

O varhanách, varhanících a staré Praze

O málokom jiném bychom si troufli říci, že díky němu žije tradice pražského varhanictví. Pan Otto Novák je emeritní pražský dómský varhaník, dlouholetý varhaník u sv. Jakuba, zkušený doprovod a vynikající improvizátor, ale také prvořadý pamětník stavu varhanického. Je to člověk, kterému nikdy nebylo cizí umění naslouchat – a snad i proto je nyní radost naslouchat jemu.

Následující rozhovory vznikly při přípravě rozhlasových pořadů. Kdo někdy slyšel jeho vyprávění o (pro nás už) dávných časech, lidech a historiích, jistě uzná, že převedením do psané podoby se z něj mnoho ztratí. Ale to není důvod, proč se o to nepokusit. Tento střípek z nepřehledné pokladnice vzpomínek budiž naší malou gratulací k osmdesátinám.

I. O PAMĚTECH HRADČANSKÝCH

Pane Nováku, než jste dostal čestný titul emeritního pražského dómského varhaníka, prožil jste u sv. Víta plných 32 let služby – napřed jako náhradník, pak jako dómský varhaník jste doprovázel katedrální bohoslužby a měl podíl na uchovávání zdejšího „genia loci“. Ve skutečnosti to byl ale ještě větší kus života. Jaké vlastně bylo Vaše první setkání s katedrálními varhanami?

Začalo to asi takto. Studoval jsem na reálném gymnáziu a začal chodit na Hrad, poslouchat varhany ke svatému Vítu. Seznámil jsem se tam s tehdejšími dómskými varhaníky, panem profesorem Antonínem Jandou. Ten viděl můj zájem o varhany, smluvili jsme se a začal se mi

věnovat, začal mě zasvěcovat do základů varhanní hudby. Chodil jsem k němu nějaký čas, a pak, když uznal mé určité znalosti, začal mě už pouštět za dómské varhany. Takže jsem ho začal občas, když bylo potřeba, zastupovat. Až potom, ve svých jedenadvaceti letech, jsem začal studovat varhany na pražské konzervatoři, u profesora Kubáně.

Vy jste tedy nepřišel ke sv. Vítu „zvenčí“, ale převzal službu přímo po svém učiteli Antonínu Jandovi. Jak dlouho on na Hradčanech působil?

Profesor Janda působil v katedrále plných 50 let, od roku 1911. Byl jmenován ještě jako dvorní varhaník, to bylo ještě za

Rakouska. Tehdy, když se uvolnilo místo dvorního varhaníka, se mu nabízelo také místo v Emauzích. Ale to mu prý rodiče rozmluvili, že je to klášter, že tu bylo nebezpečí, že by do toho kláštera vstoupil.

Ono se říká, že generační paměť může sahat sto let zpátky. Když nám ve Vašich osmdesáti letech dokážete říci věci, které jste na vlastní uši slyšel od profesora Jandy, už jsme před rokem 1911. Váš předchůdce prožil dobu dostavby katedrály v roce 1929, vzniku dnešních varhan a jejich umístění, učinil první zkušenosti s tímto výjimečným prostorem... Co všechno se za těch sto let na Hradčanech změnilo?



Ten kůr je dnes odsunutý o 90 stupňů, než byl ve starém kostele. Přistavovala se celá nová loď, kůr se rozebral a postavil znovu v boční lodi. Na horní kůr přišla prázdná skříň po barokních varhanách a na spodní kůr pak varhany, které kolem roku 1930 postavila firma Melzer z Kutné Hory. Je to jenom torzo, protože původně měla být velká část varhan také na horním kůru. K tomu ovšem pro finanční důvody nedošlo. Tehdy byl vypracovaný návrh od profesora Wiedermanna. Varhany měly stát asi na pěti místech – ovšem vzhledem k velikosti katedrály by se to všechno asi pěkně tlouklo, kdyby se mělo hrát na všechny zároveň. Protože to mělo být na zadním kůru, na bočním kůru v obou patrech, pak ještě na kůru nad Svatováclavskou kaplí a pak se ještě uvažovalo, že by se něco postavilo za hlavním oltářem. A to kdyby mělo hrát všechno zároveň, jednak by se to zvukově hádalo, jednak nevím, kdo by to opravoval. Bylo by to tak komplikované, že je celkem dobře, že k tomu nedošlo.

Dnešní varhany pro liturgické účely plně vyhovují, mají krásné barvy rejstříků a tři manuály – jak říkal můj předchůdce, profesor Janda, když jsou tři manuály, musí ovládnout každý prostor.

Vy jste tedy zažil, jak se říká z první ruky, vyprávění pana Antonína Jandy o tom, jak vypadal prostor staré katedrály před propojením s novou stavbou v roce 1929. To je něco, co my si dnes skoro ani nedovedeme představit...

Ta katedrála byla malá. To byla vlastně ani ne polovička dnešního prostoru. A kůr byl původně v západní stěně na prostředku. Pak vlastně ten balkon pro dirigenta, který vystupuje ze zábradlí, přý stál až nad císařsko-královskou hrobkou. Velká věž už stála mimo, presbytář byl asi o jeden oblouk kratší. Když pak přišly velké slavnosti, jako třeba korunovace, údajně se vestavovaly balkóny a galerie, aby se zvýšila kapacita prostoru. Ale kostelní prostor byl malý a dnes už bohužel nevíme, jak tam hudba zněla.

II. O CESTĚ K VARHANÁM A STARÉ PRAZE

Ted' bychom měli začít ve vzpomínání pěkně popořadě. Jak vůbec začala Vaše cesta k varhanám?

To začalo už v dětství. Byli jsme na lyžích Rokytnici v Orlických horách, na Hromnice jsme šli do kostela, tam byly slavné bohoslužby a dostali jsme se na kůr. Tam jsem poprvé viděl, jak vypadají varhany. A mně se to tak zalíbilo, že jsem maminku pohnul k tomu, že jsme tam zůstali i na druhou mši. A to jsem se tam přikrčený díval na varhaníka, který tam hrál, zřejmě to byl místní učitel.

Pak jsem se dostal k varhanám

v Plzni. Maminka tam měla kamarádku, která hrála v redemptoristickém kostele. Tam jsem viděl velké varhany, a ona když viděla, jak toužebně po nich koukám, tak jednou řekla po pozhánání: Chceš si zahrát? Já jsem některé písničky uměl zpaměti, a takhle jsem se dostal poprvé k varhanám, že jsem si mohl na ně zahrát, ovšem samozřejmě ne při bohoslužbě. A to mi učarovalo. Potom v Praze, když jsme se přestěhovali z Malé Strany do Podskalí, chodili jsme v neděli na mši svatou ke svatému Janu na Skalce. Tamější kněz byl náš známý, mě i bratra učil náboženství na obecné škole. Tam jsem začal brousit kolem varhan a takové byly mé začátky. Pak jsem přesedlal ke svatému Ignáci, tam byly velké varhany a takhle to pokračovalo dál. U svatého Ignáce jsem hrál jako gymnazista, mezitím jsem už začal chodit k profesoru Jandovi a začal jsem také vypomáhat u svatého Víta, když bylo potřeba.

Když vzpomínáte na Prahu svého dětství, byl to poklidnější život než dnes?

Do toho přišla válka. Tak ono to bylo zase trochu něco jiného. Pak ještě přišly nálety – to jsme zažili v Praze 2, zrovna když byly pobořené Emauzy a klášter potom hořel několik dnů. Když houkali poplach, moje maminka právě běžela do sklepa pro kufry a viděla, jak dostala plný zásah emauzská věž. Dokonce jsme měli ve střeše trámy emauzského kostela. Po válce se tam benediktni vrátili, udělali si kapli z přednáškového sálu, a tam měli svoje klášterní bohoslužby celou tu dobu.

Vaše varhanické začátky se tedy odehrávaly u sv. Ignáce na Karlově náměstí. Bylo to na konci války a po ní – ještě v době, kdy tam působili jezuité. Jak na to prostředí dnes vzpomínáte?

Jezuité měli opravdu dobrou duchovní správu. Každý jezuitský kostel měl svého kazatele. A to je řád, kde se hodně studuje, jezuité chodí studovat i do ciziny, takže znají cizí řeči, prostě jsou na úrovni. A proto tam také lidé hodně chodili. Třeba za války, nebo i po válce, byl kostel plný. V neděli tam bylo více mší svatých. Varhaník tam strávil půl dne, přinesli mu nahoru konvici s kávou. Na deváté – ta byla nejvíc navštěvovaná – lidé zpívali, to byl zážitek! Byli jsme zpěvavý národ.

U svatého Ignáce nebyly kancionály, zpívalo se z lístků. Těch se za nedělní mši rozdaly třeba i dva nebo tři tisíce. Písničku jsem pak doprovázel na tutti se všemi spojkami. Za války to byl také jeden z prvních kostelů, kde začaly večerní mše, protože měl válečné zatemnění. Ten kostel byl také poškozený při náletu. Skoro všechna okna vyletěla ven, střecha se musela opravovat, ale kostel uvnitř poškozený nebyl. Na svatoignáckém kůru jsme se v té době potkali

s Josefem Herclem.

Jak vypadal třeba konec války a události května 1945 u jezuitů na Karlově náměstí?

Jezuitští bohoslovci byli za války totálně nasazení, nebo byli také zavěnění, takže teprve po válce došlo k svěcení. A to bylo zrovna v době, kdy měl tamější regenschori, pan profesor Hlucháň, od zimy rozbombardovaný byt a bydlel mimo Prahu. Několik se nás tam střídalo a hraní jsme si rozdělili.

Na jaře 1945 tu proběhly palladiové oslavy, kdy přivezli mariánský obraz ze Staré Boleslavi. V Praze byl po několika kostelích vystavován a při tom byly slavné bohoslužby. Hned potom, ještě kolem května 1945, proběhlo také svěcení bohoslovců. Těch bylo asi dvacet a u nich bylo ve zvyku, že každý slouží první mši svatou napřed ve svém rádo-vém kostele. Takže to jsem tehdy seděl u varhan asi od pěti hodin od rána po celé dopoledne. A to byla ještě mše krátká, nekázalo se, takže to šlo skoro po půlhodinách. To byl první velký záběr, kdy jsem celý půlden seděl u varhan.

Jako student jste zažil poválečnou dobu a tehdejší oživení kostelní hudby v Praze. Tenkrát asi málokdo věděl, že nastávají poslední léta náboženské svobody. Na které události z té doby vzpomínáte nejraději?

Těžko říct, na co vzpomínám nejradši: byla to činnost u svatého Jakuba, byly to staroslověnské bohoslužby, které bývaly v katedrále na svatého Václava, na svatou Ludmilu pak u svatého Jiří. To jsme dávali od profesora Jandy staroslověnskou mši, byla to mše latinského obřadu, ale se staroslověnským textem. Bylo to pěkné, i páni kanovníci uměli staroslověnské modlitby. Bylo to zvláštní povolení z Říma pro svátky českých patronů.

Kdežto třeba na svatého Jana Nepomuckého byla zase v Praze tradice staré muziky, od Brixho a barokních skladatelů. Bývaly tenkrát ještě pobožnosti na Karlově mostě, někdy dovezli na most varhanní pozitiv a pak se dělávala na mostě muzika s orchestrem. To byla čtyřicátá léta – když se ujali moci komunisté, pak už to nebylo.

Už se v našem vzpomínání nezadržitelně dostáváme za rok 1948. Ty následující události změnily životy několika generací. Jak nasměrovaly ten Váš?

Já jsem studoval na gymnáziu v Křemencově ulici, jmenovalo se Masarykovo. My jsme byli v devětačtyřicátém roce poslední ročník, který tam maturoval. Protože to gymnázium muselo zmizet, nehodilo se na politickou scénu. Po maturitě jsem kupodivu nešel studovat hned muziku, ale studoval jsem bohosloví. Jenomže tam jsem studoval

pokračování na straně 5

OBSAH

Meditation

O varhanách, varhanících a staré Praze, *T. Slavický* 1

Bylo, je a bude

Stalo se a stane, *P. Svoboda* 4
 Želivské hudební léto, *M. Pečená* 4
 Iberijská hudební trachtace, *E. Bublová* 10
 Postní pátky u Křižovníků v roce 2010, *M. Pečená* 12
 Duchovní hudba na Šumavě již po čtrnácté, *L. Nová* 16
 Mozart a hudba pražských kůrů, *V. Koronthály* 17
 Convivium 2010 Nové Hradky, -jš- 18
 Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena 18
 Varhany znějící 2009 vycházejí na CD, *I. Horňák* 19
 Plzeňský varhanní festival 2010, *P. Blažek* 19

Úvahy

O fundamentalismu v liturgické hudbě, *E. Kindler* 8
 Hudba z pohledu jazyka, *J. Kub* 11
 Nahý jsem vyšel z života matky své, *M. Pečená* 12
 Thrasybulos Georgiades – Hudba a řeč, *P. Solníčka* 14

Různé na konec

Z redakční pošty, *A. Rožánková* 18
 Zpráva z Malty, *P. Svoboda* 20

Příloha

Jazykový systém a konkrétní promluvy, *V. Mathesius*
 (podle knihy *Řeč a sloh*, Československý spisovatel, Praha 1966)

Vážení čtenáři,

toto číslo Psalteria se nám asi o týden opoždí. Do značné míry to bylo způsobeno tím, že šéfredaktor i sazeč časopisu působí jako výpomocný hudebník v katedrále sv. Víta a sekretář liturgické komise. Předání funkce pražského arcibiskupa, zádušní mše za oběti letecké katastrofy polského vládního speciálu a vzhledem k diářům biskupů dobrodružná příprava jarního zasedání liturgické komise nějaký čas zabraly.

Toto číslo otevíráme neobvykle rozsáhlým medailonem dlouholetého aktivního (a doživotního čestného) člena výboru Společnosti pro duchovní hudbu Otto Nováka. Nicméně, kdo by si těch pár stran navíc zasloužil více? Přinášíme zamyšlení Evžena Kindlera o fundamentalismu v duchovní hudbě, nepříjemně událostmi aktualizovaný pohled na obraz smrti v hudbě z pera Mariky Pečené, hudební postřehy z velikonoční cesty Pavla Svobody a několik informací o koncertech a festivalech uplynulých i chystaných.

Jinak je toto číslo tematicky zaměřeno na vztah jazyka a hudby, a to včetně rozsáhlejší „jazykové“ přílohy - části knihy Viléma Mathesia - *Řeč a sloh* (Československý spisovatel, Praha 1966). K tomu tématu se vztahují i dva články uvnitř čísla. Literárnost tohoto čísla se, bohužel, odráží i v jeho menší obrázkovosti a větší textovosti. Pro tentokrát!

Jak jste si všimli, dolaďujeme naši novou grafickou podobu, uvidíme, jak to ještě dlouho potrvá.

V rámci této grafické úpravy se (nikoli na mou žádost) zvětšila plocha pro tento editorial, takže začínám mít stále větší problémy s jeho naplněním, proto jej využiji i k zcela konkrétní informaci.

Zasedání společné liturgické komise 16. 4. se samozřejmě vrátilo i k hodnocení studijního dne k otázkám liturgické hudby. Otec biskup Radkovský připomínal velmi důrazně úkol, který nám, chrámovým hudebníkům, zadal na závěr studijního dne – je třeba nové tvorby. Na obou stranách varhanicko-kytarové barikády se nemůže nikdo tvářit, že dosavadní repertoár zpěvů vhodných pro lid požadavkům současné liturgie vyhovuje a vystačí nám i nadále (a že jen stačí přesvědčit opačný tábor, že správné jsou „ty naše“ a nikoli „ty jejich“).

Nové tvorby je potřeba. Ale jak by měla vypadat? Měla by se samozřejmě vyhnout tomu, co je kritizováno na repertoáru stávajícím. Kritiky bývají velmi rezolutní (přece není možné zpívat písně jako *****!), avšak pohříchu velmi nekonkrétní. Alespoň já neznám žádný rozbor toho, jak některá konkrétní píseň nevyhovuje a proč.

Proto se redakce Psalteria rozhodla otevřít rubriku k takovým konkrétním recenzím a rozborům nedostatků, protože jsme toho názoru, že nedostatkům se není možno vyhnout, pokud je nedokážeme nejprve pojmenovat. Proto, prosím, takové kritiky, textové i hudební, pište a posílejte na adresu redakce. Doufám, že takové práce se sejdou.

Máme přece studenty hudby i teologie! Bylo by velmi nemilým zjištěním, že sice existuje repertoár, který vždy někteří upřímně nesnášíme (a je tak proti oprávněnému požadavku na všeobecnost), ale vlastně nevíme proč.

Hojnost darů Ducha svatého a milostí udělených na promluvu Panny Marie (což jsou osobnosti, které si připomeneme v nadcházejícím období) přeje jménem redakce

Jiří Kub

PSALTERIUM, zpravodaj pro duchovní hudbu
 Ročník 4, č. 2/2010
 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, http://blog.sdh.cz
 Šéfredaktor: Jiří Kub
 Redakční rada: Jaroslav Eliáš, Milena Holomková, Evžen Kindler, Libor Mathauser, Rastislav Podpera, Tomáš Slavický
 Výkonný redaktor: Jarmila Štogrová
 Design: Jana Majcherová, Andrea Šenkyříková
 Registrace: MK ČR E 17101 ze dne 30. 10. 2006, ISSN 1802-2774

Stalo se a stane

Milé čtenářky a milí čtenáři, druhé číslo našeho dvouměsíčníku je vždy bohaté na narozeniny – našim rodičům se dařilo. Proto naše narozeniny jsou především jejich slavností, my jsme v tom celkem nevinně.

Podle údajů, které nám nabízí členská databáze, do příštího vydání Zpravodaje zpíváme na dálku Živijó (či níže uvedený kánon) především těm s kulatými narozeninami, jimiž jsou podle abecedy a bez titulů, nicméně galatně: Lenka Konečná, Miroslava Rohelová a Hana Staňková. Polokulatiny oslaví Věra Hájková, Růžena Hejná, Monika Sukovská, Evžen Kindler, Vít Kubánek, Jan Lorenc a Lukáš Peška. Kristových let pak dosáhli Zuzana Koudelková a Jiří Stodola.

Nekulaté narozeniny pak oslavují Hana Bártová, Věra Bobáková, Eva Geyrová, Jitka Grécová, Bronislava Halbrštátová, Jarmila Hansová, Hana Havelková, Marie Heylová, Mirka Hosnedlová, Milada Hráská, Monika Kipeťová, Jana Maděrová, Zuzana Meierová, Monika Melcová, Lucie Nováková, Marie Nováková, Jindřiška Slavíková, Kateřina Tukkerová-Sechovská, Marie Uhlířová, Karla Zouharová a Radek Doubrava. Stejně jsou na tom kůrovci Petr Bajer, Jan Baťa, Jan Martin Bejček, Jan Beneš, Václav Derner, Marek Franěk, Martin Horyna, Jan Hřeňo, Robert Hugo,

Tomáš Charvát, Pavel Jiráček, Vít Jirásek, Jozef Kazán, Vladimír Koronthály, Vlastimil Kovář, Ivo Kraus, Josef Kšica, Pavel Kudelásek, Antonín Lecián, Jan Marek, Václav Michálek, Rudolf Myška, Václav Ondráček, Bohdan Ostroveršenko, Zdeněk Petrář, David Pilát, Karel R. Porkert, František Reichel, Ondřej Scholtz, Tomáš Slavický, Ladislav Sovič, Jiří Strejček, Vít Šobán, Tomáš Thon, Petr Vařata, Pavel Verner, Karel Virgler, Petr Vlasatý, Tomáš Vrba, Zdeněk Zahradník, Jan Zelenka a Jakub Zicha.

Narozeniny oslaví též příznivci duchovní hudby i naší SDH – otec arcibiskup Duka a otec kardinál Vlček.

Z dalších osobností ze druhého břehu života se pro život časný či věčný v následujícím období narodili: Olivier Messiaen (†27.4.1992), Václav Renč (†30.4.1973), Antonín Dvořák (†1.5.1904), Alessandro Scarlatti (*2.5.1660), Miroslav Venhoda (†10.5.1987), Gabriel Fauré (*12.5.1845), Claudio Monteverdi (*15.5.1567), Josef Hercl (†26.5.2005), Josef B. Foerster (†29.5.1951), Bohuslav Reynek (*31.5.1892), Joseph Haydn (†31.5.1809), Louis Vierne (†2.6.1937), Orlando di Lasso (†14.6.1594), Maurice Duruflé (†16.6.1986), Igor Stravinský (*17.6.1882), J. V. A. Stamic (*19.6.1717), Kryštof Harant z Polžic a Bezdruby

žic (†21.6.1621) a Georg Ph. Telemann (†25.6.1767).

Všem oslavencům patří naše gratulace, vděk a modlitby za jejich přínos duchovní hudbě.

A máme stále prosbu o aktualizaci členské databáze: pokud v ní uvidíte někoho, kdo na nás již hledí z druhého břehu, sdělte nám to. Děkujeme.

Konečně posíláme všem oslavencům další kánon, a to s laskavým svolením nakladatelství Triton (www.tridistri.cz - sbírka Světské kánony - Duchovní kánony). Jelikož mi došly kánony narozeninové, posílám jeden trojiční, neboť tento svátek budeme záhy slavit.

Pavel Jiráček

ŽELIVSKÉ KULTURNÍ LÉTO 2010

Želivský klášter, na který mají mnozí hudebníci vzpomínky ze čtyř ročníků Convivia v letech 2004 – 2009, byl v roce 2010 vyhlášen Národní kulturní památkou.

Při této příležitosti byl letos vyhlášen první ročník festivalu **Želivské kulturní léto – Musae Siloenses 2010**. Těžištěm festivalu bude série koncertů duchovní hudby během července a srpna. Festival bude doplněn i ostatními žánry (jazz, výstava fotografií, projekce filmů). Snahou pořadatelů (Kanonie premonstrátů v Želivě) je oslovit veřejnost originální dramaturgií, která upozorní na mimořádné kulturní bohatství kláštera. Vystoupí několik renomovaných souborů specializovaných na historicky poučenou interpretaci staré duchovní hudby. Součástí programu bude přednáška o freskové výzdobě želivského kláštera. Festival vyvrcholí koncerty souborů Collegium Marianum a Harmonia Delecrabilis, na kterých zazní **několik novodobých premiér** skladeb ze želivských hudebních sbírek. Odbornými guaranty festivalu jsou Společnost pro duchovní hudbu a Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola.

Součástí festivalu jsou letní hudební kursy **Vespro Della Beata Vergine** aneb 400 let Jubilea Nejslavnějších Nešpor Dějin, zaměřené na studium nešpor Claudia Monteverdiho z roku 1610. Kursy povede Michael Pospíšil a přineseme o nich podrobnou informaci v následujícím čísle Psalteria.

Letošní léto bude v Želivě kulturně velmi bohaté. Podrobnější informace o festivalu budou od konce dubna k dispozici na webových stránkách www.zeliv.eu/festival.

Marika Pečená

2 hl. s doprovodem
ad libitum

Buď chvála Tobě

N: Th. Tallis
T: P. Svoboda

1. Buď chvá-la To-bě, Bo-že náš, za dobra, kte-rá rozdáváš, za
2. Tím svět-lem nám Tvůj Syn, náš Král, na ces-tu k Otcí u-kázal, jak
3. Buď chvá-la Bož-ské Tro-ji - ci, kde O-tec Láska ho-ří-cí a

noč-ní tmu i den-ní svit, jímž temnotu chceš projasnit.
v lampě tě-la v du-ši má znít jeho hud-ba svět-el-ná.
Syn k té Lásce ces-ta je ve svět-le Du-cha poko-je.

dokončení ze strany 2

jenom rok. Pak byla teologická fakulta při univerzitě zrušena a teď byla otázka, co bude dál. Já jsem tušil, že bude zle, tak jsem si udělal zkoušky na konzervatoř, na varhanní oddělení. Fakulta byla přesunuta do Litoměřic, ovšem neměla církevní schválení. A to pro nás znamenalo, že se tam nemáme hlásit. Kdo jsme se tam neprehlásili, odvedli nás všechny k „pétépákům“ na vojnu. Mne zachránilo to, že jsem měl už v ruce, že jsem posluchačem Státní konzervatoře. Stejně to trvalo přes půl roku, než mě pustili z vojny, než jsem dostal studijní odklad. Půl roku jsme stavěli na Slovensku letiště Tri duby. Bylo mezi námi hodně kněží. Místní lidé se k nám chovali velice dobře, kněžími otevřeli kostel a sloužila se tam jedna mše svatá za druhou. Dokonce už bylo málo oltářů, tak lidé snosili stolečky a přistavili je ke stěnám.

Potom jsem přišel do Prahy a napřed musel dohonit půl roku, co jsem zmeškal na konzervatoři. Pak jsem vystudoval varhany u profesora dr. Kubáně. Byl výborný učitel, jemu musím být hodně vděčný. Ještě po prvním roce mi říkal, abych si napřed dodělal konzervatoř, než se vrátím na studia. To jsem si tenkrát nemyslel, že budu jednou hrát u svatého Jakuba, kde hrával můj profesor.

III. O ŽIVOTĚ, NEJEN VARHANICKÉM

Vy jste nastoupil jako dómský varhaník do katedrály sv. Víta v roce 1961. Z prozatímního zástupu se stalo 32 let služby. To už jste ale přišel do doby, kdy byla katedrála bez biskupa, kdy už byl kardinál Beran v internaci...

Ano bylo to tak, zmizela i většina biskupů. V Praze zůstal staříčků světec biskup doktor Eltschkner, který ale pak bydlel na Moravě, aby se nemusel zúčastňovat státních návštěv a státních oslav. Potom, když umřel, už jsme vlastně vůbec neměli biskupa. Oni byli, ale internovaní – každá diecéze měla svého biskupa v internaci. Pak to dospělo tak daleko, že když bylo třeba svěcení kněží, tak musel přijet některý biskup ze Slovenska. Potom to bylo tak, že pražský arcibiskup Beran byl v Římě. Tam si jel, jak se říkalo, pro kardinálský klobouk, ale už se nesměl vrátit. Když přistoupil na to, že se nevrátí, byl jmenován František Tomášek, zatím jako apoštolský administrátor. Pak byl jmenován kardinálem, a poněvadž to byla taková dost mimořádná záležitost, teprve potom stát povolil, aby byl dosazený jako arcibiskup.

Jak to vlastně vypadalo za časů reálného socialismu, být varhaníkem v pražské katedrále?

Bylo to dost obtížné. Rozhodně člověk nemohl učit. Já jsem se uchytil jako var-

haník v krematoriu, což mi také bylo někdy vyčítáno, že to s kostelem nejde dohromady. Ale mému zaměstnavateli to bylo naprosto jedno, jestli hraju v kostele nebo ne, takže tam jsem celou tu těžkou dobu prožil v poměrném klidu, a myslím i v dobré muzice.

Jako dómský varhaník jste na kůru doprovázel poměrně důležité události roku 1989: ať to bylo svatořečení Anežky České v Římě, nebo důležitá vystoupení kardinála Tomáška v pražské katedrále. Jak dnes na tu dobu vzpomínáte?

Byla to zvláštní doba a tyto události měly



Otto novák na studijním dnu — foto Pavel Marek

Jak za časů plné služby vypadala Vaše varhanická neděle?

Ta se řídila podle kostelů, ve kterých jsem hrál. Podle toho se muselo všechno řídit doma: manželka nám musela uvařit oběd na určitou dobu, protože odpoledne jsem měl už zase každou sobotu a neděli nešpory v katedrále. Jeden čas to také bylo – než začala hrát moje paní – že jsem hrál ráno v půl osmé v Nuslích, v devět třicet už v katedrále, v jedenáct u svatého Jakuba. Ve tři odpoledne byly katedrál- ní nešpory a večer jsme jednou za měsíc chodili zpívat se svatojakubským sborem k svatému Tomáši. To byla neděle, a svátky bývaly podobně. V adventě a v postě bylo zvykem, že se zpívalo a capella, pak jsem nemusel hrát zpívanou mši na Hradě. Zato k adventu patřily v katedrále roráty. Ty začínaly ráno ve tři čtvrtě na šest – když jsem tam měl být včas, to jsem musel vstávat ve čtvrt na pět. Tramvaje jezdily mizerně a leckdy jsem to dobíhal pěšky po zámeckých schodech z Klárova. To bylo také z toho důvodu, aby lidé stihli jít do zaměstnání, protože rorátní mše svatá končila ve čtvrt na sedm a pak se lidé rozešli do práce.

v sobě zvláštní napětí. Jednak ta cesta sboru a orchestru do Říma, kde byla premiéra Hanušovy Matky chudých. Pak jsem hrál při svatořečení u svatého Petra, kam mě pozval místní varhaník, protože chtěl vědět, jak se hrají naše písně, a byl úplně unešený, že zpíval celý kostel. Na to tam vůbec nebyli zvyklí. Tam jsem si také zahrál na varhany, když Svatý Otec Jan Pavel II. odcházel od oltáře.

Mnozí si vzpomeneme, jak často se za časů totality zpíval svatováclavský chorál. Jak ovlivňovalo Vaše doprovázení a improvizaci prostředí pražské katedrály, kde byly dějiny této země doslova na dosah ruky?

Určitě to ovlivnilo. V katedrále všechny bohoslužby měly zvláštní ráz. Sice mše svatá byla stejná jako jinde, ovšem bylo to zase s jiným doprovodem hudby, a celé to prostředí katedrály člověka určitým způsobem moderuje, aby se tak dalo říci. Tam se člověk věnuje jenom své činnosti, kterou má před sebou. Když se člověk soustředí na výkon své služby, ostatní starosti pak jdou stranou.

IV. O STAROPRAŽSKÝCH VARHANÍCH

Ríká se, že služba liturgického varhaníka je řemeslo a umění zároveň. My dnes máme dobré koncertní varhaníky, ovšem dobrý liturgický varhaník by měl umět to, co oni, a k tomu ještě něco navíc. Varhaník zpívanou bohoslužbu nejen doprovází, ale svým způsobem i spoluvytváří. Takovéto umění se nedalo a nedá nikde naučit. Když tedy vzpomínáte dnes na dobu, kdy jste studoval, kdy jste si rozšiřoval hudební obzor a cit pro liturgii, co byla pro Vás největší škola?

No že jsem chodil poslouchat! Do různých kostelů. To mi dalo moc. Potom v katedrále to vedlo tak daleko, že jsem profesora Jandu dovedl napodobit. Takže když jsem tam po jeho úmrtí přišel, tak celkem nikdo nic nepoznal. Nechci se nějak vynášet, že bych se mu vyrovnal, to tím nemíním – ale styl si člověk osvojil, a také když si za ty varhany přisednul, tak i ten zvuk nástroje člověka přiměl k napodobování, v dobrém slova smyslu.

Vy jste dnes jedním z mála, kdo nám dokáže říci, jak se hrávalo v Praze Vašeho mládí, to znamená ještě v první polovině 20. století. Kdo platil za Vašeho mládí ve varhanickém oboru za největšího mistra a za kým se tenkrát, ve 40. letech, vyplatilo vyjít na kůr a podívat se mu, jak se říká, do kuchyně?

Tak především to byl profesor Wiedermann. Toho jsem slychal hrát u svatého Jakuba. Ale už na nové varhany, protože v roce 1940 skončily ty staré barokní. Ty pamatoval můj učitel na konzervatoři profesor Kubán, který na ně ještě hrával.

Většina těch větších kostelů měla výborné profesionální varhaníky. Na Vyšehradě byl pan Šváb. Ten improvizoval takovým francouzským způsobem, že když člověk zavřel oči, tak se přenesl do nějaké gotické katedrály ve Francii. Měl takové zvláštní harmonie. Pak u svatého Vojtěcha, tam byl nějaký pan Vyšín, a to byl snad jeden z posledních žáků Antonína Dvořáka. Na Smíchově byl profesor Josef Kuhn, u Pražského Jezulátka byl regenschorim pan Jiljí Walter, u sv. Antonína byl Josef Suda, u sv. Ignáce byl Jan Hlucháň, u sv. Ludmily pan profesor Trumpus, u Božského Srdce Páně doktor Fořt a v Karlíně Ignác Händl a v Týně byl profesor Němec. Každý hrál jiným způsobem a každý hrál krásně.

Takže neměli žádnou jednotnou školu, třeba improvizáčnickou...

Ne, každý byl něco jiného. Každý měl také k dispozici jiné varhany, a poněvadž to byli zkušený varhaníci, hráli na ty varhany tak, aby z nich mohli dostat hezký

zvuk. Protože ony varhany mají takovou vlastnost, že když člověk chce hrát třeba na barokní varhany romantiku, tak ten nástroj se mstí. Prostě člověk z romantických varhan dost těžko dostává zvuk barokního nástroje, a obráceně. Právě tihle varhaníci respektovali nástroj, který měli pod rukama, sloužili těm varhanám a varhany pak sloužily jim.

A myslíte, že varhaníci Vašeho mládí se znali, přátelili a třeba si navzájem vyměňovali zkušenosti?

Ano, dokonce někteří se scházeli někde v kavárně – například u Beránků, tam chodívali, a porůznu. Zrovna někteří: tak profesor Suda, Ignác Händl, profesor Hlucháň, doktor Fořt, ti se scházeli někde v kavárně a přetřásali tam různé hudební a nehmudbní věci. Nebyla mezi nimi nějaká nevraživost – což se vykládalo, že bylo u harfeníků, protože těch bylo pět a půl a neměli se zrovna moc v lásce.

U Beránků se určitě přetřásalo i varhanické živobytí. Pro nás už je to dávno, a tak už často nevíme, za jakých podmínek ti profesionální varhaníci sloužili. Z čeho vlastně bývali živi lidé, kteří se dali na varhanickou službu? Bývalo to za Vašeho mládí lepší než dnes?

Samozřejmě je důležité, aby člověk měl k tomu vztah. Ty mzdy, to vždycky byly spíš takové uznávací poplatky, aby se dalo říci, na režii. Ony kostely také bývaly jinak financované. Měly takzvané záduší. V některých venkovských kostelích zaměstnanci brali deputát – měli třeba za svou službu určité množství dřeva ze zádušního lesa na zimu, to bylo různé na těch štacích. My jsme se smávali za dob našeho mládí, že tady v Praze bývalo několik takzvaných miliónářských míst. To byla svatá Ludmila, kde byly svatby v sobotu jedna za druhou. Tam se snad dokonce říkalo, že za války měli i dvacet svateb za jednu sobotu. Pak svatý Antonín a Smíchov. Také křižovníci, kde byly diplomatické svatby. Příjmy byly hlavně ze svateb a z pohřebů, jinak stálý plat byl obvykle malý. Obvyčně musel varhaník k tomu učit, různé si přivydělávat. Určitě to žádný zlatodůl nebyl.

V. O ZMIZELÝCH EMAUZÍCH

Vy jste nám už prozradil, že jste zažil jedno místo v staré Praze, které mělo v tehdejší světě kostelní hudby mimořádnou pověst, a to jsou Emauzy. Při náletu v únoru 1945 byl poškozen jen jeden kostel v Praze, ale zrovna to byl emauzský kostel založený Karlem IV. a v něm stály tehdy největší kostelní varhany. Pamatujete ještě tento pozoruhodný nástroj?

Ty varhany byly krásně uzpůsobené, že se na to jezdili dívat z celé střední Evropy. Toho nástroje je nesmírná škoda. Bylo to

dílo Albana Schachleitera, který se potom stal opatem. Byl to Němec a byl v celém Rakousku-Uhersku uznávanou firmou, jezdil na kolaudace nových varhan. Když se v Emauzích rozšiřovaly Koulenovy varhany na tři manuály, tak si varhanář Paštika musel celou svou dílnu převézt do Emauz a pod jeho přímým dohledem se vyráběly píšťaly. Všecko, co se dělalo od dřeva, připravovali benediktini sami, měli mezi sebou řemeslníky, takže celý ten nástroj vznikl v Emauzích.

To byl tedy zrovna nástroj, který shořel při náletu...

On neshořel. To dopadlo tak, že těm varhanám se při náletu nic nestalo, protože spadla klenba v lodi. Ale nad kůrem, který byl vpředu, nespadlo nic. Sice tam nalétal prach a popel, ale jinak varhany demontoval profesor Krajs s tehdejšími posluchači konzervatoře, a když se po válce vrátili benediktini, tak se všechno stěhovalo zpátky do Emauz. A v Emauzích to bylo do zavření klášterů, pak se to ještě několikrát stěhovalo, kde bylo volno, a pak to nakonec nastěhovali do kaple svatých Kosmy a Damiána a tam byly varhany složeny. A tam se probourali zvenku a rozkradli to. Takže to byl konec slavných emauzských varhan.

Já bych se Vás rád zeptal ještě na jednu muzikantskou zajímavost ze staré Prahy, kterou my už známe jenom z vyprávění. Emauzy byly vyhlášené jako prvořadé centrum gregoriánského chorálu. Zažil jste ten proslulý chorál, jak se tam zpíval a samozřejmě také doprovázel?

Ano, tam chodíval o velké svátky profesor Wiedermann, už do přednáškového sálu předělaného na kapli, měli tam krásné americké harmonium s pěkným zvukem. Profesor Wiedermann tam chodil jenom o svátcích. Ale pak tam byl jeden benediktin, pater Sedláček, a ten krásně doprovázel chorál. Pak tam byl nějaký pan Bobák, studoval medicínu a byl to velký skaut. Bydlel tam v klášteře, hrál tam a za to se stravoval. Ten doprovázel chorál také výborně. Pamatuji se třeba v Emauzích, to bylo po válce, kdy tam hrál Honza Bobák, na temné hodinky o Velikonocích. On ty lekce podkládal hrou na harmonium. To byl zážitek, skutečně jedinečný. Já jsem byl úplně u vytržení, co to bylo za nádheru, když oni ty lekce recitovali a on je podkládal akordy. Od té doby už jsem to neslyšel.

To jsme tedy v těch několika letech svobody mezi koncem války a likvidací klášterů v roce 1950. Jak početná byla tehdy v Emauzích zpívající komunita?

Ono tam těch mnichů bývávalo tak – co já pamatuji – dvanáct, čtrnáct. A pak tam byl pater Velíšek a to byl staříčkový pán, který už špatně viděl, a tak měl takovou silnou lupu, ale zpíval, to byla pohádka! To jsou krásné vzpomínky.

VI. O VŠECH ŘEMESLECH LITURGICKÉHO VARHANÍKA

My už jsme se dostali k jedné varhanické dovednosti, která se dnes už bohužel vytrácí, a to je doprovod chorálu. Právě doprovázený chorál má v sobě něco, co jiné hudební druhy nedokáží napodobit, a podle čeho se ihned pozná, že je to hudba určená pro bohoslužbu. Vy patříte ještě k varhaníkům, pro které je to denní chleba – kteří nemají problém s modální harmonií ani s latinou. Ale ještě nedávno by nám někdo mohl říci, že je to něco, co už vyšlo z módy – co vůbec chceme na chorálu doprovázet. Kdo někdy slyšel chorál dobře doprovázen, ten jistě uzná, že i tento styl má svou působivost a že má právo na život i vedle jiných přístupů, třeba zase jinak poučených.

Tahle praxe se třeba dnes v západní Evropě znova vrací do života, a tak se snadno některé věci podruhé objevují. Vy jste jedním z těch, díky kterým žije naše tradice, jak jste ji zažil za svého mládí třeba na Hradčanech nebo v Emauzích. Tak vás prosíme, abyste nám z ní něco málo prozradil. Co považujete za podstatné při dobrém doprovodu chorálu?

Musí se to podřídit liturgické době, to je jedna věc. Musí se to také podřídit počtu zpěváků, to je druhá věc. Ten doprovod nesmí rušit zpěv. Nesmí z toho doprovodu ten varhaník dělat sólovou záležitost, doprovázet třeba na nějaké křiklavé rejstříky – spíš dodržovat takové jakoby podhoubí. A potřebuje to také určitou skromnost.

Dnes už je denním chlebem varhaníků doprovod lidového zpěvu. Ale pro varhaníky Vaší generace to ještě byla malá součást toho všeho, co museli ovládat. Dalo by se to, co jste řekl o chorálním doprovodu, vztáhnout i na doprovod písní a na celou službu liturgického varhaníka?

Jistě. Varhany mají v kostele tu úlohu, aby zpěv vedly. To znamená, musí toho být všeho s mírou. Jednak aby to varhaník nehnal, že se pak lidé nemůžou ani nadechnout – to jsou zase takové případy, to je určité nebezpečí u mladých, a u starých zase je, že to vlečou, to je zase druhé nebezpečí. Prostě varhanní hra by měla zpěv podporovat, udržovat rytmus i určitou hlasitost. To jsou takové zásady, které je dobré dodržovat.

Vy doprovázíte lidový zpěv přes 60 let. Změnil se hodně za tu dobu způsob zpívání?

Změnilo se to hodně, protože dnes mládež nezpívá. Když dřív zpíval plný kostel i s těmi mladými hlasy, to byla nádhera. Ona je to také určitým způsobem záležitost kancionálů. A myslím, že není dobré, když se předělávají texty. Protože staří lidé znají texty z paměti a budou zpívat postaru.

Neměli bychom zapomenout ještě na

jeden způsob doprovázení: na doprovod sboru a vokálně-instrumentální hudby. Tady musí varhaník umět ještě o něco víc. Když má na kůru řekněme několik desítek lidí, tak na jeho pohotovosti do značné míry závisí spolupráce mezi oltářem, dirigentským pultem a varhanami. On musí vědět, kdy se podřizuje a kdy vede.

Vy jste hrál s regenschorim Josefem Herclem už od gymnaziálních let. Kdo zažil desítky let pravidelných zpívaných bohoslužeb u svatého Jakuba, ten ví, jak hodně záleží na dobré spolupráci. Bylo podle Vás prostředí u svatého Jakuba v něčem výjimečné?

My jsme s dirigentem Herclem byli tak nějak stejného zaměření. Měli jsme oba rádi starou muziku, měli jsme před sebou prostředí, které bylo vyzdobené v krásném barokním stylu – svatý Jakub je unikát – a my jsme přišli zrovna do doby, kdy se začaly zase vykutávat z kostelních archivů staré věci. Přišlo se na to, že jsou to hezké věci a že by bylo dobré je přivést k životu. Josef Hercl měl na tohle šťastnou ruku. Ono také se to lidem líbilo, jednak také proto, že stará muzika, když se dělá dobře, je dost efektní. A když pak se sejdou lidé ve sboru, kteří to rádi dělají, sejdou se představení kostela, kteří to mají rádi, a sejde se vám pak publikum, které to rádo poslouchá, tak to je něco docela jiného. Tam byly každý rok Vánoce, to bylo jako houska na krámu, že se bude hrát barokní muzika. Já se opovažuji tvrdit, že žádný národ nemá tak krásnou vánoční muziku, jako máme my.

Je velký rozdíl v doprovázení a komunikaci mezi muzikanty, když se hraje na koncertním pódiu a na kostelním kůru?

U svatého Jakuba dalo hodně přemýšlení, jak orchestr umístit. A pro dirigenta speciálně tam je velké umění to zvládnout, když mu hrají až na křídlech. Udržet tempo, aby se mu jedni nepozdili a jiní nepředbíhali, to jsou také takové obtíže, které se musejí zdotat.

Jedno velké varhanické téma jsme si nechali téměř na konec, a to je improvizace. Můžete nám prozradit, co je podle Vás pro dobrou improvizaci důležité?

To záleží také na náladě. Když Vám někdo zkazí náladu, když jedete na výkon, aby se tak řeklo – třeba do kostela – a teď vám někdo vynadá třeba v tramvaji, šlápne vám na nohu, nebo něco takového, tak to všechno má vliv. A někdy za ten instrument sednete a jste nějak rozervaný a člověka to nebaví a vztekly je – a někdy zase naopak, ta správná nálada se vám nějak dostaví. Já například, ještě když jsem hrával na koncertech, jsem si nerad dával na program improvizace. Protože nikdy člověk neví, jak to dopadne. Jestli vás budou fackovat Múzy nebo ne. A on to je velký risk – zkušený varhaník se z toho něja-

kým způsobem vylže. Ale sám máte pocit, že to není ono, že tam spojujete akordy a chybí tomu jiskra. A člověk nikdy nemůže zaručit, že tu uměleckou jiskru bude mít.

Na koncertě je interpret sám se svou hudbou před publikem. Kdežto při bohoslužbě je součástí celku. Když je celek pěkný, pak je radost jej dotvářet muzikou. Ale určitě také znáte situace, že varhaník ten celek zachraňuje. Má pak šanci něco zachránit?

Jak říkám: ono po řemeslné stránce se to dá udělat. Ale málokdy se to povede na rozkaz. To je určitá symbióza vhodných okamžiků, kdy to jde. Když ta správná symbióza není, tak z toho vyleze něco prkenného. Když potom jste v nějaké mražně, v nějakém kostele, třesou se vám ruce zimou, tak už člověk třeba myslí jen na to, aby už honem byl někde v teple.

My už jsme odvykli pracovat za každého počasí. A kdo zná svatovítskou katedrálu v zimě, ten ví, že pražský dómský se nemá o mnoho lépe než kantor v pohorské vesnici...

U svatého Víta, tam dovede být zima dost krutá. Když zamrznou kropenky a eventuálně tam táhne skrz okna, protože kolikrát vypadnou nějaké tabulky. V katedrále bylo staré topení, ještě na 120 voltů, ale topilo. Ovšem trvalo to dost dlouho, když jsem tam přišel na nešpory, pustil jsem to hned, jak jsem přišel na kůr, tak zrovna při Magnificat, které už je poslední, to začalo teprve hrát. Také se to muselo vydržet.

VII. O TOM, CO JE NEJDŮLEŽITĚJŠÍ

Dovolím si ještě poslední otázku. Když se dnes ohlédneme po těch více než pětadesáti letech varhanických zkušeností, co byste poradil lidem, kteří se rozhodují pro Vaši profesi?

Potřebuje to skromnost, v první řadě. Nemyslet si o sobě kdoví co, když zahraje nějakou písničku, ale umět si říct, ještě jsem všechno nezvládl. Musím se snažit.

A za který konec tu svoji snahu popadnout?

V první řadě je nutné dobře cvičit i to řemeslo. Nechtít hrát hned umělecky, ale v potu tváře zvládnout řemeslo, a až pak to rozšiřovat o nějaké umění. Ale cvičení je potřeba, a dokud člověk hraje veřejně, musí cvičit pořád.

Pane Nováku, děkujeme Vám za rozhovor. A přejeme Vám i sobě – kromě toho, co se obvykle přává k osmdesátinám – abychom Vás ještě dlouho mohli slyšet hrát v pražských kostelích, aby dnešní mladí varhaníci mohli jednou vyprávět, že ještě zažili hrát Otto Nováka.

Tomáš Slavický

O fundamentalismu v liturgické hudbě a ethiopských hudebních nástrojích



Slovo fundamentalismus je chápáno v několika významech. Když se vysloví, napadne kdekoho terorismus a ten ve vztahu k liturgické hudbě může vést k bizarním jak hypotetickým, tak reálným jevům. Tak to však není v tomto příspěvku myšleno. Pod stejným termínem fundamentalismus existuje i to, co se někdy zaměňuje se slovem kreacionismus, totiž doslovné interpretování biblických textů (resp. jejich překladů v národních jazycích) ve vědě, a to bez ohledu na rozdílnost vyjadřování v antice a v roce 2000, nebo významů podobných slov v běžném životě a ve vědě. Tito fundamentalisté dokáží jít až za samotné hranice zdravého rozumu, když připisují vlastnosti podvodníka nejen všem vědcům, ale i samotnému Bohu, který podle nich schválně stvořil svět takový, aby lidi svými zákony mátl s tím, že jimi podvedenému člověku dá až Bible trochu pravdy.

Tomuto fundamentalismu se také říká kreacionismus, neboť se dotýká zejména stvoření světa (šest dní a pak 6 tisíc let do naší doby); jeho technika, totiž doslovná interpretace slova za slovem biblických textů ve smyslu jejich dnešních významů těchto slov, se však nabízí i k rozšíření na jiné oblasti; v naší zemi to ilustrují adamité, kteří se chytli Kristova výroku, že zhýralci a prostitutky předejdou farizeje do království nebeského. V těchto případech ovšem slovo kreacionismus přestává celou věc vystihovat, avšak termín fundamentalismus

si svůj význam zachovává. A lze jej pozorovat i v diskusích o liturgické hudbě. V nové době se náznaky na něj objevily v roce 1994, když „odborník“ přes liturgickou hudbu, jakýsi ThLic J. M., vycházející z listů sv. Pavla, uvedl v 3. čísle Informací Společnosti pro duchovní hudbu kromě jiných perel i to, že „křesťanský zpěv byl zpočátku zpěvem žalmů, tj. recitace, kadence, střídaly se chóry, někdy doprovázen citerou (latinsky psalterium), dnes by se dalo říci po našem kytarou“. Napsal jsem později v jednom internetovém příspěvku, že to je podobné, jako

kdyby někdo napsal, že Hannibalovi vojáci cestovali na slonech, dnes by se dalo říci po našem v automobilech.

Bonbónek pro fundamentalisty ovšem představuje žalm 150 s výčtem různých nástrojů. Čtenáři časopisu Psalterium jistě už několikrát vyslechli odkaz na tento žalm jako zdůvodnění, proč při liturgii používat nástroje – hlavně bicí a drnkací – a skladby ve stylu kavárenské, diskotékové a vůbec komerční hudby. Stojí ovšem za to se trochu zamyslet nad tím, proč žalmista vůbec odkazy na nástroje do žalmu vložil.

Stačí se jen poněkud zamyslet, abychom objevili zcela obecnou interpretaci, totiž že Boha máme chválit vždy, a tedy i tehdy, hrajeme-li na nástroje (tedy vůbec nejde o liturgii – může to být i hraní při zábavě, nebo – v našem kontextu – např. u táboráku). To určitě mělo podstatný význam i v době, kdy byl žalm složen – pohanské národy používaly také hudební nástroje, asi dost podobné těm, které v dané době byly dosažitelné jak pohanům, tak Židům (v tom jde o technologii a ne náboženství) a je logické předpokládat, že mnohé pohanské hudební postupy byly pro Židy nepřijatelné, a to v chrámě i mimo něj, přesto že při nich byly použity nástroje jmenované v uvedeném žalmu. Takže lze shrnout, že žalm vybízel jak v pozitivním smyslu, tj. k tomu, aby byl Bůh chválen vždy, když se provozuje instrumentální hudba, tak v negativním smys-



lu, tj. jako výstraha, že ne každá hra na nástroje je chválou Boha.

Jak se k tomu staví křesťanská tradice? V knize *The sacred bridge* (Posvátný most) si její autor všímá toho, jak semitská kultura ovlivnila křesťanství, a to zejména zpěv. Ta kniha byla kolem roku 1990 v mnoha publikacích citována jako bohatý zdroj relevantních informací, a tak jsem si ji důkladně pročetl, když jsem k tomu měl možnost při přednáškovém pobytu na jedné americké univerzitě. A byl jsem zklamán – kromě triviálních informací, jako že školený zpěvák mohl jako sólista zpívat obtížnější skladby, než mohla zpívat skupina obyčejných věřících, nebo že biblické texty se často zpívaly na vzorec, obsahovala kniha dost nejasné informace využívané matoucích skoků od Židů k syrským křesťanům a naopak, kde se na jediný společný základ – semitský původ – nesystematicky přivěšovalo jednou něco syrsko-křesťanského a jednou něco starozákonního resp. synagogálního. Vrcholem zklamání pak pro mne bylo, že jedinými v knize v jisté úplnosti uvedenými hudebními ukázkami byla přehrála antických skladeb na řecké texty – tedy ani jedna hebrejská. Přesto však kniha obsahuje jednu důležitou informaci, a to o propastném rozdílu mezi hudbou jeruzalémského chrámu na jedné straně a hudbou synagog na straně druhé – v těch se sice uplatňovaly nejrůznější kulturní vlivy od Afriky a Pyrenejského poloostrova až po Jemen, avšak hudební jádro provozované profesionálními hudebníky v chrámu s nimi nemůže být vůbec porovnáváno. A je i odjinud známo, že křesťanská liturgie navazovala mnohem konkrétněji na obřady synagog než na liturgii jeruzalémského chrámu. Takže – po technické stránce – hudba prvních křesťanských století se od hudby jeruzalémského chrámu možná lišila víc než tehdejší hudba provozovaná v pohanských kultech.

Přesto lze při velké dávce velkorysosti uznat, že myšlenky žalmu 150 pronikly i do křesťanské liturgické praxe. Pomineme-li experimenty s používáním signálních gongů, jak se občas vyskytly v posledních desetiletích, pak zvonky používané u oltářů v katolických kostelech nemusí být pouhé akustické signály (podobně jako třeba vrčení na křižovatkách, které sděluje nevidomým, že mohou přejít), ale svým lahodným zvukem a případně i rytmizovanými motivy pro různé liturgické momenty mohou působit i esteticky a pomáhat v povznesení srdce (o kteréžto funkci svědčí i stará praxe zaměnit zvonky za klapáčky ve svatém třídenní). Podobné je to třeba v arménské liturgii, kde tzv. kšoc (vějíře), totiž stříbrné osmihlasy nasazené na holích a na svých vrcholech opatřené zvonečky, vydávají líbez-

ný téměř impresionisticky formovaný tón, když se holí pulsuje kolem její podélné osy. Anebo v mnoha východních ritech kadidelnice s rolničkami na řetízích, které povznášejí srdce skrze sluch v době, kdy je povznášeno i skrze čich. Asi nejvýraznější je to u věžních zvonů, jejichž pozitivní estetická funkce, doplňující funkci signální, se stala i tématem básnických popisů – v některých pravoslavných chrámech byl jejich vícehlas doveden až do perfektních kompozic připomínajících moderní hudbu 20. století (mám na mysli hudbu vážnou, v tak zvané moderní rytmické hudbě neslyším nic ani moderního ani podstatně rytmického). Vrchol aplikace nástrojů při liturgii je však v etiopské církvi, která o zvláštních příležitostech doprovází jednohlasy zpěv podobný našemu gregoriánskému chorálu bubnem, sistry (co to je, o tom viz vnitřní část přílohy Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu 9 k číslu V ročníku 2 Psalteria) a holemi, které členům kléru umožňují vyluzovat zvuky tak, že jimi tloučou o dřevěnou podlahu. Popíši nyní vlastní zážitky získané v Římě s hudbou etiopské liturgie a využiji toho i k poučení, jak buben v poněkud podobném kontextu zapůsobí, když je inkulturován do našeho prostředí.

V roce 1969 se mi na poslední chvíli před uzavřením hranic podařilo odjet na roční pobyt na univerzitě v italské Pise, odkud jsem si vícekrát udělal výlet do Říma. Z Pisy jsem napsal do papežské etiopské koleje (umístěné uvnitř vatikánských zahrad), zda bych tam mohl přijít na obřady před velikonoce. Ve snaze ukázat, že nejsem nějaký americký takturista hledající po světě exotiku a gastronomii, jsem se v dopise zmínil, že jsem toho času vizitujícím profesorem na univerzitě v Pise a k podpisu jsem připojil svůj doktorský titul. Rektor etiopské koleje – jak jsem později zjistil – zbožný, laskavý a pokorný starší kapucín, si asi neuměl představit, že by laik měl zájem o etiopskou liturgii, a tak na obálku dopisu, v němž mi souhlas se vstupem povolil, napsal jako adresáta „Molto Reverendo Padre Professore Dottore Eugenio Kindler“, tedy Veledůstojný pán profesor doktor E. K. Nevím, co mě přimělo k tomu, že když jsem do etiopské koleje šel, vzal jsem si dopis i s obálkou do kapsy. U hranice státu Vatikán jsem řekl, že jdu do etiopské koleje, ale vatikánským pohraničnickům (nevím, jak je jinak lépe nazvat) to nestačilo a chtěli na mně nějaký dokument. A dopis se mi teď hodil, když pohlédli na obálku, postavili se skoro do pozoru a málem zasalutovali, uctivě mi v detailech vysvětlili, kudy mám jít, a já, ubíraje se vatikánskými zahradami, jsem přemýšlel, zda bych byl v době renesanč-

ních papežů uvržen do šatlavý nebo lámán v kole, kdyby se prosvihlo, že jsem vnikl na území papežského státu, vydávaje se za kněze.

V etiopské kapli na mne udělala obrovský dojem liturgie velikonoční vigilie. Několik afrických kleriků s černými tvářemi kontrastujícími s bílými albami stálo u oltáře a mnoho pětiminut zpívalo v jazyku ge'ez cosi ne nepodobného gregoriánskému chorálu, a pak si jeden z nich pověsil na hruď dvouhlavý buben asi půl metru dlouhý a čtvrt metru široký a jednou do něj udeřil, při čemž se prudce prohnul a udělal skoro most, takže buben se na ten okamžik ocitl téměř ve vzduchu. Ostatní klerici zpívali dál, jako by se nic nedělo, a buben se odmlčel snad na dvě či tři minuty. Pak se ozvalo další bum, a postupně se intervaly velmi zvolna zkracovaly, po každé snad tak o sekundu, až se bubnování stalo téměř souvislým. A ti ostatní klerici, kteří stále zpívali, se chopili některé syster a ostatní holí a výše naznačeným způsobem se připojili k bubnu. Můj podiv nad tím, jak silný zvuk může vydávat těch několik korálků na sistrech, se rychle změnil v naprosté okouzlení krásou toho celého hudebního projevu. Pak nastala půlnoc a všichni jsme vyšli z kaple ven k průvodu vatikánskými zahradami – vlažná noc a okolní slabě osvětlené palmy tvořily nádhernou kulisu k průvodu, z něhož se stále do prostoru linul ten gregoriánskému chorálu podobný zpěv kleriků a zvuk bubnu a syster.

Když jsem po návratu do Prahy vyprávěl o svých italských zážitcích, líčil jsem etiopskou velikonoční vigilii s takovým nadšením, že mě na dvou místech tak dlouho přemlouvali, abychom zkusili doprovázet opravdový gregoriánský chorál etiopským bubnem, až mě přemluvili. Jedno z těch míst byl chrám Panny Marie před Týnem, kde se o kostel starala populární Lída Chudomelová (v paměti mnohých dosud dobře zapsaná), zaměstnaná v Náprstkově museu a navíc v té době trénující mladá děvčata, aby zpívala některá chorální propria. Pozvala mě, abych do musea přišel a vybral tam buben podobný tomu etiopskému. Druhé z těch míst se nacházelo v kostele Panny Marie Bolestné u Alžbětinek při nemocnici Na Slupi, kde jsme v počtu asi šesti mužských hlasů zpívali o významnějších svátcích na kůru gregoriánské ordinárium i proprium při zpívané (opravdu celé) latinské mši svaté, a to s varhanním doprovodem skladaatele Karla Skleničky. Pokus s africkým doprovodem tam vyšel na Zjevení Páně a Karel Sklenička nechal vytrysknout všechnu svou skladatelskou invenci, když místo běžného varhanního doprovodu, který jemně podporoval melodii

s respektováním modality, rozezněl varhany na zpěvu a jeho diatonice i rytmu téměř nezávislým a dynamikou dost výrazným proudem akordů, který víc než cokoliv jiného vyjadřoval záři Kristovy epifanie planoucí nad lidstvem vtěleným zde do pokorného zpěvu. Okouzlení zmírnila až po všem Skleničkova manželka, která byla během liturgie dole v chrámové lodi: oznámila nám, že při zvucích bubnu jakási zbožná žena sedící poblíž několikrát podrážděně poznamenala „Proč do toho pedálu tak dupou, vždyť ty varhany rozbijou“.

Je dobrým literárním zvykem zachovat gradaci v popisovaných událostech, a tak ten druhý experiment popisují až nyní, přesto že byl učiněn přibližně už před tím prvním, konkrétně 1. ledna. Lída Chudomelová nacvičila s děvčaty introit *Puer natus est nobis*, zpívalo se z kůru, odkud se zlaté a stříbrné hlásky dívčího ansámblu zvlášť andělsky linuly, já s bubnem jsem byl hned vedle nich a u varhan nikdo. Další ponechávám vyprávění jednoho ministranta:

Vyšli jsme ze sakristie, ozval se ten sopránový zpěv a najednou do toho rány. Strnuli jsme a leknutím jsme nebyli schopni jít dál, nevěděli jsme, co se děje, ale Otec Reinsberg jen poznamenal „To nic, na kůru klepou koberce, jděte“. No a tak jsme šli, teď pro změnu strnulí křečí, která nás držela, abychom se neváleli smíchy.

Takže tak dopadla inkulturace afrického raného křesťanství v našich podmínkách.

A respektujeme i další dobrý zvyk literárního projevu, totiž že ten se v závěru má vrátit k tématice, u které začal. Pokud bude nějaký zastánce popu argumentovat, že Bible je tak kategorická, že žalm 150 ospravedlňuje použití bicích a jiných nástrojů při liturgii, zeptejte se ho, zda – když už ji bere tak doslova – také věří, že svět byl stvořen v šesti dnech, případně s jakými hodinkami svatopisec ty dny měřil, případně zda ty dny opravdu začínaly večerem a končily ránem, jak je v Genesi uvedeno. A pokud zastánce popu správně namítne, že dle židovského pojetí začíná den už večer před svou nocí, pak se ho zeptejte, zda věří, že svět byl stvořen v šesti dnech, když by přece měl vyznávat, že striktně podle stejné Bible jako té, která obsahuje žalm 150, Bůh stvořil svět ne v šesti dnech, nýbrž v šesti nocích.

Evžen Kindler

Iberijská hudební trachtace

Jak se snoubí slovanská duše se španělským temperamentem? Skvěle, když se to umí. Byli jsme toho svědky 8. dubna v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie ve Strašnicích. Varhanice Lucie Žáková a její španělský kolega Carlos Arturo Guerra Parra naservírovali publiku program plný hudebních lahůdek ze 16. až 18. století převážně španělské provenience. Využili variability místního nástroje od firmy Kánský-Brachtl, z něhož se rozložením stávají nástroje dva: jednomanuálové varhany s pedálem na kůru a mobilní truhlový pozitiv. Pozitivu, umístěnému dole v lodi, pořídili na tento večer ještě „většího bratra“ – pozitiv od Vladimíra Šlajcha, takže jsme měli možnost slyšet troje varhany, a to jak sólově, tak v duu.

Interpreti působili velmi sešraným dojmem. I když dramaturgická myšlenka se zrodila jistě v hlavě španělského varhaníka, Lucie Žáková jí nezuřovala interpretačně nic dlužna. Oba hráli s evidentním potěšením a s hlubokým prožitkem, frázovali nápaditě, ale přirozeně, a zdobili s lehkostí skutečných virtuozů. Již v první skladbě, Sonátě od Giovanniho Gabrieliho, předvedli přesvědčivou souhru a společné rytmické citění, o to obdivuhodnější, že zasedli za vzdálené nástroje: varhany na kůru a pozitiv dole. Následovaly řady variací a různé taneční formy, pestré naregistrované, zahrané se stylovou čistotou a se smyslem pro detail, celek i kontrast. Posluchači, uvyklí přece jen jinému hudebnímu jazyku, jinému frázování a ozdobám, poslouchali velmi soustředěně. Pozornost ještě vzrostla, když nejprve Carlos Gerra Parra a pak i Lucie Žáková začali zpívat. Ve dvou variačních formách přednesli čistými a příjemnými hlasy několikrát téma a prokládali je

instrumentálními verzemi. Poslední citaci tématu oživil ještě decentním doprovodem na tamburinu. Škoda jen, že jsme neměli k dispozici překlady textů, takže jsme si mohli jen představovat příběh rytíře (rozpoznatelného podle slova *caballero*) a píseň o neposkvrněném početí Panny Marie (*Inmaculada Concepción*).

Z této pestré hudební palety si každý jistě vybral to své. Někdo renesančního Cabezóna, jiný eleganci Solerova klasicistního koncertu, další zas programní efekty v Cabanillesově Bitvě (*Batalla*).

Bylo zajímavé porovnat nástroje postavené v témže roce (2008) různými varhanáři. Zvuk nástrojů se většinou dobře mísil. Jen ve 12hlasé skladbě T. Crecquillona, zahrané na oba pozitivy na osmistopé rejstříky, nebylo možné rozpoznat rozdělení a vedení hlasů. Ve vyšších stopových výškách působil díky konkrétnějšímu nasazování tónů zřetelněji Šlajchův pozitiv.

Nezbývá než poděkovat za tento kulturní počin. Za promyšlenou dramaturgii, za stoprocentní interpretační nasazení a pro české ucho exotickou hudbu. A také se zamyslet nad tím, proč tento úspěšný a hojně navštívený koncert tak vybočoval z běžného rámce. Opravdu se musejí hrát jen známí skladatelé, aby lidé přišli a líbilo se jim to? Opravdu mají mít varhany 2 až 3 manuály a pedál, velký rozsah a technické vymoženosti, aby se na ně dala interpretovat plnokrevná hudba? A není občas příliš urputná naše snaha o čistě duchovní program varhaních koncertů, když se vedle sebe snese rozprava o neposkvrněném početí a dvorská lyrika, a ten rytíř a Panenka Maria se i na pozadí bitvy tak dobře doplňují?

Eva Bublová



Hudba z pohledu jazyka

V příloze tohoto čísla uveřejňujeme část ač populární, tak velice zasvěcené knihy Viléma Mathésia o jazyce. Poskytuje nám to příležitost podívat se na hudbu z netradičního pohledu – srovnat její výrazové prostředky (tedy prostředky, kterými hudba cosi vyjadřuje a sděluje) s prostředky jazykovými. Podívat se na to, co hudba také umí, co umí lépe, než jazyk, a co naopak neumí.

O promluvě Mathesius říká, že *jednak zachycuje úseky skutečnosti, které tak upoutaly naši pozornost, že o nich chceme něco říci, jednak vyjadřuje náš postoj k této skutečnosti. To jsou dva základní pilíře promluvy a spolu též projevy dvou základních aktů, z nichž promluva vzniká, aktu pojmenovacího neboli označovacího a aktu větotvorného.*

Pojmenování je znak. Právě tak jako hudba, která aspiruje na vyjádření něčeho mimo sama sebe, je znakem, tedy něčím, co je od označeného rozdílné, ale skrze co můžeme o označeném něco vyslovit (jako tvůrce či interpret) nebo naopak něco přijmout (jako interpret, nebo jako posluchač).

Mathesius pokračuje: *V nejstarších stupních vývojových, jichž se můžeme dohadovat, byly jednotlivé promluvy pravděpodobně nečleněné útvary, v nichž pojmenování splývalo s větou. Takových útvarů se tu a tam užívá podnes a také z češtiny je můžeme doložit. Když na příklad chceme stručně upozornit na náhlou změnu povětrnosti, která se projevuje vzdáleným hřmáním, stačí k tomu pouhé slovo hřmí nebo bouřka. V dané situaci mají tato slova platnost větnou a říkáme, že jsou to jednočlenné věty tetické, slovesné (hřmí) nebo neslovesné (bouřka).*

Tohle hudba dovede. Hudba dobře vyjádří jak bouřku tak hřmění. Dokáže vyjádřit les, běh, lov, pláč, smích, radost, svatbu, opilost, svítání, bitvu, let čmeláka a stovky dalších skutečností.

Normální věta je věta dvojčlenná, v níž se o něčem nebo o někom něco říká. Takovou dvojčlennou větou je např. upozornění Tatínek už jde. Vnější známkou dvojčlennosti věty je přítomnost podmětu a přísudku.

Tuto schopnost hudba sama o sobě zpravidla nemá. Souvisí to s tím, jakým způsobem hudba vyjadřuje, pojmenovává to, co vyjádřit a pojmenovat dokáže.

Způsob takového vyjádření, je totiž nejčastěji **exprese** jako **metaforická exemplifikace**. Svými zvukovými prostředky hudba napodobí, předvede, představí, dá příklad – exemplifikuje. Exemplifikuje jen takové skutečnosti, které mají stejné vlastnosti jako může

Někteří autoři docházejí k závěru, že hudba sice svými prostředky dokáže znázornit – exemplifikovat vzlykání, ale již nedokáže vyjádřit – exemplifikovat – pláč, protože pláč není vzlykáním a vzlykání není pláčem. Jako interpret a posluchač hudby jsem však já osobně spokojen s metaforickým vyjádřením a když slyším, že hudba vzlyká, neváhám prohlásit, že pláče.

hudba mít. Rychlost a pomalost. Stoupání a klesání, velkou a malou intenzitu zvuku, zesilování a zeslabování, velikost a směr intervalů. Ty může exemplifikovat přímo, dalo by se říci doslova. Ale je mnoho jiných skutečností, kterým určitý soubor vlastností přiřazujeme jen symbolicky, metaforicky, jako přímět, tedy nikoli doslova. O smutku můžeme říci, že je monotónní, tichý a hluboký. Nemůžeme to říci doslova. Smutek nemá v doslovném slova smyslu hloubku, abychom o něm mohli říci, že je hluboký. Nemá hlasitost, abychom mohli říci, že je tichý. Nemá tóny, abychom mohli doslova říci, že je monotónní. Ale když to o něm přece jen nějak – metaforicky – řekneme, každý porozumí. A proto, když tyto metaforické vlastnosti vyjádříme hudbou, vznikne hudba ve skutečnosti (tj. doslova) tichá, hluboká a monotónní, ale metaforicky i hudba smutná. Je otázka, zda lze vůbec říci, že skutečnost takového smutku v hudbě je **méně skutečná**, než skutečnost smutku.

Jsou autoři, kteří takto postupují. Potom ovšem docházejí k závěru, že hudba sice svými prostředky dokáže znázornit – exemplifikovat vzlykání, ale již nedokáže vyjádřit – exemplifikovat – pláč, protože pláč není vzlykáním a vzlykání není pláčem. Jako interpret a posluchač hudby jsem však já osobně spokojen s metaforickým vyjádřením a když slyším, že hudba vzlyká, neváhám prohlásit, že pláče.

Ještě jednou to můžeme demonstrovat na známém *Letu čmeláka*. Jasně, let čmeláka **není** ve skutečnosti a doslova čmelákem. Avšak metaforicky čmeláka vyjadřuje, zeptáme-li se posluchačů co to slyší, tak většina řekne, že čmeláka. Nebudeme se jim smát a říkat – hlupáku, to není čmelák, to je jen jeho let! Budeme naopak rádi, že můžeme hudbou vyjádřit čmeláka tak, že posluchači rozumějí.

Existuje jeden krystalicky čistý demonstrační příklad, protože i k demonstraci možnosti byl přímo vytvořen. Je to *Pěta a vlk* Sergeje Prokofjeva. Nikdo si nesplete hudební vyjádření kočky s pňkavou a dědečka s kachnou. Obyčej-

né – netrénigové – skladby nebyvají tak explicitní, ale o to více poskytují prostor fantazijním ději v hlavě posluchače.

Můžeme mít i metaforu metafory. Pokud skladatel dokáže „zhudebnit“ kočku, dokáže stejnými hudebními prostředky vyjádřit svou představu o královně ze Sáby – byla to kočka.

Syntaktické nedostatky hudby jsou však bohatě vynahrazeny širokými možnostmi v tom, co Mathesius nazývá citovým přízvukem a domovskou příchutí. Hudba skvěle vyjádří rozdíl mezi pramenem a pramenem, krokem a krůčkem, teplým a teploučkým, Dědem Vševedem a Dědečkem Hříbečkem. To k tomu citovému přízvuku. Tam totiž pracuje právě s těmi prostředky, kterými se liší mluvené slovo od zapsaného textu – s tempem, intonací, barvou. Doménou vyjádření domovské příchuti jsou naopak žánry a ustálená představa o jejich funkčním zařazení. Všichni známe dobře čtyři pochody: Svatební z Lohengrína, Pochod padlých revolucionářů, Pochod z Aidy a pochod komendantů z Prodané nevěsty. Všechno jsou to pochody, a to, v čem se nejvíce liší, je právě ta spjatost s prostředím a akcí – to, čemu říká Mathesius domovská příchut. Zkuste totéž vyjádřit jazykovými prostředky – popíšete stranu textu a nebudete to stejné ono. Do jisté míry se o něco podobného pokouší specifický literární útvar, kterému se říká komentář k liturgii a který bývá přečten v (či těsně před) nejdůležitějších částech velikonoční liturgie („Nyní zazpívá jáhen chvalozpěv na velikonoční svíci, která nám symbolizuje zmrtvýchvstalého Krista. Svou úctu vyjádříme tím, že stojíme.“), protože funkci symbolů dnes jim věří málokdo.

Veškeré syntaktické nedostatky vyjadřovacích prostředků hudby však odstraňuje zpěv – spojení hudby s textem. Hudba a slovo mají najednou možnost vzájemně dovysvětlit a upřesnit to, co svými vlastními prostředky vyjádřit nedokáží. Je však zapotřebí dbát na synergii – spolupůsobení významů, nebo, nejdříve jinak, alespoň na přísnou neutralitu. Nevhodně zhudebněný text nejen jeho působení neposílí, ale dokáže jeho smysl a význam dokonale zbořit.

Zpěv jako spojení slova a hudby je velmi mocným nástrojem k vyjádření obsahu a předávání myšlenek, pokud se ovšem dodržují zásady obou symbolických systémů – hudby i řeči. To je také důvod k tomu, proč v tomto čísle věnujeme pozornost nejen hudbě (jako ostatně vždy), ale i řeči a jazyku.

Jiří Kub

Nahý jsem vyšel z života matky své

Obraz smrti v hudbě německých protestantů 17. století

„Nahý jsem vyšel z života matky své, nahý se také zase tam navrátím. Hospodin dal, Hospodin též odjal. Buď požehnáno jméno Hospodinovo“, říká Job.

Ke smrti se rodíme. Pozemská konečnost je společným údělem všech bez rozdílu. Jednou se s jejím absolutním požadavkem bude muset vypořádat každý. Naši hluboce věřící předkové vnímali smrt jako následek prvotního hříchu a současně jako vyvrcholení života, rozhodující okamžik, v němž bylo možno mnohé napravit, ale také pokazit¹. Smrt byla běžnou součástí jejich života více - a jinak - než je tomu dnes. Nemoci a války kosily zástupy bez ohledu na věk a společenské postavení.

U německých protestantů 17. století byla každodenní příprava na smrt přirozenou součástí života. *Ars moriendi* tvořilo jeden z pilířů tehdejší mentality. Vzdělání luteráni si často sami vybírali biblické texty a duchovní písně, které měly zaznít na jejich budoucím pohřbu. Ti zámožnější si objednávali i zhudebnění těchto textů. Běžné bylo též sepsání vlastního životopisu, který se posléze na pohřbu četl. Někteří velmi zámožní věřící si dokonce zaplatili celé kostýmní zkoušky na průběh jejich vlastní pohřbení bohoslužby, někteří dokonce sami sepsovali kázání, jež mělo být na jejich pohřbu proslouveno.²

„Nejen světlé, ale i libezné kázání býti musí, má-li se ho s chutí a užitkem poslouchati“ napsal v roce 1651 Jan Amos Komenský. Kázání v (nejen) německé protestantské bohoslužbě 17. století mělo řadu zvyklostí, které stěží najdeme dnes. Kazatelé i hudebníci studovali a ovládali řečnické zásady vycházející z antických principů. Pracovali s rétorickými figurami. *„Ozdobování sentencie jest, aby ne vždycky prostě řeč šla, jako by jen jalově něco povídal, než aby se zažívalo tak i jinak. Což v retorice sloye figura sententiae,“* píše Komenský.³

Z těchto postupů vycházelo i rétorické zpřítomnění či personifikace zemřelého na pohřebních bohoslužbách. Bylo schodištěm „vzhůru“, spojnicí mezi „tady a teď“ a „oním“ světem. Kazatelé zpřítomňovali zesnulého nejen slovy, ale

někdy napodobovali i jeho barvu hlasu a fyzická gesta⁴. Představovali fiktivní rozhovor mezi zesnulým a pozůstalými. Zesnulý utěšoval pozůstalé ústy kazatele a dával jim naději na věčnou spásu. I v Musicalische Exequien se zpívá *„Já vím, že můj vykupitel žije a vyzdvihne mě ze země“*. Skladatelé byli s tímto konceptem dobře obeznámeni.

Musicalische Exequien Heinricha Schütze jsou vrcholnou personifikací v textové, hudební i prostorové rovině. Název by se dal volně přeložit jako „hudební odcházení“ (hudba k Odchodu). Exequien byla provedena 4. února 1636 v kostele sv. Jana v saském městě Gera, na pohřbu knížete **Heinricha II. Posthuma Reusse z Gery** (1572 – 1635). Exequien byla pro tento účel objednána a zkomponována. Schütz řídil jejich provedení.

Heinrich Reuss byl velmi zbožným člověkem, typickým německým luteránem 17. století. Trávil mnoho času modlitbami, četbou Písma, kontemplací a duchovní přípravou na nevyhnutný a neohlášený příchod smrti. O Heinrichu Reussovi je známo, že byl dobrým hudebníkem - kapelníkem a zpěvákem schopným zhostit se i náročných partů. Heinrich Reuss byl vzdělaným a kultivovaným člověkem. Jako diplomat byl známý a respektovaný na mnoha evropských dvorech, včetně Habsburků. To ochránilo jeho knížectví od třicetileté války.¹

Heinrich Schütz je rodákem z Bad Köstritz (mimochodem, povšimněme si slovanského původu názvu města), které patřilo do knížectví Reussů z Gery. Přestože Schütz po většinu života sloužil u jiných dvorů, zůstával vždy loajálním poddaným svého pána; a především, oba hudebníky pojilo blízké přátelství.

Bohoslužba byla uvedena první částí Exequií, která má podtitul „Koncert ve formě německé mše za zemřelé“. Texty tohoto oddílu volně vycházejí z půdorysu luterské mše (tj. Kyrie a Gloria). Od katolického requiem je odlišuje mimo jiné i parafráze andělského hymnu Gloria. V duchovní poezii německých luteránů se často mluví o radosti posledních věcí člověka... *„a proto umírám s radostí...protože kdo umírá v Kristu, umírá beze smrti“*.

Klíčem k pochopení nezvyklé struktury Musicalische Exequien jsou biblické texty a luterské písně, které Heinrich Reuss osobně vybral a nechal vytepat na stěny své rakve, tajně postavené rok před jeho smrtí. I když tento akt sám o sobě nebyl u zámožných luteránů zcela ojeдинělý, Reussův výběr textů a symbolika jejich umístění (z níž vychází i pořadí textů v hudbě) jsou odrazem jeho výjimečného duchovního soustředění na poslední věci člověka.

Parafráze Gloria je symbolicky zarámována na začátku a na konci citací dvou slok z písně *„Nun freut euch lieben Christen“* (Nyní se radujte, milí křesťané). Uvnitř tohoto rámce se střídají biblické texty s citacemi dalších, pro shromáždění věřících všeobecně známých

POSTNÍ PÁTKY U KŘÍŽOVNÍKŮ V ROCE 2010

V letošním roce proběhl pod záštitou Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou již třetí ročník cyklu Postní pátky. Postní pátky pořádá Collegium Marianum. Jednotlivá zastavení se letos uskutečnila v pražském křižovnickém kostele sv. Petra v Biskupské ulici.

Postní pátky nás uvádějí do období církevního roku před Velikonocemi, kdy se pod vedením kněží Řádu Křižovníků konaly od Popeleční středy až k obřadům svatého týdne liturgické obřady nebo pobožnosti. V kontextu těchto pobožností zněla hudba, komponovaná právě pro tuto dobu.

V letošním roce byly provedeny Velkopáteční temné hodinky od Thomase Tallise a Williama Byrda (soubory Collegium Marianum a Tiburtina Ensemble); Responsoria pro Svatý týden od Carla Gesualda da Venosa a Pašije od Tomáše Luis de Victoria (Collegium 419). Cyklus byl zakončen hudebním obrazem smrti u německých protestantů: Musicalische Exequien od Heinricha Schütze (Sursum Corda Ensemble).

Hudba byla doplněna dobovými homiliemi z 18. století, které přednesl R. D. Lukáš Lipenský, O.Cr. V letošním roce zazněly texty od Martina z Kochemu, německého kapucína a spisovatele lidového duchovní četby z 18. století.

Postní pátky u Křižovníků byly nezapomenutelným zážitkem. Snad se jejich tradici podaří udržet i v příštích letech.

Marika Pečená-

1 Pavlíčková, R. K smrti se rodíme. Přístup z Internetu: URL <http://www.historie.upol.cz/sylabus.php?id=278>.

2 Johnston, G. Textual Symmetries and the Origins of Heinrich Schütz's Musicalische Exequien." *Early Music* 19 (1991): 213-225.

3 Zpráva a naučení o kazatelství sepsaná roku 1651 od Jana Amosa Komenského. Přístup z Internetu: URL <http://texty.citanka.cz/komensky/kaz1-3.html>.

4 Johnston, G. Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's Musicalische Exequien (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693). *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1991), pp. 186-213

písní. Například z písně *„Nun lasst uns Gott dem Herren“* (Nyní vzdejme Pánu díky za jeho dary které jsme obdrželi) jsou citovány sloky *„Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl“* (Jeho slovo, jeho křest, jeho Poslední večeře působí proti všemu neštěstí) a *„Durch ihn ist uns vergeben“* (Skrze něj nám byla odpuštěna

dveře, skryj se malý okamžik, dokud hněv nepřejde. [Iz 26,20]). Nad očima je kříž a text „Kristus je můj život, smrti jen získám.“ [F 1,21]. Po obvodu rakve je napsáno *„Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand...“* („Duše spravedlivých jsou v Božích rukou a žádná trýzeň se jich nedotkne: v očích pošetilého budou



vina), které připomínají spásu a věčný život. Slokou ze známé písně *„Mit Fried und Freud ich fahr dahin“* (Odcházím s radostí a s pokojem) je text *„Er ist das Heil und selig Licht“* (On je spásou a svatým světlem pro pohany, které osvěcuje ty, kdož tě neznají, a je jim pastýřem. On je chválou ctí radostí a slastí svého lidu Izraele). Tento text vyjadřuje útěchu pozůstalým a zároveň je středem symetrie celé první části Exequií.

Umístění textů na rakvi, ze kterého vychází jejich pořadí v Exequiích, symbolizuje růst křesťanské naděje a útěchy od Země k Nebi. Protilehlé strany reprezentují v baroku oblíbený princip teze a antiteze. Nejvýraznější kontrast – mezi fyzickou smrtí a věčným životem je umístěn nad nejvzdálenějšími částmi těla. Nad hlavou (Žijeme-li, žijeme pro Pána, umíráme-li, umíráme pro Pána. Když takto žijeme a umíráme, náležíme Pánu. [Ř 14,8]) a nad nohama (Jdi, můj lide, do komnaty a zavři za sebou

vypadat, jako by zemřeli, a jejich odchod se bude považovat za pohromu, jejich smrt za zkázu. Avšak oni jsou v pokoji. [Mdr 3,1-3]). Kontrast pozemského a nadzemského je působivě převeden i do hudební řeči – dialogu těžce kráčejiho basu a dvou sopránů s lehkostí odpovídajících „ale ony /duše spravedlivých/ jsou v pokoji“. Pořadí textů v Musicalische Exequien je důmyslné. Setkáváme se zde s odkazem samotného Heinricha Reusse. Otázka zda a do jaké míry se podílel Heinrich Schütz i na výběru textů a jejich uspořádání, zůstává dosud nezodpovězená.

Po kázání, ve druhé části Exequií, se Schütz opět vrací k 73. žalmu „Pane, když mám jen tebe, nežádám nic na nebi ani na zemi“ (který zazněl již v úvodu v sólovém tenoru) a nechá jej přednést dvěma sbory. Zvlášť působivé jsou vzájemné odpovědi sborů v závěru moteta: „Ty jsi navěky Bůh, útěcha mého srdce a jsi ve mně“.

Třetí oddíl Exequií je moteto, které je rozděleno mezi *Chorus Primus* (zpívající Simeonovo kantikum – „Nyní můžes, Pane, propustit svého služebníka podle svého slova v pokoji“) a *Chorus Secundus* označený *Beata anima cum seraphinis*, svěšený dvěma sólovým sopránům a basu. Zatímco text prvního sboru je příslibem vzkříšení, druhý sbor vyjadřuje útěchu pozůstalým, v textu ze zjevení sv. Jana „Blahoslaveni jsou mrtví, kteří umírají v Pánu“ (v originálu *Selig sind die Toten* – mezi německými hudebníky text velmi oblíbený, nacházíme jej na mnoha místech u Bacha ale např. i v Brahmově *Ein Deutsches Requiem*).

Výběrem hlasů v obsazení druhého sboru Schütz naznačuje, kdo je ona „blážená duše obklopená serafy“. Je to sám zesnulý Heinrich Reuss. Tím se vracíme k principu personifikace, který byl zmíněn v úvodu. V textové rovině vyslovuje Reuss útěchu o blahoslavenství mrtvých zesnulých v Pánu. V hudební rovině je personifikace naznačena svěšením role „Beata anima“ sólovému barytonu či basu (Reussova pěvecká poloha). Serafové, jak vysvětluje prorok Izaiáš, jsou nejvyššími anděly v nebeské hierarchii a přímo obklopují boží trůn.

Neméně významným prvkem (rétorickým v širším slova smyslu) je i záměrné umístění druhého sboru (tedy *Beata anima cum seraphinis*) co nejdále od varhan, jak uvádí Schütz v předmluvě k tisku. Tím, že se hlas zesnulého ozve odkudsi z prostoru, je ilustrována nehmotná podstata duše vzkříšeného.³

Můžeme jen přemítat, jak asi prožívali poslední chvíle před uložením rakve do hrobu pozůstalí, když k nim z dálky skrze postavu *Beata anima cum seraphinis* „mluvil“ zesnulý. Loučí se s nimi Simeonovými slovy „Nebot mé oči viděly Tvé spasení, které jsi připravil přede všemi národy, světlo jež bude zjevením pohanů, slávu pro tvůj lid Izrael.“

Heinrich Schütz (1585 – 1672), druhorozený syn Christopha Schütze a Euphrosyne rozené Bieger, je největším německým skladatelem předbachovské éry a právem je řazen mezi největší německé skladatele vůbec.⁵ Heinrich Schütz je mistrem hudební rétoriky, jeho dílo se vyznačuje mimořádným citem pro zvuk a význam textu. Němčina se v Schützově díle geniálně pojí s existující sakrální hudbou a dává vznik novodobé německé duchovní hudbě v národním jazyce. Heinrich Schütz se stal vzorem pro mnoho dalších generací skladatelů.

Marika Pečená

⁵ Riffkin, J. Schütz, Heinrich. In Grove Music Online. Oxford University Press 2007 – 2010. Přístup z Internetu: URL <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45997>

Thrasybulos Georgiades : Hudba a řeč

Řeč a hudba jsou dva od základu rozdílné názory na skutečnost, zcela odlišné sklony skutečnost uchopit, vyslovit, být člověkem. Vzpomeňme na Starý zákon, Genesis, také na znázornění např. na mozaikách v San Marco v Benátkách: „Bůh **mluví**“ – a tak tvoří „svět“ („přírodu“). A: „Bůh stvořil člověka jako svůj pravý – obraz.“

Člověk se jako tedy tvůrce v analogii k Bohu obrací, odvrací se od Boha, nazírá přírodu a pojmenovává ji; přicházejí zvířata a on jim dává jméno; činí je s v o u skutečností, nese je ve svém vlastnictví tím, že je pojmenovává. Řeč přichází od Boha a je světu (přírodě) poskytnuta, je naň zaměřena. Naproti tomu představa **muzictrujících andělů**: otáčí se k přírodě zády, ubírají se k Bohu a Boha velebí.

Hudba je chvála a dík: sebeodvrácení od přírody, stvoření a sebeodevzdání se Bohu, stvořiteli, „nevidí“ přírodu, a **proto** ji nemůže předvádět. Nikde se neříká: „Bůh řekl: budiž hudba“ nebo „Bůh stvořil člověka jako svou pravou – hudbu.“ Hudba je, chce se mi říci, svobodný tvůrčí čin člověka: jeho dík stvořiteli. Avšak **řeč**, pojmenování empirického, poznatelného, je takřka pravý obraz aktu stvoření. „A Bůh řekl: Logos jakožto Boží tvoření, jakožto Boží čin, jakožto Kristus („Na počátku bylo slovo“); toto pojmenování, ono zcela absolutní, je identické s reálným: „Budiž světlo“ (akt) – „a bylo světlo“ (reálné). Bůh jmenuje a tím tvoří svět. Pak člověk nechává stvořené jmenovat – a tím tvoří **jej**. Ukazuje člověku světlo a říká: dej mu jméno; a člověk jmenuje „světlo“. Toto pojmenování – lidský zákonitě absolutní – je „pravý – akt“ člověka k Logu Božimu, „stvořiteli nebe i země.“

Augustin popisuje, že když se zcela oddal radosti z melodie církevních zpěvů, zakoušel odpor vnímat slovo Boží (zpívaný text) (Confessiones, X. kniha, 33). To osvětluje zmíněný protiklad hudby a řeči, „obrácení“ směru, a je to zároveň velmi poučné vzhledem k hudbě vázané řeči: ona ví, za co chválí a děkuje. Jinak řečeno: Hudba o sobě, protože je „obrácena k Bohu“ – „nevidí“ přírodu, nýbrž obrací se zády – nemůže předvádět; proto je její obor výlučný, totiž obor relací. Nemůže však – jakožto ono lidské – Boha ani „vidět“. Spojuje se tedy s řečí, stává se zároveň předvedením člověka a uchopuje také absolutno – ovšem sub specie lidského.

Tento výňatek je vybrán z knihy Jmenování a znění: Čas jako logos - spisu, vydaném po smrti (1977) tohoto historika a fenomenologa hudby. Ve spisu samotném je umístěn v předmluvě.

Další dvě ukázky jsou z knihy Hudba a řeč: vznik západní hudby předvedený na zhudebnění mše, 1. vydání, 1954.

První ukázka je v knize první kapitolou, nazvanou Úvod. Druhá část je kapitolou předposlední.

Tato kniha se obrací k těm, kdo se cítí být osloveni hudbou, k přátelům hudby; k milovníkům, ale také ke znalcům. Snaží se upozornit na jisté rysy duchovního obzoru, který nazýváme hudba.

Vydjeme-li ze zkušenosti a zeptáme-li se, co dnes rozumíme hudbou, shledáme, že se s ní stýkáme jinak. Neboť ještě před krátkým časem, až do doby Beethovenovy a Schubertovy platila hudba ve všeobecném vědomí výlučně jako hudba právě současná a nedávná. Potom bylo však jinak; po vídeňských klasicích se situace prudce změnila. Mendelssohn, Schumann a Brahms, Berlioz, Liszt a Wagner, později Richard Strauss, ti všichni už neztělesňují ve vědomí současníků hudbu v naprostém ohledu. Oni sami se také věnují interpretaci hudby minulosti. Od té doby byla vnímána a prostředkována starší díla právě jako tak platná, přítomná hudba, jako ta, která nově vznikala. Tak bylo pěstování hudby pozdního 19. století silně spoluurčeno minulostí. V průběhu 20. století se však mění situace ve prospěch starší hudby.

A to nejen v koncertních sálech: jevy jako hnutí mladých, pěstování národní písně, bytová hudba tomu mají napomoci. Tak se v průběhu posledních 125 let [1973] udála základní změna v hudebním vědomí, převrat pojmu hudba. Pro dnešní hudebníky a přátele hudby, dokonce i pro komponisty tvoří současná tvorba jen drobný díl toho, co by bylo možné označit jako aktuální hudbu. Neboť dnes díla minulosti vznášejí požadavek na znění; stojí zde jako účinná moc. Tento tlak, vtáhnout hudbu minulosti do dnešního vědomí, tak zmohtněl, že už nemůže být řečí o eklektickém poměru k jistým minulým dobám nebo o svévolném vynášení určitých velkých komponistů a pověstných děl nebo o pouhé touze po minulosti. Chce se více; je patrná potřeba, pojmut

hudbu v její totalitě jakožto jednotu – veškerou hudbu, která v nás žije, která je oprávněna v nás žít. Je to ale **naše** hudba, hudba naší vlastní minulosti a současnosti. Tento postoj se již nechce spokojit s náhodnými, zpřístupněnými výřezy. Chce znovu vyslovit všechny členy bez mezery a tuto řadu pojmut jako vznikání a změnu. Chce v této totalitě, v této geneticky chápané jednotě zahlédnout souhrn hudby. Pro dřívějšího člověka byla hudba v jistém smyslu cosi náhodně určeného: to, co vzniklo z jeho vlastní přítomnosti. Pojem hudby byl statický, neobsahoval v sobě dimenzi vznikání, času. Je pochopitelné, že kdo chtěl přemýšlet o hudbě, vyšel sice od náhodně daného výřezu, brzy však od něj, a tím od každé historické danosti abstrahoval, aby pokud možno cestou čisté spekulace jakožto filosof vyhledal ono hudebně podstatné.

Jak odlišně je hudební vědomí určeno dnes! Tím, že je hudba chápána jako genetická řada, jako celek, získává dimenzi času. Od tohoto faktoru, dnes již nutného, nemůže být odhlíženo. Od této chvíle je možné závazně vypovídat o hudbě jen tehdy, jestliže se sleduje tento specifický vztah mezi tím, co zůstává a tím, co se mění. Brzy bylo odkryto, že bytnost a vznikání jsou uvnitř navzájem sloučeny vnitřněji, než se domnívali staří; že jsou nerozlučitelně navzájem sloučeny, spojeny. Je odkryto, že v bytostném je o mnoho více historického, než se dříve domnívali, že hudbu je možné předvést právě jen jako vznikání.

Západní hudba může být pojímána z různých stran. Z hlediska dvou opačných stanovisek se hudba jeví:

- a) jako izolovaný, autonomně-estetický fenomén, jako znějící útvar
- b) jako něco, co je zakořeněno ve všeobecně duchovně-lidském.

První hledisko je proveditelné, když zaměříme pozornost na strukturu hudební věty. K tomu druhému nám poskytuje nejlepší přístup sledování souvislosti mezi hudbou a řečí. Chceme zde vykonat obojí. Chceme vznik západní hudby předvést jako problém neustálého utkání mezi hudbou a řečí. Budeme však hudbu pozorovat vždy jako autonomního nositele smyslu, a proto také budeme sledovat vznikání hudební věty.

Řeč je v jistém smyslu nadřazena umění, jak básnictví, tak také hudbě: významovou souvislostí výslovně

poukazuje nad oblast esteticko-autonomního. Také však výslovně poukazuje na slovo jako na trvající, nezměnitelný smysl. Řeč proto ustavuje vazbu k onomu trvajícimu, kterým může být to, co se mění, poměřováno. Přibráním řeči získáme jistotu, že při sledování změn neztratíme smysl pro jednotu.

Hledáme-li však odtud přístup k západní hudbě, není nic bližšího, než to vykonat pomocí mše. S ní se pojí až do dnešního dne nepřerušená řada zhudebnění, která slouží téměř textu. Nenarážíme však jen na souvislost řeči v užším smyslu. Budeme nuceni vidět hudbu zakořeněnou ve fenoménu historicky-duchovně-lidském. Dotkneme-li se otázky poměru ideje a hudby, dění a hudby. Neboť řeč mše je nositelka ideje, dění a hudby. při tomto položení otázky není naším cílem hudba jako samoučel, nýbrž jako řeč, idea, dění jakožto znějící. Teprve vykonáme-li tento obrat druhu pozornosti, jestliže křiklavě zpřítomníme podřazení hudby pod ono všeobecně duchovní, naproti tomu však současně postavíme autonomii hudební věty, ono samostatné hudebního nositele smyslu, můžeme změřit rozpětí mezi těmito dvěma rohovými pilíři hudební skutečnosti; teprve toto nás uvede do stavu, ve kterém budeme schopni pojmut fenomen hudby jakožto vznik západní hudby pokud možno obsáhle.

Tuto kapitolu chceme věnovat hudbě mše a přítomnosti, ačkoliv ne snad pouze současným zhudebněním mše. Neboť otázka, kterou jsme dosud sledovali, zní: Jaké změny zaznamenal v průběhu dějin hudební výklad mše; jaké znění mše bylo veřejným vědomím v té které době bráno v úvahu jako platné, jako legitimní? Kdyby zde proto mělo být pojednáno jen o současném zhudebnění mše, bylo by to neoprávněným zúžením položené otázky. Neboť není žádného sporu, že dnes nejsme svědky pouze soudobého zhudebnění jakožto platné interpretace mše. Podle něho požaduje své vlastní místo ve veřejném vědomí zhudebnění mše minulosti. Mezi nimi má zvláštní význam **gregoriánský chorál**. Gregoriánskému chorálu spřízněný je další jev přítomnosti: **liturgické hnutí**. Pro „hudbou mše v přítomnosti“ chci proto stručně shrnout tyto tři nejdůležitější jevy: současné zhudebnění mše, znovuvvedení gregoriánského chorálu a hudbu liturgického hnutí.

Jako příklad soudobého zhudebnění mše nám poslouží mše Stravinského. Není to ovšem dílo církevního muzikanta. Nepřichází z oné tradice užitkové mše, o které byla dříve řeč [v kapitolách předcházejících tento úryvek]. Mše Stravinského je však svobodné dílo exponenta dnešní hudby, dílo přečnívající osobnosti, a právě proto musí být zmíněna. Neboť je-li položena otázka po zhudebnění mše v oboru dnešní **umě-**

lecké hudby, mohou být zmíněni jen ti komponisté, kteří rozhodujícím způsobem určili dějiny komponování.

Co vedlo Stravinského, komponistu baletů, instrumentální hudby, světských libret, k zhudebnění mše? – Latinský text a jeho stálý tvar, který překonal tisíciletí. Obě prostředkuje představa všeobecně platného, toho, co není ohraničeno nacionálně ani časově. Z tohoto důvodu zvolil Stravinskij i v jiných dílech latinskou řeč. Charakter autenticity, který vyznačuje tuto nadnacionální a nadčasovou řeč, ho přitahoval. Neboť jeho hudba chce setřít ono vnitřní, vztažené k já, individuální. Hudební tradice 19. st. je však spojena s právě zmíněnými znaky, a tím také s žijící národní řečí. Hudba Stravinského ale tomuto „živoucímu“ není přiměřena. Jeho hudba je strnulá, chce strnulý být. Proto je latina, tato sice všeobecně platná, ale mrtvá řeč, dobře sjednotitelná s představou hudební výpovědi, která Stravinskému tanula na mysli. Tato řeč mu podává ruku v jeho snaze osvobodit se od hudební tradice 19. st. Pro komponistu 19. st., který zhudebňoval mši, zněl problém: Jak může být sjednotitelné ono „vztažené k já“, vnitřní, nevázané oné hudby s nepřístupnou přísností mešního útvaru, s krystalově jasnou, vybroušenou, tvrdou latinou? Stravinskému se toto postavení otázky zvrátilo v jeho opak. Otázka zněla: Jak by bylo možné se spasit před onou vztažeností k já, před onou nezávazností tradičně vázané hudby a zhudebněním moderní řeči. A tak přichází ke zhudebnění latinského textu a zvláště mše. Nepřístupuje se ke zhudebnění mše z liturgického důvodu, nýbrž přichází k liturgii na základě své kompoziční představy.

(...)

V celé Stravinského mši nacházíme reminiscence na historické hudební postupy, prvky. A přece mše nepůsobí nejednotně. Příčinou jednoty je vědomí přeformování těchto reminiscencí k strnulému útvaru. Tento základní postoj je však postoj vícehlasu raného středověku. Trojí však odlišuje Stravinského od středověku:

- 1) Nezačíná od liturgie, nýbrž od umění; jeho hudba je artistní. Idea cantu firmu, ona vnitřní nutnost použít v kompozici danou liturgickou melodii, u Stravinského neexistuje.
- 2) Jsou mu k službám prostředky **veškerých** hudebních dějin a nejen raného středověku.
- 3) Strnulost řečové a hudební věty v raném vícehlasu tvoří počáteční stupeň. Na něm stavěly pozdější časy a dosáhly naprostého uchopení řeči jakožto lidského obrazu [tento bod je podrobně vyloučen v kapitolách, které nejsou zahrnuty do této úkázky].

Ony první stupně vedly později k Palestrinovi, Schützovi, Bachovi,

Beethovenovi. **Ještě** nebyly úplný lidský obraz. Těto strnulosti raného středověku, tomuto „ještě ne“, stojí naproti strnulost mše Stravinského, „již ne“.

Stravinskij vycházel od hudebních kompozičních otázek a jeho hudba přitom vykazuje jistou vnější podobnost se středověkým vícehlasem. Druhý jev přítomnosti, který bych chtěl krátce zmínit, **znovuzavedení gregoriánského chorálu**, znamená návrat k ještě starší době, návrat k římské tradici asi 7. až 8. století. Pozadí snah o gregoriánský chorál však netvoří kompoziční problém, nýbrž liturgie. Chce se zavést to zhudebnění liturgických textů, které svou podstatou, svým původem tvoří neodmyslitelný díl liturgie. Vždyť liturgie je **znějící řeč**. Tato stránka tradované liturgie, její znění, chce být znovuuřazena. teologický význam přísluší nejen textům, ale také melodiím, které jsou s nimi spojené. To jsme konstatovali při převzetí křesťanské liturgie germánskými národy. Viděli jsme, že severské národy při vzniku vícehlasu musely zachovat dané zhudebnění, protože tvořilo nutnou část liturgie. Daná melodie musela být v nových vícehlasých zhudebněních přítomna jakožto cantus firmus, takřka jako dogma. Odehrává-li se dnes návrat ke gregoriánskému chorálu, je to z přísně liturgického stanoviska. Jako platná je přijata jen daná liturgie, a sice jakožto jednota jednání, řeči a znění. Nové zhudebnění textu, hudba jako přídavek k liturgii, je vylučováno. Znovuzavedení chorálu tvoří proto antipod k hudbě Stravinského a všeobecně k modernímu vícehlasému zhudebnění mše. Zatímco Stravinskij chce, aby jeho hudba vyvolala **účinek** autentické výpovědi, hledá se v chorálu zhudebnění, které znamená autenticity nese v sobě svým **původem**.

Také třetí jev přítomnosti, **liturgické hnutí** obou konfesí, nevychází, pokud se týká hudby mše, z kompozičních otázek, nýbrž z liturgie. Na to poukazuje již označení liturgické hnutí. Ačkoli však svým vznikem souvisí s přísně liturgickým postojem benediktinů v jejich snaze o chorál, nesleduje tentýž cíl, nýbrž silně klade do popředí to, co tvoří společenství, tzn. sociologická hlediska. Také liturgické hnutí se chce vrátit k liturgii starých časů. Hledá dokonce, jak navázat na ještě starší stupeň než stupeň chorálu, totiž na rané křesťanskou dobu. Zatímco však benediktini chtějí uchovat útvar staré liturgie samé jakožto jediný její původ z hlediska toho, co je zákonité, liturgické hnutí chce brát z raně křesťanské liturgie jen způsob účinku: aktivní účast společenství na liturgickém hnutí. Pro liturgické hnutí není rozhodující skutečnost historicky daného, ve smyslu „nedotknutelného“, nebo cantus firmus. Neboť je připraveno se zříci dané řeči, způsobu jejího přednesu, aby dosáhlo cíle, aby vytvořilo nové liturgické společenství. Zavádí překlad

liturgie. Při jejím zhudebnění mše není převládajícím hlediskem zachování gregoriánských melodií – to je také ideově bezvýznamné a dokonce hudebně neúčelné, potom, co nesoucí nádoba, latina, je opuštěna – nýbrž použití melodií, které jsou uzpůsobeny pro zpívání textů dnešním církevním společenstvím. Pokud tedy liturgické hnutí vychází od liturgických úvah, stýká se s úsilím benediktinů; pokud je ale orientováno sociologicky, má něco společného s postojem Stravinského, nehledá autentické v **původu**, nýbrž v **účinnosti**.

Všechny tři jevy, zhudebnění Stravinského, návrat k chorálu a liturgické hnutí, mají jeden společný znak: návazání na ranou, dávno zašlou dobu. Také další jev přítomnosti orientuje pohled zpět: potřeba a schopnost uchopit zhudebnění veškeré historické minulosti jako platné interpretování mše. Zatímco však ony první jevy se cítí být spřízněny jen s jedním určitým postojem minulosti, zdá se, že zde je otevřenost, přístupnost pro všechny.

Bude tedy právem položena otázka: která možnost je tedy mezi těmito všemi pro naši přítomnost opravdu platná? Odvážil bych se odpovědět: nic z toho všeho, co je jednotlivě jmenováno. Platné znění mše není pro dnešního duchovního člověka toto nebo ono zhudebnění přítomnosti nebo minulosti, nýbrž veškerost mešních zhudebnění, jejich totalita v minulosti i přítomnosti. Ona všechna společně tvoří hudbu mše v přítomnosti. Smysl mše jakožto slyšitelného, to, co je na ní závazné, nebude nás tak jako v dřívějších dobách uzavírat, jako by platné zhudebnění bylo pouze právě současné, nýbrž je pro dnešního člověka obsaženo v ideální, usilovné integraci veškerosti zhudebnění. Jinak řečeno: Nejen tato kapitola se dotkla aktuálního, nýbrž celá kniha. To by také mohlo být ospravedlněním za to, že byla napsána.

Pracovní překlad Petra Solničky byl převzat ze samizdatového časopisu Možnost, č. 49, 1988, který vydávali v té době Josef Štoger a Jarmila Doležalová.

Duchovní hudba na Šumavě již po čtrnácté

Evropský festival duchovní hudby „Šumava-Bayerischer Wald“ je nesoutěžním setkáním pěveckých sborů, instrumentálních souborů a přátel sborového zpěvu převážně z České republiky a Německa, ale i dalších evropských zemí, který od roku 1997 probíhá na obou stranách hranice – v oblasti, již uplynulé dvacáté století svými neustálými společenskými změnami poznamenalo zejména po kulturní stránce. Když se do té doby „zakázaná“ Šumava v 90. letech 20. století otevřela i pro veřejnost, v téměř jinak nedotčené krajině, přítomný genius loci dosud poukazoval na život jejích obyvatel, kteří zde žili, představitelů dvou národů, kteří se tu po staletí stýkali a potýkali s nesnadným pohorským životem.

Festival svým působením usiluje především o obnovu tohoto středoevropského kulturního dědictví, spočívajícího na křesťanských základech, a oživením jednotlivých kostelů českobavorského pohraničí přispívat k přeshraničnímu setkávání evropských národů a jejich vzájemnému dialogu (nejen) v oblasti duchovní hudby.

Tento nekomerční festival se letos uskuteční v termínu 14. 5. - 6. 6. 2010 především v lokalitách regionu Šumava - Bayerischer Wald, na české i německé straně hranice.

Čtrnáctý ročník festivalu se vrací k tradicím, k festivalové minulosti: organizátorům se znovu podařilo obnovit spolupráci s farní obcí St. Oswald – Grafenau (D), historicky první festivalovou lokalitou na německé straně vůbec. Čtrnáctý ročník je ale možná i o kroku trochu do neznáma, do oblasti festivalem ještě poněkud „neprošlápnuté“. Pošumavské kostely totiž zcela jistě poprvé naplní tóny gospelu, tedy zejména vokálního žánru, který se vyvinul v první čtvrtině 20. století v černošských kostelích ve Spojených státech – v dobách rasové segregace. Gospel nám představí pařížský soubor Crescendo z pařížské gospelové školy Terry Francois Gospel Singers.

Naši posluchači se stejně jako v letech minulých mohou těšit na celkem třicet koncertů a liturgických vystoupení 18 pěveckých sborů a ansámbľů v 22 pošumavských lokalitách – a samozřejmě na špičkové výkony v podání dětských sborů Jitříčko (z Královéhradeckého dětského sboru) a Chorus Angelus z oblasti Dolního Poberouní. „Bonbónkem“ závěrečného slavnostního festivalového koncertu v kostele Narození Panny Marie v Klatovech bude pak pro posluchače nepochybně kompletní provedení jednoho z vrcholných kantátových děl německého romantismu (v podání velkého sboru mnichovského Pestalozzi gymnázia - střední školy zaměřené na výchovu profesionálních sborových zpěváků), Garchingského symfonického orchestru a profesionálních sólistů – Ein deutsches Requiem od Johannese Brahmsa (1833-1897), op. 45 (1868).

Ludmila Nová



Mozart a hudba pražských kůrů

Mozart a Praha – tato dvě slova patří v myslích převážné části návštěvníků našeho hlavního města k sobě asi jako Česko a pivo nebo Rio de Janeiro a karneval. Můžeme spekulovat, zda za to může ještě někdo jiný než Miloš Forman a jeho slavný, Oscary ověčený film *Amadeus*, můžeme mít turistům za zlé, že třeba Joseph Haydn jím je znám asi stejně jako mně podnáčelník kmene Yanomamů z povodí Orinoka, ale to je tak asi všechno. Na plakátech cyklu se musí objevit kouzelné slůvko „Mozart“ – nebo se musíme smířit s téměř prázdným kostelem...

A přece se s tím dá alespoň něco dělat. A tak se stalo u sv. Mikuláše už tradicí, že k velikánovi, jímž Mozart bezesporu byl, přidáváme další a další autory v naději, že i jejich jména alespoň na chvíli utkví v roztěkaných myslích pražskými památkami již notně zmožených návštěvníků a jejich tvorba obstojí i ve srovnání s tvorbou (právem) populárního Mistra. Měli jsme zde již cyklus Mozart a Praha, Mozart a velcí vídeňští klasikové, Cesty k Mozartovi – a letos představujeme našim návštěvníkům Mozarta a hudbu pražských kůrů.

Ředitelé pražských kůrů bývali opravdu světové hudby znali – nejen znamenití skladatelé (jako třeba F. X. Brixí, B. M. Černohorský či F. Tomášek), ale i sběratelé – za všechny uvedme jen Kryštofa Gayera, který za svého působení na svatovítském kůru v první třetině 18. století shromáždil prý kolem 1000 skladeb (nejméně 300 jich dosud leží v křižovnickém archivu, který – neklame-li mne paměť – celou sbírkou koupil od Gayerovy vdovy za nějakých 3000 zlatých, tedy za deset ročních platů ředitele kůru). Je vidět, že je z čeho vybírat. Mozartovi ovšem první místo náleží právem – snad jen F. X. Brixí se může měřit s Mozartem četností opisů svých děl. Popularitu si ovšem dobyli i jiní mistři – někteří z nich se objevují i v našem letošním cyklu. Vzhledem k tomu, že pro celý cyklus je k dispozici pouze prostor šesti hodinových koncertů, omezili jsme se ve svém výběru na Mozartovy předchůdce (to není úplně náhodné, vždyť i varhany v kostele sv. Mikuláše pamatují Mozartovu dobu).

U sv. Mikuláše se ovšem jedná o koncerty duchovní hudby; Vivaldiho Čtvero ročních dob byste u nás hledali marně. Koncert duchovní hudby má svá specifika: komerční hledisko je u něho druhořadé (i když náklady musí také někdo zaplatit) a nabídnutý estetický zážitek má jít ruku v ruce se zážitkem duchovním. Proto také jsme vybírali autory a díla nejen podle libivosti, pro-



slulosti či muzikantské zajímavosti, ale zejména s přihlédnutím k liturgické době podle jejich vnitřního, duchovního náboje, podle akcentu, jimiž je vybavil autor, který, jak doufáme, měl v úmyslu napsat dílo k větší slávě Boží. A tak se těžištěm zahajovacího koncertu cyklu v předvečer Květné neděle nestal Händel ani Mozart (byť oba pánové byli přítomni, přinejmenším ve svých dílech), ale slavné, jímavé a hluboké Pergolesiho zhudebnění sekvence *Stabat Mater*. Svou roli ovšem sehrálo i to, že letos by se byl tento v Praze nikoli neznámý italský mistr dožil právě 300 let.

Po letech strávených kolem kůru pražského staroměstského kostela sv. Jakuba si téměř nedovedu představit figurální mši na Boží hod velikonoční bez Mozartova *Alleluja* a bez slavného ofertoria *Terra tremuit* svatovítského kapelníka Jana Nepomuka Škroupa. Těžištěm koncertu **Mozart a pražské Velikonoce** se ovšem stala snad nejhranější mše dalšího svatovítského ředitele kůru Františka Xavera Brixího *Missa solemnis D dur*, známá mezi kůrovci pod přezdívkou „cestovní Brixí“. Přezdívka vypovídá o její vhodnosti pro provedení na nejrůznějších poutních a jiných slavnostech mimo mateřský kůr, snad i pro její neobvykle slavnostní úvod; dlouhé sopránové Benedictus je pak par excellence zpěvem, určeným k uvítání toho, jenž přichází ve jménu Páně. Hosanna na výsostech, chce se zvolat... – díky Briximu tak naším jménem učiní Pražský katedrální sbor a orchestr.

Mariánský měsíc květen zahájíme u sv. Mikuláše koncertem sboru En arché, který s Pražským barokním souborem (a za řízení V. Jouzy) provede snad nejhranější Mozartovu mši, a to Korunovační. Byla původně psaná k císařské korunovaci; Magnificat

Šimona Brixího však jasně napovídá, kdo že je tím pravým adeptem (tedy adeptkou) na korunu všech korun.

V předvečer letnic pak koncertem **Mozart a velcí Čechové** reagujeme na nástup nového arcibiskupa na svatovojtěšský stolec. Zda bude nový pražský arcibiskup přítomen osobně, to záleží na jeho nabitém diáři (převzít za pochodu odpovědnost za tak rozsáhlý a složitý organismus, jakým je arcidiecéze, není žádná legrace). Koncert se však stane nejen jeho uvítáním, ale zejména poděkováním Všemohoucímu za tuto volbu a prosbou o dary Ducha Svatého pro jeho náročnou a odpovědnou službu, neboť kromě vzývání svatého Ducha (hned dvakrát, jednou v chorálu, podruhé podle Mozarta) a několika mariánských antifon (J. J. Ryba jinak, než jej známe, a naopak B. M. Černohorský ve svých vrcholných dílech) uslyšíme i velkolepý chvalozpěv *Te Deum* z pera J. D. Zelenky.

Letní vedra závažnému repertoáru příliš nesvědčí a náročnější návštěvníci si zvykli jezdit do Prahy spíše na podzim. Proto letošní cyklus pokračuje až v sobotu před slavností sv. Václava koncertem, v němž Mozarta doprovodí barokní mistři, hojně zastoupení mimo jiné i v již zmíněné Gayerově hudební sbírce, především A. Caldara a J. J. Fux. Tentokrát nepůjde o rozsáhlá slavnostní díla, ale o tehdy velmi oblíbené sólové árie a kantáty, jichž se zhostí Irena Troupová a Collegium Musicum Brno.

Cyklus pak letos zakončí sám Mozart, a to v sobotu před vzpomínkou na všechny zemřelé – jak jinak než svým slavným (a nikdy nedopsaným) Requiem.

Možná jste se pozastavili nad tím, že v celém článku se hovoří o turistech či návštěvnících z ciziny a ani slůvkem se nezmiňujeme o domácím publiku. Je mi to samotnému trochu divné: kdykoli se před koncertem prodírám do kostela (nebo po koncertě z kostela), slyším kolem sebe samou angličtinu, španělštinu, italštinu, ruštinu či němčinu (asi i japonštinu či čínštinu, ale ty jaksí od sebe neumím odlišit), ale jen zcela výjimečně češtinu. A přitom je to tak jednoduché: člověk přijde ke kostelu, koupí si permanentku na 10 vstupů na koncert a pak si třeba ve dvou nebo i ve třech několik koncertů vybere a navštíví je – za bezkonkurenčně nízkou cenu... Myslíte, že letošek bude výjimkou? Že letos bude mít cenu psát průvodní slova ke koncertům i česky? Byli bychom moc rádi.

Vladimír Koronthály

CONVIVIUM 2010 NOVÉ HRADY

Zveme vás na letošní „malé“ Convivium, které se bude konat ve dnech 15. – 22. srpna v klášteře v Nových Hradech. Detailní informace a přihlášku najdete na stránkách www.convivium.cz/2010

Výuka

Ročník 2010 - v sudém roce - se řadí po ročnících 2006 a 2008 mezi „malá“ convivia, která jsou zaměřena více než „velká“ Convivia v lichých letech na studium chorálního zpěvu a varhanní hry.

Veškerá výuka je situována v prostorách Kláštera Božího milosrdenství. Dopoledne budou probíhat 3 paralelní třídy - chorál začátečníci, pokročilí a vícehlasý zpěv. Odpolední program bude kromě výuky falsobordonů, společného nácviku laud na další den, rekreační zpívání a spontánní semináře, které si frekventanti domluví s lektory podle vlastního zájmu. Po celou dobu sborových seminářů bude zároveň probíhat tradiční a oblíbené hlasové poradenství a práce ve varhanní třídě.

Každý aktivní účastník se přihlašuje do jedné dopolední třídy.

Varhaníci budou pracovat individuálně nebo po malých skupinkách během celého dne, počítá se však s jejich pěveckou účastí i ve sborových třídách, tj. do přihlášky vyplní i sborovou třídu.

Gregoriánský chorál: Dom Yves-Marie Lelièvre a Jiří Hodina
Varhanní třída: Martin Poruba
Hlasové poradenství: Veronika Höslová
Vícehlasý zpěv: Stanislav Předota
Rekreační zpívání: Terry Francois (gospel)
Dětský program: Po celou dobu seminářů se již tradičně pokusíme zajistit program pro vaše děti, avšak budeme jej organizovat až podle počtu zájemců.

Doprovodný program

Vedle práce v seminářích jsou pro Vás připraveny ve večerních hodinách přednášky, náslechy a dva až tři koncerty duchovní hudby. Po večeri jsou možné další osobní konzultace. Rádi se Vám budeme věnovat. Během týdne bude jedno odpoledne volné na relaxaci a výlet po okolí.

-jř-

Nesouhlasím!

Z redakční pošty



Dobrý den,

přečetla jsem si článek „Slovo muzikoterapeuta“ ohledně kytarové a rytmické hudby v kostelech. Mám potřebu reagovat a vyjádřit svůj názor. Učím hudební výchovu na základní škole, učím hudební výchovu na církevní škole, dělám skupinovou muzikoterapii s dětmi od 2 do 18let.

Paní Jitky Pejřimovské a její práce si velmi vážím. Přesto si dovoluji s ní nesouhlasit! Musím se silně ohradit proti hodnocení kytarové a rytmické hudby jako destruktivní hudby nebo dokonce smyslově vstupujícímu zlu! Musím se silně ohradit proti takto plošně zevšeobecněnému hodnocení této hudby.

Kdysi jsem na mši svatě byla svědkem velice nekvalitního varhanního doprovodu. Varhanice zpívala příškrčeným uječeným hlasem, směle mimo rytmus a místy i mimo melodii!!! Jindy jsem na mši svatě byla svědkem povznášející průzračně krásné hudby v podání mládežnické scholy s kytarami, flétnami, houslemi - někdy dokonce i s bubny. Proto si dovoluji říct, že se mi nelíbí diskuse varhany versus kytary v kostelech nebo spíše takto nastolený úhel pohledu této diskuse: „Varhany – samozřejmě ano!“ versus „Kytary – samozřejmě ne!“

Jistě, kvalitní varhanní doprovod nechce nikdo zpochybňovat. Nejenom jako tradici. Můj tatínek vedl léta církevní sbor, sám hrál na varhany a já si dodnes pamatuji ty pocity, když se varhany v kostele rozezněly. Vstoupila do mě bázeň, veliký majestát a respekt. Měla jsem pocit, že v tu chvíli zažívám něco výjimečného.

Dle mých zkušeností se však k těmto pocitům můžete dostat dvojím způsobem. Když máte štěstí, tak k nim přijdete v dětství a přirozeně je přijmete. Ta druhá cesta je pomalejší – je k nim potřeba dospět. A tady vidím kámen úrazu. Lidé, kteří brojí za „jedinou“ přijatelnou hudbu v kostele, a to varhanní – jsou většinou lidé s rozvinutým duchovním cítěním. Často lidé, kteří mají „naposloucháno“ – to znamená, že už slyšeli spoustu kvalitní krásné hudby.

Ale tady jsou přece i jiní lidé. Ti, kteří k víře a ve víře třeba cestu teprve hledají. A jsou i takoví, pro které je zvuk varhan v nějakém směru příliš – příliš tradice, příliš respektu, příliš majestátu... A dle mých zkušeností právě pro tyto lidi může být cestou k hlubšímu prožitku hudba. Hudba jim blízká. Skrze tuto hudbu i oni můžou dospět k jemnějším vnitřním prožitkům. A určitě bych neopomínala radost, kterou mají mladí lidé, když zpívají a hrají, třebaže s kytarou v kostele.

Samozřejmě – nesmí to být „dryácká hrubá“ hudba. Takovou, myslím, měla na mysli paní Pejřimovská jako hudbu se sexuálními rytmy, která nabuzuje emocionalitu do extrému. Ano, souhlasím – taková hudba škodí a do kostelů rozhodně nepatří. Ale opakují – taky kytarová nebo rytmická hudba může být krásná, jemná, citlivá. A skrze tuto hudbu se tyto podněty dostávají i do duší zpívajících – většinou - mladých lidí.

Kytara je přeci harmonický nástroj – harmonie vzbuzuje u lidí CÍT. Flétna je melodický nástroj a melodie rozvíjí u lidí MYŠLENÍ. A výjimečně bych se nebála ani bubnu jako rytmického nástroje. Rytmus usměrňuje VŮLI.

To vše je možné využít ve prospěch. A mělo by to být využito ve prospěch. Proto bych se pokusila diskusi posunout – k tomu, jaká kytarová hudba ano, jaká už ne. Děkuji za pozornost, zdravím a přeji mnoho krásné varhanní a kytarové hudby.

Andrea Rožánková

MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ SOUTĚŽ PETRA EBENA

Statutární město Opava ve spolupráci s Církevní konzervatoří Opava vyhlašuje XVII. ročník MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ SOUTĚŽE PETRA EBENA Opava 2010 25. – 30. října 2010

Uzávěrka přihlášek: 18. června 2010. Podrobné informace o soutěži, soutěžních nástrojích, cenách pro vítěze atd. najdete ve vyhlašovací brožurě soutěže.

Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena (dříve s podtitulem Soutěž mladých varhaníků) probíhá v Opavě v dvouletých intervalech již od roku 1978 vždy v druhé polovině října. Soutěže se účastní mladí varhaníci ze ZUŠ, konzervatoří i vysokých škol. Od roku 2000 je soutěž mezinárodní a do Opavy tak přijíždí mladí hudebníci z mnoha evropských zemí a své umělecké výkony prezentují na třech dispozičně odlišných nástrojích v sále Knihovny Petra Bezruče, v kostele Sv. Ducha a konkatedrále Nanebevzetí Panny Marie. Výkony vždy posuzuje mezinárodní porota sestavená z vynikajících pedagogů, umělců a muzikologů.

Internetové stránky soutěže, kde najdete ke stažení Vyhlašovací brožuru a Přihlášku do soutěže: www.konzervator.cz/organ

Varhany znějící 2009 vycházejí na CD

Ve čtvrtek 18. března 2010 v 17 hodin bylo v Přednáškové síni Vlastivědného muzea ve Slaném představeno nové CD, přinášející výběr ze záznamů koncertů, které se ve Slaném a ve Velvarech konaly v roce 2009 v rámci mezinárodního varhanního festivalu Varhany znějící 2009 Slaný – Velvary.

Prostřednictvím živých nahrávek se můžete seznámit s historických varhanami ve Slaném a ve Velvarech, tak jak je na čtyřech koncertech v roce 2009 rozezněli čeští i zahraniční varhaníci Sebastian Knebel (D) spolu s hráčem na cink Thomasem Friedlaenderem (D), Peter van Dijk (NL), Pavel Černý (CZ) a Jan Katzschke (D) se sopranistkou Barbarou Christinou Steude (D)

V první části nahrávky – Hudba drážďanského dvora v 17. století – uslyšíte výběr z koncertu, který se konal 17. května 2009 v kostele sv. Gotharda ve Slaném. Na varhany Antonína Reisse z roku 1783 hraje Sebastian Knebel, jehož koncertním partnerem je Thomas Friedlaender – hráč na cink.

Další tři části disku tvoří výběr z koncertů mezinárodního varhanního festivalu Varhany znějící 2009 Slaný–Velvary. Festival, který pořádalo město Slaný ve spolupráci s městem Velvary, navázal na první ročník triptychu varhanních koncertů Varhany znějící Slaný–Smečno (2001). Pozornost byla věnována dvěma nástrojům ve Slaném a za zvukem třetích varhan jsme se vydali do Velvar.

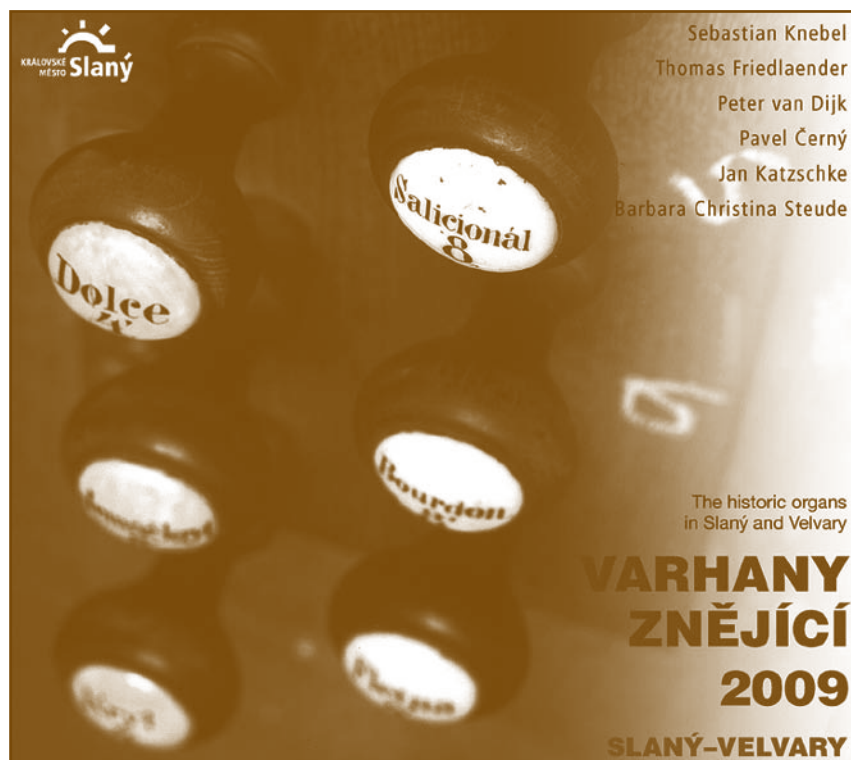
Hudební soupeření a bitvy. Tak nazval zahajovací koncert festivalu (8. 9. 2009) holandský varhaník Peter van Dijk. Pod jeho prsty ožily klávesy nástroje Ignaze Schmidta z konce 18. století. Utrechtský varhaník sestavil svůj program ze skladeb 17. a 18. století, které hudebními prostředky připomínaly bitvy a souboje, a v tomto smyslu „soupeřily“ také skladby známých hudebních rivalů Froberger–Weckmann a Scarlatti–Händel.

Na druhém koncertu (10. 9. 2009) představil v kostele sv. Kateřiny ve Velvarech český varhaník Pavel Černý tvorbu českých skladatelů 19. a 20. století. Z koncertu nazvaného Česká varhanní škola 19. a 20. století uslyšíte skladby K. Pitsche, A. Dvořáka, J. B. Foerster, B. Martinů a L. Janáčka. Velvarské varhany jsou dílem pražského varhanáře Emanuela Štěpána Petra z roku 1886.

Závěrečný koncert festivalu (11. 9. 2009) se konal opět ve Slaném v chrámu sv. Gotharda. Tamní varhany rozezněl Jan Katzschke, který také doprovodil sopranistku Barbaru Christinu Steude. Oba interpreti přijeli z Drážďan a ve výběru z koncertu s podtitulem Saská duchovní hudba 17. století uslyšíte skladby H. Schütze, M. Weckmanna a J. Kuhnaua.

Více informací a ukázky najdete na <http://www.kultura.slansko.cz/>

Ivo Horňák



PLZEŇSKÝ VARHANNÍ FESTIVAL 2010

V rámci úvodního koncertu třetího ročníku Plzeňského varhanního festivalu se posluchačům 19. dubna v 19.00 v plzeňské katedrále sv. Bartoloměje představí laureát varhanní soutěže J. P. Sweelincka v Gdaňsku (2004) Petr Čech.

V rámci koncertu v katedrále sv. Bartoloměje zahraje skladby J. S. Bacha, J. Kličky, A. Guilmanta.

V pondělí 26. dubna v 19.00 se bude v Korandově sboru konat přednáška prof. Jitky Chaloupkové o významných varhanách plzeňské diecéze a o skladbách, které během festivalu zazní. Celý varhanní festival je doplněn zajímavou výstavou varhanních nástrojů. Výstava je umístěna v katedrále sv. Bartoloměje a je možné si ji prohlédnout před začátkem nebo po skončení jednotlivých koncertů.

Třetí ročník Plzeňského varhanního festivalu pořádá obecně prospěšná společnost Ars Christianum za podpory Magistrátu města Plzně. Koncerty probíhají vždy od 19.00 v katedrále sv. Bartoloměje v Plzni

Petr Blažek

III. ROČNÍK PLZEŇSKÉHO VARHANNÍ FESTIVALU 2010

19. 4. – PETR ČECH
J. S. Bach, J. Klička, A. Guilmant

26. 4. – Přednáška o skladbách hraných na festivalu -
J. CHALOUPKOVÁ, KORANDŮV SBOR (19:00)

3. 5. – WALDEMAR KRAWIEC (Polsko)
J. S. Bach, M. Brosig, M. Sawa, L. Boëllmann, L. Lefebure, A. Guilmant, Ch. Tournemire

17. 5. – MARKÉTA SCHLEY REINDLOVÁ
J. S. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, B. A. Wiedermann, L. Janáček

31. 5. – TOMÁŠ THON + MAREK EBEN
P. Eben: JOB

Zpráva z Malty

Splnil jsem si letos, milí čtenáři, jeden ze svých snů a strávil jsem letošní Svatý týden na Maltě (vysvětlivka pro Jihomoraváky: na ostrově Malta, ne velikonoce strávené stavební činností podle vašeho dialektu). Slyšel jsem hodně o zdejších velkopátečních procesích, a protože jsem před řadou let udělal podobný výlet do Andalusie za podobným účelem, chtěl jsem i srovnávat.

Malta je země velmi katolická, lidé chodí masově do kostela, i když západní liberální trendy jsou zjevné i zde. Na cca 250 km² a 400 000 obyvatel připadá cca 400 kostelů – prostě kostel na každém rohu. Sousední ostrov Gozo (67 km²) má dalších 100 kostelů. Aby ne, bývalému sídlu maltézských rytířů pomáhal Hospodin proti Turkům velmi intenzivně.

Pilně jsem navštěvoval bohoslužby. Ještě že jsem měl s sebou český misál, angličtina je zde sice druhým úředním jazykem, což pomáhá při nákupu, ale při bohoslužbě zdejší směs 5% italštiny a 95% arabštiny (maltština) to fakt nepomáhá.

Hudebně nejvýživnější byly bohoslužby v katedrále. Zpívá zde komorní sbor otevřených středomořských chřtánů, ale celkem ladí. Mužů mají dost a ženy mají co dělat, aby s nimi co do znělosti udržely krok. Repertoár je pod vlivem italským (tj. laciná všehoměs), takže úroveň zachraňují díla místního

regenschorihho Prof. Buhagiara. Ten píše pěkné alternatim mše (mše střídající chorál s polyfonií, účastníci Convivia 2009 mohli jednu od jiného autora poznat) a velmi vkusné žalmy – oboje se mi od něho podařilo získat a je to u mě k dispozici.

Zvláštním zážitkem pak bylo provedení oněch žalmů. Sbor má ve svém středu operní altistku, která při zpěvu musí odklonit mikrofon o 90 stupňů, aby ji nebral, ale to, co z ní lezlo, jsem ještě nezažil: operní projev, který se nepředváděl, ale byl opravdovým duchovním zážitkem. Když si vzpomenu na její přednes slov „Děkujte Hospodinu, nebot je dobrý, jeho milosrdenství trvá navěky!“ tím sytým temným, ale pokorným hlasem, tak mi běhá mráz po zádech ještě teď.

Sborům bez orchestru může velice vyhovovat i uspořádání zdejších kostelů: ty jsou často ve tvaru kříže, nejsou zde časté kůry vzadu jako u nás, varhany jsou obvykle dvoje po obou stranách presbytáře, ale „čelem k lidu“, ne po stranách. Původní oltář je na zadní hraně křížení hlavní lodi s lodí příčnou, je široký tak, že zabírá většinu šíře hlavní lodi, takže za ním tam, kde u nás bývá původní oltář, jsou chórové lavice a místo pro sbor. Někde bývá prostor mezi konci oltáře a stěnami ošetřen nižším závěsem, jinde (jako v lavalletské katedrále) ne, a tak bylo krásně vidět, jak při hodožbožovém



kázání biskupa se basisté bavili, široce rozkládající rukama. To by se pražskému katedrálnímu sboru stát nemohlo, že, Jiří Kube? (Nemohlo, protože na ně není nahoru vidět.)

Kromě katedrály to ale jinde slavné nebylo vůbec, lidi zde navíc takřka nezpívají: co do lidového zpěvu jsme proti Maltanům zpěvnou velmocí.

A to procesí? Skutečná paráda. Dechové kapely hrající srdcervoucí funébrmarše, těžká dřevěná sousoší v životní velikosti, zobrazující výjevy křížové cesty, jsou nesena kajícíčky v bílých oděvech a kápích, mezi nimi živí představitelé apoštolů, římských vojáků, Piláta, velekněží, jeruzalémských žen, ale i starozákonních proroků, kteří předpovídali Krista. To vše s komentářem o jednotlivých postavách z reproduktorů. Myslím, že takovou akční učebnici velkopátečního příběhu bychom potřebovali i u nás.

O Velikonocích bývá na Maltě pěkné počasí – sluníčko, ale vánek a teploty okolo 20°C. Jinému čtenářskému okruhu bych rád takový Svatý týden vřele doporučil, ale vám nemohu: kdo by pak zpíval u nás o svátcích v kostelích, že?

Pavel Svoboda