

Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

**ČESKÁ LITURGICKÁ TVORBA  
PRO DĚTSKÉ A ŽENSKÉ SBORY**

Mgr. Leona Saláková



Vedoucí disertační práce  
Doc. PhDr. Stanislav Pecháček

2006

Praha

## PŘEDMLUVA

Ve vývoji české společnosti nastal před téměř šestnácti lety zásadní obrat. Změna politické situace a znovunabytí svobody měly dopad na všechny oblasti života. Jednu z nejvýraznějších změn zažily církve, neboť po dlouhém období náboženského útlaku mohly své aktivity provozovat opět zcela veřejně a věřící se již nemuseli obávat případných perzekucí. V prvních porevolučních letech se výrazně zvýšil počet příslušníků a sympatizantů církví, zejména církve římskokatolické. Tento trend však neměl dlouhé trvání, již v druhé polovině 90. let jsme byli svědky nástupu postupné sekularizace společnosti. Jedná se zřejmě o dlouhodobý proces, který v neztenčené míře probíhá i dnes. Objevují se názory, že církve promarnily svoji jedinečnou šanci, když nevyužily sympatie lidí, kteří jim byli v porevoluční euforii nakloněni. Domnívám se, že tento argument je postaven na vratkých základech a že při důkladnějším zamyšlení neobstojí. Pokud někdo ještě v době totality prorokoval pád komunistického režimu, potom jistě spatřoval jeden z atributů názorové svobody v přiblížení se lidí k duchovním hodnotám, tedy i k církvím. Stejně tak se ovšem již tehdy dalo předpokládat, že počáteční nadšení bude vystřídáno ochladnutím, případně i krizí, neboť se jedná o zákonitost projevující se ve všech oblastech lidského konání. V povaze člověka je bohužel zakódováno, že jakmile opadne jakákoli euforie a jedinec se vrátí do všedního života ke svým každodenním starostem, objeví se u něho potřeba hledat jiné podněty, které by ho vyvedly ze stereotypu a znovu uvedly do stavu nevšednosti. Podle mého názoru je tato psychická zákonitost jedním z hlavních důvodů odklonu části společnosti od církví. Domnívám se také, že další příčina tohoto jevu spočívá v postupně se zlepšující životní úrovni většiny obyvatel. Jistě není náhoda, že prakticky ve všech hospodářsky rozvinutých zemích soudobého světa převládá ateistický světový názor. Dobré existenční zajištění, kterým dnes již drtivá většina obyvatel České republiky disponuje, s sebou nese preferenci materiálních hodnot a odklon od hodnot duchovních. Toto tvrzení samozřejmě neplatí pro každého jedince, ale statistiky potvrzují jeho většinovou platnost. Svůj díl viny na odklonu společnosti od náboženství nesou pochopitelně i církve, přesněji lidé, kteří ji vytvářejí.

Poněkud odlišný vývoj zaznamenáváme v posledních desetiletích u duchovní hudby, u jejího zastoupení v hudebním životě společnosti a její akceptace většinovým publikem. Porevoluční uvolnění cenzury způsobilo výraznější příklon k duchovním hodnotám, tedy i k duchovní hudbě. Tento celospolečenský proces se výrazným způsobem odrazil i v činnosti amatérských pěveckých sborů, především tedy v jejich repertoáru. Jeho

významnou součástí se brzy staly právě skladby sakrální. Vedle stávajících a zavedených typů pěveckých sborů začaly vznikat i specializované soubory zaměřující se výhradně na interpretaci hudby tohoto obsahového zaměření. Nadšení pro duchovní hudbou neopadlo ani v následném procesu sekularizace společnosti. Hudebníci i posluchači si byli a nadále jsou vědomi hodnot, které duchovní hudba nabízí, a i když od ní oddělili náboženský rozměr (tedy spojení interpretace s duchovními prožitky v náboženském smyslu), stále jim má co dát.

Pojmem duchovní hudba rozumíme všechny skladby, které mají sakrální námět. Jak je všeobecně známo, můžeme velkou oblast duchovní hudby rozčlenit na hudbu liturgickou, tj. hudbu v služebném poměru k bohoslužbě, a hudbu koncertní, která většinou již svými rozměry a provozovacím aparátem přesahuje možnosti chrámových interpretů. Podle mého názoru se o budoucnost koncertní duchovní hudby nemusíme obávat, o její atraktivnosti a oblibě u širokých vrstev posluchačů svědčí vysoká návštěvnost jejích produkcí. Jiná situace je ovšem v hudbě liturgické. Do interpretační praxe většiny chrámových sborů totiž výrazněji zasahuje výše zmíněný proces sekularizace české společnosti. Není samozřejmě překvapivým zjištěním, že pravidelný zpěv při bohoslužbách nevěřící neláká. Není-li přítomen duchovní prožitek spojený s pochopením smyslu bohoslužby, hudba sama o sobě nestačí. Důsledkem tohoto stavu je nepříliš utěšená umělecká úroveň většiny chrámových sborů. V současné době existuje dokonce mnoho farností, které vlastní hudební těleso vůbec nemají. Skladby liturgického zaměření z veřejného hudebního života sice úplně nevymizely, ale z větší části je to díky tomu, že je přešla do svého repertoáru světská tělesa. Ta je ovšem většinou prezentují koncertně, tedy bez jejich původního určení.

V návaznosti na mé dlouholeté zkušenosti sbormistra chrámového smíšeného sboru Cordia Telč a dětského pěveckého sboru Mládí v Praze 5 a v souvislosti s mou celoživotní inklinací k duchovní hudbě, související s křesťanskými postoji mých předků, zvláště mé nejbližší rodiny, které mě směřovaly názorově i hudebně, jsem svou disertační práci věnovala problematice soudobé české liturgické hudby. Protože však je tato oblast hudební literatury velmi rozsáhlá, rozhodla jsem se svůj záběr omezit na tvorbu pro dětské, resp. ženské sbory, tj. pro obsazení, které bylo v předchozím staletém vývoji křesťanské církve a její liturgické hudby záměrně upozaděno a teprve s obrovským nárůstem počtu dětských a ženských sborů v poslední čtvrtině 20. století došlo v českém prostředí k jejímu velkému rozmachu. Zaměřila jsem se speciálně na současné autory, z nichž někteří jsou všeobecně uznávanými skladatelskými osobnostmi (Petr Eben, Ilja Hurník, Jan Hanuš, Zdeněk Lukáš), zatímco jiní (Jan Novák, Jiří Laburda, Zdeněk Pololáník) zůstávají podle mého

názoru především v českém prostředí prozatím nedocenění. Mezi odbornou veřejnost pronikli z větší části, snad s výjimkou Jiřího Laburdy, spíše svými skladbami instrumentálními, povědomí o jejich sborové tvorbě zůstává omezeno na sborové zpěváky, sbormistry a užší okruh speciálně zaměřeného publika.

Z velmi široké oblasti liturgické hudby jsem záměrně vynechala skladby s vánoční tematikou. Mnohdy totiž lze jen obtížně rozlišit, kdy jde o skladbu duchovní v širším slova smyslu a kdy je přímo určena k liturgii. Nejasnost jejího určení je způsobena velmi širokým záběrem textových předloh, které sahají od textů biblických až k lidové poezii. Úpravy lidových koled, všeobecně nejznámější a nejpopulárnější oblast vánoční hudby, které rozmanitými způsoby zpracoval snad každý skladatel, také nemůžeme řadit mezi liturgické skladby, i když se při bohoslužbách ve vánoční době zpívají. Patří spíše mezi lidové písně s duchovní tematikou, a proto nejsou předmětem mé pozornosti. Především v období klasicismu byly mezi skladateli i posluchači velmi oblíbené pastorely, vánoční umělé písně, z nichž některé téměř zlidověly. Narozdíl od lidových koled, jejichž provozovací praxe byla z větší části založena na individuálních aranžmá kantorů a vedoucích kůrů, měla každá pastorela nejen svého konkrétního a většinou i dnes známého autora, ale i jím vytvořený prokomponovaný doprovod. Oblíbenými nástroji byly vedle varhan především housle a lesní rohy. Pastorely, stejně jako koledy, však nelze zvláště vzhledem k jejich lidovému textu považovat za liturgické skladby.

Česká liturgická hudba se i přes odklon větší části společnosti od duchovních životních hodnot stále udržuje na programech koncertů, mnohá nejnovější díla soudobých českých skladatelů pronikla i na zahraniční koncertní pódia. Někteří autoři jsou za hranicemi dokonce více ceněni než doma. Domnívám se, že zájem interpretů, laických posluchačů i odborné hudební veřejnosti o soudobou hudbu všeobecně v posledních letech stoupá, a proto i věřím, že se v průběhu několika následujících let splatí i dluh, který vůči soudobým skladatelům liturgické hudby máme, a že tato hudba bude zaznívat nejenom koncertně, ale že nevymizí ani jako důležitá složka bohoslužby.

## ÚVOD

### *Charakteristika literatury*

V české muzikologické literatuře neexistuje, alespoň podle mých zjištění, závažnější práce, která by se zabývala problematikou české liturgické tvorby pro ženské a dětské sbory. Při pátrání po pramenech a literatuře jsem narazila pouze na několik drobnějších článků v odborných časopisech, které uvádím v seznamu literatury.

Naproti tomu obecných pohledů na vývoj liturgické hudby a její provozování v českých zemích najdeme v literatuře mnoho. Ve většině případů je zpracování této problematiky součástí všeobecných dějin hudby. Tak je tomu především v devátém dílu *Československé vlastivědy*, věnující se české a slovenské hudbě od jejích počátků až k roku 1965, a v práci *Hudba v českých dějinách*, která byla sice vydána později, ale končí již rokem 1948. Odborných publikací zaměřujících se speciálně na vývoj duchovní hudby je poskrovnu, přímo o liturgické hudbě jich existuje ještě méně. V některých ohledech překonané, ale přesto přínosné jsou *Dějiny posvátného zpěvu* od Karla Konráda, doplněné množstvím ukázek duchovních písní. Zajímavé poznatky nalezneme i v knize Antonína Čaly *Duchovní hudba*. Stav nejnovějšího bádání o současné duchovní hudbě prezentuje *Příručka pro varhaníky* Karla Cikrle a Jiřího Sehnala, která obsahuje tři kapitoly věnující se liturgice, liturgické hudbě a dějinám katolické chrámové hudby. Pojmy z oblasti duchovní hudby osvětluje v *Stručném slovníku duchovní hudby* Jiří Vyskočil. Výše jmenované publikace pojednávají o vývoji duchovní hudby v širším časovém rozmezí, vedle toho však existuje množství studií zaměřených k určitému dílčímu problému. Tak např. podstatu cecilianismu a jeho odraz v českém prostředí osvětlují *Paměti Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí*. Již výše zmíněný Karel Konrád se ve své knize *O staročeské psalmodii* zaměřil i na nejstarší českou duchovní hudbu. Lokálně orientovaná monografie *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově* mapuje situaci v tomto premonstrátském klášteře do poloviny 18. století. Ve strahovském klášteře se roku 1994 uskutečnilo symposium o liturgické hudbě, s příspěvky, které zde byly předneseny, se můžeme seznámit ve sborníku *Musicae sacrae ministerium*.

Na širokou problematiku duchovní hudby se zaměřují i některé hudební časopisy. Autentická dobová svědectví o stavu liturgické hudby poskytují zejména časopisy *Cecilie* a *Cyryl* z 19. a 1. poloviny 20. století, v dnešní době se tomuto tématu věnuje čtvrtletník

*Varhaník*. Vědecké studie zkoumající posvátnou hudbu všech staletí obsahují i všeobecněji zaměřené muzikologické časopisy *Hudební věda* a *Opus musicum*.

Centrum mé práce představují analytické charakteristiky vybraných skladeb několika reprezentativních skladatelů soudobé české hudby. Jako základní teoretická opora mi v této části práce posloužila literatura zabývající se obecně analýzou hudebních skladeb. Přehled a charakteristika významných studií věnujících se harmonii, hudební formě a tektonice je obsažena v knize Jiřího Holubce *Česká hudební teorie 20. století* s podtitulem *Sondy do stěžejních disciplín*. Holubec uvádí zásadní díla českých autorů konce 19. a 20. století a zdůrazňuje hlavní přínos jednotlivých publikací. Za zvlášť cennou považuji kapitolu, ve které porovnává názory několika hudebních teoretiků na jeden konkrétní problém.

Historii hudební analýzy i teorii sémantického rozboru hudebního díla mapuje v práci *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy* Jaroslav Jiránek. Přínos *Hudební kompozice* Ctirada Kohoutka spatřuji především v přehledu soudobých skladebných směrů a technik a v charakteristice současné skladatelské práce na četných notových příkladech. Při vlastních rozbořech sborových skladeb jsem se snažila respektovat základní zásady analytické činnosti, které vymezil Jiří Kulka s kolektivem dalších autorů v práci *Komplexní analýza uměleckého díla*. Michal Zenkl se ve své studii *Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb* zabývá metodologickými zákonitostmi rozboru hudebního díla a zároveň sem vnáší pedagogický aspekt. Metodiku rozborů je samozřejmě nutné diferencovat s ohledem na úroveň všeobecného i odborného vzdělání respondentů, pro něž je určena. Tentýž autor se ve své další studii *Existují nové tektonické principy?*, publikované ve sborníku *Živá hudba IX.*, zabývá problematikou výstavby hudebního díla. Stejně téma zpracovává také Karel Janeček v knize *Tektonika* s podtitulem *Nauka o stavbě skladeb*. Tato práce mi zásadním způsobem pomohla především při orientaci v tektonickém utváření soudobých skladeb, které se v některých rysech odlišuje od výstavby skladeb klasicistických či romantických.

Podrobněji a především aplikovaně se klasiccko-romantickým harmonickým materiálem zabývá Karel Janeček v učebnici *Harmonie rozbořem*. Přínosem pro mě byla koncepce tohoto textu, vyjádřená již v názvu práce. Janeček se zde nespokojuje s teoretickým popisem zkoumaných jevů, ale všechna zjištění dokládá rozbořem harmonické struktury vybraných děl. Janeček se ovšem zabýval i problematikou moderní harmonie, a to v publikaci *Základy moderní harmonie*, v níž vychází především z vlastní skladatelské praxe. Domnívám se, že jeho nejzajímavějším zjištěním je nesouhlas s většinově přijímaným tvrzením, že souzvuky, které dříve byly považovány za disonantní, jsou v dnešní době

vnímány jako konsonantní. Problematice moderní harmonie se věnuje také další významný český teoretik a skladatel Karel Risinger, a sice ve studii *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě* a v učebnici *Nauka o harmonii XX. století*. V první práci dokládá na četných ukázkách z živé hudby význam základních harmonických funkcí v soudobé hudbě. Druhá práce je naopak navýsost teoretická, Risinger dokládá své vývody pouze vlastními, pro tento účel zkomponovanými příklady. Pro analýzu melodické výstavby hudebního díla mi nejlépe posloužila zásadní práce Karla Janečka *Melodika*. Při rozboru soudobých skladeb lze uplatnit zvláště oddíl pojednávající o vlivu diatoniky a chromatiky na charakter melodie.

Informace o jednotlivých skladatelích, jejichž sborovou liturgickou tvorbou se ve své práci zabývám, jsem čerpala z monografií, všeobecněji zaměřených encyklopedií, z článků v odborných časopisech, osobních rozhovorů a v neposlední řadě také z internetu. Snad nejvýznamnějšímu současnému českému skladateli Petru Ebenovi jsou věnovány dvě monografie, obě s názvem *Petr Eben*, jejichž autorkami jsou Kateřina Vondrovicová a Eva Vítová. Samostatnou monografii o životě a díle má také Ilja Hurník. Ostatní autoři zatím na ucelený pohled na svůj život a dílo čekají, mnoho studentů hudebně zaměřených škol jim už ale věnovalo své diplomové a disertační práce.

Další dílčí informace jsem získala z odborných hudebních časopisů, zvláště z periodik *Hudební rozhledy*, *Opus musicum* a *Cantus*. Mnoho zajímavých údajů jsem také našla v bookletech několika sborových CD. Z nich uvádím především CD Kühnova dětského sboru z roku 2003, které je věnováno české sborové literatuře pro děti a mládež a duchovní tvorbě současných autorů pro dětský sbor,<sup>1</sup> a CD dětského pěveckého sboru Bambini di Praga s názvem *Ave verum corpus* (2000).<sup>2</sup> Zvláště pro kapitolu o repertoáru dětských a ženských sborů jsem využila webové stránky desítek pěveckých sborů, zaregistrovaných na sborových portálech [www.sbor.cz](http://www.sbor.cz) a [www.ceske-sbory.cz](http://www.ceske-sbory.cz). Mnoho dalších informací o skladatelích a jejich liturgické tvorbě jsem našla také na webové stránce [www.muzikus.cz](http://www.muzikus.cz) a přes vyhledávač [www.google.com](http://www.google.com).

Notový materiál pro analýzy jednotlivých skladeb jsem získala různými způsoby. Jen nepatrné množství jsem našla v knihovnách, hlavními zdroji se mi stala jednotlivá hudební vydavatelství (FSU Jihlava, Spectrum, Editio Bärenreiter) a archívy jednotlivých sborových těles. Ve výjimečném případě jsem partitury získala přímo od skladatele nebo

<sup>1</sup> Autorem textu je Jaromír Havlík, který informuje o skladbách Ivana Kurze (*Stabat Mater*, *Veni Sancte Spiritus*), Milana Slavického (*Regina coeli*), Petra Ebena (*Missa adventus et quadragesimae*) a Jana Temla (*Zalm 146*).

<sup>2</sup> Jitka Slavíková je autorkou komentáře k *Magnificat* Jana Hanuše a *Gaudete et exultate* Zdeňka Lukáše.

jeho příbuzných.<sup>3</sup> Informace o existenci některých skladeb jsem získala z přehledu repertoáru dětských a ženských pěveckých sborů na jejich domácích webových stránkách, o jiných jsem se dozvěděla díky jejich záznamům na zvukových nosičích. Jen pro zajímavost – ze všech zkoumaných skladeb je snad nejčastěji nahraným ženským sborem Magnificat Jana Hanuše. CD s nahrávkami české duchovní tvorby pro dětské (ženské) sbory jsou běžně dostupná ve větších obchodech a je možné je objednat i přes internet. Většinou jde o CD, kde je česká duchovní tvorba zastoupena jen zčásti, nahrávek obsahujících pouze tento hudební žánr je podstatně méně. Kühnův dětský sbor pod vedením Jiřího Chvály vydal v roce 2003 CD s názvem Soudobá česká duchovní tvorba, brněnská Kantiléna se sbormistrem Ivanem Sedláčkem v roce 1994 CD Gloria in excelsis Deo s duchovními skladbami brněnských autorů a například Ústecký dětský sbor s Annou a Vlastimilem Kobrlivými natočil v roce 2004 dvě mše Miloše Boka.

### *Cíl práce*

Hudební tvorba 20. století, a především jeho posledních desetiletí, se z větší či menší části prozatím nestala plnohodnotnou součástí všeobecně akceptovaného kulturního dědictví. Nejen její zmapování, ale i zhodnocení na základě proniknutí do její vnitřní struktury i společenského ohlasu vyžaduje dlouhodobější proces, který teprve vytříbí skutečné hodnoty. Analýzou několika podle mého názoru reprezentativních skladeb soudobých českých skladatelů bych chtěla přispět alespoň k drobnému obohacení a doplnění pohledu na současnou liturgickou hudbu. Přitom chci na jedné straně charakterizovat specifické vlastnosti a kvality hudební řeči vybraných autorů, na druhé straně se prostřednictvím strukturální a obsahové analýzy několika skladeb pokusit o obecnější charakteristiku současné české liturgické tvorby pro dětské a ženské sbory. Při strukturální analýze rozebírám hudební složku díla, tj. jeho hudebně výrazové prostředky, formu a tektoniku, při analýze obsahové se zaměřuji na soulad textové stránky s hudební. Snažím se také postihnout možné interpretační problémy, jejichž včasné poznání může sbormistrovi pomoci při výběru skladeb a jejich nácviu. U každého z osmi vybraných skladatelů proto uvádím přehled jejich liturgických sborových děl pro dětské a ženské sbory, vždy jednu skladbu nebo jeden cyklus podrobně analyzuji a na tomto základě se pak pokouším vyvodit obecnější znaky autorova kompozičního stylu.

---

<sup>3</sup> Potřebný notový materiál mi poskytl Jiří Laburda a bratr Jana Nováka Metoděj Novák, žijící v Nové Říši u Telče.



## *Struktura práce*

Ve své práci jsem se zaměřila na skladby zkomponované v 2. polovině 20. století a na počátku 21. století. Hlavním hlediskem pro výběr skladatelů bylo jejich postavení v současném hudebním životě v Čechách i v zahraničí, tj. četnost provádění jejich sborových skladeb a s tím úzce související jejich obliba mezi pěveckými sbory. Především jsem se však snažila vybírat skladatele tak, aby ve svých sborových skladbách reprezentovali použití různých kompozičních technik.

Práci jsem rozdělila do tří hlavních kapitol, v nichž se pohled na zpracované téma postupně zužuje. První kapitola nese název „Dějiny liturgického zpěvu v Čechách a na Moravě“ a přináší stručnou rekapitulaci vývoje liturgické hudby od příchodu křesťanství na naše území až po současnost. Zvláštní zřetel je kladen na sledování účasti dětí a žen při bohoslužebných zpěvech. V každém vývojovém období popisují charakter liturgických zpěvů, a pokud existují pramenné informace, pak také jména nejvýznamnějších skladatelů. Podrobně se věnuji popisu současného stavu provozovací praxe liturgické hudby a výhledům do budoucna. Ve druhé kapitole jsem se pokusila podat stručný přehled historického vývoje liturgického repertoáru pro dětské (ženské) hlasy. Po raném, na informace chudém období, kdy byl zpěv vyhrazen pouze mužům, případně chlapcům, zmiňuji při charakteristice dalších period hudebního vývoje konkrétní skladby a jejich autory. Podrobněji jsem se zaměřila především na umělecky plodné období vlády Karla IV., na specifickou konfesionální situaci v době husitství a reformace, která s vývojem duchovní hudby také úzce souvisí. V době rekatolizace se hudba pěstovala v kláštorech, zejména v jezuitských a piaristických. Zmiňuji také vznik fundací, které pečovaly o hudebně nadané chlapce. Popisují důsledky reformy císaře Josefa II., který měly na církevní hudbu dlouhodobý negativní dopad. V pojednání o době klasicismu zdůrazňuji nezastupitelný význam kantorů pro dobovou chrámovou provozovací praxi. Duchovní hudbu v 19. století a na počátku 20. století ovlivnilo celonárodní hnutí, které známe pod názvy cecilianismus či cyrilismus. Rozsáhlejší pojednání o tvorbě pro dětské (ženské) sbory se týká až 2. poloviny 20. století, kdy v souvislosti se vznikem mnoha sborů tohoto typu začali skladatelé v hojné míře komponovat duchovní hudbu i pro toto obsazení.

Jádrem mé práce je třetí kapitola. Podávám v ní analýzu vždy jedné vybrané sborové skladby, případně celého cyklu od osmi různých skladatelů. Záměrně jsem vybrala skladby s rozmanitými náměty a texty, abych naznačila širokou škálu liturgické hudby, která je již dnes k dispozici i v obsazení pro dětský, resp. ženský sbor. Údaje o životních osudech

skladatelů jsem omezila na minimum, zmiňuji je především tehdy, pokud evidentně souvisejí s jejich duchovní tvorbou. V přehledu sborových skladeb jednotlivých skladatelů opomím jejich světská díla a zmiňuji se pouze o skladbách s duchovními náměty. Vlastní hudební analýze předchází jednoduchý teologický rozbor textu, který může pomoci k jeho pochopení. Uvádím proto všechny texty v úplném znění, a protože se vesměs jedná o texty v latinském jazyce, který je většinou dnešní i hudebně odborné populace nesrozumitelný, zařazuji též jejich český překlad. Jde vesměs o překlady kanonizované, biblické texty jsem převzala z ekumenického překladu Bible, nebiblické texty pak z církevně schválených liturgických knih. Text s překladem chybí pouze u mše Ilji Hurníka, neboť se domnívám, že text ordinaria je všeobecně známý ve své latinské i české verzi. Kapitola pojednávající o Hurníkově mši se ve výsledném tvaru odlišila od ostatních analýz především svým rozsahem. Vyplynulo to nejen z délky samotného zkoumaného díla, ale také z jeho obsahové závažnosti, kompoziční komplikovanosti i specifčnosti jeho jednotlivých částí, která mě vedla k rozhodnutí analyzovat ordinarium celé, a nikoli jen některou jeho vybranou část. U analyzovaných skladeb sleduji jednak jejich formální výstavbu, jednak se snažím charakterizovat nejvýraznější hudebně vyjadřovací prostředky. Důležitou součástí rozboru je vztah textové a hudební stránky, kterému věnuji mimořádnou pozornost, neboť zvláště u liturgických zpěvů je text rovnocennou, ne-li nadřazenou složkou skladby. Adekvátně zvolené hudebně vyjadřovací prostředky mohou obsah textu významným způsobem zvýraznit a posílit tak jeho účinek na účastníky liturgického obřadu při liturgickém provedení skladby i na návštěvníky koncertu při jejím provedení koncertním. Na základě relativně komplexní analýzy se pokouším o dílčí charakteristiku příznačných rysů hudebního vyjadřování každého skladatele i jejich originálních přístupů ke zhudebnění liturgického textu.

## 1. NÁRYS VÝVOJE LITURGICKÉHO ZPĚVU V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

Liturgický zpěv se na našem území začal zákonitě pěstovat hned po příchodu křesťanství. Soluňští učenci Konstantin a Metoděj byli v roce 863 na žádost knížete Rastislava vysláni byzantským císařem Michalem k misijní cestě na pohanskou Moravu, kde v následujících letech vytvořili a uvedli v život slovanskou bohoslužbu založenou na byzantském ritu, doplněnou o některé prvky západní křesťanské liturgie. Protože Konstantin již v roce 869 zemřel, rozvíjel započaté dílo dále Metoděj sám společně se svými žáky. V 70. letech 9. století založili na Velké Moravě školu pro výchovu kněžského dorostu, která mimo jiné pečovala i o liturgický zpěv pro slovanskou bohoslužbu. V této době se v celé křesťanské Evropě bohoslužebný zpěv teprve ustaloval a sjednocoval. Soluňští věrozvěsti a jejich následovníci proto ještě neměli k dispozici ustálené typy liturgického zpěvu, ale mohli vycházet pouze z místních variant byzantských zpěvů, které osobně poznali v soluňském prostředí. Krátká, ale celoevropsky významná existence slovanské liturgie na Velké Moravě skončila po roce 887 odstraněním biskupa Gorazda a vyhnáním Metodějových žáků.<sup>4</sup> Společně s tím také zanikly na našem území i zárodečné formy slovanského liturgického zpěvu, z něhož se do dnešní doby zachoval jen nepatrný zlomek.<sup>5</sup>

Po likvidaci staroslovanské liturgie a také následném rozpadu Velkomoravské říše se centrum společenského, hospodářského i náboženského života přesunulo na území Čech. Již v samotném počátku dlouhodobého a složitého formování české státnosti probíhal i komplikovaný proces utváření nového hudebního myšlení. Na území českého státu byla v 10. století založena první škola při chrámu svatého Petra na hradisku Budči. Kníže Svyatopluk i všechna ostatní česká knížata se v církevních záležitostech podřídili biskupství v německém Regensburgu, proto na škole vyučovali řezensští řeholníci a kněží a vzdělávali své žáky v latinské liturgii.<sup>6</sup> Školu na Budči navštěvoval i mladý kníže Václav, který zde získal vzdělání, jehož v té době mnohdy nedosahovali ani panovníci velkých národů. Liturgický zpěv se později pěstoval také na pražském biskupství (založeno 973) a v kláštorech, především benediktinských (Pražský hrad, Břevnov, Rajhrad, Sázava, Třebíč). Do klášterních škol byli přijímáni výhradně chlapci a mladí muži, kteří se učili

<sup>4</sup> O společenských příčinách konce slovanské liturgie na Velké Moravě viz podrobněji in KOLEKTIV. *Československá vlastivěda, díl IX, Umění, svazek 3, Hudba*. Praha : Horizont, 1971, s. 30.

<sup>5</sup> Podrobněji viz KONRÁD, K. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha : Cyrillo-methodějská knihtiskárna, 1882, s. 26.

<sup>6</sup> Cyrilometodějská tradice, spojená se slovanskou liturgií, se u nás udržovala až do 10. století, avšak stagnace jejího rozvoje a politický tlak z Řezna způsobily její postupné zapomenutí.

latině a latinskému liturgickému zpěvu. Po rozkolu západní a východní církve v r. 1054 se české země v důsledku celkové politické orientace Přemyslovců na západ přiklonily k římské církvi, což mělo za následek mimo jiné i definitivní zakotvení latinské západní liturgie.

V průběhu 12. a 13. století setrvalo těžiště rozvoje liturgické hudby v kláštorech a kapitulách. Kromě benediktinské řehole se u nás usadili i cisterciáci (Sedlec u Kutné Hory, Plasy, Osek, Velehrad, Vyšší Brod aj.) a premonstráti (Strahov, Doksany, Louka u Znojma, Milevsko, Litomyšl). Do této doby se datuje vznik bohatě zdobených zpěvníků, k nejčastěji zhudebňovanému ordinariu a propriu přistupují i nové hudební druhy, např. officia. Hudebním východiskem všech zpěvů se stal importovaný gregoriánský chorál, který tvoří základ latinské liturgie. České kláštery udržovaly těsné kontakty s příbuznými evropskými konventy, mnozí řeholníci studovali v klášterních školách v Německu, Francii a Itálii. Tyto zahraniční zkušenosti jistě také obohatily liturgický zpěv pěstovaný u nás. Podoba liturgie, a v souvislosti s tím i podoba liturgického zpěvu, nebyla tehdy v křesťanské Evropě jednotná, neboť řeholní řády se neřídily předpisy danými biskupstvím, nýbrž svými centrálními kláštery, které např. premonstráti a cisterciáci měli ve Francii.

Rozmach římskokatolické církve na počátku druhého tisíciletí a její stále rostoucí význam ve společenském, hospodářském, a především kulturním životě tehdejší Evropy s sebou přinášel také velký nárůst počtu věřících mezi obyvatelstvem všech společenských skupin, počtu lidí, kteří se věnovali duchovním povoláním, množství řeholních řádů a přirozeně s tím vším spjaté budování kostelů.<sup>7</sup> To vše kladlo i vzrůstající nároky na samotnou liturgii a na bohoslužebný zpěv s ní nedílně spojený. Stále více se ukazovala potřeba zásadních reforem, směřujících jednak ke sjednocení liturgického zpěvu, jednak k jeho dalšímu rozvoji. Většina reforem vycházela z římského centra, reformní snahy však projevovali v rámci svých kompetencí i nižší církevní hodnostáři. Děkan pražské svatovítské kapituly Vít dal podnět k první velké reformě církevního zpěvu u nás, která se týkala zejména jeho organizace. Do té doby se o zpěv starali pouze kanovníci, až děkan Vít u nás realizoval jako první myšlenku, že bohoslužebný zpěv by měl být záležitostí za tím účelem speciálně školených a placených zpěváků. V roce 1252 se zasloužil o vznik

---

<sup>7</sup> Na konci 12. století stál v českých zemích např. kostel již v každé větší obci.

prvního profesionálního pěveckého sboru v českých zemích,<sup>8</sup> který tvořilo jednak řádně proškolené vyšší duchovenstvo (vikáři), jednak chlapecký sbor tzv. bonifantů, vybíraných z chudých žáků školy při katedrále sv. Víta.<sup>9</sup> Sbor bonifantů (z latinského bonus–dobrý, infans–dítě) vznikl roku 1252 a sestával z dvanácti chlapců ve věku do šestnácti let, jejichž hlavní povinností bylo zpívat žalmy a střežit relikvie svatých. Kromě zpěvu studovali čtení a latinu, měli svého vlastního učitele, který dozíral na jejich výchovu a vzdělání. Stravu, bydlení a oděv jim zprvu zabezpečovalo biskupství, v roce 1259 byla dokonce pro tyto účely zřízena nadace. Instituce bonifantů zanikla pravděpodobně v husitském období. Kromě založení pěveckého sboru dal kapitulní děkan Vít pořídit nové, liturgicky uspořádané zpěvníky a roku 1256 nechal v katedrále postavit varhany. Po jeho smrti pokračoval v péči o liturgickou hudbu pražský biskup Tobiáš z Bechyně. Sbor bonifantů při pražské svatovítské kapitule tak představuje v dějinách liturgického sborového zpěvu první stálé sborové těleso v českých zemích, institucionálně pevně zakotvené v církevní hierarchii.

Svatovítský sbor bonifantů inspiroval i další kostely a kláštery, podobná tělesa vznikla v následujících letech také v Olomouci, při vyšehradské kapitule, v Litoměřicích, Žatci a také při kostele sv. Havla v Praze. V téže době se mohly vzdělávat v klášterní škole sv. Jiří na Hradčanech v latině a liturgickém zpěvu poprvé i dívky z nejvyšších společenských vrstev, budoucí řeholnice. Významnými prameny přinášejícími informace o dobovém repertoáru jsou zpěvníky svatojiřské abatyše Kunhuty, dcery Přemysla Otakara II. Tyto památky z přelomu 13. a 14. století zahrnují širokou škálu tehdejších liturgických zpěvů a velikonočních duchovních her, které se v klášteře sv. Jiří hojně pěstovaly.

Prostý lid byl při bohoslužbách postaven do role pasivního pozorovatele, proto se aktivně zapojoval zpěvem lidových duchovních písní alespoň při slavnostních příležitostech světského rázu, jako např. při vítání vzácných návštěv. Zvláštní postavení mezi všemi písněmi zaujímaly dvě nejstarší české duchovní písně Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave, které byly po celá staletí hojně provozovány nejen při liturgii či při náboženských slavnostech, ale často plnily i reprezentativní funkci jakési české státní hymny při významných událostech státně politického charakteru.

<sup>8</sup> „Způsobil také dvanáct žákův, kteříž slovů bonifantes, ti aby ustavičně čtli žaltář v kostele svatého Víta ve dne i v noci, a koupil jim spolu ves, kteráž slove Veliká ves, toho platu užívajice aby na to živi byli.“

VACLAV HÁJEK Z LIBOČAN. *Kronika česká*. Praha : Odeon, 1981, s. 330.

<sup>9</sup> Svatý Vít, jemuž je společně se svatými Vojtěchem a Václavem zasvěcena pražská katedrála, není totožný z děkanem Vítem. Italský světec Vít žil na přelomu 3. a 4. století našeho letopočtu.

Ovzduší doby vlády Karla IV. (1316–1378) bylo díky umělecky založenému panovníkovi pro hudbu velmi příznivé. Povýšení pražského biskupství na arcibiskupství (1343) také významnou měrou přispělo k soustavné snaze zkvalitnit liturgickou hudbu. Ve stejném roce nechal Karel IV. zřídit při svatovítské katedrále institut mansionářů, který byl církevně schválen nejprve arcibiskupem Arnoštem a posléze i papežem Klimentem VI.<sup>10</sup> Mansionáři (mansio – setrvání) byli založeni jako „*speciales ministri Beate Virginis Marie*“,<sup>11</sup> jejich statut jim ukládal povinnost denně setrávat (*manere*) v kostele, zpívat při bohoslužbách, speciálně na jitřních, sloužených k počtě Panny Marie (tzv. matury), účastnit se modlitby officia a procesí. Vnitřní organizace zachovávala přísné předpisy, sbor byl rozdělen do dvou společensky odlišně postavených skupin. Většími mansionáři (*maiores mansionarii*) se mohli stát pouze kněží a jejich hlavní poslání spočívalo v plnění pěveckých povinností. Menší mansionáři (*minores mansionarii*) byly osoby s nižším svěcením, buď jáhni nebo podjáhni, kteří vykonávali především pomocné práce, jako např. přípravu bohoslužebného náčiní a opatrování ostatků svatých. Představený sboru (*praecentor*) zastával nejen funkci „sbormistrovskou“, ale zároveň byl i hospodářským správcem majetku mansionářů.

Karel IV. nechal roku 1355 zřídit mansionářská kolegia také v Norimberku a v italském Tarenzu a podřídil je pražskému arcibiskupství. Další kolegia pak vznikla ve Vratislavi, Magdeburgu a v Brně u augustiniánů. Pražský sbor mansionářů sehrál ve vývoji liturgické hudby v Čechách ve své době nezastupitelnou roli. Pravidelnými produkcemi při bohoslužbách, dobrou organizací a solidní úrovni přispěla mansionářská tělesa významným způsobem k rozvoji českého liturgického zpěvu.<sup>12</sup>

Vedle mansionářů působil při svatovítské katedrále sbor třiceti kúrních žáků (*clerici chorales*), založený r. 1350, a soubor dvanácti žaltářníků (*clerici psalteristae*). Kúrní žáci byli klerici s nižším svěcením a dostávalo se jim podstatně chudšího zaopatření než bonifantům. Jejich úkolem bylo zpívat při bohoslužbě a podle potřeby též při ní přisluhovat. Povinností žaltářníků bylo kromě zpěvu hodinek zpívat nebo recitovat celý žaltář (*psalterium*). Zpěv žalmů byl odedávna u nás velmi oblíbený. Když např. zemřel Karel IV., zpívali žaltářníci žalmy nad jeho hrobem celé dny i noci. Vysoký počet

<sup>10</sup> KONRÁD, K. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha : Cyrillo-methodějská knihtiskárna, 1882, s. 85.

<sup>11</sup> Zvláštní služebníci blahoslavené Panny Marie.

<sup>12</sup> „(...)toto čelné pěvecké těleso se zcela výjimečným postavením mezi dobovými chrámovými sbory si za osmdesát let své existence vydobylo určité místo v dějinách našeho liturgického zpěvu a přineslo svůj vklad do hudební kultury lucemburských Čech.“ BERÁNEK, J. Sbor mansionářů pražské metropolitní kapituly. *Miscellanea musicologica*. Praha : Univerzita Karlova, 1981, s. 36.

profesionálních chrámových zpěváků byl zárukou na tu dobu mimořádné úrovně liturgického zpěvu, který se v katedrále sv. Víta při bohoslužbách provozoval.

Důležitou úlohu sehrál v rozvoji církevní hudby první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic. Za jeho působení se provozování liturgické hudby rozvinulo do takové velkoleposti a nádhery, že sám musel vydat několik nařízení proti teatrálním způsobům zpěvu. Důkazem Arnoštovy péče o liturgický zpěv jsou zachované rukopisy graduálu (1363),<sup>13</sup> sekvenciáře (1363) a vesperaria, které nechal sám pořídit. Jeho zásluhou byla také roku 1354 vydána tzv. Regula bonifantium,<sup>14</sup> podrobný soupis práv a povinností zpěváků – bonifantů. Přes všechny snahy horlivého arcibiskupa o povznesení liturgického zpěvu se však rozmáhalo mnoho nešvarů. Mansionářský sbor trpěl velkou fluktuací, protože zpěváci, jakmile se jim naskytla výhodnější prebenda, utíkali jinam. Psalteristé i bonifanté často vedli pohoršlivý život, kanovníci zase docházeli pozdě na zpěv hodin. Arnošt přesto vytrvale usiloval o čistotu církevního zpěvu a v tomto duchu pokračoval i jeho nástupce Jan z Jenštejna, o němž je známo, že byl nejen aktivním hudebníkem, ale i hudebním skladatelem.

Od založení Karlovy univerzity se duchovní hudba provozovala i na akademické půdě. Každý den zde byly slouženy mše svaté, při nichž studenti zpívali gregoriánský chorál a duchovní písně.

V době vlády Karla IV. se do českého prostředí vrátila, byť na omezenou dobu, slovanská bohoslužba. Císař Karel si slovanskou a také ambrosiánskou liturgii velice oblíbil a usiloval o jejich uvedení do Prahy také z toho důvodu, aby napomohl sjednocení západní a východní církve.<sup>15</sup> Pro ambrosiánský obřad založil roku 1354 kostel a klášter sv. Ambrože na Novém Městě pražském, slovanská liturgie se pěstovala v klášteře Na Slovanech. Císař dokonce vymohl u papeže privilegium, že opati obou klášterů směli sloužit tento typ liturgie i mimo své kostely. Protože však docházelo v obou klášterech k interním sporům, neměla přítomnost východních liturgií v Praze dlouhého trvání. Slovanskou bohoslužebnou praxi v Praze 14. století lze bohužel doložit jen několika dochovanými rukopisy. Když císař Ferdinand II. roku 1635 pozval do kláštera Na

---

<sup>13</sup> „Anno Domini 1363 dominus Arnestus Pragensis ecclesiae primus archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut domini canonici eo utantur in ecclesia praedicta. Obiit autem praedictus dominus anno domini 1364...”

<sup>14</sup> Zapsána jsou v mikulovském kodexu z r. 1403.

<sup>15</sup> Od doby rozkolu západní a východní církve se hledaly nové cesty vedoucí k opětovnému sjednocení.

Slovanech španělské mnichy z Montserratu, nalézaly se v něm ještě staré hlaholské knihy, jejichž existenci potvrdil osobním svědectvím mimo jiné Bohuslav Balbín.<sup>16</sup>

Zásadní změny do všech oblastí života české společnosti přinesla husitská revoluce, která významným způsobem ovlivnila také hudbu a hudební život, včetně hudby liturgické. Husité sice přikládali zpěvu zvláštní důležitost, repertoár se však z větší části omezoval na skladby, které souvisely s potřebami revolučního hnutí. Latinský gregoriánský chorál nahradila jednohlasá česká duchovní píseň, odrážející dogmatická stanoviska husitské věrouky, jež měla dále šířit mezi lidem. Z doby husitské pochází roku 1872 nalezený Jistebnický kancionál, obsahující propria, části ordinaria, liturgické písně, ale i písně válečné. Z čistě hudebního hlediska představovala jednohlasá husitská píseň v evropském kontextu značný anachronismus, neboť ve stejné době se v hudebně vyspělých zemích Evropy mocně rozvíjel styl vokální polyfonie. Pokud však sledujeme formy hudebního života, přinesla reformace do liturgické praxe výrazný prvek demokratizace. Oproti době před husitskou revolucí získal lid velký prostor k aktivní účasti na bohoslužbě. V dějinách křesťanské liturgie tak tuto možnost dostali vůbec poprvé nejen muži – laici, ale dokonce i ženy a děti.<sup>17</sup>

Období 15. a 16. století se v Čechách a na Moravě vyznačuje specifickou konfesionální situací. Obvykle se tato epocha označuje jako reformace, protože zde existovala řada církví a náboženských hnutí, usilujících o obrodu katolické církve. První reformační snahy v českých zemích jsou spojeny s kritickými postoji anglického teologa Johna Wycliffa<sup>18</sup> vůči katolické církvi, jehož spisy k nám přinášeli čeští žáci studující v Oxfordu.<sup>19</sup> Také Jan Hus se seznámil s Wycliffovým dílem a překládal je do češtiny. Husitské revoluční hnutí je samozřejmě spjato především s osobou a učením Mistra Jana Husa.<sup>20</sup> V návaznosti na husitské ideje vznikla v 2. polovině 15. století jako specifická odnož kališnictví Jednota bratrská, vycházející z ideového odkazu myslitele Petra Chelčického. V 16. století pronikla z Německa do Čech luterská reformace a ze Švýcarska kalvinismus. Tato křesťanská náboženství, jež se vzepřela papežské autoritě a odmítla

<sup>16</sup> Viz KONRÁD, K. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha : Cyrillo-methodějská knihtiskárna, 1882, s. 87.

<sup>17</sup> Dokladem může být např. činnost husitského kněze Jana Čapka, který shromažďoval děti a učil je duchovním písním.

<sup>18</sup> Též John Wycliff, v české literatuře i jako John Viklef.

<sup>19</sup> Anglický král Richard II. se v roce 1382 oženil s Annou Českou a tím se českým žákům naskytla možnost studovat v Anglii.

<sup>20</sup> Učení Jana Husa se rozšiřovalo i po jeho smrti v roce 1415 a nacházelo další přívržence. Hus zavedl přijímání pod obojí, tj. chleba i vína z kalicha. Odtud pochází jejich pojmenování kališníci či utrakvisté, katolíci totiž přijímají pouze chléb jako symbolické tělo Krista, zatímco přijímání z kalicha je vyhrazeno pouze kněžím.



některá dogmata katolické církve, se souhrnně nazývají evangelická či protestantská.<sup>21</sup> Vedle výše uvedených reformních církví působila v českých zemích samozřejmě i nadále církve katolická. Sílicí reformní tendence, které zasáhly v první polovině 16. stol. již většinu Evropy, však vedly k volání po změnách i uvnitř samotné katolické církve. Z iniciativy císaře Karla V. byl proto svolán Tridentický koncil (1545–1563), který představuje pro katolickou církev jeden z nejdůležitějších přelomů v jejích celých dějinách. Koncil zasáhl do všech oblastí církevního života, upřesnil věrouku, formuloval nové zásady v církevní organizaci, a na více než čtyři následující staletí tak zásadním způsobem ovlivnil život kleriků i laiků ve všech zemích křesťanského světa.

V Čechách působily tedy v této době vedle sebe katolická církev, kališníci a Jednota bratrská, na Moravě zapustilo kořeny i luteránství. Specifika každé z jmenovaných církví se odrazila i v liturgické hudbě, a především v duchovních písních. Kališníci dbali při tvorbě textů na celospolečenský dosah, prosté jednohlasé písně zaručovaly rychlé šíření mezi lidem, což byl jeden z jejich hlavních cílů. Jednota bratrská přisoudila duchovní písní důležité postavení nejenom při bohoslužebných obřadech, ale i v běžném životě věřících. Společných zpěvů se účastnili všichni, muži, ženy i děti. Děti se učily zpěvu v bratrských školách (nejvýznamnější byly v Přerově, Ivančicích a Prostějově), a nejen pro jejich potřebu vznikla první souhrnná učebnice hudby *Musica, aneb Knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*,<sup>22</sup> jejímž autorem byl bratrský biskup Jan Blahoslav (1523–1571).

Nejvýznamnějšími tištěnými kancionály s duchovními písněmi Jednoty bratrské jsou Šamotulský kancionál, vydaný Janem Blahoslavem (1561), Ivančický kancionál (1564) a Amsterodamský kancionál (1659) Jana Ámose Komenského (1592–1670). Písně se vztahovaly k hlavním tématům církevního roku, dogmatice i mravouce a byly dokonale promyšlené po stránce teologické, literární i hudební. Kancionály Jednoty bratrské používali při zpěvu i moravští luteráni, a když po letech sestavili vlastní luteránský zpěvník, inspirovali se v písňovém repertoáru do značné míry právě písněmi bratrskými.

V pohusitské době se v českém prostředí objevil nový typ hudební instituce – literátská bratrstva, která se hlásila převážně ke kališnické církvi. Jejich členy byli

<sup>21</sup> Termíny evangelický (od slova evangelium=radostná zvěst) a protestantský nejsou synonyma, protože označení „protestantský“ se váže pouze k období reformace, kdy výše jmenované církve protestovaly proti některým dogmatům a poměrům v katolické církvi. V současné době ztratilo toto pojmenování smysl, navíc mnoho dalších evangelických církví vzniklo ve 20. století (např. metodisté, Českobratrská církev evangelická), a u nich, i přes návaznost na luteránství, kalvinismus a Jednotu bratrskou, není důvod pojmenování „protestantský“ používat.

<sup>22</sup> „Podává (...) rady, jak zpívat jednohlasé duchovní písně, jak šetřit hlas, zvláště v době mutace, jak zpívat intonačně čistě, správně artikulovat a deklamovat, zpívat v tempu, dobře frázovat aj.“ In: GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 14.

dobrovolníci z řad vzdělaných měšťanů (*viri literati* – vzdělaní lidé) a vlivných osobností města.<sup>23</sup> Literátská bratrstva byla organizována cechovním způsobem, obvykle byla přidružená k jednomu kostelu a kromě pěveckých aktivit také zajišťovala společenské funkce, jako například dozor nad městskou školou či sociální zabezpečení rodin svých členů. Každé literátské bratrstvo mělo své vlastní regule, kterými se řídilo. Pro ilustraci uveďme jeden bod z pravidel literátského bratrstva v Mladé Boleslavi: „*Kdož by tak koliv do společnosti a bratrstva kůru literátského přijat býti žádal, ten pro dokázání jakés takés vděčnosti, k témuž kůru z lásky upřímné buď libru vosku aneb což by láska jeho usoudila, od sebe odnésti povinen bude beze vší odpornosti. A když to učiní, tehdy do společnosti přijat býti a jemnostpanu děkanovi poslušnost a uctivost k témuž kůru rukou dáním slíbiti má. A tu potom jméno jeho do kněh k tomu obzvláště zřízených poznamenáno a zapsáno býti má.*“<sup>24</sup>

Literátská bratrstva tvořilo většinou osm až dvanáct zpěváků řízených kantorem, zpívala především při bohoslužbách, procesích a pohřbech. Základem jejich repertoáru byl jednohlasý chorál a polyfonní skladby, často interpretované, podle dobových svědectví, na velmi vysoké úrovni. Sborový vícehlas občas zpestřovaly také hudební nástroje. Díky značnému majetku literátů vznikaly nádherné rukopisné kancionály s překrásně iluminovanými iniciálami. Až do Bílé hory existovalo v Čechách přes sto bratrstev, na Moravě kolem třiceti. Obdobné chrámové pěvecké sbory složené z laiků působily v té době i v Německu, a to pod názvem *Kantorei*.

Důležitým ohniskem tehdejšího hudebního života byly vedle literátských bratrstev také střední školy, zvané latinské nebo partikulární. Vyučovala se zde hudební teorie i zpěv<sup>25</sup> a jejich žáci se pod vedením učitele často sdružovali v žákovské sbory, které pravidelně účinkovaly při bohoslužbách. Nadaní chlapci také zpívali nejvyšší hlas, diskant, v literátských bratrstvech. Žákovské sbory zajišťovaly hudbu při bohoslužbách ve všední dny, literátská bratrstva o svátcích a v neděli. Při významných bohoslužbách se zapojily do liturgického zpěvu oba dva sbory, což přidávalo bohoslužbě na lesku. Na partikulárních školách učili kantoři, kteří byli zároveň správci kostelního kůru, a pomocníci kantorů zvaní

<sup>23</sup> „*Literáti byli vybraná společnost měšťská, byli honorace. Ostatní měšťská obec brávala si z nich příklad (...). Přední z literátů bývali od obce zřizováni za inspektory do školy, což plyne ovšem z jejich vyššího vzdělání, ale svědčí též o veliké vážnosti družin literátských.*“ In: WINTER, Z. *Život církevní v Čechách*. Praha : Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895, s. 951.

<sup>24</sup> Artikule mladoboleslavského literátského bratrstva z r. 1612. Desátý artikul.

<sup>25</sup> „*(...) hudbě (zpěvu) – hlavnímu předmětu hned po latině – se mělo vyučovat denně.*“ In: GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 12.

sukcentoři, kteří učili žáky chorálnímu i figurálnímu zpěvu. „Zpěvem se začínala a končila denní vyučování, což se pozměněno udrželo až daleko do devatenáctého století.“<sup>26</sup>

V repertoáru bohoslužebných zpěvů katolické církve zaujímala ústřední místo duchovní píseň, komponovaná na texty v latinském i českém jazyce. Latinské duchovní písně, zvané *cantio*, obvykle zpracovávaly mariánské, vánoční a velikonoční náměty. Jejich nápěvy čerpaly z gregoriánského chorálu, objevují se však i melodie přejaté ze světských lidových písní. Většina cantiones byla jednohlasá, v menší míře se provozovaly i písně dvojhlasé a trojhlasé. Tento typ duchovní písně nalezneme ve vyšebrodském rukopise (1410), Franusově (1505) či Klatovském kancionálu (1537). Záznamy české duchovní písně přinášejí po Jistebnickém kancionálu až prameny druhé poloviny 16. století. Zprvu se objevují roztroušeně v kodexech jiného zaměření nebo na samostatných letáčcích, brzy však vznikají samostatné kancionály. K nejstarším dochovaným českým kancionálům patří Kolínský (1517), Teplický (1566), kancionály táborské (1578–88) a pražský kancionál Betlémské kaple (1590). Strahovský sborník (2. pol. 15. st.) a Speciálník královéhradecký (1. pol. 16. st.) obsahují vícehlasé liturgické umělé zpěvy, které se provozovaly jen při slavnostních bohoslužbách na větších kúrech, na nichž existoval kvalifikovaný pěvecký sbor.

Vedle duchovní písně se v liturgické praxi katolické církve pohusitské doby uplatňoval přirozeně i nadále gregoriánský chorál, který však v souvislosti s náboženskými převraty doby prošel výraznou reformou. Citelným zásahem do jeho původní podoby byla především redukce délky jednotlivých zpěvů a dále úpravy a překlady textů do češtiny, které však často nerespektovaly členění melodie a její melismatiku. Repertoár byl čerpán z předchozí epochy, ale současně vznikaly i nové melodie v obměněné tradiční gregoriánské formě. V pramenech 15. a 16. století tak můžeme např. nalézt patnáct nápěvů mešní části ordinaria Credo, které se odlišují volně menzurálním rytmem a stále se opakující krátkou písňovou melodií.

Z dochovaných památek můžeme jmenovat graduály a antifonáře či pro českou oblast typické rorátníky. Roráty, adventní zpěvy ranních mší k počtě Panny Marie, demonstrují prostupování duchovních písní a gregoriánského chorálu, neboť jednotlivé písně byly vkládány do chorálu v duchu tzv. tropování. Sylabickým překladem chorálu do češtiny vznikaly dále mezizpěvy, téměř nerozeznatelné od původně vložených písní.

<sup>26</sup> GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 12.

Provozování církevní hudby zajišťovala také hradní kapela, zřízená v první řadě především „pro kapli“. Obstarávala hudbu ve Svatovítské katedrále a hradní kapli Všech svatých. Kapelu tvořil mužský a chlapecký pěvecký sbor s kapelníkem a varhaníkem, vedle skupiny zpěváků se utvořil i menší instrumentální soubor, složený hlavně z trubačů. Jádro kapely tvořili Nizozemci a Italové, Češi se uplatnili v menší míře mezi nástrojovými hráči. V čele souboru stály významné osobnosti evropského formátu Philipp de Monte (1521–1603) a Jacob Regnart (cca 1540–1620). Císařská dvorská kapela patřila k největším evropským souborům, ke konci 16. století měla až sedmdesát členů.<sup>27</sup>

Skladatelé druhé poloviny 16. století komponovali především duchovní vokální vícehlasé kompozice. Reprezentativní hudební formou byla polyfonní mše – zhudebněné ordinarium, někdy prokládané částmi propria. Hojně se vyskytoval i dobový typ parodické mše, zpracovávající části skladeb cizích autorů. Moteto, prokomponovaná skladba na duchovní texty, představuje druhou nejčastěji pěstovanou formu rudolfínské éry. Počet hlasů v obou typech duchovních skladeb byl mnohdy vystupňován až k osmihlasu, skladatelé často používali i dvojsborovou techniku. Moteta s českými i latinskými texty se využívala jako hudební vločky do bohoslužby a jejich oblibu dosvědčuje množství dochovaných skladeb.

Český hudební život ovlivňovali za vlády císaře Rudolfa II. domácí umělci i skladatelé zahraničního původu, kteří u nás našli obživu. Původem slovinský skladatel Jacob Handl-Gallus (1550–1591) je spjat s naší zemí díky působení v biskupské olomoucké kapele a pražském kostele sv. Jana Na zábradlí. Protože byl v těsném spojení s českým katolickým prostředím, vzniklo množství jeho kompozic přímo pro provozování na českých kůrech. Vrcholem Gallova díla je čtyřsvazkové *Opus musicum* (1586–1591), cyklus 374 duchovních skladeb. Z díla všestranného dvořana, cestovatele, diplomata i skladatele Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic (1564–1621) se nám dochovaly jen tři kompletní skladby, pětihlasá parodická mše *Missa quinis vocibus super Dolorosi martyr* a moteta *Qui confidunt Domino* a *Maria Kron*. Rektor Univerzity Karlovy Jan Campanus Vodňanský (1572–1622) publikoval své latinské žalmy a ódy ve sbírce *Sacrarum odarum libri duo* (Dvě knihy svatých ód, Frankfurt 1618).

Za husitských válek a v následujících desetiletích sice zaniklo množství klášterů a kolejí, ale na sklonku 16. století začali především premonstráti, jezuité a piaristé obnovovat

---

<sup>27</sup> „Hudební život Prahy ocitá se zásluhou této dvorské kapely na samých výšinách tehdejší evropské hudební kultury.“ In: HELFERT, V. *O české hudbě*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 60.

zašlou slávu svých řádů. Panovník Ferdinand I., který pocházel z tradičně katolického rodu Habsburků, pozval do Čech jezuity ve snaze posílit katolické náboženství.<sup>28</sup> Členové Tovaryšstva Ježíšova přišli do Prahy v dubnu 1556 a usídlili se v původně dominikánském klášteře u sv. Klimenta nedaleko Karlova mostu. Během prvních desetiletí svého působení v Praze si jezuité postupně vydobyli podporu u katolické šlechty a měšťanstva a v době nastupující rekatolizace<sup>29</sup> již zaujímali v duchovním životě země poměrně silnou pozici a zasahovali stále významněji nejen do náboženských, ale i světských sfér života. Hlavní oblastí, ve které se angažovali, bylo školství. Hned v roce svého příchodu do Čech založili v pražském Klementinu jezuitskou kolej, podle jejího vzoru pak vznikly v následujících letech koleje v Olomouci, Kutné Hoře, Kroměříži, Telči a dalších českých i moravských městech. Mezi stěžejní předměty, které se na koleji vyučovaly, patřila i hudba. Všichni studenti, i řádový dorost získávali postupně hudební kvalifikaci, jejíž stupeň je dokonce specifikován v seznamech členů. V Klementinu vznikl brzy početný pěvecký sbor, který prováděl vícehlasé polyfonní skladby, což bylo v té době výjimečné, neboť většina řádů zůstávala věrná gregoriánskému chorálu. Kromě zpěvu při liturgii pěstovali jezuité také školské hry a melodramata (jednoduché duchovní opery), jejichž produkce pod širým nebem se mnohdy odehrávaly před několikatisícovým publikem. Roku 1723 uvedli klementinští žáci na počest Karla VI. pod označením „melodrama“ dílo Jana Dismase Zelenky *Sub olea pacis et palma virtutis*, jež se svým rozsahem i uměleckými kvalitami blíží spíše formě oratoria. Další hudební formou, kterou jezuité a piaristé s oblibou prováděli hlavně na Květnou neděli a o velkých svátcích, byla dvouaktová oratoria. Většina těchto rozměrných skladeb však nebyla domácí provenience, pocházela z Itálie, případně z Vídně. Zvláště populární byla velikonoční oratoria zvaná sepolkra, která se provozovala zejména v Praze, Olomouci a Brně.

Jezuité vchovali ve svých školách mnoho významných učenců, myslitelů a samozřejmě také hudebníků. Mezi ně patří například Pavel Josef Vejvanovský (asi 1639–1693), Václav Karel Holan Rovenský (1644–1718), Šimon Brixí (1693–1735), pozdější regenschori u Matky Boží před Týnem. Ivana Čornejová ve své monografii o Tovaryšstvu Ježíšovu píše: „Jezuitští muzikanti bývali znamenitými reprodukčními umělci, k lásce k hudbě a muzicírování vedli i své žáky. Z autentických zpráv víme, že v jezuitských

<sup>28</sup> Ke konci 15. století tvořili nekatolíci cca 70% obyvatel, po rozšíření německé reformace na přelomu 16. a 17. století dosáhl tento počet 85-90% obyvatelstva. In: ČORNEJOVÁ, I. *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 30.

<sup>29</sup> O rekatolizaci můžeme hovořit už v závěru 16. století, kdy začal stoupat podíl katolického obyvatelstva, a to nejvýrazněji mezi šlechtou.

kostelích býval stálý varhaník, většinou bratr-laik, zatímco ve sboru a orchestru účinkovali studenti. Hudbu při mších i slavnostech měl na starosti ředitel kůru, který si případně vybíral další pomocníky. Úroveň hudebních produkcí Tovařystva rozhodně nebyla pominutelná.<sup>30</sup>

Stejně jako u jezuitů měla hudba významné postavení i ve školském systému piaristického řádu.<sup>31</sup> Mnoho piaristických kněží se také aktivně věnovalo skladbě a hudební pedagogice, někteří učitelé přicházeli do Čech dokonce až z Itálie. Situaci v piaristické koleji v Bílé Vodě ve Slezsku popisuje Vladimír Gregor: „Zpívalo se několikrát denně, instrumentální hudba byla čtyřikrát týdně po večeři. Mezi učiteli byl i zvláštní instructor musicae, o zpěv a hygienu hlasu se staral instructor in cantu, později šestina až pětina všech učitelů bývali učitelé hudby.“<sup>32</sup> I piaristé nacvičovali se svými studenty školské hry a melodramata, prioritou však zůstával zpěv při liturgii. Chlapci zpívali renesanční polyfonii či barokní figurální hudbu, přičemž instrumentální doprovod obstarávali mniši či studenti. V piaristických kolejích (Litomyšl, Kroměříž, Lipník nad Bečvou, Kosmonosy aj.) získalo své vzdělání mnoho našich předních hudebníků, např. František Xaver Brixi (1732–1771), Jiří Antonín Benda (1722–1795) či Jiří Ignác Linek (1725–1791).

Významným podporovatelem hudebního vzdělávání se vedle klášterních kolejí stal po Bílé hoře institut tzv. fundací. Mecenáš obvykle daroval klášteru nebo kostelu finanční kapitál (fundaci), jehož roční úroky měly být pravidelně věnovány na dárcův úmysl. Častým úmyslem fundátorů bylo povznesení chrámové hudby, proto byly z těchto úroků vydržováni chrámoví hudebníci. Fundace pečovaly o hudebně nadané chlapce z nemajetných rodin a poskytovaly jim možnost solidního hudebního i všeobecného vzdělání. Existovaly při klášterech (jezuité, piaristé, augustiniáni aj.) a při kostelích (Brno, Olomouc, Kroměříž, Opava). Počet chlapců se pohyboval mezi pěti a šesti, pokud to ale ekonomické podmínky dovolovaly, mohlo jich být přijato i více. Citelným zásahem do fungování této velmi užitečné instituce bylo rušení klášterů císařem Josefem II. za jeho panování v letech 1780–1790. Mnoho fundací tehdy zaniklo a ty, které se udržely, musely snížit počet míst. Přesto se systém vzdělávání ve fundacích udržel ještě po celé 19. století.

<sup>30</sup> ČORNEJOVÁ, I. *Tovařystvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*. Praha : Mladá fronta, 1995, s. 166.

<sup>31</sup> „(...) působili spíše v menších městech a jejich žáci pocházeli v průměru z chudších sociálních vrstev; řád patřil u nás v 17. a 18. století k nejhodnotnějším pěstitelům hudby.“ In: ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983, s. 157.

<sup>32</sup> GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 19.

Pozvolný proces uplatňování instrumentální hudby při liturgické praxi byl v českém prostředí násilně přerušeno husitstvím, a proto se hudební nástroje začaly navracet do kostelů teprve koncem 15. a v průběhu 16. století. Zpočátku se používaly především při zdvojování hlasů ve vícehlasých vokálních skladbách, postupně se však osamostatňovaly, zprvu na střídavém principu s vokálními plochami. S rodícím se barokním myšlením se instrumentální hudba v bohoslužbě postupně emancipovala a zvláště jezuité ji hojně využívali. Kromě vokálně-instrumentálních děl (mše, oratoria, moteta aj.) byly oblíbené krátké nástrojové úvody ke Kyrie, Sanctus nebo Agnus Dei, většinou pod názvem sonata nebo sinfonia.<sup>33</sup> Pavel Josef Vejvanovský například skládal chrámové sonáty ke graduale či offertoriu. Přestože se na kůru používaly různé nástroje, především smyčce, hlavním bohoslužebným nástrojem zůstávaly již od 13. století varhany.

V době baroka se vedle kostelů stávala místem velkých hudebních produkcí operní divadla. Barokní pompéznost a někdy až teatrálnost však zpětně pronikala do duchovních prostor, což se setkávalo s velkou nelibostí církevních představitelů. Ostře se proti této tendenci postavil v roce 1749 papež Benedikt XIV., který zakázal používat v chrámových prostorách trubky, tympány, lesní rohy a veškeré „vojenské nástroje“. Tento zákaz však byl porušován a figurální hudba, tj. chrámová hudební produkce s použitím nástrojů, získávala čím dál větší převahu nad čistě vokální interpretací chorálu. V Praze se figurální hudba provozovala v mnoha kostelech, k těm nejznámějším patřily křižovnický kostel sv. Františka u Karlova mostu, sv. Salvátor v Klementinu, sv. Mikuláš na Malé Straně, sv. Ignác na Novém Městě, sv. Jakub u minoritů, Panna Maria před Týnem, kostel Nanebevzetí Panny Marie na Strahově, Loreta a samozřejmě svatovítská katedrála.

Literátská bratrstva, která prožívala svůj rozkvět v 16. století, se v pobělohorské době změnila z utrakvistických v katolická, postupně však ztrácela na významu. Z mnohých se stala pouhá náboženská sdružení a ta, která pokračovala v hudební činnosti, se často věnovala jenom jednohlasému zpěvu, nebo se dokonce omezila na pouhou roli předzpěváků při poutích a procesích.<sup>34</sup> Toto snížení prestiže mělo svou příčinu v nízkém sociálním postavení členů bratrstev a v profesionalizaci hudebníků. Na kůrech zastávali nejdůležitější pozice ředitel kůru a varhaník, mezi placené funkce patřil kromě nich ještě kantor a dalších čtyři až šest pomocníků. Na hudebníky byly kladeny stále větší požadavky. Ředitel kůru musel ovládat hru generálbasu, řízení vokálně-instrumentálního

<sup>33</sup> ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983, s. 194.

<sup>34</sup> Např. v Mladé Boleslavi byla po obnovení literátského bratrstva v roce 1748 jeho činnost omezena na předzpěvování dvou až čtyř choralistů čtvrt hodiny před bohoslužbou. Podrobněji viz MIKANOVÁ, E. *Hudební instituce na Mladoboleslavsku v 17. a 18. století*. In: Příspěvky k dějinám české hudby III. s. 58.

souboru a musel také komponovat. Kromě hudebně teoretických vědomostí se po něm vyžadovala i znalost latiny a liturgie. Uchazeči o tento významný post se připravovali především v jezuitských a piaristických školách. Musíme však vzít v úvahu, že společenská i ekonomická pozice regenschoriho závisela na tom, v jakém kostele působil. Nejvýše byly postaveny kostely katedrální, klášterní a ty, u kterých existovala kapitula. Menší společenské prestiže požívali ředitelé kůru v městských kostelech a nejméně přitažlivé bylo působit na venkově. Na venkově zastávali téměř vždy funkci regenschoriho místní kantoři, a jak je známo z mnoha konkrétních příkladů, jejich postavení bylo velmi bídné.

Na hudebních produkcích se ve větších kostelech vedle ředitele kůru podílelo několik zpěváků a instrumentalistů. Je zajímavé, že zpěváci byli ceněni více než instrumentalisté, a tento fakt se odrážel i na jejich rozdílném finančním ohodnocení. Ze zachovaných pramenů víme, že obsazení chrámových těles bývalo komorní, s vysokým počtem hudebníků se posluchači mohli setkat jen při výjimečných akcích. V roce 1727 měla například pražská Loreta stálý soubor složený z třinácti osob: ředitel kůru, varhaník, dva diskantisté, dva altisté, jeden tenorista, jeden basista, tři houslisté, violista a hobojsista. U sv. Víta na Hradčanech čítal stálý hudební soubor v roce 1710 osm vokalistů a šest instrumentalistů.<sup>35</sup>

Barokní figurální hudba byla zastoupena především mší, dále litaniemi a nešporami a dalšími hudebními formami. Mše jako forma byla velmi oblíbená a snad nebylo v tehdejší době skladatele, který by se o její zhudebnění alespoň nepokusil. Obrovské množství mešních kompozic lze zdůvodnit i vysokou poptávkou, protože figurální hudba zněla v mnoha chrámech i několikrát týdně.<sup>36</sup> Druhým nejčastěji komponovaným hudebním útvarem byly nešpory. Zpívaly se totiž o většině svátků v průběhu církevního roku. Velká produkce litaní souvisela s rozvojem mariánského kultu, který se obzvláště v baroku těšil velké oblibě. Kromě těchto hlavních hudebních forem tvořili skladatelé kratší vložky k bohoslužbě. Největší prostor poskytovala chvíle před čtením evangelia (graduale), prostor při obětování (offertorium) a při přijímání (communio). Poprvé se v chrámech uplatnili také sólisté s instrumentálním doprovodem, zpravidla šlo o árii. Součástí repertoáru chrámových sborů nebyla však jen soudobá hudba. Hlavně v adventní a postní době se hojně provozovala hudba renesanční, především díla Palestriny a Lassa. Uplatnění gregoriánského chorálu naproti tomu stále upadalo, pěstoval se tehdy již jen v klášterních kostelech.

<sup>35</sup> ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983, s. 165.

<sup>36</sup> Například u sv. Mořice v Kroměříži byla předepsána figurální hudba téměř pro 120 dní v roce.



Barokní doba se také vyznačuje rozmachem lidového duchovního zpěvu v českém jazyce. Katolická církev podporovala vydávání kancionálů, z nichž vynikají *Česká mariánská muzika* (1647) a *Svatoroční muzika* (1661) Adama Michny z Otradovic, *Český kancionál* (1683) Václava Matěje Šteyera, *Slaviček rajský* (1719) Josefa Jana Božana, *Cappella regia musicalis* (1693) Václava Holana Rovenského a *Jesličky* (1658) jezuitu Bedřicha Bridela. Melodika těchto duchovních písní se od dosud používaných církevních modů posunula k dur-mollové tonalitě, a díky tomu se u nás začalo vžívat nové melodicko-harmonické cítění. Český duchovní zpěv zakotvil především na venkově, kde většinou nebyly podmínky pro provozování latinské figurální hudby. Václav Matěj Šteyer v předmluvě ke svému Českému kancionálu poukazuje na oblibu chválení Boha zpěvem: „*Pěkný a velmi chvalitebný obyčej mívali v Čechách naši předkové, že v neděli a ve svátek, časné před svatou mší a kázáním slova Božího, scházivali se u velikého počtu do chrámu Páně a tam svaté písně (...) všickni spolu nábožně zpívali, ustanovivše k tomu literátské kůry, na kterých netoliko sprostí měšťané, ale také radní ve městě páni a přednější osoby, spolu s lidem česky zpívali a jednosvorným hlasem Pána Boha chváliti za obzvláštní poctivost sobě pokládali (...). Sebral jsem velikou sílu rozličných, jak starých, tak nových duchovních zpěvů do jednoho kancionálu, který jsem také léta Páně 1683 (...) na světlo vydal.*“<sup>37</sup>

Většina českých barokních skladatelů tvořila latinskou figurální hudbu, ale bohužel se mnoho děl nedochovalo. Nejstarší dochovanou českou vokálně instrumentální skladbou je *Magnificat* (1626) Jana Sixta z Lerchenfelsu, ve které se střídá sólový kvartet a sbor, doprovázený smyčcovými a dechovými nástroji. K nejvýznamnějším českým autorům tohoto období patří Jan Dismas Zelenka (1679–1745), Adam Michna z Otradovic (asi 1600–1676), František Ignác Tůma (1704–1774), Šimon Brixli (1693–1735) či Bohuslav Matěj Černohorský (1684–1742).

Až do 80. let 18. století si hlavní vliv na vzdělání a na hudební produkci i reprodukci udržela církev, střední a vysoké školství bylo téměř zcela v péči církevních řádů. Císař Josef II. se však rozhodl moc církve omezit a z původních 268 řádů jich plných 151 zrušil. Na jeho reformu doplatili hlavně jezuité, jejichž řád byl zrušen roku 1773. Až do roku 1783, kdy Josef II. zavedl nová bohoslužebná pravidla, hudba na kůrech vzkvétala a postupně se emancipovala od liturgie, čímž se ovšem počalo potlačovat její původní poslání – služebnost a podřazenost dění u oltáře. Tuto tendenci, která se prosazovala v celé

<sup>37</sup> ŠTEYER, M. V.: *Český kancionál*. 2. vyd. Praha : 1687, str. 6–7.

Evropě, využil císař jako záminku pro omezení hudebních produkcí při vlastní liturgii. Hlavní osobou na kůru zůstával regenschori, který měl ve větších kostelech k dispozici varhaníka, školní děti, další zpěváky a instrumentalisty. Ve venkovském kostele býval regenschori často také varhaníkem a musel se spokojit s podstatně menším provozovacím aparátem. Josefa II. vedly k rušení řádů, literátských bratrstev a omezení hudebních produkcí při bohoslužbách dva hlavní důvody. Jednak to byl odpor k církvi v souladu s novým osvícenským myšlením, jehož byl velkým příznivcem, další důvod pak byl ekonomický. Přepych církevních obřadů a vydržování hudebníků bylo nákladné, císař potřeboval spíše než zpěváky a instrumentalisty úředníky, vojáky a řemeslníky. V lednu 1783 vyšel nový bohoslužebný pořádek pro Prahu, který nařizoval omezit provozování instrumentální hudby jen na velké mše v neděli a o svátcích, všechny nástroje vyjma varhan měly kostelní kůr opustit, což prakticky znamenalo zrušení figurální hudby. Ačkoliv nebyly josefínské reformy nikdy důsledně dodržovány, zasáhly hudbu, zvláště v klášterních kostelích, velmi citelně.<sup>38</sup> Po císařově smrti se napjatá situace uvolnila, některá literátská bratrstva se obnovila, avšak už jen živořila, až vymizela úplně.

Nejen rušení klášterů a církevních řádů, ale i další reformy Marie Terezie a Josefa II. se v druhé polovině 18. století výrazným způsobem dotkly i liturgické hudby a liturgické provozovací praxe. V roce 1774 byl schválen nový školní řád Marie Terezie, který kromě uzákonění povinné školní docházky postihl výuku hudby a zpěvu. Výrazné omezení její časové dotace, na hlavních školách dokonce její úplné zrušení vedlo k úpadku hudební praxe, a proto se roku 1777 novým nařízením výuka zpěvu do škol opět vrátila. Podle směrnic nové závazné metody Johanna Ignáce Felbigera, kterou schválila dvorská studijní komise, měl kantor s dětmi nacvičit během roku třináct náboženských písní pro různé příležitosti církevního roku.

Nezastupitelnou úlohu v hudebním životě nejen ve městech, ale i na venkově zastávali v tomto období i nadále učitelé. Nejznámějším z nich je bezesporu Jakub Jan Ryba (1765–1815). Tento hudební skladatel, teoretik a profesionální kantor, působící v Rožmitále pod Třemšínem, výrazně ovlivnil nejenom své přímé žáky. „Byl typem vesnického učitele, který neulpěl jen na kantorském řemesle, ale jemuž byla hudba součástí širokého kulturního zájmu, vzdělání a výchovy. (...) Rybův pedagogický zájem se obracel k počestění jednak hudební teorie, jednak školní písně, nanejvýš cenného výchovného prostředku. O

<sup>38</sup> „Zatímco před rokem 1783 měly čelné pražské chrámy k dispozici v průměru deset až dvanáct chlapců vokalistů, v roce 1796 jich z devatenácti chrámů pouze chrám sv. Víta měl šest, křižovníci, Týnský chrám, Strahov a Loreta čtyři, ostatní kůry jen dva.“ ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983, s. 231.

zařazení hudby a zpěvu v Rybově vyučovacím systému víme tolik, že denně bývala hodina hudby a zpěvu od jedenácti do dvanácti hodin a odpoledne mezi čtvrtou a pátou, někdy až do šesti hodin hudba instrumentální. Kromě toho zpívaly děti jeho školy před vyučováním a pro osvěžení někdy i během něho. Celkem věnoval Ryba zpěvu a hudbě ve škole asi patnáct hodin týdně.<sup>39</sup> Ryba stále zdůrazňoval důležitost zpěvu zvláště při výchovném procesu. Byl přesvědčen, že ušlechtilý zpěv napomáhá při napravování „zanedbané a zpustlé“ mládeže. Ze školních dětí vytvořil pěvecký sbor, který zpíval nejčastěji při bohoslužbách v rožmitálských kostelích. Pedagogické zásady ušlechtilého zpěvu prezentoval v předmluvě k vlastnímu *Kancionálku pro českou školní mládež* (1808). Ryba se také zasloužil o obnovení činnosti rožmitálských literátů (1802) a vypracoval stanovy jejich sdružení. Repertoár nově vzniklého tělesa zahrnoval mnoho vlastních Rybových skladeb, slavnostnější díla s větším obsazením se ale prováděla jen o největších svátcích, s pomocí zpěváků i hudebníků z blízkého okolí. Obecně lze shrnout, že J. J. Ryba se významným způsobem zasloužil o povznesení úrovně církevního zpěvu a potlačení světských manýr, které do posvátného zpěvu pronikaly.<sup>40</sup>

Duchovní hudbu klasicismu lze stejně jako hudbu barokní rozčlenit do tří velkých oblastí, a to na hudbu figurální, chorál a lidový duchovní zpěv. Podíl figurální hudby při bohoslužbách stále rostl, podle dochovaných inventářů soudíme, že se v tomto období poprvé začaly výrazněji prosazovat skladby domácích autorů. Mezi liturgickými hudebními formami obhájila suverénně primát mše, v důsledku potřeby velkého počtu mešních kompozic se však jejich hudební kvalita značně liší. Rozlehlé mše s náročným provozovacím aparátem kontrastují se skladbami malého obsazení, vedle hudebních skvostů<sup>41</sup> vznikala početná díla řemeslného charakteru, postrádající jakoukoli autorskou originalitu. Mše jako hudební forma se v pojetí mnoha skladatelů oddělovala od liturgického obřadu, avšak vedle velkých slavnostních mší byly komponovány i tzv. krátké mše (*missa brevis*),<sup>42</sup> které braly větší ohled na možnosti kostelních kůrů a díky menšímu rozměru se lépe včleňovaly do liturgie. Mezi oblíbené formy klasicismu patřily vedle mší

<sup>39</sup> GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 24–25.

<sup>40</sup> „Církevní hudba se má vyznačovat slavnou vážností, ušlechtilou sprostostí a zmužilou opravdovostí, nesmí v ní být nic titěrného, prostopášného, rozmazaného.“ In: NĚMEČEK, J. *Jakub Jan Ryba*. Praha : SHV, 1963.

<sup>41</sup> Mezi vrcholná díla českého klasicismu můžeme řadit např. Requiem a Te Deum Antonína Rejchy či Stabat Mater Františka Ignáce Tůmy.

<sup>42</sup> Rozlišujeme několik typů *missy brevis*, označení „krátká“ se může vztahovat buď na formu mše, ve které jsou některé části textově zkrácené (Gloria, Credo) nebo zcela vypuštěné (Credo či Benedictus). Tímto termínem se také označují mše, které obsahují všechny části s kompletními texty, ale jejich *durata* není dlouhá.

nešpory, litanie, offertoria a graduale, v nichž se také setkáváme s hudebně velmi různým pojetím, od jednoduché strofické formy až k rozsáhlým skladbám se sóly, ansámblem, sborem a orchestrem. V liturgické hudbě se do určité míry odrážely i některé oblíbené formy tehdejší opery, někdy se dokonce populární operní árie podkládaly duchovním textem a zpívaly se při bohoslužbě. Stále také vzrůstala obliba instrumentální hudby, do liturgie se vkládala samostatná instrumentální čísla pro varhany nebo pro různé nástrojové sestavy.

V období klasicismu se v českých zemích poprvé setkáváme se specifickou neliturgickou hudební formou - pastorelou. Tento typ vánoční písně se především na venkově rozvinul v nebývalé míře koncem 18. století a udržel si výjimečnou popularitu ještě téměř celé století následující. Pastorely mají v drtivé většině český text, melodika i metroritmika prozrazují vlivy lidové hudby, což také vysvětluje jejich velikou oblibu u posluchačů. Tvůrci pastorel pocházeli většinou z řad kantorů, kteří působili na venkovských školách a kůrech. Zde se také pastorely obvykle provozovaly, a to nejčastěji 25. prosince na slavnost narození Ježíše Krista a 6. ledna na svátek Tří králů.

Mezi pilíře klasicistního repertoáru patřilo také oratorium. Až do josefinských reforem se oratoria provozovala v kostelích, na přelomu 18. a 19. století se však jejich interpretace začala přesouvat do koncertních sálů. V jejich struktuře se totiž postupně prosazovaly světské prvky a mnohdy je s původním duchovním obsahem pojil již jenom text.<sup>43</sup>

I přes invazi figurální hudby se v bohoslužbě udržel i gregoriánský chorál, avšak v míře stále menší, a při slavnostních příležitostech většinou ustupoval velkým vokálně instrumentálním produkcím. Dá se říci, že vedle figurální hudby a lidových duchovních písní gregoriánský chorál pouze živořil. Stálou oblibu si udržoval lidový duchovní zpěv, protože poskytoval možnost všem věřícím aktivně se zapojit do slavení liturgie. Šteyerův kancionál, používaný při liturgii od konce 17. století, však již nevyhovoval,<sup>44</sup> a proto bylo nově vydáno několik zpěvníků, které obsahovaly duchovní písně přizpůsobené hudebnímu vkusu doby.<sup>45</sup>

Z průzkumu typologie komponujících hudebníků<sup>46</sup> vyplývá, že nejčastěji komponovali varhaníci a ředitelé kůrů, z nichž někteří byli zároveň kantory. Dochovalo se také podstatně více skladatelských jmen než z předchozího období. Kromě skladatelů, jejichž

<sup>43</sup> Struktura oratoria byla v podstatě totožná se strukturou italské opery seria, obsahovala totiž recitativy, árie, ansámblly, sbory a instrumentální čísla.

<sup>44</sup> Jeho poslední vydání je z roku 1764 a téměř se neliší od prvního vydání z roku 1683.

<sup>45</sup> Velmi oblíbeným kancionálem, který se dočkal sedmi vydání, se stal nový český kancionál Tomáše

Fryčaje z roku 1788.

<sup>46</sup> ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 1983, s. 270–273.

význam přesahuje naše hranice, jako jsou především František Xaver Brixí (1732–1771), Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782), Antonín Rejcha (1770–1836), Jan Václav Stamic (1717–1757) aj., známe mnoho dalších hudebníků spíše lokálního významu, z nichž mnozí se proslavili obzvláště svými pastorelami. Vedle již zmíněného Jakuba Jana Ryby jsou to především Jiří Ignác Linek (1725–1791), Tomáš Norbert Koutník (1698–1775), Daniel Adam Milčinský (1732–1808) či Josef Antonín Sehling (1710–1756). J.F.N. Seger, varhaník týnského a křižovnického chrámu, vychoval mnoho skvělých hudebníků, kteří se vedle chrámové hudby uplatnili jako interpreti a skladatelé i v různých oblastech světského hudebního života. Mezi nejvýznamnější Segerovy odchovance patří F.X. Brixí, Karel Blažej Kopřiva (1756–1785), Josef Mysliveček (1737–1781) či Jan Křtitel Kuchař (1751–1829).

Interprety liturgické hudby při bohoslužbách zůstávali i nadále ředitelé kůrů a varhaníci, přičemž ne všichni byli hudebníky hlavní profesí, protože hudba jako jediný zdroj příjmů mnohdy nestačila k základní obživě. Hudební vzdělání poskytovaly budoucím profesionálům řádové školy, fundace a později konzervatoř. Vokalisté na kůru se nejčastěji rekrutovali z řad studentů. Většina z nich nesměřovala k hudebnímu povolání, avšak úroveň jejich hudební průpravy byla díky kvalitní hudební výchově ve školách vysoká. „Řada chlapců po vyjití místní školy rovnou nastoupila jako varhaníci, kůroví hudebníci nebo školní pomocníci, a to často v patnácti letech. Jsou známy i případy, kdy významní interpreti (...) byli přijati do kapely v cizině a předtím se vzdělávali v hudbě pouze v místě svého venkovského rodiště.“<sup>47</sup>

Vývojový proces české hudby se utvářel nejenom na našem území, ale také v cizině, kde žilo a buď trvale, nebo alespoň dočasně nalezlo uplatnění v různých oblastech hudebního života množství emigrantů z Čech. Odchovanci českých řádových škol zaujali v mnoha zemích Evropy důležitá postavení a stali se nositeli českého hudebního myšlení v cizím prostředí. Evropskou hudební kulturu tak obohatili především Josef Mysliveček, Antonín Rejcha, František Ignác Tůma a příslušníci rozvětvených rodů Stamiců (Antonín, Jan Václav, Karel) a Bendů (František, Jiří Antonín).

Na přelomu 18. a 19. století počíná v českých zemích proces označovaný pozdějšími historiky jako národní obrození. Neslo s sebou od počátku pocity hlubokého národního uvědomění a zemského patriotismu. Přestože mělo národní obrození především v prvních generacích hlavně jazykový charakter, tzn. že usilovalo o emancipaci češtiny jako

<sup>47</sup> ČERNÝ, J., KOUBA, J. A KOL. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983, s. 276.

spisovného jazyka, schopného konkurovat vyspělým jazykům západoevropským, pronikalo i do dalších oblastí společenského a kulturního života. V divadlech se začaly prosazovat zpěvohry v českém jazyce, vznikla první ryze česká hudební škola (pražská konzervatoř – 1811), města stavěla divadla, zpěváci zakládali pěvecké sbory. Kostelní kůr sice zůstával jedním z důležitých míst, kde se provozovala hudba, ale vlna zesvětštění, která byla dalším charakteristickým rysem tehdejšího měnícího se životního stylu, ho odsunula až za koncertní síně a divadla. Světská hudba dokonce pronikala i do chrámů, zaznívaly zde reminiscence na oblíbené operní melodie, pochody, polky, valčíky. Avšak ne všude byla situace takto vyhocená, ve významnějších chrámech se pěstovala nadále liturgická hudba nedotčená světskými vlivy, a to navíc v kvalitní interpretaci (pražské kostely sv. Víta, sv. Mikuláše, sv. Jakuba, sv. Štěpána, olomoucký dóm, brněnská katedrála na Petrově aj.).

Českou církevní hudbu 19. století ovlivnilo zásadním způsobem především hnutí cecilianismu. Toto reformní hnutí se rozvinulo v 2. polovině 19. století a bylo pojmenováno podle patronky hudby, svaté Cecílie. Jeho vznik souvisí s krizí církevní hudby, s jejím zesvětšťováním a hodnotovým poklesem. Kvalita hudebních produkcí byla tehdy především laickou veřejností posuzována podle pravidla „čím hlučnější a efektnější, tím lepší.“<sup>48</sup> Hlavní ideje cecilianismu hlásaly odstranění „nánosů světských manýr“ a očištění liturgické hudby. Cílem reformátorů bylo oživit gregoriánský chorál<sup>49</sup> a liturgickou hudbu omezit pouze na skladby, které vycházejí z vrcholně renesančního stylu. Na piedestal nedostižného tvůrce liturgické hudby byl postaven Giovanni Pierluigi da Palestrina,<sup>50</sup> většina ceciliánských skladatelů komponovala své skladby podle jeho vzoru. Palestrinova genialita však byla nenapodobitelná, a proto množství děl vzešlých z pera ceciliánských tvůrců je pouze řemeslnou záležitostí, která dbá na formu, ale obsah se z ní často vytrácí. Obecně lze říci, že díla cecilianistů se vyznačují snadnou proveditelností, nekomplikovanou harmonií i melodikou, akcentem na slovo, posvátností a neafektovaností. Jiří Sehnal např. píše: „*Pouhé napodobování renesančních vzorů v době*

<sup>48</sup> viz SEHNAL, J. *Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti*. In: Opus musicum. 32, 2001, č. 4, s. 4–18.

<sup>49</sup> „Chorál jest Otčenášem církevní hudby. Všelická pravá hudba církevní má býti pouhou variací chorálu; tím církevnější snad jest, čím bližší jest chorálu, čím více však se vzdaluje od chorálu, tím více výbornosti pozbyvá.“ In: CECILIE. Ročník I., číslo 1, 1874.

<sup>50</sup> „Chorál jest zpěvem Církve, sloh Palestrinův zpěvem v Církvi“ In: CECILIE. Ročník I., číslo 2, 1874.

novoromantické harmonie se ukázalo jako sterilní. Mnohá z děl reformistů nás proto dnes neoslovují.“<sup>51</sup>

Stoupenci ceciliánského hnutí se brzy začali sdružovat ve spolky, jejichž snahou bylo realizovat v praxi výše uvedené ideály. V centru jejich pozornosti byla přirozeně interpretace skladeb vyhovujících palestrinovskému ideálu, vedle toho se však staraly o své vnitřní organizační záležitosti, a především pečovaly o hudební vzdělávání svých členů i širší veřejnosti. V čele spolku stál většinou školený hudebník, ředitel kůru či varhaník, po otevření pražské varhanické školy (1830) to byl nejčastěji její absolvent. Prvním spolkem tohoto typu byla Cecilská hudební jednota v Ústí nad Orlicí, jež vznikla již v roce 1803.<sup>52</sup> Toto sdružení si ve svém programu vytyčilo jako hlavní cíl oslavu Boha při liturgii, koncertní činnost byla naproti tomu podružná. Cecilská hudební jednota plnila také funkci sociální, starala se totiž o své členy a jejich rodiny až do konce života, podporovala vdovy a sirotky a své zemřelé členy uctívala slavným requiem. „*Ústecká Jednota Cecilská (...) jeví se býti dobrovolným sdružením hudebníků z povolání a pouhých přátel hudby k účelům nábožensko-humánním, jichž domáháno se býti má pěstováním dobré hudby, jakož i v tom, že přimknutím k autoritě moci veřejné snažila se zjednatí si oporu a záruku pro úspěšnost své činnosti.*“<sup>53</sup> Po vzoru ústeckoorlické Cecilské jednoty vznikla až v roce 1840 stejnojmenná organizace i v Praze.

Významným počinem v péči o provozování liturgické hudby bylo zřízení Jednoty ku zvelebení církevní hudby v Čechách (1826),<sup>54</sup> při níž byla o čtyři roky později v Praze založena Varhanická škola. K největšímu rozmachu ceciliánského hnutí došlo v 60. letech 19. století, zvláště po pražském církevním sněmu, uspořádaném roku 1860. Synoda tehdy formulovala zásady církevního zpěvu,<sup>55</sup> upřednostnila mateřský jazyk v liturgických zpěvech a podpořila vznik a činnost dalších ceciliánských spolků. K prosazování reformních myšlenek přispěl také časopis Cecílie (vznik 1874), později z důvodu silících

<sup>51</sup> SEHNAL, J. *Chránová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti*. In: *Opus musicum*. 32, 2001, č. 4, s. 7.

<sup>52</sup> Cecilská hudební jednota v Ústí nad Orlicí dodnes existuje, a je tak vůbec nejstarším nepřetržitě fungujícím hudebním spolkem v českých zemích. O jejích nejnovějších aktivitách viz PECHAČEK, S. *Festival duchovní hudby sv. Cecílie*. In: *Cantus*, 1997, č. 4, s. 20–21.

<sup>53</sup> ZÁBRODSKÝ, J. *Paměti Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí*. Ústí nad Orlicí: Cecilská hudební jednota, 1903, s. 84.

<sup>54</sup> Až v roce 1881 vznikla podle jejího vzoru Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě.

<sup>55</sup> „*Hudba církevní má se vyznačovati cudností, pokorou a svatým poklidem v melodii, harmonii a rytmu. Moderní hudba církevní vyznačuje se nevázaností, vychloubavostí a hřmotem bubnu a trub. Pravá hudba církevní má mysl zbožnou k oltáři obracet, nynější hudba ji od oltáře odvrací.*“

vlasteneckých tendencí přejmenovaný na Cyril.<sup>56</sup> Tento časopis u nás vycházel až do roku 1948.

Kromě bohoslužeb se v kostelích také pořádaly koncerty duchovní hudby, na programu bývala zvláště rozsáhlá vokálně instrumentální díla. Tyto koncerty pořádala v Praze Tonkünstler-Societät (Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků), utrakvistický<sup>57</sup> spolek, založený roku 1803. Společně s Tonkünstler-Societät pořádala a provozovala koncerty také pražská Cecilská jednota a Žofinská akademie. (Obě vznikly v roce 1840.) Kromě oratorií, rekviem, Te Deum a dalších duchovních forem českých autorů se nejen v Praze, ale i v dalších městech (Brno, Olomouc, Jihlava, Varnsdorf) provozovala velká vokálně instrumentální díla světových skladatelů (Joseph Haydn – Stvoření, Georg Friedrich Händel – Izrael v Egyptě, Mesiáš, Ludwig van Beethoven – Kristus na Olivové hoře, Wolfgang Amadeus Mozart – Requiem). Vrcholem aktivit reformátorů bylo v roce 1863 spojení několika sborů k slavnostnímu provedení kantáty Pavla Křížkovského Sv. Cyril a Metoděj k příležitosti milénia příchodu věrozvěstů na Velkou Moravu.

Předními představiteli cecilianismu v Čechách byli Ferdinand Lehner (1837–1914), Josef Förster (1833–1907),<sup>58</sup> František Zdeněk Skuherský (1830–1892) a Josef Cyril Sychra (1859–1935).<sup>59</sup> Na Moravě se jeho vůdčí osobností stal augustiniánský kněz, ředitel kůru na Starém Brně a později v olomoucké katedrále Pavel Křížkovský (1820–1885). Křížkovský narážel při uskutečňování reformy na nepochopení kleriků i lidu, ale získal podporu olomouckého arcibiskupa Bedřicha Fürstenberga, což mu umožnilo, aby i přes četné překážky mohl ve svém reformním úsilí pokračovat. Je doloženo, že o hlavních svátcích a v neděli Křížkovský důsledně prováděl pouze gregoriánský chorál a renesanční polyfonii.

Důležitým střediskem vzdělávání v oblasti církevní hudby zůstával i v 19. století institut fundací. Jejich prostřednictvím se dostalo výchovy a vzdělání mnoha významným hudebníkům, jako nejvýraznější skladatelskou osobnost můžeme jmenovat Leoše Janáčka, který své dětství strávil ve fundaci augustiniánského kláštera na Starém Brně. Díky Janáčkovým vzpomínkám se nám o životě v klášterních fundacích dochovalo mnoho zajímavých informací: „(...)mravů měli být bezúhonných, šest až třináct dostávalo zadarmo byt, světlo, jídlo, lékařské ošetřování. Za 100 zl. ročně přijímáni byli

<sup>56</sup> Svatá Cecílie, patronka hudby, pocházela z Říma, svatý Cyril, ač původem ze Soluně, je spolu se svatým Metodějem považován za českého národního světce.

<sup>57</sup> Nejde zde o utrakvismus věroučný, nýbrž národnostní, členové tohoto spolku byli totiž Češi i Němci.

<sup>58</sup> Otec Josefa Bohuslava Foerster.

<sup>59</sup> Ceciliánské hnutí se kromě naší země rozvinulo ještě v Německu a Rakousku.



*i přespočetní(...). Den co den cvičili se každý zvlášť jak ve zpěvu, tak na případných nástrojích a též i na klavíru; byla cvičení v kvartetu i enemblech. (...). Ústav byl tedy konzervatoří hudby v pravém slova smyslu.*<sup>60</sup>

I ve 20. století pokračoval přes všechny reformní snahy uvnitř katolické církve proces zesvětšování hudební kultury, což do značné míry souviselo i s obecným poklesem náboženské víry. Již dávno byla pryč doba, kdy byl chrám hlavním centrem hudebních produkcí. V centru zájmu hudebních skladatelů i posluchačů se ocitla spíše díla světská, v oblasti duchovní hudby ustupovala liturgická hudba skladbám určeným pro koncertní pódia a divadelní jeviště. Klesala také společenská a umělecká prestiž ředitelů kůru a varhaníků, zanikaly fundace, pražská varhanická škola byla již v roce 1889 sloučena s konzervatoří. Všeobecný úpadek církevní hudby se někdy řešil návratem do období jejího rozkvětu, a tak v chrámech většinou zněly skladby minulých staletí.

Mnoho nových problémů přinesla do českého hudebního života první světová válka. Někteří hudebníci zemřeli, mnozí další byli zraněni, všechny hudební instituce musely omezit nebo úplně zastavit svou činnost pro nedostatek sil a neúnosnou ekonomickou situaci. Avšak vlastenecké uvědomění vedlo lid k úsilí pomoci zachovat českou hudbu. Církevní hudba však i nadále zůstávala na periférii hudebního života, péči o ni zajišťovala především Obecná jednota cyrilská a její místní organizace. V době první republiky jich existovalo na území Čech 120 a na Moravě 67.<sup>61</sup> Pozice cyrilistů posílilo prohlášení papeže Pia X. nazvané *Motu proprio*<sup>62</sup> z roku 1903 a dodatek *Divini cultus* papeže Pia XI. z roku 1928. Liturgická hudba se měla podle papežských nařízení vyznačovat třemi hlavními rysy: zbožností, uměleckostí a všeobecností.<sup>63</sup> *Motu proprio* nastolilo devět radikálních ustanovení pro provozování posvátné hudby, které však nebylo možné realizovat v plné míře. Do liturgické praxe se promítl pouze požadavek eliminace světských prvků a preference varhan před ostatními hudebními nástroji. Realizovat v praxi další ustanovení, jako vrátit zašlou slávu gregoriánskému chorálu, omezit figurální hudbu, v repertoáru se zaměřovat především na renesanční polyfonii a zakázat zpěv žen v kostelních sborech, se ukázalo jako nemožné. Soudobá hudba nebyla při bohoslužbách

<sup>60</sup> VOGEL, J. *Leoš Janáček*. Praha : SHV, 1953. s. 41.

<sup>61</sup> Podle Branbergrova Hudebního almanachu ČSR. BRANBERGER, J. *Hudební almanach Československé republiky*. Praha : Jan Hoffmann, 1922.

<sup>62</sup> Antonín Čala ho v předmluvě ke své publikaci nazývá „zákoníkem církevní hudby“. In: ČALA, A. *Duchovní hudba*. Olomouc : Krystal, 1946. s. 6.

<sup>63</sup> Katolický znamená v latinském překladu všeobecný. Všeobecnost v požadavku na liturgickou hudbu znamená, že národy do ní mohou promítnout svá specifika.

zakázána, musela však splňovat uvedená kritéria.<sup>64</sup> Četnost jejího provádění se ocitla až za gregoriánským chorálem a renesanční polyfonií, jejichž posvátnosti a uměleckosti nemohla, podle tehdejšího mínění, nikdy dosáhnout. Jako konzervativní se nám dnes jeví i další papežovo nařízení, a to jednoznačná preference latiny jako liturgického jazyka a zákaz používání národních jazyků. V chrámových sborech směli zpívat jen počestní a zbožní katolíci, upřednostňováni byli chlapci a muži, účast dívek a žen však nebyla výslovně zakázána. Jako jistou kuriozitu, která dosvědčuje tehdejší tendence v liturgické praxi, lze uvést Desatero pro chrámové zpěváky,<sup>65</sup> které vyšlo v roce 1938 v časopise Cyril.<sup>66</sup> Všeobecně lze konstatovat, že umělecká úroveň chrámových sborů nebyla u nás ve 20. a 30. letech příliš vysoká, pouze v předních kostelech byla srovnatelná s vyspělými sbory světskými. Ještě před 2. světovou válkou vzniklo Sdružení pro duchovní hudbu, vytvořené z chrámového sboru při kostele sv. Václava na Smíchově. Jeho poslání spočívalo vedle zpěvu při liturgii také v úsilí o obrodu duchovní hudby na území Prahy.

V období 2. světové války došlo na našich kostelních kůrech k určitému oživení, které bylo důsledkem toho, že lidé se v politicky vypjaté době obraceli k nadpozemským hodnotám a mnozí nacházeli ve víře v Boha základní útěchu a životní jistotu. Vznikaly nové chrámové sbory, rostl počet jejich členů, současně však se tento rozmach dotkl i hudební tvorby. Vedle množství liturgických skladeb se objevuje řada děl s duchovně humanistickými náměty, která můžeme řadit do sféry duchovní hudby jen v nejširším slova smyslu.

Unikátní institucí, zaměřenou na hudební vzdělání a interpretaci duchovní hudby, se stala Schola cantorum - chlapecký sbor založený v roce 1939 Miroslavem Venhodou (1915–1987) při benediktinském klášteře v Praze – Břevnově. Schola cantorum jako škola internátního typu navazovala na zaniklou tradici klášterních fundací. Sdružovala patnáct až dvacet chlapců ve věku od deseti let. O jejich výchovu se staral zvláštní vychovatel,

<sup>64</sup> Viz tři hlavní rysy liturgické hudby stanovené v Motu proprio.

<sup>65</sup> I. Bohu, Pánu svému, budeš zpívat i nebudeš mít v srdci modlu ani bohyni!

II. Nebudeš domýšlivý na svůj hlas!

III. V neděli budeš pravidelně k Asperges na místě, na kůru nebudeš klábosit ani tropit jiné pošetilosti, nebo dokonce číst noviny a podobně!

IV. Duchovního správce a ředitele kůru nebudeš zlobit, aby všem bylo dobře a vy mohli spolu dlouho žít!

V. Nebudeš utloukat jiné, kteří také pěkně zpívají, nebudeš je odpuzovat závistí a žárlivostí, nebudeš dávat podnět k nesvárům. Zkoušky nebudeš ubíjet žvaněním a neplechou!

VI. Nedopustíš se nevěrnosti ke kostelnímu sboru a nebudeš dělat uraženého pro kritiku!

VII. Nepokradeš sbormistru jeho čas a nebudeš se vyhýbat zkouškám!

VIII. Nebudeš zpívat falešně!

IX. Nebudeš si žádat neliturgický zpěv v kostele a budeš se přesně řídit církevními předpisy!

X. Nebudeš nikdy zpívat jen pro lidskou chválu!

<sup>66</sup> Redakce ho přejala ze švýcarského časopisu Chorwächter.

garanty hudebního vzdělávání byli M. Venhoda a Karel Ríšínger (\*1920). Sbor složený z chlapeckých sopránů a altů byl v případě potřeby doplňován výpomocemi tenorů a basů a zpíval při liturgii v pražských i mimopražských kostelích. Základ repertoáru tvořil gregoriánský chorál, který byl doplňován renesančními, barokními i soudobými skladbami a lidovými hrami. Schola cantorum zanikla v souvislosti s rušením církevních řádů v roce 1950.

S nástupem komunismu nastalo pro církve, tudíž i pro duchovní hudbu těžké období. Angažovanost v církvích byla často stíhána, což mělo mimo jiné za důsledek i zánik mnoha chrámových sborů. Ve velkých městech byla situace příznivější než na maloměstě a na vesnicích, neboť zde nebylo možné důsledně sledovat a ideologicky kontrolovat tak velký počet produkcí. V menších obcích si většinou hudebníci nedovolili provokovat a ohrozit budoucnost sboru i svou vlastní. Duchovní hudba se tak na dlouhá desetiletí téměř vytratila i z repertoáru světských sborů, mírné zlepšení situace nastalo při dočasném uvolnění politických poměrů v 60. letech. Výjimečným sdružením socialistické epochy bylo vokálně instrumentální těleso Cantores Pragenses. Tento poloprofesionální soubor založil Josef Hercl (1928–2005) jako „Svatojakubský sbor a orchestr“ v roce 1951 při basilice sv. Jakuba v Praze – Starém Městě. Původní spíše komorní obsazení se časem rozrostlo v početný soubor, který kromě produkcí při liturgii pořádal od 60. let veřejné koncerty duchovní hudby. Cantores Pragenses působí u sv. Jakuba dodnes, bohužel již bez svého zakladatele. Významný chrámový sbor existoval od roku 1952 také při basilice sv. Markéty v Praze – Břevnově. Původně jako jeho součást založil skladatel Jan Hanuš (1915–2004) na přelomu 60. a 70. let i přípravný dětský sbor, který se záhy osamostatnil a prováděl pod Hanušovým vedením duchovní díla až do poloviny 70. let, kdy byl na nátlak Státní bezpečnosti rozpuštěn.

V 80. letech začaly vznikat další soubory specializující se na interpretaci duchovní hudby. Tento jev byl jedním ze signálů, že komunistická strana již nestačila plně kontrolovat duchovní život společnosti a plně ho podřizovat své ideologii. V roce 1982 byl v Praze založen vokálně-instrumentální soubor Bach-Collegium, který se zaměřuje na interpretaci duchovní hudby 17. a 18. století. Již v roce 1976 vznikl sbor Laetitia, v 80. letech přejmenovaný na Spolek pro vokální a duchovní hudbu Laetitia. Spolek „*věnuje značnou část svého úsilí rozvíjení společných česko-německo-rakouských aktivit mladých lidí na poli duchovní hudby v Euroregionu Šumava – Bavorský les.*“<sup>67</sup> V roce 1987 založil

---

<sup>67</sup> [www.laetitia.cz](http://www.laetitia.cz).

David Eben jedinečný soubor Schola Gregoriana Pragensis, věnující se interpretaci gregoriánského chorálu a rané polyfonie.

K prozatím poslední reformě církevní hudby došlo v roce 1967, kdy byla vydána jako jeden z výsledků II. vatikánského koncilu instrukce *Musicam sacram*. Tato instrukce přinesla zklamání stoupencům cecilianismu, neboť neupřednostňuje žádný styl. Gregoriánský chorál se sice považuje za „zpěv vlastní římské liturgii“,<sup>68</sup> avšak nevyklučuje další hudební formy, které „odpovídají duchu liturgie.“<sup>69</sup> Instrukce dokonce povoluje, aby se při liturgii prováděly křesťanské písně, po hudební stránce ovlivněné populární hudbou. Koncil dále zdůraznil důležitost aktivního zapojení bohoslužebného shromáždění, a proto i v hudební složce má převažovat lidový zpěv. Chrámové sbory sice mají zůstat zachovány, protože přispívají ke zkrášlení bohoslužby a zvyšují její slavnostnost, ale sbormistři by měli dbát na to, aby hudba nepřekrývala důležité části liturgie, její délka neúnosně neprotahovala bohoslužbu a alespoň částečně byl do zpěvu zapojen i lid. Podstatným zásahem do liturgie a liturgické hudby bylo zrušení latiny jako jediného liturgického jazyka ve prospěch zavedení národních jazyků. Vlastním hudebním nástrojem církve zůstávají nadále varhany, ale nejsou vyloučeny ani žádné další nástroje v souladu s tradicí jednotlivých národů.

Zásadní společenské změny na přelomu 80. a 90. let s sebou přinesly mimo jiné i svobodu slova a náboženského vyznání, což vedlo velmi brzy k velkému rozvoji liturgické, resp. duchovní hudby jako celku. Po celé republice se obnovily chrámové sbory, do repertoáru všech typů sborů se vrátily duchovní kompozice, vzniklo velké množství souborů specializujících se na duchovní hudbu. V porevolučních letech začalo mnoho lidí sympatizovat s křesťanstvím, ale po počáteční euforii se koncem století mnoho z nich opět od církvi odvrátilo. I přes ateistické zaměření národa však duchovní hudba, především její koncertní podoba, zůstává v oblibě dodnes. Horší situace je však v chrámových sborech a v provozování liturgické hudby. Sbor, případně i orchestr existuje při všech katedrálách a větších kostelích, ale na venkově a v menších městech je situace mnohdy složitá. Řada chrámových sborů, po revoluci obnovených, opět zanikla, a to především v důsledku poklesu zájmu střední a mladší generace o duchovní hodnoty a naopak jednostranné orientace k materiální stránce života. Pro zpěv při liturgii se hůře získávají lidé bez vztahu k církvi, proto je mnohde nemožné sestavit byť jen komorní sbor. Úroveň liturgické hudby

<sup>68</sup> Instrukce *Musicam sacram*, článek 116. Řím : Kongregace obřadů a Rada pro provádění liturgické konstituce, 1967.

<sup>69</sup> dtto

stojí téměř výhradně na obětavých dobrovolnících, kteří se dají do služeb církve bez nároku na honorář. I přes tento handicap existuje na území České republiky mnoho kvalitních sbormistrů, sborů, varhaníků a dalších hudebníků, kteří spatřují své poslání ve zvýšení úrovně provozovací praxe liturgické hudby.

S cílem podporovat a rozvíjet duchovní hudbu vznikly u nás v novější době dvě velké instituce – pražská Společnost pro duchovní hudbu a brněnská Jednota ku zvelebení církevní hudby na Moravě Musica Sacra. V obou případech jde o dobrovolné neziskové organizace, sdružující „zájemce o hudbu chrámovou i koncertní, zejména pak ty, kteří výsledky své činnosti na tomto poli chtějí nabídnout i jiným.“<sup>70</sup> Organizaci koncertů duchovní hudby zajišťuje agentura Psalterium, vlastněná Společností pro duchovní hudbu. Získané finanční prostředky vynakládá na stavbu a rekonstrukci varhan a k podpoře jiných akcí duchovní hudby. Zcela ojedinělým projektem, zabývajícím se vzděláváním v oblasti duchovní hudby, je „Letní škola duchovní hudby – Convivium“, která se konala v klášteře v Želivi, v roce 2006 se poprvé uskuteční v klášteře Nové Hrady. Vznikla sice teprve v roce 2003, ale díky kvalitní výuce, kterou zajišťují profesionální hudebníci z celého světa, poskytuje pokročilým amatérům a začínajícím profesionálům cenné teoretické vědomosti i zkušenosti z praxe.

V porevolučních letech se v hudební praxi křesťanských církvích objevil fenomén tzv. křesťanského folku, který ovlivňuje liturgickou hudbu stále více. Primát sice zůstává klasické tvorbě, avšak populární písně s duchovními texty získávají čím dále větší oblibu. Základnu interpretů i posluchačů tvoří přirozeně mladí lidé, ale populární písně s kytarou a rytmickými nástroji přivítala i část střední a starší generace. Většina profesionálních hudebníků vnímá tento trend negativně, protože kvalita aranžmá, textů i samotné interpretace bývá často značně problematická. Křesťanský folk můžeme sice kritizovat, ale nelze jej zcela přehlížet. Nezbyvá než věřit, že síto času vytrhne „semeno od plevele“ a že i tato hudba vydá své kvalitní plody.

Historický exkurs dějinami liturgické hudby poukázal na stylovou rozmanitost, kterou se posvátná hudba vyznačuje. Každá vývojová etapa přinesla něco nového, leckdy převratného a do té doby nevídaného. Snad v každém období se aktivní i pasivní účastníci liturgické hudby dělili na dvě skupiny. První z nich se upínala k hudbě vývojově starší a odmítala dobové moderní postupy, druhá skupina propagovala soudobou hudbu a snažila se o její začlenění do standardního liturgického repertoáru. Dalším rozdělovacím prvkem,

---

<sup>70</sup> www.sdh.cz.

kteřý ovšem v nejstarších dobách můžeme jen tušit, je rozdíl v chápání vztahu hudby a liturgického obřadu. Část hudebníků měla vždy na paměti, že hudba je pouze součástí liturgie, a proto se musí do ní začlenit. Jiní se naopak snažili, někdy i nevědomě, o povýšení liturgické hudby na úroveň svébytného umění, které je na bohoslužbě nezávislé. Všechny popsané problémy řešíme dodnes a zřejmě se od nich neoprostí ani budoucí generace.

V průběhu staletí můžeme také sledovat proměny provozovací praxe liturgické hudby, která přímou úměrou souvisela a stále souvisí s postavením církve ve společnosti. V dobách, kdy církev zaujímala ve společenském životě pevnější pozice, se rozvíjely také speciální školy, které připravovaly profesionální zpěváky pro liturgickou praxi.<sup>71</sup> S potlačením vlivu církví tyto instituce zanikaly a hudebníci „pro kostel“ byli buď samouci nebo absolventi světských hudebních škol. V současnosti se v naší republice výchovou profesionálních chrámových hudebníků věnuje jen několik škol (Týnská škola – Collegium Marianum – Sbormistrovství chrámové hudby, Církevní konzervatoř v Kroměříži, Církevní varhanická škola v Opavě, brněnská církevní ZUŠ), a proto se liturgické hudbě v kostelích věnují většinou amatéři – samouci či absolventi světských hudebních institucí.

Rozvoj liturgické hudby úzce souvisí s religiozitou národa. Naše země patří mezi nejateističtější v Evropě i ve světě a sociologické průzkumy nenasvědčují, že by v brzké době mělo dojít k nějaké zásadnější změně. Liturgická hudba v České republice tedy zřejmě bude znít především koncertně a její vlastní funkce, tj. provozovací praxe spjatá s liturgií, je a bude udržována spíše věřícími hudebníky. Liturgická hudba u nás rozhodně nevyumizí, ale dá se očekávat její významový posun, který zaznamenáváme již v současné době.

---

<sup>71</sup> Středověké instituce bonifantů, mansionářů, od doby pohusitské literátská bratrstva, řádové školy jezuitů a piaristů v době baroka, varhanické školy v 19. a na počátku 20. století.

## 2. LITURGICKÝ REPERTOÁR PRO ŽENSKÉ A DĚTSKÉ SBORY

Počátky liturgického zpěvu na našem území souvisí s příchodem křesťanství. Věrozvěstové Konstantin a Metoděj přeložili řecké a latinské liturgické texty do staroslověnštiny a přizpůsobili jim původní chorální melodie. Výsledné staroslověnské zpěvy však nevznikly ve své konečné podobě tímto jednorázovým aktem, nýbrž byly výsledkem složitého kulturně asimilačního procesu, charakterizovaného syntézou etnických, lokálních a náboženských podnětů.<sup>72</sup>

Křesťanská bohoslužba byla po celý středověk spjata takřka výlučně s gregoriánským chorálem, interpretovaným příslušníky duchovního stavu. Přibližně od 11. století sílil tlak laických věřících na aktivní účast při bohoslužbách. Do této doby také spadá vznik prvních českých duchovních písní *Hospodine, pomiluj ny* a *Svatý Václave*. Veškerý liturgický zpěv křesťanských církví obstarávali po celá staletí výhradně muži, ženy ani děti se dlouho nesměly na bohoslužebných zpěvech vůbec podílet. V českém prostředí představoval výjimku ženský klášter benediktinek u kostela sv. Jiří na Pražském hradě, založený roku 967. Hudba ve svatojiřském klášteře se zřejmě pěstovala na vysoké úrovni, o čemž svědčí zachované rukopisy. Jednou z nejvýznamnějších etap je doba abatyše Kunhuty, která v klášteře působila na počátku 14. století.

Prvním chrámovým sborovým tělesem, složeným ryze z dětí, byli u nás bonifanti, chlapecký sbor založený při chrámu sv. Víta roku 1252. Dívky se v liturgické hudbě a zpěvu vzdělávaly v klášterní škole sv. Jiří. Ve všech pěveckých tělesech se pěstoval pouze jednohlasý chorál nebo jednohlasé duchovní písně, ve svatojiřském klášteře jsou počátky vícehlasého zpěvu doloženy na přelomu 13. a 14. století. Od počátku 14. století vznikaly v klášterech první vícehlasé zpěvy, prokazatelně českého původu. Církev sice příliš českým zpěvům nepřála, neboť liturgickým jazykem byla výhradně latina, přesto se český umělý vícehlas postupně zakořenil. Nejčastější formou vícehlasu bylo organum s chorálním základem. Jedním z prvních historicky doložených tvůrců liturgické hudby u nás byl pražský arcibiskup Jan z Jenštejna.

V době husitské došlo k zásadní změně liturgického repertoáru, latinský gregoriánský chorál vystřídaly jednohlasé české duchovní písně s nábožensko-politickým obsahem. Důležitou dochovanou památkou z této doby je Jistebnický kancionál, který obsahuje kromě válečných písní také liturgickou tvorbu. Několik dalších reformačních kancionálů se

<sup>72</sup> Podrobněji viz KOLEKTIV AUTORŮ. *Slovník české hudební kultury*. Praha : Supraphon, 1997, str.97-98.

dochovalo ze 16. stol., mezi nimi vynikají kancionál Šamotulský (1561) a Ivančický (1664). Bohoslužebné zpěvy katolické církve v tomto období byly podloženy latinskými či českými texty a nazývaly se cantiones. Tyto převážně jednohlasé skladby čerpaly nápěvy z gregoriánského chorálu, ale někdy i ze světských písní. Dochovaly se v mnoha kancionálech, z nichž jmenujme např. kancionál Franusův (1505) či Klatovský (1535). Provozovací praxe reformovaných církví, která zásadním způsobem rozšířila spoluúčast laiků při bohoslužbách, zcela samozřejmě počítala při bohoslužebném zpěvu se zapojením žen a dětí, naproti tomu v katolické církvi byl jejím základem i nadále mužský zpěv.

Až do doby baroka nenalezneme skladby určené speciálně pro dětský, případně ženský sbor. Dívky a ženy zpívaly za zdi kláštera především gregoriánský chorál, který byl základem repertoáru i chlapeckých sborů. Na produkci vícehlasých kompozic se k chlapcům připojovali muži.<sup>73</sup> První historicky doložení skladatelé věnovali své duchovní skladby výhradně smíšeným sborům, jmenovat můžeme např. Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic, Bohuslava Matěje Černohorského či Šimona Brixiho. Nejstarší duchovní skladby věnované rovným hlasům se objevují u Jana Campana Vodňanského (1572–1622), jde o dva čtyřhlasé vánoční sbory z roku 1618 *Virgo gignit filium* a *E rosa fit lilium*. Světově proslulý český skladatel Jan Dismas Zelenka (1679–1745) věnoval ženskému sboru velikonoční hymnus *Regina coeli* (1727) a moteto *Laudate pueri* (1725). Obě skladby jsou určeny pro tři ženské hlasy, smyčce a continuo, u *Regina coeli* je obsazení navíc rozšířeno o dva hoboje a v *Laudate pueri* o sólový bas.

Dětské hlasy se hojně uplatňovaly ve vánočních skladbách, klasicistní autoři využívali jejich průzračnosti zvláště v pastorelách. S touto kompoziční i provozovací praxí se velmi hojně setkáváme u pastorel českých kantorů 18. století, jako byli např. Jakub Jan Ryba, Jiří Ignác Linek či Tomáš Norbert Koutník. Jako příklad uveďme dvouhlasé pastorely *Milí synáčekové* a *Spi, spi, neviňátko* Jakuba Jana Ryby nebo *Pastorelu iucundu* Jiřího Ignáce Linka pro sólový bas a dětský sbor.

V 18. a počátkem 19. století byl v Čechách kostel úzce propojen se školou. Učitel většinou zastával zároveň funkci regenschoriho, a proto hojně zapojoval školní děti do chrámových hudebních produkcí. Nešlo jen o již zmíněné pastorely, ale i o skladby použitelné v průběhu celého liturgického roku. Z kantorského rodu v Citolibech u Loun pocházel Karel Blažej Kopřiva (1756–1785), jehož *Salve regina* patří v dnešní době mezi

<sup>73</sup> Tuto praxi máme doloženou v literátských sborech, ale i u bonifantů.



nejoblíbenější skladby dětských i ženských sborů.<sup>74</sup> Jakub Jan Ryba je všeobecně znám Českou mší vánoční, dochováno je však i jeho *Graduale in Coena Domini* pro soprán, alt, dvoje housle, kontrabas a continuo a *Terzetto* pro dva soprány, flétnu, dvě horny, klarinet, dvoje housle, violu, kontrabas a varhany.<sup>75</sup> Liturgické skladby pro ženské a dětské hlasy se sporadicky objevují i v tvorbě českých skladatelů – emigrantů období pozdního baroka, klasicismu a počátku 19. století. Vedle již zmíněného Jana Dismase Zelenky jde například o Josefa Myslivečka (1737–1781), který rovným hlasům věnoval *Offertorium de beatae Matre, Barbare stelle ingratae, Di tua brazia, o Signore* a *Salve Regina* či o Jana Křtitele Vaňhala (1739–1813), jehož *Stabat Mater* je určeno dětskému (ženskému) sboru, sólovému sopránu a altu s doprovodem smyčcového orchestru.

Mezi vůdčími osobnostmi české národní hudby 19. století je duchovní tvorba zastoupena nejvíce u Antonína Dvořáka (1841–1904), jde však o rozměrná díla koncertního charakteru, která s výjimkou Lužanské mše nebyla určena liturgické praxi. Liturgické tvorbě se věnovali spíše skladatelé druhořadého významu, především cecilianisté.<sup>76</sup> Samozřejmě šlo v naprosté většině o skladby určené smíšeným chrámovým sborům. Tuto převažující tendenci prolomil Josef Bohuslav Foerster (1859–1951) svými skladbami určenými dětskému sboru – *Dětský hymnus, Píseň o sv. Václavu, Anděl strážný, Modlitba*.

Větší množství drobnějších liturgických skladeb, obecně označených jako moteta, vytvořil v 80. a 90. letech 19. stol. pro potřeby pražského voršilského kůru Karel Stecker (1861–1918). Jedná se o téměř 70 gradualií a offertorií pro sváteční příležitosti, z nichž většina je určena pro soprán a alt s varhanním doprovodem.<sup>77</sup>

Ani v 1. polovině 20. století ještě nevzniklo větší množství liturgických skladeb pro ženské či dětské hlasy, církevní hudba všeobecně zůstávala na okraji tehdejší hudební produkce. Vůdčí osobnosti české hudby, jako byli Leoš Janáček, Vítězslav Novák, Josef Suk či Bohuslav Martinů, se liturgické tvorbě prakticky nevěnovali. Z pera Bohuslava Martinů vzešly *Tři písně posvátné* pro ženský sbor a housle, avšak vzhledem k lidovým textovým předlohám patří tyto duchovní legendy spíše do široké oblasti folklórních inspirací. Janáčkův žák Osvald Chlubna (1893–1971) věnoval ženskému (dětskému) sboru

<sup>74</sup> Skladby cítilibských skladatelů nově objevil a editoval skladatel a hudební vědec Zdeněk Šesták, cítilibský rodák.

<sup>75</sup> Obě skladby jsou uvedeny in: *Tematický katalog duchovních skladeb J. J. Ryby*. Brno : rukopis, 1963.

<sup>76</sup> Podrobněji viz kapitolu o vývoji liturgického zpěvu v Čechách a na Moravě.

<sup>77</sup> Podrobněji viz PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba 1800-1950*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2002, s. 245.

postní zpěv *Exaudi nos, Domine*. Otto Albert Tichý (1890–1973) napsal dvě moteta pro ženské hlasy a capella *Přivedeny budou* a *Povzdech k sv. Vojtěchu*.

V závěrečné etapě svého života se stále častěji obracel k duchovní tvorbě Jaroslav Křička (1882–1969). Mezi četnými drobnějšími liturgickými skladbami najdeme i čtyři určené dvojhlasému ženskému sboru s doprovodem varhan, všechny z roku 1963: duchovní antifonu na slova latinské liturgie *Pueri hebraeorum* (1963), offertorium *Angelus Domini* (1963), sekvenci k oslavě Božího těla *Lauda Sion, Salvatorem* (1963) a svatodušní sekvenci *Veni, sancte spiritus* (1963).<sup>78</sup>

V souvislosti s prudkým nárůstem počtu dětských a ženských sborů v 2. polovině 20. století vzrůstá i počet liturgických skladeb, které jim soudobí skladatelé věnovali. Již v době totality vzniklo nezanedbatelné množství duchovních skladeb a některé sbory je zařazovaly do svých programů, ale hlavní rozkvět duchovní, potažmo liturgické tvorby nastal až v 90. letech. Od té doby obsahuje kmenový repertoár snad každého sboru několik duchovních i liturgických skladeb. Na duchovní tvorbě soudobých českých skladatelů je podstatným způsobem založen repertoár Kühnova dětského sboru a brněnské Kantilény. Mnoho autorů jim svá díla dedikovala, velké množství skladeb vznikala přímo na objednávku. Pro Kühnův dětský sbor vznikla díla Ivana Kurze (\*1947) *Stabat Mater*, *Veni Sancte Spiritus* a *Prosby*. Témuž sboru věnoval své skladby *Ave Maria* a *Žalm 136* Jiří Teml (\*1935), Milan Slavický (\*1947) pro něj napsal *Regina coeli*. Brněnskému dětskému sboru Kantiléna věnoval Antonín Tučapský (\*1928) liturgickou *Missu de Angelis*, brněnský skladatel Petr Řezníček pak sbory *Salve Regina*, *Ave Maria*, *Missa brevis* a *Svatý Vojtěch*. Další brněnský skladatel František Emmert (\*1940) vytvořil pro dětský sbor mariánský chvalozpěv *Magnificat* a hymnus s doprovodem komorního orchestru *Te Deum*. Člen uměleckého sdružení Elgar<sup>79</sup> Miloš Bok (\*1968), který po absolutoriu pražské konzervatoře a AMU přenesl své působení do západních Čech, přispěl do repertoáru dětských sborů dvěma mšemi, *Missou brevis Es dur* (1987) a *Missou brevis Fis dur* (1988), které na mnoha koncertech interpretovaly dva dětské sbory, Kühnův a Ústecký dětský sbor. Zatím nejnovějším dílem pro dětský sbor Miloše Boka je *Hymnus k Duchu Svatému* (2006) pro dětský sbor, varhany a orchestr. Pražský varhaník, sbormistr a skladatel Bohuslav Korejs (\*1925) je typem skladatele, který své dílo zcela věnoval potřebám liturgické praxe. Z jeho pera pocházejí desítky liturgických zpěvů, téměř výhradně a

<sup>78</sup> Podrobněji viz PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba 1800-1950*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2002, s. 158.

<sup>79</sup> Více informací o uměleckém sdružení Elgar na [www.elgar.cz](http://www.elgar.cz).

capella, mezi nimiž najdeme skladby pro všechny typy sborů. Jejich příznačným rysem je důraz na slovo, které je svým významem nadřazeno nad hudbu. Proto jeho hudba postrádá vnější efekty a liturgický text je vždy dobře srozumitelný. Korejsovy skladby jsou však všeobecně známy pouze mezi praktikujícími katolíky, protože jejich účín je bezvýhradně spjat s bohoslužbou a jejich případné koncertní provedení ztrácí mnoho ze své působivosti.

Významný přínos pro českou liturgickou tvorbu 2. poloviny 20. století představuje podle mého názoru skladatelské dílo Jana Hanuše (1915–2004), Jana Nováka (1921–1984), Ilji Hurníka (\*1922), Zdeňka Lukáše (\*1928), Petra Ebena (\*1929), Jiřího Laburdy (\*1931) a Zdeňka Pololáníka (\*1935). U každého z těchto skladatelů je větším či menším procentem zastoupena i tvorba pro dětské a ženské sbory. Této oblasti jejich liturgické tvorby jsem věnovala ústřední, analytickou část své disertační práce.

Kromě jmenovaných špičkových skladatelů určilo dětským a ženským sborům své liturgické skladby mnoho dalších autorů, z větší části lokálního významu, jejichž tvorba zůstala omezena na region, v němž působí. V dnešní době je obtížné a asi i předčasné hodnotit, které konkrétní skladby z této poměrně bohaté produkce projdou náročným sítem času a budou schopny oslovit posluchače i v budoucnosti.

Závěrem této kapitoly mi nezbývá než konstatovat, že česká duchovní, a natož liturgická literatura pro dětské a ženské sbory není ve srovnání s bohatstvím tvorby pro smíšené sbory příliš obsáhlá. Až do 1. poloviny 20. století se jedná spíše o skladby ojedinělé, k jejich výraznějšímu kvantitativnímu i kvalitativnímu rozvoji došlo až od 2. poloviny 20. století. Duchovní i liturgická hudba se v posledních dvou desetiletích stala samozřejmou součástí repertoáru většiny dětských i ženských sborů, a lze proto předpokládat, že i v budoucnu se skladatelé budou tomuto druhu hudby věnovat a že i přes obecný proces sekularizace společnosti zájem o tuto hudbu mezi interprety i posluchači potrvá.

### 3. ANALÝZY SKLADEB VYBRANÝCH AUTORŮ

#### 3.1 Jan Hanuš: Magnificat

Jan Hanuš se narodil 2. května 1915 v Praze, kde také vystudoval obchodní akademii a současně docházel na soukromé hodiny skladby k Otakarovi Jeremiášovi. Po maturitě nastoupil do nakladatelství svého dědečka Františka Augustina Urbánka a přitom zároveň studoval na pražské konzervatoři kompozici (Rudolf Karel, Otakar Šín), dirigování (Pavel Dědeček) a instrumentaci (Jaroslav Kříčka). Po studiích začal pracovat v dědečkově podniku, kde se propracoval až na vedoucí místo. Po znárodnění rodinného nakladatelství působil jako redaktor v nakladatelství Orbis a v hudebním odboru Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, podílel se také na založení hudebního nakladatelství Panton. Během svého dlouhého života přijal členství v mnoha hudebních spolcích a společenských institucích (Přítomnost, Společnosti Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerster a Otakara Ostrčila, Svaz československých skladatelů, Česká společnost pro hudební vědu, ISME – Mezinárodní společnost pro hudební výchovu, Česká hudební společnost, festivalový výbor Pražského jara). Po roce 1968 se Hanuš pro své politické postoje musel vzdát existenčních jistot a stal se svobodným umělcem. Vedle komponování se věnoval sbormistrovské činnosti v chrámovém sboru při bazilice sv. Markéty v Praze-Břevnově. Až změna politických poměrů přinesla Hanušovi společenské ocenění jeho celoživotní práce. V roce 1999 mu prezident republiky udělil medaili Za zásluhy, od Unie českých pěveckých sborů a Asociace hudebních umělců a vědců obdržel v témže roce Cenu Bedřicha Smetany. Jan Hanuš, nestor české duchovní hudby počátku 21. století, zemřel v Praze 30. července 2004.

Dílo Jana Hanuše je velmi obsáhlé, rozprostírá se od jednoduchých instruktivních skladbiček až k velkým symfoniím. Jistě i díky vlastní sbormistrovské praxi věnoval Hanuš po celý život velkou pozornost tvorbě pro všechny typy sborů. Významnou pozici mezi nimi zaujímají skladby s duchovní tematikou, neboť i celý skladatelův život byl prodehnut hluboce prožitými křesťanskými postoji. Z Hanušova pera vzešlo sedm mší,<sup>80</sup> *Requiem* (1995), *Pašije podle Matouše* (1978), *Pašije podle Jana* (1982), oratoria *Ecce homo* (1980) a *Matka chudých* (1987) ke cti svaté Anežky České. Pro kůr břeňovské baziliky dále vznikly *Tři chvály Nejsvětější svátosti* (1977) a *Píseň bratra Slunce* (1983).

<sup>80</sup> Missa in Des – svatodušní (1943), Missa II in G – pastoralis (1950), Missa III in D – velikonoční (1954), Missa IV – k počtě Neposkvrněné (1959), Missa V – Ut omnes unum sint (1966), Missa VI – chorální ordinarium (1973), Missa VII – hlaholská – ke cti českých patronů (1985).

Mezi smíšenými sborovými tělesy našly oblibu cykly a capella *Tři postní motettina* (1969) a *Flos florum* (1992). Duchovní díla pro dětský sbor zastupují **Tři postní motettina** (1969) pro dětský sbor a mužské hlasy, o pět let později upravené pro dětský sbor, kvartet zobcových fléten nebo varhany, **Cantate Domino** (1969) pro jednohlasý ženský (dětský) sbor a mužské hlasy. Na text Václava Renče vznikla **Malá vánoční muzika** (1975) pro dětský sbor, recitaci a dětský orchestr, dětský sbor se připojuje ke smíšenému tělesu v **Mešním propriu k svátku sv. Cyrila a Metoděje** (1969).

Na objednávku Bohumila Kulínského, tehdejšího sbormistra Dětského pěveckého sboru Československého rozhlasu, zkomponoval Hanuš v roce 1969 **Magnificat** pro ženský (dětský) sbor. Brzy po svém vzniku se skladba stala součástí kmenového repertoáru mnoha sborových těles, její obliba trvá dodnes, což potvrzují také nahrávky na četných profilových CD ženských i dětských sborů. Jde pravděpodobně o vůbec nejčastěji provozované Hanušovo sborové dílo, které proniklo i do zahraničí díky tomu, že bylo vybráno jako povinná skladba na několika mezinárodních sborových soutěžích. O rok později vytvořil Hanuš další liturgickou skladbu pro ženský (dětský) sbor a capella s názvem *Ubi caritas et amor*. Skladatel ji dodatečně přiřadil k **Magnificat** a obě skladby vydal pod společným názvem *Dvě moteta na latinské duchovní texty*. Podle mého názoru však druhá jmenovaná skladba nedosahuje takových kvalit jako **Magnificat** a ani mezi pěveckými sbory se příliš neujala.

## Magnificat

Magnificat anima mea Dominum.  
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.  
Quia respexit humilitatem ancillae suae.  
Ecce enim ex hoc beatam medicent omnes generationes.  
Quia fecit mihi magnam qui potens est et sanctum nomen ejus.  
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.  
Fecit potentiam in bracchio suo: dispersit superbos mente cordis sui.  
Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.  
Esurientes implevit bonis: et divites dimiset inanes.  
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordia suae:  
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.

## Magnificat

Velebí má duše Hospodina.  
A můj duch jáás v Bohu, mém Spasiteli,  
neboť shlédí na svou nepatrnou služebnici.  
Od této chvíle mě budou blahoslavít všechna pokolení,  
že mi učinil veliké věci ten, který je mocný, svaté je jeho jméno.  
A jeho milosrdenství trvá od pokolení do pokolení k těm, kdo se ho bojí.  
Mocně zasáhl svým ramenem, rozptýlil ty, kdo v srdci smýšlejí pyšně.  
Mocné sesadil z trůnu a ponížené povýšil.

Hladové nasýtil dobrými věcmi a bohaté propustil s prázdnou.  
Ujal se svého služebníka Izraele, pamatoval na své milosrdenství,  
jak slíbil odpradáva Abrahámovi a jeho potomstvu navěky.

Magnificat je nejznámějším biblickým chvalozpěvem, který pronesla Panna Maria, čekající na narození Ježíše, na návštěvě u své příbuzné Alžběty (Lk 1, 46–55). Maria chválí Boha a vzdává mu díky za jeho veliké činy. Jde o zpěv společný více církvím, ve východním ritu je součástí ranních hodinek, církev syrsko-antiochijská se Magnificat modlí v nočních bohoslužbách.<sup>81</sup> V římskokatolické církvi tvoří naproti tomu od 6. století významnou součást nešpor. Modlitba Magnificat tak spojuje každý den křesťany na celém světě.

Hanuš rozčlenil tento mariánský chvalozpěv do osmi vesměs kratších dílů, přičemž respektoval přirozené textové členění po frázích. Formové schéma můžeme označit jako A B C D E F G A', většina dílů zasahuje pouze 6–10 taktů (A, B, C, G, A'), nejdelší je díl E s 26 takty. Z logiky řazení dílů vidíme, že se skladatel opírá o základní princip soudržnosti skladby, tj. o kontrast. Jednotlivé díly jsou od sebe zřetelně odděleny, přinášejí změnu nálady, a tak udržují posluchačovu pozornost. První díl (A) přináší recitativní předzpěv na chorální nápěv a vlastní hymnický úvod, repríza v závěru skladby je velmi podobná, pouze předzpěv se rozšiřuje do trojhlasu a závěrečný akord kotví nikoli na VI. stupni jako při prvním uvedení, ale na tónice.

Soprano  
Ma - gnificat anima mea Do - mi-num. Et ex-sul-ta - vit

Alto  
Ma - gnificat anima mea Do - mi-num. Et ex-sul-ta - vit

Et ex-sul-ta - vit

<sup>81</sup> Viz *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 8. Kassel – Basel – London – New York – Prag – Metzler – Stuttgart – Weimar : Bärenreiter, 1997, s. 1484.

spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

1. Na začátku skladby cituje Hanuš gregoriánský chorál, na který navazuje hymnický úvod.

Důležitou součástí melodiky v Hanušově Magnificat jsou recitativy, v jejichž melodii skladatel použil starobylé nápěvy gregoriánského chorálu. Uvádějí se jimi díly A, C a A'. Tento prvek je velmi zajímavým zpestřením, dochází zde k jakési fúzi nejstaršího a nejnovějšího hudebního stylu. Originálně zní chorál v trojhlasé interpretaci v dílu A', kdy skladatel ponechal cantus firmus prvnímu sopránu, zatímco zbylé dva hlasy ho doplňují základními harmonickými funkcemi. V analyzované skladbě nikde nenalezneme širokodedché melodie, typické jsou spíše krátké, velmi výrazné motivy, se kterými Hanuš nepracuje dlouho, naopak je postupně nechá zaniknout v plynulém evolučním toku hudby. Jako příklad můžeme uvést motivy z dílu E (33.–34. takt; 42. takt) nebo krátké téma v dílu F (59.–62. takt).

Qui - a rex - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae  
 Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ac:

2. Krátké motivy jsou často zpracovány kontrapunktickým způsobem.

Tempová struktura Magnificat je poměrně pestrá, interpretace skladby vyžaduje bohatou agogiku, kterou Hanuš naznačuje v některých tempových označeních. Jedná se především o hojná ritardanda a označení „a tempo“. Základní tempový předpis je Allegro maestoso, který se při repríze prvního dílu mírně zpomalí na „pouhé“ Maestoso. K nepravidelnému tempu i metru značně přispívají již zmíněné recitativy, které jakoby pozastavují prostou lidskou snahu o vyjádření chvály Boha a povznášejí ji do vyšších sfér.

Skladba probíhá v 4/4 taktu, ale metrum je často měněno akcenty. Rytmická struktura je poměrně jednoduchá, v první polovině skladby převažují osminové hodnoty, v druhé spíše čtvrtěové, díl D se vyznačuje hojnějším výskytem synkopických rytů.

*con anima*  
*f*  
 Sus - ce - pit I - sra - el, sus - ce - pit  
 nes Sus - ce - pit I - sra - el, sus - ce -  
 Sus - ce - pit I - sra - el, sus - ce -  
  
*p* *cresc sempre*  
 I - sra - el pu - e - rum su - um. re - cor -  
 pit I - sra - el, re - cor -  
 pit I - sra - el pu - e - rum su

3. Meditativní části bývají polyfonní, jásavé úseky homofonní. Pro zdůraznění slavnostnosti využívá skladatel akcentovaný rytmus.

Tonální průběh hymnu nepřináší žádné výrazné zvraty, všechny díly jsou tonálně pevně ukotveny. Mezi oblíbené Hanušovy souzvuky patří septakordy a nónové akordy, občas zahuštěné přidáním sekundami. Skladatel využívá homofonní i polyfonní faktury, přičemž větší zastoupení má v tomto případě polyfonie, v níž jsou mistrným způsobem kontrapunkticky zpracovány melodické motivy skladby. Tříhlasá sazba se střídá s čtyřhlasou, která je uplatněna především ve výrazově exponovaných místech.



tres no stros, bra-ham, et se  
 tres no stros, bra-ham, et se  
 tres no stros, bra-ham, et se  
 bra-ham, et se

4. Ve vypjatých místech se tříhlasá sazba rozrůstá do čtyřhlasu.

Hanušovo Magnificat nezapře autorovu zkušenost s lidskými hlasy, neboť neklade na zpěváky nepřiměřené nároky. Rozsah všech hlasových skupin nevybočuje z běžného standardu (první soprán  $e^1-g^2$ , druhý soprán  $cis^1-e^2$ , první alt  $d^1-c^2$ , druhý alt  $a-c^2$ ), i z intonačního hlediska je skladba přístupná běžným amatérským sborům. Problémy snad mohou nastat v kontrapunktickém předivu hlasů, kde je nutné, aby sbormistr pohlídal jejich jasné vedení a odlišení, a posluchač se tak mohl orientovat v originálních kontrapunktických postupech. Při promyšlení výstavby díla by si také sbormistr měl dát pozor na zvýraznění méně efektních dílů. Právě kontrapunkticky zpracované díly mohou při nedostatečném promyšlení jejich výstavby vyznít fádně.

Sborový rukopis Jana Hanuše se mnoha ohledech liší od jeho instrumentální tvorby, s čímž se ovšem běžně setkáváme i u mnoha dalších skladatelů, neboť sboroví zpěváci bývají většinou amatéři, často bez hudebního vzdělání. Obecně je proto možné konstatovat, že řada autorů používá ve své sborové tvorbě tradičnějších kompozičních prostředků než v dílech instrumentálních, většinou se v ní vyhýbají výraznějšímu experimentování. S Petrem Ebenem spojuje Hanuše častá inspirace gregoriánským chorálem. Buď přímo cituje jeho části, nebo příznačné chorální postupy odívá do moderního harmonického i rytmického hávu. S chorální inspirací je také spojeno časté používání církevních modů. Hanušovy vokální melodie bývají sestaveny z kratších motivů a témat, jež skladatel s oblibou zpracovává evolučním způsobem. Jako základní princip soudržnosti skladby ctí

kontrast a přehlednou formu. S výjimkou rozsáhlých vokálně instrumentálních děl, např. oratorií, která skladatel určil vyspělým souborům, jsou Hanušovy sborové skladby z větší části přístupné amatérům a současně dostatečně atraktivní i pro méně zkušené posluchače. Lze jen litovat, že je Hanušova tvorba pro ženské a dětské sbory početně tak omezená.

### 3.2 Jan Novák: Ave Maria, Gloria

Jan Novák, rodák z Nové Říše na jihozápadní Moravě,<sup>82</sup> žil v letech 1921–1984. Studoval na jezuitském gymnáziu na Velehradě, maturitní zkoušky složil na klasickém gymnáziu v Brně. V letech 1940–1946 navštěvoval brněnskou konzervatoř, kde studoval skladbu u Viléma Petrželky, dirigování u Bohumila Lišky a klavír u Františka Schafera. Na dva a půl roku musel svá studia přerušit z důvodu pracovního nasazení v Německu. Po absolutoriu konzervatoře krátce studoval skladbu na pražské AMU u Pavla Bořkovce, vysokou školu však nikdy nedokončil. Díky úspěchu v soutěži Ježkovy nadace získal stipendium v USA a od roku 1946 pobýval v Tanglewoodu na Massachusetts Berkshire Music Centre a v New Yorku. V Tanglewoodu se stal žákem Aarona Coplanda, v New Yorku ho soukromě učil Bohuslav Martinů, k němuž Novák choval velký obdiv a ctil ho jako svůj lidský i profesní vzor. Po návratu z USA v roce 1948 působil krátce jako korepetitor v brněnské opeře, záhy však dal přednost dráze svobodného umělce. S politickou situací v zemi se Jan Novák nikdy neshodl, a proto se podílel začátkem 60. let na založení „Tvůrčí skupiny A“ (Parasiti Apollonis), která hlásala oficiální nesouhlas s primitivní angažovanou tvorbou. Tato nekonformní skupina, jejímiž členy byli kromě Jana Nováka další brněnští skladatelé, především Miloslav Ištván, Alois Piňos a Zdeněk Pololáník, si kladla za cíl pomoci procesu ozdravení hudby od tendenčních politických snah. Nesouhlas s okupací Československa v srpnu 1968 a následná politická i profesní diskriminace byla jednou z příčin, proč se Novák rozhodl zůstat v cizině, kde v době okupace zrovna pobýval. Posledních patnáct let svého života působil Novák v exilu, a to střídavě v Rakousku, Dánsku, Itálii a v Německu. Po dlouhou dobu se mu však nedařilo získat přiměřené profesní uplatnění. Poté, co získal politický azyl v Itálii, usadil se v roce 1970 v alpském městečku Rovereto a společně s manželkou se věnoval především pedagogické činnosti. Koncem 70. let se přestěhoval do Německa, ale nabídku učít na Vysoké hudební škole ve Stuttgartu dostal až těsně před smrtí, ve školním roce 1983/84. Zemřel v německém Neu Ulmu 17. 11. 1984.

Celým životem provázela Jana Nováka láska k latině a antice. Snad v tom můžeme vidět i reakci na barbarství a primitivismus doby, ve které žil. Přimknul se k antickým a křesťanským zdrojům, a dokonce si přál obnovit někdejší universalismus latiny jako

<sup>82</sup> V tomto městečku se narodili mj. i skladatelé Pavel a Antonín Vraničtí, kteří stejně jako o více jak stošedesát let mladší Jan Novák našli profesionální uplatnění v cizině.

kulturního jazyka vzdělanců.<sup>83</sup> Antika mu poskytla řadu inspirativních námětů. Rytmiku a metriku antické poezie srovnával s rytмикou a metrikou soudobé češtiny, zhudebňoval básně Horatia, Vergilia, Senecy, Cicera i Caesara. K jednotlivým latinským výrazům hledal co nejpřílehavější hudební tvar a výraz. Latinu si osvojil natolik, že v ní sám začal skládat básně, hovořil v tomto jazyce se svými přáteli a dokonce do něj překládal i Haškova Dobrého vojáka Švejka. V Brně založil latinský kroužek a v Itálii pořádal latinské festivaly. Přímým dokladem významu jazyka vzdělanců v Novákově životě je fakt, že téměř všechna svá vokální díla složil právě na latinské texty.

Kompoziční styl Jana Nováka se vyvíjel v několika obdobích. Již skladby ze studijních let odhalily jeho nesporný talent, avšak z důvodu vlastní autorovy revize kolem roku 1960 se jich mnoho nedochovalo.<sup>84</sup> Díla vytvořená po roce 1960 vykazují zřetelný vliv Bohuslava Martinů,<sup>85</sup> inspirací byl Novákovi i neoklasicistní styl Igora Stravinského. V té době se také seznámil s avantgardními kompozičními technikami, z nichž ve svém díle využil především dodekafonii. Od konce 60. let se od dodekafonie i vývojových trendů Nové hudby odvrátil a zakotvil opět u neoklasicismu. Jeho hudba v sobě skrývá hloubku, prožitek a často také vtip či ironii. Z charakteristických rysů Novákova stylu jmenujme zřetelnou formovou strukturu, nepravidelnou rytmiku, časté využívání církevních modů, ale i volnou tonalitu. Melodika, metrika i rytmika je v mnoha kompozicích ovlivněna antikou a středověkou hudbou. Ve svých instrumentálních skladbách prokazuje Novák velký smysl pro barevnost hudby, které dosahuje hlavně zajímavými a netradičními nástrojovými kombinacemi.

Novák komponoval s lehkostí a kromě artificiální hudby skládal především v 60. letech i hudbu k filmům, spolupracoval například s režiséry Jiřím Trnkou a Karlem Kachyňou.<sup>86</sup>

Sborová tvorba zaujímá v Novákově odkazu důležité místo. Mezi jeho nejznámější skladby patří *Apellae Testamentum* (1966) pro smíšený sbor, sóla a čtyři lesní rohy na text Josefa Eberleho, *Exercitia Mythologica* (1968) pro smíšený sbor a capella, cyklus na vlastní autorův text, inspirovaný postavami antické mytologie, *Tři kanzonety* (1958) pro ženský sbor na básně Vítězslava Nezvala a *Amores Sulpiciae* (1965) – šest milostných písní Sulpicia pro čtyřhlasý dívčí sbor. Z rozsáhlejších vokálně-instrumentálních děl

<sup>83</sup> Podrobněji viz PIŇOS, A. Návrat Jana Nováka. In: *Hudební rozhledy*, XLIII, 1990. č. 6. s. 273.

<sup>84</sup> Provedená revize byla důkladná, Novák vzal na milost jen 24 do té doby vzniklých skladeb.

<sup>85</sup> Již v roce 1949 vytvořil Variace na téma Bohuslava Martinů pro klavír, které o deset let později zinstrumentoval. Výraznější vliv Martinů na Novákův vlastní kompoziční styl je však patrný až v 60. letech.

<sup>86</sup> Jiří Trnka – Avia cybernetica, Archanděl Gabriel a Matka Husa. K. Kachyňa: Trápení (1961), Deváté jméno (1963), a především film Ať žije republika (1965) na námět Jana Procházky, který patří k nejvýznamnějším dílům československé kinematografie 60. let.

zmiňme alespoň kantátu *Dido* (1968) pro mezzosoprán, mužský sbor, recitátora a orchestr na text z Vergiliovy *Aeneis*.

Ačkoliv duchovní tvorba není v kontextu celoživotního Novákova díla zastoupena příliš hojně, má nezastupitelný význam. Skladatel pocházel ze silně věřící rodiny a katolické prostředí ho od mládí výrazným způsobem formovalo. Za doby pobytu v Itálii se stýkal s vysokými církevními hodnostáři, na audienci ho pozval dokonce i papež Pavel VI. Smíšenému sboru věnoval Novák mši *Missa Philadelphia* (1952), kterou složil pro svého bratra Metoděje k jeho svatebnímu obřadu. Malá kantáta pro smíšený sbor a sóla *Invitatio pastorum* (1971) se svým námětem řadí do doby vánoční. Z kratších sborů pro smíšené hlasy jmenujme *Ecce lignum*, *Ego dilecto meo* či *Vexilla regis*. Duchovní tvorba pro ženské hlasy sice tvoří jen nepatrnou část v porovnání s ostatními vokálními a instrumentálními opusy, přesto se v současné době těší díky své přístupnosti a zajímavému obsahu velké oblibě mezi našimi ženskými pěveckými sbory. Reprezentují ji dvě drobné skladby z posledního období skladatelova života, *Ave Maria* a *Gloria*.

*Ave Maria* pro tříhlasý ženský (dívčí) sbor a varhany zkomponoval Novák v roce 1983. Mariánský zpěv „*Ave Maria*“ je snad nejčastěji zhudebňovaným duchovním textem vůbec a patří k základním křesťanským modlitbám.

### **Ave Maria**

*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum,  
benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus.  
Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus.  
Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

### **Zdrávas Maria**

*Zdrávas Maria, milosti plná, Pán s tebou,  
požehnaná ty mezi ženami a požehnaný plod života tvého, Ježíš.  
Svatá Maria, Matko Boží, pros za nás hříšné,  
nyní i v hodinu smrti naší. Amen.*

Úvodní věta pochází z Bible, kde evangelista svatý Lukáš popisuje zjevení archanděla Gabriela dívee z Nazareta, Marii. Archanděl Marii pozdravil slovy „*Zdrávas Maria, milosti plná, Pán s tebou.*“ (Lk 1, 28) a zvěstoval jí, že se jí narodí syn Boží. Následující text „*Požehnaná ty mezi ženami a požehnaný plod života tvého, Ježíš.*“ (Lk 1, 42) vyslovila Mariina příbuzná Alžběta (matka Jana Křtitele), kterou Maria v době svého požehnaného stavu navštívila. K biblickým citátům, oslavujícím Pannu Marii, byla připojena prosba o její přimluvu a v této podobě se s ní setkáváme v západních církvích asi od 7.–8. století.

Novákovo zhudebnění dýchá hlubokou pokorou a upřímností. Je to především díky hlavnímu tématu, vynořujícímu se v průběhu celé skladby. Rozpíná se do třech taktů, avšak dva z nich tvoří dlouhá prodleva. Rozsah kvarty, sekundové postupy (s výjimkou jednoho terciového kroku), náznak církevního modu i harmonická nepodmíněnost<sup>87</sup> melodie nápadně připomínají gregoriánský chorál. Opakující se téma je podloženo vždy stejným textem „Ave Maria, ave“, výraz a tonální zakotvení se mění s variabilním varhanním doprovodem.

5. Hlavní téma evokuje svou melodikou gregoriánský chorál a je podloženo střídavými tóny ve varhanách.

Formálně můžeme tuto skladbu znázornit A B A' C A'' D K. Uplatňuje se zde tedy schéma rondové formy. Díl A přináší trojí uvedení hlavního tématu a navíc je rozšířen o jeho inverzi, přizpůsobenou textu. V dalších rondách se hlavní téma vrací, avšak různě variované či zakotvené v jiné tónině. V části A' se faktura každým opakováním zhušťuje, přidávají se hlasy vokální i instrumentální a tonální centrum prochází různými církevními mody. Díl A'' nově zdůrazňuje varhanní part bohatším pohybem a při třetí repríze tématu ve vokální lince využívá jen jeho hlavy a na malé ploše ji evolučně zpracovává.

<sup>87</sup> Termín harmonická nepodmíněnost uvádí Karel Janeček v monografii *Melodika* a nazývá tak melodii, která je vytvořena zcela nezávisle na harmonických požadavcích. Více in: JANEČEK, K. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s. 63.

29

a - ve Ma - ri - a, a - ve,

9/8 7/8 8/8

9/8 7/8 8/8

*p*

*mf*

A - ve Ma - ri - a, a - ve

6. Původně jednohlasé hlavní téma se v průběhu skladby rozrůstá ve vícehlas, zhušťuje se faktura a mění harmonie.

Všechna vedlejší témata a motivy jsou v souladu s koncepcí skladby subtilní, pouze na několika tónech. Přesto dochází s jejich nástupem ke kontrastnímu oživení. Novák hojně využívá při jejich provedení melodické evoluce, podpořené neotřelými harmonickými postupy. Prostřednictvím diatonických, chromatických i alterovaných modulací prochází elegantně různými tóninami. Často využívá sekvencí jako prostředku gradačního (díl D) nebo naopak zklidňujícího (díl B).

Krátká pětitaktová kóda uzavírá skladbu průzračnými mixolydickými souzvuky. Protipohyb ve vokálním a varhanním partu působí efektně a celá skladba se tak v silné dynamice slavnostně završuje.

Zajímavým výrazovým prostředkem jsou zde dále metroritmické vztahy. Časté střídání taktů, a to i méně obvyklých (např. 9/8, 7/8), dodává jinak klidnému průběhu naléhavost a vzruch. Například ve varhanním partu je v hlavním tématu při prodlevě ve zpěvní linii v dílech A, A' užito pouhých střídavých tónů v intervalu velké sekundy a na velmi zajímavý prostředek je povyšuje právě pregnantní rytmus v 7/8 taktu. Tento model se díky své rytmické výraznosti a časté frekvenci stává jedním z nejpříznačnějších motivů celé skladby. Další zajímavé rytmické útvary nacházíme v dílu C, v taktích 48–51. Synkopičnost varhanního partu poněkud připomíná jazzový styl, který ale v Novákově díle

nezaujímá významnější postavení. Sbor a varhany postupují v tomto úseku jakoby proti sobě a společně s dynamickou gradací tak spějí k vrcholu skladby.

Zvláštní pozornost zasluhuje též varhanní part. Neplní zde pouze funkci doprovodnou, ale je rovnoprávným partnerem sboru. Novák dokázal přesně vystihnout, kdy se varhany mají upozadit a nechat promlouvát především vokální hlasy, a kdy se naopak mohou prosadit a umocnit tak svou výpověď. Varhany také plní úlohu spojky mezi jednotlivými díly a připravují tím plynulý přechod k dalším částem.

Ave Maria Jana Nováka je plné kontrastů – mírně zvlněné melodie, církevní tóniny, oproti tomu ostře vyznívající rytmika, nepravidelné metrum, někdy příkré harmonické postupy. Přesto v sobě nezapře charakter modlitby, pokorné prosby, v níž není nic použito samoučelně jen k vnějšmu efektu.

Ve stejném roce 1983 zhudebnil Novák andělský chvalozpěv **Gloria**, a to dokonce pro stejné obsazení, tj. pro ženský (dívčí) sbor a varhany.

### **Gloria**

Gloria in excelsis Deo,  
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

### **Sláva**

Sláva na výsostech Bohu,  
a na zemi pokoj lidem dobré vůle.

Chvalozpěv Gloria má svůj původ opět v Lukášově evangeliu. Pastýřům, kteří v noci hlídali svá stáda, se zjevil anděl a oznámil jim, že se dnes narodil Ježíš Kristus, Spasitel světa. Anděl pak společně s nebeskými zástupy radostně zazpíval: „*Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj lidem dobré vůle.*“ (Lk 2,14) Tyto dva verše tvoří úvod druhé části mešního ordinaria, která je podle něj také pojmenována.

Obě skladby, Ave Maria a Gloria, spojuje také způsob výstavby jednotlivých témat a motivů - malý tónový rozsah, plynulost, schopnost vytěžit ze zdánlivě primitivních motivů co nejvíce. Hlavní téma s výrazným tečkovaným rytmem se pohybuje na dvou tónech a až ve svém závěru se odpoutává k většímu skoku - při prvním uvedení k tercii, při druhém ke kvartě. Harmonická struktura hlavního tématu se omezuje pouze na hlavní harmonické funkce (T, S, D), pouze v jednom případě rozšířené o mollový VI. stupeň. Jednoduchost harmonie, úderný rytmus i truvérská melodika<sup>88</sup> vyvolávají asociaci zvuku fanfár.

<sup>88</sup> Truvérská melodie „... bývá častěji v dur a vládne v ní téměř strohý modální rytmus, dodávající celému jejímu průběhu ráz taneční.“ In: JANEČEK, K. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. s. 20.



29 a - ve Ma - ri - a, a - ve.

9 8 7 8 9 8

*p*

9 8 7 8

*mf*

A - ve Ma - ri - a, a - ve

7. Skladbu uvádí kratičká varhanní předehra v B mixolydické, hned v 2. taktu přednáší celý sbor hlavní téma.

Kratičké vedlejší téma se pohybuje na dvou střídavých tónech a samo o sobě má spíše charakter pouhé melodické výplně. Novák je však využil jako odrazového můstku k bohatšímu rozvinutí melodické linie. Stále znovu se k němu vrací a pokaždé ho rozvádí do jiného tvaru. Další drobné motivy, vyskytující se v průběhu skladby, nejsou tak závažné a Novák je většinou používá v různých transpozicích jako sekvence.

16

et in ter-ra et in terra pax ho - ni - ni - bus. et

*mf*

8. Vedlejší téma je založeno na střídavých tónech, které se evolučním způsobem rozvíjejí do zajímavých melodii.

Formální členění skladby je jasně čitelné. Jednotlivé díly třídílné formy A B A jsou zřetelně oddělené a závěrečná část je doslovnou reprízou části první, s výjimkou posledních dvou taktů. Střední díl (B) kontrastuje s díly krajními (A) tóninou, motivickým materiálem i celkovým charakterem.

Pečeť zajímavosti a autorské originality vtiskuje skladbě především její harmonická složka. Často se zde objevuje střídání a míšení tónin, v některých partiích se setkáme i s bitonalitou: díl A začíná jedním taktem varhanní přede hry v B mixolydické a vzápětí se v druhém taktu přidává sbor s hlavním tématem v B dur. Repríza tématu končí v d moll, varhany odpovídají v d dórské. Míšení tónin se objevuje např. v druhé polovině prvního dílu přidáním frygické sekundy či mixolydické septimy. Bitonalita mezi vokálním a varhanním partem pak charakterizuje díl A. Tonální centrum v 12.–13. taktu se u sboru nachází v B lydické, zatímco u varhan v As dur. Harmonická nestálost podporuje napětí a živelný ráz celé skladby.

The image shows a musical score snippet. The top part is a vocal line with lyrics: "ex - cel - sis De - o, De - o, De - o, De -". The bottom part is an organ accompaniment. The score is in 4/4 time and shows a mix of B mixolydian and B major harmonies.

9. *Vokální part zakotvený v B mixolydické a varhany v As dur společně v tomto úseku vytvářejí bitonalitu.*

Novákovo Gloria vyznívá v souladu s textem velmi slavnostně a jásavě. Ačkoliv je oproti Ave Maria interpretačně méně náročné, výsledný efekt obou skladeb je srovnatelný. Pro zpěváky představují tato dvě drobná dílka vděčný materiál, který se pravidelně setkává s příznivým ohlasem i u posluchačů.

Jak jsem již naznačila, Novákův kompoziční styl procházel různými etapami. Tento vývoj však můžeme sledovat spíše v jeho instrumentální tvorbě, skladby pro sbory mají tradičnější, většinou neoklasické rysy. Jejich základ tvoří jasná forma, podpořená výraznými tématy a motivy. Harmonie sice bývá zpestřena zajímavými spoji, ale narozdíl

od instrumentálních skladeb, ve kterých se Novák nebál experimentovat, zůstává harmonická složka průzračnější a zřetelně zakotvená v tónině. Jan Novák si evidentně uvědomoval, že pokud mají jeho skladby proniknout do širšího povědomí, musí splňovat určitá kritéria. Zpěváci v drtivé většině sborů jsou amatéři, kteří oceňují přístupnost a přiměřenou technickou náročnost skladby. Oba požadavky Novákova sborová tvorba splňuje, proto se stala součástí repertoáru mnoha sborů.

Jan Novák se vyučil hudebním inženýrem v Praze, absolvoval školu skladatelů na středním odborném gymnasiu v Ostravě a na německém gymnasiu v Brně. V roce 1930 byl přijat na Masarykův ústav hudby v Ostravě do kompoziční třídy Františka Mlýna Hrdličky a do klavírní třídy Emila Mikolky. Avšak hudební skupiny sborů a dva roky později donutila celou rodinu k přestěhování do Prahy. Tragické události, které způsobily nedobrovolně odchod rodiny z rodného kraje, se časem ukázaly jako nešťastná pro Humíkova umělecký rozvoj, neboť v Praze se stal žákem znamenitých učitelů Viléma Kozze a Vítězslava Nováka. V letech 1945–48 studoval na Mistrovské škole pražské konzervatoře klavírní třídu u Ilony Štěpánkové<sup>80</sup> a ve studiu pokračoval a i zde pokračoval na pražské AMU v letech 1948–52. Již v době studií vyvíjel bohatou kompoziční činnost svého klavíristy a upozornil na sebe i jako na začínajícího skladatele oceněním v několika skladatelských soutěžích.

Doba totalitářské zvláštní 50. léta minulého století znamenala pro kompozisty, kteří se byli členy Svazu českých skladatelů, vystavení časté ideologické kritice a jisté omezení veřejné prezentace jejich děl. Na indexu byl také Jiří Humík. Jeho skladby měřící z programů a dokonce se insaly i rozhlasové nahrávky. I přes tato nepříznivá situace se však našli interpreti, kteří rádi Humíkova skladby zahrávali do svého repertoáru. V 60. letech, kdy došlo k všeobecnému uvolnění, došlo se provést Humíkova kompozice naprosto stále více interpretů. Humíkovi se dokonce otevřela cesta do ciziny, se svým čtyřlístkem skladatelům Přemysl Ebenou, se zúčastnil koncertu ISME<sup>81</sup> v Bruselu a společně s Ebenou vytvořili českou verzi Orffova Schuabertky, kterou dokonce sám Orff označil jako původní dílo a vzdal se autorských práv.

Své pedagogické nadání uplatnil Jiří Humík na pražské konzervatoři, kde vyučoval kompozici, klavírní a koncertní hra v letech 1976–89. Pět let (1974–79) působil i na bratislavské VŠMU a v roce 1986 přednášel na západobohémorské univerzitě. K jeho bohatým pedagogickým aktivitám se řadí i bohaté koncerty pro děti a mládež, které pořádal

<sup>80</sup> Ilona Štěpánková byla dcerou Viléma Kozze.  
<sup>81</sup> ISME – Mezinárodní společnost pro hudební spolupráci.

### 3.3 Ilja Hurník: Missa Vinea Crucis

Ilja Hurník patří šíři svých uměleckých aktivit mezi nejvšestrannější osobnosti současné české kultury. Narodil se 25.11.1922 ve slezské vsi Poruba, dnešní součásti Ostravy. Když mu bylo sedm let, rodina se přestěhovala do Svinova u Ostravy, kde Ilja Hurník začal docházet na hodiny klavíru. Již v jedenácti letech mu vyšla tiskem kompoziční prvotina, nazvaná „První melodie“ pro klavír. Středoškolská léta strávil na reformním reálném gymnáziu v Ostravě a na německém gymnáziu v Bohumíně. V roce 1936 byl přijat na Masarykův ústav hudby v Ostravě do kompoziční třídy Františka Míti Hradila a do klavírní třídy Emila Mikelky. Avšak hrozící okupace Sudet o dva roky později donutila celou rodinu k přestěhování do Prahy. Tragické okolnosti, které způsobily nedobrovolný odchod rodiny z rodného kraje, se časem ukázaly jako požehnané pro Hurníkův umělecký rozvoj, neboť v Praze se stal žákem znamenitých učitelů Viléma Kurze a Vítězslava Nováka. V letech 1945–48 studoval na Mistrovské škole pražské konzervatoře klavírní hru u Ilony Štěpánové<sup>89</sup> a ve studiu pokračoval u téže profesorky na pražské AMU v letech 1948–52. Již v době studií vyvíjel bohatou koncertní činnost sólového klavíristy a upozornil na sebe i jako na začínajícího skladatele oceněním v několika skladatelských soutěžích.

Doba totality, zvláště 50. léta minulého století, znamenala pro komponisty, kteří nebyli členy Svazu českých skladatelů, vystavení časté ideologické kritice a jisté omezení veřejné prezentace jejich děl. Na indexu byl také Ilja Hurník. Jeho skladby mizely z programů a dokonce se mazaly i rozhlasové nahrávky. I přes tuto nepříznivou situaci se však našli interpreti, kteří rádi Hurníkovy skladby zařazovali do svého repertoáru. V 60. letech, kdy došlo k všeobecnému uvolnění poměrů, se provedení Hurníkových kompozic ujímalo stále více interpretů. Hurníkovi se dokonce otevřela cesta do ciziny, se svým švagrem, skladatelem Petrem Ebenem, se zúčastnil kongresu ISME<sup>90</sup> v Budapešti a společně potom vytvořili českou verzi Orffova Schulwerku, kterou dokonce sám Carl Orff označil jako původní dílo a vzdal se autorských práv.

Své pedagogické nadání uplatnil Ilja Hurník na pražské konzervatoři, kde vyučoval kompozici, klavírní a komorní hru v letech 1976–89. Pět let (1974–79) působil i na bratislavské VŠMU a v roce 1986 přednášel na západoberlínské univerzitě. K jeho hudebně pedagogickým aktivitám se řadí i hojné koncerty pro děti a mládež, které pořádal

<sup>89</sup> Ilona Štěpánová byla dcerou Viléma Kurze.

<sup>90</sup> ISME=Mezinárodní společnost pro hudební výchovu.

v Ostravě ve spolupráci s Janáčkovou filharmonií. Jako klavírní virtuos hrával na sólových recitálech, ale i v klavírním duu, nejprve s Pavlem Štěpánem, později s manželkou Janou. Kromě interpretačního, skladatelského a pedagogického nadání je Ilja Hurník obdařen i neobyčejným talentem literárním. Jeho beletristické knihy s hudební tematikou hýří vtipem, nadhledem, fantazií a jsou velmi oblíbené nejen mezi hudebníky.<sup>91</sup>

Po roce 1989 se výrazně rozšířila Hurníkova organizační činnost v oblasti veřejného hudebního života. Byl zvolen starostou Umělecké besedy, předsedou Společnosti Vítězslava Nováka, předsedou Umělecké rady na Ministerstvu školství, působil v uměleckém vedení Lyry Pragensis a ve výboru Janáčkova festivalu v Ostravě. Dostalo se mu také společenských poct, z nichž jmenujme především čestný titul doktora věd, udělený Ostravskou univerzitou. Základní umělecká škola v pražské Španělské ulici dokonce přijala Hurníkovo jméno do svého názvu. Dráhu koncertního umělce Hurník ukončil na počátku 90. let, kompozici a literární činnosti se však věnuje dodnes a stále nás tak obohacuje plody svého neobyčejného ducha.

Bohatý skladatelský odkaz Ilji Hurníka zahrnuje několik set opusů, mezi nimiž je duchovní tvorba zastoupena jen minimálně. Na texty Starého zákona vzniklo oratorium *Noe* (1957) pro tenor sólo, smíšený sbor a orchestr. Starozákonní milostná lyrika z Písňe písni se stala předlohou pro dva písňové cykly. Barytonu s doprovodem smyčcového kvarteta je určen *Šalomoun* (1961), pro alt a klavír (orchestr) pak cyklus *Šulamít* (1963). Biblické texty zhudebnil Hurník také v kantátě *Prastaré obrazy* (1988) pro dětský sbor a orchestr, případně pro smíšený komorní sbor a komorní soubor.

Pro dětský (ženský) sbor vytvořil Hurník pouze jednu skladbu, ordinarium s neobvyklým názvem *Missa Vineae Crucis*. Hurník ji složil na objednávku pro německé město Kreuzweingarten, jehož jméno vysvětluje název mše. Druhý výklad můžeme pojmut z biblického hlediska. Vinná réva je v bibli nositelem několika významů, je symbolem stromu života (Jan 14), národa Izraele (Ž 80,9–16), v milostné biblické poezii Píseň písni je obrazem pro milovanou osobu (Pís 8,11n.). Sám Ježíš Kristus se přirovnal k vinnému kmeni, jehož ratolestmi jsou všichni pokřtění (Jan 15,5). Víno bylo vždy považováno za ušlechtilý nápoj, což dokazuje i nejdůležitější okamžik v Ježíšově životě (vedle zmrtnýchvstání), poslední večeře, kdy Ježíš proměnil víno ve svou krev. Tato událost se zpřítomňuje při každé mši a je jejím vrcholem.

<sup>91</sup> *Trubači z Jericha*, 1965. *Kapitolské husy*, 1969. *Cesta s motýlkem*, 1973. *Jak se hraje na dveře*, 1974. *Sláva, jsi umělec!* 1986. *Lístky vavřínové*, 1987 a mnoho dalších knih, esejů, povídek a úvah.

Hned ve vstupním **Kyrie** Hurníkovy mše je patrný silný emocionální náboj melodických linií. Zvětšené kvarty či zmenšené kvinty mají pramálo společného s usebranou prosbou lidu v úvodu liturgie. Spíše se v nich mohou zrcadlit dojmy ze světa každodennosti, práce a shonu, které člověk nevytěsňuje pouhou fyzickou přítomností v liturgickém prostoru.

Ilija Hurník (\*1922)

**Molto cantabile**  $\text{♩} = 80$

CORO

ORGANO

*f*

Ky - ri - e, e - lei - son. Ky -

*mf* Ky - ri - e, e - lei - son. Ky - ri - e, Ky -

*mf* Ky - ri - e, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son. Ky -

*p*

10. V první části se hojně vyskytují tritony, které působí velmi expresivně.

Tritony tu nakonec udávají charakter i samotným souzvukům a jen dokreslují atmosféru panující od prvních taktů, kde je prosba *Kyrie eleison* exponována (1.–14. takt).

Prosba *Christe eleison* představuje v první části ordinarií obvykle nový díl a Hurníkova mše není výjimkou. Odlišnost nového dílu udává zejména změna faktury – je jasně homofonní, úsečně akordická, rytmicky ostře členitá,<sup>92</sup> možná až janáčkovsky vzedmutá. Vždyť závěry frází „*eleison*“, to jsou výkřiky – možná imperativy, nebo jen prosby vyřčené bez okolků a přehnané pokory.

1 *mf*  
Chri-ste, e-lei-son, e-lei-son.  
*mf*  
Chri-ste, e-lei-son, e-lei-son.

11. Závěry frází střední části vystihují naléhavost, s jakou je prosba o smilování vyřčena.

A jako by tato přímočarost již zde narazila na samotný svůj vrchol, obrací se posléze k jiné výrazové rovině. Změkčují ji totiž o poznání laskavější, mírně zvlněné linie s prosbami vyslovenými na zdobnějších melodických útvarech, jimž v několika okamžicích dokonce nelze upřít nádech jisté melismatické okázalosti.

2 *ff*  
*ff* Chri-ste, e-lei-son, e-lei-son. Chri-ste, e-lei-son. Chri-  
Chri-ste, Chri-ste, Chri-ste, e-lei-son. Chri-ste, e-

12. Naléhavost předchozích taktů zmírňují mírně zvlněné melodie.

<sup>92</sup> Srov. JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : SNKLHU, 1956, s. 20.

Odlíšnost obou dílů je nakonec dána i jejich rozdílnou tonální centralitou. Kontrast spočívá v terciové vzdálenosti center A – C, přičemž návrat centra A spolu s reprízou prosby Kyrie eleison udává nejzřetelněji i tradiční trojdílný rozvrh této mešní části. Repríza prvního dílu totiž není doslovná, jeho melodie jako by byla stvořena jen ze zlomků svých bohatších a rozklenutějších předchůdců a teprve v samém závěru se ještě objevuje s původní přesvědčivostí zprvu vyřčené prosby.

Naléhavost tu ovšem není v žádném případě přímo úměrná dynamickému stupni. Vždyť závěrečná prosba je vyslovena pouze v pianissimu. Do něho v podstatě také Kyrie od počátku směřuje, a to z celkem průrazné dynamické roviny, která potvrzuje ráz první mešní části jako vstupu z hřmotného světa všednosti do liturgické sféry. Bohoslužba, ačkoliv liturgicky založená na konstantách, zde představuje vždy cosi výjimečného a neopakovatelného mimochodem i proto, že probíhá v čase podobně jako hudba.

Druhá část ordinaria **Gloria** představuje zde dravý projev, sahající snad až kamsi k asentimentálním kořenům výrazů úcty ke všemu, co přesahovalo dimenze lidského chápání. Takovým dojmem působí již varhanní introdukce – šestnáctinové pasáže těkají v rámci rozšířené tonality jako letmé záblesky čehosi těžko uchopitelného. Tyto figury se pak objevují i nadále, nástroj je exponuje zejména v mezivětech (12.–13., 18.–19. takt) či ve vnitřní introdukci (68.–76. takt), nevyhýbají se jim však ani vokální linie a dokonce je uvádějí v rytmických obměnách (36.–53. takt). I zásluhou těchto motivů není tedy Gloria prvoplánově oslavným hymnem, ale vyvolává asociace s každodenním lidským uvažováním, které si klade otázky, na něž lze odpověď pouze hledat, nikoli však beze zbytku nalézat. Sám vokální vstup nakonec nese stopy jisté stísněnosti; představuje ho zmenšený septakord, z jehož rámce se melodie vymaňuje jen obtížně.

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria. The top system is a vocal line with the lyrics "Gloria in excelsis Deo." The bottom system is a piano accompaniment. A dynamic marking "f" is present in the piano part.

13. Zmenšený septakord na počátku skladby působí stísněně.



Tento souzvuk navíc podtrhuje tonální nejistotu a udržuje ji až do 32. taktu, kde se nakrátko objevuje rozvodný septakord g–b–d–f. Ne náhodou se rozvod dostavuje se slovem Deo na konci takzvaného andělského chvalozpěvu, který je zde jinak celý podřízen napětí uvedeného zmenšeného septakordu.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a single staff with lyrics: "in ex - cel - sis De - o." The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *leg.* (leggiero). There are also triplet markings (3) in the piano part. The key signature has one sharp (F#).

14. Na konci první fráze se objevuje rozvodný septakord.

Rozvod do nového septakordu (g–b–d–f) může nasvědčovat novému centru G, varhanní spojka je však během čtyř taktů opouští a stanovuje centrum nové, platné tentokrát pro rozsáhlejší plochu situovanou do přirozeného frygického modu (36.–55. takt). Tonální (či lépe řečeno modální) ukotvenost je tu opodstatněná, neboť právě zde po andělském chvalozpěvu vstupují do hymnu oslavné verše. Oslava či chvála může mít mnoho podob od okázalosti a pestrosti vyjádření po výrazovou semknutost a úspornost. Skladatel zde zvolil druhou polohu, když využil motivů imitovaných v augmentaci a kvartové či kvintové transpozici tak, aby byl nucen uplatnit jen minimum další nové hudby. Určitou pestrost vyjadřování tu lze ovšem spatřit například v tom, jakých melodických tvarů se ve druhém hlasu dostává klíčovému slovu Domine při spojení s přístavky Deus a Fili.

6

glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, De - us

Rex cae - le - stis

Pa - ter o - mni - po - tens, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne

Pa - ter, Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne, Do - mi -

leg

15. Úspornost vyjadřování střídají rozmanitější melodické linie.

Poněkud extatičtěji vyznívají následující prosby (56.–57. takt). Modalita nad novým centrem B se rozvolňuje a provází ji rozeklaná melodie v krátkých, většinou dvoutónových frázích, které spatřujeme v prvním hlasu. Lze tu rozpoznat stylizované výkřiky i naléhání, jež nerespektují přirozené syntagmatické členění textu, a zdůrazňují tak skutečně každé slovo, či dokonce jeho část. Druhý hlas vyvažuje tuto exaltovanost téměř recitativním přednesem, jakoby modlitbou oproštěnou od vnější exprese. Zprvu nenápadná linie však nakonec vítězí, když se jejímu výrazu podřizuje i první hlas.

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, mi - se - re - re  
no - stram, no - stram, mi - se - re - re

Tempo I.

no - bis. no - bis.

*p*

16. Prostá melodie bez vnějšího efektu vítězí v obou hlasech.

Vnitřní introdukcce (68.–76. takt) vyvolává dojem návratu hudby, jež zazněla na začátku hymnu, zde se však vrací jen hudba podobného charakteru. Centrum A disponuje rozšířenými tonálními vztahy, a třebaže je nakrátko ještě vystřídá chromaticko-terciově příbuzné centrum Des (93.–97. takt), zůstane nadále i centrem finálním. Stylizované výkřiky již postrádají zápal dříve uvedených proseb. V nynějších oslavných verších jsou uměřenější, díky rozděleným hlasům však jsou zvukově plnější a snad i o poznání vážnější, jako by se proměnily ve zcela vědomě pronášená, nikoli však emoci prostá oslavná volání.

so - lus, so - lus Sanc - tus. Tu so - lus

Do - mi - nus, so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chris - te. Cum Sanc - to

17. V oslavných verších užívá Hurník rozšířené tonální vztahy.

Celá část vrcholí v závěrečném Amen, kde se vokální linie střetávají na poměrně příkré dominantní disonanci  $gis-b-e-g$ , již varhany obohacují ještě o tón  $f$ . Uklidnění na jednotaktové ploše, byť s odpovídajícím rozvodným souzvukem, by bylo náhlé a nedostatečné. Opad napětí vyžaduje delší čas, který přináší varhanní kóda. Dříve než mešní část definitivně uzavře, připomene ještě nedávno exponované chromaticko-terciově příbuzné centrum a teprve potom dosáhne finálního durového souzvuku  $A$ .

De - i. A - - - - - men.

18. *Finálnímu durovému souzvuku předchází chromaticko-terciově příbuzné centrum.*

Gloria představuje zde mešní část dynamicky vyváženou, slabší stupeň je pouze výsadou varhan, a to zejména v obou introdukcích, vokální linie se ztišují pouze při přednesu proseb, pianissimo však jejich expresivitu jen vyzdvihuje. Právě dynamické stupně také výrazněji provázejí formové členění této části ordinaria. Od introdukce (1.–7. takt) v piano se odlišuje dynamicky průrazný andělský chvalozpěv, který zároveň představuje první formový díl (A, 8.–33. takt). Chvály jako další díl (B, 36.–55. takt) přinášejí nejen novou hudbu, ale také střídání dvou dynamických stupňů – mezzoforte a forte. Prosby (C, 56.–67. takt) se ztišují do pianissima, zatímco vnitřní introdukce (68.–76. takt) je o stupeň výraznější. Závěrečný díl (D<sup>AB</sup>, 77.–108. takt) i kóda (108.–113. takt) přebírají od prvních dvou dílů, jejichž motivické stopy nesou, také sytou dynamiku. Její převaha je pro tuto část ordinaria obecně příznačná, aniž by však nutně zastírala obsahy, které se právě zde zdají konkrétněji uchopitelnými.

Jestliže v Gloria bylo možné nalézt archetyp úcty a oslavy, v části **Credo** lze z téhož úhlu pohledu spatřit sílu přesvědčení a jistoty. Pramení z myšlenky této mešní části, exponované na samém úvodu, vystavěné jako tezovitá hlava tématu s následným hybnějším a plynulejším výkladem.

**Maestoso** ♩ = 76

*f* *accentato*

Cre - do in u - num De -

*f* *accentato*

um, Pa - trem o - nia - ni - po - ten - tem, fac - to - rem cae -

li et ter - rae, vi - si - bi - li - um et

19. První takty vyznání věřících působí pevně a přesvědčivě.

Tematická hlava a výklad jsou v podstatě výchozími momenty pro stavbu celého Credo s výjimkou „Et resurrexit“ – rozsáhlého a ve faktuře výrazně odlišného dílu (81.–136. takt), na nějž navazuje „Confiteor“ – volná a především podstatně zkrácená repríza dílu prvního (137.–164. takt). Tezovitá melodie a výklad se také pro skladatele staly dostačujícími výrazovými prostředky pro významově opodstatněné sepětí melodie s textem. Podstatné věroučné teze svěčil rovněž teším, a to melodickým (Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem; Et in unum Dominum Jesum Christum), zatímco rozvinutí a zpřesnění těchto výpovědí ponechal melodickému výkladu (factorem caeli et terrae, visibilium et omnium invisibilium; Filium Dei unigenitum atd.). Nápadné jsou v něm jakési vzdechy, vyvolávající asociace s tzv. vzdechy mannheimskými, třebaže tyto představují jejich vzestupnou obdobu. Přerušují tok přednášeného slova, jež se tak stává obtížněji srozumitelným a nutí posluchače upnout na ně zvýšenou pozornost.

The image shows a musical score for a vocal and piano setting. The vocal line is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Ex - ce - ptum ge - ni - tum". The piano accompaniment features a complex, polyphonic texture with many accidentals and dynamic markings like "p".

20. Průtažné souzvuky vyvolávají asociaci vzdechů.

Na druhé straně však tento způsob zacházení s textem připravuje jeho rozložení do polyfonní faktury, jež této mešní části ubírá na rozsahu a z původního tematického výkladu vytváří zároveň jakési provedení (37.–48. takt).

De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non

De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non

a tempo

per quem o - mni - a fac - ta sunt, per quem o - mni - a fac - ta

fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

21. Homofonní faktura je vystřídána polyfonní a vytváří tak jakési provedení.

Rozvrstvení textu do různých, současně probíhajících hlasů lze snad odůvodnit požadavky na rozsah zhudebněného Credo i nároky na čistě hudební zpracování, avšak na úkor srozumitelnosti slova. Takové zacházení s textem je příznačné zejména pro missu brevis již od dob Haydnových,<sup>93</sup> odporuje však závěrům II. vatikánského koncilu, který význam liturgického slova postavil nad umělecké prostředky slovu sloužící.<sup>94</sup> Tento rozpor ještě umocňuje skutečnost, že text je upozaděn právě v Credo, které vzhledem k závažnosti vyznání víry bývá v liturgické praxi často pouze recitováno. Souznění linií s odlišným textem i melodickou stavbou ovšem nelze upřít tradiční polyfonické půvaby, které vynikají zvláště v mystických, rozumem neuchopitelných sděleních, jakým je například pasáž o vtělení v 55.–61. taktu. Jeví se mimo jiné jako určitá konstanta provedení, jež zůstalo rozděleno údernějším, syrytmicky pojatým dílem (49.–54. takt). Ten se dostává vůči

<sup>93</sup> Viz NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé v české hudbě*. 1. vyd. Praha : Karolinum, s. 73.

<sup>94</sup> Dtto, s. 85–88.



předešlé polyfonní faktuře do výraznější opozice, stává se dokonce jakousi formovou konstantou, jež na provedení navazuje (objevuje se zde dvakrát) a sděluje obsahy epického, dynamického charakteru (Et incarnatus est de Spiritu Sancto, Crucifixus etiam pro nobis...).

The image shows two systems of musical notation. The first system features a soprano line with lyrics: "de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a". Above the soprano line, there is a box containing the number "13" and the word "Solo". The piano accompaniment consists of two staves. The second system features a soprano line with lyrics: "vir - gi - ne: Et ho - mo, et ho - mo fac - tus est, et ho -". The piano accompaniment continues on two staves.

22. V mystické části o vtělení Krista doprovází sbor a capella líbezná sopránové sólo.

V hudebních podobách vyznání víry nebývají výjimkou polyfonní imitační pasáže – fugata, fugy, či alespoň fugové expozice, akcentující poselství o vtělení či zmrtvýchvstání. Hurníkovo Credo představuje touto formou pasáž o zmrtvýchvstání (81.–146. takt). Nabízí se však otázka, zda v tomto případě lze vůbec hovořit o fuze. Motorické téma se sice nabízí k dalšímu imitačnímu exponování, je však od počátku rozděleno mezi dvojici hlasů tak, že nedovoluje další vícehlasé imitační manipulace. Tematická melodie se tak dostává do výhodné pozice – její podstatná část se objevuje v dobře slyšitelném vrchním hlasu, přitom

se však nezříká transpozic (zde kvartových), takže iluze fugy je přesvědčivá. „Expozice“ setrvává v téže tónině, přičemž vzestupná kvartová transpozice dodává tématu lydiccký ráz.

14 *f molto ritmato*

*f molto ritmato* di - e, se - cundu[m] Scrip -

Et res - sur - re - xit ter - ti - a se - cundu[m] die Scrip -

tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum, et as - cen - dit in cae - lum,

tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum et res - sur -

23. Náznak fugové expozice se dále nerozvíjí, v posledním taktu ukázky dodává tématu lydiccký charakter.

Ten nakonec zůstává příznačný i pro provedení, jež se však postupně zbavuje polyfonní faktury. Odstraňuje tak nutnost fugového závěru a připravuje volnou reprízu prvního dílu s posledními verši vyznání jednoho křtu a věčného života.

Faktura je v tomto případě tedy rozhodujícím formotvorným činitelem, za jehož přispění lze v Credo rozlišit díl vystavený z tezo vité tematické hlavy a následného výkladu (A, 1.-36. takt); mešní část v podstatě rámuje, neboť jeho volná repríza (137.-164. takt) představuje před kódou (165.-177. takt) i díl závěrečný (A'). Fakturně blízké jsou tomuto

dílu méně rozměrné celky b (49.–54. takt), b'' (62.–72. takt), jejichž homofonní faktura je pro rozlehlou formu této mešní části dostatečně stmelujícím prvkem, třebaže jinak přináší nové melodie s podstatně členitější rytmickou strukturou než díl první. Jejich jednotící účinek ovšem spočívá i v ryze formotvorné úloze: oba díly b, b' totiž zároveň obklopují díl sdělující fyzický příchod spasitele na svět z Mariina těla (c, 55.–61. takt). Sdělení je svěřeno příznačně sopránovému sólu, jež vyniká nad málo pohyblivými hlasy ostatními, zřetelně kontrastuje s díly b, b', které jej rámují, a nenechává nás na pochybách, že se tu uvnitř Credo rýsuje malá třídílná forma s reprízou. Vzniká tak působivá paralela mezi formovým detailem a makrostrukturou vystavěnou v podstatě na týchž principech, ovšem na ještě zřetelnějších kontrastech. První takový kontrast přináší díl vystavěný na způsob provedení (X, 37.–48. takt), další pak výše popsaná fuga, již lze označit za přirozený výrazový vrchol Credo. Oba tyto uvedené útvary rozděluje již připomenutá třídílná forma, takže cesta k vrcholu není přímá, jak ji ostatně podmiňuje obsah liturgického textu. Zatímco však stvrzující „amen“ představuje pro text jednoslovný závěr, skladateli se stal impulsem pro gradující kódu (165.–177. takt), kde motiv amen pokrývá zásluhou narůstajících rytmických hodnot stále rozměrnější plochu a získává na důrazu i závažnosti.

Jestliže jsem fakturu označila za rozhodující formotvorný činitel, pak přirozeně nelze pominout její sepětí s harmonií a melodikou. Již jsem uvedla, že první (a tedy i závěrečný) díl se vyznačuje tezovitou melodickou stavbou s následným plynulejším výkladem. Kvintové a kvartové kroky jsou podpořeny příslušnými kvintovými, septimovými či dokonce nónovými souzvuky, často neúplnými. Připomeňme si v této souvislosti již dvoutaktovou varhanní introdukci, která tyto vztahy zřetelně předjímá: trojzvuky As dur, h moll, neúplný nónový akord fis–a–cis–(e)–g, kvintakord B dur, sextakord C dur a septakord h–des–f–as znějí poněkud bezohledně (v souladu s následujícími melodickými skoky vokální linie), jak je to příznačné pro rozšířené pojetí tonality. Jakmile se ve 3. taktu vokální hlasy ujímají své úlohy v půlových hodnotách, varhanní doprovod se stává o poznání těžkopádnějším, a to zásluhou jakýchsi příznaků. Tvoří je zpravidla čtyřzvuky a pětizvuky, především však ústí do harmonických závěrů, jež navzdory široké tónové zásobě utvrzují tonální centrum: dominantní nónový akord je tak rozveden do septakordu VI. stupně, po němž se tónický trojzvuk jeví spíše jako akord konkretizující očekávané tonální centrum, v jiných situacích pak dojem obdobných závěrů vyvolává využití takových akordických obrátů, kdy bas postupuje zřetelně jako v dominantním rozvodu, třebaže souzvuky jsou vzdáleny jen sekundově (například b–d–f/es–as–ces).

24. *Varhanní doprovod ústí do harmonických závěrů, které utvrzují tonální centrum.*

Uváděné postupy jsou příznačné pro rozšířený tonální prostor, v němž je dostatek místa i pro spoje církevně modální. Blíže k tradiční durové tonalitě má ovšem díl c, a to zejména zásluhou kombinovaných rozvodů. Do tóniky G v nich směřuje vždy zmenšený septakord VII. stupně. Přesvědčivě znějící rozvod pod sopránovým sólem není jistě náhodný stejně jako dominantní septakord E, který staví následující trojzvuk a–d–fis do světla průtažného kvartsextakordu v očekávání rozvodného kvintakordu a–cis–e, toto očekávání se však ani jednou nenaplní.

Ať už je však harmonická a tonální zásoba uvedených dílů jakákoliv, melodika se vyznačuje jednou podstatnou vlastností: skladatel zachází s lidskými hlasy v podstatě jako s nástrojem. Náhlá melodická vzepětí, expresivní skoky a neočekávané zvraty ve směru melodických postupů nacházejí zpravidla podporu i odezvu ve varhanním partu, takže se zdá, jako by tu spolu komunikovaly dva instrumenty, zpěváci se zde však ocitají v nelehké situaci. Z těchto nároků neslevují ani provedení a fuga, kde se nástrojová linie dokonce častěji vyšvihne nad vokální hlasy, takže dokonaleji charakterizuje polyfoničnost těchto dílů. Jinak však varhany zůstávají v Credo nástrojem přirozené harmonické konkretizace, jež nalézá vyjádření nejčastěji v úsečných akordických spojích.

Fakturně průzračnější hybněji pojaté plochy postupují zpravidla melodicky natolik výrazně, že okamžitě vyvolávají představu instrumentálního protihlasu, zvláště když jsou rytmicky komplikované.

25. Melodicky výrazný sborový part je doplněn rytmicky komplikovaným instrumentálním protihlasem.

Obojí pak nalzáme ve fuze, kde se nástroj postupně vymaňuje z ryze harmonického, akordického zjetí a směřuje k melodicky vyklenutějším figurám.

Dynamická průraznost Credo odpovídá obsahu liturgického textu. Výraznějšího ztišení dosahuje však provedení vypovídající o Bohu, který sestoupil na tento svět, sopránové sólo se slovy o vtělení z Panny Marie a na okamžik také fugové provedení s výpovědí o víře v Ducha svatého. Tato sdělení mají samozřejmě hluboký význam jak pro individuální vyznání víry jednotlivce, tak bohoslužebného společenství, můžeme zde tedy hledat jejich zdůraznění právě prostřednictvím ztišení, na druhé straně by však takový dynamický stupeň mohl podtrhnout i řadu dalších míst liturgického textu. Jako prvořadá se tu tedy nabízí logika hudební, která vedle ostatních rozdílů žádá na velké ploše i kontrast dynamický.

Spojení mešních částí **Sanctus** a **Benedictus** v jednu hudební větu odpovídá dnes již běžnému návratu k původnímu pojetí liturgie. Sanctus a Benedictus zde ovšem vytvářejí výrazově natolik odlišné díly, že se zároveň nabízí otázka, co vlastně přispívá k tomu, že je můžeme vnímat jako přirozeně vystavěný celek, a to navzdory převaze rozdílů nad rysy společnými.

Převahu rozdílů lze jednoduše vyjádřit tak, že Sanctus představuje díl ve výrazu průbojný, zatímco Benedictus je lyrickéjší a do výchozí polohy se přirozeně vrací v Hosanna. Průbojnost i lyrismus jsou samozřejmě dány souhrou výraziva, v němž dominuje dynamika – v Sanctus forte či mezzoforte, zatímco Benedictus vyrůstá k původnímu forte jen zvolna, a to z náhlého piana. Další faktor spočívá v rytmickém členění: Sanctus sleduje třídobou pulsaci, na níž se zakládá i drobnější osminový pohyb,

Benedictus dělí na ploše svých 25 počátečních taktů třídobé metrum do vláčnějších duol. Teprve poté vede návrat ke třídobé pulsaci ve čtvrt'ových i drobnějších hodnotách k původní výrazové poloze. Rytmus i dynamiku podporuje v obou dílech odlišná artikulace: pro Sanctus je příznačný přednes jakoby lehkomyšlně úsečný, důsledné legato Benedictus je naproti tomu snad poněkud afektované.

19

Sanctus Do-mi-nus De-us  
Sanctus Sanctus Sanctus

26. Úsečný rytmus hlasů připomíná pizzicata, která stejně úsečně doplňují varhany.

Vyklenutá melodie Benedictus naopak kypí vášní, jež nezadržitelně touží projevit se právě v daném okamžiku. Je to emoce momentu, tedy bez přetvářky, možná však i prchavá, podléhající postupně převaze průbojné úsečnosti.

24

Qui ve-nit in no-mi-ne

27. Benedictus kontrastuje se Sanctus klenutějšími melodiemi.

Charakteristika vokálních linií (zejména Sanctus) snad nejzřetelněji evokuje představu neoklasicistního výraziva. A skutečně také i výrazný jednotící moment obou dílů lze spatřit právě v neoklasické práci s růzností tonálních center obdobně jako u velkých mistrů tohoto stále inspirujícího stylu. Zatímco předchozí části této mše preferovaly vztahy k centrům pokrývajícím rozsáhlejší plochy, zde jako centra vnímáme souzvuky přicházející třeba i náhle v závěrech poměrně krátkých celků.<sup>95</sup> Poměr center je přitom terciový i chromaticko-terciový (leckdy samozřejmě s nezbytnou enharmonickou záměnou).

Zatímco se tedy první fráze Sanctus (představujícího zároveň velký formový díl A) včetně introdukce odehrává v Des dur (1.–10. takt) a druhá v cis moll (11.–20. takt; obě fráze lze chápat jako součásti malého větného dílu a), centrum fráze „Pleni sunt coeli“ spočívá in A (23.–25. takt; tato fráze představuje předvěť dílu b), centrum spojky in C (26.–28. takt) a znovu uvedená fráze „Pleni sunt coeli“ (29.–31. takt; tato fráze je závětním dílu b) má dominantní charakter – pod vlivem dominantního septakordu Es očekáváme neuskutečněný rozvod do As, poslední septakord této fráze b–d–f–as pak navozuje pocit centra Es, ani to zde však nenajde místo. Následující spojka (32.–37. takt) totiž ústí do dominanty C, jež uvozuje Benedictus (díle B), zpočátku s centrem in F (38.–62. takt). V téže tónině se tu v podstatě dvakrát exponuje malý díl c, v jehož závěru se pohyb vokálních linií zastavuje na tónu e' a ke slovu se dostává spojka s modulací k centru A (64.–70. takt). Následující díl je v podstatě totožný s dílem b (71.–85. takt), s novým textem se však přece jen alespoň částečně mění hudební výrazivo. Fráze „Qui venit in nomine Domini“ se tak sice melodicky téměř shoduje se svou dominantně znějící předchůdkyní „Pleni sunt coeli“ ve 29.–31. taktu, zde se však váže k centru gis a závěrečný dominantní septakord Fis předjímá Hossanna (díle d) in H. Jakkoli by se ovšem zdálo, že H může být centrem finálním, enharmonická modulace je posouvá o tón níž. Závěr tak vůči začátku této dvojdílné mešní části vykazuje chromaticko-terciovou logiku: Des–A s oporou o obdobný poměr uvnitř této formy s centrem F na začátku dílu Benedictus.

Zatímco všechny předešlé části ordinaria se vyznačovaly jasně postižitelnými tonálními centry i uchopitelnou melodikou, **Agnus Dei** představuje z tohoto hlediska výjimku. Éterická melodie se vznáší v téměř nekonečném harmonickém prostoru, který neustálým sledem disonancí sice směřuje k momentu usmíření, ale po této nejisté cestě ho dosahuje až v samém závěru. Nejistotu či váhavost s sebou nese i dynamika – nevymaňuje se až na jedinou výjimku při důrazu na prosbu „dona nobis pacem“ (18.–20. takt) z nejslabších

<sup>95</sup> Podobně pracuje s tonálními centry například Prokofjev v Klasické symfonii; zvláště zřetelné jsou tyto postupy v Gavotě.

stupňů. Obdobně působí i textové uspořádání. Liturgický text obsahuje dvojí prosbu „smiluj se nad námi“ (miserere nobis), potřetí uvádí „daruj nám pokoj“ (dona nobis pacem). Právě fráze „dona nobis pacem“ bývala zejména v 17. a 18. století příležitostí ke kompozici rozsáhlých, důmyslně propracovaných kód. Hurník však pořádek liturgického textu opustil. Namísto důsledně opakované prosby „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ uvedl tuto prosbu po dvoutaktové introdukci jen jedenkrát (3.–9. takt, díl a), zato však s opakovaným „miserere“ (6.–8. takt). Jediné slovo tak má ve zkratce celou frázi zastoupit. Především na slovech „dona nobis pacem“ je uprostřed mešní části založen rozsáhlejší díl evolučního charakteru (11.–20. takt, díl b), závěr pak patří invokaci, jež sem v liturgii skutečně patří – „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem“ (21.–30. takt, díl a').

Pro tradičně pojatá Agnus je příznačná textová i hudební totožnost prvních dvou invokací a případná odlišnost invokace poslední. Zde tomu tak není, a to nejen zásluhou již uvedené změny v uspořádání textu, ale i proto, že skladatel každé z invokací přisuzuje nové melodické tvary. To, co však všechny invokace sjednocuje, je oslovení „Agnus Dei“. Na pozadí změn představuje jakousi konstantu podobně jako v poněkud volnějším smyslu i slovo „pacem“, jež je spojováno s melodickým skokem. Takové postupy vokálních linií navíc působí velice křehce, a to nejen zásluhou dynamiky. Nenalézají totiž zpravidla oporu v nástroji, který pod nimi podobně jako téměř pod veškerým vokálním partem odvíjí proud až skrzabinovských disonancí. Vzbuzuje tak neustále pocit harmonické otevřenosti, neustálého napětí, nehmatatelného centra, překvapení. Leckdy se zdá, že rozvod je nadosah, když je disonance zvláště charakteristická, namísto rozvodu se však objevuje pouze převod napětí, zpravidla za přispění chromatiky či částečnosti rozvodu. Například souzvuk d–fis–a–c–e–g–h, který v kontextu prvního dílu chápeme jako dominantu, se dočká pouze částečného rozvodu do septakordu o malou tercii níž, ten se pak pojí chromaticky se septakordem es–g (ges)–b–des.



tol - lis pec - ca - ta mis - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re

28. Místo rozvodu disonance se objevuje převod napětí za přispění chromatiky či částečnosti rozvodu.

Tato mešní část je podobnými postupy v podstatě prodchnuta a teprve varhanní kóda se díky prodlevě g–h–d stává navzdory melodickému bohatství vrchního hlasu harmonicky průhlednější s přesvědčivým důrazem na očekávaný centrální trojzvuk.

Odpověď lidu **Deo gratis** v samém závěru bohoslužby není již součástí ordinaria, přesto ji někteří skladatelé do mešního cyklu zařazují,<sup>96</sup> jiní ji dokonce pojímají jako samostatnou skladbu.<sup>97</sup> Jestliže se prokomponovaná odpověď ve finále ordinaria objeví, stává se její přednes výsadou školených zpěváků-interpretů a lid se obřadu v jeho závěru již viditelnou aktivitou neúčastní. To je v rozporu s pojetím liturgie Druhým vatikánským koncilem a je to i podstatný důvod pro to, aby soudobí skladatelé toto zvolání ponechávali účastníkům bohoslužby. Mše Ilji Hurníka je v tomto směru výjimkou, která jistě souvisí i s širším určením jeho skladby než jen ke striktně bohoslužebným účelům.

Deo gratias zde představuje evidentně nejjasavější část celého mešního cyklu, přičemž je nápadně motivicky spřízněna s Gloria. Obě části jsou si nakonec náladově mimořádně blízké, třebaže po stránce obsahové závažnosti je nelze srovnávat. Motiv, který hymnus i závěrečnou aklamaci sblížuje, má téměř charakter přírazu (spocívá v šestnáctině na těžké době následované tečkovanou osminou) a provází jej zpravidla melodický sestup (Gloria sekundový či terciový, v Deo gratias rozsáhlejší). Zatímco však v Gloria zůstává tato podoba motivu svěřena vokálními liniím, závěrečná část z něj činí i složku doprovodnou. A nejen to. Varhany tečkovaný motiv exponují již v introdukci, a představují tak jeden z nejnosnějších motivických elementů důsledně od samého začátku.

<sup>96</sup> Např. J. Ockeghem, A. V. Michna.

<sup>97</sup> Např. B. Britten.

Allegretto  $\text{♩} = 72$

De-o gra-ti-as De-o De-o gra-ti-as Hal-le-

29. Tečkovaný rytmus představuje jeden z nejnosnějších prvků této části.

Atribut „nejnosnější“ zde považuji za zcela oprávněný, neboť tečkovaný motiv se objevuje v odlišných melodických souvislostech středního dílu a také v kóde. Zatímco tedy první díl (A, 6.–16. takt) se vyznačuje rozeklanou melodikou se stylizovanými výkřiky, podporovanými právě osobitou rytmickou strukturou, melodika dalšího dílu (B, 20.–30. takt) je zvlněná o poznání mírněji, zároveň však rozčleněná do kratších frází, které oddělují pauzy. Skoky zde tak představují vrcholy jednotlivých frází, zatímco z celkového pohledu se tento díl jeví jako mírněji vyklenutý, bez stěžejního vrcholu, zato však s převahou evoluční hudby. Doslovný návrat prvního dílu (A, 32.–42. takt) pak stvrzuje stěžejní výrazovou rovinu této mešní části a kóda (43.–51. takt) přináší v tomtéž náladovém duchu nový motiv – vzestupné „haleluja“ korunované opětovným zvoláním „Deo gratias“ s nezbytným a nyní nepochybně charakteristickým tečkovaným rytmem.

29

lu - ja Hal - le - lu - ja gra - ti - as Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja

*non leg.*

De - o gra - ti - as Hal - le - lu - ja De - o ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja

*non leg.*

gra - ti - as gra - ti - as

*ff*

30. V samém závěru se objevuje nový motiv korunovaný závěrečným zvoláním „Deo gratias!“.

Mnohokrát zopakované zvolání Deo gratias v ostře členitém rytmu a v podobně pojaté melodické struktuře i ve zpěvnějších liniích může dokládat širokou paletu výrazových poloh v přednesu jediné věty, a to jak v mluveném, tak v hudebním projevu. Základ výrazu lze totiž především po rytmické stránce vysledovat v řeči, již skladatel stylizoval do různě výrazných melodicko-rytmických tvarů od vysoce expresivních až po lyričtější. Obě polohy nabízejí díly A i B, a to hned ve svých počátečních taktech. Výraznou gradaci dílu A pak spolu se vzrůstající tónovou výškou vrchního hlasu podporuje i jeho houstnoucí a posléze motorický, jakoby tokátový pohyb, který vzápětí nechává vyniknout zastavení na dvoučárkovaném ges ve vrcholném momentu dílu A.

31. Gradaci dílu A podporuje tokátový motorický pohyb.

Různé stupně expresivity se zde podobně jako v celé mši opírají o možnosti rozšířené tonality. Využívá jich v četných figuracích především varhanní doprovod, který však na druhé straně také zřetelně udává tonální centra, nebo představuje alespoň nezbytnou harmonickou oporu melodiím, jež by jinak byly harmonicky stěží uchopitelné.<sup>98</sup> Právě

<sup>98</sup> Jde tedy o melodie vázané. Viz JANEČEK, K. *Melodika*. 1. vyd. Praha : SNKLHU, 1956, s. 30–32.

díky doprovodnému nástroji máme možnost sledovat již ve varhanní introdukci (1.–5. takt) variabilitu jednotlivých stupňů (např. e–es, h–b), jež jsou v této proměnlivosti stěžejním výrazovým prostředkem rozšířené tonality a jež se samozřejmě odrážejí v často vypjaté harmonii. Zatímco však jsme v rámci širokých možností tonality zvyklí na mnohdy jakoby bezohledné, nezpěvné postupy (přestože jsou zcela legitimní), zde překvapuje melodická návaznost jednotlivých hlasů. Lze ji demonstrovat na již uvedené introdukci – hned její 1. takt obsahuje v pravém manuálu postup e–es–d, či b–a–as. Podobnou logiku lze ve varhanním partu sledovat i nadále. Navzdory této plynulosti, jež může na první pohled budít asociace s klasicko-romantickým myšlením, však poslední mešní část nepostrádá znaky soudobé harmonické vypjatosti. Je dána v prvním dílu rozsáhlou expozicí disonancí, které jen na okamžik spočívají v rozvodných souzvucích, pokud ovšem vůbec rozvedeny jsou. Lze tak například zřetelně rozpoznat výchozí centrální souzvuk Es (6.–7. takt), spojený vzápětí s akordem a–c–es–g (8.–9. takt). Návrat k výchozímu souzvuku Es v 9. taktu pak nenaplnuje očekávání rozvodu, podobně jako není zcela uspokojivý rozvod septakordu c–es–g–b do trojzvuku f–as–c na přelomu 11. a 12. taktu, a to vlivem celotónového postupu es–f. Tyto záměrné nedokonalosti či odchylky od tradičních spojů a rozvodů však stále dostatečně jasně vymezují funkčnost užitých souzvuků, a to především znatelný postup od již uvedené tóniky Es k subdominantě (12. takt), k dominantně znějícímu septakordu des–f–as–ces (15. takt), připravenému dominantou As ve 14. taktu, a s návratem k centru Es v taktu šestnáctém.

Vzhledem k odlišnému tonálnímu centru následujícího dílu B má význam třítaktová varhanní spojka (17.–19. takt) s reminiscencí tečkovaného motivu, především však modulující k novému centru Fis. Evoluční charakter ubírá střednímu dílu na tonální stálosti, proto také nástupy jednotlivých melodických úseků vyvolávají dojem proměnlivých tonálních center: po Fis tedy Gis (v posledních 2 taktech 1. řádku následující ukázky) a vzápětí E (na 2. i 3. řádku notového příkladu), přičemž reprízu dílu A in Es uvozuje na samém závěru středního dílu souzvuk B dominantního charakteru (v posledním taktu příkladu).

The image displays a musical score for a piece, likely a Mass, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:** The vocal line begins with the lyrics "gra - ti - as" and continues with "De - o gra - ti - as De - o De - o gra - ti - as". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with flowing, arpeggiated figures.

**System 2:** The vocal line features the lyrics "Hal - le - lu - ja" and "Hal - le - lu - ja". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated patterns.

**System 3:** The vocal line includes the lyrics "Hal - le - lu - ja" and "lu - ja gra - ti - as". The piano accompaniment concludes with a final arpeggiated figure.

32. *Evoluční způsob rozvíjení melodie vyvolává dojem proměnlivých tonálních center.*

Kóda, třebaže již centrum Es neopouští, dovoluje si před finálním souzvukem namísto očekávané dominanty využití několika enharmonicky zaměněných souzvuků, vyznačujících se k akordu centrálnímu odlišným poměrem, a tedy i adekvátním vzrůstem jakoby nekontrolovatelného emocionálního vzepětí: h–d–fis (gis) splňuje poměr chromaticko-terciový, a–cis–eis zastává v podstatě úlohu alterovaného VII. stupně, jemuž předchází průtah z gis–h–dis, tedy enharmonicky zaměněné mollové subdominanty. To však již pouze ve varhanním partu; vokální linie spočinuly na finálním souzvuku, který byl uvozen poněkud méně dramaticky: sledem trojzvuků c–es–ges/f–as–c, jimž poměr k centru upírá finální jednoznačnost. Právě tato skutečnost však nechává skladbě do poslední chvíle možnost vzrůstajícího napětí v očekávání zřetelného harmonického závěru.

33. Zřetelný harmonický závěr nastává až ve finálním souzvuku.

S tímto očekáváním souvisí i dynamická stránka poslední části mešního cyklu. Charakterizuje ji průbojná dynamika, ztišená pouze ve středním dílu, s expozicí „haleluja“ se však vrací do výchozí roviny, jež v kóde přerůstá ve fortissimo. Monumentalita výrazu je zde tak dovedena v ušlechtilé míře do svého vrcholu.

Missa Vineae Crucis upoutá posluchače především melodickou stavbou, a to jak vokálních, tak instrumentálních partů. Bez nadsázky ji lze označit za moderní vpravdě polyfonní kompozici, jejíž melodické půvaby umocňují nápadité kontrapunktické střety horizontálních linií. Právě v nich tkví tajemství exprese i nenadálých momentů klidu, ale především neustálé a vyvážené oscilace mezi těmito dvěma póly, takže se zdá, jako by tu liturgie, již je skladba určena, přestávala být obřadem odhmotnělé duchovnosti, ale jako by se do ní promítaly stránky vysloveně lidské – emoce, jistota, pochybnost, váhání, radost z čiré pozemské existence, ale i z rozměru duchovního, stěží uchopitelného a stejně obtížně vysvětlitelného.

Hurníkova mše představuje dílo, které posluchače oslovuje soudobým hudebním jazykem. Záměrně zde připomínám posluchače v širším slova smyslu, neboť interpretační i posluchačská náročnost neurčuje a v podmínkách současného provozování liturgické hudby ani nemůže určit skladbu jednoznačně pro obřad. Řadovému účastníku bohoslužby skladatel sice nepředkládá avantgardní stylový výboj, ale rozšířený tonální prostor spojený s členitým rytmem, rozeklanými melodiemi, jež posluchač není s to podržet napoprvé v paměti, představují v českém liturgickém prostředí přesto dostatek nezvyklých elementů. Přitom však skladatel v tomto rámci zachovává proporce kontrastu a reprízy, takže lze předpokládat postupné získávání vhledu do znějících částí ordinaria, ovšem s tím, že Hurníkova hudba na sebe během bohoslužby nejspíše strhne tolik pozornosti, že přestane plnit doprovodnou funkci. Hurníkův jazyk je navíc natolik emocionální, že na sebe takovou pozornost strhává zcela bezděčně. Jestliže jsem se zmínila o problému, že si posluchač příslušné fráze většinou nemůže zapamatovat, nelze pominout a zpřesnit důvody zvláštního účinku, jehož autor dosahuje – pocit nezachytitelnosti či prchavosti hudby, která se ovšem v daném okamžiku zdá leckdy samozřejmou. Hurníkovo ordinarium je v tomto směru celkem názorným příkladem uplatnění hudebního jazyka, který takto působí: melodie jsou samy o sobě většinou dostatečně rozkolísané (a tedy i obtížně pamatovatelné), přesto však působí do jisté míry samozřejmě zásluhou převažujícího diatonického materiálu. To, co je především staví do světla neuchopitelnosti, je harmonie poznamenaná zcela zřetelně rozšířenou tonalitou či akordickými kombinacemi. Názorným příkladem takového myšlení se ve většině částí ordinaria (kromě Kyrie a Agnus) může stát souzvuk nalézající se vždy před závěrem, či před kodou. Zaujímá zde evidentně místo dominanty, jeho funkce však dominantní vždy není, zato je však komplikován ostrými intervalovými střety třeba na způsob alterovaného akordu a navíc s oběma podobami VII. stupně (tedy jako s citlivým tónem i s tónem sníženým), jak je tomu v Gloria. V Credo pak do souzvuku zasahuje cizí tón, a to právě z pozice rozšířené tonality, v Sanctus – Benedictus a Deo gratias představuje dokonce celý souzvuk pro daný tonální rámeček vzdálený element.

Z hlediska uplatnění analyzované mše hovoří výše uvedená charakteristika pro koncertní provádění s prvořadou estetickou funkcí. Uvažujeme-li však o výchově účastníků liturgie k přijímání soudobé hudby, pak se v budoucnu tento prostor nejspíše nevyhne postupnému pronikání alespoň částí Hurníkova ordinaria do obřadu, pro nějž se respektování celkového vývoje hudby (třebaže pouze ve služební pozici) může stát i





### 3.4 Zdeněk Lukáš: Gaudete et exultate

Zdeněk Lukáš se narodil v roce 1928 v Praze. V letech okupace vystudoval učitelský ústav a poté působil pět let jako učitel na základních školách. Významný zlom v Lukášově životě, který zásadním způsobem ovlivnil jeho další profesní dráhu, představoval nástup vojenské služby v roce 1951. Mladý učitel, který měl prozatím za sebou jen první nesmělé kompoziční pokusy, byl povolán do Plzně. Na vojně přišel poprvé do pravidelného styku se sborovým zpěvem – založil zde mužský sbor, který později rozšířil i o ženskou složku. Sbor dosáhl na svou dobu mimořádné úrovně, a byl proto často povoláván k natáčení pro potřeby plzeňského rozhlasu. Především v rozhlase se Lukáš setkal s řadou výrazných uměleckých osobností, které ovlivnily jeho rozhodnutí věnovat se rozhlasové a sbormistrovské práci i po skončení vojenské služby. Lukáš tedy zůstal v Plzni, s níž spojil následující dekádu svého života. Stal se hudebním redaktorem plzeňského rozhlasu a již v roce 1954 založil poloprofesionální sbor Česká píseň, jež potom vedl téměř dvacet let. Další významný mezník v Lukášově životě představuje rok 1964, kdy se přestěhoval do Prahy. Do Plzně nadále zajížděl za Českou písní a ani poté, co z jejího čela odešel, neopustil sbormistrovskou profesi, neboť v letech 1975–79 řídil Dívčí desítku Československého státního souboru písní a tanců. Krátce také působil na pražské konzervatoři (1973–75), jeho hlavní profesní orientací a životním posláním se však stala kompozice, jíž se soustavně věnuje již několik desetiletí ve svobodném povolání.

Zdeněk Lukáš je doma i ve světě znám jako velmi produktivní a invenční skladatel. Přestože kompozici nikdy nestudoval, vyjma konzultací u Miloslava Kabeláče, začlenil se svým kvantitativně obsáhlým dílem i originálním stylem mezi přední české skladatele přelomu 20. a 21. století. Bezesporu nejpopulárnější a nejčastěji prováděnou oblastí jeho tvorby jsou již po několik desetiletí skladby sborové. Lukášův úzký vztah ke sborovému zpěvu má zcela přirozený původ v jeho vlastní sbormistrovské činnosti. Jejím prostřednictvím důvěrně poznal možnosti lidského hlasu a osvojil si výsostně sborové vokální myšlení. Sám skladatel k tomu říká: *„Kdysi, jako zpěvák, jsem nesnášel skladatelovy vymyšlené, rádobý originální, mnohdy nezpěvné kroky. A tak jsem s tím nikdy nechtěl trápit ani sborové pěvce. Vždyť disonantní akordy lze vytvořit logickým a zpěvným způsobem vedení jednotlivých hlasů. Všechno je dáno, i to, že po staletí je nám bytostně dán do duše kvintakord. Kolik různých směrů tu bylo a kolik krásy vzniklo jen pomocí těch sedmi tónů durové nebo mollové stupnice. A lidský hlas je zvláštní hudební nástroj, který nemá ani klapky ani klávesy, po jejichž stisknutí se ozve požadovaný tón. Zpěv je*

nejpřirozenější lidský hudební projev, který je fyziologicky nejvíce spjat s tradicí. A posunutí do jiného, modernějšího výrazu ponechávám na nástroji. Mám-li touhu (a mám ji často) vyjádřit se jinak, vyjádřit jiné tvůrčí pochody, tak napíšu třeba smyčcový kvartet nebo symfonii. Ale zpěv – podle mne – by měl zůstat zpěvem v nejširším slova smyslu, někdy bez trapných vlivů instrumentálních.“<sup>99</sup> Z Lukášovy rozsáhlé sborové tvorby je největší část věnována sborům smíšeným, dále ženským a dětským, nejméně jsou zastoupeny sbory mužské. Ani se snad nelze dopočítat stovek skladatelových úprav lidových písní, které jsou roztroušeny v řadě učebnic, zpěvníků a různých sborníků.

Duchovní tvorba sice v díle Zdeňka Lukáše nezaujímá dominantní postavení, ale i v této oblasti vytvořil několik reprezentativních děl, jež se svou kvalitou a oblibou mezi interprety i posluchači řadí k nejlepším soudobým skladbám tohoto typu. Na prvním místě můžeme jmenovat a capellové *Requiem per coro misto* (1992) a hymnus *Te Deum laudamus* (2000). Mezi další oblíbené smíšené sbory s duchovní tematikou patří modlitba *Pater noster* (1994), *Alleluia* (2001) a vánoční mše k počtě Jakuba Jana Ryby *Radujme se všichni v Pánu* (2001).

Ženské, respektive dívčí sbory na duchovní texty jsou v Lukášově tvorbě zastoupeny pouze třemi kompozicemi. Dvě z nich jsou určeny pro trojhlasý ženský sbor a sólový baryton (*Missa brevis*, *Lucerna Domini*) a jedna pro ženský čtyřhlas a capella (*Gaudete et exultate*).

**Missa brevis** splňuje všechny předpoklady pro označení „krátká mše“. Není rozsáhlá, chybí jí Credo a text části Gloria je značně zkrácený. Vznikla již v první polovině šedesátých let, kdy sbormistryně chrámového sboru u Frankfurtu nad Mohanem požádala autora o mši pro liturgické mezidobí, měla však k dispozici jen ženský sbor a jednoho barytonistu. Lukáš dokázal tento limitující požadavek obrátit ve prospěch originálního obsazení. Pro svou nekomplikovanost je jeho mše přístupná amatérským sborům, které ji s oblibou zpívají. Barytonista má v některých částech charakter sólového hlasu (*Sanctus*, *Benedictus*), ale většinou doplňuje homofonní fakturu, takže vytváří dojem sborového čtyřhlasu. Tato mše se často provozuje také ve verzi pro smíšený sbor, kterou přepracoval se souhlasem autora pražský sbormistr Miroslav Košler.

Je zajímavé, že i ve své druhé duchovní skladbě pro ženský sbor, **Lucerna Domini**, která ovšem následuje po předcházející *Missa brevis* s odstupem téměř třiceti let, použil

---

<sup>99</sup> KOLÁŘ, J. Ženské sbory Zdeňka Lukáše. In: *Cantus choralis 2003*, Ústí nad Labem : PF UJEP, 2003, s.15.

skladatel v kombinaci s ženským trojhlasem sólový baryton. Na rozdíl od předešlé skladby je však *Lucerna Domini* obohacena o doprovodný klávesový nástroj, kterým mohou být varhany, případně klavír. Autor ji napsal o Vánocích roku 1993 a jako předlohu v ní použil verše dvacáté kapitoly z biblické knihy *Příslaví*. (20, 9.22.27.2.26.17.29.27)

*Lucerna Domini* je formálně rozdělena na osm částí, a to přesně ve shodě s členěním textu. Svěbytnost každé biblické myšlenky zvýrazňuje skladatel užitím přiléhavých výrazových prostředků. Na rozdíl od *Missy brevis* poskytl sólovému barytonu podstatně větší prostor. Ženský sbor i sólový mužský hlas představují rovnocenné složky, z nichž každá má svou vlastní funkci a současně vytvářejí ve vzájemné souhře kompaktní celek. Ačkoliv zde Lukáš použil biblického textu, jedná se spíše o skladbu koncertní než liturgickou. Některé úseky skladby mají totiž pro liturgické účely příliš světské rysy – časté synkopy, populárně vyznívající figurační pasáže kláves, taneční rytmus. Skladatel sice připouští možnost realizovat doprovodný part na klavíru i varhanách, avšak stylizace doprovodu odpovídá spíše klavírní technice a zní na tomto nástroji podle mého názoru podstatně lépe.

Z iniciativy sbormistra dětského sboru *Bambini di Praga* Bohumila Kulínského ml. napsal Lukáš v roce 1998 skladbu **Gaudete et exultate** pro čtyřhlasý ženský sbor a capella.

### **Gaudete et exultate**

Gaudete et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in coelis.  
Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur.  
Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam, quoniam ipsi saturabuntur.  
Beati mitis quoniam ipsi possidebunt terram.  
Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt.

### **Radujte se a jásejte**

Radujte se a jásejte, protože máte hojnou odměnu v nebesích.  
Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni.  
Blaze tichým, neboť oni dostanou zemi za dědictví.  
Blaze těm, kdo hladovějí a žízní po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni.  
Blaze těm, kdo mají čisté srdce, neboť oni uzří Boha.

Rozsáhlý oslavný hymnus čerpá verše z tzv. Blahoslavenství z páté kapitoly Matoušova evangelia (*Mt 5,12.4–6,8*). Tento text Lukáš hudebně rozčlenil do tří kontrastních částí. V první převažuje silná dynamika a jásavý charakter, střední díl přináší zvolnění a prostor k meditaci, skladba pak vrcholí mohutným chvalozpěvem v dílu závěrečném. První část

skladby je rozdělena na čtyři díly a přináší dvě výrazná témata. Hned v počátečních třech taktách představuje první soprán z celé skladby nejdůležitější a nejfrekventovanější téma. Jeho rytmická i melodická struktura vyvolává pocit slavnosti a posluchači sděluje, že uslyší oslavnou skladbu. Textová složka („*Radujte se a jásejte*“) jen doplňuje to, co je patrné ze samotného hudebního vyjádření. Hlavní téma vzápětí kánonicky imitují i druhý soprán a druhý alt, a tak společně se synkopovaným ostinatem prvního altu spolehlivě vyvolávají asociaci trubačských fanfár.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are: "Gau-de-te et e-xul-ta-te, gau-de-te. gau-de- gau-de- et e-xul-ta-te, quo-ni-am te et e-xul-ta-te, quo-ni-am te et e-xul-ta-te, gau-de-te et e-xul-ta-te." Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score features a main melodic theme in the soprano part, which is imitated by the alto and tenor parts in a canon-like fashion. The bass part provides a rhythmic accompaniment.

34. V prvních taktách zaznívá hlavní téma, které se v průběhu skladby několikrát vrátí, v různých obměnách.

Vedlejší téma otevírá druhý díl, rozpíná se do čtyř taktů, avšak pouze první takt je zcela odlišný. Zbývající tři takty jsou melodicky shodné, Lukáš si pohrává pouze s rytmem. V kladném slova smyslu stereotypní repetování tří tónů koresponduje s textem („*Blahoslavení, kteří pláčou*“), neboť vyjadřuje pocity bezvýchodnosti těch, kteří prožívají těžké chvíle. Toto téma interpretují alty, druhý soprán je zdobí krátkou figurou.

15

lis, est in coe - lis.

coe - lis.

est in coe-lis. Be - a - ti, qui lu - gent, qui

est in coe-lis. Be - a - ti, qui lu - gent, qui

19

Be - a - ti

lu-gent, qui lu-gent, qui lu - gent, be - a - ti, qui

lu-gent, qui lu-gent, qui lu - gent, be - a - ti, qui

35. Vedlejší téma přináší zklidnění, slibně se rozvíjející kantiléna v 17. taktu ustrne na stereotypním opakování dvou tónů.

Uvedená témata tvoří kostru první části a jsou doplněna množstvím dalších méně významných motivů a ostinátních figur. Lukáš často používá tečkovaný a synkopický rytmus, čímž dodává tomuto dílu pregnanosti a podporuje již zmíněné celkové triumfální vyznění. Základní tóninou je cis moll, avšak časté disonance, neúplné akordy a v rámci celé skladby nejhojněji použitá polyfonní sazba toto tonální zakotvení znejišťují. První část je zakončena durovým kvintakordem (Cis dur) v pianu a toto zklidnění anticipuje charakter druhé části.

Formálně je druhá část jednodušší než první, vnitřně se dále člení jen na dva díly. Oba jsou uvedeny krátkou homofonní introdukcí a poté se rozvíjejí v polyfonním předivu. Tato část nepřináší žádný nový text, stále se opakují již známá slova „Gaudete et exultate“. První díl této části se ve své první polovině odvíjí v církevním modu – frygické cis. Po

oslavných zvoláních v introdukci má první alt dlouhou prodlevu, druhý soprán mechanicky opakuje krátkou figuru spočívající v sekundovém průtahu a první soprán se kolébá na střídavých tónech. Po několika taktech se tento monotónní styl stává bohatším, a to díky výraznějším změnám v melodii a větší hustotě pohybu. V gradaci se přidává i druhý alt a postupuje v paralelních oktávách s prvním sopránem. Polyfonně vedené hlasy se v závěru prvního dílu druhé části spojují v krátkou homofonní plochu, jejichž šest taktů, zaznívajících střídavě v dynamice piano a forte, je ukončeno souzvukem zvětšené kvarty.

93

gau - de - - - te, gau

gau - de - te et e - xul - ta - te, gau - de - te et

36. Lukáš ve svých sborových dílech rád používá statických motivů. V této ukázce je statické rozvádění průtažných tónů doplněno ostinátem prvního altu.

Druhý díl druhé části začíná opět kratičkou introdukcí a poté se vrchní tři hlasy opakovaně uchylují k repetovaným dvoutónovým figurám. Tóninu tohoto úseku nelze přesně určit, spodní tetrachord je převzat z cikánské moll (mezi druhým a třetím stupněm je tritonus), horní tetrachord z aiolského modu. Druhá část je zakončena v piano motivem sestupného zmenšeného kvintakordu, který si jednotlivé hlasy předávají do té doby, než se spojí v interval čisté kvinty.

Závěrečná, třetí část skladby se skládá ze čtyř dílů. První díl je vrcholem celé skladby, je tonálně zakotven ve Fis dur a dynamická znaménka předepisují forte. Vnější hlasy zpívají v unisonu hlavní téma z první části, vnitřní hlasy průzračně dotvářejí harmonii. Převažuje synkopický rytmus, časté jsou nepravidelně umístěné akcenty a změny taktů. Objevuje se dokonce neobvyklé taktové označení – 7/16 takt. Mohutné vyznění kvintakordu Fis dur se náhle zlomí v jeden repetovaný tón prvního altu, který se pomalu společně s druhým sopránem rozvíjí přes sekundovou vzdálenost k tercii. Tato radikální

změna zřetelně určuje počátek druhého dílu třetí části. První soprán a druhý alt se po několika taktech přidají opět v oktávovém unisonu. Užité triviální motivy zapříčiňují, že tento díl vyznívá velice prostě a pokorně, v souladu s textem. („Blaze tichým, neboť oni dostanou zemi za dědictví.“)

Řetěžením se napojuje třetí díl a hned od první doby signalizuje změnu výrazu. Melodicky jednoduchý motiv získává na přitažlivosti zajímavou rytmizací. Osminové trioly, skupiny tří šestnáctinových not a postupy dvě proti třem produkují energii a z ní plynoucí naději, že „*Blahoslavení jsou, kdo mají čisté srdce, neboť oni uvidí Boha.*“

Čtvrtý díl je vlastně reprízou prvního dílu. Jeho první polovina se opakuje naprosto přesně, zatímco druhá polovina sice využívá stejný motivický materiál, ale oproti předchozímu homofonnímu zpracování ho rozvíjí polyfonně až k závěrečnému kvintakordu Fis dur. Naposledy tak znějí fanfáry, které ještě jednou zvěstují: „*Radujte se a jásejte, protože máte hojnou odměnu v nebesích.*“

107

Gau-de-te et e-xul-ta-te, gau-de-te et e-xul-ta-te,  
 Gau-de-te et e-xul-ta-te, gau-de-te et e-xul-ta-te,  
 Gau-de-te et e-xul-ta-te, gau-de-te et e-xul-ta-te,  
 Gau-de-te et e-xul-ta-te, gau-de-te et e-xul-ta-te

37. V závěrečném dílu se všechny hlasy spojují k poslední citaci hlavního tématu.





přirozeně. Příznačná pro Lukášovy vokální skladby je i zpěvnost jednotlivých hlasů, logičnost v jejich vedení, časté změny metra a harmonická nekomplikovanost. Přehledná formální výstavba umožňuje i nezkušenému zpěvákovi pochopit hudební formu. Podle mého názoru spočívá velikost Zdeňka Lukáše ve schopnosti vytěžit i ze zdánlivě jednoduchých prostředků maximum a uchvátit interprety i posluchače upřímností a nadšením, které z jeho děl vyzařují.

### 3.5 Petr Eben: Čtyři sbory na latinské texty

Petr Eben, v současnosti asi největší osobnost mezi českými skladateli, se narodil 22. ledna 1929 ve východočeském Žamberku. Dětství prožil v rodném městečku a posléze v Českém Krumlově, kde vystudoval základní školu a gymnázium. Protože byl jeho otec židovského původu, byl v roce 1944 z gymnázia vyloučen. Pracoval potom jako dělník, a byl dokonce vězněn v koncentračním táboře Buchenwald. Po válce gymnázium dokončil a v letech 1948–1954 studoval klavír u Františka Raucha a skladbu u Pavla Bořkovce na pražské Akademii múzických umění. Od absolutoria na AMU se věnoval skladatelské, koncertní a pedagogické činnosti. Krátce působil jako dramaturg hudebního vysílání Československé televize, od roku 1955 zastával místo odborného asistenta na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, a to až do konce 80. let. V akademickém roce 1978/79 vyučoval kompozici na Royal Northern College of Music v Manchesteru. V souvislosti s jeho neskrytým náboženským přesvědčením byla Ebenovi znemožněna další vědecká graduace, a proto až po revoluci byl jmenován docentem a posléze profesorem na domácí filosofické fakultě a na katedře skladby AMU.

Petr Eben sice vystudoval hru na klavír, ale doma i ve světě ho proslavila především jeho virtuózní hra na varhany. Již jako malému chlapci mu královský nástroj učaroval a během svého života, dokud mu stačily síly, koncertoval po celém světě, interpretoval skladby svoje i dalších komponistů. S varhanami i klavírem se pojí umělcova neobyčejná schopnost improvizace, která se stala součástí mnoha Ebenových recitálů, na improvizaci byly například také postaveny desítky hudebně-literárních pořadů, které vznikly ve spolupráci s divadlem Lyra Pragensis.

V období totality zůstával Petr Eben z politických důvodů nedoceněn. Bohaté satisfakce se mu dostalo až po roce 1989, kdy získal vedle již zmíněných akademických hodností mnohá ocenění doma i v zahraničí. Francouzský ministr kultury mu např. v roce 1991 udělil titul Rytíř umění a literatury, rok poté byl Eben jmenován čestným profesorem Royal Northern College of Music v Manchesteru. Na domácí půdě získal čestný doktorát Univerzity Karlovy (1994) a v roce 2002 Řád sv. Cyrila a Metoděje, udělovaný Českou biskupskou konferencí.

Tvorba Petra Ebena doposud čítá několik set skladeb vokálních i instrumentálních, pro nejružnější obsazení a na nejrozmanitější témata. Zcela výjimečné a zásadní postavení však mají díla s duchovní inspirací, která umělec tvořil po celý svůj život, nezávisle na konkrétních životních podmínkách. Přesto je zajímavé, že zatímco do roku 1989 tvořila

díla s duchovním obsahem zhruba padesát procent z jejich celkového počtu, po revoluci jsou to plné tři čtvrtiny. Užší zaměření na duchovní tvorbu jistě souvisí se změnou společenské atmosféry, ovšem nejen v pozitivním, ale i v negativním slova smyslu. Svoboda vyjadřování jde ruku v ruce s konzumním materialismem, který v průběhu posledních patnácti let výrazně ovlivňuje stále větší procento naší populace, a to bohužel lidí střední a mladší generace. Přimknutí se k duchovním hodnotám naopak člověka povznáší a pomáhá mu neklesnout na dno. Sám Eben o tom říká: „*Pokud by se někdo náhodou probíral mým dílem, mohlo by se mu zdát, že jde o náboženského fanatika, kterému by se raději vyhnul. A myslím si, že to způsobila ona uměle vytvořena čtyřicetiletá duchovní poušť, která mě nutila znovu a znovu vyjadřovat touhu po vymanění člověka z tíživých pout materialismu.*“<sup>100</sup>

Ebenovy životní priority předurčuje nikdy neskryvaná hluboká zbožnost. Pochází sice z nábožensky smíšeného manželství (otec byl žid, matka katolička), vychováván byl ale v katolické víře. I když mu jeho pevný světonázorový postoj přinesl v životě řadu problémů, nikdy z něho neslevil. V mládí trávil prázdninový čas v cisterciáckém klášteře ve Schlierbachu v Horním Rakousku, kde přišel poprvé do užšího kontaktu s gregoriánským chorálem, jenž jej později významně ovlivnil v procesu hledání vlastní hudební řeči. K hlubšímu odbornému seznámí s gregoriánským chorálem pak došlo v roce 1966, kdy Eben absolvoval studijní pobyt v benediktinském klášteře a středisku pro výzkum gregoriánského chorálu ve francouzském Solesmes.

Gregoriánský chorál se stal pro Ebena celoživotní inspirací, chorální melodikou jsou prochnuta mnohá jeho díla. Je uchvácen jeho prostotou, pokorou, plynulým tokem hudby, která není spoutána pravidelnou metrytmickou strukturou. Citace chorálu či aspoň jeho vliv nalezneme v různých oblastech jeho tvorby. Z varhanních kompozic jsou to především *Koncert pro varhany a orchestr č. 1* s podtitulem *Symphonia gregoriana* (1954), *Nedělní hudba* (1959), *Laudes* (1954), *Faust* (1980), *Krajiny patmoské* (1984), *Job* (1987), *Dvě slavnostní preludia* (1990), *Amen* (1993). Chorální vlivy se objevují i ve skladbách orchestrálních (*Vox clamantis* – 1969, *Improperia* – 1995), komorních (*Hudba pro hoboj, fagot a klavír* – 1970, *Sonáta pro cembalo* – 1988), klavírních (*Veni creator* – 1993 a *Universi* 2002), a najdeme je dokonce i v písni pro děti *Barevný svět* z cyklu *Zvědavé písničky* (1974), v níž autor cituje gregoriánské Aleluja. Je zcela přirozené, že nejčastější a nejvýraznější jsou vlivy gregoriánského chorálu v literatuře, která má svým provozovacím

<sup>100</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 44.

aparátu nejblíže k chorální praxi, tj. ve skladbách sborových (*Missa adventus et quadragesimae* – 1952, *Ubi caritas et amor* – 1954, *Missa cum populo* – 1982, *Pražské Te Deum* – 1989, *Verba sapientiae* – 1992, *Proprium festivum Monasteriense* – 1993, *Suita liturgica* – 1995) a oratorních (*Posvátná znamení* – 1993, *Anno Domini* – 1999).

U většiny skladatelů se s duchovními náměty setkáváme pouze u děl, jejichž součástí je vokální part se sakrálním textem. Petr Eben se ale neomezuje na vokální či vokálně-instrumentální duchovní díla, také mnoho čistě instrumentálních skladeb můžeme právem zařadit do této kategorie, a to nejen díky již zmíněným vlivům gregoriánského chorálu. Programní varhanní freska *Job* (1987) čerpá námět ze stejnojmenné starozákonní knihy. Její jednotlivé části jsou spojeny slovem recitátora, který předčítá příslušné biblické pasáže. *Okna* (1976) pro trubku a varhany vznikla pod dojmem ztvárnění biblických příběhů Marcem Chagallem v oknech synagogy v Jeruzalémě. Orchestrální skladba *Vox clamantis* (1969) má základ v evangelijním vyprávění o Janu Křtiteli, jenž je zde označen jako „hlas volajícího na poušti“, který nabádá lidstvo k očištění od hříchu, neboť se přiblížil příchod Krista na zemi.<sup>101</sup> Sám autor popisuje genezi tohoto díla jako reakci na události z roku 1968, „kdy náš národ marně volal o pomoc v poušti své samoty.“<sup>102</sup> U následujících skladeb už jejich název napovídá, že varhanní *Nedělní hudba* (1959) a *Laudes* (1964) jsou chválou Boha, zatímco *Veni creator* (1992)<sup>103</sup> pro klavír sólo vyzývá Ducha svatého. Neotřelé spojení varhan a bicí soupravy použil Eben ve skladbě *Krajiny patmoské* (1984), ve které zpracovává téma apokalypsy.<sup>104</sup> Zcela ojedinělým duchovním dílem jsou *Biblické tance* (1991) pro varhany.

Sakrální tvorba Petra Ebena má jeden společný rys - je jím všudypřítomná naděje a s ní spojený nekonečný optimismus. Tento umělcův životní postoj vyvěrá z hluboce prožitého křesťanství, z víry v konečné vítězství dobra nad zlem. V souladu s tímto přesvědčením si skladatel někdy dokonce upravil textovou koncepci svých skladeb. Například ve sboru *De tempore* z cyklu *Verba sapientiae*, jenž čerpá ze spíše skepticky zaměřené starozákonní knihy *Kazatel*, použil jako katarzi slova z *Requiem* - „Andělé necht' tě zavedou do ráje“, a tím významově posunul poselství k nadějně budoucnosti.

<sup>101</sup> Viz Mk 1,3; Lk 3,4; Jan 1,23.

<sup>102</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 152.

<sup>103</sup> *Veni creator Spiritus* v latinském překladu znamená *Přijď tvůrce Duchu*.

<sup>104</sup> Jan, autor poslední biblické knihy *Zjevení Janovo*, odešel na ostrov Patmos, kde sepsal informace o budoucnosti ze zjevení Krista. (Jan 1,9) Apokalypsa, jak se tato kniha někdy podle svého obsahu nazývá, je zatím zahalena rouškou tajemství, neboť ani současný člověk ji nemůže svým rozumem v plnosti pojmut a vysvětlit.

Pojem sakrální - duchovní hudba je vnímán jako nadřazený pojem k hudbě liturgické a koncertní se spirituálním obsahem. Petr Eben zdůrazňuje po celý svůj život služebnost liturgické hudby, její podřazení vůči dění u oltáře. Speciálně pro bohoslužby zkomponoval *České mešní ordinarium* (1965), *Liturgické zpěvy* (1955–1960), *Mši za zemřelé* (1966), *Antifony a žalmy k církevnímu roku* (1967), *Vesperae* (1968), *Čtyři duchovní písně* na text Josefa Hrdličky (1985), *Versetti* (1982), *Dva liturgické zpěvy* (2000), *Ordinarium Cunctipotens genitor* (2002) a *Intonace k písním českého kancionálu pro varhany* (2003).

Jako poselství vyznává skladatelovo vyznání o jeho vztahu k duchovní hudbě: „...věnoval jsem jí celou svou tvůrčí práci a byl bych šťastný, kdyby mé skladby mohly alespoň nepatrně přispět ke spiritualizaci světa, který se dnes příliš utápí v hmotnosti a ztrácí vlastní cíl života.“<sup>105</sup>

Skladby s duchovními náměty určené speciálně ženským či dětským pěveckým sborům zaujímají v kontextu této kvantitativně jinak velmi bohaté oblasti Ebenovy tvorby velmi skromné místo. První příspěvek představuje šestidílný cyklus **Slavíček rajský** z roku 1970.

Základním stavebním kamenem jsou mariánské písně z Božanova kancionálu z roku 1716. Eben si odtud vypůjčil texty, zatímco melodii použil jako cantus firmus, k němuž přikomponoval dva další polyfonně vedené hlasy. Jednotlivé části nesou názvy: 1. *Zdravas Hvězdo mořská* – 2. *Komuž se utéci máme* – 3. *Vesel se, Panno* – 4. *Maria, Matko milosti* – 5. *Matičko Boží* – 6. *Ó, přeslavná Paní světa*. Ačkoliv jsou jednotlivé písně vůči sobě kontrastní, můžeme v nich nalézt některé styčné body. Cantus firmus nezůstává pouze v sopránu, doprovodné hlasy k němu postupují většinou v krocích, jako harmonický základ využívá skladatel často církevní tóniny, v některých případech však poněkud zastírá tonální určitost. Především tato harmonická labilita zcela mění charakter klasických Božanových harmonizací, a přináší tak nové, zajímavé a zcela neotřelé zpracování starodávného cantu firmu.

I ve svém druhém cyklu z roku 1970, **Cantica Comeniana**, vytvořil Eben sborové adaptace hotových písní, tentokrát vyšel z Amsterodamského kancionálu Jana Amose Komenského, vydaného v roce 1659 v Amsterodamu. Volba nekatolických duchovních písní je mimo jiné svědectvím o skladatelově ekumenickém smýšlení. Některé z deseti písní upravil Eben pro tříhlasý ženský (dětský) sbor s doprovodem zobcové flétny (č. 2, 4, 5a, 7, 9), menší počet písní určil pro smíšený sbor a capella. Cyklus má deset částí: 1. *Ach*,

<sup>105</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 41.

smutku můj – 2. Ó, milé dítky – 3. Nuž, křesťané, radujte se – 4. Ó, Bože všeliký – 5. a) Večer, když se na pokoj odzvoní, b) Po hodinách v noci, před vytrubováním, c) Ráno, když vstávati čas – 6. Otče náš, jenž v nebi bydlíš – 7. Ježíš Kristus, náš Spasitel – 8. Bože Otče, buď s námi – 9. Smiluj se, Bože – 10. Kristus, jenž byl dán na smrt. Stejně jako v případě Slavíčka rajského se jedná o technicky nenáročné skladby, přístupné i méně vyspělým sborovým tělesům.

V umělecky plodném období, které pro Ebena představují 90. léta, nalezneme jedinou duchovní skladbu určenou ženskému sboru, a to **Psalmus 8** (1993). Žalm 8 patří do skupiny žalmů oslavných, ve kterých člověk opěvuje Boží majestát a dobrotivost. Výpověď žalmisty a Ebenovo zhudebnění vytvářejí působivý celek. Ve skladbě jsou zřetelné stopy skladatelovy inspirace gregoriánským chorálem, především chromatická melismata a občasná harmonická nestálost. Výrazem velmi expresivní skladba je vzhledem k časté chromaticice, bohatě členěné dynamice a obtížnějšímu rytmu interpretačně značně náročná, posluchačsky však velmi působivá.

Mezi nejzajímavější a interpretačně nejděčnější Ebenovy cykly drobnějších skladeb s duchovní tematikou patří **Čtyři sbory na latinské texty**, které skladatel zkomponoval v roce 1973 na objednávku pořadatelů jako povinné skladby pro soutěžní festival v belgickém Neerpeltu. V prvních třech sborech, které jsou určeny pro dětské nebo ženské hlasy (1. *Mater cantans Filio* – 2. *De Angelis* – 3. *De Spiritu Sancto*), zhudebnil Eben texty neznámého středověkého básníka, čtvrtá část souboru *Salve Regina* vychází z historického textu z 11. století, jehož autorem je Hermanus Conractus a který od středověku až do dnešní doby patří k nejčastěji zhudebňovaným básním opěvujícím mariánský kult.

Text prvního sboru **Mater cantans Filio** napovídá, že jde o ukolébavku s duchovním námětem. Přestože zvukově působí latinský text závažně až vznešeně, z důvodu prostých lidových formulací není skladba vhodná k liturgickým účelům.

### **Mater cantans Filio**

Dormi, Fili, dormi, Fili! Mater cantat unigenito.  
 Dormi, puer, dormi, puer! Pater nato clamat parvulo.  
 Millies tibi laudes canimus, mille, mille, millies.  
 Quidquid optes, volo dare,  
 dormi, Fili, carae Matris deliciole.  
 Millies tibi laudes canimus, mille, mille, millies.  
 Si vis musicam, pastores convocabo protinus,  
 Illis nulli sunt priores, nemo capit castitas.  
 Canimus laudes, millies tibi laudes.  
 Lectum stravi tibi soli, dormi Nate bellule,  
 travi lectum foeno molli, dormi mi animule.  
 Millies tibi laudes canimus, mille, mille, millies.

### **Matka zpívající synovi**

Spi, synu, spi, synu! Matka zpívá jednorozenému.  
 Spi, chlapče, spi chlapče! Otec volá malému narozenému.  
 Tisíceré tobě chvály zpíváme.  
 Cokoliv si přeješ, chci ti dát,  
 spi, synu, drahé matky potěšení.  
 Tisíceré tobě chvály zpíváme.  
 Jestliže chceš hudbu, svolám ti sem pastýře,  
 ti nejsou vzácnější, nikdo ti nevezme nevinnost.  
 Zpíváme chvály, tisíceré tobě chvály.  
 Prostřela jsem lože tobě samému, spi zrozený, rozkošný,  
 prostřela jsem ti lůžko měkkým senem, spi moje dušičko.  
 Tisíceré tobě chvály zpíváme.

Dvojhlasá sazba i přehledné formální členění (časté reprízy, plynulé navazování jednotlivých dílů) podporují srozumitelnost hudebního vyjádření, která je charakteru ukolébavky vlastní. Hlavní téma, které přednáší soprán, vyplňuje čtyři takty a pohybuje se pouze v rozsahu kvinty. Zvláště první motiv, dvakrát se opakující v prvních dvou taktech, evokuje uspávkou. Opakovaným střídáním sekundových a terciových intervalů může dokonce vzdáleně připomínat známou lidovou ukolébavku „Halí belí“, i když Eben použil oba zmíněné intervaly v opačném směru.

Dor-mi, Fi-li, dor-mi, Fi-li! Ma-ter can-tat u-ni-ge-ni-to,  
 Dor - mi fi - li! Ma - ter car - tat:

39. Úvodní motiv připomíná ukolébavku „Halí belí“.

Rozsah melodie prvního vedlejšího tématu naopak vyplňuje celou oktávu, k udržení charakteru ukolébavky přispívá především houpavý tečkovaný rytmus s patrnými akcenty na těžkých dobách.

Kontrastní prvek vnáší do skladby druhé vedlejší téma. Změna tempa i metra, rytmická údernost, tvrdošijně opakované tóny i lomené melodie vytrhnou posluchače na chvíli z poklidného průběhu skladby. Označíme-li díl s hlavním tématem jako A, s prvním vedlejším tématem B a s druhým vedlejším tématem C, pak formální schéma můžeme znázornit jako A B A' B C A B.

Mil-li-es ti-bi lau-des ca-ni-mus, mil-le, mil-le, mil-li-es,  
 Mil-le ti-bi lau-des ca-no, mil-le, mil-le. mil-li-es,

40. Ukolébavku evokuje také houpavý tečkovaný rytmus vedlejšího tématu.

Harmonický průběh skladby je pro Ebena poněkud neobvyklý. Ve velké části jeho tvorby nenalezneme pevné tonální centrum ukotvené v delším úseku. Přes handicap dvojhlasé sazby,



kteřá neumoŹňuje pouŹít plné akordy, je harmonická struktura zcela srozumitelná. Tuto skutečnost lze odůvodnit opět odkazem na Źánr ukolébavky, pro niŹ jsou právě nekomplikované harmonické postupy typické. Eben vyuŹívá ve svých kompozicích často církevní mody, platí to i pro zkoumanou skladbu. Začíná v lydické F, druhé vedlejší téma se rozvíjí nejprve v dóřské d, od 34. taktu se místy objevuje mixolydická B. V 18. a 19. taktu se objevuje bitonalita. Hlasy postupují v rozloŹených kvintakordech, soprán v A dur, alt v Des dur, výsledkem jsou pak postupy v paralelních zvětšených kvintách.

Také rytmická stránka skladby je poměrně jednoduchá, příznačné je především časté pouŹití tečkovaného rytmu, který se v pomalém tempu „kolébá“ v převaŹujícím třídobém metru. Jen v pátém kontrastním díle C se hojně uplatňují ostré akcenty a časté metrické zvraty.

cam, sí vlu mu- sí - cam. pas - to - res ————— con-vo- ca- bo pro- tí- nus,  
 cam. sí vlu mu- sí - cam. pas - to - res ————— con-vo- ca- bo pro- tí- nus

41. Pátý díl kontrastuje častými změnami metra a výrazným rytmem.

Tříhlasý sbor **De Angelis** je oslavným hymnem na trojici archandělů Michaela, Gabriela a Rafaela. O Michaelovi se Bible zmiňuje jako o bojovníku BoŹím, který zápasil s drakem – d'áblem (Zj 12, 7). Bojoval proti zlu, proto je označen jako nosič znamení nebe. Archanděl Gabriel navštívil Pannu Marii a zvěstoval jí, Źe se jí narodí Mesiáš, zachránce světa (Lk 1, 26–38). Tím symbolicky přinesl do světa světlo, aby už lidé nemuseli dále Źít ve tmě hříchů. Rafael je v biblické knize Tobiáš vylíčen jako dobrodinec, který léčil neduhy a pomáhal lidem v tíŹivých Źivotních situacích (3,17; 5,4; 7,8; 9,1–5; 11, 2–7; 12,15).

## De Angelis

Michael coeli signifer. Gabriel mundi lucifer,  
 Raphael – tres archangeli Christi et omnes angeli.  
 Animas at que corpora nostra per cuncta saecula tutentur ab insidiis et hostium perfidiis.  
 Hi nos semper custodiant et post mortem suscipiant.  
 Angelorum altissimo benedicamus Domino.  
 Sit benedicta Trinitas cui dicamus gratias.

## O andělích

Michael, nosič znamení z nebe, Gabriel, nosič světla do světa,  
Rafael – tři archandělé Krista všichni andělé.  
Duše a naše těla, ať jsou po všechny věky chráněny nástrah a nepřátelských léček.  
Ti ať nás chrání a po smrti přijmou.  
Dobrořečme Pánu, nejvyššímu z andělů.  
Ať je požehnána Trojice, které vzdáváme díky.

Hymnus začíná jako každá opravdová slavnost fanfárami, připomínajícími zvuk trubek. Hlasy představují jeden po druhém akcentovaný pentatonický motiv. Asociace fanfár je vyvolána díky tomu, že po rychlých osminových notách se rozeznívá dlouhý držený tón, do kterého vpadá další hlas se stejným motivem. Silná dynamika graduje v 7. taktu ve spojení hlasů v homofonní celek.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in a homophonic setting. The music is in 4/4 time and features a pentatonic motif. The lyrics are: "quasi una fanfara Ra-pha-el. tres ar-Mi-cha-el. coe-li sig-ni-fer. Mi-cha-el quasi una fanfara Ga-bri-el mun-di lu-ci-fer". The score is written on three staves, with the lyrics placed below each staff.

### 42. Úvodní pentatonický motiv evokuje fanfáry.

Druhý díl charakterizuje změna tempa, metra, dynamiky i způsob vedení melodické linky. Soprán a alt v unisonu tvrdošijně pulsují na jednom tónu a mechanicky deklamují text, zatímco mezzosoprán s nimi kontrastuje klidnou melodií, plynoucí v chromatických krocích. Po dvanácti taktech si hlasy vymění své role. Mezzosoprán deklamuje na jednom tónu text, soprán s altem rozvíjejí téma dál v paralelních, převážně malých septimách.

Ve třetím díle se poprvé zřetelněji objevuje tonální centrum, i když chromatiky neubývá. Všechny hlasy postupují homofonně v průzračných souzvucích a vždy jeden z nich v závěru fráze koloruje poslední souzvuk. Tento princip se opakuje třikrát, než se všechny hlasy vystřídají. Rytmická uvolněnost a harmonická labilnost melodie evokuje chorální melismata. Třetí díl uzavírají zatěžkané souzvuky, které příznačně vyhrocují prosbu „ex post mortem suscipiant“ (ať nás po smrti přijmou).

40

et post mor-tem sus- ci- pi- ant.

et post mor-tem sus- ci- pi- ant.

( alleluia A-II )

et post mor-tem sus- ci- pi- ant.

43. Ve třetím díle zpestřují fakturu melismata, která připomínají chorální postupy.

Čtvrtý díl je vlastně reprízou úvodní části, mění se pouze text, který je neméně oslavný – „Angelorum altissimo benedicamus Domino“ (Dobrořečme Pánu, nejvyššímu z andělů). Předvěti je přesnou imitací, závěti připravuje nástup kódy. K navázání čtvrtého dílu a kódy dochází řetěžením. Zatímco poslední takt reprízy ještě doznívá ve fortissimu prodlevou v sopránu a altu, začátek kódy je již avizován v mezzosopránu. Jednotaktový motiv přebírají na fugovém principu všechny hlasy, díky rozdílným akcentům plasticky vystupují a vrcholí na závěrečném souzvuku s nejasným tónorodem ( $f^1-c^2-f^2$ ).

Obsahem liturgického textu **De Spiritu Sancto** je vzývání Ducha svatého, které patří v křesťanské tradici k velmi silným okamžikům. Tato emotivní událost má kořeny v prvotní církvi, kdy na shromáždění Ježíšových učedníků s Pannou Marií seslal Bůh Ducha svatého. Učedníci začali promlouvat cizími jazyky a zvěstovali Boží slovo všem národům (Sk 2). Stalo se to čtyřicet dní po Kristově zmrtvýchvstání a od té doby se každoročně v církvi slaví svatodušní svátky jako druhá nejdůležitější slavnost liturgického roku.

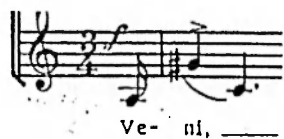
### De Spiritu Sancto

Veni, Sancte Spiritus,  
 reple tuorum corda fidelium  
 et tui in eis ignem accende,  
 qui perdiversitatem linguarum cunctarum.  
 gentes in unitate fidei congregassti.  
 Alleluia.

### O Duchu Svatém

Přijď, Duchu Svatý,  
 a naplň srdce svých věrných  
 a zažehni v nich oheň své lásky,  
 ty, který jsi přes různost všech jazyků  
 shromáždil národy v jedné.  
 Aleluja.

Petr Eben zvolil k opakovanému vzývání Ducha svatého ostinátní motiv, který vyznívá díky své příkrosti, způsobené velkým intervalovým skokem velké septimy a následně nezpěvné zvětšené kvinty, velmi expresivně a přesně vystihuje naléhavost volání „přijď“!



44. Skok velké septimy působí velmi příkře a vystihuje charakter textu.

V celé skladbě se uplatňují chromaticky a rytmicky ostře stavěné melodie, klidnější plynulou melodickou linku nalezneme pouze v sopránu v 15.–19. taktu. K dojmu rozervanosti a vypjatých emocí přispívá také způsob motivické práce. Eben používá krátké, mnohokrát se opakující úsporné motivy. Například v 33.–41. taktu opakují soprán a alt v unisonu čtyřikrát za sebou dvoutaktový motiv se střídavým základem mixolydického a aiolského modu.

— con - gre - gas - sti, gen - tes in u - ni - ta -

— con - gre - ga - sti,

— con - gre - ga - sti, gen - tes in u - ni - ta -

te - fi - de - i con - gre - ga - sti, gen - tes in u - ni - ta -

om - nes gen - tes in u - ni - ta - te fi - de -

te - fi - de - i con - gre - ga - sti, gen - tes in u - ni - ta -

45. Úsporný motiv se několikrát opakuje, mění se jeho harmonický základ.

Celá skladba plyne bez zakotvení v konkrétní tónině, charakteristická je bohatá chromatika, kvartové souzvuky a sekundové disonance. Často se objevuje řada paralelních kvartsextakordů (např. 11.–14. takt), v 15.–19. taktu mohou dokonce souzvuky

mezzosopránu a altu připomínat kvinty lesních rohů. Předposlední akord skladby je dominantním sekundakordem s chybějící tercií k závěrečnému jásavému E dur.

Z rytmického hlediska nepřináší tento sbor žádné komplikace, autor používá základní rytmické hodnoty, předtaktí s šestnáctinovým zdvihem a množství tečkovaných rytmů. Formálně je skladba přehledná, v souladu se skladatelovou zásadou, že každá forma musí být pevná, zřetelná a vnímatelná. První díl se po středních částech vrací v přesné repríze, liší se jen poslední akord. V úvodu upozorňuje sekundakord D dur na pokračování, závěrečný kvintakord E dur jasně oznamuje finále.

46. Melodie s houpavým tečkovaným rytmem připomíná kvinty lesních rohů.

Ženské a dětské duchovní sbory Petra Ebena jsou vesměs přístupné amatérským interpretům. Skladatel používá nejvýše tříhlas, jen výjimečně se v několika taktách objeví čtyřhlasá sazba. Nejsnadnější jsou autorovy úpravy převzatého cantu firmu (Slaviček rajský, Cantica comeniana). V těchto kratičkých skladbách se Eben ukázal jako skutečný mistr polyfonie, který dokáže i z omezených prostředků vytěžit maximum. Přitom ale ctí cantus firmus a citlivě ho dotváří moderním kontrapunktem.

Obecné rysy platné pro Ebenův kompoziční styl můžeme vytyčit až u plně autorských děl. Všeobecně platným zákonem je pro Ebena přehledná a srozumitelná forma. Její soudržnost určují především reprízy jednotlivých částí a jejich kontrastní charakter. Dalším společným znakem jsou nosná témata, která bývají dvojího druhu. Buď jsou statická, pohybující se na několika tónech malého rozsahu, anebo rozmáchlá do šíře, s velkými, často disonantními skoky. Na Ebenovu melodiku má také, jak už bylo zdůrazněno na počátku kapitoly, výrazný vliv gregoriánský chorál.

Pro harmonický vývoj skladeb bývá typická absence tónického centra, hlasy procházejí různými tóninami (často církevními) a jen zřídka zůstává tonální centrum stejné na větší ploše. I přes bohatou chromatiku si harmonické postupy uchovávají řád a vrcholí

v závěrečném konsonantním souzvuku. Ve srovnání s ostatními analyzovanými sbory v této studii patří Ebenovy skladby k těm interpretačně náročnějším. Přesto si díky své neotřelosti a zajímavým moderním postupům našly své místo v repertoáru mnoha pěveckých sborů, a to nejen u nás, ale i v zahraničí.

### 3.6 Jiří Laburda: Miserere mei, Deus

Jiří Laburda se narodil 3. dubna 1931 v jihočeské Soběslavi. V rodném městě získal základy hudebního vzdělání, které později prohloubil dalším odborným studiem. Hudební výchovu vystudoval v letech 1952–1955 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a následně na tehdejší pražské Vysoké škole pedagogické (1956–1960). Vedle toho navštěvoval soukromé hodiny kompozice u skladatelů Karla Háby a Zdeňka Hůly. Své vysokoškolské vzdělání završil disertační prací „Symfonie D. D. Šostakoviče“, na jejímž základě získal v roce 1970 titul doktora filosofie. V roce 1973 ukončil vědeckou aspiranturu, avšak obhajoba práce „Didaktické problémy moderních učebnic harmonie“ mu z politických důvodů nebyla umožněna.

Na počátku své pedagogické dráhy působil Laburda nejprve šest let na školách v Jablonci nad Nisou a v Chebu, odkud posléze přešel na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, kde vyučoval hudebně teoretickým předmětům celkem osmatřicet let. Od roku 1999 působí na pražské konzervatoři a stále tak předává své bohaté zkušenosti mladým hudebníkům.

Dílo Jiřího Laburdy zahrnuje velké množství skladeb rozmanitých forem pro různorodé obsazení. Technicky náročnější instrumentální díla zastupují 3 symfonie, 4 smyčcové kvartety, 3 žesťové kvintety a množství sonát a koncertů pro různé nástroje (klavír, varhany, klarinet, trubka, tuba, violoncello, akordeon, fagot, trombón). Stěžejní místo v Laburdově tvorbě zaujímá sborová a kantátová literatura. Autor udržuje živé kontakty s mnoha amatérskými pěveckými sbory a píše pro ně interpretačně přístupnou hudbu. Zvýšenou pozornost věnuje také dětem, pro které vytvořil velké množství sborových i instrumentálních skladeb. K pilířům Laburdovy tvorby se řadí také duchovní skladby, určené všem typům sborů. Mnohokrát zhudebnil tradiční text ordinaria – *Missa glagolotica*<sup>106</sup> (1964), *Missa pastoralis* (1990), *Missa Cum cantu populi* (1992), *Missa Sistina* (1993), *Missa clara* (1993), *Missa in RE* (1997), *Missa in FA* (1998), *Missa brevis* (2000), *Missa in Es – Rosenbergis* (2001), použil ale i další tradiční duchovní texty – *Stabat Mater* (1969), *Magnificat in FA* (1985), *Ecce sacerdos magnus* (1992), *Ave Regina* (1993) a zasloužil se o rozšíření i méně známých modliteb – *Regina mundi dignissima* (1992), *Te lucis ante terminum* (1993), *Beata Dei genitrix* (1994), *Exaudi nos, Domine* (1998), *Tu es Deus* (1999). Některá díla vytvořil také ve více verzích, pro různé typy sborů

<sup>106</sup> V roce 1966 získala *Missa glagolotica* ve španělském Alicante Cenu Oscara Esply.

– *Haec dies* (smíšený –1996, ženský – 1995, mužský – 1997), *Missa clara* (ženský, mužský – 1993). Mezi duchovními texty Laburdových děl se vedle latiny objevuje také staročeština v aranžmá chorálů pro ženský či mužský sbor – *Dva staročeské chorály* (1994), *Tři staročeské chorály* (1999) a pro smíšený sbor *Čtyři moteta* (1970).

Ve srovnání s jinými českými skladateli minulosti i současnosti jsou v oblasti Laburdovy duchovní tvorby 90. let ve zcela mimořádném počtu zastoupeny kompozice pro ženské a dětské pěvecké sbory. Představují je čtyři zhudebnění kompletního mešního ordinaria, sedm duchovních skladeb menšího rozsahu a dva výše zmíněné cykly staročeských chorálů.

Tuto specifickou oblast Laburdovy tvorby zahajuje **Ecce sacerdos magnus** pro dvouhlasý (nebo i jednohlasý) sbor a varhany z roku 1992. Liturgický vstupní zpěv, určený speciálně pro bohoslužby, které celebruje biskup („Ejhle, velký kněz“), Laburda zhudebnil v souladu s jeho slavnostním významem. Ve skladbě převažuje silná dynamika a rychlejší tempo, homofonní faktura první části skladby je vystřídána dvojhlasou polyfonií v části druhé. V následujícím roce 1993 napsal Laburda svou první mši pro rovné hlasy s názvem **Missa clara**, kterou určil pro dvou- až tříhlasý dětský (ženský), příp. mužský sbor s doprovodem varhan nebo se smyčcovým orchestrem a věnoval ji Uherskohradištskému dětskému sboru a jeho sbormistrovi Karlu Dýnkovi. Přívlastek „clara“ můžeme podle M. Nedělky chápat ve dvojitým významu, buď v souvislosti s jasnou barvou dětských hlasů nebo jako vyjádření skladatelova průzračného hudebního jazyka.<sup>107</sup>

V dalších letech zkomponoval Laburda několik duchovních skladeb menšího rozsahu: Moteto **Beata Dei Genitrix** (1994) je určeno pro čtyřhlasý sbor a varhany, lze jej však provádět i a capella. Pro dětský nebo ženský (případně i mužský) trojhlas je určen hymnus **Haec dies** (1995), doprovodnou složku zde představují varhany a tympány, k nimž lze ad libitum připojit též smyčcový orchestr. Původní verze skladby byla určena pro smíšený sbor, později vznikla i úprava pro tři rovné hlasy. Oslavný hymnus, jehož text<sup>108</sup> se zpívává nejčastěji o Vzkříšení, Laburda pojal velmi pompézně. Sborová sazba, tympány i smyčcový orchestr dodávají textu ještě větší slavnostnosti a majestátnosti.

Druhou Laburdovou mší pro ženský nebo dětský sbor z 90. let je **Missa in FA** (1998) pro sólový baryton a trojhlasý sbor (S, S, A) a capella (nebo i s varhanním doprovodem), kterou Laburda věnoval sbormistru Pěveckého sboru ostravských učitelek Vladimíru

<sup>107</sup> NEDĚLKA, M. *Missa clara*. [cit. 4.2.2006] Dostupné na Internetu: [www.ceske-sbory.cz](http://www.ceske-sbory.cz).

<sup>108</sup> „Toto je den, který učinil Pán, jásejme a radujme se z něho. Svěťme se Pánu, neboť je dobrý a jeho milosrdenství trvá navěky. Aleluja.“



Kovaříkovi. Klasické ordinarium, bez Credo, splňuje všechny podmínky, aby mohlo být zařazeno mezi liturgické skladby. Sólový baryton je rovnocenným partnerem tříhlasého sboru, tvoří většinou fundament harmonie a jen výjimečně zaznívá samostatně. Obsadí-li se barytonový part sborově, může se *Missa in FA* stát součástí repertoáru i smíšených sborů, zvláště těch, které se potýkají s nedostatkem mužských hlasů. Pěveckému sboru Oriola z rodné Soběslavi věnoval skladatel žalm **Exaudi nos, Domine** (1998) pro sólový baryton, dvouhlasý sbor a varhany. Jeho text je převzat z postní liturgie – Popeleční středy. Sólový baryton dostal velký prostor v širokodechých melodických liniích, jím přednesené téma dále rozvíjí dvouhlasý sbor.

Na počátku nového tisíciletí vznikly prozatím dva Laburdovy poslední mešní cykly pro ženský či dětský sbor. **Missa brevis** (2000) je určena pro dvojhlasý sbor a varhany, nebo též s doprovodem flétny, smyčcového orchestru a varhan. Stejně jako většinu svých předešlých skladeb i tuto mši Laburda dedikoval konkrétnímu amatérskému sboru, v tomto případě dětskému pěveckému sboru Řetízek v Železném Brodě a jeho sbormistrovi Josefu Hlubučkovi. Skladba sestává z pěti částí, chybí Gloria a Credo, navíc je zařazen varhanní Introitus. Dětskému sboru Věry Kořínkové při ZŠ v Pardubicích-Polabinách II je věnována **Missa in Es – Rosenbergis** (2001). Ačkoliv je Laburdovou již čtvrtou mší pro dětský (ženský) sbor, nese pečeť originality, a to především díky spojení sboru s kvartetem sólistů (S, A, T, B). Sólistům svěřil skladatel rovnocenné postavení se sborem, společné souznění vyzrálých hlasů s dětskými vytváří zajímavé barevné souzvučky. Oslavný hymnus **Benedicite Dominum** (2005) prozatím výčet duchovních skladeb Jiřího Laburdy pro dětský (ženský) sbor uzavírá. Vznikl nejprve pro smíšené obsazení, skladatel však brzy vytvořil také transkripci pro rovné hlasy. Hymnus je dedikován autorce této práce a výraznou úlohu v něm kromě sboru a varhan zastává virtuózní part sólových houslí.

Pro podrobnější rozbor jsem si z Laburdovy bohaté liturgické tvorby vybrala zhudebnění žalmu 56 **Miserere mei, Deus**, a to proto, že byl dedikován dětskému pěveckému sboru Mládí, jehož jsem v současnosti sbormistryní. DPS Mládí se sbormistrem Stanislavem Pecháčkem získal na festivalu duchovní hudby Tibi laus v Mostě v roce 2002 cenu Jiřího Laburdy za provedení hymnu *Ecce sacerdos magnus*. Za odměnu zkomponoval skladatel v roce 2003 pro tento sbor a jeho sbormistra právě tuto duchovní skladbu.<sup>109</sup> Dalším impulsem pro její analýzu byl zajímavý a zřídka zhudebňovaný text.

<sup>109</sup> Skutečnost, že skladba vznikla jako zvláštní cena za vítězství v interpretační soutěži, se odrazilo i v procesu jejího vzniku, konkrétně v tom, že Stanislav Pecháček mohl podstatně aktivněji, než bývá obvyklé, zasahovat do její koncepce. Mohl si vybrat námětový okruh, volba konkrétního textu již byla záležitostí

## Psalmus 56

Miserere mei, Deus, quia ad te confugit anima mea.  
Et in umbram alarum tuarum confugio, donec transeat calamitas.  
Clamo ad Deum altissimum, ad Deum, qui bene facit mihi.  
Mittat de caelo et salvet me, oprobriis afficiat eos, qui me persequuntur.  
Mittat Deus gratiam suam et fidelitatem.  
In medio leonum decumbo qui avidè devorant filios hominum.  
Dentes eorum sunt lanceae et sagittae, et lingua eorum gladius acutus.  
Excelsus appare super caelos, Deus, super omnem terram sit gloria tua.  
Laudabo te in populis, Domine, psallam tibi in nationibus.  
Quoniam magna est usque ad caelum misericordia tua.  
Excelsus appare super caelos, Deus, super omnem terram gloria tua.  
Laudabo te in populis, Domine, psallam tibi in nationibus.  
Miserere mei, Domine.

## Žalm 56

Smiluj se nade mnou, Bože, neboť se k tobě utíká moje duše.  
Utíkám se do stínu tvých křídel, dokud nepomine nebezpečí.  
Volám k Bohu nejvyššímu, k Bohu, jenž za mě dokončí zápas.  
Sešle pomoc z nebe, zachrání mě, potupí toho, kdo po mně šlape.  
Bůh sešle své milosrdenství a věrnost.  
Mezi lvy být musím, s těmi uléhám, kdo srší ohněm,  
s lidmi, jejichž zuby jsou kopí a šípy, jejichž jazyk je ostrý meč.  
Povznes se až nad nebesa, Bože, ať nad celou zemí vzejde tvoje sláva.  
Budu tě chválit mezi lidmi, Pane, mezi národy budu ti zpívat žalmy.  
Neboť tvé milosrdenství je velké a sahá až k nebi.  
Zjev se vznešený na nebesích a nad celou zemí ať je tvoje sláva.  
Budu tě chválit mezi lidmi, Pane, mezi národy budu ti zpívat žalmy.  
Smiluj se nade mnou, Pane.

Žalm 56 patří do skupiny prosebných žalmů, ve kterých se zpěvák utíká k Hospodinu, aby mu odpustil viny. Žalmista je zpočátku velmi zkroušený a vyznává důvěru v Boha, který ho posílí a pomůže mu na jeho životní cestě. Symbolistické vyjádření, že se „utíká do stínu křídel“, má kořeny v předobrazu orla, jenž svými perutěmi chrání svá mlád'ata. Lvi znázorňují nepřátele člověka, kteří mu nemilosrdně připomínají jeho lidská selhání. Žalmista ví, že podle lidských měřítek je ztracen, a proto vzhlíží k jedinému, který ho ještě může zachránit. Během modlitby dojde k obratu, zpěvák se stává odhodlaným, jeho srdce se naplňuje radostí a důvěrou, která ústí ve slova chvály. Závěrečná prosba o smilování už nevyznívá tak tragicky jako na začátku, ale cítíme z ní naději v lepší budoucnost. Laburda se zhostil zhudebnění tohoto starozákonního textu zcela v duchu jeho významu. Každá

---

skladatelovou. Sborníkem si také mohl určit obsazení – rozhodl se pro atraktivní spojení dětského sboru se sólovým ženským a mužským hlasem. Jejich hlasové dispozice byly „ušity na míru“ sopranistce Janě Koucké a basbarytonistovi Jaromíru Noskovi, s nimiž sbor již dříve spolupracoval. Doprovodný varhanní part pak již přirozeně vyplynul z žánrové charakteristiky skladby.

věta je přesně vystižena použitými hudebně výrazovými prostředky a i bez znalosti překladu latinského textu vyvolává přesné, či alespoň velmi blízké asociace.

Žalm Miserere mei, Deus rozčlenil skladatel na osm částí se třemi spojkami a kódou. Celkem se dílo skládá z 271 taktů, jednotlivé díly lze označit písmennými symboly jako A B C D E F G H K. Jsou logicky rozděleny podle textu a jejich délka se různí. (Nejkratší díl D má pouhých patnáct taktů, oproti tomu nejdelší je úvodní díl A s jednapadesáti takty). Jedním z typických rysů skladby je jejich časté řetězení, kdy ve většině případů vplouvají do doznívajícího souzvuku první tóny dílu následujícího, díly E a F se překrývají dokonce třemi takty. Spojovací části mezi díly připravují buď nové tonální centrum (varhanní modulační spojka mezi díly C–D) nebo sólový baryton překlenuje svou melodickou linií výrazově odlišné díly (F–G, G–H). Kóda tradičně plní funkci dovětku, který celou skladbu uzavírá.

Těžiště analyzované skladby spatřuji v nosných, kantilénových melodiích. Postupně se vynořuje pět stěžejních melodií, tvořících základ díla. V rámci jednoho dílu nechává Laburda často témata zaznít dvakrát, přičemž při repríze obmění jejich druhou polovinu (díly C, D, G, H). Všechna témata mají durovou tonalitu a jasný harmonický plán, který posluchači umožňuje spolehlivou orientaci. Vedle výrazných témat tvoří důležitou součást melodiky samostatné motivy. Hned od prvního taktu se objevuje zajímavý motiv ve varhanách, s nástupem sólového sopránu přichází další, zasahuje tři takty a repetuje jediný tón. Tento strohý motiv se každým dalším opakováním vzepne k většímu intervalovému kroku a poté se opět vrátí k původnímu dlouhému drženému tónu. Text „smiluj se nade mnou, Bože“ jen umocňuje to, co již napovídá hudba. Zdrčený hříšník se neodvažuje „pohlédnout Bohu do očí“ a jen velmi nesměle vyslovuje svou prosbu.

The image displays a musical score for the 'Miserere mei, Deus' section. It consists of two systems of music. The first system, labeled '15.' and '20.', shows a vocal line (soprano) and a keyboard accompaniment (organ). The vocal line has lyrics: 'Mi-se-re-re, mi-se-re-re,'. The organ accompaniment features a prominent, repeated rhythmic motif in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system, labeled '25.', continues the vocal line with lyrics: 'mi-se-re-re me-i De-us.' The organ accompaniment continues with the same rhythmic motif and harmonic support.

47. Sólový soprán uvádí žalm prostým motivem, který se při každém opakování vzdme do větší šíře.

Od 141. taktu, v dílu E, se ve sborovém partu setkáváme s dalším velmi účinným motivem. Čtyři tóny, stále se opakující pokaždé v jiném pořadí, vytvářejí i díky předepsanému crescendo mohutnou gradaci. K tomu přistupuje i přiléhavý text „uléhám s těmi, kdo srší ohněm.“ Tentýž text zůstává i v následujícím dílu F, kde Laburda představuje další krátký motivek, který díky ostré akcentaci, rychlému tempu a vzrůstající síle přímo srší energií. Kromě témat a motivů nalezneme v žalmu ještě evoluční typ melodie, která se přirozeně rozvíjí bez návratu již zazněných skupin tónů. V první části dílu E takto postupuje kontrapunkticky zpracovaný duet sólových hlasů, evoluční melodie se pak vyskytuje ještě v barytonovém sólu (spojky mezi díly F–G, 176.–184. a G–H, 213.–220. takt). Zcela jiný druh melodie se objevuje v samém závěru, v kóde. Sólový soprán přednáší text recitativně na jednom tónu a po mírném zvlnění melodie se naposledy vzdme skokem malé sexty k dlouhé prodlevě na  $d^2$ . V textu se vrací slova „smiluj se nade mnou, Pane“, ale právě recitativní melodika dává tušit, že počáteční beznaděj člověka, uvědomujícího si tíhu svých vin, se proměnila v touhu a odhodlání žít lépe. Vzestupný skok sólového sopránu z jednočárkované oktávy do dvoučárkované evokuje odpoutání od země k obraznému spočinutí v nebeské lásce Boží.

150.

155.

48. Krátký motivek v dílu F srší energií díky ostré akcentaci. Varhany umocňují energičnost chromatickou figurací.

Důležitým výrazovým prostředkem, se kterým Laburda pracuje, je tempo. Také díky jeho častým změnám a vnitřní agogice cítíme v celé skladbě silný emocionální náboj. Každý díl má předepsané jiné tempové označení, v některých se jich vystřídá i více. Např. v dílu H jsou předepsány: Moderato sostenuto – Ritardando – Accelerando – Ritardando – Sostenuto – Ritardando. Podíváme-li se globálně na celou skladbu, zjistíme, že nejrychlejší tempo je předepsané v díle F („uléhám s lidmi, kteří srší oheň“) a všechny předchozí díly k němu spějí postupným zrychlováním, zatímco díly následující se plynule zvolňují. Takto tempově vystavěná skladba působí kompaktně a interpreti i posluchači se v ní mohou dobře orientovat. S tempem úzce souvisí i rytmus, neboť v pomalejších částech zvolil Laburda delší notové hodnoty, zatímco v rychlejších ještě zvýšil hybnost hojným užitím osminových a šestnáctinových not. Metrum odpovídá latinským přízvukům a vyjma dílů E (3/4 takt) a F (3/8 takt) je předepsán celý takt. Tonální průběh analyzovaného žalmu je nekomplikovaný a zřetelný, začátek se odehrává v g moll, od 51. taktu (díl B) zůstává tonalita pouze durová. Nejčastější tóninou, v níž je skladba ukotvena, je B dur, která skladbu také uzavírá. Harmonické postupy, které v žalmu Laburda užívá, jsou pro jeho kompoziční styl typické. Časté chromatické průchodné tóny, sekundové průtahy a hojnost všech typů septakordů evokují „pozdně romantické“ vyznění. Převažující homofonní fakturu zpestřují sólové hlasy, které se ve dvou dílech (B, E) kontrapunkticky prolínají. Sborové části jsou výhradně homofonní, stejně tak i varhanní part, ovšem s výjimkou první části dílu E (113.–126. takt).

115.

In me-di-o le-o-num de-cum-bo, qui a-vi-de de- vorant  
 In me- dí-o le- o- num de- cum- bo, qui a- vi- de

fi- li- os ho mi-num.  
 de- vorant fi- li- os

49. Převažující homofonní sazbu zpestří sólové hlasy, které se první části dílu E kontrapunkticky prolínají.

Úloha sboru a sóla je ve skladbě vyrovnaná. Dvě části (C, D) jsou sice ryze sborové, ale i sólistům poskytl skladatel velký prostor. Hlavní myšlenka bývá přednesena sóly či sborem a kromě dílů C, D se rozvíjí v různých kombinacích sboru, jednotlivých sóla nebo duetů. Každý díl, vyjma spojku, je zakončen účastí sboru. Sopranové sólo se pohybuje v rozmezí  $c^1-g^2$ , úskalím může být hlubší, méně znělá poloha v prvních frázích skladby. Barytonový part je posazen do střední polohy v nenáročném rozsahu  $d-es^1$ , intonačně obtížnější může být snad jen spojka mezi díly F a G (176.–184. takt). Soprán i baryton se uplatňují v samostatných sólových výstupech, v kontrapunktických i homofonních duetech a také společně se sborem. Tříhlasý sborový part je zpěvný, umístěný do příjemné hlasové polohy (soprány do  $f^2$ , jednou výjimečně do  $ges^2$ , alty dolů do  $a$ , jednou do  $g$ ). Počáteční obtíže bude jistě působit poměrně dlouhý latinský text s množstvím neobvyklých slov. Závažnost textu, který v plnosti pochopí vyzrálý jedinec, může dětskému sboru činit ve výrazové stránce potíže. Vzhledem k délce skladby by měl sbormistr pečlivě zvážit její výstavbu, aby si udržela potřebný „tah“.

Varhany plní v některých částech velmi významnou roli, jindy slouží spíše jen jako doprovod. Důležitou úlohu jim skladatel svěřil v předešlé, ve spojovací mezihře mezi díly C a D, v první části dílu E, a především v dílu F. V předešlé zaznívá drobný motiv, který se pak v průběhu prvního dílu několikrát opakuje za zvuku prodlev sóla a sboru. Modulační spojka připravuje nástup následujícího dílu v dominantní tónině (D dur → A dur), na začátku dílu E vytvářejí varhany figurační doprovod ke kontrapunkticky zpracovanému duetu sólových hlasů a v energickém dílu F zdobí sbor a sóla efektními šestnáctinovými figurami, čímž značnou měrou přispívají k dramatičnosti tohoto úseku.

Laburdovo zhudebnění žalmu 56, představuje zajímavé zpracování biblického textu, plně respektující jeho význam. Uplatní se jistě v dětských i ženských sborech, v rámci liturgie i při koncertních provedeních, a rozšíří tak zatím nevelký počet soudobých duchovních skladeb, věnovaných rovným hlasům.

Všechny zmíněné duchovní skladby komponoval Jiří Laburda s ohledem na možnosti amatérských sborů. Některé kladou na interprety vyšší nároky, jiné zaspívají i sbory s nižší technickou vyspělostí. Laburda se ve své sborové tvorbě, na rozdíl od skladeb instrumentálních, vyhýbá avantgardním postupům, používá tradiční hudebně vyjadřovací prostředky, opírá se o dur-mollovou tonalitu či církevní modalitu. Rovnoměrně využívá homofonní a polyfonní faktury, harmonické postupy odpovídají pozdně romantickému myšlení. Laburdovy skladby se vyznačují také přehlednou formou, zpěvnými, klenutými melodiemi a pestrou dynamikou. Časté zapojení sólistů umožňuje barevnější zvukovost a

přispívá k větší atraktivitě skladby. Pestřejší zvukovou stránku podporují kromě varhan také další nástroje, nejčastěji smyčcové, které ale skladatel připojuje ad libitum, čímž vychází vstříc individuálním provozovacím možnostem jednotlivých interpretů. Nejcennější přínos duchovních sborů Jiřího Laburdy spatřuji však v dokonalém propojení slova a hudby. Obě složky se vzájemně umocňují a zintenzivňují celkový prožitek hudebníků i posluchačů.

### 3.7 Zdeněk Pololáník: *Cantus lactitiae*

Jméno Zdeňka Pololáníka je spjato s hudebním životem moravské metropole – Brna. Narodil se zde 25.10.1935, na konzervatoři vystudoval varhany u Josefa Černockého a skladbu pod vedením Josefa Suchého. Vysokoškolské vzdělání nabyt na JAMU, jeho hlavními pedagogy v oboru skladba byli Vilém Petrželka a Theodor Schäfer. V 60. letech se stal členem nekonformní Tvůrčí skupiny A, kterou skladatel Jan Novák pojmenoval *Parasiti Apollonis*. Po roce 1989 zaujal místo varhaníka v brněnské katedrále sv. Petra a Pavla a na Janáčkově akademii múzických umění založil zvláštní oddělení duchovní hudby. Zdeněk Pololáník dodnes působí jako varhaník, pedagog, ale na prvním místě se věnuje skladatelské činnosti.

Pololáníkovo dílo, které čítá doposud přes sedm set opusových čísel, můžeme rozčlenit do tří oblastí. Do první patří koncertní skladby světské povahy, do druhé množství hudby filmové a scénické<sup>110</sup> a konečně třetí rozsáhlou oblast představuje tvorba duchovní. Pololáníkovo zaměření na duchovní hudbu vyplývá z jeho náboženského přesvědčení a díky funkci regenschoriho v brněnské katedrále je úzce spjato s církevním prostředím. Z rozsáhlé koncertní i liturgické duchovní tvorby jmenujme oratorium na hebrejský biblický text *Písň písni Šír haš-šírím* (1970), kantátu na starozákonní text proroka Daniela *Nabuchodonosor rex* (1960), staroslověnský předzpěv *Proglas* (1980) pro soprán a orchestr či vánoční pastorelu na text Václava Renče *Andělské poselství světu* (1991). Dalšími duchovními kompozicemi pro smíšený sbor jsou např. *Liturgická mše* (1956), *Te Deum* (1991) či *Missa solemnis* (2001). Pololáník je také autorem lidového ordinaria, hudby k žalmům a mnoha písní, které byly zařazeny do kancionálu české katolické církve.

Duchovní tvorba pro dětské (ženské) sbory je zastoupena třemi cykly. Nejstarší a nejznámější z nich je *Missa brevis* (1970). Tato vskutku „krátká mše“ v rozsahu pouhých patnácti minut vznikla na objednávku Ivana Sedláčka, sbormistra brněnského dětského sboru Kantiléna. Původně byl sbor doprovázen pouze varhanami, později skladatel vytvořil i orchestrální verzi. Sborová sazba se proměňuje od unisona místy až k šestihlasu, výrazný rytmus, jazzová synkopičnost a energie způsobují, že se mše ocitá až na hranici populární hudby. Ještě výrazněji napříč žánry se profiluje proprium a ordinarium **Setkání**. Proprium zahrnuje klasické části Úvod, Před evangeliem, Obětování, Přijímání, Závěr a všechny jeho texty jsou v češtině. České překlady využívá i ordinarium (Sláva, Věřím, Svatý,

<sup>110</sup> Pololáník zkomponoval např. hudbu k hrám Milana Kundery *Žert*, Gabriely Preissově *Gazdina roba*, k Čechovovu *Rackovi* nebo k televiznímu seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře*.



Beránku Boží), pouze Kyrie skladatel zachoval v originální řecké podobě. Hudební příbuznost propria a ordinaria spočívá v efektních, výrazně rytmizovaných melodiích, v jasných harmonických spojích s hojným výskytem mimotonálních dominant a alterovaných akordů, v množství chromatických tónů, zvláště průchodných, a v přístupnosti pro amatérské zpěváky. Díky všem těmto znakům vyznávají obě části cyklu efektně, vylehčeně, s prokazatelným nádechem populární hudby. Třetím a prozatím posledním Pololáníkovým duchovním cyklem pro ženský (dětský) sbor jsou **Cantus laetitiae** (1994). Jako textovou předlohu použil skladatel úryvky z žalmů č. 51, 104 a 150, které se všechny vyznačují radostným charakterem. O něm vypovídá i název Pololáníkova cyklu, v překladu znějící „Zpěv radosti“.

### **Cantus laetitiae**

I.

Domine, labia mea aperies.  
Et os meum annuntiabit laudem tuam.  
Venite exsultemus Domino, cum canticis exsultemus ei.  
Benedic, anima mea, Domino.  
Domine, magnus es valde. Deus meus.  
Majestatem et decorem indutus es, amictus lineae sicut palio.  
Extendisti caelum sicut aulaeum, extruxisti super aquas conclavia tua.  
Nubes constituis currum tuum, ambulās super alas venti.  
Nuntios tuos facis ventos, et ministros tuos ignem ardentem.  
Fundasti terram super bases ejus, non vacillabit in saeculum saeculi.  
Oceano ut vestimento texisti eam, super montes steterunt aquae.  
Increpante te fugerunt, te tonante trepidarunt.  
Ascenderunt montes, descenderunt valles in locum quem statuisti eis.

II.

Fontes defluere jubes in rivos potum praebent omni bestiae agri.  
Juxta eos habitant volucres caeli, inter ramos edunt vocem.  
Rigas montes de conclavibus tuis, fructu operum tuorum satiatur terra.  
Producis graminum jumentis, et herbam, ut serviat homini.  
Ut trahat panem de terra, et vinum quod laetificet cor hominis.  
Ut faciem exhilaret oleo, et panis reficiat cor hominis.  
Saturantur arbores Domini cedri Libani quas plantavit.  
Illic volucres nidum ponunt, ciconiae sunt abietes.  
Montes excelsi ibicibus, petrae hyracibus perfugium praestant.  
Fecisti lunam ad tempora signanda, sol cognovit occasum suum.  
Cum facis tenebras, et oritur nox, in ea vagantur omnes bestiae silvae.  
Catuli leonum rugiunt ad praedam, et petunt a Deo escam sibi.  
Cum oritur sol, recedunt, et in cubilibus suis recumbunt.  
Homo exit ad opus suum et ad laborem suum usque ad vesperum.  
Quam multa sunt opera tua, Domine.  
Omnia cum sapientia fecisti, plena est terra creaturis tuis.  
Animalia parva cum magnis.  
Gloria Domini sit in aeternum; laetetur Dominus de operibus suis.  
Qui respicit terram, et tremunt, montes fumant.  
Cantabo Domine, donec vivam psallam Deo meo, quamdiu ero.

### III.

Laudate Dominum in sanctuario ejus,  
laudate eum in Augusto firmamento ejus.  
Laudate eum propter grandia opera ejus,  
laudate eum propter summam majestatem ejus.  
Laudate eum clangore tubae,  
laudate eum psalterio et cithara.  
Laudate eum tympano et choro,  
laudate eum chordis et organo.  
Laudate eum cymbalis sonoris,  
laudate eum cymbalis crepitantibus.  
Omne quod spirat, laudet Dominum  
Laudate Dominum secundum multitudinem magnitudinis ejus.

## Zpěv radosti

### I.

Pane, otevři mé rty  
a má ústa zvěstují tvou chválu.  
Pojďte oslavovat Pána, s jásavými zpěvy.  
Dobrořeč, má duše, Hospodinu!  
Hospodine, Bože můj, jsi neskonale velký, oděš ses velebnou důstojností.  
Halíš se světlem jak pláštěm, rozpínáš nebesa jako stanovou plachtu.  
Mezi vodami si kleneš síně, z mračen si vůz činíš a vznášíš se na perutích větru.  
Z vichrů si činíš své posly, z ohnivých plamenů sluhy.  
Zemi jsi založil na pilířích, aby se nehnula navěky a navždy.  
Propastnou tůň jsi přikryl jako šatem. Nad horami stály vody;  
pohrozil a na útěk se daly, rozutekly se před tvým hromovým hlasem.  
Když vystoupila horstva, klesly do údolí, do míst, která jsi jim určil.

### II.

Prameny vysíláš do potoků, které mezi horami se vinou. Napájejí veškerou zvěř polí,  
Při nich přebývá nebeské ptactvo, ozývá se v ratolestech.  
Ze svých síní zavlažuješ hory, země se sytí ovocem tvého díla.  
Dáváš růst trávě pro dobytek i rostlinám, aby je pěstoval člověk,  
A tak si ze země dobýval chléb.  
Dáváš víno pro radost lidskému srdci, až se tvář leskne víc než olej:  
Chléb dodá lidskému srdci síly.  
Hospodinovy stromy se sytí vláhou, libanonské cedry, které on zasadil.  
A tam hnízdí ptactvo, na cypřiších má domov čáp.  
Horské štíty patří kozorožcům, skaliska jsou útočištěm pro damany.  
Učinil jsi měsíc k určování času, slunce ví, kdy k západu se schýlit.  
Přivádíš tmu, noc se snese, celý les se hemží zvěří;  
Lvíčata řvou po kořisti, na Bohu se dožadují stravy.  
Slunce vychází a stahují se, v doupatcích se ukládají k odpočinku.  
Člověk vyjde za svou prací a koná službu až do večera.  
Jak nesčetná jsou tvá díla, Hospodine!  
Všechno jsi učinil moudře; země je plná tvých tvorů.

### III.

Chvalte Boha v jeho svatyni,  
Chvalte ho i na obloze, již sklenul svou mocí,  
Chvalte ho za jeho bohatýrské činy,  
Chvalte ho pro jeho nesmírnou velikost!  
Chvalte ho zvukem polnice,  
Chvalte ho harfou a citarou,  
Chvalte ho bubnem a tancem,  
Chvalte ho strunami a flétnou,  
Chvalte ho zvučnými cimbály,

Chvalte ho cimbály dunivými“  
 Všechno co má dech, ať chválí Hospodina!  
 Chvalte Pána za jeho veliké činy.

V řazení vybraných starozákonních textů můžeme vypožorovat jistou logiku. Všechny tři hudební věty sice svorně oslavují Boha, ale každá odlišným způsobem. Povšimneme-li si první věty, žalmista všechny vyzývá k chvále Boží: „*Pane, otevři mé rty (...). Pojd'te oslavovat Pána s jásavými zpěvy.*“ Následuje opěvování krásy stvoření – nebesa, světlo, voda, vítr, hory. Celé Boží dílo zpěvák vykresluje nádherným poetickým stylem. Druhá věta navazuje na první, žalmista obdobným způsobem opěvuje tentokrát živé tvorstvo – ptactvo, dobytek, horskou zvěř, rostlinstvo, stromy a člověka. Nepřehlédnutelná gradace chval adresovaných Bohu vrcholí ve třetí části, kde květnaté vyjadřování vystřídají jednoduché věty, stručné výzvy všemu živému, aby všemi způsoby oslavovalo Boha.

Allegro non troppo

Lau - dá - te Dó - mi - num in san - ctu - á - ri - o e jus, lau - dá - te e - um in au -  
 Lau - dá - te Dó - mi - num in san - ctu - á - ri - o e jus, lau - dá - te e - um in au -  
 Lau - dá - te Dó - mi - num in san - ctu - á - ri - o e jus, lau - dá - te e - um in au -  
 Lau - dá - te Dó - mi - num in san - ctu - á - ri - o e jus, lau - dá - te e - um in au -

gú - sto fir - ma - mén - to e - jus. Lau - dá - te Dó - mi - num in  
 gú - sto fir - ma - mén - to e - jus. Lau - dá - te Dó - mi - num in  
 gú - sto fir - ma - mén - to e - jus. Lau - dá - te Dó - mi - num in  
 gú - sto fir - ma - mén - to e - jus. Lau - dá - te Dó - mi - num in

50. Třetí část cyklu je vyvrcholením chval adresovaných Bohu.

Pololánik se zhostil zhudebnění textu v souladu s jeho přirozenou gradací. První věta zůstává většinou ve slabší dynamice a končí v pianu; druhá věta je dynamicky bohatší a úseků s předepsaným forte je více; třetí část je textovým i hudebním vyvrcholením celého cyklu. Ke gradaci, způsobené zhuštěním použitých prostředků, přispívá také zkracování délky jednotlivých částí. První věta obsahuje celkem 57 taktů, druhá věta 52 taktů a věta třetí už jen 36 taktů.

Vnitřní uspořádání žalmů je zřetelné především díky častému harmonickému spočínutí na tónice v závěru dílu.

21 *mf* Ma - je - stá - tem et de - cò - rem in - dú - tus es, a - mí - ctus lú - mi - ne si - cut

22 *mf* Ma - je - stá - tem et de - cò - rem in - dú - tus es, a - mí - ctus lú - mi - ne si - cut

23 *mf* Ma - je - stá - tem et de - cò - rem in - dú - tus es, a - mí - ctus lú - mi - ne si - cut

24 *mf* Ma - je - stá - tem et de - cò - rem in - dú - tus es, a - mí - ctus lú - mi - ne si - cut

25 *p* pál - li - o. Ex - ten - dís - ti cae - lum si - cut au - lae - um, ex - stru - xí - stí su - per

26 *p* pál - li - o. Ex - ten - dís - ti cae - lum si - cut au - lae - um,

27 *p* pál - li - o. Ex - ten - dís - ti cae - lum si - cut au - lae - um,

28 *p* pál - li - o. Ex - ten - dís - ti cae - lum si - cut au - lae - um,

51. Pololánik často uzavírá jednotlivé díly v rámci skladby spočínutím na tónice.

Mnoho zajímavých melodií, které by se jako témata či motivy mohly zajímavě obměňovat a rozvíjet, Pololánik většinou zpracovává evolučně. Občas se objevují statické motivy, které se několikrát opakují, až mohou působit jako ostinátní figury (I. věta 39.–41. takt, II. věta 26.–29. takt). Jako kontrast k statickým motivům se jeví široce rozeklané

melodie, za všechny můžeme uvést začátek druhé věty, kde se melodie rozpíná až do intervalu nóny.

Andante

mf

Fon - tes de - flú - e - re ju - bes in ri - vos po - tum prae - bent om - ni bé - sti - ae a - gri.

mf

Fon - tes de - flú - e - re ju - bes in ri - vos po - tum prae - bent om - ni bé - sti - ae a - gri.

mf

Fon - tes po - tum prae - bent.

mf

Fon - tes po - tum prae - bent.

## 52. Téma druhé části se rozpíná až do nóny.

Ve vnějších částech cyklu stanovil skladatel rychlé tempo, které dobře koresponduje s jásavým charakterem. Kromě jednoho předepsaného rallentanda nedochází k žádným výkyvům tempa a tudíž ani k výrazným emočním zvrátům. Druhá část plyne po celou dobu v pomalejším tempu (andante), sbormistr tak má více prostoru k realizaci agogických změn.

Jedním z dalších typických rysů analyzovaného díla je neustálé střídání metra. V prvních dvou větách se nejdéle po pěti taktech mění taktové označení (pouze v závěru zůstává stejné metrum pro více taktů), kromě běžných typů taktů jako je 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 a 6/8 se také objevuje 7/8, 5/8, 9/8 a 12/8 takt. Třetí věta má metrum stabilnější, v souvislosti s dramatickým vyvrcholením se častěji střídá až v samém závěru. Mezi rytmickými hodnotami převažují ve všech částech osminové noty, rytmus zpestřují triolové útvary a tečkovaný rytmus.

an - nun - ti - á - bit lau - dem tu - am. Ve - ní - te, ex - sul - té - mus

an - nun - ti - á - bit lau - dem tu - am. Ve - ní - te.

an - nun - ti - á - bit lau - dem tu - am.

an - nun - ti - á - bit lau - dem tu - am.

10 Dó - mí - no, cum cân - ti - cis ex - sul - té - mus e - i.

Dó - mí - no, cân - ti - cis ex - sul - té - mus e - i.

Dó - mí - no, cân - ti - cis ex - sul - té - mus e - i.

Dó - mí - no, cân - ti - cis ex - sul - té - mus e - i.

53. V celé skladbě se neustále střídá metrum, objevují se i méně obvyklé takty.

Harmonie analyzovaného cyklu se poněkud liší od harmonických postupů v ostatních zmíněných duchovních skladbách pro ženské (dětské) sbory. Pololánik zde totiž podepírá melodie odvážnějšími souzvuky, často disonantními. Nikdy však posluchač neztratí pocit tonálního zakotvení, které je navíc v průběhu každé věty upevněno několikerým zazněním tóniky v závěru jednotlivých dílů. Oblíbenými Pololánikovými souzvuky jsou různé typy septakordů, například první věta cyklu začíná měkce malým sekundakordem h moll, který vzápětí vystřídá zmenšeně malý sekundakord téže tóniny. Měkce malým sekundakordem začíná také třetí věta.

Charakteristická je pro Pololánika bohatá chromatika, speciálně chromatické průchodné tóny. Celý cyklus se hemží množstvím posuvek, díky nimž jsou leckdy jednoduché harmonické spoje ozvláštňeny. Pro Pololánika netypickým způsobem končí třetí věta, neboť jasný tónický kvintakord zahušťuje sextou, která do závěrečného zklidnění vnáší napětí, jež však nijak nebrání slavnostnímu vyznění celého cyklu.

1 *f* *mp*  
Dó - mi - ne, lá - bi - a me - a a - pé - ri - es. Et os me - um

2 *f* *mp*  
Dó - mi - ne, lá - bi - a me - a a - pé - ri - es. Et os me - um

1 *f* *mp*  
Dó - mi - ne, lá - bi - a me - a a - pé - ri - es. Et os me - um

2 *f* *mp*  
Dó - mi - ne, lá - bi - a me - a a - pé - ri - es. Et os me - um

54. Pololánik používá s oblibou došklánné septakordy a jejich obraty.

Podobně jako v tempu, tak i ve faktuře se výrazně odlišuje druhá věta od dvou zbývajících. Zatímco v okrajových větách jednoznačně převládá homofonie, ve větě střední skladatel hojně použil kontrapunktických technik. Často např. zpestřuje homofonní trojhlas čtvrtým, kontrapunkticky zpracovaným protihlasem. V 48. taktu imituje druhý soprán motiv prvního sopránu, v následujícím taktu se volnou imitací připojuje i druhý alt.

Při interpretaci celého cyklu, především dětským sborem, se mohou vyskytnout četná úskalí. Ačkoliv je ve vydání díla edicí Bärenreiter Praha z roku 2004 uvedeno, že se jedná o dětský nebo ženský sbor a capella a autor ho věnoval, jak už bylo uvedeno výše, brněnskému dětskému pěveckému sboru Kantiléna a jeho sbormistru Ivanu Sedláčkovi, zdá se mi, že není pro dětské hlasy příliš vhodný. Melodie druhého altu totiž často zasahuje k malému *f*. Pro znělý zvuk těchto tónů je nutně potřeba zralejších dívčích hlasů, ale i tak je takřka permanentní setrvávání v malé oktávě nepříjemné i pro zralé ženské hlasy. Také první alt se pohybuje v nepříliš znělé poloze, většinou v rozsahu  $c^1 - f^1$ . I druhý soprán může mít především ve II. dílu problémy se znělostí, neboť je také situován celkově hlouběji, než bývá obvyklé. Rozsah prvního sopránu je naproti tomu bezproblémový. Další obtíže mohou nastat v intonační rovině, a to především při častých chromatických postupech vnitřních hlasů, a dále i při přesné reprodukci komplikovaných rytmických struktur.

36 *p*

Ho - mo e - xit ad o - pus su - um, et ad la - bó - rem su - um us - que ad

Ho - mo e - xit ad o - pus su - um, et ad la - bó - rem su - um us - que ad

Ho - mo e - xit ad o - pus us - que ad

Ho - mo e - xit ad o - pus us - que ad

39 *f*

vé - spe - rum. Quam mul - ta sunt ó - pe - ra tu - a. Dó - mi - ne!

vé - spe - rum. Quam mul - ta sunt ó - pe - ra tu - a. Dó - mi - ne!

vé - spe - rum. Quam mul - ta sunt ó - pe - ra tu - a. Dó - mi - ne!

vé - spe - rum. Quam mul - ta sunt ó - pe - ra tu - a. Dó - mi - ne!

55. Při interpretaci mohou činit potíže, zvláště dětskému sboru, hluboké tóny druhého altu.

Cyklus tří žalmů Cantus laetitiae představuje významný přínos do nepříliš bohaté duchovní literatury pro ženské a vysoce vyspělé dětské (dívčí) sbory. Zvolené texty, s výjimkou žalmu 150, jsou zhudebňovány jen zřídka, proto je nutné i v této oblasti ocenit autorovu nápaditost a originalitu. Radostný charakter, který a priori prozrazuje už název, z hudby permanentně vyzařuje a za předpokladu kvalitní interpretace tak může tento cyklus rozjasnit zpěváky i posluchače.

Kompoziční styl Zdeňka Pololánika se vyznačuje několika typickými rysy, díky nimž je snadno identifikovatelný. Základem Pololánikových sborových skladeb je synkopický rytmus, který skladby odívá do jazzového hávu. Nosná témata nebývají složitá, postupují spíše v menších intervalech a často jsou zvýrazněna akcentovaným rytmem. Pololáník ctí základní princip dur-mollové tonality zpestřené občasným míšením tónin, avšak jen zřídka se vzdaluje od zřetelného tónického centra. Společně se základními harmonickými



funkcemi užívá skladatel rád akordy chromaticko-terciové příbuznosti. Formální přehlednost, tonální zakotvení, zpěvná melodika i výrazný rytmus způsobují, že díla jsou přístupná širokému okruhu posluchačů. Při interpretaci i poslechu většiny Pololánkových skladeb se nevyhneme srovnání s hudebními principy používanými v populární hudbě. Tento rys je v soudobé duchovní hudbě současných skladatelů ojedinělý a přináší s sebou otázku vhodnosti interpretace takových skladeb při liturgii. Přesto je škoda, že nejen dětské (ženské) sbory Zdeňka Pololánika zatím zůstávají, hlavně v Čechách, nedoceny a jsou poměrně zřídka provozovány.

## ZÁVĚR

Ve své disertační práci jsem se zaměřila na českou liturgickou hudbu pro dětské a ženské sbory. V dnešním značně sekularizovaném světě se může zdát, že tato velká oblast hudební kultury stojí na okraji společenského zájmu, a není tedy důvod se jí ve školách a světských sborech zabývat. Jsem ale přesvědčena, že hudba duchovní, potažmo i liturgická do škol i sborů patří. Škola i pěvecký sbor poskytují mladému člověku nejen sumu poznatků a estetických zážitků, ale významným způsobem také ovlivňují jeho výchovu a podílejí se na formování jeho základních morálních hodnot. Kvalitní hudba sama o sobě člověka kultivuje, odvrací ho od konzumního materialismu, rozvíjí cit pro krásno, prohlubuje estetické prožitky a spojuje interprety i posluchače. Toto výchovné působení je podle mého názoru zvláště silné právě u hudby duchovní. Pro věřícího posluchače nebo interpreta je duchovní hudba spjata s konkrétními náboženskými prožitky, které se těžko zprostředkovávají. Ateistický posluchač sice nemusí pochopit a prožít obsah liturgických textů do takové hloubky, přinejmenším ho ale mohou vést k zamyšlení nad jeho žebříčkem hodnot. Základní znalosti z oblasti duchovní hudby i křesťanských tradic navíc patří k všeobecnému vzdělání, proto je zcela na místě seznamovat s nimi žáky již na základní škole.

Ústřední část mé disertační práce tvoří analýzy reprezentativních skladeb daného tématického okruhu. Analytický přístup k hudebnímu dílu by měl být nezbytnou součástí každodenní práce učitele hudební výchovy i sbormistra. Pouze jeho prostřednictvím může hlouběji proniknout do struktury skladby, pochopit ji, prožít a následně zprostředkovat svým žákům, studentům či sborovým zpěvákům. Okamžiku, kdy učitel či sbormistr předstoupí před své svěřence s novým hudebním dílem, by měl ovšem předcházet poměrně dlouhý proces. Bohužel, mnoho učitelů i sbormistrů tuto přípravnou analytickou fázi opomíjí, anebo si ji alespoň velice zjednodušují. Je přirozené, že učitel či sbormistr nesděljuje svým žákům či zpěvákům všechny poznatky, které při analýze získal, ale musí vybrat ty, které jsou zásadní povahy a které jsou úměrné jejich hudebním znalostem a zkušenostem. Je známé, že pro člověka je nejbližším a nejpřirozenějším „hudebním nástrojem“ jeho vlastní hlas. Vokální skladby navíc bývají podloženy textem, jehož obsahová složka je podstatně srozumitelnější, konkrétnější a jednoznačnější, než je tomu v případě obsahového sdělení hudby. Proto je, podle mého názoru, vhodné začínat ve školách s vokálními díly a na nich vysvětlovat základní principy výstavby hudebního díla i jeho sdělovací možnosti.

K analýze sakrálních skladeb soudobých českých autorů jsem proto přistupovala nejen z muzikologického hlediska, ale také z pozice učitele a sbormistra. U každého díla jsem uvedla český překlad textu, jeho význam a historické zařazení. Strukturální a obsahovou analýzu jsem doplnila základními informacemi o interpretačních problémech skladby a o obecných rysech skladatelova rukopisu. Podrobný vhled do reprezentativních duchovních děl pro dětské a ženské sbory mi odkryl různé způsoby „uchopení“ liturgického textu u jednotlivých skladatelů.

Jan Novák složil pro ženský sbor pouze dvě liturgická díla. Obě se však těší velké oblibě u sborů i posluchačů, a to podle mého názoru především proto, že moderní výrazové prostředky, interpretačně i posluchačsky atraktivní, používá na úrovni, která je i pro amatérské interprety přístupná a pro posluchače přehledná a srozumitelná. Zřetelné formové schéma a časté reprízy jednotlivých úseků skladeb autor ozvláštňuje církevními mody, chromatickými a alterovanými modulacemi a harmonickou nestálostí. Vzhledem k tomu, že Novák suverénně ovládal latinu, její zhudebnění ideálně koresponduje s rytmickými zákonitostmi jazyka. Pokud je vůbec možné na základě tak malého vzorku vyvodit nějaké zobecnění, lze Novákův styl<sup>111</sup> označit podle mého názoru v zásadě za tradiční, ovšem ovlivněný některými moderními prvky soudobé artificiální hudby.

Jan Hanuš věnoval sborům podstatně více duchovních skladeb než Jan Novák. Také on ctí pevnou formu jako základ a stejně jako Novák rád využívá církevní mody. Často cituje gregoriánský chorál a podkládá ho moderní harmonií, v rámci jedné skladby s oblibou střídá polyfonní a homofonní fakturu. Hanušova hudební řeč v duchovních skladbách je v mnohém podobná Novákově. Specifické pro Hanuše je, že vychází z nejstarších kořenů křesťanské hudební kultury – z gregoriánského chorálu, jehož typickou melodiku však ozvláštňuje výrazovými prostředky soudobé hudby.

Ilja Hurník vytvořil pro dětský (ženský) sbor jedinou duchovní skladbu, ordinarium Missa Vineae Crucis. Použil v ní vyhraněně soudobé hudebně vyjadřovací prostředky, úsečné motivy s náročnými skoky se opírají o rozšířenou tonalitu, časté disonance zůstávají nerozvedeny. Missa Vineae Crucis je bezesporu ze všech analyzovaných skladeb interpretačně nejnáročnější. Kromě technického zvládnutí vokálního partu je zvláště pro mladší zpěváky obtížné pochopit a vyjádřit vypjatý expresivní výraz, který je pro celou skladbu charakteristický.

---

<sup>111</sup> Stále mám na mysli skladatelský styl duchovních skladeb pro dětské (ženské) sbory, protože ten se většinou liší od kompozičního stylu instrumentálních děl a u některých skladatelů (např. právě u Jana Nováka) i od skladeb pro jiné typy sborů.

Sborové dílo Zdeňka Lukáše nese typické znaky jeho kompozičního stylu, podle nichž Lukášovy skladby spolehlivě poznáme. Snad ve všech sborech, i v duchovních, se setkáme s paralelními postupy akordů, většinou zarámovaných oktávami ve vnějších hlasech, s ostinátními figurami jako gradačním prostředkem a častými změnami metra. Při zhudebnění duchovních i čistě liturgických textů používá Lukáš podobné prostředky jako např. při autorském ztvárnění lidových textů či dokonce při sborových úpravách lidových písní. Kompoziční styl Lukášových duchovních skladeb působí více pozemsky a světštěji než např. skladby Novákovy a Hanušovy, proto ho můžeme s mírnou nadsázkou charakterizovat jako folklórní. Tento naprosto originální přístup k duchovním textům nemá mezi českými skladateli obdobu.

Z vybraných skladatelů je doma i ve světě bezesporu nejznámější a nejuznávanější Petr Eben. Nejen v instrumentálních, ale ani ve sborových skladbách se nebojí používat moderní kompoziční prostředky, v čemž se shoduje se svým švagrem Iljou Hurníkem. Pevným bodem zůstává i pro něho zřetelná a přehledná forma, ale melodika, harmonie i rytmus přinášejí zajímavé originální postupy. Stejně jako Hanuš vychází i Eben často z gregoriánského chorálu, který ovšem transformuje do soudobé podoby. Církevní tóniny jsou často ozvláštněny chromatikou, nestálým tónickým centrem, útržkovými motivy a disonantními skoky. Eben vytvořil ve svých duchovních skladbách, které mají z větší části liturgické určení, neotřelý styl, v němž originálním způsobem propojil principy středověké hudby s výrazovými prostředky a skladebními technikami konce 20. století.

V tvorbě Jiřího Laburdy zaujímají liturgické skladby pro dětský a ženský sbor důležité místo, ze všech uváděných skladatelů jich napsal zdaleka nejvíce. Laburdova hudební řeč se ve vokální, a speciálně ve sborové tvorbě opírá o pozdně romantické hudební principy – příznačné harmonické spoje, hojnost všech typů septakordů, klenuté melodie, pestrá dynamika, dur-mollová tonalita zpestřená někdy církevní modalitou. Za velmi podstatné považuje Laburda zdůraznění významu slova vhodným zhudebněním. Nedílnou součástí všech jeho liturgických skladeb je instrumentální doprovod, nejčastěji varhany, někdy i další nástroje, případně celý smyčcový orchestr, vždy však ad libitum. Laburda tím projevuje pochopení pro interpretační možnosti amatérských sborových těles, jimž je veškerá jeho tvorba určena. Styl sborové tvorby Jiřího Laburdy můžeme nazvat pozdně romantickým s tím, že skladatel klade vždy velký důraz na správné uchopení slova.

Kompoziční styl Zdeňka Pololánika se výrazně odlišuje od ostatních skladatelů svým založením na principech populární hudby. Je to zjištění na první pohled překvapivé, protože Pololánik působí celý život jako varhaník a regenschori, a proto bychom u něho

očekávali spíše tradiční přístup ke zhudebnění liturgického textu. Výrazným znakem autorovy tvorby jsou synkopické a tečkované rytmy, líbivé melodie, nekomplikovaná harmonie zpeštěná akordy terciové chromatické příbuznosti. Ve většině skladeb však Pololáník dokázal tyto prostředky využít v přiměřené míře, a proto se z nich nestávají jen laciné „písničky“, ale zajímavá díla s pečeti originálního autorského rukopisu.

Z analýzy přístupů jednotlivých skladatelů k liturgickým textům vyplývá, že existuje mnoho způsobů, jak je zhudebnit. Přesto můžeme nalézt několik společných rysů. Tím nejvýraznějším je přehledná forma, kterou respektují všichni autoři. Mnoho skladatelů využívá církevní mody, někteří se inspirojí gregoriánským chorálem. Žádný nepoužívá pouze soudobé skladatelské techniky, všichni vycházejí více či méně z tradičních kořenů. Rozdílné přístupy k duchovním textům ukázaly analýzy konkrétních skladeb – pozdně romantický styl Laburdův, tradiční s moderními prvky Jana Nováka, styl vycházející z chorálu u Jana Hanuše, expresivní hudební řeč Ilji Hurníka, středověko-soudobý styl Petra Ebena, folklórní Zdeňka Lukáše a populární Zdeňka Pololáníka. V liturgické hudbě je velmi podstatné slovo, skladatelé ve většině případů přistupují k jeho zhudebnění v intencích církevních požadavků, tzn. že chápou hudbu jako prostředek umocnění jeho významu.

Díky zájmu současných českých skladatelů o duchovní oblast hudební tvorby mají naše sborová tělesa i ve zdánlivě jednostranně zaměřeném repertoáru k dispozici již mnoho originálních a zajímavých skladeb, které obstojí i v zahraniční konkurenci. Také učitelům hudební výchovy se tak nabízí mnoho skladeb v různém stylu, které mohou využít různým způsobem ve výuce. Liturgické a obecněji duchovní skladby pro dětské a ženské sbory pomalu přestávají být oproti smíšenému obsazení onou pověstnou „popelkou“. Množství kvalitních nově vznikajících děl přesvědčuje o tom, že můžeme být optimisty a v následujících letech a desetiletích věřit v další rozkvět duchovní hudby ve všech typech pěveckých sborů.

Výběr skladatelů pro podrobnější rozbor byl v případě mé disertační práce omezen jejími možnostmi a rozsahem. Zpracované téma lze přirozeně dále rozvíjet. Je možné se např. podrobně se zaměřit na další díla těchto skladatelů. Předmětem analytického zájmu se může samozřejmě stát liturgická tvorba i dalších autorů, přičemž spektrum zkoumaných skladeb lze přirozeně rozšířit i na mužské a smíšené obsazení. V tom případě se pak nabízí mnohem šířeji založený exkurz i do minulosti, neboť ve srovnání s tvorbou pro dětské a ženské sbory je kvantita této tvorby v českém prostředí takřka nepřeborná. Jak se ukazuje,

je téma sborové liturgické hudby je velmi obsáhlé, nabízí mnoho úhlů pohledu, a proto je i do budoucnosti trvale otevřen široký prostor pro další zkoumání.

- ADAM, A. *Liturgika. K staršímu barokulidání a jejímu vývoji*. Praha : Vytelcov, 2001. ISBN 80-7021-429-1.
- ADÁMKOVÁ, J. *Skladba tří potírání Jiřího Laburda*. Olomouc : UP, Filozofická fakulta, 1995. Diplomová práce.
- BELZA, J. *Česká liturgická hudba*. Praha : SHV, 1961.
- BERKOVEC, J. *Malý Jan Ryba*. Praha : I&H, 1999. ISBN 80-85787-92-0.
- BUŽGA, J. *Hudebníci a hudební instituce v období baroka v českých zemích*. In: *Průběhy k dějinám české hudby III*. Praha : Academia, 1976, str. 5-40.
- Cantata chorali* 35. *Desi naň ai abem*. UJEP, 1995. ISBN 80-7094-082-1.
- ČALÁ, A. *Duchovní hudba*. Olomouc : Krystal, 1995.
- ČERVINKOVÁ, B. *Jiří Laburda*. Praha : Český hudební fond, 1987.
- ČIZMÁŘ, J., FLAŠAR, M. Jan Novák. *Prohlášení konstitování stavu pracovníků a hodání*. In: *Opera musicum*, 2005, 2. 1, s. 32-33. ISSN 00862-3503.
- DRÁBEK, V. *Mil, co čit. Se skladatelem Jiřím Laburdou a hudba, o životě a o komponování*. In: *Opera Musicum* 6. 5, 2001, s. 27-34. ISSN 00862-3503.
- DRÁBEK, V. *Popularizace hudby*. Brno : I&H, 1992. ISBN 80-81467-84-4.
- DRÁBEK, V. *Česká Slavnost a české sborové umění*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1997. ISBN 80-86239-34-2.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. München : Bärenreiter-Verlag, 1949. ISBN 3-425-05913-3.
- DOUŠA, R. *Skladba Jiřího Laburda skladit 70 let*. In: *Corvus* 2, 2011, s. 18-25. ISSN 1210-7965.
- GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudby Jiřího Ryby v Jeví - k životu a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973.
- HAAS, W. G. *Zaburlo - Festschrift*. Schott, Köln : Wolfgang O. Hartl-Musikverlag, 2001.
- HÁJEK Z LIBOČAN, V. *Archa Jeví*. Praha : Odeon, 1981.
- HARTZ, F. *Kind und Glanz*. Stuttgart : Calvar Verlag, 1982. ISBN 3-7618-0796-1.
- HILPERK, V. *O české hudbě*. Praha : Soutěž nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1929.

## LITERATURA

- ADAM, A. *Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj*. Praha : Vyšehrad, 2001. ISBN 80-7021-420-1.
- ADÁMKOVÁ, J. *Skladatelský portrét Jiřího Laburdy*. Olomouc : UP, Filosofická fakulta, 1995. Diplomová práce.
- BELZA, I. *Česká klasická hudba*. Praha : SHV, 1961.
- BERKOVEC, J. *Jakub Jan Ryba*. Praha : H&H, 1995. ISBN 80-85787-97-0.
- BUŽGA, J. Hudebníci a hudební instituce v období baroka v českých zemích. In: *Příspěvky k dějinám české hudby III*. Praha : Academia, 1976, str. 5–40.
- Cantus choralis '95*. Ústí nad Labem : UJEP, 1995. ISBN 80-7044-082-1.
- ČALA, A. *Duchovní hudba*. Olomouc : Krystal, 1946.
- ČERVINKOVÁ, B. *Jiří Laburda*. Praha : Český hudební fond, 1987.
- ČIŽMÁŘ, J., FLAŠAR, M. Jan Novák. Předběžné konstatování stavu pramenů a bádání. In: *Opus musicum*, 2005, č. 1, s. 32–33. ISSN: 00862-8505.
- DRÁBEK, V. Mít co dát. Se skladatelem Jiřím Laburdou o hudbě, o životě a o komponování. In: *Opus Musicum* č. 5, 2001. s. 29–34. ISSN 00862-8505.
- DRÁBEK, V. *Popularizace hudby*. Jinočany : H & H, 1992. ISBN 80-85467-84-4.
- DRÁBEK, V. *Vilém Steinman a české sborové umění*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1997. ISBN 80-86039-34-X.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. München : Bärenreiter-Verlag, 1989. ISBN 3-423-05913-3.
- DOUŠA, E. Skladatel Jiří Laburda slavil 70 let. In: *Cantus* 2, 2001, s. 16–25. ISSN 1210-7956.
- GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973.
- HAAS, W. G. *Laburda-Werke-Verzeichnis LabWW*. Köln : Wolfgang G. Haas-Musikverlag, 2001.
- HÁJEK Z LIBOČAN, V. *Kronika česká*. Praha : Odeon, 1981.
- HARZ, F. *Musik, Kind und Glaube*. Stuttgart : Calver Verlag, 1982. ISBN 3-7668-0706-4.
- HELFERT, V. *O české hudbě*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

- HERDEN, J. *Sémantický rozbor : čítanka příkladů*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1997. ISBN 80-86039-42-0.
- HNILIČKA, A. *Kontury vývoje hudby poklasické v Čechách*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1935.
- HOLUBEC, J. *Česká hudební teorie 20. století*. Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004. ISBN 80-7044-619-6.
- JANEČEK, K. *Harmonie rozbořem*. Praha : Supraphon, 1982.
- JANEČEK, K. *Melodika*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- JANEČEK, K. *Tektonika*. Praha-Bratislava : Supraphon, 1968.
- JANEČEK, K. *Základy moderní harmonie*. Praha : ČSAV, 1965.
- JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1943.
- JIRÁNEK, J. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha : SPN, 1991.
- KITTNAROVÁ, O. *Analýza interpretačního výkonu v hudbě*. Praha : UK, 1999. ISBN 80-86039-93-5.
- KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. Praha : Editio Supraphon, 1981.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý. Praha : SHV, 1965.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Čeští skladatelé současnosti*. Praha : Panton, 1985.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Dějiny české hudební kultury 1890/1945*. Díl I: 1890-1918. Praha : Academia, 1972. Díl II: 1918-1945. Praha : Academia, 1981.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Hudba v českých dějinách*. Praha : Supraphon, 1983.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Morava v barokní hudbě 17. a 18. století*. Brno : Sdružení přátel baroku, 1942.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Slovník české hudební kultury*. Praha : Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
- KONRÁD, K. *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praha : Cyrillo-Methodějská tiskárna, 1981.
- KONRÁD, K. *O staročeské psalmodii*. Praha : Královská česká společnost nauk, 1886.
- KUBALÍK, J. *Křesťanské církve v naší vlasti*. Brno : Česká katolická charita, 1985.
- KULKA, J. A KOL. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha : SPN, 1988.



- MUNSCH, H. *Musik im Gottesdienst. Band 1: Historische Grundlagen, Liturgik, Liturgiegesang*. Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1993.
- Musicae sacrae ministerium*. Praha : Consociatio internationalis musicae sacrae, 1994.
- NEDĚLKA, M. K sedmdesátinám Jiřího Laburdy. In: *Hudební výchova*, č. 1, 2001. s. 12–13. ISSN 1210-3683.
- NEDĚLKA, M. Mše v soudobé české hudbě – Jiří Laburda. část I a II. In: *Cantus*, č. 3, 1999, s. 12–17+ příloha s. 1–4; č. 4, 1999, s. 11–15 + příloha s. 1–5. ISSN 1210-7956.
- NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.
- NĚMEČEK, J. *Jakub Jan Ryba*. Praha : SHV, 1963.
- NĚMEČEK, J.: *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- OSTEN, E. *Der musikalische Satz*. Leipzig : VEB Breitkopf&Härtel Musikverlag, 1955.
- PADRTA, K. a kol. *Jihočeská vlastivěda: Kultura, Hudba*. České Budějovice : Jihočeské nakladatelství, 1989.
- PANDULA, D. Jan Novák. Zum Tode des großen mährischen Komponisten Jan Novák. In: *Ethologie*, 49, 1985.
- PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba (1800 – 1950)*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2002. ISBN 80-7290-099-4.
- PECHÁČEK, S. Festival duchovní hudby sv. Cecílie. In: *Cantus*, 1997, č. 4, s. 20–21. ISSN 1210-7956.
- PECHÁČEK, S. Zamyšlení nad sborovou dramaturgií. In: *Cantus*, 2005, č. 2, s. 21–22. ISSN 1210-7956.
- PERLÍK, R. *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově*. Praha : Strahovský klášter, 1925.
- PIŇOS, A. Návrat Jana Nováka. In: *Hudební rozhledy*, XLIII, 1990, č. 6, s. 272–276. ISSN 0018-6996.
- PIUS XII. *Musicae sacrae disciplina*. Vatikán : Tipografia Poliglotta Vaticana, 1956.
- POLEDŇÁK, I. Sborový zpěv na počátku nového milénia aneb Sborová hudba – memento a výzva. In: sborník *Hudebně pedagogické invence*, s. 83-94. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2005. ISBN 80-7290-229-6.
- RACEK, J. *Pavel Křížkovský*. Velehrad : Nakladatelství dobré knihy, 1946.
- RACEK, J. *Středověká hudba*. Brno : Rovnost, 1945.
- RACEK, J. Zamyšlení nad českou novodobou a soudobou hudbou. In: *Musica Bohemica et Europaea*, Brno, 1970. s. 5–10.

- RICHTER, K. *Liturgie a život*. Praha : Vyšehrad, 1996. ISBN 80-7021-140-7.
- RISINGER, K. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha : Supraphon, 1978.
- SEHNAL, J. Chránová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti. In: *Opus musicum*, 32, 2001, č. 4, s. 4–18. ISSN 00862-8505.
- SEHNAL, J. *Stručný přehled dějin katolické chránové hudby*. Brno : Biskupství brněnské, 1997.
- SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha : SHV, 1961.
- SMOLKA, J. *Dějiny hudby*. Brno : Togga agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- SPRINGER, M. *Der liturgische Choralgesang*. Regensburg : Alfred Coppenrath H. Pawelek, 1907.
- STEHLÍK, J. *Dějiny české hudby v obrysech*. Brno : DKO, 1968.
- STEMBERGER, G. *2000 Jahre Christentum*. Salzburg : Andreas-Andreas, 1999.
- ŠTĚDRŇ, B. *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty*. Praha : Supraphon, 1986.
- The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980.
- TICHÝ, V. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha : Akademie múzických umění, 1996. ISBN 80-85883-10-4.
- TROJANOVÁ, J. *Pavel Křížkovský – personální bibliografie*. Brno : Státní vědecká knihovna, 1985.
- VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9.
- VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995. ISBN 80-7039-218-5.
- VYSKOČIL, J. K. *Arnošt z Pardubic a jeho doba*. Praha : Vyšehrad, 1947.
- VYSKOČIL, J. *Stručný slovník duchovní hudby*. Čelákovice : Městské muzeum Čelákovice, 1992.
- WINTER, Z. *Život církevní v Čechách*. Praha : Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895.
- ZÁBRODSKÝ, J. *Paměti Cecilské hudební jednoty v Ústí n. Orlicí*. Ústí nad Orlicí : Cecilská hudební jednota, 1904.
- ZENKL, M. Existují nové tektonické principy? In: *Živá hudba LX.*, Praha : HAMU, 1986.
- ZENKL, M. Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb. In: *Živá hudba VIII.*, Praha : HAMU, 1983. s. 341–390.

## PRAMENY

- Rozhovor autorky práce s Jiřím Laburdou ze dne 4.12.2002.
- Rozhovor autorky práce s Jiřím Laburdou ze dne 17.2.2002.
- Rozhovor autorky práce s Metodějem Novákem (bratr Jana Nováka) ze dne 25.10.2005.
- EBEN, P. *Čtyři sbory na latinské texty*. Neerpelt : Europees muziekfestival voor de jeugd, 1973.
- HANUŠ, J. *Dvě moteta*, opus 65/IV. Praha : Spectrum, 2001.
- HURNÍK, I. *Missa Vinea crucis*. Praha : Editio Supraphon, 1997.
- NOVÁK, J. *Ave Maria*. Praha : NIPOS ARTAMA, Dům kultury odborů Jihlava, 1996.
- NOVÁK, J. *Gloria*. Praha : NIPOS ARTAMA, Dům kultury odborů Jihlava, 1996.
- LABURDA, J. *Miserere mei, Deus*. Rukopis.
- LUKÁŠ, Z. *Gaudete et exultate*. Praha : Talacko editions, 2005.
- POLOLÁNÍK, Z. *Cantus laetitiae*. Praha : Editio Barenreiter, 2004.

## SHRNUTÍ

Počátky liturgické hudby na našem území jsou spojeny s příchodem křesťanství v 2. polovině 9. století. Během více než tisíce let prošel vývoj liturgické hudby mnoha etapami, od chorálu a jednohlasých duchovních písní až k velkolepým vokálně instrumentálním dílům. Ze všech období se nám dochovaly hudební památky, které dosvědčují různorodost pojetí liturgických textů a invenci skladatelů v celé historii.

Česká duchovní tvorba pro dětské a ženské sbory není prozatím příliš početná. Skladatelé se začali této specifické oblasti sborové tvorby více věnovat až od 2. poloviny 20. století, mnozí i navzdory ideologické nesvobodě. K jejímu velkému rozkvětu pak došlo od počátku 90. let, kdy změna politické situace přinesla s sebou i svobodu slova. Duchovní, i ryze liturgické hudbě se věnují nejen skladatelé věřící, ale i ti, kteří žijí mimo církev.

Z hudebně stylového hlediska můžeme ve zhudebnění sakrálního textu vysledovat i mezi skladateli přibližně stejné generace významné odlišnosti. Pozdně romantický styl se např. odráží v tvorbě Jiřího Laburdy, tradiční styl zpestřený soudobými skladatelskými technikami používá Jan Novák a Jan Hanuš. Společné východisko v gregoriánském chorálu našli Jan Hanuš a Petr Eben. Petr Eben a Ilja Hurník se nebojí experimentovat v harmonii a melodice, jejich díla bývají většinou interpretačně velmi náročná. Zcela odlišný styl prezentují Zdeněk Lukáš a Zdeněk Pololáník. Typické hudebně vyjadřovací prostředky Zdeňka Lukáše evokují podobnost s folklórem, zatímco Zdeněk Pololáník se inspiroval některými charakteristickými postupy z oblasti populární hudby.

Duchovní a zvláště liturgická hudba klade velký důraz na slovo, posláním hudby je především význam slova doplnit či ještě umocnit. Analýzy vybraných skladeb mimo jiné prokázaly, že všichni skladatelé, kteří patří vesměs mezi nejvýraznější osobnosti české hudby druhé poloviny 20. století, měli tuto důležitou skutečnost na paměti a více či méně ji respektovali. Téměř dokonalé propojení slova a hudby se vyskytuje u Jiřího Laburdy.

Analýzy vybraných skladeb také prokázaly, že současná liturgická hudba pro dětské a ženské sbory je stylově velmi pestrá, nabízí již poměrně bohatou kolekci skladeb různorodých liturgickým textem (mešní ordinarium, modlitby, hymny, žalmy), rozsahem (od několikaminutových drobností až po rozsáhlé cykly) i technickou náročností. Vzrůstající počet skladeb s duchovní tematikou je příslibem do budoucna a přináší naději, že i přes sekularizaci společnosti si tato oblast hudební tvorby zachová v kontextu české hudební kultury své nezastupitelné místo.

## SUMMARY

The beginnings of the sacred music on our territory are connected with the outset of Christianity in the 2nd half of the 9th century. In more than thousand years the development of the sacred music went through many stages, from choral and one-voice religious songs to magnificent vocal-instrumental works. From all these periods musical compositions have been preserved which prove a variety of interpretation of liturgical texts as well as the invention of composers.

The Czech sacred music for children and female choirs has not developed as yet. The composers started to focus more intensely on the area of choral works as of the 2nd half of the 20th century, many of them in spite of the ideological oppression by the communist regime. Its great flourishing occurred in the beginning of the nineties with the changed political situation which brought about freedom of speech. The sacred, purely liturgical music is composed not only by composers-believers but even by those who live outside the church.

In terms of musical style and musicality of the sacred texts we can trace major differences among the composers of the same age generation. The late romantic style finds its expression in the works by Jiří Laburda, a more traditional style enriched by contemporary techniques can be found with Jan Novák and Jan Hanuš. The latter and Petr Eben found inspiration in the Gregorian chant. Petr Eben and Ilja Hurník reach out for experiments in harmony and melodies, their works are mostly very demanding in terms of interpretation. A completely different style represent the compositions by Zdeněk Lukáš and Zdeněk Pololáník. Zdeněk Lukáš's typical musical expression brings back the folklore elements, whereas Zdeněk Pololáník was inspired by some characteristic features from the field of pop-music.

The sacred, especially liturgical music accentuates the word, the mission of music is to complement or even enhance the meaning of the word. The analyses of compositions select proved that all composers who mostly belong to prominent personalities of the Czech music of the 2nd half of the 20th century bore this tendency in mind. There is an almost perfect interconnection of music and word in works by Jiří Laburda.

The analyses of selected works showed that the contemporary liturgical works for children and female choirs are very rich in style and offer a whole range of compositions which vary in liturgical text (mass oratorium, prayers, hymns, psalms), in duration (from

few minutes to extensive cycles), and which are very demanding as far as their interpretation is concerned.

The growing number of compositions with sacred topics constitutes a promising outlook for future, bringing hope along that in spite of the secularisation of the society this area of music will be preserving its unique place in the context of the Czech contemporary culture.

2. Liturgický repertoár (staré a nové sbory).....	40
3. Analýzy skladeb vybraných skladatelů.....	41
3.1. Jan Dvořák: Magnificat.....	41
3.2. Jan Novák: Ave Maria (1779).....	52
3.3. Jiří Hradek: Misa Václava Čelakovského.....	59
3.4. Zdeněk Lukáš: Gaudete (1954).....	79
3.5. Petr Eben: Čtyři sbory se slovy (1979).....	100
3.6. Jiří Labenda: Misereatur (1983).....	112
3.7. Zdeněk Pololáník: Cantata (1985).....	118
Závěr.....	131
Literatura.....	133
Průběh.....	140
Slovník.....	142
Summary.....	143



## OBSAH

Předmluva.....	3
Úvod.....	6
1. Nárýs vývoje liturgického zpěvu v Čechách a na Moravě.....	12
2. Liturgický repertoár pro dětské a ženské sbory.....	40
3. Analýzy skladeb vybraných autorů.....	45
3.1. Jan Hanuš: Magnificat.....	45
3.2. Jan Novák: Ave Maria, Gloria.....	52
3.3. Ilja Hurník: Missa Vinea Crucis.....	61
3.4. Zdeněk Lukáš: Gaudete et exultate.....	91
3.5. Petr Eben: Čtyři sbory na latinské texty.....	100
3.6. Jiří Laburda: Miserere mei, Deus.....	112
3.7. Zdeněk Pololáník: Cantus laetitiae.....	118
Závěr.....	131
Literatura.....	133
Prameny.....	140
Shrnutí.....	141
Summary.....	142

Ústřední knih.Pedf UK



2592070147