

Pan Dunhill

V téměř ještě prázdninovém čísle přinášíme dvě reminiscence na minulý úvodník „Theologia Fumi“. Je to povídka Ilji Hurníka Pan Dunhill, kterou uvádíme díky autorovu generálnímu pardonu pro uvádění jeho povídek v časopise Psalterium, a dílko samotného Johanna Sebastiana Bacha, na které jako reakci na úvodník upozornil Pavel Svoboda.

Ten horce zářivý červnový den nemohl poskytnout Holmesovi nic lepšího než tenhle stín pod červeným slunečníkem. Terasa kavárničky Pompadour byla obsazena, ale Holmes pod vlhkým stinným zvonek se cítil odizolován od světa a jeho duše zpívala. Zpívala sladkou melodií z Canzonetty jakéhosi zapomenutého Ettore Maria da Mancini. Jak mohla být zapomenuta tato melodie plná milosti? Byly to jen rovné čtvrtkové noty na vzestupně A dur, nic než sekundy, tak líbezné ve své přirozenosti, že všechny ostatní intervaly se v tu chvíli zdály Holmesovi navždycky nepoužitelné. Cítil šťastně dotyk svých prstů na *a* struně, jež přikládány jeden k druhému ji zkracovaly od *a* po *d*, cítil pohyb smyčce, jenž se po *d* odklonil, aby zahrál prázdnou *e*, a aby pak tytéž prsty, první, druhý a třetí, zvedaly melodií týmiž stisky od tónů *e* po *a*. *A h cis de fis gis a*, zpívalo to v duši detektivově, a pocit tlaku v prstech se mile přenášel z prvního na druhý a na třetí, a pak zas na *e* struně stejným postupem... V tom bodě, kdy se smyčec odpoutával od struny *a* k struně *e*, jako by libost o poznání polevila. Ne v rukou, naopak, bylo příjemné, že levá se nemusila vzdávat své polohy, ale ta změna struny... Jako by se zde melodie rozřadila v dva barevné

odstíny; tóny od *a* po *d* zněly o poznání temněji než další od *e* po *a* na vyšší struně. Líbezná melodie, stoupající jak milostný vzdech, by měla být po všech stránkách celistvá... Což zůstat na *a* struně... ale to by znamenalo na ní zahrát *e* ještě čtvrtým a pak bleskurychle cuknout do páté polohy prvním prstem na *fis*... Ten skok je riskantní, krajně ris-

die chce především nevinnost. Volme onen milý, nevinný prstoklad prvním, druhým a třetím na *a* struně, a prvním, druhým a třetím na *e* struně. Jenže to prázdné *e* vždycky tak zaječí...

Holmes stojí na rozcestí a tápe. Tam vede travnatá cestička 1 2 3 0 1 2 3, tamtudy strmá stezka přes propast, heroická stezka 1 2 3 4 !!! 1 2 3 ... malík – uka-



kantní, ale nezavazuje toto melodické zjevení k takovému risku?

Prvním, druhým, třetím, čtvrtým ... a Holmes cítil úzkost jako před skokem přes propast... teď ruka letí po krku, první prst stiská *fis*, je to opravdu čistě *fis*?

Ne, pryč s těmi hazardy, ta melo-

zovák, malík – ukazovák, přehrává Holmes, a mezi nimi vždy ten šílený skok... A tu postřehl, že je pozorován. Zjistí-li detektiv, že je pozorován, je mu jako zahradníkovi, jenž je právě zaléván studenou vodou z kropicí konve. Od vedlejšího stolu naň napjatě hleděl

mladý úhledný muž, a dokonce si snad svá pozorování zapisoval. Teď se usmál na Holmesa a kýval rukou, jako že nic, ať si ho nevšímá.

Holmes se rozmrzel. Mohl by odejít, ale ne, to by byl ústup. Bude té opovržlivosti čelit, uvidíme, kdo s koho, a zabodl do mladého muže nejdetektivnější pohled, ostatně ne bez smyslu, vždyť ten, kdo pozoruje detektiva, je nejen drzý, ale i podezřelý.

Tu se mladý muž s úsměvem zvedl, a ještě než usedl k Holmesovu stolu zvolal: „Velmi se omlouvám, že jsem vás znepokojil. Jsem Dunhill.“

„Dunhill,“ vydechl Holmes překvapeně, „jste-li ten, kdo vytváří ty skvělé předměty, jež nám poskytují rozkoše tak vybrané ...“ a pozvedl k němu svou kouřící dunhillku. Pan Dunhill o ní zavadil pohledem: „Je to dobrá dýmka, spadá do otcova tvůrčího období, zvaného anticé. Otec tehdy ...“

„Pravíte otec? Vy tedy nejste...“

„Jsem syn,“ řekl mladý muž a velmi zvažněl. Holmes šetřil jeho mlčení. Teprve po chvíli pravil: „Je veliké být synem Dunhillovým.“

„Končí jedna epocha, pane Holmesi. Můj otec je spontánní tvůrce, básník. Já jsem však racionalista. Mám-li pokračovat, musím jeho intuici, jež mi chybí, nahradit vědeckým poznáním. Chci zvědět, za prvé, kdo je to kuřák, za druhé, co jest kouření. První otázka zní: Proč kouříte dýmku, pane?“ Holmes byl v rozpacích: „Všichni detektivové kouří dýmky, všichni vrahové kouří cigarety.“ Dunhill se shovívavě usmál: „Oba však chcete sáti. Jak vrah, tak vy jste byli održeni od prsu mateřského a od té doby jej hledáte. Na rozdíl od vraha jste ovšem zvolil dýmku. Proč? Protože ve vás co detektivovi - a to je postava sociálně pozitivní - nepřežívá jen dítě člověka, jež chce sobecky sáti, nýbrž i dítě lidstva, jež si přeje obecného blaha. Co bylo prapůvodní podmínkou obecného blaha? Oheň, pane! Jste v moci pradávného vznešeného pudu udržovat oheň. Jen v dýmce je třeba jej udržovat, cigareta hoří sama. Dýmka je symbol muže, jenž touží uchovávat hodnoty. Cigareta, atribut vraha, je symbol zmaru. Dýmka udržuje oheň, proto sama musí trvat. Cigareta neudrží, proto sama pomíjí.“ „Podivuhodně sugestivní úvaha, pane Dunhille.“ Mladý muž přehlédl pochvalu a kousal se dortů, jako by se k čemusi odhodlával. Pak upřel na Holmesa bystřelé oči:

„Pane Holmesi, nejste zamilován?“

„Pardon?“

„Nemějte mi za zlé takovou beztakt-
nost, ale má-li vědec dojít poznání... Již můj úvod naznačil, že se tu ocitáme na poli psychologie, ano, přímo hlubinné psychologie... Z hlubiny psychiky vyčuhuje nad hladinu dýmka jako květ vodní rostliny. Pozoruji pohyb toho květu

a usuzuji na skryté proudy kdesi u dna. Prosím vás, mohu doufat, že mi rozumíte?“ Holmes nereagoval a mladému muži to stačilo:

„Pozoroval jsem vás a hlubina se otvírala. Nejdřív jste vyfukoval kouř v intervalech, jež se pravidelně zkracovaly a zas rozpínaly, tvořice mírné rytmické vlny. To je typické pro zamilované. Soudil bych na vztah neproblematický, lyrický a vcelku nevášnivý.“ Pan Dunhill raději trochu počkal. Holmes se jaksi zasn timer zřejmě nebyl proti pokračování.

„Tu však jste došel k bodu, kdy vaše meditace narazila na problém. Exhalace ustala a dýmka zhasla. Řekl bych, že váš milostný objekt se vám zjevil náhle v dramatictější, nechci-li říci v tragickém světle. Pane Holmesi, vy jste v milostné krizi.“ Dunhill toužil po přisvědčení, ale musel se spokojit aspoň s mlčením nikoli popírajícím. „Na počátku, kdy jste pouze reflektoval, jste přidusával obsah dýmky přirozeným způsobem, ač ne běžným, hravě idylickým v tom pravidelném střídání ukazováku, prostředníku a prsteníku. Nyní však tváří v tvář jakémusi dilematu jste se zaktivizoval: zapálil jste dýmku, a to způsobem, jenž, jak nemohu nepřiznat, mne znepokojil. Nikdy jsem neviděl nacpávat tabák a přitiskovat jej ukazovákem a malíčkem, nadto trhavými pohyby, v nichž už není pranic milostného. Pane Holmesi, vy tápete. Bud' v tom, jak s tou ženskou... promiňte, tedy jak s milostným objektem naložit, nebo... ano, musím i tu možnost vyslovit, máte dva milostné objekty. Jeden slibuje idylu a druhý nerváky... ach promiňte, člověk v takovém zaujetí snadno upadá do profánní terminologie.“

Na Holmesovi nebylo vidět vůbec nic. Pan Dunhill tedy hleděl na jeho dýmku: „Z toho, že jste vyfoukl nosem, soudím, že aspoň částečně souhlasíte.“

Holmes přece jen promluvil: „Skojíte se s potvrzením jednoho: jsem před volbou. A tu mám otázku, pane Dunhille. Je-li vaše psychologie s to jít tak hluboko, nevyplývá z toho pro ni jistá povinnost, totiž poradit?“

Pan Dunhill zvěcněl svůj tón: „Jsem potěšen, jak promptně jste nabyt důvěry. Nejsem si však jist, nekladete-li na tuto mladickou vědu nároky až přílišné. Já mohu ve vašem případě konstatovat jen jedno: ucpávat dýmku malíkem a ukazovákem je krajně nepřirozené, ba křečovitě. Musí-li tak být, pak z důvodů, jež se mi nelíbí.“

Holmes povstal: „Děkuji vám, pane Dunhille, velmi jste mi pomohl.“ Po pár krocích se ještě vrátil: „Abych ukojil vaši zvědavost: můj milostný objekt je dcerou jistého Ettore Maria da Mancini. Zemřel v roce šestnáct set třicet osm.“

Ilja Hurník

Z knihy Muzikální Sherlock

KUŘÁK BACH

Ahoj Jirko,
to je škoda, že jsem nevěděl o tom kouřícím článku. V Knížce pro Annu Magdalénu Bachovou (od Bacha) je píseň, jejíž český text je tento.

Pavel Svoboda

Kdykoli sáhnu pro dýmčičku
tabákem pěkně nacpanou
a zadýmám si na chvíličku,
chmurné mi věci vytanou
a napadá mi, jak já sám
se té své dýmce podobám:

Co že je dýmka? Pouhá hlína!
A co je člověk? Hlína též!
A častokrát mi připomíná,
když se tak – než se naděješ –
při pádu na zem rozbíjí,
jak ten náš život pomíjí.

Jindy po dýmky zapálení
spatřím jak v krátku, ve chvíli,
tabák se v pouhý popel změnil,
dým v povětří se rozptýlil.
Tak také lidská sláva, ach,
zajde – a z těla zbude prach.

Když, jak při kouření se stává,
řapátko nelze nalézt,
dusá se palcem dýmka žhavá.
Tu myslím při té bolesti:
malý-li uhlík takto žhne,
jak je ve výhni pekelné?

A tak mi dýmka napomáhá
k myšlenkám zbožným, plným krás,
a proto též je mi tak drahá
a proto též si v každý čas,
ať jsem, kde jsem, zde nebo tam,
s chutí a zbožně zadýmám.

Překlad – nick Qido diskutující na webu <http://www.dymka.net>

Noty písně s originálním německým textem najdete na straně 11.



OBSAH

Úvahy

Pan Dunhill, I. Hurník	1
Kuřík Bach J. S. Bach, P. Svoboda	5 (11)
Benedikt XVI. se nebojí označovat věci pravými jmény a volá k odpovědnosti, J. Štogr	9
Laudatio Benedikta XVI. při převzetí čestného doktorátu, J. Ratzinger	10
Hudba posvátná a liturgická, E. Kindler	12

Bylo, je a bude

Hudbou západočeského regionu napříč staletími	11
---	----

Muzikologie

Tempo a proporce v hudbě 17. století (2), O. Šmíd	4
České zpěvníky sboru literátů a město Teplice v 16. století	15

Vážení čtenáři,

máme po prázdninách, po Conviviu a před Svatováclavskými slavnostmi. Co nevidět budou svátky sv. Ludmily a sv. Václava. Snad porostou i houby. Za prázdninami a za prázdninovým číslem Psalteria se ohlédáme dvěma texty doplňujícími teologii kouření - je to text Ilji Hurníka a dokonce zhudebněný text Johana Sebastiana Bacha.

Pokračujeme v guardiniiovském seriálu, tentokrát již ne apokryfem, ale jeho reflexí (a mohu slíbit, že ne poslední) z pera Evžena Kindlera. A to ne reflexí povídací a úvahovou, ale spíše systematickou a výčtovou.

Benedikt XVI. přijal poctu čestného doktorátu a pronesl při té příležitosti, přestože na penzi, zcela výjimečně veřejný projev o hudbě. Přinášíme jeho znění (pro ty z vás, kteří ho jej ještě nečetli) spolu se zamyšlením nad jeho významem od Josefa Štogra. Takže toto číslo je docela úvahové. Krátký obsah čísla, málo obrázků, ale hodně písmen. Při pročitání starých ročníků Cyrila je pozoruhodné sledovat, jak redakce hledala vyvážení mezi odborností a popularností časopisu s občasnými výkyvy na obě strany. My se takového výkyvu dopouštíme již druhou částí článku Ondřeje Šmída o tempu a rytmu v „barokních notách“. Ale kdo z kůrovců by se čas od času nedostal k nějaké Michnově písničce. A o tom to je.

Do čísla se nám nevešla informace o tom, že byla zveřejněna hymna (hymnus?) jubilejního roku milosrdenství. Nahrávku i notový materiál si můžete prostudovat na adrese <http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/it/giubileo/inno.html> Pokud si jí někdo z našich hudebníků prostuduje a něco o ní napíše, rádi zveřejníme (bude-li to publikovatelné). Sice to není hudba (či spíše Hudba), o které píše Benedikt XVI., ale není to ani Stará Boleslav. Dovoluji si využít dosud nezaplněného sloupku editoria a připomínám, že výbor Společnosti pro duchovní hudbu hledá nového šéfredaktora časopisu Psalterium, neboť já opravdu a definitivně končím v této funkci ke konci letošního roku. Takže zauvažujte, prosím, a jděte do toho. Prvních pět let je to úžasné dobrodružství. A ani já jsem před tím nikdy žádný časopis nedělal.

Přeji vám všem mnoho kůroveckých i osobních úspěchů do sezóny 2015/2016 a na shledanou v říjnu.

MINISTERSTVO
KULTURYČasopis vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury ČR

Jiří Kub

PSALTERIUM, revue pro duchovní hudbu

Ročník 9, č. 4/2015

Vychází 6x ročně, vydává Psalterium s. r. o., Koleční 4, 160 00 Praha 6

IČ 26448203, tel. 220 181 295, psalterium@sdh.cz

<http://zpravodaj.sdh.cz>

Redakční okruh: Jaroslav Eliáš, Evžen Kindler, Jiří Kub (šéfredaktor), Rastislav Podpera, Tomáš Slavický, Pavel Šmolík (výkonný redaktor), Jarmila Štogrová

Design: Jana Majcherová, Andrea Šenkyříková

Registrace: MK ČR E 17101 ze dne 30. 10. 2006, ISSN 1802-2774

psalterium
FO T I A

Tempo a proporce v hudbě 17. století

na příkladech písní Adama Michny – pokračování

V minulém čísle jsme hovořili o menzurálním taktu a dnes navážeme vysvětlením systému proporcí.

Je dobré předeslat, že následující úvahy neplatí pouze pro Michnu. Sbírky Michnových písní s českými texty jsou pouze ideálním uceleným příkladem, na kterém můžeme princip pochopit a s odchylkami aplikovat v obecné rovině. Navíc původní tisky i přepis písní může čtenář konfrontovat volně na internetu.¹

Všechny Michnovy písně (i skladby s latinskými texty) v sudém metru jsou psány *alla breve* (ve čtvrtvých notách). Naopak písně v lichém metru jsou notovány ve velmi dlouhých, nebo naopak krátkých hodnotách: a Michna používal různé taktové symboly: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$.

Vysvětlíme, jak symboly takt, proporce a notová délka indikují tempo, jestliže předpis tempa chybí. Přestože jsou všechny písně v sudém metru zapsány *alla breve*, nelze předpokládat, že si autor přál hrát všechny písně v jednom tempu a hlavně rychle včetně postních a pohřebních. Naopak spád řeči u písní v lichém metru by se podle použitých notových délek musel lišit čtyřikrát i osmkrát. Jistě nebylo záměrem autora přednášet text písní jednou extrémně pomalu, jindy velice rychle.

V mnoha písních se taktové označení mění. Co nastane při změně taktu ze sudého na lichý, a proč je taková změna někdy spojena se změnou délky not (např. ze čtvrtvých na celé), ale jindy ne?

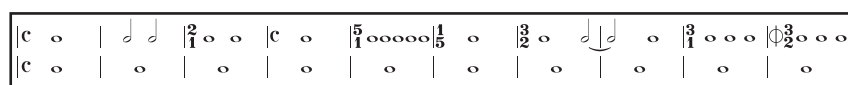
Skutečnou záhadu přináší píseň ke svatým Cyrilu a Metoději², kde se mění takt tří půlových $\frac{3}{2}$ na šestičtvrtvých $\frac{9}{8}$. Má se náhle píseň zrychlit dvakrát, protože pokračuje v polovičních notách? Nebo má naopak pokračovat stále stejně, protože se jedná nějakou proporcí? Nic z toho nevysvětluje předepsanou změnu taktu, která by byla v obou variantách zbytečná a tedy navíc. Michna by buď napsal celou píseň v půlových notách (tak se obvykle hraje), nebo by si přál v druhé části zrychlit a prostě by použil čtvrtvých noty.

PROPORCE DO 16. STOLETÍ

Dnes používaná taktová označení *c*, *♩* jsou původně menzurální symboly. Všechna čísla, převážně ve tvaru zlom-

ku, znamenala proporcí. Moderní představa taktového označení, tedy kolik not jaké hodnoty se vejde do taktu (mezi dvě taktové čáry), se objevuje od začátku 18. století. Přesto menzurální uvažování o thesis a arsis jako střídání napětí a uvolnění přetrvává a má velký význam pro interpretaci dodnes. Poskytuje totiž lepší komplexnější představu než označení těžká a lehká doba. Význam proporce trvá patrně celé 18. století.

Proporce znamená poměr horního a dolního čísla, dnes můžeme jednoduše říci zlomek. Smysl proporce je schematicky vyjádřen v obr. 1.



Obr. 1

Všechny proporce se vztahují k běžnému taktu. Minule jsme citovali Janovku a stejně proporce chápe i větší na teoretiků.

Spodní řádek (hlas) zapsaný v běžném taktu vyjadřuje neměnný čas, trvání jedné *semibrevis* $\circ$. V horním hlasu je možné vidět, kolik *semibreves* vyplní čas běžného taktu v příslušné proporcí.

Takt 1-2: Oba hlasy začínají v běžném taktu. Čas běžného taktu vyplní právě jedna *semibrevis*, nebo odpovídající noty kratší délky (dvě *minimy* atd.).

Takt 3: V proporcí *dupla* vyplní délku běžného taktu nota *brevis* $\equiv$, nebo jako zde dvě *semibreves* $\circ$. Trvání not se zkrátí na polovinu, ale trvání taktu se nezmění. Proporcí ani diminucí se nemění počet, ale kvalita not, tedy délka jejich trvání. Pokud bychom použili místo proporce *dupla*, symbol *♩*, tedy *diminuce alla breve*, vedlo by to v tomto případě ke stejnému výsledku (viz dále).

Takt 4: Horní hlas se vrací k běžnému taktu.

Takt 5: V proporcí *pentupla* pět *semibreves* vyplní takt, tedy trváním odpovídá jedné *semibrevis* v běžném taktu.

Takt 6: Obrácená proporce $\frac{1}{5}$ ruší proporcí a znamená návrat k běžnému taktu. Tento způsob se občas používá ještě v 17. a dokonce počátkem 18. stol.³

O převracení symbolů je vhodné

³ V kantátě Giacomu Carissimi: *Salve, Salve, Puellule*, British Museum London, Ms. 29 292, se několikrát objevuje 12/8 takt se třemi osminami proti čtvrtové notě v basu. Taktové označení 8/12 ruší proporcí a dále případnou dvě osminové proti jedné čtvrtové notě v basu. V tištěném vydání Nicolas Bernier: *Motets I*, Ch. Ballard, Paris 1703, s. 136, je v obou hlasech převráceně použito 8/12 na místě, kde by se podle proporce očekávalo 12/8. Z toho lze ovšem usuzovat, že praxe převracení proporčních symbolů stále existovala.

se zmínit, protože např. $\frac{3}{2}$ neznamená dvě třetinové noty v taktu a nejedná se o chybu. Převrácení symbolů je jediným nesystematickým momentem ve výše definovaném pojetí proporcí. Převrácená proporce se totiž nevztahuje k běžnému taktu, ale k proporcí, symbolu taktu, který předcházela.

Úvahy o vztahování proporcí k předcházejícímu taktu nebo proporcí se v pramenech ojediněle vyskytují. Tento přístup však není systematický. Systém, který by odvozoval proporce od toho, co v daném místě předcházelo, neumožňuje přiřadit žádné proporcí ani taktu

pevné tempo. Příklad nefunkčnosti této představy vidíme hned v **taktech 7-10**. Proporce $\frac{3}{2}$ znamená zrychlení o polovinu. Proporce $\frac{3}{1}$ v taktu 9 by znamenala další zrychlení 3:1. S proporcemi lze počítat jako se zlomky. Tedy výsledné tempo v taktu 9 by bylo 4,5 krát rychlejší a v taktu 10 by ještě tři krát zrychli- lo. Pokud by skladba začínala taktům 7, vycházelo by tempo v taktu 10 v poměru 13,5 : 1. Pokud by ovšem skladba začala o takt dříve, bylo by tempo v taktu 10 pětkrát pomalejší, tedy 13,5 : 5. Tento směr úvah dále nebudeme uvažovat.

Převrácených proporcí se užívalo také současně v různých hlasech k vyjádření triol. Georg Muffat (1690) používá u svých toccat v jednom systému poměr 6/9 a současně v druhém systému (v druhé ruce) 9/6 (nebo 8/12 a 12/8) k vyjádření, že devět osmin probíhá proti šesti osminám v jiném hlasu (ve druhé ruce varhanní hry). V těchto případech se nejedná o proporcí ve smyslu taktového symbolu, změny tempa, ale pouze o jiný způsob zápisu trioly.⁴

Takt 7-10: Běžně užívané proporce $\frac{3}{2}$ *sesquialtera* (jedna a jedna polovina) a *trippla* $\frac{3}{1}$ (3:1).

Obecný význam čísel v proporcí: Horní číslo označuje počet *semibreves* $\circ$, spodní číslo udává dobu trvání vyjádřenou počtem běžných taktů, nebo-li počtem *semibreves* $\circ$ bez proporce. Tak například v proporcí *sesquialtera* 3/2 případnou 3 *semibreves* místo dvou (*semibreves* nebo 4 Muffat, Georg: *Apparatus Musico-Organisticus*, Liber Primus, 1690. Toccata Nona s. 40 používá 6/9 a 9/6 proti sobě v různých rukách. Toccata Septima s. 29 jsou naopak osminové noty spojovány do skupin po třech, bez taktového symbolu, místy označeny číslicí „3“ podle moderního způsobu zápisu triol.

¹ Michna, Adam: *Svatočasná Muzyka*, Praha 1661; *Česká Mariánská Muzyka*, Praha 1647, dostupné online z: www.manuscriptorium.com, moderní edice: www.alarmo.nostalgia.cz

² Michna, Adam: *Svatočasná Muzyka*, Praha 1661, s. 48-49.

běžných taktů). Ke stejnému poměru dojdeme, budeme-li uvažovat 3 *minimy* na místo původních dvou v jednom běžném taktu.⁵

V taktu 10 je uveden příklad proporce *tripla* zapsané kombinací diminučního symbolu a proporce. Zápis pomocí menzurálních symbolů a čísel se používal zejména na přelomu epoch v první polovině 17. stol.⁶

NOTY JAKO FIGURY A TRVÁNÍ ČASU

Uvedený příklad (obr. 1) má upozornit na další zdánlivě podřadnou skutečnost, která však vede k pochopení dalšího textu. V příkladu jsou (s výjimkou t. 2) záměrně použity pouze noty *semibrevis*. Smyslem je ukázat, že figurální (menzurální, měřitelnou) hudbu (zde rytmus) lze zapsat pouze jedním typem noty a příslušnými proporcemi.⁷

V současné praxi platí pouze relativní poměry not a jsme zvyklí, že nota může trvat libovolně dlouho podle předpisu tempa.⁸ V 17. stol. měla každá nota v běžném taktu **přibližně pevnou absolutní délku danou způsobem taktování**. *Semibrevis* trvala jeden takt, tedy celý pohyb ruky. Naopak v proporci se trvání stejné *semibrevis* změní, protože ruka neodměřuje notu *semibrevis* (dobu), ale takt.

Uvědomme si jakousi dualitu not. Každá nota (*semibrevis*, *minima* atd.) má jednak svůj znak (symbol, tvar) „figuru“ a kvalitu (délku trvání). V určité proporcí reprezentuje tentýž znak noty konkrétní (jinou) délku (viz obr. 2).

PŘÍSNĚ MATEMATICKÁ PROPORCE

Dupla, *tripla*, *sesquialtera*, *sesquitercia*, *sesquiquarta* a mnoho dalších proporcí. Teorie proporcí byla velice složitá, ale

5 Pokud počítáme noty stejné délky, dojdeme vždy ke správnému poměru, bez ohledu na hodnotu použité noty. Tedy obecně lze uvažovat poměr počtu libovolných not stejné délky v proporcí (horní číslo) a bez proporce (v běžném taktu, spodní číslo)

6 Uvedený příklad je rozporný, protože „svislá čára vedená přes nějaký kruh mensuru diminuje (odjímá část hodnoty) nebo označuje polovinu“. Diminuje tedy neznamená automaticky polovinu. V případě perfektního tempa $\circ$ diminuje imperfektně, tedy nezkracuje takt nutně na polovinu, ale odebere jednu *semibrevis* ze tří, tím zkrátí takt na dvě třetiny (viz např. Philomathes 1512, ed. Martin Horyna, 2003, s. 67 a poznámkový aparát.)

7 Pojem *figurální hudba* vznikl od slova *figura* (tvar noty). Právě noty různých tvarů byly důležité pro vícehlasou menzurální hudbu, protože umožňovaly přesné zachycení relativního časového trvání. Výstižnější termín než *figurální hudba* je tedy *měřitelná hudba*. Odtud lze dovodit, že *neměřitelná hudba* (např. cantus planus, chorál, jednohlas zapsaný jedním tvarem noty) nemusí mít nutné všechny noty stejné délky. Pouze délka not není zaznamenána a byla *neměřitelná*. Současný interpret tedy může zvažovat, do jaké míry má být hudba strojově pravidelná. (viz např. Philomathes s. 53, pozn. 52).

8 Trvání těžké noty se může lišit pětikrát i sedmkrát (mezi *lentissimo* a *prestissimo*).

byla praxe skutečně taková?

Obrázek 2 poměřuje jednoduché liché proporce ve vztahu k běžnému taktu. Následující text je vypracován podle definic T. B. Janovky (1701).⁹ Čtenář si povšimne stejného rozestupu schematických taktových čar ve všech příkladech. Tím je vyjádřena stejná délka (čas) všech taktů, podobně jako v obr. 1.

běhnou nyní pouze tři *semibreves*. Tři *semibreves* nahradíme dvanácti *semiminimami*, které rozdělíme mezi čtyři běžné takty, tedy tři *semiminimy* vyplní právě jeden takt. Docházíme k tomu, že proporce *subsequitercia* $\frac{3}{4}$ je vlastně *tripla* čtvrtových (černých, *semiminim*).

V praxi (od 17. stol.) se změnou proporce většinou dochází ke změně

Triply jednoduché

Tripla, 3 (semibreves) nahradí 1 notu (semibrevis), která sama vyplní běžný takt. (tři noty budou trvat stejný čas, jako v běžném taktu trvala jedna).

$|c \circ| = |\frac{3}{1} \circ \circ \circ|$

Sesquialtera, 3 (minimy) nahradí 2 noty (minimy), které vyplní běžný takt. (tři noty budou trvat stejný čas, jako v běžném taktu trvaly dvě).

$|\frac{3}{2} \circ \circ \circ| = |\frac{3}{2} \text{ } \text{ } \text{ } |$

3 semibreves vyplní 2 běžné takty
 $3x \circ = 6x \text{ } \text{ } |$
 $6x \text{ } \text{ } : 2 \text{ takty} = 3x \text{ } \text{ } |$ vyplní běžný takt.

Subsequitercia, 3 (semiminimy) nahradí 4 noty (semiminimy), které vyplní běžný takt. (tři noty budou trvat stejný čas, jako v běžném taktu trvaly čtyři).

$|\frac{3}{4} \circ \circ \circ \circ| = |\frac{3}{4} \text{ } \text{ } \text{ } |$

3 semibreves vyplní 4 běžné takty
 $3x \circ = 12x \text{ } \text{ } |$
 $12x \text{ } \text{ } : 4 \text{ takty} = 3x \text{ } \text{ } |$ vyplní běžný takt.

Dupla subbipartiens, 3 (fusy) nahradí 8 not (fusa), které vyplní běžný takt. (tři noty budou trvat stejný čas, jako v běžném taktu trvalo osm).

$|\frac{3}{8} \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ \circ| = |\frac{3}{8} \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } |$

3 semibreves vyplní 8 běžných taktů
 $3x \circ = 24x \text{ } \text{ } |$
 $24x \text{ } \text{ } : 8 \text{ taktů} = 3x \text{ } \text{ } |$ vyplní běžný takt.

Všechny jednoduché proporce mají matematicky délku běžného taktu.

$|c \circ| = |\frac{3}{1} \circ \circ \circ| = |\frac{3}{2} \text{ } \text{ } \text{ }| = |\frac{3}{4} \text{ } \text{ } \text{ }| = |\frac{3}{8} \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ }| = |\frac{3}{16} \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ }|$

Obr. 2

V proporcí *tripla* nahradí trváním tři *semibreves* jednu *semibrevis* v běžném taktu a tempo se zrychlí třikrát. Proporce se nazývá *tripla* celých (též *integra*, *velká*), protože tři celé noty vyplní takt.

Další proporce v obr. 2 jsou vyjádřeny nejprve v *semibreves*, tj. kolik celých not v proporcí připadne na odpovídající počet celých not (taktů) před proporcí. Současně je každá proporce vyjádřena v notách menší hodnoty, které právě vyplní čas jednoho běžného taktu.

V proporcí *sesquialtera* se tempo zrychlí v poměru 3:2, protože místo původních dvou proběhnou tři *semibreves* (tři celé noty vyplní dva takty bez proporce). Pokud tři *semibreves* nahradíme šesti *minimami*, vyplní tři *minimy* právě jeden takt. Docházíme k tomu, že proporce *sesquialtera* $\frac{3}{2}$ je vlastně *tripla* půlových (*minim*, *albae*, atd.).

V proporcí *subsequitercia* dojde ke zpomalení o čtvrtinu (poměr 3:4), protože v čase čtyř taktů (*semibreves*) pro-

typu not (figury). V proporcí *sesquialtera* nepokračují celé noty, ale zapisují se tři *minimy* v jednom taktu, v proporcí *subsequitercia* tři *semiminimy* (čtvrtové) v taktu atd.

Po pečlivém posouzení dojde čtenář k závěru vyjádřeném ve spodní části obrázku 2. **Všechny jednoduché proporce mají stejnou délku a časem shodně odpovídají běžnému taktu.**

Tedy z přísně matematického pohledu v praxi **existuje pouze jedna proporce** (*tripla*).

Nedůvěřivý čtenář si patrně položil otázku, jak může celá nota trvat stejně jako půlová, čtvrtová, osminová nebo šestnáctinová. Vysvětlení jsme podali výše, když jsme hovořili o dualitě not. Minima (půlová nota) trvá polovinu běžného taktu, ale v proporcí 3/2 trvá třetinu stejně dlouhého taktu. Podobně čtvrtová nota trvá v běžném taktu čtvrtinu, ale v proporcí 3/4 trvá stejná nota třetinu a třeba v proporcí 3/2 jen šestinu taktu. Stejná figura (symbol) má v jiné proporcí jiné trvání (kvalitu), což je samotným principem proporce.

SLOŽENÉ PROPORCE

Na složené proporce se v 17. stol. obvykle nenahlíželo jako proporce ve vztahu k běžnému taktu, ale jako na násobky jednoduchých proporcí. Tedy takt 6/4 odpovídal dvěma taktům 3/4. Takt 12/8 neměl délku běžného taktu, ale čtyř 3/8 resp. čtyř běžných taktů (viz obr. 3).

stejně dlouhé (viz obr. 2).

Další rozpor vznikne, pokud uvažujeme trvání not. Díky spojení not se způsobem taktování trvá celá nota déle než půlová atd. (viz výše).

Rozpor uvedených pohledů vylučuje existenci systému jako celku. Buď platí poměry proporcí, nebo rovnost proporčních taktů, nebo poměry trvání

taktu na *allabreve* byla obvykle doprovázena změnou délky not na dvojnásobek. Tudiž ke změně tempa nedošlo a nebylo, co postřehnout. Nabízí se otázka, proč se měnil takt z *běžného* na *allabreve*? Pokud se má pohyb skladby zrychlit v poměru 2:1, pokračovala by skladba v notách poloviční délky a autor by neměnil označení taktu (viz první část článku).

Podobně přechody mezi lichými proporcemi 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, by nebyly postřehnutelné. Příklad střídání 3/2 a 6/4 jsme uvedli v úvodu.

TEMPO V 17. STOLETÍ

Určování tempa slovním vyjádřením se používá od 17. stol. Na začátku 17. stol. bylo slovní označení tempa výjimečné a neustálené. Zpočátku se používalo jen několik termínů nejčastěji *tarde*, *presto*, *adagio*, apod. Od konce století je slovní vyjadřování tempa běžné.

Vedle slovního předpisu se tempo určovalo podle charakteru skladby, textu, hodnoty not a symbolů taktu a proporce. Z charakteru skladby nebo příležitosti lze na odpovídající tempo poměrně přesně usuzovat např. u tanců. Přírozený spád řeči je vodítkem u vokálních skladeb, i když z naší představy nemůžeme usuzovat na estetický ideál jiné epochy.¹¹ Tempo hudby i řeči se může lišit podle příležitosti, prostoru a akustiky a stejně jako dnes bylo do značné míry podřízeno individuální představě interpreta.

Charakteristické notové délky a taktová označení byly nedílnou součástí systému vyjadřování tempa.

TAKTOVÉ SYMBOLY, TEMPO A PROPORCE V PRAXI

Výše jsme ukázali, že všechny jednoduché (liché) proporce jsou matematicky identické, ale přesto se zapisovaly v různých notových délkách a označení taktu. Tento rozpor trápil i mnohé hudebníky v 17. století.

„Často se míní, že ve všech triplách se používá pouze jeden takt a mensura bez jakéhokoliv rozdílu. Současně se tvrdí, že množství různých (taktových) symbolů si vymysleli autoři jen k trápení interpretů. To je docela špatně“ (Pseudocarissimi, 1696).¹²

Přesné matematické poměry jako v příkladu na obrázku 1 platí do 16. stol., dokud se proporce vyskytuje pouze

Triply složené

Sesquialtera composita major (složená velká, $\frac{6}{4}$). V této proporcí se 6 semiminim, (které se v běžném taktu nazývají čtvrtinové), vejde do jednoho taktu. Pokud se jedná o čas, skládá se tento takt ze dvou taktů *subsesquitercia* ($\frac{3}{4}$), a tedy **trvá dvakrát déle**.

$|\frac{6}{4} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | = |\frac{3}{4} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet |$

Analogicky takt $\frac{9}{8}$ časem odpovídá třem taktům $\frac{3}{8}$.
Takt $\frac{12}{8}$ je délkou trvání složen ze čtyř taktů $\frac{3}{8}$.

$|\frac{12}{8} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | = |\frac{3}{8} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | \text{ } |\frac{3}{8} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | \text{ } |\frac{3}{8} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | \text{ } |\frac{3}{8} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet |$

Složené proporce jsou násobkem trvání odpovídající jednoduché proporce.

Na složené proporce nelze aplikovat pravidla jednoduchých proporcí.

$|c \text{ } \circ | = |\frac{3}{4} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | \neq |\frac{6}{4} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet |$

$= |\frac{3}{2} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet | \neq |\frac{6}{4} \text{ } \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet |$

Dle jednoduchých proporcí by platilo:
6 semibreves vyplní 4 běžné takty
 $6x \circ = 24x \text{ } \bullet$
 $24x \text{ } \bullet : 4 \text{ takty} = 6x \text{ } \bullet$ vyplní běžný takt.
Při vykrácení na proporcí 3:2 by platilo:
 $3x \circ = 6x \text{ } \bullet$
 $6x \text{ } \bullet : 2 \text{ takty} = 3x \text{ } \bullet$ vyplní běžný takt.
Žádná z těchto úvah NEPLATÍ!

Obr. 3

V praxi se zejména v 18. stol. setkáváme s případy, kdy se ve skladbě střídají části v taktu celém s osminovým pohybem a s částmi v taktu 12/8. Zde je dvanact osmin nesporně zamýšleno jako triola k původním osmi, a tedy oba takty mají mít stejnou délku (jednoho běžného taktu).

ROZPORY V TEMPU PROPORCÍ

Obrázek 4 srovnává tempo jednoduchých proporcí podle tří výše uvažovaných pohledů. V prvním řádku jsou seřazeny proporce v původním významu (obr. 1). *Tripla* (znamená třikrát) je podle názvu nejrychlejší (takt by trval nejkratší dobu). *Sesquialtera* (jedna a jedna polovina) by měla být dvakrát pomalejší než *tripla* atd. Značky nerovnosti naznačují, jak se prodlužuje čas příslušných taktů.

not, které by měly být přesně opačné než poměry proporcí. Hudební praxe v 17. století zvolila za rozhodující poslední pohled a tempo bylo odvozováno od použité délky not (jak bude ukázáno dále).

VNÍMÁNÍ TEMPA

Existují dirigenti, kteří dovedou dirigovat tři proti dvěma a dokonce tři proti čtyřem.¹⁰ Možná existují hráči, kteří to stejně dokáží hrát, ale teoretici již v 17. stol. věděli, že posluchač není schopen složité proporce rozlišit. Již poměr 3:8 nelze dirigovat ani vnímat.

Na druhé straně prameny popisují, že změnu 2:1 není posluchač schopen postřehnout. Navíc změna z běžného

Rozpor v tempu proporcí									
proporce:	tripla 3:1	<	sesquialtera 3:2	<	subsesquitercia 3:4	<	atd. 3:8	<	3:16
proporční takty:	$\frac{3}{1} \circ \circ \circ$	=	$\frac{3}{2} \bullet \bullet \bullet$	=	$\frac{3}{4} \bullet \bullet \bullet \bullet$	=	$\frac{3}{8} \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$	=	$\frac{3}{16} \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$
trvání not:	$ \circ \circ \circ $	>	$ \bullet \bullet \bullet $	>	$ \bullet \bullet \bullet \bullet $	>	$ \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet $	>	$ \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet $

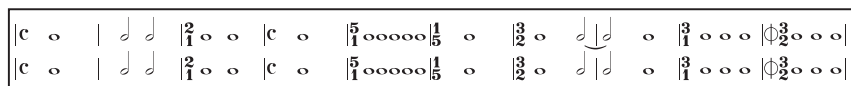
Obr. 4

Pokud ovšem uvažujeme proporční takty v 17. stol., kdy s proporcí docházelo současně k odpovídajícímu zkrácení používaných notových hodnot, rozdíly proporcí se vyruší a všechny takty jsou

10 Odmysleme se od skutečnosti, že toto ve skutečné praxi není vůbec potřeba, protože tatáž proporce probíhá ve všech hlasech současně a staré a nové tempo nepokračuje většinou souběžně.

11 Podle výzkumu Českého rozhlasu vyslovil hlasatel v šedesátých letech 20. stol. v průměru 4 tisíce slov za hodinu. V současnosti, tedy pouze o padesát let později, je průměrné tempo řeči hlasatele 7 až 8 tisíc slov, tedy asi dvojnásobné. (zdroj: ČRO Radiožurnál, duben 2014)

12 Carissimi, Giacomo, 1696. *Ars cantandi, das ist Richtiger und Ausführlicher Weg, die Jungend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten*. Augsburg. Jde o práci neznámého autora, snad žáka (1. vyd. 1668), mylně připisovanou Carissimu. Proto Pseudocarissimi.



Obr. 1b

v některém z hlasů. Jakmile se v 17. stol. změna proporce děje současně ve všech hlasech (obr. 1b), nejsou přísné matematické poměry vůbec podmínkou a k proporcím se tak nepřistupovalo.

Již v 16. stol. bylo zvykem rychlejší světské madrigaly zapisovat v krátkých černých notách s taktovým symbolem C. Naopak pro duchovní moteta prováděná v důstojném pomalejším tempu se používalo taktu C *alla breve*.¹³ Tím bylo patrně vyjádřeno, že se jedná o duchovní hudbu a že jeden pohyb ruky dolů a nahoru vyplní takt (nedirigují se čtyři doby, ale dvě půlové noty). Tempo skladeb ve stejném taktu (sudém) u takových autorů tedy není symbolem taktu determinované.¹⁴

Adam Michna používal v případě stejného taktu (sudého) výhradně C *alla breve*.¹⁵ Tím bylo patrně vyjádřeno, že se jedná o duchovní hudbu a že jeden pohyb ruky dolů a nahoru vyplní takt (nedirigují se čtyři doby, ale dvě půlové noty). Tempo skladeb ve stejném taktu (sudém) u takových autorů tedy není symbolem taktu determinované.¹⁴

Názory na tempové relace taktových symbolů se v 17. a 18. stol. liší podle místa i času. Janovka to vyjádřil slovy „takže téměř kolik hlav, tolik názorů“.¹⁵ Názory některých hudebníků cituje George Houle.¹⁶ V případě sudých taktů panovala značná jednotnost, že C *alla breve* je obecně „o něco“ rychleji než C, nejčastěji o třetinu.¹⁷

Hlavní nesoulad existuje v chápání taktu 2, který byl užíván různě jako *presto* nebo *proporce dupla*. Zjednodušeně byla tempa míněna od nejpomalejšího po nejrychlejší v pořadí C – 2 – C , nebo C – C – 2, ale existovaly i názory, že *pre-*

sto je totéž co *alla breve*, nebo naopak že uvedená tempa jsou v poměru 1:2:4.¹⁸ Jestliže se tedy uvedené taktové symboly vyskytují v jedné skladbě, je nutné o tempových změnách rozhodnout individuálně podle autora, doby, místa a kontextu.

V případě taktů (proporcí) vyjádřených číselným poměrem je situace jednoznačnější. Systém tempových relací vyjádřil obecně Wolfgang Carpar Prinz (1689, 1714):¹⁹

Čím vyšší jmenovatel zlomku (spodní číslo proporce), tím rychlejší tempo (Houle 1987).

Jasně pravidlo však najdeme již v latinském vydání z roku 1668:

In proportionibus, quae signantur numeris quantitas mensuralis cognosci potest etiam ex numero inferiore, de quo haec traditur regula: Quo major est quantitas numeri inferioris, Eo minor sit quantitas mensuralis & contra (Printz 1668).

Stejně hovoří i Girolamo Frescobaldi (1624), kterého později cituje řada hudebníků v 17. stol:

*Triply a sesquialtery, jestliže jsou velké, je třeba hrát zvolna (adagio), jestliže malé, o něco živěji (piu allegre), jestliže jsou ze tří semiminim (čtvrtových), ještě rychleji a jestliže 6/4, je tempo taktu rychlé (la battuta allegro).*²⁰

Je třeba upozornit na nesoulad v názoru na takt (proporci) 6/4, která u některých teoretiků není považována za složenou a má být rychlejší než 3/4.

S touto výjimkou zastával stejný názor i T. B. Janovka s odkazem na Pseudocarrissimho a lze jej místně i časově vztáhnout na dílo A. Michny.

3/1: Vyjadřuje pomalé tempo, udává se třemi stejnými pomalými pohyby ruky.

3/2: Znamená o něco rychlejší tempo.

Tento takt se udává třemi pohyby stejné délky nebo dvěma pohyby nestejně délky. Odtud lze dovodit závažnější charakter a zvyrazněnou první a třetí dobu. Dále pokud je takt udáván pohybem ruky dolů na první a druhou dobu a rychlejším pohybem nahoru na třetí dobu, nabízí se snadné udávání hemioly dvěma stejnými pohyby v témže tempu (na první a druhou dolů, na třetí a čtvrtou nahoru).

18 Posledně zmíněný názor se zdá být příliš zjednodušující a nesystematický. Odporuje výše řečeným tvrzením o (ne)užívání přesných proporcí a nemožnosti vnímání proporce 1:2.

19 Printz, Wolfgang Caspar. 1668. *Compendium musicae: In quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiosae componendam requiruntur.*, Gubena, Caput VI, §. 7. Printz, Wolfgang Caspar. 1714. *Compendium musicae signatoire*, Dresden 1714, chap. 4, s. 17. (1. vyd. 1689)

20 Frescobaldi, Girolamo. 1624. *Il primo libro di capricci*, Rome, (z „avertimeto“).

Pokud v některých Michnových písních nepřichází hemiola současně ve všech hlasech, ale třeba postupně v různých hlasech, není zřejmý používaný (efektivní) způsob taktování.

3/2: Znamená ještě rychlejší tempo. Taktování třemi stejnými pohyby by bylo příliš rychlé, proto se běžně neužívá. Janovka popisuje udávání dvěma nestejnými pohyby jako v případě 3/2 taktu, ale charakter 3/4 taktu je radostnější, méně závažný.

3: Taktový symbol 3 (případně 2) obecně vyjadřuje proporcí, **zlomek, ve kterém jmenovatel není uveden**. Spodní číslo zlomku se u nejpoužívanější proporce vypouštělo, protože bylo jasné, o jaké číslo se jedná. Vynechané číslo vyplývá z hodnot použitých not. V případě *Svatočasní muziky* vyjadřuje číslo 3 takt 3/4, protože tento byl nejběžnější, jak píše Janovka, a písně jsou zapsány ve čtvrtových notách. Naopak v dřívější sbírce *Česká mariánská muzika* (1647) znamená symbol 3 pomalý takt 3/1.²¹ Tyto písně jsou zapsány v celých notách.

V první polovině 17. stol. byl nejběžnější lichý takt 3/1, zatímco později se nejvíce používalo taktu 3/4. Je tedy důležité správně určit význam čísla 3, protože v jiné době znamená pomalé nebo naopak rychlé tempo.

3/4: Tento takt řadí Janovka mezi složené triply. Tempo by mělo být stejné jako u 3/4 taktu, ale délka 6/4 taktu odpovídá dvěma taktům 3/4. Důvod používání obou různých taktů je v rozdílném charakteru a způsobu taktování. Takt 3/4 se udával nejčastěji dvěma nestejnými pohyby jako 3/2 (viz výše), takt 6/4 se udával dvěma stejnými pohyby (na první dobu pohyb dolů, na čtvrtou nahoru).

3/3: Píseň *Utrpnost křesťana s rodičkou Boží pod křížem* z České mariánské muziky, je ve třicelém taktu, což určuje pomalé tempo. Přidaný mensurální symbol patrně předepisuje způsob dirigování dvěma nestejnými pohyby, tedy charakter jako 3/2, ale pomalu.

Taktové symboly používané v Michnových písních korespondují přesně s pojetím Janovky a s charakterem textů. Písně postní, rozjímavé, za zemřelé jsou pomalé v taktech 3/1 a 3/2. Oslavné písně o mučednících a radostné písně jsou zapsané ve 3/4 a 6/4 taktu.

Píseň *O Svatých Crhovi a Strachotovi* začíná v taktu 3/2, což vyjadřuje závažnější vznešený charakter s taktováním dvěma nestejnými pohyby, které v hemioly na konci fráze přejde ve dva stejné pohyby ruky. Druhá polovina (refrén „orodujte za nás svatí otcové“) zapsaná v 6/4 taktu pokračuje dvěma stejnými pohyby ruky, ale tempo (spád řeči) se poněkud zrychlí (pravidlo vyššího čísla ve jmenovateli). Hemiola v závěru

21 Výjimkou je píseň [č. 30] Boží jednota a trojice, kde je symbol 3 použit ve spojení se čtvrtými notami.

sloky se patrně taktovala po dvou čtvrtových notách a před ní vložené tři doby tvoří jambickou stopu, kterou by bylo na místě taktovat dvěma nestejnými pohyby rukou, ale obráceně krátký pohyb (jedna doba) a dlouhý na druhou a třetí dobu.

Pokud srovnáme *Českou mariánskou muziku* a *Svatořeční muziku*, je používání taktů stejné. Rozdíl lze spatřovat v jiné četnosti písní v lichém taktu. Ve Svatořeční muzice nalezneme více živějších písní ve 3/4 a 6/4 taktu. Je to tím, že písně ke svatým jsou v zásadě radostné a neznámé to výrazný posun Michnova estetického citění. Současně dochází ve druhé polovině 17. století k vývoji notace, začíná se běžně používat 3/4 takt a později i takty kratší.

ZÁVĚR

Prísne matematické poměry proporcí jsou nezbytné do 16. stol., pokud je v jednom hlasu použita jiná proporce než v hlasech ostatních. V takových případech musí být např. poměr *c alla brevis* a *c* přesně 2:1 (obr. 1). Jestliže ovšem v hudbě 17. stol. dochází ke změně proporce současně ve všech hlasech (obr. 1b), není dodržování přísně matematických poměrů podmínkou a k proporcím se tak v praxi ani nepřistupovalo. Navíc jsme ukázali, že všechny jednoduché proporce (proporční takty) jsou díky změně notových hodnot identické (obr. 2).

Změna proporce, nebo symbolu taktu zpravidla předznamenává další část skladby s novým charakterem. Tempo následující části nemusí přirozeně být v přesném poměru k tempu předcházející části.²² Matematické poměry složitých proporcí se v praxi vůbec nepoužívaly, nejsou proveditelné a posluchač je nedokáže vnímat. Naopak trvání na přesných jednoduchých poměrech (2:1, 3:1) může být zbytečně zjednodušující. Právě změna tempa „o něco“ je úvaha vedoucí správným směrem. Taková změna je vnímatelná, jednoduchá a živá.

Symbol taktu *c alla brevis* znamená „o něco“ rychlejší tempo než *c alla semibrevis*. Změna tempa v poměru 2:1 není vnímatelná a lze ji docílit prostým použitím not poloviční hodnoty. Navíc změna *c* a *c* byla obvykle spojená s přechodem k notám dvojnásobné hodnoty.

Symbol *c* byl spojován s duchovní hudbou, symbol *c* se od 16. stol. obvykle používal pro rychlejší madrigaly ve spojení s notami kratších hodnot. Jestliže autor (A. Michna, A. Mazák a další) používal pro sudé metrum výhradně symbol *c*, neznámá to rychlejší tempo, ale pouze duchovní styl skladeb.

Na obrázku č. 4 je vyjádřen rozpor mezi délkou taktu (tempem) proporcí,

proporčních taktů a časem trvání not. Rozpor vylučuje fungování systému jako celku. Praxe 17. stol. považovala za rozhodující trvání not a odlišovala tempo podle notových hodnot. Tempo (odměřování času) je totiž dáno taktováním a taktování je vázáno na noty.

Proto velké triply (3/1) zapsané v celých notách představovaly pomalé tempo. Proporce *sesquialtera* (*tripla minim*, 3/2) znamenala poněkud rychlejší tempo, *tripla semiminim* (3/4) a 6/4 ještě rychlejší. Obecný princip vyjádřil W. C. Printz: „čím vyšší dolní číslo proporce, tím menší menzura“. Neboli čím vyšší jmenovatel zlomku, tím rychlejší tempo. Nevíme, jaké byly rozdíly tempa. Obecně však nebyly v poměru notových délek a byly mnohem menší, než používáme dnes. Označení *tarde*, *presto* znamenala mírné zejména výrazové změny.

Symbol taktu a proporce předznamenával nejen tempo, ale rovněž charakter hudby a způsob taktování, který má vliv na správnou deklamaci. Při přípravě edic je důležité držet se původních taktových symbolů a notových délek; v opačném případě dojde ke změně informace o tempu a charakteru hudby.

Přechody mezi částmi v sudém a lichém taktu mohou prakticky probíhat v proporcích tripla (3:1) nebo sesquialtera (3:2, trioly). Výsledný poměr závisí na konkrétním pohybu v sudém taktu (po půlových, čtvrtových nebo osminových notách). Poměr však nemusí být přesný, neboli čas taktu se může prodloužit, nebo naopak zkrátit. Důležité je, aby byl charakter přirozený, hudba zůstávala rozmanitá a svěží. V opačném případě může posluchač ztrácet pozornost a cítit únavu.

Nabízí se otázka: „jestliže existovaly různé proporce, je autentická také proporce, kdy doba odpovídá době ($\text{♩} = \text{♩}$)“. Lze se domnívat, že ano, ale nevede k tomu moderní úvaha, že totiž se v sudém taktu diriguji čtyři doby a ve třídobém taktu stejně rychle pouze tři. Tak hudebník v 17. stol. pravděpodobně neuvažoval. Toto nastává v hemiole, neboli použití sudého metra v rámci lichého a naopak; hemiola není proporce. Barokní hudebník by ke zmíněné proporcí dospěl tak, že by např. při přechodu z běžného taktu do jednoduché triply zkrátit taktování přesně na tři čtvrtiny, protože to vyžaduje charakter hudby. Vedl by jej k tomu záměr, aby se nezměnil puls (postup dob), ale pouze frekvence těžkých dob. Takt je čas. Podobá se orloji nějakého města, podle něhož se všichni řídí, ale na rozdíl od hodin nemusí jít stále stejnoměrně.

Způsob používání taktových symbolů a vyjadřování tempa je nutné zkoumat u každého autora individuálně. Vedle slovního předpisu se obecně tempo určovalo podle charakteru skladyb, textu, hodnoty not a symbolů taktu a proporce.

Pevné *tempo ordinario* opravdu existovalo, znamenalo totéž, co *tactus ordinarius*, tedy *běžný takt*, ale bylo již v 16. stol. značně variabilní. Stejně jako puls člověka se mění a není u všech stejný, je i tempo ovlivněno vnímáním, příležitostmi, individuální představou a okamžitou náladou interpreta.

Ondřej Šmíd

BIBLIOGRAFIE

- Blahoslav, Jan. 1569. *Musica*, ed. Hostinský O. (Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku. S novými otisky obou Muzik: Blahoslavovy /1596/ a Josquinovy /1561/, Praha, s. 1-63).
- Carissimi, Giacomo. 1696. *Ars cantandi, das ist Richtiger und Ausführlicher Weg, die Jungend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten*. Augsburg. Jde o práci neznámého autora, snad žáka (1. vyd. 1668), mylně připisovanou Carissimu. Proto Pseudocarissimi.
- Frescobaldi, Girolamo. 1624. *Il primo libro di caprici*, Rome, (z „avertimeto“).
- Houle, George. 1987. *Meter in Music 1600-1800*, Indianapolis 1987, 2000, s. 1-35.
- Janovka, Tomáš Baltazar. 1701. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, ed. Jiří Matl, col. Michael Pospíšil, Jiří Sehnal (Klíč k pokladu velikého umění hudebního), Praha: Koniasch Latin Press, 2006, s. 53, 225-285.
- Josquin, Jan. 1561. *Musica*, ed. Hostinský O. (Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění XVI. věku. S novými otisky obou Muzik: Blahoslavovy /1596/ a Josquinovy /1561/, Praha 1896, s. 65-104).
- Morley, Thomas. 1597. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, Reprint 1771 dostupný online z: <http://archive.org/Ornithoparchus>, Andreas. 1517. *Musicae activae micrologus*, transl. John Dowland lutenist, London 1609.
- Philomathes, Wenceslaus. 1512. *Musiconum libri quattuor*, ed. Martin Horyna (Čtyři knihy o hudbě...), Praha: Koniasch Latin Press, 2003.
- Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel.
- Printz, Wolfgang Caspar. 1668. *Compendium musicae: In quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiosè componendam requiruntur*., Gubenae, Caput VI, §. 7.
- Printz, Wolfgang Caspar. 1714. *Compendium musicae signatoire*, Dresden 1714, chap. 4, s. 17. (1. vyd. 1689)
- Pseudocarissimi viz Carissimi, Giacomo. Sehnal, Jiří. 1988. Takt a tempo u Adama Michny. In: *Nové poznatky o dějinách straší české a slovenské hudby*, Praha, s. 185-191.
- Sehnal, Jiří. 2013. Adam Michna z Otradovic - skladatel. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Šmíd, Ondřej. 2013. Je stará hudba skutečně stará? In *Musicologica*, 2013, č. 11.

²² Výjimkou jsou pouze skladby, v nichž je záměr přesných poměrů zjevný, např. se celý takt střídá s proporcí 12/8, a dvanáct osmin je jasně míněno jako trioly k osminám v celém taktu a tempo se nemění.

Benedikt XVI. se nebojí označovat věci pravými jmény a volá k odpovědnosti

Jedno z mála veřejných vystoupení Benedikta XVI., proslov při udělení čestného doktorátu v Castel Gandolfo, si zasluhuje pozornost z mnoha ohledů. Je zjevné, že nabídku čestného doktorátu emeritní papež přijal jako příležitost, aby znovu vyslovil obsáhlejší přednášku odpovídající akademické půdě – ale v prázdninovém režimu svého letního pobytu.

Papež na dvojnásobných prázdninách přijímá čestný doktorát – a vyslovuje se k tématu „velké sakrální hudby“ a evropské kultury vůbec. Jsou známy dva základní postupy důkazů existence Boží – z povahy metafyziky samé a ze stvoření (přírody). A Benedikt zde ukazuje na další možné východisko, východisko kulturní. Říká doslova: „Západní hudba je pro mne důkazem pravdivosti křesťanství“.

Ti, kdo se zabývají dnešní podobou mše z hudebního hlediska, mohou vnímat tuto přednášku v úzkém slova smyslu jako „pozdní lkání“. Benedikt XVI. se zastává provedení mše jako velkého hudebního svátku, ve kterém hudba sama je součástí slavení, a mluví o tom, že v dokumentech II. vatikánského koncilu byl předpoklad pro to, aby nové liturgické hnutí mohlo žít „vedle“ tradiční chrámové hudby. Jenže tato „možnost žít vedle sebe“ už je nepochopena, zapomenuta, hudební mše se zpravidla provádějí „koncertně“, mimo liturgii, a ani Benedikt v době svého působení na papežském stolci neudělal nic jiného, než že se pokoušel „jít příkladem“ – na který ale téměř nikdo nedbal. V reakci na tuto přednášku jsem se setkal s jakýmsi povzdechem – proč nyní o této věci mluví, když v pravý čas nekonal?...

Podle mne se taková „výčitka“ májí smyslem Benediktovy řeči, protože tato řeč sama o sobě vytváří možnosti nové. Ještě v 60. a na počátku 70. let zastávala řada významných osobností podobné názory na vztah staré liturgické hudby a nového liturgického hnutí podobně, jak to dnes prezentoval Benedikt, a tu a tam bylo možné se setkat s požadavkem, že liturgická reforma nesmí způsobit ztrátu toho, co je bohatstvím Církve¹. Ale v dikci zastánců liturgického hnutí již bylo obsaženo, že tradice je od toho, aby postupně uvolňovala místo „novému“, a až příliš mnoho ambiciózních a pracovitých lidí spojilo svůj život

s prosazováním toho, co chápali jako „ducha koncilu“, především tedy při prosazování lidu a lidového zpěvu při slavení mše svaté. Kdo se staral o kvalitní chrámovou hudbu, ten se jí věnoval a nadále ji v nových podmínkách provozoval, dával jí prostor. Ale představa o tom, co je „správné“, se posunula. Mše jako hudební slavnost ztratila v Církvi svoji metafyzickou ukotvenost, stala se čistě otázkou praxe – a v praxi se postupně stále více prosazovala hlediště diktovaná aktualitou průměru, nastoupil mainstream, pop music jako hudba bez nároku přístupná komukoli. Ale ambice krásy tu žije a tradice u nás nebyla zapomenuta. O tom svědčila bouřlivá reakce na to, co se předvádělo jako „hudba“ při Benediktově papežské mši ve Staré Boleslavi, a vše to, co se dělo okolo dopisu varhaníků.

Spor o povahu liturgické hudby je obsahově jednoznačně popsatelný, nedostatečnost „písňového“ doprovodu při mši jednoznačně ukázaná a stanovisko vrchnosti je také jednoznačně popsatelné. Totiž jako „nezaujetí žádného stanoviska“. Kdo si četl nové směrnice pro liturgickou hudbu, jistě si všimne celkem tradičního slovníku, který ale nemůže zakrýt takřka nulový obsah: To, co je nevhodné, se nesmí, tedy vlastně naopak, smí se všechno, kromě toho, co se nesmí, ale konkrétně se tu nemluví o hodnotě, velikosti, o hudbě jako takové. Vůbec se tu nemluví právě o tom, o čem nyní promluvil Benedikt.

Benedikt sám nejde příliš daleko. Ale hledá „moment kontaktu“, hledá moment, ze kterého se velká hudba západu zrodila. Hledá „zdroje“ hudby tak, aby udržel kontinuitu s „lidem“, který zpívá žalmy², ale v tomto smyslu se nedostává dál než právě jen k pramenům, nikoli k oné výjimečnosti západní hudby jako takové. Tu jen konstatuje, vše ostatní nechává na svoje následovníky. Je na nás, abychom dopověděli, že tuto „velkou hudbu“, která je součástí mše, charakterizuje to, že je provedením skladby, a je tedy (při vši jedinečnosti provedení) v čase opakovatelná, není vázána „jen“ na prožívání a umožňuje nám tedy podílet se na něčem, co

2 citace z proslovu: „Citelné se mne dotýkají například zmínky v Žalmech o tom, že lidem už nestačí jenom zpěv, ale dovolávají se všech nástrojů, probouzí se skrytá hudba stvoření a její tajemný jazyk.“

A bylo to evropské myšlení, které umožnilo, aby tato „skrytá hudba stvoření“ nalezla svoji reálnou a opakovatelnou kulturní formu.

nás jednoznačně přesahuje. A to jak ve smyslu Boží přítomnosti při mši, tak ve formě slavení, která je lidským dílem. A tak se skrze lidské dílo podílíme na oslavě Boha právě tehdy, když nejde jen o koncert, ale když jde o nedílnou složku společného slavení a modlitby.

Benedikt hodil rukavici všem relativistům, protože opakoval jasnou a známou větu o přednosti evropské kultury před ostatními: Je to Evropská kultura, od které všechny ostatní přijaly jistý způsob hudebního myšlení (a jistý typ myšlení vůbec), to Evropa zrodila Hudbu, která se mohla stát ekvivalentem Slova, které chválí Stvořitele, a od Evropy se všichni mohou naučit chválit Stvořitele skrze hudbu, která je aktuálně provedenou skladbou. Je to evropská kultura, která ale také vedla ke krizi hudby, chce se mi dodat, protože ztratila onu vazbu mezi skladbou a slovem, mezi provedením skladby a slavením. Evropa dovedla hudbu až k tomu, že se odtrhla od slova a slavení Slova. Tady je před námi mnoho myšlenkové práce, abychom hledali způsob, jak toto spojení znovu nalézt, aktuálně naplnit. A právě to je důkaz o významu Benediktova prázdninového projevu. Je to projev inspirativní. Tam, kde jen naznačuje nebo hledá, tam lze podle mne navázat a má se navázat a navazovat.

V tomto projevu přeci nejde jen o hudbu. Benedikt jasně popisuje několik momentů, které bychom jako myslící Evropané neměli ztratit ze zřetele jen proto, že se nyní halasně jásá a hledá se „cesta srdce“ k srdcím druhých. Jako zkušený myslitel jistě ví, že po každém takovém optimistickém hledání a jednoduchých návodech přijde čas reflexe – a na to, co přijde, bychom měli být připraveni. Jedním úkolem pro myšlení, na který ve svém projevu Benedikt nepřímou upozorňuje, je nutnost vyrovnat se nově s interpretací II. vatikánského koncilu. Koncil cosi otevřel a mnozí to chápali jako „možnost“. Ale jiní rozuměli tomu-to otevření jako začátku procesu. Většina Církve se začala chovat jako odbržděný vagon, který svým pohybem ničí vše, co mu stojí v cestě. To, co koncil otevřel nejde „jen tak“ postavit vedle tradice dosavadní tradici Církve, protože, jak se ukazuje, to „nové se snaží stavět „nad tradici“, snaží se tradici předvádět jako cosi antikvárního, neaktuálního, minulého, překonaného. Ale tradice by přeci měla být to, z čeho neustále čerpáme, protože je to moudré a krásné. Čerpat z tradice

1 viz například samizdatové Teologické texty 1, text kardinála Königa „Úkoly církve v naší době“ z r. 1972

znamená zpřístupňovat, aktualizovat tuto krásu a moudrost.

Jistě, v tradici nelze spočinout a jen opakovat to, co již bylo, nejde se vrátit před tento koncil a před tento ne příliš šťastný proces. Máme za sebou několik desetiletí pokusů o nastolení modernity v Církvi. Padesát let reálného života nelze smazat a nelze také popřít to, co se děje nyní, kdy jsou hlášány jednoduché obecně platné návody k cestě ke šťastným zítřkům. Ale jde o to, co bude, až opět přijde ke slovu rozum. Je třeba se znovu vrátit ke II. vatikánskému koncilu, jako to dělá Benedikt, pro kterého je jeho nová interpretace oříškem, který nerozlouskl.

Staříček Benedikt se ptá jak dál, aby-
chom neztratili krásu a moudrost tradice (mimo jiné v hudbě liturgie a skrze ni) – a odkazuje svým následovníkům, aby si tuto otázku kladli také. S vědomím, že všeliká rovnost je nesmysl a že lid sám ze sebe, ani v žalmech a v elementárních melodiích písní z Taizé nemůže vytvořit nic víc než neopakovatelnou „autenticitu prožitku“, nic trvalého, nemůže vytvořit skladbu – ta je věcí Ducha. K tomu, aby vznikla skladba je ale třeba víc, zejména myšlenková infrastruktura, která umožňuje, aby se rozvinula inspirace, směřující k Bohu. Církve se nemůže vzdát své role vytvářet takovou infrastrukturu, a pokud na ni zapomíná, je na všech myslících křesťanech, aby ji udržovali a rozvíjeli v rámci svých možností sami – právě ve smyslu všeobecného kněžství a všeobecného „hudebního poslání lidu Církve“.

A je také nutné vědět, že prostředím takové myšlenkové infrastruktury a zároveň otevřenosti Duchu vytvořilo právě jen evropské myšlení, a minimálně v tom ho nelze postavit na roveň jakýmkoli jiným projevům myšlení v jiných kulturách. Křesťanství jako víra má ve svém centru Slovo a ve své tradici spojení oslavy Boha skrze Slova a hudbu. Bylo to evropské myšlení, které takové schopnosti rozvinulo, vytvořilo hudbu, jak ji známe a skrze evangelizaci rozšířilo po světě. Je to důkaz, že globální kulturní egalizace a rovnocennost kultur je nesmysl. Jsme vymírající Evropané, kteří si sami otevřeli hranice a vydáváme se všanc vlnám destrukce ze strany cizích kultur? Třeba. Ale na rozdíl od jakýchkoli nájezdníků nemáme ovládnout ty druhé jako jediný cíl. Naším cílem je mimo jiné, aby se každý rok, s připomínkou papeže Benedikta, konala na svátek Krista krále v salcburském chrámu Mozartova Korunovační mše – aby směřovala k Bohu jako společná modlitba a díkyvdání za obět. Je to modlitba, která umožňuje tomu, kdo se jí účastní, aby byl součástí skutečného lidu, aby v ní souzněl ve velikosti a kráse, která nám dává naslouchat ozvuku hudby sfér, Božího řádu dění.

Josef Štogr

Laudatio Benedikta XVI. při převzetí čestného doktorátu

Nemohu v této chvíli nevyjádřit svou obrovskou a srdečnou vděčnost za poctu, kterou jste mi prokázali udělením doktorátu honoris causa. Děkuji velkému kancléři, drahé eminenci kardinálovi Stanislavovi Dziwiszovi a akademickým představitelům obou univerzit. Těší mne především fakt, že se tímto způsobem ještě více prohloubilo moje pouto s Polskem, s Krakovem, s vlastní našeho velkého světce Jana Pavla II., neboť bez něho by moje duchovní i teologická cesta nebyla myslitelná. Svým živým příkladem nám ukázal, jak může společně ruku v ruce jít radost z velké sakrální hudby a úkol společně se účastnit posvátné liturgie, vznešená radost a prostota pokorného slavení víry. V letech, jež následovala po koncilu, se v tomto bodě objevil s novým důrazem starobylý kontrast. Vyrůstal jsem v Salcburském kraji poznamenaném velkou tradicí tohoto města. Tam byly samo sebou slavnostní mše provázené sborem a orchestrem pevnou součástí naší zkušenosti víry v liturgickém slavení. Nesmazatelně mi zůstalo v paměti, jak například při prvních notách Mozartovy Korunovační mše jako by se otevíralo nebe a dala se velice hluboce zakoušet Pánova přítomnost. Vedle toho tam nicméně již existovalo liturgické hnutí, zejména prostřednictvím jednoho z našich kaplanů, který se později stal vicerektorem a potom rektorem semináře ve Freisingu. Během svých studií v bavorském Mnichově jsem se potom velmi konkrétně a stále více seznamoval s liturgickým hnutím v přednáškách profesora Paschera, jednoho z nejvýznamnějších koncilních odborníků na liturgii, a zvláště v liturgickém životě seminární komunity. Postupně se tak stávalo citelným napětí mezi participatio actuosa (činné účasti) na liturgii a slavnostní hudbou, která obestírala posvátné konání, i když jsem to tehdy nevnímal tak silně.

V posvátné konstituci Druhého vatikánského koncilu o liturgii stojí jasně: „Poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí“ (č.114). Na druhé straně zavádí tento text jako základní liturgickou kategorii participatio actuosa všech věřících na posvátných úkonech. To co stálo v této konstituci ještě nízumilovně vedle sebe, ocitlo se později při recepci koncilu zhusta v dramatickém napětí. Významné kruhy liturgického hnutí se domnívaly, že pro velká chorální díla jakož i pro orchestrální mše bude napříště prostor pouze v koncertních síních, nikoli v liturgii. Tady mělo být místo pouze pro zpěv a společnou modlitbu věřících. Na druhé



straně nastalo zděšení nad tímto kulturním ochuzením církve, jež z toho nutně plynulo. Jak obojí smířit? Jak uskutečnit koncil v jeho celistvosti? To byly otázky, které jsem si kladl já i mnozí další věřící, běžní lidé neméně než ti, kteří prošli teologickou formací.

V tomto bodě je snad na místě položit si zásadní otázku: Čím je ve skutečnosti hudba? Odkud přichází a kam směřuje?

Myslím, že lze lokalizovat tři „místa“, odkud pramení hudba.

Prvním jejím zřídlem je zkušenost lásky. Když jsou lidé uchváteni láskou, otevírá se jim jiná dimenze bytí, nová velikost a širší reality. A nabádá také k novým způsobům vyjadřování. Poezie, zpěv a hudba vůbec se zrodily z tohoto vytržení, z tohoto otevření nové životní dimenze. Druhým pramenem hudby je zkušenost smutku, dotek smrti, bolesti a existenciálních propastí. Také v tomto případě se otevírají – opačným směrem – nové dimenze reality, které už nemožno nalézt odpověď v pouhém slovním projevu.

A nakonec třetím místem původu hudby je setkání s tím, co je božské, a co je už počátku součástí toho, co se nazývá lidství. Tím spíše výskyt toho, co je naprosto jiné a naprosto velkolepé, vzbuzuje v člověku nové způsoby vyjadřování. Možná lze tvrdit, že i v obou předchozích oblastech – lásce a smrti – se nás ve skutečnosti dotýká mystérium božství, a v tomto smyslu je právě dotek Boha tím, co souhrnně vzato představuje původ hudby. Citelně se mne dotýká například zmínky v Žalmech o tom, lidem už nestačí jenom zpěv, ale dovolávají se všech nástrojů, probouzí se skrytá hudba stvoření a její tajemný jazyk. V Žaltáři, kde působí i oba motivy lásky a smrti, se ocitáme přímo u hudebních počátků církve Boží. Lze říci, že kvalita hudby závisí na čistotě a velkoleposti setkání s božstvím, se zkušeností lásky a bolesti. Čím ryzejší a pravdivější je ona zkušenost, tím ryzejší a velkolepější bude také hudba, která se z ní rodí a vyvíjí.

V tomto bodě bych chtěl vyjádřit

jednu myšlenku, která mne v posledních letech stále více napadá také s ohledem na různé kultury a náboženství, které spolu navazují vztahy. Na poli těch nejrozličnějších kultur a náboženství se vyskytuje velká literatura, velká architektura, velké malířství a sochařství. A všude je také hudba. Nicméně v žádném jiném kulturním prostředí není hudba, jejíž velikost je srovnatelná s tou, která vznikla v prostoru křesťanské víry: od Palestriny k Bachovi, Händelovi, až Mozartovi, Beethovenovi a Brucknerovi. Západní hudba je něčím jedinečnou a v jiných kulturách nemá sobě rovnou. To by nás mělo vést k zamyšlení.

Zajisté, západní hudba silně přesahuje náboženskou a církevní oblast. Přesto však nachází svůj nehlubší zdroj v liturgii, v setkání s Bohem. U Bacha, pro něhož je Boží sláva tím posledním účelem hudby, je to zcela zřejmé. Velká a ryzí odpověď západní hudby se rozvinula v setkání s oním Bohem, který se nám v liturgii zpřítomňuje v Ježíši Kristu. Tato hudba je pro mne důkazem pravdy křesťanství. Tam, kde se rodí taková odpověď, došlo k setkání s pravdou, s opravdovým stvořitelem světa. Proto je velká sakrální hudba skutečností teologického dosahu a trvalého významu pro víru celého křesťanstva, i když není vůbec nutné, aby byla přednášena vždy a všude. Na druhé straně je však také zřejmé, že nemůže z liturgie zmizet a že její přítomnost může být zcela zvláštním způsobem účasti na posvátném slavení tajemství víry.

Pomyslíme-li na liturgii, kterou slavil svatý Jan Pavel II. na každém kontinentu, spatříme celou šíři výrazových možností víry v liturgickém dění; a vidíme také, jak velká hudba západní tradice není liturgii cizí, ale zrodila se a vyrostla z ní a tak stále znovu přispívá k tomu, že dostává formu. Neznáme budoucnost naší kultury a sakrální hudby. Jedna věc je však jistá: tam, kde skutečně dochází k setkání s živým Bohem, který v Kristu přichází k nám, tam se rodí a znovu roste také odpověď, jejíž krása pochází ze samotné pravdy.

Činnost obou univerzit, které mi udělily tento doktorát honoris causa, za který z celého srdce znovu děkuji, podstatně přispívá k tomu, aby velký dar hudby, která vychází z tradice křesťanské víry, zůstal živý a napomáhal tomu, aby tvořivá síla víry ani v budoucnu nezhasla. Děkuji proto z celého srdce vám všem nejenom za poctu, kterou jste mi prokázali, ale také za veškerou práci, kterou odvádíte ve službách krásy víry. Pán vám všem žehnej!

Joseph Ratzinger - Benedikt XVI.

Přeložil Milan Glaser
podle radiovaticana.cz

HUDBOU ZÁPADOČESKÉHO REGIONU NAPŘÍČ STALETÍMI

Knihovna města Plzně společně s dalšími institucemi vás všechny co nejsrdčněji zvou na podzimní seminář hudebních knihoven

Hudbou západočeského regionu napříč staletími

Seminář se bude konat ve dnech 21. a 22. 10. 2015 v ústřední budově Knihovny města Plzně, B. Smetany 13 v Polanově síni za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.

Účastníci se seznámí s hudbou západočeského regionu od 17. století po současnost. Nejhlouběji do historie nás zavede přednáška Mgr. Vít Aschenbrennera, Ph.D. o Klatovském literátském bratrstvu. Poté se, v historickém časovém sledu, dostaneme přes Sběratele lidových písní Mgr. et Mgr. Romany Feiferlikové, Ph.D. a Plzeňský poválečný pop a jazz Doc. Mgr. Tomáše Kuhna, Ph.D. až k Soudobé vážné hudbě plzeňského regionu Doc. Mgr. MgA. Jiřího Bezděka, Ph.D. To vše, abychom se podívali i za hranice všedních dnů, doplní Z jiného šálku aneb kulturní dotek s klasickou hudbou Indie PhDr. Štěpánka Lišková, Ph.D.

Na semináři bude vybíráno vložné ve výši 200,- Kč.

Více informací na <http://www.knihovna.plzen.eu>

Obrázek k sloupku na str. 2

So oft ich meine Tabakspfeife

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1. So oft ich mei - ne Ta - baks - pfei - fe mit gu - tem Kna - ster an - ge -
 2. Die Pfei - fe stamm - von Ton - und Er - de, auch ich bin gleich - falls draus ge -
 3. Die Pfei - fe pflegt man nicht zu fä - ben, sie blei - bet weiß - Al - so der
 4. Wenn nun die Pfei - fe an - ge - zün - det, so sieht man, wie - im Au - gen -
 5. Wie oft ge - schieht's nicht bei - dem Rau - chen, dass, wenn der Stop - fer nicht zur
 6. Ich kann bei so - ge - stal - ten Sa - chen mit bei dem To - back je - der -

Em Am Em Am Em H Em G C G D Em Am D

6 - 6 6 4 5 3 - - 6 - - - 6 6

füllt, zur Lust und Zeit - ver - treib - er - grei - fe, so gibt sie
 macht, Auch ich muss einst - zur Er - de wer - den, sie fällt und
 Schluss, dass ich auch der - mal - einst im Ster - ben dem Lei - be
 blick der Rauch in frei - er Luft ver - schwin - det, nichts als die
 Hand, man pflegt den Fin - ger zu - ge - brau - chen. Dann denk ich,
 zeit er - bau - li - che - Ge - dan - ken ma - chen. Drum schmauch ich

G Em Am Em Am Em H Em G C

- - - 6 - - - 6 - 6 6 4 5 3 - - 6 - - -

mir - ein Trau - er - bild, und fü - get die - se Lehr - re -
 bricht, eh ihr's ge - dacht, mir oft - mals in der Hand ent -
 nach, er - blas - sen muss. Im Gra - be wird der Kör - per -
 A - sche bleibt zu - rück. So wird des Men - schen Ruhm ver -
 wenn ich mich ver - brannt: O, macht die Koh - le sol - che -
 voll Zu - frie - den - heit zu Land, zu Was - ser und zu -

G Em Am D G D A D G Am Am⁵⁶

6 6 - - - - 6 - - - 2 - - 6 6

bei, dass ich der sel - ben ähn - lich sei, sei.
 zwei, mein Schick - sal ist - auch ein - er - lei, lei.
 auch so schwarz wie sie - nach lan - gem Brauch, Brauch.
 zehrt und des - sen Leib - in Staub ver - kehrt, kehrt.
 Pein, wie heiß mag erst - die Höl - le sein, sein.
 Haus mein Pfeif - chen stets in An - dacht aus, aus.

H H H⁷ Em H Em Em

- - - 6 - - - 7 7 # # - - -

Hudba posvátná a liturgická

V prvním čísle letošního Psalteria představil kolega Kub variaci na myšlenky Romana Guardiniho o umění, ve skutečnosti o výtvarném umění. V té variaci promítl Guardiniho kategorie (výtvarného) umění posvátného a zbožného na analogie v hudbě. Podle mého mínění jsou tyto kategorie pro čtenáře Psalteria nesmírně vhodným a nečekaným startem diskuse, jejíž možnosti jsou tak bohaté, že by nemusela nikdy skončit a přesto by nekonvergovala v blábolení. Ale nespěchejme. Víme teď o dvou důležitých kategoriích umění a tušíme, že by mezi nimi měla být hranice – snad pevná, snad pohyblivá, možná, že mlhavá, to nám myslím ani Guardini přesněji nespecifikoval a dal tím i příležitost pro jistá nedorozumění v případě, když slova jak jeho tak Kubovy hudební interpretace se snažíme interpretovat v konkrétních případech; vypadá to, že Guardini a s ním Kub, ač oba vědí, že hranice existuje, cítí se (zatím?) nekompetentní podat racionální techniku pro rozhodování, v které z těch dvou oblastí se v konkrétních případech nacházíme, a čtenářům obě kategorie popisují spíš jako zobecnění několika konkrétních příkladů. Je to těžké, já sám to sice konstatuji, ale nic víc s tím nesvedu. Když však je něco těžké, je vhodné si věc zúžit, omezit, ona tím sice ztratí část svého rozsahu a složité vnitřní struktury, avšak můžeme se – alespoň v omezené oblasti – řešení přiblížit. Zaměříme se tedy zatím jen na liturgickou hudbu, ona se přece nehlouběji dotýká zájmů čtenářů Psalteria (a jejich případných podporovatelů i odpůrců pokud jde o hudbu v konkrétních chrámech) a jistě i Guardiniho a Kuba.

Ale i sama liturgická hudba je dost široké téma, a tak je ještě dál zúžíme, a to na mešní liturgii. S ní sice mají liturgie hodin, svátosti manželství, pohřbu atd. něco společného, protože se však nepraktikují tak často a systematicky jako liturgie mešní, nekomplikujeme si to s nimi. Rozšíření na liturgii vůbec může přijít časem. A aby nedošlo k nedorozumění, hned informuji, že jako katolík se zaměřím na mešní liturgii dle toho, jak my katolíci věříme; nemíním fušovat nekatolíkům do jejich věcí. Samozřejmě i při tomto omezení platí, že se mnoho z toho dá rozšířit zejména na pojetí v tradičních ortodoxních a orientálních církvích, ale opět: nekomplikujeme si to, snažme se o co nejjednodušší východisko, k liturgii nekatolické církve se nejlépe vyjádří nějaký její věřící. „Ekumenismus“ prováděný v liturgické

hudbě je sám o sobě speciálním tématem, nabízí vlastní větev poznání a může vést k zajímavým (byť pro mnohé pozorovatele zdánlivě triviálním) poznatkům (luterán Bach pro katolíky, katolík Ryba pro evangelíky), stejně jako k nezajímavým, ale netriviálním výsledkům (a také ovšem k výsledkům zajímavým a netriviálním a – jak lze i očekávat – i k těm nezajímavým a triviálním). Tuto větev nechme také na později.

V prvním zásadním kroku je třeba formulovat, k čemu je při liturgii (případně v liturgickém prostoru) umění a zvláště hudba. Přemýšlel kdy o tom někdo z čtenářů Psalteria? A pokud ano, k čemu došel? Vždyť bez tohoto základu je těžké vyhnout se tomu, že každý příspěvek do výměny názorů a na cestu k dosažení závažného cíle může být založen na jiných předpokladech. Aby však přemýšlení a hlavně dobrá komunikace v této věci měly smysl, musíme si ujasnit, jak chápeme mešní liturgii. Už od nejstarších dob se vyznává, že v ní jde o Nejsvětější svátost oltářní, čin, kterým Bůh, vládce nad prostorem i časem, ve své druhé osobě daroval lidem (i dnešním) možnost reálně (ne pouze duchovně, i když tajemně, svátostně) být přítomen při jeho oběti na Kalvárii, při čemž se dostává on sám reálně (opět: ne pouze duchovně, i když zase tajemně, svátostně) do naší přítomnosti tak blízko, že své Tělo nabízí přítomným za potravu. Na tomto stavím a předpokládám, že mnoho čtenářů Psalteria věří stejně, takže pokud kdokoliv tuto víru neuznává a považuje mešní liturgii např. za pouhé setkání pro případné poučení a/nebo vzájemné potěšení, ozdobené jakousi myšlenkou na Kristovu poslední večeři nebo vůbec jen na Krista, kterého v duchu bereme, jako že je „mezi námi“ (protože „když jsou dva neb tři...“), pak může být čtením následujících řádek zklamán.

Když se postavíme na stanovisko, které jsem právě naznačil, opouští diskutovaná problematika meze sociální oblasti, psychologie, estetiky, muzikologie, archeologie, religionistiky a folkloristiky a – aniž by tyto oblasti opustila – zasahuje do oblasti transcendentna, stává se mimo jiné věcí svědomí. Křesťanský poznatek shrnutý do výroku „po smrti budeme souzeni za každé zbytečné slovo“ lze mezi námi křovci transformovat do výroku „po smrti budeme souzeni za každý zbytečný tón“.

Mnoho z nás čtenářů Psalteria se snaží dělat liturgickou hudbu a mnozí

se setkali s různými odpověďmi na otázku, proč „se to dělá“; nejde jen o vlastní odpovědi, nějak formulované, ale i o ty cizí, vypožorované, a také o odpovědi předpokládané podvědomě a dosud slovně nevyjádřené, protože příslušný pocit nebyl doveden do komunikovatelného tvaru (Už jste se někdy na to někoho zeptali? A pokud ano, co jste se dozvěděli?). Tak se teď pokusme o jasné, možná i tvrdé a nepopulární formulace. Tedy: hudba v (mešní) liturgii se dělá,

- (1) protože se „odjakživa“ dělá;
- (2) aby byl pokoj od těch exotů, kteří otravují tím, že ji dělat chtějí;
- (3) protože je třeba zaměstnat (resp. zabavit) přítomné, aby při liturgii nemysleli na hovadiny;
- (4) protože přítomní prý chtějí slyšet něco, co jim se jim bude líbit;
- (5) aby se na liturgii přilákali ti, kdo by na ni jinak nešli;
- (6) protože se věřící mohou ze slov, která zpívají, něco dozvědět;
- (7) aby byli přítomní hudebně vzdělávání a „naučili se nové písničky“;
- (8) protože by jinak přítomní věřící svá slova nesrozumitelně odbřeptali a odhuhňali;
- (9) aby shromáždění nepůsobilo jako schůze a bylo civilizováno a zkulturnováno;
- (10) aby se fyzicky vyjádřila jednota přítomných;
- (11) protože příprava hudební činnosti dává příležitost k setkávání;
- (12) aby se vytvořilo prostředí pro modlitbu;
- (13) protože kdo zpívá, dvakrát se modlí;
- (14) aby byl Bůh oslaven.

Některé odpovědi se týkají jen zpěvu, zatím co jiné i instrumentální hudby, některé jen projevů všech na liturgii přítomných a jiné jen těch hudebně „lepší“ (tj. křovců (dále jim pro stručnost a jednoduchost řekněme schola, varhaníka to v to počítaje), ale přenesme se zatím přes tuto míchanci. A nekomplikujeme si život ani tím, že některé důvody se dají dále dělit, např. pod důvod (1) lze zařadit důvod, že se zpěv (prý) aplikuje v každém rituálu na světě; nebo pod (14) či pro mnohé v praxi spíš pod (12) lze zahrnut důvod, kterým argumentují někteří východní Otcové, totiž že při eucharistické liturgii jsme podobní andělům zpívajícím v nebi; nebo – vezmeme-li v úvahu vypožorované jevy – důvod (3) někdo může (a jindy nemusí) interpretovat i jako důvod aktivní účasti, a to dále buď tak, jak to církevní autorita

chápe, nebo jako nikdy jasně nevyslovenou ale v rámci aktivní účasti oblíbenou interpretací církevního přikázání: „Před II. vatikánským koncillem se říkalo *V neděli a zasvěcené svátky celou mši svatou pobožně slyšeti* – fuj, jaká zastaralost, prý jen „slyšeti“ – ale teď se to změnilo, teď platí, nojo, co vlastně platí? Jo, *V neděli a zasvěcené svátky celou mši svatou něco dělati*“.

Vědět o těch 14 důvodech k dalším úvahám úplně stačí. Ony provokují ovšem další otázky, na příklad:

(1) a (2): proč se hudba odjakživa dělá, proč s ní otravují ti exoti?

(3), (6), (10), (11), (12) a (14): nešlo by to jinak (a lépe) než přes hudbu?

(1) až (11): jsou ty důvody dostatečné, neříká nám svědomí, že liturgie vyžaduje od umění víc, dokonce i od hudby?

Svědomí se vtírá i pro (12) a (14) hlasem, který nabádá, že jsme povinni uskutečňovat ono „víc“, než je tam teď napsáno, a že to souvisí s kvalitou hudby – ale s jakou? Za moment se k tomu dostaneme, ale ještě se zastavme u (13) a (5): to tak zatím vypadá, že odpověď (13) jako jediná žádnou další otázku neprovokuje, protože tuto odpověď lze odůvodnit autoritou – napsal to sv. Augustin, tak to stačí! (Ale ne, ještě se k tomu vrátíme!) Naopak odpověď (5) lze bez váhání klasifikovat jako chybnou – liturgie totiž nemá misijní účel.¹

Všimněme si, že až na (10), (11) a (12) mají odpovědi analogie v odpovědích na podobnou otázku „Proč je v liturgickém prostoru výtvarné umění?“

(1') protože tam „odjakživa“ bývá;

(2') aby byl klid od těch exotů, kteří otravují tím, že ho tam chtějí;

(3') aby se věřící laici nenučili, nemysleli při liturgii na hovadiny a měli na co koukat;

(4') protože přítomní prý chtějí koukat na něco, co jim se jim líbí;

(5') aby se na liturgii přilákali ti, kdo by na ni jinak nešli;

(6') protože se věřící mohou z toho, na co se dívají, něco dozvědět;

(7') aby byli přítomní výtvarně vzdělávaní;

(8') protože jinak bude na přítomné věřící laiky pršet a foukat;

(9') aby prostor pro shromáždění měl civilizovaný resp. kulturní ráz;

(13') aby se vytvořilo prostředí pro modlitbu;

(14') aby byl Bůh oslaven.

I zde je něco smíchano, někde architektura – viz např. (8') – jinde malířství a sochařství, ale o to teď nejde. Hlavní je, že tyto analogie mluví ve prospěch toho, aby se problematika hudby vyřídila spolu s problematikou výtvarného umění, čili reprezentují

jisté konkrétní aspekty Kubovy variace na Guardiniho myšlenky a z toho plynou bohaté důsledky. Je to potěšující, ale nespěchejme a i jejich rozbor nechme na jindy a v této stati se zaměříme opravdu jen na hudbu při katolické mešní liturgii, a to jako na jisté hudební východiště (opravdu jen východiště) pro další přemítání o Kubově variaci na Guardiniho téma. A hned si připomeňme jeden poznatek, o kterém jsem se v Psalteriu zmínil už někdykrát (např. na druhé stránce Folie č. 2/2008, nebo na str. 11 čísla 5/2011), totiž že stručná a výstižná definice liturgie je „církev v modlitbě“.

Touto připomínkou nezamýšlím začít utápět další rozbor v opakování módní povídačky o tom, jak v „před-koncilové době“ zbožné ženy veřejně i když nechtěně ukazovaly nevhodnost tradiční mešní liturgie, když se během ní modlily růženec. Teď nám jde o něco jiného – vyjdeme z definice: modlitba je definována jako „nábožné pozdvižení mysli k Bohu“, tedy pozdvižení (a ne večere, oběd, snídaně, mejdan, schůze či rozhovor s Bohem), pozdvižení nábožné (založené nejen na poznatku boží lásky a shovívavosti ale i na vědomí jeho vševědouce, všemohoucnosti, nekonečné moudrosti, nekonečné spravedlivosti a toho, že je náš Stvořitel), pozdvižení k Bohu (a ne k nějakým abstraktním idejím krásy, souladu, rovnováhy, plnosti..., k autorovi právě prováděné skladby, k folklóru drobných zemědělců konce 18. století,...) a pozdvižení mysli (ne citu, rukou, hlasu, svalů, plic, nervů, očí...). Nic z toho se nevylučuje, definice nezní, že modlitba je jen pozdvižení, a to jen mysli,... ale není to podstatné, nesmí to přerývat či dokonce nahradit ty složky definice modlitby. A nezapomeňme, že modlitba je v možnosti oslavná, děkovaná a prosebná. To vše při katolické mešní liturgii bohatě a hluboce navazuje na Kristovu reálnou přítomnost.

Že tyto poznatky upřednostňují odpověď (14), je evidentní. Lze si však vzpomenout na jeden hřích, který mnozí z nás pochopili už při přípravě k první sv. zpovědi, tedy někteří už v dětství: „Modlil jsem se nepobožně“; ten lze pro nás, dospělé, upřesnit jako modlitbu, v níž vědomě či z nedbalosti porušujeme všechny nebo aspoň některé ze složek *pozdvížení, pozdvížení nábožné, pozdvížení mysli a pozdvížení k Bohu*, vystupujících v definici modlitby. Takže z (13) také plyne poznatek (označme ho (13*)), že kdo zpívá², může nejen dvakrát se modlit ale i dvakrát se dopouštět zmíněného hříchu, a dodejme, že ho neporuší ani verze „Kdo od

srdce zpívá...“ – hřích spáchaný od srdce, to je přece už nějaký hřích, že? A s dobrým svědomím lze celou úvahu změnit tak, že to *zpívá* změníme na *hraje* (nechme na jindy diskusi o tom, zda místo onoho augustinského „dvakrát“ není pro hraní vhodnější např. „tříkrát“, nebo naopak „půl-krát“ či nula-krát). Když nyní probereme jednotlivé odpovědi, zjistíme snadno, že konkrétní praxe liturgické hudby může vyhovovat libovolným z odpovědí (1) – (11) a při tom i definici uvedeného hříchu, pokud není spojena s vědomou aplikací toho, co je v důvodech (12) a (14)³.

V případě, že neignorujeme požadavek na aktivní účast při liturgii, se dva posledně jmenované důvody rozbíhají na to, co jsme se výše rozhodli nazývat scholou, a lid. Činnost lidu je spjata s důvodem (14). Důvod pro činnost scholy by měl spočívat v (12), pokud by však schola neplnila současně i (14), bylo by to velmi nedokonalé, často dokonce hříšné (dle (13*) dvakrát); uzejte sami, může něco dělat prostředí pro Boží oslavu, když to samo Boha neoslavuje, přesto, že to něco je skupina exemplářů homo sapiens? Sotva.

Takže se zaměříme na důvod (14). Jak ale Boha oslavovat? Mezi kůrovci (a nejen tam) se už několik století ustálil názor, že po stránce hudební má taková oslava být jako jiné oslavy (vstup do Evropské unie, výročí konce války, ředitelovy narozeniny, úspěšně složená maturita, výročí korunovace,... – říkejme jim světské) a hudbu mají realizovat ti, kdo jsou pro ni lépe vzděláni, věnují ji víc času a mohou ostatním předvést něco, co by před širší veřejností vyjádřilo, že jde o nějakou významnou událost⁴. Věra nás však nabádá, že Bůh něco takového vůbec nepotřebuje a ani nevyžaduje. Mohli bychom na toto téma citovat více biblických textů, ale stačí přece podrobný řád liturgie (zdůrazňujeme: církve v modlitbě, ne jednotlivých přítomných v modlitbě), aby nás v tom vedl. Onen řád je ve své hloubce detailně vyjádřen liturgickými texty, a ty se v drtivé většině obražejí přímo k Bohu⁵.

³ Pokud by se z toho někdo snažil odvodit, že je tedy nejlépe se hudbě vyhnout, abychom se vyhnuli příležitosti dvakrát hřešit, pak lze namítnout, že je to stejně praštěné, jako rada nemodlit se, totiž proto, abychom se vyhnuli hříchu nepobožné modlitby.

⁴ Výstižně to vyslovila někdy před 20 léty Dr. Olga Dutková, žena řeckokatolického kněze a umělecká vedoucí souboru Byzantion: při jakémisi větším svátku jsme měli provést v jistém chrámu čtyřhlasé zpěvy pro byzantsko-slovanskou mešní liturgii a já jsem jí namítal, proč to děláme a nutíme k mlčení věřící, kteří běžně zpívají „prostopinie“; odpověděla mi „Voni chtějí parádu“ (pro neinformované doplňuji, že prostopinie je něco jako v latinském ritu ordinarium, avšak skládá se přibližně ze 70 částí).

⁵ Mějme zde na mysli opravdu liturgická slova a ne nějakou dočasnou lidovou tvorivost, byť i schválenou lokální církevní autoritou.

¹ Viz např. Viz např. A.-M. ROGUET OP, Liturgie und Seelsorge, in: A.-G. MARTIMORT (ed.), *Handbuch der Liturgiewissenschaft* 1, Herder, Freiburg i. Br. 1965, s. 252.

² Pozor, nezobíráme zpěv mimo liturgii, stanovali jsme přece, že zde pojednáváme jen o hudbě při liturgii.

(občas sice ke svatým nebo ke shromáždění, např. v introitech *Gaudeamus omnes, Puer natus est nobis, Protexisti me a Sacerdotes Dei*, ale i tam se přes syntax směřující ke svatým či ke shromáždění dostává svou sémantikou k Bohu): obsah liturgických textů, počínaje jednotlivými slovy (u některých již jejich slabikami) a konče souvětími, nabízí pro nábožné pozdvižení mysli k Bohu při konkrétních chvílích mešní liturgie tak moc, že to nikdo nezvládne do detailů, a zhudebnění – od těch jednotlivých slabik po zpěvy jako celky má onen obsah každého zpívajícího i slyšícího vést na existenciální úrovni tak, aby do toho bohatství pronikal hlouběji, nikoliv nutně rozbořem nýbrž tehdy, když ta slova zpívá v modlitbě (tedy speciálním osobním kontaktu já-Ty s Bohem). Zdá se nemožné takovou hudbu vytvořit, interpretovat a dát možnost sjednotit v ní shromáždění, ale umění katolické církve to už dokázalo. Zkuste si např. v misálu nebo graduálu prohlédnout jen texty všech vstupních antifon (introitů) pro neděle během roku a pak kontempletovat jejich zhudebnění v graduálu (případně, nemáte-li ho, v usuálu) – každý text i nápěv je jiný a přesto všechny hluboce vztah modlitby vyjadřují, a to pro každého, kdo není předem nasměrován proti latině! Nebo se zamyslete nad modlitbou „Přiď, Duchu svatý, naplň srdce svých věřících a zapal v nich oheň své lásky“: ta se občas odřiká jakoby nic, a de facto jde o výše zmíněný hrách, vždyť se obracíme přímo k božské osobě; jeden si s tím těžko poradí, ale proberte jednotlivé tóny a motivy toho, jak tutéž modlitbu lze vyzpívat ve verši druhého Aleluja pro svatodušní neděle: nabízí (ale ovšem nevnučuje) každému, kdo jen trochu vnímá melodii, vyjádřit osobně této božské osobě pokoru, důvěru, lásku a opravdovou prosbu o příchod, stejně jako díky za příležitost s ní komunikovat, každému nabízí stejnou melodii a při tom respektuje individualitu každého ze zpívajících i poslouchajících, ať je sangvinik, cholerik, melancholik či flegmatik, starý či mladý, ať má starosti nebo je v klídku, aby každou z uvedených složek uplatnil ve svém okamžitém vědomém osobním vztahu k Duchu svatému. Je to nejvyšší, nepředstavitelné umění a patrně nejvyšší oslava Boha vědomě generovaným zvukem, je to oslava, jejíž použití lze ještě nabídnout běžnému člověku, jehož schopnosti jsou hluboko pod těmi, které vlastní svatí mystikové.

Že zpěvy, které jsou schopny obsahově, nestrojeně a pravdivě vyjádřit tyto texty, jsou typickým příkladem toho, co je v prvním příspěvku Guardini/Kub nazváno posvátným uměním, to asi pozná každý čtenář Psalteria. Především rozbor naznačil tedy

jakousi cestu k témuž cíli, k němuž vede ta, která je naznačena v oné stati Guardini/Kub; zatím co ta je obecná a směřuje od široké oblasti (výtvarného) umění k posvátné hudbě, v této stati jsem se pokusil formulovat cestu k posvátné hudbě omezenou od začátku na kontext samotné hudby k mešní liturgii. Možná, že pro někoho tato cesta bude – právě kvůli tomu omezení – konkrétnější; např. pro komunikaci mezi kůrovcí na jedné straně a duchovními správci nebo laiky, kteří se cítí oprávněni mluvit (nejméně) za všechny přítomné a oběma stranám radit, „jak to správně dělat“, na straně druhé.

Vytvořit takovou, tj. posvátnou hudbu není vůbec snadné. Na příklad u našich mešních zpěvů vzniklých za poslední půlstoletí v reakci na požadavky koncilové reformy (zejména na použití národních jazyků) lze vypořádat, že autoři nejlepších z nich se snažili zachytit v některých nápěvech intonaci mluveného slova: nápěv sám splňuje eminentním způsobem požadavek (8), avšak je daleko od požadavku (14), protože intonace mluveného slova může být na obsahu textu nezávislá nebo povrchní, frázovitá a někdy i „pánbíčkářská“ (ta spíše u některých zpěvů pozdně romantických). I při velké úctě k Janáčkově nápěvkové teorii, na jejíž tradici to určitě navazuje, musíme konstatovat, že je to málo. Výše zmíněné chorální introity ukazují, že v tomto ohledu lze udělat mnohem víc⁶, že autor – lépe řečeno autoři⁷ – dali do díla mnoho ze svého duchovního života, z hloubi své duše, spojené ovšem silně s „duší“ církve, že však to do díla dali jako umělci, tedy srozumitelně těm, kdo hledají, jak dát do svého duchovního života alespoň trochu něčeho podobného.

Rozbor provedený v této stati snad alespoň trochu pomůže pomoci rozpoznávat vlastnosti charakterizující posvátnou hudbu. Která je to však konkrétní hudba? Dle své téměř sedmdesátileté vlastní zkušenosti považuji v tomto směru za jedinou dostatečnou možnost (nepočítám-li tři výjimky 6 Nechť mě čtenář neproklíná, že snad poukazuju na neschopnost dnešních skladatelů. Jak je znám, dokázali by víc, avšak jsou to hudební profici a umění odlišit to, kde by jen házeli perly sviním, od toho, čemu ve vlastní tvorbě věnovat námahu a čas a pak to nabízet, aby jim to přijali ti v církvi vlivní (nejen faráři, profesoři a docenti teologie, konzistori atd., ale i ti z nás, kteří jménem Božího lidu duchovním správcům na všech úrovních „zaručeně správně“ radí, zda danou věc farníci – tj. „my církev“ – jsou schopni pochopit, zazpívat, ocenit využít ke spase své i druhých).

7 Vícekrát, např. v příspěvku *Narodil se Kristus Pán – kvalita, jakou má jen naše země* (Psalterium 2013, č. 5, str. 14), jsem vyslovil hypotézu, že liturgická resp. duchovní skladba získává kvalitu vlastním historickým vývojem, svým postupným zlepšováním. Mohlo by to souviset i s tím, že po čase do něho méně zasahují vlivy naznačené v předšlé poznámce.

uvedené ve stati citované v poznámce 7 tradiční zpěv vzniklý v prvním tisíciletí, tedy gregoriánský chorál a už v poznámce pod čarou zmíněné byzantsko-slovanské prostopinie (a setkal jsem se i se zpěvy podobného typu pro mešní liturgie ritů arménského a řecko-byzantského⁸). Chorální ordinária mohou zpívat všichni (textům lze rozumět a při tom je v nich inspirujícím způsobem vyjádřeno i to, jak ono „nábožné pozdvižení mysli k Bohu“ existuje v jednotlivých částech). Schola je pak vedena k tomu, aby věřícímu lidu dávala možnost si od zpěvu oddychnout (mnoho čtenářů Psalteria jistě ví, jak je to důležité!) a nabídnout mu pro nábožné pozdvižení mysli k Bohu prostředí, a to tím, že sama je k tomuto pozdvižení myslí svým zpěvem vedena, ba do něho vtažena. To, že fungování scholy ve vztahu k (12) a (14) a lidu ve vztahu k (14) je nejvyšší, čeho lze dosáhnout, je snad pochopitelné pro každého, kdo se jen trochu nad liturgickou hudbou zamyslí a dělá ji s hlubším zájmem o své svědomí a o chválu a dík Bohu, směřující k podstatě mešní oběti, ať už je zpěvákem, regenschorim nebo duchovním správcem, resp. tím, kdo určuje, co se v daném případě bude zpívat.

Čtenář už jistě poznal, že jsem odbočil z hudby na její část, zpěv. O instrumentální hudbě se asi shodneme, že by ji měli provádět jen členové toho, pro co jsme výše v této stati vyhradili termín schola, takže její praktický úkol směřuje k hudbě z důvodu (12) – i doprovod zpěvu věřících by měl tento důvod respektovat. Zkušenosti nasbírané během mého osmdesátiletého života mě vedou k poznatku, že nástrojová hudba byla vždy zaměřena na požadavek odpovídající (14), bohužel však ve smyslu té oslavy, kterou jsme nazvali světskou. Výjimkou jsou varhany. Rozebrat proč zrovna varhany, to ponechme někomu, kdo o varhanách mnoho přemýšlel, mnoho jich poznal a na ně mnoho zahrál.

Zajímavé je porovnat funkci scholy s funkcí výtvarného umělce, což lze udělat z více hledisek. To však už nechme do některého jiného čísla Psalteria. Může to být ouvertura k rozboru i jiných vlastností vztahu mezi výtvarným uměním a hudbou a mezi hudbou posvátnou a hudbou zbožnou (a též hudbou nezbožnou). A podobně nechme na později rozbor vícehlasé liturgické hudby a kancionálovek, provedený v tomto smyslu.

Evžen Kindler

8 Mám na mysli transkripcie středověkých byzantských zpěvů v řečtině, ne ty nepředstavitelně jednoduché výtvořené zpívané v řeckokatolickém chrámě v Římě, které se přednostně nabízejí jako první zkušenost pro naše občany.

České zpěvníky sboru literátů a město Teplice v 16. století

Posledního července byla otevřena v zámku v Teplicích výstava, která by nemusela uniknout pozornosti. Věnuje se literárním bratrstvům a zpěvníkům, spjatým s Teplicemi. K výstavě vyjde katalog. Bohužel se nikdo z redaktorů do doby uzávěrky tohoto čísla Psalteria na výstavu osobně nedostal a v dalším chystaném čísle by už bylo po výstavě, a proto přinášíme alespoň text autorek výstavy Jany Michlové, vedoucí knihovny Regionálního muzea v Teplicích a Jitky Žižkové, profesorky teplické konzervatoře. Výstava je přístupná do 4. října. Děkujeme teplickému muzeu za poskytnutí textu a za obrazový doprovod.

ZPĚVNÍKY TEPLICKÉHO LITERÁTSKÉHO BRATRSTVA Z 16. STOLETÍ

PhDr. Jana Michlová

Zpěvníky českého teplického literátského sboru ze 16. století, uložené v Knihovně Regionálního muzea v Teplicích, patří k vzácným dokladům úrovně kulturního a duchovního života obyvatel Teplic druhé poloviny 16. století, kdy v Čechách vzkvétala především města. V tomto období byly naše země pod rozhodujícím vlivem reformace.

V mnoha českých městech hrála důležitou roli v kulturním a společenském životě literátská bratrstva - sdružení pro pěstování kostelního zpěvu v rodném jazyce. Zpěv sboru se dostával do rukou dobrovolníků. Členy sborů se stávali měšťané ovládající „literární umění“ získané v městské škole, odtud pochází název „literáti“. Sbory byly organizovány cechovním způsobem a měly na starosti správu kostelního zpěvu a městskou školu.

Přes značné rozšíření knihtisku v 16. století se pro potřeby literátských sborů i nadále pořizovaly bohatě zdobené rukopisné zpěvníky - graduály a kancionály. Jejich pořizování bylo nákladnou záležitostí a stalo se nejen otázkou reprezentace, ale i nezbytností, neboť úroveň knihtisku a výroby papíru ještě nemohla zajistit tisk po všech stránkách tak objemných svazků.

Na druhou stranu tento fakt dovoľoval vytvořit rukopis s individuálními znaky podle objednávky konkrétního sboru nebo jednotlivců, výzdoba listů nebyla omezována úrovní tehdejšího knihtisku.

Literátské bratrstvo v Teplicích pečovalo o sborový zpěv vyznání podobojí při kostele sv. Jana Křtitele. Jeho činnost se plně rozvíjela po roce 1543, kdy teplické panství získal Volf z Vřesovic a město Teplice hospodářsky vzkvétalo.

Graduál (1560) a kancionál (1566) jsou jasnými doklady existence literátského bratrstva v Teplicích. Důraz na poři-

zení knih byl kladen také kvůli udržení českého jazyka v pohraničním městě.

K hudebně zajímavým, bohatě zdobeným rukopisům 16. století pro literátské kůry, patří graduály a kancionály pražské dílny Jana Táborského z Klokotské Hory (1500-1572). Do řady dochovaných kancionálů jeho dílny patří oba teplické rukopisy - zpěvníky pro teplické literáty.

Obsah obou rukopisů přináší doklady o tom, že teplické literátské bratrstvo bylo utrakvistické - vyznání podobojí v duchu učení Mistra Jana Husa. V graduálu je zachováno officium a sekvence „O Českých mučednících, Mistru Janu Husovi a Jeronýmovi“ a miniatury ve vnitřním poli iniciál s vyobrazením Upálení mistra Jana Husa a píseň v kancionálu „O Swatem Mistru Janowi Husy mučedniku Božím“.

Jako první byl roku 1560 zhotoven graduál. Obsahuje soubor modliteb zpívaných při mši církve vyznání podobojí. Na výzdobě graduálu se podílel pražský iluminátor Fabián Pulěr. Výzdobou a rozsahem jejího doplňování v časovém horizontu padesáti let a zachovalosti v neporušené podobě z doby protireformace, zaujímá v souboru českých graduálů 16. století pozoruhodné místo.

Druhý rukopis - kancionál si pořídili tepličtí literáti roku 1566. Je zde uvedeno na jedenáct písní, které složil nebo upravil Jan Táborský z Klokotské Hory. Obsahuje jednohlasé i vícehlasé české písně, které jsou uspořádány podle církevního roku. Na výzdobě kancionálu se podílel další významný pražský mistr cechu malířského Matouš Ornys z Lindperka.

Oba rukopisy ve výzdobě uvádějí řadu cechovních znaků, mnohdy i jména či portréty teplických měšťanů, kteří si pokládali za čest, podílet se na zakoupení tak nákladných rukopisů.

Iluminace a zvláště miniatury ve vnitřním poli jednotlivých iniciál uvozuji písně, měly funkci „průvodce“ obsahem rukopisu, ilustrace byla důležitou součástí textu rukopisu. Oba umělci v době knihtisku, oba iluminátoři F. Pulěr a M. Ornys, přinášeli do knižní malby vlivy italské a nizozemské a osvědčili své mistrovství ve vyhledávání nových podnětů, které jim poskytovaly nové možnosti typografie. Oba si uměli vybrat za předlohy nejkvalitnější nové ilustrace (1554) z francouzského Lyonu podle Bernarda Salomona.

REPERTOÁR TEPLICKÝCH UTRAKVISTICKÝCH ZPĚVNÍKŮ Z 16. STOLETÍ S PŘÍMOU VAZBOU NA OSOBU MISTRA JANA HUSA

PhDr. Jitka Žižková, Ph. D.



VÝSTAVNÍ MÍSTNOSTI TEPLICKÉHO ZÁMKU
30. 7. - 4. 10. 2015

Oba teplické zpěvníky - graduál z roku 1560 i kancionál z roku 1566 - patří bezesporu k zásadním a nejlépe dochovaným pramenům utrakvistického repertoáru v Čechách. Jejich příslušnost k písařské dílně Jana Táborského z Klokotské Hory byla již v minulosti prokázána, přes zájem badatelů ale na podrobné zpracování, podobně jako mnohé další rukopisy z období české renesance, stále ještě čekají.

Z obecného hlediska se jedná o typický produkt dané doby: reprezentativně pojaté, dokazující prosperitu českých měst a vážnost příslušného literátského bratrstva, jsou nicméně ve své podstatě anachronismem v době knihtisku. Podobně bychom mohli charakterizovat i kodifikovaný repertoár: jak starší Teplický graduál, tak mladší Teplický kancionál respektuje tehdejší úzus, přejímá nápěvy a texty utrakvistické provenience (a ta zase hudebně ve valné většině navazuje na starší repertoár katolíků), množství kontrapunktů nahrazuje potřebu původní a originální tvorby.

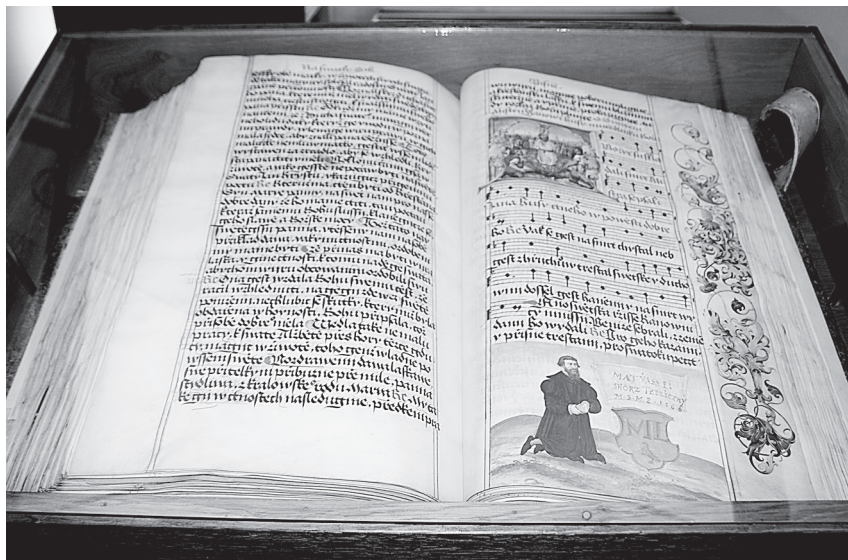
Specifikem ale zůstává fakt, že oba teplické zpěvníky unikly pobělohorské cenzuře a jsou jedním z mála úplných dokladů repertoáru přímo vázaného na postavu Mistra Jana Husa.

Stěžejním zdrojem pro komparaci zpěvů věnovaných Husovi je zcela zásadní a dosud nepřekonaná studie J. Fojtíkové: Hudební doklady Husova kultu z 15. a 16. století. Z novějších prací je inspirativní například práce Davida R. Holetona a Hany Vlhové-Wörner: A Remarkable Witness to the Feast of

Saint Jan Hus. Naopak jednou z nejstarších studií (již v pozici rovněž historického pramene), věnovaných duchovní či liturgické tvorbě inspirované Husem, je Orlova Jana Táborského proza o Mistru Janovi z Husince z roku 1932.

TEPLICKÝ GRADUÁL Z ROKU 1560

Popis teplického graduálu z výtvarného hlediska přináší již v poznámce zmiňovaná diplomová práce J. Pudilové (s. 43),



Orel pouze odkazuje na Jungmanna a Konráda. Náš pohled na obsah graduálu přináší zjištění, že i zde se jedná o ustálenou strukturu chorálního repertoáru: ordinárium, proprium de tempore a de sanctis, velký oddíl sekvencí a patriamina jednohlasá i vícehlasá. Na závěr jsou ještě připojena dvě vícehlasá Sanctus a Agnus Dei. Interpolace jsou většinou nenotované, pokud se vyskytnou, je interpolovaný zpěvný útvar v souladu s tradicí odlišen od chorálně notované části menzurální notací a červeně psaným textem. Chorální notace ovšem vysoce převažuje, důsledně je dodržena pětlinková osnova.

Nápěvy věnované Husovi ovšem nenajdeme pouze v rámci ordinária, ale i propria (zejména introitu, graduale a offertoria (v utrakvistických graduálech toto řazení převažuje), samostatně bývají zařazeny „prosy“, tedy sekvence, nebo (v menší míře) i zcela zvláštní část věnovaná buď jemu samotnému, nebo obecněji českým mučedníkům. Především se to týká Jeronýma Pražského, upáleného 30. 5. 1416 a kněze Michala Poláka, jehož popravu nařídil Vladislav Jagellonský v roce 1480 (tematicky bývá umístěna vzhledem k datu smrti Husa nejčastěji ke svátku sv. Petra a Pavla – oktáv, případně Marie Magdaleny, sv. Václava, sv. Štěpána či sv. Laurentia, jistou podobnost s utrpením Krista najdeme i v případě zařazení do oddílu propria de tempore pro velikonoční období). Méně častá je husovská tematika v hodinkovém officiu, výjim-

kou potvrzující pravidlo je například utrakvistický antifonář z Metropolitní knihovny v Esztergomu a pražský rukopis NK IV H 12.

Hudebně jsou nápěvy s uvedenou tematikou poplatné starší katolické tradici, textová souvislost je zřejmá například u sekvence *Virginalis turba sexus* (Ihesu Christi quo connexus, donno sentis gratie... O felix Colonia subter cuius menia barbarorum rabies) – *Clericalis turba,*

oddíl naznačoval přímou vývojovou linii repertoáru duchovních utrakvistických písní chrudimský kancionál z roku 1530 – klatovský graduál z roku 1537 – teplický kancionál z roku 1566). Již při letmém pohledu lze nalézt několik nápěvů věnovaných konkrétně Husovi.

TEPLICKÝ KANCIONÁL Z ROKU 1566

Teplický kancionál byl tématem jak diplomové, tak disertační práce autorky, nicméně již zmíněné zaměření na konkrétní okruh písňového repertoáru vyloučilo hlubší analýzu písní o Janu Husovi. Budeme zde tedy opět vycházet zejména z výzkumu Fojtíkové, s přihlédnutím k osobním zkušenostem se jmenovaným pramenem. Námětové okruhy písňových textů lze rozdělit do tří okruhů: vlastní podstata Husova vystoupení s důrazem na sociálně kritickou stránku, životopisné a historické motivy – ve středu pozornosti je Husova kostnická pře a následná poprava, k níž náleží i mučednictví Husových přívrženců (Jeroným Pražský – zejména píseň *Nuže, milí Čechové*) a nakonec jistý akcent na představu o vyvolenosti českého národa, mravní velikosti českých mučedníků a výzvy k následování.

Hudební podoba teplického kancionálu opět nevybočuje z dobové produkce: převažuje zjednodušený typ české menzurální notace (notové hodnoty se pohybují od longy po semiminimu), v oddílech hymnů se objevuje notace chorální (rhombická) a ve vícehlasých písních i bílá menzurální. Ligatury jsou omezeny na nejjednodušší typ (ligatura cum oposita proprietate), v rámci odlišení distinkcí bývá užito punctum divisionis, řidčeji je zařazeno punctum additionis, či uvedena proporce (tempus perfectum prolatio perfecta, tempus imperfectum prolatio imperfecta). Vyskytují se všechny typy klíčů (c, f, g), z tónin je nejvíce zastoupena jónská a dórská, nejméně pak lydiická.

Oddíl písní o Husovi je zařazen v části „Písně na svátky svatých roku celého“ (ff. 232r – 255r) a v rámci hymnů (f. 270v – Spívaj jazyk všech věrných Čechuov, jediná je zapsána chorální notací ve frygické tónině, s poznámkou „O Mistru Janovi Husi“).

Zmíněný blok obsahuje pět písní: *Mnoziť su skládali, smrt Mistra sepsali* (f. 238r, v F – jónské, s poznámkou „O svatém Mistru Janovi husi mučedníku božím“, jako jediná má část textu první strofy zapsanou modře), *Husi milá, v Konstanci upálená* (f. 239v, frygická), *V naději Boží Mistr Hus Ján* (ff. 239v – 240r, frygická), *Nuže, milí Čechové, den slavný pamatujme* (f. 240r, aiolská) a *Ó, svolání konstanské* (f. 241r, frygická, mírně variovaná forma nápěvu předěslé písně, tedy *Nuže, milí Čechové*). Edice všech pěti písní nalezneme v již několikrát citované studii Fojtíkové

podle tiskové konference připravila
Jarmila Štogrová

gaude (voce psallans, mente plaude martyrium pro gloria... O felix Constantia cui tam prestantia Bohemorum natio).

Konkrétní zastoupení v teplickém graduálu najdeme v případě ordinária, propria i sekvence. Prvním zmíněným je incipit na f. a IIIv: *Památku utěšenou slavíce Mistra Jana z Husince* (Kyrie) s poznámkou O českých mučednících Fojtíková překvapivě tento incipit nezmínuje. Uvádí ale introit *O českých mučednících* – O S: M: Janovi Husovi Radujme se všickni v pánu Ježíši vždycky (h X – f. 150v), „Officium o svatém mistru Janovi Husovi“ (Alleluia) – Alleluja, píseň veselá (h XI – f. 151r,v) a Alleluja sloužit zpěvatí (f. 151v/152r – h XII). Následuje poznámka „Tuto antifonu zpívaj místo offertore“ Krista, krále mučedníkův (f. 152r,v). Sekvence najdeme v části tradičně nazvané Prozy: O mistru Janovi Husovi (m XIX – f. 240r/242r) *Pamatujmež radostně tento den* a *Ó blahoslaveni sou ti* (Jiná o témž: n I – f. 242r/243r). Vzhledem k zcela jednoznačné příslušnosti k Táborského dílně je ovšem s podivem, že zde chybí česká verze sekvence Rex regum Ihesu Christe, tedy Králi nad králi Kriste, jejímž autorem (překladatelem) patrně byl sám Táborský.

Komparace s dalšími graduály, zejména z dílny Jana Táborského, by byla z hlediska uvedených nápěvů jistě podnětná: zkušenost autorky s písňovým repertoárem zde není srovnatelná, ale konkrétně klatovský graduál by byl v této souvislosti zajímavý (adventní a vánoční