

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Katedra pastorálních oborů a právních věd

Pavel Jurák

**MOŽNOSTI UPLATNĚNÍ MODERNÍ HUDBY  
V LITURGIÍ**

Diplomová práce

Vedoucí práce : Mgr. Bc. Terezie Minářová Výborná

PRAHA 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a v seznamu pramenů a literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze 28.dubna 2010

Srdečně děkuji paní Mgr. Bc. Terezii Minářové Výborné za odborné vedení této diplomové práce, za cenné podněty ke způsobu jejího zpracování a mnoho dalších cenných rad a připomínek.

## OBSAH

<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1 Vymezení pojmů .....</b>	<b>10</b>
1.1 Úvod .....	10
1.2 Liturgie .....	10
1.3 Liturgická služba .....	10
1.4 Liturgická hudba .....	11
1.5 Posvátná hudba .....	11
1.6 Církevní hudba .....	12
1.7 Chrámová hudba .....	26
1.8 Musica sacra .....	12
1.9 Duchovní hudba .....	13
1.10 Náboženská hudba .....	13
1.11 Lidová duchovní píseň .....	14
1.12 Artificiální hudba .....	14
1.13 Nonartificiální hudba .....	14
<b>2 Proměny hudby v liturgii v dějinách .....</b>	<b>16</b>
2.1 Úvod .....	16
2.2 Poslední večeře .....	16
2.3 Období apoštolů .....	17
2.4 Období církevních Otců .....	18
2.5 Raný středověk .....	21
2.6 Vrcholný středověk .....	22
2.7 Pozdní středověk .....	23
2.8 Renesance .....	24
2.8.1 Hudba renesance .....	24
2.8.2 Tridentický koncil a hudba .....	26

2.9 Baroko .....	28
2.10 Klasicismus .....	30
2.11 Romantismus .....	32
2.11.1 Hudba romantismu .....	32
2.11.2 Cecilianismus .....	33
2.12 20.století .....	34
2.12.1 Hudba do II.vatikánském koncilu .....	34
2.12.2 Pius X.: <i>Tra le sollecitudini</i> .....	35
2.12.3 Pius XI.: <i>Divini cultus</i> .....	36
2.12.4 II.vatikánský koncil .....	37
2.12.5 Instrukce <i>Musicam sacram</i> .....	38
2.12.6 Hudba po II.vatikánském koncilu .....	39
2.12.7 Současné zpěvníky (Kancionál, Mešní zpěvy) .....	41
2.13 21.století .....	41
2.13.1 Sdělení Jana Pavla II. k 100.výročí <i>Tra le sollecitudini</i> .....	41
2.14 Shrnutí .....	43
<b>3 Liturgie a hudba .....</b>	<b>44</b>
3.1 Úvod .....	44
3.2 Chrám a hudba .....	44
3.3 Liturgická hudba .....	45
3.3.1 Posvátnost hudby k liturgii .....	46
3.3.2 Hudba k liturgii jako umění .....	46
3.3.3 Hudba k liturgii versus světskost .....	47
3.4 Hudba při bohoslužbách .....	48
3.4.1 Požadavek souznění s liturgií .....	48
3.4.2 Hudba při mši svaté .....	49
3.4.3 Hudba při slavení ostatních svátostí .....	51
3.4.4 Hudba při bohoslužbě slova .....	52
3.4.5 Hudba při posvátném oficiu .....	52
3.4.6 Hudba při svátostinách .....	52
3.4.7 Hudba při pobožnostech .....	53
3.5 Liturgický zpěv a <i>participatio actuosa</i> .....	53

3.6 Shrnutí .....	55
<b>4 Možnosti uplatnění moderní hudby v liturgii .....</b>	<b>56</b>
4.1 Úvod .....	56
4.2 Moderní nonartificiální hudba s náboženským obsahem .....	56
4.3 O rytmu .....	58
4.4 Vnímání rytmu a tempa .....	60
4.5 Rytmus a liturgická hudba .....	61
4.6 Liturgie a moderní artificiální hudba .....	62
4.6.1 Petr Eben .....	62
4.6.2 České mešní ordinarium pro lidový zpěv a varhany Petra Ebena .....	64
4.7 Liturgie a moderní nonartificiální hudba .....	65
4.7.1 Mše svatá .....	66
4.7.2 Udílení svátostí .....	66
4.7.3 Bohoslužba slova .....	67
4.7.4 Denní modlitba církve (posvátné oficiium) .....	67
4.7.5 Udílení svátostí .....	67
4.7.6 Pobožnosti .....	68
4.8 Moderní hudba k liturgii a interpretace .....	68
4.9 Hudba k liturgii a odpovědnost .....	70
4.10 Shrnutí .....	71
<b>Závěr .....</b>	<b>73</b>
<b>Přehled použité literatury .....</b>	<b>75</b>
<b>Resumé .....</b>	<b>80</b>
<b>Summary .....</b>	<b>81</b>
<b>Annotation .....</b>	<b>82</b>

## ÚVOD

Od první třídy jsem chodil na klavír. První rock'n'rolly jsem hrál ve dvanácti letech a s první kapelou jsem vystupoval, když mi bylo patnáct. Zpočátku to byla taneční hudba, ale beat mě lákal víc. Přešel jsem tedy ke skupině se zaměřením na rockovou a bluesovou hudbu. V rámci *beatového festivalu* jsme hráli také v divadle v Jablonci nad Nisou, což denní tisk následně okomentoval, že při vystoupení naší skupiny se hlediště jabloneckého divadla změnilo v býčí arénu. Před maturitou (1968) jsem dostal nabídku hrát profesionálně. Zvítězila medicína.

Když už jsem v Praze studoval, zúčastnil jsem se také „beatové mše“ v kostele sv. Kříže Na Příkopech. Kostel byl přeplněný mladými lidmi, atmosféra v totalitě nebývalá, hudba kvalitní. Odcházel jsem však se smíšenými pocity. Musel jsem si přiznat, že ta kapela v kostele hrát neměla.

Při studiu jsem na hraní čas neměl, ale rockovou hudbu jsem stále vyhledával. V roce 1969 jsem se dostal na vystoupení skupiny *Rolling Stones*, o rok později na koncert skupiny *Procol Harum*, *Ten Years After* a především na koncert geniálního kytaristy *Jimiho Hendrixe*. Ještě dnes mám pocit „mrazení v zádech“ při vzpomínce, když hrál „*Hey Joe*“.

O třicet let později jsem začal studovat teologii. O tématu diplomové práce jsem přemýšlel velmi dlouho. Zřejmě ale tím posledním impulsem, který rozhodl o tom, že jsem zvolil hudební téma, byl moment, když jsem na Radiu Proglas vyslechl chvalozpěv *Vesel se, nebes Královno* za doprovodu kytary v rytmu valčíku.

Zvolením daného tématu jsem tak chtěl dospět k poznání, do jaké míry a kdy je moderní hudba akceptovatelná v rámci liturgického slavení. A to se stalo i cílem této práce.

Nejdříve bylo nutné definovat pojmy, co je liturgická hudba, církevní hudba, duchovní hudba, náboženská hudba apod. Tato spojení se totiž často používají jako synonyma, což nemusí být správné.

V druhé kapitole se zabýváme vývojem liturgické hudby od Poslední večeře Páně až po současnost. V následném přehledu zmiňujeme nejvýznamnější hudební díla, která byla pro katolické bohoslužby zkomponována. Od konce středověku se však do chrámové hudby vkrádaly světské prvky, na což církve vždy musela reagovat. Proto v rámci dějinného přehledu zmiňujeme církevní dokumenty, které s liturgickou hudbou souvisí. Dostatek prostoru je věnováno také českým skladatelům duchovní hudby a rovněž i vývoji lidového duchovního zpěvu.

Další kapitola blíže pojednává o liturgické hudbě a jejích vlastnostech, dále pak o jejím začlenění do liturgie mše svaté, ostatních svátostí a jiných liturgických útvarů. V jejím závěru se věnujeme pojmu *participatio actuosa* a jeho významu pro liturgický zpěv.

V závěrečné kapitole se zaměříme na moderní artificiální a nonartificiální hudbu, podrobněji pak na jejich metroritmickou komponentu. Náležitou pozornost budeme věnovat Petru Ebenovi, významnému představiteli kompozice soudobé artificiální hudby k liturgii. Poukážeme na možnosti uplatnění moderní hudby v rámci liturgie mše svaté a ostatních svátostí, při bohoslužbě slova, při denní modlitbě církve, u svátostí a pobožností. Také si všimneme organizace provádění liturgické hudby ve farnosti a nastíníme odpovědnost církevní hierarchie a teologických fakult a církevních škol v oblasti vzdělávání v liturgické hudbě.

Tato práce se tudíž zabývá problematikou liturgické hudby, jejím vývojem a vlivy, které na ni v průběhu staletí působily.

Koncem šedesátých let minulého století, tj. po II.vatikánském koncilu, dochází u nás k rozmachu folkové hudby, což vedlo mnohdy k nevhodnému zavádění této hudby do liturgie.

Otázku uplatnění moderní hudby v liturgii se pokoušíme vidět nejen ve světle církevních dokumentů, ale snažíme se ji posuzovat také z pohledu hudebního.



Práce je zaměřena na moderní hudbu k liturgii. Za moderní artifiční hudbu zde považujeme hudbu běžně nazývanou současnou či soudobou, tj. hudbu po roce 1950. Moderní nonartifiční hudbou pak myslíme hudbu jazzového okruhu, a to především moderní populární hudbu (např. pop, folk, rock) od konce padesátých let minulého století.

Pojednáváme o liturgické hudbě západní, tj. latinské církve. Hudbou východních církví se nezabýváme, přestože ji obdivujeme.

Rovněž se nevěnujeme hudbě z období Starého zákona. Zmiňujeme ji pouze v souvislosti s počátky liturgické hudby Kristem založené církve.

Jsme si vědomi toho, že problematika posvátné hudby je v současnosti velice složitá, a to v celosvětovém měřítku. Proto se ji také neodvažujeme v této práci řešit. Zabýváme se pouze situací v českých zemích.

Jelikož se jedná o teoreticky zaměřenou práci, využijeme při jejím zpracování analytické a syntetické metody. Soustředíme se na studium relevantní odborné literatury, a to z oblasti teologie a muzikologie, na studium vývoje liturgické hudby, svou pozornost zaměříme na koncilní a jiné církevní dokumenty, které se k dané problematice vztahují.

Na základě získaných materiálů a s přihlédnutím k hudební praxi, která se po čtyři poslední desetiletí v našich chrámech provozuje a kterou jsme měli možnost sledovat, pokusíme se vyslovit závěry a následně se k dané problematice vyjadřovat.

V této práci chceme dospět k poznání, jak se moderní hudba může uplatnit v rámci liturgického slavení. Budeme také hledat odpověď na otázku, zda praxe „kytarových mší“ je jednou ze správných cest vývoje liturgické hudby.

# 1 VYMEZENÍ POJMŮ

## 1.1 Úvod

V literatuře pojednávající o duchovní hudbě a často i v běžné řeči se používají v souvislosti s liturgickou hudbou i jiná označení pro tuto hudbu. Někdy se dokonce uvádějí jako synonyma, což nemusí být vždy správné. Dříve než pronikneme do našeho tématu, považujeme za užitečné, abychom si ujasnili některé základní pojmy.

## 1.2 Liturgie

Termín *liturgie* pochází z řečtiny, kde *ή λειτουργία, ας* znamená *služba* nebo *bohoslužba*.<sup>1</sup> Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium* vysvětluje liturgii jako *vykonávání kněžství Ježíše Krista* a považuje ji za *vrchol, k němuž směřuje činnost církve, a zároveň zdroj, z něhož vyvěrá její síla*.<sup>2</sup>

Liturgie je slavena shromážděním věřících v čele s předsedajícím. Náleží k ní slavení eucharistie a ostatních svátostí, liturgie hodin (*officium*), udělování svátostí a bohoslužba slova. Paralelně s liturgií se konají různé pobožnosti jako projev lidové zbožnosti.<sup>3</sup>

## 1.3 Liturgická služba

*Liturgickou službu* lze definovat jako vykonávání stanovených činností v rámci slavení liturgie. K této službě jsou zvláště určeni biskupové, kněží a jáhni. Na základě přijatého všeobecného kněžství ve křtu a bířmování jsou k liturgické službě povoláni i laici. Proto také *přísluhující (ministranti), lektoři, komentátoři a členové chrámového sboru vykonávají skutečnou liturgickou službu*. Liturgické úkony tak nejsou

---

<sup>1</sup> Srov. TICHÝ, L., *Slovník novozákonní řečtiny*, Burget, Olomouc 2001, str.102.

<sup>2</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.136-137.

<sup>3</sup> Srov. *Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2007, str.59.

soukromou záležitostí jednotlivců, nýbrž se stávají *slavnostními projevy celého těla církve*.<sup>4</sup>

#### 1.4 Liturgická hudba

*Liturgická hudba* je běžně definována jako *ta, kterou se koná liturgie*, tj. mše, denní modlitba církve (liturgie hodin), svátosti a svátostiny.<sup>5</sup>

Liturgickou hudbu lze definovat jako hudbu úzce spjatou s texty liturgie. Je tedy vždy spojena se zpěvem. Měla by se vyznačovat uměleckou hodnotou a vysokou důstojností provedení. Synonymem pro liturgickou hudbu je *posvátná hudba*.<sup>6</sup>

#### 1.5 Posvátná hudba

Instrukce *Musicam sacram* definuje *posvátnou hudbu* jako hudbu zkomponovanou k bohoslužbě a myslí jí gregoriánský zpěv, starou a moderní chrámovou polyfonii různých druhů, chrámovou hudbu pro varhany a jiné přípustné nástroje a lidový zpěv liturgický a náboženský.<sup>7</sup>

Z uvedené definice je nutné přepokládat, že *chrámová hudba pro varhany a jiné přípustné nástroje* tvoří pouhý doprovod ke zpěvu a k liturgii a nezahrnuje provádění samostatných instrumentálních skladeb.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.142.

<sup>5</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J, *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.64.

<sup>6</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.164.

<sup>7</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram (4)*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>8</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.166.

## 1.6 Církevní hudba

Termín *církevní hudba* značí hudbu, která nachází své místo v rámci té které církve. Zvláště se jí myslí hudba křesťanských církví, pro které byla komponována především. Zahrnuje tvorbu vokální a instrumentální. Může být prováděna také koncertně.<sup>9</sup>

Synonymem pro církevní hudbu je v katolickém prostředí *chrámová hudba*.

## 1.7 Chrámová hudba

*Chrámovou hudbou* se běžně rozumí hudba, která je komponovaná pro chrám (kde jsou s největší pravděpodobností varhany) a jejíž provedení je na něj víceméně vázáno.<sup>10</sup> Zahrnuje hudbu, která je důstojná chrámovému prostředí, tj. hudbu posvátnou a duchovní.

## 1.8 Musica sacra

Latinský termín *musica sacra* je do češtiny překládán jako hudba církevní, chrámová, posvátná či liturgická.

Latinská verze instrukce *Musicam sacram* termín *liturgická hudba* neuvádí, ačkoliv adjektivum *liturgicus, a, um* používá v jiných spojeních. Podobně tomu je i s pojmem *církevní hudba* a *chrámová hudba*. V souvislosti s hudbou nalézáme v instrukci pouze výraz *musica sacra*.<sup>11</sup>

Vezmeme-li v úvahu v instrukci uvedená slovní spojení s adjektivem *sacer, cra, crum*, a to nejen *musica sacra*, ale i *sacra liturgia, sacer ritus, sacra congregatio, actio sacra, sacer ordo, sacra celebratio, sacrum silentium*, ukazuje se, že pro překlad je nejvhodnější adjektivum *posvátný* a v určitých případech také *liturgický*. Proto

---

<sup>9</sup> Srov. DUFKA, V., *Liturgické slávenie ako základné východisko pre chápanie rituálnej hudby*, In: PODPERA, R. et al., *Hudba v súčasnej liturgii*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 206, str.62.

<sup>10</sup> Srov. PODPERA R., *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu*, In: PODPERA, R. et al., *Hudba v súčasnej liturgii*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 206, str.12.

<sup>11</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

výrazy *církevní* a *chrámový* budeme v rámci překladu užívat jen ve slovních spojeních, která jsou v českém jazyce zcela obvyklá a smysluplná.

Termíny *musica sacra*, *posvátná hudba* a *liturgická hudba* se běžně považují za synonyma, i když se jedná o synonyma částečná. Praxe totiž ukazuje, že vymezení liturgické hudby je přece jen poněkud užší než hudby posvátné.

## 1.9 Duchovní hudba

*Duchovní hudba* oslovuje duchovno člověka, vede ho ke zklidnění a k přemýšlení o „vyšších věcech“, přitom však není vázána na určité náboženství.<sup>12</sup>

Pojem *duchovní hudba* se hojně objevuje v muzikologické literatuře. Autoři zde hovoří o *tvorbě duchovní hudby*, anebo častěji jen o *duchovní tvorbě*, přičemž velmi správně nerozlišují mezi hudbou církevní, chrámovou, posvátnou, liturgickou, sakrální, rituální, náboženskou apod.<sup>13</sup>

K *duchovní hudbě* náleží také varhanní hudba, která je prováděna jako samostatná skladba, tj. není doprovodem zpěvu a ani zpěv neuvádí, anebo nezakončuje. Pokud taková varhanní skladba bezprostředně navazuje na právě skončené liturgické slavení, jedná se již o *hudbu duchovní* a nikoliv liturgickou.

## 1.10 Náboženská hudba

Za *náboženskou hudbu* lze považovat hudbu, která vyjadřuje nauku a hodnoty určitého náboženství.<sup>14</sup> V rámci artificiální hudby se jedná především o oratoria, opery na duchovní témata a kantáty, tj. vokálně-instrumentální kompozice vysoké umělecké úrovně, které jsou určeny ke koncertnímu či divadelnímu provedení. Z nonartificiální hudby jsou to zvláště spirituály, gospels, křesťanský folk a zpěvy z Taizé.

---

<sup>12</sup> Srov. PODPERA R., *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu*, In: PODPERA, R. et al., *Hudba v súčasnej liturgii*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2006, str.9-10.

<sup>13</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.170.

<sup>14</sup> Srov. CIKRLÉ, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLÉ, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.64.

### 1.11 Lidová duchovní píseň

Pojmem *lidová duchovní píseň* rozumíme jednohlasou skladbu o několika slokách s náboženským textem v národním jazyce určenou ke společnému zpěvu věřících v kostele.<sup>15</sup>

### 1.12 Artificiální hudba

V evropském kulturním prostředí se *artificiální hudbou* myslí hudba vyznačující se *specifickými uměleckými a hodnotovými aspiracemi*.<sup>16</sup> Jde o hudbu náležející do sféry *umění*, o hudbu vysoké umělecké úrovně, tvořenou hudebními skladateli k provádění v koncertních sálích, divadlech a chrámech.

Interpretace artificiální hudby je spojena s velkými nároky na hudebníky, jejichž virtuozita se běžně předpokládá.<sup>17</sup>

Synonymem artificiální hudby je *hudba vážná* nebo *klasická*.

### 1.13 Nonartificiální hudba

Pojem *nonartificiální hudba* označuje hudbu, která do značné míry postrádá znaky artificiální hudby.<sup>18</sup> Jedná se zpravidla o hudbu nižší umělecké úrovně, hudbu zábavnou, spontánní. Má široké společenské uplatnění. Nemusí být komponována profesionály, většinu její produkce naopak vytvářejí amatérští hudebníci. Rovněž i dlouhodobá hudební formace interpretů zde není podmínkou. Zahrnuje *hudební folklór, jazz, tradiční a moderní populární hudbu*. Historicky nejmladší je moderní populární hudba.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.170.

<sup>16</sup> Srov. ibidem, str.48.

<sup>17</sup> Srov. ibidem, str.382-384.

<sup>18</sup> Srov. ibidem, str.618.

<sup>19</sup> Srov. POLEDŇÁK, I., *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2005, str.20-30.

Další pojmy související s hudbou k liturgii, jako je například *sakrální hudba* či *rituální hudba*, v této práci nepoužíváme.

## 2 PROMĚNY HUDBY K LITURGII V DĚJINÁCH

### 2.1 Úvod

V této kapitole pojednáme o vývoji liturgické hudby od Poslední večeře Páně až po současnost. Zmiňujeme nejvýznamnější hudební díla, která byla pro západní církve zkomponována.

Koncem středověku začala být liturgická hudba ovlivňována světskou hudbou. Výraznějších rozměrů tento vliv dosáhl v renesanci a projevoval se i v pozdějších obdobích. Představitelé církve museli tudíž mnohokrát zasáhnout, aby posvátnou hudbu od světských prvků uchránili. Proto v rámci tohoto dějinného přehledu uvádíme také nejdůležitější církevní dokumenty, které s těmito snahami souvisí. V těchto dokumentech se navíc dovídáme, jaké vlastnosti má liturgická hudba mít.

### 2.2 Poslední večeře

O hudbě k liturgii můžeme hovořit počínaje poslední večeří Páně, kdy byla ustanovena eucharistie. Stěžejní obsah této události popisují evangelisté Matouš, Marek a Lukáš:

*„Ve stanovenou hodinu zaujal Ježíš místo u stolu a apoštolové s ním. Řekl jim: „Toužebně jsem si přál jíst s vámi tohoto velikonočního beránka, dříve než budu trpět.“ (Lk 22,14)*

*Když jedli, Ježíš vzal chléb, požehnal ho, lámal a dával ho svým učedníkům se slovy: „Vezměte, jezte. To je mé tělo.“ Potom vzal kalich, vzdal díky, podal jim ho a řekl: „Pijte z něho všichni. Neboť to je má krev nové smlouvy, která se prolévá za všechny na odpuštění hříchů.“ (Mt 26, 26-28)*

*„Potom zazpívali chvalo zpěv a vyšli na Olivovou horu.“ (Mk 14,26)*

Sv.Pavel v prvním listu Korint'ánům říká: *„Co jsem od Pána přijal, v tom jsem vás také vyučil: Pán Ježíš právě tu noc, kdy byl zrazen, vzal chléb, vzdal díky, rozlámal ho a řekl: „Toto je moje tělo, které se za vás vydává. To čiňte na mou památku.“ Podobně*



vzal po večeři i kalich a řekl: „Tento kalich je nová smlouva, potvrzená mou krví. Kdykoli z něho budete pít, čiňte to na mou památku.“ (1Kor 11, 23-25)

Ježíšova poslední večeře s učedníky obsahovala základní části, které patřily k slavnostní židovské hostině. Takováto večeře měla svůj ritus, kromě jídla se podávaly postupně čtyři kalichy, doprovázené žehnáním, modlitbami, náboženskými rozhovory a zpěvy posvátných písní. Během hlavního jídla se žehnal a lámal chléb a následně se naléval třetí kalich, a to kalich s vínem, kalich požehnání. A právě zde Pán Ježíš řekl ona slova proměnění.<sup>20</sup>

Jak nám sděluje svatý Pavel, Kristus svým učedníkům ukládá, aby eucharistickou oběť následně i oni sami vykonávali.

Chvalozpěv, který Kristus s učedníky zpívali na závěr, byl *velký Hallel*, žalmy oslavující Hospodina a náležející k rituálu velikonoční večeře.<sup>21</sup>

### 2.3 Období apoštolů

Setkání se vzkříšeným Kristem a dar Ducha svatého o Letnicích, to obojí vedlo apoštoly k přesvědčivému vyznávání a neúnavnému hlásání Pána Ježíše. O tom, jak apoštolové Pánu sloužili a jak církve rostla, nám podávají zprávu Skutky apoštolů: „*Setrvali v apoštolském učení, v bratrském společenství, v lámání chleba a v modlitbách.*“ (Sk 2,42) Sv.Lukáš záhy pokračuje: „*Každý den zůstávali svorně v chrámu, po domech lámali chléb a jedli pokrm v radosti a s upřímností srdce, chválili Boha a těšili se všeobecné oblibě. A Pán rozmnožoval den co den počet povolanych ke spáse v církvi.*“ (Sk 2,46-47)

Z úryvku je zřejmé, že apoštolové se stále ještě zúčastňovali chrámových pobožností. S těmi pak, kteří přijali víru v Krista, vytvářeli společenství a scházeli se „po domech“, slavili eucharistii a chválili Boha. Proměňování chleba a vína se zpočátku dělo v rámci společných večeří.<sup>22</sup> Lze se domnívat, že určitý rituál eucharistické slavnosti byl již v té době utvářen.

<sup>20</sup> Srov. POKORNÝ, L., *Liturgika II.*, Česká katolická Charita, Praha 1977, str.56.

<sup>21</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.113.

<sup>22</sup> Srov. POKORNÝ, L., *Liturgika II.*, Česká katolická Charita, Praha 1977, str.58.

Modlitby zřejmě spočívaly především ve zpěvu žalmů. V rámci křesťanských bohoslužebných shromáždění se dále zpívaly duchovní písně (ódy) a hymny, stejně jak tomu bylo při hostinách židovských.<sup>23</sup> Zpěv byl jednoduchý, jaký se běžně používal v synagogách.

O zpěvní praxi křesťanů nám podává zprávu sv.Pavel v listě Kolosanům a Efesanům:

*„Kristova nauka ať je u Vás ve své plné síle: moudře se navzájem poučujte a napomínejte. S vděčností zpívejte Bohu z celého srdce žalmy, chvalozpěvy a duchovní písně.“* (Kol 3,16)

*„Když mezi sebou mluvíte, užívejte slov ze žalmů, chvalozpěvů a duchovních písní; ze srdce zpívejte a hrejte Bohu.“* (Ef 5,19)

Nelze si nevšimnout, že sv.Pavel říká „*zpívejte a hrejte*“. Hudební nástroje se užívaly v rámci židovské chrámové liturgie, nikoliv však při liturgii synagogální či domácí.<sup>24</sup> A vzhledem k tomu, že křesťanská prvotní církev při svých shromážděních hudební nástroje odmítala, lze se domnívat, že sv.Pavel měl na mysli jejich užití mimo slavení eucharistie.

## 2.4 Období církevních Otců

Již koncem prvního století dochází k oddělení eucharistické slavnosti od hostiny sloužící k nasycení. Zároveň nabývá na významu bohoslužebné shromáždění „*prvního dne v týdnu*“, tj. v neděli, v den Kristova vzkříšení.<sup>25</sup> Dokládají to Skutky apoštolů a kniha Zjevení:

*„První den v týdnu jsme se sešli k lámání chleba.“* (Sk 20,7) *„A jednou, v den Páně, ...“* (Zj 1,10)

---

<sup>23</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.9.

<sup>24</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.7.

<sup>25</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgický rok*, Vyšehrad, Praha 1997, str.43-51.

O slavení neděle se zmiňuje také *Didaché*, anonymní spis z období Apoštolských otců, který mimo jiné obsahuje předpisy liturgických obřadů.<sup>26</sup>

Sv. Justin ve své první apologii (sepsané mezi roky 153 a 155) rovněž popisuje obřady křtu, eucharistie a nedělní liturgie.<sup>27</sup> Eucharistická bohoslužba má na počátku bohoslužbu slova s homilií předsedajícího, po které následují modlitby věřících, příprava darů, modlitba díkůvzdání a nakonec se přítomným rozděljuje eucharistie.<sup>28</sup>

Liturgické texty třetího století zaznamenal zvláště Hippolyt Římský.<sup>29</sup> Hudba při bohoslužbách spočívala především ve zpěvu žalmů a hymnů. Žalm v sólovém i sborovém provedení se zpíval na jednom hlavním tónu s případným melodickým zvlněním. Oblíben byl responsoriální zpěv žalmů, kdy sólista zazpíval první řádek verše a věřící v odpovědi zazpívali druhý řádek žalmového verše. Při antifonální psalmodii jednotlivé části verše střídavě zpívaly dva sbory.<sup>30</sup>

K významnému rozvoji liturgie i hudby došlo ve čtvrtém století po ediktu milánském. Křesťanství přestalo být pronásledováno, začalo se svobodně rozvíjet a následně se stalo státním náboženstvím Římské říše. Staví se kostely, baziliky a bohoslužby v nich jsou stále slavnostnější. Dochází k rozvoji mnišství, zřizují se kláštery. Řečtina jako jazyk liturgie začíná uvolňovat místo latině.<sup>31</sup>

O zavedení zpěvu do liturgických obřadů se zasazoval Hilarius z Poitiers.<sup>32</sup> Na jeho úsilí pak významným způsobem navázal sv. Ambrož, biskup milánský. Sám skládal hymny i melodie k nim po vzoru východní církve. Jejich zpěv se rozšířil po celém křesťanském Západě. Tímto způsobem vzniká tzv. *ambrosiánský chorál* (4.stol.).<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> Srov. DATTRINO, L., *Patrologie*, KTF UK, Praha 1997, str.25.

<sup>27</sup> Srov. ibidem, str.35.

<sup>28</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.31.

<sup>29</sup> Srov. POKORNÝ, L., *Liturgika II.*, Česká katolická Charita, Praha 1977, str.77-83.

<sup>30</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.13-15.

<sup>31</sup> Srov. POKORNÝ, L., *Liturgika II.*, Česká katolická Charita, Praha 1977, str.85-87.

<sup>32</sup> Srov. DATTRINO, L., *Patrologie*, KTF UK, Praha 1997, str.144-145.

<sup>33</sup> Srov. ibidem, str.193-194.

Výrazem hlubokého duchovního prožitku byl také zpěv melodie bez textu, tzv. *jubilus*, který se uplatňoval zvláště u zpěvu Kyrie a Aleluja (vždy na vokálu poslední slabiky).<sup>34</sup>

Hudba byla považována za užitečný prostředek pro dosažení stavu milosti, pro své působení na stav duše. A tak se za dobrou se považovala pouze ta hudba, která připravuje věřící k posvátným myšlenkám.<sup>35</sup>

O zpěvu hovoří sv. Augustin ve svých *Confessiones* (X, XXXIII): „*Tyto nápěvy, oživené Tvými svatými výroky, se však snaží získati si ke mně přístup, hledajíce v mém srdci jakési čestné místo; stěží však jim nalézám příhodné. Někdy se mně zdá, že jim prokazují více pozornosti než se sluší, zvláště když cítím, že ony svaté nápěvy tak zpívané mocněji a vroucněji rozněcují mé srdce ke zbožnosti, než kdyby se tak nezpívaly.*“<sup>36</sup>

Sv. Augustin dále pokračuje: „*Když však si vzpomenu na slzy, které jsem proléval při zpěvu Tvé církve na počátku svého obrácení a jež mne dosud dojíká, ne tak melodií, nýbrž svým obsahem – hlavně je-li přednášen jasným hlasem a správným nápěvem – poznávám opětně veliký užitek tohoto zařízení. Tak kolísám mezi nebezpečnou žádostivostí a dokázaným užitkem zpěvu. Spíše však se kloním k názoru – nehodlajíce ovšem vysloviti neodvolatelný svůj úsudek – že zpěv nutno v církvi schvalovati, aby slabý duch se povznesl ke zbožné náladě. Když však se mně stane, že více mne dojíká nápěv než obsah písně, vyznávám, že se dopouštím hříchu hodného trestu a tu bych si raději přál, abych byl zpěvu neslyšel.*“<sup>37</sup>

Zpěv je tak ve službě hlásání Božího slova, v samotné liturgii má přednost před recitovaným slovem.<sup>38</sup> Instrumentální hudba se nemohla při chrámových bohoslužbách uplatnit, neboť hudební nástroje byly odmítány pro svou spojitost s pohanskými kultury. Věřící však doma mohli při doprovázení hymnů a žalmů používat lyru a kitharu.<sup>39</sup> Hudební dědictví antiky tak nenašlo v křesťanství větší odezvu.

---

<sup>34</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.114.

<sup>35</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.48.

<sup>36</sup> AUGUSTINUS, A., *Vyznání*, Kalich, Praha 2006, str.351.

<sup>37</sup> Ibidem, str.352.

<sup>38</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.12.

<sup>39</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.48.

Podobně jako se od sebe lišily liturgie římská, milánská, starošpanělská, galská či keltská, tak své regionální zvláštnosti měl i rozvíjející se chorální zpěv.<sup>40</sup> Vytváří se tak chorální tradice ambrosiánská, římská, galská, germánská apod.<sup>41</sup>

## 2.5 Raný středověk

Mešní liturgie a její jednotlivé části se dotvářejí v pátém a šestém století. Římská liturgie, která byla zpočátku omezena na město Řím a jeho okolí, se v následujících staletích šíří do dalších zemí křesťanského Západu. Velkou zásluhu na tom měl král Pipin III. Krátký a rovněž i Karel Veliký.<sup>42</sup>

Pro zpěv této římské liturgie se od 9.století užívá názvu *gregoriánský chorál*, a to podle papeže Řehoře (*lat. Gregorius*) I. Velikého (590-604). Zda zpěvy sám komponoval, nelze doložit. Je však pravděpodobné, že dal podnět k reformě zpěvu „starořímského“, tj. již stávajících chorálních melodií.<sup>43</sup>

Původ gregoriánského chorálu je nutné spojovat se synagogálním zpěvem žalmů.<sup>44</sup> Nápěv na jednom tónu byl obohacován o melodické prvky, tzv. melismata. Rozvinuté melismatické pasáže se uplatňovaly zvláště u antifon a v Aleluja. Zpěv chorálu je tedy jednohlasý, bez harmonického doprovodu, melodika se odvíjí od církevních tónin, od tzv. modů. Rytmus je volný, závislý na zpívaném textu. Gregoriánský chorál měl své místo nejen v mešní liturgii, ale také při liturgii hodin (*officiu*). První zápisy chorálu pocházejí z 9.století a byly psány neumami (tečkami a čárkami naznačujícími pohyb melodie).<sup>45</sup>

Reforma gregoriánského chorálu, zaštitěná i po letech osobností Řehořovou, byla dokončena římskými kantory koncem 8.století. Celá jeho redakce byla veskrze

---

<sup>40</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.39-41.

<sup>41</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.154.

<sup>42</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.42.

<sup>43</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.14.

<sup>44</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.13-15.

<sup>45</sup> Srov. *ibidem*, str.15-27.

nadmíru zdařilá. Nápěvy dostaly dokonalý řád, jednota textu a melodie byla skutečně obdivuhodná.<sup>46</sup>

Koncem 9.století začala být dlouhá melismata (kvůli lepšímu zapamatování) opatřována textem, vznikaly tzv. tropy. Text byl přikládán také k melismatům v Aleluja, které se zpívalo před evangeliem. Tak vznikaly sekvence. Ty se pak od zpěvu Aleluja postupně osamostatňovaly. Doznaly takové obliby, že v 11.století jich bylo vytvořeno už několik tisíc. Pro užití v liturgii byl jejich počet zredukován na čtyři až během Tridentského koncilu.<sup>47</sup>

V 9.století se také začalo užívat druhého hlasu, vedeného nad melodií chorálu v paralelních kvintách nebo kvartách. Jednalo se o tzv. organum. Jejich zpěv byl praktikován především v kláštorech.<sup>48</sup>

S příchodem Konstantina a Metoděje na Velkou Moravu dochází v našich zemích k rozvoji chorálních zpěvů ve staroslověnštině. V průběhu 10. a 11.století je však staroslověnská liturgie nahrazována západní liturgií latinskou a s ní k nám přichází gregoriánský chorál.<sup>49</sup>

První známou českou duchovní písní je *Hospodine, pomiluj ny* z 11.století. Při mši svaté se ale nezpívala.<sup>50</sup>

## 2.6 Vrcholný středověk

Ve 12. a 13.století dochází k dalšímu rozvoji vícehlasu. Významnou roli zde sehrála pěvecká škola při katedrále Notre Dame v Paříži. Jejimi představiteli byli především Leoninus a Perotinus. Čtyřhlasá organa se při bohoslužbách v Notre Dame zpívala již kolem roku 1190. Základem organa byla melodie gregoriánského chorálu jako tzv. *cantus firmus*. Oblíbenou vícehlasou skladbou zde byl také tzv. *konduktus*. Ten však již z gregoriánského chorálu nevycházel, jejich texty byly nejen duchovní,

---

<sup>46</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.154-155.

<sup>47</sup> Srov. ibidem, str.158-159.

<sup>48</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.81.

<sup>49</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.99-100.

<sup>50</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.27-28.

ale i světské. Počátkem 13.století vznikají moteta, která charakterizují období druhé poloviny století (*ars antiqua*).<sup>51</sup>

S rozvojem vícehlasé hudby se vytváří i nový způsob notace, tzv. *mensurální*. Stanovuje se délka not, a to dělením základní délky noty na polovinu, třetinu, čtvrtinu, osminu apod. Těžké a lehké doby se ještě nerozlišují. Rytmus už není zcela určován textem. Zpěv se tak začíná řídit hudebními zákonitostmi.<sup>52</sup>

Na šíření zpěvu chorálu v našich zemích se významně zasloužily církevní řády a kongregace, k jejichž rozvoji u nás dochází právě ve vrcholném středověku. K benediktinům (již od r.993) se tak v polovině 12.století připojují premonstráti, cisterciáci a johanitě, v 13.století rytířské řády, dominikáni, františkáni aj.<sup>53</sup>

Chorální zpěv byl obohacován o skladby k počtům našich světců, především sv.Václava, sv.Ludmily, sv.Vojtěcha, sv.Cyrila a sv.Metoděje.<sup>54</sup>

## 2.7 Pozdní středověk

Hudba 14.století má již do značné míry světský ráz, závislost na gregoriánském chorálu se zvolna vytrácí. Pronikání světské hudby do chrámové hudby bylo ze strany církve kritizováno, stejně jako užívání hudebních nástrojů či teatrální vystupování zpěváků.<sup>55</sup> Papež Jan XXII. tyto nešvary kritizuje ve své konstituci *Docta Sanctorum Patrum* (r.1324) a nabádá k opětovnému těsnějšímu spojení s původní bohoslužebnou hudbou.<sup>56</sup>

Ve dvacátých letech 14.století se ve Francii s nastupující mladou generací skladatelů začíná hovořit o „novém umění“ (*ars nova*). Nejvýznamnějším představitelem tohoto období zde byl Guillaume de Machaut. Kolem r.1364 zkomponoval *Messe de Notre Dame*, čtyřhlasé, prvně zhudebněné mešní ordinarium,

<sup>51</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.89-97.

<sup>52</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.164.

<sup>53</sup> Srov. JIRÁSKO, L., *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Fénix, Praha 1991, str.19-20.

<sup>54</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.100.

<sup>55</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.164.

dílo vysoké umělecké úrovně, které po řadu desetiletí nemělo obdoby.<sup>57</sup> Ars nova se šíří do severoitalských měst, k rozvoji polyfonie zde dochází zvláště v druhé polovině 14.století.<sup>58</sup> Počátkem následujícího století se těžiště hudebního vývoje z Francie přenáší do Anglie.<sup>59</sup>

První dochované rukopisy varhanní hudby pocházejí až z 15.století, přestože počátky jejího používání v chrámech se datují do raného středověku. Král Pipin III. Krátký v roce 757 obdržel varhany darem od byzantského císaře Konstantina.<sup>60</sup>

V našich zemích s příchodem Karla IV. dochází k dalšímu rozvoji chrámové hudby. Schola cantorum tak již byla u každého většího kostela. Chorální zpěv byl na popud pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic reformován. Podobnou revizi chorálu na Moravě záhy nastolil olomoucký biskup Jan ze Středy. Vícehlasý zpěv se tak u nás uplatňuje koncem 14.století za patrného vlivu notredamské školy.<sup>61</sup>

V této době se už u nás zpívalo více duchovních písní v českém jazyce. Kromě *Hospodine, pomiluj ny* to byla ještě píseň *Svatý Václave, vévodo české země*, dále pak *Buoh všemohúci* a *Jezu Kriste, šcedrý kněže*. Ale ani tyto písně nebyly součástí liturgie. Zpívaly se až po skončení mše nebo při slavnostních příležitostech. Zpěv dalších písní s náboženskými texty nebyl církví povolen.<sup>62</sup>

## 2.8 Renesance

### 2.8.1 Hudba renesance

Pro renesanční hudbu je charakteristický rozvoj harmonie, objevuje se durová a mollová tonalita. Typickým znakem hudebního stylu je čtyřhlas, kde každý hlas má vlastní prostor a stejnou důležitost. Jednotlivé hlasy jsou již komponovány současně,

---

<sup>56</sup> Srov. ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008, str.115.

<sup>57</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.122-130.

<sup>58</sup> Srov. ibidem, str.134-142.

<sup>59</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.146-152.

<sup>60</sup> Srov. WESTRUP, J. et al., *Collins Encyclopedia of Music*, Chancellor Press, London 1984, str.398.

<sup>61</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.100-101.

<sup>62</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.177.



dohromady tak tvoří zvukovou jednotu. Ke křížení hlasů už nedochází. Náležitá pozornost je věnována srozumitelnosti textu, hudba je na sdělovaném slovu závislá.<sup>63</sup>

Rané období renesanční hudby je spojeno s burgundskou školou, jejímž hlavním představitelem byl Guillaume Dufay. Velká část jeho mší a motet je tvořena skladbami k počtě Panny Marie.<sup>64</sup>

Na burgundskou školu navázala tzv. franko-vlámská škola, která si udržela prioritní postavení až do druhé poloviny 16.století. Byla ovlivněna také tvorbou anglickou a italskou. Její duchovní hudba se výrazně odlišuje od hudby světské. Polyfonie zde doznává nebývalé libozvučnosti. Johannes Ockeghem, první velikán této školy, se věnoval především mešní tvorbě.<sup>65</sup>

Impozantní postavou byl Josquin Desprez, nejvýznamnější skladatel začátku 16.století. Komponoval mše, moteta tvořil především na texty žalmů a jako první známý skladatel zhudebňuje text *Stabat Mater*. Z dalších významných skladatelů to byli Jacob Obrecht a Heinrich Isaac.<sup>66</sup>

Zcela výjimečnou osobností a posledním představitelem franko-vlámské školy byl Orlando di Lasso, geniální skladatel s úžasným smyslem pro harmonii. Složil asi 70 mší, jeho moteta náleží k vrcholům renesanční hudby.<sup>67</sup>

Velkého věhlasu v druhé polovině 16.století dosáhla římská škola. Jacob de Kerle, ovlivněný ještě franko-vlámskou školou, se věnoval kompozici mší, zhudebňoval básně s náboženskou tematikou. Jeho skladbám naslouchali i účastníci Tridentského koncilu.<sup>68</sup>

Nejslavnějším představitelem římské školy byl Giovanni Pierluigi da Palestrina. V tvorbě mší, motet a offertorií dosáhl nebývalého mistrovství. Kladl důraz na srozumitelnost zpívaného textu, neskládal více jak šestihlasé skladby. Mše *Missa Papae Marcelli* údajně měla kladně ovlivnit postoj delegátů Tridentu k polyfonii

---

<sup>63</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. – Renesance*, IKAR, Praha 2005, str.28-29.

<sup>64</sup> Srov. ibidem, str.62.

<sup>65</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. – Renesance*, IKAR, Praha 2005, str.73.

<sup>66</sup> Srov. ibidem, str.119.

<sup>67</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.156.

<sup>68</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. – Renesance*, IKAR, Praha 2005, str.156.

hudbě. Palestrinův způsob kompozice se stal vzorem tvorby hudby k liturgii po mnoho let. Vynikajícím Palestrinovým současníkem byl Tomás Luis de Victoria.<sup>69</sup>

Vývoj chrámové hudby v pozdní renesanci ovlivnila také benátská škola, soustředěná při chrámu sv.Marka. Proslavila se zavedením vícesborového zpěvu (*coro spezzato*), který se následně rozšířil po celé Evropě. Hlavními jejími představiteli byli Andrea Gabrieli a Giovanni Gabrieli.<sup>70</sup>

Hudbu našich zemí zastupuje především bohatý duchovní zpěv. Svědčí o tom například *Jistebnický kancionál* pražských umírněných husitů z poloviny 15.století. Zásadní podíl na šíření písní v této době měla Jednota bratrská, z jejichž kancionálů jmenujme alespoň *Šamotulský kancionál*. V druhé polovině století do pokladu duchovních písní přispěli také luteráni. Jejich nejznámějším zpěvníkem byly *Piesně chval božských*. První katolický kancionál byl vydán v roce 1529 a obsahoval pouze texty písní. Rozsáhlejší katolické zpěvníky, *Kancionál* Jana Rozenpluta a *Písně katolické* Jiřího Hlohovského, pocházejí až z počátku 17.století.<sup>71</sup>

Zpěv při mši svaté byl stále latinský. Ale nebylo tomu tak u českých bratří a luteránů, kteří na svých shromážděních zpívali česky. V Čechách byly české zpěvy při mši svaté jen místy trpěny, na Moravě nebyly povoleny vůbec.<sup>72</sup>

### 2.8.2 Tridentský koncil a hudba

Důležitým mezníkem pro další vývoj chrámové hudby byl Tridentský koncil (1545-1563), a to zvláště jeho poslední zasedání. Koncil musel reagovat nejen na používání světské hudby při bohoslužbách, ale i na provádění mnohohlasých skladeb, kdy jednotlivé hlasy s odlišnými texty se navzájem prolínaly a zpěv se tak stával

---

<sup>69</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. – Renesance*, IKAR, Praha 2005, str.157-163.

<sup>70</sup> Srov. ibidem, str.166.

<sup>71</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.31-32.

<sup>72</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.178-179.

nesrozumitelný. Obsah textů i vlastní melodie mnohdy mívaly světský charakter. Proto se také objevily tendence polyfonní hudbu z bohoslužeb vyloučit.<sup>73</sup>

Hudbou se koncil zabýval v rámci celého třetího zasedání (1562-1565). Po úspěšné spolupráci se současnými hudebními skladateli nakonec vyzývá, aby ze současné chrámové hudby bylo odstraněno to, co je *rozpustilé nebo nečisté (lascivum aut impurum)*. Záhy byl tento požadavek rozšířen i o *hudbu příliš změkčilou (musica troppo molle)*.<sup>74</sup>

Nepřehledný počet sekvencí byl zredukován na pouhé čtyři, a to *Veni Sancte Spiritus, Victimae paschali laudes, Lauda Sion Salvatorem* a *Dies irae*. (Pátá sekvence *Stabat Mater* byla schválena papežem Benediktem XIII. v 18.století.)<sup>75</sup>

Koncil staví gregoriánský chorál do středu liturgické chrámové hudby. V zájmu odstraňování zmíněných nešvarů pak doporučuje, aby při slavení mše byla chorální a vícehlasá hudba prováděna srozumitelně a zrale (*omnia clare matureque prolata*) a mohla tak pokojně (*placide*) proniknout k uším a srdcím posluchačů. Polyfonní zpěv a varhanní hudba nemá obsahovat nic světského, mají se užívat jenom hymny a chvalo zpěvy (*hymni tantum et divinae laudes*). Hudba k oslavě Boha má být skládána nikoliv k planému potěšení sluchu (*non ad inanem aurium oblectationem erit componendam*), ale tak, aby slova mohla být všemi vnímána (*sed ita ut verba ab omnibus percipi possint*) a strhovala srdce posluchačů k touze po nebeském souznění a k rozjímání o radostech blažených (*utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur*).<sup>76</sup>

Nelze si nevšimnout, že všechna doporučení Tridentského koncilu byla návodem k provádění liturgické hudby po následující čtyři století. Vzorem pro její komponování se stal Giovanni Pierluigi da Palestrina.

---

<sup>73</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.166.

<sup>74</sup> Srov. FELLERER, K.G., *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, In: FELLERER, K.G. et al., *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band II*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976, str.7.

<sup>75</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.159.

## 2.9 Baroko

Počátky barokní hudby jsou spojeny především s benátskou školou, pro kterou je charakteristická vícesborovost (2 až 4 sbory), sólový zpěv a koncertantní styl hudby.<sup>77</sup> Proslavil ji zvláště Claudio Monteverdi, geniální skladatel, jehož tvorba ovlivňovala hudební vývoj po dlouhou řadu let.

Doprovázený sólový zpěv (*dolce stile nuovo*), který dával více prostoru pro vyjádření emocí v souvislosti se zpívaným textem, vedl v 17.století k rozvoji opery. S narůstající oblibou operních melodií se rozvíjí „*bel canto*“, výrazně melodický zpěv s velkým procítěním zpívaného textu. Svou úlohu zde sehráli kastráti, „fenoméni“ italského zpěvu. Počet divadel rychle rostl, operní umění se velmi záhy rozšířilo do celé Evropy.

S operou nabývá na významu oratorium, které se zrodilo z renesančních náboženských písní (*laudes spirituales*). O rozšíření zpěvu laud se již o století dříve zasloužil sv.Filip Neri, který založil kongregaci oratoriánů (*Congregazione dell'Oratorio*). Prvním významným skladatelem oratorií byl Giacomo Carissimi. Jeho zdatným pokračovatelem byl Alessandro Scarlatti.<sup>78</sup> Oratoria komponoval i Marc-Antoine Charpentier, hlavní představitel francouzské chrámové hudby v období vrcholného baroka.<sup>79</sup>

Novou hudební formou se koncem 17.století stává instrumentální koncert. O jeho zdokonalení se zasloužil především Antonio Vivaldi. Kromě koncertů se však věnoval i komponování mší a oratorií.<sup>80</sup>

Vrcholné baroko bylo obdarováno dvěma velikány hudby. Tím prvním byl Johann Sebastian Bach, vynikající varhaník a geniální skladatel, který nejenže přivedl evangelickou církevní hudbu k svému vrcholu, ale také významně rozšířil repertoár

---

<sup>76</sup> Srov. FELLERER, K.G., *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, In: FELLERER, K.G. et al., *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band II*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976, str.7-9.

<sup>77</sup> Srov. KAČIC, L., *Dějiny hudby III. – Baroko*, IKAR, Praha 2009, str.19.

<sup>78</sup> Srov. ibidem, str.137-148.

<sup>79</sup> Srov. KAČIC, L., *Dějiny hudby III. – Baroko*, IKAR, Praha 2009, str.161-162.

<sup>80</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.230.

skladeb prováděných v chrámech jiných vyznání.<sup>81</sup> Věnovat se jeho bohaté tvorbě by bylo nad rámec této práce, ale přece jen nelze nezmínit alespoň jeho *Janovy pašije* a *Matoušovy pašije* či monumentální *Mši h moll*, určenou pro římsko-katolickou bohoslužbu.<sup>82</sup>

Druhým velikánem barokní hudby byl Georg Friedrich Händel. Komponoval opery, koncerta grossa, varhanní koncerty, duchovní hudbu (protestantskou, katolickou i anglikánskou). Vrcholného mistrovství dosahují jeho oratoria, z nichž nejznámější je *Mesiáš*.<sup>83</sup>

V období raného baroka byl naším nejvýznamnějším skladatelem Adam Michna z Otradovic. Jeho stěžejními díly je *Svatováclavská mše* a tři zpěvníky duchovních písní s českými texty, a to *Česká mariánská muzika*, *Svatoroční muzika aneb Sváteční kancionál* a *Loutna česká*.<sup>84</sup> Výraznou osobností druhé poloviny 17.století byl Pavel Josef Vejvanovský. Komponoval instrumentální skladby, mše, hymny aj.<sup>85</sup>

Tvorba mší byla v tomto období velice žádaná. Kůry ve větších městech měly ve svém repertoáru mnohdy i několik desítek mší.<sup>86</sup>

Významnými zpěvníky z konce 17.století byly Steyerův *Český kancionál* a Rovenského *Capella Regia Musicalis*.<sup>87</sup> Teprve v této době byl zpěv v českém jazyce běžným jevem.<sup>88</sup>

Hudbu vrcholného baroka u nás zastupuje především Jan Dismas Zelenka, skladatel polyfonie světového významu. Působil v Praze, studoval také ve Vídni a Benátkách, druhou polovinu života strávil v Drážďanech. Věnoval se téměř výhradně chrámové hudbě, zkomponoval více jak 20 mší, zhudebnil řadu žalmů, byl prvním

---

<sup>81</sup> Srov. KAČIC, L., *Dějiny hudby III. – Baroko*, IKAR, Praha 2009, str.272.

<sup>82</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.256.

<sup>83</sup> Srov. KAČIC, L., *Dějiny hudby III. – Baroko*, IKAR, Praha 2009, str.267-305.

<sup>84</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.261-266.

<sup>85</sup> Srov. ibidem, str.266-268.

<sup>86</sup> Srov. SEHNAL, J., *Pobělohorská doba*, In: LÉBL, V. a kol., *Hudba v českých dějinách*, Supraphon, Praha 1989, str.196-197.

<sup>87</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.32.

<sup>88</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.180.

tvůrcem oratorií v české hudbě.<sup>89</sup> Byl velice uznáván, jeho skladby prováděl například Johann Sebastian Bach.<sup>90</sup>

Druhou velkou osobností tohoto období byl minorita a kněz Bohuslav Matěj Černohorský, jenž strávil řadu let v Itálii. Byl vynikajícím pedagogem, varhaníkem a skladatelem chrámové vokálně-instrumentální hudby. Z jeho děl jmenujme alespoň *Loretánské litanie k Panně Marii Vítězné* či dvojsborovou skladbu *Regina coeli*.<sup>91</sup>

Barokní hudba našich skladatelů se významně promítala do lidového zpěvu, což mělo velký význam pro rozkvet hudebnosti českého národa v období klasicismu.<sup>92</sup>

## 2.10 Klasicismus

Již v raném klasicismu dochází k přechodu od harmonicky složité barokní polyfonie k homofonii, melodický hlas je nadřazen hlasům ostatním, harmonie se stává jednodušší. Také se více prosazuje instrumentální hudba, především symfonie.<sup>93</sup>

Rozmach operní a instrumentální tvorby ovlivňoval i chrámovou hudbu, která mnohdy obsahovala náznaky árií či jiné světské prvky. Proti tomu se rázně ohradil papež Benedikt XIV. ve své encyklice *Annus qui* (r.1749).<sup>94</sup>

V období vrcholného klasicismu se evropským hudebním centrem stala Vídeň, s níž byly spojeny osudy tří velikánů. Byli jimi Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart a Ludwig van Beethoven. I když každý z nich vytvořil vpravdě monumentální dílo, budeme se věnovat pouze jejich chrámové tvorbě.

Joseph Haydn zkomponoval 12 mší, např. *Nelson-Messe d-moll*, dále *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Salve Regina*, oratoria *Stvoření* a *Roční doby* aj.<sup>95</sup>

Z osmnácti Mozartových mší je nejznámější *Missa solemnis C dur* a *Korunovační mše C dur*. Skládal hudbu k nešporám, litanie, chrámové sonáty. Slavné *Requiem* však

---

<sup>89</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.269-274.

<sup>90</sup> Srov. BUŽGA, J., *Hudební barok*, In: OČADLÍK, M. a kol., *Československá vlastivěda, díl IX.*, Horizont, Praha 1971, str.102-105.

<sup>91</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.261-275.

<sup>92</sup> Srov. BUŽGA, J., *Hudební barok*, In: OČADLÍK, M. a kol., *Československá vlastivěda, díl IX.*, Horizont, Praha 1971, str.105.

<sup>93</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.293-295.

<sup>94</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.170.

<sup>95</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.350.

již nestihl dokončit. Podle Mozartovy koncepce dílo dopsal jeho žák Franz Xaver Süssmayer.<sup>96</sup>

Největší Beethovenovou chrámovou skladbou je nesporně *Missa solemnis D dur*, z období, kdy již byl postižen hluchotou. Zkomponoval ještě *Mši C dur* a oratorium *Christus am Ölberge (Kristus na Olivetské hoře)*.<sup>97</sup>

Největší hudební osobností 18.století v českých zemích byl František Xaver Brixi, regenschori u Sv.Víta. Téměř výhradně se věnoval chrámové hudbě, zkomponoval početnou řadu mší, věnoval se také tvorbě oratorií. Zhudebňoval především latinské texty, důraz kladl na jejich hudební vyjádření a srozumitelnost.<sup>98</sup>

Velkým českým skladatelem byl rovněž Josef Mysliveček, jenž strávil skoro polovinu svého života v Itálii. Tam si získal přezdívku „*il divino Boemo*“. Jeho hudby si vážil i W.A.Mozart. Těžiště Myslivečkovy kompozice sice bylo v operní a instrumentální tvorbě, nicméně pozornost si zaslouží jeho oratoria, např. *Abrahám a Izák*.<sup>99</sup>

Dalším představitelem české hudby v zahraničí byl Antonín Rejcha. Přednášel na pařížské konzervatoři a věnoval se kompozici převážně komorní hudby. Z jeho chrámových skladeb je neznámější *Requiem a Te Deum*.<sup>100</sup>

V české hudební tvorbě se velké obliby těšily pastorely (pastýřské písně), skladby k mešní liturgii, u nás spojené především s vánoční tematikou. Nejznámějším dílem tohoto typu je Rybova česká vánoční mše *Hej mistře*.<sup>101</sup> Kromě pastorel Jakub Jan Ryba komponoval zpěvy k nešporám, varhanní skladby aj. Ve *Stabat Mater* zhudebnil český text.<sup>102</sup>

V souvislosti s josefínskými reformami vychází u nás koncem 18.století *Auplná kniha duchovních písní katolických*, nový zpěvník, za jehož vydáním stál Tomáš Fryčaj.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.356-360.

<sup>97</sup> Srov. ibidem, str.367.

<sup>98</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.379-380.

<sup>99</sup> Srov. ŘÍMAN, J. et al., *Malá československá encyklopedie*, díl IV., Academia, Praha 1986, str.384.

<sup>100</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.389-390.

<sup>101</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.683-684.

<sup>102</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.384-385.

<sup>103</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.180-181.

Významný podíl na rozvoji hudebnosti v českých zemích měla škola, kde výuka hudby náležela k hlavním předmětům. Důležitou roli zde hráli kantoři, kteří kromě výuky působili na kůru jako varhaníci nebo regenschori.<sup>104</sup>

## 2.11 Romantismus

### 2.11.1 Hudba romantismu

Období romantismu je charakterizováno návratem k přírodě, důrazem na lidský cit, odklonem od přísného racionalismu. Proto hudba získává nejvyšší postavení mezi ostatními obory umění, neboť právě ona je schopna poskytnout bezprostřední emocionální prožitek. Rozvíjí se hudební život v široké veřejnosti, hudba se dostává do koncertních sálů, pěstuje se běžně i v domácnostech. Hudební skladatelé získávají volnost v komponování, dostává se jim většího společenského uznání.<sup>105</sup>

Velkou osobností raného romantismu byl Franz Schubert. Je autorem *Stabat Mater*, šesti mší, *Salve Regina* aj. Ve svých kompozicích kladl důraz na srozumitelnost textu.<sup>106</sup>

Hector Berlioz, význačný představitel francouzského romantismu, se zaměřil na chrámovou hudbu v posledních dvaceti letech života, kdy zkomponoval *Te Deum* a oratorium *L'Enfance du Christ* (Ježíšovo dětství).<sup>107</sup>

Podobně i Ferencz Liszt se chrámové hudbě věnoval až v pozdějším období. Nejvýznamnější jsou jeho oratoria *Legenda o sv. Alžbětě* a *Kristus*, ze mší pak *Missa solemnis* (*Ostřihomská mše*) a *Uherská korunovační mše*.<sup>108</sup>

Anton Bruckner byl vynikajícím varhaníkem a pedagogem. Je znám především jako skladatel symfonií, nicméně také se věnoval kompozici hudby k liturgii, například *Grosse Messe*, *Requiem*, *Te Deum* aj.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Srov. VOLEK, T., *Hudební barok*, In: OČADLÍK, M. a kol., *Československá vlastivěda, díl IX.*, Horizont, Praha 1971, str.110-111.

<sup>105</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.398-399.

<sup>106</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.404-406.

<sup>107</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.433.

<sup>108</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.438-439.

<sup>109</sup> Srov. WESTRUP, J. et al., *Collins Encyclopedia of Music*, Chancellor Press, London 1984, str.91.



Giuseppe Verdi kromě mnoha oper zkomponoval slavnou *Messa di Requiem*, k velkým dílům dále náleží jeho *Quattro pezzi sacri*, tj. *Ave Maria, Laudi alla Vergine Maria, Stabat Mater a Te Deum*.<sup>110</sup>

Charles Gounod se proslavil zejména zhudebněním textu *Ave Maria*.

Z našich autorů, kteří komponovali také chrámovou hudbu, je nutno na prvním místě jmenovat Antonína Dvořáka. Nejznámější jsou jeho *Biblické písně, Mše D dur* (tzv. *Lužanská*), oratorium *Svatá Ludmila, Requiem a TeDeum*.<sup>111</sup>

Pavel Křížkovský (kněz, učitel Leoše Janáčka) je autorem kantáty *Sv. Cyril a Metoděj*, která byla provedena v Brně v rámci oslav tisíciletého výročí příchodu soluňských věrozvěstů na Moravu.<sup>112</sup> U příležitosti tohoto jubilea byl vydán dvoudílný *Svatojanský kancionál* Vincence Bradáče s 820 písněmi.<sup>113</sup>

### 2.11.2 Cecilianismus

Ve dvacátých letech 19.století se v Německu objevují snahy o reformu chrámové hudby, která doznala výrazného zesvětštění. Svou roli zde sehrál i vliv operní tvorby. V hudbě k liturgii převažoval sólový zpěv s orchestrálním doprovodem, vytrácela se služební funkce hudby a její sepětí s liturgií. Cílem reformy bylo rozšíření zpěvu gregoriánského chorálu, příklon k vícehlasým skladbám ve stylu Palestriny, důraz na posvátnost hudby. Instrumentální doprovod měl být omezen pouze na varhany.

Hlavním představitelem této reformy byl Karl Proschke a později Franz Xaver Witt, který se nejvíce zasloužil o založení spolku *Allgemeiner Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Sweiz* v roce 1858. K této reformě se přihlásili např. Ferencz Liszt a Anton Bruckner.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Srov. PACLT, J., *Slovník světových skladatelů*, Editio Supraphon, Praha 1972, str.338.

<sup>111</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.483-484.

<sup>112</sup> Srov. ibidem, str.491.

<sup>113</sup> Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999, str.32.

<sup>114</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.90.

Podobné reformní snahy poměrně brzy zaznamenáváme i u nás. V roce 1826 byla založena *Jednota ku zvelebení kostelní hudby v Čechách*.<sup>115</sup> Z popudu spolku vznikla v Praze varhanická škola, která své studenty vedla v tomto novém duchu. Jejími studenty byli také Antonín Dvořák a Leoš Janáček.<sup>116</sup>

Předními zastánci reformy v Čechách byli Ferdinand Lehner a Josef Förster, na Moravě pak Pavel Křížkovský. F.Lehner v roce 1874 začal vydávat časopis *Cecilie*, jehož název byl po pěti letech změněn na *Cybil*, a to na základě ustanovení „cecilského“ spolku *Obecná jednota cyrilská*. Záslouhou Leoše Janáčka byla v roce 1881 v Brně založena *Jednota na zvelebení církevní hudby na Moravě* a následně i varhanická škola.<sup>117</sup>

Je nutné podotknout, že reformní hnutí cecilianismu do jisté míry hudební skladatele limitovalo, což se mnohdy odrazilo v umělecké úrovni komponovaných děl. A i když cecilianismus nevedl ke vzniku nového slohu v oblasti chrámové hudby, jeho reformní myšlenky přetrvaly do 20.století.<sup>118</sup>

## 2.12 Dvacáté století

### 2.12.1 Hudba do II.vatikánského koncilu

Ve 20.století množství děl věnovaných chrámové hudbě výrazně pokleslo. Navíc se většinou jednalo o kompozice určené pouze ke koncertnímu provedení.

Významným skladatelem duchovní hudby první poloviny století byl Arthur Honegger. Z jeho skladeb jmenujme oratoria *Král David*, *Výkřiky světa* a obzvláště pak scénické oratorium *Jana z Arku na hranici*, zkomponované na text P.Claudela.<sup>119</sup>

Vynikajícím dílem Karola Szymanowského je kantáta *Stabat Mater*.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> Srov. VÍT, P., *Doba národního probuzení*, In: LÉBL, V. a kol., *Hudba v českých dějinách*, Supraphon, Praha 1989, str.309.

<sup>116</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.90.

<sup>117</sup> Srov. ibidem, str.90.

<sup>118</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.78.

<sup>119</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.539.

<sup>120</sup> Srov. ŠAFARÍK, J., *Dějiny hudby III.- 20.století*, nakladatelství Jan Piszkievicz, Věrovany 2006, str.146-147.

Mezi významné skladatele chrámové hudby náležel i Francis Poulenc. Z jeho děl připomeňme alespoň *Mši G dur* a proslulé oratorium *Staba Mater*.<sup>121</sup>

K duchovním skladbám Benjamina Brittena náleží především *Válečné requiem* pro koncertní provedení, dále *Chvalozpěv na Sv. Cecílii*, zhudebněný *Žalm CL* aj.<sup>122</sup>

Igor Stravinskij je autorem *Mše* pro sbor a dechové nástroje, z jeho dalších děl jsou to kantáta *Threni (Nárky proroka Jeremiáše)*, *Canticum sacrum*, kantáta *Abrahám a Izák*, *Requiem Canticles* aj.<sup>123</sup>

Z děl našich autorů je nutné poukázat na *Glagolskou mši*, kantátovou skladbu Leoše Janáčka, *Mši B dur* Josefa Suka, kantátu *Svatý Václav* Josefa Bohuslava Foerster a či *Proroctví Izaiášovo* a koncertní *Polní mši* Bohuslava Martinů.<sup>124</sup>

Duchovní zpěv byl u nás podpořen vydáním *Českého kancionálu* (1921) Dobroslava Orla, uznávaného odborníka na gregoriánský chorál. Z dalších zpěvníků to pak byly *Cesta k věčné spáse*, *Boží cesta* a *Cyrlometodějský kancionál*.<sup>125</sup>

### 2.12.2 Pius X.: *Tra le sollecitudini*

Výrazným mezníkem pro vývoj chrámové hudby 20.století bylo Motu proprio papeže Pia X. *Tra le sollecitudini* z roku 1903, adresované italskému lidu. Proto byl originální text napsán italsky. Svým sdělením tak Svatý Otec reagoval na přílišné vnášení světských, zvláště operních prvků do liturgické hudby.

Již v úvodu své instrukce sv.Pius X. říká, že posvátná hudba je součástí slavné liturgie (*parte integrante della solenne liturgia*). Poukazuje na skutečnost, že tato hudba musí mít v nejlepším stupni ty vlastnosti (*nel grado migliore le qualità*), které jsou charakteristické pro liturgii, a to posvátnost a správnost forem (*la santità e la bontà delle forme*), všeobecnost (*l'universalità*) a musí být opravdovým uměním (*arte*

<sup>121</sup> Srov. ŠAFAŘÍK, J., *Dějiny hudby III. - 20.století*, nakladatelství Jan Piszkiwicz, Věrovany 2006, str.112-114.

<sup>122</sup> Srov. PACLT, J., *Slovník světových skladatelů*, Editio Supraphon, Praha 1972, str.59.

<sup>123</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.532-535.

<sup>124</sup> Srov. ibidem, str.580-604.

<sup>125</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.181.

*vera*). S odkazem na hodnotu gregoriánského zpěvu ustanovuje pravidlo, že skladba pro kostel je tím posvátnější a více liturgická, čím více se ve svém průběhu, svým vzletem a lahodností přibližuje gregoriánskému nápěvu, a tím méně je hodna chrámu, čím více se od onoho nejvyššího vzoru odlišuje (*tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme*).

Svatý Otec vybízí k tomu, aby gregoriánský zpěv byl opět dán k užití lidu a věřící tak znova zaujali aktivnější úlohu při církevních obřadech (*restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica*). Pius X. rovněž doporučuje provádět polyfonní skladby komponované v Palestrinově stylu.<sup>126</sup>

### 2.12.3 Pius XI.: *Divini cultus*

Dalším církevním dokumentem o hudbě k liturgii je bula papeže Pia XI. *Divini cultus* z roku 1928. V jejím úvodu Svátý Otec vyzdvihuje instrukci *Tra le sollecitudini* Pia X. a uvádí, že všude, kde byly její předpisy s pečlivostí uplatňovány, došlo k rozkvětu náboženského ducha (*ovunque le regole sono state applicate con cura, ivi si è avuto ... un diffuso rifiorire dello spirito religioso*).

Pius XI. mimo jiné klade důraz na to, aby všichni ti, kteří směřují ke kněžství, byli od dospívajícího věku školeni v gregoriánském chorálu a sakrální hudbě (*siano istruiti nel canto gregoriano e nella musica sacra fin dall'adolescenza*). Jistě zaujme i část, kdy Svátý Otec nabádá duchovenstvo, aby se neúnavně staralo o poučování lidu stran liturgie a hudby (*si adoperino alacramente per curare ... l'insegnamento della liturgia e della musica al popolo*).<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Srov. PIUS X., Motu proprio *Tra le sollecitudini*, čl.1-4, k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>127</sup> Srov. PIUS XI., Bula *Divini cultus*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

#### 2.12.4 II.vatikánský koncil

Druhý vatikánský koncil se v rámci reformy liturgie věnuje hudbě v 6.kapitole Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*.<sup>128</sup>

Svátostný sněm hned v prvním článku kapitoly poukazuje na cíl liturgické hudby, kterým je oslava Boha a posvěcení věřících (*finemque musicae sacrae respiciens, qui gloria Dei est atque sanctificatio fidelium*).<sup>129</sup> Následně konstatuje, že posvátný zpěv ... je nutnou součástí slavné liturgie (*cantus sacer ... necessariam vel integram liturgiae sollemnis partem efficit*) a ukazuje, že „liturgická hudba bude tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním“ (*musica sacra tanto sanctor erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur*). K tomu ještě dodává, že „církev schvaluje všechny formy pravého umění (*omnes verae artis formas*), pokud mají náležité vlastnosti, a přijímá je do liturgie“.<sup>130</sup>

Následující pojednání o liturgickém jazyku odkazuje na 36.článek konstituce, který povoluje užívání mateřštiny. V dalších částech kapitoly se mimo jiné doporučuje, aby poklad církevní hudby byl „udržován a pěstován s největší pečlivostí“, aby se usilovalo o „povznesení pěveckých sborů“, o zajištění hudebního vzdělání v seminářích, řeholích a v katolických školách, o poskytnutí liturgické průpravy hudebníkům a zpěvákům. Zdůrazňuje se aktivní účast (*participatio actuosa*) věřících při jakékoli bohoslužbě se zpěvem. Proto také koncil podporuje lidový náboženský zpěv. Za zpěv vlastní římské liturgii je uznáván gregoriánský chorál.<sup>131</sup>

Z hudebních nástrojů jsou zmiňovány pouze varhany. V latinské církvi mají požívat velké úcty jako tradiční hudební nástroj, jehož zvuk je schopen dodat církevním obřadům neobyčejnou nádheru a tak mocně povznést myšlenky k Bohu a k vyšším věcem (*cuius sonus Ecclesiae caeremoniis mirum addere valet splendorem, atque mentes ad Deum ac superna vehementer extollere*).<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.164-166.

<sup>129</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium (112)*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>130</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.164.

<sup>131</sup> Srov. *ibidem*, str.164-165.

<sup>132</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium (120)*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

Koncil kromě varhan připouští použití i jiných nástrojů při bohoslužbě (*in cultum divinum*), pokud jsou vhodné či se dají uzpůsobit pro svátostné použití (*quatenus usui sacro apta sint aut aptari possint*), jsou v souladu s důstojností chrámu (*templi dignitati congruant*) a opravdu napomáhají k povznesení věřících (*atque revera aedificationi fidelium faveant*). Děje se tak z rozhodnutí a za souhlasu příslušné územní církevní autority (*de iudicio et consensu auctoritatis territorialis competentis*) podle článků 22, 37 a 40.<sup>133</sup>

Poslední článek kapitoly vyjadřuje přání, aby hudebníci, naplnění křesťanským duchem, pociťovali své povolání věnovat se sakrální hudbě a zvětšovat její poklad. Mají však skládat nápěvy, které vykazují známky pravé liturgické hudby (*modus autem componant, qui notas verae musicae sacrae prae se ferant*).<sup>134</sup>

Závěrem pak připomíná, že texty určené pro bohoslužebný zpěv mají být čerpány především z Písma svatého a liturgických pramenů (*textus cantui sacro destinati ... immo ex Sacris Scripturis et fontibus liturgicis potissimum hauriantur*).<sup>135</sup>

#### 2.12.5 Instrukce *Musicam sacram*

Nedlouho po skončení II.vatikánského koncilu byla vydána instrukce *Musicam sacram* (1967), která řeší řadu otázek, které vyvstaly z aplikace konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*.

V úvodu instrukce je liturgická hudba definována jako hudba zkomponovaná k bohoslužbě (*illa dicitur musica sacra quae, ad cultum divinum celebrandum creata*) a vyznačuje se posvátností a správností forem (*sanctitate et bonitate formarum praedita est*). Za posvátnou hudbu se v instrukci považují (*sub nomine musicae sacrae hic veniunt*): gregoriánský zpěv, stará a moderní chrámová polyfonie různých druhů, chrámová hudba pro varhany a jiné přípustné nástroje a lidový zpěv liturgický a náboženský (*cantus gregorianus, polyphonia sacra antiqua et moderna in suis diversis generibus, musica sacra pro organo et aliis admissis instrumentis, et cantus popularis sacer seu liturgicus et religiosus*).<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium* (120), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>134</sup> Srov. *ibidem* (121).

<sup>135</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium* (121), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>136</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (4), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

O aktivní účasti (*participatio actuosa*) věřících při bohoslužbě pojednává 15. a 16.článek. Tuto problematiku považujeme za důležitou, proto se jí budeme věnovat v závěru třetí kapitoly.

Instrukce v 19.článku připomíná, že úloha chóru, a to jak orchestru, tak scholy, získala podle předpisů konstituce *Sacrosanctum Concilium* na důležitosti a vážnosti, protože vykonává liturgickou službu (*ob liturgicum ministerium quo fungitur*).<sup>137</sup> Náležitá pozornost je dále věnována praxi zpěvu při mši svaté, při modlitbě officia, při obřadu udělování svátostí a svátostin, při bohoslužbách slova apod. Ještě je nutno zmínit 63.článek, který ze všech liturgických úkonů a pobožností vyřazuje hudební nástroje, které se podle obecného mínění a běžné praxe hodí toliko pro světskou hudbu (*ea quae, ex communi iudicio et usu, profanae tantum musicae conveniunt, ab omni actione liturgica et piis sacrisque exercitiis omnino arceantur*).<sup>138</sup>

Druhý vatikánský koncil i následná instrukce *Musicam sacram* daly větší prostor pro zpěv lidu. Povolení užívat mateřský jazyk v liturgii vedlo k potřebě komponovat nové skladby.

#### 2.12.6 Hudba po II.vatikánském koncilu

Nejvýznamnějším skladatelem duchovní hudby druhé poloviny století byl Olivier Messiaen. V jeho tvorbě se projevuje velká oddanost Bohu. Z ní jmenujme *Svatodušní mši* (*Messe de la Pentecôte*), oratorium *Proměnění našeho Pána Ježíše Krista* (*La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ*), orchestrální skladbu *A očekávám vzkříšení mrtvých* (*Et exspecto resurrectionem mortuorum*), operu *Svatý František z Assisi*, z varhanního díla alespoň *Knihu Nejsvětější Svátosti* (*Livre du Saint Sacrement*).<sup>139</sup>

Chránovou tvorbu Krzysztofa Pendereckého reprezentují *Žalmy Davidovy*, *Stabat Mater* a především *Pašije podle sv.Lukáše*.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (19), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>138</sup> Srov. *ibidem* (63).

<sup>139</sup> Srov. KARS, J.-R., *OlivierMessiaen et la liturgie catholique*, In: SALVE č.2 roč.18, Krystal OP 2008, str.79-88.

<sup>140</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.572.

V českém prostředí byl nejvýznamnější osobností Petr Eben. Jeho *České mešní ordinarium pro lidový zpěv a varhany* bylo velice zdařilou a pohotovou odpovědí na liturgickou reformu II.vatikánského koncilu. K duchovním skladbám se řadí *Missa cum populo*, *Vánoční antifony*, *Modlitba sv.Františka z Assisi*, *Truvérská mše* aj. Významným dílem je opera *Jeremias*, dále pak oratoria *Anno Domini* a *Jacobus*. Bohatá je i varhanní tvorba, například *Nedělní hudba*, *Laudes* aj.<sup>141</sup>

Významným skladatelem duchovních skladeb je Antonín Tučapský, od 70.let působící ve Velké Británii. Jeho tvorba je bohatá zvláště na sborová díla. Jsou to například oratorium *Missa serena*, které věnoval papeži Janu Pavlovi II., vokální díla *Svatý Vojtěch*, *Svatá Zdislava*, *Missa de Angelis*, *Veni Sancte Spiritus*, kantáta *Stabat Mater* aj.<sup>142</sup>

Duchovní tvorbu Marka Kopelenta zastupují především oratoria *Legenda De passione St.Adalberti Martyris*, *Messaggio della bonta* a *Lux mirandae sanctitatis*.<sup>143</sup>

Zdeněk Lukáš se věnoval především vokální tvorbě, ke které patří *Modlitba*, *Parabola Salomonis*, *Liturgické zpěvy*, *Requiem*, vánoční mše *Radujte se všichni v Pánu* aj.<sup>144</sup>

Významnou osobností chrámové hudby je P.Josef Olejník. Je autorem řady liturgických zpěvů, nejznámější je pak jeho *mešní ordinarium (Česká mše z Andělské Hory)*.<sup>145</sup>

K duchovním skladbám Zdeňka Pololánika náleží *Missa brevis*, *mešní ordinarium*, *Te Deum* aj.<sup>146</sup>

Velkému uplatnění v liturgii se těší *mešní ordinarium* Karla Břízy.

Z autorů mešních skladeb jmenujme ještě alespoň Jiřího Laburdu, Jana Hanuše, Radka Rejška.<sup>147</sup>

---

<sup>141</sup> Více o Petru Ebenovi viz podkapitola 4.6.1.

<sup>142</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.122-124.

<sup>143</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby VI. – Hudba 20.století (2)*, IKAR, Praha 2007, str.488-489.

<sup>144</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.130-132.

<sup>145</sup> Srov. KOMÁREK, K., *P.Mgr. Josef Olejník*, BURGET, Olomouc 2001, str.96-97.

<sup>146</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.146-147.

<sup>147</sup> Srov. ibidem, str.256-259.



### 2.12.7 Současné zpěvníky (Kancionál, Mešní zpěvy)

Liturgická reforma II.vatikánského koncilu byla také zohledněna v *Kancionálu*, novém společném zpěvníku českých a moravských diecézí. Za redakce Karla Cikrleho byl poprvé vydán v roce 1973.<sup>148</sup>

Kancionál je nejpoužívanější knihou věřícího lidu. Skládá se ze dvou oddílů; první oddíl obsahuje texty modliteb, druhý pak písně pro různé příležitosti.

V kancionálu nalezneme řadu krásných písní z období renesance a baroka, u mnoha z nich autor není znám. Devět písní je od Michny z Otradovic. Ze skladatelů 20.století nejvíce písní složili Zdeněk Pololánik, Petr Eben, Josef Olejník. Josef Hrdlička, Tomáš Fryčaj, Václav Renč a Bohuslav Korejs.<sup>149</sup>

Nejkvalitnějším zpěvníkem v současné praxi jsou *Mešní zpěvy*. Jedná se o sbírku písní pro bohoslužebné shromáždění. Uspořádány jsou podobně jako u latinského *Ordo cantus Missae*, tj. jako misál.<sup>150</sup>

Obsahují české zpěvy pro všechna období liturgického roku, mešní řád a písně o svatých a o posvěcení kostela. Řada písní má starobylý ráz, a to jak po stránce textové, tak i po stránce nápěvu. Proto se některé z nich nezpívají.<sup>151</sup>

Varhaníci k Mešním zpěvům i ke Kancionálu používají varhanní doprovod a vedle toho ještě žaltář, přičemž nejpoužívanější je v současné době Korejsův.

## 2.13 Počátek 21.století

### 2.13.1 Sdělení Jana Pavla II. k 100.výročí Motu proprio *Tra le sollecitudini*

V roce 2003 uplynulo sto let od zveřejnění dokumentu *Tra le sollecitudini* papeže sv.Pia X. K tomuto výročí Jan Pavel II. vydává své vlastní sdělení k posvátné hudbě.<sup>152</sup>

<sup>148</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.182.

<sup>149</sup> Srov. *Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí*, Zvon, Praha 1992, str.551-563.

<sup>150</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.71.

<sup>151</sup> *Mešní zpěvy*, Česká liturgická komise, Praha 1989, str.5-8.

<sup>152</sup> Srov. *Chirògrafo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu proprio „Tra le sollecitudini“ sulla musica sacra*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

Hned v úvodu v návaznosti na sv. Pia X. a II. vatikánský koncil Jan Pavel II. zdůrazňuje, že výchozím bodem hudby, která je určena k posvátným obřadům, musí být svatost (*la musica destinata ai sacri riti deve avere come punto di riferimento la santità*). Zmiňuje také výrok svého předchůdce Pavla VI., jenž řekl, že „*ne všechno bez rozdílu, co je vně chrámu (profanum), je způsobilé překročit jeho práh*“ (*non indistintamente tutto ciò che sta fuori dal tempio è atto a superarne la soglia*) a že „*nemá-li instrumentální a vokální hudba zároveň cit pro modlitbu, důstojnost a krásu, sama si uzavírá vstup do oblasti posvátna a nábožnosti*“ (*se non possiede ad un tempo il senso della preghiera, della dignità e della bellezza, la musica – strumentale e vocale – si preclude da sé l'ingresso nella sfera del sacro e del religioso*).<sup>153</sup>

Následně Jan Pavel II. vyzdvihuje úlohu chrámových sborů a nabádá k jejich podpoře. Rovněž připomíná nutnost hudební formace duchovních pastýřů, kleriků i věřících laiků. Poukazuje na dobrou zkušenost s ustanovením *zvláštní komise z osob věru kompetentních v záležitostech posvátné hudby* (*una commissione speciale di persone veramente competenti in cose di musica sacra*) při diecézích, jak k tomu biskupy vyzval sv. Pius X.<sup>154</sup>

Ke konci svého sdělení Jan Pavel II. poukazuje na *nutnost opětného a hlubšího uvažování o zásadách, které musí být základem utváření a šíření kvalitního repertoáru* (*è dunque necessaria una rinnovata e più approfondita considerazione dei principi che devono essere alla base della formazione e della diffusione di un repertorio di qualità*). A k tomu dodává, že *jedině tak se bude moci souhlasit s hudebním projevem, aby sloužil vhodným způsobem svému poslednímu cíli, kterým je oslava Boha a posvěcení věřících* (*Solo così si potrà consentire all'espressione musicale di servire in maniera appropriata al suo fine ultimo che è la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli*).<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Srov. *Chirògrafo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu proprio „Tra le sollecitudini“ sulla musica sacra*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>154</sup> Srov. *ibidem*.

<sup>155</sup> Srov. *Chirògrafo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu proprio „Tra le sollecitudini“ sulla musica sacra*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

## 2.14 Shnutí

Uvedení skladatelé a jejich díla nejsou jen pouhým výčtem toho, co bylo k duchovnímu povznesení věřících zkomponováno. Jde spíše o stručnou připomínku bohoslužebné tradice církve dvou tisíciletí, na níž se hudební géniové měli možnost spolu s ostatními podílet.

Mnoho z uvedených děl se tak stalo součástí slavné liturgie, neboť církev měla snahu oslavovat Boha vždy tím nejlepším způsobem. Pokud tedy hudební díla za vhodná k liturgii uznala, vždy muselo jít o umění, které disponovalo věřící k hlubšímu prožívání liturgie a tak je přibližovalo k Bohu.

V každé historické době existovala určitá hudba, která nebyla pro liturgii vhodná, přestože byla mezi lidem oblíbená. Pokud takovéto skladby měly náboženskou a uměleckou hodnotu, církev jejich provádění vítala při jiných příležitostech.

### 3 LITURGIE A HUDBA

#### 3.1 Úvod

V této kapitole se blíže věnujeme vlastnostem liturgické hudby, neboť ty jsme doposud pouze načrtli. Budeme-li později uvažovat o začlenění moderní hudby do liturgie, je nezbytné, aby tato hudba měla náležité vlastnosti, které jsou na hudbu k liturgii kladeny.

Následně pojednáme o využití hudby při mši sváté, při liturgii ostatních svátostí, při bohoslužbě slova, posvátném oficiu, u svátostin a v rámci pobožností.

Závěr kapitoly pak věnujeme otázce aktivní účasti (*participatio actuosa*) lidu při bohoslužbách a jejímu vztahu k liturgickému zpěvu.

#### 3.2 Chrám a hudba

Chrámů jsou znamením Božího volání. Jsou místem, které nás vybízí ke zklidnění, k otevření svého nitra Bohu. Jsou místem shromažďování Božího lidu, jenž zde naslouchá Božímu slovu, společně slaví eucharistii, přijímá svátosti, uctívá Boha, modlí se před Nejsvětější Svátostí. Jsou místem, kde lidé po mnoho generací prožívali a Bohu svěřovali radostné i smutné životní okamžiky, ať už osobní či celospolečenské. Jsou také místem, kde v těžkých dobách nalézali útočiště, místem, kde se jim dostávalo pomoci.

Chrámů tak mají svou důstojnost, mají svou identitu. Je to identita, která je všemi kulturními lidmi respektována. Nejvíce je vnímána těmi věřícími, kteří žijí hlubokým duchovním životem.

Jedním z projevů, které tuto identitu dotvářejí, je hudba. Je to hudba, která se v prostředí chrámu vyvíjela po dvě tisíciletí. O tom, jaká má být, nás informují nejen dokumenty Tridentského a II.vatikánského koncilu a instrukce *Musicam sacram*, ale také sv.Pius X., Pius XI. a Jan Pavel II.

Jestliže všechna jejich doporučení porovnáme, dospíváme v zásadě ke shodě. Liturgická hudba má být posvátná, má být opravdovým uměním a nemá obsahovat nic světského. Jejím účelem je oslavovat Boha a povznést myšlenky věřících k Bohu a k vyšším věcem.

Nepřekvapuje, že se představitelé církve obracejí ke gregoriánskému chorálu jako ke zpěvu, který je římské liturgii vlastní a souhlasí s názorem sv. Pia X., že hudba pro chrám je tím posvátnější, čím více se zpěvu gregoriánského chorálu přibližuje.

Klid, který z chorálního zpěvu vyzařuje, je tak v přímém kontrastu s pulzujícím a monotónním rytmem současné moderní populární hudby. To však není důvodem ke znepokojení, neboť tento kontrast mezi chorálním zpěvem a „populární“ hudbou byl patrný už ve vrcholném středověku.<sup>156</sup> V každé době byla totiž nějaká hudba moderní.

Identitu chrámového prostoru brání Jan Pavel II., když říká: „*Posvátné místo liturgické slavnosti se nikdy nesmí stát laboratoří k experimentování nebo ke komponování a k provádění skladeb, které jsou uváděny bez pozorného přezkoumání (il sacro ambito della celebrazione liturgica non deve mai diventare laboratorio di sperimentazioni o di pratiche compositive ed esecutive introdotte senza un'attenta verifica)*“.<sup>157</sup>

Obava z nevhodné hudby při liturgickém slavení, jak ji nastínil Jan Pavel II., je v současné době jistě namístě.

### 3.3 Liturgická hudba

Řekli jsme si, že liturgická hudba je úzce spjata s texty liturgie a také že je vždy spojena se zpěvem. Objektivního posouzení, zda tomu tak opravdu je, dosáhneme poměrně snadno.

Dále jsme uvedli, že bohoslužebná hudba má být posvátná. Má být opravdovým uměním a nemá obsahovat nic světského. Posoudit tato kritéria se už stává obtížnějším úkolem. Přesto se o to pokusíme, neboť právě na těchto vlastnostech do značné míry

---

<sup>156</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.109-113.

<sup>157</sup> Srov. PIUS X., *Motu proprio Tra le sollecitudini*, čl.6, k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

závisí funkce liturgické hudby, tj. oslava Boha a povznesení mysli věřících k Bohu a k vyšším věcem.

### 3.3.1 Posvátnost hudby k liturgii

Jak jsme již zmínili, svatý Pius X. spojuje posvátnost hudby se zpěvem gregoriánského chorálu, s příkladem hudby, která kritérium posvátnosti nejvíce naplňuje. Znalec latiny, hudby a liturgie s tímto spojením musí souhlasit. Svou melodičností, hloubkou textů a úzkým sepětím s liturgií totiž onu liturgii, která je vrcholem života církve, nejlépe dotváří. Svým volným rytmem a jemnými melodiemi gregoriánský chorál věřící ztišuje, zklidňuje a disponuje k dialogu s Bohem.

V této souvislosti nelze odhlédnout od skutečnosti, že chorální zpěv byl zušlechťován po staletí mnoha generacemi zpěváků, hudebníků, kleriků a literárně nadaných umělců, všech těch, kteří svou víru tímto zpěvem vyjadřovali. A také proto je gregoriánský chorál tím nejlepším příkladem posvátné hudby, kterou měl sv. Pius X. na mysli.

II.vatikánský koncil se k posvátnosti hudby vyjadřuje v konstituci *Sacrosanctum Concilium*, když říká, že posvátná (liturgická) hudba bude tím posvátnější, čím více bude spjata s liturgickým konáním (*musica sacra tanto sanctor erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur*).<sup>158</sup> Tím nepřímou opět odkazuje na gregoriánský chorál, na hudbu, která je s liturgií spjata nejtěsněji.

Instrukce *Musicam sacram* jmenuje ještě další druhy hudby, které se považují za posvátné, nicméně i zde je gregoriánský chorál ne náhodou kladen na první místo.<sup>159</sup>

### 3.3.2 Hudba k liturgii jako umění

Připomenuli jsme si, že funkcí liturgické hudby je oslava Boha a povznesení mysli věřících k Bohu a k vyšším věcem.

---

<sup>158</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium* (112), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>159</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (4), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

Boha oslavujeme především zpěvem při společném slavení eucharistie, a to jak nejlépe dokážeme.<sup>160</sup> Své hudební projevy různým způsobem obměňujeme, abychom tak mohli prokazovat Bohu vřelejší úctu, aby také bylo vidět, že se o něco snažíme. O těchto snahách, které naše dějiny provázely, jsme se mohli přesvědčit v rámci druhé kapitoly.

Hudba umělecké úrovně je hudba obdařená invencí, hudba, která se řídí určitými uměleckými pravidly a je komponována těmi, kteří mají hudební nadání.<sup>161</sup> Provádění této hudby je pak spojeno s nemalými nároky na hudebníky, kteří skladby v intencích svých tvůrců interpretují.

Jestliže při zpěvu *Kyrie* prosíme o smilování, při zpěvu *Gloria* provoláváme Bohu slávu, zpěvem *Credo* vyznáváme svou víru, jestliže se ve zpěvu *Sanctus* připojujeme k nebeským zástupům a v modlitbě *Otče náš* obracíme k Bohu Otci, jestliže ve zpěvu *Agnus Dei* prosíme Boha Vykupitele o sejmutí hříchů, činíme tak vždy upřímně, ve vší vážnosti a s usebraností. Vstupujeme do dialogu s Bohem a je dobré, že svou pokoru, radost a vděčnost můžeme Bohu vyjadřovat inteligentním způsobem, hudbou, jakou nám zanechali namnoze geniální skladatelé minulých dvou tisíciletí.

### 3.3.3 Hudba k liturgii versus světskost

Světské prvky mohou mít v liturgické hudbě různou podobu. Vnímání těchto prvků je ovlivňováno mnoha faktory, což nutně vede k často rozdílným názorům na tuto problematiku.

Tím, co bylo v liturgické hudbě světské, se zabýval již Tridentický koncil, jenž vyzval k tomu, aby ze současné chrámové hudby bylo odstraněno *to, co je rozpustilé, nečisté a příliš změkčilé*.

Podobně sv. Pius X. ve svém Motu proprio *Tra le sollecitudini* reaguje na přílišné vnášení světských, zvláště operních prvků do liturgické hudby.<sup>162</sup> K posvátné hudbě se vyjadřovali také Pius XI., Pavel VI. a Jan Pavel II.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Srov. VÍTOVEC, P., *Hudební liturgické tradice Pravoslavné církve*, Pravoslavná církevní obec v Brně, Brno 1998, str.3.

<sup>161</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.48.

<sup>162</sup> Viz podkapitola 2.12.2.

<sup>163</sup> Viz podkapitoly 2.12.3 a 2.13.1.

Nyní si všimneme, co bývá v hudbě k liturgii považováno za světské v dnešní době. Především se jedná o nevhodný druh hudby. Konstituce *Sacrosanctum Concilium* nikterak nevyklučuje žádné druhy liturgické hudby, pokud odpovídají duchu liturgického konání (*dummodo spiritui actionis liturgicae respondeant*).<sup>164</sup>

S hudebním druhem či žánrem pak souvisí i použití hudebních nástrojů. Jak jsme již zmínili, konstituce *Sacrosanctum Concilium* vyzdvihuje varhany jako tradiční hudební nástroj latinské církve. Dále pak připouští použití i jiných nástrojů při bohoslužbě, pokud jsou vhodné pro svátostné použití, jsou v souladu s důstojností chrámu a opravdu napomáhají k povznesení věřících (*atque revera aedificationi fidelium faveant*).<sup>165</sup>

Vzhledem k tomu, že ve věci používání jiných nástrojů než varhan je nejčastěji diskutovaným hudebním nástrojem kytara, stručně o ní pojednáme v následující kapitole.

### 3.4 Hudba při bohoslužbách

#### 3.4.1 Požadavek souznění s liturgií

Hudební skladatel komponující hudbu k liturgii má hluboké vědění o tom, co se během liturgického slavení děje. Má-li být jeho hudba pravdivá, věří v Boha a tuto víru ve společenství také žije. Niterné prožívání liturgie spolu s nadáním ho pak uschopňuje k tomu, aby pro Boha tvořil a svou hudbou jej oslavoval. Olivier Messiaen v této souvislosti o sobě říká: „*Věřícím jsem se narodil. Nebýt této milosti, nebyl bych možná nikdy nic složil.*“<sup>166</sup>

Podobně i všichni ti, kteří vykonávají liturgickou službu jako zpěváci či hudebníci, mají mít přiměřeně k věku náležité povědomí o slavení liturgie, o tom, co, proč a jak se co zpívá. Nezbytným mezičlánkem mezi skladatelem a těmi, kteří jeho hudbě

---

<sup>164</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium* (116), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>165</sup> Srov. *ibidem* (120).

<sup>166</sup> Srov. KARS, J.-R., *Olivier Messiaen et la liturgie catholique*, In: SALVE č.2 roč.18, Krystal OP 2008, str.79.



naslouchají, jsou právě oni a na nich samotných záleží, do jaké míry dostojí skladatelově záměru a nakolik se jim podaří otevřít srdce věřících pro vnímání Boha.

Ukážeme si nyní, jak je posvátná hudba zakomponovaná do liturgie v rámci slavení mše svaté a ostatních svátostí a budeme se věnovat také hudbě při bohoslužbě slova a posvátném oficiu, hudbě u svátostin a pobožností.

### 3.4.2 Hudba při mši svaté

Zpěvy při mši mají stálou a proměnlivou složku. Tou stálou je tzv. *ordinarium (missae)*, kterou tvoří zpěvy *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Benedictus, Agnus Dei*.

Proměnlivá složka, tzv. *proprium (missae)* zahrnuje *Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium a Communio*.<sup>167</sup>

Ordinarium se zpívá nebo recituje při každé mši svaté, o svátcích nebo při slavnostních příležitostech se zpívá i zhudebněné *proprium*, např. *Česká mše vánoční* od Jakuba Jana Ryby *Hej Mistře!*

Mše svatá se skládá ze čtyř těsně na sebe navazujících částí. Jsou to úvodní obřady, bohoslužba slova, slavení eucharistie a závěrečné obřady.<sup>168</sup>

*Úvodní obřady* začínají *vstupním zpěvem (Introitus)* všech shromážděných, kteří se přišli setkat s Kristem. Vyjadřují to zpravidla společným zpěvem za doprovodu varhan. Volí se dobře známá píseň, aby jistotou zpěvu věřící pocítili, že tvoří společenství. Při vstupu kněze a přísluhujících všichni povstanou, aby tak všichni společně vyjádřili svou úctu před Bohem. Po znamení kříže následuje *pozdrav* kněze a lid odpovídá. Při slavnostech je vhodné tuto část zpívat. Na *úkon kajičnosti* navazuje zpěv *Kyrie eleison* s prosbou o milosrdenství. Ihned pak následuje chvalozpěv *Gloria*,

---

<sup>167</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.146-148.

<sup>168</sup> Srov. *MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.9-11.

který je důstojnou oslavou Boha. Proto také, pokud je to možné, se vždy zpívá.<sup>169</sup> *Vstupní modlitba* pak úvodní obřady uzavírá, celé shromáždění usedá.<sup>170</sup>

*Bohoslužba slova začíná prvním čtením.* Následuje *mezizpěv* formou zpěvu responsoriálního žalmu, kdy nejlépe za doprovodu varhan žalmista zpívá verše žalmu a lid odpovídá. O nedělích a při slavnostech se čte ještě *druhé čtení*. Na to navazuje *zpěv před evangeliem (Alleluia)*, který je přípravou na nejdůležitější část bohoslužby slova.<sup>171</sup> Zpívá se *aleluja* nebo jedna sloka písně. Při čtení *evangelia* celé shromáždění stojí. Poté se všichni posadí a naslouchají *homilii* kněze nebo jáhna. Na promluvu navazuje *vyznání víry (Credo)*, které se vestoje zpívá za doprovodu varhan, popřípadě se recituje. *Přímluvy* pak bohoslužbu slova zakončují.<sup>172</sup>

*Slavení eucharistie* je započato *přípravou darů*. Spočívá v přinášení obětních darů, chleba a vína, které kněz přijímá a pokládá na oltář. Příprava darů (*Offertorium*) je prováděna zpěvem lidu a ukončena *modlitbou nad dary*. Dialog před prefací uvádí *eucharistickou modlitbu*.<sup>173</sup> Následuje *preface*, kdy kněz jménem všech vzdává díky Bohu Otci za spasitelské dílo Ježíše Krista.<sup>174</sup> Lid se s veškerou pokorou k tomuto díkůvzdání důstojně připojuje a spolu s knězem zpívá oslavnou píseň *Svatý, svatý, svatý (Sanctus a Benedictus)*.<sup>175</sup> Poté nastává nejúžasnější okamžik celé mše svaté.<sup>176</sup> Kdo může, poklekne. Kněz recituje nebo zpívá *anaforu*, kdy jménem církve chválí Boha Otce, prosí o seslání Ducha Božího na obětované dary a opakuje Kristova slova a gesta při Poslední večeři. Přítomný Duch Svatý proměňuje chléb a víno v *Tělo* a *Krev Páně*.<sup>177</sup> Eucharistická modlitba pak pokračuje vzdáním díky, prosbou o naše sjednocení v Duchu Svatém, dalšími prosbami a je ukončena *doxologií*.<sup>178</sup> Poté se všichni, jako synové a dcery, vestoje obrací k Bohu Otci ve společné modlitbě *Otče*

<sup>169</sup> Zpívá se nebo se recituje o nedělích (ne však v adventu a období půstu), o svátcích, při slavnostech a slavnostních příležitostech (např. při kněžském svěcení).

<sup>170</sup> Srov. *MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.703-709.

<sup>171</sup> Není-li druhé čtení, zpěv před evangeliem následuje hned po mezizpěvu.

<sup>172</sup> Srov. *MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.709-714.

<sup>173</sup> Dialog před prefací se koná vestoje a je vhodné jej zpívat.

<sup>174</sup> Srov. DENIS, H., *Jak slavit eucharistii*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.42.

<sup>175</sup> Srov. RATZINGER, J., *Duch liturgie*, Barrister & Principal, Brno 2006, str.133.

<sup>176</sup> Srov. RICHTER, K., *Liturgie a život*, Vyšehrad, Praha 2003, str.92-94.

<sup>177</sup> Srov. DENIS, H., *Jak slavit eucharistii*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.46-48.

*náš*. Je vhodné modlitbu Páně zpívat. Kněz se pak obrací k Ježíši Kristu s prosbou o pokoj pro církev a jáhen nebo kněz vybízí věřící k *pozdravení pokoje*. Pozdrav je znamením vzájemné lásky a bratrství. Následuje *lámání chleba*, při kterém se zpívá nebo recituje *Beránku Boží (Agnus Dei)*. Nadchází chvíle *přijímání*. Po uznání své nehodnosti věřící přichází přijmout *Tělo Kristovo* a spojit se tak s Ježíšem. Přijímání (*Communio*) provází zpěv lidu nebo chrámového sboru za doprovodu varhan. *Modlitba po přijímání* slavení eucharistie zakončuje.<sup>179</sup>

*Závěrečné obřady* mohou být uvedeny *krátkými sděleními*. Poté kněz dává věřícím *požehnání*. Následuje *propuštění* lidu a *závěrečný zpěv*.<sup>180</sup>

Při slavnostních příležitostech *mešní ordinarium* a případně i *proprium* zpívá většinou chrámový sbor, s jehož zpěvem se věřící vnitřně ztotožňují.<sup>181</sup>

### 3.4.3 Hudba při slavení ostatních svátostí

*Svátost biřmování, svátost manželství a svátost svěcení* se prakticky vždy udílejí při mši svaté. Zpěv a hudební doprovod je tudíž přizpůsoben mešní liturgii.

*Svátost křtu* dětí se koná ve farním kostele zpravidla v neděli mimo mši svatou, křest při mši je méně obvyklý. U dospělých je nejvhodnější udělit křest při velikonoční vigílii.<sup>182</sup> Vhodný zpěv by měl provázet i křest mimo mši.

*Svátost smíření* se v našich podmínkách děje formou soukromé zpovědi ve zpovědnici nebo zpovědní místnosti. Hudební doprovod tak nepřichází v úvahu.

---

<sup>178</sup> Srov. *MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.740-755.

<sup>179</sup> Srov. ibidem, str.771-775.

<sup>180</sup> Srov. *MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, str.775-776.

<sup>181</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J, *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.82.

<sup>182</sup> Srov. HRDINA, A., *Kanonické právo*, EUROLEX BOHEMIA, Praha 2002, str.272.

*Svätost pomazání nemocných* věřící přijímají v současné době většinou hromadně při mši svaté. Pokud kněz udílí tuto svátost nemocnému doma, záleží na okolnostech, zda se zpěvu využije či ne.<sup>183</sup>

#### 3.4.4 Hudba při bohoslužbě slova

V dnešní době *bohoslužba slova* často nahrazuje věřícím mši svatou v místech, kde nemůže být přítomen kněz. Obvykle jí předsedá jáhen, případně pověřený laik. Má stejné čtyři části jako mše svatá s tím, že *slavení eucharistie* neobsahuje *přípravu darů* a *eucharistickou modlitbu* a spočívá tak v *obřadu přijímání*, tj. v *modlitbě Páně*, *pozdravení pokoje* a *přijímání Těla Kristova*. Proto při bohoslužbě slova nelze zpívat sloky písní, které se vztahují k *přípravě darů* a k *proměňování*. Jinak ale mohou být zpěvní a hudební doprovody bohoslužby slova a mše svaté podobné.<sup>184</sup>

#### 3.4.5 Hudba při posvátném oficiu

*Denní modlitba církve (Liturgia horarum, posvátné oficium, hodinky, breviář)* je kněžskou modlitbou Krista a celé církve k posvěcení jednotlivých částí dne. Je chvalozpěvem, při modlitbě v komunitě se zpívají především *hymny*. Vpravdě oslavný ráz mají zpívané *nešpory*.<sup>185</sup>

#### 3.4.6 Hudba při svátostinách

*Svátostiny* jsou posvátná znamení, která náležitými liturgickými úkony napodobují svátosti. Jejich duchovní účinek je závislý na prosbě církve.<sup>186</sup> Náleží k nim žehnání

---

<sup>183</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J, *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.93-94.

<sup>184</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgika*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J, *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.46-47.

<sup>185</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J, *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.96-97.

<sup>186</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.151.

osob, míst a věcí. Obřad žehnání může mít slavnostní charakter (např. konsekrace kostela, žehnání zvonů) a pak bývá zpravidla spojen s hudebním doprovodem.<sup>187</sup>

Mezi svátostiny je řazen *pohřeb*. Použití hudby při pohřbu bývá velice různorodé a závisí především na místních zvyklostech. Při mši svaté se místo *Gloria* zpívá sekvence *Dies irae*.<sup>188</sup>

### 3.4.7 Hudba při pobožnostech

*Pobožnosti* jsou rozmanitým způsobem projevované úkony zbožnosti jsoucí v souladu s posvátnou liturgií.<sup>189</sup>

Patří k nim *májové pobožnosti, modlitba růžence, adorace Nejsvětější Svátosti, svátostné požehnání, křížová cesta, poutě, procesí, pobožnosti při setkáních mládeže, ekumenické pobožnosti aj.*

Zpěv a hudební doprovod se volí s ohledem na texty při dané pobožnosti, místo konání, liturgické období, možnosti samotných hudebníků, místní praxi apod. Například v rámci setkání mládeže může být hudební doprovod velmi bohatý.<sup>190</sup>

## 3.5 Liturgický zpěv a *participatio actuosa*

Latinský termín *participatio actuosa*, běžně překládaný jako *aktivní účast* lidu na bohoslužbě, v souvislosti s liturgickým zpěvem způsobil po II.vatikánském koncilu mnohá nedorozumění, a to především z důvodu jeho chybného výkladu.<sup>191</sup>

V zájmu správného posouzení významu vyjděme z originálního textu. Konstituce *Sacrosanctum Concilium* v článku 113 říká, že liturgické konání dostává vznešenější podobu, když se bohoslužby konají slavnostně se zpěvem a jichž se lid živě účastní

---

<sup>187</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.101-102.

<sup>188</sup> Srov. ibidem, str.98-101.

<sup>189</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.139.

<sup>190</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.102-103.

<sup>191</sup> Srov. OVERATH, J., *Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum Concilium*, In: *Musicae Sacrae Ministerium*, 31, 1-2, 1994, str.25-26.

(*quaeque populus actuose participet*).<sup>192</sup> Latinské adverbium *actuose* lze v daném kontextu liturgické reformy přeložit do češtiny výrazem *živě*. Překlad zájmenem *činně* nebo *aktivně* je ovšem rovněž možný.<sup>193</sup>

Důraz na *aktivitu* vedl k větší účasti lidu na zpěvu při mši, tj. včetně zpěvu ordinária.<sup>194</sup> To mělo za následek útlum činnosti chrámových sborů. Na druhé straně došlo na mnoha místech k zavádění nevhodné moderní hudby do liturgie.<sup>195</sup>

Instrukce *Musicam Sacram* v 15.článku význam sousloví *participatio actuosa* upřesňuje. Rozlišuje účast vnitřní a vnější. Vyzdvihuje zvláště účast vnitřní, díky níž se věřící v mysli ztotožňují s tím, co pronášejí a slyší, a díky níž spolupracují s Boží milostí (*participatio in primis interior oportet, qua nimirum fideles mentem suam iis quae proferunt vel audiunt accommodant, et supernae gratiae cooperantur*).<sup>196</sup>

Vnější účast ukazuje na vnitřní účast skrze gesta a tělesné postoje, skrze aklamace, odpovědi a zpěv (*participatio attamen etiam exterior esse debet, idest quae interiorem participationem manifestet per gestus et corporis habitus, per acclamationes, responsiones et cantum*).<sup>197</sup>

Závěr 15.článku pak vybízí k náležitému poučování věřících, aby se snažili skrze svou vnitřní účast pozvednout svou mysl k Bohu, když naslouchají tomu, co zpívají duchovní nebo schola (*edoceantur quoque fideles ut, ea auscultantes, quae ministri aut schola cantant, mentem suam ad Deum extollere, per interiorem participationem, contendant*).<sup>198</sup>

Následující článek instrukce upozorňuje, že i když některé zpěvy lidu mohou být přiděleny schole, nemá být lid vylučován ze zpěvu jiných částí, které mu náleží (*populus ab aliis partibus ne excludatur, quae ad ipsum spectant*).<sup>199</sup>

Poukaz na prvořadý význam vnitřní účasti nás opravňuje k tvrzení, že *participatio actuosa* nikterak neutrpí tím, když o svátcích a při slavnostech budou prováděny figurální mše tak, jak tomu bylo v minulosti. Ba naopak. Bohoslužebné shromáždění

<sup>192</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium* (113), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>193</sup> Srov. PRAŽÁK, J. et al., *Latinsko-český slovník*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1975, str.20.

<sup>194</sup> Srov. RATZINGER, J., *O víře dnes*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1998, str.98.

<sup>195</sup> Srov. SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.176.

<sup>196</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (15), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

<sup>197</sup> Srov. *ibidem*.

<sup>198</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (15), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

se pak vnitřně ztotožní se zpěvem a hrou těch, kteří nám zprostředkovávají skladby hudebních velikánů, uplatňujících svou genialitu k větší oslavě Boží.

### 3.6 Shrnutí

Počátkem kapitoly jsme si připomněli význam identity chrámu. Následně jsme se blíže věnovali vlastnostem liturgické hudby. Ujistili jsme se, že má být posvátná, že má být uměním a nemá obsahovat světské prvky.

Následně jsme pojednali o spojení hudby s liturgií při mši svaté, u svátostí, při bohoslužbě slova, posvátném oficiu, u svátostin a v rámci pobožností.

V závěru kapitoly jsme se podrobněji věnovali pojmu *participatio actiosa* a jeho významu pro praxi liturgického zpěvu.

---

<sup>199</sup> Srov. *Instructio Musicam sacram* (16), latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

## 4 MOŽNOSTI UPLATNĚNÍ MODERNÍ HUDBY V LITURGIÍ

### 4.1 Úvod

Ve druhé kapitole jsme se zabývali především liturgickou hudbou, která splňuje požadavek posvátnosti a je uměním. Dostatek prostoru jsme věnovali také duchovní hudbě, která může liturgické slavení bezprostředně předcházet či následovat, anebo může být uvedena samostatně v rámci koncertního provedení. Pojednali jsme o vlastnostech liturgické hudby a o uplatnění hudby u jednotlivých typů bohoslužeb.

V této kapitole přeneseme svou pozornost na nonartificiální moderní hudbu s náboženským obsahem, na hudbu druhé poloviny 20.století, kterou charakterizuje mimo jiné její metroritmická komponenta. Lze se domnívat, že právě *forsírovaný rytmus* a také jiný charakter této hudby se stávají hlavními překážkami jejího vstupu do liturgie.

Ukážeme si nyní, jak se vlastně rytmická složka hudby v průběhu dějin vyvíjela a také jak se projevovala v liturgické hudbě.

Zaměříme se na účinky této nové hudby a na zjištění, do jaké míry přispívá k *oslavě Boha a posvěcení věřících*. Teprve poté se můžeme zodpovědně vyjadřovat k možnostem uplatnění moderní hudby v liturgii.

Petru Ebenovi se budeme věnovat jako hlavnímu českému představiteli mešní a duchovní tvorby. Náležitý prostor budeme věnovat i jeho mešnímu ordinariu.

Závěrem kapitoly si uvědomíme svůj podíl odpovědnosti týkající se provádění hudby, kterou Boha chválíme, oslavujeme a jemu děkujeme.

### 4.2 Moderní nonartificiální hudba s náboženským obsahem

Liturgická reforma II.vatikánského koncilu znamenala pro mešní liturgii velkou změnu. Koncilní heslo *aggiornamento* přichází v inspirativních šedesátých letech,



v době, kdy dochází k velkému rozmachu moderní populární hudby. Není proto divu, že se objevily snahy oslavovat Boha také jazzovou a moderní populární hudbou.<sup>200</sup>

Vznikají tak jazzové mše, beatové mše, rockové mše apod.<sup>201</sup> Své místo v liturgii však nenacházejí a jejich provedení při mši záleží především na benevolenci místního ordináře. Uplatnění tak získávají spíše v rámci koncertu. Podobně tomu je i s gospely a spirituály, jejichž koncertní provedení v kostele bývá často kulturním zážitkem. Nicméně do liturgie v našich podmínkách zařazeny nebyly.

Koncem 60.let se utváří tzv. *křesťanský folk*, který má ze všech žánrů nonartificiální moderní hudby ke křesťanskému prostředí nejbližší. Písně s náboženskou tematikou jsou zpívány mladými lidmi za doprovodu kytary většinou v rámci svých společných setkání, mnohdy také při mši svaté. Za dobu krátké existence tohoto žánru bylo složeno a vydáno velké množství písní, což je dáno nemalým počtem hudebních skupin, jejichž interpreti vytvářejí vlastní písně.

Právě mladé generaci věřících Petr Eben věnoval *Truvéřskou mši*, která se skládá z částí: *Čeká mě den* (vstup), *Nám radostí jsi, Pane* (zpěv před evangeliem), *Chleba a víno neseme* (přinášení darů), *V čas úzkosti* (přijímání), *Za to, že v stromech přečtu život* (závěr).<sup>202</sup>

V 70.letech k nám pronikají *zpěvy z Taizé*. Jsou to zpěvy v latině a národních jazycích, které umožňují aktivní účast věřících různých vyznání při společné modlitbě. Proto se také zpívají při větších ekumenických shromážděních. Jsou oblíbené nejen u mladé generace. Jde o meditativní formu modlitby, písně nebyly komponovány ke zpěvu při mši svaté.

Melodie jsou jednoduché a snadno zapamatovatelné. Doprovodným nástrojem bývá většinou kytara. Při hře se používají rozložené akordy k vytvoření harmonického pozadí. Tempo písní je volnější, přízvukné doby nejsou zvýrazňovány, rytmus je jednoduše monotónní. Synkopický rytmus ani frázování se ve zpěvech z Taizé vůbec nevyskytuje.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Srov. SEHNAL, J., *Církevní hudba na rozcestí*, Opus musicum 1, 1969, str.14-16.

<sup>201</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.43-46.

<sup>202</sup> Srov. HOSANA, *zpěvník křesťanských písní*, PORTÁL, Praha 1997, str.520-528.

<sup>203</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.57-59.

Kytara je tak nejpoužívanějším hudebním nástrojem v rámci křesťanského folku i zpěvů z Taizé. Její historie sahá až do prvního tisíciletí před naším letopočtem. Současnou podobu se šesti strunami a standardním laděním získává až v první polovině 19.století. Právě v této době kytara našla své uplatnění především ve Španělsku, a to zvláště ve spojitosti s rozvojem flamenca. S nástupem *jazzu*, *bluesové hudby*, *country* a později i *folkové* a *rockové hudby* se kytara stala u mladých lidí velice oblíbená.<sup>204</sup> V českých zemích je spojena zvláště s tramským hnutím.<sup>205</sup>

Své místo v chrámu kytara začala hledat až v době mohutného nástupu folku v 60. letech minulého století

### 4.3 O rytmu

*Rytmus* v hudbě je vytvářen střídáním tónů o různé délce.<sup>206</sup> *Metrum* se odvíjí od pravidelného střídání přízvučných a nepřízvučných dob.<sup>207</sup>

Gregoriánský chorál, typický pro středověkou hudbu, se zpívá ve volném a tudíž nepravidelném rytmu. Melodie, dynamika, tempo i rytmus jeho zpěvu se předával především tradicí, neboť vývoj hudební notace byl velmi pozvolný. V 11.století se užívá neumové notace na 4 linkách. Rytmičtý systém se však začíná vytvářet až v období vrcholného středověku s rozvojem vícehlasého zpěvu. Vzniká označení pro tón krátký (*brevis*) a dlouhý (*longa*). Hovoříme o tzv. *mensurální notaci* (z lat. *mensura*, tj. míra).<sup>208</sup>

V období renesance se prosazuje *bílá mensurální notace*, tj. psaní not bez černé výplně. V notových zápisech se již v 15.století začínají objevovat svislé čáry, které ohraničují tzv. *tactus*, rytmičtý jednotku, složenou z určitého počtu dob. Taktové čáry však ještě hudební přízvuk neovlivňovaly.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Srov. CHAPMAN, R., *Kytary*, Slovart, Bratislava 2006, str.10-15.

<sup>205</sup> Srov. KURFÜRST, P., *Hudební nástroje*, TOGGA, Praha 2002, str.462.

<sup>206</sup> Srov. HURNÍK, L., *Tajemství hudby*, Grada Publishing, Praha 2000, str.42.

<sup>207</sup> Srov. GRIGOVÁ, V., *Všeobecná hudební nauka*, ALDA, Olomouc 2005, str.60.

<sup>208</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.53-54.

Teprve barokní hudba je spojena se vznikem *přízvučného taktu*, který je charakterizován pravidelným střídáním přízvučných a nepřízvučných dob. Postupně se objevují i označení pro hudební *tempo*, jako *allegro*, *largo*, *adagio*, *presto*, *lento*, *andante* apod. Ve vícehlasých skladbách má vůdčí roli *sopránový part*, a to nejen po stránce melodické, ale také rytmické. Jeho protiváhou je *basový part*, na kterém stojí především harmonická stránka.<sup>210</sup>

S nástupem klasicismu přichází *homofonie*, kdy jeden melodický hlas se stává vůdčím a zároveň rytmicky nejbohatším. Ostatní hlasy jej doprovázejí. Tempo bývá většinou rychlé.<sup>211</sup>

V romantismu rytmus nabývá na dynamice používáním synkop, tečkovaného rytmu, rytmických ozdob, složitějším členěním taktů apod.<sup>212</sup>

V hudbě 20.století získává rytmus stále více na významu. Velký podíl na tom má především rozvoj jazzové hudby.<sup>213</sup> Melodika a rytmika jazzu se mnohdy stává inspirací také pro skladatele umělé hudby.<sup>214</sup>

Objevuje se nový pojem, tzv. *motorický rytmus*, který spočívá v pravidelném opakování určitého metrorytmického celku se stereotypním zvýrazňováním přízvučných dob.<sup>215</sup>

S nástupem moderní populární hudby (50.léta) rytmus dále nabývá na významu. V rockové kapele například určovaly strojový rytmus nejen bicí, ale také basová a doprovodná kytara (dohromady tvoří tzv. rytmickou sekci). Pouze sólová kytara nebyla oním důležitým nositelem rytmu, nicméně se jej držela. Dalším vývojem se v některých moderních žánrech (např. *techno*) stává rytmická komponenta natolik dominantní, že takto produkovaná hudba, bohatá na syntetické zvuky, se již od klasického pojetí hudby značně vzdaluje.

---

<sup>209</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.623.

<sup>210</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.197-199.

<sup>211</sup> Srov. ibidem, str.293-294

<sup>212</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.786.

<sup>213</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.521.

<sup>214</sup> Srov. SACHS, C., *Rhythm and Tempo*, W.W.Norton and Comp., Inc., New York 1953, str.369.

<sup>215</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.804.

#### 4.4 Vnímání rytmu a tempa

Rytmus v hudbě je vnímán podle toho, jak je rytmická komponenta hudby vyjádřena. Nemusí být registrován prakticky vůbec, jako například při poslechu delších melismat ve zpěvu gregoriánského chorálu. Na druhé straně jej nelze nevnímat při koncertu metalové hudby, kdy je strojový rytmus prováděných skladeb navíc potencován mnoha decibely. V oblasti moderní populární hudby udávají rytmus především bicí nástroje, kontrabas a kytara.

Zvýraznění přízvuchných dob je typické pro taneční hudbu, která pomáhá v různém tempu sjednocovat pohybové kreace tanečníků. Hudba s forsírovaným, monotónním rytmem stimuluje své posluchače, zvyšuje jejich fyzickou aktivaci a mnohdy je vybízí k tleskání či k provádění byť i jen drobných pohybů v rytmu hudby.<sup>216</sup>

Lze pozorovat, že přílišným zvýrazněním metroritmické složky hudby ztrácí na významu nejen komponenta harmonická a melodická, ale mnohdy se vytrácí obsah sdělovaného slova, který se ve zpěvu za použití rytmických ozdob (*synkopy, frázování apod.*) stává často nesrozumitelným.

Naopak hudba ve volnějším tempu a nepříliš hlasitá, kde rytmus není monotónní a je v souladu s textem zpěvu, melodikou a harmonií, taková hudba naopak navozuje klid, vyrovnanost a pohodu.<sup>217</sup>

Jedním z důležitých faktorů, který významně ovlivňuje použití moderní hudby při bohoslužbách, je *akustické prostředí* chrámu. Pulzující metroritmická komponenta hudby doprovodných nástrojů má totiž za následek vznik široké palety dozvuků, které bývají vnímány negativně.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.918.

<sup>217</sup> Srov. FRANĚK, M., *Hudební psychologie*, Karolinum, Praha 2009, str.184-186.

<sup>218</sup> Srov. KITTNAROVÁ, O., *Rozeznělé partitury*, ARSCI, Praha 2002, str.124-126.

#### 4.5 Rytmus a liturgická hudba

Jak jsme již ukázali, bohoslužebný zpěv představuje slavnostnější formu uctívání Boha. Recitované slovo získává v melodickém vyjádření nejen na kráse, ale především na působivosti. Zpočátku se tak dělo především ve zpěvu liturgických textů a žalmů. Rytmus se zde odvíjel pouze od zpívaného textu.<sup>219</sup> Podobně tomu bylo také ve zpěvu gregoriánského chorálu.

První náznaky rytmického členění se objevují až kolem roku 1200 s nástupem polyfonie, kdy bylo nutné sladit zpěv více hlasů.<sup>220</sup> Liturgická hudba v období renesance dosahuje svého vrcholu v dílech Palestrinových, která se vyznačují svou lehkostí, krásou melodií i jemnou harmonií.<sup>221</sup>

S akcenty v rámci taktu se setkáváme v baroku, a to především v orchestrálních skladbách. V hudbě k liturgii se tento vývoj tolik neprojevuje, jelikož v chrámové hudbě doprovodnou funkci zastávají varhany. V kombinaci s jinými hudebními nástroji při slavných bohoslužbách mají varhany vůdčí roli, proto také metrická komponenta hry orchestru není tak výrazná.<sup>222</sup>

Klasicismus ovlivňoval liturgickou hudbu jen pozvolna, neboť barokní styl hudby přetrvával v chrámech téměř až do konce 18.století. Skladby psané v durových tóninách obohacené o dynamické a rytmické prvky činily hudbu klasicismu radostnější, což se projevilo i v její chrámové podobě. Rychlejší tempo skladeb se však až na výjimky v liturgické hudbě prakticky neuplatnilo.<sup>223</sup>

Tvorba duchovní hudby v období romantismu byla směřována převážně ke koncertnímu provedení.<sup>224</sup> Bohatší rytmická komponenta těchto skladeb ale liturgickou hudbu zvlášť nezasáhla.

---

<sup>219</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005, str.13-15.

<sup>220</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.54.

<sup>221</sup> Srov. ibidem, str.157.

<sup>222</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.198-199.

<sup>223</sup> Srov. ibidem, str.293-296.

<sup>224</sup> Srov. SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001, str.430.

Pro hudbu 20.století je příznačná mnohost hudebních stylů a žánrů.<sup>225</sup> U některých z nich je metrická složka hudby výrazná, a to především v oblasti jazzové a populární hudby. Proto se také provádění této moderní hudby (např. folku) v chrámovém prostředí stalo pro svůj forsírovaný rytmus sporné a její uplatnění při liturgii závislé na odborném posouzení.

#### 4.6 Liturgie a moderní artificiální hudba

Zkušenost ukazuje, že moderní artificiální hudba, která je spjata s liturgickými texty a vyznačuje se posvátností, velmi snadno nachází své uplatnění v bohoslužbě, pro kterou byla zkomponována.<sup>226</sup>

Ukázkou toho je duchovní tvorba Petra Ebena., českého moderního skladatele a pedagoga a hluboce věřícího člověka. Je natolik významnou osobností, že o něm pojednáme podrobněji.

##### 4.6.1 Petr Eben

Narodil se v roce 1929 v Žamberku. Záhy se u něj projevilo velké hudební nadání. Na varhany při bohoslužbách v Českém Krumlově hrál už ve školním věku. Během války strávil dvoje prázdniny v cisterciáckém klášteře ve Schlierbachu (Rakousko), kde se seznámil s gregoriánským chorálem. Zamiloval si jej do takové míry, že následně ovlivňoval celou jeho tvorbu.<sup>227</sup> Hudební dráhu Petra Ebena však v roce 1944 narušila deportace do koncentračního tábora Buchenwald.<sup>228</sup>

V roce 1948 začal studovat na Akademii muzických umění v Praze. Hru na klavír studoval u Františka Raucha, skladbu u Pavla Bořkovce. Přitom byl ve svém hudebním vývoji stále ovlivňován gregoriánským chorálem. Není proto divu, že *Koncert pro*

---

<sup>225</sup> Srov. KOHOUTEK, C., *Hudební styly z hlediska skladatele*, Panton, Praha 1976, str.141-142.

<sup>226</sup> Srov. *Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002, str.166.

<sup>227</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.233.

<sup>228</sup> Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby VI. – Hudba 20.století (2)*, IKAR, Praha 2007, str.359.

*varhany a orchestr č.1*, kterým v roce 1954 uzavíral svá studia skladby, měl podtitul *Symphonia gregoriana*.<sup>229</sup>

Od roku 1955 pak působil jako pedagog hudební vědy na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.<sup>230</sup> Kromě své skladatelské činnosti byl uznáván jako pedagog a také jako vynikající improvizátor klavírní a varhanní hry. Ve své činnosti spolupracoval s celou řadou sborů a orchestrů doma i v zahraničí. O jeho uznání svědčí četná významná ocenění.<sup>231</sup>

Inspirace gregoriánským chorálem se projevuje nejen v jeho instrumentálních kompozicích (např. varhanní cykly *Laudes*, *Nedělní hudba*), ale také v jeho vokálních skladbách (např. *Pražské Te Deum*, antifona *Ubi caritas et amor*, oratorium *Anno Domini*).<sup>232</sup>

Velkou pozornost Petr Eben věnoval také svatováclavskému chorálu.<sup>233</sup> Právě na jeho gotickou podobu často při mších improvizoval (např. v kostele Božského Srdce Páně v Praze na Vinohradech).<sup>234</sup>

Připomeňme již zmíněnou mši *Missa cum populo* pro smíšený sbor, čtyři žestě, varhany a lidový zpěv.<sup>235</sup> Je opět příkladem moderní kompozice artificiální hudby, která koresponduje s konstitucí *Sacrosanctum Concilium* či instrukcí *Musicam Sacram*.<sup>236</sup>

Ebenova duchovní tvorba ukazuje na hlubokou znalost hudební tradice církve, na jejíž bohatství Petr Eben citlivě navazuje. Sám se tak stává příkladem a jeho dílo výzvou pro všechny ty, kteří mají hudební nadání a chtějí tento dar Bohu alespoň částečně oplatit svou tvorbou.

---

<sup>229</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.233.

<sup>230</sup> Srov. BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999, str.115.

<sup>231</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.234.

<sup>232</sup> Srov. ibidem, str.234-235.

<sup>233</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.234.

<sup>234</sup> Byl to vždy nádherný důvod, proč zůstat sedět v lavici, poslouchat a oprostít se od všeho pozemského.

<sup>235</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.235.

<sup>236</sup> Viz podkapitoly 2.12.4 a 2.12.5.

#### 4.6.2 České mešní ordinarium pro lidový zpěv a varhany Petra Ebena

Na liturgickou reformu II.vatikánského koncilu a jeho *aggiornamento* zareagoval Petr Eben velmi pohotově. *České mešní ordinarium pro lidový zpěv a varhany* zkomponoval už v roce 1965, ještě v průběhu konání II.vatikánského koncilu, kdy ani zdaleka nebyla na světě instrukce *Musicam Sacram*, prováděcí pokyn k 6.kapitole konstituce *Sacrosanctum Concilium*. Tato skutečnost svědčí o tom, že Petr Eben správně vystihl záměr církevních otců, který byl stran hudby v této konstituci jen velmi stručně vyjádřen.

Ebenovo mešní ordinarium je moderní hudbou, patří do oblasti artificiální hudby. Mezi věřícími se velmi rychle vžilo a spolu s ordinarií J.Olejníka a K.Břízy tak náleží k těm, která se v našich diecézích zpívají nejčastěji.<sup>237</sup>

Ordinarium je jako obvykle tvořeno pěti částmi: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus + Benedictus a Agnus Dei*.

Zpěv *Kyrie* vyjadřuje prostou prosbu o smilování. Melodika tří opakujících se zpěvů je nenáročná a každému tak dovoluje se plně soustředit na obsah prosby.

*Gloria* je podle mého názoru nejradostnější částí ordinária, melodicky a rytmicky velmi bohaté. Harmonické pohyby plně souzní se zpívaným textem, zvláště vítaná jsou durová vyústění.

*Credo* ve svém počátku klade důraz na pregnantní vyjádření základních pravd, které věřící zpěvem na jednom tónu vyznává. Třem obsahovým částem odpovídají i rozdílná hudební vyjádření. Zpěv o zmrtvýchvstání vychází z písně *Buoh všemohúci* a německé písně z 12.století *Christ ist erstanden*. Majestátné *Amen* vyznání víry zakončuje.

*Sanctus* začíná trojím opakováním „Svatý“, přičemž každé následující je posazeno výše. Ukazuje to na naši postupnou odvahu pohlédnout vzhůru k Bohu. Podobný vzestup je patrný i ve zpěvu „Požehnaný“.

*Agnus Dei* je opět nenáročným zpěvem spojeným s trojím opakováním prosby o smilování. Závěrečný durový akord při zpěvu „pokoj“ zní lahodně a onen pokoj skutečně navozuje.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> Srov. *Mešní zpěvy*, Česká liturgická komise, Praha 1989, str.502-507.

<sup>238</sup> Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005, str.236-246.



#### 4.7 Liturgie a moderní nonartificiální hudba

Jak jsme uvedli v první kapitole, moderní nonartificiální hudba zahrnuje tradiční a moderní populární hudbu, jazz a hudební folklór, symbiózou amerického folklóru s jazzem se utváří folková hudba.<sup>239</sup> Nonartificiální hudba je tedy hudbou většinou původně určenou k zábavě, hudbou široké veřejnosti.<sup>240</sup>

Označení *nonartificiální* ale neříká nic o tom, že by muselo jít nutně o hudbu nízké umělecké úrovně. Je však třeba uznat, že tomu tak často bývá, neboť je většinou tvořena a prováděna amatérskými hudebníky.<sup>241</sup>

Nižší umělecká hodnota skladeb ale ještě nemusí znamenat to, že by tato hudba neměla zaznít v rámci liturgického slavení.<sup>242</sup> Za posvátnou je považována v případě, že splňuje nároky kladené na liturgickou hudbu.<sup>243</sup> Splnění požadavku posvátnosti bývá velkou překážkou zařazování skladeb moderní nonartificiální hudby do liturgie, a to i skladeb vysoké umělecké úrovně.

V minulé kapitole jsme hovořili o souznění hudby s liturgií. Ukázali jsme, že posvátná hudba, tj. zpěv s případným instrumentálním doprovodem, se náležitě přizpůsobuje liturgickému dění, které důstojným způsobem doprovází. To musí respektovat každý hudební druh či žánr, který do liturgického slavení vstupuje.

Je třeba připomenout, že posvátnost liturgické hudby se odvíjí od hudby samotné a nikoliv pouze od zpívaného textu, který je základním předpokladem jejího přijetí do liturgie. Hudba sama musí o své posvátnosti svědčit.

S přihlédnutím k tomu, co již bylo řečeno, se pokusíme naznačit, jak je možné uplatnit moderní nonartificiální hudbu v liturgii mše svaté a ostatních svátostí, v bohoslužbě slova, v liturgii posvátného officia a rovněž také u svátostí a při pobožnostech.

---

<sup>239</sup> Srov. POLEDŇÁK, I., *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2005, str.67-70.

<sup>240</sup> Moderní nonartificiální hudba je mnohdy poměrně snadno interpretovatelná. Stačí se naučit několik akordů na kytaru a není-li začínající kytarista hudební antitalent, zazpívá písničku a hned získává posluchače. Začínající varhaník je na tom poněkud hůře, o posluchačích ani nemluvě.

<sup>241</sup> Srov. POLEDŇÁK, I., *Stručný slovník hudební psychologie*, Supraphon, Praha 1984, str.176.

<sup>242</sup> Srov. POLEDŇÁK, I., *Hudba jako problém estetiky*, Karolinum, Praha 2006, str.135-138.

#### 4.7.1 Mše svatá

*Slavení eucharistie* je vrcholem činnosti církve. Jestliže se mše svatá koná při bohoslužebném shromáždění věřících všech generací, z důvodů, které jsme na mnoha místech nastínili, nelze doporučovat používání nonartificiální moderní hudby v její liturgii.

Při mši svaté, která se koná v rámci setkání mládeže, například na stadionu či na louce, je nutno odhlédnout od identity chrámu a volit hudební doprovod, který je vzhledem k prostředí a věku zúčastněných nejvhodnější. Usuzujeme, že právě zde moderní nonartificiální hudba nachází své právoplatné uplatnění, neboť jedině při takovéto příležitosti může být naplněn požadavek *participatio actiosa*, požadavek aktivní účasti všech zúčastněných. Je však třeba pamatovat na to, aby zvolená hudba při samotném slavení eucharistie vybízela spíše k modlitbě než k tanci.

Podobně tomu je při mši svaté, která se koná pro mladé účastníky například v kapli. Případný instrumentální doprovod by pak neměl zvýrazňovat metroritmickou složku hudby.<sup>244</sup>

#### 4.7.2 Udílení svátostí

*Svátost biřmování, svátost manželství a svátost kněžství* jsou udělovány téměř vždy při mši svaté v kostele. Proto považujeme za nevhodné použít moderní nonartificiální hudbu při jejich slavení.

*Svátost křtu* je většinou udělována mimo mši svatou. Pokud k tomu dojde navíc za přítomnosti převážně mladých lidí, domníváme se, že lze po domluvě dovolit, aby během křestní bohoslužby zazněly moderní písně v komorním stylu.<sup>245</sup>

*Svátost smíření* je bez zpěvu.

Udílení *svátosti pomazání nemocných* zpravidla není vhodnou příležitostí k použití moderní nonartificiální hudby.

---

<sup>243</sup> Srov. EGGEBRECHT, H.H., *Hudba a krásno*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001, str.91-92.

<sup>244</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.90.

<sup>245</sup> Srov. ibidem, str.92.

### 4.7.3 Bohoslužba slova

Bohoslužba slova má řadu podobností se mší svatou, zvláště v případě, kdy mši nahrazuje. Koná-li se zvláště pro společenství věřících mladého věku, usuzujeme, že lze při ní použít moderní hudební doprovod se stejnými variantami, jaké jsme popsali v pojednání o moderní nonartificiální hudbě při mši svaté.

V rámci ekumenických setkání má bohoslužba slova zcela odlišnou podobu. Volba hudebního doprovodu závisí na organizaci bohoslužby, na místě konání, na věkovém složení a především na domluvě a zvyklostech zúčastněných stran. Ukazuje se, že při těchto setkáních zaznívají moderní písně poměrně často, jako například zpěvy z Taizé.

### 4.7.4 Denní modlitba církve (posvátné officium)

V průběhu samotné liturgie hodin moderní nonartificiální hudba své uplatnění nenachází.<sup>246</sup> Domníváme se však, že ve společenství mladých věřících či v rodině může ku prospěchu všech zúčastněných vhodná moderní píseň denní modlitbu církve bezprostředně předcházet, anebo může po modlitbě následovat.

### 4.7.5 Udílení svátostin

Již jsme zmínili, že svátostiny jsou posvátná znamení, která napodobují svátosti, že k nim náleží žehnání osob, míst a věcí. Chceme-li blíže uvažovat o hudbě doprovázející tato žehnání, je třeba rozlišit žehnání, která jsou významná pro celou farnost, a žehnání, která se týkají jednotlivců.

Konsekrace kostela, žehnání oltáře, zvonů, žehnání křížové cesty apod., to jsou významné události v životě farnosti, které jsou spojeny se slavnostní atmosférou. Liturgie samotná tak bývá spojená především s hudbou artificiální. Celá slavnost však

---

<sup>246</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.96.

dává prostor například dechové hudbě či místnímu folklóru. Moderní nonartificiální hudba je v tomto případě méně vhodná.

Žehnání domu, auta, obrazu apod. jsou záležitostmi jednotlivců. Jejich zpěvní doprovod může mít moderní ráz, nesmí však rušit samotný akt žehnání.

Mezi svátostiny náleží také *pohřeb*. Jeho hudební doprovod je velmi různorodý. Nonartificiální hudba přitom mnohdy hraje nejdůležitější roli. Záleží na tom, zda se pohřeb koná ve městě či na vesnici, v kostele nebo v obřadní síni, zda se koná ukládání zemřelého do hrobu.

Pohřeb na vesnici je zpravidla vždy spojen s dechovou hudbou (kromě té části obřadu, která probíhá v kostele). Může se uplatnit také místní folklór. Jedná se tak vesměs o tradiční nonartificiální hudbu. Avšak i skladby z oblasti moderní populární hudby nemusí v podání dechové kapely působit rušivě.

Probíhá-li pohřeb v obřadní síni, je třeba při výběru hudby respektovat přání pozůstalých. Z nonartificiální hudby jsou vhodné například spirituály a lidové písně.

#### 4.7.6 Pobožnosti

Pobožnosti při setkáních mládeže, ekumenická setkání, společné modlitby, poutě, procesí, to jsou časté příležitosti, kde se mládež setkává a také zpívá své oblíbené písně. Zpěv a hudební doprovod se volí s ohledem na druh pobožnosti, místo konání, liturgické období, možnosti samotných zpěváků i hudebníků, místní zvyklosti apod.

Aktivní pěstování hudby s náboženským obsahem se tak stává v rámci pobožností i mimo ně viditelným projevem zbožnosti mladých věřících.

#### 4.8 Moderní hudba k liturgii a interpretace

Hudební interpret, ať už zpěvák či hráč na hudební nástroj, zprostředkovává hudební kompozici autora svým posluchačům. Hovoříme tak o *interpretaci* hudebního

díla. Pokud je interpret sám autorem hudby, může svou hudbu během hry přímo vytvářet. Jedná se pak o *improvizaci*.<sup>247</sup>

Při liturgickém slavení však jde o víc než o interpretaci či poslech hudby. Liturgickou hudbou se totiž vlastní liturgie koná a jejím posluchačem je na prvním místě Bůh sám.<sup>248</sup>

Tato skutečnost s sebou přináší jeden důležitý aspekt. Zpěv a hudba, kterou Boha oslavujeme, vznáší nároky nejen na hudbu samotnou, ale i na interprety, jejichž prostřednictvím se věřící na Boha obrací.

*Participatio actiosa* v liturgické hudbě se nesmí spojovat se slovy „cosí“, anebo „nějak“. Chceme-li Bohu zpívat a hrát, musíme si nejdříve uvědomit, co je Boha hodno a s jakým nasazením budeme Boha svou hudbou oslovovat.

Domníváme se, že právě tento přístup (*praxe může při absenci hudebního nadání vypadat jinak*) o naší *aktivní účasti* svědčí nejvíce.

Artificiální hudba k liturgii je interpretována hudebníky s náležitou průpravou. Není třeba zde rozlišovat, zda se věnují hudbě moderní či hudbě starší. Jejich umění se v každém případě odvíjí od usilovného cvičení po dlouhou řadu let. Netýká se to jen těch, kteří provádějí hudbu na profesionální úrovni, ale týká se to i amatérských hudebníků.

Ani forma interpretace není u moderní artificiální hudby k liturgii od té tradiční odlišná. Pěvecký sbor i případný orchestr mají své místo na kůru.

Moderní nonartificiální hudba většinou neklade vysoké nároky na interprety. To je také jeden z důvodů, proč se mládež této hudbě věnuje. Avšak jen malé procento z těch, kteří touto hudbou začínají, se pravidelným cvičením dopracuje k vyšší umělecké úrovni. Pokud se tedy v určitých případech moderní nonartificiální hudba stane součástí liturgického slavení, je třeba zvažovat také hudební úroveň interpretů.

Forma interpretace je u moderní nonartificiální hudby zásadně odlišná. Zpěváci a instrumentalisté totiž nejsou na kůru. A pokud jsou navíc blízko oltáře, čelem obrácení k lidu, mívá nebo může mít jejich produkce koncertní nádech.

---

<sup>247</sup> Srov. FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str.382.

<sup>248</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.64.

#### 4.9 Hudba k liturgii a odpovědnost

Provádění liturgické hudby při bohoslužbách je v našich zemích postaveno v drtivé většině na dobrovolné bázi. Je proto namístě zde ocenit neúnavnou snahu všech, kteří tímto způsobem s velkou pokorou slouží Bohu a svým bližním. Toto jejich posvátné dílo se daří především tam, kde duchovní správcové hudbě rozumí, prakticky ji provozují, anebo mají k hudbě alespoň kladný vztah.

Největší odpovědnost za hudbu k liturgii tak nese ve farnosti místní ordinář, farář, administrátor či rektor kostela. Jejich nejbližším spolupracovníkem je v tomto směru vedoucí kůru, regenschori. Oba organizují celý průběh liturgie, nácvik zpěvů, instrumentálního doprovodu, zajišťují notový materiál, pečují o hudební a liturgické vzdělání chrámových zpěváků, varhaníků a ostatních hudebníků, podílejí se rovněž na vzdělávání věřících, zaštiťují farní hudební život, podporují hudební soubor mladých, zabezpečují výchovu hudebního dorostu apod.<sup>249</sup> Je potěšující, že u nás existuje řada center, kde jsou všechny tyto aktivity dobře zajištěny.

Považujeme za velice důležité, a to i z pastoračního hlediska, aby hudební aktivity mladé generace byly ve farnosti všestranně podporovány. Znamená to, že se jim dostane odborného vedení, alespoň nejzákladnějšího hudebního vzdělání, že budou seznamováni s liturgií, s hudební tradicí církve apod. Tyto aktivity si jistě vynutí nemalé úsilí a určité finanční náklady, ale pro mladé věřící to může být cesta k poznání, co je v hudbě hodnotné a krásné. Nebudou tak již odsuzovat to, co doposud neznali. A o to by nám mělo jít především.<sup>250</sup>

Rovněž se domníváme, že si větší podporu zaslouží také chrámové sbory. Kromě té podpory duchovní na ně není ve farním rozpočtu mnohde pamatováno. Projeví se to zejména v situaci, kdy v zájmu zajištění slavnostní podoby liturgie o svátcích farnost není schopna zajistit všechny potřebné zpěváky či hudebníky z vlastních řad a potřebovala by pozvat další z blízkého okolí.

---

<sup>249</sup> Srov. CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999, str.73-78.

<sup>250</sup> Srov. HOLZKNECHT, V., *Portréty, úvahy, kritiky, morality*, Praha 1983, str.29.

V této souvislosti je třeba si připomenout, že oslava Boha má mít náležitou úroveň. Cesta spokojení se s málem nejenže nevede k duchovnímu povznesení, ale má za následek také pozvolnou ztrátu vnímání krásna.

Zkušenost ukazuje, že jen málo z toho, co nevychází z hudební tradice církve, v liturgické hudbě ob stojí. Lze usuzovat, že se to bude pravděpodobně týkat i „*kytarových mší*“, neboť charakter této hudby je chrámové hudbě poněkud vzdálený. Svou roli zcela jistě sehrály a z pohledu do budoucna jsou možná tím prvním krůčkem k výraznějšímu rozvoji hudebnosti mladých křesťanů. Je ale zatím na odpovědnosti místního ordináře, za jakých podmínek bude provádění těchto mší povolovat.

Jsme přesvědčeni, že nejen duchovní správcové v rámci církevní hierarchie, ale také teologické fakulty a církevní školy mohou u nás významným způsobem podpořit další vývoj posvátné hudby tím, že budou klást náležitý důraz na základní hudební vzdělání, a tudíž i na výuku hudby k liturgii. Obohatí to nejen samotné studium, ale v budoucnu to zajisté přinese také hojný užitek ve farnostech.

#### 4.10 Shrnutí

V této kapitole jsme se zabývali moderní nonartificiální hudbou s náboženským obsahem. Zaměřili jsme se přitom zvláště na její metroritmickou komponentu, na to, jak je vnímána. Také jsme si ukázali, že monotónní forsírovaný rytmus této moderní hudby je liturgické hudbě poněkud vzdálený.

Petra Ebena jsme uvedli jako zářný příklad skladatele mešní a duchovní tvorby a také jsme se pokusili stručně charakterizovat jeho mešní ordinarium.

Dále jsme uvedli možnosti uplatnění moderní nonartificiální hudby v liturgii. Poukázali jsme na naše přesvědčení, že mše svatá se zpěvem moderních písní by se měla uskutečňovat pouze v rámci setkávání mládeže, kdy i *participatio actiosa* společenství bude na jiné úrovni, než tomu obvykle bývá při zpěvu těchto písní v rámci bohoslužebného shromáždění věřících všech generací.

Rovněž jsme zmínili omezené využití této hudby při udělování svátostí. Zato větší prostor tato hudba dostává při některých pobožnostech.

V podkapitole o interpretaci jsme si uvědomili, že liturgické slavení od nás vyžaduje opravdovost toho, co Bohu ve zpěvu, ve hře, v recitaci, anebo jen v tichém mlčení sdělujeme.

Závěr kapitoly stručně ukazuje na organizaci provádění liturgické hudby ve farnosti a nastiňuje odpovědnost církevní hierarchie a teologických fakult v oblasti hudebního vzdělávání.



## ZÁVĚR

V této diplomové práci jsme si chtěli ukázat, do jaké míry se může moderní hudba v liturgii uplatnit. Měli jsme přitom na mysli především využití soudobé nonartificiální hudby, neboť její provádění při bohoslužbách je problematické. Dokazují to i mnohé diskuse z poslední doby. I to byl jeden z důvodů, proč jsme se rozhodli tuto otázku poctivě posoudit, a to *sine ira et studio*.

V první kapitole práce jsme se pokusili o ujasnění několika základních pojmů, které souvisí s liturgickou hudbou.

V druhé kapitole jsme se zabývali vývojem liturgické hudby, a to od okamžiku ustanovení eucharistie. V rámci dějinného přehledu jsme ukázali na bohatou hudební tradici církve. V různých obdobích byla hudba k liturgii ovlivňována také světskými prvky. Proto jsme věnovali náležitou pozornost zásahům církve proti jejich pronikání do liturgie. V tomto ohledu si nejvíce ceníme závěrů Tridentského koncilu a Motu proprio sv. Pia X. *Tra le sollecitudini*.

Ve třetí kapitole jsme se snažili blíže popsat vlastnosti liturgické hudby. Zaměřili jsme se na její tři základní vlastnosti, že má být posvátná, být uměním a neobsahovat světské prvky. Poté jsme se zmínili, jak je hudba tradičně využívána při mši sváté, při liturgii ostatních svátostí, při bohoslužbě slova, posvátném oficiu a také u svátostin a v rámci pobožností. V závěru kapitoly jsme se věnovali pojmu *participatio actiosa* a jeho významu pro liturgický zpěv.

Čtvrtá kapitola se zabývá uplatněním moderní hudby v liturgii. Zaměřili jsme se především na moderní nonartificiální hudbu, na její metroritmickou komponentu a jak je tato složka hudby vnímána. Jako vzor pro začleňování moderní hudby do liturgie uvádíme artificiální hudbu Petra Ebena. Stran využití moderní nonartificiální hudby jsme se snažili nastínit možnosti, kdy by se mohla vhodně do liturgie zapojit, přičemž jsme zohlednili i otázku její interpretace. Závěrem kapitoly se stručně zmiňujeme o organizaci hudební praxe ve farnosti a poukážeme na odpovědnost církevní hierarchie v oblasti hudebního vzdělávání mladých věřících.

Při zpracovávání daného tématu jsem využíval poměrně rozsáhlou literaturu. Pokud bych měl jmenovat jen jedinou knihu, které jsem si nejvíce cenil, jistě by to byla *Příručka pro varhaníky* od Karla Cikrleho a Jiřího Sehnala. Zaujala mne především poctivostí svého zpracování. A i když o moderní hudbě v liturgii přímo nepojednává, přesto mě v mnohém inspirovala.

Během studia dějin hudby jsem musel konstatovat, že ne všichni autoři věnovali duchovní tvorbě náležitý prostor. Například z autorů, z kterých jsem čerpal, Antonína Tučapského ve své knize uvádí pouze Miloslav Buček.

Při práci s církevními dokumenty o hudbě jsem občas nalézal ne zcela přesné překlady do češtiny. Proto jsem vycházel z originálních textů, které jsou k dispozici na vatikánských webových stránkách. Své překlady jsem přitom porovnával s anglickými, italskými, francouzskými a španělskými verzemi.

Poměrně mnoho času jsem věnoval poslechu duchovní hudby. Hojně jsem přitom využíval služeb hudebního oddělení Krajské vědecké knihovny v Liberci. Vítal jsem i pořady Českého rozhlasu D-dur.

Tato práce moderní nonartificiální hudbu neodmítá, ale snaží se jí dát své místo. Je nutno si přiznat, že tato hudba díky svému charakteru nikdy nemůže s chrámovým prostředím splynout. Ledaže bychom identitu chrámu pozměnili.

Domníváme se, že moderní hudba k liturgii by měla vycházet z hudební tradice církve a uměleckými prostředky na ni navazovat. Jedině tak se pak může stát její součástí.

## PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY

ADAM, A., *Liturgický rok*, Vyšehrad, Praha 1997.

ADAM, A., *Liturgika*, Vyšehrad, Praha 2008.

AUGUSTINUS, A., *Vyznání*, Kalich, Praha 2006.

BUČEK, M., *Duchovní hudba 20.století*, Masarykova univerzita, Brno 1999.

BUŽGA, J., *Hudební barok*, In: OČADLÍK, M. a kol., *Československá vlastivěda, díl IX.*, Horizont, Praha 1971.

CIKRLE, K., *Liturgická hudba*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999.

CIKRLE, K., *Liturgika*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999.

DATTRINO, L., *Patrologie*, KTF UK, Praha 1997.

DENIS, H., *Jak slavit eucharistii*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000.

*Direktář o lidové zbožnosti a liturgii*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2007.

DUFKA, V., *Liturgické slávenie ako základné východisko pre chápanie rituálnej hudby*, In: PODPERA, R. et al., *Hudba v súčasnej liturgii*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2006.

EGGEBRECHT, H.H., *Hudba a krásno*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

FELLERER, K.G., *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, In: FELLERER, K.G. et al., *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band II*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976.

FRANĚK, M., *Hudební psychologie*, Karolinum, Praha 2009.

FUKAČ, J. et al., *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997.

GRIGOVÁ, V., *Všeobecná hudební nauka*, ALDA, Olomouc 2005.

HOLZKNECHT, V., *Portréty, úvahy, kritiky, morality*, Praha 1983.

*HOSANA, zpěvník křesťanských písní*, PORTÁL, Praha 1997.

HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, IKAR, Praha 2005.

HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. – Renesance*, IKAR, Praha 2005.

HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby VI. – Hudba 20.století (2)*, IKAR, Praha 2007.

HRDINA, A., *Kanonické právo*, EUROLEX BOHEMIA, Praha 2002.

HURNÍK, L., *Tajemství hudby*, Grada Publishing, Praha 2000.

CHAPMAN, R., *Kytary*, Slovart, Bratislava 2006.

*Chirògrafo del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II per il centenario del Motu proprio „Tra le sollecitudini“ sulla musica sacra*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

*Instructio Musicam sacram (4)*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

JIRÁSKO, L., *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Fénix, Praha 1991.

KAČIC, L., *Dějiny hudby III. – Baroko*, IKAR, Praha 2009.

*Kancionál, společný zpěvník českých a moravských diecézí*, Zvon, Praha 1992.

KARS, J.-R., *OlivierMessiaen et la liturgie catholique*, In: SALVE č.2 roč.18, Krystal OP 2008.

KITTNAROVÁ, O., *Rozeznělé partitury*, ARSCI, Praha 2002.

KOHOUTEK, C., *Hudební styly z hlediska skladatele*, Panton, Praha 1976.

KOMÁREK, K., *P.Mgr. Josef Olejník*, BURGET, Olomouc 2001.

KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1999.

KURFÜRST, P., *Hudební nástroje*, TOGGA, Praha 2002.

*Mešní zpěvy*, Česká liturgická komise, Praha 1989.

*MISÁL na každý den liturgického roku*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000.

NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, Karolinum, Praha 2005.

*Nový zákon*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1998.

OVERATH, J., *Musica sacra v koncilové konstituci Sacrosanctum Concilium*, In: *Musicae sacrae ministerium*, 31, 1-2, 1994.

PIUS X., *Motu proprio Tra le sollecitudini*, čl.1-4, k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

PIUS XI., *Bula Divini cultus*, italská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

PACLT, J., *Slovník světových skladatelů*, Editio Supraphon, Praha 1972.

PODPERA R., *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu*, In: PODPERA, R. et al., *Hudba v súčasnej liturgii*, Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2006.

POKORNÝ, L., *Liturgika II.*, Česká katolická Charita, Praha 1977.

POLEDŇÁK, I., *Hudba jako problém estetiky*, Karolinum, Praha 2006.

POLEDŇÁK, I., *Stručný slovník hudební psychologie*, Supraphon, Praha 1984.

POLEDŇÁK, I., *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2005.

PRAŽÁK, J. et al., *Latinsko-český slovník*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1975.

RATZINGER, J., *O víře dnes*, Matice cyrilometodějská, Olomouc 1998.

RATZINGER, J., *Duch liturgie*, Barrister & Principal, Brno 2006.

RICHTER, K., *Liturgie a život*, Vyšehrad, Praha 2003.

ŘÍMAN, J. et al., *Malá československá encyklopedie*, díl IV., Academia, Praha 1986.

SACHS, C., *Rhythm and Tempo*, W.W.Norton and Comp., Inc., New York 1953.

*Sacrosanctum Concilium*, In: *Dokumenty II.vatikánského koncilu*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2002.

*Sacrosanctum Concilium (112)*, latinská verze k dispozici na <http://www.vatican.va/>.

SALVE, *Revue pro teologii a duchovní život*, č.2 roč.18, Krystal OP 2008.

SEHNAL, J., *Církevní hudba na rozcestí*, Opus musicum 1, 1969.

SEHNAL, J., *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*, In: CIKRLE, K., SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, Gloria, Rosice 1999.

SEHNAL, J., *Pobělohorská doba*, In: LÉBL, V. a kol., *Hudba v českých dějinách*, Supraphon, Praha 1989.

SMOLKA, J. et al., *Dějiny hudby*, TOGGA agency, Praha 2001.

ŠAFAŘÍK, J., *Dějiny hudby III.- 20.století*, nakladatelství Jan Piszkievicz, Věrovany 2006.

TICHÝ, L., *Slovník novozákonní řečtiny*, Burget, Olomouc 2001.

VÍT, P., *Doba národního probuzení*, In: LÉBL, V. a kol., *Hudba v českých dějinách*, Supraphon, Praha 1989.

VÍTOVEC, P., *Hudební liturgické tradice Pravoslavné církve*, Pravoslavná církevní obec v Brně, Brno 1998.

VOLEK, T., *Hudební barok*, In: OČADLÍK, M. a kol., *Československá vlastivěda, díl IX.*, Horizont, Praha 1971.

WESTRUP, J. et al., *Collins Encyclopedia of Music*, Chancellor Press, London 1984.

Internetový zdroj

<http://www.vatican.va/>

Všechny použité soubory textů církevních dokumentů byly ke dni 21.4.2010 na uvedené adrese volně k dispozici ke stažení.

## RESUMÉ

Diplomová práce se zabývá možností uplatnění moderní hudby v liturgii. Úvodní část je věnována definicím základních pojmů souvisejících s posvátnou hudbou. Následující část pojednává o vývoji liturgické hudby od Poslední večeře Páně. Ukazuje, jak tato hudba byla ve své historii ovlivňována světskými prvky. Zároveň si všímá, jak církev proti vnikání těchto prvků do liturgie zasahuje. Třetí část práce blíže popisuje vlastnosti liturgické hudby a jak je tato hudba tradičně využívána při mši svaté a u ostatních liturgických útvarů. Patříčná pozornost je věnována pojmu *participatio actiosa* a jeho významu pro liturgický zpěv.

Hlavní část práce se zaměřuje na možnosti uplatnění moderní hudby v liturgii. Jako vzor pro začleňování této hudby do liturgie je uvedena umělečná hudba Petra Ebena. Práce pak věnuje pozornost moderní nonartificiální hudbě a nastiňuje možnosti uplatnění této hudby při bohoslužbách. Také připomíná odpovědnost církevní hierarchie v oblasti hudebního vzdělání křesťanské mládeže.

Tato práce moderní nonartificiální hudbu pro užití v liturgii neodmítá. Jen se snaží jí dát své místo. Moderní hudba k liturgii by měla vycházet z hudební tradice církve a uměleckými prostředky na ni navazovat. Jedině tak se pak může stát její součástí.

Počet znaků : 125.522



## SUMMARY

This diploma thesis deals with the possibilities of application of modern music in liturgy. The introductory part is dedicated to definitions of the basic terms connected with the sacred music. The next part gives the information on history of liturgical music from the Last Supper. It shows how this music was in its history influenced by the profane elements. It concentrates on interventions of the Church aimed against their penetration into liturgy. The third part of the thesis describes in detail attributes of the liturgical music and how this music has been traditionally utilized during the Holy Mass and other liturgical configurations. The attention is also dedicated to the term *participatio actuosa* and to its importance to the liturgical singing.

The main part of the thesis is focused on the possibilities of application of modern music in liturgy. As a model for the incorporation of this music into liturgy the artistic music of Petr Eben is mentioned. The thesis is concerned in the modern popular music and it is trying to sketch its possible application during the divine services. It also reminds the responsibility of the Church hierarchy in the field of musical education of the Christian youth.

The thesis does not refuse the modern popular music for the use in liturgy. It only seeks to give to this music its right place. The modern liturgical music should profit from musical tradition of the Church and using the artistic means it should follow it. Only in this way it may become its integral part.

## ANNOTATION

Surname and name of author: JURÁK Pavel

Institution: Department of Pastoral Theology and Law Sciences,  
Catholic Theological Faculty, Charles University in Prague

Title: Possibilities of application of modern music in liturgy

Supervisor: Mgr. Bc. Terezie Minářová Výborná

Number of pages: 82

Number of bibliographical sources: 67

Keywords: sacred music, liturgy, modern music, active participation, Christian youth

This diploma thesis deals with the possibilities of application of modern music in liturgy. The introductory part is dedicated to definitions of the basic terms connected with the sacred music. The next part gives the information on history of liturgical music from the Last Supper. It shows how this music was in its history influenced by the profane elements. It concentrates on interventions of the Church aimed against their penetration in liturgy. The third part of the theses describes in detail attributes of the liturgical music and how this music has been traditionally utilized during the Holy Mass and other liturgical configurations. The attention is also dedicated to term *participatio actuosa* and of its importance to the liturgical singing.

The main part of the thesis is focused on the possibilities of application of modern music in liturgy. As a model for the incorporation of this music into liturgy the artistic music of Petr Eben is mentioned. It also reminds the responsibility of the Church hierarchy in the field of musical education of the Christian youth.

The modern liturgical music should profit from musical tradition of the Church and using the artistic means it should follow it. Only in this way it may become its integral part.