

romantismu se často setkáváme s celkově výraznou harmonií, kdy text není nesen zpěvnou melodií, ale přesto je svým zhudebněním silně působivý a může v posluchači i podpořit představu Krista

sestupujícího na zemi, nebo naopak vystupujícího na nebesa.

Sama o sobě jsou obě rozebíraná slovesa poměrně krátká. Hovořit o jasném směru melodie je tedy většinou vhodné pouze v případě jejich opakování nebo prozpívání na více tónech, což je především u slova *descendit* poměrně obvyklé, rozhodně ne vzácné. Ani to však nemusí být nutnou podmínkou. Někdy se ve vokálních partech setkáváme s dlouhými tóny, které jsou v instrumentálním doprovodu doplněny rychlejšími tónovými postupy s jasně směřovanou melodickou tendencí. I v takovém případě můžeme mluvit o descendentním či ascendentním *descendit* či *ascendit*. Zmínit je potřeba také častou svázanost slov *descendit de caëlis* a *ascendit in cælum*. Kromě sestupné či vzestupné melodie se totiž běžně setkáváme také s vysokou polohou tónů provázejících slova o nebi, což opět koriguje s hudební ilustrací textu podle lidových představ.

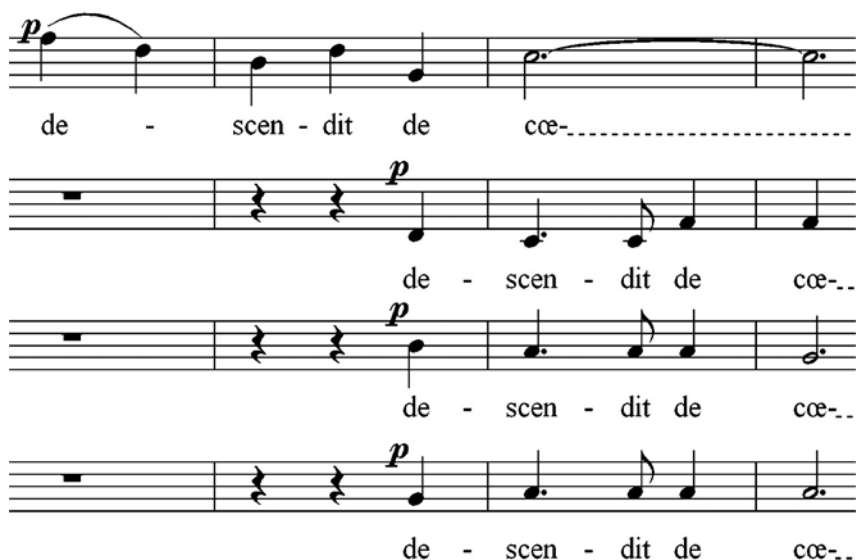
Samostatnou otázkou k zamyšlení pak může být hledání a chápání směru melodie v případě zhudebnění několika hlasů sborem. Jak již bylo rozebíráno výše, ne vždy je možné hledět na každý hlas samostatně. Někdy je jako dominantní prvek volena harmonická proměnlivost zvuku postavená na púltónovém či celotónovém pohybu hlasů, který není nikterak melodický. Musíme však říct, že obecně je za melodický nejvýraznější či nejdůležitější hlas považován soprán. Nalézt pak můžeme také příklady, kdy jsou vrchní hlasy (soprán, alt, tenor) víceméně statické (melodicky se nepohybují) a zvukomalebně sestupování na *descendit* zajišťuje výrazný postup v basu, který je (z harmonického hlediska) neméně důležitým hlasem.



Ukážka 2 – M. A. Charpentier, Messe pour Mr Mauroy

Případnou námitku týkající se náhodnosti a neprůkaznosti souvislosti mezi textem a volbou melodie na slovech *descendit* a *ascendit* můžeme přehodnotit v důsledku porovnání, zda je možné tuto souvislost nalézt u jednoho skladatele opakovaně (ať už v případě obou analyzovaných slov v rámci jednoho díla či srovnáním více kompozic).

Vydejme se nejprve do období raného



Ukážka 3 – F. Schubert, Missa B dur – descendit

baroka, kdy v českých zemích jako plodný skladatel duchovních děl působil Adam Václav Michna z Otradovic. Mezi jeho dochovanými mešními kompozicemi nalézáme například díla *Missa II* či *Missa IV* ze sbírky *Sacra et Litaniæ*, která jsou vzorovými ukázkami jak descendentního *descendit*, tak i ascendentního *ascendit*. (Ukážka 1) I v dalších Michnových skladbách je očekávání shody textu a charakteru melodie alespoň částečně splněno. Sestupnou tendenci v případě *descendit* nalézáme také ve skladbě *Missa III.*, u slova *ascendit* již nemůžeme zvolený způsob zhudebnění označit za jednoznačně vzestupný ani sestupný.

Vysvětlení vysoké míry shody textu a hudby nehledíme pouze v autorově hlubokém náboženském založení, které by předpokládalo obsahovou promyšlenost jeho kompozic, ale také v dobovém

Francouzský skladatel tohoto období Marc Antoine Charpentier v díle *Messe pour Mr Mauroy* používá intervalově blízké stejně dlouhé tóny, které ve výsledku připomínají doslova „sestup po schodech“. (Ukážka 2)

Vraťme se však zpět k Michnovi. Příkladem jeho díla, ve kterém nalezeme ascendentní *descendit* i *ascendit* je *Missa V* ze jmenované sbírky *Sacra et Litaniæ*. Je tedy zřejmé, že ani toto dobové estetické paradigma nebylo pojímáno samospasitelně a nebránilo zcela autor-skému způsobu vyjádření.

Abychom však nepodlehli dojmu, že se změnou estetického myšlení se shoda obsahu a způsobu zhudebnění slov vytrácí, porovnejme také díla autorů pozdějších epoch. Klasicistní mistři Haydn i Mozart jsou autory řady mešních kompozic, ve kterých ukázky sestupu melodie na *descendit* i vzestupu na *ascendit* běžně nalézáme. Speciálně u Mozarta je však zvláštní pravidelnost, se kterou u něj v případě textu *descendit* nacházíme doslovně ilustrující sestupnou melodii, zatímco pokud v totožných dílech hledáme také vzestupný postup na *ascendit*, nebýváme úspěšní. Odpovídá to faktu, že popisované „doslovné“ zhudebnění je o něco běžnější právě v případě slovesa *descendit*. Pro vysvětlení si připomeňme poznámku z úvodu tohoto článku, kde mluvíme o hudebně-estetických důvodech pro volbu sestupné melodie na slově *descendit*, a také o absenci těchto důvodů v případě slovesa *ascendit*.

Zaměřme však nyní pozornost také na české autory tvořící v 18. století. Najdeme mezi nimi jak skladatele nevěnující ilustrativnímu zhudebnění větší pozornost (například Jiří Ignác Linek), tak i opačné příklady (František Xaver Brix). Tvzení podporuje pohled na Credo Linkových mší *Missa in D* a *Missa pastoralis ex F*, kde jsou obě rozebíraná slova zhudebněna významově opačnými



Ukázka 4 – F. Schubert, Missa B dur – ascendit

postupy melodie (*descendit* má melodii vzestupnou a *ascendit* sestupnou). Slovo *descendit* provází dlouhé držené tóny vrchních tří hlasů, krokový sestupný pohyb tak vyniká pouze v basu. Nelze zde opomenout zmínit, že Linek patří mezi autory, v jejichž hudebních zpracováních slov Credo nalézáme na více místech deformace textu, jeho vícenásobné překrývání (které má za následek nedostatek srozumitelnosti pro posluchače), či rovnou opomíjení souladu mezi textovou a hudební frází. S přihlédnutím k těmto faktům můžeme konstatovat, že významem přímo protikladné zhudebnění slov *descendit* a *ascendit* patří k dalším známkám toho, že Linek text Credo využívá spíše jako materií pro své hudební myšlenky, než že by usiloval o vlastní zhudebnění slov, o kterých je přesvědčen.

Druhým zmiňovaným skladatelem období klasicismu je Brixl. V jeho dílech *Missa pastoralis* a *Missa Dominicalis in C* nalézáme na obou slovech vedení melodie korespondující s významem slov *descendit* a *ascendit*. Například v druhém jmenovaném díle je slovo *descendit* několikrát opakováno ve všech hlasech a různými způsoby (oktávovými skoky, běhy osminových not), ale vždy jednoznačně platí descendentní charakter melodie. Sloveso *ascendit* je pak zhudebněno sólem sopránů bez jednosměrně vedené melodie, ale vzestupný charakter melodie nacházíme v instrumentálním doprovodu (běh šestnáctinových not v partech houslí). Výsledkem je tedy dílčí závěr, že popsaná tendence není spjata pouze s obdobím baroka.

Ani romantičtí skladatelé se přes ještě uvolněnější kompoziční pravidla obrazného vyjádření obsahu textu zcela

nevzdávají, naopak, v řadě případů jej téměř povyšují na vlastní kompoziční zásadu. Například ve všech třech mších rakouského skladatele Antona Brucknera je pro slova *et ascendit in cælum* použito v sopránů jakožto hlavním melodickém hlase vzestupného intervalového postupu jasně vyvolávajícího představu vstu-

jejíž první část Credo (končí právě na slovech *descendit de cælis*) je zhudebněna jednou opakující se hudební větou. Proto bychom nemuseli předpokládat, že i tomuto skladateli „vyjde“ na slova o sestupu Krista na zem sestupná melodie. Přesto se s ní zde setkáváme. Sloveso *ascendit* je pak zhudebněno méně výraznou, ale jasně vzestupnou melodií.

Kromě příkladů děl, ve kterých se předpoklad využití shody textu a vedení melodie potvrzuje, nalezneme také v romantismu ukázky, které jej spíše vyvrací. I když se jedná spíše o vzácný jev, je potřeba jej zmínit. Autorem zasluhujícím v dějinách duchovní hudby zvláštní pozornost je rakouský romantik Franz Schubert, který hudební literaturu obohatil šesti mešními kompozicemi. Pro všechny je charakteristický stejný prvek jakési skladatelovy „osobní revolty“, kdy tento mladý autor (zemřel v nedožitých 32 letech) ze zhudebnění Credo všech svých mší vynechává text o víře v církev. Je z toho zřejmý skladatelův problém s tímto článkem vyznání víry, který by si zasloužil jistě hlubší pozornost v samostatném textu. Zároveň však můžeme odůvodnit, že obsah textové složky pro něj byl důležitý. Typické je pro Schuberta také velice časté opakování slova Credo téměř za každou frází. Podívejme se tedy na jeho zpracování sloves *descendit* a *ascendit*.

Při zhudebnění těchto slov v prvních mších *F dur* a *G dur* Schubert dal před výraznou melodií přednost působení har-



Ukázka 5 – J. Haydn, Neslonmesse

pu Krista na nebesa. Sestupný charakter melodie provázející text o příchodu Božího Syna na zem již tak jednoznačně nepůsobí, přesto je Brucknerovým oblíbeným hudebním prvkem výrazný sestupný intervalový skok minimálně na tónech provázejících slabiky slova *cæ-lis*.

Za pozornost stojí také Pucciniho jediné duchovní dílo – prvotina *Messa di Gloria*,

monických spojů, takže sestupný či vzestupný charakter nemůžeme posoudit. Od třetí mše *B dur* již nalézáme v místech *descendit* i *ascendit* melodičtější postupy. Ve *Mši B dur* je *descendit* zhudebněno sestupným sólem sopránů, (Ukázka 3) druhému z rozebíraných slov pak předchází v instrumentálních partech vzestupný běh šestnáctinových not a v následujícím

sborovém *ascendit* můžeme vzestupnou tendenci najít v nejvrchnějším hlasu – sopránu. (Ukázka 4) Také ze způsobu zpracování obou sloves v páté a šesté mši *As dur* a *Es dur* je zřejmé, že autor dává před jasně směřující melodií v hlasech přednost působivým kombinacím sborové harmonie. Tu pak doplňuje instrumentálním doprovodem, ve kterém právě nacházíme sestupné či vzestupné postupy (v souladu s právě zhudebněným slovem). Ve vokálních partech je nalézáme výslovně pouze v poslední *Mši Es dur* v případě slovesa *descendit*. K textu jednoznačně protikladný postup melodie v Schubertových mších nenalezneme, pouze ve čtvrté *Mši C dur* je slovo *descendit* provázeno nejprve sestupnou a poté i vzestupnou melodií.

Na první pohled by se mohlo zdát, že sestupný charakter melodie na slově

lidmi, ale také reprezentantem lidstva před Hospodinem. Spojují se v něm tedy oba směry, sestupný i vzestupný.

Oba typy zpracování najdeme například v *Nelsonmesse*. Autor Joseph Haydn ve svém díle volí jednotný charakter hudby až po text o vtělení, navíc po celou dobu dodržuje princip vedoucích vrchních hlasů (sopránu a tenoru) a o jeden takt za nimi posunutými spodními hlasy (altem a basem). Mohlo by se proto zdát, že zvolená pravidla jsou zcela svazující a nedávají téměř možnost vyjádřit slova o příchodu Krista na zem také sestupnou melodií. Přesto se to Haydnovi daří. Několikrát opakovaná slova *descendit de caelis* nejprve zaznívají v sekundových posunech vždy o tón níže a následně je celý motiv přenesen střídajícími se hlasy o několik tónů nahoru, kde je zadržen na dlouhých tónech a koruně nad

nění Credo prokazují, že použití „doslovného“ způsobu zpracování sloves *descendit* a *ascendit* není nikterak vzácným či náhodným jevem, ale celkem běžnou hudební praxí. Není z toho možné automaticky vyvozovat, že tento přístup skladatelů by byl „lepší“, „vhodnější“ či že by vedl k větší kvalitě díla. Soustředění se na přílišnou „popisnost“ v hudební řeči může posluchače dokonce vést k prvoplánovému ulpívání na dílčích hudebně-estetických prvcích a zabránit hlubšímu vlastnímu prožití skutečnosti vyjádřené zhudebněným textem. Ostatně důvody k použití sestupné melodie v případě *descendit* a vzestupné u *ascendit* mohou být i ryze hudebně-estetické povahy. Přesto z četnosti „doslovného“ zhudebnění můžeme vyvodit také nějaké fakticky pozitivní závěry. Poukazuje totiž na promyšlenost a osobní zaujatost autorů hudebních mší při „odívání“ jejich náboženského přesvědčení hudebními motivy. Je zřejmé, že skladatelé dobře věděli, jaký obsah zhudebnějí. Že jej v drtivé většině případů nepojímali jen jako „cizojazyčné libreto pro své hudební nápady“, ale na volbě hudebních prostředků jim skutečně záleželo.

Mgr. Pavla Lachmanová (1. ročník doktor-
ského studia Hudební teorie a pedagogika
na PdF Ostravské university)



Ukázka 6 – A. Dvořák, *Mše D dur*

descendit je pro vyjádření teologie mnohem vhodnější a nasvědčovala by tomu také převaha takovýchto zhudebnění nad opačným postupem. V současnosti však teologie může jako opodstatněnou vidět také melodii stoupající. Jak čteme například u Pospíšila, „v *Muži z Nazareta* kulminuje jak sestupné, tak vzestupné spasi-
telské zprostředkování“.¹ Ježíš z Nazareta není pouze tím kdo zjevuje Boha před

slovy *caelis*. Poté následuje poslední sestupná melodie nad *descendit*. (Ukázka 5)

Jiný příklad ascendentního i descendentního postupu melodie na slovech o sestupu Božího Syna najdeme v českém prostředí u Antonína Dvořáka ve *Mši D dur*, op. 86. Prozpívané a opakované *descendit* je nejprve pomaleji melodicky i harmonicky vedeno vzhůru, dochází k nárůstu napětí, které vyjadřuje význam celého aktu v dějinách spásy. Následuje poslední zopakování tohoto slova, které je již rychlejší a má jasně sestupný směr. (Ukázka 6)

Výše uvedené analýzy částí zhudeb-

Seznam použitých notových pramenů:
Bruckner Anton – Messe d moll (Messe Nr. 1), Messe e moll (Messe Nr. 2), Messe f moll (Messe Nr. 3), Brixli František Xaver – Missa Dominicalis in C, Missa pastoralis, Dvořák Antonín – Mše D dur op. 86, Haydn Joseph – Nelsonmesse – Missa in Augustiis, Charpentier Marc-Antoine – Messe pour Mr Mauroy, Linek Jiří Ignác – Missa pastoralis ex F, Missa in D, Michna Adam Václav z Otradovic – Missa I – V ze sbírky Sacra et Litaniae, Mozart Wolfgang Amadeus – Missa brevis in D (KV 194), Missa brevis in C (KV 220), mše „Credo“ C dur (KV 257), Missa brevis „Spaur“ C dur (KV 258), Missa brevis in C „Organ solo“ (KV 259), Korunovační mše C dur (KV 317), Polidori Ortensio – Messa sexti toni à 5. con viol. si placet, Puccini Giacomo – Messa di Gloria, Rovetta Giovanni – Messa à 5.6.7. con due violini, Schubert Franz – Messe F dur No. 1, Messe G dur No. 2, Messe B dur No. 3, Messe C dur No. 4, Messe As dur No. 5, Messe Es dur No. 6, Zelenka Jan Dismas – Missa in D (Missa gratias agimus tibi), Missa Sanctissimae Trinitatis, Missa votiva e moll, Missa Dei Patris, Missa Omnium Sanctorum.

¹ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Třetí vydání. Praha – Kostelní Vydří : Krystal OP – Karmelitánské nakladatelství, 2009. s. 53.

Současná duchovní hudba

Díky aktivitám *Společnosti pro duchovní hudbu* proběhly v uplynulém roce dvě akce zaměřené na soudobou tvorbu. Nejprve byla vypsaná *skladatelská soutěž* na vytvoření nového mešního ordinária. Její uzávěrka byla stanovena na konec května a výsledků jsme se dočkali v září. V listopadu potom, v rámci 23. ročníku *Dnů soudobé hudby*, festivalu, který pravidelně pořádá Společnost skladatelů Asociace hudebních umělců a vědců (AHUV), byl uspořádán samostatný koncert z nových skladeb s duchovní tematikou.

Nejprve k soutěži. Podnětem k jejímu vypsání byly neutuchající polemiky o tom, jak vypadá a jak by měla v současné době vypadat hudební stránka mešního obřadu v našich kostelích. Máme se neustále držet jen starých zhudebnění mešního ordinária, anebo máme hledat podoby nové?

Zde je třeba jednoznačně deklarovat, že by bylo nerozumné přehlížet to staré. Mešní ordinárium je totiž nepochybně jedním z nejčastěji zhudebněovaných textů v kulturních dějinách. Nežijeme tedy v nedostatku. Za uplynulých již více jak 1000 let, tedy za dobu, co je známo notové písmo, které nám ty historické hodnoty uchovává, bylo vytvořeno, zapsáno a dlouholetou praxí prověřeno nespočetné množství jeho zhudebnění, mnohá pak z pera těch nejvýznamnějších skladatelských osobností. Proto dnes existuje tak neobyčejně velký a kvalitní výběr v tomto žánru. A neustále se rozšiřuje. To díky badatelským aktivitám hudebních historiků, neúnavně studujících v hudebních archivech po celé Evropě. Není proto třeba držet se stále jen těch několika málo všeobecně známých a osvědčených verzí, ale je vždy kam sáhnout a přijít s něčím jiným, neméně hodnotným.

Na druhé straně však existuje i legitimní požadavek, že totiž každá generace, tedy i ta naše současná, by se měla svým vlastním způsobem, vlastním hudebním jazykem k problematice tvůrčím způsobem vyjádřit. Proto bychom se touto záležitostí měli zabývat a je nepochybné, že stejný přístup k této otázce zvolí i další generace, následující po nás v budoucnu.

Když tedy i zhudebnění nová, tak jak by měla vypadat. Rozhodně jinak, než ta již existující. Jinak by to totiž ztratilo smysl. A navíc: není možné, aby se bouřlivý vývoj hudebního myšlení posledních desetiletí nějakým způsobem nepromítnul i do oblasti duchovní hudby, aby zde nenastolil oprávněné touhy po hledání nových cest.

Zvláště naléhavě vyvstaly polemiky na toto téma na podzim v roce 2009, po

(192) 11

SANCTUS

Sva ty', Svatý, Sva — ty', Pa'n Bih za'-stu-
 Nebe i ze-mě/sou p-d-ny tve' sla'-vy.
 Ho-sana na vy- so- stech. Po žehna-ny, jenž přichá' z'
 ve jměnu Pa'ně. Ho-sana na vy- so — stech.

Z mešního ordinária Jiřího Temla

návštěvě papeže Benedikta XVI. ve Staré Boleslavi (28. 9. 2009) u příležitosti svatováclavských oslav. Byla tam sloužena polní mše, zaměřená především na mládež. Nepochybně proto byla doprovázena netradiční hudební složkou, vyznačující se mnohými prvky současné populární

hudby. Přímo na místě se této bohoslužby zúčastnilo velké množství věřících, patrně ještě více jich však doma sledovalo televizní přenos. Ihned se spontánně vzedmula řada naléhavých hlasů, které zvolenou hudební složku buď chválily, nebo ji naopak odsoudily. Za konstruk-

tivní reakci na tuto událost však lze považovat až celodenní seminář, na němž se o problematice tradičních pohledů a inovací v liturgické hudbě obsáhle hovořilo. Konal se o několik měsíců později, na začátku roku 2010 v Praze, na půdě pražské bohoslovecké fakulty a zúčastnily se ho desítky chrámových hudebníků a odborníků na duchovní hudbu snad z celé republiky. Referáty a diskusní příspěvky, které zde zazněly, byly sice zajímavé, k jádru problému se však přiblížily

ních tabulích důležitých hudebních škol a institucí.

V zadání soutěže byly stanoveny mimo jiné i tyto podmínky: zhudebnit mešní ordinárium římskokatolického ritu pro lid (vokální jednohlas), sbor (vokální jednohlas až smíšený čtyřhlas) a instrumentální složku doprovodného charakteru, tedy nikoliv virtuosního. Měly by ji tvořit buď varhany, nebo jiný instrumentář, které však nemá být závislý na amplifikaci (umělem ozvučení) a který, spolu

Do tohoto data se na sekretariátě SDH shromáždilo celkem 28 partitur. Všechny notové zápisy byly naskenovány a jako soubory skenů vypáleny na nosiče typu CD. V této podobě byly předány všem porotcům, kteří se ihned pustili do hodnocení. Obálky se jmény soutěžících skladatelů byly pečlivě uloženy na sekretariátě soutěže, kde neotevřeny čekaly až do chvíle vyhlášení výsledků.

Porota soutěže pracovala ve složení Jan Maria Dobrodinský, Jan Grossmann, Jan Kalfus, Jaroslav Krček, Ivan Kurz, Jiří Laburda a Jan Málek. Ve všech případech se jedná o nesporně kvalifikované osobnosti hudebního života Čech a Moravy, které ve svém součtu disponují nejen hlubokým vzděláním a dobrou znalostí duchovní hudby, ale i dlouholetou hudebně tvůrčí, interpretační a pedagogickou zkušeností. Po důkladném prostudování všech 28 zadáných soutěžních titulů (je třeba zdůraznit, že se vůči zadáním skladeb po celou dobu pracovalo výhradně v anonymním režimu) a po několika kolech internetových i verbálních polemik dospěla porota koncem srpna k tomuto výsledku: **Ani 1. ani 2. cenu neuděliti, 3. cenu uděliti rovným dílem hned mezi 4 skladatele.**

Za vítěze soutěže pak byli po otevření obálek prohlášeni tyto soutěžící:

Bohuslav Korejs, pod heslem „Prokop“ do soutěže zadal **Mešní ordinárium Sedmé mše, Michal Worek,** pod heslem „woremi“ zadal **Ordinárium, Jiří Hrubý,** pod heslem „Michal op.“ zadal do soutěže svoje **Mešní ordinárium, Jiří Teml,** pod heslem „Liturgie“ zadal do soutěže svoje **České mešní ordinárium.**

Každému z těchto čtyř vítězů tedy byla rovným dílem udělena peněžní odměna, v souladu s vyhlášením podmínek soutěže však pouze tři z vítězných ordinárií (Korejsovo, Workovo a Temlovo) byla porotou určena k veřejnému provedení. Skeny notových zápisů všech ordinárií, která byla do soutěže zaslána, byly umístěny na webové stránky Společnosti pro duchovní hudbu¹. Již více, jak půl roku si je tam mohou zájemci kdykoliv nalézt a podrobně se s nimi tak seznámit, nebo si je podle potřeby i stáhnout a následně vytisknout. Smysl tohoto generálního zveřejnění všech soutěžních materiálů je několikerý. Prostudováním všech ordinárií na webových stránkách SDH si totiž může kdokoliv udělat svůj vlastní úsudek o nově vznikající liturgické tvorbě, každé ze zadáných skladeb bez rozdílu se tím dostává nemalé publicity, která je pro nově vznikající díla vždy žádoucí. Umístění sklady na adrese Sdružení pro duchovní hudbu je tedy alespoň malou službou, nebo snad i odměnou pro každého ze skladatelů, kteří se soutěže zúčastnili.

¹ <http://www.sdh.cz/?a=11>

Beránku Boží

Handwritten musical score for "Beránku Boží" in G major, 4/4 time. It features three systems of music for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi." and "Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, daruj nám pokoj." The second system includes the instruction "ritardando".

Z Korejssovy Sedmé mše

jen opatrně, velmi obecně, nebo jen dílčím způsobem.

Vzhledem k tomu, že nejpádnejší argumentaci přináší vždy především tvůrčí čin, rozhodli jsme se ve Společnosti pro duchovní hudbu vypsát na začátku roku 2011 finančně dotovanou skladatelskou soutěž, která by přinesla další, nový materiál tohoto typu, nad nímž by pak bylo možné diskutovat konkrétněji. Cílem vypsání soutěže tedy bylo podnítit tvořivost hudebníků v oblasti liturgické hudby s nadějí, že jejich nově vzniklá díla přinesou nová, originální a hodnotná řešení.

Organizací a administrací soutěže výbor Společnosti pro duchovní hudbu pověřil svého člena, hudebního skladatele a muzikologa PhDr. Mgr. Vojtěcha Mojžiše, odborným poradcem se mu stal Josef Kšica, rovněž člen výboru Společnosti pro duchovní hudbu, varhaník a ředitel kůru katedrály sv. Víta v Praze. Informace o vypsání soutěže se záhy objevily na webových stránkách SDH, v zápětí pak i na informač-

s vokální složkou (rovněž nezávislou na amplifikaci), přirozeným způsobem vyhovuje akustickým danostem tradičního bohoslužebného interiéru, chrámovým prostorám. Vokální party (zejména jednohlasý part lidu) by měly být jednoduché, svojí náročností snadno přístupné širokému okruhu účinkujících, tedy praktikujících věřících. Svojí zpěvností by měly podněcovat lid k hojně aktivní spoluúčasti na hudební složce liturgie. Dílo vypracované v písemné podobě (partitura složená z partů: lid, sbor a instrumentální složka, vokální party podložené textem) zašlete, nebo doručte anonymě (soutěžní notový materiál nechtě je označen pouze heslem, příslušné jméno a kontaktní adresa autora v příložené zalepené obálce) na sekretariát Společnosti pro duchovní hudbu.

Soutěže se mohli zúčastnit skladatelé bez omezení věku a národnosti, ceny pro výherce byly stanoveny ve výši: 1. cena 30 000 Kč, 2. cena 20 000 Kč, 3. cena 10 000 Kč. Uzávěrka soutěže byla 31. 5. 2011.

Nejen pořadatele soutěže, ale i porotu mile překvapil velký zájem skladatelů o tuto soutěž. Vzniklá kolekce nových děl svědčí o tom, že mešní ordinárium je i v dnešní době považováno za velkou výzvu pro hudební tvůrce, kteří si na tomto exponovaném úkolu mohou prověřit svoji invenci, kompoziční dovednosti a znalost liturgické praxe. V mnoha směrech pozoruhodný je seznam zaangażovaných tvůrců. Nalezneme na něm jména autorů všech věkových kategorií: teprve začínající, studenti oboru skladba, i již zavedené známé skladatele, respektované a často hrané profesionály. Zastoupení jsou zde tvůrci z okruhu nejrozličnějších hudebních žánrů, či stylových zaměření, od těch, kteří jsou pevně zakotveni v tradičních vyjadřovacích prostředcích, až po nekonvenční zastánce moderních směrů, experimentátory. Nechybějí zde ani tvůrci s jazzovým zázemím. Vedle lidí hluboce zakotvených ve víře jsou tu i ti ve víře vlažní.

Požadavek komunikativnosti a interpretační nenáročnosti znamenal pro skladatele patrně jedno z nejzákladnějších úskalí. Skladatelé píšící pro shromáždění věřících si totiž museli velmi dobře uvědomit, že budou úspěšní jen tehdy, když přijdou v první řadě s ryzí a spontánní invencí, vedle níž kompozičně řemeslná dovednost, či rutina plní roli sice důležitou, nicméně jen podpůrnou, korigující. Sympatické na zadaných skladbách je to, že žádná z nich se nesnížila k prostému kopírování jak starých, mnohokrát osvědčených vzorů, tak ani těch současných, módních, blízkých scéně populární hudby. Ve většině případů se až asketicky držely své vlastní stylové čistoty. Skladatelé si patrně dobře uvědomili autonomii žánru, do kterého vstupují a v něm nezbytnost lokální, tedy středoevropské, zejména historické kontinuity, jako zdroje příslušné identity a nadčasové síly. Nesporným kladem v oblasti hudební tvorby, který charakterizuje naši historickou současnost, je ostatně paralelní koexistence více stylových a estetických směrů a realizačních možností, díky níž není tedy nezbytně nutné, aby všude, ve všem, vždy a v každém díle bylo obsaženo vše z toho, co se právě nosí, nebo co je právě v oblíbenosti.

Z neobvyklé konfigurace výsledků soutěže (stejně ohodnocení bez první a druhé příčky) lze usoudit, že mezi zadanými skladbami nebyla porotou nalezena žádná taková, které by očekávání vypisovatele soutěže splnila zcela, jednoznačně, a tedy ve všech ohledech. Když skladatel nabídnul nějaké originální řešení, tak obětoval jednoduchost a přístupnost širšímu publiku, když naopak nabídnul přístupnost, zpravidla se nevyhnul sklonu k primitivismům, nebo konvenčním klišé. Ve vzácné shodě se porotci kladně vyjádřili o vysoké umělecké úrovni

ordinária s názvem *Missa angelica*, op. 116 Jana Meisla. Shodli se ale i na tom, že dokonalé provedení tohoto díla není dostupné amatérským, nebo méně školeným provozovatelům, na něž měla být soutěžícími v první řadě brána zřetel. Proto bylo toto dílo ze soutěže zcela vyřazeno. Není ale pochyb o tom, že si brzy najde cestu na koncertní pódium.

Vyvrcholením soutěže byla prezentace výsledků. Došlo k ní v centru Prahy v průběhu tří pravidelných nedělních večerních bohoslužeb, ve zcela standardním liturgickém režimu, tedy v podmínkách, které v plné míře odpovídají záměrům vypisovatele soutěže. Závažnosti této prezentace přispěl bezesporu fakt, že byla organizována jako přidružená akce renomovaného hudebního festivalu Svatováclavské slavnosti 2011.

V neděli 9. 10. 2011 v 18 hodin tedy v chrámu Panny Marie Sněžné v Praze na Starém Městě znělo první z oceněných děl, *Sedmá mše Bohuslava Korejse*. Jeho přístup dokládá autorovu mnohaletou chrámovou zkušenost, stylovou čistotu a vyváženost jeho hudebního jazyka, a dobrý odhad pěveckých schopností interpretů, v tomto případě věřících, kteří jsou dobře sžití s liturgickou praxí. Ordinárium mladého skladatele Michala Worka bylo provedeno 16. 10. 2011. Soutěžní úspěch tohoto díla spočívá nepochybně v tom, že se mladému autorovi, nezátíženému konvencemi a jakoukoliv rutinou, podařilo účelně skloubit vlastní originální melodické a harmonické postupy s nepřekročitelnými limity požadované interpretační i percepční náročnosti, které jsou kladeny na tento žánr. České mešní ordinárium skladatele Jiřího Temla bylo provedeno jako poslední, v neděli 23. 10. 2011. V tomto případě nejde o skladatele, který se liturgické hudbě věnuje soustavně. Jeho profesionální kompoziční vyspělost, zejména pak bohatá zkušenost s psaním vokálních partitur všeho druhu a rozmanité interpretační náročnosti, zde byla evidentně ku prospěchu.

Sborové party byly ve všech třech případech nastudovány pražskými chrámovými scholami, part lidu zpívali vždy všichni přítomní věřící, kteří se v kostele shromáždili. Zpívalo se z rozdaných partesů, když se bezprostředně před každou z bohoslužeb konal krátký, nicméně intenzivní nácvik.

Bezprostředně po doznění posledního ordinária se v přílehlém refektáři uskutečnilo společenské setkání. Byli na něm přítomni všichni hraní autoři, interpreti, pořadatelé soutěže, i zástupci poroty a příznivci liturgického zpěvu. Laureáti obdrželi peněžité ceny, za organizování soutěže promluvil tajemník soutěže, PhDr. Vojtěch Mojžíš. Připomněl poslání soutěže, které lze spatřovat ve snaze obohacovat liturgickou hudbu o aktuální pohle-

dy. Poděkoval všem zúčastněným, jak ze strany soutěžících, tak i organizátorů a garantů. Všem novým dílům popřál adekvátní uplatnění a vyslovil se za pravidelné opakování soutěžních akcí tohoto typu v vhodných časových intervalech i v budoucích letech.

A nyní ještě ke koncertu ze skladeb s duchovní tematikou. Organizačně i finančně se na něm podílela jak Společnost pro duchovní hudbu, tak i Společnost skladatelů AHUV. Byl čtvrtým v rámci festivalu Dny soudobé hudby 2011 a konal se 14. 11. 2011 v Sále Martinů. Můžeme jej považovat za protipól k soutěži. Zatím co ta byla zaměřena na tvorbu bohoslužebnou, koncert byl sestaven z nezávislé hudební tvorby, která je s duchovní sférou spojena jenom svými náměty. Četní skladatelé inklinující k duchovní sféře byli Společností pro duchovní hudbu vybidnuti k tomu, aby svá nová díla zadali do výběru pro festival Dnů soudobé hudby, pořádaný Společností skladatelů. Z děl, která se tak dostala do užšího výběru, pak výbor SDH vytvořil jeden kompaktní program, který po kompozičně kvalitativní stránce odpovídá požadavkům Společnosti skladatelů a svým obsahem a zaměřením zase intencím a posláním Společnosti pro duchovní hudbu. Jde o skladby primárně koncertního typu, u nichž autoři spojitost s duchovní, převážně křesťanskou tradicí mnohdy jen veřejně deklarovali. Zdůrazňují zde slovo deklarovali, protože, jak známo, ne vždy, zejména pak, není-li použito textu, lze zcela jednoznačně a s určitostí sounáležitost absolutní hudby s konkrétním významovým okruhem jednoznačně doložit. Spolupráce obou zainteresovaných korporací se zde právě proto jeví jako neobyčejně výhodná. Propojením jejich programových zaměření totiž vzniká široká platforma, schopná do sebe smysluplně a bez kolizí zahrnout všechny možné mezitypy. Není tedy třeba zbytečně uvažovat o tom, zda je ten či onen kus dostatečně duchovní, nebo zda jde jen o absolutní kompozici se zajímavým titulem.

Shodou okolností právě do této kategorie patří hned úvodní skladba večera, *Svatováclavské preludium Lukáše Hurníka*. Jde o první skladatelovo dílo svého druhu. Na jeho kompoziční stránce, plné tvořivé hravosti, je patrna autorova radost z možnosti využít vysokou interpretační úroveň angažované varhannice. Ani zdravě okázalá slavnostnost zde nechyběla. Jde totiž o první část z plánovaného cyklu skladeb, preludií na oslavu našich světců. Milou připomínkou právě se blížícího času vánočního byla druhá z uvedených kompozic, *Vánoční vzpomínka pro dívčí sbor, soprán sólo a varhany Jana Bernátka*. Dílo, jež jsme vyslechli v prvním provedení, však má námětový okruh poněkud širší, zahrnuje

i tematiku velikonoční. Z kompozičního hlediska lze tento titul charakterizovat jako sympatický příspěvek do nabídky pro koncertní i liturgické účely, vzdáleně navazující na tvorbu Bohuslava Martinů, v jehož sále při této příležitosti zazněl poprvé. Jako čistě introvertní, neokázalou, až asketickou lze považovat v další

vedení. Skladatel k němu našel inspiraci v sochařském díle Matyáše B. Brauna, v jeho slavném barokním Betlému, který se nachází v Novém lese u Kuksu. Stylově nejbližší barokní hudební estetice se skladatel přiblížil v poslední, smířlivě meditativní části svého cyklu, která nese název Dítě. Kompozičním vrcholem cyklu však

jejich diferencované registrace a prostředků ryze kompozičních. Rovněž *Clamor ad Adventum pro mezzosoprán a varhany na texty žalmů Jana Fily* jsou dílem vzniklým na objednávku interpretů. Je psáno na latinský text, námětem se vztahuje k adventnímu období. V hudební složce uplatňuje citát z gregoriánského chorálu. Za dílo důvěrného znalce vokální problematiky lze bezesporu označit i další komorně koncipované zhudebnění žalmových textů tohoto večera, *Puer natus in Bethlehem Ivana Zelenky*. Part sólových houslí je v jeho díle oporou k převážně imitačním způsobem koncipovanému dvojzpěvu sólových sopranových hlasů. Skladba působí oduševnělým výrazem konvenujícím s námětem. Těžiště večera spočívalo nepochybně v provedení Neratovské mše *Luboše Sluky*. Svoji *Missu Neratovensis pro sóla, smíšený sbor a varhany* skladatel věnoval nedávno pietně opravenému torzu poutního kostela Panny Marie Pomocnice v Neratově v Orlických horách. Dílo zhudebňuje celé latinské mešní ordinarium a je napsáno tak, aby na ně interpretačně dosáhli i méně vyspělí hudebníci. Má tedy uplatnění jak liturgické, tak i čistě koncertní. Se suverenitou autorovi vlastní jsou zde spojeny kompoziční prostředky blízké tradiční české hudebnosti s výrazem druhé poloviny 20. století.

A ještě několik řádek k významu obou akcí. Uvažujeme-li o nich v kontextech současného hudebního života je zcela specifický. Mluvíme-li totiž dnes o soudobé, nebo staré hudbě, míní se tím nanejvýš 100 let zpět v případě té tak zvané soudobé (premiéra Stravinského *Svěcení jara* se uskutečnila v Paříži roce 1913) a 300, či dokonce 400 let v případě té staré (premiéra Monteverdiho *Orfea* se uskutečnila v Mantově v roce 1607). Uvažujeme – li však v časových dimenzích hudby duchovní, která tu byla již i na počátku evropských hudebních dějin a která je ústředním bodem našeho zájmu, dostaneme se až k ambitu více jak tisíciletému (za první písemné, tedy skutečně fixované, komponované hudební útvary lze při velice hrubém pohledu považovat až památky spojené s raným evropským vícehlasem – 10. století). Toto srovnání musí nutně ovlivnit úhlý našeho pohledu a zkorrigovat naše hodnotová kritéria. Rozhodně proto nelze při hodnocení soudobé duchovní hudby činit ucelené závěry na základě jen jedné kolekce případů, či jen jednoho krátkého historického okamžiku. Materiál získaný v uplynulém roce nám vypověděl mnohé, svoji skutečnou vypovídací hodnotu však odkryje až po letech, srovnáním s obdobným materiálem o nějaký ten rok starším, nebo mladším. Je to tedy běh na dlouhý trati. Na mysl v této souvislosti pak bezděčně již dnes přicházejí charakteristiky popsateľné slovy jako *respekt, pokora, zodpovědnost* a nepochybně i *tvůrčí odvaha*.

Vojtěch Mojžíš

Z ordinária Michala Worka

části koncertu uvedenou *Svatoanežskou suitu pro sólové housle Václava Hála*. Prostřednictvím sólových houslí zde skladatel přiřazuje poměrně tradiční vyjadřovací prostředky ke zcela konkrétnímu mimohudebnímu programu, k oslavě života a odkazu české světnice, svatě Anežky. Sedmi částem suitu, nadepsaným italskými výrazovými označeními, skladatel v tištěném programu koncertu přiřazuje biblické citáty, které zvolený námět konkretizují. Zprostředkovaně duchovní charakter má i poměrně rozsáhlé, čistě instrumentální, čtyřdílné *Garino, příběh pro fagot a varhany Radka Rejška*, které zde rovněž zaznělo v prvním pro-

byla bezesporu část druhá, Samota v prokletí, kde si skladatel dal nesnadný úkol, vyjádřit se plně a bohatě prostřednictvím jen jediného, sólového, a ke všemu jen jednohlasého hudebního nástroje, který navíc rozhodně nelze považovat za tradičně koncertantní. Přičteme-li k tomu fakt, že se zde pracuje s vyjadřovacími prostředky ne příliš tradičními, je to úkol velmi odvážný, který se však skladateli neobyčejně zdařil. I v pojetí varhanního partu zde můžeme sledovat sympatické rysy Rejškova novátorství, které se opírá o hlubokou znalost nástroje. Obdivuhodná je zde zejména práce s dynamikou, kterou skladatel vytváří spojením technických možností varhan,