



Jakub Kydlíček

## Jakub Kydlíček flétnista a dirigent

hrozně pozdě, ve dvanácti, tuším. Tím to začalo. Pak jsem zkoušel hrát na kytaru, chodil na saxofon a vlastně nejvíc jsem dělal tu zobcovku. Ale protože na hudebce tenkrát nebyl žádný profesionální zobcovkář, tak mi někdo dal číslo na Špelinu, a tak jsem začal chodit v Plzni na hodiny k Markovi, později k Martě Neumannové. Jenže doma byla celkem nevole to platit a shodou okolností v té době Aleš Rypan otevíral obor zobcovka v Teplicích na konzervatoři, a jelikož konzervatoř se tehdy u nás doma jevila jako něco, co je zbytečné, tak jsem se přihlásil. A tak jsem začal studovat v Teplicích první ročník. Pak jsem přešel k Julii Brané do Plzně, kde jsem si po dvou letech přibral dirigování u Jiřího Štrunce. Takže nejsem takové to hudebkové dítě. Docela brzo jsem začal jezdit na různé kurzy, dělal jsem něco s Michaelem Pospíšilem atd., a tím se to vlastně rozhodlo. Když jsem dokončil konzervatoř, tak byl shodou okolností vypsaný konkurz do Prahy na nějaký malinkatý úvazek. Tak jsem se dostal na flétnu jako slepý k houslím.

### Takže jsi začal učit rovnou v Praze na konzervatoři?

Ano. V roce 2008 jsem absolvoval zobcovku a rovnou jsem začal učit v Praze. Dva roky jsem učil obligátní flétny, a když tam začalo být víc studentů, tak jsem dostal hlavní obory a později, v roce 2012, mi dali barokní orchestr neboli „barokáč“.

### Vy jste byli z Plzně? Odtud Špelina, Braná...?

Ano. Tak vznikla partička. Spolu jsme si dokonce udělali trio Tre Fontane. To vzniklo tak, že než já jsem odabsolvoval, tak čas hodin, které jsem měl mít, jsme používali na zkoušky.

### Takže na konzervatoři jsi začal dělat orchestr. Byl to normální orchestr, ze kterého jsi bez vědomí pana ředitele udělal „barokáč“?

Ne ne, to bylo jejich rozhodnutí, já jsem byl osloven vyloženě s tímhle zadáním. To byl záměr tehdejšího pana ředitele, že vznikne další orchestr, který bude specializovaný na repertoár 17. a 18. století. Podobné pokusy existovaly dvacet let, ale až za mě se to realizovalo.

### Takže myšlenky byly, ale dvacet let nebyl „barokáč“, co by vedl „barokáč“?

Barokáři byli. Na konzervatoři učila Jana Semerádová, Jiří Kotouč, Darina Zárubová, spousta lidí. Ale já si myslím, že se zrovna sešlo hodně studentů, které už ani ten symfonický orchestr nepobral, takže se rozhodlo, že část z nich deponují do nově vzniklého barokního orchestru. Prostě ten nápad oživil, když k tomu měli dostatečnou volnou kapacitu. A našťástí se barokáč udržel, protože ve dvou letech

### ROZHOVOR PŘI PROVEDENÍ HÄNDELOVA ORATORIA MESIÁŠ V KARLOVÝCH VARECH V BŘEZNU 2019

Účinkovali: Anna Hlavenková – soprán,  
Edita Adlerová – alt,  
Jaroslav Březina – tenor,  
Ivo Hrachovec – bas  
Pražský komorní sbor,  
Karlovarský symfonický orchestr,  
dirigent – Jakub Kydlíček

### Můžeš říct, jak jsi se dostal k muzice?

Hrozně pozdě. Na základce jsem si četl knížky o historii, o architektuře, a když jsem se dostal ke kapitole, kde bylo baroko, tak to se mi líbilo nejvíc. Začal jsem chodit po kostelích a zámcích a byl jsem z toho unešený. A v jedné z těch knížek byla namalovaná zobcovka. A potom jsem dostal Stivínovo cédéčko a to mě tak nějak uchvátilo. Do hudebky jsem se zapsal fakt

# Skladatelská soutěž SDH 2020

## Zadání a uzávěrka

**Datum uzávěrky pro přihlášení skladeb:**  
16. 9. 2020

### ZADÁNÍ SOUTĚŽE:

Kat. A: **České proprium – vokální skladba s českým textem k proměnlivým částem mše** pro smíšený sbor nebo sólový hlas, píseň, aleluja nebo žalm (délka max. cca 5 min.). Proprium – skladba příhodná k dané příležitosti. Použití skladby ke konkrétní části mše: vstupní zpěv, zpěv před evangeliem (může být i samotné aleluja, které se bude doplňovat veršem před evangeliem k dané příležitosti), zpěv k přípravě darů nebo eucharistické moteto k přijímání.

Kat. B: **Varhanní skladba** k praktickému liturgickému použití (délka max. cca 5 min.). Preludium, chorálová předehra, resp. předehra, dohra, aranžé na témata písní nejlépe z Mešních zpěvů nebo univerzální netematická varhanní skladba.

Záměrem letošního zadání soutěže je **podpora Mešních zpěvů**, českého graduálu. Zpěvníku, který přestože obsahuje mnoho krásných písní z pokladu našeho kulturního dědictví, zůstává celých třicet let opomíjen a nedocenen. Zadavatel uvítá, pokud se tématem skladeb obou kategorií stanou melodie a texty z Mešních zpěvů.

Specifikace kat. A: doprovod varhan (realizovaný nebo generálbas), nebo bez doprovodu (a cappella); text biblický, liturgický nebo vlastní, jazyk čeština. Důležitým kritériem je *duchovní styl* a praktická použitelnost díla v běžném liturgickém provozu. Skladby pro sólové hlasy mohou vhodně využít (nebo zaměnit) jeden nebo několik běžných nástrojů (housle, flétna...). Tím je myšleno malé obsazení, které může být při liturgii snadno k dispozici (z farnosti, místní ZUŠ atd.). Podmínky kat. B jsou volnější, lze použít i nástroje. Doporučuje se praktická použitelnost, což může znamenat také nižší obtížnost díla.

Nejlepší skladba nemusí být nutně objevená. Pokud má vyhovět požadavku zadání: „skladba k praktickému liturgickému použití“, nemusí být hodnocení „spotřební hudba“ negativní.

Dobrá skladba může být ta, kterou stojí za to hrát a poslouchat více než jednou.

**Způsob doručení:** nejlépe elektronicky ve formátu PDF (nejlépe se zvukovým souborem) na e-mail:

[Psalterium.SDH@gmail.com](mailto:Psalterium.SDH@gmail.com),

do předmětu uveďte: SOUTĚŽ  
případně v tištěné formě na adresu:  
Společnost pro duchovní hudbu, z. s.,  
Kolejní 4, 16000 Praha 6.

**Podmínkou zařazení** do soutěže je poskytnutí osobních údajů. Skladby

přihlášeny anonymně, pod pseudonymem, kde se nepodaří autora ověřit, nebudou hodnoceny. Souhlas s provedením a publikováním díla může autor odmítnout. Skladby jsou hodnoceny jako anonymní. (Identitu autorů zná pouze administrátor soutěže, porotci nikoliv). Každý autor může zaslat nejvýše 3 skladby do jedné kategorie.

Nejlepší skladby budou oceněny, honorovány, koncertně provedeny a publikovány jako v minulých letech.

Ondřej Šmíd, administrátor soutěže

## Svatováclavské slavnosti a výlet do Nicova u Plánice

### V. A. MICHNA (420 LET) SVATOVÁCLAVSKÁ MŠE

Svatováclavské slavnosti 2020 začnou opět výletem do Nicova u Plánice a Klattov, a to již v sobotu **29. srpna** (odjezd z Prahy od Metra Stodůlky v 9 h).

Připomene si 420. výročí narození V. A. Michny koncertním provedením velké *Svatováclavské mše*. Účinkují: Harmonia delectabilis a sólisté, řídí Lukáš Vendl.

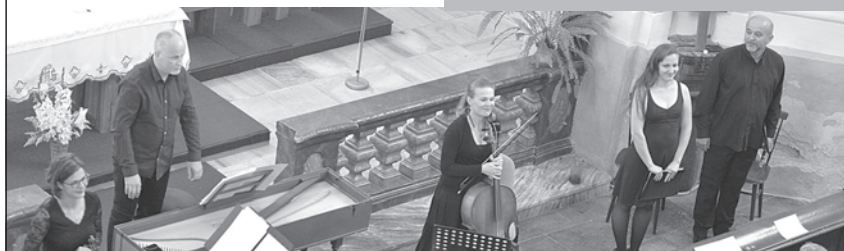
Svatováclavská mše pak zazní znovu v Praze při liturgii v kostele sv. Ludmily v neděli 20. 9. Podrobnosti o programu výletu a celého festivalu na [SVS.sdh.cz](http://SVS.sdh.cz)

V roce 2019 se na závěr Barokního odpoledne v Nicově konala zádušní mše obětovaná za stavitele kostela, Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689–1751) v předvečer 330. výročí jeho narození. Mši celebrou plzeňský biskup Tomáš Holub. Během mše zaznělo *Requiem d-moll* J. D. Zelenky (1679–1745), u něhož jsme připomněli výročí 340 let od narození. Odpolední koncert byl věnovaný



svátku Narození Panny Marie (viz obrázek, pouť v Nicově připadá na následující týden). Program byl sestavený z písní *Mariánské muziky* A. Michny a doplněný o sólová moteta A. Mazáka a Růžencové sonáty H. I. Bibera.

**Předplatitelé Psalteria a členové SDH mohou s volnou vstupenkou navštívit všechny akce festivalu Svatojáclavské slavnosti ZDARMA.**



## OBSAH

Jakub Kydlíček – flétnista a dirigent .....	1, 4
Skladatelská soutěž SDH 2020 – Zadání a uzávěrka .....	2
Svatováclavské slavnosti a výlet do Nicova u Plánice .....	2
České roaráty, Missa Rorate a pražská mansionářská fundace Karla IV .....	7
In memoriam Josefa Veselého .....	16
Dvě inspirace z Francie .....	17
Saeculum Brunensis .....	18
Requiem za zesnulé pedagogy a studenty MUNI .....	19
Dobroslav Orel, Staročeské roaráty .....	20

## Notové přílohy

## Martin Šmíd

- Nedělní roaráty  
úprava pro smíšený sbor

## Johann Caspar Ferdinand Fischer

- De profundis
- Dixit Dominus  
ze sbírky *Vesperae seu Psalmi vespertini* (1701)

MINISTERSTVO  
KULTURYČasopis vychází s finanční podporou  
Ministerstva kultury ČR

PSALTERIUM, revue pro duchovní hudbu

Ročník 13, č. 1-2/2019

Vychází 4x ročně, vydává Psalterium s. r. o.,

Kolejná 4, 160 00 Praha 6

IČ 26448203, tel. 608 950 005, [psalterium@sdh.cz](mailto:psalterium@sdh.cz)<http://psalterium.cz>**Redakční okruh:** Jaroslav Eliáš, Tomáš Slavický,

Jan Baťa, Martin Bejček, Josef Kšica,

Ondřej Šmíd (šéfredaktor)

**Jazyková redakce:** Šárka Dohnalová**Design:** Jana Majcherová, Andrea Šenkyříková**Sazba:** Martin Šmíd, **Sazba notové přílohy:** Martin Šmíd

Registrace: MK ČR E 17101 ze dne 30. 10. 2006,

ISSN 1802-2774

## PŘEDPLATNÉ A ČLENSKÉ PŘÍSPĚVKY

ČÍSLO ÚČTU SDH:

2000558468 / 2010 (FIO Banka).

Platbu laskavě provádějte bankovním převodem. Do zprávy pro příjemce uveďte jméno, pokud znáte své číslo v databázi členů (na stránkách SDH), můžete je uvést. Platbu můžete rychle provést pomocí QR kódu, pokud používáte aplikaci el. bankovníctví ve svém chytrém telefonu.



QR Platba

## Vážení čtenáři,

toto vydání je koncipováno jako dvojčíslo, protože obsahuje obsáhlejší studii o roarátech. Tomu odpovídají i notové přílohy.

Otiskujeme rozhovor s Jakubem Kydlíčkem, mladým flétnistou, specialistou na středověkou hudbu a dirigentem, kde se dočtete zajímavé úvahy o žánru a myšlení, o středověku, baroku a současnosti. V rozhovoru se uvažuje o starých nástrojích a mobilech, které nebyly tak dokonalé, ale nemusely se nabíjet každý den, a snad vás pobaví roztomilý dvojsmysl: „**Mesiáš se bere hrozně vážně** a musím říct, že mě to občas štve.“

Hlavním tématem dvojčísla jsou roaráty. O historii roarátů a jejich vrcholné podobě jsme psali nedávno v souvislosti s představením praktické edice Nedělní roaráty. Notovou přílohu tohoto čísla tvoří Nedělní roaráty ve vícehlasém zpracování, které připravil Martin Šmíd (2019) pro koncertní provedení sboru Local Vocal z Roztok u Prahy. Kde existovaly, byly použity vícehlasé prameny z Benešovského kancionálu (c. 1580), zbylé dokonpoval autor sám.

Muzikologická studie Tomáše Slavického o historii roarátů vyšla dříve německy a dnes vychází poprvé česky.

Psalterium letos vydalo po téměř sto letech přetisk Staročeských roarátů (1921) Dobroslava Orla pro potřeby Svatovítské katedrály v Praze. Nové vázané vydání je pro lepší čitelnost většího formátu, než byl původní originál, a je opatřeno předmlouvou. Oba zpěvníky jsou dostupné v distribuci Karmelitánského nakladatelství.

V minulém čísle jsme publikovali žalm Ferdinanda Caspara Fischera *Confitebor tibi Domine*, na což nyní navážeme.

Notovou přílohu doplňují žalmy *Dixit Dominus* a *De profundis* ze stejné sbírky *Vesperae seu Psalmi vespertini* (1701). Tyto skladby jsme zpracovali a nastudovali s účastníky kurzů Convivium 2016 k připomenutí 360. výročí autorova narození.

Festival **Svatováclavské slavnosti** začne již 29. srpna 2020 výletem do Klatov a na poutní místo Nicov u Plánice. Zde zazní *Svatováclavská mše* Václava Adama Michny (výročí 420 let od narození). Podrobnosti o programu festivalu na [SVS.sdh.cz](http://SVS.sdh.cz).

## Vážení přátelé duchovní hudby,

dovolují si požádat o vaše laskavé příspěvky za rok 2018.

Dobrovolné dary, členské příspěvky spolku SDH nebo předplatné časopisu posílejte na uvedené číslo účtu. Předplatné časopisu Psalterium činí 200,- Kč. Členské příspěvky SDH (by měly být) 250,- Kč ročně. Členové dostávají časopis zdarma, mají nárok na bezplatnou prezentaci svých aktivit, volnou sezónní vstupenku na festival SVS, slevu z kurzovního na Convivium a slevy na další akce pořádané SDH. Předplatitelé časopisu Varhaník, knihovny, školy, studenti a jinak potřební mají možnost požádat o zaslání reklamních výtisků zdarma (nebo mohou přispívat částkou dle svých možností).

Ondřej Šmíd, výkonný místopředseda SDH  
[smid@ondrej.info](mailto:smid@ondrej.info)



pokračování ze strany 1

prokázal jakousi životaschopnost. Samozřejmě byly i snahy ten projekt zrušit s odůvodněním, že studentů je málo. Ale našel se nějaký modus fungování ve vlnách. Některý rok je to lepší, některý řekneme „normální“, ale poslední čtyři roky je to poměrně stabilizované těleso, protože už víme, jak s tím pracovat a jaké projekty plánovat, aby to nebylo málo ani moc.

#### **A jak ses dostal od baroka ke středověku?**

Já jsem měl vlastně vždycky středověk rád, protože mě lákala ta představa, že existuje něco jako středověká hudba, která se dá dělat hluboce a seriózně. Oproti takovým těm šaškárnám na hradech – kostýmy a mlácení do bubínků. A i když jsem učil zobcovku, tak jsem chtěl ještě studovat dál. Objížděl jsem různé učitele, hodiny v Holandsku atd., ale nic se mi nepozdávalo natolik, abych do toho chtěl investovat hromadu peněz. A shodou okolností jsem ve Valticích potkal Corinu Marti, která dělá středověk. Díky ní jsem viděl, jak to skutečně může vypadat, a od první chvíle jsem věděl, že to je cesta, kterou se chci vydat. Potom jsem k ní šel asi na dva roky do Švýcarska. Takže ke zlomovému setkání došlo ve Valticích.

#### **V čem se liší barokní hudba od té klasické nebo současné? A v čem se liší ta středověká od té barokní?**

Ty skoky jsou ohromné a podle mě jsou to i dost jiné žánry. Osobně si myslím, že vrchol evropské hudby je ve středověku a od té doby hudba prochází v určitém smyslu degradací, která samozřejmě nemusí být vůbec negativní, ale středověká hudba mi připadá čistá ve smyslu přímočarý. Proto pro mě jako interpreta je nejtěžší hrát právě středověk. Z pohledu dirigenta je barokní hudba mnohem náročnější na zapojení toho světa a těch myšlenek, které musí člověk do interpretace promítnout, třeba oproti 19. nebo 20. století, kde je sice zapotřebí více mechanických prostředků, ale když už fungují, tak se dostaví nějaký výsledek.

#### **Znamená to, že pro 19. století je důležitější hudba a znění a pro baroko spíš myšlenka?**

To je otázka. Já si myslím, že každá dobrá hudba nese nějaký význam, ale způsoby, jak se k těm myšlenkám dobrat, jsou různé. Taky další věcí je, že dnes hudbu 19. století neinterpretujeme romanticky, ale na

základě principů, které se ustálily v druhé polovině 20. století. Takže když já se občas dostanu k Dvořákovi nebo Ravelovi, tak prizmatem jakéhosi barokního vidění na to mám jiný názor než třeba moji kolegové, kteří dělají romantismus nebo 20. století a chápou to z té pozice současné mainstreamové interpretace. Například Dvořák je v některých principech velmi barokní.

#### **Existuje nějaká vokální hudba, třeba pozdější, v níž hudební složka nebo řekneme zvukomalba má přednost před slovem?**

To je otázka. Já myslím, že taková hudba nebo interpretace by např. v 18. století byla automaticky považována za špatně řemeslně provedenou. To je velký problém třeba ve Smetanových operách, nebo kdykoliv se něco zpívá česky, že ta dikce jde proti tomu hudebnímu úzu. Dobrý příklad je Josef Schreier, to je pozdní baroko. Krásné české libreto, běžná dobová hudba, která není špatná, ale nekoresponduje s češtinou, protože je psaná na přízvuky asi latinské nebo italské výslovnosti. V tomto případě připodobňujeme text hudbě, protože ty klíčové axiomy jsou na latinu, takže rezignujeme na výslovnost českých přízvuků. To se ukázalo jako jediné smysluplné řešení.

#### **Ještě k tomu středověku. Barokní hudba je „větší“ než ta středověká, je monumentální stejně jako barokní stavby, a přesto středověk je vrchol?**

Pro mě určitě. Protože ten vnitřní svět hudby 14. a 15. století stojí hodně na idejích, domnívám se, a až sekundárně jde o realizaci toho zvuku, kdežto baroko to má naopak. V baroku jde víc o zvukovou realizaci. Proto se baroko lidem líbí, protože ten zvuk je jim příjemný. To, jaký zvuk vydávají staré nástroje, nebo jak zpívá třeba sbor, když správně deklamuje, je pro dnešního posluchače přitažlivé, i když třeba docela nerozumí, o čem se zpívá. Proto si myslím, že hodně lidí poslouchá třeba pašije, přestože nerozumí německy a neví přesně, o čem ten text je. To je zase dnešní percepce. Proto Ondřej Macek tvrdí, že v té době když někdo něco poslouchal, tak znal text i pozpátku, a že lidé znali operní libreto. Každé téma všech těch dneska zapomenutých tříhodinových oper, které taháme z archivu, bylo jenom remakem jiného skladatele. Lidé znali text, takže nebylo třeba vysvětlovat, o čem se zpívá.

#### **Ale je lepší, když se rozumí?**

Samozřejmě. Ale to je nadstavba, kterou mnoho dnešních posluchačů vlastně nevyžaduje.

#### **Ale kdyby rozuměli? Kdyby znali tu strukturu, jako znají stavbu gotického kostela, jako snad znají strukturu symfonie, tak by o tom mohli přemýšlet lépe než jako o přestávkové hudbě?**

To by si to lépe užili, to beze sporu. Ale jsem přesvědčen, že většina posluchačů barokní hudby jde za něčím jiným než za tou rétorikou, kterou za tím třeba vidíme my jako interpreti. Že je to nějakým způsobem osloví, když realizujeme afekty, rétorické figury, ale většina současných posluchačů tomu nepotřebuje rozumět, spíš si z toho berou jen tu impresi, nějaký zvukový dojem, který je interpretovaný jinak než v hudbě romantismu. Jim vyhovuje, že víc artikulujeme, rytmizujeme atd. Ale v prvním plánu ten text vlastně moc nevnímají. Ukazuje se to třeba na tom, když na koncerty připravuji programy a texty s překladem. Dávám to na dvě hromádky, na jednu programy, na druhou zvlášť texty. Ty texty zpravidla nejsou vůbec rozebrané. Nikdo si je prostě nevezme, nikdo je nechce číst. Chtějí si to užít a užívají si poslech té hudby místo toho, aby se seznámili s textem. Další věcí je, že dneska ty texty často z denního provozu neznáme. Většina posluchačů neví, co znamená Dixit Dominus.

#### **Neumí latinsky, italsky...**

... a nechodí do kostela.

#### **Tak výhoda třeba muzikálu v národním jazyce je určitě velká. Ty ale dneska budeš ve Varech dirigovat Händelovo oratorium Mesiáš. Tak řekneme něco o tom díle.**

Nechci říkat to, co říkají všichni, o čem to je. Tak něco pikantního. Všichni víme, že Händel v jistém období svého života přestal psát na italské texty a používal texty anglické. Žánrově tak trochu přešel od opery k oratoriu. Já osobně vidím v té jeho oratorní tvorbě spoustu parodie. Podle mě tím, jak byl ukotven v italské tradici vokálního psaní, tak se ho naučil jako mladý, a proto když ve zralém věku začal psát oratoria, tak si z toho podle mě dělal legraci. Přestože my to dneska bereme velmi vážně. Zvlášť Mesiáš se bere hrozně vážně a musím říct, že mě to občas štve, protože je tam spousta zvukomalebných momentů, které vyznívají velmi komicky. A skvělé na tom samozřejmě je, že Händel

využívá svoji divadelnost. Já jsem teda bytostně alergický na takové to koncertní provedení, které sestává jakoby z uzavřených čísel. Mezi těmi čísly jsou jasné dramaturgické návaznosti a i ten text tomu částečně napovídá, i když samozřejmě tam není zas tolik nápověd přímo k ději jako u jeho oper nebo zejména hraných kantát. Já vidím Mesiáše takhle, jako sérii různých epizod a dojmů v dost ironickém zpracování zvuků, které poskytuje angličtina.

**Takže ono je to vystavené jako nějaký ucelený děj, jako bible, jako katechismus ve zkratce? A hraje se to před Velikonocí proto, že je to příběh o vykoupení lidstva?**

Ano, je to velmi zkratkovité, proti ostatním věcem, které zpracovávají obdobné téma. Na baroko je to až příliš nadčasové. Když budeme mluvit o velikonoční tematice, tak to vždy bylo pro autory 18. století něco zcela mimořádného, co mělo obrovskou vážnost. Kdežto Mesiáš tuhle obřadnost do jisté míry postrádá, proto je možné ho dělat při každé příležitosti. A ta nadčasovost tématu, na té neshledávám nic barokního. Myslím si, že to je ideově někde dál. Takže Mesiáš pro mě není ten barokní Händel, barokní fazóna s úplně jiným obsahem. Možná proto je to také náchylnější k různým interpretačním úchylkám, které se dělají a které jsem tady tři dny odbourával. Ta práce byla fajn, s orchestrem, se sborem i se sólisty, ale bylo to jenom odbourávání, jako u cibule. Člověk odloupává ty vrstvy, aby se dostal k tomu pevnějšímu jádru. Zhruba tak mi to přijde.

**To je zajímavé přirovnání. Něco o orchestru?**

Musím říct, že jsem byl v pozitivním smyslu hrozně překvapený. Nečekal jsem, že to bude na takové úrovni. Jednak řemeslné, protože člověk slyší v kuloárech různé zvěsti. Ale na první zkoušce už bylo jasné, že můžeme řešit hudbu a že to bude úplně v klidu a příjemná práce. Pak mě překvapilo, kolik iniciativy ta kapela vyvíjí, aby se dozvěděla o interpretačním záměru, a opravdu se ho nebojí hledat. To je úplně nejzásadnější, že tam není fachidiot, který by se držel toho, že "ta čtvrtka je fakt čtvrtka". Jestli to realizují víc podle mých představ nebo podle svých, je vlastně irrelevantní. Hlavní je, že tam je ten proces hledání.

To bylo pozitivní, že nejdou na zkoušku jako do práce za tu čárku, ale že třeba druhý hoboj přijde a řekne: "Poslouchal

jsem tuhle nahrávku a připadá mi, že... a že to je vlastně dobrý nápad." Ten člověk po třech hodinách, co tu muziku hrál, přišel domů a pustil si to znovu! To bylo potěšující.

**Něco k sólistům? Na Jaroslavu Březinovi je vidět, že to má nastudované a spojené se starou angličtinou. Na generálce se zdálo, že to cítí dobře a zpívá s porozuměním.**

U takového typu projektu, kdy si ty sólisty člověk nevybírá, má vlastně velmi limitované pole působnosti a nejlepší službou, co jsem mohl udělat, bylo nějakým inteligentním způsobem je doprovodit. To ostatní je úplně zbytečné v takto omezeném čase řešit. Něco jiného by bylo, kdyby člověk rok dopředu oslovil sólisty, vybral je a předestřel jim svoji představu. Ale zádrhel je, že Mesiáš je repertoárová záležitost, takže sólisté jsou formováni kvanty různých zkušeností a nánosů a je mnohdy velmi kontraproduktivní říkat jim na poslední zkoušce: "Pojďme toto udělat tak a tak, protože to slovo znamená to a to atd." Od sólistů musí člověk přijmout, že to dělají, jak to dělají. To je v podstatě jejich džob.



**Obecně sólisté vědí, co zpívají? Nebo by s nimi dirigent měl pracovat?**

To se liší podle typu instituce, kde člověk pracuje. Myslím, že nejvolnější pole působnosti co do práce se sólistou má člověk na nějakých projektech barokního ražení, kdy není tlačen provozními věcmi. V provozu se očekává něco jiného, většínou se neočekává, že člověk bude vysvětlovat rétorické figury a obsah textu. Na té scéně volných barokních noh se předpokládá, že tohle všechno ten sólista zná. A taky je třeba říct, že málokdy je tolik času, abychom si jenom sedli, četli si text a povídali si o něm. To je vlastně výjimka.

Naštěstí často pracuji se studenty, na ně čas mám. Takže i když jsou to studenti a třeba ještě řeší techniku, tak ty výsledky jsou pro mě mnohem uspokojivější, než když tomu sólistovi nemám čas nic říct. Zase když je to sólista na úrovni, tak mi přijde zbytečné do toho materiálu zasahovat nebo obrušovat hrany.

**Nyní si dovolím sérii svých obligátních otázek. Co je nejdůležitější v tom našem hudebním snažení?**

Snažit se. Nebýt rutinér, "fachidiot". Jestli ta otázka mířila tímto směrem.

**Nevím. To právě nikdo neví. Ještě se k tomu můžeš vrátit. Kdyby seděl v orchestru barokní hráč, v tvém případě barokní flétnista z té doby nebo středověký flétnista, měl by tomu současnému muzikantovi co říct, měl by mu co nabídnout? Nebo platí, že všechno se vyvíjí, dřív to bylo horší a teď je to lepší, jako třeba iPhone je lepší než býval?**

To nikdy nemůžeme vědět, protože ti lidé jsou mrtví. My máme pouze kusé indicie o tom, co si mysleli nebo nemysleli, jak zhruba mohli uvažovat. Já si spíš myslím,

že dřív rozhodně nebylo všechno primitivnější a horší. Rozhodně naopak v některých věcech byli sofistikovanější než my. Ale druhá otázka je, nakolik měli praktickou potřebu řešit některé věci, ve kterých my se dneska rýpáme. A ten průměr s tím iPhonem může taky haprovat, protože třeba technický vývoj nástrojů je lepší jen v některých aspektech a v jiných je to naopak horší. Tak jako před deseti lety nám telefon vydržel nabitý týden, ale dneska vydrží jeden den. To je pro mnoho lidí velký krok zpátky a velká komplikace. Takže vývoj i v hudbě je vždycky něco za něco, je to hra s nulovým součtem. Něco získáme a něco ztratíme.



### Konkrétní příklad?

Konkrétní příklad je právě třeba technická inovace nástrojů.

**Zeptám se ještě jinak. Když se učíme znát tu barokní nebo tu středověkou hudbu, tak proč to děláme? Je to rozdílné v žánru, jak jsi o tom mluvil, nebo jde o něco jiného? Je to v tom přístupu, v nějakých principech, v uvažování, které bylo jiné? To, co nám nedává smysl, to jim smysl dávalo, protože uvažovali jinak?**

Ano. Jim to smysl dávalo. Já myslím, že to jde spojit. Že odlišné žánry jsou definované právě odlišným způsobem myšlení. Prostě žánr „baroko“ je definovaný jiným myšlením než žánr „soudobá hudba“ nebo než žánr „populární hudba“. Ty hranice jsou v podstatě myšlenkové.

**Nějaký příklad? Nebo jinak, proč současný hudebník, student současné školy čte noty, které vypadají stejně jako v baroku, ale my ho učíme je číst jinak?**

Protože pro současný mainstreamový hudební provoz v moderní interpretaci (nechci říkat romantické, protože víme, že romantická interpretace je něco jiného), se hráči často nepotřebují zamýšlet nad tím, jestli by to nemohlo být jinak, protože to, co potřebují především, je velmi precizní technická realizace daného zápisu. To je tak náročný proces, že v rámci toho by je to naše barokní uvažování vlastně odklonilo od toho technicistního postupu, který jim ale umožňuje, aby to v tom orchestru nebo v sóle zahráli. My v baroku nemáme až takové požadavky na techniku, spíš je to spojené s rétorikou a afektem, což je složitě zase jiným způsobem. Takže já nikomu nevyčítám, že když hraje „ty noty“, tak se nad nimi nezamýšlí, protože on to v mnoha případech vlastně nepotřebuje.

**Tedy to kritérium u moderního interpreta a moderní interpretace je co nejpřesněji realizovat zápis? Moderní interpret nemá myslet?**

V podstatě. Nebo lépe, má mít schopnost co nejpřesněji realizovat zápis, protože to je ten výchozí bod.

**Zápis má být co nejpřesnější a interpret nemá myslet, ale má jej co nejpřesněji realizovat?**

Ať klidně myslí, ale ať je připraven, že mu někdo řekne, jak konkrétně to má zrealizovat. To je funkce dirigenta, který přijde a řekne: „Z množiny možných řešení to bude toto.“ Pro příklad, dirigent říká:

„Tady prosím piano, tohle bylo mezzoforte, tak ještě jednou piano.“ Dnešní hráč nebo zpěvák musí být připraven na to, že plní nějaké zadání, protože věří, že to ten šéf dělá z nějakého smysluplného důvodu.

Typické je to u operních produkcí, kdy člověk musí říct: „Tady bude takováhle dynamika,“ přestože je to třeba nehudební, ale má to akustické důvody nebo zkrátka je to dáno provozními podmínkami. V ten moment dirigent vůbec nepotřebuje, aby prostý barokní hráč zapojil svůj barokní přístup a řekl: „Ale tady by to mělo být takhle, protože ten zdvih, tahle figura atd.“ Protože hráč musí v určitých kontextech jen plnit zadání. To je třeba odlišnost mezi starohudebními kapelami a moderním orchestrem, že u těch starých, když je na to čas, se často diskutuje a hledá se to řešení nějak společně, protože tam panuje víra v to, že určitá míra konsensu může výsledku pomoci. To je určitý fail v tom, že starohudební kapely mohou pak být méně flexibilní k přijímání myšlenek dominantních dirigentů, kteří říkají: „Bude to takhle.“ Mnohokrát se mi stalo, že iniciativní houslistka řekla: „Ale to by bylo vlastně lepší takhle, protože proto a proto.“ Jenže na ten výklad a na tu diskusi často není nikdo zvědavý. Takže chápu oba postoje. Jak ten myšlenkově barokní, tak ten moderně technicistní, protože každý má svoje opodstatnění.

**Takže ten starý flétnista v dnešním orchestru by měl horší flétnu, která ale vydrží déle nabít, nebo je v tom ještě něco víc?**

(Směje se). Tím je to samozřejmě také dáno. Starý nástroj způsobí, že člověk o tom jinak přemýšlí a jinak hraje. Že by se v moderním orchestru hrálo se starou flétnou, to je absurdní představa a nikdo nemůže vědět, jak by to fungovalo. Ale

v barokním orchestru konzervatoře hraje me na barokní příčné flétny s moderními smyčci a dokonce s moderními hoboji. Tam se jasně ukazuje, že technicky to realizovatelné je. Není například problém, že barokní traverso není tolik slyšet, protože barokní traverso je nástroj, který jednoduše nemá být tolik slyšet. Jde spíš o to, že barokní nástroje mají některé tóny zvukně a jiné velmi hluché a to jim vlastně automaticky udává logiku fráze. Takže to, co je napsáno pro nějaký starý nástroj, často nefunguje, když se to hraje na jiný nebo na moderní. Tohle musí hráči s moderními nástroji pracně dotvářet třeba dynamikou. A při tom spojení (třeba právě ve studentském orchestru) se ukazuje, že každý nástroj má problém s něčím jiným. Barokní flétny mají problém dostat se do moderní intonace. A moderní nástroje mají problém dosáhnout frázování, artikulace a dynamiky. Dohromady je to těžká úloha.

**Můžeme na závěr říct ještě něco k tomu Mesiáši?**

Z pozice toho, kdo to má řídit, bych asi řekl to, že každý dirigent musí mít velkou dávku sebereflexe, čemuž mnozí říkají studium partitury. Já si partituru procházím a přemýšlím o tom, jestli z těch možných řešení u každého místa, sboru, árie jsem zvolil to správné. To je do jisté míry řemeslná věc, tomu se člověk učí zkušeností. Proto staří dirigenti jsou většinou bezkonkurenčně ti nejlepší, protože na základě zkušeností (plus talentu) dokážou tyhle věci řešit nejrychleji, takže neplývají časem svým ani orchestru.

**Poslední otázka: Jaké otázky si kladeš ty?**

Zamýšlím se nad otázkou, jestli bych měl přestat kouřit a jak.

*Rozhovor vedl Ondřej Šmid.*



# České roráty, Missa Rorate a pražská mansionářská fundace Karla IV.

## VÝPOVĚĎ CHORÁLNÍCH MELODIÍ K DLOUHODOBÉ RECEPCI REPERTOÁRU

Otázka dlouhodobé tradice českých rorátů byla živě diskutována již první generací českých hymnologů. Tato studie poukazuje na kontinuitu mezi poměrně krátkou tradicí votivního officia k Panně Marii, založeného na přání Karla IV. v pražské katedrále a zaniklého v husitských válkách, a pozdější dlouhodobou tradicí českých rorátních officí, která se později ustálila v utrakvistickém prostředí a byla uchovávána až do 19. a 20. století. Komparace nápěvů dokazují, že v melodickém fondu českých rorátů zůstalo uchováno proprium Rorate ve znění pramenů 14. století. Na dlouhodobý život rorátních melodií, včetně některých typických forem pozdně středověké slavnostní zpívané liturgie (sekvence, tropy) je tedy možné pohlížet nejen jako na významné české specifikum, ale také jako na reprezentativní příklad tradice v dimenzích „longue durée“, která během šesti set prošla různými procesy uchovávání a transformací, přičemž procházela různými konfesními prostředky.

Oživení zájmu o kulturní odkaz Karla IV.<sup>1)</sup> je vhodnou příležitostí k obnovení zapomenuté diskuse nad jedním z konstitutivních témat české hymnologie, a tím jsou počátky tradice českých rorátů. Klíčovou otázkou je pravděpodobnost (kdysi nekriticky vyzdvihované nebo a priori popírané) návaznosti repertoáru rorátů 17.–19. století na Karlovou fundaci mansionárie a votivního mariánského officia při pražské katedrále. Tato otázka vyprovokovala živou diskusi hned v počátcích českého hymnologického výzkumu, ovšem muzikologie 20. století se jí spíše vyhýbala. Důvodem byla polemika Zdeňka Nejedlého proti Karlu Konrádovi (1904),<sup>2)</sup> která souvisela s autorovými politickými aktivitami a nadlouho zablokovala další diskusi (viz dále). Dnes by snad již mělo být možné podívat se na tutéž otázku novým

způsobem, bez autocenzurní opatrnosti vůči dědictví politických předpokladů počátku 20. století. Zároveň je možné zajít do větší hloubky i širších interdisciplinárních souvislostí. Umožňuje to jednak pokrok v soupisu a zpřístupnění bohemikálních hymnografických pramenů (LIMUP,<sup>3)</sup> MHB,<sup>4)</sup> Manuscriptorium<sup>5)</sup>), jednak oživení zájmu o prameny k českým rorátům, které jsou nově interpretovány z hlediska uměleckohistorického (Šárovová 2013),<sup>6)</sup> muzikologického (Baťová 2014)<sup>7)</sup> a literárněhistorického (Škarpová 2017<sup>8)</sup> a 2017b<sup>9)</sup>). Díky několika nejnovějším zjištěním se otevírá nový pohled na již zmíněnou hypotézu o návaznosti tradice na fundaci Karla IV. Tato zjištění se týkají významu pražské mansionárie pro střední Evropu 14. a 15. století (Srovnal 2018)<sup>10)</sup> a zároveň významu „karlo-arnoštské“ legendy pro obnovu tradice rorátů v době národního obrození (Škarpová 2017a, 2017b). Nyní je třeba učinit odpovídající krok také na poli muzikologickém a nově

zrekapitulovat kdysi přerušenu diskusi nad původem nejstarších vrstev rorátních melodií, v níž měli poslední slovo Pachta (1879–1883),<sup>11)</sup> Konrád (1881),<sup>12)</sup> Dreves (1886)<sup>13)</sup> a Orel (1921).<sup>14)</sup> Při tom je nejen možné, ale i potřebné vystoupit z obrovských specializací a nahlédnout šesti-setletou recepci rorátních melodií jako typický příklad dlouhotrvající tradice („longue durée“).<sup>15)</sup>

## DISKUSE NAD PŮVODEM ČESKÝCH RORÁTŮ

Zájem historiků o počátky dlouhodobé liturgické, literární a hudební tradice se odvíjí již od 17. století. Když Bohuslav Balbín (1664) dokumentoval zakladatelské počiny Karla IV. a hodnotil je jako vrcholné období českých dějin,<sup>16)</sup> upozornil na Karlovu fundaci mariánského officia v pražské katedrále. Povšiml si její souvislosti se soudobou tradicí každodenní mariánské adventní mše Rorate v českých farních kostelích.<sup>17)</sup> Toto historické povědomí bylo v době národního obrození vztaheno na aktuální repertoár českých rorátů. Tehdy byla věnována

<sup>3)</sup> LIMUP (Liturgical Manuscripts of the Utraquist Provenance), available on: < <http://www.clavmon.cz/limup/> >.

<sup>4)</sup> MHB (Melodiarium hymnologikum bohemicum), available on: < <http://www.musicologica.cz/melodiarium/> >.

<sup>5)</sup> Manuscriptorium – digital library, available on: < <http://www.manuscriptorium.com/> >.

<sup>6)</sup> Martina ŠAROVÁ: *Ikonografie českých renesančních iluminovaných rorátníků*, Clavibus unitis 2 (2013), s. 5–18.

<sup>7)</sup> Eliška BAŤOVÁ: *Znovunalezený novoměstský rorátník Jana Kantora Starého z roku 1572 s rukopisným kancionálovým přívazkem z druhé poloviny 18. století*, Clavibus unitis 3 (2014), s. 17–28.

<sup>8)</sup> Marie ŠKARPOVÁ: *Roráte karlo-arnoštské. Kapitola z dějin českých obrozeneckých mystifikací*, Slovo a smysl 28 (2017), č. XIV, s. 115–140. Tamtéž nejnovější shrnutí bibliografie, včetně otázky novověké recepce rorátů, která již není předmětem zájmu této studie.

<sup>9)</sup> Marie ŠKARPOVÁ: *Vydání českých rorátů Janem Hostivitem Pospíšilem. Drobníčka k recepci staré české hymnografie*, In: Veronika Faktorová – Jana Pácalová – Zuzana Urválková (eds.): *Vino, ženy zpěv*. V(d)ěčné téma literárních dějin. Studie z literatury ad honorem Dalibor Tureček, Jihočeská univerzita (Episteme), České Budějovice 2017, s. 57–70.

<sup>10)</sup> Filip SROVNAL: *Umění a kult v norimberské Frauenkirche. Příspěvek k interpretaci sochařství 3. čtvrtiny 14. století ve středoevropském prostoru*. Phil.Diss., Univerzita Karlova, Praha 2018. Viz zejména kapitolu 2.4 Collegium mansionarium, s. 15–31.

<sup>11)</sup> Josef PACHTA: *Poznámky a vysvětlivky k Rorátním zpěvům dne nedělního, jak je vydal Lehner*. Cyril 6 (1879), s. 73–76, 82–86; Cyril 7 (1880), s. 9–13, 18–21, 25–27, 33–35, 41–44, 57–61, 65–67, 83–85; Cyril 8 (1881), s. 3–4, 9–10, 25–28, 41–44, 89–93.

<sup>12)</sup> Karel KONRÁD: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Cyrilometodějská knihtiskárna, Praha 1881.

<sup>13)</sup> Guido Maria DREVES S. J. (ed.): *Analecta hymnica mediæ ævi I. Cantiones bohemicæ. Leiche, Lieder und Rufe*, Fuess, Leipzig 1886.

<sup>14)</sup> Dobroslav OREL (ed.): *Staročeské roráty*, in: *Český kancionál*, Praha 1921. Též samostatný otisk: *Staročeské roráty*, Praha 1941.

<sup>15)</sup> Fernand BRAUDEL: *Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée*, in: Marc Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zu einer systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Claudia Honegger (ed.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

<sup>16)</sup> Bohuslav BALBÍN: *Vita venerabilis Arnesti, (vulgo Ernesti) primi archiepiscopi Pragensis*, Adamus Kastner, Praha 1664.

<sup>17)</sup> „... catholica apud Bohemos antiquitas vocat Missae Sacrificium matutinum cum cantu, quod eo tempore, quo partus Virginis expectatur et Adventus (nota templi voce) dicitur, peragi solet, frequentissimo populo ante lucem ad ecclesias affluente et sacrum illud de B. Maria audiente et sub appositis veteresque cantiones modulante. Id sacrum invenit aut in patriam induxit Arnestus“. Tamtéž, Caput XIII, p. 369.

<sup>1)</sup> Tento text vznikl rozšířením a aktualizací referátu připraveného pro konferenci *Charles IV. (1316–1378) and the Musical Legacy of His Era* v Praze 10.–11. 11. 2016. Vychází jako česká verze studie *Czech Rorate chants, Missa Rorate, and Charles IV's foundation of votive officium in Prague cathedral. The testament of choral melodies to the long-term retention of repertoire*, Hudební věda 55 (2018), č. 3–4, č. s. 237–262.

<sup>2)</sup> Zdeněk NEJEDLÝ: *Dějiny předhusitského zpěvu* Královská česká společnost nauk, Praha 1904.



pozornost královéhradeckým roarátníkům (HradR 1585, HradG 1593), které byly interpretovány jako pozdní opisy ztracených předloh z doby Karla IV. (Pešina 1837),<sup>18)</sup> jejich repertoár byl nově přetiskován (Pospíšil 1823, Pešina 1837, 1838, 1847 a další vydání)<sup>19)</sup> a šířen jako „Rorate karlo-arnoštské“.<sup>20)</sup> Propagátorem obnovy tradice v celonárodním měřítku<sup>21)</sup> se stal Václav Pešina, který byl zároveň zakladatelem „Jednoty k dostavení metropolitního chrámu u sv. Víta na Hradě pražském“. Z Pešinovy iniciativy byla obnova paměti českých roarátů nově propojena s kultem patrona českého jazyka sv. Václava, byla zakomponována do konceptu českého jazykového obrození a do projektu dostavby pražského dómu.<sup>22)</sup> Druhá akce pro revitalizaci roarátů byla zahájena Ferdinandem Lehnerem.<sup>23)</sup> Byla představena při oslavách 500. jubilea Karla IV. (1878)<sup>24)</sup> jako manifestační vstup do cecilské (cyrilské) historizující reformy českého katolického duchovního zpěvu.

Hymnologové první generace (Konrád 1881, Dreves 1886) se hned v počátku kriticky vymezili vůči romantickému zveličování „starobylosti“ a hledali oporu v písemných pramenech. Zůstávali při tom na půdě tradičního pojetí zemského patriotismu a snažili se je obhájit pomocí nových pozitivistických metod. Toto kulturněhistorické paradigma se stalo od konce 19. století předmětem politicky motivovaných sporů. Programovým popřehním Konrádova zakladatelského spisu *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*<sup>25)</sup> vstoupil do české hudební vědy Zdeněk Nejedlý. Ve svých *Dějínách předhusitského zpěvu* (1904)<sup>26)</sup> představil vlastní výklad počátků české hymnologie, kterým vyšel vstřícně politickým očekáváním své doby. Hlavní roli v jeho dějinách české duchovní

písně mělo hrát husitství, přesněji řečeno jeho dobová reinterpretace.<sup>27)</sup> Tradici roarátů se Nejedlý snažil marginalizovat, a ačkoliv jeho polemika vyniká spíše rétorikou než argumentací (viz dále), podařilo se mu na několik generací upevnit v české muzikologii despekt vůči tomuto tématu.

Nejedlého dobově vlivné kulturhěhistorické paradigma bylo v novější době již vícekrát usvědčeno z nekonzistentnosti.<sup>28)</sup> Přestože na poli výzkumu husitského zpěvu vykonal zásadní práci, jeho přehlíživá interpretace starších období české hymnologie budoucí badatele nepřesvědčila. Dnes je mimo muzikologii reflektována spíše okrajově,<sup>29)</sup> kriticky se s ní vyrovnal výzkum historický,<sup>30)</sup> hymnologický,<sup>31)</sup> muzikologický<sup>32)</sup> i literární historický.<sup>33)</sup> Jak nedávno ukázaly výsledky soupisu raněnovověkých rukopisných pramenů (Repertorium), kvantita a kvalita českých roarátníků tvoří nepřehlédnutelnou součást českojazyčné knižní kultury 16.–19. století, a tato tradice rozhodně není marginálním tématem.<sup>34)</sup>

<sup>27)</sup> Polemika s K. Konrádem (†1894) byla prvním větším spisem, kterým se čtyřicetiletý Z. Nejedlý zapojil do tehdy probíhajících sporů o „smysl českých dějin“, a tím i do politické kariéry, tenkrát na straně T. G. Masaryka a jeho „české myšlenky“.

<sup>28)</sup> Kritiku Nejedlého názorů na původ českých roarátů přináší Jaroslav MRÁČEK: *Sources of Rorate Chants in Bohemia*. Hudební věda 14 (1977), s. 230–241.

<sup>29)</sup> K počátkům české hymnografie se zatím nekomplexněji vyjádřil slavista František Václav MAREŠ: *Hospodine pomiluj ny*, in: František Václav Mareš: *Cyrlometodějská tradice a slavistika*, Torst, Praha 2000.

<sup>30)</sup> Kriticky zpracovaná monografie o Zdeňku Nejedlém viz Jiří KRÉŠTAN: *Zdeňk Nejedlý: politik a vědec v osamění*, Paseka, Praha–Litomyšl 2012.

<sup>31)</sup> Nové objektivní zhodnocení významu Jana Husa pro českou hymnografii nejnověji Jan Kouba: Jan Hus, in: Jan KOUBA: *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)*, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2017.

<sup>32)</sup> Mráček 1977 (viz pozn. 28); nejnověji viz Stanislav TEŠAR: „*Ad maiorem ecclesiae archiepiscopumque Pragensium gloriam*“. *Bemerkungen zu Nejedlýs Auffassung der Geschichte des hussitischen Gesanges und der Deutung der tschechischen mittelalterlichen Musik überhaupt*, in: *Colloquium Der Sinn (oder Un-Sinn) der Musikgeschichte des 20. Jhds.*, Praha – Brno 2001, s. 127–131; Hana VLHOVÁ-WÖRNER: *Zdeněk Nejedlý's (1878–1962) historical narrative and ideological construction of Czech medieval music history*, in: *Nationality and Universality. Music Historiographies in Central and Eastern Europe*, Slawomira Zeranska-Kominek (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, s. 175–195.

<sup>33)</sup> Nejnověji Škarpová 2017a (viz pozn. 8).

<sup>34)</sup> *Repertorium rukopisů 17. a 18. století z muzejních sbírek v Čechách*, I/1, 2, Jaromír Linda, Alexandr Stích, Alena Fidlerová, Martina Šulcková a kol. (ed.), Karolinum, Praha 2003; II/1, 2, Alena Fidlerová, Martina Bekešová a kol. (ed.), Karolinum, Praha 2007.

## K POJMU RORÁTY

Výraz *Rorate* či *roráty*<sup>35)</sup> je dlouhodobě používaný název pro repertoár zpívaný při každodenní mariánské jitřní mši (matuře) v adventu. Obohacováním zpívaného propria *Rorate* vznikl široký repertoár, obecně zvaný *roramina*,<sup>36)</sup> který byl během 16. století v utrakvistickém prostředí převáděn z latiny do češtiny. Vývoj vedl až k redakci českých officií *Rorate* pro každý den v týdnu, která se ustálila v poslední třetině 16. století, a dále se tradovala do přelomu 19. a 20. století,<sup>37)</sup> kdy byla nahrazena dodnes používanou redakcí Dobroslava Orla (1921).<sup>38)</sup> Pro raněnovověké roaráty bylo typické střídání chorálních melodií a strofických písní, tradičně rozdělené mezi lid a sbor literátů<sup>39)</sup>. Tuto interpretaci praxi dokumentují desítky dochovaných foliových rukopisů a stovky příručních zpěvníků.<sup>40)</sup> Zvyk adventních jitřních mší s formulářem *Rorate* je známý z více evropských regionů, často se kolem něho rozvinul specifický písníový repertoár.<sup>41)</sup> Tradice dochovaná v českojazyčné části pražské arcidiecéze (tedy během rozhodujícího období 15. a 16. století v prostoru utrakvistické církve) však může být považována za unikátní v mnoha směrech. V repertoáru je zakonzervovaná forma pozdně středověké slavnostní mariánské votivní mše interpolované strofickými útvary,<sup>42)</sup> přeložené do vernakulární řeči, a prováděné s „*actiosa participatio*“ lidu. Díky uchování tohoto celku v době rekatolizace

<sup>35)</sup> K vymezení pojmu viz Jiří FUKAČ: *Roráty*, in: *Slovník české hudební kultury*, Jiří Vysloužil (ed.), Supraphon, Praha 1997, s. 789–790; Nejnovější bibliografie viz Batová 2014 (viz pozn. 7) a Škarpová 2017a (viz pozn. 8).

<sup>36)</sup> Pozdně středověký pojem *roramina*, používaný pro různorodý repertoár paraliturgických tropů a přidávků k propriu *Rorate* (podobně jako např. *kyriamina*, *patriamina*, *benedicamina*) byl v povědomí ještě v 17. století, viz např. název: *Tyto Roramina káru Literátského Latinského i Českého města Březnice* [...]. Březnice, muzeum, sign. 579.

<sup>37)</sup> Příklad roarátníku z konce 16. století, který byl používán cca. do r. 1930 viz Batová 2014 (viz pozn. 7).

<sup>38)</sup> Orel 1921/1941 (viz pozn. 14).

<sup>39)</sup> Ke genezi literátských bratrstev nejnověji Vladimír MAŇAS: *Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě v raném novověku*, PhilDiss., Masarykova univerzita, Brno 2008.

<sup>40)</sup> Základní přehled dochovaných pramenů viz Repertorium (viz pozn. 34).

<sup>41)</sup> Takovýmto příkladem mohou být speciální adventní mariánské písně v Porýní, různé formy mše *Rorate* ve střední Evropě (Polsko, Rakousko), Misa Zornica v tradici staroslověnské liturgie v chorvatském Přímoří.

<sup>42)</sup> K tomuto tématu nejnověji Stephan ROSMER: *Carmina pulchra de beata virgine. Maria in spätmittelalterlichen cantiones, cantica, conductus und Tropen*, in: *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*, Eva Rothenberger, Lydia Wegener (ed.), De Gruyter, Berlin 2017.

<sup>18)</sup> „Pocházejí zpěvy tyto z věku dávno před Karlem IV., a jistě po celé vlasti zpívány byly [...]. Původní [zápisy] snad v husitských válkách zašly, tyto za času císaře a krále Rudolfa II. v roce 1585 nákladem rozličných královéhradeckých měšťanů sepsány byly.“ Václav PEŠINA: *O Rorátě, zvláště Královéhradeckém*, *Časopis katolického duchovenstva* 10 (1837), č. 3, s. 518–528, zde s. 520.

<sup>19)</sup> Podrobně viz Škarpová 2017b (viz pozn. 9).

<sup>20)</sup> Podrobně viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8).

<sup>21)</sup> Tradice *Rorate* byla přerušena restrikcemi císaře Josefa II (1781–1791), kdy došlo k zákazu votivních mší, zavedení jednotných zpěvníků a především ke zrušení literátských bratrstev.

<sup>22)</sup> Podrobně viz Škarpová 2017a: (viz pozn. 8), s. 132–131.

<sup>23)</sup> Ferdinand Lehner (1837–1914) byl historik umění a hudební organizátor, zakladatel pražské Akademie Křesťanské.

<sup>24)</sup> Ferdinand LEHNER: *Slavnost Karlova a Rorate*, *Cecilie* 5 (1878), č. 12, s. 89–91.

<sup>25)</sup> Konrád 1881, (viz pozn. 12).

<sup>26)</sup> Kritika Konrádovy koncepce viz Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 6–7.



byl i po tridentské reformě tradován soubor paraliturgických přídavek, včetně tropů, sekvencí a interpolovaných písní.<sup>43)</sup> Forma a repertoár českých rorátů byl ovlivněn staletým vývojem – nejprve mariánskou spiritualitou pozdního středověku a rozvojem laické „devotio moderna“,<sup>44)</sup> poté husitským a reformačním entuziasmem pro společný zpěv v lidové řeči, a posléze barokním a romantickým historismem. Recepte souboru staročeských textů, který byl upevňován v kolektivní paměti a od konce 16. století měl výrazný pamětní charakter,<sup>45)</sup> může být též interpretována jako modelový příklad „textual community“.<sup>46)</sup> Dalším specifickým českých rorátů je tradování pomocí rukopisných médií, které bylo dominantní až do první notované edice (Pospíšil 1823).<sup>47)</sup>

### FUNDACE KARLA IV.

Jak bylo zdůrazňováno v literatuře 17.–19. století, tradice liturgické formy, repertoáru i institucionálního zázemí českých rorátů (funkce literátských bratrstev) se odvíjela od zaniklé fundace Karla IV. v pražské katedrále.<sup>48)</sup> Na počátku této historie byla osobní konverze Karla IV. a jeho slib ustanovit v nové metropolitní katedrále každodenní votivní officium k P. Marii,<sup>49)</sup> jehož funkce měla být děkova i prosebná a přímlyvná (modlitby nad hroby českých králů a královen, odpustková funkce). V roce 1343 bylo založeno kolegium

<sup>43)</sup> V 17.–19. století se české roráty zpívaly jako forma lidové pobožnosti při tiché mši. Okolnosti indultu této tradice by stály za bližší pozornost.

<sup>44)</sup> K návaznosti českých rorátních textů, vzniklých v utrakvistickém prostředí, na obecná témata pozdní středověké teologie viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8) s. 124.

<sup>45)</sup> K pamětnímu charakteru výtvarného kánonu iluminovaných rorátníků viz Šarovcová 2013 (viz pozn. 6).

<sup>46)</sup> Otázku „textual communities“ vztáhla na českou hymnografickou tradici nejnověji Kateřina Smyčková v souvislosti s rukopisnými kancionály vzniklými pro potřeby konkrétních lokalit. Viz Pavel Raška. *Kancionál založený ke cti a chvále Pánu Bohu všemohoucímu*, Kateřina Smyčková (ed.), Moravská zemská knihovna, Brno 2017.

<sup>47)</sup> Tento způsob dlouhodobého tradování by mohl být vztažen k pojmu „scribal publication“. Viz Harold Love: *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Clarendon Press, Oxford 1993.

<sup>48)</sup> Shrnutí literatury 17. a 18. století viz Mañas 2008 (viz pozn. 39), s. 147–164; shrnutí interpretací tradice rorátů v 19. století viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8).

<sup>49)</sup> „A když jsem jel celý den údolím, které se nazývá Gerlos, vzpomněl jsem si na zázrak či vidění, které jsem měl v den Nanebevzetí svatě Panny Marie v Terenzu v biskupství parmském. A od té doby jsem pojal úmysl zařídit, aby k její cti byly v pražském kostele každodenně zpívány hodinky slavné Panny tak, aby o jejím životě, skutcích a zázracích bylo na každý den čteno nové čtení.“ *Vita Caroli Quarti. Karel IV. Vlastní životopis*, Bohumil Ryba (ed.), Odeon, Praha 1978, s. 130–131.

mansionářů (zvaných též *speciales ministri Beatae Mariae Virginis*), které bylo potvrzeno papežem roku 1354.<sup>50)</sup> Čtyřlidský sbor vybraných kněží a kleriků působil při západním mariánském chóru pražské katedrály (chorus minor), kde byli pohřbeni čeští králové a královny,<sup>51)</sup> a kde si přál být pohřben i Karel IV.<sup>52)</sup> K vybudování nového západního chóru s královskou hrobkou ovšem již nedošlo.<sup>53)</sup> Právě silný akcent na mariánský kult a na modlitby za zemřelé odlišoval pražskou mansionárii od římských a italských vzorů,<sup>54)</sup> a naopak ovlivnil charakter podobných fundací ve střední Evropě. Mansionáři rozšířili každodenní řád katedrální liturgie o votivní mariánské officium (vedle denního kanonického officia zpívaného členy kapituly), včetně votivní jitřní mše (matury), která v adventu používala formulář *Rorate coeli*.

Původní fundace neměla dlouhý život, zanikla již na začátku husitských nepokojů (1418)<sup>55)</sup> a po krátkém návratu pražské kapituly z prvního exilu (1437–1467) již o ní není zpráv.<sup>56)</sup> Repertoár mše *Rorate* se ovšem dočkal rychlého rozšíření a dlouhodobé recepce. Ještě před zánikem pražského centra byl založen značný počet mansionárii ve střední Evropě (Morava, Slezsko, Pomořany, Polsko, Bavorsko, italské Terenzo).<sup>57)</sup> V Čechách se nejčastěji jednalo o nadace na mariánské maturity,<sup>58)</sup> při kterých se postupně konstituovaly laické konfraternity, později transformo-

<sup>50)</sup> Papežská konfirmace byla vydána 30. dubna 1344, tedy tentýž den, jako povýšení pražského biskupství na metropoli. Podrobněji Srovnal (viz pozn. 10), s. 16.

<sup>51)</sup> Mansionáři působili původně v západním chóru staré dvouchórové Špytihněvovy baziliky, nad kryptou s hroby králů. Po dokončení první fáze novostavby (1365) byl přenesen mariánský oltář do nového východního chóru a mansionářům byla provizorně vyhrazena jeho západní část. Viz tamtéž, s. 22–23.

<sup>52)</sup> Viz tamtéž, s. 22–23.

<sup>53)</sup> Při novogotické dostavbě katedrály v letech 1873–1929 byla západní část uzavřena standardním dvouvěžovým průčelím, královská hrobka zůstala na svém provizorním místě ve východním chóru. Ke stavebnímu vývoji dómu nejnověji Jana Maříková-Kubková a kolektiv: *Katedrála viditelná a neviditelná, Hilbertinum*, Archeologický ústav AV ČR - Hilbertinum, Praha 2020.

<sup>54)</sup> Ke středověkým mansionáriím u sv. Petra v Římě a v severoitalských bazilikách viz Srovnal 2018 (viz pozn. 10), s. 23–25.

<sup>55)</sup> Václav Vladivoj Tomek: *Dějepis města Prahy*, díl V, František Řivnáč, Praha 1905, s. 145–147.

<sup>56)</sup> Srovnal 2018 (viz pozn. 10), s. 18.

<sup>57)</sup> První fundace a konfraternity, založené před rokem 1418, byly formálně podřízeny pražské mansionárii. Viz tamtéž, s. 25–31.

<sup>58)</sup> Zakládání nadací na každodenní votivní mariánské mše je dokumentováno v písemnostech pražské konzistoře. Cf. *Libri erectionum Archidieocesis Pragensis saeculo XIV. et XV.*, Clemens Borový (ed.), J. G. Calve, Pragae 1875. Přehled nadací na mariánské maturity viz Konrád 1881 (viz pozn. 12), s. 90.

vané v instituce literátských bratrstev.<sup>59)</sup> K hlavním povinnostem literátů patřil až do jejich zrušení (1787), v některých případech až do 19. a 20. století,<sup>60)</sup> zpěv při každodenním *Rorate* v adventu.<sup>61)</sup>

### OTÁZKA MARIALE ARNESTI

O zavedení maturity v pražské katedrále Arnoštem z Pardubic se poprvé zmiňuje Balbín (1664), který upozornil na souvislost fundace s obecně rozšířenou tradicí maturity v jeho době.<sup>62)</sup> Toto historické povědomí se později připomínalo jako obvyklá forma záštity významnou osobností,<sup>63)</sup> postupně se zobecňovalo na podporu literátských bratrstev<sup>64)</sup> a později i na předpokládané (ovšem nikde explicitně neformulované) připsování autorství českých rorátů přímo Arnoštovi.<sup>65)</sup> Ve vývoji této představy hrál důležitou roli rukopis zvaný *Mariale Arnesti*. Toto kompendium mariánských alegorií z biblických a patristických textů, nadepsané *Psalterium de laudibus beatissimae Virginis*, se dochovalo v opise v Klodzku (cz. Kladsko, ger. Glatz), proto bylo připsováno Arnoštovi z Pardubic, který je zde pohřben. *Mariale* bylo interpretováno jako dílo komplementární k rukopisu *Orationale Arnesti* a k mariánskému officiu pro

<sup>59)</sup> K dlouhotrvající diskusi o vztahu mezi fundacemi maturity a literátskými bratrstvy viz Konrád 1881 (viz pozn. 12), s. 89–91. Nejedlý 1904 (viz pozn. 2, s. 292–295) tyto souvislosti respektuje, ovšem dochází k závěru, že „literátská bratrstva stejně jako rorátní zpěvy jsou dílem zpěvu husitského, proto se také objevují na rozhraní 15. a 16. věku výhradně jen u husitů“. Jeho polemika se zaměřuje na výklady slova „literatus“ v písemnostech 14. a 15. století, nikoliv na zakládání mešních nadací a konfraternit. K tématu nejnověji Mañas 2008 (viz pozn. 39), s. 145–177.

<sup>60)</sup> Obnova literátských kůrů v rámci nové budovaných kostelních pěveckých spolků (Cyrilských jednot) je průběžně dokumentována časopisem Cecílie-Cyrl (1874–1948). Doposud jí nebyla věnována soustavnější pozornost.

<sup>61)</sup> Doposud nepřekonanou dokumentaci k činnosti literátů 15–19. století přináší Karel Konrád: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev*, Dědictví sv. Prokopa, Praha 1893.

<sup>62)</sup> [Arnestus] „... mane in aurora unum de B. Virgine sacrum canere et cantu respondere, quod institutum Arnestus primum litteris, deinde papa Clemens bullis editis confirmarunt. Atque hinc ortum habet vetus illa apud historicos traditio, Arnestum authorem esse per Bohemiam sacri matutini sub auroram, quod maturam vocant, canendi, quod in multis Bohemiae urbibus hodieque bono more servatur“. Balbín 1664 (viz pozn. 16), s. 83.

<sup>63)</sup> Podobné snahy zaštitovat tradice autoritami významných osobností fungovaly v hymnografii katolické i reformační. Exemplárním příkladem novodobé sekulární transformace je Nejedlého konstrukce, která přisuzuje zakladatelskou úlohu v české hymnografii přímo Janu Husovi.

<sup>64)</sup> Podrobně viz Mañas 2008 (viz pozn. 39), s. 147–164, kapitola „Arnošt z Pardubic a jeho doba – zdánlivě neodůvodněná tradice“.

<sup>65)</sup> Podrobně viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8), s. 133–134.

pražskou katedrálu (*Laus Mariae*), které bylo na přání Karla IV. objednáno u Konráda z Hainburku.<sup>66)</sup> *Mariale* bylo uvedeno do novověkého diskurzu reprezentativní Balbínovou edicí (Praha 1651) s předmluvou dedikovanou císaři Ferdinandu III.<sup>67)</sup> Již zmíněná monografie *Vita Arnesti* (1664),<sup>68)</sup> obsahující zprávy o původu mše *Rorate*, byla Balbínem koncipována jako komentář k edici *Mariale*.<sup>69)</sup> Teprve v polovině 20. století bylo prokázáno, že *Mariale* je opisem díla florentského františkána Servasanto da Faenza (c. 1300).<sup>70)</sup> Ještě na přelomu 19. a 20. století však bylo považováno za text vyjadřující spiritualitu Arnošta z Pardubic, bylo analyzováno pražskými teology (Lenz 1887)<sup>71)</sup> a popularizováno v homiletické literatuře.<sup>72)</sup> Čtenář v něm nacházel výklad biblických mariánských alegorií, které znal ze staročeské poezie rorátů.<sup>73)</sup>

Explicitní atribuce českých rorátů Arnoštovi z Pardubic se neobjevila ani u nejodvážnějšího popularizátora rorátů Pešiny (1837 a dále), který pouze předpokládal, že Arnošt shromáždil starší zpěvy<sup>74)</sup> a uvedl je do pražské katedrály.<sup>75)</sup> Pešinův výklad odpovídal dobové obeznamenosti s Arnoštovou reformou zpěvu v katedrále,

<sup>66)</sup> Zdeňka HLEDÍKOVÁ: *Arnošt z Pardubic*, Vyšehrad 2008, s. 246.

<sup>67)</sup> *Mariale, sive liber de praecllentibus et eximiis SS. Dei genitricis Mariae supra reliquas creaturas praerogativis, ex arcanis S. Scripturae, SS. Patrum, theologiae et philosophiae naturalis mysteriis concinnatus, ab Ernesto primo archiepiscopo pragensi ante annos CC.LXXXIX [289] conscriptus atque hoc demum anno ...*, Bohuslav Balbín (ed.), jezuitská tiskárna, Praha 1651.

<sup>68)</sup> Balbín 1664 (viz pozn. 16).

<sup>69)</sup> K edicím Balbínovy *Vita venerabilis Arnesti* (1664) jako přílohy k edici *Mariale Arnesti* (1651), k překladu V. M. Šteyera do češtiny (1666) a němčiny (1668) viz Milan KOPECKÝ: *O třech „životech“ z vrcholné gotiky*, Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis V 1 (1998), s. 13–17.

<sup>70)</sup> František M. BARTOŠ: *Mariale Servasanti et Mariale Arnesti de Pardubic*, in: Antonianum 18 (1943), s. 175–177. Recentní bibliografie k tématu viz František URBAN: *Sondy do české středověké mariologie. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany*, Ph.Diss., Univerzita Palackého v Olomouci, CMBF, 2012, s. 96 a dále.

<sup>71)</sup> Antonín LENZ: *Mariologie Arnošta z Pardubic, prvního arcibiskupa pražského. Na základě jeho spisu: Psalterium de Laudibus Beatissimae Virginis čili Mariale Arnesti*, Cyrilo-metodějská tiskárna, Praha 1887.

<sup>72)</sup> *Mariale Parvum. Májová rozjímání Arnošta z Pardubic, 1. arcibiskupa pražského*, Jan Hlačík (ed.), Gustav Franc, Praha 1912.

<sup>73)</sup> Např. *Maria dicitur Stella matutina* (ed. Balbín 1664, viz pozn. 16), p. 27, Caput VII; *Maria dicitur Stilla roris*, (tamtéž, p. 42, Caput IX), s. citací Izaiáše *Rorate coeli desuper*.

<sup>74)</sup> „...pocházejí zpěvy tyto z věku dávno před Karlem IV. a jisté po celé vlasti zpívány byly.“ (Pešina 1837, viz pozn. 18, s. 520),

<sup>75)</sup> Podrobně viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8), s. 123–134.

a v zásadě ob stojí i ve světle nových zjištění. Ahistorický byl ovšem předpoklad, že mše *Rorate se* v době Karla IV. zpívala česky<sup>76)</sup> a že zavedením královéhradeckých rorátů podle Pospíšilovy edice (1823) byl restituován původní repertoár. Z hlediska literárněhistorického se tedy Pešinovy „*Rorate karlo-arnoštské*“ řadí k významným literárním mystifikacím první poloviny 19. století.<sup>77)</sup> Jinou, a snad i příznivější výpověď však můžeme očekávat od sledování dlouhodobé kontinuity nápěvů.

## DISKUSE NAD NEJSTARŠÍMI VRSTVAMI NÁPĚVŮ

Staré nápěvy českých rorátů, vydané Pospíšilem (1823), zajímaly již pražské romantické skladatele první poloviny 19. století.<sup>78)</sup> Systematický výzkum melodií zahájil Josef Pachta (1879–1882).<sup>79)</sup> Jako znalec liturgického zpěvu se zaměřil na chorální kostru rorátních officií a hledal jejich předlohy.<sup>80)</sup> Pachta nepřihlížel jen k dobové *Editio Medicaea*, ale měl v ruce také Hermesdorffův restituovaný graduál s neumovaným zápisem (1876),<sup>81)</sup> rukopisný graduál Arnošta z Pardubic (ArnG 1363)<sup>82)</sup> a Moneho edici hymnů (1853).<sup>83)</sup> Na základě této komparace konstatoval, že v melodiích českých rorátních officií<sup>84)</sup> je uchováno proprium *Rorate* pražské tradice, a že nápěvy byly převzaty z římské liturgie adventního kvatemburu. Pachta rovněž jako první upozornil na to, že v repertoáru rorátů je uchován repertoár předtridentských sekvencí a tropů, a že mnoho českých textů má vazby na latinské předlohy. Pověsil si také struktury českých chorálních kontrafakt, které

<sup>76)</sup> Proti této představě se vyjádřil Konrád 1881, viz dále pozn. 93 a 97.

<sup>77)</sup> Škarpová 2017a (viz pozn. 8), s. 134–137.

<sup>78)</sup> Na jejich autoritu se odvolává Pešina: „Rukojmí stojí nám na slovo vzati hudební skladatelové věhlasní: Vitásek, Tomášek, Weber a Führer, že jsou to nápěvy písní vysokého ducha, hlubokého citu, ohně a moci, které dojemností svou duši nábožnou zcela opojují, a v duši nevyhnutelně se usazují.“ Václav PEŠINA: *Rorate*, Časopis katolického duchovenstva 12 (1839), č. 3, s. 621.

<sup>79)</sup> Pachta 1879 (viz pozn. 11), s. 73–77.

<sup>80)</sup> „Bez vesla na moře se pouští, kdo porozuměti chce dobře staré duchovní písní bez známosti chorálů.“ Pachta 1880 (viz pozn. 11), č. 8, s. 61.

<sup>81)</sup> *Graduale ad Normam Cantus S. Gregorii*, Michael Hermesdorff (ed.), Franz Wagner, Leipzig 1876.

<sup>82)</sup> Pachta 1879 (viz pozn. 11), s. 73.

<sup>83)</sup> Franz Joseph MONE: *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Herder, Freiburg im Breisgau 1853.

<sup>84)</sup> Pachta analyzoval Lechnerovu redakci rorátů (*Rorate nedělní*, Ferdinand Lehner, ed., příloha časopisu Cyril, 1883), která navazovala na první tisk J. H. Pospíšila (1823) a snažila se o restituci nápěvů podle HradR 1585.

vznikly sylabickým podložením melismatických chorálních nápěvů.<sup>85)</sup> Komentoval melodické varianty a jejich blízkost ArnG 1363, ovšem také mu neuniklo, že většina chorálních nápěvů, včetně některých strofických útvarů, je z doby mnohem starší než Karlovy. Rozebírá například kontrafaktum Abelardovy sekvence *Mittit ad Virginem*.<sup>86)</sup> Nápěvům interpolovaných kantilén se podrobně věnoval průkopník latinské hymnologie Quido M. Dreves. Jeho ediční řada *Analecta hymnica* je zahájena svazkem *Cantiones bohemicae* (1886).<sup>87)</sup> Dreves již před Nejedlým<sup>88)</sup> konstatoval, že aktuální české sestavy chorálů a písní pocházejí až ze 16. století,<sup>89)</sup> a že v latinských cantiones je třeba hledat mezičlánek mezi mší *Rorate* a staročeskými písněmi zmiňovanými Balbínem (1664).<sup>90)</sup> V metricce těchto cantiones, která neodpovídá klasické normě latiny, Dreves hledal vlivy slovanské lidové písně.<sup>91)</sup>

Karel Konrád (1881),<sup>92)</sup> který podnikl první systematický průzkum nejstarších českých hymnografických pramenů, se kriticky vyjádřil k názoru, že česká rorátní officia byla jednotným autorským dílem<sup>93)</sup> a že by jejich autorem mohl být Arnošt z Pardubic.<sup>94)</sup> Konrád zmiňuje zjištění Balbína, Lehnera a dalších, ovšem nekommentuje Pešinovy publicistické texty. Obhajuje pouze starší názor, že zpěv rorátů měl vliv na uchovávání spisovné češtiny, a že zrušení literátských bratrstev Josefem II. urychlilo ústup češtiny z měst.<sup>95)</sup> Upo-

<sup>85)</sup> „Melismatický zpěv římského chorálu změněn zde [...] je zpěv sylabický; každé notě dána jedna slabika; tím zpěv sice usnadněn, nestal se však tím nijak krásnějším. Patrně ale touto změnou chorál přiblížil se sylabické písní lidu.“ Pachta (viz pozn. 11), s. 83.

<sup>86)</sup> Pachta 1880 (viz pozn. 11), s. 11.

<sup>87)</sup> Dreves 1886 (viz pozn. 13).

<sup>88)</sup> Nejedlý komentuje Drevesovu zakladatelskou edici větou: „Drevesovy *Cantiones Bohemicae* jsou pouhé otištění textů s chybnou transkripcí některých nápěvů (Dreves vůbec nečiní rozdíl mezi písněmi katolickými ze 14. a husitskými z 15. století)“, Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 8.

<sup>89)</sup> Dreves 1886 (viz pozn. 13), s. 25–27.

<sup>90)</sup> Tamtéž., s. 27.

<sup>91)</sup> Tamtéž., s. 34.

<sup>92)</sup> Konrád 1881 (viz pozn. 12).

<sup>93)</sup> „Dotýkám zde pouze ještě té domněnky své, že asi sotva již ve XIV. věku složena byla celá tato bohatá sbírka zpěvů, jak ji nyní máme před sebou a jak se nám jeví také v rukopisech XVI. a následujících věků, jež i vzhledem k uspořádání jednotlivých zpěvů a jich obsahu ani mezi sebou úplně nesouhlasí.“ Tamtéž., s. 117.

<sup>94)</sup> „Možno také, že Arnoštovým vlivem složeny byly rorate původně latině a teprv později česky přeloženy byly. Však není dokladu na to. Nápadné mi bylo, že jsem nenalezl žádných starších rukopisů rorátních nad XVI. století, ač ovšem i zničení starších dalo by se pochopití a vyložiti.“ Tamtéž., s. 117.

<sup>95)</sup> Konrád 1893 (viz pozn. 61), s. 433–440.



zornil též na novodobou redakci nápěvů v edicích 19. století<sup>96)</sup> a předpokládal, že tradovaná podoba rorátů nemůže pocházet z Arnošovy doby.<sup>97)</sup>

Argumentační strategie Nejedlého v polemice proti Konrádovi (1904) byla poměrně nadčasová. Upozornil na několik vhodně zvolených nedostatků, na ně obrátil pozornost, celé dílo pak marginalizoval a jeho autora vykreslil jako nedostatečně vědecky kompetentního. Poté již mohl bez řádných citací vytěžit Konrádova zjištění a obsáhlou bibliografii, mnohé Konrádovy hypotézy pak prezentoval jako svoje vlastní.<sup>98)</sup> Pokud Nejedlý potřebné chyby nenašel, posloužily mu vhodně upravené informace nebo neúplné citáty.<sup>99)</sup> Konrádovi tímto způsobem podsunul obhajobu Arnošova autorství, obviňování husitů<sup>100)</sup> a jiná stanoviska, která se při pozorném čtení ukážou jako fabulovaná. Nejedlému se však tímto způsobem podařilo zapřestovat v české muzikologii dlouholetý despekt vůči starším hymnologům, a z jimi shromážděného materiálu postavit vlastní konstrukci. Právě kritika dosavadní diskuse o původu rorátů tvoří závěr celé Nejedlého polemicky zaměřené knihy,<sup>101)</sup> která tvoří prolog k jeho autoritativním *Dějínám husitského zpěvu*.<sup>102)</sup>

Nejedlý se vymezoval vůči praktikistnímu zaměření svých předchůdců,<sup>103)</sup> sledování dlouhodobé recepce považoval za ahistorické.<sup>104)</sup> Vzněl oprávněný požadavek, aby se ve výzkumu odděloval vývoj matu-ry, mše Rorate a českých rorátů. Takovouto segmentaci témat však došel ke snadnému popírání jakýchkoliv vzájemných souvislostí.<sup>105)</sup> Nejedlého evolucionismus nebral

v úvahu, že různě staré liturgické a reper-toárové formy, které považoval za uzavřené vývojové kapitoly, dlouhodobě paralelně žily a dále se vyvíjely.<sup>106)</sup>

Nejedlého paradigma bylo nekonfliktně překonáno již Dobroslavem Orlem, který jako jediný z muzikologů setrval v hymnologické diskusi a představil jiná východiska. Orel zpracoval monografii o klíčovém prameni k melodiím rorátních cantii, Franusově graduálu (časopisecky 1915–1921,<sup>107)</sup> knižně 1922<sup>108)</sup>). Poté nabídl nový pohled na počátky české hymnografie (1937),<sup>109)</sup> kde korigoval Nejedlého popírání stáří prvních českých písní.<sup>110)</sup> Orel se věnoval rorátům především jako praktický editor: na základě znalosti širokého korpusu pramenů zpracoval moderní redakci, kterou doprovodil úvodním komentářem a podrobnými poznámkami k původu jednotlivých písní.<sup>111)</sup> Orel respektoval Nejedlého požadavky kritického rozlišování, ovšem nenásledoval jeho popírání souvislostí. Konstatoval, že vývoj od 14. do první poloviny 16. století se odehrával na půdě latinské liturgie, a repertoár vznikl vrstvením přídávku k propriu *Rorate*. Orel rovněž věděl o nejstarším zápisu rorátního cantia *Ave Hierarchia* v rukopise MarG (viz dále), aniž by toto zjištění použil k polemice proti Nejedlého nepřesvědčivé zdůvodněné periodizaci.<sup>112)</sup> Orel potvrdil, že již od prvního zápisu ze 14. století je toto cantio součástí mše *Rorate*, a vyvinulo se z tropu k sekvenci *Mittit ad Virginem*.<sup>113)</sup>

<sup>106)</sup> Tyto tendence (další život latinského officia *Rorate*, polyfonní a figurální zhudebnování roramin, pronikání částí českých rorátů do kancionálů různých denominací) by stály za podrobnější pozornost.

<sup>107)</sup> Dobroslav OREL: *Kancionál Franusův*, Cyril 1915–1921. První díl: Cyril 41 (1915), č. 1, s. 7–10; poslední díl: Cyril 47 (1921), č. 10, s. 85–87.

<sup>108)</sup> Dobroslav OREL: *Kancionál Franusův*, V. Kotrba, Praha 1922.

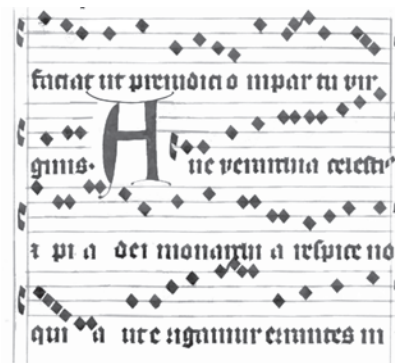
<sup>109)</sup> Dobroslav OREL: *Hudební památky svatováclavské*, in: Svatováclavský sborník 2, Praha 1937.

<sup>110)</sup> Shrnutí diskuse k tomuto tématu viz Tomáš SLAVICKÝ: *Píseň svatého Vojtěcha. Tradice písně „Hospodine pomiluj ny“, svatovojtěšská legenda a pražský Slovanský klášter*, in: Karel IV. a Emauz. Liturgie – text – obraz, Kateřina Kubínová a kol., Artefactum, Praha 2017, s. 77–97.

<sup>111)</sup> Orel 1921/1940 (viz pozn. 14).

<sup>112)</sup> Konrád našel nejstarší zápis tohoto cantia ve VyšebS (1410). Nejedlý z toho vyvodil: „...nemáme ani rukopisů ani zpráv historických, jež by dosvědčovaly, že by se ve 14. století zpívaly rorátní zpěvy. Již to by stačilo, aby historik vyloučil je z dějin zpěvu 14. století.“ Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 286–287.

<sup>113)</sup> Orel (1921) určuje tuto píseň krátkou poznámkou „Při próze rorátů nedělních; nápěv při „Ave hierarchia“ ze 14. stol.“ (Orel 1921/1940, s. 30). Citace a popis dvou různých zápisů v MarG, viz Orel 1922 (pozn. 108) s. 59.



První známý zápis melodie *Ave Hierarchia* / *Vesele zpívejme*, MarG, před r. 1396.

Zdroj: www.manuscriptorium.com/cs > Mariánský graduál > 30v [přístup 2019].

## PRAŽSKÉ VARIANTY MELODIÍ

I když úplnou představu bude možné získat až po popisu a datování desítek pramenů 14.–16. století, již dnes můžeme doložit některé konkrétní souvislosti nejstarší fáze vývoje rorátů. V první řadě můžeme potvrdit a upřesnit Pachtův názor, že chorální kostra českých rorátních officii<sup>114)</sup> vychází z normativních rukopisů pražské katedrály, konkrétně z redakce chorálních knih pořizených Arnoštem z Pardubic.<sup>115)</sup> Vnější znakem této kontinuity je dlouhá setrvačnost v používání starých typů notace: české rombiky v kombinaci s černou menzurální notací. Tento způsob zápisu byl typický pro pražské diecézní a posléze utrakvistické prameny, v některých rukopisných rorátních knihách byl používán do 19. století. Jako nejvýraznější konkrétní příklad melodické varianty můžeme uvést incipit introitu *Rorate*, s typickým zvýšením *tonu peregrinu* na tercii.<sup>116)</sup> Tentýž nápěvový incipit (s toutéž výraznou melodickou varianou) byl používán též pro introity mariánských slavností<sup>117)</sup> a exponovaných svátků liturgického roku.<sup>118)</sup> Teprve od 17. století, kdy byly v katolickém prostředí vyměňovány staré rukopisy za jednotné chorální edice (*Editio Medicea*) se motiv stal typickým identifikátorem českých rorátů.

<sup>114)</sup> Stejně jako dříve Pachta a Orel vycházíme z „klasické“ redakce českých rorátních officii, která byla kodifikována v HradR 1585.

<sup>115)</sup> Edice propria *Rorate* z ArnG 1363 a dalších pramenů viz Jaromír Černý a kol.: *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530)*, Historical Anthology of Music in the Bohemian Lands (up in ca. 1530), Koniasch Latin Press, Praha 2005, s. 4–9.

<sup>116)</sup> Pachta 1879 (viz pozn. 11), s. 73 a další.

<sup>117)</sup> Srov. především introitus *Gaudemus omnes* – používány např. ke slavnosti Navštívení P. M. (MarG 173r), Narození (MarG 183v), P. M. sněžné (MarG 189v). Shodný incipit má dále např. introitus *Suscipimus Deus*, Očišťování P. M. (MarG 125v).

<sup>118)</sup> Srov. např. introitus pro svátek Božího Těla (*Panem de coelo*, MarG 163v) a mučedníků, v utrakvistické tradici též sv. Jana z Husince (*Gaudemus omnes*, viz LIMUP).

<sup>96)</sup> Konrád 1881, (viz pozn. 12), s. 115–117.

<sup>97)</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>98)</sup> K tématu Nejedlého koncepce „husitského zpěvu“ jako modifikace Konrádovy koncepce „staročeského posvátného zpěvu“ podrobněji viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8), s. 134–136.

<sup>99)</sup> Srov. Konrád 1881 (viz pozn. 12), s. 98 a Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 283. Nejedlý cituje odstavec, v němž Konrád připouští možnost autorství Arnošta z Pardubic, ovšem vynechává Konrádovu poslední větu: „Však bezprostředních důkazů autorství Arnošova nemáme.“

<sup>100)</sup> „Žel Bohu krutá litice válečná pohubila staré památky Čech oné doby...“ Konrád 1881 (viz pozn. 12), s. 97. „Konrád na to odpovídá velmi snadno: husité starší rukopisy zničili.“ Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 285.

<sup>101)</sup> K tématu rorátů Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 282–295.

<sup>102)</sup> Zdeněk NEJEDLÝ: *Počátky husitského zpěvu*, Královská česká společnost nauk, Praha 1907; *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, tamtéž 1913.

<sup>103)</sup> Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 2–3.

<sup>104)</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>105)</sup> Na příklady, kdy Nejedlý na různých místech knihy popírá své vlastní výroky, upozorňuje Mráček (viz pozn. 28), s. 232–233.



a)

Ro - ra - te cae - li et nu - bes plu - ant iu stum.

b)

Ro - ra - te cae - li et nu - bes plu - ant iu stum.  
Mno-zí spra-ve-dlí-vi Pro-ro-ci i krá-li Moj-žíš s Da-vi-dem Ša-lo-mún I - za - i - áš s Je-re-mi - á-šem

## NEJSTARŠÍ NOTOVANÝ PRAMEN K NÁPĚVŮM ČESKÝCH RORÁTŮ

Důležitým dochovaným mezičlánkem mezi ArnG 1363, roraminy doloženými od 15. století a českými roráty 16. století je zápis propria *Rorate* v již zmíněném mariánském graduálu MarG,<sup>119</sup> který byl přesvědčivě datován před rok 1396, a to již pražskými benediktiny Brollem (1907)<sup>120</sup> a Vykoukalem (1911).<sup>121</sup> Ačkoliv původní provenience tohoto rukopisu, darovaného Národnímu muzeu z Plzně,<sup>122</sup> je stále předmětem diskuse (viz dále), můžeme k němu přistupovat jako k reprezentativnímu zápisu spolehlivě datovanému do 14. století. Je v něm zapsána kompletní adventní votivní mariánská mše *Rorate* s přídatným repertoárem, jeho melodie odpovídají pozdější dlouhodobé tradici, a byl v této souvislosti známý již Orlovi (1921, 1922, viz dále).

Tento rukopis má dvě vrstvy, lišící se časově a snad i provenienčně. Starší z nich (před r. 1396) obsahuje reprezentativně, až kaligraficky provedený zápis repertoáru k votivním mariánským mším a k dalším speciálním zpívaným obřadům. Tato složka je druhotně vložena do mladšího rukopisu, který je (s výjimkou menších nedatovaných přípisů) proveden jedním

<sup>119</sup> Mariánský graduál, CZ-Pnm XII A 1, před rokem 1396. Popis pramene a náhled viz Manuscriptorium. Aktuální bibliografie viz Pavel BRODSKÝ: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*. (Studie o rukopisech – Monographia V), KLP, Praha 2000, č. 81, s. 97, a *Manuscripti Liturgici Ecclesiae Pragensis*, in: CHOBOL, < <http://hymnologica.cz/source/35> > [2018].

<sup>120</sup> Oporou pro datování bylo uvedení konkrétních jmen ve velkopátečních přímlovách, kde je jmenován císař Václav (tento úřad zastával krátce mezi lety 1378–1390) a arcibiskup Jan (Jan z Jenštejna byl v úřadu 1379–1396), a zároveň není uvedeno jméno papeže, což potvrzuje datování do doby schizmatu. Viz ručně psaná karta, přilepená na předešlý rukopis, podepsaná: P. Leopold Broll O. S.B. Abtei Emmaus. Vloženo 10/XII. 1907. Zibr, bibliothekář.

<sup>121</sup> Arnošt VYKOUKAL: *Vánoční návštěva na Slovanech (Rukopis XII A 1 bibliotheky Musea král. Českého)*, Časopis českého muzea LXXXV (1911), s. 61–67; dále Jan VYSKOČIL: *Ohlas písně k Pamě Marii Sněžné ze XIV. století*, Cyril LXXII (1947), č. 3–4, s. 29–35, zde 32.

<sup>122</sup> Rukopis byl darován z Plzně v roce 1819 knihovně nově založeného Národního muzea. Brodský 2000 (viz pozn. 119), s. 97.

**Přehled 1** – melodický incipit introitu *Rorate caeli* / *Mnozí spravedliví* v pražské diecézní tradici

a) římská verze: monastické prameny – Editio Vaticana, 1908

b) pražská diecézní verze: ArnG 1363 (fol. 7v), shodně MarG (fol. 28v), FranG 1505 (fol. 47v) ad.

Český text: HusG 1520–1530 (fol. 132v), shodně HradR 1585 (fol. 19r) ad.

písařem a opatřen kolofonem s datem 1473. Celý rukopis má jednotnou výzdobu, která je současná s mladší vrstvou.

Vyskočil (1947) atribuoval tento rukopis (převážně na základě rubrik v mladší části) do pražského karmelitánského kláštera Panny Marie Sněžné. Nověji naznačená hypotéza jej atribuuje do pražské katedrály a nevylučuje příslušnost přímo k mansionářskému chóru (Vlhová-Wörner 2010<sup>123</sup> a 2018<sup>124</sup>), ovšem prozatím bez konkrétních argumentů, a také bez zřetele ke dvěma časově odlišným vrstvám. Právě rubriky, které by mohly nejvíce svědčit pro prostředí katedrální a mansionářské (svátky zemských patronů,<sup>125</sup> anniversaria regum<sup>126</sup>) jsou soustředěny v mladší části rukopisu, která v daném roce 1473 mohla těžko vzniknout při pražské katedrále. V té době byl již mansionářský sbor zaniklý a pražská metropolitní kapitula pobývala v druhém exilu v Plzni (1467–1478). Pokud bychom ale přijali naznačenou hypotézu, že starší část rukopisu může pocházet z předhusitské pražské mansionárie, mohla by se tím vysvětlit plzeňská provenience a snad i vznik mladší vrstvy. Brodský (2000) totiž upozorňuje na jednotnou výzdobu celého rukopisu, která je současná s mladší částí (1473) a vykazuje podobnosti se souborem rukopisů vyzdobených v dílně Valentina Noha. Tyto rukopisy byly používány částečně v Plzni, částečně v pražské kapitule a širším okruhu kolem králov-

<sup>123</sup> Hana VLHOVÁ-WÖRNER: *Středověké liturgické rukopisy z katedrály sv. Víta na Pražském hradě*, rukopis, disertace, FFUK, Praha 2000, s. 93.

<sup>124</sup> *Manuscripti Liturgici Ecclesiae Pragensis*, viz pozn. 119.

<sup>125</sup> Viz např. fol. 12r: *Canitur in Summis festivitatibus Christi [...] Omnium Sanctorum p[at]ronorum Viti, Wenceslai, Adalberti, Sigismundi etc.*

<sup>126</sup> Viz fol. 200v: *Sequntur misse defunctorum. Et primo in anniversario Regum*. K funkci mansionářů u hrobů králů a královen, viz výše pozn. 54.

ského dvora v době jagellonské „renovatio imperii“.<sup>127</sup> Nabízí se proto úvaha, že výsledná podoba MarG by mohla vzniknout v Plzni v době intenzivní exilové organizační činnosti pražské metropolitní kapituly (tato činnost je spojena mimo jiné i s provozem první tiskárny v Čechách),<sup>128</sup> nebo být dokonce připravena pro možnost obnovení pražské mansionárie, k němuž ovšem již nedošlo. Formulování takovéto a jiných podobných hypotéz by však musela předcházet solidní kodikologická a repertoárová analýza pramene.

Pro sledování dlouhodobé tradice melodií prozatím plně postačí zjištění, že ve starší části MarG bylo před rokem 1396 zapsáno kompletní votivní oficium *Rorate* s přídatným repertoárem, které podstatně rozšiřuje proprium *Rorate* podle pražské rubriky (ArnG 1363, MissPrag 1479<sup>129</sup>) a jeho nápěvy odpovídají pozdější dlouhodobé tradici. Starší vrstva MarG obsahuje mimo jiné dvě propria pro každodenní mariánskou maturu: obvyklý formulář *Salve sancta parens* (fol. 33v) a speciální *Rorate* (fol. 28v) pro Advent. Dále je zde zapsána poměrně velká zásoba „nového“ repertoáru: šestnáct Alleluja s mariánskými trophy (fol. 36v–47v), a šestnáct sekvencí (fol. 48r–76r),<sup>130</sup> z nichž většina je později doložena v repertoáru roramín, a jejich melodie přešly do českých rorátů. Pro kontinuitu dlouhodobého vývoje má zásadní význam přítomnost sekvence *Mittit ad Virginem* s písňovým tropem *Ave Hierarchia*. Tato funkční dvojice totiž patří k nejčastějším melodiím pozdějších českých kontrafakt.

<sup>127</sup> Brodský 2002 (viz pozn. 119), s. 97, upozorňuje na podobnost s pracemi Valentina Noha z Jindřichova Hradce a vyjadřuje domněnku, že by mohlo jít o práci některého příslušníka Valentinovy dílny (viz tamtéž a dále na s. 124, 248).

V produkci této dílny je nápadný soubor rukopisů plzeňské provenience, které byly později (1819) předány Národnímu muzeu z Plzně společně s MarG (Plzeňský misál Martina Mertlika, viz tamtéž, č. 114, s. 141; Plzeňský misál Víta Soukeníka, č. 196, s. 213; Misál svatovítský Martina Starého, č. 232, s. 248), a rukopisy související s pražskou kapitulou a dvorem Vladislava Jagellonského (Bible kapitulní, Orationale Vladislava Jagellonského, Víta Caroli z roku 1472 ad.), viz tamtéž s. 124, 128, 248.

<sup>128</sup> Prvním tiskem vyrobeným v Čechách byla Arnoštova statuta (*Statuta provincialia Arnesti*, Plzeň 1476), viz Emma URBANKOVÁ: *Statuta Arnoštova, nejstarší datovaný prvotisk českého původu*, ročenka Státní knihovny ČSSR 1965, Praha 1966, s. 49–59; nejnověji Petr VOIT: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri, Praha 2006, s. 976.

<sup>129</sup> *Missale Pragense*, 1. vydání (inkunábule), tiskář Arnoštových statut, Plzeň 1479, fol. 230v; *Infra adventum de beata virgine*, Praha, Národní knihovna 39 D 7, popis a náhled viz Manuscriptorium.

<sup>130</sup> Do tohoto počtu nezahrnujeme Alleluja a prosy přidané v nové části rukopisu.

Ve své původní formě, doložené poprvé v MarG (sekvence a písňový tropus) se traduje ještě po polovině 17. století v některých redakcích rorátů.<sup>131)</sup> Součástí propria *Rorate* v MarG je také bohatě melismatický nápěv lekce evangelia (viz dále).

Pokud by se v budoucnu podařilo přesvědčivě vyargumentovat provenienci starší vrstvy MarG do pražského mansionářského chóru, bylo by možné zápis mše *Rorate* dále interpretovat a zařadit do užších souvislostí s pozdější dlouhodobou tradicí nápěvů. Ani starší hypotéza o atribuci rukopisu k pražským karmelitánům (tedy do řádu s výraznou mariánskou spiritualitou a ke klášteru založenému fundací Karla IV.<sup>132)</sup> však nebyla přesvědčivě zpochybněna, a ponechává by dostatek prostoru pro interpretaci MarG jako dokladu zpívaného votivního mariánského officia v Praze 14. století.

Funkce MarG jako mezičlánku mezi nápěvy pražské diecézní redakce (ArnG 1363, ArnS 1363) a rorátními officii 15.–19. století je dobře sledovatelná na melodických variantách sekvencí. Typickým příkladem může být jedna z kadencí rorátní sekvence *Mittit ad Virginem (Pán Bůh všemohůcí)*, která se ve starší vrstvě MarG liší od zápisu v Arnoštově sekvenci-áři (viz **Přehled 2**).

**Přehled 2** – melodické varianty v sekvenci *Mittit ad virginem / Pán Bůh všemohůcí*, 3. strofa

a) ArnS 1363 (fol. 316v, ed. Černý 2005,

a)

vír - tu - te nun - ti - i.

b)

vír - tu - te nun - ti - i.  
Bo - ha stvo - ři - te - le své - ho.

s. 6–7).<sup>133)</sup>

b) MarG (fol. 30r), shodně: FranG 1505 (fol. 233r) ad. Český text: HradR 1585 (fol. 39v) ad.

Pokud budeme hledat další melodické varianty pozdějšího rorátního repertoáru a jejich kontinuitu s MarG, shodou okolností najdeme trojici příkladů, kterou

<sup>131)</sup> Příklad, kdy jsou všechny strofy této sekvence (resp. českého kontrafakta Z nebeské výsosti, z nesmírné milosti) tropovány strofami písně (Veselé zpíváme) je zachován např. v rorátníku z Březnice (1655, viz pozn. 36), fol. 9r. V klasické redakci HradR 1585 je melodie Ave Hierarchia používána nejčastěji jako poslední z písní interpolujících sekvenci.

<sup>132)</sup> K tomuto tématu naposledy viz Klára BENEŠOVSKÁ: *Karmelitáni a slovanští benediktini na Novém Městě pražském*, in: Karel IV. a Emauzy. Liturgie – text – obraz, Kateřina Kubínová a kol (ed.), Artefactum, Praha 2017, s. 110–127.

<sup>133)</sup> Ed. Černý 2005 (viz pozn. 115), s. 6–7.

kdysi Nejedlý uváděl jako argumenty pro vyloučení předhusitského původu rorátů.<sup>134)</sup> Nejedlý při hledání příkladů nepřihlížel k MarG, nýbrž k pramenům 15. století, které bez dalšího rozlišování interpretoval jako husitské. Dnes v těchto variantách můžeme vidět spíše důvod k širším úvahám o šíření repertoáru z Prahy, snad přímo z mansionářského prostředí. Prvním příkladem je zdobený závěr též sekvence.<sup>135)</sup>

a)

A - - - - - men.

b)

A - - - - - men.  
Bu - diž po - chvá - len Bůh O - tec, Syn i sva - tý Duch. A - men.

**Přehled 3** – melodické varianty v závěru sekvence *Mittit ad virginem / Pán Bůh všemohůcí*

a) ArnS 1363 (ed. Černý 2005 s. 7)

b) MarG (fol. 32v), shodně: FranG 1505 (fol. 234r) ad. Český text: HradR 1585 (fol. 44v)

Druhým příkladem je melodie rorátní sekvence *Zavítej Mesiáši*, u které Nejedlý nachází shodu s melodickou variantou českého hymnu *Veni Sancte Spiritus* v husitském Jistebnickém kancionálu.<sup>136)</sup> Tutéž variantu ovšem nacházíme již ve starším MarG,<sup>137)</sup> a to u sekvence *Veni Virgo Virginum*,<sup>138)</sup> která je textovou parafrází téhož hymnu *Veni Sancte Spiritus* a používá tutéž melodii.<sup>139)</sup> Zbývá uvést i třetí Nejedlého příklad, kontrafaktum *Kyrie Magne Deus potentiae*, o němž píše: „Toto

<sup>134)</sup> „Uvedu jen několik nejcharakterističtějších dokladů, jež snad stačí k důkazu, o který jde.“ Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 289.

<sup>135)</sup> Tamtéž, s. 289–290. Nejedlý porovnával zápis této melodie v ArnG 1363, rukopise CZ-Pu XI E 2 (fol. 118) a rorátníku CZ-Pu XVII F 45 (fol. 49r): „Husité, kteří počítali vždy na zpěv lidu, odstranili i tento poslední zbytek liturgické koloratury tím, že nápěv opatřili textem (českým), ovšem s některými změnami.“ (tamtéž, s. 289).

<sup>136)</sup> Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 291. „I zde zcela patrně interpoloval skladatel rorátní nápěv husitský a ne předhusitský, jak dokazuje první nota i sedmá. Podobných příkladů nalezli bychom dost i jinde“.

<sup>137)</sup> MarG, fol. 63r, strofa *Magna, maior, maxima*.

<sup>138)</sup> Sekvence *Veni Virgo Virginum* je známá od 12. století (Cantus ID ah54250, cf. *Analecta hymnica* 54, č. 250) a v sekvenciáři Arnošta z Pradubic je zapsána s rubrikou *Tempore Paschali de beata Virgine* (ArnS 1363, fol. 284r). V MarG a posléze graduálech 15. a 16. století (Chrudimský graduál 1530 a další, viz LIMUP) je zapsána v repertoáru mariánských próz. Český text *Zavítej Mesiáši* se objevuje poprvé v graduálech z dílny Jana Táborského (Čáslavský graduál 1557, Žlutický graduál 1558, viz LIMUP).

<sup>139)</sup> V repertoáru sekvencí, který pronikl do pozdějších roramin, jsou i další dobově oblíbené mariánské parafráze liturgických textů, např. *Virginis Mariae laudes* (nápěv *Victimae paschali laudis*, MarG, fol. 61r), nebo *Lauda Sion Matris prolem* (nápěv *Lauda Sion Salvatore*, viz LIMUP a *Index sequentiarum Bohemiae Medii Aevi*, in: CHOBOL < <http://hymnologica.cz/sequences> >).

kyriamen není však ani v knihách Arnoštových ani vůbec ve zpěvnících 14. století, nýbrž vzniklo až v 15. století. Nemohou být tedy rorátní zpěvy původu předhusitského.<sup>140)</sup> Jak si všiml již Orel (1937),<sup>141)</sup> také tento nápěv je zapsán v MarG, ovšem v mladší části rukopisu z 15. století.<sup>142)</sup> Tím se nepopírá skutečnost, že v 15. století docházelo k obohacování rorátního repertoáru, ale ukazuje se svévolnost Nejedlého periodizace.

Zjevné filiace melodických variant českých rorátů k rukopisu MarG otevírají cestu k novému pohledu na souvislosti, které Nejedlý a priori negoval pro nedostatek důkazů, zatímco Orel tyto důkazy hledal a nacházel bez potřeby vyvolávat konfrontace. V této souvislosti stojí za připomenutí, že Orel (1922) si povšiml i jiného důležitého příkladu šíření repertoáru MarG do katolických i utrakvistických pramenů pražské arcidiecéze, který se netýká mše *Rorate*. Jde o zádušní mešní formulář *Si enim credimus*,<sup>143)</sup> který se zpíval podle rubriky v MarG ve výroční úmrtní dny králů<sup>144)</sup> a „...vyskytuje se ve všech skoro kancionálech kolem r. 1500, ale bez oné poznámky, jež je uvedena v XII A 1“.<sup>145)</sup> Toto Orlovo zjištění by mohlo být podpurným argumentem pro atribuci MarG do mansionářského kolegia, které působilo v západním chóru pražské katedrály u hrobů králů.<sup>146)</sup> Zmíněný zápis ovšem pochází rovněž z mladší části rukopisu, a nijak tedy neusnadňuje jeho interpretaci.

K tématu recepce nejstarších vrstev rorátních melodií pak můžeme uvést ještě dva další příklady, které by mohly naznačit směr dalšího výzkumu:

<sup>140)</sup> Nejedlý 1904 (viz pozn. 2), s. 291–292.

<sup>141)</sup> Orel 1937 (viz pozn. 109), s. 302.

<sup>142)</sup> MarG, fol. 6v–7r.

<sup>143)</sup> Ze starších proprií za zemřelé zůstal v potridentské liturgii pouze jeden formulář *Requiem aeternam*.

<sup>144)</sup> Jedná se o officium s rubrikou *Sequuntur misse defunctorum. Et primo in anniversario Regum*. MarG, fol. 200v.

<sup>145)</sup> Orel 1922 (viz pozn. 108), s. 42. K přítomnosti tohoto officia v utrakvistických pramenech viz LIMUP.

<sup>146)</sup> K funkci pražských mansionářů jako kustodů hrobů českých králů viz Srovnal 2018 (viz pozn. 10), s. 21–23.



## TONUS LECTIONIS EVANGELIA

Ke zpívané mši *Rorate* patřil i *accentus*, čili zpěv určený knězi, který se zpravidla nezapisoval do graduálů ani rořádníků.<sup>147</sup> Bohatě zdobený tonus evangelia *Missus est Gabriel* je proto poměrně neobvyklou součástí mariánské votivní mše v MarG (fol. 98<sup>v</sup>). Jeho přítomnost by mohla být dalším z argumentů pro směřování provenience rukopisu do mansionářského chóru, kde nebyla nouze o velkou asistenci, a mše *Rorate* byla prokazatelně zpívána ve slavnostní formě s asistencí diakona a subdiakona.<sup>148</sup>

### Přehled 4

a) MarG ante 1396 (fol. 98<sup>v</sup>)

b) ZávPrav 1605 (fol. IIv.)

a)

b) Se quen ci - a san - cti e - van - ge - lij se - cun - dum Lu - cam.  
Řeč to - ho - to sva - té - ho E - van - ge - li - um, na - psal sva - tý Lu - kaš

a)

b) Mí - sus est an ge - lus Ga - bri - el a De - o in ci - vi - ta - tem Gal - li - le - e  
Za o - no - ho ča - su mě - si - ce še - sté - ho po - slán jest An - jel Ga - bry - el od Bo - ha do mě - sta ga - li - lej - ské - ho



a) zdroj: [www.manuscriptorium.com/cs > Mariánský graduál > 98v](http://www.manuscriptorium.com/cs/Mariánský_graduál_>98v) [přístup 2019].

v moravské luteránské agendě Tobiáše Závorky Lipenského (1606),<sup>150</sup> a modifikována pro české evangelium ke mši *Rorate*. Tento příklad vypovídá nejen o více než dvousetleté kontinuitě důležité části mansionářského officia, ale také o životě tradice v různých konfesních prostředích. Přes jaké mezičlánky se tato tradice přenašela, a kdy došlo k převodu zpívané lekce do češtiny, snad jednou ukáže plošný průzkum různých typů pramenů 15. a 16. století.

## ANTIFONA ECCE CONCIPIES A „HUSITSKÝ OTČENÁŠ“

Jako další typický příklad, který ilustruje

notovaných rořádních pramenů 16. – 19. století. V pražské tradici tato antifona patřila do jitrních mariánských hodin, ze kterých se pravděpodobně vyvinul pozdější obsáhlý soubor antífon a versů před *Rorate*,<sup>154</sup> v novodobé tradici známý jako ranní klekání a dnes nahrazený modlitbou *Anděl Páně*. Kompletní text antífony *Ecce concipies*, později hojně tradované v roraminech, je zapsán jako součást primy adventního officia v mansionářském breviáři (*Cursus mansionariorum*),<sup>155</sup> který byl později používán utrakvisty.<sup>156</sup> Notované zápisy této antífony, používané již ve funkci jedné z úvodních antífon před *Rorate*,<sup>157</sup> jsou doloženy od konce 15. století.<sup>158</sup>

Úprava této melodie v JistK je typickým příkladem adaptace melismatického chorálního nápěvu na sylabický, rytmizovaný a částečně symetrický *cantus fractus*.<sup>159</sup> Pokud byla právě tato adventní antifona zvolena pro zpěv základních denních modliteb, je více než pravděpodobné, že patřila již v době vzniku JistK k obecně povědomým paměťovým melodiím. V pozdějších staletích byla tato melodie frekventovaná v českých kancionálech všech konfesí<sup>160</sup> a pronikla též do hymnografie německé.<sup>161</sup>

## ZÁVĚREM

Obnovení zájmu o pražskou mansionárii založenou Karlem IV. je pobídkou k navázání na diskusi prvních generací českých hymnologů, zejména pokud jde o zařazení propria *Rorate*, zapsaného ve starší vrstvě MarG (ante 1396), do kontextu pozdější tradice roramin a českých rořátů. Prozatím byly komparovány jen



b) zdroj [https://books.google.cz/ > Prawidlo služebnostij cýrkewnijch](https://books.google.cz/Prawidlo_sluzebnostij_cyrkewnijch) > fol. iij [přístup 2019].

V MarG je zapsán nápěv rezervovaný pro slavnostní čtení, který je shodou okolností doložen též v soudobém hlaholském fragmentu pravděpodobně pražského původu, tentokrát s církevněslovanským textem z Hodu Božího vánočního.<sup>149</sup> Hledáme-li doklad o další tradici toto nápěvu ve spojení s českými rořáty, najdeme jej prozatím až v prameni o dvě staletí mladším. Tatáž melodie je totiž otčtěna

<sup>147</sup> Liturgická forma české tradice rořátů doznala během 14.–21. století značných transformací. Sledování tohoto procesu přesahuje téma této studie; bude v budoucnu předpokládat výzkum širokého spektra nenotovaných pramenů.

<sup>148</sup> *Monumenta historica Bohemiae*, tomus III, *Cursus Mansionariorum Metropolitanæ Pragensis Ecclesiæ*, Gelasius Dobner (ed.), J. S. Clausneriana, Praha 1774, s. 317.

<sup>149</sup> K melodií této lekce nejnověji viz Jurij SNOJ: *Nově objevený zlomek rukopisu hlaholského misálu*, in: Karel IV. a Emauzy. Liturgie – text – obraz, Kateřina Kubínová a kol. (ed.), Artefactum, Praha 2017, s. 67–75, zde s. 70.

další život nejstarší vrstvy rořádních melodií, se nabízí nápěv tzv. husitského Otčenáše. Jedná se o jednoduchou písňovou melodii, která byla poprvé zapsána v Jistebnickém kancionále (JistK)<sup>151</sup> a použita jako společná nota pro soubor základních paměťových modliteb zvaných *preces* (*Otče náš*, *Zdravas Maria*, vyznání víry, desatero).<sup>152</sup> Jedná se o zjevnou úpravu melodie adventní antífony *Ecce concipies*, která je doložená od 12. století<sup>153</sup> a později frekventovaná ve všech typech

<sup>150</sup> Tobiáš ZÁVORKA LIPENSKÝ: *Pravidlo služebnostij církevních*, Velké Němčice 1606, K17177, fol. IIv.

<sup>151</sup> Jistebnický kancionál, Praha KNM sign. II C 7, p. 42. Bibliografie viz MHB: 295 (viz pozn. 4). Edice Černý 2005 (viz pozn. 115), s. 173.

<sup>152</sup> K tématu *preces* nejnověji viz Martin HORÝNA: *Česká reformace a hudba* [The Czech reformation and Music], *Hudební věda* 48 (2011), č. 1, s. 5–40, zde s. 16.

<sup>153</sup> Viz *Antiphonale Synopticum*, ID 2121.

<sup>154</sup> Srov. Orel 1922 (viz pozn. 108), s. 37.

<sup>155</sup> CZ-Pu XII F 2 (doksanský rukopis), *Cursus mansionariorum*, fol. 147r, ad primam, druhá antífony po třetí lekci. Náhled viz Manuscriptorium.

<sup>156</sup> Dodatečně připsání svátku Jana Husa do mansionářského kalendária komentuje již Dobner (1774): *Monumenta historica Bohemiae* III (viz pozn. 148), s. 292–293.

<sup>157</sup> V HradR a jeho otiscích je na tuto melodii zpívána první a druhá z osmi Antífon před *Rorate*. (HradR 1585, fol. 9r–10r).

<sup>158</sup> K používání této antífony viz LIMUP. Je doložena jako adventní *Antiphona ante introitum* (JindřHradG 1491), v pramenech po roce 1500 je již standardně mezi antífonami před *Rorate*.

<sup>159</sup> Melodie je typickým příkladem *cantu fractu*, zejména ve spojení s nesymetrickými texty vyznání víry a desatera. V modlitbě *Otče náš* byly v pozdějších redakcích provedeny změny směrem k formě strofické písně (viz Přehled 5).

<sup>160</sup> Viz MHB: 295 (viz pozn. 4).

<sup>161</sup> *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung II: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, Band 1: *Die Melodien bis 1570*, Teil 3: *Melodien aus Gesangbüchern II (Notenband)*, Bärenreiter, Kassel 1998, s. 114 (č. Eg 201).



a) Ec - ce con - ci - pi - es et pa - ri - es fi - li - um, et vo - ca - bis  
 b) Ec - ce con - ci - pi - es et pa - ri - es fi - li - um, et vo - ca - bis  
 c) Ot - če náš, jenž jsi na ne - be - sích, o svět' se jmé tvé, příd' krá - lov - ství tvé. Bud' vuo - le tvá,  
 I od - pust' nám na še - vi - ny, ja - ko i my od - pú - štíe me na - šim ví - ní - kům. I ne - u - vo -  
 d) Ot - če náš, jenž jsi na ne - be - sích, po - svět' se jmé - no tvé, přijd' krá - lov - ství tvé. Bud' vú - le tvá,  
 I od - pust' nám na še - vi - ny, jakž - i my od - pou - ští - me na - šim ví - ní - kům. I ne - u - vod'

a) no - men e - ius Je - sum, hic e - rit ma gnus et fi - li - us al - tis - si - mi vo - ca - bi - tur.  
 b) no - men e - ius Je - sus, hic e - rit ma gnus et fi - li - us al - tis - si - mi vo - ca - bi - tur.  
 c) ja - ko v ne - bi i v ze - mi, chléb náš ve - zdej - ší dej nám dnes,  
 - diž nás v po - ku - ku - še - ní, a - le zbvánás od zlé - ho a - men.  
 d) ja - ko v ne - bi i v ze - mi, chléb náš ve - zdej - ší dej nám dnes,  
 nás do po - ku - še - ní, a - le zbvánás od zlé - ho a - men.

**Přehled 5**

- a) **D-Ka Aug. LX, 12. stol.** (fol. 57r),  
 b) **Franus 1505** (fol. 45r),  
 c) **JistK** (p. 42),  
 d) **ŠtejKan 1683** (fol. 396).

nejvýznamnější příklady, které jsou známé z dosavadní diskuse o původu českých rorátů. I na jejich základě je dnes možné potvrdit, že tradice chorálních nápěvů českých rorátních officí, která je hojně doložená v pramenech 16. – 20. století, má jasně sledovatelnou návaznost na proprium *Rorate* v MarG, tedy na mariánské officium zpívané v Praze 14. století. Tím se aktualizují zjištění a předpoklady prvních generací hymnologů Pachty, Konráda a dalších, především však Orla, který byl již velmi blízko současným zjištěním. Další výpověď může být očekávána od detailnější interpretace tohoto rukopisu, jakož i od lepšího poznání vývoje latinských roramin, nejstarších českých kontrafakt, textových redakcí českých rorátů i jejich recepce v novověku. Tento výzkum bude vyžadovat popis a datování desítek pramenů, především však překonání limitů oborové specializace. Prvořadým úkolem hudební historie je nyní navázat na přerušenu diskusi a překonat překážky, které ji na půdě tohoto oboru kdysi zablokovaly. Pak bude možné a žádoucí, aby se české roráty staly předmětem dalšího výzkumu, a aby jim byla věnována zasloužená pozornost též jako souboru textů, prostředku

vytváření jazykové identity,<sup>162</sup> liturgické formě procházející různými konfesními prostředím, a tradici „longue durée“ s šestisetletým vývojem.<sup>163</sup>

**ČASTĚJI CITOVANÉ PRAMENY**

- ArnG 1363** – Graduál Arnošta z Pardubic, 1363, Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta (Cz-Pkap), sign. P VII  
**ArnS 1363** – Sekvenciář Arnošta z Pardubic, 1363, Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta (Cz-Pkap), sign. P VIII  
**MarG** – Mariánský graduál, ante 1400. CZ-Pnm, sign. XII A 1, full facsimile available on < [Manuscriptorium.com](http://Manuscriptorium.com). >  
**FranG 1505** – Franusův graduál (Franusův kancionál), 1505, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Hr-6 (II A 6)  
**JindřHradG 1491** – Jindřichohradecký graduál, 1491, Jindřichův Hradec, Státní oblastní archiv, bez sign.

<sup>162</sup> K tomuto tématu viz Škarpová 2017a (viz pozn. 8), s. 135–137.

<sup>163</sup> Jako další krok ke zpřístupnění základního souboru repertoáru českých rorátů je připravována mezioborově koncipovaná edice rorátníku královéhradeckého (HradR 1585).

**JistK** – Jistebnický kancionál, c. 1430, CZ-Pnm, sign. II C 7, p. 42

**HusG 1520–1530** – Husitský graduál, kolem r. 1525, CZ-Pnm, sign. V B 5

**D-Ka Aug. LX** – Antifonář z Zwiefalten, 12. stol., Karlsruhe, Badische Landesbibliothek – Musikabteilung, sign. Aug LX.

**HradR** – Český rorátník královéhradecký, 1585, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr II

**HradG** – Český graduál královéhradecký, zimní část, 1593, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr 13

**Pospíšil 1823** – *Rorate neboli Veselé a radostné zpěvy adventní o vtělení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krysta v přechýstlý život Marye Panny*, Jan František Pospíšil, Hradec Králové 1823

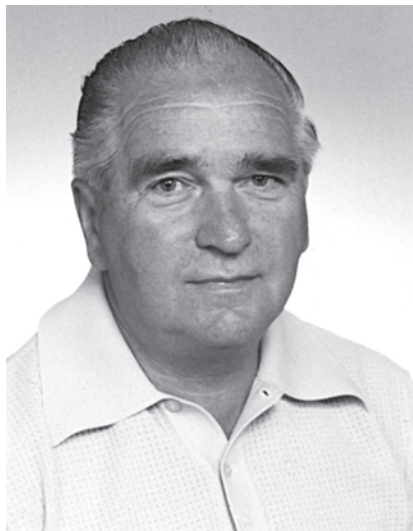
**ŠtejKan 1683** – Matěj Václav Šteyer: *Kancionál český...*, J. Černocho, Praha 1683; Knihopis K15935

**ZávPrav 1605** – Tobiáš Závorka Lipenský: *Pravidlo služebnosti církevních*, Velké Némčice 1606; Knihopis K17177

Tomáš Slavický

# IN MEMORIAM

## Josefa Veselého (1928–2019)



V neděli 27. ledna 2019 odešel na věčnost Josef Veselý – varhaník, sbormistr, hudební pedagog a lektor Instruktaží pro varhaníky.

Narodil se 25. srpna 1928 v Brně-Židenicích, kde prožil dětství i studentská léta. Na rozvoj jeho hudebního talentu měla zcela určitě vliv rodina, ve které vyrůstal. Jeho rodiče patřili mezi první zpěváky chrámového sboru při nově postaveném kostele sv. Cyrila a Metoděje v Židenicích. Společně se svou starší sestrou se i on brzy zařadil mezi farní zpěváky. Zřejmě v tuto dobu došlo na židenickém kůru k jednomu z historických setkání, která výrazně ovlivnila jeho další životní příběh. Setkává se totiž s prof. Karlem Hradilem (1910–1979), místním varhaníkem a sbormistrem chrámového sboru. Prof. Hradil u něj rozpoznal mimořádný hudební talent. Pod jeho pedagogickým vedením začíná seznamování se s hrou nejprve na klavír, následuje pak první doprovázení májových bohoslužeb a nedělních požehnání.

Komplexnější hudebně-liturgickou formaci získal v rámci Dvouletého kursu pro vzdělávání venkovských varhaníků při Státní hudební a dramatické konservatoři v Brně, kde patřil do varhanní třídy prof. Karla Hradila. Protože brněnská konzervatoř byla ve školním roce 1944/1945 v důsledku probíhající války zavřena, mohl kurs pro varhaníky – jakožto denní studium – zakončit až na

jaře roku 1946. Své vzdělání pak završil absolutoriem varhanního oddělení Státní hudební a dramatické konservatoře v roce 1951 pod vedením vynikajícího pedagoga prof. Josefa Černockého (1915–1970).

Ihned po ukončení studia začíná vyučovat na svém prvním učitelském místě v Oslavanech. K výkonu tehdy dvouleté vojenské služby byl povolán až do Košic. Po návratu působí jako učitel hudby již blíže k Brnu, a to v Ořechově.

V únoru 1956 nastupuje jako ředitel hudební školy v Bílovicích nad Svitavou, od roku 1961 zde působí jako vedoucí učitel pobočky, která byla přičleněna k hudební škole ve Šlapanicích v rámci tehdejšího okresu Brno-venkov. V Bílovicích nad Svitavou pak učí až do roku 1997, kdy odchází do důchodu.

Vedle svého učitelského poslání působil jako varhaník a dirigent na několika chrámových kůrech. První kontakt s varhanami zakusil již v roce 1944 právě pod vedením prof. Karla Hradila v Židenicích. V roce 1949 nastupuje při studiu na konzervatoři jako varhaník u Milosrdných bratří v Brně. V roce 1954 přebírá funkci varhaníka a ředitele kůru v kostele sv. Janů – u Minoritů v Brně. V roce 1959 se oženil. Společně se svou manželkou Marií (\*1931) – absolventkou Tříletého varhanního kursu Jednoty pro zvelebení církevní hudby na Moravě (1948–1951) a varhanního oddělení Státní hudební a dramatické konservatoře (1956 ve třídě prof. Josefa Pukla) – vychovali 4 syny, kteří pokračují v hudební rodinné tradici.

Manželé Josef a Marie Veselí na minoritském kůru při slavení liturgie prováděli nejen tradiční hudební díla (Eduard Tregler, František Picka, Vojtěch Říhovský, Norbert Kubát, Josef Nešvera, Václav Emanuel Horák, Ferdinand Vach, Josef Martínek, Jaroslav Mácha), ale i velké kompozice zejména starých českých mistrů (Václav Jan Křtitel Tomášek: *Koronovační mše*, Jiří Ignác Linek: *Missa solemnis*, Jan Nepomuk Augustin Vitásek: *Missa in C*, dále mše Jakuba Jana Ryby, Jana Evangelisty Kypty nebo Františka Škroupa). Na repertoár zařazovali rovněž zapomenuté skladby z mnoha zaprášených

českých a moravských archivů. Už nikdo nedokáže spočítat, kolik hodin bylo stráveno při spartaci špatně čitelných či neúplných partitur. De facto jejich zásluhou se minoritský kostel sv. Janů stal pomyslným protějškem minoritského kostela sv. Jakuba v Praze, který ve 2. polovině 20. století platil za top duchovní hudby u nás a to zásluhou dirigenta Josefa Hercla a varhaníka Otto Nováka. Manželé Veselí s nimi udržovali přátelský kontakt, hudebně spolupracovali a vyměňovali si notový materiál.

V roce 1975 končí jejich hudební působení u Minoritů a oba odcházejí působit na další chrámové kůry či do hudebního školství.

V roce 1976 začíná Josef Veselý spolupracovat s chrámovým sborem ve Velké Bíteši. V roce 1995 stál u obnovení činnosti chrámového sboru v Brně-Lišni. Od konce 80. let minulého století až do konce listopadu 2016 působil jako varhaník kostela Neposkrvněného Početí Panny Marie v Brně na Křenové ulici. S varhanní hrou i se sólovými přednesy duchovních skladeb v podání Josefa Veselého jsme se mohli setkávat i v mnoha dalších brněnských kostelích, zvláště u sv. Tomáše a v Brně-Židenicích. Příležitostně rovněž doprovázel hudební produkce v Šaraticích.

Zcela specifickou byla ochota hudebně doprovázet bohoslužby v pohraničních farnostech, kam byli vysíláni mnozí kněží rozhodnutími „proticírkevních“ úřadů totalitního režimu. Počet účastníků bohoslužeb nebyl vůbec podstatný. Rozhodující totiž vždy byla radostná atmosféra, která se šířila již od prvních tónů liturgické hudby v provedení rodinného smyčcového kvarteta a sólo-vého zpěvu otce-dirigenta.

Významně se rovněž podílel na Instruktažích pro varhaníky pod vedením P. Antonína Lánika. Absolventi těchto kurzů dodnes vzpomínají na důsledné, ale přitom lidské vedení výuky řízení sboru, opřené o mnohaleté zkušenosti práce s hudebníky-amatéry, s nimiž dokázal dosáhnout až poloprofesionálních výsledků. Na mnoha kůrech je dodnes k využití jeho rukou napsaná příručka Třiceti responsoriálních žalmů v rukopisu,

který si v ničem nezadá se strojovou sazbou.

Velmi citlivě se také orientoval při výběru skladeb pro sbory, které vedl. Obzvláště zajímavé je jeho vnímání období emancipace křesťanských písní, šířených původně v rámci různých společenství. Díky svému talentu, rozhledu a především toleranci dokázal skloubit skladby různých stylů do provedení, které se vždy stalo významnou a inspirující složkou při slavení eucharistie.

Významnou hudební linkou v životě pana Josefa Veselého byl rovněž sborový i sólový zpěv. I v tomto případě se potvrdila výjimečnost spolupráce s prof. Karlem Hradilem, který v něm měl nejen vynikajícího sboristu v mužském pěveckém sdružení Foerster, ale i sólistu s nezapomenutelným barytonem a v neposlední řadě i pomocníka při vedení sborových zkoušek.

Josef Veselý zemřel 27. ledna 2019 v Brně. Bohoslužba s rozloučením v židenickém kostele 2. února o svátku Uvedení Páně do chrámu, mj. v den 60. výročí svatby, byla poděkováním za dar života, za varhanickou službu, za sdílení a předávání hudebního umění, za osobní nasazení v nelehké a náročné službě. Requiescat in pace.

*Pro vzpomínku připravil na základě podkladů rodiny Karol Frydrych.*

# Dvě inspirace z Francie

V rámci svých návštěv ve Francii jsem se v liturgii potkal se dvěma novinkami, které by mohly posloužit k obohacení i české liturgie: oddělení zpívaného Kyrie a Gloria a antifony vkládané do pašijí.

## ODDĚLENÍ ZPÍVANÉHO KYRIE A GLORIA

Když jsem před cca 10 lety zpíval v katedrálím sboru ve Štrasburku, provozovali jsme často figurální mše nebo mše polyfonické. V liturgii v takovém případě dělali jednu malou, ale významnou změnu oproti standardnímu mešnímu řádu. Standardně je to tak, že úkon kajícího kněze zakončí slovy: „Smiluj se nad námi, všemohoucí Bože, odpusť nám hříchy a doveď nás do života věčného“, lid odpoví: „Amen“ a následuje Kyrie. V případě figurální mše však tento krátký liturgický dialog byl vložen až mezi Kyrie a Gloria. Zpívané Kyrie a Gloria tak nešly těsně za sebou, čímž se z liturgického hlediska narušila dlouhá plocha bez zapojení lidu do liturgie, hudebně to navíc přestalo vypadat jako jedna skladba o dvou větvích – pomalé a rychlé.

## PAŠIJE V NOTRE DAME V PAŘÍŽI.

Letos jsem měl možnost účastnit se obřadů na Květnou neděli v Notre Dame v Paříži. Krásně tam mj. zpívali pašije podle sv. Matouše. Rozdíl byly dva: Jednak byly zpívány na jiný než gregoriánský, ale přesto gregoriánu podobný nápev, druhak zpěv pašijí byl 9x přerušen vstupem lidu. Po určité části daly varhany tón, načež za jejich doprovodu ženský sbor (kontrast k mužským hlasům zpívajícím pašije) zazpíval trojhlas na slova: „Když slavíme tvé slavné umučení, prosíme tě, Pane Ježíši“ a pak unisono ženy předzpívaly antifonu „Vzpomeň na nás, Pane, ve svém království“, kterou lidé zopakovali a ženy doprovodily vícehlasou harmonizací. To považuji za dobré z řady důvodů. Jde o vstupy lidu do pašijí, které plní podobnou funkci, jakou chorály plní v pašijích protestantských – komentář a aktivní účast lidu (někoho to třeba i probere z příliš intenzivní meditace :-)). Hudební kontrast ženských a mužských hlasů jsem již zmínil, třetí smysl je v tom, že varhany srovnaly intonaci zpěvákům pašijí. Doporučuji, mám podklady, kam antifonu vkládat, protože celý text pašijí každý dostal namnožený do ruky.

*Pavel Svoboda*

## Nedělní roráty ve vícehlasém zpracování

Nedělní roráty zachovávají původní uspořádání – střídání chorálů, které zpívá sólista nebo schola a které v zásadě posouvají děj příběhu, s odpověďmi lidu v podobě písní. Tento princip, v němž je lid fyzicky vtahován do vyprávění a stává se součástí děje, využívá např. tvorba německých barokních protestantských autorů. V Bachových pašijích na evangelistovo: „Vydechl naposled!“ navazuje píseň „Můj Pane, v tuto chvíli dovol mi s tebou být“, kterou spolu se sborem zřejmě zpívalo celé shromáždění. Podobně Telemannovy pašije byly prokládány písněmi lidu.

Při provozování *Nedělních rorátů* v liturgii proto nepovažuji za dobré lid z účasti zcela vynechat. Moje zpracování tohoto cyklu vychází z potřeby koncertního provedení. Jako asi každý sbormistr i já jsem řešil obligátní otázku: „Jejkote, advent, tak co za letos budeme na podzimním koncertě dělat?“ Úprava je tedy spíše vhodná ke koncertnímu (propagačnímu) provedení nebo

jako příležitostné oživení adventní bohoslužby. Případně lze použít sborové verze u písní, které s lidem ještě nejsou nacvičeny.

Při provádění nechávám každému poměrně velkou volnost. Zdali budou chorály zpívány vždy jedním sólistou, hlasovou skupinou, nebo celým sborem, nechávám zcela na kreativitu každého sbormistra. Při našem provedení se sborem Local Vocal z Roztok u Prahy, jehož jsem uměleckým vedoucím a pro jehož potřeby vícehlasé roráty vznikly, jsme se střídali (tutti, skupiny i sólisté různých hlasů) i v rámci jednotlivých částí chorálů. Členové souboru uvítali, že na každého kousek zbyl a mohli si tak všichni vyzkoušet roli sólisty. Bylo to hodně emocionální a v několika případech hrozilo i nervové zhroucení dočasněho :-).

Varhanní doprovod chorálů je zachycen pouze formou bassa continua a předem se

omlouvám všem, kterým toto nedostačuje a kteří potřebují kompletní vypracování varhanního partu. Osobně toto řešení považuji za plnohodnotné (ideální) a současně jsem chtěl v doprovodu ponechat danému interpretovi jistou volnost v řešení a usnadnit mu orientaci v harmonickém toku. Jen prosím o zachování změn harmonie logicky na přízvukných notách a upřednostnění jednoduchosti nad touhou ukázat, jak dobrý jsem varhaník, a nad každou notou měnit harmonii. Písně, tedy vícehlasé části, je možno provádět buď a capella, nebo s doprovodem varhan colla parte.

Doufám tedy, že mé vícehlasé zpracování, které vychází v příloze tohoto čísla, obohatí váš advent i váš sborový archiv.

*Martin Šmíd*

*varhaník a ředitel kůru  
při kostele Panny Marie Sněžné v Praze*



# Saeculum Brunensis

## AKADEMIE STARÉ HUDBY V OSLAVÁCH STA LET FILOSOFICKÉ FAKULTY MUNI

Filosofická fakulta Masarykovy univerzity se v roce 2019 dožila svého prvního století, a protože to svých prvních sto let skutečně neměla přes rozbořeného moře dvacátého století lehké, nadělila si k těmto kulatinám zasloužené oslavy. Součástí oslav bylo také zapojení tvořivosti studentské – fakulta vypsalala stipendijní soutěž MUNI ARTS 100 pro studentské spolky a individuální projekty, které měly FF MUNI reprezentovat.



Jan Hajič

Toto zadání bylo jako ušité na míru Akademii staré hudby (ASH), která se svým zaměřením na aktivní muzikantství k reprezentaci fakulty přímo nabízí. Akademie staré hudby a příslušný studijní obor Teorie a provozovací praxe staré hudby vznikly především z iniciativy Jiřího Fukače v zimním semestru 1991/1992. Jedná se o kombinovaný bakalářský studijní program, který je jedinečný spojením muzikologického základu, nutného pro kvalitní a informované provozování staré hudby, s hudební praxí – vyučují zde přední čeští specialisté na starou hudbu (např. Monika Knoblochová na cembalo, Libor Mašek na violoncello, Eleonora Machová na housle, Jakub Kydlíček na zobcové flétny, Robert Hugo na varhany,

Jan Krejča na loutny, atd.) a hlavní součástí praktické výuky je ansámblová hra. Obor je tak už z principu zaměřen přímo na dovednosti, které lze k reprezentaci fakulty bezprostředně použít. Navíc poté, co svou pedagogickou činnost ukončila pražská Týnská škola, je Teorie a provozovací praxe staré hudby na ASH jediným studijním oborem svého druhu v České Republice.

Z řad ASH byly ve fakultní grantové soutěži MUNI ARTS 100 úspěšné projekty hned dva. Jeden projekt byl koncert Ad honorem Vladimír Helfert, k poctě zakladatel brněnské muzikologie a jedné z nej-

výraznějších osobností české hudební vědy vůbec. Tento projekt vedli doktorandi Ústavu hudební vědy (ÚHV): Magdalena Šmídová Turchichová, zpěvačka a spoluedoucí souboru Musica cum gaudio, a Marek Čermák, cembalista, pravidelně vystupující například s Collegium Marianum, vedoucí souboru Musica Figuralis a obecně zkušený matador české scény staré hudby – a také doktorand ÚHV. Jednalo se o koncert na vysoce profesionální úrovni zaměřený na interpretaci skladeb v centru brněnské muzikologického zájmu: zpívala lektorka ASH Irena Troupová a Kateřina Šujanová, na housle hrály Lenka Torgersen a Magdalena Malá, Vít Nermut na violu, Ján Krigovský na violon, na varhanní pozitiv

Ondřej Múčka (který také zpíval tenor) a Marek Čermák hrál na cembalo a soubor vedl. (Autor tohoto článku se přiznává, že na koncertě nebyl, neboť se včas nedozvěděl, kdy se koncert koná – nicméně své absence dost lituje.)

Druhý podpořený projekt oslav MUNI ARTS 100 vzešlý z ASH byl nikoliv doktorský, ale naopak vzešel z řad studentů bakalářského oboru Teorie a provozovací praxe staré hudby. Projekt přinesl koncerty dva: jeden v Brně a jeden v Praze. Kombinované studium hudební a muzikologické je totiž po ukončení činnosti Týnské školy v Praze v celé České Republice možné pouze na FF MUNI, takže reprezentovat ASH v Praze bylo poměrně logickou volbou. Za projekt byli zodpovědní Jan Hajič (autor tohoto článku) a Veronika Vojíšková, aneb soubor Camerata Brunensis – ansámb, který na půdě ASH v minulém akademickém roce založili. Brněnský koncert byl komorní, neproběhl však v budově ÚHV jako projekt Ad honorem Vladimír Helfert, nýbrž díky patronátu pátera Jana Martina Bejčka v brněnské Loretě, součástí komplexu kláštera minoritů. Camerata přizvala své stálé spolupracovníky – cinkenu Miroslava Kůzla a teoristku Barboru Hulcovou. Program se zaměřil na starší, méně známé skladby ze 17. století. Hraní na Loretě bylo jedinečné také díky zrestaurovaným varhanám z roku 1726.

Pražský koncert Cameraty Brunensis v kostele u sv. Jindřicha a sv. Kunhuty byl pravým opakem komornosti. Camerata kolem sebe shromáždila vokální soubor pojmenovaný Vox Clamans schopný provést dvousborové skladby (SATB. SSAATTBB), malou instrumentální capellu (2vln.vla.cink), v continuum violu da gamba, teorbú a varhany.

Na začátku programu byla novodobá premiéra třídílné dvousborové skladby *Epicedion Harmonicum*, kterou napsal renesanční Jacob Handl Gallus jako žalozpěv na náhlou smrt svého brněnského přítele, opata zábrdovických premonstrátů Caspara Schönauera, v roce 1581 (a dvě další části se pak obrací na nově zvoleného opatova nástupce, jistého Ambrosia). *Epicedion* představovalo pro nácvik největší výzvu. Většina praktické výuky na ASH se totiž týká hudby barokní, nikoliv renesanční, a tak bylo velkým přínosem, že ve

sboru bylo přítomno několik pražských muzikologů a sbormistrů.

Z doby barokní následovala tvorba Heinricha Schütze – dvě dvousborové skladby ze sbírky *Psalmen Davids* (*Ich hebe meine Augen auf*, SWV 31, a *An den Wasser zur Babel*, SWV 37), prokládané komorními *Kleine Geistliche Konzerte*. Sbírkou Žalmů Davidových je působivým přenosem více-sborové tvorby z benátského chrámu sv. Marka, kde Schütz pobýval v učením u Giovanniho Gabrieliho v letech 1609–1613, do německého prostředí. Sbírkou obsahuje skladby až pro čtyři sbory, klasifikované buď jako Chor, nebo Cappella. Asi proto, že polychorální styl v té době nebyl běžný v Drážďanech, kde Schütz sbírku vydal, je k žalmům přidána předmluva o tom, jak se mohou provozovat. Součástí pokynů je například i to, že sbory označené jako Capella je možné zcela nahradit nástroji nebo dokonce vynechat; popisuje i to, jak případně nahrazovat či zdvojovat nástroji také jiné hlasy. Skladatel sám tak ponechává poměrně široce otevřené možnosti, jak žalmy interpretovat. Projekt Cameraty Brunensis neměl k dipsozici takové hudební síly jako skladatel, takže provedl dva žalmy pro dva Chory, bez nástrojů, pouze s podporou tříčlenného continuu. Výsledná barevná jednota a srozumitelnost provedení však ukázala, že takto minimální obsazení je určitě legitimní volbou (a zůstává v rámci širokého spektra možností, které skladatel v předmluvě nabízí), ačkoliv je dnes možná obvyklejší interpretace se zdvojováním hlasů nástroji. V programu se střídaly vždy dva *Kleine Geistliche Konzerte* a jeden z žalmů (vzhledem k rozsahu komorních duchovních koncertů to byly vždy minutáži vyvážené celky). Kombinovat *Psalmen Davids* s komorními *Kleine Geistliche Konzerte* ve výsledku působilo podobně jako střídání sborových žalmů a komorních koncertů v Monteverdiho Mariánských nešporách.

Závěrečná třetina koncertu, kdy se ke zpěvu a continuu připojily i nástroje, patřila moravskému skladateli Pavlu Josefu Vejvanovskému. Zazněly čtyři zajímavé a málo známé Vejvanovského skladby, tři komornější a na závěr moteto *De venerabili sacramento* pro všechny shromážděné hudební síly. S touto literaturou se mohl český posluchač pravděpodobně poprvé seznámit na Letní škole barokní hudby 2019 v Holešově, pro jejíž účely olomoucký muzikolog Tomáš Hanzlík skladby spartoval. První byla krátká kantáta pro soprán, continuo a dvoje housle *Quid quid agam*. Tato skladba je poněkud záhadná. Má tři díly, ovšem housle nastupují až krátkou instrumentální sonátou v díle tře-

tím, a tento třetí díl navíc má text, který se v dohledatelných výskytech pravděpodobně jezuitské modlitby *Quid quid agam, Jesu agam auspice* už nevyskytuje. Je tedy otázkou, zda vůbec ke skladbě patří. Vedoucí projektu se rozhodli řešit situaci tak, že instrumentální sonátu nechali zahrát i před prvním dílem skladby. Je otázka, zda takto vzniklá forma s opakováním sonaty není vůči Vejvanovského době anachronismus, nicméně zúčastnění muzikanti se shodli, že jim výsledek připadá hudebně uspokojivý. Jako druhá skladba zaznělo *Transfige, o dulcissime Jesu* – krátká kantáta pro mezzosoprán a smyčce (částečně nahrazující pozouny, stejně jako v Holešově), která začíná instrumentální sonátou, a dále se střídají ve zpěvu zvolání *Transfige*, svižné triply a krátké recitativy. Nástroje vstupují převážně v krátkých imitacích jednotlivých melodických gest. Úvodní sonáta také prozrazuje Vejvanovského mistrné ovládní hudební retoriky, hned v prvních dvou taktech. Motiv stoupajícího kroku (velké sekundy) z prvního taktu se ve druhém zopakuje, avšak o sekundu výš, s výrazně větším množstvím křížků (A–E, potom E–H) a končí na *gis*, nejvzdálenější v 17. století standardně užívané posuvce. Hned toto úvodní gesto tak vyjadřuje transformaci v něco zvláštního, smysl skladby: „Proměň mě, ó nejsladší můj Ježíši“. Třetí komorní skladbou byla pomalá árie pro bas a housle *O bona crux*, vážný chvalo zpěv na Kristův kříž. Skladba je zajímavá především extrémním rozdílem poloh mezi sólisty. Bas se drží většinou v dolních dvou tře-

nách rozsahu, zatímco housle stoupají až k tónu *e*“. V obligátní hospodě po projektu se diskutovalo mimo jiné o tom, jestli je možné, že by houslový part vznikl pro Heinricha Ignaze Franze Bibera v době, než tento virtuozní houslista a skladatel odešel – nelegálně – do Salzburgu. Závěrečné moteto *De venerabili sacramento* je sice relativně krátké (čtyři minuty), nicméně jako *Transfige* je velice pestré: instrumentální úvod, pasáže pro sólisty (kde se smyčce ozývají v různých mezihrách), sborové fugato, smyčcové mezihry a plocha v třídobém metru, která letí až k závěrečnému Alleluia.

Zariskovat a z omezených stipendijních prostředků uspořádat takovýto poněkud větší projekt se ukázalo jako dobrý krok. Camerata se naučila podobné akce produkovat, podařilo se jí dát dohromady kompetentní, byť stále povětšinou amatérský sbor (ačkoliv s nezanedbatelným podílem studovaných sbormistrů), který nazkoušel za dva dny více než půl hodiny polychorálního repertoáru, a navíc – v této sestavě se pokračuje: Camerata Brunensis byla oslovena ke spolupráci Pražskou konzervatoří a 21. dubna bude vystupovat na koncertě s Barokním orchestrem Pražské konzervatoře. Je docela pěkné, že aktivní studenti v podpůrném prostředí Akademie staré hudby Filosofické fakulty MUNI mohou dostat od univerzity prostředky a prostor pro umělecký a profesní růst.

Jan Hajič

## Requiem za zesnulé pedagogy a studenty MUNI

V souvislosti s oslavami výročí **100 let** od založení **Masarykovy** univerzity vznikl ještě jeden zajímavý projekt. Akademie staré hudby při Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty zorganizovala mši za všechny zemřelé pedagogy, studenty a absolventy Masarykovy univerzity. Provedla Requiem d moll (KV 6262) Wolfganga Amadea Mozarta v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně.

Na provedení se vedle sólistů a hráčů Capella Regia z Prahy podíleli členové souboru *Concilium musicum Wien* s uměleckým vedoucím a koncertním mistrem Christophem Angererem. Vídeňský

Christoph Angerer, umělecký vedoucí *Concilium musicum Wien*





soubor k provedení přispěl zejména klasi-  
cistními fagoty, basetovými rohy a histo-  
rickými tympány (viz obr.). Krásně  
restaurované tympány s bílými kůžemi  
z 18. stol. byly kdysi součástí instrumentáře  
orchestru samotného Josepha Haydna. Na  
trombóny, klarini a smyčce hráli hráči  
z Čech. Sbor byl složen ze studentů ASH.  
Dirigoval garant studijního oboru Robert  
Hugo. Celebroval P. Vojtěch Suchý, conce-  
lebroval Martin Bejček. Kostel je zajímavý  
novými koncertními varhanami, které po-  
stavila světoznámá švýcarská firma  
Mahtis. Stavbu a financování varhan inici-  
oval právě P. Martin Bejček. Existuje silná  
vůle tento projekt udržet a zopakovat kaž-  
dý rok.



OS

Klasicistní fagoty, basetové rohy a zejména původní tympány z orchestru J. Haydna.

DOBROSLAV OREL

## STAROČESKÉ RORÁTY

Psalterium po sto letech znovu vydalo *Staročeské roráty* Dobroslava Orela. Publikace je přetiskem (faksimile) prvního vydání zpěvníku, které vyšlo v roce 1921 jako součást *Českého kancionálu*. Nové vydání distribuuje Karmelitánské nakladatelství, je vázané v umělé kůži a je pro pohodlnou čitelnost zvětšeno o formát (140%). V *Úvodním slovu* ke zpěvníku popisuje Dobroslav Orel historii rorátů z pohledu své doby. Zde krátce zhodnotíme existující edice a pozdější vývoj rorátů.

Nejkrásnější podobu získaly staročeské roráty koncem 16. století v královéhradecké a pražské oblasti. Charakteristické je pro ně pravidelné střídání chorálu a písně a plynulá myšlenková návaznost. Píseň rozvíjí myšlenku přinesenou v předchozím chorálu a připravuje chorál následující. O rozvoj rorátů se přičinila velkou měrou literátská bratrstva, organizovaná společenství laiků, věnující se především kostelnímu zpěvu. Chorály zpívali literáti (dnes předzpěvák nebo schola), písně zpívali všichni. Těžkou ránu literátským zpěvům zasadilo zrušení literátských bratrstev Josefem II. O obnovení staré tradice se pokusil Jan František Pospíšil úplným vydáním *Roráte* (1823) v Hradci Králové.

Dobroslav Orel sice ve Staročeských rorátech a v celém *Českém kancionálu* (1921) významně vrátil melodie od pozdních

úprav k původním církevním tóninám, ale přebásnění a přerytmizování písní v duchu tehdy propagované přízvučné prosodie se dnes chápe jako chyba. Na konci úvodu sám Orel píše: „Dodatečně [...] bylo třeba rytmus i nápěvy podrobiti změnám a zvolit některé písně jiné.“

Kritické názory v souvislosti s přízvučnou prosodií se objevily po 2. světové válce. Albert Vyskočil v časopise *Cyril* v roce 1946 píše: „Mnozí novější upravovatelé (zejména zvláště důsledný vydavatel Českého kancionálu, Vladimír Hornof), podřizující se pravidlům přízvučné prosodie, opravovali poklesky proti přízvuku velmi často za cenu jadrnosti básnického výrazu a dokonce i na útraty významného smyslu, jen aby odstranili prosodickou chybu, často ještě pochybnou. [...] Zejména Hornof, který si všiml výhradně textu, opravoval prosodické chyby i na místech, kde je hudební součinitel paralysuje a vyrovnává, ba dokonce jich i využívá. Takovýchto „chyb“ ovšem zpěvák necítí, ty se jeví jen tužce, která podle mechanismu pravidla označuje hluché slabiky psaného textu prosodickými znaménky.“

Orel navíc v introitu ponechal jen chorál a ve zbylých částech naopak písně bez chorálu. Tím zcela zrušil původní charakteristickou strukturu rorátů. V tomto trendu pokračoval bohužel i *Jednotný*

*kancionál* (1973), kde se navíc moderní úpravy mnohdy označují jako původní znění.

Přetisk (2019) vznikl na objednávku kapituly katedrály sv. Víta v Praze, kde je v současnosti během adventu denně sloužena ranní mše, při níž se používá toto znění zpěvů.

Pro farnosti, kde se zpívají roráty jen o nedělích, případně v některý všední den, existuje praktická edice *Nedělní roráty* (2010). Ta vychází ze stejných rukopisných pramenů královéhradecké a pražské oblasti a zachovává původní hudební znění a rytmus. Text upravuje pouze v místech, kde se změnil význam slov. Délkou je uzpůsobena současné liturgii a zachovává písně i chorály (ty je možné vypustit, pokud není předzpěvák k dispozici).

Na základě stejných pramenů byla vydána nekrácená edice v doslovném znění, zpracovaná Janem Baťou a Bohuslavem Korejsem – *Roráte, české adventní zpěvy 16. století* (2003). Tomáš Slavický a kol. připravuje kompletní kritické vydání *Českého rorátníku královéhradeckého* (1585), hlavního pramene všech jmenovaných edic. Praktickou edici pro všechny všední dny je třeba teprve připravit.

Ondřej Šmíd,  
autor faksimile, editor vydání