Nahý jsem vyšel z života matky své

Obraz smrti v hudbě německých protestantů 17. století

„Nahý jsem vyšel z života matky své, nahý se také zase tam navrátím. Hospodin dal, Hospodin též odjal. Buď požehnáno jméno Hospodinovo“, říká Job.

Ke smrti se rodíme. Pozemská konečnost je společným údělem všech bez rozdílu. Jednou se s jejím absolutním požadavkem bude muset vypořádat každý. Naši hluboce věřící předkové vnímali smrt jako následek prvotního hříchu a současně jako vyvrcholení života, rozhodující okamžik, v němž bylo možno mnohé napravit, ale také pokazit[1]. Smrt byla běžnou součástí jejich života více - a jinak - než je tomu dnes. Nemoci a války kosily zástupy bez ohledu na věk a společenské postavení.

U německých protestantů 17. století byla každodenní příprava na smrt přirozenou součástí života. *Ars moriendi* tvořilo jeden z pilířů tehdejší mentality. Vzdělaní luteráni si často sami vybírali biblické texty a duchovní písně, které měly zaznít na jejich budoucím pohřbu. Ti zámožnější si objednávali i zhudebnění těchto textů. Běžné bylo též sepsání vlastního životopisu, který se posléze na pohřbu četl. Někteří velmi zámožní věřící si dokonce zaplatili celé kostýmní zkoušky na průběh jejich vlastní pohřební bohoslužby, někteří dokonce sami sepisovali kázání, jež mělo být na jejich pohřbu prosloveno.[2]

„Nejen světlé, ale i líbezné kázání býti musí, má-li se ho s chutí a užitkem poslouchati“ napsal v roce 1651 Jan Amos Komenský. Kázání v (nejen) německé protestantské bohoslužbě 17. století mělo řadu zvyklostí, které stěží najdeme dnes. Kazatelé i hudebníci studovali a ovládali řečnické zásady vycházející z antických principů. Pracovali s rétorickými figurami. *„Ozdobování sentencie jest, aby ne vždycky prostě řeč šla, jako by jen jalově něco povídal, než aby se zažívalo tak i jinak. Což v retorice slove figuræ sententiæ,“* píše Komenský.[3]

Z těchto postupů vycházelo i rétorické zpřítomnění či personifikace zemřelého na pohřebních bohoslužbách. Bylo schodištěm „vzhůru“, spojnicí mezi „tady a teď“ a „oním“ světem. Kazatelé zpřítomňovali zesnulého nejen slovy, ale někdy napodobovali i jeho barvu hlasu a fyzická gesta[4]. Představovali fiktivní rozhovor mezi zesnulým a pozůstalými. Zesnulý utěšoval pozůstalé ústy kazatele a dával jim naději na věčnou spásu. I v Musicalische Exequien se zpívá *„Já vím, že můj vykupitel žije a vyzdvihne mě ze země“*. Skladatelé byli s tímto konceptem dobře obeznámeni.

Musicalische Exequien Heinricha Schütze jsou vrcholnou personifikací v textové, hudební i prostorové rovině. Název by se dal volně přeložit jako ‚hudební odcházení' (hudba k Odchodu). Exequien byla provedena 4. února 1636 v kostele sv. Jana v saském městě Gera, na pohřbu knížete **Heinricha II. Posthuma Reusse z Gery** (1572 – 1635). Exequien byla pro tento účel objednána a zkomponována. Schütz řídil jejich provedení.

Heinrich Reuss byl velmi zbožným člověkem, typickým německým luteránem 17. století. Trávil mnoho času modlitbami, četbou Písma, kontemplací a duchovní přípravou na nevyhnutný a neohlášený příchod smrti. O Heinrichu Reussovi je známo, že byl dobrým hudebníkem - kapelníkem a zpěvákem schopným zhostit se i náročných partů. Heinrich Reuss byl vzdělaným a kultivovaným člověkem. Jako diplomat byl známý a respektovaný na mnoha evropských dvorech, včetně Habsburků. To ochránilo jeho knížectví od třicetileté války.[1]

Heinrich Schütz je rodákem z Bad Köstritz (mimochodem, povšimněme si slovanského původu názvu města), které patřilo do knížectví Reussů z Gery. Přestože Schütz po většinu života sloužil u jiných dvorů, zůstával vždy loajálním poddaným svého pána; a především, oba hudebníky pojilo blízké přátelství.

Bohoslužba byla uvedena první částí Exequií, která má podtitul ‚Koncert ve formě německé mše za zemřelé'. Texty tohoto oddílu volně vycházejí z půdorysu luterské mše (tj. Kyrie a Gloria). Od katolického requiem je odlišuje mimo jiné i parafráze andělského hymnu Gloria. V duchovní poezii německých luteránů se často mluví o radosti posledních věcí člověka… *„a proto umírám s radostí…protože kdo umírá v Kristu, umírá beze smrti“*.

Klíčem k pochopení nezvyklé struktury Musicalische Exequien jsou biblické texty a luterské písně, které Heinrich Reuss osobně vybral a nechal vytepat na stěny své rakve, tajně postavené rok před jeho smrtí. I když tento akt sám o sobě nebyl u zámožných luteránů zcela ojedinělý, Reussův výběr textů a symbolika jejich umístění (z níž vychází i pořadí textů v hudbě) jsou odrazem jeho výjimečného duchovního soustředění na poslední věci člověka.

Parafráze Gloria je symbolicky zarámována na začátku a na konci citací dvou slok z písně ‚*Nun freut euch lieben Christen*' (Nyní se radujte, milí křesťané). Uvnitř tohoto rámce se střídají biblické texty s citacemi dalších, pro shromáždění věřících všeobecně známých

POSTNÍ PÁTKY U KŘIŽOVNÍKŮ V ROCE 2010

V letošním roce proběhl pod záštitou Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou již třetí ročník cyklu Postní pátky. Postní pátky pořádá Collegium Marianum. Jednotlivá zastavení se letos uskutečnila v pražském křížovnickém kostele sv. Petra v Biskupské ulici.

Postní pátky nás uvádějí do období církevního roku před Velikonocemi, kdy se pod vedením kněží Řádu Křižovníků konaly od Popeleční středy až k obřadům svatého týdne liturgické obřady nebo pobožnosti. V kontextu těchto pobožností zněla hudba, komponovaná právě pro tuto dobu.

V letošním roce byly provedeny Velkopáteční temné hodinky od Thomase Tallise a Williama Byrda (soubory Collegium Marianum a Tiburtina Ensemble); Responsoria pro Svatý týden od Carla Gesualda da Venosa a Pašije od Tomás Luis de Victoria (Collegium 419). Cyklus byl zakončen hudebním obrazem smrti u německých protestantů: Musicalische Exequien od Heinricha Schütze (Sursum Corda Ensemble).

Hudba byla doplněna dobovými homiliemi z 18. století, které přednesl R. D. Lukáš Lipenský, O.Cr. V letošním roce zazněly texty od Martina z Kochemu, německého kapucína a spisovatele lidové duchovní četby z 18. století.

Postní pátky u Křižovníků byly nezapomenutelným zážitkem. Snad se jejich tradici podaří udržet i v příštích letech.

Marika Pečená-

1 Pavlíčková, R. K smrti se rodíme. Přístup z Internetu: URL http://www.historie.upol.cz/sylabus.php?id=278.

2 Johnston, G. Textual Symmetries and the Origins of Heinrich Schütz's Musikalische Exequien." Early Music 19 (1991): 213-225.

3 Zpráva a naučení o kazatelství sepsaná roku 1651 od Jana Amosa Komenského. Přístup z Internetu: URL http://texty.citanka.cz/komensky/kaz1-3.html.

4 Johnston, G. Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's Musikalische Exequien (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693). The Journal of Musicology, Vol. 9, No. 2 (Spring, 1991), pp. 186-213

písní. Například z písně ‚*Nun lasst uns Gott dem Herren*' (Nyní vzdejme Pánu díky za jeho dary které jsme obdrželi) jsou citovány sloky ‚*Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl*' (Jeho slovo, jeho křest, jeho Poslední večeře působí proti všemu neštěstí) a ‚*Durch ihn ist uns vergeben*' (Skrze něj nám byla odpuštěna

vina), které připomínají spásu a věčný život. Slokou ze známé písně ‚*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*' (Odcházím s radostí a s pokojem) je text ‚*Er ist das Heil und selig Licht*' (On je spásou a svatým světlem pro pohany, které osvěcuje ty, kdož tě neznají, a je jim pastýřem. On je chválou ctí radostí a slastí svého lidu Izraele). Tento text vyjadřuje útěchu pozůstalým a zároveň je středem symetrie celé první části Exequií.

Umístění textů na rakvi, ze kterého vychází jejich pořadí v Exequiích, symbolizuje růst křesťanské naděje a útěchy od Země k Nebi. Protilehlé strany reprezentují v baroku oblíbený princip teze a antiteze. Nejvýraznější kontrast – mezi fyzickou smrtí a věčným životem je umístěn nad nejvzdálenějšími částmi těla. Nad hlavou (Žijeme-li, žijeme pro Pána, umíráme-li, umíráme pro Pána. Když takto žijeme a umíráme, náležíme Pánu. [Ř 14,8]) a nad nohami (Jdi, můj lide, do komnaty a zavři za sebou dveře, skryj se malý okamžik, dokud hněv nepřejde. [Iz 26,20]). Nad očima je kříž a text ‚Kristus je můj život, smrtí jen získám.' [F 1,21]. Po obvodu rakve je napsáno ‚*Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand…*' (‚Duše spravedlivých jsou v Božích rukou a žádná trýzeň se jich nedotkne: v očích pošetilého budou vypadat, jako by zemřeli, a jejich odchod se bude považovat za pohromu, jejich smrt za zkázu. Avšak oni jsou v pokoji.' [Mdr 3,1-3]). Kontrast pozemského a nadzemského je působivě převeden i do hudební řeči – dialogu těžce krátejícího basu a dvou sopránů s lehkostí odpovídajících ‚ale ony /duše spravedlivých/ jsou v pokoji'. Pořadí textů v Musicalische Exequien je důmyslné. Setkáváme se zde s odkazem samotného Heinricha Reusse. Otázka zda a do jaké míry se podílel Heinrich Schütz i na výběru textů a jejich uspořádání, zůstává dosud nezodpovězená.

Po kázání, ve druhé části Exequií, se Schütz opět vrací k 73. žalmu ‚Pane, když mám jen tebe, nežádám nic na nebi ani na zemi' (který zazněl již v úvodu v sólovém tenoru) a nechá jej přednést dvěma sbory. Zvlášť působivé jsou vzájemné odpovědi sborů v závěru moteta: ‚Ty jsi navěky Bůh, útěcha mého srdce a jsi ve mně'.

Třetí oddíl Exequií je moteto, které je rozděleno mezi *Chorus Primus* (zpívající Simeonovo kantikum – ‚Nyní můžeš, Pane, propustit svého služebníka podle svého slova v pokoji') a *Chorus Secundus* označený *Beata anima cum seraphinis,* svěřený dvěma sólovým sopránům a basu. Zatímco text prvního sboru je příslibem vzkříšení, druhý sbor vyjadřuje útěchu pozůstalým, v textu ze zjevení sv. Jana ‚Blahoslaveni jsou mrtví, kteří umírají v Pánu' (v originálu *Selig sind die Toten* – mezi německými hudebníky text velmi oblíbený, nacházíme jej na mnoha místech u Bacha ale např. i v Brahmsově *Ein Deutsches Requiem*).

Výběrem hlasů v obsazení druhého sboru Schütz naznačuje, kdo je ona ‚blažená duše obklopená serafy'. Je to sám zesnulý Heinrich Reuss. Tím se vracíme k principu personifikace, který byl zmíněn v úvodu. V textové rovině vyslovuje Reuss útěchu o blahoslavenství mrtvých zesnulých v Pánu. V hudební rovině je personifikace naznačena svěřením role ‚Beata anima' sólovému barytonu či basu (Reussova pěvecká poloha). Serafové, jak vysvětluje prorok Izaiáš, jsou nejvyššími anděly v nebeské hierarchii a přímo obklopují boží trůn.

Neméně významným prvkem (rétorickým v širším slova smyslu) je i záměrné umístění druhého sboru (tedy *Beata anima cum seraphinis*) co nejdále od varhan, jak uvádí Schütz v předmluvě k tisku. Tím, že se hlas zesnulého ozve odkudsi z prostoru, je ilustrována nehmotná podstata duše vzkříšeného. [3]

Můžeme jen přemítat, jak asi prožívali poslední chvíle před uložením rakve do hrobu pozůstalí, když k nim z dálky skrze postavu *Beata anima cum seraphinis* ‚mluvil' zesnulý. Loučí se s nimi Simeonovými slovy ‚Neboť mé oči viděly Tvé spasení, které jsi připravil přede všemi národy, světlo jež bude zjevením pohanů, slávu pro tvůj lid Izrael.'

Heinrich Schütz (1585 – 1672), druhorozený syn Christopha Schütze a Euphrosyne rozené Bieger, je největším německým skladatelem předbachovské éry a právem je řazen mezi největší německé skladatele vůbec.[5] Heinrich Schütz je mistrem hudební rétoriky, jeho dílo se vyznačuje mimořádným citem pro zvuk a význam textu. Němčina se v Schützově díle geniálně pojí s existující sakrální hudbou a dává vznik novodobé německé duchovní hudbě v národním jazyce. Heinrich Schütz se stal vzorem pro mnoho dalších generací skladatelů.

Marika Pečená

5 Riffkin, J. Schütz, Heinrich. In Grove Music Online. Oxford University Press 2007 — 2010. Přístup z Internetu: URL http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45997