

DUCHOVNÍ PROUDY V SOUČASNÉM UMĚNÍ

OPUS MUSICUM 4/2005

Každé dva roky se v rámci kroměřížského mezinárodního festivalu FORFEST CZECH REPUBLIC koná kolokvium. Jeho téma, problém duchovních proudů v současném umění, se nemění. To letošní proběhlo ve dnech 20. - 23.6. 2005

Zúčastnili se ho nejen hudebníci (muzikologové, skladatelé, koncertní umělci), ale i umělci z jiných oborů, zvláště výtvarníci a literáti a též zástupci kulturních institucí. Zahraniční hosté, z nichž někteří vystupovali též v koncertním programu Forfestu, přijeli z USA, Německa, Rakouska, Švédska, Polska, Slovenska, Maďarska a Rumunska. Tato široká účast patří již k tradicím těchto kolokvií. Také letos tvořily část programu kolokvia autorské prezentace. Některé z nich přinesly podněty, které přesáhly význam individuální skladatelské tvorby. Pavel Zemek hovořil o uplatnění techniky unisono, Dinos Constantinides z USA o řeckých kořenech své tvorby. Němečtí skladatelé Peter Tenhaef a Matthias Drude, kteří představili svá díla už na minulém zdejší kolokviu, podali další informace o nich.

Tenhaef, ovlivněny platónskými idejemi, číselnými řády a Pärtem, vychází z alikvotní řady a ve svých "Fraktálních žalmech" dospívá ke krajnímu redukcionismu, k naprostému oproštění, Drude představil svoji "angažovanou církevní hudbu". Pavel Smutný informoval o svých skladbách, podnícených rakouskými křesťanskými odpůrci a oběťmi nacismu F. Jägerstättem (opera "Mysterium fidei" a "Missa heroica") a řeholnicí M. Restitutou ("Missa Restituta"). Bohužel však nebyla k dispozici zvuková dokumentace.

V další nejrozsáhlejší skupině referátů hovořili kromě skladatelů muzikologové i koncertní umělci. Zamýšleli se nad problémy duchovní hudby z nejrůznějších aspektů. Petr Pokorný si zvolil téma "Hudba a ideologie". Otázku "Může být hudba sama nositelem ideologie?" zodpovídá kladně a uvádí tři základní nositele ideologie v evropské hudbě: Beethovena, který věřil v pokrok a vývojem hudebních témat jakoby vedl posluchače k světlu a dokonalosti Wagnera, Beethovenův protipól (jde o ideologii zla a brutality) a Mahlera, tvůrce duchovního, subjektivního, humanistického, soucitného umění.

- Pisatel těchto řádků seznámil posluchače s problematikou týmových skladeb a unikátní činnosti brněnského kompozičního týmu. Má-li tým stabilně a kvalitně umělecky pracovat, musí nejen vyřešit otázky hudebně-kompoziční, ale zejména i společenské, psychologické, morální a etické.

- Wanda Dobrovská se zamýšlela nad akceptovatelností duchovních skladeb, psaných v avantgardních stylech a prezentovaných v tradičních kulturních okruzích, zvláště v chrámech. Uváděla příklady z pravoslavného prostředí. - Jan Grossmann ve svém příspěvku "Hudba sfér aneb od Starých Řeků k dnešku" cituje duchovního učitele a léčitele G. Boltwooda: "Když staří Řekové hovořili o hudbě nebeské klenby, skutečně ji vnímali. Později byla tato jejich schopnost vysvětlována spíše jako filozofický názor. Oni však opravdu pochopili, že zvuk má v sobě ozvěnu, jež zahrnuje vědomí a my se ji pokusíme uvést v činnost". Grossmann je přesvědčen, že "velká historická klenba od starých řeckých myslitelů nás dovede ke své zapomenuté, spící prapodstatě, ke své přirozenosti... Měli bychom uvažovat, bádát a experimentovat, jak ve skladbách využít podprahové impulsy... Co je v dnešním hudebním a obecně uměleckém tápání originálnějšího a smysluplnějšího než znovu nalézt své vlastní kořeny?"

- Ludmila Vrkočová hovořila o chrámových scholách jako o novém fenoménu našeho současného hudebního života. Po převratu 1989 došlo k jejich rapidnímu růstu a oblíbě. Došlo též k její značné diferenciaci a nejrůznějším změnám v jejich obsazení i dramaturgie oproti tradičním formám těchto schol. Avšak i ty tradiční se velmi dobře uplatňují.

- Vlastimil Marek se věnoval zejména léčivým efektům duchovní hudby a zaměřil svou pozornost na tibetskou hudbu. "Hudba tibetské mísy je tisíckrát léčivější než Mozart." (sic!). "Nejléčivější je lidský hlas, je však nutno se uvolnit."

- Rumunský skladatel Liviu Danceanu hovořil na téma "Hudba a posvátno v dnešní době". Považuje veškerou hudbu za posvátnou. Hudba nám připomíná ztracený ráj, je také

jazykem andělů. Není-li posvátná, jde o ne-hudbu, anti-hudbu. Díky hudbě sníme o Bohu. Proto je hudba posvátný akt jako modlitba.

- Do kategorie vzpomínání na zasloužilé, ale polozapomenuté osobnosti patřil pečlivě detailně vypracovaný referát Jana Vrkoče "Hudební odkaz O. A. Tichého".

- Z hlediska koncertní umělkyně hovořila Julie Hirzbergerová z Rakouska o roli akordeonu v soudobé duchovní hudbě.

- O Společnosti pro duchovní hudbu Praha informoval Vojtěch Mojžíš, o festivalu Sacred Music v New Yorku americký skladatel Theodor Wiprud, který též uvedl, že duchovní hudba by měla zaujmout všechny smysly člověka a je tedy dobře zapojit i scénu, prostor, světla, různá prostředí atd. V duchovní hudbě akceptuje spojení s jazzem a rockem, od hudby New Age se však distancuje. V USA je hudba chápána jako útek před materialismem. Spirituální inspirace jsou mezi žijícími autory v USA velmi časté.

Jak patrně, referenti se zabývali až na výjimky vesměs soudobou uměleckou hudbou. Kromě tvůrčích problémů došlo v některých případech i na otázky organizační (Společnost pro duchovní hudbu, festivaly). Nedávné hudební historii patřilo vzpomínkové vyprávění J. Vrkoče o O. A. Tichém, filozoficky zaměřený inspirativní referát P. Pokorného analyzoval ideologii v hudbě několika historických epoch až po dvacáté století. J. Grossmann pak zahrnul do svého referátu o hudbě sféru dobu od antiky až po dnešek.

Na kolokviu nechyběly ani reflexe z oblastí výtvarného umění a literatury. Filozoficky pojala svůj referát "Humanismus bez pravdy zjavenia - lesk a bieda modernej kultúry" slovenská akademická malířka Eva Trizuljaková. Akademická malířka Dana Puchnarová se zabývala duchovní silou a mocí barev a poukázala na spirituální kořeny moderního umění. Vylíčila přitom svůj vlastní duchovní a umělecký vývoj. Soudobému výtvarnému umění ve spojení s moderní fyzikou a mystikou se věnovala muzikoložka Hana Blochová. V budově Muzea Kroměřížska, v níž se kolokvium konalo, též byla právě otevřena rozsáhlá, filozoficky náročná výstava duchovní tvorby Václava Vaculoviče "Tvá spalující výheň", která se tak vlastně stala významnou součástí umělecké atmosféry a dokumentace kolokvia. K literárnímu rozměru kolokvia přispělo např. poeticko-humorné rozjímání Ili Hurníka o duchovní hudbě, úvaha Romana Szpuka "Vnitřní hlas" s mottem "Poslouchej svůj vnitřní hlas" a celý dopolední pořad 25.6., v němž se ve volné návaznosti na kolokvium prezentovali nejmladší básníci. Někteří z nich své duchovně a meditačně laděné verše též sami zpívali a doprovázeli na kytaru. Za velmi cennou považují debatu u "kulatého stolu", uspořádanou třetího dne odpoledne. Soustředila se na profilový problém Forfestu, otevřené otázky vymezení pojmu "duchovní hudba", "spirituální umění" atd. Jde o soubor termínů, které se měnily a měnil se i jejich význam v čase a byl a je různý v různých jazykových okruzích, kulturách, konfesích a zemích. Přitom dnes přicházejí do bezprostředního styku díla z různých dob a světadílů.

Jedinou všezahrnující uspokojivou definicí duchovní hudby, jejích atributů a limitů, nebude asi možno formulovat. Bude třeba přihlížet k různým aspektům. Může jít např. o míru přísnosti vytyčení pojmu, nebo o poslání dotyčné hudby. Je hudba liturgická, chrámová, duchovní hudba koncertní, duchovní hudba v širším a užším slova smyslu. Je ji možno definovat i per negationem: shodneme se, co všechno není duchovní hudba. Nebo můžeme vycházet z obou krajních stran a postupovat s větší nebo menší tolerancí směrem ke středu, v němž se budou vyskytovat skladby, v nichž se duchovní a profánní prvky budou mísit, popř. v nichž jsou spirituální prvky pouhým ozvláštněním. Pokud by však byly jen fasádou, (např. dodatečně připojený název), nelze takovou skladbu vnímat jako duchovní vůbec. Účastníci round-table doporučují, aby se k tomuto důležitému, živému a aktuálnímu tématu vrátilo kolokvium za dva roky.

Celková souhrnná diskuse byla jistě také užitečná, ale při ní na zajímavosti jednotlivých referátů, které odezněly už před dvěma či třemi dny, již nebyl vhodný čas ani pomyšlení, zvláště též s ohledem na skutečnost, že se auditorium v průběhu čtyř dnů značně měnilo a zdaleka ne všichni absolvovali celý průběh kolokvia.

Překvapuje mě, že se kolokvia ani pasivně nezúčastnil žádný duchovní jakékoli konfese. Přitom by referáty představitelů církví mohly být cenným a zajímavým příspěvkem k tématu kolokvia i podnětem k zamyšlení a diskusi.

Kolokvium spolu s koncerty Forfestu opět prokázalo, že téma duchovní tvorby je široké, živé, otevřené a aktuální, a že Forfest je nezastupitelnou součástí našeho hudebního a kulturního života.

MODERNÍ FYZIKA, MYSTIKA A SOUČASNÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Současné výtvarné umění touží po zobrazení velmi širokého spektra námětů i vnitřních poznatků a bez zásadnějších omezení se pohybuje v makro i mikroměřítku, svobodně přechází z hyperreality do čisté abstrakce, pokouší se zachytit viděné i jen tušené a inspiraci často nalézá také ve vědeckém poznání. Zjišťuje, že dnešní poznatky přírodních věd se blíží moudrosti starověku, odlišná je pouze metodika a použitá terminologie. Multimediální stejně jako minimalistické umělecké vyjádření umožňuje zachytit pomocí barvy, světla, pohybu a energie v nové syntéze právě objevenou a nazíranou Jednotu světa. „Umění se opět stává vědou a věda uměním“, což bylo charakteristické právě pro starověké sakrální nauky, chápané jako univerzální božské umění (např. pro alchymii). V organické návaznosti tak dochází k propojení mystiky a moderní fyziky, jak potvrzují i nové vědecké konstrukce k popisu zjištěných zákonitostí a popularizační díla soudobých fyziků.

Sledujeme-li umění od přelomu tisíciletí, zjistíme, že např. již ve středověkých obrazech lze nalézt prvky bezčasovosti v zobrazování několika i následných dějů současně a v potlačení prostorových souřadnic. Někteří teoretici umění toto s oblibou vykládají jako neznalost perspektivy či formových zákonitostí středověkých mistrů, dnes je však evidentní, že se nejedná o nedokonalost výtvarného vyjádření, ale o jiný pohled na danou realitu. I když jsme dosud masírováni názorem, že teprve renesance přináší umění úlevu po období duchovního i uměleckého sevření středověkem, dnes je však již možné konstatovat, že tento názor je překonán. Oporou jistě může být i znalost umění Východu a přírodních národů, což objevili umělci již na počátku minulého století.

Jeví se totiž, že jednotlivé historické etapy či výrazové celky jsou vždy charakterizovány nadřazením jednoho ze dvou polaritních přístupů k pojmání a popisu naší existence, a to buď dány převahou analytického – odstředivého nebo syntetického – dostředného principu. Zatímco analýza je spojena s fragmentárností popisu v prostoru a čase a až bigotní specializací či vědeckostí či lpění na časoprostorových souřadnicích, což je charakteristické pro aktivní mužský princip, pak syntéza, směřující dostřednou silou k bezčasovosti, tento trend pomíjí a usiluje o celistvost a osvobození se v rámci principu ženského. V umění jsou tyto tendence zřetelné nejen v makroměřítku historických etap, ale i v mikroměřítku projevu každého umělce. Z univerzálního hlediska se vždy jedná o projevy koexistence mužského a ženského principu tak, jak to popisují již staré hermetické nauky a sakrální vědy i východní filosofie, kdy sice v daném čase jeden z principů převládá, ale ve stejném okamžiku se tentýž současně proměňuje v princip druhý, neboť vše je v neustálém pohybu, vše se mění.

A právě zde je třeba znovu obrátit pozornost k současnému evropskému výtvarnému umění, které již delší dobu postupně spěje k osvobození se od časoprostorových souřadnic, kdy v abstrakci nachází osvobození i směr vyjádření, často posíleno poznáním, které má velmi staré kořeny. Možná se právě nyní nacházíme v bodě obratu, kdy se mění polarizace nazírání skutečnosti a jsme tak svědky přerodu analytického popisu naší skutečnosti v syntézní intuitivní nazírání reality, neboli změny dominance principu mužského v ženský se všemi průvodními jevy v souladu s věčným zákonem v našem stvoření.

Jak to všechno souvisí s moderní fyzikou, konkrétně s teorií superstrun, svinutými dimenzemi nebo geometrií fraktálů? Co přináší dnešní fyzika současnému umění? Nejedná se již jen o extravagantní výtvarné vkomponování implantátů vědeckého poznání, ale znovu se rodí jednotný pohled na svět jako Teorie všeho – Theory of everything (TOE) a kruh se uzavírá: „Ouroboros“ (starobylý alchymický znak symbolizující cykličnost všech probíhajících dějů v univerzu). Moderní fyzika přichází se staronovou teorií popisu našeho vesmíru pomocí vibrujících strun a s představou, že vesmír je soustavou vibrujících mikrostrun v každé elementární částici a vše dohromady tvoří harmonický celek popisovaný pomocí superstrun! A co říká starověká alchymie: „Zvuk je tím, co koordinuje veškerenstvo“.

I když se jazyk strunové fyziky i fraktálové geometrie od terminologie starých filosofí, sakrálních nauk i umění dosti odlišuje, přesto za nimi můžeme tušit stejný zdroj poznání,

zastřený jen jinou historickou zkušeností. V současné době se objevují i nové konkrétní poznatky výtvarných umělců, které vycházejí z osobní vnitřní či mystické zkušenosti a které toto poznání potvrzují.

Mystická moderní fyzika svinutých dimenzí

Moderní fyzika v druhé polovině 20. století přichází s novým pohledem na popis hmoty: americký kvantový fyzik, David Bohm (1917–1993), přímý žák A. Einsteina, vytvořil nový obraz světa na bázi teorií svinutého (implikátního) a rozvinutého (explikátního) řádu (Wholeness and Implicate Order (1983) – Celistvost a implikátní řád) a vymezil tak pojmy zjevný a nezjevný v souladu se starověkou egyptskou filosofií hermetismu:

„Každý jev je zrozený, neboť byl vyjeven. To nezjevné je však vždy, nepotřebuje zjevování. Je stálé a činí všechno ostatní zjevným. Bůh sám je pak nezjevný, neboť věčně jest. Ač zjevující, sám se nezjevuje.“ (Corpus Hermeticus)

Vše ve stvořeném je projevem jisté hlubší energie, řádu, nezjevné širší skutečnosti. V tomto bodě dochází k propojení mystiky s moderní fyzikou, jak ve svém díle „Tao fyziky“ dokládá např. F. Capra.

Svinutý řád

Popis skutečnosti v časoprostoru:

K popisu skutečnosti fyzikům slouží tzv. Karteziánský model, což je model časoprostoru jako uměle vytvořeného řádu pro popis zjevného. Jedná se pouze o vztah, o vyřčenou konvenci. Na tomto modelu pracuje při popisu chování částic kvantová mechanika, teorie pole i teorie relativity, které stále vycházejí z popisu vztahů mezi prvky v časoprostoru, tj. zabývají se vždy vztahovou záležitostí.

Popis skutečnosti ve svinutém řádu:

Jedná se o popis zjevného nezávisle na časoprostoru, jediným vztahem je svinutí, kdy spolu souvisejí pouze jevy na témže stupni svinutí, ať jsou od sebe v prostoru a čase jakkoli vzdáleny. Časová závislost neexistuje, svinutý řád je vždy „celý pohromadě“ a následnost nemusí znamenat čas. Svinutý řád implikuje skutečnost, která mnohonásobně přesahuje hmotu.

Základními pohyby pro popis celku v tomto řádu jsou svinutí a rozvinutí. Svinuté křivky tvoří celek, kde se vše prostupuje, svinutý řád se za běžných okolností nemůže vyjevit, zjevný je jen jeho nějaký aspekt. Existuje mnoho svinutých řádů, které se od sebe liší, ale z naší perspektivy vypadají stejně.

Zdroj všeho, co vnímáme, je v nezjevném a dále v nezjevném za ním. Zdroj nemůžeme uchopit, můžeme se pouze přiblížit prostřednictvím zjevného.

„Kapka nemá žádnou možnost přiblížit se oceánu, ale kapka je přítomna v oceánu, oceán na ni působí a je v ní přítomen.“

Prostor je nezjevný, zjevný je jen v kousku hmoty, ale vždy se ukazuje, že za každým zdrojem je zdroj další a konečný zdroj je rozumem neuchopitelný. Analogicky funguje náš mozek, kde vědomí náleží v základu ke svinutému řádu. Okamžik je bezčasový, svinutý řád se projevuje zjevováním vzpomínek ve vědomí, což platí i pro hmotu. A proto vědomí a hmota nejsou v zásadě odlišné.

Vědomí je hmotným procesem ve svinutém řádu a zjevuje se v nějakém rozvinutém řádu analogicky jako hmota, je jen subtilnější formou hmoty a pohybu tzv. holopohybem.

Myšlení je nepatrné v mnohem větší energii prázdnoty, ale vytváří si vlastní svět, v němž je samo vším, zpředměťuje se a namlouvá si, že kromě myšlení nic neexistuje. Nemůže ale pochopit, co je. V nezjevném řádu je vše jedním! Vědomí lidstva je ve své hloubce jedno.

Fyzikální teorie superstrun

Z představ o svinutém řádu vychází také nejnovější fyzikální teorie superstrun, smiřující teorii relativity a kvantovou mechaniku, přicházející s teorií, že základními stavebními kameny vesmíru nejsou částice, ale tenká jednorozměrná vlákna – struny, které periodicky vibrují. Jeví se jako smyčky o tzv. Planckově délce, které kmitají s určitou energií. Vesmír ve strunové teorii je popsán jako pletivo vibrujících strun, které vykazují tzv. vibrační mody, jež určují hmotnost a náboje různých částic či sil.

Také náboje částic jsou určeny charakterem vibrace struny uvnitř. Smyčky strun vytvářejí svými vibracemi určité struktury tzv. rezonanční vzorce s různým napětím strun. Veškerá hmota je tak tvořena z jediného materiálu popsáno pomocí těchto mikrostrun, neboť každá element. částice je jednou strunou, lišící se jen charakterem a rychlostí její vibrace.

Fraktální popis skutečnosti:

(fraktál – vznik z latinského fractus – rozlámaný, rozbitý)

I moderní geometrie přichází s novým popisem fragmentární skutečnosti zjevného. Vytváří pojem fraktálů jako tvarů, u nichž nezávisle na smyslu detail reprodukuje část a část reprodukuje celek tak, že výsledný fraktální obraz je vždy krásný! Podstatou konstrukce je nikdy nekončící perspektiva - a zde se svým obsahem již blíží k zen buddhismu, popisujícího kapku rosy, v níž jsou obsaženy všechny kapky rosy nebo obsahu a funkci tibetské mandaly.

Fraktální objekty mají fraktální dimenzi vždy danou zlomky čísel nebo iracionálními čísly, ukázkou fraktálu je model konstrukce sněhové vločky vycházející z rovnostranného trojúhelníka, analogicky jako mystická konstrukce šesticípé hvězdy, kde již fraktální tvar určuje přechod od geometrie k dynamice a fyzice membránové teorie navazující na fyzikální teorii superstrun.

Mezi chaosem a eukleidovským geometrickým řádem (viz propojení na geomantii) je zóna tzv. fraktálního řádu. Fyzikální dimenze fraktálů má subjektivní základ, je proto jen otázkou stupně rozlišení. Dimenzionalita se např. proměňuje v mikro i makro měřítku. Fraktální dimenze ve svém projevu vymezuje také exponent podobnosti.

Poznatky fraktálního řádu nás tak vedou směrem k potvrzení teze, že krásné je harmonické, symetrické, předurčené již svou existencí. Mystické nazírání Boha je v souladu s těmito poznatky moderní vědy, vždyť svinutý řád je možné nazírat dle našich schopností rozlišení či prozření, dimenzionality či duchovní vyspělosti a podobnosti všeho s božským. Smaragdová deska – „bible hermetiků“ říká prostě jen: „jak nahoře, tak dole“.

POUŽITÁ LITERATURA

Byly použity myšlenky a citace z těchto děl:

Brian Greene: *Elegantní vesmír, Superstruny, skryté rozměry a hledání finální teorie*, Mladá Fronta, edice Kolumbus, Praha 2001

Benoit Mandelbrot: *Fraktály, tvar, náhoda a dimenze*. Mladá fronta, Praha 2003

Bernhard Dietrich Haage: *Středověká alchymie. Od Zósima k Paracelsovi*. Vydavatelství Vyšehrad, Praha 2001

Hermetismus, *Tajné nauky Egypta*. Přeložil a poznámkami doplnil Jaromír Kozák. Vydavatelství Eminent, Praha 2002

René Alleau: *Aspekty tradiční alchymie*. Vydavatelství Merkuryáš, Praha 1993

Alchemie und Mystik, das Hermetische Museum, Alexander Roob. WZ Media, Stuttgart 1996

Moderní fyzika a mystika v malířském díle Miloše Brummera

„Stvoření je nekonečně složitým umělým, tedy virtuálním hyperprostorem složeným z mnoha sfér, kde každá z nich odráží pouze část našeho vědomí. Jakožto obraz Boha obsahujeme mnoho různých částí osobností, jejichž vyspělost a vzájemné vztahy ve vědomí i nevědomí mají pro nás rozhodující význam.“

Malířské intuitivní vyjádření Miloše Brummera automatickou kresbou se opírá o primární aplikaci abstraktně-duchovních postupů založených na channelingu při určitém stavu vnitřního naladění, kdy se dostavuje autentický pocit, že jen náš vnitřní svět a duchovní potenciál jsou mírou poznání univerza. Skrytým jazykem, kterým jeho malířské dílo promlouvá, jsou abstraktní systémy energetických linií, řetězce archetypálních symbolů či vyzářování čistých barev. Je členem experimentální skupiny, zabývající se kontaktními meditacemi, jejíž publikované výsledky dlouhodobých pozorování nabízejí např. i tuto specifikaci procesu jeho umělecké tvorby:

„Umělecké vyjádření je sadou archetypů, jež jsou i symboly, dorozumívací řečí a proměnou stvoření. Symbol a realitu lze oddělit, zastupují jeden druhého, jsou to dvě strany téhož. Mají nekonečně složitou vnitřní duální strukturu se vzájemným významovým propojením - jsou to fraktály jako božské příkazy řídící náš svět.“

Svět se vnitřně zobrazuje jako kaskádovitý mnohorozměrný fraktál, v každé vrstvě jiný a přitom všem podobný. Při tvorbě je třeba zachytit alespoň tři vrstvy tj. obraz tří dimenzí či tří jejich pohledů, teprve pak má dílo hlubší hodnotu a otevírá prostor mystickému nazírání formou pocitu vědomí.

Realitu lze vnímat vnitřním zrakem jako proudy a smyčky energií, které se prolínají a splétají jako nekonečné klubko hadů. Vše je obklopeno jakýmsi karmicko-energetickým polem, v němž jsou obsaženy všechny jeho archetypy i dění, a vytváří se tak jakási informační báze předmětů či dějů, které se pak v prostoru různě prolínají, rezonují a vše je v neustálém pohybu".
Popis vybraných obrazů M. Brummera:

Hierarchy duality
(120x70cm, tempera a suchý pastel, 2001)

Symbol stromu života s centrálním kmenem jako nervem, který je sjednocením dualit, s možností proměny směrem vzhůru až do nekonečna. Evidentní polarita větví odkazuje na skrytou dualitu vnímání, všechny ostatní dimenze jsou latentní. Popis prostoru je zachycen na bázi fraktální geometrie s využitím polaritní energie tahů a barevnosti čar.

zrcadlové Otevírání vědomí
(70x70cm, akryl, 2004-2005)

Transformační obraz, který zachycuje otevírání vědomí jako proces osvobozující duši, probíhající ve směru a smyslu duchovní spirály, kdy je dualita nazírána z mnoha úhlů a vytváří se nová kvalita hodnocení mysli z bodu nezávislého pozorovatele s prožitkem sjednocení.

zrcadlové Tvoření proudu archetypů
(35x80cm, tempera, 2003)

Zachycuje proudy vědomí v křivkách i jeho vrstvy ve spirálách, kde prvotním hybatelem je vnitřní autonomní proud kombinací archetypů v nezávislém prostoru absolutna. Tento děj jako zdroj nové kvality v naší mysli je pouze virtuální, její rozšiřování je znázorněno jako mechanismus ozubených kol zapadajících struktur archetypů dle dimenzionálních hierarchií.

Hyperdynamoboloid (mnohočetná realita)
(100x70 cm, akryl, 2003-2004)

Zrození mnohočetné reality jako fraktálních otisků ve virtuálním moři nevědomí symbolizovaného plochou modré barvy. Centrálně umístěné syntézní pole jako květina červené barvy, které je pravzorem či vnitřním světlem neustálého dění v krajině naší mysli. Znázornění otevírání různých proudů vědomí jako rotujících energií v jednotě s ideovým centrem dění.

Prolínání tří dimenzí
(100x70 cm, tempera, akryl, 2003)

Prolínání tří základních dimenzí naší mysli: geniálního myšlení, tvořivosti a intuitivního uchopení. Vířivé proudy energií vpravo jsou chápány jako aktivní „režisér dění“, zavinutá spirála vlevo je vnitřním centrem geniálního myšlení, kruhový pohyb čar uprostřed, spojující a prostupující oba zdroje je znázorněním geniální tvořivosti.

Vědomí časoprostorobyť
(100x70 cm, akryl, 2003)

Vědomí existence v prostoru a čase jako spirálovitý proces šíření dění z centrálního bodu rozvinutím do nekonečného prostoru. Jednotlivé duchovní úrovně fungují jako dosedající kola spirál v soukolí ozubených kol v závislosti na našem vnitřním vývoji. Barevná symbolika: bílá je nezávislým pozorovatelem ve vědomí, fialová zachycuje vnitřní prožívání tj. subjektivní svět, modrá a červená jsou archetypálními složkami elementů v časoprostorovědomí. Obraz je také znázorněním procesu rozšiřování vědomí v čase.

Věčný pozorovatel
(100x70 cm, akryl, 2003)

Moment povznesení se myslí do bodu věčného pozorovatele, euforický zážitek sjednocení dualit obou zásadních polaritních archetypů - nevědomí (modrá) a vnitřního ohně (červená). Centrální oko je Jednotou dlící ve středobodu pocitů a aktivit, která tento způsob nazírání umožňuje. Mimo jiné také ztvárnění autorovy astrologické konstelace „ohně ve vodě“.

Nebeský orel (souhra dualit)
(100x70 cm, tempera, akryl, 2004)

Obraz jako mystický otisk zákona Smaragdové desky: „Jak nahoře, tak dole“ včetně zachycení principu Zrcadlení jako vnitřní komunikace obou mozkových hemisfér tvořící dualitu nazírání univerza naší mysli. Aktivní zrcadlový obraz spodního gejíru Tartaru hmotného trigonu ve Stvoření je oplodněn hrotem horního trigonu ducha také v zrcadlovém nastavení. Prezentovaná Jednota zde je souhrou energií ducha i hmoty, kde však platí i zákony relativity nazírání a zrcadlení probíhajících duálních jevů, determinujících náš úhel poznání v čase.

Všeobjímající přijetí
(100x70 cm, akryl, 2004)

Přijetí Univerzem ve středobodu duálního světa či kosmického kříže a to ve dvou liniích: na vertikální ideové ose ve smyslu „Přijetí-Milost“ a v horizontální linii „Spravedlnost-Energie vyššího vědomí“. Gejíru tryskajících vertikálních linií Tvůrčího je doplněna horizontálními spirálami Stvořeného, Přijetí v podobě Všeobjímající Lásky nastává pouze v nehybném středu.

Nebeská harmonie (souhra dualit?)
(100x70 cm, akryl, 2002)

Je detailním zpracováním výřezu z obrazu „Tvoření proudu archetypů“ - rotující linie paprsků i spirál vycházejících ze středu, se podobají energii a průběhu Velkého třesku 7.-8.dimenze, v terminologii mystického channelingu se pozorovatel nachází v 7. tzv. nirvanické dimenzi a zažívá pozitivní moment souhry dualit či tvorby archetypu.

Liviu Danceanu / Rumunsko /

HUDBA A POSVÁTNO V DNEŠNÍ DOBĚ

Hudba umocňuje naši touhu po ztraceném ráji a napovídá, že něco se odehrávalo i před prvotním hříchem.

Každá hudební skladba nám připomíná mytologickou a mystickou minulost. Hudba je však zřejmě také jazykem andělů. Rozumějí mu všichni bez ohledu na národnost. Každý koncert je očekáváním konečného spojení na konci věků. Každý koncertní sál je místem, kde zkoušejí andělé..

Mezi hudbou a božským tedy existuje silná spojitost. Podle mého názoru je veškerá hudba posvátná. Není-li posvátná, jde o ne-hudbu či anti-hudbu. Existuje také mnoho hudebních náhražek, např. obscénní hudba, vulgární hudba s frivolním textem, i mnoho hudebních experimentů, k nimž patří konkrétní, sériová, fraktální či hyper-abstraktní hudba apod.

Obecně je však hudba invence a poté i skutečnost. Žijeme ve dvou rozdílných světech: ve světě skutečnosti a v jiném světě snů. Mezi oběma existuje řada různých vztahů, od naprostého oddělení a autonomie po dokonalou jednotu a závislost.

Žije-li někdo jen ve světě skutečnosti, jenž vylučuje sen, trpí konkretismem a hyper-realismem.

Žije-li pouze ve světě snů, jenž vylučuje skutečnost, musí být skutečně zřeštěný (nebo šílený).

Hudba je skutečnost, neboť jí můžeme naslouchat. Hudba je však také sen, protože představuje ideál. Díky hudbě sníme o Bohu. Proto je hudba posvátný akt podobně jako modlitba. Potřebujeme zpívat a modlit se.

Dnes se bohužel mnoho lidí nemodlí. Myslí si, že je možné modlitbu nahradit hudbou. To je velký omyl (a chyba). Modlitba i hudba jsou vnitřní zkušenosti a stejně jako hudba nikdy nenahradí modlitbu, modlitba nikdy nenahradí hudbu.

Rád bych vám předvedl skladbu, kterou jsem složil před dvěma roky. Jmenuje se *PIETAS* a jde o ekumenický zvukový projekt.

PIETAS tvoří osm struktur. Každá z nich je kompozičním komentářem jedné posvátné hudební formy: 1) Hilley yah (v judaismu), 2) Mani rimadu (v buddhismu), 3) Norito (v taoismu), 4) Hadis (v islámu), 5) Anthem (chorál v protestantismu), 6) Dies irae (v katolictví), 7) Heruvic (v pravoslaví). Poslední část (Pts) je opakováním prvních sedmi struktur.

Wanda Dobrovská /CZ/

NÁBOŽENSKÝ PROŽITEK HUDBOU

Podnět pro tento příspěvek mi poskytla skladba islandského skladatele Hjálmara Ragnarssona (nar. 1952) – Credo z jeho Mše, psané pro sbor a cappella.

Ragnarssonovo Credo je psáno na latinský text nicejského vyznání víry (běžně používaného v západní křesťanské liturgii). Kdybychom si odmysleli text, který samozřejmě poznáme po několika slovech, a měli z poslechu rozpoznat zaměření nebo charakter hudby – myslím, že by málokoho napadlo přisoudit jí nějakou spirituální funkci (funkci! ne spiritualitu jako takovou!), hledat v ní mši – natož Credo! Část Credo je pojednána – stylově – postwebernovskou technikou. Taková hudba vždycky na první poslech upoutá především svým racionálním pojetím. Je osvědčeným materiálem pro analýzu, ba analyzovat ji bývá často větší požitek nežli ji poslouchat, a vzhledem k posluchačům je někdy ještě i dnes považována za náročnou k poslouchání a – což mohu doložit ze své praxe rozhlasové redaktorky – posluchači jsou většinou vděční za nějaký průvodní výklad. (Uvádějí, že se jim pak taková hudba lépe poslouchá, snáze si k ní nacházejí cestu – tedy nikoliv bezprostředně srdcem, ale přes racio.)

Předmětem této úvahy je tedy v podstatě otázka funkce, funkčnosti hudby – nazvala jsem ji „Náboženský prožitek hudbou“ – a samozřejmě se jí pokusím vést v trochu obecnější rovině – Ragnarssonova mše mi jen poskytla prvotní impuls. Uvažována bez mešního, liturgického, rituálního kontextu je to pěkná, nápaditě napsaná hudba.

O to ale vlastně zčásti i jde. Jde o to, že na jedné straně jakoby stojí dobře napsaná hudba – to znamená hudba, která má solidní stylovou a řemeslnou oporu, je více či méně originální – tedy není eklektická a když ji slyšíme, neříkáme si, no dobrá, ale hudba toho či onoho tvůrce, kterou připomíná, by byla přece jen lepší – a je třeba i do určité míry nějak poutavá – nechci-li říci zábavná, což bych v případě inkriminovaného Credo klidně říci mohla. Na druhé straně stojí funkce hudby, která je v případě mešního ordinaria už nějakých – téměř dva tisíce let – daná.

Credo je považováno za nejniternější z pěti částí mešního ordinaria – je to vyznání víry pronášené v první osobě jednotného čísla. Je to zároveň odkaz k naprosto samozřejmému postoji ke křesťanskému náboženství (možná bych měla uvést spíše – k náboženství, a to k náboženství křesťanskému – zejména západnímu; ve východní liturgii je také vyznání víry, ale variabilnější).

Od časů, kdy známe mši jako nejen rituální, ale také hudební formu, je do Credo vkládána většinou vždycky největší intimita a výrazová hloubka – dosahovaná hudebními prostředky odpovídajícími příslušnému dobovému stylu. Ač je rok 2005, máme-li na mysli současnou hudbu, je to pochopitelně pořád ještě z větší části hudba 20. století, resp. jeho druhé poloviny – to je naše současnost. Moderní hudba – v tomto případě zmíněný postwebernismus, pojmově srovnatelný s modernou ve výtvarném umění nebo literatuře – má filosofické podhoubí ve vědě, v poznávání světa skrze racio. Několik desítek let existence hudební moderny a stejné dlouhá posluchačská zkušenost publika v celém západním světě s touto hudbou vypovídá o tom, že moderní hudba má – často důrazem na technologii struktury – blíže k myšlení nežli k citu a nejednou si právě proto těžko hledá posluchače – protože lidé obecně vyhledávají hudbu hlavně pro to, že je dokáže bezprostředně citově stimulovat a je v tom zcela nezastupitelná. Pokud se této své funkce vzdá nebo je o ni připravena, je zapotřebí hledat pro ni nějakou jinou funkci – což je nepochybně možné, ale

zajímá to převážně ty, kdo se hudbou zabývají profesionálně a většinou na nějaké „vysoké“ – řekněme akademické úrovni. Lidi, kteří hudbu poslouchají anebo provozují z čiré potřeby, vždycky spíše zajímá její autentická, přirozená funkce – a tou je citová stimulace (ať už kterýmkoliv směrem).

Do jaké míry je takto stimulující hudba, od které očekáváme určitou funkci – niternou podporu člověka, který se modlí vyznání víry – a která je namísto toho nasměrována k naplnění nějakého jiného poslání? Těžko říci jakého – má to být experiment? Je to výzva konvencím? Je to výsměch? Nebo prostě jen taková hra? Samozřejmě je tu i otázka, proč to mě osobně znepokojuje – jsem snad tak zkostnatělý/á, netolerantní, nemám smysl pro hru nebo pro humor?

Dovolu mi ocitovat tu volně vyprávění anglického skladatele Johna Tavenera, který velmi dlouho hledal svou cestu – jak co se týče stylu, tak co se týče duchovní identity (na dlouhou dobu tuto identitu našel ve východokřesťanském náboženství). Tavener v jednom rozhovoru vzpomíná, jak napsal na objednávku jedné řecké pravoslavné komunity liturgickou skladbu a zhudebnil ji způsobem, skrze který se naučil řemeslo – takže z větší části modernistickým (Tavener studoval v 50. letech). Když byla skladba provedena, přicházeli prý za ním lidé z oné komunity a říkali mu, je to pěkná hudba, ale my jsme v ní slyšeli hlavně vás a neslyšeli jsme tam svou tradici. Jinými slovy – „my v naší víře ctíme tradici“ – a tradice je pro nás to, co je neměnné, co přetrvává, co nepodléhá názorovým a módním proměnám – nazvěme to věčností, universem nebo Bohem, chceme to v té hudbě mít, abychom se k tomu mohli niterně vztahovat, pomáhá nám to, když to v té hudbě máme.

Chci tím říci, že se zřejmě může stát, že označíme-li něco za konvenci a jako takovému se tomu postavíme – což občas není na škodu, aby se prověřila nosnost a právě i funkčnost všech složek, zřekneme se toho všeho, co jsem teď vyjmenovala: věčností, universa, Boha. Samozřejmě to nezrušíme, ale distancujeme se od toho. A pokud nám leží na srdci spirituální rozměr existence světa (a každého člověka v něm), mohou být taková gesta někdy projevem přinejmenším naivity, ne-li ignorance. Myslím si, že duchovní rozměr v umění může člověk najít až tehdy, když ho najde sám v sobě – a je opravdu hodně těžké oddělit duchovno, o kterém slyšíme, se kterým se kontaktujeme prostřednictvím příslušnosti k různým církvím a nábožensky orientovaným komunitám, duchovno, o kterém čteme a které nám je – bohužel – v našem tržním světě masově nabízeno jako zboží, které si můžeme koupit, od duchovna zakoušeného ve vlastním nitru (a to třeba i vprostřed společenství) – a v podstatě slovy nesdělitelného. To je právě velká moc umění – v našem případě hudby – že může tam, kam slova nedosáhnou.

Možná že já sama se cítím nepevná ve své duchovní identitě, a tak mne takovéhle pojetí znepokojuje, protože potřebuji, aby mi hudba svým výrazem pomohla k prožitku niterného vyznání víry. Kdo ví? I kdyby tomu ale bylo právě takhle, mám za to, že ohled na funkčnost hudby – je-li hudba určena k nějaké příležitosti – je projevem odpovědnosti tvůrce. Funkční je třeba i hudba filmová nebo hudba k počítačové hře – a já vím, jak její tvůrci dbají na to, aby svou funkci opravdu plnila – aniž by jim toto vědomí škrtilo invenci nebo je omezovalo v „tvůrčím rozletu“. Myslím si také, že do otázek duchovního rozměru v umění by měla naprosto pravidelně a integrovaně vstupovat psychologie – zejména tedy v té oblasti, kterou si osobujeme obhospodařovat my, kdo o umění mluvíme, píšeme, kdo ho analyzujeme. Psychologie by měla být „povinnou“ součástí metodologie našich oborů a profesí – nejlépe asi v jejím moderním pojetí, tedy psychologie celostní. Viděla bych v tom „čistý“ postup – zůstali bychom v rovině vědeckého poznání, a vyhnuli bychom se „dojmologií“. Myslím, že s pomocí poznatků moderní psychologie by se dalo lépe poukazovat na duchovní rozměr umění – přes člověka, se kterým – nebo také třeba kterému – umění navazuje komunikativní vztah, a ne přes toho, kdo říká, „tohle je duchovní a tohle ne“ (obvyčejně z nějakých komerčních nebo quasi mesianistických pohnutek).

Vrátím se tedy ještě k jedné z otázek, které jsem uvedla na začátku – a sice, zda je dobré od hudby spojené s duchovní akcí – s rituálem (mší) – něco očekávat nebo ne. Má odpověď je ano, je to dobré. Protože při mešním obřadu se v první řadě účastním obřadu a hudba má v určitých okamžicích daných postupem toho obřadu určitou, velmi důležitou funkci. Jestliže mne ve chvíli, kdy se mám ponořit do svého nitra – nebo, řekněme při nějakém

úplně jiném obřadu – třeba uvést do extatického stavu – obrátí někam jinam nebo mne dokonce bude rušit, tak v tu chvíli plní funkci právě opačnou – a je negativním stimulem.

Chce se mi říci – a tak to říkám – dobrá, taková hudba patří na koncert, a třeba takový Gija Kančeli o své hudbě prohlašuje, že je sice náboženstvím inspirovaná, ale určena pro koncertní provozování (a dokonce – navzdory tomu, že kdesi přišel ke „značce“ homo religiosus, odmítá být dáván do přímé spojitosti s gruzínskou pravoslavnou tradicí). V této souvislosti to samozřejmě zní jako: když hudba v rituálu neplní svou funkci, ať zní na koncertě. Co není dobré při rituálu, ještě může být dobré na koncertě. Ale ano! Přesně tak. Nejde o to, že by koncertní pódium vzhledem k rituálnímu prostoru mělo být něčím jako odpadkovým košem – to vůbec ne. Ale zprostředkovává zážitek – prožitek – jiného typu. Americký psycholog českého původu Stanislav Grof uvádí, že dnešní – západní – člověk už není schopen náboženského prožitku – že je schopen pouze prožitku sexuálního nebo estetického. Takže koncertní pódium zprostředkovává ze své přirozené podstaty estetický prožitek. Třeba právě takové Ragnarssonovo Credo je z estetického hlediska skladbou, kterou si ráda opakovaně poslechnu. Ale asi nebudu chtít, aby mne provázela při modlitbě vyznání víry – a jedním dechem podotýkám, že je úžasné, že si mohu dovolit to nechť! Že si můžeme vybrat a najít takovou hudbu, která naplní funkci, kterou od ní očekáváme. Neboť je také mnoho hudby, která žádnou funkci nemá – která nekomunikuje a komunikaci nenavazuje.

Ráda bych podotkla, že jsem se v tomto příspěvku zaměřila na hudbu v tradičně duchovním kontextu – mohli bychom pokračovat už bez hudby o tom, do jaké míry je tento tradičně duchovní kontext skutečně naplněn duchovním obsahem (to za prvé) – spousta lidí z křesťanského prostředí vám řekne, nechodím do žádné církve, protože tam není živý duch. Hudba velmi široce funguje v kontextech, které nejsou tradičně duchovně – tedy nábožensky chápáné – a má tu onu kýženou funkci duchovního mediátora.

(Za druhé) – je tu otázka samotného náboženského prožitku, která je vlastně primárně otázkou spíše pro zmíněnou psychologii nebo teologii. Ta už ale přesahuje rámec hudebních oborů všeho druhu – pokud je tady někdo z nějaké církve, zajímalo by mne, do jaké míry se v církvích otázkou prožitku zabývají.

Dodatek:

Snad bude pro ty, koho toto téma zajímá, užitečná ještě i informace, kterou jsem vytěžila z korespondenční konzultace se skladatelem.

Mše, jejíž součástí je výše zmiňované Credo, vznikala postupně od roku 1982, kdy si Sbor katedrály v Reykjavíku od Hjálmara Ragnarssona objednal dílo na náboženský text. Skladatel krátce předtím zkomponoval velmi dramatické sborové dílo na úryvky textů ze Starého zákona, Canto, jehož součástí při provedení je pohybová a světlená složka a jímž na mentální rovině reagoval na masakr civilistů, k němuž v té době došlo v Libanonu. Dílo bylo přijato jako politický, protiválečný manifest, na Islandu vzbudilo velkou pozornost a vyvolalo živou diskusi na téma hudby jako politického umění.

Zakázku od Sboru katedrály v Reykjavíku přijal skladatel podle svých slov jako možnost ponořit se hlouběji do nitra a prověřit svou víru – nebo spíše ne-víru. Rozhodl se zhudebnit archaický latinský text Gloria a pokusit se tím o introspekci – opak extrovertní zkušenosti, kterou podstoupil v Cantu. Bylo to „tiché Gloria, komentář člověka, který pochybuje o stavu tohoto světa ... přišli jsme o víru, ale možná že ji potřebujeme, a touto hudbou jsem se pokusil vyjádřit tuto potřebu víry ... je to postoj, který se nezaujímá snadno a ani se snadno nepřijímá ...“

(Skladba – Gloria – se dočkala opakovaných provedení na Islandu a byla zařazena i na program Severských hudebních dnů v Kodani v roce 1984.)

V roce 1987 dostal Hjálmar Ragnarsson, který působí současně rovněž jako sbormistr, příležitost řídit hodinový koncert špičkového sboru Hljomeyki na letním festivalu pořádaném katedrálou ve Skálholti na jižním Islandu. Skálholt byl po osm století biskupským sídlem a je to jedno z nejvýznamnějších míst islandských dějin. Skladatel pro tento koncert zhudebnil další část mše – Credo. Credo je celé postaveno na textu, jehož zpracování vyvolává efekt nervozity, nevyrovnanosti, téměř jako by se skrze text proslavovalo něco potlačeného, co se

ani proslovit nechce – jakoby proti (skladatelově) vůli. Ragnarsson uvádí, že někteří lidé vnímali jeho Credo jako „Credo nevěřícího“. Dodává ovšem, že z jeho úhlu pohledu jde spíše o pojetí „vzhůru nohama“, řekla bych o něco, co z alchymie známe jako „převrácení světla“. Skladatel prohlašuje, že se pokouší v novém světle představit staré texty, kterým příliš často a bezmyšlenkovitě přisuzujeme jakousi samozřejmou hodnotu, aniž bychom opravdu brali v potaz to, co vyjadřují. Možná, říká Hjálmar Ragnarsson, by bylo přesnější nazývat toto Credo „Credem člověka, který po víře touží“.

(Celý pětidílný mešní cyklus dokončil Hjálmar Ragnarsson v roce 1989 a ještě téhož roku byla jeho mše v premiéře uvedena na koncertě ve Skálholtu. Později byla provedena také na koncertě v katolickém kostele v Reykjavíku (Landakots) a od té doby ještě několikrát při různých příležitostech včetně Severských hudebních dnů. Jako součást liturgie nezazněla dosud nikdy.)

Jan Grossmann /CZ/

HUDBA SFÉR ANEB OD STARÝCH ŘEKŮ K DNEŠKU

Každá doba má svého ducha, každá generace má svůj jazyk. Není třeba usilovat za každou cenu o originalitu a zviditelnění. Stačí usilovat o živé, oboustranně fungující spojení s Bohem.

Pokud jsme k tomu určeni, poskytně nám inspiraci, tu pravou inspiraci, která s sebou přináší pocit štěstí, svobody, radosti, pocit nekonečné Boží Milosti. Pak jen zbývá, aby se poštěstilo v pravou chvíli se napojit na Ducha doby.

Jsme-li k tomu určeni, bude nás Duch doby inspirovat k odpovídajícím tvůrčím prostředkům a řešením: vnukne nám odpovídající jazyk, formu, způsob zpracování, otevře v nás předvídatost a imaginaci. A nejspíše i originalitu a svébytnost, na které jsme vědomě rezignovali, ale které inspirovaná hudba s sebou přináší. A my začneme pracovat.

Duch doby připravuje a vytváří dobový styl, míru a charakter inovace uměleckého zpracování, vytváří svůj jazyk doby, který se stává jazykem lidí, kteří se do ní zrodí.

Určití lidé se do určité doby nerodí náhodně. Náhoda neexistuje ani v životě lidstva, ani v životě jednotlivce. Ani v našem společenství jsme se dnes nesešli náhodně. Každá doba má své úkoly, které mají lidstvo, společnost, nás a naše blízké posunout v jeho vývoji.

Naším úkolem je připravit podmínky další generaci a v maximální míře rezonovat s Duchem své doby.

Je to krásný úkol, který když dokážeme naplňovat, v nás vyvolá stav nebo vlny nadšení, strhujícího proudu energie, které zpětně, v permanentní recyklaci, přinesou renesanci našich vlastních životních sil, podmínek a zdraví.

Možná bych měl předestlat, co já vnímám jako svůj současný tvůrčí úkol.

Nikoli vršit jednu skladbu za druhou. Kdo má takovou potřebu, kdo to vnímá jako svou povinnost nebo právo, ať tak činí – cesty Boží Prozřetelnosti jsou rozmanité a každý si musí najít a realizovat tu svou.

Mým úkolem poslední doby je hledat a zkoumat míru, formy a varianty uplatnění tichých, niterných rovin v hudbě.

Všichni víme, že ticho je nezbytnou podmínkou pro meditaci, koncentraci, modlitbu, pro dotek s andělským světem. Ticho je nezbytnou podmínkou pro dotek se světem Učitelů, Mistrů, světem vznešených, moudrých bytostí, které nám chtějí pomáhat, chtějí s námi spolupracovat; které nejsou nějakými komickými barokními ikonami andělíčků třepetajících křídélky, ale tvůrci a inspirátory nového umění, nové přírody, nového světa, nových generací; které pracují krůček po krůčku na každodenním i dlouhodobém rozvoji každého z nás.

Napojovat se na jejich vysokovibrační rovinu vyžaduje permanentně se vnitřně očistovat od čehokoli negativního, nízkého, malicherného, co nás hrubými vibracemi stahuje dolů. Vyžaduje to uvádět se do stavu vnitřního pokoje, klidu a míru, aby každý sám v sobě objevil svůj vlastní vnitřní mechanismus spojování se s vyššími světy, s Bohem a svým Pánem, s duchovními vůdci a ochránci.

Někdo inklinuje k modlitbě, někdo spíše k meditaci, někomu pomůže koncentrace, dalšímu vnitřní práce s využitím hladiny α [alfa] a podobně.

Někoho posune vpřed křesťanská nebo jiná mystika, někoho astrologie, někomu pomohou jóginské techniky či vrozené jasnovidné či jiné duchovní vlohy.

Cest Boží Prozřetelnosti, cest nás samotných je nekonečně. Každý si musí najít, pochopit a realizovat tu svou.

Musíme však svou cestu najít, pochopit a realizovat, chceme-li se živě spojit s naším Tvůrcem a Přítelem – s Bohem.

Najdeme-li ji, pochopíme a zrealizujeme, svůj rozhovor s Bohem můžeme začít. Už to nebude jen náš monolog k Bohu, který bychom z nedostatku zkušenosti zaměňovali za rozhovor.

To je začátek našeho uvědomělého života v duchovní i fyzické dimenzi. Kdo tím začátkem prošel nebo aspoň pocítil, že se ten zlomový okamžik v jeho životě už blíží, ví, jak je důležitý pro něho samotného i pro všechny, s nimiž tvoří vztahovou síť. Ví, jak světlý, nádherný, náročný, ale smysluplný život ho za tou čarou čeká.

Nalezení, pochopení a realizace své vlastní cesty nám umožní najít, pochopit a začít pracovat na svých úkolech tvůrčích, stejně jako v nejšířím slova smyslu duchovních a každodenních.

Hlasitá a dramatická hudba nás může naplnit energií a nadšením. Můžeme při ní pocítit vlnu vzrušení a síly. Může nás ale také svou hrubostí a nízkými vibracemi strhávat metaforicky do pekel.

Tichá a jemná hudba nás může svou podmanivou ušlechtilostí, půvabem a projasněností naplnit po okraj radostí, pozitivností, vděčností, až nás zamrazí z prožitku vznešenosti chvíle. Na druhé straně může být prázdná a ubohá.

Jenom posvěcenost Božskou inspirací a blokace přístupu nízkých vibrací ke skladateli nedovolí, aby hlasitá a dramatická hudba zapůsobila na posluchače hrubě a tichá hudba prázdně a nudně.

Záleží ovšem také na připravenosti jedince - posluchače, nakolik je jeho duše vůbec schopna vnímat a souznít s velebnými tóny mystické hudby a nakolik ještě potřebuje hudbu nízkých vibrací, protože tak je dosud ustrojen fenotyp (soubor pozorovatelných vlastností organismu, který je výsledkem dlouhodobých a složitých vztahů mezi dědičnými dispozicemi jedince a činiteli prostředí, v němž žije) jeho psychiky.

Duchovní hudbu asi nepřijmou hrubí a materialisticky založení lidé. Pro ně bude nejspíš nesnesitelně nudná.

Agresivní a řvavá hudba bude asi neúnosná pro citlivé a duchovněji založené lidi. Budou ji nejspíš vnímat jako nesnesitelně hrubou či dokonce vulgární.

Možná i vy jste se už setkali s člověkem, kterému bylo dáno slyšet „hudbu sfér“. Kdysi jako mladý jsem se s takovým člověkem setkal v Bulharsku. Nahoře, vysoko v horách pohorí Rila, ve velebném tichu, kdy nevnímал nic než svou modlitbu, náhle uslyšel hudbu, kterou neuměl popsat jinak než jako andělský chór. Nikdy předtím nic podobného ani nic tak nádherného neslyšel, ale v průběhu následujících dní ji uslyšel ještě několikrát.

Před nedávnem jsem se setkal s léčitелеm, který mi vyprávěl o svých duchovních dispozicích. Jeden čas se dokonce věnoval jejich intenzivnímu rozvoji, ale jen do doby, než se pro jeho běžný, každodenní život staly neúnosnými. Při jednom duchovním cvičení se jeho duch jakoby oddělil od těla a on se ocitnul ve zvláštní dimenzi. Tam uslyšel hudbu tak úžasnou, že od té doby dlouho nebyl schopen si hudbu, která nás v životě běžně obklopuje, pustit doma z rádia nebo televize.

Četl jsem překlad knížky od Geoffa Boltwooda „Posel. Cesta duchovního učitele“. Duchovní učitel a léčitel v jedné osobě v ní popisuje pro mě jako skladatele tak inspirativní momenty jako vibrace stromů, krystalů, vodních ploch, konkrétních míst, lidí, jež se mu podařilo zaznamenat na magnetofonový pás, a tóny, do nichž se při skupinových meditacích, modlitbách a koncentracích vibrace přetvářely.

Dovolte, abych vám pro ilustraci citoval několik nedlouhých ukázek:

„Po jedné veřejné hodině léčení za mnou přišla žena – neřekla, co chce, ani jaké má trápení. Zeptal jsem se jí, s čím za mnou přišla. Odpověděla: „Nic mne nebolí ani nemám problémy. Ráda bych, kdybyste mne spojil s Vědomím.“ Když uslyšela svůj zvuk, nepromluvila, energie z ní jen zářila. A pak vstala a pomalu a důstojně odešla.“ (Boltwood, s. 152)

„Každá část těla vyzařuje odlišnou energii a podle ní se pak vytvářejí odlišné tóny. Ne vždy musí znít v rámci běžné stupnice a stávají se melodičtějšími, když se lidé dostávají do

větší harmonie. Mají rovněž rozdílnou kvalitu, nepatrnou ozvěnu, a to i v případech, kdy místnost nemá žádnou akustiku... O jednom víkendu jsme experimentovali venku, pod širým nebem. Sedli jsme si pod dubové stromy a meditovali. Za nějaký čas jsme byli zaplaveni čtyřmi zvonivými tóny, které evidentně vycházely ze stromů. Tato manifestace tónů prohlubuje vnímání zvuku u těch, kteří jsou schopni je uslyšet... Tvoří jakýsi most mezi zdejší realitou a jinými duchovními dimenzemi.“ (dto, s. 151-152)

Pak Boltwood popisuje jedinečný experiment, který má pro mé téma a skladatelské směřování obzvláštní význam: „Předvedeme ... zhmotnění zvuku. Bude mít zvláštní, zajímavou vibraci, tvoří jakýsi přechod mezi energií, kterou užíváme, a fyzickou energií... Pokusíme se naladit vaši energii tak, aby souzněla s vámi a zároveň vydávala tón. ... Jednotlivé tóny... budou znít v určitém pořadí, podle toho, jak sedí členové skupiny. Co se stalo pak, bylo téměř neuvěřitelné. Když jsme se uklidnili, naplnil se vzduch v ztemňujícím se pokoji jemnou zvonivou melodií. Každý člen mohl slyšet svůj vlastní tón. Když jsme si sdíleli své zážitky, Trudy nám řekla, že jí to připomnělo slova Shakespeara – „Každá planeta, každá hvězda jako anděl zpívá sobě...“ Přesně takový měla pocit, jako by slyšela zpívat hvězdy...

Z toho Boltwood vyvozuje a k tomuto názoru se přiklání také řada dalších autorů: „Když staří Řekové hovořili o hudbě nebeské klenby, skutečně ji vnímali. Později byla tato jejich schopnost vysvětlována spíš jako filozofický názor. Oni však opravdu pochopili, že zvuk není pouze jednorozměrovou záležitostí. Má ozvěnu, jež v sobě zahrnuje vědomí, a my se pokusíme uvést ji v činnost, neboť pro mnohé lidi bude tento způsob přijatelnější coby forma neobvyklé terapie.“

A dále: „Experiment jsme opakovali příští týden znovu, abychom mohli učinit kvalitnější nahrávku. U každé osoby se nejdříve projevil jakoby hvízdot větru, jenž se pak přeměnil v čistý, zvonkový tón s jemnou modulací. Tyto zvuky, jak už ... bylo řečeno, představovaly tóny naší energie ... Tyto tóny by ... v budoucnu měly napomáhat k otevírání lidských myslí při uzdravování na duchovní úrovni.“ (dto, s. 147-148)

„Během léta jsme se ... vrátili k dřívějšímu, nedokončenému experimentu, v němž jsme se pokoušeli získat Zdroj Energie jako hmatatelnou sílu ... Na začátku ... neobyčejně ztemněl pokoj, v němž jsme pokus prováděli. V této dokonalé, nekonečné tmě jsme Trudy, Karen a já uviděli hvězdy a obrysy světla kolem každého z nás. Trudy se cítila, jako by byla někde ve vesmíru. Po přípravě a meditaci došlo k uvolnění Zdroje Energie. Všichni jsme mohli slyšet z různých částí místnosti zvuk, podobný tikotu hodin, jenž se zpomaloval. (... tím bylo symbolizováno uzavření naší skupiny do časového pouzdra, v němž čas, jež jsme vnímali, běžel pomaleji než normálně.) Pak, ačkoli se vzduch kolem nás téměř vůbec nehýbal, jsme slyšeli šumění větru – projev přítomnosti Zdroje Energie. Byl to jeden z nejsilnějších zážitků, který jsme kdy prožili. Po jeho ukončení následovalo dlouhé, předlouhé ticho. Pociťovali jsme něco, co nebylo možné vyjádřit slovy. Byli jsme svědky neuvěřitelně překrásného úkazu.“ (dto, s. 137-138)

Tudy podle mě vede cesta tzv. soudobé vážné, resp. duchovní hudby. Můžeme na ní čerpat mj. z výsledků bádání v oblasti muzikoterapie, nadsmyslového vnímání apod.

[Mimořádně - muzikoterapií jako vědní disciplínou, ale také jako geniální improvizátor její praktickou aplikací se celoživotně zabýval doc. dr. Arne Linka, jehož předčasně uzavřenému skladatelskému odkazu je věnován předposlední koncert letošního ročníku festivalu.]

Na této cestě tedy můžeme čerpat, zvláště pokud se nám zrovna nedostává pozeňnané a povznášející inspirace, mj. z výsledků bádání v oblasti muzikoterapie, nadsmyslového vnímání atd.

Podarí-li se nám dosáhnout této změny v pojetí a zacílení skladatelské práce, bude to znamenat epochální přelom. Podmínky pro to máme přítom po ruce, v sobě, jsou všude kolem nás, jen si na ně sáhnout, prozkoumat, promyslet a uplatnit. Velká historická klenba od starých řeckých myslitelů nás dovede zpátky ke své zapomenuté, spící prapodstatě, ke své přirozenosti, superegu.

To, co pociťujeme jako „fin de siècle“, jako krizi hudby, jako totální rozpad všech doposud platných ideálů, principů, jako jejich destrukci, deziluzi, bude přelomem, „fin de millénaire“, jaký nemá v naší novodobé hudební a s ní spojené duchovní historii obdoby.

Rovněž do hudby, navíc má-li rezonovat s naším duchovním směřováním, se nemůže nepromítnout Duch věku Vodnáře, jenž nastoupil po věku Ryb – čili epochální rozmach

duchovních ideálů, odklon od materialismu, boom ve zkoumání duchovního potencionálu člověka a jeho ducha. Nepůjde však o konjunkturální vlnu, ale o zásadní posun v myšlení, vnímání, chápání a jednání lidského jedince a celé společnosti k vyšší vývojové fázi.

Nehodilo by se říct spíše – blíž k obrazu Božímu?

Znamená to i v kompozici najít odvahu ke změně. Nedbat na nepochopení a posměch. Nedbat, že to některými bude přijímáno jako druhořadá, heteronomní hudba. Je potřeba ptát se, co chceme, aby nám hudba dávala? Co chceme, abychom hudbou dávali? Čím nám má být? Má být její role v nové společnosti zásadně nová, anebo jen inovovaná?

Ptám se: co je v dnešním hudebním a obecně uměleckém tápání originálnějšího a smysluplnějšího, než ke své vlastní radosti, spokojenosti, ba dokonce nadšení dojít zpět sami k sobě? Než znovunalézt své vlastní kořeny, svou Božskou identitu, svou vlastní - s přírodou, Bohem, Zdrojem Energie, se všemi duchovními velikány minulosti a přítomnosti - spjatou přirozenost?

Co je při dnešním vrávorání - od mantinelů hudební anarchie, arogance a svévolnosti k mantinelům hudebního anachronismu a úporného až sebeponižujícího populismu - originálnějšího a smysluplnějšího, než odklonit se od „music for music“ či „music for entertainment“ a přiklonit se k pojetí „music for me, for you“ – rozuměj pro mou a tvou duši?

Bylo by ode mě naivní myslet si, že takovou hudbu mohu - nebo dokonce mám - vnívat všem ostatním. Přesto si myslím, že má-li vibrace přírody, vibrace našeho těla a duše takovou sílu, že je schopna nás spojit s Bohem, se sebou samotnými, že je schopna nás pročistit, uvolnit, vyléčit, pak o co víc by nám v ní a s ní mělo – alespoň zatím - jít?

Jaké budou cesty této nové hudby, v jakých alternativách se projeví, to dnes nedohlédneme. Mohl snad dohlédnout Monteverdi k Stravinskému? Nebo alespoň Schubert k Wagnerovi?

Ale jsme na počátku nové epochy. Živná půda „fin de millénaire“ nám dává impuls. Z Boží milosti se nám pak dostává privilegia začít, být mezi prvními.

Podle mě nemá smysl vracet se např. ke gregoriánskému chorálu, k barokním principům, ke klasickým ideálům, k romantickým klíšé a megalomanství či jinak resuscitovat hudební myšlení předků.

Stejně tak – zdá se mi - postrádají smysl hybridní tvary vzniklé umělým spojováním vážné, tj. artifiční hudby, s mírně až hrubě nonartifiční, s folklórem, etnickou hudbou či podobně.

K čemu by tedy měla sloužit hudba dnes a těm, kteří přijdou po nás?

Domnívám se, že k tomu, aby jako jedinečný, nonverbální, nekonečnými možnostmi disponující a vytvarovaný zvukový projev do nás vlévala sílu, širokou škálu duchovních, emotivních, volních a někdy i fyziologických stimulů a prožitků. Aby rezonovala s naším nitrem, s Božstvím v nás, s přírodou a s naší přirozeností.

Jako je každý člověk unikát, tak také každý skladatelský projev, i kdyby se všichni řídili stejnými principy, ideály a inspiracemi, bude unikátní. Jsem dalek obavy, že hudba zítřka, bude-li se ubírat směrem, který jsem naznačil, bude monolitní, unifikovaná, a tedy nezajímavá.

Měli bychom však spíše uvažovat, bádát a experimentovat, jak ve skladbách využít tzv. subliminály, tj. podprahové impulsy.

Dnes se subliminály používají k ovlivnění posluchače jako svého potencionálního zákazníka. Je to ve své podstatě zneužití subliminál k zjištěným cílům, ke komerci.

My – a tím „my“ myslím naši společnost a obzvláště psychology, muzikology a pak nás, skladatele a učitele – bychom však měli pracovat na využití subliminál k výchovným cílům, a zvláště v duchovně orientované hudbě jako impulsů ovlivňujících posluchače k lepší kvalitě myšlení, ke kultivaci jeho animálních vrstev a naopak k aktivaci a rozvíjení vrstev vyšších a ušlechtlejších.

Literatura:

Boltwood, G. Posel. *Cesta duchovního učitele*. Nakladatelství OLDAG. Ostrava, 1996.

[Z anglického originálu *The Messenger*. Piatkus. London: 1994] ISBN 80-85954-09-5

Gillernová, I. a kol. *Slovník základních pojmů z psychologie*. Fortuna. 1. vydání. Praha, 2000. ISBN 80-7168-683-2

Olišovský, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Erika. 1. vydání. Praha, 1999. 168-01-99

Julie Hirzbergerová

... PROTOŽE DÝCHÁ!

Akordeon v hudbě s duchovní tematikou

Přestože se akordeon v posledním desetiletí snad už s konečnou platností prosadil na poli soudobé vážné hudby, zůstal tento vývoj v řadách posluchačů i mnohých odborníků v podstatě nepovšimnut. Akordeon je nesprávně a často i hanlivě nazýván harmonika, zednické píáno, německy dokonce Schweineorgel, u mladých kolegů z jiných nástrojových skupin také radiátor nebo držka, a je spojován hlavně se svým typickým a všem důvěrně známým hm, ca, ca, hm, ca, ca. Přesto tento nástroj za dobu své ani ne dvousetleté existence prodělal nesrovnatelně rychlý vývoj. Referát o skladbách s duchovní tematikou by mohl být jedním z důkazů těchto změn.

V loňském roce jsem měla s několika kolegy a dirigentkou Gabrielou Tardonovou možnost uvést na Forfestu světovou premiéru akordeonového koncertu norského skladatele Henrika Sandeho *Dør*. Tato skladba mi společně s díly Sofie Gubajduliny a Toshia Hosokawy poslouží jako konkrétní příklad duchovních proudů v tvorbě pro akordeon.

Pro lepší představu o přibližování se akordeonu duchovní tematice je zde na místě krátký výlet do dějin tohoto nástroje: za nejstaršího známého předchůdce akordeonu je považován čínský šeng, dechový nástroj složený z vydlabané dýně a bambusových píšťal opatřených průzračnými jazýčky, který je zmiňován již okolo roku 2700 př. n. l. Šeng byl původně používán na císařském dvoře. A protože byla císařská rodina považována za posvátnou, byla i pro ni provozovaná hudba posvátná. Tento poznatek by nás mohl vést k myšlence, že spojení akordeonu a duchovních motivů je tedy nasnadě. Ve skutečnosti se dá tomuto spojení rozumět spíše jako kombinaci náhodné, nebo přinejmenším – vzhledem k běžnému využití akordeonu v jeho novodobých dějinách – nečekané.

Od doby svého prvního patentovaného přímého předchůdce (Demianův accordion – 1829) má akordeon za sebou strmou kariéru na poli čistě světském. V mnoha evropských zemích, Americe i Africe se akordeon prosadil v hudbě lidové, pololidové, jazzu a hudbě populární. Především skutečnost, že se tento nástroj stal tak oblíbeným, přispěla k tomu, že se německá firma Hohner, jeden z nejznámějších výrobců akordeonů vůbec, začala od třicátých let zajímat i o hudbu vážnou a objednávat nové skladby pro akordeon. Tato iniciativa sice po třech desetiletích opět zeslábla, ale mezitím vyrostla generace mladých angažovaných sólistů, kteří neúnavně oslovovali soudobé skladatele a rozšířili tento trend po celé Evropě. V současnosti se akordeon v mnoha významných centrech nové hudby po celém světě etabloval jako rovnocenně využívaný hudební nástroj.

I když ještě v roce 1959 zastával přednášející v jednom rozhlasovém pořadu názor, že „s cílem pozemského povyražení byl akordeon vynalezen se zvláštním určením, pomocí vyjádřit neduchovní vjemy a pocitové a duševní záchvěvy lidské přirozenosti v rovině neobrácené zvrhlosti dědičného hříchu¹“, vznikla v roce 1978 první z řady akordeonových skladeb Sofie Gubajduliny, které se zabývají duchovními, ba dokonce stěžejními biblickými náměty: *De profundis*.

Předlohou této skladby je 130. žalm *de profundis clamavi at te Domine*.

*Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine,
Panovníku, vyslyš můj hlas!
Kéž tvé ucho pozorně vyslechne
moje prosby.
Budeš-li mít, Hospodine, na zřeteli nepravosti,
kdo obstojí, Panovníku?
Ale u tebe je odpuštění;
tak vzbuzuješ bázeň.
Skládám naději v Hospodina,
má duše v něho naději skládá,
čekám na jeho slovo.*

¹ Wolfgang Eschenbacher: *Musik und musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990; Svazek IV: zussamen fassende Betrachtungen – neuere entwicklungen; Hohner, Trossinger 1994, S. 143*

*Má duše vyhlíží Panovníka
víc než strážní jitro,
když drží stráž k jitru.
Čekej, Izraeli, na Hospodina!
U Hospodina je milosrdenství,
hojné je u něho vykoupení,
on vykoupí Izraele
ze všech jeho nepravostí.*

Obsah veršů zde Gubajdulina zobrazuje v několika symbolických rovinách. Hlavní motiv – první dva verše (Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine, / Panovníku, vyslyš můj hlas!) – je kromě hudební symboliky znázorněn i čistě opticky. Posлуhač může pozorovat, jak se hudba od nejhlubších tónů na začátku skladby (Z hlubin) postupně propracovává k nejvyšší poloze (vykoupení).

Skladatelka využívá hudební symboliku, ke které se inspirovala hlavně v díle Johanna Sebastiana Bacha. Opírá se především o barokní rétoriku a nauku o symbolech. Konfrontuje člověka a pozemskost s božským a nadpozemským, staví proti sobě chromatické postupy, tritony, tremola a jednohlasé chorálové melodie, vícehlasý chorál s centrálními akordy G a E-dur (G-dur jako symbol Ježíše, E-dur smrti a vykoupení) a zářící běhy. Tyto rozdíly podporuje volbou rejstříkových poloh.

De profundis. Začátek skladby s hlubokými clustry v tremolu a konec – E-dur akord a běhy v nejvyšší poloze. [I]

*De Profundis. Díky vzduchovému knoflíku akordeon dýchá.
Navazující tónové glissando znázorňuje bolestné vzdechy. [I]*

Další symbolická rovina vzniká použitím nových technik hry. De profundis začíná několikaminutovým měchovým tremolem v nejhlubší poloze. Tento zvuk trefně popisuje lidský strach a pochybnosti. Toto místo je pro interpreta i fyzicky náročné a dojem pozemské tíhy jen podpoří. Různé clustry a vibrata znázorňují také strach, pochyby a úpěnlivé prosby. Tónové glissando zastupuje vzdechy, které následují po tichém nádechu a výdechu plném naděje. Lidský dech je velice realisticky nahrazen použitím vzduchového knoflíku akordeonu.

Od tohoto nejtiššího a přesto jednoho z nejemocionálnějších míst se zvedá poslední vlna čekání a doufání. Chorálová melodie přechází v tříhlasý chorál, který se zastaví na posledním akordu E-dur (smrt a vykoupení) a dozní společně s trylky a běhy v nejvyšší poloze (naděje).

V jednom rozhovoru skladatelka o akordeonu řekla: „Víte, proč tohle monstrum miluji? Protože dýchá...“² Skladbou De profundis to sama dokázala.

V další stěžejní skladbě akordeonového repertoáru určila Gubajdulina tomuto nástroji roli ještě závažnější a zabývala se zde jedním z centrálních témat křesťanství – ukřižováním Ježíše Krista. Sedm slov pro violoncello, akordeon a smyčce z roku 1982 zpracovává poslední slova Ježíše na kříži, tak, jak je najdeme v Markově, Matoušově, Lukášově a Janově evangeliu, a svým významem v soudobé hudbě je důstojným následovníkem stejnojmenného díla Heindricha Schütze i Josepha Haydna. Gubajdulina několikrát doslovně cituje Schützovo zhudebnění pasáže „Ízním“ z kantáty Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi so er am Stamm des Heiligen Creutztes gesprochen.

Podobně jako u De profundis využívá skladatelka řadu různých symbolů v rozdílných významových rovinách. Vedle symboliky čísel, která se opírá o tzv. Fibonaccioho řadu – poměr jejichž čísel ve vztahu od předcházejícího k následujícímu odpovídá proporcím zlatého řetězu, nechybí ani symbolika hudební a grafická. Některé techniky a symboly Gubajdulina vytvořila společně s interprety Vladimírem Tonchou a Friedrichem Lipsem.

Sedm slov. Hudební symbol kříže je v obou sólových partech znázorněn i graficky. [III]

Nejzávažnějším symbolem je zde všeobecné znázornění svaté Trojice. Akordeon zastupuje Boha Otce, violoncello Boha Syna – Ježíše na kříži – a smyčce Ducha svatého. Zároveň oba sólové nástroje splývají v jeden hlas. Tím vzniká pronikavý monolog, který smyčce doplní v roli vypravěče, evangelisty. Tento monolog je konfrontován s momenty ticha. Délka pomlky je organizována také na základě Fibonaccioho řady.

² Michael Kurtz: *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie; Urachhaus, Stuttgart 2001, S. 195*

Sedm slov. Konec šesté a začátek sedmé věty. Znárodnění hranice mezi životem a smrtí ve violoncellovém sólu. [II]

Téma ukřižování se objevuje v symbolice kříže v rovině hudební i grafické. Každý, z obou sólových nástrojů vytváří hned na začátku pomyslný malý kříž. Violoncello hraje prázdnou A strunu a zároveň tón a kříží na D struně glissando od b ke Dis. Akordeon drží v jednom manuálu a a v druhém další a zkresluje a zase vrací k původnímu zvuku pomocí tónového glissanda. Na konci skladby vznikne pak v orchestrální partituru kříž velký, když skladatelka rozšíří zvuk smyčců z unisona na rozsah šesti oktáv a zase ho postupně nechá odeznít do unisona.

Tento nejen pomyslný, ale i graficky znázorněný kříž z jednoho tónu v sedmi oktávách se ve skladbě sedmkrát opakuje. Koresponduje tak se sedmi větami 1. Otče, odpusť jim, vždyť nevědí, co činí, 2. Ženo, hle, tvůj syn. Hle, tvá matka, 3. Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji, 4. Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?, 5. Žízním, 6. Dokonáno jest, 7. Otče, do tvých rukou odevzdávám svého ducha; tedy sedmi slovy.

Jako už v De profundis využívá Gubajdulina avantgardní techniky hry ke zobrazení požadovaného obsahu. Nejlepší příklady nalezneme v páté, šesté a na začátku poslední věty. V páté části Žízním hrají sami sólisté a vytvářejí ucelenou, jakoby nekonečnou linii, která se až v závěru věty napne a roztříští ve fortissimu obou nástrojů v nejvyšší poloze violoncelka a v nejnižších možných clustrech akordeonu. Šestá věta Dokonáno jest začíná akordeonovým sólem. Akordeon tu hlubokými clustry a hrou vzduchovým knoflíkem znázorňuje bolest a namáhavý dech umírajícího. Violoncello ukončí na přechodu šesté a sedmé věty utrpení ukřižovaného. Violoncellista křížuje postupně struny až k nejnižšímu možnému tónu (C), kde se pohyb ve forte fortissimu přímo na kobylce zastaví jakoby na hranici mezi životem a smrtí v posledním výkřiku. Pak tuto hranici překročí: v sedmé větě navazuje bezprostředně hra za kobylkou a znázorňuje svým měkkým, téměř nereálným pianem klid, pokoj a věčný život.

Je skoro napředstavitelné, že skladba s tak intenzívním námětem a nabitá symbolikou byla v tehdejší Sovětském svazu uváděna a vytištěna pod neutrálním názvem Sonata.

Sedm slov. Kříž v partituru smyčcového orchestru. [II]

Koncert pro violoncello, akordeon a smyčce napsal i japonský skladatel Toshio Hosokawa. A i on ve své skladbě In die Tiefe der Zeit (Do hlubin času) přidělil violoncello a akordeonu symbolické role. Jeho hudba má působit jako „napjaté pozorování pomalu po obloze plujícího mráčku“.³ Zároveň symbolizuje violoncello mužský princip jang a akordeon ženský jin. Violoncello je jako lidský hlas, akordeon pak jako procítěná odpověď na tento hlas. Společně vytváří „mýtickou hudební krajinu...“⁴

Hosokawova akordeonová prvotina byla stejně jako u Gubajduliny skladba sólová. Melodia vznikla v roce 1979. Skladatel sám píše: „Název Melodia není myšlen v evropském smyslu jako zpěvná linka, mnohem víc Melodia znamená nepřetržitý proud tónů v naší duši.“⁴ Hosokawa se nechal inspirovat již zmíněným staročínským nástrojem šeng. Jinak než u moderních dechových nástrojů se šeng hraje bez přerušování proudu vzduchu, tedy i při nádechu se tvoří tóny a akordická spojení. Tento styl hry skladatel převedl i na akordeon. Každé otáčení měchu má odpovídat změně nádechu ve výdech a přenést tak proces dýchání do ještě slyšitelnější roviny, než je obvyklé. Melodia pak značí nejen nepřetržitý proud tónů v naší duši, ale i nepřetržitý harmonický proud dechu.

Melodia – začátek skladby. [III]

Z pohledu spíše filozofického se duchovní tématice přiblížil norský skladatel Henrik Sande. O svém koncertě *Dør* pro akordeon a osm nástrojů píše: „Norské slovo *dør* má dva

³ *Into the Dept of Time, průvodní text k CD nahrávce, BIS 1998*

⁴ *Toshio Hosokawa: Melodia, Předmluva, Hohner, Trossinger 1983*

korespondující významy: brána/dveře a umírám. Když zemřeme, procházíme bránou. I ve svém pozemském bytí používáme denně řadu místností, proto musíme projít i řadou dveří. Stále žijeme na prahu mezi světem vnitřním a vnějším. Musíme se otevřít okolnímu světu, abychom ho mohli vnímat, a zase se zavřít do sebe, abychom neztratili své vlastní já. Jako nádech a výdech. První věta Uvnitř a druhá Vně znázorňují protipóly „vnitřního klidu“ a „pulsujícího světa“. Posledních třicet taktů první věty slouží jako přechod, jako odhalení. Geometrická formální koncepce třetí věty Práh odpovídá zvukově stavu úplné vyrovnanosti vzdálené oběma protipólům.“⁵

Když se rozplynuly počáteční rozpaky ze strany skladatelů i hráčů, soudobá vážná tvorba pro akordeon vyrostla jak v množství, tak v kvalitě, a stejně tak se rozšířila paleta motivů a námětů. Skladatelé i interpreti neopomíjejí ani tematiku duchovní. Jedním z důvodů je pravděpodobně skutečnost, že akordeon nejen hraje, ale i dýchá.

Dφr. První věta Uvnitř – dech akordeonu a smyčců. [IV]

Dφr. Skica druhé věty Vně. [5]

Dφr. Třetí věta Práh – pravidelný pohyb ve všech hlasech znázorňující vyrovnanost. [IV]

- [I] Sofia Gubajdulina: *De profundis*, Sikorski, Hamburg 1983
- [II] Sofia Gubajdulina: *Sieben Worte*, Sikorski, Hamburg 1985
- [III] Toshio Hosokawa: *Melodia*, Hohenr, Trossingen 1983
- [IV] Henrik Sande: *Manuskript*, Graz 1998

⁵ Henrik Sande: *Průvodní text ke skladbě Dφr*

DUCHOVNÍ HUDBA

Uvažuji o pojmu „duchovní hudba“. Jaké jsou její znaky, jak široký je její prostor a kde jsou její meze.

U jiných hudebních oborů je to zřetelné. Komorní hudba je určená dvěma až devíti instrumentalistům, vzdává se okázalého zvuku a barev, vyhrazených orchestru, míří k meditaci, k intimitě. Jasně meze má obor písňový, umění sólového zpěvu, i koncertantní, věc virtuozity sólového nástroje.

Oblast duchovní však takové vyhranění nemá. Jistě, jsou tu skladby, zhudebňující biblické či jiné duchovní texty, nebo instrumentální kompozice, které už i titulem prozrazují, že inspirací byly city spirituální. Pozvedají nás od všední rutiny, zmnožují a prohlubují náš životní pocit. Krátce, míří vzhůru. Jenže tam míří každé umění, hodné tohoto pojmu. Pravda, jsou tu skladby inspirované přírodou, láskou k národu, ženě i dítětem, ale to všechno je dar boží. Jsou tu ovšem skladby, řeklo by se, zůstávající na zemi, rozmariné, humorné, či jen rozkošnická hra s nástroji. Jenže i hravost je vznešená, je to autorova vůle mrtvou hmotu dřeva, kovu či blan probudit k životu. I hra míří vzhůru.

Poslouchám Bachovo moteto „Pojď, Ježíši, pojď,“ a po něm Chromatickou fantazii a fugu, a obě skladby mě zvedají týmž směrem.

Myslím na svého vzácného učitele Vítězslava Nováka a na jeho kantátu Bouře. Pluje loď, na břehu dívka, zoufalá v předtuše, že její milý lodník zahyne, a je tu zotročený král, přesto stále posedlý mocí, s níž se vrhá na bezbrannou ženu, a lodníci, opilí a roztancovaní, i když se žene bouře.

Všechnu tu marnost pohltní moře. A tu se začne zvedat chorál „Ó, hvězdo mořská.“ V naší hudbě nenacházím tak vroucnou modlitbu k Panně Marii. Stvořil ji skladatel, který se vyznával z atheismu.

Nebo Janáček. Ačkoli jsme neslyšeli, že by patřil k nějaké církvi, či k víře, jeho Glagolská mše má všechnu horoucí vášnivost dávných lidí před oltářem.

Ostatně řekl: „V každém tvorbu je jiskra boží.“ Jakoby křesťanství poznamenalo všechny umělce, ať bez jejich vědomí, nebo ten dotyk tají.

To všechno by vedlo k pochybnosti, zda duchovní hudba je vlastní obor, či zda nesplyvá se všemi ostatními.

Ostatně, splyvá s nimi bez všech pochyb v jednom: Dílo, ať jakéhokoli oboru, dojde svého poslání jen tehdy, projeví-li hudba svou vlastní sílu, invenci, původnost, výrazný tvar, rovnovážnou architekturu, cit pro nástroj či lidský hlas. Není-li tomu tak, pak ani nejvznešenější téma se nás nedotkne.

Je tu však přesto cosi, co duchovní hudbu ozvláštňuje. Má jisté centrum, k němuž mnohé skladby míří. Už ne jen duchovní, ale náboženské, církevní, vycházející z tradice, začaté gregoriánským chorálem a vrcholící mšemi, pašijemi, díly, jichž autor se otevřeně hlásí k víře i k poslání své tvorby.

Prostředím, pro něž jsou tyto kompozice určeny, je chrám, kde se hudba stává i součástí obřadů.

Ale pomysleme i na skladby, které vedle monumentálních oratorií Bachových, Händlových či Mozartových připomínáme třeba jen s ostychem. Myslím tu na skladby našich dávných kantorů, rozetých po vsích, na jejich pastorely — na každé vánoce museli přinést novou „čerstvě komponýrovanou,“ jak se v jedné z nich zpívá. Jejich hudba nebořila svět, ale tehdy platil jediný sloh daný Mozartem a Haydnem, a to bylo široké koryto, do něhož se mohl vlít třeba jen pramínek nápadu, a neztratil se. Bez Rybovy mše by byly vánoce jako bez stromečku. A ještě jsou tu skladby, jichž autor nadobro zmizel z paměti. Koledy. V lidových písních zní všechno, stesk i bujnost, hrůza i beznaděj, láska i zloba, ale v koledách jen mír, tiché štěstí.

A to všechno jsou skladby chrámové, tedy i ony patří do centra duchovní hudby. A tu myslím na kroměřížský festival. Upíná se k onomu centru, otevírá skladbám i chrámový prostor, pro který jsou určeny, a zazní-li v jiném, koncertním prostředí, i tam si podrží chrámovou atmosféru.

V rámci dnešních festivalů je ten kroměřížský ojedinělý. Díky za to těm, kteří jej ustavili, i umělcům, kteří jejich myšlenku uskutečňují.

Iva Košatková /CZ/

CO JE DUCHOVNÍ UMĚNÍ?

Vůbec prvním by mělo být určité nadefinování významu pojmu: duchovní umění.

Dle mého je toto chápání zcela propojené s naším vnitřním paradigmatickým víry. Víra jest součástí našeho „vědomého“ života. Víra, zdá se, evokuje každý náš pohyb, myšlenku. Víra jako taková není tedy jen nehmotným aktem, vůdcem, ale dokonalou, na principu lásky stvořenou soustavou všeho, na co jen pomyslíme. Fyzické zákony hmoty i toky našich myšlenek. Vše je Jedním dýchajícím všeobjímajícím všeprostupujícím organismem. Nelze vypovědět, nelze ukázat, lze být jen Přítomným Bohu. Jelikož přítomnost zažíváme, doslova „obcujeme“ s Bohem zaživa. On je prvopočátkem a koncem Všemohoucího. Tedy i našeho chápání a činění pojmů duchovního umění. Duchovní umění je tedy určitou cestou, náznakem Boha, jeho přítomnosti v nás, která se projevuje u každého originálně. Není tedy soudce. Je pouze Bůh, Veškerenstvo, či Energie. Cesta zpět k Bohu vede tmou ke světlu. K ostrému, spalujícímu světlu našeho Ega. Slovy sv. Augustina: „*Bůh je vnitřnějším než moje nejvnitřnější Bytí*“. Bůh je dřevě našeho života a my nemůžeme jinak, než se na tu dřevě drásat a lízat morek svých kostí Bytí. Procitnutí Bohu vidím jako nejvyšší duchovní umění. Vše, co mě přibližuje ke klidu věčného Okamžiku, ať je to jakoukoliv cestou, jest mi duchovním uměním. Nejlépe při meditaci ve svém tichu, či procházce u klidné řeky. Každý máme v sobě cestu k tomu podstatnému. Vnímám tedy umělecká díla ne po povrchní stránce, ale co se do účinku týče. Snazší cestu v působení má hudba. Konkrétně u skladeb Arvo Pärta, ačkoliv jim po obsahové stránce, melodické jako laik plně nerozumím, vnímám podprahové nutkání chůze do řeky klidu. Vnitřní klid je tůň, která v nás vězí hluboko. Hladina se čeří dle přijímání vibrací a ty ji rozechvívají. Takovým je mi i Bůh, libým zvukem, pohazením, spočinutím v Jeho klidu.

Jako hrubým mantinelem bych rozdělila umění a duchovní umění podle vyzařování energie z díla. Je-li autor „duchovní bytostí“, jest přítomna v jeho ovoci smysluplná pokora hledání, touhy po Jediném. Každý přistupujeme před samotné dílo jaksi sami. Jen skrze nás se dostává odpovědi. Každý si neslyšitelně odpovídáme, každý známe svou odpověď.

Iva Košatková /CZ/

CESTOU TICHÁ ZA ZVUKEM...

Nazírala jsem na hudbu jako na zvuk z různých pohledů a úrovní, dimenzí. Je to laický pohled nedostížný přímému prožitku vibrace zvuku v nás.

Zvuk činelků tingšá, které používají buddhističtí mniši při modlitbách, koncentraci v meditacích.

Hudba je nehmotná – nic neváží /demonstrativně potězkána složka s notami/, je to myšlenka/?, přec dokáže naplnit prostor bezesbytku. Prostor duše?

Mění nálady, vytváří, bourá a utichá. Podobá se to stvořitelstvímu principu představujícího Brahma, udržovatelského Višny a ničícího Šivy. Plyne..., kdy začala/?, kdy skončila? Zvuk vnímáme již v prenatalním stádiu našeho života. Podvědomí je širá hladina. Sluchem se orientujeme. Dokážeme odhadnout, vycítit pocity dle hlasu druhé bytosti, přírody, Stvořeného, Boha?

Jak mocná řeč stromů, vod a slunce! Slyšeli jste někdy Slunce? Jen cítíte, jak Vás hřeje nebo spaluje/?... to je málo, jděte dál. Vnímejte věci jako zvuk! Každá věc vyzařuje. Zkuste takto vnímat stromy, řeky, lidi, ale i kameny a skály. Právě se v indické zkušenosti, ale i fyzikové

došli k tomuto závěru, že svět je zvuk. Je to jedna harmonie. Proto indičtí hudebníci své nástroje ladí v tónu Země, roční či denní doby – jejich „klasická“ hudba nepoužívá akordy.

Každý zvuk vzniká z pohybu. Citace z Šienšanského mudrce:

„Každý zvuk vzniká z pohybu. Všechno kolem nás v přírodě má svá ústa. Jsou-li v pohybu rty kohokoliv na světě, slyšíme zvuky. Zaposlouchej se do proudu vody, když se v horách řítí ze skal. Jakmile je v pohybu, zvučí vysokým nebo hlubokým, dlouhým nebo kratším tónem, sice ne přesně podle zákonů hudby, ale má přesto osobitý výraz a rytmus. To je přirozený zvuk země a nebes, rodící se sám ze sebe.

Jestliže je lidské srdce prázdné světem a naplněno duchem, vychází z něho při pohybu zvuk. Tím vzniká i literatura.

Poezie je tedy zvuk srdce. Můžeš ji slyšet a vidět všude, protože všude je příroda jediným opravdovým básníkem, který rezonuje v tvém srdci. A protože je to tak prosté a jednoduché, je to provázáno přisností a neměnitelností: kde vyráží pramen pohybu, tam se taky ozývá zvuk verše.

Žádný jiný zvuk nelze za poezii pokládat. Zvuk musí vyvěrat samovolně, sám ze sebe. Poznáš mnoho lidí, kteří zvuk vyvolávají nepřirozeným způsobem. Nejsou to proto básníci, připomínají jednání opice nebo papoušky. Je málo opravdových básníků, jejichž verš plyne sám sebou, je plný zpěvnosti, podobně jako horský proud hučí přes skály, jako hrom duní v mracích, jindy zašumí jako mírný déšť v podvečer nebo je jako tichý vánek letní noc. Poslouchej moře u našich nohou! Nezpívá snad pozoruhodnou píseň? Není to snad báseň a opravdová hudba? Vidíš ty vlny ve stálém pohybu, jak jdou jedna za druhou a zase dál se jiné proti nim vracejí a opět se ztrácejí v tónech. Slyšíš ty jemné rytmy...“

Stvoření je na bázi písně. Celý vesmír je píseň. Rostlina roste dle své vnitřní písně. Pampeliška má svou pampeliškovou, růže svou růžovou. Ano, i barvy vyznačují hudbu. Zkuste se obléci, celí do jedné barvy nebo se obklopte věcmi, či prostorem jedné barvy – vycítíte její nálady. Budete-li mít strakaté tričko, bude i Vaše nálada, tak trochu strakatá.

Píseň života. Ptáčci na jaře svou písní lákají samičky. Žáby kuňkají píseň milování. Citace z Thákura-Zahradník, str. 62, báseň č. 65:

„Je to zase tvé volání?

Přišel večer. Únava mě obepíná jako paže žadonící lásky.

Voláš mě?

Dal jsem ti celý svůj den, krutá paní, musíš mě oloupit i o mou noc?

Někde má všechno své meze a samota mé tmy patří jen mně.

Musí ji pronikat tvůj hlas a bušit do mne?

Nemá snad večer u tvých vrat hudbu spánku?

Nešplhají na oblohu nad tvou nelítostnou věží nikdy hvězdy s mlčenlivými křídly?

Neopadávají ve tvé zahradě nikdy květy v měkké smrti do prachu?

Musíš mě volat, neklidná?

Ať tedy smutné oči lásky nadarmo bdí a pláčou.

Ať lampa hoří v osamělém domě.

Ať převozní člun odveze znavené dělníky domů.

Nechávám své sny za sebou a spěchám za tvým voláním.“

Když chtěla členka afrického kmene dítě, hledala v meditacích nejprve nápěv písně jejího nenarozeného. Když píseň uslyšela, naučila ji svého muže a všechny příbuzné. Pak až se dítě narodilo, provázela ho melodie celým životem. Kdykoliv zabřečelo, stačilo zanotovat jeho píseň zrození a ono se upokojilo. Znal melodi, vibraci již z břiška. Byla mu zpívána v nemoci, při úraze, odchodu do školy, iniciačním obřadu dospělosti, když se ženil, umíral. /Volně z knihy V. Marka - Tajné dějiny hudby, str.144/.

Z různých věcí kterými se obklopujeme, si tvoříme i zvukové prostředí. Nechala bych se inspirovat filozofií starých Číňanů Feng-shui. Ono dřevo má svůj zvuk, dřevotříska též, voda co poslouchala Mozarta má svou krystalickou podobu, nevěříte? /obrázek z knihy V. Marka Hudba jinak str. 125/. Jsme skrz naskrz prostoupeni, zvukem. Jsme písní? Zkuste najít svou píseň.

Indové a Tibeťané tomu říkají mantra. Ten zvuk jste Vy. Ano, ztraťte se zvukem, staňte se! Píseň života a fuga smrti. Citace části básně Fuga smrti od Paula Celana:

*„...volá hlouběji ryjte a vy tam zpívejte hrajte
dotkne se za pasem železa švihne jím
oči má modravé
hlouběji zabořte rýče a vy tam dál hrajte k tanci
černé mléko jitra, pijem tě v noci
pijem tě v poledne zrána a pijem tě navečer
pijem a pijem
muž bydlí v domě tvé zlaté vlasy Markétko
tvé popelavé vlasy Sulamit hraje si s hady
Volá sladčeji hrajte tu smrt, smrt je maestro z Němce
volá hlouběji naladte housle potom jak dým se vzneste vzhůru
v oblacích je váš hrob tam člověk má místa dost...“*

Slyšeli jste ticho? Lze to? Je to nesmysl? Myslíte?

„Na počátku bylo Slovo a Slovo bylo u Boha a Bůh bylo to Slovo.“ /evangelium dle sv. Jana 1,1/. Jsme-li tím slovem, tak ten, kdo vyslovil je z ticha, přicházející, tvořící slovem, vibrací...

Zde bych se zmínila o mlčení. Citace z knihy Cesta srdce:

„...„Mlčíme-li, jsme poutníky.“

„...„Mlčení střeží vnitřní žár. Tento vnitřní žár je život ducha svatého uvnitř nás. Mlčení je tudíž to, co opatruje a udržuje naživu skrytý oheň Boží.“

„...Taoistický filozof Chuang Tsu: „Smyslem slov je vyjádřit myšlenky. Když jsou myšlenky pochopeny, na slova se zapomene. Kde však najdu člověka, který zapomněl slova? S takovým bych rád mluvil.“

Hudba zdánlivě zajatá do notové osnovy, přec svobodná svým prchlivým přítomenstvím. Hudba je pouze teď s Vámi, kteří ji nyní vnímáte...mizí/?, nebo se v nás ukládá, její rezonance, jak kruhy na hladině po vhozeném. /Zazněl začátek skladby č. 5 z Fratres estonského skladatele Arva Pärta - pasáž smyčců/.

Ozvuk dřeva skrze člověka jako energii. Zákon zachování Energie. Nic se zde neztrácí, jen se to přelévá jako oceán vzniku a zániku. Doslovná recyklace v nás. Posvátná slabika ÓM. Provibrovává různé části těla = vědomí. /Sledujte postupně vzhůru samohlásky ú ó á é í v místech čaker/.

Kde sídlí Bůh? Myslíte tam nahoře? „Otče náš, jenž jsi na nebesích.“ /evangelium dle sv. Matouše 6,9-13/. Ano správně, v srdci. Srdce je největší hlubinou výšky, kde zvuk nekončí a nezačíná. Ve vidění sv. Jana na ostrově Patmos se vyslovuje Ježíš o sobě jako o Alfě a Omeze, Prvním a Posledním, Počátku a Konci /Zjevení sv. Jana 22,13/. Začátek ve velkém třesku? Ano, zrození hmoty. Tolik hmoty, kolik zvuku! Tedy stvoření by se mělo měřit v decibelech!

Zvuk jako takový nemá hranice. Rozumí mu po svém všichni, včetně němých tváří, nemluvnat, dospělých. Zvuk jako vibrace. Nejkrásnější zvuk zamilovaných, zvýšená srdeční činnost, tlukot. /Tlukot do stolu v rytmu srdce, který ustával až do posledního úderu – ticha!/
Smrt! Končí smrt za zvukem? Myslím, že duše je jemná vibrace hlasu Boha. „Ušima budete poslouchati, a nepochopíte, očima budete hleděti, a nevidíte.“ /evangelium dle sv. Matouše 13,14/. Kdy uslyšíme svou hudbu? Zde to mají páni komponisté a hudebníci lehčí, ale každý z neprofesionálů pozná svou strunu na kterou je naladěn. Myslím, že i každý Váš tělesný orgán je naladěn ve svou notu. Možná se dočkáme CD na slinivku, žaludek, ledviny...

nervy. Proto je dosti riskantní dlouho se pohybovat v intenzivní hudbě v arytmií srdečního tepu /diskotéky, techno party/.

Ovšem cítíte-li se naladěni v souzvuku bubnů, jak jednohlavých, či typu džembe, je to cesta. Rastafariáni na Jamaice používají k vyjádření svého náboženství bubny, tak i primitivní kmeny mají své obřady spojené s tancem za rytmu bubnů. Indiánská symbolika na jednohlavých bubnech napovídá: nahoře znázorněno nebe, dole ženský princip země a totemové zvíře, které vás povede. Propojí-li se symbolika dvou pólů nebe a Země, tak Nebe oplodňuje Zemi, ze Země-Matky vzhází život, uléhá v smrt. Vše temné a vlhké jest ženského

principu opaku mužského. Jing a jang. Každý máme v sobě tyto vlastnosti, harmonie TAO. Pojmenované tao pozbývá významu. /Lao-c' - /570 - 490 př. Kr./:

“Tao, které lze postihnout slovy, není věčné a neměnné Tao: jméno, které lze pojmenovat, není věčné a neměnné jméno. Bezejmenné je prapočátkem nebe a země.

Pojmenované je matkou všeho stvoření.

Proto ten, kdo zůstává bez žádosti, proniká k jádru této tajemnosti: kdo je naplněn žádostmi, postihuje jen vnější tvářnost věcí. To obojí – ač má rozličná jména – vyvěrá ze stejného prapůvodu. Stejnost – toť hlubina záhadnosti. Záhada všech záhad, brána veškeré tajemnosti.“

Svatí poustevníci, Buddha, Zenový mniši, se nejprve utíkali mimo dosah světa do komun klášterů, do lesů či k místům samot chýší. Utíkali k meditaci. Po prozření se vraceli sedíce na buvolu v tržiště světa. Ticho je objevné místo smrti i zrodu, ticho nám dává svým principem slyšet v nás neslyšitelné. Mním, že to, co není vysloveno, stejně jako zmíněné TAO či stvořitelství precedent, který z ticha vzchází skrze slovo k tvoření. Ticho je tedy počátkem hudby života.

Zaposlouchejte se za zvukem, po jeho slyšitelnosti. Po doznění hudby je nový začátek hudby! Píseň stvoření v tichu. Zvuk objevíte u sebe.

Zvuk tibetské mísy...

Seznam použité literatury:

Celan, Paul: *Sněžný parť. Edice současné zahraniční poezie, svazek 99, v překladu Ludvíka Kundery. Nakladatelství Odeon 1986.*

Lao'c: *Tao te f'ing. 2. vydání /v DG 1. vydání/ v překladu Berty Krebsové. DharmaGaia 1997; ISBN: 80-85905-24-8.*

Marek, Vlastimil: *Tajné dějiny hudby. Zvuk a ticho jako stav vědomí. Nakladatelství Eminent; ISBN: 80-7281-037-5.*

Marek, Vlastimil: *Hudba jinak. Nakladatelství Eminent; ISBN: 80-7281-125-8.*

Nouwen, J. M. Henri: *Cesta srdce. Spiritualita pouště a duchovní služba dnešní doby. Zvon 1995; ISBN: 80-7113-134-2.*

Nový Zákon: *Sýkorův překlad v revizi Hejčlově. Velehrad I. P. 1947.*

Šienšanský mudrc. *Edice světla, svazek 3. Nakladatelství Unitaria.*

Thákur, Rabíndranáth: *Zahradník. Květy poezie, svazek 215 /v překladu Dušana Zbavitele/. Mladá Fronta 1999; ISBN: 80-204-0765-0.*

Elena Letňanová / Slovenská republika /

IDEA MINIMÁLNEHO V KLAVÍRNOM KONCERTE HENRYKA GÓRECKÉHO Z r.1980

Ak je 20. storočie vytvárané polymorfálnymi metodológiami vo filozofii a kultúre, muselo si ich vytvoríť aj v hudbe. Jednou z nich je metóda, štýlistické prostriedky minimalizmu. V roku 1980 vytvoril prvý minimalistický klavírny koncert poľský skladateľ sonorizmu Henryk Górecki. Idea minimálneho, či latentné štádium minimalizmu, sa objavovalo už skoršie v diele Terry Raileya v nenávidenej ensemblovej skladbe „In C“ v roku 1967 a nábehy na minimalizmus vykazoval už španielsky postimpresionista Federico Mompou v 1932 v skladbe pre klavír Ozveny zábav z dialky a John Cage vo svojej prvej kompozícii pre preparovaný klavír Bacchanália. U Raileya ide v základe o horizontálne opakovanie určitého minimálneho tónového materiálu do nekonečna, až 45 minút, záleží od interpretácie, teda ide o dielo otvorené. U Federica Mompoua ide o krátke dielo s okontúrovanou melodiou a postimpresionistickou harmonickou štruktúrou, vybudovanou na repetičných akordoch, nie v takom rozsahu ako u Raileya. Minimalizmus Góreckého ako spôsob negácie a oprostenia z postwebernovského obdobia, a poľského sonorizmu zasiahol jeho tvorbu až v osemdesiatych rokoch minulého storočia.

Oficiálne datovanie minimalizmu by sme mohli položiť do 60. rokov min. storočia, keď sa z latentného štádia dostával na povrch, ako spôsob intelektuálnej hry, hľadanie novej duchovnosti, či spôsobu počúvania hudobného diela, v podobe večne sa opakujúcej tej istej indickej alebo africkej hudby z magnetofónového pásu v New yorskom byte neznámeho hudobníka La Monte Younga. Do tohto bytu sa vracal často neznámy americký skladateľ Terry Railey a počúval celé hodiny tieto pásky. Taktó prozaicky začal americký minimalizmus v podobe repetitívneho In C, v čom iste pocífoval potrebu byť spojený s večnosťou, ktorú si iné kultúry ctia a interpretujú tak viditeľne v sochárskych dielach. Descartovský dualizmus duše a rozprestranenej substacie-hmoty zasadil prvý úder do jednoty kresťanskej Európy, straty viery vo večnosť a transcendentálno, človek s egom geometra a subjektivitou sa začal ceníť viac než človek duchovný.

Repetizione se la eternita, povedal rímsky hudobník a autor Giovanni Piazza v Ríme 1984, aby potvrdil môj názor na dlhé repetičné stĺporadie v Reichstagu, tvoriace priestorovú predstavu večnosti. Či Terry Railey a potom Philip Glass, Steve Reich a iní, mali na mysli večnosť alebo transcendentálne neviem, ale Glassova hudba sa hodila ako kulisa k prekonávaniu dlhých, 10- hodinových vzdialeností z Daytonu, Ohio, do New Yorku autom. Glassova hudba s nepatrnými a zmenami, presunmi akceptácie alebo polohy toho istého materiálu s minimálnym harmonickým zázemím a dlhým mechanickým opakovaním sekvencií vytvárala hudobný pendant uháňajúceho automobilu na autostrádach, s pravidelnými hlukmi a zvukmi vydávanými kolesom. Glassova hudba sa stala cestovnou doprovádzajúcou hudbou, „travel music“. Neprinášala žiaden vzruch, ani Aristotelovský dramatický oblúk či katarziu po dráme, harmonické rozvíjanie. Výstavba diela, či princíp evolúcie znázorňuje horizontálna čiara s malými odchýlkami na povrchu. Aj konečné taktý tejto hudby prinášali iba tapering, mechanické zužovanie zvuku.

Tento štýl v osemdesiatych rokoch bol jedným z polymorfných metód, predpovedaných Friedrichom Nietzsche pred rokom 1883. Glass vtedy pôsobil novosťou, oprostosťou, odvážnou simplicitou hudobného jazyka, niekedy s nádychom na vytváranie nového pocitu priestoru.

Ak Bach bol pre mňa symbolom vertikálno-horizontálnej priestorovosti a ich násobkov, hudba Raileyho „In C“ ako prvá a úplne minimalistická skladba, postrádajúca priestorovosť, je procesom ustavičnej horizontálnej zmeny, evokujúcej biologické procesy, procesy živej štruktúry, ako napr. prúdenie krvi, pohyb krvných teliesok, améb, rast stromov, améb, akési objektívne jednotlivosti miesto citových psychických procesov.

V dejinách hudby vieme odôvodniť nástup austerity, jednoduchých a chudobných štýlov na ich latentnom začiatku, keď ešte neboli rozvinuté a neodrážali životný pocit väčšiny súčasníkov. Keď sa začala prvá jednoduchá homofónia v talianskej opere po vrcholnej renezancii po roku 1600 v monodickom štýle, s novým životným pocitom subjektívneho ja, polyfónna zložitá nizozemská hudba vrcholila a nastúpilo obdobie jej hypertrofického štádia a jej postupné odumretie. Nástupom schudobneného, jednoduchého štýlu sa prejavuje aj ranný klasicizmus Wagenseila, deje sa tak po vrcholnom štádiu baroka, po Bachovi., ktoré bolo opäť zložité, bohaté a polyfónne. Baroko potrebovalo na hypertrofické štádium iba 150 rokov. Klasicizmus –hudobný -potrebuje k vrcholu už iba 50 rokov, hudobný romantizmus už len 40 rokov. Atd. Doba objavenia, vývoja, vrcholenia a hypertrofie štýlu sa skraca, keď sa približujeme k 20. storočiu. Štýly nastupujú jeden po druhom v krátkom čase. Posledné „minimalizovanie“, oprostosťovanie je nástup Parížskej šestky ako reakcia na zvukove vysofistikovanú faktúru impresionizmu, a takých partitúr ako sú Skriabinove symfonické diela. Obdobia sa skracujú, nastupuje holdovanie osobného štýlu jednotlivého skladateľa.

Austerita a jednoduchosť ako filozofický a kultúrny princíp (starogrécky Diogenes) vždy koexistovali v latentnom štádiu s danou rozvinutou kultúrou, hudbou. Minimalizmus prichádza tiež ako reakcia na kompozície s prekomplikovanou postwebernorskou štruktúrou, enormným materiálom, masou nôť na jednom póle, keď na druhom póle sa mala objaviť želaná priehladnosť, simplicita, ba až prázdno, nemateriálne, napr. „4 minúty 44 sekúnd“ od Johna Cagea, kde neznie ani jeden hudobný tón, partitúra je prázdna. Skladba je dôkazom, že absolútne ticho neexistuje. Pritom náhodilé šumy a zvuky vyskytujúce sa počas ticha v hudobnej sále bez akéhokoľvek príspevku inštrumentalistu na nástroji vytvárajú konkrétnu zvukovú tapetu, ktorú nemôžeme nevnímať.

Cageove prvé preparované klavírne skladby ako napr. Bacchanalia for prepared Piano sú už miestami minimálne, statickými repetovanými akordami, aj melodicky. Forma je aditívna, opakovaním úsekov. Bacchanalia sa objavuje po prvý raz v roku 1940 po prvých nábehoch na minimálnu hudbu ešte v lone európskeho postimpresionizmu v tvorbe spomínaného Federica Mompoua. v roku 1932. Latentné štádium idey minimálneho či minimalizmu dozrievalo 35 rokov, kým sa etablovalo ako nový štýl hudobného komponovania a myslenia a v Poľsku v osobe H. Góreckého až 40 rokov, keď kompozičná škola sonorizmu sa plne vyžila a nebolo možné stupňovať jej prvky ďalej.

Henryk Górecki je reprezentantom, ale aj ukončením poľského sonorizmu 60 rokov, na čele s poľskou kompozičnou školou Pendereckého, Lutoslawského, Serockého.

Terry Railey koncom roku 1967 skomponoval a uviedol v USA dnes známu skladbu „In C“, komponovanú z niekoľkých minimálnych tónov, tvoriac diatonický rad, ktorý sa varioval ako nevyčerpatelné vzorce mandaly pred jej zničením. Railey nevediac o tom, že dáva prvý viditeľný impulz novej skladateľskej generácii, ovplyvnil autorov na celom svete, svojou repetitívnou technikou a poetikou. Górecki, Pärt a iní si uvedomili, že sonorizmus a romantické ego si svoj čas už odbehlo. Raileyho technika sa stala postupom času už v 90. rokoch majetkom celej planéty. Phillip Glass, vysmievaný viedenským publikom v 70. rokoch a Steve Reich sa stali neskoršie v 80. rokoch známymi aj v zahraničí, zatiaľ čo H. Górecki bol uznávaný len doma, v Poľsku, až v roku 1993 úspešne prenikol do zahraničia. Arvo Pärt sa vynoril až v 90. rokoch.

Prvý minimalistický Klavírný koncert bol skomponovaný v 1980, po dlhej vývojevej kompozičnej transformácii Góreckého. Trvá iba 10 minút, je dvojčasťový, attacca, bez klasickej pauzy medzi dvomi časťami, aby tvoril súvislý prúd hudby, prerušený jediným dlho držaným akordom na konci prvej časti. Absentuje druhá pomalá kontrastná časť. Dielo má iba dve rýchle časti a existuje v dvoch verziách ako Koncert pre Cembalo alebo klavír a orchester, pričom je zvuk čembala amplifikovaný. Druhá verzia pre klavír a orchester nemá amplifikáciu. Možno ho uviesť v dvoch variantách - so sláčikovým orchestrom alebo s veľkým orchestrom. Markantným znakom v oboch prípadoch je absencia dynamických kontrastov, ako napr. kontrast piano a forte. Koncert je písaný v jednom forte, potom dvoch forte – prvá časť a druhá časť je v dvojitom forte, záver a kóda koncertu sú v trojitom forte, okrem posledných 6 taktov, ktoré sú v 2 forte. Táto statická, rovná dynamika, bez jemných odtieňov sa odohráva väčšinou na dlhej ploche niekedy až 61 taktov v prvej časti. Prítom klavír a orchester hrá dynamické unisono. Ak je čembalo zosilnené Górecki tak pravdepodobne definuje mohutnosť ako jednu z vlastností duchovného, pred čím máme mať rešpekt, bázeň. Dojem ochromenia zmyslov mohutnosťou, hlasnosťou je u Góreckého znak túžby vyjadriť duchovnosť v novej dimenzii. Niektoré skladby Góreckého sú založené na religióznom texte, na stredovekej modalite, určené ako veľké skladby pre chrámové a nie koncertné uvedenie, ako napr. Beatus vir, znie až omračujúco silným zvukom selektovaných úzkym ambitom tónov. Druhá časť je celá v dvojitom forte a vrchol tvorí 84 taktov v trojitom forte, čo je na hranici pianistickej výdrže hrania klastrov v trojitom forte a v rýchlych osminách. Prekročenie hranice nástrojovej techniky vnímam ako nový prvok virtuozity, odlišný od všetkého predošlého. Rozbitie klaviatúry pravidelným rýchlym úderom klastrov tvorí víťazstvo, jasajúci vrchol. Posledných 5 taktov „opadne“ zvuk na 2 forte. .

Obe časti koncertu sú odlišené malým rozdielom tempovým a dynamickým. Hlavným znakom koncertu je energická, vitálna, mužná, neochvejná až brutálna expresia, pod legátom klavíra a orchestra, forma je vypracovaná antiklasickým spôsobom, princípom repetitívnosti a nepatrnej variability, ale aj súvislým prúdom silnej až statickej dynamiky, a neprítomnosti kontrastnej pomalej časti, dynamicky odlišnej, pianovej, jemnej. Ideál silného zvuku môže byť pozostatok z predošlého Góreckého sonoristického obdobia, ktoré sa zmenilo v osemdesiatych rokoch na mystickú minimalistiku. V 1993 New York Times písal o fenomenálnom úspechu Tretej Symfónie a o autorovi ako mystickom minimalistovi. Možno práve jedine táto symfónia ostáva fascinujúcim dielom autora. .

Repríza koncertu je len náznaková, expozícia a repríza sú takmer totožné s maximálnym skrátením reprízy. Metóda strihu, skracovania pôvodného materiálu na polovicu alebo tretinu sa ukazuje ako spoľahlivý formotvorný princíp, ak k tomu pristúpi únosná večne trvajúca repetičnosť toho istého tématického či figuratívneho prvku, s udrzovaním napätia, môže vzniknúť zaujímavé dielo.

Idea dlhého niekoľko minútového rolovania a dynamického zosilovania toho istého kvintakordu, od najnižšej po najvyššiu polohu, na začiatku Wagnerovho Zlata Rýna, v orchestri je prvou ideou minimalizmu, repetície toho istého, ovšem potom sa vylinie prúdu pozdnoromantickej Wagnerovskej harmónie a je udusená ďalším procesom v tejto opere.

Mojím príspevkom som chcela ukázať, že minimalne v hudbe je ešte stále nevyžité a nevyžité idea, vedúca k rôznym tvarom duchovného až večne trvajúceho a prítomného životného princípu, že idea existovala v rôznych krajinách, a obdobiach ako nosná a inovujúca idea. U rôznych autorov charakterizovala odlišné bytie a stávanie sa.

V prípade klavírneho koncertu sú dynamicky stupňované diatonické opakujúce sa 12 tónové plochy, rozložené na 18 stranách, z čoho pripadá na stredný diel prvej časti 4. strany, s repetičnosťou a chromatickosťou descendenčných triolových figúr. Kontradikcia diatonicej témy a rozvinutej v úvodzovkách „vedľajšej témy“, chromatickej, je jediným prostriedkom kontrastu a napätia. Prvý a druhý takt prvej časti sú nosnou bunkou prvej časti koncertu, v nasledujúcich taktoch sa nahradí prvý tón vyšším tónom, čím sa mení napätie ale nie rozsah 12 tónov klavírneho partu. Part orchestra je dôsledné unisono, téma je minimálna, pozostáva z dvoch tónov d-b-d v oktáve. Prvý a najvyšší tón v klavírnom takte sa opakuje v prvom tóne melodickéj linky orchestra.

Metrika diela je zaujímavá v prvej časti. Prvý takt je na jednu dobu, ostatné sú na 6 dŕb.

Táto kostra sa rozširuje o jeden takt, neskôr o 3, 5 a 7 taktov. Pravidelný až mechanický pohyb rovnomerných osminiek v klavíri zaručuje stály pulz a protirečivosť k legátovej téme v unisono v orchestri. V ďalších taktoch sa rozširuje postupne dŕsky modus o tón e, f, g, čo je minimálny diatonický ambitus. Górecki je charakteristický dlhými niekoľko taktovými vydržovanými legato tónmi v orchestri, ktoré sa postupne rozvíjajú, tým, že ďalší tón je vypísaný obalom, neskôr mordentom. Tento štýl je prísne vybraný, včítne sláčikovo-klavírnej inštrumentácie. Jednoduchá farebnosť, nepôsobí hedonisticky, je vyvažovaná kontrastom dlhých tónov v orchestri a pravidelným pohybom klavírnych osminiek. V strednom organicky sa napájajúcom oddieli prvej časti koncertu orchestra zruší unisono a prednáša tému, odvodenú z pôvodnej, pomocou zostupných diatonických tercií. Klavír má doprovodnú úlohu nielen tu, ale od začiatku až po koniec prvej časti.

V druhej časti prednáša klavír sólo hlavnú tému radostný, sedliacky, goralský tanec, plný energie na ploche 56 taktov, ktorú opakuje klasickým spôsobom orchestra, s rozšírením o dva takty tým istým akordom D-dur. Klavír je poňatý sólisticky, orchestra doprevádza celú druhú časť okrem najdissonantnejšej akordickej časti na ploche 38 taktov, pred vyvrcholením druhej časti. 6 taktová chromatická téma od f po h, zdôrazňuje stredoveký tritonus a opakuje sa štyrikrát, posledné dva razy od tónu h po f chromaticky, k tomu každý tón má ešte chromatický príraz, čo pôsobí neviazane, pohansky. Klavír podporuje tému bitonálnymi dvomi septimovými pásmami, jedným s centrom na g, h, druhé znejúce bitonálne, na tóne a, f., poloha je vyššia, čím produkuje ďalšie napätie, ale hlavným stavebným princípom je repetičnosť. Malé zmeny v doprovode orchestra už nenastupujú, hrá sa jediný akord E-gis, g-b, es-g, písaný v malo sekundovej príbuznosti, Es-dur a E-dur súčasne a klavír má jedinou jednoduchú úlohu opakovať rozklad g-b-g oktáva, s prerušením na 3 osminy b-a-c, zaberajúc sotva plochu jedného taktu. Táto časť pôsobí ako snaha o jediné silné, energické, neústupné kvázi vibráto, výstup na dlho pripravovaný vrchol v D-dure.

Diela sme hrali spolu s Orchestrom B. Martinu z Brna, pod taktovkou Eugena Zámečníka, na finálnom koncerte medzinár. festivalu Forfest v Komneriži, 26. júna, 2005, ktorý vyhlásil na skúške, že ešte taký ťažký koncert nedirigoval, zrejme narážal na metriku prvej časti. Kritika v Opus musicum písala o strhujúcom výkone vynikajúcej slovenskej klaviristky, ktorá dovedla dielo až do orgiastickej podoby.

Alois Piňos /CZ/

PROBLÉMY TÝMOVÉ KOMPOZICE

/Zkušenosti z kompozičního týmu Brno/

Úvod

Kompozice vytvořené společně několika autory nebyly a dodnes nejsou v umělecké hudbě časté. V některých jiných uměleckých oborech je tomu jinak. Tak v minulosti např. v malířství a sochařství běžně pracovaly týmy v uměleckých dílnách. V řadě novodobých uměleckých odvětví si úspěšnou tvorbu v týmu bez úzké autorské spolupráce nemůžeme vůbec představit. A pokud jde o vědu, tam se dnes pracuje v týmech takřka výlučně.

Ve vážné hudbě zůstaly pokusy o team-work na okraji. Šlo zde nejčastěji pouze o jednorázové manifestační projevy uměleckých skupin: Skupina se představila veřejnosti skupinovou skladbou, v níž každou větu napsal jiný člen skupiny. To se týká např. pařížské Šestky po první světové válce. Jednorázovou záležitostí bylo též např. již v 19. stol. vytvoření Variací pro klavír, které společně zkomponovalo šest skladatelů z pařížského okruhu kolem Chopina a Liszta, nebo „Double Music“ pro bicí nástroje, zkomponovaná v r. 1941 Johnem Cagem a Lou Harrissonem. Do této kategorie patří i skladba „Ensemble“, kterou vypracoval Karlheinz Stockhausen se svými žáky - kurzisty během darmstadtských mezinárodních prázdninových kurzů pro Novou hudbu r. 1968. Jindy šlo o naivní, nedomyšlené pokusy, popř. uskutečněné z mimouměleckých důvodů /“produkční kolektiv studentů petrohradské konzervatoře“ po bolševické revoluci/ a odsouzené k brzkému ztroskotání. Věc se nikde neujala.

Skladatelé zřejmě nepocífovali, na rozdíl od tvůrců syntetických uměleckých děl a od vědců, nutnost a účelnost sdružit se ke společnému dílu. Týmové práci ve vážné hudbě ostatně donedávna bránily nejen vžitě náhledy na nedělitelnost kompozičního procesu, ale i navyklé pracovní postupy a zejména používaný hudební materiál sám.

Ponecháváme zde stranou zábavnou hudbu, v níž se často na realizaci podílí více osob včetně aranžérů, instrumentátorů aj. Zde jde ovšem o tvorbu folklorního typu, která vychází z daného stylu a kombinuje jeho prvky stovebnicovým způsobem. Jde přitom o malé formy a více méně dané vzorce harmonie, rytmu a metra. Ponecháme též stranou elektroakustickou hudbu, jejíž realizace se často účastní kromě skladatele i technik - zvukový mistr, i tvůrčí spolupráci interpretů, požadovanou např. při jazzových improvizacích a výraznou zvláště v aleatorní hudbě. Ani umělecká díla, jež vznikají ve spolupráci skladatele s tvůrcem jiného oboru – básníkem, výtvarníkem apod., nepatří k našemu tématu. Budeme se věnovat výhradně problematice týmu, tvořeného jen skladateli a pracujícím v oblasti soudobé artificiální hudby.

Předpoklady týmové práce

Uvedl jsem v úvodu, že týmové práci donedávna bránil mj. i používaný hudební materiál a práce s ním. Řád v tonální a modální hudbě byl totiž sám o sobě natolik závazný, že nepřipouštěl při kompozici téhož díla nezávislé samostatné rozhodování, několika autorů, ale možnosti předurčení jednotlivých parametrů díla zde byly natolik malé, že případná průběžná dohoda autorů by mnoho nemohla zaručit. I kdyby si tým určil předem přesně např. tonální plán, tempo, takt, formu, obsazení, druh instrumentace a trvání skladby, sotva by to stačilo k tomu, aby na tomto základě mohla společnou tvůrčí práci vzniknout tonální skladba logická, jednotná, smysluplná, dokonalá, přirozená. Nadto by byl tento způsob kompozice bezpochyby daleko pracnějším a zdouhavějším – vyžadoval by mnoho průběžných konzultací, oprav a vzájemného přizpůsobování – než kdyby toto dílo psal autor jediný. Totéž platí i o rozšířené tonalitě, ba i o dodekafonii, v níž všechny parametry kromě tónových výšek zůstávají volné.

Radikální změny přinesl vývoj hudby po druhé světové válce. Nejprve došlo ke krajní racionalizaci tvorby. Dodekafonismus Druhé vídeňské školy vyústil v multiseriálníismus, v němž závazné organizaci podléhají kromě tónových výšek i další parametry – tónové délky, barvy atd. Tento vypjatý racionalismus přešel potom ve svůj iracionální protiklad: tuhý řád vystřídala náhodnost, do skladeb vnikala aleatorika. A právě tyto dvě zmíněné, v jistém smyslu protikladné a velmi markantní tendence a principy jsou pro možnosti týmové práce klíčové. Jestliže je totiž kompozice ovládána přísným řádem – a zde chci zdůraznit, že tím nemíním zdaleka pouze postweberské řešení, vždyť invenčních řešení řádu je nespočet – může se na vypracování společně předem naprogramované skladby podílet i autorů několik. Zvolená koncepce, konstrukce a stylová jednotka díla tím nemůže být porušena. A jestliže jde naopak o skladby, uplatňující prvek náhody, pracuje-li se s izolovanými vrstvami, často záměrně protikladnými, ba i slohově úmyslně různorodými, používá-li se montáže a koláže, připouštějí-li se různé alternativy, proč by se i zde nemohlo s výhodou uplatnit při práci na jediném díle autorů více? Lze tak dokonce přirozeným způsobem posílit prvek náhody: Vždyť jediný autor vlastně musí náhodu sám „naplánovat“, zatímco v tvorbě autorského týmu lze k náhodnosti dospět prostě a efektivně. Ani určité syntetizující a inovativní tendence a snahy o oproštění

a zjednodušení hudební řeči a formy nejsou překážkou týmové práce. V týmové kompozici je dnes možno jak udržet jednotu tvaru, tak i docílit bohatého, svobodného, pluralistického projevu.

Vznik a činnost brněnského kompozičního týmu

O teoretických předpokladech i praktických možnostech týmové práce v soudobé hudbě jsem uvažoval od poloviny šedesátých let a dospěl jsem k závěru, že situace je pro tento pokus velmi příznivá. V tomto úsudku mne utvrdily i zkušenosti z tehdejší vlastní kompoziční činnosti a to jak zkušenosti s přísnou organizací a určitým předprogramováním skladby, tak i s technikou montáží, koláží, s alternativností a aleatorikou. A tak jsem roku 1967 v Brně založil kompoziční tým, do něhož jsem jako své spolupracovníky přizval mladé brněnské skladatele Arnošta Parsche, Rudolfa Růžičku a Miloše Štědroň, které jsem osobně dobře znal z výuky na JAMU i z různých hudebních aktivit jako talentované, perspektivní a moderně orientované tvůrce. Štědroň byl mimoto i muzikologem, Růžička specialistou v elektroakustické hudbě a Parsch měl manažerské schopnosti a zkušenosti. A navíc tu mezi námi vládly přátelské vztahy, vzájemná důvěra a všichni jsme měli do této experimentální činnosti velkou chuť, bez čehož by žádné odborné kvality samy o sobě nebyly nic platné. Své tři nastávající úzké spolupracovníky jsem seznámil s teoretickými předpoklady a metodikou týmové práce i s praktickými kompozičními postupy. Vycházely z mých výzkumů a kompozičních metod. Šlo např. o aplikace teorie tónových skupin a intervalových řad, o organizaci rytmických hustot, o montáže a koláže a vytváření alternativ a stavebných koncepcí a programů. Protože všichni tři byli odchovanci „brněnské kompoziční školy“, byly jim tyto věci velmi blízké. Mým přáním a plánem bylo prokázat životaschopnost týmové kompozice a vytvořit stálou dílnu, ne jen jednorázové dílo.

Historie brněnského kompozičního týmu

První léta činnosti našeho týmu spadala shodou okolností do roků kolem „pražského jara“ a byla nám velmi příznivá. Atmosféra doby přála nekonformním kulturním aktivitám. Naše skladby byly brzy po dokončení natáčeny, vysílány v rozhlase a hrány na koncertech. Budily zájem a sympatie četného publika i odborné kritiky v hudebních časopisech i v denním tisku, který tehdy vážné hudbě věnoval více pozornosti než dnes. V letech 1967-74 brněnský kompoziční tým zkomponoval a zveřejnil skladby instrumentální, vokální i elektroakustické různých žánrů a typů, mezi nimi i tři rozsáhlé náročné skladby, a to vokální symfonii „Ecce homo“, „Concerto per sei“ a „Hlasovou vernisáž“. /Posledně jmenovanou skladbu komponoval šestičlenný tým, výjimečně rozšířený o Josefa Berga a Miloslava Ištvanu./ I lidé, kteří z počátku týmové kompozici nedůvěřovali a považovali ji za pouhou recesi, se brzy stávali sympatizanty a propagátory.

Nastávaly však zlé doby komunistické „normalizace“. Členové týmu i jejich skladby se dostaly na černou listinu. Festivaly nové hudby /Expozice experimentální hudby, Smolenické semináře aj./, na nichž mívaly týmové skladby své premiéry a své reprezentativní forum, byly jakožto ideologicky podezřelé a závadné zakázány a postupně se zužoval prostor i pro provádění na běžných koncertech a v rozhlase. V týmu se ztrácela chuť věnovat čas náročným projektům, odsouzeným odpočívat v zásuvce, chyběla motivace. Pokračovalo se jenom ve vytváření drobných příležitostných skladeb. Kompozice pro BROLN /Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů/ produkovala dvojice Arnošt Parsch s Milošem Štědroňem. Zatímco doma byly týmové skladby odkázány na okrajové příležitosti /např. brněnské Divadlo hudby/, měl jsem je možnost prezentovat opakovaně v zahraničních centrech nové hudby /v Darmstadtě, v Kölnu aj./

Nová příznivá etapa se otevřela brněnskému týmu až po pádu komunismu 1989. V pozměněném složení týmu /Alois Piňos – Miloš Štědroň – Ivo Medek/ jsme se věnovali zejména tvorbě rozsáhlých komorních oper z hudebního prostředí na libreta Miloše Štědroň. Jejich protagonisty jsou v první opeře Leoš Janáček a Henry Cowell, v druhé Antonín Dvořák a Petr Iljič Čajkovskij. Libreta Štědroň vypracoval na základě skutečných událostí, ovšem s humornou nadsázkou. K začátku nového milénia jsme pro brněnskou filharmonii zkomponovali skladbu „Byly časy, byly“ jakožto „symfonický kaleidoskop“. Paralelně s „janáčkovskou“ operou zkomponoval jiný tříčlenný tým /Arnošt Parsch – Leoš Faltus – Radomír Ištvan/ komorní balet „Setkávání a míjení“. Obě tyto skladby vytvořily premiérový

program na scéně divadla „Husa na provázku“ na Expozici nové hudby 1995 v Brně. V poslední době se v Brně objevily i další kompoziční týmy. Je to např. tým „Marián“, tvořený Markétou Dvořákovou, Ivo Medkem a Janem Kavanem. Jeho členové své skladby též sami interpretují, čímž usnadňují provedení a zaručují autorskou interpretaci, ale zároveň limitují obsazení a charakter partů. Částečně se věnují též improvizaci.

Pracovní postupy kompozičního týmu

Týmová práce si obvykle vyžaduje tyto tři základní etapy:

- 1/ Autoři se dohodnou na druhu, koncepci a charakteru zamýšlené skladby, na kompozičním záměru, obsazení, trvání skladby, termínech atp. Dále se dohodnou na kompozičních prostředcích, které v této skladbě mají být použity. Též si vzájemně rozvrhnou práci.
- 2/ Podle dohodnutých zadání komponují jednotliví autoři samostatně. Tým se schází k průběžným společným konzultacím podle potřeby.
- 3/ Autoři společně posoudí vytvořené příspěvky – hudební objekty, provedou jejich výběr a vytvoří partituru /montáž/.

Každá skladba si ovšem vyžaduje specifické řešení. Některé skladby programujeme záměrně velmi přísně, jiné volněji. Např. ve skladbě „Concerto per sei“ /1971/ byla přesně předem naprogramována forma do všech detailů /následnosti a trvání úseků tutti, sóla, různých přesně určených nástrojových výběrů/, byl určen systém tónových výšek, výběr intervalů, průběh rytmických hustot, druh rejstříků, timbrů, způsobů nástrojové hry atd. Každý z členů týmu pracoval na určených partiích a to tak, že východiskem byl jednotlivý nástrojový part. Kde souzní více nástrojů, je to vždy práce více autorů: Autorské podíly jsou tak co nejvíce prolnuté. Všichni psali střídavě pro všechny nástroje. Závěrečná montáž proběhla díky dobře promyšlenému a propracovanému projektu zcela hladce, bez korektur. Naproti tomu „Divertissement“ pro harfu, klavír a orchestr /1969/ byl vytvořen jako koláž prvků, které nepodléhaly předběžné závazné organizaci. Autoři – a na koncertech i posluchači – se bavili konfrontacemi starosvětské hudby náměšťského hraběte a hudebního nadšence Karla Josefa Viléma Haugwitzze /1797-1874/ s úseky dvanáctitónové a timbrové hudby, s fiktivní haugwitzovskou hudbou a s různými citáty, s vojenskými fanfárami hranými v račím pohybu aj. Nové i archaické prvky dodávali všichni čtyři autoři. Forma čtyřvěté suity vyplynula z Haugwitzových harfových a klavírních divertissementů. V komorní opeře „Anály avantgardy dokořán aneb Věc Cage“ /1995/ nám libreto nabídlo rozdělení autorských úloh. Dohodli jsme se tak, že hudbu světa Leoše Janáčka a jeho žáků napíše já, hudbu pro Henry Cowella /s příměsí jazzu, clusterů a folkloru/ a komentátora /v barokním slohu na italský a český text/ Miloš Štědroň a hudbu Janáčkovy domácnosti /služka Mářa, fenka Čipera a slepice/ zkomponuje Ivo Medek. Opera působí přesvědčivě jako přirozený celek.

Zkušenosti týmové kompozice

Na základě zkušeností z takřka čtyř desetiletí týmového komponování v Brně lze říci, že v týmu je možno úspěšně řešit velké množství kompozičních úkolů. Tím ovšem nemá být řečeno, že týmovou práci lze doslovně nahradit jednotlivého skladatele. Když dva dělají totéž, není to totéž, a tím spíše není totéž, dělá-li totéž jednotlivec a tým. Výsledek týmové kompozice je poněkud jiný, než by byl výsledek práce jednotlivce, ale o to tu právě jde. Vždyť jedním ze záměrů a cílů týmové kompozice je proniknout do nových hudebních oblastí. Týmovou kompozicí lze např. vnést do hudby nové momenty humoru a překvapení, vyrovnávat se nově s náhodností, dodat skladbě nezvyklost a atraktivnost získávat nové pohledy na miniatury a na tzv. monumentální skladby, které jsou už svým rozsahem pro jednotlivce balvanem. Již pouhý fakt, že se v jediném díle může sloučit několik různých autorských typů a že se tu dá využít specifických rysů, zálib a znalostí více tvůrců najednou, ukazuje šance týmové kompozice. V našem týmu klademe přitom důraz na to, aby dílo vzniklo naprostým prolnutím přímo pro tento účel napsaných vkladů několika autorů, nikoliv jen vnějším přiřazováním samostatných skladeb, vět nebo jiných úryvků k sobě, jak to např. dělal se skladbami svých kolegů Ladislav Kupkovič na vystoupeních souboru „Hudba dneška“ v šedesátých letech v Bratislavě.

Týmová kompozice však s sebou nese i velké množství problémů, nároků, potíží a úskalí. Je třeba stále hledat optimální dělbu, systém a návaznost práce, sladit tvůrčí aktivitu a invenci jednotlivců se zvolenou koncepcí týmového díla, sjednotit způsoby zápisu aj. Jsou tu otázky umělecké kvality a zaměření jednotlivých autorů. Souhra může být dokonalá jen v případě, jde-li o skladatele orientované v jejich vlastní tvorbě na tytéž kompoziční techniky a podobnou poetiku, jaké používá tým. Nemůže tu být jeden autor, který píše minutu hudby rok a stále ji znovu koriguje, a druhý, který to „zvládne jednou rukou“ za minutu. Jejich umělecká úroveň musí být srovnatelná. Nadměru důležité jsou však i otázky povahových rysů a osobních vztahů, přátelství a důvěry. Žádný účastník se nesmí obávat „odkrytí svých karet“, svých kompozičních „tajemství“, protože autoři si v týmu dobře vidí do svých skladatelských „kuchyní“. A je tu potřeba společné vůle, motivace a odhodlání dodržet dohodnuté věci a v širším časovém horizontu vydržet popř. i nepříznivé periody, pokud ovšem má jít o onu „stálou kompoziční dílnu“ s vlastní tvář. Prostě otázky psychologické, morální, etické, otázky komunikace tu hrají prvořadou úlohu.

Závěr

Závěrem bych rád aspoň zkráceně připomenul některé z myšlenek Jaroslava Šťastného, jak je formuloval ve své knize „Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera“.

„Týmová kompozice se rozvinula v Brně díky Piňosově iniciativě a stala se určitým specifikem brněnského skladatelského okruhu, zvaným též jako „Brněnská skladatelská škola“. V Brně se na rozdíl od příležitostných projektů tohoto typu ve světě tento typ kompozice ujal a stal se regulérním žánrem. A pokud bychom měli hledat nějaká významná specifika, kterými naše nová hudba přispěla do světového fondu, patřila by zřejmě brněnská týmová kompozice k těm nejdůležitějším. Je to svým způsobem rarita a unikát.“

„Týmová kompozice aplikuje myšlenku mozkového trustu, běžnou ve vědeckém výzkumu, i na uměleckou tvorbu. Rozšíření tvůrčího procesu za hranice individuálního subjektu má výhodu zmnožení jednak kritických /v přípravné fázi diskuse o koncepci/, tak i tvůrčích schopností /každý může přispět svým vkladem/. Organizace práce ovšem vyžaduje jednotící ruku/ na podobném principu pracovaly i středověké a renesanční malířské dílny /ale pozdější zkušenosti ukázaly, že i tuto funkci, kterou původně přirozeně zastával zakladatel a vedoucí týmu, lze za určitých okolností a při určitém typu dohodnuté spolupráce v již zavedeném týmu rozdělit.“

„Přes všechny překážky a nepřízeň vnějších podmínek /zejména šlo o dlouhá léta diskriminací za totality/ se nejen podařilo řadu skladeb Piňosovu týmu vytvořit, ale navíc myšlenkou týmové kompozice nadchnout i další brněnské autory, kteří pak pracovali samostatně. Týmová kompozice je v Brně schopna samostatného života. Podobné místo, kde autoři komponují systematicky společně, bychom asi ve světě těžko hledali.“

K přednášce byly připojeny zvukové ukázky částí skladeb Kompozičního týmu Brno:

- *Ecce homo – vokální symfonie*
- *Divertissement pro harfu, klavír a orchestr*
- *Hlasová vernisáž*

Anály avantgardy dokořán aneb Věc Cage /komorní opera/

Petr Pokorný /CZ/

MŮŽE BÝT HUDBA NOSITELEM IDEOLOGIE?

V úvahách o tom, zda hudba vyjadřuje nebo může vyjadřovat nějakou ideologii, omezíme se na tzv. vážnou hudbu Evropy. Ta je nedílnou součástí evropské kultury. Už dávno ztratila svou rituální funkci, pokud ji vůbec někdy plnila. Funkce hudby se v našem povědomí po staletí pohybovala mezi dvěma krajními polohami – tou jednou je hra (zábava, divertimento), tou druhou pak oslava Boží. Hudba je schopna vyjádřit různé pocity jako radost, veselí, smutek, vážnost... Může však být hudba nositelem ideologie? Na první pohled se zdá, že nikoli. Ani hudba k Mozartově Kouzelné flétně, jejíž libreto je výrazným nositelem

zednářské ideologie, tuto ideologii sama o sobě, bez spojení se slovem, posluchači přímo nezprostředkovává, To, co je v ní patrně zašifrováno v podobě jistých číselných poměrů, není pro neznalého posluchače ze samotného poslechu patrné.

Jistou ideologii lze samozřejmě vnést do hudebního díla zvenčí, např. citacemi obecně známých skladeb nebo skladeb, které se kvůli svému původnímu textu staly nositeli nějaké ideologie. Takto působí např. citát Marseillaisy v Schumannově klavírním cyklu Faschingsschwank aus Wien op. 26 či citáty husitského chorálu Ktož jsou Boží bojovníci ve skladbách Bedřicha Smetany, Vítězslava Nováka, K. A. Hartmanna a dalších.

Jakási změna nastává u Beethovena. Nemám tu na mysli jeho 9. symfonii nebo Fidelia, tam je opět hlavním nositelem ideologie slovo. Myslím spíše na jeho způsob práce s tématem, na výstavbu jeho instrumentálních skladeb. Evoluční způsob práce s motivy a tématy je u něj tak výrazný, jak jsme se s ním předtím v evropské hudbě nesetkali. Každé téma v průběhu skladby směřuje svým dalším zpracováním, svými proměnami jakoby vzhůru, ke světlu, k větší dokonalosti. Sám styl Beethovenovy kompoziční práce úzce souvisí s jeho osvícenským přesvědčením o postupném všeobecném pokroku lidstva, o právu člověka na svobodu, o postupném osvobození a zdokonalování lidské společnosti. Beethoven byl typickým vyznavačem humanistické filosofie druhé poloviny 18. století. Proto sympatizoval se začátky francouzské revoluce, proto mu byla blízká tvorba Schillerova a celého hnutí Sturm und Drang (Bouře a vzdor). Prostě věřil v pokrok. Jak se tato humanistická ideologie odrážela v Beethovenově díle, můžeme demonstrovat na konkrétních skladbách. Beethoven byl pianista, měl úzký vztah k tomuto nástroji a klavírní sonáty vznikaly během celého jeho života. Oněch dvaatřicet sonát nejlépe zachycuje vývoj jeho kompozičního umění, jeho estetických názorů i jeho filosofických koncepcí od haydnovských začátků až po ohromující architektury pozdního období.

Je pravděpodobné, že postupná osobní izolace vlivem ztráty sluchu ovlivnila jednak to, co bychom z hlediska kompozičního stylu mohli nazvat novátorstvím, jednak i ideologickou stránku jeho hudby. Na sonátě e moll op. 90 lze obojí ukázat. První věta (v mollové tónině) je nejen velmi zvláštní a osobitá ve volbě témat, ale i jejich zpracování je jediný bouřlivý zápas o dosažení harmonie a svobody, je to boj člověka o seberealizaci. Následuje druhá a současně závěrečná (durová!) věta – zpěvné, až líbezné rondo. Zde už té harmonie je dosaženo. Samozřejmě ani tato věta nepostrádá některé stavebné zvláštnosti. Vyznívá však spíše jako „nebeský“ zpěv, vyjadřující stav svobody, volného modrého nebe. Tentýž plán, umocněný ve stavbě i výrazu, najdeme v sonátě c moll op. 111. Opět zápasivá první věta, tentokrát ještě formálně uvolněnější, jakoby ještě těžší, ještě bouřlivější zápas, vystřídáný závěrečnými (samozřejmě durovými) variacemi, které tentokrát mají charakter andělského zpěvu, zpěvu z jiného světa, z utopického světa lidské svobody.

Také skutečnost, že Beethoven neměl ani mnoho epigonů, ani mnoho následovníků, lze odvodit z jeho osobní izolace, která vedla až k jistému anachronismu. Neochvějná víra v humanistické směřování a celkový pokrok lidstva se staly ke konci jeho života opravdu anachronismem. Vždyť doba už žila jinými ideály, ideály romantismu s jeho bolestínskými náladami. Schubert chtěl komponovat „jako Beethoven“, byl však dítětem jiné doby a člověkem zcela jiného naturelu. Proto zůstala jeho snaha o pokračování ve stopách Beethovenových jen u některých vnějších znaků, podstata Schubertovy hudby je jiná, je romantická. Dokonce i mezi romantiky dokázal málokterý skladatel naplnit svou hudbu takovým všudypřítomným podprahovým smutkem jako právě Schubert. Brahms se občas stylizoval do role Beethovenova následovníka. Jenže žil opět ve zcela jiné době a i když v některých ohledech opravdu na Beethovena navazoval, nebylo to rozhodně v oblasti osvícenské ideologie.

Příkladem totálně ideologické hudby je hudba novoromantika Wagnera. Jenže – tytam jsou doby osvícenství a evropského humanismu, ale i doby prvotní naivity bolestínského romantismu Jsme uprostřed dusna klasické německé filosofie, která objevila novou náplň pojmů národ, rasa či společenská třída. Nacionalismus a xenofobie, boj o práva národů a společenských tříd jsou hesla dne. Tady je třeba hledat i základ pozdějšího sociálního inženýrství 20. století, všech těch národnostních a třídních třenic, válek a revolucí, nedobrovolných přesunů velkých skupin obyvatelstva a organizovaných hladomorů až po holocaust. Tady je i ideologické jádro Wagnerovy hudby. Na jednu stranu omamuje posluchače svou svůdnou krásou, na druhou stranu vyznačuje jedovatou ideologií falešné

mytologizace dějin, nacionalismu a xenofobie, filosofie nadčlověčství. A že je to hudba sama, o tom svědčí místy až nesrozumitelná libreta jeho oper, psaná těžkopádným, často i značně kostrbatým jazykem.

Wagnerův Gesamtkunstwerk měl za cíl působit na posluchače a jeho smysly všemi dostupnými prostředky. Jistě nebylo záměrem, že právě hudební stránka je o mnoho úrovní působivější a kvalitněji zpracována, než ta literární. Určitá volnost zůstala vlastně jen v divadelním zpracování, tedy ve stránce vizuální. Asi si manipulátor Wagner byl vědom toho, že kdyby i divadelní ztvárnění sešněroval přísnými předpisy, stala by se představení jeho oper časem směšnými, neboť právě tato stránka operních inscenací se s dobou mění nejvíce.

Nejdokonalejšího vyjádření své filosofie síly, silného jedince-nadčlověka dosáhl Wagner v tetralogii Prsten Nibelungův. Hlavní hrdina jako reprezentant nadřazené rasy je arogantní a jedná z pozice síly, často z pozice brutální síly. Zcela chybí smysl pro moudrost a soucit, pro sympatii a porozumění. Brutální je tu i láska. A je to právě hudba, která svou fascinující krásou nutí posluchače – diváka, aby podprahovým vnímáním nevědomě přijímal tyto principy, aby se ztotožňoval se silným hrdinou – nadčlověkem. Takto ve Wagnerově hudbě našla Beethovenova humanistická ideologie svůj protipól. Připomíná to protiklad principů dobra a zla (Ormuzd a Ahriman) v zoroastrickém náboženství.

Ostatně – na podobném principu se snaží působit na lidi skrze umění každý totalitní režim. problém bývá v tom, že totalitní režimy nařizují umělcům, jak mají tvořit. A protože pak nejde o tvorbu spontánní, vyvěrající z hlubokého přesvědčení umělce, není tato tvorba většinou ani ideologicky přesvědčivá, někdy dokonce se zdá, že hovoří o opaku (některá díla Šostakovičova, Prokofjevova).

Vraťme se však k Wagnerovi. Na rozdíl od Beethovena měl Wagner epigonů dlouhou řadu. V souvislosti s naším tématem nás příliš nezajímají, protože jejich díla jsou odvozená, jejich hudba je nejen nepůvodní, ale i méně rafinovaná, jejich ideologie je méně agresivní. Často se tito skladatelé obraceli k pohádkovým tématům či motivům.

Wagner měl a má ovšem také obdivovatele. Jedním z nejpříjemnějších byl Bruckner. Ten ale byl ve své vlastní hudbě „chráněn“ před ideologií wagnerianismu svou upřímnou, bezelstnou křesťanskou vírou.

Jeden z Wagnerových pokračovatelů má v dějinách české hudby obzvláštní význam – Smetana. Smetana byl ovšem jen částečným pokračovatelem Wagnerovým. Jednak přenesl mytologizaci dějin z velkoněmeckého prostředí do malých poměrů obrozeneckých Čech, jednak je jeho hudba, která se zčásti opírá o českou lidovou melodiku, méně omamující, řekli bychom objektivnější, a jeho mytologické postavy či idealizované historické děje nejsou ani zdaleka tak arogantní a brutální jako u Wagnera. Zkrátka – nadčlověčí rozměry jsou tu zbaveny Wagnerovy „tvrdošti“ a jsou přeneseny do provinčních českých rozměrů. Kromě toho se to vše týká jen části Smetanova díla (Libuše, Tábor, Blaník). Smetana byl natolik svébytný skladatel, že nemohl vystačit jen s wagnerovskými principy. Významná část jeho díla je proto jen velmi málo zatížena ideologií a její hodnota tkví v čistě hudebních kvalitách.

Třetí zastávkou na naší pouti za ideologií v hudbě je Mahler. Také jeho hudba je ideologická, troufám si tvrdit, že dokonce silně ideologická. Ovšem opět se změnila doba a v Mahlerově případě i celková scenerie. Jsme na přelomu 19. a 20. století, v období dekadence a (v zemích střední Evropy) i secese. Mahler je typickým příslušníkem dunajské monarchie, mnohonárodnostního státu, který byl v té době na středoevropské poměry relativně otevřený různým filosofickým proudům, vědeckým objevům a uměleckým výbojům. Ve srovnání se sousedními státy (carské Rusko, císařské Německo, Srbsko) to byl státní útvar, jehož obyvatelé se těšili poměrně velké osobní svobodě. Mahler se cítil daleko víc světoobčanem než židovským hudebníkem původem z Českomoravské vysočiny. Žil po velkou část svého života v srdci Evropy, kde v té době vládl poměrně dlouho mír a společnost byla bohatá. Stavěly se velkolepé stavby, bohatě secesně zdobené, vznikaly moderní koncertní sítě. Bylo dost peněz na kulturu. Zrodila se velká symfonická tělesa, která umožňovala dosahovat oslnivého symfonického zvuku. Výsledkem je snaha předních umělců postihnout totalitu světa, jeho složitost a mnohost z pohledu jednotlivce, individua. Tento trend je jistě ovlivněn subjektivitou dekadence. Z plejády skladatelů (Schönberg, Suk, Skrjabin, mladý Novák, později i Szymanowski) tu vystupuje Mahler, který nejlépe dokázal ve svých rozměrných a stavebně složitých symfoniích vyjádřit totalitu světa ze subjektivního pohledu

velmi citlivého a kultivovaného jednotlivce. S jeho hudbou se vyrovnáváme ještě po stu letech a stále v ní objevujeme nové a nové aspekty. Je opět – jako hudba Beethovenova – vrcholně humanistická, jenže na rozdíl od Beethovenovy snahy o objektivní pohled a zdůrazňování pokroku je to humanismus čistě subjektivní, soucitný a soucítící, nikoliv však sentimentální. Právě tady, v této době a právě v hudbě Mahlerově a jeho souputníků můžeme hledat zárodky toho, čemu dnes říkáme duchovní (spirituální) hudba, duchovní umění.

Mahler měl řadu souputníků, skvělých skladatelů, kteří usilovali o podobné způsoby vyjádření své humanistické ideologie, on došel na této cestě asi nejdál. A že neměl epigony a přímé následovníky, to bylo patrně způsobeno šokem, který lidstvo utrpělo první světovou válkou. Skončilo plodné – a bohaté – období míru a lidé zase stáli proti sobě jako nepřátelé. Vše se změnilo, změnily se politické poměry, změnil se život jednotlivce a celých národů, změnilo se i umění a v jeho rámci samozřejmě i hudba. Trvalo desetiletí, než se hudebníci znovu vrátili k recepci Mahlerovy hudby a k postupnému odkrývání její ideologie a jejího výrazového bohatství.

Jistě bychom v průběhu dějin evropské hudby našli ještě řadu dalších příkladů, kdy hudba sama je nositelem ideologie. Domnívám se, že uvedené tři příklady stačí k objasnění toho, co jsem měl na mysli, když šlo o to dokázat, že hudba může být přímým nositelem ideologií. Také se mi zdá, že u žádného dalšího skladatele minulých epoch vývoje evropské hudby není ideologický moment tak výrazný jako právě u této – v zaměření tak diametrálně rozdílné – trojice.

Ještě bych rád vysvětlil, proč jsem do svých úvah nezařadil osobnosti období od 1. světové války po dnešek. To proto, že toto období je charakteristické příliš mnoha politickými zvraty, válkami, revolucemi a totalitními režimy, tedy politickými událostmi, které samy o sobě jsou nositeli výrazných ideologií a tyto ideologie bývají na jedné straně do hudby násilně implantovány (např. vlivy usnesení orgánů komunistické strany na hudbu v Sovětském svazu), na druhé straně totalitní ideologie vyvolávají také protitlak u samotných skladatelů (např. tvorba K. A. Hartmanna v hitlerovském Německu či Kabeláčova v době komunistické totality u nás).

Tato mnohost ideologií souvisí jistě i s tím, že dílo dnešního umělce se stává vždy jen střípkem, dílčím pohledem na svět. A nemůže tomu být jinak. Jestliže Beethoven i Wagner ještě dokázali obsáhnout svůj svět jako celek a Mahler se o to stále ještě celkem úspěšně pokoušel, dnes to možné není. Vše se relativizuje, znejistjuje. Nevíme, co je závazné, neexistují žádná závazná pravidla.

Dana Puchnarová /CZ/

DUCHOVNÍ ŠÍLA A MOC BAREV

(Spirituální kořeny moderního umění, moje práce, hudba a ideály)

Umělci jsou ve zvláštním vztahu ke světu jevů. Dokážou stále nově objevovat skryté krásy, rytmy, pravdy, proměňovat vědomí - a také jako mystikové vidí jiný svět. Není to izolované vidění, ale úplný systém života, vládnoucí nad materiálními oblastmi, se všemi obtížemi, závazky a přísliby. Při ponoření se do duchovních oblastí, kdy duše vysílá a přijímá signály ze všech stran, je umělec možná od dětství, možná od pradávna vtahován jakousi vyšší nadvědomou silou do koloběhu představ a vizí, vlastních někdy jen jeho vědomí, někdy i vědomí širšímu. Možná kosmickému, možná planetárnímu, možná národnímu - to umělec neumí definovat. A v dané chvíli to ani není třeba. Umělec se snaží materiálními prostředky - barvami, zvuky, slovy - vyjádřit náznak své extáze - neboť jak jinak nazvat ono letmé nanebevzetí vlastní duše - a tu jen plní svou povinnost být prostředníkem, aniž dokáže hodnotit, zda je prostředníkem dobrým či horším.

Anglická badatelka paní Evelyn Underhill říká, že mystika ani umění nemohou existovat bez vášnivých emocí. Doporučuji studium jejího spisu MYSTIKA (česky 2004 v Praze), který vznikl v r. 1911, může být pro některé dnešní umělce životně důležité. Pozoruhodný je fakt časového souznění: v té době V. Kandinskij psal své úvahy O DUCHOVNOSTI V UMĚNÍ a Fr. Kupka své TVOŘENÍ V UMĚNÍ VÝTVARNÉM. Tedy - jak se říká - bylo to ve vzduchu.

Tehdy mladý Kubišta jezdil do Paříže a odtud si přivezl znalost nových myšlenek, naučil se, že obraz není vůbec kopií viděné reality, ale samostatná forma výrazu. Přišel na to, jak rozvrhnout obraz, jaké jsou zákony kompozice, jak rozložit prostorové objemy do plochy v kresbě a malbě. O tom se u nás za 40 let socialismu mohlo učit i psát, ale vůbec nikde jsme se nedozvěděli, že z Paříže si Kubišta dovezl také zájem o okultní vědy, který pěstoval spolu s malířem Zrzavým, že přivezl knihy o duchovní a psychologické symbolice barev a že se rozhořel pro duchovní syntézu umění. Prohlašoval, že Praha bude v umění duchovním centrem Evropy. Doslova řekl:

„Toužím a přeji si udělat něco, co bude štemplovat krok umění. Ne Paříž, ale Praha bude určovat směr...“

V Evropě bylo rušno, rodily se nové myšlenky, nové objevy ve všech oborech lidské činnosti. Nová duchovní hnutí, nové filozofické směry a převratné objevy vědy a techniky vzbuzovaly zájem tvůrců a teoretici umění respektovali ideje a duchovní zaměření umělců. Koncem 19. stol. začala Evropou pronikat idea kosmické energie, převzatá z buddhismu.

Jestliže srovnáváme naši a západní teorii umění v letech komunistického režimu u nás, objevíme brzy velkou „černou díru“, prázdnou mezeru, trvající 40 let, která znamená obrovský objem zakázaných informací o duchovně inspirovaných směrech v umění 19. a 20. stol. Neměli jsem u nás jako studenti ani tušení, že okultní myšlenky měly velký vliv na rozvoj kubismu, že v letech 1905-1910 Picasso, Braque, Brancusi, Chagall, Matisse, Mondrian, Lipchitz, Malevič, Kupka, Kandinskij, Marc, Schwitters, Arp, Huelsenbeck, Duchamp a další se obrátili směrem k posvátnému v umění, že studovali mystické, okultní a alchymistické spisy, že teoretické poznání doprovázely i praktické zkušenosti a cvičení. O Kupkovi je známo, že si osvojil jógová cvičení a celý život je cvičil nahý na zahradě ráno při východu slunce. Několik let žil v duchovně zaměřené komunitě, kde se tomu naučil. Mondrian cvičil meditace a jsou zachovány jeho fotografie již z r. 1909. Mnoho umělců rádo praktikovalo práci se siderickým kyvadélkem, jak říká Jacques Lipchitz v interview s H. Dorou:

“ Podnikali jsme praktické výzkumy v říši magie a alchymie, pěstovali jsme odhodlaně svého ducha, aby dokázal rozpoznat jejich smysl. Četli jsme a studovali Smaragdovou desku od Herma Trismegista, Eckharta, Jakuba Bohmeho, Paracelsovy spisy a jiné věci. Kubisté měli tehdy velký zájem o okultní významy obrazů, soch, symbolů a představ...“

Potom Lipchitz předvedl, jak se siderickým kyvadélkem zkoumá reprodukce různých slavných obrazů a řekl: „Takto jsme trávili celé hodiny, abychom sami sobě dokázali, že ve hmotě existují nepostihnutelné vlastnosti, které přesahují fyzikální skutečnosti ...“

Stovky důkazů o ryze spirituálních kořenech moderního umění nashromáždili teoretici umění tzv. západní strany našeho světa v době, kdy nás oddělovala železná opona od jejich kultury. Nejmarkantněji byl jejich výzkum publikován světovou přehlídkou moderního umění za posledních sto let. Nazývala se THE SPIRITUAL IN ART 1886 - 1986 a začínala v Los Angeles. Její obsáhlý katalog je vlastně sborníkem vědecky pojatých výzkumů o duchovních kořenech díla malířů, sochařů, grafiků, ale i fotografů. Pozoruhodná byla i široká koncepce výstavy, kromě artefaktů obsahovala i mnoho knih z majetku umělců, které obsahovala řadu vpisů a poznámek a dokazovala jejich hluboký zájem o pochopení vzniku kosmu, o práci s vědomím a o různé duševní stavy, o cvičení těla i ducha, o symboliku, o východní nauky, o různá náboženství. Bylo by velmi užitečné tento katalog vydat u nás, neboť by pomohl pochopit zcela jiným způsobem smysl a podstatu umělecké činnosti a je stále aktuální i proto, že naše umělecká teorie a kritika se těmito oblastmi od r. 1948 nemohla zabývat.

Každý náš čtenář by byl potěšen, že nejvíce místa co do délky textu o jednom umělci zabírá právě náš František Kupka, zvaný „malíř - teozof“, jehož dílo bylo teprve loni na velké světové přehlídce abstraktního umění v Paříži teoretiky jednoznačně hodnoceno jako vůbec nejvýznamnější

Františka Kupku jsem si pro sebe v duchu vybrala jako svého učitele v době, kdy na pražské Akademii nebylo takových učitelů. Jeho kniha TVOŘENÍ V UMĚNÍ VÝTVARNÉM, vydaná péčí SVU Mánes v r. 1923, kterou jsem objevila při mých četných návštěvách pražských antikvariátů, se stala v letech šedesátých pro mne doslova biblí.

Právě jeho pojetí barvy v letech 1911 - 1914 bylo pro mne pramenem inspirace a hnacím motorem v letech tehdejšího duchovního „temna“. Neobyčejně na mne zapůsobila

i jasnozřivost, s jakou se pustil jako první do psychologie a sociologie umění, jeho důsledné studium a praxe duchovní cesty, která určovala i jeho stálou péči o svůj psychický i fyzický stav.

Dostala jsem se k duchovnímu chápání barev po ohromném vnitřním převratu někdy z jara r. 1964, když po tísnivém a úzkostném cyklu k Halasovým katastrofickým básním POTOPA - HLAD se má duše a celé mé vědomí náhle v noci vzbouřilo a prostě mi zakázalo pokračovat v temných a drsných strukturálních vizích. Dokončovala jsem tehdy cyklus obrazů, grafik a kreseb GEOMETRIA SPIRITUALIS, když přes noc, onu divokou a bouřlivou noc v samotě sklepního atelieru na Kampě, se celé mé citění a prožívání proměnilo a bylo přitahováno k čisté linii a k čisté barvě, malba se postupně stala čistou a hladkou, s použitím lazurní techniky starých mistrů, ztratila plasticky výrazné zpracování mnoha technikami a materiály, přestala být asambláží, a začala být jen malbou. Postupně jsem procházela různými fázemi citění života, a tak vznikaly různé cykly.

Dnes po letech se k tomu vnitřnímu převratu přiznávám jako k životní nutnosti. Pomohl mi prožít a mnohá léta zakoušet až dodnes, že výtvarná činnost po mnohaleté přípravě a nejistotách může pomoci našim duším. Těžko se to vyjadřuje slovy, ale když teď je u nás tolik moudrých filozofických a duchovních knih a také nadaných bytostí, troufám si říci, že v určitých případech je umění mystickou cestou.... A tak jsem celá léta přitahována vlivem barev na duši, jejich psychickým působením na diváka i na tvůrce, také jejich symbolikou, tak proměnlivou.

Po mnoha letech hledání se mi podařilo vytvořit systém, který slučuje psychické působení barev s fyzikálními účinky světla.

Pracovala jsem s jednoduchými tvary a křivkami, které se staly nosiči základních čistých barevných tónů. Kromě velkých ploch plátna v malovaných obrazech jsem začala po r. 1990 užívat různých průsvitných a průhledných materiálů ke tvorbě vícevrstevných barevných kreseb, kdy každá vrstva představovala jednu výtvarně zpracovanou událost. Tato průsvitná díla velkých formátů zavěšuji do prostoru tak, aby si pozorovatel mohl jednotlivé velké plochy odkrývat a listovat kresbou, poznávat tvary a nechávat se prostoupit účinkem jednotlivých barev. Tak vznikl cyklus ZAHALENÉ KRESBY. Křivky se staly samostatnými nositeli výrazu, symboly různých psychických stavů.

Po r. 1996 (návštěva SATJA SAi BABY V INDII) se mé křivky svými konci spojily do jednoduchých geometrických tvarů se zaoblenými hranami. Nejprve to byly trojúhelníkové formy, později šestiúhelníkové, z nich se začaly vytvářet sítě jako symboly spojení lidských jedinců do velkého celku. Domnívám se, že SÍŤE jsou manifestací současného společného vědomí lidstva, jeho spolupráce v NETWORKU, symbolem duchovní jednoty a společné cesty k míru a harmonii. Každá jednotlivá forma tu představuje jednoho člověka, jedno jedinečné vědomí. Formy v síti jsou nosiči záření čistých barevných pigmentů, které bylo umocněno a zdůrazněno instalací mých barevných tisků (litografií) na průsvitný materiál v plexisklech. Použití plexiskla umožňuje zkomponovat mnoho vrstev tisků tak, aby divák mohl zažít zkušenost prozáření a pronikání jednotlivých barev i v prostorové instalaci.

Zásadním fenoménem pro moje velké kresby a průsvitné grafiky v plexisklech je SVĚTLO. Programově používám takových materiálů, které dovolují světelné prozáření díla z obou stran. Tak vynikne nejlépe vlastní hodnota čistých barev a působí na duši a smysly pozorovatele.

Na těchto principech byly založeny moje práce - kresby, obrazy, litografie, prostorové formy v devadesátých letech. Instalace s názvy JISTOTY, JEMNÝ STYL nebo SÍŤE zdůrazňují působení čistých barev a prosvícení děl přirozeným nebo umělým světlem. Pracuji jak s barevnou symbolikou, tak s moderní psychologíí barev, zabývám se teoriemi současné fyziky a prací s vědomím člověka. Studuji teorie barev a v poslední době i léčivé účinky různých barevných odstínů.

Od 70. let často používám silně kontrastní barvy např. v tématech Protivníci nebo Boje protikladů, kdy ostrost a sytost barev symbolizuje ostrost kontrastů jak v psychice jedince, tak i mezi lidmi či skupinami a národy. Konflikt emocí a myšlenek v nitru člověka se množí a působí válečné psychózy s krutými následky. Podle psychologů jsou protiklady a kontrasty nerozlučnou součástí lidského života a je jen na nás, jak se s nimi vyrovnáme.

Mým ideálem v umělecké činnosti je kompenzovat dnešní stresové stavy ve vědomí a citění současných lidí působením čistých barev a tvarů ve světle. Vytvoření atmosféry míru a klidu, radosti a možná i štěstí je mým cílem jak v oblasti výtvarného umění, tak i v oblasti umění života.

Cituji z knihy Tao fyziky od Fritjofa Capry :

„Buddha přirovnával vesmír k obrovské síti, upletené z nekonečného počtu drahokamů. Každý drahokam je vybroušen do bezpočtu plošek, v nichž se odrážejí všechny ostatní drahokamy v síti jako v zrcadle a jsou tak navzájem spojeny v jednotu“. Takto nezvykle básnicky je formulována moderní teorie hmoty v současné fyzice, která je také velkou inspirací pro mou práci.

„Síla barev je jako síla víry – obojí podporuje naši duši ve snahách o dobro. Jak jsou ty barvy čisté! Dotýkám se jich prsty i dlaní a roztírám je opatrně na bělostný povrch plátna. Malba je tím prosvětlena: nanáším barvu tak jemně, aby bílý podklad zespodu prozařoval. To je v souladu s výzkumy optiky, ale zároveň i se zákonem vnitřní nutnosti, který pro umělce postuloval Vasilij Kandinsky v knize O duchovním v umění. Čisté barvy tak získávají svou vlastní vnitřní záři, jsem k tomu vedena vnitřní nutností díla samotného... Nakonec stříkácí pistolí rozprašuji přes obraz průsvitný závoj bílé barvy, která opalizuje místy světleji, tím obrazy ponořuji do nám společné oblasti nekonečného vědomí. Je to pokus polapit nekonečno do sítí, podobný tomu, jak vnímají někteří současní fyzikové duchovní strukturu hmoty – v podobě Buddhovy sítě“...

Moje dřívější práce s materiálovými strukturami a barvami v letech šedesátých 20. stol. mne zcela absorbovala a pomohla mi rozvíjet abstraktní myšlení. To mne učilo žít v obrazu, ale také určitému životnímu stylu, disciplině až asketické. Bez studia filozofie jsem si to neuměla představit. Četla jsem Plotina, Platona, Aristotela, Tomáše Akvinského, Blaise Pascala, Hegela, Kanta, Maritaina, Chardina, Bergsona, Herdera. Plně mne zaujala východní filozofie, zejména praxe hatha-jógy a dalších jógových cest, buddhismus a New Age, dnes práce s energiemi, léčitelství a channeling. j.

Kandinského myšlenka „vnitřní nutnosti“ v malbě mne inspirovala k používání primární síly čistých barev, která vyzařuje prostřednictvím konkrétních symbolických forem. Moje metoda se vyvinula jako rytmický systém forem v postupné škále barev, které se ztmavují nebo naopak zesvětlují. Kromě toho používám v kompozicích protikladných kontrastů, někdy silných a mocných, někdy měkkých a jemných, takže se zdá, akoby barvy a tvary mizely v prostoru. Velmi důležitý v mé práci je princip hry.

Od r.1972 jsem začala občas spolupracovat s psychology na jejich workshopech experimentální arteterapie, kde jsem demonstrovala mé specifické metody hry s barvami, které vyvolávají kreativitu u každého člověka, probouzejí vnitřní tvořivou sílu a energii. Kreativní techniky her s barvami pomáhají vstoupit do světa barevných tónů, zakusit jejich rozličné působení na duševní stav člověka a využít je k vyjádření vlastních pocitů a vizí čistě duchovní cestou.

V mé výtvarné práci a v mém životě má nezastupitelné místo i hudba. Od dětství jsem ji slyšela doma - zpívalo se u klavíru i bez něj, učila jsem se hrát na klavír, studovala jsem harmonii, akordy, stupnice, později jsem hrávala některé Bachovy fugy na varhany a ráda si improvizuji. To vše, jak dnes vidím s časovým odstupem, mne jistě velmi ovlivnilo v samých základech při vytváření barevných kompozic obrazů, kreseb a grafik.

Můj velký obraz FUGA J. S. BACHA (1972) byl zakoupen do sbírek Alšovy jihočeské galerie, kde byl dlouhodobě vystaven na přehlídce české malby 20. stol. Hudební inspiraci dosvědčují názvy mých cyklů jako na př. HRY, VARIACE, HARMONIE, STUPNICE NADĚJE, ŠKÁLY BAREV, POSTUPY RYTMU, TÓNY, AKORDY... Při mé práci jsem si už za dob studií navykla celé týdny poslouchat hudbu a učit se, jaký má vliv na duši.

Duchovní inspiraci cítím v dílech starých civilizací i v kulturách přírodních národů. Od dětství mne silně přitahoval starý Egypt, kultury Mayů a Aztéků, lidové umění amerických Indiánů, staré Číny, Japonska, Indie, umění Islámu, Afriky, starověkého Řecka, Sumerů, Kréty, keltská kultura. Je tu pro mne mnoho nerozluštěných tajemství, stovky skrytých významů v symbolice pradávných geometrických forem i v symbolice barev.

Od 70. let paralelně s poznáváním starých kultur a civilizací vzrůstal můj zájem o ornamentiku, v níž cítím něco jako mezinárodní veřejný kód /nikoliv tajný/ pro vzájemné porozumění na úrovni velkého společného hlubinného podvědomí lidstva.

ABSTRAKTNÍ FORMY VÝRAZU MYŠLENEK, POCITŮ, VIZÍ jsou přirozeným výtvarným jazykem člověka od pravěku lidstva. Naučila jsem se jim rozumět po té, kdy jsem byla nucena projít formami realistického vyjadřování viděné skutečnosti, kdy jsem prožila výchovné násilí

na školách v oněch předmětech (praxe umělecké výchovy), které jsou samy svou podstatou založeny na svobodném růstu citění, vnímání, tedy i tvoření.

O tom píše již před sto lety W. Worringer v knize Abstrakce a vcítění :

„Původní umělecký impuls nemá nic společného s reprodukováním přírody. Spočívá v čisté abstrakci.“

Jsem přesvědčena a vyzkoušela jsem ve vlastní práci i v kontaktu se studenty při výuce, že ve výtvarném umění vnější formy představují zastávku či stupeň na cestě vývoje lidského ducha. Eliminovat jsem některé základní formy a barvy, jiné jsem zjednodušila do znaků, abych pomohla duchu a duši dosáhnout úplné svobody. Mým přáním je živit imaginaci a vědomí i podvědomí pouze barvami, tím plně evokovat emoce a pocity a konečně je materializovat.

Myslím, že to je potřebná kompenzace všech úzkostí, obav, strachů a stresujících situací, do nichž se může každý dostat i vícekrát denně v naší neklidné době. Jestliže můžeme pocívat velkou radost a přímo útěchu při pohledu na jasné, zářivé a čisté barvy jednoduchých forem, pak současně dostáváme energetický impuls, který pomáhá našemu vědomí, duši i citům nalézt novou rovnováhu, optimismus a harmonii. Podle světového průzkumu působí na naši psychiku nejvíce vizuální vjemy – tedy to, co vidíme očima.

Nikdo si však nedal práci, aby promyslel program ochrany našeho vizuálního pole vnímání. Takový program, který by byl samozřejmostí v rodinách a byl nedílnou součástí základního vzdělání, neboť vizuálně je bytost člověka zcela bezbranně ovlivnitelná. Měli bychom všichni zcela samozřejmě vědět, na co se máme dívat a na co nikoliv již od kojeneckého věku. Měli bychom se naučit prožívat to, co jako lidská bytost jsme kdysi samozřejmě znali bez učení: co je naší celé bytosti příjemné a pomocné, proč reaguje naše psychika na určité zrakové vjemy určitým způsobem, jak si zařídit svůj byt a své pracoviště, jak se obrnit proti nepříjemným, hrozným až děsivým vizuálním jevům, jak v tom pomoci svým dětem, jejich a svým přátelům

Kromě barev naší dobré duševní kondici výrazně pomáhá hudba. Zdá se mi, že moje kresby, obrazy i grafiky znějí analogicky s hudbou, vibrují v rytmech barvami a formami.

Barvy tak mohou působit na duši člověka jemně a zároveň silně. Mohou ovlivnit celé vnímání - racionální i iracionální, vědomé i podvědomé, dokonce mohou způsobit transfer našeho vědomí do morfického pole kosmického vědomí.

Vibrační pole barev je tvořeno kontrasty mezi teplými a studenými nebo mezi světlými a tmavými barvami. Cítím vztah mezi škálami barev a jejich psycho-spirituálním účinkem na diváka. Instaluji proti divákovi co největší obrazy a kresby, výšky člověka nebo větší, neboť psychologie prověřila jejich podvědomý účinek na celé tělo. (Čím větší je plocha díla, tím je větší psychosomatický účinek.)

Protože nevolím žádná složitá témata, odpadá zde duševní námaha diváka a zapojení intelektu či racia k rozpoznávání obsahu děl. Zdá se mi, že v tomto systému si hrají samy barvy a formy ve svobodné a volné skladbě elementů, zvou k ponoru do záře barev, kdy vnímáte jen pocity. Cyklus SÍTĚ /NETWORKS/ je možné chápat jako hudební improvizace a variace tvarů a barev, snad i jako tvarové zářiče.

Dokonce na mé výstavě v Galerii U prstenu byla měřena energie mých obrazů s dobrými výsledky a docela spontánně posloužily několika lidem k meditaci. To je pro mne nezvratným důkazem duchovní moci a síly barev, jejichž jsem pouhým prostředníkem, pokorným služebníkem.

Agatha Schindler / Německo /

DRÁŽĎANSKÉ OSUDY HUDEBNÍKŮ A NACISTICKÉ PRONÁSLEDOVÁNÍ ŽIDŮ

vypracováno pro přednášku na Vysoké škole pro církevní hudbu, Drážďany 28. září 2002

V souvislosti se zahraniční cestou českého dirigenta Karla Ančerla z Prahy jsem na konci 60. let byla konfrontována se zkušeností, která na mne hluboce zapůsobila. Tehdy,

byla jsem studentkou hudební vědy na univerzitě v Bratislavě, jsem se poprvé dozvěděla, že Karel Ančerl je člověk, který přežil koncentrační tábor v Terezíně a v Osvětimi. Nedokázala jsem si představit, že velkolepý dirigent, kterému tleskají vyprodané koncertní sály, musel vytrpět takové ponížení a takový osud. Bylo pro mě nepředstavitelné, že byl tehdy pouze vězeň, očíslovaný a odsouzený k smrti. Nebyl ale nikdo, s kým bych o tom mohla mluvit. Hudba v nacistickém období nepatřila také k látce, která by se přednášela na institutu pro hudební vědu na univerzitě. A tak to trvalo víc než čtvrt století, než se dějiny české a německé hudby a osudy židovských hudebníků v Třetí říši staly předmětem mého badatelského zájmu.

Když jsem v r. 1995 zjistila, že tento úsek drážďanských hudebních dějin dosud nebyl probádán, stála jsem před několika otázkami. Například, proč v každé historické práci o hudbě 20. století v Drážďanech toto období prostě je vynecháno. Z jakého důvodu byla na jednu stranu důkladně probádaná éra Karla Böhma a Richarda Strausse v Drážďanech, proč na druhou stranu panuje mlčení o celé jedné generaci hudebníků – židovských hudebníků.

Obsahem a cílem mé práce se nakonec stalo, podat zprávu o působení a osudech židovských hudebníků, kteří se v Drážďanech narodili a (nebo) zde působili.

Když jsem, jak už jsem zmínila, v r. 1995 pořídila první přehled drážďanských pramenů k tomuto tématu, stála jsem před terra incognita. Protože nebyla k dispozici žádná literatura, která by se tímto tématem zabývala v rámci hudebních dějin Drážďan, bylo nutné, nejdříve se obrátit na literaturu o nacistickém období. Výsledkem byl dlouhý seznam jmen skladatelů, interpretů, hudebních historiků, publicistů a učitelů hudby, která ve své většině nebylo možné najít v žádném hudebním lexikonu po r. 1945. O většině těchto drážďanských hudebníků bylo od té doby zahlazeno množství stop, v některých případech se dodnes nepodařilo doplnit nejelementárnější údaje. Bylo nicméně patrné, že útoky proti židovským hudebníkům se objevovaly v Drážďanech už před rokem 1933. Tak skvělí dirigenti jako Fritz Reiner (původem z Budapešti) a Rus Issay Dobrowen opustili kvůli protizidovským náladám Drážďany už ve 20. letech. Na začátku 30. let byly útoky proti židovským hudebníkům stále zřetelnější. Noviny NSDAP pro kraj Sasko, Der Freiheitskampf, káraly například po koncertě, který pořádal Spolek německých žen pro hudbu Richarda Wagnera, že jako místo koncertu byl vybrán židovský obchodní dům Alsberg a doprovázečem byl „žid Goldstein“. V souvislosti s plánovaným provedením Hindemithovy Santa Susanna 9. listopadu 1930, vznesli Němečtí národní socialisté v zemském sněmu tento dotaz (nepochybně zaměřený také proti vedoucímu židovskému hudebníkovi Paulu Aronovi). „Jak jsme se dozvěděli, bylo zamýšleno v neděli 9. listopadu 1930 provést ve Státní opeře premiéru „Santa Susanna“ pod vedením pianisty Arona. Z libreta je patrné, že toto dílo zamýšlí cynicky potupit křesťanskou víru a posvátný křesťanský symbol. V poslední minutě bylo naštěstí uvedení této zpěvohry, která těžce zraňuje veškeré náboženské cítění, staženo... Byl obsah této zpěvohry znám referentu pro Státní divadlo na Ministerstvu školství? (...) Pokud ne, co zamýšlí vláda učinit, aby v budoucnu při jejich správě státního divadla nastudování a provádění takovýchto neslýchaných divadelních děl bylo jedno pro vždy znemožněno?“

Tři dny na to přinesl Der Freiheitskampf o Aronově provedení tuto jedovatou poznámku: „Tento židovský koncertní organizátor Aron vystavuje trpělivost publika, které zdaleka není padlé na hlavu, tvrdé zkoušce. Můžeme mu gratulovat k tuhému materiálu a pevné struktuře jeho mozkové hmoty, že drží pohromadě po 10 letech nejsilnějšího kakofonního působení.“ Šlo o koncert, při kterém byla na programu Svatba Igora Stravinského, Roční doby od Ernesta Kreneka a Na zemi pokoj od Arnolda Schönberga.

Zároveň řada biografii hudebníků, kteří působili v Drážďanech a přestoupili od židovství ke křesťanství potvrzuje, že antisemitismus a pocity méněcennosti, které z něj plynuly, nebyly problémem až od roku 1933. Tím, že se vzdávali židovského náboženství, chtěli tyto lidé získat rovnoprávné postavení ve společnosti. Ale před rasisticky motivovaným pronásledováním nemohla ochránit ani potvrzení o křtu. To dokumentují tři osobnosti z drážďanského hudebního života: Karl von Kaskel, skladatel, který pocházel z rodiny drážďanských bankéřů, Dr. Arthur Chitz, dirigent, klavírista, hudební historik a skladatel, který pocházel z pražské továrnické rodiny, a Dr. Richard Engländer, hudební historik a cembalista, narozený v Lipsku, příbuzný Maxe Liebermanna a Thomase Manna. Navzdory jejich konverzi stačil židovský původ na to, aby patřili k těm, kdo byli po roce 1933 pronásledováni, k řadě vynikajících

hudebníků, které město Drážďany ztratilo. Ti, kterým se nepodařilo vycestovat, byli deportováni do koncentračních táborů a za svůj neárijský původ museli zaplatit životem. Všechny tyto poznatky přináším v knize „Akta s označením 'nežádoucí'“, která již vyšla.

Důležitým svědectvím o podílu židovských hudebníků na drážďanském hudebním životě byl List izraelské náboženské obce v Drážďanech, který vycházel v letech 1925 – 1938. Do dubna 1933, kdy se život židů octnul v mimořádné situaci, byl tento list ne jenom pramenem interních informací pro členy náboženské obce. K jeho obsahu patřily také zprávy o kultuře a umění, a tedy také o hudbě.

Vedle tradičního synagogálního pěveckého sboru působil v rámci obce také Židovský orchestr mládeže Drážďany. Byl založen v r. 1924 s cílem, podporovat a rozvíjet židovskou hudbu. Na začátku měl 15 členů, po čtyřech letech již 25. Uspořádal množství interpretačních večerů, které sahaly od vnitřních akcí náboženské obce až po veřejná vystoupení. K pětiletému výročí založení souboru byla v r. 1929 vydána krátká bilance, která zachycuje vrcholy působení orchestru. Další vývoj orchestru není v současné době možno sledovat, neboť pro něj chybí potřebné prameny.

V Listu náboženské obce byly otiskovány také zprávy o vybraných hudebních akcích ve městě, které měly na programu díla židovských skladatelů, nebo se jich účastnili židovští interpreti. Také mezi členy samotné náboženské obce byla řada hudebníků, na jejichž vystoupení List náboženské obce upozorňoval. Např. v roce 1926 zazněl v synagóze koncert, na kterém se vedle kantorů Rafaela Hofsteina a Harry Paglina, varhaníka Maxe Birna a synagogálního pěveckého sboru podíleli také nežidovští, mezinárodně uznávaní interpreti, kteří působili v Drážďanech. Z toho můžeme usuzovat, že společná vystoupení židovských i nežidovských umělců byla obvyklá – a to ne jen na synagogálních koncertech.

Hudební akce zmíněné v Listu náboženské obce byly přirozeně jenom zlomkem bohatého a atraktivního hudebního života města. Při významných inscenacích hudebního divadla Drážďanské opery, koncertech Drážďanské filharmonie, různých spolků, nebo při jiných příležitostech přivítaly Drážďany ve 20. a začátkem 30. let navzdory finanční tísní řadu mezinárodně uznávaných interpretů. Kromě toho zaznělo v Drážďanech množství děl drážďanských i zahraničních židovských skladatelů, která představují neodmyslitelné hodnoty hudby 20. století – jsou ovšem znovu objevována a měla by být i nově analyzována. Abychom uvedli alespoň několik z těch, kdo později byli vzati do klatby a byli spjati s drážďanským hudebním životem – skladatele a interprety – uvedme jména jako Leo Blech, Carl Flesch, Stefan Frenkel, Hans Gál, Szymon Goldberg, Berthold Godschmidt, Jascha Heifetz, Paul a Rudolf Hindemith, Bronislaw Huberman, Paul Kletzki, Ernst Krenek, Darius Milhaud, Alma Rose, Arnold Schönberg, Erwin Schulhoff, Ernst Toch a Wladimir Vogel. Někteří z nich byli Němci, jiní pocházeli například z Polska, Francie nebo Československa. Oni a mnozí další prováděli v Drážďanech premiéry svých děl, často za své osobní přítomnosti. Tím obohacovali hudební život Drážďan a město na Labi získávalo věhlas v hudebním světě.

Po nástupu nacismu v roce 1933 patřili všichni, bez výjimky, k nesčetným nežádoucím a pronásledovaným, uprchlíkům a zavražděným. Po 7. dubnu 1933 nastal pro všechny židovské hudebníky žijící v Německu stav, který dosud v hudebním světě neměl obdoby. Podle Zákona o znovustavení úřednictva, který obsahoval paragrafy o arijské rase, byli úředníci „nearijského původu“ penzionováni. „Nearijský“ znamenalo, že pocházeli z „ne arijských“, zejména židovských rodičů a prarodičů. Tak se pro výkon povolání staly rozhodujícími nikoli schopnosti, ale původ.

Po pověstném nestoudném zatčení nežidovského dirigenta Fritze Busche z Drážďan v březnu 1933, ztratili několik týdnů na to všichni hudebníci, hudební pedagogové a hudební publicisté židovského původu svá místa a prakticky přes noc se octli bez prostředků. Část z nich se ihned rozhodla pro těžkou, ale jak se později ukázalo, život zachraňující cestu – emigraci.

Velká část z cca 5000 lidí židovského vyznání, kteří na začátku roku 1933 žili v Drážďanech, zůstala nicméně po nějakou dobu ještě v Německu. Mnozí z nich žili nadějí, že se poměry alespoň nezhorší. Na pomoc „z venčí“ nemohli ovšem pomýšlet. Proto hudebníci a další umělci po prvním otřesu museli sami hledat cestu k přežití. Jediná organizace, která připadala v úvahu jako základna pro pomoc, byla Drážďanská izraelská náboženská obec. Vytvořila, vedle mnoha jiných nových aktivit, také zprostředkovatelkou kancelář pro židovské hudebníky a herce, kteří byli bez finančního zajištění, a organizovala kulturní akce

pro židovské publikum, z části arci také bez hmotného zajištění. Tak se dala do pohybu poprvé v drážďanských, a vůbec v německých, hudebních dějinách řada hudebních akcí, které se o málo později musely konat ve stínu nacismu a pod jeho přísným dohledem. Byla to série uměleckých projektů, které tvořili pouze židé a také jenom jim směly být prezentovány. Již v srpnu 1933 bylo v Drážďanech připravováno založení organizace obdobné té, která již existovala v Berlíně jako Kulturní svaz německých židů s povolením pruské vlády. Vedle tohoto úsilí, založit v Drážďanech takovou místní organizaci, spolupracovali drážďanští umělci sami pod záštitou pomocného výboru v oddělení Židovská umělecká pomoc. Od července 1933 organizovali řadu kulturních večerů v různých drážďanských sálech – až nakonec mohli používat jako shromažďovací prostor pouze synagógu. Nakonec se v novostavbě synagógy 30. října 1935 konala ustavující schůze Židovského kulturního svazu v Drážďanech, který pokračoval v práci Židovské umělecké pomoci do října 1938, kdy byly všechny takové aktivity zakázány.

V letech 1933 až 1938 vystoupily při uměleckých produkcích, které měly převážně hudební charakter, nejen desítky vynikajících profesionálních umělců, ale i amatéři, kteří ještě žili v Drážďanech, a řada sólistů z jiných měst a zemí. Někteří přijížděli již z míst, kam odešli do emigrace. Patřili všichni k umělcům, kterým ještě před několika měsíci nebo lety tleskalo publikum v Drážďanech i v jiných německých městech. Na programu byla také četná pohostinská vystoupení hudebních a divadelních souborů z Berlína, Hamburгу a Lipska, které se nově zformovaly.

Protože podle nacistických zákonů židovští hudebníci již nebyli považováni za Němce, a nebylo jim dovoleno, interpretovat díla německých skladatelů, musela se dramaturgie koncertů orientovat jiným směrem. Bylo tak jenom samozřejmé, že se hrálo o to víc hudby židovských autorů. Také se velmi často stávalo, že bylo nutno měnit už připravené programy, nebo odříct původně ohlášené umělce. Společenství hudebníků, které se v důsledku emigrace stále zužovalo, muselo vynakládat mnoho tvořivosti při obsazování souborů a pěveckých sborů, aby bylo možno provádět premiéry vybraných skladatelů. Dělalí však všechno pro to, aby se nemuseli zříkat možnosti, uplatnit se sami umělecky. A židovští obyvatelé Drážďan, kteří se nalézali v extrémně složité životní situaci, se rozhodli navzdory lidskému utrpení a existenčním starostem pro umění a kulturu. Drážďanští židé navštěvovali umělecké pořady, které nabízel kulturní svaz, aby aspoň na chvíli vytěsnili každodenní realitu; staly se pro ně „duchovní záchranou kotvou“.

Tento úsek hudebního dění v Drážďanech připojuje k dějinám hudby novou, pochmurnou kapitolu. Téměř na den přesně mezi oslavovanými drážďanskými premiérami oper *Arabella* a *Dafné* Richarda Štrausse se mimo pozornost oficiálního hudebního života a daleko za kulisy uskutečnily desítky kulturních pořadů Židovské umělecké pomoci a Židovského kulturního svazu v Drážďanech. Tvoří řadu hudebních a divadelních produkcí, která začíná 2. července 1933 a končí 19. října 1938. Jde o hudební a kulturní fenomén, kterému ve své době stejně jako dnes nebyla věnována prakticky žádná pozornost. Aktivity Židovského kulturního svazu byly rozvíjeny jako variace na dvě témata: na jedné straně stálo cílené vyobcování židovských hudebníků nacisty, na druhé pak úsilí židovských umělců, navzdory vyčleňování a šikaně neztratit kontakt s německou kulturou, v níž byli zakořenění. Jako v programu neobvyklého a absurdního hudebního festivalu defilují před námi jména mezinárodně uznávaných interpretů a skladatelů vedle jmen málo známých a začínajících hudebníků. Představují působivý a věrohodný doklad skutečnosti, že nacistická doba oloupila drážďanský hudební život fatálně o cenné a nenávratné hudební bohatství.

Úsek kulturního a uměleckého života v období 1933 – 1938, který se odehrával v podmínkách ghetta, je zřetelným zrcadlem abnormality. Svěbytný židovský hudební život, který se etabloval v důsledku nouzové situace, zmizel očím veřejnosti a nebyl zmiňován v tehdejších úředním a odborném tisku. Na druhou stranu německy psaný židovský tisk, který byl ještě trpěn, zejména *List izraelské náboženské obce* v Drážďanech, přinášel nesčetné články, rozhovory a zprávy z pera drážďanské zpravodajky Evy Büttner. Ty přinášejí důležité informace o hudebnících žijících (ještě) v Drážďanech a (nebo opět) zde hostujících. Provedli zde v období 1933 - 1938 více než padesát koncertů, které po obsahové stránce byly zcela jedinečné. Eva Büttner mapovala hudební dění, které po pět let probíhalo paralelně s oficiálním hudebním životem v Drážďanech. V jejích zprávách nacházíme řadu posledních

zmínek o židovských umělcích na německé půdě předtím, než definitivně emigrovali, nebo zahynuli – a posléze byli zapomenuti.

Samozřejmě patřily k těm hudebním osobnostem, jejichž díla již nebyla po 7. dubnu 1933 v Drážďanech uváděna, také dvě, které pocházely z Prahy a po téměř dvě desetiletí obohacovaly hudební život tohoto města. Jejich jména nenacházíme ani mezi těmi, kteří se podíleli na židovském hudebním životě v rámci náboženské obce. Také kapelník, klavírista, skladatel a hudební historik Dr. Arthur Chitz nesměl působit; ten byl ovšem židovského původu, ale křesťanského vyznání.

Hudební kritik a znalec synagogální hudby Dr. Leo Fantl patří do okruhu našeho zájmu proto, že byl jedním z prvních, kdo z Drážďan emigrovali do Československa.

Zkoumáním životopisů těchto dvou hudebníků i dalších, Evy Büttner, Rafaela Hofsteina, Paula Arona, Szymona Goldberga, Stefana Frenkela, Harryho, Heinze a Fritze Meyerů, Karla von Kaskela jsme získali první ucelenější obraz o působení a osudech lidí, kteří působili na drážďanské hudební scéně a kteří částečně překračovali svým významem hranice města i země. Tento výzkum ukázal také zřetelně, že je třeba důkladně revidovat klíšé o převážně konzervativním hudebním životě v Drážďanech v době Výmarské republiky. Díky neúnavné aktivitě klavíristy a organizátora Paula Arona, který v Drážďanech 13 let žil a bojoval za novou hudbu, zažilo město v letech 1920 až 1933 přes dvě stě provedení nejruznějších významných děl hudby první poloviny 20. století. V této souvislosti stojí za připomenutí, že hudebně organizační aktivity Paula Arona vznikly z cyklu koncertů pražského skladatele a klavíristy Erwina Schulhoffa, který sám Schulhoff realizoval v sezóně 1919/1920. Nadto korespondence Paula Arona, čítající kolem 200 dopisů, představuje pro muzikologické bádání zčásti doplňující, zčásti zcela zásadní základnu pro hodnocení hudebního vývoje a osobního života řady evropských hudebníků 20. století. Tvůrčí schopnosti Paula Arona umožnily dále, že obohatil hudební tvorbu 20. století svými 22 písněmi, které zkomponoval v emigraci, a čtyřmi klavírními skladbami. První dvě písně, „Tichý háj“ a „Tíže lásky“ zkomponoval Aron v místě svého prvního exilu, v Praze r. 1937.

Vážené dámy a pánové, milé studentky a studenti,

zkoumání pramenů k tomuto tématu, které pokračuje až dosud, dalo vzniknout novému obrazu určité části drážďanského hudebního života. Tato práce umožnila dále rekonstruovat částečně dvě biografie, ke kterým dosud prakticky chyběly údaje, a sestavit ořesný seznam obětí holocaustu, který přikládám.

Z umělců, kteří v Drážďanech delší dobu působili nebo se zde narodili, a kteří vystupovali ve sledovaném období 1933 – 1938, zemřelo v koncentračních táborech nejméně patnáct:

- operní režisér, hudební historik a klavírista Dr. Willi Aron byl deportován do Osvětimi a je prohlášen za nezvěstného;
- učitelka hudby Franziska Bendan byla v Osvětimi popravena;
- violoncellista Paul Blumenfeld byl v Sobiboru prohlášen za mrtvého;
- hudební režisér a klavírista Dr. Arthur Chitz a jeho manželka, oba původem z Prahy, byli deportováni do Rigy. Nikdo z nich se nevrátil;
- zpěvák Bernahrd Chrzelitzer byl deportován do Osvětimi, je prohlášen za nezvěstného;
- hudební kritik Dr. Richard Elb a (pravděpodobně) amatérská zpěvačka Resi Elb se také nevrátili z Rigy;
- fejetonista a znalec synagogální hudby Leo Fantl (původem z Prahy) byl se svojí ženou a dvěma dětmi nejprve deportován do Terezína a nakonec byla celá rodina zabita v plynových komorách;
- Hugo Koretz, který se zabýval populární hudbou, byl deportován do Osvětimi a už se odtud nevrátil;
- Ernst Lee, který se zabýval populární hudbou, byl deportován do Osvětimi a do Rigy a je považován za nezvěstného;
- kapelník a skladatel Martin Levin zmizel v Lodži a je považován za nezvěstného;
- mladý klavírista Fritz Meyer zemřel v Osvětimi;

- jeho otec, Harry Meyer, dirigent Židovského orchestru mládeže Drážďany, přišel o život v Dachau;
- Josephine Musselek z Königstein u Drážďan (pravděpodobně amatérská zpěvačka) se stala také obětí rasového pronásledování, zemřela v Terezíně;
- pražský skladatel a klavírista Erwin Schulhoff, který působil v Drážďanech více než jeden rok, zemřel v internačním táboře Wülzburg.

Tři hudebníci se z koncentračních táborů vrátili:

- houslista Heinz Meyer – z Osvětimi a z vnějšího tábora Ohrdruf, který patřil ke koncentračnímu táboru Buchenwald;
- učitelka hudby Toni Weigmann a učitelka hudby paní Falk, obě z Terezína.

Deportacím unikli dva hudebníci tak, že se ukrývali:

- zpravodajka o akcích pořádaných Židovskou uměleckou pomocí a Židovským kulturním svazem Drážďany Eva Büttner a
- skladatel Karl von Kaskel.

Jako „položidovka“ přežila v Drážďanech učitelka hudby Maja Gotthelf.

Desítky hudebníků odešly do emigrace, někteří z nich nejdříve do evropských zemí, potom dále (nebo přímo) do Palestiny, Číny, Japonska, do USA a jiných zemí na americkém kontinentě.

Asi mi dáte za pravdu, že přednáška s tímto obsahem by vlastně nikdy nebývala měla vzniknout. Jsem přesvědčena, že sdílíte můj názor, že v Drážďanech neměly nikdy nastat takové poměry, které by umožňovaly takový sběr dat a jejich zpracování. Nechci také zamlčet, že nebylo snadné během mé práce oddělit vždy tak ořesná fakta o vlastních emocích. Dovolte mi, abych zakončila citátem z „Myšlenek k této apokalypse 20. století“ od Erika Kästnera: „Ty události nepatří do dějin, ale do ďáblova zpěvníku“.

Pavel Smutný /CZ/

MYSTERIUM FIDEI

Poznámky ke spirituálnímu rozměru poslání umění a vlastní duchovní tvorbě

Tento příspěvek je v první části stručným shrnutím východisek vlastního chápání poslání umění. Jeho druhý oddíl je pak úvodem do problematiky opery MYSTERIUM FIDEI. Causa Franz Jägerstätter.

I. Východiska duchovní tvorby

Posláním hudby a umění vůbec je poukazovat na trvalé duchovní hodnoty, a pomáhat tak lidem k nalézání naděje a víry ve smysl vlastní existence.

- Chápání duchovní hudby (duchovnost) – relativní pojem, není rozhodující název, ale určující význam má obsah, duch.
- Naděje může k člověku přicházet skrze:
 - radost (není totožná s bezduchou zábavou)
 - spoluprožívání (snaha pochopit druhého, naslouchat)
 - dobro (milosrdenství, pomoc)
 - krásu (příroda, umění)

Titul uměleckého díla může být vodítkem; není ale nejdůležitější, stejně jako slova kolem kompozice či obrazu – pokud není umělecké dílo schopno samo oslovit posluchače v jejich konkrétních životních situacích, slova se stávají pouhou frází.

Různé tvůrčí jazyky – nemožné označovat některý za ten jedině pravdivý a soudobý: zde je důležité, aby jazyk, který si autor vybuduje, rezonoval s jeho osobností, nesl její zřetelné

otisky (mluvíme česky, ale osobnost užívá tento jazyk osobitě a nezaměnitelně) – jedině pak dílo působí věrohodně a pravdivě (přesvědčivě): má schopnost oslovit posluchače. Zde je také třeba připomenout platnost známého výroku sv. Augustina: „V tobě musí hořet, co chceš ve druhých zapálit.“

- Má osobní zkušenost: krize současné hudby není v posluchačích, ale je třeba její kořeny hledat nejprve u autorů.
- Umění má provokovat k hlubší (sebe)reflexi.
- Zároveň má posluchače obohacovat svým řádem (který ve světě často chybí).
- 2 okruhy duchovních děl:
 - stále aktuální (liturgické - mše, hymny, žalmy; paraliturgické či obecně filozofické)
 - dobově podmíněné, reagují na dobu či určitou historickou situaci (např. opera MYSTERIUM FIDEI): mělo by být ale možno poukázat na jejich věčné, nadčasové jádro, a tím je přiřadit k první skupině (univerzalita umění).

Umění má skutečně hluboké duchovní poslání: papež Jan Pavel II. vícekrát hovořil o tom, že se nejedná o pouze estetickou záležitost: umění po hrůzách Osvětlení by mělo být především vážnou reflexí člověka a světa, lamentací a protestem, ale zároveň i prostředníkem víry a naděje.

V souvislosti s duchovním posláním umění v současném světě jsou podnětné mj. myšlenky vídeňského lékaře Viktora Frankla (1905-1997) - zakladatel psychoterapeutického směru logoterapie (pomoc lidem, kteří trpí nenalezením nebo ztrátou životního smyslu)

- podle jeho zkušenosti v Osvětlení lépe odolávali ti vězni, kteří vyznávali nějakou nadosobní ideu (křesťané, komunisté) – člověk je bytost, která je často determinována pudry a baží po slasti, avšak je orientována na životní smysl a hledá cíl
- tuto jeho teorii podpořila expanze duševních problémů a chorob po uvolnění pudových represí v liberálním ovzduší druhé poloviny 20. století – zraňující pocit životní prázdnoty, z něj plynoucí existenciální frustrace (vůle ke smyslu tu nenachází svůj cíl)
- pacient se učí pečovat o svou duši – důležitá duchovní funkce umění
- člověk je mj. bytostí duchovní, součástí jeho přirozenosti je potřeba sebepřesahu, transcendence

(více k tématu např. Příhoda, Petr: Memento soudobé psychoterapii. Katolický týdeník č. 24, příloha Perspektivy, 13.6. 2005, s. II)

S touto úvahou o smyslu souzní též myšlenka českého teologa Josefa Petra Ondoka (In: Čmelák asketický. Trinitas Svítavy 2003, s. 138):

„Náboženská víra ztrácí...svou funkci dát smysl životu a formovat vlastní lidskou identitu.“

Zde začíná nezastupitelná úloha umění: není to jeho přeceňování, ale plné využití jeho estetického a etického potenciálu.

II. Opera MYSTERIUM FIDEI

A. Obecně k námětu opery

Když se v první polovině třicátých let minulého století dostal v Německu k moci Adolf Hitler, mnozí obyvatelé Německa i k německé národnosti se hlásící občané jiných zemí s jeho nástupem spojovali naděje v pronikavé zlepšení vlastní politické a ekonomické situace. Tento historický fakt zůstává dodnes také pro Rakousko neuralgickým bodem, s nímž se celá společnost ještě stále vyrovnává.

Mnozí Rakušané Hitlera vítali jako osvoboditele a většina národa k jeho ovládnutí Rakouska zaujala pasivní postoj. Jako stvrzení vojenského obsazení země a jejího připojení k Říši, které je známé pod pojmem anšlus, bylo pod politickou a vojenskou kontrolou Říše zorganizováno referendum, v němž 99,7% hlasujících dodatečně legitimizovalo tento Hitlerův krok. Připomíná-li dnes někomu tento výsledek „volby“ organizované totalitní komunistickou mocí v zemích východního bloku, není to náhodou. Jiné než kladné vyjádření se nepředpokládalo a účast při hlasování byla považována za samozřejmou. Ten, kdo se vzepřel a k volbám nešel či hlasoval proti, se vystavoval vážnému ohrožení vlastní existence i budoucnosti celé rodiny.

Proto dnes působí stále aktuálně svou odvahou a věností vlastního svědomí a křesťanskému ideálu jednání rakouského rolníka Franze Jägerstättera (1907-43). Jägerstätter

se narodil 20. května 1907 v obci St. Radegund v Horním Rakousku (Oberösterreich, diecéze Linz) jako dítě rolnické děvečky Rosalie Huberové. Matka se provdala v roce 1917 za rolníka Heinricha Jägerstättera, který při svatbě malého Franze adoptoval. V letech 1927 – 1930 pracoval Franz Jägerstätter v rudných dolech ve Štýrsku, kde prošel rovněž hlubokou krizí víry. V roce 1933 se stal otcem nemanželské dcery. O dva roky později se seznámil s Franziskou Schwaningerovou, s níž se oženil na Zelený čtvrtek roku 1936. Z tohoto manželství vzešly tři dcery.

S nacisty, kteří v roce 1938 převzali v Rakousku moc, Franz odmítl od počátku spolupracovat. V roce 1940 byl povolán k vojenské službě, jeho obec si jej však dvakrát vyžádala zpět jako osobu nepostradatelnou pro zajištění chodu hospodářství. Další povolání však již Franz Jägerstätter nechtěl akceptovat.

Jägerstätter již v období Hitlerova nástupu k moci v Německu dospěl k závěru o absolutní neslučitelnosti nacionálního socialismu a křesťanství. Nejenže se přes nátlak své rodiny a známých vyslovil v referendu proti „návratu Rakouska do německé říše“, ale o pět let později se s plným vědomím následkům pro sebe i své blízké po obdržení povolávacího rozkazu 1. března 1943 dostavil do kasáren v městě Enns, kde z důvodu své víry a svědomí odmítl nastoupit vojenskou službu se zbraní ve wehrmachtu. Po měsících strávených v berlínském vězení byl za tento svůj statečný občanský postoj 9. srpna 1943 popraven.

Jako hluboce věřící katolík odmítl působit ve službách zla a z víry čerpal ospravedlnění a odvalu ke svému rozhodnutí i sílu přežít věznění a statečně přijmout vlastní smrt. Zdrojem jeho síly však nebyla jen víra, ale také pevná opora, kterou měl ve své milující manželce. V době, kdy se před odmítnutím vojenské služby proti jeho rozhodnutí postavil i vlastní diecézní biskup a celé okolí jej od tohoto úmyslu zrazovalo, byla manželka Franziska (s níž se oženil v roce 1936) společně s místním farářem jeho jedinou lidskou oporou. Manželovo rozhodnutí jeho žena nepřijímala lehce – byl to dlouhý a bolestný proces, neboť kromě ztráty muže znamenal i ztrátu otce pro tři malé dcery.

Jägerstätterův čin je třeba chápat jako tajemství víry (mysterium fidei) – nikoliv pouze v užším náboženském smyslu, ale jako mystérium síly, kterou může jednotlivec čerpat z vědomí vyšších mravních a duchovních hodnot. V této souvislosti je symbolické, že pro svůj první pronacisticky orientovaný film zvolila nedávno zemřelá německá režisérka Leni Rieffenstahlová název Vítězství víry (Sieg des Glaubens). Titul, který je svou proklamativní nabubřelostí a triumfálností v tak ostrém kontrastu k pokornému přístupu k tajemství života. Opera by mohla nést též podtitul Mše života Franze Jägerstättera jako symbol faktu, že se jeho život stal skutečnou bohoslužbou. Životem, v němž došlo k integrálnímu spojení roviny lidské a duchovní. Prameny života Franze Jägerstättera se staly rovnocenným způsobem víra i láska, zpřítomněná v jeho životě maximální podporou milující ženy.

Opera MYSTERIUM FIDEI pojednává na pozadí konkrétní historické události o vztahu mezi mužem a ženou a o jejich společném vyrovnávání se s realitou zla a vzepření se jeho požadavkům. O činu, který může být z krátkodobého hlediska vnímán jako osobní prohra, jenž však v historickém kontextu má své nezastupitelné místo a hluboký smysl.

Dnes, kdy v Rakousku probíhá diskuse o hrdinech (tak jsou na nesčetných pomníčcích roztroušených po celé alpské republice označeni rakouští vojáci, padnuvší ve službách Hitlerovy armády), pokouší se někteří historikové o Jägerstätterovi i o některých dalších ve stejné době podobně jednajících Rakušanech pro odlišení hovořit jako o antihrdinech. To, že zvrácený nacistický režim přispěl k totálnímu přehodnocení a zmatení pojmů, však nově vyžaduje objektivní pojmenování tehdejších událostí a činů. Z tohoto hlediska se oprávněně jako skutečný hrdina může označovat právě Jägerstätter a s ním shodně smýšlející, a proto osudově spřízněná hrstka jeho spoluobčanů. Takovou osobní statečnost a s ní spjaté hrdinství, jehož hodnota je konstantní ve všech dobách, lze považovat za trvalou inspiraci pro vskutku lidské konání. Jako varovné memento pro současnost i budoucnost, jehož analýza a přijetí může znamenat rovněž důležitou posilu pro společné budování nejen současných česko-rakouských vztahů.

B. Údaje ke scénické realizaci

Komorní opera – mysterium pro sóla, činoherce, smíšený sbor a instrumentální soubor vznikala v letech 2002-03 z podnětu Národního divadla v Praze.

Libreto: Iva Volánková

Režie: Petr Štodůlka

Scéna a kostýmy: Markéta Oslzlá

Mistr světla: Vladimír Křepelka
Mistr zvuku: Jindřich Stožický

Historická spolupráce: Dr. Mag. Erna Putz (Rakousko)
Muzikologická spolupráce: Mgr. Erika Smith - Froňková

Obsazení:

Žena (mezzosoprán) – Šárka Brychová

Muž (tenor) – Zoltán Korda

herec – Václav Baur a další

Pěvecké sdružení CAMPANULA Jihlava, sbormistr Pavel Jirák

Ensemble FRANZ, hudební nastudování Šárka Besperátová

Durata: 1'20''

Světová premiéra: Národní divadlo Praha na scéně Stavovského divadla
sobota 27. března 2004 v 19h

Čestné záštity:

Dr. Wolfgang Schüssel, rakouský spolkový kancléř

Mgr. Dr. Miloslav kardinál Vlk, arcibiskup pražský

Pavel Dostál, ministr kultury České republiky

Projekt finančně podporuje Rakouské kulturní fórum v Praze.

C. Obsah opery

Opera je založena na prolínání jednotlivých dějových obrazů s částmi zhudebněného textu mešního ordinaria a propria ze mše mučedníků. Symbolizuje tak působení transcendentních hodnot v lidském životě a mysterium fidei - tajemství víry, z něhož vyvěrá naděje v hluboký smysl lidské existence.

Dějový oblouk tohoto vnitřního dramatu sleduje život muže od dětství přes lásku a otcovství až k vyrovnávání se s těžkými životními dilematy a přijetí osudového životního rozhodnutí.

Introitus (In virtute Tua, Domine)

1. obraz: Bloudění dítěte

Člověk jako dítě hledá, tápe, je v nejistotě. Svou oporu hledá v dospělých. Ti mu ale nemohou vysvětlit individuální znamení, která předznamenávají jeho životní poslání a jejichž smysl musí odhalit každý sám.

Kyrie, Gloria

2. obraz: Láska

Spojení mezi mužem a ženou je zdrojem radosti a jistoty, ale i neustálým úsilím o vzájemné porozumění, jež je i zápasem o porozumění znamení vlastního života. Žena instinktivně cítí nebezpečí a snaží se rodinu ochránit útekem před ním, zatímco muž hledá jistotu v pevném zakotvení v rodném kraji a přimknutí se k tradičním hodnotám.

Graduale (Beatus vir)

3. obraz: Soumrak - válka

Právě proto musí mít manželství natolik pevné základy, aby v časech nepříznivých bylo schopno vytrvat a sílit, a tím splnit svůj úkol – být znamením věrnosti sobě navzájem i okolnímu světu. Muž poznává rozpor mezi Božím řádem a politickým systémem a rozhoduje

se mu postavit. Žena se snaží jeho rozhodnutí v zájmu záchrany rodiny odvrátit, ale po těžkém vnitřním boji pochopí jeho postoj a přijímá jeho rozhodnutí.

Offertorium (Gloria et honore)

4. obraz: Smrt

Žena komunikuje se svým uvězněným mužem v dopisech, které oběma přinášejí posilu. Hodnoty jako jsou rodina a láska pomáhají člověku překonávat i ty nejtěžší okamžiky. Odmlčení se muže v tomto dopisovém dialogu a následující osamělé ženiny dopisy jsou symbolickým vyjádřením jeho smrti.

Sanctus, Agnus Dei

5. obraz: Noc

Zhudebněná báseň Friedricha Nietzscheho, interpretovaná ženským hlasem, je meditací nad lidským životem a bolestivým rozporem mezi utrpením a touhou po věčné radosti a konečném spočinutí.

Communio (Qui vult venire post me)

D. Poznámky k chápání opery

- Nezbytnost pozitivního vzoru (hrdiny) pro každou dobu: ten je dne suplován různými náhražkami, které však tím spíše svědčí o stálé potřebě takového vzoru! (příkladem skutečného hrdiny Franz Jägerstätter)
- Jednou z úloh umění je na tyto vzory a pozitivní hodnoty, které reprezentují, odkazovat.

Důležité myšlenkové konstanty opery:

- vztah muž-žena: věčné téma, Bůh se zjevuje prostřednictvím člověka
- osobní svědomí – poslední instance
- jednotlivec – společnost
- Propojení světského a nadsvětského, časného a věčného, lidského a božského nelze oddělit. Obrazy se střídají s částmi mešního ordinaria a propria. Tím vzniká pravidelný rytmus díla (ze struktury vybočuje úvodní instrumentální prolog a poslední obraz na text Friedricha Nietzscheho před závěrečným sborovým finále).
- mysterium fidei = tajemství víry (tajemství naděje ve smysl života)

Více o opeře a jejím tématu:

Putz, Erna: *Franz Jägerstätter. ...besser die Hände als der Wille gefesselt...* Linz 1985.

Smutný, Pavel: *Missa Heroica in honorem Franz Jägerstätter*. In: Putz, Erna – Scheuer, Manfred: *Wir haben einander gestärkt. Briefe an Franziska Jägerstätter zum 90. Geburtstag*. Linz 2003, s. 175-77.

Roman Szpuk /CZ/

VNITŘNÍ HLAS

Motto: „Hör auf deine innere Stimme“ (Sofie Gubaidulina, název páté věty ze sonáty „Freu dich!“)

Chtěl jsem se rozepsat o úžasném prožitku hudby na letošním Forfestu, ale zjistil jsem, že kde zní hudba, slova nepomáhají. Snad je to tím, že jako básník bez jakéhokoliv hudebního vzdělání stojím v úžasu takřka nábožném před každým, který dokáže hrát na nějaký hudební nástroj, natož pak hudbu skládat. Moje úcta, v níž stojím před skladateli a jejich interprety, mě svazuje. Slova jsou tak bezmocná a v případě hudby mohou jen sloužit co komentář.

Ludwig Wittgenstein, filosof jazyka, napsal v dopise ze 7.4.1917 Paulu Engelmannovi: „Nesnažíme-li se vyslovit nevyslovitelné, není nic ztraceno. Nevyslovitelné je - nevyslovitelně obsaženo ve vysloveném“. Témuž filosofovi patří i slavný výrok, jež by si měl opakovat každý, kdo se pokouší zabývat se slovem: „Co lze ukázat, nelze říci.“ Stručná a jasná věta. Zůstávám tedy v tichosti, zvláště před hudbou, která je podle mého názoru tou, která ukazuje. Viděl

jsem její tvář, dívala se do mne hluboko, probouzela ve mně onen vnitřní hlas jako echo, hlas, o který by hudbě mělo jít na prvním místě. Neboť v každém z nás zní jakési základní téma a hudba tvořená umělci připojuje se k němu jako nový hlas.

Mnohé o chápání soudobé hudby mi osvětlila četba myšlenek z knihy Douglase R. Hofstadtera „Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid“. Zvláště jeho úvahy o genotypech a fenotypech. Genotyp, v našem případě hudební skladba sama o sobě, je souborem všech genů vložených do zárodku organismu bez ohledu na jejich umístění. Fenotyp, potažmo náš prožitek hudební skladby, naše porozumění jí, zařazení jejího sdělení v sou-znění s našimi niternými tématy, je souhrnem všech znaků a vlastností jedince a především už zevním vzhledem organismu, který povstal jako výsledek interakce jeho genotypu a prostředí. Příliš krátké a abstraktní genotypy nedávají možnost vytvořit fenotyp, „to znamená, že genotyp neobsahuje plnou specifikaci fenotypu.“ Jen tak zvaný dlouhý nenahodilý genotyp „obsahuje tolik informací, že mechanismus, na jehož základě je fenotyp z genotypu vytvořen, může rozum odvodit z genotypu samotného.“ Nuže, porozumění soudobé hudbě leží v hranicích natolik dlouhého genotypu, aby v sobě obsáhl jistá pravidla rytmu, a takové souzvuky a témata, z nichž je možno kdykoliv znovu rekonstruovat fenotyp.

Ve svém srovnání Johanna Sebastiana Bacha s Johnem Cagem dochází Hofstadter pak k tomuto překvapivému závěru: „Cageovu skladbu je třeba chápat v rámci širokého kulturního kontextu - jako vzpouru proti jistým druhům tradice. ...Izolovaný záznam hudby postrádá vnitřní význam... Na druhé straně k ocenění Bachovy hudby potřebujete být s kulturou obeznámeni v daleko menší míře. Vypadá to možná velmi paradoxně. Vždyť Bach je přece o tolik složitější a organizovanější a Cage naproti tomu je prost všeho rozumářství. Dochází zde však ke zvláštní výměně úloh - inteligenci vyhovují organizované struktury a všechno nahodilé se jí přičítá. Pro mnoho lidí nahodilost Cageovy hudby vyžaduje hodně vysvětlování; a i tehdy, když se jim vysvětlení dostane, mohou mít pocit, že jim uniká hlavní myšlenka - u většiny Bachových skladeb jsou však slova nadbytečná. ... Otázka zní: - co je třeba připojit ke skladbě, jaké informace o člověku jako živočišném druhu, které by prostě nebylo možné odvodit ze samotné struktury této hudby“.

Rozmezí, v němž se nachází současná hudba, a které bylo nastíněno i na letošním Forfestu, se nachází dnes někde mezi skladbami Itala Luciano Béria či Nora Henryka Sandeho (uvedena „Sequenza XIII pro akordeon“, od druhého autora pak premiéra skladby „DOR“) a školou skladatelů baltických, jmenovitě Arvo Pärta, Urmase Sisaska, Veljo Tormy a dalších (ze skladeb prvního z jmenovaných proběhlo na Forfestu několik poslechového pořadů za ostudně malé účasti). Zatímco první typ skladatelů sází více na onu až atonální nahodilost příznačnou pro velmi abstraktní genotypy, baltická skladatelská škola se nebojí vrátit se ke starším skladebným postupům a zůstat věrná zákonům kontrapunktu obohaceným o minimalistické postupy s genotypy možná až příliš dlouhými. Pro zajímavost a též k ilustraci východisek nahodilosti a směřování je možné citovat dva z jmenovaných reprezentantů obou směrů: „Všechny věci jsou vždy v čase a prostoru neoddělitelně spjaté jedna s druhou. Jakékoliv dělení, klasifikování nebo organizování, které bylo kdy ve vesmíru odhaleno, je nahodilé. Svět je jedna jediná složitá, neustále trvající událost“ (Luciano Bério). „Toto jsou moje hudební myšlenky, má barva, má dynamika, má slovní zásoba, můj dech. Svět se ocitá v nějaké vlně, ale ta se neshoduje s mou. Mezi těmito vlnami musí existovat protiváha. Když se tam jde určitým směrem, musíme zde držet jiný! Čas a bezčasovost patří k sobě.“ (Arvo Pärt).

Každý sám může za sebe říci, ve kterém díle nachází se více z člověka, z jeho existence nezávislé na aleatorických proměnách doby, z osudu věčného duchovního hledače. Já sám se musím přiznat, že nejvíce opravdovosti nalézám v dílech dnes již stárnoucí generace skladatelů z bývalého Sovětského svazu, konkrétně dvou skutečných velikánů, v roce 1998 zemřelého Alfréda Schnittke a Sofie Gubajduliny. O druhé z nich bylo na Forfestu řečeno, že je Beethovenem dnešní doby. Naprosto souhlasím. Její nasazení ve skladbě „De profundis pro baján“ je absolutní: Neuhýbá před nepříjemnými disonancemi, jak se toho dopouštějí občas skladatelé baltičtí. Avšak ani se nenechá ovládnout náhodou a samoučelem. Má své téma, svůj vnitřní hlas, který povstal ve chvíli protivěnsství. Celá její skladba je jediným základním tématem, genotypem, z něž lze vyvodit fenotyp člověka vystaveného tlaku osudu. Ano - osudu, jako u Beethovena. Sofie Gubajdulina byla královnou

letošního Forfestu. A bylo jí možno porozumět beze zbytku, jak jsme se toho mohli stát svědkem během koncertu, po kterém bylo slyšet z hlediště i těžko ovladatelný pláč.

U skladatelů z bývalého SSSR se projevuje plodně prostý fakt, že mají v sobě ukryt archetyp ruského člověka, který prošel ohromným utrpením. Umělec, který byl vystaven útlaku a nesvobodě, si váží sdělení nade vše, neboť poznal jeho cenu. Kdo hledá - a hlavně těžce proboují své právo hledat - ten je vzdálen jakémukoliv samo-účelu. Nahodilost rodí se z nedostatku prožitku, ze „sádylka“ hýčkaných. Pěkně to vyjádřil cellista Mstislav Rostropovič: „Nelze si zvykat na uměleckou pohodu, spokojenost... Člověku přináší užitek těžkosti, boj. Duševní pohoda otupuje emoce.“ Ostatně, spolu se zmíněným virtuózem vyzkoušel bych jeho radu, která pomoci umělcům žijícím na Západě v souladu s blahobytem jejich vlastní společnosti: V New Yorku byl jednoho dne pozván do rodiny předního orchestrálního hráče. Když se dostavil do přepychové vily, zeptala se jej paní domu, jestli si chce poslechnout její syny. Hráli na housle Bachův koncert. Byli dokonce líní zvednout trochu výš housle. Tak co?, zeptala se Rostropoviče matka. „Chcete je zachránit?“, zeptal se. „Co znamená zachránit?“, zeptala se žena. „Vezměte hůl a seřezte je. Ať poznají, že na světě existuje nespravedlnost, trápení a slzy. Potom něco pocítí...“

Bez osudového prožitku, který odhaluje vnitřní hlas až do živého, je každý pokus v umění bezradný. Přeshlapuje, ať už v poezii či v hudbě. Myslím, že kdo takto podléhá nahodilosti a experimentu, stává se tvárným vazalem našeho současného světa, jemuž nevládne nic tak jako proměnlivá móda a snaha zviditelnit se. Ne, umělec nemůže svět opomíjet. Něco jiného však je splýnout se světem a jeho chaosem, který neučí ničemu jinému, než krátkodobým reakcím na změnu kurzu a žebříčků hodnot, a nebo jej vyzvat na souboj a pokusit se na jeho pozadí vy-slovit či ukázat do nitra těch, kteří jsou připraveni porozumět.

Zůstává ve mně ještě jedna otázka: Jak to, že se o soudobou hudbu nezajímají právě mistři slova, básníci? Mohli by pochopit, jaký rozdíl je mezi vy-slovením a ukázáním. A sami mají zkušenosti s abstraktními texty, které se také nepoddávají snadno po prvním přečtení. Proč tedy básníkům nestojí za to zabývat se více svými kolegy bojujícími jen jinými prostředky? A stejná otázka míří i na hudebníky: Proč oni často zůstávají stát před náročnou poezií a berou za vděk spíš jen verši lehčího, hravějšího rázu?

Zdá se, že jednotlivá umělecká odvětví se svojí náročností uzavírají stále více do sebe. Na první pohled tvoří složité systémy a konstrukce, v nichž se střetává právě ona nahodilost s jejím často až dodatečným osvětlováním. Takto si autor, který by jinak během soustředěného hledání postupoval dál a dál, stojí takřka v cestě. A přitom jako by mu unikalo, že pravdivost umění stojí především na prožitku. Je pak logické, že hudebník pohybující se ve svém světě stále náročnějších akordů, rytmů a témat hledá u básníka navýsost srozumitelné výpovědi. Řečeno jinak: Ten, který sám tak trochu bezradně přeshlapuje, čeká od druhého, že vykročí. Dva experimentátoři - a experiment není totéž, co hledání - mluví vždy cizími jazyky. Sami sobě stanou si vysokou laťku vzdělání, k jehož osvojení je zapotřebí specializace ducha. Porozumí si však jen dva, kteří vedle sebe usilovně a trpělivě hledají, kteří protrpí totéž.

Leccos z Forfestu ve mně ještě dozrává a mnohé se mnou bude putovat podobně jako ty nejkrásnější krajiny duše, které zahlédneme z nějakého vrcholu, ve chvíli hlubokého štěstí či bolesti, každopádně ve chvíli nabitě zjitřeností, otevřeností. Co může básník dodat k hudbě? Nic víc, než učinit se klenbou, v níž dozní skromné echo v podobě nějakého jeho verše. Básně, které jsem během festivalu psal, stojí na samotné hranici vyslovitelnosti. Ludwig Wittgenstein by varovně zvedl prst. Přesto je přijměte jako ozvuk samotných koncertů, které vstupovaly do mého rozjitřeného nitra a tam zanechaly stopu. Pomohly mi pochopit, kdo ve mně poslouchal tu hudbu, a s kým jsem se jí otevřel.

Peter Tenhaef / Německo /

ZNĚJÍCÍ ČÍSLA

platonské aspekty nové duchovní instrumentální hudby

Duchovní hudba je většinou hudba vokální. Existuje vůbec duchovní instrumentální hudba? Možná že ano – a to za předpokladu, že je nějakým způsobem spojená s duchovním

textem nebo subjektem, např. Varhanní mše, chorální předehra nebo duchovní programní hudba s odpovídajícím názvem? Nebo stačí pouze určitý kontext?

Jak je to např. S díly jako *Festina lente* nebo *Cantus in memoriam* Benjamin Britten od Arvo Pärta? Tato díla jsou zkomponována, stejně jako mnoho vokálních Pärtových děl, v redukcionistickém "tintinabuli-stylu", který v Pärtově pojetí má náboženský význam. Kromě toho připomínají jeho mensurní kánony podobně strukturované kánonické věty ze mši Pierre de la Rue nebo Josquina des Prez kolem r. 1500.

(Příklad 1a/b: Pärt: *Cantus in memoriam* Benjamin Britten)

Nebo existují základní hudební struktury, které samy přinejmenším naznačují duchovní interpretaci? – Jistě, záleží na perspektivě. Pokud jako duchovní hudbu nechápeme církevní nebo nějakým způsobem nábožensky úzce vymezenou hudbu, ale vůbec hudbu jako most k transcenci, pak sem spadá množství druhů hudby. Např. v pojetí ranně romantických německých literátů symfonie, tedy to, co se od poloviny 19. stol. nazývalo neutralizujícím pojmenováním "absolutní hudba",¹ původně ovšem "hudba absolutna", nebo "nevyslovitelného" nebo "nekonečného".²

Ale v úplně jiné oblasti dějin hudby, a to právě ve spisech církevních otců, kteří byli nepřátelští vůči instrumentální hudbě, najdeme náznaky, že hudba beze slov v určitém ohledu má něco navíc oproti hudbě se slovy. Tak píše Augustin ve svém komentáři k Žalmům o jubilu, dlouze protáhlé koncové slabice aleluja:

„Je to nevyslovitelné, protože řeč je pro něj příliš chudá; a když ti řeč nemůže pomoci, a ty ale nesmíš mlčet, co jiného zbývá, než abys jásal, že tvé srdce se raduje, než abys to vyjádřil beze slov; nezměrná šíře radosti se nevejde do hranic slabik.“³

(Příklad 2a: noty: gregor. Alleluja)

2b: zvuk: amros. Hallelujah

Prozumíme Augustinově pozici, když ji vidíme na pozadí jeho novoplatonského obrazu světa, v němž je filosoficky doma.⁴ Platonikové chápali hudbu, podle Pythagora a Platóna, jako nauku a poměrech mezi čísly a řadili ji proto mezi matematická umění (Quadrivium). Ty ovšem stojí blíže poznání světového ducha (nous) než jazyková umění (trivium); stojí jako spojovací článek nebo most mezi (racionálním uchopením) toho, co se jeví lidským smyslu, a toho vyššího, inteligibilní oblasti teologické. To znamená: hudba je schopna na základě svých číselných proporcí v rytmech a intervalech – a ne primárně kvůli slovům, která zhudebňuje – vést k tomu Jednomu, jež je základem bytí, k Bohu. Proto je jubilus, který zní beze slov, nejvyšší, zduchovnělou chválou Boha.

Když ale tato Jednota je počátkem a cílem všeho poznání a bytí, jak – tak se můžeme nově ptát v platonské perspektivě – by měla být hudba strukturovaná, aby vedla k Ní? Rozhodně by neměla mít ilustrativní charakter a vůbec by měla být prosta tendencí k mnohotvárnosti, k rozvinutosti. Naopak by měla být schopna soustředit svoji rozvinutou mohotvárnost k jednotě a jednoduchosti. Koncept *explicatio* a *complicatio* (rozvinutí a svinutí) je centrální model platónského pochopení jsoucna, jak to ukazují zejména spisy Mikuláše Kuzánského z 15. století.⁵

Hudebním protějškem rozvinutí a svinutí je od té doby kánon, tzn. zákonitě odvození melodií nebo celých vět z prvotní melodie, nebo zpětné vedení rozvinuté věty k její jednoduchosti. Jak už bylo řečeno, tato struktura je jakoby potencovaná v mensurálním kánonu; původní tvar je zde proveden (většinou od rozných tónových výšek) simultánně v různých typech taktů nebo temp a tak dává vzniknout labyrintu mnohotvarosti, při současné striktní vázanosti na jednoduchý původní tvar.

(Příklad 3 a/b: Noty + zvuk: Josquin: *Missa L'homme armé* s. v. m., *Agnus Dei* II)

V těchto postupech můžeme spatřovat předjímku fraktálů, známých z 20. století, počínaje Geometrií Benoita Mandelbrota. Jejich „podobnost sama sobě“ vzniká „iterací“ poměrů daných na začátku; t.zn.: také zde se totéž stále znova a znova objevuje v různých velikostech, podle daných zákonitostí se odvozuje jedno z druhého a vzájemně se kombinují.

(Příklad 4: obraz fraktálu)

Z hudebního hlediska můžeme tedy fraktál popsat zhruba následujícím způsobem: diferencující (ne prostě opakující) kánonické (t.zn.: vyvozující z dané jednoty podle určitých

zákonitostí) techniky (diminuace, augmentace, transpozice, obraty atd.), pokud se uplatňují v celé skladbě (a ne jenom jako jeden speciální motiv nebo téma). Základem kánonických skladeb bývá tradičně plná melodie jednoho hlasu. Zjednodušování se nyní může stupňovat tak, že místo rozvinuté melodie je zpracován jednotlivý interval nebo kánonický sled intervalů jako jednota.⁶

Optimální cestu ukazují opět čísla, přesněji řečeno: řada přirozených čísel, jejichž vzájemné poměry odpovídají přesně poměrům přirozené tónové řady. Jinak řečeno: jako z aritmetického rozvinutí jedničky vzniká nekonečné množství čísel a jejich různých proporcí, tak z jednoho základního tónu vzniká nekonečno možných intervalů.
(příklad 5: přirozená tónová řada)

Co se nabízí více, než učinit samotnou přirozenou tónovu řadu – prakticky ovšem jenom výseky z ní – „tématem“ a vůbec základnou kánonicko-fraktální kompozice? Co jiného v hudbě by mohlo vést a ukazovat zřetelněji k jednotě, k tomu Jednomu?! V quasi seriálním rozšiřování by bylo možno organizovat i další parametry, jako rytmus, dynamiku, tempo odpovídajícím proporcionalně-kánonickým způsobem, t.j. víc nebo méně exaktními zdvojnásobeními, ztrojnásobeními atd. určité jednotky, inklusive zpětného vedení opět k ní. V hudbě tohoto typu by mohl vzniknout takový stupeň soustředěnosti na jednotu, který jde daleko za tradiční techniky kánonu a další formy hudebního „redukcionismu“, jehož melodie jsou sestaveny vždy pouze z volně seskupených intervalů.

Pokud bych teď mohl mluvit o sobě: vždycky jsem měl sklon používat redukcionistické formy jako je kánon. Ve svém studiu v oblasti hudební vědy mě např. fascinovaly konstrukce isorytmických mottet 14. století, bez ohledu na jejich zvukovou strohost. Důležitější bylo asi mé obecné hledání jednoty, v kterém jsem se snažil zvládnout napětí, která v životě pociťuji; v jistém smyslu podle Augustinova motta: „Mé srdce je neklidné, dokud nespočine v Tobě“ – tzn. v Jednotě.“

Ve svých 21 letech jsem na jedné rybářské lodi v Severním moři u severofrýského ostrova Ameland měl nezapomenutelný zážitek jednot, když se mi pojednou zpřítomnila totožnost vlny a moře; aniž bych o tom přemýšlel, vnímal jsem ji bezprostředně jako obecnou totožnost toho individuálního a celého. Byla to pro mne evidence, že vše je jednota. V mých skladbách se ovšem tehdy tento zážitek nijak neprojevil. Až od 90. let, kdy jsem se zase vrátil ve větší míře ke komponování, jsem hledal formy, ve kterých se myšlenka jednoty výrazněji projevuje. Byly to hlavně kánonické formy, na které jsem si vzpomněl, a zvláště zmíněné operace s proporcemi přirozené tónové řady. Jmenuji v této souvislosti pouze své Harmoické zábavy (1994), zpracování známých Preludií pro klavír, a své A-capella zpracování gregoriánských Mariánských antifon (2001), obojí výlučně pomocí kánonicky odvozených augmentací, diminuací a transpozicí, bez dodatečných tónů. Ještě výraznější uplatnění jednoty fraktálu uplatňuji mimo jiné ve svých Fraktálních žalmech (2003) tak, že redukuji melodiku na jednoduché přehrávání formulí. Současně však tuto strukturu jednotlivých hlasů rozšiřuji také na sled hlasů a vůbec celkovou formu. Zcela jen na zákonitých operacích s přirozenou tónovou řadu založeno moje dílo Dny stvoření – kánonické změny nad prvními čísly (2004) pro 12 nástrojů a recitátora.

V roce 2002 jsem dostal jako dárek knihu Willinga Jägera o mystické spiritualitě, která k mému ohromení nesla titul: Vlna je moře. Tento titul, který se mi pojí s vlastní zkušeností, jsem později zvolil jako název své nové kompozice pro smyčcový sextet (poslední verze 2005), v níž se pokouším ještě s větším soustředěním uplatnit v hudbě fraktální struktury. Základem tohoto díla je krátký kyvadlový čtyřtónový motiv, v němž jeden tón kmitá k nejbližšímu vyššímu tónu a zase zpět, jakoby šlo o nejbližší variaci jednoho tónu.
(příklad 6: Vlna je moře, první strana partitury)

Kývání lze chápat obrazně jako kolébání vln, nicméně tato hudba nechce být ilustrativní programní hudbou, ona chce hudebními prostředky vést k tomu Jednomu. V tomto smyslu není titul nic než pěkný přírodní obraz, který máme prohlédnout a „proslechnout“. Celkově se kompozice kolébá ve třech dál a dál rozšířených velkých vlnách do komplexnějších struktur, resp. vyšší přirozené tóny a rytmické poměry se pohybují nahoru a dolů. Dynamika a tempo procházejí analogickým kánonickým vývojem. Vyhýbal

jsem se ovšem tomu, abych striktně uplatňoval symetrii na všech rovinách a tak vznikla tonální monotonie a s ní nuda.
(Schéma)

Apropos, nuda! Ono to vlastně není žádné velké umění, skládat díla, která mají v sobě díky silnému redukcionismu a striktně kánonickému postupu důsledné tíhnutí k jednotě. Mnohem těžší je vyhnout se přitom nebezpečí nudy, které čeká mezi Scilou příliš velké monotónnosti a Charybdou vysoce komplikovaných zákonitostí. Najít tuto střední cestu, to se podle mého názoru nepodařilo většině seriálních skladeb padesátých let a také v několika dílech amerického minimalismu let šedesátých. Za vydařená redukcionistická dobrodružství bych označil spíše díla Antona Weberna, Arvo Pärta a – abych jmenoval jednoho úspěšného zdejšího skladatele – Víta Zouhara. Jemu (jsem mu za mnohé zavázán) je také věnován můj Fraktál pro smyčcový sextet. Jestli dokáže vést k tomu Jednomu nebo jestli vyvolává onu tolik obávanou nudu, to posoudit není moje věc, ale Vaše, ctěné publikum. Především Vám děkuji za pozornost, kterou jste věnovali mému příspěvku.

překlad Mgr. Ivan Ryšavý

¹ S. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

² S. z.B. E.T.A. Hoffmann, *Rezension der 5. Sinfonie Ludwig van Beethovens*.

³ Original: „Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat, nisi ut jubiles, ut gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllaborum?“ (Enarrat. in ps. 32, in: Migne, *Patr. Lat.* XXXVI,283; vgl. auch Enarrat. in ps. 99, in: Migne, *Patr. Lat.* XXXVII,1272; vgl. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 3 Bde., I. Leipzig 1911, S. 37f. mit Parallelaussagen bei Hieronymus und Cassiodor sowie ders. III. Leipzig 1921, S. 407.

⁴ Ostatně neočekávaná blízkost mezi novoplatonsky vzdělanými církevními otci a německými romantiky není náhodou, vždyť i oni byli často nadšenými platoniky, např. Friedrich Daniel Schleiermacher, který kolem roku 1800 pořídil první německý překlad Platóna.

⁵ Ústřední roli hraje v poslední době koncept rozvinuté a svinuté skutečnosti v modelu světa Davida Bohma, i u dalších současných matematiků a fyziků.

⁶ První náznak takového postupu nacházíme už v *Missá Mi-Mi* Johanna Ockeghema z pozdního 15. století. Zde je *sogetto* soustředěno na tercii hexachordu *naturale* a *durum* (e a h), tedy na interval kvinta; nicméně přistupuje k tomu množství volných tónů.

Eva Trizuljaková /Slovenská republika/

LESK A BIEDA MODERNEJ KULTÚRY

Humanizmus bez pravdy zjavenia

Sekulárna spoločnosť vykladá zrod demokracie ako dôsledok víťazstva nad náboženstvom a prestáva hľadať východiská morálky v Božskom pôvode sveta i človeka. Moderná etika sa buduje na báze slobodnej vôle a nezávislého rozumu. Od chvíle, keď princíp úcty k blížnemu začal tvoriť človek so svojou materiálnou výbavou celkom sám, ani kultúra ani náboženstvo v spoločenskej sfére nerozhodujú o ničom podstatnom. Osvietenský jazyk to nazýva antropologickým obratom. Otázka sa fahá už od Kanta a dnes je znova na poriadku dňa. Zvlášť prenikavo volá z diela Luc Ferryho, ktorý sa pokúša vzniknutú prázdnotu zakryť návodmi na prekračovanie hraníc materiálneho sveta - akousi náhradkou transcendentie. Z politického i občianskeho života nemizne len viera v Boha, stráca sa aj zmysel pre *bonum comune*. Dôraz na neohraničenú slobodu človeka a jeho autonómiu ústí do reklamných kampaní, v ktorej sa banalita a pôžitky o dušu pretekajú so senzáciami.

Vo všetkých oblastiach života je hybnou silou „pokroku“ autonómia ľudskej bytosti. Je už len vecou logiky myšlienku dotiahnuť: ak sa nová morálka podobá na kresťanské učenie, je vôbec potrebný Boh, alebo Kristus, aby jej robil garanta?

Zo zásadného odporu voči Zjaveniu a z odmietnutia Božej autority sa stalo akési moderné krédo, ktoré reprezentuje podstatu laickej dôstojnosti. Princípom vzájomného rešpektu a jedinou zárukou morálnej kvality by mala byť dôstojnosť človeka, ktorá sa viaže k jeho rozumu a slobode. Zákonom spoluzití sa stal negácia autority: autoritou nesmie byť svätec, ani samotný Kristus, ani Boh, ani Zjavenie, ani radostná zvesť evanjelia; tá posledná sa vraj v praxi presadzuje spôsobom, protirečiacim slobodnému svedomiu. Vec nie zatiaľ príliš viditeľná. Ateistickí humanisti sľubujú šťastie čo najväčšiemu počtu ľudí a udeľujú ušľachtilé odporúčania, napríklad bojovať proti egoizmu. O tom hovorí aj vynovená teória vznešenosti.

Z nových etických konštrukcií sa totiž nestačili ešte vytratiť princípy sebaobetovania, starosti o druhého a nezištnej pomoci ľuďom v núdzi. Po pretrhnutí väzby s prameňom Zjavenia sa však tradičná etika nachádza v totálnom obklúčení sekulárneho sveta a je bezmocná.

V duchu autonómneho a kritického rozumu a podľa prorokov laického humanizmu by koniec náboženskej spirituality mal byť už dávno za nami. Ak predsa čosi z toho dožíva, musí sa to stať súkromnou záležitosťou. To sme už zažili a vieme o čo ide. Na rozdiel od dnešného humanistu však sa náboženský človek do žiadneho z odporúčaných vzorcov nezmestí. On si definuje slobodnú voľbu pojmom milosti: ponúkanú milosť prijíma alebo odmieta so všetkými rizikami, ktoré k tomu patria.

Vo chvíli, keď sa prestáva brať ohľad na Božiu autoritu a na celú ľudskú prirodzenosť strácajú zmysel a opodstatnenie všetky doterajšie pravidlá medziludskej komunikácie. Jediný skutočný rešpekt patrí Zbierke zákonov: občianskoprávných, trestných, obchodných atď... Ináč sa potrebná morálka všedného dňa, pravidlá a dohody i nepísané zákony musia presadzovať a sankcionovať v negatívnom poriadku zákazov a nariadení. Napriek takej vážnej výhrade si však etika nárokuje odpovede na otázky zmyslu v prospech veľkorysého odovzdania sa bytiu a životu. Kam smeruje a aký mravný zmysel má teda humanizmus bez pravdy Zjavenia?

Iracionalitu z každodenného života nedokážu vylúčiť ani tí najzarytejší materialisti. Luc Ferry tvrdí, že racionalistický princíp odmietnutia argumentu Božej autority a skutočné posväcovanie prežívanej skúsenosti - a tvorba dobra vôbec - si navzájom neprotirečia. On predpokladá, že hranice racionality sa dajú presiahnuť a nevolky pripúšťa, že tento výkon môže mať hodnotu „posväcujúceho svedectva.“ Etika bez Božej autority predpokladá vieru vo víťazstvo dobra na svete a v partnerstvá ideálnych (nad)ľudí. V danej situácii však posvätnosť používa ľudskú mierku merítka) a stáva sa len jazykovou hrou. Udalosti posledných rokov stavajú do nového svetla aj všetky emancipačné idey. Početné boje za spravodlivosť sa odohrávajú na inej úrovni ako proces, ktorý ľudský duch dosiahol na ceste hľadania Božej identity. Pokus o oživenie oslobodzujúcich zápasov je len iracionálnym prepisom romantického idealizmu a nahráva ideológiám, ktoré hrozia byť pliahou nového tisícročia. Osvietenstvo v svojom poslednom štádiu totiž zabudlo na vrodenuú nedokonalosť človeka a neráta s jeho narušenou prirodzenosťou.

Svedomie a slobodné myslenie sa dirigovať nedá. Takisto sa nemôžu meniť pomeriavacie kritériá, lebo funkcie sú u každého rozdielne. Preto aj umelo vykonštruované projekty takmer vždy končia na pomedzí nihilistického rozkladu. Podľa G. Marcela sa hľadanie a poznávanie nemôže odohrávať v bezduchej matérii - v rovine organického života, pretože v tomto procese hrá najväčší prím samotná sloboda: iba ona môže zasiahnuť do aktu, ktorý ju neguje.

K tomuto problému kedysi prehovoril aj filozof M. Foucault so svojimi modelmi sebaoznania, ktoré si povyberal zo Starého Zákona. Jedným je obraz nočného strážnika, ktorý má službu pri bráne; kontroluje pasy, skúma identitu, vek, nacionálne, pýta sa na pôvod. Ďalším je obraz zmenárnika, ktorý váži, meria a ráta peniaze, výkony, splnené plány a iné ho nezaujímajú. Bdelosť nočného strážcu, funkciu kontrolovať vstupy, a výstupy, starať sa o poriadok, pýtať sa na pôvod ľudí i vecí odmieta Foucault a celá postmoderná filozofia s ním. Práca zmenárnika evokuje kalkulujúci rozum a „analýzy konečnosti“ a vyhovuje pragmatickému mysleniu. Aj keď sa filozof pohybuje v komplikovaných systémoch, archívoch, v tabuľkách, diagramoch, jeho úvahy neutaja nihilizmus. Filozofia peňazomenca ostáva prejavom autorovho tvrdošijného odporu voči pozitívnym riešeniam a nezmyselnou negáciou vžitých hodnôt. (M. Foucault, Moc, subjekt a sexualita, Kalligram, Bratislava, 2000).

Vo všeobecnosti sa nárast laickosti v Európe prejavuje širokým hnutím humanizácie božskosti a paralelným procesom zbožšfovania ľudského, alebo ináč - počlovečením prírody a sprírodnením človeka. Deklaruje sa úcta k človeku, starosť o jeho dôstojnosť, šťastie i nešťastie. V praxi sa však tieto hodnoty nevelmi cenia. Humanizmus si našiel svoje miesto najmä v ideológii ľudských práv; ako taký preferuje procedúry a byrokratické výkony viac ako lásku k ľuďom a skutočný záujem o ich elementárne potreby. Navyše si takmer každý tvorca vytvára monopol na subjektívnu škálu hodnôt, zatiaľ čo náboženskej viere sa ponecháva iba postavenie nadstavby. Tento deficit vycítil aj Luc Ferry, preto sa pokúsil vniesť do svojich úvah lásku, ibaže jeho láska je abstraktná a v laickej spoločnosti nemá skutočný

domov. Denne sme svedkami susedských protestov a rozhorčeného negativizmu, keď treba pomôcť ľuďom v núdzi, preukázať lásku činom, či ide o azylantov, bezdomovcov, adolescentov, povinne opúšťajúcich diagnostické ústavy; alebo o výstavbu hospicov pre umierajúcich. Aj praktické právo úraduje, akoby pragmatické kľučky a do posledného detailu akoby arbitrálna spravodlivosť bola dôležitejšia ako potreby človeka. Podobné rozpory sa bežne prezentujú ako platný ideál laického postoja k svetu. Z každodenného chaosu a neriešiteľných situácií sa má zrodiť autentická humanita. Tu pripomeniem frekventovaný pojem „posvätnosti súkromného vlastníctva“, ktorý cirkuluje v kupeckých počtoch i bežnom právnickom slovníku všade, kam sa pozriete, zatiaľ čo o posvätnosti rodiny a manželstva a o ich pozitívach sa dodržiava bobrík mlčania.

Odmietaj Božiu autoritu v mene slobody, to nie je žiadna výhra. Keď ide o bezpečnosť a záchranu celosvetovej civilizácie. Keď sa kladú aktuálne problémy globálneho sveta a otázky bytia či nebytia, vzniká z negativistických postojov zlovestný precedens. Tým trpí najmä oblasť hodnôt: dnešná spoločnosť ich spotrebúva, ale nerozvíja, nevytvára nové: prsto to nevie. Ako víťaz na Pyrrhovom poli, tak vyzerá humanizmus, ktorý uznáva čosi ako duchovnosť, ale všetky deklarované hodnoty podmieňuje autoritou slabého, hriješneho človeka.

V svojej podstate sa ľudia však nemenia tak rýchlo, ako životné okolnosti. Vysoká kultúra a vážne umenie zobrazujú život plný otázok a smútku nad stratou identity a poukazujú na priepastný rozmer moderného myslenia, jeho absurditu a bezvýhodiskovosť. Masa ľudí trpí stratou posvätnosti a postráda pocit spolupatričnosti. Nové formy kultúry sú skôr odrazom vykorenenej existencie človeka, ako prezentáciou jeho dôstojnosti. Upadá schopnosť komunikácie, takže signálom všemožných umeleckých vývrtiek a zmätených posolstiev len málokto rozumie. Najmä súdobá architektúra svedčí o veľkej bezradnosti prezrádza totálne odcudzenia. Tomu primerané sú aj reakcie obyvateľov veľkomiest ktorí svoj životný priestor vnímajú ako miesto, skadiaľ sa skúsenosť života vyparila, alebo znehodnotila v prospech studeného rozumu, ovládajúceho materialistickú bázu trhovej ekonomiky. „Doba prsto neznesie rozštiepenie ľudských problémov v oddelené mechanické, biologické, psychologické a iné bytostné či hodnotové otázky, v ktorých sa nedá rozpoznať ľudská identita. Všetky špeciálne štúdie si vyžadujú začlenenie do otázky, ktorá sa vzťahuje na konkrétnu jednotu človeka.“(Ladislav Hanus-Romano Guardini ,Bratislava, 1994, vyd.Lúč)

Zákony neživej hmoty sa nedajú aplikovať na ľudský život bez toho, že by sa človeku fatálne neublížilo. Ľudský element a napokon život sám vyvíja neprestajný odpor voči špekulatívnym domnienkam a zubami nechtami sa bráni mechanickým pravidlám a diktátu. Problém sa komplikuje vnášaním technických termínov do myšlienkového okruhu kultúry. Práve keď sa kladú otázky mierového usporiadania sveta, vychádza na povrch nepríjemná skutočnosť: kultúra odporu a negácie odmieta nástroje, pomocou ktorých by mohla prekonať obtiaže moderného života. Ide o to doriešiť existenciálny problém človeka, zabezpečiť dôstojné miesto pre jeho materiálne potreby a jeho pobyt na tejto planéte.

Jan Vrkoč /CZ/

HUDEBNÍ ODKAZ OTTO ALBERTA TICHÉHO

Varhaník, skladateľ, spisovateľ a pedagóg Otto Albert Tichý byl vrstevníkem například Aloise Háby, Otakara Jeremiáše a Pavla Bořkovce. Žil v letech 1890-1973, rok narození se přesně shoduje s rokem narození Bohuslava Martinů.. Patří ke generaci těch, do jejichž života zasáhly dvě světové války, kteří zažili jak habsburskou monarchii, tak Masarykovu svobodnou Československou republiku a hned nato zažili dvě totality.

V tomto příspěvku nemůžeme zachytit všestrannou aktivitu Otto Alberta Tichého. Jeho velký životní odkaz je nutno dnes shrnout do krátkého článku. Sousedíme se tedy jen na základní přehled.

Tichý pochází z Martínkova (okres Třebíč), gymnázium studoval v Brně a v Praze. Od tercií hrál na varhany, v kvintě řídil školní sbor. „Při příchodu do Prahy se probudil v Tichém silný zájem o gregoriánský chorál, a to díky Emauzskému klášteru. V jeho čele stál opat Schachleifer, absolvent lipské konzervatoře a tedy vynikající odborník. Další osobností

byl varhaník Max Springer, vynikající improvizátor. Klášterní sbor byl stočlenný - padesát řeholníků a padesát chlapců v talárech a rochetách. Kostel byl naplněn lidmi a při větších slavnostech museli dokonce udržovat pořádek strážníci.“ (pozn. 1)

Na mladého studenta také silně zapůsobil vliv katolické skupiny kolem vydavatele Josefa Floriana ve Staré Říši. Tichý se tehdy připravoval ke zkoušce na konzervatoř a roku 1910 byl přijat hned do 3. ročníku na kompoziční oddělení. Předpokládalo se, že se bude připravovat ke studiu na mistrovské škole u Vítězslava Nováka. “Aniž by se s někým radil, opustil Tichý školu jen několik dní před koncem školního roku a odcestoval do Staré Říše. V Praze i doma v Martínkově se strhl pochopitelně veliký poprask, na Tichého se snesly výčitky ze všech stran, dokonce se o jeho případ zajímal osobně i Vítězslav Novák. Otto však neviděl jiné východisko, protože nechtěl zradit to, co viděl v nitru jako nejsvětější - pomáhat Florianovi v jeho činnosti.“ (pozn. 2)

Ke Staré Říši a Josefu Florianovi se ještě vrátíme. Po osmi letech Tichý odešel do Paříže, kde studoval Vyšší školu hudby Schola cantorum, zejména skladbu u Vincenta d'Indyho. Pak deset let působil jako varhaník a ředitel kůru ve švýcarském Lausanne. V letech 1936-1965 byl ředitelem kůru v katedrále sv. Víta v Praze. Pedagogicky působil v letech 1946-1965 na pražské konzervatoři, kde vychoval celou jednu generaci mladých varhaníků.

To jsou tedy hlavní údaje ze životopisu, ostatní - a není toho málo - přenechme historikům. Pozornost nyní zaměříme ke skladatelskému dílu Otto Alberta Tichého, a to nejdříve k jeho tvorbě instrumentální.

Hra na varhany provázela Tichého vlastně po celý život. Proto varhanám a klavíru věnoval své nejzávažnější koncertní skladby, napsal velkou Sonátu pro varhany (číslo katalogu 151), dvě Sonatiny (č. 262, 263) a tři Partity pro varhany (č. 179, 195, 305). V roce 1963 dokončil Concertino pro varhany a smyčce (č. 226). Název Concertino snad budí dojem, že jde snad jen o “malý koncert“, ale opak je pravdou, skladba trvá přes 20 minut. Jsou to čtyři věty velmi náročné, kontrapunkticky propracované hudby, s virtuózním varhanním partem. Bohatá mnohvrstevná hudební struktura se hlásí k neoklasicismu a je srovnatelná s nástrojovými koncerty B. Martinů. Nejmladší dcera skladatele, paní Tereza Sumová, uspořádala v Praze již 10 koncertů ze skladeb Otto Alberta Tichého. Na posledním z nich (v listopadu 2004) jsme slyšeli i Concertino pro varhany, zahrál je Michal Novenko a Piccola orchestra (s dirigentem Markem Valáškem).

Další varhanní skladba, Liturgická suita s podtitulem “k svátku Nanebevzetí P. Marie“ (č. 100), je zajímavá docela neobvyklou formou. Pro chrám napsal Tichý řadu varhanních preludií, fug, toccaty, fughetty, dohry a mnoho dalších kratších skladeb k různým příležitostem, jak si je vyžadovala každodenní praxe (např. č. 131, 149, 179, 196, 208, 212, 240, 244 a další).

Také klavírnímu oboru věnoval Tichý velkou pozornost. Je autorem 3 klavírních sonát (č. 188, 207, 210), Sonatinu pro klavír (č. 177) věnoval dceři Tereze. Napsal i klavírní Serenádu a stále se vracel ke svým “Náčrtkům“, drobným miniaturám. Jistě důležité místo by zde měla i klavírní suita “Pražské jaro 1945“, rukopis se ale bohužel ztratil. Zajímavým nápadem jsou Studie pro klavír a varhany z roku 1969 (č. 264), a na ně navazuje skladba “Intimní chvílky“, (č. 265) suita pro stejně neobvyklé obsazení, ale s hlubším obsahem, s poetickým zaměřením.

Úspěšně se Tichý věnoval i komorní hudbě. Napsal 4 smyčcové kvartety (č. 34, 250, 255, jeden je v katalogu uvedený omylem jako smyčcové trio). O některém kvartetu napsal pochvalně i lausanský kritik Koella: “Smyčcový kvartet O. A. Tichého, jeden z nejkrásnějších z posledních dvaceti let...” (pozn. 3) Mínil tím asi 1. kvartet in B (č. 34), který ve Švýcarsku vyšel dokonce tiskem.

Dvě půvabné komorní skladby pracují s motivy českých a moravských lidových písní: Kvartetino (č. 216) a mistrné “Moravské obrázky“, suita pro smyčcový orchestr (č. 159). Tichý psal také řadu sonát a sonatín pro nejrůznější nástroje s doprovodem klavíru. Častější provádění by si zasloužila třeba Sonáta pro housle a klavír (č. 63), jiskřivá Sonatina pro flétnu a klavír (č. 83), Sonáta pro trubku B a klavír (č. 243) Sonatina pro violoncello a klavír (č. 229) a další. Některé z těchto skladeb zazněly po letech opět v Praze na koncertech paní Terezy Sumové.

Připomeňme si nyní už zmiňované vydavatelství Josefa Floriana ve Staré Říši (Stará Říše je malá obec nedaleko Dačic na jižní Moravě). Činnost vydavatelství Dobré dílo je kupodivu dnes neznámá. Mám za to, že ta etapa naší kultury není hodnocena úměrně svému významu. A přece Josef Florian po několik desetiletí udržoval kontakty s celou tehdejší kulturní

Evropou a knihy, které vydával, znamenaly průlom do tehdejší naší katolické literatury, i do náboženského smýšlení té doby (pozn. 4). Činnost vydavatelství Dobré dílo měla obrovský význam, zejména ovšem v literatuře. Je to etapa naší kultury, na kterou můžeme být právem hrdí. A právě Otto Albert Tichý v Dobrém díle sehrál jednu z důležitých rolí, jako překladatel a později jako zeť francouzského spisovatele Léona Bloye. Právě překlady Bloyových knih Dobré dílo vlastně proslavily.

Jak asi činnost vydavatelství ve Staré Říši vypadala? Něco napoví vzpomínky Jiřího a Daniela Reynkových, synů básníka Bohuslava Reynka. "Florianovi měli dvanáct dětí... a polskou služebnou Martu, které nic neplatili, byla u nich za byt a stravu. ...Maminka Františka Florianová, drobná, schýlená, upracovaná, ale čiperná a veselá - i když v té mizérii nebylo z čeho, vždycky dala něco dohromady, aby v poledne bylo vaříno." (pozn. 5)

"S dětmi jednal Florian moc hezky, ve výchově byl laskavý, ale vyhrazoval si od dětí volno, určitou svobodu. Když byla u dveří do jeho pokoje opřená hůl, děti už věděly, že se tam nemá lézt a ani moc dupat..." (pozn. 6) K okruhu spolupracovníků vydavatelství patřil spisovatel Otokar Březina, kněz a spisovatel Jakub Deml, později kněz Ludvík Vrána, přátelské styky udržovali básníci Bohuslav Reynek, Jan Čep, sochař František Bílek... Tichý a mladý student práv Antonín Stříž žili ve Staré Říši jako další členové rodiny. Tichý překládal francouzské knihy pro Florianovo nakladatelství. U Florianů dokonce byl i klavír a tak Tichý se Střížem (Stříž byl výborný violoncellista) mohli ve volných chvílích přehrávat leckterou violoncellovou literaturu. "Nejkrásnější vzpomínky Tichému utkvěly z hudebního doprovodu bohoslužeb. Každý den Stříž na mši zpíval chorál a Otto jej doprovázel na harmonium." (pozn. 7)

Josef Florian měl zřejmě vynikající umělecký vkus i rozhled. Řídil se zásadou: "navrátit se k pramenům!" Zajímal se nejen o nejkvalitnější cizí náboženské knihy, ale hodnotil i nové obrazy a sbíral umělecká díla z celého světa. V jeho knihovně prý Tichý našel např. renesanční motety ve francouzském Expertově vydání. Jakub Deml nasměroval Tichého tehdy k nejlepší náboženské literatuře a Florian dokázal upozornit nejen na velké spisovatele, ale i významné hudebníky, jako byli tehdy např. Béla Bartók, Zoltán Kodály, Isaac Albéniz (vynikající španělský klavírista a skladatel, který působil ve službách u královského dvora) a Deodat de Séverac (francouzský skladatel a varhaník, současník Debussyho).

Nejpřednější místo v díle Otto Alberta Tichého pochopitelně patří vokálním liturgickým skladbám. Jsou to mše, moteta, kantáty, liturgické sbory a chrámové písně. Právě pro tento obor byl vyškolen v Paříži na Schole cantorum u Vincenta d'Indyho. Tichý vytvořil 12 mší, 7 duchovních kantát, nejméně 30 vícehlasých motet a cappella na latinské nebo i české texty, desítky sborů k různým liturgickým příležitostem, nejméně 14 písní k P. Marii, řadu písní k různým světcům, psal i chrámové mešní písně pro lid... Jeho latinské mše jsou často věnovány ke cti některého ze světců, např. ke sv. Albertu Velikému, patronu Kolína nad Rýnem (č. katalogu 140), k sv. Vojtěchu (č. 152), k patronu studentů sv. Aloisovi Gonzagovi (č. 46), k sv. Alexiovi, zakladateli řádu Služebníků P. Marie (č. 205) atd. Zastavme se u vánočních mší, pastorel, kantát.

Malá vánoční pastorela "Radostně již z duše celé" (č. 133a) na slova Čeňka Tomáška vznikla patrně na zadání pražského nakladatelství Fr. A. Urbánek v roce 1942 (pozn. 8). Kantáta "Narození Páně" (č. 43) je psána na francouzský text básníka Jeanne Paula Ferriera. Vánoční pastorální mše z roku 1969 (č. 289) byla patrně příležitostí, při níž se Tichý seznámil s básníkem Františkem Rejlem, jejich přátelství a spolupráce pak pokračovala další léta.

Vánoční Pastorela (č. 306) na slova Františka Rejla vyšla v roce 1973 jako bibliofilie.

Tiskem byla často vydávána také Tichého moteta. V zahraničí jich vyšlo nejméně šest (č. katalogu 36, 53, 84, 10, 104, 175). V časopise Praporec, který v Praze vycházel do roku 1950, byla otištěna dvě moteta na české texty. Velkého úspěchu dosáhla ve Švýcarsku skladba "L'Orayson a Nostre Dame" (č. 82) na text modlitby z 15. století.

Dr. Jaromír Hruška obdivuje v časopise Cyril skladbu Otto Tichého De profundis (č. katalogu 56): "Dílo je pozoruhodné jednak svou tóninou (III. tonus) a potom také charakterem. Je totiž komponováno vědomě zcela diatonicky, čili autor v průběhu skladby vůbec nepoužil posuvky! Přesto se mu podařilo dosáhnout mimořádného zvukového půvabu. Tím vlastně vzdal hold zásadě uplatňované ve Schole cantorum v Paříži - Největším uměním je dosáhnout maximálního účinku minimálními prostředky." (pozn. 9) Podrobné, odborně fundované články psali tehdy dr. Cyril Sychra, dr. Rudolf Fikrle a další. Např. dr. Cyril Sychra:

“Upouštím již od charakteristiky Tichého, že by byl konzervativcem. Novější moteta a jeho mše In hon. scti Alberti Magni.../1945/ přivedla mě jasně k hodnocení jiného směru...” a následuje podrobný rozbor mše včetně srovnání se skladbami jiných autorů (pozn. 10).

Zvláštní kapitolou jsou Tichého liturgické písně, obvykle sólové s doprovodem varhan. V určitých tématech měl asi zvláštní zálibu, např. slova hymnu Tantum ergo sacramentum (Před svátostí touto slavnou) zhudebnil hned 13 x, O salutaris Hostia 3x, mnohokrát zhudebňuje texty modliteb k Panně Marii, např. Ave Maria najdeme jako devět různých samostatných skladeb. Písní ke svatým, koled, sborů k různým liturgickým příležitostem najdeme mnoho desítek...

Zvláštní shoda náhod tomu chtěla, že těsně před válkou se Tichý setkal s mladým nadšeným muzikologem a sbor-mistrem Miroslavem Venhodou. Během studia v Římě se Venhoda seznámil s krásami gregoriánského chorálu, naučil se tradici chorálního zpěvu a přijel do Prahy pevně rozhodnut že i v Čechách gregoriánský chorál prosadí.

Tak se tehdy v Praze setkali dva “vynavači” vokální hudby. A ti dva hudebníci, muži činu, založili snad roku 1939 učiliště Schola cantorum v Praze. (Rok založení je uváděn různě, v rozmezí let 1939-1941). Schola cantorum, ta, na které kdysi studoval Tichý, byla v Paříži, druhou jsme pak měli u nás v Praze, v Břevnovském klášteře! (tam sídlila za války, později získala prostory v Karlově ulici č. 2 v bývalém Colloredo-Mansfeldském paláci, pak v Norbertinu v Praze-Střešovicích a nakonec se přestěhovala na Strahov do kláštera premonstrátů).

Fungování školy nejlépe přiblíží inzerát z časopisu Praporec - je to ovšem informace už z doby poválečné, poněvadž za války pochopitelně časopis nevycházel. Ale ideály zakladatelů byly od počátku veliké a právě po válce se začaly naplňovat.

“Desetidenní kursy pro varhaníky a všechny milovníky církevního zpěvu ve Schole cantorum. - Předměty, jimž se ve Schole cantorum vyučuje, jsou tyto: Intonace, harmonie, kontrapunkt, úvod do studia gregoriánského chorálu, klasická polyfonie, moderní tvorba, estetika duchovní hudby, liturgika, předpisy o církevní hudbě, harmonizace písně a chorálu, doprovod vícehlasého zpěvu, improvizace, řízení sboru, dějiny hudby, paleografie, vedení archivu, stavba a údržba varhan, hra na varhany, hudební lidov ýchova (osvěta). Z těchto předmětů probere se na desetidenních kursech to, co posluchači vzhledem k svému předchozímu vzdělání potřebují a mohou pochopit.

Vyučovací pomůcky jsou zcela moderní, nové knihy, gramofon, varhany, laboratoř pro nahrávání desek, moderní vyučovací metody. ... Výuka vyčerpává vše, co varhaník v praxi potřebuje a co podněcuje hudebníky všech stupňů k dalšímu zdokonalování ve studiu posvátné hudby. Celodenní vyučování je svěřeno do rukou nejlepších odborníků, poplatek všeho vyučování, za cvičné hodiny jakož i za stravu a ubytování jest 150 Kč denně...” (pozn. 11)

Aktivita školy probíhala tedy zřejmě už za války. Několik let také škola vydávala svůj skromný “Oběžník” a roku 1947 začal vycházet časopis Praporec, který tiskl kvalitní notové materiály pro varhaníky a sbormistry, mj. i některé Tichého skladby, a také upozorňoval na nová vydání vhodných hudebnin a hudebně-vědeckých knih. Vznikla internátní škola pro celoroční vzdělávání talentovaných venkovských chlapců, ti se učili hudbě, teorii, zpěvu chorálu, a o nedělích zpívali při bohoslužbách v břevnovském klášteře. Chlapecký sbor Schola cantorum začal fungovat v roce 1946, zpívali v něm např. pozdější skladatel a pedagog Pavel Jurkovič, varhaník a regenschori Jaroslav Orel a mnozí další později významní hudebníci. V roce 1946 chlapecký sbor uspořádal první samostatné koncerty a brzy se stal uznávaným uměleckým souborem, s nímž Miroslav Venhoda sklízel jeden úspěch za druhým. Pro duchovní hudbu v naší zemi, pro poučenou varhanickou praxi i pro zpěv gregoriánského chorálu měla pražská Schola cantorum jistě význam rozhodující!

Je to historie sice slavná, ale bohužel velice krátká. Na poslední chvíli činnosti Scholy cantorum vzpomíná skladatel Pavel Jurkovič: „Opati českých klášterů byli zatčeni na podzim roku 1949. To bylo první znamení. My kluci jsme dál chodili do školy, vzdělávali se hudbě, pilně zpívali v kostele na Strahově gregoriánský chorál při nedělní mši a koncertovali v Praze i na venkově, aniž bychom si uměli představit, co nás čeká. Nic netušíce, vstali jsme ráno 14. dubna 1950 jako obvykle, abychom pak na nádvoří kláštera uviděli místo premonstrátů esenbáky a neznámé civilisty, kteří už prohledávali opatství a cely. Byli jsme ještě pár dní jediní stálí obyvatelé rozsáhlého areálu, střežení samozřejmě příslušníky SNB a StB. Ti nejmladší z nás čekali na rodiče, kteří si je odváželi, všichni jsme totiž pocházeli z českého, moravského, slezského i slovenského venkova...” (pozn. 12)

Miroslav Venhoda byl za krátký čas jako „třídni nepřítel“ nespravedlivě souzen a „za trest“ zařazen k práci ve Sběrných surovinách. Tak se skončila činnost ojedinelého hudebního učiliště, které i v době války přece jen mohlo skromně fungovat, nepřežilo však „lidovou“ vládu komunistů.

A ještě jednou zpět k dílu Otto Alberta Tichého. Jak jsem se zmínil již dříve, v roce 1969 napsal Tichý Vánoční kantátu - pastorální mši „Gloria in excelsis Deo“. (č. katalogu 289) na text Františka Rejla, autor ji věnoval „Rektoru u sv. Jakuba v Praze 1, Svatojakubskému sboru a dirigentovi Josefu Herclovi.“ Jedna část mše byla oblíbená i samostatně, a to ukolébavka „Spi mé Dítě zlaté“. Tichý ji později upravil pro čtyřhlasý mužský sbor (č. katalogu 291) a věnoval Pěveckému akademickému sdružení Moravan.

Od roku 1969 pak Tichý uvažuje o napsání velké kantáty, kterou by oslavil rodnou zem. Ve spolupráci s Františkem Rejlem vytvořili první náčrt r. 1970, skladbu rozvrhli do deseti částí. Průběžně pak došlo ještě ke změnám, finální partitura má 12 částí a dohru, sóla, sbory, několik orchestrálních mezihér, zařazené jsou i dva melodramy - č. VI „Zvony domova“ a č. VIII „V zahradě Madony“. Desátý oddíl je nadepsán „Rej dětí - balet“. Těžko si však představit, že při provedení by bylo možné angažovat nejenom sólisty, dva recitátory melodramů, sbor smíšený a dětský, ale také i dětskou taneční skupinu. To už je vysoký provozní požadavek. Paní Tereza Sumová je však přesvědčena, že nadpis „Rej dětí - balet“ znamená pouze náladu, atmosféru této orchestrální části, skladatel zde taneční složku nepředpokládal (ostatně není zmíněna ani na titulním listě partitury). „Jestliže pan F. Rejl použil ve svém textu název „Rej dětí - balet“, neměl konkrétní choreografickou představu, spíše chtěl O. A. Tichého naladit k takovému typu kompozice. Takto s tím souhlasí paní Rejlová, které jsem telefonovala...“ (pozn. 13)

Některé části této skladby snad přece jen zazněly ještě za skladatelova života. Tichý vlastnoručně provedl výběr hudebního materiálu kantáty a shrnul jej do orchestrální suity (číslo katalogu 312). Snad ji pak hrál orchestr Československého rozhlasu v Bratislavě. Kratší verzi Kantáty - s doprovodem klavíru - studoval pražský Hlahol, o provedení však nemáme zprávy. Poznámky dirigenta v partituře svědčí o tom, že také orchestrální části z kantáty se pravděpodobně alespoň jednou hrály (tj. část IV „Meditace“, část V „Jásot radosti“, část X „Rej dětí“) Části melodramatické a část XIII. „Dohra“ na téma svatováclavského chorálu zcela jistě zatím nezazněly.

20. října 1973 Tichý dopsal čistopis své orchestrální kantáty a na konec partitury podle svého zvyku připojil „Deo gratias“, „Díky Bohu“. Bylo mu přes 83 let. Následujícího dne v neděli dopoledne byly v katedrále sv. Víta při slavnostní pontifikální mši provozovány jeho skladby. Na konci autor vystoupil na kůr k varhanám, aby poděkoval zpěvákům. „Potom ještě před odchodem z chrámu poklekl podle svého zvyku u hrobu biskupa Antonína Podlahy. V té chvíli se skácel a přímo v katedrále sv. Víta zemřel. Jeho odchod ze světa byl tak trochu symbolický - na místě, které tolik miloval a kterému obětoval tolik svých sil. Tichý odpočívá na hřbitově u kostela sv. Matěje v Praze“ (pozn. 14).

poznámky:

1. Josef Havel, Otto Albert Tichý. Závěreční písemná absolventská práce, Konzervatoř P.J. Vejvanovského, Kroměříž 2004.
2. tamtéž.
3. Sborník *Rythmes et Poésies*, Praha 2003, str. 4. Sborník ze vzpomínek žáků a přátel na O. A. Tichého vydala Tereza Sumová vlastním nákladem.
4. Srov. Josef Havel, Otto Albert Tichý (viz výše), str. 10
5. Daniel Reynek, Jiří Reynek, Aleš Palán, Kdo chodí tmami. Torst 2004, str. 119
6. tamtéž, str. 114
7. Josef Havel, Otto Albert Tichý (viz výše), str. 10
8. Ze vzpomínky skladatele Jana Hanuše, sborník *Rythmes et Poésies*, Praha 2003, str. 19.
9. Josef Havel, Otto Albert Tichý (viz výše), str. 22
10. Z recenze v časopise *Cyril* /1947, 1-2/, převzato ze sborníku *Rythmes et Poésies*, str. 35
11. *Časopis Praporec*, září 1947
12. *Časopis Břevnovan*, roč. 16/ 2005, č. 4, str. 7.
13. Konkrétní sdělení paní Terezy Sumové, dcery skladatele.
14. Josef Havel, Otto Albert Tichý (viz výše).

prameny a literatura:

O.A.Tichý, *České zemi. Velká národní kantáta pro sóla, sbor, dětský sbor 2 recitátory melodramů a symf. orchestr na slova Františka Rejla*. Praha 1973. Partitura skladby je uložena v hudebním odd. Národní knihovny v Praze.
O.A.Tichý, *České zemi. Kantáta...* (náčrt první verze s doprovodem klavíru). Praha 1970. Rukopisná partitura skladby je uložena v hudebním odd. Národní knihovny v Praze.

František Rejzl, Chronologický seznam skladeb českého skladatele Otto Alberta Tichého. Seznam na 20ti stranách obsahuje i s dodatkem 320 položek. Fr. Rejzl jej dokončil 5. června 1975 (nyní je uložen v hud. odd. Národní knihovny v Praze). Číslování skladeb používám podle tohoto seznamu-katalogu.
Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1965
Záznamy z 10 koncertů z díla O.A.Tichého, pořádaných paní Terezou Sumovou v sále B. Martinů v Praze. Nahrávky a programy koncertů zapůjčila paní Tereza Sumová.
Osobní vzpomínky a svědectví paní Terezy Sumové.
Jaroslav Šeda, Pražští madrigalisté. Supraphon 1967.
Václav Vaško, Neumlčená - I. díl

Další cenné zprávy o životě O. A. Tichého najdeme v knize:
Aleš Palán, Martin Bedřich (ed.), Dnes jen o té prašivíně. Dopisy Bohuslava Reynka Tereze Sumové z let 1951-1970. Paseka 2005

Pavel Zemek /CZ/

UNISONO

I.

- Unisono je přirozeným spojením hry na hudební nástroje.
- Unisono je jedním z charakteristických rysů evropské hudební tradice, její faktury. Unisono se objevuje s různým významem ve všech historických obdobích hudebního vývoje a v jejich stylových projevech.
- Unisono je možné zkoumat z hlediska struktury, a to:
 - struktury tónových výšek,
 - struktury metro – rytmu
 - struktury témbrové (z hlediska barvy)

1. Zkoumáním z hlediska struktury tónových výšek mám na mysli unisono jako souznění nástrojů v intervalu primy. Také zkoumání unisona z hlediska horizontály – jako sled následných konsonancí a disonancí.

Absolutní odstranění disonance z vertikály.

2. Zkoumáním unisona z hlediska metro-rytmu mám na mysli problém vícevrstevnatosti v rámci jediné linie. (Př. 1)

i otázku polylinearitu (př. 2a,b)

Také zkoumání míry uplatnění kontrastu v oblasti hudebního času a jeho dynamiky.

3. Zkoumáním unisona z hlediska témbrového mám na mysli otázku dynamiky (př.3) způsobu hry a využití tónového prostoru (intervaly 8, 15 atp.).

- Dva základní způsoby spojení nástrojů v unisonu jsou
 - unisono absolutní
 - unisono relativní, které vyplňuje prostor od unisono absolutního po některé druhy heterofonie.

II.

Obecnější úvahy (opět ve vztahu k hudební formě):

- Unisono jako redukce kontrastu.
- Jako sblížení protikladů stylových (uplatnění polystylovosti odlišné od polystylovosti 20. století a od postmodernity), ve struktuře atd.
- Unisono jako odstranění akordiky (nikoliv vertikály).
- Unisono jako odstranění polyfonie.
- Unisono jako moment jednoty.
- Unisono jako odlišnost od typicky novověké formy koncertu: sólista „vyhledává“ spojitost s orchestrem. Oba mají stejnou důležitost – vytvářejí jednotu.

III.

Zkoumání dalších možností v rozpracované skladbě Prorocství Izajášovo.

- Technika unisona uplatněná v rozsahu celovečerní skladby.
- Použití unisono jako způsobu spojení maximálních protikladů, např. fragmentů ze skladeb G. de Machauta a L. Janáčka, J. des Prés a B. Martinů a podobně.
- Odlišnost unisona v zápise a ve zvuku: (př. 4 a 5).

Ludmila Vrkočová /CZ/

NAŠI V ZAHRANIČÍ

Pod tímto titulem vysílala stanice Vltava Českého rozhlasu v letech 2001-02 můj dlouhodobý cyklus s ukázkami tvorby hudebních umělců, kteří působí nebo působili v zahraničí.. Pořad byl uváděn znělkou s textem: "Naši v zahraničí... I dnes je tam máme.. Vyhnala je nesvoboda - nacistická, komunistická, normalizační. Svým jménem a výsledky své práce udržovali a udržují ve světě povědomí o existenci a kultuře našeho národa. Měli bychom tedy o nich vědět více. Proto ten cyklus. "

Trvalé působení českých hudebníků v zahraničí je ovlivněno třemi tragickými přelomy v historii československého státu: II. světovou válkou, nástupem komunismu a okupací vojsky Varšavské smlouvy a následnou normalizací. Odešlo jich desítky a všichni docílili významného

uplatnění a většinou i světového uznání. Dirigenti: Karel Ančerl, Karel Husa, Adolf Kouba, Jiří Kout, Rafael Kubelík, Zdeněk Mácal, Jiří Stárek, Martin Turnovský, pěvci: Soňa Červená, Jarmila Novotná, interpreti: Rudolf Firkušný /klavír/, Edith Krausová /klavír/, Antonín Kubálek /klavír/, Alice Sommerová /klavír/, Viktorie Švihlíková /klavír/, Stanislav Heller /cembalo/, Bedřich Janáček /varhany/, Karel Paukert /varhany/, Petr Brock /flétna/, Zdeněk Bruderhans /flétna/, Jiří Tancibudek /hoboj/, Ladislav Jásek /housle/, Jiří Krejčí /housle/, Jan Opšitoš /housle/, Dušan Pandula /housle/, František Smetana /violoncello/, R. B. Vočadlo /violoncellista/ a skladatelé.

O skladatelích bude právě tento příspěvek, i když ne o všech. Budou chybět ti, kteří se věnovali „lehčí múze“ - Josef Stelibský, Rudolf Friml, Jiří Huml, Jan Hammer ml. aj...

První vlna emigrace nastala před druhou světovou válkou. Tehdy odešli Jaroslav Ježek, Oskar Morawetz, ze studijního pobytu ve Francii se nesměli vrátit Vítězslava Kaprálová a Bohuslav Martinů.

Po roce 1948 odešli z vlasti Karel Janovický, Rafael Kubelík, Karel Husa, Karel B. Jiráček.

V důsledku okupace vojsky „Varšavské smlouvy“ v roce 1968 a následné normalizace odešli Milan Kymlička, Rudolf Komorous, Daniel Brožák, Antonín Tučapský, Petr Kotík, Jan Novák.

Bohuslav Martinů /1890-1959/

Poličský rodák, studoval na pražské konservatoři hru na housle /Št. Suchý/ a varhany/ J. Klička, K. Stecker/, ale studia nedokončil. Od r. 1914 byl členem skupiny druhých houslí v České filharmonii. Od mládí intenzivně komponoval a v roce 1923 obdržel studijní stipendium do Paříže. Protože umělecká atmosféra města mu byla příznivá, natrvalo se domů nevrátil. Počátkem války se zachránil před nacisty odchodem do USA, kde zůstal i po válce. V 50. letech se vrátil do Evropy /Nice, Řím/, ale zatímco dříve navštěvoval často rodnou zem, po válce už mu to umožněno nebylo. Zemřel ve Švýcarsku. Skladatelovu příslušnost k českému národu prokazuje celé jeho dílo. V pořadu zazněly ukázky z oper Veselohra na mostě a Julietta, orchestrální skladba Vřava, části Špalíčku a jeho skladeb komorních: II. smyčcového kvartetu a Sonáty pro violoncello.

Jaroslav Ježek /1906-1942/

Na pražské konservatoři žák K. B. Jiráka, na mistrovské škole J. Suka a ve hře na klavír J. Šímy. V letech 1928 - 38 byl skladatelem a dirigentem Osvobozeného divadla. V roce 1939 ho „unesli“ - jak říkal, jeho přátelé Voskovec a Werich do USA. Usadil se v New Yorku jako učitel klavíru a sbormistr dělnického sboru české menšiny. Kromě hudby ke hrám Osvobozeného divadla stále komponoval skladby tzv. vážné hudby a byl považován za významnou osobnost české hudební moderny. Posledním jeho dílem je Klavírní sonáta, která byla vybrána porotou pro První mezinárodní hudební festival v New Yorku. Nakonec tam ale hrána nebyla. Jaroslav Ježek v New Yorku zemřel na Nový rok 1942. V pořadu Naši v zahraničí zaznělo jeho poslední dílo, Klavírní sonáta.

Vítězslava Kaprálová /1915-1940/

Dcera hudebního skladatele Václava Kaprála rovněž odešla do Paříže studovat /1937/ Horlivě se tam účastnila kulturního života, spolu s českými uměleckými přáteli včetně B. Martinů, J. Muchy R. Firkušného. Stále komponovala skladby klavírní, komorní i vokální, a dirigovala. Její skladby zněly v Paříži v koncertních sálech i v rozhlase. Velký úspěch mělo provedení její Vojenské symfonie, kterou si sama dirigovala, na mezinárodním festivalu v Londýně. Korespondence s rodiči prozrazuje, jak toužila vrátit se domů. Ale onemocněla a v roce 1940 zemřela. Z tvorby Vítězslavy Kaprálové zazněla v pořadu Vojenská symfonie, Smyčcový kvartet a vokální skladba Sbohem a šáteček.

Oskar Morawetz /1917/

Rodák ze Světlé nad Sázavou, byl žákem Jaroslava Křičky /skladba/ a Adolfa Mikeše a Karla Hoffmeistera /klavír/. Na počátku německé okupace se vystěhoval do zahraničí /Paříž, Itálie, Dominikánská republika/ a usadil se v Kanadě, kde dostudoval a stal se doktorem hudby. Byl profesorem na konservatoři a hudební fakultě university v Torontu. Vyznamenán několika cenami kanadského sdružení skladatelů a kanadské státní rady,

i v soutěži orchestrů v Montrealu. Jeho skladatelské dílo vznikalo v zahraničí, kde také bylo hráno, oceňováno a vydáváno. Pro české publikum jeho tvorba zůstala neznámá. V pořadu zazněly jeho vokální skladby Souvenirs from childhood a The Weaver.

Karel Boleslav Jirák /1891- 1971/

Ještě před první světovou válkou se svými skladbami zařadil mezi naše přední skladatele. V různých hudebních funkcích vystřídal Vinohradské divadlo, hamburskou i brněnskou operu, r. 1920 byl jmenován profesorem skladby na pražské konservatoři, kde byl učitelem Jaroslava Ježka, Klementa Slavického, Iši Krejčího a Miroslava Kabeláče. Jako šéf hudebního odboru začínajícího Čs. rozhlasu /1930-45/ dal hudebnímu vysílání příslušnou vážnost a řád. Jako funkcionář české sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu dbal na reprezentaci nové české hudby v rozhlase i v zahraničí, kde se účastnil festivalu jako organizátor a člen porot. I jako dirigent propagoval v zahraničí novou českou hudbu. Po válce však zůstal zcela bez příležitosti zapojit se do hudebního života. V polovině roku 1947 dostal nabídku z Roosevelt College v Chicagu na vyučování hudební teorii v prázdninovém kurzu studentů. Přijal ji, stejně jako pozdější nabídku na prodloužení pedagogického působení.

Přišel únor 1948 a K. B. Jirák byl z českého hudebního života důsledně a rychle exkomunikován. Noty i knihy s jeho jménem zmizely z prodejen, jeho hudba z koncertních síní i z rozhlasu. Byl zbaven majetku včetně tantiemů ze skladeb provozovaných v zahraničí. Měl být zapomenut - a také čtyřicet let byl.... V pořadu zazněla jeho poslední, VI. symfonie, jejíž premiéru Česká filharmonie chystala v Praze k jeho osmdesátým narozeninám. Ty chtěl K. B. Jirák oslavit v Praze, premiéry své VI. symfonie se však nedožil – zemřel o tři týdny dříve.

Rafael Kubelík /1914- 1992/

Syn legendárního houslového virtuosa Jana Kubelíka, na pražské konservatoři žák O. Šína /skladba/, P. Dědečka /dirigování/ a J. Felda /housle/. Absolvoval úspěšně ve všech třech oborech, ale věnoval se dirigování a skladbě. Po Talichovi se stal šéfem České filharmonie. Za druhé světové války byl zpočátku šéfem opery v Brně, ale v roce 1942 se vrátil k České filharmonii. Po osvobození reprezentoval české dirigentské umění na festivalu Pražské jaro i na četných zájezdech. Komponoval skladby komorní i orchestrální, vokální i opery. Po emigraci r. 1948 působil jako dirigent Chicagského symfonického orchestru, /1949-1953/, opery Covent Garden v Londýně /1955-1958/, symfonického orchestru Bavorského rozhlasu /1961-1979/ a Metropolitní opery v New Yorku /1972-1974/. Nezapomenutelný byl jeho návrat do Československa, kde provedl na Staroměstském náměstí v Praze Smetanovu Mou vlast se třemi orchestry z Prahy, Brna a Bratislavy. V pořadu zazněly jeho skladby Orphikon a Kantáta beze slov pro sbor a orchestr, to vše v jeho nastudování.

Karel Husa /1921/

Na pražské konservatoři žák Jaroslava Řídkého /skladba/ a Pavla Dědečka /dirigování/. Již v době studia zažil první skladatelské úspěchy. V roce 1947 absolvoval Mistrovskou školu konservatoře a rozhodl se pokračovat ve studiu v Paříži. Jeho učitelé dirigování jsou tam Jeran Fournet, Eugéne Biugot a André Cluytens, své skladby konzultoval s Arthurem Honeggerem a Nadiou Boulanger. Absolutorium na dvou prestižních pařížských hudebních školách mu otevřelo cestu do světa. Do vlasti se po únoru 1948 už vrátit nemohl. Od roku 1954 je profesorem skladby, hudební teorie a dirigování na Cornell University v Ithace, /stát New York/, nyní jako profesor emeritní. Do hudebního světa se zapojuje jako dirigent i skladatel. O jeho úspěších se však v Československu neví. Teprve když po invazi vojsk „Varšavské smlouvy“ napsal Hudbu pro Prahu, kterou poznal celý svět, dozvěděli se o jeho tvorbě prostřednictvím exilového vysílání i čeští posluchači. Po roce 1989 Karel Husa navštívil Prahu a představil se jako skladatel i jako dirigent.

Jan Novák /1921-1984/

Na brněnské konservatoři žák Viléma Petrželky /skladba/ a Františka Schöffra /klavír/. Pokračoval po válce u Pavla Bořkovce na pražské AMU a znovu v Brně u prof. Petrželky /JAMU/. Studia dokončil stipendijním pobytem v USA, kde pracoval pod vedením Aarona Coplanda a Bohuslava Martinů. Domů se vrátil právě v osudný den 25. února 1948. Se svými

„západáckými“ zkušenostmi a radikálně svobodomyšlnými názory však vítán nebyl. Komponoval jen příležitostně, vystupoval v rozhlase se svou ženou (hráli duo na dva klavíry). Zakusil neustálý dohled tajné policie i přímou diskriminaci, a tak v srpnu 1968 zůstal v zahraničí. Žil v Dánsku, Itálii a nakonec v Německu, kde i zemřel.

Jeho tvorba je formami rozmanitá, avšak nezaměnitelná. Typické pro jeho dílo je používání latiny, kterou obdivoval a používal ji i jako hovorový jazyk. Jeho přínos soudobé hudbě je ohromný. Českým posluchačům však stále zůstává jeho dílo z větší části neznámé. Z početných velkých orchestrálních i kantátových skladeb je známá jen latinská kantáta Ignis pro Jana Palacha z roku 1969. Ta zazněla i v rozhlasovém pořadu.

Antonín Tučapský /1928/

Rodák z Opatovic u Vyškova. Studoval v Brně na universitě hudební vědu a výchovu /profesoři B. Štědroň a Jan Racek/, na JAMU řízení sboru a skladbu soukromě u Jana Kunce. Působil pedagogicky na různých ústavech na Moravě, od r.1959 byl odborným asistentem na Pedagogickém institutu v Ostravě. Všude řídil pěvecké sbory, od roku 1959 Pěvecké sdružení moravských učitelů. Pro sbory také komponoval, i když do jeho tvorby patří i skladby klavírní, komorní, vokální a orchestrální. Oženil se s anglickou studentkou zpěvu a po roce 1968 se legálně odstěhoval do Anglie, kde působí pedagogicky i jako sbormistr. Po listopadu 1989 se často vrací do Čech. Z jeho tvorby v pořadu zazněly sbory Co zbylo z anděla, Kvetoucí alej, Comoedia, Polnice milostného léta, a také jeho Koncert pro housle a orchestr.

Karel Janovický /1930/

Plzeňský rodák, vlastním jménem Bohuslav Šimsa, byl synem sólisty plzeňské opery. Komponoval již v dětských letech, například operu pro své spolužáky. V 19 letech emigroval do Anglie, kde pracoval v řadě nehudebních zaměstnání, mimo jiné i jako redaktor vysílání BBC pro Československo. Aktivně se zapojil do místní Společnosti Antonína Dvořáka. Zasloužil se i o to, aby české opery byly dávány v Londýně česky a bezvadnou češtinou. Pod jeho vedením byla v Londýně nastudována Smetanova Prodaná nevěsta a Janáčkovy opery Káťa Kabanová a Její pastorkyňa. Z bohaté Janovického tvorby byl v pořadu uveden Smyčcový kvartet č. 1 a Fantasie pro varhany.

Rudolf Komorous /1931/

Na pražské konservatoři žák Pavla Bořkovce /skladba/ a Karla Pivoňky /hra na fagot/. Pro jeho tvorbu byla zpočátku velmi důležitá inspirace výtvarným uměním, zejména kontakt se skupinou „Šmídrů“ - malíři Dlouhým a Vozňákem a sochaři Koblasou a Neprašem. V letech 1959-61 vyučoval hře na fagot a komorní hře na konservatoři v Pekingu. Po návratu založil s přáteli soubor Musica Viva Pragensis, který uváděl novinky světové i české hudební tvorby, včetně skladeb svých členů. Rudolf Komorous experimentoval ve všech předválečných hudebních směrech, zkusil i cestu grafických partitur, ale od roku 1964 již má svůj vlastní sloh. Jeho odvážná, „západně“ orientovaná tvorba však nenacházela v Čechách padesátých i počátku šedesátých let pochopení. Krátce po srpnu 1968 emigroval. Roku 1971 se stal universitním profesorem hudební teorie a skladby. Žije v Kanadě. V pořadu jsme slyšeli jeho skladby Náhrobek Malevičův, Sladká královna, Agon, Olympia a Chanson.

Milan Kymlička /1936/

Rodák z Loun, studoval na konservatoři skladbu u Emila Hlobila. Jeho skladatelská kariéra začala hudbou ke kresleným a animovaným pohádkám. Hned po invazi v srpnu 1968 odešel z republiky. Filmová hudba mu přinesla štěstí i na americkém kontinentě. Dnes se tam o něm píše jako o autorovi filmů, které dostaly prestižní ocenění na festivalech amerických, kanadských i mezinárodních. Spolupracoval i na projektu nahrávek, které sponzorovali Robert Redford a Barbara Streissand. Ale stále, jako kdysi i u nás, komponuje i skladby hudby vážné. V pořadu se představil skladbami: Pět preludií pro klavír, „Partita picolla pro flétnu a klavír, Partita pro housle, orchestrální skladbou Simon v oblacích a hudbou z filmu Návrat ztraceného ráje.

Petr Kotík /1942/

Studoval hru na flétnu v Praze /prof. František Čech/ a Vídni /Hans Reznicek/, skladbu u Jana Rychlíka a ve Vídni u Karla Schieskeho, Hansa Jelínka a Friedricha Cerhy. V Praze se podílel se na vzniku souborů Musica Viva Pragensis a QUAX. Od roku 1969 žije v USA, kde založil S.E.M.Ensemble. Kotíkova tvorba si libuje v experimentech /grafické podklady, improvizace/, převážně ale vychází z aleatoriky. V pořadu zazněly skladby z jeho autorského CD Many Many Women, na němž se v souboru S.E.M.Ensemble představuje jako skladatel, flétnista i dirigent.

Daniel Brožák /1947/

Písecký rodák. Studoval na pražské konservatoři i AMU, na Královské konservatoři v Haagu a Institutu fonologie na Universitě v Utrechtu. Působil jako koncertní mistr Pražského komorního studia a v souboru Musica Intuitiva, ale touha po poznání možností nové experimentální hudby ho zavedla do Holandska a Paříže. Zkusil vše, co se nabízelo, včetně elektronické a computerové hudby a pro sebe, pro svou tvorbu, zvolil intervalové tóniny. Publikoval i teoretické práce v oboru dvanáctitónové harmonie. Jako věřící člověk těžce nese, že soudobá vážná hudba nemá přístup do kostelů, i když jeho vlastní zkušenost s vnímáním této hudby věřícími je dobrá. Pokouší se proto prorazit tuto bariéru organizováním festivalů soudobé hudby v různých chrámech. Žije v Německu. V pořadu zazněly jeho skladby Slunovrat, Pavoučí závody, Piano trio, Svědomí, Chiesa.

Roman Szpuk /CZ/

DUCHOVNÍ UMĚNÍ JAKO HLEDÁNÍ ZÁKLADNÍHO TÉMATU FUGY

1. Základní téma

- 1.1 Poezie je způsob, jak vstoupit do mlčení, podobně jako hudba prochází tichem a obraz neohraničeným územím.
- 1.2 Fuga je forma, kterou nejlépe se odpovídá na Veliké Pozvání, kdy oním prvotním mlčením - jak z hory na horu přes propast - nese se hlas: Základní téma.
- 1.3 Život lidský je prostoupen zákonitostmi fugy. První tón je okamžikem početí. Duchovní tvůrce hledá v sobě člověka a v člověku toto téma, pravdivě chce navázat na první tóny dalšími, dokud není naplněno. Základní téma nelze přeslechnout. Kdo křičí, vyovídá o tom, co chce v sobě přehlušit jako šat krvavý přehozený přes ramena Krista.
- 1.4 K základnímu tématu duše vztahuje se všechno hledání v umění i životě. Poslech vyžaduje trpělivosti: Až do konce. Základní téma je zvěstováno jako tajemství jen v nás zodpověditelné. Nebudme lásku, slovo, tón, tvar, dokud samy se nedokonají, nevysloví, neprozradí. Touha už už vlastnit je zhoubná. Důležitá je zdrženlivost, „ten ladící střed uleknutí a ostychu, základní rys základní naladěnosti, v níž se sladí po-byt (das Da-sein) s tišinou (auf die Stille) kolem kráčejičího posledního Boha.“ (Martin Heidegger). A základní téma je skutečně téma poslední.
- 1.5 Ale ono už v prvním hlase dávno nastoupilo, toto do uměleckého tvaru vtělené tajemství, které pochází odjinud. Je diktováno jako verš, který už byl hotov dříve, než jsem na něj pomyslel. Pták, jehož jsem si všiml na obzoru, ale už tam musel být, když jsem se díval poprvé.
- 1.6 Někdy je to broušený krystal, který se ve světle otáčí a vydává kolem sebe hlasy spektrálních barev, ty odlesky připomínající zápas barev v okamžiku zjevování se světla. Ale krystal tu byl už ve tmě, ve tmě Lúna, ve tmě počátku všech možností.
- 1.7 Také by to mohl být první ze spících, rytíř již probuzený v nitru hory, který hledá a naráží na zdi zevnitř a jen to, jak hledá, budí ostatní jeho druhy ve zbrani, ptají se ho, proč tak náhle je vyburcován ze spánku. Ale on - neví.
- 1.8 A nebo: Za mrazivé noci pozoruješ proud říčky, a ráno na kameni objevíš nádherný led v mušličkách a věnečcích, kaskádách a volancích. Ta krása tu ale musela vznikat v noci, v nejskrytějších hlubinách, nepozorována, pod neviditelnými prsty mrazu či Boha.
- 1.9 Proč, proč muselo povstat základní téma? Proto, že povstal i nářek, že čirá víra v Boha - nevidím jej, ale věřím, že mě slyší. Stejně tak jsem povstal já, že Bůh mě vidí, a ústa

- mám, že Bůh mě slyší. Tak jsem stvořen a jako existující se projevuji v uzlovém bodě dvou věř, víry Boha ve mně v době, kdy jsem ještě preexistoval a vírou mojím v Boha, že mě slyší, že tedy nářek i základní téma má - smysl.
- 1.10 Základní téma našlapuje. Po celou skladbu či život sestupuje do hlubiny, v níž je pohlcen všechen neklid duše i těla. Je každému z nás připravené od Počátku. Já jen slyším, jak se rozvíjí a nevím, kterak na tak dlouhé téma najdu protihlasy a zda se v něm neztratím. A jindy si říkám: Tak krátké? Tón za tónem se rodí. A pokaždé se ptá: Mám pokračovat? Sneseš tak dlouhé závažné téma?
 - 1.11 Duch je jedinečný. Nelze mu předepsat pro nikoho žádné téma, nikdo si nemůže takové téma vyprosit. Může jen postupovat k pravdivosti, jako by byl sám a jen na odhalení toho nejpravějšího tématu závisel jeho život. A on závisí. "Význam patří těm, kdo píší jen proto, že kdyby tak neučinili, zahynuli by... Takoví spisovatelé vyjadřují božské - ať už píší o čemkoliv." (Anthony de Mello)
 - 1.12 Základní téma nemůže být vystavěno jako hrad mnohá léta budován a zabezpečován velmi důmyslně, pojištěn jaksi, když pak stačí jedině lsti, aby během noci vyhořel. Základní téma je spíše diktováno jako průhledy okny ve zdech ticha: Jdu podél ní a vyhlížím do kraje a do každého okna odpovídá mi obzor jinak a přece, jako celek po doušcích se dávání.
 - 1.13 Základní téma je zranění. Nepatrná branka do duše, do hradu pootevřená. Někdo známý vejde dát smysl krváčení. V celém lidském životě stačí opravdově pochopit a přijmout jedinou zkušenost, zdánlivě nepodstatnou maličkost. A může to být schůdek k Bohu, z něž už se nesestupuje, malé zdokonalení v pravý okamžik, jako když se člověk poohlédne z okna ve chvíli, kdy blikne první paprsek slunce. Tohle je totožné jak v životě, tak v umění, což je totéž.

2. Další hlasy a protihlasy

- 2.1 Základní téma však prošlo zapomněním, neboť zaznělo ve své úplnosti a osamělosti jen na počátku života. Kdybych byl zavřen na samotce a neměl bych papír ani tužku, mohl bych po propuštění napsat jen: Vše se mi vypařilo z hlavy. Toto propuštění z paměti je nutné, aby pak básně, hudba i obraz vystoupily na světlo skrze střet předchozí zkušenosti s novými životními situacemi.
- 2.2 Základní téma je ve své plnosti poznatelné v nitru. Myslí, slyší, vidí je vnitřní člověk, jestliže se konfrontuje s člověkem vnějším a s jeho světem. Jako když si malá holčička máchá klacikem v zrcadlově klidné hladině. Vlny jak další hlasy se rozbíhají, odrážejí se od břehu a jdou naproti svým následovníkům. To jsou protihlasy.
- 2.3 Základní téma je velikým symbolem osamělosti. Hle, pířko unáší teplý proud vzduchu - dlaň je rozevřena k poznání, že tam nahoře je prázdno - po pířku. Avšak základní téma je též hlasem burčujícím k pospolitosti. Základní téma je jedinou cestou milencovou. On následuje po ní, po té jediné cestě milenku, v níž rozevívá na tisíc cest, hlasů.
- 2.4 Až s příchodem protihlasu dochází k tomu, k čemu ve chvíli, kdy vlak vyjede z tunelu dokonalé tmy do volné krajiny, dochází v jeho oknech: Odrazy stromů a mračen běží zpět, vlak se řítí vpřed, to hlavní téma, jež se nemůže ztratit, vždyť v něm žijeme, dýcháme a milujeme. Někdy se ztrácíme v jiných tunelech svých soukromých bludišť, ta však už nic na hlavním tématu nezmění, jen doplní.
- 2.5 Dokud má základní téma čas hovořit samo, ještě se nezrodilo. Ještě neokusilo ze štromu poznání. Teprve protihlas přináší ono pokušení, současně i s podlehnutím mu. Člověk pojí zakázané ovoce a samotný hlas - vůdce proplouvá velkolepou vícehlasou řekou, která přináší radost z krásných souzvuků. Další hlasy i protihlasy ukazují na plody poznání. Ó blažená vina, která dala zaznít kontrapunktu dobra a zla. Rajský stav je monofonie. Stav po vyhnání polyfonie, další stupeň Krásy.
- 2.6 Čím je hlubší Krása, tím menší je rozdíl mezi světlým a tmným spirituálním uměním. Tím více je dobro a zlo spolu v křížku či ve spolutvorbě a tím více jde o život i v tom, co nás přesahuje. Ztrácíme však obezřetnost: V tomto hrozném boji jako každý člověk v stadiu svého vývoje, ve svém tématu mám moc nad přicházejícími i nad odcházejícími. Těm, které zabývám v lůně matky, nedovolím prodat se k sobě. Těm, které zabývám v lůně smrti, nedovolím se rozloučit a nenechám je pokračovat dál, skrze druhé lůno mateřské.

- 2.7 Základní téma je osudem každého z nás. Lze jej jen pochopit a přijmout, to je největší dobrodružství duchovního usilování i tvorby. Jako ten, kdo dostal do vínku téma Šostakovičovy fugy Des dur, přijme pozvání k výstupu i sestupu po mystickém žebříku. A kdo zaslechne v okamžicích toho nejpůvodnějšího ticha Velkou fugu Ludwiga van Beethovena, bude stržen k tomu, aby překonával bolest s energií tance. A koho překvapí mladická vášeň fugy Alfreda Schnittke pro sólové housle z roku 1953, ihned ucítí předurčení k novým a novým návratům na prahy bývalých neúspěchů.
- 2.8 Základní téma je jako život zabezpečený manou, o níž ani neprosíme, přichází v pravý čas. A čas prochází kolem tváře jak věčně se nezastavující kameník: Těch návratů je mnoho a každý zvlášť zná svůj úkol: I nejmenším vrypem přispět k podobě oné tváře a pak zhasnout za obzorem jak hvězda už se nenavracející. Potkat pravý tón v pravou chvíli. Notu proti notě. Punctum contra punctum. Jde o setkání tváří v tvář a jen ti, kterým není zakryt smysl nezměnitelného, pochopí, zda jde o setkání dvou pomáhajících si či odporujících.
- 2.9 Protihlas vstoupil do hudby i života, aby je trvale zpřítomňoval. Udrží nás bdělými. Bdění však je více záležitostí intuice než soustředění. Stejně tak nemůžeme být připraveni na všechny životní alternativy, ani je nezaslechneme, ta mrtvá ramena proudu fug. Jediný tón, který procítěně vložíme na místo, které mu náleží, na to jediné možné místo do mozaiky, je vším. I jediné slovo. Můžeme čekat až do smrti. Kéž nejsme výřeční!
- 2.10 Mlčení a bdění jsou dvě cesty, které otevírají paměť mezi slovy, tóny a obrysy. Paměť mezi slovy není paměť slov, ten prostor kolem sebe staví pavučinu, něžná tenata pro mysl a anděly. A právě jí se napovídá téma. Protihlas pak vymezuje a zdůrazňuje jedinečnost hlavního tématu. Zároveň mu i oponuje. Jím podstupuje základní téma zkoušku. Avšak v tomto vyhranění objevuji pravdu o své ubohosti a bídě a to mne rozechvívá. Ta obvinění jsou dlátem osekávajícím zbytečné, dlaněmi, které hnětou moji konečnou podobu. Neboť pak budu schopen sám sebe přijmout a k sobě uvést, abych bych se zděsil: „Což tohle jsem já?“.
- 2.11 Nelze ulpět celým smyslem své existence na protihlasech, najít zalíbení jen v jejich rozvíjení. Neboť protihlas zrcadlí v sobě hlavní hlas a osamostatní-li se, začne zacházet do noci, v níž představa neznačí své hranice. Jde dál a dál a s každým krokem se rozvíjí až do neudržitelnosti toho, co si svůj význam může ponechat jen v mezích počátku a konce. Podřet si svůj význam znamená vědět, kde už je šikmá plocha času podivně zlomená do děsivě příkrého srázu a posléze do kolmé stěny převracející se v opak všech cest, v převis, podobně jako hudba může se převrátit v opak ticha - hluchotu.
- 2.12 Toto je jedna z odpovědí na klíčovou otázku po Duchu, jak ji známe z Fridricha Bridela: Co Bůh? Člověk?: Existuje skladatel fugy a interpret. Skladatel je Bůh, interpret Člověk. Může přijmout fugu po svém, buď geniálně (jako Svjatoslav Richter, jak pojal prostou fugu cis moll z Prvního dílu Bachova Temperovaného klavíru), či svévolně (jako Glenn Gould, když násilně uzavřel nedokončenou fugu z Umění fugy od téhož skladatele: Je to příšerný obraz euthanasie. Svou lidskou snahou dokončit zničil vše, co Bohem zůstalo nedokončeno. Což nepochopil, že hlasy běží dál a dál a závěrečné akordy jen po lidsku chtějí dokončit, co mizí za obzorem a teprve tam dozní?) Přísně řečeno: Podepsat se pod dílo a označit je tak za hotové je druh rouhání.
- 2.13 Jako je jedinečný Duch, tak i Interpret. Duch se ukrývá, aby interpret měl svobodu. Ten, veden základním tématem, tvoří sám. Každý je tak tím, jak interpretuje, zároveň i skladatelem své životní fugy. V samotě, střízlivosti a tichu hledá. A každé hledání už v sobě obsahuje nalezení, nalezení úžas a úžas odpočinutí. Všechna duchovní tvorba je tímto nalézáním. Svět kolem nás je nalézán, po paměti, po základním tématu každého z nás.
- 2.14 Tvůrčí činnost přináší vypjetí, jak se linie blíží skutečnosti, soše skryté v kameni, hudbě skryté v tichu, slovům skrytým ve zkušenosti (náčrtky v nehotových dílech velikánů vykazují tuto schopnost člověka - interpreta - linie se sbíhají, hledají a nalézají.) V každém okamžiku hledání jsou duchovní obraz, hudba, báseň, život hotovy. Tak i jakékoliv torzo je šém k oživení fugy a jejího základního tématu. Je důkazem, že téma už žilo a samo vdechlo život. Co z něj se dohovává, je dílem prozřetelnosti. Duchovní tvorba tedy může přenechat jiným - ctízádnost. A duchovní tvůrce může na sebe přijmout roli pokračovatele.
- 2.15 Pohleďte na černou křídou načrtnutou Madonu s Dítětem z roku 1560 od Michelangela. Vidíte, jak se chvějí linie kolem Madoniny postavy? Jsou to ponechané stopy hledání, lešení kolem ideálního tvaru, základního tématu. A co je tím základním tématem?

Člověk. Boha nelze vyjádřit lépe, než jeho obrazem, je tedy pravá duchovní tvorba hledáním člověka a obhajobou jeho existence. Kdo vyjadřuje lásku k Bohu útekem od lásky lidské, bojí se doteku. Duchovní tvorba nevyklučuje dotek. Naopak, hledá jej, i když člověku, který tak činí, hrozí smrt. Michelangelo jako by toto vše tušil, nechává vrypy na sochách, aby tu zbyl dokument hledání, nehotovosti a samozřejmě i doteku. Zachovaly se i sochy jen zpola probuzené z mramoru. Veliké svědectví o ruce natažené skrze hmotu. Pravá duchovní a zároveň lidská tvorba nepřináší definitivní, tj. neměnný tvar. Ten je skryt až v Bohu a jako nevypověditelný i nezávislý na tvorbě lidské tekoucí v čase a s časem. Fuga podléhá témuž zákonu. Je jí vzdálena jakákoliv sterilita.

- 2.16 Témuž jinými prostředky učí i verbální, básnická fuga. Kupříkladu daktylská "Fuga smrti" básníka Paula Celana: Několik obrazů vrací se ve variacích, přičemž každá další vlna - je uvedena invokací „Černé mléko jitra pijem tě navečer“, následně pak „v noci“. Nejde o to porozumět syntaktickým celkům a veršovým přesahům. Interpunkce jsou jen oblázky omílané na dně onoho jediného, základního proudu. Jiná je mistrná úderná "Fuga" polského básníka Rafala Wojaczka, anaforická, vždy se rozbíhá k novým a novým obrazům plným zběsilé hudby. Čtenář má odkud vyjít, vrací se na počátek a koná tutéž pouf za jiného osvětlení a jinými kulisami hluku, bouchání, skřípotu, třískání, vrzání a dunění. Poslední verš pak připomíná závěrečné ticho po doznění mohutného akordu rozléhajícího se v echu: „Někdo nahlas si čte, hlásky hltá a mě smaže.“

3. Závěrečné provedení

- 3.1 Nastupuje třetí závěrečné provedení. Zatím, co předtím umělec - interpret jako by odpovídal na hlavní téma svými protihlasy, pln síly jako by odvážně zasahoval augmentacemi (tématem ve zvětšené verzi), diminucemi (tématem ve zmenšené verzi) a inverzemi (obratem) do samotného základu fugy, nyní se přiklání často k těsnám, kdy základní téma nastupuje za sebou v kratičkých intervalech. A pak se ozve návrat tématu v hlavní tónině, závěrečná kadence v basu. Dochází tak k opravdovému sestupu až na dno, vážnému a přitom na výsost velebnému. Jako by se spojil hlas Tvůrce i interpreta, člověka a Boha, který tu dává sílu k posledním mocným akordům.
- 3.2 Připomíná se hlas potoka, který už našel své údolí, zmohutněl a celkově se proměnil. „Starý člověk, který neumí naslouchat zurčení potoka stékajícího z výšin do údolí, je nesmyslná postava, duchovní mumie, která je jen strnulou minulostí.“ (Karl Gustav Jung). „Náš dech vydává jasnější zvuk, když jej trubka propustí dlouhým úzkým průchodem a na druhém konci nechá vyjít širším otvorem.“ (Seneca). To, co zde platí pro sevřenost verše, platí i pro řád života. Tato sevřenost je často totožná s hranicemi, které nám stanovilo utrpení. Omezení tu bývá zhusta ziskem a hlavně, má nejbližší k pravdě, léčí naši změkčilost a budí v nás způsobilost rozevřít plachtoví svého nitra. Fuga má své vlastní zákony a netřeba je porušovat, netřeba extravagance tam, kde základní téma učí umělce věřit své výpovědi.
- 3.3 Základní téma není předchůdce, ten, který připravuje cestu Pánu a pak ustoupí do pozadí. Základní téma je vůdce, Dux, který je stále poblíž, ba co více, je v nás, je nám bližší a neposlechnout jeho hlas je totéž, jako odvrátit se od samotného tvůrčího Ducha, který oživuje. Konec fugy pak nastává v osudovém střetu krásy a bolesti: Zatím, co bolest zvučí všemi hlasy, vzdechy a voláním za mými zády, přede mnou stojí krása tak tichá a propastná, že není už možno činu. Jediné zbývá, udělat krok dopředu, to jediné, co má v tu chvíli smysl, co člověk může přidat ke svému životu - korunu pokory smrti. V tu chvíli budoucnost i minulost vtělena je už beze zbytku do přítomnosti.
- 3.4 Smíření je však ještě součástí boje. Závěrečné akordy jsou tímto smířením, za zády uhasíná velkolepý zápas. Ten, kdo přestává usilovat, má k tomu zajisté důvod: Hluboký mír v duši. Ale to už není poezie, i když slova jsou ještě na dohled. Proto také svatý Jan od Kříže nedokončil svá díla o Noci Ducha, opustil je před svítáním.
- 3.5 Rozvíjeli se otázka do absurdity, je třeba se vrátit k odpovědi: Základní téma je zranění. Jizva po něm je oslavené tělo rány. Základní téma umlkající fugy je matka, již usnulo děťátko. Vyhlédne z okna na hvězdy, změní se opět v Pannu.

3.6 Na konci poezie je mlčení, neboť už neexistuje mysl, která by chtěla či mohla chápat. Na konci hudby je ticho, neboť neexistuje ucho, které by chtělo či mohlo slyšet. Na konci obrazu je neohraničenost, neboť už neexistuje oko, které by chtělo či mohlo linie sledovat.

Poznámky:

Zmiňované básně: *Fuga smrti* z publikace *Sněžný part* - Paul Celan (Odeon 1986)

Fuga - Rafal Wojaczek (*Revolver revue* 14/1990)

Michelangelovy náčrtý a nedokončené sochy otroků k Juliánově náhrobku jsou publikovány v knize *Микеланджело* (Издательство „Искусство“ 1983)

K poslechu:

J.S.Bach - *Das wohltemperierte Klavier BWV 846-893*; Sviatoslav Richter (BMG Music 1972-73)

J.S.Bach - *Die Kunst der Fuge BWV 1080*; *Ars rediviva* Milana Munclinger (Supraphon 1979) a Glenn Gould (Sony Classical 1997)

L.v.Beethoven - *Grosse Fuge op. 133* ze smyčcového kvartetu *B dur op. 130*; Smetanovo kvarteto (Supraphon 1965)

Dmitrij Šostakovič - *24 preludií a fug op. 87*; Konstantin Šerbakov (Naxos 1999)

Alfréd Schnittke - *Fuga pro sólové housle*; Mark Lubotsky (Naxos 1999)

OBSAH

Alois Piňos /CZ/ DUCHOVNÍ PROUDY V SOUČASNÉM UMĚNÍ	1
Hana Blochová /CZ/ MODERNÍ FYZIKA, MYSTIKA A SOUČASNÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ	
Liviu Danceanu / Rumunsko / HUDBA A POSVÁTNO V DNEŠNÍ DOBĚ	
Wanda Dobrovská /CZ/ NÁBOŽENSKÝ PROŽITEK HUDBOU	
Jan Grossmann /CZ/ HUDBA SFÉR ANEB OD STARÝCH ŘEKŮ K DNEŠKU	
Julie Hirzbergerová / Německo / ... PROTOŽE DÝCHÁ!	
Ilja Hurník/CZ/ DUCHOVNÍ HUDBA	
Iva Košťalková /CZ/ CO JE DUCHOVNÍ UMĚNÍ?	
Iva Košťalková /CZ/ CESTOU TÍCHA ZA ZVUKEM	
Elena Letňanová / Slovenská republika / IDEA MINIMÁLNEHO V KLAVÍRNO M KONCERTE HENRYKA GÓRECKÉHO Z r.1980	
Alois Piňos /CZ/ PROBLÉMY TÝMOVÉ KOMPOZICE	
Petr Pokorný /CZ/ MŮŽE BÝT HUDBA NOSITELEM IDEOLOGIE?	
Dana Puchnarová /CZ/ DUCHOVNÍ SÍLA A MOC BAREV	
Agatha Schindler / Německo / DRÁŽDANSKÉ OSUDY HUDEBNÍKŮ A NACISTICKÉ PRONÁSLEDOVÁNÍ ŽIDŮ	
Pavel Smutný /CZ/ MYSTERIUM FIDEI	
Roman Szpuk /CZ/ VNITŘNÍ HLAS	
Peter Tenhaef /Německo/ ZNĚJÍCÍ ČÍSLA	

Eva Trizuljaková /Slovenská republika/

LESK A BIEDA MODERNEJ KULTÚRY

Jan Vrkoč /CZ/

HUDEBNÍ ODKAZ OTTO ALBERTA TICHÉHO.....

Pavel Zemek /CZ/

UNISONO

Ludmila Vrkočová /CZ/

NAŠI V ZAHRANIČÍ

Roman Szpuk /CZ/

DUCHOVNÍ UMĚNÍ JAKO HLEDÁNÍ ZÁKLADNÍHO TÉMATU FUGY