základ stavia na bodový systém, na záznam vedenia melódie používa bodky a horizontálne čiarky, (napr. notácie akvitánska, bretónska, paleofranská atď.).¹³ Treba si však uvedomiť, že v tejto fáze vývoja ide o tzv. *adiastematickú* notáciu, teda bez pevného intonačného zakončenia, výšku nôt tento zápis neupresňoval. Dohodnuté znaky indikovali pohyb hlasu, bez toho, aby upresnili interval. No zároveň objasňovali mnohé interpretačné nuansy, frázovanie a rytmus.

Popri adiaastematickom existuje aj neumatiký zápis *diastematický*, ktorý presne zaznačuje intervaly. Neumy sú zapisované v takej vzdialenosti od seba, aby sme vedeli odhadnúť výšku tónu. Tento druh notácie je charakteristický v Akvitánsku, kde sa používa už od 10. storočia, nemožno teda povedať, že ide o vývoj, ale o paralelnú vetvu jednej skupiny notácií. Začiatkom 11. storočia vynášiel dobový teoretik Guido z Arezza¹⁴ farebné linky, ktoré by umožnili presnejšiu orientáciu medzi tónmi: v žltej farbe linku, na ktorej bude vyššia nota C a pre nižšie F zase červenú. Táto idea akoby už dlhšie visela vo vzduchu, no jej uplatnenie v praxi trvalo takmer celé storočie (najskôr v Ríme, potom v Benevente a neskôr aj inde).

Neumatiký zápis kopíruje melodický a rytmický pohyb, v istom zmysle ide o tvorbu v rovine metaforickej – ťah pera zobrazuje melódiu a jej akcenty. Traduje sa aj otázna spojitosť medzi grafickým tvarom neumy a dirigentovým pohybom ruky.

Tabuľka 1

Ukážky rôznych neumatikých zápisov na príklade communia In splendoribus.



Po bližšom oboznámení sa s chorálnym repertoárom zistíme, že obsahuje aj zložité kompozície, v ktorých nájdeme dlhé ornamentálne úseky pretkávajúce text. Tieto zhľuky nôt, resp. neum nazývame *melizma*, v spevoch Aleluja *jubilus*. Ich funkcia je ozdobná, no zároveň upozorňuje na dôležité momenty v skladbe. Ich pozícia sa v spevoch v priebehu vývoja menila: v ambroziánskom období sa väčšinou vyskytovali len na poslednej slabike verša alebo dlhšieho útvaru, v pokročilejšom stredoveku sa jej pozícia presunula na gramatické akcenty alebo slová dôležité z hľadiska posvätnosti. Neskoršie obdobie prináša v užití meliziem väčšiu slobodu a konkrétnejší zámer. O expresívnom základe melizmy píše už sv. Augustín: „Ten, kto spieva *jubilus* (kto chváli), nevyslovuje slová, ale rozoznieva radosť bez slov, tá je hlasom duše, vyjadruje stav mysle tak veľmi, ako to len dokáže bez pochopenia zmyslu.“¹⁵

Rytmus gregoriánskych melódií má jedinečný charakter, ktorý nenájdeme nikde mimo tohto repertoáru, a to ani v modálnej hudbe. Vychádzajúc z faktu, že ide o zhudobnenie prozaických textov (vynímajúc hymny a sekvencie), latinský akcent ponúka rytmický prvok veľkej dôležitosti, ba je rozhodujúci. Na druhej strane, niektoré melodické formuly (ukotvené melizmy) majú

vlastný rytmus. Hoci neumatický zápis sa javí jednoliaty, podáva všetky potrebné informácie o frázovaní a o dĺžke nôt. Samozrejme, pre dnešného interpreta zostávajú tieto otázky v istej miere relatívne.

Omša a ofícium

Hudobné rukopisy neboli určené priamo na spievanie (s výnimkou *Cantatoria* pre sólistov), slúžili ako zápisník, pomôcka pre pamäť, či na overenie melodického pohybu. (obr. 5 – speváci) Orálna tradícia pretrváva ďalej, novinkou však je, že každú otázku možno overiť. Existencia notácie prináša aj iné výhody – zjednoduší šírenie repertoáru, vytvorí možnosť reflektovať, uvažovať nad prípadnými novými kompozíciami, abstraktné sa vďaka nej zmení v konkrétne. Z nášho hľadiska je však najväčšou hodnotou možnosť konzervácie a následnej rekonštrukcie dávneho liturgického repertoáru.

Tento možno rozdeliť na dve hlavné skupiny: omšový repertoár a spevy ofícia. *Omša* bola od počiatkov vrcholom liturgického slávenia, mnohovrstevnatosť a bohatosť jej spevov tomu odpovedá. Tie sa zachovávali v jednom druhu rukopisov, ktoré nazývame *graduál*. *Graduál* však obsahuje len jednu časť omšového repertoáru – *proprium*, teda tie časti (introit, graduál, aleluja,

ofertórium a comunio), ktoré sú prispôbené liturgickej dobe a sviatku, na každú omšu sú iné, pretože sú v priamom vzťahu s daným sviatkom a čítaniami dňa. *Ordinarium* je tá časť spevov, ktorých text zostáva nemenný (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), menia sa len nápevy na jednotlivé celky liturgického roka – iný nápev

zaznie v advente a iný vo veľkonočnom období. *Kyriale*, teda rukopisy s viacerými nápevmi ordinária, boli menej obvyklé, zakotvenosť melódií a jednotný text sa ľahko uchovávali v orálnej tradícii. Všetky spievané časti omše pretrvali dodnes. *Ordinarium* poznáme v slovenskom preklade, spevy *propria* sú vpísané v *misáli*, tak ako to bolo po celé storočia od neskoršieho stredoveku: rukopis určený kňazom, *misál*, kde boli napísané omšové modlitby, bol pretkaný spievanými časťami, napísanými menším písmom. Kňaz tak vedel, čo bude schola spievať a zároveň sa tieto texty počas spevu v tichosti sám modlil. Všetky totiž vychádzajú z Biblie a sú neoddeliteľnou súčasťou omšovej liturgie.

Ofícium tvorí všetky ostatné modlitby, ktoré sa mnísi a diecézni klerici modlili v priebehu dňa – ešte pred východom zornice až po uloženie sa k spánku. Tie dávali jednotlivým dňom rytmus a viedli k posväcovaniu času, k životu v odovzdanosti. Základom ofícia je modlitba 150 žalmov.¹⁶ V prvých storočiach sa mnísi modlili všetky v priebehu jedného dňa. Svätý Benedikt z Nursie, otec západného mníšstva, v 6. storočí zostavil modlitby tak, aby boli žalmy usporiadané do týždňového cyklu. Vytvoril každodenný rytmus modlitieb, ktorý nájdeme podrobne opísaný v jeho spise *Regula Benedicti*. (obr. 6 – Benedikt) Ten sa stal uholným kameňom pre všetky kláštory danej doby, pretrval dlhé storočia a pre reholu benediktínov platí dodnes. *Regula* sv. Benedikta opisuje nielen to, ako má kláštor fungovať v praktických detailoch, ale tiež duchovne, píše aj o tom, aké cnosti má mať opát a aké by mal dosiahnuť mních. Nájdeme v nej aj podrobný poriadok modlitieb, ale aj zdroj inšpirácie pre toto usporiadanie modlitby žalmov, a to v slovách proroka „*Septiem in die laudem dixi tibi*“ (Ž 118, 164 „Cez deň ťa chválim sedemkrát pre tvoje spravodlivé rozsudky“), čo vytvorilo systém hodín na deň (ranné chvály, prima, tertia, sexta, nona, večery a kompletórium). Z toho istého žalmu sv. Benedikt cituje „*Media nocte surgebam ad confitendum tibi*“ (Ž 118, 62 „Uprostred noci vstávam a zvelebujem ťa za tvoje spravodlivé výroky“), aby vytvoril východisko



Obr. 6 – Benedikt
Paris, F-Pn. lat. 1129 (12. st.)
Sv. Benedikt odovzdáva Regulu jednému zo svojich najbližších bratov-učeníkov súčasníkov, sv. Maurovi.



Obr. 5 – speváci
Paris, F-Bibl. Mazarine, ms. 0036, f. 231 (13. st.)
Speváci zhromaždení okolo stojanu s hudobným rukopisom.

pre modlitbu matutína, teda nočného bdenia, ktorá je zároveň najdlhšou a repertoárovo najbohatšou súčasťou ofícia. Základ stavia na modlitbe žalmov. Pre ich spev mníchov poučá, aby zaujali postoj trojitým spôsobom: „*Servite Domino in timore*“ („V bázni slúžte Pánovi“, Ž 2, 11), tiež „*Psallite sapienter*“ („Ospevujte Pána poučnými žalmami“ Ž 46, 8), a napokon „*In conspectu angelorum psallam tibi*“ („Budem ti hrať¹⁷ pred tvárou anjelov“ Ž 137, 1), ktoré majú viesť k tomu, aby spievajúc žalmy bola duša mnicha v absolútnom súzvuku s jeho hlasom.¹⁸ Pomedzi žalmy boli vkladané čítania (*lectio* počas matutína a *kapitulum* v ostatných hodinkách) a *responzoriá*, teda spievané odpovede k čítaniam, ktoré jednak obsahovo buď rezumovali, alebo potvrdzovali daný text, a jednak ho nechali rezonovať, vytvorili priestor na meditáciu prečítaného. Ďalšou súčasťou

Obr. 7 – St Riquier
Tonarius St. Riquier (v žaltári Karola Veľkého), F-Pn. lat. 13159, f. 167r (795–800). Najstarší tonár, ktorý ešte v dobe pred vznikom notácie zaraduje spevy do modov.

ofícií boli *hymny*, strofické veršované spevy, často veľmi poetické. V inej terminológii sa označujú aj ako

ambroziány, pretože ich najstaršie kompozície sa pripisujú sv. Ambrózovi (4. st.). Na úvod a záver každého žalmu sa spievala *Antifóna*, kratšia či dlhšia veta, mnohokrát vyňatá zo žalmu, ktorá rámcovovala spev. Vo všedný deň sa spievali antifóny jednoduchšie, na sviatky boli ornamentálnejšie. Pred evanjelióvymi kantikami (*Magnificat* a *Benedictus*) boli dlhšie, ozdobnejšie a ich text odkazoval na daný liturgický sviatok. A keďže *psalmódia* (teda modlitba spievania žalmov) bola pilierom celého ofícia, knihy, do ktorých sa tento repertoár zapisoval, boli *Antifonáre*. *Breviár*, názov, ktorý pre obdobnú knihu poznáme dnes, sa zaviedol až neskôr v 13. storočí a súvisí so vznikom reholí tzv. žobravých rádov, ktoré veľa cestovali a na cesty potrebovali menší zväzok, aby sa mohli modliť ofícium. Zaviedla sa preto zmenšená „*brevis*“ forma – *breviár*.¹⁹

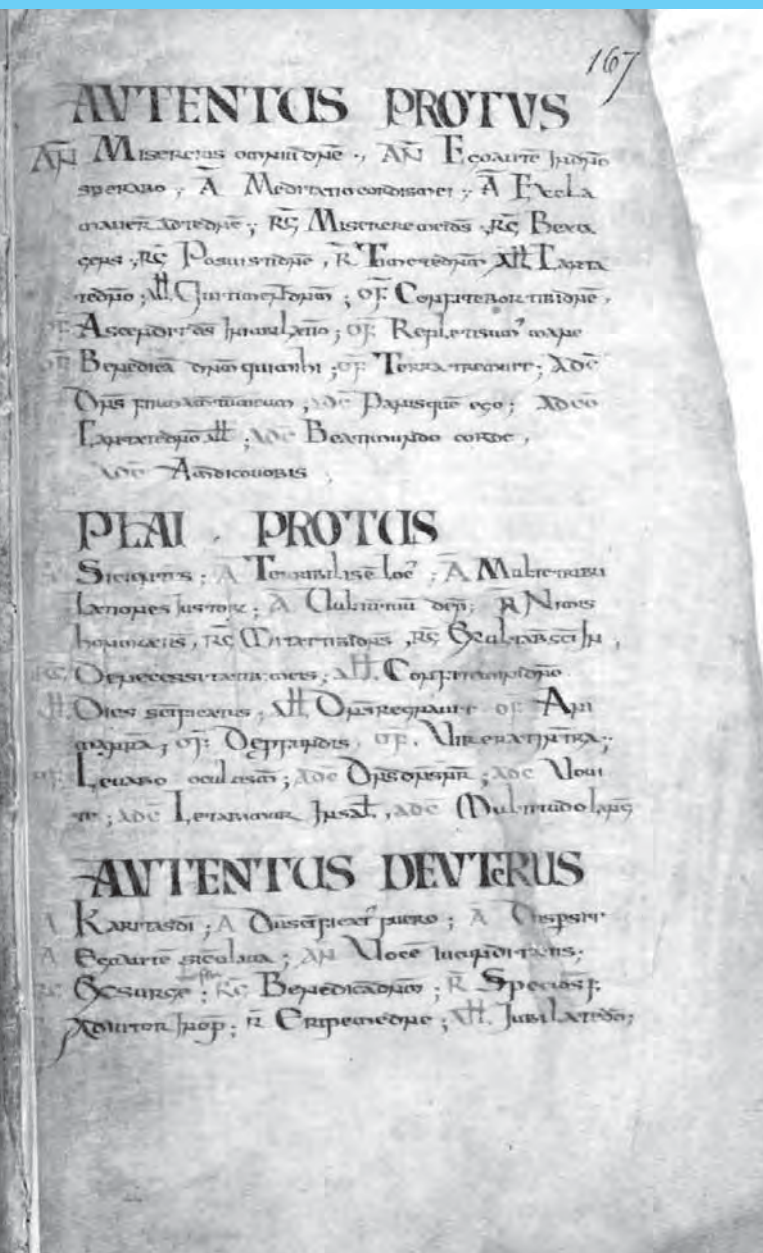
Modalita

Chorálne melódie nie sú komponované náhodne, ukladanie tónov funguje v systéme, ktorý má určitý vnútorný poriadok. Tento poriadok spočíva v ôsmich typoch, ktoré nazývame *mody*. „*Modov je osem, tak ako je 8 častí v kázaní na hore vo forme blahoslavenstiev, aj tieto tóny sa líšia rozdielnymi kvalitami.*“²⁰ *Modus*, všeobecne povedané, je akoby tonálny systém, ktorý stanovuje istý spôsob bytia danej melódie. Systém ôsmich tzv. cirkevných modov (*oktoechos*) sa používa od skorého stredoveku, aby sa pomocou neho klasifikovala *psalmódia* a gregoriánske melódie. Bola dôležitá možnosť priradiť ku každej skladbe jeden z ôsmich modov a podľa toho zvoliť nápev žalmu, ktorý sa postupnou praxou stal samozrejmosťou: existovali k tomu knihy, rukopisy, ktoré indikovali *mody* spevov – tzv. *tonáre*, ktoré sa objavujú už v 9. storočí (obr. 7 – Riquier). Práca na modálnom rozdelení bola inšpirovaná, resp. odvodená od pôvodne byzantskej hudobnej teórie, z ktorej sa prebralo názvoslovie. Tiež v nej zaznamenávame použitie štyroch pôvodných, teda *autentických* (tento výraz ale nebol užívaný v gréckom slovníku) a štyroch *plagálnych*, respektíve odvodených módov.²¹

V melódii modálneho typu rozpoznávame niekoľko tónov, z ktorých niektoré sú stabilnejšie ako ostatné a ktoré spolu formujú štruktúru tejto melódie. *Modus* závisí práve od ich vzájomného vzťahu, od intervalov. Smerodajné sú tóny *finály* (posledný tón v charakteristickej tónovej skupine) a *tenoru* (domi-



Obr. 8 – Guido
Österreichische Nationalbibliothek, A-Cpv 51, f. 53v, (12. st.)
Guido vysvetľuje biskupovi Theobaldovi postup tónov na monochorde.



nantný tón, recitačný stupeň) a ich ambitu, teda rozsahu v rámci modu. Teóriu oktoecha si v západnej stredovekej ríši osvojili v karolínskej dobe. Každý z modov má isté špecifiká, charakteristické črty, či istý vnútorný ráz. Všeobecne známe definície modov s ohľadom na ich étos neboli v záujme muzikologického výskumu prvoradé, no snahy slovne vystihnúť ich zmysel zaznamenávame opakovane už od 11. storočia. Napríklad Guido z Arezza ich popisuje vo verši: (obr. 8 – Guido)

*Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;
Septimus est iuvenem, sed postremus sapientum.*

Prvý vhodný je pre všetkých, a druhý aj pre smutných;
Tretí plný hnevu, o štvrtom sa vraví, že sa stáva vábnym;
Piaty zahraj veselým, šiesty tým, kto poverení sú zbožnosťou;
Siedmy určený je mladíkovi, ale posledný zase mudrcovi.

Ak by sme bližšie analyzovali chorálny repertoár, zistili by sme, že mody sú aplikované na niektoré druhy textov cielene (texty spojené s výrazom radosti nachádzame často v V. a VII. mode, slová vyslovené Kristom zase v IV., texty volajúce po Božej pomoci v III. etc.), avšak nie systematicky.²² Dosvedčuje to premyslenosť a nenáhodnosť tohto bohatého hudobného fondu.

Figurativnosť gregoriánskych modov

Princíp ôsmich modov nemožno vtesnať len do významu hudobnej tvorby. Tým, že tvorili pomyselný káder pre liturgický repertoár, priznal sa im akoby vyšší zmysel. Ten sa premietol aj do výtvarnej tvorby. Z najväčšieho európskeho kláštorného kolosu situovaného vo francúzskom Burgundsku v Cluny (dokončeného okolo roku 1100) sa nanešťastie zachovala len malá časť bývalej slávy. V tomto zlomku pozostalého románskeho bohatstva nájdeme aj dve stĺpové hlavice, ktoré reprezentujú práve mody oktoecha. Patria do tzv. skupiny Cluny III. – čo je súbor sochárskych pozostatkov z chórovej ochodze. (obr. 9 – hlavice) Na každej strane hlavice je „vyobrazovaný“ jeden z cirkevných modov. Klasifikáciu výjavov uľahčujú nápisy vtesané do každej hlavice, ktoré sa, na rozdiel od vyobrazení, zachovali kompletne. Výjav I. modu zobrazuje sediaceho muža, ktorý hrá na fidulu, v II. je zase tancujúca žena, ktorá drží malý párový rytmický nástroj, v III. sediaci muž hrá na 6-strunnej harfe, vo výjave IV. nájdeme muža nesúceho zvonkohru. Zaujímavé však je, že ani nápisy, ani vyobrazenia sa nesažia zachytiť podstatu modálneho étosu. Výjavy na prvý pohľad s textom nesúvisia. Možností interpretácie je viacero: buď nadväzujú na pytagorejské hudobné teórie prepojené so symbolikou číslic a mužsko-ženským princípom (1 – muž, sediaci, dominantný, 2 – žena, stoja-

ca, podriadená)²³ (obr. 10 – Pytagoras), alebo sa vzťahujú na skupinu žongléro, ktorí hoc s cirkevnou hudbou nemajú nič spoločné, každý z nich je reprezentovaný iným hudobným nástrojom, teda akoby charakteristickou črtou, ktorá by prenesena mohla reprezentovať cirkevný modus a symbolizovať bohatosť hudobnej škály. Skupinu žongléro nájdeme aj vo viacerých rukopisoch²⁴, kde práve v spojení s cirkevnými modmi doprevádzajú kráľa Dávida (prvoradý symbol psalmodie), ktorý je vyobrazený pri prvom mode, žongleri pri ostatných. (obr. 11 a 12) Ďalšia možnosť je hľadať spojitost medzi vyobrazeniami a textom nápisov, avšak pre nedostatok zachovaného materiálu túto teóriu nemožno plne preveriť. Text nápisov na hlaviciach môže súvisieť s mnemoteknickými pomôckami: s ôsmimi antifónami, ktoré citovali biblický text uvádzajúc pritom nejakú číslovku, ktorá slúžila zároveň ako číslo modu, v ktorom znela melódia tohto textu.²⁵ Tieto antifóny sa líšili kláštor od kláštora. V niektorom sa mnísi učili modalite spievajúc v I. mode „V prvom rade hľadajte Božie kráľovstvo,“ inde pre tento modus zneli slová „najprv budeš milovať Boha“, zhodovali sa väčšinou v VIII. mode v texte didaktickej antifóny „Osem je blahoslavenstiev“. V prípade clunyjských hlavíc však pravdepodobne išlo o vlastné teologické poučky, ktoré sa opierali o texty opáta Odonu²⁶ a ktoré komentovali nielen teologický, ale aj praktický zmysel niektorých segmentov mníšskeho života. Napríklad I. modus definovali slová *Hic tonus orditur modulamina musica primus* (Tento tón snová ako prvý hudobné melódie), III. *Tertius impingit Christumque resurgere fingit* (Tretí vykresľuje, ako Kristus vstáva z mŕtvych) V. zase *Os-*



IV. modus

III. modus
Obr. 9 – Cluny • Hlavice z Cluny.

II. modus

I. modus

Obr. 10 – Pytagoras.



Obr. 11 – Troparium et prosarium St Martial, F-Pn. lat. 1118, (r. 975–1100).

▼ A (f.104r) – kráľ Dávid v podobnej polohe a s fidulou ako na hlavici z Cluny.



▼ B (f.111r) – žonglér, ktorý má až dva nástroje – jeden svoj (panova flauta) a druhým trúbí k nebesám, ako to pri zobrazovaní VII. modu často bolo.





Obr. 12 – Harley Tonarius, GB. Ms. Harley 4951, (13. st.)
A (f.295v) – kráľ Dávid pri I. mode, tentokrát ladí svoju harfu na znamenie, že on je strojom hudby, ktorá bude znieť bohu (žalmy). Je to obvyklý spôsob zobrazenia kráľa Dávida.

tendit quintus quam sit quisquis tumet imus (Piaty ukazuje, jak je úbohý ktokoľvek, kto sa nadúva (pýchou)), pre VII. *Insinuat flatum cum donis septimus alium* (Ten siedmy rozvlňuje ducha oživovateľa). Mody zobrazené v Cluny nemajú teda len reprezentatívnu a edukačnú úlohu, ale predovšetkým sú apologetickým dielom, s cieľom dokazovať Božie pravdy. Otázkou zostáva, či na tieto hlavice v obrovskej bazilike umiestnené vo výške niekoľko (možno aj desiatok) metrov vôbec niekto videl. Ich prepracovanosť však zodpovedá dobovému architektonickému zmyslu pre detail, ktorý hoci ostane skrytý ľudskému pohľadu, Božskému oku sa zapáči.

Gregoriánsky chorál môžeme vo svojej podstate vnímať v mnohých vrstvách tak, ako to ponúkajú viacerými možnými interpretáciami aj stĺpové hlavice z Cluny. Ich mnohoznačnosť nech poukazuje na hlbokú podstatu tohto spevu – vychádzajúc z textu, liturgického kontextu, ale predovšetkým zo služby vyššiemu cieľu. Zrejma je aj neoddeliteľná prepojenosť nielen hudby a liturgie, ale aj liturgického priestoru, teda chrámu s celým jeho dekorom.

Poznámky

¹ Gregor Veľký bol pápežom na sklonku 6. st. Jeho spojitosť s chorálom prebehla na liturgickej úrovni, no neovplyvnila hudobnú podobu spevov. Vieme, že zadefinoval spevácku funkciu diakona a tiež určil liturgické použitie spevu Aleluja. Následnú aplikáciu jeho mena na tento rozsiahly repertoár pravdepodobne spôsobili Karolovci, ktorí ho použili ako „auctoritas“ na jeho šírenie. Porov.: Hiley 1993, s. 503–513; Huglo 2005, s. 65–66.

² Francúzština i angličtina používajú výraz „plainchant“, taliančina „canto plano“.

³ Organ sa po prvýkrát objavuje už v 7. storočí, no zatiaľ ako profánny nástroj. Od Pipina Krátkeho sa začína umiestňovať aj do katedrál, no jeho používanie pri liturgii je obmedzené: počas niekoľkých storočí nemá inú funkciu ako vyplňať priestor medzi piesňami, alternuje zborový spev, no nikdy nedoprevádza.

⁴ Augustín, 1997.

⁵ Najstaršie pramene o liturgickom dianí v Jeruzaleme pochádzajú od Egérie, ktorá v druhej polovici 4. storočia putovala do Jeruzalema a pri svojej ceste spísala do denníka podrobnosti o všetkých tamjších sláveniach. Porov.: Egérie, ed. Maraval, P.: *Journal de voyage*, Paris 1982.

⁶ Porov.: Colette, 2003.

⁷ Porov.: Bescond et Gapsys, 1999.

Obr. 12 – Harley Tonarius, GB. Ms. Harley 4951, (13. st.)
B (298v) – jeden zo žonglérskej skupiny, tentokrát naozaj « žonglér ».



⁸ Táto bola na vysokej úrovni ako jedna zo štyroch hlavných vedných disciplín, tzv. *quadrivia*, ktoré tvorili geometria, aritmetika, astronómia a musica.

⁹ Porov.: Boèce, 2004.

¹⁰ Výnimkou sú návrhy Hucbalda zo Saint Amand z traktátu *Musica Enchiriadis* (9. st.), ktoré budú inšpirovať niekoľko málo rukopisov s vpsaním textu podľa melódie v presnej výške tónu.

¹¹ Pôvod má v dvoch gréckych termínoch, a to *neuma* (gesto, pohyb, pokyn) a *pneuma* (dych alebo Duch Svätý). Tieto dva významy sa v stredoveku, predovšetkým na základe falošnej etymológie spájali. Označenie *neuma* sa vyskytuje už aj v dobovej terminológii, a to v traktáte z 11. storočia *Quid est cantus*.

¹² Porov.: Cardine, 1970.

¹³ Napredujúci výskum ponúka aj iné rozdelenie neumatického zápisu: jeden druh vychádza zo zaznamenania každej noty, ide o tzv. signifikantnú neumatiku, druhý zase sleduje vedenie frázy, tzv. ikonická notácia.

¹⁴ Guido z Arezza sa preslávil predovšetkým alfabetskými notáciami, kde neuma určovala melodický pohyb a písmená, ktoré neumu sprievádzali, zase intervaly. Je aj autorom solmizácie a šesttónového radu (hexakord). Porov.: Gui d'Arezzo, 1993.

¹⁵ In: Petersen, 2004.

¹⁶ Žalmy sú ordináriom oficiá. Všetky antifóny, čítania, hymny a responzoriá tvoria jeho proprium – teda menný, liturgickej dobe usposobený repertoár.

¹⁷ Zaujímavá je prekladová dvojznačnosť slova „psallere“ teda jednak hrať, ale aj spievať, tak tieto dva spôsoby zhudobnenia rozdelujeme dnes. Stredovek medzi nimi rozdiel nerobil – išlo o úkon modlitby žalmov zhudobneným spôsobom.

¹⁸ Porov.: *La Règle de Saint Benoît*, 1997.

¹⁹ Odpovedal tomu aj zmenšený formát zväzku, jednak z praktických, ale aj z ekonomických dôvodov. V tom čase bol jediným materiálom na prípravu kníh len drahý pergamen. Neskorší fenomén sú potom breviáre šľachtických hodnostárov pre ich osobnú potrebu. Tie obsahovali notovaný repertoár len vzáčne, väčšinou v nich boli len texty (ľud sa k spievajúcej schole spravidla nepridával inak ako v duchu), boli však bohato zdobené a iluminované.

²⁰ Guido z Arezza, 1993.

²¹ Porov.: Hiley, 1993.

²² Porov.: Bescond et Gapsys, 1999.

²³ Túto teóriu podnecuje iluminovaný rukopis teoretického spisu *Musica Enchiriadis* (F-Pn. lat. 7211), kde na ilustráciu prvého modu sedí sám Pytagoras.

²⁴ Išlo o *tonäre*, ktoré boli buď súčasťou väčšieho zväzku, alebo existovali samostatne. Boli to knihy, ktoré zoskupovali *incipity* (prvé slová) chorálnych spevov spolu s neumami, roztriedených podľa jednotlivých modov. Často sa v nich okrem intonácií žalmového nápevu a charakteristickej melodickej formuly pre ten-ktorý modus našli aj iluminácie. Tie, ktoré zobrazujú skupinu žonglérov okolo kráľa Dávida, sú *Troparium et Prosarium*, St. Martial de Limoge (F-Pn. lat. 1118), *Tonarius* (GB-*Ms. Harley 4951*), *Troparium*, Nevers (F-Pn. lat. 9449), *Troparium et Sequentiarum*, Bamberg (Ms. lit. 5).

²⁵ Porov.: Meyer, 1952.

²⁶ Porov.: Chailley, 1985.

Bibliografia

- AUGUSTIN, sv.: *Vyznania*. Bratislava, Lúč, 1997.
- BESCOND, Albert-Jacques et GAPSYS Giedrius (ed.): *Le Chant grégorien : Les traditions musicales*. Buchet / Chastel, 1999.
- BOECE: *Traité de la musique*. ed. Meyer Christian, Turnhout, Brepols, 2004.
- CARDINE, dom Eugène: *Sémiologie grégorienne*. Solesmes, 1970.
- CHAILLEY, Jacques: *Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny*. In: *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1 (1985), s. 73–94.
- COLETTE, Marie-Noël: *Histoire de la notation du Moyen âge à la renaissance*. Minerve, Paris, 2003.

• DAVRIL, Anselme et PALAZZO, Éric: *La vie des moines au temps des grands abbayes*. Hachette, 2000.

• GUI d'Arezzo: *Micrologus*. ed. Colette, Marie-Noël et Jolivet, Jean-Chiristophe. Paris, IPMC, 1993.

• HILEY, David: *Western Plainchant*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

• HUGLO, Michel: *Chant grégorien et musique médiévale*. Ashgate Variorum, 2005.

• HUGLO, Michel: *Les Tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*. Paris, Société française de musicologie, 1971.

• *La Règle de Saint Benoît*. Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

• LEBIGUE, Jean-Baptiste: *Les manuscrits liturgiques. Cycle thématique de l'IRHT, 2003–2004*, (Edilis, Actes, 9), Paris-Orléans, IRHT, 2005.

• MEYER, Kathi: *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*. In: *The Art Bulletin*, vol. 34, č. 2 (jún, 1952), s. 75–94.

• PALAZZO, Éric: *Liturgie et société au moyen âge*. Paris, Aubier, 2000.

• PETERSEN, Nils Holger (ed.): *The Apperances of Medieval*. Turnhout, Brepols, 2004.

• TREITLER, Leo: *The Early History of Music Writing in the West*. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, č. 2 (1982), s. 237–279.

Autorka

Anna Žáková, MgA (1984). Ukončila pražskú DAMU na Katedre divadelnej kritiky, kde sa venovala problematike stredovekého divadla, na čo nadviazala dvojročným štúdiom gregoriánskeho chorálu v Paríži na École du Choeur Grégorien de Paris (ECGP). V súčasnosti završuje štúdium na parížskej Sorbonne na katedre muzikológie v odbore stredovekej hudby (Pratique de la Musique Médiévale). Pôsobí ako pedagogička na ECGP, príležitostne v benediktínskom kláštore Saint-Wandrille v Normandii a na letných kurzoch v Rocamadoure. Ako interpretka spolupracuje s viacerými hudobnými zoskupeniami.

Resumé

Hudobná kultúra Západu sa vyvíjala postupne a dlho. Jej základy sú pevne položené na obsiahlom latinskom repertoári *gregoriánskeho chorálu*, žánri, ktorý sa formoval dlhé stáročia, reformoval v karolínskej dobe a následne dlhé stáročia ostal nepohnutý, ba v ďalších obdobiach poslužil ako východisko pre polyfonické kompozície. Vo svojej podstate zostal neoddeliteľnou súčasťou liturgie tak, ako ju pre európsku monastickú tradíciu zadefinoval sv. Benedikt v 6. storočí. Tá spočíva v modlitbe oficiá a omše, neustále potvrdzovaná každodennosťou mníškeho života. O jej praktizovaní sa dozvedáme nielen z teoretických spisov, ale aj z dobových liturgických kníh, ktoré sú zároveň svedkami rozmanitosti existujúcich dobových hudobných zápisov. Spojitosť chorálu so životom a náukou nachádzame dokonca aj v dekorácii najväčších románskych architektonických skvostov.

...

Obr. extra – Cluny 1750
Opátstvo na obrázku z roku 1750, teda pred Francúzskou revolúciou, ktorá ho zborila.



Rastislav Adamko

Počiatky viachlasu v európskej hudbe a jeho najstaršie pamiatky z územia Slovenska

Podľa Sarah Fuller dnes existujú dva spôsoby hľadania genézy polyfónie: etnomuzikologický, pretože sa jeho zástancovia snažia hľadať analógie medzi európskym viachlasom a prejavmi polyfónie v hudbe iných kultúr. Viachlas poznali už niektoré prírodné kultúry a známy bol aj v starovekom Grécku. Už Platón písal o tzv. heterofónii, pri ktorej išlo pravdepodobne o spev v paralelných kvartách a kvintách. Podľa nej existuje ešte iná tendencia, ktorú nazýva etymologickou, pretože jej zástancovia vychádzajú z pojmu *organum* a jeho rôznych obmien, z čoho interpretujú genézu tohto javu (Fuller 1990, s. 487).¹

Viachlasný spev sa objavil už oveľa skôr, než v polovici 9. storočia, odkedy máme prvé písomné zmienky o jeho existencii. V Európe raný viachlasný spev bol nazvaný pojmom *organum*. Spomínajú to benediktíni – Regino z Prüm († 917) a Hucbaldus (ok. 840–930), mních zo St. Amand (diecéza Tournai) v traktátoch s tým istým názvom *De institutione harmonica*. Obaja o viachlase píšu ako o všeobecne známom jave, preto sa mnohí bádatelia nazdávajú, že počiatky viachlasu v Európe treba hľadať niekde v polovici 7. storočia. *Ordo Romanus* zo 7. storočia uvádza tzv. parafonistov, ktorí na pápežskej liturgii ozdobovali spev chlapcov podľa niektorých v oktáve a podľa iných v paralelných kvartách a kvintách (archiparafonista) (Hrčková 2003, s. 77).

Podľa R. Fickera viachlas vznikol ako spojenie dvoch rozdielnych hudobných kultúr – juhoeurópskeho melodického myslenia románskych národov a severoeurópskeho harmonického hudobného myslenia germánskych kmeňov, ktoré od konca 4. storočia osídľovali Európu. Severské keltské a germánske hudobné myslenie zvukovo obohatilo liturgickú monódiu. V trópoch sa obohacovala lineárne melodická línia jej predĺžovaním, avšak v organe toto obohacovanie išlo do šírky, smerom k zvukovej mohutnosti. Poukazuje na to aj samotná etymológia slova *organum*. Nie je to celkom isté, avšak je možné, že práve preto bol prvý viachlas nazvaný týmto termínom, lebo pripomínal zvuk hudobného nástroja (Munsch 1993, s. 21). Určite nie je náhodou, že *organum* sa začalo zapisovať práve v čase, keď sa do liturgie zavádzal organ. Pomoc tohto hudobného nástroja bola pri takýchto hudobných produkciách nevyhnutná (Abraham 2003, s. 68n).

Je potrebné zdôrazniť fakt, že idea polyfónie má svoj prameň v gregoriánskom choráli, presnejšie v liturgickej praxi, ktorá smerovala k čoraz okázalejšej hudobnej produkcii a snažila sa ozdobovať melodickú líniu jednohlásnych spevov. Najstaršia polyfónia vznikala ako ozdoba gregoriánskych spevov počas najväčších liturgických sviatkov. Svedčia o tom najstaršie zmienky v traktátoch z 10. a 11. storočia, kde sa objavujú pojmy ako *ornamentum* – ozdoba, *decus organale* – organálne skráslenie jednohlásneho chorálneho spevu. Viachlas slúžil na „ozdobenie cirkevného spevu“ – *pro ornatu ecclesiasticorum carminum* (Gerbert 1784, s. 171b–172a). Viachlasné úseky v jednohlásnej chorálnej kompozícii teda môžeme považovať za istý druh trópu, ktorý síce nepredlžuje melódiu, ale ju istým spôsobom zhutňuje, lebo znie súčasne s gregoriánskou melódiou. Ide tu o akúsi superpozíciu nového hudobného materiálu a nie o jeho interpozíciu ako v prípade trópu (Handschin 1936, s. 36).

Tézu o ozdobnom charaktere ranej polyfónie vo vzťahu k monodickému gregoriánskemu chorálu, ako aj o spoločnej genéze tróпов a viachlasu jednoznačne potvrdzujú zachované pramene. Nie je iste náhoda, že postgregoriánsky repertoár tróпов a sekvencií spolu s prvými organálnymi kompozíciami vznikali v tom istom čase a v tých istých, hlavne kláštorných centrách, ako boli benediktínske kláštory, napr. St. Martial de Limoges, St. Victor v Paríži či Winchester. Okrem toho najstaršie zachované viachlasné fragmenty sa nachádzajú práve v sekvenciách. Ide o sekvenciu *Rex caeli Domine* z konca 9. storočia nachádzajúcu sa v traktáte *Musica enchiridis* a sekvenciu *Trinitas* z parížskej verzie anonymného traktátu *De organo* (Husmann 1962, s. 221n). Heinrich Husmann dokonca tvrdí, že raný viachlas sa zrodil na pôde sekvencie, respektíve z interpretačnej praxe sekvencií, ktorá využívala paralelné strofy vo forme alternatim, pričom jedna z dvoch strof s tou istou melódiou bola spievaná monodicky a druhá polyfonicke (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 11).

Nemožno teda preceňovať rolu polyfónie v tomto prvom štádiu, teda asi do roku 1100, dokedy v liturgii dominoval gregoriánsky chorál. Teoretické traktáty venované hudobným problémom sú koncipované tak, že hlavnú ich časť tvoria kapitoly venované gregoriánskemu chorálu. Problémy polyfónie sa v nich nachádzajú až v závere a budia dojem, že išlo iba o okrajové záležitosti. Tak je to napr. v traktátoch skupiny *Enchiridis* (*Musica enchiridis*, *Scholia enchiridis*), ako aj v traktáte *Micrologus* Guidona z Arezza. Iba výnimočne sa problémy viachlasu stávali predmetom samostatného pojednania, ako napr. v prípade anonymného traktátu *De organo*. Zdá sa teda, že v chápaní teoretikov 9.–11. storočia nebolo ostrej hranice medzi monódiou a polyfóniou (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 12).

Spočiatku sa polyfónia praktizovala na báze improvizácie. Interpretovali ju iba sólisti špeciálne na to pripravení, a to len v sólových častiach spevov. Keďže improvizácia si vyžadovala pomalšie tempo spevu, polyfonicke úryvky jednohlásnych liturgických spevov boli spievané veľmi pomaly (*cum modesta morositate*). Podľa niektorých bádateľov *organum* pestovali spočiatku iba mnísi, pretože pre ľud to bolo dosť zdĺhavé a nudné. Tieto improvizované ozdobné fragmenty

v jednohlásnych liturgických spevoch neboli zapisované, preto je veľmi ťažké opísať toto prvé štádium polyfónie. Až neskôr sa týmto javom zaoberali teoretici, ktorí mu spočiatku takisto nevenovali veľkú pozornosť. Ich zmienky o viachlasnom speve sú často nejasné a hudobné príklady krátke, sotva jedna hudobná fráza či motív.

Organum v hudobných traktátoch

Cieľom autorov hudobných traktátov, v ktorých nachádzame zmienky o viachlasnom speve, nebolo písať o genéze polyfónie, ale o javoch oveľa zložitejších, ako napr. o *symphonia* a *consonantia*. Pri vysvetľovaní týchto skutočností využívali už vtedy všeobecne známu prax viachlasného spevu a uvádzali príklady z nej (Fuller 1990, s. 485, 487).

Podľa najstarších zachovaných zmienok o viachlase v teoretických traktátoch nevieme presne určiť, či polyfonicke ozdoby sa v ranom období týkali celého gregoriánskeho repertoáru, alebo len niektorých spevov, celých spevov alebo len istých fragmentov v nich. Ako notové príklady sa v traktátoch objavujú fragmenty spevov ofícia (antifóny, hymny, versikuly), ale aj omšových spevov (alleluia, sekvencie, trópy). Mienky vedcov sa v tejto oblasti rozchádzajú. Časť z nich na základe použitej terminológie v teoretických spisoch tvrdí, že polyfonicke spracovaniu podliehali spočiatku iba neliturgické spevy (*canticum*, *carmen*, *cantio*). Iní proti tomu namietajú a hovoria, že termín *carmen gregorianum* sa vtedy bežne používal na celý chorálový repertoár. Okrem toho argumentujú účelnosťou, ktorá viedla autorov traktátov k selekcii použitých notových príkladov a k výberu takých, ktoré mali krátke frázy, aby ušetrili miesto na drahom písarskom materiáli – pergamente (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 14).

Prvé zmienky súvisiace s elementmi viachlasu nachádzame pomerne skoro. O harmonickej konsonancii písali už sv. Augustín (354–430), Boetius (480–524), Martianus Capella (4. stor.), Kasiodorus (485–580) a Izidor Sevilský (560–636). Béda Venerabilis (672–735) v traktáte *Musica theoretica* píše o tom, ako vytvoriť na monochorde tzv. simultánnu konsonanciu. V niektorých prípadoch nie je jasné, či autor píše o melodickom, alebo harmonickej intervale. Takéto zmienky nachádzame v dvoch traktátoch: *Musica Rémiho* z Auxerre (841–908) a *Musica disciplina* (850) Aureliána z Réomé. Takisto nejednoznačné sú poznámky v spisoch biskupa z Sherbornu Aldhelma (639–702), ktoré sa môžu vzťahovať na prax viachlasného spevu, ako aj zmienka mnícha z Angoulême (z roku 787), podľa ktorej by mali rímski kantori, ktorých pozval Karol Veľký do Gálie, učiť franských mníchov *in arte organandi* (Chomiński 1958, s. 32).

Všeobecné opisy viachlasu sa nachádzajú v dvoch traktátoch s tým istým názvom *De harmonica institutione* od dvoch rôznych autorov. Regino z Prüm († 917) používa po prvýkrát termín *organum* a podáva definície harmonickej konsonancie a disonancie. Hucbald

(840–930) opisuje prax spievania dvoch melodických línií vyššími – chlapčenskými a nižšími – mužskými hlasmi (Gerbert 1784, s. 230–247; 104–122).

Prvé podrobné prezentácie organálnej techniky nachádzame v dvoch anonymných traktátoch *Musica enchiridis* a *Scholia enchiridis*. Kedysi pripisované Hucbaldovi pochádzajú z obdobia medzi rokmi 850–900 a boli vytvorené v okolí mesta Laon. Z nadpisov jednotlivých kapitol (*Musica enchiridis* – kap. XIII–XV², XVII–XVIII³; *Scholia enchiridis* – pars II⁴) vyplýva, že hlavným cieľom autora či autorov je prezentovať jav konsonancii (oktáv, kvint, kvárt).

V traktáte *Musica enchiridis* sú melodické príklady zapísané pomocou tzv. *dasia notatio/dazejskej notácie*. Ide o systém štyroch znakov, z ktorých každý zodpovedá istej pozícii tónu v tetrachorde. Znaky boli prevzaté zo starovekej gréckej poézie (*prosodia daseia*), a inšpiráciou pre ich vytvorenie bola písmenková notácia. Štyri písmená – *protos*, *deuteros*, *tritros* a *tetrardos* – majú v každom zo štyroch tetrachordov (*graves*, *finales*, *superiores*, *excellentes* a piaty neúplný *residui*) inú polohu a pozíciu. Základný tetrachord *d, e, f, g* (s intervalovou štruktúrou tón – poltón – tón) je transponovaný, čím vzniká 18-tónový systém. Notové znaky mohli byť zapísané nad textom alebo na poliach medzi linajkami, prípadne vpísané do akého stípu na ľavej strane fólia.⁵

Príklad č. 1: Dazejská notácia z traktátu *Musica enchiridis*.

Γ	A	B	c	d	e	f	g	a	h	c ¹	d ¹	e ¹	fis ¹	g ¹	a ¹	h ¹	cis ¹	
γ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ	σ
graves	finales			superiores			excellentes			residui								

tetrachordum gravium
protos
deuteros
tritros
tetrardos

tetrachordum finium
protos
deuteros
tritros
tetrardos

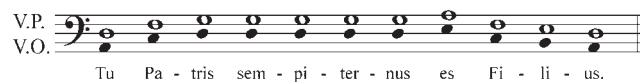
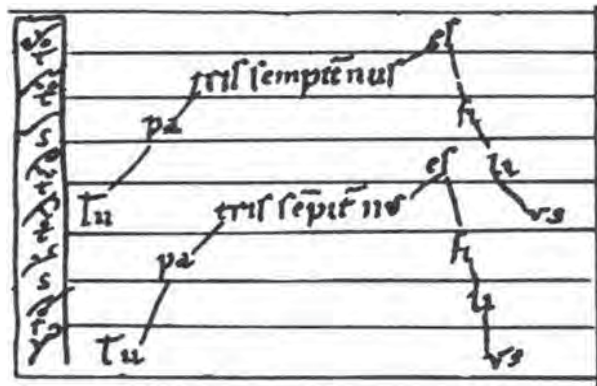
tetrachordum superiorum
protos
deuteros
tritros
tetrardos

tetrachordum excellentium
protos
deuteros
tritros
tetrardos

remanentes
protos
deuteros

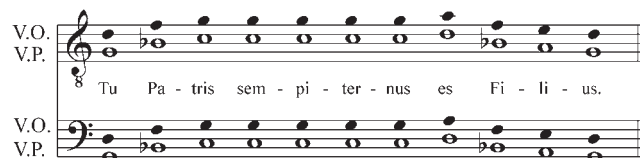
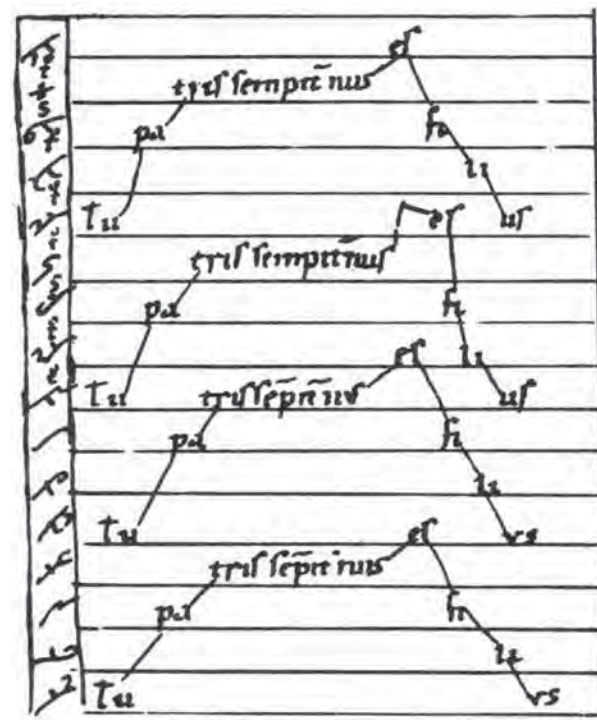
Princípom organa je podľa týchto dvoch traktátov spievanie v *symphoniae*, teda v konsonanciách.⁶ Ide teda o zdvojenie chorálnej melódie nižším hlasom v intervale kvarty, oktávy či kvinty. Chorálna melódia je exponovaná vo vyššom hlase, zvanom *vox principalis* (V.P.), pričom dodaná paralelná melódia je v nižšom registri, v hlase nazvanom *vox organalis* (V.O.). Takéto *organum* sa nazýva jednoduchým organom. Ak *vox organalis* je vedený paralelne, hovoríme o paralelnom alebo prísnom organe.

Príklad č. 2: Paralelné (prísne) jednoduché kvartové organum
Tu Patris sempiternus es Filius; Musica enchiriadis:



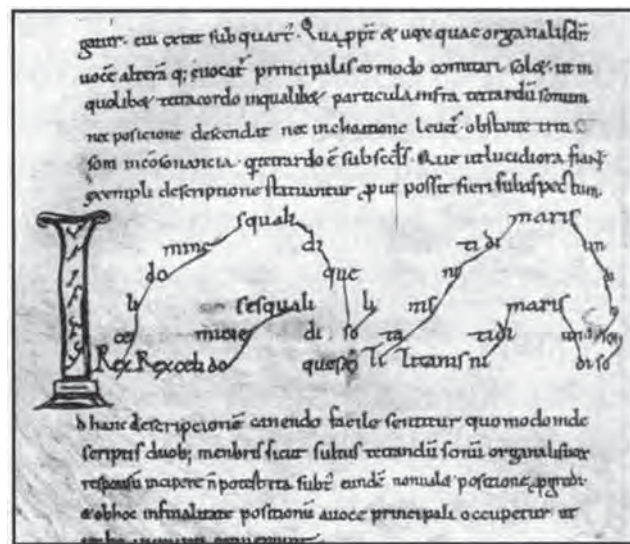
Existuje aj komplikovanejšia forma paralelného organa, tzv. zložené organum, v ktorom jeden alebo obidva hlasy môžu byť zdvojené v oktávach (vox principalis o oktávu nižšie a vox organalis o oktávu vyššie).

Príklad č. 3: Paralelné (prísne) zložené organum *Tu Patris sempiternus es Filius; Musica enchiriadis.*

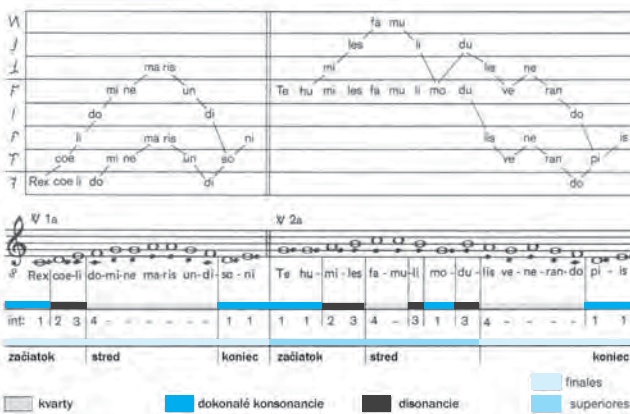


Obidva hlasy môžu byť vedené ešte iným spôsobom, o ktorom nás informujú obidva traktáty. Je to akési modifikované paralelné organum (neskôr sa rozvinulo na tzv. voľné organum), v ktorom sa okrem paralelného pohybu využíva aj protipohyb hlasov, zvlášť na začiatku a konci jednotlivých melodických fráz. V tomto prípade sa rozširuje počet súzvukov o konsonantnú prímu, ale aj disonantnú sekundu a terciu. Tento spôsob vedenia dvoch hlasov vyplýval z potreby vyhýbania sa v priebehu spevu zakázaného súzvuku zväčšenej kvarty – tritónu (*diabolus in musica*).

Príklad č. 4: Modifikované paralelné organum, sekvencia „Rex caeli“ (začiatok), *Musica enchiriadis*, originál.



Príklad č. 5: Modifikované paralelné organum, sekvencia „Rex caeli“ (začiatok), *Musica enchiriadis*, prepis.



Aj v tomto variante paralelného organa bolo možné oktávové zdvojenie jedného či oboch hlasov. Tak vznikli zložené formy modifikovaného paralelného organa.

V oboch traktátoch (*Musica i Scholia enchiriadis*) sa pri tvorení modifikovaného paralelného organa uvádza zásada, podľa ktorej vox organalis nesmie zísť pod štvrtý tón susedného nižšieho tetrachordu (*sonus tetrardus*). Tretí tón nižšieho tetrachordu (*sonus tritus*) tvorí spolu s druhým tónom vyššieho tetrachordu zväčšenú kvartu (napr. B – e). Ak sa gregoriánska melódia vo vox principalis začínala v pozícii, ktorá – uplatňujúc túto zásadu – znemožňovala viesť vox organalis o čistú kvartu nižšie od samého začiatku, vox organalis sa mal začať v unisone a postupne prejsť do čistej kvarty na mieste, kde je to už možné. Je to viditeľné na príkladoch z traktátu *Musica enchiriadis*.

Uvedená zásada sa týkala aj záveru organálnych melodických fráz, v ktorých vedie k vytváraniu unisonových paralelizmov, k sekundovým či terciovým súzvukom, z ktorých sa prechádza protipohybom do unisonu. Takto vzniká akási nezávislá melódia sprievodného hlasu, ktorá je však pomerne málo melodicky rozvinutá, lebo využíva obmedzenú škálu intervalov a často sa redukuje na repetíciu toho istého tónu (napr. vox organalis v antifóne *Te humiles famuli* v predchádzajúcom notovom príklade).

Na viacerých miestach v oboch traktátoch *enchiriadis* nachádzame protirečenia a nedôslednosti aj v notových príkladoch. Svedčí to o tom, že v nich použitá stupnica vytvorená z rovnakých tetrachordov je čisto teoretickou konštrukciou, ktorá mala zilustrovať a teoreticky vysvetliť konsonantný charakter kvintového, prípadne kvartového organa. Je zaujímavé, že sám autor *Musica enchiriadis* z nej rezignuje na inom mieste traktátu, keď chce vysvetliť oktávové konsonancie, pretože v dasiatickom kvartovom systéme ten istý charakter má iba každý piaty a nie ôsmy tón.

Dasiatický hudobný systém typický pre traktáty *enchiriadis* nepoužívajú autori traktátu *De organo* (traktát má viacero verzií – kolínsku z konca 9. storočia a parížsku, ktorá sa nachádza v rukopisoch z 11. storočia obsahujúcich traktáty *enchiriadis*). V kolínskej verzii traktátu sa nachádzajú tri pravidlá pre konštruovanie kvartového paralelného organa v jeho modifikovanej podobe: 1) hlasy majú byť od seba vzdialené o čistú kvartu; 2) v závere väčšiny melodických fráz sa hlasy spájajú na finálnom tóne alebo na tóne, ktorý je mu najbližšie, vox organalis nesmie zísť pod susedný tón pod finálnym tónom. Ide tu teda o tú istú zásadu, akú sme stretli v traktátoch *enchiriadis*, ale bez jej vysvetľovania pomocou tetrachordálneho dasiálneho systému.

Autori traktátu *De organo* sa odvolávajú na modálny charakter jednotlivých melodických fráz, čo je zrejme z toho, že používajú pojem *finalis* – finálny (záverečný) tón, ktorý má význam pre určovanie módu. Finala sa pre nich stala aj znakom na rozlišovanie troch typov organa: prostredného (*medium*), vyššieho (*superium*) a nižšieho (*inferium*). V organum *medium* je *finalis* centrom melodického priebehu, v organum *superium* melódia sa nachádza v registri o kvintu vyššie

od finaly a v organum *inferium* v registri o kvartu nižšie od finaly. Traktát prezrádza aj to, že jeho autori cháпали modifikovanú formu paralelného organa (*abusivum organum*) za pochádzajúcu z prísneho paralelného organa (*legitimum organum*) (Chomiński 1958, s. 54–55).

Zo spomenutých troch traktátov (*Musica enchiriadis*, *Scholia enchiriadis a De organo*) by sme mohli nadobudnúť dojem, že prísne paralelné organum malo chronologické i významové prvenstvo pred modifikovaným či voľným organom, ktoré bolo skôr akousi výnimkou z pravidiel. Môže to byť však mylný dojem, na čo upozorňujú viacerí autori (Schneider, Chomiński). V najnovších teoretických pojednaniach na túto tému sa objavuje téza, že obidve interpretačné praktiky sa mohli rozvíjať súčasne vedľa seba. Paralelné organum mohli improvizáčnym spôsobom spievať dva hlasy, ktoré sa nachádzajú v rozdielnych registroch (tenor – bas, muži – chlapci). Voľné organum zasa mohlo vzniknúť tak, že súčasne zneli dve čiastočne odlišné melodické verzie toho istého spevu. Takto vznikali – spočiatku nie zámerné, ale neskôr už chcené – rôzne súzvuky. Je totiž veľmi pravdepodobné, že najstaršie komponované organum spočívalo na prechádzaní od unisona ku konsonantným intervalom a na návrate k unisonu, a nie na paralelnom vedení hlasov v kvarte či kvinte. Podľa tohto názoru opisy organum v najstarších traktátoch by predstavovali pokusy o prvé racionálne systematizovanie dávno existujúcej praxe, ktorých cieľ bol didaktický, teda ukázať žiakom, ako vytvoriť dobre znejúce a formálne správne organum (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 25).

Organum na území dnešného Slovenska

Z územia Slovenska máme pomerne málo pamiatok tohto prvého štádia polyfónie. Ide predovšetkým o zmienky o predvádzaní jednohlasných liturgických spevov organálnym spôsobom (primárne pramene), ako aj o dobové správy nehudobného charakteru o viachlasnom speve (sekundárne pramene) (Rybarič 1969).

Jedným z dôležitých primárnych prameňov je tzv. Košický graduál z prelomu 15. a 16. storočia, liturgická kniha omšových spevov – propria a ordinária – určená pre práve dokončený Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Ide o dva pergamenové rukopisy obrovských rozmerov, ktoré sa dnes nachádzajú v Národnej Széchényiho knižnici v Budapešti.

V oboch zväzkoch sa nachádza spolu sedem predovšetkým alelujových spevov⁷, pri ktorých je rubrika *organum* či *organa*. Táto poznámka môže znamenať, že daný úsek spevu sa má spievať organálnym spôsobom, teda v paralelných kvartách alebo kvintách na spôsob jednoduchého alebo zloženého organa, alebo môže tiež označovať, že daný úsek melódie sa má spievať so sprievodom organa – hudobného nástroja, pretože slovo *organum* označovalo tiež hudobný nástroj, organ (Kačic 1996, s. 60).



Tabuľka č. 1: Štruktúra textu spevu All. Ave benedicta Maria / Tp O Maria caeli via

Organa	ALLELUIA
Chorus	AVE, BENEDICTA MARIA, JESU CHRISTI MATER ET FILIA,
Organa	FLOS PUDORIS, FLOS DULCORIS, O Maria, caeli via, virgo candens lilium. Stella maris appellaris ora tuum Filium.
Organa	SIDUS SPLENDORIS, MATER SALVATORIS. Tu dignare deprecare virgo, mater Filium. Ne demergat sed abstergat labem prorsus criminum.
Organa	O MARIA, OMNI PLENA GRATIA.

All. Ave benedicta Maria/Tp O Maria caeli via (Ca II/247) – spev s trópom, rozšírený hlavne v Nemecku, v Čechách a v Poľsku, odkiaľ sa dostal aj do

piatich uhorských prameňov (Szendrei 1990). J. Pikulik považuje text tohto tropovaného verša za poľský prínos do stredovekej liturgickej tvorby. Ako jeho najstarší prameň uvádza graduál premonštrátiiek v Imbramowiciach z roku 1343. K. Schlager tento spev však našiel aj v prameňoch z Bambergu pochádzajúcich taktiež zo 14. storočia (Schlager 1987, s. 46–48, 587–591).

V českých, sliezskych a niektorých poľských prameňoch sa objavuje trojdielne rytmické členenie sylabickéj melódie trópu pomocou striedania jednoduchého a zdvojeného rombu, čo sugeruje minimu a longu. Podľa Schlagera tento jav je prítomný v štyroch českých a v jednom sliezskom prameni. K tomu treba prirátat aj iné dva poľské pramene (GrWr a GrTy 1). Ide tu o uplatnenie tzv. modálnej rytmiky, ktoré zaviedla parížska škola Notre Dame (II. pol. 12.–13. stor.).

Príklad 7: Modálny rytmus a notácia, prepis a zodpovedajúce antické stopy.

1. modus		trochej
2. modus		jamb
3. modus		daktyl
4. modus		anapest
5. modus		spondej
6. modus		tribrachys

Tieto a podobné pamiatky raného viachlasu sú dôkazom toho, že európska hudba má svoje korene predovšetkým v kláštornom prostredí benediktínov, ktorí vo svojich každodenných modlitbách prednášaných spevom rozvíjali vokálne umenie a hľadali vždy nové spôsoby oslavy Boha. Systém kláštorov roztrúsených po celej Európe umožňoval pomerne rýchle šírenie kultúrnych vplyvov na územia, kde benediktíni pôsobili. Iste nebudeme ďaleko od pravdy, ak budeme tvrdiť, že aj vďaka benediktínom sa nové kultúrne a umelecké prúdy, ktoré vznikali na západe, v tomto prípade v Gálii, dostali aj na naše územie.

Poznámky

¹ Termín *organum* (z gréckeho *organon* – nástroj, zvlášť hudobný) mal v minulosti viaceré významy. Označoval akýkoľvek hudobný nástroj, orgán reči, od polovice 5. storočia organ a výpoved' s presne určenou formou, teda niečo ako *sermo, praedicatio* alebo aj oslavnú pieseň (*canticum, laus*). Až od polovice 9. storočia sa v teoretických traktátoch objavuje vo význame konkrétnej hudobnej formy, pre ktorú je typické polyfonické prevedenie a to v paralelných kvartách a kvintách na rozdiel od termínu *diaphonia*, ktorý znamenal viachlas v iných intervaloch ako v kvarte a kvinte. Idea *organum* sa teda až do 12. storočia spájala s konzonancom, ako základným princípom vzniku tejto hudobnej formy. Spája sa to aj s významom prídavného mena *organicus*, čo znamenalo presne menzurovaný vzhľadom na výšku tónu (napr. *organicum instrumentum* = hudobný nástroj s takou stavbou, ktorá umožňovala presné ladenie v kvintovom kruhu; *organicum melos* = melos s presne stanovenou výškou tónov) (Dobrzańska-Fabiańska 2009, s. 16).

² *De proprietate symphoniaram, De acutiore Diaphonia per Diatessaron, Diaphoniae acutioris descriptio per diapente.*

³ *De ordine consonantiarum, consonantia et inconsonantia, Quomodo altiora, modo submissiora loca organum petat.*

⁴ *De symphoniis – De diapason ac disdiapason, De diapente, De diatessaron symphonia.*

⁵ EM s. 185.

⁶ *Musica enchiridis* preferuje kvarty (kvinty a oktávy sú menej dôležité) avšak Scholia enchiridis vyzdvihuje oktávy, pričom menej dôležité sú tu kvinty a kvarty.

⁷ Ide o spevy: *All. Imperatrix egregia* (I/313v), *All. O Maria summum caeli gaudium* (I/314v), *All. Ab arce siderea/Tp Ait illa sum ancilla* (I/317v, II/252v), *All. O Maria rubens rosa/Tp Summum caeli gaudium* (I/314v, II/248v), *All. Ave benedicta Maria/Tp O Maria caeli via* (II/247), *Seq.? Virga Jesse floruit* (I/342v), *Seq.? Haec dies quam fecit* (I/343v).

Použitá literatúra:

- ABRAHAM, G. 2003. *Stručné dejiny hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, 844 s. ISBN 80-88884-46-2.
- DOBRZAŇSKA-FABIAŇSKA, Z. 2009. *Polifonia średniowiecza*. Kraków : Instytut Muzykologii UJ; Musica Iagellonica, 2009, 328 s. ISBN 978-83-7099-167-8.
- FULLER, S. 1990. *Early Polyphony*. In *The New Oxford History of Music*. Vol. 2. The Early Middle Ages to 1300. Red. R. Crocker, D. Hiley. Oxford, 1990, 972 s. ISBN 978-0-19-316309-6.
- GERBERT, M. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Vol. 1. St. Blaise, 1784.
- HANDSCHIN, J. 1936. *The Two Winchester Tropers*. In *The Journal of Theological Studies*, roč. 37, 1936, s. 36.
- HOPPIN, R. H. 2007. *Hudba stredoveku*. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, 510 s. ISBN 978-80-88884-87-3.
- HRČKOVÁ, N. 1993. *Dejiny hudby : Európsky stredovek*. Vol. 1. Bratislava : Orman, 1993, 164 s. ISBN 80-968773-3-X.
- HUSMANN, H. 1962. *Organum*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Red. F. Blume. Vol. 10. Kassel : Bärenreiter, 1962, s. 221n.
- CHOMIŇSKI, J. 1990. *Historia harmonii i kontrapunktu*. Vol. 1. Kraków : PWM, 1990, 592 s. ISBN 83-224-0352-6.
- KAČIČ, L. 1996. *Od stredoveku po renesanciu*. In *Elschek, O. (ed.) Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : ASCO Art & Science, 1996, s. 54–74, ISBN 80-888-20-04-9.
- MUNSCH, H. 1883. *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*. In *Munsch, H. (ed.) Musik im Gottesdienst*. Vol. 1. Regensburg : ConBrio, 1993, s. 9–97, ISBN 3-930079-21-6.
- SCHLAGER, K. 1987. *Monumenta monodica medii aevi* Vol. VIII. *Alleluja-Melodien II ab 1100*. Basel etc.: Bärenreiter, 1987, 917 s. ISBN 3-7618-0894-1.
- SZENDREI, J. 1990. *Tropenbestand der ungarischen Handschriften*. In: *Cantus Planus, Papers read at the Third Meeting of the International Musicological Society Study Group, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest : Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1990, s. 297–325, ISBN 963-7516-56-5.

Autor

Rastislav Adamko, doc., ThDr., PhD., (1972). Vyštudoval hudobnú vedu a katolícku teológiu, odborné zameranie: výskum stredovekých sakrálnych hudobných pamiatok z územia Slovenska a výskum a tvorba súčasnej liturgickej hudby. Pôsobí ako pedagóg na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Katolíckej univerzity v Ružomberku.

Resumé

Viachlasný spev sa v Európe objavil pravdepodobne skôr, ako to dokumentujú najstaršie písomné zmienky o ňom z polovice 9. storočia. Jeho najstaršie prejavy dostali v teoretických hudobných traktátoch názov organum. Tento nový druh spevu sa rozvíjal v benediktínskych kláštoroch ako ozdoba tradičných gregoriánskych spevov na najväčšie sviatky liturgického roka. Spočiatku sa ním v jednohlasných spevoch na záseade improvizácie zdôrazňovali kľúčové slová s bohatým teologickým obsahom. Až neskôr sa tento princíp stal základom pre komponovanie samostatných polyfonických hudobných diel. Aj na našom území v období neskorého stredoveku zneli počas kláštornej, ako aj katedrálnej liturgie spevy tohto druhu.

...

Igor Zmeták

Po stopách a symbolizme francúzskych benediktínov

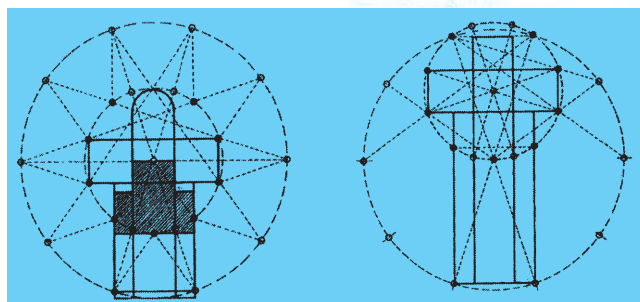
Benediktíni (Ordo Sancti Benedicti, OSB)

Tento mníšsky rád sa zaslúžil najväčšou mierou o zachovanie starovekej vzdelanosti, ekonomiky a kultúry, a ich prenos do stredovekej spoločnosti. *Regule Benedicti* alebo *Skromné pravidlá pre začiatocníkov*¹ sv. **Benedikt z Nursie**² zaviedol v polovici 6. storočia pre kláštor v Monte Cassine a o tristo rokov neskôr ich prepracoval sv. **Benedikt z Aniane**³. Základným pravidlom, ktoré odlišovalo benediktínskych mníchov od ostatných, bola pokora vo všetkom – v jedení, pití, spánku, v plnení povinností, a súčasne aj rešpekt ku všetkým blíznym. Prelomovou kultúrnou novinkou v mníšskom živote bol spôsob, ako sa učiť pokore – bolo to prostredníctvom práce. Už nie iba rozjímanie a modlenie, ale každý druh práce, aj fyzickej, ktorá bola v stredovekom chápaní podradnou činnosťou. Z kultúrneho hľadiska to znamenalo úplnú rehabilitáciu ľudskej práce, ktorá dostala rovnakú dôstojnosť ako modlitba.

Heslo „Ora et labora“ („modli sa a pracuj“) je treba chápať aj v dobovom kontexte ako pokrokovú a revolučnú myšlienku vo vývoji vtedajšej spoločnosti. Postupne sa formovali nové smery aj v benediktínskej reholi – cisterciáni (podľa Roberta z Molesmes z kláštora Citeaux v Burgundsku) venovali najväčšiu pozornosť obrábaniu pôdy, a k tomu prináležiacim prácam (zveľaďovanie Božej záhrady), kartuziáni (od 11. storočia podľa opáta Bruna v Grande Chartreuse v Alpách) zase dokazovali pokoru tým, že nosili šaty z najhrubšieho materiálu, a ich jediným „bohatstvom“ boli knihy a veľká knižnica. Presadenie pútnictva, ako spôsobu pokánia, je zase jedným z výsledkov Clunyskej reformy (benediktínsky kláštor v Cluny vo Francúzsku), ktorá začala organizovať pravidelné púte k sv. Jakubovi do Compostely.

V 6.–13. storočí boli benediktíni rádom, ktorý formoval kultúru stredovekej Európy aj v oblasti rozvíjania vied a výtvarného umenia – neoddeliteľnou súčasťou práce bol dôraz na pravidelné čítanie a prepisovanie starých rukopisov, tvorbu nových textov a umeleckých diel. Kláštorne skriptória sa stali mostom, ktorý prenášal antickú vzdelanosť do stredovekej kresťanskej spoločnosti – tento trend sa prenášal do všetkých krajín, kde rád pôsobil.

Benediktíni boli od stredoveku významným činiteľom a spolutvorcom spoločnej európskej kultúry, založenej na antických a židovských prvkoch. Spolu s rešpektovaním fyzickej a intelektuálnej práce sa k tomu sa pridalo od 12. storočia⁴ aj presadzovanie hodnoty ľudskej osoby a jej práv, a tiež zavedenie tzv. „božieho mieru“⁵ (dni mieru a pokoja). Tieto základy chápeme ako spoločné európske dedičstvo a väzbu až do súčasnosti.



Obr. 1. Geometrické modely stredovekých katedrál. KOPEČEK, Pavel. 2011. *Středověká liturgie a architektura benediktínských klášterů*, s. 156.

Obr. 2. Labyrint katedrály v Amiens - detail • ▶

Symbolizmus v stredovekej kultúre

Stredoveký človek chápal všetko okolo seba, celý svet, aj vzťah k Bohu, v symboloch. Kláštor bol zhmotnenou verziou rajskej záhrady, kostol bol obrazom sveta, tak ako ľudské je telo chrámom Ducha svätého⁶. Steny a stĺpy v kostole predstavujú reálny svet, človeka, ako aj ostatné živé stvorenia a prírodu, klenba a strop sú predstavou neba a Boha. Táto symbolika sa odráža aj

Obr. 3. Súčasný labyrint katedrály v Amiens. Zdroj: WRIGHT, Craig. 2008. *Labyrinth a bojovník. Symboly v architektúre, náboženstve a hudbe*. Praha: Vyšehrad, 2008.



v pôdoryse, kde oválne či kruhové presbytérium predstavuje nebeský (sagrálny) priestor a chrámová loď v tvare štvorca je zemou.

Stredoveký symbolizmus vychádza zo starogréckeho chápania, kde *symbolon* boli dve spojené časti jediného predmetu, ktoré spolu predstavujú stratenú jednotu, aj keď nemusí byť viditeľná. Podľa stredovekej filozofie všetko, čo existuje v hmotnej podobe, má zároveň svoj duchovný archetyp. Symboly majú vo svojej podstate zakódované skryté významy. Do tejto kategórie patrili všetky amulety, zaklínadlá, magické predmety v ľudovej kultúre, ale napr. aj kult ostatkov v dobovom náboženskom ponímaní. Stredoveký symbolizmus začínal vo význame slov, ako povedal Izidor zo Sevilly⁷ vo svojej Etymológii – pomenovanie nejakej veci bolo základným krokom k jej vysvetleniu. Z tohto dôvodu je štúdium jazyka základom stredovekého univerzitného systému – siedmich slobodných umení. *Trivium*⁸ kraľovala gramatika a *quadrivium* zase hudba, ktorej boli podriadené aritmetika aj geometria⁹.

Stredoveký symbolizmus sa uplatňoval rovnako v liturgii ako v architektúre kostolov a kláštorov. Už vstup do kostola bol prvým spôsobom komunikácie s Bohom, preto sa kládol veľký dôraz na vstupné portály, a staviteľia i meceni, ktorí stavby financovali, si na tomto prvku dávali obzvlášť záležať. Výzdoba kostolných portálov, ako aj všetky sochy na nich zobrazené, sú „služobníci slova“, ktorí pomáhajú vo vyjadrení viery.

A najdôležitejší zo všetkého bol symbolizmus čísel vychádzajúci z Biblie, ktorý bol základným princípom hudby aj architektúry. Umenie, ktoré sa snaží zobraziť stvorenie, musí mať číslo ako vzor – krása vychádza z proporcií a architekt je vlastne „skladateľ“¹⁰, ktorý dáva beztvaremu kameňu výraz. Sv. Augustín v diele *De Musica* tvrdil, že hudba a architektúra sú sestry a dcéry čísla¹¹, a staviteľia musia poznať podobnosť medzi proporciami v architektúre a hudobnými intervalmi. Keďže Boh bol považovaný za najvyššie-

ho Geometra, architektonická štruktúra sakrálnej stavby musela kopírovať kozmické predpoklady a Boží plán.

Obrázok 1 Stredoveká sakrálna architektúra sa sústreďovala na geometrický stred a tento bod, ktorý sa volal *omphalos* – priesečník v strede kostola, ktorý horizontálne i vertikálne ukazuje k Bohu, miesto, kde sa stretáva ľudské a božské. Benediktínsky dôraz na bohoslužobný poriadok sa prejavil v systematickej podpore hudby a architektúry kostolov i kláštorov.



Kostol bol vždy hlavnou časťou kláštorneho komplexu, vstup mal byť podľa možnosti orientovaný na západ. Na sever orientovaná časť kláštora slúžila na hospodárske účely, mohla tam byť záhrada, aj pohrebisko. Vedľa kostola sa ideálne nachádzala kapitulná sieň, skriptorium, knižnica, jedáleň

a kuchyňa. Krížové chodby mali mníchom pripomínať Božiu prítomnosť. Ubytovanie opáta bolo situované na hornom poschodí, aby nebol zbytočne rušený. Dvor, ktorý vytvára kvadratura, sa nazýval rajskej, podľa záhrady Eden zo Starého zákona, ktorý súčasne predstavoval nebeský dvor, po ktorom sa prechádza Kristus prebývajúcí v Božej blízkosti. Uprostred dvora by mala byť studňa, ku ktorej vedú štyri cesty v tvare kríža, a tiež strom, ktorý predstavuje strom poznania (nemusel byť nevyhnutne ovocný).

Základná orientácia kresťanských kostolov mala byť od staroveku v ose od západu na východ, lebo slnko, ktoré vychádza na východe, je symbolom Krista, „slnka spravodlivosti“¹². Ale táto orientácia nebola dodržiavaná bez výnimky, niekedy bola stavba orientovaná na okno, ktorým malo dopadať slnečné svetlo do objektu na konkrétny bod.

Kresťanský chrám mal zároveň symbolizovať ľudské telo, v ktorom je spojené telo Krista i každého veriacého. Rozpažené ruky zároveň vytvárajú symbol kríža, teda telo človeka ako mikrokozmos a chrám ako makrokozmos.

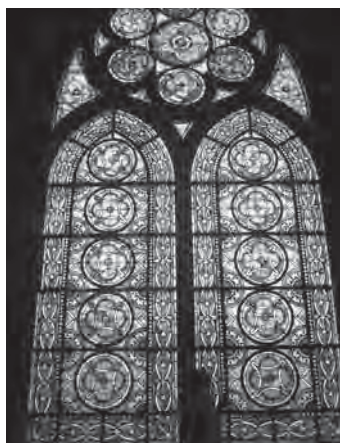


Obr. 4. Obrázok labyrintu z 9.–11. stor. v parížskom opátstve Saint-Germain-des-Prés. Zdroj: Bibliothèque nationale Paris, MS fonds latin 13013, I.IV. In: WRIGHT, Craig. 2008. *Labyrinth a bojovník. Symboly v architektúre, náboženstve a hudbe*. Praha: Vyšehrad, 2008.



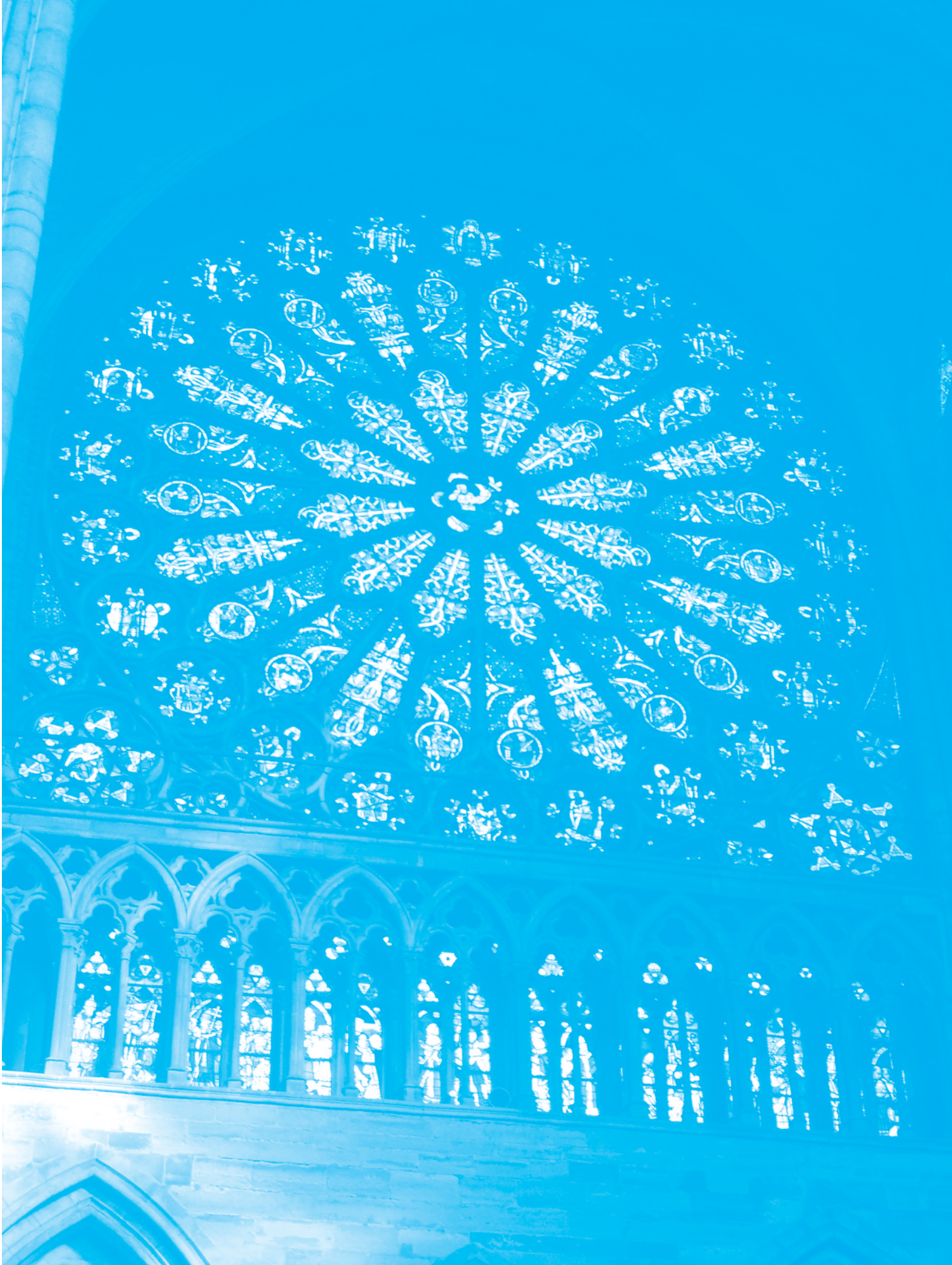
Obr. 5. Bazilika Saint-Denis, 1850, litografia. Zdroj: Bibliothèque nationale. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. 1986. *Die Abteikirche von Saint-Denis. Band 1. Die Geschichte und Besichtigung.* Paris : Collection les belles églises de Paris, 1986.

Obetujúci sa Kristus je tu zároveň predobrazom kresťanského rytiera. Pútnik v bludisku a kresťanský rytier spájajú tradíciu a nasledujú vzor starozákonných hrdinov Mojžiša a Dávida, antického Herkula, Aenea, Iasona, archanjela Michala.



V niektorých stredovekých benediktínskych kostoloch¹³ sa nachádzalo aj bludisko. Labyrint symbolizuje cestu do raja plnú skúšok, trápenia a nebezpečenstva. V kresťanskej teológii je to cesta hriešny svet, je to cesta pútnika, ktorý musí prekonávať nástrahy, blúdiť, vrátiť sa späť a znovu začínať. Cesta labyrintom je cesta nevedomosťou, hriechom, pokušeniami, pričom staroveký krétsky netvor Mínótauros predstavoval diabla a Kristus bol novým hrdinom Théseom. V postave Krista Spasiteľa sa spojil obetný baránok a víťazný bojovník, rytier – záchranca. Obetujúci sa Kristus je tu zároveň predobrazom kresťanského rytiera. Pútnik v bludisku a kresťanský rytier spájajú tradíciu a nasledujú vzor starozákonných hrdinov Mojžiša a Dávida, antického Herkula, Aenea, Iasona, archanjela Michala.

Labyrinty v kostoloch umožňovali vykonávať púte kajúcnikom, ktorí nemohli putovať do biblického Jeruzalema, alebo zo zdravotných dôvodov cestovať k vzdialeným hrobom svätcov. V historických knižničných dokumentoch¹⁴ sa zachovali záznamy o labyrintových tancoch a hudbe, ktoré sa uskutočňovali na veľkonočnú nedeľu. *Chorea*, kolový tanec, sa vo významných francúzskych katedrálach slávil až do konca 16. storočia. Tento tanec mal hlboký astronomický význam, predstavoval rotáciu nebeských telies podľa harmónie sfér.



Filozofia hudby v stredoveku

Ak chceme pochopiť akúkoľvek kultúru vzdialenú v čase či priestore, musíme sa v prvom rade zbaviť vžitých súčasných predstáv. V prípade stredovekej európskej hudby je to snaha hľadať interpretačné či individuálne majstrovstvo, prípadne originalitu a autorstvo výpovede. Predovšetkým *ars musica* (hudobné umenie) bola v rámci stredovekej filozofie chápaná ako vedecká disciplína potrebná k poznaniu sveta a bola vyvrcholom univerzitého systému prírodných vied (matematiky, geometrie a astronómie).

Hudba ako matematická disciplína analyzuje a ráta ideálne číselné pomery harmonických intervalov, proporcií, pomerov, vzťahov všetkých číselne vyjadriteľných prvkov. Teória vzťahov číselných pomerov hudby a vesmíru vychádza v Európe z Pythagorovej koncepcie a školy a v tomto duchu definoval hudbu aj sv. Augustín, či Cassiodorus. Stredoveká filozofia prijala predovšetkým novoplatónsku koncepciu Boetia¹⁵ s rozdeľením hudby na tri základné časti. Prvé dve sú ľudským ušom nepočuteľné a môžeme ich iba vypočítať – *musica mundana* je reálna harmónia sfér, vesmírny poriadok, spev anjelov, preto sa neskôr nazývala aj *musica caelestis*, druhá *musica humana* je harmónia medzi ľudskou dušou a telom. Tretia *musica instrumentalis* je jediná počuteľná hudba a spev, a pri dobre vyrátaných proporciách môže zachytiť časť z vyššie uvedených harmónií. Človek teda nie je autorom hudby, ale skladateľ *musicus* je iba pokorným interpretom. A praktický hudobník bol považovaný za remeselníka, v prípade cirkevného spevu *cantora* (cantus – spev), ktorý musel byť vzdelaným klerikom.

Liturgický spev nebol chápaný ako estetická záležitosť, ale ako dôležitá posvätná súčasť samotnej liturgie, ktorá sprostredkovávala komunikáciu medzi človekom a Bohom. Presne tak ako architektúra, preto museli spolu „ladiť“. Stredoveká harmónia našla svoje ideálne vyjadrenie v gotickom štýle (nazývanom aj *opus francigenum* – francúzsky sloh), ktorého hlavnými nositeľmi boli od 12. storočia francúzski benediktíni.

Stopy francúzskych benediktínov v súčasnosti

Bazilika Saint-Denis

Kolísku francúzskeho slohu, a prvú skutočnú gotickú stavbu vôbec, nájdeme dnes na predmestí Paríža v štvrti Saint-Denis. Na galorománskom pohrebisku bol zriadený benediktínsky kláštor a opátstvo už v 7. storočí kráľom Dagobertom I.¹⁶ Bazilika Saint-Denis sa stala v stredoveku najvýznamnejším pútnickým miestom vo Francúzsku, miestom posledného odpočinku všetkých franských a francúzskych kráľov od 6. storočia, chrámom, kde boli korunované francúzske kráľovné¹⁷. Bazilika má od roku 1966 štatút katedrály a je považovaná za najohromujúcejšie benediktínske dielo stredoveku.

Prvý pútnický kostol bol na mieste dnešnej baziliky vybudovaný už v 5. storočí¹⁸, pretože na tomto mieste bol v polovici 3. storočia pochovaný prvý kresťanský



Obr. 10 Bazilika Saint-Denis, opát Suger na vitráži. Zdroj: internet.

ný a dnes tu stojí Bazilika Saint-Denis.

Za najkrajšiu stavbu v polovici 12. storočia bol považovaný komplex benediktínskeho kláštora a baziliky



Obr. 11 Bazilika Saint-Denis, Ježiš ako kmeň stromu, detail vitráže z r. 1140–1144 na objednávku opáta Sugera. Zdroj: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. 1986. Die Abteikirche von Saint-Denis. Band 1. Die Geschichte und Besichtigung. Paris : Collection les belles églises de Paris, 1986.

Obr. 12 Bazilika Saint-Denis. Medailón s ležiacim opátom Sugerom pri nohách Márie, detail vitráže z r. 1140–1144 na objednávku opáta Sugera. Zdroj: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. 1986. Die Abteikirche von Saint-Denis. Band 1. Die Geschichte und Besichtigung. Paris : Collection les belles églises de Paris, 1986.



biskup Paríža a patrón Francúzska sv. Denis¹⁹. Tento misionár a biskup bol vyslaný pápežom hlásať kresťanstvo do Lutécie (dnešného Paríža), čo sa mu darilo skoro tri desaťročia, kým nebol za túto činnosť umučený²⁰. Sv. Denis bol popravený na Montmartri pri Paríži spolu učeníkmi a pomocníkmi Rustikusom a Eleuterom. Poprava bola vykonaná štátim, ale sv. Denis podľa legendy vstal, zobral si do rúk svoju hlavu a kráčal s ňou dlhých šesť kilometrov, kým neskonal. Na tom mieste bol aj pochovaný

Opát Suger mal to šťastie, že bol rovesníkom a priateľom zo školy kráľa Ľudovíta VI., u ktorého mal veľkú priazeň a podporu. Ako benediktín nebol priaznivcom striktnej odlúčenosti od sveta, ale podobne ako opát Hugo z Cluny presadzoval ideu, že dielo vytvorené na Božiu slávu by malo predstavovať vrchol pozemských schopností a hierarchie



Obr. 13. Bazilika Saint-Denis. Archív autora.

žovú výpravu do Svätej zeme, bol opát Suger zvolený za regenta Francúzska počas neprítomnosti kráľa (do roku 1149). Ako diplomat si počínal vo funkcii tak dobre, že mu prischlo oslovenie „Otec vlasti“.

Vzdelaný opát Suger sa snažil mníchom i šľachticom vštepiť úctu a pozornosť k histórii, ktorej znalosť sa odzrkadľuje vo filozofii, architektúre, a je veľmi dôležitá aj v diplomatickej praxi. Sám napísal životopis Ľudovíta VI. (*Vita Ludovici regis*), vlády Ľudovíta VII. (*Historia glorioso regis Ludovica*), ako aj detailný príbeh prestavby kostola²². Ideou pri prestavbe kláštora bolo učenie o harmónii od sv. Augustína a filozofia svetla zo spisu Pseudo-Dionýzia²³, komentovaná Janom Scotom Eriugenom²⁴.



Obr. 14 Kostol St-Pierre na Montmartri. Archív autora.

stavby, ako aj celého vznikajúceho architektonického štýlu – gotiky.

V stavbe baziliky sú zachytené aj architektonické inšpirácie, ktoré získal opát Suger počas svojich diplomatických ciest po Akvitánii a Taliansku – fasáda na západnom priečelí je ozvenou na Konštantínov oblúk v Ríme. Presbytérium, ako významné miesto chrámu, je čo najviac zaplavené svetlom.

Obr. 15 Kostol St-Pierre na Montmartri. Archív autora.



Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

krásy. V roku 1137 začal s veľkou rekonštrukciou kláštorného kostola, a hoci v tom istom roku zomrel náhle kráľ Ľudovít VI., mal ako rovnakú podporu aj za vlády jeho syna Ľudovíta VII. Keď v roku 1147 odišiel Ľudovít VII. na druhú krížovú výpravu do Svätej zeme, bol opát Suger zvolený za regenta Francúzska počas neprítomnosti kráľa (do roku 1149). Ako diplomat si počínal vo funkcii tak dobre, že mu prischlo oslovenie „Otec vlasti“.

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,



Obr. 16 Kostol St-Pierre na Montmartri. Archív autora.

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Obr. 17 Kostol St-Pierre na Montmartri. Dvere sv. Denisa s výjavmi z jeho života. Zdroj: FURCI, Emmanuel – DEVÉCHE, Andre. 2014. St-Pierre Kirche von Montmartre. Paris : Collection les belles églises de Paris.



Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Kostol sv. Petra (St-Pierre) na Montmartri

Kopec Montmartre (v stredoveku mimo Paríža²⁶) bol posvätným miestom už od antických čias, keď na ňom stáli svätyne bohov Marsa a Merkúra²⁷. Od druhej polovice 3. storočia po poprave sv. Denisa, Rustika a Eleutera bol nazvaný „Mons martyrs“ (Kopec mučeníkov). Okrem cintorína tu bola postavená kaplnka v 7. storočí, o dvesto rokov je už spomínaný kostol, ktorý v roku 944 zničila búrka²⁸.

V roku 1133 bol na mieste umučenia sv. Denisa založený ženský benediktínsky kláštor s kráľovskou donáciou, kde dožila po smrti manžela Ľudovíta VI. kráľovná Adelaida Savojská. Pochovaná bola v severnej apside za oltárom

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Umožňoval to polkruhový prstenec kaplniek s dovtedy nevídanými veľkými oknami, ktoré prežiarili celý priestor. Svetlo malo byť súčasťou liturgie. Tak, ako jednotlivé hlasy vytvárajú chorálny spev,

Kostol a opátstvo Saint-Germain-des-Prés

Saint-Germain-des-Prés je najstarším parížskym opátstvom, do ktorého v roku 542 priniesol franský kráľ Childebert I. zo Zaragozy relikvie sv. Vincenta a úlomok zo svätého kríža. Podľa týchto relikvií bol pomenovaný aj kláštor, kde boli uložené – Saint-Vincent-Sainte-Croix. Parížsky biskup Germanus rozhodol 23. decembra 558 o postavení kláštorného kostola, kde bol neskôr pochovaný kráľ Childebert, a potom aj ďalší merovejovskí králi až do roku 675. V kostole si želal spočinúť aj biskup Germanus³¹, čo sa udialo v roku 576. Tento svätec bol príkladom v láske k bližným, štedrosti a zbožnosti, chudobným dával aj posledný chlieb z kláštora. Dokončil pokresťančovanie Frankov a Paríža podľa kréda, že kresťanstvo treba hlásať v prvom rade osobným príkladom a každodenným životom. Ako parížsky biskup (od roku 554) chodil naďalej skromne oblečený, aj sa tak správal, dokonca presvedčil svojím príkladom kráľa Childeberta, že sa aj ten sa začal zaujímať o ľud, a hladujúcim rozdával jedlo.

Germanus parížsky bol oficiálne svätorečený v 8. storočí. Regula sv. Benedikta bola prijatá v opátstve v tom istom období, toto zameranie podporoval aj kráľ Karol Veľký, a aby zvýraznil svoju podporu, dal pozlátiť strechy. Jagavé strechy boli o necelých sto rokov príčinou, pre ktorú prepadli a vypálili opátstvo Vikingovia, ale už v 10. storočí bolo opátstvo obnovené pod súčasným názvom Saint-Germain-des-Prés³². Rekonštrukciu kláštora začal opát Morard s podporou kráľa Róberta II. a z 11. storočia sa do súčasnosti zachovala mohutná západná veža – dnes najstaršia zvonica v Paríži. Gotickú podobu dostal chrám na návrh opáta Huga zo Saint-Denis. K apside bol pristavaný veniec kaplniek,

kostol sa presvetlil a vysvätiť ho prišiel sám pápež Alexander III. 21. 4. 1163.

Opátstvo sa stalo v roku 1631 centrom benediktínskej kláštornej kongregácie sv. Maura³³, ktorej cieľom bola kritická historiografia. Benediktínske kláštory v tejto oblasti v mnohom predstihli dobu a začali vydávať *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, historické pramene nielen k dejinám rádu. V roku 1698 vydalo opátstvo dokonca vôbec prvého sprievodcu po Paríži³⁴. Nie je preto náhoda, že v kaplnke sv. Benedikta sú pochovaní traja významní vedci – René Descartes³⁵ (1650) a dvaja benediktíni Johannes Mabillon (1707) a Bernhard von Montfaucon (1741)³⁶. Benediktínske obdobie kostola a kláštora Saint-Germain-des-Prés sa skončilo počas revolúcie v roku 1791, keď sa kostol stal najprv farským a 13. 2. 1792 bol zatvorený. Obnova sa začala až v 19. storočí.

Poznámky:

¹ 73 základných pravidiel, kde boli najdôležitejšie skromnosť, disciplína, rešpekt k blížnym.

² Benedikt z Nursie (480–547), patrón Západu a Európy, ďalej patrón učiteľov, študentov, roľníkov, baníkov, medirytcov, speleológov, zakladateľ prvej kresťanskej rehole západoeurópskeho typu.

³ Sv. Benedikt z Aniane (750–821), vizigótsky gróf a rytier z južného Francúzska, slúžil u kráľov Pipina Krátkého a Karola Veľkého. V r. 774 vstúpil do kláštora, neskôr bol aj pustovníkom v Akvitánii na svojich majetkoch, potom tam založil kláštor podľa regule sv. Benedikta. Cisár Ľudovít Pobožný I. ho požiadal, aby reformoval kláštory v celej Franskej ríši, tak zvolal v r. 817 do Aachenu generálne zhromaždenie benediktínov. Na zhromaždení boli navrhnuté prepracované základné pravidlá a regule sv. Benedikta v počte 75 – Capitulare Institutum, ktoré cisár nariadil zachovávať vo všetkých kláštoroch.

⁴ Ďalší prínos reformy v Cluny.

⁵ Počas vyhradených cirkevných sviatkov bolo zakázané akékoľvek násilie a boj, kostoly sa stali zároveň rešpektovaným azylom a útočiskom prenasledovaných.

⁶ Peter Damiani, mních, filozof, kardinál, pápežský legát z 11. storočia (1007 Ravenna – 1072).

⁷ Izidor zo Sevilly (561–636) bol prvým encyklopedistom stredoveku, ktorému sa podarilo skoncipovať súhrnný prehľad antického poznania do jedného súborného diela – dvadsaťzväzkového Etymologiae.

⁸ Prvý stupeň siedmich slobodných umení – trivium tvorili gramatika, rétorika a dialektika. Gramatika bola z nich najdôležitejšia.

⁹ Quadrivium tvorili aritmetika, geometria, astronómia a hudba. Hudba ako harmónia sfér predstavovala vyvrcholenie ostatných troch disciplín.

¹⁰ Biskup Guillaume z Passaventu (1145–1187).

¹¹ KOPEČEK, Pavel. 2011. Středověká liturgie a architektura benediktinských klášterů. In: MATĚJEK, Marek a kol. Benediktini ve středověku. Třebíč: Amaprint-Kerndl, 2011, s. 149–174.

¹² Podľa sv. Jána Damašského, Tomáša Akvinského.

¹³ Napr. Chartres, St. Gallen, St. Germain des Prés.

¹⁴ Florencia, Bibliotheca Medicea Laurenziana, MS Pluteus 29.1. Bibiothèque nationale Paris, Réserve B 2950,1, Bibliothèque municipale, Sens, MS 62, s. 37–38, WRIGHT, Wright, 2008, s. 133–160.

¹⁵ Boethius, Anitius Manlius Severinus Torquatus (475/480–524) – De institutione musica libri quinque (asi 507), rímsky filozof, učiteľ Západu, ktorý premostil patristiku so scholastikou, príbuzný Benedikta z Nursie, otvoril najväčší filozofický problém stredoveku – spor o univerzálie.

¹⁶ Dagobert I. vládol v r. 628–637.

¹⁷ Korunovácia francúzskych kráľov sa odohrávala tradične v katedrále Notre Dame v Remesi (Reims).

¹⁸ V roku 475 ho dala postaviť sv. Genovéva.

¹⁹ Sv. Denis býva uvádzaný aj ako sv. Dionýzios, patrón francúzskych kráľov, strelcov, pomocník proti bolestiam hlavy, proti besnote, jeho dňom je 9. október. Oblúbeným bojovým pokrikom francúzskych vojsk v stredoveku bolo „Montjoie Saint Denis“.

²⁰ Dátum popravy sa uvádza do roku 250, ale aj 272 či 285.

²¹ Suger (aj Sugerius), nar. 1081, zomrel 13. 1. 1151 v Saint-Denis, kde je aj pochovaný. V kláštore žil od svojich 10 rokov, v roku 1122 bol zvolený za opáta.

²² Liber de rebus in Administrationen sua gestis, a špeciálne Libellus de consecratione Ecclesiae S. Dionysia.

²³ Pseudo-Dionýzios autor textu prvom svetle, býval v stredoveku stotožňovaný aj zo sv. Denisom (Dionýzom), alebo biblickým Dionýzom Aeropagytom, ktorého obrátil na vieru v Aténach sám sv. Pavol. Text

²⁷ Z mien týchto bohov „Mons Martis“ a „Mons Mercurii“ pochádza aj pôvodný názov.

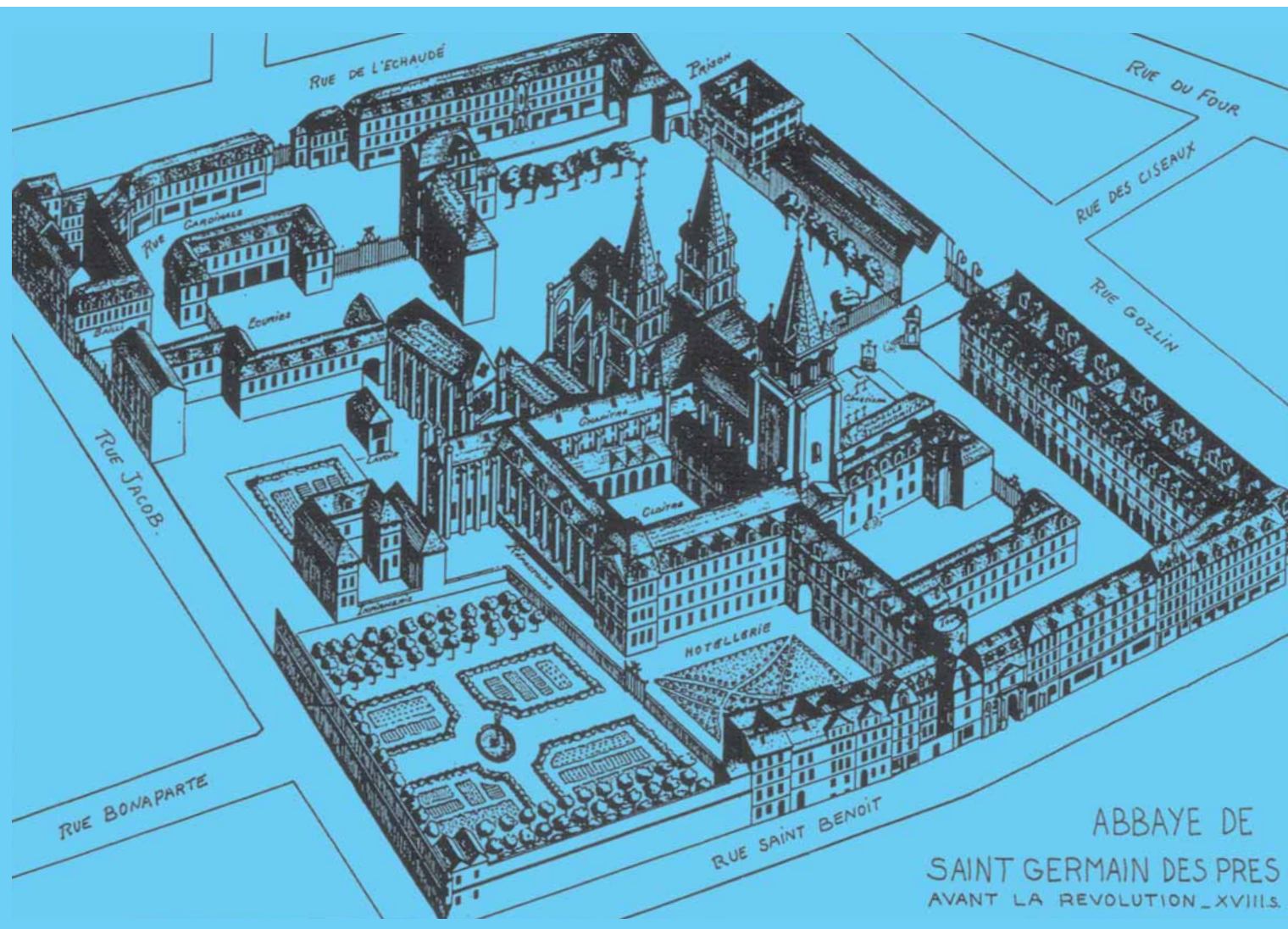
²⁸ FURCI, Emmanuel. 2014. St-Pierre Kirche von Montmartre, s. 4.

²⁹ FURCI, Emmanuel. 2014. St-Pierre Kirche von Montmartre.

³¹ Jezuitský rád bol oficiálne založený so súhlasom pápeža 27. 9. 1540. Sv. German (Germanus) Parížsky, tiež Germanus Parisien (nar. 496 v Autune, Burgundsko, zomrel 576 v Paríži).

³² Názov reflektuje pôvodné umiestnenie kláštora uprostred lúk, mimo hradieb mesta.

³³ Sv. Maurus (nar. 500/512 v Ríme, zomrel 584 vo Francúzsku), žiak a zástupca sv. Benedikta v Monte Cassine, sv. Benedikt ho poslal šíriť učenie do Galie, kde založil opátstvo Glanfeuil pri Loire, prvý benediktínsky kláštor mimo Talianska. Relikvie sv. Maura, pochádzajúce



Obr. 18. Opátstvo Saint-Germain-Des-Prés v pôvodnom rozsahu v 18. storočí pred revolúciou. Archív autora.

o svetle však podľa neskorších bádanií vznikol až v 6. storočí v rámci novoplatónskej filozofickej školy, preto sa uvádza meno Pseudo-Dionýzios.

²⁴ Text o svetle od Pseudo-Dionýzia preložil do latinčiny Jan Scotus Eriugena (810/815–877), iroškótsky mních, pôsobiaci vo Francúzsku.

²⁵ Pierre Abélard v roku 1121 býval v kláštore Saint-Denis a študoval v kláštornej knižnici. Ako prvý historicky spochybnil stotožňovanie sv. Denisa a Dionýzia, čím však veľmi rozhneval mníchov a bol z kláštora vykázaný.

²⁶ Montmartre – kopec aj s rovnomennou obcou sa stal súčasťou Paríža až v roku 1860.

Literatúra

• DUBY, Georges. 2002. *Věk katedrál. Umění a společnost 980–1420*. Praha: Argo, 2002, 332 s.

• ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. 1986. *Die Abteikirche von Saint-Denis*. Band 1. Die Geschichte und Besichtigung. Paris : Collection les belles églises de Paris, 1986, 33 s.

• FURCI, Emmanuel – DEVÉCHE, Andre. 2014. *St-Pierre Kirche von Montmartre*. Paris : Collection les belles églises de Paris, 2014, 40 s.

• GOFF, Jacques Le. 1991. *Kultura stredoveké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, 747 s.

• GOFF, Jacques Le. 1998. *Středověká imaginace*. Praha: Argo, 1998, 330 s.

• KOPEČEK, Pavel. 2011. *Středověká liturgie a architektura benediktinských klášterů*. In: MATĚJEK, Marek a kol. *Benediktini ve středověku*. Třebíč: Amaprint-Kerndl, 2011, 285 s.

• WRIGHT, Craig. 2008. *Labyrinth a bojovník. Symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. Praha: Vyšehrad, 2008, 340 s.

Autor

Igor Zmeták, Mgr., PhD. (1965). Absolvent Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, kde ďalej pôsobil na katedre etnológie a kultúrnej antropológie ako vedeckovýskumný pracovník a pedagóg pre dejiny etnológie, porovnávaciu mytológiu, objaviteľské cesty a kultúrne zmeny 16.–20. storočia. Venuje sa aj výskumu historických knižničných dokumentov, kultúrnym dejinám Slovenska a regionálnej histórii. V danej oblasti publikuje a pôsobí vo viacerých domácich a medzinárodných projektoch. Žije v Trenčíne.

Resumé

Ak chceme pochopiť filozofiu benediktínskej rehole do hĺbky vo všetkej jej rozmanitosti, musíme sa vybrať po francúzskych stopách. Od 9. storočia a reformy Benedikta z Aniane cez Clunyjskú reformu, zrodene gotiky v Saint-Denis až po *Annales Ordinis Sancti Benedicti* bolo Francúzsko krajinou, odkiaľ najaktívnejší predstavitelia benediktínskeho rádu usmerňovali vývoj európskej kultúry a spoločnosti. Tu môžeme pochopiť previazanosť stredovekej hudby a architektúry, symbolizmus v stredovekej kultúre a filozofii, odkaz filozofie opáta Sugera. Mnohé z toho sa zachovalo ako kultúrne dedičstvo, a stojí za námahu a čas zoznámiť sa bližšie s týmto odkazom.

• • •

z katedrály v Reims, sú dnes druhou najvýznamnejšou kultúrnou pamiatkou v Českej republike, hneď po korunovačných klenotoch.

³⁴ G. Brice.

³⁵ René Descartes (1596–1650), francúzsky filozof, matematik, prírodovedec. Ovplyvnil celú novovekú filozofiu zameraním pozornosti na subjekt. Vo vede upriamil pozornosť na heuristiku a systematické objavovanie od poznaného k nepoznanému. Základom jeho poznania je matematika. Je považovaný za otca modernej filozofie, jeho systém dostal názov kartezianizmus. Známy je výrokom „Cogito ergo sum“ – Myslím, teda som.

³⁶ Významní prekladatelia starogréckych rukopisov a diel.

Svetská hudba v stredoveku

Prvopočiatky stredovekej svetskej hudby môžeme zachytiť ešte zo 7. storočia v podobe zhudobnených diel antických autorov Vergília a Horácia, dejinných udalostí, ale aj milostných či oslavných básní.¹ Azda najznámejšou z oslavných skladieb je *Pieseň o Rolandovi*, francúzsky národný epos z druhej polovice 11. storočia. Interpret tejto piesne musel prispôbovať text aj prostrediu, v ktorom vystupoval, aby bol aktuálny, pútavý či obsažný. Hlavný hrdina sa stal neskôr už zromantizovanou bytosťou.

V stredoveku sa interpreti svetskej hudby do 11. storočia všeobecne netešili vážnosti. Typickými interpretmi boli vaganti – potulní speváci. Takíto muzikanti často pridružili k hudbe aj iné činnosti, ako napríklad: žobranie, klaunstvo, akrobatické kúsky atď. Označujú sa ako jocalatory (šašovia), žongléri, minstrel, mimovia alebo histrioni. Povešť potulných spevákov bola prinajmenšom otázná, cirkevnými predstaviteľmi boli veľa krát napomínaní.

Samostatne sa žongléri živili len veľmi ťažko. Niektorí z potulných umelcov sa umelecky uplatnili v družinách feudálov s hudobným zameraním. Tvorili, spievali, umelecky spolupracovali so svojim pánom. Napríklad tým, že sprevádzali svojho feudálneho pána – taktiež hudobníka, na jeho cestách. Vystúpenie hudobnej družiny, napríklad na hrade, bolo udalosťou. Vznikli dokonca aj spevácke zápasy, turnaje.² Kráľovské a kniežacie dvory boli strediskami vrcholnej svetskej hudobnej tvorby a nemálo šľachtických rodov priamo podporovalo činnosť hudobníkov.³

Neskoršie sa posilnením významu miest naskytla nová príležitosť pre svetských hudobníkov a zakladali vlastné spolky a cechy, čím sa ich postavenie vylepšovalo. Takíto hudobníci, pokiaľ mali aj iné funkcie v rámci mesta, sa stali vážnejšími.⁴ Prvým takým spolkom bol cech waleských bardov a potom, v roku 1288, vznikol vo Viedni cech Spoločnosti sv. Mikuláša a v roku 1331 v Paríži Bratstvo sv. Juliána.⁵ Neskôr sa pridali ďalšie francúzske mestá ako Arras, Rouen, Toulouse, ale tiež anglický Londýn. V Nemecku vznikajú pochopiteľne tiež a ich cechová tradícia siahala až do 19. storočia.⁶

Francúzsko – trubadúri a truvéri

Dnešné Francúzsko bolo prvým územím, na ktorom začali vznikať umelecké svetské piesne, a to už koncom 11. storočia. Vyznačovalo sa to jednotou hudby a poézie. Významnými osobnosťami tejto „umelej“ či umeleckej stredovekej hudobnej tvorby boli šľachtici – trubadúr Viliam z Poitiers a truvéer Thibaut, navarský kráľ.⁷ Ďalšími boli napríklad trubadúri Peire Vidal, Bernard de Ventadorn a Jaufre Rudel, ako aj tvorca *jarnej piesne Kalenda maya* trubadúr Raimbault de Vaqueiras alebo truvéer Adam de la Hale – pôvodca dialogickej hry



Heinrich von Meissen (dole v strede).
Zdroj: www.lookandlearn.com

Robin a Marion.⁸ Jedným z najvýznamnejších truvérov bol aj Gace Brulé.

Autormi spomínanej rytierskej lyriky boli ľudia z rôznych spoločenských vrstiev, a preto aj celkový obsah ich diela je veľmi bohatý, rôznorodý. Prevažujúcim motívom francúzskej poézie je vytvorenie aristokratického ideálu rytierskej lásky, ktorá vo svojej rozvinutej podobe predstavuje skôr mystickú ako telesnú vášeň.⁹ Umelci ju začali vyjadrovať opatrne, no postupom času naberali čoraz viac odvahy.

Epické texty čerpali predovšetkým z historických námetov z rôznych období, čiže napríklad o Karolovi Veľkom, Alexandrovi Macedónskom.¹⁰ Vyskytli sa aj prvky mystiky a fantázie, ako v textoch o rytieroch kráľa Artuša. Texty sú väčšinou rýmované s pravidelným rytmom. Po hudobnej stránke táto hudba vychádza predovšetkým z národnej ľudovej tvorby s „prímesou“ gregoriánskeho chorálu a arabskej hudby.¹¹

Spočiatku bola strediskom takejto tvorby oblasť Provencalska na juhu Francúzska, no vďaka obľúbenosti sa rozšírila aj severnejšie, kde sa tvorí aj epická pieseň. Takýchto hudobníkov na juhu Francúzska volali trubadúri a na severe truvéri. Tvorili v národnom jazyku, resp. v regionálnych jazykoch. Na jeden nápev existovalo viacej textových verzí, keďže sa zachovalo asi 6 000 textov a približne 1 600 melódií. Podľa obsahu vieme rozlíšiť napríklad tieto typy piesní: *ennuit* – križiacka pieseň, *alby* a *canzony* – milostné piesne, *servantes* – služobná pieseň, *planh* – žalospiev, *pastorita* – pastierska pieseň a iné.¹²

Nemecko – minnesängri

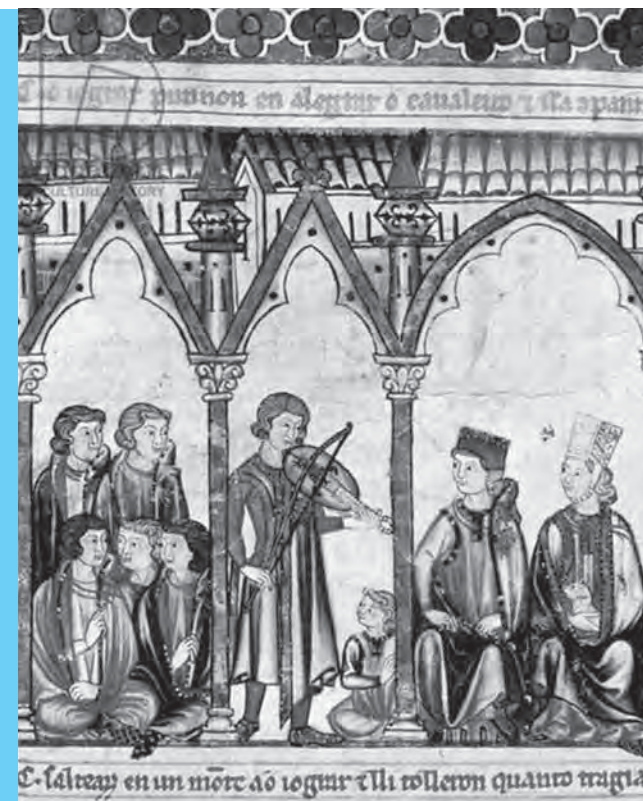
Minnesang, čiže spev o láske, je obdobným hnutím v nemeckých krajinách. Najvýznamnejšími predstaviteľmi boli Walther von der Vogelweide, Wolfram z Eschenbachu, Neidhardt von Reuental, Tannhauser a Heinrich von Meissen (*Frauenlob*). Prví dvaja menovaní dostali od kráľa do léna majetok, ale Walther strávil veľkú časť svojho života na cestách a nebol v tom výnimkou.¹³ Prvý zápas spevákov bol v roku 1207 na hrade Wartburg.¹⁴

Z teoretického hľadiska minnesängri spievajú o jemnejšej láske než francúzski umelci. Nachádzame v nich neodmysliteľnú tému dvorskej lásky, ale aj prírody, a tiež križiackych výprav nahliadaných z rôznych aspektov. V Nemecku sa vyskytovalo okrem iných aj tzv. *Spruch*, typ skladby znamenajúci v preklade porekadlo, ktoré sa zaoberalo aktuálnymi otázkami spoločnosti často formou bájky. Hudba samotná v porovnaní s trubadúrskou má vážnejší tón a pomalšie tempo.¹⁵ Z roku 1230 je dochovaná zbierka textov s názvom *Carmina Burana* obsahujúca texty mravoučné, politické, tanečné aj opilecké. K latinským sú pripojené aj texty nemecké.¹⁶

V priebehu 14.–15. storočia na tradíciu minnesängrov nadviazali tzv. *meistersingri* – rozliční remeselníci venujúci sa hudbe.¹⁷ Bol to mestský fenomén. Mali svoju špeciálnu organizačnú štruktúru cechu, do ktorej mohol vstúpiť iba človek s preukázateľne svojou vlastnou piesňou a textom, ktorú zároveň sám predviedol. Takýto kandidát sa stal *meistersingrom*. V porovnaní s minnesängrami však umelecká úroveň klesla.

Hudobník v Španielsku.

Zdroj: www.bridgemanimages.com



Rozšírenie a nástroje

Francúzske umenie spolu s nemeckým sú najvýraznejšími národnými hudobnými hnutiami v európskom stredoveku. Francúzske rytierske umenie sa počíta asi od r. 1100 do r. 1300, nemecké od polovice 12. storočia až do 15. storočia.¹⁸ Toto svetské umelecké hudobné hnutie získalo ohlas a pokračovateľov aj inde v Európe, okrem spomínaného Nemecka tiež v Anglicku, Taliansku a Španielsku. V Anglicku sa vplyv francúzskej hudby stretáva s tradičnými keltskými melódiami a tanečnou hudbou.¹⁹ V Španielsku sa špecificky vynorili tzv. *cantigas*, teda hymny na kráľovnú, pochádzajúce najneskôr z 13. storočia a pripomínajúce trubadúrsku tvorbu. V Taliansku sa zachovali jedhlasé piesne, tzv. *laudi spirituali*, populárne orientované melódie spievané pri procesiách kajúcnikov, ktoré vznikali najneskôr do 14. storočia. Obdobu spomínaných láud sú piesne *flagellantov* (*Geisslerlieder*) zo 14. storočia z Nemecka.²⁰

Medzi nástroje používané na sprevádzanie spevu patrili predovšetkým strunové nástroje. Medzi strunové patrili napr. tzv. *viella*, tvarovo podobná gitare, ale vo veľkosti violy a aj sa na ňu hralo pomocou sláku. Niečo podobné *vielle* predstavoval *rebec*. Brnkalo sa na harfy alebo *roty* (podobné lýre). K známejším sa radia aj rôzne píšťaly a flauty. Dychové nástroje reprezentujú aj rohy a trúby. Známe boli aj *tamburíny*, bubny, *zvonce*.²¹

Slovensko (Uhorsko) – jokulátori, igríci

Podobne ako na západ od nášho územia, aj u nás sa hudba zosobňovala vo forme putujúceho hudobníka či zabávača. Volali ho tiež rôzne; najmä *igríc* alebo *jokulátor*, ale tiež *spielman*, *histrión*, *mimus*, *saltatrix*.²² Nemal však také postavenie ako trubadúr alebo *minnesänger*. Naším jazykom by sme ho mohli označiť za *hudca* alebo *baviča*. Spieval, *tancoval*, rozprával rôzne príbehy a novinky, ktorými zabával čo najviac ľudí, napríklad na jarmokoch. Títo potulní umelci sa svojím dielom aj živili. Na hradoch vedeli *jokulátor* baviť veľkolepým rozprávaním o dejinách a inde medzi ľuďmi bol z neho sociálne flexibilný *pesničkár*, *šašo*, *komediant* a *všeumelec*.²³

Existuje predpoklad, že *jokulátori*, resp. *igríci* sa pohybovali na území Slovenska ešte pred vznikom Uhorska, čo by vysvetľovalo slovanský pôvod slova *igríc*. Zo stredoveku máme písomné doklady, napríklad z roku 1244 je o nich zmienka z Bratislavského hradu.²⁴ Ešte predtým, okolo roku 1200, sa o ich tvorbe zmienuje autor uhorskej kroniky *Gesta Hungarorum*.²⁵ Nakoniec, v názvoch dedín – niektorých už zaniknutých, nájdeme taktiež odvolávku na existenciu *igrícov*, napr. *Igram*, *Igrech*, *Igrickarča*.²⁶ V zaniknutej obci *Igrechfalva* na Žitnom ostrove sa spomínajú aj konkrétne mená *jokulátorov* – *Chama*, *Chanko*, *Thomas*.²⁷ Veľa však o nich nevieme.

Ako bolo uvedené, najvyššia vrstva *jokulátorov* sa pohybovala v prostredí hradov a sídel šľachty. Z ostatných sa niektorí usadili v mestách a pôsobili *trebárs* ako mestskí *trubači* a podobne. Ďalší sa neodpúťali od tuláckeho života. *Trubadúri* a im podobní sa síce pohy-



Stredovekí hudobníci.

Zdroj: www.questgarden.com

bovali sa vo vyššej spoločnosti, no ich repertoár nebol taký pestrý ako ten jokulátorský, nehovoriac o nehudobnej stránke umenia. Jokulátori šírili svoje hudobné výtvory iba ústnou formou, a neriadili sa pravidlami, akými sa riadili napríklad tvorcovia duchovnej hudby. Pre jokulátorov bola dôležitá predovšetkým tvorivosť a zručnosť.²⁸ Čas od času k nám zavítali aj umelci zo západnej Európy, ale aj uhorskí igrici sa predstavili v západných krajinách.

Pestrosť repertoáru však nebola vždy iba pozitívnym aspektom. Synoda v Budíne v roku 1279 sa zaoberala napríklad aj obmedzením činnosti jokulátorov a s odvolaním sa na lateránsky koncil spred pár desaťročí zakazovala kňazom okrem iných aktivít počúvať jokulátorov.²⁹ Takýto zákaz sa v tejto súvislosti nevyskytol ojedinele.

Ku konci stredoveku stratila spoločenská funkcia igrice svoj význam a v 15. storočí tento pojem už definitívne zmizol z písomných prameňov. Nahradili ho slová, ktoré označujú hudobníka podľa nástroja: gajdoš, fujarista, huslista, trubač a pod. Funkciu igrícov prebralo rozširujúce sa ľudové hudobníctvo.³⁰

Poznámky

- ¹ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*.
- ² NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 44.
- ³ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*, s. 38.
- ⁴ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 43.
- ⁵ SZABOLCSI, Bence. *Dějiny hudby*, s. 63.
- ⁶ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*, s. 39.
- ⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 43.
- ⁸ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 43.
- ⁹ HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Európsky stredovek*, s. 65.
- ¹⁰ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*, s. 37.
- ¹¹ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 43–44.
- ¹² NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 43–44.
- ¹³ SZABOLCSI, Bence. *Dějiny hudby*.
- ¹⁴ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 44–45.
- ¹⁵ HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Európsky stredovek*, s. 75.
- ¹⁶ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*, s. 37.
- ¹⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby*, s. 45.
- ¹⁸ ČERNUŠÁK, Gracian a kol. *Dějiny evropské hudby*, s. 37.
- ¹⁹ SZABOLCSI, Bence. *Dějiny hudby*, s. 86.
- ²⁰ HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Európsky stredovek*, s. 76.
- ²¹ HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Európsky stredovek*, s. 110–111.
- ²² BARTELTOVÁ, Magda. *Hudba na Slovensku od najstarších čias do*

30. rokov 19. storočia, s. 16.

- ²³ RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, s. 33.
- ²⁴ RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, s. 33.
- ²⁵ RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, s. 33–34.
- ²⁶ ELSCHKEK, Oskár a kol.. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, s. 62–63.
- ²⁷ ELSCHKEK, Oskár a kol.. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, s. 62–63.
- ²⁸ RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, s. 33.
- ²⁹ RYBARIČ, Richard. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, s. 34.
- ³⁰ BARTELTOVÁ, Magda. *Hudba na Slovensku od najstarších čias do 30. rokov 19. storočia*, s. 17.

Literatúra

- BARTELTOVÁ, Magda: *Hudba na Slovensku od najstarších čias do 30. rokov 19. storočia*. Bratislava: Pedagogická fakulta UK, 1996. 86 s. ISBN 80-88868-11-4
- ČERNUŠÁK, Gracian a kol.: *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1974. 527 s.
- ELSCHKEK, Oskár a kol.: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: ASCO & Science, 1996. 572 s. ISBN 80-88820-04-9
- HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby I. Európsky stredovek*. Bratislava: ORMAN, 2003. 164 s. ISBN 80-968773-3-X
- NAVRÁTIL, Miloš: *Dějiny hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. 367 s. ISBN 80-7220-143-3
- RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I: Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984. 231 s.
- SZABOLCSI, Bence: *Dějiny hudby*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962. 452 s.

Autor

Ján Kubica, Mgr., (1987). Vyštudoval odbor história na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. Venuje sa dejinám františkánskeho kláštora v Beckove a vybraným témam z histórie a súčasného svetového diania. Pracuje vo Verejnej knižnici Michala Rešetku v Trenčíne.

Ukážka stredovekých hudobných nástrojov.

Zdroj: www.timerime.com



Resumé

Hlavnými nositeľmi stredovekej svetskej hudby boli spočiatku potulní speváci, ktorí sa rozšírili do všetkých spoločenských vrstiev. Po hudobnej stránke táto hudba vychádza z ľudovej tvorby a cirkevnej hudby. Dnešné Francúzsko bolo prvým územím, na ktorom začali vznikať umelecké svetské piesne, a to už koncom 11. storočia. Vo Francúzsku hudobníkov, pochádzajúcich z rôznych sociálnych vrstiev, nazývali na juhu trubadúrmí a na severe truvérmí. V Nemecku sa obdobní umelci volali minnesängrami. Medzi hudobné nástroje patrili strunové nástroje, píšťaly, ale aj bicie nástroje. Toto svetské umelecké hudobné hnutie sa uplatnilo aj inde v Európe, najmä v Anglicku, Taliansku a Španielsku. Podobne ako na západ od nášho územia, aj u nás sa hudba zosobňovala vo forme putujúceho hudobníka (zabávača), označovaného ako igrice alebo jokulátor, ktorí sa neskôr tiež usádzali.

...

Walther von der Vogelweide.

Zdroj: www.de.wikipedia.org



Dušan Dobiaš

Zabudnutá hudba – stratené nástroje

Hudobné nástroje sprevádzajú ľudstvo po celý čas jeho existencie. Dokladajú to početné archeologické nálezy hudobných fragmentov, fresiek a písomné zmienky už z kolísky civilizácie – Mezopotámie, Egypta, starého Ríma. Z písomných informácií o hudobných nástrojoch sú zmienky aj v biblických žalmoch až po inventárne súpisy z kultúrnych a hudobných centier – svetské i cirkevné archívy. Napríklad v Trenčíne – inventárna zbierka hudobní a nástrojov z piaristického kláštora, zbierka z Kostola sv. Michala v Bratislave a iné. Zmieňovať sa o širokej škále moderných (súčasných) hudobných nástrojov by bola taká obsiahla pasáž, že by stačila i na samostatnú publikáciu.

Pozrieme sa teda na hudbu a samozrejme kontinuitnú previazanosť s hudobnými nástrojmi obdobia trochu pozabudnutého, ale veľmi krásneho – renesancie. Začať môžeme výňatkom z traktátu hudobného teoretika a filozofa Johannesa Tinctoriusa – „*Complexus effectus musices*“ (1480) kapitola: „*Účinky slobodnej a ctihodnej hudby v dvadsiatich bodoch zhrnuté.*“

1. Boha tešiť
2. Boha chváliť
3. Radosť spasených zväčšovať
4. Cirkev bojujúcu k víťazstvu približovať
5. Na získanie Božieho blahoslavenstva pripravovať
6. Duše k pobožnosti podnecovať
7. Smútok rozptyľovať
8. Zatvrdnuté srdcia zmäkčovať
9. Diabla na útek zaháňať
10. Stav extázy vyvolávať
11. Prízemné mysle povznášať
12. Zlú vôľu rozptyľovať
13. Ľudí tešiť
14. Chorých liečiť
15. V starostiach pomáhať
16. Duše do boja povzbudzovať
17. Lásku podnecovať
18. Obcovanie ľudí spríjemňovať
19. Učeným v hudbe slávu dávať
20. Duše k spaseniu privádzať

Z toho jednoznačne vyplýva, že hudba súbežne žila a prevádzkovala sa ako v sakrálnej oblasti (žalmy, moteta, oratória, omše), tak i v svetskej a zábavnej (madrigaly, oslavné, úbožné piesne, hudobné divadlá...). Pre hudobný vývoj je obdobie renesancie prelomové. Ak zoberieme do úvahy, že v období stredoveku hudobné dianie v podstatnej miere ovplyvňovala sakrálna zložka, vtisla takto do celkového prejavu svoje ideologické predznamenanie a predurčenie.

Veľké zmeny sa udiali práve v renesancii, kde sa začala rozvíjať svetská hudba, a to až v takej miere, že ovplyvnila aj sakrálnu a chrámovú hudbu. Hlavne pestrosťou a rozmanitosťou hudobných nástrojov, ktoré boli dovtedy v chrámoch nežiaduce až zakázané. A to až do takej miery, že sa stáva plne antropologickou, t. j. stala sa originálnym a jedinečným spôsobom vyjadrenia ľudských pocitov a emócií. Jednoducho zostúpila z anjelských výšin na zem. V období renesancie sa zásadne dychové nástroje cenili viac ako napríklad sláčikové. Vyplývalo to z toho, že mohli lepšie napodobiť, resp. nahradiť ľudské hlasy v polyfonickej hudbe. Z toho vyplynul aj fakt, že hráči už málokedy vystupovali jednotlivo, ale formovali sa do skupín, kde každý hráč ovládal niekoľko nástrojov. Najčastejšie zoskupenie dychových kapiel bolo zložené z trubky (cinku), pozauny, šalamjov, krumhornov, zobcových flaut, psaltéria, lutny.

Zmienku o týchto nástrojoch nájdeme aj v jazyko-vedných učebniciach J. A. Komenského napr.: *Janua linguarum* (Lešno 1633).

LXXVII. De Musica – 773. Musicus melodiascantat et post praeludia instrumenta pulsat – Muzikant melódie spíva a po ohľadani sobe na nástroj hrá.

775 – Organum tibiis et fistulis constat, cythara, testudo, lyra, sambuca, pandura, chordis – Varhany z trúb a píšťal složený jsou, citara, loutna, harfa, kolo-vrátek, kobza ze strun.

777. Tibia utricularis discrepantes edit sonos – dudy škripavě znejí.

V novej verzii učebnice *Janua Linguarum Reserata* (Blatny Potok – 1652) spomína v kapitole XLVII. – Druhy potešení. Veta 473 – „Oblaženie sluchu pochádza zo spevu živého hlasu (o čom pojednávajú slobodné umenia) alebo z hry na hudobných nástrojoch, na ktoré sa udiera, brnká alebo fúka.“

Veta 474 – „Udiera sa na bubon, zvon, tamburínu, ale i na drumbl'u, ktorá vložená je medzi zubami.“

Veta 475 – „Brnká sa na nástroje, ktorých struny sa napínajú, alebo povolujú buď prstami (oboch rúk ako na harfe, cimbale, psalteriu), alebo jednou rukou, kým druhá preberá struny ako na lutne a citare. Alebo plektorm, sláčikom na husliach a otáčavým kolesom na kolo-vrátku.“ (ninere = poznámka autora)

Veta 476 – „Fúka sa potom na niektoré nástroje ústami ako na píšťalu, flautu, trúbu, cink, šalmaj, gajdy a pomocou mechov, ako je to na organe.“

Neoceniteľnou informáciou o starých nástrojoch, vzhľadom na ich absenciu v súčasnosti, je ich vizuálna zložka. Zo starých traktátov by sme si takmer vôbec ich vzhľad nevedeli predstaviť, nehovoriac o márných snaženiach majstrov nástrojov o pokusoch vyrobiť repliky týchto nástrojov.

Pri prehliadkach mnohých našich hradov a zámkov bežný turista bez upozornenia prehliadne stropné fresky, kde sú vyobrazené hudobné nástroje (Červený Kameň, Bojnice, Levoča, Markušovce). V Čechách s takmer

technicky presnou vizualizáciou na hrade Karlštejn, Český Krumlov, Valtice a mnohé ďalšie. A taktiež hudobné traktáty M. Praetoriusa, *Sintagma Musicum* nám približujú tieto písomné a vizuálne informácie, ktoré umožnili niektorým nadšencom a priaznivcom starej hudby zrealizovať výrobu takýchto nástrojov, a tak dať možnosť aj laickej verejnosti vypočuť si aj zvukovú, a v mnohých prípadoch nenapodobiteľnú zložku starej hudby. Hudba z obdobia stredoveku, renesancie a baroka má v súčasnej dobe značnú popularitu. Svedčia o tom rôzne akcie, ako u nás napr.: Bratislavský festival starej hudby s jeho výnimočným propagátorom starej hudby, pánom P. Zajíčkom (*Musica aeterna*) alebo Trenčiansky festival „*Ad Fontes Musicae*“ – K prameňom hudby, ktorý organizuje pán D. Dobiaš – hráč na staré nástroje a kapelník súboru *Musica Poetica*. Mimochodom, v r. 2011 sa mu v spolupráci Kultúrneho centra Sihot' a Trenčianskeho múzea podarilo zorganizovať a usporiadať výnimočnú a na Slovensku v takomto rozsahu a veľkosti ojedinelú výstavu starých hudobných nástrojov, s veľmi úžasnou možnosťou aj aktívne si na mnohé zahrat' (čo v bežných múzeách je prakticky nemožné).

Samozrejme, so starou hudbou (v pravom slova zmysle, či to je stará hudba, je niekedy diskutabilné) a nástrojmi je možné sa stretnúť na rôznych podujatiach mestských alebo hradných a zámokových slávnostiach a festivaloch.

Vychutnať si hudbu a zvuk starých nástrojov dá však námahu, veľa snahy a trpezlivosti práve hráčom na tieto nástroje. Paradoxne, vyštudovaní súčasní hráči na moderné nástroje tvrdia, že sa na ne nedá hrať (že sú pokazené, neladia, konštrukčné zmätky a pod.). Málokto z nich, ale aj ostatných poslucháčov si uvedomia, že tieto nástroje (a to sa týka aj súčasných replík) sú v tzv. „čistom ladení“, na rozdiel od „temperovaného ladenia“, čo sa súčasnému konzumentovi hudby javí ako neladiace – falošné tóny. Konštrukčná jednoduchosť zasa kladie vysoké nároky na virtuositu muzikantov. Či sa to už týka „najjednoduchšej“ zobcovej flauty, alebo až po šalmaje, krumhorny a violi da gamba. Čistý zvuk týchto nástrojových consortov (zoskupenie rovnakých druhov nástrojov v ladení soprán, alt, tenor, bas) je veľmi hlboký, emotívny zážitok a pocit.

V tejto súvislosti sa objavili mnohé odborné články a úvahy súčasných muzikológov, či je možné hrať starú hudbu na moderných nástrojoch. V neposlednom rade je dôležitá interpretácia (t. j. frázovanie, artikulácia, zdobenie) starej hudby, ktorá sa tiež líši od súčasnej. S týmto problémom pomáhajú v dnešnej dobe rôzne kurzy, semináre a školy zamerané na interpretáciu starej hudby (interpretačné kurzy vo Valticiach, Bechyni, kurzy lutnové, gambové kurzy v Prahe a veľa ďalších).

V dnešnej modernej, technicky vyspelej dobe nie je problém zachytiť na audio záznam akýkoľvek zvuk a hudbu. Avšak hudbu a pestrosť zvukov nástrojov XI. až XVII. storočia nám umožňujú vypočuť, porovnať a vychutnať si práve hudobní nadšenci, ktorí sa venujú

objavovaniu, oživovaniu, hre a výrobe dobových nástrojov. A práve krásne starej hudby a umeniu dnešných majstrov – nástrojárov a muzikantov je venovaný tento príspevok.

Autor

Dušan Dobiaš, (1958). Vyštudoval Ľudové konzervatórium v Bratislave, u prof. Grigláka zobcovú flautu a u prof. Harhouského klasickú gitaru. V r. 1983 založil súbor starej hudby *Musica Poetica* a v r. 1991 i detský súbor starej hudby *Fistulatoris Consort* v KC Sihot'. Oba súbory dodnes pracujú. Od r. 1979 do 90. rokov pôsobil ako externý lektor hudobných kurzov v Mestskom kultúrnom stredisku Trenčín. Už takmer dvadsať rokov pracuje ako lektor v Kultúrnom centre Sihot' a rok v ZUŠ Trenčianske Teplice. Viackrát bol ocenený Národným osvetovým centrom a Trenčianskym osvetovým strediskom v Trenčíne.

Resumé

Pre vývoj hudby je obdobie renesancie prelomové. Ak zoberieme do úvahy, že stredovekú hudbu v plnej miere ovplyvňovala cirkevná zložka, tak v renesancii sa začala rozvíjať svetská hudba, a to až v takej miere, že postupne ovplyvnila aj sakrálnu a chrámovú hudbu. Renesančná hudba súbežne žila a prevádzkovala sa tak v sakrálnej oblasti (žalmy, moteta, oratória, omše), ako i v svetskej a zábavnej (madrigaly, oslavné, úbožné piesne, hudobné divadlá).

...

Citara.



Peter Martinák Trenčianski organisti

Neviditeľní a predsa nenahraditeľní kráľovskí hudobníci

Ich prítomnosť paradoxne najviac vynikne vtedy, keď absentujú. Hoci takmer všetkým sedia za chrbtom, v kostole majú nezastupiteľné miesto. Bohoslužbám dodávajú umelecký rozmer. Vládnu totiž kráľovi hudobných nástrojov.

V reportážach o rekonštrukciách sakrálnych objektov sa len zriedkavo objaví informácia o charakteristike alebo oprave organa. Pre organistov priestor nezvyší vôbec. Aj preto sme sa rozhodli upriamiť pozornosť na hudobné klenoty kostolov v historickom centre Trenčína a predstaviť kvarteto prehladaných osobností, ktoré týmto organom obetovali kus srdca.

Organ vo všeobecnosti charakterizuje využívanie tlaku vzduchu, ktorý po stisnutí klávesov rozozvučí píšťaly. Okrem píšťal sa skladá z registrov, vzdušnic, mechov, čerpadla vzduchu, organovej skrine, prospektu, hracieho stola a traktúry. Rekonštrukcie najväčšieho a najzložitejšieho hudobného nástroja majú v súčasnosti pod palcom zväčša odborníci z Krnova. Z mesta v Moravskosliezskom kraji, preslávneného tradíciou výroby organov. Založili ju bratia Franz a Otto Riegerovci v roku 1873, pričom ich dielňa sa okamžite stala najdôležitejšou organovou továrňou v Rakúsko-Uhorsku. Výrobky značky Rieger boli číslované s prívlastkom OPUS a začali prudko expandovať do celého sveta. Prvý organ vyrobili pre svetovú výstavu vo Viedni. Na Slovensku sa organom typu OPUS mohla ako prvá pochváliť Nová Baňa v roku 1875. „Vo fabrike som pôsobil dvadsať rokov. V tejto oblasti sme na Krnovsku takmer všetci jej odchovanci,“ povedal Jakub Vitásek, ktorý s organmi precestoval Európu i Áziu.

Počas dlhoročnej praxe nemajú organári majstri núdzu o rôzne kuriozity. V píšťalách často nachádzajú zdochnuté netopiere alebo holuby. Zaujímavou je tiež otázka hodnoty a zloženia organov. Cena sa odvíja od počtu registrov, len jeden stojí približne 11 000 eur. „Skríňu vždy navrhne architekt. Pri nej materiál nemá žiadny vplyv, píšťaly sú ideálne dubové, ale štandardne sa robia zo smreka alebo z borovice. Robíme ich však aj na zákazky a napríklad v Holandsku si najviac potrpia na mahagónové píšťaly. Samozrejme, drevo musí byť výborne vysušené,“ dodal Vitásek.

Jana Hudecová-Janejková (1980): „Organistom nemôže byť človek preto, aby zarobil“

Aké emócie vo vás vyvoláva hudba?

Hudba ma vždy zaujímala, je pre mňa veľmi dôleži-



Jana Hudecová-Janejková. Foto: Peter Martinák

tá, napĺňa ma radosťou. Stala sa súčasťou môjho života. Odmalička som si spievala, preto ma rodičia dali na hudobnú a napokon som sa rozhodla, že hudbu budem aj študovať.

Teóriu uplatňujete v praxi v trenčianskom speváckom zbere Piarissimo. Zohral pri voľbe tohto umeleckého smeru nejakú úlohu práve organ?

Organ ani nie, skôr spievanie v kostolných zboroch. Chránová hudba povznáša ducha, posúva človeka bližšie k Bohu.

Predchádzala vášmu prvému kontaktu s organom nejaká skúsenosť s iným hudobným nástrojom?

Popri speve som sa v základnej umeleckej škole trochu venovala aj klavíru. Pri organe som začínala ako speváčka asi v šiestej triede na základnej škole so spolužiačkou, dnes tiež organistkou Ivetou Marčekovou. Učili sme sa pri sestričke Petre v kostole Notre Dame. Iveta hrávala skôr, ja som musela až neskôr.

Musela?

Pri Ivete som dlho spievala. Keď však potrebovala vystriedať počas prijímania, donútila ma, aby som sa niečo naučila (smiech). No, a keď už pri organe spievate šesť-sedem rokov, človek k tomu akosi pričuchne. Keďže som vedela hrať na klavíri, skúsila som to.

Laik by povedal, že oba nástroje sú podobné. Dá sa klavírna technika porovnávať s organovou?

Systém na organe je úplne iný, takisto aj technika. Ale ruky už majú aspoň určitý základ.

Čo je pre žiaka, nádejného organistu, v počiatočných organových lekciách najdôležitejšie? Ktoré kroky vám robili najväčšie ťažkosti?

Najdôležitejšie je cvičiť. Ja som sa premáhať nemusela, prosto, keď chcem niečo zahrať dobre, treba to natrénovať. Spočiatku bolo pre mňa ťažké zvyknúť si hrať na pedáloch.

Zostal organ vo vašom prípade dodnes dominantným hudobným nástrojom?

Organ má u mňa svoje miesto. Hoci na ňom hrám najčastejšie zo všetkých nástrojov, u mňa je dominantný spev.

Odkedy hrávate v kostoloch vo farnosti Trenčín? Zámerne hovoríme v množnom čísle, keďže hrávate na organe vo Farskom kostole Narodenia Panny Márie aj v Kláštornom kostole Notre Dame.

Samostatne hrávam od gymnaziálnych čias. S Ivetou sme sa postupne dostávali do liturgických záležitostí. Po odchode organistu pána Vršanského sme začali hrať aj nedele a slávnosti v kostole Notre Dame. Keď odišla organistka Martina Gunišová, prevzali sme hranie vo farskom kostole.

Dokázate posúdiť, kde ste z tohto hľadiska viac doma?

V súčasnosti hrávam viac vo farskom kostole, takže teraz som doma tam.

Podľa čoho sa s kolegami, resp. kolegyňami riadite, kedy a kam pôjdete hudobne sprevádzať bohoslužby?

Nedelné omše máme stabilne rozdelené. Cez týždeň nás je tu málo, tak hrávam vo farskom kostole. Na ostatné omše máme rozpis približne polroka dopredu, podľa toho, kto kedy môže.

Do akej miery poznáte „svoj“ organ?

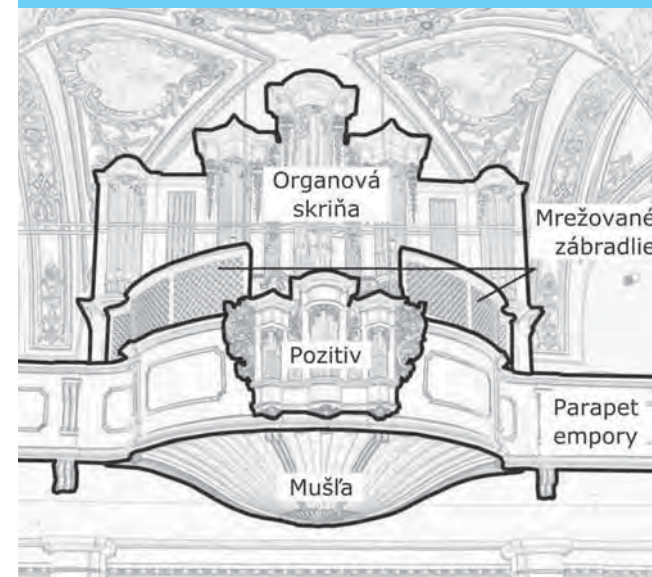
Nepoznám ho tak dôkladne, aby som sa púšťala do opravy. Ale čosi som už pochytila. Viem, že po nedávnej generálnej oprave je vo výbornej kondícii, podobne ako organ v kostole Notre Dame. Čo sa týka špecifikácie, ide o dvojmanuál s tromi registrami na pedáloch.

V čom mu, z vášho pohľadu, rekonštrukcia najviac pomohla?

Generálnu opravu organ potreboval po všetkých stránkach. Má nový motor aj mech. Bol celý rozobra-

Organ vo Farskom kostole Narodenia Panny Márie v Trenčine.

Foto: Peter Martinák



Popis jednotlivých častí organa vo farskom kostole.

Zdroj: archív Krajského pamiatkového úradu v Trenčine (akad. sochár Juraj Krajčo – Mgr. art. Martin Šumaj: Návrh na reštaurovanie organovej skrine z Farského kostola Narodenia Panny Márie v Trenčine. Trenčín, 2012, s. 6.).

tý a nanovo zložený, čistili sa píšťaly. Kvôli červotočovi dokonca občas nejaké tóny vôbec nehrali. Za tie roky som si k tomuto organu vytvorila citový vzťah, preto si ho ešte viac hýčkam, aby vydržal čo najdlhšie.

Rozumiete si s chlapmi na chóre? Nereptajú, že musia vždy spievať, ako vy „pískate“? Pre konzervatívnejších môže žena za organom vzbudzovať isté počudovanie. Nie je to síce svetová rarita, ale ani úplne tradičný úkaz. Súhlasíte?

Nesúhlasím s týmto názorom. Na poslednom stretnutí organistov Nitrianskej diecézy to bolo pol na pol – ženy verzus muži. Cez týždeň na chór skoro nikto nechodí. A v nedele, myslím, že ma rešpektujú, nemám s tým žiadny problém.

Máte nejaké obľúbené organové skladby?

Mám rada žalmy a novú tvorbu, keď sa spieva a texty majú hĺbku.

V tejto súvislosti by bolo vhodné prezradiť, kam siaha voľná ruka organistu pri výbere jednotlivých skladieb. Spolupracujete pri tom aj s celebrujúcim kňazom?

Keďže už mám viacero skúseností, viem, čo kedy hrať. S kňazmi sa poznáme a v tomto smere nám dôverujú. Ale máme aj odporúčané piesne a spevy od liturgickej komisie, kde sa môžeme inšpirovať. Počas väčších sviatkov určite treba konzultovať s celebrujúcim kňazom.

Oproti ostatným farníkom ste kvôli pravidelnej a aktívnej účasti na bohoslužbách oveľa vyťaženejšia. Viete spriemerovať, koľko času mesačne venujete v kostole hre na organe? Natíska sa tiež kacírka otázka, či je váš „pracovný“ čas v kostole nejako kompenzovaný?

Hrám priemerne štyri omše týždenne, raz za mesiac v sobotu a v nedele na detských svätých omšiach. Mesačne je to spolu asi dvadsaťdva omší. Trénujem,

keď je čas, hlavne pred veľkými sviatkami, alebo keď je niečo nové. Organistom nemôže byť človek preto, aby zarobil, je to hlavne služba.

Čo vám pomáha, aby vaša služba neskĺzla zo záľuby do rutiny?

Sviatky a slávnostné sväté omše. Vtedy treba niečo špeciálne pripraviť, hľadať, trénovať a podobne.

Dokázate pritom bohoslužby aj plnohodnotne duchovne precítiť?

Počas slávností je prítomná väčšia tréma, stres a zodpovednosť, aby všetko dobre a správne dopadlo. Bohoslužby si užívam, keď nehrám, čo je málokedy. Keď však chcem niečo viac duchovne prežiť, zostanem po omši a schuti si zahrám a zaspievam.

Pre profesionálnych športovcov predstavujú vrchol snaženia víťazstvá, pre šoférov kilometre bez nehody, pre spisovateľov množstvo čitateľov a tak by sme mohli pokračovať ďalej. Po čom túžia organisti?

Aby bolo čo najviac nadšených mladých ľudí, ktorí sa chcú stať organistami, aby nás raz mal kto nahradiť. Aby boli ochotní obetovať svoje nadanie, svoj čas pre túto službu. •

• **Technická špecifikácia organa vo farskom Kostole Narodenia Panny Márie¹**

Organár: Rieger

Opus: 2480 (2489)

Rok postavenia: 1930

Traktúra: pneumatická

Vzdušnice: kuželové

Počet manuálov: 2

Počet registrov: 16

Poznámka: Organ sa spomína v zápise z 18. mája 1481. Ten súčasný z roku 1930 sa nachádza v barokovej skriňi, po stranách podstatne rozšírenej.

• **Fragmenty z rekonštrukcie organa v roku 2012**

Súbor prác na generálnu obnovu (zdroj: archív Krajského pamiatkového úradu v Trenčíne)²

Popis nástroja a súčasný stav

V súčasnej dobe nástroj vykazuje množstvo herných nedostatkov. Elektrické čerpadlo má hlučný chod, ruší priebeh hrania a spôsobené vibrácie nevyváženej turbíny neúmerne namáhajú ložiská motora, netesniaca gufera, pilinový fundament pod motorom znečistený od odkvapkávajúceho oleja. ... Vzhľadom na to, že od doby postavenia nástroja sú ešte v organe pôvodné membrány, ich životnosť je plánovaná na dobu asi 50 rokov, je celkom pochopiteľné, že v rôznych registroch nehrá asi 10 tónov. ... Ďalej je popraskané okoženie zásobníka vzduchu a oboch fúkačov, v dôsledku čoho netesnia a pod natlakovaním syčia. ... Celuloidové potahy klávesov I. manuálu sú už zošúpané a vplyvom sálavého priokurovania sa potahy oboch manuálov na okrajoch klávesov odliapajú a zdvíhajú. Klávesy pedálovej klaviatúry majú zošliapané doštičky tónov a poltónov, čím sa sťažuje hra na pedál.

Mnoho kovových píšťal má hlavne v diskantovej polohe zdeformované konce tiel od klieští, čo je dôsledok nevhodného náradia pri ladení. ... Pri prehliadke nástroja bolo miestami zistené pôsobenie moľa, ale hlavne červotoča, a to v celom nástroji, ako v nosnej konštrukcii, vzdušniciach, píšťalnicách, vnútorných plochách skrine, základových rámoch, zásobníkoch vzduchu s fúkačom a vnútorných drevených častiach hracieho stola.

Návrh na reštaurovanie organovej skrine (zdroj: archív Krajského pamiatkového úradu v Trenčíne)³

Základné údaje o pamiatke

Názov: Organ – skriňa organová a pozitív z Rímskokatolíckeho kos-

tola Narodenia Panny Márie v Trenčíne

Slohové zaradenie a datovanie: záver 18. storočia

Typ pamiatky: drevená organová skriňa a pozitív

Technika: stolárska a rezbárska práca, polychrómia, zlátenie

Základné rozmery pamiatky (výška x šírka x hĺbka): skriňa 479 x 540 x 217 cm, pozitív – 125 x 176 x 40 cm

Umeleckohistorická analýza

Samotný nástroj (tri hracie stroje, píšťalové registre, traktúra, mechy, vzdušnice a dvojmanuálový hrací stôl – organista otočený čelom k oltáru), dielo firmy Rieger, Opus 2480, pochádza z 30. rokov 20. storočia. Nie je osobitne pamiatkovo chránený, len ako súčasť organu ako celku a je predmetom samostatnej dokumentácie obnovy. Skladba predmetov pamiatkovo chránenej časti organu je nasledovná: 5-vežová organová skriňa, 3-vežový zadný pozitív, umiestnený v stredovej osi parapetu empory, ktorej je súčasťou.

Už na základe vizuálnej obhliadky možno konštatovať, že samotná organová skriňa pozostáva z dvoch častí s rozdielnym datovaním vzniku. Pravdepodobne pôvodnú organovú skriňu, historicky datovanú do záveru 18. storočia, predstavuje stredná časť dnešnej s trojicou najvyšších veží.

Reštaurovanie organovej skrine (zdroj: archív Krajského pamiatkového úradu v Trenčíne)⁴

Správa o výsledku vykonaných prác

1. demontáž organovej skrine,
2. odstránenie nevhodných doplnkov drevenej hmoty a premalby,
3. drevené časti organovej skrine napadnuté drevokazným hmyzom boli petrifikované injekciou Solakrilu BMX,
4. upevnenie uvoľnených častí,
5. doplnenie chýbajúcich častí výzdoby,
6. vytmelenie podkladu pod farebnou úpravou,
7. farebná povrchová úprava,
8. očistenie zlátených častí a dozlátenie ich chýbajúcich častí,
9. opätovná inštalácia organovej skrine.

● **Iveta Marčeková (1980): „Rodičom som zakazovala chodiť na omše, ktoré som hrala“**

• **Pre konzervatívnejších môže žena za organom vzbudzovať isté počudovanie, podobne ako napríklad za volantom v mestskej hromadnej doprave. Nie je to síce svetová rarita, ale ani úplne tradičný úkaz. Súhlasíte?**

Súhlasím. K organu sa mi viac hodí chlap, mám rada mužskú interpretáciu hudby. Hrávam na organe, pretože ma to naplňa. A myslím, že by ma bavilo sedieť aj za volantom MHD. Možno časom...

Iveta Marčeková. Foto: Peter Martinák



Organ v kostole Notre Dame. Foto: Peter Martinák

Pamätáte sa, kedy a na ktorom organe ste prvýkrát rozozvučali píšťaly?

Samozrejme! Také veci sa nezabúdajú. Mala som jedenásť a bolo to v kostole Notre Dame. Dodnes obdivujem odvahu rehoľnej sestry Petry, ktorá ma zaň pustila sadnúť.

Bol to váš prvý kontakt s hudobným nástrojom?

Mala som za sebou päť rokov hry na klavíri a rok som sprevádzala spevácky zbor. Práve práca so zborom mi pootvorila dvere k liturgickej hudbe.

Čím vás oslovil organ?

Majestátnosťou.

Spomeniete si na podmienky, za akých ste v svojich začiatkoch cibрили techniku ovládania kráľa hudobných nástrojov?

Piesne jednotného katolíckeho spevníka som sa učila doma na keyboarde, ktorý mal k organu prekvapivo bližšie ako klavír. Pedále som chodila trénovať do kostola Notre Dame. Učiteľov sa neodvážim spomínať menovite, pretože je ich okolo dvoch desiatok. Za svojich učiteľov považujem ľudí, ktorí mi odovzdali vieru, naučili ma spievať, hrať na klavíri a organe, oboznámili ma s liturgickou hudbou alebo ma pri tom všetkom aspoň podporovali. Za všetkých spomeniem svojich rodičov a dedka. Pamätám si, ako sa rodičia každú omšu schovávali za stĺpom, aby som ich nevidela, pretože som im zakazovala chodiť na omše, ktoré som hrala. Všetkým mojim učiteľom sa chcem aj touto cestou poďakovať.

Čo je pre žiaka – nádejného organistu v tejto súvislosti najdôležitejšie?

Nenechať sa odradiť neúspechmi. Zo začiatku všetci bojujú s nemalou trémou, ktorá zväzuje ruky, chvejie prsty a sťahuje hlasivky. Vtedy sa ťažko hrá a ľahko robia chyby. Ľudia však spievajú ďalej, takže tréma

musí počkať. Pravidelným trénovaním sa dá získať istota a zručnosť, lenže to trvá zopár rokov.

Zostal organ vo vašom prípade dodnes dominantným hudobným nástrojom? Je pre vás niečím výnimočný?

Organ a tenis ma držia od detstva. Fascinujú ma, neviem vysvetliť prečo. V každom prípade mi organ dobíja baterky, dodáva pokoj a zlepšuje náladu. Hra na organ pri svätej omši je pre mňa modlitbou. A k výnimočnosti hudobného nástroja – netreba vedieť mimoriadne dobre hrať, stačí zapnúť forte a vychutnať si ohromujúcu silu zvuku. Tak, a teraz som sa prezradila (smiech).

Odkedy hrávate v kostoloch v trenčianskej farnosti? Ako k tomu vlastne došlo?

Hrávam od svojich jedenástich rokov. Na náboženstve sme súťažili, kto nazbiera najviac pečiatok za účasť na omšiach. Stávala som vedľa organu, uprene naň hľadela a očakávala som, že sestrička – organistka tento môj pohľad pochopí a zavolá ma hrať. Nepochopila. Po týždni mi došla trpezlivosť, spýtala som sa jej priamo, či si môžem zahrat' a odvtedy hrávam.

V Trenčíne hrávate na viacerých organoch – vo Farskom kostole Narodenia Panny Márie aj v Kláštornej kostole Notre Dame. Dokázate určiť, kde ste z tohto hľadiska viac doma?

Začínala som v kostole Notre Dame. Momentálne hrávam viac vo farskom kostole. Oba nástroje sú čerstvo po generálke, takže je na nich radosť hrať.

Podľa čoho sa s trenčianskymi kolegami riadite, kedy a kam pôjdete hudobne sprevádzať bohoslužby?

Väčšinu nedelňých svätých omší máme rozdeľných, to znamená, že každý organista hrá „svoje“ omše a keď nemôže, hľadá za seba náhradu. Ostatné hrávame striedavo podľa rozpisu. Zastupovanie riešime zvyčajne cez e-mail. V súrnych prípadoch si zavoláme, napríklad vtedy, keď o dve hodiny začína svadba a nemôžeme nájsť jediného organistu, ktorý je v Trenčíne a môže ju zahrat'.

Do akej miery poznáte „svoj“ organ?

Minimálne. A v tom vidím veľký rozdiel – organista vojde do organovej skrine a vrta sa tam, skúša, doladuje... Organistky tam až tak často nechodia. Vlastne tam nechodia vôbec. Osobne mám pred organovou skriňou rešpekt a keď sa niečo pokazí, posielam tam manžela. Nie je síce hudobník, a preto ho neopravuje ako hudobný nástroj, ale ako stroj. Zatiaľ mu to funguje.

Máte nejaké obľúbené organové skladby? Prípadne, existujú niektoré časti bohoslužby alebo liturgického roka, na ktoré sa ako organistka obzvlášť tešíte?

Moje obľúbené skladby sú Toccata zo Symfónie č. 5 od Charlesa-Marie Widora, Hallelujah od Händla a Bachova Toccata a Fuga D Mol. Z liturgického roka mám najradšej obrady Veľkého týždňa, veľkonočné a vianočné obdobie pre samotnú podstatu týchto sviatkov, liturgickú hudbu a celkovú atmosféru v chráme počas slávenia svätých omší.

Oproti ostatným farníkom ste kvôli pravidelnej a aktívnej účasti na bohoslužbách oveľa vyťaženejší. Viete spriemerovať, koľko času mesačne venujete v kostole hre na organe? Stíhate popri bohoslužbách vôbec trénovať? Natíska sa tiež kacírka otázka, či je váš „pracovný“ čas v kostole nejako kompenzovaný?

Od narodenia môjho syna hrávam minimálne. Pravidelne hrám iba nedeľnú omšu, na ktorej sme spolu celá rodina. Krsty, svadby, prípadne omše počas týždňa hrám podľa potreby. V kostole netrénujem, hrávam iba doma na klavíri. Momentálne mám najlepšie natrénované detské pesničky. Pracovný čas v kostole nemám, pretože tam nechodím pracovať, ale sa modliť, ako všetci ostatní.

Myslíte si, že je potrebné, aby bol organista veriaci?

Nad touto otázkou som rozmýšľala najdlhšie, pretože nezaraďujem ľudí do kategórií veriaci – neveriaci. Je potrebné, aby bol organista človekom. Tak ako pri každom inom povolani a každej inej činnosti. •

• **Technická špecifikácia organa v kláštornom kostole Notre Dame⁵**
Organár: Rieger Orgelfabrik / Jägerndorf
Opus: 2248 (Burgschule)
Rok postavenia: 1926
Traktúra: pneumatická
Vzdušnice: kuželové
Počet manuálov: 1
Počet registrov: 10

● **Roman Markech (1964): „Chránová hudba pre mňa znamená vznešenosť a pokoj“**

• **Ako vnímate fakt, že vo farnosti Trenčín sú z hľadiska hry na organ ženy v presile? Respektíve, minimálne je stav vyrovnaný, keďže stále hráva aj váš otec.**

Priznám sa, že tento fakt som si doteraz vôbec nevedomil. Osobne poznám práve viac organistov ako organistky.

Cítite isté privilégium, že môžete hrať na organe v područí unikátnych malieb jezuitského frát-

Roman Markech. Foto: Peter Martinák



Jablko nespadlo ďaleko od stromu – organista Ján Markech (vpravo) so synom Romanom. Foto: Peter Martinák

ra a architektka Christoph Tauscha, v kostole, ktorý predstavuje jeden z významných článkov vývinu sakrálnej architektúry na Slovensku?

Je úžasný pocit sedieť za dobrým nástrojom, zasadeným do ešte krajšieho prostredia, z ktorého dýcha tristoročná história. Za socializmu sa veľmi málo, ak vôbec, dávali prostriedky na základnú údržbu, nehovoriac o obnove a renovácii úžasných sakrálnych pamiatok, ktoré máme na celom Slovensku. Som veľmi rád, že po zmene politického systému som mohol byť pri tom a pozorovať, ako sa Piaristický kostol v Trenčíne postupne dostal do terajšieho stavu. A opravy sa dočkal aj organ.

Do akej miery poznáte „svoj“ organ?

Bol postavený na konci 19. storočia v dielnach Angster József. Princíp je mechanický. Má dva manuály a pedál. Tri registre sú pedálové, prvý manuál má šesť registrov a druhý manuál päť registrov. Ďalej má mechanické tremolo, jednu spojku manuálovú – prvý a druhý manuál, a dve medzi pedálom a jednotlivými manuálmi. Vnútri organu je ešte žalúzia na zosilnenie a zoslabenie zvuku organu. O tomto organe by sme mohli hovoriť dlho a oveľa podrobnejšie.

Dokážete určiť, na koľkých, resp. ktorých organoch ste si zahrali?

Začal som hrať v kostole v Považanoch. Postupne som si zahral na viacerých organoch, napríklad v Novom Meste nad Váhom – veľký trojmanuál s množstvom registrov, v kostole v Hornej Strede, hrával som vo Vrbovom a vo filiálke v Šípkovom. Hral som v Bratislave – Petřalke aj vo Vajnoroch. V Trenčíne som hral vo všetkých katolíckych kostoloch. Bolo toho aj viac, na všetky miesta si už teraz ani nespomeniem.

Ako ste sa vlastne dostali k hre na kráľovi hudobných nástrojov?

Možno to spôsobil fakt, že môj otec Janko Markech, ktorý bude mať 82 rokov a dodnes ešte hráva na organe, aj keď noty nepozná, chcel mať potomka, ktorý bude hrať na tento kráľovský nástroj. Preto ma ako školopovinné dieťa prihlásili do vtedajšej LŠU – ľudovej školy umenia na klavír. Organ sa totiž nevyučoval, klavír bol základ hry. Samozrejme, že ako malého chlapca

ma vôbec nebavili cvičenia, stupnice, etudy a podobné hrozné trápenia. Až keď som mal niečo nacvičené, myslím, že to bolo v siedmej alebo ôsmej triede, prvýkrát som počas svätej omše zahral pieseň a sprevádzal ľudí pri speve. Potom, ako som uvidel prvé praktické ovocie môjho teoretického snaženia, rozbehlo sa aj moje organovanie.

Mali ste pri učení s nejakými úkonmi mimoriadne ťažkosti? Čo vám naopak išlo najlepšie?

Asi najproblémovnejšia záležitosť pri prechode z klavíra na organ je hra nohami na pedále. Všetko je záležitosť chcenia, cvičenia a praxe. A to nehrám tak, ako by sa nohami malo hrať.

Zostal organ vo vašom prípade dodnes dominantným hudobným nástrojom? Je pre vás niečím výnimočný?



Organ v Piaristickom kostole sv. Františka Xaverského. Foto: Peter Martinák

Hrám na organe a klavíri, pričom organ je tým výnimočným nástrojom svojím bohatým zvukom, ktorý dokáže vytvoriť. Kombináciou registrov dokážete vyrobiť rôzne variácie, ktoré vždy znejú inak. Organ vie napodobniť iné nástroje a sprevádza ľudí pri speve. Môžete ho kombinovať s husľami, gitarou i dychovými nástrojmi.

Odkedy hrávate v trenčianskom Piaristickom kostole sv. Františka Xaverského?

Poznal som vynikajúceho organistu a organára – opravára organov, pána Pavla Baxu, ktorý sa za hlbokého socializmu staral o trenčianske organy. Prvé začiatky a kontakty s organom v Piaristickom kostole boli okolo mojich pätnástich rokov. Vtedy v Trenčíne pôsobil ako farský organista Martin Zanoš, ktorý okrem iných vecí

založil a viedol Farský spevácky zbor. Vtedy som mu pomáhal pri omšiach a hrával som aj so zborom. Aj on bol mojou inšpiráciou a povzbudením, za čo som mu vďačný. Veľa ľudí si ho ešte pamätá a spomína na jeho účinkovanie v Trenčíne.

Myslíte si, že je potrebné, aby bol človek – organista veriaci?

Neviem, či je to potrebné alebo nutné, ale myslím si, že veriaci organista vie pri liturgických obradoch hlbšie pochopiť a precítiť podstatu toho, čo sa v kostole odohráva.

Čo pre vás znamená chránová hudba?

Krásu, vznešenosť, hĺbku, pokoj, relax.

Máte nejaké obľúbené organové skladby? Prípadne, existujú niektoré časti bohoslužby alebo liturgického roka, na ktoré sa ako organista obzvlášť tešíte?

V prvom rade skladby organových klasikov Johana Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Händela, ale aj novších, napríklad francúzskych skladateľov. V liturgickom roku má každá jeho časť svoje špecifikum. Adventná doba, radostné Vianoce, pôstne obdobie so svojou melanchóliou, slávnostná Veľká Noc, ale aj obdobie cez rok – všade sa dá nájsť a vybrať zaujímavá hudba.

Viete odhadnúť, koľko času mesačne strávite v kostole hrou na organe?

Mesačne to býva minimálne osem nedeľných omší, ak sú nejaké sviatky, tak ešte viac.

Zaujímá vás spätná väzba? Či už zo strany kňazov, ktorí celebrujú svätú omšu, alebo samotných veriacych?

Každého organistu, ktorý berie svoje poslanie seriózne a zodpovedne, by mala zaujímať spätná väzba zo strany celebrantov, aj zo strany veriacych. Organista svojou hrou a spevom by mal spolupracovať s veriacymi, podporovať a viesť ich v speve pri bohoslužbe, aby tvorili jednotné spoločenstvo. To sa snažím dosiahnuť aj ja, aj keď sa to možno vždy ideálne nepodarí. •

• **Technická špecifikácia organa v Piaristickom kostole sv. Františka Xaverského⁶**
Organár: Angster József – Pécs
Opus: 185
Rok postavenia: 1893
Traktúra: mechanická (pedálová pneumatická)
Vzdušnice: zásuvkové (pedálové kuželové)
Počet manuálov: 2
Počet registrov: 16
Poznámka: Podľa záznamu na webovej stránke www.organisti.sk nástroj v minulosti prešiel necitlivou prestavbou. Dispozícia bola zmenená napr. aj „rezním“ registrov. Pôvodne bol celý nástroj v žalúziovej skrini, jej predná časť bola demontovaná. Pedálové mechanické spojky boli odstránené! Ide pravdepodobne o prvé použitie pneumatických traktúr na Slovensku. Nie však v celom nástroji. Pneumatická je iba hracia traktúra pedálu. Pedálové vzdušnice majú registrové kancelary a sú kuželové.



Soňa Zajacová (1938): „S katolíkmami sme jedna rodina“

Zborový farár Bunčák vás charakterizoval ako dlhoročnú kantorku, ktorá v cirkevnom zbore ECAV v Trenčíne hráva asi polstoročie. Prosím, skúste tento časový interval ešte trochu špecifikovať.

Je to presne šesťdesiat rokov, keďže na organe pravidelne hrávam od roku 1955. Úplne prvýkrát som hrála, keď som mala pätnásť.

Ako sa pätnásťročná Soňa Zajacová dostala k hre na organ?

V hudobnej škole som chodila na klavír. Náš učiteľ Majtás nemohol hrať v kostole. Jedného dňa oznámil farárovi Zemanovi, že ako kantor končí. Pán farár ma následne oslovil. Začalo ma to tak baviť, že som klavír zanechala. Medzi klavírom a organom je veľký rozdiel. Z hľadiska techniky musí byť ruka pri klavíri voľná, pri organe sa musí všetko plynulo viazať.

Zaujímá ma ten konkrétny moment, prečo spomínaný farár Zeman oslovil práve vás?

Asi preto, že som pravidelne chodila do kostola a vedel, že hrávam na klavíri. Postupne som začala trénovať čoraz intenzívnejšie, bola som dokonca tak pilná, že som prechladla na ľadviny. V minulosti sa v evanjelickom kostole vôbec nekúrilo. Základy mi vstúpil organista z hornej fary pán Selecký. Tvrdil, že tunajší

Detail organovej skrine v evanjelickom kostole v Trenčíne.

Foto: Peter Martinák



organ je najlepší v Trenčíne. Potom som chodila cvičiť do Bratislavy k Vladimírovi Slujkovi.

To ste tam chodili len kvôli skúškam?

Slujka učil na konzervatóriu, popri tom ma cibril v hre na organe. Boli to skôr také súkromné lekcie, ale nič za ne nechcel. Kedysi bol v Trenčíne na vojne a chodil k nám do kostola. Videl, že mám záujem, a tak sa ma ujal. Bol kantorom v Svätom Jure.

Čo zavázilo, že ste sa rozhodli venovať intenzívnejšie práve organu?

Od začiatku sa mi páčil, je to predsa kráľovský nástroj. Keď začnete hrať na organe a pustíte forte, to je paráda. Taký zvuk nedokáže vydať žiadny iný nástroj.

Ako na netradičný výber hudobného nástroja reagovala vaša najbližšia rodina?

Veľmi ma podporovali. Moja mama, rodená Hanáková, pochádzala z hudobnej rodiny, sesternice a bratranči pôsobili v Bratislave ako sólisti v národnom divadle. Mama veľmi pekne spievala, po nej som zrejme zdedila spevácky talent aj hudobné gény.



Boli ste dobrou žiačkou na organe?

Myslím si, že áno, cvičila som naozaj poctivo. Najväčšie ťažkosti mi robil pedál.

Skúste to trochu ozrejmíť.

Keď hráte na pedáloch, musíte chytiť tón, pričom sa nesmiete pozerieť. Dost' dlho mi to trvalo nacvičiť. V tejto súvislosti je dôležitá aj správna obuv, aby som mala v nohách čo najlepší cit.

Zápasili ste niekedy s trémou?

Tréma je vždy, koľkokrát aj dnes. Okrem hrania navyše dirigujem 35-členný spevokol. Keď sa však pred nich postavím, tréma opadne.

Úctyhodné, že stíhate zladit' riadenie spevokolu s hrou na organe. Predpokladám, že keď hráte, ne-dirigujete...

Veľakrát spievame pri oltári a capella, čiže bez organa, mám tam len malý syntetizátor. Skúšame každý týždeň. V súčasnosti ide o jediný cirkevný spevokol v Trenčíne. Volá sa Zvon. Sú v ňom aj katolíci, ale môžem povedať, že sme jedna rodina, u nás neexistujú nijaké katolícko-evanjelické ťahanice. Preto všade hovorím, že máme ekumenický spevokol. Keby si všetci luteráni tak vychádzali s katolíkmami ako v našom spevokole, svet by bol krajší.

Dokázali by ste bez problémov hudobne sprevádzať napríklad omšu v rímskokatolíckom kostole? Mám na mysli skôr technickú než konfesionálnu stránku veci. Je medzi obradmi z pohľadu organistu veľký rozdiel?

Hoci skladby aj liturgia sú rozdielne, nemám s tým problém. Ako zpozárka (členka ZPOZ – zboru pre občianske záležitosti, pozn. PM) chodím hrať aj na občianske pohreby, roky som hrávala počas sobášov na MNV. Neraz ma požiadali odohrať katolícky pohreb. Jediné, čo potrebujem, aby som mohla sprevádzať katolícku omšu, sú noty. Aj keď ja už niektoré ich pesničky poznám naspamäť. Škoda, že počas katolíckych pohrebov v Trenčíne spievajú len tri ženy bez sprievodu. Podľa mňa by s organom, resp. syntetizátorom v dome smútku bola posledná rozlúčka dôstojnejšia.

Je, resp. bol Trenčín vašou jedinou organovou štáciou?

Nie. Keď som bola v Trenčíne uvedená ako organistka, chodievala som aj do filií do Drietomy, Trenčian-



Generálna rekonštrukcia organa v evanjelickom kostole v roku 2011. Zdroj: <http://ecav-trencin.eu>

skych Teplic, Košece a Dubnice nad Váhom. V nedeľu ráno som vždy najprv hrála v Trenčíne a potom inde. Teraz sa chodí už len do Teplic alebo Drietomy.

Organ v evanjelickom kostole v Trenčíne prešiel v roku 2011 generálnou rekonštrukciou. Kde ho najviac tlačili súčiasťky?

Rekonštrukcia bola nevyhnutná. Gro bolo vymenené, máme tiež nové píšťaly. V tomto organe je asi tritisíc malých mieškov, ktoré boli zodraté. Kvôli nim zneli tóny často falošne.

Čo pre vás znamená hudba? Máte nejaké obľúbené organové skladby?

Hudba na mňa pôsobí upokojujúco, mám ju veľmi rada, vrátane vážnej i chrámovej. Najviac mi imponujú skladby Chopina, Mozarta či Bacha. Ale rada počúvam aj ľudovku, obzvlášť dychovku.

Pridajte teda niečo aj z tohto žánru.

Mojou obľúbenou speváčkou je kamarátka Lydka Fajtová z Trenčína. Kedysi sme vystupovali počas sobášov na MNV a dodnes spomíname na množstvo spoločných príjemných chvíľ.

Koľko času mesačne venujete hre na organe?

Mesačne asi dvadsať hodín. Každú nedeľu mám dve služby Božie, okrem toho sú pohreby a dve hodiny týždenne skúšame na fare so spevokolom. V týždni mávame služby len počas adventu alebo pôstu. •

Technická špecifikácia organa v evanjelickom kostole augsburského vyznania

Organár: Rieger

Opus: 2687

Rok postavenia: 1935

Traktúra: pneumatická

Vzdušnice: výpusťkové

Počet manuálov: 2

Počet registrov: 22

Fragmenty z rekonštrukcie organa v roku 2011¹

Demontáž organa (22. 2. 2011): príprava organa na generálnu opravu, demontáž, transport

Montáž organa (21. 12. 2011): dovoz, reštaurátorské práce, montáž, ladenie

Poznámky

¹ Registrová dispozícia a bližšie informácie: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=21>, http://trencin.fara.sk/?page_id=152

² LIPKA, D.: Rímskokatolícka farnosť Trenčín, Kostel Narodenia Panny Márie. Soubor všech prací na generální obnovu varhan RIEGER op. 2489. Krnov, 20. 6. 2011, 7 s.

³ Akad. soch. Juraj Krajčo – Mgr. art. Martin Šumaj: Návrh na reštaurovanie organovej skrine z farského kostola Narodenia Panny Márie v Trenčíne. Trenčín, 2012, 35 s.

⁴ Akad. soch. Juraj Krajčo – Mgr. art. Martin Šumaj: Reštaurovanie organovej skrine z farského kostola Narodenia Panny Márie v Trenčíne. Trenčín, 2012, 17 s.

⁵ Registrová dispozícia a bližšie informácie: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=23>, http://trencin.fara.sk/?page_id=160

⁶ Registrová dispozícia a bližšie informácie: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=22>

⁷ Registrová dispozícia a bližšie informácie: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=20>, <http://ecav-trencin.eu/index.php?page=fotogaleria&id=94>, <http://ecav-trencin.eu/index.php?page=fotogaleria&id=113>

Autor

Peter Martinák, Mgr., (1984). Vyštudoval kombináciu náuka o spoločnosti – dejepis na Filozofickej fakulte Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Pracuje na Oddelení komunikácie a medzinárodných vzťahov Úradu Trenčianskeho samosprávneho kraja, kde tvorivo spracováva masmediálnu politiku a koordinuje výstupy k verejnosti. Popri tom skúma vybrané kapitoly z najnovších slovenských dejín, píše o aktuálnych kultúrno-spoločenských témach s dôrazom na trenčiansky región, venuje sa PR, koordinácii projektových zámerov, organizácii podujatí a marketingovým aktivitám. Pôsobí ako dopisovateľ Trenčianskych novín, rediguje štvrtročník Dolnoporuský hlas a časopis Knihovník.

Resumé

Aj v kostoloch býva pod lampou najväčšia tma. Svoje o tom vedia organisti, ktorí sediac za kráľom hudobných nástrojov nezištné obeť slávnostnému puncu bohoslužieb kus srdca i osobného voľna. Napriek tomu sú často prehliadaní, ba až neviditeľní. Ich prítomnosť paradoxne najviac vynikne vtedy, keď absentujú. V nadväznosti na nedávne rekonštrukcie organov v kostoloch v historickom centre Trenčína sme upriamili pozornosť na miestne známe-neznáme hudobné klenoty a predstavili kvarteto výnimočných organistov – Janu Hudecovú-Janejkovú, Ivetu Marčekovú, Romana Markecha a Soňu Zajacovú. Rozhovory dopĺňajú technické detaily jednotlivých organov, fragmenty z generálnych opráv či exkurz do počiatkov tradície organárskej výroby slávnej značky Rieger. •••

Eszter Kovács

Krátké dějiny jezuitského divadla v Trenčíně

Jezuité se ve svých kolejích vždycky starali o užitečnou a poučnou zábavu svých studentů. Jedním z nejoblíbenějších způsobů zábavy byly hry – dramata. Divadelní představení tvořila nepostradatelnou část všech větších oslav v jezuitských školách. Účinkující herci byli studenti z určité třídy, autor dramatu byl jejich učitel, který zpracoval nejčastěji náměty ze života svatých, z Bible Svaté, nebo z devoční literatury. Divadlo bylo nástrojem pro polepšení lidí a často také nástrojem propagandy.¹ Barokní dramata byla jak efektní, tak i atraktivní, stejně jako samotné baroko. Jezuité inscenovali svá dramata velkolepě, s krásnými dekoracemi a s pravými efekty, například na jevišti hořel opravdový oheň, nebo používali živá zvířata, měli i divadelní nástroje, jako padací dveře, zvedací zařízení.² Kostýmy byly také pravé, s pravými šperky.³

O svátcích pořádal divadlo, kde hráli sami studenti. To znamená, že i ženské role hráli chlapci. Jazykem her byla latina, učitelé jezuitských škol tyto hry sami psali. Nejoblíbenějšími náměty byla témata náboženská nebo historická. Hrály se biblické příběhy o životě svatých, někdy i historické příběhy a každé drama končilo poučením. Vedle reálných historických postav byly použity v dramatech také alegorie, personifikované symboly, například rozum, láska, opilství, nebeští i pekelní tvorové, jako andělé cherubíni, ďáblové atd. Dramata často obsahují filozofické rozhovory mezi symbolickými postavami – mezi láskou a rozumem nebo mezi srdcem a mozkiem. Jezuité se snažili napsat do svých her hodné postav, aby v nich mohlo účinkovat více studentů.

V dramatech byly vždycky i hudební a často i taneční výjevy. Vystoupil chór, kapela a také sólisté. Hudba jenom doprovázela prozaická drama, ale známe i celé studentské opery, které byly celé zpívané, například opera o sv. Janu Nepomuckém v jezuitské koleji v Rábu (Győr)⁴.

Čeština a slovenština na jezuitských jevištích v Uhrách

Divadelním jazykem představení byla nejvíce latina, ale velmi často se hrála i v národních jazycích – maďarsky, německy a často i slovensky. Podle dodnes známých a prozkoumaných pramenů bylo první částečně slovenské divadelní představení uspořádáno ve městě Humenné v r. 1615. Představení bylo trojjazyčné, hráli latinsky, maďarsky a slovensky, tématem bylo obrácení sv. Ignáce z Loyoly.⁵ Máme také údaje o slovenských divadelních představeních v Trnavě,⁶ Přespurku,⁷ Užhorodě,⁸ Prešově⁹ a v Uherské Skalici.¹⁰ Častěji najdeme zmínky o celém nebo částečném slovenském představení v Trenčíně, v Banské Bystrici¹¹ a také v Rožnavě¹².



Bývalý jezuitský, potom piaristický klášter.

Divadelní představení v národních jazycích jsou většinou spojena s největšími církevními svátky, jako Vánoce (betlémské hry), Tři Králové („hvězdová hra“), Velký Pátek (Pašije), Velikonoce atd. Hry byly v rámci liturgie a účastnili se jich i jednodušší lidé, kteří nerozuměli latině, proto bylo třeba užívat jazyk obyvatelstva.

Neznáme text žádného dramatu celého psaného česky nebo slovensky, které bylo hráno v některých jezuitských kolejích v Uhrách. Třeba i takový divadelní program je velmi vzácný, do zrušení řádu v r. 1773 známe jenom dva.¹³ Divadelní program měl v té době během představení velký význam. Amatérští herci (hlavně děti) nemohli tak dobře intonovat, hrát se svým hlasem, aby bylo všude v hledišti dobře slyšet, ozvučovací technika neexistovala. A protože ne každý znal jazyk představení, s tím pomáhaly dvojjazyčné divadelní programy. Kdo nerozuměl nebo neslyšel všechny dialogy, mohl sledovat příběh podle programu.

První částečně česky psaný divadelní program byl vytištěn v Trnavě v r. 1701 pro jezuitské gymnázium v Uherské Skalici, kde představili drama ve stejném roce v červenci v přítomnosti Franciscus Antonius Gössingera, kapitána z Přespurku s názvem *Catharina gurzianorum* [!] *regina, proprio sanguine purpurata/Katerina kralowna gurzianska* [!] *wlastní krve ozdobena*...¹⁴ Podle příběhu král Persie, Šach-Abas, obsadil Gruzii a pak požádal o ruku zajaté královny Kateřiny. Ona ho odmítla, protože se ne-

Refektár.



chtěla zřít své křesťanské víry a nechtěla se stát jeho čtvrtou manželkou, což je proti křesťanské morálce. Proto ji perský král dal popravit.

Další tištěný, dvojjazyčný, latinsko-český divadelní program je drama *Filialis Flamma Amoris, Paternis Sopita Cineribus in Charinto.../Plamen Lásky Synowské, Otcowským Popelém vdussený w Charintowi*... (Tyrnaviae, Typis Academicis, per Leopoldum Berger, 1738).¹⁵ Podle impressa z kolofonu byl vytištěn v Trnavě v r. 1738, podle údaje z titulního listu představili drama v Uherském Hradišti v témže roce. Příběh je docela jednoduchý. Joannes Nádasi ve své knize *Annus Crucifixi Dei Jesu*...¹⁶ zmiňuje historiku, kterou převzal z knihy Nicolaus Caussinusa *De symbolica Aegyptiorum sapientia*. Příběh je o chlapci z Indie, který velmi miloval své rodiče, a po jejich smrti si poranil svou hlavu a do otevřené rány skryl část popela svých rodičů, aby vždy mohl mít něco z nich při sobě.

Jezuitské divadlo v Trenčíně

První divadelní představení v trenčínské jezuitské koleji bylo uspořádáno v roce 1649 s názvem: „Hermanus puer“ jako představení na konci školního roku. O obsahu dramatu nevíme nic bližšího.¹⁷ Na konci každého školního roku uspořádali divadelní akce, na které pozvali nejenom rodiny svých studentů a katolických občanů, ale i učitele a studenty z evangelických škol, které pozvánku vždycky přijímali. O divadle máme zprávy z výročních zpráv jezuitů (*Litterae Annuae*). Podle pramenů se zpočátku konala divadelní představení na Velký pátek, kdy hráli příběh umučení Ježíše Krista, doplněné alegoriemi, nebo jeho předobrazy ze Starého zákona. Například předobraz Ježíše Krista byl Izák, kterého chtěl jeho otec Abrahám dát Bohu jako oběť na horu Moria. Na tento námět hráli drama v 1655¹⁸ a 1661.¹⁹ Další

předobraz je trpící král David, když ho prozradil jeho nejmilejší syn (Drama Absolon v 1657 a 1668)²⁰, nebo Abel, zavražděn vlastním bratrem (Drama: Abel innocens 1677),²¹ dobrý pastýř, který hledá ztracené ovečky (Drama: Pastor evangelicus ovem centesimum quarens v 1663).²² Často se představil sbor alegorických figur (Milosrdenství, Láska, Nevinnost atd.) o utrpení a smrti Ježíše Krista, nebo se předváděly živé obrazy událostí Velkého pátku.²³

Druhý nejvýznamnější církevní svátek bylo Boží Tělo (Corpus Christi). V tento den představili na jevišti spíš starozákonní předobrazy. V roce 1651 zahráli příběh Davida, který tančil před Archou úmluvy, a jeho manželka se mu za to posmívala. Tuto událost ukázali jako paralelu se soudobými případy, kdy se protestanti posmívali katolíkům kvůli jejich procesím.²⁴ V roce 1655 byl starozákonním předobrazem pro stejný svátek příběh proroka Eliáše, který vyzval na „souboj“ Baa-la.²⁵ Stejný příběh, ale asi jiné drama bylo v r. 1667.²⁶ V roce 1663 byl tématem dramatu pro svátek Božího Těla příběh Daniela, kterého hodili lvům, v roce 1665 a 1675 příběh Jozefa v Egyptě,²⁷ v 1668 Gedeona, který s pomocí Boží zvítězil nad přesilou protivníků.²⁸ Starozákonní předobrazy pro den Božího Těla byly velmi pestré, ale měly jeden společný motiv, někdo musel trpět za pravou víru (fyzicky jako Daniel a Josef, nebo jenom posmíváním jako David a Eliáš), ale Pán Bůh hlavního hrdiny zachránil, protivníky zahanbil a tím ukázal, že On je jediný pravý Bůh. Další populární svátky, ke kterým máme údaje o divadelních představeních, byly Vánoce (1732: *Neonatus scientiarum princeps*)²⁹ a Svatodušní svátky (1661: *Elias*)³⁰.

Od druhé poloviny 18. století výroční zprávy častěji psaly o takových divadelních akcích, které byly mimo liturgie. Nejlepší příležitostí uvést divadlo byl poslední den masopustu, kdy se hrály komedie, a závěr školního roku, kdy byly vybrány vážné, poučné náměty. Masopustní komedie nebyly psány na základě historických událostí, ale vlastní fantazie. Nejdůležitější byl v nich humor, na konci i poučení. Často se využívaly antické charaktery, nejčastěji Bacchus a Ariadné, ale námět byl podle vlastní fantazie autora, a ne z antických tradic.³¹

Témata závěrečných představení na konci roku byla nejrůznější. Tam bylo důležité jediné – poučení (stejně jako při dnešním posledním zvonění a rozloučení absolventů). Opakem masopustní komedie byla známá témata z Bible Svaté, ze života svatých, nebo z dějin. Ze života svatých nevybírali nejznámější historiky, ani se nesnažili vybírat všeobecně známé světce. V roce 1651 vybrali sv. Celsa (Beatus Celsus martyr)³², sv. Imricha, syna Štefa-

Refektár.





Refektár.

atd. Na jevišti trenčinského divadla ukázali i uherské hrdiny, hlavně z doby tureckých válek. V 1746 hráli příběh o Tomáši Nádasdim (Fidelitas Thomae Nádasdii ad Budam sub Ferdinando imperatore)⁴¹, v 1749 Trilogii o Huniadcích (1. Joannes Serviae despotes violati foederis reus. 2. Crudelitas Uladislai Ungariae Regis Joanni Corvino Illata 3. Matthias Corvinus ad screptum e captivitate Bohemica evocatus) a další drama o Mikuláši Zriním (Nicolai Zrinii ad Szigethinum Victoria),⁴² v 1750 o Janu Korvínovi, synu Matěje Korvína (Fortitudo Joannis Corvini adversus Mahometem II.).⁴³ Stejně populární byla témata z antiky, jako například: 1752 Damon et Pythias, Flavius Claudius,⁴⁴ 1756: Titi clementia [Titusův milost]⁴⁵, 1758: Artaxerxes⁴⁶ atd.

Když měla jezuitská kolej vzácného hosta, také ho přivítali dramatem. Například v r. 1688 podporovatele koleje Mikuláše Lippayho vítali divadelním představením o sv. Mikuláši (Sanctus Nicolaus Episcopus). Drama je zajímavé proto, že známe i jeho text, což je z té doby velmi vzácné.⁴⁷ V roce 1657 měli studenti z trnavské jezuitské koleje pohostinské vystoupení v Trenčíně s dramatem: Zelus Xaverii pia.⁴⁸

Jazykem divadelních představení byla nejvíce latina, ale v Trenčíně často hráli i slovensky, a máme údaje i o představení v maďarštině. Představení v národních jazycích byla nejvíce v rámci liturgie, jako například Pašijová hra na Velký pátek v 1665, 1669.⁴⁹ Velkopáteční divadelní představení v rámci liturgie, starozákonní předobraz v 1655 (*Christus in Isaac et Abraham figuratis*)⁵⁰, Isaac v 1661,⁵¹ 1663: Pastor evangelicus ovem centesimum quaerens,⁵² 1670: *Jonathas* (pravděpodobně slovensky)⁵³ byly uvedeny v slovenštině, stejně tak několik představení na slavnosti Těla a Krve Pána: 1663: *Daniel in lacum leonum per Habacuc refectus*, 1665: *Josephus Aegyptum a fame praeservans*,⁵⁴ 1670: *Drama de Botro Eucharistico* (pravděpodobně slovensky).⁵⁵ Máme několik údajů o představeních v maďarštině: 1655: Elias propheta, 1657: Absolon⁵⁶ 1762: Malcontento úriak [Mladíci z rodu Malcontento].⁵⁷

Ve většině případů máme jenom zmínky o divadelních představeních z *Litterae Annuae*. Můžeme předpokládat, že bylo více divadelních akcí, o kterých vůbec

nic nevíme, ani nemáme zmínku. Například z 18. století máme jenom málo údajů o pašijových hrách na Velký pátek. To určitě neznamená, že nebyla, jenom to, že se o nich každým rokem nezmiňovali. Situace je stejná u vánočních, betlémských her.

Na větší představení vytiskli i divadelní program, ale ve většině případů se nám nezachoval, protože byl vytištěn jenom pro určené akce a pak ho vyhodili. Divadelní program obsahuje název dramatu, nejdůležitější údaje o představení (kde, kdy, před kým atd.), obsah každého dějství a jména účinkujících studentů. Pro trenčinské gymnázium tiskli programy nejvíce v Trnavě a v Brně. Zachoval se na nám trenčinský divadelní program z roku 1698, o dramatu *Protheus saeculi hujus, sive interesse proprium variis formis...* (Brunae, 1698), 1699: *Vindicata Sancta in Alexandro Hierosolymorum patriarcha...* (Brunae, 1699)⁵⁸ 1724: *Nobile Hyperduliae Mariae praemium in Leone Thraece Orientis imperatore...* (Tyrnaviae, 1724)⁵⁹, 1727: *DIJ Gemelli, (Ovid. 6. Fast.) quos Mater Jesu Societas in spiritu genuit...* (Tyrnaviae, 1727)⁶⁰ 1756: *Titi clementia* (bez typ. místa a rok), *Procopius* (bez typ. místa a rok)⁶¹, 1758: *Artaxerxes* (Tyrnaviae, 1758)⁶² 1759: *Romulus et Remus* (Tyrnaviae, 1759)⁶³ 1761: *Emericus Ungariae rex* (b. m. 1761),⁶⁴ *Syrao et Heracleon* (Tyrnaviae, 1761)⁶⁵ Tobias junior (b. m. 1762).⁶⁶



Refektár, miesto konania divadelných predstavení.

Tímto jsme ukázali jen krátký obraz o charakteru jezuitského divadla v Trenčíně. Ale i z toho je vidět, jak bohatá tu byla jezuitská divadelní kultura.

Poznámky:

¹ RAK, Jiří – KUČERA, Jan P.: Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře. Praha, 1983. 39–41.

² KILIÁN István: A nagyszombati jezsuita iskolaszínház szcenikája. In: A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig. Bp. 2006. 442–444.

³ KILIÁN 448.

⁴ KOVÁCS, Eszter: Nepomuki Szent János a 18. századi magyarországi drámairodalomban In: Drámák határhelyzetben I. (red. BRUTOVSZKY Gabriella, DEMETER Júlia, N. TÓTH Anikó, PETRES CSIZMADIA Gabriella) Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, 2014. 195–202.

⁵ STAUD Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színhátékok forrásai 1–3. Budapest, 1984–1988. I. 354.

⁶ Symbola varia 1631. STAUD I. 88.

⁷ Scény z příběhu umučení Ježíše Krista. 1646. STAUD I.

⁸ Představení na slavnost těla a krve Pána. 1753. STAUD II. 212.

⁹ Představení na slavnost těla a krve Pána. 1717. STAUD II. 417.

¹⁰ Představení na slavnost těla a krve Pána. 1731. STAUD II. 234.

¹¹ Actiuncula (velký pátek) 1677. STAUD II. 324; Bez titul (Slavnost těla a krve Pána) 1720. STAUD II. 328; Bez titul (Slavnost těla a krve Pána) 1725. STAUD II. 329. Sedecias rex oculis spoliatus. (částečně slovensky) (závěr roku) 1759. STAUD II. 338.

¹² Bez titulu 1726. (Slavnost těla a krve Pána), STAUD II. 375; Bez titul 1734, 1735, 1737. (Slavnost těla a krve Pána) STAUD II 376; Bez titul 1742. (Slavnost těla a krve Pána) STAUD II 377.

¹³ Na publikaci dramatické programy z 17.–18. století z Uhrách pracuje Norbert Medgyesy-Schmikli. Zatím sesbíral víc než 300 tištěných a rukopisných divadelních programů, ale český nebo slovenský ještě neobjevil.

¹⁴ KÁFER, István – KOVÁCS, Eszter: Ave Tyrnavia! Opera impressa Tyrnaviae typis academicis 1648–1777. Budapestini-Strigonii-Tyrnaviae: Typis Universitatis Tyrnaviensis-VEDA, 2013. 1701/6 Catharina Gurzianorum Regina... Theatro data... honori... Francisci Antonii Gossinger... Katerina Kralowna Gurzianska na diwadlo predstawena... Francisci Antonii Gössinger... a gymnasio Szacolczae... [6] fol. Wien, Österreichische Nationalbibliothek 117.191-B (OSzK cop.)

¹⁵ Vydání dramatu celým textem viz: KOVÁCS Eszter: Charintus, a gyermek szeretet példája. Nagyszombatban nyomtatott iskoladrama-program az Uherské Hradiště-i jezsuita kollégium számára



In: Szín-játék-költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István köszöntésére. (red. CZIBULA Ka-ta-lin, DEMETER Jú-lia, PINTÉR Márta Zsu-zsanna) Budapest – Nagy-vá-rad, Par-tium – Pro-tea Egy-e-sü-let – Re-citi, 2013. 270–275.

http://reciti.hu/wp-content/uploads/34_KovacsEszter_Kilian80.pdf

¹⁶ [NÁDASI, Joannes]: Annus crucifixi Dei Jesu. ... Posonii, Typis Coll. S.J. 1650. 261–262.

¹⁷ STAUD II. 261.

¹⁸ STAUD II. 26.

¹⁹ STAUD II. 265.

²⁰ STAUD II. 263. 267.

²¹ STAUD II. 270.

²² STAUD II. 265.

²³ 1698: STAUD II. 274. 1700: STAUD II. 275. 1701: STAUD 276. atd.

²⁴ STAUD II. 262.

²⁵ STAUD II. 263.

²⁶ STAUD II. 267.

²⁷ STAUD II. 266–267.

²⁸ STAUD 267.

²⁹ STAD II. 287.

³⁰ STAUD II. 265.

³¹ 1720, Certamen latinitatis Bacchum inter et Palladem: STAUD II.

278. Actio Bacchanalastica: STAUD II. 278.

³² STAUD II. 262.

³³ STAUD II. 270.

³⁴ STAUD II. 285.

³⁵ STAUD II. 291.

³⁶ STAUD II. 301.

³⁷ STAD II. 302.

³⁸ Boethius furoris et livoris victima. STAUD II. 274.

³⁹ Carolus secundus Angliae rex. STAUD 277.

⁴⁰ STAUD II. 290.

⁴¹ STAUD II. 295.

⁴² STAUD II. 297.

⁴³ STAUD II. 297.

⁴⁴ STAUD II. 299.

⁴⁵ STAUD II. 302.

⁴⁶ STAUD II. 303.

⁴⁷ STAUD II. 272. KILIÁN István: Sanctus Nicolaus Episcopus seu liberalitas coronata : a magyarországi iskoladrama példája 1688-ból. Debrecen, 1974.

⁴⁸ STAUD II. 264.

⁴⁹ STAUD II. 266–267.

⁵⁰ STAUD II. 263.

⁵¹ STAUD II. 265.

⁵² STAUD II. 265.

⁵³ STAUD II. 268.

⁵⁴ STAUD II. 266.

⁵⁵ STAUD II. 268.

⁵⁶ STAUD II. 263.

⁵⁷ STAUD II. 307.

⁵⁸ STAUD II. 274–275.

⁵⁹ Ave Tyrnavia! 1724/33?

⁶⁰ Ave Tyrnavia! 1727/8?

⁶¹ STAUD II. 302.

⁶² Ave Tyrnavia! 1758/4?; STAUD II. 303.

⁶³ Ave Tyrnavia! 1759/54

⁶⁴ STAUD II. 306.

⁶⁵ STAUD 1761/74

⁶⁶ STAUD II. 307.

Autorka

Eszter Kovács, PhD., (1980). Tapolca. Studia: Katolícka Univerzita Petra Pázmánye, Filozofická fakulta, obor bohemistika-dějepis, doktorské studium z dějepisu (2009). Pracuje: Országos Széchényi Könyvtár, oddělení výzkumů z dějin knižní kultury, speciální oblast: česko-maďarské vztahy, dějiny jezuitského řádu v Uhrách a v Českých zemích do r. 1773, dějiny knižné kultury v Uhrách v 17.–18. století.

Resumé

Jezuité se ve svých kolejích vždycky starali o užitečnou a poučnou zábavu svých studentů. Jedním z nejoblíbenějších způsobů zábavy byly hry – dramata. Divadelní představení tvořila nepostradatelnou část všech větších oslav v jezuitských školách. Účinkující herci byli studenti z určité třídy, autor dramatu byl jejich učitel, který zpracoval nejčastěji náměty ze života svatých, z Bible Svaté, nebo z devoční literatury. Divadlo bylo nástrojem pro polepšení lidí a často také nástrojem propagandy. Jazykem divadelních představení byla nejvíce latina, ale v Trenčíně často hráli i slovensky.

...

Mária Vdovičková Benediktínske opátstvo v Třebíči a stredoveká architektúra

Juhovýchodne od mesta Jihlava, sa na rovnomernej rieke Jihlave tečúcej cez kraj Vysočina, nachádza mesto Třebíč. Jeho dominanta, románsko-gotická Bazilika sv. Prokopa spolu so Židovskou štvrtou a židovským cintorínom, sa v roku 2003 stala poslednou z dvanástich českých lokalít zapísaných v zozname Svetového kultúrneho a prírodného dedičstva UNESCO. (Obr. č. 1)

V roku 1101 bolo „uprostred třebečského lesa“ založené benediktínske opátstvo Panny Márie. Po takmer štyristo rokoch fungovania ho vyplienili vojská uhorského kráľa Mateja Korvína, ktoré tu bojovali so stúpenkami českého panovníka Jiřího z Poděbrad. Skutočnosť, že opátstvo významne ovplyvnilo formovanie a rozvoj osídlenia vo svojej blízkosti, dokladá o. i. aj mestský znak mesta Třebíč. Dodnes sú v ňom tri kapucne benediktínskeho rehoľného odevu. Napriek tomu, okrem záujmu regionálnych bádateľov, dlho zostávalo v českom dejepisectve toto významné opátstvo s rozsiahlymi svetskými majetkami takmer zabudnuté.

Náčrt histórie opátstva

Olomoucké knieža Břetislav I. okolo roku 1050 založil v Rajhrade prvý benediktínsky kláštor na Morave. O niekoľko desaťročí neskôr sa jeho vnuci kniežatá Oldřich Brněnský a Litold Znojemský stali zakladateľmi třebečského kláštora. Opis Kosmovej kroniky (neskôr označovaný ako stredoveké falzum), ktorý je súčasťou tzv. Třebíčskeho kódexu, hovorí o tom, že knieža Oldřich Brněnský a jeho brat Litold Znojemský založili kláštor „čiernych mníchov“¹ uprostred „lesa třebečského“ a štedro ho obdarovali pozemkami. V tom čase

Obr. 1 Pohľad na Baziliku sv. Prokopa a Zámek Třebíč ponad strechy niekdajšej židovskej štvrť. Foto: archív autorky.



Třebíčsko patrilo k lesnatým oblastiam s prevažne roztrúseným vidieckym osídlením. V dodatku vyššie citovaného opisu Kosmovej kroniky z Třebíčskeho kódexu sa ďalej uvádza, že budovanie kláštora začalo v roku 1101 a v lete 1104 tu pražský biskup Herman vysvätil kostolík sv. Benedikta.

Prvý konvent spolu s prvým opátom Kunom (z nem. Konrad/lat. Cunradus) sem prišiel pravdepodobne z oblasti okolo Freisingu a Passau. Opát si priviedol s určitosťou najmenej dvanásť mníchov. Hoci len ťažko ju možno považovať za vernú, podobizeň prvého třebečského opáta Kuna sa spolu s vyobrazením zakladateľa rehole sv. Benedikta z Nursie nachádza na konzolách severného portálu kláštorného kostola – dnešnej Baziliky sv. Prokopa. (Obr. č. 2, 3) To, že konvent s opátom prišli do Třebíča z prostredia Svätej ríše rímskej, dokladá o. i. aj jedno z prvých pomenovaní kláštora – Opátstvo Panny Márie ríšskej. Neskôr sa objavovali aj jeho prídomky – Narodenia Panny Márie alebo Nanebovzatia Panny Márie. Mladšie svatopropokské patrocínium sa od roku 1704 vzťahovalo na svätyňu (presbytérium) opátskeho kostola, neskôr na kostol celý a pod názvom Bazilika sv. Prokopa² ho poznáme aj dnes. Pravdepodobne najpresnejší pôvodný názov kláštora nájdeme v listinách posledného riadneho třebečského opáta Mateja II. z roku 1455: „... konvent Matky Boží kláštora třebečského zákona svätého Benedikta, olomouckého biskupství...“. Postavu Panny Márie mal třebečský konvent zobrazenú aj na svojej pečati.

O histórii opátstva sa zachovali len veľmi skromné písomné pramene, čo dosiaľ znemožňuje spísať jeho ucelené dejiny. Dlhý čas bol pre historikov zdrojom sprostredkovaných informácií len významný moravský kronikár 17. storočia Tomáš Pešina so svojím dielom Mars Moravicus, vydaným v roku 1677. Napriek tomu dnes už možno vyskladať aspoň približný obraz tunajšieho rehoľného spoločenstva. Vieme, že išlo o pomerne početnú komunitu, keďže mala status opátstva na čele s opátom. Podliehali mu tri prepoštvá – komárovské (Na Luhu, t. j. Brno – Komárov)⁴, měřínské⁵ a březovské⁶. Opáti veľkých kláštorov trávil veľa času na cestách plnením rôznych náboženských či politických úloh, preto im so správou opátstva pomáhal prior alebo podprior. Niekoľko mien týchto hodnostárov poznáme aj v třebečskom kláštore.

Opát Matej II. zažil hospodársky úpadok opátstva a nakoniec v roku 1468 aj jeho úplný zánik po dobytí vojskami Mateja Korvína. Z vojenskej porážky sa spamätalo len mesto Třebíč, opátstvo už nie... Majetky opátstva aj prepoštvá boli rozdané ako vojenská korisť stúpencom Mateja Korvína. Třebíčsky konvent sa sčasti rozutekal a mnísi, ktorí tu zostali naďalej, prebývali v ťažko



Obr. 2 Konzola severného románskeho ústupkového portálu Baziliky sv. Prokopa v Třebíči s predpokladaným vyobrazením zakladateľa rehole benediktínov sv. Benedikta z Nursie. Foto: archív autorky.



Obr. 3 Konzola severného románskeho ústupkového portálu Baziliky sv. Prokopa v Třebíči s predpokladaným vyobrazením zakladateľa rehole benediktínov sv. Benedikta z Nursie. Foto: archív autorky.

poškodených budovách. Kláštor bol podľa písomných prameňov štyri roky po vyplienení mníchmi definitívne opustený.

Stavebno-historický vývoj kláštora a kláštorného kostola

O najstaršej stavebnej podobe kláštora v Třebíči sa nezachovali takmer žiadne písomné zmienky a ani archeologický výskum dosiaľ jednoznačne nepreukázal skladbu jednotlivých kláštorných budov. Z listiny Oldřicha Brněnského z roku 1104 sa dozvedáme len to, že vznikol uprostred lesa, čo je v súlade s tradičným budovaním benediktínskych monastérií na odľahlých opustených miestach. Až založenie kláštora dodalo tomuto miestu, v prameňoch označovanému ako Trebech či Trebecz, význam a rozvinulo tunajšie osídlenie, neskôr transformované na mesto.

Pôvodné budovy konventu postavené v rokoch 1101–1104 spolu s kostolíkom sv. Benedikta, zanikli po rozsiahlej gotickej prestavbe v polovici 13. storočia. O tejto stavebnej premene kláštora z „dreva do kameňa“ je však ešte menej údajov a žiaľ, ani táto architektonická podoba kláštora spolu so svojou dominantou, Kostolom Nanebovzatia (alebo Narodenia) Panny Márie, do dnešných dní v pôvodnom koncepte nepretrvala. Po opakovaných prestavbách v 15. až 18. storočí zaujal miesto kláštorných budov zámok. Len štvorcový pôdorys třebečského zámku s vnútorným dvorom napovedá, že sa tu nachádzal kláštor tzv. rajskej dvor. (Obr. č. 4) Jediný hmatateľný doklad stredovekej architektúry tak dnes predstavuje len Bazilika sv. Prokopa. Možno sa iba domnievať, že v duchu benediktínskej zásady stálosti miesta stoja dnešné stavby presne na zvyškoch starších kláštorných objektov.

Predsa o niečo podrobnejšie možno na základe archívnych prameňov rekonštruovať stavebno-historický vývoj samotného kostola. Okrem roku založenia a vysvätenia najstaršieho Kostolíka sv. Benedikta o tejto drevenej stavbe nevieme takmer nič, len to, že sa pravdepodobne nachádzala na mieste dnešnej Baziliky sv. Prokopa. Podľa najaktuálnejších poznatkov sa všeobecne prijíma názor historikov umenia, prameniáci najmä zo slohovej analýzy a komparácie s príbuznými stavbami, že kamenná stavba třebečského kláštorného kostola vznikla v rokoch 1240–1260.

Písomné pramene dokladajúce ďalšie osudy kostola sú až z obdobia novoveku. V roku 1574 spomína kronikár Eliáš Střelka Náchodský: „Těch času (t. j. v roce 1574) klášter pokažený střelbou a hrad Dřevíč (asi stredoveký hrádok v západnej časti kláštorného areálu) již rozbořený.“ Spôsobili to Uhri, ktorí „tuze a těžce k zámku i klášteru střileli“. Kláštor bol teda určite vážne po-



Obr. 4 Letecký pohľad na bývalé benediktínske opátstvo v Třebíči so zachovaným kláštorným kostolom – Bazilikou sv. Prokopa a klauzúrou prestavanou na zámok. Foto: internet.

škodený.⁷ Hoci prvé nevyhnutné opravy kostola a kláštora zrealizoval v závere 15. storočia Vilém z Pernštejna, je zjavné, že ešte po polovici 16. storočia bolo bývalé opátstvo v žalostnom stave. Po Pernštejnovcoch ho získali Burian a Smil Osovský, ktorí z bývalého benediktínskeho kláštora vytvorili svoje trvalé sídlo a z Třebíča rezidenčné poddanské mesto. Kláštorné budovy boli pomaly prestavané na panský zámok a kostol využívali na hospodárske účely.

Na konci 17. storočia už patril zámok v Třebíči s celým panstvom významnému rodu pánov z Valdštejna. V tom čase bol kostol v zúboženom stave, prepádala sa mu klenba a objavili sa trhliny v stenách. Bolo nevyhnutné riešiť túto situáciu, a tak sa majitelia na prelome 17. a 18. storočia podujali na náročnú stavebnú úlohu. Poškodená klenba bola znesená a kostol dostal novú šindľovú strechu. Na bohoslužobné účely sa začal využívať aspoň opravený chór so svätyňou, ktoré dostali aktuálne zasvätenie sv. Prokopovi.

Zásadné opravy kostola sa však uskutočnili až v rokoch 1725–1732. Zámocký pán Jan Josef z Valdštejna na reštaurovanie kostola najal renomovaného staviteľa „cisársko-kráľovského inspektora komorních staveb“ Františka Maxmiliána Kaňku.⁸ Podobne ako ďalší významný český architekt J. B. Santini-Aichel, aj on mal vzťah k starej českej predhusitskej gotike a reštauroval třebečsku baziliku v duchu tzv. barokovej gotiky. Po viacerých prípravných prácach sa reštaurovali obvodové steny, piliere medzilodových arkád a najmä vznikla nová klenba. V ďalšej etape medzi rokmi 1730–1733 sa podarilo pravdepodobne úplne dokončiť obnovu západného dvojvežového priečelia. Po týchto prácach však kostol ešte nezískal dnešnú podobu. Mnohé krásne architektonické detaily z obdobia stredoveku zostali zamurované, okrem iného aj monumentálny románsky severný portál s predsieňou, ktorá slúžila ako kovácka dielňa. V každom prípade, od polovice 18. storočia slúžil kostol opäť v plnom rozsahu svojmu pôvodnému účelu a bol oveľa viac prístupný verejnosti ako v časoch opátstva. V severnej predsieni bol zriadený kaplánsky byt a od roku 1859 sa bazilika stala farským kostolom.

V 19. storočí sa vzhľad kostola zvlášť nemenil. Šťastnou náhodou sa v roku 1862 zistilo, aký skvost skrýva

stena oddeľujúca vtedajší kaplánsky byt od bočnej lode baziliky – monumentálny románsky portál. Majiteľ Třebíčskeho panstva Vincenc z Valdštejna dal okamžite portál obnoviť, tak ako to dnes zaznamenáva nápis v jeho tympanóne: „*Ex longaeva vastatione servavit restauravitque Vincentius Comes de Waldstein MDC-CCLXII*“, v preklade „*Z dlhoročného spustošenia zachránil a obnovil Vincenc gróf z Valdštejna 1862*“. Na významné obnovné práce F. M. Kaňku sa nadviazalo začiatkom 20. storočia. Vznikol tu spolok s názvom Jednota sv. Prokopa, ktorého snahou bolo získať finančné prostriedky na ďalšiu obnovu. Mali v ňom zastúpenie príslušníci hradného panstva, duchovenstva a miestneho kultúrneho života. Pomerne úspešné snaženie však pozastavila prichádzajúca 1. svetová vojna. Na aktivity Jednoty sa nadviazalo v rokoch 1924-26, kedy pre svoju myšlienku získala podporu významných kultúrnych činiteľov, akými boli Zdeňek Wirth – vedúci tzv. památkového oddelení vtedajšieho ministerstva školstva a Stanislav Sochor – riaditeľ Státního památkového úradu v Brne. Porozumenie pre reštaurovanie katolíckeho chrámu prejavila aj podkláštorňá židovská obec. Všetky úpravy sa realizovali v rokoch 1925–1935 pod vedením renomovaného pražského architekta Dr. Kamila Hilberta. V tomto období sa realizovalo celkové statické zabezpečenie, vymenili sa krovky, reštaurovala sa nízka galéria (triforium) nad apsidou, svätyňa, severná kaplnka s nástennými maľbami, vnútrajšok severnej predsieni a tiež severný románsky portál. Vo svätyni bol inštalovaný nový neogotický oltár s postavami sv. Vojtecha, Cyrila a Metoda. Ako posledný stavebný zásah bola v roku 1956 zrealizovaná rekonštrukcia južnej kaplnky na mieste pôvodnej zničenej.

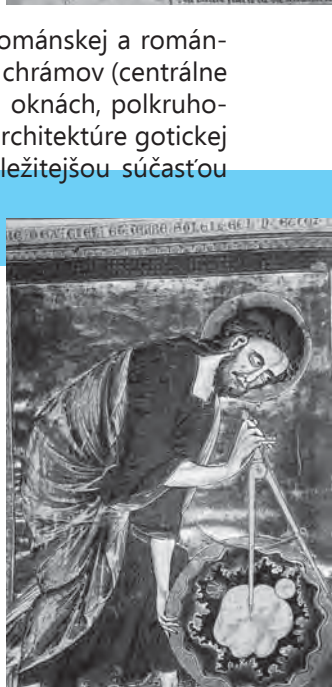
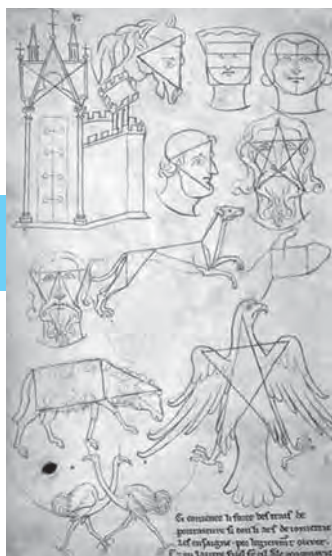
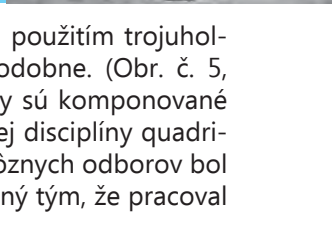
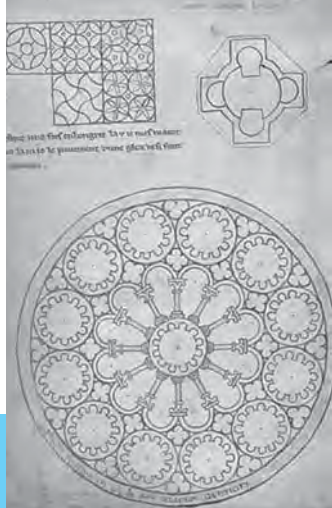
Architektúra v stredoveku – stredoveká architektúra kláštora v Třebíči

V stredoveku sakrálna stavba predstavovala vrcholný prejav staviteľského umenia, prinášala do architektúry inovácie a v podstate udávala jej ďalšie smerovanie. Až do 12. storočia však bol všeobecne akceptovaný názor, že manuálne činnosti sú podradené intelektuálnym, a teda pojem *artifices* neoznačoval len umelcov, ale remeselníkov všeobecne.⁹ Takisto termín *artes* v tomto prípade nemožno chápať v dnešnom význame ako umenie, ale ako čisto intelektuálne vedecké disciplíny, konkrétne sedem slobodných umení *septem artes liberales*. Sedem slobodných umení predstavovalo v stredoveku súhrn predmetov, ktoré tvorili všeobecné vzdelanie stredovekého vzdelanca. Členili sa na *trivium*, t. j. tri slovné odbory: gramatika, rétorika a dialektika a *quadrivium*, teda štyri číselné predmety: aritmetika, geometria, astronómia a hudba. Dnes sa môže na prvý pohľad zdať paradoxné, že pre hodnotenie a vnímanie stredovekého výtvarného umenia mali určujúci význam práve číselné predmety quadrivia. Jedným z pilierov celej stredovekej estetiky je známa zásada sv. Augustína, podľa ktorej krása spočíva v číselných pomeroch, a preto sa stredoveké umenie často hodnotilo podľa dokona-

losti proporcií.¹⁰ Výučba matematiky splyvala v stredovekých stavebných hutách, v kláštorných a neskôr mestských umeleckých dielňach s učením technicko-remeselným.¹¹ Dokazujú to aj viaceré zachované umelecké receptáre, z ktorých pravdepodobne najznámejší je skicár francúzskeho architekta Villarda de Honnecourt *Livre de portraiture*, datovaný okolo roku 1240. Autor konštruje tvary, postavy či hlavy zvierat s použitím trojuholníka, kružníc, štvorcovej siete a podobne. (Obr. č. 5, 6) Sám upozorňuje, že jeho schémy sú komponované podľa umenia geometrie, teda tretej disciplíny quadrivia. Podľa stredovekej kvalifikácie rôznych odborov bol teda umelec či remeselník definovaný tým, že pracoval podľa pravidiel geometrie a samotná architektúra sa chápala aj ako aplikovaná geometria.¹² Matematika sa stala spojovacím článkom medzi Bohom a svetom, keďže na základe viacerých biblických odkazov bol Boh v stredoveku vnímaný aj ako umelec, remeselník a najmä architekt a geometer, ktorý stvoril svet a človeka ako umelecké dielo. Často sa preto v tomto období stretávame v umení aj s miniatúrami stvorenia sveta, kde Kristus rozmeriava kružidlom kozmos. (Obr. č. 7) V stredovekých kozmologických predstavách má dôležitý význam kruh, ktorý následne našiel široké uplatnenie v umení a architektúre doby predrománskej a románskej, napr. v pôdorysoch niektorých chrámov (centrálne stavby – rotundy), ale aj kruhových oknách, polkruhových oblúkoch a valenej klenbe. V architektúre gotickej sú kruhové okná tzv. rozety najdôležitejšou súčasťou členenia západnej fasády. K tomu pristupujú segmenty kruhov v lomených oblúkoch okien, portálov, rebier a pod. ktoré patria k základnej charakteristike gotického slohu.¹³

Stredoveký umelec neusiloval o zachytenie „výrezu videnej skutočnosti“. Zobrazovaním rôznorodých foriem videného sveta chcel poňať ich spoločný princíp, a tým dosiahnuť univerzálnu harmóniu naplňujúcu svet, tak ako to urobil Stvoriteľ. Základom tejto harmónie boli číselné pomery a poriadok, ktorý sa zjavuje v geometrickom tvare, číslici

losti proporcií.¹⁰ Výučba matematiky splyvala v stredovekých stavebných hutách, v kláštorných a neskôr mestských umeleckých dielňach s učením technicko-remeselným.¹¹ Dokazujú to aj viaceré zachované umelecké receptáre, z ktorých pravdepodobne najznámejší je skicár francúzskeho architekta Villarda de Honnecourt *Livre de portraiture*, datovaný okolo roku 1240. Autor konštruje tvary, postavy či hlavy zvierat s použitím trojuholníka, kružníc, štvorcovej siete a podobne. (Obr. č. 5, 6) Sám upozorňuje, že jeho schémy sú komponované podľa umenia geometrie, teda tretej disciplíny quadrivia. Podľa stredovekej kvalifikácie rôznych odborov bol teda umelec či remeselník definovaný tým, že pracoval podľa pravidiel geometrie a samotná architektúra sa chápala aj ako aplikovaná geometria.¹² Matematika sa stala spojovacím článkom medzi Bohom a svetom, keďže na základe viacerých biblických odkazov bol Boh v stredoveku vnímaný aj ako umelec, remeselník a najmä architekt a geometer, ktorý stvoril svet a človeka ako umelecké dielo. Často sa preto v tomto období stretávame v umení aj s miniatúrami stvorenia sveta, kde Kristus rozmeriava kružidlom kozmos. (Obr. č. 7) V stredovekých kozmologických predstavách má dôležitý význam kruh, ktorý následne našiel široké uplatnenie v umení a architektúre doby predrománskej a románskej, napr. v pôdorysoch niektorých chrámov (centrálne stavby – rotundy), ale aj kruhových oknách, polkruhových oblúkoch a valenej klenbe. V architektúre gotickej sú kruhové okná tzv. rozety najdôležitejšou súčasťou členenia západnej fasády. K tomu pristupujú segmenty kruhov v lomených oblúkoch okien, portálov, rebier a pod. ktoré patria k základnej charakteristike gotického slohu.¹³



Obr. 5 • obr. 6 Villard de Honnecourt, ukážka z jeho diela *Livre de portraiture*, okolo roku 1240. Foto: internet.

Obr. 7 Biblia Moralisee, Boh Otec vymeriava svet, okolo roku 1250, Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň. Foto: internet.

a proporcií. Stredoveká interpretácia Boha ako remeselníka, schopného staviteľa či geometra, stanovujúceho všetkým veciam ich miery, počet a váhu, predurčila umeniu za cieľ napodobiť stvoriteľský akt.¹⁴

Figuratívne výtvarné umenie (sochárstvo, maliarstvo, umelecké remeslá), aplikované najmä v rámci architektúry, sa postupne stále viac ocitalo v službách cirkvi, aby jej pomáhalo v realizácii programu vykúpenia a spásy. Slúžilo ako náhrada čítania tým, ktorí čítať a písať nevedeli. V roku 600 píše pápež Gregor I. Veľký jednému z biskupov: „... čím je písmo pre tých, ktorí vedú čítať a písať, tým je maliarske dielo pre tých, ktorí čítať a písať nevedia a dívajú sa naň, pretože si ho môžu čítať bez toho, aby poznali písmená, pretože maliarstvo slúži hlavne k poučeniu.“¹⁵ V stredoveku sa však celkom zreteľne prejavujú hierarchické rozdiely medzi rôznymi druhmi umenia. Zo všetkých je najviac cenená architektúra a prirodzene z tvorcov architekt, lebo jeho dielo obsahuje plánovanie a organizáciu – činnosti celkom intelektuálne.¹⁶

Stredoveká predstava o funkcii a práci architekta však nie je jednotná. Jeho postavenie sa mení od čisto intelektuálne pracujúceho projektanta a vedúceho stavby cez osobu, ktorá je schopná fyzicky stavať aj projektovať až po variant, kedy je architekt len stavebníkom bez schopnosti projektovať. Na tomto mieste treba poznamenať, že v ranom stredoveku sa takmer celkom vytratili podpisy umelcov. Objavujú sa postupne najskôr v Itálii, kde sa tradícia antiky so zmyslom pre individuálnu identifikáciu a rešpektovanie umelca (teda aj architekta) úplne nevytratila. Naopak, dôležité postavenie nadobúdajú objednávateľia umenia, najmä z radov vplyvných cirkevných hodnostárov, ktorí sú v mnohých prípadoch aj autormi ikonografického a ideového obsahu diela, niekedy sú dokonca sami umelecky školení a tvoria. Ako ideálny príklad možno spomenúť osobnosť francúzskeho opáta Sugera. Vďaka jeho obnove a prestavbe benediktínskeho opátskeho kostola Saint-Denis v rokoch 1137?–1144, sa stal de facto zakladateľom nového umeleckého slohu stredoveku – gotiky. Inicioval utváranie nového sakrálneho priestoru a spolu so svojimi architektmi sa snažil o vytvorenie novej sakrálnej architektúry – architektúry svetla.¹⁷ Zatiaľ čo mená Sugerových architektov by sme v umenovednej literatúre hľadali len veľmi ťažko, osobnosť invenčného opáta je všeobecne známa. Postava architekta začína nadobúdať väčší význam až v 13. storočí, kedy mená architektov nachádzame vytesané priamo na stavbách, niekedy v epigrafoch náhrobných dosiek či ukryté v zložitých obrazoch – labyrintoch v podlahách kostolov (napr. vo francúzskych katedrálach Amiens či Remes).¹⁸

Princípy, ikonografia, formálne prvky a stavebná technológia sa v stredoveku z významných európskych centier šírili ďalej, mnohokrát ich sprostredkovali putujúce stavebné huty či už spomenuté receptáre. Tak sa prirodzene dostali aj do oblasti Třebíčskeho lesa, kde boli v zaujímavých variáciách zhodnotené pri prestavbe kláštora a opátskeho kostola.

Od 13. storočia sa začali mnohé kláštory opevňovať, čo sa určite uplatnilo aj v prípade trebičského, keďže v 15. storočí slúžil ako pevnosť bojovníkom Jiřího z Poděbrad. Třebíčsky kláštor možno označiť ako komplex stavieb, rozdelený na tri stavebne od seba oddelené okruhy, začlenené do kláštorných hradieb: kostol s klauzúrou, ostatné kláštorné stavby a hospodárske zázemie. Značná časť kláštorného opevnenia sa zachovala dodes. Ako vstup do kláštora, slúžila vežová brána s príbytkom mnícha – „vrátnika“.

Stavebné jadro kláštora predstavoval kostol a naň z južnej strany napojená klauzúra.¹⁹ Navzájom ich spriechodňoval zdobený portál, ktorým mnísi „suchou nohou“ vstupovali priamo do kostola. Východné, južné a západné krídlo klauzúry vytvárali spolu s kostolom uzavretý priestor rajskeho dvora.²⁰ Jednotlivé krídla sa do *rajskeho dvora* otvárali sústavou arkád križovej chodby (*ambitu*), obiehajúcej klauzúru. Dnes sú nazna-

Obr. 8 Pohľad do bývalého kláštorného dvora trebičského opátstva s analytickou prezentáciou arkád križovej chodby. Foto: archív autorky.



čené analytickou prezentáciou v juhozápadnom kúte zámockého dvora. (Obr. č. 8)

Čo teda reprezentovala, resp. symbolizovala architektúra stredovekého kláštora? Hlavný motív, ktorý sa neustále opakuje vo výtvarnom umení stredoveku, je Božie mesto Jeruzalem. Nájdeme ho v sochárstve, maliarstve, umeleckom remesle, no pravdepodobne najmarkantnejší je práve v architektúre. Každá časť sakrálnej stavby – napr. veže, portály, stĺpy, okná či klenby sú odkazom na Božie mesto. Aj jeden z cirkevných otcov, sv. Augustín, zdôrazňoval túto identifikáciu vo svojom diele *De Civitas Dei*.²¹ Treba však upozorniť, že nejde o skutočný pozemský Jeruzalem, ale o Božie mesto – Nebeský Jeruzalem ako nádej na večný život. Ako prvý ho podrobne popísal evanjelista Ján v 21. a 22. kapitole Zjavenia – Apokalypse: „*A odniesol ma v duchu na veľký a vysoký vrch a ukázal mi sväté mesto Jeruzalem,*



Obr. 9 Románske kruhové okno a trpasličia galéria – výzdoba záveru svätyně třebského kláštorného kostola – Baziliky sv. Prokopa. Foto: archív autorky.

ktoré zostupuje z neba od Boha a má slávu Božiu. Jeho jas bol podobný najzáračnejšiemu kameňu ako ligotavému kameňu jaspisu. Mesto malo mohutné a vysoké hradné múry s dvanástimi bránami, na bránach dvanásť anjelov s napísanými menami dvanástich kmeňov synov izraelských. Tri brány od východu, tri brány od severu, tri brány od juhu a tri brány od západu. Hradné múry mesta mali dvanásť základných kameňov a na nich dvanásť mien dvanástich Baránkových apoštolov. ... Mesto je postavené do štvorca, jeho dĺžka je toľká ako šírka. ... Ale chrám som tam nevidel, lebo Pán Boh vševládny a Baránok mu je chrámom. ... ukázal mi riekku vody života, čistú ako krištál, ktorá vyteká z trónu Božieho a Baránkovho. Uprostred námestia a na oboch stranách rieky strom života, ktorý rodí dvanásť razy ovocie, každý mesiac vydáva svoje ovocie a lístie stromu na uzdravovanie národov.²² Tak ako v Jánovom Zjavení, aj v benediktínskom kláštore nebol v centre kostol, ale práve kláštorný dvor s ambitom. V ňom bol symbolickým stelesnením Baránka Božieho vodný zdroj a tiež Strom života (najčastejšie pínia ako večne zelený strom, t. j. rajský strom večného života).

Okrem vcelku jasne definovaného štvorcového pôdorysu klauzúry a kostola, o rozmiestnení jednotlivých funkčných častí třebského kláštoru možno uvažovať už len na základe skromných poznatkov z archeologického výskumu a komparácie s ideálnym benediktínskym stavebným programom. Stavby rozmiestnené severne a západne od kostola a klauzúry tvorili „druhý okruh“ v rozčlenení kláštorného priestoru. Patrio sem opätovo samostatné sídlo, pravdepodobne pri severnej predsieni kostola, s vlastnou kuchyňou a kaplnkou. Vedľa neho stálo obydlie pre návštevy a pútnikov. Mimo klauzúry stáli samostatne aj budovy *noviciátu* a *infirmaria* (budova pre starých a chorých mníchov). Túto časť kláštoru uzatváral múr s vežovou bránou, ktoré ju zároveň oddeľovali od tretej časti s rôznymi hospodárskymi objektmi, ako sýpkou, chlievy, stajne a aj

obydlia niektorých sluhov a remeselníkov. Hoci svetské potreby kláštornej komunity zabezpečovala služobnícka dedinka Podklášteří, menšia časť slúžiacich laikov bývala priamo v kláštore. Súčasťou tohto „tretieho kláštorného okruhu“ bol podľa záznamov v kronikách aj lesný hrádok. Aj táto najzápadnejšia časť opátstva bola dobre opevnená. Neskôr, po sekularizácii kláštoru, nové panstvo ponechalo tomuto priestoru jeho funkciu a stal sa z neho panský dvor.

Dôležitou súčasťou kláštoru, kde mnísi trávili podstatnú časť dňa aj noci, bol kostol. Keďže o stavbe kostola sa zachovalo minimum písomných prameňov, historici umenia sa pri jeho analýze musia dodnes spoliehať najmä na štýlovú kritiku, t. j. na jeho časové zaradenie na základe poznatkov o celkovom vývoji sakrálnej architektúry v Čechách a na Morave, ako aj v Európe. Podľa najaktuálnejších poznatkov sa všeobecne prijíma názor o vzniku kamenného třebského kláštorného kostola v rokoch 1240–1260.²³

Opät musel najskôr prostredníctvom zahraničných benediktínskych kláštorov v cudzine vyhľadať stavebnú hutu, ktorá by bola schopná náročnú stavebnú úlohu zvládnuť. Stavebná huta predstavovala vo svojej dobe kvalifikované spoločenstvo kamenárov, murárov, tesárov a ďalších remeselníkov vedených majstrom staviteľom, ktorý bol schopný náročné dielo vypracovať a projekt realizovať. Pracovné postupy stavebnej huty dokladajú početne zachované kamenárske značky, ktoré nájdeme aj v třebskej bazilike. Zväčša sú interpretované ako osobné značky jednotlivých kamenárov, ktorí tak signovali svoje výrobky a podľa ich množstva boli platení. Nemožno však vylúčiť ani úlohu kamenárskych značiek pri umiestňovaní kamenných blokov na určené miesto podľa zámeru staviteľa

Třebský kláštorný kostol je v zásade bazilikou, hoci nenesie presne všetky znaky tohto pozdĺžneho typu sakrálnej stavby. Pôdorysne predstavuje orientované trojlodie so svätynou (*presbytériom*) ukončenou päťbokým uzáverom a s dvojvežovým priečelím na západe. Hlavná loď je len nebadateľne nižšia ako svätyná,

Obr. 10 Severná predsieň třebského kláštorného kostola – Baziliky sv. Prokopa. Foto: archív autorky.



Obr. 11 Monumentálny románsky ústupkový severný portál třebského kláštorného kostola – Baziliky sv. Prokopa. Foto: archív autorky.

pod ktorou sa zachovala priestranná trojloďová krypta zaklenutá ťažkou rebrovou klenbou. Práve krypta predstavuje predpokladaný počiatok stavby kostola, ale paradoxne sa štýlovo jednoznačne zaraďuje do gotického slohu. Po stranách svätyně sú na štvorcovom pôdoryse pristavané bočné kaplnky – pôvodná severná, tzv. opátska a jej pendant na južnej strane, ktorý je však len novodobou rekonštrukciou úplne zničenej južnej kaplnky. Z obdĺžnikového pôdorysu kostola vystupuje štvorcová severná predsieň z monumentálnym zdobeným románskym ústupkovým portálom. Predstavoval slávnostný vstup do kostola a odkazuje na architektúru nemeckých dômov v porýnskej a juhonemeckej oblasti. Jednou zo zvláštností kostola je aj použitý stavebný materiál. Murivo, piliere, arkády aj nosný systém klenby sú obložené žulovými kvádrmi, dokonca aj architektonické detaily sú vytesané prevažne zo žuly, iba v menšej miere z pieskovca.²⁴

V exteriéri upúta pozornosť najskôr výrazná svätyná s päťbokým uzáverom, ktorej masívnu hmotu, charakteristickú pre románsku architektúru, plasticky tvarujú a odľahčujú predstavané hranolové piliere spojené plnými oblúkmi do slepej arkády. V ich hornej časti, pod vrcholom oblúkov, sú osadené tri veľké kruhové okná, ktoré majú paralelu v malých osemuholníkových okienkach v zóne pod strechou.²⁵ (Obr. č. 9) Najzaujímavejšie je kruhové okno v osi svätyně, tzv. románska rozeta. Výplň ďalších dvoch je sekundárna neogotická, inšpirovaná plamienkovou gotickou kružbou.²⁶ Kruho-

vé okná tohto typu sú v románskom slohu pomerne vzácné, možno ich nájsť v severnom Francúzsku, bližšie v Nemecku na dôme vo Wormse, niektoré detaily ornamentálnej profilácie třebského okna môžeme nájsť na tzv. Obrej bráne západného portálu dómu sv. Štefana vo Viedni. Vo vynikajúcom stave zachované třebské kruhové okno je v stredoeurópskych reáliách ojedinelým úkazom.²⁷

Ďalším zaujímavým architektonickým prvkom, uplatneným v exteriéri kostola, sú tzv. trpasličie galérie, taktisto odľahčujúce ťažkú hmotu muriva. Sú považované za rýdzo románsky architektonický prvok, no v Třebíči sa vymykajú z tradičnej formy. Nie sú plynulo prebiehajúcim pásom, ale predstavujú samostatné skupiny piatich združených oblúčkových arkád. Viaceré stĺpiky boli počas obnovy v roku 1926 vymenené, no zaujímavosťou je profilácia a výzdoba originálnych, ktorá už pracuje s gotickým tvaroslovím.²⁸ Repertoár románskeho architektonického tvaroslovia na závere svätyně dopĺňa aj korunná rímsa, zdobená oblúčkovým vlysom a pásovým ornamentom zuborezom. Ďalšou bizarnosťou exteriérovej výzdoby třebskej baziliky je stvárnenie pláštá severnej opátskej kaplnky. Vertikálne ho člení dvojica päťbokých pilastrov s neobvykle zdobenými hlavicami, v ktorých sa objavuje aj figurálny prvok v kombinácii s rastlinným. Obe hlavice zároveň nesú busty – ženskú a mužskú s korunovanými hlavami.²⁹

Ďalším architektonickým akcentom baziliky je severná predsieň, do troch strán otvorená dvojicou arkád s plnými oblúkmi. (Obr. č. 10) Má štvorcový pôdorys, z vonkajšej strany ju zdobí opäť oblúčkový vlys so zuborezom. Jej vnútro, zaklenuté sedemdielnou rebrovou klenbou, presvetľujú dvojice charakteristických románskych združených okien, ktoré zároveň vyvolávajú dojem podlažnosti. V severnej stene predsieni, totožnej so severnou stenou bočnej lode, sa nachádza na prvý pohľad typický románsky monumentálny ústupkový portál s polkruhovou archivoltou, v literatúre označovaný aj ako Rajská brána. (Obr. č. 11) Svojím tvaroslovím býva kladený do súvisu so západnou bránou dómu sv. Štefana vo Viedni, či

s dómami vo Freibergu či Treffurte.³⁰ Z oboch strán má portál 11 stĺpikov, trieky niektorých už boli v minulosti vymenené. Najväčšou pozoruhodnosťou portálu je však jeho plastická výzdoba medzi stĺpkami. Každý pás ústupku je iný, uplatnili sa tu figurálne prvky – postavy anjelov, rastlinné motívy palmety, ľaliového kvetu či štylizovaných listov a nakoniec geometrické

Obr. 12 Pohľad do interiéru záveru svätyně třebského kláštorného kostola – Baziliky sv. Prokopa s dekoratívnou slepou arkatúrou. Foto: internet.



vzory, ktorých pôvod možno hľadať v architektonickej ornamentike Normandie.³¹ Rovnako archivolta dodržiava rytmus ústupkov, na stĺpiky nadväzujú jej hladké oblé pruhy, ktoré sa striedajú s plastickými ornamentmi. Faktom zostáva, že třebský severný portál je v rámci zachovaných románskych portálov úplne výnimočný, uplatňuje výzdobné prvky rôznej proveniencie a pritom ho možno označiť ako rýdzo stredo-európsky.³²

Najpozoruhodnejšou časťou interiéru je opäť dlhá svätyňa s päťbokým uzáverom. V spodnej časti lemujú uzáver lomená slepá arkáda s 30 stĺpkami, z ktorých každý má inak zdobenú hlavicu s rôznorodou škálou rastlinnej a figurálnej ornamentiky. (Obr. č. 12) Tento prvok pochádza z Burgundska. Absolútnou výnimočnosťou třebského kostola v kontexte európskej architektúry 13. storočia je uplatnenie osemdielnej rebrovej klenby v päťbokom uzávere svätyne a v druhom poli tohto predĺženého priestoru. (Obr. č. 13) S takouto klenbou sa síce stretávame vo Francúzsku, ale obyčajne nad pravouhlým pôdorysom záveru či v krížení lodí, čo je najmä zo stavebno-technického hľadiska logickejšie.³³ V neposlednom rade treba uviesť prítomnosť ďalšieho dôležitého architektonického prvku – trifória³⁴, ktoré sa nachádza na pozdĺžnych stenách svätyne a aj hlavnej lode. Pôvod tohto prvku opäť treba hľadať vo veľkých románskych kostoloch Burgundska.

Baziliky rozdeľujú medzilodové arkády s lomenými oblúkmi na trojlodie, teda na hlavnú loď a dve nižšie bočné lode. Pôvodné bazilikálne okná boli neskôr zamurované a teraz hlavnú loď osvetľujú štíhle okná nad nimi. Severná bočná loď je ukončená tzv. opátskou kaplnkou, zdobenou ranogotickými nástennými maľbami znázorňujúcimi cyklus výjavov z legendy o skutkoch sv. Jána Evanjelistu. Z umelecko-historického hľadiska zostáva najzložitejšou analýza západnej časti kostola, do značnej miery ovplyvnená úpravami v 18. storočí.

Načrtnutá analýza architektúry třebskej Baziliky sv. Prokopa dokazuje, že ide o neobvyklé stavebné dielo, kombinujúce architektonické prvky a postupy rôznej proveniencie, používané v odlišnom časovom období či dokonca výtvarnom slohu. Třebský kostol s nimi pracuje svojisky a inovatívne. Najlepšie túto jedinečnú črtu vyjadril český stavebný historik Dobroslav Líbal: „Základným rysem třebského kostola je jeho absolutní nevysvětlitelnost, záhadnost bez obdoby v západo-křesťanském architektonickém procesy první poloviny, resp. druhé poloviny 13. století. Bazilika sv. Prokopa je v západo-křesťanském architektonickém světě zatím neproniknutelnou záhadou.“³⁵

Odkaz benediktínskeho opátstva v Třebíči

Niekdajšie benediktínske opátstvo v Třebíči dnes žije inak, ako v časoch fungovania tunajšej rehoľnej komunity. Spolu so židovskou štvrťou je navštevovanou turistickou lokalitou svetového kultúrneho dedičstva UNESCO a reprezentuje spolunažívanie kresťanskej a židovskej komunity v minulosti. Symbol kresťanskej časti mesta – budova niekdajšej benediktínskej klauzúry

ry s rajsým dvorom, premenená v minulosti na panské sídlo, sa dnes pre verejnosť otvára ako Zámek Třebíč so štyrmi stálymi expozíciami Múzea Vysočiny. V bývalej krížovej chodbe je vhodne prezentovaná história benediktínov na Morave, ich príchod do Třebíčskeho lesa, osudy založeného opátstva a jeho vplyv na tunajšie osídlenie. Exponáty dopĺňajú in situ zachované a odkryté fragmenty architektonických prvkov bývalého ambitu, ako aj pokus o rekonštrukciu benediktínskej bylinkovej záhrady východne od baziliky. Avšak najpresvedčivejšie reprezentuje tunajší benediktínsky kláštor práve impozantná Bazilika sv. Prokopa. Zhmotňuje v sebe umelecký, stavebno-technický aj ideový odkaz benediktínov na tomto mieste. Svojou ojedinelou architektonickou formou predstavuje prepojenie s rôznymi európskymi zdrojmi sakrálnej architektúry, čo možno tiež považovať za dôkaz aktivity a schopností



Obr. 13 Pohľad na osemdielnu klenbu vo svätyňi třebského kláštorného kostola – Baziliky sv. Prokopa. Foto: internet.

tunajších opátov. Podarilo sa im v tomto architektonickom diele uplatniť jeden zo základných princípov benediktínskeho rádu „*Ut in omnibus glorificetur Deus*, t. j. *Nech je vo všetkom oslavovaný Boh*“. Možno práve preto pretrvalo až dodnes a dôstojne dopĺňa panorámu niekdajšieho „opátskeho“ mesta.

Poznámky

¹ Rehoľný odev benediktínov sa skladal z dlhej čiernej tuniky a kucky (plášťa s kapučňou). Dopĺňal ho opasok z povrazu alebo pásu látky (cingulum) a tzv. škapuliar, v tomto prípade dlhý široký pruh látky prehodený cez plec (bez rukávov) s otvorom pre hlavu, slúžil ako vrchný odev chrániaci mníšsky habit pri práci. RULÍŠK, H.: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*. Vydavateľstvo Karmášek, 2006; BLAŽÍČEK, O. J. – KROPÁČEK, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*. Vydavateľstvo Aurora, Praha 2013.

² Sv. Prokop (*okolo 970 – †1053 Sázava) – pôvodne bol kňazom slovenského rítu. Neskôr vstúpil do benediktínskeho rádu. Rozhodol sa však pre prísnejší spôsob života a usadil sa v lesoch pri Sázave. Postavil tu malý drevený kostolík zasvätený Panne Márii a sv. Jánovi Krstiteľovi. V roku 1032 tu s pomocou kniežata Oldřicha a jeho syna Břetislava I. založil kláštor, kde sa stal opátom. RULÍŠK, H.: c. d. (v pozn.1).

³ Veľké benediktínske kláštory sa nazývajú opátstva, menšie priorstvá (na čele s priorom) a najmenšie organizačné jednotky sú prepoštstvá (prepozitúry). Prepoštstvá spravidla podliehali niektorému opátstvu. Na čele rehoľného prepoštstva bol prepošt, prvý z kanonikov kolegálnej kapituly, ktorý mal na starosť majetkovú správu. ŠPIRKO, J.: *Cirkevné dějiny. Sv. 1. Turčiansky Sv. Martin*, 1943, s. 364.

⁴ Najstaršie a najväčšie prepoštstvo třebského kláštora vzniklo na mieste pomenovanom Na Luhu, neskôr nazývanom Komárov u Brna, ktoré sa v roku 1919 k mestu Brno úplne pričlenilo. K prepoštstvu patrili aj kostolík s veľmi starým benediktínskym patrocíniom sv. Jiljího (sv. Egídia), dlho považovaný za najstaršiu sakrálnu stavbu v Brne. Jeho vznik na mieste ešte staršej kaplnky rovnakého zasvätenia sa radí na koniec 12. storočia, teda do obdobia predpokladaného vzniku prepoštstva. Jeho zakladateľom bolo knieža Oldřich Brněnský. S najväčšou pravdepodobnosťou prečkalo pád třebského opátstva v roku 1468, no postupná strata jeho pozícií, vplyvu a celého majetku v konečnom dôsledku viedla aj k zániku prepoštstva. FIŠER, R.: *Třebíč. Z historie benediktinského opatství*. Třebíč 2004, s. 115–133, ISBN 80-85571-16-1.

⁵ Měřínske prepoštstvo bolo podstatne mladšie ako prepoštstvo Na Luhu. Vzniklo najskôr v druhej polovici 13. storočia a spolu s prepoštským kostolom bolo zasvätené sv. Jánovi Krstiteľovi. Zaniklo krátko po zničení třebského opátstva Matejom Korvínom, a to okolo roku 1491. FIŠER, R.: c. d. (v pozn. 4), s. 120–121.

⁶ Prepoštstvo v Březové vzniklo v takmer neobývanom kraji s charakteristickými listnatými lesmi. O kolonizáciu kraja sa nemalou mierou zaslúžili práve benediktíni třebského opátstva. Lokalitu získali niekedy v 60. rokoch 13. storočia a založili tu prepoštstvo s kostolom sv. Mikuláša. V roku 1427 zničili prepoštstvo aj s kostolom husiti. FIŠER, R.: c. d. (v pozn. 4), s. 128–129.

⁷ FIŠER, R.: c. d. (v pozn. 4), s. 69.

⁸ Tamtiež, s. 70.

⁹ CASTELNUOVO, E.: *Umělec*. s. 186; In: LE GOFF, J. ED.: *Středověký člověk a jeho svět*. Vyšehrad 1999, ISBN 80-7021-274-8.

¹⁰ STEJSKAL, K.: *Středověké výtvarné umění*, s. 181–197. In: SPUNAR, P. A KOL.: *Kultura středověku*. Praha 1995, ISBN 80-200-0547-1.

¹¹ STEJSKAL, K.: c. d. (v pozn. 10), s. 184.

¹² Tamtiež, s. 187.

¹³ Tamtiež, s. 189.

¹⁴ Tamtiež, s. 193–194.

¹⁵ CASTELNUOVO, E.: c. d. (v pozn. 9), s. 185.

¹⁶ Tamtiež, s. 186.

¹⁷ TOMAN, R. (ED.): *Gotika. Architektura – sochařství – malířství*. Tandem Verlag GmbH, 2004, s. 8–9, ISBN 7209-668-0.

¹⁸ CASTELNUOVO, E.: c. d. (v pozn. 9), s. 202.

¹⁹ Klauzúra (z lat. claustrum, t. j. uzavretý okrsok, z toho odv. kláštor) – obydlie členov konventu, neprístupné laikom. Niekedy sa rozlišuje vnútorná klauzúra (vlastná stavba konventu pristavaná ku kostolu) a širšia klauzúra (celý okrsok kláštora obohaný hradbou). V zásade je klauzúra totožná so stavebným významom slova konvent, t. j. budovou kláštora, ktorú obývajú riadni členovia daného rádu. VONDRUŠKOVÁ, A. – VONDRUŠKA, V.: *Cirkev. Průvodce českou historií*. Vydavateľstvo Vyšehrad, 2014, s. 70, ISBN 978-80-7429-441-9.

²⁰ Dnes je rajsý dvor vnútorným nádvorím zámku.

²¹ TOMAN, R. (ED.): *Románské umění*. Tandem Verlag GmbH. 2004, s. 13–14, ISBN 80-7209-765-2.

²² Biblia, Zjavenie Jána, 21–22 kapitola.

²³ LÍBAL, D.: *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Vydavateľstvo Unicornis, 2001, s. 517, ISBN 80 – 901587 – 8 – 1.

²⁴ Tamtiež, s. 501.

²⁵ Osemuholnikové okienka tohto typu pochádzajú z Burgundska, no nájdeme ich v 13. storočí aj na cisterciánskych kostoloch v Itálii. LÍBAL, D.: c. d. (v pozn. 23), s. 502.

²⁶ Kružba – gotický architektonický článok, zložený z profilovaných kamenných prútov, aplikovaný na stene ako tzv. slepá či panelová kružba, ale častejšie používaný ako voľný prelamovaný prvok, vyplňujúci zvlášť okenné oblúky, zábradlia a rozetové okná, rozvinutý v ploche ako geometrický krúžený ornament. BLAŽÍČEK, O. J. – KROPÁČEK, J.: c. d. (v pozn. 1).

²⁷ LÍBAL, D.: c. d. (v pozn. 23), s. 501.

²⁸ Tamtiež, s. 502.

²⁹ Tamtiež, s. 503.

³⁰ Tamtiež, s. 506.

³¹ Niekdajší strážca baziliky P. František Doležel vyložil symboliku severného vstupného portálu tak, že v jednotlivých oblúkoch sa skrývajú umelecky do kameňa stvárnené verše chválospevu troch židovských mladencov v ohnivej peci, tak ako je uvedený v tretej knihe proroka Daniela, 57. až 81. verš: „*Dobrorečte Pánovi, všetky diela Pánove... anjeli, vody, hory a priepasti, rastliny, ryba, vtáci, zver, synovia človeka, ...*“, hoci zobrazené tvorstvá nedodrжали poradie v biblickom texte. FIŠER, R.: c. d. (v pozn. 4), s. 67.

³² LÍBAL, D.: c. d. (v pozn. 23), s. 506.

³³ Tamtiež, s. 512.

³⁵ Trifórium – trifóriová galéria, pôvodne tri združené okná, neskôr priechodná obehajúca v hrúbke steny zvnútra gotického kostola, katedrálneho typu. Obyčajne býva pod oknami a nad medzilodovými arkádami. Vyskytuje sa v chóre i v hlavnej lodi. BLAŽÍČEK, O. J. – KROPÁČEK, J.: c. d. (v pozn. 1).

³⁶ FIŠER, R.: c. d. (v pozn. 4), s. 67.

Literatúra

- BLAŽÍČEK, O. J. – KROPÁČEK, J.: *Slovník pojmů z dějin umění*. Vydavateľstvo Aurora, Praha 2013, ISBN 80-7299-104-4.
- DVOŘÁČEK, P.: *České památky UNESCO*. Fragment, Praha 2008, ISBN 978-80-253-0754-0.
- FIŠER, R.: *Třebíč. Z historie benediktinského opatství*. Třebíč 2004, ISBN 80-85571-16-1.
- KLENOVSKÝ, J.: *Židovské památky Třebíče*. Brno 2003, ISBN 80-7204-285-8.
- LE GOFF, J. ED.: *Středověký člověk a jeho svět*. Vyšehrad 1999, ISBN 80-7021-274-8.
- LÍBAL, D.: *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Vydavateľstvo Unicornis, 2001, ISBN 80-901587-8-1.
- RULÍŠK, H.: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*. Vydavateľstvo Karmášek, 2006, ISBN 80-239-7434-3.
- ŠPIRKO, J.: *Cirkevné dějiny. Sv. 1. Turčiansky Sv. Martin*, 1943.
- TOMAN, R. (ED.): *Románské umění*. Tandem Verlag GmbH. 2004, ISBN 80-7209-765-2.
- TOMAN, R. (ED.): *Gotika. Architektura – sochařství – malířství*. Tandem Verlag GmbH, 2004, s. 8–9, ISBN 80-7209-668-0.
- SPUNAR, P. A KOL.: *Kultura středověku*. Praha 1995, ISBN 80-200-0547-1.
- VONDRUŠKOVÁ, A. – VONDRUŠKA, V.: *Cirkev. Průvodce českou historií*. Vydavateľstvo Vyšehrad, 2014, ISBN 978-80-7429-441-9.

Autorka

Mária Vdovičíková, Mgr., (1984). Vyštudovala odbor Veda o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V súčasnosti pracuje na Krajskom pamiatkovom úrade v Trenčíne a venuje sa hnutelným kultúrnym pamiatkam a sakrálnej architektúre.

Resumé

Príspevok ponúka pohľad do histórie zaniknutého benediktínskeho opátstva v českej Třebíči, ktorý bol vďaka ojedinelej stredovekej architektúre kláštorného Kostola sv. Prokopa spolu so Židovskou štvrťou a cintorínom zapísaný do zoznamu svetového kultúrneho a prírodného dedičstva UNESCO. Stručnou analýzou zachovaných fragmentov budovy klauzúry (po prestavbe zmenenej na panské sídlo – dnešný Zámek Třebíč) a najmä rozborom v európskom meradle výnimočného kláštorného kostola sa autorka snaží predstaviť niektoré základné princípy stredovekej sakrálnej architektúry.

Andrej Botek

Ranostredoveká sakrálna architektúra na Slovensku a jej možné veľkomoravské pozadie

Najstarší písomne známy kostol z prostredia východnej časti strednej Európy sa viaže na územie Slovenska – a jeho symbolické hlavné mesto – Nitru. Vďaka tendenčnému dielu bavorského kléru – *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* (*O obrátení Bavorov a Korutáncov*) vieme, že v Pribinovom sídle Nitrave mu salzburský arcibiskup Adalram vysvätil kostol (asi roku 828). Hoci tým Slovensko získalo čestné prvenstvo pri akýchkoľvek úvahách o kristianizácii západných Slovanov až do r. 1965, keď už na južnej Morave poznali 16 základov veľkomoravských kostolov, z nášho územia nebol známy jediný. Dnes už poznáme asi 9 sakrálnych stavieb: 4 v stave základov alebo ich fragmentov (Bratislava – hrad, Devín – hrad, Nitra – Martinský vrch, Ducové – Kostolec), 3 možné dodnes stojace architektúry (Kopčany, Kostolany pod Tribečom, Nitrianska Blatnica), 2 hypoteticky veľkomoravské nálezy (rotunda na Trenčianskom hrade, Chocheľ pri Skalke). Nálezy roztrúsených fragmentov murív a omietok nám umožňujú predpokladať, že ďalšie minimálne 2 stavby sa nachádzali na území Nitry (na hrade a v pešej zóne), avšak kontinuálny vývoj s bohatou stavebnou činnosťou ich nenávratne zlikvidoval. Okrem toho sa – zatiaľ len hypoteticky, bez priamych dokladov – uvažuje aj o niekoľkých ďalších lokalitách.

Kostol sv. Margity v Kopčanoch.
Foto: Botek.



Kostol sv. Juraja v Kostolánach pod Tribečom.
Foto: Š. Podolinský.

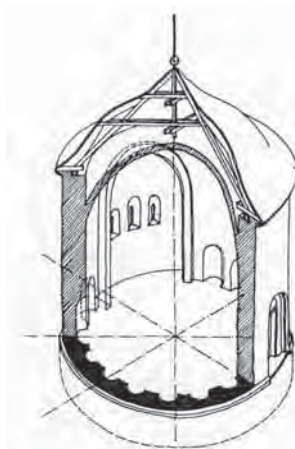


Rotunda sv. Juraja v Nitrianskej Blatnici.
Foto: Š. Podolinský.



vat'. Aj súčasné dendrochronologické analýzy pri niektorých objektoch prekvapivo poukazujú na ich vznik v 10. storočí, teda ešte pred definitívnym obsadením Slovenska staromaďarskými družinami, čo sa doposiaľ považovalo za nepravdepodobné. Navyše, ako nám hovoria posledné poznatky, niektoré veľkomoravské stavby na Morave naozaj pretrvali vo svojej hmotnej podstate – aj keď s prestavbami – a boli asanované až v priebehu 14. a 17. storočia.¹ Nemožno preto vylúčiť, že časti veľkomoravských kostolov sú dodnes integrované do mladších objektov. Pri úvahách nad možným odrazom veľkomoravskej tradície v prejavoch architektúry od 10. storočia do prelomu 11. a 12. storočia, nemôžeme očakávať vedomé používanie konkrétnej tvaroslovnej či pôdorysnej formy ako priamy odkaz na toto obdobie. Ide tu skôr o prežívanie týchto foriem ako zažitých, respektíve sprostredkovaných tými objektmi, ktoré ešte v svojej hmote ostali ako vzor. V logickej domácej kontinuite vytvárali priamy inšpiračný zdroj aj pre ďalšie novostavby. Takto sa určitý formálny prejav môže fixovať aj pri absencii jeho spájania s konkrétnou tradíciou.² Treba si však uvedomovať riziká preceňovania stavebnej typológie, zvlášť, keď je redukovaná len na pôdorys, ako výlučné kritérium. V tomto smere je pred nami ešte otvorený priestor, ktorý možno neprinesie kvantum nových objavov, ale podrobnejšou analýzou jestvujúcich objektov vyčlení takéto architektúry dnes skryté v prestavbách neskorších období. Dalo by sa prirodzene uvažovať aj o otázke, či podobnú tvarovú súvislosť nemôžu indikovať i niektoré prípady z územia Maďarska. Kultúrno-spoločenské pozadie veľkomoravskej architektúry treba vidieť aj v širšom území Zadunajska, kde realizovali 31 písomne známych kostolov Pribina a jeho syn Kocel.³ Prirodzene, všetky stavby z 10. až 11. storočia nemôžeme považovať za výsledok pôsobenia veľkomoravskej tradície. Temer s istotou možno vylúčiť napr. benediktínske kláštorné kostoly z tohto obdobia, ako baziliky z Hronského Beňadika či z Krásnej nad Hornádom, alebo z polohy „Pažica“ pri Spišskej Kapitule.

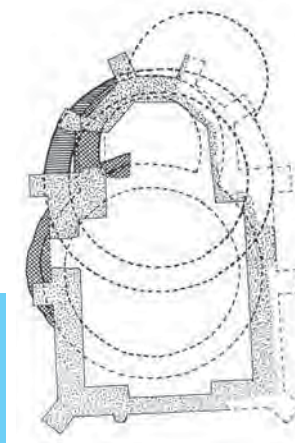
Chceme poukázať na možné stopy veľkomorav-



Axonometrický rez rotundou v Bini.
Podľa Baša.



Rotunda v Bini. Foto: Š. Podolinský.

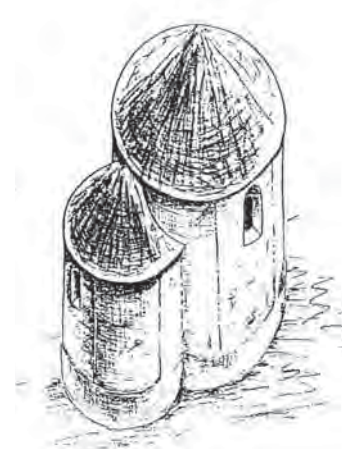


Nálezový stav v mieste rotundy na predmestí sv. Vavrinca v Bratislave. Podľa Hošša a Lesáka.

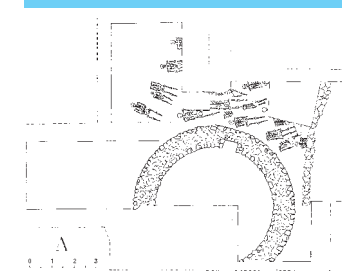
ského a cyrilo-metodského obdobia v ranorománskom stavitelstve ako na možné inšpiračné zdroje jeho prejavov. Upozorňujeme najmä na skutočnosť, že sa ako reálna ukazuje existencia stavieb z veľkomoravského obdobia, ktoré pretrvali aj po jej zániku, a tak mohli slúžiť ako stavebný vzor pre neskoršie realizácie a tak vytvorili bázu, ktorou sa táto tradícia mohla preniesť aj ďalej. Isteže sa tým nepopierajú vplyvy iných centier, ktoré boli v danom období, najmä od začiatku 11. storočia, určite dominujúce. Chceme načrtnúť hlavné typologické kritériá architektonických foriem sakrálnych objektov, ktoré by mohli svojím tvarovaním svedčiť o prípadnom prejave veľkomoravskej stavebnej tradície, resp. kontinuity s daným obdobím. Naším cieľom nie je podrobný katalogizačný súpis možných reprezentantov tejto línie. Ide nám o načrtnutie základných kritérií a ich ilustrovanie vybranými príkladmi. Spomenieme aj také, ktoré v minulosti boli často dávane do súvislosti s veľkomoravským vplyvom, ale dnes sa tento pohľad nezdá pravdepodobný.

Rotundy

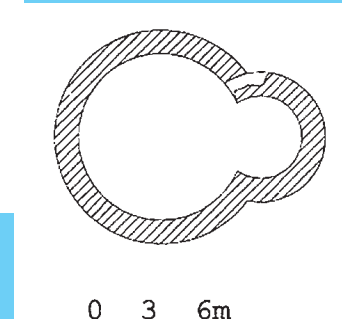
Významné postavenie pri úvahách o pretrvávajúcej tradícii v veľkomoravskom období treba pripísať rotunde. Platí to najmä pre rotundy s kruhovou loďou a apsidou vykrojenou v trištvrtine kruhu,⁴ prípadne aj s interiérovými konchami. V tejto súvislosti si možno položiť otázku, nakoľko sa dá hypoteticky uvažovať o veľkomoravskom súvisle mladších uhorských rotúnd s vnútornými konchami z 11.–13. storočia (Horjany, Karcsa, Kiszombor), ktorých predobrazy sa zatiaľ hľadajú zväčša v severotaliansko-starochorvátskej alebo východoeurópskej architektúre.⁵ Otázkou je, či naozaj uvedené realizácie – dnes na maďarskom území – nemôžu odrážať aj teritoriálne „domácu“ predlohu z obdobia veľkomoravského. Každú centrálu datovanú do uvedeného časového úseku nemožno automaticky odvádzať od veľkomoravského vzoru. Zamerať sa treba na tie objekty, ktoré majú znaky tvarovo alebo proporčne blízke známym rotundám z 9. storočia, prípadne avizujú rovnaké rozmerové charakteristiky. Isté zázemie by mohli poskytnúť aj apsidy menej frekventovaného predĺženého tvaru. Medzi valcové rotundy bez vonkajšej apsidy sa najčastejšie spomína **Biňa, rotunda 12 apoštolov**. Tehlová stavba sa už od 60. rokov pokladala za mož-



Rekonštrukcia najstaršej rotundy na predmestí sv. Vavrinca v Bratislave.
Podľa Hošša a Lesáka.



Rotunda osady sv. Mikuláša v Bratislave. Podľa Vallaška.



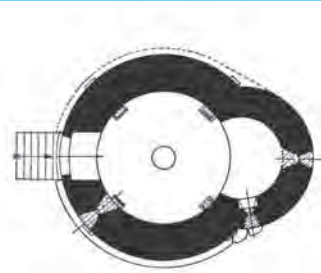
Rotunda v Michalovciach.
Podľa Vanču.

časovo zaradená, jej vznik sa predpokladá do 11. stor.⁶ Zanikla zrejme násilne počas vpádu Přemysla Otakara II. v roku 1271. Hypoteticky môže opakovať starší vzor, tým mohol ale byť aj známy karner na hrade. Dôležitý poznatok z výskumu oboch rotúnd je ten, že nešlo o kostnice – karner, ale o stavby pôvodne slúžiace pastoračnej potrebe, teda o kostoly. Karnerová funkcia oboch stavieb bola až druhotná. Táto skutočnosť, rovnako ako pomerne skoré obdobie vzniku (záver 11. storočia), by mohli hovoriť v prospech pretrvávania rotundového typu pre farské liturgické účely, a to s možnou kontinuitou od veľkomoravského obdobia.

ný relikt veľkomoravskej architektúry. Vonkajšiu strohú formu kontrastuje vnútorné delenie 12 nikami a apsidou vykrojená ako výsek v hrúbke muriva. Forma apsidy má podobnosť s rotundou na mikulčických Valoch (**kostol č. 7**) – tu bola ale vysunutá z hmoty. Posledný výskum datuje najstarší možný vznik stavby do 10. stor., (972 a 997) a udáva možné súvislosti s krstnou funkciou. Všeobecne sa poukazuje na severotalianske vzory, hlavne z oblasti Lombardie (Concordia, 11. stor.).⁶ Toto datovanie sa nedávno spochybnilo s poukazaním na červený vápenec v tympanóne primárneho vstupu, ktorý považujú za sekundárne použitie poškodených, alebo nepoužitých prvkov zo stavby neďalekého premonštrátskeho Kostola Panny Márie.⁷ Ak by aj rotunda bola predrománska, nie je možné pri nej uvažovať o vplyve veľkomoravskej tradície inak, než len podobnosťou riešenia apsidálneho záveru, analogickou s kostolom č. 7 z mikulčických Valov, ktorý mohol byť sprostredkovaný doposiaľ neznámym veľkomoravským príkladom.

Na území Bratislavy sa v nedávno odhalili zvyšky Kaplnky sv. Jakuba v priestore bývalého **Predmestia sv. Vavrinca**. Nález odkryl etapy dvoch rotúnd a dvoch gotických fáz. Najstaršia pozostávala z kruhovej lode s vonkajším priemerom asi 830 cm, s murivom z lomového kameňa v hrúbke asi 1 m. Vo fragmente sa zachovalo len severovýchodné murivo, apsidu priamo doložená nie je. Autori pôvodné predrománske datovanie upravili okolo r. 1100⁸.

Iná rotunda stála v priestore podhradskej **Osady sv. Mikuláša** na východnom svahu hradného vrchu vedľa dnešného Kostola sv. Mikuláša. Má jednoduchý kruhový tvar a vznikla na vrstve sídliska z 9. stor. Nebola presnejšie



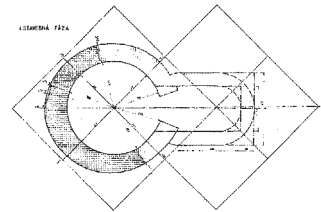
Rotunda sv. Juraja v Skalici.
Pôdorys podľa Mencla.

ktoré zodpovedajú doteraz najrozšírejšiemu veľkomoravskému typu – kruhovej lodi s podkovovitou apsidou. Zvyšky takejto rotundy objavenej J. Vizdalom



Rotunda sv. Juraja v Skalici.
Foto: Š. Podolínsky.

z konca 11. storočia.¹¹ Je otázkou, či spomenutá tvarovo-rozmerová príbuznosť je zámerná. Bolo by to svedectvo kontinuity, pravdepodobne nie priamo zo spomínaných západoslovenských lokalít, ale sprostredkovej geograficky bližším, nezachovaným medzistupňom. Jej tvarovo najpríbuznejšia paralela je zaniknutá rotunda z maďarského Sárospataku, datovaná do 2. polovice 11. storočia.¹²



Najstaršia rotunda v Stojanoch.
Podľa Slivku.

mikulčických Valov. Polemika o jej výstavbe a datovaní zahŕňa rozpätie 11.–13. storočia. Väčšinou sa však uvažuje v súvislostiach s českou anexiou územia za kniežatá Břetislava, teda s polovicou 11. storočia, pričom sa porovnáva najmä s Rotundou sv. Kataríny v Znojme.¹³ Ak prijmeme väčšinou autorov nastolené typologické odvedenie od českých rotúnd, dostávame sa späť k po-

V tejto súvislosti treba vylúčiť stavby karne-rového účelu, napr. na Bratislavskom hrade, pri Dóme sv. Martina, v Jarovciach a pod. Sporná je v tomto prípade aj kruhová stavba na devínskom hrade, datovaná do 11. stor.

Ďalej treba spomenúť rotundy s apsidou, ktoré zodpovedajú doteraz najrozšírejšiemu veľkomoravskému typu – kruhovej lodi s podkovovitou apsidou. Zvyšky takejto rotundy objavenej J. Vizdalom v areáli kaštieľskeho parku v Michalovciach roku 1951, majú vnútorný priemer lode 730 cm, hĺbku apsidy 287 cm, murivo dosahuje šírku 95 cm. Jej nápadná tvarová, ale aj rozmerová podobnosť s rotundami v Ducovom a Nitrianskej Blatnici viedla už dávnejšie k úvahám o jej veľkomoravskom pôvode.¹⁰ Datovanie nie je dodnes spoľahlivo vyriešené, podľa všetkého pôjde o objekt

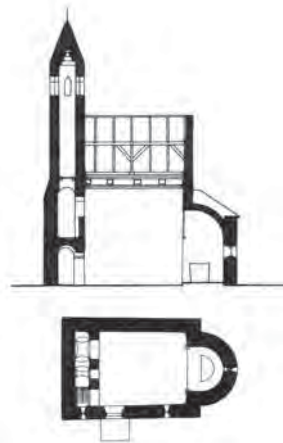
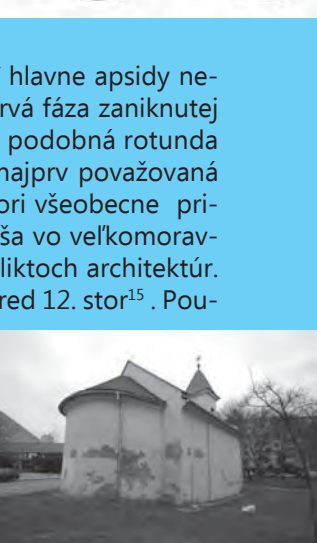
z konca 11. storočia.¹¹ Je otázkou, či spomenutá tvarovo-rozmerová príbuznosť je zámerná. Bolo by to svedectvo kontinuity, pravdepodobne nie priamo zo spomínaných západoslovenských lokalít, ale sprostredkovej geograficky bližším, nezachovaným medzistupňom. Jej tvarovo najpríbuznejšia paralela je zaniknutá rotunda z maďarského Sárospataku, datovaná do 2. polovice 11. storočia.¹²

Rotunda sv. Juraja v Skalici bola časťou bádateľov po prvých nálezoch veľkomoravských reliktoch na Morave spájaná s možnou veľkomoravskou provenienciou (Bašo, Puškárová), a to aj vzhľadom na blízkosť

lemike o ich pôvode. V takomto zmysle by v nej mohli byť prítomné veľkomoravské reminiscencie sprostredkované vývojom v českom prostredí, keďže, české rotundy sú považované za geneticky spojené s veľkomoravským prostredím.¹⁴

Isté zázemie by mohli poskytnúť hlavne apsidy nezvyklého predĺženého tvaru, napr. prvá fáza zaniknutej centrálnej v **Stojanoch (Poprad)** a jej podobná rotunda v Kuríme. Stojanská rotunda bola najprv považovaná za misijný kostol z 10.–11. stor., autori všeobecne pripúšťali, že kristianizácia územia Spiša vo veľkomoravskej perióde môže byť fixovaná v reliktoch architektúr. Neskôr upravili datovanie do doby pred 12. stor.¹⁵ Poukazuje sa i na príbuznosť s riešením rotundy v Kisháne z 11. stor. Je otázne, či v tomto prípade možno hľadať odraz transformácie veľkomoravského vzoru cez iné, nezachované príklady, alebo pôjde o samostatný, regionálne podmienený typ. V prípade Kurimy je hypotéza veľkomoravského pôvodu bez výskumu neoveriteľná.

Chrásť nad Hornádom predstavuje zaujímavú kompozíciu, kde hranolovú centrálnu hmotu obohacovala štvorica apsid. Dnes tvorí záver jednodlovej dispozície. Napojenie apsid na hmotu bez zvýraznenia víťazným oblúkom svedčilo o jej starobyľom pôvode, ktorý nie je spoľahlivo uzavretý. Od 60. rokov sa uvažovalo o veľkomoravskom datovaní, predlohy sa hľadali na krakovskom Waweli, poukazovalo sa na maďarské centrálne v Lundapuszte (11. stor.) a Stoličnom Belehrade (10.–11. stor.), neskôr sa dával do súvislosti s podobnými typmi na Morave (Sázava, 11. stor., Řeporyje, Řeznovice 12. stor.) a pod. Stojí na slovanskom kultovom mieste a neskôr bola pokladaná za relikťaliankej kolonizácie Spiša v 12. stor. Hoci sa otázka jednoznačne neuzavrela, nemožno vylúčiť, že stavba nadväzuje na staršiu predlohu.¹⁶ Nemienime tvrdiť, že ide o priamu inšpiráciu, ale tento spôsob môže byť v Chrásťi sprostredkovaný inou, nezachovanou stavbou pokračujúcou v tejto línii. Tetrakoncha v Chrásťi je v rámci Uhorska ojedinelá, paralelou jej môže byť tetrakoncha sv. Ducha v Levoči, známa len z rytín zo 17. storočia a dosiaľ archeologicky neoverená.



Rez a pôdorys Kostola sv. Michala v Dražovciach. Podľa Mencla.

Kostol sv. Štefanav Párovciach. Foto: Š. Podolínsky.

Hypotetická rekonštrukcia tetrakonchy v Chrásťi. Podľa Javorského.

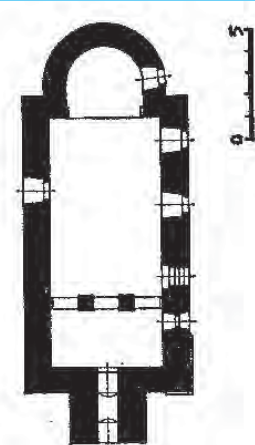
Jednolodia s podkovovitou alebo pretiahnutou apsidou

Ide o ďalší znak, ktorý sa zväčša uvádza ako doklad o možnej staršej tradícii, nakoľko tieto tvary sú z veľkomoravských stavieb známe. Z množstva archeologických výskumov dnes vieme, že mnohé románske kostoly mali pôvodne apsidy tvarované vo forme podkovy, pričom často ešte v románskom období došlo k ich nahradeniu polkruhovými apsidami.¹⁷ Úzus, že podkovovitý tvar apsidy sa vyskytuje skôr ako polkruhový a je znakom fixovania staršej tradície v povelkomoravskom období, sa stal zaužívaným. Nemožno ale prehliadať skutočnosť, že podobné tvarovania nachádzame kontinuálne aj neskôr, spomenúť môžeme napr. tzv. „Pribinovu kaplnku“ na nitrianskom hrade z prelomu 12. a 13. storočia. Navyše sa s podobným riešením stretávame aj v 13. storočí, ako to dosvedčuje nedávny výskum zaniknutého kostola v Skačanoch. Problematickým tiež ostáva fakt, že jednolodie s apsidou je najbežnejším ranostredovekým tvarovým riešením a vyskytuje sa v širokom teritoriálnom rozsahu.

Kostol sv. Štefana v **Nitre-Párovciach** patrí medzi sakrálne architektúry, ktoré už dávnejšie slúžia ako príklad predrománskej stavebnej aktivity. Ako sa ukázalo, dnešný románsky kostol s polkruhovou apsidou cca z 12. stor. je postavený na zvyškoch staršej stavby, ktorá mala apsidu podkovovitou. Jej kamenné murivo klasovitého charakteru sa zachovalo v soklovej časti objektu. Zaniknutý objekt sa datuje do 10. stor.¹⁸ Možno oprávnené predpokladať, že viaceré architektúry nitrianskej aglomerácie pretrvali aj v 10. stor. Najnovšie A. Barteková uvádza ako najstarší datovateľný nález mincu českého kráľa Vladislava II. (1109–1125), čím najneskorší vznik kladie na začiatok 12. storočia. Sama sa prikláňa k existencii stavby už v 11. storočí.¹⁹

Podobná situácia platí i o Kostolíku sv. Michala v **Dražovciach**, ktorý bol pôvodne súčasťou hradiska a svojou dominantnou polohou sa stal zďaleka viditeľným signálnym bodom Nitry. Aj tu objekt, ktorý sám v románskom období prekonal viaceré úpravy, vznikol na mieste staršej stavby s podkovovitou apsidou, zistenou archeologickým výskumom.²⁰ Tohto predchodcu zatiaľ datujeme do 11. stor.

Pre spomínané stavby platí spoločné typologické východisko, ktoré môžeme predpokladať vo veľkomoravskej tradícii a doložiť najmä v nitrianskom regióne,



Pôdorys kostola v Koliňanoch. Podľa Habovštiaka.



Nálezová situácia kostola v Podhoranoch-Sokolníkoch. Podľa Habovštiaka.



Zaniknutý kostol v Bini-Opátskom (Apáti). Podľa Habovštiaka.

napr. pri kostoloch z 12. storočia, ako napr. **Koliňany** či **Otrhánky**, kde autori výskumu predpokladali veľkomoravské predlohy. Podobne archeologický výskum kostola v lokalite **Podhorany-Sokolíky** definoval najstaršiu stavbu ako jednolodie s podkovovitou apsidou a emporou²¹. V tejto súvislosti sa ponúka úvaha, ako vnímať niektoré jednoduché jednolodia s apsidou, ktorých vznik možno pomerne bezpečne doložiť do obdobia 11. storočia. Ide napr. o lokality ako **Bíňa – Opátske** (Apáti), či primárny kostol v areáli zaniknutého kláštora v **Krásnej nad Hornádom**. Obidva sa považujú za pôvodne zemepanské kostoly.²²

Zaniknutý kostol v **Bratke (Levice)** je zložitejšou kompozíciou štyroch aditívne radených jednotrakových hmôt. Na jednolodie s podkovovitou apsidou sa na opačnej strane pripájali dva odstupňované kvadratické priestory. Výstavba prvej fázy sa datuje zväčša do prvej polovice 12. storočia; A. Ruttkay kladie vznik do 11. storočia.²³ Komplikovaná situácia skladby hmôt bola interpretovaná najčastejšie ako spojenie kostola so zemepanským obydlím, z ktorého sa neskôr vyvinula benediktínska grangia (hospodársky dvor s kláštorným obydlím). B. Pomfyová aj na základe analýzy správ o miestnych duchovných a oltároch kostola predpokladá spojenie kostola s obydlím farských klerikov.²⁴ Spojenie sakrálnej stavby s „reziden- ciou“ nám tu vzdialene pripomína riešenie kostola na Devínskom hrade. Môžeme smerovať k sprostredkovaným paralelám cez neskoršie súvislosti, podobne, ako sme naznačili možný časový aj geografický posun vzorov v prípade Michaloviec.

Jednolodia s rovným záverom

Kontinuitu tvarovej tradície možno hypoteticky predpokladať aj v prípade niektorých jednolodí s rovným záverom. Rovný záver bol typickým prejavom „franského“ vplyvu na veľkomoravské stavby. V románskom období jeho širší výskyt možno pozorovať až približne od prelomu 12. a 13. storočia. Aj v tomto prípade je však potrebná veľká miera opatrnosti. Možno tu po-

ukázať na pomerne frekventované schémy, že kostoly s predĺženým záverom môžu byť predrománske a tie so štvorcovým záverom by sa nemali vyskytnúť pred 13. storočím. Práve v tejto oblasti by sme snád mohli oprieť naše úvahy o dva stojace objekty z obdobia veľkomoravského – alebo povelkomoravského – Kopčany a Kostolany pod Tribečom, hoci stále nie je jednoznač-

ne uzavreté ich presné datovanie. Zdá sa, že kostoly s rovným záverom, ktoré vznikli pred 12. storočím alebo na jeho začiatku, môžu reflektovať staršiu veľkomoravskú tradíciu, hoci aj sprostredkovane.

V tejto súvislosti možno ako najlepší príklad uviesť Kostol Panny Márie Kráľovnej anjelov v **Sádke (Klátová Nová Ves)**. Najnovšie výsledky architektonického, reštaurátorského a archeologického výskumu ukázali, že objekt prešiel dosť zložitým vývojom. Primárnou hmotou bolo menšie a užšie jednodielne s menším predĺženým rovným záverom, ktorý bol zistený archeologicky. Jeho vznik autori pripúšťajú najneskôr v 12. storočí.²⁵ Poukazujú však na proporčnú podobnosť najstaršej formy záveru s veľkomoravskými kostolmi v Modrej, na mikulčických Valoch, ako i stojacími kostolmi v Kopčanoch i Kostofanoch.²⁶

Nedávny archeologický a architektonicko-historický výskum v **Starom Tekove** definoval i štvorcový tvar najstaršieho záveru. Z celkovej situácie i nájdených hrobov sa autori (Bóna, Žažová) domnievajú, že stál už pred polovicou 11. storočia. Podobných kostolov je na Slovensku viacero, mnohé zanikli a väčšinou sú datované všeobecne do 12.–13. storočia. Azda pri niektorých sa môžeme domnievať, že ich tvar reprezentuje odraz staršej tradície a nielen aplikáciu dobových tendencií. Len ojedinelo tu však nachádzame predĺžený záver, podobný Kopčanom, či Kostofanom (napr. Hradište, alebo geofyzikálnymi metódami zistené pôdorysy zaniknutých kostolov v Buzici a Spišskom Podhradí). •

Poznámky

¹ Napr. rotunda „Na dedině“ v staromestskej aglomerácii a kostol v Modrej pri Velehrade.

² Botek, A., 2012. Veľkomoravská architektúra na Slovensku, najnovšie poznatky a stopy jej kontinuity v neskoršom období. In: Bratia, ktorí menili svet – Konštantín a Metod. Bratislava : SNM a Nitra : AUSAV, s. 152.

³ Ruttkay, A., 2012. Najstaršie sakrálne stavby na Slovensku ako odraz christianizácie a budovania kresťanských inštitúcií v 9.–11. storočí. In: Bratia, ktorí menili svet – Konštantín a Metod. Bratislava : SNM a Nitra : AUSAV, s. 83.

⁴ Takto to uvádzajú odborníci v súčasnosti aj pre české prostredie. Porovnaj: Merhautová, A. – Sommer, P., 2000. Christliche Architektur und Kunst im boehmischen Staat um das Jahr 1000. In: Wiczorek, A. – Hinz, H. M. (ed.): Europas Mitte um 1000. Band 1. Stuttgart : Konrad Theiss Verlag, s. 411.

⁵ Napr. Ševčíková, Z., 1992. Architektúra v dotyku východného a západného rítu, 9.–13. stor. In: Architektúra a urbanizmus XXVI, 2, s. 87–110.

⁶ Sabadošová, E. – Havlík, M., 2011. Rotunda dvanástich apoštolov v Bíni. In: Ranostredoveká sakrálna architektúra nitrianskeho kraja. Nitra : KPU Nitra s. 135.

⁷ Pomfyová, B. – Samuel, M., 2013. Románsky lev z Bíne. In: Pamiatky a múzeá, Revue pre kultúrne dedičstvo, č. 2 s. 5.

Hoššo, J, Lesák, B. 1999. Sakrálne stavby pri kostole sv. Vavrinca v Bratislave. In: Pamiatky a múzeá, Revue pre kultúrne dedičstvo, 4, s. 12–14.

⁸ Vallašek, A., 1999. Rotunda sv. Mikuláša v Bratislave. In: Pamiatky a múzeá, Revue pre kultúrne dedičstvo, 4 s. 15–16.

¹⁰ Takto uvažoval už autor výskumu J. Vízdal.

¹¹ Slivka, M. – Vallašek, A., 1982. Hospodárske zázemie šľachtických sídel Horného Zemplína. In: Archeologia historica 7, s. 289–310.

¹² Niektorí maďarskí autori túto stavbu datujú ešte do 10. stor. Bližšie: Tajkov, P., 2013. Sakrálna architektúra 11.–13. storočia na juhovýchodnom Slovensku. Fakulta umení TU Košice, s. 21.

¹³ Naposledy zhrnul Vančo, M., 2000. Stredoveké rotundy na Slovensku. Od 9. do 13. stor. Bratislava : Chronos, s. 140–142.

¹⁴ Slivka, M., 1982. Výsledky výskumu kostola v Chraští nad Hornádom, okr. Sp. Nová Ves. In: Archeologia historica 7, s. 407; Merhautová-Livorová, A., 1970. Einfache mitteleuropäische Rotunden. Ihr Ursprung, Zweck und ihre Bedeutung. Praha : Academia, s. 24–29.

¹⁵ Slivka, M., Javorský, F., 1984. Výsledky archeologického výskumu na lokalite Poprad-Stojany. In: Archeologia historica 9, s. 193–214.

¹⁶ Slivka, M., 1982, ref. 13, s. 385–411; Pomfyová, B., 1998, Zur Problematik mittelalterlichen Zentralbauten in der Region Spiš /Zips/. In: Stredná Európa. Umenie/Regióny/Vzťahy. Mitteleuropa. Kunst/Regionen/Beziehungen, KD VU FF UK, Bratislava, s. 18–26.

¹⁷ Napr. Dražovce, Podhorany-Sokolníky a iné.

¹⁸ Habovštiak, A., 1963. Archeologický výskum v Bíni. In: Vlastivedný časopis, 4, s. 173–174.

¹⁹ Barteková, A., 2014. Kostol sv. Štefana v Nitre-Párovciach. In: Músaica XXVIII. Zborník Filozofickej fakulty UK, Katedra archeológie. Bratislava : Univerzita Komenského, s. 166–168 a 186.

²⁰ Paulusová, S., 2011. Dražovce, románsky Kostol sv. Michala – pamiatkový výskum a metodika obnovy. In: Ranostredoveká sakrálna architektúra nitrianskeho kraja. Nitra : KPU Nitra, s. 103–112.

²¹ Habovštiak, A., 1966. Románsky kostol v Podhoranoch-Sokolíkoch. In: Vlastivedný časopis XV, 2, s. 74–76.

²² Habovštiak, A., 1963, ref. 18, s. 173–174.

²³ Ruttkay, A., 2012, ref. 3, s. 94.

²⁴ Pomfyová, B., 2005. Zaniknutý Kostol sv. Martina v Bratiske. Príklad zemepanskej fundácie. In: Monumentorum tutela/Ochrana pamiatok 16. Bratislava : Pamiatkový úrad SR, s. 123–131.

²⁵ Bóna, M. – Mikuláš, M., 2010. Výsledky architektonicko a umelecko-historického výskumu Kostola Panny Márie Kráľovnej anjelov v Klátovej Novej Vsi – časť Sádok. In: Monumentorum tutela/Ochrana pamiatok, 22., Bratislava : Lúč, s. 88.

²⁶ Bóna, M. – Mikuláš, M., 2010, ref. 25, s. 87.

Autor

Andrej Botek, Doc., Mgr., Ing. arch., PhD., (1957). Architekt a výtvarník. Pôsobí na Ústave teórie a dejín architektúry a obnovy pamiatok a na RKCMBF UK vyučuje predmet Sakrálna umenie. V minulosti dlhoročne pôsobil na Katedre reštaurovania VŠVU. Venuje sa teoretickým otázkam umenia a architektúry, metodike obnovy pamiatok a reštaurovania, historickej sakrálnej architektúre, súčasnému sakrálnemu umeniu, ako i vlastnej výtvarnej a architektonickej tvorbe. Ako výtvarník sa venuje najmä voľnej tvorbe, ilustráciám a dizajnu liturgických prvkov.

Resumé

V najstaršom období našej národnej histórie, v epoche Veľkej Moravy, sa bohato rozvinul fond sakrálnej architektúry, ktorý formovali rôznorodé vplyvy v závislosti od stredísk kristianizácie. Práve táto multikultúrnosť zdrojov, ktoré veľkomoravskú sakrálnu architektúru formovali, mala za následok jej nezvyčajnú tvarovú bohatosť a variabilitu. Za tieto poznatky vďačíme najmä archeologickým výskumom za posledných 65 rokov. Posledné výskumy dokonca umožňujú predpokladať, že viaceré stavby mohli pretrvať, i keď s prestavbami, až dodnes. Príspevok sa venuje najmä otázke možnej kontinuity veľkomoravskej architektúry v ranostredovekom období 10.–12. stor., čo sa doteraz vôbec nebralo do úvahy. Na pozadí spoločenskej i cirkevnej situácie mladého uhorského štátu sa snaží poukázať na možné prejavy tejto nevedomelej tradície, ktorej nositeľmi mohli byť pretrvané architektúry. Veľkomoravské dedičstvo sa takto fixované v hmotných artefaktoch mohlo uplatniť ako inšpiračný zdroj aj pri nových sakrálnych stavbách na Slovensku. •••



Zaniknutý kostol v Bíni-Opátstom (Apáti). Podľa Habovštiaka.



Pôdorys najstaršieho kostola v Sádke. Podľa Bónu.



Hypotetická rekonštrukcia komplexu v Bratiske. Podľa Habovštiaka.



Pôdorys najstaršieho kostola v Starom Tekove. Podľa Bónu a Žažovej.

Obrazová príloha k príspevku: DUŠAN DOBIAŠ – HUDBNÉ NÁSTROJE A HUDBA RENESANCIE



Detail ozvučného otvoru renesančnej gitary.



Predná doska lutny.



Lutny a gitary.



Zobcové flauty (discant, soprán, alt, tenor, bas).



Krumhorny.



Gajdy.



Šalmaj.



Psalterium.

Okno do hudby a architektúry

(okno)

kultúrno-historická príloha katalógu
8. ročníka medzinárodného
výtvarno-literárneho sympózia
ORA ET ARS – SKALKA 2015

Zostavil: Igor Zmeták

Obálku navrhol a graficky upravil: Jozef Vydárnák
Gramatické korektúry: Trenčianske osvetové stredisko
v Trenčíne, Jana Muchová

Fotografie a obrazové ilustrácie: archívy autorov.

Príprava do tlače: Mgr. Marián Rosa

Tlač a knižárske spracovanie: Ultra Print, s. r. o., Bratislava
Náklad: 800 ks

Vydalo Mesto Trenčín

© Mesto Trenčín a autori

ISBN 978-80972021-6-3

2015

...

TRENČÍN



Farský úrad
Skalka nad Váhom



Vyveska.sk



www.parcela.sk
kancelár, právny zástupca, poradenstvo



8.
ROČNÍK

ORA ET ARS - SKALKA 2015