

REVUE
PRO
DUCHOVNÍ
HUDBU

psalterium

folia

ROČNÍK 17 ČÍSLO 1/2023

Za Bohuslavem Korejsem

Na Velký pátek, dne 7. dubna 2023, se uzavřela životní pouť Bohuslava Korejse, sbormistra, varhaníka a skladatele duchovní hudby. Ohlédněme se za jeho dlouhým, neobyčejným a naplněným životem, který byl fakticky i symbolicky pevně spjat s Kristem.

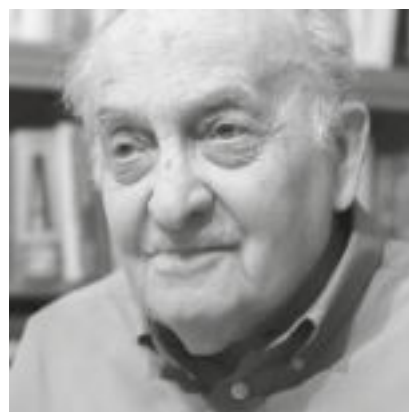
Ono symbolické pouto nenaznačuje pouze datum úmrtí, ale začíná u samotného Bohuslavova narození, jež se událo na Hod Boží vánoční roku 1925 na Březových Horách u Příbrami. Do rodiny poštovního úředníka Emila Korejse (1888–1966) a Bertý Korejsové (1885–1953) přibyl jako čtvrté a poslední dítě. Jméno Bohuslav mu bylo dáno s ohledem na jeho příchod do času, kdy lidé vzdávají Bohu slávu. Aniž by to tehdy rodiče mohli tušit, stala se Boží oslava prostřednictvím hudby Bohuslavovým životním posláním.

První základy hudebního vzdělání dostal přímo v rodině, neboť jeho otec působil nejprve jako ředitel kůru březohorského farního kostela svatého Vojtěcha a po přestěhování do Prahy roku 1933 coby regenschori kostela svatého Kříže na Příkopěch, kde mladý Bohuslav poprvé usedl za varhany. Kromě rodinného prostředí získával první hudební zkušenosti na Benešově gymnáziu v Londýnské ulici v hodinách zpěvu, jež vedl český hudební pedagog a skladatel Otto Rödl (1903–1983).

Roku 1940 se rodina Korejsových odstěhovala do Chval u Prahy, kde působil jako římskokatolický farář Bohuslavův nejstarší bratr Zdeněk (1913–1991), rovněž hudebník a příležitostný skladatel. Ve Chvalech se Bohuslav Korejs setkal s Vladimírem Doležalem (1925–2005), pozdějším významným českým sbormistrem. Společně založili a v letech 1941–1945 vedli Chvalský dětský sbor. Začali též stu-

dovat v dirigentském oddělení Hudební školy Unie českých hudebníků z povolání ve třídě profesora Bohumíra Špidry (1895–1964), který na Bohuslava bezesporu zapůsobil i jako zakladatel a umělecký vedoucí souboru *Čeští madrigalisté*, jež na česká podia poprvé ve větší míře uváděl předbarokní hudbu. V roce 1943 se Korejs stal členem Českého pěveckého sboru, kde se pod vedením Jana Kühna (1891–1958) seznámil s domácími i světovými sborovými, kantátovými, oratorními i operními repertoárem, jež toto proslulé těleso provádělo s takovými osobnostmi, jako byli dirigenti Václav Talich (1883–1961), Václav Smetáček (1906–1986), Alois Klíma (1905–1981), Rafael Kubelík (1914–1996) ad.

Po skončení druhé světové války ho existenční důvody donutily opustit uměleckou dráhu a nastoupit do zaměstnání v tehdejším Státním statistickém úřadu.



V roce 1947 zahájil dvouletou základní vojenskou službu v Armádním uměleckém souboru, kde zastával funkci sbormistra zájezdové skupiny. Po skončení vojenské služby se Bohuslav vrátil zpět do Státního statistického úřadu, ovšem roku 1951 byl v rámci akce „77.000 do výroby!“





převeden jako pomocný dělník do tehdejšího národního podniku Praga, který opustil na pozici kontrolora až v roce 1977. Hudební činnosti se tak mohl věnovat pouze ve svém volném čase. U Miroslava Venhody (1915–1987) soukromě studoval gregoriánský chorál, jenž se později stal mocným inspiračním zdrojem pro jeho žalmovou tvorbu. Roku 1953 založil Sbor pražských literátů, s nímž se snažil navázat na přerušenu tradici literátských bratrstev zrušených v roce 1783 císařem Josefem II. V průběhu patnáctileté existence tohoto tělesa se Korejs dramaturgicky zaměřil zvláště na duchovní vokální polyfonii české i světové renesance. Celkový repertoárový záběr však byl mnohem širší – sahál od hudby 14. do 18. století. Vedle duchovní tvorby stály v popředí Korejsova zájmu také české a moravské lidové písně, jimž se z jeho pera dostalo citlivých úprav pro smíšený sbor. Lidové písně se souběžně věnoval i s Dětským sborem Bendl v Praze-Holešovicích, kde v 60. letech působil jako sbormistr.

Těžšíště hudebních aktivit Bohuslava Korejse však spočívalo zejména v duchovní hudbě. Roku 1953 se stal varhaníkem v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Praze-Strašnicích a o jedenáct let později také v chrámu Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském. Varhanický post s sebou přinesl zodpovědnost za celkovou hudební složku katolické liturgie. V souvislosti s reformou Druhého vatikánského koncilu, prováděnou od sklonku roku 1969, vyvstala potřeba nových liturgických skladeb

v národním jazyce. V této souvislosti byl Bohuslav Korejs Českou liturgickou komisí vybidnut k vytvoření cyklu responsoriálních žalmů. Jejich originální melodika, vycházející z autorovy hluboké znalosti gregoriánského chorálu a české hudební deklamace, zapříčinila, že se od roku 1984, kdy byly vydány tiskem, staly nejrozšířenější sbírkou svého druhu v českých a moravských římskokatolických diecézích. Vedle jednohlasých žalmů si liturgický provoz vyžádal i vícehlasé kompozice v českém i latinském jazyce, jichž má Bohuslav Korejs na kontě několik desítek. Na rozdíl od žalmů, u nichž se od počátku očekávalo široké využití, byly jeho vícehlasé sbory původně zamýšlené pouze pro konkrétní liturgické prostory pražských chrámů Panny Marie před Týnem a sv. Havla, kde se jejich zasvěcenými interprety staly zejména Svatohavelský ženský sbor a posléze Schola Týnského chrámu, již Bohuslav Korejs založil v roce 1988. Sborové skladby se však postupně dočkaly velkého rozšíření.

Kompoziční a sbormistrovská činnost se v díle Bohuslava Korejse vždy snoubila i s činností pedagogickou, v níž mohl předávat své dlouholeté zkušenosti. Mnoha úspěchů dosáhl zejména v oblasti výuky základů pěvecké techniky, intonace a elementárního rytmu. Výjimečné pedago-

gické nadání v tomto oboru však mohl naplno rozvinout až po roce 1989, kdy se otevřely nové možnosti vzdělávání v oblasti liturgické hudby, zejména na půdě Týnské školy v Praze. U jejího zrodu stál a zde kromě výuky hudebněteoretických předmětů vedl také školní sbor. V devadesátých letech 20. století vyučoval též liturgický zpěv na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Sborníkové, varhanické a pedagogické zkušenosti předával rovněž v letních kurzech chrámové hudby, pořádaných na mnoha místech Čech a Moravy (Domažlice, Bor u Tachova, Moravský Beroun aj.). Roku 1999 se aktivně zapojil do redakční rady časopisu *Varhaník*, kam přispíval jak svými články, tak i hudebními skladbami.

Korejsovo celoživotní úsilí na poli sbormistrovství a kompozice chrámové hudby bylo v roce 2006 oceněno děkovním uznáním České biskupské konference. Za jeho dlouholetou práci mu také byla roku 2015 udělena Cena Ministerstva kultury v oboru neprofesionální hudební aktivity.

Z výše naznačeného je zřejmé, že odkaz Bohuslava Korejse naší duchovní hudbě je nutno vnímat ve více rovínách. Nebyl sice profesionálním skladatelem, přesto jeho díla vynikají osobitou autorskou invencí, která se však nedere do popředí na úkor zhudebňovaného textu a je plně podřízena liturgické funkci zcela v souladu s jeho ideálními vzory – gregoriánským chorálem a renesanční polyfonií. Podobně střízlivý přístup uplatňoval i při varhanním doprovodu písní, v němž harmonizace citlivě podporuje charakter melodie. K vlastnímu chápání role liturgického varhaníka se dopracoval nejenom na základě svých vzorů, ale také teoretickým studiem a praktickými zkušenostmi, protože ani v této oblasti neměl profesionální školení. A právě tento praktický zřetel mu pomohl chápat potřeby a problémy amatérských varhaníků a sbormistrů v Čechách i na Moravě, jimž během četných setkání pomáhal rozvíjet jejich dovednosti.

S Bohuslavem Korejsem odešla výjimečná osobnost naší duchovní hudby. Zůstává však po něm výrazná stopa nejenom v samotné jeho tvorbě, ale především v činnosti nesčíslné řady těch, kteří měli příležitost být jeho žáky, posluchači a sboristy.

Jan Baťa



OBSAH

J. Baťa: Za Bohuslavem Korejsem.....	1
Cestáři na cestě do Emauz: Kázání P. Stanislava Příbyla na pohřbu Bohuslava Korejse	4
K. Frydrych: 25. Svatocecilské setkání v brněnské katedrále.....	7
O. Šmíd: Chiavetti a musica ficta v Palestrinově mši.....	8
V. Mañas: 30. ročník Velikonočního festivalu duchovní hudby v Brně: Přetváření	11
Společnost pro duchovní hudbu dospěla do Kristových let ...	12
30. výročí založení Musica sacra	13
M. Šmíd: Václav Josef Moravec, kantor uhříněveský.....	14
O. Dobisík: Giammateo Asola – Dvě mariánské antifony	16

Notové přílohy

Václav Josef Moravec: Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno in D (CATB, 2Vl, 2Clar, organo)

Václav Josef Moravec: Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno in C (CAB, 2Vl, organo)

Giammateo Asola: Regina caeli

Giammateo Asola: Salve Regina

Vážení přátelé duchovní hudby,

dovoluji si požádat o vaše laskavé příspěvky za rok 2023 a předešlé roky, pokud jste příspěvek neposlali. Dobrovolné dary, členské příspěvky spolku SDH nebo předplatné časopisu pošlete 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 Conviviu 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
Psalterium.SDH@gmail.com.

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



MINISTERSTVO
KULTURY

Časopis vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury ČR

Vážení čtenáři,

zemřel Bohuslav Korejs. Vzpomínku na něj připravil jeho vnuk, významný muzikolog Jan Baťa. Otiskujeme také jadrné kázání P. Stanislava Příbyla pronesené v zaplněném Týnu na zádušní mši. Dobové fotografie „pana Korejse“, jeho blízkých a zpěváků Sboru pražských literátů zaslala Milada Hráská. Připojujeme také rukopis Korejsovy harmonizace písně ze Šteyrovova kancionálu *Modlitba před jídlem*.

Karol Frydrych připravil zprávu o 25. Svatocecilském setkání, které proběhlo na podzim 2022 v Brně. Tato akce současně připomínala 30. výročí založení Musica sacra. Společnost pro duchovní hudbu tedy vyslala do Brna své posly a diplomaty, aby přednesli zdravici a hold. O své dojmy z návštěvy se podělil Marek Valášek.

Tento rok slaví SDH 33 let od svého založení. Jaroslav Eliáš sepsal své vzpomínky na období zakládání spolku v polistopadovém nadšení. Na zakládací listině najdeme všechna slavná jména tehdejšího hudebního života.

Martin Šmíd představuje Václava Moravce, léta svých edičních a praktických hudebních snah a zejména bádání na kůru v Praze – Uhříněvsi. Výsledkem jeho objevů jsou skladby, které budeme postupně otiskovat v notových přílohách Psalteria.

V článku a druhé notové příloze Ondřej Dobisík publikuje *Dvě mariánské antifony* z r. 1585 od italského renesančního mistra Giammatea Asoly.

Čtenáři najdou rovněž studii o *chiavettech*, vysokých klíčních v hudbě doby renesance. Možná vysoké klíče byly ve skutečnosti vysoké tóniny? Ediční poznámky se váží k Palestrinově mši publikované v čísle 2022/1–2. Článek se zabývá zejména kadencemi a rozhodováním editora při (ne)doplňování posuvek.

Convivium 2024 se bude konat opět na Velehradě v termínu 17. – 25. 8.

Uzávěrka pro přihlášení skladeb do
skladatelské soutěže SDH
je 31. 8. 2024.

Zadání a kategorie skladeb jsou stejné jako v minulém roce.

PSALTERIUM, revue pro duchovní hudbu

Ročník 17, č. 1/2023

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

Kolejný 4, 160 00 Praha 6

IČ 26448203, tel. 608 950 005, psalterium.SDH@gmail.com

<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

psalterium
FOUJA

Cestáři na cestě do Emauz

Kázání P. Stanislava Příbyla na pohřbu Bohuslava Korejse, chrám Matky Boží před Týnem, 21. dubna 2023



Litoměřice 26. 12. 1972; zleva: Veronika Korejsová (manželka), Věra Fischerová (maminka Pavla Fischera, senátora a prezidentského kandidáta), Blanka Čihařová Löblová (neteř B. Korejse), Milada Lukášová Hráská, Bohuslav Korejs, Jaromír Korejs (bratr B. Korejse a sekretář kardinála Trochty), Jana Hlávková, Láďa Mátl a Marek Čihař (varhaník, synovec B. Korejse).

– v sobě zahrnovalo i velkou porci úcty. Nikdy jsem nepotřeboval Bohuslava Korejse zdobit nějakými dalšími tituly, pojem „pan Korejs“ vždy naprosto stačil.

Všichni víme, čím žil. Byl duší i tělem hudebníkem. Ale to by bylo málo. Byl hudebníkem, jehož umění mělo sloužit Bohu. A stalo se tak: Sloužilo a slouží, a věřím, že bude sloužit ještě dlouho... I to by ovšem bylo málo. To nejpodstatnější asi je, že byl opravdu věřícím, autentickým křesťanem-katolíkem, a že byl osobností.

Jeho světem byla liturgie. Nikoli jen jakési obřady, ale liturgie jako opravdová, hluboká a autentická služba Bohu a člověku. Kdysi mi napsal v jednom věnování: „Chceš-li následovat mne i ty, kteří zde byli přede mnou, zapamatuj si: oslava Boží je

Sbor pražských literátů v Týnském chrámu při primici P. Karla Samka a P. Františka Ratkovského, 28. 6. 1970. Zleva nahoře: František a Jaroslava Šmidovi, Ladislav „Láďa“ Mátl, Václav Hlávká; dole: Veronika Korejsová (manželka), Jana Hlávková, Milada Lukášová Hráská, Zdislava Korejsová Baťová (dcera), Marie Veselá Dvořáková (dva lidé vpravo neurčení).

Draží přátelé, sestry a bratři,

smrt člověka je pro něj samotného přerod do něčeho zcela nového, a i když někdo žije opravdu autentickým křesťanským životem, musí to být cosi doslova převratného. Ostatně tak se o tom vyjadřuje i sv. Pavel, když říká: „*My zvěstujeme, co oko nevidělo, co ucho neslyšelo, a nač člověk nikdy ani nepomyslel, co všechno Bůh připravil těm, kdo ho milují.*“ (1 Kor 2,9)

Pro nás pozůstává je smrt člověka, zvláště člověka nám nějak blízkého, zarmoucením. I když se nejedná o tragickou smrt, nebo smrt v mladém věku, kdy je onen člověk doslova vyrván z našeho středu, vždy pocítujeme jakousi prázdnotu. Každý člověk chybí...

My křesťané zaplňujeme tuto prázdnotu jednak rozumnou úvahou, že smrt do života patří, a pak se především posilujeme vírou ve věčný život, nadějí ve shledání a láskou, o níž Píseň písní říká, že je „*silná jako smrt*“. (Pis 8,6). Dokonce víme, že je silnější než smrt, protože ten který nás miloval až do krajnosti, za nás zemřel, a svým zmrtvýchvstáním jednou provždy zničil moc smrti, takže se – až skoro výsměšně – můžeme s apoštolem Pavlem ptát: „*Smrti, kdepak je tvoje vítězství? Smrti, kdepak je tvůj bodec?*“ (1 Kor 15,55)

Jestliže je smrt součástí lidské existence, můžeme říci – součástí života, neboť věříme v život po smrti, pak je smyslem křesťanského pohřbu kromě jiného i uvažování o člověku jako o živém, nikoli jako o mrtvém.

Živý člověk jedná, působí, tvoří vztahy. Rád proto naslouchám jakémusi spíše zásadnímu než „poslednímu“ kázání zesnulého křesťana při jeho vlastním pohřbu. Pravda, mezi námi v rakvi tu leží jeho tělesná schránka, nemůže mluvit, nemůže nic. Ale to, co během svého života nastřádal, hřivny, s nimiž hospodařil, už nyní vydávají počet a jeho životní příběh promlouvá.

Platí-li to o každém křesťanovi, o to víc to platí o zesnulém, s nímž se loučíme dnes: o Bohuslavu Korejsovi. Říkali jsme mu různě: nejbližší mu říkali Slávku, ti, které učil, o něm mluvili jako o panu profesoru Korejsovi, pro nás rodinné přátele a jeho „učně“ to byl prostě „pan Korejs“. A toto prosté oslovení – což jsem vždy pocítoval





Kostel u Martina ve Zdi; zleva: Bohuslav Korejs, Láďa Mátl, Ludmila Veselá Příbylová (matka P. Stanislava Příbyla), Mílada Lukášová Hráská, Zdislávka Korejsová (dcera), Vartan Ter Akopov, Marie Veselá Dvořáková, Jindřich Šulc, Jaroslava Šmídová.

neslučitelná s pohodlností a lacinou líbivostí. (jaro 1991). To je myslím – alespoň pro mě – jeho testament. Oslavovat Boha až na dřevě své existence.

Měl jsem to privilegium, že jsem mohl vedle něho vyrůstat. Pochopitelně si to nepamatuji, ale nebudu daleko od pravdy, když řeknu, že nevím, jestli jsem dříve vnímal jeho zpěv a varhanní doprovod ve strašnickém kostele, nebo jestli jsem dříve mluvil. Každopádně se k tomu váže jedna anekdota: Když hrál kdysi píseň Tvůrce mocný, prý jsem rušil liturgické shromáždění svým voláním: Cestáři, cestáři! To byla velmi populární píseň s názvem „Cestářská“, zpívána Jiřím Strakou, která asi byla v té době často hraná v rádiu. Můj výrok tehdy tak zlidověl, že pan Korejs ještě dlouho říkal: „Jdu hrát Cestáře“, když se zpívala píseň Tvůrce mocný.

Další vzpomínka je na Karlštejn. V roce 1978 se připomínalo 600 let od smrti Karla IV. Bylo mi sedm let a z celé slavné bohoslužby si pamatuji jen, že jsem stál na schodech mezi lidmi, utopen mezi kožichy a kabáty, nic jsem neviděl a bolely mě nohy. Ale slyšel jsem hudbu sboru řízeného panem Korejsem. Hudbu, která byla krásná, jejíž krása se ovšem nevztahovala sama k sobě. Vedla k přemýšlení a modlitbě za zemřelého císaře a krále. Dodnes, když přijdu na Karlštejn, dívám se na ty prostory právě očima tohoto zážitku.

Od svých čtrnácti let jsem chodil hrát do kaple ve Strašnicích. Hrál jsem sice v neděli až na mši svatě pro děti v 10.30 hodin, ale chodil jsem už na sedmou a na devátou, na níž hrál pan Korejs, ministrovat.

Mezi sedmou a devátou jsem měl možnost chodit na snídani na faru, kde pan farář s panem Korejsem u dobrých buchet a kávy „vedli řeči“. O čem jiném, než o liturgii a hudbě. Zakoušel jsem tak v přímém přenosu vznik žalmových zpěvů a odpovědí, jejich testování v liturgickém provozu.

Ve Strašnicích jsem mohl zpívat ve Svatém týdnu pašije. Měl jsem značnou trému, ale nějak jsme vždy dospěli ke konci. Pamatuji si, že mi zpěváci s panem Korejsem v čele říkali, že jsem zmiňován ve velkopátečních „Výčitkách Spasitelových“. Když jsem se divil, odpověď zněla: přeče ve slovech „A tys mě přibil na kříž!“ – Bylo to někdy úsměvné. Nikdy to však nebyla rutina, ale vždy hluboké prožívání posvátného děje a snaha o co nejlepší službu Bohu.

Pak jsem jednoho dne přišel sem do Týnského chrámu. Nejprve do pracovny – bytu pana Korejse v budově Týnské školy. Byla to taková špeluňka, ale právě zde vznikalo to podstatné z liturgických

zpěvů. Dostal jsem koblihu, ponorným vařičem se uvařila voda na kávu – a opět „se vedly řeči“. Zažil jsem tu i přípravu některých jáhnů na jejich premiéru Exultet a podobně.

Mohu říci, že pan Korejs velmi zásadně poznamenal mé dospívání, zranění a také proces, kdy jsem si tvořil vkus a žebříček hodnot. Samozřejmě jsem to ve své mladické nerozváženosti přeháněl a chodil jsem dokonce oblékaný jako on: s baretem, v černých polobotkách, modrém kabátě a s příruční aktovkou. Byli lidé, kterým to vadilo, byli tací, kteří se mi smáli, ale mně to nevadilo.

Proč to všechno říkám? Rád bych na tom ilustroval proces, který jsme v blízkosti pana Korejse mnozí prožívali. Provozovaná hudba, pohled na hluboce věřícího, a přitom racionálně uvažujícího člověka přitahovaly. A možná ve stejném poměru jako hudba množství vyprávěných příběhů. To – jsem přesvědčen – bylo velmi podobné tomu, co jsme slyšeli v dnešním evangeliu. Pan Korejs nepřednášel, nepředváděl se, ale kráčel s námi po cestě víry a oslavy Boží, jako kdysi Kristus s učedníky do Emauz. Nepamatuji si, že by propadal nějakým chmurám, spíše vždy rozpaloval srdce a mysl. Jeho výuka – to byl vlastně vzdělaný především příklad, až následně ilustrovaný slovem. Každé přirovnání kulhá a nechci zde přirovnávat pana Korejse ke Kristu Pánu – to by bylo přeče jen dosti opovázlivé a on první by se bránil, – ale přeče šel možná bezděky tak silně v Ježíšových stopách, že si osvojil tuto jeho me-

Lyra Pragensis, Sbor pražských literátů; zleva: Láďa Mátl, Vartan Ter Akopov, Jindřich Šulc, Zdislávka Korejsová (dcera), Ludmila Veselá Příbylová (matka P. Stanislava Příbyla), Marie Veselá Dvořáková (sestra předešlé), Mílada Lukášová Hráská, Jaroslava Šmídová.





todu předávání ohně a ducha: příklad, vyprávění, důslednost, a především fakt, že život se odehrává na cestě. Právě na cestě do Emauz, kdy poznáváme Pána ve slově a v lámání chleba.

Dnešní doba často lamentuje nad poměry, nedostatkem osobností. Jsme tím nakaženi jako jedem, vytrácí se radost a přichází rozčarování, smutek a hněv. Jsme přesvědčeni, že se loď potápí, a přitom se nemáme nijak zle. Moudří lidé říkají, že to bylo tak vždycky, že výrok: „*Jó, to za našich mladých let to bylo tak či onak...*“ je nesmrtelný. Co s tím? Myslím, že tady před rakví, v níž odpočívá tělo našeho zemřelého, bychom si měli slíbit sami sobě, Bohu, a tak trochu i jeden druhému, že když truchlíme nad osobností, chceme vzít na sebe závazek, abychom se osobnostmi sami stávali. Nebude to hned a bude to jen ztěžka, pokud budeme stavět na sobě. Ale pokud se náš život bude podobat cestě se Vzkříšeným do Emauz, po cestě se určitě něco stane. Možná na to přijdeme až v cíli, kdy se nám otevrou oči a kdy se budeme divit: „*Což nám nehořelo srdce, když k nám na cestě mluvil a odhaloval smysl Písma?*“ (Lk 24,32) Nikdy na to není pozdě a dnes je jedinečná příležitost se na takovou cestu vydat. A pokud se nejen vydáme na cestu, ale cestu budeme připravovat i pro druhé, můžeme se tak stávat jakýmisi „*Cestáři na cestě do Emauz*“.

Děkujeme tedy Pánu Bohu za život pana Korejse, za jeho dílo, za všechny okamžiky s ním prožité, které nás vedly k autentické službě Bohu a k jeho chvále a oslavě. Utěšujme se naději na opětovné shledání tam, kde už nebude nic jiného než chvála a sláva Boží. A nezapomeňme při vši té chvále také za našeho zemřelého Bohuslava Korejse prosit, aby mu Pán odpustil, čím se snad proti němu provinil, a aby ho přijal tam, kde „*měšťané nebeští Bohu pilně slouží*“.

Stanislav Příbyl

Fotografie Sboru pražských literátů shromáždila Milada Lukášová Hráská. Ve sboru začala zpívat jako dvacetiletá v r. 1968. Vzpomíná: „*Velice si vážím toho, že si mne p. Korejs vybral ze strašnického sborečku, který byl veden*

varhaníkem, otcem Ládi Mátlu. Společně se Zdislávou Korejsovou jsme zpívaly druhý soprán. Někdy též první, ale ten hlavně držela Veronika Korejsová, manželka. V době mého mládí si moje vrstevnice prozpěvovaly jen různé sláгры a džezové písničky nevalných textů odpovídajících tehdejší dovolené kultuře. My členové Sboru pražských literátů jsme díky panu Korejsovi získali lepší hudební vkus a nádherný vztah k chrámové hudbě, zpěvu a kultuře. Z celého srdce mu děkujeme a modlíme se za něho.

Milý pane Šmíde, ve starších záznamech jsem objevila, že dne 12. 12. 1968 jsme měli zkoušku na koncert v kostele u sv. Martina ve zdi. Byl zde též Petr Eben, Otakar Brousek a Jindřich Jindrák.

Pozdravujte tatínka, jestli se bude na mne pamatovat a potěšte ho tím, že díky němu a Vaší mamince jsem se v r. 1974 u nich ve sboru seznámila se svým manželem Ládou Hráským, žijeme spolu již 48 let, máme 3 děti a 7 vnoučat.“

Partitura

Bohuslav Korejs: Modlitba před jídlem

1. O-bě-ť ná-ř vě-řo-va-ňo-ř, je-ž vša-ž-iv-ě-š-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 2. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, k-ř-ť-á-ř-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 3. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 4. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.

1. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 2. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 3. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.
 4. O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř, O-č-ís-ť-vo-ř-ť-vo-ř.

(část ze Slovníku Bohosloví z r. 1957)

Poznámka: Slůvka 1, 2. a 3. se čte k rozprávění i při sv. přijímání.

Praha 21. 6. 1990
GP

25. Svatocecilské setkání v brněnské katedrále

K pravidelně pořádaným akcím jednoty Musica sacra patří *Svatocecilské setkání*, jehož se účastní zvláště ředitelé kůrů, liturgičtí varhaníci a sbormistři, jakožto muzikologové ze všech koutů naší vlasti. Zatímco v minulých letech se „Cecilka“ realizovala vždy v čase blízkém svátku patronky chrámových hudebníků, v roce 2022 byl termín konání výjimečně stanoven na sobotu 8. října, a to z důvodu obavy kulminace pandemie Covid-19. Slavnost natáčely štáby České televize a TV Noe.

Program začal v 9:15 nešporami v chorálním nápěvu ze slavnosti svaté Cecílie, kde se antifonálně střídali sólový zpěv Ondřeje Múčky s lidem Božím obecným a Svatomichalské gregoriánské scholy vedené Josefem Gerbrichem. V 10 hodin za tónů *Ohnivě fanfáry* Miroslava Příhody (1912–1988) vstoupil průvod kléru do lodi katedrály. Pontifikální liturgii předsedal biskup Mons. Josef Hrdlička, koncebrovali oltářní spolubratři Karel Cikrle (Brno-Lesná), František Kunetka (emeritní profesor Teologické fakulty UPOL, absolvent konzervatoře ve hře na varhany), Česlav Plachý OP (Olomouc, absolvent konzervatoře ve hře na housle), Marcel Puvák, Pavel Römer (Břeclav), Miroslav Slaviček (Brankovice), děkan Milan Vavro (Slavkov u Brna), jáhen Willi Türk (Znojmo); svátost smíření uděloval Jiří Švanda (Ruda). Mezi vzácnými hosty byla v úvodu liturgie uvítána rovněž delegace Společnosti pro duchovní hudbu v čele s Pavlem Svobodou.

Vpravdě nádherná a vzorově připravená byla homilie Jeho Excelence. Biskup Hrdlička v ní nejprve rozebral vznik a duchovní přesah skladby *Quatuor pour la fin du temps*, kde pomocí zvuku Olivier Messiaen dosáhl průlomu k onomu světu,



neviditelnému a nevysvětlitelnému; poté pokračoval analýzou mytologického příběhu *Odysseus a Argonauti* a dotkl se *Potludia* z Janáčkovy *Glagolské mše*.

Hudební složku pontifikální liturgie zastal Brněnský katedrální sbor Magnificat, žestový kvintet, svatojakubský varhaník Ondřej Múčka a dómský regenschori Petr Kolař, který produkci řídil. V jejich podání byla předestřena první část kantáty *Wie der Hirsch Schreit* (MWV A 15) Felixe Mendelssohna s textem 42. žalmu, dále pak liturgické zpěvy v kompozičně zdařilém aranžmá pro smíšený sbor, žestě a varhany z roku 2009, kdy hlava katolické církve historicky poprvé navštívila Brno. Zatímco na tuřanském letišti při mši papeže Benedikta XVI. (†2022) úpravy kancionálových písní vyzněly skvěle, v prostoru brněnské katedrály byl hudební doprovod přebuzený (přilíš mnoho decibelů i v závěru communia, kde bychom čekali ztišení), díky stálému zapojení žestových nástrojů.

Na konci bohoslužby Vladimír Pavlík představil tři publikace Josefa Olejníka:

- *Nedělní graduál* (Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2020) obsahuje liturgické zpěvy pro neděle a slavnosti Páně pro liturgické mezidobí;
- *Žaltář I* (Olomouc: Arcibiskupství olomoucké 2021) zahrnuje rezponziální žalmy pro neděle, svátky, obřady a všední dny adventní, vánoční, postní a velikonoční;
- *Žaltář II* (Olomouc: Arcibiskupství olomoucké 2021) pojímá rezponziální žalmy pro všední dny liturgického mezidobí cyklů 1 a 2.

Poněvadž 25. Svatocecilské setkání bylo zároveň oslavou tří dekad existence Jednoty

na zvelebení církevní hudby na Moravě – Musica sacra, promluvil u řečnického pultu P. Karel Cikrle coby „otec zakladatel“. Jáhen Willi Türk, z titulu předsedy spolku, přednesl zdavici brněnského biskupa Pavla Konzubla: „*U příležitosti 30. výročí jednoty MUSICA SACRA děkuji jejím členům a všem chrámovým hudebníkům za jejich nezištnou službu a na přímělu sv. Cecílie všem vyprošuji požehnání.*“ Poté Türk předal děkovní list diecézního biskupa brněnského regenschorimu Zdeňku Hatinovi (* 1941) v tomto znění: „*U příležitosti 60. výročí Vašeho působení na kůru v Brně-Zábřovicích Vám děkuji za dlouholetou svědomitou službu varhaníka a sbormistra a za Vaši pedagogickou činnost při vzdělávání chrámových hudebníků. Na přímělu sv. Cecílie Vám vyprošuji Boží požehnání.* V Brně 3. září 2023.“ V této souvislosti nutno připomenout, že Zdeněk Hatina byl v době komunistické totality jediným profesionálním chrámovým varhaníkem oficiálně zaměstnaným ve službách katolické církve v Brně a zábrdovickému kůru obětoval všechn svům.

Posledním bodem programu slavnosti bylo neformální setkání při agape na Petrově č. 2, tedy v prostorách Biskupství brněnského. Zde Willi Türk a Karol Frydrych srdečně přivítali představitele Společnosti pro duchovní hudbu: úřadujícího předsedu Pavla Svobodu, emeritního předsedu Jaroslava Eliáše a člena předsednictva Marka Valáška. Při společné debatě tohoto uskupení panoval naprostý konsensus. Z onoho souznění, naladění na stejnou vlnovou délku, spontánně vzešel příslib o vzájemné budoucí spolupráci. A právě tento bod Svatocecilského setkání 2022 považuje předsednictvo Musica sacra za nejdůležitější vůbec. Lze si jen přát, aby se nadějně vyhlídky naplnily.

Karol Frydrych



Karol Frydrych, Jaroslav Eliáš, Willi Türk, Pavel Svoboda
Svatocecilské setkání 2022

Chiavetti a musica ficta v Palestrinově mši

V čísle 2022/1–2 vyšla edice Palestrinovy *Mše Beata Virgine*, kterou včetně studie připravil Ondřej Dobisík.

Příprava odkryla mnohé zajímavé otázky, s nimiž se hudebník, a zejména editor pravidelně setkává, přesto nejsou obecně uspokojivě vysvětleny. V tomto textu bych rád ukázal některé nejasnosti interpretace renesanční polyfonie, podělil se o získaná zjištění a představil snad obecnější řešení.

Ještě před vydáním mše se objevily otázky: „Proč vydáváme Palestrinu, když mnoho jeho skladeb je volně dostupných na internetu?“ Učinili jsme pozitivní zjištění; skutečně Palestrinových motet a mší je na internetu spartováno nepřehledné množství a můžeme je tedy pohodlně provozovat a poznávat. Tuto mši najdeme dokonce v několika vydáních od 19. století (Hermann Bäuerle, 1895) po současnost. Ovšem všechna dosavadní vydání nejsou správná. Chyby plynou částečně z neznalosti, z nepochopení a částečně z prosazování subjektivního estetického ideálu poplatného ideálu doby. Paradoxně starší edice mohou být odborně lepší, protože je připravovali odborníci. Každopádně doufám, že naše edice a tento text má smysl a přinese užitek.

Stávající edice

Jak bylo řečeno, přestože existuje několik starších i nedávných edic od této mše i dalších Palestrinových skladeb, lze obecně říci, že nejsou správné. Většinou jsou zatížené vlastním a dobovým vkusem editora a neznalostí. Paradoxně stará edice Bäuerleho z 19. stol. je velice dobrá a konsistentní. Transpozice o velkou tercii dolů nevypadá autenticky, ale pro smíšený sbor je vyhovující.

Edice jsou obecně zatížené krácením hodnot, čímž se ztratí původní informace o taktování a charakteru kusu. Ovšem hlavní nedostatkem jsou zásahy editora a přidávání citlivých tónů do všech kancencí.

Pramen

Mše vyšla tiskem ve formě „chórbuchu“, tedy v uspořádání všech hlasů vedle sebe na dvojstraně, kdy všichni zpěváci stáli kolem jednoho pultu. Je zřejmé, že bez dalších opisů mohlo zpívat najednou 4, max. 8 zpěváků. Mše je vydána bez doprovodu, ale existují doklady z konce 16.

stol., že sám Palestrina své skladby doprovázel. Proto jsme k edici připravili varhanní partituru i číslovaný bas.

Předloha

Mše *Beata Virgine* má své jméno od chorální předlohy (Mše IX. a Credo I.).¹ Je až s podivem, jak často se motivy chorálu objevují a vystupují z polyfonní sazby. Palestrina zakomponoval chorální témata do každé části mše, takže motivy se objevují v odpovídajících frázích ve všech hlasech. Hezký příklad expozice chorálního tématu vidíme hned v začátcích části Kyrie – Christe – Kyrie.

Klíče

Části mše jsou komponovány v různých modech a zapsány (různou) sadou *vyšokých klíčů*, Credo je v obvyklých *nízkých klíčích* (*přirozených klíčích*).

Skladby v 16.–18. stol. bylo zvykem zapisovat ustálenými sadami klíčů. Každý hlas měl svůj charakteristický klíč, z klíče bylo zřejmé, o jaký hlas se jedná.² (Obvyklá sada *přirozených klíčů* *chiavi naturali* tedy byla C1-klíč sopránový, C3 altový, C4 tenorový a F4-klíč basový.) Do 18. stol. se vedle obvyklých klíčů *chiaves* objevují také vysoké klíče, které jsou později (teprve v 18. stol.) nazývané též malé klíče *chiavette* (neboli klíčky).³ Nejvyšší hlas (soprán) má G2 houslový klíč, alt C2 mezzosopránový, tenor C3 altový a bas C4 tenorový nebo G3 barytonový. Skladba ve vysokých klíčích bývá často zaspána příliš vysoko mimo pěvecký rozsah (dnešního smíšeného sboru) a vyvolává přesvědčení, že se má transponovat a zpívat níž, než byla zapsaná.

Chiavette

Dnes se o *chiavettách* ani mezi odborníky téměř neví, přestože se s vysokými klíči v pramenech běžně setkáváme. Někteří

¹ Chorální verzi mše najdeme v graduálu nebo Mešních zpěvech pod číslem IX, k ní Palestrina použil Credo číslo I.

² Soprán byl psán v sopránovém klíči C1 (C-klíč na první lince), alt C3 na třetí, tenor C4 na čtvrté. Bas používal F4, klíč na čtvrté lince. Bez používání pomocných linek byl klíčem poměrně úzce vymezen rozsah a tím také hlas.

³ Všimněme si, že pojmenování *chiavette* se objevuje až v 18. stol., kdy už byla praxe dávno mrtvá.

muzikologové a specialisté na starou hudbu sice „vědí“, že *chiavette* je třeba transponovat o kvartu nebo kvintu níž, jak se obvykle soudí.⁴ Transpozicí o kvartu dolů se ovšem problém mnohdy jen přesune jinam; skladba, která byla bez transpozice vysoko, je nyní příliš nízko.

Navíc na konci každého řešení zůstává nezodpovězená „drobná“ otázka: „Proč?“ Proč se zapisovalo výš (nebo níž), proto, aby se složitě transponovalo? V tomto článku se omezíme na jednoduchou praxi a praktické řešení týkající 16. a 17. stol. a Palestrinovy mše. Vysvětlení záhad obšířle teorie se budeme věnovat v samostatné studii příště.

Dovolím si vyslovit čtyři pravidla staré notace:

Pravidlo první: Nevybočit z linek.

Závazným a jednoduchým praktickým pravidlem bylo, že zápis not se musel (ještě v první polovině 17. stol.) striktně držet v osnově s výjimkou maximálně jedné noty nad nebo pod osnovou. Tedy používala se nevyšší jedna pomocná linka.⁵ Aby se hlas nedostal mimo osnovu, musel se použít jiný nebo přeložený klíč (vyšší nebo nižší).⁶ Odtud se později v 18. stol., dávno po skončení této praxe, vzalo označení vysoké a nízké klíče.

Původně a ve skutečnosti správně šlo o vysoké a nízké tóny (key, resp. tóniny), nikoli o klíče (cleffs, chieves). Protože přece každá nota má v libovolném klíči své pevné (stále stejné) místo (Morley, 1597). Jako na žebříku; a klíče (napsané) na některých linkách jsou pouze navigací k orientaci.

Klíč je pro každý hlas charakteristický, protože bez používání pomocných linek je rozsah hlasu poměrně úzce vymezen. Neboli klíčem je na první pohled velice přesně patrný hlas, protože rozsah osnovy je pouze jeden a půl oktávy.

⁴ Transpozice tónin s bé o kvartu dolů, resp. o kvintu u křížkových tónin, vede ke snížení počtu předznamenání a takto je popisována v dobových spisech. Je třeba si uvědomit, že tím se myslí pouze „teoretická“ transpozice modu, neboli netransponovaný a transponovaný modus (Praetorius 1620, díl III, s. 36). V praxi se transponovalo, jak bylo třeba (podle výšky ladění varhan atd.)

⁵ Morley 1597, s. 146

⁶ Např. Morley 1597, Josquin 1561

Pravidlo druhé: Existovaly vysoké a nízké tóny (tóniny).

Podle Morleyho: Vysoké tóniny se používají pro živější, jásavé skladby, v nízkých tóninách se komponují skladby vážné a ponuré. Živé slavnostní skladby je dobře zpívat výš, vážné skladby se mají provádět níž, ne naopak. Pokud by se ponuré skladby prováděly vysoko a živé skladby naopak nížko, bylo by to nepřirozené.⁷

Pravidlo třetí: Každý si má skladbu ztransponovat, jak je mu pohodlné.

Morley píše: Rovněž si představte hlas, který není úplně dobrý. Když ho necháte zpívat nad přirozený rozsah, bude vydávat nelibý a nevkusný zvuk, nepříjemný jak zpěvákovi kvůli napětí, tak posluchači kvůli zdivočilému zvuku. Podobně když se zpěvy vysoké tóniny budou zpívat v nízké poloze a písně nízké tóniny ve vysoké poloze, nebude to sice tak urážlivé jako ve druhém případě, ale v posluchači to nevyvolá takové uspokojení, jako by tomu bylo v opačném případě. (konec cit.)

Morley dále vysvětluje: Když nějaký nástroj, jako loutna, orfaron, bandora nebo podobný, zní nejlépe ve své přirozené výšce, tak pokud bude hrát o notu nebo dvě níže, bude jeho znění těžší, nudnější a daleko od charakteru, který měl předtím; a ještě mnohem více, když bude totéž hrát o čtyři noty níže než jeho přirozená výška. (konec cit.)

Nezní dobře, když zpěv stoupá nad rozsah a zpěváci se škrtní. Všechny skladby neměly znít stejně vysoko, nebylo cílem vše transponovat do unifikovaného rozsahu. Skladby se mají samozřejmě provádět, jak jsou zapsané, lhostejno v jakých klíčích jsou zapsané: vysoké živé vysoko, smutné nížko. Pokud by se prováděly naopak, ztratí svůj půvab a budou jakoby vyrvány ze své přirozenosti.

Pravidlo čtvrté: Hlasy měly být vedeny blízko sebe.

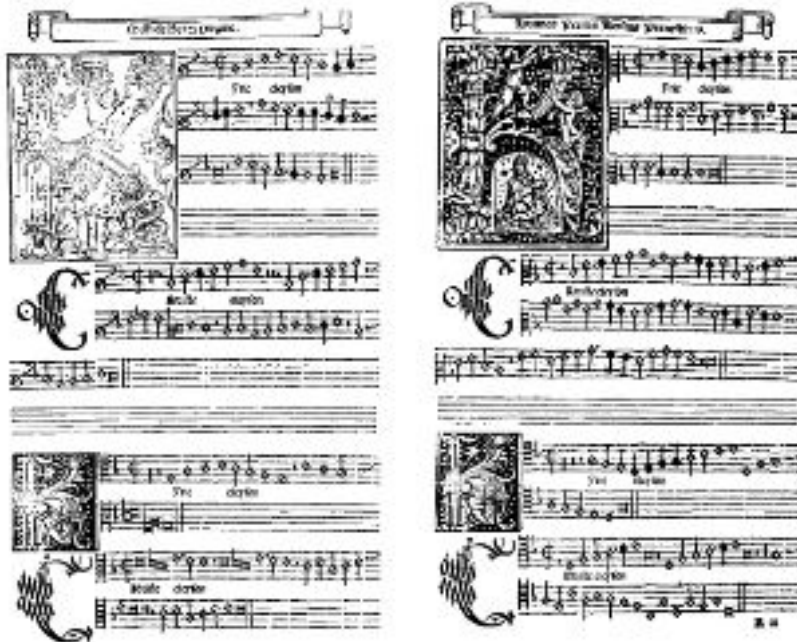
Morley píše: Hlasy mají být vedeny tak, aby se mezi ně nedal napsat žádný další. [...] Neboť čím blíže party jdou, tím lepší je harmonie, a když stojí daleko od sebe, harmonie se vytrácí, proto se napříště uče, jak jen můžete, abyste své party co nejvíce přiblížili, neboť tak prokážete největší umění a vaše skladby budou co nej-

lépe vyhovovat zpěvu jakéhokoli souboru.⁸

Tato zásada vyhovovala souborům podobných (mužských) hlasů. Naopak způsobuje, že dnešním smíšeným sborům nemůže zcela vyhovět žádná transpozice renesanční polyfonie, protože rozsah hlasů (ve čtyřhlasu) je podle standardních klíčů o kvintu menší než dnes (viz dále). Buď je transpozice pro ženské hlasy nízká, nebo pro mužské hlasy vysoká.

Toto vysvětlení používání různých klíčů se mi zdá zcela logické.

Přestože noty měly pevné názvy a pozice v osnově, neměly tím vůbec určenou výšku znění. Teorie hexachordů, solmizace určovala jen relace, poměry tónů a pozici půltónů. Podobně klíče G (durum), C (naturale) a F (molle) původně naznačovaly hexachord, tedy druh zpěvu (tvrdý, přirozený nebo molový), nikoliv výšku zpěvu. Zpěv zněl tak vysoko, jak kantor začal zpívat. Problém nastal s příchodem varhan a dalších těžko přeladitelných nástrojů.



Palestrina – Missa de Beata Virgine, faksimile tisku 1567; chorbuch, části Kyrie, Christe zapsané ve vysokých klíčích; podložení textu je pouze naznačeno.

Cantus, nejvyšší hlasy (treble) zpívali malí chlapci (v anglikánské církvi i dívky), zbylé hlasy zpívali muži. Existoval ideál (fascinace) vysokých hlasů, ten naplňovali falsetisté případně kastráti. Zpěváků byl dostatek, mohly se snadno střídát vysoké zpěvy chlapců i hluboké zpěvy mužských souborů bez chlapců. Uvažme, že nemuseli zpívat stále všichni. Při každé příležitosti, dokonce v každé části skladby, mše, nešpor, mohlo být obsazení jiné, tu vyšší, tu nižší. Hlavní byla jistě rozmanitost. Dnes vidíme „čtyřhlas“ a představíme si smíšený sbor, jak hlasy obsadíme, jak roz-

dělíme zpěváky, které máme k dispozici, a jak upravíme výšku ladění do rozsahu pro smíšený sbor. To je domnívám se chybná úvaha. Nic jako smíšený sbor neexistovalo.

Části mše, dokonce i žalmy nešpor mohou být v různých tóninách, protože části nenavazují nebo mohou být napojeny modulací varhan. Dnes můžeme skladby díky rovnoměrné teplotuře poměrně svobodně transponovat a bude to historicky autentické (při nižším počtu předznamenání). Přesto pokud byla skladba psána jen pro vysoké hlasy, nebo naopak jen pro muže, nebude dnešnímu smíšenému sboru přílehavě vyhovovat jakákoliv transpozice. Řešením je, že nebudou zpívat stále všichni nebo že zpěváci budou zpívat různé party, jak se to v které části hodí.

V naší Palestrinově mši je rozdíl (mezních tónů) rozsahu každého hlasu v částech ve vysokých klíčích a v částech Credo v nízkých klíčích jen tón výjimečně dva. Posunutí klíče o linku představuje tercii. (Po-

užití C-klíče na místě F-klíče zvyšuje o kvintu, protože klíče jsou vzdálené o dvě linky – o kvintu). Pokud se tedy části zapsané ve vysokých klíčích transponují podle výkladu teorie o kvartu resp. kvintu níž, vychází transpozice příliš nížko a současně se dostávají vysoké části (ve vysokých tónech) vlastně pod části psané v nízkých klíčích. Což je přesně v rozporu s výše citovaným pravidlem o „veselých a smutných skladbách“.

V edici jsme se pro pohodlí zpěvu rozhodli části ve vysokých klíčích transponovat o malou tercii níž, i když netrans-

⁷ Domnívám se, že toto je klíčem k celému tajemství vysokých klíčů. Prostě jásavé skladby se komponují o něco výš, proto se volí vyšší klíče, aby zápis nevybočil z osnovy.

⁸ Morley 1597, s. 146

Druhé Agnus Dei; pátý hlas je určen pouze instrukcí; jako kánon posunutý o dva takty a o kvintu výš. Viz značka segno u čtvrté noty v tenoru (hlas vlevo dole).

ponované party jsou pro dnešní pěvecké obory stále v rozsahu.

Dnešní obvyklý čtyřhlas v moderních klíčích G2–F4 (11 linek) má rozsah 3 oktávy, (navíc 1 oktávku pomocných linek). Starý obvyklý rozsah C1–F4 byl necelé 3 oktávy (o linku užší), v případě vysokých klíčů G2–C4 byl rozsah zdola dokonce o kvintu menší, jen 2,5 oktávy. Tedy hlasy ve starých zpěvech byly vedeny blíže, podle ideálu nejlepší (úzké) harmonie, a tím se odlišují od dnešních rozsahů. Kromě toho rozdíl mezi vysokými a nízkými klíči není jen v traspozici (posunutí) výšce zpěvu, ale také v odstupech mezi klíči.

Credo je v obvyklých nízkých klíčích C1, C3, C4, F4 (odstupy 5, 3, 5), Kyrie, Gloria jsou v klíčích G2, C2, C3, C4 (odstupy 5, 3, 3), zatímco Sanctus, Agnus jsou G2, C2, C3 a F3 (odstupy 5, 3, 5). Ze schematického zápisu klíčů názorně vidíme, že Sanctus a Agnus, jsou zapsány v obvyklém rozsahu, vrchní hlasy a bas vzdálené o kvintu, vnitřní hlasy o tercii. Zatímco v Kyrie a Gloria jsou hlasy blíže. To znamená nejužší „harmonii“. Současně to znamená, že nejde o prosté zvýšení, ale o širší vedení hlasů. Vysvětlení poskytne druhé Agnus Dei, kde nad tenorem je napsáno „Canon in Diapente“ a pod čtvrtou notou (po dvou taktech) vidíme značku segno. Klíč C3 transponovaný o kvintu je klíč C1, ale mnemotechnicky mnohem lépe poslouží představa klíče G3 (bez předznamenání), kdy se zápis vůbec nezmění. Pátý hlas nepotřebuje svůj part, protože zpěv si dokážeme z původního tenoru představit. Hlas quintus (alt) se zařadil do prázdné pozice mezi klíče G2 a C2 jako C1 nebo jako představa G3, což je totéž. Stále jde o rozmanitost výrazu a zvuku.

Pleni sunt stojící mezi čtyřhlasem „tutti“ Sanctus a Hosana se zúží na trojhlas vrchních hlasů bez basu (klíče G2, C2, C3), čímž se vykresluje obraz „vysokého nebe“; podobně ustoupí Crucifixus do trojhlasu bez basu C1, C3, C4 (v nízké části Credo). Naopak poslední Agnus se zahustí na pětihlas a ozdobí kánodem, fugou ve vnitřních hlasech.

Tisk, opis (nepřesné posuvky a text)

Z pramenů máme k dispozici (původní) starý tisk z roku 1567 a dále raný opis. Ani tisk neobsahuje všechny posuvky. Část chybějících posuvek zejména v kadencích (závěrových klausulích) spadá do oblasti fenoménu *musica ficta* (viz dále). Velice důležitá je motivická práce; nalezení a sladění všech témat v kompozici podle předlohy.

Mše je zkomponována podle známé chorální předlohy (Missa IX a Credo I). Témata chorálu se objevují frekventovaně ve všech částech mše. Motivy a imitace je třeba vyhledat a rozhodnout, v kterých případech je třeba znění posuvkami sladit s chorální předlohou. V místech, kde v kompozici není o posuvkách zdánlivě pochyb, je třeba znění mnohdy změnit, aby skutečně zazněl původní chorální motiv.⁹

Podložení textu v tisku je v některých částech zřejmé, ale jinde je pouze naznačené. Je třeba rozhodnout, v kterých melismatech bude podložení textu v souladu s chorálem, kde autor podržoval text vlastnímu kontrapunktu a jak zamýšlel konkrétní melodické a rytmické motivy.

⁹ Viz Kyrie, tenor, t. 14, 18, a 21, dle chorálu patří odrážka c.

Dále je třeba rozhodnout o posuvkách v místech, kde by v hlase vznikl tritonus. Zákeřnou ukázkou, kde je třeba o tritonu rozhodnout, je v Gloria alt, t. 64 a bas, t. 65 na textu „peccata mundi“.¹⁰ Zde se tritonus nehodí, ale jak rozhodnout, když „hřích“ se vyjadřoval právě tritonem? Hlavní skupinu chybějících posuvek *musica ficta* objevujeme a nejtěžší rozhodování editora nastává v závěrech frází.

Závěry frází – kadence *clausulae*

Zásadním prvkem členícím kompozici jsou *závěry frází – kadence* a jejich formy (pravidla), tzv. *závěrové clausulae* (z lat. *claudere* = uzavírat).

Vendl (2010) definuje kadenci podle Setha Calvisia (1592, 1630), taktó:

„Pod [termínem] *clausula* se rozumí každý pohyb [hlasů], při kterém harmonie směřuje do klidu a oddíl textu se uzavírá.“¹¹

Dovolím si zjednodušenou praktickou definici kadencí: V perfektních kadencích se hlasy spojí na finále. Čím více hlasů zavírá na finále, tím perfektnější je závěr. Každý hlas zavírá charakteristickým postupem. Ve čtyřhlasém kontrapunktu 1:1 (nejjednodušší příklad): *sopránová kadence* postupuje k *finalis* sekundovým krokem vzhůru, *tenorová kadence* postupuje k finále opačně – sekundovým krokem shora. Jedna nebo druhá sekunda je malá (by měla být, aby vyšla velká sexta). Altová kadence zůstává (na kvintě) nebo jde na tercii nad finálu. Basová kadence znamená kvintový skok dolů nebo kvartový skok nahoru na finálu (s výjimkou závěru frygického modu). Více o kadencích Šmíd 2022, s. 55.

Kadence se nemusí objevit v odpovídajícím hlase. Kadence se obvykle mezi hlasy střídají. *Sopranová kadence* nemusí být v nejvyšším hlase; naopak v nejvyšším hlase se objevuje často tenorová kadence, protože její sestupná sekunda působí nejlepší uklidnění – spočinutí. Podobně jako se střídají *kadence* mezi hlasy, střídají se více a méně perfektní závěry.

Molová kadence

Morley (1597, s. 144) v příkladu označuje molovou (měkkou) kadenci a říká:

Flat cadence je věc proti přírodě, protože každá kadence je durová (*cadence is sharp*); ačkoli někteří mohou namítat, že všechny tři následující příklady[...] jsou molové kadence.¹²

¹⁰ Hřích = tritonus, nebo patří odrážka g?

¹¹ Vendl 2010, s. 43., se odvolává na vydání Brauna, 1994, s. 235, původní vydání: Calvisius Setus: *Melopoia sive melodiae condendae ratio*. Erfurt 1592, 1630, kap. 13.

¹² Používáme dnešní termíny durová

Morley dále uvádí tři příklady molových kadencí a dodává, že je to látka na dlouhou diskusi s mnoha argumenty. Říká, že molové kadence lze použít v průchodných závěrech (passing closes), a ne jedná se v podstatě o přirozené závěry, které jsou typem úplných nebo finálních závěrů (full or final close), ačkoli se běžně používají jak průchodným způsobem, tak ve finálním závěru.

Přestože kadenci poznáme snadno, rozhodnutí, kde bude a kde ne, není jednoduché, přesně jak říká Morley. Morley píše svou knihu 30 let po vydání Palestrinovy mše. Jeho pohled mohl být tedy více barokní.

V praxi se ukazuje: **co člověk, to jiný estetický názor.** Durové kadence nemají být všude, přestože v jiných edicích je editoři doplňují jaksi šmahem. Nic jako citlivý tón ani durová dominanta neexistovalo, přestože staří mistři znali všechno, měli podobné citění a výsledek může vypadat vlastně stejně, mějme na paměti, že mysleli jinak, než my v 19. stol i dnes.

Nebezpečné je, že každé doplnění durového závěru představuje vybočení z modu. Tím se postupně ze mše v různých církevních tóninách (a v duchovním stylu) stává durová mše. Možná se také

a molová, přestože v této době se tím ještě mínilo molle (flat, měkký) a durum (sharp, tvrdý zpěv).

z Palestrinovy renesanční polyfonie stává barokní nebo dnešní.

Po dlouhých diskusích a předkládání argumentů, jsme se rozhodli v edici naznačit durové kadence ve finálních závěrech; dále v částečných závěrech tam, kde zavírají všechny hlasy, nastává jasný konec textového úseku nebo hudební části.¹³

Průchodné závěry, kde zavírají jen třeba dva hlasy a ostatní procházejí dál; stejně částečné závěry, kde do závěru již nastupuje jiný hlas s novou frází, ve všech těchto případech jsme posuvky nepřidávali (ponechali molovou kadenci, pokud byla).¹⁴ Často přicházejí závěry těsně za sebou, na malé ploše třeba dvou taktů postupně zavírá několik dvojic hlasů. Tím se skladba příliš kouskuje a popírá se původní smysl závěrů, co by analogie interpunkce v textu oddělující myšlenky a větné celky.

Každý se znalostí dobových východisek si jistě správně doplní posuvky a provede závěry podle svého estetického ideálu.

V situacích, kde byly kadence nebo motiv tématu v prameni v některém z hlasů jasně vyznačeny, nebylo složité doplnit analogicky chybějící posuvky v ostatních hlasech.

¹³ Viz Kyrie, soprán t. 10, 47, Gloria až tenor t. 62, Sanctus, soprán, t. 45, 57, typicky 71 a 87.

¹⁴ Viz Gloria t. 8, 16, 40, 52, atd.

Větší problém představoval kánon ve kvintě ve druhém Agnus. Pátý hlas (alt) není vytištěn, ale je jako šifra určen pouze instrukcí. Přestože se jedná doslova jen o transponovaný tenor, posunutý o dva takty, jehož zápis při představě klíče G3 vypadá identicky, hlas nezapadne do kompozice bezezbytku, ale z posunutého kánonu vznikají harmonické problémy. Bylo třeba rozhodnout, kde se zachová přísný kánon, přesné znění tenoru, a kde hlas ustoupí harmonii zbylých hlasů. Příkladem je takt 21, kde v altu doplníme posuvku gis, abychom imitovali postup prvního tenoru v taktu 19. Bez toho bychom posuvku nedoplnili, neboť se jedná pouze o průchodný závěr.

Musica ficta, všechny nepřesnosti a nevyjádřené posuvky nutí editora a interpreta k radikálním zásahům do autorova záměru bez toho, že by mohl dojít ujištění, že představu autora pochopil. Je možné, že právě to bylo záměrem; nechat prostor interpretovi pro jeho estetický ideál nebo okamžitou náladu.

Literatura

Morley, Thomas: *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, London, 1597.

Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel, 1619.

Ondřej Šmíd

30. ročník Velikonočního festivalu duchovní hudby v Brně: Přetváření

V České republice ojedinělý festival duchovní hudby je od svého počátku v roce 1992 pevně zakotven v liturgickém čase. Během dvou týdnů – pašijového a velikonočního – se koná obvykle šest až sedm koncertů, v závěru Svatého týdne přistupují navíc tři temné hodinky, pozdně večerní hudební meditace jako invokace předkoncepčních tenebrae. Tenebrae se staly součástí festivalu v roce 2012, kdy jej jako pořadatel převzala Filharmonie Brno. S výjimkou doprovodných akcí není festival vázán na bohoslužby konkrétní církve, proto ani není limitován konfesními aspekty. Dramaturgie jednotlivých ročníků a zařazení konkrétních skladeb obvykle vychází z festivalových témat a jejich prolínání s liturgickým děním zmíněných dvou týdnů.

Třicáté výročí festivalu, které vzhledem ke dvěma prázdným rokům v době epidemie připadlo na rok 2023, bylo příležitostí k vykročení a hledání nových horizontů. Kromě nepřebírného bohatství liturgické a duchovní hudby uplynulých staletí i současnosti jsou pro festival klíčovou inspirací samotné velikonoční svátky v jejich poselství smrti a vzkříšení. Prolnutí bohaté hudební a liturgické tra-

dice představuje festivalové téma *přetváření*: zesiluje dlouhodobé festivalové úsilí o hledání opomíjených perel, dává prostor k nečekaným setkáním staré a nové hudby i k uvádění zcela nových skladeb.

Třicátý ročník zdobí oblouk mezi kdysi slavným *Stabat Mater* (1893) brněnského dómského varhaníka Františka Musila, srovnávaným se stejnojmennou kantátou Antonína Dvořáka, a známým, přesto však stále inspirujícím a radost vzbuzujícím chvalozpěvem *Te Deum* (1891) právě druhého zmíněného skladatele. K provedení Musilova *Stabat* na zahajovacím koncertu v katedrále na Petrově dne 2. 4. 2023 spojilo své síly několik brněnských sborů s Filharmonii Brno pod taktovkou Tomáše Krejčího. V závěru festivalu Dvořákově *Te Deum* spolu se *Mší As dur* Franze Schuberta provedl rovněž domácí orchestr a dirigent Jaroslav Kyzlink, a to v minoritském kostele sv. Janů. Druhým festivalovým koncertem se Charpentierovými *Meditacemi* započala linka francouzské duchovní hudby, zdůrazněná třemi různými programy temných hodiněk a uzavřená vzácným uvedením Messienových *L'Ascension du Seigneur*.

Mezi premiérami náleží klíčové místo *Třískám z Jeruzaléma* od Slavomíra Hoříňky a velikonočnímu oratoriu Františka Fialy. Zatímco Hoříňkovy *Třísky z Jeruzaléma* vznikly z vnitřní potřeby autora a Velikonoční festival měl to štěstí, že je mohl uvést v premiéře souboru Collegium Marianum právě v kombinaci s Charpentierovými *Meditacemi*, celovečerní velikonoční oratorium vzniklo objednávkou festivalu včetně základního rozvrhu zhudebněných liturgických textů. František Fiala toto zadání akceptoval a zároveň rozšířil: původní určení kompozice pro pěvecký sbor Kantilénu a varhany získalo členitější strukturu zařazením pěveckého kvarteta sólistů, smyčcového kvinteta, žestů a dalších nástrojů. V základech objednávky byla také představa prostorového provedení oratoria v Červeném kostele v Brně a zároveň zřetel k možnému znovuuvedení skladby či přesněji jejich jednotlivých částí. Oratorium, určením dílo koncertní, tak z liturgických textů a dění vychází a ponechává si určitou míru služebnosti (liturgičnosti) ve smyslu jeho role v rámci festivalu, ale především ve smyslu jeho znovuupotřebení, tedy aspektu, který právě festivalovým objednávkám často chybí.

Vladimír Maňas,
dramaturg festivalu

Společnost pro duchovní hudbu dospěla do Kristových let

Založení Společnosti pro duchovní hudbu předcházela otázka: proč se mohou již několik let v Brně měsíčně scházet na sobotních Instrukcích v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Křenové ulici chrámoví varhaníci a zpěváci? Na pozvání P. Antonína Láníka zde přednášel např. prof. Sehnal, nebo Dr. Karel Cikrle. Mnoha setkání jsem se též účastnil. Obdobná situace byla též v Plzni, kam jezdil na podobné semináře organizované Mons. Žákem od roku 1987 Bohuslav Korejs a Marek Čihař. Od konce roku 1988 jsem tuto myšlenku prožíval stále naléhavěji, až jsem se rozhodl obtelefonovat známé chrámové varhaníky, zpěváky a sbormistry. Nebylo to tak obtížné, protože v různých pražských kostelích jsem hrál již od roku 1958 a vzhledem k občasným vzájemným zastupováním jsme se všichni navzájem znali. Od roku 1969 jsem byl varhaníkem v kostele sv. Havla a též v Týnském kostele. Zde se kolem P. Jiřího Reinsberga shromažďovali i význační hudební skladatelé jako Petr Eben, Ilja Hurník, Klement Slavický, Jarmil Burghauser, Karel Sklenička, Iša Krejčí, Zbyněk Vostřák, nebo Jan Klusák.

Mimo téma tohoto článku chci uvést jednu veselou historku: P. Reinsberg hodlal sestavit Svatohavelský zpěvník a tak oslovil většinu zmíněných skladatelů, zdali by nezhudebnili texty písní, které předtím vytvořil patrně Dr. Myslívec. Kolegové se mezi sebou často dotazovali, na čem právě pracují, a mnohokrát se dověděli – v době tvrdé normalizace – „představ si, že na kostelní písničky.“ A reakce? „Já taky.“

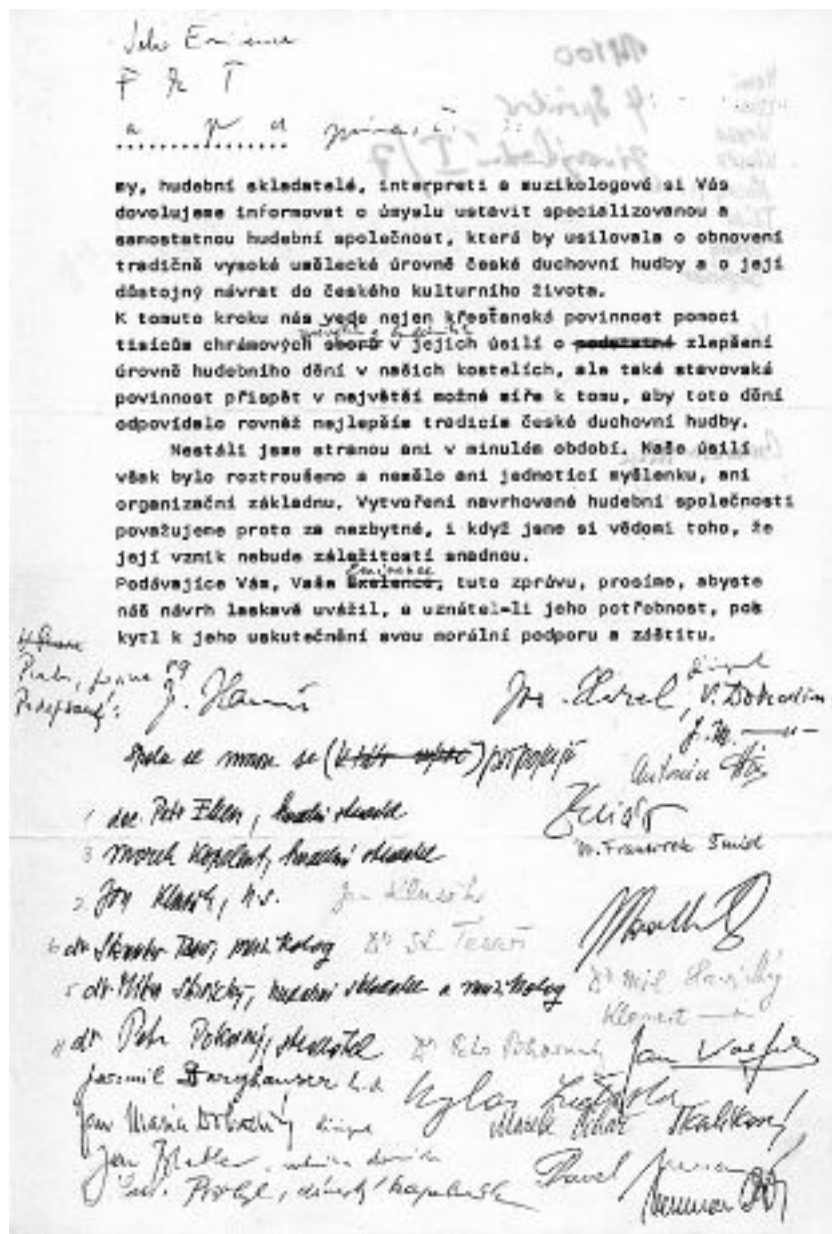
Většinou na telefonické pozvání se sešlo v sakristii kostela sv. Havla více než dvacet hudebníků a sestavilo prohlášení určené kardinálovi Tomáškovi (viz níže příloha č.1). Chtěli jsme pana kardinála informovat o připravované specializované a samostatné hudební společnosti. Po obdržení kladné odpovědi byl utvořen přípravný výbor a zvažoval se termín ustavujícího shromáždění. Rok 1989 byl druhým rokem Desetiletí duchovní obnovy národa a po celé zemi se konala různá shromáždění a slavnosti. V brněnské katedrále proběhla např. 20. 5. 1989 poutní slavnost ke cti sv. Klementa Marie Hofbauera s celodenním programem, při které přednesl slavnostní desetistránkový projev Tomáš Halík, tehdy uváděný jako klinický psycholog v Praze (tajně přijal kněžské svěcení v Erfurtu již 21. 10. 1978). Vhodný termín před prázdninami se ukázal jako nevhodný pro svatonorbertskou pout na Strahově 6. června. Termín byl odložen až po prázdninách, ale to již

začaly přípravy na kanonizaci Anežky Přemyslovny. Tedy, až se vrátíme z Říma? Ale to už byla zcela jiná politická situace a z naší původně zamýšlené „konspirační“ organizace se stalo po příslušných krocích legální občanské sdružení (příloha č. 2). Následovalo setkání zájemců o duchovní hudbu, kteří se přihlásili na základě oznámení v Lidové demokracii a Foerstetova síň 27. 1. 1990 ani velkému počtu nestačila. Oficiálně SDH vznikla ustavujícím shromážděním 24. 3. 1990 ve zkušebně chrámového sboru u sv. Jakuba v Praze po schválení stanov Ministerstvem vnitra České socialistické repub-

liky 2. 3. 1990. Shodou okolností tedy v den, kdy se slavil svátek Sv. Anežky v českých zemích ještě před svatořečením. Ze by další ze zázraků Sv. Anežky?

Příloha č. 1

My, hudební skladatelé, interpreti a muzikologové, si Vás dovolujeme informovat o úmyslu ustanovit specializovanou a samostatnou hudební společnost, která by usilovala o obnovení tradičně vysoké umělecké úrovně české duchovní hudby



Podpisy zakládajících členů SDH

a o její důstojný návrat do českého kulturního života.

K tomuto kroku nás vede nejen křesťanská povinnost pomoci tisícům chrámových zpěváků a hudebníků v jejich úsilí o zlepšení úrovně hudebního dění v našich kostelích, ale také stavovská povinnost přispět v největší možné míře k tomu, aby toto dění odpovídalo rovněž nejlepším tradicím české duchovní hudby.

Nestáli jsme stranou ani v minulém období. Naše úsilí však bylo roztroušeno a nemělo ani jednotící myšlenku, ani organizační základnu. Vytvoření navrhované hudební společnosti považujeme proto za nezbytné, i když jsme si vědomi toho, že její vznik nebude záležitostí snadnou.

Podávající Vám, Vaše Eminence, tuto zprávu, prosíme, abyste náš návrh laskavě uvážil, a uznáte-li jeho potřebnost, poskytl k jeho uskutečnění svou morální podporu a záštitu.

Podepsání jsou: Jan Hanuš – hudební skladatel, Petr Eben – hudební skladatel, Marek Kopelent – hudební skladatel, Jan Klusák – hudební skladatel, Stanislav Tesař – muzikolog, Milan Slavický – hudební skladatel, Petr Pokorný – hudební skladatel, Jarmil Burghauser – hudební skladatel, Jan Maria Dobrodinský – dirigent, Jan Blabla – varhaník, sbormistr, Ladislav Příbyl – dómský kapelník, Josef Hercl – dirigent, Václav Dobrodinský – sbormistr, Antonín Hix – varhaník, Jaroslav Eliáš – varhaník, František Šmíd – sbormistr, Vladimír Koronthaly – muzikolog, Klament Slavický – hudební skladatel, Jan Kalfus – varhaník, Ladislav Kylar – varhaník, Marek Čihař – varhaník, Bohuslav Korejs – sbormistr, varhaník, Ivan Kurz – hudební skladatel, Jiří Sehnal – muzikolog a další tři nečitelné podpisy.

Příloha č. 2

Prohlášení k duchovní hudbě

My, chrámoví hudebníci a zpěváci, si již dlouho uvědomujeme, že stav duchovní hudby v českých zemích není optimální. V uplynulých desetiletích se mnoho zanedbalo a úroveň hudebního dění v katolických kostelích mnohdy neodpovídá tradicím české duchovní hudby. Je mnoho věcí, které je možné zlepšit, od péče o lidový zpěv přes práci s tradičními i netradičními chrámovými sbory či soubory, až k činnosti kantorů, žalmistů či varhaníků. Abychom však mohli duchovní hudbě smysluplně a koordinovaně sloužit, k tomu je nutná jednotící myšlenka i organizační základna. Proto jsme se rozhodli založit Společnost pro duchovní

hudbu, jejímž posláním by měla být všestranná péče o duchovní hudbu v její plné šíři a rozmanitosti a na všech stupních. Ustavující shromáždění se bude konat v sobotu 27. 1. 1990 v 9.30 hod. ve Foersterově síni, Praha 1, Pštrosova ul. 17. Zvláště vyzýváme ke spolupráci též zástupce dětských sborů, různých schol, souborů pěstujících rytmické duchovní písně, jakož i hudební teoretiky, publicisty a teology, mající v úmyslu zabývat se duchovní hudbou. Jakékoliv náměty, podněty, informace, jakož i přihlášky k účasti na toto shromáždění zasílejte na adresu: MUDr. Jaroslav Eliáš, Kosárkovo nábřeží, Praha.

Přípravný výbor Společnosti pro duchovní hudbu.

V Praze dne 21. prosince 1989

30. výročí založení Musica sacra

V sobotu 8. října 2022 se brněnská katedrála sv. Petra a Pavla zaplnila chrámovými hudebníky, kteří přišli v rámci 25. svatocecilského setkání poděkovat slavnostní bohoslužbou, které předsedal emeritní olomoucký pomocný biskup, hudebník a autor mnoha duchovních textů, Mons. Josef Hrdlička, za třicetileté působení Jednoty na zvelebení církevní hudby na Moravě, Musica sacra (MS). Patronka chrámových hudebníků, svatá Cecilie, se jistě se zalíbením zaposlouchala do pečlivě vybraného a dobře nazkoušeného hudební doprovodu ranních chval i dopolední bohoslužby, kterou koncelebrovalo 8 kněží. Brněnský katedrální sbor Magnificat a žestový soubor pod vedením regenschoriho Petra Koláře dokázaly naplnit chrámové prostory sytým, někdy snad až příliš slavnostně hřmotným zvukem. Výběr repertoáru byl jistě i poctou Zdeňku Pololáníkovi, významnému hudebnímu skladateli s celosvětovým renomé, který působil jako varhaník v brněnské katedrále a na JAMU založil oddělení duchovní hudby. Z jeho díla zazněl kromě kompletního ordinária i zpěv k přijímání Kdo jí mé tělo. Dále zazněly mešní písně Bože, před Tvou velebností a Klaním se Ti vroucně v úpravách pro lid, sbor, varhany a žestě, Alleluja z Millennium-Mass (O'Carroll-Walker) a Mendelssohnovo zhudebnění 42. žalmu Wie der Hirsch schreit. Monumentální závěr bohoslužby vytvořila slavnostně pojatá aranžé Te Deum a tematické varhanní postludium Ondřeje Múčky.

Celá akce měla vysokou společenskou úroveň, konala se pod záštitou brněnského biskupa Mons. Pavla Konzubla, za přítomnosti štábů České televize a televize Noe. Všichni zúčastnění obdrželi obsáh-

lou barevnou brožuru se vzpomínkovými fotografiemi z významných událostí MS po dobu jejího působení. Po bohoslužbě se v prostorách biskupství konalo agapé, při kterém přirozeně vznikl prostor k přátelským setkáním a neformálním rozhovorům a kde bylo též možno si vybrat ze široké nabídky publikací MS. Ze sesterské SDH, která v roce 2023 oslaví "Kristova léta", se svatocecilského setkání zúčastnili Pavel Svoboda, Jaroslav Eliáš a Marek Valášek.

Předseda MS, jáhen Willi Türk, v závěru bohoslužby poděkoval "otci zakladateli", P. Karlu Cikrlemu. Ten v krátké reakci vyjádřil touhu a přání, aby současná MS dokázala reagovat na aktuální podněty a potřeby dnešní doby. MS je evidentně živým a aktivním společenstvím, spolupracujícím s představiteli církve, má velkou členskou základnu napříč generacemi (cca 560 členů) a vykazuje široké spektrum činností, viz www.musicasacra.cz Pro duchovní hudbu, ale i pro mezilidské vztahy, je velkým požehnáním. Ať se Jednotě MS i všem jejím členům vše hojně daří i v příštích letech!

Marek Valášek

Modlitba chrámových hudebníků

Bože, při nebeské liturgii jsi oslavován písněmi chvály.

Prosíme tě, dej, aby se naše liturgická hudba pozemská co nejvíc blížila hudbě nebeské a abychom my, kteří tě zpěvem a hudbou chválíme na zemi, tě jednou takto mohli chválit v nebi. Skrze Krista, našeho Pána. Amen.

Václav Josef Moravec, kantor uhříněveský (1733–1782)

Uhříněves, dnes střed městské části Prahy 22, je v poslední době dynamicky se rozvíjející městskou aglomerací. Jako varhaník a sbormistr jsem v místním kostele Všech svatých působil mnoho let. Dnes působím v kostele Panny Marie Sněžné v Praze, ale v Uhříněvsi stále vypomáhám, jak mohu. Již od roku 1980 v kostele varhaničil můj otec a letitý člen SDH František Šmíd. Mám tedy ke kostelu vztah. Už jako malého chlapce, pomínil-li frustraci z klečení před oltářem od pozdvihování až do přijímání (obětní stůl jsme ještě neměli), mě fascinovala ta zaprášená hromada not rozsypaná pod měchem varhan, tedy celkem rozsáhlý hudební archiv, který můj otec při svém nástupu zachránil před vyvezením do sběru. Nahlédneme-li do *Průvodce po pramenech k dějinám hudby*¹, dozvíme se, že v uhříněveském archivu se nachází „asi 200 titulů od 70. let. 18. stol. do pol. 19. stol. Nejstarší opisy jsou sepsány V. J. Moravcem, místním kantorem v letech 1760–1782.“

Ten starý papír mě po léta fascinoval, a dokonce u mě vyprovokoval pokus vystudovat hudební vědu. Pokus byl sice neúspěšný, ale v jeho rámci se mi podařilo archiv zkatalogizovat a zdigitalizovat (tedy alespoň klíčovou nejstarší část). Některé skladby jsem i spartoval a provedl se svým souborem Musica cum gaudio. Hlavně mě zajímala tvorba právě zmínovaného Václava Josefa Moravce. Moje úsilí nakonec vyústilo ve vznik uhříněveského hudebního festivalu *Augrina musica*, který v podtitulu nese právě Moravcovo jméno. Tento cyklus několika koncertů každoročně přináší v rámci jednoho večera novodobou premiéru z místního archivu. S podporou radnice se uskutečnily již tři ročníky a vypadá to, že si již získal své publikum. Kromě Musica cum gadio se již v Uhříněvsi představili soubory Capella Regia, Hipocondria Ensemble, Musica Figuralis, Motus Harmonicus a Ensemble Rosa Mystica.

Při zkoumání historie uhříněveského kůru byla pro mě důležitým zdrojem kronika města Uhříněvsi (dále jen KMU). Kronika se datuje od 1894 století, pisar² do ní zanesl i opis původní farní kroniky. Přináší nám tedy zajímavá svědectví o době mnohem starší s akcentem právě na kostel Všech svatých. Zde několik

útržků z mé seminární práce na toto téma:

Kostel Všech svatých

Kostel Všech svatých, původně ze 13. stol., byl postaven mezi léty 1740–1743 T. Budilem podle návrhu J. J. Halířka na místě starého kostela, z něhož bylo použito zdívo spodní části věže. Kostel je jednoduchý obdélníkový, s obdélníkovou sakristií a s hranolovou věží v průčelí. Kostelu vévodí hlavní oltář od sochaře F. Ublackera s obrazem všech svatých od J. P. Molitora. Tematicky tento obraz přechází ve stropní fresku s výjevem Nejsvětější trojice a čtyř evangelistů od stejného autora.³

O stavbu nového kostela, jak uvádí KMU, se nejvíce zasloužil místní farář Václav Jan Cžípa kanovník Vyšehradský (nastoupil 1731–1773). O potřebě nového kostela Cžípa ve farní kronice píše: „Toto k zaznamenání hodno jest, že zde tak malý kostel farní v Uhříněvsi byl, že sotva 100 osob do něho vejíti mohlo. Znamenaje ale já, že vždycky více a více lidí pobožně do tohoto chrámu Páně k poslouchání slova Božího (ačkoliv mnoho nakažených bludem kacírským jsem tu nalezl) se scházívalo, avšak pro úzkost kostela do něho vjíti nemohlo, obzvláště když obyčejné služby boží konané byly, umínili jsem já sobě u milost vrchnosti s poníženou žádostí prositi, aby ona dovolila ten chrám Páně farní buď rozšířiti, aneb znova vystaviti“⁴. KMU dále uvádí, že za tím účelem cestoval Cžípa roku 1739 do Vídně, kde vydobyl povolení ke stavbě nového kostela. Sám ze svého se svou matkou Annou Cžípovou zaplatil kostelu protilehlé boční oltáře sv. Anny (u kterého je Anna Cžípová pochována) a sv. Jana, dva velké cínové svícny stojící po stranách hlavního oltáře a varhany. O nich v KMU čteme, že „1748 nechal farář Cžípa v nově vytaveném kostele nové varhany s 12 mutacemi⁵ postavit, které z vlastního od jistého pana Bedřicha Semráda⁶, měšťana ze Selce⁷ zhotoviti nechal,

³ Emanuel Poche. *Umělecké památky Čech*, str. 135.

⁴ KMU, str. 6

⁵ registry

⁶ Semrád, Bedřich (cca 1704–1784), varhanář 18. stol., narodil se v Nové Říši. [Rudolf Myška – Varhany v Praze]

⁷ Sedlec, dnes Sedlec – Prčice



kteří však nyní již více nepozůstávají“⁸. P. Cžípa je pochován v kostele Všech svatých. Jeho stěží přehlédnutelný náhrobek⁸ najdeme v presbytáři na straně evangelia. Oba oltáře i cínové svícny stojí na svém místě do dnes. Semerádovy varhany bohužel nikoliv.

Na zábradlí hudebního kůru ve zvlněné draperii najdeme nápis:

VNI VERO TRINOQVE
DEO OMNIPOTENTI
SANCTISQVE
EJVS EXISTIT SACRA

Součtem zvyrazněných znaků dostaneme letopočet 1743, což je rok vysvěcení kostela.

Kantoři a dochovaný hudební archiv

Uhříněveská škola byla založena roku 1763. KMU dále zmiňuje působící učitele při této škole. Byli jimi Václav Josef Moravec, Tomáš Červenka, Josef Stárek, Antonín Kroupa, Josef Bubeníček a Josef Kohoutek. O hmotném zajištění kantorů máme opět zajímavé svědectví v KMU.

⁸ Obrazové přílohy – Ilustrace 3

¹ *Průvodce po pramenech k dějinám hudby. Fondy a sbírky uložené v Čechách*. Akademia Praha, str. 276.

² Obecní tajemník Antonín Chvojka.

Příjmy prvních učitelů na farní škole zdejší byly:

1. Školné za dítě ročně 48 kr. pak
 2. Vejce o sv. Řehoři
 3. Vejce na zelený čtvrtek
 4. za psaní jmen sv. tří králů z každé osady ze všech čísel po groši.
 5. O posvícení v celé školní osadě sbíral koláče a dostal i něco penězích.
 6. Každou sobotu přinesli všechny děti krající „chleba na slepičky“.
 7. Šumaření.
 8. Za privátní vyučování placeno zvlášť.
- Příjmy prvních učitelů za služby při kostele byly:

1. Za službu kostelnickou od osadníků ročně 10 zl.
2. Z kostelní pokladny 2 zl. 73
3. Za zvonění klekání dostával z Uhříněvsi a Tehoviček 1 zl. 46
4. Za vedení a řízení kůru 15 zl. 71
5. Za zpívání pašijí 1 zl. 25
6. O vzkříšení –39
7. Za fundaci Requiem 3 zl. 09
8. Štola --“--
9. Požíval 5 ½ korce polí za velmi mírné nájemné

Hudební sbírka kůru kostela Všechných svatých je rozčleněna podle jednotlivých kantorů, majitelů skladeb. Obrovský kus práce na utřídění archivu provedl v roce 1992 Tomáš Slavický a značně tak ulehčil mé výchozí podmínky. Celkový počet skladeb na kůru prozatím neznám. Zbývá ještě jedna skříň s obsahem vykazujícím obsah převážně začátku 20. století. Je tedy možné, že se při dalším pátrání ještě dohledají některé chybějící party či celé skladby.

U Václava Josefa Moravce jsem zatím shromáždil 37 skladeb, z nichž je 26 skladeb podle obsazení na titulním listu kompletních. 13 skladeb je prokazatelně skladeb Moravcových. Další 4 jeho skladby najdeme ve sbírce jeho nástupce T. Červenky. Zde můžeme také nalézt např. Reichenauerovo *Salve Regina* g moll pro C A T B, due violini et organo (jistě nejstarší kus archivu). Archiv dále obsahuje např. skladby Lohelia, Pichla, Linka, Piazzu, Galluppiho, F. X. Brixiho, Myslivečka či Sojky.

Václav Josef Moravec

Václav Josef Moravec byl rozhodně nejvýznamnějším kantorem a skladatelem uhříněveského kůru. Jak při spartaci hlouběji pronikám do jeho díla, stále více přede mnou vyvstává osobnost, která snese srovnání s předními kantory této epochy. Jeho hudba nepostrádá řemeslnou zručnost a svěbytnou melodiku vycházející hojně z českých lidových písní a rytmů. Moravec měl evidentně přesah

i mimo Uhříněves. Jeho skladby (nebo alespoň jejich stopy) nalezneme i v dalších archivech na našem území. Má i své heslo v první hudebním slovníku Gottfrieda Johanna Dlabacze z počátku 19. století. Informace rozšiřuje Emilián Trollda v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném: kantor v Uhříněvsi 1760/82. Jeho mše z r. 1792 v N. M. (ze Zlaté Koruny) a u sv. Jakuba v Praze, litanie ve sbírce Trolldově. V Roudnici bylo na kůru jeho 9 mší a 4 litanie. [Dlabac].*

Biografických údajů o Moravcově životě máme poskrovnu. Podle Kroniky města Uhříněvsi se Moravec narodil roku 1713 v Jevanech u Černého Kostelce a dále uvádí: *týž působil od 1. dubna 1763 do ... (není čitelné). Byl dobrý hudebník, skládal sám různé skladby kostelní, z nichž některé zachovány jsou v kůrním archivu v Uhříněvsi. Na titulním listě jeho skladby Aria pro omni Tempore je obyčejnou tužkou dopsáno: Nastoupil jako uhříněveský kantor roku 1./4. 1760 až do roku 26./8. 1782. Zde působil za pana Kanovníka vyšehradského Václava Jana Čížpy. Nastoupil roku 1731, +1773. (Tomu vděčíme za stavbu našeho barokního kostela (1743).) Kdy tedy přesně do Uhříněvsi Moravec přišel, není zcela jasné.*

Zda je rok 1782 rokem Moravcova úmrtí, nám odpověděla matrika kostela Všechných svatých. Nalezneme v ní zápis z 25. července 1782 o úmrtí Václava Moravce, ludi magister (učitel) v Uhříněvsi z čísla domovního 40 (to ukazuje na dnešní nám. Smiřických), který zemřel ve 49 letech a 6 měsících (viz obr.). Vezmeme-li v úvahu zápis z uhříněveské kroniky o narození v Jevanech, na stránkách místní matriky najdeme zápis z 1. března 1733 o křtu Václava Moravce, syna Jana Moravce a Marie Magdaleny, což odpovídá věku něco přes 49 let. A nenarodil se v Jevanech, nýbrž v blízkých (Černých) Voděradech. Tolik tedy k omylům Kroniky města Uhříněvsi.

Důkaz, že byl opravdu kantorem v Uhříněvsi, najdeme na titulním listě jeho skladby *Ave Regina Caelorum*, kde stojí pod jeho jménem poznámka Cantore Aurzeniovesoensi. Své jméno na obálkách not většinou píše jako W: Jos: Moravetz, jen na opisu Brixiho skladby *Missa Ex D Beatissima Virgini Boleslaviensi dicata Constans* uvádí celé své jméno Wenceslai. Josephi. Moravetz.

Při svém pátrání jsem objevil i další Moravcovy skladby mimo Uhříněves. 2 skladby byly opsány Emiliánem Trolldou. Na skladbu *Litaniae Lauretanae pastoritiae* a C, A, T, B, Violinis 2, Clarinis 2 et Organo odkazuje Trolldův katalog Alexandera Buchnera, číslo 323. XXVIII E 36. Předloha podle něj není známa. Další věc jsem našel mezi skladbami, které nejsou uvedeny v Buchnorově soupisce. Jedná se o inv. č. 1067 a sig. XVIII F368

Litaniae Lauretanae in D a C, A, T, B, I., II., Vno, I., II., Cno, Org, opis J. Weeber, spartoval Trollda. Tyto dvě kompozice by se tedy měly nacházet v Trolldově pozůstalosti v Muzeu hudby v Praze. Dále zde můžeme nalézt přímo Weeberův opis téže skladby. Další skladba pochází z archivu u Alžbětinek a je uložena opět v Muzeu hudby pod sig. L C 402. Jedná se o *Salve Regina* a C, A, T, B, Violino Primo, Violino Secundo, Cornibus duobus, con Organo. Jako Ex Musical. je uveden Francisci Josephi Waniek.

Další skladbu jsem našel v Katalogu Národní knihovny v Praze. Jedná se o *Offertorium* a C, A, T, B, Vno I, II, Org, Org transp, Fiat a 2, Timp. ze sbírky Antonína Borového StA Č. Krumlov No 2684. Je datována [1]794. U této se mi už i podařilo ověřit její existenci. Z pozůstalosti A. Borového se dochovaly ještě dvě skladby v Muzeu hudby pouze se jménem Morawetz bez křestního jména. Obě jsou ze Zlaté Koruny. Pod sig. XII F207 je to *Aria (Ad hoc festum)* a alto solo 2v, 2 cl, 2 fl, 2 cor, va, org. datována 1811, a pod sig. XII F205 *Missa solemnis* a C, A, T, B, 2 v, 2 cor, 2 fl, 2 cl, arg z roku 1792. Právě toto by zřejmě měla být ona mše ze Zlaté Koruny citovaná Trolldou v PHSN II. Z Muzea hudby stojí ještě za zmínku sig. XII F209 z Jičína *Regina coeli* a C, A, T, B, 2 v, va, 2 fl, 2 clar, timp, org. Jako autor je zde uveden opět pouze Morawetz, ale datace 1. pol. 19. stol. neodporuje tomu, že by se mohlo jednat právě o Václava Josefa Moravce.

Zajímavou Moravcovu kapitolu dokládá sig. Turnov M 212/76/ *Pastorela* ex C a C solo, vno I, II, vla, org. ca 1780, která je na český text. I v uhříněveském archivu najdeme Litanie ke sv. Janu Nepomuckému s českým textem. Tomuto tématu se věnuje práce Tomáše Slavického *Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno* a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění, která řadí Moravce vedle např. T. N. Koutníka do první generace kantorů písničích skladeb na české texty.

V rámci festivalu Augrina musica a Svatováclavské slavnosti již zazněly *Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno* a C, A, T, B, 2 violini et organo právě na český text. Dále *Salve Regina* a C, A echo, T, B solo, Violinis 2bus et organo, *Vesperae Domicalis Breves* a C, A, T, B, 2 violini, 2 clarini, organo a evidentně nejsáhlejší skladba archivu *Missa in A* a C, A, T, B, *Due Violini, Due Clarini et Organo*. V notové příloze čísla naleznete hned dvojice české Svatojánské litanie. První jsou pro 4 hlasy, housle, clarini a continuo, druhé pouze pro soprán, alt, bas s doprovodem houslí a continua.

Martin Šmíd

Giammateo Asola – Dvě mariánské antifony

V notové příloze předkládáme edici dvou mariánských osmihlasých antifon k obecnému užití: *Regina caeli* a *Salve Regina* od italského renesančního skladatele Giammateo Asoly.

Giammateo Asola, také Giovanni Matteo Asola (c.1532–1569) se narodil v severoitalském městě Verona. Celé své mládí nejspíše strávil a své hudební vzdělání získal právě ve Veroně, kde se také stal kanovníkem. Po 23 letech však kongregaci opustil, neboť se nechtěl zavázat věčnými sliby, dále však působil ve Veroně v kostele Panny Marie jako kněz. Za několik dalších let již dostával nabídky na pozice ředitele kůru a postupně působil v katedrálách v Trevisu a Veroně. Odtud nejspíše v roce 1582 přešel do Benátek do kostela sv. Severa,¹ kde jako kaplan působil až do své smrti.

Ve svém hudebním životě se samozřejmě, byv knězem, věnoval především duchovní hudbě. Do dnešních dob máme dochováno velké množství mší, žalmů, lamentací, apod. Z tohoto důvodu příliš nevyužíval tehdy moderních a oblíbených skladebních technik, jako např. chromaticismu. Naopak vícesborové sazby (o té více níže) se nebránil, i když zde spíše navazoval na tradici římské polychorality, než na tradici benátskou (sám v předmluvě k jednomu ze svých hudebních tisků zmiňuje Giovanni P. da Palestrinu jako největšího skladatele své doby).

Sbírku *Completorium romanum duae B. virginis antiphonae...*, ve které nalézáme obě naše antifony, Asola vydal právě v Benátkách v tiskárně rodiny Scotto v roce 1585.² Do dnešních dnů se zřejmě dochovala kompletně pouze v Bologni.³ Jedná se o soubor 8 hlasových knih obsahující vybrané skladby hodící se, jak je patrné již z názvu, pro provádění v rámci kompletáře – poslední z denních modliteb církve (tzv. hodinek – *horæ*), který se modlí na závěr dne před spaním. Sbírka je notována pozdní bilou menzurální notací bez taktových čar. Při bližším zkoumání se jeví, že jde o velmi pečlivě připravený tisk s minimem očividných chyb, je tedy

dobře možné, že tisk autorizoval sám Giammateo. Co by se dalo vytknout, je chybějící obsah (it. *tavola*), což ovšem vzhledem k relativně malému rozsahu sbírky ani při zlomyslnosti nelze považovat za problém.

Sbírka je celá složena z repertoáru pro osm hlasů rozdělených do dvou sborů. Jedná se o příklad kompoziční techniky tzv. *cori spezzati*, která byla v severní Itálii v 2. polovině 16. století velmi populární. Oba sbory sestávají ze 4 hlasů (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*) a jsou, pokud znějí samy, harmonicky na sobě zcela nezávislé, přičemž si oba sbory nejen takřikajíc odpovídají, ale během nástupů se i prolínají. Pokud však zní všech 8 hlasů současně, tvoří prokomponovanou strukturu, ať již homofonní či kontrapunktickou. Toto je specifické pro vícesborové skladby benátských skladatelů, jako jsou Andrea a Giovanni Gabrieli. Není však bez zajímavosti, že jinou vymoženost typickou pro benátský styl, totiž vkládání trojdobých (*proportio tripla*) úseků do skladeb s označením *alla brevis*⁴, Asola téměř nevyužíval.

Pro úplnost je dobré ještě dodat, že v Asolově tisku z roku 1598 *Completorium romanum primus et secundus chorus...*⁵ můžeme nalézt zbylé dvě obvyklé mariánské antifony *Alma Redemptoris mater* a *Ave Regina coelorum*. Je tedy možné, že Asola touto publikací zamýšlel navázat právě na sbírku z roku 1585. Bohužel se však zdá, že z této druhé sbírky se nám dochoval pouze fragment a ani ten nebyl v době psaní textu k dispozici online k bližšímu prozkoumání...

Ediční zásady & zásahy

Při přípravě hudby 2. poloviny 16. století pro účely provedení dnešními hudebníky je často třeba postupovat velmi kreativně, ať již se jedná o opravy očividných chyb, které unikly dobovým korekturám, o nedůsledně podložený (či úplně vynechaný) text, o nekonzistentně zapsané pomlky, které v nevhodné konfiguraci mohou vést z pravidelného vnímání *tactu* (pravidelného rytmu), či samozřejmě o prameny poškozené živelnými okolnostmi a prostým plynutím času... Jak již bylo zmíněno, v našem případě se však jedná o na svou dobu mimořádně

zdařilý, a navíc krásně dochovaný tisk, a bylo tak nutno opravit pouze sem tam chybnou notu, či na první pohled neodpovídající polohu textu⁶, který je obecně, především ve srovnání s jinými prameny té doby, výjimečně zdařile a logicky podložený.

Z dalších úprav bylo přistoupeno k modernizaci ortografie (např. *caeli*→*caeli*), byla doplněna interpunkce k lepšímu členění a pochopení textu, a *finales* (finály, tj. závěrečné noty) byly redukovány a doplněny *fermátou* (korunou). Jinak byly všechny původní notové hodnoty zachovány, a tam, kde hodnota noty přesahuje taktovou čáru, je taktová čára provedena tečkovaně. Navržené posuvky, které v notách chybějí (tzv. *musica ficta*; tj. noty s posuvkami, které nejsou zapsány v pramenech, nicméně byly doplňovány v praxi), jsou umístěny nad notovou osnovou. Klíče byly rovněž přivedeny ze současné praxe a byly zvoleny tak, aby umožnily snazší provádění smíšeným sborem, i když ani tak není situace ideální (o tom níže).

Prováděcí pokyny

Obě antifony, ač se zpívají převážně v hodinkách, mohou najít své místo i ve mši, zvláště na závěr. Obě skladby jsou zapsané *alla brevis* a mohou být dirigovány po moderním způsobu „na dvě“, kdy jeden „takt“ odpovídá jedné *brevis* = dvoucelé notě; tato délka je také naznačena taktovými čarami mezi osnovami. Jelikož aktivní účast žen na liturgickém zpěvu byla katolickou církví povolena poměrně nedávno,⁷ bývá celkový rozsah renesančních polyfonních skladeb poněkud nižší, aby mohli vysoké party zpívat chlapci či falsetisté, měl by však být stále vhodný pro typický český smíšený sbor.

Ondřej Dobšík

¹ Kostel byl bohužel zbourán za rakouské nadvlády nad Benátkami v roce 1829, aby uvolnil místo pro věznici určené po politické vězně.

² RISM A/I A 2560. Záznam v databázi dostupný z: <https://rism.online/sources/990002561>

³ Signatura I-Bc R.100, bibliografický záznam vč. odkazu na facsimile dostupný z: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=4439>

⁴ Pro ucelený přehled problematiky taktu a proporci v 16. století doporučujeme text Ondřeje Šmida v *Psalteriu* 2015, č. 3 a 4.)

⁵ RISM A/I A 2599. Záznam v databázi dostupný z: <https://rism.online/sources/990002600>

⁶ Tyto opravy si dovoluujeme provést bez daní upozornění čtenářům, neboť jak uvádí Andreas Rauch ve své sbírce *Currus triumphalis musici* (Videň, 1648) na konci sekce *Errata, Musices cultori, corrigenda*: „*Cætera, Amice Lector, quæ in contextu sunt errata facile tuo iudicio corrigere poteris.*“ (Zbylé chyby, drahý čtenáři, již podle kontextu snadno opravíš dle svého soudu.) Jsa také čtenář, takto jsem rozsoudil.

⁷ Motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903) aktivní účast žen na mešním zpěvu v kostele výslovně zakazuje, encyklika *Musicae sacrae disciplina* (1955) jejich účast povoluje za předpokladu jejich oddělení od mužů... Až Druhý vatikánský koncil prostřednictvím textu *Musicae sacrae disciplina* (1967) ženskou účast na liturgickém zpěvu výslovně povoluje.