

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2023

PhDr. Petr Kubačák

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DISERTAČNÍ PRÁCE

Requiem v české soudobé hudbě

Requiem in Czech contemporary music

PhDr. Petr Kubačák

Školitel: **prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.**

Studijní program: **Hudební teorie a pedagogika**

2023

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma **Requiem v české soudobé hudbě** vypracoval pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, září 2023

.....
podpis

Rád bych zde poděkoval školiteli prof. PaedDr. Michalu Nedělkovi, Dr., za mnoho cenných rad a podnětů při psaní této disertace a také za čas a vstřícnost při osobních konzultacích. Dále bych rád poděkoval skladatelům prof. Michalu Košutovi, PhD., a MgA. Josefu Klíčovi za poskytnutí důležitých informací k jejich skladbám a sbormistru Svatotomášského sboru Mgr. Pavlu Vernerovi za poskytnutí nahrávky Requiem Pavla Kudeláska z archivu sboru.

ABSTRACT

Requiem je součástí duchovní hudby již po několik staletí a vnímáme jej spíše jako netradiční typ mše, která ovšem ke konci 20. století a v prvních desetiletích 21. století prochází velkou proměnou. Stále častěji skladatelé komponují tzv. koncertní requiem, která nejsou určena k provedení při liturgickém obřadu, ale jsou to samostatná koncertní díla určená spíše pro pódium. S tím se samozřejmě mění nejen obsazení, pro které je dílo napsáno, ale také hudebně výrazové prostředky, které autor při komponování používá.

Cílem této disertační práce je současný pohled na mši za zemřelé, na rozdílné přístupy k jejímu hudebnímu zpracování a její místo mezi soudobými náboženskými skladbami. Vedle kulturně-historického pohledu na requiem a jeho funkci v současné hudební literatuře je hlavní (analytická) část zaměřená na čtyři konkrétní requiem českých skladatelů, kteří své dílo zkomponovali či dokončili v uplynulých třech desetiletích. Na těchto čtyřech příkladech lze jasně sledovat, jak rozdílné mohou být v soudobé hudbě kompoziční přístupy jednotlivých skladatelů. V neposlední řadě je zajímavé i to, jak rozdílné textové předlohy si autoři volí. Již dávno totiž není tradiční latinský text tím jediným, který se v soudobém requiem objevuje. Stále častěji skladatelé využívají verše různých básníků nebo své vlastní texty.

Současná requiem lze hodnotit podle různých měřítek, v žádném případě však nechceme jednotlivá díla srovnávat. Každé je totiž samo o sobě originál a nese v sobě znaky více či méně moderního skladatelského přístupu. I když někdy může být náročné tradičním posluchačům současná hudební díla přiblížit, je to jedním z hlavních úkolů této práce.

KLÍČOVÁ SLOVA

Requiem, mše, soudobá hudba, hudební forma, struktura, latinský text, tradiční text, Josef Klíč, Michal Košut, Pavel Kudelásek, Otomar Kvěch

ABSTRACT

The requiem has been a part of religious music for centuries and we perceive it more as an untraditional type of a mass, that has been through a huge change since the last decades of the 20th century until now. More and more often the composers create so called „concert requiems“, which are not determined to be a part of a church service, but they are pieces of music for concert stages.

This doctoral thesis aims to provide a current overview of a mass for the dead, different approaches to its musical adaptations and its position among contemporary sacred compositions. Apart from cultural and historical view on requiem and its role in contemporary musical work, the main analytical part focuses on four Requiems by Czech composers, who finished their compositions in the past three decades. From these four examples we can study the differences of compositional approaches of each author. Last but not least, it is interesting to see the variety of texts that appear in contemporary requiems. The traditional Latin text is not the only one as it used to be. Very often the composers use verses from poems of various poets or their own texts.

We can assess contemporary requiems according to different criteria, but we should never compare them. Each one is an original piece of music and bears the characteristics of a more or less modern creative approach. It sometimes may be demanding to expound current musical compositions to the listeners, which is one of the main goals of this dissertation.

KEY WORDS

Requiem, mass, contemporary music, musical conception, structure, Latin text, traditional text, Josef Klíč, Michal Košut, Pavel Kudelásek, Otomar Kvěch

Obsah

Úvod	7
Slovníček pojmů.....	11
1 Requiem jako specifický druh mše	15
2 Současný potenciál requiem.....	19
3 Requiem jako výchovný a vzdělávací impuls.....	22
4 Koncertní requiem	26
4.1 První skupina.....	27
4.2 Druhá skupina	30
5 Vybraná requiem soudobých českých skladatelů.....	33
5.1 Josef Klíč – Requiem za Magora	35
5.2 Michal Košut – Requiem (Hommage à Jean Ockeghem)	42
5.3 Pavel Kudelásek – Requiem.....	52
5.4 Otomar Kvěch – Requiem temporalem.....	88
6 Requiem – výzva pro současné skladatele	118
Závěr.....	121
Seznam použitých informačních zdrojů	124
Přílohy	127

Úvod

Requiem – tento pojem zaznívá v dnešní době v mnoha kontextech i mimo duchovní hudbu. Význam či naplnění tohoto pojmu se v posledních desetiletích přenesl do souvislostí, které by se v minulosti mohly zdát zvláštní – snad i nemyslitelné či nepřijatelné.

Z původního označení mše za zemřelé se stal fenomén, jehož přenesenému významu rozumí lidé napříč generacemi i obory (viz níže). Kontext, ve kterém je dnes používán nejen v duchovních či uměleckých sférách, nám nemusí vždy připadat vhodný, ale jeho výskytu v běžných textech si můžeme všimnout stále častěji.

Toto slovo je totiž symbolem smrti či konce, ale zároveň také víry a naděje. A právě tato dvoupólovost je fascinující a otevírá velký prostor pro jeho použití. Běžně se setkáváme s názvy knih¹ či filmů², které si slovo *requiem* dávají do názvu jen proto, že může být spojováno s temnou atmosférou či nešťastným vývojem příběhu, jehož konec ovšem obsahuje nějaké poučení nebo poselství. Některé z nich samozřejmě obsahují hudební tematiku nebo odkazují na osobnosti z hudebního života, ale stále častěji můžeme zaregistrovat použití slova *requiem* třeba v titulcích novinových článků a v názvech obrazů nebo dokonce i počítačových her.

Téma *Requiem českých skladatelů* jsem otevřel již ve své rigorózní práci. Věnoval jsem se v ní vybraným *requiem*³, která vznikla od roku 1900 až po současnost. Základní ideou bylo seznámení se s díly českých skladatelů a snaha o komplexní analýzu vybraných *requiem*. Zvolené skladby měly být co nejširším výběrem *requiem* českých skladatelů, co se týče doby vzniku (1. polovinu 20. století reprezentovali např. Václav Kálík, Jaroslav Křička či Ladislav Vycpálek, 2. polovinu pak např. Luboš Fišer a Ladislav Simon, současnost např. Karel Růžička), zvolené orchestrace či kompozičního přístupu. Kvůli velkému množství skladeb nebylo možno jít tolik do hloubky a ve srovnání s touto disertační prací šlo spíše o podrobný přehled, jak se *requiem* u nás v průběhu 20. století vyvíjelo a měnilo. V doprovodných kapitolách byl nastíněn vývoj před rokem 1900 a také širší seznam českých skladatelů, kteří text *requiem* zhudebnili.

¹ Např. *Tereziánské requiem* Josefa Bora, *Requiem* Jaroslava Durycha, *Requiem za kantora Bacha* Jana kameníčka, *Earth's Requiem* Anny Gimpelové a mnoho dalších. Za poezii můžeme jmenovat Rilkeho *Requiem*, v němž autor vyjadřuje pocity osamění a splnutí s přírodou.

² Např. *Requiem za sen* (americký), *Requiem pro panenku* (český). Filmů se samotným názvem *Requiem* je několik, v Česko-Slovenské filmové databázi najdeme zmínku o filmech z Maďarska (1982), Švýcarska (1998), Česka (2001), Polska (2001), Francie (2001) a Německa (2006).

³ Jsou to díla těchto skladatelů: Jaroslav Křička, Ladislav Vycpálek, Václav Kálík, Zdeněk Lukáš, Ladislav Simon, Otomar Kvěch, Miloš Štědroň, Juraj Filas, Sylvie Bodorová, Karel Procházka, Ivan Jirko, Luboš Fišer, Karel Růžička a Milan Slavický.

K napsání rigorózní práce⁴ na výše uvedené téma mne vedla absence literatury o této svébytné formě mše, která je v oblasti duchovní hudby jedinečná. Pojem *requiem* se objevuje spíše jen jako heslo v encyklopediích a soupisech celkového díla skladatelů, občas se objeví text v odborném periodiku související s konkrétním dílem určitého skladatele, ale komplexnější dílo se širším výběrem skladatelů s analytickým přístupem a filozofickým či společenským kontextem je spíše výjimkou. Z dostupných zdrojů mohu jmenovat pouze dva tituly, které se *requiem* jako hudební formě věnují v rámci obsáhlejšího textu. Je to *Rekviem v súčasnej hudbe* Norberta Adamova (komplexní analýza *requiem* světových skladatelů) a *Dies Irae* Roberta Chase (přehled asi 250 *requiem* světových skladatelů s podrobnými informacemi o vzniku i struktuře díla).

Zdaleka jsem ovšem téma *requiem* českých skladatelů ve své rigorózní práci nevyčerpal, a proto zde předkládám druhý spis, ve kterém se zaměřuji na soudobé *requiem*.

Cíl a metody disertační práce

Tato disertace má za cíl přiblížit současný přístup skladatelů k *requiem*, tedy k duchovní hudební formě, která se v průběhu 20. století velice dynamicky vyvíjela. Pomocí analýzy čtyř vybraných *requiem* soudobých skladatelů můžeme pozorovat, jak zásadní mohou být rozdíly v jednotlivých kompozicích, a přesto všechny sdružuje nejen doba vzniku (rozmezí méně než 30 let), ale i náboženský či filozofický obsah. Budeme tedy sledovat, jaké společné či rozdílné znaky díla vykazují.

Jednotlivá *requiem* byla vybrána tak, aby byly zohledněny různé kompoziční i filozofické přístupy skladatelů. Ty se liší nejen výběrem použitého textu, ale také volbou souboru (vokálně-instrumentální či pouze vokální) a skladatelským pojetím využívajícím různé hudebně výrazové prostředky. To samozřejmě nabízí velký prostor k analytickému rozboru, jehož nedílnou součástí jsou také historické okolnosti vzniku a vývoje konkrétní skladby.

Hlavní metodou k dosažení cíle je **komplexní analýza** vybraných *requiem* podle zásad analýzy uměleckého díla. Vedle historie vzniku a kontextu skladby v rámci celkového díla daného autora se budeme podrobně zabývat vybranými texty i kompozičními přístupy jednotlivých skladatelů. Zaměříme se na hudební výrazivo a jednotlivá *requiem* budeme zkoumat s akcentem na to, který z hudebně výrazových prostředků je ve skladbě zvlášť nosný.

⁴ Kubačák, P. *Requiem českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Rigorózní práce, Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Katedra hudební výchovy, 2016.

Struktura disertační práce

Úvodní kapitoly se zabývají celkovým potenciálem *requiem* v současnosti – jak k němu jednotliví skladatelé přistupují a jak jej vnímají posluchači. Hlavní částí je ale analýza čtyř *requiem* soudobých skladatelů, která měla premiéru v uplynulých třech desetiletích a zaměříme se na tyto tři základní hudební hlediska:

- **text** (zda byly použity části mešního propria a ordinária, případně použil-li skladatel neliturgický text),
- **druh skladby** (vokální či vokálně instrumentální, jak bylo dílo instrumentováno (pokud vůbec) a jaké byly použity pěvecké složky),
- **skladatelský styl** (kompoziční přístup jednotlivých skladatelů, využití hudebně výrazových prostředků).

V této disertační práci se budeme zabývat *requiem* těchto českých skladatelů:

- **Josef Klíč,**
- **Michal Košut,**
- **Pavel Kudelásek,**
- **Otomar Kvěch.**

Hypotéza této práce zní: soudobé *requiem* má velký potenciál oslovit širší pole posluchačů. Vychází z předpokladu, že skladatelé ve svém kompozičním přístupu používají různé moderní prostředky, které jsou v soudobé hudbě žádoucí, ale v rámci srozumitelnosti mohou využívat i starší a osvědčené (tradiční) hudební prostředky, aby byla díla častěji interpretována a také posluchačsky přijatelnější.

Je zřejmé, že mše za zemřelé dostala v rámci svého vývoje ve 20. století nový impuls a z liturgické hudební formy se zčásti transformovala do koncertní podoby. Ta nabízí daleko více možností a je samozřejmě pro skladatele velkou výzvou. Ovšem zároveň se také stává přístupnější pro širší veřejnost a má větší potenciál zaujmout současné posluchače. Výše zmíněná logická hypotéza zapadá do konceptu celé disertace, ve které se budeme snažit soudobé české *requiem* co nejvíce přiblížit z různých hledisek.

Použitá literatura a zdroje

Ze seznamu použité literatury uvádím dvě publikace, které byly při práci na této disertaci zásadní:

- *Norbert Adamov: Rekviem v súčasnej hudbe*⁵

V první všeobecné části se autor zabývá vývojem *requiem* v rámci evropské liturgie a strukturální analýzou textu mše za zemřelé; ve druhé části se pak Adamov věnuje komplexní analýze osmnácti *requiem* evropských skladatelů.

- *Miloš Hons: Hudební analýza*⁶

Autor v publikaci představuje širokou problematiku hudební analýzy, která má čtenáři pomoci pochopit, jakým způsobem je skladba zkomponována, co posluchačům sděluje a co je na ní cenného.

Dále byly velmi cenné elektronické zdroje, které pomohly nejen s vyhledáním potřebné literatury či informací, ale často suplovaly nedostatek relevantních textů týkajících se konkrétních *requiem*, která jsou předmětem analytické části disertace. Zde musím zmínit webovou stránku věnovanou dílu skladatele Otomara Kvěcha⁷, kde lze dohledat nejen notové záznamy skladeb, ale i jeho vlastní odborné texty a komentáře k nim.

⁵ Adamov, N. *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2006.

⁶ Hons, M. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010.

⁷ Kvěch, O. *Nejstarší text o mém Requiem*. In: Kvech.cz [online]. © 1990 [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z: <https://kvech.cz/cz/os020.htm>.

Slovníček pojmů

Absolve, Domine

Začáteční slova textu „*Absolve, Domine, animas omnium fidelium*“ (Osvobod', Pane, duše všech věrných), po kterém v requiem následuje část Graduale. Po Tridentuském koncilu nahradil původní text *Sicut cervus*.

Agnus Dei

Začáteční slova textu „*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*“ (Beránku boží, který snímáš hříchy světa). Je to závěrečná část mešního ordinária zpívaná při přijímání (k přání pokoje a uctění eucharistie). Beránek boží je rozšířený křesťanský symbol pro Ježíše Krista.

Antifona

Liturgický verš zpívaný střídavě knězem a sborem nebo dvěma sbory.

Benedictus

Začáteční slovo textu „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ (Blahoslavený ten, který přichází ve jménu Páně). Část mešního ordinária, která bývá často připojena k předchozí části Sanctus.

Communio

Antifona k přijímání. Část mešního propria, v rámci requiem využívá text „*Lux aeterna luceat eis, Domine*“ (Světlo věčné ať jim svítí, Pane).

Credo

Začáteční slovo textu „*Credo in unum Deum*“ (Věřím v jednoho Boha). Část mešního ordinária, která popisuje vyznání víry, ale není tradičně využívána v *requiem*.

De profundis

Začáteční slova textu „*De profundis clamavi ad te, Domine*“ (Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine), z žalmu č. 129.

Dies irae

Začáteční slova textu „*Dies irae, dies illa*“ (Onen den, den Božího hněvu). Hymnus ze 13. století, ve kterém je vylíčen den posledního soudu. Duše jsou svolány před Boží trůn a mohou být spaseny nebo zatraceny. Jeho autorem byl Tomáš z Celana. Užívá se jako sekvence v římskokatolickém *requiem*.

Gaudete

Začáteční slovo textu „*Gaudete, gaudete! Christus est natus*“ (Radujme se, radujme se! Kristus se narodil), zpěvu spojeného se svátkem třetí adventní neděle.

Gloria

Začáteční slovo textu „*Gloria in excelsis Deo*“ (Sláva na výsostech Bohu). Část mešního ordinária, která není využívána v requiem. Celý text je chválou Boha a Krista. V katolické liturgii se využívá o nedělích a svátcích a vynechává se v adventní a postní době.

Graduale

Antifona používaná při katolické mši. Text je většinou čten knězem, zatímco věřící zpívají příslušnou sloku. V rámci katolické mše je to část propria spojující dvě hlavní čtení z Písma a využívající text „*Requiem aeternam dona eis, Domine*“ (Odpočinutí věčné dej jim, Pane).

Hostias

Počáteční slovo textu „*Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus*“ (Oběti a modlitby, Pane, ve chvále nabízíme tobě). Část mešního propria, která je součástí Offertoria, ale bývá zhudebňována i samostatně. Je to část obětování – tedy veškeré lidské snažení i dary jsou obětovány Bohu.

Introitus

Vstupní zpěv při příchodu kněze k oltáři. Část mešního propria, v rámci requiem využívá text „*Requiem aeternam dona eis, Domine*“ (Odpočinutí věčné dej jim, Pane).

Kyrie

Začáteční slovo textu „*Kyrie eleison*“ (Pane, smiluj se). Je to krátký zpěv otevírající mši, tedy úvodní část mešního ordinária. Původně krátké vstupy či zvolání lidu.

Libera me

Začáteční slova textu „*Libera me, Domine, de morte aeterna*“ (Vysvobod' mě, Pane, z věčné smrti). Responsorium zpívané v katolické církvi při bohoslužbě za mrtvé (po zádušní mši a před pohřbem).

Magnificat

Začáteční slovo textu „*Magnificat anima mea Dominum*“ (Duše má velebí Pána). Chvalozpěv obsažený v Evangelii sv. Lukáše, který zpívala Panna Marie při návštěvě u sv. Alžběty před narozením Ježíše Krista.

Missa pro defunctis

Mše za zemřelé, zádušní mše či requiem – mše sloužená jako součást pohřebního obřadu či při příležitosti vzpomínky na zemřelého.

Ofertorium

Zpěv při obětování – přinášení darů. Část mešního propria, v rámci requiem využívá text „*Domine Jesu Christe, Rex gloriae*“ (Pane Ježíši Kriste, slavný králi).

Ordinarium

Neměnné části mše (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei).

Proprium

Proměnné části mše podle období církevního roku (aktuální svátky, výročí světců apod.).

Requiem aeternam

Začáteční slova textu „*Requiem aeternam dona eis, Domine*“ (Odpočinutí věčné dej jim, Pane). Označení pro mši za zemřelé (zádušní mši).

Responsorium

Způsob střídavého zpěvu mezi předzpěvákem a sborem (scholou), který odpovídá krátkým refrénem (v liturgii mezi knězem a lidem).

Rorate

Začáteční slovo textu „*Rorate caeli desuper*“ (Rosu dejte, nebesa, shůry), zpěvu spojeného zejména se svátkem čtvrté adventní neděle. Jde o antifonu používanou k poctě Panny Marie.

Sanctus

Začáteční slovo textu „*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth*“ (Svatý, Svatý, Svatý, Pán Bůh zástupů). Jedna z nejstarších součástí křesťanské bohoslužby, část mešního ordinária. Jde o spojení biblických veršů z knihy proroka Izajáše a žalmu 118.

Sequentia

Sekvence, recitovaný nebo zpívaný nebiblický text (v requiem jsou to verše Dies irae).

Si ambulem

Začáteční slova textu z 23. žalmu „*Si ambulem in medio umbrae mortis*“ (Pokud budu chodit uprostřed stínu smrti), podle řeckého číslování žalm č. 22. Po Tridentuském koncilu v requiem nahrazeno částí Requiem aeternam.

Sicut cervus

Začáteční slova textu „*Sicut cervus desiderat ad fontes*“ (Jako jelen touží po fontánách). Část 42. žalmu, která byla v hudební mši po Tridentuském koncilu nahrazena Absolve, Domine.

Stabat Mater

Začáteční slova básně františkánského mnicha Jacopone da Todi „*Stabat Mater dolorosa*“ (Stála matka uplakaná), která líčí utrpení Kristovy matky pod křížem.

Te Deum

Začáteční slova latinského slavnostního hymnu „*Te Deum laudamus*“ (Tebe Bože chválíme). Složil jej milánský biskup svatý Ambrož. Mimo denní modlitbu se používá také jako slavnostní hymnus díkuvzdání.

Tractus

Část mešního propria. Zpívá se nebo čte před Evangeliem a nahrazuje tak část Alleluia při mších v období půstu nebo při mších za zemřelé. Text bývá sestaven z vybraných veršů žalmů.

1 Requiem jako specifický druh mše

Kdybychom hledali první zmínky o mrtvých v textu mše, určitě bychom se dostali do doby před 10. stoletím n.l. Při křesťanských pohřebních rituálech se kromě modliteb zpívaly také žalmy a už v té době to bylo za asistence kněze. Nejednalo se samozřejmě o liturgii srovnatelnou s dnešní bohoslužbou, a už vůbec nemůžeme hovořit o nějaké existující hudební formě či struktuře, která by připomínala současnou mši za zemřelé.

Snad nejstarší záznam o připomínání si mrtvých najdeme v zápisu arcibiskupa Amalara z Metz⁸ (775-850), správce Lyonské diecéze (835-838). Dílo Guillaumea Dufaye, o jehož existenci víme, se bohužel nedochovalo. Nejstarším dochovaným *requiem* je tedy to, které zkomponoval Johannes Ockeghem kolem roku 1470. Obsahuje pouze 4 části (*Introit, Kyrie, Graduale* a *Tractus*) a je určeno pro dva až čtyři hlasy.⁹

Se vznikem mše jako cyklické hudební formy ve 2. polovině 15. století je již od počátku spjata *requiem*, stejně jako jiné specifické typy duchovních skladeb, které využívají části mešního propria. Je zajímavé, že jediná mše za zemřelé si osvojila jednoslovné označení *requiem*. U jiných mší patřících do skupiny tzv. proměnlivých¹⁰ se žádné jednoslovné označení nezachovalo. Vždy bylo třeba použít přídavné jméno, aby typ či účel mše symbolizovalo.

Známe samozřejmě typy cyklických skladeb, které nesou jméno podle prvního či prvních dvou slov úvodního zpěvu (*Magnificat, Stabat mater, Te Deum*), ale co se týče mše, *requiem* je jediné – resp. jediné označení skladby mešního typu, které se udrželo až do současnosti.

Název *Requiem* tedy vyplynul ze středověkých zvyklostí pojmenovat duchovní skladbu prvním slovem textu, i když účel projevit úctu zemřelým a vypořádat se s jejich odchodem je tolik odlišný od jiných mší, které sloužily spíše k oslavě svátků.

V minulosti nesly některé mše názvy podle zpěvů, které se vázaly ke konkrétním svátkům, jako byly např. adventní neděle (např. *Gaudete* – třetí adventní neděle, *Rorate* – čtvrtá adventní neděle)¹¹, viz slovníček pojmů.

⁸ Bjork, R. E. *The Oxford Dictionary of Middle Ages*. In: Oxfordreference.com [online]. © 2010 [cit. 12. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198662624.001.0001/acref-9780198662624-e-0271>.

⁹ Kubačák, P. *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020, str. 15.

¹⁰ Adamov, N. *Rekvie v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2006, str. 16.

¹¹ Ibid.

Z historie známe ještě jiná označení mší, která ovšem vycházejí např.:

- z užitých kompozičních technik (*diskantová mše* – opírá se o kolorovanou chorální melodii v nejvyšším hlase),¹²
- ze způsobu přednesu (*tichá mše* – kněz čte sám potichu všechny texty, *zpívaná mše* – zpívají se chorální melodie),¹³
- z jejího charakteru či účelu (*slavnostní mše*).

Názvy těchto mší jsou odvozeny od konkrétních kompozičních aspektů či způsobu provedení. Platí tedy pro celou skupinu skladeb, a ne pouze pro jediné dílo, které by takto nazval sám autor.

Vývoj ve struktuře *requiem* a použití textů nastal po Tridentuském koncilu a vyústil v zásadní změny. Základní podobu jednotlivých částí můžeme vidět v **tabulce č. 1**¹⁴ (samozřejmě ne vždy skladatelé využili všechny části).

Všeobecný popis částí ***Název zhudebňovaného textu***

Introitus	<i>Requiem aeternam</i>
Kyrie	<i>Kyrie</i>
Graduale	<i>Requiem aeternam</i>
Tractus	<i>Absolve, Domine</i>
Sekvence	<i>Dies irae</i>
Offertorium	<i>Domine Jesu Christe</i>
Sanctus	<i>Sanctus</i>
Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>
Communio	<i>Lux aeterna</i>
Responsorium	<i>Libera me</i>
Antifona	<i>In paradisum</i>

tabulka č.1

Jelikož konečné schéma *requiem* jako celku může být díky volitelným částem mešního propria u každého skladatele jiné a individuální, celková struktura díla může vypadat dosti

¹² Černušák, G. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964, str. 66.

¹³ Jiráček, K. B. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1939, str. 132.

¹⁴ Buc, M. *Antonín Rejcha – Requiem*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2015.

komplikovaně. Ve své podstatě je ovšem jednoduchá. Vycházíme zde z jednotlivých definicí hudebních forem, které se v průběhu vývoje *requiem* vyskytly, a můžeme tedy říci, že *requiem* je strukturou využívající několika hudebních forem.¹⁵ V rámci tohoto formátu samozřejmě mohou být vloženy i části, které nelze jednoznačně formálně klasifikovat a jsou to často spíše pojítka jednotlivých textových celků.

Důležitým obdobím pro formování, resp. reformování církevní hudby byl cecilianismus, který se opíral o nové poznatky v rámci liturgie. Byly zde nevyřešené vztahy právě mezi liturgií a chrámovou hudbou. Velice podrobně se o tom zmiňuje Pavel Caban ve svém textu *Ceciliánske reformné hnutie v chrámovej hudbe*: „*V 18. storočí nepochybne dosahovala hudobná časť liturgie bohoslužieb vysoký stupeň skladbovej nezávislosti. Všetko smerovalo k tomu, že liturgické konanie a hudobná tvorba vystupovali jako dve oddelené a prakticky nezávislé činnosti.*“¹⁶

Dále Caban uvádí konkrétní ustanovení, kterými se církev dlouho před 2. Vatikánským koncilem zabývala:

- gregoriánský chorál nedosahoval požadovanú úroveň;
- vytrácalo sa duchovné zameranie štýlu hudby v chrámoch;
- v hudbe dominoval sotva zrozumiteľný liturgický text, aj ten bol často skrátčený;
- predpísané liturgické spevy boli zamieňané alebo jednoducho vynechané a nahradené nástrojmi;
- chrámová hudba zodpovedala tzv. *velkým štýlom*, opere a symfónii, a tak došlo k prekryvaniu profánneho a sakrálneho zamerania;
- izolácia medzi liturgickým a hudobným dianím bola dopĺňovaná cez celebráciu kňaza alebo počas dlhších hudobných prejavov (napr. *Gloria, Credo, Offertorium, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei*) kňaz jednoducho liturgický text potichu dočítal;¹⁷

Po 2. Vatikánském koncile se k chrámové hudbě začalo přistupovat jinak a tradiční církevní zpěv k liturgii jednoznačně náleží.

¹⁵ Kubačák, P. *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020, str. 11-12.

¹⁶ Caban, P. *Ceciliánske reformné hnutie v chrámovej hudbe*. In: *Studiatheologica.eu* [online]. © 2004 [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: <https://studiatheologica.eu/pdfs/sth/2004/01/08.pdf>.

¹⁷ *Ibid.*

Requiem některých současných skladatelů obsahují všechny možné části propria i ordinária, které se v této formě dají využít (např. *Requiem* Pavla Kudeláska). Jiná *requiem* obsahují pouze vybrané části a absence některých textů mešního ordinária není vůbec výjimečným jevem (např. *Requiem* Milana Slavického). Místo nich se objevují části pro klasickou mši nezvyklé – básně či jejich části, nebo třeba vlastní texty (ne pouze překlady latinské předlohy).

2 Současný potenciál requiem

Kdybychom pustili posluchačům (širší veřejnosti/studentům) nějaký známý úryvek z Mozartova *Requiem*, jistě by dílo většina spolehlivě identifikovala. Jaká by ale byla situace, kdybychom pustili úryvek z *requiem* současného českého skladatele? Úspěšnost by byla pravděpodobně minimální. A to i za předpokladu, že bychom současnost rozšířili také na období druhé poloviny 20. století. Zde by obstálo snad jediné dílo – *Requiem* Zdeňka Lukáše, které se často objevuje i na repertoáru různých amatérských sborů (ať už jako celek, či jen jednotlivé části).

Můžeme se domnívat, že posluchačům jsou vcelku známá monumentální *Requiem* evropských velikánů, jako byli vedle již zmiňovaného Mozarta třeba Verdi, Berlioz či Dvořák, neboť je různé hudební festivaly či samotné orchestry často zařazují do svých programů. Položme si ovšem otázku, zda má potenciál oslovit posluchače (resp. studenty základních a středních škol) i *requiem* současných skladatelů, či alespoň skladatelů 2. poloviny 20. století. Mnohdy totiž jde o jedno z jejich vrcholných děl.

Pravda je, že *requiem* je jednou z hudebních forem, které člověka přitahují z náboženských i filozofických důvodů a v neposlední řadě také pro jisté tajemno, které je v něm obsaženo a je spojeno s odchodem člověka z tohoto světa i s posmrtným životem. Svůj postoj k tomuto tématu zaujímají lidé věřící i nevěřící; u věřících je to pravděpodobně příklon k jejich náboženství, u nevěřících to může být otázka osobního přístupu. Podrobněji se tímto tématem zabývala ve své diplomové práci Monika Kolářová: „*Každé náboženství má svůj systém a interpretace ohledně posmrtného života a osudu duše. Lidé, kteří se k žádnému náboženství nehlásí, mají většinou také svoji vlastní interpretaci toho, co se po smrti s člověkem děje. Jen málokdo si dokáže představit naprostý zánik a neexistenci.*“¹⁸

Smrt je samozřejmě přirozenou součástí života a všichni se s ní v podobě odchodu někoho blízkého dříve či později setkáme. Stále existují názory, že smrt je tabu a nemělo by se o ní mluvit, neboť přináší jen zármutek. Podle některých studií začíná smrt vzbuzovat úzkost až na počátku 19. století. Do té doby byla pocíťována jako něco

¹⁸ Kolářová, M. *Postoje ke smrti v České republice a v Izraeli*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra psychologie, 2015, str. 19.

všedního.¹⁹

Kisvetrová a Kutnohorská v textu *Umírání a smrt v historickém vývoji* v odborném časopise *Kontakt* uvádějí pět modelů smrti podle toho, jak se měnila a vyvíjela lidská společnost:

- 1) „Ochočená smrt“ – nejstarší model smrti, kdy smrt nebyla osobní tragédií, ale zkouškou společenství, jehož úkolem bylo zabezpečit kontinuitu druhu.
- 2) „Smrt sebe samého“ – model se objevuje v 11. století a posouvá osud směrem k člověku. Smrt lidé začínají považovat za osobní a poslední drama jedince.
- 3) „Smrt vzdálená i blízká“ – lidé se začali přibližovat k té podobě smrti, která jim byla dosud vzdálená.
- 4) „Smrt blízkého“ – objevuje se v 19. století a mění pohled lidí na smrt. Pozůstali se vyrovnávali se smrtí blízké osoby obtížněji než dříve. Neobávali se vlastní smrti, ale smrti druhého. Tento fenomén stojí na počátku zrodu moderního funerálního kultu hrobů a hřbitovů.
- 5) „Převrácená smrt“ – objevuje se ve 20. století, kdy se mění postoj lidí ke smrti. Tabuizace, institucionalizace, deritualizace a oddalování smrti se stávají projevem selhání společnosti v postoji ke smrti i péči o umírající.²⁰

Právě hudba může být prostředkem, jak se s tragickou životní situací alespoň nějakým způsobem vypořádat. Smrt je součástí existence člověka a ohraničuje jeho bytí, proto bychom ji neměli z našich myšlenek násilně vytěšňovat.²¹

Requiem jako hudební forma téma smrti neřeší, ale velice blízce se k němu vztahuje. Je třeba si také uvědomit, že v mnoha případech je dílo nabitó pozitivní energií a závěr může být katarzí, ve které se pojí víra, odpuštění a naděje. Pro posluchače to bývá většinou emocemi nabitý zážitek, a právě v *requiem* mohou nalézt útěchu v nelehkých chvílích či povzbuzení k dalším životním etapám. Nebo prostě jen důvod k zamyšlení – mnohdy to stačí, člověk nemusí vždy a na vše nalézt odpověď.

Ivan Jirko v textu o svém *Requiem* napsal: „*V životě každého z nás přijdou chvíle, kdy se zamýšlíme nad smyslem lidského žití a smrti, nad posledními věcmi člověka. Mne*

¹⁹ Kisvetrová, H.; Kutnohorská, J. *Umírání a smrt v historickém vývoji*. In: *kont.zsf.jcu.cz* [online]. © 2010 [cit. 7. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>

²⁰ Ibid.

²¹ Kubačák, P. *Současné hudební i mimohudební hledisko*. In: *Teorie a praxe hudební výchovy VI*. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020, str. 183-188.

*takové chvíle navštívily, bohužel, až příliš často. (...) Ve svém Requiem jsem se nechtěl odevzdaně sklonit před neúprosnou mocností smrti, ale naopak dát rozeznít zpěvu ke chvále života, který pučí i nad hroby.*²²

Položme si zdánlivě jednoduchou otázku: Jak je *requiem* vnímáno dnes na počátku třetího tisíciletí? Odpověď bohužel jednoduchá není. Je mnoho českých skladatelů, kteří latinský či jiný text ve svém *requiem* zhudebnili, a veskrze jsou to díla jedinečná. Ovšem nabízí se další otázka, zda duchovní díla současných skladatelů dostávají v rámci liturgických obřadů či na koncertních pódiích dostatek prostoru.

Můžeme se domnívat, že vzorem mnoha skladatelů bylo *Requiem* Antonína Dvořáka z konce 19. století. Mělo úspěch u publika a zároveň se o díle pochvalně zmiňovali i kritici: „*Hudební kritika se vesměs shodla na tom, že Dvořákovo Requiem patří mezi nejpůsobivější zhudebnění latinského textu mše za zemřelé. Myšlenková hloubka a technické mistrovství tohoto Dvořákova díla definitivně vyvrátily předsudky o jeho autorovi jako o 'přírodním' skladateli, schopným tvořit 'jen' romantické evokace lidových tanců a písní*“.²³ Dalších skladatelů, kteří mají na svém kontě *requiem*, je mnoho, ale tato díla jsou bohužel neprávem opomíjena. Stále se hrají stará, prověřená *requiem*²⁴, což samozřejmě má své opodstatnění, ale ve 20. století a na počátku 21. století vznikla u nás díla, která svou kvalitou a originalitou snesou srovnání s těmi z předešlých období.

Při roztržitém hudebních stylů a kompozičních přístupů jednotlivých skladatelů je pochopitelné, že cesta od vzniku díla k jeho provedení není jednoduchá – neexistuje zde jednotný vzor, ke kterému by skladatelé vzhlíželi nebo se nechali inspirovat, jako tomu bylo u velkých děl v minulosti. Tento chybějící konsenzus uměleckého přístupu a u mnohých skladatelů třeba i touha po extrémní originalitě může být právě důvodem, proč je v současné době tak těžké své dílo prosadit.

²² Jirko, I. *Requiem*. přebal LP desky. Panton, nedatováno.

²³ Šupka, O. *Dvořákovo Requiem – premiéra a ohlasy*. In: Antonin-dvorak.cz [online]. © 2010. [cit. 26.2.2023]. Dostupné z: <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/requiem/>.

²⁴ Nejčastěji v roce 2022 zaznělo na různých hudebních festivalech či mimořádných koncertech v České republice *Requiem* W. A. Mozarta. Je to dáno tím, že Mozartovo jméno funguje na širší publikum jako magnet a také tím, že toto dílo není tak náročné na nastudování a nepotřebuje tak velký hudební aparát, jako např. *Requiem* A. Dvořáka či G. Verdiho. Žádné *requiem* soudobého českého skladatele jsem v programech českých festivalů či orchestrů bohužel neobjevilo. Jsem rád, že na festivalu Plzeňský podzim 2022 zaznělo *Requiem* Zdeňka Lukáše.

3 Requiem jako výchovný a vzdělávací impuls

Tradiční přístup k výuce hudební historie a hudebních forem, jak jej známe z učebnic HV, je chronologický. Zmínka o *requiem* je zahrnuta v krátkém textu o mši. Z praxe jasně vyplývá, že duchovní hudba není pro studenty 2 stupně ZŠ či gymnázií ve většině případů úplně přitažlivá. Tradiční chronologický přístup při seznamování se s hudebními formami v rámci výuky je sice využíván ve velké míře, jistě ale může být pro studenty zajímavější postupovat opačně – tedy začít současnou mší/requiem (z hlediska kompozice i orchestrace bližší současnému posluchači) a poté směřovat do minulosti až k základnímu modelu tradičního duchovního díla.

Oproti přísným pravidlům v minulosti totiž dnes může *requiem* mít různou podobu a není svázáno žádnými nároky na obsazení či jejich délku. Může se objevit jako čistě vokální skladba, nebo naopak jako monumentální dílo pro sólisty, sbor a orchestr. V různých *requiem* současných skladatelů zaznívají dokonce hudební nástroje, které bychom si ještě před několika desítkami let nedovedli jako součást duchovní skladby představit (např. elektrická kytara). A to právě může být současnému posluchači blízké a dá mu možnost rychleji se s danou hudební formou ztotožnit.

Konkrétní příklady:

1) Karel Růžička

Růžička zasvětil svůj život hlavně jazzu, ale zabýval se i komponováním vážné hudby – i zde je ovšem vliv jazzu nepřehlédnutelný. Prvním velkým kantátovým dílem, ve kterém Růžička spojil duchovní námět s jazzovým aranžmá, byla mše s názvem *Celebration Jazz Mass*. Pro posluchače je až fascinující, s jakou lehkostí spojuje jazzový ansámbl s klasickým sborem a tradičním latinským textem. To má potenciál oslovit snad každého (včetně mladého publika), což dokazují ohlasy posluchačů.

Ve svém *Requiem*, které mělo premiéru v roce 2013, využil Růžička pro tento žánr neobvyklý instrumentální doprovod – klavír, varhany, kontrabas, vibrafon a trubku. Vokální složku obstarává sólový soprán a smíšený sbor.

2) Pavel Kudelásek

Z dalších instrumentačně moderně pojatých skladeb je *Requiem* Pavla Kudelásky pro sóla, sbor, elektrickou kytaru, trubku, flétnu, fagot a varhany. Obzvlášť využití varhan a elektrické kytary může u klasického publika vyvolávat otázku, zda je to vhodné nástrojové spojení pro tak zásadní dílo, jakým je *requiem*. Mladí posluchači to jistě ocení.

3) Zdeněk Lukáš

Lukášovo jméno, resp. jeho dílo, je mladým posluchačům asi nejznámější, neboť v rámci mládežnických či gymnaziálních sborů se na jejich repertoáru Lukášovo dílo bezpochyby vyskytlo. Jeho *Requiem* může dobře posloužit i jako ukázka toho, že toto dílo nemusí být vždy psáno pro sóla, sbor a orchestr, ale může existovat i v této komornější vokální úpravě.

4) Luboš Fišer

Vrátíme-li se více do minulosti, tak z filmové a seriálové tvorby je studentům hudba Luboše Fišera jistě známá. V jeho *Requiem* z roku 1968 nejde pouze o to zhudebnit text, ale toto *Requiem* vzniká pod dojmem okupace Československa (Ze sedmi částí mají tři stejný název „*Libera eas*“ (tedy „*Osvobod' nás*“).

5) Ivan Jirko

Samozřejmě ne všichni autoři se uchýlili ke komornějšímu zpracování textu *requiem*. Ve 20. století komponovali i skladatelé, kteří navázali na tradici monumentálního *Requiem* Antonína Dvořáka a napsali skladbu pro sóla, sbor a velký orchestr. Jedním z nich byl např. Ivan Jirko, jehož citát zazněl v první části tohoto textu.

6) Karel Procházka

Je také dobré upozornit na to, že i v současnosti existují skladatelé, kteří nenašli zalíbení v moderních kompozičních stylech či postupech a tvoří v rámci některého staršího uměleckého slohu. Jmenujme např. kladenského skladatele Karla Procházku a jeho *Requiem in g* z počátku 21. století. Skladatelsky bychom

jej ale zařadili do období baroka a raného klasicismu.

Faktem je, že současná hodinová dotace předmětu hudební výchova na 2. stupni základních škol i středních školách je bohužel nedostatečná. Z toho důvodu může být problémem věnovat se tématu *requiem* obšírněji. Ovšem lze to alespoň trochu vykompenzovat odpoledními nadstavbovými semináři či na školách specializovaných na hudební výchovu.

Jistě je ale v rámci všech předmětů nesoucích v názvu slovo „výchova“ namístě, abychom důležitá hudební témata pojali širěji. Společenský přesah je v dnešní době nezbytný a konkrétně téma *requiem* může studenty přimět k zamyšlení na téma smrt, které může někoho odpuzovat, ale jiné také přitahovat, či dokonce fascinovat.

V rámci hudební výchovy můžeme tedy o *requiem* přemýšlet jako o prostředku, který nám umožňuje spojení hudebního tématu s dalšími společenskými disciplínami. Vedle doby, ve které vzniklo, a stylu, ve kterém bylo zkomponováno, *requiem* totiž vybízí k zamyšlení nad koncem lidského života, odchodem člověka z tohoto světa a samozřejmě také s obřadem rozloučení se zesnulými.

To jsou všechno situace, kterým může mladý člověk (žák, student) čelit, i když o nich asi nijak hlouběji nepřemýšlí. Ale právě text *requiem* se svými významy a hudba komponovaná s vědomím jejího určení mohou na člověka silně zapůsobit a zcela jistě také ovlivnit jeho postoj.

Requiem tedy nabízí víceúrovňové téma, zasahující vedle hudební výchovy i další předměty z různých oblastí – nejvíce asi v těchto dvou: *Člověk a společnost* a *Umění a kultura*. V neposlední řadě se to týká i průřezových témat, nejvíce to rezonuje v oblasti *Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech* (zejména v bodě *překonávání stereotypů a předsudků*).²⁵

Stejně jako ostatní církevní díla, i *requiem* prošlo za dlouhou dobu své existence dlouhým vývojem. Nemluvíme teď o duchovním rozměru díla – ten je vlastně stále stejný, nebo se alespoň opírá o stejné základy. Umělecké pojetí však prošlo spolu s evropským vnímáním vývoje hudebních stylů velikou proměnou.

Největší rozdíly v přístupu k tomuto liturgickému textu jsou ve 20. století a na počátku 21. století. Nejen že jsou stylově odlišné (s tím, co bylo před rokem 1900 napsáno, je to

²⁵ Kolektiv autorů MŠMT. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání a gymnázia*. In: edu.cz [online]. © 2022 [cit. 2. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/>.

pochopitelné), ale vznikla a vznikají *requiem* např. i v jednom desetiletí a posluchač se při jejich poslechu neubrání dojmu, že jejich stylová odlišnost je tak znatelná, jako by snad pocházela z různých období, a tedy i z různých hudebních slohů. Platí to právě i pro výše uvedená díla: dokládají různost kompozičního myšlení, hudebního vyjadřování, dokládají však i to, že současná hudba je stále spjata s minulostí. V daném případě je toto sepětí zvlášť výrazné právě v tom, že je tu zhudebněn text s mnohasetletou tradicí, text, který navzdory vědeckému a společenskému vývoji je reflexí neměnné skutečnosti, totiž pomíjivosti lidského života i toho, že člověku cosi brání smířit se s vědomím vlastního konce.

4 Koncertní requiem

Requiem se začalo jako umělecká forma vyvíjet již v době vokální polyfonie. Za nejstarší dochované *requiem* můžeme považovat to z roku 1470 Johanna Ockeghema, zpívané dvěma až čtyřmi hlasy. Ve svých počátcích i po další dlouhou dobu (baroko, klasicismus) bylo *requiem* skoro vždy spojeno výhradně s liturgií – tedy s náboženským obřadem. Muselo tudíž splňovat předpoklady k provedení – délku a nástrojové či pěvecké obsazení. Text byl latinský.

K určité proměně dochází v období romantismu – ne co se týče obsahu, ale spíše náročnosti na provedení – obsah zůstává stejný, skladatelé využívají klasický latinský text a patřičné části mešního ordinária²⁶ a propria²⁷.

Ve 20. století dochází k radikálnějšímu posunu, neboť skladatelé často sáhli po jiném než liturgickém textu – používají části básní (případně celé básně), nebo do díla vkládají své vlastní texty či překlady. A tak dochází k tomu, že je mnohdy akcentován filozofický přesah textu a *requiem* už v této pozici není vysloveně liturgické či duchovní dílo. Více se zde akcentují filozofické či společenské aspekty textu o smrti, naději či víře. Jsou zde také díla, která vznikla vyloženě z jiného podnětu než duchovního – převážně jako reakce na špatnou společenskou a politickou situaci.

Když teď tedy přistoupíme ke koncertním *requiem*, můžeme si je pro lepší přehlednost rozdělit do dvou skupin:

- a) *psáno na liturgický text, ale kvůli náročnosti na obsazení, či kvůli délce trvání je liturgické provedení prakticky vyloučeno,*
- b) *částečně zavádějící nebo úplně jiné textové předlohy, případně bez textu.*

²⁶ Ustálené části mše.

²⁷ Volitelné části mše podle účelu mše a období v roce.

4.1 První skupina

Tato skupina zahrnuje skladby vzniklé v období romantismu a pak samozřejmě dále ve 20. století. Vznikají monumentální díla z hlediska jejich délky či náročnosti na obsazení. Časově *requiem* trvá třeba i hodinu a půl a obsazenost hudebních nástrojů některých sekcí je troj i čtyřnásobná! Vezměme si jako příklad *Requiem* Hectora Berlioze z roku 1837, ten použil: 8 fagotů, 12 lesních rohů, 4 tuby, 16 tympanů, 10 párů činelů atd. Nedovedeme si asi představit, že by se takový hudební aparát vměstnal do běžného kostela či chrámu a doprovázel by mši. Z toho důvodu jsou tato velká díla provozována koncertně na pódiiích velkých koncertních sálů, v divadlech či v katedrálách.

Text ovšem skladatelé v romantismu používají stále latinský, takže v dílech najdeme klasické mešní části ordinaria (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) i propria (*Dies Irae*, *Offertorium*, *Libera me* a další). Kromě Berliozova díla z roku 1837, můžeme jmenovat i *Requiem* Giuseppe Verdiho (1868) či Antonína Dvořáka (1890), která mají podobné parametry.

Když se přesuneme do 20. století, spousta skladatelů stále využívá latinský text *requiem*, ale navíc dávají svým dílům jakousi programní náplň.

György Ligeti – Requiem (1963-1965)

Toto dílo složil Ligeti na objednávku Švédského rozhlasu. Má pouze 4 části, takže ani z hlediska schématu nespĺňuje požadavky mše. Navíc zde autor ve velké míře uplatňuje polytextovost a polyrytmiku, což je samozřejmě náročné pro interprety, a navíc akustika kostela či chrámu není pro skladbu uplatňující tyto kompoziční postupy vhodná.

Alfred Schnittke – Requiem (1975)

Dílo vzniklo jako scénická hudba k Schillerově Donu Carlosovi a opravdu se takto nějakou dobu hrála²⁸. Je to nezvyklé, ale jisté vysvětlení nabízí americký hudební vědec Robert Chase²⁹ – v té době sovětská vláda produkci duchovní hudby spíše potlačovala a nedávala jí velký prostor. Komponování scénické hudby mohl být způsob, jak nechat dílo zaznít bez případných politických dopadů.

²⁸ Dílo vzniklo jako vokální rozpracování jedné části Schnittkeho klavírního kvintetu.

²⁹ Chase, R. *Dies Irae*. Lanham: New York, Scarecrow press, 2003.

Luboš Fišer – Requiem (1968)

Jde o relativně krátkou skladbu. Fišer používá latinský text, ale ne celý – jen jeho fragmenty (nezazní *Dies Irae*, *Sanctus* či *Agnus Dei*). Sám autor uvedl, že k dílu nepřistupoval jako ke mši za zemřelé a nechal se spíše inspirovat některými texty³⁰. Zajímavé je, že třeba část „*Libera eas*“, tedy osvobod' nás, použil ve třech částech z celkových sedmi. Když si uvědomíme, že dílo vzniklo v roce 1968, tak v návaznosti na společenskou a politickou situaci je jeho odkaz zřejmý.

Jan Hanuš – Requiem (Missa VII – pro defunctis – Andělům na mé cestě), op. 121 (1991-1995)

Hanuš kromě jednotlivých mešních částí zhudebnil i části, které se modlí kněz, a běžně se v *requiem* nevyskytují, což je textově velmi zajímavé. I v tomto případě je jasné, že při liturgickém provedení by to nebylo ideální. Jako další zajímavost tohoto díla můžeme uvést také fakt, že autor vynechal sekci dechových dřevěných nástrojů, zato jsou bohatě obsazeny dechové žesťové nástroje.

Randall Thompson – Requiem (1958)

Je to neliturgická skladba psaná na anglický text. V tomto díle pro dvojsbor a cappella můžeme spatřit jakousi paralelu k Lukášovu *Requiem* (jasná hudební faktura i podobný kompoziční přístup).

Andrew Lloyd Webber – Requiem (1984)

I když je toto dílo psáno na klasický latinský text a obsahuje tradiční části, nevnímáme jednoznačně jeho religiózní charakter. Svědčí o tom mimo jiné i obsazení (v rámci symfonického orchestru zazní i bicí souprava či syntezátor).

Tadeáš Salva – Requiem aeternam (1967)

Obsazení této skladby je neobvyklé (3 recitátoři, 3 smíšené sbory, dětský sbor, žesťové nástroje, bicí nástroje, celesta a varhany) a je to jeden z důvodů, proč se dílo neuvádí. Bylo uvedeno pouze jednou v roce 1969, tedy 2 roky po svém vzniku. Skladatel měl jasnou představu

³⁰ Eckstein P., Fišer L. *Requiem (rozhovor k premiéře díla)*. Hudební rozhledy 5, ročník XXII/1969. Mír, novinářské závody, n. p., str. 131-133.

o prostoru, kde by mělo jeho *Requiem* zaznít a trval na realizaci v chrámu, kde počítal s rozmístěním hudebníků do kruhu.³¹

Ivan Hrušovský – Requiem na záver tisícročia (1998-99)

Hrušovský napsal své *Requiem na záver tisícročia* pro recitátora, soprán, tenor, velký smíšený sbor, žesťové a bicí nástroje a varhany. Poselstvím díla je podle autora postavit pomník všem, kteří byli zabiti a umučeni ve světě plném zla a násilí.³² Obsazení je následovné: recitátor, dva zpěváci, velký smíšený sbor, varhany, žesťové a bicí nástroje.

³¹ Chalupka, E. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2011.

³² Polakovičová, V. *Dnes odeznie svetová premiéra Requiem na záver storočia*. In: Sme.sk [online]. © září 1999. [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.sme.sk/c/2202970/dnes-odznie-na-bhs-svetova-premiera-requiem-na-zaver-tisicrocia-od-ivana-hrusovskeho.html>.

4.2 Druhá skupina

Odchýlení od tradičního latinského textu je záležitostí až 20. století. Již na konci 19. století můžeme u nás registrovat *requiem* psaná na český text – převážně díla regionálních skladatelů, jde ovšem o překlady klasického latinského textu, takže se stále jedná o liturgická díla. V této skupině bych ovšem rád hovořil o *requiem*, která neobsahují pouze latinský text či jeho překlad, ale využívají v hojně míře neliturgické texty (vlastní texty skladatelů, básně nebo duchovní texty netypické pro *requiem*).

Johannes Brahms – Německé requiem, op. 45 (1868)

Autor se nedržel závazného latinského textu a využil výběr z biblických textů v němčině – pro dobu, ve které toto dílo vzniklo, je to spíše výjimka.

Benjamin Britten – Válečné requiem, op. 66 (1961)

Text je částečně nejen neliturgický, ale dokonce i nenáboženský. Vedle latinských částí zde Britten použil devět básní Wilfreda Owena. Premiéra tohoto *requiem* se odehrála roku 1962 při znovuotevření katedrály v Coventry, která byla během bombardování mezi 14. – 15. listopadem 1940 zničena.

Paul Hindemith – Requiem for those we love (1946)

V mnoha svých dílech Hindemith reagoval na politické záležitosti doby a ani toto dílo nebylo výjimkou. Skladba byla napsána na text básně amerického básníka Walta Whitmana „*When Lilacs Last on the Dooryard Bloom'd*“ – můžeme to chápat jako vděčnost USA, které mu poskytly útočiště, a roku 1946 se stal Americkým občanem.

Krzysztof Penderecki – Polské requiem (1984)

Na tomto díle je zajímavé, že nevznikalo jako celek hned od začátku. Penderecki jednotlivé části komponoval nezávisle na sobě pro různé příležitosti a v roce 1984 z nich vlastně „sestavil“ *requiem*. Text je klasický latinský, ale obohacený o text v polštině „*Światy Boże*“ v části *Offertorium*. V roce 2005 přidal Penderecki do svého *requiem* ještě jednu část s názvem *Ciaccona* (jako vzpomínku na papeže Jana Pavla II).

Ladislav Vycpálek – České requiem, op. 24 (1940)

Toto dílo má celkem čtyři části a není koncipováno jako liturgická skladba. Vycpálek zde použil překlady vybraných biblických textů a jeho vlastní překlad části *Dies Irae*. Sám autor o svém *requiem* napsal, že jde spíše o projev zbožnosti, než aby to byla náboženská skladba.

Ivan Jirko – Requiem (1970)

Jirko napsal velké *Requiem* romantického typu pro sóla sbor a orchestr a použil dokonce tři typy textů – latinský, verše Miroslava Floriana a své vlastní texty.

Juraj Beneš – Requiem (1986)

Toto *requiem* je vlastně jedinou velkou religiózní skladbou autora, kterou napsal na počest Alexandra Moyzese. Beneš si pro své *Requiem* vybral zajímavou kombinaci textů, latinský a výňatky z básní slovenských autorů (Hviezdoslav, Krasko, Kráľ, Hollý).

Roman Berger – Requiem da camera (1998)

Autor dílo zkomponoval na objednávku festivalu Varšavský podzim³³ a premiéra se uskutečnila v létě roku 1998 právě v rámci tohoto festivalu. Dílo má velice komorní obsazení (housle, violoncello a klavír) a je rozděleno do čtyř částí jdoucích po sobě attacca. Zajímavostí je, že v něm skladatel použil téma ze čtvrté symfonie Witolda Lutosławského.

Na uvedených příkladech si tedy můžeme jasně dokumentovat, že i když je *requiem* vlastně specifický druh mše – tedy duchovní skladby, ve 20. století nastává u některých skladatelů velký odklon od původního textu – tedy i obsahu. Pro některé autory byl důležitý spíše filozofický přesah mše za zemřelé (tedy téma smrti, které je součástí života každého z nás) a někteří se textem nechali jen inspirovat. Každopádně *requiem* zůstává i nadále velice originální formou a stojí za to se mu věnovat.

Nejen *requiem* prošlo tak zásadní proměnou, co se týče využití neliturgických či nenáboženských textů, jak jsme se o tom zmínili výše. Nevyhnulo se to samozřejmě ani samotné mši, tedy naprosto základní duchovní hudební formě.

Můžeme zde jmenovat např. *Glagolskou mši* Leoše Janáčka (1927). I když toto dílo nese název „*Mše*“ a členění částí odpovídá velké cyklické vokálně-instrumentální formě využívající duchovní text, je možný částečně umělecký či literární výklad díla. To dokumentuje Janáčkov

³³ Autor toto dílo věnoval polskému skladateli Krzysztofu Knittelovi.

ohrazení se vůči výroku brněnského kritika Ludvíka Kundery, že Janáček je „stařec“ a člověk „pevně věřící“. Janáček na to odpověděl: „*I vy mladíku, za prvé nejsem žádný stařec, a věřící – no to už teprve ne!*“³⁴ V tomto díle nenajdeme ani takovou pokoru a odevzdanost, kterou třeba vždy cítíme z Dvořákových duchovních skladeb.

Dalším příkladem netypické mše může být „*Mše*“ Leonarda Bernsteina z roku 1971. Forma sice odkazuje ke mši, ale je to spíše divadelní kus pro zpěváky, instrumentalisty a tanečníky – tedy forma světská a podtrhují to i použité výrazové prostředky. Někteří zástupci církve byli tímto dílem znechuceni³⁵ (např. scéna, ve které kněz tančí na oltáři) a proti skladbě se ostře vymezili. Ovšem je zřejmé, že se jedná o jedinečné dílo pohybující se na pomezí vážné hudby, rocku, jazzu a muzikálu.

³⁴ Uher, J. *Janáček – román života*. Praha: Český spisovatel, 1993, str. 320.

³⁵ Chapin, T. S. *Mass*. [CD]. Sony, 1997, booklet k CD.

5 Vybraná requiem soudobých českých skladatelů

I když se může zdát, že záznamů o zkomponovaných *requiem* (resp. o jejich existenci) je dost, hlavně díky internetovým zdrojům, ve skutečnosti jich není zdaleka tolik, aby to uspokojilo poptávku zájemců z různých oblastí, ať už z hudebního světa či širší veřejnosti.

Není to tím, že by skladatelé této hudební formě nevěnovali pozornost. Duchovní texty stále patří mezi velmi vyhledávané zdroje ke kompozici skladeb i v mladé generaci. Mnohá nábožensky orientovaná díla i ze vzdálenější historie jsou dodnes inspirací i skladatelům pohybujícím se na poli moderních kompozičních stylů. V současné době jsou bohužel informace o soudobé skladatelské scéně na pokraji zájmu společnosti a dopátrat se konkrétních údajů o vzniku, existenci či premiéře nového díla z požadované hudební oblasti stojí někdy velké úsilí. Získat pak nahrávku skladby či dokonce notový záznam může být přímo nemožné – mnohá *requiem* existují pouze v autorském rukopisu, a nelze tak sehnat oficiální vydání, stejně jako nahrávky, které jsou často pouze pracovní, a slouží pro další potřeby skladatele či sboru, který se na provedení díla podílel.

Výběr *requiem* pro tuto práci ovlivnilo několik aspektů a jedním z těch nejpodstatnějších byla samozřejmě možnost získání hudební nahrávky skladby i její notový zápis (nebo alespoň jeho část).³⁶ Dalšími důležitými aspekty ve výběru byla rozmanitost kompozičních přístupů jednotlivých skladatelů a samozřejmě také různé hudební ansámby, pro které se autoři rozhodli. V neposlední řadě byla kritériem i doba vzniku *requiem* a jeho premiéra. Vybraná jsou pouze díla, která zazněla poprvé až po roce 2000.

V této disertační práci se tedy budeme zabývat čtyřmi *requiem* těchto českých skladatelů:

1) Josef Klíč – *Requiem za Magora*

(pro violoncello, ženský a mužský hlas),

2) Michal Košut – *Requiem, Hommage à Jean Ockeghem*

(pro mužský pěvecký kvartet),

3) Pavel Kudelásek – *Requiem*

(pro sóla, sbor, elektrickou kytaru, trubku, flétnu, fagot a varhany),

³⁶ Pro tuto disertační práci poskytl partituru svého *Requiem* v rukopise Michal Košut, nahrávku Svatotomášského sboru *Requiem* Pavla Kudeláská pak poskytl Pavel Verner (sbormistr Svatotomášského sboru).

4) Otomar Kvěch – *Requiem temporalem*

(pro sóla, komorní soubory, varhany, dětský sbor, smíšený sbor a orchestr).

Každé z těchto *requiem* má tedy originální pěvecké i nástrojové obsazení. Můžeme konstatovat, že ani jeden z uvedených skladatelů nenapsal díky svému kompozičnímu přístupu a zvukové představě dílo klasické či tradiční a všechna *requiem* na sebe něčím strhávají pozornost.

Jednotlivá díla jsou rozdílná také svou délkou. V následující tabulce můžeme porovnat časový rozsah všech čtyř *requiem* (řazeno od nejkratšího po nejdelší):

requiem	durata*
M. Košut – Requiem	10
J. Klíč – Requiem za magora	31 / 23**
P. Kudelásek – Requiem	45
Otomar Kvěch – Requiem temporalem	58

tabulka č. 2

*přibližně v minutách

**celé *requiem* / pouze hudební části bez recitace

V následující kapitole přikročíme k podrobnější analýze jednotlivých skladeb. Jelikož jsou vybraná *requiem* velice rozdílná svým vnitřním členěním či délkou trvání a partitury jsou nesourodé, je nutné přistupovat k nim individuálně a u každého z nich se snažit vedle hlavních znaků postihnout i vedlejší hlediska vyplývající z různých souvislostí jejich vzniku a formy.

Pořadí není náhodné, budeme postupovat od komorního *Requiem za Magora* Josefa Klíče až po to nejmohutnější *Requiem temporalem* Otomara Kvěcha, které vedle orchestru využívá několik dalších nástrojových skupin a dva sbory.

5.1 Josef Klíč – Requiem za Magora

Josef Klíč (*10. srpna 1976, Moravská Třebová) je violoncellista, který hraje v orchestru Národního divadla Brno na pozici koncertního mistra, ale vedle toho se věnuje mnoha dalším hudebním projektům i jako sólový hráč. Vyučuje také na Janáčkově akademii múzických umění v Brně a pedagogické praxi se věnuje i mimo tuto vzdělávací instituci.

Requiem za Magora není jeho první dílo na duchovní texty, z jeho dřívějších kompozic můžeme jmenovat např. *Lacrimosa, dies illa* či *De profundis* – obě skladby jsou pro violoncello a sólový hlas. Pro větší komorní obsazení napsal např. *Žalmy* pro violoncello, violu a varhany. Osobnost Martina Jirouse není jediným spojením se světem českého undergroundu, Josef Klíč spolupracoval také na posledním albu skupiny The Plastic People of the Universe.

Vznik díla

Smrt vůdčí osobnosti českého undergroundu Martina „Magora“ Jirouse v listopadu 2011 nebyla jediným impulsem k napsání *Requiem za Magora*. Sám skladatel uvádí v rozhovoru s Kateřinou Hejlovou toto: „*Doba Martinovy smrti byla pro mě zlomovým bodem. Během necelých dvou měsíců jsem ztratil devět přátel. Mezi nimi dva velmi blízké – Martina Jirouse a Václava Havla. A jednoho nejbližšího, člověka, který mi dal život – mého tatínka.*“³⁷

Klíč se s Ivanem Jirousem setkal mimo jiné v roce 2006 na pódiu Vrchlického divadla v Lounech, kde na violoncello doprovázel jeho verše. To byl možná později moment, který autora inspiroval k formě, kterou svému *requiem* dal. Ovšem od vzniku prvních částí díla až do dnešní podoby (jak je zaznamenáno na CD nosiči) prošlo *requiem* neobvyklým a celkem složitým vývojem.

První tři části, které také zazněly na Jirousově pohřbu, byly původně zkomponované pro violoncello, klarinet, lesní roh a 2 hlasy. Sám skladatel to potvrzuje v rozhovoru s Milanem Tesařem: „*Ano, já jsem do tří dnů po jeho smrti napsal první tři části, které zazněly přímo na jeho pohřbu v Kostelním Vydří. Magorova smrt pro mne byla velká rána. Stále tam cítím tu propast, jakousi kulturní ‚díru‘.*“³⁸ Další rozšíření díla a změna jeho orchestrace byly účelné – Josef Klíč celé *Requiem* upravil pro violoncello, hlas a bicí nástroje pro absolventský koncert Pavla Cafourka z bicího oddělení JAMU. Kromě violoncella tehdy zazněly tympány, vibrafon, zvony a samozřejmě sólový hlas. Poslední úprava do konečné podoby proběhla ještě v roce

³⁷ Hejlová, K. *Zhudebněné texty Ivana Martina Jirouse*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2016.

³⁸ Tesař, M. *Josef Klíč: Musím tušit, co autor zamýšlel*. Brno – město hudby [online]. 2014 [cit. 2016-05-07]. Dostupné z: <http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/josef-klic-musim-tusit-co-autor-zamyslel>.

2012 (v listopadu téhož roku byl pořízen studiový hudební záznam) a z hudebních nástrojů uslyšíme pouze violoncello a zůstávají dva sólové hlasy (baryton a mezzosoprán).³⁹

Text

Dílo má 16 částí, ve kterých se střídá klasický latinský text mše za zemřelé s texty Ivana Martina Jirouse a dalších dvou básníků – Charlese Baudelaira a Bohuslava Reynka. To samozřejmě od 2. poloviny 20. století není nic neobvyklého⁴⁰. Originální je sestavení textů do jednoho celku tím způsobem, že se střídají části latinské (ty jsou zpívané s hudebním doprovodem) s nahrávkami recitace samotného Ivana Martina Jirouse⁴¹, které byly již dříve zaznamenány na hudební nosiče⁴². Celkový přehled částí a použitých textů nám nabídne

tabulka č. 3:

<i>část</i>	<i>text</i>
1.	<i>Opíjejte se (Ch. Baudelaire)</i>
2.	Requiem aeternam
3.	<i>Kolem útlých procházejí tlustí</i>
4.	Kyrie eleison
5.	<i>Venku je jinak, jak mohlo by tam být</i>
6.	Sanctus
7.	<i>Budiž ti země lehká</i>
8.	Dies irae
9.	<i>Tak od nyní mi nad hlavou</i>
10.	Offertorium
11.	<i>Smiluj se nade mnou</i>
12.	Hostias
13.	<i>Kdo je ten třetí, jenž vždycky kráčí s tebou</i>
14.	Agnus Dei
15.	<i>Dušiček (B. Reynek)</i>
16.	Kyrie/Requiem

tabulka č. 3

³⁹ Informace o vzniku díla jsou z osobního rozhovoru se skladatelem.

⁴⁰ Ze známých děl můžeme jmenovat např. *Válečné requiem* Benjamina Brittena nebo *Requiem* českého skladatele Ivana Jirka.

⁴¹ Všech šest básnických textů Ivana Martina Jirouse použitých v této práci viz *Příloha č. 1*.

⁴² Nahrávky pochází ze soukromého archivu Vladimíra Drápala.

Vztah slova a hudby zde můžeme sledovat ve dvou úrovních:

- **zpívány či přednášený text v rámci hudebních částí**
(vedení melodických linek je zcela v souladu s rytmickou i sémantickou strukturou latinského textu),
- **recitovaný text a jeho propojení s hudebními částmi**
(zde samozřejmě nelze sledovat spojení textu a hudby v mikrorelacích, ale pouze v makrorelacích⁴³. Jedná se o vztah mezi celkovým myšlenkovým vyzněním literární předlohy a hudební skladby. Ten je v případě tohoto *Requiem* velice blízký, neboť oba autoři (Klíč i Jirous) se setkali v prostředí uměleckého undergroundu).

Hudební složka

Requiem za Magora bychom mohli zařadit do průsečíku umělé a nonumělé hudby a zcela jistě jej můžeme nazvat avantgardním. Jediným hudebním nástrojem, který v tomto *requiem* zazní, je violoncello. Autor přistoupil ke kompozici velice osobitým způsobem a je zároveň interpretem violoncellového i pěveckého partu⁴⁴. Resp. jedná se o více violoncellových partů, neboť konečný výsledek tvoří i předtočené nahrávky, a celkový zvuk je tím výrazně plnější a mohutnější.

Nahrávka tohoto díla vznikla v roce 2012 a nebylo technicky zase tak náročné nahrát přes sebe jednotlivé vrstvy. Ovšem Josef Klíč absolvoval se svým *requiem* i mnohá živá vystoupení, kde autenticky přednesl hlavní violoncellový part a další potřebné složky byly pouštěny ze záznamu. Při živém koncertu je to jistě náročnější koordinovat souhru interpreta s nahrávkou.⁴⁵

Díky několika zvukovým stopám můžeme některá místa skladby vnímat tak, jako by hrálo violoncellové kvarteto a o to působivější je celé vyznění díla. Autor se snaží využít různé možnosti nástroje a díky vrstvení jednotlivých stop na sebe vznikají i zajímavé plochy, což by bylo s využitím pouze jediného violoncellového partu nemožné. Je třeba zmínit také to, že v rámci minimalistického kompozičního přístupu některé části vyznívají poněkud monotónně, ale Klíč se snaží tyto místa ozvláštnit různými efekty – díky ostrým pizzicatům využívá

⁴³ Smolka, J. Slovo a hudba v kantátě a oratoriu. In: ziva-hudba.info [online]. © 2008 [cit. 26. 2. 2023]. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/slovo-a-hudba-v-kanatte-a-oratoriu/>.

⁴⁴ V částech *Offertorium*, *Agnus Dei* a *Kyrie/Requiem* na nahrávce spolupracuje také Lucie Karafiátová (mezzosoprán) a sám Josef Klíč v některých částech nazpíval i více partů. Klíč, J. *Requiem za Magora* [CD]. Guerilla Records 2012.

⁴⁵ Jednotlivé violoncellové party autor oficiálně nevydal a svůj zápis pro potřeby této disertace bohužel neposkytnul.

violoncello i jako rytmický nástroj, případně rychlými a hrubými tahy smyčce vytváří zvuk, který známe spíše z hard rockových či metalových koncertů (tento přístup v maximální míře uplatnil v části *Dies irae*).

I když jsou jednotlivé části samostatnými uzavřenými celky a jsou pravidelně proloženy recitací, můžeme v nich pozorovat jistou návaznost a hudební vývoj celku, jak to zpravidla u cyklické skladby bývá. Přestože je *Requiem za Magora* celkově pochmurné a v každé části cítíme, že se jedná o skladatelovu niternou záležitost, najdeme zde hudebně vyjádřené i symbolické momenty víry a naděje, které přicházejí zejména v závěrečných částech *Hostias* a *Agnus Dei*. Ty jsou většinou součástí každého *requiem* a vyplývají z textu.

Tonalita

Každá část je tonálně pevně ukotvená a skladatel se pohybuje většinou v rámci tónin **g moll** a **d moll**. Naprosto to odpovídá charakteru díla a atmosféře, kterou se Josef Klíč jako autor i interpret snaží navodit. Podrobnější tóninový plán je v *tabulce č. 4*:

část	tónina	zakončení části
1. Requiem aeternam	g moll	g moll
2. Kyrie eleison	d moll	A dur
3. Sanktus	d moll	d moll + přidaná sexta
4. Dies irae	g moll	g moll (pouze základní tón)
5. Offertorium	c moll	c moll
6. Hostias	D dur	D dur
7. Agnus Dei	d moll	C dur
8. Kyrie	g moll	g moll

tabulka č. 4

Requiem za Magora

V následujícím textu se budeme věnovat pouze částem s hudební složkou (tedy části č. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16).

Requiem aeternam je úvodní pomalu plynoucí chmurná část, která je příkladnou ukázkou minimalistického přístupu autora k dílu. Základem je pravidelné metrum a přednes textu na jednom tónu – spíše se jedná o tichou prostou modlitbu než o snahu umělecky každý tón vyzpívat. Podpurný kontinuální tón hlubokého violoncella doplňují drobné melodické motivky v rozmezí malé sekundy, nic víc se v úvodu neděje. Když hlas utichne, přichází dramatictější část. Objevuje se více melodicky propracovaných motivů, ale pocitově vše tihne k základnímu tónu, který stanovil už na začátku zpěvní hlas.

Kyrie eleison je ve srovnání s první částí melodičtější, zpěvní part už se pohybuje v rozmezí sexty. Ovšem atmosféra je vcelku stejná – jednotlivé tklivé nápěvy mají v sobě smutek a bolest, což zvuk violoncella ještě umocňuje, obzvlášť v závěru části, kde se nástrojový i zpěvní part (už pouze na vokál) spojí ve vyklenuté melodii ve dvojhlas v intervalu sexty.

Sancus je zařazeno jako třetí část ještě před *Dies irae*, což je velmi nezvyklé a hudebně zde má také jinou funkci než v klasickém *requiem*. V jiných dílech, kde je Sanctus spíše živější částí oslavující Boha zejména verši „*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*“ a „*Hosanna in excelsis*“ (tedy „*Nebe i země jsou plny Tvé slávy*“ a „*Sláva na výsostech*“), Klíč se pohybuje stále spíše ve smuteční náladě, která se rozjasní jen během několika taktů právě během prvního *Hosanna in excelsis*, ale to je opravdu jen moment, který odezní stejně rychle, jako posluchače před chvílí překvapil. Co se týče pěveckého partu, autor zde již pracuje s dvojhlasem, což posouvá celé dílo kompozičně dál.

Dies irae přináší očekávaný moment hrůzy a napětí, autor zde hojně využívá rytmických možností nástroje, doprovází ostrými glissandovými tahy smyčce a sám místo zpěvu spíše hrubě deklamuje text. Efektně je zde využit způsob překrývání několika stop, neboť ve výsledku to zní, jako by text přednášel komorní sbor. Po tomto dramatickém úvodu se v hlavním violoncellovém partu ozve velmi živé a melodické téma, které ovšem svou neotřelostí (až drzostí)⁴⁶ zapadá do konceptu *Dies irae* a spoluvytváří obraz soudného dne. Rytmický základ je stále stejný a k hlavní melodii se přidávají doprovodné stopy. Celý hudební proud dynamicky

⁴⁶ Svým charakterem jako by téma vypadlo z Šostakovičových violoncellových koncertů. (osobní pozn. autora disertace).

sílí a připravuje druhý vokální vstup „*Tuba mirum*“. Ten se nese v hudebně stejně drsném aranžmá jako úvodní „*Dies irae*“. V závěru zazní druhé hlavní téma, ovšem svou povahou dosti kontrastní k tomu prvnímu. Je to velmi lyrická a niterná melodie, která se snaží celou hrůzu *Dies irae* zmírnit a utěšit všechn smutek a žal.

Offertorium je v podání Josefa Klíče tichá modlitba, ve které je veškeré sdělení vyjádřeno pouze nástroji a vokály, textová složka chybí. Z velké části je to instrumentální kus v minimalistickém stylu. Základní rytmický důraz na první doby taktů je tvořen údery do těla violoncella. K úvodnímu motivu se vždy ve stejném taktovém odstupu přidávají další violoncellové party, čímž vzniká přirozená gradace a vcelku umírněné napětí. Překvapením je, že v závěru se ozve nejen mužský, ale i ženský hlas (pouze neutrální vokály) a modlitba je tímto dokončena.

Hostias v tomto díle bere na sebe úlohu části *Sanctus*. Přináší více pozitivních hudebních impulsů a je velkým oživením celého *requiem*. Jako samostatnou skladbu bychom *Hostias* mohli zařadit do oblasti psychedelické hudby – hlavní hudební proud zajišťuje několik vzájemně se proplétajících violoncellových partů, které vytvářejí doslova změt' různých souzvuků a rychle se střídajících harmonií a disharmonií. Mnoho z nich také často využívá chromatické postupy, což vytváří v celé hudební ploše ještě větší napětí. Hlavní melodie je ve zpěvu, ovšem pouze na neutrální vokál. Text je nahrán na jiné stopě a není zpívaný, ale přednášený šepem. Ovšem šepot je to velmi intenzivní, takže celé *Hostias* nabízí velice sugestivní zážitek a jeho koncepce jako části zádušní mše je naprosto originální.

I když je **Agnus Dei** zařazeno v celém *requiem* jako předposlední hudební část, jak jsme již zmínili v odstavci o vzniku díla, bylo jednou ze dvou částí, které Klíč zkomponoval nejdříve. Je tedy zřejmé, že *Agnus Dei* jako základní kámen kompozice mělo vliv na to, jak se budou hudebně formovat další části díla, aby spolu mohly fungovat jako celek. Na začátku se ozvou sice hrubé staccatové rytmické prvky a melodické motivy v hluboké poloze, ovšem veškerá drsnost zmizí s nástupem hlasu. Nejdříve jen vokál na dlouhé držené tóny, ale po chvíli přijde krásná klenutá melodie „*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*“. Melodii s textem přednáší mužský hlas a nadpozemský rozsah, který text „*Beránku Boží*“ v sobě má, dodá zpěv ženského hlasu. Ten zpívá unisono melodii s mužským hlasem, ale pouze na vokál. Hudebně je toto *Agnus Dei* tedy zpracováno vcelku klasicky, bez zbytečných efektů a se vši pokorou.

Závěrečná část **Karie/Requiem** není úplně klasickým ukončením *requiem*. Po *Agnus Dei* v mohou být rámci mše za zemřelé zařazeny ještě jedna či dvě navazující části, ale většinou se autoři drží zavedených textů, jako jsou *Libera me*, *In paradism* či *Lux aeterna (Communio)*. Klíč zvolil v rámci dokonale uzavřeného cyklu spojení prvních dvou částí – *Requiem aeternam* a *Kyrie eleison*, ovšem v opačném pořadí. Závěrečná část tedy začíná melodičtější „*Kyrie eleison*“ se zpívaným dvojhlasem a jako dovětek zazní „*Requiem aeternam*“, kde je vokální složka obohacena o ženský hlas, ale zpěvní party jsou v unisonu. Skladatel čerpá výhradně z hudebního materiálu, který již v úvodu *requiem* zazněl, takže posluchače již nic nového nepřekvapí.

Shrnutí

Requiem Josefa Klíče rozhodně patří ke komornějším dílům svého typu, i když obsahuje několik velmi dramatických a vypjatých míst. Nástrojový doprovod je sice zredukovaný pouze na violoncello, ale to vůbec interpretovi a skladateli v jedné osobě nebrání využít celou škálu hudebně-výrazových prostředků. Navíc efekt několika nahaných stop violoncella navrstvených na sebe vytváří velmi originální zvuk.

Zajímavé je také spojení hudebních částí s mluveným slovem, resp. s recitací veršů Ivana Martina Jirouse. Je to setkání dvou avantgardních světů – poezie a hudby, kde samotné verše nejsou textovou předlohou hudebního díla, ale slouží jako inspirace a skladbu obohacují o další rozměr. Svým celkovým pojetím je to tedy *requiem* velice neobvyklé a dobře dokumentuje to, že soudobí čeští skladatelé se nebojí moderního přístupu k tradičním duchovním textům a touha po tom vnímat ustálené duchovní formy nově, je velice silná.

5.2 Michal Košut – Requiem (Hommage à Jean Ockeghem)

Michal Košut (*7. června 1954, Brno) je brněnský skladatel a pedagog, jehož dílo obsahuje skladby komorní i symfonické – ve své tvorbě se věnuje různým hudebním nástrojům sólově (např. *Svět Jana Zrzavého* z roku 1979) i ve spojení s lidským hlasem (např. *Šaty pro Desdemonu* pro mezzosoprán a housle nebo *Imprese* pro soprán a cimbál). Po dlouhou dobu se ve své tvorbě zabýval elektroakustickou hudbou (např. opery *Valérie* nebo *Ifigenie*), v pozdějších letech je to převážně orchestrální hudba. Je také autorem hudby k několika filmům či televizním seriálům. Sám se pak i jako tvůrce podílel na kulturně-historických dokumentech o významných archeologických lokalitách ve světě.

Requiem (Hommage à Jean Ockeghem)

Requiem odkazující se ve svém názvu na tvorbu Jeana Ockeghema dopsal Košut v lednu 2003 a skladba je komponovaná pro mužské vokální kvarteto v netradičním složení:

*kontratenor – tenor – tenor – bas.*⁴⁷

Není to autorova první skladba pro čistě vokální ansámbl, z jeho dřívější tvorby můžeme jmenovat třeba vokální kvintet *O crux ave*, který zkomponoval v roce 1996.

Celá skladba trvá asi 10 minut, a jak už napovídá její podtitul *Hommage à Jean Ockeghem*, využívá formu čtyřhlasého moteta. Střídají se zde melodické momenty jednotlivých hlasů s bohatou melismatikou a harmonicky plné úseky s homofonní fakturou – ty jsou spíše jakýmsi spojkami polyfonních pasáží.

Jméno renesančního skladatele v podtitulu *requiem* nás může vést k domněnce, že Košut zde odkazuje na Ockeghemovu skladbu *Missa pro defunctis* pocházející z období kolem roku 1470, která je vlastně nejstarším dochovaným *requiem* (pro 2-4 hlasy). Toto dílo není rozsahem velké, má jen 4 části.⁴⁸ Přesto je ale významné, neboť se jím inspirovalo mnoho skladatelů té doby.

Tuto dílčí hypotézu o inspiraci Ockeghemovou mší za zemřelé potvrdil sám Michal Košut, který uvedl, že v díle použil části textu Ockeghemova *Requiem*. V době kompozice své skladby se totiž právě tímto renesančním autorem zabýval.⁴⁹

⁴⁷ Skladbu nahrál vokálně experimentální soubor Affetto z Brna (Aleš Procházka, Vladimír Richter, Marek Olbrzymek a Jan Mikušek), kterému Košut své *Requiem* věnoval.

⁴⁸ 1. Introit, 2. Kyrie, 3. Graduale (Si ambulem) a 4. Trakt (Sicut cervus).

⁴⁹ Z osobní komunikace s autorem.

Není výjimkou, že se soudobí skladatelé nechají inspirovat osobností nebo rovnou celým uměleckým slohem z historie. U některých můžeme hovořit o tak silném obdivu (až fascinaci) k danému slohu, že jím byla či je ovlivněna celá autorova tvorba nebo alespoň její podstatná část.

Můžeme zde jako příklad uvést jména dvou českých soudobých skladatelů, kteří svou uměleckou tvorbu spojili s hudebními kompozičními ideály baroka či raného klasicismu a oba se ve svém díle věnovali i mši za zemřelé. Jsou to František Xaver Thuri (*Requiem in C*) a Karel Jan Procházka (*Requiem in g*).⁵⁰

U Michala Košuta tomu tak není. Jeho inspirace osobností a dílem Jeana Ockeghema patří pouze tomuto *requiem*.

Text

Vzhledem k celkovému rozsahu díla je textová stránka dosti skromná. Košut použil jen výběr veršů z několika částí textu a oproti tradičnímu modernímu pojetí přidal ještě verše z *Requiem* Jeana Ockeghema. Je to část *Si ambulem* (text z 23. žalmu, podle řeckého číslování žalm č. 22), která byla ve druhé polovině 16. století nahrazena *Requiem aeternam*.

Jedná se o jeden z nejznámějších a nejoblíbenějších žalmů – snad proto, že přirovnává Boha k ochránci a pastýři a tím demonstruje jeho dobrotivost. Asi nejznámější české zhudebnění tohoto textu nalezneme v *Biblických písních* Antonína Dvořáka. Košut si vybral verš č. 4: „*Byť se mi dostalo jíti přes údolí stínu smrti, nebuduť se báti zlého, neboť ty se mnou jsi, a prut tvůj a hůl má, toť mne potěšuje*“.⁵¹

Ke změnám a standardizaci textu *requiem* došlo po Tridentuském koncilu (1545–1563). Kromě *Si ambulem* byl odstraněn také text *Sicut cervus*, resp. byl nahrazen textem *Absolve, Domine*.⁵² Jedním ze zásadních ustanovení bylo také zařazení *Dies irae*, tato část předtím nebyla pevnou součástí.

Co se týče obvyklých částí textu, úvod začíná tradičně „*Requiem aeternam*“. Tyto verše jsou společné pro části *Requiem* i *Graduale*. Další texty jsou až z pomyslné „druhé poloviny“ tradičního *requiem* (vezmeme-li si za vzor např. *Requiem* Antonína Dvořáka). Jsou to části *Offertorium*, *Hostias* a *Agnus Dei*, ovšem žádná z nich nezazní celá. Jde spíše o vybrané verše a ze závěrečného *Agnus Dei* je uplatněno pouze závěrečné dvojverší (viz tabulku

⁵⁰ Podrobněji se s *Requiem* Karla Procházky můžeme seznámit v publikaci *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 po současnost* (autor Petr Kubačák).

⁵¹ Český překlad je z Bible kralické (1582–1613).

⁵² Chase, Robert. *Dies irae: A Guide to Requiem Music*. Scarecrow press, Plymouth 2003, str. 3-4.

textového plánu), takže podstatná část o „*Beránku Božím*“ zde není uvedena. To samozřejmě může vést k úvaze, že celá část *Agnus Dei* absentuje a závěrečné „*Aeternam dona eis Domine*“ je spíše technickou záležitostí uzavření cyklické formy a zopakování úvodního textu se nabízí a je naprosto přirozené.

Využití textů žalmů v mši za zemřelé bylo v minulosti celkem obvyklé, ale v současnosti to již tak časté není. Soudobý autor se jejich použitím vlastně přiklání k textově tradičnějšímu pojetí *requiem*. Není totiž výjimkou, že skladatelé ve 20. století a na počátku 21. století zakomponovali do díla i neliturgický text (viz kapitolu č. 4 *Koncertní requiem*). Jako příklad dalšího díla, v němž autor použil některé z žalmů, můžeme uvést *Requiem* ruského skladatele Edisona Denisova z roku 1980 s žalmy č. 27 a č. 33 (verše 4-7, 20 a 22).

V *tabulce č. 5* je textový plán celého *requiem*. Skladba sice není rozčleněna do jednotlivých oddílů, ale pro lepší přehlednost bychom mohli případné části rozvrhnout asi takto:

<i>část</i>	<i>text</i>
Requiem aeternam/Graduale (výběr)	<i>Requiem aeternam, dona eis Domine</i> <i>Et lux perpetuam, luceat eis Domine</i>
Si ambulem	<i>In medio umbrae mortis non timebo mala</i> <i>Quoniam tu mecum es Domine</i> <i>Virga tua et baculus tuus ipsa me consolante sunt</i>
Offertorium (výběr)	<i>Rex glorie, libera animas omlium fidelius defunctorum</i> <i>Libera eas de ore leonis</i> <i>Neabsorbeat eas Tartarus necadant in obscurum</i> <i>tenebrarum</i>
Hostias (výběr)	<i>Tu suscipe pro animabus illis</i> <i>Quarum hodie memoriam agimus eas</i> <i>Domine de morte transire ad vitam</i>
Agnus Dei (výběr)	<i>Aeternam dona eis Domine</i> <i>Et lux perpetua luceat eis Domine</i>

tabulka č. 5

Je tedy jasné, že výběr použitých textů je ve srovnání s celou tradiční strukturou *requiem* využívající části mešního ordinária i propria velice omezený.⁵³ Nicméně toto dílo

⁵³ Porovnat to můžeme s podobou *requiem*, která byla schválena na Tridentském koncilu (viz tabulka č. 1).

bychom zařadili mezi tzv. *koncertní requiem*, která nejsou určena přímo jako součást liturgického obřadu a výběr textů i kompoziční přístup je zcela v umělecké licenci autora.

Hudební složka

Celá skladba plyne ve velmi pomalém tempu v rozmezí *largo* – *larghetto* (48-66 dob za minutu). Převážná část hudební plochy není svázána takty (autor využívá césury, aby od sebe oddělil jednotlivé fráze), a to ještě více umocňuje poklidnou atmosféru hudebního proudu. To můžeme vnímat od prvního nástupu v basu (*ukázka č. 1*).

REQUIEM
Hommage à Jean Ockeghem.
Pákiim „a fetákim“
Michal Kožul
(x1954)

♩ = 52

Re - qui - em re - qui - em
Re qui re - qui - qui - qui

pp p

ukázka č. 1

Jednotlivé hlasy nastupují postupně tak, jak bychom u díla typu renesančního moteta očekávali. Ovšem půltónové intervaly mezi nimi a dlouho držené disonance nás bezpečně vrátí do moderní harmonie v intencích obvyklých pro soudobé kompoziční techniky, včetně rytmizace a melodizace jednotlivých hlasů, či využití různých neobvyklých souzvuků (s

respektem k avantgardním skladatelům renesance, jako byl Carlo Gesualdo da Venosa, jehož tvorbu od té Ockeghemovy dělilo celé století).

Do taktů zasadil Košut pouze text *Offertoria*, a co se týče tempových změn, je to také část, kde jich je nejvíce. Přesné tempové schéma nabízí **tabulka č. 6**:

bez taktů
<ul style="list-style-type: none">• Requiem aeternam... (♩=52)• In medio umbrae... (♩=66)
s takty
<ul style="list-style-type: none">• Rex libera... (♩=66)<ul style="list-style-type: none">...fidelius... (♩=48)...defunctorum... (♩=56)...neabsorbeat... (♩=52)
bez taktů
<ul style="list-style-type: none">• Tu suscipe... (♩=56)

tabulka č. 6

Tempové změny tedy nejsou zásadní, ale v komorním ansámblu, jakým vokální kvarteto jistě je, se samozřejmě projeví, neboť posluchač se v této nekomplikované hudební faktuře může velice snadno orientovat. Pokud interpreti dodržují všechny autorem předepsané poznámky, můžeme zaznamenat každou drobnější změnu. Ještě markantnější je to v dalších aspektech hudby. Dvěma hlavními hudebně výrazovými prostředky tohoto *requiem* jsou totiž dynamika a bohatá melodika hojně využívající melismata ve všech čtyřech hlasech. To má samozřejmě dopad na posluchače, kteří mohou více vnímat poetiku vyjadřování skladatele, neboť melismata mohou podtrhnout lyriku textu.

Dynamika

Máme-li charakterizovat dynamiku, celé dílo můžeme považovat za velmi umírněné. Jednotlivé hlasy se většinou pohybují v rozmezí pp-mp-mf. Celkem můžeme zaznamenat tři dynamicky vypjatější místa, kde se hlasy dostanou až do zvukného forte. Nelze ovšem hovořit vysloveně o dynamických vrcholech, neboť tyto vypjaté momenty netrvají dlouho. Jedná se spíše o několik dob a vcelku rychle se dynamika zase stáhne. Navíc někdy je silnější dynamika

předepsána jen u některých hlasů, takže je spíše ve službách lepšího frázování, tedy aby daná hudební plocha působila kompaktně a udržela si své napětí.

První takové místo přichází ve frázi „*Et lux perpetua luceat eis, Domine*“⁵⁴ před první tempovou změnou skladby. Dynamika i celkové napětí předtím pozvolna narůstají, takže je tento moment dobře připravený a posluchače nepřekvapí (*ukázka č. 2*).

The image shows a handwritten musical score for the phrase "Et lux perpetua luceat eis, Domine". It consists of four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano), and a tempo change to 66. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The score is divided into sections by double bar lines.

ukázka č. 2

⁵⁴ „A světlo věčné ať jim svítí, Pane“.

Podruhé je to ve frázi „*Quoniam tu mecum es Domine*“⁵⁵ a třetí dynamicky vypjatější místo je na stejný text zanedlouho poté a je to ideální ukázka toho, jak rychle a na jak malé ploše Košut dokáže vyklenout melodický i dynamický oblouk (**ukázka č. 3**).

The image shows a handwritten musical score for the phrase "Quoniam tu mecum es Domine". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "hi - am" and a piano (*p*) dynamic marking, and an instrumental line with a *quo* marking. The second system features four staves: two vocal parts and two instrumental parts. The lyrics are "tu", "tu", "mecum es Do-mine", "me-cum es Domine", "me-cum es Do-mine", and "Virga tu". Dynamic markings include *mp*, *f*, and *mf*. The score is written in a 3/4 time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

ukázka č. 3

Melodie a polyfonie

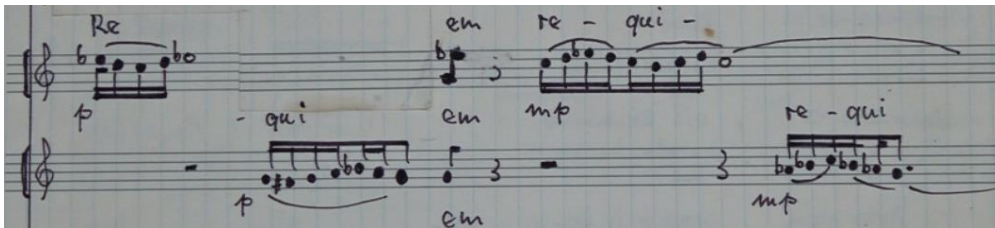
V celém *requiem* se střídá homofonní a polyfonní sazba a nedá se říci, že by některý způsob převládal. Při prvním pohledu do partitury lze tuto skladbu pomyslně rozdělit na 3 části:

- 1) úvod – mírně převládá homofonní sazba a jednotlivé hlasy se samostatně představují drobnými melodickými motivy,
- 2) střední část – je to polyfonní záležitost s občasnými homofonními vstupy (ovšem velmi krátkými, trvajících třeba jen 2 nebo 4 doby),

⁵⁵ „Protože jsi se mnou, Pane“.

- 3) závěr – převládá homofonní sazba a přispívá tím samozřejmě k celkovému zklidnění atmosféry po velmi svěží polyfonii střední části.

Jak jsme se již zmínili v úvodu, jedním z hojně využívaných způsobů hudebního ztvárnění textu v této skladbě jsou melismata. Až symbolicky prostupují celým dílem od první do poslední stránky partitury (**ukázky č. 4**).



ukázka č. 4

Vliv gregoriánského chorálu byl v období vzniku Ockeghemovy mše za zemřelé zřejmý a velice silný. Inspirace gregoriánským chorálem v jednotlivých partech *Requiem – Hommage à Jean Ockeghem* je přirozená, neboť ten byl až do období vrcholné renesance jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů vícehlasé církevní hudby.

O tom, jak důležitým prvkem pro responsoriální mešní zpěv byl melismatický typ melodie, píše ve svých skriptech Jaroslav Orel v části o Graduale: „*Jeho převážně melismatický kompoziční styl už v responsu, především však ve verši, propůjčuje tomuto zpěvu vysloveně lyrický charakter, který ovšem není samoučelný, ale slouží k lepšímu pochopení a zkrášlení obzvláště důležitých slov textu.*“⁵⁶

I když tedy Košut ve svém *Requiem* s melismatickým zpěvem pracuje, používá i sylabický způsob a z tohoto pohledu vyznívá skladba poměrně vyváženě. Nezřídka se totiž stávalo, že skladatelé v touze po „uměleckém“ vyznění svých kompozic využívali melismatiku až přespříliš. Zejména v části, kde zpěv doprovází přinášení darů, tedy v *Offertoriu*, jak opět píše Jaroslav Orel: „*Mezi těmito verši jsou některé s vysokou uměleckou úrovní, jiné jsou příkladem příliš bezbřehé melismatiky.*“⁵⁷

Dalším posluchačsky vděčným hudebně výrazovým prostředkem tohoto *requiem* je jistě efekt ozvěny, který Košut použil na několika místech ve spojení s drobnými motivy v šestnáctinových hodnotách. Jednotlivé hlasy začínají s drobným zpožděním na způsob fugata (ovšem nemají tendenci se dále rozvíjet) a výsledek je opravdu velmi efektní, ať už hlasy

⁵⁶ Orel, J. *Gregoriánský chorál – interpretace*. Praha: Společnost pro duchovní hudbu, 1996, str. 26.

⁵⁷ *Ibid.*, str. 27.

postupují od nejvyššího (*ukázka č. 5*), od nejhlubšího (*ukázka č. 6*), nebo bez jakékoliv posloupnosti (*ukázka č. 7*).

Handwritten musical score for the phrase "tu mecum es Do-mine". It features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are written above the notes. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "tu mecum es Do-mine" (Soprano), "tu mecum es Do-mine" (Alto), "tu mecum es Do-mine" (Tenor), and "tu mecum es Do-mine Virga" (Bass).

ukázka č. 5

Handwritten musical score for the phrase "Umbrae mortis". It features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are written above the notes. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "Umbrae mortis Umbrae mortis" (Soprano), "Umbrae mortis Umbrae mortis" (Alto), "Umbrae mortis Umbrae mortis" (Tenor), and "Umbrae mortis Umbrae mortis" (Bass).

ukázka č. 6

Handwritten musical score for the phrase "ti-me-bo ma-la quo". It features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are written above the notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *piuf*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "ti-me-bo ma-la quo" (Soprano), "ti-me-bo ma-la quo" (Alto), "ti-me-bo ma-la quo" (Tenor), and "ti-me-bo ma-la quo" (Bass).

ukázka č. 7

Shrnutí

Na počátku 21. století se mnoho současných skladatelů snaží tradiční duchovní texty vnímat netradičně. Přistupují ke kompozici *requiem* či *mše* novátorsky – tedy využívají takové kompoziční postupy, hudební formy či schémata a v neposlední řadě nástrojové obsazení, které by v rámci hudebních zvyklostí a povědomí v minulosti neměly šanci z různých důvodů vzniknout. V dnešní době se může zdát, že mít osobitý přístup k uměleckému dílu znamená nebýt tradiční, v některých aspektech nerespektovat po staletí platná schémata a vzorce a často také posluchače či diváky a celou širokou hudební veřejnost šokovat.

O to více potěšující je fakt, že ne všichni soudobí skladatelé vnímají situaci stejně, a naopak se snaží v hudební minulosti hledat inspiraci a ve své tvorbě navázat na tradiční přístup k ustáleným formám a k funkci textů vzhledem k jejich obsahu. To přesně charakterizuje *Requiem* Michala Košuta.

Toto *requiem* bychom asi nezařadili mezi průkopnická či avantgardní díla současnosti. Neklade si za cíl něčím ohromit, a jsou v něm využity klasické hudebně výrazové prostředky dobře srozumitelné širšímu publiku. Vcelku nenáročné je také obsazení (vokální kvarteto), i když musíme přihlídnout k tomu, že nejvyšší hlas je kontratenor, což je samozřejmě náročná hudební disciplína, a mít k dispozici těleso s tímto hlasem také není běžné. Právě svou inspirací v několik set let staré hudební praxi má tato skladba svou výjimečnost, a pokud bude možné ji veřejně uvádět, jistě osloví širší publikum.

5.3 Pavel Kudelásek – Requiem

Pavel Kudelásek (*1962) vystudoval hru na housle na Pražské konzervatoři (prof. Jaroslav Foltýn) a na Akademii múzických umění (prof. Antonín Moravec). Hře na housle věnoval i soukromě (prof. Kato Havas). Hudební kompozici studoval u prof. Karla Risingera. Mezi jeho kompozice patří převážně díla pro housle a také díla duchovní či komorní. V současné době působí na AMU na katedře strunných nástrojů.

Text

Autor ve svém *requiem* využívá celý latinský text. Rozděluje jej do čtrnácti částí, což je ve srovnání s jinými současnými *requiem* poměrně velké členění. Je to ale spíše tím, že některé větší celky textu autor rozdělil do více částí – např. sekvence *Dies Irae* je rozdělena do osmi samostatných částí. Tradičně je naopak do jedné části spojeno *Sanctus* a *Benedictus*.

Kromě částí mešního ordinária (které jsou pro *requiem* patřičné) a *Dies Irae* využívá Pavel Kudelásek také části *Offertorium* a *Communio*. Jsou části mešního propria, které v *requiem* tohoto skladatele nenajdeme – z klasického základu jsou to *Graduale* a *Tractus*, z obřadných textů mimo mši (které se ovšem mohou vyskytnout i v *requiem*) jsou to *Libera me* a *In Paradisum*. Využití těchto textů a jejich kombinace je zcela na skladateli a závisí na pohnutkách, které jej k vytvoření díla vedly. *Requiem* obsahující veškeré nabízené texty v soudobé české hudbě nenajdeme a tuto hypotézu můžeme jistě vztáhnout i celkově k soudobé hudbě evropské.

Můžeme tedy říci, že Kudelásek využívá možný text *requiem* ve velké míře. To od 2. poloviny 20. století není již nic samozřejmého. Skladatelé totiž k textu *requiem* přistupují více filozoficky a na jeho obsah pohlížejí více z osobního hlediska. Důkazem jsou třeba *Requiem* Luboše Fišera⁵⁸ či Milana Slavického⁵⁹, v jejichž dílech se mnohé tradiční části neobjevují, nebo naopak – u Fišera je text „*Libera eas*“ použit hned ve třech částech.

Jednotlivé části:

V *tabulce č. 7* je přehled všech částí *requiem* a uvedeny jsou také tóniny, ve kterých se pohybují. Některé části jsou bez předznamenání a díky častému využívání půltónů a delších chromatických postupů někdy není jednoduché tóninu zcela jednoznačně určit. Také závěrečné

⁵⁸ Části: 1.Requiem aeternam, 2.Libera eas, 3.Libera eas, 4.Libera animas, 5.Libera eas, 6.Lux aeterna, 7.Requiem aeternam.

⁵⁹ Části: 1.Requiem aeternam, 2.Dies irae, 3.Quid sum miser, 4.Recordare, Jesu Pie, 5.Confutatis maledictis, 6.Lacrimosa.

ukotvení je v některých částech zajímavé – často zazní prázdný akord s nejasným tónorodem, případně je zašpiněn mimotonálním tónem, ovšem s návazností na další část.

část	tónina	zakočení části
1. Requiem aeternam	bez předznamenání, cis moll	Prázdný tónický kvintakord
2. Kyrie	g moll, c moll	Dominantní akord (durový)
3. Dies irae	a moll	Základní tón ve všech hlasech i nástrojích
4. Liber scriptus	bez předznamenání, g moll	Prázdný tónický kvintakord
5. Rex tremendae	g moll	B dur (durový akord na 3. stupni) – terciová souvislost s další částí
6. Quarens me	d moll	Septakord na 2. stupni (sekundakord) – dominanta k tónině v další části
7. Ingemisco	a moll	Zvětšený septakord a moll
8. Interoves	h moll	Základní tón ve všech hlasech i nástrojích
9. Confutatis	d moll	Zvětšený tónický septakord (obohacený o kvartu v altu)
10. Lacrimosa	d moll	Dominantní septakord (obohacený o kvartu v altu)
11. Offertorium	d moll	Základní tón (před kterým je neúplný zvětšený dominantní kvintakord)
12. Sanctus	cis moll	Tónický kvintakord
13. Agnus Dei	a moll, d moll (frygická)	Tón „d“ v hlasech i nástrojích
14. Communio	d moll	Prázdný tónický kvintakord s přidanou vrchní sekundou

tabulka č. 7

Obsazení (orchestrace)

Vokální složka je tradiční – čtyřhlasý smíšený sbor a sólisté (soprán, tenor a bas). Dosti neobvyklý je ovšem instrumentální ansámbl: elektrická kytara, trubka, flétna, fagot a varhany. A to je zásadní moment celého díla.

Co nás při studiu partitury hned upoutá je fakt, že hlavním doprovodným hudebním nástrojem ansámblu nejsou varhany, jak bychom asi u duchovní skladby očekávali, ale je to elektrická kytara. Různých mší pro sóla, sbor a varhany, kde varhaní part je jakousi kostrou celé kompozice, je většina a posluchač to tak již tradičně vnímá. V *Requiem* Pavla Kudeláska ovšem roli základního či hlavního doprovodného nástroje hraje elektrická kytara, která harmonicky a často i rytmicky doprovází celé dílo od začátku do konce ve všech částech. Varhany pak v určitých místech kytaru podporují nebo zvukově umocňují některou část. V úvodní a závěrečné části, tedy *Requiem aeternam* a *Communio* nezazní varhany vůbec.

Nabízí se zde srovnání s *Requiem* Karla Růžičky, kde spolu s varhanami zazní jako doprovodné nástroje také klavír a vibrafon. Opět se jedná o dosti netradiční spojení tradiční liturgie (varhany) s moderním jazzovým nástrojovým uskupením.

Kudeláskovu skladbu tedy jistě nenazveme zvukově monumentální, absence orchestru to v jeho celkovém vyznění neumožňuje. Ovšem nejedná se také o do sebe ponořené intimní dílo, které bychom mohli zařadit mezi ty komorní – elektrická kytara a varhany dávají skladbě jedinečný zvuk a tato kombinace spolu s dechovými nástroji a vokálními složkami dokáže navodit adekvátní atmosféru, zejména v *Dies irae*.

Hudební faktura

Díky tomu, že je obsazeno celkem 5 nástrojů, partitura je velmi přehledná. Hudební faktura je ansámblová a poměrně vyvážená ve využití vokálních a instrumentálních složek. Máme zde vlastně čtyři skupiny, které se navzájem doplňují, a teprve jejich souhra vytváří působivý celek. Rozvržení skupin můžeme provést takto:

	<i>vokální</i>	<i>instrumentální</i>
Sóla <i>(melodické)</i>	Sólisté (soprán, tenor, bas)	Sólisté (trubka, flétna, fagot)
Doprovod <i>(melodicko-harmonické, harmonické)</i>	Sbor (soprán, alt, tenor, bas)	Harmonický doprovod (el. Kytara, varhany)

tabulka č. 8

Hlavní součástí celého zvukového aparátu je sbor, případně sólisté v částech, kde je začleněn jejich part. Jednotlivé hudební nástroje jsou použity velice citlivě a účelně. Ani v dynamicky vypjatých pasážích nenalezneme v Kudeláskově *Requiem* místa, kde by autor ve snaze o co nejexpresivnější zvuk přehnaně exponoval kterýkoliv z nástrojů. Všechny zpívané části jsou příkladně podřízeny textu a srozumitelnosti hudební faktury, což bohužel bývá někdy kamenem úrazu soudobých vokálně instrumentálních kompozic.

Obsazení vokálních a instrumentálních složek v jednotlivých částech Requiem:

složka		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	
vokální	sóla	soprán	•	•						•	•		•			
		tenor			•						•	•				
		Bas			•						•	•				
	sbor	S, a, t, b	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Instrumentální	sóla	flétna	•	•		•	•			•	•			•	•	•
		fagot	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
		trumpeta		•	•		•			•	•		•	•	•	
	dopr.	elektrická kytara	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
		varhany		•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	

tabulka č. 9

Z přehledu v *tabulce č. 9* vyplývá, že co se týče vokální složky skladby, nejméně využitou součástí ansámblu jsou sólové hlasy, a naopak sbor je angažovaný ve všech částech. Nástroje jsou obsazeny skoro maximálně, ovšem pouze elektrická kytara zazní ve všech

částech.

I když sestava hudebních nástrojů je heterogenní a první seznámení s partiturou může vzbudit dojem, že varhany a elektrická kytara spolu nemohou dost dobře barevně fungovat – opak je ale pravdou.

Zde je nutné oprostít se od zažitých schémat a předobrazů klasicky pojatého *requiem*. Vždyť přesně toto soudobá česká hudba potřebuje – duchovní i světská. Můžeme uvést příklad nezvykle instrumentované mše Karla Růžičky ze sedmdesátých let minulého století *Celebration Jazz Mas*⁶⁰. Od svého prvního uvedení v roce 1991 je to i po více než čtvrtletí stále hojně uváděná a posluchačsky vděčná skladba.

Výběr dechových nástrojů také není bez zajímavosti. Trubka a flétna jsou nástroje využívané v komornějších ansámblech celkem často, ovšem výběr fagotu se může zdát trochu nezvyklé. Předpokládáme, že využití fagotu je v této skladbě opodstatněné a je zakódováno již v samotném duchovním textu některých částí *requiem* – např. „*Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu*“⁶¹. Fagot se svým hlubokým rozsahem a zastřenou barvou je ideálním zosobněním těchto textů.

Requiem aeternam

Z hlediska hudební faktury není tato část složitá, s hlasy i nástroji je zacházeno celkem střídě – tento prostý úvod *requiem* sluší a vlastně jej v rámci klasického přístupu očekáváme. Kromě partu varhan nenajdeme v partituře ani part trubky. Ani další sólové nástroje nejsou v úvodní části nijak výrazně exponované, spíše jen přinášejí témata nebo slouží jako „spojka“ mezi dvěma většími hudebními plochami. Hlavní hudební materiál tedy tvoří vokální sólové a sborové vstupy s doprovodem elektrické kytary. To dodává *Requiem aeternam* jisté intimnosti a předznamenává to vlastně směr, kterým se bude celé *Requiem* vyvíjet.

Úvodní část tvoří tři základní větší plochy, přičemž třetí vyrůstá z tematického základu té první, takže se jedná o velkou písňovou formu **A – B – A**. Co se týče jednotlivých témat, tak první část přináší dvě hlavní témata, část B má své vlastní téma, a třetí část pak pracuje s oběma úvodními tématy. Formu bychom tedy mohli určit takto: **A** (a^1, a^2) – **B** – **A** (a^3)⁶². Ta je rozšířená o krátkou flétnovou introdukci a krátkou mezihru, ve které skladatel pracuje se stejným motivem jako v introdukci – flétnový part je ovšem pro flétnu napsán v jiné poloze a

⁶⁰ Mše je napsána pro toto obsazení: klavír, vibrafon, bicí, perkuse, basová kytara, saxofon, trombónová sekce, flétna, smyčcový kvartet.

⁶¹ Překlad: Vysvobod' duše všech zesnulých věřících od útrap pekla a od hluboké propasti.

⁶² Jednotlivé díly pokrývají tyto takty: A (1-35) – B (36-65) – C (66-100).

kontrapunkticky je doplněn fagotovým partem. Posledních několik taktů vyrůstajících ze základního tematického materiálu ve sboru i v elektrické kytáře tvoří jakousi codu, takže nejdetailnější struktura by se dala vyjádřit takto:

introdukce – **A** (a^1 , a^2) – **B** – mezihra – **A** (a^3) – coda.

Jediným harmonickým nástrojem je v této části elektrická kytara. Kromě třítaktového motivu (**ukázka č. 2**), který se objevuje v úvodu skladby osamoceně před vstupem sboru, plní funkci výhradně doprovodnou. Využívá jak delších držených akordů, tak i různých figur z rozložených akordických tónů. Často jsou v rozpětí intervalu přesahujícího dvě oktávy.

Základních hudebních témat, se kterými v průběhu celé části skladatel pracuje a v určitých místech je prolíná, je v zásadě pět (notové ukázky jsou součástí následující kapitoly):

- **elektrická kytara** (ukázka č. 2),
- **sbor** (ukázka č. 3 a č. 4),
- **sopránové sólo** (ukázka č. 5),
- **flétna** (ukázka č. 1).

Jak jsme se již zmínili, introdukce je jakýmsi flétnovým preludiem v pomalém tempu (**ukázka č. 8**). Flétna je psána ve vysoké poloze a většinu doby melodie osciluje mezi tóny f^3 – a^3 . Předepsáno je recitativo (andante sostenuto), takže mírný vzruch v tomto klidném úvodu přináší pouze dynamický vrchol ve druhé polovině fráze a malým oživením je nátryl na předposlední půlové notě fis^2 . Tím, že melodie osciluje v rozmezí několika tónů a využívá stejně půltónů i celých tónů, nedá se z ní odhadnout další směřování hudby – ať už tóninu či pohyb. Jistý charakteristický výraz a nálada celé části jsou tím mírně předznamenané, což se ale dá u díla jako je *requiem* očekávat vlastně vždy. Duchovní i filozofický obsah celého díla v klasické podobě tuto nejasnost anticipuje.

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is for Flute (Flauto) and is marked 'Recitativo (Andante sostenuto)' and 'mp'. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a 'crescendo' marking. The lower staff is for Electric Guitar (E.Gtr.) and is marked 'Allegro moderato' and 'mp'. It features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

(**ukázka č.8**)

Závěrečný tón f^2 je poté průtahem ke třetímu stupni tóniny *cis moll*. Tento moment se může zdát trochu překvapivý, neboť posluchač přirozeně očekává vstup do méně ostré tóniny (např. *es moll*). Ale právě toto nečekané usazení vyvolává jisté napětí a je jisté ku prospěchu této úvodní části.

V desátém taktu vstupuje elektrická kytara, která hned představí základní motiv a ten je pak hlavním tematickým materiálem celé této části (**ukázka č. 9**). V basu se stále střídají noty a a c^1 , no a ve vysoké poloze se ozve třítaktový motiv doprovázený spodními paralelními sextami či kvintami a končí neutrálně prázdným akordem v základní tónině bez třetího stupně.



ukázka č. 9

Tento motiv se v mírně obměněných podobách objeví hned třikrát za sebou a v taktu č. 18 nastupuje v unisonu sbor se svým „*Requiem aeternam*“. V doprovodu zní pouze prodleva na tónice a dominantě. Sbor přednášející svůj text využívá tónů primy až kvinty (s přidanou spodní septimou) v sekundových postupech. To evokuje gregoriánský chorál a tuto představu doplňuje i notový zápis, kde za sebou noty následují bez taktového členění – jak jsme na to u chorálu zvyklí (**ukázka č. 10**). Dvoutaktový sborový vstup po krátké mezihrě (hlavní motiv) zazní ještě jednou na text „*Et lux perpetua*“ a tentokrát je závěr obohacen o akordy elektrické kytary, z nichž jeden je mimotonální. Když sbor dozpívá svůj vstup, zazní ještě jednou hlavní motiv a tím se uzavírá úvodní hudební plocha A¹.

ukázka č. 10

Ve třetím vstupu sboru (takt č. 26) zazní nový hudební motiv, se kterým skladatel pracuje kontrapunkticky, a to následujícím způsobem – v sopránu a tenoru zaznívá střídavě sekvencovitá melodie ve čtvrt'ových hodnotách a alt s basem vytvářejí v půlových hodnotách protihlas (*ukázka č. 11*). K tomu se přidávají i dechové nástroje, přičemž flétna kopíruje melodii sopránu a fagot využívá melodický materiál tenoru a basu. Tón *gis* je středem celé melodie a ta se odvíjí maximálně v rozmezí malé tercie nahoru a velké sekundy dolů od něj.

Doprovod elektrické kytary je vcelku jednoduchý a ostinátní opakování dvoutaktového modelu zde spíše rytmicky podporuje sbor. Ten posledním vzdechem „*Dona eis Domine*“ končí v základní tónině a uzavírá tím část A².

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Coro part. The lyrics are "Re - qui - em æ - ter - nam, re - qui - em". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The dynamics are marked *mf*. The Soprano and Tenor parts have a melodic line with quarter notes, while the Alto and Bass parts have a more rhythmic line with half notes. The Coro part is a simple accompaniment.

ukázka č. 11

V taktu č. 36 začíná díl B, tedy tematicky a náladově odlišné zpracování textu, kterým je „*Te decet hymnus*“. V dlouhých akordech zní jako barevný podklad elektrická kytara a nad ní kraluje sólový fagot (zajímavé pro nás je, že fagotové téma slouží i jako tematický materiál sborových partů v posledním dílu). Nositelem textu je zde sólový soprán a jeho ostrý vstup v taktu č. 43 ukončí předchozí umírněné fagotové sólo (*ukázka č. 12*). I kytarový doprovod se mění a poklidný tok celých not náhle nahradí běhy osminových hodnot a v dynamicky nejvypjatější části i šestnáctinových hodnot.

The image shows a musical score for a Bassoon (Fg.) and a Soprano solo (S. solo). The lyrics are "Te de - cet hym - nus. De - us in Si - on et". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Bassoon part is a melodic line with eighth notes, and the Soprano solo part is a simple accompaniment with quarter notes. The dynamics are marked *mf*.

ukázka č. 12

Výrazové prostředky jasu zde využity v menší míře a s ohledem na charakter díla a styl kompozice bychom je zde asi ani nehledali. Je to dáno už samotným obsahem skladby – jak je tomu u většiny *requiem* využívajících tradiční hudební zápis a zažitý tvar skladby pro sóla, sbor a orchestr, i Kudeláskovo vstupní *Requiem aeternam* má spíše charakter rozjímání či seznámení se s hlavní myšlenkou. Autor zde tedy kromě jednotlivých hudebních nápadů pracuje hlavně s dynamikou a barvou hudebních nástrojů.

Jsou tady jasně čitelné dva dynamické vrcholy – v sopránovém sóle (takty č. 55-58) a ve sboru (takty č. 86-89). Jinak je celá hudební plocha v této části převážně v rozpětí *p – mf*. Co se týče hudební barvy, velkou roli zde hraje doprovod elektrické kytary, jejíž akordy (často přes více než dvě oktávy) dodávají dílu zvláštní, místy až impresionistický nádech.

Větší gradaci či výraznější dynamický kontrast v první části nenajdeme. To přijde až v další části *Kyrie*, ale hlavně v *Dies irae*. Ovšem jistého napětí Kudelásek dociluje díky sekvencovité melodii – vzestupné v hlasech a sólových nástrojích, sestupné pak v doprovodné kytáře.

Kyrie

Také *Kyrie* je klasicky rozděleno do tří dílů (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*). Po klidném několikataktovém úvodu rozložených akordů elektrické kytary vstupují do popředí sólový soprán a fagot, jejichž party se navzájem doplňují. Resp. fagot v poměrně vysoké poloze odpovídá na melodické nápěvy sóla, které je kontrastně položeno níže.⁶³ Ovšem part sólistky kopíruje i sborový alt, takže výsledný souzvuk pěveckých hlasů s fagotem je překvapivě měkký.

Zpívaná melodie má opět chorální charakter a plyne nevzrušeně v osminových hodnotách až do taktu č. 16. Zde ovšem přejde sólový soprán do vzrušeného a rytmicky náročnějšího přednesu „*eleison*“ (**ukázka č. 14**) pouze za doprovodu rozložených akordů elektrické kytary. Jako dozvuk tohoto 1. dílu části *Kyrie* se vrací zvuk fagotu a sborový alt vše uzavírá umírněným *Kyrie eleison*. Jeho poslední nota mění smířlivě tónorod na durový, což můžeme z hudebně historického hlediska považovat za častý (někdy až nadužívaný) efekt, ale v tomto místě naprosto souzní s náladou, kterou Kudelásek v průběhu dílu A vytvořil.

⁶³ Podobných zvukových či barevných kontrastů si můžeme všimnout na více místech *Requiem*, např. v části *Ingemusco*.

Dies irae

Není to sice pravidlem, ale většinou bývá nejdelší částí *requiem Dies irae*. Je to samozřejmě v případě, že skladatel v této části využije co největší počet slok z devatenácti, které do tohoto textu náleží. Když autor jednotlivé sloky textu *Dies irae* rozdělí do několika samostatných částí (jako to udělal Kudelásek), jsou jednotlivé části poměrně vyrovnané, resp. nenastane situace, kdy by část *Dies irae* byla třeba pětkrát delší než některá jiná část, jako tomu je např. u *Requiem* polského skladatele Romana Maciejewského. Ze skladatelů, jejichž *Dies irae* svou délkou výrazně přesahuje jiné části můžeme jmenovat i Karla Růžičku nebo Juraje Filase.

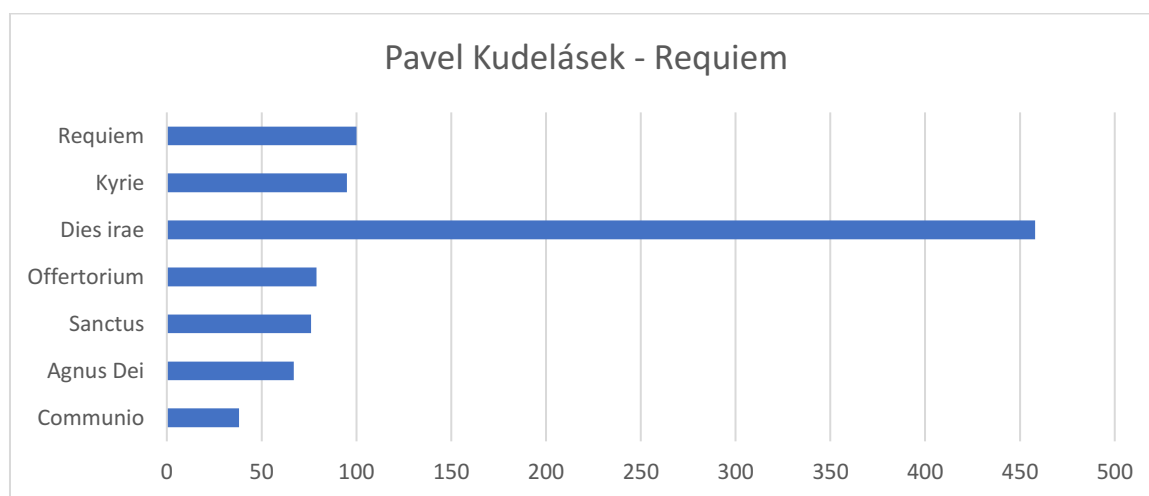
V následující tabulce můžeme porovnat délku jednotlivých částí *Requiem* Pavla Kudeláska, ta je měřena počtem taktů, neboť to má vzhledem k různým tempům, zpomalením a zrychlením větší vypovídající hodnotu, než je jednoduché měřítko délky trvání.

<i>části Requiem</i>	<i>počet taktů</i>
1. Requiem aeternam	100
2. Kyrie	95
3. Dies irae	77
4. Liber scriptus	59
5. Rex tremendae	52
6. Quaerens me	46
7. Ingemisco	70
8. Inter oves	20
9. Confutatis	44
10. Lacrimosa	90
11. Offertorium	79
12. Sanctus	76
13. Agnus Dei	67
14. Communio	38

tabulka č. 10

Pokud bychom brali všechny verše textu *Dies irae* jako jeden celek, počet taktů by byl **458**. To by bylo asi 4.5krát více než nejdelší úvodní část *Requiem aeternam*. Pro lepší představu

markantního rozdílu mezi textem sekvence *Dies irae* (pokud bychom to počítali jako jednu část) a ostatními částmi můžeme využít následující graf:



graf č. 1

Text

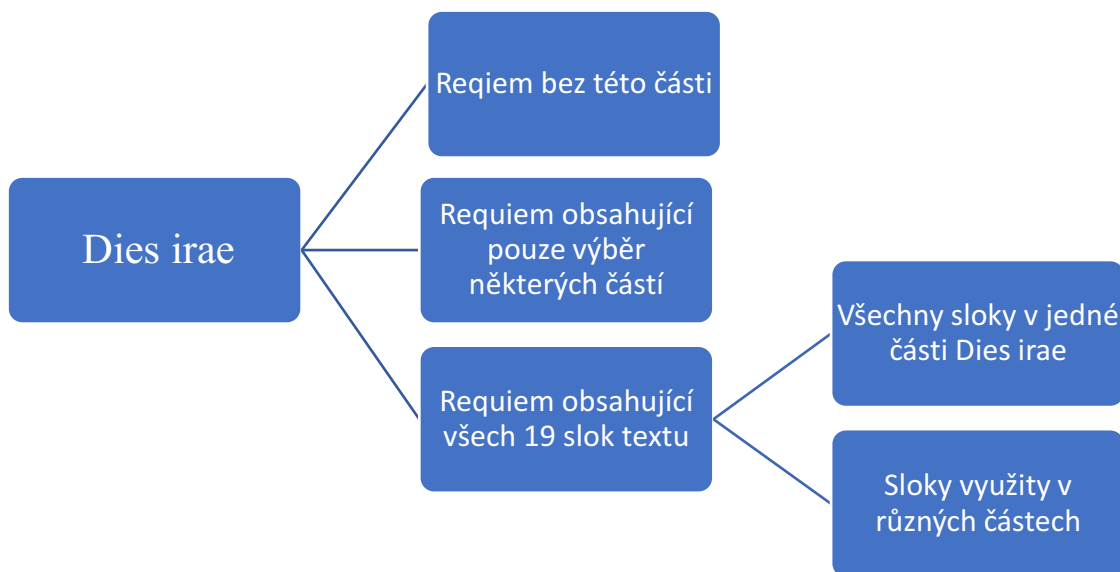
Dies irae je částí, která nepatří do mešního ordinária, takže poskytuje skladatelům daleko větší prostor pro osobité zpracování, což jednoznačně vychází z použitého textu. U obvyklých částí mešního ordinária, které jsou často součástí requiem (*Kyrie*, *Benedictus*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), přece jen skladatelé mohou cítit větší svázanost s tradicí využití těchto textů v klasické mši.

Někteří skladatelé ve svém *requiem* část *Dies irae* úplně vynechali, a tím celá mše dostala úplně jiný charakter (po hudební i po filozofické stránce) – resp. jejich počáteční představa o kompozici *requiem* a jeho duchovním, filozofickém či společenském směřování ani využití textu *Dies irae* neumožňovala (např. xxx). Jiní autoři si vybrali z textu jen některé části – z českých skladatelů můžeme uvést např. Karla Růžičku, Zdeňka Lukáše či Milana Slavického.

Existují samozřejmě i současní čeští skladatelé, kteří po vzoru velkých *requiem* 19. století (např. Antonín Dvořák) či 20. století (např. Ivan Jirko) využili ve svém díle všech 19 slok textu *Dies irae*. Pavel Kudelásek patří mezi ně.

Velmi různorodé je ovšem to, jak jednotlivé verše skladatelé zpracovali a do kolika celků je rozvrhli. Tedy zda použili všech 19 slok v jedné části nazvané *Dies irae* (velmi zřídka), nebo jednotlivé sloky využili v různých částech díla (většina skladatelů).

Následující jednoduché schéma znázorňuje, na jaké skupiny bychom mohli skladatele rozvrhnout podle toho, jak využili potenciál textu *Dies irae*:



graf č. 2

V **tabulce č. 11** můžeme vidět schéma využití všech devatenácti slok sekvence *Dies irae* v rámci osmi částí *Requiem* Pavla Kudeláska

Hudební složka

K ponuré atmosféře této části přispívá mimo jiné i to, že zde nezazní sólový soprán ani flétna, a zvukově se tedy pohybujeme v nižších polohách (ani sborový soprán není nijak výrazně exponovaný).

V úvodu zazní krátký, rytmicky ostrý motiv ve fagotu a trubce. Zajímavé je, že je to jedinkrát, kdy jej můžeme slyšet – v celé skladbě se již neobjeví. Můžeme to vnímat jako předěl po prvních dvou částech, neboť „*Den hněvu*“ je z hlediska náboženského, filozofického i hudebního naprosto odlišný svět.

Takové rázné motivky hrané a cappella se v části *Dies irae* objevují velice často. Někdy dokonce využívají hudební téma, které zazní v předešlých částech, nebo naopak představí téma nové, se kterým pak skladatel dále pracuje. Výjimečné není ani použití jednoho motivu, který se táhne celou skladbou jako *idée fixe*, jak tomu je třeba v *Requiem* Antonína Dvořáka. Tam ovšem nezazní tento trubkový motiv na úplném začátku *Dies irae*, ale až před textem *Tuba mirum*. Tento verš o „pronikavém zvuku trubky“ přímo vybízí ke zhudebnění a uplatnění právě jmenovaného hudebního nástroje.

část v Requiem**sloka (počáteční slova trojverší)**

3. Dies irae	Dies irae
	Quantus tremor
	Tuba mirum
	Mors stupebit
4. Liber scriptus	Liber scriptus
	Judex ergo
	Quid sum miser
5. Rex tremendae	Rex tremendae
	Recordare, Jesu pie
6. Quaerens me	Quaerens me
	Juste judex
7. Ingemisco	Ingemisco
	Qui Mariam
	Preces meae
8. Inter oves	Inter oves
9. Confutatis maledictis	Confutatis maledictis
	Oro supplex
10. Lacrimosa	Lacrimosa
	Huic ergo

tabulka č. 11

Sborové i sólové party jsou po celou dobu v homofonní sazbě a je mezi nimi úzká interakce, která působí dojmem rozhovoru. Sólový baryton s tenorem přednáší v unisonu text a sbor v krátkých melodicky jednoduchých vstupech reaguje (*ukázka č.16*). Harmonicky toto místo není příliš složité, veškeré nápěvy sólistů i sboru se scházejí v akordu F dur, což vždy po několika taktech potvrdí elektrická kytara.

T.
 Soli
 B.
 S.
 Coro
 A.
 T.
 E.Gtr.
 Org.

te - ste Da - vid cum Si - byl - la. Di - es, di - es.
 te - ste Da - vid cum Si - byl - la. Di - es, di - es.
 die - es i - ræ, di - es il - la.
 die - es i - ræ, di - es il - la.
 die - es i - ræ, di - es il - la.

ukázka č. 16

V částech C a D skladatel pracuje se stejným motivickým materiálem, ovšem díky tempové i dynamické gradaci napětí stále roste. Sbor celou scénu dokresluje stále stejnými jednotaktovými výkřiky až do písmene F (*Tuba mirum*). Zde by asi posluchač očekával, že zazní trubka, ale ta se přidá k fagotu až po odzpívání celého trojverší *Tuba mirum*. Sbor zpívá ve dvoutaktových sekvencích za velmi sporadického doprovodu – jsou to pouze ansámblové příznávky na 1. a 4. době, které tuto část harmonicky ohraničují (*ukázka č. 17*).

Fg.
 T.
 Soli
 B.
 S.
 Coro
 A.
 T.
 B.
 E.Gtr.
 Org.

di - es.
 di - es.
 di - es.
 di - es il - la.
 di - es il - la.
 di - es il - la.
 di - es il - la.
 Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get om - nes
 Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get om - nes
 Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get om - nes
 Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - cra re - gi - o - num, co - get om - nes

Allegro
 mf

ukázka č. 17

Liber scriptus

Po předchozí dramatické části přichází uklidnění, které je dáno nejen mírnějším tempem (*moderato*), ale také pravidelným metrem. Akordy elektrické kytary jsou zkomponované v dosti široké harmonii a vždy na lehké doby, což ještě podtrhuje vzdušnost a křehkost strukturální klenby této části.

Melodie se nejprve ozve v dechových nástrojích, a to formou středověkého cantu firmu (fagot), nad nímž zní discantus (flétna). Stejný model přebírá o několik taktů dále sólový baryton a tenor. Vše plyne ve čtvrt'ových hodnotách a oba hlasy jsou vedeny melodicky velmi střídě, takže oba hlasy tíhnou spíše k recitativnímu způsobu přednesu (*ukázka č. 18*).

The image shows a musical score for two vocal parts: Tenor (T. solo) and Bass (B. solo). The score is written in 4/4 time and features a recitativo style. The lyrics are: "Li-ber scrip-tus pro-fo-re-tur in quo to-tum con-ti-ne-tur un-de mun-dus ju-di-ce-tur...". The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics. The second system shows the vocal lines with lyrics and a section marked 'B'.

ukázka č. 18

Za zmínku zde stojí i akordický doprovod elektrické kytary. Poprvé od začátku skladby má možnost zaznít na větší ploše v několika akordech za sebou, aniž by byla součástí zahuštěné hudební faktury spolu s varhanami a dalšími nástroji. Je tedy možné poslechnout si zajímavý sled akordů *d moll* – *B dur* (s přidanou sekundou) – *F dur* – *g moll* – *G dur* – *B dur* – *d moll*.

Tato část má zřejmou hudební formu A – B – A (+ coda). V dílu B, který vychází ze stejného harmonického základu jako díl A (tedy výše uvedené akordy elektrické kytary), přednáší sbor jednohlasně text „*Judex ergo*“. Ovšem melodie je tentokrát trošku hybnější, neboť obsahuje i osminové hodnoty (*ukázka č. 19*).

The image shows a musical score for a vocal piece. It includes five staves: Soprano (S.), Coro (Chorus), Tenor (T.), Bass (B.), and Electric Guitar (E.Gtr.). The lyrics are: Ju-dex er-go cum se-de-bit... Quid-quid la-ted ap-pa-re-bit. The score is marked with a 'C' in a box above the first measure. The Soprano part has a '29' above the first measure. The Coro part has a '28' above the first measure. The Tenor part has a '27' above the first measure. The Bass part has a '26' above the first measure. The E.Gtr. part has a '25' above the first measure.

ukázka č. 19

Po krátkém třetím díle A přichází dosti nečekaně verš „*Quid sum miser*“ jako coda či pouze dovětek, aby celou část uzavřel. Recitativo je předepsáno sólovému sopránu opět pouze za doprovodu elektrické kytary.

Rex tremendae

V této části zazní jako v jediném ze dvou míst celého *requiem* sborový šestihlas (divisi je v sopránech a v tenorech). Kudelásek této širší sborové faktury využil k tomu, aby trojhlasé sborové fugato znělo plněji a barevněji (**ukázka č. 20**). Melodické linky jsou zdvojeny tímto způsobem:

1. hlas **S1 + T1**,
2. hlas **A + B**,
3. hlas **S2 + T2**.

Kudelásek tedy zachoval základní rozdělení vyšších a nižších hlasů, ale i tak je zvukový efekt docílen a sborový zvuk je mohutnější. Následně jsou hlasy ještě podpořeny elektrickou kytarou a varhanami.

ukázka č. 20

Samotné téma je velice důrazné a naprosto koresponduje s textem *Rex tremendae majestatis*.⁶⁴ Začíná sice v pianissimu a úvodní slabika *Rex* je na lehké druhé době – ovšem s důrazem. Napětí podporuje stoupavá tendence melodie v rozmezí kvinty (c – g) a také velmi rychlé tempo (*vivace*). Výsledek je velice působivý a hudba se žene hned od svého začátku velice dravě kupředu, neboť jednotlivé hlasové skupiny nastupují ve dvoutaktových intervalech a v narůstající dynamice.

Gradace trvá až do taktu č. 20, kde přijde změna tempa a sbor naposledy v unisonu a ve fortissimo zahřmí „*Rex tremendae majestatis*“. Toto druhé téma je od prvního fugatového velmi rozdílné. Hlava tématu zapadá do klasického vzorce (nechci použít výraz klišé), který již před Kudeláslem použil např. Antonín Dvořák. Jde o to, že úvodní dvě slabiky ***Rex tre-*** zazní na čtvrté době a na první těžkou dobu následujícího taktu zazní v intervalu zmenšené sexty třetí slabika ***me-***. Tento rázný signál je natolik průbojný, že z hudební paměti jen tak lehce nevymizí. Můžeme zde jednotlivé začátky témat Dvořáka (*ukázka č. 21*) a Kudeláska (*ukázka č. 22*) porovnat:

ukázka č. 21

⁶⁴ Překládá se jako „*Hrůzné velebnosti král*“ nebo „*Král hrůzně vznešený*“. Ve vlastním překladu Ladislava Vycpálka je to „*Král, hle, strašné, mocné krásy*“.

S. 1

Rex tre - men - dae ma - jes - ta - - - tis, Rex tr men - dae ma - jes - ta - tis

ukázka č. 22

Po krátké kadenci flétny, která zklidní dramatickou atmosféru, nastupuje v dílu C sólový soprán s velice melancholickou melodií „*Recordare, Jesu pie*“ (předepsáno tranquillo) za doprovodu rozložených akordů elektrické kytary. Ovšem v závěru části se jako reminiscence druhého tématu vrací obměněný rytmický motiv v trubce (**ukázka č. 23**).

Tr. B

Rex tr men - dae ma - jes - ta - tis

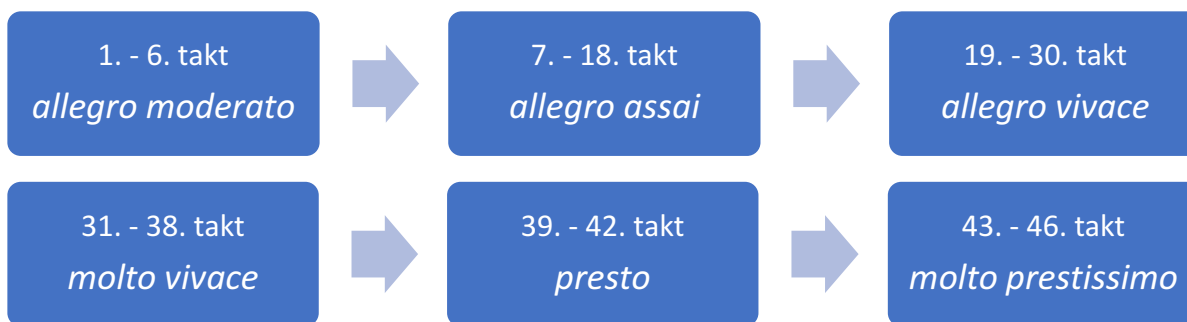
ukázka č. 23

Co se týče opakování či náznaků různých témat, Kudelásek je velice minimalistický. Děje se tak u něj často na ploše menší než jeden takt. To není úplně odpovídající úsek, abychom mohli posoudit míru citace daného tématu, ať už melodie či rytmu. Spíše se jedná o jakousi symbolickou inspiraci – dále se tomuto zajímavému jevu Kudeláskovy kompoziční práce budeme věnovat v části *Lacrimosa*.

Quaerens me

Tyto verše většinou nebývají zhudebněny jako samostatná část *Requiem*. V minulosti lze samozřejmě nalézt výjimky – např. *Requiem* Hectora Berlioze, který část *Quaerens me* pojal jako a cappellový renesanční motet.

Hlavním výrazovým prostředkem je zde gradace. Začátek je v mírně rychlém tempu, ale po celou dobu trvání této části narůstá tempo i dynamika až do závěrečného molto prestissimo ve fortissimu. Lépe nás s gradací této části seznámí následující schéma:



graf č. 3

Harmonicky se tato část opírá o akordy elektrické kytary, které povětšinou ve čtvrt'ových hodnotách udávají také pravidelný rytmus celé části od začátku do konce.

Výraznou melodickou linku zde nenajdeme. Asi nejvíce prostoru dostává hned od prvního taktu fagot (*ukázka č. 24*). Sbor je napsán v unisonu a drobný tečkovaný rytmus bez většího melodického potenciálu směřuje spíše k recitativnímu přednesu. Jediný větší melodický vzruch přináší sborový bas, který se v dílu A přidá k melodii fagotu a spolu s ním vykreslí melodickou linku na verše *Juste judex*.



ukázka č. 24

V dílu B ovšem nastává zajímavý zvrát. Je to dáno i tím, že se z mírného tempa dostáváme do velmi svižného tempa (*vivace*), ale hlavně se zde objevuje velmi energický melodický motiv, který zazní v sekvencích celkem třikrát, vždy o čistou kvartu výše (*ukázka č. 25*). Posлуhač znalý *Requiem* Zdeňka Lukáše si asi uvědomí, že je mu část této melodie známá, i když možná ne hned po prvním poslechu. Třebaže notové délky jsou jiné a tónorod je také jiný, tento drobný melodický motiv má potenciál zapsat se hluboko do naší paměti. U Lukáše je to úvodní motiv z části *Lacrimosa* (*ukázka č.26*).



ukázka č. 25



ukázka č. 26

Závěrečný díl C přináší poslední melodický motiv, který spolu se sborem v unisonu má v partu i fagot. I když je to motiv jednoduchý, pro fagot je to v tempu presto či molto prestissimo technicky velmi náročné.

Svou strukturou a použitím hlavního hudebního výrazového prostředku (tedy gradace) po celou dobu trvání, se tato část poněkud vymyká Kudeláskovu prozatímnímu kompozičnímu přístupu v jiných částech. Ale samozřejmě to není poprvé, kdy se s tímto netradičním přístupem u velké duchovní skladby setkáváme. Ve svém *Requiem* z roku 1968 použil stejný princip i Luboš Fišer v části *Libera eas*.

Ingemisco

Výrazným znakem velice komorního začátku této části jsou chromatické postupy v drobných motivech elektrické kytary, která zazní osamoceně ve slabé dynamice. To spolu s prodlevou na tónu A (o dvě oktávy níže) ihned navodí pochmurnou, skoro až tajemnou atmosféru. To koresponduje i s textem „*Sténám pod vinami svými...*“.

Tato disharmonie ovšem nebrání tomu, aby v desátém taktu přinesl sólový soprán svou melodii. Ze spojení hlasu s akordy elektrické kytary vychází zajímavé souzvuky a ten závěrečný zůstává nerozvedený, což může na posluchače působit velice stísněným dojmem (opět v návaznosti na text „*Slituj se nad vzdechy mými...*“). Ony vzdechy zde hudebně zhmotňují právě ty chromatické postupy v elektrické kytáře (**ukázka č. 27**).



ukázka č. 27

Po sopránu přebírá melodii na další trojverší „*Qui Mariam*“ sólový bas. Melodie je trošku více vyklenutá a také kytarový doprovod přechází do harmoničtějšího modu. Díky tomu je daleko hybnější, takže se chmurná nálada vytrácí a celkově se hudební plocha projasňuje.

Vzhledem k barvě sólových hlasů bychom možná očekávali, že pochmurnější část svěří autor basu a tu projasněnější soprán. Ovšem je tomu naopak, a právě tento kontrast je právě působivý a je to jeden z výrazových prostředků, který ke Kudeláskovu kompozičnímu projevu patří a setkáme se s ním na více místech.

Vivace, L'istesso tempo ♩-♩

49

Fg.

S.

A.

Coro

T.

B.

Pre - ces me - æ non sunt di - gnæ: Sed tu

E.Gtr.

Org.

ukázka č. 28

Kontrastní je také část, která přichází v dílu D. Sborový zpěv v unisonu připomíná hymnus (**ukázka č. 28**), jehož jednotlivé verše jsou odděleny quasi fanfárami, využívajícími převážně prázdný akord $a - e - a$. V návaznosti na text by to měla být prosba, ovšem v tomto případě je to po hudební stránce prosba velice důrazná a nekompromisní a fanfáry pouze umocňují její naléhavost.

Závěrečných šest taktů nás navrací zpět na počátek části a jako reminiscence se vrací zvukomalebné efekty elektrické kytary připomínající vzdechy, tedy drobné motivky využívající sestupnou chromatiku.

Inter oves

S pouhými dvaceti takty je tato část nejkratší z celého díla. I když na začátku je předepsáno *grave*, v sedmém taktu je to již *allegro*, takže celá část netrvá déle než jeden a půl

minuty.

Kudelásek zde zpracoval jen jedno trojverší ze sekvence *Dies irae*, což není obvyklé. *Inter oves* nebývá v rámci *requiem* zhudebňováno jako samostatná část. Bývá spíše součástí *Ingemisco* (spolu se dvěma předcházejícími trojveršími *Qui Mariam* a *Preces meae*). Textově tato sloka není totiž není nijak dramatická či naléhavá. Jedná se o jednoduchou prosbu „Rač mne mezi ovce vzítí“ a v Kudeláskově hudebním zpracování také nenajdeme žádné expresivní momenty a hudba je díky opakujícím se figurám sborových hlasů dost monotónní až unylá.

Tato část je z celého díla asi nejrytmičtější (co se týče sboru i doprovodné elektrické kytary). Melodicky vychází z jediného dvoutaktového tématu (*ukázka č. 29* – pouze soprán, party ostatních hlasů jsou psány stejně), který pak od písmene B autor ještě zjednodušil na drobný půltaktový motiv (*ukázka č. 30*). Ten si mezi sebou předávají sborové hlasy, takže vzniká jednolitý ostinátní proud zpěvu a k tomu je zde jako hlavní doprovodný nástroj velmi exponovaná elektrická kytara.



s. *mf*
In-ter o-ves lo-cum prae-sta, et ab hoc-dis me se-que-stra

ukázka č. 29



S.
par - te dex - tra, par - te dex - tra, par - te dex - tra, par - te dex - tra,
Coro
T.
par - te dex - tra, par - te dex - tra, par - te dex - tra, par - te dex - tra,
par - ře dex - tra, par - ře dex - tra, par - ře dex - tra, par - ře dex - tra,

ukázka č. 30

I když hudební faktura této části vypadá díky drobným notovým hodnotám a různým rytmickým prvkům komplikovaně, je vlastně celkem dobře čitelná. Kytara totiž kopíruje rytmické i melodické figury sborových hlasů (osminové trioly v dílu A i tečkovaný rytmus v dílu B), takže výsledný zvuk není pro posluchače nijak komplikovaný či nepřehledný. Ve dvou-taktových intervalech se přidávají také varhany a dechové nástroje, které jsou ovšem psané v delších notových hodnotách, takže kompaktnost celku nenarušují, spíše ji podporují.

Confutatis

Na rozdíl od předchozí části text „*Confutatis maledictis*“ přímo vybízí k tomu, aby nebyl pouhým dovětkem předchozího textu, ale aby novou část uvedl. Je v něm obsažen velký dramatický náboj („*Až se zachvějí kdys klatí, že je ostrý plamen schvátí, rač mne k sobě povolati*“)⁶⁵ a toho skladatel převedl v plné síle i do hudební složky díla.

Pětitaktový úvod je svěřený pouze flétně s citlivým doprovodem varhan (*ukázka č. 31*). Může se to zdát jako reminiscence flétnového partu z úvodu celého *requiem* (tedy 1. část, *ukázka č. 8*), ale při bližším studiu zjistíme, že se jedná pouze o podobnost vzestupné melodie prvního taktu. Tento flétnový part je veden melodicky i rytmicky zcela jinak.



ukázka č. 31

V dílu A vstupují varhany, elektrická kytara a fagot s důrazným jednotaktovým motivem, který je základní hybnou silou doprovodného ansámblu. Zazní vždy po několika taktech a dodává hudebnímu proudu energii. Hlavní melodie je ale ve sboru, který svůj text přednese v unisonu a neopouští dynamickou úroveň forte.

Tato kontrastní dramatická sekvence se ovšem přežene velmi rychle a další sloku textu „*Oro supplex*“ přednese v dílu C sólový soprán ve velmi klidném tempu (*larghetto*) i dynamice (*ukázka č. 32*). Tato jednořádková klidná vsuvka působí díky quasi recitačnímu stylu jako meditace, což naprosto souzní s textem „*Duše prosí, lká se, rmoutí...*“

ukázka č. 32

⁶⁵ Ve vlastním překladu Ladislava Vycpálka text nevyznívá tak drsně, ale spíše mírně a prosebně: „*Až pak hříšným tvá dlaň jistá, v pekel žáru sídlo schystá, v blažených mne uveď místa.*“

Závěr části *Confutatis* patří nástrojové dohře – fagot s trubkou zde rozehrávají zajímavý kontrapunkt, přičemž využívají hudebního materiálu, který zazněl již v předchozích dílech (ve sboru i v nástrojích).

Lacrimosa

Dvě poslední sloky sekvence *Dies irae* přinášejí po dramatických pasážích uklidnění a smířlivé uzavření tohoto jedinečného textu. V závěru se totiž „*Den hněvu*“ transformuje do „*Slzavého dne*“ – v některých překladech také „*Uplakáný den*“ či „*Den pláče*“.

Tyto poslední verše jsou plné usmíření, smilování a také prosby k Bohu o odpočinutí věčné. A právě toto transcendentní uvědomění si, že smrt není konečným bodem lidského života, dává textu *Dies irae* a celému *requiem* punc specifičnosti a originality. A pokud můžeme v souvislosti s náboženským textem o posledním soudu mluvit o jeho nadčasovosti, je to právě zde. Text *Lacrimosa* inspiroval některé skladatele natolik, že zkomponovali samostatné skladby, ovšem ne vždy v nich daný text využili a nechali se jím spíše jen inspirovat.⁶⁶

Obsah textu nedovoluje skladateli využití expresivního výrazu či vypjatých momentů u jednotlivých hlasů či nástrojů. Pavel Kudelásek tuto část vystavěl přesně v duchu tradice ve velmi mírném tempu, v umírněné dynamice a hlavním činitelem je zde vokální složka, tedy sólisté a sbor.

Hudba *Lacrimosa* pokračuje attacca v návaznosti na předešlé *Confutatis* a to není jediné spojení mezi těmito částmi. Úvodní tóny, kterými zahajuje sólový soprán (*ukázka č. 33*), jsou totožné s flétnovým úvodem *Confutatis* (*ukázka č. 31*). Je to ovšem málo na to, abychom to mohli považovat za hudební téma, které nějak melodicky obě části spojuje. Spíše bychom to mohli chápat symbolicky.



ukázka č. 33

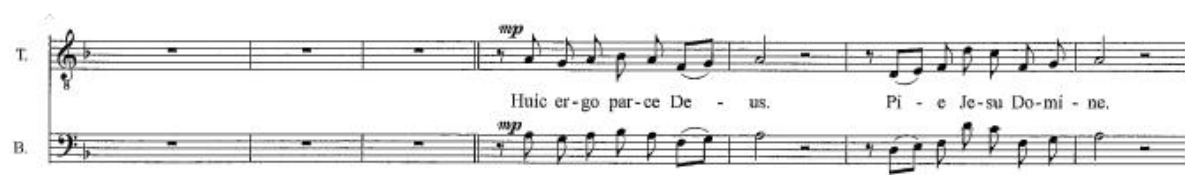
Sólový soprán doprovázejí pouze varhany paralelními sestupnými kvintami, což podporuje klidnou atmosféru tohoto úvodu a dává to sólovému sopránu možnost prosadit se

⁶⁶ Např. Slavomír Hořinka napsal své *Lacrimosa* pro barokní housle, koto, tam-tam a smyčce. Josef Klíč ve svém *Lacrimosa* využil violoncello a lidský hlas – je zajímavé, že v díle cituje i texty z jiných částí mše (např. *Requiem aeternam* nebo *Sanctus*).

dynamicky (zde má sólistka opravdu prostor předvést, jak umí pracovat s hlasem v rámci *mp*).

V dílu F přebírá melodii sbor a text *Lacrimosa* zazní ještě jednou. Sbor je sice psán v unisonu jako chorál ve čtvrtových a půlových hodnotách, ale kytarový doprovod rozložených akordů a kontrapunkticky psaný part fagotu dodává tomuto místu příchut' snad až romantické zasněnosti.

Poslední trojverší *Huic ergo*, tedy prosba o odpočinutí věčné, je symbolicky jednohlasý zpěv, který svým charakterem odpovídá modlitbě (plyne nevzrušeně v pravidelných osminových hodnotách. Chorálovou melodii si postupně předávají dvojice hlasů: sólový T + B (**ukázka č. 34**), sborový T + B a na závěr sborový S + A. Tonálně jsou podpořené akordy elektrické kytary. Závěrečné „*Amen*“ je ale rozvedeno čtyřhlasně a velmi široce po vzoru romantických mistrů.



The image shows a musical score for voice and guitar. The vocal line (T) is written in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The guitar line (B) is written in a bass clef. The lyrics are: "Huic er-go par-ce De - us. Pi - e Je-su Do-mi - ne." The score includes a double bar line and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

ukázka č. 34

Offertorium

Pokud bychom chtěli *requiem* rozdělit podle textu na dva pomyslné velké díly, s částí *Offertorium* začíná ten druhý. Po všech v textu vypsáných hrůzách sekvence *Dies irae*, následují vlastně jen části přinášející pokorně myšlenky smíření se s odchodem z tohoto světa a víru v odpočinutí věčné. Ovšem také radostnou a oslavnou náladu *Sanctus* (ta vyniká o to víc, když v *requiem* absentuje část *Gloria*).

Součástí tohoto *Offertoria* je také text *Hostias*, což není nic výjimečného a Kudelásek tím nijak nevybočuje ze zaběhlých tradic. Existují samozřejmě skladatelé, kteří ve svém *requiem* uvedli *Hostias* jako samostatnou část (např. Dvořák či Berlioz). Spojení těchto dvou textů v jednom celku se zdá být logické, neboť oba vyjadřují stejnou myšlenku.

V hudební faktuře lze i pohledem jasně rozpoznat dvě základní vrstvy: 1) sólové party a 2) sborová partitura. V celé části fungují tím způsobem, že na sebe vždy plynule navazují. Velice zřídka se překrývají – jde zde spíše o jednotlivé takty na začátcích a koncích frází, ne o větší hudební plochu. Doprovodné nástroje jsou využity poměrně střídavě – zpočátku je to elektrická kytara (jemné rozložené akordy) a trombón. Od písmene D se přidávají varhany, ale

pouze basové tóny, aby podtrhly text „*Quam olim Abrahae*“.

„*Pane Ježíši Kriste, Králi slávy, vysvobod' duše všech věřících zemřelých...*“ – text *Offertoria* je napůl modlitbou a napůl oslavou (hrůzy *Dies irae* jsou již zažehnány), což se projevuje i v Kudeláskově hudebním zpracování. Povznesenou náladu navodí hned v úvodu části trubka, která krásně vyklene své sólo a melodii v písmenu A převezme sólový bas. Jedná se o jednoduchou melodii chorálního charakteru, ovšem v písmenu B se přidává se svými ráznými vstupy sbor a hudební atmosféra se velmi rychle mění. Sólista totiž na sborové vstupy reaguje stejně ostře rytmicky (v osminových a šestnáctinových hodnotách) i dynamicky (*forte*). Hlavními nositeli hybnosti jsou tedy tyto dva rytmické modely: 1) sólista se sborovým tenorem a basem, 2) sborový soprán a alt (**ukázka č. 35**).

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves labeled S (Soprano), A (Alto), Coro (Chorus), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "fer - ni, li - be - ra e - as, de - o - re le - o - nis, de - o - re le - o - nis,". The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

ukázka č. 35

Poslední verš *Offertoria* „*Quam olim Abrahae*“, který začíná v písmenu D je opět záležitostí propojení sólových a sborových hlasů, ale jinak než v předešlé části. Sbor zahajuje frázi oslavným (ve své rytmice až hrdinským) chorálem v unisonu a sólisté dokončují verš s menším emočním vypětím (**ukázka č. 36**). Toto místo dostává svým pozitivním nábojem a harmonicky jasným ukotvením až romantický charakter.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The top part includes parts for T. solo, Soli, and B. solo, with lyrics 'pro-mi-si-sti, et se-mi-ni'. Below that are parts for Soprano (S.), Alto (A.), Coro, Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics 'Quam o-lim A-bra-hae, quam o-lim A-bra-hae,'. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*.

ukázka č. 36

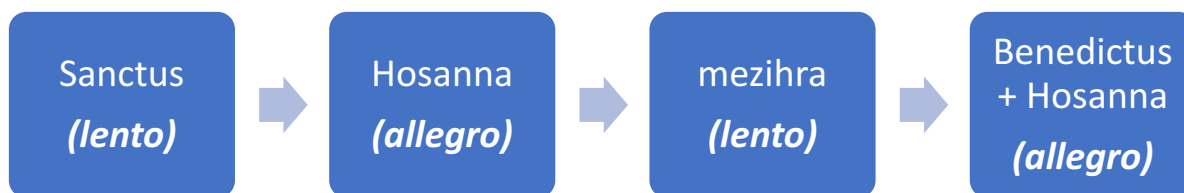
V tak komorním nástrojovém obsazení, jaké Kudelásek svému *Requiem* určil, může i nahrazení jednoho nástroje jiným znamenat velkou změnu v celkové atmosféře dané části. V písmenu F přebírá vrchní doprovodnou melodickou linku fagot namísto trubky, která zněla doposud. Měkčí zvuk dřevěného nástroje (navíc ve vysoké poloze) dodává modlitbě *Hostias* trošku jinou náladu a plní funkci jakéhosi klidnicího prvku.

Sborové hlasy se přidávají postupně v pořadí: soprán, alt, a nakonec tenor s basem. Ovšem tento postup zde neplní funkci gradační či dynamickou (zvukově se celý ansámbl drží v rozmezí *p-mf*, ale spíše jen zvukomalebnou. Poklidný závěr části dvakrát naruší sólový bas zvolánímí „*De morte trans ire*“ a „*Trans ire ad vitam*“, který využívá oba rytmicko-melodické modely z ukázky č. 35. Tato zvolání jsou symbolická a je zřejmé, proč je chtěl autor zdůraznit. Text „*At přejdou ze smrti do života*“ jen potvrzuje, jak zlomovou částí vlastně *Offertorium* v rámci *requiem* je a jaký přerod myšlenek směrem k posmrtnému životu se zde odehrává. *requiem* totiž, i když je to mše za zemřelé, není jen o smrti, ale také o naději a o životě.

Sanctus

Kudeláskovo *Sanctus* má tradiční schéma – pomalý úvod, svižné *Hosanna*, návrat k velmi mírnému tempu před *Benedictus* a opakování *Hosanna* v závěru. Pokud je *Benedictus* zhudebněno jako samostatná část, bývá většinou také v mírném tempu, aby vynikl kontrast s následným živým *Hosanna*. Zde autor obě části spojil, takže před *Benedictus* zazní jen drobná nástrojová předehra a samotné *Benedictus* je již v *allegro*. Následující tabulka nám lépe přiblíží

tempové schéma:



graf č. 4

Jak už autor několikrát předvedl v minulých částech, i *Sanctus* začíná krátkou předehtou, kterou svěřil flétně za doprovodu akordů elektrické kytary. Stejně jako v minulých případech, ani zde s tématem flétny dále nijak nepracuje a nerozvíjí jej. Z pohledu posluchačské veřejnosti to možná může být na škodu, protože při prvním poslechu je dosti náročné vnímat v jedné části několik melodických motivů – navíc když nejsou vždy tonálně ukotvené. Hudební paměť posluchače by se zejména u moderních skladeb jistě lépe orientovala při větším využití jednotlivých motivů.

Téma *Sanctus* je poměrně dlouhé a text je rozvrstven do několika hlasů: sólový soprán a hlavní melodii, která se krásně klene přes osm taktů, ovšem používá jen slovo *Sanctus*, které šestkrát zopakuje. K němu se pak přidávají sborový soprán s altem, a nakonec i tenor, kteří dopoví zbývající text (*ukázka č. 37*). Kudelásek pracuje se sopránovým sólem po celou dobu dynamicky, nejvýraznějším místem je asi vzestupná zmenšená kvinta v sedmém taktu sóla, která dokáže vyvolat veliké napětí. Tón je držený přes celý další takt a stupnicové sestupné pochody sborových hlasů dodávají celému *Sanctus* naléhavosti.

V předešlých částech jsme se již setkali s tím, že Kudelásek využívá jako jeden z hlavních výrazových prostředků gradaci (pomocí dynamiky či tempa). Část *Hosanna* je nádhernou ukázkou gradace pomocí zahušťování hudební faktury tím, že se postupně přidávají další sborové hlasy. Samozřejmě to s sebou nese i dynamické změny.

S. solo *p* San-ctus, San-ctus, San-ctus.

S. solo San-ctus, San-ctus, San-ctus.

S. *mp* Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple-ni sunt cae-li glo-ri-a tu-

A. *mp* Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple-ni sunt cae-li glo-ri-a tu-

Coro Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple-ni sunt cae-li glo-ri-a tu-

T. *mp* et ter-ra glo-ri-a tu a, glo-ri-a tu-

ukázka č. 37

Hosanna začíná v taktu č. 15 a rázem se ocitáme v úplně jiném světě. Téma je rázné a přináší jej sborový bas (**ukázka č. 38**). Důraznost tématu podtrhuje doprovod nástrojů (elektrické kytary a fagotu), které pomocí drobných příznaků rytmicky i harmonicky dokreslují základní melodickou linku.

B. *p* Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis,

ukázka č. 38

Druhý vstup *Hosanna* je již sborovým dvojhlasem – k basu, který opakuje stejné téma, se přidává tenor, ale motiv je drobně změněný a tvoří se tak větší napětí a samozřejmě roste i dynamika (**ukázka č. 39**).

T. *mf* ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis. *f*

Coro ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis.

B. *mf* ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis.

ukázka č. 39

Třetí vstup *Hosanna* je již majestátním trojhlasem v plné síle (**ukázka č. 40**). Barevné spektrum je velice široké, neboť se v tomto místě přidávají i varhany, fagot a trubka. Po tomto zvukovém vzepětí následuje několikataktová mezihra a flétna přináší očekávané zklidnění před *Benedictus*.

ukázka č. 40

Za nejkldnější a nejpokornější část mše bývá většinou považováno *Agnus Dei*, ale často s ním v dobrém smyslu slova soupeří i *Benedictus*. Často se odehrává ve velmi pomalém tempu v drobných osminových hodnotách, takže dirigent je nucen v rámci přehlednosti dirigovat po osminách, nikoliv po celých dobách. Kudelásek se ovšem vrací do tempa allegro, ve kterém zaznělo již *Hosanna*.

Benedictus je výhradně sborová část, což také trochu vybočuje z tradičního pojetí, neboť jsme zde spíše zvyklí na sólové hlasy, aby následně vynikl radostný nástup sboru v opakovaném *Hosanna*.

Hlava tématu *Benedictus* je vcelku jednoduchá, čistá kvinta a následná septima hudebně odkazují na téma *Hosanna*, i když malý rozdíl zde přeci jen je – na rozdíl od *Hosanna* použil Kudelásek v *Benedictus* velkou septimu a tím rozhodně dost nečekaně zesílil napětí v daném momentu, ovšem dále již hudební proud plyne bez dalšího narušení a dynamicky vygraduje do písmene G, kde zazní tradičně opět *Hosanna*. Opakování bývá většinou stejné jako to první (často formou repetic), ale Kudelásek si pro posluchače připravil jedno překvapení a závěrečné *Hosanna* je čtyřhlasé, čímž jej vygradoval do maxima (**ukázka č. 41**).

Musical score for voice and choir. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - - - - - Ho - san - na, in ex - - - - - cel - - - - -". The Soprano and Alto parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with longer note values. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*.

ukázka č. 41

Agnus Dei

Ač v pomalém tempu, *Agnus Dei* je velmi rytmické a nese se převážně v metru osminových a šestnáctinových not. Právě díky rytmické rozmanitosti je tato část pro pěveckou i nástrojovou složku ansámblu velmi náročná.

Sólisté se zde odmlčí, takže vše podstatné se odehrává ve sborových hlasech. V celém *Requiem* začíná sbor nejčastěji unisonem a ani zde tomu není jinak. Hlava tématu „*Agnus Dei*“ trvá sice jen necelé čtyři takty, ale Kudelásek těm dvěma slovům dokázal vtisknout velmi naléhavý až expresivní výraz – důvodem je prudké crescendo a již zmiňované rytmické figury (ukázka č. 42).

Musical score for voice and choir. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "A - - - - - gnus De-i, A - - - - - gnus De-i, A - - - - - gnus De-i, A - - - - - gnus De-i." The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Soprano and Alto parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with longer note values. The score includes dynamic markings like *f*.

ukázka č. 42

Doprovodné nástroje svými staccatovými osminovými příznávkami podporují tuto dravou melodii a posluchačům může připadat, že se na krátkou chvíli ocitli zpět v *Dies irae*, nikoliv že poslouchají text „*Beránku Boží*“. Podobně je melodicky zpracován i pokračující text „*Qui tollis peccata mundi*“ a nástroje ansámblu využívají ve svých partech obě témata a neustále stupňují napětí (svou polohou i dynamicky) až do písmene B. Tam sice ještě pokračuje

text „*Miserere nobis*“, ale je to naprosto jiná hudební plocha. Kudelásek zde začíná pracovat se sborovými hlasy polyfonně (nejmarkantnější je to pak v písmenu E) a celkový výraz se tím zjemní. Napomáhá tomu i širší sborová harmonie a skromnější využití nástrojů. I když se někdy na chvíli dva hlasy spojí, je to polyfonicky nejpracovanější sborová část celého *requiem*.

Základní téma „*Miserere*“ (**ukázka č. 43**) se objevuje již v dílu B, ale autor s ním pracuje i v jiných dílech a vychází z něj mnoho dalších melodických motivů této zahuštěné hudební faktury – např. následující dvě ukázky (**č.44 a č. 45** v dílu D).

S.
 bis, mi-se re-re no - bis.

ukázka č. 43

S.
 tol-lis pec-ca - ta - mui - - - di, mi-se re-re no - bis, mi-se re-re no - bis.

ukázka č. 44

A.
 bis, mi - se-re-re no - bis. A - - - gnus De - i.

ukázka č. 45

Vrcholem části, ke kterému celý hudební proud směřuje, je „*Agnus Dei, dona nobis pacem*“. Poprvé tato modlitba zazní ve fortissimo a velice nezvykle je důraz položen až na slovo „*Dei*“ (**ukázka č. 46**), přičemž to je rytmicky rozděleno a o to více vyzní jeho důraz a naléhavost, které autor místu připisuje.

S.
 De - i, do-na no - bis pa - cem, A - - - gnus De - - - i, do-na

A.
 De - i, do-na no - bis pa - cem, do-na

ukázka č. 46

Samostatnou melodickou linku zde má sborový bas, který je dokonce psán ve dvojhlasě v paralelních oktávách a tím se samozřejmě na několik taktů stává vůdčí melodickou

linkou, nad kterou se klene druhá silná melodie v sopránech a tenorech. Je to vrchol celého *Agnus Dei* a místo, ke kterému hudební proud této části spěje. Závěrečné „*Dona nobis pacem*“ ale přeci jen přináší uklidnění, které posluchač po dramatické polyfonní části očekává.

Communio

Mnoho *requiem* (ať už velkých vokálně-instrumentálních či těch komornějších) končí částí *Agnus Dei*. Ovšem není nezvyklé, že po *Agnus Dei* následují ještě jedna nebo dvě části. Většinou to bývají *In Paradisum*, *Libera me* či *Lux aeterna*. Posledně jmenovaný text může také být přímo součástí *Agnus Dei*. Kudelásek poslední část svého *Requiem* nazval *Communio* (což je v katolické církvi část přijímání), ale text zní „*Lux aeterna, luceat eis Domine*“ – tedy „*Světlo věčné, ať jim svítí, Pane*“. O tom, zda skladatelé tyto části na konci svého díla zařadí či nikoliv, může rozhodovat několik faktorů. Např. zda je skladatel praktikující věřící, nebo třeba příslušnost k církvi katolické, evangelické, případně je nevěřící.

Je také možné, že se skladatel nechá inspirovat dříve napsaným *requiem* jiného skladatele a kvůli silně zakořeněné tradici prostě převezme celou strukturu i text. Takovou inspiraci můžeme pozorovat např. u Maurice Duruflého, jehož *Requiem* se strukturou i obsazením velmi podobá *Requiem* Gabriela Faurého.

Stejně jako zazněla chorální melodie v úvodní části tohoto *requiem*, je to hlavní melodický prostředek i v *Communio*. Sborové hlasy se v unisonu pohybují každý v rámci jedné oktávy a doprovází je pouze akordy elektrické kytary (*ukázka č. 47*) a v závěru části se přidává i velice melodická flétna. To už můžeme u Kudeláska chápat jako rozpoznatelný jev jeho kompozičního rukopisu., neboť flétnové závěry patřily i několika předešlým částem, které končily poklidně (např. *Rex tremendae* či *Sanctus*). Kdežto v částech, které jsou i v závěru mírně dramatické a dynamické, využívá autor trubku nebo fagot (např. *Quaerens me* či *Offertorium*).

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Coro. The music is written in 3/4 time and features a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: "LUX aeterna luceat eis Domine cum sanctis tu - is in aeterna". The score includes dynamic markings like *mp* and *mf*.

ukázka č. 47

V průběhu této části se střídají 5/4 a 4/4 takty, což není vyloženě jeden ze základních a směr určujících výrazových prostředků, ale díky tomu mizí pravidelnost metra a velmi to napomáhá přirozenému proudu takty nespojované chorální melodie, jak ji známe z období středověku (*ukázka č. 48*).

The image shows a musical score for a vocal part (S.) and a piano accompaniment (A.). The score is written in a single system with two staves. The vocal line is in treble clef and the piano part is in bass clef. The music is in 5/4 and 4/4 time signatures. The lyrics are: Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne: et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

ukázka č. 48

Shrnutí

Na rozdíl od mnoha soudobých skladatelů Kudelásek pro své *Requiem* použil obvyklý latinský text a zachoval klasickou strukturu jednotlivých uzavřených částí. Co se týče obsazení, vokální složka spojením sólistů a smíšeného sboru také navazuje na tradici, ale ve výběru instrumentálního obsazení již autor tak tradiční nebyl. Vybral jen několik jednotlivých nástrojů, které na první pohled netvoří moc homogenní skupinu. Jsou to: elektrická kytara, trubka, flétna, fagot a varhany. Nicméně Kudelásek dokázal ve výsledku různobarevnost hudebních nástrojů využít ku prospěchu kompozice a uplatnění elektrické kytary jako hlavního doprovodného prvku, který navozuje základní atmosféru každé části, je velmi originální.

Hlavními devízami tohoto *requiem* jsou tyto dva aspekty: melodie ve zpívaných částech ctí text a hudební faktura je srozumitelná. Spolu s méně náročnými požadavky na počet účinkujících a prostor je toto dílo posluchačsky velmi vděčné a může být běžně prováděno.

5.4 Otomar Kvěch – Requiem temporalem

Otomar Kvěch (25. května 1950, Praha – 16. března 2018, Praha) studoval skladbu na pražské konzervatoři a poté i na Akademii múzických umění v Praze v kompoziční třídě Jiřího Pauera. Patřil k čelným představitelům skladatelské generace utvářející se ve druhé polovině 20. století. Komponoval symfonie, smyčcové kvartety, komorní a varhanní skladby, ale i vokální díla včetně dětských oper. Ve svém kompozičním myšlení Kvěch navazuje na studia evropských klasiků, ale snaží se také uplatňovat nové kompoziční postupy (např. aleatoriku).

Vznik díla

Své *Requiem temporalem* začal Kvěch komponovat v roce 1990 a intenzivně na něm pracoval následující dva roky. Ovšem dokončil je až po dlouhých sedmnácti letech, když se v roce 2007 vyskytla šance na jeho provedení. Své premiéry se ale dílo dočkalo až v březnu 2009 ve Dvořákově síni Rudolfiny v provedení Symfonického orchestru Českého rozhlasu za řízení Jiřího Maláta.⁶⁷ A možná i to byl jeden z důvodů, proč bylo s napětím u hudební veřejnosti očekáváno. Lukáš Sommer dílo ve své kritice k premiéře dokonce označil za nejočekávanější novinku roku.⁶⁸

Zajímavé je, že po většinu doby skladatel na rozsáhlé partituře *requiem* pracoval bez úmyslu provedení. Obsazení je skutečně ohromné: sóla, sbory, komorní soubory, varhany a orchestr. Až se může zdát, že dílo je vzhledem k velkému počtu účinkujících a nároku na prostor technicky neproveditelné. Sám autor komentoval takové obsazení tím, že v čase, kdy jej myšlenka na *requiem* napadla, vůbec nepočítal s tím, že by dílo mělo šanci na provedení. Nakonec v průběhu práce ze svých požadavků slevil a z komorních orchestrů byly dechové kvintety a ze smyčcového orchestru smyčcový kvartet.

Když už ale o provedení svého *requiem* přemýšlel, představoval si to takhle: „*Za ideální bych považoval provedení skladby v chrámě, kde u oltáře stojí orchestr se smíšeným sborem a se sólovým basistou, který zpívá ,rolí biblického Kazatele. Na jedné straně lodě chrámu, ať už v přízemí, nebo na kůru, stojí dětský sbor s dechovým kvintetem, na druhé mužský sbor se žesťovým kvintetem. Nad vchodem do chrámu se předpokládají na kůru velké varhany (ať mají*

⁶⁷ Dále se na premiéře podíleli Heroldovo kvarteto, Žesťové kvinteto hráčů SOČR, Dechové kvinteto Academia, sólisté Ivan Kusnjer, Jiří Brückler, Josef Škarka, Terezie Švarcová, Veronika Mráčková a na varhany Irena Mráčková.

⁶⁸ Sommer, L. *Otomar Kvěch – Requiem temporalem*. In: *Atemporevue.janfila.com* [online]. © 16.4.2009 [cit. 12. 7. 2022]. Dostupné z: http://atemporevue.janfila.com/?go=recenze&det=090416-recenze_pp09-kvech&show=1.

hrací stůl kdekoliv). Zde stojí také dva sóloví barytonisté. V zákristii za oltářem, či bokem od oltáře jsou pak ‚schované‘ obě ženské sólistky, smyčcový kvartet a eventuálně hráč na podpůrné klávesy ad. lib.“⁶⁹

Název

Název *Requiem temporalem* sám Kvěch nikde ve svých textech nevysvětluje. Překlad latinského *temporalis* nebo italského *temporale* je „dočasný“ či „pomíjivý“ a z toho můžeme vyvodit domněnku, že autor názvem svého díla odkazuje na dočasnost našeho pozemského bytí.

Z dalších skladeb, které ve svém názvu nesou slovo znamenající přechodnost či pomíjivost, můžeme jmenovat např. *Temporal variations* Benjamona Brittena z roku 1936 (jeden z jeho čtyř komorních kusů pro hoboj a klavír) či *Temporal Excitations Echoes Excitations* Jiřího Lukáše pro zpěv, akordeon a cimbál (dílo mělo premiéru 15. listopadu 2021).

Text

Kvěchův přístup k *requiem* jako k „mši za zemřelé“ je rozdílný od většiny jiných skladatelů, neboť sám doznává, že je nevěřící. Přistupuje k němu spíše jako k hudební formě, která mu dává možnost vyjádřit se a svobodně umělecky uchopit daný text. Skladatel psal své *requiem* čistě z vnitřního popudu, nevedly jej k tomu žádné náboženské pohnutky, ale spíše reagoval na společenskou situaci, jak se vyvíjela po roce 1989. Všechny tyto okolnosti samozřejmě také ovlivnily výběr textů, které autor použil.

Dílo je to poměrně rozsáhlé (trvá přibližně hodinu) a co se týče textu, Kvěch patří mezi ty skladatele, kteří se rozhodli kromě toho tradičního latinského použít i jiný. Jedná se o úseky z biblické knihy Kazatel v českém překladu (na jednom místě jsou to úryvky žalmů), použité jako intermezza po vzoru *Válečného requiem* Benjamina Brittena. Jsou přednášeny samotným Kazatelem, případně dalšími sólisty či jednotlivými sbory a zabírají obsáhlou část díla⁷⁰. Základní latinský text *Kyrie – Agnus Dei* zpívá smíšený sbor. Rozvržení jednotlivých textových celků je v **tabulce č. 12**.

Postava Kazatele vystupuje vždy v česky zpívaných částech jako reakce na zpěvy sólistů či sborů a je vlastně odrazem pocitů a zkušeností samotného skladatele. Kazatelovy repliky můžeme vnímat jako skladatelovo zamyšlení nad stavem světa, kdy v moderní době dochází k úpadku morálních hodnot či odklonu od kulturních tradic.

⁶⁹ Kvěch, O. *Nejstarší text o mém Requiem*. In: Kvech.cz [online]. © 1990 [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z: <https://kvech.cz/cz/os020.htm>.

⁷⁰ Celý text *Requiem temporalem* viz Příloha č. 2.

<i>část</i>	<i>název</i>	<i>text</i>
1.	Introitus et Kyrie	Requiem dona eis Domine...
2.	O mladosti	Raduj se, mládenče...
3.	Sekvence I	Dies irae, dies illa...
4.	O moudrosti	Přiložil jsem já mysl svou...
5.	Sekvence II	Quid sum miser...
6.	O obžerství	I řekl jsem srdci svému...
7.	Sekvence III	Dies irae, dies illa...
8.	Offertorium	Domine Jesu Christe...
	O nespravedlnosti	Viděl jsem všeliká soužení...
	Hostias	Hostias et preces...
9.	Sanctus	Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus...
	Benedictus	Benedictus qui venit...
	O nesčetných dílech	Jak nesčetná jsou díla Tvá, Hospodine...
	Agnus Dei	Agnus Dei...

tabulka č. 12

Obsazení

Jak jsme již zmínili v předešlé kapitole, tradiční latinské části svěřil autor smíšenému sboru. S dalšími texty je to velmi rozmanité: dětský sbor zpívá o radosti z mládí, mužský sbor o světské radosti (jídle a pití) a sólové hlasy o hledání moudrosti. Kazatel pak ve všem spatřuje marnost.

Všechny nástrojové ansámby a jejich potenciál jsou v celém díle využity poměrně vyrovnaně, nejvíce je samozřejmě exponovaný velký orchestr. Ten je aktivní v osmi z devíti částí, odmlčí se pouze ve čtvrté části „*O moudrosti*“. V **tabulce č. 13** můžeme vidět obsazení jednotlivých vokálních a instrumentálních složek v částech 1-9 (názvy částí v **tabulce č.12**).

Můžeme z toho tedy vyvodit závěr, že skladatel měl pečlivě připravený plán, jak jednotlivé hudební složky do díla začlenit, a nechtěl je prvoplánově využít v maximální možné míře (tedy společně v co nejvíce částech). Kvěch jako symfonik s citem pro vokální složku samozřejmě uplatnil nejvíce klasickou sestavu **orchestr – smíšený sbor – varhany** a další soubory či sólisty vždy využil v různých částech v návaznosti na text a jeho obsah.

Dynamicky i výrazově jsou nejexponovanější poslední dvě části, kde se až na drobné výjimky zapojují opravdu všechny složky hudebního aparátu. Když vynecháme Kazatele, tak v částech 1-7 nechal autor vyniknout vždy jen jednu pěveckou složku, ať už to byly sbory či sólisté. Tradiční spojení těchto dvou složek, které bývá typické pro takto rozsáhlé vokálně-instrumentální skladby, se zde tedy objevuje pouze v části č.8.

<i>složka</i>			<i>1.</i>	<i>2.</i>	<i>3.</i>	<i>4.</i>	<i>5.</i>	<i>6.</i>	<i>7.</i>	<i>8.</i>	<i>9.</i>
vokální	sbory	smíšený	•		•				•	•	•
		mužský						•			•
		ženský					•			•	
		dětský		•						•	•
	sóla	basbaryton baryton				•				•	
		Kazatel		•		•		•		•	•
instrumentální	komorní soubory a nástroje	dechové kvinteto		•						•	•
		žesťové kvinteto						•		•	•
		bicí nástroje								•	
		varhany	•			•			•	•	•
	Orchester		•	•	•		•	•	•	•	•

tabulka č. 13

Requiem temporalem

Pro celé dílo je charakteristické, že skladatel využívá všechny možné zvukomalebné, dynamické i rytmické možnosti orchestru a sboru. Využívá také hudební efekty, které jsou ovšem vždy promyšlené a do různých hudebních ploch jsou zasazeny velmi citlivě, takže se nemůže stát, že by vyzněly nepatřičně či uměle. Důležitým znakem Kvěchova hudebního rukopisu je spojení vokální a instrumentální složky. V různých pasážích na sebe mnohdy naráží harmonický sbor s tónicky neukotvenou hudební plochou orchestru, ale výsledný zvukový efekt je velice originální a posluchačsky zajímavý. Autor jednoznačně nespolehá na náhodné souzvuky a klastry, veškeré disonance a disharmonie jsou promyšlené a řízené.

Celé *requiem* není tonálně ukotveno (všechny části jsou bez předznamenání), ale jsou zde plochy, které k určitým tóninám tíhnou. Ovšem nikdy to není v takovém rozsahu, že bychom mohli danou tóninu považovat ve skladbě za dominantní. Navíc jedním z mnoha osobitých aspektů Kvěchova kompozičního přístupu je oscilace mezi durovým a mollovým tónorodem, což se nejvíce projevuje v 9. části.

Introitus e Kyrie

Úvod vstupní části je spíše meditativní. První orchestrální akord zaujme svou barevností (zejména díky zapojení zvonů, zvonků, harfy a celesty), ale je to jen pouhý moment, ve kterém posluchač zpozorní, a od čtvrtého taktu již přichází se svým motivem rozložených akordů varhany (*ukázka č. 49*). Tento spíše rytmický motiv si postupně předávají s drobnými obměnami dva vrchní klávesové manuály (na závěr se přidá i pedálový). Tento úvod připomínající varhanní preludium trvá do taktu č. 20, kde se ve velice hluboké poloze přidávají dechové nástroje orchestru. Zejména basový klarinet a fagot vytvářejí dosti pochmurnou náladu, která je zde ovšem namístě, uvědomíme-li si závažnost textu, který charakterizuje již první slovo – „*Requiem*“.



ukázka č. 49

V taktu č. 29 se varhanní doprovod ustálí na ostinátní figuře střídání sekundového intervalu cis – h s vrchní prodlevou na cis a do toho ve 31. taktu vstupuje sborový bas s úvodní frází „*Requiem dona eis, Domine*“ a využívá stejné tóny, ovšem rytmicky jinak zpracované (*ukázka č. 50*). Tento efekt střídavých sekundových intervalů je skladateli v různých mších celkem hojně využívaný, neboť zvukomalebně připomíná hru kostelních zvonů. Většinou je ale napsán pro vyšší hlasy. U Kvěcha je tento sekundový model spíše základním stavebním materiálem, od kterého se pak odvíjí další hudební dění.



ukázka č. 50

Ke sborovému basu se přidá také tenor se stejně jednoduchou melodickou linkou o kvintu výše. Tím vzniká základní ukotvení této části v Cis, i když celé *requiem* je bez předznamenání. Propojení mezi oběma hlasy posilují i opory (u basu vrchní *gis*, u tenoru spodní *cis*), které sice nijak výrazně nezasahují do poklidného hudebního vývoje, ale mužská sborová část působí kompaktněji.

Pochmurnou náladu tohoto úvodního sboru rozjasní nástup flétny a lesního rohu v taktu č. 41 a následuje durové usazení akordu Cis. To zůstává i při nástupu sborového altu „*Et lux per petua*“ v taktu č. 51. Pro kvintový interval *cis – gis* zde již autor nevyužívá opory, ale vše je vypsáno v melodii (**ukázka č. 51**). Ostinátní figuru varhan přebírá pikola s flétnou, takže se v tomto místě celá nálada naprosto mění a připravuje tak posluchače na dramatictější pasáž, kde již smíšený sbor zazní naplno.



ukázka č. 51

Ten okamžik přichází v 61. taktu s frází „*Te decet hymnus*“. Toto slavnostní zvolání sboru ve dvojhlasu (S+T a A+B) doprovází orchestr širokými tóny a vyniká zejména smyčcová sekce. Zajímavé je, že i v tomto vypjatém místě Kvěch pracuje dynamicky s poměry hlasů ve sboru, neboť na dva takty (63-64) předepisuje v každém sborovém partu „*1/3 hlasu ale f*“ a v taktu č.65 již opět „*f tutti*“. Jelikož je to uprostřed textové fráze, tak to jistě nebude snaha o echo, ale důvod je daleko prostší. Ve velkém zvuku je někdy těžší pro dirigenta stáhnout celý sbor dynamicky dolů, takže tento technický prostředek náhlého ztišení a opět zesílení sboru je v tomto místě logický a pro posluchače přijatelný.

Tato sborová pasáž nejde dopředu jen dynamicky, ale i tempově. Po *stringendu* v 67. taktu přichází po třech taktech *piú mosso* a sbor v pevně usazeném *G dur* akordu (bez tonálního usazení pasáže, v basové lince dominuje sekunda *a-h*) začne rytmickou frází „*Ex audi orationem meam*“. Harmonicky zajímavý je závěr této fráze v taktu č. 71, kde se z *G dur* sbor dostane sestupnými paralelními akordy do *g moll* (**ukázka č. 52**). Tento sestup se objeví o několik taktů později ještě jednou, ale tentokrát fráze vyústí do alterovaného *Ges dur* akordu (**ukázka č. 53**).

69 *Piú mosso*

S
Mez.
T
B

Piú mosso

ukázka č. 52

74

S
Mez.
T
B

ukázka č. 53

Polyfonní sborová faktura přichází s vrcholem této části v taktu č. 83 (*Tempo I*). Vrací se text „*Requiem dona eis Domine*“. Jde o vrchol první části, takže jsou zde exponované všechny nápoje dechové sekce, zejména žesťové. Její fanfáry dodávají atmosféře skoro až slavnostní výraz (*ukázka č. 54*).

Tempo I.

Tempo I.
Tempo I.
Tempo I.
Tempo I.
Tempo I.

ukázka č. 54

Kyrie jako zakomponovaná část většiny *requiem* vycházejících z klasického latinského textu bývá většinou kratší pasáž, ovšem Kvěch ve svém díle *Kyrie* pojal skoro až minimalisticky, neboť zabírá v rámci první části jen několik taktů (96-110) a vyznívá jako krátká modlitba po předešlé bouřlivé pasáži a má za úkol spíše zklidnit celkovou atmosféru.



ukázka č. 57

Se sborem pracuje autor následovně:

1. sloka (*Raduj se, mládenče, v mladosti své...*) – **JEDNOHLAS**
2. sloka (*Chod' po cestách srdce svého...*) – **JEDNOHLAS**
3. sloka (*Živ buď s milenou manželkou...*) – **DVOJHLAS**
4. sloka (*Prvé, než nastanou dnové zlí...*) – **TROJHLAS**

Každá sloka je nejen pěvecky náročnější, ale také se zvyšuje intervalové rozpětí pěveckých partů. První sloka je vlastně velice jednoduchý nápěv v rozpětí kvinty (**ukázka č. 58**), ve druhé sloce se melodie dostává až k intervalu septimy, dvojhlas využívá maximálně oktávu a trojhlas je již vedený ve velmi otevřené harmonii v rozpětí decimy (**ukázka č. 59**).

Bambini

46 Ra duj se mlá den ce

50 v mla do sti své a necht ti ob ve se lu je

ukázka č. 58

Bambini

97 *Adagio* Pr vé než na sta nou dno vé zlí a pri bli

102 *rit.* *Adagio molto* *ff molto espressivo* zí se lé ta o nichž díš: ne mám v nich

ukázka č. 59

Zajímavostí je, že v rámci partitury napsal Kvěch Kazatelovu reakci až do úvodu třetí části, ale v rámci premiéry (jak je zachycená na CD) je part Kazatele ještě v závěru druhé části. Jelikož jsou ale 2. a 3. část spojeny *attacca*, jedná se jen o drobnou technickálii. Přikloňme se

k záznamu premiéry díla a ponechme v této práci Kazatelova slova „*Neboť dětinství a mladost – marnost jest*“ uzavřít druhou část v souladu s nahrávkou. Konceptně totiž patří k textu dětského sboru *O mladosti*.

Těsně předtím, než přijde Kazatel na scénu, se nálada bleskově změní. Jeho part doprovázejí pouze držené akordy smyčců a skoro po celou dobu trvání melodie také slabé víření tympanů. To jako by nevěstilo nic dobrého a symbolicky předznamenávalo následující část.

Dies irae

Celý latinský text *Dies irae* je rozdělen do tří celků (v rámci *requiem* jsou to tyto části):

- č.3 – *Sekvence I*,
- č.5 – *Sekvence II*,
- č.7 – *Sekvence III*.

Kvěch použil všechny sloky sekvence (19), ale pouze v části *Sekvence I* zachoval tradiční pořadí prvních šesti slok. V *Sekvencích II* a *III* na sebe již sloky nenačítají tak, jak jsme zvyklí. V *tabulce č. 14* je uvedeno pořadí částí v Kvěchově *requiem* ve srovnání s tradičním pořádkem.

	<i>Pořadí slok v Kvěchově Requiem</i>	<i>Tradiční pořadí slok Dies irae</i>
Sekvence I	1. Dies irae	Dies irae
	2. Quantus tremor	Quantus tremor
	3. Tuba mirum	Tuba mirum
	4. Mors stupebit	Mors stupebit
	5. Liber scriptus	Liber scriptus
	6. Judex ergo	Judex ergo
Sekvence II	7. Quid sum miser	Quid sum miser
	8. Ingemisco	Rex tremendae
	9. Recordare, Jesu pie	Recordare, Jesu pie
	10. Quaerens me	Quaerens me
	11. Qui Mariam	Juste judex
Sekvence III	12. Preces meae	Ingemisco
	13. Rex tremendae	Qui Mariam
	14. Confutatis maledictis	Preces meae
	15. Inter oves	Inter oves
	16. Juste judex	Confutatis maledictis
	17. Oro supplex	Oro supplex
	18. Lacrimosa dies illa	Lacrimosa dies illa
	19. Huic ergo	Huic ergo

tabulka č. 14

Dies irae začíná zvukově celkem poklidně. Ozve se pouze rytmická tamburína, ovšem během několika taktů se k ní přidají další bicí nástroje. Tím samozřejmě sílí zvuk a roste také napětí díky zrychlujícímu se tempu, neboť hned v úvodu autor předeepsal *poco e poco accelerando*.

Tento rytmický hudební proud po patnácti taktech vyústí v dramatický nástup celého orchestru v plné síle. Tempo se ustálí na allegro a v taktu č. 21 přijde sbor s úvodním veršem „*Dies irae, dies illa*“ (**ukázka č. 60**). Skladatel v této části samozřejmě usiloval o atmosféru podtrhující co nejvíce obsah textu, takže sbor je komponován v jednoznačně homofonní faktuře, přičemž melodicky jsou spojeny (a zvukově tedy posíleny) party soprán + tenor a alt + bas. Tato kompaktnost je narušena až ve sloce „*Tuba mirum spargens sonum*“. Jednotlivé sborové party nejsou psané ve vypjatých polohách, takže zpěváci se mohou soustředit na co nejsilnější zvuk, který je spolu s rázným rytmem hybnou silou této pasáže.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (Sopr.), Mezzosoprano (Mezsop.), Tenor (Ten.), and Bass (Bassi). The score is in 3/4 time and begins with a forte (ff) dynamic. The lyrics are: "Di es i rae Di es il la sol vet sae clum in fa vi llar tes te Da vid cum Si byl". The vocal lines are homophonic and feature a strong rhythmic pattern of eighth notes.

ukázka č. 60

Sbor „*Tuba mirum*“ je jednou z nejvypjatějších sborových ploch celé části (i když se stále jedná o homofonní fakturu) a navíc je každý z hlasů podporován některým z dechových nástrojů. Neodmyslitelný zvuk žesťů v rytmické souhře s tympány pak dokresluje atmosféru obsaženou v textu, ve kterém hlas trubky svolává mrtvé k Božímu soudu (**ukázka č. 61**).

The image shows a musical score for three instruments: Bass Trombone (Bass Tbn.), Trumpet (Tbn.), and Tympani (Timp.). The score is in 3/4 time and begins with a forte (ff) dynamic. The Bass Tbn. and Tbn. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Timp. part features a series of rhythmic patterns, including a prominent triplet pattern.

ukázka č. 61

Často využívaným hudebně-rytmickým prostředkem této části jsou trioly, které se objevují ve všech sekcích orchestru i ve sboru. Pomáhají oživit základní rytmiku, ženou fráze

rychleji kupředu a jsou samozřejmě použity velmi citlivě s ohledem na text a jeho plynulost (ukázka č. 62).

91

ff

Sopr. *ff* Li ber scrip tus pro fe re tur pro fe re tur

Mezsopr. *ff* Li ber scrip tus pro fe re tur pro fe re tur

Ten. *ff* Li ber scrip tus pro fe re tur pro fe re tur

Bassi *ff* Li ber scrip tus pro fe re tur pro fe re tur

ukázka č. 62

Celá část vygraduje v poslední sloce „*Judex ergo cum sedebit*“, kde ke zvýšení napětí skladatel použil další efektní zvukový prvek, a to je celosborové glissando přes čtyři takty (ukázka č. 63). Dokončení sloky se odehrává ve velmi expresivním a strhujícím sboru za mohutné podpory celého orchestru.

ff

Sopr. *ff* *gliss.* Judex ergo cum sedebit

Mezsopr. *ff* *gliss.* Judex ergo cum sedebit

Ten. *ff* *gliss.* Judex ergo cum sedebit

Bassi *ff* *gliss.* Judex ergo cum sedebit

ukázka č. 63

O moudrosti

Co se týče obsazení, tato část je asi nejkomornější (sóla baryton a basbaryton s doprovodem varhan), i když dechové kvinteto s dětským sborem ve druhé části také nepatří do skupiny zvukově velkých ansámbků.

Výrazným znakem čtvrté části je spíše recitativní zhudebnění textu pro dva sólisty bez snahy o kontrapunkt mezi oběma hlasy. Jsou vedeny homofonně, žádný z nich nepřebírá úlohu hlavního hlasu, ale baryton se díky své vyšší poloze ve výsledku přece jen více prosadí.

Celou část otvírají varhany fugatem s poměrně jednoduchým tématem, který využívá

vzestupných stupnicových pochodů v rámci kvinty vždy od základního tónu. Oba sólové hlasy nastupují po několika taktech současně s textem „*Přiložil jsem já mysl svou, abych poznal moudrost a umění*“. Jejich party plynou ve stejných hodnotách v pozvolném tempu a vše je zde podřízeno spíše výrazu přednesu, jemuž dá vyniknout také ponurý doprovod varhan.

První durový akord se ozve při vstupu třetího sólisty – Kazatele, který smířlivě reaguje na předchozí text slovy „*Ne, nemůže člověk všeho na světě vystihnout.*“ Ovšem je to jen chvíle, neboť vzápětí se Kazatel opět stylizuje do podoby mravokárce s textem „*Jest moudrost marnost!*“ Vrací se původní fugatové téma, ale tentokrát v inverzi a sestupné stupnicové pochody zní velmi temně až nevlídně.

Quid sum miser

Quid sum miser je sice časově nejkratší, ale zato velice svižnou částí (allegro moderato). V podání ženského sboru zde můžeme slyšet velmi lyrické melodie, které jsou doplněny o rytmické pasáže orchestru. Ten je vystavěn na dvou základních prvcích – rytmu a zvukomalebnosti (viz níže).

rytmus

Svižnému tempu napomáhá předepsaný 9/8 takt, který je na několika místech vystřídán taktem 6/8 či 12/8. Smyčcová sekce po většinu skladby udává rytmus v šestnáctinových hodnotách (*ukázka č. 64*) a napětí zvyšují ve svých vstupech flétny, které rozbíjejí metrum svými šestnáctinovými kvartolami (*ukázka č. 65*). Ovšem tyto drobné rytmické kontrasty pouze podporují odlehčenou atmosféru části a nepůsobí nijak nepatříčně.

The image shows a musical score for Violino I and Violino II. The music is in 9/8 time and is marked 'con sordino' and 'pp'. The Violino I part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the Violino II part provides a more steady accompaniment. The score is presented in two staves.

ukázka č. 64

The image shows a musical score for Flute 1, 2, and Flute 3. The music is in 9/8 time and is marked 'pp'. The Flute 1 and 2 parts feature a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the Flute 3 part provides a more steady accompaniment. The score is presented in two staves.

ukázka č. 65

zvukomalba

Partitura v této části není dynamicky nijak předimenzována, takže jednotlivé nástrojové skupiny mají prostor se prosadit. Co dodává zvuku na jedinečnosti, je souhra hlavně těchto skupin a nástrojů – I. + II. Housle, flétny, harfa a xylofon.

Vokální složka nastupuje hned ve čtvrtém taktu, mezzosoprán přednese v krátkém nápěvu svůj vstupní text „*Quid sum miser*“ (**ukázka č. 66**) a vzápětí na to reaguje melodicky hezky vyklenutým druhým veršem „*Quem patronum rogaturus*“ (**ukázka č. 67**). Dále se již oba sborové hlasy spojí a pokračují ve velice příjemném kontrapunktu.



Mzsopr. *p*
Quid — sum mi ser tunc — dic tu rus

ukázka č. 66



Sopr. *p*
10
Quem — pa tro — num ro ga tu — rus Cum — vix jus tus

ukázka č. 67

Střední část *Recordare Jesu pie* je zvukově méně výrazná a jednoznačně převládá vokální složka. V několika místech dokonce zazní jen jako a cappella, což podtrhuje jistou zamýšlenou intimitu této části, kterou autor stanovil již výběrem obsazení.

Zajímavá je sborová variace od taktu č. 26: mezzosoprán se rozdělí na dva hlasy, takže vznikne ženský trojhlas, který je ovšem veden homofonně. V další sloce „*Quarens me*“ je rozdělen na dva hlasy soprán a posazený do vyšší polohy. Doprovod je velmi nenáročný – drobné motivky v dechových nástrojích a občasná pizzicato smyčců.

V závěru zazní ještě jednou sloka „*Quid sum miser*“ a čerpá ze stejného hudebního materiálu, který zazněl v úvodní části. Jen s tím rozdílem, že ženské hlasy jsou posunuty o sekundu výše a v orchestru jsou zapojeny všechny nástrojové sekce.

O obžerství

Po textu O mladosti přichází další část, která má pro *requiem* dosti neobvyklé nástrojové obsazení. Je zde zhudebněn text „*O obžerství*“, který je přednášen pouze mužským sborem a doprovod svěřil Kvěch žesťovému kvintetu.

Vokální i instrumentální složky využívají velmi rytmické a svou povahou až drsné

motivy, což samozřejmě vychází z textu o jídle, pití a veselí. Zejména lesní roh, trombón a tuba jsou zde místy exponovány nejen rytmicky, ale i melodicky (*ukázka č. 68*), zatímco obě trubky a jejich časté ostinátní figury mají za úkol v mnoha místech svým partem spíše podpořit zvukovou/dynamickou stránku a tím pádem i napětí (*ukázka č. 69*).

The image shows a musical score for three instruments: Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The Horn part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Trombone part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Tuba part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

ukázka č. 68

The image shows a musical score for two instruments: B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1) and B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2). The B♭ Tpt. 1 part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The B♭ Tpt. 2 part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

ukázka č. 69

Mužský sbor nastupuje už v taktu č. 6 s rytmicky velice jasným tématem „*I řekl jsem srdci svému*“ a ve fortissimo (*ukázka č. 70*). Vůbec celá část je dynamicky poměrně vypjatá a nenajdeme v ní ani jednu pasáž, která by měla předepsáno piano. To se vyskytuje pouze na několika místech v rámci zvukových efektů několika nástrojů (*p – sf, p – f, p – fz*).

The image shows a musical score for two instruments: Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part is in the treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The Bass part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The lyrics are: „*I řekl jsem srdci své mu:*“.

ukázka č. 70

Celá část je technicky velmi náročná na provedení a je zapotřebí profesionální ansámbl, neboť tempo je po celou dobu jejího trvání svižné (*allegro noc brio*) a nástrojové i pěvecké

party se často pohybují v osminových či šestnáctinových hodnotách.

Mužský sbor je místy rozepsaný do trojhlasu – v některých pasážích se na dva hlasy dělí bas, v některých tenor, a najdeme i místa, kde je trojhlas pouze v rámci tenoru či basu. Vše v návaznosti na to, do jaké polohy se vokální složka dostane (není to z důvodu cíleného efektu dát jednotlivé hlasy proti sobě do kontrastu).

Poslední fráze rozverného textu připomíná spíše pijáckou píseň („*Což není dobré jíst a pít*“ nebo „*Chválil jsem veselí*“) a autor k němu takto i přistupoval. Vypovídají o tom nejen dvojhlasé melodické nápěvy v terciích (*ukázka č. 71*), ale také rytmické příznávky trombónu (*ukázka č. 72*) či tuby (*ukázka č. 73*).

43 *f*
T Chva Lob lil jsem
B te ich

47
T ve Lus se tig li
B keit

ukázka č. 71

Tbn. *sf mp mp*

ukázka č. 72

Tba. *ff*

ukázka č. 73

Vysloveně „hospodská“ atmosféra nastane v taktu č. 61, kde sboru skladatel předepsal *text aleatorico ad lib.*, takže se jednotlivé hlasy mužského sboru doslova překřikují, neboť celý nástrojový aparát zůstává stále v plném zvuku, jak jsme zmínili již dříve.

Jisté zklidnění přichází s postavou Kazatele. Ten rozhněvaně reaguje na všeobecné sborové veselí „*Co má člověk z kvatování srdce svého?*“ (předepsáno *fff*). Ovšem jedná se spíše o pocitové zklidnění, kdy hlučný mužský sbor vystřídá Kazatelův lament. Napětí totiž nepolevuje.

Zajímavé je, že poslední větu textu „*Ale jakž jsem se ohlédl na všechny skutky své – všechno marnost! Nic užitečného.*“, která má patřit Kazateli, svěřil Kvěch opět mužskému sboru. Z hudebního hlediska to může dávat jistý smysl, ale z pohledu návaznosti textu můžeme hovořit o jisté nelogičnosti. Snad se to dá chápat jako nějaká ozvěna Kazatelovy duše, jakési echo uzavírající tuto hudebně i obsahově bouřlivou část.

Dies irae II, Lacrimosa

Jak jsme zmínili již v úvodu, text sekvence *Dies irae* je v tomto díle rozčleněn na tři části (Sekvence I, II a III). Nebývá zvykem, aby v rámci jednoho *requiem* zazněla úvodní sloka „*Dies irae*“ ve druhé půlce ještě jednou. Ovšem vezmeme-li v úvahu Kvěchovo originální textové schéma, není to vlastně zase tak překvapivé. Navíc na to hned navazují sloky *Rex tremendae majestatis* a *Confutatis maledictis*, takže je zde jisté obsahové propojení. Pro posluchače je to nejen připomenutí zásadního textu spojeného s *requiem*, ale také připomenutí hudebního materiálu ze třetí části, neboť oněch 9 taktů, po které sloka *Dies irae* trvá, je naprosto shodných.

Z podobného hudebního materiálu vychází i následující sloka „*Rex tremendae majestatis*“. Jedná se o stejně homofonně strukturovaný sbor se zachovaným dvojhlasem S+T a A+B, ovšem melodicky výraznější a ve třetím verši „*Salva me*“ také rytmicky náročnější (*ukázka č. 74*). Osminové tioly s úvodní pomlčkou také odkazují na třetí část a sloku „*Liber scriptus*“ (*ukázka č. 62*).

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (Sopr.), Alto (Alti), Tenor (Ten.), and Bass (Bassi). The score is in 8/8 time and features a homophonic texture with triplets. The lyrics are: "sal va me, sal ve fons pi e ta tis". The score is numbered 15 at the beginning.

ukázka č. 74

Od čistě homofonní faktury Kvěch upouští ve sloce „*Confutatis maledictis*“, ale stále se nejedná o klasickou polyfonii. Jsou zde náznaky samostatného vedení hlasů, ale stále se jedná o poměrně kompaktní schéma se zahuštěnou harmonií – většinou úzce spolupracují soprán s altem a proti nim jdou tenor s basem. Příklad takového souboje vidíme např. ve sloce „*Inter oves*“ (*ukázka č. 75*).

The image shows a musical score for the piece 'Inter oves'. It consists of four staves: Soprano (Sopr.), Alto (Alti), Tenor (Ten.), and Bass (Bassi). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *ff* (fortissimo). The lyrics are: Soprano: "in ter o ves et ab hol dis"; Alto: "in ter o ves et ab hol dis"; Tenor: "lo cum prae sta me se que stra"; Bass: "lo cum prae sta me se que stra". The score includes a rehearsal mark '23' at the beginning of the Soprano part.

ukázka č. 75

V následující sloce „*Juste judex*“ se vrací sborová aleatorika a melodická linka zazní velice výrazně v partech žesťových nástrojů. Jedná se opět o melodii ze sborového *Dies irae*, takže se v průběhu díla vrací již potřetí. Druhá citace „*Juste judex*“ zazní již v rámci malého fugata (*ukázka č. 76*). Ovšem v závěr sloky „*Donum fac remisionis*“ jde opět čistě o dvojhlasou homofonní fakturu a tímto se uzavírá úvodní díl sedmé části.

The image shows a musical score for the piece 'Juste judex'. It consists of four staves: Soprano (Sopr.), Alto (Alti), Tenor (Ten.), and Bass (Bassi). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *ff* (fortissimo). The lyrics are: Soprano: "an te di em ra ti o nis do num fac, do num fac, do num fac re mis si o nis"; Alto: "an te di em ra ti o nis do num fac, do num fac, do num fac re mis si o nis"; Tenor: "an te di em ra ti o nis do num fac, do num fac, do num fac re mis si o nis"; Bass: "an te di em ra ti o nis do num fac, do num fac, do num fac re mis si o nis". The score includes a rehearsal mark '23' at the beginning of the Soprano part.

ukázka č. 76

Takty č. 45-63 zabírá orchestrální mezihra, během které se dost změní nálada. Hudební proud se zklidní, což samozřejmě vychází i z toho, jaký text bude následovat (*Oro supplex et acclinis* – tedy modlitba). Skladatel tomu napomáhá i tím, že celá mezihra má předznamenáno poco a poco ritardando.

Již před nástupem sboru v taktu č. 64 se ustálí minimalistický doprovod, který je

melodicky založený na partech flétny a hoboje (*ukázka č. 77*), harmonicky jej podporují klarinety (*ukázka č. 78*) a jakýsi efektní prvek dodá vždy na poslední dobu taktu harfa (*ukázka č. 79*).

ukázka č. 77

ukázka č. 78

ukázka č. 79

Samotný sbor „*Oro supplex*“ je intimní modlitbou, která plyne v mírném tempu v 6/4 taktu a je to trojhlas, který autor svěřil šesti sborovým zpěvákům (po dvou hlasech 1. alt, 2. alt a tenor). Tento výběr spíše sólistického obsazení velmi dobře koresponduje s výše uvedeným orchestrálním doprovodem. I když tato pasáž není přesně tóninově ukotvená, harmonie je velmi průzračná a neustále osciluje mezi durovým a mollovým tónorodem, což je velmi působivý prvek celkového vyznění sboru. Další zvukovou zajímavostí je držené vysoké *cis*³ v prvních houslích po dobu necelých dvaceti taktů, které i v komorní atmosféře neustále udržuje napětí.

Stejně intimní nálada zůstává i ve sloce „*Lacrimosa, dies illa*“ s tím rozdílem, že hlavní nástrojový doprovod se přesouvá do smyčcové sekce a trojhlasý sbor využívá širší harmonii, neboť alt se již nedělí a přidává se soprán. Posílení sboru o vysoký ženský hlas, absence basu a dlouhé tahy smyčců dávají Kvěchovu *Lacrimosa* až „lukášovský“ rozměr – Zdeněk Lukáš v *Lacrimosa* svého *Requiem* v úvodu také využil pouze ženské hlasy a tenor.

Poslední sloka celé sekvence *Huic ergo* přichází v plném zvuku sboru i orchestru, ale atmosféra již zdaleka není tak dramatická a plná napětí a strachu ze Soudného dne. Je to umírněný závěr, ke kterému text sekvence *Dies irae* směřuje, a autor jej zhudebnil co

nejautentičtější bez zbytečné okázalosti. Smířlivým akordem As dur končí také poslední verš „*Dona nobis pacem*“ a dvě čtyřtaktová sborová „*Amen*“ rozepsaná po vzoru velkých romantiků do široké harmonie s podporou celého orchestru uzavírají *Sekvenci III (ukázka č. 80)*.

The image displays a musical score for 'Sekvenci III (ukázka č. 80)'. It features vocal parts for Soprano (Sopr.), Alto (Alti), Tenor (Ten.), and Bass (Bassi), along with an orchestral arrangement including Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Cello (Vclli), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 177. The vocal parts start with a melodic line, while the orchestra provides harmonic support. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *fff* (fortissimo). A 'crescendo' marking is present for the strings, and a 'men' marking is used for the vocal parts. The score concludes with a final chord in A major.

ukázka č. 80

Offertorium – O nespravedlnosti – Hostias

Již v úvodu bylo zmíněno disproportionální rozvržení textu do devíti částí díla, které je znázorněno v tabulce č. 13. V této osmé části *requiem* jako kdyby začínal nový hudební řád – části 1-7 jsou samostatné uzavřené celky. I když jsou spojené attacca, každý z nich má svou atmosféru a využívá různé hudebně-výrazové prostředky.

U osmé části se schematicky jedná o třídílnou formu *A (a-b) – B – A (a-b)* a podle jednotlivých částí textu bychom ji mohli rozvrhnout asi takto:

A: a – *Domine Jesu Christe*

b – *Sed signifer sanctus Michael*

B: – *O nespravedlnosti*

A: a – *Hostias et preces*

b – *Fac eas Domine*

Offertorium

Offertorium má spíše epický ráz a díky jednotlivým sólistům, Katazeli a různým uskupením ansámblů vede skladatele k oratornímu způsobu kompozice. Můžeme se pouze domnívat, co vedlo autora k tomu, že 3 české texty *O mladosti*, *O moudrosti* a *O obžerství* zpracoval jako samostatné celky, a čtvrtý text *O nespravedlnosti* zahrnul do osmé části spolu s *Offertoriem* a *Hostias*. Zcela jistě to ale otevírá nové možnosti a celkový hudební vjem je naplněn novou energií a očekáváním. Momenty překvapení, kontrastu či gradace jsou zde vrchovatě naplněny.

Celá část začíná velmi nesměle – zvukem celesty, zvonkohry a harfy⁷¹. S textem „*Domine Jesu Christe*“ přichází v osmém taktu sborový soprán a jedná se o krásně vyklenutou lyrickou melodii a cappella (*ukázka č. 81*) Ta tíhne k základnímu tónu „f“ a připravuje posluchače na durový tónorod. Ovšem následné „as“ v nástrojích vnese do celého souzvuku jistý druh nejistoty co se týče dur/moll ukotvení.

Sopr. 5 *p semplice* Do mi ne — Je su

Sopr. 9 Chris — te, — Rex — glo — ria e li — be ra a — ni mas

ukázka č. 81

Stejná nejasnost pokračuje i po nástupu sborového altu „*Libera eas de ore leonis*“ kdy si spolu se sopránem předávají drobné melodické motivy. Zde se jedná o střídání *C dur/c moll* (*ukázka č. 82*). V taktu č. 24 je to navíc zajímavější o přidané „fis“ v altu, což nás odkazuje na lydický modus v tónině *G dur*. Ovšem na konci fráze se již tento ženský sbor rozroste trojhlasu a v závěrečném verši „*Necadat in obscurum*“ se v taktech č. 32-33 vítězně rozzáří *C dur* (*ukázka č. 83*). Tento ženský sbor již není a cappella. Rytmičkou podporu zde zajišťují pizzicato smyčcové sekce.

⁷¹ Souhru těchto nástrojů využil Kvěch také v úvodu první části *Requiem aeternam*.

21

Sopr. *p*
de o re le o mis e as tar ta rus

Alti *p*
ne ab sor be at li be ra e as

ukázka č. 82

Sopr.
ne ca dant in ob scu rum, in ob scu rum

Alti
ne ca dant in ob scu rum, in ob scu rum

ukázka č. 83

Podobný průběh má i druhá část textu *Offertoria „Sed signifer sanctus Michael“* (tedy druhé hudební téma), tentokrát je ale aktivní mužská část sboru. Jednotlivé melodie nejsou již tak melodické, ale pomyslná bitva o tónorod se v taktách č. 61-64 odehrává mezi *g moll* a *G dur* (v taktu č. 63 opět zazní opět zazní jednou v basu Cis, takže se opakuje náznak lydickeho modu, tentokrát v tónině *D dur* – **ukázka č. 84**).

Ten. *p*
de o re le o mis

Bassi *p*
li be ra e as

Ten.
e as tar ta rus ne ab

Bassi
ne ab sor be at li be ra e as

ukázka č. 84

Po lyrickém a melodickém úvodu ženského sboru a po ráznějším vstupu mužského sboru zazní v taktu č. 68 celý smíšený sbor velmi přesvědčivě (i když ne v plné síle) v osmihlase

107 2.

Bar. solo



aj, sl zy, křiv du u tis ko va

109

Bar. solo

ných

ukázka č. 86



111

Coro di maschile

Brass quintet
Tuba 1. 2. in B

Brass Q.

Tromboni

Viděl jsem vše líká sou že ní

ukázka č. 87

Kompozičně zajímavá místa jsou ta, kde se spojí tři pěvecké složky (sólisté, dětský a mužský sbor) dohromady a rozvíjejí některé motivy, které zazněly již dříve fugatovou formou (**ukázka č.88**). To se opakuje několikrát po sobě v krátkých plochách.

153 1.+ 2. unisono

Bar. solo



Vi děl jsem vše li ká sou že ní

153

Coro di maschile

Coro di bambini

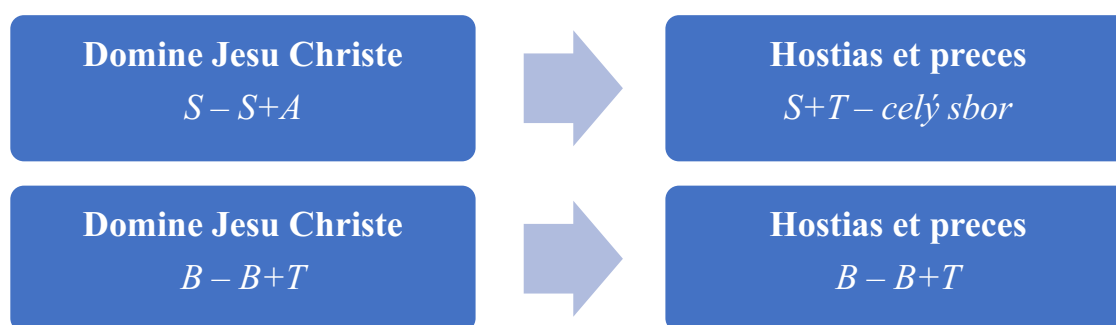
Vi děl jsem vše li ká sou že

ukázka č. 88

Poslední verš „*Pročez mrzí mne tento život*“ je svěřen Kazateli, který se po dlouhé době objevuje na scéně a uzavírá střední díl. Jeho texty by se mohly místo „*O nespravedlnosti*“ jmenovat „*O marnosti*“, neboť neobsahují žádnou naději či víru v pozitivní změnu a Kvěchova hudba tuto tíživou atmosféru naprosto surrealisticky vystihuje a jako symbol beznaděje po Kazateli zazní již jen slabé úderky tympanu a tklivý motiv osamocené fagotu.

Hostias

S třetím dílem této části přichází konečně uklidnění a naděje ve vykoupení, kterou text *Hostias* obsahuje. Tematicky vychází z prvního dílu (*Offertorium*) a cituje obě melodie, které zazněly v úvodu. Odlišná je orchestrace (doprovází již celý orchestr, a ne pouze celesta, zvonkohra a harfa jako v úvodu). U prvního ze dvou melodických témat rozšířil Kvěch počet hlasů sboru. Srovnání můžeme vidět v **grafu č. 5**:



graf č. 5

Využití celého orchestru umožňuje autorovi pohybovat se kompozičně ve velmi široké a husté harmonii, která je ovšem čitelnější (projasněnější) než v úvodu části. Tón F je opět tónem, ke kterému nás to pocitově táhne jako k základnímu a již se zde po taktech „nepřetahují“ tónorody dur a moll. Část *Hostias* je po všech sekvencích *Dies irae* plná odevzdání a naděje. Symbolicky nás vyvádí z temnoty a připravuje na blížící se *Sanctus*.

Sanctus – Benedictus – O nesčetných dílech – Agnus Dei

Závěrečná část má mnoho nej (odkaz nebo poznámka...) a je objektivně velmi důstojným završením celého *Requiem* – ať už to vnímáme z pohledu mistrovské kompoziční práce, či z pohledu míry citu a emocí, které doslova prýští z hudební partitury.

Uvedme nejdříve dva základní aspekty, které jsou u deváté části měřitelné:

- 1) je časově nejdelší (14 minut a 15 vteřin),
- 2) zpracovává nejvíce textového materiálu (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei + O nesčetných dílech + texty Kazatele).

Nyní se zaměříme na dva podstatnější aspekty, které tuto část tvoří a formují a jsou pro celkový výsledek zásadní. Jedná se o samotný kompoziční přístup – je to v tomto směru nejkomplicovanější část díla, a i když se Kvěch samozřejmě drží moderních kompozičních principů, objevují se zde dva fenomény, které zatím v tomto díle nevyužil a jsou z hlediska náročnosti technického zpracování nejen výzvou pro skladatele, ale i pro posluchače.

Jsou to:

- 1) využití fugy ve sboru i v orchestru (v orchestrální mezihře je to dvojitá fuga),
- 2) citace klasických děl několika skladatelů v partech různých nástrojů (Mahler, Mozart, Bach, Beethoven, Berlioz, Šostakovič, Dvořák, Smetana, Čajkovskij, Brahms, Wagner, Janáček, Schubert).

Po velice smířlivém konci předchozí části začíná *Sanctus* rytmicky velice ostře fanfárami trubek a trombónů v rychlém tempu (*allegro noc brio*). Ovšem v naprosto kontrastní náladě, než na jakou jsme doposud v souvislosti s různými částmi sekvence *Dies irae* byli zvyklí.

Živý *Sanctus* má v sobě radost a slavnostní nádech, který je v úvodu autorem předepsán (*solenne*). Určitý rytmicko-sonický rámec dává celému úvodu také pětiosminový takt a vysoko posazený sbor. Tenor se pohybuje až v poloze $a^2 - b^2$ (**ukázka č. 89**). V neposlední řadě celkový zážitek umocňuje i plná dynamika sboru a orchestru podpořená zvukem varhan v plénu. I když po většinu této velké plochy přeznívá v žestích tón *d*, tak na konci fráze „*Domine Deus sabaoth*“ zazní plný *C dur* akord jako překonání všech útrap a směřování nadějí k Bohu. Rytmus se také přizpůsobí a ustálí se na symetrickém šestiosminovém taktu.

ukázka č. 89

„*Pleni sunt coeli*“ je radostným a poměrně dlouhým hudebním motivem. Kompozičně je provedeno ve fugatu a pro větší zvukový efekt skladatel zdvojnásobil jednotlivé nástupy, takže sborové hlasy se ozvou v následujícím pořadí:

- soprán + mezzosoprán,
- tenor + bas,
- soprán + tenor.

Posluchač by předpokládal, že tato povznesená nálada a pozitivní náboj hlavního fugatového tématu vyústí do durového „*Hosanna in excelsis*“, ovšem právě tento text překvapivě zazní ve sboru na akord g moll. To na chvíli naruší předpokládaný harmonický průběh a efekt mollového akordu umocní nastupující „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“, které zazní na akordu gis moll. Tato akordová souslednost g moll-gis moll vnese do celého hudebního proudu mírný náznak nejistoty, jakým směrem se bude tato část vyvíjet. Ovšem závěrečné „*Hosanna*“ přednese sbor vítězně na akordu *G dur*, což symbolicky znamená konečnou nadvládu světla nad tmou a jisté zakotvení na tónu G, který je výchozí pro téma následující velké fugy.

V taktu č. 145 začíná dvojitá fuga. První téma přináší orchestr (začíná smyčcová a dechová sekce – (ukázka č. 90) a druhé téma od taktu č. 193 Kvěch svěřil dechovému a žesťovému kvintetu (ukázka č. 91).

Allegro robusto
 ff
 ff
 ff
 ff

ukázka č. 90

Žestové kvinteto
 ff

ukázka č. 91

Provedení fugy má dvě části:

- 1) Klasické vstupy témat v různých nástrojích či nástrojových skupinách. Zajímavá je např. inverze prvního tématu celou sekcí dechového kvintetu od taktu č. 129 (*ukázka č. 92*).

ff

ukázka č. 92

- 2) Druhá část provedení je nejen jedním z neoriginálnějších míst celého Kvěchova *Requiem*, ale i celé soudobé hudební instrumentální literatury. Autor zde uvádí citace různých známých děl skladatelů od baroka po 20. století. Pro zajímavost uvádíme ukázkou z klavírního výtahu skladby, kde můžeme přehledně sledovat některé použité motivy (*ukázka č. 93*). Postupně zazní tato témata:

- 2.1) Appassionata (Beethoven)
- 2.2) Jupiterská symfonie (Mozart)
- 2.3) Umění fugy (Bach)
- 2.4) Fantastická symfonie (Berlioz)
- 2.5) 10. symfonie (Šostakovič)
- 2.6) Violoncellový koncert h moll (Dvořák)
- 2.7) 8. symfonie (Mahler)
- 2.8) Vyšehrad (Smetana)
- 2.9) Romeo a Julie (Prokofjev)
- 2.10) Tristan a Isolda (Wagner)
- 2.11) 1. symfonie (Brahms)
- 2.12) Taras Bulba (Janáček)
- 2.13) 8. symfonie – Nedokončená (Schubert)
- 2.14) Jupiterská symfonie (Mozart) – druhé uvedení

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled 'Wind quintett (Beethoven)', covers measures 242 to 245. It features a treble clef staff with parts for oboe ('ob.') and clarinet ('cl.'). The lower system, labeled 'Wind quintett Corno (Dvorak)', covers measures 246 to 249. It features a treble clef staff with parts for clarinet ('cl.') and bassoon ('fg.'). Both systems include piano accompaniment in the bass clef, with 'org. ped' (organ pedal) and 'ottoni q.: tuba' (tuba) parts indicated.

ukázka č. 93

Můžeme se domýšlet, že úryvky tolika známých děl z hudební historie použil autor s myšlenkou na následující text „*Jak nesčetná jsou díla Tvá, Hospodine*“. V úvodu zazní opět drobné sborové fugato, ale velice rychle přejdou orchestr i sbor do plného zvuku a oslavu Hospodina a jeho díla umocňuje mohutné „*Alleluja*“ (ke smíšenému sboru se přidává i dětský sbor). Není pochyb, že jsou myšlena díla umělecká, neboť v textu dále zazní „*Plná jest země*

bohatství Tvého! Zpívati budu, pokud mne stává. Jáť budu na nástroji hudebním slaviti pravdu“. Obě témata fugy se zde spojí a fuga vrcholí akordem *G dur*, takže se vrací k základnímu tónu G.

Do veselé a povznesené nálady (končí *Alleluja*) vstupuje Kazatel se svým textem „*Marnost, všechno marnost*“, ale orchestr zůstává v plné síle a spolu se sborem *Agnus Dei* symbolicky „vítězí“ a závěrečné „*Dona nobis pacem*“ je zpečetěním konečného smíru, neboť po sboru tento text přednese i sám Kazatel.

V závěrečném „*Requiem quia pius es Domine*“ se spojí sbor i sólisté a pomalé tempo grave dodá konci celého díla (zpočátku neočekávané) majestátní ukončení. V rámci tradice této duchovní cyklické formy Kvěch použil úvodní téma *Requiem aeternam* z první části, ovšem v inverzi a rytmicky jinak stylizované (*ukázka č. 94*).

The image shows a musical score for three voices (Mez., T., B.) and basso continuo. The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are 'Re qui em'. The score shows a melodic line with lyrics 'Re qui em' and a basso continuo line. The tempo is marked 'Adagio'.

ukázka č. 94

Shrnutí

Requiem temporalem můžeme rozhodně zařadit mezi kompozice, které svou originalitou vyčnívají nad jiné, a to v několika ohledech. I když základ tvoří tradiční latinský text, Kvěch své *requiem* rozšířil o několik částí, v nichž využívá texty z biblické knihy kazatel v českém překladu a jako drobná intermezza zařadil úryvky z žalmů. Dílo je náročné na obsazení, neboť tři klasické součásti ansámblu (orchestr, sólisté a smíšený sbor) autor rozšířil o dětský sbor či dechové a žesťové kvinteto. A samozřejmě nejpodstatnější složkou je Kvěchův neotřelý skladatelský přístup, v němž využívá moderní kompoziční techniky spolu s maximálním využitím možností hudebních nástrojů.

Kvůli náročnosti na provedení (technické požadavky na hudebníky a vhodný koncertní prostor pro umístění všech složek hudebního aparátu) toto dílo bohužel není veřejně hráno. To je jistě škoda, neboť potenciál oslovit posluchače je zde veliký.

6 Requiem – výzva pro současné skladatele

Rozmanitost hudebních forem v současnosti může vést k otázce, zda staré a osvědčené hudební formy, které se vyvíjely a následně i existovaly po staletí, mají dnes v prostoru volného přístupu k těmto formám (je moderní ustálené formy nedodržovat či dokonce rozbít) stejnou možnost se prosadit a být atraktivní pro skladatele i posluchače, jako tomu bylo v minulosti. Výrazněji se to samozřejmě projevuje v oblasti světské hudby, ale i v té duchovní se již po několik desetiletí objevují tendence prezentující moderní přístup k zavedeným formám a pořádkům.

Rád bych se v tomto textu zaměřil konkrétně na *requiem* a jeho možnosti oslovit současného skladatele, resp. zda je *requiem* pro skladatele zajímavé i v dnešní době nejen jako hudební forma či struktura⁷², ale zda to není spíše text *requiem* a jeho obsah či poselství, nezávisle na tom, jakou formu autor zvolí.

Nabízí se jednoduchá odpověď – tyto dvě složky hudebního díla (ustálená forma + náležitý text) jsou komplementárně propojené a mohou tedy fungovat jedině spolu. Ovšem jsme ve 21. století, tedy v době, která v hudebním světě čelí dost silnému tlaku na rozklad forem a tradic, ale zároveň i ve světě, který se během 20. století názorově vyčerpal a prahne po návratu starých forem a po znovuoživení hudebního řádu. Tato bipolarita zcela jistě nahrává novým možnostem v jakékoliv oblasti, takže primární hypotézu rigidního spojení textu s formou můžeme zavrhnout.

To, co současné skladatele na kompozici *requiem* láká (kromě tradičních pohnutek napsání skladby u příležitosti úmrtí či smutného výročí někoho blízkého nebo známého), je naprostá volnost v přístupu k formě i k textu. Jelikož se ale většinou jedná o díla náboženského charakteru, skladatelé jsou přece jen do jisté míry historicky s duchovním obsahem či poselstvím *requiem* svázáni – v dílech se jasně odráží jejich úcta k této formě a většinou se to projeví i respektem posluchačů k autorovu kompozičnímu přístupu.

Vedle výběru textu a formy je pro konečný tvar díla určující právě kompoziční přístup skladatele (s důrazem na výrazové prostředky, které ve skladbě použije). I posluchač totiž v současné době přistupuje ke skladbě *requiem* jinak, než tomu bylo třeba na přelomu 19. a 20. století. Málokdy zazní *requiem* jako hudební doprovod při mši či vzpomínce na zesnulého.

⁷² Tím, zda můžeme *requiem* chápat jako hudební formu nebo strukturu, se autor zabývá v následující publikaci: Kubačák, P. *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020, str. 11-12.

V dnešní době je to převážně koncertní záležitost, odehrávající se nejen v kostelech a chrámech, ale z velké části také na koncertních pódiiích.

V rámci současného moderního přístupu k zaběhlým hudebním formám může tedy kromě tradičního spojení „ustálená forma + náležitý text“ být *requiem* také:

- 1) formálně mše, ale s nenáboženským textem,
- 2) textově odpovídající tradičnímu náboženskému obsahu, ale formálně naprosto odcizené mešní formě.

Po tomto závěru vyvstane otázka, proč vlastně skladatelé sáhnou po názvu „*Requiem*“, když v mnoha případech je odklon od původní myšlenky *requiem* dosti značný. Vždyť v oblasti duchovní i světské hudby existuje velké množství forem, které by mohly posloužit jako kompoziční východisko třeba i lépe. Ale samotné slovo *requiem* má v hudebním světě až magické kouzlo a stejně jako titul „*Requiem*“ přitáhne spolehlivě posluchače do chrámů i koncertních sálů, neboť očekávají nevšední zážitek, i skladatel se do kompozice *requiem* pouští z podobných pohnutek. To slovo prostě přitahuje pozornost a je jakýmsi symbolem unikátnosti.

V dnešní moderní době může být název „*Requiem*“ samozřejmě i dobrým marketingovým tahem, neboť je vedle hudebního světa využíván i ve světě literárním, výtvarném či filmovém. Pro širokou veřejnost je slovo *requiem* v názvu díla velkým magnetem, ať už jde o skladbu, knihu, obraz či film. To samozřejmě platí nejen pro české autory, ale je to celosvětový fenomén.

V knize *Requiem v súčasnej hudbe* se ke komercializaci slova *requiem* vyjádřil Norbert Adamov a tento text se dá jistě vztáhnout i na jiné symboly z různých uměleckých oblastí: „*Ideálom trhu je dodávať diela, ktoré by sa týkali predovšetkým tém, ktoré majú platnosť v očiach publika. Značka Rekviem má v prostredí ostatných žánrov do istej miery osobitý status. Od diela, ktoré sa uvádza na trh, sa žiadajú najmä dve věci: aby bolo dobre urobené a aby publikum rozpoznalo, o čom je reč, čo je signifikátom diela. Ideálom sú diela eklektické, pretože nájsť publikum pre ne je ľahké.*“⁷³

Adamov dále uvádí dva příklady děl zahraničních skladatelů „infikovaných virem komerce“⁷⁴ a to *Requiem for my friend* Zbigniewa Preisnera a *Requiem* Andrew Lloyda Webbera. Neoznačuje je přímo za komerční skladby, ale vyzdvihuje zde velice úzkou vazbu

⁷³ Adamov, N. *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006, str. 94.

⁷⁴ Přesná citace Roberta Adamova.

díla a jeho koncepce s reklamou a propagací: „*Komerčný úspech sa stal dôležitým nielen z hľadiska sa-motného zisku, ale je aj meradlom komunikačnej úspešnosti autora vo vzťahom k poslucháčovi. Z toho dôvodu sa reklamná kampaň stáva aj v tejto sfére pre autora čoraz dôležitejšou.*“⁷⁵

Měřítkem komerční úspěšnosti je podle Adamova počet prodaných kusů CD nosičů. S tím se dá jistě souhlasit – pokud je to jako u Preisnera 33 tisíc nosičů během prvních čtyř týdnů, komerční aspekt se nedá přehlédnout.

Ovšem nemůžeme jít až do takového důsledku, že bychom autora obvinili z komerčnosti jen proto, že se jeho hudba posluchačům líbí, neváhají utratit ani vyšší finanční částky a nahrávky si kupují. Webberovo *Requiem* mělo s prodejem hudebních nosičů také úspěch, ale tragické pohnutky, které Webbera k jeho napsání vedly (úmrtí otce) naprosto vylučují jakoukoliv vypočítavost ze strany autora a finanční zájem obohatit se je spíše na straně hudebních producentů a nahrávacích společností.

V dnešní době je také nutné přihlédnout k velmi rychlému posunu v oblasti médií, takže prodej fyzických zvukových nosičů již není takovým ukazatelem jako před dvěma nebo třemi desítkami let a celý business kolem nových skladeb.

⁷⁵ Adamov, N. *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006, str. 95.

Závěr

V duchovních kompozicích jde vždy především o spojení slova a hudby jako dvou rovnocenných elementů, které svým účinkem přispívají k celkovému výsledku díla. I když mnohé religiózní skladby měly a stále mají předem určený tradiční text opírající se o předešlý mnohadesetiletý historický vývoj, přece jen určité typy skladeb z této tradice vybočují a *requiem* je právě jednou z nich.

Tuto změnu přístupu skladatelů k ustálenému textu *requiem*, který vychází z částí mešního ordinária i propria, můžeme registrovat už na přelomu 19. a 20. století. Různí skladatelé se odkláněli od tradičního latinského textu a pro své *Requiem* využili český překlad (např. František Hartl, 1896), případně si latinský text přebásnili podle sebe (např. Ladislav Vycpálek, *Dies irae*, 1924). Od 2. poloviny 20. století pak již skladatelé často sáhli i po neliturgickém textu a použili většinou verše básníků nebo své vlastní a nezdá se, že i jejich kombinaci (např. Ivan Jirko, 1973).⁷⁶

Ať už skladatelé vybrali jakýkoliv text, vždy se snažili o jeho maximální sdělnost a kompatibilitu s danou duchovní formou. Obsah textu spolu s jeho hudebním zpracováním má pak často potenciál oslovit širší pole posluchačů. Ve svém výsledku totiž přesahuje hranice hudebního či duchovního světa a otázkami, které řeší, zasahuje i do oblastí filozofie a sociologie.

Tato disertace se zaměřuje na *Requiem* soudobých českých skladatelů, resp. na ta díla, která vznikla (měla premiéru) v uplynulých třech desetiletích. Jsou to konkrétně *requiem* čtyř skladatelů – Josefa Klíče, Michala Košuta, Pavla Kudeláska a Otomara Kvěcha. Jelikož soudobá duchovní hudba není součástí hlavního posluchačského proudu, je celkem obtížné zjistit o nich podrobnější informace. To také bylo jedním z úkolů této práce.

Mnoho odborné literatury o těchto specifických současných dílech dostupných není a vzhledem k jejich nedávnému vzniku to vlastně ani nepřekvapuje. Spíše lze dohledat pouze základní informace, že skladby existují – snad s výjimkou *Requiem* Otomara Kvěcha, které je délkou svého vzniku i rozsahem monumentální a bylo v době prvního uvedení v uměleckých kruzích očekávanou premiérou. Ovšem získat partituru či nahrávku v některých případech není možné. Nebyly totiž oficiálně vydané.

Analyzované skladby nám poskytují cenný materiál o současném přístupu skladatelů k tak zásadní duchovní kompozici, jakou *requiem* bezesporu je. Tato disertace se přehledně

⁷⁶ Kubačák, P. *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020

zabývá všemi aspekty kompozice čtyř *Requiem*, která můžeme zařadit do skupiny soudobých duchovních skladeb. Nejpodstatnější jsou samozřejmě kompoziční přístupy jednotlivých autorů, výběr textu (či několika typů textů) a soubor pro který je dílo určeno. V komplexní analýze jsou neopomenutelné také historické kontexty vzniku skladby a jejím místě v celkovém díle skladatele.

V analýze bylo využito co největší spektrum hledisek, abychom zachytili znaky hudebního jazyka a mohli dojít k významu, který je v každém díle zakódován. Hlavním nositelem myšlenky je samozřejmě text, ale význam slova je hudbou umocněn. Skladby vycházejí z vnitřního uměleckého přesvědčení a představy, ze které skladatelé nechtějí slevit – nechtějí, aby bylo dílo prvoplánově líbivé a stojí si za svým kompozičním přístupem. Jednoznačně lze konstatovat, že každé z *requiem* má potenciál být posluchačsky úspěšné a hypotéza stanovená v úvodu práce se tedy potvrdila.

Každé z analyzovaných *requiem* má své osobité rysy, což je dáno kompozičním stylem každého autora. Jednotlivá *requiem* vykazují několik společných znaků: mezi ty hlavní jistě patří ten, že všichni čtyři skladatelé se snažili maximálně ctít text a zohlednili ve svých melodiích jeho rytmickou i sémantickou strukturu. Vztah slova a hudby byl tedy pro všechny zásadní. Druhým společným rysem je využití tradičního latinského textu – Košut a Kudelásek využili pouze ten latinský, Klíč i Kvěch použili v rámci svých *requiem* i jiné texty.

Rozdílných znaků mezi jednotlivými díly je také několik. Již samotný výběr nástrojového či pěveckého obsazení se u vybraných *requiem* velmi lišil, ale to byl záměr hned od počátku práce na této disertaci. Hlavní odlišnosti jsou v kompozičním přístupu skladatelů:

- **Josef Klíč** patří spíše mezi avantgardní umělce a způsob nahrávání jednotlivých violoncellových partů na sebe vede ke zvukově velkolepému výsledku. Neobvyklé pro duchovní kompozici je využití rytmických možností nástroje, jako jsou glissandové tahy smyčce nebo staccatový způsob hry. *Requiem za Magora* je v oblasti duchovní hudby zcela ojedinělou kompozicí.
- **Michal Košut** pojal své *requiem* komorně. Výběr vokálního kvarteta spolu s inspirací Ockeghemovou mší za zemřelé dává celé skladbě renesanční zabarvení. Ovšem v kompozičním přístupu je to zcela moderní skladba. Ojedinělé nejsou půltónové intervaly mezi hlasy, ani dlouho držené disonance.

- Přístup **Pavla Kudeláska** ke kompozici *requiem* byl asi nejtradičnější, a to v několika ohledech. V obsazení jsou zastoupeny tři základní složky: sólisté, sbor a skupina nástrojů, ale hudební faktura je přehledná a srozumitelná. Autor využil celý tradiční latinský text, což ve tvorbě současných skladatelů není úplně běžné. Důležitým znakem je také tonální zakotvení každé části.
- *Requiem Otomara Kvěcha* je v našem výběru bezesporu nejnáročnějším dílem na provedení už kvůli nástrojovému obsazení, neboť vedle symfonického orchestru se zde uplatní i komorní soubory a varhany. Obsáhlý je i text, který vedle latinské části obsahuje i úseky z biblické knihy Kazatel v češtině. *Requiem* není tonálně ukotveno a velmi častým jevem je oscilace mezi durovým a mollovým tónorodem.

Po podrobném studiu zmíněných skladeb lze konstatovat, že česká duchovní tvorba se může pyšnit kvalitními soudobými díly, které nesou otisk moderního kompozičního přístupu skladatelů. Mohou směle konkurovat podobným kompozicím v evropském i světovém měřítku a mnohdy je novátorskými nápady i předčí. Některé momenty v různých částech jednotlivých skladeb mohou být obtížně sdělné, neboť mnoho použitých částí textů či hudebně výrazových prostředků můžeme vnímat spíše v symbolické rovině. Z toho důvodu jsme v této práci přistupovali k hudební analýze jednotlivých *requiem* velice pečlivě a všechna důležitá místa děl jsou doložena notovými ukázkami.

Text je vhodný pro použití jako výukový materiál na hudebních středních i vysokých školách a také jako zdroj informací pro širší hudební veřejnost, která vnímá nedostatečnou publikační podporu zaměřenou na soudobou duchovní hudbu.

Seznam použitých informačních zdrojů

Literatura a prameny

- Adamov, N. *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy, 2006. ISBN 80-89135-09-9.
- Buc, M. *Antonín Rejcha – Requiem*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2015.
- Černušák, G. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964.
- Eckstein P., Fišer L. *Requiem (rozhovor k premiéře díla)*. Hudební rozhledy 5, ročník XXII/1969. Mír, novinářské závody, n. p., str. 131-133.
- Hejlová, K. *Zhudebněné texty Ivana Martina Jirouse*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2016.
- Hons, M. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-80-87258-28-6.
- Chalupka, Ľ. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského. Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2011. ISBN 978-80-2233-159-0
- Chase, R. *Dies irae*. Lanham: New York, Scarecrow press, 2003. ISBN 978-0-8108-4664-7.
- Janeček, K. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n.p., 1955.
- Jiráček, K.B. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1939.
- Kolářová, M. *Postoje ke smrti v České republice a v Izraeli*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra psychologie, 2015.
- Kubačák, P. *Requiem vybraných českých skladatelů od roku 1900 až po současnost*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020. ISBN 978-80-7603-128-9.
- Kubačák, P. *Současné requiem – hudební i mimohudební hledisko*. In: Teorie a praxe hudební výchovy VI. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta 2020. ISBN 978-80-7603-163-0.
- Kvěch, O. *Základy klasické hudební kompozice*. Praha: Togga, 2013. ISBN 978-80-7476-023-5.
- Nedělka, M. *Mše v soudobé české hudbě*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.
- Orel, J. *Gregoriánský chorál – interpretace*. Praha: Společnost pro duchovní hudbu, 1996.
- Uher, J. *Janáček – román života*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0420-2.

Elektronické prameny

Bjork, R. E. *The Oxford Dictionary of Middle Ages*. In: Oxfordreference.com [online]. © 2010 [cit. 12. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198662624.001.0001/acref-9780198662624-e-0271>

Bjork, R. E. *The Oxford Dictionary of Middle Ages*. In: Oxfordreference.com [online]. © 2010 [cit. 12. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198662624.001.0001/acref-9780198662624-e-0271>

Caban, P. *Ceciliánske reformné hnutie v chrámovej hudbe*. In: Studiatheologica.eu [online]. © 2004 [cit. 1. 6. 2021]. Dostupné z: <https://studiatheologica.eu/pdfs/sth/2004/01/08.pdf>

Kisvetrová, H.; Kutnohorská, J. *Umírání a smrt v historickém vývoji*. In: kont.zsf.jcu.cz [online]. © 2010 [cit. 7. 6. 2023]. Dostupné z: <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>

Kolektiv autorů MŠMT. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání a gymnázia*. In: edu.cz [online]. © 2022 [cit. 2. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/>

Košut, M. *Requiem (Hommage à Jean Ockeghem)*. In: khv.ped.muni.cz [online]. © 2008 [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://khv.ped.muni.cz/galerie/audio>

Pohnán, J. *Otomar Kvěch – portrét českého skladatele*. In: DocPlayer.cz [online]. © 2016 [cit. 21. 8. 2022]. Dostupné z: <https://docplayer.cz/8773653-Jiri-pohnan-otomar-kvech-portret-ceskeho-skladatele-obsah.html>

Polakovičová, V. *Dnes odeznie svetová premiéra Requiem na záver storočia*. In: Sme.sk [online]. © září 1999 [cit. 12. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.sme.sk/c/2202970/dnes-odeznie-na-bhs-svetova-premiera-requiem-na-zaver-tisicrocia-od-ivana-hrusovskeho.html>

Smolka, J. *Slovo a hudba v kantátě a oratoriu*. In: ziva-hudba.info [online]. © 2008 [cit. 26. 2. 2023]. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/slovo-a-hudba-v-kanatte-a-oratoriu/>

Sommer, L. *Otomar Kvěch – Requiem temporalem*. In: Atemporevue.janfila.com [online]. © 16.4.2009 [cit. 12. 7. 2022]. Dostupné z:

http://atemporevue.janfila.com/?go=recenze&det=090416-recenze_pp09-kvech&show=1

Kvěch, O. *Nejstarší text o mém Requiem*. In: Kvech.cz [online]. © 1990 [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z: <https://kvech.cz/cz/os020.htm>

Tesař, M. *Josef Klíč: Musím tušit, co autor zamýšlel*. Brno – město hudby [online]. © 2014 [cit. 19. 7. 2022]. Dostupné z: <http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/josef-klic-musim-tusit-co-autor-zamyslel>.

Hudební nosiče

Jirko, I. *Requiem* [LP]. Nedatováno (cca 1973).

Klíč, J. *Requiem* [CD]. Guerilla Records, 2012.

Kudelásek, P. *Requiem* [MP3]. Nahrávka ze soukromého archivu Svatotomášského sboru, nedatováno.

Kvěch, O. *Duchovní kantáty, Requiem* [CD]. Radioservis a.s., 2019.

Přílohy

Příloha č. 1

Básnické texty Ivana Martina Jirouse, které Josef Klíč použil ve svém **Requiem za Magora**:⁷⁷

H. Michauxovi

(v *Requiem Recitativo II.*)

Kolem útlých
procházejí tlustí
vychloubají se
naparují se
zahubíme tě

V létě horkem tě zahubí
na podzim zasypou tě listím
a potom ještě ozim
vyrůst nechají nad tebou

Braň se bratře můj
a braň se sám
nenech uzavřít se do bran
nenech branami vláčet se
po polích

Da capo al fine III.

(v *Requiem Recitativo III.*)

Venku je jinak
jak mohlo by tam být
když tam nejsme

jak jinak mohlo by tam být než nevlídně
větve napadají ti
na spánky
dlažební kostky vzednou se
počasí zneklidní
a
podzim přijde blíž

Okna neumytá
matná a skrže ně
pohled ven

kdy v parku naproti
snese se listí

Nikdy nenech se vláčet
už nikdy na tebe miláčku můj
nikdo ani prst nesmí položit

Jsi ten který potem svým
po tisíciletí zvlhčoval ji – prst

V dálce vlci zavyjí toho se neboj
neboj se
vlk osamělých věrný druh

Na stromech pruhy stržené kůry
shůry Pán
dívá se

kde listí
jehličí
a sítě babího léta pavučin

Trochu líp než tady
je tam říkáš
mýlíš se:
vyjdi ven
a nastane chvíle
kdy ke mně otočíš se profilem
kdy ve skle nemytého okna
zahlídnu v odraze
úzkostnou tvou tvář

kdy chvíle nastane
a někdo jiný než jsem já
s tebou u stolu posedí

kdy půjdeš podívat se ven

⁷⁷ Básně pochází ze sbírek *Wydrzie mediocri* a *Magorův soumrak*.

Štb. kapitánovi Vilému Gothovi
(v Requiem Recitativo IV.)

Budiž Ti země lehká
budiž Ti nebe lehké

Až tě ta holka nechá
nebo nenechá
ať je ta holka lehká
nebo těžká tak
že na srdci jak závaží
z olova milostně leží ti

Potichu vplížíš se
do ložnice prázdné
po ránu ranní svit
vše ukáže ti jasně

smrt s kosou
svícen zlomený
lastury holé
plžatek bahenních

— — —

(v Requiem Recitativo V.)

Tak od nyní mi nad
hlavou visí lustr zalitý krví
perlustruje mne prozařuje
a svítí na mne

Miláčkové moji
na šatonech s mozolem narostlým přes
půlku dlaně
miláčkové s usekanými drápy z mačkáren

nasycení fenolem
perlustrátoři výrobci
iluminací

Jsem pořád s vámi
kdykoli vstávám vařit si čaj
kdykoli rozsvécím lustr
a vařím čaj
kdykoli světlo
a čaj

M. C. Putnovi
(v Requiem Recitativo VI.)

Smiluj se nade mnou
pasoucí beránky
stříhající trávu
i ovečky
který pod můstky
necháváš
nafouklá bříška
ryb

Ovečky trháš
z rybiček šupiny
stříbrné
jak vlna za
východu slunce

Prsteny necháváš černat
studny vysychávat
vodu stydnout
na podzim opadáváš listí

Ale nade mnou se smiluj
zapátrej v paměti
zda v mojí kapse nenajdeš
opuštěný vdoví groš

Po zemi lezou black widows
rumělka tmavne noci

Obojživelníci křičí z vod

Nade mnou prosím se smilu

Jaroslavu Kukulovi
(v Requiem Recitativo VII.)

Kdo je ten třetí, jenž
vždycky kráčí s Tebou?

Strážný anděl se přece
opírá o Tvůj bok,
laskavou perutí
ze Tvého čela stírá pot,
vějířem křídla
potichu hladí
povrch tvé kůže.

Na jižní točně prázdný stan,
na poušti lebky velbloudí,
lodě uvízlé v mělčinách,
na horách Kukuczkův chladný
smích.

Přese všechno na
perutích přenesou snad
je tam, kde jich
není už pak mi líto.

Zakvete žito na mezích,
ve chladných sklepích
pivovarů tíše
zavoní mláto.

Ničeho není už líto.
Vždyť přese všechno
na perutích přenesou
snad je ta

Příloha č. 2

Celý text **Requiem temporalem** Otomara Kvěcha:

Introitus et Kyrie

(orchestr, varhany, smíšený sbor)

Requiem dona eis Domine!	Odpočinutí dej jim, Pane!
Et lux perpetuam luceat eis.	A světlo věčné ať jim svítí.
Te decet hymnus Deus in Sion	Bože, Tobě patří chvalozpěv na Sionu
et Tibi reddetur votum in Jerusalem.	a Tobě ať je splněn slib v Jeruzalémě.
Exaudi orationem meam.	Vyslyš modlitbu mou.
Ad Te omnis caro veniet.	K Tobě přijde každý člověk.
Requiem dona eis Domine!	Dej jim odpočinutí, Pane!
Kyrie eleison, Christe eleison.	Pane, smiluj se, Kriste, smiluj se.

O mladosti

(dechové kvinteto, dětský sbor)

Raduj se, mládenče,
v mladosti své a necht' tě obveseluje srdce tvé
ve dnech mladosti tvé.
Chod' po cestách srdce svého a podle žádostí
očí svých, s radostí jez chléb svůj,
pij s veselou myslí víno své.
Živ buď s milenou manželkou,
kterou sis zamiloval,
po všechny dni života marnosti své,
prvé, než nastanou dnové zlí a přiblíží se léta
o nichž díš: Nemám v nich zalíbení!

Kazatel 11/9; 9/7; 9/9; 12/1

Kazatel (orchestr)

Neboť dětinství a mladost – marnost jest.

Kazatel 11/10

Sekvence I

(orchestr, smíšený sbor)

Dies iræ, dies illa solvet sæclum in favilla
– teste David cum Sibyla.
Quantus tremor est futurus, quando iudex est
venturus, cuncta stricte discussurus.
Tuba mirum spargens sonum per sepulcra
regionum
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura, cum resurget creatura
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Dies iræ, dies illa solvet sæclum in favilla.

Ve dni hněvu, v den ten lkavý svět se změní v popel
žhavý – David, Sibyla tak praví.
Strašná hrůza lidstvo schvátí, až se věčný soudce
vrátí, všechny účty vyrovnati.
Polnice zvuk pronikavý žene z hrobů četné davy,
před soudcovský trůn je staví.
Smrt i tvorstvo žasem trnou, jak se zevšad lidé hrnou
k soudci, mnozí s hříchů skvrnou.
Přinesena psaná kniha, v ní je všecka hříchů tíha,
podle ní trest lidi stíhá.
Ve dni hněvu, v den ten lkavý svět se změní v popel
žhavý.

—
Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet apperebit,
nil inultum remanebit.

A když soudce k soudu vstane, zjeví se vše ukryvané,
nic bez trestu nezůstane.

O moudrosti

(*varhany, baryton a basbaryton*)

Přiložil jsem já mysl svou, abych poznal moudrost a umění.
Všechno jsem přeběhl myslí svou, abych poznal a vynalezl
moudrost, rozumnost, však i hloupost, svévoli. Všecko zkusil jsem
moudrostí svou. Řekl jsem já: Předčím moudrostí! Ale moudrost
vzdálila se ode mne.

Kazatel 1/17; 7/25; 7/23

Kazatel

Ne, nemůže člověk všeho na světě vystihnout. Jest moudrost
marnost. Marnost.

Kazatel 8/17; 2/15

Sekvence II

(*orchestr, ženský sbor*)

Quid sum miser, tunc dicturus quem patronum rogaturus, cum vix iustus sit securus?	Co pak, chudák, řeknu? – Běda! Obhájce se najít nedá. Vždyť i ctnostný pomoc hledá.
Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce, Deus.	Bolestně svou cítím vinu, úpím, rdím se, hanbou hynu. Prosím, odpusť, Bože synu!
Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuæ viæ, ne me perdas illa die.	Rozpomeň se, Pane milý: kvůli mně šels k svému cíli; nezatrat' mě v oné chvíli!
Quarens me sedisti lassus, redemisti crucem pasus, tantus labor non sit casus.	Tys mě hledal do umdlení, snášels kříže utrpení; kéž to pro mne marné není!
Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.	Marii dals rozhřešení, lotr došel vyslyšení, i já doufám v odpuštění.
Quid sum miser tunc dicturus, quem patronum rogaturus. Preces meæ non sunt digne, sed tu bonus fac benigne, perenni cremer igne.	Co pak, chudák, řeknu? – Běda! Obhájce se najít nedá. Moje prosby málo platí, ty však můžeš z lásky dáti, že mě oheň nezachvátí.

O obžerství

(*žesťové kvinteto, mužský sbor, Kazatel, orchestr*)

I řekl jsem srdci svému: zkusím tě ve veselí. Zdaliž není
chvalitebné při člověku jísti a píti a učiniti životu svému pohodlí?
Jak veliké skutky činil jsem! Stavěl domy, štípil vinice, já vzdělal
zahrady. Nashromáždil jsem klínůtů. Způsobil jsem sobě zpěváky a
zpěvákyň a jiné rozkoše synů lidských způsobil jsem.
Chválil jsem veselí. Což není dobré jíst a pít?

Kazatel

Co má člověk z kvatování srdce svého?

Mužský sbor

Jíst a pít!

Kazatel

Z honičky za žádostmi!

Mužský sbor

Ale jakž jsem se ohlédl na všechny skutky své – všechno marnost!
Nic užitečného.

Kazatel 2/1; 2/24; 2/4; 2/5; 2/8; 2/22; 2/11

Sekvence III

(orchestr, varhany, smíšený sbor)

Dies iræ, dies illa solvet sæclum in favilla
– teste David cum Sibyla.
Rex tremendæ majestatis, qui salvandos salvas
gratis, salve me, fons pietatis.
Confutatis maledictis, flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Inter oves locum præsta
et ab hædis me sequestra statuens in parte dextra.
Iuste iudex ultionis, donum fac remissionis
ante diem rationis. Donum fac remissionis.
Oro suplex et acclinis cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla
– iudicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine, dona eis requiem.
Amen.

Ve dni hněvu, v den ten lkavý svět se změní v popel
žhavý
– David, Sibyla tak praví.
Králi hrůzné velebnosti, dárce věčné blaženosti,
spas mě, zdroji slitování!
Trest až vyřkneš zlořečeným, v oheň věčný zavrženým,
přidruž mě k svým vyvoleným.
Kéž jsem potom ovcí věrnou
od zlých kozlů oddělenou, po pravici postavenou.
Soudce přísný, splň mé přání: s hříšníkem měj slitování
dřív, než dojde k zúčtování. S hříšníkem měj slitování.
V žalu se má hlava sklání, snažně prosím bez ustání:
dej mi šťastné umírání.
V den, kdy hříšník k soudu vstane z hrobového svého
lože, – toho potom ušetř, Bože!
Dopřej, Pane Ježíši, zemřelým klid nejvyšší.
Staniž se.

Ofertorium

(orchestr, ženský sbor)

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ, libera animas
omnium fidelium defunctorum
de pœnis inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
neabsorbeat eas tartarus,
necadant in obscurum.

Pane Ježíši Kriste, Králi slávy, vysvobod' duše
všech zemřelých věřících
z útrap v podsvětí a ze závratné hlubiny.
Vytrhni je ze lví tlamy,
ať je nepohlí pekelná propast,
ať se nezřítí do tmy.

(smíšený sbor)

Sed signifer sanctus Michael represantet eas Nýbrž ať je vojevůdce svatý Michael uvede

in lucem sanctam,	do svatého světla,
quam olim Abrahæ, promisisti et semini ejus.	které jsi kdysi zaslíbil Abrahámovi a jeho potomstvu.
Libera eas de ore leonis, neabsorbeat eas tartarus, necadant in obscurum.	Vytrhni je ze lví tlamy, ať je nepohlčí pekelná propast, ať se nezřítí do tmy.
Rex gloriæ, Domine Jesu Christe,	Králi slávy, Pane Ježíši Kriste,
libera animas omnium fidelium defunctorum de pœnis inferni et de profundo lacu.	vysvobod' duše všech zemřelých věřících z útrap v podsvětí a ze závravné hlubiny.

O nespravedlnosti

(dechové kvinteto, bicí nástroje, žesťové kvinteto, varhany, baryton a basbaryton, dětský sbor, orchestr)

Baryton a basbaryton

Viděl jsem všeliká soužení aj, slzy, křivdu utiskovaných. Viděl jsem nespravedlnost. Trpící nemají potěšitele. Nemají moci k vyjití z rukou sužovatele. Je nátisk chudého.

Dětský sbor

Bývá spravedlivý, kterýž hyne s spravedlivostí svou.

Mužský sbor

Blázen bývá postavený v důstojnosti veliké.

Dětský sbor

Tolikéž bývá svévolník, kterýž dlouho živ jest v zlobě své.

Mužský sbor

Kdežto schopní sedávají v nízkosti.

Baryton a basbaryton

Ne ortel ihned dochází pro skutek zlý, protože vroucí srdce lidí pro zlé věci.

Baryton a basbaryton, dětský sbor, mužský sbor

Viděl jsem všeliká soužení. Aj, slzy, křivdu utiskovaných.

Kazatel

Pročež mrzí mne tento život, neboť se mi nelíbí nic, což se děje pod sluncem.

Kazatel 4/1; 5/8; 2/17; 7/15; 10/6; 7/15; 8/11

Hostias

(orchestr, smíšený sbor)

Hostias et preces Tibi, Domine, laudis offerimus,

Obětní dary a modlitby, Tobě, Pane, k chvále přinášíme.

Tu suscipe pro animabus illis, Přijmi je za ty duše,
quarum hodie memoriem faciemus. na které dnes vzpomínáme.
Fac eas, Domine, de morte transire Dej, Pane, ať přejdou ze smrti
ad vitam quam olim Abrahamæ, promisisti do života, jak jsi to kdysi přislíbil Abrahámovi
et semini ejus. a jeho potomstvu.

Sanctus

(orchestr; smíšený sbor)

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth. Svatý, Svatý, Svatý Pán, Bůh zástupů.
Pleni sunt cœli et terra gloria Tua. Nebe i země jsou plny Tvé slávy.
Hosanna in excelsis. Sláva na výstostech.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna! Požehnaný, jenž přichází ve jménu Páně. Sláva!

Dvojitá fuga s citáty z klasických děl

(orchestr; dechové a žesťové kvinteto, varhany)

O nesčetných dílech

(smíšený sbor; mužský a dětský sbor; orchestr; dechové a žesťové kvinteto, a varhany)

Jak nesčetná jsou díla Tvá, Hospodine! Jak nesčetná jsou myšlení
Tvá, Hospodine! Alleluja! Plná jest země bohatství Tvého! Zpívati
budu, pokud mne stává. Jáť budu na nástroji hudebním slaviti
pravdu. Alleluja!

Žalmy 104/24; 92/6; 104/24; 146/2; 71/22

Kazatel

Marnost, všechno marnost nad marnostmi!

Agnus Dei

(smíšený sbor; mužský a dětský sbor)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi!

Kazatel

Marnost! Marnost!

(smíšený sbor; mužský a dětský sbor)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi!

Kazatel

Všechno marnost!

(smíšený sbor, mužský a dětský sbor)

Dona nobis pacem! Daruj nám pokoj!

Kazatel

Dona nobis requiem! Dej nám odpočínutí!

(tutti)

Requiem sempiternam! Odpočínutí věčné!

Quia pius es, Domine. Neboť jsi dobrý, Pane.
Lux æternam luceat eis, Domine. Věčné světlo ať jim svítí, Pane.
Cum santis tuis in æternum qui pis est. S tvou svatostí na věčnosti, neboť jsi dobrý.

Kazatel

Každé dobré dílo jest k závisti jedněch druhým. Jest to marnost, trápení ducha. Jaký užitek má člověk z práce své? Není práce, ani důmyslu, umění, ani moudrosti v hrobě, do něhož se běřeš.

Kazatel 4/4; 1/14; 1/3; 9/10

(ženský a mužský sbor, baryton a basbaryton)

Marnost!

Hlas z dáli (dětský sbor, smyčcové kvarteto)

Pouštěj chléb svůj po vodě, nebo po mnohých dnech najdeš jej.
Všecko, což by předsevzala ruka tvá, podle své možnosti konej!
Všechno dílo postaveno bude před soud! I vše, co je utajeno, ať dobré či zlé.

Kazatel 11/1; 9/10; 12/14⁷⁸

⁷⁸ Kvěch, O. *Requiem - text*. In: Kvech.cz [online]. © 1990 [cit. 10. 7. 2022]. Dostupné z: <https://kvech.cz/cz/os020.htm>.