

Blažencová, L'ubica

Cantus catholici - prvý tlačný katolícky spevník : (okolnosti jeho vzniku, obsahové bohatstvo a niektoré špecifika piesní)

In: *Česko-slovenské vzťahy, Evropa a svět*. Pospíšil, Ivo (editor); Zelenka, Miloš (editor); 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2004, pp. 11-20

ISBN 80-210-3328-2

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/133334>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Cantus catholici – prvý tlačенý katolícky spevník (Okolnosti jeho vzniku, obsahové bohatstvo a niektoré špecifiká piesní)

ĽUBICA BLAŽENCOVÁ (BRATISLAVA)

Keď sa po osemnástich rokoch skončil Tridentský koncil (4. 12. 1563) a mohli by sme začať hovoriť o cirkevnej reforme, vytvorili sa predpoklady moderného chápania katolicizmu, stanovila sa katolícka vierouka. Jednou z východiskových téz bola i myšlienka o spolupôsobení človeka na svojej spásе, jeho podnecovanie ku konaniu dobra počas života, ktoré je prostriedkom k dosiahnutiu večnej blaženosti po smrti. Pravdepodobne i tento fakt sa stal nosnou myšlienkou, ktorá sa preniesla do obdobia baroka a už jej samotné znenie v sebe implicitne obsahuje dualizmus, rozpor medzi svetom pozemským bytím tu na zemi a svetom nadpozemským, ktorý čaká človeka po zdolaní zápasov života.

S Tridentským koncilom súvisí i otázka cirkevnej hudby. Tu sa prvýkrát vzniešla oficiálna sťažnosť na problémy sprevádzajúce túto hudbu. „Najviac a najväštnivejšie bola kritizovaná nedostatočná zrozumiteľnosť textu u polyfónnych vokálnych diel a ďalej prax, pri ktorej sa základom duchovných diel stávali svetské piesne...“¹⁴ Koncil smeroval k názorom o akejsi nepeknoti či dokonca „dvojzmyselnosti“ cirkevnej hudby, tak organovej hry ako aj spevu, ktorá by nemala byť súčasťou omši. Napriek tomu zostala chrámová hudba prostriedkom, ktorý pôsobil na širšie spoločenstvo a získaval si veriacich. Spevník sa stal symbolom ľudovej zbožnosti, nositeľom piesňovej tradície určitého spoločenstva v danom historickom období.

Počiatky tlačenej kancionálovej spisby na Slovensku siahajú do prvej polovice 17. storočia, preto si musíme uvedomiť barokovú antiteticnosť doby, umenia a literatúry. Literárne pamiatky duchovného charakteru zostávajú zasadené v tomto období pôsobiacom na náboženské city percipienta prostredníctvom obrazov zmyslovosti a dekoratívnoti a stávajú sa tak

¹⁴ *Kronika křesťanství*. Praha. Fortuna Print, 1998, str. 270.

účinným prostriedkom rekatolizácie. Celé sedemnásťte storočie sa nesie v znamení obdobia baroka, ktoré je akousi oslavou víťazstva nad reformáciou. Barok prekonáva počiatočný asketizmus protireformácie a stále viac smeruje k pestovaniu nádhery, ktorá má bezprostredne pôsobiť na ľudské zmysly. Stropy kostolov iluzívne prekračujú priestor chrámu do farebných nebeských výšin, v ktorých sa vznášajú postavy svätcov, mučeníkov i anjelov. Rastie ľudová zbožnosť a úcta, racionalizmus je nahradený citovým pátosom a snahou podmaniť si nadprirodzeno pomocou zmyslových prostriedkov. Baroková kultúra osláv je vyjadrením ľudskej senzibility a nachádza svoje prejavy i v hudbe. Do popredia sa dostáva ľudový spev, organ a polyfónia.

Slovensko bolo vzhľadom na nepriaznivú historicko-sociálnu situáciu nie príliš vhodným a podnetným prostredím motivujúcim autorov k tvorbe literárnych textov, ktoré by sa neskôr mohli stať východiskom pri tvorbe textov duchovných piesní.

Čo sa týka územia Čiech, tu sa piesňový fond v národnom jazyku rozvíja dynamickejšie. V období po husitskej revolúcii a pred Bielou horou šíria a tvoria české duchovné piesne najmä nekatolíci. Po Bielej hore sa hymnografia dostáva do tvorby katolíkov. Tí sa snažia prispôbiť ju hovorovej reči, zbaviť knižnosti a strnulosti. Českí katolíci teda v období baroka tvoria v českom jazyku upravenom pre potreby jednoduchého ľudu.

Ako iste vieme, územie Slovenska nebolo v období baroka nábožensky jednotné. Jedným z najväčších problémov bola popri morových epidémiách a tureckých nájazdoch i silná reformácia a protireformácia. Strediskom rekatolizácie sa stala Trnava, kultúrne i náboženské centrum katolíkov. Veľký význam mala aj katolícka univerzita, ktorú založil Peter Pázmány a ktorá aj napriek pomerne krátkemu trvaniu (1635 – 1777) veľmi ovplyvnila katolícke protireformačné snahy.

Napriek tomu sa duchovná poézia oveľa bohatšie pestovala u evanjelikov, o čom svedčí i existencia prvého tlačeného evanjelického spevníka *Cithara Sanctorum*. Jeho autorom je Juraj Tranovský a do neskorších vydání tohto spevníka sa dostali aj rozličné veršované skladby mnohých autorov tohto obdobia. Spevník *Cithara sanctorum. Písňe duchovní staré i nové* bol vydaný v roku 1636 v Levoči. Iniciátorom vzniku tohto spevníku bola evanjelická synoda v Žiline, ktorá sa konala už v roku 1610, no jeho realizácia bola možná až oveľa neskôr. Spevník obsahuje 414 piesní. Najviac piesní je českého pôvodu, rozsahom menšiu časť tvoria piesne zložené Tranovským, piesne preložené z nemčiny a piesne domáceho slovenského prostredia. Najmenšiu časť zastupujú piesne preložené

z latinčiny. Piesne sú zostavené vzhľadom na vierouku a ortodoxnosť Lutherovho učenia.

V mojom príspevku by som sa chcela zaoberať práve prvým tlačeným katolíckym spevníkom Cantus catholici. Vzhľadom na podmienky katolíckej konfesie bola už od konca 15. storočia schválená svätá omša so spevom. Problémom však aj naďalej zostával výber a vhodnosť jednotlivých piesní. V roku 1560 sa konala v Trnave synoda, ktorá veľmi dôrazne prikázala, „aby ľud v chrámoch len tie piesne spieval, o ktorých možno dokázať, že používané boli pred sto rokmi v katolíckych kostoloch, alebo ktoré od tých čias schválené boli cirkevnou vrchnosťou.“¹⁵ Podobný problém sa nastolil o takmer sto rokov neskôr, keďže stále absentoval spevník, ktorý by jednotne upravitel a schválil piesne v zhode s kresťanskou vieroukou.

Aktívne k tejto požiadavke pristúpila ďalšia trnavská synoda a v roku 1629 poslala znalcov, ktorí mali pozbierať všetky piesne spievané v chrámoch. Tie by sa dostali na posúdenie a schválenie cirkevnej vrchnosti a vydali by sa tlačou. Zase sa stretávame s obdobím, ktoré ďalších viac ako dvadsať rokov neprineslo v danej problematike nič nové. Zaujímavý je ale fakt, že ako prvý, teda v roku 1651 vyšiel kancionál s Cantus catholici v maďarskom jazyku, ktorého zostavovateľom bol pravdepodobne Benedikt Szöllösi a až v roku 1655 sa aj slovenský katolíci dočkali tlačeného spevníka s rovnomeným názvom *Cantus catholici – Písne katolícké, latinské i slovenské, nové i starodávne*. Spevník bol vytlačený v Levoči a za jeho zostavovateľa považujeme toho istého autora. Napriek tomu, že jeho meno sa v spevníku neuvádza, historiografický výskum potvrdil autorstvo spevníka Benediktovi Szöllösimu.

Cantus Catholici, prvý tlačený katolícky spevník, zodpovedal svojím obsahom cirkevne uznávaným predpisom, a teda umožňoval veriacim v chráme spievať kanonizované piesne. Problémom však zostáva obhájiť jeho barokovosť a autenticitu, zistiť, do akej miery sú piesne pôvodné alebo prebrané.

Vďaka Vilikovskému, ktorý sa vo svojej štúdii zaoberal danou problematikou (Vilikovský, 1935)¹⁶, už môžeme takmer s určitosťou povedať, že slovenský Cantus catholici nie je prekladom rovnomeného maďarského spevníka, ale že čerpal z piesňového fondu tak českej, ako i slovenskej evanjelickej a tiež latinskej spisby. Najdôležitejším zdrojom piesňového

¹⁵ Jednotný katolícky spevník. Trnava. Spolok sv. Vojtecha, 1970, str. 12.

¹⁶ Vilikovský Jan: Cantus catholici. Otisk z „Bratislavy“, Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi IX. (1935), Bratislava, 1935. str. 269- 306.

repertoáru sa mu stal *Rozenplutov kancionál*, ktorý bol vydaný v Olomouci roku 1601 a *Hlohovského kancionál* pochádzajúci z roku 1622 rovnako z Olomouca. Hlohovského spevník sa dosť výrazne zhoduje práve s *Cantusom catholici*. Veľmi podobná je najmä ich úprava, tituly jednotlivých častí spevníka určených na spievanie v konkrétnych obdobiach počas roka, na sviatky či na konkrétne časti omše.

Medzi skúmanými spevníkmi je takmer 100 piesní spoločných. P. Ruščin¹⁷ vo svojej štúdií uvádza, že CC má s *Rozenplutovým kancionálom* spoločných 91 textov a s *Hlohovského kancionálom* dokonca až 129 piesní. Z danej štúdie je pre porovnanie ešte vhodné uviesť, že z Českého dekadordu (1642) je prebratých 85 textov piesní, 57 ich je z maďarského CC (1651) a s *Citharou sanctorum* (1653) má spoločných 77 textov piesní.

Spevník sa snaží jazykovo prispôsobiť slovenčine 17. storočia a nahrádza jazykové prvky českej proveniencie vhodnými slovenskými ekvivalentmi. Najvýraznejšie sa tento jazykový trend prejavuje v rovine morfolologickej a lexikálnej. Zaujímavá je najmä absencia grafémy ř, nepravidelné označovanie kvantity a grafémy ě, ktoré sa vyskytuje len sporadicky. Mäkkosť je označená mäkčeňom takmer dôsledne. V rovine tvaroslovia sa uplatňuje i slovenský sufix 1. osoby singuláru –m a 1. osoby plurálu –me. Minulé prídastie má slovenský tvar so sufixom –l.

Čo sa týka obsahového rozdelenia spevníka, nie je výrazne odlišný od súčasných katolíckych spevníkov. Obsahuje 23 oddielov, rozdelených podľa obsahovej príbuznosti či tematického špecifika, alebo podľa obdobia, v ktorom sa majú spievať. Začínajú tradične obdobím adventu a narodenia Božieho syna, pokračujú Novým rokom, sviatkom Troch kráľov a obdobím pôstu, zmŕtvychvstania, nanebovstúpenia atď. *Cantus catholici* však neobsahuje také veľké množstvo piesní o svätých, resp. stretne sa tu len s piesňou venovanou Sv. Ignácii, ktorá je v latinčine. Tak tiež sa v spevníku nachádzajú i piesne „*Na žalmi Sv. Davyda*“.

Kancionál vydaný v Levoči roku 1655 má 320 číslovaných strán, nečíslované predné strany s predhovorom a obsahom a zadné strany obsahujúce register. Na titulnom liste nájdeme citáty svätého Hieronyma a Chryzostoma nabádajúce kresťanov, aby prejavovali úctu Bohu i spevom: „*Tak nech spýva Služebník Krysta Pána ... Ponевadž tedy rozkoš táto (totižto v spývaňi) jest Dušem našým prýbuzná*“. Na citáty nadväzuje trojstranový latinský predhovor vyzdvihujúci slávnú tradíciu Cyrila

¹⁷ Ruščin Peter: *Estetické a hudobnosťové špecifiká spevníka Cantus Catholici*. In: *Cantus catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*, Zborník z konferencie. Bratislava. Slavistický kabinet SAV, 2002. str. 11.

a Metoda a nezabúda zdôrazniť slávnú minulosť Slovákov. Hovorí sa v ňom i o tom, že panónsky národ najviac vynikal vo svojich nábožných spevoch a dokonca že sa „čiasťka kánonu pri oltári odbavuje ľudovou rečou. Na chóre sa vskutku takmer vo všetkých panónskych kostoloch tak odbavuje Kyrie, Glória a Credo. ... Pri bohoslužbách v kostoloch zhromaždení tak správne spievajú žalmy a piesne...“¹⁸

Zaujímavý je i fakt, na ktorý poukázala G. Gáriková v svojej práci¹⁹ venovanej Cantusu catholici. Upozornila, že sa pieseň *Zdravas rúže stkvúci* (CC²⁰, 181-182) v práci Jozefa Minárika²¹ považuje za jeden z vrcholných prejavov barokovej ľúbostnej mystiky. Danou piesňou sa zaoberala v súvislosti s problematikou mysticizmu. Na základe textovej analýzy vybraných piesní môžeme konštatovať, že daný spevník skutočne obsahuje prvky mysticizmu. Pozrime sa však podrobnejšie na pieseň *Zdravas rúže stkvúci*.

Pieseň je zaradená v oddieli Piesne k Panne Márii. Mariánsky kult je bohato zastúpený v celom spevníku. Už samotný názov v sebe ukrýva deotát vytvárajúci predstavu dokonalej krásy pripodobnenej k jednoznačne dešifrovateľnému obrazu rúže. Anaforicke sa opakujúce „*zdravas*“ doslovne „raduj sa“ odkazuje k Lukášovmu evanjeliu (Lk. 1, 26-38), takže ak nahradíme všetky metafrázy menom Mária, dostaneme sa do roviny jednoduchého jazyka kresťanskej modlitby k Márii. Predsa však autor hyperbolizoval dané prívlastky a postupne prechádza od pomenovania „*Panno veľmi krásna*“, teda obrazu mimoriadne krásnej ženy, cez antitézu „*Kre horíci: A však nespálený*“ konotujúcu predstavu večnosti, dynamizmu a participácie na Božom bytí, k „*Prútku ješe*“ (pravdepodobne jelše) naznačujúcej prítomnosť nového života a sily. Ostatné atribúty vytvárajú súvislú líniu od postulovania najvyššej a najmocnejšej vládkyne „*Cíсарovno*“, cez podobu láskavej a súcitnej „*Prostrednice*“, k hrdej a vážnej „*Ctnosti milovnice*“ a napokon uctievanej a vzácnej „*darův Pokladnice*“. Pieseň však hovorí o Márii ako o neveste, ktorú si zvolil Boh. Predstava Boha voliaceho si ženu, ktorá sa stane matkou Božieho syna „*O, manny živé schrano;/ A zavrená bráno./ Již duch svatý otevrel;/ a sám Syn Boží*

¹⁸ Šmatlák, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry I*. Bratislava. Literárne informačné centrum, 2002, str. 259.

¹⁹ Gáriková, G.: *Niekoľko poznámok k problému literárnohistorickej analýzy*. Cit. d., str. 61 – 67.

²⁰ CC – *Cantus catholici*. Benedikt Szóllósi. Levoča 1655.

²¹ Minárik, J. : *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská*. Bratislava 1984, str. 80.

prošel,/ žádný jiný nevšel“ nás vovádza až do roviny erotického mysticizmu, kde sa v transcendentálnej rovine žena s toľkými superlatívami nosiaca v sebe toho, ktorý sa stane mystickým pokrmom, spája so Svätým Duchom. Motív spojenia, zjednotenia sa s nadprirodzeným - tieto pocity prežívala aj jedna s najväčších mystičiek stredoveku, Terézia z Avily.

Môžeme preto sčasti súhlasiť, že v piesni *Zdravas Růže stkvúci* sú prítomné prvky mysticizmu, no táto pieseň nemôže reprezentovať vrchol ľúbostnej mystiky. Oveľa väčšiu pozornosť si vzhľadom na ľúbostnú mystiku ježišovského kultu zasluhuje pieseň Žofie Kubiny: *Ženichu můj spanilý*, ktorá však nie je súčasťou spevníka, no napriek tomu báseň vyznieva ako kontemplatívna prosba duše oddávajúca sa Ježišovi.²²

Za najmystickejšiu pieseň slovenskej jazykovej proveniencie, vzhľadom na do istej miery konzervatívny barokový spevník, považujem pieseň *Plesani Sv. Bernarda. JESU dulcis memoria*. (CC, str. 270 – 273) Pieseň je zaradená medzi Piesne o Svätých a aj svojím rozsahom je jednou z najdlhších piesní v spevníku (3 diely, 48 strof). Bernard z Clairvaux bol od obdobia stredoveku nazývaný „doctor mellifluus“ (doslovne Medom oplývajúci učiteľ) a bol tiež považovaný za otca stredovekej mystiky.

V piesni sa znásobili všetky vnemy sladkosti od senzuálneho vnímania chuti pokrmu až po transcendentálne zakúšanie sladkosti duše v rovine nadzmyslovej. Dokonca priamo tlmočí hlavnú myšlienku mystiky, ktorá tvrdí, že mystický zážitok je nesprostredkovateľný, nevypovedateľný, teda že pojmový aparát človeka nedokáže adekvátne zachytiť to, čo sa pri takýchto stavoch odohráva v ľudskom vnútri: „nemůž jazyk vymluviti, ani písmo vysloviti.“ preto sa pokúša priblížiť túto tajomnú skúsenosť pojmami ako „sladkost najnevymluvnejší, všecek najžadostivejší...“. Je ochotný opustiť seba samého, aby dosiahol splynutie s večnosťou. Celá pieseň vytvára fiktívny monológ, invokáciu Krista, ktorý sa odohráva v mysli Sv. Bernarda. Ako on sám dodáva, „hledajíc mysly, ne okem“, teda zdôrazňuje viac prvok racionálny oproti senzuálnemu. Kristus je vnímaný ako sladká pamäť plodiaca žiadosť srdca. Zvláštne chuťové predstavy a synestézie spojené s príjemnosťou sa v piesni striedajú s obrazmi mučenia, cedenia krvi a svetskej márnosti. Majú ukazovať obrovskú antitetickosť života tu a teraz a lepšieho života, ktorý bude sprevádzať „Boha vídení“.

Pieseň, ktorá je uvádzaná ako *Zdráv buď predobrá Ježiši, Spasiteli najmilejší!* (ex hymno S. Bernardi *Salve mundi salutare*) (CC, str. 105–106) obsahuje podobné synestézie, ako predchádzajúca pieseň. Tiež sa

²² Porovnaj: Slavkovská, Gizela: *Já miluji, nesmím povídati*. Bratislava, Tatran 1977. str. 145.

stretávame s vnemom sladkosti: „*Pokrm anjelský*“, „*Med nebeský*“, „*O jak si sladký zajiste / ktožť okúsi Jezu Kriste*“. Tieto senzuálne obrazy v sebe ukrývajú večný dualistický boj duše a tela, duchovnosti a telesnosti. Môžeme konštatovať, že duchovná stránka človeka je vždy determinovaná i jeho telesnosťou. Táto druhá stránka nemusí byť v piesni vždy výrazná, predsa implicitne vytušíme, že duchovnosť neuniká spod vlády telesnosti a mystická exaltácia sa deje na ich pozadí.

Podobné piesne sa však v spevníku nevyskytujú, resp. nedosahujú až taký výrazný stupeň mystického precítienia, aj keď prvky mysticismu sú v textoch prítomné. Stretávame sa s nimi najmä v oddieli piesní venovaných Svätej Trojici, Sviatosti oltárnej či Tajomstvu Kristovho zmŕtvychvstania.

V piesňach sa pomerne často stretávame s úlohou zmyslov pri liturgii. Ako sme už spomenuli, je to najmä predstava dokonale sladkej chuti, ktorú predstavuje mystický pokrm Kristovho tela „*pokrm najsladší*“. Je to zároveň symbol rituálnej židovskej večere, ale aj spoločenstva Boha a človeka, resp. na konci symbolizuje nebeskú svadobnú hostinu.

Taktiež zrak je veľmi často súčasťou jednotlivých textov, ale piesne apelujú predovšetkým na jeho nedokonalosť, „*hledajíc mysly, ne okem*“, resp. na nedokonalosť zmyslového vnímania vôbec: „*Videní, dotykani, okušení myli se*“. Predsa však nesmieme zabudnúť na sluch, ktorý je, ako je napísané v liste Rimanom, predpokladom viery. „*Viera pochádza z počutia – fides ex auditu*“ (Rím 10, 17). Pieseň *Ctim tebe pobožně* (CC, str. 174–175) doslovne opakuje túto vetu „*K víře pomáhá slyšení*“. Počúvanie textov Písma je základom bohoslužby. Táto schopnosť sa o to výraznejšie prezentuje prostredníctvom piesní, ktoré musia zaznieť, aby bol percipient schopný vnímať to, čo sa sprostredkúva.

Z hľadiska prítomnosti lyrických motívov osobného charakteru sa do popredia dostávajú parafrázy žalmov, ktoré sú v Cantus catholici zaradené do oddielu *Písne obecné*. Žalmy sa častokrát odkláňajú od pôvodnej predlohy v snahe zdôrazniť spoločenskú situáciu. Čo sa týka miesta žalmov v spevníku, autor im vyčlenil osobitnú kapitolu. V tomto oddieli sa nachádza jedenásť starozákonných žalmov v poradí 101, 26, 146, 66, 6, 60, 6, 1, 102, 26, 146. Ako si môžeme všimnúť, prvý kajúci žalm číslo 6 (Pane, nekarhaj ma v svojom hneve), a tiež žalmy 26 (Pán je moje svetlo a moja spása) a 146 (Chváľte Pána, lebo je dobré ospevovať nášho Boha) sú uvádzané dvakrát. Mimo tohto oddielu, teda v oddieli *Písne obecné* stojí ešte žalm 22 (Pán je môj pastier, nič mi nechýba), ktorý je tiež uvedený dvakrát. Celkovo je v spevníku trinásť žalmických piesní, pričom ide v skutočnosti o deväť žalmov. Ich poradie nezodpovedá poradiu v Starom

zákoně, dokonca ani ich obsah nie je navzájom previazaný. Možno však konštatovať, že piesne vyjadrujúce pokoru a poníženosť tvoria jadro tohto oddielu, kým piesne chváliace Boha a ospevujúce jeho dobrotu rámcujú tento žalmický oddiel. Piesne začínajú detenzívne „*Uslyš prosby moje, Bože litostivý, a nechaj ťe môj hlas*“ (Žalm 101, str. 219), cez rovinu relatívne pokojnej viery „*Bůh ohněm své svetlosti osvecuje*“ (Žalm 26, str. 221), a pokračujú chválou či oslavou Boha. „*Chvaltež Pána, neb sluší čest chvála tomu*“ (Žalm 146, str. 221–222) O pokornom postoji človeka, jeho poníženosti voči Bohu, ktorý je trestajúci ale aj zmilúvajúci sa a odpúšťajúci vypovedajú žalmické piesne: „*O Pane smiluj se nad námi, své lásky štědré udel*“ (Žalm 66, str. 222 – 223), „*Ne v prchlivosti tvoje Pane, ráč trestati služebníka*“ (Žalm 6, str. 207), „*O Bože slyš mé volání, v tobe ja mám vše své ufání*“ (Žalm 60, str. 224 – 225), znova sa opakuje kajúci žalm „*Pane v prchlivosti tvé nerač mne trestati*“ (Žalm 6, str. 225–226). Po tomto žalme sa mení atmosféra piesní a znova sa do popredia dostáva oslavný prvok: „*O blahoslavený člověk, kterýž v dobrém*“ (Žalm 1, str. 226 – 227), „*Chváliž Pána již nyní, duše má, ze vsí své síly*“ (Žalm 102, str. 227 – 228), „*Pán Bůh jest síla má, všecka obrana má*“ (Žalm 26, str. 229) a posledný zo žalmov je znova oslavný žalm chváliaci Božiu dobrotu „*Chválež již Pána, neb jest jiste dobrý*“ (Žalm 146, str. 230). Ak sa pozrieme na rozloženie týchto piesní, máme pred sebou akúsi hyperbolickú štruktúru chvála – pokora – chvála či oslava Boha.

Všimnime si ešte žalm 22 (Dávidov žalm Pán je môj pastier). Opäť je predstavený dvakrát „*Pastýr jest Bůh můj jediný, krom něho jiného není*“ (str. 217) a „*Hospodin ráčíž sám pastýr můj byti*“ (str. 218). Prvá pieseň používa 3. osobu singuláru, Boh je tu prítomný iba ako „On“, kým druhá pieseň sa pokúša o dialóg s Bohom, prihovára sa mu priamo v 2. osobe singuláru. Žalm sa však snaží poukázať na absolútnu odovzdanosť sa človeka Bohu. Boh prejavuje aktivitu. Ako veľmi sa tento žalm hodí do barokového kontextu spevníka dokazuje i nasledujúce tvrdenie: „Kdekoľvek sa v tejto modlitbe hovorí o úteche, sile, pomoci, nositeľom činnosti je Boh. Boh dáva odpočinúť, on občerstvuje dušu, on vedie cez nebezpečenstvá, on chystá stôl, on maže hlavu olejom. O človeku sa hovorí najviac ak to, že mu nič nechýba, ..., človekovi sotva treba robiť niečo iné, než dať sa viesť.“²³ Možno i tento obraz prezentovaný pomocou žalmickej piesne mal ukázať barokovému človeku, kde je jeho miesto a že práve jeho pasívny postoj je najlepší možný spôsob, ako prežiť v tak rozporuplnej dobe.

²³ Closen, Gustav E.: *Mystérium Svätého písma*. Trnava. Dobrá kniha, 1994, str. 259.

V súvislosti s problematikou žalmov v spevníku ešte spomeňme pieseň *Ačž mne Pán Bůh ráči trestati* (CC, str. 241). Pieseň začína alúziou na kajúci Žalm 6 „Pane nekarhaj ma v svojom hneve“, ktorý je v spevníku uvedený dvakrát. Ak by sme pozerali na dané texty len z obsahového hľadiska, svojím významom si takmer odporujú. Jeden text prosí o Božie zľutovanie, druhý naopak chce na seba zobrať Boží trest. Táto pieseň je však prebratá z Cithary sanctorum a jej autorom je Eliáš Láni. Renesančný básnik sa cez vnútornú bolesť a exaltované sebaobviňovanie svojou básňou dostáva až takmer k hranici baroka. Jediný rozdiel, ktorý je v texte piesne uverejnenej v Cantuse catholici a piesne, ktorú môžeme nájsť v Pribišovom kancionáli²⁴ je obraz Boha. Kým pôvodný text hovorí o zúrivej tvári Boha, Cantus catholici v duchu barokového obrazu zmierlivého Boha uvádza „*tvár libeznú*“. Taktiež si môžeme všimnúť, že dialóg medzi Bohom a človekom v Lániho básni sa mení a o Bohu sa znovu rozpráva ako o nepriamom účastníkovi dialógu, aj keď v závere piesne sa lyrický subjekt obracia priamo na Boha.

Podobným spôsobom by sa dali preskúmať a interpretovať i ďalšie piesne v spevníku. Mnohé z nich sa stali súčasťou dnes používaného Jednotného katolíckeho spevníka, no zmenila sa ich literárna a muzikologická stránka. V súčasnosti sa pripravuje nové vydanie spevníka, a práve preto by sa mali opätovne preskúmať i staršie spevníky, slúžiace ako zdroj inšpirácie pri tvorbe resp. úprave piesní.

Prvý tlačený katolícky spevník Cantus catholici a taktiež evanjelický spevník Cithara sanctorum sa podrobujú hlbšej literárnoteoretickej analýze. Dôležité je však pozerať na texty piesní nie z konfesiónálneho, ale práve z literárneho a jazykovedného hľadiska, pretože v súčasných dostupných literárnych publikáciách sa tieto spevníky vzhľadom na odlišné náboženské východiská skúmajú prísne oddelene. Problémom však aj naďalej zostáva ťažká dostupnosť materiálov.

²⁴Text piesne porovnávame s textom publikovaným v antológii barokovej poézie. Slavkovská, Gizela: *Já miluji, nesmím povídati*. Cit. d., str. 47. Pôvodná pieseň je zaradená v zbierke *Písne duchovní*, ktorú vydal Daniel Pribiš spolu s prekladom Katechizmu D. M. Luthera r. 1634.

Literatúra

Cantus catholici. Pýsne katholjcke, latinské y slovenské, nové y starodávne ... znovu zebrané, a vôbec vidané. (Levoča), 1655. 8, 320.

CLOSEN, Gustav E.: *Mystérium Svätého písma*. Trnava. Dobrá kniha, 1994, str. 259.

GÁFRIKOVÁ, Gizela: Niekoľko poznámok k problému literárnohistorickej analýzy.

Cantus catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe, Zborník z konferencie. Bratislava. Slavistický kabinet SAV, 2002, str. 61- 67.

Jednotný katolícky spevník. Trnava. Spolok sv. Vojtecha, 1970.

Kronika křesťanství. Fortuna Print, 1998.

MINÁRIK, Jozef: *Baroková literatúra*. Svetová, česká, slovenská. Bratislava 1984.

RUŠČIN, Peter: Estetické a hudobnosťové špecifiká spevníka Cantus Catholici. In: *Cantus catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*, Zborník z konferencie. Bratislava. Slavistický kabinet SAV, 2002. str. 11-23.

SLAVKOVSKÁ, Gizela: *Já miluji, nesmím povídati*. Bratislava, Tatran 1977.

ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry I*. Bratislava. Literárne informačné centrum, 2002.

VILIKOVSKÝ, Jan: *Cantus catholici*. Otisk z "Bratislavy", Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi IX. (1935), Bratislava, 1935. str. 269-306.