

VELEBNÝ OTČE, DEJTE MI TY HOUSLE NEBOLI DUCHOVNÍ HUDBA TADY A TEĎ

Vážení přátelé,

redakce čtvrtletníku Souvislosti (revue pro křesťanství a kulturu) hodlá věnovat část letošního 2. čísla tématu Duchovní hudba tady a teď. Ráda by tak navázala na setkání, které se k tomuto tématu konalo před rokem na půdě České křesťanské akademie; někteří z Vás se ho nejen zúčastnili, ale formulovali k němu i písemné poznámky, které by neměly zůstat bez odezvy a bez pokračování. Tentokrát se tedy obracíme k širšímu okruhu hudebníků (skladatelů, sbormistrů, instrumentalistů) s následujícími otázkami:

1) Po převratu se církev konečně mohla svobodně ujmout správy svých věcí. Jak se to projeví na stavu duchovní hudby v českých (a moravských) kostelích?

2) Projevují duchovní správci ve Vaší farnosti zájem o úroveň a podobu hudební stránky liturgie? Nebo dokonce zájem o spolupráci s Vámi (resp. s Vaším hudebním tělesem)? Máte zkušenost s hudebním vzděláním kněží?

3) Jak Vy osobně rozumíte pojmu duchovní hudba? Souvisí s hloubkou její spirituality také kvality kompoziční a interpretační? Jak vnímáte poměr vážné (klasické i moderní) duchovní hudby a „písniček s kytarou“ zpívaných při bohoslužbách?

4) Na čem by se měli hudebníci s představiteli církve shodnout?

Rozhodnete-li se na tyto otázky odpovědět (což by nás potěšilo a snad by to mohlo být i k dobru věci), učiňte tak prosím do 20. května t. r. na níže uvedenou adresu. Děkujeme Vám.

Za redakci Souvislosti

Přemysl Rut

V Praze dne 18. dubna 2000

JAN MARIA DOBRODINSKÝ

1. Naprosto objektivní odpověď by mohl dát fundovaný průzkum na celém teritoriu České republiky. Každá odpověď je proto subjektivní – i moje. V oblasti vokálně-instrumentální liturgické hudby, vycházející z české historické tradice, se toto uvolnění projevilo jednoznačně negativně. Vínu však nenese toto uvolnění, ale postoj církevních představitelů. I ty soubory, které přežily díky obětavosti a odvaze svých členů totalitu, dnes nenacházejí podporu, nemluvě o uznání. Mám obavu, že dochází k zániku staleté české hudební tradice.

2. –

3. Musíme v této oblasti odlišit a) tzv. vážnou, komponovanou hudbu, b) hudbu na náboženské, resp. liturgické texty a c) hudbu jako součást liturgie.

a) Prvky duchovna má v sobě nepochybně ve větší nebo menší míře každá tzv. vážná hudba, tj. například hudba symfonická, vokální a vokálně-instrumentální. V protikladu k této hudbě však existuje tzv. hudba populární, kde prvky duchovna nalezneme jen velmi sporadicky, naopak vědomě i nevědomě využívá často jen animální složku člověka – podle účelu, pro jaký vznikla. Toto by se nemělo míchat.

b) Nepochybně by prvky duchovna měla výrazně obsahovat hudba tzv. duchovní, komponovaná na texty nebo náměty z oblasti náboženské, z Písma, z liturgických textů, která však dnes není již určena jako součást liturgie (např. Stabat Mater, Pašije aj.).

c) Hudba jako přímá součást liturgie, nejčastěji tedy mše, nešpory apod. Tam by, jak vyplývá z logiky věci, vyzařování duchovna mělo být co nejintenzivnější. Všechny tři vyjmenované typy inspirované duchovní oblastí vyžadují vyšší stupeň hudební erudice, jež je předpokladem, aby se mohlo „to duchovní“ projevit.

Dnes silně preferovanou hudbu „kytarovou“ považuji za druh užitkové hudby (jako je např. v jiné sféře hudba taneční), která má své oprávnění v kroužcích mládeže, na klubových setkáních, táborech a jiných mimoliturgických akcích. Avšak i tato hudba by svou technickou úroveň měla být v kompozici a provedení souměřitelná s analogickou hudbou světskou. Nedostatečnou úroveň považuji za výmluvu pro pohodlné. Ani relativně dokonalý typ této hudby však nepatří do slavné liturgie, když už ne jinak, tedy z hlediska stylového (kněz by musel např. celebrovat v texaskách a v bundě). Dále je třeba si ještě uvědomit, že z hlediska uměleckého je tato hudba u nás z naprosté většiny jen ohlas jiné než české hudební i náboženské tradice. Kytarová hudba doznala v posledních letech podle mého soudu rozšíření a obecného uznání ze strany hierarchie, ale ne uměleckého a náboženského zkvalitnění.

4. Hudebníci a představitelé církve by se měli především shodnout na pořadí hodnot (možná i nejprve tyto hodnoty popsat a uznat).

Z mého pohledu by nejvýše měla stát komponovaná hudba vokálně-instrumentální, která by respektovala vysoká kritéria náboženská i umělecká. A na opačném pólu

hudba užitková. Poučením nám může být doba barokní, kdy to bylo zcela jasné: měla své velké formy vokálně-instrumentální a měla i písně poutnické a pouťové. Hodnotový žebříček byl obecně uznávaný a v praxi se různé druhy liturgie a hudby nemíchaly.

Mimo dané otázky bych si dovilil upozornit ještě na jednu věc. Církev by se měla vážně zamyslet nad výchovou svých zpěváků a instrumentalistů, od dětských skupení až po velké ensembles, které by snesly, každý ve svém žánru, srovnání s analogickými soubory v hudbě světské. Určitý stupeň profesionálnosti by tu byl nutný (chorregenti, varhaníci, pedagogové). To však je otázka sama pro sebe, zasloužila by si asi samostatné uvažování, mezi jiným by se totiž dotkla i otázek sociálních.

LUKÁŠ DOBRODINSKÝ

Zprvu se krátce zmíním o lidovém zpěvu a varhanících: zdá se mně, že úroveň varhaníků v chrámech je o chlup lepší; ve významných chrámech např. v Praze se člověk nesetká s výkonem, který by ho urážel; místa jsou obsazena většinou profesionály a studenty uměleckých škol. Změna poměrů velmi pomohla situaci na menších městech, kde se do této činnosti mohli zapojit např. učitelé hudby, kteří by z toho dříve měli problémy.

V úrovni lidového zpěvu dnes a před deseti lety nevidím podstatný rozdíl; vše závisí na varhaníkovi, knězi a vedení farnosti (tak tomu bylo i dříve). Záslužným činem bylo zavedení „červeného“ kancionálu, který podstatně rozšiřuje repertoár kvalitních duchovních písní. Bohužel ale pro množství, složitost a nezvyklost nových nářevů často dochází k tomu, že ani hudebně vzdělaný člověk se „nechytá“ a snažení varhaníka nepadá na úrodnou půdu. Mnoho kněží také používá *jen* tento zpěvník a důsledně mýtí z kostela tradiční duchovní písně z minulého století, které mají svou hodnotu a jsou všeobecně rozšířené (Bože, před Tvou velebností; Tvůrce mocný ad.)

Pokud jde o sborový zpěv a liturgii – během deseti let proběhla generační výměna kněží, bohužel v neprospěch kvalitní duchovní hudby.

Kněží starší generace odešli do důchodu nebo již navždy a generace následující již nemá pro tento druh hudby pochopení. Se starými kněžími prakticky zmizela z běžných kostelů latinská liturgie; sborový zpěv jsou rozumní kněží ochotni „tolerovat“ pouze v podobě kombinované s českou liturgií. Při požadavku latinské mše si běžný kněz málem „tuká na čelo“.

Mezi kněžími, kteří se ke sborovému zpěvu nestaví vyloženě negativně, převažuje tedy „tolerantní“ stanovisko: kněz „nechá“ sbor v kostele zpívat, ale sám se o něj nijak aktivně nezasazuje a nezajímá se o jeho repertoár ani problémy.

Myslím si, že vztah kněží k duchovní hudbě je mnohem více dán zájmem liturgic-

kým než ryze hudebním. Nesouvisí s tím samotné hudební vzdělání kněze. Existovali kněží hudebně nevzdělání (dr. Matoušek, břevnovský P. Jedlička), kteří přesto byli v této oblasti „fandové“. Naproti tomu se najdou kněží – bývalí profesionální hudebníci, s kterými není možno se dohodnout (nuselský P. Kusý).

Vzhledem k těmto okolnostem jsou chrámové sbory nuceny se jaksí osamostatňovat od farností, žít svým vlastním životem a shánět příležitost k vystupování a finanční prostředky, jak se dá. „Lovení“ nových členů se děje pomocí inzerátů v novinách (světských), na školách i osobně. Do chrámových sborů se tak dostává řada lidí (hlavně mladých) bez vyznání nebo z jiných církví, kteří sbor navštěvují pouze pro jeho hudební činnost kombinovanou s „partou“, kde se cítí dobře (ve sboru Cantus Amici nejméně 30 % členů).

Tyto „núžky“ mezi sborem a farností se rozvírají stále víc (pro příklad: za čtyřleté působení sboru Cantus Amici ve Strašnicích se podařilo ve farnosti „ulovit“ pouze jednu (!) aktivní členku v důchodovém věku).

Myslím si dále, že odmítání kvalitní duchovní hudby a latiny mladými kněžími a bohužel i biskupy (přímo otřesný je vztah biskupa Malého k těmto věcem) pramení hlavně z neznalosti této problematiky a nedostatečné zkušenosti s ní. Z toho pak logicky plyne sklouznutí do populismu písniček s kytarou, které jsou jakousi falešnou náhražkou „modernosti“. Má zkušenost mně dala poznat, že i šestnáctiletý teenager je schopen pochopit Brucknera či Foerstera, když se mu vhodně podají.

Na závěr bych se chtěl zmínit o tom, co dnes duchovní hudbě a liturgii chybí nejvíce, totiž o smyslu pro styl. Na každém kůru živé farnosti se najde parta lidí, kteří tam „nějak“ dělají hudbu. Problém je ovšem, že vedle čistě hudební stránky má málokdo ujasněno, co by vlastně chtěl dělat. Mše svatá se potom stává jakýmsi liturgickým hybridem, při kterém se zazpívá tu sloka mešní písně, tu písnička s kytarou a k tomu např. Palestrina nebo Mozart. Vedoucí těchto souborů většinou ani neví, jak by stylově „čistá“ liturgie měla vypadat, a kněz je rád, že se alespoň „něco děje“. Náprava by měla začít právě od stylového uspořádání liturgie. Dokud se tak nestane, budou mít hudebníci svázané ruce a nemohou nic podstatného změnit.

VÁCLAV DOBRODINSKÝ

Jan Pavel II. při ustanovení Papežské rady pro kulturu řekl: „Spojení mezi kulturou a vírou není jen požadavkem kultury, nýbrž i víry. Víra, jež se nestane kulturou, není plně přijatou vírou, neproniká zcela do myšlení a není věrně prožívána...“

1. Velice špatně. Nikdo nedbal koncilových dokumentů. Kněží je většinou neznají, někdy ani biskupové, protože by se jinak nemohlo dít to, co se děje.

L 36 – Užívání latinského jazyka ať je zachováno v latinských obřadech.

LH 114 – Poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí.

Neúnavné úsilí ať je věnováno povznesení pěveckých sborů, zvláště v katedrálách.

2. Hudební vzdělání kněží je velice špatné (1 hodina týdně – hudební výchova).

L 129 – Během filozofického a teologického studia ať klerici studují také dějiny a vývoj sakrálního umění a také zdravé zásady, podle nichž se má sakrální umění vytvářet.

3. Hudba duchovní nesmí být umělá. Ten, kdo ji skládá nebo provozuje, musí umět. Musí mít hudební vzdělání.

L 124 Biskupové ať zamezí přístup do Božího domu a na jiná posvátná místa těm dílům (výtvarným či hudebním), která jsou v rozporu s vírou, mravy nebo křesťanskou zbožností nebo urážejí pravé náboženské cítění buď znetvořenou podobou, nebo neumělostí, prostředností či nepravdivostí.

4. Na dodržování koncilových dokumentů a zajištění odměny profesionálním varhaníkům a ředitelům kůrů (třeba v podobě ubytování, což bývalo zvykem).

L (Konstituce o posvátné liturgii) a LH (Liturgická hudba) – Dokumenty II. vatikánského koncilu.

JAN HANUŠ

1. Spíše negativně. Členové sborů začali žít veřejným životem, politikou, podnikáním a přestali chodit do zkoušek.

2. V bazilice sv. Vojtěcha a sv. Markéty na Břevnově je vztah duchovní správy a kůru vzácně dobrý. Uměnímilovni benediktini zpěv neomezují, při hlavních svátcích se běžně zpívá latina (včetně Credo), když jsou zapotřebí peníze na orchestr, dirigent najde vždy porozumění. – Naopak Otec Siostrzonek sám naučil před bohoslužbami lid všechna česká ordinaria, která jsou ve zpěvníku, ale i latinskou Missa mundi.

Schola (asi 15–20 děvčat; sbormistr paní Rücklová) zpívá pravidelně žalmy, citlivě, čistě, srozumitelně a stylově velmi dobře. Zatím jednohlasně až dvojhlasně.

3. Duchovní hudbu chápou v celém rozsahu. Liturgickou od nejstarší (Monteverdi, Palestrina, Mozart atd.) až po současnost.

Kromě přísně liturgické hudby jsou, dle možnosti, uplatněny i pořady meditační: např. o Velikonocích H. Schütze Sedm slov Kristových, Picka, Umučení Kristovo, ale i středověká Hra o třech Mariích apod. O Vánocích koncertně Rybu, ale i jesličkovou hru aj.

Schola někdy (naštěstí ne často) zpívá s kytarami a syntezátorem. Nemám jim to za zlé. Vínu máme spíš my skladatelé. V naší nádherné barokní bazilice to ovšem působí nepatříčně a slavné Reinerovy obrazy přitom plácí krvavé slzy.

4. Na tom, co se do kterého kostelíka hodí. Jak by měla hudba vypadat v katedrále a jak v malém venkovském kostelíku, kde často není ani harmonium.

Provozování nepatříčné hudby na nepatříčné reprodukční úrovni a v nepatříčném prostředí kazí estetické cítění Božího lidu. – I v nejmenším kostelíku je možné zpívat čistě, rytmicky a se zaujetím; třeba prosté a přístupné, ale dobře udělané skladby. – Chválit Boha lajdácky je hřích!

To vše už ovšem otevírá další naléhavou problematiku: výuka hudby (zpěvu) na školách, v seminářích, doškolovací kurzy varhaníků a sbormistrů, alespoň trochu únosné platy profesionálních hudebníků v církvi atd.

JOSEF HERCL

1. Po převratu se katolické církvi dostalo mnoho možností v oblastech dřívějším režimem přísně střežených. Patří sem i pěstování hudby na kůrech při bohoslužbách či mimo ně. Byly vydány krásně vybavené zpěvníky, knihy žalmů, vydávají se liturgické texty pro každou neděli a svátek atd., leč nedošlo dosud k nějakému viditelnému sjednocení. Není také dosud jasný názor na používání latinského jazyka, který jediné umožňuje provádění historického hudebního odkazu, jenž církvi náleží a pro ni byl také napsán. Pokusy podkládat tyto skladby jazyky národními ztroskotaly podobně, jako tomu bylo s gregoriánským chorálem. Další ožehavou otázkou našich kůrů je dědictví dob předcházejících: finanční odměňování varhaníků, sbormistrů, sólistů aj. Ve většině míst, zejména mimo větší města, zůstali amatéři-dobrovolníci. Ti mají možnost rozšiřovat svoje hudební vzdělání dálkovými kurzy nebo na vícedenních soustředěních, což přineslo během deseti let svoje ovoce, ale principiální stránku věci, aby hudební odborníci za činnost v kostele byli řádně odměněni, jako je tomu v sousedních zemích (Rakousko, Německo), to nevyřešilo. Dalším kladem onoho odblokování předcházející doby je možnost daná mládeži, která se nyní bez obav může scházet, vytvářet scholy, rytmické skupiny a tak přináší do slavení liturgie nové hudební prvky, na mnoha místech i při existenci klasického sboru.

2. Co se týče zájmu duchovních správců jednotlivých kostelů o duchovní hudbu při bohoslužbách, mám ten dobrý dojem, že zájem je, domluvy s varhaníkem (či se sbormistry) jsou pravidelné, jak ukázal i průzkumný dotazník Společnosti pro duchovní hudbu (dr. Eliáš) v pražských vikariátech. Hudební vzdělání kněží je závislé na tom, v jakém prostředí vyrůstali, co slyšeli ve svých farnostech, ale na tomto poli pracují v seminářích zodpovědní odborníci (v Praze dr. Šmíd a prof. Korejs). Bohoslovci mají možnost – kromě aktivního zpívání – poslechu kvalitních nahrávek nebo i návštěvy koncertů. Je samozřejmé, že se to naráz dohonit nedá, ale je-li příslušný zájem, lze i po určitém čase možno sledovat pokrok a musíme být za to vděční.

3. Duchovní hudba je pojem velice široký a spadá sem mnoho skladeb, které se k slavení liturgie nehodí a možno je provést jen na koncertech. Jedná se zejména o skladby instrumentální s určitým duchovním námětem a dnes už i ony rozsáhlé

mešní celky J. Haydna, W. A. Mozarta, A. Brucknera a řady jiných, které svým rozsahem neodpovídají délce pokoncilní liturgie. Jakýkoliv duchovní námět však vyžaduje i kvalitu kompoziční a úroveň interpretační. Při provádění takového díla sehrává svoji úlohu i interiér, v němž je duchovní hudba provozována (viz neúspěch varhaních koncertů v Paláci kultury). V mém případě vhodnost interiéru ovlivňuje i názor na uplatnění tzv. „písníček s kytarou“, protože v historických prostorách (gotika, baroko) mi to trochu vadí. Kontrast mezi výtvarnou strukturou takového staršího chrámu a mezi modernějším stylem hudby, který jsme my starší měli spojený s prostředím naprosto odlišným, je zde příliš nápadný a k sobě neladí. Názor mladších generací bude již zřejmě jiný a novodobé interiéry jakékoliv rozdíly mezi prostorem a prováděnou hudbou smazávají.

4. S představiteli církve je stále nutno neúnavně jednat o sjednocení názoru na použití skladeb s latinským textem a o možnosti návratu ke klasické „missa cantata“, protože jediné tam možno uplatnit skladby různých historických období, alespoň těch méně rozsáhlých. Nelze však ani z těchto skladeb vypouštět Credo, které do mešního útvaru nutně patří a které u mnohých mešních skladeb bývá kompozičním vrcholem. Lid i při této latinské mši může vstoupit do bohoslužby na mnoha místech (žalm, přímluva, preface, Pater noster), takže požadavek účasti lidu je splňován. Latina pak navíc dává možnost aktivní účasti i věřícím jiné národnosti. Na mnoha místech latinská bohoslužba již je opět zavedena, ale ono požadované sjednocení v tomto ohledu dosud nenastalo. Dále je nutno církevním představitelům stále připomínat důležitost hudební výchovy kněžského dorostu, i když určité zlepšení již nastalo. Finanční odměňování hudebníků z povolání je stále otázkou finančních možností jednotlivých diecézí a jednotlivých farností. Je to otázka dlouhodobého řešení. Od církevních představitelů pak nutno požadovat i zvýšený zájem o stav varhan, zejména historicky vzácných, což opět souvisí s financemi. Nahrazení píšťalových varhan různými typy nástrojů elektrofonických nelze považovat za definitivní. Organologické komise při diecézích již mnohého dosáhly, ale mnoho práce je ještě čeká.

PAVEL JURKOVIČ

1. Po převratu se, dle mé zkušenosti, na stavu duchovní hudby nic převratného neprojevalo. Věřící lid si už dříve v podstatě zvykl na liturgii v národním jazyce a jak se zdá, přijímá toto poselství vstřícně, i když jde po stránce hudební často o soudobou nápodobu gregoriánského chorálu. A tak si myslím, že bychom se stejným porozuměním zpívali mešní řád v jazyce latinském. Dodnes slyším hlasy ze slováckých hrdel, které v poněkud zdeformovaném rytmu odpovídaly v prefaci „Et cum spiritu tuo“. Zpěváci byli pyšní na to, že zpívají latinsky jako jejich farář či kaplan!

2. Cítím se dosud jako farník břevnovský, kde je dosud po hudební stránce liturgii

věnována patřičná pozornost. Velice o ni dbal zesnulý arcipat Anastáz Opasek. Tradičníce trvá. O hudebním vzdělání kněží nemám valného mínění. Prospěl by jim v době studií gregoriánský chorál. Vím, o čem mluvím: měl výrazný podíl na charakteru mého hlasu. Nejde však jen o hlas, nýbrž také o orientaci v dějinách duchovní hudby vůbec.

3. Duchovní hudba by měla přispívat k hlubšímu prožívání mešního nebo jiného církevního obřadu. Volba skladeb a způsob interpretace v tom samozřejmě hrají důležitou úlohu. Pyšně nadmutá prsa sólisty často odvádějí věřící od duchovního prožívání obřadu: poslouchají s libostí či nelibostí zpěváka a přestanou vnímat mešní obřad. Pokoru a prožitek eviduje i koncertní posluchač, tím spíše věřící v kostele. I slovo vroucnost je dnes málem neznámé. Písničky s kytarou? To je otázka vkusu a výše naznačené angažovanosti. Truvérská mše Petra Ebena je pro mě jedna z nejkrásnějších a nejvroucnějších mešních skladeb, ačkoliv s kytarami a s bicími. Je tedy na regenschorim a na správci farnosti, jak příznivě dokáží ovlivňovat podobu účasti mladých lidí, aniž je znechutí.

4. Myslím si, že soudobé kancionály přinášejí dostatek hudebně i slovesně hodnotného materiálu. Nechtějí lidový zpěv stále výraznou součástí mešních obřadů. Bohatší jsou Mešní zpěvy z r. 1989 vydané ve Vatikáně, avšak i kancionál z r. 1990 má hodnotnou zásobu církevního zpěvu. Bylo by dobře, aby duchovní správce měl důvěru v dobrého muzikanta na kůru, když se přesvědčí, že věřící jsou spokojeni, když ví, že se jeho varhaník ubírá cestou, která má hudební i duchovní hodnoty, a jen tak bezradně nebloumá a nepřijímá nekriticky všechno, co se mu nabízí. Když se spojí nevкус duchovního s nevкусem regenschoriho, je to katastrofa. Častou součástí mešních obřadů jsou kompozice minulých dob, skladby dobré a prověřené. Kéž se však svými skladbami podílejí na opravdovém prožívání obřadů také skladatelé soudobí, dědici a následovníci třeba Adama Michny z Otradovic.

MAREK KOPELNT

Samozřejmě že s hloubkou spirituality souvisí i *kvalita* kompozice, jenomže se tak často stává, že věřící lid se nechává strhnout hudbou z hlediska profesionála ne zrovna kvalitní. Ovšem v čem je ta kvalita? Je to styl, kompoziční technika, sdělnost? Pro mě je rozhodující opravdovost uměleckého činu. Jenže to všechno jsou velmi subtilní otázky, přičemž tu kvalitu často ověřuje až čas. Rozhodně by prvoplánovost neměla být zaměňována za plnohodnotné umění: to potřebuje hlubší prostor, v němž se skrývá i ta pravá spiritualita.

Na okraj: Co se mi nelíbí, je sdružování skladatelů do společností duchovní hudby, kdy se jakoby vydělují, svou víru zdůrazňují a nárokuji si reprezentaci. Podle toho pak postupují dramaturgové, redaktoři, producenti apod. Je to ovšem velmi, velmi šalebné.

BOHUSLAV KOREJS

1. Nezaznamenal jsem žádnou změnu.

2. Působím v chrámu Matky Boží před Týnem a v novém kostele v Praze-Strašnicích. Jedná se tedy o spolupráci s P. Miroslavem Vágnerem a P. Janem Klenerem OSB. Já osobně si nemohu stěžovat na spolupráci ani s jedním, ani s druhým. Konceptu hudby v obou kostelích ovšem vytvářím sám, dle daných možností. Počinání moje i spoluúčinkujících je vždy kvitováno s účastí a pochopením.

S hudebním vzděláním kněží je to slabé. Většinou si libují v nevkusnostech jak výtvarných, tak hudebních. Jejich vkus jde ovšem těžko ovlivňovat již z toho důvodu, že oni jsou „duchovní“ a my – hudebníci, převážnou většinou laici. Toto rozdělení stále cítím a čím má kněz blíže k církevní hierarchii, tím se obvykle propast zvětšuje. Tato vlastní zkušenost samozřejmě neplatí bez výjimek, které jistě jsou, ale jsou vzácné.

RNDr. František Šmíd, CSc., který přednáší teorii církevního zpěvu na pražské bohoslovecké fakultě, mě v roce 1992 vyzval, abych se ujal praktické výuky zpěvu v rámci jemu vymezených hodin. Tato naše spolupráce stále trvá, ale potíž je v tom, že jednak hodin vymezených pro tento předmět je málo, jednak nastupující bohoslovci často ani neministrovali, natož aby zpívali. V současnosti ani rodina, ani základní, ani střední školství neposkytují mladým lidem možnosti rozvoje jejich hlasu a hudebnosti. Není proto divu, že po jejich vstupu na fakultu Univerzity Karlovy není za devadesát minut měsíčně (dvě vyučovací hodiny) celkový efekt tak výrazný, jak bychom si všichni přáli.

3. Duchovní skladby rozlišuji většinou dle jejich textů. Dávám přednost skladbám na text liturgický. Vyplývá to z praxe jak na kůru, tak ve škole. Hluboce spirituality by měla odpovídat samozřejmě i kvalita kompoziční, spolu i s kvalitou interpretační. Nedovedu si totiž představit opak. Může být skladba hluboce spirituální napsaná špatně řemeslně – s chybami? Skladba kvalitní, jak po stránce hudební, tak i s duchovním obsahem, jde ovšem zmršit (odpusťte to slovo) špatnou interpretací. Aby k tomu nedocházelo, to je úkol jednotlivých pedagogů na všech úrovních hudebního školství.

Písničky s kytarou mohou být i hezké, jsou-li udělány dobře řemeslně, s vtípem textovým i hudebním. Proč by se u táboráků a na výletech mělo zpívat špatně? Ke zpěvu při bohoslužbě je považuji za nevhodné. Proč kněz proměňuje víno v Kristovu krev ve zlatém kalichu? Stačila by přece také jen jídelní miska (ešus). Takovou moc mu umožňuje kněžské svěcení.

4. Na respektování vzájemných postojů. Připusťme, že liturgové mají své požadavky skutečně oprávněné. Tehdy hudebníci by měli umět vyhovět. Požadavky liturgů ovšem nesmějí postrádat praktickou uskutečnitelnost. Nahlédneme-li například do koncilních dokumentů, nějakou neuskutečnitelnost tam nenajdeme, za předpokla-

du, že biskupové budou pečovat i o doporučovanou výchovu jak skladatelů, tak varhaníků, zpěváků i hudebníků.

Asi marně bychom očekávali nějakou dokonalost se založenýma rukama. K dokonalosti vede jediná cesta. Přes nadání, vůli a kázeň.

Musím toho být schopen, musím chtít a musím v trpělivosti vydržet. Není to snadné...

Bohoslužba si to však zaslouží.

VLADIMÍR KORONTHÁLY

1. Nesouhlasím s tím, že církev se svobodně mohla ujmout správy svých věcí. Vzhledem k nedořešeným majetkovým poměrům nemohla např. využít výtěžek svého nemovitého jmění k financování hudby na chrámových kůrech, školení varhaníků či ředitelů kůrů či vedoucích schól, k vydávání hudební literatury apod. To neznamená, že kdyby tuto možnost měla, že by ji byla využila, leč – neměla ji. Takže některé záležitosti (ty levné nebo samofinancovatelné) se hnuly kupředu, např. kytarová hudba, vydání „červeného“ kancionálu, jiné zůstaly spát, hynouce na nedostatek prostředků.

2. Projevují. Ke kvalitě jejich hudebního vzdělání se nemohu vyjádřit.

3. Duchovní hudba je podle mého mínění taková, jejíž sdělení (a není nutné pod tímto pojmem vidět pouze jakousi „popisnost“ typu symfonické básně) tkví v transcendentní rovině. Tím se tato ještě nestává křesťanskou a už rozhodně ne liturgickou. S hloubkou její spirituality mají souviset i kompoziční a interpretační kvality, jinak se dostává do polohy nesrozumitelného sdělení – to je stejné, jako kdyby někdo slabikoval Nezvala nebo jako kdyby Nezval neuměl mluvnici – to by ta Manon vypadala!

Na liturgickou hudbu jsou ovšem kladeny ještě další požadavky – konkrétní text apod. Je nutné zdůraznit, že nelze mluvit o uměleckém díle, jestliže jiné požadavky jej sešněrují víc, než lze realizovat – klasickým příkladem je množství tzv. budovatelských skladeb socialistického realismu, jejich nucený optimismus zatlouká do země i případnou melodickou či harmonickou invenci skladatelovu. Toto je mj. i případ tzv. kostelní písně, kdy požadavek na teologický obsah doplněný požadavkem na snadnou lidovou zpívatelnost (podtržen mnohdy ještě neschopností varhaníka nalézt na svěřeném mu nástroji víc než tři akordy) často vede k liturgicky nenapadnutelným a teologicky nekritizovatelným, leč ucho hudebníka krutě zraňujícím kreacím. Jestliže ale tyto produkce trpíme (a dokonce i schvalujeme, neboť jinak by se přece nekonalý), aniž bychom je srovnávali s Beethovenovou Missa solemnis či s Palestrinou, je mi divné, proč stejná kritéria neaplikujeme i na tzv. písničky s kytarou. Při vši úctě k některým opravdu kvalitním kostelním písním se domnívám, že kytarové písničky (a hovořím o těch, které prošly stejným sítem jako písně kostelní, tedy výběrem do

církevně schválených kancionálů typu Hosana) jsou ve svém průměru nejméně stejně kvalitní jako písně typu Chválu vzdejme. Chceme-li je ale srovnávat např. s Weberovým Requiem, srovnajme Tisíckrátě pozdravujeme Tebe s Dvořákovým Stabat Mater.

Jinak ten poměr vnímám jako nutnost moudré rovnováhy. Každá farnost je jiná: někde jsou bohoslužby jednou za měsíc, jinde třikrát za neděli. Zda se zpívá s kytarou nebo s varhanami, je v první řadě věcí konkrétního pastoračního záměru – i když znám mládež, která ochotně zpívá z kancionálu, a babičky, nadšeně zpívající kytarové písně. Takže nelze paušalizovat.

4. Na tom, že hudba patří k bohoslužbě stejně jako obrazy na oltář. Ale otázka měla znít opačně: na čem se měli shodnout představitelé církve s hudebníky? Odpověď: na tom, že nelze prohlásit, že společná recitace je vždy něčím aktivním (třeba aktivní účast na bohoslužbách) a poslech hudby vždy jakousi pasivní konzumací (třeba opakem aktivní účasti). Troufám si tvrdit, že to prostě není pravda – a každý hudebník potvrdí, že poslech hudby může být (a bývá) velmi aktivní záležitostí, co se prožitku týče – jen jaksi oslovuje jinou rovinu člověka než ratio. Ale copak Bůh stvořil člověku pouze rozum? Kdo potom přidal člověku city? Snad ďábel? To by byl pořádný blud! Na druhé straně ale každý věřící (snad kromě duchovních, ale mám za to, že kdyby byli upřímní, museli by tuto zkušenost mít také) potvrdí, jak často je recitace třeba i vyznání víry záležitostí pasivní až podvědomou, kolikrát se člověk na konci přistihne, že ani neví, co to vlastně recitoval.

Závěr: Chtělo by to více důvěry mezi hudebníky a představiteli církve. Nemyslím si, že by to byli právě hudebníci, kdo k nedostatku důvěry zavdávají nejvíce důvodů. Varhaník obvykle netvrdí, že ví, jak kázat – duchovní správce zato často působí dojemem, jako kdyby nehrál na varhany pouze proto, že to od oltáře nejde. Bylo by dobré, kdyby se každý držel toho svého a nechal si od toho druhého poradit. Kněz má vědět, co je liturgicky vhodné – hudebník, jak to realizovat. A oba by se měli shodnout na tom, že Bohu ani tak nesejde na tom, zda Credo recituje lid nebo zpívá sbor, ale proč se tak děje – zda je to čímsi skutečně opravdovým, ne pouhým zvykem nebo tradicí.

RADEK REJŠEK

1. Vzhledem k přerušení kontinuity vývoje nejen duchovní hudby, ale duchovního života lidí a duchovních hodnot obecně, nelze v tak krátké době očekávat žádné převratné změny k lepšímu. Kůry našich kostelů jsou většinou doménou amatérských hudebníků, kteří v působení v chrámech vidí a cítí smysl. Je to tak dobře, ale jen do určité míry. Církev se dříve nebo později bez profesionálních hudebníků neobejde a co mě zneklidňuje, je mnohdy až neuvěřitelné přehlížení role hudby ze strany du-

chovných. (Dovolím si odkázat na svůj článek *Hoden dělník mzdy své* v časopise Varhaník č. 1/2000, kde tuto problematiku dosti obšírně rozebírám. Časopis vydává Karmelitánské nakladatelství v Kostelním Vydří a měl by být k dispozici.)

2. Otázka úzce souvisí s minulým bodem. Pokud národ globálně hudebně a esteticky upadá, nelze čekat, že mladí kněží budou po této stránce z průměru naší populace výrazněji vyčnívat. Při výuce na konzervatoři jsem šokován dezorientací mladých v estetických hodnotách a nedělám si iluze, že by v semináři bylo po této stránce lépe. V tomto přesvědčení mě utvrzuje fakt, že je všeobecně dávana volnost „kytarovému křesťanství a digitálním antiochickým úsměvům“ před oficiálně uznanými trendy v duchovním umění. Zaráží mě, že i někteří naši (arci)biskupové jsou takto „nakaženi“...

3. Na tuto otázku odpovím zřejmě zcela odlišně, než by se některým autoritám líbilo. Pod pojmem duchovní chápu veškeré umění s pozitivním obsahem, které v konzumentovi vyvolává pozitivní emoce a povznáší k ušlechtilosti. Pod pojmem neduchovní chápu veškeré umění (včetně umění programově „duchovního“, tj. vytvořeného účelově k liturgii apod.), jehož emocionální dopad je opačný. Z mého hlediska je mnohem duchovnější (a tedy i pro chrámový prostor přijatelnější) lidová píseň s ušlechtilým textem nebo komorní či varhanní skladba s programově indifferentním určením, která však člověka hluboce zasahuje v pozitivním slova smyslu, než kýčovitý blábol „umělce“, který v současné době chápe tvorbu „duchovní“ hudby konjunkturalisticky. Takový „umělec“ se automaticky již zcela podvědomě podbízí a obsah jeho sdělení je plytký, byť by byl vytvořen na sebemystičtější text. Dávám tím k zamyšlení podnět, zda by některé texty neměly být před takovýmto zacházením přímo chráněny a před těmito břídlily učiněny církevním právem nedotknutelné! Pro lepší pochopení: Glagolská mše Leoše Janáčka, byť obsahuje více než 200 mluvnických prohrěšků proti staroslovenštině a její „liturgičnost“ je skutečně „na pováženou“, je mnohem duchovnější a pro chrámový prostor snesitelnější než kytarové „songy“ k táboráku a na výlety. Stejně tak Mše od L. Bernsteina, kde kněz odolává těžkému vnitřnímu pokušení, podléhá herezi a v okamžiku „proměňování“ v podstatě odpadá od víry, kterou opět nalézá při setkání s „dítětem“ (jehož osoba je mnohem symboličtější, než by se mohlo zdát, a znám i teologicky vzdělané lidi, kteří zde vůbec nepochopili, že je tím symbolizována Kristova opuštěnost na kříži), je vysoce DUCHOVNÍ dílo, které jen stupidní úředník nebo neznalec a citově bezcenný člověk (být s jakýmkoliv stupněm svěcení) může zatratit a „zcenzurovat“ jako pro chrámový prostor zcela nepoužitelné...

Proti kytarovým písničkám ve své podstatě nic nemám, ale jsem přesvědčen, že jejich místo je jinde. V chrámech jsem ochoten je tolerovat jen tehdy, když není k dispozici vůbec žádný varhaník, zpěvák atd. a pokud je to jediná možnost, jak bohoslužbu alespoň trochu esteticky obohatit.

4. Především by si kněží měli uvědomit, že hudba a umění vůbec jsou nedílnou

součástí lidského bytí a patří ke složkám naší identity, které nás odlišují od zvířat. Někdy mám pocit, že někteří kněží (zvláště „mystikové“) chápou umění jako projev pýchy lidského ducha, který je nepřipustný, a proto je třeba umělce omezovat a z chrámů vykazovat. Tohoto pocitu nabývám, když někdy vidím, podle jakých hledišek v některých diecézích cenzurují koncerty v chrámech...

Já jsem konvertoval tím způsobem, že jsem chodil do kostela poslouchat varhany: ostatní mě hluboce nezajímalo. Teprve postupně jsem se otevřel tomu ostatnímu. Z tohoto hlediska jsem přesvědčen, že umění je vysoce účinný prostředek pastorační. O to více mě zdeptala příhoda, kdy mi někdejší provinciál kláštera, k němuž náleží pražská Loreta, zakázal hrát na zvonkohru před bohoslužbami s odůvodněním, že si nepřeje, aby do kostela chodili „turističtí čumilové“ a rušili „posvátné soukromí“ (???) věřících... (dnes si myslím, že nechtěl naplnit „jeho“). Z titulu své podřízenosti jsem sice poslechl, ale v svém nitru cítím: „V chrámu Páně budiž vítán každý turistický čumil, neboť i on může být jednou osloven!“ Myslím, že pokud se někteří naši duchovní nenaučí „vidět srdcem“ (Exupéryho Malý princ), bude s nimi jakákoliv dohoda v těchto věcech velmi obtížná a svými metodami „direktivní“ pastorační budou odrazovat nejen „turistické čumily“, ale i samotné věřící, kteří pak pochopitelně, pokud si víru zachovají, začnou hledat jiné cesty... Umělec potřebuje především svobodu (byť v rámci řádu)! Jedině pak může přijmout roli oddaného, pokorného a vděčného služebníka! Ovšem jedině takový umělec má šanci zorientovat se v estetických a potažmo duchovních hodnotách! Vždyť i já jsem začínal s „bigbitem“!

JOSEF RUT

1. Duchovní hudba v kostelích souvisí dnes i kdykoliv dřív s kvalitou varhaníků. Trvám na svém před rokem vysloveném názoru, že cílevědomá spolupráce církve s hudebními školami by pomohla vychovat především varhaníky mladé. Vyhledávání a podpora (i finanční) nadaných adeptů, varhany jako učební předmět, přístup k varhanám – bez podobného plánu bude hudba v kostelích jen příležitostí pro nadšené diletanty. Nic proti tomu, také to musí být, ale je to málo.

2. Nemám žádnou zkušenost.

3. Pojem duchovní hudba ani hloubku její spirituality nelze v takové anketě řešit. Písničky s kytarou nemám při bohoslužbě rád z jediného důvodu: napsat duchovně zaměřenou hudbu není jen tak legrace. Vůbec nevadí, že skladba je pro dvě kytary a zpěv, ale mně velmi vadí, že bez „svatého“ textu by ta písnička mohla zaznít v kterémkoli baru. Jediné východisko je zodpovědný výběr kněze či regenschoriho – jako nemůže každý sloužit mši svatou, nemůže každý vystupovat před oltářem. Nivelizace hodnot je pro církev i pro společnost nebezpečná a patří k vážným problémům dnešní doby.

4. Představitelé církve by měli spolu s hudebníky vybírat a inspirovat vznik nových skladeb; kdysi tomu tak bylo, dnes je to při roztržitém názoru na soudobou hudbu přetěžký úkol. Je škoda, že zapomínáme na tradiční autory české duchovní hudby. Mše Říhovského, Horáka, Führera, Hrušky i dalších nejsou interpretačně příliš náročné a neměly by být zapomenuty – potřebují ovšem sbor a alespoň varhaníky; odkazují na svůj názor o jejich výhově.

MILAN SLAVICKÝ

1. Na zásadní generalizaci mi chybí dostatek informací, ale z toho, co vím, bych řekl: větší diferenciaci.

V jejím rámci ovšem existuje silná snaha přiblížit liturgii mladé generaci v podobě tzv. „kytarových mší“, což je počínání zčásti úspěšné, ale řekl bych, že jen zčásti – to kladné je zde aktivní účast mladých kapel a hudebních skupin, často s vlastní tvorbou; jejich členové se tak podílejí na životě farnosti a mohou se prezentovat v jejím rámci. To méně kladné je často hudební úroveň těchto produkcí, která starší farníky děsí a mladé sama o sobě do kostela nepřivede (ty hudebně orientované a „vyposlouchané“ určitě ne).

Profesionální hudebníky střední a starší generace pak silně znepokojuje nepřítel často projevovaná liturgické hudbě klasicoromantické (někuli soudobé vážné) oblasti – řada dobře fungujících chrámových sborů, především na malých městech (ve velkoměstech si lze přece jen snadněji najít farnost s liturgickou hudbou „mého srdce“), byla postupně donucena omezit svou činnost nebo dokonce – extrémní, ale reálný příklad z jihovýchodních Čech – dojíždět o nedělích do sousedního městečka, kde jsou sboristé naopak vítáni a kde vlastní hudební těleso není.

2. Mým duchovním domovem je katolická farnost P. Marie Královny míru v Praze-Lhotce, spravovaná po několik desetiletí P. Vladimírem Rudolfem a nyní P. Bedřichem Vymětalíkem. Řekl bych, že hudební život tu představuje optimální model, v němž si všechny věkové a vzdělanostní skupiny přijdou na své – ve farnosti je dobrý, profesionálem vedený smíšený sbor, který vystupuje o všech větších svátcích s přizvanými sólisty a orchestrem, jezdí i k partnerským sborům do ciziny a provozuje na úrovni zajímavý, často i málo známý repertoár, dále je tu dětský sbor, jednou za měsíc je nedělní kytarová mše pro děti, jinak lidový zpěv; dnešní třicátníci vytvořili před více než deseti lety vlastní hudební soubor, z něž dodnes existuje vokální kvartet s vlastním repertoárem. V kapli i hlavní lodi se občas konají koncerty hudby vážné, folkové i různé jiné. Tak by asi měl hudební život farnosti vypadat.

O hudebním vzdělávání kněží na katolické teologické fakultě toho moc nevím, ale myslím si, že by mělo směřovat k pochopení nutnosti pokrýt kulturní potřeby farnosti diferencovaným způsobem a nutnosti nepotlačovat jedno ve jménu druhého.

3. Vymezení pojmu duchovní hudba je otázkou, se kterou se potýkám i jako občasný autor stejnojmenných pořadů na Vltavě – rozumím tomuto pojmu tak, že v sobě obsahuje jak užší oblast hudby liturgické, tj. při bohoslužbě použitelné a k ní vytvořené, tak i širší oblast děl inspirovaných duchovní tematikou a vytvořených pro mimochrámovou prezentaci.

Umělecké přístupy mohou být nejrůznější, ale s typem a hloubkou její spirituality by mělo souviset několik zásadních věcí – především autorská i interpretační snaha o povznesení duše k čistším, vyšším rovinám citění a uvažování (nezaměňovat s konvenčností použitých vyjadřovacích prostředků!), o přítomnost očištné katarze a o pocit šťastného vykoupení. O to se celý život jako skladatel snažím – soudě z reakcí publika a rozhovorů s posluchači se střídavým zdarem.

O poměru „vážné“ a „populární“ duchovní hudby jsem vlastně již mluvil, ale obávám se, že se může časem transformovat do generačního problému – od dětství přes teenagerovský věk na práh dospělosti je křesťanské (nejen katolické) dítě podvědomě utvrzováno v modelu: kostel = hudba = lidový zpěv plus písničky s kytarami (někdy vkusné, ovšem leckdy prošpikované povážlivými hudebními i textovými banalitami). Tento model si pak s sebou odnese i do věku vyššího a tehdy už nebude v kostele ani předpokládat žádnou jinou hudbu; tím spíš, že nejsilnější média v němž upevňují tentýž pocit, že moderní či soudobá hudba = rock a pop a nic jiného že vlastně neexistuje. I pohled do koncertních sálů v tuzemsku i cizozemsku je v tomto smyslu logický důsledkem tohoto stavu: zde značně chybí mladá a střední generace – jinde je jí zřetelně víc.

4. Právě na nutnosti tolerance vůči rozmanitosti kulturních potřeb farnosti a jejího věkového, sociálního a kulturního rozvrstvení – svůj pastorační cíl může právě tak splnit rytmická skupina s vlastními písničkami pro komunitu mládeže stejně jako smíšený sbor se sólisty a výborným varhaníkem pro komunitu vícegenerační a kulturně náročnou (příklad: vynikající hudba ve strahovské bazilice, a tam vzdělaná mladá generace také nechybí, spíš naopak – přitahuje ji tam spojení vysoké profesionality liturgické a hudební, dá-li se to tak říci.) A ještě na jednom by se měli shodnout (a teď „kopu“ za farní smíšené sbory, často odsouvané mimo dění): nejen na blahodárnosti občasného společného kulturního zážitku náročnější úrovně (ten nikomu z farnosti neublíží), ale i na užitečné funkci těchto sborů jako center společenského života farnosti (včetně tradičně úspěšné funkce „seznamky“ lidí s vyššími kulturními potřebami!). A také na potřebě nevidět různost těchto kulturních potřeb konfrontačně (kytary versus sbor...), ale synergicky jako různé cesty k témuž cíli. „Chval Boha jak moha“ říkali naši prapředkové – je tak obtížné tuto toleranci uchovat?

FRANTIŠEK ŠMÍD

1. Po převratu se sice církev mohla svobodně projevovat, ale řada věcí zůstává nevyřešených. Asi by bylo bláhové se domnívat, že nastanou rychlé změny. Chrámová hudba prodělala první těžkou krizi na počátku 1. republiky, kdy učitelé přestali hrát v kostele. Na jejich místa nastoupili často zbožní samouci. Další ránu dodal komunismus. Řada z nich ubyla, zbyli ti, kteří se nebáli hrát v kostele. Již po dlouhá desetiletí se od varhaníků nepožadoval žádný umělecký výkon. Na začátku bohoslužby čtyř až osmitaktová předehra, sloka písně, osm taktů mezihra, sloka písně. Někáká příprava na hudební výkon se u varhaníka ani nepředpokládá. U kněží je nepřiměřená uspěchanost daná objížďením řady kostelů. Na slavení nedělní liturgie není ani pomyšlení. Chrámové sbory v Praze se spíše rozpadají pro malou podporu, jednak pro uspěchaný styl života a výjezdy na chalupy.

Je třeba usilovat o změny k lepšímu. Já je vidím ve vzdělanějších bohoslovcích i varhanících, v náviku zpěvů i se společenstvím a v trpělivém společném hledání nejlepšího.

2. Můj duchovní správce P. Oldřich Pokorný absolvoval varhanní vzdělání na AMU a byl dlouholetým členem Pražského filharmonického sboru. Hraji u něho ve farnosti Praha-Uhřetěves v pohodě již dvacátý rok (z toho šestnáct let jsem dojížděl do 17 km vzdáleného kostela, v roce 1996 jsem se přestěhoval do farnosti.). Zjistil jsem, jak důležitá je přátelská debata při cestách do filiálního kostela i při nedělním obědě o hudebních, liturgických a pastoračních věcech mezi knězem a varhaníkem a asi bych nemohl sloužit ve farnosti, kde bych nemohl nic rozvíjet, zlepšovat, kde by liturgická hudba byla omezena na minimum, kde bych jen čekal, co mi bude nařízeno.

S hudebním vzděláním kněží mám přímou zkušenost z výuky církevního zpěvu na Katolické teologické fakultě v Praze. Snažil jsem se vypracovat pro ně přednášky. Probíráme stručně vývoj liturgické hudby, dějiny českého lidového zpěvu, gregoriánský chorál včetně úvodu do gregoriánské sémiologie a nejdůležitější poznatky z organologie. Doškolování v praktickém zpěvu v menších skupinách vedené B. Korejsem je zaměřeno na výuku základů intonace. Rozhodně se situace výrazně zlepšuje. Často jsou mi od studentů tlumočeny názory unavených starších kněží, kteří považují vše důkladnější za zbytečné. Neměly by převládat.

3. Já si osobně rozděluji hudbu na liturgickou a ostatní. Liturgická hudba má mít dvě podstatné vlastnosti. a) Má být umělecká v nejhlubším smyslu a je třeba k liturgii vyhledávat hudbu nejhlubší. Krásně to vystihl Pavel VI. při audienci italských diecézních komisí pro liturgii a liturgickou hudbu 4. 1. 1967: „Celá tradice vydává svědectví pro to, že liturgie musí mít umělecké vyjádření. Liturgie a umění jsou sestry. Církev potřebuje svaté a potřebuje umělce, obojí jsou svědky víry.“ Já to demonstрую na ukázce Bachovy poslední chorálové přede hry Před tvůj trůn předstupuji. Bachova představa Hospodína vznešeného a přitom milosrdného, plného jasu nebes-

kého světla. Jak užitečná představa pro podporu naší slabé víry. Nebo které kázání o Nejsvětější Trojici se vyrovná Michnově skladbě Ó Bože můj, o kdo jsi ty? b) Liturgická hudba má být i vhodná pro danou liturgickou slavnost. V tom často chybují liturgicky nevzdělaní varhaníci (nerespektování zvláštního charakteru adventní a postní doby v preludiích).

Písničky s kytarou postrádají většinou charakter umělecké hudby a kytara je velmi chudou náhražkou tradičního chrámového nástroje varhan. Jsou připouštěny v liturgii, protože vyhovují hudebně málo vzdělaným, kterých je převaha. Protože si nevíme rady s tím, jak takové hudebníky přivést ke klasické hudbě, volí se snadná cesta zejména k přilákání mladých. Mimoliturgické uplatnění těchto písní mi nevadí, ale ve většině farností chybí jiné setkávání než při liturgii, což je chyba. Nejsem pro zákazy. Nic nevyřeší. Jsem pro důsledné obsazování varhanických míst vzdělanými hudebníky a ti už mladým nabídnou něco jiného a určitě budou hudbu kultivovat.

4. Významní hudebníci by se především s představiteli církve měli scházet a nejdříve se vzájemně poznat, diskutovat a trpělivě hledat řešení. Hudebníkům by se mělo dostat důkladného liturgického vzdělání, a pak by jim měl být svěřen větší podíl samostatnosti na spoluvytváření liturgie.

Myslím si, že většina varhaníků může i v dalším období sloužit zadarmo. Měla by však být vytvořena síť plně placených varhaníků-profesionálů ve větších městech (např. při vikariátech), kteří by zajišťovali výuku varhaníků-amatérů v okolí. Hodiny varhanní hry potřebují pravidelně a nelze dojíždět sto kilometrů. Z takových žáků by pak měl být vybírán varhaník, když se někde uvolní místo. Pověří-li se funkcí varhaníka absolutní nedouk bez požadavku dalšího vzdělávání, těžko se mu po třiceti letech služby říká, že by toho měl nechat, že jeho hra není k poslouchání.

FRANTIŠEK XAVER THURI

1. Duchovní hudbě jsem zasvětil podstatnou část svého života (v tomto roce již 61), a to jako varhaník, sbormistr a komponista. Tato činnost se odehrávala v dobách, kdy u moci bylo zřízení, které všemu, co zavánělo kadidlem, nejenže nepřálo, spíše to hodlalo definitivně zničit a odepsat. Navzdory této zjevné nepříteli se však v chrámech zpívalo a hrálo a chrámové sbory byly i inspirací a počátkem vzniku mnoha rodinných společenství. Bohu díky za to!

Po převratu doufal jsem, že budeme moci s plnou horlivostí nadále sloužiti – nyní již svobodné církvi... Bohužel na základě rozličných reforem v duchovním životě začalo docházet k omezování hudby při liturgii. Funkce chrámových sborů se počala omezovat a také jich spousta zanikla. Škoda! Praktickou ukázkou je sbor u sv. Víta, který v současné době zpívá při slavnostních mších eucharistické vložky. Pokud je

schváleno provedení celé mešní kompozice, vypouští se zásadně nejcennější část: Credo. Myslím si, že je to nesmírná škoda a necitlivost vůči dílu skladatele, který své dílo tvořil k oslavě Boží. K těmto otázkám psal jsem obsáhlý dopis panu kardinálovi; teprve po několikeré urgenci obdržel jsem odpověď, která mne nejen nepotěšila, ale spíše zarmoutila...

2. Zde jsou reakce duchovních značně rozdílné: je Bohu díky značné množství kněží, kteří hudbě přejí a mají ji rádi. Oceňují její emotivní a duchovní účinek na duše a srdce lidí, kteří se shromáždili ke společné oslavě Pána všech věcí. V mladé generaci duchovních je mnoho těch, kteří hudbu ctí, uznávají i ji prakticky provozují.

3. Myslím si, že Hudba je jeden z největších Darů, které člověk skrze Ducha svatého dostal od svého Tvůrce! Hluboce věřící skladatelé do svých prací vkládali to nejlepší, čím chtěli chváliti Pána... Jejich kompozice naplňovaly a naplňují onu tajemnou nádhru mystických prostor chrámů a tyto spojené Síly měly za cíl jediný: pozdvihnouti srdce věřících nad bědy a těžkosti našeho vezdejšího života.

Samozřejmě, že Hudba musí být provozována s úctou a pokorou, s kvalitou interpretací, aby plnila svoje pravé poslání. Proto mne neuspokojuje (ba přímo odrazuje a vyhání) naplňování sakrálních prostor nevkusnými trampskými písničkami. Chrám je přece Domem Božím a všechno v něm by mělo pozdvihovat srdce vzhůru! Žel Bohu i zde je dávana často přednost těmto aktivitám – právě na úkor hudby duchovní.

4. Představitelé církve užívají vzhledem k neobyčejnému významu Oběti – Mše svaté – vznešené a důstojné vnější znaky: liturgická roucha, monstrance, okuřování, infule a další atributy. Sakrální prostora je nádherně vyzdobená velkými umělci a je jakoby odleskem budoucí Nebeské Slávy – myslím si, že by opravdu hodnotná, krásná, zbožná, pokorná a duši povznášející hudba měla vstoupit do tohoto vznešeného společenství jako nedílná součást chvály a díky našemu Pánu a Stvořiteli!

JAROSLAV TŮMA

1. Očekával jsem, že svoboda přinese zkvalitnění hudby slýchané v kostelích. Doba však přinesla spíše komerční využívání kostelů. Leckdy slýchávám při mši hudební doprovod, který svým stylem i úrovní provedení patří k táboráku či do pajzlů šestnácté cenové skupiny. Hudební vulgarita je však kategorií, která má zcela zřetelné atributy. Nechápu, proč bychom ji měli tolerovat.

2. Stav popsáný v odpovědi první je důsledkem neutěšených podmínek pro pěstování duchovní hudby. Občasné vznosné proklamace jsou bohužel zcela převáženy otřesnými fakty. Například: ohodnocení činnosti dómského varhaníka bylo řadu let (neznám současnou situaci posledních měsíců) hluboko pod úrovní ohodnocení sekretářek a jiných profesí. Občasná „péče“ církevních autorit o čistotu duchovní hud-

by vede někdy k absurditám. Před několika lety byla například při koncertě ve Žďáru nad Sázavou vyšktrnuta z programu Bachova houslová Ciaccona, protože prý není duchovní hudbou.

3. Mám rád jakoukoli dobrou hudbu. Počínaje gregoriánským chorálem a konče skladbami např. Leonarda Bernsteina, tedy i s použitím kytar a nástrojů elektronických. Nebo třeba černošské spirituály. Nemám rád, když elektronika nahrazuje píšťalové varhany. To akceptuji jen jako provizorní řešení po dobu, kdy se provádí nebo plánuje oprava či stavba normálních varhan.

4. Na bezpodmínečné nutnosti ochránit zbytky historických varhan. Jedná se o mimořádně důležitou hodnotu hudební i výtvarnou. Církev by měla pochopit, že nemá vnitřní mechanismy pro tuto činnost, jelikož je příliš velkým kolektivním vlastníkem. Jednotliví „majitelé“ varhan – příslušní duchovní správci – zase o ně nemají ve valné většině zájem. Proto by církev měla připustit větší roli státu. Stát by měl učinit zásadní průlom v této věci, přestat schovávat hlavu do písku a prostřednictvím centrálně organizované památkové péče nejen zajistit kvalifikované rozhodování o důležitých varhanách, ale větší měrou se také finančně podílet na jejich restaurování a udržování. Centralizace není v mé představě snahou o uchopení moci za účelem dosažení výhod pro určitou skupinu zainteresovaných a potření skupin jiných. Je spíše výrazem vědomí, že skutečných odborníků na úrovni doby, ať již organologů či varhanářů a varhaníků, je u nás tak málo, že v případě decentralizace této péče prostě nebudeme mít lidi. Je jich tak zoufale málo a i tak mají často dost žalostné povědomí o tom, jak situaci řešit, že jako vůbec nejlepší způsob vlády nad děním okolo varhan bych preferoval nějakou formu vlády neokoloniálně absolutistické, kdy např. tři vybraní odborníci, kteří mají zkušenosti v Německu, Holandsku či Francii, by řídili tým domácích pomocníků. Momentálně totiž u nás jeden říká hot a druhý čehý, zatímco ti nejhorší ze špatných varhanářů vědomě i nevědomky ničí a ničí spolehlivěji a hlavně rychleji než červotoč.

JAN MARIA DOBRODINSKÝ, sbormistr a pedagog.

LUKÁŠ DOBRODINSKÝ, harfenista, sbormistr.

VÁCLAV DOBRODINSKÝ, houslista České filharmonie, sbormistr (Cantus amici).

JAN HANUŠ, hudební skladatel.

JOSEF HERCL, dlouholetý regenschori u sv. Jakuba v Praze, dirigent Karlovarského symfonického orchestru.

PAVEL JURKOVÍČ, hudební pedagog, zpěvák, instrumentalista a skladatel.

MAREK KOPELANT, hudební skladatel, profesor skladby na AMU.

BOHUSLAV KOREJS, varhaník a pedagog.

VLADIMÍR KORONTHÁLY, dlouholetý hudební režisér, dnes zástupce starosty v Praze 2.

RADEK REJŠEK, redaktor Českého rozhlasu, zabývá se zejména varhanní hudbou a varhanami.

JOSEF RUT, houslista, hudební skladatel a teoretik.

MILAN SLAVICKÝ, hudební skladatel, režisér a publicista, docent skladby na AMU a dějin hudby na FFUK.

FRANTIŠEK ŠMÍD, odborný asistent I. LF UK a KTF UK (Církevní zpěv).

FRANTIŠEK XAVER THURI, profesor hry na hoboje (Konzervatoř v Praze), skladatel a varhaník.

JAROSLAV TŮMA, varhaník, cembalista a klavichordista, pedagog AMU.

„Velebný otče, když jste mne lovil pro království nebeské, řekl jste mi, abych se všeho dosavadního vzdal, vše ze sebe odhodil, hry, pítky. Já to přislíbil, ale prosil jsem: „Housle mi přece nechte!“ A vy jste řekl: „Nikdy!“ A já na to: „Alespoň někdy, na chvíli,“ a vy jste řekl: „Nikdy!“ A co já na to? „Pak mi tedy není možná, abych nabídnutí vaše přijal!“ Na to vy jste mi slíbil, že mi housle ponecháte. Velebný otče, dejte mi ty housle!“

„Avšak tys se podrobil přece bez výminky. A housle již proto ti nedám, že jest to nectná, hříšná modloslužba, kterou s těmi houslemi tropíš: o bohu nic a o houslích stále jako o svém jediném bohu!“

„To proto, že jím rozumím a ony mně. Však tomu bohu nerozumím, a nedáte-li mně housle, neporozumím ten bůh ani mně.“

Kněz byl již uvyklý na ošklivé výroky husarovy, které se mu zdály býti přímým rouháním, což s velkou horlivostí káral. Ale tento výrok jako když jej omráčí. „Bůh že by ti neporozuměl nemajícímu housle?“

„Neporozuměl by. Což já umím mluvit slovy? Nemusí člověk mluvit jen slovy. Němý mluví rukama, malíř barvami, já umím mluvit jen houslemi. Což k nám bůh mluví slovy? Mluví k nám jarním větrem a ten jest v mých houslích, mluví k nám ptačími zpěvy a ty jsou v mých houslích, mluví k nám jarními poupaty – jen ta poupata a ty květy nejsou v mých houslích, vše ostatní je v nich. Velebný otče, dejte mi ty housle!“

Vítězslav Hálek: Husar (1874)

PŘEMYSL RUT / POP-MUSICA SACRA

V letech 1993 a 96 vydalo nakladatelství Portál dva obsáhlé díly „zpěvníku křesťanských písní“ Hosana – určené „především pro společné zpívání ve společenství při modlitebních nebo jiných setkáních“. Editoři vybírali „nejen z nejznámějších zpěvníků (Cantate, Magnificat, Hlaholík, Effatha), ale i zpěvníků hudebních skupin a jednotlivců“ a mnohdy z písní dosud nepublikovaných. Shromáždili a zpřístupnili 535 a 482, tedy 1017 soudobých křesťanských písní (včetně několika ordinarií, tematických cyklů a zpěvů z Taizé) s texty v naprosté většině českými, tu a tam latinskými a výjimečně anglickými, a umožnili nám tak celkový pohled na repertoár, jímž dnes chválíme, velebíme, oslavujeme svého Stvořitele, zejména jsme-li mladí a nechceme-li se spokojit jen s dalšími, jakkoli aktualizovanými edicemi Českého kancionálu.

1.

Životaschopnost Českého kancionálu jakožto zlatého fondu zbožného lidového zpěvu je ovšem hodna obdivu – nejen pro neutuchající oblibu „klasických“ chrámových písní (neznám světský evergreen, který by byl tak dlouho a tak často „provozován“ jako Ejhle oltář, Ježíši králi, nebo Tisíckrát pozdravujeme tebe), ale snad ještě víc pro to, jakou moc má jejich poetika i nad autory křesťanských písní „dnešních“. Už v Teologii šlágru (viz Souvislosti 3–4/1999) jsem napověděl, že chrámové písně psané před sto lety pro lidový zpěv (totiž jejich texty) vycházejí z tvarosloví barokního, restaurovaného sádrou básnické rétoriky „Vrchlického“, tj. jeho epigonů. Proto se ty písně tak dobře snášejí s podezřele ušlechtilými sochami, které táž doba rozestavěla po katolických kostelích: tváře souměrné, ale prázdné, gesta konvenčně dramatická, roucha dekorativně zřasená jako drapérie v tehdejších fotoateliérech. (Ostatně sakrální architektura se koncem 19. století vracela ještě dál – ke gotice.) Ozvěna této tradice (provázená ovšem úpadkem veršotepeckého řemesla) je v dnešních křesťanských písních překvapivě zřetelná:

*Přešly bouře věků,
válek, snů a reků,
Velehrad v nich vždycky pevně stál.
Králové a vůdci,
umělci a světci*

*Boží pravdu šířili vždy dál.
 Bez naděje, víry,
 bez lásky a síly
 znovu žijí naši přátelé.
 Do temnoty světlo,
 místo strachu teplo
 vraťte nám dnes, Boží svědkové.*

(Velehrad víry, 1/268)

Vliv této tradice však už dávno není jediný. Z nejrůznějších kulturních prostředí k němu přistupují vlivy jiné, leckdy v kontextu „duchovní hudby“ nebývalé. Ví opravdu jen Bůh, zda z těchto ingrediencí může kdy vzniknout styl. Zatím jsou ty inspirační zdroje tak oddělené, že stojí za to je také samostatně představit: už proto, že přítomnost každého z nich má svůj význam a – následky.

2.

Bylo jistě jen otázkou času, kdy se i v českých křesťanských písních projeví vliv černošských spirituálů. Žánr, o nějž se kromě černých otroků nepochybně zasloužili i bílí misionáři ze staré Evropy, se tak vrací zpátky přes oceán. UVědomíme-li si, že české překlady, parafráze a ohlasy spirituálů vznikaly v době, kdy se vírou projevovala touha po vysvobození nejen v transcendentním, ale i v světském, ba politickém smyslu, pochopíme sílu a přirozenost tohoto vlivu snáze.

Spirituály ovšem rostou z téže víry, ale z naprosto odlišné estetiky než české křesťanské písně, předpokládají jinou techniku zpěvu i varhanní hry a zřejmě i jiný „styl“ bohoslužby. Nemohli bychom jim být dost vděční, kdyby do naší rozbředlé nábožnosti vrátily rytmus a temperament. Zatím se však zdá, že u nás „zdomácní“, přizpůsobí se a vzdají se právě toho, co je na nich nejcennější: prolnutí spirituality s tělesností. Z jejich spontaneity by pak zůstala jen hovorová slova, která v zladeném rámci našeho pojetí kultu působí vskutku jako „z Nového světa“.

3.

Jinudy, nejspíš pod blankytným pláštěm úcty mariánské, se do našeho repertoáru dostal vliv „české lidovky“:

*Nikdo nezná líp
 naši lidskou tíž,*

*Maria nás všechny ráda má.
Jen maminka ví,
o čem dítě sní,
Maria nás všechny objímá.*

*Pojďme za mámou,
za maminkou svou,
Maria nás všechny ráda má.
Proč jsme nešťastní,
když můžeme k ní?
Maria nás všechny objímá.*

(Ave Maria, 1/12)

Také následující mariánskou píseň je snazší si představit v podání dvou křídlovek přes rybník (je v šestiosminovém taktu!) než s kytarou nebo dokonce s varhanami:

*Madono, dobrá Madono,
je krásné tvým dítětem být.
V tvých rukách, dobrá Madono,
svůj život já chtěl bych skrýt.*

(Madona, 1/122)

Bohorodička je v těchto písničkách opěvována způsobem, který přinesl úspěch už auto-rovi tanga „Mámy, vy naše české mámy“.

Ale i pozdější populární slow-rock „Řekni mi mámo, jak vypadá čas“, našel ve zpěvníku svůj křesťanský pendant:

*Mámo, řekni, co to máš,
jakou knížku v rukách máš,
černej obal s křížkem v dlaních schováváš.
Řekni, proč s ní chodíš spát,
chci to tajemství též znát,
dospělý jsem, už nemusíš se bát.*

*Zákon dnů, co kolem nás
dával svět a dával čas,
bible skrývá to, co měl by nosit den.
Zanechá ti v duši pláč,
proč to všechno je a nač,
pomáhá, když na dně zmírání touhy sen.*

*Staré listy otvírám –
čtu si slova, vždyť je znám,
kdo to psal, řekni mámo, kdo to psal.
Ten nás musel dobře znát,
život žil snad tisíckrát,
zas ji schovej, mámo, každé by se smál.*

(Bible, 2/16)

4.

Matky a maminky jsou nevyčerpatelné náměty kýče světského i náboženského od nepaměti; nečekal jsem však, že v křesťanském zpěvníku najdu vliv písniček trampských:

*Už k nám přišel brácha den,
do paprsků oblečen
volá: Otvírejte, dobré zprávy mám.
Pěkně vyspal se dnes les,
rosa sedá na pařez,
dnešní představení právě začíná.
(...)*

*V hlavních rolích čistý vzduch,
ráj všech motýlků a much,
z pěvců sestavili ptáci celý chór,
dále hrají louka, mez,
v lese pohádkový vřes,
hráz a rybník, starý necky, malý vor.
(...)*

*Všude známý režisér
vybral nejpěknější z her,
aby radost měl dnes každý kamarád.*

(Brácha den, 2/24)

Ale ani v mnoha dalších písních nezapře autor duši Pobožného střelce:

*Dík za občerstvení darované v minutách,
kdy je u nás doma dobrák smích (...)*

(Dík, 1/43)

I tady – na Divokém Západě či v Posázaví – se posluchači občas neodbytně vynoří vzpomínka na konkrétní světský šlágr, v tomto případě ten o malém bílém stavení, kde žije „táta s mámou, který věřej dětskejm snům“:

*Láska zná týdny deště, černej sníh, tuhej mráz,
věří dál, ví, že ještě slunka svit svítí v nás.
Láska – dím plnej štěstí, dětskej pláč, dětskej smích,
dětskej svět, kterej svěťí každej pád na saních.*
(Podivuhodný, 1/469)

5.

Mnohem povážlivější je vliv, před nímž by právě víra měla člověka chránit: vliv písni budovatelských, pokrokařských.

*Raketa ted' startovala, letí tryskem výš,
mizí nám již.
Mláďi lidstva zkoumá, kudy vesmíru jít vstříc,
poznávat víc.*

*Merkur celý rozzářený zdraví raketu,
vítá nás tu.
Daleko je ve tmě Pluta, zrak svůj napíná,
snad nás i zná.*

*Mars je i dnes rozladěný, zlostí zuřivý
o válce sní.
Žádné války, pane Marse, tohle je náš cíl,
štěstí a mír.*

*Zem tě zdraví, naše Slunce, ted', když jsem ti blíž,
mé přání slyš.
Hřej na Zemi květ i srdce, ať tam není mráz,
jen mír a jas.*

*Rozkaz je tu pro raketu, dolů, vrať se sem,
volá tě Zem.
Čau a vem si dolů nebe, volá tisíc hvězd
z vesmírných cest.*

Refrén:

*To Bůh dal lidem všechno do vínku,
vesmír i dětem hodnou maminku,
rozum pro vynálezce rakety,
kvítí pro děti.*

(Raketa, 1/220)

Mládí lidstva; zuřivý, ale odzbrojený Mars; náš cíl: štěstí a mír; rozkaz pro raketu snést nebe na zemi; hodná maminka; rozum vynálezců; kvítí pro děti – tolik symptomů zářných zítřků by nedokázal nacpat do jedné častušky ani Pavel Kohout zamlada. (Také by se ovšem nespokojil s tolika přibližnými rýmy.)

Že tato píseň není v křesťanském repertoáru omylem, dosvědčuje i text

*Bílé slunce v kalužích a cesta vánku ve mracích
nám napoví, že ulice jsou plné mladých křesťanů,
vzkříšení jde s kytarou a modré nebe nad hlavou
s bílým sluncem přátelství
v chladné řadě sedých dnů.*

(Žalmy v horách, 2/334)

„Mladý je básník, jenž zpívá pro mladé, / mladá je píseň, holubička čistá, / všichni jsme mladí, měštácký Západe, / mladý je každý komunista!“ pěl před půl stoletím Vítězslav Nezval, právě tak opojen mládím i kombinací modré a bílé: „Modré a bílé průvody mužů a žen...“

Ta podobnost má nepochybně svůj komický rozměr, ale připomínám ji z důvodu vážného: desítky nových „křesťanských písní“ si – právě tak jako kdysi písně komunistické – nepřipouštějí žádné otázky. Jejich svět je vyřešen:

*Dneska jsem pochopil, co je to žít:
vždyť jsi mi řekl, proč tu mám být.
Teď už se nemusím ptát,
proč mám mít rád.*

(Mám velkou radost, 1/124)

Redukcí víry, lásky a naděje jakožto ctností na víru, lásku a naději jakožto hesla se stává z křesťanství ideologie, návod, jak mít jednou provždy po starostech:

*Ty jsi láska, co se dává bez rozdílu každému,
snímáš tíhu našich pout i problémů.*

(Stále víc, 1/241)

Jenomže Ježíš nepřišel, aby z nás sňal „problémy“ – naopak nás výslovně upozornil, jaké nesnáze a trápení nám „pro něho“ nastanou. To jen sektáři, nikoli křesťané, vidí v „problémech“ poznávací znamení těch, kdo „nejdou s námi“:

*Dnes je svět plný rozporů,
nehledá tam pod křížem oporu
(...)*

(Kříž k nebi tam ční, 1/113)

Také „křesťanská“ ideologie se okamžitě prozradí zplaněním básnické řeči. „Obrácení“ jsou si tak jisti svými „pravdami“, že si ani nelámou hlavu s jejich vyjádřením, rezignují na přesnost, výstižnost, imaginativnost, rytmus i rým a vystačí si s „erbovními“ pojmy jakžtakž stlučenými do krátkých řádků:

*Dnes je ve světě potřeba dobra,
pak nesvár a zlo nezvítězí.
Třeba tepla, jež prozáří život,
třeba Boha, a proto nes ho všem,
tak jak ona.*

(Matka, 2/133)

Nebo:

*Jestli chceme život s ním,
musí zemřít sobectví,
pak jsme šťastni navždycky,
budeme žít věčně.
Udělejme jeden svět,
jednu velkou rodinu,
spatříme tvář Otcovu,
budeme žít věčně.*

(Boží synové, 1/26)

Někdy pouze zneužitě Mariino jméno odliší takové „verše“ od nápisu na transparentu Lidových milicí:

*Maria, ta na prvním místě umožnit může lidstvu,
aby šlo rozhodně a jistě v bratrské lásce vpřed.*

(Maria bez nápadných divů, 1/130)

Jindy „jen“ trčí z textu nezpěvná slova a fráze:

*Díky za moje pracoviště, díky za každý drobný zdar.
Díky za všechno krásné, čisté, díky za hudby dar.
(Díky, 1/44)*

Pod vlivem ideologie však neplaní pouze řeč, ale i příběh; mění se v mravoučnou historku pro katolické kalendáře:

*V samotě úplné z očí mně slzy se řinou,
každý mě opustil a cestu zvolil si jinou.
Sama jsem zůstala, nemám sil kupředu jít,
chybí mně lásky květ, nemám proč, pro koho žít.
Procházím městem a z křiku jsem nemocná celá,
vtom spatřím věže, tak poprvé jdu do kostela.
Uvnitř je lidí pár, jinak však ticho a klid,
sedám si mezi ně, beztoho nevím, kam jít.*

*Najednou začali zpívat a hrát
o tom, že Kristus nám z lásky se dal,
touží mě přijmout.
Krista chci objevit, toužím ho znát,
nelze žít bez lásky, budu se ptát,
kde ji mám přijmout.*

*Vůbec jsem neznala ten příběh matky a syna,
Kristus mě miloval, krvi je smyta má vina.
Vyléčil duši mou, prostředník je každý z vás,
k vašemu zpěvu se přidává dnes i můj hlas.
(...)*

(Konverze, 2/103)

6.

Občas se ve zpěvníku vyskytne dílko, s nímž zřejmě není něco v pořádku, ale vytrvale se vzpírá diagnóze. Měla to být parodie? Vážně míněná agitka? Nebo pokus zase jednou po staletích přestavět pohanskou svatyni na křesťanskou kapličku? To poslední je nejpravděpodobnější. Jenomže – jací pohani, takoví misionáři.

*Dominiku niku niku, ty jsi světu radost nes,
chudý a bez peněz,*

*všude, kde jsi putoval,
slovo boží zvěstoval,
slovo boží zvěstoval.*

*Za Přemysla Otakara, který v Čechách kraloval,
Dominik pln horlivosti Albígenské potíral.*

Dominiku niku niku...

*Jednou jeden bludař v zlosti přes trní ho schválně ved,
Dominik však laskavostí obrátil jej za to hned.*

Dominiku niku niku...

*Všechna mládež, hoši, dívky, nadšením proň každý jat,
k hlásání on pravdy Boží kazatelů zřídil řád.
(...)*

(Dominik, 1/53)

7.

Nenajde se snad mezi tou tisícovkou písní žádná, kterou bychom vzali na milost? Napak: je takových hodně, zejména ve druhém dílu zpěvníku. Kromě „starých i nových“ spirituálů mezi ně počítám zejména písničky na texty Václava Renče a desítky jednotlivých písní vzniklých, „když byl Pánbůh doma“. Nepřehlédl jsem je, v obecné úvaze jsem se však musel soustředit spíš k typům a jejich reprezentantům. O talentované samotáře a o výjimky z pravidla netřeba se bát. Tím spíše netřeba bát se jich. Nebezpečné jsou vlny, módy a davové psychózy.

K nejčastějším argumentům pro uplatnění „písniček s kytarou“ při liturgii patří jejich Srozumitelnost (jazyková i tematická), jejich Současnost a možnost Spoluúčasti pro všechny přítomné. Podrobnější prohlídka jejich reprezentativního zpěvníku ukazuje, že každá z těch výhod skrývá pod kabátem pořádné čertovo kopyto. Srozumitelnosti bývá přecasto dosaženo za cenu zjednodušení, ba vulgarizace, která obrací smysl křesťanské zvěsti proti ní samé; Současnost bývá jen eufemismus pro přijetí úzkých limitů panující masové kultury („My tancujeme swing, vždycky jenom swing, my jsme moderní, proto jsme tak nádherní“, zpívali už naši mladí otcové) a možnost Spoluúčasti je mnohdy Danajský dar: zpívá-li se v kostele jen to, nač každý stačí, má ono „vzhůru srdce“ o jednu důležitou dimenzi méně.

LITERATURA

Hosana (zpěvník křesťanských písní) 1, 2

- 1: uspořádala interdiecézní komise (Josef Glogar, Martin Holík, Vladimír Koronthály, Michael Martinek, Jiří Veselý, Josef Veselý, Jan Vodák). Praha, Portál 1993.
- 2: uspořádala interdiecézní komise (Josef Glogar, Jan Horký, Vladimír Kopřiva, Jiří Ország, Zuzana Strejčková), Praha, Portál 1996.

PŘEMYSL RUT (1954) je dramatik, prozaik a básník. Autorsky působí v České televizi a Českém rozhlasu. Z bibliografie: Menší poetický slovník v příkladech (1985), Náměsíčný průvodce Prahou (1991), Žádné tragédie (1992), Repoetitorium (1994), Ptáček (n)eseje zpívá vesele (1995), Šest nepůvodních rozhlasových her (1998). Nakladatelství Petrov připravuje k vydání jeho knihu povídek V mámově postýlce.

Ano, někteří z nás také hudbě a zpěvu se učili, ale jen proto a tolik, aby učitelovi někdy na kůru vrzati a při pohřbech žaltář zpívatí pomohli. Byl on zároveň, jak obyčejně, také ředitelem kůru. Po více než dvacet roků dávala se v kostele jen jedna a ta samá mše. Jsme odedávna rozkřičeni za národ muzikantský; kdo ale naši chrámovou hudbu venkovskou slyšel, nepochopí zajisté, jak jsme k té pověsti přišli. Dosud je málo výminek. Co je schopnějšího, popadne skřípky a běží do světa šumem.

Josef Bojislav Pichl: Vlastenecké vzpomínky

BOHUSLAV BLAŽEK / HUDEBNO VS. DUCHOVNO

Ze života nás dospělých městských lidí takřka vymizela hudba, kterou vyluzujeme zdarma sami pro sebe nebo pro své blízké. Nezpíváme si jednoduché, všeobecně známé a všemi zvládnutelné písně ani při práci, ani při slavení svátků. Pobrukuje si, popiskujeme si, ale převážně se dáváme hudebně obsluhovat. Hrají nám převážně z reproduktorů a přijímačů při nakupování, na party nebo při jízdě automobilem, živé kapely nebo aspoň živí diskžokejové občas ještě hrají na koncertech, tanečních zábavách nebo výpravnějších pohřbech.

Z tohoto hlediska se dá kostel definovat jako jediné místo, kde městský člověk-laik zpívá na veřejnosti, aniž mu za to někdo platí. Hudební trh naštěstí pořád ještě nemá ve většině pražských kostelů azyl a přeshlupuje přede dveřmi.

Někteří hudbymilovní faráři občas sesbírají peníze na to, aby jim při mši místo neumělých hlasů zazpívali a zahráli profesionálové. Pokud si myslí, že tím udělali dobrý skutek, jakýsi krok vpřed směrem k vyšší duchovnosti, zásadně se mylí. Nejenom že zatáhli trh do chrámu, ale hlavně zbavili boží lid hlasu.

Pravda, bývá to zpěv lidí, kteří jako by hlas postrádali. Příliš vysoko posazená tónina způsobí, že mužští neutáhnou výšky. Rozmar varhaníka variuje tempo od ospalého pohřebního průvodu po kvapík. Špatné intonování se bere jako projev dobré vůle. Když zavítáme do kostela německého, můžeme si říkat: to je ale sezpívaný národ. Ještě jednotněji působí, když v hospodě povstanou, vezmou se za ramena a pějíce kývají se zleva doprava a zase zpět. Pak začnu být šťasten, že jsme takový nesezpívaný národ.

Na společném zpěvu není nejdůležitější, nakolik je secvičen, ale zda je z něj slyšet potěšení ze společného pobývání.

Jsou kostely, kde si zakládají na tom, že zdravé jádro jejich farníků umí složité písně, které jinde neumějí, a tak třeba zpívají latinsky *Salve regina*. Co se ale stane? Návštěvník nečastý nebo náhodný je náhle vyřazen. Ti domácí mu dávají najevo, že jim jde více o to, aby si mezi sebou předvedli, že umějí to, co jiní ne, než o to, aby společně zpívali cosi přístupného všem přichozím. Nechtějí pochopit, že zapuzujíce hosta do domu zahánějí z domu i boha.

Kostel jako útočiště pro hledající je přitom dnes neskonale důležitější než kostel jakožto schůzovna prověřených věřících. Nabízím těm štítivým, kteří se cítí být rušeni náhodně vstupujícími nezasvěcenci, tento obraz: kolem dokola je poušť a hle, zbloudivší a žízňící zahlédne oázu, leč od studně je odehnán, protože neumí stejná gesta jako místní obyvatelé.

Neméně drsný způsob zapuzování mnoha návštěvníků kostela je kasa u vchodu, nad níž se rozpíná plakát zvoucí na koncert od klasiky po modernu. Tomu, kdo by se ptal, zda má co pohledávat světská hudba v kostele, je třeba připomenout, že mu vadí to nejnevinnější a přehlíží to vskutku hrozné.

Z dějin estetiky jsou známy pokusy rozlišovat hudbu duchovní a hříšnou. Představa, že v hudebních tónech samých, bez ohledu na způsob provozování hudby a na dějinnou situaci, je zakódováno mravní poselství, je veskrze pověrečná. Z této představy se zrodila myšlenka nazvat celé umělecké směry zvrhlými – jejím neméně ohavným důtkem je skutečnost, že nemalá část křesťanské duchovní hudby je okamžitě rozpoznatelná tím, jak je unyle naslédla. Ani v hudební syntaxi ani ve volbě nástroje nemůže být kritérium duchovnosti hudby. Proč ostatně trvat na imanentních znacích duchovnosti, když duch se otevírá pouze v interakci, jejíž výsledek není předem plánovatelný?

Světská skladba v chrámovém prostoru může v někom vyvolávat daleko duchovnější rezonanci než jiná, která byla složena na zakázku pro církevní účely. Netrápí mne tedy koncert světské hudby v kostele, zato trpím, když kostel, který běžně slouží liturgii, se náhle změní v zařízení pro ždímání západních turistů. Je mi pak lhostejné, zda ta či ona skladba nese žánrové označení světské nebo „duchovní“, protože v obou případech je to počínání od ďábla. Lidé se šourají, místo aby chodili, naskládají se do lavic nikoli usebraně ale disciplinovaně, ztlíší hlas jak v krematoriu, zoufale bloudí očima po nástropech malbách a stávají se z nich vzorně ztuhlí posluchači výchovných koncertů. Tento vpád pasivního, kulturními aspiracemi zmanipulovaného estetického postoje do místa určeného pro možnost setkání s Bohem je tím největším hříchem, proti kterému peníze cinkající (nebo spíš šustící) v pokladně u vchodu jsou nevinnou konvencí.

Naproti tomu považuji za navýsost správné, když se venkovský kostel, do něhož v neděli kromě rodinky zbožných chalupářů z města nepřijde takřka žádný místní věřící, párkrát za rok promění v místo, kde se hraje hudba, která dokáže přitáhnout i místní lidi z širokého okolí. Je lhostejné, je-li to zadarmo, nebo za přijatelný peníz, stejně jako je-li to hudba cejchovaná jako duchovní, nebo jako světská, pokud jen dokáže člověka zastavit v běhu a duchovně pootevřít.

Nesmí samozřejmě jít o trik, jak lidi naučit chodit do kostela, aby se pak podařilo některé ulovit. Apoštolát vůbec nesmí být založen na tricích. Takové koncerty v mrtvé farnosti využívají – často velkolepých – shromažďovacích prostor zděděných po předcích tam, kde vymírá společenství, ba i klesá počet obyvatel. Ochota propůjčit je k těmto účelům je aktem solidarity menšiny věřících s ostatními bližními. Odmítat možnost setkání jen proto, že program není skrz naskrz duchovní, znamená vyklešování a umrtvování ducha.

Duch, ve kterého má smysl věřit, vane totiž, kam chce.

Je mi známo z odborné literatury, že ve Spojených státech je tradice protestantských církví propůjčovat modlitebny místním spolkům k setkáním a slavnostem.

Nebude snadné toto liberální cítění přenést k nám, a to nejenom proto, že nejsme Amerika coby tavící kotlík národností a ras z celého světa. Katolické tradice se liší od protestantských mimo jiné tím, že jim je blízký archaický koncept svatého místa a přenosu svatosti dotykem. Je ovšem třeba připustit, že spolu s citem pro místo si my katolíci neseme v obrovském batohu tradic i balast pověr. Přibývá českých vesnic, ve kterých místní zastupitelstvo odhlasuje dát těžce získanou státní podporu na opravu kapličky, do níž nikdo z nich nevstoupil a která zůstane nadále po celý rok zavřená, jenom už nebude svou ošuntělostí „dělat ostudu“.

Je totiž smutná strukturní analogie mezi cenzorským dohledem ortodoxně naladěných věřících, aby v kostelích zněla jen čistě duchovní a profesionálně dokonalá hudba, a celoživotní obsesí mnoha kněží, aby byl jejich kostel profesionálně opravován a vyzdobován, a to s takovým nasazením, že jim na naslouchání lidem už nezbývá čas a že návštěvníků jejich kostela ubývá. Otázka je, zda směr vlivu není spíše obrácený, totiž že potřeba uniknout před dialogem s okolím vede k nenapadnutelným činnostem zkrašlovacím. Ať už je směr vlivu jeden, druhý nebo obojí, tyto snahy znamenají umrtvování a estetizaci do sebe se zavírajícího společenství, které se mění v ghetto. Jeho širším sociálním kontextem je ochota vlažné až bezvěrecké většiny a levostředě orientované politické reprezentace respektovat církve a její umělecká díla jako jakýsi esteticky hodnotný relikt mrtvé a nesrozumitelné minulosti.

Otázka vhodné podoby duchovní hudby tak jako renovace kostelů musí být kladena na základě rozpoznání znamení času – to není věc ideologické směrnice.

V této perspektivě se ovšem musíme začít ptát mnohem radikálněji:

– jaká je budoucnost profesionálně komponované a provozované hudby pro člověka toužícího po autentické duchovnosti, která je založena na účasti?

– neměli bychom naslouchat intuici takového Orffa, jemuž vadilo, že mnohé nástroje předpokládají nákladnou a náročnou přípravu a brání spontánní expresi osob mladých, nepřipravených, nemajetných nebo postižených?

– můžeme do budoucna spojovat pravý duchovní život s kostely vybudovanými tou či onou církví pro její interní a někdy i militantní účely?

– nejsou četná mistrovská díla křesťanského umění také svědkem pokušení, jimž dobová podoba religiozity podléhala?

– slučuje se křesťanství s uměleckými díly snažícími se fascinovat svými rozměry a nákladností užitých technik a materiálů?

Vyřezávaná křesla pro panstvo dnes sice v barokních chrámech zejí prázdnotou, nicméně vzrušení té doby blýskavým zlatem tyto prostory dosud neopustilo. K živé tradici však patří i to, že nenese s sebou vše, na co byla kdysi hrda, a že se za některé minulé projevy dokáže i kát.

Jakkoli to v zemi oplývající barokními skvosty může znít svatokrádežně, dovedu

si představit, že za historicky nedlouhou dobu budou barokní chrámy užívány jakožto divadelní prostory, ve kterých budou herci v barokních kostýmech a za zvuků dobové duchovní hudby inscenovat pro turisty i domácí zájemce výjevy z náboženského života doby baroka, přičemž duchovní život se bude odehrávat někde úplně jinde.

BOHUSLAV BLAŽEK (1942) je sociální ekolog.

Můj Bože, jaká to byla radostná dětská touha probudit se záhy, ještě dávno za tmy, chutě vyskočit z lože a doprosit se našich starších, aby nás vzali s sebou na roráty. Nezapomenutelnou je mi sama cesta potmě do přespolejšího kostela. A teprve ten nový mocný dojem osvětleného kostelíčka, kde scházívало se tenkrát na roráty hojně lidí skoro jako ve svátek. Bílé sloupky plápolaly po lavicích, svítily lidem do modlitebních knih nebo na písničky, a všecko shromáždění v tom tajemném přítí adventního jitra vypadalo mi jako živý obraz arciočků, toužebně očekávajících Mesiáše v předpekli, jak mi o tom matka doma napřed vyprávěla. Nezapomenutelná jsou mi z těch prvních mých rorátů slova písně „Ejhle, Hospodin přijde a všichni svatí jeho s ním, a bude v onen den Světlo velké. Aleluja!“ To zanotovali zpěváci z kruchty ještě přede mší, pak se teprve osvětlil oltář, začala se rorátní mše za plného zpěvu celého kostela: „Z nebe posel vychází.“ Uměl jsem tu píseň z domova ještě dávno před školními lety, oj, jak mi tlouklo srdéčko, že jsem se mohl a směl při nebožce matce dětským svým hlasem přidati ke zpívajícímu shromáždění! Kdo zpívá, dvakrát se modlí.

Jan František Hruška: Proč jsem neodpadl a neodpadnu

JOSEF RUT / HLEDÁNÍ ŘÁDU JAKO INSPIRACE HUDEBNÍ TVORBY

První dvě slova v názvu této úvahy mají vyjádřit nikdy neukončenou snahu pochopit skutečnost kolem nás. Poznávání světa je vskutku průběžné a provází celou historii lidstva, poznávací proces je ovšem v různých oborech lidské činnosti různý a různě složitý; od běžné zkušenosti každodenního života však vede cesta k poznání hlubšímu, k vědecky formulovaným teoriím. Při zkoumání předmětu svého zájmu potřebují jednotlivé vědní disciplíny svou vlastní metodu, přesto jejich vzájemné ovlivňování hledá společný základ dílčích poznatků o hmotném světě.¹

Trvale obtížné je filozofické hodnocení této tendence k jednotě, přičemž ten vůbec nejzákladnější spor vyvolá už samotný vznik světa – byl stvořen, nebo žádného Stvořitele nepotřebuje? U nás jsme byli v nedávné minulosti přesvědčováni, že jediný správný a doopravdy vědecký výklad vesmíru i světa lidí musí být materialistický – svět je věčný a jeho jednota spočívá v jeho materiálnosti. V této filozofii má podstatný význam tzv. objektivní realita. Leninovo vymezení hmoty mělo v sobě zahrnout všechno, co i v budoucnosti hmotu přesněji definuje;² pojem „realita“ je opravdu dostatečně obecný, takže sám neomezuje vývoj názorů na hmotný svět. Problematický je však atribut „objektivní“, který vůbec nesouvisí s hmotou, není jejím parametrem, ale chce popsat její hodnotu – znamená totiž primárnost hmoty, která je nestvořenou, danou podstatou všeho, vůbec všeho. Až tímto pojetím a hodnocením se z objektivní reality svává filozofická kategorie a ústřední pojem materialismu; sekularizovaná společnost ovšem uvažuje jednoduše – pro ni je hmota reálná, nepředstavitelný je Bůh, takže priorita hmoty se zdá být přirozenější.

Neumím takovou filozofii pochopit, protože věčná existence hmotného světa je názor stejně tajemný jako stvoření. Celý spor mezi dvojím a filozoficky naprosto odlišným chápáním světa neodhaluje ani současná nejrozšířenější fyzikální teorie „velkého třesku“; vznikla v letech 1927–1933 a jeden z autorů, belgický kněz a matematik Georges Lemaitre, „opakovaně připomínal, že pomocí jeho modelu rozpínajícího se vesmíru nelze dokazovat stvoření světa Bohem, že tato otázka leží v jiné rovině“.³ Katolická církev vyhlásila v roce 1951, že teorie velkého třesku neodporuje učení Bible – tím sice pokračuje hledání nových vztahů mezi náboženským a vědeckým hodnocením světa, k úkolům pozitivní vědy (tj. vědy mimo filozofii) ovšem nepatří potvrzovat či vyvracet Boží existenci.

Náboženství a věda nebyly vždy považovány za nesmiřitelné protiklady. Do historie patří samozřejmě všechny spory mezi náboženstvím a vědou, ale nesmíme za-

pomenout, že průkopníci vědy byli velkou většinou křesťané, někteří z nich aktivně vykonávali duchovní službu, a nepatří jenom do středověku. Přes své neshody s představiteli církve byli věřícími křesťany Mikuláš Koperník i Galileo Galilei, velmi pokorné je vyznání Johanna Keplera (např. „Vzdávám Ti díky, Stvořiteli a Bože... dokončil jsem nyní práci, k níž jsi mě povolal“),⁴ o zákonech, které stanovil Bůh, píše René Descartes, stejně uvažuje Isaac Newton i další významní vědci. Od náboženství se věda stále víc vzdaluje během 19. století, tehdy píše historik vědy dokonce o „trpkém, smrtelném nepřátelství“⁵ – pochopitelná rozdílnost hledisek přerůstá do zřetelně lhostejného až zamítavého vztahu k náboženství. Znovu se však objevují názory opačné, které přisuzují právě křesťanství rozhodující vliv na rozvoj vědy i na její svobodu. Důvod – potvrzený vědeckými úspěchy v křesťanských zemích – je v biblickém učení: Bůh jako Stvořitel je oddělen od světa a jen takový svět mohou lidé zkoumat beze strachu, protože naše úcta patří Bohu, my neuctíváme Slunce ani jakékoliv jiné součásti vesmíru či přírody.⁶ Hebrejsko-křesťanské vyznání víry souhlasilo přitom s realitou a hodnotou světa, ten svět je nejen skutečný, je také logický a nějak směřuje;⁷ tvůrcem ovšem není hmota sama, ale její Stvořitel.

* * *

Před vyjádření svých názorů na hudební tvorbu jsem chtěl stručně naznačit dvě rozdílná hodnocení světa. Rozdílnost tak hlubokého významu asi nebude nikdy úplně vyřešena a zůstane trvalým filozofickým problémem; já se přihlašuji k pokoře před výsledky stvoření, a právě proto také ke své závislosti na materiálním světě, jelikož nezávislý, absolutní, je jedině Bůh. Duchovní obsah tohoto přesvědčení je v tom, že si vědomě přiznáme svůj ohraničený lidský úděl a své možnosti při zkoumání světa, přiznáme si svou neschopnost tvořit cokoli bez závislosti na hmotném světě. Ta úvaha je snad pro někoho zbytečná – hmotný svět zkoumá přece věda a jinak to být nemůže – jen touto nutností motivovaná samozřejmost žádný duchovní obsah nemá, to je lhostejnost ke Stvořiteli. Naznačenou hierarchii hodnot chci zachovat i při sledování hudby, která „nějak“ souvisí se světem, v němž se vytváří, a kterou můžeme zkoumat jedině prostřednictvím dobových vědeckých poznatků.

Věda má nepochybně svůj vývoj; tak pythagorejci se v 6. století př. Kr. zdálo přirozené vysvětlovat slyšenou hudbu ze slyšeného zvuku, a protože empirie té doby považovala za hudební zvuky jenom tóny, vyvozovalo se složení tónů – a také mezitónové intervaly – z pravidelného chvění struny monochordu. Z nejnázornější reprezentace těchto hmotných parametrů, z alikvotní řady a matematického rozboru, se odvíjí výklad nejen starořeckých stupnic; pozdější stupnice středověké i s jednohlasem gregoriánského chorálu, počátky vícehlasu i celý jeho rozkvět až do dvanáctizvuku nemění výchozí hledisko. Jednotlivá stylová období a podrobnosti v reflexích

teoretiků sledovat nemůžeme, ale v historii hudby musíme konstatovat její nejnápadnější znak: zrychlování vývoje při rozmnožování hudebního materiálu. V 19. století stále důslednější chromtizace diatonické tóniny končí už počátkem 20. století nejen dvanáctizvukem uprostřed nejasných tonálních vztahů, souběžně vzniká volná i organizovaná atonalita, objevuje se řada návrhů mikrointervalových soustav a dokonce zvuk zcela libovolný – umění hluku začíná v téže době u italských futuristů.⁸

Stále složitější výrazové prostředky hudby vyvolávají změnu názoru na interval. Ten začíná být nezávislý na tehdy platném – slyšeném a akusticky zkoumaném – spojení vnějšího světa a hudby, interval se osamostatňuje jako nezávislý a přitom ne zcela fixovaný jev čistě hudební. Byl to přirozený vývoj, protože naše pŕltónová soustava se odvozovala především z několika nejhlubších tónů alikvotní řady, zatímco její vyšší tóny s pŕltónovou soustavou nesouhlasí. Hlavní důvod pro osamostatnění intervalu však nebyly nedostatky teorie; principiálně důležité je, že mezitónové vztahy už organizuje skladatel sám. Tak postupoval Alois Hába;⁹ jeho mikrointervaly (čtvrtino-, třetino-, šestino-, dvanáctinotóny a pětintotónový smyčcový kvartet) vznikly důslednou aplikací výjimečných a nepřesně definovaných mikrointervalů lidové hudby – výsledkem jsou nové tónové soustavy, které nelze vysvětlit rozbořem některých dílčích výšek složeného tónu a jejich intervalovou strukturou. To platí i pro dodekafonickou metodu Arnolda Schönberga,¹⁰ kde mají intervaly sice tradiční pŕltónové pozadí, ale jejich použití ve skladbě se od alikvotní řady a tóniny programově odlišuje. V dalším vývoji seriální techniky, v punktualismu, se rozsahy intervalů zvětšují a jsou prakticky nesledovatelné; spojení výšky jednotlivého tónu s jeho určitou délkou, dynamikou, barvou a dokonce způsobem hry jen potvrzuje soustředění pozornosti na tón, na jeho slyšenou zvukovou kvalitu – to pro 20. století charakteristické hledání „nového zvuku“ končí konkrétním zvukem čehokoliv z okolního světa, nebo zvukem vyrobeným technickými prostředky. V elektronické či elektroakustické hudbě může chybět kvalifikovaný interval úplně a zůstává jen estetické působení slyšených vjemů, které si skladatel vybírá z celého nepředstavitelného zvukového komplexu. Tento pouze zvukový projev vnějšího světa se však pro malý zájem veřejnosti ukazuje jako málo perspektivní, a je pro to jediný důvod: nesrozumitelnost či dokonce absence intervalu ochuzuje či porušuje hudební strukturu. Struktura je přitom stejně nutná skutečnost jako slyšený zvuk, bez kvalifikovaného intervalu je nemožná syntaktická stránka hudby.

Touha po zákonitosti přesto existuje dál; při nově orientovaném hledání řádu má objektivní kvalitu výsledků zajišťovat matematika,¹¹ v 2. polovině 20. století především teorie množin a teorie informace. Za množinu můžeme označit jakýkoliv výběr slyšených prvků v rámci tónové výšky, potom stanovíme intervalový obsah (tj. souhrn všech mezi prvky obsažených intervalů) – a to už je hudební problém, protože v dnešní hudbě může být výběr prvků (včetně obsažených intervalů) jakýkoliv. Ani teorie informace nedává lepší výsledky; míra informace je v tonální hudbě menší,

jelikož se zvětšuje pravděpodobnost dalšího průběhu, atonální či dokonce zvuková hudba přináší naopak množství informací – obě teorie mají kvantitativní charakter bez hierarchizace hodnot ve vztahu k hudebnímu řádu. Dnešní počítače dovedou realizovat všechny styly, skladba může být tonální, atonální, s libovolným členěním oktávy i obecně zvuková – při srovnávání nejrůznějších kompozičních stylů pomohou vhodné matematické prostředky při detailním rozboru konkrétních skladeb, čistě matematicky se však široce srozumitelná zákonitost nevytvoří.¹² V tomto stále se měnícím hudebním osvětlení se nakonec popírá každá zákonitost: „Hudba se narodila svobodná a jejím údělem je znovunabýt této svobody“, píše Ferruccio Busoni¹³ už roku 1907, o půl století později se Theodor Wiesengrund Adorno vyjadřuje ještě pregnančněji: „...strach před chaosem, nejinak než v sociální psychologii, je přeceňován... hudba smí všechno smět... v uměleckém díle nevládne žádná přírodní kauzalita... veškerá umělecká teorie dnes vypadá tak: dělat věci, o nichž nevíme, co jsou.“¹⁴

Celá ta změť názorů mohla vzniknout jenom proto, že paradigmatem přes dva tisíce let dlouhého hudebního vývoje byl slyšený zvuk.¹⁵ Mezi tónem a libovolným zvukem jsou značné fyzikální a estetické rozdíly, přesto však na začátku veškerého uvažování o hudbě je znění a slyšení. Zde je dosud platný předpoklad nejen pro hledání, ale také pro odmítání hudebních zákonitostí – i když budeme spolu s Adornem „dělat věci, o nichž nevíme, co jsou“, budeme to dělat se samozřejmou a pravdivou jistotou, že slyšený zvuk vždy zůstane. Šíře tohoto paradigmatu je nezměrná, vznikla z dávného názoru, který bychom dnes označili za vědecký a který při dnešním neomezeném výběru zvukových i strukturálních hudebních prostředků zaručuje naprostou svobodu. Přesto s tímto paradigmatem slyšeného zvuku nesouhlasím ze dvou důvodů: 1. kvantitativní vývoj od tónu k libovolnému zvuku dospěl na nepřekročitelnou hranici svých možností – dál pokračovat nelze, z pouze slyšeného chápání hudby se nelze vracet ani zpět k tónu; 2. slyšený zvuk jako paradigma už nevyhovuje, protože nesouhlasí s dnešním vědeckým nazíráním na vnější svět.¹⁶

Přehodnocením našeho přístupu k hudbě bude nutné vzhledem ke změně názoru fyziky na kategorii času. Až do začátku našeho století byl čas chápán samostatně, plynul nezávisle na dějích, které se v něm odehrávaly: „Absolutní, skutečný matematický čas sám pro sebe i podle své vlastní přirozenosti bez jakéhokoli vztahu k čemukoli v vnějším protéká rovnoměrně...“¹⁷ Tak tomu bylo v klasické fyzice, tak tomu bylo také v teorii hudby, když čas souvisel s hudebním děním za každých okolností, ať byla akustická kvalita hudebního materiálu jakákoliv. Relativistická fyzika však spojila čas s prostorem do prostoročasu, jehož vlastnosti jsou určeny rozložením hmoty a pohybovými zákony, nikoliv rozbořením tělesa v prostoru. To znamená, že k prostoročasové struktuře hudby nemůže vést ani rozbor tónu, a samozřejmě ani rozbor libovolného zvuku – ten je už konečným výsledkem dávno založené teorie. Epistemologie hudby bude nutné ovlivněna vývojem vědy, tj. lepším poznáním toho, co je zákonité ve vnějším světě.

O takto motivované pojetí hudby jsem se pokusil v práci *Relativistická teorie hudebního pohybu*, stručná anglická verze je na internetu.¹⁸ Z hlediska dnešní fyziky bylo především nutné spojit také hudební čas s hudebním prostorem – existuje-li hudební čas, musí existovat i hudební prostor (který je zvláštním případem obecného pojmu prostoru) – a samozřejmě s pohybem v tomto prostoročase. Výsledkem je intervalová prostoročasová struktura, která je různá podle kvality pohybu; dějištěm pohybu je prostor uvnitř tónové výšky. Zbývající dvě vlastnosti slyšených a v čase probíhajících vjemů jsou dynamika a barva; vztahy dynamických či barevných hodnot jsou však pro nás jenom přibližné a nelze je chápat jako intervaly mezi některými tónovými kmitočty (sekundy, tercie atd.). Tato srozumitelnost intervalů vznikla bez notového zápisu jako kvalifikovaný pohyb v čase, a jenom proto můžeme pravidelnou chromatickou mezitónovou strukturu považovat za rovnoměrný pohyb a rovný prostor. To je ovšem jen *speciální* případ pohybu, protože všechny hudební kultury jsou diatonické; jejich nestejně intervaly vytvářejí obecně platný prostor křivý. Křivost se organizuje v gravitačních polích tóniny – jsou ohraničena dvěma čistými kvartami vůči centrální oktávě (kinetickými funkcemi, subdominantou a dominantou) – z geometrie gravitačních polí vychází křivost i charakter jednohlasého tónálního půdorysu. Tři prostorové rozměry vícehlasu a zachování názornosti křivého prostoru jen naznačují další obsah řešených souvislostí mezi pohybem ve vnějším a hudebním prostoročase; z praxe známá neurčitost v umístění tónových výšek (terminologicky popisovaná jako volné ladění) je analogická s jevy mikrosvěta a názorem kvantové fyziky.

Specificky hudební je antropologický aspekt věci; hudbě odpovídající metoda zkoumání není metodou fyziky, protože struktura hudebního prostoročasu není dána, ale musíme ji teprve vytvořit svými vlastními možnostmi a v soulase s vnějším světem. Takto uplatněné zákony hudebního pohybu vybírají spontánně ze všeho slyšeného znění jen tónálně organizované tóny. Ta tónina je nevyhnutelná: relativně vymezený klid oktávových tónů (tentýž tón ve dvojí absolutní výšce) je neodstranitelným centrem pohybu a prostoročasové tónální struktury, je také jediným daným centrem společného hudebního myšlení. Pohyb sledovaný z různých míst, tj. vůči různým tónům hudebního prostoru, by se jevil různě a společné hudební myšlení by bylo nemožné.

V krátké studii může být teorie pohybu popsána jen velmi stručně – budou-li však její základy uznány za správné, staly by se pohybové zákony vnějšího světa novým paradigmatem hudby. Vedl by k němu obrácený postup: nikoliv od slyšeného znění k hudební zákonitosti, ale od zákonitosti pohybu – od intervalu – ke slyšenému znění. To je nepochybně rozdílný ontologický přístup k fenoménu „hudba“; vývoj fyziky a nesporný průběh hudby v čase dovoluje označit paradigma pohybových zákonů a jejich analogii v hudebním prostoročase za správnější, protože odpovídá současnému názoru na vnější svět. Z této podřízenosti vnějšímu světu se kdysi spontánně

utvořila hudební struktura; směřovala od jednohlasé pentatoniky (pokud je vůbec pentatonika začátkem vývoje) až do vícehlasu čisté dur-mollové tóniny. Pozdější porušování srozumitelných – z hlediska pohybu zákonitých – hudebních struktur dovedlo hudbu úplně jinam; libovolným zvukem se v historii první paradigma hudby uzavírá.

Pochopit celý vývoj v rámci nového paradigmatu nebude jednoduché, protože současná teorie se nesmí soustředit pouze na euroamerickou hudbu; aplikace na živé mikrointervalové hudební kultury bude asi nejobtížnější, domnívám se však, že je možná. Výzkum by měl začít měřením všech obsažených intervalů v přímé konfrontaci s jejich umístěním v tónině: mikrointervaly ovlivněná křivost a vzájemná závislost tonálních gravitačních polí, tendence ke křivosti prostřednictvím pohyblivých tónů, geometrie prostor času jednotlivých tónin, trvalý jednohlas a naopak splynutí mikrointervalů s půltónovou soustavou při přijímání vícehlasu, nutné jsou i psychologické souvislosti. Východiskem je vždy živou praxí doložený křivý prostor čas; rovný prostor kterékoliv uměle vytvořené mikrochromatiky nikdy neměl a nemůže mít základní či obecnou platnost.

Teorii hudebního pohybu bylo třeba aplikovat s perspektivou do budoucnosti i v naší kulturní oblasti. Smyslem mého návrhu *dvanactitónové bi-tóniny* (název popisuje její dvě rovnocenná a libovolně zaměnitelná centra na oktavových tónech a tritonu uprostřed oktávy, např. d-gis) bylo vytvoření nového, očištěného, a proto také důsledně diatonického řádu. Důvod pro zaměnitelnost centrálních tónů je ve vnějším světě: relativně vymezený klid (oktávy) a rovnoměrně přímočarý pohyb (jejího tritonu) jsou totožné pohybové stavy. Pro dvanactitónovou tóninu je důležité, že v jejím rámci mají jenom tyto dva tóny slyšitelně totožný význam tonálního centra. Od roku 1964 jsem v bi-tónině napsal čtyřicet pět skladeb – to znamená, že teorie hudebního pohybu má praktický dopad a není uzavřenou naukou. Snaha skladatelů používat nových výrazových prostředků je přirozená, ale k hlubšímu poznání nestačí. Z toho důvodu bylo a zůstane nutné hledat zákonitost hudebních struktur v názorné soustředěnosti diatonických tónin, tj. v organizaci stupnic a souzvuků.

* * *

Duchovní obsah hudby se obvykle hledá v konkrétní skladbě, především v jejím ná-zvu. Není to neoprávněné, vždyť ateista určitě nebude psát Te Deum – přesto považuji toto vymezení za příliš úzké, protože svědčí pouze o filozofii autora, nikoliv o filozofii hudby. Filozofie hudby by měla vycházet především z hudebního vyjadřování své doby a z jeho závislosti na řádu vnějšího světa. Ten svět poznáváme prostřednictvím teorií – z hlediska fyzikální teorie 20. století musíme vidět, že některé hudební prostředky mají k řádu světa blíž, zatímco jiné prostředky se mu vzdalují. Epistemo-

logie hudby by z toho měla vyvodit důsledky, neměla by totiž chápat historii hudebního materiálu jenom jako plynulé obohacování, vždyť součástí vývoje je i krize; ta dnešní je nehlubší v dějinách hudby a dostatečně ji potvrzuje nezáměr posluchačů a už zmíněná nepřekročitelná hranice libovolného zvuku.

Obtížnou současnost umělecké hudby nikdo nezavinil. Je to normální proces se všemi překážkami, které se ve skutečně umělecké práci nutně objevují v prvé řadě tam, kde vyjadřování nemá být eklektické; populární hudba tyto starosti nemá. Hledání nových hudebních možností by mělo od přirozené výchozí subjektivity směřovat k poznání co nejvíc objektivnímu – to ovšem neroste plynule ani ve vědě, i tam je plné rozporů a vždy znovu překonávaných řešení. Podle anglického filozofa Karla Poppera patří ke každé vědecké teorii její potvrzení nebo vyvrácení; teorie, kterou vědeckými metodami vyvrátit nelze, není vědeckou teorií.¹⁹ Budoucí přesnější názor na pohyb a povahu hmotného světa by ovlivnil také teorii hudebního pohybu, principiální změnu však sotva lze očekávat. V každém případě platí, že dnes musíme vycházet z vědeckého poznání dnešního.

Proti svému názoru na původ hudebního materiálu očekávám námitku z pozic materialismu: jestliže vycházím z hmotného světa, potom je Bůh zbytečnou hypotézou. Nesouhlasím s tím. Je pravda, že věčná stránka *Relativistické teorie hudebního pohybu* (a také struktura dvanáctitónové bi-tóniny) přímo nesouvisí s pravděpodobně věčnými otázkami o úloze člověka ve světě. Pro mne je stvořený svět, včetně záhad vývoje stvoření, nesrovnatelně inspirativnější především pro svůj duchovní rozměr a křesťanskou svobodnou vůli – i hudba musí být při hledání řádu svobodná. Materialistický věčný svět, postupně ovládaný člověkem hlavně proto, abychom se měli dobře na světě – ten svět nemá perspektivu, protože taková perspektiva je v různém stupni dosažitelná, tím přestane být inspirací, stává se nutností a končí jenom smrtí.

Tato práce vychází z monoteismu a stvoření, konstatuje hmotnou povahu světa a naši závislost na jeho řádu, sleduje zákonitost hudby a vysvětluje ji pohybovými zákony světa. Toto nové paradigma vyčleňuje hudbu z celého slyšeného komplexu zvuků a osamostatňuje ji jako projev pouze tónový a tonální. Hudební zákonitost, alespoň dočasně ověřená všeobecně přijatou hudební syntaxí, v žádném případě nepředepisuje formu či způsob kompoziční práce – je to tvůrčí svoboda, vědomě spojená s hledáním vztahu mezi hmotným světem a hudbou.

Tato orientovaná filozofie hudby je jednoduchá: poslušnost tomu, co nám bylo dáno ve vnějším světě, protože člověk není Tvůrcem.

Text byl původně psán pro Forfest v Kroměříži – kolokvium Duchovní proudy v současném umění (25. června 1999). V dubnu 2000 jej autor doplnil a upravil.

Za připomínky děkuji prof. RNDr. Evženu Kindlerovi. J. R.

POZNÁMKY

- 1 John D. Barrow: *Theories of Everything. The Quest for Ultimate Explanation* (Oxford University Press 1991); česky *Teorie všeho – Hledání nejhlubšího vysvětlení* (Praha 1996).
- 2 Vladimír I. Lenin: *Materialismus a empiriokriticismus* (česky Praha 1957, s. 133).
- 3 Jiří Grygar: *Je velký třesk článkem vědy nebo víry?* (Universum, Praha 1990, č. 2); časopis o vztahu vědy a víry, vyd. Česká křesťanská akademie. Rozpínání vesmíru popsal matematicky sovětský fyzik Alexander Fridman už roku 1922. Americký astronom Edwin Hubble potvrdil roku 1929, že galaxie se od nás vzdalují tím rychleji, čím jsou vzdálenější. Termín „velký třesk“ vyslovil poprvé anglický astronom Fred Hoyle roku 1950; byl odpůrcem této teorie. Filozofické hodnocení tématu viz Daniel C. Matt: *God and The Big Bang* (Vermont 1996); česky *Bůh a velký třesk* (Praha 1998).
- 4 Citováno in: Nancy R. Percy, Charles B. Thaxton: *The Soul of Science* (Illinois 1994); česky *Duše vědy* (Praha 1997, s. 16).
- 5 John William Draper: *History of the Conflict Between Religion and Science* (New York 1875). Citováno in: *Duše vědy* (s. 13).
- 6 Podrobněji in: *Duše vědy* (především první část); uvedena další literatura. Vztah mezi moderní fyzikou a východním mysticismem hledá Fritjof Capra: *The Tao of Physics* (New York 1984); slovensky *Tao Fyziky* (Bratislava 1992).
- 7 Pierre Teilhard de Chardin: *Le phénomène humain* (psáno 1938–1940, Editions du Seuil); česky *Vesmír a lidstvo* (Praha 1990).
- 8 Manifest *Umění hluku* napsal Luigi Russolo roku 1913. Podrobněji Vladimír Lébl: *Elektronická hudba* (Praha 1966, s. 14n.).
- 9 Alois Hába: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems* (Leipzig 1927).
- 10 Hanns Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (Wien 1952); česky *Uvedení do dodekafonické skladby* (Praha-Bratislava 1967).
- 11 Ernst Křenek: *Musik und Mathematik* (sborník Über neue Musik, Wien 1937, s. 71–89).
- 12 Jitka Ludvová: *Matematické metody v hudební analýze* (Praha 1975). Roman Berger, Beloslav Riečan: *Matematika v hudba* (sborník, Bratislava 1997).
- 13 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Triest 1907).
- 14 Theodor Wiesengrund Adorno: *Vers une musique informelle* (v knize *Quasi una fantasia*, Frankfurt M. 1963); česky sborník *Nové cesty hudby II* (Praha–Bratislava 1970).
- 15 Thomas S. Kuhn (autor pojmu paradigma): *The structure of scientific revolutions* (Univ. Chicago 1962).
- 16 Zdeněk Neubauer: *Když se mění paradigma* (Kritický sborník, Praha 1993, č. 13).
- 17 Issac Newton: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (London 1687); podtrhl J. R.
- 18 Josef Rut: *Relativistická teorie hudebního pohybu* (Praha 1990); *A Relativistic Theory of Musical Morion*, <http://www.sdmusic.cz/rut>
- 19 Zdeněk Neubauer: *Popperovské medailonky* (Vesmír, Praha 1993, č. 2).

JOSEF RUT (1926), houslista Symfonického orchestru Čs. rozhlasu, hudební skladatel (4 symfonie, Te Deum, Magnificat, řada komorních skladeb) a teoretik (knižně: Dvanáctitónová tonální teorie, Praha 1969; Relativistická teorie hudebního pohybu – Praha 1990).

HRA V KOSTELE JE PRO MNE POSVÁTNÁ ZÁLEŽITOST

(ROZHOVOR S HUDEBNÍKEM A PUBLICISTOU VLASTIMILEM MARKEM)

Co si představujete, když se řekne duchovní hudba?

— V současné době tento pojem přesahuje původní význam spíš k negativní stránce věci. To, co se dnes v kostelích nebo na festivalech duchovní hudby hraje, je běžným západním zkaženým způsobem interpretovaná hudba, kterou hráli lidé před několika sty lety jako duchovní. Nyní už je to jenom interpretační záležitost – klasika. Naproti tomu jediná možnost pro tehdejšího běžného člověka, jak se setkat s hudbou, bylo jít do kostela. Už samotné místo bylo spojeno s duchovností, kostel byl dokonalá rezonanční a transformační katedrála, kde se zesilovaly pozitivní a duchovní emoce.

Tenkrát se ovšem zpívalo a hrálo úplně jinak, můžete to nějak přiblížit?

— Systém ladění byl přirozený, zpěváci tehdy ještě pořád zpívali čistým laděním, přirozenými rovnými hlasy, takže ve fyziologickém a terapeutickém smyslu slova tato hudba léčila, produchovovala, transformovala a pomáhala lidem relaxovat. Ve středověku a raném novověku byl život krutý: těžká celotýdenní práce, nakažlivé nemoci, morové rány, úrazy, války apod. a najednou – v sobotu večer – na nešpory – a v neděli dopoledne šli všichni do kostela. A tam se vždycky hrála živá hudba – a ne z not a mnoho let stará – odpovídající duchu tepu doby. Živí muzikanti v dokonalém prostředí a lidé, kteří zcela samozřejmě zpívali.

Jaké to na ně mělo účinky?

— Dnes už se ví, že uvolněním hlasivek se odblokuje emoce a uvolní emoční bloky, dále je to dechové cvičení a vibrační masáž spodních částí mozku, kde jsou usazeny evolučně nejstarší emoce, např. zášť, žárlivost, obava z budoucnosti atd. V té době by se lidé museli zbáznit strachy už jenom z vědomí, že zítra může přijít nějaký žoldák a zabít je. Aby to dokázali unést, měli hudbu, která léčila, byla duchovní, spojená se zážitkem v kostele. Navíc je tu jeden velmi důležitý aspekt. Když v kostele tři mniši zpívali třemi hlasy tři různé tóny a nebyli to školení zpěváci, tj. neměli v hlase dnešní vibrato, tak se v tom dokonalém akustickém prostoru ozval čtvrtý hlas. Vznikl alikvotní tón. Dneska víme, o co jde, ale tenkrát to pro ně musel být zázrak. Věřící každý týden viděli v kostele tři mnichy a slyšeli čtyři hlasy. To byl dotek Boha.

Čím byla způsobena ztráta „čtvrtého hlasu“?

— Zpěváci začali soutěžit a zpívat vibratem. A když současně zpívají tři zpěváci

s vibratem, tak alikvot nikdy nevznikne. To je podle mne důvod, proč lidi „ztratili Boha“ – hudba v kostelích přestala být duchovní.

Vraťme se ještě k ladění. Zhruba v osmnáctém století se postupně rozšířilo užívání ladění rovnoměrně temperovaného, jaký to mělo vliv?

— Do té doby se hrálo jednoduše, třeba varhany byly dokonale naladěné pro jednu tóninu a v té zněly tak, že když se z nástroje ozval čistý tón, tak byl člověk zasažen pocitem živoucí duchovnosti a cítil, že je součástí něčeho většího a vyššího. Ale v našem současném temperovaném ladění jediné, co skutečně ladí, je oktáva. Všechny ostatní intervaly jsou rozladěné tak, aby se k tomu dalo hrát na nějaký jiný nástroj. Intervaly spolu neladí a jsou uměle posunuty někam jinam. Odklonili jsme se od přirozeného, v přírodě, fyzice, kosmu, v atomech a v našich tělech běžného stylu ladění. A tato hudba přestala fungovat.

Vibrato a rovnoměrně temperované ladění byly dva jediné důvody, proč duchovní hudba přestala „fungovat“?

— Existuje ještě jeden, a tím je složitost. V 18. a 19. století se objevují čím dál těžší symfonie. Dirigent ovládá stočlenný orchestr, který je navíc doslova velkým skladištěm emocí. A když ještě třeba takový Beethoven, hluchý a nešťastný, se přejedl hovězího nebo srnčího, dal si na to těžké víno a pak sedl a napsal, jak je osud těžký, tak my to celý život posloucháme, aniž tušíme, že jsme zasaženi touto emocí, přenesenou symfonickou hudbou jako médii. Je to poselství, které s sebou ale nese všechny vazby s psychickým stavem skladatele, a dokonce i dirigenta a hráčů. Dnes už psychologie velmi dobře ví, že když s někým povídám, tak on si z toho vezme jen dvacet procent informací, zbylých osmdesát vnímá podvědomě – z gest, zámlk, tónu hlasu, prostě z vědomě neregistrovaných součástí, které jsou v hlase, stejně jako v symfonii.

Co z toho vyplývá pro současnou duchovní hudbu?

— Ona není duchovní, je to jen čistě estetický a emoční zážitek, který nemá co dělat s opravdovou duchovností. Aby byla hudba „duchovní“, musí být jednodušší, než je ta naše, daleko pomalejší a musí být hrána někým, kdo už duchovní je, protože ty informace jsou přenášeny podvědomě. A samozřejmě musí být pozitivně motivovaná. Naprostá většina současné západní hudby je motivovaná negativně – ve smyslu původu té skladby či písničky. Šla Nanyňka do zeli a zlý Pepíček ji rozdupal košíček, Pec nám spadla – co budeme dělat atd. Paul McCartney složil Yesterday, protože mu odešla dívka a on pocítoval ztrátu někoho blízkého. Pak se z toho stal celosvětový hit, média to rozšířila a nikdo z nás si neuvědomuje, že když tu písničku posloucháme, tak se podvědomě vyladíme na pocit hlubokého smutku ze ztráty někoho blízkého. A tento pocit nám něco v těle zanechá – člověk se stáhne a reaguje, jako by ten smutek prožíval on sám.

Nedá se zde ovšem vystopovat určitá rezonance či zpětná vazba – proč zrovna Yesterday se stalo světovým hitem, nebylo to třeba zrovna díky této emoci?

— Má to stejný důvod, jako když lidé milují válečné filmy nebo horory. Jde o bludný kruh: masmédia tvrdí, lidé to chtějí, my to musíme točit a vysílat. V momentě, kdy jsme přestali být svobodní, jsme si přestali umět vybírat, přestali jsme vypínat televizor, když je tam násilí, vraždy apod. Samozřejmě to souvisí se způsobem, jak vnímáme. Vnímáme totiž svou realitu, svou skutečnost vizuálně, a oko není emočně spjato jinak než podvědomě – ve smyslu indického trojvětí: viděl jsem a zapomněl, slyšel jsem a zapamatoval jsem si, udělal jsem a pochopil. Člověk to vidí a nereaguje. O tom je současný vývoj společnosti: drogově závislý potřebuje větší a větší dávky.

A jak to souvisí s duchovní hudbou?

— My dnes potřebujeme větší symfonie, hlasitější syntezátory a aparatury, stále více šokující oblečení zpěvaček, vyšší hlasy operních div – takže si za pět let svůj hlas odrovnají a mají na hlasivkách uzlíky. Když zpěváci-tenoři zpívají, tak se div nenechají kastrovat jako Farinelli, aby zpívali ještě výš. Fyziologická danost byla kdysi v přirozených akustických prostorách, v přirozeném ladění, v jednoduché hudbě v jednoduchých tóninách. Přirozenost byla normální – pro nás už je něco výjimečného a pro duchovnost si „musíme“ zajet někam do Japonska, Tibetu nebo na jiné exotické místo.

Stále hovoříme o Západu, východní pojetí duchovní hudby je ovšem jiné?

— Pro Tibetana je hudba vždycky posvátná, ani by ho nenapadlo, aby písničku použil jako zdroj zábavy. Hudba je pro něj spojená s duchovností, s Bohem. Západní člověk si urazí palec – A já klouček / sekal souček / usek jsem si paleček – zpívá o tom a tím se z té bolesti terapeuticky dostane. Hudba je tu terapií, ale výchozí moment je negativní. Zatímco Tibeťan nebo Ind se dá do pořádku: je šťastný, vymeditovaný, umytý, oholený atd., a teprve když je ve vrcholném stavu své bytosti (duchovním i tělesným), tak jím proudí jakoby kosmické harmonie a on je zhudební. On to jenom slyší a zapíše – podobně jako zapisoval Mozart – a zahraje rágu. Ta nikdy nepojednává o čemkoliv negativním, takže výchozí přístup např. v indické klasické hudbě je vždycky pozitivní. Oni opěvují pouze pozitivní ctnosti, protože dobře vědí, že hudba je velice formotvorné médium, které může změnit člověka k tomu lepšímu.

Existují nějaké analogie tohoto přístupu v soudobé západní hudbě?

— V posledních letech nejnovější odnože techno hudby – ty pomalé ambientnější – jsou tvořeny tak, že hudba konečně zase vzniká živě. Dýdžej má v počítači spoustu programů a rytmů, něco spustí, zhruba ví, co bude dělat, ale výsledná forma záleží na náladě posluchačů. Je tam třeba pět set mladých lidí, kteří tančí a tím jsou uvolněnější, a interpret tam intuitivně dává jiné a jiné aspekty ze své počítačové banky. A ti

nejlepší z nich vědí velmi dobře, že jednou za rok si musí zajet třeba do Indie a tam si digitálně natočit zpěvačku, protože její hlas léčí. To jsou ty přirozené čtvrttónové frekvence, které nám západákům chybí a kvůli tomu jsme na zvukové dietě.

Co je její příčinou? A jaké jsou důsledky?

— Naším tělům chybí řada různých zvuků, například spousta lichých rytů – jsme masírováni neustálým buch buch buch buch, tím pravidelným a stále rychlejším tepem, který je slyšet ve všech autech, kavárnách atd. Pak už ani nemůžeme cítit, že je něco duchovního, protože duchovno znamená, že jsem sjednocen – v těle, v duši, v prostředí. Nejsem tady já proti světu, já proti někomu jinému, jako ego, které se cítí ubližováno, že „oni“ jsou jinačí a nerozumí mi. To všechno jsou atributy typické západní společnosti, která ztratila Boha, ztratila duchovnost – v hudebním smyslu tím, že je příliš rozladěná, rychlá, složitá, negativní. Proto říkám, že západní duchovní hudba v současné době vlastně neexistuje. .

To je velmi radikální tvrzení, nechcete ho upřesnit?

— Když to obrátím k pozitivnímu, tak samozřejmě existuje. Právě proto, že ten útlak je vinou masmédií tak rozšířený – a čím větší tlak, tím větší vztlak – vyrůstají jako sněženky brzo na jaře různé aktivity. Tu parta kluků, kteří hrají na didžeridu, tu parta jiných, kteří objevili tibetské mísy, tu parta holek, které zpívají alikvotní tóny nebo gregoriánské chorály, tu lidé, kteří záměrně neposlouchají běžnou hudbu, ale spíše tu etnickou, protože intuitivně cítí, že jim schází určité frekvence. Stále více lidí totiž cítí – tělesně i duchovně – že v naší hudbě něco chybí, a když najednou uslyší poprvé třeba tibetskou mísu, tak jsou něčím zasaženi. A já vím, protože jsem to studoval, že se jim právě dostalo obrovské řady frekvencí, které už třeba deset let díky omezenostem naší západní hudby neslyšeli.

Myslíte, že reprodukováný poslech může v poskytování těchto frekvencí alespoň částečně nahradit živou autentickou hudbu?

— V tomto smyslu je například ideální, když si člověk vezme tibetskou mísu do ruky a pět minut na ní hraje. Pak už jakákoliv reprodukce zvuku tibetských mís v něm jako rezonanční spouštěč vyvolá tytéž zážitky jako měl tenkrát. Otázka je, jak reprodukováná a jaká. Na svých přednáškách pouštím reprodukovanou hudbu, například záznamy koncertů didžeridu a díky digitálním nahrávkám na CD můžeme konečně i my Evropané vychutnat obrovskou škálu frekvencí v jednom jediném tónu tohoto nástroje. Navíc – v hudbě vždycky – se na posluchače přenesou i spousta dalších podvědomě vnímaných informací. My nevíme, co všechno je na tom cédéčku obsaženo, jaké vrstvy ve vrstvách informací a jenom po povrchu sledujeme tu hudbu a netušíme, že bychom „mohli daleko víc“.

Můžete to „mohli daleko víc“ osvětlit nějakým příkladem?

— Jelikož jsme teď v čajovně, tak takovou analogií s mými zkušenostmi s čajem. V mládí jsem pil desetkrát přelouhovaný gruzínský čaj – maminka ho prostě přelívala, dokud to barvilo. Při svém pobytu v Japonsku (koncem sedmdesátých let) jsem pil velice kvalitní odrůdy čajů a rozdíl přirovnávám jako přesednutí z trabanta do mercedesu posledního typu. Ale ještě později jsem se dozvěděl, že v Číně jsou dochovány záznamy o soutěžích v pití čajů. Vítěz tam třeba řekne: ten čaj je z prvních a druhých lístků sedmileté rostliny toho a toho druhu, pěstované na té a té půdě, v té a té provincii, fermentovaný tak a tak, balený tak a tak a vodu na nálev nabrali před třemi dny na horním toku potůčku v té a té provincii a tři dny stála v kameninovém džbánu. Ve všech třech případech nejde než o lok čaje, ale kvalita vjemů je nesrovnatelná.

Zatím hovoříte o současné hudbě pouze mimo náš region, ale co ta naše, místní?

— O té cizí mluvím proto, že díky geografické, politické, hospodářské izolaci se tam uchovaly postupy, které měly i naše prababičky. Když si na konci minulého století zpívaly – někde na venkově, třeba ještě za první republiky – uvědomme si, že o senách zpívaly jiné písničky než o žních, jiné byly masopustní, jiné se zpívaly, když se šlo na pouť. Nebyla to náhoda, ty písničky ještě pořád ladily s roční nebo denní dobou, s účelem rituálu. V době „temna“ každé dítě hodinu denně ve škole zpívalo, každý učitel musel umět hrát na řadu nástrojů. Lidé chodili zcela samozřejmě do kostela, a to nejenom každou neděli, ale i ve dnech dalších církevních svátků, kterých tehdy bylo několik desítek. A tak se zhruba devadesátkrát ročně podíleli na živém koncertě a hodinku zpívali. Kolikrát jsme byli my? Naposledy loni?

Existují v našem prostoru nějaké nástroje, které by měly obdobné účinky jako např. didžeridu nebo tibetské mísy?

— Například fujara, to je jeden z nejdokonalejších nástrojů na alikvotní tóny na světě vůbec. Před dvěma roky jsem účinkoval na koncertě v Německu, kde kolega Australan hrál na didžeridu a další nástroje včetně keltské harfy. Ale vrchol koncertu byl, když vzal fujaru a začal na ní cirkulárním dechem, tj. pořád dokola bez přerušení, hrát. Pro všechny přítomné to byl naprosto absolutní zážitek. I my jsme tedy měli – a máme – nástroje a typy hudby, které ladily a byly dobré. Hudba v původním zadání je vždycky duchovní, ale forma, jakou ji vyrábíme, konzumujeme, reprodukuje a přijímáme, nás dovedla tam, kde jsme. V tomto smyslu je příznačné, že Česká republika má dnes tolik problémů, a to především morálních. Neznáme, nezpíváme, nehrajeme a poslední statistika tvrdí, že 70 % školních dětí neumí zazpívat jedinou lidovou písničku. Naprostá většina národa nezpívá, nezná, je emočně zablokovaná a tím pádem nefunguje.

V renesanci zpěvu vidíte tedy možnost obnovy naší duchovnosti?

— Teprve dnes, v posledních pár letech, se někteří citlivější zpěváci začínají odnaučovat to, co do nich vtloukli na konzervatořích: vibrato, falseto, přepínání hlasivek. Začali být přirození. Proto ti, kteří dnes zpívají gregoriánský chorál, začínají znovu objevovat krásu alikvotních tónů, krásu přirozeného zpěvu a jejich hudba znovu začíná léčit, znovu začíná být duchovní. Rozdíl je vidět na nahrávkách gregoriánských chorálů, které vznikly tím, že – když je to v módě – se sejdou profesionální klasicky školení zpěváci, nazpívají s vibratem gregoriánský chorál a on nefunguje, protože tam alikvotní tóny nemohou vzniknout.

Propast mezi většinou profesionálních hudebníků a skutečně duchovní hudbou se ovšem minimálně zmenšuje?

— Když jsem měl před třemi lety koncert na Hudební akademii múzických umění na mísy a další nenaladěné nástroje, abych jim ukázal, že existuje ještě jiný typ hudby, tak se to všem moc líbilo. Tam jsem se dozvěděl vtip, který podle mne tragicky, ale výstižně vystihuje úroveň našeho vztahu k hudbě a úroveň hudebního školství: Jaký je rozdíl mezi slavíkem a vrabcem? Žádný, vrabec je slavík, který absolvoval Hudební akademii múzických umění. A existuje ještě jeden takový – potkají se dva muzikanti a jeden se ptá: máš talent, nebo čteš noty? My jsme celou hudbu se vši její potenci odsunuli do světa pouhého interpretačního umění. Buď poslušný a hraj tak, jak ti předepisují.

Improvizace – kromě tvůrčího zážitku a pocitu – také nějak souvisí s duchovností v hudbě?

— Pokud si třeba bača vzal již zmíněnou fujaru a improvizoval, tak zažíval nádherné, duchovní stavy. Když takto něco vzniká, propojují se čelní laloky obou hemisfér a člověk, kromě jiného, začíná být moudřejší.

To by se mělo nějak projevit na hudebnících?

— V tomto smyslu jsem býval zklamán, protože hudebník, zvláště ten, který hraje celý život, by měl být moudrý, jakýsi guru, jako v indické tradici. Přednedávnem jsem dělal rozhovor s jedním indickým tablistou. Nikdy nechodil do školy, jeho otec byl jeho guru. Od malička „jenom“ hrál, ale je to velmi moudrý člověk. Je mu osmdesát šest a vypadá na čtyřicet a přitom sjezdil celý svět. Jako tablista zažil v Indii ještě éru, kdy se hudba hrála jenom v chrámech. Jeho otec, děd, praděd, byli chrámoví bubeníci a zároveň kněží. On už se narodil do jiných dob, ale vyřešil to krásně, protože dvacet pět let doprovázel na tabla jednoho z nejslavnějších guruů, který sjezdil hodně zemí Západu. Hrál přitom také s řadou nejruznějších západních hudebníků. Přitom zažil, jak Swámí Muktananda devět hodin nepřetržitě zpíval bhadžany, po-

sváté duchovní písni, a on ho devět hodin na tabla doprovázel pro deset tisíc diváků v Americe.

Jak jste se dostal ke svému pojetí duchovní hudby?

— Když jsem se v raném věku začal učit hrát na bicí, tak jsem zjistil, že mi nepomůžou noty – jak jsem se do nich koukal, tak to nemělo štávu. Ale při improvizaci jsem cítil, že jde o úplně něco jiného (teprve později jsem tomu začal říkat duchovnost), a rozhodl se, že nebudu hrát podle not, že se nenechám transformovat, nenechám ze svého slavičího potenciálu udělat vrabce. Tehdy jsem hrál rock, byla to součást politického protestu. Ale když se kamarádi před vystoupením opili, aby neměli trému, a pak to pletli a praskaly jim struny, zatímco já jsem si zmeditoval a podal vrcholný výkon, řekl jsem si, tudy asi cesta nevede.

Tehdy jste se začal věnovat etnické hudbě?

— Ano, nejprve jsem hrál na conga, a postupně jsem došel až k indickým tablům. A zároveň jsem objevil, simultánně se svou duchovní cestou, na své hudební cestě, nástroje, které jsou součástí obrovské duchovní a zároveň hudební kultury. V Indii je to spojené, a proto jsem se začal zajímat o indickou klasickou hudbu. Tak jsem intuitivně objevil tabla. Dnes vím, že je to jediný bicí nástroj na světě, jehož zvuk je zcela koherentní, jako z laseru. Jejich zvuk je přímý, čistý, jako přirozené ladění. Měl jsem navíc tu výhodu, že v době totality jsem stejně nemohl aspirovat na jakékoliv hudební vzdělání, a tak jsem se vzdělával sám.

U bicích nástrojů, byť etnické provenience, jste ovšem nezůstal?

— Objevil jsem hudbu, které se později začalo říkat new age. Hudbu, která spíše vracela člověka k duchovnosti. Se skupinou Amalgam jsme měli každý koncert jiný, každý na jiné nástroje. Jednou jsme uspořádali besídku pro malé děti s rodiči, pro kulturní dům, který nám zrovna tehdy dělal zřizovatele. Vybírali jsme z kredence nádobí, šálky, skleničky, různé vařečky apod., žádné cizí nástroje. Jenom čistě kuchyň, občas jsme něco trochu vyladili vodou a mělo to fantastický úspěch. Jeden tříletý hoch pak po skončení naší produkce, do ticha, prohlásil: Mami, já už v životě nemusím na žádný koncert. O tom by mělo být naše hudební školství – děti by si měly hrát na hudební nástroj, ne podstupovat tu dnešní drezuru.

Pak následovalo vaše, v jistém smyslu proslulé, gongové období.

— Hrál jsem na ně léta, byl to jediný u nás dostupný nástroj, který byl plný těch nevytlačených a nevnutených frekvencí. Navíc se na něj dalo zahrát tak mocně, že lidé opravdu cítili sílu zvuku. A pak mě v roce 1986 zavřeli. Chystali jsme gongový koncert, ta idea byla v tom, že ten den různí lidé postupně zahrají ve dvanáct hodin místního času na celé zeměkouli. Čili ten zvuk gongu, mocný, obklopující, transfor-

mující a relaxační, obkrouží celou planetu. Já chtěl hrát na Letné, ale ten den mě kvůli tomu zavřeli. O dva roky později jsem tedy zahrál na gong u svého soudu – soudce jenom zbledl.

Od gongů už jste přešel k tibetským mísám?

— Prostě jsem zjistil, že existují nástroje, které jsou tak jednoduché, tak efektivní ve smyslu zdroje velkého spektra frekvencí a zároveň tak dokonalé způsobem výroby, že v jednom nástroji je vše, co jsem potřeboval předat. Svým způsobem se sice vyjadřuji hudbou, ale jde mi o otevírání a propojování duchovních center v lidech.

— Na mísy ale hrajete jinak, než je běžné v Tibetu...

Kohokoliv se v Tibetu člověk zeptá – Máš nějakou mísu, hraješ na ni? – tak se vyděsí, protože buď ví, nebo alespoň tuší, že je to něco tajemného. Každý, kdo zvládl práci se zvukem, byl šaman. Tibetský lamaismus je totiž amalgám raného buddhismu a šamanismu bon. A tam pracují se zvukem – kdo zvládl tajemství zvuku, zvládl tajemství vesmíru, tvrdí. Ovládá obrovské věci a pro normální lidi je to čaroděj, prostě někdo, kdo pracoval v jejich zájmu. V Tibetu stojí mísy na oltářích, ale když je potřeba, tak s nimi pracují tak, že ze zvuku, který z nich vyloudí, vyberou jisté frekvence a ty vědomě směřují do určitých center v člověku, prostě léčí zvukem.

Vaše pojetí je ovšem jiné?

— Přistupoval jsem k nim jako hudebník a Evropan, takže si vymýšlím různé hry. Hraju na obrácené mísy, dávám do nich vodu, používám různé typy paliček nebo na ně hraju smyčcem. Tím z nich dostanu jiné roviny alikvotních tónů. Protože mi nejde o léčení přímé, tj. někoho nemocného, ale jde mi o otevření lidí, kteří jsou v pořádku, respektive o preventivní otevření duchovních zdrojů v lidech, aby nebyli nemocní, jdu ještě před vznik nemoci, před její příčinu.

Jak probíhají vaše koncerty?

— Důležité je, že jsou spojené s hrou v prostoru a se závoji alikvotních tónů, protože při úderu na tibetskou mísu, po tom prvním chaosu, se hned v následné desetině vteřiny zvuk díky tvaru, materiálu, prostředí a typu úderu začne čistit sám o sebe – interferenčně. Tibetáné říkají, poslouchej zvuk mísy, a až přestane, poslouchej dál. Na konci onoho slyšitelného je zvuk nejčistší, nejvytlaštěnější. Tibetské mísy spolu vždycky ladí, jsou v přirozených harmoniích a frekvencích a jejich léčivost spočívá v mnoha aspektech. Jeden z nich, mnou hodně využívaný, je fakt, že po dvou třech vteřinách zbuď v prostoru z původního úderu, který vznikl úderem paličky do mísy, čili hmoty o hmotu, už jenom něco, čemu Indové říkají neudeřený zvuk. V prostoru se jeden zvuk setká s druhým a vznikne třetí – zázračný a velmi léčivý. Na svých koncertech se vždycky pokouším vytvářet zvukové záclony, závoje, stany, kopule, do

kterých postupně pozvu všechny účastníky, takže oni nakonec odejdou plni energie, optimismu a jiného přístupu ke světu.

Máte osobní zkušenosti s využíváním místních sakrálních prostor?

— Když je člověk citlivý a čistý a zahraje na mísu, tak velice brzy zjistí, že hodně záleží na prostoru, ve kterém hraje. Vystupoval jsem jednou v rockovém klubu v Karlových Varech a neřekli mi, že tam většinou hrají heavy metal. Ťuknul jsem na mísy a k mému překvapení udělaly jenom háá, jako kdyby ten prostor jejich zvuk vysál. Zatímco když hraju v kostele, tam se zvuk sám o sebe zpětnovazebně posiluje, je silnější a silnější a člověk může vyrábět desítky vrstev alikvotů. Je to prostě dokonalá alchymická hra. Kdykoliv hraju v kostele, je to pro mne posvátná záležitost, protože po letech zkušeností okamžitě cítím, že těm mísám se to líbí, že začínají fungovat ještě hlubinněji, ještě dokonaleji než kdy předtím, jako když se dostanou do prostředí, kde najednou mohou ukázat, co v nich je.

V jakých kostelích jste měl zatím možnost hrát a jak na vás působily?

— Hrál jsem zatím asi tak v deseti či dvanácti kostelích – a také v jedné synagoze – většinou bohužel hlavně v evangelických nebo husitských, protože katolíci – tedy ti odpovědní – mají ke hře na tibetské mísy ve svých kostelích pro mě zcela nepochopitelný odpor. Víím z vlastní zkušenosti, že hra v kostelích, v sakrálních architekturách, vrací hudebníka i posluchače zpátky k pokoře a k službě dokonalým kosmickým zákonům. Evangelické kostely se svou jednoduchostí, kde hrají nezastupitelnou roli vysoké hladké stěny, samozřejmě znějí jinak, ale co se týče katolických, hrál jsem – kromě starokatolické kaple v Praze – jenom v jednom jediném venkovském kostelíku a musím říct, že vzpomínka na Libčevěs je ideální v tom smyslu, že tamní kostel byl velký přesně pro správný počet lidí, akusticky i duchovně. Stačilo ťuknout a hrálo to samo.

Čím to bylo?

— Všechny současné katolické kostely – asi tak od střední gotiky po baroko včetně – jsou dokonale akustické. Jsem z nich velmi překvapen, ale ladí mi to a zapadá do sebe. Ty největší gotické katedrály ve Francii byly absolutně dokonalé akustické prostory pro zkušenost s alikvotním tónem. Z pohledu člověka, který se narodil ve střední Evropě a je vychován tak, jak je, jsou katolické kostely nejbližší – a nejpřirozenější – mému chápání zvukové duchovnosti a zvukové dokonalosti.

Takže resumé na závěr?

— Polyfonní zpěv, gregoriánský chorál, jednoduchá hudba, to bývalo setkání s Bohem. Kostely jsou pořád stejné, pouze hudba je posunutá někam jinam, proto to nefunguje. Naši předkové uměli velmi dobře pracovat se zvukem, protože to bylo jejich

setkání s Bohem – měli motivaci, jinak by to nedělali. A tyto kostely jsou dokonalé sakrální duchovní prostory jinak by nestály. Jenom my je už neumíme používat. Přitom by stačilo znovu obnovit umění pracovat s alikvoty, s čistými tóny a intervaly, a znovu bychom našli a obnovili duchovnost.

rozhovor připravil Pavel Hlavatý

VLASTIMIL MAREK (*1946), hudebník a publicista. V sedmdesátých a osmdesátých letech hrál s několika skupinami i jednotlivými hudebníky původně rockovou (ale i folkovou a jazzovou) a později etnickou hudbu, v letech 1977–83 má vlastní skupinu Amalgam. Vydává samizdatové Markoviny, sborníky, překlady a texty a spolupracuje s Jazzovou sekci, a to jak v oblasti publicistiky, tak v rámci obsáhlé přednáškové činnosti. V roce 1979 strávil dva měsíce v japonském buddhistickém klášteře, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pravidelně dojížděl do Polska za korejským zenovým mistrem. V roce 1986 byl za svou činnost vězněn.

V devadesátých letech vystupuje převážně sám (tibetské mísy, steel drum) a pořádá četné přednášky, semináře a kursy (holistická muzikoterapie, šamanské techniky ad.). Realizoval řadu autorských rozhlasových pořadů o new age a etnické hudbě (Rádio Kobra, Rádio Golem, Rádio Echo, Český rozhlas Ostrava, v současné době Vltava) a věnuje se i překládání (D. T. Suzuki, A. Watts, G. Zukav, R. Sheldrake ad.). Publikoval v časopisech Gemma, Prostor, přílohách deníků Telegraf a Český deník, byl šéfredaktorem čtvrtletníku Mana. V současné době je šéfredaktorem čtvrtletníku Baraka a věnuje se internetové publicistice.

Bibliografie: Český zen a umění naslouchat (1994), Hudba je lék budoucnosti (1996), Něco v síti (1999), Tajné dějiny hudby (v tisku). Vybraná diskografie: Tichá voda (1993), Dotek (1994), Mana (1994), Meditation for steel drum (1994), Návazy a bobonky (1995), Overtone music (2000).

Osmého září bývala v Turnově pouť. Ten den v roce vyznačoval se tím, že babička jakmile se umyla a ustrojila, jala se zpívat píseň Tisíckrát pozdravujeme Tebe. Zpívala jasně, čistě a hlasitě, nenechávajíc se ničím rušit ve svém zpěvu. Tentokrát nedbala spících. Zpívala všechny sloky této písně, jednu za druhou, klidně při tom pracujíc. Biblické a básnické obrazy z této písně vstávaly z jejího hlasu, který jindy pronášel jen věci suché a střizlivé, ve zvláštním polojasu, tklivě a dosti plasticky, ne-li extaticky. Vzpomínka na tento její každoroční zpěv, ve kterém duše její vycházela před tělo jako zjevení, kterému hoch tenkrát ještě nerozuměl, zrála velice dlouho k své plné intenzitě. Co si z tvrdé slávy prorokyn obestřelo babiččinu tvář a postavu svým šerosvitem v této písni, kterou věrně a hlasitě zpívala jako pramáti za veškerou čeládku, veškerý rod.

Jaroslav Durych: Vzpomínky z mládí (1928)

V NÁSTROJI JE VLOŽENA DUCHOVNÍ ENERGIE

(ROZHOVOR S VARHANÁŘEM A RESTAURÁTOREM MARTINEM POLÁČEKEM)

Rovnoměrné temperované ladění bezesporu výrazně poznamenalo evropskou hudbu. Jakým způsobem se ladilo před jeho zavedením?

— V tóninách, které se tenkrát užívaly, zněly čisté akordy, čisté tercie, kvinty apod., což fungovalo zhruba do dvou křížků i bēček, ale pak dochází ke zhoršování. V té době to ale vyhovovalo, protože skladby byly psány pouze v těchto tóninách. Dlouho se ale hledalo něco optimálnějšího, a dodnes se má většinou za to, že to „něco“ je právě rovnoměrné temperované ladění, zaváděné zhruba v době J. S. Bacha.

Můžete tento pojem nějak stručně vysvětlit a přiblížit důvody, proč bylo nutné toto ladění zavádět?

— Když se vezme dvanáct kvintových kroků nahoru a pak sedm oktávových dolů, výsledkem není stejný tón – vzniklý rozdíl se nazývá pythagorejské koma. V rovnoměrném temperovaném ladění se – zjednodušeně řečeno – každá kvinta o něco ošidí, aby to vyšlo. Celý problém je pak v onom konkrétním dělení, aby bylo nejen technicky funkční, ale i poslouchatelné. Právě s tím se při vytváření různých systémů potýkali – s proměnlivými výsledky – vlastně od počátku těchto snah. Šlo při nich hlavně o to, aby se daly tvořit a hrát i skladby, které budou mít v předznamenání více křížků či bé.

Zavádělo se tehdy toto ladění jednoduše?

— Vůbec ne – bylo to složité podle různých oblastí. Navíc vlastně každá kapela měla svoje návyky, způsoby ladění i hraní, úpravy skladeb atd. Existovaly různé výšky ladění, ale dokonce i ta se stejným názvem se tehdy místně lišila (např. ladění francouzské, německé, španělské ad.). Často třeba i o tón oběma směry.

Tyto rozdíly byly tedy v osmnáctém století postupně odstraněny?

— Pouze částečně, teprve v roce 1885 se konala mezinárodní konference ve Vídni, která stanovila frekvenci komorního a (a1) na 435 Hz. Od té doby se dá říct, že se v tom udržuje určitý „pořádek“, i když stejně jen v uvozovkách, protože pak se s tím pohnulo na 440 – a to pouze teoreticky. Ale když chodím ladit, tak jsem se v praxi jen velmi zřídka setkal s tím, že by to někdo dodržoval. Například filharmonie používá frekvenci až 445 Hz, jiná tělesa pak běžně 443 i 444 Hz; soubor Pavla Klikara, který hraje starou hudbu skutečně autenticky, ladí někdy podle 416 Hz, pokud se v odpovídající době používalo.

Kromě frekvence musí být ale problémy i s nástroji, jejichž stavba se přece od té doby výrazně změnila?

— Varhany byly zvukově laděny vždy trochu výš – zvláště v barokní době – proto je problém při souhře s moderními nástroji, při ladění mají problémy hlavně dechy. I proto se stále častěji provádějí staré skladby na původní dobové nástroje a interpreti jsou nuceni hledat výrobce, který by dokázal vyrobit jejich co nejvěrnější repliky. Jenom pro příklad: flétny tehdy měly jiné vrtání a smyčcové nástroje, tenkrát zněly – i díky lukovým smyčcům – razantně až neurvale a vůbec ne tak sladce jako dnes. Výsledná interpretace se pak od té moderní, hrané na současné nástroje, výrazně liší.

Vezměme si varhany – jaké jsou v dnešní době znalosti o těch nejstarších, dochovaly se vůbec nějaké?

— Nástroje bohužel zanikají a my o těch úplně prvních máme pouze písemná svědectví a výtvarná vyobrazení – kresby i sochy. Ty nejstarší doby však nejsou zdokumentovány žádným zachovalým hrajícím nástrojem. Není ani tak problém zjistit, jak byly udělány nebo jak vypadaly, daleko nejhorší je domyslet si, jak zněly. Když se nějaký nástroj poškodí, nelze to vyřešit jako např. u sochy, kdy se chybějící část doměří, dokonponuje, a když to sochař dobře dotvoří a přizpůsobí, tak se nepozná, co je staré a co nové. U varhan tomu tak není. Když se poškodí píšťalový fond, tak je zle – výtvarně a technicky to sice lze dořešit, ale nástroji jako celku dává určitý zvuk a hudební příchuť jeho stavitel. Záleží na tom, nakolik se člověk dokáže podřídit, přizpůsobit, napojit na starého výrobce, aby se výsledek zvukově příliš neodchýlil.

To jako restaurátor děláváte poměrně často?

— Z mého pohledu je dokonalé restaurování takové, kdy v konečném výsledku není poznat, že bylo vůbec něco uděláno. Bohužel dnes – v podnikatelské a soutěživé době – jsou někteří lidé v oboru málo pokorní a ať už úmyslně, nebo neúmyslně se chtějí natolik prosadit, že z výsledku už nejde poznat původní výrobce. Není problém vyhodit většinu vnitřku a nahradit ho novými kopiemi, ale ztratí, případně změní se tím duch nástroje...

Jsou alespoň některé jeho atributy zachytitelné současnou technikou?

— Provedeme-li dnešními technickými prostředky pečlivá měření a následnou zvukovou analýzu, zjistíme, že se zvuk nástroje změní už třeba tím, že se v kostele vymaluje, přemístí se lavice, ozdoby apod. Změní se tím dozvuk, prostředí, a tím samozřejmě i zvuk nástroje. Totéž se stane, i když se „pouze“ odborně vyčistí píšťaly. Každý stavitel měl svůj ideál, kterému se snažil přiblížit – dokonce se podle měření u nástrojů tzv. neznámých stavitelů a po následném srovnání se známými nástroji dá leckdy určit autor. Člověk prostě vtiskne každému svému výrobku „něco“, a vždycky to ani nemusí být vědomé.

Co si myslíte o části současného varhanářství, která se vydala elektrofonickou cestou?

— Dnes se některé firmy snaží spojit výhody dobrých elektrofonických a klasických nástrojů. Varhany pak mohou být velké jako malé harmonium a mají třeba 50 i 100 rejstříků a řadu dalších výhod (rychlé změny barev, výšky ladění, teploty). To jsou nesmírné výhody, které klasický nástroj nikdy mít nebude. U řady typů ovšem základ vzniká tak, že se u krásného nástroje po opravě a vyrovnaní digitálně zaznamená píšťalka po píšťalce. Například z našich venkovských varhan, kterými jsou pracovníci zahraničních firem mimochodem zcela nadšeni, tímto způsobem dostanou rejstřík, který reprodukuje. Vlastně tak „vypumpují“ zvuk z krásného klasického nástroje a přečerpají ho do elektrofoniky.

Nevytlačí nakonec takto zdokonalené nástroje klasické varhany?

— Tímto způsobem byl sice odstraněn prvotní handicap elektrických varhan, tj. ošklivý, uměle vytvořený a téměř neposlouchatelný zvuk, ale přesto jsem od profesionálů slyšel, že na elektrický nástroj cvičí půlhodinu či hodinu a pak je bolí hlava, kdežto na klasické varhany mohou hrát třeba celý týden, vůbec nejsou unaveni a jejich přirozený zvuk je ještě navíc inspiruje. Pro největší profesionály platí stále zákaz cvičit na elektrofonické nástroje. Prostě řadu věcí už se podařilo vyřešit či odstranit, ale vypovídací hodnotu má, že na nejslavnějších místech, kde se na to dbá, nikdy není nástroj neklasický. I z mého pohledu jde zatím spíše o náhražku.

Vy nástroje nejenom restaurujete, ale také stavíte nové, co je pro vás hlavním vodítkem?

— Odborná literatura a zkušenosti, ale ani to někdy nestačí. Jednou přišla zakázka na výrobu portativu – což je malý přenosný klávesový nástroj používaný v gotice a baroku – pro paní doktorku Blochovou a její soubor Kvinterna, který hraje autentickou gotickou hudbu. Přestože jsem již několik portativů (byť jiných typů) postavil a prostudoval málo známou a přitom velmi obsáhlou a kvalitní německou knihu Das Portativ, zjistil jsem, že nemám pro výrobu požadovaného nástroje dostatečné podklady. V knize je bohužel všechno velice popisné, navíc lze v praxi přijít na to, že ne vše často odpovídá skutečnosti, stejně jako vyobrazení dobových malířů, kteří s realitou zacházeli velmi volně.

Jak jste tyto obtíže nakonec překonal?

— Objevíli jsme reprodukcí obrazu Hieronyma Bosche, který byl skvělou inspirací. Požadovaný nástroj je na něm skoro jako vyfotografovaný, dá se přenést poměrovým měřítkem a následně pouze okopírovat. Je přesně vidět, jak vypadala klaviatura, kde byly měchy, ale i způsob zdobení, délka a vzájemný poměr píšťal, tvar lábií atd. Vše je navíc zachyceno s téměř hyperrealistickou dokonalostí. Bylo to o to pozoruhod-

nější, že vyobrazení, se kterými jsem se – i v odborné literatuře – dosud setkával, takovou přesnost nikdy neměla.

Šlo o výjimku, nebo je na Boschových obrazech takovýchto pozoruhodných momentů víc?

— Vyroženě podle Bosche stavěl pan Pok, který z jednoho Boschova obrazu využil vyobrazení niněry. Postavil ji a ona dokonale hrála. Nemusel dělat vlastně žádnou úpravu, pouze ji přesně okopíroval. V jeho Rožmberské kapele se tento nástroj používá dodnes. Pan Pok mi s úsměvem vyprávěl, jak se na něj obrazení mistři houslaři, kteří dostanou zakázku na stavbu niněry, a on – samouk „vyučení u Bosche“ – jim radí.

Geniální umělec tak skrze své dílo bezesporu výrazně pomohl přenesení ducha nástroje. Myslíte, že duchovní účinek hudby souvisí nějakým způsobem např. s laděním, typem nástroje apod.?

— Měl jsem o tom několik rozhovorů s Pavlem Klikarem, který se touto dimenzí hodně zabývá. Je to bezesporu velká a tajemná oblast a lidé s určitým instinktem a duchovním nadáním zde proniknou do různých vzdáleností. Je zde mnoho možností. Pavel Klikar například objevil určité zákony skládání a improvizace a zabýval se i léčivou hudbou. V souvislosti s ním mě napadá takový příběh na závěr. Když jsem vyráběl pozitiv, nechal jsem z časových důvodů dvanáct nejhlubších píšťal vyrobit u truhlářů, které jsem to předtím samozřejmě naučil. Pavel Klikar – aniž jsem mu cokoli říkal – poznal hned při prvním zahrání, že píšťaly stavěl někdo jiný, ačkoli já na nich neshledával žádný rozdíl. Což znamená, že nejenom v hudbě samotné, ale i v nástroji je vložena nějaká duchovní energie, ze které dokáže vnímavý posluchač i interpret čerpat.

rozhovor připravil Pavel Hlavatý

MARTIN POLÁČEK (*1957), vystudoval strojní průmyslovku, ČVUT obor regulační a automatizační technika a vzduchotechnika. Od konce základní školy se zajímá o hudební nástroje. Postupně zaměřen ve výzkumném ústavu dřevařském, v technickém oddělení motolské nemocnice, podniku Igra (výroba varhan), Kutná Hora (výroba cínových píšťal). Od konce osmdesátých let se plně věnuje varhanářství. Dosud zrestauroval cca 120 varhan a postavil dvanáct nových nástrojů (hlavně pro soubory hrající autentickou starou hudbu: Musica antiqua Praha Pavla Klikara, Musica Bohemica Jaroslava Krčka, Kvinterna Hany Blochové, Musica Aeterna Petera Zajíčka; dále pak např. pro dómského varhaníka u sv. Víta Josefa Kšicu a studiový nástroj pro Český rozhlas, který spravuje Radek Rejšek). Kromě toho se věnuje i restaurování a stavbě harmonií a regálů, dále pak restaurování pianol, flašinetů, orchestrionů a jiných historických hudebních strojů.

ROBERT SCHNEIDER / BRATR SPÁNKU

HLAS, ZVÍŘATA A VARHANY

Elias žil deset let a dozrál za tu dobu v muže. Jeho vlasy prořídly, počínající pleš mu na čele vyhlodala kouty. Protože chtěl vypadat jako ostatní chlapci v jeho věku, opaloval si svíčkou strniště vousů, neboť věřil, že vousy mu už znovu nevyraší. Onen mocný zážitek na břehu Emmery vnesl zmatek do jeho růstu. Měl vzezření a hlas muže, ale výšku desetiletého dítěte. Chtěl být dítětem, chtěl umět mluvit jako dítě. Pokud jde o jeho podivuhodné vzezření, doslechl se věci, na které byl jeho rozum krátký. To, že zůstal uprostřed vši té vesnické špíny různých dohadů, lží a pomluv nezkažený, lze připsat jediné podstatě jeho srdce. Jeho srdce bylo dobré. Měl sílu doufat.

Nicméně všechno zvláštní, vidíme-li to dennodenně, časem zevšední, a tak lidé brzy uvykli pohledu na to mužné dítě. Ve škole nebylo nikterak nápadné, že mezi vodnatelnými hlavami, obličejí zrůzněnými neštovicemi, mezi dětmi mongoloidními a těmi, které nesly následky incestů, sedí útlý člověk se žlutě svítícíma očima. Někdy v tu dobu upozoroval vesnický učitel Oskar Alder, jak Sefffovi chlapci pobuhli a jak bídně vypadají. Jejich obličejíky byly vpadlé, brady zašpičatělé, pod očima se jim vytvořily černomodré kruhy. Vždyť už celý rok nevařila Seffka nic jiného než právě tu nechutnou, vodnatou krupičnou kaši. Proto Oskar Alder nařídil, aby chlapci chodili nějakou dobu na jídlo k cizím. Když pak přišla Seffka zase k rozumu, začali také její synové znovu prospívat.

A stalo se, že několik žen začalo náhle hledět na Eliase chtivýma očima: nešilhaly už po jeho žlutých duhovkách, ale po místě, kde bylo skryto jeho nadměrně vyvinuté pohlaví. Elias nepochopil smysl jejich jasných slov, nevnímal bušící tep mezi jejich prsy. Snažil se, aby příště ty ženy nepotkával. Jedna z nich usilovala o toho malého mužíka nejvíc. Jmenovala se Burga, žila sama, její zaslíbený zahynul v jedné šarvátce s Francouzi. Burga milovala lidi a život, proto z ní udělali vesnickou nevěstku. Lidé ji ošklivě pomlouvali, protože nechodila v neděli na mši. Burga by však byla chodila na mši ráda, jen kdyby nemusela klečet v první lavici, v lavici pro svobodné matky. To byla lavice hanby, odsazená od ostatních lavic pro ženy, prostý trám bez opěradla. Tam musela klekat všechna děvčata a všechny ženy, které přivedly na svět nemanželské dítě. Burga však byla andělíčkářka, to věděla celá ves.

Tehdy se Elias rozhodl, že před lidmi nepromluví nahlas už ani slovo. Ten hrozný

zážitek o svátku nejsvětější Trojice ho pronásledoval až do jeho nejhlubších snů. Začal nenávidět sebe i svůj hluboký hlas. Když už však mluvit musel – ve škole, při hodině náboženství –, pak promlouval bez znělého tónu, vydechoval a šeptal, jako by neustále trpěl horkostí. Tento způsob mluvení ho tak namáhal, že z toho nakonec dostal bolení hlavy. Proto byl pak ještě zamlklejší.

Hnán svými útrapami šel jednoho dne dolů k potoku, kde ho, jak věděl, nemohlo slyšet žádné ucho. Tak jako voda ohladila jeho zamilovaný kámen, brousil on teď svůj hlas. Nejdřív křičel po celé hodiny vše, co potřeboval vykřičet. Křičel až k samé hranici vyčerpání, protože věřil, že tím z jeho hlasu zmizí basový tón a zůstane jasný chlapecký soprán. Elias se mýlil, neboť mu zbyla jen horkost. Pak začal plakat, nechal nohy mrtvě viset do vody a tupě zíral nahoru k vodopádu. Tupě zíral do bílého hlučícího proudu, do vody horského potoka, neúnavně se řítícího dolů.

Jednoho červnového večera, dva dny před svými jedenáctými narozeninami, seděl zase těžkomyslně na kameni, zíral do vodopádu a najednou mu svítllo. Přišel na to, že voda teče vždycky shora dolů, že kámen padá z kopce dolů, a nikoli nahoru, že i dešťové kapky padají, že dokonce i luční květina přece jen časem klesne k zemi. Objevil zákon tíže. Zkoušel podřídít tomuto řádu i svůj hlas, nechával ho klouzat z výšky do hloubky, z hloubky nahoru do hlavy. Po několika hodinách byl s to mluvit falzetem.

Tu se přihodilo cosi zvláštního: zabýval se právě tím, že se pokoušel vyhnat svůj falzet do nejvyšších rejstříků, když se z podrostu vyplížilo liščí mládě, neuctivě mu mžouralo do tváře, tlamičku zvedalo do vzduchu, skočilo a zastavilo se zrovna před jeho nohama. Elias se pořádně polekal a s ním i ta lištička, a viděl, jak rezavě hnědý ohon mizí v houští. Pak přišla znovu, zachovávala však odstup bezmála uražený. Ve vlhkých a tmavých rozsedlinách u vodopádu se začal probouzet těkavý život. Netopýři se předčasně probudili, vystřelovali rozčileně do všech stran a nemohli se vzpamatovat. Když pojednou jeden netopýř vrazil do Eliasovy hlavy, spadl na kamennou plošinu a ulpěl na ní jako šedokrvavá kaňka, začínalo být Eliasovi úzko. V tutéž chvíli spustili psi v Eschbergu a jejich mnohohlasý štěkot nebral konce. Netrvalo dlouho a na kámen vylezli dva mloci v mylném domnění, že vyšlo slunce.

Elias bezděčně vystihl – nenalézáme pro to jiné vysvětlení – zvukové frekvence slyšitelné zvířatům, zpíval ultrazvukem netopýřů, pískal na frekvencích lišek a psů. Aniž to tušil, mluvil ke zvířatům.

V oněch dnech si učitel Oskar Alder povšiml u toho dospělého dítěte změny. Ve školní lavici už nemohl Elias vydržet v klidu, netrpělivě šoupal zadkem kalhot sem a tam, a jednou se mu dokonce zlomila břidlicová tabulka. Když ho učitel vyvolal, protože žádné z dětí nedokázalo odpovědět, zdálo se, že je chlapec duchem zcela nepřítomný. To učitele zarazilo, protože Eliase přece nikdy žádná otázka nepřivedla do rozpaků. Oskar totiž často žasl nad pamětí toho dítěte a dlouhonošému kaplanovi Beuerleinovi se vedlo stejně. Dítě bylo v otázkách náboženství tak zběhlé, znalo tak

znamenitě všechna jména a příběhy Starého i Nového zákona, že se kaplan musel pořádně soustředit, aby dokázal sledovat perlení jeho myšlenek. Po hodinách náboženství bývalo faráře často vidět, jak studuje bibli a jak si znovu pročítá to nebo ono místo. Kaplan Beuerlein by býval rád poslal Eliase do chlapecké kongregace ve Feldbergu, což však narazilo na nevělu Eliasova otce. Dojit a vyvážet hnůj prý člověk umí i bez studování, pravil Seff. V tom měl bohužel pravdu.

Chlapec nebyl vůbec k poznání. Jeho stále častější prostořekost přinutila jednou Oskara Aldera k tomu, že sáhl po lískovce a vysázel svému oblíbenému žáku deset ran přes prsty. Elias chtěl přitom jenom vyzkoušet účinek svého nově získaného falzetu. Oskar Alder nebyl však v žádném případě přísný učitel. Lískovky užíval zřídka. Přesto jednou zřídil jedno z Lamparterovic dětí tak hrozně, že mu zůstaly trvalé následky. Řeklo o učiteli v jeho přítomnosti – bezděky mu to uklouzlo –, že je vztek-loun, a on je srazil k zemi a ztloukl tak, že se proměnilo ve zkrvavenou němou hromádku. Spolužáci pak sesbírali jeho vlasy z podlahy a hrdě uložili tu trofej do hliněné nádoby. Kdykoli pak učitel to dítě vyvolal, začalo koktat a koktání mu už zůstalo do konce života. Přesto nebyl Oskar Alder přísný učitel, to platí. Elias se tedy nenechal zastrašit a prokázal v tom zarputilou povahu eschberského rodáka, který se, když jednou sejde z cesty, do svého pochybení stále hlouběji zaplétá.

Elias chodil každý den dolů ke kameni vyhlazenému vodou a neúnavně tam vybrušoval svůj hlas. Snažil se vykřičet, co mělo být vykřičeno, zkoušel hlavový rejstřík; zpíval v řadách svrchních tónů, vydával zvuky a výkřiky, které byly na poslech podivné, ba přímo příšerné. V tu dobu objevil své mimořádné nadání imitovat cizí hlasy, o čemž se dozvíme v následující historii.

O svátku Božího těla roku 1815 vypukla ve vsi náboženská hysterie, především v domě slepého Haintze Lampartera. Stalo se, že slepec zasadil blízko u lesa, kde ležela hranice mezi jeho a Seffovým pozemkem, kolíky pro nové oplocení pastviny. Naskytá se arci otázka, jak vůbec slepec může postavit bez cizí pomoci plot?

Ten nápad prý dostala, řekla Haintzka Haintzovi, když se jedné deštivé neděle bezmyšlenkovitě dívala na svůj malý pozemek a přes něj na širé pastviny Seffa Aldera. Je zkrátka zapotřebí, aby ploty dokázaly putovat, zasnila se.

Příštího dne bylo vidět Haintze, jak poslepu zabírá plotem část sousedova pozemku. Haintzka se držela blízko něho, zůstala však schovaná. Nekonečně obezřelými slovy naváděla slepce směrem do Alderových luk. Seff ten podvod objevil a mlčel. Divoce zakřivený plot trpělivě strhal, a Haintz ho příštího rána stejně trpělivě zase postavil. Haintzka si myslela, že tak připraví souseda o půdu, a věc se vlekla značně dlouho.

Jednoho vlahého večera se slepec zase zabýval ukrádáním sousedovy půdy. Najednou k němu dolehl hrozivý a dosud nikdy neslyšený hlas. Dřevěná palice mu vy-padla z rukou a jeho ústa s odulými rty zůstala dokořán. Padl na kolena a ze slepe-ných řas mu skanula bez jeho vůle slza. Jakže, chvěl se, promluvíli k němu andělé? K němu, který je jen žebrákem před tváří boží?

„Proč hřešíš proti svému sousedovi? Já, prorok Eliáš, ti prikazuji, aby ses kál!“

Když Haintz uslyšel tato slova, vyslovená silou nebeského hřmění, pronikavě zaječel, zaryl prsty do země a pomazal si obličej hlínou. „Moje duše je černá, pane proroku! Nech mě alespoň naživu! To moje žena mě svedla!“ vzlykal Haintz tak žalostně, že se náš taškář sám vylekal a po špičkách zmizel.

Protože kaplan Haintzku vyprovodil s chlácholivými slovy ze dveří, rozhodla se, že případ oznámí psaníčkem duchovním pánům v Římě. Nepochybovala totiž ani na chvíli o svědectví svého v slzách tonoucího muže, kterému se zjevil prorok Eliáš s hřebci táhnoucími ohnivý vůz. Vyzvala slepce, aby jí ukázal místo, kde k zázraku došlo, a když Haintz tápal stále hlouběji do sousedova pozemku, vedla ho nekonečně obezřelými rukama k nejpravděpodobnějšímu místu onoho zjevení, totiž doprostřed jejich bramborového polička. Pak začala sama stavět plot a dvojíta ozvěna dřevěné palice byla slyšet až hluboko přes půlnoc.

Kaplan se nakonec přece jen podvolil tvrdošíjným prosbám a slíbil, že tomu poličku požehná. To vzbudilo ve vsi pobouření, protože někteří vesničané nechtěli pochopit, proč bylo právě toto zjevení přijímáno jako pravé, zatímco zázrak, zjevení, událost, vidění na jejich poli, v jejich lese, v jejich komoře bylo odbýváno jako lichý klam. Ale Haintzka měla v hlavě ještě cosi důležitějšího. U eschberského řezbáře přezdívaného Většina objednala čtrnáct zastavení křížové cesty – včetně čtrnácti vhodných pokladniček –, která pak hodlala rozestavit podél pěšiny vedoucí k Haintzovu poli. Věřící tak měli mít možnost vmýšlet se od zastavení k zastavení do útrapné Kristovy cesty, ale také do trpké prorokovy chudoby. Haintzka nebyla ovšem hloupá, také ona věděla, že věří jen ten, kdo vidí. Proto na poličku stloukla z prken přístřešek, chránící proti větru a proti dešti, jakousi poustevnu. Tam měl slepý prorok stát se sepatýma rukama a s žasnoucím pohledem upřeným do nebe.

K tomu nedošlo. Církevní páni v Římě na psaníčko nikdy neodpověděli. Většina vystavil účet za křížovou cestu i za kasičky, a tak se stalo, že Mesmerovi museli prodat jednu krávu a jednoho volka. Od té doby se Haintzka delší dobu neukázala, dokonce ani na mši. Roztrušovala o sobě, že prý má – u proroka Eliáše! – moc práce ve dvoře a že se jí telí jedna kráva za druhou.

Když se Elias neúnavným cvičením dopracoval hlasu, jehož tón působil na každého mimořádnou vřelostí, ustanovil ho farář Beuerlein předčitatelem nedělního evangelia. Tento úkol nemohl však náš hrdina vykonávat dlouho, protože jeho zázračně vřelé promluvy rozrušovaly eschberské ženy tak, že se jejich zbožnost zcela vytrácela. Jakmile to mužné dítě začalo číst, padl do řad na evangelijní straně kostela neklid. V lavicích nastalo chmatání a klouzání, nedělní sukně šustily, živůtky praskaly, účesy byly upravovány, prsty nervózně listovaly v modlitebních knížkách, botky hlučně sklouzávaly z klekátek, a když o Smrtné neděli vypadla jedna staříčká Lamparterka právě při slovech epístoly mrtvá z lavice, vytušil i kaplan Beuerlein, že Eliasův hlas zbožnost spíše umenšuje, nežli zmnožuje. Několik chlapů kulo dokonce pikle, jak tomu řečníkovi s medovým hlasem, který jejich ženám zamotal hlavy, rozbít

hubu. Elias jim však díky bohu dokázal upláchnout, protože jeden upovídaný Alder zmařil plány žárlivých mužských. Musíme se však vmyslet do srdcí těchto mužů, jejichž ženy ustavičně ševalily o andělském hlasu pana předčitatele. To bychom tedy opravdu měli.

Ve čtrnácti letech přestal Elias chodit do školy, a my jsme nuceni s úlekem konstatovat, že už prožil víc než polovinu svého života.

Marně očekává čtenář spolu s námi nějakou událost, která by konečně odvedla mladého muže pryč od zabeđených vesničanů. Nějaký učený poutník, nějaký vzdělaný muzikus by mohl zabloudit a dojít až do Eschbergu, potkat Eliase, slyšet ho mluvit a zpívat a hlasitě vykřiknout: „Hleďte, o tomto muži ještě uslyšíme!“ Tak rádi bychom vyprávěli, jak se náš hrdina loučí s otcovským domem, který ve skutečnosti nikdy nebyl jeho domovem. Jak naposled rozmlouvá se zvířaty u Emmery, s laní Rézi, s jezevcem Wunibaldem, s lištičkou Lipsi, s tchořem Sebaldem a s jednohým hejlem! Jak putuje do Feldbergu, kde svým nádherným basem vzbudí nelíčené vzrušení v místním konzervatoriu! Jak ovládne znalost not a jak ve hře na varhany předčí nejen ostatní žáky, ale brzy i samého mistra! Jak rádi bychom čtenáři popsali jeho první smyčcový kvartet – za předpokladu, že nějaký napsal –, jeho letmo nahozenou sborovou fugu, torzovitou, ale velkolepě koncipovanou hlavní sonátovou větu! A s rozradostněným srdcem bychom těkali *Seznamem Alderova díla*, ve kterém by nás jeden opus za druhým přiváděl k ještě většímu nadšení.

Žádný vzdělaný muzikus do eschberského zákoutí nezabloudil. A když konečně přece jeden přišel, byl zosobněnou závistí.

Vraťme se však k onomu dospělému dítěti, přednášejícímu nedělní epistoly hlasem, který někoho naplňuje nadšením, jiného přivádí k zuřivosti. Jedné neděle se v kostelíku stala hrozná nehoda, se kterou však nemůže být Eliasův hlas uváděn do žádné souvislosti. Jakkoli nešetrně to zní, toto neštěstí otevřelo Eliasu Alderovi bránu hudby, dveře na varhanní kůr.

Warmund Lamparter, který u varhan šlapal měchy – člověk štítící se práce, který navíc pil tak nezřízeně, že už nemohl vidět ani tmou –, se toho nedělního rána objevil na kůru s obličejem velmi poznamenaným alkoholem. Oskar Alder ho chtěl ihned poslat domů, obával se však, že ten otrapa už nedokáže slézt bez úrazu po strmých dřevěných schodech. Krom toho Lamparter trval tvrdošíjně na tom, že splní svou nedělní povinnost k Bohu a bude šlapat měchy. Aby ukončil nekonečné kaplanovo kázání, začal Lamparter přes zábradlí kruchty udílet lidem požehnání. Když ho jakýsi drze se šklebící člověk chytil za rukáv, opilec se mu vyškubl a blekotavým hlasem začal zpívat *Ite, missa est*. A v tu chvíli se stalo to neštěstí. Warmund Lamparter přepadl přes zábradlí a zřítíl se na kamennou podlahu, kde jeho rozbité tělo zůstalo ležet. Nedostalo se mu však milosti okamžité smrti, neboť teprve po devíti strašlivě prokřičených dnech a nocích dal milosrdný Bůh jeho duši věčný klid. Kaplan Beuerlein přikázal do kamenné desky, o kterou se Lamparterovo těžké tělo roztržilo, vytesat pro výstrahu nápis:

Čerti ho shodili dolů jak snop
Víno bylo jeho hrop
R.I.P.

Takhle to zveršoval bratr zesnulého, Michel Köhler. Warmundova hrozná smrt musela zanechat v Michelově mysli mocný dojem, protože toho dne složil ruce do klína. Měkkým hlasem zvěstoval své udivené ženě, že měl v uhlířské jámě vidění. Promluvil k němu kos a nařídil mu, aby zanechal práce prostého člověka a aby vzal na vědomí, že byl povolán za duchovního básníka. Když se Michelka vzpamatovala, uhodila vizionáře pěstí do rozzářeného obličejce. On se však nedal poučit a stal se duchovním básníkem. Několik vlídných sousedů mu díky bohu tu a tam podalo ztvrdlý chléb, kus žluklého másla, trochu sraženého mléka, protože jinak by byl uhlíř při básnění najisto umřel hladu.

In adventu Domini roku 1815 se Elias stal šlapačem měchů pětirejstříkových escherských varhan. Šlapání měchů mu bylo samosebou pouze záminkou, aby mohl konečně tajuplný nástroj vidět a zažít zblízka. Nikdo neznal ty varhany tak zevrubně jako Elias. Už když musel jako zavržené dítě sedat v poslední lavici, studoval jejich pět rejstříků. Rozeznal sluchem, že několik píšťal zní bukovým dřevem, ostatní však materiálem, kterým byly podraženy špičky jeho bot. Vypozoroval, že o parných nedělích znějí rejstříky sytěji, určitě však hlouběji než v zimě. V zimních měsících zněl nástroj tence a křehce. Z toho vytušil, že varhany musejí mít cosi jako duši, působí-li jim mráz bolest, tak jako člověku mráz hryže do prstů. Za nocí, kdy člověku i v komoře tuhly mrazem chloupky v nose, by proto býval nejraději vzal otcovu plachtu na seno a přikryl jí prospekt varhan a nechráněné píšťaly. Zvláště velkou bolest mu působila rozladěnost rejstříků, ač to takto nedovedl formulovat. Šel však za strýcem a řekl mu, že varhany jsou nemocné, nějak chraplivé, že se píšťaly spolu hádají a nevytvářejí souzvuk. Jedna že zní příliš vysoko, jiná zase příliš nízko. Ty nejvíc nemocné píšťaly prý mu může jmenovat hned na místě. Že prý je to především třetí od konce v pravé skříni. Na té že se v létě, ještě si to pamatuje, udělala prasklina. Oskar Alder se smál a pokyvoval hlavou. Co si ten kluk představuje? On přece nedávno sám varhany rozebral a naladil. Co by mu tu chtěl nějaký uvozhřenec nařizovat?

Cosí neurčitého v něm však uvízlo. Po večerním dojení vystoupil proto nahoru k varhanám, otevřel pravou skříň a opravdu našel na čelní straně třetí píšťaly subbasu prasklinu dlouhou jako kopí. Potom šel k měchům, našlapal je, spěchal k hracímu stolu a probíral prsty celý mixážní rejstřík. Zkoušel tón po tónu, a nedokázal zaslechnout známky rozladění. To je však třeba připsat spíš jeho tvrdohlavosti, protože jeho uši nesoulad dobře vnímaly.

Brzy litoval strýc svého rozhodnutí udělat z Eliase šlapače měchů, ačkoli chlapcovu šlapání nemohl nic vytknout. Měch vždycky rovnoměrně udržoval naplněný vzduchem, což se o Warmundu Lamparterovi tvrdit nedalo. Jak často se stalo, že uprostřed cituplně vystupňované hry se celé dílo zhroutilo, nástroj s úpěním pískal

na posledních dírkách, protože Lamparter při šlapání usnul! Kolikrát ho ten mazavka připravil o nejkrásnější závěry jeho postludií, jen proto, že do nich najednou vpadl slovy, že teď už toho bylo dost a další hraní by bylo porušením povinného nedělního klidu. V této věci musíme dodatečně přiznat Warmundovi správnou intuici, protože Oskar Alder postludoval často déle než hodinu v nemálo domyšlivém záměru dostat se zpět do základní tóniny.

Elias mu byl však nekonečně trpělivým služebníkem. Neděli co neděli kladl na hrací stůl správně uspořádané noty, při postludiích držel v měchu dostatek vzduchu tak dlouho, až učitel konečně ztratil trpělivost a při napůl dokončené kadenci přestal hrát. Oskar Alder však nebyl spokojen. Cítil, jak vážně ho ten chlapec pozoruje. Jak mhouří oči, aby mohl sledovat jeho sukovité prsty na manuálu. Jednou dokonce zpozoroval, jak Elias bolestně vraští čelo jen proto, že se do E dur přimíchal tón, který tam neměl co dělat. Oskar cítil, že tomuhle čertovskému klučinovi neunikne žádná chybička, dokonce ani nejběžnější sklouznutí prstu nebo pedálu. Opravdu divně mu bylo, když jednou v neděli zjistil, že chlapec dokáže přezpívat všechny hlasy jedné chorálové věty od sopránu až po bas. Leč nedosti na tom! Ten šlapač měchů dokonce vylepšoval jeho hru! Plným hlasem doplňoval kostrbatou linii basu, altem napravoval zpackanou frázi, zdobil písňové melodie smělymi běhy a koloraturami, křičel zoufalé „b“ tam, kde učitel zase zahrál falešné „h“, experimentoval s nádhernými tenorovými průtahy, a dokonce si občas vymýšlel docela nové hlasy do sazby, pro Oskara už beztak těžko pochopitelné. Varhaníkovi se zapotily brýle a šel z toho na něj strach.. Drze se pošklebující tváře, které už od času kaplana Benzera rušily pobožnost, naslouchaly náhle se sladkým vzezřením andělskému zpěvu šlapače měchů. To už bylo příliš! Hra na varhany úplně přestala učitele těšit, ba dokonce si přestal vážit sám sebe. Byl prostě jen malým božím hráčem se zcela nepatrným talentem, býval by to rád dotáhl ve hře na varhany mnohem dál, musel však živit velkou rodinu a navíc vykonávat práci ve škole. To říkal v hospodě u žejdlíku. A nepřestal se ponížovat, dokud ho mužští pochvalnými slovy zase nepozvedli. O čem že to tu mluví, utěšoval ho mocně Nulf Alder. Je prý nejctihodnějším varhaníkem na celé boží zemi, siket erat et principus in nunk a semper. Oskar Alder se ve skutečnosti považoval za bohem nadaného hudebníka, a když slyšel Nulfa takhle tlachat, vstoupil mu ctižádostivý ruměnec zase do tváří.

O druhé adventní neděli poprosil Elias strýčka, aby ho naučil hrát na varhany. Oskar ho odkázal na později, v skrytu se však rozhodl, že chlapce nenaučí jedinou notu. Eschberským varhaníkem je přece on. Tak tomu bylo a tak to taky zůstane.

Nezůstalo. Vzpomínáme na Hod boží velikonoční roku 1820 a naše srdce přitom překypuje radostí. Toho dne bude Elias preludovat tak mocně, jak to celý eschberský svět ještě nikdy neslyšel. Jen s námahou napomínáme své srdce, aby nám dovolilo klidně pokračovat v kronice tohoto života. Jen s námahou.

Dále učitel rozhodl, že bude rozumné varhanní kůr od nynějška zamykat. Klíč

schovával v úkrytech, které stále měnil. A protože v jednom hrůzném snu uviděl, jak u varhan sedí místo něho jakýsi malý človíček, ukrýval klíč na místech ještě méně myslitelných. Kdo by hledal klíč v duté hlavě sochy svatého Eusebia nebo ponořený v misce se svěcenou vodou, v lemu praporce Srdce Ježíšova, mezi listy modlitební knihy? Nebo v mešním kalichu, což vniklo laskavému, ale stále zapomnětlivějšímu kaplanovi značné pochyby o mystériu proměny. Eliasovi však neuniklo nic. Ať už klíč zapadl, sklouzl a ponořil se kamkoli, on ho našel.

Čtyři dny před Vánoce se Elias Alder v noci vkradl na varhanní kůr. Klíč našel v relikviáři pod hlavním oltářem, mezi kůstkami sv. Wolfganga. Perly potu se třpytily Eliasovi na čele a srdce mu hřmělo až v krku, když vstoupil kostelník, aby uzamkl kostel. Haintz šátral trpělivě po klíčové dírce, naznačil pokleknutí, nedbale zamumlal Kriste smiluj se a Elias byl volný, zamčen v kostelíku, sám se sebou a s varhanami. Stál před nimi, před tím tajuplným nástrojem. Odklopil víko na hracím stole, nasadil svíci, upevnil ji nahřátým voskem a pokřížoval se. Pak mu najednou vstoupily do očí slzy a on sám nevěděl odkud a proč. Ani my se na to nebudeme ptát a ponecháme našeho muzikanta o samotě, aby vyčkal, až se jeho mysl uklidní a on začne hrát první tóny ve svém životě.

Venku vane fén, vyje v korunách stromů, jako dítě tančí po svazích, láme větvičky, ulomí zteřelou haluz, fouká do suchého listí, zametá je k prahům domů. Tato adventní doba nemá vůbec vánoční náladu. Sníh je dětem odepřen, svahy jsou vysušené, z Emmery se stala tenká stružka. A jak zvláštní: tu a tam jsou na vrbách už kočičky.

A u okna Petrův stín. Slyší hučení lesů, vidí, jak se zmítají koruny jedlí. Pak se podívá na veliký otok na své ruce a potlačí tu hroznou bolest. Potom pohlédne na široké kolo obklopující měsíc. Petr pojal plán. Jeho otec mu zlomil ruku, protože ukradl sladké dřevo a cukroví. Petr jde k lampě, drží otevřené dlaně nad otvorem pro kouř. Přitom mu vůbec není zima. Myslí na svůj plán. Chce otce udeřit. Otec musí zdechnout. A Petr se zase podívá na oteklou ruku, kouše si rty do krve a představuje si, jakým způsobem otec zajde.

Elias naplnil měchy, doběhl k hracímu stolu, vyhledal osmistopý principál, dal k tomu kryt, šel ukazovákem obezřele od klávesy ke klávese, tak dlouho, až našel svůj zamilovaný tón, velké „F“. Bříška prstů se přimykala k prohlubním ve slonovině, manuál byl starý a osahaný. Na několika místech již prosvítalo slonovinou dřevo. Držel své „F“, až s tenkým vzdechem zmizelo. Potom měchy znovu naplnil a zkoušel sprádat z tónů melodie. Elias začal komponovat.

A jeho nadšení vzrůstalo a rozpálená hlava mu nevychladla po celou noc. Prsty brzy našly stupnici F dur, uši ji slyšely už dlouho předtím. Elias pátral po jedné vánoční písni, bzučel si fráze, vyhledával příslušné klávesy, zkoušel to a nebylo mu zatěžko natahovat měchy. Když dokázal zahrát melodii, dostal chuť vylepšit ji. Kde mu zněla kostrbatě, vyrovnal ji. Co se mu zdálo chudé, bohatě naplnil, a když svíce

dohořela do oharku, měl hotovu melodii, která se třpytila tak tajuplně jako světlo svící na farářově kalichu. Brzy ho klávesy poslouchaly jakoby samy od sebe.

Tu se mu náhle před očima rozzářil jeden výjev z léta. Když ležel jednou zasněný v trávě, pozoroval dva žluťásky, jak vesele poletovali sem a tam. A tak začal ke staré melodii přidávat novou. Jenomže obě linie měly být stejné, tak jako byly stejné dráhy letu obou žluťásků. Nejprve nechal třepetat se hlas hraný pravou rukou. Pak následovala levá ruka. Ale tam, kde šla pravá nahoru, vlnila se levá rozmarňe dolů, a přesto dávaly oba hlasy příjemný souzvuk. Elias komponoval dvouhlasé miniatury. Miniatury proto, že vzduch byl brzy vyčerpán a měchy musely být znovu naplněny. Elias objevil, akademicky řečeno, zákon imitace. Kdyby mu to býval někdo řekl, byl by hned přestal hrát v domnění, že spáchal něco špatného.

Tak strávil celou noc u varhan. Za svítání ho přepadla nespokojenost. Jakkoli ho preludování zcela naplnilo, touhu jeho sluchu po dokonalém zvuku uspokojit nemohlo. Věděl, že příčina spočívá v nástroji samém. Byl unavený. Byl nemocný. Elias sestoupil z lavičky, vzal oharek svíčky a prohlížel nástroj, studoval píšťaly vyrobené z kovu, jímž měl podkované špičky svých bot, otevřel další skříň s píšťalami, nahlížel dovnitř, dotýkal se jedné dřevěné píšťaly za druhou, celý vlezl do skříně a zkoušel jejich zvuk. Objevil teď ještě větší nesrovnalosti. Varhany bylo třeba léčit a Elias se rozhodl, že se postará o to, aby byly brzy zdravé. Nedopřeje si klidu, šeptal si sám pro sebe, dokud varhany nenajdou zase svou duši.

Když hodiny na věži bily osmkrát, otevřel kostelník bránu na roráty. V tu dobu už zahladil Elias všechny stopy svého nočního konání, nakapanou hrudku vosku pečlivě odstranil z hracího stolu, zavřel varhany, zamkl kruchtu a klíč vrátil svatému Wolfgangovi. Pak se odkradl domů.

Ve stáji se Seff podivil, že chlapec už podojil všechny krávy, podestlal čerstvou slámu, a dokonce už scedil mléko. Seff mu ospale řekl Pochválen Pán Ježíš Kristus a Elias hrdě odvětil Až na věky amen. Pak se optal, jak se daří matce, protože Seffka – navzdory tomu, že oba manžele spojoval svazek bez lásky – byla už zase v naději a den jejího třetího slehnutí se blížil. Seff kývl a zároveň oba poprosili Boha, aby jim dopřál zdraví na těle i na duši. Pravda je, že Seff a Elias se měli rádi. A chlapec by býval chtěl samou radostí popadnout otce kolem krku a čichat k jeho vlasům, tak jako kdysi – za noci, v nichž mu bývalo těžko – vdechoval jejich vůni z otcova stájového klobouku. A to je taky pravda.

VARHANNÍ SLAVNOST

Feldberská varhanní slavnost byla největší hudební událostí roku. Hudbymilovné panstvo a šlechtici putovali do Feldbergu dokonce až z Lichtenštejnska, aby mohli naslouchat improvizacímu umění elévů konzervatoria. Veliké, sedmnáctihlasé hlav-

ní varhany s mohutným trompetovým a pozounovým sborem a stříbrným principálovým zvukem pozitivu byly jedním z nejznamenitějších nástrojů v tehdejší Vorarlbersku a představovaly podivuhodnou syntézu mezi francouzským a jihoněmeckým varhanářským uměním. Nástroj byl zvlášť pro slavnost naladěný a ze všech stran umělecky nasvícen.

Goller přikázal Petrovi, aby si našel místo v chrámové lodi, neboť dóm byl už půl hodiny před začátkem slavnosti plný k prasknutí. Jasné modročervené večerní světlo dopadalo strmými paprsky na zástup hostů a rozeta vysoko nad západní emporou zazářila pohádkově pestrými barvami. Eliase však zavedl Goller do sakristie, v níž se zdržovalo pět studentů, kteří byli připuštěni k improvizování. Eliase uvedl do kruhu hudebníků poněkud nevlídnými slovy o tom, že pan Alder pochází z jakéhosi bohem zapomenutého hnízda země, žije velmi jednoduše, je to však nadmíru neobvyklý přírodní génius. Tak tu teď stál náš hrdina v černém propocené kabátci, bos, se špinavýma nohama a se špinou za nehty, s mastnými prameny vlasů a odporně páchnoucí. Těch pět růžovoučkých obličejů s hladkými účesy na pěšinku a běloskvoucími stojacími límcí odvracelo zcela zkoprněle nosy od toho podivného zjevu. Jeden ze studentů si dokonce dovolil drzou poznámku, že je pro něj zhola nemožné sedět s tímhle primitivem v jedné lavici. Nuže, pokud jde o ony růžovoučké obličejce, drzé poznámky a ohrnování nosů je velice rychle přešlo.

V chrámové lodi se všechno zvedlo, když generální vikář, následován dómským varhaníkem, čtyřmi profesory konzervatoria a šesti varhanními elévý, vyšel ze sakristie. Generální vikář přistoupil k lektoriu, na kterém visela pozlacená lyra, proslovil latinsky prolog a přečetl pak slavnostním hlasem slova 150. žalmu, podle něhož je třeba Boha chválit zvukem trouby, loutny a citary. Pak rozvlekou řečí přivítal profesory, doktory, rady a panstvo, každého z nich jmenovitě a každému z nich prokázal úctu lichotivým slovem. Konečně požádal o pověstnou krabici, neboť soutěž probíhala podle přísných pravidel. Hubeňoučkový ministrant mu podal skříňku, generální vikář sáhl dovnitř a vytáhl jméno prvního kandidáta. Jmenoval se Paul Battlog, bylo mu patnáct let a byl to syn oficiála berního úřadu Christiana Battloga. Pak vytáhl generální vikář druhé jméno, třetí a tak dále. Jméno Elias Alder bylo vytaženo jako předposlední.

To bylo pořadí, v němž měli varhaníci nastupovat. Teď si dal generální vikář hubeňoučkovým ministrantem přinést knihu chorálů. Ministrant přinesl těžkou knihu a položil ji zavřenou na lektorium. Napětí rostlo, protože ta kniha měla zvláštní účel. Generální vikář, muž se smyslem pro divadelní efekt, vychutnával ticho až k nesnesitelnosti. Potom knihu uchopil, postavil ji na hřbet, položil oba palce na přední zlatou ořížku, pustil těžké kožené desky a foliant se otevřel. Směrodatné bylo vždy to, co stálo na pravé straně takto náhodně otevřené knihy.

„Candidatus Battlog,“ pravil generální vikář hlasitě, „bude improvizovat na píseň *Bože můj, jak mnoho žalosti*. A to v podobě zpracování chorálu v pedálu i manuálu

zároveň, v podobě preludia a v podobě tříhlasé fugy po starém způsobu.“

Elias, který seděl sám na konci chórové lavice, nepochopil z toho, co bylo řečeno, ani slovo. Viděl, jak Battlog vyskočil, vystoupil z chórové lavice, poklonil se a spěchal na varhanní kůr. Elias to pozoroval se strachem. Zahleděl se na dveře sakristie. Těmi v nejhorším případě uteče.

Po několika minutách rozmyšlení začal Battlog improvizovat. Dva silní chlapci u měchů se chopili tyčí a vyhnali měchy do výše. Battlog zaintonoval nejprve chorálovou melodii, to bylo povinné, potom začal se zpracováním chorálu. Nuže, ten různolící chlapec nemuzicíroval příliš nadaně, to slyšel Elias hned. Ale pověstná nádhe-
ra zvuku těchto varhan ho tolik okouzila, že mu to málem vyrazilo dech. Můžeme říci, že Elias Alder se mnohem víc soustředil na hru svých konkurentů, než později na svou vlastní. Když Battlog ukončil s přehnaným objemem zvuku tříhlasou fugu, věděl Elias přesně, co bylo míněno slovy zpracování chorálu, preludium a fuga. Takové věci už přece hrával v Eschbergu, jenomže docela jinak, umějí a zejména poctivěji, pomyslel si skromně. Ze hry dalších kandidátů nemohl už získat žádné nové zkušenosti, i když v něm jejich rejstříkové umění pokaždé zanechalo mohutný dojem. Díky neobyčejně analytickému sluchu bylo pro něj hračkou rozložit harmonie věty až do poslední noty – lépe řečeno: do poslední klávesy, bílé nebo černé, ve vysoké, hluboké nebo střední poloze. Dokonce mezitím tajně v hlavě vylepšoval to či ono, jako to už dělával za života svého strýce.

Potom přišla řada na něj. Generální vikář knihu postavil, položil palce na přední orýzku, nechal svazek, aby se rozevřel, chvíli mlčel a potom pravil teatrálním hlasem:

„Candidatus Alder bude extemporovat na píseň *Přijď, ó smrti, bratře spánku*. A to v podobě zpracování chorálu v pedálu i manuálu zároveň, v podobě preludia a v podobě tříhlasé fugy po starém způsobu.“

Elias vyskočil, právě tak, jak to před ním udělali jeho předchůdci, protože si myslel, že to patří k povinnostem eléva. Také se poklonil, nešel však potom směrem k varhanní empoře, ale k Friederichu Fürchtegottovi Bruno Gollerovi, který seděl zcela vpředu na epištolní straně a rozčileně si kroutil knír.

„Neznám melodii té kostelní písně,“ pošeptal mu Elias rozrušeně do ucha. „Někdo mi to musí předehrát, teprve pak dokážu extromini... extrompir... extro... ministrovat.“

Goller se zahanbeně zvedl z lavice, udělal několik poklon a odplížil se ke generálnímu vikáři, který právě usedl na svou vyřezávanou chórovou židli. Mezi posluchači nastal neklid a některé ženy si začaly šuškat, natahovaly krky a zvědavě se dívaly na muže, který tu stál bos. Goller rozmlouval s generálním vikářem, ten přistoupil k lektoriu a oznámil, že slavnost musí být na několik okamžiků přerušena. Zdůvodnil to Gollerovými nevlídnými slovy, podle kterých candidatus Alder pochází z bohem zapomenutého hnízda země, kde žije velmi jednoduše, feldberské varhany dosud nikdy neviděl ani na ně nehrál, a proto se musí napřed rozehrát, in summa však má

nadmíru neobvyklý přirozený talent, pročez sem byl pozván a pročez je to možno mít za zdůvodněné... a tak dále a tak dál.

Nato opustili někteří z panstva dóm, aby si ukrátili čas kouřením tabáku. Jiní zase – zejména hosté z Lichtenštejska – vybalili z tašek chleby s uzenkami a s celerem a cpali si tu cestovní stravu bez piety do úst. Dámy vyššího stavu zobaly však znuděně šťavnaté sladké jahody.

Goller vystoupil mezitím s Eliasem nahoru na emporu. Tam mu s přehnaným spěchem vysvětlil zvukovou funkci rejstříků, otevřel varhanní knihu na stránce s chorálem, na který měl Elias improvizovat, a vyfukal melodii na nejtišší salicionál. Když zavládlo v dómu zase ticho, přemítal Elias stále ještě o oné písni, protože její melodie i slova ho od první chvíle zaujaly:

Přijď, ó smrti, bratře spánku,
vysvobod mě z žití pout.
Řid' mou loďku dechem vánku,
v přístav klidu nech ji vplout!
Ať jen se tě kdo chce bojí,
tvůj dotek mé srdce zhojí.
Vždyť já s tebou vejdu vkrátku
k nejsladšímu Jezulátku.

Dříve než začne tento člověk nelidským způsobem hrát, pohlédněme krátce na Petra, jak sedí pod klenutím empory na nejzatumhlejším místě kostela. Ruce má křečovitě sepjaté. Sotva se odvažuje dýchat, nedívá se vpravo ani vlevo. Je z něho najednou muž zářící krásou. Nebo nás klamou mihotavé stíny vrhané světlem svíček?

Oba chlapci u měchů se ještě soucitně pošklebovali Eliasovu zevnějšku, když zaduněl z hlubiny klávesnice do výšky tak mohutný běh ve fortissimu, že mysleli, že se varhany rozpadnou vedví. Běh se přetřhl, Elias se nadechl a nasadil k fortissimu ještě mocnějšímu, tentokrát v kombinaci s basovou linií v pedálu, řítící se s řevem dolů. Když se nadechl potřetí, nechal tento soubor figur vytrysknout ještě jednou, přičemž zkrátil basové tóny na polovinu předchozí hodnoty, a přehnal se tak po pedálu s rychlostí bezmála nemožnou. Běh končil bolestně rozervanou harmonizací prvních dvou taktů chorálu, pak přerval varhaník hudbu tak nemotivovaně, jako by mu náhle sklouzly ruce z manuálu. Elias vdechoval cézuru neslychaně nabitou napětím, sáhl sedmihlasně do kláves, zahrál chorál až ke třetímu taktu, přerušil hru, nadechl se, harmonizoval v neřešených disonancích až ke čtvrtému taktu, přerušil hru, nadechl se, spojil hlavní figurální motiv s harmonizací chorálu, přerušil hru, nadechl se, přerušil hru, nadechl se – a to všechno trvalo víc než pět minut.

Takto chtěl znázornit, jak se má člověk vzepřít smrti, osudu, ba dokonce i Bohu.

Smrt jako náhlé zmlknutí, jako nesnesitelná pauza. A pokořený člověk, jak vzkřikne v nesmyslné modlitbě. Jak si strhává s těla košili, jak si rve vlasy, jak začne zmateně proklínat a jak je přesto stále znovu vrhán k zemi. Neboť žádné láteření nepomáhá. Bůh je zlé dítě bez pupku.

Mládenci u měchů je jen stěží dokázali udržovat stejnoměrně naplněné. Z jejich zrudlých lící se lil pot, a domníváme se, že to byl pot strachu. Nevídané věci se děly také v chrámové lodi, ponořené náhle do mrtvého ticha. Gollerova kapří ústa zůstala otevřena dokořán, čtyři profesori, bílí jako křída, nemohli uvěřit svému sluchu a mnoho přítomných se obrátilo s ústy dosud plnými chleba k empoře, zírali na ozářený píšťalový prospekt a zcela zapomněli polykat.

Po tomto šíleném začátku, po těchto kaskádách neuvěřitelného zoufalství se zdálo, že hudba vyhasíná, i když hněv tu a tam znovu vzplál a roznítil bizarní požár dosud nikdy neslýchaných harmonií. Elias stídal jednu kombinaci rejstříků za druhou, zvuky byly stále měkčí a posléze, po dlouhém kličkování, klesla hudba do pochmurného, stěží identifikovatelného moll. Tím chtěl Elias vyjádřit úplnou rezignaci lidské bytosti: člověk leží na zemi, tatam je všechna naděje, zem kolem něho umrzla.

Vylekaní posluchači začínali zvolna chápat varhaníkovu poselství. Ne, to, co slyšeli, nebyla jenom hudba, bylo to kázání. A to, co ten člověk nahoře kázal, byla chladná, jako sklo čirá pravda. Na chvíli se zdálo, že se eschberskému sedlákovi podařilo duše těchto rozmanitých lidí spojit do duše jediné. Neboť v dómu vznikla tak nezvyklá nálada, jako by dítě i stařec zároveň vytušili: smrt je v těchto zdech a spánek, její společník, tě zastře. V obličejích lidí bylo najednou možné číst pravdu. Masky spadly a klid bázně boží ležel na všech tvářích a z jejich rysů bylo lze vypátrat, jak se kdo snažil vyrovnat se s hlasem smrti. Jaké to divadlo bezmoci!

Hrál teď už déle než půl hodiny, a konce nevidět. Z širého, temného chaosu začaly se však zvolna probouzet smířlivější hlasy. Melodie následovaly další melodie, vonné a měkké jako tráva vlnící se v jarním větru. A tyto melodie byly následovány opět novými melodiemi. Byly to Elsbetiny melodie. A po Elsbetiných melodiích následovala melodie chorálu. Chorál však, to byla smrt. Tak vznikl rej, efemérní pohyb nahoru a dolů, stále nové hudební myšlenky. Hudba přešla do lichého taktu, vrátila se a znovu proměnila. Z lehké pohyblivosti stále nově se připojujících hlasů bylo možno vytušit, že Elias už nevypráví o tomto světě. Člověk se zvedl z chaosu, zemská tíže už ho nestrhávala dolů.

I když mu Goller vysvětlil rejstříky jen zběžně, dokázal je Elias mísit virtuózním způsobem. Tak jako žasne malíř nad neslýchaným bohatstvím barevných tónů, žasl Elias nad možnostmi těchto varhan. Dosud seděl u nástroje křečovitě, oči upřeny na manuály a na pedál. Teď mu do očí vstoupil klid: údy se uvolnily z křeče, záda změkla. Zdálo se mu, že varhany hrají pojednou samy od sebe. Naučil se ovládat jejich záladnosti, teď byl svobodný. Zavřel víčka očí, zvedl hlavu a ve snění se přenesl zpět do Eschbergu, zatímco varhany zaplavovaly s blouznivou nádhrou zvuku hlavy posluchačů všemi postupně se rozjasňujícími obrazy jeho vzpomínek.

Příroda se stávala hudbou. Ony tajuplné listopadové dny, kdy se mlhy valily dolů i vzhůru do údolí Rýna, až do dvora na samotě, kde byl jeho domov. Umrzající mlha v lesích vytvářela na větvích ledová vlákna a pokrývala kůru jedlí jíním. Měsíc a slunce stály proti sobě – měsíc, rozlomená hostie, slunce, matčina tvář...

Žár prvního ohně se proměňoval v hudbu. Okna eschberského kostela a jejich barvy září na východní kruchtě. Těla křičících lidí se tísni a proplétají. Hořící obydlí Nulfa Aldera. Děvčátko v komoře zahalené dýmem leží s otevřenými očima pod postelí, zakousnuté do hadrové panenky. Lesní zvířata v lednovém sněhu. Volá je nelslyšnými zvuky, šepotem a trylkováním. Žádné z nich už nepřichází z obzoru s čnějícími holými kmeny stromů. Smrtný smích Romana Lampartera, Většiny...

V hudbu se měnila noční epizoda, kdy se jednou položil do černé trávy dosud slabých horských pastvin. Ruce a nohy měl do široka roztažené, prsty zaryté do trávy, jako by se musel přidržovat na povrchu tohoto velikého, kulatého, krásného světa. A vzpomněl si na slova, která té noci zpíval: „Kdo miluje, nespí! Kdo miluje, nespí!“...

A Elsbet se stávala hudbou. Elsbet! Barva a vůně jejích zlatých vlasů, sotva postřehnutelná vada chůze, smích jejího temného hlasu, kulaté a tolik živé oči, tupý nosík, modré kostkované šaty. Elsbet opatrně kráčí trávou, aby nešlápla na žádnou sedmikrásku. Hladí malýma ručkama krávu po tlamě, rozmlouvá s ní, tajně hází prsatům slupky z jablek...

Zatímco proměňoval tyto myšlenky v nejdojemnější hudbu, jakou kdo kdy slyšel, začal najednou zase cítit tep Elsbetina srdce. Zneklidněl, bál se, že by se ten rytmus mohl zase ztratit. Ale rytmus zůstával a spojil se s rytmem jeho vlastního srdce. A stalo se, že Elias opět miloval.

Když vypověděl všechno, co mohl o svém životě vyprávět, nechal hudbu doznít měkce znějícím septakordem. Teď chtěl nasadit na fugu k apoteóze nebes, ke snu o milujícím světě.

Přivedl lidi do vytržení. Seděli bez hnutí v lavicích, víčka jejich očí se už nepohybovala. Dech se jim zpomalil a frekvence jejich tepů se stala frekvencí tepu jeho srdce. Později nedokázal nikdo říct, jak dlouho Elias Alder doopravdy hrál. Nevěděl to ani Petr. Ani jeho víčka se nepohybovala a za jeho čelem vládl mír.

Existenci tohoto zvláštního vytržení bylo možno vysvětlit jediné podstatou Elia-sovy hudby. I před ním byli zajisté někteří mistři s to přirozeným způsobem vyvolat hudbou různé citové stavy. Ale zůstávalo vždy jen u navození takových emocí, a milovník hudby je pak sám vlastní vůlí vystupňoval do emfáze, a činí to i dnes.

Vyskytuje se však v hudební řeči jev, který byl dosud málo probádán. V nevyčerpatelných kombinacích akordů panují totiž konstelace, jejichž zvuk uvolňuje v posluchači cosi, co už nemá vlastně s hudbou co dělat. Několik takových spojení akordů a jejich sekvencí objevil Elias už v době svého mládí a mohl jejich účinek často vyzkoušet na sobě i na druhých. Vzpomeňme na ono velikonoční jítro, kdy se mu podařilo naplnit na chvíli povahy eschberských sedláků velkomyslností, takže

se pokoušeli předstihovat se navzájem ve zdvořilostech. Když tedy hrál, dokázal oťrást lidmi až do hloubi jejich duše. Bylo jen zapotřebí, aby nalezené harmonie sestavil do větších, z hudebního hlediska organických souvislostí, a posluchač se už nemohl vymanit z jejich účinku. Aniž chtěl, vstoupily mu pak slzy do očí. Aniž chtěl, protřpěl si strach ze smrti, dětské radosti, tu a tam dokonce i erotické pocity. Dokázat v hudbě takové věci, to byla zásluha Johanesa Eliase Aldera. Jeho hudba vycházela sice z klasického utváření harmonie, vždyť přece nikdy neslyšel nic jiného než jenom toporné chorály svého strýce. Během let a pod vlivem pokračující rozervanosti duše dospěl k tak mocné řeči tónů, jako žádný mistr před ním nebo po něm. A je to jedna z nejpolitováníhodnějších fatalit dějin západní hudby, že tento člověk své skladby nikdy nezapsal.

Když představil téma fugy plným sborem principálů, třetí ze čtyř profesorů bílých jako křída pojednou vykřikl: „To je nemožné!! To není možné!“ Posadit ho zpět do lavice se podařilo jen za použití brutální síly. Neboť téma fugy mělo tak gigantickou vynalézavost a délku, že bylo nutno věřit, že se na empoře dějí nadpřirozené věci. Téma se skládalo ze základních tónů chorálu, který byl základem improvizace, mělo však takové filigránsky zasněné naladění, že jedna mladší žena na evangelijní straně právem vykřikla: „Já vidím nebe!“ A ono téma nechťelo skončit, míhalo se z jedné sekvence do druhé, stále výše a stále nadechnutěji, až se nakonec zhouplo do dominanty, na níž mohl druhý hlas začít tutéž hru od počátku.

Co z techniky fugy odposlouchal od elévů, kteří hráli před ním, to nyní s neuvěřitelnou lehkostí použil pro svou vlastní koncepci. Naučil se, že téma se cyklickým způsobem vrací, a to ve zcela určitém poměru počtu kláves k předchozímu nasazení. Proti ministrantské vážnosti svých předchůdců postavil uvolněnou konstrukci figur. Chtěl vykreslit apoteózu nebes a andělský žebř, který vede stále výše do rajského stavu, kde pozemské světlo slábne a kde se lesk dokonalosti šíří a je čím dál zářivější. Fuga Eliase Aldera se podobala bezbřehé, rychle se valící vodě, která stále přibývá a mohutní a posléze končí ve věčnosti moře.

Goller, který se za žádnou cenu nenechal uvést do transu, ač se stále znovu musel štipat do předloktí, napočítal teď už osmé provedení tématu v kontrapunktickém předivu celkem sedmi svobodně se pohybujících hlasů. A Goller proklel svého starého učitele, vysoce proslulého kantora Rheinbergera, který ho kdysi učil, že fuga nesmí mít víc než pět hlasů, jinak že by dostala příliš akordický spád a jednotlivé linie že by už nebyly transparentní. „Jaký jste to byl hlupák, Mistře Rheinbergere!“ zlobil se v duchu a vytrhl si vous ze svého kníru.

Když hudba dosáhla nepochopitelné už složitosti a valila se nadto v nejsilnějším fortissimu, zdálo se, že se blíží konec fugy. Jenomže Elias nemohl skončit. Poněvadž však příliš silné fortissimo ztrácí monumentální účinek tím patrněji, čím déle trvá, pokoušel se Elias zmnožit vjem zářivé hlasitosti tím, že vedl větu do stále vyšších tónových poloh, a tím, že vymýšlel akordická spojení, která, byť zahrána tiše, zněla

jako nevysvětlitelné forte. Když dosáhl bodu nejzazší nemožnosti, roztrhl náhle celé to předivo, tak jak to učinil už na začátku hry, a tím vznikla ořetně působící cézura, podobná obrovské díře, do jejíž bezedné černi se muselo všechno zřítit.

Zvuk přervaného akordu ještě nedozněl, když zazářil plný chorál *Přijď, ó smrti, bratře spánku*. A protože Elias už svýma nohama a svými prsty nedokázal přidat do celku ještě i osmý hlas, začal zpívat. A s nadmutou hrudí imitoval osm stop vysokou varhanní píšťalu, vpřádal melodii v dlouhých notách do spleti hlasů, zatím co obě nohy prováděly chorál v kánonu a v diminuci, obě ruce však vedly téma fugy s nevýslovným uměním do těsný a zároveň je převracely.

Vždyť já s tebou vejdu vkrátku
k nejsladšímu Jezulátku.

A Johanes Elias jásal a jásosem bylo třípytivé, nekončící dur, které uzavřelo tuto nepochopitelnou, šílenou improvizaci.

Pak nastalo ticho. Bylo jasné slyšet jen silné supění obou chlapců u měchů, protože Elias je dohnal až na pokraj vyčerpání.

Jeden z nich později bědoval: „Tolik vzduchu jako tenhle člověk nespotřebuje Goller za celý rok!“

Také Elias seděl nehybně na lavici u varhan. Pak si utřel rukávem košile pot s obličejem, shrnul si řídké vlasy nazpět a vzhlédl dozadu do apsidy, kde nad letným truchlilo těžká sousoší Oplakávání. Teprve teď bylo vidět, kolik toto více než dvouhodinové improvizování strávilo z jeho tělesné podstaty. Jeho beztak hubený obličej byl teď šedý jako popel, tváře vpadlé, lícní kosti vystouplé a rty okoralé. Ztratil na váze.

Strašidelné ticho v dómu protrhlo volání mužského hlasu: „Vivat Alder!!“, křičel ten hlas a pak ještě znovu: „Vivat Alder, vivat!!“

Hlas zavřeštěl ze zadní třetiny chrámového prostoru, zhruba směrem od míst, kde seděl Petr. Rozhodně zapůsobil ten výkřik tak osvobodivě, že najednou propukl hoto-
tový povyk. Lidé se vzpamatovali z mrákot, začali řvát, jásat a aklamovat. Vstávali v celých řadách, obraceli hlavy k empoře a plesali vstříc zázračnému muži, který zůstával neviditelný. Do vzduchu vyletovaly klobouky, košíky, šátky, a domníváme se, že jsme viděli, jak byl vyhozen do vzduchu dokonce i raneček plenek.

„Vivat Alder!! Vivat Alder!!“ plesal teď z probuzených hrdel zástup posluchačů.

Generální vikář vyskočil ze své vyřezávané chorálové židle, klopýtal ohlušen k lektoriu, zvedl paže nad jásající lid a pokoušel se ho přinutit ke klidu.

„Nejctěnější publikum,“ volal a nebyl slyšen, „ve jménu Páně! Toto je posvátné místo!“

Vznikl jen ještě větší povyk a všichni – s výjimkou příbuzenstva Petra Paula Battloga – vyrazili z chrámových lavic, protože nadšením nemohli vydržet v klidu.

Generální vikář dával zoufalé příkazy, aby chrámové portály byly otevřeny dokořán pro případ, že by vznikla tlačence a lidi začali po sobě dupat, ale nikdo nechtěl opustit dóm, dokud na vlastní oči neuvidí toho zázračného člověka.

„Vivat Alder!! Vivat!! Vivat!!“ skandoval dav, obrácený teď k empoře.

Pak konečně přistoupil varhaník k zábradlí kůru a světlo, které zdola osvětlovalo poprseň, dalo jeho obličej podobu ještě strašidelnější. V rámusu bylo slyšet výkřiky „Ach!“ a „Och!“, ozval se dokonce i dětský a ženský pláč. Brzy však znovu vypukl jásot a tváře lidí zářily v jasném dur, kterým Elias skončil. On sám se pevně držel římsy poprsní zdi, a nikdo si nevšiml, že plakal štěstím a vyčerpáním. Nebo snad plakal nad neuvěřitelným rozhodnutím, které při své hře pojal?

Sestoupil dolů k lidem, a ti mu vytvořili knížecí špalír. Jedna dáma vyššího stavu mu vsunula hrst jahod za jeho propocenou lňenou košili, do kapes mu cinkaly mince a lidé mu do nich vsouvali bankovky. Když se, tak jako jeho předchůdci, způsobně sklonil před grémiem čtyř jako křída bílých profesorů, hluk se pozvolna začal uklidňovat. Generální vikář chtěl právě postavit knihu chorálů opět na hřbet a připravit tak ceremoniál pro posledního eléva, když posluchači vykřikli jako jeden muž:

„Tento zvítězil!!! Lyru pro Aldera!!!“

A skandovali jméno našeho hudebníka tak dlouho, až generální vikář odstoupil sklesle od lektoria a stáhl se do sakristie, aby se tam poradil s Gollerem a s profesory. Nuže, porada netrvala dlouho. I když se Goller pokusil přesvědčit pány o tom, že Alder extemporoval příliš dlouho a že to, co hrál, nebylo ani žádné zpracování chorálu, ani preludium a už vůbec ne žádná fuga na starý způsob, že varhaník předvedl v podstatě obrovskou symfonii bez zřetelného ohraničení jednotlivých disciplín..., i když Goller vehementně poukazoval na celkovou zvrácenost oné hudby, vůbec mu to nepomohlo: v očích čtyř jako křída bílých profesorů svítilo zbožňující nadšení.

Tak byla feldberská varhanní slavnost předčasně ukončena. Generální vikář vtlačil duchem zcela nepřítomnému Eliasu Alderovi zlatou lyru na mastné vlasy a pochválil hudebníka jako úctyhodný přirozený talent. Publikum křičelo a aplaudovalo, generální vikář je napomenul k rozvážnosti, a ztratit trpělivost, udělil nakonec davu latinské požehnání. Pak se všichni rozutekli.

Goller taky utekl a měl tolik naspěch, že už mu nezbyl ani čas, aby eschberským mládencům poradil hospodu, kde by za přijatelný peníz mohli přenocovat. Doufal, že se, budou-li takto ponechání sami sobě, vydají ještě těžší noci na cestu domů. Jeho přání se mu splnilo.

O zázračném vystoupení Eliase Aldera se ve městě Feldbergu mluvilo po celé dny. V chladných sálech konzervatoria se rozněcovaly mysli a vyučování zprvu zcela ustalo. Řeč se stále znovu vracela ke geniálnímu selskému synkovi. V těch dnech trpěl Goller bolestivým hučením v uších, protože vyučování v oboru improvizace na dobu celého jednoho týdne odpadlo. Ve Werdenbergu, jedné lichtenštejnské vesničce, oznámily tři horké mladé hlavy založení *Spolku Eliase Aldera*, který si dal za úkol postavit hudebníkovi bronzový pomník.

Leč podstata člověka je nestálá a on snadno zapomíná na to, nač v noci se zařatou pěstí přísahal. Čas vykonal své, brzy dozněly poslední, v dále se chvějící zvuky andělského varhanního koncertu a postavení bronzové sochy se nikdy neuskutečnilo.

Je třeba ještě dodat, že místo druhého varhaníka bylo nakonec svěřeno Petru Paulovi Battlogovi. Goller totiž úspěšně zapůsobil na mysl profesorů a řekl, že varhaník, který neumí číst noty, nemůže hrát běžnou chrámovou hudbu. Nadto by Eliasovo jmenování přišlo dómskou prebendu draho. Sedlákovi by se muselo opatřit obydlí přiměřené jeho stavu, a jak už je takový sedlák pyšný, jistě by požadoval dvojnásobek, ne-li trojnásobek obvyklé mzdy.

Jeden muž však, jeden jediný, neponechal tu věc tak, jak byla. Byl to jeden z oněch jako křída bílých profesorů, a sice ten, který na začátku fugy zvolal ona slova „To je nemožné!! To není možné!!“. Asi čtyřicet dní po zmizení Eliase Aldera dostala Seffka psaníčko, ve kterém – kromě velké bankovky – byl lístek s poznámkou, podle níž se pan musicus Elias Alder má neprodleně dostavit na dómský vikariát. Jeden vážený občan že pro něho totiž vysadil značnou částku, s kterou bude moci klidně začít studium svobodných umění...

Oním váženým občanem byl přirozeně sám pisatel onoho dopisu. Dopis však přišel příliš pozdě. V té době byl Elias Alder už mrtev. To nevěděla dokonce ani Seffka, protože ta si myslela, že je její syn ještě ve Feldbergu. Kromě Petra to nevěděl nikdo.

Když se oba přátelé vydali na cestu domů, nebyl Petr k poznání. Stále znovu objímal apaticky krácejícího Eliase, jásal, odtančil o pár kroků napřed, postavil se s roztaženými rukama do cesty, sevřel Eliase do náruče, políbil ho na čelo a nechtěl přestat hlučet a mluvit. Co on dnes vykonal, říkal Petr překotně a vzrušeně, to tihle měšťáci určitě ještě nikdy nezažili. On, Johanes Elias Alder je prý pánem této noci, mluvil Petr dojatě a poklonil se svému příteli. A jaká prý slavná budoucnost se teď před ním otvírá, říkal. Hrou na varhany by mohl vydělat celé jmění a vytahoval Eliase z kapes bankovky a mince, a chřestil penězi v rukou. On sám že prý prodá dvůr a potáhne s ním do Feldbergu. Z Feldbergu budou pak podnikat velké cesty ve vznešených ekvipážích vyložených damaškem. Potáhnou prý celou zemí, kdo ví, možná prý až do Innsbrucku. A za nějaký čas si Elias vydělá hrou na varhany nezměrné bohatství...

Petr se nemohl uklidnit a vůbec si nepovšiml, že jeho příteli tanou na mysli docela jiné věci. Ani smířlivá svěžest noci nedokázala ochladit srdce toho blouznivce. Protože však Elias neodpovídal na žádnou otázku, utíšil se konečně také Petr. A putovali tři hodiny, aniž by spolu promluvili jedno jediné slovo.

Za svítání došli do Götzbergu, a když chtěl Petr na rozcestí odbočit do Eschbergu, pohnul konečně Elias rty. Že prý chce do Eschbergu dojít korytem Emmery, řekl tichounce. To že je stará, bolestná cesta. Mnoho lidí z Eschbergu po ní šlo, když oheň zničil jejich životy. Petr nepochopil to zvláštní přání a namítl, že je po namáhavém dni a noci unavený. Elias však byl tvrdohlavý a tajuplně prohlásil, že před sebou mají ještě podstatně větší námahu. A tak zdlouhavě stoupali vzhůru do Eschbergu, veliký-

mi oklikami obešli vodopády a konečně se dostali domů, přesněji řečeno: k vodou ohlazenému kameni.

Tam se Elias beze slova posadil, zkrřížil ruce a klidným hlasem řekl: „Milý příteli. Nezradil jsem tě tehdy, když jsi podpálil ves. Tak mi teď přisahej, že ani ty mě nezradíš. Přisahej, že všechno, co se stane teď a v nejbližší době, zůstane uzavřeno v tvém srdci až do posledního soudu!“

Petr se díval na sedícího Eliase unavenýma, ale bezradnýma očima. Přesto zvedl prsty a odpřisáhl věčné mlčení. Elias mu nařídil, aby se vrátil na statek a aby se tam dlouho a velmi poctivě vyspal. Pak že musí rozhlásit po vesnici, že jeho, Eliase, zdrželi ve Feldbergu a že se hned tak nebude moci do Eschbergu vrátit. K večeru musí Petr zase přijít s konopnými provazy a se zásobou jídla asi na týden. Nikdo, pravil Elias skoro výhrůžně, nikdo nesmí vědět, že se vrátil domů.

„A když se po tobě bude ptát Elsbet?“ řekl Petr vřele. Elias mlčel a podíval se na něj očima tak prázdnýma, že Petrovi naskočila na předloktích husí kůže.

Petr vstal a učinil, co mu Elias přikázal.

Přeložil Evžen Turnovský

Rakouský prozaik, dramatik a scenárista ROBERT SCHNEIDER se narodil v roce 1961 v Bregenzu. V letech 1981–86 studoval ve Vídni hudební kompozici, dějiny výtvarného umění a divadelní vědu. Žije v horské obci Meschach, ležící ve Vorarlbersku, nejzápadnější části Rakouska. Román *Bratr spánku* (Schlafes Bruder), který jej proslavil a z něhož otiskujeme dvě kapitoly, vyšel v roce 1992 v lipském nakladatelství Reclam.