

Pivoda, Ondřej

Žalmové kompozice Pavla Haase

Musicologica Brunensia. 2023, vol. 58, iss. 2, pp. 69-77

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79280>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20240122

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Žalmové kompozice Pavla Haase

Psalm compositions by Pavel Haas

Ondřej Pivoda / opivoda@mzm.cz

Department of the History of Music, Moravian Museum, Brno, CZ

Abstract

Pavel Haas's psalm compositions, or fragments of them, represent the only three works that relate more closely to the Jewish faith and that set to music the religious text used in Jewish liturgy. Haas was educated in the Jewish religion at both the grammar school and the secondary school, and his father was involved in Czech-Jewish associations and in the Brno Jewish religious community. However, it is difficult to determine what role the Jewish faith played in the composer's life. The setting of the 19th Psalm for tenor and organ to a German text dates from 1916 and may have been somehow related to the family's difficult living situation during the First World War. The composer returned to religious themes again in the late 1920s, when he considered composing two operas with religious motifs. This period also includes a sketch of the 31st Psalm of King David from 1928, the main theme of which the composer later adopted in his Overture for Radio, Op. 11. Finally, from 1931–32 comes the composition of Psalm 29 for organ, baritone, female choir and small orchestra, Op. 12. This work was composed for the Brno organ virtuoso Bohumil Holub, the first performer of Janáček's Glagolitic Mass and Casella's Concerto Romano. Both of these works influenced Haas's composition to some extent. The course of the composition from the original concept of the Organ Concerto to the final version, which was performed at the premiere of the work in 1933, is described in detail.

Key words

Pavel Haas, psalm compositions, Jewish faith, Bohumil Holub, Alfredo Casella, Leoš Janáček

Několik pokusů o zhudebnění starozákonních žalmů, které nacházíme ve skladatelském díle Pavla Haase, otevírá zajímavou otázku týkající se skladatelova vztahu k náboženství. Žalmové kompozice či jejich zlomky představují jediná tři díla, která se blíže vztahují k židovské víře a která zhudebňují náboženský text užívaný v židovské liturgii. Tematiku spojenou s židovstvím nalezneme ovšem i v několika dalších Haasových kompozicích, které však skladatel opustil ve fázi náčrtků či plánů. K liturgickému textu, tentokrát ovšem křesťanskému, se váže ještě Haasovo *Requiem* (HW XI/9), jehož náčrty měl zkomponovat ve 40. letech během internace v Terezíně. Tato skladba se však nedochovala a informace o její existenci jsou založeny pouze na vzpomínkách dvou přeživších: Karla Ančerla a Tomáše Mandla.¹ Melodika husitského a zejména svatováclavského chorálu, jejíž užití v Haasových kompozicích podrobně prozkoumal Lubomír Peduzzi,² pak v Haasových dílech funguje zjevně jako tradiční hudební symbol vlasti a nacionálního odporu, nikoli v rovině náboženské.

Vztah Pavla Haase k náboženství byl formován již od dětství. Pocházel z rodiny, která byla orientována českožidovsky, tedy ve prospěch kulturní a společenské „asimilace“ s českým národem.³ Otec Pavla Haase Zikmund stál v červnu 1914 u vzniku Jednoty českožidovské v Brně.⁴ Stojí za zmínku, že vedle Zikmunda Haase, který působil jako místopředseda spolku, byl do jeho výboru angažován také spisovatel a redaktor Lidových novin František Gellner. Vypuknutí první světové války o měsíc později ovšem učinilo snahám Jednoty českožidovské ráznou přítrž. Také po vzniku Československa stál v roce 1920 Zikmund Haas u založení brněnské pobočky Svazu Čechů Židů. A mezi válkami byl jako reprezentant českých Židů členem výboru brněnské židovské náboženské obce, kde prosazoval zavedení bohoslužeb v českém jazyce.⁵ Doklady o tom, v jaké míře rodina navštěvovala brněnskou synagogu, sice chybí, angažovanost Zikmunda Haase však naznačuje, že náboženství nebylo nepodstatnou součástí života rodiny. Synagogální hudbu měl Pavel Haas příležitost slyšet také při návštěvách u příbuzných ve středočeském Kolíně, kde byl Pavlův strýc Richard Reichner, manžel matčiny sestry Rivy, kantorem v místní synagoze. Jistým paradoxem vzhledem k českožidovské orientaci Haasových zůstává, že náboženská výchova Pavla Haase, jež byla součástí výuky jak na obecné škole, tak i na české reálce, se uskutečňovala v němčině. Vzhledem k malému počtu židovských studentů na reálce, musel Pavel Haas docházet k soukromému učiteli náboženství, jímž byl v prvním roce studia Heinrich Redisch, který po 1. světové válce mj. vyučoval náboženství děti z proslulé bankéřské rodiny Rothschildů. V dalších letech, až do roku 1915, pak Pavla

1 PIVODA, Ondřej – SPURNÝ, Lubomír: *Pavel Haas: A Catalogue of the Music and Writings*. Praha: Bärenreiter, 2022, s. 180.

2 PEDUZZI, Lubomír. Vlastenecká symbolika posledních děl Pavla Haase. In *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění* 3, 1961, s. 75–97.

3 ČAPKOVÁ, Kateřina. *Češi, Němci, Židé?: národní identita Židů v Čechách 1918 až 1938*. 2., přeprac. vyd. Praha: Paseka, 2013, s. 118.

4 *Rozvoj* 8, 26. 6. 1914, č. 20, s. 4–5.

5 *Lidové noviny* 38, 8. 3. 1930, č. 122, s. 15. Šedesátiny pana Zikmunda L. Haase z Brna. *Rozvoj* 38, 27. 8. 1931, č. 35, s. 4.

Haase soukromě vyučoval rabín prof. dr. Nachum Schorstein, u nějž Pavel Haas vykazoval v náboženství velmi dobrý prospěch.⁶

Nelze již patrně zjistit, jaký byl poměr Pavla Haase k náboženství během středoškolských studií. V jeho rané tvorbě však nalezneme několik nezralých pokusů o zhudebnění náboženských námětů formou symfonické básně. Prvním takovým dochovaným pokusem je nedokončený fragment symfonické básně *Jonáš* (HW, X/3) z jara 1914.⁷ Ke skladbě Pavel Haas sepsal krátký „Průvod hudbou“,⁸ v němž podává výklad mimohudebního námětu s popisem použitých motivů. Dochovaný fragment podle Haasova výkladu vyjadřuje Boží rozkaz, aby Jonáš odešel kázat do Ninive tamějšímu obyvatelstvu. Biblický příběh proroka Jonáše se v židovské liturgické praxi čte jako haftara při odpolední modlitbě na svátek Jom kipur.⁹ Jen o rok později, v létě 1915, vznikl druhý Haasův autodidaktický pokus o kompozici programní symfonické skladby nadepsané německy *Auszug aus Aegypten* (HW X/7). Tentokrát si Pavel Haas vybral jako námět odchod Izraelitů z Egypta, který je součástí druhé knihy Tóry zvané Šemot a v křesťanství pak biblické knihy Exodus. Odchod Izraelitů z Egypta představuje ústřední prvek židovské kultury a náboženství a je připomínán v denních modlitbách i při hlavních židovských svátcích. Dochované prameny obsahují jak náčrty tematického materiálu v klavírním znění, tak i fragment partitury prvního dílu skladby nazvaného *Die Knechtschaft* [Otroctví].¹⁰

Žalm 19 (1916)

Dnem 5. listopadu 1916 je datováno zhudebnění *Žalmu 19* pro tenor s doprovodem varhan, eventuálně harmonia (HW, IV/10). Volba německého znění žalmu souvisí pravděpodobně s Haasovou vokální tvorbou z roku 1916. Do tohoto roku spadá velké množství Haasových písní psaných převážně na texty německých klasiků Friedricha Schillera, Nikolause Lenaua, Friedricha Grillparzera či Adalberta von Chamisso. Haasovu německojazyčnou orientaci pravděpodobně prohloubilo tehdejší přátelství s německy hovořícími kamarády Philippem Bockem a Friedrichem Soukupem, s nimiž sdílel své tehdejší hudební a literární zájmy. Také židovské bohoslužby v brněnských synagogách byly až do počátku 20. let 20. století slouženy výhradně v německém jazyce, volba německého textu je tedy logická. V židovské liturgii je žalm součástí ranní modlitby na Šabat a svátky¹¹ a někdy je používán také jako modlitba za Boží vedení. Na titulní stranu autografu Pavel Haas připsal věnování *Aus tiefster Verehrung und höchster Dankbarkeit gewidmet dem Ewigen* [Z nejhlubší úcty a nejvyšší vděčnosti věnováno Věčnému]. V červnu 1916 svěřil Haasův otec prokuru ve firmě své manželce Olze, což naznačuje, že byl povolán do

6 Vysvědčení Pavla Haase z reálky v Brně. Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (dále CZ Bm), sign. G 9.076.

7 CZ Bm, A 29.810.

8 Ibid.

9 PIVODA, Ondřej – SPURNÝ, Lubomír, op. cit., s. 148.

10 Ibid., s. 152–153. CZ Bm, A 22.707 (skica); CZ Bm A 29.808 (fragment partitury).

11 BLAŽEK, Jiří. *Sidur Zichron David Jisra'el*. Praha: Jiří Blažek, 2021, s. 200–201.

vojenské služby. To byl bezesporu velký zásah do života rodiny a Pavel Haas společně s matkou a bratrem Hugem museli čelit této nelehké životní situaci. Odvody První světové války měly navíc na počátku roku 1917 postihnout i Pavla. Je tedy možné, že kompozice *Žalmu 19* měla být jakousi vnitřní posilou v tomto těžkém životním období.

Náboženské náměty v Haasových operních plánech

Zájem o duchovní a náboženská témata můžeme v Haasově díle znovu vystopovat teprve na konci 20. let. Do této doby se datuje Haasův zájem o operní ztvárnění dramatu *Kající Venuše* spisovatele Stanislava Loma nebo tříaktové legendy *Dybuk* židovského dramatika Salomona Anskiho. Na divadelní hru *Kající Venuše* byl Pavel Haas upozorněn v srpnu roku 1927 a již 12. září 1927 se obrátil s žádostí o možnost jejího zhudebnění přímo na jejího autora Stanislava Loma.¹² Děj Lomova dramatu se odehrává v jeruzalémském domě židovské kurtizány Magdalény tři dny před ukřižováním Krista, jenž je v Lomově dramatu ztělesněn v postavě Ješua. Ješua, který u Magdalény probudí náboženskou vášně, je následně zatčen Římany a ukřižován. Magdalénu, která se od Pontia Piláta dozví o Ješuuově utrpení, zachvátí žal a svůj život končí probodnuta stejným kopím, jímž byl zabit i Ješua. Jednání se Stanislavem Lomem se zpočátku vyvíjela slibně, takže již v listopadu 1927 mohl Haas Lomovi přiblížit své představy o podobě opery: „*Tak bude první scéna prodchnuta bezstarostnou marnivostí a erotickou vášnivostí semitské krve. Druhá scéna vznešenou elegancí duchaplného Římana. Nebo scéna velebně a židovských demonstrantů podává originální hudbu přímo na dlani a.t.d. Zkrátka následují zde výstupy za sebou jako ostré barvy.*“¹³ Ještě v květnu 1928 skladatel patrně o tématu uvažoval a načrtl si poznámky k předehře a prvnímu jednání.¹⁴ Důvody náhlého nezdaru jednání se Stanislavem Lomem neznáme. Je však možné, že roli při něm mohl sehrát Lomův antisemitismus. Ten vygradoval později v období druhé republiky, kdy Lom jako ředitel Národního divadla několik dní před březnovou okupací propustil z rasových důvodů jediné dva židovské členy souboru: režiséra Hanuše Theina a Huga Haase.¹⁵

Plány Pavla Haase na zhudebnění Anskiho legendy *Dybuk* lze přibližně datovat do období let 1928–1929. S *Dybukem* se Pavel Haas seznámil nejspíše prostřednictvím inscenace moskevského židovského divadla Habima, které hru uvedlo 24. a 26. února 1928 na scéně Městského divadla na Královských Vinohradech. Také této hře je vlastní náboženská tematika, tentokrát ovšem z východoevropského prostředí, prodchnutého silnou

12 Dopis Pavla Haase Stanislavu Lomovi z 12. 9. 1927, Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), č. př. 57/68, i. č. 834.

13 Dopis Pavla Haase Stanislavu Lomovi z 9. 11. 1927, LA PNP, č. př. 57/68, i. č. 836. Podrobněji k jednáním mezi Lomem a Haasem viz PIVODA, Ondřej. Nedokončené operní náčrty a neuskutečněné operní plány Pavla Haase. *Opus musicum: hudební revue* 50, 2018, č. 6, s. 73–74.

14 PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1993, s. 52.

15 To nejnovější v kultuře. *Národní listy* 79, č. 70, 11. 3. 1939, s. 5. Srov. též THEIN, Hanuš. Ještě k Lomovu Karlu IV. *Lidové noviny* 56, č. 115, 16. 5. 1948, s. 7.

židovskou vírou a pověrami. Drama je příběhem židovské dívky Ley, kterou po svatbě s bohatým ženichem posedne zlý duch (Dybuk) židovského studenta Chanana, který zemřel z nešťastné lásky k ní. Haasovy dochované scénické poznámky s krátkým náčrtkem hudebního tématu bohužel nedávají příliš konkrétní představu o tom, jak si skladatel představoval hudební stránku opery.¹⁶ Prostředí staré synagogy a Chananovy modlitby v prvním dějství, židovská svatba v dějství druhém či vyhánění zlého ducha Dybuka zázračným rabínem Asrielem v dějství třetím však bezpochyby dávaly možnost k uplatnění prvků židovské synagogální hudby.

Žalm 31 (1928)

Z dob úvah nad operním ztvárněním *Kající Venuše* a *Dybuka* pochází Haasův krátký nedokončený fragment zhudebnění 31. žalmu *Krále Davida* (HW, X/27). Podle údajů v particellové skice započal Pavel Haas práci na skladbě 16. října 1928 „v upomínku na 7. X. 928“.¹⁷ Jaká událost onoho památného dne vyprovokovala Haasovu kompozici, bohužel nevíme. Text žalmu čerpá z neznámého českého překladu a před tím než práci na díle přerušil, stihl skladatel načrtnout hudbu k pouhým jeho několika úvodním veršům:

„V Tebe můj Bože jsem důvěřoval, dej, bych až do věčnosti nebyl pohaněn potupen, Svoji spravedlností mne vysvobod. Přikloň mi své ucho, osvobod mne, buď mi skálou obrany, hradem bys mne zachránil. Ano, jsi mi skálou a hradem a ve jménu svém mne povedeš. Ty mne vyprostíš z pasti, kterou mi nalíčili, neb Ty jsi záštitou mou. Do ruky Tvé poroučím ducha svého. Ty mne spásíš, ty mne spásíš, ó můj věčný Bože pravdy.“

Skladatelův odkaz na blíže nespecifikovanou událost i volba textu dávají tušit, že za nedokončenou kompozicí stály osobní pohnutky. Byla to reakce na zkrachovalá jednání o operním libretu se Stanislavem Lomem, do nichž skladatel vkládal nejméně třičtvrtě roku nadějí? Nebo se jednalo o jinou osobní událost, k níž nemáme doklady? Ze všech Haasových žalmových kompozic, nese fragment *Žalmu 31* nejzřetelnější rysy židovské synagogální hudby, které Haas vtisknul zejména do recitativní ornamentálně zdobené melodiky sólového tenoru. Zajímavostí je, že hlavní téma, které se objevuje v instrumentálním průvodu, Haas téměř v nezměněné podobě přejal do své *Předehry pro rozhlas* (HW, II/1) z let 1930–1931.

¹⁶ Viz PIVODA, 2018, op. cit., s. 75–78.

¹⁷ CZ Bm, A 29.816a.

Žalm 29 (1931–1932)

K žalмовým veršům obrátil Pavel Haas znovu svou pozornost po třech letech od neúspěšného pokusu o zhudebnění 31. žalmu. Cesta k definitivní podobě Haasova nového díla, které v čistopisu partitury nadepsal titulem *Žalm 29 pro varhany, zpěv a malý orchestr, op. 12*, však nebyla v žádném případě jednoduchá. První náčrtky ke skladbě pocházejí z června 1931 a vznikly během Haasovy prázdninové cesty po středním Německu, kterou podnikl společně se svou matkou. Z pohlednice, kterou zaslal Pavel Haas Zdence Janáčkové 19. června 1931 z Frankfurtu nad Mohanem, vysvítá, že z Frankfurtu, kde na něj „mocným dojmem“ zapůsobil Goethův rodný dům, podnikl výlet lodí po Rýnu do Kolína a navštívil také Beethovenův rodný dům v Bonnu.¹⁸ K myšlence napsat dílo na náboženský námět skladatele údajně přiměl „pohled na vnitřní prostoru chrámové lodi gotického dómu v Kolíně nad Rýnem“.¹⁹ Podle Lubomíra Peduzziho si už na zpáteční cestě z Bonnu do Frankfurtu 15. června 1931 skladatel zapsal náčrtek hlaholu hlubokých zvonů, jehož inspirací měly být zvony kolínské svatopetrské katedrály.²⁰ Zmíněný náčrtek je bohužel v současnosti ztracen, a tak nezbyvá než se zcela spolehnout na věrohodnost tvrzení Haasova životopisce Peduzziho. Vyzvánění tří hlubokých zvonů ve velké oktávě naladěných na tónech kvartsextakordu fis moll tvoří úvod celé Haasovy kompozice a dodává jí hned v začátku jakousi až mystickou náladu.

Čistě žalmová kompozice ovšem nebyla hned od začátku prvotním skladatelovým záměrem. Původně zamýšlel Haas napsat varhanní koncert. To dosvědčuje i titul vepsaný do záhlaví autografní skici *Koncert pro varhany a smyč. orchestr (zvony, baryton a dětský sbor)*. Z dochovaných pramenů bohužel není možno podrobně vysledovat rychlost, s níž skladba vznikala. Pouze na první straně skici je zaznamenáno počáteční datum kompozice 12. července 1931 s přípisem „Hugo diktuje děj filmu a já píši na stroji“. Z dalších údajů se na druhé straně skici nachází Haasova poznámka „zítra má Leontina svatbu (23. VII. 931) 60 ta doba!“ a dále je zřejmé již jen to, že skladatel dílo dokončil teprve někdy v průběhu roku 1932. Oním filmem zmíněným v citovaném přípisu je komediální snímek skladatelova bratra Huga Haase a režiséra Martina Friče *Život je pes* (s původním pracovním názvem *Muž na roztrhání*), pro nějž byl Pavel Haas angažován jako autor hudby. Na hudbě k filmu začal Haas pracovat podle dokladů patrně v létě 1932²¹ a je pravděpodobné, že kompozici *Žalmu 29* dokončil ještě před tím, tedy někdy v první polovině roku 1932.

Postup kompozičního procesu jistě na přelomu let 1931/1932 ovlivnilo vážné onemocnění skladatelovy matky Olgy, které lékaři diagnostikovali rakovinu kostí a páteře.²² Pavla Haase, který se v této době podílel na vedení otcova nově zařízeného obchodu s cukrovinkami a čokoládou a který stále sdílel byt se svými rodiči v brněnské Biskupské

18 CZ Bm, Archiv Leoše Janáčka, sign. A 1959.

19 I. R. [=RACEK, Jan]. IV. koncert symfonického orchestru v Brně. *Radiojournal* 11, č. 11, 11. 3. 1933, s. 6.

20 PEDUZZI, 1993, op. cit., s. 61–62.

21 PIVODA, Ondřej – SPURNÝ, Lubomír, op. cit., s. 126.

22 PEDUZZI, 1993, op. cit., s. 64.

ulici, matčina nemoc „úplně zaujala psychicky, ale i fyzicky“.²³ Péče o matku, která trpěla velkými bolestmi a mohla se pohybovat jen na vozíčku, byla pro skladatele bezesporu vyčerpávající. Na přelomu května a června 1932 doprovázel Pavel Haas svou matku také do Vídně, kde se podrobila ozařování v Rotschild-Spitalu, proslulé nemocnici zřizované vídeňskou židovskou náboženskou obcí. Další nepominutelnou skutečností je, že zároveň s matčinou nemocí prožíval Pavel Haas také osudové milostné vzplanutí k Soně Jakobsonové, která byla od roku 1932 ošetřující lékařkou jeho matky a o několik let později se stala jeho manželkou. Dá se předpokládat, že takto významné proměny skladatelova soukromého života se do průběhu kompozice *Žalmu* musely nevyhnutelně promítnout. Jakým způsobem a v jaké míře však již není možné dobře doložit.

Žalm 29 komponoval Pavel Haas rovnou v partituře a skladbu paralelně přepisoval na čisto. Zůstane otázkou, jaká měla být forma původně zamýšleného varhanního koncertu, jisté však je, že vokální složka měla být součástí díla již od počátku. Již na druhé straně skici totiž nalézáme náčrt hlavního tématu druhé věty ve spojení s žalmovým textem, který Haas převzal v archaickém překladu Bible kralické. Na základě posouzení skici se zdá, že samotný kompoziční proces byl poměrně přímočarý. Vzniklo tak dvouvěté dílo složené z instrumentálního *Úvodu*, na nějž attacca navazuje samotný *Žalm*. Virtuózně pojatý koncertantní part varhan, který dominuje *Úvodu*, vystupuje ve druhé části méně výrazně, což je dáno upřednostněním vokální složky. Skica a čistopisná partitura ukazují minimum dodatečných změn. Pouze při premiérovém nastudování díla skladatel *Žalm* zvukově obohatil o part dvou lesních rohů a do partitury zaznamenal několik škrťů. Není ovšem zcela zřejmé, zda vypuštění těchto pasáží považoval Pavel Haas za zcela definitivní. Jelikož premiéra díla byla přenášena rozhlasem, mohly být škrty učiněny s ohledem na požadovanou délku rozhlasového přenosu, popřípadě s ohledem na vyznění díla v rádiovém přijímači. V úvahu ovšem připadá i vypuštění z důvodu nedostatečného času pro nazzkoušení, což se týká zejména rozsáhlého škrťu před samotným závěrem díla. O tom, že Pavel Haas znění skladby patrně nepovažoval za zcela definitivní, svědčí i fakt, že v seznamu svých skladeb zasláném v březnu 1938 v dotazníkové akci pro Pazdírkův slovník naučný u *Žalmu 29* jako u jediné své opusované kompozice nezaznamenal dobu jejího trvání.²⁴

Ačkoliv skladba v pramenech nenese žádné věnování, je pravděpodobné, že ji Pavel Haas psal původně pro brněnského varhaníka Bohumila Holuba (1880–1951), který *Žalm 29* v roce 1933 premiéroval. Již zmíněná Haasova prvotní myšlenka vytvořit varhanní koncert jistě nevznikla sama od sebe. Bohumil Holub se s Haasovou rodinou bezesporu dobře znal. Stejně jako Haasův otec totiž pocházel z východočeských Holic a Holubova mladší sestra Anna učila Pavla Haase hru na klavír na Hudební škole Besedy brněnské. Žádný z pramenů dochovaných v Haasově pozůstalosti nenaznačuje jakýkoli skladatelův hlubší vztah k varhanám či zájem o varhanní hru, proto se lze domnívat, že iniciativa ke kompozici varhanního koncertu vzešla ze strany Bohumila Holuba. Holub byl absolventem pražské konzervatoře ve třídě Josefa Kličky a od roku 1911 dlouholetým

23 Písemné sdělení Pavla Haase Vladimíru Helfertovi, citováno z: PEDUZZI 1993, op. cit., s. 64.

24 CZ Bm, G 7.313.

varhaníkem brněnského dómu sv. Petra a Pavla. Hru na varhany vyučoval již na Janáčkově Varhanické škole a posléze byl přijat jako profesor brněnské konzervatoře.²⁵ Na Holubově hře byla ceněna zejména vynikající technika na manuálech i pedálu a smysl pro rejstříkování. Inspirací pro něj byla zejména francouzská varhanní škola. Již v roce 1913 uvedl za doprovodu České filharmonie Widorovu *Sinfonii sacra*, op. 81²⁶ a pro francouzskou varhanní hudbu se angažoval i mezi válkami. Bohumil Holub byl také prvním interpretem varhanního sóla při premiéře Janáčkovy *Glagolské mše* 5. prosince 1927 v Brně i při dalším provedení 8. dubna 1928 v Praze.

Jistě není náhodou, že několik měsíců před započítím kompozice Haasova *Žalmu* vystoupil Bohumil Holub znovu jako sólista s Českou filharmonií. Tentokrát provedl 22. února 1931 na VIII. abonementním koncertě České filharmonie v pražském Obecním domě pod taktovkou Václava Talicha v české premiéře *Concerto romano*, op. 43 italského skladatele Alfreda Caselly. Kompozice z roku 1926 je psaná pro varhany, smyčce, tři trubky, tři trombony a tympány a byla Casellovým „prvním pokusem o „neoklasicistní“ styl (jak se mu tehdy bohužel říkalo), svou monumentalitou však spíše barokní.“²⁷ Je pravděpodobné, že Bohumil Holub, který se studiem Casellova *Concerta Romana* zabíral i u Marcela Duprého během pobytu v Paříži na konci ledna 1931,²⁸ Pavla Haase s touto kompozicí seznámil, pakliže se Haas osobně nezúčastnil pražského provedení. Naznačují to drobné paralely mezi oběma díly. První můžeme spatřovat jednak v instrumentaci, v níž jak Casella, tak Haas vypouštějí z obsazení orchestru dřevěné dechové nástroje. Znamky vlivu Casellova *Concerta* nese částečně i Haasovo traktování varhanního partu, zvláště v rychlých „toccatových“ částech. Obě skladby také sdílejí prvky barokních kompozičních postupů. Zatímco se však Casella vztahuje k varhanním a koncertantním kompozicím Scarlattiho a Vivaldiho, Pavel Haas čerpal inspiraci spíše z německé polyfonní tradice. Dokladem toho je fuga v první větě i vokální chorálové téma protkané toccatovými varhanními pasážemi ve větě druhé.

Nepřeslechnutelné jsou v Haasově *Žalmu 29* i vlivy Janáčkovy hudby. Ty se manifestují v práci s krátkými úsečnými motivky a v druhé větě v deklamačním pojetí partu sólového barytonu, který slova žalmu přednáší nezávisle na ostatním tematickém materiálu. Blízko k Janáčkově *Glagolské mši* má i exaltovaná výrazovost, které Haas na některých místech dociluje prostředky až lidové, primitivní ráže (zvony, tympány, velký buben).

Provedení svého *Žalmu 29* skladatel svěřil do rukou svého spolužáka z konzervatoře a blízkého přítele, dirigenta Břetislava Bakaly. Ten Haasovu kompozici zařadil na 4. abonementní koncert tehdy nově vzniklého Symfonického orchestru v Brně, který byl založen v září 1932 a byl složen z hráčů orchestru brněnského Radiojournalu doplněného o absolventy brněnské konzervatoře. Koncert se uskutečnil 13. března 1933 v sále brněnského Stadionu a vedle již zmíněného dirigenta a orchestru se na premiéře podílel varhaník

25 ŠTĚDROŇ, Bohumír; NOVÁČEK, Zdenko a ČERNUŠÁK, Gracian (ed.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 1., A-L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 458–459.

26 *Čas* 27, 30. 11. 1913, č. 329, s. 6.

27 CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*. Firenze: Sansoni, 1941, s. 231: „[...] il mio primo tentativo di realizzare uno stile „neo-classico“ (come purtroppo si cominciò allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità.“

28 Dopis Marcela Duprého Bohumilu Holubovi z 9. 1. 1931, CZ Bm, sign. G 702.

Bohumil Holub, pro tuto příležitost speciálně sestavený ženský sbor a tenorista Slovenského národního divadla v Bratislavě Karel Zavřel, který na poslední chvíli pohotově zaskočil za onemocnělého Nikolu Cvejíce. Společně s Haasovým dílem na koncertě zaznělo také *Concerto grosso č. 1* Ernesta Blocha, *Danse sacrée et danse profane* pro harfu a smyčce Clauda Debussyho a *Sinfonietta č. 2, op. 32*, Nikolaje Mjaskovského. Polovina koncertu, která zahrnovala Haasův *Žalm 29* a Blochovo *Concerto grosso* byly živě přenášeny brněnským rozhlasem. Přestože ohlasy v tisku byly veskrze pozitivní a oceňovaly neobvyklou instrumentaci, zvukovou vynalézavost, bohatou invenci nebo působivé rytmické členění, kompozice již nebyla během Haasova života vícekrát provedena.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury (DKRVO, MK000094862).

Bibliography

Archive materials of the Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno.
Archive materials of the Literary Archive of the Museum of Czech Literature in Prague.

BLAŽEK, Jiří. *Sidur Zichron David Jisra'el*. Praha: Jiří Blažek, 2021.

Čas 27, 30. 11. 1913, č. 329, s. 6.

CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*. Firenze: Sansoni, 1941.

ČAPKOVÁ, Kateřina. *Češi, Němci, Židé?: národní identita Židů v Čechách 1918 až 1938*. 2., přeprac. vyd. Praha: Paseka, 2013.

I. R. [=RACEK, Jan]. IV. koncert symfonického orchestru v Brně. *Radiojournal* 11, č. 11, 11. 3. 1933, s. 6.

Lidové noviny 38, 8. 3. 1930, č. 122, s. 15.

PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1993.

PEDUZZI, Lubomír. Vlastenecká symbolika posledních děl Pavla Haase. In *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění* 3, 1961, s. 75–97.

PIVODA, Ondřej. Nedokončené operní náčrtý a neuskutečněné operní plány Pavla Haase. *Opus musicum: hudební revue* 50, 2018, č. 6, s. 64–80.

PIVODA, Ondřej – SPURNÝ, Lubomír: *Pavel Haas: A Catalogue of the Music and Writings*. Praha: Bärenreiter, 2022.

Rozvoj 8, 26. 6. 1914, č. 20, s. 4–5.

Šedesátiny pana Zikmunda L. Haase z Brna. *Rozvoj* 38, 27. 8. 1931, č. 35, s. 4.

ŠTĚDRŇ, Bohumír; NOVÁČEK, Zdenko a ČERNUŠÁK, Gracian (ed.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 1., A-L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

THEIN, Hanuš. Ještě k Lomovu Karlu IV. *Lidové noviny* 56, č. 115, 16. 5. 1948, s. 7.

To nejnovější v kultuře. *Národní listy* 79, č. 70, 11. 3. 1939, s. 5.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

