

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra praktické teologie

Diplomová práce

HUDBA V LITURGIÍ

Vedoucí práce: Mgr. Ing. Zdeněk Demel

Autor práce: Iva Ševčíková

Studijní obor: učitel náboženství a etiky

Forma studia: kombinované

Ročník: 6.

2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Iva Ševčíková

**Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Ing. Zdeňku Demelovi za
cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.**

OBSAH

ÚVOD	5
1 VÝVOJ HUDBY	6
1.1 DOBA PREHISTORICKÁ	6
1.1.1 PRAVĚKÁ HUDBA	6
1.2 DOBA HISTORICKÁ.....	8
1.2.1 STAROVĚK.....	8
1.3 HUDBA V KŘEŠŤANSKÝCH ZEMÍCH.....	12
1.3.3 VÍCEHLAS V KŘEŠŤANSKÉM ZPĚVU	18
1.4 KŘEŠŤANSKÁ HUDBA NA NAŠEM ÚZEMÍ.....	26
1.4.1 HUDBA 9. –14. STOLETÍ, PRONIKÁNÍ KŘEŠŤANSKÉ LITURGIE	26
1.4.2 POČÁTKY LIDOVÉ DUCHOVNÍ PÍSNĚ.....	28
1.4.3 HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH V OBDOBÍ RENESANCE.....	29
1.4.4 ČESKÉ HUDEBNÍ BAROKO.....	31
1.4.5 KLASICISMUS V ČECHÁCH	33
1.4.6 ROMANTISMUS A CECILIÁNSKÉ Hnutí.....	34
1.4.7 HUDBA 20. STOLETÍ.....	35
2 LITURGICKÁ HUDBA SOUČASNOSTI V ČR	38
2.1 TEORETICKÁ ČÁST	38
2.1.1 SMĚRNICE PRO LITURGICKOU HUDBU DANÉ NA II. VATIKÁNSKÉM KONCILU A PO NĚM.....	38
2.1.2 TERMÍN LITURGICKÁ HUDBA.....	42
2.2 PRAKTICKÁ ČÁST	44
2.2.1 CÍL PRÁCE.....	44
2.2.2 ZKOUMANÝ SOUBOR	45
2.2.3 PRÁCE S JEDNOTLIVÝMI OTÁZKAMI.....	49
2.2.4 VÝSLEDKY PRÁCE A JEJICH SHRnutí	78
ZÁVĚR	84
Seznam literatury	86
Seznam příloh	89
Přílohy.....	90

Úvod

Výběr tématu této magisterské práce byl podmíněn mým zájmem o liturgickou hudbu. Vyplynul z toho, čemu se již delší čas ve volných chvílích věnuji. Hudba je neoddelitelnou součástí života každého jedince, bylo tomu tak v každém lidském společenství od nejstarších kultur, které se na naší planetě vyskytovaly. V současném globalizovaném světě tomu není jinak. Pouze se mění formy hudby a příležitosti, při kterých nás obklopuje a tím vědomě nebo mimovolně naplňuje náš život. Vlivem prolínání se odlišných kultur se k dnešnímu člověku dostává mnoho různorodých žánrů lišících se také svou kvalitou. Je tedy na nás, homo sapiens, abychom dokázali rozlišit a vybrat.

Práce je rozdělena na dvě kapitoly. V té první udávám historický přehled pravěkých, předkřesťanských, evropských západokřesťanských a nakonec hudebních kultur vznikajících na území dnešní České republiky. Nejstarší kultury zmiňuji proto, že tito lidé byli daleko více spjatí s přírodou, jejich duchovní život nezatěžkávaly vymoženosti techniky, a tak jejich náboženské projevy byly daleko spontánnější.

Ve druhé kapitole se zabývám současným stavem liturgické hudby u nás. Praktickým výzkumem chci zjistit, zda se liturgie koná slavnostně a se zpěvem, je-li do zpěvu při bohoslužbách zapojeno celé shromáždění věřících, je-li znatelný rozdíl mezi slavením bohoslužby nedělní (sváteční) a všedního dne, jaká je praxe týkající se žalmů, jsou-li varhany stále považovány za tradiční nástroj církve a jakých jiných nástrojů je používáno při bohoslužbě. Dále zjišťuji, jaký druh liturgické hudby je užíván, je-li kladen důraz na hudební vzdělávání varhaníků, zda jsou ve farnostech scholy a sbory a jakou plní úlohu, zda se konají ve farnostech koncerty duchovní hudby, a tím, zda je šířena a uchovávána duchovní hudba našich předků i současníků. Na základě zkušeností získaných od praktikujících duchovních správců, varhaníků, či nynějších regenschori. Srovnávám je se směrnicemi II. vatikánského koncilu publikovanými v konstituci o posvátné liturgii (*Sacrosanctum concilium*) a s názory, kterými se zabývalo *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* na svém pražském sympoziu v roce 1994.

1 Vývoj hudby

1.1 Doba prehistorická

1.1.1 Pravěká hudba

V době předhistorické, jak jinak pravěk nazýváme, lidé žili v rodech, rodinách nebo kmenech. Tito lidé neznali písmo, tudíž jsme odkázáni pouze na hmotné historické prameny v objevování jejich života.

Jak a proč vznikla hudba, můžeme odpovědět pouze domněnkami opírajícími se o archeologické nálezy (kostěné píšťaly, zvířecí rohy, jeskynní malby, na kterých bývá nezdědkou zobrazen „čaroděj“ tančící při obřadu s hudebním nástrojem v ruce). Víme, že hudba existovala ve všech lidských společenstvích, bez ohledu na rasu, stupeň historického vývoje a druh společenského zřízení. „*Je považována za bezprostřední a trvalou potřebu člověka.*“¹ Jak uvádí francouzský hudební historik Jacques Chailley, je pravděpodobně nejstarším svědectvím o hudebních dějinách freska z jeskyně Trois Frères v Ariège, jejíž stáří archeologové odhadují na 40 000 let.² Na konci 18. a 19. století vznikají různé vědecké teorie o vzniku hudby. Hudba mohla vzniknout například napodobováním ptačího zpěvu, jak její vznik vysvětloval Charles Darwin nebo na něho navazující maďarský badatel Szoke. Jiní badatelé vysvětlovali vznik hudby náhodným vdechnutím do dutého předmětu, či odvozením z rytmických pohybů. Rytmus pracovního procesu spojuje Karl Bucher s hypotézou přes sto let starou o vzniku hudby z rytmizovaného pracovního výkonu, vyvracející poznatky etnologů, že takový způsob společné práce se na nízkém vývojovém stupni společnosti nevyskytuje.³ Další teorie o vzniku hudby se odvíjely od stupňované mluvy, rytmického tepu srdce, z výkřiků, ze sexuálního pocitu ap. Můžeme se domnívat, že hudba vznikla z potřeby člověka „promlouvat“ k bohům ve snaze příznivě ovlivnit neznámé, a proto obávané přírodní síly. Pomocí hudby – tancem a zpěvem bylo z pohledu tehdejšího člověka možné přivolat dobrý lov, úrodu, odehnat nemoc. Byla jí tedy připisována magická funkce.⁴ Hudba však mohla vzniknout z potřeby člověka nějakým způsobem se vyjádřit k tomu, co ho obklopovalo: byla spojována se zábavou, lovem, válečnými akcemi či pracovním procesem stejně tak, jak tomu bylo u výtvarného umění.⁵

¹ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s.

² J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 12

³ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 32

⁴ A. CHARALAMBIDIS a kol. *Hudební výchova : pro 8. ročník základní školy*, s. 21

⁵ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 13

Pravěkou hudbu můžeme připodobnit k hudbě primitivních kmenů doposud obývajících naši planetu. Nejprimitivnější kmeny vymřely na počátku 20. století, ale vývojovému stupni mladší doby kamenné a doby bronzové odpovídají některé kmeny australských domorodců - Aboriginálů, v Africe Křováků a Pygmejů, zbytky indiánů v Amazonii a kmeny obývající ostrovy mezi Asií a Austrálií. Hudba těchto kmenů není samozřejmě hudba pravěká, ale svou podobou a posláním je jí zřejmě nejbližší. A tak bez přímého historického důkazu, ale s odvoláním na tyto kmeny, se předpokládá vývojová souvislost počátků zpěvu a artikulované řeči, dvou specificky lidských činností.⁶

⁶ J. ŠAFARÍK. *Dějiny hudby*, s. 13

1.2 Doba historická

1.2.1 Starověk

Ve starověku nastalo značné oteplování naší planety, lidé se stěhovali do povodí řek, jezer, mění dosavadní způsob života. Lov zvěře je vlivem domestikace zaměněn za jeho chov, sběr rostlin nahrazuje jejich záměrné pěstování. Počet obyvatel na jednotlivém území roste, lidská společnost se vyvíjí, zakládá státy a začíná používat písmo. Rozvojem lidské společnosti, s rozvojem řemesel, věděním, rozšířením mnoha oborů činnosti lidí a hlavně vynálezem písma, se vytváří nejstarší historické památky, které byly odhaleny v několika na sobě nezávislých centrech. Ruku v ruce s kulturou se pochopitelně rozvíjí i hudba. Zněla stále dokonaleji, hudební nástroje byly postupně složitější, technika hry vybroušenější.

1.2.1.1 Exotická hudba

Nejstarší z orientálních kultur je zřejmě kultura na území Mezopotámie, rozprostírající se mezi řekami Eufrat a Tigris. Vyspělé sumerské kmeny zde vybudovaly městské státy velkého rozsahu, ve kterých již okolo let 3000 před Kr. vzniklo obrázkové, později klínové písmo, dokládající nejstarší písemné památky o hudbě. „*Doplňují je četné archeologické nálezy, zvláště z královského pohřebiště v městě Ur, kde byli po smrti panovníkově ve funkci jeho doprovodu do zászvěti po nuceném požití jedu pohřbeni i královští hudebníci s nástroji.*“⁷ Hudba instrumentální i vokální byla zapojena také do bohoslužebných obřadů. Chrámoví hudebníci byli vychováváni ve zvláštních školách při chrámech. Byl rozlišován žalozpěv a zpěv oslavný. Sumerové podlehli nájezdům Akkadů, dostali se do rukou Asyřanů, pod jejichž nadvládou vzkvétalo další město Babylon, ve kterém pokračovala silná tradice Sumerů. Přínosem babylonsko – asyrského státu se stal rozvoj hudební teorie, která spolu s matematickými propočty tónových vztahů daly základ k vytváření stupnic.

V povodí Nilu v severní Africe se zrodila téměř současně s mezopotamskou kultura egyptská. Původní obyvatelstvo bylo africké, jejich kultura se udržela celá tři tisíciletí. Vývoj hudby odolal vlivu Peršanů, ale po vpádu Alexandra makedonského se země dostala do silného helénistického vlivu. Historii původní kultury ukončil vpád Arabů v 7. století po Kr. I když tato kultura znala písmo, naše poznatky se opírají hlavně o prameny obrazové, našly se zachované nástěnné malby ve hrobkách faraonů, velekněžů a vysoce postavených hodnostářů.

⁷ J. SMOLKA a kol., *Dějiny hudby*, s. 32

„Protože malby se měly co nejvíce shodovat se skutečností, jsou dokumentačně velmi cenné. Hudební nástroje jsou na nich zpodobeny naprosto realisticky.“⁸ Hudba v chrámu sloužila jako druh oběti, měla přispět k získání přízně božstev.

Ve starověku měla také vysokou hudební úroveň kultura Číny. Písemné prameny týkající se hudebních nástrojů jsou dochovány již z druhého tisíciletí př. Kr., existence dvanáctitónové stupnice ze třetího století. Hudba měla vysokou společenskou prestiž, byla důležitou složkou státních ceremonií. „Se jménem vlivného filosofa Konfucia je spojován i rozvoj hudební teorie a vznik *Knihy písní*.“⁹ Jako filosofie, tak i hudba se vyznačovala výrazovou střídavostí na rozdíl od Japonců.

Japonská hudba je spojena s obřady šintoismu. Existovaly bicí, flétny, vznikl strunný drnkací nástroj – koto. Do Japonska se dostává také buddhistické náboženství, které s sebou nese i vlastní hudbu navazující na indické a čínské vzory. Zpívalo se na texty v sanskrtu, čínštině a japonštině.

Další protikladnou hudební kulturou oproti čínské byla kultura indická, vyznačující se rozmanitostí tónového materiálu. „Indové užívali stupnic, které vznikaly rozdělením oktávy na 22 dílů. Změnami velikosti jednotlivých částí, popřípadě vynecháním určitých kroků, vznikaly nové a nové stupnice. Indické melodické myšlení bylo postaveno na rágách, melodických modelech, ve kterých bylo zřetelně rozpoznat počáteční, centrální a finální tón. Tyto rágy měly symbolický charakter, byly spjaty s různými náladami, denní i roční dobou, vycházely z rozmanitých nástrojových barev či určitého způsobu zpěvu.“¹⁰ Rágy se staly základem improvizovaného hudebního projevu.

Arabská hudební kultura má své počátky v předmuslimské epoše. Arabové nevytvořili hudební notaci, v dobách helénizmu nepřijali řeckou, jejich náboženství zakazuje zobrazování, neexistují žádné ikonografické prameny.

Čínská kultura spolu s japonskou, malajskou, předindickou a arabsko – perskou tvoří dohromady kulturu exotickou.

Pro další hudební dění na evropském kontinentu jsou nejdůležitější kultury orientální rozvíjející se v Egyptě, Mezopotámii a Sýrii.

⁸ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 35

⁹ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 46

¹⁰ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 16

1.2.1.2 Hudba starožidovská

Přímořská oblast Palestiny byla známa také velmi starým kulturním osídlením. Ve 12. stol. př. Kr. se tu usídlilo dvanáct izraelských kmenů, které tvořily státní celek. Ústředním bodem náboženství, moci i kultury byl chrám v Jeruzalémě. Izraelské kmeny však dlouho svobody neužily, záhy se zde střídala nadvláda Egyptanů, Asyřanů, Peršanů, Řeků a Římanů. Proto Židé, kteří byli opět vyhnáni ze svého území a rozptýleni po Evropě, se stali významným spojovacím článkem kultury Předního východu a Evropy.

Národ Izraelitů byl jediný, který ve své době vyznával monoteistické náboženství, odmítal praktiky přírodních náboženství, včetně jejich hudby. „*Bůh smlouvy se nedá člověkem naladit, ovlivnit. On je svatý a milostivý, on se sám ve své suverénní svobodě rozhodl pro příklon k člověku. Proto hudba v Izraeli, všechen zpěv a modlitba mají charakter odpovědi chvály a díky za Boží čin.*”¹¹

V Bibli nalézáme četné zprávy o bohatém hudebním životě jak ve starší epoše patriarchů a soudců, tak i v dalších dobách za králů Davida a Šalomouna. Hudba hraná na nástroje byla vždy úzce spojena s modloslužbou, zpěv často provází bohoslužbu. Hudební nástroje byly většinou přejímány ze Sýrie. Smolka poukazuje na početné biblické zmínky o hudebních nástrojích. Ty však jsou z hudebního hlediska nekonkrétní, nástroje nejsou nikde popsány. Nepodařilo se tedy zjistit, ke kterému nástroji se ten který název vztahuje.¹² Židovskou liturgii dělíme na chrámovou, synagogální a domácí. Chrámová jako jediná používá hudebních nástrojů.

Významné postavení v židovské synagogální hudební kultuře zaujímaly žalmy. Patrně vznikly zhudebněním úryvků Bible chrámovými pěvci. Jejich přednes byl velmi jednoduchý, neboť byly recitovány na jednom tónu, na konci verše byl jednoduchý pohyb. Střídaly se formou antifony (střídání dvou sborů) nebo responsoriálně (střídal se sólista se sborem), někdy byl žalm zahájen antifonou, která se opakovala ještě jednou na konci.¹³

Princip kantilace, který byl typickým znakem hudby Předního východu, převzala nově se vytvářející křesťanská liturgie, neboť takový hudební projev Evropa neznala, a mohl plnit úlohu sakrálního zpěvu. Nebyla převzata praxe doprovodu hudebních nástrojů při zpěvu právě

¹¹ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 7

¹² J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 38

¹³ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 38

proto, aby byla forma odlišná od toho, co doposud Evropané užívali a samozřejmě také z praktických důvodů nově vznikajícího zakázaného náboženství.

Hudba židovská se stala společně s hudbou antických kultur základem hudby křesťanské.

1.2.1.3 Hudba starověkého Řecka a Říma

Řecko má pro evropské dějiny obrovský význam. Vedle kultury židovské je dalším propojujícím článkem Evropy a Předního východu. V Řecku zaujímala hudba významné postavení, přesto pojem „hudba“ řečtina dlouho neznala (do 5. st. př. Kr.). Existovala slova pro označení činností jako např. zpívat, hrát na kitharu ap., ale teprve r. 476 př. Kr. se objevuje slovo „múzické“ ve smyslu chápání jednoty tanečního, hudebního a básnického projevu. Později se význam slova začal oddělovat pouze pro činnosti hudební.

Prvními učiteli hudby byli pastýři. Syn pastýře a nymfy byl bájný pěvec Orfeus, při jehož zpěvu krotla i divá zvíř. Na této báji je možno vidět důkaz toho, že hudba byla ve službách magie.

Očistné působení hudby na duši člověka, zbavující ji vášně, vedlo k tomu, že byla zařazena do výchovného procesu. Mluvílo se o tom, že hudba je schopna převychovat, umravňovat a formovat člověka. Poprvé v dějinách se tak stala předmětem filosofického zkoumání. „*Konzervativní Platón si ve stáří přál, aby byly v Řecku vydány 'zákony o múzické výchově a zábavě', které by určovaly, kdy a co se smí hrát, a jimiž by se také zakázalo 'novatořit či vymýšlet nějaké jiné věci proti starodávným', neboť novoty vzbuzují nepokoje a ty ohrožují stát (Platón: Zákony)*“.¹⁴ Platón i Aristoteles byli hudebně velice vzdělaní, Platón přinesl např. do hudební terminologie pojem harmonie. Řekové jako první se snažili odhalit zákonitosti tónového světa a pojmenovat je. Byly tu vytvořeny dvě školy: kánoniků, která vycházela z Pythagorova učení a hudební teorii stavěla na matematickém základě, a harmoniků, která vyzdvihovala sluchovou zkušenost mající daleko větší význam než je matematická přesnost. V pozdější době helénistické došlo ke sloučení obou směrů, systematicky se vytvářela hudební teorie.

Z Homérových hrdinských eposů se dovídáme o řecké kultuře, hudební nevyjímaje, kde jsou zaznamenány poznatky o tehdejších hudebních nástrojích (čtyřstrunná forminx -

¹⁴ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 38

druh lyry), ze které se vyvinula kithara v 5. a 4. stol. př. Kr. Jsou známy loutny a harfy. Vynálezem byly vodní varhany, u nichž byl vzdušný proud regulován vodním tlakem.

Vokální hudba měla několik druhů. Byly rozlišovány pajány (sbor mužů zpíval hymny k počtě bohů), thrénoi (žalozpěvy nad mrtvými), svatební zpěvy, pracovní písně aj.

Na italském poloostrově měli nejsilnější moc Etruskové, jejichž vyspělé kmeny přebíraly podněty od Řeků. Pod jejich vlivem byly také latinské kmeny v okolí města Říma, které však jejich nadvládu setřásly okolo r. 500 př. Kr. a nastolily republikánské zřízení. Hudební kultura Říma ve zmíněném období se nedá přímo doložit, nedochovaly se žádné hudební památky. Dlouho přetrvávala mylná představa o tom, že Římané byli nemuzikální, kterou vyvracejí dochované nástěnné malby zobrazující široké uplatnění hudby v každodenním životě. Po porážce Řecka Římány nesmíme opomenout to, že sice Řecko bylo poraženo, ale jeho kultura zvítězila nad Římskou. Proč by tomu mělo být jinak u kultury hudební?

1.3 Hudba v křesťanských zemích

1.3.1.1 Počátky křesťanství

Do pozdějšího římského období můžeme zařadit souvislost s nově se vytvářejícím náboženstvím – křesťanstvím. Velký odpůrce křesťanů Nero, byl vzdělaný hudebník, žák kitharodů. „*Jak se ukázalo i v okamžiku jeho smrti, cenil si zřejmě více své umělecké činnosti nežli hodnosti císařské.*”¹⁵

Stejně tak, jako čerpáme z různých pramenů, abychom dokázali historicitu Ježíše Krista, také prameny o počátcích hudby v liturgii jsou různé. Svědectví o zpěvu křesťanů dokazuje jak Bible, tak i prameny mimobiblické.

Ježíš žil v oblasti, kde působila nábožensko – kulturní tradice židovského národa. Účastnil se také bohoslužeb v chrámě i synagoze, jejichž součástí byla i hudba. Jediný přímý důkaz o zpěvu Ježíše se nachází v popisu jeho poslední večeře. „*Když zazpívali chvalozpěv, šli na Olivovou horu.*”¹⁶

¹⁵ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 25

¹⁶ Mk 14,26

Zpěvní formy byly pozůstatky z doby izraelské a helénistické, uvádím několik odkazů z Bible „*Se vši vděčností se navzájem učte a napomínejte a s vděčností v srdci oslavujte Boha žalmy, chválami a zpěvem, jak vám dává Duch.*”¹⁷

Nositelem zpěvu byla obec věřících. „*Zpěv obce je ve Skutcích apoštolů (2,47) nazýván plesáním. Tento slovní výraz se ještě vyskytuje u Magnifikat.*”¹⁸ Zvoláním „Kyrie eleison” prvotní křesťané vyznávali přítomnost Ježíše Krista ve svém středu. Funkci mělo podobnou jako hosana. „*Hosana Synu Davidovu! Požehnaný, který přichází ve jménu Hospodinově! Hosana na výsostech!*”¹⁹ Toto zvolání bylo převzato z veřejného života antických kultur, kdy jím lidé vítali svého panovníka. Existovaly různé druhy liturgických zpěvů, kromě žalmů je však nemůžeme lépe specifikovat. „*Plni Ducha zpívejte společně žalmy, chvalozpěvy a duchovní písně.*”²⁰

O užívání hudebních nástrojů při shromažďování křesťanských obcí se nedochovaly žádné doklady. Starožitovská kultura i antika však nástroje používala (srov. dále „Starožitovská kultura“). Nový zákon nemá odkaz na používání hudebních nástrojů, ve Starém zákoně hra na ně je spojována s modloslužbami. „*Jakmile uslyšíte hlas rohu, flétny, citary, harfy, loutny, dud a rozmanitých strunných nástrojů, padnete a pokloníte se před zlatou sochou, kterou postavil král Nabukadnesar.*”²¹ „*A dále jsou dnes k dispozici nálezy dokládající, že se exekuce křesťanů v aréně dala právě za zvuku varhan, fanfár a rohů.*”²² Zda první křesťané nepoužívali nástroje z důvodu odlišení se právě od ostatních náboženství, nebo zda je odmítali čistě z praktického hlediska, nemůžeme určit. Tuto raně křesťanskou tradici převzala liturgie církevního Východu.

Plinius ml. ve svém listě císaři Trajánovi obviňuje křesťany, kteří se scházejí v určený den před svítáním a společně zpívají Kristu jako Bohu. O zpěvu křesťanů se zmiňuje také Eusebius, Klement Alexandrijský, Tertulián, Řehoř z Nyssy. Augustin ve Vyznání píše, že zpívaná svatá slova umocňují zbožnost, avšak považuje za hřích, když ho víc zajímá melodie než obsah. Zpěvní přednes textu má v liturgické hudbě výlučné postavení, ale liturgie zná i zpěv beze slov. „*At' se srdce raduje beze slov a nesmírná šíře té radosti at' se neomezuje*

¹⁷ Ko 3,16

¹⁸ D. SCHUBERTH. Církevní hudba. Přel. Z. Demel z: Kirchenmusik, in *Theologische Realenzyklopädie*. Hrsg. von Gerhard MÜLLER. Bd. XVIII. Berlin - New York : De Gruyter, 1989, 649-662. Dostupné na: http://www.tf.jcu.cz/cz_imenu/katedry/praktik_teol/getfile.php?filename=cirk_hudba (= D. SCHUBERTH. Církevní hudba).

¹⁹ Mt 21,9

²⁰ Ef 5,19

²¹ Da 3,5

²² D. SCHUBERTH. Církevní hudba, s. 4

*slabikami.*²³ Ze 2.-3. století se dochoval notovaný, řecky psaný hymnus k Nejsvětější Trojici ukazující silné orientální vlivy, který je jasně raně křesťanskou památkou. „*Je to však ojedinělý dokument, neboť zpěvy byly většinou tradovány ústně. Křesťanský hymnus z Oxyrrhynchu, objevený 1922, jakož i instrumentální melodie z traktátu anonymního autora, doplňují seznam dochovaných hudebních pramenů.*”²⁴

Když za císaře Konstantina získalo křesťanství svobodu a privilegia, zvyšuje se slavnostnost bohoslužby. V Konstantinopoli vznikají skupiny zpěváků školených v pěveckých školách při katedrálách a kláštorech. Dochází zde k míšení prvků raně křesťanských s hudebním životem antického světa. Používají se při hudbě také doprovody nástrojů, zejména varhan. Právě zde se vytváří základy západní vícehlasé hudební formy. Ostatní části impéria používaly zpěv předkonstantinovské éry.

V samotném Římě pěstovali svůj vlastní zpěv, který se rozšiřuje do dalších oblastí, zvláště zaalpských.

1.3.1.2 Římská liturgická hudba

Na sklonku 4. století dochází k rozdělení římské říše na východní a západní. Ve východní části římské říše se vytvořila symbióza pohanských a nových křesťanských prvků, ze které vznikla hudební byzantská kultura. Oblíbený druh byzantského zpěvu byla tzv. troparia (krátké zhudebněné verše mezi žalmy), kontakia a kánony. Jejich významným tvůrcem byl Jan z Damašku. Zhudebněné lyrické části Bible, zpívané hymny, byly nejoblíbenější v celé byzantské oblasti. Byzantská hudba vytvořila základ pozdější hudební kultury ruské, bulharské a srbské.

Na území západořímské říše vznikají státní celky ovládané barbary. Významným státem se stala Francká říše, která odolala náporu Arabů, obsáhla území dnešní Francie, Německa a Itálie. Její nejznámější představitel Karel Veliký se nechal v Římě korunovat císařem.

Křesťanství se tedy šířilo do států germánských i slovanských. Konečný rozkol východní a západní církve v r. 1054 znamenal také konečné rozdělení liturgie, která se nadále vyvíjela každá svým směrem.

²³ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 12

²⁴ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 27

Na závěr tohoto celku bych se chtěla zmínit ještě o jednom hmotném daru, který se k nám do Evropy dostal z byzantské kultury, a to o varhanách. Starověk znal vodní varhany a menší varhany s měchy. „*O tom, jak byly varhany ceněny, svědčí zpráva z roku 757, kdy byzantský císař Konstantin V. Kopronymos poslal varhany zdobené zlatem a drahokamy franskému králi Pipinu Krátkému.*”²⁵ Další zmínka o stavbě varhan se zachovala z roku 826, kdy je nechal postavit Ludvík Zbožný v Cáchách. Od této doby se objevují v Evropě na panovnických dvorech a postupně i v kláštorech, v centrech vzdělanosti. „*Zdá se, že k šíření varhan přispěli i benediktini, protože při popisu svěcení kostela v klášteře St. Bages ve Španělsku roku 972 stojí: z atria se na všechny strany nesl zvuk varhan k chvále a slávě Boží.*”²⁶

1.3.2 Gregoriánský chorál

Západní liturgie užívala v liturgii a ve zpěvu latiny, zdrojem většiny textů byla Bible. Tomuto zpěvu se říkalo *cantus romanus* nebo *cantilena romana*. Liturgickým zpěvem se zabývali mnozí papežové: „*Lev Veliký, Gelasius, Symmachus, Jan, Bonifác. Římský archikantor Jan (7. stol.) o nich podává svědectví, že uspořádali liturgický zpěv v průběhu liturgického roku (cantus anni circuli). Benedikt zase kodifikoval zpěv officia (Regula Benedicti).*”²⁷

Význam papeže Řehoře Velikého spočívá v jeho uspořádání mešní liturgie, zasloužil se o rozvoj zpěvu a pěvecké školy v Římě. Pevný řád dal také schole cantorum, která se vyvinula ze scholy lectorum (pro přednes epištoly). „*Schola měla sedm zpěváků: primicerius, secundarius, tertius, archiparafonista, tři parafonisté a sbor chlapců. První tři zpěváci byli sólisté, ostatní tvořili chór spolu s chlapci.*”²⁸ Podle tohoto papeže se od 9. století užívá pojmenování gregoriánský zpěv. „*K terminologii je vhodné ještě zmínit, že gregoriánský zpěv v širším smyslu je lépe označovat jako chorál (cantus planus, plain chant, plainsong).*”²⁹ Chorál byl zpěvem výlučně jednohlasým. Představuje soubor pěveckých typů a forem, doprovázející všechny bohoslužebné úkony. Na počátku druhého tisíciletí se začínají podílet na tvorbě gregoriánského chorálu i ostatní národy.

²⁵ L. TOMŠÍ, J. LUKEŠ, J. TOMÍČEK., V. UHLÍŘ. *Historické varhany v Čechách*, s. 9

²⁶ K. CIKRLÉ, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 184

²⁷ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 14

²⁸ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 64

²⁹ D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*, s. 7

Vedle starých forem chorálu se počínají vytvářet i nové – tropy, sekvence, liturgická dramata. V 11. a 12. století autoři začínají tvořit mariánské antifony, až do 15. století vznikají nová ordinária, pro nové svátky jsou komponována nová propria.

Liturgická dramata vznikají na počátku 10. století. Tato forma má původ v tropu (vsuvce) k velikonočnímu introitu. „*Text tropu*³⁰ *zněl: 'Koho tu hledáte, učednice Kristovy? Ježíše Nazaretského, ukřižovaného, vy nebešťané'*“³¹. Podle současných výzkumů je zřejmé, že velikonoční hra vznikla v klášterním prostředí jako zvláštní obřad čerpající z biblického podání, přibližujícího Kristovo zmrtvýchvstání. „*Zpěvní složka byla tvořena ve věrném chorálním stylu, takže tuto hru bylo možno provozovat v rámci liturgie, což se v různých verzích dělo v celé Evropě až do 16. století.*“³²

Podle vzoru velikonoční hry vznikla i hra vánoční. Obě se rozrůstaly o další přídavky, vznikaly rozsáhlé zpěvně dramatické útvary. Od konce 13. století se rozvíjí duchovní hry v národních jazycích, které zpracovávaly biblické události od stvoření světa až po poslední soud, životy světců a jejich zázraků. Od 14. století se v těchto hrách, mystériích, klade důraz na mluvený text v lidové řeči, uvolňují se ze závislosti na liturgii a tak ztrácí význam pro vývoj liturgické hudby.

Hlavními bohoslužbami dne byly mše a kanonické hodinky. Mše zahrnuje zpěvy s texty stálými – ordinarium missae – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei a zpěvy s texty proměnlivými - proprium missae – introitus, graduale, aleluja, tractus, sekvence, offertorium, communio. Kanonické hodinky – officium – tvořily celodenní cyklus osmi pobožností.

Hudební notace se vyvíjela velmi pomalu, protože zpočátku mezi hudebníky převažovala spontánní tvořivost a svobodná interpretace z paměti. Výjimku tvořil liturgický církevní zpěv, který měl být provozován v jednotném schváleném a závazném znění. Prvotními historickými prameny gregoriánského chorálu jsou tzv. tónáře, nejstarší z nich pochází z 8. století. Dokumentuje snahu zvládnout chorální zpěv šířící se do zaalpských krajín. „*Nejstarší hudební zápis gregoriánských zpěvů se objevuje v první polovině 9. století na franském území. Jedná se o tzv. paleofranské neумы. Zápis je bezlinkový.... Neuma*

³⁰ Tropus v liturgickém textu znamená textování, podkládání tj. sled více tónů na jednu slabiku, melodií novým. In J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 303; je též známo, že tropus je rozšíření mešního zpěvu pomocí úvodu nebo vsuvky s vlastním textem a vlastní melodií nebo pomocí dodatečného otextování melismatických melodií.

³¹ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 17

³² J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 66

znamená gesto, výraz, ale také melodii. Je to zakreslený pohyb dirigentových rukou, který znázorňuje kontury melodie.....Je zřejmé, že tato notace sloužila jako doplněk melodie, kterou zpěváci již znali.³³ S rozrůstáním repertoáru liturgického zpěvu však nebylo možné si skladby zapamatovat a neумы nebyly dostatečnou zárukou pro jejich přesný přenos. Bezpečný zápis přesného sledu melodie byl dosažen až zavedením linek. V 11. století Quido z Arreza zavádí linkovou osnovu, ve 12. století se objevuje čtyřlinková osnova s klíčem, ve 13. století je zavedena kvadratická notace s čtvercovými tvary not v Itálii, o jejíž rozšíření do ostatních zemí se zasloužily duchovní řády, především františkáni.

Ve středověké tvorbě vzniká mnoho gregoriánských zpěvů, některé z nich však zasahují do liturgie svými bezcennými texty, obsaženými ve velkém množství sekvencí a tropů. Tridentický koncil nařídil revizi liturgických knih, včetně misálu a chorálních knih. Zodpovědnými za reformu chorálu učinil papež Řehoř XIII. skladatele Palestrinu a Zoilu.

V této době pronikají do hudby humanistické tendence, je preferována srozumitelnost textu, hudební vyjádření je podřízeno slovnímu přízvuku. Práce na reformě byly zastaveny na popud španělského krále Filipa. Za papeže Pavla V. dochází k vytištění Římského graduálu (1614), ale již tři roky před ním vychází v Antverpách Antiphonale Romanum. „Po celých tři sta let byl chorál vydáván v této deformované podobě a prožíval dobu úpadku.“³⁴

O navrácení gregoriánského chorálu do původní podoby se zasloužili hlavně benediktní mniši v klášteře Solesmes ve Francii, kteří prozkoumali nejstarší chorální rukopisy. Papež Pius X. podpořil jejich snahu a pověřil je přípravou úředního vydání chorálních zpěvů. První kniha *Ordinarium missae* vyšla v roce 1905. Další dlouholeté vědecké zkoumání rukopisů vyústilo ve vydání *Graduale triplex* (1979), které umožňuje novou interpretaci chorálu podle neumatického zápisu.

Gregoriánský chorál je nejstarší hudební útvar, který doposud žije plným životem. „Není pouhou historickou hudbou, zajímavíci snad jen odborníky – historiky, ale je plnohodnotnou součástí naší hudební přítomnosti. Jeho obliba přes jistou nepřízeň současné římskokatolické církve v posledních letech spíše narůstá.“³⁵ „Gregoriánský chorál zužitkovává všechny možnosti, které může nabídnout jednohlasý zpěv, aby je použil ke zhudebnění Božího slova, k hlásání, k vyjádření víry a lásky.“³⁶

³³ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 16

³⁴ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 18

³⁵ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 38

³⁶ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 20

1.3.3 Vícehlas v křesťanském zpěvu

1.3.3.1 Období románského a gotického slohu

První pokusy o vícehlas se vyskytovaly již v primitivních a orientálních kulturách. Nejstarší zmínky o evropském vícehlasu jsou zachyceny u anglického biskupa Aldhelma.

První svědectví o vícehlasu v liturgii se nachází ve spisu *Musica Enchiridis* z druhé poloviny 9. století. Pro vícehlas se používá termínu diafonie nebo *organum*. Hlavní melodií organa byl chorální nápěv, přidaný druhý hlas se pohyboval ve spodních kvartách nebo kvintách, někdy se tyto dva základní hlasy spojovaly do oktáv.

Postupem času se rozvíjela další pravidla i komplikovanější techniky. Významným centrem byla katedrála Notre Dame v Paříži. Kromě organa zde vzniká *conductus*. „*Conductus – z lat. conducere, sbíratí, shromažďovati. Původně jednohlasá píseň duchovního nebo světského obsahu doložená ve 12. stol. Později též vícehlasá skladba volnější formy.*“³⁷ Ten již nevychází z chorálu a motetu (též moteto, it. rčení). „*Od svého vzniku v ars antiqua až po dnešek jeden z nejvýznamnějších druhů vokálního vícehlasu. Bylo komponováno jak na duchovní, tak i světské texty, nejdříve jen latinské, později i na texty v národním jazyce*“³⁸, kde je organum tropováno novým textem, i jinojazyčným. „*Silně pohnuté protihlasy jsou charakterizovány svým periodickým rytmem a řečovou artikulací.... Později se název moteto užívá pro označení textovaných kompozic bez ohledu na hudební kulturu a styl.*“³⁹

Období počátků polyfonie se nazývá *ars antiqua*, což latinsky znamená „staré umění, označení epochy evropské hudby z let 1230 - 1340. Pojem zahrnuje jak teorii, tak praxi. Základní formou *ars antiqua* byl jednoduchý vícehlas (*organum, motet*). Hudba *ars antiqua* byla jako jediný druh neliturgického zpěvu připuštěna do chrámu.“⁴⁰ Jejími hlavními představiteli byli Leoninus a Perotinus. Ve 14. století vzniká *ars nova*, pozdněgotická hudba, nesoucí název podle teoretického spisu Philippa de Vitryho (1323), v němž byly položeny teoretické základy menzurální notace i nového stylu rytmicky diferencovanější hudby...hlavními hudebními formami byl motet, ballada, rondeau.⁴¹ *Ars nova* trvá do roku 1430. Vyznačovala se čtyřhlasou melodií, oproti *ars antiqua* má větší melodickou i rytmickou diferencovanost. Jejími hlavními představiteli byli Philipp de Vitry a Guillaume de Machaut.

³⁷ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 52

³⁸ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 182

³⁹ D. SCHUBERT. *Církevní hudba*, s. 8

⁴⁰ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 23

⁴¹ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 24

1.3.3.2 Období renesance

Střediskem hudebního vývoje období renesance (15. a 16. století) se stalo Nizozemí a generace franko – vlámských skladatelů.

„Rozlišuje se pět period : 1) *Johannes Ciconia a John Dunstable*

2) *Jan van Ockeghem*

3) *Josquin des Prez, Jakob Obrecht, Heinrich Isaac*

4) *Adrien Willaert, Clemens non Papa*

5) *Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina*“⁴²

Autoři postupně vytváří pravidla kontrapunktu. „*Kontrapunkt spočívá v harmonicky logickém a melodicky nápaditém vedení současně zaznívajících samostatných hlasů. Ve skladbě přitom platí vždy jeden hlas za hlavní.... Umění kontrapunktu dosahuje svého prvního vrcholu ve vícehlase 16. století (palestrinovský styl)*“⁴³ Nejvýznamnějšími hudebními druhy této epochy jsou polyfonní mše a moteta. „*Renesanční motet je čtyř – až šestihlasá skladba na duchovní text (hymny, antifony, žalmy). Text je rozdělen na části a každá z nich má své téma, které je imitačním způsobem zpracováno.*“⁴⁴

V poslední generaci nizozemské školy dochází k přenesení kompoziční techniky do Itálie, kde je obohacena místními tradicemi. Hovoří se o škole benátské a římské. Zakladatelem a nejvýznamnějším představitelem duchovní tvorby tzv. římské školy byl Giovanni Pierluigi da Palestrina. „*Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje 105 mší, více než 500 motet, 35 Magnifikat, 61 duchovních a asi 100 světských madrigalů. Palestrina dovedl k dokonalosti vokální polymelodický styl, v němž jsou skloubeny a vyváženy všechny složky: zpěvná melodika, průzračná a logická harmonie i mistrovská, leč neokázalá kontrapunktická technika, jeho dílo se stalo vzorem pro katolickou chrámovou hudbu.*“⁴⁵ Schuberth uvádí, že skladatelské umění dosáhlo svého vrcholu v dílech di Lassa a Palestriny a došlo uznání u koncilních otců Tridentského koncilu.⁴⁶

⁴² D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*

⁴³ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 150

⁴⁴ F.KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23

⁴⁵ J. SMOLKA a kol.. *Dějiny hudby*, s. 157

⁴⁶ D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*

Zmíněný Tridentský koncil chtěl původně zakázat figurální (vícehlasou) hudbu, nakonec však kladl důraz pouze na to, aby byla zachována srozumitelnost liturgického textu a aby z ní bylo odstraněno všechno světské. V této době se objevil v chrámové hudbě prvek nazvaný vícesborová technika, kterou i Palestrina komponoval své skladby. *„Rozdělit zpěváky do dvou nebo více samostatných skupin (sborů) bylo přímo ideálním vyjádřením vítězného pocitu církve obrozené Tridentským koncilem, a proto se vícesborová technika setkala u kardinálů s velkým pochopením.“*⁴⁷

Během svých studií v Benátkách se seznámil s polychorálním stylem také nejvýznamnější představitel protestantské hudby Heinrich Schütz. Velký význam pro vícehlas v hudbě přinesla i reformace v církvi, zvláště v Německu. Reformované církve působily svoji silně katechetickou motivací, ale také zavedením lidové řeči do bohoslužby. Luteráni i jihoněmecké reformované církve se zasloužily o rýmování žalmů. *„S jistotou lze říci, že lidový zpěv měl rozhodující podíl na rozšíření reformace.“*⁴⁸ Pro hudební dění byly zřizovány školy, byla zakládána hudební tělesa, kde hlavní slovo měl chlapecký sbor doplněný o mužské hlasy a hudební nástroje, pod vedením kantora. Takovéto hudební sdružení, které buď prezentovalo lidový zpěv nebo s jeho přispěním se střídal zpěv chóru a obce reprezentuje nové církevně – sociologické a hudebně – sociologické uskupení. *„Předpokládané spojení církevní hudby a školy se v následující době uchovalo během všech epoch hudebních a církevních dějin až po současnost a s ním i povolání kantora – učitele.“*⁴⁹

1.3.3.3 Období baroka

Začátky barokního slohu v hudbě nacházíme opět v Tridentském koncilu, který byl svolán pro vyřešení vnitřních sporů v katolické církvi. Posílená, jednotná církev by mohla zpátky získat svá území ztracená reformací. Španělská mystika, charakterizovaná osobností sv. Terezie z Avily a sv. Jana od Kříže, sv. Ignáce z Loyoly, zakladatele jezuitského řádu, a Tridentský koncil, ukazují na prvopočátky barokního stylu v Itálii a Španělsku. Tento styl se však rozšířil nejen do Evropy, ale do celého světa. *„Neexistuje žádná jednotná barokní estetická teorie prostupující celé 150leté historické období a navíc spojující všechny evropské národy.... Nejvýznamnější změnou je oblast hudby a její vztah ke slovu. Skladatelská avantgarda raného baroka dochází k požadavku, aby se výraz hudby podrobil významu textu – tedy, aby se hudba podřídila řeči.“*⁵⁰

⁴⁷ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 166-7

⁴⁸ D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*, s. 10

⁴⁹ D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*, s. 10

⁵⁰ M. NAVRÁTIL. *Charakteristika hudebního baroka*, s. 15

Baroko v hudbě se vyznačuje vznikem hudebních forem, které se udržují dodnes. Rozvíjí se používání hudebních nástrojů, které splňují nové poslání. Již pouze nekopírují zpěvní hlasy nebo nedoplňují chybějící hlas, ale dostávají svoji samostatnou funkci, nejsou závislé na zpěvních hlasech, samostatně hrají v předehrách, mezihrách, dohrách. Do chrámové hudby proniká hudba, která byla původně určena účelům světským. „Většina hudebníků ve službách vysoké aristokracie v Itálii, kde se barokní hudba vyvíjela, komponovala pro kostel, mnozí působili jako kapelníci nejvýznamnějších kostelů. Bylo proto zcela přirozené, že přenášeli výrazové prostředky a skladebné postupy světské hudby do kostela, neboť panovalo přesvědčení, že to, co je vhodné pro šlechtice, je vhodné i pro oslavu Boha.“⁵¹

Nová duchovní orientace kladla zvýšený důraz na výraznou melodickou linii, ale i na celkovou srozumitelnost textové předlohy. Na tomto základě se začala vyvíjet opera, k níž jako protějšek v duchovní hudbě vzniklo oratorium. „Oratorium latinum (na biblické texty) se provádělo při liturgii, oratorium volgare (v lidové řeči) se používalo při pobožnostech.“⁵² Jako první oratorium bývá označována duchovní opera Emilia de Cavalieriho Rappresentatione di anima e di corpo (Představení o duši a těle, 1600), v níž se již objevují zárodečně všechny hudební formy oratorního stylu, dialog, lyrické i výpravné hudební prvky tlumočené árií, recitativem, sborem a vypravěčem.⁵³

Oratoria psali dodnes známí skladatelé, např. Giacomo Carissimi (oratoria s tematikou starozákonní – Job, Soud Šalomounův, Jeftah), Marc'Antonie Charpentier a samozřejmě musím připomenout G. F. Händela, který vytvořil 32 oratorií. „Zejména v tomto oboru dovršil předchozí vývoj v celovečerních dílech s bohatými a různotvárnými sólovými áriemi a popřípadě i recitativy, duety, ansámby a často polyfonně propracovanými sborovými scénami. Rovněž úloha orchestru zde bývá značná, zdaleka překračuje pouhou doprovodnou úlohu.... Pravá barokní opravdovost a jásavost výrazu je patrná např. v začátku závěrečné sborové scény z Mesiáše.“⁵⁴ O Händelových oratoriích a jejich působení na psychickou stránku člověka hovoří Navrátil: „Vrcholnou vokální Händelovou tvorbou jsou oratoria pro svou citovou a myšlenkovou opravdovost.... Většina děl má nadčasovou a trvalou hodnotu pro svůj ponor do největších hloubek lidské duše – její bázně a úzkosti, její touhy po štěstí a po

⁵¹ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 167

⁵² F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23

⁵³ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 212

⁵⁴ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 245

spáse lidského žití. Těžko ovšem na tomto místě můžeme vysvětlit všechno, s čím se při poslechu těchto děl setkáváme.“⁵⁵

Pašije jsou zvláštním druhem oratorií, která vznikají především pro bohoslužbu reformované církve, protože v katolické liturgii platil zákaz používání nástrojů ve Svatém týdnu. Původní barokní podoba pašijí (oratorní pašije) zhudebňuje biblický text použitím árií, recitativů a sborů. Na přelomu 17. a 18. století se do nich začínají vkládat duchovní písně nebo jiné texty, které nahrazují biblický text. V souvislosti s pašijemi nelze zapomenout na německého velikána barokní hudby J. S. Bacha, který zařazuje biblické texty do recitativů, jeho Matoušovy a Janovy pašije představují vrchol vývoje oratorních pašijí. „*Bachovy pašije svým uměleckým řešením i rozsahem daleko přesahovaly potřeby a tradiční rámeček bohoslužebných obřadů, v Lipsku byly za autorova řízení několikrát provedeny o Velikonocích při odpoledních nešporách.*“⁵⁶

Kantáta je druhem hudby vokálně instrumentální, který vznikl rovněž v baroku. „*Název kantáta se poprvé objevuje ve čtyřsvazkové sbírce Alexandra Grandiho – Cantate et arie (1629). První kantáty jsou sólové, mají formu arie a recitativu a jsou provázeny generálbasem. V dalším vývoji je forma obohacena o duetto, tercetto a sbor. V průběhu 17. a 18. století se kantáta stává jednou z nejvýznamnějších forem vokálně – instrumentální hudby.*“⁵⁷ Protože kantáta byla jedním z hlavních druhů evangelické chrámové hudby v Německu, dovoluji si připomenout opět J. S. Bacha, který vytvořil pět ročníků kantát pro všechny neděle a svátky.

Ve mši se nové stylové prvky objevují nejpozději, dlouhou dobu byly provozovány Palestrinovy skladby a jeho žáků. Jednu z těchto mší, obohacenou o generálbas, trubky a pozouny, používal ještě Bach pro potřebu lipského kůru. Je však samozřejmé, že i mše prodělávala svůj vývoj, a tak v 18. století se objevuje kantátová mše. „*Text mešního ordinaria je zhudebňován jako sled uzavřených sborových, áriových nebo ansámblových čísel s doprovodem orchestru.*“⁵⁸

V baroku se osamostatňuje hra na varhany, a tak vzniká mnoho literatury psané pro tento nástroj. Normy pro varhanní hudbu poprvé v historii uvádí kniha „*Ceremoniale*

⁵⁵ M. NAVRÁTIL. *Charakteristika hudebního baroka*, s. 114, 115

⁵⁶ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 215

⁵⁷ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s. 138

⁵⁸ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 24

episcoporum (1600).⁵⁹ Varhany mohou doprovázet všechny verše ordinaria kromě Credo, mohou být použity v officiu.

Velká propojenost hudby světské a duchovní však vedla k nebezpečí zneužití liturgie pouze ke koncertním účelům. Proti tomuto se staví papež Alexander VII. v konstituci „*Piae sollicitudinis studio*“ (1657) a Benedikt XIV. v encyklice „*Annus dui*“ upřesňuje zásady liturgické hudby a zpěvů podle dokumentů Tridentského koncilu.

1.3.3.4 Období klasicismu

Vlivem osvícenství, za doby rozpadající se feudální společnosti, které prosazovalo roli rozumu a jeho všestranného využití pro poznání světa i člověka, došlo k rozvoji bádání v oblasti přírodních a společenských věd a k praktickému využití získaných poznatků. Jeho proticírkevní tendence byly zvláště v některých zemích velice vlivné, vyznačovaly se omezováním náboženských obřadů, omezováním vlivu církve na školství, konfiskací církevního majetku.

Také mezi chrámovou hudbou barokní a klasicistickou je vidět markantní rozdíl. „*Zatímco v době baroka stály náboženské otázky v popředí života společnosti i jednotlivce, v době klasicismu byla víra často nahlodána pochybováním a orientací společnosti na čistě světské problémy, a proto do náboženského života proniklo mnoho formalismu. To mělo za následek zvlažnění ve víře a oslabení smyslu pro liturgii.*“⁶⁰

V této době dosáhla obrovského rozkvětu opera, která ovlivnila chrámovou hudbu. Zde je na místě připomenout neapolský styl opery, který ovlivnil velké klasicistní skladatele vídeňské školy Josefa Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena.

Klasicismus přináší rozvoj instrumentálních forem pronikajících také do mešních kompozic. „*Missa brevis, ve které jsou zhudebněny jen některé části, místo ostatních preludují varhany... missa solemnis je bohatě instrumentována, počítá se sólisty a po proměňování se někdy při slavnostních příležitostech místo Benedictus užíval hymnus Te Deum... missa plenaria zhudebňuje pro určité svátky ordinarium a proprium, např. Requiem.*“⁶¹

⁵⁹ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 24

⁶⁰ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 169

⁶¹ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 24

1.3.3.5 Období romantismu a ceciliánské hnutí

Romantici projevovali prostřednictvím všech druhů umění nespokojenost s výsledky Francouzské revoluce a se situací, do které se dostala Evropa po dlouhých krvavých napoleonských válkách, odmítali přísná pravidla klasicistního umění. Hudebníky ovlivněné romantismem silně přitahovaly citové náměty, snažili se zachytit dojmy z přírody, rozšířili také zájem o lidovou píseň.

Náboženství se v té době dostávalo na vedlejší místo, jen jako opora státu a morálky, což se samozřejmě odráží i v hudbě. Vznikají díla těžko proveditelná při liturgii, kterým ale zůstává náboženský obsah, dostávají název duchovní skladby.

Pro vyjádření citových námětů hledali skladatelé nové formy: symfonické básně, rapsodie, balady a fantazie.

„V období raného romantismu pokračuje tradice vídeňských klasiků v oblasti vokálně - instrumentální tvorby, jak o tom svědčí například mešní kompozice Franze Schuberta. Vrcholný romantismus obohacuje liturgickou hudbu novými harmonickými a instrumentálními prostředky. Příkladem je requiem Hectora Berlioze, Ostřihomská mše Franze Liszta nebo Requiem Giuseppe Verdiho.“⁶²

V 19. století vzniká v Německu pod vedením kněze a skladatele Franze Xavera Witta a kanovníka Karla Proskeho, za pozdější podpory Franze Liszta obrodné hnutí v okruhu římskokatolické církevní hudby, tzv. „*cecilianismus*“, pojmenovaný podle patronky hudebního umění sv. Cecilie. Hnutí si klade za cíl navrátit církevní hudbu předpisům ustanoveným na Tridentském koncilu, bylo institucionalizováno založením všeobecného německého ceciliánského sdružení v roce 1868, o šest let později vzniká v Řezně Institut církevní hudby. „*Na poli liturgické hudby mělo být dosaženo obnovy návratem ke gregoriánskému chorálu a vzkříšením klasické polyfonie 16. století.*“⁶³ Reformační tendence tohoto hnutí měly za následek odtržení církevní hudby od tehdejších rozvíjejících se hudebních proudů. „*Ke zdařilému spojení mezi církevním učením a moderní hudbou však došlo ještě v 19. století ve francouzské varhanní hudbě. Francouzské varhanní symfonie je třeba považovat za významné moderní skladby své doby.*“⁶⁴ Francie se tedy s reformou vyrovnala po svém, Itálii a Španělsko téměř nezasáhla, zmíněné státy se k ní nehlásily,

⁶² F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25

⁶³ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25

⁶⁴ D. SCHUBERTH. *Církevní hudba*, s. 13

v Rakousku byla přijata s rozpaky, stala se hlavně věcí zemí Německa. Papež Pius X. v roce 1903 v Motu proprio *Tra le sollecitudini* s dodatkem *Divini cultus* podpořil reformní snahy. „Podle Motu proprio se měla liturgická hudba vyznačovat třemi rysy: zbožností, uměleckostí a všeobecností.“⁶⁵

Motu proprio sice potvrdilo reformu, ale zmírnilo Wittovy požadavky:

- 1) upřednostnilo gregoriánský chorál
- 2) z figurální hudby doporučilo tzv. klasickou polyfonii, tj. polyfonní tvorbu a capella z doby po Tridentuském koncilu do začátku baroka
- 3) z hudby ostatních období a z hudby moderní připustilo skladby, které neobsahovaly nic světského
- 4) při všech slavných liturgických úkonech nařizovalo používat pouze latinský jazyk
- 5) zakázalo praxi alternatim
- 6) omezilo figurální hudbu při nešporách jen na Gloria Patri a na hymnus a zakázalo provádět žalmy koncertantně sólovým zpěvákem, což bylo oblíbené hlavně v 17. a 18. století
- 7) přikazovalo, aby v kostelních sborech zpívali chlapci, nikoliv ženy (ženský zpěv povolil až Pius XII. roku 1954)
- 8) za vlastní nástroj církve prohlásilo varhany, omezeně povolilo smyčcové a dechové nástroje a zcela zakázalo nástroje bicí
- 9) vyslovilo přání, aby se chorál stal i zpěvem lidu.“⁶⁶

1.3.3.6 Hudba 20. století

Minulé století bylo obdobím známým nejen obrovským rozvojem vědy a techniky, ale také složitými politickými zápasy nejen v Evropě, které vyústily ve světové války a rozdělení Evropy „železnou oponou“. Všechny tyto jevy vedly v některých částech Evropy ještě

⁶⁵ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 175

⁶⁶ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 175

k většímu odcizení se člověka Bohu. „*Umění jako výraz životních názorů a pocitu epochy absorbuje všechny podněty a odráží všechny důležité události.*“⁶⁷

Vzniká mnoho uměleckých směrů v umění, hudbu nevyjímaje, ve kterých se promítá novodobé myšlení člověka. Expresionismus jako symbol odporu proti romantismu, folklorismus umocňující vliv lidové kultury. Hudba byla ovlivněna také dadaismem a futurismem, které spatřovaly v civilizaci a technice nové božstvo. Novoklasicismus (neoklasicismus) reaguje na vzniklé směry své doby oživením forem hudebního klasicismu.

Tento směr reprezentuje tradiční linii hudby vyskytující se ve druhé polovině 20. století. Vedle tradiční linie se objevuje ještě linie novátorská, která odmítala historické zvyklosti a usiluje o zcela nové hudební tvarování.

Vedle děl reagujících na společenskou, politickou i osobní situaci člověka vznikají také velká duchovní díla. Většina z nich se však nedá použít v liturgii. Jsou to např.: díla Arthura Honeggera (Král David, Jana z Arcu, Vánoční kantáta), Igor Stravinský (Mše, Žalmová symfonie, Canticum sacrum, Threni), Benjamin Britten (Vánoční requiem), Szymanowski, Penderecki, Messiaen, Poulenc a další.⁶⁸

1.4 Křesťanská hudba na našem území

1.4.1 Hudba 9. –14. století, pronikání křesťanské liturgie

Na našem území zatím nebyly objeveny žádné přímé hudební památky z předkřesťanské doby, vývoj hudby lze popsat až s příchodem křesťanské liturgie. Nelze samozřejmě pochybovat o dřívější hudební kultuře, nejsou však pro ni žádné důkazy. „*...Vždyť křesťanství s sebou přineslo i bohoslužebný zpěv, který měl zcela odlišné kořeny a bezpochyby zcela odlišný charakter než hudba a zpěv pohanských Čech, a tento zpěv, univerzální a kodifikovaný v celé Evropě, nemohl v příštích staletích neovlivnit hudební projevy všech vrstev naší středověké společnosti.*“⁶⁹

Liturgie se k nám nejdříve šířila z Německa, kde působili iroskotští mniši, okolo roku 830 přišli němečtí misionáři přinášející liturgii spolu s gregoriánským chorálem v latinském jazyce, slovanskému vzdáleném.

⁶⁷ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 516

⁶⁸ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26

⁶⁹ J. ČERNÝ, J. KOUBA. *Hudba v českých dějinách*, s. 14

Z Byzance se k nám dostala v roce 863 prostřednictvím Konstantina a Metoděje, na žádost knížete Rostislava liturgie v jazyce staroslověnském, a tak mohly vznikat texty a zpěvy, kterým zdejší obyvatelé rozuměli. „*Srozumitelný slovanský jazyk mohl také stimulovat a usnadňovat tvorbu nových liturgických textů a zpěvů, což můžeme doložit jejich vznikem k hodinkovým obřadům určených (na Velké Moravě např. vznikl kánon na počest svatého Dmitrije Soluňského). Dochované staroslověnské liturgické zpěvy české proveniencce (o svatém Václavu, officium o svatém Cyrilu a Metodějovi) svědčí o proniknutí slovanské bohoslužby i na území přemyslovských Čech (na konci 9. a v průběhu 10. století).*“⁷⁰ Zatím však není známo, jaká liturgie u nás v té době byla zaváděna. „*Není doposud zcela jisté, zda Cyril a Metoděj zaváděli východní či západní liturgii, nepoužívali však jazyka latinského, ale lidu srozumitelného jazyka staroslověnského (vzniklého na základě bulharsko – makedonského nářečí z oblasti Soluně).*“⁷¹

Liturgie ve staroslověnině však byla vytlačena liturgií latinskou pronikající ze Západu. Na čas se udržela pouze v sázavském klášteře, ale i odsud byla vytlačena po příchodu latinských mnichů z Břevnova. Liturgický zpěv byl provozován v chrámových prostorách, omezoval aktivní účast věřících na bohoslužbě. Důležitá střediska byla na Levém Hradci, Pražském hradě, Budči. „*Při biskupské katedrále a při velkých klášterních chrámech byly zakládány školy, které se horlivě věnovaly studiu gregoriánského chorálu ... Nejstarší je proprium z pražského Národního muzea, které lze klást do 11. století a jež bylo bezpochybně českého původu. Další významné památky jsou misál vyšebrodského kláštera, pražský misál a graduál a antifonář kláštera ve Zlaté Koruně.*“⁷² Ve 13. a 14. století se rozrůstala liturgická hudba, narůstal počet klášterů, farních kostelů ve městech i na venkově. Při velkých chrámech vznikaly profesionální sbory chrámových zpěváků složených ze žáků a dospělých kleriků, např. tzv. „*bonifanti v Praze u sv. Víta, v Olomouci i jinde.*“⁷³

Chorální zpěvy, které byly i u nás provozovány byly zapisovány kosočtvercovou notací, o její rozšíření se zasloužili hlavně františkáni. Na počátku 14. století vstoupily do chorálů i zpěvy domácího původu spjaté se svátky patronů, např. se sv. Václavem, sv. Ludmilou, sv. Vojtěchem, sv. Prokopem, sv. Cyrilem, sv. Metodějem.

Od tohoto století se v našich zemích objevuje také vícehlasá hudba.

⁷⁰ J. MAZUREK. *Stručné dějiny české hudby*, s. 8

⁷¹ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 54

⁷² J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 55

⁷³ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 100

Ze 13. století jsou dochovány první zprávy o varhanách na našem území. Byly postaveny na několika místech: „*V bazilice sv. Víta na Pražském hradě (1255-6), dómu v Olomouci (1258), klášterních chrámech ve Zbraslavi (1292), v Polici nad Metují (1294) a v Doksanech.*“⁷⁴

V tomto období byly také psány adventní zpěvy, velmi často s mariánskou tematikou. „*Nejstarší předvánoční mariánské chvály najdeme v rukopisu z 11. – 12. století z knihovny metropolitní kapituly pražské (sign. a 173) ,...Svatovítský tropář z téže knihovny z poloviny 13. století... mnohé z adventních zpěvů najdeme na zbytcích pergamenových listů, které byly použity jako desky do vazeb knih již ve 14. století.*“⁷⁵ Z doby Karla IV. se dochoval sekvencionář a antifonář Arnošta z Pardubic (1363). Antifonář má tři svazky, jehož první část zahajují adventní zpěvy zahajující církevní rok, sekvencionář obsahuje materiál týkající se zárodku vánoční hry. Hudebně se však jedná o velikonoční sekvenci podloženou předvánočním a vánočním textem. „*Dramatizace velikonočních slavností byla v Čechách oblíbena již od 13. století a je tedy pochopitelné, že slova se stala vzorem i pro způsob vánoční hry.*“⁷⁶ První zmínky o duchovních hrách jsou však známy daleko dříve: „*Mezi nejpozoruhodnější památky této doby patří zpočátku pouze latinské, od 14. století latinsko – české duchovní hry, provozované od 12. století svatojiřskými benediktinkami.*“⁷⁷

1.4.2 Počátky lidové duchovní písně

Je rozdíl mezi lidovou písní známou z lidové slovesnosti a lidovou duchovní písní, kterou psal vzdělaný hudebník za účelem, aby byla zpívána lidem. Nutnost pro vytvoření takového zpěvu nastala s příchodem latinské liturgie, kdy chorál byl sice v původu zpěvem lidovým, ale latina byla pro lidi mluvící ve slovanském jazyce nesrozumitelná. „*Ve vývoji rozlišujeme tři stadia:*

a) *Lid se zapojuje aklamacemi do latinského zpěvu, který zpíval klérus. Většinou jde o překlad řeckého Kyrie eleison do lidové řeči*

b) *Druhé stadium vývoje představuje tropus ke Kyrie eleison, kdy aklamace byla rozšířena několika slovy a podložena stejnou melodií*

⁷⁴ L. TOMŠÍ, J. LUKEŠ, J. TOMÍČEK, V. UHLÍŘ. *Historické varhany v Čechách*, s. 11

⁷⁵ V. FROLEC a kol. *Vánoce v české kultuře*, s. 137

⁷⁶ V. FROLEC a kol. *Vánoce v české kultuře*, s. 140

⁷⁷ O. DLABOLA, M. KOPECKÁ. *Procházky hudební Prahou*, s. 8

c) *Jako třetí stadium se objevuje duchovní píseň v lidové řeči... „78*

Příkladem třetího stadia je česká píseň z 11. století *Hospodine, pomiluj ny*, která je poprvé doložena u kronikáře Kosmy. Nápěv písně má rozsah čisté kvarty. Nejstarší zápis této písně je doložen v traktátu břevnovského mnicha Jana z Holešova z roku 1397. „*Vznikla z litanie zpívané ve staroslověštině, možná zde působil i vliv starší deklamace Gospodí, pomiluj... sloužila původně církevním i státním příležitostem jako píseň slavnostní a korunovační. Její význam lze srovnat s moderní státní hymnou.*“⁷⁹

Píseň *Svatý Václave* byla umělecky vyspělejší, nápěv je již v rozsahu oktávy. „*Nejstarší zápis textu se objevuje v latinské kronice, kterou svatovítský kanovník Beneš Krabice z Veitmile napsal na žádost Karla IV. V pojednání k roku 1368 poznamenává, že „tato píseň od pradávna zpívaná“ byla arcibiskupem Janem obdařena odpustky.*“⁸⁰

Dalším příkladem je parafráze německé písně ze 12. století *Christ ist erstanden, Buoh všemohúci*, která se spolu s písní *Jezu Kriste, ščedrý kněže*, pro kterou melodicky posloužila také německá píseň, nalézá v Jistebnickém kancionálu.

I když byly složeny i jiné písně, Pražská synoda (1406) povolila zpívat pouze tyto čtyři.

1.4.3 Hudba v Českých zemích v období renesance

Zjednodušeně lze říci, že v Čechách můžeme zahrnout do období renesance čas od doby husitských válek do bitvy na Bílé hoře. „*Husitská revoluce pak nejen zasáhla do bohoslužebného zpěvu, v souvislostech se společenskými změnami, které vyvolala, změnila se i celková podoba hudebního života v českých zemích.*“⁸¹ Husitské hnutí znamenalo předěl v hudbě, vznikají husitské chorály: „*Ideové vzepjetí českého lidu se projevilo znamenitými husitskými chorály. Na druhé straně však právě přílišný kult jednohlasé písně znamenal prvek vývojově retardační. Zatímco jinde v Evropě se bohatě vyvíjel vícehlas, v Čechách opět zavládl jednohlas.*“⁸²

Vlastní protestantismus se u nás projevoval ve směru českobratrském a luteránském, vznikla literátská bratrstva. Bylo vydáno značné množství kancionálů, např. *kancionály*

⁷⁸ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 27

⁷⁹ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 56

⁸⁰ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 28

⁸¹ J. ČERNÝ, J. KOUBA. *Hudba v českých dějinách*, s. 14

⁸² J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 143

Jakuba Kunvaldského, Písně nové Jana Silvána, českobratrský kancionál Lukášův, Písně chval božských vydaný Janem Rohem, Šamotulský kancionál a Ivančický kancionál znovu upravený Janem Blahoslavem.

V latině vznikalo i u nás velké množství písní – cantiones, původní nápěvy zahrnovaly předhusitské skladby, i skladby nové doby, postupně do zpěvů byla zařazována i světská tematika.

Z tvorby literátských bratrstev je třeba nejprve zmínit Franusův kancionál královehradecký. „*Kancionál horlivého kališníka z Hradce Králové Jana Franuse (1505) obsahuje 160 latinských cantiones.*“⁸³ Dále se dochovaly Královehradecký speciálník, Kutnohorský graduál aj. „*Zvlášť zdařilou ukázkou je motet z Královehradeckého speciálníku Náš milý svatý Václave, kde je v cantu firmu použito nápěvu svatováclavského chorálu.*“⁸⁴

Literátským bratrstvům právem náleží ocenění za rozvoj rorátních zpěvů. Jejich nejstarší rukopis byl nalezen z roku 1540. „*Z roku 1587 nacházíme zápis v kronice města Hradce Králové, že tam ,zvonili po celý advent před sedmou hodinou na večer celou čtvrt hodinu zvoncem na rathousu, což na pokoj zvonění nazývali, by měšťanstvo časně utichnouce, k ranní pobožnosti tím schopnější a ochotnější bylo. Pak čtvrt hodiny po vyzvánění v pět hodin ráno rorátní zpěvy byly prozpěvovány každodenně v hojném počtu od literátů.*“⁸⁵

V druhé polovině 16. století u nás zaznamenáváme vznik samostatné české kontrapunktické školy, která technicky nedosahovala úrovně mistrů vokální polyfonie v západní a jižní Evropě. Její skladatelé žili mimo Prahu v blízkosti lidové kultury, a tak často náměty pro první hlas čerpali z lidových nápěvů. Do této skupiny patří např. Jan Trojan Turnovský, Jiří Rychnovský, Pavel Spongopaeus Jistebnický aj. Nejznámějším z této doby byl Kryštof Harant z Polžic. „*V dějinách české hudby zanechal Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic výraznou stopu jako hudebník, jenž na svém sídle na hradě Pecka vydržoval jednu z mála kapel, o jejichž existenci máme pro toto období doklady.*“⁸⁶

Mimo domácí tvorbu k nám pronikala i zahraniční polyfonie, jedním z jejich představitelů byl Jacobus Gallus Petelin Handl, působící v Olomouci a posléze v Praze v kostele sv. Jana na Malé Straně. Nejznámějším dílem je Opus musicum, soubor motetů seřazený podle církevního roku.

⁸³ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 29

⁸⁴ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 146

⁸⁵ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 30

⁸⁶ O. DLABOLA, M. KOPECKÁ. *Procházky hudební Prahou*, s. 30

1.4.4 České hudební baroko

V době po bitvě na Bílé Hoře nastala rekatolizace českého obyvatelstva, což se projevilo také v hudbě, která po skončení třicetileté války byla komponována v novém barokním stylu. Protože na našem území byla některá místa, kde křesťanství mělo vždy hlavní úlohu, hudební vývoj na nich byl prakticky nenarušen.

Hudba se vytvářela hlavně pro potřeby církve, důležitými centry barokní hudby byly velké chrámy a kláštery, ze kterých vyšla i řada tzv. řádových skladatelů. „*Barokní figurální hudba zdomácněla nejdříve v katedrálách a kostelech velkých měst, zatímco některé starší duchovní řády se jí bránily ještě v první polovině 17. století...*“⁸⁷

V raném baroku pokračuje vývoj vokální polyfonie, ve kterém jsou znatelné vlivy italské i české lidové tvořivosti. Hlavním představitelem je *Adam Václav Michna z Otradovic*, autor dvou sbírek duchovních písní *Česká mariánská muzika*, kde se poprvé objevuje dodnes známá vánoční píseň *Chtíc aby spal (pod původním názvem Vánoční noc)*⁸⁸ a pozdější *Svatoroční muzika*. „*A jako na lukách kvítí, hvězdy na nebi, tak svátkové jsou na zemi. Pro vzbuzení tehdy českého národu k svatým nové a nové pobožnosti SVATOROČNÍ PÍSNĚ a MUZIKU toto dílo nazývám, poněvadž k svatým patří. Naději se pro tu jednu příčinu touto mou prací jako předešlou budoucně miluji býti, nebo sotva kde jako v Praze tolik se chrámův Páně nachází, kolik se svatých v této Svatoroční muzice vynajde; kdež se, jak říkáje, ustavičný svátek v Praze světi, sotva jeden přestane, ihned v patách nový nastane...*“⁸⁹

Jaké nároky kladl Michna na hudebníky své doby, uvádím v následujícím odkazu, který vyslovil v předmluvě ke sbírce *Česká mariánská muzika, radostná i žalostná, na tři díly rozdělená*: „*Rozuměj laskavý a pobožný zpěvák, že tyto melodie na následující písničky co nejsprostěji na čtyři a některé na pět hlasův jsem komponoval tak, aby je netoliko v vzácných městech od dobrých muzikantův, ale také v nejsprostějších městečkách od sprostných kantorův zpívati a užívati se mohly. Pročež při začátku (však jestli se komu líbí) až do první čáry může jeden, totiž dyškant v tenoru sám jediný zpívati, jiní pak zase po něm na čtyři hlasy repertýrovati od druhé čáry k třetí a tak vždy až do konce, jeden napřed, jiní po něm zpívati mohou (vytištěno v Starém městě pražském v impresi akademické, Léta Páně 1647).*“⁹⁰

⁸⁷ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 167

⁸⁸ M. ČEJKA. *Adam Michna z Otradovic*, s. 15

⁸⁹ M. ČEJKA. *Adam Michna z Otradovic*, s. 223

⁹⁰ V. FROLEC a kol. *Vánoce v české kultuře*, s. 164

Další sbírka *Sacra et litaniae* obsahuje 5 mší, requiem, litanie a Te Deum. Nejčastěji používá 5-8 vokálních a instrumentálních hlasů. V pozdních letech Michna tvoří díla o více hlasech, např. *Magnifikat* o 6 vokálních a 10 instrumentálních hlasech, místy je užíváno dvou a tříborových technik.

Ve středním baroku vynikal svou tvorbou *Pavel Josef Vejvanovský*. Většinu života prožil v Kroměříži, vedl kůr v chrámu sv. Mořice, jeho dílo se dochovalo pouze v kroměřížském hudebním archivu. Pro zmíněný chrám komponoval svá díla – mše, offertoria, nešpory, litanie, Te Deum, čtyři requiem. *Jiří Melcl* pokračoval v tradici tvorby v duchu Michny, jeho díla nebyla už tak početná. Velká hudební aktivita se rozvíjela ke konci 17. století v pražských chrámech, připomínám alespoň kůr v katedrále sv. Víta, kde působil Mikuláš Xaver Vencelius, Kryštof Karel Gayer a kůr u sv. Jakuba s minoritou Ferdinandem Bernardem Arpacem, učitelem Jana Bohuslava Černohorského.

Vrcholné baroko reprezentuje několik jmen známých doposud nejen na našem území.

Jan Dismas Zelenka – odborníci ho považují za jednoho z největších Bachových současníků, někteří zahraniční muzikologové ho staví co do známosti na stejnou úroveň jako Dvořáka, Janáčka, Smetanu. Zelenka byl polyfonikem a architektonikem velkých hudebních celků. V tom je jeho přínos srovnatelný především s Johanem Sebastianem Bachem. Jsou tu však rozdíly. Zelenka nemá skladby pro sólové varhany či jiné klávesové nástroje, převážnou část jeho tvorby reprezentuje katolická chrámová hudba.⁹¹ Z jeho díla se zachovalo asi 23 mší, 64 žalmů, 3 latinské kantáty, litanie, responsoria, lamentace, 3 oratoria. Hudbu psal výhradně na latinské texty, výjimkou je žalm *Chvalte Boha silného* na text Kralické bible. Český hudební historik Jiří Sehnal o něm napsal: „*Podobně jako Michna byl i Zelenka v minulosti upozadňován, protože psal převážně chrámovou hudbu. Byl hluboce věřící a navíc se těší přízni jezuitského řádu.*“⁹²

Bohuslav Matěj Černohorský působící v minoritském chrámu sv. Jakuba byl na rozdíl od Zelenky ve svém hudebním životě své doby velice ceněn, ač počet jeho dochovaných skladeb je podstatně menší. Připomínám alespoň instrumentální fugu *Laudetur Jesus Christus*. „*Tato skladba vznikla na oslavu oficiálního pozdravu, zavedeného v katolické církvi v roce 1728 – Laudetur Jesus Christus in aeternum, amen.*“⁹³

⁹¹ J. SMOLKA. *Hudba českého baroka*, s. 38

⁹² Katolický týdeník, prosinec 1995, *Perspektivy* 12, s. 7

⁹³ J. ŠAFAŘÍK. *Dějiny hudby*, s. 219

Na závěr stručné charakteristiky barokní hudby na našem území, zpočátku ovlivněné hlavně jezuitským řádem, přikládám citaci z nejoblíbenějšího a nejrozšířenějšího kancionálu té doby, napsaného jezuitou Václavem Matějem Šteyerem, který byl poprvé vydán v roce 1683 s 850 písněmi a do roku 1764 vyšel celkem šestkrát, avšak obsahoval již písní 1000. Úvod do Šteyerova kancionálu uvádím v příloze č. 20.

1.4.5 Klasicismus v Čechách

Český hudební klasicismus se vyvíjel na domácí i zahraniční půdě, mnoho tehdejších skladatelů odcházelo pro nepříznivé poměry v zemi. Církev již během 17. století několikrát vystoupila proti figurální hudbě, což vyvrcholilo 1749 v encyklice papeže Benedikta XIV. *Annus dui*. „Zakázal vše světské a divadelní a znovu zdůraznil srozumitelnost textu. Nařídil, že symfonie, které se tehdy hrávaly při obětování, nesmějí být dlouhé. Výslovně zakázal používání trumpet, lesních rohů a tympánů v kostelích, protože šlo o nástroje vojenské. Protože troubení a bubnování v kostelích v Rakousku i u nás bylo v nesmírné oblibě, zakázala je císařovna Marie Terezie teprve roku 1754 na přímou papežovu žádost. Zákaz byl přes vysoké pokuty porušován a roku 1767 byl na přání císařovny zmírněn.“⁹⁴

Císař Josef II. podřídil církev plně zájmům státu, rušil kláštery, z jejich majetku vytvořil tzv. Náboženskou matici, která měla stavět nové kostely v místech, kde jich bylo dosud málo. Z úsporných důvodů zasahoval také do liturgie. Zcela zakázal figurální hudbu, výjimkou byly neděle a svátky v kostelech, kde působili alespoň tři kněží. V roce 1786 nařídil pouze recitování hodinek. Nejhůře josefínské reformy postihly všechna zbožná bratrstva, kterým byl zlikvidován jejich majetek, a tak bylo zničeno mnoho kancionálů.

Největší význam v hudebním životě této doby měla chrámová hudba, i když i její vývoj byl narušován josefínskými reformami.

Nejvýznamnějším představitelem českého klasicismu byl František Xaver Brixl. Za svůj krátký život napsal téměř 500 skladeb, z toho více než 105 mší, oratoria, kantáty, offertoria, několik requiem, litanie, nešpory. Proslulé jsou jeho pastorální mše.

V této době psalo kvalitní hudbu také mnoho kantorů působících při jednotlivých kostelech. Originální jsou zvláště jejich vánoční pastorely, velikonoční sepolkra a lidové zpěvohry. „Tvorba českých kantorů, ač měla ve své době většinou pouze regionální význam, je neodmyslitelnou součástí domácí hudební produkce období klasicismu.... Venkovští kantoři

⁹⁴ K. CIRKLE, J. SEHNAL. Příručka pro varhaníky, s. 170

*byli převážně dobrými hudebníky... Vedle samozřejmého účinkování na kostelním kůru měli kantoři čas od času možnost hrát i na šlechtických zámcích, při svatbách, pohřbech, tanečních zábavách, až do josefínských reforem měli právo koledy. Zde všude také vznikala nová hudba v těsném kontaktu se spontánní lidovou tvořivostí.*⁹⁵

Osvícenství přináší nový typ lidové duchovní písně – mešní píseň. Písně této doby jsou umělecky průměrné a příliš moralizující.⁹⁶

1.4.6 Romantismus a ceciliánské hnutí

S nastávajícím romantismem bylo náboženství odsunuto na vedlejší místo, jen jako podpora státu a morálky. Vznikají skladby, které jsou z různých důvodů těžce proveditelné při liturgii. Mnozí skladatelé upřednostňovali tvorbu pro koncertní sály než pro liturgii, protože v kostele po reformě nemohli dostatečně rozvinout své schopnosti. Pod vlivem josefínských reforem byla omezena figurální hudba, jak jsem se zmínila v předešlé kapitole.

V českém romantismu se prolínají dva směry: světový, který k nám proudil z Německa a národní, vyjadřující snahy našich skladatelů o kulturu psanou v českém jazyce a vycházející z našich tradic. „*Skvosty hudební kultury představují duchovní skladby Antonína Dvořáka Stabat Mater (1877), Žalm 149 (1879), oratorium Svatá Ludmila (1885), mše D dur (1887), Requiem (1890), Te Deum (1892), Biblické písně (1894).*“⁹⁷

V období romantismu vzniká mnoho lidových duchovních písní, které jsou zařazovány do tehdejších kancionálů. V oblibě byly dosud písně: Pozdvihni se, duše, z prachu (Fuhrer), Na své tváře padáme (Zvonař), Ejhle, oltář Hospodinův září (Křížkovský), Aleluja, zdrav buď (Nanke), K nebesům dnes zalet', písní (Juráš), Ježíši, Králi (Trumpus).⁹⁸

V návaznosti na ceciliánské hnutí se i u nás někteří kněží nadchli pro reformu. Byli to např. kněz Ferdinand Lehner a profesor konzervatoře Josef Forster, na Moravě v Brně augustinián Pavel Křížkovský, který se od 5. 4. 1872 stal ředitelem kůru olomoucké katedrály. Křížkovský „...*položil si jako podmínku naprostou volnost reformovat hudbu v katedrále v ceciliánském duchu... sepsal ihned po svém nastoupení hudební archiv katedrály, ve kterém jasně oddělil staré figurální skladby, které nehodlal provádět, od čistě vokálních skladeb*

⁹⁵ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 383

⁹⁶ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 30

⁹⁷ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25

⁹⁸ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 30

*reformního směru, které sám získal.*⁹⁹ Po jeho odchodu do Olomouce nastoupil na místo starobrněnského kůru jeho odchovanec Leoš Janáček, který nebyl vyznavačem reformy. Ten „...vytvořil si pod vlivem Křížkovského vyhraněnou představu o tom, která hudba je pro liturgii důstojná. Proto si absolventi jeho školy odnášeli nejen dobré hudební vzdělání, ale též úctu k chorálu, polyfonii a k chrámovým skladbám vážného ražení. To bylo pro liturgickou hudbu na Moravě velmi blahodárné.“¹⁰⁰

Lehner v Praze „založil Všeobecný spolek ceciliánský, který byl zakázán jako státu nebezpečný.“¹⁰¹ O rok později však zakládá časopis Cecílie, podporující reformu, a který vycházel pod jménem Cyril až do roku 1948 a reprezentoval katolickou chrámovou hudbu u nás. Reforma nebyla u hudebníků příliš oblíbená. Hudba se jim zdála chudá a málo slavnostní. Jako reakce na ni vznikají v Čechách dvě instituce: Jednota ku zvelebení církevní hudby v Čechách a Varhanická škola. Obě se snaží o duchovní a umělecké povznesení liturgické hudby.

Reformní hnutí nabylo jednotné. Potřebu reformy pocíťovali téměř všichni hudebníci, ale každý měl jiné představy. Jedna skupina říkala, že vrchol byl dosažen v polyfonii 16. a začátku 17. století, a to nemůže být překonáno. Druhá skupina usilovala o vytvoření nového stylu „a capella“ a třetí skupina tvrdila, že je možné vytvořit chrámový sbor s použitím hudebních nástrojů a moderní harmonie. „Pro budoucnost se ukázal nejnosnější třetí směr, který byl tolerantní k výrazovým prostředkům moderní hudby. Tento směr neztotožňoval duchovní hudbu jen s určitým dobovým slohem, ale hlásal, že i hudba v kostele má právo vyjadřovat se jazykem své doby, jestliže přitom respektuje posvátnost místa. Tento názor se nejlépe přiblížil duchu 2. vatikánského koncilu.“¹⁰²

1.4.7 Hudba 20. století

Počátek 20. století byl ve znamení všestranného rozvoje české společnosti, českého umění včetně hudby, pro jejíž produkci vznikají nové prostory. Generace hudebníků nastupující po Dvořákovi a Smetanovi nalézají nové stylové cesty, související s novátorským děním ve světové hudební tvorbě. Příkladem je již zmíněný Leoš Janáček, na kterého je třeba poukázat také na poli duchovní hudby. „Velkolepou kantátovou skladbou, metaforicky odvíjející od staroslověnského překladu mešního textu Janáčkovy vzpomínky na slavjanofilské

⁹⁹ J. SEHNAL. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. st.*, s. 99

¹⁰⁰ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 174

¹⁰¹ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 173

¹⁰² K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 175

mladí, oslavu přírody a života je Glagolská mše (1926)“.¹⁰³ Odmítnutí cecilianismu zastupuje Glagolská mše Leoše Janáčka, kterou věnoval olomouckému arcibiskupovi Leopoldu Prečanovi.¹⁰⁴

Novoklasicistní styl reprezentuje Bohuslav Martinů, žijící převážně v zahraničí. Duchovní tvorba se odráží v dílech: *Polní mše, Hora tří světél, Hymnus ke svatému Jakubu, Proroctví Izaiášovo*.

Hudba používaná v liturgii byla podrobena reformám (viz. str. 24). Na kůrech byly slyšet skladby, které neobsahovaly nic světského (bod 3), jako doprovod byly používány hlavně varhany, omezeně smyčcové a dechové nástroje, vyloučeny byly nástroje bicí (bod 8), chorál se však nestal zpěvem lidu (bod 9) a příkaz, aby v kostelních sborech zpívali pouze chlapi také nebyl dodržen (bod 7). „*Po vzniku Československé republiky učitelé si osvojili módní pokrokářské smýšlení a většina z nich odmítla službu v kostele. K varhanám zasedli dobrovolníci - většinou bez jakéhokoli hudebního vzdělání. Vzpomínám na své rané dětství, kdy v mé rodné obci Krucemburku se ujala varhanictví moje maminka a obětavě varhaničila bez nároku na jakoukoli odměnu. I jakýsi malý chrámový sbor dala dohromady. Sbor zpíval především při pohřbech, ale na vánoce a velikonoce se provozovaly různé české mše /Marhula, Kolařík, Mýtný, Očenášek atd./.* Během roku se příležitostně zpívaly různé "vločky", obvykle se sladkobolným textem i melodií, zpívané dvojhlasně v terciích a sextách. Takovými skladbami byl obzvláště venkov zaplavován. Vzpomínám i na varhaníky z okolních obcí. Byli to většinou zemědělci, venkovští strejcové s těžkýma upracovanými rukama a mečivými hlasy, kteří "chválili Boha jak moha". Dnes už zpívají v nebi s andělskými sbory a to čistými hlasy, protože i při té neumělosti chválili Boha čistým srdcem.“¹⁰⁵

V období mezi světovými válkami byl lidový zpěv v chrámech na našem území roztráštěn, každá diecéze měla svůj vlastní zpěvník. Pokusem o sjednocení bylo vydání Českého kancionálu, který se v prvotní úpravě těžce prosazoval, teprve po dalších úpravách byl přijat.

Po druhé světové válce se možnost rozvoje liturgie o mnoho nezlepšila, ba právě naopak. Jeden totalitní režim byl záhy nahrazen jiným, který potlačoval všechny duchovní hodnoty vyjma těch svých. „*Po druhé světové válce lpěla na dodržování reformní praxe hlavně starší generace. Bohužel doba po roce 1948 u nás na mnoha místech zcela smetla i kvetoucí chrámové sbory. Nouzová situace vedla k tomu, že bylo v liturgii s vděkem*

¹⁰³ J. SMOLKA a kol. *Dějiny hudby*, s. 587

¹⁰⁴ F. KUNETKA. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26

¹⁰⁵ J. BŘÍZA. *Úvaha o historii a současnosti liturgického zpěvu v chrámech naší diecéze a možnostech jeho obnovy*, Litoměřice, 15.11.2003 (www.pastoracni-ltm.cz/4.setkani2.htm)

přijímáno všechno, co dobrovolní hudebníci byli schopni dát dohromady. Snaha probudit zájem o náboženské hodnoty u mládeže i v situaci církvi nepřátelské vedla k pragmatickému podporování písniček často pochybné duchovní i hudební kvality s doprovodem kytary.“¹⁰⁶

Vedle zmiňovaného „*pragmatického doprovodu písniček*“ však vznikala v sedmdesátých letech také řada kvalitních rytmických písní. Za všechny uvádím jméno Petra Ebena a Zdeňka Pololánika, jejichž díla mají značnou uměleckou hodnotu. O poslání Ebenovy rytmické mše se zmiňuji v následujícím odkaze: „*Kytarová TRUVÉRSKÁ MŠE (1968 – 69) vznikla v době, kdy se v sakrálních prostorách začaly objevovat kytarové mše, což ovšem oficiální místa nerada viděla, poněvadž rytmus a kytarový zvuk přitahoval mládež. Eben se inspiroval středověkými truvérskými písněmi a posunul tento žánr do umělecky náročnější roviny. V souladu s určením je tu ansámblům ponechána maximální volnost ve výběru obsazení doprovodného partu.“¹⁰⁷*

¹⁰⁶ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s.175-6

¹⁰⁷ K.VONDROVICOVÁ. *Petr Eben*,s. 42

2 LITURGICKÁ HUDBA SOUČASNOSTI V ČR

2.1 TEORETICKÁ ČÁST

2.1.1 Směrnice pro liturgickou hudbu dané na II. vatikánském koncilu a po něm

„V průběhu 20. století byl vydán ucelený soubor zákonů, závažných dekretů, nařízení a směrnic o církevní hudbě. Patří mezi ně dekret „*Motu proprio*“, shrnující a zobecňující podstatu liturgické hudby do tří znaků – posvátnosti, uměleckosti a všeobecnosti. Gregoriánský chorál a renesanční polyfonie, zvláště školy římské, jsou v něm prohlášeny za nejdokonalejší liturgickou hudbu a vzor. Na tyto předkoncilní dekry navazují dokumenty II. vatikánského koncilu.“¹⁰⁸

2.1.1.1 Význam konstituce *Sacrosanctum concilium*

Konstituce *O posvátné liturgii*, první dokument II. vatikánského koncilu, byla vyhlášena 4.12.1963. Velký význam má zvláště pro obnovu liturgie, která se vrací ke svým původním kořenům. Uskutečňuje se v ní vztah mezi Bohem a církví. Bůh dává prostřednictvím liturgie svou spásu a církev skrze ní Boha uctívá. Celé shromáždění církve v čele s Ježíšem Kristem, který je přítomen, se podílí na slavení liturgie. Tuto službu plní jak služebník církve (biskup, kněz, jáhen), tak i laici, liturgie je tedy podmínkou existence a působení církve jako celku, ale i jako částí – místních církvích. Důležitá je *činná účast* věřících – tj. vnitřní účast na liturgii.¹⁰⁹

Kapitola šestá této konstituce se zabývá liturgickou hudbou. Její články 112–121 uvádím v příloze č. 1.

2.1.1.2 Instrukce *Musicam Sacram*

Určuje hlavní směrnice pokoncilní obnovy liturgické hudby, byla vydána 5.3.1967 Radou pro provádění liturgické konstituce. Instrukce rozvíjí hlavně šestou kapitulu liturgické konstituce, její český text vycházel jako příloha diecézních věstníků v letech 1967-1968. Je to stále platný dokument pro liturgickou hudbu.

¹⁰⁸ K. HRUBIŠ. *Obnova chrámové hudby*

¹⁰⁹ K. CIKRLÉ, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 65 -66

Některé všeobecné směrnice

Se zabývají správným pořádkem liturgické slavnosti, zachováním smyslu i povahy každé části, každého zpěvu. „K dosažení toho je především potřeba, aby se to, co samo svou podstatou vyžaduje zpěv, skutečně zpívalo.“¹¹⁰

V některé liturgii se nezpívá vůbec, v některé všechno, co je ke zpěvu určeno, mohou se tedy odlišit různé stupně podle toho, jaká část je zpěvu vymezena. Stupně zpívanosti se odvíjí od slavnostního charakteru liturgie. Rozlišujeme všední den a neděli, památku, svátek, slavnost. V této první části je také rozvinuta myšlenka kvality zpěvu: „Pro liturgický úkon, který se má konat se zpěvem, je třeba dát přednost těm, kteří umějí zpívat, zvl. Jde-li o rozhlasový nebo televizní přenos. Neumí-li kněz zpívat, ať raději dobře recituje než špatně zpívá.“¹¹¹

Účastníci liturgických úkonů

Účast věřících musí být

- a) hlavně vnitřní – své myšlenky přizpůsobit tomu, co slyší a mluví, spolupůsobit s Boží milostí
- b) také vnější – projevuje se navenek např. úkony, slovy, zpěvem.

„Věřící mají být vedeni k tomu, aby se naučili povznášet svou mysl k Bohu vnitřní účastí, když naslouchají tomu, co zpívá kněz, přísluhující nebo schola (sbor).

Bohoslužebné shromáždění se nemůže projevit slavnostněji a posvátněji, než když vyjadřuje svou víru a zbožnost zpěvem.

Kněz a přísluhující mají zpívat s lidem. Chránové sbory mají zpívat to, co jim náleží, a podporovat zpěv lidu. Zpěváci a hudebníci mají mít vedle hudebního vzdělání i vzdělání liturgické a rovněž se má pečovat o jejich duchovní život. Mají se zřídit diecézní a národní instituce pro rozvoj liturgické hudby.“¹¹²

Zpěv při mši

Mělo by platit, že při slavení mše pro lid, hlavně o nedělích a svátcích má být dávana přednost zpívané mši. Biskupskou konferencí jsou schváleny zpěvy nahrazující proprium. Střídá-li se zpěv scholy a lidu v ordinariu, platí tato pravidla: „Protože „Věřím“ je vyznání víry, je lépe, aby je zpívali všichni, anebo takovým způsobem, jaký dovoluje přiměřenou účast lidu. Podobně je lépe, aby „Svatý“ jako závěrečnou aklamaci po prefaci obvykle zpívala celá

¹¹⁰ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 67

¹¹¹ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 67

¹¹² K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 67

obec spolu s knězem. „Beránku Boží“ se může opakovat tolikrát, kolikrát je zapotřebí, zvláště při koncepci, když doprovází lámání chleba“¹¹³

Zpěv při mši musí odpovídat dané části mše a dobou shodnou s liturgickým kalendářem.

Zpěv při denní modlitbě církve

Je doporučováno zpívat alespoň některé části společné modlitby ranních chval a nešpor. V neděli a svátky se má ve farnostech zavést zpívání nešpor.

Liturgická hudba při konání svátostí a svátostin aj.

„Zcela zvláštní slavnost zaslouží posvátné obřady Svatého týdne, které slavení velikonočního tajemství vedou věřící takřka k samotnému středu liturgického roku a vůbec celé liturgie.“¹¹⁴

Svátosti a svátostiny mají být konány se zpěvem. Nemá se při nich provádět světská hudba (zvl. při svatbě).

Jazyk při zpívané liturgii a uchování pokladu liturgické hudby

Při slavení liturgie je dovoleno některé části zpívat latinsky a některé lidovým jazykem.

Zhudebnění liturgických textů v mateřském jazyku

Překládají-li se lidové části liturgie do národního jazyka, musí se dbát na to, aby text byl dobře zpívatelný. *„Nápěvy (adaptace chorálu nebo nově složené) pro kněze a příslušující a nápěvy aklamací a ordinárií pro lid musí být schváleny biskupskou konferencí. Nové melodie mají zachovávat národní hudební ráz.“¹¹⁵*

Instrumentální liturgická hudba

Píšťalové varhany mají výsadní postavení mezi hudebními nástroji. Používání dalších hudebních nástrojů má vycházet z tradice liturgické hudby.

¹¹³ J. LERCARO. *O posvátné liturgii*. Dostupné na: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

¹¹⁴ J. LERCARO. *O posvátné liturgii*. Dostupné na: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

¹¹⁵ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 68

Komise pro liturgickou hudbu

„Diecézní komise pro církevní hudbu poskytují závažnou pomoc při pěstování církevní hudby ve spojení s liturgickou pastoračí v diecézi. Proto, nakolik je to prospěšné, ať jsou v každé diecézi a ať pracují ruku v ruce s liturgickou komisí.“¹¹⁶

2.1.1.3 Consociatio Internationalis Musicae Sacrae

Papežem Pavlem VI. bylo během II. vatikánského koncilu také kanonicky zřízeno přípisem *Nobile subsidium liturgiae* (znamenitá pomoc liturgii), *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* (mezinárodní odborná organizace pro církevní hudbu, ve zkratce C.I.M.S.) se sídlem v Římě. Komise má za úkol pečovat o zdárný a správný vývoj duchovní hudby a uchování jejího pokladu. Zakládací listina byla vystavena dne 22.11.1963 – na svátek sv. Cecílie, patronky všech zpěváků. Tato organizace pořádá sympozia, na kterých se zabývá aktuálními otázkami duchovní hudby. V roce 1978 byl založen mezinárodní ústav pro hymnologická a hudebně etnologická studia v Kolíně nad Rýnem. V roce 1985 se konal VIII. mezinárodní kongres o duchovní hudbě v Římě a papežem Janem Pavlem II. bylo posvěceno nové sídlo pro Pontificio Istituto di Musica Sacra v budově dřívějšího opatství S. Girolamo, kde je nyní sídlo C.I.M.S.

V roce 1994 proběhlo symposium C.I.M.S. v Praze a jeho hlavní náplní bylo téma „Povinnosti a možnosti výchovy a praxe v oblasti posvátné hudby ve světle učení II. vatikánského koncilu.“

O šest let později, v říjnu 2000 se konalo generální shromáždění této organizace ve francouzském Avignonu.

Vztah dokumentů II. vatikánského koncilu a hlavní organizace pro liturgickou hudbu popsal ve svém projevu Johannes Overath na pražském sympoziu: „*Od zveřejnění konstituce koncilu o liturgii uplynulo 31 let. Stejně starý jako liturgická konstituce je také přípis papeže Pavla VI. „Nobile subsidium liturgiae“. Tímto přípisem bylo ustaveno C.I.M.S. Liturgická konstituce je magna charta naší mezinárodní odborné organizace pro církevní hudbu. Její úlohou je usilovat o mezinárodně homogenní, odborně orientovanou výchovu a uvědomění církevních hudebníků v duchu liturgické konstituce koncilu.*“¹¹⁷

¹¹⁶ J. LERCARO. *O posvátné liturgii*. Dostupné na: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mus-sac.htm

¹¹⁷ J. OVERATH. *Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum concilium*. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 24

2.1.2 Termín liturgická hudba

Instrukce *Musicam sacram* hovoří o posvátné hudbě. Je to hudba, která je vytvořena pro bohoslužbu a má posvátnou a krásnou formu. Zahrnuje: gregoriánský chorál, posvátnou polyfonii různých druhů, posvátnou hudbu pro varhany a jiné přípustné nástroje, a posvátný lidový zpěv.

V jakých částech mše svaté by měl zaznít v liturgii zpěv, popsal v článku Katolického týdeníku „Co hrát a zpívat při mši svaté“ František Kunetka, docent liturgiky na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. „*Snad by se ve stručnosti dalo říci toto: Při mši by se zpívat mělo vždy - pokud tomu nebrání vážné důvody. Přednostně by se měly zpívat texty, jejichž povaha je přímo ke zpěvu určuje. Je to především žalm po prvním čtení, zpěv před evangeliem, pak tzv. procesionální zpěvy (doprovázejí liturgické procesí): vstupní zpěv, zpěv k přinášení darů, zpěv k přijímání věřících. Zde bychom mohli zařadit i zpěv "Beránku Boží", který doprovází úkon lámání chleba. Procesionální zpěvy mohou mít podobu lidové duchovní písně z kancionálu, podobu žalmu s antifonou nebo je přednese sbor polyfonním způsobem. Tyto zpěvy mají odrážet charakter liturgické doby nebo svátku. Další skupinu tvoří zpěvy, jejichž text je stále stejný (tradiční název pro ně je "ordinárium"). Je ovšem těžké je uvést pod společného jmenovatele, neboť zpěv "Pane, smiluj se" je holdující aklamace celého shromáždění Kristu, "Sláva" představuje hymnus, "Věřím" je vyznání víry, "Svatý" je součástí eucharistické modlitby, "Otče náš" je přípravná modlitba k přijímání. Třetí oblast pak tvoří dialogy celebranta a lidu, zpěvy kněžských orací, eucharistické modlitby apod.*“¹¹⁸

Na otázku: Co je liturgická hudba mi odpověděl Bohuslav Korejs v prosinci 2005 těmito slovy: „*Každá liturgická skladba musí mít tři vlastnosti. Musí být posvátná, umělecká a všeobecná. Posvátná je, když se liší od ostatní hudby, například operní nebo taneční. Liturgická hudba musí mít svůj vlastní sloh, své vlastní formy odlišné od forem hudby světské. Další důležitá podstata liturgické hudby je text. Čím krásnější text, tím krásnější hudbou má být tlumočen. Protože texty jsou většinou slova Písma svatého, mají být zhudebněny i tlumočeny odpovídajícím způsobem. Z toho vyplývají i nároky jak pro autory, tak pro interprety. Neboť je-li cenná umělecká skladba přednesena nedbale a neuměle, nemůže dosáhnout vytčeného cíle. Třetí vlastnost liturgické hudby spočívá v její všeobecnosti. Rozumí se tím, že je dovoleno každému národu užívat ve skladbách oněch forem, které tvoří ráz jeho vlastní hudby, ale má být podřízen hlavním rysům posvátné hudby, aby nikdo z jiného národa*

¹¹⁸ F. KUNETKA. *Co hrát a zpívat při mši svaté*

neměl nepříznivý dojem. Nesmí se také zapomínat na to, že liturgická hudba musí mít všechny tři uvedené vlastnosti zároveň. Kde chybí jen jedna z nich, tam nelze mluvit o liturgické hudbě.“

Jaké znaky by měla liturgická hudba mít, uvádím také v následující citaci profesora Karla Hrubíše, kde shrnuje obecné, psychické a hudební znaky liturgické hudby. Liturgická hudba tlumočí věrně liturgické texty nebo liturgická dějství. Svoji posvátností, uměleckou hloubkou, všeobecností vede ke zbožnosti, rozjímání a sklonění se před Božím majestátem. Je důstojná, velebná, úctyplná: skrze ni přicházíme k pokoře, kajícínosti, prosbě, naději, ochotě k oběti, čisté lásce a radosti. Taková hudba očišťuje, zušlechťuje, povznáší, vane z ní klid a uvolnění, neboť se vyhýbá jakémukoliv násilí či hrubosti. Tyto její vlastnosti vyjadřuje pohyb v církevních tóninách a lahodných intervalech, klidný rytmický tok, uvolněné tempo, střízlivá dynamika, krása harmonie jež vychází z přirozeného řádu. Upřednostňuje zpěv a původní křesťanskou monofonii (jednohlas), přijímá srozumitelnou polyfonii (vícehlas, mnohohlas) a harmonickou působnost homofonie (stejnohlas). Ztvárňuje se do svých vlastních forem a k hudebnímu projevu používá především zpěv a svůj hudební nástroj.¹¹⁹

¹¹⁹ Katolický týdeník č. 31/1. srpna 1993, článek Poslání chrámové hudby. - Prof. Karel Hrubíš, vysokoškolsky kvalifikovaný umělec, spisovatel a pedagog v oborech liturgická hudba, varhany, skladba a stavba varhan, klavír. V roce 1993 byl předsedou Moravskoslezské společnosti pro chrámovou hudbu.

2.2 PRAKTICKÁ ČÁST

2.2.1 Cíl práce

Cílem mé práce je srovnat závěry II. vatikánského koncilu se současnou situací v posvátné liturgické hudbě. Vedla mě k tomu skutečnost, se kterou jsem se setkala v různých farnostech. Moje subjektivní pozorování původně rozlišovalo tři různé přístupy k liturgické hudbě. Ani v jednom případě samozřejmě nepochybuji o vroucném a zbožném přístupu k ní. První z nich je reprezentován doprovázejícími varhaníky, nepřístupnými pro jakoukoli změnu na kůru. Jejich doprovody mají daleko od sebemenšího náznaku důstojného uměleckého provedení, ale jejich zásluhy jsou obrovské, opírající se o bohaté zkušenosti z dob totalitního režimu nedávné doby. Druhá skupina jakoby chtěla říci, že vše, co se provozovalo, bylo špatné a jediné moderní prvky proudící ze současného života lidí jsou ty správné. Tradiční hudbu nebo dřívější hudbu lidovou nezařazují pro její neaktuálnost. O uměleckém a důstojném provedení lze často pochybovat. Třetí skupina neopovrhne díly našich předků, snaží se je podle možností důstojně napodobit, k novodobým prvkům přistupuje sporadicky.

Z tohoto subjektivního názoru také vzešla myšlenka pokusit se zmapovat situaci týkající se současné praxe liturgické hudby.

2.2.1.1 Organizace a průběh výzkumu

Kněze jsem kontaktovala ústní nebo písemnou formou, a to buď prostřednictvím dopisu, e-mailu nebo osobně. Kontakt jsem většinou vyhledala na internetových stránkách. Odpovídali mi kněží sami nebo dotazník předali těm, kteří hudbu provozují. Šest dotazovaných ze zkoumaného souboru jsem předem znala a kontaktovala je osobně. Tři z nich jsou kněží, tři z nich působí na kůrech jako regenschori, dva přes padesát let, jedna žena má praxi šestiletou.

Rozhovory jsem vedla na základě předem připravených otázek, jedná se tedy o strukturovaný rozhovor. Při rozhovoru jsem se držela daných otázek. Odpovědi jsem si zaznamenávala písemně. V přepsaných částech dotazníků uvádím celé znění odpovědí, jsou odlišeny *kurzívou*. Podle potřeby jsem pozměnila slovosled, přidala nebo ubrala větný člen (nejčastěji zájmeno), aby znění odpovědi bylo jasné i v psané formě. Důrazně jsem dbala na to, aby nedošlo k posunutí nebo změně významu výpovědi.

Výzkum je anonymní, proto z důvodu etického hlediska vypouštím některé faktické údaje o osobách, pokud si výslovně nepřály, aby jejich jména byla uvedena.

K získání čtyřiceti dvou odpovědí jsem oslovila přibližně dvakrát tolik farností. Odmítnutí zdůvodnili tím, že jsou časově zaneprázdnění nebo nereagovali vůbec. Vstřícnější byli ti, v jejichž farnostech má hudba své nepostradatelné místo, i když často reagovali i ti, kteří působí na malých farnostech. Právě zde se často potvrzuje nezvratný důkaz o lásce k hudbě českého národa. Někteří vedoucí kůrů rádi předali své bohaté zkušenosti, často poukázali na letitou tradici svých předků, co se týká liturgické hudby.

2.2.1.2 Dotazované okruhy

- 1) Dáváte přednost ordináriu zpívanému před mluveným?**
- 2) Přikláníte se při přijímání zpěvu pouze z kancionálu?**
- 3) Jakého doprovodu ke zpěvu je používáno (druh nástrojů, bez doprovodu), pokud je doprovod varhanní, má-li farnost erudovaného varhaníka nebo zda je varhaník naturista hrající podle sluchu?**
- 4) Věnuje se farnost varhanickému dorostu?**
- 5) O svátcích a nedělích dáváte přednost mši pěvecky zpracované, kdy jsou lidé prakticky vyřazeni ze zpěvu?**
- 6) Jsou žalmy zpívané denně a kým?**
- 7) Jsou písně, které obsahuje současný kancionál, vyhovující soudobému citění a myšlení?**
- 8) Existuje ve vaší farnosti schola? Pokud ano, funguje pouze při mši nebo i při jiných příležitostech?**
- 9) Jsou pořádány ve vaší farnosti koncerty duchovní hudby? Pokud ano, jak často?**

2.2.2 Zkoumaný soubor

Vypracované dotazníky jsem očíslovala podle toho, jak mi na ně přicházely odpovědi. Někteří dotazovaní reprezentují více farností, někteří odpovídají globálně za celou územní správu jim svěřenou. Zařadila jsem tabulku, ve které uvádím přehledný seznam dotazovaných. Při rozpracování jednotlivých otázek zařazuji citace některých odpovědí, které označuji kurzívou, do závorky pak přidávám číslo respondenta dle této tabulky.

Poř. č.	Funkce	Diecéze	Počet kostelů
----------------	---------------	----------------	----------------------

1	kněz	Českobudějovická	1
2	pastor. asistent	Českobudějovická	4
3	kněz	Českobudějovická	bez udání
4	kněz	Pražská	bez udání
5	kněz	Ostravsko-opavská	bez udání
6	pastor. asistentka	Českobudějovická	1
7	kněz	Brněnská	2
8	kněz	Ostravsko-opavská	1
9	kněz	Královehradecká	1
10	kněz	Královehradecká	1
11	kněz	Královehradecká	bez udání
12	kněz	Plzeňská	bez udání
13	pastor. asistent	Plzeňská	bez udání
14	kněz	Litoměřická	1
15	kněz	Plzeňská	bez udání
16	pastor. asistent	Českobudějovická	4
17	kněz	Pražská	bez udání
18	varhaník	Královehradecká	1
19	kněz	Pražská	1
20	pastor. asistent	Plzeňská	1
21	kněz	Českobudějovická	3
22	varhaník	Litoměřická	1
23	kněz	Plzeňská	bez udání
24	kněz	Litoměřická	1
25	kněz	Brněnská	1
26	kněz	Litoměřická	bez udání
27	kněz	Českobudějovická	bez udání

28	kněz	Litoměřická	bez udání
29	kněz	Pražská	4
30	kněz	Brněnská	bez udání
31	kněz	Královehradecká	bez udání
32	kněz	Plzeňská	3
33	kněz	Českobudějovická	bez udání
34	regenschori	Pražská	3
35	regenschori	Pražská	2
36	kněz	Českobudějovická	1
37	kněz	Českobudějovická	1
38	pastor. asistentka	Pražská	3
39	kněz	Pražská	5
40	kněz	Českobudějovická	1
41	kněz	Pražská	3
42	kněz	Českobudějovická	1

Z celkového počtu čtyřiceti dvou dotazovaných je tedy

Funkce	Počet
Kněží	32
Pastorační asistent	6
Regenschori	2
Varhaník	2

Jsou zastoupeny všechny diecéze v takovémto poměru:

Diecéze	Poměr
Pražská	9
Brněnská	3
Ostravsko-opavská	2

Královehradecká	5
Litoměřická	5
Plzeňská	6
Českobudějovická	12

2.2.3 Práce s jednotlivými otázkami

2.2.3.1 Dáváte přednost ordináriu zpívanému před mluveným?

V článcích 112 a 113 konstituce Sacrosanctum concilium se hovoří o církevní hudební tradici jako o nedocenitelném pokladu, upozorňuje se na zvlášť vznešený ráz liturgie, když se koná slavnostně a se zpěvem.

Ordinarium missae jsou pravidelné části mše, skládající se z: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus. Melodie k nim nalézáme v graduálu. V současné době je na našem území k dispozici několik desítek zpívaných ordinárií. „Kancionál uvádí čtyři, která jednak patří mezi nejkvalitnější a nejzpívanější, jednak jsou spřízněná s různými druhy duchovní hudby: Olejníkovo s chorálem, Břízovo s lidovou duchovní písní, Ebenovo reprezentuje pohled k historii českých duchovních zpěvů, v Pololáníkovu zní současnost našich duchovních zpěvů. Proto se mají zpívat především tato ordinária.“¹²⁰ Zpívaná ordinária nalezneme také v Mešních zpěvech, ke kterým byly publikovány a vydány doprovody varhanní i orchestrální. „Mešní zpěvy uvádějí další čtyři ordinaria: K. Břízy pro smíšený sbor a lid, Zd. Pololánika a M. Čakrta pro skupinu zpěváků (scholu) a lid a K. Skleničky pro sólo, sbor (jednohlasý) a lid.“¹²¹ „Provedení Pololánikova orchestrálního ordinária počítá s variabilním obsazením nástrojových skupin.“¹²²

Zdrojů ke zpívanému ordináriu je tedy dostatek. Zajímalo mě, jaký postoj k tomuto poslání, prožívat pevné části mše zpěvem, zaujali samotní celebranti.

Ze čtyřiceti dvou dotazovaných jich dvacet čtyři odpovědělo, že jednoznačně preferují ordinárium zpívané.

„Samozřejmě, že by se mělo zpívat, ale narazíte. Oni totiž zpívat nechtěj. Někteří říkají, že zpívat neumí nebo že to stejně nemá cenu Podle mého názoru je to jen pohodlnost“ (č. 34)

„V neděli, o slavnostech, svátcích, poutích, se vždy zpívá ordinárium, které se skládá 1) Kyrie – Pane smiluj se a za 2) Glória in Exelsis Deo – Sláva na výstostech Bohu. Vždy dáváme přednost zpívanému ordináriu. 4x do roka zpívá ordinárium z Hosany/Kantáte – schola.“ (č. 18)

„Ano – samozřejmě. I při „tichých mších“ bez doprovodu varhan se v devadesáti procentech případech, krom sponsoriálního žalmu a zpěvu před evangeliem, zpívá i Svatý, Otčenáš a Beránek. Výjimkou je recitované Věřím (zvolna se již ale nacvičuje...). Mimochodem lid

¹²⁰ K. CIRKLE, J. SEHNAL. Příručka pro varhaníky, s. 86

¹²¹ K. CIRKLE, J. SEHNAL. Příručka pro varhaníky, s. 86

¹²² Z. POLOLÁNÍK. Mešní ordinárium, s. 2

v naší farnosti ovládá tři ordinária (502,503,504) včetně chorálního Otčenáše a zpívá rád a nahlas.“ (č. 13)

„Zpíváme, ale jenom Břízu – jiné tady lidé neumějí.“ (č. 39)

Šest ze souboru se jednoznačně přiklání k mluvenému.

„Ne, já v žádném případě nezpívám. Pro těch několik lidí, co někdy přijdou, to ani nemá cenu. A také nemáme žádného varhaníka, tak podle čeho bychom zpívali.“ (č. 41)

„Pan farář má pouze mluvené.“ (č. 20)

Dvanáct střídá zpívané a recitované.

„Mělo by se zpívat. V neděli se hraje na varhany, v úterý se hraje s kytarou, ve středu je dětská mše, hraje se na kytaru, v pátek a sobotu je tichá mše, ve filiálním kostele je hrané ordinárium na varhany ve čtvrtek a v neděli“ (č.7)

„Když v neděli přijede pan varhaník a lidé neumějí zpívat, tak se s varhanami chytanou.“ (č.1)

„Ano, kromě Creda.“ (č. 8)

„O nedělích ano“ (č. 9)

„V neděli ano“ (č. 14)

„O nedělích, svátcích a slavnostech zpíváme, všední dny recitujeme.“ (č. 17)

„Ano, zpívanému, ale také ne všechno zpívám, spíše kombinuji.“ (č. 21)

„Když varhaník přijde a hraje, tak se ordinárium zpívá, když nikoli, tak se mluví. Já se přikláním ke zpěvu, ovšem někdy je dobré i recitovat, aby byla změna.“ (č. 22)

„Střídáme to.“ (č. 24)

„Zpívané je preferované, kromě modlitby Páně a vyznání víry.“ (č. 25)

„Ano, na svátky.“ (č.26)

„Při slavnostních bohoslužbách dáváme přednost zpívaným textům. Ve všední dny se vždy zpívá Kyrie a Gloria (pokud je).“ (č. 32)

Shrnu-li odpovědi na dotazy k první otázce, většina farností z dotazovaných praktikuje ordinárium zpívané.

Tam, kde je střídání zpěvu a recitace, je téměř ve všech případech užíváno zpěvu při nedělních a jiných slavnostních mších. To je v souladu s Instrukcí Musicam sacram, kde se uvádí, že je nutné odlišení významnosti liturgického dne.

Symposium C.I.M.S. v Praze se zabývalo ještě jedním problémem souvisejícím s touto otázkou a to je nedostatečná pěvecká způsobilost některých kněží: „Naše dnešní generace kněží je pouze v malém procentu schopna důstojně zvládnout zpěv, aby skutečně sloužil Zjevení, stejně tak jako vlastní zpěvy kněze, ať už v národním jazyce nebo latinsky chorálně. 25. prosince 1965 vyšla vlastní instrukce kongregace pro liturgickou výchovu v kněžských seminářích, která obsahuje přirozeně i důležité směrnice pro vzdělávání v církevní hudbě

a především pro praxi v seminářích. Tato instrukce má nejen placet, aprobaci Consilia k provádění koncilních ustanovení, ale také aprobaci Svatého otce. Je však příznačné pro dnešní amuzikální mentalitu rozšířenou v jistých kruzích, že tato závažná instrukce se prakticky umlčuje. Její pokyny jsou ovšem v příkrém protikladu k dnešním téměř obecně vžitým praktikám v seminářích, pokud jde o vztah liturgie a duchovní hudby.“¹²³

Svatý Augustin říká „kdo zpívá, dvakrát se modlí.“ Je třeba vzít v úvahu, kolik věřících je přítomno na mši svaté. Je-li společenství schopné zpívat, to znamená zpívat důstojně, libě, ať zpívá. Jinak je lépe recitovat. Hlavně, ať to plyne ze srdce, upřímně, radostně.

2.2.3.2 Přikláníte se při svatém přijímání ke zpěvu pouze z kancionálu?

Svaté přijímání začíná modlitbou Páně, která může být modlena opět dvěma formami: zpívanou nebo recitovanou. Po pozdravení pokoje spojeném s Agnus Dei následuje chvíle tiché modlitby před svatým přijímáním, pak kněz pozve věřící k eucharistické hostině. „*Podávání svatého přijímání doprovází všichni přítomní společným zpěvem....*“¹²⁴ Liturgické mešní modlitby vydané kardinálem Tomáškem i příslušná stať kancionálu uvádí, že věřící doprovází svaté přijímání svým zpěvem. Podle zkušenosti s názory ostatních věřících však musím podotknout, že ne všichni jsou nakloněni zpěvu právě během přijímání. Mnozí uvádí, že je ruší v modlitbě zpěvy scholy, natož aby zpívali sami. Tento názor byl důvodem k tomu, abych položila dotazovaným tuto otázku. Nejdříve ale cituji zajímavý názor na tento problém: „*Také je třeba pamatovat na to, že budou stále věřící, kterým je zatěžko účastnit se aktivně zpěvu. Vzдор všem snahám o aktivní slavení mše je také ještě dnes nezanedbatelný počet věřících, kteří by si chtěli v chrámu Páně proti všeobecnému kolektivnímu chování zachovat individuální formu modlitby. Ale toho už skoro nebudou schopni pro nepřetržitě hlučící reproduktory. Dříve často člověk slyšel výtku, že hra na varhany, chorální nebo vícehlasý sborový zpěv je pouze příjemná, procítěná a náladová kulisa, která nikterak nenapomáhá pravé komunikaci. To by ovšem bylo nutno ještě dokázat. Hudba však zcela jistě nebrání vnitřnímu soustředění před Bohem, které je dnes znemožňováno jistými liturgickými praktikami. Moderní člověk by se chtěl v nedělní liturgii setkat s Bohem. A to je právě nemožné, protože je od začátku do konce oslovován reproduktorem.*“¹²⁵

¹²³ J. OVERATH. *Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum concilium*. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 30.

¹²⁴ Š. TROCHTA, F. TOMÁŠEK, J. VRANA, a kol. *Kancionál*, s. 234

¹²⁵ J. OVERATH. *Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum concilium*. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 29.

Z celkového počtu dotazovaných mi čtyři bez výhrady odpověděli, že se přiklání pouze ke zpěvu ze současného kancionálu, ostatních třicetdevět uvádí i jiné zdroje, výjimku tvoří dotazovaný pod číslem 41, v jehož farnosti se zpívá sporadicky.

„Ke zpěvu k přijímání jsem velmi rád, když se zpívá z kancionálu a to písně k Pánu Ježíši, ale nejsem proti, aby se zpívalo také např. z Hosany, i z Koinonie apod.“ (č. 1)

„Z kancionálu častěji – 3x za neděli, 1x rytmika s kytarami.“ (č. 4)

„Nejen, i Hosana, Kantáte.“ (č. 6)

„Ne, každou neděli hraje při přijímání kytara a popřípadě i další nástroje.“ (č. 7)

„Ne, jsem i pro jiné možnosti (sólový zpěv, varhanní doprovod, jemnější doprovod scholy apod.)“ (č. 8)

„Ne. Rád používám také „adorační“ zpěvy – např. z Taize, nebo i vhodnou instrumentální skladbu, případně varhanní improvizaci.“ (č. 10)

„Otázce lze rozumět všelijak. Asi ne, avšak v praxi krom význačnějších příležitostí (církvní svátky, pouti...) zpravidla zpívá pouze lid sloku liturgické písně (předpokládám, že slovo kancionál není podstatné, i když se z něj u nás zpívá nejčastěji)“ (č. 13)

„Ne, zpíváme i z Hosany nebo Mešních zpěvů.“ (č. 14)

„Skoro vždycky je kromě lidového zpěvu také nějaká vložka nebo alespoň skladbička i inteligentní a vhodná improvizace.“ (č. 17)

„Bohoslužebné shromáždění se nemůže projevit slavnostněji a posvátněji, než když vyjadřuje svou víru a zbožnost zpěvem. Říká se, že kdo zpívá, dvakrát se modlí. Vždy když hrají píseň k přijímání, musí se shodovat jednak s částí mše sv. a vybírám vhodnou píseň z kancionálu k tomu určenou pro danou dobu – vánoční, postní, velikonoční, mezidobí a adventní. Mezi jednotlivé sloky písně k přijímání také jemně zahraji preludie na téma J. S. Bacha nebo jiných skladatelů. Závěr přijímání ukončím zpívanou Antifonou v doprovodu chrámových varhan, která je předepsaná k dané neděli a slavnostem.“ (č.18)

„Zpíváme z kancionálu a také z papíru; tedy přesněji řečeno, zpíváme někdy staré písničky, které už v tom novém kancionálu nejsou a to je škoda. (Matičko Boží obětuj, Když těžkou rukou svojí...)“ (č. 22)

„Nikoliv, Mešní zpěvy nebo i jiné zpěvníky jsou v mnohém velmi šikovné.“ (č. 25)

„Ve všední dny zpíváme z kancionálu, v neděli z Mešních zpěvů.“ (č. 26)

„Obvykle při přijímání nezpíváme, varhaník hraje něco beze zpěvu, když skončíme podávání sv. přijímání, zpíváme z kancionálu. Několikrát do roka jsou zařazeny zpívané vložky – buď zpívá chrámový sbor nebo nějaký sólový zpěvák.“ (č. 27)

„Podle okolností (svátků, svěcení) i zpěvům z Mešních zpěvů.“ (č. 32)

„Při přijímání v žádném případě nesmí lidé zpívat, říkám to celá léta. Prostě to toho člověka ruší. Samozřejmě, je vhodné zařadit jemnou improvizaci nebo žalm, který je k tomu uzpůsoben. Něco jiného je to u těch „velkých“ mší, kde zase hrozí to, že tu mši hudebníci nešetrně rozdělí.

Na konci přijímání se naopak lidé začlení do zpěvu, je vhodné zazpívat sloku z kancionálu nebo z Mešních zpěvů, ale až když je klid, lidé jsou na to připraveni.“ (č. 34)

Z jednotlivých odpovědí je patrné, že praxe doprovodu svatého přijímání je různá, je čerpáno z různých dostupných zdrojů. Na závěr ještě poznámka: „K přijímání je velmi vhodná nepřiliš hlasitá meditativní hra, která podporuje soustředění věřících lépe než úplné ticho... Varhanní umění nikdy nespočívalo jen v přehrávání hotových skladeb, ale i v improvizaci. Rozmanitost situací při liturgii přímo vyžaduje od varhaníka znalost improvizace.“¹²⁶

Latinské rčení říká: „Varietas delectat“ (změna těší). Je povzbudivé i příjemné poslechnout si i sólovou píseň, má však mít náplň, která je vhodná k důvěrné chvíli setkání s eucharistickým Spasitelem. No, není od věci tichounce preludovat, jako příspěví k prohloubení prožití vzácného setkání člověka s Bohem. Tady lze využít i varhanické improvizace. Tento dar ovšem není dán každému varhaníkovi, proto je rozumné připravit si vhodné interludium z varhanní tvorby zkušených tvůrců

2.2.3.3 Jakého doprovodu ke zpěvu je používáno (druh nástrojů, bez doprovodu)?

Pokud je doprovod varhanní, má-li farnost erudovaného varhaníka nebo zda je varhaník naturista, hrající podle sluchu.

Na začátek rozboru této otázky uvádím citaci k článku 120 SC, který se v prvním odstavci zabývá varhanami jako tradičním hudebním nástrojem latinské církve: „*Abychom předešli každému chybnému výkladu, je zde výslovně uveden termín organum tabulatum, píšťalové varhany. Druhý odstavec tohoto článku mluví o ostatních nástrojích, alia instrumenta. Jeden komentátor napsal, že jsou tím míněny náhražkovité elektronické nástroje. Ale je přece jednoznačné, že když se v prvním odstavci hovoří o organum tabulatum a v následujícím odstavci o alia instrumenta, pak podle všech pravidel logiky tato alia instrumenta nejsou varhany a také žádné náhražkové varhany, ale že skutečně jde o jiné nástroje než o varhany. V naší kulturní oblasti se druhý odstavec jednoznačně vztahuje na přípustění tradičních, právě v liturgii již užívaných nástrojů (instrumentarium). Pro země*

¹²⁶ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 190

s jinou hudební kulturou jsou myšleny takové nástroje, které jsou s těmito kulturami tak spjaty, že podle uvážení může být jejich využití v liturgii také přijato. Ale pak je zde podmínka: Jestliže je to přiměřené důstojnosti domu Božího a slouží to skutečně k povznesení věřících“.¹²⁷

V průběhu dvou tisíciletí normy určují hudbě úkol a cíl: oslavu Boží, posvěcení věřících, zvyšování působivosti, lesku a krásy bohoslužebných obřadů. V současnosti proudí do liturgické hudby prvky, které jsou typické pro jiné kultury. Černošský spirituál doprovázen rytmickými nástroji a pohyby zpěváků je přirozený u obyvatel Ameriky stejně jako hudba jazzová. My Evropané, máme jiné etnické kořeny a zmiňované prvky nám nejsou vlastní stejně tak, jako hudba romská. Samozřejmě, že tyto druhy hudby mohou být umělecky provedené, krásné, plny Boží lásky a poslání, ale na kůrech všech našich kostelů nemohou bez výhrady plnit zmiňovaný cíl uvedený na začátku této kapitoly.

I samotná volba hudebních nástrojů může svědčit o charakteru hudby, proto jsem položila tuto otázku týkající se hudebních nástrojů při doprovodu mše. Získané odpovědi lze rozdělit do dvou skupin. Jedna zastupuje skupinu farností, kde je používáno pouze varhan, o jiných nástrojích zde není zmínka, a druhá, která reprezentuje farnosti, kde kromě varhan je používáno i jiných hudebních nástrojů. Z celkového počtu dotazovaných na otázku, „jakého nástroje je užíváno k doprovodu zpěvu“, osmnáct farností odpovědělo, že je používáno jen varhan. Šest respondentů udává, že někdy nejsou mše doprovázeny vůbec, důvodem je to, že varhaník nemůže na bohoslužbu přijít.

„Varhany; hraje podle not, ale je to člověk, který se neučil hrát v hudební škole.“ (č. 3)

„Máme jednoho profesionála a jednoho samouka“ (č. 9)

„Máme varhanici s vysokoškolským hudebním vzděláním“ (č. 10)

„Varhaník, dle dostupnosti, jinak a capella“ (č. 12)

„V pondělí a v sobotu bohoslužba není. V úterý, středu a čtvrtek je „tichá mše sv.“ bez doprovodu, z toho v úterý pro maminky s dětmi, v pátek a neděli je mše s doprovodem varhan. Krom pátku nejsou mše ve všední dny příliš navštěvovány (cca do deseti lidí). Pokud rozumím otázce, tak asi máme „erudovaného varhaníka“ – prošel LŠU, ZUŠ, varhanickými kurzy... Mimochodem, varhany jsou píšťalové“ (č. 13)

„Doprovod varhany, podle okolností zpíváme bez doprovodu, máme erudovaného varhaníka.“ (č. 15)

„Erudovaný varhaník na dvě farnosti, dvě farnosti bez doprovodu s předzpěvováním kněze.“ (č. 16)

¹²⁷ J. OVERATH. Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum concilium. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 32.

„Jedna farnost s naturistou, tři farnosti spíše bez zpěvu.“ (č. 2)

„Doprovod je převážně varhanní, od varhaníka naturisty.“ (č. 20)

„Hrajeme jen na varhany, jsme dva – kolega je památkář, varhanář, profesionál, já amatér. Hrajeme podle not, improvizace bez nich.“ (č. 22)

„Varhany od erudovaného varhaníka autodidakta.“ (č. 26)

„Při bohoslužbách se používají v naší farnosti pouze varhany. Máme dva varhaníky samouky.“ (č. 30)

„Varhany, erudované varhanice a varhaník“ (č. 31)

„Většinou zpíváme bez doprovodu, jenom v neděli hraje varhaník. Nemáme vlastního, pomáhá nám učitel z hudební školy.“ (č. 33)

„Varhanní s erudovaným varhaníkem...“ (č. 37)

„Vždy doprovod varhanní, jedna farnost má věkem mladého varhaníka, který je odborně školen a stále na sobě pracuje (téměř každý rok se účastní varhanního kurzu)“ (č. 40)

„Farnost má erudovaného varhaníka“ (č. 42)

V ostatních případech se na kůrech objevují i jiné nástroje vedle varhan. Ani v jednom místě, kde jsou varhany funkční, se nehovoří o tom, že by vůbec nebyly používány.

„Používá se v neděli doprovod varhanní a máme docela dobrého, jak píšete erudovaného varhaníka a jednou za měsíc bývá dětská bohoslužba a to nehraje varhaník, ale schola na elektrické varhánky.“ (č. 1)

„Ke zpěvu je používáno nejen varhanního doprovodu, ale také hry na elektrické varhánky, na kytaru, housle.“ (č. 36)

„Varhanní doprovod je na třech nedělních bohoslužbách, na jedné rytmika, kytara, basa, flétna, klávesy, bubny. Varhaníků je několik různé kvality.“ (č. 4)

„Varhany, při mši s účastí mládeže a dětí kytary, v pracovní dny bez doprovodu. Máme erudovanou varhanici.“ (č. 5)

„Varhany, kytara, výjimečně housle. Farnost má varhanici hrající podle not.“ (č. 6)

„V jedné farnosti je varhaník samouk na solidní úrovni, hraje podle not a částečně podle sluchu. Ve filiálním kostele je varhanice, samouk, která hraje podle not a částečně podle sluchu. Doprovodu varhan je užíváno v neděli při dvou mších svatých, v pátek a sobotu je tichá mše bez doprovodu, v úterý hraje jen kytara, ve středu dvě kytary, někdy i flétny.“ (č. 7)

„Používáme erudovaný varhanní doprovod, při mších pro mládež hraje schola s kytarami.“ (č. 8)

„Varhany, kytara, bubny, flétny, housle....“ (č. 11)

„Varhany, kytara, buben. Varhaník je erudovaný.“ (č. 14)

„Máme ve farnosti tři varhanice, vesměs moje žákyně. Většinou hrají samotné varhany, při slavnostních příležitostech zpívá sbor. Někteří jeho členové jsou i muzikanti, pak zazní gemshorny, zobcovky, flétna, klarinet.“ (č. 17)

„Doprovod ke zpěvu je vždy varhanní chrámová hudba. Pak také záleží na slavnostech atd. Vánoční doba, kde se hrají mše na varhany a doprovází mši příčná flétna, trubka, basa, španělská kytara, housle, bicí atd. Křtiny, např. hrajeme vhodnou vložku (Ave Maria) se sólovou flétnou. O pouti Largo Antonína Dvořáka se slavnostním textem (existuje i smuteční text, který též hrajeme) s houslemi nebo příčnou flétnou. Varhanní koncerty s trubkou nebo klarinetem a flétnou s houslemi. Podle potřeby a pracovní vytiženosti hudebníků, které oslovují předem na danou akci či slavnost.

Učil jsem se na varhany od svého otce a jako varhaník samouk jsem diecézním inspektorem ohodnocen velmi dobře, dle doprovodu při mši – to je daná píseň, její harmonie, doprovod při prefacích, mezihrách a vlastní nápaditost a provedení zahrání preludií. Hrají podle not z daného varhanního partu, podle sluchu s různou vlastní úpravou skladeb, kterou preludují.“ (č. 18)

„Varhany, varhaník se vzdělává, kytary, housle.“ (č. 19)

„Většinou varhany, dvakrát do roka kytary a dvakrát do roka orchestr a varhany.“ (č. 23)

„V neděli vždy varhany, ve všední dny bez doprovodu písně z kancionálu, občas rytmické písně s kytarou.“ (č. 24)

„Nástroje jsou používány bez omezení (varhany, klavír, bicí, saxofon, elektrická kytara, flétny, housle, violončelo atd.). Hudebníky máme erudované v podstatě pro všechny druhy nástrojů.“ (č. 25)

„Kromě úterý a čtvrtka je varhanní doprovod zpěvu. Máme šest varhaníků, všichni mají solidní hudební vzdělání. Dva z nich vyučují hře na varhany – jeden v ZUŠ, druhý pod MěÚ. V úterý doprovázím zpěv já na kytaru (do hudebky jsem chodil na pianovou harmoniku, na kytaru jsem samouk) – zpíváme rytmické písně. Ve čtvrtek zpíváme písně z kancionálu bez doprovodu – mše sv. je ráno (v ostatní dny večer, v neděli ráno i večer).“ (č. 27)

„Varhany, kytara, flétna, housle.“ (č. 28)

„Ve dvou farnostech je doprovod varhanní střídán doprovodem kytary, zobcové flétny, ozvučných dřívěk, činelů, trianglu, houslí. V druhých dvou farnostech hraje zkušený varhaník, vysoce erudovaný.“ (č. 29)

„Farnost má erudovaného varhaníka – absolventi Akademie múzických věd. Při slavnostech je ještě zapojen orchestr (ve farnosti hraje pravidelně 8 varhaníků).“ (č. 32)

„Je užíváno hlavně varhanního doprovodu, ale také jsou mše doprovázeny orchestrem, většinou o nedělích a svátcích. Mše svatá za neděli dvakrát. Orchestr doprovází většinou tu

ranní mši. Večerní začíná až v jednadvacet hodin. Účast na ní je velká, protože lidé se vrací z venkova zpátky domů, je to pro ně důležité. Hraji ještě ve dvou jiných kostelech, mše svatá by měla být doprovázena, lidem se lépe zpívá. Kytarové doprovody písní tam, kde jsou pišťalové varhany, pokládám za přemrštěné a ke slavení liturgie nevhodné. Krom většinou slaboučké úrovně kytarovek mi vadí způsob hraní mnoha kytaristů. I na kytaru lze hrát koncertně, bez obvyklého trampského trsání. Nejsem původně varhaník, ale klavírista. Začínal jsem jako samouk. “ (č. 34)

„Varhany by měly být tím hlavním nástrojem při doprovodu bohoslužby. Je velice důležitý varhanní doprovod, který jakoby podporuje bohoslužbu, slova umocňuje, ale nesmí jít proti. Proto je nesmírně důležitá harmonizace. Ti mladí dneska používají také jiného doprovodu, ale nesmí to být za každou cenu. Vždy to musí jít spolu a ne proti sobě.“ (č. 35)

„Varhanice je erudovaná, doprovází všechny mše ve třech farnostech. V neděli také kytara. Kdyby byly i jiné nástroje, bylo by to fajn, ale kde je brát?“ (č. 38)

„Doprovod není pouze varhanní. V jedné farnosti je erudovaná varhanice, v jedné naturista, v jedné není žádný. Jeden varhaník pokročilého věku – naturista hraje ve dvou farnostech, v jedné z nich ho doplňují nástroje: housle, flétna, violoncello, kytara “ (č. 39)

Z průzkumu je patrné, že varhany zůstávají nadále nejužívanějším hudebním nástrojem na našich kůrech. Ostatní hudební nástroje mají také nemalý podíl na doprovodu liturgické hudby. V osmnácti případech se objevuje kytara, z toho jednou dokonce elektrická, která vede nad houslemi přesně o jednu polovinu. Housle jsou stejným dílem zastoupeny jako flétna – tj. devětkrát. Ve čtyřech případech se objevují bicí nástroje. Z dotazníků však není patrné, o jaký druh bicích nástrojů se jedná. Lze pouze předpokládat, že tam, kde má své místo elektrická kytara, má také místo celá bicí bigbeatová souprava.

Varhaníci působí téměř na všech kůrech. Některé farnosti vykazují více varhaníků, proto jsem je sečetla. Celkový počet varhaníků ve zkoumaném souboru je šedesát dva, ale musím přičíst ještě dotazovaného pod číslem čtyři, který uvedl, že varhaníků je několik. Ze šedesáti dvou varhaníků je jich čtyřicet osm erudovaných. Mezi neerudovanými je například dotazovaný pod číslem osmnáct, který se celý život tímto zabývá. Podle jeho odpovědi, protkané láskou k hudbě a k Bohu a podle odpovědi ostatních mimopražských dotazovaných, nemohu souhlasit se slovy Petra Ebena, která uvádím dále. Když už nějaký vesnický člověk šel plnit službu v posvátné liturgii, rozhodně to dělal s velkou láskou, zodpovědností a nemalým úsilím naučit se na tento nástroj hrát a starat se o něj tak, jak nejlépe umí. Vedle těchto neerudovaných varhaníků byli v malých městech a na vesnicích také vysoce vzdělaní hudebníci, jejichž působení nebylo žádoucí právě ve velkých centrech, ale jejichž vysoce kvalitní díla pro oslavu Boží přítomnosti nebyla v Čechách liturgickou komisí uznána,

nedostala se do monopolu některých preferovaných skladatelů, ale naštěstí jsou zařazena v kancionálech jiných zemí, kde se těší velkému uznání a mohou tak přispívat k důstojnému slavení liturgie.

Ptala jsem se po úrovni varhaníků, neboť po čtyřiceti letech totalitního režimu, kdy na kůrech mohl hrát jen ten, kdo se nebál, by se mohlo zdát, že nemáme dostatek erudovaných varhaníků. Uvádím příspěvek od dotazovaného č. 18, který si přeje, abych uvedla tradici varhanictví v jeho farnosti: „*Nejprve se vám ve stručnosti představím. Jsem nejmladším synem slepého varhaníka Františka Malého (rodáka z Batelova u Jihlavy), který v osmnácti letech oslepl a vystudoval v Brně slepecký ústav s aprobací – varhaník. Znal latinu, němčinu a částečně ruštinu. Oženil se a vychoval čtyři syny, všichni jsou vysokoškolsky vzdělání, já mám jenom střední školu, neboť křesťané to měli těžké, se za komunismu dostat na školu. Otec, ročník 1908 se dožil 80 let a v r. 1988 na svoje narozeniny zemřel. V roce 1938 vyhrál konkurz vyhlášený rychtářem panem Roseckým ve Velké Losenici a nastoupil trvale v této obci jako profesionální varhaník. Až do roku 1988, to je 50 let, hrál nepřetržitě. Já, jeho nejmladší syn, jsem byl osloven knězem Josefem Pikhartem v roce 1991 v listopadu na dušičky a hraji nepřetržitě 5x v týdnu. Do Velké Losenice dojíždím, neboť jsem se oženil a žiji ve vedlejší dědině, v Malé Losenici“.* Petr Eben tuto situaci týkající se varhanní hudby popsal ve svém příspěvku: „*...Po staleté národní kantorské tradici, kdy učitelé byli zároveň i varhaníky a řídili kostelní sbory, přišel náhle striktní zákaz všem státním zaměstnancům hrát na varhany při bohoslužbách.*“¹²⁸ Dále zmiňuje několik pražských chrámů, kde se udržela vysoká liturgická a umělecká úroveň díky vzácným uměleckým a duchovním osobnostem. Zcela jinak popisuje situaci v menších městech a na vesnicích, kde „*Sedali k varhanám ti, kteří zdánlivě neměli co ztratit, dělníci, traktoristé, důchodci, často bez nejzákladnějšího hudebního vzdělání. I jim patří samozřejmě dík za to, že tuto státem negovanou práci vykonávali. Ale výsledek byl často zdrcující: poklesla úroveň lidového zpěvu, varhanní doprovod byl pomalý a primitivní, nesmírně trpěly varhany samotné, protože tito amatéři je nedokázali ani udržovat ani opravovat... Tím ovšem byly zničeny tři hlavní sloupy liturgické hudby: varhaník, jeho nástroj a kostelní sbor. Církev neměla prakticky žádnou možnost zabránit tomuto rozkladu a liturgická hudba klesla na nejnižší úroveň.*“¹²⁹ Co se týče stavu nástrojů, jako odpověď uvádím příslušnou stat' od Františka Cikrleho: „*Farář je zodpovědný za inventář farnosti, a tedy také za notový materiál (uchování, doplňování), případné hudební nástroje často značné historické hodnoty a především za varhany. Neodborné zásahy do*

¹²⁸ P. EBEN. *Česká duchovní hudba 20. století. In Musicae sacrae ministerium*, s. 87

¹²⁹ P. EBEN. *Česká duchovní hudba 20. století. In Musicae sacrae ministerium*, s. 88

varhan prováděné ochotníky je mohou poškodit, dokonce zničit.... Proto při sjednávání jakýchkoli varhanářských prací se farář řídí pokyny diecézního organologa. ¹³⁰

Ke zpěvu v kostele, zvláště k nedělní liturgii, se nejlépe hodí a patří doprovod varhan. U nich je mnoho možností pro dynamiku. K dobrému nástroji patří i dobrý varhaník. To znamená, aby měl co nejhlubší hudební vzdělání. Ke vzdělání varhaníka neodmyslitelně patří znalost liturgie, alespoň nejzákladnější znalost latiny a neustálé prohlubování „Sentire cum Ecclesia“ (cítit a žít duchem jednotlivých období církevního roku : Advent, Vánoční doba, Mezidobí, Postní doba, Velikonoce, období svátků Ducha Svatého, mariánské svátky, svátky svatých a patronů národa, završení církevního roku slavností Ježíše Krista, Krále).

2.2.3.4 Věnuje se farnost varhanickému dorostu?

Článek 115 SC vyzývá ke vzdělání v liturgické hudbě ve všech katolických ústavech a školách, k zajištění patřičné hudební výchovy. Upozorňuje na to, že učitelům je třeba zajistit pečlivé hudební vzdělání, aby mohli hudební výchovu zajistit. Problémem hudební vzdělanosti zejména kněží se také zabývá symposium C.I.M.S. (srov. též pozn. pod čarou č. 123).

Otázka týkající se varhanického dorostu navazuje na předešlý průzkum. Po skončení totalitního režimu na kůrech našich kostelů nebyl dostatek erudovaných varhaníků. Přesto i v těchto dobách se pěstoval na kůrech zpěv, na kterém se podílely i mladé generace. Rodiny věřících dbaly na to, aby je měl za varhanami kdo vystřídat. Jen o nich veřejnost nesměla vědět.

Na zmíněnou otázku se mi v jednom případě nedostalo odpovědi. V šestnácti případech se varhanickému dorostu nevěnují, osm z nich neudalo důvod, proč tomu tak je.

Ostatních osm zdůvodňovalo negativní odpověď následovně:

„Bohužel se farnost nevěnuje varhanickému dorostu, a tak nevím, kdo to po panu varhaníkovi převezme.“ (č. 1)

„Bohužel i zde se farnost nevěnuje varhanickému dorostu, máme sice varhaníky, a to i mladšího věku, ale náš zkušený varhaník se těm mladším mnoho nevěnuje, a to je škoda.“ (č. 36)

„Zajímavá otázka – věnovat se dorostu. My jsme malá pidi-farnost v českém pohraničí, která časem z velké části zanikne; v těch málo rodinách jsou děti ještě malé, no – uvidíme. Mně je dvacet tři, kolegové čtyřicet, takže pokud nás nemožní faráři svým neprofesionálním přístupem nevyženou, tak tady snad ještě chvíli budeme hudebně působit.“ (č. 22)

¹³⁰ K.CIRKLE, J.SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 82

„Ne nijak speciálně, protože využívají nabídky varhanických kurzů.“ (č. 25)

„Zatím není zapotřebí, máme několik možností zástupů erudovanými varhaníky.“ (č. 26)

Zmíněných pět odpovídajících se k otázce staví tak, že není zapotřebí se varhanickým nástupcům věnovat. Varhaníci jsou mladí, schopní nebo se školí sami.

V následujících třech odpovědích chybí zájem ze strany dětí, zřejmě se neúčastní bohoslužeb nebo ani ve farnostech nejsou.

„Nemáme žádný dorost.“ (č. 33)

„Ne, problém je s přítomností dětí na bohoslužbách.“ (č. 3)

„Není zájem ze strany dorostu.“ (č. 23)

V ostatních, to je dvaceti pěti odpovědích, se varhanickému dorostu věnují. Devět dotazovaných odpovědělo jedním slovem „ano“, ostatní odpovědi opět uvádím doslovně.

„Málo.“ (č. 4)

„Momentálně ano, ale ne příliš kvalitně.“ (č. 6)

„Někteří hrají na klavír s výhledem varhanické služby.“ (č. 7)

„Máme dorost.“ (č. 9)

„Ano, varhanice učí v ZUŠ, umožňujeme žákům přístup k varhanám.“ (č. 4)

„Domnívám se, že tu snaha je, avšak nejedná se o žádnou systematickou podporu.“ (č. 13)

„Máme dvě začínající varhanice.“ (č. 14)

„Ano, vyučuji hře na varhany své varhaníky a varhaníky z okolních farností.“ (č. 17)

„Ano věnuji svůj osobní čas k výchově dorostu mladých varhaníků pod dozorem kněze, který žádá, aby hráli každou druhou neděli v měsíci. I když moc mladých lidí není, kteří by se chtěli věnovat službě varhaníka, přesto jsem už dva mladé varhaníky vychoval. Nyní mám jednoho, druhý se oženil a odjel dělat manažera, s hraním na varhany asi skončil.“ (č. 18)

„Ano, pokud je nějaký dorost.“ (č. 21)

„Ano, již zmínění dva varhaníci vyučují další, také pro okolní farnosti.“ (č. 27)

„Vyrůstá u nás další samouk.“ (č. 30)

„Ano, máme pravidelně varhanické kurzy pro varhaníky z celé diecéze.“ (č. 32)

„Ano, tady je to celkem bez problémů, máme několik mladých varhaníků a několik zájemců stát se erudovanými varhaníky. I když hra je samozřejmě odlišná od hry na klavír, je mnoho mladých klavíristů, kteří mají zájem naučit se hře na varhany. Proč ale klesá úroveň varhaníků, sbormistrů a tím i lidového liturgického zpěvu? Domnívám se, že nezájmem biskupů a v neposlední řadě nízkou úrovní uměleckého citu a vnímání hudby jako součásti liturgie u jednotlivých kněží.“ (č. 35)

„Měli jsme to štěstí, že i za dob totality nebyla nouze o varhanici, která se pečlivě vzdělávala a doprovázela nás při všech možných příležitostech. V současné době její štafetu převzala

dcera, která se také stala erudovanou varhanicí. Je potřeba se neustále varhanickému dorostu věnovat, i když se zdá, že to momentálně není potřeba.“ (č. 36)

„Ano, zaučuji mladou dívku, chodí ke mně pravidelně. Základy má ze hry na klavír, tak doufám, že vytrvá a bude se nadále rozvíjet.“ (č. 38)

I v těchto kladných odpovědích narážíme v několika případech na nezáměr ze strany mladých lidí, ale někdy i nezáměr samotných kněží. Přesto vytrvalost a systematická podpora nese své výsledky. Jestliže na konci totalitní doby hráli na kůrech mimo Prahu hlavně traktoristé, zemědělci a důchodci (viz. slova Petra Ebena), dle výsledků tohoto průzkumu se situace za sedmnáct let podstatně zlepšila.

Z předchozího bodu zadaného dotazníku vyplývá, že farnost (především kněz) by se měla starat a podporovat především morálně, varhanický dorost. K této snaze by se měl připojit i varhaník, aby v případě nemoci měl pomocného zástupce, případně by se podílel na službě varhaníka během týdne a postupně dozrával v poslání varhaníka. Farnost by se měla snažit, aby varhanický dorost vydržel v navštěvování varhanických kurzů, které jsou náročné a zdárně prošel absolutoriem. To znamená, že v případě nutnosti mu pomáhali i finančně (př. hrazení cestovného apod.).

Na závěr této části pro srovnání uvádím úvahu prof. Karla Hrubíše ze srpna roku 1993: *„Zavedení pravidelného studia chrámové hudby s přednáškami ve farních scholách a sborech; zařazení pravidelného nácviku lidového zpěvu před nebo po bohoslužbách a zdůrazňování jeho významu v proslovech kněží; zavedení studia církevní hudby na církevních školách v rámci tradičně osvědčené, rozšířené hudební výchovy. Pokud se studium liturgické hudby tak nebo podobně rozvine, mohli bychom získat během 10 až 15 let potřebné množství kvalifikovaných chrámových hudebníků, dosáhnout úrovně liturgické hudby 1. poloviny 20. století.“¹³¹*

2.2.3.5 O svátcích a nedělích dáváte přednost mši pěvecky zpracované, kdy jsou lidé prakticky vyřazeni ze zpěvu?

Eucharistické slavnosti při nedělním shromažďování křesťanů jsou známy od počátků křesťanství. Neděle – den zmrtvýchvstání Páně, jeho zjevení se učedníkům a obdarování jich slíbeným darem Ducha svatého. *„Toto je den, který učinil Hospodin, jásejme a radujme se z něho.“¹³²* Účast na nedělních bohoslužbách byla pro prvotní křesťany účast na životě Ježíše Krista, na jeho těle a krvi. Císař Konstantin pak prohlašuje neděli za den povinného pracovního klidu. Postupem času se upřednostňoval zákaz práce o nedělích, a tak

¹³¹ K. HRUBIŠ. *Obnova chrámové hudby*

¹³² Ž 118,24

christologický význam ustupuje mezi lidmi do pozadí. Nedělní mešní povinnost je zdůrazňována ve všech dobách. Kodex kanonického práva ukládá povinnost účastnit se mši o všech přikázaných svátcích, mezi které patří i neděle.

II. vatikánský koncil připisuje křesťanské neděli její původní význam: „*Druhý vatikánský koncil nově připomíná, že se v neděli slaví velikonoční tajemství podle apoštolské tradice, odvozuje svůj původ od Kristova zmrtvýchvstání. V neděli jsou věřící povinni se shromáždit, aby slyšeli slovo Boží a měli účast na eucharistii.*“¹³³

Protože je neděle výjimečná, liturgický úkon umocněný zpěvem má obzvlášť slavnostní ráz. Zajímalo mě, jestli farnosti využívají možnosti použít při liturgii celou zpívanou mši, umělecky zpracovanou. Dovětek, že jsou lidé prakticky vyřazeni ze zpěvu, byl spíše úmyslný. Je-li obec věřících zapojena do odpovědi při ordináriu, účastní se odpovědi zpívaného žalmu, nejsou vyřazeni ze zpěvu nikdy.

Čtrnáct dotazovaných z daného souboru odpovědělo opět jedním slovem: „ne“. V některých místech nemají možnost účasti většího hudebního tělesa, a tak slavnostní ráz bohoslužbě dodá už jen účast samotného varhaníka, který je přítomen pouze v neděli. Příkladem je dotazovaný č. 33: „*Dávám přednost lidovému zpěvu (ani není jiná možnost).*“

Dále uvádím odpovědi, kde je provozován vždy pouze lidový zpěv:

„*Ne. Zdejší farníci jsou až na výjimky hudebně „out“, přesto si ale potrpí na to, aby mohli zpívat. A vůbec: není člověka, který by takovéto věci udělal a realizoval.*“ (č. 22)

„*Zpíváme s lidmi*“ (č. 37)

„*Právě, že ne. Zastávám názor, že je třeba lidi zapojit. Stará praxe říká, že ten, kdo zpívá, dvakrát se modlí.*“ (č. 40)

„*Není možnost, protože kněz spěchá na další mše.*“ (č. 42)

V ostatních odpovědích se alespoň občas liturgie slaví jako „missa in cantu“. Jejich příklady uvádím:

„*O svátcích se snažíme o kombinaci zpěvu lidu a zpěvu sboru. Ideální je pro to ordinárium P. Břízy, kde se s tímto střídáním počítá. Lidé nejsou nikdy zcela vyřazeni ze zpěvu.*“ (č. 32)

„*Když je mše pěvecky zpracovaná, je lidem dovoleno zazpívat si po přijímání a na konci po závěrečných obřadech.*“ (č. 31)

„*Lidé nejsou nikdy vyřazeni ze zpěvu, i když je mše svatá doplňována umělecky zpracovanou mší. Jako např. dnes, kdy tady hráli Mozartovu mši. Bylo tam ale spousta chyb, což často dělají. Roztrhnou nešetrně části díla do obřadů. Hráli Agnus Dei až po přijímání. Když není mše s velkým orchestrem, měla by být praxe asi takováto: Lid by měl zpívat takzvané části*

¹³³ A. Adam. *Liturgický rok*, s. 53

propriální (písně ke vstupu, k přípravě darů a k přijímání) a mešní ordinárium (Kyrie, Sláva, Svátý, Beránku Boží). Zpívá-li se z Jednotného kancionálu, vhodné písně je nutné vyhledat. Zpívá-li se z Mešních zpěvů (Českého graduálu), je situace jednodušší tím, že na všechny slavnosti, neděle i svátky jsou nejvhodnější písně již editory vybrané.“ (č. 34)

„V neděli a ve svátky je užitečnější a moudřejší, aby do liturgie byl zapojen lid boží. Pro zpestření je užitečné vložit sborovou (ojediněle i sólovou) zpěvní vložku. Vyřadit věřící lid z liturgie úplně není ani dobré ani moudré. Ojedinělé uvedení sborové mše je přijatelné, ale v tom případě je dobré, aby si věřící lid mohl zazpívat alespoň na konci liturgie.“ (č. 35)

„Mši zpívanou chrámovým sborem máme tak 5x do roka, jinak vždy zpíváme z kancionálu (výjimečně také z „Mešních zpěvů“ nebo ze sešitku sestaveného mnou a naším hlavním varhaníkem ze starších písní).“ (č. 27)

„O svátcích, nedělích, ve všedních dnech si vždy lidé v chrámu Páně sv. Jakuba zazpívají. Nedávám velkou přednost pěvecky zpracované mši sv. Je to krásné, když zpívá sbor, ale můj, i mého otce názor je takový, že chrámový sbor či žalmista mají liturgickou hudbu obohatit a vytvářet liturgii tím, že koná všechno to a pouze to, co mu z jeho funkce náleží. Společenský chvalozpěv je podstatou doprovodu liturgie mše sv. Zpěv a chrámová hudba umocňují text – dávají mu větší vroucnost, výraznost a působivost, než kterou má, když se pouze zpívá upravená mše pěvecky i s recitací. Zpěv lidu s doprovodem varhan dává bohoslužbě slavnostní ráz, který obohatí chrámový sbor zazpívanou skladbou, jakoby službu mše více povznesl k Bohu.“ (č. 18)

„Při slavnostech, kdy zpívá také sbor, nejsou lidé zcela vyloučeni ze zpěvu. Zpívají rezponzoriálním způsobem ordinárium, odpovědi knězi (těch je v průběhu zpívané mše hodně: znamení kříže, úvodní pozdrav, trojí amen po vstupní modlitbě, modlitbě nad dary a po závěrečné modlitbě, před evangeliem, po evangeliu, odpovědi k přímluvám, dialog před prefací, tajemství víry, neboť tvé je království, otčenáš – podívejte se do zpívacího misálu, kolik tam toho je), odpověď k žalmu a většinou i píseň k přijímání, které bývá dlouhé, a kromě vložky sboru je zde prostor i pro lidový zpěv. Po mši lidé ještě zpívají Salve Regina, případně Regina coeli.“ (č. 17)

„Tuto možnost se snažíme téměř vyloučit. – Za deset let asi dvakrát.“ (č. 14)

„Ne, 'vyřazení' lidu by bylo přece proti 'duchu koncilu'! Avšak vhodné obohacení liturgie je vždy dobré...“ (č. 13)

„Zpravidla jsou mše se zpěvem lidu, cca 4x ročně zpívá sbor při celé mši svaté.“ (č. 10)

„Jen výjimečně.“ (č. 9)

„Zcela výjimečně – 2x za rok.“ (č. 7)

„*Ne. Lidé se vždy účastní zpěvu. Koncertní mše připadají v úvahu pouze tak jednou do roka.*“ (č. 26)

„*Jsem hluboce nespokojen, když si lidé ani 'neškrtnou'. Dávám tedy přednost zpěvu lidu.*“ (č. 25)

„*Ne, ale občas zpívá malý chrámový sbor. I v tomto případě je vždy minimálně jedna píseň pro všechny.*“ (č. 24)

„*V neděli jsou dvě mše s lidovým zpěvem a jedna mše se sborovým zpěvem.*“ (č. 23)

„*O svátcích a nedělích dávám přednost mši, kde se zapojují věřící ke zpěvu, jen o velkých svátcích, jako jsou Vánoce a Velikonoce, zpívá sbor.*“ (č.36)

„*Ne, vyjma Vánoc a částečně Velikonoc.*“ (č. 8)

„*Lidé vždycky zpívají. Rád bych, kdybychom občas v největším kostele mé farnosti na svátky, např. o Nejsvětější Trojici, uskutečnili mši se sborem a orchestrem.*

Je zde zažitá taková tradice: 24.12. zde zpívají mši J. J. Ryby - Hej mistře! Sjedou se učitelé z okolních uměleckých škol, seženu si zpěváky, vytvoří sbor a jednou do roka o půlnoci zazpívají. Praktikovali to tady už za totality a nechtějí se toho vzdát. Je pravda, že tento i předešlý rok byla možnost uskutečnit zde o půlnoci mši svatou doprovázenou sborem a orchestrem provozujícím hlavně liturgickou barokní hudbu. Měla to být Brixioho Missa pastoralis in C. Byl bych za ni moc rád, ale nemohu jít proti lidem ve farnosti. Nejsem tady zase tak dlouhou dobu a nerad bych se zase hned stěhoval na služebně jiné místo.“ (č. 39)

Chtěla bych se pozastavit u tohoto příspěvku. Dost často se stává, že lidé ve farnosti mají své ustálené rituály, do kterých si neradi nechají od kohokoliv mluvit. Kněží, z důvodu, aby snad nevyhořeli, nebo aby si na ně lidé příliš nezvykli a nestali se příliš osobními, jsou poměrně často dislokováni na jiné farnosti, dostatečně vzdálené od jejich předešlé, aby snad kontakty nepřetržovaly. Vlivem této situace dochází zpočátku k nedorozuměním, kněz se vžívá do role své farnosti, farníci dost často srovnávají nesrovnatelné na svém knězi předchozím a stávajícím.

V tomto případě se jednalo o slavení Narození Páně. Mimochodem o vhodnosti nebo nevhodnosti právě zmíněné Rybovy mše hovoří B. Korejs: „*Rybova vánoční mše Hej, mistře! není skladbou liturgickou (nemá liturgický text), proto ji lze zpívat při takzvané jesličkové pobožnosti. Neměla by se – ani koncertně – provozovat v kostele už v době adventní! Mše slavných skladatelů, třeba i latinské, lze i nyní zpívat při liturgii, splňují-li tři požadavky: musí být posvátná, umělecká a všeobecná.*“ J. J. Ryba složil několik mší vhodnějších k oslavě zmíněného svátku, ale tato je zřejmě pro svoji líbivost a jednoduchost upřednostňována během každých Vánoc na kůrech mnoha chrámů, na veřejných prostranstvích a ve všech sdělovacích prostředcích.

Shrnu-li odpovědi na otázku číslo pět, mohu napsat, že na našich kůrech převládá lidový zpěv v národním jazyce a společenství křesťanů v žádném případě není vyraženo ze zpěvu. Skoro se může zdát, že jsou i u nás naplňována slova, která zazněla na pražském sympoziu: „*Pro církevní hudebníky je životně důležitá otázka struktury missy in cantu. Tu i tam se stále ještě ozývají hlasy, které odmítáním sborového zpěvu příliš zdůrazňují aktivování lidového zpěvu, ale smíme doufat, že praxe vyrovná každou jednostrannost, tíhnoucí k jedné či druhé straně. Strídáním svátečních a slavnostních dnů i období jsou lidovému zpěvu stanoveny hranice v liturgii, leda, že by někdo chtěl dát v liturgii přednost hudebnímu primitivismu, což by však moudrému duchovnímu rozhodně neusnadnilo přístup k modernímu člověku. Časově vhodná pastorační liturgie se nemůže vzdát umělecky hodnotné hudby.*“¹³⁴

2.2.3.6 Jsou žalmy zpívané denně a kým (schola, jednotlivec, varhaník, pomocník při liturgii)?

O žalmech jsem se zmínila již v první části této práce, když jsem se zabývala hudební kulturou židovskou a posléze raněkřesťanskou, neboť jak je všeobecně známo, křesťanství převzalo žalmy do své liturgie právě z náboženství židovského. Kniha žalmů, která je součástí Starého zákona, obsahuje 150 žalmů. Žalmy byly v oblibě už v apoštolské církvi, potom se staly součástí bohoslužebných obřadů všech církví. Nejdříve byly překládány do latiny a pak do národních jazyků. Do staroslověnštiny se dostaly v 9. století, do češtiny v 16. století zásluhou Jiřího Strejce a Jana Ámose Komenského. „*Žalmy jsou funkcionální zpěvy, v římsko – katolické církvi se staly součástí liturgie v proprium missae. Od 16. století zhudebňují žalmové texty renomovaní skladatelé G. Gabrielli, Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, v okruhu protestantské církve Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach... Žalm je významně zastoupen i v české hudbě. Barokní mistr Jan Dismas Zelenka složil žalmovou kantátu na text z Bible kralické Chvalte Boha silného, Dvořákův písňový cyklus žalmů Biblické písň (1894) náleží ke skvostům vokální hudby. Žalmové texty zhudebnil v kantátě Blahoslavený ten člověk (1933) Ladislav Vycpálek ad.*“¹³⁵

Na našem území bylo vydáno několik sbírek responsoriálních žalmů od několika autorů, např. J. Olejníka, J. Břízy, Z. Pololánika, P. Ebena, B. Korejse. V Jednotném kancionálu, odd. 600, je k dispozici výběr společných odpovědí a responsoriálních žalmů od zmíněných autorů, taktéž v Mešních zpěvech jsou obsaženy na str. 187 – 224.

¹³⁴ J. OVERATH. Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum concilium. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 29

¹³⁵ J. VYSLOUŽIL. *Hudební slovník pro každého*, s.327

Responsoriální žalm je zpíván (recitován) vždy po prvním čtení, což je uvedeno ve všech lekcionářích. Ty uvádí žalmy pro jednotlivé liturgické doby, pro některé skupiny svatých, pro různé obřady. Responsoriální žalmy jsou vybírány ze sbírek od autorů, které jsem uvedla. „*Velice se osvědčuje vybírat responsoriální žalm ze sbírek různých autorů a neulpět na jednom z nich.*“¹³⁶

Text responsoriálního žalmu musí odpovídat charakteru prvního čtení, je nutné dbát na srozumitelnost, jasnost a zřetelnost zpívaného textu.

Přestože všechny dostupné zdroje jasně uvádí, že žalm by měl být zpíváný, není tomu tak na všech místech. Pět dotazovaných odpovědělo záporně, z toho čtyři jednoslovně: „*Ne*“. Jeden z nich uvádí jako důvod čtených žalmů neschopnost lidí žalmy zpívat. „*Mše jsou u nás jedině v neděli a žalmy jedině recitované; zpívané by byly pro naše ovečky velké sousto.*“ (č. 22)

Ve čtrnácti případech se mi dostalo odpovědi takové, že čtené a zpívané žalmy jsou střídány. Většinou zpěvem žalmů je v těchto případech odlišen sváteční ráz mší svatých. Zpěv je závislý na přítomnosti varhaníka nebo jiného muzikanta, i když varhanní ani jiný hudební doprovod není bezpodmínečně nutný k zpěvnému přednesu responsoriálního žalmu: „*Zpěv responsoriálního žalmu nevyžaduje bezpodmínečně varhanní doprovod. Můžeme zpívat i bez doprovodu. Varhanní doprovod plní svůj účel pouze tehdy, dokáže-li dokonale sjednotit zpěv. Neplní svůj účel, zdržuje-li přirozené tempo.*“¹³⁷

„*Převážně jsou čtené, výjimečně zpívané.*“ (č. 20)

„*Denně ne, jen o svátcích a nedělích. Zpívané jednotlivcem.*“ (č. 5)

„*Je-li přítomen varhaník, tak zpívá on, jinak jsou čtené.*“ (č. 2, 16)

„*Ne, někdy se pouze čtou. Když jsou zpívané, zpívá je buď nějaký zpěvák nebo varhaník.*“ (č. 21)

„*Ve všední dny téměř nezpíváme. Nemáme zpěváky, přestože mše svatá je ve farnosti ob den.*“ (č. 40)

„*V neděli a svátky varhaníkem.*“ (č. 42)

„*Ne, jen v neděli scholou nebo jednotlivcem, podle možností.*“ (č. 31)

„*V naší farnosti je mše svatá každý den, ale žalmy každý den zpívány nejsou. Pouze ve čtvrtek a v neděli, když hraje pan varhaník, nebo když hraje schola nebo naše skupina. Když ale hrají mladší varhanice, tak se žalmy pouze recitují.*“ (č. 36)

„*V neděli zpívá žalm pan varhaník a ve čtvrtek, kdy varhaníka většinou nemáme, tak zpívám žalm sám.*“ (č. 1)

¹³⁶ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 82

¹³⁷ *Varhanní doprovod k mešním zpěvům*, s. 271

„Denně ne. Ve všední dny občas farní hospodyně, která zpívá ve sboru sóla. V neděli je to vždy pan varhaník nebo schola, která je součástí chrámového sboru.“ (č. 24)

„Dvakrát v týdnu je žalm recitovaný, ostatní dny je zpíván varhaníkem nebo zpěvákem. Mše svatá je šestkrát v týdnu.“ (č. 7)

„Žalm zpívá varhaník nebo jiný laik. Není-li nikoho, tak buď ho přečte lektor, nebo ho zazpívá samotný celebrant.“ (č. 13)

„Jsou zpívány jen v neděli, většinou varhaníkem. Na velikonoční vigílii zpívají laici žalmy k jednotlivým čtením.“ (č. 14)

Dvacet tři dotazovaných odpovědělo, že žalmy jsou zpívány při všech mších. I v těchto případech převládá situace, kdy žalm je zpíván varhaníkem, někdy scholou. Ve čtyřech případech jsou zpívány knězem nebo lektorem.

„Ano, žalmy zpívá vždy varhaník.“ (č. 12)

„Denně, zpívají varhaníci z kůru, občas kantor z kůru, někdy od ambónu.“ (č. 4)

„Ano, zpívá varhanice se třemi ženami.“ (č. 6)

„Žalmy zpívá denně jednotlivec.“ (č. 11)

„Ano, žalmy zpívá denně jednotlivec, někdy schola.“ (č. 15)

„Ano, žalmy jsou zpívány jednotlivci.“ (č. 28)

„Žalm zpívá vždy varhaník.“ (č. 30)

„Žalm zpívá vždy jednotlivec.“ (č. 33)

„Denně zpíváme žalmy při liturgii, ať varhaník nebo schopný zpěvák.“ (č. 32)

„Ano, zpíváme je při všech mších, většinou varhaníkem, případně scholou.“ (č. 8)

„Žalmy jsou zpívány denně varhaníkem.“ (č. 23)

„Ano, zpívá je většinou varhaník nebo varhaník se zpěvákem.“ (č. 25)

„Žalmy jsou zpívány denně, poněkud varhaníkem, pokud je mše doprovázena na varhany. Což je několikrát do týdne u příležitosti svátku.“ (č. 26)

„Varhaníkem, někdy jiným jednotlivcem, zřídka scholou.“ (č. 9)

„Ano, pomocníkem při liturgii nebo varhaníci.“ (č. 10)

„Ano, žalmy zpíváme denně, zpívá je buď lektor nebo kněz.“ (č. 17)

„Žalmy zpíváme při všech mších svatých (pondělí, středa, pátek, sobota, neděle). Vždy je zpívá varhaník se třemi určenými žalmisty, kteří se střídají se scholou.“ (č. 18)

„Žalmy zpíváme denně. Podle okolností zpívá buď někdo z asistence, to nejčastěji, nebo varhaník, nebo já.“ (č. 27)

„Ano, žalmy jsou zpívány vždy. Většinou kantorem, zřídka mnou.“ (č. 34)

„Ano, žalmy jsou zpívány při všech mších, ve třech farnostech pomocníkem při liturgii, v jedné scholou.“ (č. 29)

„Ano, zpíváme je při všech mších, buď jsou zpívány varhanicí nebo knězem. Nápěvy používáme z Mešních zpěvů, střídáme je, nemáme jen jeden, jak to někdy bývá.“ (č. 38)

„Žalmy jsou zpívány při všech mších svatých. V jedné farnosti je zpívá jáhen nebo schola, v jedné varhaník a ve zbylých třech asistence, která využívá chorálního nápěvu č. 621 z jednotného kancionálu – Aleluja.“ (č. 39)

K otázce responsoriálních žalmů uvádím ještě jeden praktický příklad. V jedné farnosti na žádost předešlého pana faráře, pan varhaník Ján Čambál, zharmonizoval žalmy do tří hlasů s doprovodem varhan podle žaltáře. Základní nápěv ponechal tak, jak ho vytvořil Bohuslav Korejs. Rozepsal je na všechny příležitosti liturgického roku ve všech třech cyklech. Žalmy jsou velmi oblíbené nejen u obce věřících, varhaníků, zpěváků i duchovních. Jejich kvalitu ocenil pan kardinál při návštěvě farnosti, i mnoho hudebních a duchovních znalců, kteří je slyšeli buď přímo při mši nebo při jejich nedělním rozhlasovém vysílání. Sám k této otázce uvádí: „Dnes už je možné, aby žalmy byly zpívány denně. Jsou již ozpívané – zařité a všude se najde několik zpěváků, kteří zpěv žalmů zvládnou. Je to i příležitost poznat jednotlivé zpěváky a pověřit je touto službou, která je určitým způsobem i vyznamenáním.“ Jejich uspořádání ve čtyřech sešitech a příklad jednoho z nich uvádím v příloze spolu s předlohou publikovanou v Mešních zpěvech (viz příloha č. 2, 3, 4, 5, 6).

Responsoriální žalm zavedla do liturgie obnova po II. vatikánském koncilu. Vlastní responsoriální žalmy jsou uvedeny v lekcionáři, vedle nich je možno užívat společných (viz kancionál). Zkoumaný soubor dokazuje, že tato praxe je provozována ve většině farností, ale úplně ještě není zavedena tak, jak tomu bylo ve starších dobách. Jako příklad uvádím část úvodu do Šteyerova kancionálu: „Netoliko ve dnech sobotních, ale také každého dne z rána, o polednách, a večír: ano, i v noci zpíval žalmy Jménu nejvyššímu: (Ps 91.3) a aby jiní totéž činili, jich napomínal: pro kterou také příčinu složil mnoho žalmů, kteříž potom v chrám Šalomounově určitými časy od kněží a levitů zpívání bývali: (Ps. 32.1.2.3) a až po dnes ode všech kněží a od mnohých řeholních lidí, a jiných nábožných osob buď zjevně na kůru, neb tejně na kterémkoli slušném místě zpívání...“¹³⁸

2.2.3.7 Jsou písně, které obsahuje současný kancionál vyhovující soudobému citění a myšlení?

Se slovem kancionál se setkáváme na poli liturgické hudby našeho národa již v první polovině 15. století u Jistebnického kancionálu. V 16. století vznikly kancionály: Sedlčanský, Franusův, bratří habrovanských, Chrudimský, Písně chval božských (nejstarší dochovaný

¹³⁸ V. M. ŠTEYER. *Český kancionál do 1000 písní*, s. 5

tisk českého kancionálu s notami), Rychnovský, Písně roční, kteréž se zpívají při všech slavnostech celého roku, Benešovský, Svatoštěpánský, Český kancionál. V 17. století pak kromě sbírek Michny vychází Třanovský kancionál, Šteyerův, který za osmdesát let byl vydán celkem 6x a rozšířen z původních 850 na 1000 písní. V 18. století Božanův kancionál „Slaviček rajský na stromě života Tvorci svému prozpěvující, tj. Kancionál“ čerpající ze Šteyera, Michny a Holana, Koniášův kancionál, vycházející také v několikerém vydání. V 19. století vychází po Šteyerově kancionálu další nejvýznamnější kancionál Vincence Bradáče, před kterým však vzniklo ještě několik dalších, např. Poutnický od J. J. Ryby, Fryčajův, plný josefínských zásad zdůrazňujících rozumovou stránku náboženství. Ve 20. století Český kancionál D. D. Orla (1921), Český kancionál svatováclavský (1947), Cyrilometodějský kancionál (1949). Oba poslední zmiňované kancionály usilovaly o sjednocení českého liturgického zpěvu.

Než začnu hodnotit jednotlivé odpovědi cituji úvod do Kancionálu: „*Už po mnoha desetiletí se ozývá volání po jednotě textu a nápěvu nejdůležitějších kostelních písní, které jsou společným majetkem všech diecézí. Obnovená mešní liturgie, která vzešla z II. vatikánského koncilu, si také žádá úpravu lidového zpěvu. Povyšuje jej na zpěv liturgický, a klade proto zvýšené nároky na jeho hodnotu hudební i textovou. Těmto požadavkům zcela vyhoví až nová písňová tvorba, která bude ovšem potřebovat k vyžráním svůj čas.*“¹³⁹ Samotní autoři si byli vědomi toho, že není možné, aby všechny písně byly vyhovující. Více jak třicetiletá praxe ústí v tyto závěry:

Osm dotazovaných z celkového počtu se k současnému kancionálu vyjadřuje záporně.

„*Ne, nápěvově jsou lepší Mešní zpěvy, ale i tam by chtělo ještě dopracování především jazykové stránky.*“ (č. 12)

„*Většinou ne, mnohdy mají lepší 'klasické písně' protestanté.*“ (č. 24)

„*Většinou ne, ale je to podle generací.*“ (č. 4)

„*Nikoliv. Jsou jen známé, a proto lidem preferované. Mnoho jich je navíc nesmyslných.*“ (č. 25)

„*Před rokem 1968, se ustavila odborná komise složená z kněží i laiků všech našich diecézí. Na společných poradách se otevřeně diskutovalo a hodnotila se každá jednotlivá píseň. Kdybych celou tehdejší situaci velice zjednodušil, utvořily se tři základní skupiny. Ta první hájila názor, aby nový společný zpěvník obsahoval jen ty nejkvalitnější písně, čímž by se jednoduše vyřadily písně nekvalitní po stránce hudební i textové. Druhá skupina byla opačného názoru. Vyžadovala, aby společný zpěvník obsahoval písní hodně, bez ohledu na*

¹³⁹ P. L. SIMAJCHL. Kancionál, s. 6

jejich kvalitu. Jednotlivým farnostem měla být poskytnuta co nejširší možnost výběru, dle místního vkusu. Třetí - skupina středu - vyžadovala vyřazení písní 'těžce nekvalitních' (např. JK 226 Vitany bud' Ježíšku... 711 Kde jsi, Jezu, spáso má ... 914 Bůh ti tento život dal...), ale u ostatních písní byli členové této skupiny ochotni ke kompromisům. Byla to práce nesmírně náročná, ale dělali jsme ji s obrovským nasazením a radostí. Avšak zasáhlo do ní ministerstvo, které zakázalo účast muzikantů – laiků na této práci. Od roku 1966 se zpívalo ordinárium P. Josefa Olejníka v doslovném překladu. Od adventu 1969 začal platit nový 'Mešní řád' a Společný kancionál vyšel až po čtyřech letech roku 1973. Obsahoval tradiční mešní písně z 19. a začátku 20. století se slokami, které se už nikam 'nevešly'. Vánoční 212 Všude radost, všude jásoť... se měla zpívat místo doslovného Sanctus? 213 Hvězda svítí nad Betlémem... po proměňování? 829 Ejhle oltář - Druhou sloku: Sláva, sláva na výsostech Bohu... však nelze považovat za parafrázi Gloria, jak jsem slyšel hrávat i zpívat. 831 V zemi věrných Čechů 5. sloka po přijímání - text: v pokoře se blíží k tobě duše čistě... Píseň 839 K oltáři Páně: druhá sloka k sv. Metoději (místo doslovného Gloria)? Třetí sloka původně komponovaná ke Credu byla zařazena místo Aleluja před evangelium: Věříme v Boha... Původní 6. sloka k Agnus byla zařazena jako sloka po přijímání, 7. sloka (původní Benedictus) až jako další sloka po přijímání, ale s původním textem... Ó kéž se hostem duše naší staneš... Jednotný kancionál za 30 let vyšel desetkrát. Jednotlivá vydání se vzájemně liší jak počtem písní, tak počtem slok. Pokud já vím, Kancionál byl vydán proto, aby sjednotil kostelní zpěv ve všech našich diecézích. Ke sjednocení za třicet let nedošlo. Proč? Důvod jistě není jediný. Charakterizoval bych vydání 'Kancionálu, společného zpěvníku českých a moravských diecézí' jako 'mrtvě narozené dítě'. Celá jeho koncepce vychází z kancionálů 19. a začátku 20. století, kdy se při liturgii nezpívalo ordinárium a lid zpíval většinou písně o Panně Marii nebo o svatých, které s mešní liturgií často neměly nic společného. Sloky ke Gloria, Credu, Sanctus a Agnus nebyly ani parafrázemi, ale pokračovaly v načatých souvislostech o životě nebo významu jednotlivých svatých. V 19. století asi nikoho nenapadlo, že po Druhém vatikánském koncilu se změní Mešní řád a že národní jazyky se stanou jazyky liturgickými. Proto 'šroubování a vylepšování' těchto písní pro současnou liturgii cítím jako nedostatečné a tím nevhodné. Přeřazování slok těchto písní porušuje jejich původní souvislosti. Cítím, že tudy cesta nevede. K novým nebo opraveným textům mám také výhrady. Píseň Č. 406 sloka 6.: Prázdný hrob, z něhož vstal můj Pán, a plátno, v němž byl omotan - nepovažuji za zvláštní textový skvost.

Nový jednotný kancionál by měl podle mě vypadat asi takto :

1. *Měl by obsahovat jen písně skutečně hodnotné, jak po stránce jazykové, tak hudební.*
2. *Přepisy ze starých kancionálů a rukopisů by měl pořizovat hudební vědec, bez sebemenších dalších úprav. Buď je nápěv vhodný takový, jaký je, nebo se nehodí.*
3. *Volba pramenů by měla být zodpovědná. Naprosto vyloučit možnost: 'Jak se v kraji zpívá', 'jak je v kraji zvykem', 'vžitý nápěv'. V každém kraji se totiž zpívá jinak - tímto způsobem se jednoty nelze dočkat. Proto je nutné přihlídnout ke kritickému znění z pramene, který není dotčen 'pozdější módou'.*
4. *Volba tónin rozumná, aby se písně daly zpívat i v 7 hodin ráno. (Vysokých hlasů v současné generaci ubývá). Vyloučit potřebu transpozic písní u varhaníků, kteří toho nejsou schopni.*
5. *U nových písní nepřipouštět větší rozsah než oktávu.*
6. *Harmonizace vkusné, ne experimentální, ale metodické. Zdatní varhaníci dokáží harmonizovat bez předlohy. Kvalitní předlohy potřebují právě varhaníci méně zdatní.*
7. *Písně ve starých tóninách harmonizovat skutečně přísně, bez dalších alterací, aby vynikly podstatné a charakteristické rozdíly od písní v soustavě dur-mollové.*

*Už když jsme tento kancionál schvalovali, tak byly jasné některé nedostatky, ale jednotného kancionálu bylo třeba. Teď, s odstupem času, těch chyb vidíme daleko více, ale brzy už se dočkáme kancionálu nového, ve kterém by neměly zmíněné nedostatky figurovat.*¹⁴⁰ František Šmíd se zmiňuje o kancionálu ve svém příspěvku na strahovském sympoziu, v článku: „Český lidový duchovní zpěv v minulosti a přítomnosti“. Upozorňuje na hlavní nedostatek, který spatřuje v tom, že v řadě příležitostí není co zpívat. V tomto bodě se shoduje s některými dotazovanými. Další nedostatek vidí v tom, že zkresluje pohled na staročeskou duchovní píseň: používá pozdních melodických variant a texty často radikálně přebásňuje. Oproti B. Korejsovi vidí jako pozitivní, že byl přijat všemi ordináři v českých i moravských diecézích.

V jednom případě dotazovaný odpověděl, že nemůže odpovědět za pana faráře. Deset odpovědí znělo „ano“, jedna přišla ve formě „Ne?“ , což považuji také za jednoznačné „ano“. Dotazovaný pod č. 3 podal následující odpověď, podle které se domnívám, že současný Kancionál je vyhovující: „ (?) co to znamená? Křesťanství je soudobé? Příliš moderny - kam nás zavedlo v rodinách, společenském životě,“ Jedenácti dotazovaným současná úprava Kancionálu vyhovuje.

¹⁴⁰ odpověděl B. Korejs na můj dotaz týkající se jednotného kancionálu a předal mi text, který byl publikován v časopise Varhaník : časopis pro varhanickou praxi. 2004 č. 6

Ostatní respondenti ve svých odpovědích také nic zásadního ke složení písní nedodávají, své odpovědi doplňují o další možnosti zpěvu z jiných zdrojů.

„Písně ze současného kancionálu považuji za vhodné, lepší než ty, které obsahují „Mešní zpěvy“. Zvláště se mi líbí některé z nových písní – „z dodatku“.“ (č. 27)

„Zpíváme, co umíme, starším lidem kancionál stačí.“ (č. 33)

„Řekla bych, že ano, ale pro některá období je jich minimálně.“ (č. 6). Stejný názor podává dotazovaný pod č. 39: „Vyhovuje, ale ne vždy. Některé písně mají málo slok. Více by mělo být písní na mezidobí.“

„Myslím, že ano a je dobře, že kancionál je jednotný pro všechny diecéze.“ (č. 40)

„Písní je hodně a jsou různé. Nemusí se zpívat všechno.“ (č. 21)

„O svátcích a nedělích zpíváme především z Mešních zpěvů a ve všední dny z kancionálu. Společenství to tak vyžaduje, takže toho odpovídá jeho cítění a myšlení.“ (č. 26)

„Některé písně vyhovují a dost často se zpívají, ale hodně písní se nezpívá vůbec. Často zpíváme písně z Hosany, které vyhovují především mladým.“ (č. 20)

„To je těžká otázka. Jistě by se dalo současnému kancionálu mnoho vytknout, některé písně jsou příliš sladké a nehodící se k soudobému myšlení a cítění, ale přesto jsme rádi, že kancionál máme a můžeme z něho zpívat.“ (č. 36)

„Domnívám se, že kromě hodnotných písní obsahuje zpěvník řadu písní textově nebo i hudebně méně hodnotných, o to více však lidmi žádaných.“ (č. 10)

„Kancionál obsahuje jak písně zastaralé, tak písně modernější...“ (č. 8)

„Některé ano, některé nikoliv. Písní od různých autorů z různých období je tam přece hodně.“ (č. 17)

„Nevím, myslím si, že některé rozhodně ne. Mnoho jich je dobrých.“ (č. 7)

„Domnívám se, že víceméně ano. Spíše je problém v tom, že obsahově pokulhávají za vlastními texty jednotlivých liturgických příležitostí. Z tohoto hlediska jsou (naprosto) vyhovující 'červené' Mešní zpěvy (vydala Česká liturgická komise, Praha 1989), které svým obsahem odpovídají Graduale Romanum. Této problematice se na svých stránkách dlouhodobě věnuje časopis Varhaník (vydává Kostelní Vydří, na TF ho také mají v knihovně“ (č.13)

„Cítění a myšlení se liší podle generací, proto se snažíme při nedělních bohoslužbách kombinovat písně z kancionálu a Mešních zpěvů s písněmi z Hosany.“ (č. 14)

„Skoro všechny jsou dobré a mohly by tam být i ty starý sentimentální.“ (č. 22)

„Píseň hraná ze současného kancionálu je někdy až moc provedena moderně harmonicky. Varhaníci laici se s některými moc trápí a myslím si, že nejsme v Praze ani v Brně, či větších městech, aby vesničtí varhaníci byli tak vynervováni harmonizací některých duchovních písní,

keré by lid stejně tak těžko zpíval. Každý není muzikant a zpěvák. Já osobně z Kancionálu hraji 95% písní, a to díky otci, který mě je učil a to podle starých úprav. Dnes musím některé předělávat podle nových úprav doprovodů varhanní partitury.“ (č. 18)

„Současný kancionál přepracovává dr. Karel Cikrle. Je to však práce na dlouhou trať, a proto se musíme spokojit se současným kancionálem. Byl vytvořen před 30 lety, a proto plně již nevyhovuje.“ (č. 32)

Každé dílo, které člověk vytvoří, je pouze dílem lidským, i když může být naplněno Boží milostí. Jednodušší je na něm najít chyby a nedostatky, těžší je vyzdvihnout to krásné. Na závěr této části uvádím odpověď dotazovaného č. 35, ve které je též řeč o poslání předávat zpěvem to nejcennější, co jsme dostali darem od Boha, učitelů, rodičů:

„Je dobré, když kancionál obsahuje i písně našich předků, předávají nám nejen víru, ale i citění, myšlení a vroucnost jejich víry. Těchto písní v současném kancionálu je dost. Tato kontinuita by měla pokračovat na další generace a uchovávat tak dědictví otců. Proto je dobré a správné, že k písním našich předků se přidávají písně nové, současné. Čas prověří jejich hodnotu a životnost. Tento dotyk minulosti v písních, měl by v nás vyvolat a upevnit úctu k těm, kteří nám světlo víry předali od časů svatých Cyrila a Metoděje až dodnes. Z této úcty k nim určitě vyrostе odpovědnost za současnost i odpovědnost za budoucnost. K tomuto poslání jsme posláni všichni, každý podle schopností, které nám daroval Dárce darů!“

2.2.3.8 Existuje ve vaši farnosti schola? Pokud ano, funguje pouze při mši nebo i jiných příležitostech?

Pod otázkou je myšleno seskupení zpěváků, kteří se pravidelně schází a svým zpěvem doprovází bohoslužby. Karel Cikrle rozlišuje ve své knize scholu latinskou a scholu českou: *„Gregoriánská latinská schola má při liturgii jasně vymezené působení. Česká schola se při liturgii nejvíc uplatní při zpěvu ordinaria a při antifonálním zpěvu žalmů. Bude pomáhat při nacvičování a zavádění nových písní a zpěvů.“¹⁴¹* Protože mnozí dotazovaní nerozlišují scholu a sbor, jejichž funkce se často prolínají, nekladu na toto rozlišení důraz.

Doba předminulého a začátku minulého století, kdy na kůrech kostelů byly velké sbory zpěváků doprovázející liturgii, je nenávratně pryč, což způsobilo „odnábožštění“ našeho obyvatelstva. Podle slov B. Korejse je úpadek hudby na kůrech způsoben hlavně tím, že se všeobecně nezpívá, lidé jsou doprovázeni reprodukovanou hudbou na každém kroku, proto nemají potřebu zpívat. Před II. vatikánským koncilem, kdy lidé nebyli obklopeni

¹⁴¹ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 112

radiem, televizí, byla situace jiná. Nepřemýšleli nad tím, jestli teď zpívat nebo ne, zpěv je spojoval, byla to pro ně mimo jiné společenská událost, sounáležitost při bohoslužbě.

V současné době neexistují scholy nebo sbory při všech farnostech. Z dotazovaného souboru na čtrnácti místech schola není, z toho jeden dotazovaný uvádí: „*Neexistuje zde již padesát let.*“ (č. 22) Další dva odpovídají, že schola zatím neexistuje, z čehož je patrné, že předpokládají její vznik.

Ze zbylých dvaceti osmi odpovědí, kde scholy při farnostech existují, jich čtrnáct doprovází výlučně mše svatá: „*Jedna farnost ze čtyř má mládežnickou scholu na dětské mše, cca jednou za měsíc.*“ (č. 16)

„*Ano, existuje schola (ve smyslu sbor a ne gregoriánská schola). Funguje pouze při bohoslužbách.*“ (č. 13)

„*Existují dvě scholy: jednu tvoří děti ve věku 9 – 14 let, druhá je složena z osmi děvčat šestnáct až dvacetiletých*“ (č. 7)

„*Ano, schola existuje a funguje pouze při dětské mši svaté jednou za měsíc.*“ (č. 1)

„*Ano, čtyři scholy: jedna – širšího pojetí – zapojuje všechny do zpěvu, dvě – v užším smyslu, to zpívá jen schola a jedna něco mezi. Je snaha, aby všichni zpívali. Jsou zpěvníky mezi lidmi.*“ (č. 4)

„*V jednom místě je sbor, 'kapela' mládežnická a dětská – zpívají při dětské mši rytmické písničky a ordinárium*“ (č. 21)

Na příkladech, které jsem vybrala, je vidět, že ve farnostech je pečováno o mladé lidi, kteří jsou zapojováni do doprovodu mše svaté.

Na zbylých místech z dotazovaného souboru scholy a sbory působí i mimo mše svaté. Některé odpovědi popisují jejich činnosti, ty uvádím v příkladech, nezmiňované jsou stručné, ve znění: „*Existuje, zpívají i mimo kostel.*“

„*Ve farnosti Prachatice máme skupinu 'Na skok' a tato skupina vystupuje nejen při mši, ale i při různých slavnostních příležitostech: např. v červnu při oslavách sv. Jana, vystupovali i v zahraničí, v Německu při projektu Skleněná archa. Každoročně hrají při křesťanském plese, který se pořádá každý rok a letos to bude XI. ročník.*“ (č. 36)

„*Římsko-katolická farnost Velká Losenice má svou vlastní scholu, která se účastní na: různých festivalech, např. Kantáte Domino – Polná, La Festa – Žďár nad Sázavou, chrámových koncertech, křtinách, svatbách, poutních slavnostech, biřmování, celoročních setkáních – což je zábavný večer pro farnost ve farním areálu Losík.*“ (č. 18)

„*Existuje chrámový sbor, který zpívá ve dvou farnostech. Při mši svaté zpívá jen několikrát do roka, občas připraví i něco jiného (naposledy se zapojil do Zpěvů z Taizé, kdysi připravil*

i adventní pásmo, občas se také zapojí do koncertů, které má pravidelně náš hlavní varhaník. “ (č. 27)

„V naší farnosti jsou tři kostely a v každém z nich funguje samostatná schóla. Dále je ještě studentská schóla, která má tu nevýhodu, že během pěti let se zcela vymění zpěváci. Dále je schóla zvaná Resonance, která má širší záběr. Zpívá i v nekatolických sborech. Scholy pořádají též samostatné koncerty, a tak se představují veřejnosti. “ (č. 32)

Oba totalitní režimy, které se přehnaly přes naše území v minulém století, způsobily nejen úbytek lidí vyznávajících římsko-katolické náboženství, ale také oslabení v oblasti schol a sborů. Jako příklad uvádím historii nejdříve scholy, posléze chrámového sboru tak, jak ji popsal regenschori Ján Čambál: *„Na podzim roku 1967 bylo cítit ve vzduchu uvolnění politických poměrů. Mládež, která i přes společenské postihy chodila do kostela, se již shromažďovala bez větších obav a utvořila pěvecký kroužek. Zpívali s kytarami novodobé rytmické duchovní zpěvy. Protože neměli mezi sebou hudebně vzdělanou osobnost, přišli za mnou, jestli bych přijal vedení skupiny. Rychle jsme se dohodli a brzy začali. Přešli jsme hned na sborové úpravy. Přicházeli další lidé a brzy se sbor rozšířil na 40 členů. Nejen, že jsme zpívali, ale měli jsme velmi vzdělaného pana faráře, který ovládal sedm cizích jazyků, a tak vznikl i 'filosofický kroužek'. Do kostela přicházela mládež poslouchat nové písně. To se nelíbilo OV KSČ, a tak panu faráři byly zakázány kytary. Přeorientovali jsme se na varhany a klasické duchovní písně. Přeložil jsem do češtiny písně, které jsem zpíval na Slovensku a přidali jsme i překlady 'Chorálového spevníka Bystrika Muránského'. Od roku 1967 se sbor na můj návrh jmenoval Schola cantorum sanctae Ceciliae. S chutí jsme se pustili do práce, ale tlak KSČ vzrůstal. Některá děvčata se vdala a odstěhovala, někteří nevydrželi, některým hrozila perzekuce. Počet členů se snížil na 10–12. Po revoluci se počet členů začal zvyšovat, přicházely děti docházející na náboženství, a tak schola získávala nové zpěváky. 2. října 1992 na svátek Andělů strážných přichází nový větší počet dětí, v roce 1996 má schola osmdesát zpěváků ve věku od šesti do sedmdesáti pěti let.*

Schola se rozhodla, že bude roznášet Radostnou zvěst a oznamovat světu poselství evangelia – bude zpívat o tom, že Ježíš Kristus je jediná cesta, pravda a život, který stojí za to žít. Zvolila si nelehkou, ale krásnou cestu k Pánu Bohu i lidem. Kráčí po ní a ví, že je třeba přinášet oběti, že je třeba stavět mosty, aby se stala pravdivou a oslovující nejen Pána Boha a lidi, kteří ji poslouchají, ale ji samotnou, všechny její členy, aby je činila lepšími a přinášela naději pro časy, které přijdou... .“ Čtyřhlasý sbor s doprovodem varhan zpíval skladby pátera Jozefa Strečanského (učitele regenschoriho Čambála), Stanislava Kmotorky (žáka regenschoriho), nejrůznějších klasiků duchovní hudby a hlavně skladby napsané rukou pana

Čambála – Cantica dramatika – zhudebněné biblické texty. Staly se výzvou pro všechny, kteří scholu poslouchali. Některé jejich texty uvádím v přílohách. (č. 7 – 12)

Sbor doprovázel slavnostní a nedělní bohoslužby ve farnosti, některé z nich v přímém přenosu vysílal Český rozhlas, při svých zahraničních zájezdech doprovázel mše a konal koncerty na Slovensku, v Německu, Norsku, ale také v italských městech Florencii, Římě a v samotném Vatikánu, kdy v roce 2000 dostal za svůj zpěv požehnání od papeže Jana Pavla II. Slova sbormistra před každým vystoupením (ať to byl zapadlý kostelík v malé vesnici nebo chrám sv. Petra v Římě) byla: *„Děcka, nezapomeňte, že v první řadě zpíváme pro slávu Boží, pak pro naše posluchače a teprve naposledy také pro své potěšení! Radost ze zpěvu z Vás musí sálat, musí nakazit všechny, kdo nás poslouchají, musí být přesvědčivá. Dejte do zpěvu srdce, pak to, co se nám nepodaří, to doplní naše ochránkyně –Panna Maria Pomocnice. S pomocí Boží jdeme...“* Sbor ukončil svou činnost v březnu roku 2004. Panu regenschorimu bylo opakováno, že se pro tuto činnost více nehodí, že by měl předat své žezlo mladším, a to nejen od některých členů sboru, ale také od duchovního správce. S jeho odchodem odešla i poměrná část jeho členů, pocitující toto chování jako nespravedlnost, proti které však nebylo odvolání, a kterou sbormistr nazval zkouškou a vůlí Boží, jež je potřeba přijmout. Od té doby pravidelně dochází za varhany kůru každý pátek, kdy je mu vymezen prostor pro doprovod bohoslužeb a každou neděli dojíždí spolu s panem farářem do malé farnosti.

Na tomto příkladě uvádím ještě jeden aspekt související s problémy fungování schol, a to je lidský faktor. Navazuji na slova pana Korejse, která jsem zmínila, totiž, že zpěv, který je odpradávně člověku vlastní, je odsunován kamsi do pozadí, a tím musí čelit nejrůznějším překážkám vyplývajícím ze soudobého způsobu života lidí. Proto tam, kde scholy fungují, často nebývají součástí společenství, ale jsou to jakási tělesa stojící vedle, která pouze plní službu doprovázení. Podstata sloužit Bohu a lidem bývá opomíjena.

2.2.3.9 Jsou pořádány ve vaší farnosti koncerty duchovní hudby? Pokud ano, jak často?

Po II. vatikánském koncilu se zavádí v kostelích nová praxe: konání shromáždění souvisejících s životem křesťanské obce, mezi něž patří i pořádání koncertů. Do té doby se v kostelech konaly pouze bohoslužby a modlitby. Závazné normy pro pořádání těchto koncertů vydala Kongregace pro bohoslužbu dne 5.11.1987. *„Konání koncertu v kostele povoluje biskup. Pořadatel koncertu (fyzická nebo právnická osoba) o koncert požádá prostřednictvím faráře kostela, ve kterém se má koncert konat. Tuto žádost podává i farnost, pokud pořádá koncert sama. V žádosti se uvádí především repertoár a účinkující; dále se v ní pořadatel mj. zaručí, aby se účinkující posluchači chovali v kostele jako na místě posvátném,*

*a že nebude přemísťovat oltář, ambon a sedes. – Formuláře žádostí jsou na farách, resp. na biskupství.*¹⁴²

Na otázku týkající se koncertů duchovní hudby mi pouze tři dotazovaní odpověděli, že v jejich farnostech tyto pořádány nejsou. Ostatních třicet devět odpovědí je kladných. V některých farnostech jsou pořádány jednou až dvakrát do roka, ty se samozřejmě vztahují k největším svátkům – Velikonoce a Vánoce. V jiných několikrát do měsíce, což samozřejmě záleží na velikosti a kulturní tradici daného místa. Za všechny uvádím některé odpovědi: „*V naší farnosti je podle možnosti 3 – 5 koncertů. Varhaník a chrámový sbor zajíždí koncertovat do jiných farností a tím jim zpříjemnit nedělní odpoledne.*“ (č. 18)

„*Ano, koncerty duchovní hudby jsou v naší farnosti poměrně často – obvykle pořádané městem Tábor. Varhanní koncert Ladislava Šotka (hlavní varhaník) je velmi oblíbený – už za to byl oceněn i cenou města. Ty jsou pravidelně o Vánocích, o Velikonocích, 2-3x o prázdninách a další příležitostně. Většinou jsou obohaceny buď dalším nástrojem, nebo zpěvem, nebo sborem. Dále tu bývají různé sbory z různých míst světa (USA, Velká Británie, Německo...) i místní – někdy zorganizuje jejich koncerty město, jindy nějaké agentury, výjimečně naše farnost. V adventě bývá několik koncertů benefičních. 2x ročně má chrámový koncert také Posádková hudba. Celkem za rok je tu tak cca 12 – 15 koncertů.*“ (č. 27)

Církev prohlašuje, že v žádném případě se kostely nestávají místem pro jakékoli shromažďování lidí. Kostely „*jsou místa posvěcením nebo požehnáním trvale vyňatá pro bohoslužbu*“ a tuto svou identitu si mají zachovat při všech příležitostech. (čl. 5)¹⁴³ Normy Kongregace pro bohoslužbu dále uvádí ve svém článku 8: „*Kostely mají být otevřené pro koncerty hudby liturgické nebo náboženské, zatímco pro každý jiný druh hudby musí zůstat uzavřené. Není legitimní uvádět v kostele hudbu, která není inspirována náboženstvím, ale byla složena pro provedení ve světském kontextu.*“

V minulých dobách působily na kůrech kostelů celé sbory zpěváků doprovázející liturgii. Dokladem toho jsou sbírky not pečlivě uschované v archivech a muzeích nebo povalujících se v rozpadajících se skříních na kůrech vedle varhan. A tak lze nalézt a oživit zapomenuté skvosty našich předků, které přežily všechny nástrahy minulých režimů. Jedním takovým příkladem je sbírka hudebnin na kůru smečenského kostela, kterou objevil, zpracoval a zařadil do hudebního katalogu klementinské knihovny Bc. Karel Procházka, který ke své práci dodává: „*Některé rukopisy nalezené na tomto kůru jsou pouze ve sbírce strahovského a břevnovského kláštera, což svědčí o zdejším rozvinutém hudebním životě v minulých dobách. Na tomto kůru se našly skladby, které jinde nalezeny nebyly. Jsou zde*

¹⁴² K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 69

¹⁴³ K. CIRKLE, J. SEHNAL. *Příručka pro varhaníky*, s. 68

rukopisy F. X. Brixio a J. Haydna z dob jejich života.“ Pojednání o této sbírce uvádím v příloze spolu s rukopisem skladby pátera Františka Mensiho, působícího na Smečně na sklonku 18. století. Procházka jeho skladby rozepsal pro sbor a orchestr a pod jeho vedením jsou zveřejňovány jako „obnovené hudební premiéry skladeb smečenského kůru“. V roce 2003 byly nahrány na kompaktní disk (viz přílohy č. 13 – 16). Toto je jeden ze způsobů, jak uchovávat tradici našich předků na poli liturgické hudby v současnosti, alespoň ve formě duchovních koncertů a doprovodu některých slavnostních bohoslužeb.

2.2.4 Výsledky práce a jejich shrnutí

I.

Dáváte přednost ordináriu zpívanému před mluveným?	
ano	24
ne	6
střídáme	12

Ordináriu zpívanému před mluveným dává přednost dvacet čtyři dotazovaných. Dvanáct jich uvádí, že střídají zpívané s mluveným, šest respondentů se přiklání pouze k recitovanému ordináriu.

II.

Přikláníte se při svatém přijímání ke zpěvu pouze z kancionálu?	
ano	3
ne	39

Ke zpěvu z kancionálu na konci svatého přijímání se přiklání tři dotazovaní, ostatních třicet devět volí i jiné zdroje, např. Mešní zpěvy, Hosanu aj.

III.

Jakého doprovodu ke zpěvu je používáno (druh nástrojů, bez doprovodu)? Pokud je doprovod varhanní, má-li farnost erudovaného varhaníka nebo zda je varhaník naturista, hrající podle sluchu.		
varhany	18	
varhany nebo bez doprovodu	6	
Jiné nástroje 18	keyboard	3
	kytara	18
	housle	9
	flétna	9
	bicí nástroje	4
	klarinet	2
	kontrabas	1
	trubka	1
	saxofon	1
	violoncello	1
elektrická kytara	1	
varhaníci		
celkem	62	
erudovaní	48	
neerudovaní	14	

Jako hudebního doprovodu je používáno varhan ve dvaceti čtyřech případech, z toho v šesti není někdy doprovod žádný. Osmnáct respondentů uvádí i jiné nástroje kromě varhan. Ze šedesáti dvou varhaníků je čtyřicet osm erudovaných.

IV.

Věnuje se farnost varhanickému dorostu?			
ano	17		
ne	24	bez udání důvodu	16
		není zapotřebí	5
		není dorost	3
neodpověděl	1		

Varhanickému dorostu se věnuje pouze sedmnáct dotazovaných, většina se mu nevěnuje.

V.

O svátcích a nedělích dáváte přednost mši pěvecky zpracované, kdy jsou lidé prakticky vyřazeni ze zpěvu?		
ne	bez udání důvodu	14
	není možnost	10
ano, o velkých slavnostech		18

Slavnostní ráz slavení liturgie umělecky zpracovanou mší upřednostňuje osmnáct respondentů, dvacet čtyři se této formě vyhýbá, v deseti případech proto, že nemají jinou možnost.

VI.

Jsou žalmy zpívány denně a kým (schola, jednotlivec, varhaník, pomocník při liturgii)?	
ne	5
ano	23
jsou střídány	14
Žalm zpívá	
varhaník	23
schola	9
jednotlivec	16
pomocník kněze	6
kněz	2

Žalmy jsou zpívány ve dvaceti třech případech, ve čtrnácti jsou střídány zpívané se čtenými, recitované uvádí zbylých pět respondentů.

Zpívá je celkem ve dvaceti třech situacích varhaník, který se někdy střídá s jednotlivcem nebo scholou, či jejich zpěv alespoň doprovází hrou. Schola je uvedena devětkrát, jednotlivec šestnáctkrát, pomocník kněze šestkrát a kněz dvakrát.

VII.

Jsou písně, které obsahuje současný kancionál vyhovující soudobému citění a myšlení?	
ne	8
ano	11
ano s výhradami	23

Jako zcela nevyhovující kancionál uvádí osm dotazovaných, zcela vyhovující jedenáct, dvacet tři vyhovující s výhradami.

VIII.

Existuje ve vaší farnosti schola? Pokud ano, funguje pouze při mši nebo i jiných příležitostech?			
ano	28	jen při mši	14
		i jiné příležitosti	14
ne	14		

Přítomnost scholy se objevuje u dvaceti osmi dotazovaných, z toho polovina funguje pouze při mši, druhá polovina také při jiných příležitostech Čtrnáct dotazovaných scholu neuvádí.

IX.

Jsou pořádány ve vaší farnosti koncerty duchovní hudby? Pokud ano, jak často?			
ne	3		
ano	39	2x do roka	18
		více než 2x do roka	21

Pořádání koncertů uvádí třicet devět dotazovaných, z toho v osmnácti případech jsou konány u příležitosti Velikonoc a Vánoc, dvacet jedna jich vykazuje více.

Často slyšíme otázku: „Jaká hudba je vhodná pro liturgii?“ Závěry II. vatikánského koncilu v porovnání se současnou praxí zde byly uvedeny několikrát. Petr Eben i mnoho ostatních autorů duchovní hudby uvádí, že hudba v poslední době prožívá obrodu. Na scéně liturgické hudby často soupeří různé žánry, což je možno vyčíst i ze zkoumaného souboru této práce: *„Nové i staré žánry se hlásí o své místo a soupeří o prostor při bohoslužbách, často za velmi vzrušených polemik. Rodí se u nás nová hudební liturgická praxe a je třeba ji uchránit před sklouznutím do banality...“*¹⁴⁴

Nezařadila jsem konkrétní otázku týkající se gregoriánského chorálu, domnívám se, že respondenti sami vyzdvihnou jeho význam. To se ovšem nestalo, proto se o něm zmiňuji na tomto místě a jen okrajově.

Gregoriánský chorál je původní oficiální liturgický zpěv liturgie v latině. Je však známo, že není nejstarší, např. ambrosiánský chorál je starší, existovalo více druhů chorálních

¹⁴⁴ P. EBEN. Česká duchovní hudba 20. století. In *Musicae sacrae ministerium*, s. 89

zpěvů. Po stránce hudební je to umělecký zpěv na nejvyšší odborné úrovni. Melodicky nápaditý, proniknutý mužným citem, to znamená ne sentimentální, rytmicky překvapující pestrostí, proniknutý dramatickým viděním, vystihující jednotlivé liturgické texty.

Svým rytmicko – melodickým vlněním uvádí ducha zpívajícího jak v oblasti citové, tak i rozumové do stavu hlubokého rozjímání při osobním setkání s Bohem v liturgii. Oživit a odhalit skrytou krásu a ducha notového zápisu vyžaduje nejen teoretickou přípravu z pohledu hudební odbornosti a pěveckého umění, ale předpokladem je i ochota a vstřícnost naslouchat při duchovním dialogu s Bohem. A zde nastává zapojení vůle zpívajícího do plodného prožívání liturgie. Toto blahodárné duchovní sdělování a vyzařování pak sálá i na ty, kteří jsou pasivně přítomni na takto prožívané liturgii. I zde platí: „Zapálit může jen ten, kdo hoří.“ Proto předpokladem je, aby hořel ten, kdo chorál nacvičuje. Pak lze očekávat, že světlo, krásu, podmanivost gregoriánského chorálu přijmou i ti, kteří ho budou poslouchat.

Protože gregoriánský chorál je pojátkem a společným jazykem při díkůvdání a oslavě všemohoucího Boha v univerzální církvi, je užitečné a žádoucí, aby se věnovala pozornost a péče o zachování tohoto pokladu nejen církve, ale i jako kulturního dědictví lidstva. Alespoň o hlavních svátcích církevního roku by měly zaznít v našich chrámech některé známější zpěvy jako např.: v Adventu – Rorate coeli, o Vánocích – Adeste fideles, v postní době – Attende domine, o Velikonocích – O filii et filiae, sekvence – Victimae Paschali laudes, o Svatodušních svátcích – Veni Sancte Spiritus, o svátku Těla a Krve Páně – Lauda Sion a další příležitostné: Adorate devote, Inviolata, Gloriosa. Tím více, že jsou krásně přebásněné, rytmicky přesně a věrně uvedené i v češtině bývalým sbormistrem panem Jánem Čambálem. Příklady uvádím v přílohách č. 17 - 19.

Jeho alespoň částečná znalost, pokorná účast na této zpívané oslavě všemohoucího Boha, přispívá k prožívání jednoty společenství věřícího lidu a napomáhá k uvědomění si jediného ovčince pod vedením jediného dobrého pastýře, kterým je Ježíš Kristus.

3 ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo zmapovat situaci v současné liturgické hudbě na našem území a srovnat ji s požadavky II. vatikánského koncilu.

Slavení liturgie probíhá slavnostně a se zpěvem ve většině farností, překážkou bývá malá účast věřících, v několika případech i to, že celebranti nechtějí zpívat. Při bohoslužbách je aktivně zapojena do zpěvu celá obec věřících, je používáno lidového zpěvu v národním jazyce, latinský jazyk z našich bohoslužeb téměř vymizel, latinské mše jsou ojedinělé. Slavení bohoslužby nedělní a všedního dne je odstupňováno právě hudbou. Někde je slavnostní ráz zdůrazněn mší pěvecky zpracovanou, jinde alespoň zpíváním lidu za doprovodu varhan. Zavedení zpívaných žalmů po II. vatikánském koncilu je v nadpoloviční většině, u třetiny farností zpívaný žalm dodává mši svaté slavnostnější ráz, je používán o svátcích. Varhany jsou stále považovány za tradiční nástroj církve, na mnoha místech jsou restaurovány. Jsou-li funkční, používají je ve všech farnostech. Vedle varhan se objevují na našich kůrech i jiné nástroje: kytara, housle, flétna, bicí nástroje, keyboard, klarinet, kontrabas, violoncello, saxofon, elektrická kytara. S používáním nástrojů souvisí také druh liturgické hudby. Hudbu a zpěv lze považovat za zvláštní druh jazyka. Tak jako existuje pluralita češtiny podle různých sociálních skupin, existuje i pluralita hudebních jazyků, podle různých skupin lidí, jak se cítí různými formami hudby oslovování. Mnohého dnešního člověka, vzdáleného církvi, ale s citlivým srdcem, může hluboce nábožensky oslovit „Rybovka“. Člověka, který vyrůstal v katolickém prostředí, ale několik let nepraktikující, může oslovit „Pozdvihni se, duše, z prachu“, zahraná na rozvrzané harmonium. Jiného osloví gregoriánský chorál a mluví s ním hlubokým mystickým jazykem. Většinu mládeže, jejíž „řečí“ je rytmická hudba, může úžasným způsobem oslovit rytmická mše s kytarami a kontrabasem. V některých kostelech jsou mše lidové rytmické, někde jazzové. Zpívají všichni, radostně a s chutí. Od malých dětí po věřící pokročilého věku. Zřejmě tento způsob participace na mešní oběti k těmto lidem hovoří a oslovuje je. Počet varhaníků ve farnostech vzrostl, roste i jejich erudovanost. Ne však ve všech farnostech je toto považováno za úkol vhodný alespoň k zamyšlení. Scholy fungují ve třetině dotazovaného souboru. Tam kde jsou, plní svoji úlohu. Koncerty duchovní hudby se konají téměř ve všech farnostech, tím se nejen šíří duchovní hudba našich předků a současníků, ale také jsou součástí evangelizace.

Církev v naší zemi, poznamenané zásahy komunismu a vyrovnávající se se svobodou a demokracií v proudu pluralitních názorů a působení jiných církví, zvláště východních, nemají lehkou úlohu. Peter Berger ve své knize *Vzdálená sláva* srovnává současnou dobu se situací Pavlovy doby v Korintu. Stejným vlivům podléhá i liturgická hudba. Několikrát zmiňované poslání této hudby je tedy ovlivňováno životem stejně tak, jako církev, která podle slov Jana Pavla II. má být otevřena světu, neuzavírat se do svého gheta. Je složité otevřít se světu a zároveň si ponechat jedinečnost a výlučnost.

Seznam literatury

- 1 ADAM, A. *Liturgický rok : historický vývoj a současná praxe*. Praha : Vyšehrad, 1996. ISBN 80-85810-11-5.
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Česká biblická společnost, 1996. ISBN 80-85810-11-5.
- 2 BŘÍZA, J. *Úvaha o historii a současnosti liturgického zpěvu v chrámech naší diecéze a možnostech jeho obnovy*, Litoměřice, 15.11.2003 (www.pastoracni-ltm.cz/4.setkani2.htm)
- 3 CIKRLE, K.; SEHNAL, J. *Příručka pro varhaníky*, Gloria Rosice, 1999. ISBN 80-86200-23-X.
- 4 CONSOCIATIO INTERNATIONALIS MUSICAE SACRAE, *Musicae sacrae ministerium*, Řím, 1994.
- 5 ČEJKA, M. *Adam Michna z Ortadovic*, Lidové noviny : Praha, 1999. ISBN 80-7106-329-0.
- 6 ČERNÝ, J. a kol. *Hudba v Českých dějinách*. Praha, 1989.
- 7 DLABOLA, O.; KOPECKÁ, M. *Procházky kulturní Prahou*, Svěpomoc : Praha, 1988. 38-023-87.
- Dokumenty 2. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-438-5.
- 8 EBEN, P. *Česká duchovní hudba 20. století*. In *Musicae sacrae ministerium*. Sympozium C.I.M.S., Praha, 1994
- 9 FROLEC, V. a kol. *Vánoce v české kultuře*. Praha : Vyšehrad. 09/05 403/856.
- 10 HORSTOVÁ, L. *Stručné dějiny hudby*. Hradec Králové : Gaudeamus, 2001. ISBN 80-7041-076-0.
- 11 HRUBIŠ, K. *Poslání chrámové hudby : vatikánské dekry o liturgické hudbě*. Katolický týdeník, 1993, č. 31.

- 14 HRUBIŠ, K. *Protiklad liturgické a světové hudby : z vatikánských dekretů o hudebním umění v chrámě*. Katolický týdeník, 1993, č. 32.
- 15 HRUBIŠ, K. *Obnova chrámové hudby : podle vatikánských dekretů*. Katolický týdeník, 1993, č. 33.
- 16 Katolický týdeník, prosinec 1995, Perspektivy 12
- 17 KOREJS, B. *Jak na to Varhaník : časopis pro varhanickou praxi.*, 2004, č. 6
- 18 KOUBA, J. *ABC hudebních slohů od raného středověku k Mozartovi*. Praha : Editio Supraphon, 1988. 09/22.
- 19 KUNETKA, F. *Co hrát a zpívat při mši svaté*. Katolický týdeník, 2004, č. 44
- 20 KUNETKA, F. *Stručné dějiny hudby v liturgii*. Olomouc : Matice Cyrilometodějská, 1999. ISBN 80-7266-027-6.
- 21 LERCARO, J. *O posvátné liturgii*. Dostupné na: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mus-sac.htm
- 22 MAZUREK, J. *Stručné dějiny české hudby*. Ostrava : Pedagogická fakulta ostravské univerzity, 1997. ISBN 80-7042-116-9.
- 23 MICHNA, A. z Otradovic *Básnické dílo texty písní 1647-1661*. Praha : Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-329-0.
- 24 NAVRÁTIL, M. *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava : Montanex, 1996. ISBN 80-85780-56-9.
- 25 OVERATH, J. *Musica sarca v koncilové konstituci Sacrosanctum konsilium. In Musicae sacrae ministerium*. Praha : Sympozium C.I.M.S., 1994.
- 26 POLOLÁNÍK, Z. *Mešní ordinárium*. Česká liturgická komise, 1990.
- 27 SEHNAL, J. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. Brno : Moravské muzeum, 1988. MK ČSR 59-395-87.
- 28 SIMAJCHL, L. *Kancionál*. Praha : Katolický týdeník, 2004. ISBN 80-86615-05-7.

- SMOLKA, J. *Hudba českého baroka*. Praha : AMU + ERMAT, 2005. ISBN 80-7331-022-8.
- SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Brno : Toga agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- ŠAFAŘÍK, J. *Dějiny hudby*. Praha : Votobia, 2002. ISBN 80-7220-126-3.
- ŠTEYER, V. M. *Český kancionál do 1000 písní*. Praha : K. J. Hraba, 1764.
- TOMŠÍ, J.; LUKEŠ, J.; TOMÍČEK, J. a kol. *Historické varhany v Čechách*. Praha : Libris, 2000. ISBN 80-7277-009-8.
- TROCHTA, Š.; TOMÁŠEK, F.; VRANA, J. a kol. *Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Česká charita, 1984.
- SCHUBERTH, D. *Církevní hudba*. Přel. Z. Demel z: Kirchenmusik, in *Theologische Realenzyklopädie*. Hrsg. von Gerhard MÜLLER. Bd. XVIII. Berlin - New York : De Gruyter, 1989, 649-662. Dostupné na:
http://www.tf.jcu.cz/cz_lmenu/katedry/praktik_teol/getfile.php?filename=cirk_hudba
- Varhanní doprovod k mešním zpěvům, k hymnům pro denní modlitbu církve a ke zpěvům s odpovědí lidu*. Praha : Česká liturgická komise, 1990.
- VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Panton : Praha, 1995.
- VYSLOUŽIL, J. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice : A:J:Rychlík, 1995. ISBN 80-901199-0-5.

Seznam příloh:

- Příloha č. 1 SACROSANCTUM CONCILIUM – kapitola 6 – Liturgická hudba
SACROSANCTUM CONCILIUM – vybrané články doplňující pokyny
k liturgické hudbě
- Příloha č. 2 Rozdělení žalmů
- Příloha č. 3 Seznam žalmů 4. části
- Příloha č. 4 Ukázka žalmů z mešních zpěvů
- Příloha č. 5 Žalm - Blízky je Hospodin všem
- Příloha č. 6 Žalm - Hospodin je milosrdný
- Příloha č. 7 Cantica drammatica – SURGE
- Příloha č. 8 Cantica drammatica – JESU REX ADMIRABILIS
- Příloha č. 9 Cantica drammatica – ECCE SACERDOS
- Příloha č. 10 Cantica drammatica – TERRA REMUIT
- Příloha č. 11 Cantica drammatica – TU ES PETRUS
- Příloha č. 12 Cantica drammatica – BEATUS VIR
- Příloha č. 13 P. F. Mensi – seznam skladeb, rukopis
- Příloha č. 14 P. F. Mensi – životopis
- Příloha č. 15 Smečenská sbírka hudebnin
- Příloha č. 16 Chorus Carolinus – přehled koncertů
- Příloha č. 17 Chorál – Píseň o křesťanské lásce
- Příloha č. 18 Chorál – Sekvence
- Příloha č. 19 Chorál – INVIOLATA
- Příloha č. 20 Český kancionál do 1000 písní - úvod

Přílohy:

Příloha č. 1

SACROSANCTUM CONCILIUM – kapitola 6 – Liturgická hudba

/ HUDBA v LITURGII /

112 Církevní hudební tradice představuje nedocenitelný poklad, který vyniká nad ostatní umělecké projevy především tím, že je to bohoslužebný zpěv, vázaný na slova liturgie, a tak tvoří nezbytnou nebo integrující součást slavné liturgie.

Bohoslužebnému zpěvu vyslovalo velkou chválu Písmo svaté a také svatí otcové a římská papežové, kteří v poslední době v čele se svatým Piem X. výstižně objasnili, jak má liturgická hudba sloužit bohoslužbě.

Liturgická hudba bude tedy tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním, ať vroucnějším vyjádřením modlitby nebo sjednocením srdcí, ať tím, že posvátným obřadům dodá slavnostnější ráz. Přitom církev schvaluje všechny formy pravého umění, pokud mají náležitě vlastnosti, a přijímá je do liturgie.

Proto posvátný sněm, věrný směrnicím a předpisům církevní tradice a kázně, a se zřetelem k účelu liturgické hudby, to je k oslavě Boha a posvěcení věřících, stanoví to, co následuje.

/ SLAVNÁ BOHOSLUŽBA /

113 Liturgický úkon nabývá zvlášť vznešeného rázu, když se bohoslužba koná slavnostně se zpěvem, je přítomna asistence a lid má aktivní účast.

Pokud jde o jazyk, kterého se má užívat, platí předpisy článku 36; vzhledem ke mši předpisy článku 54; vzhledem ke svátostem předpisy článku 63; vzhledem k posvátnému oficiu předpisy článku 101.

/ PÉČE O LITURGICKOU HUDBU /

114 poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí. Neúnavné úsilí ať je věnováno povznesení pěveckých sborů, zvláště při katedrálách. Biskupové a ostatní

duchovní správce ať horlivě dbají o to, aby na každém druhu zpívané bohoslužby mohlo mít celé shromáždění věřících aktivní účast, jaká mu náleží podle článků 28 a 30.

/ VZDĚLÁNÍ V LITURGICKÉ HUDBĚ /

115 v seminářích, noviciátech a učilištích mužských i ženských řeholí a v ostatních katolických ústavech a školách ať se klade důraz na hudební vzdělání a praxi. K zajištění patřičné hudební výchovy je třeba, aby se učitelům liturgické hudby dostalo pečlivého vzdělání.

Mimoto se doporučuje, aby byly zřízeny vyšší ústavy pro liturgickou hudbu tam, kde to přichází v úvahu.

Hudebníkům a zpěvákům, zejména dětským, je třeba poskytnout dobré liturgické vzdělání.

/ DRUHY LITURGICKÉ HUDBY /

116 Církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie. Patří mu tedy při liturgických úkonech - jsou-li jinak stejné podmínky čelné místo.

Jiné druhy liturgické hudby, zvláště polyfonie, nejsou při slavení bohoslužby nijak vyloučeny, jestliže odpovídají duchu liturgických úkonů ve smyslu článku 30.

/ EDICE GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU /

117 Ať je dokončeno typové vydání knih gregoriánského chorálu. Mimoto ať je pořízeno kritické vydání knih, vyšlých už po reformě svatého Pia X.

Dále se doporučuje, aby byla vydána sbírka jednodušších melodií pro menší kostely.

/ LIDOVÝ NÁBOŽENSKÝ ZPĚV /

118 Lidový náboženský zpěv je třeba promyšleně podporovat. Jde o to, aby při soukromých a veřejných pobožnostech i přímo při liturgických úkonech mohly, podle směrnic a předpisů rubrik, znít hlasy věřících.

/ NÁRODNÍ HUDEBNÍ TRADICE /

119 v některých územích, zvláště misijních, jsou národy s vlastní hudební tradicí; ta má velký význam pro jejich náboženský a sociální život. Této hudbě náleží patřičná vážnost

a přiměřené místo jak při utváření náboženského citění těch národů, tak při přizpůsobování liturgie jejich národní povaze podle článků 39 a 40.

Proto je zapotřebí při hudební průpravě misionářů pečlivě dbát na to, aby pokud možno, dovedli působit ve prospěch tradiční hudby těchto národů ve školách i při bohoslužbě.

/ VARHANY a JINÉ NÁSTROJE /

120 Píšťalové varhany at' 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 k vyššímu světu.

Jiné nástroje lze připustit k bohoslužbě, pokud se hodí k posvátné službě nebo se pro ni dají přizpůsobit, pokud jsou ve shodě s důstojností chrámu a pokud skutečně přispívají k duchovnímu povznesení věřících. Souhlas k tomu dá podle svého uvážení příslušná územní autorita ve smyslu článků 22 § 2,37 a 40.

/ POSLÁNÍ SKLADATELŮ /

121 Hudební umělci, proniknutí křesťanským duchem, si mají být vědomi svého poslání pěstovat liturgickou hudbu a rozmnožovat její poklad.

Měli by tvořit skladby nesoucí pečeť pravé liturgické hudby. Jejich díla by měla být určena nejen pro velké pěvecké sbory, ale také pro menší, a měla by celé shromáždění věřících povzbuzovat k aktivní účasti.

Texty určené pro církevní zpěv at' jsou v souladu s katolickou naukou a at' jsou vybírány především z Písma svatého a z liturgických textů. “

SACROSANCTUM CONCILIUM – vybrané články doplňující pokyny k liturgické hudbě

36 LITURGICKÝ JAZYK

§1 Užívání latinského jazyka at' je zachováno v latinských obřadech; místní právo v té věci zůstává nedotčeno.

§2 Avšak ve mši, při udělování svátostí i jinde v liturgii může být pro lid nezřídka velmi užitečné uplatnit národní jazyk. Budiž proto možné poskytnout mu více místa zvláště ve

čteních a připomínkách, v některých modlitbách a zpěvech; příslušné směrnice pro jednotlivé případy jsou obsaženy v dalších kapitolách.

§3 Příslušná církevní autorita určitého území, uvedená v článku 22 § 2, popřípadě po poradě s biskupy sousedních oblastí téhož jazyka, má v mezích určených těmito směrnicemi právo rozhodovat o tom, zdali a jak může být uplatněn národní jazyk. Apoštolský stolec taková rozhodnutí přezkoumá, tj. potvrdí.

§4 Překlad textu určeného pro liturgii z latiny do národního jazyka musí schválit příslušná územní církevní autorita, uvedená výše.

54 NÁRODNÍ JAZYK

Národnímu jazyku se může poskytnout přiměřený prostor ve mších za účasti lidu, zvláště ve čteních a přimluvách, a podle místních poměrů také v částech týkajících se lidu, ve smyslu článku 36 této konstituce.

Je však třeba dbát na to, aby věřící dovedli spolu recitovat nebo zpívat také latinsky části mešního řádu, které jim přísluší.

Kde by se pak zdálo, že je vhodné používat národního jazyka při mši ještě rozsáhleji, je třeba řídit se předpisy článku 40 této konstituce.

63 NÁRODNÍ JAZYK, ZVLÁŠTNÍ OBŘADY

Při udělování svátostí a svátostin může často lidu velmi prospět uplatnění národního jazyka. Má se to tedy umožnit ve větším rozsahu, a to podle těchto směrnic:

- a) Při udělování svátostí a svátostin je možné užívat národního jazyka ve smyslu článku 36
- b) Příslušná územní církevní autorita, uvedená v článku 22 §2 této konstituce, ať co nejdříve připraví podle nového vydání Římského rituálu rituály místní, přizpůsobené potřebám jednotlivých zemí, a to i z jazykového hlediska. Po schválení Apoštolským stolicem ať se jich užívá v příslušných zemích. Při sestavování těchto rituálů nebo zvláštních sbírek obřadů se nemají vynechat pokyny, uvedené v Římském rituálu před jednotlivými obřady, ať ty, které se týkají pastorace a rubrik, ať jiné, mající zvláštní sociální význam.

§1 Podle staleté tradice latinského ritu se mají klerici modlit posvátné oficium i nadále latinsky. Ordinář však má pravomoc dovolit v jednotlivých případech těm klerikům, kterým je užívání latiny závažnou překážkou v náležité modlitbě oficia, aby směli užívat překladu do národního jazyka, pořízeného podle článku 36 .

§2 Mniškám a členům institutů usilujících o stav dokonalosti, mužům neklerikům a ženám, může příslušný představený dovolit, aby při modlitbě posvátného oficia, a to i když se koná v chóru, užívali národního jazyka ve schváleném překladu.

§3 Každý klerik s povinností modlit se posvátné oficium, když se je modlí v národním jazyce spolu se skupinou věřících nebo s těmi, kdo jsou uvedeni v §2, splní tím svou povinnost, je –li text překladu schválen.

- I. část: 1. Advent
 2. Doba vánoční
- II. část: 1. Postní doba
 2. Velikonoční doba
 3. Svatodušní svátky
 4. Doba po seslání Ducha Svatého
- III. část: 1. Neděle v mezidobí
- IV. část: 1. Svátky Panny Marie během církevního roku
 2. Svátky svatých
 3. Svátky andělů

Abecední seznam žalmů 4.části

1. Alleluja – č.305, 306
2. Ať vejde Hospodin – č.212
3. Blaze každému – č.222, 225, 239, 250, 299
4. Blahoslavená jsi, Panno Maria – č.249a, 286
5. Blízký je Hospodin všem – č.225, 232, 245, 264, 296
6. Bože, buď milostiv – č.218
7. Bože, do Tvých rukou – č.269
8. Bože můj – č.280
9. Budete mými svědky – č.211, 216
10. Budete vážit vodu s radostí – č.276
11. Buď veleben Hospodin – č.220, 224
12. Do domu Hospodina – č.262, 274, 294, 299a
13. Hle, přicházím, Pane – č.215, 279
14. Hospodin je mé světlo – č.228, 302
15. Hospodin je milosrdný – č.275
16. Hospodin je můj Pastýř – č.213
17. Hospodine, náš Pane – č.285, 297
18. Hospodine, Pane náš – č.209a
19. Hospodin si zřídil – č.288
20. Hospodine, ty vládneš – č.252
21. Chvalte Hospodina – č.253, 254
22. Chvalte Pána všechny národy – č.292
23. Jásejte Bohu – č.306, 307
24. Když dnes uslyšíte jeho hlas – č.293
25. Královna stojí to tvé pravici – č.243d
26. Má duše žízni – č.304
27. Miluji tě, Hospodine – č.249, 236
28. Na věky chci zpívat – č.214, 217, 237, 263
29. Okuste a vizte – č.238, 298
30. Oslavujte Hospodina – č.223, 245, 248, 29
31. Otče, do tvých rukou – č.281
32. Pán je světlo národů – č.212a
33. Pane, shromáždí – č.280a
34. Pane, ty máš slova – č.219, 257, 287
35. Pane, ukaž nám – č.290, 309
36. Plesejte Hospodinu – č.308
37. Po své pravici máš královnu – č.283
38. Po tobě žízni duše má – č.235, 300
39. Pozdravujeme tě, Panno Maria – č.284
40. Radujte se, spravedliví – č.234, 260, 270
41. Spravedlivý zazáří – č.229a, 242
42. To je můj příbytek – č.243b
43. Toto je den – č.291
44. Tys chloubou našeho lidu – č.282
45. U Hospodina je slitování – č.303
46. Ústa má zvěstují – č.229, 246
47. Velebí má duše Pána – č.210, 247
48. Vstupte před Hospodina – č.216, 307
49. Všechno, co žije – č.289
50. Vyslyš mě, Bože – č.221
51. Zpívejme Hospodinu – č.240, 243a,c, 268, 273
52. Ženich je tady – č.244

Příloha č. 4

194

K 17

Ho - spo - din - g - ni - lo - sr - dny a - mi - lo - sti - vy.

K 18

Pa - ne, buď se mnou v mé - ši dě.

K 19

Za - hrad, Ko - ze, ma - ne - pra - vost!

K 20

Ho - spo - din - g - je - mé - sve - tlo a má - spa - sa.

V

XVII

XIV

III

IV

Z. č. 183. - Blížký je Hospodin všem - 25. ned. v mezidobí - A

Blížký je Hospodin všem, kdo ho vzý-va-jí.

1. Každý den tě, Bože, budu ve-le-bit a chválit tvé jméno po vše-chny vě-ky.

2. Veliký je Hospodin a vškere chvály to-dní, jeho velikost je ne-vý-šší - zřá.

3. Milostivý a Hospodin je Ho-spodin, shovívavý a pl-ný lá-šty.
4. Dobrotivý je Hospodin ke všem a souzít má se všemi svý-mi tvo-ry.

5. Spravedlivý je Hospodin ve všech svých ce-stách a svatý ve všech svých či-nech.

6. Blízko je Hospodin všem, kdo ho vzý-va-jí, všem, kdo ho vzý-va-jí ke-prím-ne.

Ž.č. 29. - Hospodin je milosrdný

- 1. neděle postní - B
 - úterý po 3. neděle postní
 - 3. neděle v mezilabí - B

Hospodin je milosrdný a milosťivý.

1. Ukáž mi své cesty, Hospodine, a pouč mě, o svých, (st) - žadech.
 2. Teď mě ve své pravdě a už mě, neboť ty jsi Bůh můj Spasitel

3. Hospodine, na své slitování se rozzou - měň, na své milosrdství, které tr - va - je - čně
 4. Je stem milosrdství na mě pama - tý pro svou dobrotu, Ho - spo - di - se - na -

5. Hospodin je doký a do - to - na - lý, proto ukáže je ee - ste při - ši - tům,
 6. Pokorně vede k správnému jeha - ni, pokorně se ee - ste - ec.

Příloha č. 7

Ján Čambál - Cantica drammatica

SURGE

„Surge! Surge! Illuminare Jerusalem!¹ Ecce venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est.“

„Povstaň, rozjasni se, Jeruzaléme, protože ti vzešlo světlo a vzešla nad tebou Hospodinova sláva!“

„Jsem hlas volajícího na poušti: Urovnejte cestu Páně, jak řekl prorok Izajáš.“

Příchod proroků vyslanců Hospodina ve Starém zákoně k vyvolenému lidu byl vždy překvapivý a vyžadoval změnu smýšlení k lepšímu.

V příběhu proroka Izajáše slyšíme, jak se svým doprovodem přináší důležité poselství od Hospodina Jeruzalému. K uzavřeným branám Jeruzaléma přichází prorok se svým doprovodem.

*Do tiché noci zazní jeho rozhodný hlas: **Surge – povstaň!** Jeruzalém je zahalen do tmavé noci, ponořen do hlubokého spánku, nečeká na jeho příchod. Naznačuje to tichá předehra...*

Trojnásobně Jeruzalém zní jako bušení na uzavřené brány města. Město však spí...

Ticho rozráží druhé „Surge“ – netrpělivé. Stráž se pomalu probouzí a otevírá skřípějící brány.

To už nedočkavý prorok vyráží do ulic spícího Jeruzaléma a jeho bouřlivý hlas nenechává nikoho na pokoji. Každý ho musí vzít na vědomí.

„Hle, přišlo tvé světlo a tvá sláva Páně vzešla nad tebou.“

V nastávající dramatické chvíli je cítit překvapení, napětí, vzrušení i obavy jak u lidu Jeruzaléma, tak i u proroka... Lid ví, že jim Hospodin skrze proroka sděluje poselství, na které budou muset odpovědět svým životem. Bude na nich, zda výzvu ke změně přijmou nebo nechají nepovšimnutou.

Lid i prorok cítí, že je to chvíle milosti.

Jak se rozhodnou?

Tato otázka zůstane na konci nezodpovězena. Odpověď musí dát každý sám za sebe.

Jeruzalém – je celý svět.

Lid Jeruzaléma – je veškeré lidstvo.

Poselství je nadčasové, platilo v době prorokově a platí do skonání věků.

Příloha č. 8

JESU REX ADMIRABILIS

„Jesu Rex, Rex admirabilis et triumphator nobilis. Dulcedo ineffabilis, totus desiderabilis.“

Alfa i Omega! Počátek i konec! Skrze Něho všechno je stvořeno. Od Něho všechno pochází.

Je středem celého vesmíru, k Němu všechno směřuje.

Všechny národy, všechno stvoření.

Na konci věků přijde ve slávě, aby soudil živé i mrtvé a Jeho království bude bez konce.

Vyslanec, vlajkonoš Krista Krále a jeho doprovod projíždí světem v plné nádheře královského poselství. Zvěstují všem příchod svého i jejich spravedlivého Krále. Mají ho všichni následovat. Kdo Ho odmítne uslyší Jeho: „Jděte ode mne!“

Ti, kteří ho následují, uslyší: „Pojďte, požehnaní a vládněte královstvím, které jsem vám od věků připravil!“

Příloha č. 9

ECCE SACERDOS

„Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est justus. Ideo jurejurando fecit illum Dominus crescere in plebem suam.

Benedictionem omnium gentium dedit illi, et testamentum suum confirmavit super caput ejus.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.“

„Hle, kněz veliký, který za svých dnů zalíbil se Pánovi a byl nalezen spravedlivým.

Proto podle přísahy dal mu Pán růst uprostřed svého lidu.

Požehnání všech národů mu dal a svou smlouvu upevnil nad jeho hlavou.

Sláva Otci i Synu i Duchu svatému, jako byla na počátku i nyní i vždycky a na věky věků. Amen.“

Je nezbytné respektovat Církev jako úřad, jako společenství, které vypovídá o Kristu, které zachovává Slovo Boží v původní podobě prostřednictvím obecného i všeobecného kněžství prostřednictvím svých duchovních pastýřů, biskupů, kardinálů i papeže. Hierarchie církve skýtá jistotu, že nikdo nebude moci učení Krista a Evangelium upravovat podle svého a toho, co se zrovna hodí, že podání pravdy bude stejné jako před mnoha lety i dnes a zůstane tak navždy. Kristus se měnit nebude.

Příloha č. 10

TERRA TREMUIT

„Terra tremuit et quievit. Dūm resurgeret in iudicio Deus. Alleluja.“

„Země se zachvěla a ztichla, když Bůh povstal k soudu. Alleluja.“

Nikoho nesuďme, neodsuzujme, jen jediný má právo soudit, a to je Bůh. Až se ocitneme před jeho tváří, nastane čas soudu. V tu chvíli teprve poznáme, jaký život jsme žili tady na zemi. Náš spravedlivý pán má jediný právo soudit, jelikož jediný vidí každému do srdce, vidí to pravé, co v něm je, jak jsme milovali Boha, jaké oběti jsme mu přinášeli, zda jsme milovali své bližní, zda jsme přijímali jejich dávání a projevovanou lásku, jací jsme byli, když měli všední i nevšední bolesti, zda jsme jim ochotně pomáhali nést kříž, zda jsme někdy nesli kříž i za někoho jiného, jací jsme doopravdy vlastně byli...

Příloha č. 11

TU ES PETRUS

„Tu es Petrus. Et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam. Et portae inferi non praevallebunt adversus eam. Et tibi dabo claves regni caelorum.“

„Ty jsi Petr skála. A na té skále zbuduji svou církev a brány pekla ji nepřemohou. A tobě dám klíče od království nebeského.“

Skladba vypovídá o nekonečnosti a nepřemožitelnosti Krista. Při zpěvu tohoto sboru z vás musí sálat výraz víry v našeho Pána, je mu poklonou i nadějí, že klíče od nebeského království jsou v dobrých rukou, že brány pekla jsou bezzubé, pokud v něj věříme a snažíme se žít podle něj a v jeho duchu.

Poslední radostný akord tohoto sboru je hudebním vyjádřením, že Kristus je opravdu cesta, pravda a život, v kterého stojí za to věřit, v kterého stojí za to doufat, a že je tím pravým životem, který stojí za to žít.

Příloha č. 12

BEATUS VIR

„Beatus vir, qui suffert tentationem. Quoniam cum probatus fuerit.

Coronam vitae accipiet.“

Člověk, než se dočká očekávaného, musí projít životními zkouškami, obětmi a sebezapřením. Je to zamyšlení nad smyslem utrpení a smysly zkoušek v životě člověka. V dialogu mezi sopránem a tenorem v něm nad slovy žalmisty slyšíme.

- *že utrpení je důsledek neposlušnosti Adama a Evy a je dědictvím pro celé lidstvo*
- *že tak, jako se zlato zkouší v ohni, tak utrpení prověřuje věrnost člověka Stvořiteli*
- *že zkoušky nikdy nejsou nad naše síly, ale je nutné držet se ruky Páně, s ním je možné vyjít z každé zkoušky zocelen, očištěn.*

Závěr je sborové slavnostní přesvědčivé ujištění, že se vyplatí životní zkoušky vydržet, protože po nich přijmeme věnec života, věnec slávy.

P. František Menší (1755 - 1829)

- | | |
|----------------------------------|------|
| 1. Motetto in B, Rorate coeli | 9:36 |
| 2. Alma Redemptoris I. | 4:05 |
| 3. Offertorium pastorale in G I. | 8:09 |
| 4. Motetto a Quadro ex B | 5:20 |
| 5. Motetto in G | 6:34 |
| 6. Regina coeli in D I. | 2:05 |
| 7. Salve Regina chorale in C | 4:47 |
| 8. Motetto in D pro omni festo | 9:42 |

Chorus Carolinus Kladno

sbormistr / choirmaster

Karel Procházka

Orchestr / Orchestra

Umělecký vedoucí / conductor

Lukáš Vendl

Vydáno v roce 250. výročí narození P. Františka Menšího.

Published in the year of 250th anniversary of P. František Menší's birthday



P. František Mensi (1753 - 1829)

Kněz, vynikající kazatel a hudební skladatel, magistr filosofie a bakalář teologie P. František Mensi se narodil 28.3.1753 v městečku Bystré u Poličky. Otec byl vychovatelem u hraběci rodiny z Hohenembs a matka dcerou místního ředitele velkostatku. První hudební vzdělání získával nejprve v Chlumci nad Cidlinou, kde byl již od poloviny 17. století čilý hudební ruch a následně v Křinci (obec severně od Nymburka). Po té, co se rodina přestěhovala do Prahy, začal František Mensi navštěvovat jezuitskou školu, kde získal výše zmíněné tituly. Vedle toho se v hudbě vzdělával u světoznámého violoncellisty a skladatele Josefa Rejchy (1752 - 1795), který se později stal koncertním mistrem bonnské kapely, jejímž členem byl i Ludwig van Beethoven. Rejchy si vážil i sám Leopold Mozart - otec W. A. Mozarta. Dalším Mensiho hudebním učitelem byl známý český skladatel Kajetán Vogel (1750 - 1794). Jeho skladby jsou po českých kůrech velmi rozšířené. Ve smečenské sbírce zaujímá čtvrté místo v počtu skladeb po F. X. Brixim, J. Haydnovi a Františku Mensim. Většinu těchto opisů pořídil právě Mensi. V roce 1776 na svátek Nejsvětější Trojice byl František Mensi vysvěcen na kněze a přichází jako kaplan 9. června do Smečna. Zde strávil jedenáct let služby a v červnu 1787 se stal na krátko administrátorem ve Kvilicích. Již 7. září odchází do Hobšovic, kde vlivem josefínských reforem vzniká samostatná lokálie. Zpočátku bydlel ve škole, ale pak si většinou vlastnoručně a přispěním svých 1.100,- zlatých postavil novou faru (dnešní budova Obecního úřadu). 16. srpna 1805 odchází na čtyři roky do Družce a 4. července 1809 do Pcher. V minulosti zdejší faru již administroval v letech 1787 - 8. V místní barokní zvonici nechal v roce 1819 přelit tři starší zvony z roku 1550, 1761 a 1752 nákladem pcherských farníků. Tyto zvony byly bohužel zrekvírovány v roce 1917 k válečným účelům. O tom, že byl po celou dobu svého kněžského úřadu činným hudebním skladatelem máme doklad ve smečenské sbírce, kde je na obalu not Salve Regina chorale podepsán jako farář pcherský. Ve Pcherách strávil posledních dvacet let života. V necelých 77 letech zemřel ctihodný duchovní správce ve Pcherách čp. 1, v zimě 28. prosince 1829 a byl pohřben poslední den roku na hřbitově u kostela sv. Štěpána. Hřbitov byl na počátku 20. století zrušen a přestěhován, takže dnes není známo přesné místo jeho posledního odpočinku. P. František Mensi byl činný i jako učitel hry na housle a violoncello. Někteří jeho žáci dosáhli v Evropě značného uznání. Že byl zručný instrumentalista na oba nástroje, je zřejmé z partů v jeho skladbách. Zvláště houslové jsou velice živé, bohaté a poměrně náročné. Samotné skladby jsou na vysoké skladatelské úrovni, bohaté na melodie a harmonii. Jsou plné citu, napětí a staví na významu textu. V Mensiho hudbě můžeme slyšet prvky barokní hudby v bohatém houslovém doprovodu a v melodicky vystavěném číslovaném basu, klasicistní prvky a v pozdějších skladbách i nastupujícího romantismu. František Mensi byl současníkem Haydna, Mozarta, Beethovena aj.

Karel Procházka

Smečenská sbírka hudebnin

Sbírka se nachází na kůru kostela Nejsv. Trojice ve Smečně a v současné době se stále zpracovává. Obsahuje přes 660 skladeb - 562 čís. položek rukopisů a 101 tisků. Pod některým číslem se skrývá i více skladeb. Jsou zde různé mše, offertoria, gradualia, nešpory, litanie, árie, motetta, mariánské písně, několik symfonií a další příležitostné duchovní skladby.

Je to velké množství hudby, když si uvědomíme, že například mše, kterých je tu pro různé příležitosti kolem 200, trvají minimálně 20 minut. Za tuto sbírku vděčíme místním kantorům a dalším, kteří opisy skladeb pořizovali. Nejvíce však kantoru Františku Stehlikovi, který zde působil přibližně 50 let do roku 1838. František Xaver Brixl, který žil v letech 1732-1771, zde má uloženo přes 50 skladeb a Josef Haydn žijící v letech 1732-1809, jich tady má přes čtyřicet. Podle doby vzniku opisů a životních dat těchto i jiných skladatelů, můžeme říci, že zdejší kůr vždy provozoval soudobou hudbu mnohdy ještě za života jejich autorů. Vedle skladeb, které jsou v opisech zastoupeny i v jiných sbírkách, se zde nacházejí i ojedinělé unikáty. Tak díky smečenské sbírce můžeme dnes ocenit část díla Pátera Františka de Paula Mensyho (1753-1829). Ten na Smečně kaploval jedenáct let v letech 1776 až 1787. Na kůru se dochovalo pouze 26 jeho skladeb ze 35-ti, které jsou zatím známy. V dalších místech jeho duchovní služby v obcích kolem Kladna, které náležely ke smečenskému panství hrabat Martiniců, se nedochovalo vůbec nic. Význam Mensyho díla a oblibu skladeb lze posoudit i podle kůrů, které si jeho díla do svých sbírek pořídily. Byly to: kláštery Strahov, Břevnov, Broumov, Teplá, Úterý, nebo kostely v Praze u sv. Jakuba, v Kutné Hoře, Nymburce, Turnově, Březnici, Sokolově, Zlaté Koruně, nebo ve vesnici Loukově u Mnichova Hradiště a jinde. Život Františka de Paula Mensyho spadá do období klasicismu, tj. nejbohatšího hudebního života v dějinách Čech, doby prvních premiér Mozartových děl v blízké Praze. Patří časům, kdy se českým zemím říkalo konzervatoř Evropy a uplatnit se v hudbě, zvláště po císařských reformách, nebylo jednoduché. Některá Mensyho díla, navzdory všemu, smazávají hranice uměleckých období baroka, klasicismu a nového romantismu. Pokud nejsou opisy opatřeny datem pořízení, těžko se zařazují do jednotlivých etap Mensyho života. Díla jsou velice zpěvná s melodicky vystavěným basem a nápěvy se nesou v duchu zhudebňovaných latinských textů. Nástrojové a především houslové doprovody jsou velice pestré, bohaté a ne příliš jednoduché. Skladby tak jsou velice dynamické a živé. On sám studoval violoncello u světoznámého Josefa Reichy a skladbu u servita Kajetána Vogla.

Mensy pro Smečno také opsál několik Myslivečkových árií a oblíba této italské hudby se v některých sólových částech jeho děl vlastním způsobem odráží.

Chorus Carolinus

Občanské sdružení IČO 265 48 810
Kladno, Palackého 353

Chorus Carolinus

Občanské sdružení IČO 265 48 810
Kladno, Palackého 353

"Obnovené premiéry skladeb smečenského kůru"

P. František Mensi (1753 - 1829)
kulturní dědictví regionu

"Obnovené premiéry skladeb smečenského kůru"

P. František Mensi (1753 - 1829)
kulturní dědictví regionu

Přehled koncertů

jaro 2003

Čtvrtek 8. května v 17:00 Pchery - kostel sv. Štěpána
Sobota 10. května v 15:00 Hobšovice - kostel sv. Václava
Sobota 10. května v 18:00 Smečno - kostel Nejsvětější Trojice
Čtvrtek 15. května v 19:00 Kladno - kostel Církve čsl. husitské

Přehled koncertů

jaro 2003

Čtvrtek 8. května v 17:00 Pchery - kostel sv. Štěpána
Sobota 10. května v 15:00 Hobšovice - kostel sv. Václava
Sobota 10. května v 18:00 Smečno - kostel Nejsvětější Trojice
Čtvrtek 15. května v 19:00 Kladno - kostel Církve čsl. husitské

Koncerty se uskuteční za podpory:

ZUŠ Kladno Moskevská, Krajský úřad pro Středočeský kraj,
Strojírny POLDI spol. s r.o. Kladno, Farní úřad Smečno
a dalších spolupůřadatelů

Zvláštní poděkování patří Farnímu úřadu Smečno P. Cyrilu Kubánkovi
a paní Blechové za dlouhodobou podporu při práci se smečenskou sbírkou.

Koncerty se uskuteční za podpory:

ZUŠ Kladno Moskevská, Krajský úřad pro Středočeský kraj,
Strojírny POLDI spol. s r.o. Kladno, Farní úřad Smečno
a dalších spolupůřadatelů

Zvláštní poděkování patří Farnímu úřadu Smečno P. Cyrilu Kubánkovi
a paní Blechové za dlouhodobou podporu při práci se smečenskou sbírkou.

35. Píseň o křesťanské lásce - Želený čtvrtěk

(L. H. pag. 664, ed. Besette, Tornaci, Belgique, 1939)

gregoriánský etník

U-bi ca-ri-tas et a-mor deus i-bi est. Congre-ga-vit nos in u-num
 kde se li-de' v la'-sce sejdou tam je i Bůh sám. Nás zde la'-sta k Je-ží-šo-vi
 Christi amor. Ex-sul-te-mus et in i-pto. ju-cun-demur. Ti-me-a-mus et a-memus
 s-jed-no-ti-la. Proč spo-lu ga-ple-sý-me, v něm se těšme. Čtème Boha svaťou ba-pru'
 deum vivum. Et ex corde di-li-ga-mus nos sin-ce-ro. Ubi ca-ri-tas et a-mor
 milujeme ho. Rádi však se i my měj-me srdcem vroucíma. Kde se li-de' v la'-sce sejdou,
 deus i-bi est. Simul er-go cum in u-num congregamur. Ne nos mente divi-da-mur
 tam je i Bůh sám. Když se te-dy v spo-le-čenství shromažďáme, roztrúšě-ní našich myslí
 care-a-mus. Cessent jurgi-a mali-gna, cessent lites. Et in medi-o nostri sit
 varujme se. Nechme hádek nero-zumných, nechme sporů a mezi na-mi at' bý-va'
 Christus De-us. U-bi ca-ri-tas et a-mor, deus i-bi est. Simul quo-pue
 Je-žíš Kri-stus. Kde se li-de' v la'-sce sejdou, tam je i Bůh sám. Troji tvář kří-
 cum be-a-tis vi-de-a-mus. Glori-an-ter vultum tu-um Christe deus: Gaudium quod
 Bože Kriste, u-vi-di-me, jak ji vi-di' svatí v ne-bi osla-venou. Blaho ne-be
 est im-mensum, atque probum. Saecula per in-fi-ni-ta saecu-lo-rum. A-men.
 přene-smírně' právě v tom tlví. A to tr-va' až na věč-ně' věky vě-klí.

38. Sekvence - Hod Boží velikonoční

Oběti velikonoční, * křesťané, chvalu vzdejme! Beránek spasil ovce:

Křesťus nevinný za nás hříšné žas usmířil svého Otce. Smrt a život se střetly,
podivný souboj svedly: Pán žití usmrčen vládne živý. Marie, kams ráno šla?

Řekni nám, cos viděla? Prázdny hrob Křesťa živého a slávu zřela jsem
Vzkříšeného, anděly svědčící, roušku, šaty ležící. Vstal Křesťus moje
nadě-je, je před vámi do Ga-li-le-je. Že vstal Křesťus vpravdě z mrtvých,
to je zcela jisté. Smiluj se nad námi, vítězny Křesťe. A- men. Al-le-lu-ja.

Příloha č. 20

Český kancionál do 1000 písní (V. M. Šteyer) - úvod

„Český kancionál do 1000 písní, na všechny přes celý rok slavnosti, neděle, a zasvěcené svátky, pro všechny přes celý den obzvláštní časy, ráno, při mši, před i po kázání, před i po jídle k nešporům, a k večeru; naposledy pro všelike potřeby, příhody a důležitosti, za živé, i za mrtvé, v sobě obsahující, z nichž netoliko prostý lid, ale také páni literáti a páni kantoři při službách Božích, včas vystavování Velebné Svátosti, na poutích na jakékoli procesí a při pochování mrtvých, hojnost zpěvů na přepěkné staré i nové noty složených míti budou. Nyní po česky k potěšení a užívání pobožných křesťanů, jazyka, nákladem dědictví svatého Václava, jehožto dobrodincové živí i mrtví pobožných čtenářů modlitbám se poroučejí, na světlo vydaný.

V Praze, vytištěný u Karla Jana Hraby, jejich milosti Pánů stavu českých impresora, Léta Páně 1764

„Slovo Kristovo přebývejž v nás hojně, ve vší moudrosti, učíce a napomínající sebe sami žalmy, zpěvy a písničkami duchovními, v milosti zpívající v srdcích svých Bohu.“

Předmluva k laskavému čtenáři.

Aby pobožní zpěvové, jimiž se rozhláší Chvály a Zákon Boží, hned od začátku světa až do těchto našich posledních časů vždycky chválení a užívání bývali, z nepochybných důvodů může se poznati. Ano, také tehdy, když ještě člověka na světě nebylo, jak svědčí S. Job. „Chválily Boha hvězdy ranní a plesali všickni synové Boží“ Totiž vrchní moci a Andělské mocnosti, kteréž jak Církev svatá jistí, od té doby Píseň slávy Boží zpívají bez konce říkajíce: Svátý! Svátý! Svátý. Ano i sami bezdušní tvorové svým způsobem zpívali, a ještě zpívají Chvály stvořitele svého; poněvadž jak dí S. David: (Ps.18) Nebesa vypravují slávu Boží a skutky rukou jeho, zvěstuje obloha. Odtudž není se čemu diviti, že týž S. Král žádaje Chvály Boží rozšířiti, k prozpěvování jich ponouká (P.148), netoliko anděli a lidi, ale také Slunce a Měsíc i všechny jiné jakékoli bezdušné stvořené věci. Potom, ačkoli Jubál, syn Lámechu nazývá se otce, tj. počátečníkem (Gen 4.21 hrájících na kytare a na varhanech; z toho však nedokazuje se, že by Adam a Eva, i jiní, kteříž před Jubalem živi byli, tohoto obzvláštního způsobu chválení Boha, totiž zpěvu, který se lidským hlasem činí nebyli užívali. Co také o těch, jenž se potom až do času Mojžíšova zrodili, říci se má: nebo jestliže lid zlý v svých radovánkách užívali zpěvů a bubnů a citar, jak se toho domysleti můžeme, ze slov

Lábanových, když Jákoba honil: hodnověrně říci můžeme, že dobří (ač o tom nic zřetelně psáno není) jak hudebnými nástroji, tak také austním zpíváním Pána Boha chválívali. Však nejstarší píseň (která jsouc v Písmě Božím položena časů našich dočkala) byla ta, kterou po zatopení egyptských Mojžíš Duchem svatým nadšený složil a s lidem izraelským zpíval, při kterémž zpívání Bůh (snad proto, aby ukázal, jak se mu líbí, když mnozí lidé spolu zpívají) ten veliký zázrak učinil, že všickni mužského pohlaví po Mojžíšovi a všechny ženy po Marii (ať jich bylo mnoho set tisíců a nemohli slyšeti ani muži Mojžíše ani ženy Marii) též ty verše a slova tak dokonale zpívali, jakoby se je byli z paměti naučili. Od kteréž to doby mezi pobožnými lidmi býval ten dobrý obyčej, aby po přijatém nějakém obzvláštní dobrodiní i hned se do zpívání dali a s díkčiněním Bohu zpívali, jakž učinili. (Judc 5.1)

Debora a Barák po zamordování Sysary: (1.reg.2.) Anna po narození Samuel: (Judit 16.1) Judit po stětí Holoferna: a David v celým žaltáři po přemožení rozličných těžkostí a nebezpečností. Tentýž raduje se a hraje na harfu, (2.reg 6) archu Boží uvedl do města svého: (Ps 54.18) a netoliko ve dnech sobotních, ale také každého dne z rána, o polednách, a večír: ano, i v noci zpíval žalmy Jménu nejvyššímu: (Ps. 91.3) a aby jiní totéž činili, jich napomínal: pro kterou také příčinu složil mnoho žalmů, kteříž potom v chrám Šalomounově určitými časy od kněží a levitů zpívání bývali : (Ps. 32.1.2.3) a až po dnes ode všech kněží a od mnohých řeholních lidí, a jiných nábožných osob buď zjevně na kůru, neb tejně na kterémkoli slušném místě zpívání, neb říkání bývají. V Novém pak Zákoně první ze všech Píseň Chvály Bohu zpívala Matka Boží, (Luc.1 46) když Alžbětu navštěvovala. Potom (Luc.1.68) Zachariáš Otec Jana Křtitele, pak svatí Nebeští andělé, (Luc.2.14) když narození Kristovo pastýřům zvěstovali. Dále (Luc.2.29) Simeon, Starec když dočkav se zaslíbeného Mesiáše, jej na rukou držel. Naposledy také sám Kristus Pán s Apoštoly svými, nebo jak evangelista svědčí, (Matth.26.30. Mar.14.26) sezpívavše píseň, vyšli na Horu Olivetskou. Kterých všech následovati, a také jiný křesťany k nábožnému Chval Božích zpívání vzbuditi žádající mnozí svatí Otcové jako Ambrož, Augustin, Řehoř, Atanázius, Fortunát, i jiní, rozliční zpěvy, kteří se do dnešního dne v kostelích zpívají, složili, a tím sobě té chvály zasloužili, kterou Syrach Písní pobožných skladatelům dává, když takto o nich dí: (Eccl.44.5). V umění svém vyhledávající rozličného zpívání, a vypravující Písně Písem. Lidé bohatí v ctnosti. a jistě jsou od nich chvály, poněvadž skrze své pobožné písně články pravé katolické víry, též zákon, a chvály Boží vykládají, ke všem ctnostem lidí vzbuzují, a aby to všecko tím snadněji pochopeno, a pevněji v paměti zachováno bylo, skrz líbezná zpívání toho dovádějí. Pro kteréž příčiny oni staří mistrové ve všech téměř národech své o Bohu a dobrých mravních učeních; králové a knížata právo, a jiní nesčíslní svá o ctnostným životě zdání v písně uvedli, a zpívati dali. Což jakby velmi platné bylo také k obrácení pohanů na

křesťanskou víru, zkusil S. František Xaverius z Tovaryšstva Ježíšova, jenž přednější články křesťanské víry indiánskou řečí v písni uvedl, kteréž nejprve pacholata učil. Pacholata pak spolu s týmž svatým apoštolem na ulicích, na cestách, na poli, a v kostelích je zpívající líbeznými hlasy veliké množství lidu pohanského, a věcem, kteréž se zpívaly, se divícího, obyčejně k sobě přivábili, kterýmž všem potom Muž Boží jeden článek po druhém vykládal, a k přijetí křesťanské víry jich napomínával s tak velikým prospěchem, že skrze ten prostředek v jedenácti letech sám jediný více lidí k církvi katolické přivedl, nežli jich všickni spolu arcikacířové od patnácti let a více let k svým bludům přivedli, jak Florymundus Remondus a Tomáš Bozyus (De fig. Eccl. l. 6. c. 3.) svědčí. Ano Řehoř XV. toho jména, papež římský, léta 1622 pravil: (Compend. Virtut. S. Xaver. Viena 1680. impressum.) že on sám více lidí k církvi přivedl, nežli jich Římané i Řekové sobě podmanili. Těch toliko, které sám jediný svou vlastní rukou pokřtil, přes dvanáctkrát sto tisíc se napočítalo. Hle k jak velikému rozšíření církve prostředkem bylo pobožné zpívání. Že by pak zpěvové byli velmi dobrý prostředek k přivedení sprostého lidu k dobrému a šlechetnému životu, sám světský Mudřec Pláto víc než před dvěma tisíci léty moudře znamenal, když pravil: (Lib. 3. de Republica) že by pacholata nejprve měli se učití muzice, a skrze písni žeby se jim mělo vykládati učení o dobrých mravích, a ctnostnému životu. A proč medle než proto první v Čechách křesťané, dotudž ještě katoličtí byli, tak pěkné, příkladné a pronikavé písni, o vtělení, narození, umučení a vzkříšení Páně složili. Chtěli totižto sprostý lid skrze zpěvy křesťanské víře učiti, a k chválení Pána Boha vzbuditi. K čemuž i literátská shromáždění v kostelích ustanovili, a toho dovedli, že sprostý lid a řemeslníci jak v domích, tak na ulicích, při práci, neb krom práce, chodě, sedě, zrána, o polednách, před stolem i po stole, v večír písni chvalitebné zpívali. Což kdyby zas obnoveno, a v zvyk uvedeno bylo, a místo neužitečných, neb škodných tlachání, a šregovných, nestydatých písni pobožné písni se zpívaly, snad a bez snadu větší bychom potěšení, a ve všech věcech požehnání Boží mívali. Ještě jiný užitek pobožného zpívání znamenal. S. Jan Zlatoústý, když pravil, že by nic nebylo, coby lidskou duši k dobrému více vzbuzovalo, a k nebeským věcem pozdvihovalo nad zpívání. A S. Augustýn o sobě svědčí, že hlasem lidí pobožné v kostele zpívajících, tak velice býval vzbuzován k Božímu milování, že se nemohl od pláče zdržeti, což se také v jiných častokráte stalo. A byť nic jiného nebylo, coby nás k pobožnému zpívání vzbuditi mohlo, dosti by bylo, že jak dí staré přísloví: Kdo zpívá, dvakrát se modlí. A jestliže k zvuku trub, a k hlasu Izraelského lidu padly Jerychské zdi, nic nebude, co by se pobožným zpíváním vybojovati nemohlo. Dále jestliže tehdaž když hrál na harfu David, cítil Saul polehčení, a odstupovával zlý Duch od něho: od těch, kteříž pobožně budou zpívati, daleko zahrán bude. Slovem nemejli se, ani daremně nemluvil S. Pavel, když věřících k zpívání napomínal, takto

řka: (Ephes. 5. 18.) Naplnění buďte Duchem svatým, mluvíce sami sobě v žalmích a chválách, a v písničkách Duchovních, zpívající a plesající v srdcích svých Pánu. A jině dí: (Colos. 3. 16.) Slovo Kristovo přebývejž v vás hojně ve vsí moudrosti, učíce a napomínající sebe sami žalmy, zpěvy a písničkami duchovními, v milosti zpívající v srdcích svých k Bohu. Kteréž to Napomenutí aby Čechové naplniti mohli, pobožné písně do jednoho kancionálu pojaté na světlo jsem vydal a s tou nadějí, že toliko pánům literátům, a těm, kteříž podle chvalitebného a starobylého obyčeje v kostelích české písně rádi zpívají, posloužím: ale také příležitost dám všem pobožným Čechům, vzlášť pak hospodářům, aby mezi čeládku, a rodičům mezi dětmi ten přepěkný starý obyčej do svých domů zase uvedli, aby ráno, před stolem a po stole, též v večer, náležitě k těm časům písně pobožné zpívali, vědauce zajisto, že skrze to mnoho zlého odvrátí, a dobrého způsobí, přitom i požehnání Boží sobě zejskají. Což aby učinili, já je skrze tu lásku, kterou Pána Boha milují, a sobě něco dobrého žádají, snažně prosím. Naposledy ohlašuji se před tebou laskavý čtenáři, a především katolickými křesťany, že všemu tomu, což se v písničkách v tomto kancionálu obsažených zavírá, nejináč rozumím, než tak, jak svatá římsko-katolická církev vždycky učila a učí: a kdyby kdo některou píseň na nějaký jiný smysl potahoval a vykládal, neb učil, žeby se nětco nejmenšího po nekatolicku rozuměti mělo, to všecko jako bludné, duším škodné, a mé vůli i smyslu napříč odporné zamítám, a žádným způsobem toho trpěti nechci: nýbrž všech těch, kdož z tohoto kancionálu zpívati budou, jak mohu nejvíce prosím, aby ani v jednom slovu od smyslu samospasitedlné církve římsko-katolické nikdy neodstupovali; neb od smyslu církve odstoupiti, není než poblouditi.^o

Abstrakt

ŠEVČÍKOVÁ, I. *Hudba v liturgii*: České Budějovice 2006

Cílem této práce je jednak chronologicky seřadit vývoj liturgické hudby římskokatolické církve v Evropě a v Čechách od vzniku křesťanství do současnosti, se zmínkou o vlivu nejstarších hudebních kultur na křesťanskou liturgickou hudbu a potom porovnat závěry II. vatikánského koncilu se současnou hudební liturgickou praxí na našem území. Ta je zastoupena čtyřiceti dvěma respondenty ze sedmi diecézí odpovídajícími na otázky týkajících se posvátné liturgie v hudbě při mši svaté, používáním hudebních nástrojů, erudovanosti varhaníků a jejich nástupců, dostatečnosti současného kancionálu aj. Liturgická hudba je u nás poznamenána postupnou sekularizací, která začala již v devatenáctém století, pokračovala v totalitních režimech dvacátého století a nynější globalizací, pod jejímž vlivem na naše kůry proudí hudební žánry z jiných světových kultur. Přesto má liturgická hudba velký význam, je v souladu se závěry II. vatikánského koncilu.

Vývoj hudby, závěry II. vatikánského koncilu, vlastní průzkum, práce s jednotlivými otázkami, výsledky práce a jejich shrnutí.

Abstract

ŠEVČÍKOVÁ, I. *Music in Liturgy*: České Budějovice 2006

The aim of this work is to arrange in chronological order the development of liturgical music in the Roman Catholic Church in Europe and the Czech lands from the birth of Christianity up to present and also to mention the influence of the oldest music cultures on Christian liturgical music. The further objective is to compare the conclusions of the Second Council of Vatican with the present music liturgical practice on our territory. This is represented by 42 respondents from 7 dioceses who answered questions concerning sacred liturgy in music during the Mass, using musical instruments, erudition of organists and their successors, adequacy of the present hymn-book etc. Liturgical music in our country has been marked by gradual secularization, which started as early as the 19th century and continued in the totalitarian regimes of the 20th century, and by today's globalization under whose influence music genres from different world cultures stream onto our organ lofts. Still, liturgical music is of great importance and in accordance with the conclusions of the Second Council of Vatican.

The development of music, conclusions of the Second Council of Vatican, survey, considering individual questions, results of work and their summary

JIHOČESKÁ UNIVERZITA
V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
TEOLOGICKÁ FAKULTA
Kněžská
Kněžská 8
370 01 České Budějovice