

## Convivium 2023



hanika, regenschorihho nebo sborového zpěváka. Tomu odpovídal i obsah jednotlivých ateliérů a výběr profesionálních lektorů. Celkově se letošního Convivia, které se konalo od 12. do 20. srpna, zúčastnilo 74 aktivních frekventantů ze všech koutů naší republiky i ze Slovenska.

Convivium je již tradičně zahajováno nácvikem kratšího mešního ordinária. Letos to byla Temlova Missa piccola, kterou frekventanti zazpívali za houslového doprovodu Zuzany Petrové při nedělní dopolední bohoslužbě v Týnském chrámu. Neodmyslitelnou součástí Convivia je ateliér gregoriánského chorálu, který pracoval pod vedením manželů **Mélusine de Pas** a **Filipa Srovnala**. Ateliér světové duchovní hudby vedla německá sbormistryně s ruskými kořeny, **Tatiana Boguta**, oblíbeného ateliéru renesanční polyfonie se ujal slovenský sólový zpěvák a sbormistr **Tomáš Šelc**, který ochotně vedl i několik individuálních pěveckých hodin. Varhanní literaturu a improvizaci na několika prazských varhanách vyučoval **Ondřej Valenta**. **Pavel Salák** lek-

V autentických prostorách kapucínského kláštera na Hradčanech, v samém centru Prahy, se již popáté konalo Convivium, mezinárodní kurzy duchovní hudby, které pořádá Společnost pro duchovní hudbu (SDH) za finanční podpory Ministerstva kultury ČR, Městské části Praha 1 a Nadace Život umělce. Latinské slovo convivium znamená hostina, hodování, prostřený stůl. A opravdu bylo z čeho vybírat. Nabízenými lahůdkami byly nejen ateliéry s pestrou repertoárovou nabídkou, ale i možnost návštěvy několika významných pražských chrámů, komentované prohlídky varhan, odborné přednášky či táborák v historickém centru Prahy s výhledem na katedrálu.

Convivium je jednou ze stěžejních aktivit SDH s cílem systematického vzdělávání chrámových hudebníků v pozicích var-





toroval liturgickou varhanní hru a vedl ateliér postní hudby. O individuální pěvecký růst zpěváků se po celý týden pečlivě starala hlasová pedagožka **Marta Fadlejičová**. S velkým ohlasem se setkala i přednáška dr. Víta Náměstka o životě, pastoračním, pedagogickém a varhannímském díle P. Karla Břízy. V nabitém programu se našel čas i na prohlídku unikátního poutního místa Lorety, včetně exkurze k varhanám a zvonohře. Týdenní práce v ateliérech vyústila do pátečního veřejného koncertu v kostele sv. Benedikta na Hradčanech, v tzv. Fortně, na kterém všechny ateliéry předvedly obdivuhodné výsledky své práce. V pozici hlavního organizátora, tzv. conviviatora maxima, byl **Marek Valášek**. Kromě individuálních sbormistrovských konzultací vedl ateliér velkého ordinária, ve kte-

rém nastudoval a za doprovodu orchestru provedl v sobotu 19. 8. v 18 hod. v bazilice sv. Markéty v Břevnově a v neděli 20. 8. v 10 hod. katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha Missu Cajetanu od Františka Xavera Thuriho.

Po dobu Convivia bylo postaráno i o děti účastníků, multižánrovou kreativní „školkou“ vedla absolventka pedagogické fakulty **Josefína Šišáková**. Na závěr vyjadřují upřímné poděkování sestrám bormejkám za zajištění vynikající stravy, bratřím kapucínům za laskavé poskytnutí prostor kláštera, a organizátorce **Charlote Streicherové**, bez jejíž pečlivosti by Convivium neproběhlo tak hladce.

Velice si přeji, aby plody Convivia uzrála do podoby zušlechtnění liturgické hudby v jednotlivých farnostech. Všichni zájemci o duchovní hudbu i o svůj další umělecký rozvoj jsou srdečně zváni na Convivium 2024, které se uskuteční od 17. do 25. srpna na Velehradě. Pro více informací i ze starších ročníků navštivte [www.convivium.cz](http://www.convivium.cz).

Marek Valášek



**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.

## OBSAH

Convivium 2023 .....	1
M. Šmíd: Nové varhany u Panny Marie Sněžné .....	4
O. Šmíd: Je stará hudba skutečně stará? .....	7
Jan David Sieber .....	11
O. Valenta: Hudba na Vyšehradě .....	16
V. Mojžíš: Forfest 2023 .....	20
P. Svoboda: Setkání varhaníků 21. 10. 2023 .....	22
Hlavní potřeby v církevní hudbě – shrnutí dotazníkového šetření .....	23

## Notové přílohy

S tímto číslem dostáváte dvě edice. První obsahuje vokální dvojhlasá moteta, doprovázená archaickým instrumentálním hlasem. Doprovod lze hrát na varhany (stačí hrát prostě: „jedním prstem“), ale ideálně může být hrán jen flétnou. Druhá edice je naopak varhanní.

**Omnis mundus iocundetur – Omnis nunc microcosmus,**  
Ondřej Šmíd (ed.)

aneb Co je dobré, přetrvá věky

Ze studie sledující vývoj vícetextového moteta od 15. století do současnosti vznikla praktická edice variant moteta s vánočními a velikonočními texty, kterou dnes dostáváte.

Starodávný nápěv Omnis mundus iocundetur je dnes široce znám jako píseň Splnilo se písmo svaté. Zdobící hlas zpívá jiný text. Moteto je jednoduché, přesto efektní.

**Starobrněnská varhanní tabulatura,** Robert Hugo (ed.)

Ručně psaná sbírka krátkých verset, varhanních skladeb řazených podle církevních tónin do skupin, které rámuje delší části označené jako toccata, apod. nebo pouze číslem příslušného „tonu“. Tyto skladby byly určeny pro liturgické použití, především pro hru „alternativ“, neboli střídání varhan a liturgického zpěvu – zejména gregoriánského chorálu. Sbírká vznikala nejspíše průběžně od počátku 17. stol. až do jeho druhé poloviny. Sbírký tohoto typu a datace jsou v našich zemích dochovány jen zřídka.

V současné liturgii skladby najdou skvělé uplatnění jako krátká preludia. Lze provádět jednotlivě, nebo původním způsobem ve větších celcích. Tedy preludii prokládat chorál, doprovázený chorál nebo sloky písně s českým textem (např. při přijímání).

## 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,

to to úžasné dvojčíslo je barevné, ne proto, že je úžasné, ale prostě proto, že kdyby barevné nebylo, z koláčových grafů našeho úžasného šetření byste nic neměli, a tím by nebylo úžasné.

Bystrý čtenář se dovtípil, že v čísle najde vyhodnocení šetření, kterému jistě předcházelo nějaké dotazování. A skutečně. Společnost pro duchovní hudbu hledala problémy duchovní hudby; nebo lépe: ptala se na aktuální potřeby duchovní hudby. Něco si myslíme, tušíme, ale dokud se nezeptáme, tak to nevíme. Teď to víme, a další otázkou je, co s tím. Ale o tom až někdy...

Jan David Sieber, barokní stavitel varhan, zemřel přesně před 300 lety. Ondřej Valenta píše o hudbě a varhanách v bazilice sv. Petra a Pavla na Vyšehradě. Kánský-Brachtl dokončili nové varhany v kapli kostela Panny Marie Sněžné v Praze. Toto číslo je především o varhanách nových i starých.

O staré hudbě, jak může myšlení raného baroka ovlivnit naše uvažování a cíle, pojednává studie na str. 7. V ní jsou předkládány rady zpěvákům a interpretům, ale obecně si máme uvědomit, jaké jsou naše skutečné – hlavní cíle v životě. Abychom šli ke skutečnému cíli správným směrem a k tomu používali odpovídající prostředky. Paradoxem je, že cíle nelze mnohdy dosáhnout přímo. Je třeba usilovat o něco jiného, jít jinou cestou a cíle dosáhneme návdavkem. Příkladem může být štěstí. Je dobré působit radost a štěstí třeba přijde.

Uskutečnilo se první Setkání varhaníků pražské arcidiecéze, jehož cílem bylo zejména poděkovat všem hudebníkům za službu, snaha prohloubit komunikaci a začít novou tradici setkávání.

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 slevu 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](mailto:Psalterium.SDH@gmail.com)

**PSALTERIUM**, revue pro duchovní hudbu

Ročník 17, č. 1/2023

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

Kolejní 4, 160 00 Praha 6

IČ 26448203, tel. 608 950 005, [psalterium.SDH@gmail.com](mailto: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:** Ondřej Dobisík

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

ISSN 1802-2774

# Nové varhany u Panny Marie Sněžné

Chrám Panny Marie Sněžné v Praze jistě není třeba představovat. Karel IV. zamýšlel tento monstrózní klášterní kostel (nejprve karmelitánů, později františkánů) jako hlavní dominantu svého Nového města pražského. Stavbu se nikdy ve svém plném rozsahu nepovedlo zrealizovat. Přišly husitské bouře a Jan Želivský odtud vyvedl rozohněný dav směrem k dnešnímu Karlovu náměstí vstříc první pražské defenestraci. Následné bylo staveniště kostela rozebíráno a kameny jako střelivo převáženy k odstřelování hradu Karlštejn. Kostel dál chátral, až se v polovině 16. století se zřítily klenba doposud dokončené části a trosky sloužily dál jako zdroj stavebního materiálu.

O jeho obnovu a dnešní podobu se zasloužili až bratři františkáni, kteří přišli do Prahy roku 1603, a na masopustní úterý 1611 byli brutálně zavražděni rozběsněnou lůzou<sup>1</sup>. Těchto 14 bratří se roku 2012 dočkalo blahorečení jako Čtrnáct pražských mučedníků a jejich ostatky jsou uloženy v boční kapli sv. Michala. A právě v této kapli vznikly nové varhany.

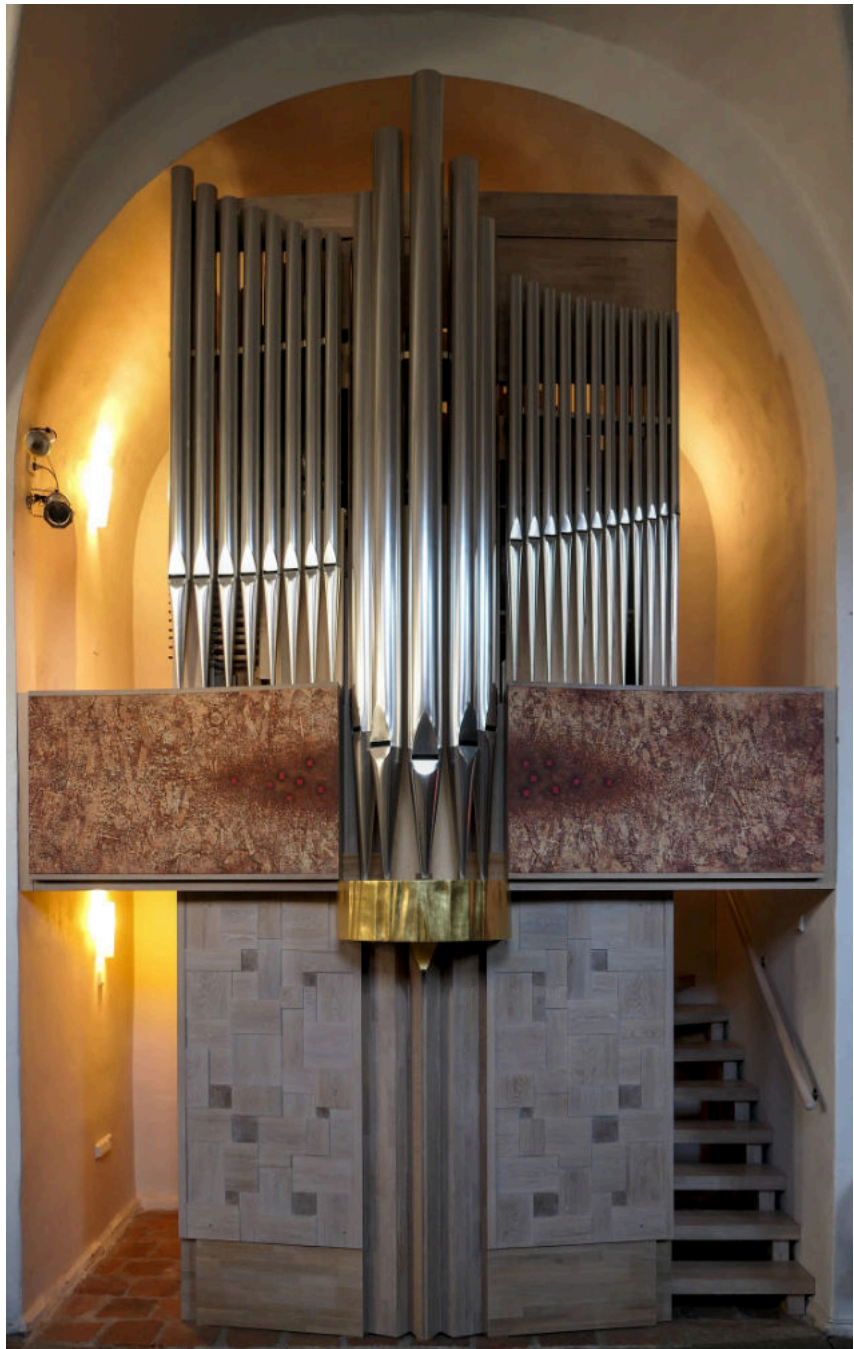
Při rekonstrukci kaple v rámci příprav blahorečení bylo rozhodnuto o odstranění původních varhan zřejmě od Karla Vocelky, jejich přemístění do kláštera v Hájku a o stavbě varhan nových. O původních varhanách píše v průzkumu z roku 2011 diecézní organolog Marek Čihař.

[...] Hrací stůl je umístěn z boku, což Karel Vocelka dělával. Manuálová klaviatura má rozsah C–f<sup>'''</sup> s chromatickou hlubokou oktávou, klávesy mají charakteristickou inverzní barevnost a jsou umístěny v rámu, který má opět atributy Vocelkovy dílny, stejně tak jako provedení manuálové klaviatury. Rejstříková manubria jsou umístěna po bocích klaviatury. Původní manubria nacházíme v dnešní prostřední řadě s popisy rejstříků v německém jazyce a s označením stopové výšky rejstříků zkratkou F (der Fug – stopa). Způsob popisování jednotlivých rejstříků a tvar písma je dalším charakteristickým rysem pro Vocelkovy práce. Zbývající manubria ovládají později dodané rejstříky osazené při rozšiřování varhan a jsou již popisována v českém jazyce. Rozmístění všech manubria je následující:

Oktáva 1'		Flétna 2'	
Salicional 8F.	Dopelflöte 8F.	Mixtura 2F. 3fach	Principal 4F.
Subbas 16'		Violon 8'	

*Varhany v kapli sv. Michal jsou nástrojem určeným pouze pro doprovod lidového zpěvu při bohoslužbě. Hraní klasické varhanní literatury je silně omezeno spíše na litera-*

*туру pozitivového typu, Rozšíření varhan o dva rejstříky 2' a 1' polohy nijak výrazně do zvuku varhan nezasáhlo a ani je nijak zvukově neobohatilo. Spíše nastaly*



<sup>1</sup> Více o mučednících na [www.ofm.cz](http://www.ofm.cz)



Dva klínové měchy lze tahat i ručně



Píšťaly pedálového Contrabassi se přestěhovali o patro níž. Původní nástroj byl celý v první patře nad zpodvědníci



problémy s tlakem a turbulencemi vzduchu. Nově přidané rejstříky zní poměrně slabě a v plenu varhan skoro nic neznamenají. Pokud se použijí samostatně například s původní krytou Flétnou 8', zní spíše groteskně a se základními hlasy se moc nepojí. Vocelkovy varhany však svoji historickou hodnotu mají. Dokládají úroveň varhanářského řemesla v našich zemích v 19. století, a proto si zaslouží, aby byly restaurovány v původní podobě. Jejich pozdější rozšiřování a přestavování nepřineslo žádný efekt a spíše těmto varhanám uškodilo. Dnes už všechny varhany Karla Vocelky chráníme, a i když nejsou zapsané jako movitá kulturní památka, přistupujeme k jejich opravám pietně z pozice restaurování. Jejich zvuk je opravdu výtečný a řemeslná zdatnost na vysoké úrovni. [...]

Rejstříky Oktáva 1' Flétna 2' byly dodány někdy v 80. letech 20. století údajně varhanářem Františkem Nožinou z Igrý. Ovládnutí Subbasu 16' podobně jako Violonu 8' je rovněž novodobé. Původně tam asi stála pouze řada píšťal, která byla trvale zapnuta. [...]

Zdali bylo rozhodnutí odstranit Vocelkovy varhany správné nebo nikoli není předmětem tohoto článku. Já osobně jsem nastoupil na post hlavního varhaníka až po jejich odstranění. Mým úkolem bylo spolupracovat na návrhu a realizaci varhan nových. Zde několik postřehů z realizace, které mají sloužit pro odstranění případných aktivních a nových varhančtivých varhaníků.

Proběhla veřejná sbírka, ve které mnozí přispěli, a patří jim za to velký dík. Počáteční nadšení postupně upadlo a vypadalo to, že jsme si ukousli příliš velké sousto. Peníze se scházely pomalu a potřebná částka necelých tři a půl miliónu korun se zdála být v nedohlednu. Naše skomírající úsilí evidentně po-

Původní Vocelkovy varhany před demontáží v roce 2012. Pozice Varhaníka na boku nástroje zůstala zachována

strčili sami čerstvě blahorečení druhové mučedníci. Poslali nám velice štedrou dávkou paní Jarmilu Langovou, ta přispěla téměř dvěma třetinami požadované částky. Mohlo se tedy začít se stavbou.

Kdo by se však domníval, že když jsou finance pohromadě, je vyhráno, stačí zajít do obchodu a..., je na omylu. Výroba varhan je zcela individuální a zakázková záležitost. Každý nástroj je naprostý originál. Přední česká varhanářská firma Kanský-Brachtl z Krásných Louček u Krnova, která byla pro zakázku vybrána, s námi sice předběžně počítala, ale stejně jsme museli počkat až na nás dojde řada. Firma nakonec řadou neočekávaných komplikací nestihla varhany dokončit k 10. výročí blahorečení, ale až o rok později. A to je hlavní klíčové sdělení tohoto příspěvku:

### Zase jsou jedny nové varhany hotové, Alleluja!

Jedná se o jednomanuálové varhany opatřené jedenácti rejstříky (10+1) v rozsahu klaviatury H,C—d<sup>4</sup> a pedálu H,C—a0. Zde je první zvláštnost nástroje – klávesa kontra H. Rejstříky čítají dohromady 611 píšťal. Vznikly podle výtvarného návrhu českého malíře a grafika Milivoje Husáka, který také vymaloval zpodobnění Čtrnácti pražských mučedníků na zábradlí nástroje. Celé varhany jsou vyrobeny z masivního dřeva a všechny píšťaly (s výjimkou 23 pedálových píšťal) jsou z cínu. Umístěny jsou na stejném místě jako původní varhany, tedy ve výklenku mezi dvěma opěrnými pilíři hlavní lodi kostela, nalevo od obětního stolu. Nový nástroj

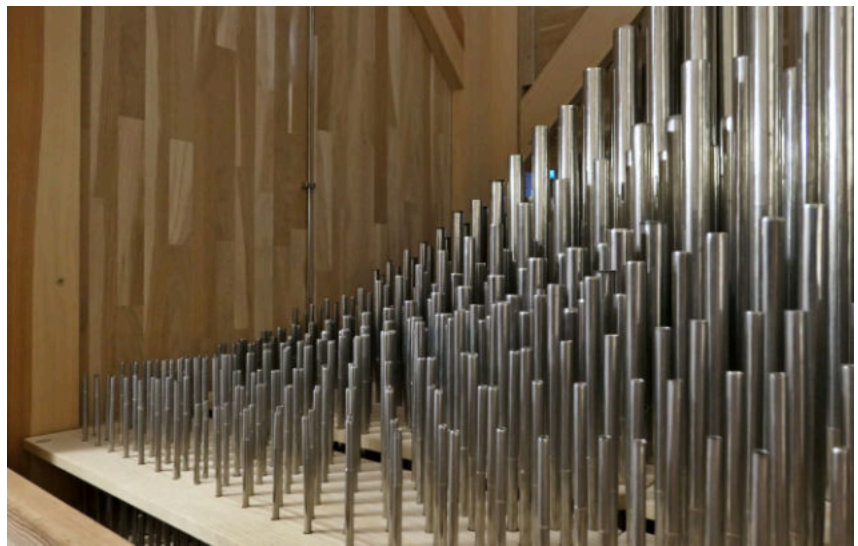


ovšem zabírá celý výklenek. Pod původním nástrojem se nacházela ještě zpočátku. Přes varhany (průchodem ve zdi za nimi) lze opět vystoupit na kazatelnu do hlavního kostela.

Již zmínka o tónu kontra H naznačuje, že jsou varhany v mnoha ohledech netypické. Minimálně u nás žádné podobné nejsou. Když jsme na začátku přemýšleli, jaký nástroj zvolit, zvitězila myšlenka vyjít z tématu našich čtrnácti mučedníků. Jaký nástroj by si v roce 1603 postavili, když přišli ze všech koutů Evropy, převážně pak z Francie, jižního Německa, Španělska, ale hlavně z Itálie? Pochopitelně kdyby přednostně nemuseli opravit klášter a znovu zaklenout kostel, a kdyby to nebyli františkáni, kteří se v té době jistě spokojili s prostým zpěvem chorálu. Spojeno tedy s přáním dát Praze něco nového a zajímavého tak vznikl nástroj, který lze pojmenovat jako „pozdne renesanční italské varhany“. Kromě trochu nezvyklé, ale velmi zpěvné zvukové barevnosti, podivného pojmenování rejstříků italskými názvy a jejich zapínání překlápěním zprava doleva, je zřejmě nejmarkantnějším rozdílem ladění nástroje. To využívá středotónové ladění  $\frac{1}{4}$  koma, tedy opravdu pravověrný středotón. Toto ladění využívané převážně v 17. století je sice pro současné ucho nezvyklé, jsme sžití s tzv. rovnoměrnou temperaturou, v často používaných tóninách však přináší mnohem čistší souzvuky.

Středotónové ladění ovšem není to, co by v našich končinách nebylo. Jím je vybavena řada historických nástrojů, i když třeba středotónem více modifikovaným. To, co je zde unikátní, je klaviatura nástroje. Ta totiž neobsahuje obvyklých dvanáct kláves v oktávě, jak jsme zvyklí v případě běžných klávesových nástrojů, nýbrž

Dělené černé klávesy es/dis a gis/as. Rozdíl je opravdu markantní. Např. když chcete zahrát H dur, je třeba vzít horní klávesu.



čtrnáct. Jsou zde zdvojeny klávesy „gis“ a „es“ způsobem, kdy jsou vždy dvě černé klávesy nad sebou. Máme tedy zvláštní klávesu pro „gis“ a „as“ a pro „es“ a „dis“. Mnozí se již dovítí, že se nejedná (při nerovnoměrném ladění) o stejný tón. Při pravém středotónu je naopak rozdíl značný. A k čemu je to celé dobré? Umožní to varhaníkovi hrát i ve vzdálenějších tóninách při zachování čistých souzvuků. Pro zběhlejší, přidá nám to akordy H dur a fis moll, As dur a f moll. Jen si nesmíte poplést klávesu a zahrát například v f moll tón „gis“. Následky jsou pak velmi, ale velmi slyšitelné.

Dispozice nástroje začíná, jak se sluší pro italské varhany, Principalem 8'. Principálový sbor je dále doplněn následnými alikvótami Ottava 4', Decimaquinta 2', Decimamoma 1  $\frac{1}{3}$ ', Vigesimaesconda 1' a Vigesimaesesta 2/3'. Flétnový sbor obsahuje Flauto 8' a Flauto in VIII 4'. Pro větší bohatost recitativní hry jsou Principál 8, Oktáva 4' a Flétna 4' děleny na basovou a diskantovou část. Každá pak lze zapínat samostatně. Varhany nemají kla-

Všechny píšťaly manuálu jsou cínové

sickou mixturu, jak jsme zvyklí. To ale neznamená že postrádají typickou zvukovou korunu. Tvoří ji čtyři poslední alikvóty principálového sboru. To vlastně znamená, že varhaník může zapínat jednotlivé řady mixtury samostatně. K zapnutí či vypnutí všech čtyř najednou slouží mechanické ripieno, táhlo umístěné zcela dole pod rejstříky. Tím ovšem zvukové možnosti nekončí. Varhany sice nemají jazykový rejstřík, jeho funkci však nahrazuje Cornetto 22/3+2+13/5'. Je vystavěno jen v diskantové poloze a propůjčí varhanám nezaměnitelnou plnost plena. A naposled, nebyly by to italské varhany, kdyby neobsahovali výchvěvný rejstřík. Jedná se o Voce umana 8' a je opět prostavěna pouze v diskantové poloze (chvěje jen melodie, nikoli doprovod). Bez něj si interpretaci toccat per l'elevatione lze stěží představit.

Závěrem nezbyvá než poděkovat panu Jaromíru Kánskému a Josefu Brachtlovi za krásný a promyšlený nástroj. Můžeme být hrdí, že máme u nás takto kvalitní firmu. Přesto že kaple nemá velkou akustiku, je vždy velká radost si jít na varhany zahrát. Hlasy se krásně poji a ve spojení s nerovnoměrnou temperaturou hru prostupuje energie vznikajících napětí a uvolnění. Nejvíce nástroj pochopitelně sluší skladby G. Frescobaldiho, T. Meruly, J. J. Frobergera, J. P. Sweelincka a dalších skladatelů přelomu renesance a baroka, ale pohodlně lze hrát i skladby J. N. Segera, J. K. Vaňhala a dokonce i preambula J. I. Linka. S trochou nadsázky lze říct na období nezáleží. Na varhany lze zahrát mnoho, ale je vždy lepší si skladbu dobře vybrat a varhany neznásilňovat. Varhaník si ušetří spoustu potíží a nástroj se mu za to odmění. Ale to platí o všech varhanách. A dovoluji si drobné rýpnout na závěr. Bohužel ne o všech varhanicích.

## Dispozice nových varhan:

Manuál: H,C—d3 = 52t. + dělené tóny dis/es, gis/as, kromě velké oktávy | celkem 58t.

1. Principale bassi	8'	H,C—h
Principale soprani	8'	c1—d3
2. Ottava bassi	4'	H,C—h
Ottava soprani	4'	c1—d3
3. Decimaquinta	2'	
4. Decimanona	1 1/3	
5. Vigesimaseconda	1'	
6. Vigesimasesta	2/3'	
7. Voce umana	8'	c1—d3
výchvějný rejstřík		
8. Flauto	8'	
9. Flauto in VIII bassi	4'	H,C—h
Flauto in VIII soprani	4'	c1—d3
10. Cornetto soprani	22/3+2+13/5'	c1—d3

Pedál: H,C—a = 23t.

11. Contrabassi pedale 16'  
dřevěný, krytý – smrk, lábia z dubu

Ladění a = 415 Hz

Temperatura: Středotón 1/4 koma podle Hans Wöckherl-Orgel 1642

## Dispozice původního nástroje.

### Pořadí podle hlasů na vzdušnici:

1. Principal 4'  
původní Sn píšťaly,  
v prospektu 35 píšťal
2. Mixtura 2' 3x  
většinou původní Sn píšťaly, změněné  
repetiční body, dnes na cs0 a gs,  
některé píšťaly mají nařezány ladičky,  
byla pořízena nová píšťalová lavička  
včetně píšťalových stojánek
3. Doppelflöte 8'  
Lg píšťaly, kryté, původní, spodní  
oktáva ozvučuje i Salicionál 8

4. Salicional 8'  
Sn, s nařezanými ladičkami, snad  
původní, s intonačními vousy
5. Flétna 2'  
Sn, přefukující, nové píšťaly s  
nařezanými ladičkami, na přidané  
píšťalnici
6. Oktáva 1'Sn, nové píšťaly a  
nařezanými ladičkami, na přidané  
vzdušnici
7. Subbas 16'  
Lg píšťaly, kryté, natřené  
bolusovou barvou
8. Violon 8'  
Lg píšťaly, otevřené, natřené  
bolusovou barvou

Martin Šmíd

varhaník při kostele  
Panny Marie Sněžné v Praze

# Je stará hudba skutečně stará?

Jak se svět vyvíjí, rozšiřuje se naše poznání, zdokonalují se technologie, hudební nástroje, zpřesňuje se hudební zápis, zlepšují se dovednosti i výkonnost ve všech oblastech života. Vše se překonává a zlepšuje. Přesto se pokusíme připomenout některé pohledy raného baroka, které mohou být přínosné pro současného zpěváka, hudebníka, i když se tento věnuje jiným žánrům.

## Zpívání je mluvení. Jsou různé styly, ale jedna technika.

Giulio Caccini, píše v předmluvě ke sbírce *Le nuove musiche* (1601): „**Hudba není ničím jiným než řečí a rytmem, a až na konec zněním; ne naopak**“. Toto tvrzení je, domnívám se, odpovědí na stále se opakující otázky po správné technice zpěvu. Otázky, jestli má přednost znění před mluvením, nebo naopak, a případně ve kterém žánru. V souvislosti se zpěvem se hovoří o dechové opoře, která je pro zpěv zásadní. Ovšem její vysvětlování správným dýcháním, uvolněním, nebo zpíváním „na dechu“ jsou těžko uchopitelná. Opora, tedy činnost bránice, hlasového ústrojí a zejména dýchacích svalů, které přivádějí proud vzduchu na hlasivky, se automaticky aktivuje právě správným mluvením. Pokud není zpěvu rozumět, často slyšíme sbormistry zpě-

vákům říkat: „Vyslovujte konsonanty.“ Správně by však měli říkat: „Vyslovujte vokály.“ Právě aktivní, naléhavé mluvení vokálů přes volné hrdlo zapojuje oporu, dodává hlasu barvu těla, způsobuje znělost, samozřejmě srozumitelnost a vede k osvětlení cesty ke správné zdravé technice zpěvu. Srozumitelnost konsonant se pak pochopitelně dostaví automaticky. K optimální srozumitelnosti vede kontrolovaný poměr mluvení a znění. Pokud zpěvák hledá optimální znění, ztrácí srozumitelnost, a dokonce zpěv nefunguje.

U žen se v hlavovém tónu (nad c') náhle zesílí rezonance – znění. Je nutné výrazně mluvit a zeslabit znění, aby zůstala zachována rovnováha. V opačném případě sopranistka ve vyšší poloze překryje hlasitostí alt i bas (konkurovat jí může snad tenor, ale je nucen zpívat stále v maximální dynamice). Zejména však při nedostatečném mluvení slyšíme často nepěkný houkavý zvuk.

Zpěv je automobil, který nemůže jet na neutrální ani na volnoběh. Zatímco v rozjetém automobilu na dálnici můžeme vyřadit, nebo dát nohu z plynu a automobil stále pojedje, zpěv vyžaduje stálou aktivitu, tedy mluvení. Zpěv na neutrální vokál, samotné znění znamená pasivitu; ústrojí přestává optimálně pracovat, zvuk neprochází patričními cestami a ztrácí nutné parametry. Pasivní zpěv „bez mluvení“ nefunguje. Při zpěvu je třeba mluvit

(vokály), tedy držet stále alespoň lehce nohu na plynu.

Kontrolou správné opory je **messaggio di voce**, postupné zesilování vokálu od piana do forte (a zpět). Zesílení nejde docílit křičením apod. Správně k němu dojdeme naléhavějším mluvením, voláním vokálu skrz volný krk a rezonanční prostory. Tzv. vysoká hlavová rezonance dává hlasu nosnost, funguje jako zesilovač, ale hlavně přidává tónu vysoké alikvóty, které slyšíme jako jas a třpyt v hlasu.

Mnoho zpěváků se „snaží zpívat“, resp. ukazovat, že jsou zpěváci. Snad z obavy, že mají jen obyčejný hlas, se snaží hlas nadlepšovat a hledají maximální znění. Odtud je jen malý krůček k nepřirozené manýře, která je slyšet a často i vidět. Základem zpěvu má být přirozená řeč. Jiří Kotouč<sup>1</sup> říká: „Was heisst přirozený? Co je přirozená řeč? Je to přirozená jevištní mluva. Není to líná, hovorová, prostá řeč, ale aktivní recitace na jevišti. Přirozená řeč na jevišti snese a má obsahovat i notnou dávku stylizace (ve smyslu výrazu). Výraz ovšem vychází z přednášeního textu, afektu, charakteru role, postavy, kterou znázorňujeme. Představovat stále jen jeden výraz, např.: „Já jsem nejlepší zpěvák, mám krásný velký hlas, krásné šaty“, umění ničí. Ego interpreta může za-

<sup>1</sup> Jiří Kotouč je učitelem zpěvu Pražské konservatoře a hlasový poradce Státní opery Praha.

bíjet umění víc než skutečnost, že vůbec neví, co hraje ani o čem zpívá.

## Baroko znamená kontrast

V tom ohledu je dobře si uvědomit, že baroko je žánrem kontrastů. Nestačí zapívat celou árii hrdinně, sladce, smutně, piano nebo forte.<sup>2</sup> Např. v textech žalmů se po krátkých úsecích mění charakter sdělení. Podívejme se na část textu Magnificat:

*...mocné sesadil z trůnu  
a ponížené povýšil,  
hladové nasýtil dobrými věcmi  
a bohaté propustil s prázdnotou*

V uvedené ukázce vidíme zřetelné protiklady: mocné / ponížené, sesadil / povýšil, hladové / bohaté, nasýtil dobrými věcmi / propustil s prázdnotou. Na těchto jednoduchých příkladech chápeme, že slova byla spojována s určenými afekty a v hudební kompozici dále vyjádřena figurami stoupání, klesání atd.

Obsah sdělení, význam každé věty, každého slova musel interpret i autor přirozeně (vnímatelně) vyjádřit. Barokní žánr si žádá každé slovo věrně zobrazit (posluchač slovo musí „vidět“). Mohou fungovat jiné než odpovídající způsoby vyjadřování obsahu? Opačný výraz k obsahu sdělení se nazývá ironie; na jiný použitelný způsob vyjadřování sdělení jsem dosud nepřišel. Pokud je výraz stále stejný nebo jiný než odpovídající k danému obsahu, posluchač nerozumí obsahu a je zmaten.<sup>3</sup>

Proto podle mé zkušenosti dobrý herec, který umí zacházet se svým hlasem a krásně mluvit (recitovat), může přirozeně dobře zpívat a může se snadno stát dobrým zpěvákem. Naopak zpěvák hledající znění, barvu, rozsah, nebo sílu zvuku, se cíli, krásnému zpěvu třeba nikdy nepřiblíží.

Aby zpěvák dobře mluvil, měl by mít všechny vokály vyrovnané a správně posazené (ani jen dole „v krku“, ani „v nose“, ani příliš vzadu, ani jen vpředu) a bezvadně vyslovovat. Je smutnou realitou, že i mnoho sólistů, profesionálních zpěváků nevysslovuje správně třeba ani jediný vokál. Částečně je to způsobeno jakousi zděděnou estetickou představou, že ideál klasické hudby představuje zaoblený (nakrytý) zvuk; částečně tím, že si v obtížných polohách zpěváci pomáhají ber-

ličkami, křivením úst, aproximací vokálů apod. Snaží se dosáhnout znění za cenu nedokonalého mluvení, až jejich učitel ani oni posléze nevědí, co je správné.

Rané baroko je charakteristické důrazem na text, svou písňovou melodikou a rozmanitostí rytmů. Árie z počátku 17. století je vlastně píseň a může být inspirací třeba populární písni nebo muzikálu dnes. Ovšem pravidla přirozeného projevu lze rozšířit i na současnou operu.

V následujícím vydání (1614) Caccini píše, že:

**Pro dobrý zpěv jsou hlavní tři věci: afekt, jeho rozmanitost a sprezzatura.**

Afekt vysvětluje jako vyjádření slov, myšlenky pomocí tónů a dalších hudebních prostředků. Rozmanitost si můžeme vysvětlit navíc tak, že máme hledat všechny barvy svého hlasu. Může tím upozorňovat na nebezpečí, že i technicky dokonalý projev, kterému nelze nic vytknout, může být jednotvárný a nudný. Nuda pak je největším nepřítelem umění.

*Sprezzatura* není sprosté slovo, ale je důležitou součástí uměleckého projevu. Snaze pochopit význam pojmu jsem se věnoval několik let. *Sprezzatura* se vysvětluje jako nonšalantnost, což působí jako neuspokojivé vysvětlování významu cizího slova jiným cizím slovem. *Sprezzatura* má rozměr rétorický a hudební.

*Sprezzatura* z pohledu rétoriky znamená, že interpret má předvádět výkon s nadhledem, na pódiu působit sebejistě a uvolněně, těžké pasáže provádět s lehkostí a samozřejmostí. Příliš sebejistě i ledabylé vystupování ovšem může na publikum působit negativně jako arogance. Představa přirozeně působícího virtuózního výkonu bez techniky je iluzorní. Je třeba maximálního nasazení, využití precizní techniky, která je však nepostřehnutelná a interpret provádí výkon „jakoby nic“. Technika, virtuozita je základ a jako dobré řemeslo by měla být samozřejmostí, ale není hlavním cílem. Technika se má zautomatizovat, ale při provedení „vypnout“. Virtuozita nesmí být „slyšet ani vidět“, jak jsme řekli výše.

***Sprezzatura* může být chápána jako ideální rovnováha, tenká hranice mezi uměle přirozeným a přirozeným umělem.**

Představme si artistu v cirkuse, skvěle zvládá všechny těžké akrobatické cviky s lehkostí, jakoby nic. Před posledním číslem přijde virbl, napětí a... vrcholné číslo se nepovede. Znovu virbl, a napodruhé již vše vyjde parádně. Samozřejmě artista dokáže číslo předvést bez chyby pokaždé, ale divák musí pochopit, že co se předvádí, je virtuózní a těžké. Nejlepším artistou v cirkuse bývá klaun, předvádí nejtěžší akrobacii, přitom je oblečen jako šašek a baví lidi jako šašek. Jeho technika a ego

nejsou vidět. Skoro se zdá, že klaun o *sprezzaturě* slyšel; že existuje poučený cirkus. Nad hraním a zpěvem možná existuje ještě něco víc: hraní; jak ukážeme níže.

Podle Jiřího Kotouče lze z překladu italského slova „pohrdání“ vyvodit: pohrdání (zapsaným) rytmem. Tedy *sprezzatura* v hudebním smyslu znamená, že se stejné noty nemají hrát stejně, ale nesterjně. *Sprezzatura* je to, čemu Francouzi říkají *inégal*,<sup>4</sup> hrajeme to „tečkovaně“, ale ve skutečnosti znamená nesterjně, tedy jako opak k *égal* – stejně. Máme hrát delší a kratší, těžší a lehčí noty, máme se snažit o různost a rozmanitost. V klasické hudbě to dnes známe; říkáme tomu agogika. Přesto se většina moderních umělců snaží přesně dodržet zápis; pokud vidí stejné noty, hrají je všechny stejně.

## Zápis a znění, interpretace

V 17. stol. se akcent vyjadřoval délkou. Neuvažovalo se o těžkých a lehkých dobách, ale o dobrých a špatných notách. Zdá se to být totéž, ale není a rozdíl je v uvažování, jako ve všem.

V notovém zápisu používáme pouze noty a pomlky diskretních hodnot (celé, půlové atd. a nic mezi tím). Zápis však není provedení, reálná skladba, živý rozmanitý svět. Zápis je pouze model, obraz skutečnosti. **Je třeba oddělovat zápis a znění.** Zatímco barokní interpret se při provedení s autorem podílel na výsledném znění díla, úkolem moderního hudebníka je, co nejpřesněji interpretovat zápis.<sup>5</sup>

Notový zápis se tedy realizuje pomocí not celých, půlových, atd. Znamená to, že mezi čtvrtovou a osminovou notou není nic? Jestliže je melodie zachycena pomocí čtvrtových a osminových not, jsou všechny noty stejně těžké a stejně dlouhé? Nikoliv. Hudba není „šicí stroj“, má být živá. Osm osminových, nebo šestnáct šestnáctinových not v celém taktu nejsou jedna jako druhá. *Sprezzatura* obecně znamená, že se **máme snažit o maximální rozvolnění**. Míra rozvolnění je pak daná pohybem ostatních hlasů. Podle Howarda Crooka je třeba se dívat na bas.<sup>6</sup> Pokud v raně barokní písni, v recitativu nebo árii je v doprovodu pouze celá nota v taktu, má být rozvolnění v rámci celého taktu a je třeba se sejít až na první době následujícího taktu. Je-li v notovém zápisu např. osminový pohyb ve zpěvním hlasu a současně v houslích, je prostor pro rozvolnění úměrně menší.

<sup>4</sup> *Inégal* se má hrát vše, co není označeno *égal*.

<sup>5</sup> Vyhovět pokynům dirigenta a v dobrém slova smyslu nemyslet.

<sup>6</sup> Howard Crook, tenorista, učitel na konservatoři v Paříži, laskavé sdělení 2009.

<sup>2</sup> Navíc dynamické značky měly ve staré hudbě význam především výrazový. Silně nebo potichu samo výraz nedělá.

<sup>3</sup> Co říkám, musí být v souladu s tím, jak to říkám. Jinak dochází k nedorozumění. Podobně na scéně by měl kostým dokreslovat postavu. Pokud je princezna v kůži medvěda a naopak, divák je zmaten.



## Jednoduchý notový zápis je snadno čitelný a vede k přirozenému projevu.

Notový zápis v první polovině 17. století byl z dnešního pohledu poměrně volný a postupně až do současnosti se stále zpřesňuje. Informace o charakteru, doprovodu, tempu, výrazu, dynamice, atd. byly v zápisu obsaženy jen implicitně a interpret skladbu správně prováděl na základě dobové praxe. Autoři každé epochy se snažili zachytit svůj záměr co nejpřesněji a samozřejmě se zlobili, když se jejich skladby hrály špatně. Skladatelé staré hudby měli k dispozici mnohem méně notačních prostředků. Pozdější autoři a zejména autoři moderní hudby se snaží zachytit svou představu zcela detailně, aby ji interpret přesně pochopil a provedl. Pokud se jedná o složitý rytmus, zvláštní hudební efekty, je to jistě opodstatněné. Pokud je ovšem melodie prosté písně vypsána zbytečně složitě, délka taktu se neustále mění podle délky slova, podle počtu slabik jsou podloženy trioly, pentoly atd., nevede to k lepšímu výsledku, ale naopak. Složitý zápis téměř nelze číst „z listu“ a projev může být nepřirozený, protože interpret ve snaze přesně dodržet všechny drobné hodnoty zápisu, zapomene na *sprezzatura*, tedy že hudba má být živá.

Ve stejném místě, kde fráze v barokním zápisu končí „dlouhou notou“, moderní autor použije místo celé noty notu půlovou s dvěma tečkami a krátkou pomlku, aby označil odsazení a nádech, protože současný umělec je zvyklý vydržet notu v celé délce její hodnoty. Barokní interpret by správně pochopil podle kontextu.

## Co je psáno, to je dáno?

Současný hudebník dodržuje zápis a vydrží každou notu v celé její délce. Z logiky věci však délka noty vyjadřuje maximální dobu, po kterou může nota znít. Délkou noty není určeno znění, ale okamžik (čas), kdy začíná nota následující. Uvědomění si tohoto zdánlivě banálního tvrzení pomůže např. současnému zpěvákovi nedávat důraz na poslední slabiku slova na konci fráze, přestože tato připadne na těžkou první dobu v taktu a jedná se o celou notu.

Jiným příkladem jsou ozdoby, které se v baroku až na výjimky nevyplývaly z důvodu správné interpretace a čitelnosti zápisu. Francouzská hudba používající množství nejrůznějších trylek a složených ozdob dokáže pomoci „dlouhých“ not a značek přesně a přehledně zaznamenat složitou koloraturu včetně akcentů a fráze. Naopak edice francouzské hudby s vypracovanými ozdobami jsou téměř neproveditelné.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Navíc bývají vypracovány chybně bez znalosti věci.

## Puls hudby

Rané baroko chápe takt *tactus* jako časovou jednotku, měřenou pohybem ruky nahoru a dolů. Pohyb dolů představuje těžkou část taktu *thesis*, pohyb nahoru lehkou *arsis*. Takt má tedy dvě části, v nichž se stále střídá napětí a uvolnění. Po thesis napětí klesá a po *arsis* opět narůstá k další *thesis*. *Tactus* vytváří v hudbě pravidelný puls, který prochází celou skladbou. V následující kapitole ukážeme, že tento puls nebyl nutně neměnný.

Běžný takt (značený C) měl tedy jen dvě stejné části a ruka odměřovala půlové noty (minimy). Ještě na počátku 17. století se používal velký takt „*alla brevis*“ vztažený k notě *brevis*. Byl dvakrát větší, obsahoval dvě celé noty *semibrevis* a pohyb ruky tak odměřoval jen celé noty. V průběhu 17. stol se začaly používat kratší notové hodnoty a z taktu o čtyřech půlových se stal dnešní takt o čtyřech čtvrtkách, ale měl stále jen dvě části (*thesis* a *arsis*).<sup>8</sup>

Dnes jsme ve čtyřčtvrtovém taktu zvyklí dirigovat všechny čtyři doby. Počítání v 17. století po dlouhých hodnotách, půlových nebo celých notách, polovinách nebo dokonce celých taktech je velice výhodné, protože mnohem lépe vnímáme puls. Paradoxně jde hudba v rytmu lépe, než při přesném počítání všech dob. Vedlejším efektem je, že se mnohem méně ztrácíme při hře málo známé skladby, přestože při počítání více dob máme jistější pocit. Doplňme, že v mensurální teorii představovala *prolace* menší dělení, celé noty *semibrevis* na *minimy* (2 nebo 3 půlové). Proto **čtvrtová nota byla nepočítatelná**. Přijetí této teze rovněž vede k pochopení tempových proporcí.

Stále přežívá názor, že se taktové čáry neznačily a začaly se používat až v průběhu 17. stol. To není pravda. Taktové čáry se samozřejmě používaly v partiturách a pro orientaci, ovšem kde to bylo účelné: v atypických a nepřehledných místech skladby. Jinak je mensurální notace překvapivě přehledná. Nezapisuje nic navíc. Samotné noty a pauzy ukazují takty – puls, rytmické vzorce – hudební stopy s variabilní délkou (taktu) a akcenty. Vzhledem k výše zmíněným nepravidelnostem akcentu a metra pomáhají sice doplněné taktové čáry orientaci, ale

<sup>8</sup> Historicky, ještě na začátku 17. stol, znamenalo *allabreve* velký takt „*alla brevis*“, takt vztažený k notě *brevis*. Měl délku dvou celých not *semibrevis* a ruka odměřovala celé noty *semibreves*. Velký takt a symbol *allabreve* označoval duchovní hudbu (moteta). Teprve na konci 17. stol. znamená *allabreve* poloviční kratší takt o dvou dobách, v dnešním smyslu. Symbol „*allabreve*“ se ještě v 17. stol. používal pro označení duchovní hudby; madrigaly zapisované v kratších hodnotách používaly C; použití symbolu C v duchovní hudbě mohlo označovat poněkud pomalejší část.

mohou nepříznivě ovlivňovat provedení hudebního motivu a fráze, protože naznačují akcenty, na místech, kde vůbec být nemusí.<sup>9</sup>

Hudbu v baroku řídil *taktysta*; *kapelník* figurální hudby nebo *kantor* chorální schóly. Dirigent je vynálezem mnohem pozdější doby.<sup>10</sup> Z praxe se zdá, že pokud by dirigent naznačoval méně dob, udával jen *thesis* a *arsis*, nebo jen první dobu, došláhl by mnohdy hudebně lepšího a bezpečnějšího výsledku.

Lukáš Vendl se dokonce domnívá, že s příchodem dirigenta došlo k úpadku a zmatení zpěváků. Zpěvák v baroku byl sám hvězdou a dobře znal, co má dělat. Později se objevil dirigent, k němu přibyl ředitel divadla a nakonec ještě režisér. Ti všichni dnes říkají zpěvákovi, jak to má dělat, ten neví nic a je akorát zmaten.

## Krok koně

Ruku, která udává pevný puls hudby, si můžeme představit jako kyvadlo. Je rozšířená představa, že starý takt *tactus* je neměnný puls, který prochází celou skladbou, že barokní hudba nezná zpomalení jako pozdější styly. Uvědomme si, že pravidelný puls se přenáší na posluchače. Pokud se puls náhle změní, nebo klopýtne, vnímá to posluchač nepřirozeně a rušivě. Nicméně představa kyvadla jako metronomu je pro přirozenou hudbu příliš technická. Vhodnější je puls přirovnat k lidskému kroku, nebo lépe ke kroku koně, který kráčí zcela pravidelně. Kůň může zpomalit, může i zastavit, ale vzhledem k jeho značné váze to nemůže udělat náhle. Pokud se chce rozejít, bude vykročení delší, než se celá hmota dostane do pohybu. Kůň může poskočit, a pokud úvahu rozšíříme o francouzskou hudbu, přibude i mnoho různých tanečních kroků. Tím se hudba stane živou a posluchač vnímá frázi a puls přirozeně. Co se v barokní hudbě objevuje opravdu výjimečné, je postupné zpomalování na ploše několika taktů.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Pěkné příklady poskytují třeba sbírky Michnových písní s proměnlivým metrem. Tisky jsou bez taktových čar, ale obsahují jen čáru na konci fráze, která ovšem případně pravidelně dovnitř taktu.

<sup>10</sup> Laskavé čtenářky prominou: ženy také neexistovaly. Při interpretaci je důležité pamatovat, že sopránové a altové party v kostele zpívali kluci. Je třeba se snažit o dětsky prostý projev. Dnešní „dramatický soprán“ je původní estetické představě velice vzdálen.

<sup>11</sup> Mám na mysli dnes prováděné zpomalování v romantické hudbě, jako když vlak zastavuje ve stanici. To stará hudba neznala snad proto, že nebyl vlak. Stará hudba zjednodušeně: zpomalí až na *penultimé*, tedy v polovině předposledního taktu.

## Takt a stopa

Hudba je v moderním pojetí taktů charakterizovaná pravidelným střídáním těžkých a lehkých dob. Jsme zvyklí, že v celém taktu je první a třetí doba těžká. Podle barokní představy ovšem ne každá první a třetí doba je těžká. V některém taktu těžká doba vůbec není, těžké doby nejsou stejně těžké, dokonce se těžká doba může volně posouvat z doby na dobu.

Obecně se soudí, že třídobý takt má tři doby a zejména v závěrech frází se někdy objevuje *hemiola*. Ta se chápe jako dvojitý třídobý takt (o délce dvou třídobých taktů). *Hemiola* přesně znamenala jakékoliv sudé metrum v rámci lichého a naopak (liché metrum v rámci sudého).<sup>12</sup> Tak ji vysvětluje např. Václav Philomathes v roce 1512.<sup>13</sup> V hudebním slovníku Tomáše Baltazara Janovky (1701) o dvě stě let později heslo *hemiola* nenajdeme. Janovka ovšem píše, že lichý takt se dělí na tři stejné, nebo dvě nestejně části.<sup>14</sup> Jiří Sehnal se v knize *Adam Michna – hudební skladatel*, zabývá barokním rytmem, *hemiolou* a rozebírá ukázky písní.<sup>15</sup> Pokud procházíme sbírky Michnových písní, zjistíme, že metrum se mění neustále a hlavně nejrůznějším způsobem. Zdá se, že pouze *hemiolou* nelze elegantně a uspokojivě popsat všechna užívaná metra. Nabízí se, že **barokní skladatel uvažoval mnohem obecněji, podle básnických stop**.<sup>16</sup> Janovka nepíše, která doba lichého taktu je těžká. Nestejně části taktu uvádí jen v poměru 2:1, ale uvědomme si, že píše v době, kdy zalíbení v rozmanitém rytmu raného baroka bylo dávno nemoderní. Logicky lze ovšem dovodit, že třídobý takt může mít jen jednu část, může mít jen první a třetí, nebo první a druhou dobu. Libovolná doba může být těžká, nebo nemusí být těžká žádná, protože tento takt je předtaktím k taktu následujícímu. V raně barokní hudbě spíše než o taktu, těžkých a lehkých dobách, má

<sup>12</sup> Hemioly, změny metra nebyly ve staré notační praxi vyznačovány, protože změnou taktového symbolu by autor předepsal (změnil) tempovou porpci.

<sup>13</sup> Václav Philomathes: *Čtyři knihy o hudbě*, ed. Martin Horyna, Koniasch Latin Press, Praha 2003.

<sup>14</sup> Tomáš Baltazar Janovka: *Klíč k pokladu velkého umění hudebního*, Koniasch Latin Press, Praha 2006.

<sup>15</sup> Jiří Sehnal: *Adam Michna – hudební skladatel*, Olomouc 2013.

<sup>16</sup> Explicitních pojednání o stopách nenajdeme mnoho, paradoxně se domníváme proto, že stopy byly zcela běžnou součástí výuky a tím myšlení. Doklady, že myšlení zahrnovalo poetické, hudební a taneční stopy najdeme např. u T. Ravescrofta: *A Brieve Discours[...]* (1614) a podrobně u W. C. Prinze: *Compendium Musicae* (1668, s.26-27).

smysl hovořit o stopách, pulsu a *thesis* a *arsis*, tedy střídání napětí a uvolnění. Stará představa taktu, který se mění délkou i rytmem podle stop, může být velice inspirující i pro interpretaci moderních žánrů. Moderní pojetí pravidelnosti taktu je naopak často zavádějící a zbytečně svazující.

Starý takt ještě u Mozarta znamenal čas, byl odměřován pomocí *semibrevis* (celé noty) střídavým pohybem ruky taktisty.<sup>17</sup> Podstatné ovšem je, že vnitřním dělením *semibrevis* byly *stopy*, krátké rytmické motivky. *Stopy* se vyučovaly v hodinách poetiky a každý je znal. Představa stop jako krátkých motivů pomáhá živější interpretaci bez nutnosti počítání malých hodnot a pravidelných taktů.

Jiří Sehnal ve zmíněné knize o Michnových písních píše: "Písně v sudém taktu působí monotónně jako říkanka s opakujeícími se čtvrtkami a málokterá nás zaujme."<sup>18</sup> Toto tvrzení si vysvětluji tak, že skladba zapsaná jen v jedné notové délce, nemá rytmus. Já jsem ovšem přesvědčen o opaku. Michnovy písně ve čtvrtkových notách jsou ty nejzajímavější, právě proto, že „nemají rytmus“. Rytmus tvoří až interpret. Představuje si různé stopy a provádí noty delší a kratší, různě těžší a lehčí podle svého vkusu, podle textu atd.<sup>19</sup> To mu dokonce umožňuje vytvářet nad stejným hudebním zápisem (v různých strofách) různý rytmus, podle slov nebo nálady. Tím se dokáže vyhnout nudě, udržet napětí i v případech opakujeící se melodie písně.

## Rétorika

Rétorika jako nauka o výstavbě řeči zaujímala v baroku důležité místo a byla pevnou součástí výuky na gymnáziích. V současnosti je spíše opomíjená a ve vztahu k barokní hudbě se hovoří na prvním místě o rétorických figurách. Smyslem rétoriky z pohledu autora byla od antiky správná výstavba sdělení, které má pochopitelnou strukturu a formu. Takové sdělení posluchač vyslechne a přijme spíše než sdělení chaotické, nahodilé. Barokní skladby mají pevnou výraznou strukturu, která jim dává formu. Je jako kamenná stavba; není nahodilá. Má velké bloky a klenby, a uvnitř nich má každý kámen své místo a zřetelnou funkci. Interpret musí stavbu dokonale prozkoumat, pochopit a při provedení znovu vystavět. Provedení bez vystavění stavby, samotné hraní a zpívání, nestačí. Tím se dostáváme k tomu hlavnímu cíli:

<sup>17</sup> Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 290s., s. 27

<sup>18</sup> Sehnal 2013, s. 73, parafráze.

<sup>19</sup> Akcent v 17. stol. se prováděl zejména délkou.

## Hraní je jen byproduct hraní.

Hlavním úkolem interpreta není hra, znění ani zpěv, ale předávání sdělení posluchači, tak aby je pochopil a přijal; tedy herectví. To se nám snažil říct Caccini, to chápe klaun v cirkuse a kapitoly o herectví najdeme ve starých knihách o zpěvu. Herectví je důležitou součástí komunikace i každodenního života. Při pohledu na plakát mne napadá, co se říká: Není důležité, co se hraje, ale jak se to hraje. Mnohdy bohužel: Není důležité, jak se to hraje, ale kdo to hraje. Už v baroku byla důležitá reklama a na plakátech byla žádána slavná jména. Někdy se mi zdá, že dnes je důležité, co se hraje, kdo to hraje, ale jak, už je jedno. Nikdo tomu nerozumí, co člověk to estetický názor a vlastně je to jedno.

Když máme jakékoliv povolání, měli bychom být odborníky, vědět jak a proč, říkáme tomu know-how. V nemocnici v autoservisu věříme, že se o nás stará odborník. V profesi je nám to jasné, v osobním životě, ve vztazích už méně a při zpěvu nebo provádění staré hudby často víme velmi málo. Děláme to srdčkem, zní nám to, lidé tleskají, tak to asi děláme dobře.

Jsme opět na začátku. Samotné zpívání a znění představuje jen zlomek. Bez sdělení a herectví zůstane valná část působení díla nevyužitá. Když sami nevíme, co čteme nebo zpíváme, jak má rozumět posluchač? Když zpíváme, máme mít na paměti, že: **Naše zpívání je jen vedlejším produktem hraní**. Herci by měli usilovat, aby se naučili dobře zpívat. Ale zpěváci by měli mluvit a dobře hrát.

## Závěr

Barokní rétorika je založena na teorii afektů, která může být dnes přežitá. Bez dvorské etikety a paruk, těžko chápat dvorský styl; duchovní styl dnes asi také chápeme jinak. Estetické (ideály) vnímání a afekty mohou být v dnešní době jiné, ale obecná pravidla rétoriky jsou stále platná. Tím se vracíme na začátek ke Caccinimu se závěrem, že rétorika, vyjádření afektu a přirozené předání sdělení posluchači jsou důležité cíle interpreta a jsou jedním z příspěvků raného baroka pro současnost.

Ondřej Šmíd  
2013, doplnění 2023

# Jan David Sieber

Jméno varhanáře Jana Davida Siebera je dnes mezi varhaníky a varhanáři poměrně zažitě. Jedná se o významnou osobnost českého barokního varhanářství, která se velikostí a důmyslným řešením postavených nástrojů, řemeslnou zručností a intonační dovedností řadí mezi nejlepší varhanáře své doby. Na tohoto varhanáře upozornil také Jürgen Ahrend, který restauroval varhany u sv. Michala ve Vídni v letech 1983 až 1987. Jako předloha nedochovaného píšťalového fondu svatomichalského nástroje mu posloužily varhany v Polné, a také část píšťalového fondu na Svatém Kopečku. V posledních letech se jeho jméno dostalo opět do popředí varhanářského dění v souvislosti s restaurováním varhan v Polné v roce 2017 a v původním cisterciáckém klášteře ve Žďáru nad Sázavou v roce 2022.

Podstatná část života tohoto varhanáře nám zůstává utajena a většina jeho děl se nám nedochovala. Bezpochyby největší zásluhu na tom, co je nám o něm známo, nese především práce prof. Jiřího Sehnala CSc., který po mnoho let během svého bádání systematicky skládal archivní střípky informací a objevoval tím pro nás dávno zapomenuté údaje. Z jeho zjištění především vycházím.

Kdy a kde se Jan David Sieber narodil, není ani dnes zcela jisté. Podle dvou dochovaných zápisů pocházel z České Lípy. První zápis je z 27. 6. 1701, kdy byl přijat za brněnského měšťana „aus Böhmisch Leipa“, a druhý zápis je v děkanské knize P. Václava Vojtěcha Čapka „Joannes David Siebert Patria Böemo Lipensis“.

Jméno Sieberů se v té době skutečně v Lípě objevuje. Přímou spojitost s naším Janem Davidem Sieberem tu chybí, protože matriky z České Lípy se dochovaly až od roku 1743. Podrobně mapuje jména Sieberů organolog a historik Tomáš Horák. Z jeho sdělení nyní vycházím. Poprvé se jméno Sieber objevuje v souvislosti s Českou Lípou již v roce 1625, kdy jistý Georg Sieber pracoval pro děkanský kostel v České Lípě, do něž v roce 1629 postavil zpovědnici. V České Lípě se v městských knihách jméno Sieber nepodařilo objevit, pouze v tržních knihách jsou v roce 1640 nalezena jména Tobias Sieber a roku 1667 Wenzel Sieber. Wenzel Sieber si snad pořídil nebo zavěsil epitaf v děkanském kostele, kde v roce 1681 vyrobil skříň na hudební nástroje. Podle pramenů opravil „mladý“ Sieber, syn Wenzela Siebera v roce 1683 regál děkanského kostela v České Lípě. Syn českolipského truhláře Wenzela Siebera by

tedy mohl být našim Janem Davidem Sieberem.

Nejasnou zůstává i osoba Johanna Josefa Siebera, pravděpodobně truhláře z nedalekého Úštěka, který 1695 zhotovil oltář pro Verneřice a v roce 1696 pracoval pro úštěcký (tehdy jezuitský) kostel. V úštěckých matrikách je záznam o Johannu Sieberovi, který s ženou Juditou v roce 1687 pokřtil dítě a v roce 1682 se zde ženil Johann Georg Sieber.

Podle zjištěné doc. Dr. J. Dřímala, které vsoučasné době již není možné doložit, měl Sieber bratry Václava a Josefa.

Neúplné Sieberovo jméno se v literatuře o varhanách objevuje pouze v jednom případě, ale až od roku 1754, kdy byl náš J. D. Sieber dávno po smrti. Tento záznam o opravě měchů varhan kostela narození Panny Marie v České Lípě uvádí: „Měchy varhan spravoval roku 1754 Johann Sieber“. Johann Sieber byl ale opět truhlář a jakýkoliv příbuzenský vztah k našemu J. D. Sieberovi není přímo prokazatelný. Nicméně je to další cesta k truhlářskému rodu Sieberů do České Lípy. Faktem je i to, že truhlářské řemeslo mělo k varhanářství nejbližší.

Další známou stopou do České Lípy je také sňatek Sieberovi dcery Marie Magdaleny, která se provdala 30.7.1720 za punčocháře Antona Vettera do České Lípy.

Další neznámou nám zůstává věk Jana Davida Siebera, protože nemáme žádný dokument, který by uváděl jeho věk k určitému datu. Předpokládáme, že v době, kdy pracoval na první zakázce, o níž se dochovala zpráva, mu mohlo být od 20 do 25 let. Záhadou zůstává i Sieberovo pražské měšťanství. Dochované materiály uvádějí Siebera jako pražského měšťana Pragerischer Burger, ale zápis o přijetí jeho měšťanství opět neznáme. Podmínkou měšťanství bylo mimo jiné vlastnit v Praze dům. Pražské měšťanství si ale mohl i koupit, nebo jej získat přiznáním do domu měšťanské rodiny. Dívčí jméno Sieberovi první ženy nám ale není známo.

Jan David Sieber je považován za zakladatele brněnského varhanářského školy, ale kde se tomuto řemeslu vyučil, nevíme. Jako pravděpodobní učitelé se uvádějí představitelé kralické varhanářské dílny Jan Bohumír Hälbig starší (1660–1720), nebo spíše jeho otec Salomon Hälbig (cca 1632–1700). Zaměříme se tedy na varhanářské dílny v Sieberově době v okolí

České Lípy a vzhledem k jeho měšťanství i v Praze. Česká Lípa je svojí polohou příznivá pro činnost lužických a saských varhanářů, kteří ve své práci neustávají ani po Třicetileté válce. Někteří pracují v Sasku i u nás, jiní pouze u nás. Objevují se ale také varhanáři, kteří pro zakázku měnili své náboženské vyznání z protestantského na katolické, ale také naopak. Osobně předpokládám, že se Sieber se saským varhanářstvím určitě setkal.

Z dalších možných varhanářů, kde se mohl Sieber vyučit, potom připadá v úvahu českokamenická dílna Flecků. Tobias Franz Fleck (1618–1698) a jeho syn Tobias Franz Fleck ml. (1671–1751). Dále varhanář Johann Caspar Neumann (1654–1720) nebo varhanář německého původu Theodor Agadoni (1650–1717), který byl povolán z Prahy do České Lípy, kde strávil při opravách varhan pět týdnů. Mezi pražské varhanáře v té době patří Johann Heinrich Mundt (1632–1691) původně z Kolína nad Rýnem a vestfálský varhanář Petter Dotte (?–1696). Zkušenosti se v té době získávaly také na vandrech. Pokud by to byl případ i našeho Jana Davida Siebera, byly by možnosti jeho vyučení mnohem širší.

Pokud budeme brát v úvahu jeho pražské měšťanství, je tedy pravděpodobné, že Sieber přišel z Prahy na Vysočinu, kde 24. srpna 1693 sepsal smlouvu na nové varhany pro Velké Meziříčí a 12. 1. 1695 tam pokřtil svoji dceru Joannu. Tuto informaci ve své diplomové práci neuvádím, neboť jsem ji dohledal později. Dne 25. května 1695 podepsal smlouvu na nové varhany pro farní kostel ve Žďáře nad Sázavou a 5. září 1696 tamtéž byl kmotrem Poxlině jistého Matyáše Příbyslavského. Měšťanství v Brně získal až 27. 6. 1701. Předpokládám tedy, že mezi podpisem smlouvy ve Velkém Meziříčí a přijetím měšťanství v Brně pobýval osm let v lokalitách Velké Meziříčí nebo Žďár nad Sázavou, kde musel mít bezpochyby i dílnu. Kromě výše uvedeného zatím nejsou známy žádné další indicie k těmto místům.

Jan David Sieber koupil 9. 10. 1701 od Anny Marie Ernové dům stojící naproti biskupskému dvoru (tzv. Kniepandlovský) na Kapucínském náměstí, mezi klášteřem (dnes dům č. 303/5) a domem č. 100/6, který byl v jeho vlastnictví do roku 1704, a potom jej prodal za 720 zl. a koupil si dům na Velké Nové ulici, kam se přestěhoval po roce 1718.

J. D. Sieber se za svůj život třikrát oženil a měl třináct dětí. Ani jedno manželství však nebylo uzavřeno v Brně, a proto neznáme data sňatků ani dívčí jména manželek. V době jeho příchodu do Brna měl čtyři dcery, ale místo a datum narození těchto dcer krom Joanny (Velké Meziříčí) neznáme. Záznamy jsou jen z jejich sňatků.

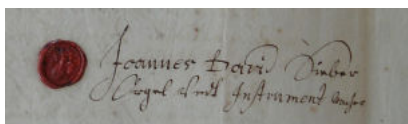
Stojí za zmínku, že v létě roku 1712 napsal Jan David Sieber na brněnský magistrát, že se nemůže vyléčit ze závažné choroby. Z toho lze vyvodit jeho dlouhodobě zhoršený zdravotní stav.

Jan David Sieber zemřel někdy po 17. 3. 1723 v Brně, kdy ještě učinil na smrtelné posteli poslední závěť. Přesné datum jeho smrti neznáme, protože se úmrtní matřiky z kostela sv. Jakuba nedochovaly.

Franciscus Ignatius byl jediným Sieberovým synem, který se věnoval varhanářství. Nevyučil se u svého otce Jana Davida, ale u bývalého Sieberova tovaryše Antona Richtera, který si vzal jeho ženu Dorotu u brněnských kartuziánů v Králově Poli dne 7. 2. 1724 a převzal tak dílnu Jana Davida Siebera včetně jeho rozpracovaných zakázek, z nichž jsou známy varhany pro Svätý Kopeček u Olomouce. Zpráva o Sieberově smrti zastihla Antona Richtera až v Brixenu, kde pracoval s budoucím jezuitou a varhanářem Thomase Schwarzem.

Z díla Jana Davida Siebera vybírám chronologicky, pokud je známo, nástroje dle data postavení. Některé dochované nástroje jsou již detailně zdokumentovány a popsány. Mojí snahou zde bude upozornit na několik zajímavostí, o kterých se již tolik nemluví, a také zmínit nástroje, které se nám do dnešní doby nedochovaly. V pátrání po Sieberově tvorbě totiž platí nepsané pravidlo: Buďto máme záznam o postavení nástroje, ale varhany se nedochovaly, nebo máme nástroj, ale o jeho postavení žádný, nebo jen velmi stručný údaj.

Začínám u jeho prvního pro nás známého nástroje ve Velkém Meziříčí v kostele sv. Mikuláše. Z těchto varhan se dochovala pouze smlouva sepsaná česky 24. srpna 1693 na zámku ve Velkém Meziříčí. Objednavatelé nástroje byli Arn. Frant. de Ugarte (hrabě ve Velkém Meziříčí) a velkomeziříčský děkan Pavel Polák. Jednomanuálový nástroj byl pořízen za 515 zl. Ve smlouvě je mimo jiné uvedeno, že Sieber požadoval dva povozy pro rozvoz materiálu. Jeden do Brna a druhý do Jihlavy, ale v Jihlavě nám jeho činnost není známa. Nástroj byl bez ozdob skříně. V roce 1843 František Svítel st. odhadl, že oprava tohoto nástroje za 34 zl by stejně dlouho nevydržela, ale přesto byl ochoten je odkoupit za 150 zl. V roce 1844 jej nahradil právě nástroj Františka Svítela staršího, ale ani ten se nám nedochoval.



Podpis Jana Davida Siebera  
Foto: Jiří Sehnal

Podobný osud stihl také varhany pro farní kostel ve Žďáru nad Sázavou. Také zde se dochovala pouze smlouva sepsaná česky dne 25. května 1695. Sieberovy varhany nahradily nástroj Matouše Roskoše, nebo nejspíš Pavla Roskoše, postavené před rokem 1672. Za varhany Sieber dostal 380 říšských tolarů a naturálie: dvě míry žita, 4 libry sádra, 15 archů pergamenu a dřevo potřebné ke stavbě. Mohl si také ponechat původní nástroj. Sieber se patrně snažil o dobrou pověst, protože 27. listopadu 1696 se zavázal, že nástroj za rok znovu prohlédne „aby stálý svůj běh míti mohly“, později se zdarma nabídl ještě jednou a požádal faráře Hliněnského o zasloužené testimonium (doporučení). Nástroj byl dvoumanuálový a snad měl i zavírací prospektová křídla. Odstraněn byl v roce 1870 Františkem Svítilem mladším, ale stejně jako ve Velkém Meziříčí se ani tento nástroj nedochoval.

Další Sieberova práce byla v Brně v kostele sv. Tomáše v Brně, kde byl v letech 1679 až 1681 postaven nástroj od Matouše Roskoše. Tyto varhany přestavěl Sieber ve třech obdobích (v roce 1696, 1697 a 1700) za celkovou částku 1300 zl na třimanuálové, které byly až do roku 1745 největší na Moravě. Tento nástroj má dvě později zaznamenané verze dispozice, které by mohl objasnit původní pramen v Moravském zemském archivu. Tento pramen je však asi 40 let nezvěstný. Z tohoto nástroje se dochovala pouze skříň.



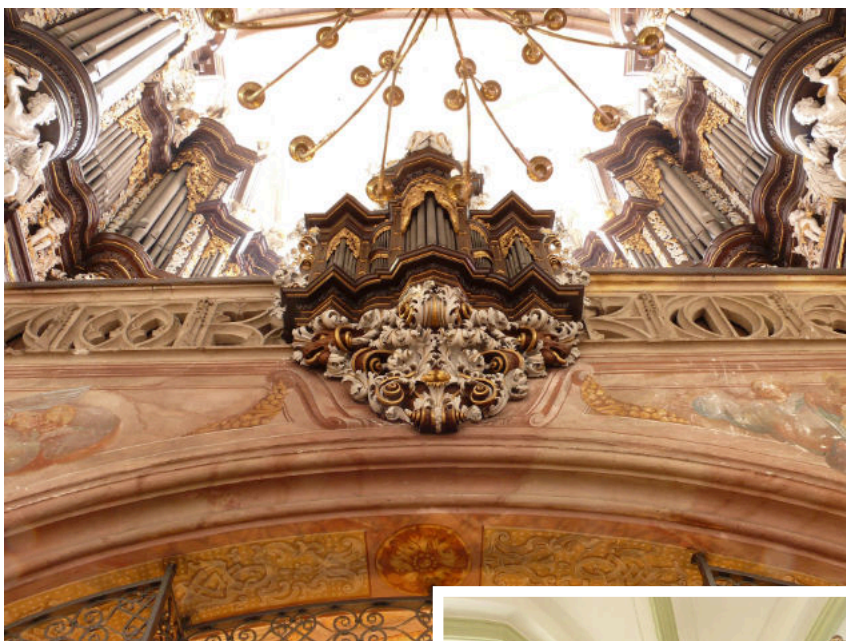
Následuje nástroj pro cisterciácký konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie na Velehradě (dnes bazilika Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila a Metoděje) postavený v roce 1700 za 700 zl. Osud tohoto nástroje byl podrobně zaznamenán neznámým mnichem ve spisu pro velehradského opata Josefa Malého. Nástroj se s přestavbami dochoval až do roku 1885, kdy byl renovován. Od roku 1917 byl dokonce památkově chráněn před zabavením kovových píšťal pro válečné účely. Definitivně jej zničil až v polovině dvacátých let varhanář Matěj Strmiska z Uherského Hradiště. Sieber na tomto místě postavil ještě jeden jednomanuálový nástroj pro kněžský kůr v roce 1712 za 600 zl. Jakým způsobem stavba probíhala, také popisuje již výše zmíněná zpráva neznámého klerika. Ještě v roce výstavby nástroje pověřil Sieber svého tovaryše Antona Richtera (bylo to v době, kdy si Sieber stěžoval na svůj zdravotní stav na brněnském magistrátu), aby nástroj přenesl na chorální kůr, kde vydržel až do další opravy Antona Richtera v roce 1745. Po zrušení kláštera byl nástroj přestěhován do Veselé u Vsetína, kde byla výška skříně od podlahy kostela až ke stropu. Varhany byly v roce 1917 rozebrány a postaveny zde byly nové. Tím končí i dochované informace o tomto nástroji.

Varhany v jezuitském kostele ve Svidnici (dnes katedrála s. Stanislava a sv. Václava) byly postaveny v roce 1705 za 3 300 zl. Jedná se o velký třimanuálový nástroj, který je zasazen do prostoru kůru s obrovským gotickým oknem s rozměry 6 x 18 m. Koncepce tohoto nástroje je mistrovská. Rozdělené pedálové věže s 16' Principálem jsou umístěny v chrámové lodi, již mimo prostor kůru. Z tohoto nástroje se dochovala pouze imponantní skříň, do které byl v letech 1907 až 1909 postaven nový nástroj od svídnické firmy Schlag und Söhne jako opus 841.

Varhany pro klášterní kostel premonstrátů na Hradisku u Olomouce postavil Sieber v roce 1706 a po zrušení kláštera v roce 1793 je přenesl varhanář Joseph Sebastian Staudinger do kostela sv. Michala v Olomouci, kde je kompletně přestavěla firma Wilhelm Brauner. Nápis o postavení nástroje se prý podařilo nalézt Antonínu Schindlerovi na píšťale Gamby.

Chronologicky následuje nástroj postavený pro děkanský kostel v Polné. O tomto nástroji toho bylo napsáno už mnoho. Byl podrobně zdokumentován a úspěšně restaurován. Je téměř zázrak, že se nám dochoval do dnešní doby. O vlásek unikl rozsáhlému požáru v roce 1863, při kterém bylo zničeno 189 domů. Tento požár a následné odklonění Polné ze strategické trasy znamenal pro město hospodářsky

Brno kostel sv. Tomáše  
Foto: František Fiala



Svińdnice (Polsko) katedrála sv. Stanislava  
a sv. VáclavaFoto: autor

úpadek, který paradoxně možná zachránil Sieberovy varhany. Zvuk barokních varhan nevyhovoval vkusu následujících období, a pokud byly prostředky, byly tyto nástroje často přestavovány. O tom, jak Sieber postavil v Polné svůj největší dochovaný nástroj u nás a druhý největší vůbec, víme jen velmi málo. Je to pouze zmínka v děkanské knize již zmíněného P. Václava Vojtěcha Čapka: Liber Memorabilium Venerabilis Domini Venceslai Adalberti Capek, kde se objevuje zkomolené jméno varhanáře jako Joannes David Siebert a dále se dozvídáme, že nástroj byl pořízen právě z odkazu děkana



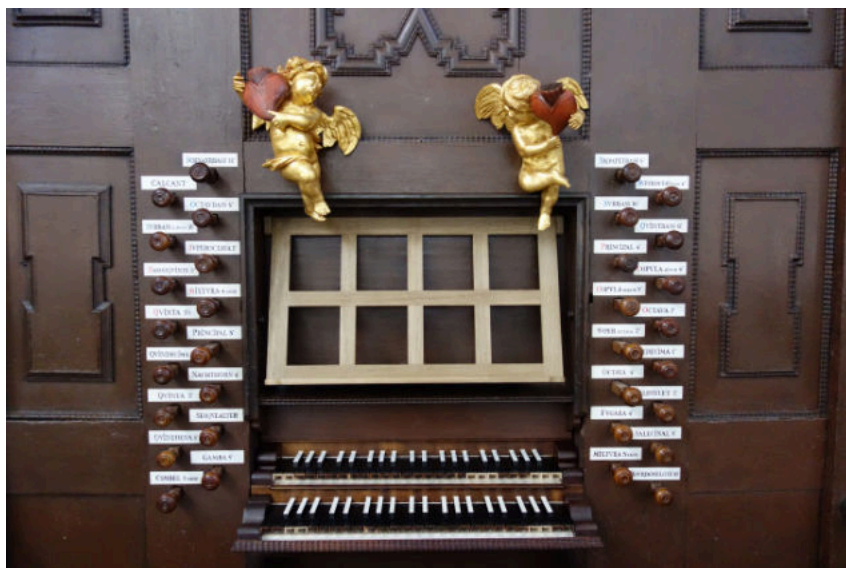
Polná děkanský kostel Nanebevzetí  
Panny Marie  
Foto: autor a Martin Bejček

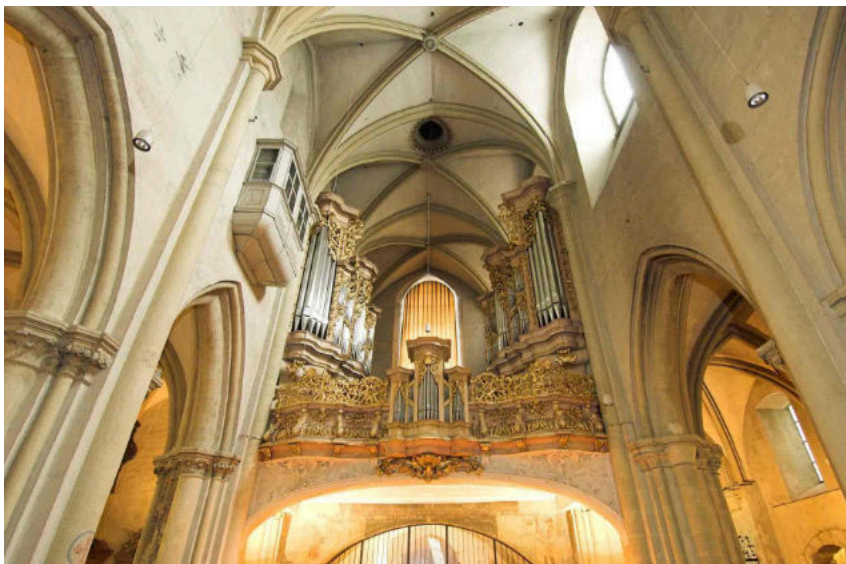
V. V. Čapka v roce 1708 za 1500 zlatých. Pod tímto zápisem je pozdější kontrolní vpišek brodského vikáře Ignáce Stejskala: "Prohlédl jsem a nenašel nic, co by mělo být opraveno 20. června 1796".

Tento jediný zápis o nástroji v Polné byl proveden několik desítek let po jeho postavení. Kdo byl objednatel nástroje, není známo. Děkan Václav Vojtěch Čapek, synovec slavného barokního básníka Bedřicha Briedela, umírá ve Staré Boleslavi jako apoštolský protonotář a kanovník dne 27. ledna 1701 v době, kdy se jeho zásluhou teprve začínají stavět sloupy současného polenského chrámu. Na děkanské místo v Polné nastoupil jeho bývalý kaplan, arcibiskupský notář a vikář Pavel František Antonín Haberlandt, který napsal o výstavbě chrámu zprávu, ale o varhanách v ní není zmínka. Kdo a kdy se Sieberem uzavřel smlouvu a vyplatil



Žďár nad Sázavou bazilika Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše před restaurováním  
Foto: autor





Vídeň (Rakousko) kostel sv. Michala  
Foto: Rudolf Müller

Znojmo kostel sv. Michala  
Foto: autor



mu výše uvedenou sumu, zůstává otázkou.

Nástroj je umístěn ve velké prostorné skříni. Sieberův rukopis zdobení podstaventy u sv. Tomáše v Brně a ve Svídnicí. Sieber určitě počítal s podpěrnými sloupy předsunutých hlavních věží prospektu stejně jako u výše uvedených nástrojů. Proč nakonec připravené patky na tyto sloupy neobsadil nevíme. V minulosti byly rozvíjeny různé teorie také o umístění positivu. Je poněkud nepřirozeně vysoko nad hlavní římsou prospektu. Osobně si myslím a pohled z bočního kůru mi to potvrdil, že toto "vyzdvižení" bylo provedeno pouze z důvodu zakrytí sestavy jazykových píšťal, které by rušily pohled z lodi chrámu. Nástroj byl úspěšně

restaurován za spolupráce varhanářských firem: Dalibor Michek, Dlabal Mettler a Marek Vorlíček, a patří tak mezi klenoty českého varhanářství.

Dalším nástrojem postaveným někdy po roce 1710 jsou varhany cisterciáckého kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Žďáru nad Sázavou (dnes bazilika Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše). Tento nástroj přečkal všechny nepříznivé osudy a dnes se těší plné kráse díky příkladnému restaurování varhanářem Daliborem Michkem. Veškeré historické prameny nám zůstávají utajeny. O staviteli tohoto nástroje nemáme nikde ani zmínku. Ovšem stavitelská ruka Jana Davida Siebera je nezpochybnitelná, a celkový koncept nástroje nese dvě jména – Jan Blažej Santini Aichl a Jan David Sieber. Umístění

nástroje a jeho vzhled nemá v našich zemích období. Je velmi pravděpodobné, že Sieber stavěl nástroj do již postavené varhanní skříni navržené Janem Blažejem Santinim, která má na protější empoe svoji kopii. Ta je ovšem bez píšťal a positivu. Nástroj podrobně dokumentuje restaurátorská zpráva varhanáře Dalibora Michka. Vidět a slyšet tyto varhany je krásným zakončením prohlídky celého žďárského Santiniho komplexu.

Největším dochovaným nástrojem Jana Davida Siebera je třímanuálový nástroj u sv. Michala ve Vídni postavený v roce 1714. Sieber se o zakázku ve Vídni ucházel již v roce 1711, a to přímo do katedrály sv. Štěpána, ale nebyl vybrán. Tuto zakázku získal vídeňský varhanář Ferdinand Joseph Römer. Jeho nástroj však nenaplnil očekávání a brzy vykazoval velké závady. Zakázku u sv. Michala ve Vídni získal Sieber přičiněním tehdejšího regenschorih Johanna Michaela Spazierera, původem z Dolních Kounic, který od roku 1708 vedl kůr a své jméno Procházka si ve Vídni poněmčil. Ani tento nástroj neunikl během staletí drastickým zásahům. První z nich byl proveden pouhých 28 let po dokončení stavby vedoucím kůru Johannem Gottfriedem Sonnholzem. Z neznámých důvodů byl positiv v zábradlí kůru rozřezán na dvě části, rozdělen na C a Cis stranu a umístěn za hlavní věže prospektu. V následujících letech probíhaly různé opravy, které byly završeny zásahem do píšťalového fondu v roce 1802 Johannem Wiestem a v roce 1845 Jacobem Deutschmannem. Korunou těchto zásahů bylo zabavení prospektových píšťal pro válečné účely v roce 1917 a jejich nahrazení zinkovými. V roce 1972 byl tento nástroj v dezolátním stavu, ale existoval plán na jeho obnovu, o kterou se neúspěšně pokusil Arnulf Klebel. Na druhý pokus byl nástroj úspěšně obnoven v letech 1983 až 1987 dle tehdejších restaurátorských postupů firmou Jürgen Ahrend. Krom předlohy polenských varhan použil Ahrend k obnově nástroje také dokumentaci 16' Principálu v prospektu nástroje na sv. Kopečku u Olomouce, který byl při opravě nástroje v roce 1998 zničen. Jednou z mnoha zajímavostí tohoto nástroje je také to, že všechny kovové píšťaly jsou nastavené naletovanými kroužky. Podle metalurgických rozborů se jedná o stejný materiál, ze kterého jsou vyrobeny původní píšťaly. Toto nastavení bylo tedy provedeno Sieberovou dílnou. Jedná se o zhruba 2000 píšťal, což musel být velký finanční náklad. O svatomichalských varhanách vznikla ke 300letému výročí od postavení v roce 2014 velmi podrobná publikace „Die Sieber – Orgel (1714) in der Wiener Michaelerkirche“ detailně mapující nynější stav nástroje a jeho opravy od Siebera až po současnost. Zvuk tohoto nástroje blízce připomíná severoněmecké varhanářství. Vliv



Svatý Kopeček u Olomouce Bazilika Panny Marie (positiv před restaurováním)  
Foto: autor

na to může mít restaurátor Jürgend Ahrend.

Dalším Sieberovým nástrojem jsou Varhany pro kostel sv. Michala v Brně postavené roku 1716 za 880 zlatých. Nástroj byl v roce 1824 opraven Františkem Harbichem a v roce 1874 Josefem Haukem. Část nového píšťalového fondu dodal v roce 1909 Vojtěch Káš a v roce 1926 byla přestavěna traktura na pneumatickou. Firma Rieger – Kloss v roce 1953 upravila skříň nástroje a vestavěla do ní svůj nový nástroj op. 3156.

Otázkou nám zůstává i nástroj v kostele sv. Michala ve Znojmě, jenž tvarem skříňe nápadně připomíná Polnou. Typické Sieberovo zdobení podstamentu skříňe a jeho výplň je zde poněkud odlišné. O varhanách víme pouze to, že byly postaveny v roce 1713 za 3000 zlatých. Nelze určit ani Sieberův rukopis známý z dochovaných nástrojů na vzdušnicích, protože zde se původní nedochovaly.

Mezi poslední Sieberova díla patří dva nástroje pro kostel Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce (dnes bazilika). Podle záznamu z Diarium anni 1723 se jedná pravděpodobně o positiv neobvyklých tvarů, který v Brně na svátek očistování Panny Marie v roce 1719 objednal u Siebera převor P. Augustin Gruber pro kapli jména Panny Marie na Svatém Kopečku. Dle některých prvků je patrné, že na nástroji se stavebně podílel i Anton

Svatý Kopeček u Olomouce  
Bazilika Panny Marie  
Foto: autor

Richter, již zmíněný Sieberův tovaryš. Po několika přesunech je tento nástroj v současnosti umístěn na levém ochozu v presbytáři a byl v roce 2012 restaurován firmou Dlabal Mettler.

Velké varhany na hlavním kůru byly postaveny v roce 1724 (rok po smrti Jana Davida Siebera) Antonem Richterem za 3428 zlatých. Podle dochovaných kostelních účtů se na stavbě podílel i Jan David Sieber: „Dem David Sieber und Antonio Richter vor die grosse neue Orgel“. Nástroj byl několikrát opravován. Nejprve v roce 1728 Janem Hassem, později v roce 1798 Michaellem Frankem a v roce 1827 Janem Nepomukem Ignácem Staudingem.

rem. Kompletní přestavbu nástroje provedl v roce 1895 Jindřich Schiffler, přičemž použil velkou část dřevěných původních Richterových píšťal. V roce 1998 zde postavil nový nástroj Jaroslav Stavinoha. Při této přestavbě se jihlavskému varhaníkovi Janu Zachovi podařilo značnou část převážně dřevěného píšťalového fondu Richterových varhan zachránit, bohužel vyjma zničeného prospektového Principálu 16', jenž byl hlavním cílem cesty Jürgenda Ahrenda při získávání podkladů pro restaurování svatomichalských varhan ve Vídni.

V době, kdy jsem se Janem Davidem Sieberem intenzivně zabýval, jsem také často přemýšlel o jeho povaze, vlastnostech, umění přesvědčit okolí nejen slovem, ale hlavně skutkem. O době, ve které žil, o lidích, kteří jej ovlivnili, a okolnostech, s nimiž se potýkal. Z několika zpráv a nástrojů, které nám po sobě zanechal a které se dochovaly, lze dnešním jazykem říci, že to byl mimořádně schopný a komunikativní manager a zároveň řemeslník, vedený jakousi přirozenou intuicí, smyslem pro detail a širokým okruhem znalostí, kterých dokázal vždy mistrně využít. Jeho odkaz v podobě několika málo dochovaných nástrojů je natolik významný, že je naší povinností pečovat o ně a zachovat je dalším generacím. V letošním roce 2023 si připomínáme výročí 300 let od jeho úmrtí.

Petr Sobotka



# Hudba na Vyšehradě

Bazilika sv. Petra a Pavla ční výrazně nad město a řeku jako protipól Pražskému hradu. Je nepřehlédnutelnou dominantou a cílem mnoha turistů, poutníků, bloudivců, umělců a kdo ví, koho všeho. Častokrát má při setkání někdo říct: „Vyšehrad já mám hrozně rád. Chodím tam, když...“ a ten zbytek věty se už lišívá – v úzkosti, v radosti, s přáteli, za samotou... Je toho hodně. Častým důvodem návštěvy je také hledání historie. A co třeba té hudební historie? Připravil jsem pro Vás souhrn z toho, co se mi podařilo dohledat o hudbě u nás, na Vyšehradě.

## Z dějin

Vyšehrad je opředen duchem mýtu a bájí, esoterických příběhů i pohádkových fantazií. Pro pevnější ukotvení si tedy úvodem shrňme, co se dá dočíst o jeho historii v odborné literatuře.

Na strategicky situovaném kopci nad řekou Vltavou se usadili nejstarší archeologicky doložitelní obyvatelé v době eneolitu (kolem 3 000 let př. n. l.). Osídlení však nebylo pravděpodobně bez přerušování. Archeologové mohou doložit dále až hradiště z 10. století našeho letopočtu. Toto hradiště je zmiňováno v písemných pramenech k roku 1003. Patrně z 10. století také pocházejí zbytky nejstaršího známého kostela na Vyšehradě, který měl křížovou dispozici a na jeho místě byla později vystavěna románská bazilika sv. Vavřince. Z románských staveb jsou dále zachovány již jen zbytky mostu, který spojoval královský a knížecí palác s bazilikou sv. Petra a Pavla, a rotunda sv. Martina. Mimo další kamenné stavby v té době byl na Vyšehradě ještě kostel sv. Klimenta. Jeho poloha však není dnes známa. Vyšehrad si za své sídlo zvolil první český král Vratislav I. (Vratislav II. jako kníže). Kolem roku 1070 zde také zakládá kolegiální kapitulou, která byla vyjmuta z moci pražského biskupa, ale podléhala přímo papeži (potvrzeno papežem v roce 1144). Po Vratislavovi na Vyšehradě sídlili ještě jeho nástupci, knížata Konrád a Soběslavové I. i II. Poté ovšem Přemyslovci opět přesídlili na Pražský hrad a Vyšehrad stál stranou zájmu až do doby Elišky Přemyslovny a Karla IV. Zvláště Karlovým řízením se připravovala nejen kapitulní bazilika, ale také opevnění včetně bran, a byl vystavěn nový kostelík sv. Jana. Samotný královský hrad byl rozsáhlý a výstavný. Měl nejméně čtyři paláce.

Po obsazení Vyšehradu husity (r. 1420) byly budovy včetně kapitulní baziliky poničeny. Zřejmě však ne příliš vážně a mohly být dále částečně užívány. Avšak bylo zjevně potřeba po husitských nepokojích Vyšehrad znovu oživit, a tak Jiří z Poděbrad roku 1452 vydává na Vyšehradě parcely pro stavbu domů zdarma. Dále se Vyšehrad rozvíjel jako běžné poddanské městečko (poddané po sporech o samostatnost Kapitulě) až do roku 1639, kdy byl poničen bombardováním švédských vojsk. Následně bylo rozhodnuto o stavbě barokní pevnosti. S touto bylo započato roku 1653. Za obět jí padla většina starších budov. Další stavební činností Vyšehrad ožil až v 19. století. V polovině století vznikají kanovnícké domy a rezidence a v 70. letech nové proboštství. Mezi lety 1889–1893 vzniká národní pohřebiště Slavín v sousedství baziliky. V roce 1911 byla zrušena pevnost. Postupně tak začíná Vyšehrad získávat dnešní podobu.

padním konci. Měla také zvonici se zvony. Ještě před rokem 1129 byla bazilika rozšířena a vyzdobena z podnětu knížete Soběslava. Při bojích mezi králem Václavem I. a jeho synem Přemyslem Otakarem bazilika vyhořela. Po roce 1249 tak začíná její postupná oprava a přestavba. Královna Eliška Přemyslovna trávila závěr svého života u svého nevlastního bratra, vyšehradského probošta Jana III. Volka. Vynakládala značné snahy o zvelebení kapitulního kostela. Na její snahy navázal Karel IV., který nechal baziliku významně rozšířit. Přesněji řečeno prodloužit – přístavbami na západní i východní stranu. Na západní straně vzniklo gotické trojlodí s bočními kaplemi a atriem před vstupem a na východě vysoký gotický chór. Tento komplex zřejmě záměrně spojených částí různého stáří vytvořil dohromady největší sakrální stavbu předhusitské Prahy – kapitulní kostel tehdy dosáhl délky 110 metrů. Připomeňme, že vyšehradská bazilika měla významné místo v Karlově



## Bazilika sv. Petra a Pavla

Spolu s kapitulou byla založena i bazilika sv. Petra (zasvěcení sv. Pavlovi přibýlo později). Zakladatel kapitulou, kníže Vratislav II., nanosil podle legendy do základů stavby dvanáct nůši kamene. Bazilika byla založena v sousedství knížecího a královského paláce, ale mimo vlastní areál hradu, a přístup do ní byl tedy vyřešen mostem z paláce přes příkop. Tato románská bazilika byla trojlodní asi s rozměry 53 x 17 metrů. Vzorem jí byla nepochybně Sptyihněvova bazilika na Pražském hradě – také měla apsidy na východním i zá-

korunovačním řádu a jeho řádu pohřebním. Ten byl dokonce dodržen i při druhém pohřbu Václava IV. (roku 1423). Koncem 14. století při kapitulě působilo na sto duchovních. Mezi roky 1420 a 1462 sloužil kostel pro bohoslužby kališnické. Pravděpodobně nebylo možné používat kostel celý, ale jen jeho část. Stavba tak byla ukončena novým závěrem, který původní stavbu rozdělil a zkrátil. Stav kostela nebyl poté dlouho uspokojivý – v roce 1495 byl částečně opraven a vysvěcen, ale roku 1503 spadl jeden pilíř. K významnější opravě došlo až v letech 1575 a 6, kdy bylo patrně postaveno nové kněžiště



s oltářem. V této podobě setrval kostel až do roku 1723, kdy byla zahájena přestavba pod vedením F. M. Kaňky (snad podle plánů G. Santiniho). Stavba trvala do roku 1729. Kostel byl nově zaklenut a získal nové průčelí. Rozvržení chrámu se shodovalo se základní osnovou západní karlovenské přístavby.

Z iniciativy probošta Václava Štulce bylo započato na konci 19. století s novogotickou přestavbou, která měla za cíl vyjádřit gotickou podobu kostela ve 14. století. Přestavba probíhala v letech 1885–1903 podle plánů Josefa Mockera. Bylo prodlouženo kněžiště, ale jinak zůstal zachován obrys karlovenské stavby. Bazilika byla nákladně vyzdobena. Získala podobu, v jaké jí známe dnes.

Poslední významná oprava proběhla v letech 1979–1994. V roce 2003 byl chrám papežem Janem Pavlem II. povýšen na baziliku minor.

## Varhany

Nyní již k hudbě. Nejprve tedy k tomu hmotnému – k varhanám.

Uvažujeme-li o existenci varhan po založení baziliky, nemáme kromě analogií žádných jiných důkazů. Můžeme tedy jen předpokládat, že stav mohl být podobný jako u sv. Víta, kde máme zmínky o varhanách z roku 1255, které měly nahradit varhany starší. Nejstarší zmínka o varhanách na Vyšehradě cituje Vladimír Němec: „dne 1. listopadu 1420 při pustošení Vyšehradu vzaly za své také varhany“. Více nevíme.

Další vývoj Vyšehradu už byl velmi specifický. Varhany během renesance byly běžnou součástí našich kostelů, ale kdy byly postaveny nějaké varhany na Vyšehradě, opět nevíme. Přesné zprávy máme až z konce 18. století – v roce 1795 postavil dvoumanuálové varhany Anton Reiss (1741–1815).

Tento varhanář je hodnocen velmi vysoko. Pracoval mimo jiné na údržbě varhan na Strahově, v katedrále sv. Víta, přenesl varhany z kostela sv. Máří Magdalény do Trutnova, ale také vytvořil řadu vlastních nástrojů. Mezi jeho vlastní díla patří zejména varhany v kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném, sv. Jakuba na Zbraslavi, sv. Salvátora u paulánů na Starém Městě (po zrušení kláštera je sám přenesl do litoměřické katedrály).

Vyšehradská bazilika je mezi hudebníky známá dnes díky svým velkým varhanám bratří Paštiků, které nahradily Raisův nástroj. K tomuto romantickému klenotu se dostaneme níže.

Nejprve se podívejme do Šancovské kaple (vpravo od presbytáře; uzavřená kaple

v závěru pravé boční lodi) na zatím přehlížený pozitiv.

Při bližším zkoumání nástroje, který jinak podobou své skříň, v jejímž podstavci je (zjevně dodatečně) přibudováno šlapání vzduchu po vzoru harmonií, nevzbuzuje zvláštní pozornost, bylo zjištěno, že jde o velmi kvalitní práci. Čela kláves jsou provedena zdobně, rejstříková táhla jsou kovaná a prospektové píšťaly částečně zdobené prolamováním. Při otevření vzdušnice byl objeven štítek s podpisem autora i datací vzniku nástroje. Tento pozitiv je dílem Leopolda Spiegela (1680–1730) a byl dokončen 15. srpna 1717. Spiegel se zde podepsal jako „c. a k. dvorní stavitel varhan a klavírů usazený na Malé Straně“.

Podle zjištění diecézního organologa Štěpána Svobody jde o jeden z mála téměř kompletně zachovaných pozitivů tohoto varhanáře. V nástroji je zachována většina píšťalového fondu. Píšťaly jsou v relativně dobrém stavu. Varhany však nejsou v současné době hratelné, a to kvůli dřevým měchům, které však nejsou původní. Při instalaci těchto šlapacích měchů (viz výše) byl přívod vzduchu necitlivě připojen přímo do vzdušnice, ve které byl pro tento účel vyříznut otvor.

Štítky s označením rejstříků jsou již nečitelné. Varhany mají čtyři rejstříky. Jejich pravděpodobná dispozice je:

Copula major	8'
Copula minor	4'
Principál	2'
Mixtura	1 ½' 2x

Němec zmiňuje, že jediným dochovaným nástrojem L. Spiegela, je pozitiv z roku 1717, který má on sám, tedy Němec, ve svém vlastnictví. Podle potvrzení organologa Štěpána Svobody, jde právě o pozitiv, který je dnes na Vyšehradě. Původně byl určený pro některý z pražských kostelů, ale jeho postupné putování, včetně jeho zatím poslední cesty na Vyšehrad není zdokumentované.

Jde bez pochyby o velmi vzácný nástroj velké historické a umělecké hodnoty, jehož citlivé a vysoce poučené restaurování bude v nejbližší době nezbytné.

## Velké varhany

Vskutku ozdobou a důstojnou součástí interiéru baziliky jsou velké varhany v neogotické skříni z dílny bratří Paštiků z roku 1903.

Varhany jsou na obvyklé proporce našich kostelů a v nich umístěných varhan vskutku velkým nástrojem. Porovnáme-li jiné podobně velké kostely, varhany v nich jsou zpravidla podle hrubého odhadu přibližně o 10–25 rejstříků menší. Při pře-

stavbě baziliky zjevně byly do velkorysých plánů zahrnuty i varhany, které tak mohli jejich autoři postavit jako skutečně reprezentativní nástroj.

Impozantní je už samotná skříň, kterou tvoří dvě věže po stranách a střední, nižší, část mezi nimi pod oknem. Neogotický prospekt je tvořen v každé věži pěti píšťalovými poli a jedním píšťalovým polem na boční straně, směrem k oknu.

Skříň je zdobená řezbami v neogotickém stylu. Vytvořil je řezbář Mráz podle návrhu F. Mikše. Stejně tak je vyzdoben stůl, který stojí před nástrojem v ose kůru, čelem k oltáři. Reprezentativní stůl je velmi vkusně a přehledně uspořádán. Ve čtyřech řadách nad sebou je symetricky rozmístěno šedesát táhel rejstříků a dalších ovládacích prvků.

Zvuková stránka nástroj vychází z vrcholně romantického ideálu. Nástroj má velké množství rejstříků v základní, osmistopé, poloze. Rejstříky jsou velmi citlivě intonovány tak, že nástroj díky tomu je schopný vytvářet řadu velmi jemně odstíněných zvukových barev.

V dispozici každého z manuálů je principálový hlas, jemný smykavý hlas, silnější smykavý hlas, krytý hlas i flétnový hlas v základní poloze. Každý z těchto hlasů je specifický a všechny hlasy jsou diferenciovány a odstupňovány podle manuálů. Obdobná situace je i s šestnáctistopými hlasy, kterých je v manuálech celkem pět, i čtyřstopými hlasy. Samostatným dvoustopým registrem je pouze jemný Flageolet ve III. manuále. V I. manuále najdeme ještě kombinaci kvinty 2½' a oktávy 2'. I. i II. manuál je završen Mixturou, estetika doby už však nevyžadovala, aby touto zvukovou korunou byl dotvořen i III. manuál.

Každý stroj má také svůj jazykový hlas. I. manuál jasnou Trompetu, II. manuál velmi výrazný a zpěvný Klarinet, III. manuál jemný a ušlechtilý Hoboj a pedál Pozoun, z něj je extenzí vytvořena ještě Trompeta.

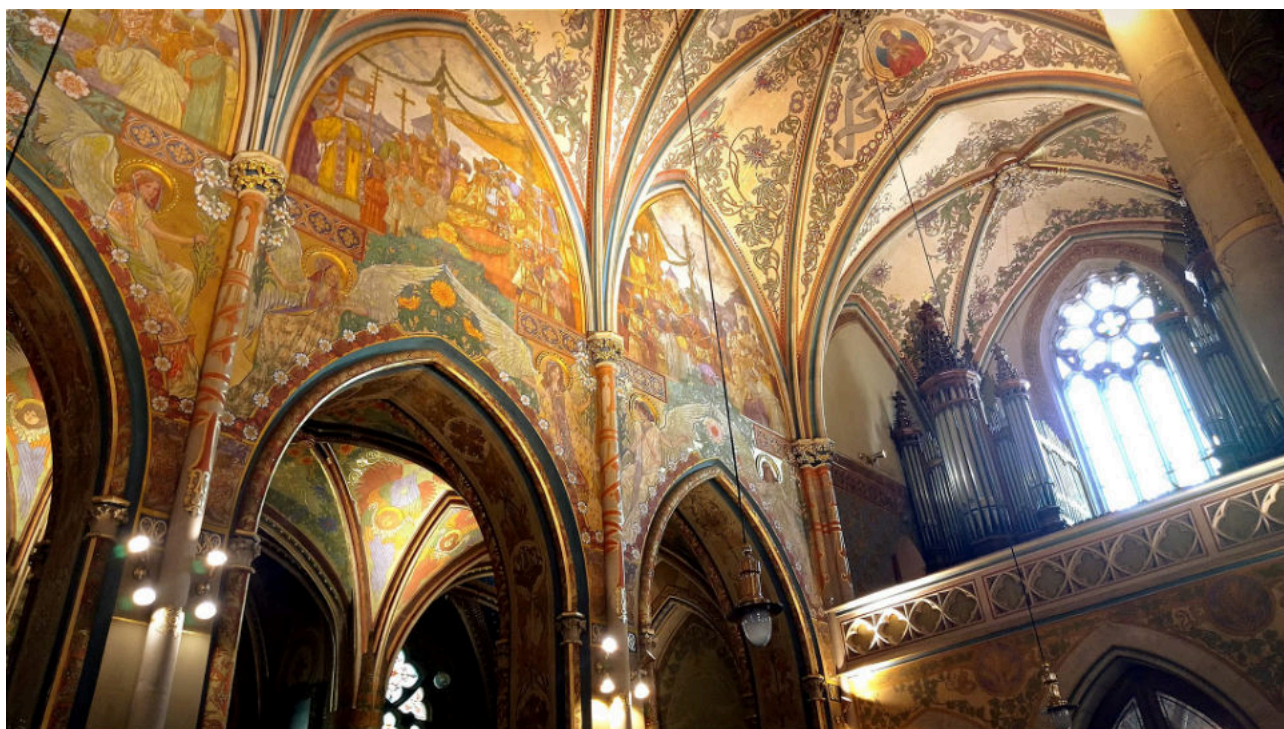
Varhany jsou zachovány z větší části v původní podobě. Při opravě v letech 1992–1994 firmou Rieger-Kloss byla pneumatická traktura převedena na elektrickou, jinak vše zůstalo beze změny. Dispozice zůstala shodná s původní. Přibylo pouze Tremolo.

## Dispozice:

### I. Manuál:

Principál	16'
Bourdu	16' (ext. z Krytu 8')
Principál	8'
Flétna dvojitá	8'
Gamba	8'
Kryt	8'

Roh noční	8'	Flétna příčná	4'	možné postavit, ale těmi, jejichž využití má v rámci zvukového stylu nástroje smysl. Vedle oktávových spojek jsou zde pochopitelně všechny obvyklé osmistopé spojky.	
Oktáva	4'	Viola	4'		
Flétna	4'	Kvinta flétnová	2 2/3'		
Fugara	4'	Flageolet	2'		
Kvinta	2 2/3' 2x	Oboe	8'		Pro usnadnění registrace je nástroj vybaven po dobovém zvyku crescendovým válcem s vypínačem a pevnými kombinacemi. Pevných kombinací je vystavěna pestrá řada: Pianissimo, Piano, Mezzoforte, Forte, Fortissimo, Pleno.
Cornet	8' 3x				
Mixtura	5 1/3' 5x	<b>Pedál:</b>			K těmto kombinacím celého stroje disponuje nástroj ještě dělenými kombinacemi pro jednotlivé stroje: Tutti II. manuálu, Tutti III. manuálu, Piano pedálu, Mezzoforte pedálu, Kombinace pedálu k II. manuálu, Kombinace pedálu ke III. manuálu.
Trompeta	8'	Principálbas	16'		
		Violonbas (trans. z Principálu 16' z I.manuálu)	16'		
<b>II. Manuál:</b>		Subbas (trans. z Bourdnunu 16' z I.manuálu)	16'		
Kvintadena	16'	Kryt tichý	16'		
Principál	8'	Salicet	16'		
Flétna dutá	8'	Oktávbas	8'		
Flétna trubícová	8'	Bourdu	8'		
Kryt	8'	Cello	8'		
Fugara	8'	Posona	16'		
Salicional	8'	Trompeta (ext. z Posony 16')	8'	Vedle pevných kombinací je umožněna volba i jedné volné kombinace.	
Viola d'amour	8'			Dále se dá spojit volba ručních rejstříků s kombinacemi. Nebylo zapomenuto ani na vypínač jazykových rejstříků (ne jednotlivě, ale všech najednou).	
Oktáva	4'				
Flétna	4'			Vyšehradské varhany jsou již jediným ze tří velkých varhan bratří Paštíků (nástroj v Emauzích postihl známý konec a varhany v brněnské katedrále velmi výrazně předělávány). Zmíňme se tedy blíže o této trojici bratrů varhanářů.	
Mixtura	2 2/3' 4x	Nástroj je dále vybaven řadou pomůcek, které po dobovém zvyku usnadňují hru, zejména registraci, tak, aby byl varhaník co nejspolehlivější. Tyto pomůcky jsou důmyslně koncipované a navzájem se doplňují.			
Clarinet	8'			Bratři August (1862–1934), Josef (1864–1918) a Bohumil (1870–1942) se vyučili v pražské dílně Karla Schiffnera, kde se mimo jiné seznámili i s pneumatickou trakturou. August a Josef sbírali též nějaký čas zkušenosti při práci v Německu. V devadesátých letech devatenáctého století však již všichni tři bratři začínají	
<b>III. Manuál:</b>					
Kryt jemný	16'				
Salicet	16'	Předně uvedme, že třetí manuál je v žaluziích. Je díky nim možné odstínit dynamiku třetího manuálu ještě ve větší šíři než použitím různých kombinací rejstříků.			
Principál	8'				
Flétna harmonická	8'				
Kryt líbezný	8'				
Vox coelestis	8'	Promyšlený a nenahodilý je výběr oktávových spojek. Nástroj nedisponuje všemi oktávovými spojkami, které by bylo			
Aeolina	8'				
Oktáva	4'				



pracovat společně. Podnik Bratři Paštíkové sídlil částečně na pražském Žižkově, kde pracovali Josef a Bohumil, a v Čestíně (na Kutnohorsku), kde pracoval August. Po smrti Josefa (1918) zanikl společný podnik, ale Bohumil i August ještě pokračovali v samostatné činnosti. Bohumil se sídlem ve Staré Boleslavi a August dále v Čestíně.

Mezi jejich nejcennější nástroje patří trojice velkých třímanuálových varhan – Emauzský klášter v Praze (1897/8, 64 rejstříků), katedrála sv. Petra a Pavla v Brně (1909, 65 rejstříků) a vyšehradský kostel sv. Petra a Pavla.

Samostatnými díly bratrů Bohumila a Augusta potom jsou zejména nástroje ve Staré Boleslavi a u sv. Tomáše v Praze (Bohumil) a u sv. Jana Nepomuckého v Plzni (August). Celkem tito tři bratři, ať již společně nebo samostatně, postavili více než sto varhan.

Varhany z dílen bratří / Bratří Paštíků byly a jsou ceněny pro svoji: „krásnou, mohutnou intonaci, přesný chod vlastní zdokonalené a patentované pneumatické traktury s účelně vybavenými hracími stoly a dokonalými pomocnými zařízeními.“ (G. Černušák). Němec bratry Paštíky při popisu emauzského nástroje i přes osobní odchylnost ve vkusu nemůže než ocenit jako: „varhanáře-umělce“, jejichž nástroj „podal hlasy v dokonalém intonačním odlišení jednotlivých zvukových povah. Při tom i příhodná volba mensur byla splněna takřka bez námitek; vícenásobně, krásně posazené smíšené hlasy dodávaly plenu nevstíravý lesk...“ a dodává, že „Znaky poetické práce varhanářské, třebaž již značně závislé na módních požadavcích a zvukově již značně a zbytečně ztuhlé, ukazují varhany postavené firmou Bratří Paštíkové.“

Na okraj uvedme, že Němec je velmi vyhraněn proti stylu pozdních romantických varhan, ale i přes to velmi vysoko cení nástroje bratří Paštíků a zejména tedy nástroj emauzský.

## Zvonohra

Ještě zmiňme vyšehradské zvony, které jsou sice velmi specifickým ale přeci – hudebním nástrojem, který k chrámům patří. Na Vyšehradě zvony neodbíjejí jen prostým způsobem časová znamení, ale skutečně hrají hudbu.

Ve věžích baziliky zůstaly zachovány dva historické zvony – sv. Petr a sv. Pavel, první je dílem Brixího (též Brikcího) z Cymperku z roku 1584, druhý je dílem Baltazara Hoffmanna z roku 1621.

Mezi lety 1993 až 2001 probíhaly snahy o doplnění zvonů, které byly zrekvirovány za I. světové války. Sestava 18 nových zvonů o celkové hmotnosti 2200 kg (4 velké

se jmény Marie – 660 kg (tón a<sup>1</sup>), Josef – 290 kg (tón cis<sup>2</sup>), Richard – 220 kg a Václav – 190 kg) a 14 menších pro zvonohru (se jmény například Anežka Česká, Zdislava, Jan Sarkander, Antonín Paduánský, Milena, Kliment, Jiří, František, Jan Křtitel, Prokop). Nyní je tedy v obou chrámových věžích osazeno celkem 20 zvonů, další je umístěn v sanktusní věžičce. Zvony jsou uváděny v pohyb elektrickým pohonem, který je řízen počítačem. Zvonohra zní každou celou hodinu od 11 hodin dopoledne do 21 hodin večer. Zvonohru rozeznávají elektromagnetická kladívka řízená počítačovou technikou. V počítači je nastaven program s 50 melodiemi, které byly upraveny a aranžovány varhaníkem Jaroslavem Vodrážkou (1930–2019) v rozsahu d<sup>1</sup> – cis<sup>2</sup> (chromaticky). K počítači je možné připojit klaviaturu, na které je možné zahrát libovolnou melodii ručně v daném tónovém rozsahu.

## Lidé

Po exkurzi za nástroji se již přiblížíme lidem. Kdo hudbu na Vyšehradě tvořil? Vybírám z těch, kteří Vyšehradu věnovali delší část svého života. Vedla zmíněných je tedy samozřejmě je řada těch, kdo zde působili pouze přechodně, či jako pravidelný „záskok“.

Nejstarším jmenovaným vyšehradským hudebníkem je u V. Němce kantor Panecius. Uvádí, že jeho působení na Vyšehradě je doloženo k roku 1602. Víc se nedočteme.

Nejvýznamnějším a zároveň v literatuře nejstarším doložitelným varhaníkem a kapelníkem vyšehradského kostela byl Karel Václav Holan Rovenský (1644–1718).

Tato výrazná osobnost českého baroka s velmi pestrým životem se při své pouti mezi jednotlivými působišti na přesněji neznámý časový úsek zastavila i na Vyšehradě. Holan vystřídal více působišť v pozici varhaníka, kantora a kapelníka.

Jeho nepochybně nestálá osobnost, jak uvádí prof. B. Štědroň: „Neklidná, ale umělecky silná povaha“; jej vedla z místa na místo, mezi jeho působišti tak nalézáme Týn nad Rovenskem (1662), Rovensko, Jičín, Turnov, Dobruška a konečně Vyšehrad a na závěr života hrad Valdštejn.

V letech 1690 a 1694 je doložen jeho pobyt v Praze. Nevíme však přesně, jak dlouho tento pobyt trval. Víme jen, že v roce 1704 už je opět v Rovensku, kde se věnoval tentokrát kamenictví. Od roku 1708 žil deset let jako poustevník na hradě Valdštejně, kde i zemřel.

Toto období je pro nás nejzajímavější. Tedy doba mezi lety 1690 a 1704, kdy pů-

sobil jako varhaník a podle jeho podpisu z roku 1693 i jako „kapelník“ v kostele na Vyšehradě.

V této době, při svém pobytu v Praze, také spolupracoval na tisku svých děl na Starém Městě. Je to tedy období, kdy souběžně se svým působením na Vyšehradě vydává díla, která hrají významnou roli v našich hudebních dějinách. Můžeme se pouze domnívat, ale snad ne zcela scestně, že tato díla zaznívala vůbec poprvé pod jeho vedením právě z vyšehradského kůru.

Prvním dílem, vydaným v tiskárně pražského Karolina v roce 1690, jsou *Pašije P. Ježíše Krista podle sepsání sv. Matouše*. Tyto jednohlasé pašije následovaly v roce 1692 *Pašije podle sepsání sv. Jana*, jejichž melodie také vycházejí z chorálu.

Nejvýznamnějším Holanovým dílem je však slavný kancionál, který vydával v letech 1693 a 1694, *Capella regia musicalis, Kaple královská zpěvní a muzikální, Kancionál a kniha zpěvní na všechny svátky a slavnosti veřejné*. Podle vrocení v jednom ze svazků je zřejmé, že toto rozsáhlé dílo měl Holan zčásti připravené již v roce 1685.

Tento „muž neklidného ducha a velkých plánů“ a „roztěkaný hledač a tulák, postava plná barokního napětí a rozporu mezi světem a absolutnem“ (A. Škarka) je jednoznačně nejpозорuhodnější a nejvýznamnější osobností, která řídila vyšehradský hudební život.

Vedení kůru kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě se věnoval 23 let Antonín Syrůček (asi 1715–1762). Téměř všechny skladby, které se nám od něj dochovaly, v závěru svého života věnoval kapitulnímu děkanovi Prokopu Schuknechtovi. Styl jeho skladeb je blízku stylu F. X. Brixiho. Mezi jeho skladbami jsou ceněny zejména *Missa coronata* a pastorální *Missa Bethlehemica*.

Dále jmenujme stručně:

Antonín Volánek (1761–1817) – varhaník v letech 1790–1801; Jan Nepomuk Bayer (1816(?)–1894) – od roku 1860 byl ředitelem kůru; Josef Vašata (?–1913).

U Josefa Vašaty se krátce přeci jen zdržme – na Vyšehradě působil asi od roku 1893 do své smrti v roce 1913. Byl tedy spolu s ředitelem kůru Antonínem Heřmanem prvním varhaníkem, který působil u nových varhan bratří Paštíků.

Zmíněný ředitel kůru Antonín Heřman (1866–1933) své profesní působení zahájil po studiu na gymnáziu a konzervatoře (v Praze) jako varhaník v Blatné (mezi roky 1893 a 1895). Z Blatné přesídlil už přímo na Vyšehrad, kde zůstal až do své smrti. Mimo to byl činný i jako pedagog. V roce 1906 spolu s E. Treglerem založil

hudební a pěveckou školu „Dvořákeum“. Od roku 1920 vyučoval obligátní klavír na konzervatoři. Vyučoval také na středních školách (1906–1920), Působil také jako člen poradního sboru pro hudbu ministerstva školství a sekretář státní zkušební komise pro učitele hudby v Praze. Jako skladatel byl činný zejména v oblasti chrámové hudby, což je pro nás zajímavé, jelikož je téměř jisté, že tyto skladby byly komponovány pro vyšehradský kůr. Složil české pašije, improperia, glagolskou mši a další.

V roce 1933 se nástupcem Antonína Heřmana jako ředitel kůru stal Antonín Roesel (1892–1957) po tom, co zde již od roku 1914 varhانیčil. Vystudoval hru na varhany u Josefa Kličky a Karla Steckera na konzervatoři mezi lety 1909 a 1912.

Posledním varhانیkem, které ve svém výčtu uvádí V. Němec, je Josef Solnař (1895–1938). Solnař však na Vyšehradě pouze zastupoval Antonína Roesela během jeho nasazení ve válce mezi lety od roku 1915 a 1918.

Pozoruhodnou osobností je Richard Šváb (1906–?). Po vystudování konzervatoře zaujímal varhانیcké místo u sv. Jindřicha a vedl kůr v Braníku. Posléze byl povolán na varhانیcké místo na Vyšehradě. Již v počátcích jeho kariéry o něm vyšlo v odborném tisku: „*Znudí-li vás pražská hudba chrámová, zajděte si na Vyšehrad a tady v ohni drahocenné lásky k umění vyslechněte si plamennou sílu oslavené varhانی hudby Švábovy a stav krajní vyhladovělosti po krásách hudby posvátné odtrhne vás od pozemských důvodů k životu.*“

Dómský varhانیk Otto Novák (1930–2013) na něj vzpomíná: „*Většina těch větších kostelů měla výborné profesionální varhانیky. Na Vyšehradě byl pan Šváb. Ten improvizoval takovým francouzským způsobem, že když člověk zavřel oči, tak se přenesl do nějaké gotické katedrály ve Francii.*“

Na Richarda Švába navázal obdivuhodným padesátiletým působením Josef Lecian (nar. 1941). Je absolventem varhانیho oddělení pražské konzervatoře a Akademie múzických umění v Praze, kde studoval skladbu u Pavla Bořkovce. Od roku 1977 byl profesorem konzervato-

ře a od roku 1987 působil jako pedagog AMU v Praze. Působil jako korepetitor a vystupoval i jako koncertní varhانیk. Na Vyšehradě působil jako varhانیk zmínovaných úctyhodných 50 let do roku 2017.

Od roku 2016 byl pomocným varhانیkem a následně se stal ředitelem kůru autor tohoto článku, který zastává funkci dosud.

Hudebníci nebyli vždy jen na kůru, ale někdy i u oltáře. V řadách kanovníků Vyšehradské kapituly se v průběhu jejího trvání objevila řada osobností, které se hudbě aktivně věnovaly nebo ji alespoň významně podporovaly. Uvedme z nich dva nejzajímavější.

**Jan Sixt z Lerchenfelsu** (mezi l. 1550 a 1560–1629)

Tento významný duchovní své doby působil především na pražském císařském dvoře (kaplan Rudolfa II.), v Olomouci (regenschori jezuitského kostela), v Plzni a v Litoměřicích. Od roku 1605 nebo 1606 byl však také kanovníkem vyšehradským a od roku 1613 dokonce kapitulním děkanem.

Mezi jeho díla patří – *Te Deum, Sanctus, Miserere, Magnificat, Canticum, Sonett i Italiani a 4 voci, Un altro Sonetto a 4 lingue della bataglia di Praga.*

**Jan Nepomuk Boháč** (1888–1968)

Hudebního vzdělání se mu dostalo v Mladé Boleslavi u Josefa Cyrila Sychry, který jej učil zpěvu, hře na klavír a na varhany. Dále se věnoval vzdělání a kariéře duchovní, ale mezi léty 1920 – 1925 na Univerzitě Komenského v Bratislavě vystudoval hudební vědu. Od roku 1937 byl vyšehradským kanovníkem a později se stal i proboštem kapituly.

Téměř dvacet let byl předsedou Obecné jednoty Cyrillské; do časopisu Cyril také pravidelně přispíval články o církevní hudbě. Podílel se také na sestavení kancionálů – Českého kancionálu svatováclavského (1947) a Cyrilometodějského kancionálu (1949). Při své vědecké a editorské práci se věnoval spartaci skladeb Jiřího Ignáce Linka, na jehož počest také uspořádal roku 1941 v jeho rodném Ba-

kově nad Jizerou slavnost při příležitosti 150. výročí jeho úmrtí. Tak zvaná Boháčova sbírka, je také důležitým pramenem pro studium děl J. I. Linka. Sbíral i starší duchovní skladby a písně, z nichž některé publikoval. Sám tvořil klavírní a sborové skladby a duchovní písně (například dvě sbírky koled a mešní píseň *Ve chrám Tvé slávy*).

## Ze současného hudebního života

Abych ale celý článek nevěnoval jen dějinám! Na Vyšehradě samozřejmě dál bují život – kapitula i farnost fungují a s jejich činnostmi pochopitelně i hudba.

Bohoslužby v současné době probíhají jednak s doprovodem velkých varhan v bazilice, ale také v rotundě sv. Martina, kde se zpěv doprovází hrou na harmonium.

Během větších svátků a slavností přispívá k náležitému slavení schola složená z farníků (repertoár je tvořen zejména kusy J. Olejníka, K. Břízy, P. Ebena, ale i Michny, Steyera a chorálem). Pravidelně také jsou zvány sbory z jiných pražských kůrů (Břevnovský sbor a orchestr, sbor Notre-Dame, Cantus Amici a další) či sólisté.

Pro zpěv lidu využíváme střídavě Kancionál i Mešní zpěvy a v případě potřeby doplňujeme vlastními lístečky. O zpěv žalmů se stará spolehlivá skupina žalmistů.

V bazilice se snažíme také pěstovat pestrý koncertní život. Máme cyklus sborových koncertů (podzimní „dušičkový“, vánoční a postní či velikonoční koncert), varhání koncerty (letní a adventní/vánoční řada) a k tomu jako „vlajkovou loď“ festival Varhání Vyšehrad, který přináší šest koncertů (čtyři recitály, jeden koncert mladých varháníků a jeden koncert pro dětské publikum).

Těším se na shledání s Vámi, milí čtenáři, na našem krásném staroslavném Vyšehradě!

Ondřej Valenta,  
varháník baziliky sv. Petra a Pavla  
na Vyšehradě

# Forfest 2023

Mezinárodní festival současného umění s duchovním zaměřením vstoupil letos již do svého 34. ročníku. Pořádá jej Umělecká iniciativa, v jejímž čele stojí manželé **Zdeňka a Václav Vaculovičovi**. Konal se převážně v sálech a chrámových prosto-

rách města Kroměříže, plakáty festivalu s pozvánkami se však objevují i v jiných centrech Moravy.

Odpolední pořad v sobotu 27. května v Muzeu Kroměřížska byl zaměřen retrospektivně, na tvorbu skladatelky **Iva-**

**ny Loudové**, stal se úvodem poslechového cyklu s názvem „Nezapomínáme“. V jeho rámci bylo do Forfestu 2023 zařazeno celkem 9 obdobných pořadů. Po Loudové se během nadcházejících týdnů vzpomínalo na **Milana Slavického, Jana Nováka, Svatopluka Havelku, Rudolfa Růžičku, Petra Pokorného, Jana Hanuše, Petra Ebena a na Ilju Hurníka**. Všechno to jsou jména skladatelů s bohatým duchovním zázemím, kteří se ať již

svými skladbami, nebo svojí osobní přítomností významnou měrou zapsali do některého z minulých ročníků festivalu. Žel již nejsou mezi námi.

Večer 28. května byl v chámě sv. Mořice celý věnován odkazu rovněž již zesnulého Františka G. Emmerta, svébytného tvůrce, jehož dílo nyní získává stále větší oblibu, a proto již dávno našlo na Forfestu své stálé místo. **Arcibiskupská kapela Kroměříž** provedla letos jeho *Propria*.

V neděli 4. června se Forfest přesunul do Olomouce, do Dómu sv. Václava, kde zazněl autorský varhanní recitál **Karla Martínka**. Byl sestaven výhradně z duchovní hudby, ze *Svatodušní mše pro varhany*, nesoucí podtitul *K počtě Oliviera Messiaena* a z *9 meditací nad tajemstvím nejsvětější Trojice*.

Do kategorie liturgické hudby patří i *Missa brevis* pro sólový soprán, tenor, smíšený sbor, varhany a smyčce od Zdeňka Krále. Opět v Kroměříži, v Chrámě sv. Mořice ji v neděli 11. června provedli **Lenka Cafourková** – soprán, **Jakub Kubín** – tenor, **Musica da camera Brno**, vedená **Martinem Franzem**.

Dva slovenští umělci, sopranistka **Zuzana Barochová** a varhanník **Ján Fic**, přednesli v neděli 18. června večer v chrámu vs. Mořice výběr z duchovně zaměřené tvorby tří generací slovenských autorů. Nejstarší vrstvu tvořilo dílo Oldřicha Hemerky (*Ave Maria*) a Josefa Grešáka (*Modlitba*), střední Josefa Podprockého (*Ave verum, Fantazie III*) a Iris Szeghyové (*Žalm pro sólový hlas a Žalm 130*) a tu nejmladší zastupovali Peter Duchnický (*Fantasia Choralis*), Ivan Buffa (*Corale, Chacone*). Kompozičně nejvýše stojí Iris Szeghyová, až příliš tradičními vyjadřovacími prostředky se kupodivu vyznačuje tvorba nejmladších autorů.

Jméno brněnského skladatele **Pavla Zemka** se na programech Forfestů vyskytuje často. Letos mu byl vyhrazen celý čtvrtek 22. června. Nejprve v odpoledních hodinách v Zahradním ateliéru besedoval s příznivci o své rozsáhlé kompozici *Izaiášovo proroctví*, potom, ve večerních hodinách, byl přítomen uvedení tohoto díla v Chrámě svatého Mořice. Je to skladba s originální koncepcí, postavené na instrumentálním jednohlase, jehož ideovým zdrojem je gregoriánský chorál. Autor svojí ideu opírá nejen o duchovní inspiraci, ale i o důmyslné subtilní nástrojové kombinace, které ovšem není tak snadné realizovat v běžném koncertním provozu. Proto je možné za reprezentativní a definitivní završení autorských snah považovat teprve až pečlivě naaranžovanou studiovou nahrávku díla, pořízenou zkušenými interprety. Jestliže tedy nyní posluchači skladbu vyslechli ze zvukového záznamu v gotické architektuře s barvitou akustikou, nelze to pova-

žovat jen za náhražku, či dramaturgický nedostatek, ale naopak za zcela logické a působivé završení autorova tvůrčího zámeru.

Do chrámového prostoru svatého Mořice byl v pátek 23. června zasazen sólový recitál slovenského houslisty **Milana Paľu**, který přednesl kompozici, *Dotyky, Za zrkadlom* od Adriána Demoče. Jedná se o dílo z kategorie „minimal music“, kdy autor prostor celovečerního koncertu zaplnil jen jedním hudebním nápadem, stereotypním sledem různých flazoletových tónů v nízké dynamické poloze. V prostoru pod vysokou gotickou klenbou při pozvolném večerním stmívání to zapůsobilo nejprve sugestivně, nicméně jakmile posluchač domyslel kompoziční záměr, k čemuž došlo asi po 10 minutách produkce, zbytek večera se pro něho po hudební stránce stal poněkud nudným.

Za jistou protiváhu Demočových *Doteků* lze považovat zvukový projekt tří brněnských umělců, **Víta Zouhara**, **Gabriely Coufalové** a **Jaromíra Synka**, s názvem *ROZ JA SNĚNÍ*. Rovněž i on je rozložen do dlouhých kontinuálních ploch v převážně nízké dynamice, zasazených do působivého prostředí chrámové lodi, tentokrát nikoliv gotické, ale barokní. Jedná se o elektroakustickou kompozici. Přímo na místě, tedy v prostorách Chrámě sv. Jana Křtitele ji zpoza korekčních zařízení prezentovali a dotvářeli všichni tři její autoři. Podstatou tohoto výkonu byla detailní práce se zvukovou hmotou výhradně netónové povahy.

Důležitým doplňkem převážně katolicky orientovaného zaměření forfestové dramaturgie bylo zařazení kytarového koncertu evangelického duchovního **Pavla Čápa**, který v neděli 25. června odpoledne přednesl ve Sboru Jana Blahoslava svůj program, sestavený ze skladeb 12 autorů. Převážně šlo o instrumentální drobnosti, skladby reflektující českou duchovní tradici sahající až k Mistru Janu Husovi, Bílé Hoře a českobratrské písněové tvorbě. Historické a teologické souvislosti interpret poutavým způsobem a kvalifikovaně posluchačům vysvětlil, stejně jako i výtvarné inspirace skladby *Impetus* Vojtěcha Mojžíše, nejrozsáhlejšího díla svého programu.

Opět v katolickém duchu a v katolickém prostředí, v chrámě sv. Mořice se v neděli večer (25. června) uskutečnil autorský večer mladého brněnského skladatele Františka Fialy. Tento autor se zaměřuje především na duchovní hudbu. Při sestavování svého programu pro Forfest plně využil provozovací možnosti, které nabízí gotická architektura svatého Mořice: Sólové varhany znějící z kůru (*Biblické obrazy* pro varhany sólo), sólové varhany a současně schůla stojící před oltářem (*Kristus příklad pokory*). Komorní vokál-

ně instrumentální projev s klavírem před oltářem (*Žiji jako bez života*), dívčí sbor s varhanami na kůru (*Ave verum corpus*), trubka a varhany z kůru (*Mysterium paschale*). Organizace tohoto programu rozhodně nebyla jednoduchá, vystoupili choralisté z Prahy (**Schola strahoviensis**), dívčí sbor z Brna (Maňasův **Ensemble versus**), skvělá **Lucie Laubová** – soprán, **Petr Hojač** – truka, **Petr Rajnoha** – varhany a sám skladatel – **František Fiala** – syntetický klavír a varhany. O úspěch tohoto večera se výrazným způsobem zasloužilo nejen Fialovo kompoziční umění, ale i nespoutané nadšení všech interpretů.

Zvláštností Forfestu je již od jeho samotných počátků především to, že není soustředěn do krátkého koncentrovaného časového úseku. Dá o sobě vědět hned brzy na jaře, vyvrcholí v době slunovratu a končí s přicházejícím podzimem. Ani pro toho nejzarytějšího příznivce současného umění s duchovním zaměřením tedy není možné, aby jej sledoval a prožil celý beze zbytku. Přelom června a července je však tím nejdůležitějším, to se toho v Kroměříži vždy koná nejvíce. Bohatá kulturní tradice města, stále ještě dopodrobna neprobádaný vzácný hudební archiv, podmanivý duch Hanáckého Říma s jeho kostely, věžemi, zahradami a parky, silueta nedalekého poutního místa Hostýn na obzoru, to vše koresponduje s jedinečnou dramaturgickou vizí iniciátorů a neúnavných realizátorů, manželů Vaculovičových. Věřme, že když úspěšně překlenuli devastující rány hospodářských krizí a covidovou pandemií, že je čeká již jen světlá budoucnost.

Vojtěch Mojžíš

# Setkání varhaníků 21.10.2023

Pod záštitou pana arcibiskupa Graubnera a za přítomnosti pana biskupa Malého, pověřeného péčí o liturgickou hudbu, proběhlo setkání varhaníků převážně z pražské arcidiecéze. Setkání vyrostlo jako první plod debaty mezi zástupci Společnosti pro duchovní hudbu (SDH) s panem arcibiskupem, jenž se k potřebám liturgické hudby postavil čelem a vytvořil podmínky pro další diskuse nad tímto tématem. Za SDH aktivně vystoupili Marek Valášek (představení SDH), Marek Franěk (výsledky dotazníku SDH Potřeby duchovní hudby) a Alexander Slávik (online transpozice doprovodu Jednotného kancionálu).

Po přivítání účastníků biskupem V. Malým, vyplnily dopolední program dvě přednášky, jejichž anotace jsou uvedeny dále. Odpoledne následovaly referáty zástupců SDH a informace o kurzu pro varhaníky. Závěr odpoledního programu patřil společným nešporám zpívaných účastníky setkání. Při nich pan arcibiskup předal diplomy absolventům varhanních kurzů.

Součástí tohoto setkání, jehož účelem bylo v první řadě poděkovat varhaníkům za dlouholetou službu, a jehož se zúčastnilo přes stotřicet varhaníků, byly i moderované diskuse v menších skupinách. Z nich moderátoři pořídili stručné zápisy, jež by se stručně a bez ambic o statistiky daly shrnout následovně.

Setkání bylo hodnoceno jako velmi dobré co do obsahu, logistiky i gastronomie. Účastníci chápou toto setkání jako začátek nějakého procesu, ne jako izolovanou akci. Za klady akce, jež v hodnocení naprosto převažují, figuruje především dosažení cíle – poděkování za službu. Oceňována byla přítomnost arcibiskupa Graubnera i biskupa Malého, u posledně jmenovaného i jeho zapojení do debat v kroužcích. Mimo zápisy z debatních kroužků jsem zaznamenal politování nad absencí většiny top varhaníků z diecéze a nad jistou nevyrovnaností úrovně debat v kroužcích.

Hlavní zjištění vyplývající ze shrnutí diskusí v kroužcích jsou tato: úbytek sborů a menší frekvence zkoušek i vystoupení při bohoslužbě; hodně zmínek o scholách všeho druhu (dětských i dospělých či smíšených); dilčí bezradnost ve výběru repertoáru pro sbory. Velmi rozdílné odpovědi se týkaly vytížení jednotlivých varhaníků (zda hrají v jedné či více farnostech, zda hrají jen v neděli nebo i ve všední dny).

Požadavky vyplývající ze zápisů z debatních kroužků se týkaly zejména digitalizace: potřeby online sdílet kontakty např. kvůli záskokům a vzájemným nabídkám

pomoci; požadavku na online příručku pro varhaníky se zaměřením na základní organologii; online doporučené noty pro sbory či doprovody k Jednotnému kancionálu a Mešním zpěvům.

Mešní zpěvy pak vyvolávají potřebu online dostupných předeher a doher; digitalizace jako u Kancionálu online či zajištění zjednodušených doprovodů. Zájem byl i o tištěnou verzi Korejsových žalmů; udržovací vzdělávání varhaníků a další setkávání.

Všechny tyto podněty budou předmětem dalšího jednání zástupců SDH s panem biskupem Malým.

*Pavel Svoboda*

## Zdravice otce arcibiskupa

Drazí přátelé,

srdečně zdravím každého z vás a děkuji za Vaši službu. Služba varhaníků je víc než hudební doprovod při bohoslužbách. Pater Olejník často říkával lidem, že my nezpíváme při mši svaté, ale my zpíváme mši svatou. Ano, zpěváci i hudebníci jsou součástí svatých tajemství, která slavíme, podobně jako celebrant či jáhen nebo akolyta, lektor a všichni účastníci liturgie. To vyžaduje nejen naši hudební připravenost, ale i duchovní angažovanost.

Shromažďujeme se v Kristově jménu, což předpokládá, že vyjdeme ze sebe a otevřeme se Jeho lásce. Chceme to, co chce on. To nám pomáhá vytvářet hluboké sjednocení. Někdy to vyžaduje naše obrácení či smíření a pokání. Má-li však Boží chvála být skutečně důstojná Boha, musí vycházet z čistých srdcí. Pak taky povznáší přítomné a vtahuje je do radostného společenství s Bohem.

V Praze jsem krátce a liturgický život farností znám zatím málo. S radostí ale mohu potvrdit, že na mnoha místech jsem se setkal s hudbou vysoké profesionální úrovně. Zdá se mi však, že málo zpívají lidé. Někde je to jistě těžké, když je chrám veliký a účastníků není mnoho. Někde je to možná tím, že lidé střídají kostely a tam se používají různé zpěvníky. Tak nakonec mlčí. Někde by asi pomohlo lidi přede mši svatou povzbudit a rozezpívat, nepřehlušit je varhanami.

A dříve, než poděkuji, o co mi opravdu moc jde, ještě prozradím jeden můj sen. Sen o dětských scholách, třeba smíšených s rodiči. To může být skvělý pastorační nástroj, který především pomůže dětem, aby se v kostele nenudily, ba cítily se důležitě. Stačí, když budou zpívat rezponzoriální žalm a střídavě s lidem ordinárium. Kvůli tomu se někdy musejí scházet k nácviku, ale tak najdou kostelové kamarády. Víím, že všude děti nejsou a že je to práce navíc, ale za ty cenné plody, které to přináší, to stojí za to. Farnosti to pomáhá, aby se více cítila jako rodina, a pro její budoucnost to buduje naději.

Opravdu upřímně děkuji každému, kdo se podílí na liturgické hudbě. Zvláště děkuji všem, kteří se upřímně snaží jak svým uměním, tak taky duchovním přístupem podílet na živém společenství těch, kteří jsou součástí Kristova tajemného Těla. Zvláště pak děkuji všem, kteří pomohou uskutečnit můj sen.

+Jan Graubner



# Hlavní potřeby v církevní hudbě – shrnutí dotazníkového šetření

Společnost pro duchovní hudbu v únoru 2023 zveřejnila dotazník určený hudebníkům aktivním při bohoslužbách v Římskokatolické církvi. Na otázky šetření odpovědělo do konce března (2023) 652 respondentů.

Cílem dotazníku bylo zmapovat potřeby v církevní hudbě v prostředí katolické církve v České republice v dnešní době. Výsledek analýzy má sloužit Společnosti pro duchovní hudbu k zacílení jejích aktivit včetně dotačních žádostí a současně má být k dispozici na úrovni administrace diecézí a případně aktivním církevním hudebníkům.

Dotazník byl formulován jako anonymní. Obsahoval 9 deskriptivních otázek (věk, velikost města, typ aktivity v církevní hudbě atd.), 8 hodnotících okruhů (známkování jako ve škole 1 – 5) a jednu otevřenou otázku k vyjádření podnětů.

Věkový průměr dotázaných byl 45 let; nejmladšímu z respondentů je 14, nejstaršímu 92 let; 11 respondentů je starších 80 let a 14 naopak mladších 20 let. Téměř přesnou polovinu dotázaných tvořily ženy. Podle dosaženého hudebního vzdělání 31 % respondentů tvoří vystudovaní profesionálové, naopak 28 % se považuje za neškolené amatéry a velkou část, 41 % mezi tím tvoří školení amatéři, kteří prošli varhanickým kurzem nebo výukou na ZUŠ.

V dotazu na typ hudební aktivity (bylo možné vybrat více možností současně) odpovědělo 418 varhaníků, 447 zpěváků, 250 sbormistrů, 137 instrumentalistů a 11 kněží. Mnoho dotázaných kumuluje více funkcí. Mnoho varhaníků se považuje současně za zpěváky, případně vykonává také funkci sbormistra. Drtivá většina působí dlouhodobě (91 % déle než 5 let, 80 % déle než 10 let) a pravidelně (83 %).

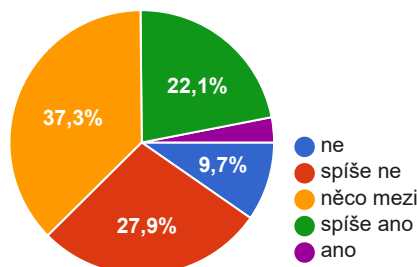
Zastoupení obcí podle počtu obyvatel bylo celkem rovnoměrné, přičemž hudebníků z velkých měst (nad 10 tis. obyvatel) bylo přes 45 %. Ve výzkumu byly zastoupeny všechny diecéze. Nejvíce respondentů se přihlásilo k Pražské diecézi (31 %), zastoupení ostatních diecézí přibližně koresponduje s jejich velikostí (lidnatostí, Olomoucká 19 %, Brněnská 18 %).

Ad 9) V otázce na používané kancionály ve farnosti (bylo možno zvolit více možností) Jednotný kancionál uvedlo 95 % a Mešní zpěvy 21 % dotázaných.

U následujících osmi hodnotících otázek nebyly výsledky vždy jednoznačné a byly

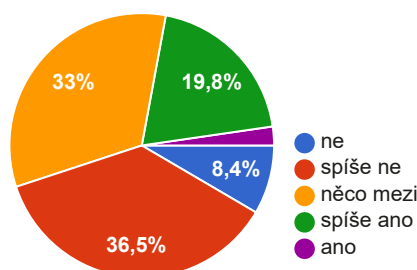
zatíženy velkým rozptylem. Prostým pohledem na výšece grafů vidíme velkou část odpovědí „něco mezi“, neboli vysoké procento „nerozhodnutých“ respondentů.

## 10. Vzdělání chrámových hudebníků v České republice je obvykle dostačující pro dobrý provoz církevní hudby.



Ad 10) Vzdělání chrámových hudebníků chápe větší část (38 %) za spíše dostatečné, naopak nesouhlasilo 25 %, což je výrazně méně. Ovšem při vysokém podílu odpovědí 37 % „něco mezi“ není výsledek příliš průkazný. Významné je, že hodnocení vzdělání koreluje se vzděláním respondentů. Tedy vystudovaní hudebníci považují úroveň vzdělání chrámových hudebníků za nedostatečné a naopak.

## 11. Chrámové pěvecké sbory mají kontinuitu, generačně se obměňují.

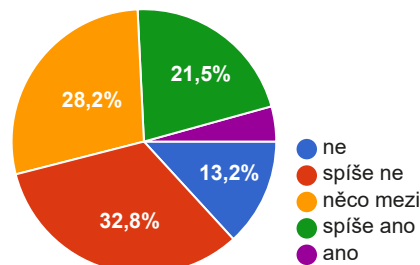


Ad 11) V dotazu na chrámové pěvecké sbory se většina (v poměru 2:1) domnívá, že nemají kontinuitu a generačně se neobměňují (33 % váhá, což představuje velký rozptyl). Otázky na toto téma v budoucích šetřeních by se měly zpřesnit rozšířením o schůly, dětské schůly atd.

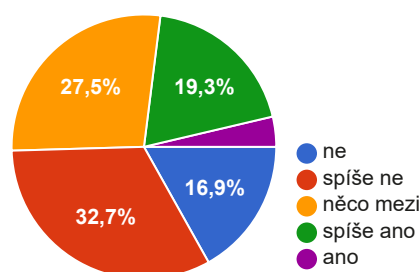
Ad 12) V názoru na dotaz, zda zavedené kancionály pokrývají dostatečně potřeby lidového zpěvu při bohoslužbě, se respondenti vůbec neshodli. Odpovědi pro a proti jsou téměř vyrovnané.

Ad 13) Naopak v hodnocení zájmu duchovních o problematiku chrámové hudby panovala poměrně slušná shoda. Zájem duchovních o liturgickou hudbu považuje za adekvátní jen 24 % dotázaných. Naopak nesouhlasí 46 %.

## 13. Zájem duchovních o problematiku chrámové hudby je adekvátní.

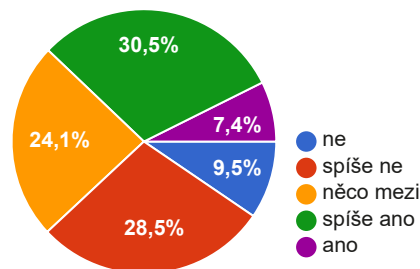


## 14. Vzdělání kněží v oblasti církevní hudby je dostatečné.



Ad 14) Ještě o něco hůře dopadlo hodnocení vzdělání kněží v oblasti církevní hudby. Za dostatečné je označilo pouze 22 %, zatímco přesně polovina všech dotázaných si myslí, že hudební vzdělání kněží není dostatečné.

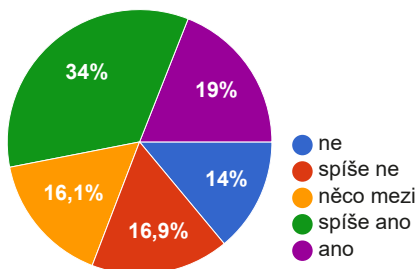
## 15. Církev dává dobrý prostor i náročnější liturgické hudbě (např. velké sborové skladby s orchestrem, gregoriánský chorál).



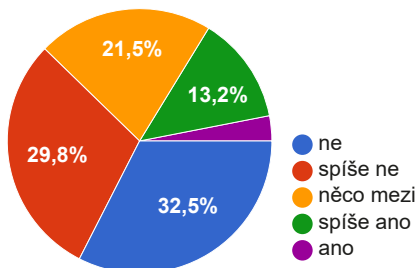
V názoru na další dvě otázky: 15) zda církev dává dobrý prostor i náročnější liturgické hudbě (např. velké sborové skladby s orchestrem, gregoriánský chorál) a 16) jaký je stav varhan v mé farnosti, opět nepanovala žádná shoda.

Obě otázky byly značně nekonkrétní a nelze je hodnotit globálně a bez kontextu.

### 16. Stav varhan v mé farnosti je dobrý.



### 17. Finanční podpora chrámové hudby je dostatečná.



Ad 17) U otázky po finanční podpoře chrámové hudby panovala nejlepší shoda. Za dostatečné považuje financování hudby jen 16 % dotázaných. To ovšem neukazuje návod ke zlepšení.

Na otevřenou otázku č. 18 reagovalo 289 respondentů, tedy asi polovina všech, kteří dotazník vyplnili. Většina podnětů potvrzuje a rozvádí závěry položených otázek. Opakuje se volání po vyšší profesionalizaci hudebníků, po nějakém systému financování nebo oceňování hudebníků a podpoře zpěvu a hudebnosti lidu. Od kněží se očekává určité hudební vzdělání, pochopení a respekt. V případě lidového zpěvu vlastní aktivní přístup ke zpěvu s lidem, jelikož příklady táhnou.

Dotazníkovou akci hodnotíme kladně; přes velký názorový rozptyl minimálně poukázala na některé z problémů, jimž je třeba nadále věnovat pozornost. Vysoký počet respondentů, kteří navíc dotazník šířili dál kolegům, ukazuje, že o stav liturgické hudby je značný zájem.

Ondřej Šmíd

K zamyšlení a ilustraci dále otiskujeme několik vybraných odpovědí na otevřenou otázku:

*Dle mého názoru by měli pastýři své ovečky vést k tomu, aby otevřely kancionál a alespoň polohlasem zpívaly, protože nová generace přestává v kostele s doprovodem varhan zpívat.*

*Jednou z motivací pro lidový zpěv je, aby zpívali lidé okolo oltáře, knězem počínaje – což není pravidlem; bez toho je spíše jedno, z jakého kancionálu se zpívá. Dotazník nezohledňuje školy, jejich odpovědi se mohou lišit od tradičních sborů.*

*Řekla bych, že důležité je především vzdělávání kněží a varhaníků, podpora zpěvu a zájmu běžných věřících. Věřící moc neví proč zpívat a podpora zpěvu kněžími je špatná, často spíš kněz vynadá varhaníkovi, že hraje neznámou píseň a lidi nezpívají. Na kněze lidé často dají více, jak na varhaníka, proto je důležité, aby to podporoval. Další věcí je také finanční ohodnocení. Jistě možná kontroverzní téma. Nicméně pokud chceme kvalitní hudbu, je třeba vyvážit čas hudbě věnovaný finančně, stejně jako kněz dostává svůj plat.*

*V dnešní době je činnost chrámových hudebníků z velké části dobrovolnickou službou. Odplatu dobrovolníkům nejsou peníze (protože je farnost nemá). Je ale dobré vnímat, že odplatu je muzikantská seberealizace. Tou není nutně jen pocit služby, ale třeba též možnost provádět z kůru alespoň drobné vokálně-instrumentální skladby, krátké, v délce pár slok z kancionálu (2-5 minut). Bylo by fajn, kdyby varhaník/regenschori v tom měl určitou důvěru od kněze v tom, že je schopen vybrat hudbu konvenující s liturgickým obdobím, svátkem, biblickými texty. Ne vždy to tak je. Jsou farnosti, kde kněz varhaníkovi schvaluje, co smí či nesmí hrát z titulu nadřízeného [...]*

*Byly by dobré doprovody, jako je aplikace Kancionál.*

*Systém finančního hodnocení hudebníků.*

*Kancionál, který pokryje (hodnotnými) písněmi celý církevní rok.*

*Mladou generaci se vztahem k duchovní hudbě komponované profesionály.*

*Kvalitní regenschori a varhaníky, vše je o osobnostech; a větší zainteresovanost kněží.*

*Chrámová hudba potřebuje hlavně přiměřeně poučené věřící, kteří takovou hudbu respektují, vyslechnou a dokáží o ní přemýšlet. Takové věřící může dobře poučit i adekvátně vzdělaný farář.*

*Možná vědomí, že to co dělám, je služba společenství a ne sebe prezentace.*

*Farnosti měly vytvořit podmínky pro provozování kvalitní hudby. Nač máme církevní konzervatoře, když farnosti nevytvoří adekvátní podmínky pro uplatnění absolventů.*

*Profesionalizaci chrámových souborů, varhaníků, jiných instrumentalistů a adekvátní finanční ohodnocení; alespoň ve větších kostelech.*

*Poznámka k některým otázkám – je velký rozdíl mezi jednotlivými kněžími, jejich vztahem k hudbě, vok.-instr. produkcím a jejich podporou. U nás ve farnosti máme kněze osvětleného, který vše podporuje, ale obecně si myslím, že je spíše výjimkou.*

*Chrámové sbory pomalu ale jistě končí. Po Covidu se již mnoho sborů neobnovilo. Chybí mladá generace, která na to nemá čas a lidé, kteří by se tomu věnovali; a hlavně chybí podpora kněží a farností. Pokud slyším chrámový sbor, tak se to ve většině případů nedá poslouchat. Je super, že se lidé scházejí, že prožívají společenství, ale mnohdy chybí úplně hudební základy. Nejde jen o chrámové sbory, ale i o varhaníky, zpěv žalmu apod. Tím, jak ubývá kněží a farníků kostely a fary padají na hlavu, není hudba prioritou. Takže mnohdy jsou rádi, že tam alespoň někdo dojde zahrát nebo zazpívat - hlavně ať je to zadarmo. Nechápu, jak je možné, že se někde ještě používá Boží cesta apod. zpěvníky z pravěku. Lpí se na Kancionálu, přitom je již zastaralý a je tak vhodný pro pár babiček. Mladí prožívají víru i hudbu v dnešní době úplně jinak (Instagram, Facebook, Youtube, Spotify). Proto chrámová kostelní hudba je nezajímavá a mnohdy nudná. I když církevní hudba je v dnešní době taky úplně někde jinde. Je zpěvná harmonická, není zas tak těžká, ale nikdo jí nedokáže začlenit do českého církevního prostředí. Do toho kněz, který neumí zpívat, ale všechno zpívá navíc do mikrofonu a z pozice autority se k tomu vyjadřuje, ale vůbec tomu nerozumí a rozhoduje, co jo a co ne apod. Problém je i v dostupnosti notového materiálu. [...]*

*Aby každá diecéze měla určenou osobu pro liturgickou hudbu, vědělo se o ní, a aby aktivně něco dělala; např. aby čas od času do farnosti přijel lektor, který by učil novou mešní píseň, když se na to nezmohou varhaníci. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že mnoho dobrého přinesl i lektor gregoriánského chorálu.*

*Více možností se vzdělávat. Pro někoho by byla určitě zajímavá alespoň minimální finanční odměna za službu (pravidelnou varhanickou či sbormistrovskou).*

*Finanční podpora varhaníků je horší než za dob totality. Stále jsme se nevypořádali s podporou alespoň zaplacení dopravy do kostelů. Když hrajete více jak 30 let, tak je to smutné. Někteří církevní hodnostáři využívají a zneužívají varhaníky a používají je jako loutky. Více by se mělo o této problematice nejen hovořit, ale také prakticky nastavit minimální hodnoty. Za 7 let budeme finančně odděleni od státu. Kdy je tedy vhodný čas?*

*Uvědomit si, že varhaník a hudba je doprovod mše sv. a ne to hlavní. Hudba nemá tříštit mši sv., ale doplňovat a povznášet lidi.*

*Určitě dobré zpěváky a pěvecky zdatné varhaníky, některé přenášejí mše na Proglasu jsou pěvecky velmi špatné. Není rozumět, zpěv je falešný.*