

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra praktické teologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE:

**Užití moderní duchovní hudby v liturgii katolické
církve v českých zemích.**

Vedoucí práce: Mgr. Ing. Zdeněk Demel

Autorka práce: Milada Polívková

Studijní obor: Teologie

Forma studia: Prezenční

Ročník: 6.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedené literatury.

Poděkování:

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Ing. Zdeňkovi Demlovi za vedení práce, za velkorysou pomoc a podporu. Dále děkuji svým rodičům za podporu při celém studiu na Teologické fakultě a všem přátelům za psychickou podporu a cenné rady a připomínky.

OBSAH:

<u>Úvod</u>	6
1 <u>Biblické odkazy na chválení hudbou a zpěvem</u>	8
1.1 Písmo a hudba.....	9
1.2 Hudba a zpěv ve Starém zákoně.....	9
1.3 Hudba a zpěv v Novém zákoně.....	10
1.4 Kořeny křesťanské liturgické hudby.....	11
2 <u>Církevní dokumenty a instrukce k liturgické hudbě</u>	12
2.1 Problémy s definicí církevní hudby.....	12
2.2 Motu proprio Tra le sollecitudini.....	13
2.2.1 Shrnutí celého dokumentu.....	15
2.3 Sacrosantum Concilium.....	16
2.4 Musicam Sacram.....	16
3 <u>Požadavky na liturgickou hudbu</u>	18
3.1 Všeobecnost liturgické hudby.....	19
3.2 Posvátnost liturgické hudby.....	20
3.3 Participatio actuosa.....	21
3.4 Respektování církevního roku.....	22
3.5 Základní skladba liturgické hudby – proprium, ordinárium.....	23
3.5.1 Charakteristika propria.....	23
3.5.2 Charakteristika ordinária.....	24
4 <u>Užití hudebních nástrojů v liturgii</u>	27
4.1 Hudební nástroje používané v katolické liturgii.....	27
4.1.1 Nástroje běžně používané.....	27
4.1.2 Nástroje méně používané.....	28
4.1.3 Nástroje nevhodné.....	28
4.2 Pokyny církevních dokumentů a instrukcí k použití hudebních nástrojů při liturgii.....	29
5 <u>Počátky moderní duchovní hudby a její vývoj v Československu</u>	32
5.1 Počátky užití moderní duchovní hudby v Československu.....	33
5.2 Šíření moderní duchovní hudby v 60. letech v Československu.....	34
5.3 Šíření moderní duchovní hudby v 70. a 80. letech v Československu.....	36
5.4 Změna politického systému a její dopad.....	37
5.5 Současné trendy.....	37

6	<u>Žánry moderní duchovní hudby v českých zemích</u>	39
6.1	Spirituály	39
6.1.1	Vznik a vývoj obecně	39
6.1.2	Spirituály v českých zemích	41
6.1.3	Interpreti	42
6.2	Gospel song	43
6.2.1	Vznik a vývoj obecně	43
6.2.2	Gospel song v českých zemích	45
6.3	Jazzová duchovní hudba	47
6.3.1	Vznik a vývoj jazzu obecně	47
6.3.2	Jazzová hudba v českých zemích	48
6.3.3	Jazzová duchovní hudba v českých zemích	49
6.4	Křesťanský rock	50
6.4.1	Vznik a vývoj obecně	50
6.4.2	Rock v českých zemích	51
6.4.3	Křesťanský rock v českých zemích	52
6.4.4	Interpreti	54
6.5	Křesťanský folk	56
6.5.1	Vznik a vývoj folku obecně	56
6.5.2	Folk v českých zemích	56
6.5.3	Křesťanský folk v českých zemích	57
6.5.4	Interpreti	58
6.6	Zpěvy z Taizé	62
6.6.1	Vznik a vývoj obecně	62
6.6.2	Zpěvy z Taizé v českých zemích	63
6.7	Elektroakustická duchovní hudba	63
6.7.1	Elektroakustická duchovní hudba v českých zemích	63
7	<u>Zpěvníky nových křesťanských písní</u>	64
7.1	Historický vývoj	64
7.2	Zpěvníky v totalitním režimu	64
7.3	Uspořádání zpěvníků po r. 1989	67
8	<u>Prognózy do budoucna</u>	73
	<u>Závěr</u>	76
	<u>Seznam použité literatury</u>	79

Úvod

Po dlouhém rozvažování jsem se rozhodla psát diplomovou práci s hudební tematikou. K hudbě mám velice blízko. Hraji na několik hudebních nástrojů a odmalička zpívám v kostele. Hudba je něco, co nutně náleží k mému životu.

Na hudbě mě vždy nejvíce upoutal rytmus a jeho charisma. Rytmus je síla, která nenechá nikoho na pokoji. Tak dlouho kolem člověka krouží, až ho úplně pohltí. A o tom je moderní hudba. Podobnou zkušenost popisuje i Mons. Karel Herbst, SDB, který něco podobného zažil při cestě po Americe, když se zúčastnil setkání mládeže v roce 1993. V úvodu zpěvníku Hosana 3 popisuje příhodu, kdy potkal odpočívajícího Portorikánce, který si z dlouhé chvíle na bubínek vyťukával jednoduchý rytmus. Během 10 minut, byli všichni na nohou a chválili Boha. Toto s lidmi dokáže pouze hudba. Tato hudba vstoupila i do liturgie.

Dávno pryč jsou časy našich babiček, kdy v kostele byl slyšet pouze majestátní zvuk varhan a uškrcené, utahané a ne příliš čisté hlasy. Dnes zní v kostelech nejenom hudba varhanní, ale i jiná, živá, moderní, která mnoho lidí v polovině 20. století mnohdy děsila, ale která si postupně prorazila cestu do srdcí mnoha lidí a jejíž obliba, troufám si říci, stále stoupá. I v tomto případě se osvědčilo pravidlo, že „neznámého se bojíme a nepřijímáme to“. Máme strach prozkoumat nové věci, zda-li v nich není alespoň kousek něčeho dobrého, co by nás mohlo něčím pozitivním obohatit.

Cílem této práce je podat přehled moderní hudby a její možné či nemožné začlenění do liturgie. Chtěla bych se pokusit o obhajobu moderní liturgické hudby a jejího použití v liturgii v současnosti. Myslím si, že se pro současnost hodí daleko lépe než barokní hudba, která je stále prosazována a protěžována starší generací. Především starší generace duchovních, ale také laiků se obává možného ohrožení morálky ze strany propagátorů moderní hudby. Sveřepě trvají na tom, že do kostela patří pouze varhanní hudba a žádná jiná.

Moderní hudba má, podle mého názoru, několik předností před poněkud již jemně archaickou hudbou barokní. Chtěla bych zde upozornit zejména na její živost, rytmičnost, dynamičnost. Další předností zejména kytarové hudby je její flexibilita a mobilnost. Nijak nás neomezuje, když se liturgické slavení koná někde v přírodě, či v kostele, který nemá varhany. Kytaru či jiné nástroje si tam jednoduše doneseme na zádech, kdežto s varhany by byla jistá obtíž. Moderní hudba je také velice uplatnitelná zejména při dětských mších, protože děti, které se zúčastňují dětských liturgických obřadů, budou těžko zpívat z kancionálů s varhanami. Mnohem jednodušší i zábavnější je pro ně jednoduchá „kytarová“ píseň, kterou se rychle naučí z paměti. Tento typ písní je možno často podpořit ještě nějakým pohybovým doprovodem, který dětem dopomůže k rychlejšímu a stabilnějšímu zapamatování písně. Také

z estetického a zvukového hlediska zní dětské písně lépe s kytarou, houslemi, či jiným nástrojem, než z varhanami.

Diplomová práce začíná pohledem do Písma svatého. Zde hledám první zmínky o hudbě, podchytit rozdíly vnímání hudby ve Starém a Novém zákoně, jejich smysl a praktické využití v běžném životě všedním i náboženském. Součástí první kapitoly je dále malý historický exkurs do dějin křesťanské liturgické hudby. Druhá kapitola se zabývá církevními dokumenty, které se zabývají hudbou v liturgii. Zabývám se pouze dokumenty z 20. století, tedy hlavně Motu proprio Tra le sollecitudini Pia X. a Sacrosanctum Concilium. Pokoncilní dobu a její změny reprezentuje instrukce Musicam Sacram. V této kapitole hodnotím, zda moderní duchovní hudba splňuje pravidla, která pro ní stanovují všeobecně platné církevní dokumenty. Třetí kapitola zkoumá požadavky na liturgickou hudbu. Pokouším se zjistit, zda moderní duchovní hudba je schopna tyto požadavky splnit. Čtvrtá kapitola se podrobně věnuje hudebním nástrojům, které se při liturgii používají. Zabývá se kritériem vhodnosti pro liturgii. Soustředí se na církevní dokumenty, zejména na pasáže, které se zmiňují o hudebních nástrojích používaných při liturgii. Tyto první čtyři kapitoly tvoří jakýsi úvod, který je ovšem nezbytný pro celkovou pozdější orientaci v tématu.

Pátá kapitola nás seznamuje s historickým vývojem moderní duchovní hudby na našem území. Popisuje první zmínky o této hudbě v tehdejší Československu a její postupný vývoj od totalitní doby až do dneška. Tato kapitola de facto otevírá vlastní téma této diplomové práce. Na ni navazující kapitola pak podrobně rozebírá jednotlivé druhy moderní duchovní hudby v českých zemích. Každý žánr je zde stručně charakterizován nejprve ve své obecné formě a posléze ve své duchovní odnoži. Součástí této kapitoly je také alespoň symbolický přehled jejích interpretů. Předposlední kapitola se věnuje zpěvníkům, ve kterých můžeme příslušný druh hudby nalézt. Mapuji zde opět nejprve dobu totalitního režimu a postupně přecházím k současným trendům. Práci uzavírám kapitolou s názvem Prognózy do budoucna. V ní mapuji současný stav moderní duchovní hudby a současně se snažím o vytyčení směru, kterým se podle mého názoru bude tato hudba ubírat do budoucna, co ji bude ovlivňovat atd. Práce končí závěrem, ve kterém se pokusím zhodnotit celé téma obecně. Zhodnotím zde např. dostupnost odborné literatury k danému tématu a také dostupnost dalších zdrojů informací.

Ve druhé části se pokusím shrnout vlastní vyzkoumané poznatky a osobní postřehy k dané tématice.

1 Biblické odkazy na chválení hudbou a zpěvem

Svoji diplomovou práci otvíráím pohledem do Písma svatého. Zde můžeme nalézt první stopy chválení Boha pomocí hudby a zpěvu. Židovský národ byl velmi temperamentní a tedy není divu, že hojně využíval hudby a zpěvu nejen v civilním životě, ale i při bohoslužebných obřadech.

1.1 Písmo a hudba

Písmo se zmiňuje o hudbě nejen v souvislosti s bohoslužbou, ale rovněž i v souvislosti se světskou zábavou. Lában vyčítal Jákobovi, že od něj utekl a ani mu nedovolil, aby ho vyprovodil s písničkou, bubínkem a citarou (srov. Gn 31,27). Hudba se často uplatňovala ve chvílích radosti a spojovala se s tancem. Po vítězné bitvě se zpívaly oslavné písně a ódy (srov. Ex 15,1nn). Mirjam oslavovala porážku faraóna a jeho mužů hrou na bubínky a tanečním rejmem. Dalším příkladem je příběh Jóšafata, který se triumfálně vracel do Jeruzaléma s harfami, citarami a trubkami (srov. 2 Pa 20,28). Na slavnostech se běžně provozovala hudba, zpěv i tanec, zejména při vinobraní či na svatbách. Králové měli své zpěváky a též hudebníky. Pastýři hrávali na lyry, mladíci zpívali v branách (srov. Pl 5,14). Dokonce nevěstky umocňovaly své svádění zpěvem (srov. Iz 23,16). Hudba zněla tedy jak v čase žalu, tak v čase radosti, při práci, stručně řečeno, byla spjata s každodenním životem, jak všedním tak svátečním dnem. Jako typický příklad použití zpěvu v běžném životě můžeme jmenovat tzv. *žalozpěv*, který je obsahem knihy Pláč, nebo Davidův žalozpěv nad Saulem a Jonatánem na začátku 2. knihy Samuelovy. V běžném životě se žalozpěv uplatňoval zejména na pohřbech. Při pohřebních obřadech se zpravidla najímala profesionální truchlící skupina, jejíž součástí byli také tzv. pištcí (srov. Mt 9,23). Dle místních zvyklostí se očekávalo, že i ten nejchudší muž si najde nejméně dva pištce a jednu plačku na pohřeb své manželky¹.

Hudba tedy, jak vidíme, byla nedílnou součástí společenského života Izraelitů. A tak nás nepřekvapí, že byla i nedílnou součástí náboženského života. V 1 Pa 15,16-24 najdeme detailní zprávu o tom, jak si král David shromáždil na svém dvoře sbor a orchestr z řad lévijců, tedy členů kněžského kmene. Další zmínky v Písmu jsou příliš kusé, takže nám nedávají moc prostoru, abychom z nich mohli poskládat přesnou mozaiku konkrétní představy o hudebním využití v chrámu.

Po pravdě řečeno, o hebrejské hudbě toho víme velice málo. Není jisté, zda se používal nějaký systém notového záznamu. Bohužel musíme konstatovat, že pokud nějaký vůbec byl,

¹ Srov. DOUGLAS, J. D. A KOL. *Nový biblický slovník*, s. 306

tak se nezachoval. Pokusy interpretovat přízvuky hebrejských textů jako formu notace nevedly k valnému výsledku. Tyto akcenty měly význam spíše pro recitaci než pro hudbu, navíc byly pozdějšího data. I když nemáme přímé doklady o instrumentální hudbě v chrámu, můžeme z formy žalmů zjistit, že je zpívaly antifonicky buď dva sbory, nebo sbor se shromáždění. Zdá se, že po pádu babylónského zajetí mělo celé shromáždění sbory, které byly složeny ze stejného počtu mužských a ženských hlasů (srov. Ezd 2,65)². Z textu však není jasné, jestli se jednalo o smíšený sbor nebo o jeden mužský a jeden ženský. Sbory možná spíše deklamovaly než zpívaly, ovšem skutečný způsob jejich zpěvů pro nás zůstává dodnes tajemstvím. Jediné, co se můžeme téměř s určitostí domnívat, je, že se výrazně lišil od církevních zpěvů současnosti.

Ještě se krátce zmíním o prvních dokumentech, které se nám o hudbě zachovaly. Nejstarší dochované písemné doklady o hudbě, či hudebních nástrojích pocházejí z Mezopotámie ze zač. 2. tis. př. Kr. a týkají se harf. Obsahem je pak podrobný popis nástroje, čili jsou to jakési manuály. Dále se dochovaly písemné popisy jiných nástrojů, též litanií, ty pocházejí ze 6. stol. př. Kr. V Ugaritu (asi 400 př. Kr.) se našlo několik klínových tabulek, na nichž se zachovaly hymny v churrijském jazyce s přidruženou formou hudební notace³.

1.2 Hudba a zpěv ve Starém zákoně

Hudba a zpěv jsou bezesporu fenomény židovskému národu vlastní. Málokterý národ je tak proslaven svým temperamentem, svou nenapodobitelnou hudbou a zpěvem. Židovský národ užívá zpěv a hudbu při rozličných životních příležitostech. Můžeme si je rozdělit do několika hlavních skupin.

1) *Zpěvy válečné* – můžeme zde uvést známý příběh o dobývání Jericha, který nalezneme v knize Jozue, v 6. kapitole. Zde se v pátém verši píše, že k onomu dobývání používali jako znamení zaznění beraního rohu a zvuku polnice. Po zaznění typických tónů těchto nástrojů zazněl mohutný válečný křik.

2) *Zpěvy a hraní při práci* – Izraelský národ se živil zejména pastevectvím. Mnozí Izraelité byli tedy pastýři a dlouhé chvíle, které trávili u svých stád, si krátili hraním na rozličné nástroje, případně zpěvem. Nejčastějším nástrojem pastýřů byla patrně citara a flétna, jak se dozvídáme ze 4. kapitoly knihy Genesis.

3) *Zpěvy prorocké* – izraelští proroci často používali při svých modlitbách nástroje a zpěv, jejichž pomocí se dostávali do prorockého vytržení. Dokladem je událost ze života Saula,

² Srov. tamtéž, s. 306

³ Srov. tamtéž

který má za úkol vstoupit na Boží pahorek. Zde potkává hlouček proroků, kteří hrají na harfu, buben, píšťaly a citary (srov. 1 S 10).

4) *Zpěvy léčivé* – dokladem může být opět příběh ze života krále Saula, kterého často sužoval zlý duch. Jediný, kdo mu dokázal pomoci, byl hoch David, který vzal svoji citaru a hrál na ni svému králi. To přinášelo králi úlevu, protože zlý duch od něj odstupoval (srov. 1 S 16,23). Když se později stal David králem, zřídil si na svém dvoře sbor a orchestr z řad lévičů (podrobnosti viz první podkapitola – Písmo a hudba). Dalším izraelským králem, který si potrpěl na hudbu a zpěv na svém dvoře, byl Šalamoun, který pro své zpěváky nechal zhotovit citary a harfy z almagimového dřeva (srov. 1 Kr 10, 12)⁴.

5) *Zpěvy při bohoslužebných obřadech* – při bohoslužbě se zpívaly žalmy a chvalozpěvy, které se nám hojně zachovaly (viz kniha *Žalmy*). Další důkaz máme v 1 Pa 15, 16nn, kde se popisuje příběh o přenesení posvátné schrány do Jeruzaléma. Tímto přenesením je králem Davidem pověřen lévijský rod. Jeho předáci mají naříditi svým bratřím, aby při samotném aktu přenesení radostně hlaholili a hráli na hudební nástroje, jmenovitě na harfy, citary a zvučné cimbály. David při svých bohoslužbách v chrámu nezapomíná vedle určení kněžských tříd apod. ani na zpěváky. Má jich 288 a losem jsou rozděleni do 24 tříd, aby zpívali Hospodinu, jak se dovídáme z 1 Pa 25. kap.

K bohoslužebným obřadům můžeme zařadit i tzv. *Píseň o Hospodinově vítězství*, kterou zpíval Mojžíš Hospodinu, když se mu podařilo bez úhony přejít přes Rudé moře (Ex 15), dále *Závěrečný chvalozpěv* z knihy Moudrosti, který ve svém posledním verši oslavuje Hospodina za to, že nikdy neopustil svůj lid (Mdr 19, 22). Svoje místo zde najde i *Davidova píseň*, kterou zpívá Hospodinu z vděčnosti za to, že ho chránil a vysvobodil z bran podsvětí i z rozbrojů lidu (2 S 22. kap.).

6) *Řád troubení*, který je zaznamenán v Nu, 10. kapitole, je důležitou součástí nařízení izraelského lidu, který ho používal ke svolávání lidu a předáků na pochod, či slavení slavnosti⁵.

1.3 Hudba a zpěv v Novém zákoně

1) *Chvalozpěvy* – jsou pro NZ příznačné. Dva nejvýznamnější nacházíme v evangeliu podle Lukáše v 1. kap. Prvním z nich je *chvalozpěv Mariin*, který je známý pod pojmem Magnificat. Maria zde velebí Hospodina za to, že se může stát matkou Spasitele a za jeho dobrotu a také starost o potřebné a utiskované. Hospodin nezapomíná na smlouvu, kterou uzavřel s Abrahamem.

⁴ Srov. tamtéž, s. 308 - 309

⁵ Srov. tamtéž

Druhým je *chvalo zpěv Zachariášův*, který děkuje Hospodinu za to, že se spolu se svou ženou Alžbětou dočkali v pokročilém věku vytouženého potomka. Ve své modlitbě vyzývá Hospodina, který navštívil a vykoupil svůj lid a posílá svého zachránce a Spasitele, na kterého lid již tak dlouho čeká.

2) *Troubení na polnice* z knihy Zjevení sv. Jana v nás vzbuzuje hrůzné představy posledních dní a konce světa (Zj 8,6 a 11,15). Dočítáme se, že andělé jsou připraveni, aby v ten správný okamžik mocně zatroubili.

3) *Ve Velepísni lásky*, jak je často nazývána 13. kap. 1 K, je použito dunivých hudebních nástrojů (dunící kov a zvučící zvon) jako metafory. Čtenář si zde má uvědomit, jak nicotné je všechno lidské mluvení a konání bez skutečné lásky v nitru člověka⁶.

1.4 Kořeny křesťanské liturgické hudby

Křesťanská bohoslužba, podobně jako starší bohoslužba židovská, vždy chápala hudbu jako nedílnou součást ritu. Židovská bohoslužba, z níž křesťanská v mnohém vyšla, se pro první křesťany stala důležitým zdrojem vokálních projevů, např. žalmů, či slavnostní aklamace Sanktus. Ke křesťanství se hlásili také pohané. Ti nový ritus obohatili především o instrumentální hudbu. Prvotní křesťanská liturgie byla vyhrazena pouze zpěvu hymnů a písní. Do dnešní doby se nám dochovaly např. Gloria, nebo Te Deum. O důležité úloze vokálního projevu v raně křesťanské bohoslužbě svědčí i skutečnost, že nekřesťané poznávali křesťany právě podle zpěvu⁷.

S rostoucím společenským významem papeže, jehož bohoslužba postupně přejímala okázalost císařských dvorních ceremoniálů, začala liturgická hudba plnit nové funkce. Stále ještě představovala vlastní vyjádření textu, kromě toho začala plnit při bohoslužebných úkonech doprovodnou funkci. V takto pojatém hudebním projevu se slovo stávalo jakýmsi přívažkem. Původně bohaté texty byly kráceny, neboť hlavní zdroj estetického zážitku spočíval v hudbě. Hudba, tedy konkrétně zpěv, poněkud vytlačoval mluvené slovo. Interpretační náročnost si vyžádala školené zpěváky tvořící *scholu cantorum*, z níž se postupně vyvinul nejdůležitější partner celebranta. Lidu poté zůstával přednes méně náročných pasáží mše. Z obřadu se postupem času začala vytrácet spontaneita lidového hudebního projevu, na druhé straně však důraz na interpretační profesionalitu svědčí o tom, že hudba byla v liturgii brána nesmírně vážně⁸.

⁶ Srov. tamtéž

⁷ Srov. NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě*, s. 66

⁸ Srov. tamtéž, s. 67

2 Církevní dokumenty a instrukce k liturgické hudbě

Druhá kapitola se zabývá církevními dokumenty, které se zabývají hudbou v liturgii. Zabývá se pouze dokumenty z 20. století, tedy hlavně Motu proprio Tra le sollecitudini Pia X. a Sacrosanctum Concilium. Pokoncilní dobu a její změny reprezentuje instrukce Musicam Sacram. Nejprve si však ujasníme termín církevní hudba.

2.1 Problémy s definicí církevní hudby

Církevní hudba (lat. *musica sacra*) je dosud pojímána velice ze široka a stále se nedaří ujednotit její definici. Podle D. Schubertha můžeme rozlišovat definici *funkcionální*, *kvalitativní*, *stylistickou* a *definici*, která se utváří *podle velkých hudebních děl*.

Funkcionální definice: podle ní by to byla *hudba, která zní v církvi*. To může znamenat nejprve *hudbu, která zní v kostele*, pak *hudba církve*, což je zřejmě nejpřesnější jazykový ekvivalent církevní hudby; znamená hudbu, kterou církev tvoří a praktikuje. A nakonec by se tím mohla rozumět *hudba pro církev*, což by naproti tomu byl pojem, který by spíše dovoloval myslet na díla, kompozice a repertoár. Šlo by o hudbu určenou pro církev, jež své určení dostává skrze její zadání.

Kvalitativní definice: zde se odpovídá na otázku ohledně *povahy* nebo struktury církevní hudby. Nejde o to, „co je církevní hudba“, nýbrž „které kompozice jsou církevní hudbou“ příp. „jak jsou díla církevní hudby tvořena“. Na tomto místě je rozhodující spojení s *texty*. To platí nejprve pro vokální hudbu, jejíž texty se tradičně orientují na bibli a zpěvník. Odlišení od ostatní vokální hudby, i náboženské, je dáno povahou textů.

Týká se to i oblasti instrumentální hudby, která používá způsoby zpěvu, s úmyslem, aby je posluchač rozpoznal a zároveň tak poslouchal text původně s nimi spojený.

Stylistická definice: ta má své kořeny v cecilianismu, který vysoce oceňoval „*Palestrinův styl*“, tedy klasickou vokální polyfonii, která sahala také po instrumentálních kompozicích. V 17. a 18. stol. používají rádi komponisté pro vrchol obsahové výpovědi tuto „*prima prattica*“, a v 19. stol. je tento styl považován za „sakrální“ a propagován jako vlastní církevní styl. Přitom se ignoruje „*seconda prattica*“, tedy styl sólově dramatické deklamace textu, existující již od 16. stol. a který charakterizuje i současně vznikající operu, a stejně tak je ignorován bohatý svět barokních forem s celou jeho stylistickou šíří. Tak se dostává církevní hudba do stylistické izolace, podle níž je také neomylně definována. S podobným nedorozuměním má co do činění církevní hudba i dnes, kdy je naprostou většinou

ztotožňována se *starou hudbou* nebo *klasickou hudbou*. Podle Schuberta je veřejnost v tomto nedorozumění trvale utvrzována pořadateli i interprety.

Definice podle velkých hudebních děl: otázky, „která díla jsou církevní hudbou“ a „jaký styl má církevní hudba“ vedou v důsledku koncertního provozování k tomu, že malé množství určitých děl církevní hudby se chápe jako „církevní hudba“ – nevědomky tak dochází k vytvoření definice. Přitom se jedná o oratorijní díla Bacha, Händela, vídeňských klasiků, Brahmsa, Brucknera a Mendelssohn Bartholdyho. Náročné koncertní programy církevní hudby žijí z těchto děl 18. a 19. stol., která se zdají reprezentovat „církevní hudbu“. Je třeba říci, že jaksi pod rukou zde vznikla neplatná definice církevní hudby.

Instrukce *Musicam Sacram* charakterizuje církevní hudbu jako *hudbu, která byla vytvořena pro bohoslužbu a má posvátnou a krásnou formu*⁹, a dále pak vyjmenovává jednotlivé hudební žánry, které se v historii uplatnily v liturgii církve: „*gregoriánský chorál, stará i moderní církevní polyfonie různých druhů, církevní hudba pro varhany a pro jiné přípustné nástroje a lidový duchovní zpěv liturgický i mimoliturgický*“¹⁰. Podle Schuberta by tedy šlo o definici funkční a kvalitativní, přičemž kvalitativní hledisko se týká jednak druhu této hudby a jednak její hodnoty¹¹.

Nejdůležitějšími dokumenty z 20. stol., které se týkají církevní hudby a jejího využití v křesťanské liturgii, jsou *Motu proprio* papeže Pia X. a *Sacrosanctum Concilium*, konstituce o posvátné liturgii II. vatikánského koncilu. V této konstituci je pro nás důležitá její 6. kap., která se zabývá liturgickou hudbou. Mezi důležité pokoncilní dokumenty patří instrukce *Musicam Sacram*.

2.2 *Motu proprio Tra le sollecitudini*

Tento dokument pochází od papeže Pia X., z roku 1903 a byl vydán v prvním roce jeho pontifikátu. Pius X. aktuálně reaguje na důsledek josefínských reforem na přelomu 19. a 20. století, které se projevívaly nevalnou úrovní církevní hudby obecně. Dokument je rozdělen na několik částí.

⁹ Srov. *Musicam Sacram*, čl. 4a

¹⁰ Tamtéž, čl. 4b

¹¹ SCHUBERTH, D. *Církevní hudba*. Dostupné na http://www.tf.jcu.cz/cz_lmenu/katedry/praktik_teol/index.php

I. Všeobecné zásady:

Na začátku Pius X. vyzdvihuje posvátnou hudbu jakožto nedílnou součást slavné liturgie, se kterou má několik společných cílů. V první řadě společně přispívá ke slávě Boží a vzdělání věřících, dále napomáhá ke zintenzivnění krásy a lesku církevních obřadů a vhodnou melodií doplňuje liturgický zpěv¹².

II. Druhy posvátné hudby:

Nejdokonalejším vzorem liturgické hudby je uveden gregoriánský zpěv, který nejlépe odpovídá požadavkům pravé liturgické hudby. Pius X. však připouští, že uvedené vlastnosti má i klasická polyfonie. Vyloučena z chrámu není ani hudba moderního slohu, pokud není vytvářena na způsob světských děl¹³.

III. Liturgické texty:

Duchovní jsou důrazně nabádáni, aby se při slavných liturgických úkonech nezpívalo jinou řečí, než „*mateřským*“ jazykem církve, což je samozřejmě latina¹⁴.

IV. Vnější forma hudební skladby:

Jednotlivé části mše mají zachovávat hudební formu, kterou jim dala církevní tradice. Opět je zde citován gregoriánský chorál. Rozdílný je tedy způsob skladby introitu, graduale, antifony, žalmu, hymnu, Gloria in excelsis atd¹⁵. Příkladem je gregoriánský zpěv.

V. Zpěváci:

Zde jsou pak upřesněny zásady, které ozřejmují, kdo a za jakých podmínek může při posvátných úkonech účinkovat¹⁶.

¹² Srov. *Tra le sollecitudini*, čl. 1. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

¹³ Srov. tamtéž, čl. 3

¹⁴ Srov. tamtéž, čl. 9

¹⁵ Srov. tamtéž, čl. 10

¹⁶ Srov. tamtéž, čl. 12

V. Varhany a nástroje:

Podobně je zde pojednáno o hudebních nástrojích, jejich vhodnosti a jsou zde stanoveny podmínky jejich užívání při liturgii¹⁷. Podrobněji se tomuto bodu budu věnovat ve 4. kap., která je celá věnovaná hudebním nástrojům používaným při hudbě v liturgii.

VI. Délka liturgické hudby:

V této části Pius X. velice zdůrazňuje doprovodnou složku liturgické hudby. Vlastní liturgický obřad jí nesmí být zastíněn¹⁸.

VIII. Zvláštní opatření:

Církevním hodnostářům jsou uděleny pokyny ke zvelebování liturgického zpěvu, obnově pěveckých škol a vzdělávání podle zásad posvátného umění¹⁹.

IX. Závěr:

V této poslední části jsou ředitelé kůrů, osoby duchovní, představení seminářů, ústavů a řeholních řádů, faráři a správci chrámů, kolegiátní a sídelní kanovníci a především biskupové vyzváni, aby všemi prostředky napomáhali k obnově a růstu církevní autority.

2.2.1 Shrnutí celého dokumentu:

Motu proprio je označováno jako nový zákoník církevní hudby²⁰, na který se ustavičně odvolávají všechna pozdější papežská nařízení. Chránová hudba se zde označuje jako nutná součást slavnostní liturgie. Je silně zdůrazněna služebná role církevní hudby, doslova je nazývána „skromnou služebnicí liturgie“²¹. Nejvyšším vzorem církevní hudby je uváděn gregoriánský chorál, k němuž se pojí zejména klasická polyfonie tzv. *římské školy* pod Palestrinovým vedením. Obecně se připouští také novější hudba, neboť i ona je schopna nabídnout díla takové kvality, vážnosti a vznešenosti, že mohou být považována za vhodná, aby se podílela na liturgickém slavení.

¹⁷ Srov. tamtéž, čl. 15

¹⁸ Srov. tamtéž, čl. 22

¹⁹ Srov. tamtéž, čl. 24

²⁰ Srov. ADAM, A. *Liturgika*, s. 116 - 117

²¹ *Tra le sollecitudini*, čl. 23

2.3 Sacrosantum Concilium

Druhý vatikánský koncil věnoval tématu hudby v liturgii (*musica sacra*) samostatnou 6. kapitolu v konstituci *Sacrosanctum Concilium* o posvátné liturgii. Tento dokument hovoří doslova o *bohoslužebném zpěvu spojeném se slovem*, který charakterizuje jako *nutnou a integrující součást slavné liturgie*²². Hudba již nepředstavuje při bohoslužbě jen její okrasný rámec, nýbrž je samou podstatou liturgie. V tomto bodě vidím výrazný posun v myšlení koncilních otců na rozdíl od Pia X. Hudba zde již neslouží pouze jako podpůrná součást liturgie. V responsoriálních zpěvech ke čtením, při zpěvu Sanktus a Gloria se hudba sama stává liturgickým úkonem, tedy liturgií samou, kterou obec vykonává ve zpěvu nebo v naslouchání nejen s vnější, ale i s vnitřní účastí. Mimoto umožňuje hudba při bohoslužbě díky svému symbolickému charakteru posílení aktivní účasti věřících a zvyšuje duševní kondici, která člověka uschopňuje k přijetí božího slova a svátostné milosti. Hudba objasňuje Kristovo tajemství, podporuje vědomí společenství a komunikaci věřících a propůjčuje bohoslužbě přiměřenou slavnostnost.

SC rovněž podporuje využití vlastní hudební tradice jednotlivých národů. Doslova o tom píše: „*V některých územích, zvláště misijních, jsou některé národy s vlastní hudební tradicí, ta má velký význam pro jejich náboženský a sociální život. Této hudbě náleží patriční vážnost a přiměřené místo jak při utváření náboženského cítění těchto národů, tak při přizpůsobování liturgie jejich národní povaze*“²³.

2.4 Musicam Sacram

Tato pokoncilní instrukce z 5. března 1967 se nejvíce podílí na uvádění koncilních závěrů do praxe. Pro ilustraci zde cituji: „*Lze doufat, že duchovní správcové, hudebníci a věřící, kteří tyto směrnice ochotně přijímají a provádějí, budou působit svorně k tomu, aby dosáhli vlastního cíle chrámové hudby, kterým je Boží čest a posvěcování věřících*“²⁴.

Na to navazuje článek, který říká, že církev nevyklučuje žádný druh církevní hudby z liturgických úkonů, odpovídá-li duchu dotyčného liturgického úkonu a povaze jednotlivých částí a nebrání-li povinné činné účasti lidu²⁵.

Instrukce preferuje lidový zpěv a díla, která lidu umožňují spoluúčast při jejich provádění, například střídáním lidového zpěvu se sborovým²⁶. Při výběru hudby se požaduje, aby se

²² Srov. SC, čl. 112

²³ Tamtéž, čl. 119

²⁴ *Musicam sacram*, čl. 4

²⁵ Srov. tamtéž, čl. 9

²⁶ Srov. tamtéž, čl. 34

řídila především nově stanovenými liturgickými kritérii, a teprve na druhém místě, aby byla zařazována hudba ostatní. Nutno dbát na to, aby skladby byly použitelné i pro menší scholy, dále také nesmíme zapomínat na podporu činné účasti celé obce²⁷.

Musicam Sacram hovoří o služebné funkci hudby, kdy hudba působí v liturgii jako integrující činitel, což znamená že umělecký projev na sebe váže liturgický text²⁸. K tomu, aby hudba plnila liturgickou funkci, musí skladatel v první řadě znát určení dané skladby či její části a musí brát v úvahu liturgickou roli interpreta, tedy lidu, sboru či sólistů. Naprosto nepostradatelná je srozumitelnost zhudebněného textu, zejména proto, aby odpadla potřeba dalšího vysvětlování či zbytečného opakování.

Hudební part musí být do liturgie správně začleněn. Nesmí docházet k tomu, aby se kvůli hudební nádheře překrývaly důležité části liturgie nebo se překáželo liturgickým úkonům. Dále nesmí být neúnosně protahována délka slavnosti hudebními produkcemi. Zejména by se měla dodržovat zásada, že ty části, které jsou při slavení eucharistie určeny ke zpěvu, mají být takto prováděny a to odpovídající formou. Velký význam je kladen na “kantilaci“, což je zpívání přednes celebrantových oficiálních modliteb. Při výběru částí, které se budou zpívat, se řídíme jednoduchým pravidlem: Nejdůležitější jsou ty, při kterých kněz zpívá a lid odpovídá, čímž je aktivně zapojen do liturgického dění. Dále pak následují pasáže, kdy zpívají kněz i lid současně, a dle možnosti se až na posledním místě přidávají pasáže, které zpívá jen lid, případně pěvecký sbor. Přední místo patří responsoriálnímu žalmu a společně zpívanému Otčenáši²⁹.

²⁷ Srov. tamtéž, čl. 53

²⁸ Srov. NEDĚLKA, M. *Mše v současné české hudbě*, s. 86

²⁹ Srov. *Musicam sacram*, čl. 35

3 Požadavky na liturgickou hudbu

Mše odedávna představuje slavnostní akt. Shromažďuje věřící ke slavení Kristovy oběti. S tímto slavnostním charakterem obřadu souvisí požadavek na jeho estetické působení, podobně jako je tomu v obřadech jiných. Skladatelé při komponování přizpůsobovali svůj hudební jazyk příležitostem, pro něž byly mše určeny. Kladli důraz na zvláštnost vlastního uměleckého vyjadřování. Zdařilá mše byla znakem kompoziční vyspělosti a zručnosti autora.

Historie liturgické hudby kráčela ruku v ruce s obecným hudebním vývojem, přesto však můžeme nalézt dva proudy příznačné právě pro liturgickou tvorbu.

První proud preferoval služebnou úlohu hudby, která neměla poutat pozornost účastníků bohoslužby, ale naopak měla umocňovat účinek liturgických textů. K tomu se nejlépe hodila hudba vokální.

Druhý proud směřoval k okázalému, v podstatě světskému koncertnímu projevu, v němž liturgický text byl druhořadým, okolnostmi vyžadovaným doplňkem.

Oba proudy však měly jeden společný rys. Liturgickou hudbu pojímaly jako výsadu školených interpretů, zatímco laikům zbýval pouhý pasivní poslech. Situaci změnil až II. vatikánský koncil³⁰.

O důležitosti správného pojetí liturgické hudby se zmiňuje i Jan Pavel II. Využívá 100. výročí Motu proprio *Tra le sollecitudini*. Poskytuje mu příležitost připomenout důležitou funkci posvátné hudby, kterou Pius X. představuje jako prostředek povznesení ducha k Bohu, ale i jako cennou pomoc věřícím v aktivní účasti na přesvatých tajemstvích a na veřejné a slavnostní modlitbě církve. Jak připomíná Jan Pavel II.: „*hudba je ‘nedílnou součástí slavné liturgie, podílí se na jejím všeobecném cíli, jímž je oslava Boha a posvěcení a vzdělání věřících’*. Tím, že vysvětluje a vyjadřuje hluboký smysl posvátného textu, s nímž je intimně spojena, je schopna dosáhnout toho, že též text je mnohem účinnější, aby věřící byli lépe disponováni na přijetí plodů milosti, jež jsou vlastní slavení přesvatých tajemství“³¹.

Jan Pavel II. při různých příležitostech připomínal cennou funkci a velkou důležitost hudby a zpěvu pro aktivnější a intenzivnější účast na liturgických slaveních a zdůrazňoval nutnost očistit kult od stylových rozvlácností, od zastaralých výrazových forem, od povrchních melodií i textů, jež málo odpovídají velikosti úkonu, který je slaven. Vše má být podřízeno tomu, aby se zajistila důstojná a plnohodnotná forma liturgické hudby.

³⁰ Srov. NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě*, s. 53 - 54

³¹ *Dopis Jana Pavla k 100. výročí motu proprio „Tra le sollecitudini“*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

Ve světle učitelského úřadu Pia X., svých předchůdců a s přihlédnutím k prohlášení II. vatikánského koncilu, chce Jan Pavel II. znovu připomenout základní zásady pro tuto důležitou oblast života církve s úmyslem dosáhnout toho, aby liturgická hudba stále více odpovídala své specifické funkci³².

3.1 Všeobecnost liturgické hudby

Zásada všeobecnosti je jednou z nejdůležitějších zásad liturgické hudby. Již Pius X. se k tomuto tématu vyjadřoval a poukazoval na něj s použitím termínu univerzálnost. Jan Pavel II. k tomuto důležitému požadavku na hudbu určenou pro kult píše: „*I když je dovoleno každému národu užívat při církevních skladbách oněch zvláštních forem, které jaksí tvoří odlišný ráz jeho vlastní hudby, přece mají být podřízeny hlavním rysům posvátné hudby takovým způsobem, aby nikdo z jiného národa při jejich poslouchání neměl nepříznivý dojem. Jinými slovy, posvátné prostředí liturgické slavnosti se nikdy nesmí stát laboratoří, kde se konají experimenty nebo kde se provádějí skladby vybrané bez pozorného prověřování*“³³. Pius X. zdůrazňoval nadnárodní všeobecnost liturgické hudby. Máme být velice obezřetnými při tvoření a uvádění nových skladeb do liturgie. Při skládání nových písní musíme respektovat vždy celé společenství božího lidu. Pius X. varuje před přílišnými hudebními experimenty, které by se mohly nějak dotknout určité části božího lidu a vyzývá k velké obezřetnosti při zařazování nové tvorby. To však neznamená, že by se od ní mělo úplně upustit.

Na Pia X. navazuje učení II. vatikánského koncilu. Zpěv a hudba, jaké požaduje liturgická reforma II. vatikánského koncilu, musí odpovídat oprávněným požadavkům přizpůsobení a inkulturace³⁴. Každá novinka v této choulostivé oblasti musí respektovat obecná kritéria, jako vyhledávání hudebních výrazů, které odpovídají potřebnému zapojení celého shromáždění do slavení a které se zároveň vyhýbají jakýmkoliv ústupkům lehkomyšlnosti a povrchnosti. V zásadě je třeba vyhnout se tzv. elitářským formám inkulturace, které zavádějí do liturgie starobylé nebo současné skladby, i když mají uměleckou hodnotu. Lidu jsou často příliš nepochopitelné či vzdálené svými výrazovými prostředky. Hudba a zpěv se musí lidu zpřístupnit v přijatelné formě.

Také současný papež Benedikt XVI., ještě jako kardinál Ratzinger k požadavku všeobecnosti v liturgii poznamenává: „*Liturgie je zde pro všechny. Musí být katolická, tj. schopná komunikace pro všechny věřící bez rozdílu místa, původu, vzdělání. Ale jednoduchost*

³² Srov. tamtéž

³³ Tamtéž

³⁴ Srov. SC, čl. 119

neznamená lacinost. Existuje jednoduchost banality a jednoduchost jako výraz zralosti. V církvi se může jednat jen o tuto druhou, pravou jednoduchost. Nejvyšší vypětí ducha, nejvyšší očistění, nejvyšší zralost vede pravou jednoduchost kupředu. Úsilí o jednoduchost je - správně viděno - identické s úsilím o čistotu a zralost, což jistě může existovat na různých stupních, ale ne na cestě duchovní nenáročnosti. Kostel, který vytváří jen užitou hudbu, propadá nepotřebnosti a stává se sám nepotřebným. Je mu přikázáno něco vyššího. Má být místem velebnosti a tím vlastně i místem, kde je volání lidstva předkládáno před sluch Boží. Nesmí se spokojit s obecně použitelným (spotřebním); musí probudit hlas vesmíru a učinit jej velebným a tím krásným a hodným lásky. Umění, které církev vytvořila, je vedle svatých, kteří v ní vyrostli, jediná skutečná apologie, kterou dějinám předložila. Nádhera, která skrze ni povstala, ukazuje na Pána“³⁵.

Zásada všeobecnosti liturgické hudby je velice aktuální a každodenní záležitostí. Pokud je někde porušována ve prospěch určité např. věkové skupiny, je zde nebezpečí, že vyžene z kostelů některé členy. Myslím, že je důležité, aby byl zastoupen pestrý repertoár posvátné hudby. Při bohoslužbě by neměly znít jen tradiční varhany, ale také kytary, housle, flétny a jiné nástroje, které se lépe hodí pro dětské mše či mše s mládeží.

3.2 Posvátnost liturgické hudby

*“Církevní hudba bude tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním“*³⁶. Posvátnost je schopnost působit posvěcujícím způsobem. Souvisí tedy také s aktuálností a liturgickou vhodností pro daný den. Nevhodně vybrané písně, skladby nebo preludia mohou působit velmi rušivě, i když jsou duchovního charakteru a samy o sobě umělecky cenné. Nevhodně jsou vybrány tehdy, neodpovídají-li liturgické době, biblickým čtením liturgie daného dne, části mešní liturgie. Při liturgii s českým lidovým zpěvem lze nalézt výběr vhodných liturgických textů ve sbírce Mešní zpěvy, která může být určitou předlohou i pro výběr zpěvů z jiných zdrojů.

Jan Pavel II. ve svém dopise ke 100. výročí *Tra le sollecitudini* rovněž zdůrazňuje, že je třeba stále kráčet ve stopách učení Pia X. a II. vatikánského koncilu. Hudba určená pro posvátné obřady musí mít za výchozí bod svatost. Jan Pavel II. zdůrazňuje: „*Ne všechno, co existuje mimo chrám (profanum), je způsobilé překročit jeho práh, tvrdil moudře můj ctihodný předchůdce Pavel VI., když komentoval dekret Tridentského koncilu a upřesňoval, že*

³⁵ RATZINGER, J. *Das Fest des Glaubens*. Einsiedeln : Johannes Verlag, 1981 (2. vyd.), s. 86, in ŠMÍD, F. *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm

³⁶ SC čl. 112

*nemá-li instrumentální a vokální hudba smysl pro modlitbu, důstojnost a krásu, sama si uzavírá vstup do oblasti posvátného a náboženského*³⁷.

Reforma, kterou provedl již Pius X., měla zvláště na zřeteli očistění církevní hudby od poskvrnění divadelní světskou hudbou, která v mnoha zemích zamožila repertoár a liturgickou hudební praxi. Také v naší době je třeba zamýšlet se pozorně nad tím, jak již Jan Pavel II. vyzdvihl v encyklice *Ecclesia de Eucharistia*, že ne všechny projevy figurativního umění a hudby jsou s to „náležitě vyjádřit tajemství, jež církev uctívá v plnosti víry“³⁸. Toto je zásadní stanovisko, proč nemohou být všechny hudební formy považovány za vhodné pro liturgické slavení. Ještě jedna zásada byla vyhlášena Piem X. v *Motu proprio Tra le sollecitudini*, a to zásada úzce spojená s předešlou. Jedná se o dobrou a kvalitní hudební formu. Žádná hudba nemůže být určena pro slavení posvátných obřadů, není-li „opravdovým uměním“ schopným mít onu účinnost, „*keré chce církev dosáhnout tím, že zařazuje do své liturgie umění tónů*“³⁹.

3.3 Participatio actuosa

Pojem *actuosa participatio* je označován jako refrén liturgické konstituce SC i dalších pokoncilových dokumentů a diskusí o problémech liturgické hudby. Týká se vědomé účasti každého člověka na liturgickém slavení.

Poprvé tohoto termínu použil Pius X. v *Motu proprio*: „*Zejména budiž dbáno toho, aby byl opět zaveden gregoriánský chorál s lidem, aby věřící opět měli účast na slavení Boží chvály a svatých tajemství tak, jak tomu bývalo dříve*“⁴⁰. Pius X. zde užívá jako příkladu gregoriánského chorálu, který byl typický pro jeho dobu. My bychom dnes mohli použít jakoukoli soudobou liturgickou hudbu, tedy i moderní, např. křesťanský folk, rock a pod.

Liturgická konstituce SC uvádí: „*Duchovní správcové ať horlivě a trpělivě usilují o liturgickou výchovu a vnitřní i vnější aktivní účast věřících, a to úměrně jejich věku, okolnostem a způsobu života a náboženské vyspělosti. Tím splní jeden z hlavních úkolů věrných správců božích tajemství. Svěřený lid mají vést nejen slovem ale i příkladem*“⁴¹. Musíme si uvědomit, že vnitřní účast každého jednotlivce je individuální. Je mnoho okolností, které mohou člověka ovlivnit. Všechny církevní dokumenty, které hovoří o *participatio actuosa*, o ní vždy hovoří v jeho nejdokonalejší formě.

³⁷ *Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „Tra le sollecitudini“*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-2-2004-a.htm

³⁸ *Ecclesia de Eucharistia*, čl. 52

³⁹ *Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „Tra le sollecitudini“*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

⁴⁰ *Tra le sollecitudini*, čl. 9

⁴¹ SC, čl. 19

SC dále praví: "Aby se podporovala aktivní účast, budiž věnována péče aklamacím lidu, odpovědím, zpěvu žalmů, antifon a písní, jakož i chování, gestům a držení těla. Také posvátné ticho budiž dodržováno"⁴². Tento článek je též velice důležitý a musí se důsledně dbát o jeho dodržování.

Instrukce Musicam Sacram rozlišuje účast na vnitřní a vnější: "Vzhledem k účasti platí:

a) musí být především vnitřní účast; věřící ať svými myšlenkami sledují to co pronášejí nebo co slyší a ať spolupracují s Boží milostí.

b) má být i vnější, to jest, má prozrazovat vnitřní účast gesty, držením těla, v aklamacích, odpověďmi a zpěvem.

Věřící ať jsou vedeni k tomu, aby svou vnitřní účastí dosáhli toho, že pozvedají srdce k Bohu, když naslouchají tomu, co přísluhující a pěvecký sbor zpívají"⁴³.

Vnitřní účast je jednoznačně rozhodující. Vnější účast nemá být jen aktivitou snaživosti. Vyjadřuje to i latinské slovo *actuosa*. V latinské gramatice se můžeme dočíst, že přídavná slova s koncovkou *-osus* znamenají náplň, být něčím naplněn. *Actuosa* tedy není totožné s *activa*⁴⁴.

Aktivní účast lidu při bohoslužbách je tedy stále živým problémem, proto se jím zabývalo také symposium *O duchovní hudbě* konané ve Strahovském klášteře v roce 1994. Johannes Overath ve svém referátu zdůraznil, že vnější účast laika na liturgických úkonech není vždy možná. Velký a často opomínaný potenciál vidí Overath ve vnitřních projevech a zapojení člověka, tedy lidské psychiky. Můžeme a vlastně i musíme, zdůrazňuje Overath, být aktivní již při pouhém "poslechu hudby". Aniž bychom tuto aktivitu nějak navenek projevovali, jsme schopni odpovídajícího prožitku. Proto považuje Overath i poslech za legitimní formu II. vatikánským koncillem tak nutně požadované a zdůrazňované *participatio actuosa*⁴⁵.

3.4 Respektování církevního roku

Liturgická hudba musí odpovídat specifickým požadavkům liturgie. Musí úplně srůst s texty, které prezentuje, dále musí být v souladu s liturgickou dobou a příležitostmi, ke které je určena a musí být v souladu s úkony, které obřad předkládá. Různé liturgické příležitosti totiž vyžadují svůj vlastní hudební výraz, který v příhodný čas dá vzniknout vlastní povaze určitého obřadu, např. tím, že vyhlašuje boží podivuhodné skutky, jindy zase tím, že vyjadřuje

⁴² SC, čl. 30

⁴³ *Musicam Sacram*, čl. 15

⁴⁴ Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm

⁴⁵ *Musicam Sacram*, čl. 30

chválu, prosbu nebo také smutek⁴⁶. Liturgická hudba má být vhodná pro danou liturgickou slavnost. V tom často chybují liturgicky nevzdělaní varhaníci. Největším problémem v praxi je nerespektování zvláštního charakteru adventní a postní doby v preludiích⁴⁷. Nevhodně vybrané písně, skladby nebo preludia mohou působit velmi rušivě, i když jsou samy o sobě umělecky cenné a duchovně hodnotné. Nevhodně jsou vybrány zejména tehdy, když neodpovídají liturgické době, biblickým čtením liturgie daného dne a části mešní liturgie⁴⁸.

3.5 Základní skladba liturgické hudby – proprium, ordinárium

Mši tvoří dvě základní složky – proprium a ordinárium. Proprium obsahuje texty, které se vztahují ke konkrétním liturgickým dnům a mění se podle církevního kalendáře, texty ordinária zůstávají neměnné.

3.5.1 Charakteristika propria

Mešní části tvořící proprium ve smyslu hudebního útvaru, nepředstavují pevnou složku mše. Některé části, jako např. *ofertorium* či *aleluja*, poskytují prostor pro zhudebnění podobně jako části ordinária, ale skladatelé je koncipují jako samostatné skladby, jejichž provedení se neváže na konkrétní ordinárium⁴⁹.

Dalšími složkami propria jsou:

Introitus – vstup, tato část zahrnuje vstupní zpěv při příchodu celebranta k oltáři. Od pol. 6. století se vžil v antifonální podobě. Obsahoval tedy žalm, malou doxologii a antifonu, což je chvalozpěv, později se složení měnilo⁵⁰. Dnes se antifona uplatňuje v případě, že lid nezpívá úvodní píseň.

Oratio – modlitba završující úvod liturgie. V latinské mši ji uvozovala výzva „oremus – modleme se“, na závěr ji potvrzovalo sborové „amen“.

Graduale – stupňový zpěv, kterému se dostalo názvu podle toho, že jej sólista přednášel na jednom stupni ambónu. Spočívá ve zpěvu žalmu mezi jednotlivými čteními. Asi do 5. stol. se zpíval celý žalm sólově s týmž veršem v odpovědi lidu (responsu), poté se text žalmu omezil pouze na jeden verš. Dnes se přednes verše (responsa) dělí mezi sólistu a sbor, případně mezi sólistu a lid. Podle liturgického období se ke graduale přidává buď aleluja, nebo tractus.

⁴⁶ Srov. článek *Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí motu proprio „Tra le sollecitudini*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm

⁴⁷ Srov. tamtéž

⁴⁸ Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisyn.htm

⁴⁹ Srov. NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě*, s. 54 -55

⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 58

Aleluja - vzniklo jako složenina hebrejských slov „*hallelú* – chvalte a *jáh* – Hospodina“. Toto slovo dodnes chápe katolická církev jako výraz radosti, neuzívá se tedy pro graduale v postní době.

Tractus - představuje verš, který v postní době nahrazuje aleluja. Tento verš je buď zpíván nebo recitován.

Offertorium neboli *obětování* - znamená zpěv k přípravě obětních darů – chleba a vína. Ve 4. a 5. stol. se k obětování zpívaly žalmy, od 6. stol. vznikala vlastní ofertoria. *Preface* - je modlitba chvály a díkůvzdání. Je možno buď zpívat, nebo recitovat.

Communio – představuje zpěv k přijímání. K této příležitosti se od 4. století zpíval žalm 33 s antifonou, dnes se tento způsob uplatňuje pouze při mších za zemřelé, na Zelený čtvrtek a na Velký pátek.

Postcommunio - je modlitba po přijímání. Po ní následuje rozloučení kněze se shromážděním. Při liturgii v latině se to děje slovy: *Dominus vobiscum*“ – „*Et cum spiritu tuo*“. A po požehnání následuje „*Ite missa est*“, na které obec odpovídá: „*Deo gratias*“. Obě formule se mohou buď zpívat nebo recitovat⁵¹.

Na závěr bych chtěla jen dodat, že zde neuvádím úplné složení propria, ale pouze ty části, které jsou zpravidla užívány ve zpívané formě.

3.5.2 Charakteristika ordinária

Kyrie původně představovalo odpověď lidu v litaních, které vznikly na Východě a do římské liturgie se pravděpodobně dostaly koncem 5. století. Litanie zaujaly místo na začátku mše, a když Řehoř Veliký povolil pro všední dny jejich zjednodušené provádění, vznikly právě odpovědi lidu – „*Kyrie, eleison*“ nebo „*Christe, eleison*“.

Gloria je druhá část ordinária. Jedná se o hymnus, který v raně křesťanské době plnil úlohu ranní chvály. Řecký text Gloria poprvé zaznamenaly v r. 380 Apoštolské konstituce. Téměř dnešní podobu obsahuje alexandrijský kodex Nového zákona z 5. stol. z období papeže Symmacha. Hymnus má dvě strofy, první oslavuje Boha Otce, druhá Krista. Na úplném začátku ovšem najdeme biblická slova – andělský zpěv, který zazněl podle Lukášova evangelia při Kristově narození: „*Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj lidem dobré vůle*“⁵². Tento vstup má samozřejmě hluboce teologický význam – Ježíšovým narozením se splnila hluboká touha lidstva a tímto hymnem byla prokázána čest Bohu.

Další část je rozdělena na dvě části (strofy). Hranici mezi strofami vymezuje obsah textu. První strofa se obrací k Bohu Otci, druhá k Ježíši Kristu. Proto probíhá dělicí čára v místě,

⁵¹ Srov. tamtéž, s. 55

⁵² Srov. L 2, 14

kteřé by jinak z hlediska využití poetických obrátů mohlo působit jako celek, a sice tři verše tu charakterizuje anafora „*Pane*“. Do hudební podoby hymnu se anafora často odráží v obdobném zpracování těchto veršů a stírá tak hranici mezi strofami. Podobně je tomu ve druhé strofě – kde máme anaforu „*ty jediný*“, která znovu vybízí skladatele k užití shodných postupů, které samozřejmě nejsou pravidlem, ale „*jejich respektování vnáší do formy větší podíl expoziční hudby a zákonitě zprůhledňuje její tektoniku*“⁵³.

Credo představuje vyznání víry a obsahuje souhrn nejdůležitějších bodů, které víru křesťana konkretizují. Existuje ve dvou podobách:

Starší verze se nazývá Apoštolské vyznání víry, a ačkoli se nedá dokázat, že má skutečný původ v časech apoštolských, jeho název svědčí alespoň o velmi starém původu. Recituje se jako samostatná modlitba a také při křestním obřadu.

Mladší verze nese označení Nicejsko–cařihradské vyznání víry a jeho původ se přičítá dvěma konciliům a sice *nicejskému*, který se konal v roce 325 a vyhlásil dogma o božství Ježíše Krista, a *cařihradskému*, který v roce 381 definoval božství Ducha svatého. Toto vyznání víry se stalo součástí ordinária. Nejprve se rozšířilo na Východě a na začátku 6. století se stalo součástí liturgie. Na Západě se koncem 6. století objevilo ve Španělsku, v Irsku a v 9. století ve Franské říši. Karel Veliký vyhradil Krédu místo, které si podrželo až do současnosti, a to po evangeliu. V Římě se však dlouhou dobu neobjevovalo. Jako stálou součást římské mše zavedl Credo až papež Benedikt VIII. roku 1014. Vyznání víry se původně pouze recitovalo, protože neobsahovalo lyrický text jako Gloria a nebylo tedy původně ani ke zpěvu určeno⁵⁴.

„*Skladatelé chápou tuto mešní část buď jako formu multisekcionální, nebo podřizují uspořádání hudebních myšlenek výše nastíněné formě textu i výskytu poetických prostředků a nevyhýbají se reprízovému principu*“⁵⁵.

Sanktus představuje slavnostní aklamaci, jejíž text má dvě části. První (Sanktus – Svatý) vychází z knihy proroka Izajáše (6, 3), slova druhé části (Benedictus – Požehnaný) lze najít v Matoušově evangeliu (21,9), též v Markově (11,10) a Janově evangeliu (12,13). Benedictus se vztahuje ke Kristově osobě, jehož vítal nadšený dav jako vytouženého Spasitele při předvelikonočním vjezdu do Jeruzaléma. Výraz „*svatý*“ znamená v liturgické a biblické souvislosti „*mocný, vznešený, vyvýšený, budící bázeň*“, zároveň však v tomto slovu slyšíme „*nepochopitelně, neměřitelně milující*“. Je to atribut Boha, jehož podstatu člověk nechápe, ale jehož dokonalosti chce být na blízkou a touží ji také oslavovat. Obdobné významy skrývá

⁵³ Srov. NEDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě*, s. 58 – 60

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 60-63

⁵⁵ Srov. tamtéž

výraz „*požehnaný*“. Požehnání znamenalo od nejstarších dob zvláštní sílu, která člověku umožňuje úspěch na celém světě. Bible pak chápe tento pojem v duchovním smyslu jako božskou vlastnost – „*Mesiáš je vítán jako požehnaný, protože přichází ve jménu Páně*“⁵⁶.

Pozoruhodné je zvolání „*hosana na výsostech*“, které obě části uzavírá. Vzniklo totiž mylným pochopením termínu „*hosana*“, překládaného jako „*sláva, aleluja*“. S chybně překládaným slovem se pak logicky pojil oslavný případek „*na výsostech*“. „*Hosana*“ znamená ovšem ve skutečnosti „*zachovej, zachovávej, vysvobod*“. Provolával je starozákonní lid při slavnostních procesích největší lidové židovské slavnosti – slavnosti stánků. Pokřik provázelo mávání palmovými ratolestmi.

Agnus (Beránku) má podobně jako Kyrie původ v litaniích. Jako společný zpěv kléru a lidu zavedl tuto část ordinária do liturgie v 7. století papež Sergius I. Původně plnil tento zpěv funkci doprovodu k lámání chleba a opakoval se podle potřeby. V 9. století se invocace zpívala pouze třikrát a o sto let později se v posledním opakování objevila na místo prosby „*miserere nobis – smiluj se nad námi*“ prosba nová „*dona nobis pacem – daruj nám pokoj*“. Invokace postupně získávala v liturgii další funkce. Stala se doprovodným zpěvem k polibku pokoje nebo také, zejména v 15. a 16. století, k uctění eucharistie, kdy během zpěvu kněz vyzdvihl před zraky přítomných obě poloviny proměněné hostie. Odtud byl jen krok k tomu, aby se vzývání „*Agnus Dei – Beránku Boží*“ stalo zpěvem k přijímání. V dnešní liturgii není Agnus pouhým doprovodným zpěvem, nýbrž soustředěnou invocací shromážděné obce.

Hudební zpracování mší od počátku křesťanské bohoslužby do současnosti představuje cenné svědectví o proměnách hudebního myšlení během téměř dvou tisíciletí. Tyto změny se právě v útvaru mše projevují zvláště nápadně, neboť zhudebněné texty zůstávají téměř neměnné⁵⁷.

⁵⁶ Tamtéž, s. 64

⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 65 - 66

4 Užití hudebních nástrojů v liturgii

Hudební nástroje a jejich používání v liturgii je velice diskutované téma. Diskuse o tom, které nástroje jsou, či nejsou vhodné, probíhaly a nadále probíhají na všech úrovních věřících. Týkaly se jich jak církevní dokumenty, tak rozhovory mezi laiky. Zatímco mezi laiky stále nedošlo ke konsenzu, církevní dokumenty se snažily jasně vymezit pravidla, která určují, které nástroje a za jakých podmínek jsou vhodné k použití při liturgii. V této kapitole si nejprve probereme nástroje běžné při liturgii, dále méně používané a nakonec nástroje vyhrazené jako nevhodné pro liturgii. V druhé části si podrobněji probereme výše zmíněné církevní dokumenty a instrukce k liturgické hudbě a zaměříme se konkrétně na body, či články, které hovoří o hudebních nástrojích a jejich využití v liturgii.

4.1 Hudební nástroje používané v katolické liturgii

Během dvoutisíciletého vývoje liturgické hudby se vystříдалo nepřeborné množství hudebních nástrojů, které byly při liturgických úkonech užívány. Z tohoto nepřeborného množství se postupem doby vykrystalizovaly jako nejvhodnější a nejrozšířenější chrámový nástroj varhany. V 60. letech se začaly objevovat při liturgii další nástroje. Pohled a názory na tyto nástroje zejména v počáteční fázi jejich užívání byly velice rozporuplné.

4.1.1 Nástroje běžně používané

V současnosti liturgické hudbě stále vévodí majestátní zvuk varhan. Tyto nástroje se však potýkají z řadou problémů. „*Havarijní stav většiny varhan v naší zemi je ovšem v příkrém kontrastu s tímto textem. A není ve všech případech příčinou jen nedostatek peněz. Často je nákladně restaurován celý interiér, pořizovány nové lavice, nové sochy, zlaceny oltáře a pouhé naladění varhan se zdá být moc drahé. Zde je znovu třeba připomenout, že výtvarná umění se snaží připravit důstojný prostor pro liturgii, zatímco hudba je součástí liturgie samé. Špatný stav varhan a špatná úroveň varhanní hry u nás je začarovaný kruh. Špatný stav nástroje nevzbudí nadšení, které je zapotřebí k obtížnému studiu varhanní hry a špatná úroveň varhanní hry vede k odkládání opravy varhan*“⁵⁸. Samozřejmě je ale nutné také přihlížet, jakou hudbu hrajeme a které nástroje jsou pro tuto hudbu typické. Dále je nutné orientovat se případně na skupinu, s kterou je liturgie cíleně sloužena. Zejména pokud se jedná o dětské mše, myslím si, že varhany nejsou nejvhodnější nástroj. Děti se v mohutném

⁵⁸ Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm

zvuku neorientují a dětské písně tak pozbudou svého účelu. Mnohem snadnější orientace pro dětskou populaci bude píseň zahráná na housle, kytaru, či jiný nástroj. Dítě tak rychleji pochytí melodii a bude se moci snadněji aktivně zapojit zpěvem.

4.1.2 Nástroje méně používané

„Proč varhany a ne kytara?!? A je pro to vůbec nějaký biblický základ, nebo je to jen tradice?“⁵⁹. Takto se dnes velice často ptají mladí lidé, kteří moc dobře nedovedou posoudit, proč jsou varhany stále tak prosazovány oproti ostatním nástrojům. Autor článku dále pokračuje: „A ještě než odpovím, podívejte se sami jaké hudební nástroje jsou v Bibli zmíněny. Mezi hudebními nástroji používané Hebreji prvotní místo zaujímají nástroje strunné, dále dechové, ale také perkusní. Výčet těchto nástrojů nám tedy nedává žádný biblický základ pro argument varhan oproti kytáře. Spíše bychom pomocí Bible obhájili bicí a kytary, nežli samotné varhany, ale i pro ně je zde základ v mnoha dechových nástrojích“⁶⁰. Z tohoto příspěvku jasně vidíme, že biblicky opodstatněné zakazování ostatních nástrojů obhajovat nelze. I další článek se zabývá biblickým pohledem na hudbu a hudební nástroje. „Bible podporuje tvrdou hudbu! Jo, nedělám si srandu, podívej se do Žalmu 150 a uvidíš. Podle tohoto žalmu máme Boha chválit bubny a cymbály (anglicky cymbals – činely – pozor, cymbály nejsou cimbály) - dnes bychom řekli bubny, a harfou a citerou - v dnešní době jsou to kytary. A to je přesně to, co děláme, když oslavujeme Boha metalem! Takže vidíme, že metal Bůh podporuje. A ještě něco. Všechny nástroje, které jsou zmíněny v tomto žalmu jsou předkové všech nástrojů vůbec. Harfa je předkem všech strunných nástrojů, tudíž i elektrické kytary. A stejně tak s bubny. Proto vidíme, že Bůh chce, abychom ho oslavovali všemi nástroji“⁶¹. Myslím si, že autor tohoto článku vyslovil důležitou a mnohdy zapomínanou myšlenku. Bůh stvořil rozmanité nástroje právě proto, abychom ho jimi mohli oslavovat. Nezáleží tedy na tom, na jaký nástroj při liturgii hrajeme. Pokud plníme liturgické předpisy, které stanovují pravidla, která musí liturgická hudba splňovat, pokud chceme hrou chválit a velebit Boha, nevidím podstatný rozdíl mezi varhanami a kytarou, flétnou, houslemi atd.

4.1.3 Nástroje nevhodné

S tímto pojmem se velice často setkávám. Myslím si, že tento pojem nevystihuje přesně to, co chce říci. Problém je v tom, „že to není samotný hudební nástroj, který je špatný,

⁵⁹ Srov. článek *Muzika a Biblická pravda o hudbě*. Dostupné na http://www.amen.cz/?c_id=107

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ Srov. článek *Křesťanský rock-spojenec nebo nepřítel? Díl 2*. Dostupné na <http://www.poutnici.com/clanek.php?clanek=182>

nevhodný, či bezbožný a Bohem zapovězený, ale je to spíše srdce hudebníka, který na něj hraje. Vždyť stejně tak jako jedněmi ústy můžeme chválit a proklínat Boha, stejně tak je to i s použitím nástroje“⁶². Na druhou stranu je pravda, že každý nástroj má svoji historii vzniku, která ho provází a o mnohém vypovídá. Ale takovéto posuzování se aplikuje až na samotnou hudbu, ne tolik na nevinný nástroj.

Každý hudební žánr má své specifické hudební prvky. Typické rysy rockové hudby jsou především zpěv, použití elektrických kytar a výrazný rytmus. Jako nástroje se nejčastěji používají kytara, baskytara a bicí, ale mohou se objevit výjimečně i varhany, či piáno. Rocková hudba může obsahovat i jakékoliv ostatní hudební nástroje. Jak vidíme je možné zapojit varhany i do moderní duchovní hudby. Ovšem musíme připustit, že se jedná spíše o raritu. Daleko typičtějšími nástroji jsou bicí, dále pak nástroje drnkací, tedy kytary (melodické, doprovodné i basové), a můžeme k nim přiřadit další dechové a klávesové instrumenty. Později vše umocnily různé syntezátory. Skutečným zvratem v soudobé hudbě však bylo elektronické ozvučení celého ansámblu. To umožnilo přesun nástrojů dříve jen rytmických a doprovodných do funkce nástrojů melodických a naopak⁶³.

Velmi odlišný je, co se týče hudebních nástrojů, např. folk. Zejména u početnějších pěveckých skupin se objevují ještě další akustické nástroje. Jsou to např. dvanáctistrunné kytary, kontrabasy a různé bicí nástroje, dále pak flétny, foukací harmoniky, někdy i různé lidové a historické nástroje⁶⁴. Je naprosto přirozené, že interpreti jednotlivých hudebních žánrů si vyhledávají nástroje, které nejlépe vystihují přednosti konkrétního hudebního repertoáru, kterému se věnují. Podle míry citlivosti pro volbu nástrojů můžeme usuzovat na kvality hudebních interpretů.

4.2 Pokyny církevních dokumentů a instrukcí k použití hudebních nástrojů při liturgii

Pro nás nejdůležitějšími dokumenty a instrukcemi budou opět ty, o kterých jsme se již zmínili ve třetí kapitole této práce. Navíc je zde použit dokument Pia XI. Jsou jimi: *Tra le sollecitudini* Pia X., *Divini cultus* Pia XI., *Sacrosanctum Concilium* dokument II. vatikánského koncilu, *Musicam Sacram* pokoncilní instrukce k duchovní hudbě.

Pius X. pojednává o hudebních nástrojích v *Tra le sollecitudini*. Tématu věnuje IV. článek nazvaný Varhany a nástroje. Na začátku jsou vyzdviženy jako nejdokonalejší církevní nástroj varhany (čl. 15.). Ostatní nástroje, nejsou zde jednotlivě vyjmenovány, mohou být při liturgii dovoleny pouze se souhlasem příslušného ordináře, který se řídí podle předpisu platného

⁶² Tamtéž

⁶³ Srov. KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918 – 1968*, s 333 – 334

⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 344

biskupského ceremoniálu. Varhany, či jiné nástroje v liturgii, slouží výhradně k podpoře lidského zpěvu. Nikdy nemá vynikat instrumentální hudba nad zpěvem (čl. 16.). Nejsou povoleny žádné instrumentální přede hry ani přerušování zpěvu mezihrou (čl. 17.). V čl. 19 jsou rozepsány nástroje, které jsou při liturgii zakázané. Jedná se o klavír, dále nástroje vydávající velký hluk (bubny, bubínky, činely, zvonky apod.). Hudební kapely, opět nejsou blíže specifikovány, mohou v kostele vystupovat jen velmi omezeně a vždy s povolením ordináře. Repertoár má co nejvíce připomínat hudbu varhanní. Při této příležitosti mohou zde být výjimečně použity i dechové nástroje (čl. 20.). Takto komentuje využití hudebních nástrojů Pius X. na začátku 20. stol., přesněji v r. 1903.

O 25 let později, tedy v r. 1928, píše další konstituci, která se zabývá hudebními nástroji a jejich použitím v liturgii, Pius XI. Nese název *Divini cultus*. Můžeme říci, že v této konstituci ještě radikálněji zdůrazňuje a vyzdvihuje zpěv nad hudbu. Chrámem má znít více hlas, než hudební nástroje (čl.7.). Pius XI. zde zdůrazňuje, že žádný nástroj není tak dokonalý, aby zastínil lidský hlas ve vyjadřování vnitřních citů. V čl. 8. vyzdvihuje varhanní hudbu jako jedinou liturgicky vhodnou. Tento nástroj je dědictvím našich předků. Velký důraz klade na obezřetnost. Nesmíme připustit, aby se do liturgie nepřimísila světskost (též čl. 8.). Se světskostí souvisí i zákaz všech jiných nástrojů kromě varhan. Zákaz zde není vysloven přímo, ale z konstituce je jasně patrný⁶⁵.

Také II. vatikánský koncil se mimo jiné zabýval liturgickou hudbou a hudebními nástroji vhodnými k liturgii. Touto problematikou se zabývá konstituce *Sacrosanctum Concilium*. Šestá kapitola je věnována liturgické hudbě a čl. 120 hovoří přímo o hudebních nástrojích. *Sacrosanctum Concilium* zde nadšeně velebí píšťalové varhany a doslova praví: „*Píšťalové varhany ať jsou v latinské církvi ve velké úctě jako tradiční hudební nástroj. Jejich zvuk dovede dodat církevním obřadům podivuhodný lesk a mocně povznést mysl k Bohu a vynést vzhůru k nebi*“⁶⁶. Varhanní hra má velký význam pro soustředění. Už úvodním preludiem by měla být výstižně navozena nálada dne, nebo lépe je (jak je zvykem v sousedním Německu) chorálovou předehrou na téma písně ke vstupu, obětování nebo přijímání soustředit lid na příslušnou píseň. Stejně jako lid není už jen přihlížitelem, ale aktivním účastníkem liturgie a kněz čeká na dokončení zpěvu lidu, tak i dobrý, vzdělaný varhaník na základě své liturgické funkce by měl mít možnost dokončit myšlenku preludia nebo chorálové předehry⁶⁷.

II. vatikánský koncil zdůrazňuje píšťalové varhany, které si zaslouží největší úctu, neboť jsou tradičním hudebním liturgickým nástrojem latinské církve. Ostatní nástroje (opět zde

⁶⁵ Srov. *Divini cultus*, čl. 8

⁶⁶ Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm

⁶⁷ Srov. tamtéž

nejsou podrobně vyjmenované) jsou k bohoslužbě povoleny za přesně stanovených podmínek. Tyto podmínky se týkají vhodnosti nástrojů k posvátné službě, dále musí být ve shodě s důstojností chrámu a v neposlední řadě musí přispívat k duchovnímu povznesení věřících. Tyto ostatní nástroje opět podléhají schválení příslušné územní autority⁶⁸. Kytary a elektronické nástroje populární hudby nemohou však nahradit píšťalové varhany, které svým tónovým rozsahem, dynamickými, rejstříkovými možnostmi i svým zvukovým charakterem jsou ideálním nástrojem pro liturgii. Je nutno rozlišovat ve výrocích koncilu mezi naléhavě doporučovaným a připuštěným. Připuštěné nemůže vytlačit naléhavě doporučené.

V 70. letech, konkrétně 5.3.1967, byla vydána instrukce *Musicam Sacram*, kterou vydala Posvátná kongregace obřadů. Český název zní *O hudbě v posvátné liturgii*. Sedmá kapitola nese název *Církevní hudba nástrojová*. Články 62 – 67 se zde obsírně věnují předepsanému tématu. Poprvé se tu objevuje zmínka o užitečnosti hudebních nástrojů. I tento dokument, přestože je na rozdíl od předešlých velice pokrokový, nejvíce zdůrazňuje opět píšťalové varhany jako tradiční nástroj hodný úcty. Jiné nástroje lze při liturgii použít za obvyklých předpokladů, které známe již z předešlých odstavců. Opět se zde opakuje vhodnost nástroje k užití při liturgii a jeho schopnost duchovního povznesení věřících. Nad povolením jednotlivých nástrojů opět dohlíží příslušná autorita (čl. 62). Novým podnětem je tu zdůraznění ohledu na tradici jednotlivých národů při výběru hudebních nástrojů. K liturgii je ale zakázáno užívat cokoli světského. Všechny připuštěné nástroje se musí užívat tak, aby se shodovaly s posvátností vykonávaných liturgických úkonů, vyhovovaly kráse bohoslužby a povzbuzovaly věřící (čl. 63). Článek 64 podrobně rozebírá intenzitu zvuku doprovázejících nástrojů. Nikdy nemá dojít k přehlušení zpěvu nástrojem. Nástroj zde má spíše funkci doprovodnou a podpůrnou. Podle mého názoru jsou tu ale také nové a velice pokrokové body. Například doprovod zpěvu a instrumentální hudba jsou zde postaveny na roveň (opět čl. 62). To je velká změna oproti dokumentům Pia X., který upřednostňoval doprovodnou funkci nástroje. Dále je zde přesně vymezeno, kdy může hrát nástroj samostatně. Tato instrumentální hudba zde není vymezena jen pro varhany, ale pro hudební nástroje obecně. Jedná se o začátek mše, tedy než přijde kněz k oltáři (obecně je tato část označována jako vstup), dále při obětování, při přijímání a na konci mše (čl. 65). Článek 66 vymezuje období, kdy se tato sóla zakazují. Jedná se o doby adventní a postní, dále svatě třídění, při hodinkách a při mši za zemřelé⁶⁹.

⁶⁸ Srov. SC, čl. 120

⁶⁹ Srov. *Musicam Sacram*, čl. 62-66

5 Počátky moderní duchovní hudby a její vývoj v Československu

Poté, co máme za sebou úvodní kapitoly, můžeme se věnovat již konkrétnímu tématu této diplomové práce. Dovolím si začít citátem: „*S křesťanským folkem, jako novým typem náboženských písní, který zní dnes v chrámech, je spojena řada otázek, na něž od počátku 70. let 20. století hledají odpověď odborníci i laici*“⁷⁰. Musím dodat, že se nejednalo pouze o křesťanský folk, ale též o křesťanský rock, elektroakustickou a duchovní hudbu, dále jazz, gospely a spirituály, které v 70. letech a někde již o něco dříve začaly v kostelích soupeřit o svou přízeň s klasickou varhanní hudbou. Stručně můžeme říci, že novým prvkem v církevní hudbě je od pol. 20. stol. *církevní populární hudba*. Hlavním zdrojem podnětů byly podle Schuberttha „*negro spirituals*“⁷¹. V Evropě našla tato hudba své publikum teprve po Druhé světové válce. Schubertth tuto hudbu dále charakterizuje: „*instrumentarium jazzu a jemu příbuzných forem, totiž sólový zpěv, dechové a klávesové nástroje, bicí a bas, tvořilo zvukový rámeček pro množství nově vzniklých písní a jiných zpěvů, zvukový rámeček i pro doprovod posluchačů zpívajících spolu*“⁷². Tak se stává *sacro pop* hudbou, která postupně ovládala církevní akce mládeže a její církevní dny. Myslím, že účastníci akcí tuto změnu přivítali.

Schubertth dále tvrdí, že programová nenáročnost (jež ovšem existuje i v jiných oblastech církevní hudby) znamená v základě znevážení člověka. A též tato hudba není ve skutečnosti společensky sjednocující, nýbrž je specifická vzhledem k věku a ještě trochu víc vzhledem k vrstvám. Podle něho „*je to hudba patnáctiletých až pětadvacetiletých a ani v této skupině není věcí všech*“⁷³. Příspěvek, ze kterého čerpám byl napsán v r. 1976. Schubertth tedy vycházel ze situace více než před 30 lety. Myslím, že dnes je situace poněkud jiná. V dnešní době již je moderní hudba při liturgii daleko lépe přijímána. Zejména ve velkých městech, kde se nacházejí univerzity a je zde velké množství mladých lidí. Pro ně se pak konají studentské mše s použitím moderní hudby. Lidé si za těch několik desítek let pomalu zvykli na moderní hudbu při liturgii. Výjimky samozřejmě existují. Ale stejně tak jsou lidé, které z kostela „vyženou“ příliš hlučné varhany, či varhaník, který má ve svém repertoáru tři písně, které hraje celý rok dokola a ještě třeba neuměle. V každém případě je pak užitečnější schůla složená z lidí, kteří jsou mnohdy velmi hudebně zdatní a jsou schopni obohatit liturgii zdařilou moderní duchovní folkovou, rockovou, či jinou hudbou. Je samozřejmé, že úroveň

⁷⁰ BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 49

⁷¹ SCHUBERTTH, D. *Církevní hudba*. Dostupné na http://www.tf.jcu.cz/cz_lmenu/katedry/praktik_teol/index.php

⁷² Tamtéž

⁷³ Tamtéž

muzikálního výkonu bývá velmi rozdílná, závisí na schopnosti vedoucího a na složení skupiny. Ale to se netýká pouze schól, které mají ve svém repertoáru moderní duchovní hudbu. Tato výtká platí pro všechny hudební žánry, které se týkají liturgické hudby. Nemůžeme ji proto vztahovat pouze na moderní duchovní hudbu.

Schuberth vidí v moderní duchovní hudbě (či jak on používá termín „populární hudbě“) i velký přínos. S přijetím podnětů z populární hudby od padesátých let vzniklo několik tisíc nových písní. On sám říká: „*Je to jaro, které překonalo všechna předchozí*“⁷⁴.

5.1 Počátky užití moderní duchovní hudby v Československu

V druhé polovině 20. století začal vznikat nový styl v rámci duchovní hudby. Byl velmi ovlivněn vývojem moderní populární hudby, jak jsem se již výše zmínila. Duchovní texty dostaly nové moderní melodie a začaly se uplatňovat nejen v liturgii, ale i na koncertních pódiiích. Terminologicky obsáhnout tento druh moderní duchovní hudby je obtížné, protože dosud neexistuje pojem, který by ji výstižně pojmenoval a sjednotil pod jedním názvem. Největší obtíže vznikají při hledání názvu pro křesťanský folk. Nejčastěji se objevují názvy jako rytmická hudba, či písně s kytarou, apod. Rytmická hudba není zcela adekvátní výraz, protože tím můžeme rozumět jakoukoli moderní populární hudbu, tedy nejen duchovní.

První písně začínají vznikat už v 50. let. Jde tu vlastně o syntézu duchovna a světa – duchovní texty používají styl světské hudby. Každý interpret, skupina nebo skladatel má svůj osobitý styl, v němž se projevuje vliv různých hudebních proudů, takže je často obtížné říci, o jaký hudební žánr se jedná. Existují ale také křesťanské skupiny, které se specializují na určitý žánr (metal, bigbeat, country a jiné).

Moderní duchovní hudba částečně navazuje na lidovou duchovní hudbu, s níž má některé společné rysy. Tyto skladby většinou mají svého autora (nejčastěji hudebního amatéra), ale jejich konečnou podobu spoludotváří kolektiv. Šíří se především ústním podáním, což zapříčiňuje vznik různých variant nejen textových ale i rytmických a melodických.

Pokud se blíže zaměříme na rytmickou stránku, nalezneme rysy moderní populární hudby. Je zde na první pohled patrný její vliv (typickým znakem je např. užívání synkopického rytmu). Nejpoužívanějším taktem je 4/4 (případně 2/4), méně obvyklé pak 3/4 nebo 6/8. Tempo písní pro liturgické účely se volí volnější, aby bylo rozumět textu. Zpěv písní bývá sólový nebo sborový. Nejčastěji zastoupená hudební forma písní je rozdělena na dvě části A a B (sloka, refrén), některé písně však nemají ani toto výraznější členění⁷⁵.

⁷⁴Tamtéž

⁷⁵Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 21-22

Příchod nové liturgické hudby má široké souvislosti. Zaprvé to byl už zmiňovaný rozvoj české i světové populární hudby, zadruhé písně, které se zpívaly v našich kostelích mladého člověka neoslovovaly (narozdíl od pop music, která mu „mluvila z duše“) a zatřetí to byl i jakýsi protest proti režimu.

Začaly vznikat také kapely, které písně šířily. Jednou z prvních byla pražská skupina *Poutníci* od kostela Božského srdce Páně na Vinohradech, další pak *Giovanni* u kostela sv. Kříže na Příkopech, nebo *Rytmická skupina* z kostela sv. Josefa na Malé Straně. Tvořili je mladí lidé, kteří navštěvovali bohoslužby v různých farnostech ve všech našich diecézích. S tvorbou kapel a jejich činností začaly vznikat problémy. Činnost se nelíbila tehdejšímu (komunistickému) režimu, protože „mládež měla být v Pionýru a ne zpívat a hrát v kostele“⁷⁶. Skupinky se musely scházet potají. Kněží, kteří s nimi spolupracovali, byli často překládáni z místa na místo, aby ztratili na mladé lidi vliv. Byli také zatýkáni a vězněni⁷⁷. Paradoxně díky těmto represím vznikla u nás centra mládeže, která nemají obdoby v žádné jiné zemi. Asi jedním z prvních míst, kam mladí jezdili, byly Příchovice v severních Čechách. Dnes se toto místo honosí titulem Interdiecézní centrum života mládeže Křižovatka – Příchovice v Jizerských horách. Je dodnes živým a všestranně fungujícím centrem mládeže.

5.2 Šíření moderní duchovní hudby v 60. letech v Československu

V 60. letech 20. stol. došlo v dosavadním Československu ke zmírnění represivní politiky tehdejšího režimu. Různými cestami tak pomalu docházelo k návratu náboženské problematiky do veřejného života a celospolečenského povědomí. Svůj podíl na tom měl zajisté i právě probíhající II. vatikánský koncil⁷⁸. Hudebně-kulturní prostředí bylo postupně uvolňováno. Vrcholem tohoto uvolňování byly události jara 1968. V tomto období se zpočátku zpívaly písně ze zahraničí, které byly přeložené a přepsané podle zahraničních zpěvníků. Nejstarším naším zpěvníkem se stal soubor *Nová křesťanská píseň*, v němž k těmto písním přibýly i spirituály. Díky uvolnění v 60. letech a možnosti vycestovat mimo naši republiku k nám na magnetofonových páscích nebo gramofonových deskách (některé byly doplněny i tištěnými texty) pronikly písně z Francie, Itálie a Německa.

V tomto období také vznikala a byla provedena díla z domácí tvorby, která se setkala s příznivou i kritickou posluchačskou odezvou. Převládly tu skladby, jejichž poselství a morální apely byly zprostředkovány biblickými či jinými křesťanskými postuláty. Můžeme zde namátkou jmenovat Kabeláčovu *7. symfonii* na skladatelův text podle slov evangelia

⁷⁶ Tamtéž, s. 21

⁷⁷ Srov. tamtéž

⁷⁸ Srov. NEŠPOR, Z. R. *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60. – 80. let*, s. 128

a knihy Zjevení sv. Jana (z r. 1967/68), Piňosovu skladbu *Gesta Machabeorum*, koncert pro sbor s instrumentálním souborem na slova bible o statečnosti národa, který se dokázal ubránit přesile nepřátel (z r. 1967), Bořkovicovo *Te Deum, Stabat Mater* Ivo Jiráska a Ivany Loudové (z r. 1968), Klusákovo elektronické moteto *O sacrum convivium* na text o utrpení, dále skladbu *Lukášova Modlitba* pro smíšený sbor, varhany a bicí nástroje na texty ghanských křesťanů (z r. 1968) a mnohé další⁷⁹.

Našemu tématu se také z části věnovalo sympozium v Nových hradech, které se uskutečnilo 7. – 9. 11. 1997. Jeho název byl „Lidová zbožnost včera, dnes a zítra“. Příspěvek Mgr. Vladimíra Koronthályho, tehdejšího náměstka ministra kultury ČR, nesl název: „Nové náboženské písně v Čechách“. První píseň, kterou ve svém referátu uvedl, byla – *Bůh je záštita má* (Hosana I, č. 416.). Koronthály ji komentuje slovy: „*Tato píseň byla vybrána z důvodu, že zazněla na mši svaté o Vánocích 1967 v Bratislavě. Bylo to jedno z prvních vynoření rytmické písně na veřejnost. Samozřejmě tento akt měl svůj vývoj a tato skutečnost byla pouze naplněním touhy mnoha lidí, aby v kostele zaznělo něco, co je pro ně identické, co odpovídá jejich nitru. Při této mši bylo také vidět, zděšené oči zejména starších lidí*“⁸⁰. Myslím, že tato reakce byla zcela přiměřená. Lidé na tento druh hudby nebyli zvyklí a zejména pro starší generaci to bylo něco zcela nového. Člověk potřebuje čas, aby si na nové věci zvykl, případně, aby je přijal. Stejně tak, jako si na počátek změn v liturgické hudbě musel zvykat lid, bylo to nové i pro kněze a jiné duchovní osoby. Politická situace této novotě také nebyla příznivě nakloněna. Proto, jak tvrdí Koronthály: „...*postoj některých kněží k této novotě byl jasný. Musí se tomu zabránit, protože tím by mládež mohla najít svoje vyjádření, které není vhodné pro nastolený režim. Písně se tedy začaly šířit bez udání autora formou opisování. V začátcích byla selekce jednoduchá. Bralo se všechno, co bylo. Časem se postupně ujímaly písně, které nejvíce odpovídaly situaci lidí. I starší lidé postupně přijali iniciativu mladých a některé písně v kostelech zdomácněly. Písní přibývalo a našli se lidé, kteří byli schopni tajně vydat sbírku rytmických písní. Je samozřejmé, že zpěvníky neobsahovaly žádná jména. Vydáním zpěvníků se rozšířila rytmická píseň plošněji. Jedním důvodem také bylo, že se umožnilo zpívání větších celků. Už to nebyla pouze záležitost několikačlenné schůly, ale třeba celé farnosti*“⁸¹.

V této době začala růst touha zapojovat do liturgie také děti. Liturgické dění jim muselo být přizpůsobeno. Rovněž se tedy musely najít písně vhodné pro dětské věřící. K dětským

⁷⁹ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 50 - 51

⁸⁰ *Nové náboženské písně v Čechách*. Přednáška V. Koronthályho (podle zápisků J. Blahy) na sympoziu „Lidová zbožnost včera, dnes a zítra“. Nové Hrady, 7.-9. 11. 1997. Celkem 3 strany, zde s. 2. Soukromý archiv Mgr. Ing. Zdeňka Demla

⁸¹ Tamtéž, s. 2

písním Koronthály dodává: „*Touha přiblížit, objasnit a zapojit do liturgie také děti, měla za příčinu, že začaly vznikat písně pro děti. Je nutné vidět, že pastorec v té době nebyla vázána pouze kostelním prostorem. Je také obecným pravidlem, že tehdy, když chceme, aby děti pochopily, my dospělí konečně chápeme význam. Myslím si, že dobrým příkladem je píseň Čistá jak studánka (Hosana I., č. 35.)*“⁸².

5.3 Šíření moderní duchovní hudby v 70. a 80. letech v Československu

V této době se ocitáme úplně v jiném politickém rozpoložení, které se projevilo také v hudebním žánru. Velmi složité bylo samotné postavení církevní hudby. Tiskem se nevydávala a nesmlouvavě se zakazovalo hostování a koncertování souborů v chrámovém prostředí. Dále nebylo povolováno provozování skladeb původně chrámových, jak soudobých tak historických, ve světském prostředí. Tato omezení se týkala zejména tvůrců chrámové hudby, jakými byli především Jan Hanuš, Petr Eben, Zdeněk Pololáník a další.

Cenzurně se stíhaly nejen skladby s duchovní tematikou, ale též skladby vzniklé na texty zapovězených básníků, kterými byli např. Jan Skácel a další. Přesto se mnohé skladby zásluhou interpretů a dirigentů sborových těles objevily na koncertních podiích. Teprve od poloviny osmdesátých let se situace začala postupně zlepšovat. V této době se např. dočkalo svojí premiéry významné dílo Miloslava Kabeláče op. 57 pro smíšený sbor *Proměny chorálu Hospodine, pomiluj ny* z roku 1978/79, dále dílo Jana Hanuše *Ecce homo*, svědectví z konce věku na texty Václava Renče a Františka Trtílka (1980)⁸³.

Ve všech dílech tehdejší doby se zračil náboj aktuální interpretace zvolených námětů. „*Jsou to především výpovědi o této době, výraz jejích zápasů, protestů, požadavků a etických ideálů*“⁸⁴. Výrazný odmítavý postoj vyslovil ve svém díle již výše zmíněný Miloslav Kabeláč, který zůstal i po okupaci Československa armádami Varšavské smlouvy u biblického nadhledu a u dimenze základních pravd dlouhodobě platných. Mnohá díla resonují s atmosférou a nekonformním prouděním doby. Patří sem skladby inspirované poselstvím bible, např. skladba *Poselství* od Jana Hanuše a Kamila Bednáře (z r. 1968) pro smíšený sbor, komorní soubor a magnetofonový pás na slova Písma sv., nebo *Rekviem* brněnského skladatele Františka Emmerta (1969).

Moderní duchovní hudba po normalizaci stmelovala zvláště mladé lidi moderně smýšlející a šířila se zejména mezi nimi. V tomto období vznikla četná díla z opozice proti vládnoucí

⁸² Tamtéž, s. 2

⁸³ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 112-114

⁸⁴ Tamtéž

ideologii, politice i estetice, vyjadřovala odpor k srpnové okupaci, oslavovala étos oběti Jana Palacha i dalších. Ohniskem tohoto žánru u nás byla Praha.

5.4 Změna politického systému a její dopad

Po nabytí náboženské svobody vzešla iniciativa, aby se ujednotilo rozšířené používání moderní duchovní hudby. Tiskem prošel inzerát pro všechny, kteří se chtějí svým způsobem podílet na tvorbě vznikajícího zpěvníku (jednalo se o zpěvník *Hosana I.*), aby zaslali písně, které se u nich zpívají, znají, nebo si myslí, že by se mohly dostat do sborníku písní. Sešlo se velké množství dopisů, kterými bylo nutné se prolistovat. Z dosavadních zpěvníků se musel provést výběr, protože tam byly písně, které neměly význam, které se do kostela nehodily a do kostela nepatří. Druhým důležitým kritériem bylo měřítko výběru. Provedl se výzkum, aby se zachytila celková oblíbenost jednotlivých písní. Třetím kritériem bylo měřítko hudební náročnosti. Při tomto výběru se dbalo na to, aby píseň bylo možné zahrát a zazpívat i s těmi, kteří nemají profesionální hudební vzdělání. Koronthály k tomu dodává: „*ukázkou z toho nejhezčího, co se ve zpěvníku nalézá, je podle mého názoru píseň Ústa otvírám (Hosana I, č. 457). Naopak písní, která se nachází již na hranici náročnosti, je např. Skrze něj (Hosana I, č. 229)*“⁸⁵.

Velká změna též nastala pro hudební skladatele, kteří tvořili moderní duchovní hudbu tzv. „do šuplíku“, protože za komunistické éry neměla jejich díla šanci se prosadit. Ve své době buď nebyla díla vydána vůbec nebo se tak stalo jen v limitovaných edicích. Jedním z mnoha postižených byl např. Miloslav Kabeláč. Proto také v Česku zůstával (na rozdíl od zahraničí) na okraji pozornosti. Díky vynikajícím osobnostem reprodukčního umění (patří mezi ně např. Karel Ančerl, Václav Neumann) byly alespoň významnější skladby zpracovány a zaznamenány. Po roce 1989 se také v Česku dostaly na koncertní pódia významných hudebních festivalů (Pražské jaro)⁸⁶. Mezi další skladatele patří např. Petr Eben, Zdeněk Pololáník, Jan Hanuš a další.

5.5 Současné trendy

V současné době je moderní duchovní hudba součástí repertoáru některých našich farností, zejména těch, které se nacházejí ve velkých městech (např. Praha, Brno, Ostrava, České Budějovice a další). Zhruba 1x týdně se v těchto velkých městech konají tzv. studentské mše, či mše pro mladé, jak se stále ještě nazývají, ale již dávno to není omezeno na

⁸⁵ *Nové náboženské písně v Čechách*, s. 3; viz výše, pozn. 81

⁸⁶ Srov. článek *Miloslav Kabeláč*. Dostupné na <http://www.musica.cz/cz/>

mládež. Myslím, že v dnešní době je moderní hudba při liturgii mnohem lépe přijímána, než na jejím počátku. Dokladem toho jsou např. setkání mládeže s nedávno zesnulým papežem Janem Pavlem II. a jeho nástupcem Benediktem XVI. Při těchto akcích také zní moderní duchovní hudba. Na setkání mládeže však přijíždí všechny věkové kategorie, tedy zdaleka nejenom “mladí“. Součástí těchto setkání je i produkce moderní hudby. Díky Janu Pavlu II. vznikla již tradice dnů mládeže, která u nás probíhá na úrovni celostátní, diecézní či děkanátní. Zvláštním impulsem také byla setkání papeže s mládeží během jeho návštěv v naší zemi. Nejen pro něj se stalo nezapomenutelným setkání na Svatém Kopečku u Olomouce v roce 1995, které doprovázela schóla studentů olomouckých fakult. Tento název pak zůstal i schóle. Střípky zpívaly většinou písně ze zpěvníků Hosana a Koinonia nejčastěji ve čtyřhlase s doprovodem kytar, kláves, bicích a jiných melodických nástrojů. Ve své době byly Střípky velice populární, právě díky své účasti na setkáních s papežem Janem Pavlem II. Proto také doprovázely celostátní setkání mládeže na Svaté Hoře u Příbrami v roce 1999 a o rok později jejich hlasy zněly i v českém centru v Římě na 15. světovém dnu mládeže (2000). Jejich přínos je nezpochybnitelný. Střípky totiž ukázaly, že i tyto písně, tak často odsuzované hudebně a teologicky vzdělanými lidmi, lze kvalitně zpracovat. Záleží totiž na přístupu k věci (jako vlastně u všeho, nejen u hudby)⁸⁷.

⁸⁷ Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 39-40

6 Žánry moderní duchovní hudby v českých zemích

V této kapitole si podrobně rozebereme druhy moderní hudby, které mohou být použity v liturgii. Jedná se o *spirituál*, *gospel song*, *jazzovou duchovní hudbu*, *křesťanský rock*, *křesťanský folk*, *zpěvy z Taizé* a *elektroakustickou duchovní hudbu*. V předešlé kapitole jsme se dozvěděli, kdy se moderní duchovní hudba začala u nás používat při liturgii. Nyní si blíže osvětlíme původ jednotlivých žánrů, jejich kořeny a použitelnost.

6.1 Spirituály

Černošský spirituál je afro-americká píseň zpravidla s křesťanským duchovním poselstvím. Spirituály původně zpívali černoši „a cappella“, to znamená bez použití jakýchkoliv hudebních nástrojů. Spirituál je černošská duchovní píseň, u které není znám autor. Tyto písně se později staly základem mnoha dalších hudebních stylů. Pro tento hudební styl se vžily dva termíny: černošský spirituál (negro spiritual) a afro-americký spirituál. Oba termíny jsou tedy synonyma⁸⁸.

6.1.1 Vznik a vývoj obecně

V 16. století ovládaly rozsáhlou oblast Karibského moře a po haitské revoluci i Louisianu a další území Severní Ameriky africké náboženské rituály *voo-doo*. Rituály *voo-doo* byly pohanské náboženské tance, doprovázené autentickými zpěvy⁸⁹. V roce 1619 dorazilo do Virginie a v příštích desetiletích i do dalších států s většinou černošského obyvatelstva náboženské jásání *ring-shouts*. V jeho projevech nacházíme původní africké hudební prvky. Charakteristickým znakem této hudby je převaha rytmu nad melodií⁹⁰. Nejvlastnější projevy afrického náboženství černošů jsou tanec a bubnování. Nutno také říci, že černoši ve svých náboženských projevech více dbají o vnější formu než o vnitřní přesvědčení.

Spirituály již byly od této původní africké hudby poněkud odlišné. Do nových, majestátních písní američtí černoši hojně přejímali posvátné chvalozpěvy bílých osadníků. Pro mnoho černošských otroků nebyla hranice mezi duchovním a světským prostředím příliš pevně ohraničena. Spirituály se zpívaly nejen v kostelech nebo při náboženských setkáních, ale i při práci, během odpočinku i při hrách. Otroci, kteří pracovali na plantážích, často po

⁸⁸ Srov. článek *Historie spirituálů*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/>

⁸⁹ Srov. článek *Historie pozadí černošských spirituálů I*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/content/view/5/7/lang,cz/>

⁹⁰ Srov. KYNCL J. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, s. 194

oficiálních bohoslužbách zůstávali v kostelích nebo plantážních, modlitebních a tam zpívali a tancovali, jak byli zvyklí z Afriky⁹¹.

Spirituály měly pro černochoy důležitou vlastnost. Nabízely jim vědomí vlastní hodnoty. Tato hodnota spočívala ve víře, že patří mezi děti boží. Další význam spirituálů byl jakýsi pomyslný psychický únik z každodenního světa otročiny a smrti. Stálým tématem písní byla myšlenka, že tento svět není jejich domovem. Spirituály předkládaly vize pokojného království v opozici ke světu, ve kterém žili a pracovali. Černošské spirituály zpívaly také o hloubce lidské osamělosti, strachu a bolesti, zároveň však s vítěznou vírou v Ježíše. Vědodil jim neutuchající pramen naděje, který vyvěral z každé jejich písně. Spirituály jsou písně o vykoupení, s pohledem upřeným do budoucnosti. Jsou to mnohdy písně s jednoduchými, opakujícími se texty, které jsou plné dětské důvěřivosti a častých připomínek otroctví⁹².

Spirituály se do Evropy rozšířily díky obchodu s otroky. Jejich králové, čarodějové a náčelníci, kteří rovněž upadali do otroctví, stejně jako ostatní příslušníci kmenů, dobře znali domorodou hudbu i lidové ceremoniály a snažili se je udržet i v novém prostředí. Další příčinou zachování původních afrických tradic byla skutečnost, že i později byli do Severní Ameriky deportováni černoši z ostrovů Západní Indie, kde jejich hudební dědictví zůstalo takřka nedotčeno. Během tvůrčího procesu posvátné chvalozpěvy bílých osadníků byly přejímány do černošských improvizovaných zpěvů a přetvářeny v původním stylu. Spirituály jsou tedy prvním čistým afro-americkým výtvozem⁹³.

Vývoj spirituálů byl ovlivněn i tím, zda černoši byli otroky u britských protestantů či u latinských katolíků. Zatímco angličtí obchodníci schytávali ve své nenasytosti nepřeborné množství černochoy a prodávali je kdekomu, Španělé je kupovali výhradně od vlastních otrokářů. Protože jejich lovištěm byla území kmene Yorubů, což byl kmen černochoy s vysokou hudební kulturou, převládala ve všech španělských koloniích hudba tohoto kmene. Nenarušena žádnými dalšími vlivy, setkávala se převážně jen s hudbou španělskou, která jí nebyla tak docela vzdálená. Byla živá, rytmická a již sama o sobě poznamenaná africkými prvky z doby, kdy Španělsko bylo okupováno Maury⁹⁴.

Melodika spirituálů se zpočátku pohybovala jen na dvou tónech (na I. a na III. sníženém stupni), postupně se však rozšiřovala, ale jen do rozsahu kvinty, což je pátý stupeň ve stupnici⁹⁵. Obdobně se zřejmě vyvinula i sponsoriální forma přednesu spirituálů. V tomto

⁹¹ Srov. článek *Historie spirituálů*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/>

⁹² Srov. TURNER, S. *Touha po nebi*, s. 34

⁹³ Srov. článek *Historie pozadí černošských spirituálů I*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/content/view/5/7/lang/cz>

⁹⁴ Srov. článek *Historie pozadí černošských spirituálů I*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/content/view/5/7/lang/cz/>

⁹⁵ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*, s. 80

směru mohli černí obyvatelé Ameriky mít vzor v interpretační technice evropských duchovních zpěvů a zároveň mohli uplatnit vlastní africké tradice⁹⁶.

Otroctví bylo zrušeno v roce 1865. Někteří černoši potom mohli chodit do školy a získat vzdělání. Fisk University byla jedna z prvních ústavů pro vzdělávání afro-amerických černochoů⁹⁷. Po zrušení otroctví ztrácely spirituály jako takové na významu a ve svobodném prostředí se zrodila jejich nová forma *jubilees*.

Jubilee je extatická písňová forma severoamerických černochoů, podobná negro-spirituálu, gospel songu a ring-shout. Jubilee se vyvinuly z anglikánských chorálů, jejichž strofy (části) černoši zpívali sborově, melodickým opakováním na základě beatu způsobem typickým pro černošský folklór⁹⁸. Tyto písně, zčásti ještě přejímané z církevních zpěvníků, zčásti improvizované a po roce 1871 interpretované již školenými zpěváky, se těšily takové popularitě, že se o ně začala zajímat výše zmíněná Fisk University⁹⁹. Profesor George Leonard White řešil problém financí a přišel na myšlenku škole pomoci prostřednictvím sboru, který by zpíval černošské spirituály. A tak vznikl „Fisk Jubilee Singers“. Později založily své školní sbory i jiné univerzity - např. Tuskegee Institute a další¹⁰⁰.

Po roce 1925 spirituály jako takové pomalu končí a na jejich místo se dostávají nové hudební styly. Charakteristicky nejbližším je Gospel. Tyto hudební styly, které z afro-amerických spirituálů vycházejí, budou popsány v samostatném oddílu. Naprostá většina autorů, zpěváků a sborů již spirituály pojímá jen jako součást svého záběru a zpravidla spirituály spojuje právě s Gospely¹⁰¹.

6.1.2 Spirituály v českých zemích

K rozšíření těchto černošských písní jistě nemálo přispěl *Spirituál kvintet* (původně Spirituál kvartet), který byl založen roku 1960. Dnes sice hraje v šestičlenném obsazení, ale název už nemění. Spirituál kvintet byl tehdy první českou skupinou, která se začala zajímat o černošské písně. Vznikla jako původně mužský vokální kvartet, složený ze členů Vysokoškolského uměleckého souboru v čele s Jiřím Tichotou. Z počátku se věnovali pouze černošským spirituálům a gospelům. Odrazovým můstkem v jejich kariéře se stalo vystoupení s tehdy velice populárním zpěvákem P. Seegerem, během jeho návštěvy Československa. Z počátku repertoár čerpali s angloamerických zdrojů, postupně ho ale

⁹⁶ Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová Tradice české křesťanské písně*, s. 24

⁹⁷ Srov. článek *Historie spirituálů*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/>

⁹⁸ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 144

⁹⁹ Srov. KYNCL J., *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, s. 194

¹⁰⁰ Srov. článek *Historie spirituálů*. Dostupné na <http://www.spirituality.cz/>

¹⁰¹ Srov. tamtéž

obohacovali o domácí písně, které nakonec převážily. Mezi nejznámější prvotiny určitě patří píseň *We shall overcome*, která jakoby předznamenávala „*rašení pražského jara 1968*“¹⁰². Spirituál kvintet touto písní většinou uzavíral své koncerty. Do češtiny ji později přeložil Ivo Fischer.

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

Spirituály rostou z téže víry „že jednou bude lépe“, ale z naprosto odlišné estetiky než české křesťanské písně. Předpokládají jinou techniku zpěvu i varhanní hry a zřejmě i jiný „styl“ bohoslužby. Byli bychom jim jistě velmi vděční, kdyby do naší rozbředlé nábožnosti vrátili rytmus a temperament. Nejcennější na nich je jejich typické prolnutí spirituality s tělesností a spoutanost osobitého hudebního projevu. V našich kostelích pak působí vskutku jako „z nového světa“¹⁰³.

6.1.3 Interpreti

Kromě výše jmenované skupiny Spirituál kvintet, zde uvedeme další dvě skupiny. Jedná se o skupinu Geshem a Vockap.

Gestem

Geshem je vokální soubor, který chce být vším dobrým, chce přinášet déšť žíznivým srdcím a duším, žíznivým uším. Chce přinášet radost, potěšení, pohlazení, a povzbuzení, chce vzbuzovat naději a posilovat. Takto se prezentují na svých stránkách. Jejich repertoár tvoří kromě černošských spirituálů, také hebrejské písně a písně z Taizé¹⁰⁴.

Geshem je více než dvacetičlenný soubor vedený panem Markem Šlechtou. Stále znovu ukazuje, jak lze spirituál inovovat a přitom zachovat jeho obvyklou podobu. Soubor s oblibou zahajuje zpěv písně vlastní variací, odvozenou od základního tématu skladby, což nesporně prospívá celkovému dojmu¹⁰⁵.

¹⁰² KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*, s. 340

¹⁰³ Srov. KYNCL J. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, s. 194

¹⁰⁴ Srov. oficiální stránky skupiny Geshem. Dostupné na <http://www.geshem.cz/>

¹⁰⁵ Srov. článek *Poselství naděje – přehlídka spirituálů radostným povzbuzením*. Dostupné na http://www.geshem.cz/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=13&Itemid=28

Vockap

Jedná se o skupinu, která pochází z Prahy. V repertoáru má především tradiční spirituály, ale vždy v osobitých úpravách. Tyto černošské duchovní písně vyžadují čistotu hlasů a přesnost frázování. Nic z toho této skupině nechybí. Projev Vockapu je vždy vitální, ve všech hlasech vyrovnaný. To je důkazem, že se ve spirituálech, tedy ve spojení prvků africké hudby a křesťanského rituálu skupina našla. Zvláštností skupiny je, že zpívá tzv. „a cappella“, což je pro spirituály příznačné. Od samého začátku upoutává tato pětice zpěváků svým vždy originálním nástupem a profesionálním výkonem. Ten se projevuje nejen čistou intonací, ale i svižným rytmem, pestrou dynamikou a přitažlivými aranžemi, ve kterých nikdy nechybí smysl pro humor. Mladí zpěváci provozují zpěv amatérsky¹⁰⁶.

6.2 Gospel song

Gospel je forma duchovního zpěvu severoamerických černochoů, která se rozvíjela hlavně v 19. století. Gospel song vznikl původně jako protiklad negro spirituálů. Tyto zpěvy oživovaly kazatelovo čtení biblických příběhů z evangelia. Spontánní souhlas a zvolání věřících přešla do zpěvu, který se skládal z krátkých působivých melodií. Tyto melodie byly provázeny vícehlasně a byly ozdobovány. Jejich stálé opakování mnohdy vyvolávalo extatický zpěv a někdy dokonce i tanec – tzv. „holy dancing“ – svatý, či posvátný tanec¹⁰⁷. Později získaly podobu autorských spirituálů, které v sobě nesly mnoho prvků právě se rodící jazzové hudby. Postupně začaly být interpretovány sólovými zpěváky a menšími pěveckými skupinami. Gospelové skupiny a jejich interpreti vycházeli především z baptistických sborů¹⁰⁸.

6.2.1 Vznik a vývoj obecně

Slovo gospel pochází z angličtiny a znamená evangelium, nebo-li dobrou zprávu. Vzniku gospelu však předcházelo období spirituálů, které souviselo s deportací, ztrátou domova a kulturní identity a současně bylo doprovázeno hlubokou náboženskou vírou. Novodobé *gospel songs* se zásadně odlišují od spirituálů tím, že se více věnují osobním vztahům člověka

¹⁰⁶ Srov. článek *Vockap pokřtil svoje první CD*. Dostupné na <http://www.ymca.cz/protein/view.php?cislocclanku=2007041117>

¹⁰⁷ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 141

¹⁰⁸ RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 24

k Bohu a změnám, které doba přinesla¹⁰⁹. Významnou osobností, která se velmi zasloužila o rozvoj gospelu, byl T. A. Dorsey, syn baptistického faráře a bývalého bluesové hudebníka, který do svých skladeb míchal spirituály, žalmy a blues. Výsledkem byl tzv. gospel blues či církevní blues.

Do světa šoubyznysu se s gospelovou hudbou probojoval Ray Charles. První z jeho písní nesla název „I've Got a Woman“. Odvážil se ve své písni převzít hudbu černých baptistů, tedy klavírní doprovod a procítěný zpěv obvyklý v těchto církvích, a přizpůsobil ji sekulárnímu trhu. Píseň tedy zněla jako gospel, ale nebyla to píseň o blažené věčnosti ani o ulicích dlážděných zlatem. Objektem touhy v ní totiž nebyl Ježíš, ale žena. V tom spočívala její revoluce. Autor písně k tomu dodává: „*Chtěl jsem přenést emotivní prožitek gospelové hudby do pozemských příběhů o bolavých srdcích, trápení s penězma, tělesných rozkoších a radostech duše*“¹¹⁰.

Za zlatou éru zejména černého gospelu lze považovat 40. léta 20. stol, kdy Spojenými státy křižovaly autobusy s kvartety, které svojí vášnivou, energickou a okouzující hudbou dokázaly obrátit kostely vzhůru nohama. V tomto období také vznikají skupiny vévodící právě černému gospelu. Jsou to např. *Swan Silvertones, Dixie Hummingbirds, Gold Gate Quartet* a mnohé další¹¹¹.

Zpívající bělošská kvarteta vznikla ve 20. letech 20. stol. Tehdy již bělošská gospelová kvarteta hrála stejně vzrušující muziku, jako jejich černošské protějšky¹¹². Skupiny byly většinou v klasickém vokálním složení: altový, tenorový, basový a sopránový hlas. Z křesťanských zpěvníků si vybírali ty nejtěžší skladby, aby dokázaly svou vynikající úroveň. Členové kvartetů se považovali za „zpěváky božího slova“. První superskupina bílého gospelu se jmenovala *Statesmen Quartet*. Jejich hudba byla komerčně přijatelná, vytvořila styl, který otevřel dveře rockerům vychovaným v církvi. Úspěch gospelových kvartetů spočíval především ve zprostředkování stejné zábavy a vzrušení, ale v přijatelném kontextu. Texty písní nabádaly k milování svého bližního, ke svatosti, varovaly před „moderním náboženstvím“. Hudebně čerpaly z popu, blues, country, ragtime a jazzu. Turner s použitím citátu Listera píše: „*Bůh nevymyslel náboženství zachmuřených tváří. Myslím, že nikdo nenašel nic zlého na starém, dobrém a upřímném křiku mužů a žen plných Ducha Páně v probuzeneckém shromáždění. A takhle my zpíváme. Dáváme lidem Ducha*“¹¹³.

¹⁰⁹ Srov. KYNCL, J. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, s. 194

¹¹⁰ Srov. TURNER, S. *Touha po nebi. Rock'n'roll a hledání spásy*, s. 31

¹¹¹ Srov. *tamtéž*, s. 31

¹¹² Srov. *tamtéž*, s. 23

¹¹³ Srov. *tamtéž*, s. 25

Také rock'n'roll byl ve svém počátku nejvíce ovlivněn právě gospelovými zpěvy. Carl Perkins popisuje gospel jako „jižanský zpívání, při kterém se tleská“¹¹⁴. Rock'n'roll těžší ze stylu a prezentace gospelové hudby. Zejména z jeho frázování a směřování k okamžiku extáze. Rock'n'rolloví hudebníci pocházející z Jihu vnesli do hudby spíše „pocit“ evangelia, než jeho „poselství“. Tato hudba pro Elvise Presleyho a další její propagátory ztělesňovala zmatení vyvěrající z pochybností o vlastním spasení. Oni sami kolísali mezi pokáním, boží bázní a zjevnými orgiemi, drogami a násilím. Hudba jim však také přinášela pocit transcendence. V raných gospelových písních plných vášně bylo cosi, co Bruce Springsteen nazval „plivanec do tváře zdejší mizérie“¹¹⁵. V posluchačích to vzbuzovalo sílu a víru, která je „přenášela“ někam, kde to bude lepší. Největší vliv to mělo na teenagery, kteří se cítili uvěznění sterilitou dekády, sociálními represemi, školou, rodiči. Z těchto písní čerpali sílu a jistotu, stejně jako věřící lidé čerpali sílu a jistotu z útěšného poselství gospelu¹¹⁶.

Gospel v současné době je stále na vzestupu. Posledních třicet let se gospel rychle vyvíjel. Vydal se na cestu k moderní populární hudbě. Dovoleno je to, co se líbí, ať to jsou prvky tradičního gospelu (klavír, kytara, tamburína) nebo moderní elektrické nástroje. V roce 1969 vydal E. Hawkins nahrávku, v které se objevil jeden starý baptistický žalm. Byl moderně aranžovaný a měl ohromný úspěch. Myslím, že nám je všem známý, jmenuje se *Oh, Happy Day*. Skladba je dodnes velice aktuální. Gospel si našel cestu i do Evropy. Na turné jsou zde každým rokem některé významné skupiny¹¹⁷.

6.2.2 Gospel song v českých zemích

V současnosti se u nás věnují gospel songs např. Zuzana Stirská se skupinou Gospel Time¹¹⁸. Zuzana Stirská začínala svojí pěveckou dráhu již v 11 letech po boku Jiřího Suchého v Semaforu. Dále pak vystupovala s Jirkou Helekalem, Jaromírem Mayerem, s Kroky Fr. Janečka, chvíli také v pořadu Miloslava Šimka Návštěvní den, s Vítou Vávrou a skupinou Petra Hanniga, aj. Natočila komponovanou desku Milenci s Jaromírem Hanzlíkem a delší dobu zpívala se skupinou TESKAR moderní country. Současně studovala zpěv na Ježkově konzervatoři (tehdy ještě Lidové konzervatoři) a připravovala se ke studiu na AMU. Protože by jí z politických důvodů zřejmě bylo toto studium zakázáno, rozhodla se raději v r. 1981 pro emigraci do tehdejšího západního Německa, kde mohla hudbu dále studovat na univerzitě

¹¹⁴ Srov. *tamté*, s 26

¹¹⁵ Srov. *tamtéž*, s. 29

¹¹⁶ Srov. *tamtéž*

¹¹⁷ Srov. článek *Gospel/Spirituál*. Dostupné na <http://www.jackson-singers.com/cz/gospel/aboutgospel.html>

¹¹⁸ KYNCL, J. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, s. 194

v Göttingenu. Zde si zapsala hudební vědy a anglistiku. Zpočátku v Německu vystupovala s hannoverskou country skupinou Nashville Playboys, později i s německou country star Guntherem Gabrielem, s tehdy v Hannoveru žijící anglickou skupinou Eruption, s formací Jamese Lasta, při několika koncertech i s Mikem Oldfieldem, i dalšími německými hvězdami. Byla tam známá pod pseudonymem Susanna Prag. Do vlasti se vrátila až v r. 1996 a na hudební scénu až v r. 1998 a to opět na prkna divadla Semafor. Zde opět vystupovala s Jiřím Suchým v pořadu „Zuzana se vrací“¹¹⁹. Spolupráce dále pokračovala nabídkou na vlastní recitál na prknech divadla Semafor. Zde se zrodila myšlenka na obohacení programu o sborový zpěv a tak tehdy vznikla skupina Gospel Time. Stirská k tomu sama dodává: „Již od mládí se mi totiž líbil vícehlasý zpěv, jezdila jsem fascinovaná na každé vystoupení skupiny Rangers. Tehdy jsem tedy založila 12-členný sbor Gospel Time, který čítá dnes již cca. 25 hlav. Práce s ním se mi moc líbí. Sbor je složen převážně z amatérů, i když je v něm pár vynikajících zpěváků a stále přibíráme a hledáme nové. Těší mě, že máme za sebou již jisté úspěchy, máme velký repertoár, píší pro nás skvělí textaři - Jiří Suchý, Ivan Mládek a v první řadě bezvadný člověk, úžasný umělec a dobrá duše, pan Josef Fousek. Kápl mi stylově tak do noty, že není třeba dlouhých debat. U Karla Vágnera nám vyšla vloni deska s názvem ‘Vám, jen vám‘ a jsem na ni dost pyšná. Karel Vágner mi dal nezvykle velký prostor udělat na ní to, co chci a já jsem mu za to moc vděčná. Víím, že deska je dobrá, ale problém tkví v tom, že zájem o něco nového zde příliš nepanuje“¹²⁰.

Stirská sama vystřídala snad všechny hudební žánry, na konzervatoři si vyzkoušela i operní árie, ale nakonec si vybrala Gospel. Cesta k němu však byla dlouhá: „V odborných kruzích se o mně dřív říkalo, že není jasné, do jaké hudební škatulky bych měla být vstřičitelná: byl to fakt, zpívala jsem všechny možné styly, country, rock, rhytm & blues, klasiku, v Německu pak muzikál, jazz ... a myslela jsem si, jak jsem skvělá. Bohužel jsem si to ale myslela jen já sama, ostatním chyběl šuplík. Tak jsem si po svém návratu do vlasti řekla, že jim ho teda vyrobím - a byl z toho Gospel“¹²¹.

U nás jsou zvláště mezi dětmi známé písničky tzv. „ukazovačky“, při nichž mohou zapojit nejen hlas ale i ruce a znázornit, o čem zpívají. Jedna z těchto oblíbených ukazovaček se jmenuje Moje malé světýlko. Málokdo ale tuší, že jde o gospel¹²². Jinak je tento druh hudby u nás více méně opomíjen.

¹¹⁹ Zuzana Stirská: *Škoda lásky*. Dostupné na: <http://www.pozitivni-noviny.cz/gospel4.html>

¹²⁰ Tamtéž

¹²¹ Tamtéž

¹²² Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 25

6.3 Jazzová duchovní hudba

Přibližně do roku 1967 si nejenom jazzoví skladatelé, ale také mnozí duchovní kladli otázku, zda jazz vzešlý kdysi ze zábavných čtvrtí New Orleansu a který se nakonec prosadil i v těch nejuctyhodnějších koncertních sálech, bude někdy vpuštěn na chrámový kůr. Zda dokáže unést váhu evangelia tak, jako jeho vývojoví předchůdci (černošský spirituál a gospel). Dlouhou dobu, vlastně od svého vzniku, se stal jazz pro potřeby katolické církve nepoužitelný. Teprve 60. léta 20. století znamenala pád tohoto tabu. Zásahu na tom měl Ed Summerlin, který našel odvahu prolomit tabu. První pokusy prosadit jazz mezi americké věřící učinil již před rokem 1960.

6.3.1 Vznik a vývoj jazzu obecně

Kreolové, potomci Španělů, narození již v Mexiku, zde měli v osmdesátých letech 19. stol. vlastní orchestry, které nebyly zcela bez významu při formování černošské instrumentální souborové hudby. New Orleans se stal po roce 1856 kolébkou hudby, která se přelila zanedlouho do ostatních měst USA i do celého světa, a dala vzniknout hudební oblasti, jež dostala jméno jazz. Původně se název tohoto stylu psal jass¹²³.

První období se nazývalo dobou archaického (pochodového) jazzu. Druhé období pak klasického neworleánského jazzu (ragtime). New Orleans zůstalo střediskem jazzu do roku 1917, kdy se město stalo střediskem branné moci. Na nástroje se hrálo akordicky, neakordická hra přichází teprve na konci klasického období pod vlivem blues. Kontrabas začal nahrazovat tubu, vynález šlapky k bubnu pomohl spojit hru na velký a malý buben do rukou a nohou jednoho hráče, kolem roku 1910 bylo přibráno piano a před koncem 1. světové války se do jazzu vloudil saxofon. Hudba se zvláště v chicagském období zahušťuje evropskou harmonií a melodikou. Na konci tohoto období se stává ze sóla technická záležitost, která má upoutat ozdobnou virtuozitou. Hnací silou, která postrčila klasický styl k zvratu, byla jeho druhá, bělošská linie chicagských hudebníků. Jejich rozvinutí sólové hry a vytvoření osobitého interpretačního stylu se stalo jedním ze základních pilířů swingu.

Asi kolem roku 1920 se začala setkávat černošská spirituální hudba s jazzem. Vzájemným ovlivňováním se stalo, že trh byl náhle doslova zaplaven písněmi, jejichž kořeny bychom našli právě v negro-music, byly to písně psané jako blues, rumba, mamba, boogi - voogi, apod¹²⁴.

¹²³ Srov. článek *Historie jazzu*. Dostupné na <http://mujweb.cz/www/mirajs%2Djazzik/historie.htm>

¹²⁴ Srov. článek *Gospel/Spirituál*. Dostupné na http://www.jackson_singers.com/cz/gospel/aboutgospel.html

Jazz to neměl s popularitou u široké populace nikdy lehké. První pokusy vrátit ho mezi věřící Američany přišly těsně před rokem 1960 (Ed Summerling: Liturgical jazz). Již rok předtím (tedy v r. 1966) byla v Los Angeles koncertně provedena „Jazz Suite on the Mass Text“ Lalo Schifrina. Ještě o něco dříve (v r. 1965) zahájil neskutečnou kampaň po kostelích Manhattanu jeden jazzu nakloněný protestantský pastor, reverend John Garcia Gensel. Vždy v neděli v podvečer organizoval jazzové nešpory s předními jazzovými hudebníky¹²⁵.

Koncem 60. let dochází k narůstání kontaktu mezi jazzem a rockem. Předpokladem k němu je jednak přirozený sklon jazzu čerpat z výrazových prostředků soudobé populární hudby, jednak postupné technické vyzrávání rockových hudebníků a jejich směřování k větší výrazové složitosti i náročnosti. Pokusy o syntézu přicházejí z obou stran. V 70. letech se používání elektrických nástrojů i rockových rytmů stalo v jazzu tak rozšířeným, že termíny jako jazz-rock nebo fusion music téměř pozbyly platnost¹²⁶.

6.3.2 Jazzová hudba v českých zemích

Typickým představitelem českého jazzu se stal Jaroslav Ježek a jeho písně. Aby nedráždil stávající režim, dával svým písním názvy, jakoby odvozené z každodenní domácí reality (např. *Hostinec u tří čtvrtek*, *TU-104* podle nového sovětského letadla, či *Vindobona* podle právě zavedeného mezinárodního rychlíku). Ve druhé polovině 50. let v souvislosti s určitým politickým uvolněním se začalo jazzové hudbě lépe dařit a vznikl větší prostor pro její tvorbu.

Z velkých orchestrálních těles se touto hudbou zabýval *Orchestr Karla Vlacha*. Tento orchestr byl schopen bravurně zvládat i vysoce náročné partitury, které byly inspirovány tzv. *progressive jazzem* Stan Kentona. K hlavním tvůrcům náleželi sami Vlachovi hudebníci, stálí aranžéři nebo spolupracovníci. Kromě autentického zahraničního repertoáru orchestr neváhal zařazovat do svých pořadů také díla domácích skladatelů. Také skladatelé vážné hudby se začali v rámci tzv. třetího proudu zabývat jazzovou hudbou. Jejich tvorba byla pak kombinací obou. Jednalo se o „vážnou hudbu s vyjadřovacími možnostmi jazzu“¹²⁷. Jako příklad zde můžeme uvést např. dílo Pavla Blatného nazvané *Dialog pro sopránový saxofon a jazzový orchestr* z roku 1965.

Druhou známou kapelou, která přečkala éru stalinismu a podstatnou částí svého repertoáru zůstala věrna i náročnému jazzu, byl brněnský *Orchestr Gustava Bromy*¹²⁸. Jeho existenčním východiskem zůstal swing a průběžný repertoár tanečních písní. Při plném ansámblovém

¹²⁵ Srov. článek *Mezinárodní festival PRAMET JAZZ 2007*. Dostupné na http://www.dks.dksumperk.cz/?ID=jazz_2007.html

¹²⁶ Srov. článek *Historie jazzu*. Dostupné na <http://mujweb.cz/www/mirajs%2Djazzik/historie.htm>

¹²⁷ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918 – 1968*, s. 299

¹²⁸ Vlastním jménem Gustav Frkal, jméno si změnil těsně před II. světovou válkou z politických důvodů

obsazení dominoval „studenější“ *westcoastový jazz*, aranžérsky obohacovaný o zvuk lesního rohu a tuby. V 60. letech rozšířily Bromův repertoár i mimořádně náročné skladby tzv. třetího proudu, který představoval pokusy o spojení vážné hudby s jazzem. Orchestr Gustava Broma také provedl *Jazzovou mši* Jaromíra Hniličky, o které se blíže zmíníme v následující podkapitole¹²⁹.

6.3.3 Jazzová duchovní hudba v českých zemích

V druhé polovině 70. let se brněnský jazzman Jaromír Hnilička začal zabývat myšlenkou na skloubení dvou světů, jazzu a liturgického textu. Napsal variace na téma *Kyrie eleison* a později přijal výzvu Hanse Georga Brunnera –Schwera a píše svoji „*Missa Jazz*“. Tato byla nejen několikrát nahrána, zatím zejména v cizině, ale i veřejně provedena na pražském jazzovém festivalu v r. 1969 a to v kostele Srdce Páně na nám. Jiřího z Poděbrad v Praze. Toto provedení však bylo pouze separovaně koncertní. Tehdejší autority spojení s bohoslužebným obřadem jednak nepřipustily a skladba též nespĺňovala požadavky pokoncilní liturgické reformy. Hnilička však mši postupně přepracoval, rozšířil ji na 12 částí a jazzové hudební myšlenky spojil s pravoslavnou církevní hudbou. Na provedení svého revidovaného díla čekal téměř 20 let. Nakonec se uskutečnilo v rotundě brněnského výstaviště za účasti televize 12. února 1990. Poprvé provedení realizoval orchestr Gustava Broma a Brněnští madrigalisté, sbormistr J. Pančík. Skladba dále zazněla v Praze v rámci XVIII. ročníku International Jazz Festival Praha ve dnech 18.11. – 2.12. 1990. Zde Hniličkova *Missa Jazz* zazněla v liturgicky aktuálním přepracování a hlavně jako součást mše svaté, kterou celebrouval P. Jiří Slabý. „*Podle odborné kritiky to byl duchovně povznášející a umělecky silný zážitek. Hnilička se opřel o mocný proud hudebně liturgické kultury východního křesťanského obřadu s její kompaktní, harmonicky přísně propracovanou chorální homofonií. Pracuje zde nejen s velkým jazzovým orchestrem, ale i se smíšeným pěveckým sborem. Jazzové rozvíjení liturgických expozic využívá všech vymožeností orchestrálního aranžmá se zapojením klávesových, strunných a bicích nástrojů, včetně periodických variací virtuózně improvizujících sólistů*“¹³⁰.

Hniličkova *Missa Jazz* se stala motivační předlohou pro předního skladatele domácí jazzové scény, absolventa pražské konzervatoře v oboru bicích nástrojů a pianisty Karla Růžičku. Jeho „*Celebration Jazz Mass*“ pro sólo soprán, smíšený sbor a jazzový orchestr byla provedena 27. října 1991 premiérově v chrámu Nejsvětějšího srdce Páně v Praze, pod vedením Pavla Kuhna. Skladba kombinuje sólový a sborový zpěv s atypicky obsazenými

¹²⁹ Srov. tamtéž

¹³⁰ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 43 - 45

dechovými a bicími nástroji. Kritika označila Růžičkovu mši za „*skladbu kompozičně vyzrálou a jednu z nejlepších jazzových sakrálních partitur*“¹³¹.

Dalším jazzovým skladatelem je Ladislav Simon narozený v roce 1929. Studoval na AMU v Praze, vytvořil Jazzové oratorium – Requiem. Je také autorem dalších děl, která nejsou veřejnosti téměř vůbec známá. K jeho nejúspěšnějším skladbám populární hudby patří „*Missa non sacra*“ pro dvě flétny, basklarinet, klávesové a bicí nástroje a magnetofonový pás. Premiéra se uskutečnila v Antverpách v r. 1969. Na našem území zazněla v českém rozhlase v r. 1992 premiéra díla „*Requiem za zemřelé muzikanty*“. Autor k tomu sám říká, že napsal oratorium – „*requiem především pro ty, kteří hudbou žili, milovali ji a kterým byla hudba jejich vlastním životem*“¹³². Toto dílo má pět částí: „*Introitus je střídán Dies irae* (text podle evangelia sv. Lukáše), *Třetí část je Boží soud (nad zbytečnými lidmi)*, *Agnus Dei – je výzvou k člověku a jeho duchovním hodnotám* (opět zde zaznívá evangelium sv. Lukáše), *závěrečná část Sanktus – Preface, je optimistickou oslavou Boha a lidského ducha*“¹³³.

Z předešlých řádků, je nám zcela zřejmé, že jazzová hudba našla v sakrálním prostředí své uplatnění.

6.4 Křesťanský rock

Rocková hudba je v současnosti velice populární a to zejména mezi teenagery. Proto není divu, že tomuto hudebnímu žánru jsou nakloněni i jejich křesťanští vrstevníci.

6.4.1 Vznik a vývoj obecně

Rock je souhrnný pojem pro mnoho hudebních žánrů s kořeny v 50. letech 20. stol., které se vyvinuly z rock'n'rollu. Přesněji můžeme počátky rocku datovat rokem 1955¹³⁴. Rock'n'roll vyšel z černošského *rhythm and blues* a bělošského *country and western*. Rocková hudba vychází z těchto kořenů, ale v průběhu svého vývoje byla dále ovlivněna jazzem, klasickou hudbou, folkem, populární hudbou, elektronickou taneční hudbou i vlivy celé řady subkulturálně-hudebních žánrů, jako je punk či metal. Steve Turner tvrdí, že „*hudební dědictví rocku tvořila směs keltského folku, anglických církevních písní a západoafrické*

¹³¹ Tamtéž

¹³² Tamtéž, s. 46

¹³³ Tamtéž, s. 46

¹³⁴ Srov. TURNER, S. *Touha po nebi, Rock'n'roll a hledání spásy*, s. 15

hudby“¹³⁵. Rock se jako hudba komerčně orientovaná na bílé teenagery zrodila na jihu USA, kde byl převládajícím náboženstvím fundamentalisticko-evangelikální protestantismus¹³⁶.

Nepostradatelnou součástí rockové vlny byl uvolněný zpěvní projev. „*Můžeme ho charakterizovat jako citově vypjatý až křičený zpěv sólisty, jenž záměrně popíral ustálenou evropskou pěveckou techniku a inspiroval se spontánním cítěním neškolených černošských zpěváků*“¹³⁷. Díky tomu se někdy tomuto zpěvu říká “soulový zpěv“, tj. zpěv tryskající z duše. V další etapě se pak objevuje i vícehlas, který je propracovanější a intonačně značně náročnější¹³⁸.

6.4.2 Rock v českých zemích

Do českých zemí začíná rock pronikat na konci 50. let. Cestu má poněkud strastiplnou, protože politické podmínky tomuto žánru nejsou nakloněny. Tato americká hudba k nám pronikla přes vlny radia AFN Munich (vysílač americké armády v západním Německu) a Radio Luxemburg. Repertoár se nejprve pouze přejímal od zahraničních interpretů, zejména amerických. Velkými vzory pro začínající české rockery byli např. Bill Haley, Elvis Presley a Little Richard, dále pak anglická skupina Shadows, Mersey sound a světoznámí Beatles. Od nich také čeští rockoví hráči přebírali typické nástroje, které tuto tvrdou hudbu reprezentovaly. Základem českých rockových kapel se tedy staly elektrické kytary a bicí. Českou specialitou pak bylo doplnění skupiny o saxofon, trubku, někdy i klavír. Český rock provází jedna rarita, která se týká speciálního názvu, který se vžil v českých zemích. Tehdejší politický režim a jeho kulturně-politická ideologie nemohla strávit americký termín rock, či rock'n'roll. Musel se tedy najít jiný název pro tuto hudbu, který by komunistický režim byl ochotný akceptovat. Nakonec se ujal název „big beat“¹³⁹.

Prvními českými rockery se od konce 50. let stávaly především studentské amatérské skupiny. Mezi úplně nejstarší patřily vysokoškolské ansámby např. *Samuels Band*, působící již od r. 1958. Členy tohoto souboru byli např. Petr Kaplan a Pavel Chrastina, dále skupina FAPS (zkratka – pražská fakulta Architektury a pozemního stavitelství). K předním členům této skupiny patřil Jiří Brabec a častým hostem skupiny byl Pavel Bobek.

Od počátku 60. let se začal objevovat i český repertoár. Předním reprezentantem českého rocku byla skupina *Sputnici*. Jejich hlavní autorská dvojice byli Eduard Krečmar a Tomislav Vašíček. Později na ně navazují známější jména např. Petr Janda, Jan Obermayer, Jiří Stivín

¹³⁵ Tamtéž, s. 14

¹³⁶ Srov. tamtéž

¹³⁷ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918 – 1968*, s. 328

¹³⁸ Srov. tamtéž

¹³⁹ Srov. tamtéž

a další. Výhodou českých textů byla jejich srozumitelnost pro publikum. Také tolik nedráždily politické funkcionáře, jako písně v originální angličtině¹⁴⁰.

Po hudební stránce má rocková hudba dva významné prvky. Jedná se o „*metrorytmiku* a *útočný zvukový ténbr*“¹⁴¹. Jak v instrumentálním, tak vokálním (zpívaném) projevu se většinou uplatňuje čtyřdobý rytmus. Zvláštností však je, že důraz je kladen na sudou, tedy lehkou dobu. Též se zde hojně využívají trioly. Dále se zde využívá dvanáctitaktové formy, která se odvozuje z černošských bluesových rytmů. Rock, zejména mezi dorůstající generací, postupně přebíral někdejší vzpurnou a protestní funkci jazzu¹⁴².

6.4.3 Křesťanský rock v českých zemích

Na tyto své předchůdce dále navazují i křesťanští interpreti. Se změnou společenských podmínek jsme svědky vzniku velkého počtu rockových kapel, které se orientují na interpretaci hudby s duchovním textem. Ukazuje se, že mnohé z nich ještě nenašly svoji vlastní tvář. Mnohé kalkulují s pocity posluchačů, některé si oblékají image bojovníků za cokoliv. Tato hudba je produktem určité části mládeže a jako takovou ji považují za svoji řeč¹⁴³. Hudba je nerozlučně spjata s našimi životy, ať chceme nebo ne. A v dnešní “moderní” době možná více, než kdy jindy v historii lidstva. Doprovází nás všude na každém kroku. Chtěla bych zde navrhnout čtyři kritéria, kterými můžeme současnou hudbu posuzovat. Jedná se o kritéria vesměs všeobecně platná, ale v případě rockové hudby nám mohou velmi pomoci v orientaci.

Prvním kritériem může být samotná kapela, její zpěvák nebo skladatel. Je důležité se zamyslet nad tím, kdo jsou tyto lidé a jaké jsou jejich životy. A to platí nejen o světské muzice, ale i o křesťanských kapelách. Jaké hodnoty a životní názory zjevují jejich životy. Položit si otázku zda tyto lidé věří v Krista, či alespoň v morálku danou Biblií. A nemusí to být ani tak okaté, stačí i vidět, jestli žijí v manželství anebo žijí ve vztahu mimo závazek, jaké mají názory k homosexualitě a toleranci ostatních náboženství apod. Uvědomme si, kdo stojí za hudbou, kterou posloucháme.

Dalším kritériem k posouzení jsou samotné texty písní. O čem se zde skutečně zpívá, co chtějí svým posluchačům předat. Jsou to písně o lásce nebo o sexuální lásce? Zamyslet se nad

¹⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 329 - 330

¹⁴¹ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918 – 1968*, s. 333

¹⁴² Srov. tamtéž, s. 300

¹⁴³ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 51

tím, jak na mne osobně text působí. „*Brutalita a násilí, hněv v písních, nebo degradace ženského pohlaví, vyzývavost a sexuální návrhy jsou nepřijatelné*“¹⁴⁴.

Důležitý je nejen obsah, ale i forma jakou se vyjadřují. I to nám již mnoho napoví. Samotná kategorie, kam je hudba řazená, je velice výmluvná. Každý hudební styl má svoji image, ale také své kořeny vzniku. Jsou skladby pocházející z meditační hudby východního náboženství. Sem patřili třeba Beatles. Jiná hudba, převážně založená na bubnech, vznikla z afro-rytmů, majících svůj základ v primitivním animismu, uctívání a vyvolávání předků a duchů apod. Jiné hudební styly vznikly přímo jako reakce na čistotu biblické pravdy a jejího poselství¹⁴⁵.

Dalším autorem, jehož článek mě zaujal, je Michael Lauko z Prostějova. Aktivně se věnuje tzv. „tvrdé křesťanské hudbě“ a jeho články tedy částečně čerpají z osobních zkušeností a částečně z vlastního překladu článku, jehož originál je v angličtině¹⁴⁶. „*To co rozhoduje o tom, jak bude hudba využita, jsou motivy toho, kdo ji hraje. A nyní si Bůh bere nazpět ztracené místo. Tím, že si používá tuto hudbu, aby pomohla lidem ke Kristu, aby neskončili v plamenech pekla. A proto, nesnaž se Boha strčit do krabičky, může si použít jakoukoli hudbu a pracuje tak mimořádnými způsoby při šíření své úžasné zprávy. Nesnaž se ho nějak omezit, je mnohem větší než tvůj hudební vkus. Bůh chce, aby byli spaseni všichni! Ne jenom ti, kteří nosí oblek s vestičkou. A proto mluví a jedná různými způsoby, aby šířil svoje království. Každý jsme jiný, proto Bůh používá jiné způsoby. A rockery nezískáš chválama! Ti se ti akorát vysmějou a půjdou pryč! A proto je potřeba, aby byly křesťanské kapely, které hrají tvrdou muziku, aby uměly s těmito lidmi navázat kontakt a potom jim předat zprávu jazykem, kterému rozumí. Hudba je jako jazyk a lidi z Číny pro Boha nezískáš, pokud na ně budeš mluvit svahilsky. Potřebují slyšet evangelium v jazyce, kterému rozumí. Podobně je to s hudbou. Pokud mluvíme špatným jazykem, nikdy nebudou poslouchat a nedozví se ani obsah*“¹⁴⁷.

Autor článku hovoří o tom, že v této branži je důležité, zejména pro prvotní navázání kontaktů, aby interpreti na první pohled vypadali jako jejich posluchači. Proto se křesťanští rockeři oblékají stejně jako ostatní rockeři. Aby je vůbec poslouchali, aby mohli pochopit, že „*Ježíš je tady i pro ně. A víš co? Bůh nehledí na zevnějšek, ale na to, co je v srdci*“¹⁴⁸.

Někteří autoři písní neberou v úvahu pastorační hledisko, či případně pokyny a nařízení vztahující se k liturgické hudbě, což může způsobit nemalé problémy. V jejich písních se

¹⁴⁴ *Muzika a biblická pravda o hudbě*. Dostupné na http://www.amen.cz/?c_id=107

¹⁴⁵ Srov. tamtéž

¹⁴⁶ Originál článku je dostupný na <http://www.metalforjesus.org>.

¹⁴⁷ Srov. článek *Křesťanský rock-spojenec nebo nepřítel? Díl 1*. Dostupné na <http://www.poutnici.com/clanek.php.clanek=179>

¹⁴⁸ Tamtéž

mnohdy odráží filosofie křesťanských textů. Emotivně laděnými písněmi mladí lidé hledají nový pohled na duchovní hudbu konce 20. století¹⁴⁹.

6.4.4 Interpreti

Filip Kovář

Na první pohled pohodář, s vlasy sepnutými do culíku tak, jak se na folkrockera sluší. Takový má z Filipa dojem autor článku Pavel Kavalír, který s nim uveřejnil rozhovor, ze kterého budu vycházet. Kovář je od roku 2005 kapelníkem nejznámější křesťanské hudební skupiny na území královéhradecké diecéze. Jedná se o Vesmírnou kapelu, krátce VeKu, jejíž písně už šestým rokem těší diecézány napříč generacemi. *Vesmírná kapela* navazuje na tradici diecézních kapel Cvrčci, Šnečci a Kéfas od roku 1991. Její vlastní historie se ale začíná psát od světového setkání mládeže v Římě. Každoročně VeKa doprovází diecézní setkání mládeže, nesměla chybět ani na Diecézním eucharistickém kongresu v Hradci Královém (2002), na Celostátním setkání mládeže v už zmiňovaném Žďáru nad Sázavou a na Celostátním setkání animátorů v Třešti (2003). V repertoáru mají jak písně z různých zpěvníků (Hosana 1 a 2, Modli se a zpívej, Metanoia), tak vlastní tvorbu (bývalý kapelník, kněz, Petr Šabaka je autorem několika písní, např. *Svatební*, *Holubička*, *Pro slávu svého jména*, a dalších). VeKa je typická svým rockovým vyjádřením, umí „okořenit“ i pomalou písničku, pro mnohé však zůstává velkou inspirací už jen svým nábojem a zápallem do činnosti¹⁵⁰. Kapela VeKa, po Světovém setkání mládeže v Kolíně nad Rýnem v roce 2005, oslavila 5 let své existence. Tehdy ti, kteří byli v kapele od jejích počátků, usoudili, že je na čase dát šanci mladším. Hlavním důvodem bylo to, že jsou skupina pro generaci teenagerů. Podle Kováře je důležité, aby členové skupiny byli svým posluchačům věkově blízcí. Repertoár této skupiny je velice široký. Můžeme zde najít vedle folkových písniček, rockové skladby, ale třeba i funky, případně i modernější muziku. Skupina se tak snaží oslovovat nejen věřící, ale i nevěřící vrstevníky. Navíc se ukazuje, že si získali i starší posluchače, které se snaží, třeba při hudebních doprovodech v kostele, oslovit klidnějšími písněmi. Kovář k tomu dodává: „*Poměrně často se stává, že po koncertě nebo po mši přijde nějaká babička a říká: ‘To bylo úplně úžasné, pokračujte, už se těšíme na další koncert!’ Věřím, že jim to také dává určitou sílu. To mě přesvědčuje o tom, že nehrajeme, jak by se na první pohled zdálo, jen pro mládež, ale pro celou farnost, pro všechny věkové skupiny*“¹⁵¹. Posláním VeKy je

¹⁴⁹ Srov. BUČEK, M. Duchovní hudba 20. století, s. 51

¹⁵⁰ Srov. Oficiální stránky *VeKa*, dostupné na <http://www.veka.signaly.cz/>

¹⁵¹ Článek *Filip Kovář*. Dostupné na <http://ikd.diecezehk.cz/>

mnohem víc doprovázení bohoslužeb a křesťanských setkání než samostatná autorská a koncertní činnost. Vedle duchovních písní vhodných k různým částem roku, k různým příležitostem a různým částem liturgie v repertoáru najdeme i původní ordinarium¹⁵².

Fontána naděje

Fontána naděje je křesťanská kapela z Nového Města na Moravě. V repertoáru převažuje folkrock s častými přesahy k rocku. Snaha o rockovější polohu je zřetelná ve většině písní. Rockový styl Fontány naděje je spíše konvenční, což samo o sobě není chyba. Kombinace hutných kytar a kláves zní zastarale (jako z 80. let), avšak kapela to zdárně vybalancovává už zmíněným koketováním s moderním funky. Milé je i občasné použití nerockového nástroje v tvrdší pasáži např. zobcová flétna v písni *Král*. Texty jsou přímočaře křesťanské, často s jasnými biblickými inspiracemi (*Přišel mezi nás*, *Zvon*). Pod názvem *Gratias, Mater* se skrývá latinská modlitba Ave Maria, další mariánskou modlitbu najdeme pod titulem *Maria*. Sugestivní a hymnické jsou dvě hitové písně: *Zvon* a *Oheň*. Melodická, a posluchačsky velmi vděčná je píseň *Naděje*. Fontána naděje je samozřejmě amatérská kapela (jinak to na naší křesťanské scéně ani nejde). Album, vydané vlastním nákladem, má velmi slušnou úroveň. Kapela zde navíc hraje výhradně vlastní tvorbu, což si zasluhuje pochvalu největší. I když skladby Romana Horvátha (kapelníka) a dalších členů Fontány naděje nejsou dokonalé, sálá z nich upřímnost a touha vyzpívat ty nejnvtřnější prožitky. Album navíc osvěžují občas probleskující náznaky poezie (*Bílá růže*). Křesťanovi, kterého nenaplňují kapely s akustickými kytarami a flétničkami, však Fontána naděje zaimponovat může (pokud tedy nehledá něco alternativnějšího). Ony jsou to vlastně jen obyčejné písničky (v tom nejlepším slova smyslu), okořeněné elektrickými kytarami a bubny. Písničky o Bohu a pro Boha. Písničky autorů, kteří se určitě nepovažují za dokonalé. Přesto se nestydí skládat¹⁵³. Na klávesky v současné době doprovází Marťa Gregorová, na flétny hraje Veronika Hornasová, Marek a Roman na kytaru. Na příčnou flétnu hraje Lukáš Okurka. V současné době má kapela asi 20 členů. Vedoucí kapely je Gabča Cacková¹⁵⁴.

¹⁵² Srov. tamtéž

¹⁵³ Srov. recenzi *Fontána naděje: Kam kráciš*. Dostupné na <http://www.proglas.cz/detail-clanku/fontana-nadeje-kam-kracis.htm/>

¹⁵⁴ Srov. oficiální stránky skupiny. Dostupné na <http://www.schola.unas.cz/clenove.html>

6.5 Křesťanský folk

Křesťanský folk je patrně nejrozšířenější žánr moderní duchovní hudby, který lze při liturgii v našich českých podmínkách zaslechnout. Velmi tomu napomáhají zpěvníky Hosana I-III, které tuto hudbu propagují a které jsou zároveň v našich farnostech nejrozšířenější.

6.5.1 Vznik a vývoj folku obecně

Folk původně vycházel z anglických a amerických lidových písní. Průlomovými ovšem byla 60. léta, kdy ve folkovém stylu interpretovali tvůrci i svá vlastní díla. Narozdíl od rocku zůstal folk převážně neelektronický, přičemž základním hudebním nástrojem zůstala akustická kytara. Po tematické stránce folkové písně často řeší závažné problémy současné společnosti, obsahují i buřičské myšlenky. V 60. letech byly typickými písněmi protest songy – skladby pojednávající o boji za mír, pokroku ve světě a pod. O celosvětové prosazení folku se zasloužili především Bob Dylan, Joan Baez, Joni Mitchell nebo duo Simon and Garfunkel a další¹⁵⁵.

6.5.2 Folk v českých zemích

Náš zájem o tento styl podněcovala popularita zahraničních vzorů. V totalitních českých poměrech se k tomu připojovaly zároveň i vzdorně cítěné sympatie vůči demokratickým svobodám západní společnosti hlavně u mládeže. K pronikání folku do naší hudební kultury patrně nejvýznamněji přispěla návštěva amerického zpěváka a levicově orientovaného propagátora folku Petera Seegera na jaře 1964.

Český folk obecně představoval typ moderní zpěvné písně, jaká spontánně vzniká a stejně spontánně se i šíří v amatérském prostředí. Působí tedy v 60. letech 20. století jako protiklad konvenčnímu a značně zkompromitovanému popu a též jako protest proti stále zřejmější krizi komunistického režimu. Podobně jako západní vzory si domácí folk s sebou přináší snahu o obnovu folklorního dědictví. Tato obnova je podmíněna novým způsobem podání, rozšířením a aktualizováním témat, moderně znějící melodikou a doprovodem. Autor textu, často i hudby, je většinou zároveň interpretem. Pro tyto autory se vžil pojem „*písničkář*“¹⁵⁶. Přední místo na folkové scéně zaujímala skupina Spirituál kvintet, o které jsem se zmínila již dříve. Události srpna 1968, zejména znovunabytý pocit hluboce utlačeného národa, velmi posílily aktuálnost folkové tvorby. Jako nejpohotovější a vpravdě klíčový písničkář se hned v prvních okupačních měsících představil Karel Kryl.

¹⁵⁵ Srov. heslo *Folk*. Dostupné na wiki.hippy.cz/encyklopedie:folk

¹⁵⁶ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*, s. , s. 340

Překvapivou nápaditost, často však až pozoruhodně básnický přínos s sebou přinášel nástup nejmladší generace folkových písničkářů. K hlavním nadějím od přelomu 60/70. let náleželi zejména ti, kdo své první posluchače nacházeli už během jara a léta 1968 třeba zpíváním na pražském Karlově mostě. Jedná se např. o Jaroslava Hutku, Petra Kalandru, Vladimíra Mertu, Vlastimila Třešňáka a další. Pokud se jedná o soubory, tak do této skupiny, dle Kotka, můžeme zařadit Banjo band Ivana Mládka, českobudějovické Minnesaengry, ostravské Bukanyry a další.

Žánrová a stylová východiska folku předurčuje několik základních společenských znaků. Jedná se zde o stylově žánrové druhy „*vyrůstající z amatérského zázemí a odtud i vybavené vokální, pamětně dobře přístupnou melodikou*“¹⁵⁷. Obvykle se zde tedy přidržujeme tzv. malé písňové formy (nejčastěji je složena ze 4 x 8 taktů). Typickým příkladem je také střídání sloky s refrémem. Vokální projev a jeho obsahová náplň přitom souběžně podepírá vlastní zpěvákův doprovod na běžnou šestistrunnou kytaru či banjo. Klíčovou a prvořadou složkou zde však stále zůstává především text a jeho charakteristické téma¹⁵⁸.

Horečný nástup domácího folku a jeho odvozenin byl především součástí protestu proti sovětské okupaci v roce 1968. Vzborná prvotní otevřenost textů musela sice brzy ustoupit zakrytějším náznakům a jinotajům, přesto si domácí folk dokázal udržet jistou vnitřní svobodu a s ní i trvalou myšlenkovou podnětnost, ba naléhavost. Náročnými metaforickými texty a jejich nápověďmi, pro mladou generaci přesto dobře slyšitelnými, zůstal folk také v období tzv. normalizace, jedním z ohnisek latentně přetrvávajícího odporu proti násilí a totalitě¹⁵⁹.

6.5.3 Křesťanský folk v českých zemích

Polovina 60. let 20. stol. přinesla značné oslabení komunistické ideologie a zmírnění dosavadní represivní politiky vůči jiným hodnotovým a ideologickým orientacím¹⁶⁰. Toho využili autoři křesťanského folku a moderní duchovní hudby vůbec. „*Křesťanský folk je v dnešní době oblíbená duchovní hudba*“¹⁶¹. K tomuto tématu se vyjadřuje také Petr Eben: „*Kytarová píseň může být i hlubší než určitá část klasické orchestrální mše, anebo může mít na někoho alespoň hlubší dopad. Jisté však je, že právě v této oblasti, jež doposud neprošla sítem času, je velmi mnoho plytké a povrchní hudby, řemeslně nedokonalé. Není proto divu, že starší generace je takovým – často i hlučným – projevem rušena v soustředění a že ho snáší*

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 344

¹⁵⁸ Srov. tamtéž

¹⁵⁹ Srov. tamtéž

¹⁶⁰ NEŠPOR, Z.R. *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.–80. let*, s. 127

¹⁶¹ BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 49

s *nelibostí*¹⁶². Petr Eben se problémem skutečně zaobírá a navrhuje hned dvě řešení tohoto problému:

1) V souvislosti s křesťanským folkem zmiňuje *pastorační využití*, zejména u určité věkové skupiny lidí. Nejvíce pak zdůrazňuje její přiměřenost pro dané konkrétní společenství, kterému tato hudba vyhovuje.

2) Druhým kritériem je podle Ebena odborné posouzení kvality hudby a textu písně. Eben tvrdí, že „*je někdy skutečně obtížné posoudit hudební stránku objektivně a nenechat se při tom ovlivnit vlastními tradičními zálibami*“¹⁶³. Sám zdůrazňuje nutnost stálého otevření pro nové věci, ale „*současně nesmíme připustit úpadkové nevhodné projevy*“¹⁶⁴. Spatřuje největší pomoc v možnosti nabídnout mladým skupinám co největší výběr písní, jež by byly vybrány a schváleny dobrými hudebníky i teology. Podle Ebenova názoru by se tak mohlo zamezit případným námitkám proti jejich vystupování, případně námitkám týkajícím se vhodnosti těchto písní pro liturgické použití¹⁶⁵.

„*Na problém tedy musíme nahlížet z více úhlů zároveň*“¹⁶⁶, komentuje dále Buček. Každému duchovnímu pastýři záleží na účasti mládeže na bohoslužbách. Křesťanská mládež má svá specifika, kterými může být např. hudební styl. Dnešní mladé lidi nepochybně přitahuje rytmická hudba s použitím kytar, elektronických, bicích a dalších nástrojů. „*Tuto hudbu považují za svou řeč a není proto možné jim tuto řeč brát, nebo ji dokonce v kostele zakázat*“¹⁶⁷.

Závěrem bychom tedy mohli říci, že ke kytarové hudbě se musíme stavět citlivě. Její využití se nemusí vztahovat jen na bohoslužbu. Křesťanská hudba obecně se realizuje v různých církvích nejen v chrámovém prostředí, ale zejména na různých ekumenických shromážděních mládeže, kratších víkendových akcích a na křesťanských hudebních festivalech, setkáních mládeže na jakékoli úrovni atd. Tato oblast však již není tématem této diplomové práce, proto se jí nebudeme blíže zabývat.

6.5.4 Interpreti

Jiří Černý

Autor žije v Praze a občanským povoláním je psycholog. Kromě toho se již řadu let zabývá hudbou. Je autorem mnoha písní s duchovní tematikou. Můžeme je najít nejen ve

¹⁶² BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 49

¹⁶³ Tamtéž

¹⁶⁴ Tamtéž

¹⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 50

¹⁶⁶ Tamtéž

¹⁶⁷ Tamtéž

zpěvnících *Hosana I, II, III*, ale i v jeho vlastním zpěvníku *Modli se a zpívej*, který vyšel v Karmelitánském nakladatelství. Z téhož nakladatelství pochází i kazeta *Jezu* (1996) s jeho písněmi. Je také spolueditorem křesťanského zpěvníku *Hosana III*. Černého skladby mají spíše meditativní charakter, často to jsou kánony. Není to ovšem pravidlo. Jiří Černý také složil hymnu pro Celostátní setkání mládeže ve Žďáru nad Sázavou, které se konalo v roce 2002. Dále přeložil text hymny Světového setkání mládeže v Kolíně nad Rýnem. Pokud najdeme pod písní podepsaného tohoto autora, lze ji téměř bez obav vybrat ke mši svaté¹⁶⁸. Autor složil velké množství písní, zde uvedeme jen několik nejznámějších na ukázkou.

Jde o písně: *Ave crux* (Hosana I, č. 10), *Neseme, Pane, chléb a víno* (Hosana I, č. 446), *Ecce homo* (Hosana II, č. 55), *Zamiluj si kříž* (Hosana II, č. 306), *Láska* (Hosana III, č. 89), *Přinášíme chléb* (Hosana III, č. 144).

Bob Fliedr

Bob Fliedr se narodil roku 1958 v Poličce. Absolvoval Stavební fakultu ČVUT v Praze, obor geodézie a kartografie. V 80. letech pracoval jako technický redaktor při výrobě map a zároveň studoval v neoficiálních kurzech filozofii a teologii. Novinářské vzdělání získal v polovině 90. let na Institutu žurnalistiky Roberta Schumana v Bruselu. Jako novinář pracoval v *Magazínu AD*, *Lidových novinách* a časopisu *Týden*. Od roku 2000 působí v redakci publicistiky České televize. S manželkou Danielou a dcerou Juditou žije v Praze.

Ke své tvorbě se mimo jiné vyjadřuje i v knize Jaroslava Vracovského, která nese název *Chaloupky*. Kniha popisuje salesiánské tábory v době totality. Bob Fliedr se zúčastnil několika Chaloupek a zde začala jeho „pjsonková“ kariéra. Pjsonkami nazýval svou písňovou tvorbu. Svě počátky sám popisuje jako „*zajímavý objev: najdete partu vrstevníků, kteří nejenže nejedou v drogách a nehrbí záda, ale čtou spolu Evelyho, jezdí do přírody, dělají si ze sebe srandu a baví se o Bohu. A taky zpívají písničky. A ty písničky nejdou tomu klukovi vždycky dobře přes pysky. A tak sáhne po kytáře, naučí se první akordy a zplodí první popěvek. A zahraje ho těm kamarádům. A zírá, že kamarádi vydrží poslouchat až do konce. Jakmile si začnou pobroukávat další kousky spolu s ním, je rozhodnuto – tvůrčí muka hudebního analfabeta jen tak nepustí*“¹⁶⁹. Za totality Fliedr napsal asi 100 písní, které se zpívaly při různých bytových setkáních, na chaloupkách a při podobných příležitostech. Po hudební stránce šlo o jednoduché písničky, jak melodicky, tak textově, které se daly lehko zapamatovat. Na první koncerty se vypravil v posledních dvou letech totalitního režimu.

¹⁶⁸ Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 32

¹⁶⁹ VRACOVSKÝ, J. *Chaloupky*, s. 52-53

Většinou se jednalo o pololegální, někdy již o legální koncertní akce po Čechách a Moravě. Tyto písňe jsou samizdatově vydané na kazetách s označením Pjasonky 1-5. Kazety byly podomácku natočené povětšinou v pražských soukromých bytech ještě za totalitního režimu. Třetí kazeta v pořadí byla natočena na faře v Roztokách u Prahy. Čtvrtá kazeta byla natočena na faře ve Slušovicích u Zlína (tehdy to však byl Gottwaldov). Kazety kolovaly mezi lidmi a tak se také dál šířily. Ke každé kazetě byl též vydán zpěvník¹⁷⁰.

Několik příkladů: *Broučkova ukolébavka* (Hosana I, č. 27), *Rozžihá* (Hosana I, č. 225), *V chudé stáji* (Hosana II, č. 285), *Volání* (Hosana II, č. 291) *Až za chvíli se narodíš* (Hosana III, č. 254), *V chudé stáji za Betlémem* (Hosana III, č. 368).

Petr Eben

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 v Žamberku. Dětství prožil v Českém Krumlově. Zde též získal základy hudebního vzdělání. Profesionální studium klavírní hry dokončil na pražské Akademii múzických umění ve třídě Františka Raucha a studium kompozice u P. Bořkovce¹⁷¹. Od roku 1955 působí pedagogicky na katedře dějin hudby Filosofické fakulty KU v Praze. Působil také na AMU v Praze a to od roku 1990 do roku 1994. Zde působil na katedře skladby. Vedle skladatelské a pedagogické práce se aktivně věnoval klavírním a varhanním improvizacím. Svou tvorbou na sebe výrazně upozornil již v polovině padesátých let. Řada jeho skladeb byla oceněna i v zahraničí – jako např. varhanní cyklus *Laudes*.

„Pro slohovou charakteristiku Ebenových skladeb je typický lyrickodramatický výraz. Obrací se na posluchače se zřetelnou snahou o pregnanci sdělení, jež má často naléhavý, burcující ráz. Pokud jde o náměty, sahá skladatel nejčastěji po tématech věčných, nadčasových, avšak stále aktuálních a výrazně humanistických“¹⁷². Eben čerpá inspiraci ke své tvorbě z nejrůznějších zdrojů. Zhudebňuje lidové a starodávné texty o lásce a nenávisti, o kráse života a smrti. Jindy se inspiruje antickou kulturou (viz jeho skladby *Řecký slovník*, nebo *Apologia Socratus*), středověkem, výtvarným i literárním uměním¹⁷³. Všechny Ebenovy sborové i sólové vokální skladby mají společnou dokonalou znalost lidského hlasu. Eben velice respektuje jeho specifickou a rozsah. Stejně citlivě přistupuje Eben i ke zhudebnění textu. Autor má svou zásadu: vybírá si pouze texty, které ho hluboce vnitřně oslovují a s nimiž se může dokonale ztotožnit jako umělec, ale především jako člověk¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Srov. tamtéž

¹⁷¹ Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*, s. 11-13

¹⁷² BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 115

¹⁷³ Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*, s. 62-69

¹⁷⁴ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 116

Autorovu tvorbu, která odpovídá tématu této diplomové práce představuje Truvéřská mše, poprvé publikovaná ve zpěvníku Cantate (přelom r. 1968/69). Obsahuje tyto písně: Čeká mě den; Chleba a víno neseme; Nám radostí jsi, Pane; V čas úzkosti; Za to, že v stromech přečtu život¹⁷⁵.

U tohoto díla se poněkud pozastavíme a uvedeme si u něj několik podrobností, protože se jedná o jednu z prvních „kytarových mší“ u nás. Jde o písně pro sóla, sbor, zobcové flétny, kytary a bicí (eventuelně varhany). Texty k ní napsala Zdenka Lomová a má tyto části: Vstup – Mezizpěv – Obětování – Přijímání – Závěr. Premiéra se konala v Praze 14. června 1969 v kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí.

Vondrovicová ji charakterizovala takto: „Rytmická mše s archaizujícími prvky. Nejedná se o ordinárium, nýbrž o proprium missae. Skladba vznikla v době, kdy se v sakrálních prostorách začaly objevovat kytarové mše. Zpočátku však bohužel nevalné úrovně. Autor tím vyhověl touze mladých souborů po rytmu a kytarovém zvuku, ale neinspiroval se folkovými, nýbrž truvéřskými písněmi, a posunul tak tento žánr do jiné a umělecky náročnější roviny. Středověkou inspiraci tu ještě zastupují dvě obligátní zobcové flétny, jinak je však ansámblům ponechána maximální volnost ve výběru obsazení“¹⁷⁶. Přesto však splnil přání mnoha nejen mladých lidí, pro které je hlavní, že lze při této mši použít kytary a jiné nástroje.

Učedníci

Skupina vznikla v roce 1985. Zpočátku měla jen skromné nástrojové obsazení – dvě akustické kytary a kontrabas. Statečně však začala s nacvičováním repertoáru. Jako první nacvičila pásmo písní na motivy Ježíšova života. Od té doby skupina procestovala se svým dalším repertoárem mnoho míst naší republiky. Skupina koncertuje také v zahraničí, konkrétně navštívila Německo a Rakousko. „*Téměř celý repertoár je založen na vlastní produkci a jsou zde zastoupeny jak písně s duchovní tematikou, tak i skladby reagující na následky odklonu lidstva od skutečných hodnot. Skupina vyjíždí na pozvání organizací i jednotlivců se zájmem o šíření soudobé křesťanské kultury*“¹⁷⁷. Učedníci se velice často účastní benefičních koncertů. Spolupracují s humanitárními organizacemi jako je např. Adra a Česká charita. Nahrávky skupiny lze zaslechnout na vlnách Českého rozhlasu, rádia Proglas a dalších. V současné době má skupina 5 řádných členů. Jsou jimi:

Pavel Drábek - housličky, kytara, flétny, zpěv;

Jana Drábková - klávesové nástroje, perkuse, zpěv;

¹⁷⁵ Srov. *Hosana I.*, zpěvník křesťanských písní, s. 617 -620

¹⁷⁶ VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*, s. 223

¹⁷⁷ Oficiální stránky skupiny *Učedníci*. Dostupné na <http://www.ucednici.cz/>

Jožka Hrubý - leader, dvanáctistrunná kytara, zpěv;
Jiřinka Hrubá - hoboj, flétny, zpěv, polystyreny;
Dan Černín - definitivní namíchání zvuku¹⁷⁸.

6.6 Zpěvy z Taizé

Jedná se o formu zpěvu, která podporuje a usnadňuje účast všech na společné modlitbě. Jednoduché písně, které se lze snadno naučit, se skládají z krátkých vět. Jsou přitom na vysoké hudební úrovni. Po dlouhou dobu se opakují. U mnohých písní je možno kombinovat zpěv shromáždění se sólovými vstupy a instrumentálním doprovodem. Zpěvy z Taizé jsou jednoduché, avšak jejich uplatnění při společné modlitbě si vyžaduje přípravu. I tam, kde proběhne příprava v rámci pravidelné zkoušky sboru, se doporučuje krátký nácvik s celým shromážděním před zahájením modlitby. Zpěvy v různých jazycích jsou určeny pro velká mezinárodní shromáždění¹⁷⁹.

6.6.1 Vznik a vývoj obecně

Od konce padesátých let dvacátého století mnoho tisíc mladých lidí z různých zemí nachází cestu do Taizé, kde se podílejí na týdenních setkáních s modlitbami a rozjímáním. Součástí těchto modliteb jsou jednoduché zpěvy. Ty jsou v komunitě denně zpívány. Velice rychle se rozšířily do celého světa. Ve své podstatě jsou meditativní. Nic tak nepřivádí ke společenství s živým Bohem jako společná meditativní modlitba s jejím vrcholem – zpěvem, který pokračuje a přetrvává v tichu srdce, když se ocitáme sami. Když prostřednictvím jednoduché krásy symbolů vnímáme boží tajemství. Modlitba zpěvem je jedním ze základních prostředků k vyjádření a oživení touhy po Bohu. „*Meditativní zpěv vede člověka k prameni modlitby, který pak vyvěrá v tichosti jeho srdce v každém okamžiku, ve dne i v noci, při práci, při rozmluvách s druhými lidmi, při odpočinku*“¹⁸⁰.

K podpoře melodické struktury zpěvů a k zachování správného tempa i výšky tónu je vhodný kytarový, příp. klávesový doprovod. Kytara by měla používat rozložených akordů k vytvoření pevného pozadí zvuku a měla by se přísně vyhýbat staccatovému vybrnkávání, rasgadu, nebo synkopovému rytmu, který je tomuto stylu skladeb cizí¹⁸¹.

¹⁷⁸ Srov. tamtéž

¹⁷⁹ Srov. článek *Meditativní zpěvy*. Dostupné na http://www.taize.fr/cz_article2802html

¹⁸⁰ Tamtéž

¹⁸¹ Srov. tamtéž

6.6.2 Zpěvy z Taizé v českých zemích

V našem domácím prostředí se tyto písně používají při modlitbách v místním společenství za účasti lidí všech generací. Je dobré používat zpěvy s českými a latinskými texty. V rámci možností je dobré použít zpěvníky nebo alespoň texty zpěvů, aby se mohli zapojit všichni zúčastnění. Zpěvy z Taizé jsou ve své podstatě formou modlitby. Jejich jednoduchost má umožnit všem lidem, kteří se chtějí společně modlit, aby se mohli zpěvem plně zapojit. Jedná se o modlitbu meditativní. Sbor a instrumentální doprovod mají zastávat pomocnou roli.

6.7 Elektroakustická duchovní hudba

Skladatelé, kteří se zabývají elektroakustickou hudbou, jsou sdruženi ve Společnosti pro elektroakustickou hudbu. Společnost byla založena ing. Karlem Ostrčillem na počátku 90. let a má kolem 80 členů¹⁸². Název vznikl ve Francii počátkem 70. let jako "musique électroacoustique", v nedávné době se opět ve Francii objevil další název, charakterizující nový způsob reprodukce elektroakustických skladeb. Je to hudba akusmatická - musique acousmatique, kdy autor při provádění svých skladeb na veřejnosti ještě dotváří svá díla především formou prostorového řešení, které mu umožňuje ovládnutí většího počtu reproduktorů v koncertním sále¹⁸³.

6.7.1 Elektroakustická duchovní hudba v českých zemích

Elektroakustická hudba se do českých zemí dostala na přelomu 50. a 60. let 20. století. Mezi prvními Čechy, kteří se s elektroakustickou hudbou setkali tehdy ještě v zahraničí byl Miloslav Kabeláč. Po návratu do Čech se jeho zásluhou uskutečnila ve studiích pražského a plzeňského rozhlasu řada přednášek a seminářů pro naše skladatele. Slibný vývoj této hudby byl násilně přerušena okupací v r. 1968. Tvorba byla násilně přerušena, výroba elektroakustických nahrávek pozastavena¹⁸⁴.

Nejnámějšími českými interprety je již výše zmiňovaný Miloslav Kabeláč, dále pak Rudolf Růžička a Radek Rejšek. Podrobněji se však o jejich dílech nebudu zmiňovat, protože jejich hudba se v katolické liturgii nepoužívá.

¹⁸² Srov. oficiální stránky *Společnosti pro elektroakustickou hudbu*. Dostupné na <http://www.cibulka.com/SEAH/SEAH-c.htm>

¹⁸³ Srov. článek RŮŽIČKA, R., ZAJÍČEK, L. *Česká elektroakustická hudba 1 (poznámky k CD)*. Dostupné na <http://www.musica.cz/seah/>

¹⁸⁴ Srov. tamtéž

7 Zpěvníky nových křesťanských písní

Slovo *zpěvník* je obdobou slova *kancionál*. „*Používá se od 1. pol. 19. stol a v širokém pojetí lze zpěvníkem mínit jakýkoliv tištěný i rukopisný soubor vokálních projevů*“¹⁸⁵. V této kapitole se nechci zabývat nějakou kritickou analýzou, pouze chci uvést zpěvníky, které mě osobně nějak oslovily a zanechaly ve mně příznivý dojem.

7.1 Historický vývoj

V naší zemi má používání národního jazyka při zpěvu svoji tradici. K tomu přispěla cyrilometodějská staroslověnská liturgie ve Velkomoravské říši, přetrvávající v sázavském klášteře a zásluhou Karla IV. také v Emauzích. Od doby, kdy byl povolen v kostele zpěv čtyř nejstarších českých písní, vznikala celá řada českých zpěvů a písní¹⁸⁶. V porevolučním období byla vydána řada zpěvníků, které obsahují nejrůznější duchovní písně. Mnoho z nich lze využít pro hlavní úseky církevního roku a postupné aktualizování chrámového zpěvu¹⁸⁷.

7.2 Zpěvníky v totalitním režimu

V totalitním režimu se zpěvníky vydávaly téměř pouze v samizdatu. To mělo za následek, že se písně začaly šířit bez udání autora formou opisování. V začátcích byla selekce jednoduchá. Bralo se všechno, co bylo. Časem se postupně ujímaly písně, které nejvíce odpovídaly situaci lidí. I starší lidé postupně přijali iniciativu mladých a některé písně se v kostelech velmi dobře ujaly. Písní přibývalo a našli se lidé, kteří byli schopni tajně vydat sbírku rytmických písní. Nejstarším našim zpěvníkem se stal soubor *Nová křesťanská píseň*, v němž k těmto písním přibyly i spirituály¹⁸⁸. Dalšími známějšími zpěvníky z této doby jsou *Hlaholík*, *Magnificat* (vyšel v cizině) a *Cantate*. Zpěvníky (s výjimkou *Nové křesťanské písně*) pochopitelně neobsahovaly žádná jména. Autorství se buď tradovalo, nebo se vůbec neznalo, jelikož bylo zastřeno sériově opisovanou tradicí. Vydáním zpěvníků se rozšířila rytmická píseň plošněji. Už to nebyla pouze záležitost několikačlenné schůly, ale třeba celé farnosti¹⁸⁹. Tři z nich si tu poněkud přiblížíme.

¹⁸⁵ BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 52

¹⁸⁶ Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisyn.htm

¹⁸⁷ Srov. BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 52

¹⁸⁸ RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 21

¹⁸⁹ *Nové náboženské písně v Čechách*. Přednáška V. Koronthályho (podle zápisků J. Blahy) na sympoziu „Lidová zbožnost včera, dnes a zítra“. Nové Hrady 7.-9. 11. 1997. Soukromý archiv Mgr. Ing. Zdeňka Demla

Nová křesťanská píseň

Tento zpěvník vytištěný v Praze v roce 1970 obsahoval 41 písní z Ameriky, Anglie, Německa, Francie, Itálie i českých zemí včetně tří rytmických mešních celků (Rytmická mešní píseň I, II a Truvérská mše Petra Ebena).

Protože šlo o první zpěvník nového žánru liturgické hudby, byli si autoři vědomi, že je třeba tyto písně náležitě uvést. V předmluvě z r. 1969 napsali: *„Všichni, kdo se na tvorbě těchto písní, na jejich úpravách podíleli, měli na mysli jiné vyjádření vztahu k Bohu, k lidem, ke skutečnosti kolem nás. Chtěli najít nový přístup k Eucharistii, zvláště usnadnit její pochopení mladým.*

Touto formou zpěvu se nevylučují a nepotírají jiná pojetí: chorál, polyfonie, klasická hudba apod. Je to jen další lidský projev Boží oslavy, který má už dnes právě mezi mládeží své pevné místo.

Pamatujte, že neexistují jen rytmické písně – i když někdo z Vás má rád jenom ty. A nezapomeňte, že rytmické písně jsou blízké především mladým – i když pro někoho z Vás znějí nezvykle.

Usilujte, přátelé, o takový soulad, aby tam, kde se scházíte kolem jednoho stolu, měl každý z Vás i obrazně své pevné, důvěrně známé místo, aby se na všechny dostalo i při chvále Boha.

Poutníci“¹⁹⁰.

První sloka každé písně v tomto zpěvníku měla tištěný notový záznam včetně akordových značek. Zajímavostí je, že u všech písní jsou uvedena jména autorů. Pravděpodobně proto, že ještě doznívало pražské jaro.

Hlaholík

Buček ho ve svých skriptech označuje za liturgický zpěvník. Patrně proto, že v tehdejší době se nic lepšího nevyskytovalo. Zásahu na vydání zpěvníku Hlaholík již v době totality má brněnský kněz P. PhDr. Karel Cíkrle (*1935). Zpěvník opatřil předmluvou: *„Když se David radoval, vzal harfu a zpíval. Když byl zarmoucen, vzal harfu a zpíval! Když měl radost největší, tehdy totiž přicházel Bůh v Arše úmluvy do jeho města Jeruzaléma, on – král, zpíval a tančil, až se nad tím pohoršovali. David je vzorem nám všem, kteří si s kytarou v ruce rádi zazpíváme. Vždyť všechno to, co nás denně obklopuje, stvořil Bůh pro nás a s každou maličkostí nebo velkou událostí, se kterou se setkáváme, k nám přichází a chce nám říci. Proto za všechna ta setkání s Bohem děkujeme, proto zpíváme‘ Díky za to, co zarmoutilo,*

¹⁹⁰ *Nová křesťanská píseň*, s. úvodní

díky za to, co potěší' (začátek písně Díky). Kdy a kde máme zpívat? Opět nás poučuje David svým příkladem. Zpíval s harfou, když byl sám, i když byl ve společnosti přátel na královském dvoře, zpíval před Pánem v Arše, zpíval před lidmi. Hoch David, jak zpívá písnička, Loutnu měl, s tou se odvážil všeho, svou hudbou ducha zlého od krále zapudí! Ten zlý duch trápil Saula tím, že král podezíral a nenáviděl lidi. Od toho jej dovedla osvobodit jen Davidova písnička. Podobný účel mají i písničky v Hlaholíku. Chtějí zahánět ducha, který lidi od sebe rozděluje. Chtějí pomáhat vytvářet dobrou partu, ve které tak docela obyčejně pomáhá jeden druhému a jeden druhého má rád. Písničky nám pomáhají při vytváření společenství v lásce a radosti. V něm je vždycky mezi námi Kristus¹⁹¹.

Zpěvník obsahuje bohatý výběr písní. Jedná se o písně lidové i umělé, české i americké, skautské, studentské, liturgické, spirituály atd. Všechny jsou opatřeny akordickými značkami a transponovány do přijatelné pěvecké podoby¹⁹².

S tímto zpěvníkem se začaly nové křesťanské písně ještě více šířit, hlavně mezi mládeží. Poprvé vyšel v roce 1968 v nákladu několika set kusů, o dva roky později byl vydán pololegálně. Jeho redaktor, P. Karel Cikrle (*1935), dostal povolení na výtisk několika desítek kusů, ve skutečnosti se jejich počet pohyboval kolem 50 tisíc. Většina písní má notový zápis a kytarové značky pro akordy. U některých písní je uveden autor, pokud je ze zahraničí, můžeme zde najít i překladatele. Co se týče technické stránky, notový zápis je psán ručně a stejně tak i slova prvních slok. Ostatní sloky jsou psané na psacím stroji. Vazba je lepená¹⁹³.

Když si uvědomíme, že Hlaholík vyšel v době komunistického režimu (1968) a v jaké situaci se ocitali křesťané je jednoduché si domyslet, proč byly spirituály, kterých tento zpěvník hojně obsahuje, u nás tak oblíbené. Nejen křesťané, ale vůbec všichni, kteří byli za totality omezováni, si mohli připadat podobně jako kdysi otroci ve Spojených státech¹⁹⁴.

(V 70. letech, pravděpodobně na severní Moravě, vyšel zpěvník podobný Hlaholíku s názvem Rytmem chvalme Pána. Obsahoval 59 písní rozdělených do tří sekcí: různé křesťanské rytmické písně: např. Boží synové, Prosba k Duchu svatému, Večerní, Postní a Vánoční díky, Zpěv o slunci; mariánské rytmické písně: např. Ave Mariapoli, Znáám přelaskavé náručí; „pěle mēle“ – soubor písní nejrůznějších žánrů: např. A co je tu po tych babach, Prokletej vůz, Zvěřinec)¹⁹⁵.

¹⁹¹ RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 43

¹⁹² BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 55-56

¹⁹³ RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 43

¹⁹⁴ Srov. článek *Pop – musica sacra*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm

¹⁹⁵ Soukromý archiv Mgr. Ing. Zdeňka Demla.

Zpěvník Cantate (rytmické písně)

Zpěvník Cantate vznikl za nesmírného úsilí několika nadšených bohoslovců v litoměřickém semináři (1987 nebo 1988), mezi nimiž nebyl žádný hudební profesionál. Buček tvrdí, že zpěvník Cantate realizovali členové kongregace salesiánů a lidé jim blízcí¹⁹⁶. Autoři zařadili do zpěvníku písně různé kvality. Postupně byl doplňován a není známo, zda prošel předpokládanou hudební revizí. Poslední vydání (po r. 1989) tohoto zpěvníku, včetně vypracování akordových značek, bylo realizováno Katolickým nakladatelstvím COR JESU v Českém Těšíně, bez jakékoli předmluvy a zveřejnění autora či redakční rady, která by odpovídala za výběr písní. Nacházíme zde písně, které byly převzaty i do zpěvníků křesťanských písní Hosana I, II, III. Zde se jedná převážně o písně autorizované. Největším přínosem tohoto zpěvníku je sekce „rytmické mše“, kterých je zde otištěno 10. Jsou jednohlasé i vícehlasé a jsou rozvrženy pro jednotlivá období církevního roku. Nebudu zde uvádět všechny, jen namátkou se zde jedná např. o Rytmičnou mši, autory jsou Hrdlička, Pololáník, dále je zde uvedena velice známá Truvéřská mše od Petra Ebena, Vánoční mše jejímiž autory jsou V. Renč, J. Vychytil a další¹⁹⁷.

7.3 Uspořádaní zpěvníků po r. 1989

Po nabytí náboženské svobody vyšla iniciativa, aby se ujednotilo toto rozšířené a velmi užívané používání rytmické písně. Tiskem vyšel inzerát pro všechny, kteří se chtějí svým způsobem podílet na tvorbě vznikajícího zpěvníku (konkrétně zde šlo o zpěvník Hosana I), aby zaslali písně, které se u nich zpívají, znají, nebo si myslí, že by se mohly dostat do sborníku písní. Sešlo se velké množství dopisů, kterými bylo nutné se prolistovat, aby se splnil úkol. Z dosavadních zpěvníků se musel provést výběr, protože tam byly písně, které neměly význam, které se do kostela nehodily a do kostela nepatří. Bylo nutné zachytit celkovou oblíbenost jednotlivých písní. Musela se brát v úvahu také náročnost a možnost, aby píseň bylo možné zahrát a zazpívat i těmi, kteří nemají profesionální hudební zaměření. To je také hlavním důvodem, proč nejsou udány v Hosaně přehledy, dohry, rozpisy hlasů a pod. Písní bylo navrhováno velmi mnoho a některé z nich, měly velmi pohnuté dějiny.

Ráda bych zde uvedla příběh písně, který mě osobně zvláště oslovil. Tento příběh vyprávěl Koronthály ve svém příspěvku na sympoziu. Ve spoustě dopisů se údajně našel rukou psaný list staré ženy. Popisovala tam životní osud své vnučky, která byla hodně nemocná a musela veškerý svůj čas trávit doma. Čekala na svoji smrt. Naučila se hrát na

¹⁹⁶ BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. stol.*, s. 54

¹⁹⁷ Srov. zpěvník Cantate

kytaru a tím pádem z jejího pokoje zněly písně v té době známých zpěvníků. Za určitou dobu bylo slyšet i vlastní tvorbu této dívky. V dopise byla přiložena kazeta se dvěma písněmi, které její maminka nahrála přes dveře. Jednou z nich byla známá píseň *Červíčku Jákobův, Hosana I*, č. 34. Ve zpěvníku je pak uvedeno i jméno holčičky, jmenovala se Eliška Smolová¹⁹⁸.

Hosana I, II

V letech 1993 (Hosana I) a 1996 (Hosana II) vydalo nakladatelství Portál dva obsáhlé díly zpěvníku křesťanských písní Hosana určené především pro společné zpívání ve společenství, při modlitebních nebo jiných setkáních. Editoři vybírali nejen z nejznámějších zpěvníků (Cantate, Magnificat, Hlaholík, Effatha), ale i zpěvníků hudebních skupin a jednotlivců. Mnohdy z písní dosud nepublikovaných. Shromáždili a zpřístupnili 535 a 482, tedy celkem 1017 soudobých křesťanských písní, dále několik ordinárií, tematických cyklů a zpěvů z Taizé. Umožnili nám tak celkový pohled na repertoár, jímž dnes smíme radostně oslavovat svého Stvořitele¹⁹⁹.

Hned v úvodu čteme slova Vojtěch Cikrleho, biskupa brněnského: „*Hosana – slovo, které doslova přeložené znamená prosbu: zachovej nás, vysvobod' nás, pomoz přece – se používalo k vyjádření něčeho jiného. V minulosti se jím provolávala sláva, a to především Bohu. Zpěv písní tohoto zpěvníku se má stát provoláním slávy Bohu v chválách, děkováních i prosbách*“²⁰⁰. Dále toto úvodní slovo pokračuje slovy Petra Ebena, který se zde vyjadřuje ke kvalitě a interpretaci těchto písní. Soudí, že v dnešní době, která je převážně materialisticky založená, je jistě zájem mladé generace o hudbu a potřeba kontaktu s Bohem potěšující. Chválí zde a vyzdvihuje úlohu společného scházení se ke společnému sdílení potřeby Boha. Hudba zde, podle Ebena, může hrát významnou roli. Zejména vyjadřuje radost, kterou tato setkávání většinou provázejí. Současná mládež se více než o žánr vážné hudby zajímá o hudbu moderní, tedy zejména o rock, folk a populární hudbu vůbec. Logicky z toho tedy plyne, že křesťanská mládež nebude výjimkou a je tedy třeba, aby v oblasti hudby s náboženským obsahem byl dostatečný repertoár. Velký důraz klade Petr Eben současně na kvalitu této duchovní hudby. Připomíná, že v tzv. lehké hudbě, zejména u písniček, se velice často setkáváme s amatérským přístupem ke zhudebnění textu a občas bohužel i s nevkusem a banalitou. Autory zpěvníku byla tedy provedena velice záslužná práce. „*Tím míním určitou*

¹⁹⁸ Srov. zpěvník *Hosana I*, s. 626

¹⁹⁹ Srov. článek *Pop – musica sacra*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prutl.htm

²⁰⁰ zpěvník *Hosana I*, úvodní strana

selekcí, která byla provedena při zařazování písní“²⁰¹, dále píše Eben. Nadále je zde patrná velká různorodost v kvalitě. Eben zde udílí několik praktických rad, podle jakých pravidel se zde orientovat.

Zaručeně hodnotné jsou všechny spirituály, vkusné jsou i písně z Taizé. Často je rozhodující úroveň textu dané písně. Pokud jde však přímo o hudební posouzení, můžeme se řídit jednoduchým kriteriem: „...jednotlivé melodie by neměly být poznamenány duchovností pouze podložením textu s náboženskou tematikou. O duchovním obsahu by měla přesvědčit melodie samotná, i kdyby nebylo textu rozumět. Proto by se různé 'barové' obraty v těchto písních neměly objevovat a měli bychom se jim vyhnout“²⁰².

Zpěvník Hosana I má čtyři části:

- 1) písně
- 2) mešní celky
- 3) zpěvy z Taizé
- 4) písně před jídlem a po jídle

Autorský rejstřík písní nebo textů není úplný. Je uveden pouze tam, kde byl autor znám. V zadní části zpěvníku jsou také uvedeny akordové značky.

Zpěvník Hosana II má též čtyři celky, ale jiné dělení.

- 1) písně
- 2) mešní celky
- 3) tematické celky
- 4) zpěvy z Taizé

Hosana III

Po deseti letech od vydání druhého dílu Hosany, tedy v roce 2006, vychází třetí díl tohoto oblíbeného křesťanského zpěvníku. Obsahuje na 350 nových písní od známých autorů jako jsou např. Karel Řežábek, Jiří Černý, Jana Svobodová-Březovská, Bob Fliedr a další. Příjemným osvěžením jsou nově zařazené písně od dosud ne tolik známých hudebníků, jako jsou např. Martin Gřiva, Vojtěch Král, Benedikta Forejtová, Petr Šabaka a další. Hosana III obsahuje také několik nových mešních ordinárií a v jejím třetím oddílu se nachází kompletní soubor písní pro děti jak z obou předchozích Hosan, tak řada zcela nových dětských písniček. Hlavními editory byli tentokrát Jan Štěpančík, Jana Svobodová-Březovská

²⁰¹ Tamtéž

²⁰² Tamtéž

a Jiří Černý²⁰³. Velkou pomůckou tohoto zpěvníku je symbol kostela, který označuje písně, které mohou být použity při liturgii.

Zpěvník Hosana III se dělí pouze na tři části:

- 1) písně
- 2) ordinária
- 3) písně pro děti

Daniel

Jedná se o zpěvník dětských písní. Jak už napovídá sám název, jde od dílko určené dětem. Obsahuje výlučně písně Boba Fliedra.

Dalo by se říci, že se jedná o kombinaci omalovánek a zpěvníku – první část totiž tvoří sada obrázků Jindry Hubkové k písni *Daniel*, které si mohou děti vymalovat. Až pak následuje obsah a všech 21 skladeb, které byly nahrány na stejnojmennou kazetu. Můžeme zde najít také úvodní básničku.

Tematicky je tento sborník různorodý, najdeme v něm písně, které vyprávějí biblický příběh (*Daniel, Šalamoun, Gedeón, Cink, cink*) nebo podobenství (*Ovce neposeda, Kousíček od cesty*), ale také skladby hovořící o Bohu Stvořiteli (*Koho včelky chválí, Tobě patří chvála*), popisující události dětského života (*Až se za chvíličku narodíš, Já jsem malý ministrant*), modlitby (*Večerní prosba, Děkuju ti*) a mnohé další, někdy i vtipné (*K narozeninám*). Velmi poučná je také písnička *Pavlovy listy*, která vypráví o všech listech „apoštola národů“. Zajímavostí tohoto zpěvníku je titulní píseň *Daniel*. Ta se ve zpěvníku vyskytuje hned třikrát (v úvodu, pak k jednotlivým obrázkům a nakonec mezi ostatními skladbami).

Bob Fliedr používá hovorovou češtinu, proto jsou jeho skladby srozumitelné dětem. Jejich použití v liturgii je však diskutabilní, i když některé písně by za určitých okolností zaznít mohly, např. při dětské mši nebo při křtu.

Notový zápis je přehledný a poněkud zjednodušený, pomíjí rozdíly v rytmu v jednotlivých slokách. Záleží pak na zpěvácích, jaké tempo si zvolí. Mnohé písně z něj se objevily i v Hosanách²⁰⁴.

²⁰³ Srov. oficiální stránky internetového knihkupectví *Kosmas*. Dostupné na <http://www.kosmams.cz/knihy/130681/hosana-3/>

²⁰⁴ Srov. RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*, s. 63

Modli se a zpívej

Toto dílko vyšlo v Karmelitánském nakladatelství v roce 1997 s ilustracemi Petra Kutka a shrnuje tvorbu Jiřího Černého do této doby. Má formát sešitku A5 s obalem z křídového papíru, můžeme zde na 48 stranách najít asi 64 písní seřazených podle abecedy, a sedmidílné *ordinarium* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Mysterium fidei, Otče náš, Agnus Dei), které zpěvník uzavírá. Úplně na konci se nalézá abecední seznam skladeb s uvedením stran. U každé skladby je uvedeno datum vzniku (měsíc a rok, nejstarší písně pocházejí z roku 1987, nejmladší z r. 1997), většina má pod titulem napsán i biblický odkaz, z něhož čerpá. Pokud je celá skladba v latině, můžeme vedle názvu najít i překlad zpívaného textu. Některé písně mají i věnování (např. Mileně a Pavlovi nebo sv. Terezii z Avily).

Notový záznam je kvalitní a přehledný (není psán ručně), akordové značky jsou v obvyklé podobě. U každé skladby je uvedeno tempo, v němž je nejvhodnější píseň zpívat.

V tomto zpěvníku se nachází tak velké spektrum nejrůznějších skladeb, že nic nebrání jeho využití při liturgii. Navíc písně většinou nejsou nijak obtížné a jsou založeny na opakování, takže není problém, aby je zpívalo i větší společenství lidí. Navíc ani text není složitý, takže je možné se do zpěvu zapojit i „za pochodu“. A nepominutelná je i cenová dostupnost tohoto zpěvníku (cca 50 Kč)²⁰⁵.

Učedníci

Tento zpěvník není první publikací stejnojmenné skupiny (Učedníci). Téměř ke každé jejich nahrávce existoval útlý sešitek s písněmi, které na hudebním nosiči zazněly, někdy obsahovaly i další tvorbu Josefa Hrubého, která se pak objevila na následujícím albu. Ovšem ne v každém sešitku se vyskytovaly také doprovodné texty. Možná i to byl důvod, proč v roce 1999 vznikl sborník Učedníci. Dalo by se říci, že je nejen zpěvníkem, ale i kronikou této skupiny, jelikož obsahuje také fotografie z různých vystoupení a „perličky z natáčení“.

Tento soubor tedy obsahuje kompletní pásma Hallelujah, Josef Egypťský, Vzpomínky na Františka, Mojžíš, Na prahu života, Racek, Bílá růže (z tohoto alba jsou uvedeny jen písně, jejichž autorem je Josef Hrubý) a Obrazy o nebi. Skladby mají kvalitní notový záznam a akordové značky. V zadní části zpěvníku se nachází přehled méně obvyklých akordů, jež jsou použity na nahrávkách Učedníků, abecední seznam písní a také přehled všech do té doby vydaných alb této skupiny.

²⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 64-65

„Zaměření tohoto sborníku není k použití písní při liturgii, jde spíše o kompletaci tvorby Učedníků. Přesto si myslím, že některé písně by při mši zaznít mohly – např. *Volám hallelujah, Blahoslavenství*“²⁰⁶. Těž jsem toho názoru, že i když není zpěvník prvoplánově složený z písní určených k liturgii, je možné z nich po uvážlivém výběru čerpat.

Zpěvy z Taizé

Ve spolupráci s komunitou z Taizé vyšel v nakladatelství KAIROS v roce 1990 soubor vokálních skladeb „Zpěvy z Taizé“. Obsahuje české texty, sólové vokální party, české překlady cizojazyčných textů, u notových záznamů jsou uvedeny kytarové značky. Zpěvník je zamýšlen pro široké použití. Tato hudba je komponovaná tak, aby se vyhýbala hlasovým obtížnostem a tudíž mohou zpívat všichni. Právě tato skutečnost však vyžaduje, aby byla pozornost věnována kvalitě provedení, dokonce i v nejjednodušších verzích.

Harmonická struktura skladby je udána v kytarových akordech a v klávesovém doprovodu. Pro malou skupinu zpěváků postačí kytara, aby udržela správné tempo a výšku tónu.

Melodické nástroje, jako je např. flétna, nebo housle či klarinet, skýtají mnoho příležitostí pro obohacování a obměňování formy tohoto stylu hudby nebo pro podtržení duchovního obsahu tématu. Tyto melodické nástroje budou zvláště užitečné v delších verzích skladeb, nebo při slavnostech s velkým počtem účastníků.

Způsob zpěvů v Taizé se v posledních letech značně vyvíjel. Od původního francouzského repertoáru se postupně uplatňovaly chorály a žalmy z 16. století až po řadu vánočních liturgických skladeb. Psalmodie složil Joseph Galineau a první dílo pro Taizé Jacques Berthier. V současné době se používá při zpěvu převážně latina, neboť výslovnost není obtížná a odlišnosti u jednotlivých národností nejsou podstatné. Zároveň se užívá i živých jazyků a to v kantorem předzpěvovaných sólech, která mají za úkol vyjádřit modlitbu všech přítomných. Cíl, k němuž tato hudba směřuje je společná modlitba, ať v malé skupině, farnosti, nebo ve velkém shromáždění lidí. Opakovací styl těchto zpěvů je ozvěnou tradic hluboko zakořeněných v křesťanské modlitbě²⁰⁷.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 67-68

²⁰⁷ BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století*, s. 57-59

8 Prognózy do budoucna

Podle mého názoru již není zcela pravda, že moderní duchovní hudba je jen pro mladé. Postupem času se tato hudba pozvolna začíná uplatňovat jako konkurenceschopná současná hudba, stejně vhodná pro liturgii jako hudba varhanní. Ukázkou kvalitní moderní liturgické hudby jsou např. studentské mše v kostele sv. Vojtěcha ve Čtyřech Dvorech, či dopolední nedělní mše v Růženeckém kostele (oboje v Českých Budějovicích)²⁰⁸. V mnoha farnostech zní moderní liturgická hudba a jsou přítomny všechny generace věřících, od dětí až po ty nejstarší. Tato hudba má v liturgii své místo, stejně tak, jako sem patří hudba varhanní a zpěv z tradičních kancionálů. Také je třeba zdůraznit, že moderní hudba v žádném případě, dle mého názoru, nechce vytlačit varhanní hudbu. Jen chce říci, že je tady také. Někteří varhaníci to již pochopili a pravidelně střídají varhanní mše s moderní duchovní hudbou. Jako jeden příklad za všechny zde uvedu příspěvek z diskuse na ChristNetu: „*Úplně souhlasím s tím, že je důležité, k jakému účelu má 'duchovní hudba' být. A taky děkuji za toto téma, protože je pro mne hodně aktuální. Jsem ze severní Moravy, kde nevarhaničí přestárlí varhaníci - varhaničím tam já (není mi ani dvacet). A také vedu schólu, takže se s hosanovkama, a nejen s nimi, dostávám poměrně hodně často do kontaktu*“²⁰⁹.

„*Já bych ty písničky neodsuzovala všechny, dají se najít i dobré (ale musí se pečlivě vybírat) a jsou i jiné zpěvníky. Písničky se také dají různě upravit, což často děláme*“²¹⁰.

„*Na druhé straně je pravda, že když zpíváme každou neděli, je problém sehnat potřebné množství aspoň trošku kvalitních písniček. Kde je hledat?*“²¹¹. Tento příspěvek nám jednoznačně vyvrací další z mýtů o moderní duchovní hudbě. Mnoho lidí je stále přesvědčeno o tom, že moderní duchovní hudba se může uchytit v Praze, Brně a jiných velkých městech, kde je dostatek mladých nadšených lidí, ale jistě ne na venkově, a už vůbec ne na moravském venkově. Jak vidíme, opak je pravdou. I na severní Moravě může být, místo starého varhaníka, mladé talentované a schopné děvče či chlapec, kteří si poradí jak s klasickým varhanickým repertoárem tzv. „kancionálovek“, tak s moderní duchovní hudbou. A já jsem pevně přesvědčena, že to není zdaleka výjimka potvrzující pravidlo, ale že takovýchto mladých a schopných varhaníků a varhanic je mnohem více.

Z osobní zkušenosti můžu uvést příklad z naší farnosti, která se nachází v západních Čechách. Jedná se o tzv. Sudety. U nás v pohraničí s příchodem nového faráře se začaly konat občasně mše s kytarou. Starší generace k tomu přistupuje velice pozitivně, protože má radost,

²⁰⁸ Oba zmíněné kostely se nacházejí v Českých Budějovicích

²⁰⁹ *Diskuse na ChristNet.cz.* Dostupné na http://www.christnet.cz/diskuse/archiv/tema_199.html

²¹⁰ Tamtéž

²¹¹ Tamtéž

že farnost která téměř vymírala, zase ožívá v mladých lidech. To, že se vyjadřují svojí řečí a že se jim líbí jiná hudba, myslím nikomu nevádí a pokud ano, snaží se o tolerantní přístup.

Myslím, že velká zodpovědnost leží na současných skladatelích. Na nich je, aby vystihli, co současná doba vyžaduje. Nová moderní duchovní tvorba by měla být tedy skládána tak, aby umožnila aktivní zapojení lidu ve zpěvu. To zdůrazňuje mimo jiné i II. vatikánský koncil. Existují nejen skladby jednoduché, ale i mistrovské úrovně, v nichž zpívá lid jednoduchým způsobem současně se zpěvem sboru a koncertním varhanním doprovodem²¹². Takovou ukázkou, jak je možno zapojit v nové tvorbě lid i do velmi složitých skladeb, jsou Nešpory pro svátek narození P. Marie (komponované pro opatství Monserat) či Missa cum populo od našeho skladatele Petra Ebena²¹³.

Základy přístupů současné populární hudby k náboženským námětům byly položeny někdy ve druhé polovině 19. století v černošských spirituálech a gospelech. Jejich manifestované náboženské zaměření bylo ovšem prostoupeno mnohem silnějším světským a lidským přístupem interpretů a posluchačů. Většinou se v nich promítaly každodenní životní problémy a celková situace černochů ve Spojených státech. Nelze dosud vzájemný vztah populární hudby a duchovní písně s náboženskou tematikou přeceňovat. Zůstává skutečností, že tento druh hudby, v níž sjednocující složkou je duchovní text, odpovídá poslechovým zkušenostem dnešního mladého člověka. Rytmická složka umožňuje pohybové reakce, duchovní jistota odrážející se v textech uspokojuje potřeby některých osob hledajících smysl života, víru v něco, a střetávajících se pouze s tísnivou sociální realitou²¹⁴.

Současná populární hudba vystupuje jako jeden z podstatných zdrojů životní i hodnotové orientace. Není tedy nic divného na faktu, že působí i na katolickou mládež. Zejména u mládeže patří k nejrozšířenějším a nejoblíbenějším sociokulturním fenoménům²¹⁵. Hudba je mnohými považována za velmi vhodný pastorační prostředek. Jako taková je podporována, propagována a můžeme ji slyšet v křesťanském televizním vysílání a rozhlase.

V Katolické týdeníku vyšel rozhovor s Milanem Tesařem, který pracuje v Rádiu Proglas a má zde na starosti, mimo mnoho dalších aktivit, také hitparádu Rádía Proglas *Kolem se toč*. Hitparáda křesťanských písní má u nás svoji historii již od roku 1990, kdy ji na vlnách Českého rozhlasu moderoval Karel Vepřek. Tehdy se jmenovala *Jákobův žebřík*. Tesař hovoří o populární hudbě, ve které mají své místo i křesťanské písně. Při komponování pořadu vychází z několika základních předpokladů. Na prvním místě musíme vycházet

²¹² Srov. článek *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. Dostupné na http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm

²¹³ Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*, s. 201

²¹⁴ RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písní*, s. 23

²¹⁵ Srov. článek *Česká folková hudba 60.-80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství*. Dostupné na http://espreviw.soc.cas.cz/upl/archiv/files/251_16nesp21.pdf

z předpokladu, že Rádio Proglas se zabývá křesťanským vysíláním. Jeho posluchači jsou tedy z velké části křesťané, dále pak lidé sympatizující s křesťanstvím, ale také lidé hledající Boha. Písňe, které jsou zařazovány do hitparády, nemusí být nutně písňe křesťanské, ale nikdy by „neměly být svým duchem protikřesťanské a neměly by křesťana urážet například dvojsmysly v *textech*“²¹⁶. Na druhé straně je zde zařazována i alternativní hudba, dále jazzové a bluesové skladby či písňe. Tesař zdůrazňuje, že hitparáda na Proglase není zaměřena pouze na křesťanské písňe, ale naopak jsou zde konfrontovány s běžnou populární hudbou. Podle jeho zkušeností poslouchají hitparádu všechny věkové kategorie. Vychází tak z průzkumů, které uspořádává v pravidelných intervalech. Posluchači, kteří se anket zúčastňují, se pohybují v rozmezí 10-60 let. Tesař po svých dlouholetých zkušenostech tvrdí, že „žánry, které použijeme, mohou generace spíše spojovat než rozdělovat“²¹⁷. Z počátku si v žebříčku oblíbenosti vedly lépe křesťanské písňe, později začaly převažovat písňe s obecnějším rozměrem. V průběhu let se ukázalo, že nejposlouchanější žánry jsou folk s přesahem do všech okolních žánrů. Jedná se tedy „o různé úpravy lidových písňí, dále o melodický písničkářský rock, country, bluegrass“²¹⁸.

²¹⁶ Srov. článek *Co považují katolíci za hity?* Dostupné na <http://www.katyd.cz/>

²¹⁷ Tamtéž

²¹⁸ Tamtéž

Závěr

Na závěr mé magisterské práce bych se pokusila shrnout zkoumané téma. Tato oblast je zatím velice málo probádána, jak mi také nepřímo potvrdil člen *Ztracené kapely* Mgr. Jan Štěpančík, který pracuje v nakladatelství Portál. K danému tématu neexistuje téměř žádná primární odborná literatura. Byla jsem tedy odkázána pouze na sekundární zdroje informací. Tím míním literaturu, která se moderní duchovní hudbou většinou zabývala pouze okrajově. Největším zdrojem informací mi byly internetové stránky.

Práci otevírám pohledem do Písma svatého. Hudba byla součástí kultury židovského národa. Zmínky o hudbě se objevují již na prvních stránkách knihy Genesis. Ve Starém i Novém zákoně je hudba součástí jak obyčejného, tak posvátného života Izraelitů. Na židovské hudební kořeny pak navázala křesťanská liturgická hudba. Dozvídáme se, že postupně vytlačovala mluvené slovo a v tehdejší liturgii měl zpěv velkou převahu.

Pokračuji církevními dokumenty, které se zabývají církevní hudbou ve 20. stol. Velkým přínosem byl II. vatikánský koncil, protože definitivně vyzdvihl hudbu jako nedílnou součást liturgického slavení. Instrukce *Musicam Sacram* se snaží o praktickou aplikaci a případné doplnění podmínek pro liturgickou hudbu, tak aby v praxi nedocházelo k míjení teoretických poznatků s praktickým využitím. Snažím se zde podchytit vlastnosti, které jsou pro liturgickou hudbu podstatné. Dvě základní jsou všeobecnost a posvátnost. Dalším důležitým momentem při liturgii je činná účast při bohoslužbě. Dodnes je to velký problém, o kterém se stále vedou diskuse. Také respektování církevního roku je něco, co stále není zcela samozřejmé a mnohdy to může činit nemalé problémy. Moderní duchovní hudba je však schopna všechny tyto požadavky splnit.

Mnohaletý problém je vůbec definovat církevní hudbu. Tento pojem je dosti široký a není schopen blíže specifikovat konkrétní hudbu. D. Schuberth se snaží problém vyřešit rozčleněním definic na funkcionální, kvalitativní, stylistickou a definici, která se utváří podle velkých hudebních děl. Tím se snaží pojem církevní hudba lépe vystihnout a ujasnit tak, které složky pod něj můžeme zahrnout.

Nepostradatelnou součástí hudby jsou hudební nástroje, proto se o nich též podrobně zmiňuji. Konkrétně jsem se věnovala hudebním nástrojům používaným v liturgické hudbě. Nejprve popisují jednotlivé nástroje a porovnávám jejich přednosti. Církevní dokumenty stále upřednostňují varhany. Ostatní nástroje jsou povolené, ale pouze se souhlasem příslušné územní autority. Jaké nástroje mají církevní dokumenty na mysli není možné zjistit, protože nikdy nejsou konkrétně vyjmenovány. Přínosem II. vatikánského koncilu je, že se snaží alespoň nějak vymezit podmínky, za jakých by mohly být připuštěny jiné nástroje než

varhany. Opět zde ale schází jejich výčet. V církevních dokumentech jsou varhany stále považovány za hlavní liturgický nástroj. Já osobně jsem došla k názoru, že není důležité, na jaký nástroj se při liturgii hraje. Mnohem důležitější je soulad s církevními dokumenty, vnitřní postoj hráče a umělecké kvality interpreta.

Těžištěm práce je pátá kapitola, která přibližuje počátky moderní duchovní hudby v českých zemích a mapuje situaci až do současnosti. Dějinný úsek jsem rozdělila na několik etap. Snažila jsem se vystihnout, co bylo pro jednotlivé etapy charakteristické. Moderní hudba s sebou přinesla živost a dynamičnost do liturgického slavení. V 60. letech začaly vznikat první skupiny, jako např. skupina *Poutníci*, nebo *Giovanni*, které zařazovaly tento repertoár při mších. Díky kulturně-politickému uvolnění se k nám dostalo mnoho materiálů ze zahraničí, různé nahrávky, texty písní, zpěvníky apod. Některým autorům se též podařilo uvést alespoň premiérově svoji tvorbu. Patřili mezi ně např. Kabeláč, Bořkovec, Jirásek, Loudová a další. Na přelomu 60. a 70. let vyšel též vůbec první český zpěvník nových křesťanských písní. V 70. letech se situace mění. Totalitní režim si upevnil svoje pozice a tudíž se zpřísnila cenzura. Ta měla dopad jak na samotnou tvorbu, tak na vydávání zpěvníků apod. Skladatelé neměli naději na uvedení svých skladeb. Mnozí z nich se dočkali premiér až po roce 1989. Takto postiženi byli zejména Jan Hanuš, Petr Eben, Zdeněk Pololáník a další.

Porevoluční období je charakterizováno velkým rozvojem tvorby, vydáváním zpěvníků a podobných aktivit.

Navazující kapitola je již věnována jednotlivým žánrům moderní duchovní hudby. Z celého spektra je v praxi nejvíce zastoupen křesťanský folk. Myslím, že na tom má určitou zásluhu velké rozšíření zpěvníků *Hosana I-III*, které tento žánr z velké části obsahují. Písně jsou po technické stránce dobře přístupné i amatérským hudebníkům. To umožňuje jejich široké využití. Tento žánr je také nejlépe akceptován. Velmi dobře se v našem prostředí též ujaly spirituály a písně z Taizé. Křesťanský rock se uplatňuje spíše při velkých liturgických slavnostech, jako jsou např. Setkání mládeže apod. S jazzovou hudbu, jako součástí liturgického slavení, se setkáváme velice zřídka. Také originální gospel songy jsou slyšet jen zcela vyjíměčně. Některé dětské písně se inspirovaly jejich nezaměnitelným rytmem a melodikou. Jediný žánr, který se v liturgickém slavení neujal je elektroakustická hudba. Ta se dnes provozuje výhradně koncertní formou.

Důležitou kapitolou jsou též zpěvníky nových křesťanských písní. Vůbec první česky vydaný zpěvník s tímto žánrem se jmenoval *Nová křesťanská píseň* a byl vydán v r. 1970, kdy ještě doznívalo pražské jaro. Ze zpěvníku je to jasně patrné, protože na zadní straně desek je uveden kompletní seznam autorů a písní v originálním, většinou anglickém jazyce. Další zpěvníky byly pak již velice tvrdě poznamenány komunistickou cenzurou. Některé vyšly

v zahraničí, jiné byly vydávány ilegálně, či pololegálně. většinou se rozšiřovaly ručním opisováním, či strojopisem. Velkou zásluhu v této oblasti měl p. Karel Cikrle. Po revoluci se trh naplnil množstvím nejrůznějších zpěvníků. Některé z nich se blíže specifikují na určitou část populace. Do této kategorie můžeme zařadit např. dětské zpěvníky. Zmapovat veškeré zpěvníky nebylo v mých silách, neboť jich existuje velké množství. Chtěla jsem spíše poukázat na počátky křesťanských zpěvníků u nás a dále upozornit na určitou provázanost zpěvníků z období totality a zpěvníků současných, které na ně navazují a čerpají z nich.

V poslední kapitole, nazvané prognózy do budoucna, popisují postupné uplatňování moderní hudby ve farnostech. Moderní hudba v liturgickém slavení již není jen záležitostí velkých měst, ale razí si cestu např. i severní Moravou. Mým přáním je, aby se tato hudba stále zkvalitňovala a našla ve farnostech své pevné místo.

Seznam použité literatury

Bible a církevní dokumenty:

- 1) Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona: Ekumenický překlad. 6. přeprac. vyd.* Praha : Česká biblická společnost, 1995. ISBN 80-85810-08-5.
- 2) *Dokumenty II. vatikánského koncilu.* Sacrosanctum Concilium. Překlad pracovní skupina pod vedením O. Mádra. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-467-9.
- 3) *Musicam Sacram, instrukce o hudbě v posvátné liturgii.* Dostupné z WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm.
- 4) JAN PAVEL II. *Dopis Jana Pavla k 100. výročí motu proprio „Tra le sollecitudini.* [online, cit. 2007-02-14]. Dostupné z WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/zpravodaj/info-02-2004-a.htm.
- 5) JAN PAVEL II. *Ecclesia de Eucharistia.* [online, cit. 2007-04-20]. Dostupné na WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm.
- 6) PIUS X. *Motu proprio Tra le sollecitudini.* [online, cit. 2007-04-20]. Dostupné na WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm.
- 7) PIUS XI. *Divini cultus.* [online, cit. 2007-04-20]. Dostupné z WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm.

Bibliografie:

- 1) ADAM, A. *Liturgika.* Praha : Vyšehrad, 2001. ISBN 80-7021-420-1.
- 2) BUČEK, M. *Duchovní hudba 20. století.* Brno : MU, 1999. ISBN 80-210-2169-1.
- 3) DOUGLAS, J. D. a kolektiv. *Nový biblický slovník.* Praha : Návrat domů, 1996. ISBN 80-85495-65-1.
- 4) KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968).* Praha : Academia, 1998. ISBN 80-200-0634-6.
- 5) KYNCL, J. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy.* Press Pygmalion, 2004. ISBN 80-239-1925-3.
- 6) NĚDĚLKA, M. *Mše v soudobé české hudbě.* Praha : Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.
- 7) NEŠPOR, Z. *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60-80. let.* Brno : CDK, 2006. ISBN 80-7325-101-9.

- 8) RUČKOVÁ, B. *Nová tradice české křesťanské písně*. Olomouc, 2006. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Cyrilometodějská teologická fakulta. Katedra liturgické teologie. Vedoucí práce Mgr. Ing. Jan Kupka.
- 9) TURNER, S. *Touha po nebi, Rock'n'roll a hledání spásy*. Praha : Návrat domů, 1995. ISBN 80-85495-61-9.
- 10) VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995. ISBN 80-7039-218-5.
- 11) VRACOVSKÝ, J. *Chaloupky*. Praha : Portál, 2002. ISBN 80-7178-705-1.
- 12) ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. Praha : Editio Supraphon, 1976. ISBN nemá.

Nepublikované texty:

- 1) *Nové náboženské písně v Čechách*. Přednáška V. Koronthályho, náměstka ministra kultury ČR (podle zápisků J. Blahy – 3 s.) na sympoziu „Lidová zbožnost včera, dnes a zítra“. Nové Hradky, 7.-9. 11. 1997. Soukromý archiv Mgr. Ing. Zdeňka Demla.

Zpěvníky:

- 1) *Cantate*. Český Těšín : COR JESU, rok vydání neuveden. ISBN 80-900746-2-6.
- 2) ČERNÝ, J. *Modli se a zpívej*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997. ISBN 80-7192-299-4.
- 3) FLIEDR, B. *Daniel: Zpěvník dětských písní*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 1994. ISBN 80-85527-12-X.
- 4) *Hlaholík*. Tisk : NUTRIM BRNO, 1970.
- 5) *Hosana 1: Zpěvník křesťanských písní*. 2. vyd. Praha: Portál, 1995. ISBN 80-7178-045-6.
- 6) *Hosana 2: Zpěvník křesťanských písní*. 1. vyd.. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-091.
- 7) *Hosana 3: Zpěvník křesťanských písní*. 1. vyd. Praha : Portál, 2006. ISBN 80-7367-090-9.
- 8) HRUBÝ, J. *Učedníci*. 1. vyd. Praha: Rosa, 1999. ISMN M-706518-02-2.
- 9) *Nová křesťanská píseň*. Praha 1970.
- 10) *Rytmem chvalme Pána* (cyklostyl bez obálky, formát A8). Rok vydání neuveden.
- 11) *Zpěvy z Taizé*. 1. vyd. Praha : KAIROS, 1990. ISBN 80 900257-0-6.

Internetové zdroje:

Autorizované internetové zdroje:

- 1) ALSERI. *Wiki.hippy.cz/encyklopedie: heslo : folk*. [online, cit. 2007-05-21]. Dostupné z WWW: [encyklopedie:folk \[Hippy.cz\]](http://encyklopedie:folk[Hippy.cz]).
- 2) CIKHART, J. *Historické pozadí černošských spirituálů I*. [online, cit. 2007-05-21]. Dostupné z WWW: <http://www.spiritually.cz/content/view/5/7/lang.cs/>.
- 3) DROMOVSKÝ, A. *Kapela Con brio*. [online, cit. 2007-05-18]. Dostupné z WWW: <http://student.cvut.cz/view.php?cislocianku=2003050601>.
- 4) KADUCH, M. *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 – 1994*. Osobní slovník. Ostrava : 1994. Heslo : str.140-142. [online, cit. 2007-05-10]. Dostupné z WWW: <http://www.cibulka.com/ilegkult/ruzicka/KAD-ZIV.HTM>.
- 5) KAVALÍR, P. *Filip Kovář*. [online, cit. 2007-05-18]. Dostupné z WWW: <http://ikd.diecezehk.cz/>.
- 6) LAUKO, M. *Křesťanský rock - spojenec nebo nepřítel? Díl 1*. [online, cit. 2007-06-2]. Dostupné z WWW: <http://www.poutnici.com/clanek.php?clanek=179>.
- 7) LAUKO, M. *Křesťanský rock - spojenec nebo nepřítel? Díl 2*. [online, cit. 2007-06-2]. Dostupné z WWW: <http://www.poutnici.com/clanek.php?clanek=182>.
- 8) LAUKO, M. *Křesťanský rock - spojenec nebo nepřítel? Díl 4*. [online, cit. 2007-06-2]. Dostupné z WWW: <http://www.poutnici.com/clanek.php?clanek=196>.
- 9) NEŠPOR, Z. *Česká folková hudba 60. - 80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství*. Dostupné z WWW: http://espreviw.soc.cas.cz/upl/archiv/files/251_16nesp21.pdf.
- 10) RŮŽIČKA, R., ZAJÍČEK, L. *Česká elektroakustická hudba I*. (poznámky k CD). [online, cit. 2007-06-2]. Dostupné z WWW: <http://www.musica.cz/seah/>.
- 11) SCHUBERT, D. *Církevní hudba*. Podle hesla Kirchenmusik in *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin-New York : 1976ff, Bd. 18, s. 649-662 přeložil Z. DEMEL. [online, cit. 2007-03-15]. Dostupné z WWW: http://www.tf.jcu.cz/cz_lmenu/katedry/praktik_teol/index.php.
- 12) ŠMÍD, F. *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. [online, cit. 2007-02-4]. Dostupné z WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm.
- 13) TESARŮ, M. *Bůh je síla má*. [online, cit. 2007-05-10]. Dostupné z WWW: <http://www.proglas.cz/>.
- 14) TESARŮ, M. *Fontána naděje: Kam kráčíš*. [online, cit. 2007-05-18]. Dostupné z WWW: <http://www.proglas.cz/detail-clanku/fontana-nadeje-kam-kracis.html>.

15) ZIRHUT, D. *Historie spirituálů*. [online, cit. 2007-05-21]. Dostupné z WWW: <http://www.spiritualy.cz/content/view/5/7/lang,cs/>.

Neautorizované internetové zdroje:

1) *Co je to Geshem*. Oficiální stránky skupiny. [online, cit. 2007-05-18]. Dostupné z WWW: http://www.geshem.cz/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=13&Itemid=28.

2) *Duchovní hudba*. *Diskuse ChristNet.cz* [online, cit. 2007-05-2]. Dostupné z WWW: http://www.christnet.cz/diskuse/archiv/tema_199.html.

3) *Duchovní hudba*. [online, cit. 2007-04-12]. Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Duchovn%C3%AD_hudba.

4) *Co považují katolíci za hity?* [online, cit. 2007-04-12]. Dostupné z WWW: <http://katyd.cz/>.

5) *Gospel/Spiritual*. Oficiální stránky skupiny. [online, cit. 2007-06-4]. Dostupné z WWW: <http://www.jackson-singers.com/cz/gospel/aboutgospel.html>.

6) *Historie jazzu*. [online, cit. 2007-05-21]. Dostupné z WWW: <http://mujweb.cz/www/mirajs%2Djazzik/historie.htm>.

7) *Kosmas*. Oficiální stránky internetového knihkupectví. [online, cit. 2007-06-4]. Dostupné z WWW: <http://www.kosmams.cz/knihy/130681/hosana-3/>.

8) *Meditativní zpěv*. Oficiální stránky komunity Taizé. [online, cit. 2007-05-17]. Dostupné z WWW: http://www.taize.fr/cz_article2802.html.

9) *Mezinárodní festival PRAMET JAZZ 2007*. [online, cit. 2007-04-12]. Dostupné z WWW: http://www.dks.dksumperk.cz/?ID=jazz_2007.html.

10) *Miloslav Kabeláč*. [online, cit. 2007-04-12]. Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Miloslav_Kabel%C3%A1%C4%8D.

11) *Muzika a Biblická pravda o hudbě*. [online, cit. 2007-06-04]. Dostupné z WWW: http://www.amen.cz/?c_id=107.

12) *Pop – musica sacra*. [online, cit. 2007-05-17]. Dostupné z WWW: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prutl.htm.

13) *Portrét Zuzany Stírkové a GOSPEL TIME*. [online, cit. 2007-06-4]. Dostupné z WWW: <http://www.pozitivni-noviny.cz/gospel4.html>.

- 14) *Poselství naděje – přehlídka spirituálů radostným povzbuzením*. online, cit. 2007-04-12]. Dostupné z WWW:
http://www.geshem.cz/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=13&Itemid=28.
- 15) *Rock*. [online, cit. 2007-04-2]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Rock>.
- 16) *Slavné osobnosti: Gustav Brom*. Oficiální stránky Magistrátu města Brna. [online, cit. 2007-05-17]. Dostupné z WWW:
<http://www.brno.cz/index.php?nav01=222&nav02=2220&nav03=2447&idosobnosti=5>.
- 17) *Spirituál*. [online, cit. 2007-04-2]. Dostupné z WWW:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Spiritu%C3%A1l_%28hudba%29.
- 18) *Společnost pro elektroakustickou hudbu*. Oficiální stránky společnosti. [online, cit. 2007-06-2]. Dostupné z WWW: <http://www.cibulka.com/SEAH/SEAH-c.htm>.
- 19) *Učedníci*. Oficiální stránky skupiny. [online, cit. 2007-05-6]. Dostupné z WWW:
<http://www.ucednici.cz/>.
- 20) *VeKa*. Oficiální stránky skupiny. [online, cit. 2007-05-6]. Dostupné z WWW:
<http://www.veka.signalny.cz/>.
- 21) *Vockap pokřtil svoje první CD*. [online, cit. 2007-04-2]. Dostupné z WWW:
<http://www.ymca.cz/protein/view.php?cisloclanku=2007041117>.
- 22) *Zuzana Stírká: Škoda lásky*. [online, cit. 2007-06-4]. Dostupné z WWW:
<http://www.pozitivni-noviny.cz/gospel4.html>.

Abstrakt

POLÍVKOVÁ, M. *Užití moderní duchovní hudby v liturgii katolické církve v českých zemích*. České Budějovice 2007. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra praktické teologie. Vedoucí práce Z. Demel.

Klíčové pojmy: hudba, liturgická hudba, církevní dokumenty, hudební nástroje, žánry moderní duchovní hudby, zpěvníky.

Práce se zabývá použitím moderní hudby při liturgickém slavení. První kapitola se zabývá biblickými zmínkami o hudbě, druhá a třetí se zabývá církevními dokumenty o hudbě v liturgii. Čtvrtá kapitola popisuje hudební nástroje a jejich využití. Pátá kapitola přibližuje počátky moderní duchovní hudby v českých zemích až do současnosti. Šestá kapitola popisuje jednotlivé žánry moderní duchovní hudby. Výčet žánrů začíná od počátečních spirituálů a gospel songů. To jsou tradiční duchovní zpěvy, které původem pocházejí z Afriky a Ameriky. Dále pokračuje křesťanským jazzem a rockem. To jsou žánry, které z těchto tradičních zpěvů vycházejí. Pokračuje křesťanským folkem, na něj navazují písně z Taizé. Šestá kapitola končí elektroakustickou duchovní hudbou. Sedmá kapitola popisuje zpěvníky. Zabývá se obdobím od totalitního režimu do současnosti. Práci uzavírá osmá kapitola, která má název Prognózy do budoucna a snaží se nastínit, kudy by se moderní duchovní hudba mohla ubírat.

Abstract

POLÍVKOVÁ, M. *Use of modern sacred music in liturgy in catholic church in Czech lands*. České Budějovice, 2007. Diplom thesis. University of South Bohemia in České Budějovice, Faculty of theology. Department of practical theology. Supervisor Z. Demel.

Key words: music, sacred music, church documents, musical instruments, genres of modern sacred music, hymn-book.

The dissertation concerns the use of modern music during liturgy. The first chapter is devoted to a music mentioned in the Bible. Church documents about the music in liturgy are investigated in the second and third chapter. Fourth chapter describes musical instruments and their use. Fifth chapter brings knowledge about modern sacred music in Czech countries from beginning till today. Sixth chapter describes particular genres of modern sacred music. The specification of genres begins with spirituals and gospel music. These songs are traditional sacred music from Africa and America. The chapter continues with church jazz and rock. These genres originate from traditional sacred music. The next is church folk and songs from Taizé. Sixth chapter ends with music with electronic instruments. Seventh chapter describes hymn-books from totalitarianism till the present. The dissertation closes with eighth chapter with the title Prognosis in the future which is about modern sacred music in future.