



Ján Čambál

to bylo soukromé řeholní gymnázium. Tam jsem začal hrát v dechovce. Odsud ze Šaštína jsem šel do noviciátu Dona Boska v Hronskom Svätom Beňadiku. To je takový zkušební rok, kdy představení pozorují, jestli na to budeš, nebo nebudeš mít. A ty taky pozoruješ, jestli budeš schopný takový život žít, nebo ne.

Po noviciátu, když mě přijali za salesiána, tak jsem složil dočasné sliby. Pak jsem udělal vyšší gymnázium s maturitou v pedagogickom študentáte v Trnavě. Bylo to náročné studium a při něm jsme studovali ještě preventivní systém Dona Boska. Po maturitě jsem šel na pedagogickou praxi. Svěřili mi místo po profesorovi Strečanském přímo v pedagogickom študentáte. Jako asistent jsem tam učil latinu, dějepis, uměleckou výchovu a muziku – učil jsem gregoriánský chorál a vedl jsem sbor kleriků. Při tom jsme měli i orchestr, tak jsme produkovali operety a různé takové podniky, s nimiž jsme potom vystupovali i po vesnicích a působili tak preventivním systémem dál.

Před Vánocemi 1947 jsme se z Trnavy přestěhovali do Hodov při Galante. Vedle sboru kleriků jsem tam z místních chlapců vytvořil dětský sbor vystupující pod názvem Saleziánski speváčikovia z Hodov. Byli jsme z malé vesničky a lidé nechtěli věřit, že to jsou hodsí speváčikovia. Mysleli, že to mám odněkud půjčeno. Kdepak by se na malé vesnici takoví kluci našli! Bylo nás osmnáct kluků, tak od osmi do patnácti let. Zpívali jsme do rozhlasu

Pedagoga, sbormistra a varhánika, dlouholetého ředitele kůru v kostele sv. Václava v Kladně – Rozdělově bychom chtěli připomenout dva roky poté, co po krátké těžké nemoci zemřel 23. října 2012. Využíváme svolení časopisu Kladno-záporno, kde těsně po jeho smrti vyšel poslední rozhovor Jána Čambála s Lukášem Krinke, ze kterého publikujeme podstatnou část.

Narodil jste se na Slovensku a chtěl být knězem, ale nakonec jste skončil na Kladně jako dělník v ocelárnách. Takhle jste si to asi zamlada nepředstavoval?

Zamlada jsem si to vůbec takhle nepředstavoval. Ale já jsem ani nechtěl být knězem ve farnosti. Chtěl jsem být salesián, věnovat se výchově mládeže. A salesián jsem. Takže to se mi splnilo.

Jak jste se dostal k hudbě?

Začal jsem zpívat jako kluk u profesora Strečanského. Chodil jsem na biskupské gymnázium v Trnavě. Z Trnavy jsem přešel na salesiánské gymnázium do Šaštína,

a zvali nás po Slovensku. To byl parád- ní sbor, ale trval jenom dva roky, protože mě potom z Hodov přeložili do Šaštína. Tenkrát jsme chtěli zachránit Šaštín. Tak velký klášter a bylo v něm jen patnáct, nebo dvacet studentů, proto ho chtěla politická moc zabrat. A tak ti studenti, co tam byli, přešli do Hodov. Nás bylo šedesát, sedmdesát kleriků, my jsme přešli do Šaštína. V Šaštíne jsme ale byli jenom krátce, protože jsme tam přijeli v říjnu a v dubnu následujícího roku komunisté zlikvidovali všechna řeholní společenství.

Následovala vaše internace v Podolinci, práce na Přehradě mládeže v Púchove, politická školení a vymývání mozků v táborech Kostolná a Pezinok. Povolání na vojnu do pracovního tábora politiky nespolehlivých (PN), z nichž později vznikly pracovní technické prapory (PTP). Právě díky nim jste se ocitl na Kladně, ne?

V tom padesátém roce nás povolali na vojnu do PTP a tam jsme byli přes tři roky. Teprve v prosinci 1953 se pod tlakem ze zahraničí PTP zrušily. My jsme ale museli nastoupit na ta místa, kde jsme zrovna pracovali. A já jsem pracoval tady v Poldovce, tak jsem se musel vrátit do Poldovky. Někteří se nevrátili. Čekali jsme, jestli jim to vyjde, nebo nevyjde. Jestli je sem přitáhnou nebo ne. Nechali je tak. Byli to kluci Slováci, tak je nechali na Slovensku. Některým se povedlo studovat, jiní tam byli zaměstnaní. Já jsem se sem vrátil. Asi přes dvacet nás bylo, co jsme se vrátili. Někteří udělali smlouvu na dobu určitou, já si s tím problémy nedělal. Říkal jsem si, že je to jedno, jestli je to tady na rok, na dva, nebo na víc roků. Až pak bude po převratě, tak stejně půjdu tady odtud. Vůbec mě nenapadlo, že by mě neměli pustit. Ale tím, že jsem to podepsal na neurčito, tak to bylo natrvalo. Potom už mě vůbec nechtěli pustit, protože jsme dělali na takových místech, kde byl nedostatek pracovníků. Takže jsem tady zůstal.

Jaké to pro vás bylo, pracovat na Poldovce?

Byl jsem jako diplomat, šel jsem s nimi narovinu, otevřeně proti, ale taktně. Ne ze zlomyslnosti, ale v dobrém. Veřejně jsem proti komunismu samozřejmě nevystupoval, ale jinak jsem kritizoval, zvláště před vyššími. Když si mě někdy pozvali tady ti, co byli na Poldovce, předseda KSČ a další, otevřeně jsem jim říkal, co se mi nelíbí. Od roku 1968 jsem pak dělal v odborech – v závodním výboře ROH jsem měl na starosti mzdy. A právě na základě toho, že jsem byl v závodním výboře, tak si mě vážili, protože jsem dokázal diplomaticky jednat a dokázal jsem pro dělníky vydobýt mnohé výhody. Prosazoval jsem vlastně sociální politiku *Rerum novarum*. Jenže netvrdil jsem otevřeně, že je to *Rerum novarum*, ale říkal jsem: „tohle není dobré, spravedlivě by to

bylo takhle, aby i dělníci mohli promluvit do takových věcí“. A oni mě brali.

Ti, kteří věděli, že chodím do kostela, ti věděli, kde tu sílu беру a proč tak jednám. A ti, co nevěděli, tak ti si mohli jenom myslet, že jsem nějaký podivín, když takhle jednám, že se neobohacuji. Jeden mi taky povídá: „To jsem zvěďavej, proč ty to děláš. Zatím jsem na to nepřišel.“ Tak jsem mu na to řekl: „No tak hodně přemýšlej, ale jinak tam není žádné tajemství.“

A jak to bylo s vedením sboru Sirény?

Jo, tu vedl Přemek Vrhel, byl dirigent v divadle. A myslím, že ještě Pospíšil to vedl. Vrhel to potom položil. My jsme měli na vojně vynikající „Pěvecký sbor Eugena Suchoňa“, tak přišli za mnou, jestli bych to nevzal. To bylo ohromné! Tolik nás hlídali, že nesmíme pracovat s mládeží a tady mi nabízel normálně stočlenný svazácký sbor! Říkal jsem jim, že jsem hluboce věřící člověk, jakto, že se nebojí nabídnout mi vedení svazáckého souboru. Ten kádrovák se jen usmál a řekl: „Jeníku, my si na tebe dáváme dobrý pozor, my si tě dobře hlídáme.“ Tak jsem se taky usmál: „Tak si mě hlídejte.“ Poradili jsme se, co s tím. Salesiáni, co tady byli, říkali, abych to vzal, zkusil to. Ustoupit že můžu vždycky. Tady to velice brali na ideologický boj. Zpívali tam takové ty písne pro Vietnam, pro Kubu atd. Tak z těch fanatických, komunistických písní jsem ustupoval a působil jsem s lidovou písní, protože ta byla v kurzu. A časem jsem z toho úplně ustoupil a začal jsem uvádět i svoje vlastní skladby.

Jak tuto změnu přijali členové sboru?

Někteří svazáci se mi posmívali. Ale to víš, byl jsem ostrý. Ti vedoucí, političtí představitelé, si mě vážili, protože jsem to dělal dobře, protože sbor zpíval a líbil se. Oni byli rádi, že ten sbor vedu, protože měli čárku, že mají mládežnický sbor. Pak jsem sbor položil. V roce 1954, když jsem se oženil. Musel jsem to položit, protože všichni byli překvapení, že jsem se oženil. Ono si na mě asi myslelo víc děvčat a já jsem si vzal tuhle.

Takže to byla taky sboristka?

To jo, byla ve sboru. A nikdo nevěděl, že se berem. Nejdřív jsme to měli v červenci na úřadě, abychom dostali dřív půjčku. V práci jsem večer řekl, že zítra mám svatbu a tím to zvadlo. Dva kluci mi šli za svědky, jeden verbista a jeden mladý student, který byl z Českomoravské vysočiny. Po svatbě jsme šli na nanukový dort. No, a když jsme měli v září svatbu v kostele, tak tam už dorazili i svazáci. Nějak se to dozvěděli, tak přišli aspoň popřát.

Samozřejmě že nové povolání, které jsem přijal, mě trochu zaskočilo, ale ještě víc zaskočilo ty, kteří vůbec nepočítali s tím, že já bych se měl ženit. A třeba to i těžko nesli. Já jsem to tak těžko nenesl.

Reakce byly tenkrát různé, někteří

mě hubovali, že jsem něco takového udělal. Kdo to tehdy velice moudře a rozumně vzal, a za to jsem byl vděčný, byl můj direktor ze salesiánského studentátu, profesor Anton Macák. Řekl mi: „Janko, keď ťa tvoje svedomie neodsúdilo, ani já ťa neodsudzujem a môj vzťah k tebe zostáva!“. Takže to bylo to, co mě vnitřně upokojilo a upokojilo mě to i kvůli těm druhým, kteří mě hubovali, že jsem byl takový vůdčí typ, a když jsem se oženil, tak ti mladší tím byli trochu zmateni. Jestli to byla šalba ďáblská, nebo velký dar Boží, to nechám na Pána. Nakonec od loňského roku se dostalo označení „salesián“ všem spolupracovníkům Dona Boska. Takže i ti, co byli vychovaní u salesiánů a pracují v duchu Dona Boska, jsou salesiáni. Don Bosko je všechny nazval salesiány. Ernest Macák, synovec Antona Macáka, ve své knize „Blázen pro Krista“ píše, že ho mrzí, že prozradil tři jména: Janka Čambála, Jana Beňa a Jana Šurinu. A říká, že je prozradil, protože věřil, že kdyby je vyšetřovali, tak že nepodlehnu. Kdo to však může s jistotou tvrdit? Tolik životních příběhů mluvím o opaku. Mě ale tajný nekontaktovali a vůbec se o mě nezajímali. Protože jsem se oženil, tak mě pustili ze zřetel. Takže proto říkám, já bych to asi nebyl vydržel jako řeholník a asi bych byl podlehnul. Proto Pán Bůh tu moji cestu zařídil trochu jinak...

Znamenal váš sňatek konec Sirény?

V roce 1956 nebo 1957 jsem se vrátil. Jaroslav Smolka, ten co to mezitím dělal, byl vysokoškolák a pro něj to bylo neúnosné. Jezdil do Kladna a dával mi 250 korun, a to je pro takového málo. On byl žák Dobiáše, jestli ti to něco říká... to je „Kupředu levá“, to víš. Tak tyhlety písne zpívali. A on potom učil dějiny hudby, když udělal Akademii múzických umění. Měl dobré místo a nemohl se zatěžovat, tak to tady pustil. A zas potom přišli za mnou, když se ten sbor měl rozpadnout. A já jsem říkal, že to teda vezmu, ale zadarmo to nebude. Dřív jsem to dělal sám zadarmo, po mně platili dva a stejně se to rozpadalo, takže mi budou platit taky jako tomu jednomu. Tak jsem to dělal do šedesátého roku, až to šlo zase do ztracena, protože jsme neměli lidi. ...

V roce 1966 jsem změnil pracoviště a přešel jsem na koksovny. Pracoval jsem na čtyři směny a mým odchodem na koksovny zanikl i sbor Sirény.

Tou dobou se začíná psát historie rozdělovského chrámového sboru. Místní Schola je vaším dítětem, kterému jste zasvětil značnou část svého života. Jaké byly její začátky?

Zpočátku nás bylo asi čtyřicet. To jsme zpívali ty kytarové písne. A dobře zpívali! Já jsem je udělal na čtyři hlasy. Ale pak nám to z KSČ zakázali, protože omladina sem chodila do kostela. Tak Otec Baštář

pokračování na str. 6

OBSAH

Médailon

Ján Čambál1

Bylo, je a bude

Slánské rozhovory 2012, J. Štogrová5

Premiéra oratoria Kristus, J. B. Foerster, -jš-7

Kapela schwarzenberské gardy, M. Voříšek, -jš-8

Vyšehradský chrámový sbor, J. Fischer12

Stalo se a stane, P. Svoboda15

Lustrum Papale v Heiligenkreuz, O. Šmíd19

Úvahy

Počet, síla, barva, tempo, styl ve sborovém zpěvu,

J. M. Dobrodinský10

Věřím v Koho Co..., J. Kub13

Naše sbory

Chrámový sbor Václav ze Staré Boleslavi, M. Nohynková,

J. Štogrová4

Vážení čtenáři,

podzimní čas mi připomněl biblický citát "žeň je hojná, ale dělníků málo". Urodila se mi jablka. Přerodila se mi jablka. Stromy se polámaly a já moštuji, moštuji a moštuji. A rozdávám a rozdávám. Naštěstí si zatím lidé většinou mošt, když jim jej přivezu pěkně domů, ještě vezmou, vypijí a někdy i kanýstr vrátí. Přemýšlím o duchovních a hudebních přesazích této situace.

Po pětadvaceti letech paření se mi rozpadl na zahradě pařník. Skvělé zařízení na uchování toho, co by jinak chcípl. Skvělé zařízení pro vypěstování sadby. Skvělé zařízení, které každoročně recykluje hromadu mrtvého organického materiálu na hromadu výživného humusu. Skvělé zařízení, bez kterého si údržbu zahrady už nedovedu představit. Je fuč, bylo přirozeným během času ohodláno jeho zubem a přivedeno v niveč. A je třeba postavit nové, nebo to zabalit. Přemýšlím o duchovních a hudebních přesazích této situace.

Nicméně konec přemýšlení, věnujme se obsahu tohoto čísla. Dva roky uplynuly od smrti zasloužilého kůrovce Jána Čambála, věnujeme mu (převzatý) úvodní médailon. V rubrice „naše sbory“ představuje redaktorka Jarmila Štogrová sbor Václav ze staré Boleslavi. Dokončujeme stať J. M. Dobrodinského o méně známých souvislostech při sborovém zpěvu a úvahu o Credo u příležitosti začínajícího roku víry. Nova et vetera najdete v rubrice „bylo, je a bude“. Celkově poněkud útlejší číslo, neb jsme na obsáhlém čísle minulém poněkud redakčně i finančně vykrváceli.

Nakonec dovoluji ještě dvě perličky z webů: Paulínky zveřejnily krásný aforismus: „Do nebe se nevchází v pantoflích. Do nebe se vchází v pohorkách nebo naboso.“

Alikace na chrámové hudebníky? Je třeba se do té hudby pořádně obout a jen tak to nešolíchat a nevlákat (snad analogie pověstného hřbitova obutých na divokém západě?). A to naboso bude dobrý způsob pro ty z nás, kteří nebyli odvoláni do nebe z plné kůrové služby. K tomu je inspirativní i úvodní médailon – kdo už nemůže muziku dělat, může se za ní ještě stále modlit.

Na druhou perličku z webů mě upozornil náš stálý spolupracovník Evžen Kindler. Na webu svého kolegy, matematika Zdeňka Fabiána, neležel krátkou báseň, která se nás – pravda, v poněkud sémanticky posunutém slova smyslu – týká:

Jednou mladí Lysenkovci
Nakřížili kura s ovci
Dosáhli významnou metu:
Kůrovci se mají k světu

Váš

Jiří Kub

PSALTERIUM, zpravodaj pro duchovní hudbu

Ročník 6, č. 5/2012

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

PS:

Convivium 2013 bude, a sice 10. - 18. 8. 2013 v cisterciáckém klášteře ve Vyšším Brodě.

Chrámový sbor Václav ze Staré Boleslavi

V rubrice Naše sbory pokračujeme sborem Václav, který vede sbormistřovna Marie Nohynková. V závěru jsme opět položili otázku po repertoáru a navíc jsme se ptali, co by mohla SDH pro sbor dobrého vykonat.

SBOR VČERA A DNES

Chrámový sbor Václav navázal ve Staré Boleslavi na tradici stejnojmenného sboru, založeného při chrámech poutního místa už roku 1860. K jeho sbormistrům patřil i hudební skladatel, rytíř papežského řádu sv. Řehoře Velikého, Josef Cyril Sychra (1859-1935), autor písně „K oltáři Páně“. Po letech sbor zanikl, protože jeho členové přešli do tzv. zpěváckého spolku Bojan.

V roce 2007 se sbor rozhodla obnovit Marie Nohynková, dlouholetá členka komorního orchestru Far Musica v Brandýse nad Labem-Staré Boleslavi. Letos sbor slaví 5 let. Během prvního půl roku prošel menšími změnami v obsazení. Členy jsou hudebníci všech generací. Průměrný věk je 38 let, nejmladšímu je 11 let a nejstaršímu něco málo přes 70.

Sbor se účastní především nedělních bohoslužeb k význačným příležitostem a církevním svátkům, mariánských Slavností Palladia, také Dne Matek, které každoročně pořádá Matice staroboleslavská. Zajišťuje zpěvy při velikonočním triduu, na vánoce, při závěru liturgického roku atd., a to i v okolních farnostech. Letos se poprvé účastnili Národní svatováclavské pouti při hlavní mši svaté ve Staré Boleslavi. Sbor koncertuje doma a každoročně v Itálii.

VYPRÁVÍ MARIE NOHYNKOVÁ

Na housle jsem se začínala učit hrát v pěti letech u pana učitele Arnošta Mazala.



Ještě jsem neuměla číst ani psát, ale noty jsem se už učila. Poté si mě převzal pan učitel Bohumil Šára, který založil orchestr Far Musica, jehož členkou jsem od začátku až do dnešních dnů. V sedmé třídě jsem měla krizi, kdy jsem chtěla s muzikou přestat, ale zase mě u toho udrželi sourozenci. Doma jsme s tátou muzicírovali, to nás bavilo. Tatínek byl muzikant samouk, který se naučil na harmoniku a v pokročilejším věku i na varhany. Byl varhaníkem ve Skorkově a také ve Staré Boleslavi. Nás všechny děti dal do hudební školy. Mám čtyři bratry a sestru. Každý na něco hraje. Housle, viola, violoncello, trubka, flétny, kytary, basa aj. Na mnohé nástroje ve sboru Václav už dnes hrají i někteří z mých dvaceti synovců a neterí.

A jak jsem se vůbec dostala k tomu, že sbor Václav obnovím? Když tu ve Staré Boleslavi bývali pallotini, tak otec Artur sestavil jakýsi sboreček a chtěl, abych ho řídila. Ale to nedopadlo. Prostě jsem si nedokázala představit, že bych něco takového měla dělat. Nikdy jsem také v žádném sboru nezpívala, takže jsem neměla, jak se říká, ani notu, kterou bych mohla použít, ani zkušenosti. Obnovení sboru přišlo souhrou náhod a s odstupem času spíše považuji za zázrak, že se to vůbec uskutečnilo. Tady bych chtěla poděkovat některým zakládajícím členům, kteří mě tenkrát podpořili. Věra Vartová, Vojtěch Vančura, ve kterém mám velice dobrého poradce, Jiří Manek – náš bývalý varhaník – a všichni zpěváci a muzikanti.

To, že se budeme jmenovat Chrámový sbor VÁCLAV, navrhl Vojtěch Vančura. V současné době sbor tvoří 31 vokalistů. K chrámové muzice patří nejen zpěv a varhany, ale i instrumentální doprovod – kromě smyčců má sbor také k dispozici i dechy (dvě trubky, pozoun, flétny, klarnet), ale také bonga, konga a jiné drobné nástroje. Skladby jsou zajímavější nejen

pro posluchače, ale i pro samotné hráče a zpěváky. Jen úpravy skladeb jsou o něco složitější, protože se některé snažím upravit i pro tyto nástroje. Potom to ale má zajímavý výsledný efekt, za tu námahu a čas to stojí. Také poslední rok a půl spolupracuji s dirigentem Zdeňkem Kloudou a Františkem Mackem. Oba jsou pro mě velkou posilou.

Jelikož jsme chrámový sbor, tak nejbližší je nám samozřejmě muzika sakrální – duchovní, ale nevyhýbáme se ani jinému žánru. Podařilo se mi sehnat noty z Anglie od Karla Jenkinse, současného velšského hudebníka a skladatele. Díky tomu máme v repertoáru Mass for Peace (Mše pro mír), některé části z Requiem a ze Stabat Mater, a také velký hit Adiemus, který jsme poprvé zpívali v ambitech při Noci kostelů. Kromě drobných skladeb např. od J. S. Bacha, W. A. Mozarta, C. Francka aj. máme v repertoáru Michnovu skladbu Missa III. a Schubertovu Messe in G, která zazněla letos při Slavnostech Palladia. Také jsem velice vděčná za jakýkoliv notový materiál, který dostávám od jiných sbormistrů. Máme např. k dispozici krásné čtyřhlasé Biblické písně od Antonína Dvořáka, které upravil Jiří Strejc, skladatel a varhaník z katedrály sv. Ducha v Hradci Králové.

Máme tolik akcí, koncertů a zpěvů při liturgii, že je s podivem, že to vše stíháme. Mohu za to poděkovat jen těm, kdo nás chtějí poslouchat a podporují nás. V první řadě našemu panu kanovníkovi R. D. Mgr. Michalu Procházkovi a PhDr. Milanu Novákovi. Také Matci staroboleslavské a tedy Mgr. Nině Novákové. Ale komu je také třeba poděkovat, to jsou všichni učitelé a profesori, kteří naše mladé něčemu naučili a oni jsou schopni to využít i v praxi. Sbor také pravidelně vyjíždí nejen po naší vlasti, ale i za hranice. Za největší úspěch považuji tedy to, že fungujeme již pět let a rádi se všichni scházíme.

PTÁ SE PSALTERIUM

Ve zpravodaji pro duchovní hudbu Psalterium jsme letos zavedli rubriku Naše sbory, ve které se kromě představení různých chrámových sborů ptáme na jednu až dvě společné otázky. Zajímá nás, zda a jak se změnil repertoár sboru poté, co na papežský stolec usedl Benedikt XVI., známý svou velkou láskou k duchovní hudbě a svými názory na hudbu liturgickou. Také bychom rádi věděli, zda se změnil nějak váš názor na liturgický repertoár po papežově návštěvě, kdy hudba ve Staré Boleslavi vyvolala diskusi dopisem varhaníků, která vedla až k uspořádání "studijního dne" v pražském pastoračním středisku u sv. Vojtěcha.

Náš repertoár se po návštěvě papeže Benedikta XVI. ve Staré Boleslavi nijak nezměnil. Snažíme se nacvičovat hudbu takovou, která je hodna slavení eucharistie. V každém případě se vždy domlouváme s celebrantem. Ale i tak se může najít někdo, komu něco „nesedí“. Mnoho lidí – mnoho názorů.

SDH se snaží pomáhat zpěvákům sbormistrům, varhaníkům - proto se pořádá každý rok letní škola duchovní hudby Convivium. Zdá se nám to ale málo, jen jednou v roce se sejít, byť je to týden intenzivní práce. Proto se budeme teď ptát těch, kdo se zabývají duchovní hudbou, zda by neuvítali nějakou častější podporu - víkendový seminář pro sbormistry, pro varhaníky, hlasové poradenství, výběr repertoáru, poskytnutí not... Využila byste takovou nabídku pro Váš sbor? Máte nějakou oblast, ve které byste pomoc či radu uvítala?

V minulých letech jsem několikrát absolvovala Kurz pro sbormistry v Pardubicích. Jelikož to bylo více zaměřeno na práci s dětskými sbory než s dospělými, tak jsem si lekce vybírala. Určitě bych uvítala nějaké semináře jen pro neprofesionální sbormistry chrámových sborů. U nás velice chybí podpora, která by se týkala nauky dirigentského gesta, která je dost důležitá. Hlasového poradenství, výběru repertoáru k liturgii a samozřejmě i poskytování not. Jelikož jsem nikdy do žádného sboru nechodila, neměla jsem při vzniku sboru jak se říká ani notu, kterou bych mohla použít. Vše hledám na internetu a ne vždy jsou notové zápisy správné. Také prosím sbormistry jiných sborů o zapůjčení not. Myslím, že s tímto problémem se potýká každý začínající sbor. Pokud bych nabídku na takový seminář dostala, určitě bych jí ráda využila. A věřím, že bych nebyla sama. V letních měsících, kdy se pořádá Convivium, se to bohužel nemusí každému hodit, ale jedna sobota za 2-3 měsíce by byla velice prospěšná.

Marie Nohynková, Jarmila Štögrová

Slánské rozhovory 2012

Rok 2004 není významný jen pro SDH – v létě toho roku pořádala Společnost první Letní školu duchovní hudby Convivium, která navázala na chorální seminář Canta et ambula, který uspořádal Jiří Hodina v Hradci Králové v roce 2003, seminář se pak stal její nedílnou součástí.

V roce 2004 se také konaly první Slánské rozhovory. Nosnou myšlenkou všech ročníků byla duchovní a kulturní spojitost Čech a Evropy, posléze královského města Slaný s jinými městy. První ročník se konal v nově zrekonstruovaném klášteře bosých karmelitánů a věnoval se vztahu ke Španělsku, další ročníky pak k Itálii a Rusku. Tématy dalších konferencí byly regiony Slánsko a Lounsko, kontakty s městem Rakovník, v r. 2008 pak 350. výročí příchodu piaristů do Slaného, následovala novorenesanční architektura města Slaný a česká husitská reformace. Několik ročníků se konalo v kapli



Nový nebo starý?

Zasnoubení Panny Marie v bývalé koleji piaristů (dnes Vlastivědné muzeum). Na závěr většiny ročníků zazněl koncert vážné hudby, příspěvky z konference byly vydány několikrát tiskem.

Letošní 9. ročník se vrátil do refektáře karmelitánského kláštera a věnoval se Doksánům a vlivu kláštera sester premonstrátek na Slánsko. Značný rozsah referátů sahal od duchovní tradice a historie řádu premonstrátů v Čechách a na Moravě (Filip Milan Sichán O.Praem., Evermord gejeza Šidlovský O.Praem.), přes památky doksanského kláštera na Slánsku (Vladimír Příbýl), duchovní správu premonstrátů na Slánsku (Hedvika Kučerová), portrét a osobnost strahovského opata Sigmunda Starého (Libor Šturec), nalezený Maulbertschův obraz sv. Jana Nepomuckého z Kmetiněvsi (Marek Pučálík) až po osvěžující vystoupení Miloše Sládka se svatebním barokním kázáním.

V jednom z příspěvků zaznělo, že mobiliář doksanského klášterního kostela včetně bočních oltářů byl příležitostně darován do



Vladimír Roubal a Emanuel Ranný na koncertě v Doksanech

jiného farního kostela, obci, která patřila klášteru. Zajímalo mne, zda se takto stěhovaly také nějaké varhany či pozitivy.

Na otázku odpověděl dr. Vladimír Příbýl z odboru památkové péče ve Slaném a jeden z organizátorů setkání: „Víme, že ke stěhování varhan z Doksán skutečně došlo, a to v době vlády Josefa II., který rozhodl o zrušení mj. kláštera premonstrátek. V srpnu roku 1782 byly řeholní sestry nuceny opustit klášter a doksanský probošt Josef Winckelburg¹ se uchýlil do premonstrátského kláštera na Strahově. Ale ještě v roce 1785 se podařilo nahradit staré varhany v Kmetiněvsi varhanami z doksanského kostela - nástroj pražského varhanáře Leopolda Spiegla. Ve farním kostele byly sestaveny litoměřickým varhanářem Johannem Ruschem.² A před jedenácti lety se varhany z Kmetiněvsi stěhovali do kostela sv. Mikuláše v Kladně –

1 Josef rytíř Winkelburg – poslední probošt (s titulem opata) kláštera premonstrátek v Doksanech. Narozen 10. 1. 1715 v Chrudimi, v premonstrátském řádu od 9. 10. 1732, slavné sliby 21. 11. 1733, vysvěcen na kněze 19. 12. 1739. Proboštem doksanským od roku 1754, po zrušení kláštera v roce 1782 se vrátil na Strahov, kde také zemřel († 19. 2. 1796) – sdělení dr. Pavla R. Pokorného knihovníka kláštera premonstrátů. V Sazené u Velvar je mlýn, nad jehož portálem se nalézá znak tohoto doksanského probošta.

2 LIBER MEMORABILIVM I. fol. 63: ...1785... die 10 octobris in eccl. parochiali Kmetnovessii positum est organum a Joanne Rusch organissice et Cive Litomericensi, dati sunt ei pro traspositione praeter victum 50 zl. V kronice opsány i nápisy na varhanách: **Leopoldus Spigl** Civis Pragensis (1716) posuit Doxanae; 1764 renovavit Mathias Sedmik civis Pragensis, 1785 **Joanne Rusch** civis litomericensis ex ecclesia conventuali sancti monialium Ordinis Praemonstratensis Doxanensi transtulit et posuit in Ecclesia Kmetnovessensi. O varhanách Leopolda Spiegelovi a Matěji Sedmikovi více viz Vladimír NĚMEC, Pražské varhany, 1945, s. 151-155.

Švermově /Hnidousy). Jenže jsem zjistil rozhovorem s tamním varhaníkem Pavlem Markem, že už nejde o Spieglový varhany, ale o 100 let starý nástroj firmy Vanický z Třebchovic pod Orebem. Jedná se o menší dvoumanuálové varhany koncipované pro liturgické účely s 5 rejstříky na I. manuálu, 3 na II. manuálu a 2 v pedálu. Traktura byla původně pneumatická výpustková. Před přenesením do Hnidous před 11 lety byl již nehrající nástroj přestavěn firmou Organa, přičemž byly zhotoveny nové vzdušnice náhradou za původní zničené červotočem a systém byl přestavěn na běžné pneumatické provedení s kuželkovou vzdušnicí. Dosazen byl též nový ventilátor. Takže, co zbylo z varhanní skříně nevím ... ta přestavba patrně souvisela s přestavbou kostela v Kmetíně za opata Sigmunda Kostela (1897), o kterém se také na konferenci mluvilo.“

Dále mne zajímalo, jestli obvyklá vysoká úroveň klášterního zpěvu měla nějaký vliv na okolní farnosti, zda vznikly chrámové sbory či literární bratrstva. Na dotaz mi odpověděla dr. Hedvika Kuchařová (druhá z organizátorů setkání): „V nekrologiu sester jsou záznamy o tom, že některé z nich byly vynikající zpěvačky sopranistky. Historie tohoto oboru činnosti premonstrátek není zpracovaná, o přímém vlivu zprávy nenalézáme ani ve farních kronikách. V klášteře se provozoval chorální zpěv i zpěv figurální, dá se předpokládat, že notové materiály, rozepsané pro vícehlas, poskytovaly sestry v originální podobě nebo upravené pro konkrétní chrámový sbor či scholu v okolí.“

Odpoledne strávili účastníci konference přímo v klášteře v Doksanech, který byl v r. 1998. Po uvítání opatem strahovského kláštera Michaellem Pojezdým O.Præm., a umělecko-historickým výkladu Petry Oulíkové promluvil o řeholním životě sestra Alberta. Sestřičky připravily pro nás hosty vlídné pohoštění v domě pro poutníky. Tady jsem měla příležitost mluvit s jednou mladou sestřičkou o tom, jak zpívají dnes. Během liturgie (podle pokoncilní reformy) zpívají s lidem písně z kancionálu, při své vlastní klausurní liturgii zpívají české texty na chorální nápěvy. Při hodinkách a velkých svátcích a slavnostních příležitostech zpívají latinský gregoriánský chorál. Ukázky nahrály na CD s názvem: *Benedicamus te chorální modlitby sester premonstrátek v Doksanech* – (Commune beatae Mariæ Virginis, Missa XI Orbis Factor; Officium Sancti Patris Nostri Norberti – Ad Vesperas; Antiphonæ finales beatae Mariæ Virginis).

Na závěr setkání zazněl v klášterní kostele Nanebevzetí Panny Marie varhanní koncert Vladimíra Roubala a houslisty Emanuela Ranného, zakončený Strahovskou improvizací W. A.

Mozarta (dokončení V. Roubal).

A tatáž skladba, dokončená Evou Bublovou, uvádí další CD z řady nahrávek Varhany znějící, kterou vydává město Slaný, byla k dispozici během setkání. Nejnovější CD „Varhany znějící 2012“ seznamuje s historickými varhanami ve Slaném, Peruci a ve Zlonicích záznamem z pěti koncertů českých a zahraničních varhaníků během čtvrtého ročníku stejnojmenného mezinárodního varhanního festivalu (viz *Psalterium* 2/2012). Ve Slaném jsou to varhany v kapli Zasnoubení Panny Marie v bývalé piaristické koleje (nejspíš J. G. I. Schmidt, 18. stol.), varhany v děkanském chrámu sv. Gotharda (A. Reiss, 1783) a dva varhanní pozitivy v klášterní kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném, kde se na výjimečném koncertě setkal zrekonstruovaný nástroj se svou vlastní novodobou kopií. Varhanní pozitiv postavil neznámý mistr asi počátkem 18. století pravděpodobně v Čechách. V průběhu 19. století zřejmě došlo k úpravám, nebo byl pozitiv nově zkompleťován z již nefunkčních součástí staršího nástroje. V roce 1981 jej varhanář František Krutský (tehdy varhanářské družstvo Igra) zbavil pravděpodobně nepůvodní polychromie, opět zkompletoval, zprovoznil a opatřil motorem, neboť tehdejší majitel jej dostal od faráře ve Svárově u Unhoště darem v rozloženém nehrajícím stavu v bednách. Farář jej získal odkudsi z jižních Čech. V roce 2000 jej koupil Pavel Černý a v roce 2003 odvezl do Nizozemí, kde jej pod vedením varhanáře Hanse van Rossuma pietně restauroval a připravil pro finální polychromii. Nástroj je nyní majetkem Universität der Künste v Berlíně, která jej na koncert laskavě zapůjčila.

Z nástrojů v okolí Slaného jsou to varhany v kostele sv. Petra a Pavla v Peruci, kde se nachází nádherný a velmi cenný nástroj z dílny Johanna Georga Ignaze Schmidta z roku 1766. Tyto varhany patří výtvarným ztvárněním i svým zvukem k nejpůsobivějším nástrojům v Čechách. Další nástroj z okolí Slaného se rozehrál v nedalekých Zlonicích v kostele Nanebevzetí P. Marie. Varhany známého pražského varhanáře Emanuela Štěpána Petra (op. 3B, 1890) se na nahrávce z festivalového koncertu doplňují s romantickým zvukem pedálového klavíru - dnes již téměř neznámého nástroje.

Na závěr zbývá dodat, že ve Slaném se stále něco děje, kromě každoročních Slánských rozhovorů a festivalu Varhany znějící se tu koná letos již 7. ročník Slánské akademie volného času, která se věnuje světové kultuře, umění a památkám. Přejeme dostatek vnímavých účastníků a vstřícných lektorů!

Jarmila Štogrová

dokončení ze str. 2

říkal, že nesmíme s kytarami. No co, tak to nevdá. Kytary jsme vyndali, ke všemu jsem napsal úpravy pro varhany a Liduška Švarcová začala hrát jako varhanice. To byla ještě holka, bylo jí třináct. Pak jsme postupně přecházeli na klasický repertoár. Začalo to nejdřív Ave Verum, pak Svatý Václave. Pak jsem udělal nějaké Mariánské sbory a lidi si to chodili poslouchat. I ti, co nechodili do kostela, protože byli žizniví. I omladina přišla. Za hluboké totality se některá děvčata vdala, odešla, některým to rodiče zakázali a někteří odešli sami. A pak zůstali jen ti, co chodili normálně do kostela. Sedm nás myslím bylo, když jsem to tak počítal. Tak jsme zpívali taky jenom jednohlasně.

Jak se situace změnila po revoluci?

Vzkříšení sboru spadá až do roku 1992. V říjnu na Svátek Andělů strážných přišlo více dětí a na Vánoce už jsme zpívali. Bylo nás tak asi pětáctičet dětí a postupně jsme se rozrostli až na sedmdesát. Pak to pomalu opadalo, ti co nechodili do kostela, tak postupně odešli. To byla těžká práce. Když není kontinuita, co se týká věřících, tak je to těžký. Teď je to dobrý. Mám z toho radost, že je tady tolik omladiny, že jsou početné rodiny a to bude přece jen pokračovat, to bude lepší. U těch děcek, co chodili předtím, u těch bylo málo toho věrohodného, opravdového, ono to šlo pomaloučku.

Již jste zmínil Antona Macáka, řečeného Bystrík Muráňský. Spolu s Otcem Jozefem Strečanským a profesorem Stanislavem Kmotorkou měl značnou zásluhu na repertoáru Scholy...

Bystrík Muráňský byl nejdřív mým školským rádcem v salesiánském studentátu. Pak byl mým direktorem, pod ním jsem učil, a když to přišlo, ta Bartolomějská noc, tak potom, když ho propustili z vězení, tak byl farářem v Muráni. Já jsem tam za ním jezdil od roku 1953. Poprvé jsem tam za ním byl jako voják a to bylo ještě velice ožehavé, protože dostal avízo, že se ŠTB (slovenská Štátna tajná bezpečnosť) zajímá, koho že to tam má na návštěvě. To jsem tam byl ve vojenském. Měl jsem dovolenku, tak jsem za ním zajel. Ráno jsem tam přijel a v noci už jsem jel pryč, protože se bál, aby mi nějak neublížil. Byl velmi vyděšený, takže mě poslal pryč, abych z toho neměl nějaké problémy. Jel jsem zas domů do Trnavy.

No ale potom když už jsem byl v civilu, tak jsem na Muráň jezdil každý rok. V roce 1955 jsem tam byl týden, a to jsem přivezl první jeho básně a texty, které jsem zhudebnil. Byl jsem tam týden mezi horaly a po jeho známých. To už bylo v úplně jiném ovzduší, to už jsme se tak nebáli. Já už byl ženatý, tak mu nemohli vyčítat, že mě vede a že k němu chodím na návštěvu. Já jsem mu říkal strýček, i když jsme nebyli pokrevní příbuzní.

Říkal jsem mu tak i všude na veřejnosti. Tam jsem potom jezdil až do roku 1972, než umřel. No a pak, když bylo po pohřbu, tak jsem se s Muránem rozloučil a říkal jsem, že už tam nepojedu. Co bych tam dělal, když tam ten strýček není. Ale měl jsem tam moc známých a ti říkali, abych tam přijel. No stejně už jsem tam nejezdil, až potom, když jsme tam byli na muránské oslavě i se Scholou.

Takže jste se tam nakonec vrátil?

No jo, jasně. Nevím, kolikáté výročí zmínky o Muráni tehdy oslavovali, to bylo v květnu 2000. Byli jsme tam zpívat profesorovi Strečanskému. To už jsme zpívali Kmotorkovy věci. Následovala spousta dalších zpěvavých poutí a bylo to krásné. V září jsme pak byli v Mnichově, ve Florencii a v Římě. A v Aachen jsme byli v roce 2001, a taky v Belgii. Záleželo to vždycky na tom, jak to šlo zajistit finančně. Něco jsme zajistili sami, většinou všechno zajistili ti v zahraničí. A to jde jediné tak, když jsou známí. Proto říkám, že Pán Bůh působí skrze lidi. Protože jsem měl po evropských státech tyhleto spolužáky, tak ti to všechno zajistili a šlo to. Když ti nejsou, tak to jde těžko. To jsem měl takového sponzora na Slovensku, který nám zaplatil cestu do Itálie nebo zaplatil cestu na Slovensko. Stravu a bydlení zaplatili v místech, kde jsme nocovali, takže takhle to šlo dělat, ale vždycky to šlo přes osobní kontakty, když člověk nemá kontakty, tak to nejde. Musí vždycky být někdo, kdo tam toho Pána Boha viditelně zastupuje.

Po vašem odchodu se Schola rozpadla na dva sbory...

Je to dobře, že je to takhle. Po téhle stránce tady můžu pomáhat jediné modlitbou. Já se za Scholu denně modlím. Modlím se za všechny sbory na celém světě, protože je potřeba se za ně modlit. Aby vydržely, aby zpívaly s chutí a s láskou. Bez modlitby to nejde. Já už bych na to dneska nestačil, jednak se zdravím, a potom je to jiný duch. To musím pochopit a uznat. Člověk musí umět ustoupit a dát možnost těm druhým. Většinou se Pán Bůh postará, aby to moc neskřípalo. Nějak se tě dotkne, změní se zdravotní stav a už nemůžeš. Ať chceš nebo nechceš, musíš jít pryč. Dobrovolně nebo nedobrovolně. Pokud člověk odchází v plné síle, je ústup náročnější. A to pochopit a přijmout, to je někdy těžké.

*Jána Čambála se ptal Lukáš Krinke
připravila -jš-*

Premiéra oratoria Kristus

22. října 2011 byla přesně na den 200 let po narození Ference Liszta, obnovena premiéra jeho méně známě, avšak duchovně silné skladby „Oratorium Kristus“. V Praze zazněla v katedrále sv. Víta při příležitosti zádušní mše v podání Kühnova smíšeného pěveckého sboru se sólisty a dómského varhaníka Josefa Kšici. Referovali jsme o tom v Psalteriu č. 5/2011. Skladba měla premiéru v r. 1871 a ve své knize „Co život dal: essaye o umění“ ji s vtípem a zaujetím hudebního publicisty a skladatele popsal Josef Bohuslav Foerster.

-jš-

Týden před premiérou Straussova „Růžového kavalíra“, jíž byly po měsíce plné listy se všemi žurnalistickými triky slibů a pochyb, pochval a skeptických poznámek, se všemi dráždivými reportážskými indiscretnostmi, lovenými v pološeru zákulisí a voňavkou dýšících garderobách onoho světa, v němž ličidlo nahrazuje ruměncem, týden před premiérou „Růžového kavalíra“ bylo v sále Hudební společnosti vídeňské provedeno Lisztovo oratorium „Kristus“. Nastudoval a přednesl je spolek málo jmenovaný, ač početně silný, způsobem úchvatným. Na tento koncert se neupozornilo, listy se odmlčely, nejvýmluvnější jazyky zmlkly, nejhbitější žurnalistická pera zůstala bez hnutí, reklama usnula, patrně odpočívající, zcela vyčerpána jednostrannou službou, takže jí nezbylo ani času ani chuti vzpomínouti na toho, jenž kdysi stál v první řadě světové pozornosti. Ale ti, kdož přišli, odcházeli z koncertu s dojmem nevýslovné blaženosti, jako by byli bývali účastní bohoslužby vzácného posvěcení.

Mohutné dílo, v němž skladatel-básník líčí život Spasitelův v nejvýznačnějších chvílích jeho lidské pouti, od kolébky betlemské a zářivých hvězd Svaté noci se zpěvy a hrami pastýřů až ke smutnému hrobu, v němž kladou svaté tělo Ukřižovaného, aby povstalo prozářeno nebeským světlem nesmrtnosti k věčnému oslavení, tak asi je myšlen a proveden „Kristus“.

Umělec, vykládající tento život, kráčí, sleduje Pána, v pokoře a se slzami v dojatém oku, s chvějící se, ustrašenou, ale milující duší, s těžce zraněným, ale v dětinné důvěře v smilování doufajícím srdcem po své vlastní životní cestě, tu ponořen v tichou meditaci, tam uchvácen vlnami přetékajících citů, povznesen až k nebesům plameny extatické lásky, kající se a důvěřující. Pochopíte, že toto dílo, komponované na kolenou věřící duší, plnou upřímné zbožnosti, snímá s posluchače všechnu tíži, zbavuje ho tlaku časnosti a ukazuje za hranice pozemských světél. Toto dílo, povstávající v požehnaných hodinách, kdy se Duch snesl k tvořícímu umělci, toto dílo, vyprýštilví z veliké

lásky, dobývá všech srdcí.

Ale nejen vřeleji cítící posluchač, také chladné, kritické oko, pozorující a zkoumající práci Lisztovu z bezprostřední blízkosti, poznává v Lisztově oratoriu dílo vzácné a sverázné krásy. Vzpomenuli nyní Lisztovy „Mše ostříhomské“, jeho „Mše chorální“, žalmů a „Svaté Alžběty“, dokázal jsem snad, že právě oratorium bylo nejvlastnější půdou Lisztovou. Také on, František devatenáctého století, šel tímto životem sladce zmámen a uchvácen Boží láskou, ponořen ve sny. Ačkoliv nebyl odsouzen, jako mnohé individuality malé expansivní síly, v úzký kruh jednoho žánru, našel přece na poli církevní skladby a oratoria svůj pravý obor, našel poetické vzněty a ony látky, jež dovedly rozechvěti všechny jeho schopnosti, aby se ozvaly jako zvony vyzvánějící v sváteční den.

Nejtěžší problém oratoriální skladby - spojití dramatický účín s kostelním a církevním a zachování jednotný sloh, při tom nezapřít nikde svou individualitu a vyhnouti se kopii - zdařil se skladateli velmi zřídka. Liszt je zde nepopíratelně nejpůvodnější. Nevýčerpatelný fond melodický i harmonický (jakou působivost zachovaly si Lisztovy harmonické spoje do dnešního dne!) dotýká se přímo našeho srdce, jeho charakteristika je pronikavá, instrumentální kolorit oslňuje hrou světél a stínů. Tajemný polovisť, duchové světélkování a hluboké tinty vržených stínů střídají se s ohnivými barvami tekutého zlata, purpuru a blankytné modři.

Vzpomínám dokladem jen mystického úvodu oratoria, jenž je naplněn tajemstvím, líbezného pastorele a zvěstování andělského, dětskou prostotou hluboce dojímavého zpěvu pastýřů u jeslíček Jezulátka, slavného, rušného, vpravdě bohatýrského vjezdu svatých tří králů. Tolik v první části.

Druhý díl oratoria, který považuji za nejcennější v každém směru, obsahuje pět částí úchvatné krásy: „Sedmero blahoslavenství“ s nezapomenutelnou, harmonicky duchaplnou kadencí, zbožností výrazu uchvacující „Otčenáš“, dramaticky vzrušený, geniálně koncipovaný obraz „Zázraku na jezeře za divé bouře“ s překrásným závěrem na slova „nastalo utišení veliké“ - facta est tranquillitas magna; vzácný kus hudební tónomalebné lícne: lesklupný vjezd do Jerusalema za jáсотu lidu po cestě vystlané květy a koberci; konečně onu nevýslovně tklivou epizodu s melodickou myšlenkou, zrozenou na rtech cherubinů, jíž provází skladatel Spasitelovu otázku: „Simone Janův, miluješ mne...?“ Vnímaje tuto hudbu, pochopil jsem, že mnoh právem napsati Tomáš Carlyle: „Všechny hluboké věci jsou zpěv.“

Kapela schwarzenberské gardy

Nedávno se mi dostala do ruky pozoruhodná kniha s hudební tematikou. Autor Martin Voříšek vydal v r. 2010 tiskem rozšířenou verzi své disertační práce, ve které se zabýval vojenskou gardou rodu Schwarzenbergů na základě důkladného studia pramenů především v českokrumlovském archivu, kde se zachovalo množství dokumentů. Sleduje historii gardy od jejího založení v r. 1703 jako reprezentativní a ochranné vojenské jednotky, přes období 19. století, kdy se gardisté stávají dozorcí nad různými hospodářskými pracemi, zároveň převažuje jejich reprezentativní role a garda se začíná v 70. letech formovat také jako hudební těleso. Popisuje složitou situaci gardy ve 20. století, kdy prožila zánik, obnovu a poté zánik definitivní po druhé světové válce – byla zrušena v březnu 1948 po nabytí účinnosti zákona Lex Schwarzenberg.

V tomto příspěvku se budeme věnovat hudební činnosti gardy, i když je z vojenského a historického hlediska zajímavý celý její osud. Schwarzenberskou gardu založil zřejmě r. 1703 kníže Adam František ze Schwarzenbergu s úmyslem zvýšit prestiž svého dvora. Původně přebývala na

nejen světských, ale také církevních – např. na svátek Božího Těla – bylo jednou z výsad a povinností gardy.

Téměř do konce 18. století byla hlavní podmínkou k přijetí do gardy ztepilá, urostlá postava uchazeče, přiměřený věk a vojenské zkušenosti, žádoucí také byla schopnost číst a psát. V době založení kapely, tj. v poslední čtvrtině 19. století, se již běžně od adeptů vyžadovalo zvláště hudební vzdělání a schopnost ovládat notový zápis. Např. ze soupisu 26 členů gardy v r. 1887 se dozvídáme, že osm mužů byli hudebníci neznalí jiné profese, šest mužů ovládalo hru na hudební nástroj a nějaké řemeslo.

K hudebnímu životu Schwarzenbergů v 18. - 19. století (část 3. kapitoly)

U většiny významných šlechtických rodů, spojených v diskutované době s českými zeměmi, můžeme konstatovat obdobný přístup k hudbě u dvora. Běžně stačil nevelký počet muzikantů, přičemž tradičně prominentní postavení měli zejména trubači (v průběhu 18. století je mnohdy nahrazovali hráči na dobově populární lesní roh). Ansámbl se skládaly obvykle z několika instrumentalistů, kteří navíc vykonávali i další služby. Poslání těchto hudebníků bylo nanejvýš

rodiny jako druh ušlechtilé zábavy.

Tomuto modelu odpovídala i situace na dvoře Adama Františka ze Schwarzenbergu. ...V souladu s obecnými zvyklostmi doby zaměstnával obvykle dva trubače (respektive hornisty), od roku 1722 pak také loutnistu... Skutečný vrchol hudebního života na schwarzenberském dvoře nastal až ve druhé polovině 18. století, v době, kdy mladý kníže Josef Adam dospěl do adekvátního věku... Na rozdíl od svého otce jevil kníže Josef Adam výraznou náklonnost k hudbě. Vypovídá o tom mimo jiné i nařízení krumlovskému správci Burckardovi z roku 1762, aby se při přijímání do knížecích služeb upřednostňovali hudebně schopní adepti: „Neboť bychom rádi viděli, aby mladí lidé, kteří v našich službách nebo do nich chtějí vstoupit, časné usilovali naučit se hudbě vokální či instrumentální, proto oznamte na panstvích tuto naši vůli s poznámkou, že ti, kteří se chtějí takto odlišit, se mohou, ceteris paribus, vždy těšit přednosti.“ Vedle chvályhodné osvěcenské péče o vzdělání služebnictva lze ve zmíněném výnosu spatřovat i krok čistě racionální: V případě potřeby se tak zvyšovala možnost využít výpomoci z řad vlastního personálu. Tento typ jakési „hudební svépomoci“ schwarzenberských zaměstnanců pak o více než století později patrně sehrál významnou úlohu při zrodu gardové kapely.

Budiž poznamenáno, že Josef Adam ze Schwarzenbergu nezůstal jen u obecných opatření. Od 60. let přibíral postupně k tradičním dvěma hornistům další hudebníky, z nichž pak v roce 1771 vznikla známá osmičlenná dechová harmonie (v obsazení dva hoboje, dva anglické rohy, dva fagoty, dva lesní rohy). Toto těleso aktivně působilo až do konce 18. století a představovalo nesporný vrchol mezi hudebními ansámblu spojenými se schwarzenberským dvorem. Repertoár zajišťoval především hráč na anglický roh Jan Vent (vedle autorských skladeb šlo hlavně o úpravy dobově oblíbených oper a baletů). O kvalitách jednotlivých členů svědčí přinejmenším skutečnost, že se jako interpreti účastnili císařských koncertů. Hobojista Jiří Triebensee spolu s Ventem dokonce v roce 1783 z odešli ze schwarzenberských služeb do nově zakládané císařské dechové harmonie, aniž by ovšem Vent přestal aranžovat pro schwarzenberskou kapelu. I nadále však Schwarzenbergové krátkodobě najímali hudebníky z jiných ansámbli, případně z městských škol. Vynucovaly si to jak významnější události, tak třeba i všední provoz kaple krumlovského zámku (kde se konaly bohoslužby celoročně, tedy také



zámku v Hluboké, v r. 1742 přesídlila do zámku v Českém Krumlově. Organizační a velící struktura vycházela z pravidel rakouské armády, mezi nejnižší postavenými granátníky nechyběli jeden až dva tamboři a pištec. Povinností gardistů byla každodenní strážní služba, hlídání zámecké pokladny, vybraní granátníci doprovázeli panstvo na cestách, vykonávali reprezentativní přehlídky před návštěvníky českokrumlovského zámku. Až do 20. století se udržela tradice čestné stráže v zámecké kapli při zádušních mších za významné členy rodu. Také odpalování dělostřeleckých salv při slavnostních příležitostech

pragmatické: Hrávali při bohoslužbách, honech a jiných světských slavnostech, případně též při stolování. Pro zvláště slavnostní příležitosti se jednorázově sestavovala větší tělesa, jejichž organizace a vedení se svěřovaly vedoucímu dvorskému muzikantovi. Vzhledem ke své finanční náročnosti tvořily početnější orchestry v dvorském prostředí naprostou výjimku, spojenou obvykle s osobností konkrétního hudbymilovného šlechtice. Berme dále v potaz, že hudbu určenou k soustředěnějšímu poslechu (tedy nikoli čistě funkční) nezhádka provozovali sami členové aristokratické

v době nepřítomnosti knížete).

... V souvislosti s osvícenskou estetikou se zároveň proměňoval pohled na umění a jeho poslání: Již nikoli čistě funkční dekorace či zábava, nýbrž prostředek k zušlechtnění lidského ducha. Aristokratická společnost se tedy k posluchu (i provozování) hudby ve stále větší míře shromažďovala v městských salonech a namísto vydržování dvorních ansámbků své finanční prostředky vynakládala spíše na podporu postupně vznikajícího veřejného hudebního života.

Právě tímto směrem se také ubíraly kulturní iniciativy dalších pokračovatelů schwarzenberského rodu. Jan Nepomuk ze Schwarzenbergu se během své nedlouhé vlády nad rodinnými statky (1782-1789) pokračoval v iniciativách svého otce. Za zmínku stojí především jeho členství ve vídeňském šlechtickém kroužku Die Associirten, který vedl baron Gottfried van Swieten. Společnost si za své cíle vytkla podporu hudebního umění a její péči se ve Vídni uskutečnila řada akademií. V době aktivní účasti Jana Nepomuka ze Schwarzenbergu se na těchto akcích mimo jiné provozovala Händlova a Bachova oratoria, jež tehdy dirigovali a upravovali skladatelé Josef Starzer a Wolfgang Amadeus Mozart. Do obecně známosti vešla van Swietenova společnost především objednávkou na hudbu k oratoriu Stvoření, zadanou Josefu Haydnovi. To už knížete Jana ve správě panství vystřídal nejstarší z jeho synů, zakladatel starší rodové větve Josef ze Schwarzenbergu. Premiéra nového díla se konala ve vídeňském schwarzenberském paláci 29. dubna 1798. Skladba byla poté mnohokrát provedena se značným úspěchem, což přimělo Die Associirten zadat Haydnovi zhudebnění oratoria Čtvero ročních počásí. I tentokrát se první provedení uskutečnilo ve schwarzenberském paláci (24. dubna 1801). Mimo těchto věhlasných příkladů se kníže Josef angažoval v dobovém hudebním dění formou mnoha dalších finančních příspěvků, určených na podporu koncertů, institucí i konkrétních hudebníků. ... Finanční prostředky, které dříve šlechta vynakládala na hudbu u svých dvorů, směřovaly od přelomu 18. a 19. století stále více k podpoře veřejného hudebního života (např. Jednotě pro zvelebení hudby v Čechách věnoval pravidelně kníže Josef od r. 1811 ročně 300 zlatých). I když jsme obecně zvyklí spojovat tehdy vznikající instituce především s prosazující se měšťanskou společností, musíme ještě hluboko do 19. století počítat s velmi významnou rolí aristokratického mecenášství. Zevrubněji podchytit význam schwarzenberského rodu v dané sféře představuje pochopitelně námět pro specificky zaměřenou studii. Zde se můžeme spokojit s obecným konstatováním, že v této cestě pokračovali v menší či větší míře i další Schwarzenbergové.



I když se přeměna privátní tělesné stráže v kapelu může na první pohled jevit trochu paradoxně, lze pro tento jev najít poměrně logické historické důvody. Vývoj poměrů ve schwarzenberské gardě do značné míry vycházel z obecnějšího vývoje poměrů v armádě, čemuž odpovídá i nezastupitelná úloha hudby u vojenských jednotek. S trochou nadsázky tedy můžeme říci, že garda ve svém stavu obsahovala hudebníky už od založení. Stejně jako u jiných pěších vojenských útvarů, i zde bychom našli jednoho až dva tambory, které doplňoval hráč na flétnu (trubači byli výsadou jízdních oddílů). Pochopitelně, nešlo o muzikanty na úrovni dvorských ansámbků, hráli jednoduché signály... Ve schwarzenberské gardě působili flétnisté do 20. let 20. století, kdy byla tato funkce zrušena jako „již neobvyklá“. Tambor nicméně zůstal součástí mužstva až do zrušení gardy...

Vojenské kapely se staly v 19. století jednou z nejpodstatnějších součástí hudebního života tehdejšího Rakouska. Pyšnila se jimi bezmála každá větší posádka či armádní jednotka a co do rozsahu a variability jim mohly konkurovat jen některé divadelní nebo spolkové orchestry. Vedle provozu chrámových kůrů šlo o jednu z nemnoha oblastí veřejně provozované hudby, do nichž stát investoval významné finanční prostředky. Pro mnohé muzikanty se právě zde otevřel prostor omezený v předchozích desetiletích josefínskými zásahy do církevních a školských institucí.

Kapela schwarzenberské gardy zprvu působila v těsné součinnosti s knížecí loveckou kapelou. Počátek samostatnosti lze datovat rokem 1875, jak o tom svědčí kronika. Ne vždy byl její vojenský velitel se stavem spokojen, jak čteme v jednom zápise: „Hudebníci jsou v první řadě granátníky a až pak, pokud to služební a knížecí zájmy dovolí, muzikanty, neboť byli jako granátníci přijati a s hudbou se mají předvádět jen na přání před vznešeným panstvem...“ K reorganizaci došlo o něco později, kdy gardová kapela zcela nahradila lesnický ansámbl, což mělo mnohé výhody. Gardisté, po větší-

nu roku usídlení v Krumlově, se mohli hudbě věnovat mnohem soustavněji než lesníci, rozmištní po různých revírech. Bývalí vojenští muzikanti navíc měli obstojnou průpravu už při přijetí mezi schwarzenberské zaměstnance. A konečně znovu připomeňme, že zvlášť od poloviny 19. století slábl vojenský či „policejní“ charakter gardy a bylo nutné hledat pro mužstvo nové činnosti.

Na závěr tohoto příspěvku o jedné vojenské kapele ocitujeme ještě několik dalších zápisů, ilustrujících život a problémy, se kterými se museli muzikanti mj. zabývat. Hejtman Reindl chtěl za sebe v r. 1891 najít náhradu dostatečně reprezentativní a napsal žádost knížeti, že hledá „nějakého muže, který má způsobilost k hudbě, je vysoký s hezkým zevnějškem, rozumí partituru a upravování hudebních kusů a umí se reprezentovat jako vedoucí hudby“.

Ve složitém vyjednávání o nového kapelníka docházelo k různým zádrhům a odkládaným rozhodnutím, kdo tuto funkci nakonec dostane. Jedním z adeptů byl i František Vrchota, dosavadní první houslista, s muzikantskou praxí, který hrál také na helikon, trombon a klarinet, mimoto si přivydělával soukromými hudebními lekcemi. Musel však na kapelnické místo trpělivě čekat. Nejprve bylo vyhověno žádosti hejtmana Reindla: „Vaše Jasnosti! Jelikož se varhany v zámecké kapli nacházely ve zcela nepoužitelném stavu, byla slavkovským varhanářem Bergerem provedena jejich oprava k největší spokojenosti... Varhanář Berger doporučil v zájmu uchování varhan, aby se hrálo častěji v roce. Abychom získali levnou sílu k varhanní hře, bylo by žádoucí vycvičit ve varhanní hře nějakého granátníka, k čemuž je vhodný Vrchota“. Vrchota tak, byl pověřen hraním o svátcích a nedělích s vyměřenou odměnou jedné koruny za každou mši.

Kniha Martina Voříška rozhodně stojí za pozornost, má ji ve výhradním prodeji za 150 korun knihkupec pan Navrátil v JUDITINĚ věži u Karlova mostu v Praze.

-jš-

Počet, síla, barva, tempo, styl ve sborovém zpěvu

Dokončení z minulého čísla

SÍLA A RYCHLOST

Při provádění týchž skladeb v různých početních sestavách, jsem objevil i jiný vztah, a to mezi silou a rychlostí. Úmyslně používám tyto spíše fyzikální termíny, než muzikantsky přirozenější dynamiku a tempo. Síla totiž v této souvislosti nejsou jenom stupně decibelů, které sbor objektivně produkuje (tak říkajíc „an sich“), ale vnímaný zvuk a výrazový dojem v reálném prostoru. (Znovu se omlouvám zkušenějším kolegům.) Tj. fyzikálně stejně silná dynamika je účinkem jiná v malém prostoru s malým dozvukem (rozhlasového studia, neblahé univerzální sály v lidodemo kulturních domech apod.) a na druhé straně např. ve velkých koncertních sálech s tzv. dobrou akustikou nebo v rozlehlých chrámech s dlouhým dozvukem až echem. Kdybych byl fyzik-matematik, možná bych vypočítal na to nějaký vzorec, myslím si však, že na to stačí – nebo jsou i lepší – průměrné muzikantské uši.

S čím tedy musí dirigent-sbormistr počítat. Kdyby to byl jen dirigent-metronom, který si v tichu pracovny „vymyslí“ tempo, vnúti ho ensembly – jednou většímu, podruhé menšímu – a odtaktuje toto tempo v různých prostorách (a „akustice“), dožil by se, pokud by to vůbec zaznamenal ušima a srdcem, značného zklamání. V zásadě by se toto jedno tempo jevilo v jednom sále příliš rychlé a v jiném naopak příliš pomalé, a to v závislosti i na počtu zpěváků. Ve velkém prostoru menší sbor a „menší“ zvuk zní pomaleji, než v témže prostoru velký sbor a „větší“ zvuk. A naopak – v témže prostoru – větší sbor a „větší zvuk“ vyzní rychleji, než menší sbor a „menší zvuk“. Zrádné jsou i pauzy, odsazení, nádechy (v rozhlasovém studiu), acceleranda, ritenuta, koruny (hlavně ty závěrečné „obrozenské“ délky).

Domnívám se, že se to týká nejen „umělého sborového zpěvu“, ale i tzv. lidového zpěvu při doprovodu varhan. V posledních zhruba třech letech jsem byl donucen některými zdravotními poruchami zůstatnit se nedělní mše sv. pouze prostřednictvím rozhlasu nebo televize. A tam se dalo dobře rozeznat, který varhaník hraje citlivě k prostoru chrámu a počtu zpívajících a který pouze tak, jak se to doma nebo „u pana profesora“ naučil. Přiznám se, že když jsem ve svých dvaceti letech začal pravidelně varhanit v kostele, často se mi zdálo, že lidé ten zpěv nenáležitě „táhnou“ (většinou to tehdy asi byla pravda). Bohužel dnes, jako pouhý chrámový posluchač nebo součást „lidu“, často trpím právě opačně. Varhaník je jakoby stále „napřed“, chtěl mu stačit, nemohu „popadnout dech“ a nestačím tempem u písně, kterou sice

znám z paměti, ale pouze podle zavrženého Českého kancionálu, nestačím léhat očima z textu druhé a dalších slok na „noty“, takže, nechci-li ztratit „posvátnou náladu“, posléze se vzdávám a „pouze“ se v duchu modlím a „chytím se“ až na nějakém tom Sv. Václave nebo Tisíckrát pozdravujeme Tebe (i když u té druhé písně si nejsem zcela jist, která verze textu je dnes v tom kterém kostele nebo obci ta pravověrná). Omlouvám se znovu, jestli píši věci stokrát známé a rovněž, když některé mé výroky vyzní ironicky, ale myslím to upřímně. Samostatnou kapitolu by si zasloužila i hudba vokální s doprovodem, a to až už varhan, kytar nebo symfonického orchestru. To je však velmi rozsáhlé téma, které by se skutečně do tohoto článku již „nevešlo“.

SÍLA, POČET, STYL

Tedy pouze ještě několik myšlenek o síle, počtu a stylu. Pojem „styl“ budu zde používat ve dvou významech – styl skladatelský, tedy spíše ve smyslu sloh, a styl interpretační, kde vhodné české synonymum nenalézám. Zde bych se nejprve vrátil tak trochu na začátek tohoto článku k těm zážitkům s velkým sborem. Při popisu obsazení, ve kterém se za mých studáckých let velká oratoria v hlubokém předklonu prováděla, mi jistě mnohý kolega namítne: „To je všechno hezké, ale co s tím, kdo dnes sežene tolik zpěváků!“ (a zadržmo zpívajících!). A bude mít pravdu. Ovšem jde tu i o něco jiného, a to je právě početní poměr zpěváků a instrumentů ve vztahu k celku, formě, délce díla a prostoru. Chci teď psát o tom početním vztahu mezi zpěváky a instrumentalisty. Poučení jsem bral ze dvou neoddiskutovatelných údajů: Händlov festivalové premiéry jeho oratorií ve Velké Británii a početního stav „alumnů“ v Tomášské škole J. S. Bacha. Händlov skladby nepochybně zaznívaly v tom „velkém“ obsazení, kdežto Bach si ve svém dopise lipské městské radě stěžuje, že na sbor i orchestr má k dispozici maximálně pouhých 55 alumnů, a ti musí ještě obstarat chrámovou hudbu v dalších dvou (až třech) kostelích, i když tam někdy jde jen o chorál. (Přesné znění nalistuj v knize A. Schweitzera: J. S. Bach.) A zdůrazňuji: „stěžuje si“! Nikoli tedy „toto obsazení je podle mé – Bachovy představy“. Zdánlivě tedy dva naprosto si odporující údaje k interpretační praxi! Opakuji: „zdánlivě“! Händlov orchestry sice podle partitury by zahrál „klidně“ komorní orchestr, ale historici i některé dobové obrazy nás poučují, že nejen smyčcové nástroje, ale i ty dechy byly obsazeny chóricky, to znamená, že jeden „hlas“ hrálo i několik hráčů, čili co je například v partituře zapsáno jako 2 hoboje, hrálo až 8 hráčů. Vydělelme to

úměrně k těm dvěma Bachovým hráčům a vyjde nám takřka přesně stejný poměr jak mezi instrumenty, tak mezi orchestrem a sborem.

Další moment u tohoto stylu najdeme v zápisu skladatelů: a to je tzv. senza nebo con ripieno, nebo i solo a samotné ripieno. (Zde máme hned zhruba 4 silové a 4 barevné stupně, čili žádná jedna barva a síla!) Ve své praxi jsem to použil, např. když jsem dirigoval Mesiáše. Skladatel tam používá v orchestrálním partu častokrát právě to „senza“ nebo „con ripieno“, což jsem přenesl i do sborového partu. (Později po několika letech toto dílo provedl se SFZ a SF již citovaný K. Richter a schválil mi to – též to používal.)

V této souvislosti bych ještě upozornil na jeden instrumentační moment, tj. obsazování a faktura generálního basu. Na co narážím? Stalo se pravidlem, že většinou (čest výjimkám) bývá tento „hlas“ hrán na jeden nástroj, a ani ne vždy v souladu s obsahem, pouze na cembalo nebo varhany. Jenomže historici nás opět poučí, že hlavně v začátcích baroka, byla tato nástrojová skupina nepochybně bohatěji obsazována od nástrojů lyrových, loutnových, kytarových, přes virginaly, spinety, cembala až po regály, malé a velké varhany, pozitivy, portativy a pod. Proč se tedy spokojit jen s těmito dvěma nástroji, nota bene použije-li se jen jeden z nich po celou skladbu? Ale volba vhodného nástroje (obsah, obsazení souboru, prostor) není všechno: jde i o tzv. vypracování partu. Podle harmonických značek lze sice part zahrát zcela jednoduše jako cvičení z učebnice harmonie, ale kladu otázku: udrží by se „plnokrevný“ muzikant (někdy i autor), aby se spokojil dzindzáním akordů, když kolem něho bude všechno burácet v lícení velikosti slávy Boží nebo válečné vřavy? Asi ne – soudím tebe podle sebe. Opět formulováno učebnicově: nástroj by měl být volen úměrně k obsahu skladby a – opakuji se – k silovým možnostem ensembly a akustice prostoru. A vypracování podle obsahu, rytmu, dynamiky, plastiky, tempa a polyfonického vedení hlasů. Že je toho nějak mnoho? Ale dovedete si představit toho plnokrevného muzikanta Bacha, jak „přelamuje“ základní harmonické funkce a nebude se snažit podtrhnout svou upřímnou výpověď všude tam, kde mu to jeho zbožné muzikantské srdce zavelí? (Opět velmi „řemeslnicky“: např. podporou polyfonické plasticity?) To je ovšem též záležitost na samostatnou přednášku.

STYL INTERPRETACE

A konečně k poslednímu termínu v nadpisu celého článku i tohoto odstavce; stylu interpretace. Víím, že to většina těch, kteří přisahají na tzv. autentickou (nebo nově-

ji poučenou) interpretaci, myslí upřímně a se zápallem, ale dovolím si přece jen trochu oponovat (s tou více jak půlstoletou zkušeností – posluchačskou, štuďáckou i dirigentskou). Proto vše, co jsem psal a i teď napíši, čtete prosím s tím, že mi jde ne o nějaké prosazování osobního názoru, ale především o jakýsi širší pohled na tuto věc. S tím, že si velmi dobře uvědomuji, že „pravda dneška je omyl zítřka“ a zamyslí-li se některý kolega – nejen při čtení tohoto článku, ale vždy, když dostane do ruky partituru „staré“ skladby – zda to, co do té chvíle považoval za nezpochybnitelnou pravdu, by mohlo být i trochu jinak, tak bude účel tohoto článku splněn.

Když jsem začal vnímat „uvědoměle“ hudbu, asi ve svém osmnáctém roce a třetím ročníku konzervatoře (tj. asi v r.1943), byla otázka stylové interpretace proti dnešku rozhodně méně sledována. Každý interpret „první třídy“ se snažil zahrát nebo zazpívat to, co viděl v notách, podle svého nejlepšího „vědomí a svědomí“. To znamená, že baroko nebo impresionismus byly v podstatě „jedna muzika“. Ano, u „staré muziky“ tu byly určité pokusy, byli tu „Čeští madrigalisté“ prof. Špidry, „Pro arte antiqua“ V. P. Mlejnk a později Venhodova „Schola cantorum“. Profesionální hudebníci se však na tyto snahy dívali poněkud s úsměvem a proti velkým symfonickým, operním nebo i komorním kreacím je považovali spíše za „libůstku“ než za skutečný „kumšt“. A přece, dnes bychom měli těmto průkopníkům upřímně poděkovat (což chci i učinit tímto, byť kritickým článkem). Vzpomínám si, jak jsem poprvé vyslechl v sále Pražské městské knihovny provedení Palestrinovy „Písně písní“ právě Českými madrigalisty a vzpomínám si, jak jsme ještě s dvěma kamarády (jeden z nich byl Milan Munclinger) cestou z koncertu parodovali jakýsi polyfonní styl. V podstatě vrcholem v interpretaci byl tehdy pozdně romantický styl (R. Strauss, J. Suk) zjemnělý barevností Debussyho. Tak jsem i slyšával výkony Talichovy a různých mistrů taktovky, hlasů a nástrojů. Cílem byla pokud možno bezchybná realizace partů a samozřejmě inspirace, která vytvářela to emocionální napětí, někdy se blížíci až mystice, co odlišovalo průměr od nadprůměru. Tak hrál můj otec, tak hrála Česká filharmonie, tak dirigoval V. Talich, tak zpíval i Český pěvecký sbor. A tak nás začal učit i prof. Talich. Ovšem měl jsem to štěstí, že jsem ho poznal v době, kdy začal hledat – ve svých více jak šedesáti letech! Pamatuji se, že jsme se ho jednou odpoledne před zahájením „hodiny“ v jeho skromném bratislavském podnájmu zeptali, co dělal dopoledne, a on nám odpověděl: „Gumoval jsem své staré partitury“ a na stole měl při tom malou partituru „Novosvětské“. Hledáním nového interpretačního stylu byla i jeho idea komorního orchestru, kde, ať už repertoárově nebo nuančně, se prostě některé zaži-

té principy nedaly použít. Bohužel jemu vyměřený čas nebyl již dost dlouhý, aby toto své uvažování a hledání dovedl do konce. Než, kdo měl „uši k slyšení“, slyšel a zapamatoval si to.

Měl jsem to štěstí, že jsem nejen k Talichovi „chodil do školy“, ale také „pod ním hrál“ v Českém komorním orchestru a potom ve Slovenské filharmonii. Čili neslyšel jsem jen slova, ale prožil i skutky. Pro historickou pravdu chci zaznamenat, že kritik by nepochybně konstatoval, že tento styl měl ještě hodně daleko k tomu čemu se dnes říká „stylová interpretace“. Ale nepíši článek o Talichovi. Samozřejmě, že v té době slovo učitele bylo pro mne slovo Mistrovo, a když jsem sám měl možnost pracovat na tvrdé půdě slovenské muziky, vycházel jsem z toho, co jsem slyšel, zažil a prožil pod jeho taktovkou. Že jsem se nestal jeho pouhým epigonem, způsobili kdo? Bolševici, kteří pro můj kádrový profil několikrát zmařili mou snahu být zaměstnán jako dirigent u profesionálního orchestru. Ale „člověk míní, pán Bůh mění“, bylo mi určeno prodírat se džunglí sborové interpretace a tu a tam cosi vymyslet a uskutečnit. Ale vraťme se k té základní otázce interpretačního stylu.

První poučení je myslím to, uvědomit si, že se nemění časem jenom styl skládání, ale – a to zdůrazňuji – v inspirující vzájemnosti styl skládání a styl interpretace. Je to tak trochu jako při té oblíbené otázce: „Co bylo dříve, slepice nebo vejce?“. Můžeme začít tím „vejcem“: představa skladatele, ale ta „slepice“: to je ta realizace interpretem. A u instrumentální hudby k tomu přistupuje ještě (no třeba „kohout“) – dílo nástrojaře. Tyto tři se nepochybně vzájemně ovlivňují. (Připouštím trochu námitku, že by tu přesnější byl spíše minulý čas. Jaképak markantní „novinky“ přinesl vývoj ve stavbě nástrojů za posledních půl století? Ale to zase se dostáváme do jiných prostor). Zvuková nahrávka „staré hudby“ od jejích současníků neexistuje. To by byl jediný jednoznačný svědek. Ale právě hudební nástroje, jejich stavba, jejich vyobrazení a technické možnosti, to je asi jediná objektivní stopa po našich muzikantských předcích.

ZPĚV

A jak zpěv? Nu, tady jsou už na začátku zmíněné popisy pedagogických metod a postupů, popisy slavných výkonů a v ensemblech již citovaná vyobrazení. Je toho dost? Díky Bohu není – tedy není toho tolik, aby to vše bylo jednoznačné a direktivní. Zůstává právě prostor pro to skutečně umělecké v člověku: fantazii a snahu pravdivě tlumočit myšlenky často někdy takřka zapomenutých kolegů. Když jsem se snažil pod vlivem svého učitele pracovat jednak v té snaze o maximální přesnost realizace zápisu a jednak s volností fantazie všude tam, kde to nebylo v notách, vznikaly

výkony, které měly plný úspěch u publika. Na Slovensku to přineslo skutečně objev vokální polyfonie a komorního sborového zpěvu. (Znovu se velmi omlouvám za tuto „sebechválu“, ale tehdejší Osvetový ústav v Bratislavě vydal několik mých studií, skript či „příruček“ o této věci – ty papíry, snad ještě někde jsou.) Ovšem domnívat se, že stylovost se vztahuje jen na tu „starou“ hudbu, je omyl. Poprvé jsem si cosi o tom uvědomil, když jsem dělal oponenta jednomu posluchači dirigování VSMU na jeho diplomovém koncertě a on dirigoval pátou nebo šestou Čajkovského symfonii. Dobře, technicky by se dalo říci perfektně, ale Čajkovský to nebyl! To, co dělala naše generace vždy zcela podvědomě (myslím tím hlavně pojetí temp a agogiky), to tam nebylo. A bohužel, čím dále, tím častěji slyším dnes v tomto smyslu obdobná provedení – Mozarta, ale i Dvořáka a Smetany („Mou vlast“ dokonce)! A což Debussy, Suk, Mahler. V orchestru je to opět jednodušší – je tam ta instrumentace, ale ty pouhé čtyři lidské hlasy? Vraťme se však k staré polyfonii a baroku. Myslím si, že není správné, aby interpret si dal jaksi „před závorku“, co smí a co nesmí. Ovšem kromě jasných věcí. (Jestliže Bernstein užil ve své nahrávce Monteverdiho „Magnificat“ klarinetu místo dobové věrných cornetů a cinků, byl to Bernstein, ale nedoporučoval bych ho napodobovat). Při studiu partitury jsem si v představě barevnosti a „nejednotvárnosti“ dynamiky i temp zprvu nekladl žádné hranice, příkazy a zákazy. Ale potom přišlo podle mého názoru to podstatné: novým a novým čtením, hraním si, zpíváním si co nejlépe zažít tu hudbu a potom – potom začít škrtat, nebo jak ten Talich říkal „gumovat partituru“. Co by bylo možná krásné ještě i u Haydna, u Lassa to prostě nejde. Vzpomínám si na jednu Bachovu píseň: jaký by to byl krásný Chopin, ale je to pan Johan Sebastian a konec diskuse. Ale je doufám jasné, že když interpret projde takovouto úvahou, bude jeho výkon přece jen jiný, než když to odehraje, jak mu to zrovna vyjde. V této „záležitosti“ jsem si povšiml i jedné chyby, kterou dělájí sborový dirigenti např. při celovečerním programu (nebo v soutěžích): chtějí jako-by „ukázat“ všechny kvality sboru v každé skladbě – používají všechna „kouzla“, která si umí vymyslet, a nerozlišují právě odlišné styly autorů. (Oni ani ti současníci nemluví všichni stejnou řečí.) A tak je „jedna skladba jako druhá“ a ke konci programu už nás nic nepřekvapí, a tedy ani nic nena-dchne. Abych však šel ke konci: i při snaze o správný styl interpretace díla nesmíme se spolehnout na rutinu, ale poctivě přemýšlet i „nad tou tečkou nad notou“. Krátce – dělat muziku – a hlavně tu v chrámu Páně musíme brát jako zodpovědnou povinnost, ne jako zábavu a pouhé potěšení. Píši „potěšení“, ale i to se dostaví, ale v jiné kvalitě a v jiném „kruhu“ – nu, věrným duším věřících to nemusím snad popisovat.

Jan Maria Dobrodinský

Vyšehradský chrámový sbor

V Teologických textech č. 3/2012 byl uveřejněný dlouhý článek prof. Jana Fischera: Vzpomínka na Mádrovy kroužky v padesátých letech. Líčí iniciativu dr. Oty Mádra, který organizoval v politicky vypjaté době nesvobody po r. 1948 rozsáhlou síť pro vzdělávání křesťanských vysokoškolských studentů. Program studia vycházel z myšlenek Tomislava Kolakoviče (jezuity chorvatského původu, který zdůrazňoval roli laiků v církvi a její otevřenost vůči světu a působil v l. 1943-1956 hlavně na Slovensku), který vysoce propracovanou síť založil. V Čechách se jí ujali Oto Mádr a Josef Zvěřina. Po r. 1948 se stali vyučující i studenti centrem zájmu Státní bezpečnosti a mnozí byli dlouhá léta vězněni.

Profesor Fischer byl v kroužcích činný do r. 1957 jako student matematicko-fyzikální fakulty.

V Psalteriu ale nechceme opakovat celou jeho vzpomínku, zaujala nás část týkající se chrámových sborů. Pamětníků bohužel ubývá a svědectví o tom, jak to bylo s chrámovými sbory v druhé polovině 20. století, by mohlo a mělo nás zajímat, je v tom i kus naší hudební historie. Dále citujeme z článku prof. Fischera:

Podobnou činnost, jakou se zabývaly kroužky, vyvíjel také i jeden chrámový sbor, zvaný Vyšehradský. Od svých asi 16 let jsem byl členem několika pěveckých sborů, zaskakoval jsem podle toho, kde potřebovali druhý bas. V některých jsem působil několik let, trvale jsem zakotvil ve dvou. Jedním z nich byl sbor Bohuslava Korejse, který se orientoval hlavně na klasickou polyfonii a gregoriánský chorál a proslul přesnou intonací a precizností provedení. Sbor spolupracoval s Jaroslavem Vodrážkou, varhanním mistrem od Svatého Jakuba na Starém Městě. V tomto sboru působili nejen výborní hudebníci, ale i řada pozoruhodných osobností. K ní patřil vedle dvou výše jmenovaných režimem šikanovaný psycholog-tenorista Václav Pinkava, který pak koncem 60. let emigroval, usídlil se s rodinou v britském Colchestru a mimo svou činnost klinického psychologa působil v emigraci (pod pseudonymem Jan Křesadlo) jako spisovatel, básník v češtině, angličtině a homérské řečtině, ale i jako výtvarník a skladatel. Další pozoruhodnou osobností byl Zdeněk Režný, matematik, hudebník, latinář a řečtinář, univerzální hlas, kombinace preciznosti a laskavosti v každém ohledu. Tenoristou byl i Libor Koval, lingvista, byzantolog, polyglot, spisovatel a básník (mj. též v Morgensternově stylu), který později rovněž emigroval a stal se knězem.

Sbor Bohuslava Korejse se „krouž-

kařinou“ nezabýval. Byl náročným hudebním tělesem. Působili jsme nejen



v Praze, ale i ve venkovských kostelech a farnostech, které jsme objížděli vlakem. Tyto cesty dávaly sboru možnost účinkovat někdy i spontánně po mši, veřejně pod širým nebem před kostelem za velkého nadšení místních občanů, posilovat vědomí svobody v totalitním světě a šířit myšlenky svobody svědomí. Veřejné, předem neohlášené a nepovolené provedení skladeb našeho repertoáru před místním kostelem – to mělo v padesátých letech svůj význam.

Jiný sbor, vedený panem Jaroslavem Vrbenským starším, byl složen ze studentské a z velké části i nestudentské mládeže z různých pražských farností. Orientoval se hlavně na duchovní hudbu 18. až 20. století. Sbor spolupracoval s varhaníkem Františkem X. Thurim. Zpočátku neměl zvláštní jméno, postupem doby se ujal název „Vyšehradský sbor“ (vlastně ani nevím, proč).

Byl to chrámový pěvecký sbor členů ve věku mezi asi 16 a 30 lety, který působil v různých pražských kostelech v letech 1951 až 1960. Vedle hudebních aktivit sboru se v jeho pozadí vyvinula organizovaná kroužkařská činnost v duchu studentských kroužků dr. Mádra: členové sboru, rozdělení do skupin asi po pěti členech, se scházeli po bytech, přičemž se zaměřovali na četbu a meditaci Bible, četbu a distribuci filosofické a duchovní literatury a beletrie, a diskutovali o tom. (Byla to reakce na hodiny marxismu-leninismu, které jsme tehdy zažívali ve školách, na různých školeních atd.) Členové jednotlivých kroužků o počtu a práci ostatních kroužků věděli jen velmi málo nebo vůbec ne.

Naše činnost byla odhalena ve dvou procesech (1957 a 1961) a označena za ilegální, v každém z nich bylo zatčeno a uvězněno sedm až osm vedoucích a další členové byli v různém stupni existenčně postiženi....

Tato „nehudební“ činnost výrazně odlišovala Vyšehradský sbor od sboru Bohuslava Korejse a jiných čistě hudebních těles. Bylo pak přirozené, že členy Vyšehradského sboru byli i lidé bez hudebního sluchu nebo smyslu pro hudební rytmus. Ti se neúčastnili zkoušek ani vystoupení, a pokud někde přece, pak se ovšem při „zpěvu“ drželi patřičně zkrátka....

Činnost těchto „vyšehradských“ bytových kroužků byla podobná činnosti Mádrových studentských kroužků, s tím rozdílem, že zde šlo nejen o vysokoškolské studenty, ale o zaměstnanou mládež, dokonce i o mládež dělnickou. Zaměřili jsme se na vzdělávací a duchovní činnost členů sboru, s cílem čelit systematickému omezování přístupu mládeže k duchovním, nemarxistické literatuře a beletrii, a podporovat v mládeži myšlenku svobody. Nebezpečí prozrazení bylo podobné; společné bylo i to, že jak vysokoškolská studentská mládež, tak mládež pěvecká byla, nahlíženo dnes zpětně, z hlediska konspiračního nedostatečně ukázněná, takže nebezpečí vyzrazení bylo velké. U Vyšehradského sboru bylo možná větší než u kroužků studentských: pěvecký sbor se občas sešel ve větším počtu v nějakém bytě k duchovnímu programu nebo k oslavě narozenin, ale třeba i na výletě, na nějakém koncertě nebo taneční zábavě (na jednom výletě v Posázaví se konal slib věrnosti našemu poslání). ...

Po brutálních zásazích do sítě organizátorů vysokoškolských kroužků v první polovině 50. let se v druhé polovině policie zaměřila na kroužky nevysokoškolské. Kauza Vyšehradský sbor jim byla jistě také už dlouho známa, ale naplno vypukla až někdy v r. 1957. V r. 1960 pak bylo zavřeno sedm členů našeho sboru (čtyři muži a tři ženy), mezi nimi Anna Jančaříková a její bratr František, ing. Jan Konzal a geologové Stanislav Hrách a Stranislav Mareš. Během r. 1961 byla řada dalších volána k výslechům. ... Soud se konal v r. 1961. Obžalovaných bylo sedm, byli odsouzeni k odnětí svobody na tři roky, přibližně stejný počet dalších nás neobviněných byl jmenován v obžalovacím spisu nebo v rozsudku... některé zaměstnavatel vyhodil z práce, jiní dostali zákaz výjezdů do zahraničí.

*Jan Fischer,
profesor teoretické fyziky,
pracuje ve Fyzikálním ústavu AV ČR.*

Věřím v Koho Co ...

textově hudební úvaha nad krédem u příležitosti roku víry

11. října 2012 byl zahájen rok víry vyhlášený papežem Benediktem XVI. Na víru se můžeme dívat dvojím způsobem, z dvojího hlediska. Z hlediska osobního a téměř soukromého můžeme řešit věření komu a proč. Ale z hlediska společenského, a tedy i liturgickou hudbou vyjádřitelného a vyjadřovaného, věříme v koho co a jak, přičemž to jak do značné míry závisí na tom v koho co.

„Víra má obsah. Bůh se sděluje, ale toto Boží Já se reálně ukazuje v Ježíšově postavě a je interpretováno „vyznáním“, které k nám mluví o Jeho panenském početí, narození, utrpení, kříži a vzkříšení. ... V první řadě tedy musíme vstoupit do tohoto vyznání, nechat ho proniknout do sebe a skrze sebe,“ řekl k tomu (mimo jiné) Benedikt XVI. ve své meditaci na úvod právě probíhající biskupské synody k nové evangelizaci.

Podívejme se proto nyní, jak je toto vyznání formulováno v mešním ordinariu, protože nám, kůrovcům, je svěřen čestný a odpovědný úkol podporovat zpěv lidu, je-li přednášeno zpěvem, a čas od času dokonce vyznat víru církve jménem jejím i shromážděného lidu.

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem celi et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialium Patri, per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per prophetas.

Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

Formálně jde o výčet věřených, vyznáváných a očekávaných skutečností. Protože Credo opakujeme tak často, že je lze přednést bez pozornosti k jeho obsahu, nebude na škodu si tento výčet uvést v poněkud netradiční formě opravdového strukturovaného výčtu:

Věřím v:

1. jednoho Boha

a) Otce

- i) všemohoucího,
- ii) stvořitele
 - A) nebe i země,
 - B) všeho viditelného i neviditelného.

b) Ježíše Krista,

- i) jednoho Pána,
- ii) jednorozeného Syna Božího,
- iii) zrozeného z Otce před všemi věky.
- iv) Boha z Boha,
- v) světlo ze světla,
- vi) Boha pravého z Boha pravého.
- vii) Zplozeného,
- viii) neučiněného,
- ix) jedné podstaty s Otcem;
- x) skrze něhož všechno je učiněno.
- xi) Jenž pro nás lidi a pro naši spásu sestoupil s nebes.
- xii) Který se vtělil Duchem Svatým z Marie Panny
- xiii) a stal se člověkem.
- xiv) Byl za nás také ukřižován,
- xv) trpěl pod Pontským Pilátem
- xvi) a byl pohřben.
- xvii) Třetího dne vstal z mrtvých podle Písem.

xviii) A vstoupil na nebesa;

xix) sedí po pravici Otce.

xx) A opět přijde se slávou soudit živé i mrtvé,

xxi) jeho království nebude konce.

c) Ducha Svatého,

- i) Pána,
- ii) oživovatele,
- iii) jenž z Otce a Syna vychází.
- iv) Jenž je s Otcem a Synem zároveň
 - A) uctíván
 - B) oslavován,
- v) jenž mluvil skrze Proroky.

2. Církev

- a) jednu,
- b) svatou
- c) katolickou (všeobecnou)
- d) apoštolskou.



Vyznávám:

1. jeden křest na odpuštění hříchů.

Očekávám:

1. vzkříšení mrtvých
2. život příštího věku.

V tomto místě si neodpustím poznámku o víře v Církev. Způsob, jak obvykle tuto část Creda deklamujeme, zhudebnujeme a zpíváme, svádí k představě, že věříme v jednu Církev, která je svatá, všeobecná a apoštolská. Nebo dokonce v tu jednu z církví, které připisujeme ony tři vlastnosti. Nikoli. Struktura výčtu je jiná, Církev, v kterou dle Creda věříme, má vlastnosti čtyři: je jedna, je svatá, všeobecná a apoštolská.

Při adaptaci liturgické reformy do češtiny však bylo nutno přeložit tento v latině bezproblémový výčet do češtiny. To nebylo snadné, zvláště když nám tvary genitivu a akusativu slova Bůh splývají (Deum de Deo = Boha z Boha). Proto překladatelé přešli v tomto místě do deklarativního nominativu (Bůh z Boha ...) a do výčtu toho, v co věřím, se vrátili až u Ducha svatého. Možná předpokládali (tak jako otcové DVK), že latinské Credo zůstane v obecném užívání a srozumitelnosti a změna pádu v češtině bude brána jen jako stylistické odlehčení textu. Leč nestalo se tak. I v češtině platí, že „lex orandi, lex credendi“ – jak se modlíme, tak i věříme.

Nevěříte? Důkazem nám buď stať o krédu z knihy (jinak velmi zajímavé) z pera Michala Nedělky „Mše v soudobé české hudbě“¹:

Credo nakonec tvoří součást bohoslužby slova, tedy té části mše, již patří biblická čtení a přímluvné modlitby shromážděného společenství. Na druhé straně představuje nejdramatičtější část ordinaria. Lze je chápat jako třídičný celek, v němž krajní díly spolu obsahově korespondují při vyznání víry, zatímco střední díl je základním souhrnem výjevů z Kristova života.

¹ Nakladatelství Karolinum 2005

PRVNÍ DÍL

Věřím v jednoho Boha,
Otce všemohoucího, ...
skrze něho všechno je stvořeno.

DRUHÝ DÍL

On pro nás lidi a pro naši spásu sestoupil
z nebe. Skrze Ducha svatého ...
a jeho království bude bez konce.

TŘETÍ DÍL

Věřím v Ducha svatého, Pána a dárce
života, ... Amen.

Obsahovou spřízněnost obou krajních dílů podtrhuje shodný gramatický prostředek - převaha přítomného slovesného času ("věřím", „je stvořeno", "vychází", "je uctíván a oslavován", "vyznávám", "očekávám"), střední díl se pak vyznačuje převahou času minulého ("sestoupil", "přijal", "stal se", "byl umučen a pohřben", "vstal", "vstoupil"). Pro střední díl je příznačná též jistota tvrzení: vše je předkládáno jako výčet událostí, o jejichž věrohodnosti není třeba pochybovat. Význam druhého dílu nespočívá tedy ve „věřím v něco", nýbrž v „opravdu se stalo". Se stejnou jistotou zní i očekávání vyslovené v závěru tohoto dílu a obrácené do nedefinovatelné budoucnosti („a znovu přijde ve slávě soudit živé i mrtvé a jeho království bude bez konce").

Krajní díly se od dílu středního odlišují též frekvencí poetických obrátů: anaforický návrat „věřím" v nich dokládá niterné přesvědčení o nezvratitelnosti předmětu víry, střední díl pak takovéto prostředky postrádá a jeho expresivita spočívá v bezprostředním, zkratkovitém líčení biblických událostí. Tato zhuštěnost způsobuje, že po tragickém líčení Kristovy smrti bezprostředně následuje popis zmrtvýchvstání a radostný výhled do budoucna při očekávání jeho druhého příchodu. ...

Při formové výstavbě vybízí Credo k obdobným postupům jako Gloria: skladatel chápe tuto mešní část buď jako formu multisekcionální, nebo podřizuje uspořádání hudebních myšlenek výše nastíněné formě textu i výskytu poetických prostředků a nevyhýbají se reprízovému principu.

Že úvaha o textové třídnosti českého Credo není zcela ojedinělá dokumentuje i tektonika známého zhudebnění Petra Ebena (JK 504), jehož kompozici dle výše uvedeného schématu popisuje Milan Nedělka slovy:

Tři textové díly vyznání víry se v Ebenově Cedu kryjí s týž počtem dílů hudební formy s volnou reprízou. Tato shoda není náhodná, hudba totiž věrně sleduje obsahovou závažnost každého dílu do nejmenších podrobností.²

Na rozdíl od něj zhudebňují Josef

Olejšník (JK 502) a Karel Bříza (JK 503) jako jednotný celek.

Když jsme tedy upozornili na to, v **Koho** a v **Co** věřit máme, podívejme se na druhou větev našeho společenského a liturgického dělení, a sice **jak** věřit. A to nejlépe opět slovy Svatého otce z meditace již v úvodu citované, ve které vycházel ze známého hymnu *Nunc, Sancte, nobis, Spiritus*, který se církev modlí dopoledne, kdy kolem deváté hodiny dle tradice došlo k vylití Ducha svatého na apoštoly.³

**Nunc, Sancte, nobis, Spiritus,
Unum Patri cum Filio,
Dignare promptus ingeri
Nostro refusus pectori.**

**Os, lingua, mens, sensus, vigor
Confessionem personent.
Flammescat igne caritas,
Accendat ardor proximos.**

**Præsta, Pater piissime,
Patrique compar Unice,
Cum Spiritu Paraclito
Regnans per omne sæculum.
Amen.**

Nyní se podíváme, kam by toto vyznání mělo pronikat: „Os, lingua, mens, sensus, vigor". Z listu svatého Pavla Římanům (desátá kapitola) víme, že místem vyznání je srdce a ústa. Vyznání musí být hluboko v srdci, ale musí být také veřejné. Víra musí být hlášána i nesena v srdci. Nikdy není pouhou skutečností srdce, ale táhne ke sdílení, ke skutečnému vyznání před zraky světa.

Musíme se tak skutečně naučit být proniknuti v srdci vyznáním, takže naše srdce bude formováno. A v srdci máme v rámci velkých dějin církve také nacházet slova a odvahu slova, slovo, které ukazuje naši přítomnost. Toto vyznání je nicméně vždycky jediné. **Mens** – vyznání není jenom v srdci a ústech, ale také v inteligenci. Musí být myšleno. A jako myšlené a inteligentně řečené, se dotýká druhého a vždy předpokládá, že moje mysl skutečně je součástí vyznání. **Sensus** – není to jen věcí čistě abstraktní a intelektuální. Vyznání má také pronikat naše smysly. Svatý Bernard z Clairvaux nám říká, že Bůh ve svém zjevení v dějinách spásy dal našim smyslům možnost vidět, dotýkat se a okoušet zjevení. Bůh není už jenom něco duchovního, vstoupil do světa smyslů a naše smysly mají být naplněny touto příchutí, touto krásou Božího Slova, které je realitou. **Vigor** – životní elán naší existence a také právní platnost určité skutečnosti. Musíme být s celou svojí vitalitou proniknuti vyznáním, které má skutečně personare, Boží melodie má sladit náš život do celku.

K nám, Duchu Svatý, nyní spěj
a znovu naplň naši hruď,
ty pojiš Otce se Synem,
i s námi stále spojen buď!

A srdce, ústa, mysl, cit,
rač k Božím chválám roznítit,⁴
a rozdmýchej v nás lásky žár,
by oheň náš i bližní hřál.

Nauč nás Boha Otce znát,
líp jeho Syna poznávat
a v tebe, Duchu od obou,
vždy věřit s myslí pokornou. Amen.

Jiří Kub

II

Nunc, Sancte, nobis, Spí-ri-tus, u-num Patri cum Fí-li-o,

dignáre promptus ín-ge-ri nostro re-fú-sus pécto-ri.

VIII

Nunc, Sancte, nobis, Spí-ri-tus, unum Patri cum Fí-li-o,

dignáre promptus ín-ge-ri nostro re-fú-sus pécto-ri.

3 srov. Skut. 2.15 – Tito lidé nejsou, jak se domníváte, opilí – vždyť je teprve devět hodin ráno.

4 Tenhle klíčový dvojverš se v překladu Václava Renče zrovna moc nepovedl, rým zvítězil nad obsahem, sv. Ambrož by se asi divil.

2 ibidem str.242

Stalo se a stane

Milí čtenáři a kůrovci především, máme za sebou blahorečení čtrnácti pražských františkánů i volby a míříme přes Dušičky a advent k Vánocům, příležitosti pro kostelní hudbu bude opět plno. V rámci toho všeho nezapomínáme ani sami na sebe a snad se povzbudíme i tím, že si připomeneme, že někteří z nás oslaví v nejbližší době narozeniny.

Do příštího vydání Psalteria kulantiny oslaví (jako vždy bez titulů a hodností) Eva Pleskotová a Petr Fischer. Polokulantiny oslaví Lucie Žáková a Viliam Gurbaľ. Kristova léta oslaví Daniela Ślawniska a Michael Korbička.

Nekulantiny oslaví členky Jana Bezděková, Martina Bogarová, Jiřina Čejková, Lenka Černíková-Vjaclovská, Silvia Fecsková, Michaela Freemanová, Jitka Chaloupková, Ludiše Jíchová, Broňa Kaloudová, Marie Křížáková, Jacka Křížanovská, Irena Lysácková, Marcela Nováková, Jarmila Novenková, Vladimíra Ondřichová, Eliška Pospíšilová, Michaela Prchlíková, Zdeňka Rybová, Monika Siváková, Marta Študentová, Eva Trundová, Jana Vacíková a Jana Vokatá, stejně jako spolukůrovci Tomáš Bergman, Vojtěch Čáp, Karel Hiner, Rudolf Hušek, Petr Chaloupský, Josef Kašpar, Jan Kuželka, Libor Mathauser, Miroslav Pošvář, Stanislav Příbyl, Josef Rut, Pavol Schwartz, Rudolf Sticha a Ladislav Šotek. Čekají nás také dvojce narozeniny biskupské: b. Karel Herbst (6. 11. 1943), b. Petr Esterka (14. 11. 1935).

Z dalších osobností ze druhého břehu života se v období pokrytém tímto číslem Psalteria pro život časný či věčný naro-

dili J. D. Zelenka (*16. 10. 1679), O. A. Tichý (†21. 10. 1973), Ferenc Liszt (*22. 10. 1811), 24. 10. zesnuli Alessandro Scarlatti (†1725) a Petr Eben (†2007), Zdeněk Pololánik (*25. 10. 1935), H. L. Hassler (*25. 10. 1564), Jakub Jan Ryba (26. 10. 1765), Andreas Hammerschmidt (†29. 10. 1675), Gabriel Fauré (†4. 11. 1924) a téhož dne, ale roku 1847 †Felix Mendelssohn-Bartholdy, Claudio Casciolini (*9. 11. 1697), Henry Purcell (†21. 11. 1695), 22. 11. má svátek naše patronka sv. Cecílie, Robert Führer (†28. 11. 1861), Václav Renč (*28. 11. 1911), Claudio Monteverdi (†29. 11. 1643). Budu se opakovat: na tyto zesnulé z nich myslím v tomto přibližujícím se dušičkovém čase zvlášť a doufám, že s nebeskou shovívavostí poslouchají, jak jim interpretujeme jejich díla.

Všem oslavencům patří naše gratulace, modlitby a vděk za jejich přínos duchovní hudbě. Jako správní kůrovci si navzájem gratulujeme i ke společnému svátku sv. Cecílie. Chybí vám ve výše uvedeném seznamu váš oblíbený autor duchovní hudby? To bude tím, že jste mi nenapsali o jeho zařazení. No a jelikož nás také čeká svátek sv. Martina (11. 11.), posílám – s laskavým svolením nakladatelství Triton (www.tridistri.cz – sbírka Světské kánony – Duchovní kánony) – přání svatomartinské, jež se, pravda, přes svůj klášterní původ do liturgie asi nebude dát zařadit.

Pavel Jirák

3 hl.

Nejmilejší Martine

N: anonym
T: J. Holečková

Nej-mi - lej - ší Mar-ti - ne, dnes ve - se -
lí chcem být, na tvou počest jís - ti a na tvou počest
pít. Svou hu-su pro nás roz - množ a ví-neč - ka
číš, jak pe - če-ně i drůbky v nás zmizí, u-vi - díš.

Z písňového rukopisu „Ein Rodel von Drein Stimmen“ z kláštera v Lambachu (Horní Rakousy), kolem roku 1400.

MOZARTOVO REQUIEM OPĚT NA VYSOČINĚ

Měsíc listopad je již tradičně věnován vzpomínkám na všechny zemřelé. Je to ale také čas přemýšlení o svém vlastním životě, jeho smyslu, hodnotě a konečném určení. Proti dnes velmi rozšířenému modernímu mýtu o krutosti smrti, nesmyslnosti utrpení a těžkém odchodu z tohoto dočasněho života stojí zpráva radosti a naděje, založená nejen na konkrétních faktech racionálního uvažování, ale také na svědectví mnohých pozůstalých, kteří doprovázení svých blízkých prožívají jako slavnost, kdy se jejich milovaní s důvěrou odevzdávají do všeobjímající Boží lásky a milosrdenství.

Toto téma se rozhodla v minulém roce uchopit a převést do hudební podoby Mozartova Requiem bezmála stovka mladých hudebníků z Třebíče, Telče, Náměště nad Oslavou a mnohých dalších míst. Výsledkem jejich důkladné a dlouhodobé přípravy byla řada koncertů v beznadějně naplněných kostelech Vysočiny. Z důvodu úspěchu loňských koncertů a především z důvodu proseb mnohých posluchačů se hudebníci rozhodli celý projekt ještě v letošním roce naposledy zopakovat. Mozartovo REQUIEM (KV 626) a další skladby zazní na deseti místech (Příbrslavice, Polná, Velké Meziříčí, Náměšť n. Oslavou, Žďár nad Sázavou, Velká Bíteš, Telč, Třebíč, Viden).

Svoje síly spojily pěvecké sbory Santini z Telče, chrámový soubor JAS z Náměště nad Oslavou, pěvecký sbor Notissima z Katolického gymnázia v Třebíči a trebičský pěvecký sbor Coruscante, které dohromady vytvořily kompaktní šedesátičlenný smíšený pěvecký sbor. Orchestr Cordial spolu s Cordial string quartet tvoří třicet hudebníků nejen z kraje Vysočina, ale také ze vzdálenějších míst. Blok nadšených muzikantů pak uzavírají skvělí sólisté, sbormistr a dirigent. Záštitu nad celým projektem převzalo občanské sdružení Cordial musica z Náměště nad Oslavou. Organizační, technickou a hudební pomoc poskytuje o.s. Musica animata z Třebíče. Veškeré informace o tomto projektu najdete na stránkách www.santini-telc.cz, kde jsou i data a místa jednotlivých vystoupení. Vstup na všechny koncerty je dobrovolný. Hudebníci, kteří mnohé náklady hradí ze svých vlastních zdrojů, však doufají ve vyrovnaný rozpočet. To je možné pouze za přispění posluchačů a sponzorů. Dovolte mi, abych vás tímto pozval ke sdílení úchvatné Mozartovy hudby spolu se všemi, kteří ji pro vás připravili.

Ing. Karel Tomek, dirigent

Lustrum Papale v Heiligenkreuz



Starobylý cisterciácký klášter nedaleko Vídně slavil Lustrum Papale, neboli latinsky: pětileté výročí od návštěvy papeže Benedikta XVI. v roce 2007.

Heiligenkreuz funguje bez přestávky od roku 1133 a je v současnosti největším cisterciáckým klášterem v Evropě. Žije zde okolo padesáti mnichů, působí vyšší škola a díky mnoha aktivitám a pořádaným akcím je klášter živým duchovním centrem. Díky poloze uprostřed lesů Wienerwald je i vyhledávaným výletním místem.

Heiligenkreuz nás zajímá, protože zde působil náš krajan P. Albericus Mazák, významný skladatel 17. století, současník Adama Michny.

Na poděkování a připomenutí návštěvy papeže byla 9. září 2012 sloužena slavná mše s hudbou Alberika Mazáka. Hrál se z moderní edice, o jejíž vznik se v minulých letech zasloužilo SDH. Měl jsem tu čest se s vídeňským souborem Dolce Risonanza, podílet na autentickém provedení Mazákovy hudby přímo v prostředí, kde díla vznikala a zněla.

Hudební doprovod byl rozdělen mezi chorál, zpívaný bratry z kláštera, písně zpívané lidem a figurální mši [M250] Missa pro deset hlasů a dvojsborové [M245] Te Deum z druhé sbírky Cultus Harmonicus Alberika Mazáka. Gambista a dirigent Florian Wienerer asi netušil, že mše, kterou vybral, zazní možná ve světové premiéře přesně po 100 letech. V roce 1912 bylo v rámci večera českých a německých skladatelů na Pražské konservatoři provedeno Kyrie z této mše, tištěné sborové party jsou dodnes uloženy v knihovně konservatoře a rukopis v Českém muzeu hudby.

Předlohou byl tisk ve Wolfenbüttelu, protože Antonín Breitenbacher objevil kroměřížskou hudební sbírku až o 16 let později.

Ze mše zmíním ještě jednu zajímavost. Střed, vrchol celé mše: „byl za nás ukřižován...umřel... a třetího dne vstal z mrtvých“ se obvykle zpracovává: *Crucifixus* pomalu, smutně, ponuře, dramaticky a *Et resurrexit* rychle, jásavě v plénu. Mazák použije přesný opak. *Crucifixus* je nadešláno „*presto contrapunct*“. Cantus firmus v basu v dlouhých notách a nad ním zbylé hlasy v diminuci polyfonně docílí vzrušeného afektu. Konec části „*et sepultus est*“ skončí na koruně v rychlém tempu, ale v pianu. *Et resurrexit* se objeví z jiného světa, pomalu (nadešláno *tarde*), sám sólo soprán začne krásnou melodickou frází, z níž vidíme jítro a vycházející slunce do nového dne.

Te Deum jsme u nás hráli několikrát a nepředpokládal jsem, že mě něco překvapí; kromě toho, jak to budou v Rakousku dělat. Ve starém tisku končí každá část korunou a po ní je v osnově vytištěné slovo *Larma*. V 17. a 18. století obvykle doprovázely Te Deum asi tři salvy dělostřelectva nebo pěchoty. V českých zemích bylo zvykem při verši *Salvum fac populum tuum Domine* žehnat s monstrancí. Přerušení přímo v notách u některých autorů přímo vypsané.

V klášteře Heiligenkreuz mají skutečně kanón a umění z něj střílet. Bohužel Mazák napsal Te Deum minimalisticky krátké a přál si střílet desetkrát. To by bohužel jedno dílo nevydrželo a roztravilo by se. Před mší napochodovali na nádvoří čtyři vojáci s velitelem v dobových uniformách s vysokými čepicemi, puškami a bodáky. Prošli kostelem na zahradu a na povol člověka s partiturou, venku během Te Deum skutečně desetkrát vystřelili. Kde máte ve městě vojáky, trubače nebo ponocného, se můžete inspirovat a ve svátek střílet salvy. Po mši bylo na nádvoří připravené „malé“ občerstvení a vojáci pro přítomné předvedli ještě jednu salvu. Kolik se snědlo kotlet a klobás si najde laskavý čtenář na stránce kláštera sám.

V době baroka byla součástí kláštera škola a lze se domnívat, že veškerou hudbu provozovali chlapci a mniši z kláštera. Dnes bratři sami zpívají jen chorál. Mazáka a jinou figurální hudbu objednávají. Chorál zní hezky, ale je slyšet, že se nejedná o školené hlasy. Mniši zpívají každý den, celý život, vydávají své nahrávky a při klášteře je škola. Zdá se mi škoda se zpěvu ke vznešenější oslavě Boží neučit. V té souvislosti považ

uji zpěv a hudbu za podstatnou součást liturgie a přimlouval bych se u nás za povinné pěvecké vzdělávání bohoslovců. Již proto, že příklady táhnou. Jak zpívá kněz a hraje varhaník, tak zpívá lid. *Kdo zpívá, dvakrát se modlí*, psali již literáti v 16. století.



Úzká románská trojloďná bazilika pochází z roku 1187. Za presbytářem s krásně vyřezávanými chórovými lavicemi pokračuje gotická přístavba z roku 1295. Přístavba s oltářem uprostřed je mnohem širší než románská loď a běžný návštěvník prostor kostela vůbec nevidí, dokud neprojde presbytářem. Kostel nemá nad vchodem kůr, varhany s velkou barokní skříní stojí vlevo v gotické části (a jsou věřícím skryty). Naproti stojí menší nástroj na kamenné empoře, která je pozdní. Jinak je dispozice kostela stejná, jak ji znal Mazák.

Na chórových lavicích dnes leží krásné nové veliké chórbuchy s deskami z masivního dřeva s tradičně vypracovaným koženým hřbetem. Proti tomu velké varhany jsou rozladěné. Bratr varhaník nehrál a přenechal doprovod slavné mše profesionálnímu varhaníkovi ze souboru, který ovšem není zvyklý hrát v kostele. Byla cítit nejistota, co hrát a kdy a varhaník začal hrát Agnus před pozdravením pokoje. Dozvěděl jsem se, že klášter na běžný hudební provoz nevydává peníze, pouze si zjednáva hudebníky na svátky několikrát do roka.

Bratři Mazáka znají, ale lidé ne. Doufám, že za čas se Mazák do kláštera jako velký skladatel vrátí.

Ondřej Šmíd