

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Katedra pastorálních oborů a právních věd

PhDr. Leona Saláková, Ph.D.

ČESKÁ LITURGICKÁ HUDBA PO II. VATIKÁNSKÉM KONCILU

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Dr. Vojtěch Eliáš

PRAHA 2010

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 26.04.2010

OBSAH

ÚVOD	4
1 LITURGICKÁ HUDBA.....	6
1.1 Význam pojmu.....	6
1.2 Liturgická hudba po II. vatikánském koncilu	7
1.3 Současný stav liturgické hudby v Čechách a na Moravě	7
2 PORTRÉTY VYBRANÝCH SKLADATELŮ A JEJICH VZTAH K LITURGICKÉ HUDBĚ	10
2.1 Jan Hanuš.....	10
2.2 Petr Eben.....	10
2.3 Zdeněk Lukáš.....	12
2.4 Jiří Laburda.....	12
2.5 Zdeněk Pololáník.....	13
2.6 Ivan Kurz.....	13
3 DRUHY LITURGICKÉ HUDBY.....	15
3.1 Liturgická hudba na liturgické texty.....	15
3.1.1 Gregoriánský chorál jako inspirační zdroj.....	15
3.1.2 České duchovní písně jako fundament moderní kompozice.....	18
3.1.3 Inspirace staroslověnskou kulturou.....	20
3.1.4 Ostatní liturgická díla na liturgické texty.....	21
3.2 Neliturgická hudba na liturgické texty.....	29
3.3 Liturgická hudba na neliturgické texty a liturgická hudba instrumentální.....	34
ZÁVĚR.....	37
Seznam literatury.....	38
Anglická anotace.....	40

ÚVOD

Liturgická hudba za dobu své existence prošla bohatým dějinným vývojem, který byl ovlivňován dvěma faktory. Jednak přirozeným vývojem, který reflektoval společenské změny a kulturní zvyklosti, a také změnami, vyhlášenými v konkrétním čase na konkrétním místě. Oficiální směr praxe liturgické hudby udávaly zvláště koncily, které však svá ustanovení nevytvářely tzv. „na zelené louce“, ale vycházely ze soudobých zvyklostí, usměrňovaly je a v naléhavých záležitostech se postavily jasně na stranu zachování posvátnosti liturgické hudby. II. vatikánský koncil se zdržel nekompromisních zákazů či příkazů a šel cestou doporučení. Liturgické hudbě se věnuje dokument II. vatikánského koncilu - konstituce *Sacrosanctum Concilium*, konkrétně její šestá kapitola.

Pokoncilní období až do současnosti je v naší zemi determinováno výraznou změnou společenských poměrů. Doba komunistické totality církvím nepřála, liturgická hudba měla obtížnou pozici a vyvíjela se na lokálních místech pouze díky odvážným hudebníkům, kteří se jí věnovali i přes hrozby persekuce. Většinou však úroveň liturgické hudby neutěšeně klesala přímo úměrně s mizejícími věřícími v kostelech. Změna politické situace a znovunabytí svobody měly dopad i na život církví, neboť po dlouhém období náboženského útlatku mohly své aktivity provozovat opět veřejně. V prvních porevolučních letech se výrazně zvýšil počet příslušníků a sympatizantů církví, tento trend však neměl dlouhé trvání, již v druhé polovině 90. let jsme byli svědky nástupu postupné sekularizace. Počáteční nadšení bylo vystřídáno ochladnutím. V povaze člověka je totiž bohužel zakódováno, že jakmile opadne jakákoli euforie a jedinec se vrátí do všedního života ke svým každodenním starostem, objeví se u něho potřeba hledat jiné podněty, které by ho vyvedly ze stereotypu a znovu uvedly do stavu nevšednosti.

Svoboda náboženského vyznání však i přes zmíněné problémy přinesla své ovoce, interpreti začali do svých programů zařazovat skladby s duchovními náměty, v mnoha kostelech se obnovily chrámové sbory a některé farnosti se snaží pěstovat kvalitní liturgickou hudbu.

Charakteristika literatury

Obecných pohledů na vývoj liturgické hudby a její provozování v českých zemích najdeme v literatuře mnoho. Ve většině případů je zpracování této problematiky součástí všeobecných dějin hudby. Odborných publikací zaměřujících se speciálně na vývoj duchovní hudby je poskrovnu, přímo o liturgické hudbě jich existuje ještě méně. Stav nejnovějšího bádání o současné duchovní hudbě prezentuje *Příručka pro varhaníky* Karla

Cíkrle a Jiřího Sehnala, která obsahuje tři kapitoly věnující se liturgice, liturgické hudbě a dějinám katolické chrámové hudby. Pojmy z oblasti duchovní hudby osvětluje v *Stručném slovníku duchovní hudby* Jiří Vyskočil. Ve strahovském klášteře se roku 1994 uskutečnilo symposium o liturgické hudbě, s příspěvky, které zde byly předneseny, se můžeme seznámit ve sborníku *Musicae sacrae ministerium*.

Na širokou problematiku duchovní hudby se zaměřují i některé časopisy. Autentická dobová svědectví o stavu liturgické hudby poskytují zejména časopisy *Cecilie* a *Cyřil* z 19. a 1. poloviny 20. století, v dnešní době se tomuto tématu věnují časopisy *Psalterium* a *Varhaník*. Časopis pro sborové umění *Cantus* obsahuje rubriku speciálně zaměřenou rubriku na duchovní hudbu. Vědecké studie zkoumající posvátnou hudbu všech staletí obsahují i všeobecněji zaměřené muzikologické časopisy *Hudební věda* a *Opus musicum*.

Informace o jednotlivých skladatelích, jejichž liturgickou i neliturgickou tvorbou se ve své práci zabývám, jsem čerpala z monografií, všeobecněji zaměřených encyklopedií, z článků v odborných časopisech, osobních rozhovorů a v neposlední řadě také z internetu. Snad nejvýznamnějšímu českému skladateli poslední doby Petru Ebenovi jsou věnovány dvě monografie, obě s názvem *Petr Eben*, jejichž autorkami jsou Kateřina Vondrovicová a Eva Vítová. Ostatní autoři zatím na ucelený pohled na svůj život a dílo čekají, mnoho studentů hudebně zaměřených škol jim ale už věnovalo své diplomové a disertační práce.

Cíl a metodologie práce

Dějinná zkušenost nám ukazuje, že teprve čas vytříbí kvalitní od povrchního a tato zákonitost samozřejmě platí i pro hudbu. Ve zkoumaném období po II. vatikánském koncilu vzniklo v naší zemi nepřehledné množství liturgických děl a není v možnostech současného člověka všechny skladby pojmout a utřídit. Tvorba skladatelů regionálního významu obsahuje také zhudebněné liturgické texty, avšak většina jich zřejmě upadne do zapomnění. Přesto se mezi nimi jistě naleznou i díla, která přežijí svou dobu a stanou se součástí repertoáru hudebních těles ve vzdálené budoucnosti. Vzhledem k těmto skutečnostem nemůže ani tato práce pojmout zkoumanou problematiku ve vyčerpávající šíři, proto jsem se v ní zaměřila pouze na díla významných českých skladatelů, která vznikla po II. vatikánském koncilu. Kritérium výběru skladatelů spočívalo v jejich významu pro soudobou duchovní (liturgickou) hudbu, který jim přikládá dnešní doba. Jde o reprezentativní výběr skladatelů a jejich skladeb, který dokumentuje stav současné tvorby pro bohoslužbu i mimo ní.

1 LITURGICKÁ HUDBA

1.1 Význam pojmu

Pro hudbu, která byla napsaná k bohoslužebným účelům, se v českém prostředí vžil termín hudba liturgická. Celosvětově užívaný latinský termín „musica sacra“ znamená v doslovném překladu posvátnou hudbu. Tímto výrazem se označuje specifický druh hudby, jež si při svém provádění klade jiné cíle než hudba artificiální. Má služební charakter a jejím prvotním určením je spoluvytvářet liturgii a umocňovat její účinek. Začleňuje se do ní a podřizuje se jí, neboť má být jen odleskem slávy, která probíhá u oltáře. Obecně vzato, zatímco hudba světská vyžaduje zaměření na sebe samu, hudba liturgická se má stát prostředníkem mezi člověkem a Bohem.

Liturgická hudba je součástí hudby duchovní. Duchovní hudba, jakožto nadřazený pojem, zahrnuje všechny skladby, které jsou inspirovány náboženskými tématy. Kromě hudby liturgické sem patří díla, která jsou svým charakterem předurčena pro koncertní pódia. Takovými skladbami jsou nejčastěji oratoria, či rozsáhlá requiem a mše. Hranice mezi „liturgickou“ a „koncertní“ skladbou nejsou vždy ostré. Z nejznámějších koncertních duchovních děl uveďme alespoň Beethovenovu Missa solemnis či Requiem Dvořákovu, Verdiho či Brahmsovo.

Liturgická hudba patří do chrámu, v kterémkoli jiném prostředí ztrácí na působivosti. V důsledku sekularizace společnosti ji ale koncertní tělesa zařazují do svých programů i při produkcích ve světských prostorách.

Specifický pohled na rozlišení jednotlivých typů duchovní hudby přináší Petr Eben. Rozeznává 1) hudbu bohoslužby 2) hudbu v bohoslužbě 3) hudbu k bohoslužbě.¹ První skupinu tvoří gregoriánský chorál a rané duchovní písně, renesanční polyfonie až po Palestrinu spadá do druhé skupiny a do té třetí řadí skladby od raného baroka dále. Rozdíl mezi předločkami „v“ a „k“ je graficky nepatrný, ale významově podstatný. Hudba v bohoslužbě se totiž cele podřizuje liturgickému dění u oltáře a nade vše ctí slovo. Oproti tomu hudba k bohoslužbě „*je nesena subjektivní afektovostí a výrazovostí a způsobila rozlomení jednoty liturgie a hudby.*“² Zvláštní pověření spatřuje Eben k tvorbě hudby, která má zaznívat v bohoslužbě. Vyznává se, že „*plnění tohoto úkolu souvisí s mým přesvědčením o jisté služebnosti hudby oproti pojetí komponování jako seberealizace.*“³

¹ Srov. VÍTOVÁ Eva: Petr Eben, Praha: Baronet, 2004, 284.

² VÍTOVÁ: op.cit., 285.

³ VONDROVICOVÁ Kateřina: Petr Eben, Praha: Panton, 1995, 41.

Z postoje hluboce věřícího Petra Ebena můžeme odvodit, že tvorba hudebních děl pro liturgii je důležitá zvláště pro křesťansky zaměřené skladatele. To ovšem nevylučuje ostatní autory, kteří mohou tvořit (a také v průběhu dějin tvoří) neméně krásná a hluboká liturgická díla. Avšak logicky s jiným postojem, než služebností Bohu.

1.2 Liturgická hudba po II. vatikánském koncilu

Liturgickou hudbou se zabývá šestá kapitola konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*.⁴ Konstituce byla schválena a slavnostně vyhlášena 4.12.1963.

Závěry koncilu konkretizuje „Instrukce o hudbě v liturgii“ zveřejněná 5.3.1967.

Tato instrukce přinesla zklamání stoupencům cecilianismu⁵, který v té době dozníval, neboť instrukce neupřednostňuje žádný styl. Gregoriánský chorál se sice považuje za „zpěv vlastní římské liturgii“,⁶ avšak nevylučuje další hudební formy, které „odpovídají duchu liturgie.“⁷ Instrukce dokonce povoluje, aby se při liturgii prováděly křesťanské písně, po hudební stránce ovlivněné populární hudbou. Koncil dále zdůraznil důležitost aktivního zapojení bohoslužebného shromáždění, a proto i v hudební složce má převažovat lidový zpěv. Chránové sbory sice mají zůstat zachovány, protože přispívají ke zkrášení bohoslužby a zvyšují její slavnostnost, ale sbormistři měli dbát na to, aby hudba nepřekrývala důležité části liturgie, její délka neúnosně neprotahovala bohoslužbu a alespoň částečně byl do zpěvu zapojen i lid. Podstatným zásahem do liturgie a liturgické hudby bylo zrušení latiny jako jediného liturgického jazyka ve prospěch zavedení národních jazyků. Vlastním hudebním nástrojem církve zůstávají nadále varhany, ale nejsou vyloučeny ani žádné další nástroje v souladu s tradicí jednotlivých národů.

1.3. Současný stav liturgické hudby v Čechách a na Moravě

Zásadní společenské změny na přelomu 80. a 90. let s sebou přinesly mimo jiné i svobodu slova a náboženského vyznání, což vedlo velmi brzy k velkému rozvoji liturgické, resp. duchovní hudby jako celku. Po celé republice se obnovily chránové sbory, do repertoáru všech typů sborů se vrátily duchovní kompozice, vzniklo velké množství

⁴ DRUHÝ Vatikánský koncil: Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*, (ze dne 4. prosince 1963), in: Dokumenty II. vatikánského koncilu, Praha: Zvon, 1995, 125–171.

⁵ Hnutí cecilianismu ovlivnilo českou církevní hudbu zvláště v 19. století. Jeho vznik souvisí s krizí církevní hudby, s jejím zesvětšťováním a hodnotovým poklesem. Hlavní ideje cecilianismu hlásaly odstranění „nánosů světských manýr“ a očištění liturgické hudby. Cílem reformátorů bylo oživit gregoriánský chorál a liturgickou hudbu omezit pouze na skladby, které vycházejí z vrcholně renesančního stylu. Na piedestal nedostupného tvůrce liturgické hudby byl postaven Giovanni Pierluigi da Palestrina, většina ceciliánských skladatelů komponovala své skladby podle jeho vzoru.

⁶ Instrukce *Musicam sacram*, článek 116. Řím: Kongregace obřadů a Rada pro provádění liturgické konstituce, 1967.

⁷ Srov. tamtéž, čl. 116.

souborů specializujících se na duchovní hudbu. V porevolučních letech začalo mnoho lidí sympatizovat s křesťanstvím, ale po počáteční euforii se koncem století mnoho z nich opět od církvi odvrátilo. I přes ateistické zaměření národa však duchovní hudba, především její koncertní podoba, zůstává v oblibě dodnes. Horší situace je však v chrámových sborech a v provozování liturgické hudby. Sbor, případně i orchestr existuje při všech katedrálách a větších kostelích, ale na venkově a v menších městech je situace mnohdy složitá. Řada chrámových sborů, po revoluci obnovených, opět zanikla, a to především v důsledku poklesu zájmu střední a mladší generace o duchovní hodnoty a naopak jednostranné orientace k materiální stránce života. Pro zpěv při liturgii se hůře získávají bez vztahu k církvi, proto je mnohde nemožné sestavit byť jen komorní sbor. Úroveň liturgické hudby stojí téměř výhradně na obětavých dobrovolnících, kteří se dají do služeb církve bez nároku na honorář. I přes tento handicap existuje na území České republiky mnoho kvalitních sbormistrů, sborů, varhaníků a dalších hudebníků, kteří spatřují své poslání ve zvýšení úrovně provozovací praxe liturgické hudby.

S cílem podporovat a rozvíjet duchovní hudbu vznikly u nás v novější době dvě velké instituce – pražská Společnost pro duchovní hudbu a brněnská Jednota ku zvelebení církevní hudby na Moravě Musica Sacra. V obou případech jde o dobrovolné neziskové organizace, sdružující „zájemce o hudbu chrámovou i koncertní, zejména pak ty, kteří výsledky své činnosti na tomto poli chtějí nabídnout i jiným.“⁸ Organizaci koncertů duchovní hudby zajišťuje např. agentura Psalterium, vlastněná Společností pro duchovní hudbu. Získané finanční prostředky vynakládá na stavbu a rekonstrukci varhan a k podpoře jiných akcí duchovní hudby. Zcela ojedinělým projektem, zabývajícím se vzděláváním v oblasti duchovní hudby, je „Letní škola duchovní hudby – Convivium“, která se od roku 2003 pravidelně koná v želivském nebo novohradském klášteře. Díky kvalitní výuce, kterou zajišťují profesionální hudebníci z celého světa, poskytuje pokročilým amatérům a začínajícím profesionálům cenné teoretické vědomosti zkušenosti z praxe.

V průběhu staletí můžeme sledovat proměny provozovací praxe liturgické hudby, která přímou úměrou souvisela a stále souvisí s postavením církve ve společnosti. V dobách, kdy církve zaujímaly ve společenském životě pevnější pozice, se rozvíjely také speciální školy, které připravovaly profesionální zpěváky pro liturgickou praxi.⁹ S potlačením vlivu církvi tyto instituce zanikaly a hudebníci „pro kostel“ byli buď samouci nebo absolventi světských hudebních škol. V současnosti se v naší republice výchovou

⁸ <http://www.sdh.cz> (25.11.2009)

⁹ Středověké instituce bonifantů, mansionářů, od doby pohusitské literátská bratrstva, řádové školy jezuitů a piaristů v době baroka, varhanické školy v 19. a na počátku 20. století.

profesionálních chrámových hudebníků věnuje jen několik škol (Týnská škola – Collegium Marianum – Sbormistrovství chrámové hudby, Církevní varhanická škola v Opavě, brněnská církevní ZUŠ), a proto se liturgické hudbě v kostelích věnují většinou amatéři – samouci či absolventi světských hudebních institucí.

V porevolučních letech se v hudební praxi křesťanských církví objevil fenomén tzv. křesťanského folku, který ovlivňuje liturgickou hudbu stále více. Primát sice zůstává klasické tvorbě, avšak populární písně s duchovními texty získávají čím dále větší oblibu. Základnu interpretů i posluchačů tvoří přirozeně mladí lidé, ale populární písně s kytarou a rytmickými nástroji přivítala i část střední a starší generace. Většina profesionálních hudebníků vnímá tento trend negativně, protože kvalita aranžmá, textů i samotné interpretace bývá často značně problematická. Křesťanský folk můžeme sice kritizovat, ale nelze jej zcela přehlížet. Nezbyvá než věřit, že síto času vytřídí „semeno od plevele“ a že i tato hudba vydá své kvalitní plody.

2 PORTRÉTY VYBRANÝCH SKLADATELŮ A JEJICH VZTAH K LITURGICKÉ HUDBĚ

2.1 Jan Hanuš (1915–2004)

Jan Hanuš se narodil v Praze, kde také vystudoval obchodní akademii a současně docházel na soukromé hodiny skladby k Otakaru Jeremiášovi. Po maturitě nastoupil do nakladatelství svého dědečka Františka Augustina Urbánka a přitom zároveň studoval na pražské konzervatoři kompozici (Rudolf Karel, Otakar Šín), dirigování (Pavel Dědeček) a instrumentaci (Jaroslav Kříčka). Po studiích začal pracovat v dědečkově podniku, kde se propracoval až na vedoucí místo. Po znárodnění rodinného nakladatelství působil jako redaktor v nakladatelství Orbis a v hudebním odboru Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, podílel se také na založení hudebního nakladatelství Panton. Během svého dlouhého života přijal členství v mnoha hudebních spolcích a společenských institucích (Přítomnost, Společnosti Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerstera a Otakara Ostrčila, Svaz československých skladatelů, Česká společnost pro hudební vědu, ISME – Mezinárodní společnost pro hudební výchovu, Česká hudební společnost, festivalový výbor Pražského jara). Po roce 1968 se Hanuš pro své politické postoje musel vzdát existenčních jistot a stal se svobodným umělcem. Vedle komponování se věnoval sbormistrovské činnosti v chrámovém sboru při basilice sv. Markéty v Praze-Břevnově. Až změna politických poměrů přinesla Hanušovi společenské ocenění jeho celoživotní práce. V roce 1999 mu prezident republiky udělil medaili Za zásluhy, od Unie českých pěveckých sborů a Asociace hudebních umělců a vědců obdržel v témže roce Cenu Bedřicha Smetany.

Dílo Jana Hanuše je velmi obsáhlé, rozprostírá se od jednoduchých instruktivních skladbiček až k velkým symfoniím. Významnou pozici mezi nimi zaujímají skladby s duchovní tematikou, neboť i celý skladatelův život byl prochnut hluboce prožitými křesťanskými postoji.

2.2 Petr Eben (1929–2007)

Petra Ebena můžeme bez nadsázky označit jako největšího českého skladatele 2. poloviny 20. století a počátku 21. století. Bezpochyby tomu tak je minimálně na poli liturgické hudby. Studoval gymnázium, ale v roce 1944 byl vyloučen pro židovský původ otce. Pracoval potom jako dělník, a byl dokonce vězněn v koncentračním táboře Buchenwald. Po válce gymnázium dokončil a v letech 1948–1954 studoval klavír u Františka Raucha a skladbu u Pavla Bořkovce na pražské HAMU. Od absolutoria na HAMU se věnoval skladatelské, koncertní a pedagogické činnosti. Krátce působil jako

dramaturg hudebního vysílání Československé televize, od roku 1955 zastával místo odborného asistenta na katedře hudební vědy Filosofické fakulty UK v Praze, a to až do konce 80. let. V souvislosti s neskryvaným náboženským přesvědčením byla Ebenovi znemožněna další vědecká graduace, a proto až po revoluci byl jmenován docentem a posléze profesorem na domácí filosofické fakultě a na katedře skladby HAMU.

Petr Eben sice vystudoval hru na klavír, ale doma i ve světě ho proslavila především jeho virtuózní hra na varhany. S varhanami i klavírem se pojí umělcova neobyčejná schopnost improvizace, která se stala součástí mnoha Ebenových recitálů. V období totality zůstával Petr Eben z politických důvodů nedoceněn. Bohaté satisfakce se mu dostalo až po roce 1989, kdy získal vedle již zmíněných akademických hodností mnohá ocenění doma i v zahraničí. Francouzský ministr kultury mu např. v roce 1991 udělil titul Rytíř umění a literatury, rok poté byl Eben jmenován čestným profesorem Royal Northern College of Music v Manchesteru.¹⁰ Na domácí půdě získal čestný doktorát Univerzity Karlovy (1994) a v roce 2002 Řád sv. Cyrila a Metoděje, udělovaný Českou biskupskou konferencí.

Tvorba Petra Ebena čítá několik set skladeb vokálních i instrumentálních, pro nejrůznější obsazení a na nejrozmanitější témata. Zcela výjimečné a zásadní postavení však mají díla s duchovní inspirací a zejména díla liturgická, která umělec tvořil po celý svůj život, nezávisle na konkrétních životních podmínkách. Přesto je zajímavé, že zatímco do roku 1989 tvořila díla s duchovním obsahem zhruba padesát procent z jejich celkového počtu, po revoluci jsou to plné tři čtvrtiny. Užší zaměření na duchovní tvorbu jistě souvisí se změnou společenské atmosféry, ovšem nejen v pozitivním, ale i v negativním slova smyslu. Svoboda vyjadřování jde ruku v ruce s konzumním materialismem, který v průběhu posledních dvaceti let výrazně ovlivňuje velkou část naší populace. Přimknutí se k duchovním hodnotám naopak člověka povznáší a pomáhá mu neklesnout na dno. Sám Eben o tom říká: „*Pokud by se někdo náhodou probíral mým dílem, mohlo by se mu zdát, že jde o náboženského fanatika, kterému by se raději vyhnul. Ale myslím si, že to způsobila ona uměle vytvořená čtyřicetiletá duchovní poušť, která mě nutila znovu a znovu vyjadřovat touhu po vymanění člověka z tíživých pout materialismu.*“¹¹

¹⁰ Na této univerzitě vyučoval kompozici v akademickém roce 1978/79.

¹¹ VONDROVICOVA: op cit., 44.

2.3 Zdeněk Lukáš (1928–2007)

Zdeněk Lukáš vystudoval v letech okupace učitelský ústav a poté působil pět let jako učitel na základních školách. Významný zlom v Lukášově životě, který zásadním způsobem ovlivnil jeho další profesní dráhu, představoval nástup vojenské služby v roce 1951. Mladý učitel, který měl prozatím za sebou jen první nesmělé kompoziční pokusy, byl povolán do Plzně. Na vojně přišel poprvé do pravidelného styku se sborovým zpěvem – založil zde mužský sbor, který později rozšířil i o ženskou složku. Sbor dosáhl na svou dobu mimořádné úrovně, a byl proto často povoláván k natáčení pro potřeby plzeňského rozhlasu. Především v rozhlase se Lukáš setkal s řadou výrazných uměleckých osobností, které ovlivnily jeho rozhodnutí věnovat se rozhlasové a sbormistrovské práci i po skončení vojenské služby. Lukáš tedy zůstal v Plzni, s níž spojil následující dekádu svého života. Stal se hudebním redaktorem plzeňského rozhlasu a již v roce 1954 založil poloprofesionální sbor Česká píseň, jež potom vedl téměř dvacet let. Další významný mezník v Lukášově životě představuje rok 1964, kdy se přestěhoval do Prahy. Do Plzně nadále zajížděl za Českou písní. Krátce také působil na pražské konzervatoři (1973–75), jeho hlavní profesní orientací a životním posláním se však stala kompozice, jíž se soustavně věnoval do své smrti ve svobodném povolání.

Zdeněk Lukáš je doma i ve světě znám jako velmi produktivní a invenční skladatel. Přestože kompozici nikdy nestudoval, vyjma konzultací u Miloslava Kabeláče, začlenil se svým kvantitativně obsáhlým dílem i originálním stylem mezi přední české skladatele přelomu 20. a 21. století. Bezesporu nejpopulárnější a nejčastěji prováděnou oblastí jeho tvorby jsou již po několik desetiletí skladby sborové. Lukášův úzký vztah ke sborovému zpěvu má zcela přirozený původ v jeho vlastní sbormistrovské činnosti. Skladatel se nikdy neprezentoval jako praktikující křesťan a v jeho díle duchovní tvorba nezaujímá dominantní postavení, ale i v této oblasti vytvořil několik reprezentativních děl, jež se svou kvalitou a oblibou mezi interprety i posluchači řadí k nejlepším soudobým skladbám tohoto typu.

2.4 Jiří Laburda (*1931)

Jiří Laburda pochází z jihočeské Soběslavi, kde získal základy hudebního vzdělání, které později prohloubil dalším odborným studiem. Hudební výchovu vystudoval v letech 1952–1955 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a následně na tehdejší pražské Vysoké škole pedagogické (1956–1960). Vedle toho navštěvoval soukromé hodiny kompozice u skladatelů Karla Háby a Zdeňka Hůly. Své vysokoškolské vzdělání završil

získáním titulu doktora filosofie. V roce 1973 ukončil vědeckou aspiranturu, avšak obhajoba práce mu z politických důvodů nebyla umožněna.

Na počátku své pedagogické dráhy působil Laburda nejprve šest let na školách v Jablonci nad Nisou a v Chebu, odkud posléze přešel na Pedagogickou fakultu UK v Praze, kde vyučoval hudebně teoretickým předmětům celkem osmatřicet let. Od roku 1999 působil na pražské konzervatoři, v současné době se věnuje především komponování.

Dílo Jiřího Laburdy zahrnuje velké množství skladeb rozmanitých forem pro různorodé obsazení. Stěžejní místo v Laburdově tvorbě zaujímá sborová a kantátová literatura. Autor udržuje živé kontakty s mnoha amatérskými pěveckými sbory a píše pro ně technicky i interpretačně přístupnou hudbu. K pilířům Laburdovy tvorby se řadí také duchovní skladby, určené všem typům sborů. Většina duchovních skladeb je vhodná k provozování při liturgii, skladatel totiž klade důraz na širokou využitelnost a přístupnost. Sám má ke křesťanství velice blízko, což se odráží na hlubokém propojení liturgických textů a hudby.

2.5 Zdeněk Pololáník (*1935)

Jméno Zdeňka Pololáníka je spjato s hudebním životem moravské metropole – Brna. Narodil se zde a vystudoval varhany u Josefa Černockého a skladbu pod vedením Josefa Suchého. Vysokoškolské vzdělání nabyt na JAMU, jeho hlavními pedagogy v oboru skladba byli Vilém Petrželka a Theodor Schäfer. V 60. letech se stal členem nekonformní Tvůrčí skupiny A, kterou skladatel Jan Novák pojmenoval Parasiti Apollonis. Po roce 1989 zaujal místo varhaníka v brněnské katedrále sv. Petra a Pavla a na Janáčkově akademii múzických umění založil zvláštní oddělení duchovní hudby. Zdeněk Pololáník dodnes působí jako varhaník, pedagog, ale na prvním místě se věnuje skladatelské činnosti.

Pololáníkovo dílo, které čítá dosud přes sedm set opusových čísel můžeme rozčlenit do tří oblastí. Do první patří koncertní skladby světské povahy, do druhé množství hudby filmové a scénické a konečně třetí rozsáhlou oblast představuje tvorba duchovní. Pololáníkovo zaměření na duchovní a speciálně na liturgickou hudbu vyplývá z jeho náboženského přesvědčení a díky funkci regenschoriho v brněnské katedrále je úzce spjato s církevním prostředím.

2.6 Ivan Kurz (*1947)

Ivan Kurz je předním současným českým skladatelem a pedagogem. Ačkoliv nepochází z hudební rodiny, již od pěti let se vytvářel drobné skladbičky pro klavír. Po maturitě na gymnáziu vystudoval skladbu na pražské HAMU u Emila Hlobila a Václava

Dobiáše. Již během studií pracoval jako externí dramaturg Československé televize (1972–1975), podílel se zvláště na přípravě operních představení. Po absolutoriu zůstal na své alma mater jako pedagog a působí zde dodnes. Po roce 1990 se stal docentem, v roce 1996 byl jmenován profesorem. Mezi lety 1996–2000 zastával funkci děkana.

Kurzovo dílo je velice obsáhlé, zahrnuje skladby orchestrální, komorní, vokální, vokálně instrumentální a elektroakustické. Nezanedbatelnou část své tvorby věnoval i hudbě filmové a televizní. Ivan Kurz klade ve svých hudebních výpovědích důraz na vyjádření hloubky obsahu a povznesení člověka k vyšším hodnotám.¹² Snaží se posluchače přimět k zamyšlení se nad světem a duchovními hodnotami. Sám autor se v rozhovoru pro časopis Cantus¹³ vyznává, že ho v mládí uchvátily myšlenky buddhismu, ale postupem času dozrál ke křesťanství. Říká, že „(...) *křesťanství potřebuje větší zralost. Potřebuje pochopit, že sám svojí pílí si duchovní poznání zajistit nemohu, že je k tomu třeba vysoká dávka milosti, neboť jako lidská bytost jsem plný chyb, kterých nejsem schopen se sám zbavit (...).*“¹⁴ Duchovní díla, která vzešla z jeho pera nejsou většinou liturgické povahy, což odpovídá Kurzově vnímání duchovna v širším filosofickém smyslu slova, aniž by tím byly popřeny základní myšlenky křesťanství, ke kterému se skladatel hlásí.

¹² „Přál bych si, aby hudba, kterou píše, byla jedním z údů společného těla hodnoty, která vede člověka výš.“

In: Sleeve-note k CD: Ivan Kurz: Orchestral works. Praha: Bonton Music, 1997.

¹³ STAŇKOVÁ Helena: Rozhovor s Ivanem Kurzem, in: Cantus 3 (2007), 5–9

¹⁴ STAŇKOVÁ: op.cit., 7.

3 DRUHY LITURGICKÉ HUDBY

3.1. Liturgická hudba na liturgické texty

Oblast hudby, na kterou se zaměřuji v této kapitole, tvoří vedle neliturgické hudby na liturgické texty nejpočetnější skupinu. Snad každý skladatel v historii zhudebnil nějaký liturgický text, ale již ne všem se podařilo vystihnout podstatu slova. Není bez zajímavosti, že dokonalé propojení liturgického slova a hudby se dařilo a daří zejména skladatelům věřícím. V Čechách a na Moravě se po 2. vatikánském koncilu vyprofilovalo několik skladatelských osobností, které nezanedbatelnou část své tvorby věnovali právě liturgické hudbě. Hudbě, která bude primárně znít opravdu ke cti a slávě Boží při bohoslužbách.

Liturgickou tvorbu výše jmenovaných skladatelů lze třídit podle několika kritérií, např. podle obsazení, námětu či z hlediska kompozičního stylu. V této práci jsem upřednostnila rozčlenění podle inspiračních zdrojů. Vzhledem k tomu, že stálým inspiračním zdrojem v historii hudby je gregoriánský chorál, chtěla bych se mu nejprve věnovat jako fenoménu, který ovlivnil mnoho skladatelů i interpretů.

3. 1. 1 Gregoriánský chorál jako inspirační zdroj

Gregoriánský chorál snad v každém historickém období ovlivňoval melodické myšlení skladatelů a pomáhal pochopit vztah hudby a slova vůbec. Petr Eben vypichuje tři základní rysy, které moderní skladatele poutají k chorálu. Jsou to autonomní melodie, harmonická labilnost a rytmická uvolněnost.¹⁵ Skladatelé zacházeli a stále zacházejí s chorálem různými způsoby. Buď použijí chorální melodii jako melodický fundament (a to nejen v liturgických kompozicích) anebo vazba může spočívat ve vzájemné sémantické vazbě.¹⁶ Bohužel se gregoriánský chorál nedostal jen do rukou poučených odborníků a často jsme svědky naprosto nestylového, v horším případě kýčového pojetí v pseudomeditativním hávu.

Gregoriánský chorál se asi nejvíce promítá do tvorby Petra Ebena. V jednom ze svých textů vysvětluje, že zvláště v pohnutých dobách člověk potřebuje nějakou pevnou půdu, ke které by se mohl přimknout a tuto oporu nachází v lidové písni (pro hudbu profánní) a gregoriánském chorálu (pro hudbu sakrální), které tvoří samotné kořeny hudby.¹⁷ Sakrálnost gregoriánského chorálu tvoří, podle Ebena, především přirozený spád řeči, rytmicko-metrická uvolněnost a celková vnitřní kázeň. Petr Eben se vyznává ve vztahu ke gregoriánskému chorálu: „*To, co mě na gregoriánském zpěvu často dojímá, je –*

¹⁵ Srov. VÍTOVÁ: op. cit., 294.

¹⁶ Srov. RATAJ Michal: Novodobý chorál, in: Harmonie 12 (2002) 10–12.

¹⁷ Srov. VÍTOVÁ: op. cit., 284.

vedle obsahu – jeho tak zjevná pokora. (...) Jedno z kouzel gregoriánského zpěvu je i v tepu pomalejšího století.“¹⁸ Do užšího kontaktu s gregoriánským chorálem přišel Eben poprvé v cisterciáckém klášteře ve Schlierbachu v Horním Rakousku, kde v mládí trávil prázdninový čas. K hlubšímu odbornému seznámení pak došlo v roce 1966, kdy absolvoval studijní pobyt v benediktinském klášteře a středisku pro výzkum gregoriánskému chorálu ve francouzském Solesmes.

Inspirace gregoriánským chorálem se objevuje již v jednom z prvních Ebenových liturgických děl, v ordinariu *Missa adventus et quadragesimae* (1952). Vzhledem k tomu, že vznikla ještě před II. vatikánským koncilem, jehož počátkem je vymezena tato práce, nebudeme se jí zde zabývat podrobněji. Jiný způsob zacházení s gregoriánským chorálem využívá Petr Eben v šestihlasém motetu *Ubi caritas et amor* (1954), které také ještě spadá do předkoncilního období. Zde nejde už o přímé citace, ale doslova o splynutí gregoriánské melodie s vlastním kompozičním stylem. Sám autor nazývá tento způsob práce jako adoptování, kdy s převzatou melodií zachází jako s vlastními tématy.

V souladu s myšlenkou aktivního zapojení bohoslužebného shromáždění, které prosazoval II. vatikánský koncil vytvořil Petr Eben ordinarium *Missa cum populo* (1982). Sám autor říká, že jeho hlavním cílem bylo „*sloužit pokonciliární liturgii, ne však demonstrovat kompoziční techniku nebo osobitost a originalitu slohu.*“¹⁹ Idea zapojit jednotlivé účastníky bohoslužby do takové míry, aby získali pocit, že jsou organickou součástí celého dění naráží na několik problémů. Tím hlavním jsou hudební limity věřících. Bez nácviku prakticky nelze o takovém zapojení vůbec uvažovat. Zorganizovat nácvik zpěvu se setkává s dalšími obtížemi, protože pro soustavnější práci nebude mít většina lidí pochopení, ve velkoměstské farnosti je navíc běžná fluktuace věřících, takže pokaždé by se pracovalo s jiným obsazením, což se zákonitě odrazí na efektivitě a kvalitě práce. Eben proto počítá s krátkým nácvikem před vlastním provedením a navrhuje, aby několik zpěváků, nebo ještě lépe druhý sbor podporovali zpěv lidu, buď z místa v jeho těsné blízkosti, nebo aby se rozptýlil mezi účastníky bohoslužby. Melodickou linku lidu navíc mají zdvojovat žesťové nástroje, které svou zvukovou průrazností pomohou udržet melodii. Autor také doporučuje zapojení dvou dirigentů, jednoho pro sbor a varhany, druhého pro lid a žesťové nástroje. Kromě sboru, lidového zpěvu, varhan a žesťů se na skladbě podílejí také bicí nástroje, pro liturgii neobvyklé. Jde o gong a tamtamy, které mohou být nahrazeny mambo setem, bongem či congem. Smíšený sbor je koncipován jako protiváha lidovému zpěvu a obě složky tvoří homogenní celek. Motivy z gregoriánského

¹⁸ VONDROVICOVÁ: op. cit., 73.

¹⁹ VÍTOVÁ: op. cit., 235.

chorálu nalezneme zvláště v části Gloria, kdy lid opakuje rytmizovaný gregoriánský nápěv. Žest'ové nástroje citují v předehře gregoriánský nápěv „Asperges me“ a v dohře „Ite, missa est.“

Jako díkůvzdání Bohu za skončení totality v naší zemi vzniklo *Pražské Te Deum* (1989) pro smíšený sbor, čtyři žestě a bicí nástroje. Žestě a bicí lze nahradit varhanami. Premiéra skladby se odehrála na pražském arcibiskupství v předvečer návštěvy papeže Jana Pavla II. Pražské Te Deum charakterizuje jásavý a slavnostní charakter s citacemi gregoriánského chorálu. Je koncipováno jako jednotlý tok hudby a také díky své přiměřené délce může být využito i při liturgii.

V umělecky plodném období, které pro Ebena představují 90. léta, nalezneme duchovní skladbu určenou ženskému sboru, a to *Psalms 8* (1993). Žalm 8 patří do skupiny žalmů oslavných, ve kterých člověk opěvuje Boží majestát a dobrotivost. Výpověď žalmisty a Ebenovo zhudebnění vytvářejí působivý celek. Ve skladbě jsou zřetelné stopy skladatelovy inspirace gregoriánským chorálem, především chromatická melismata a občasná harmonická nestálost. Výrazem velmi expresivní skladba je vzhledem k časté chromatické, bohatě členěné dynamice a obtížnějšímu rytmu interpretačně značně náročná, posluchačsky však velmi působivá.

Svým dalším dílem *Suita liturgica* (1995) navazuje Petr Eben na *Liturgické zpěvy* (1955). Oba cykly spojuje zpěv na liturgické texty s varhanními intermezzy a inspirace gregoriánským chorálem. Suita liturgica sestává ze čtyř částí: 1. Dominica de Passione – 2. Theresiae a Jesu Infante – 3. Dominica – 4. In Ascensione Domini, antifony střídají varhanní preludia a každá část je zakončena postludiem.

V tvorbě Jana Hanuše nalezneme více děl, které se více či méně inspirovaly gregoriánským chorálem, od přesných citací až po vzdálené náznaky, které mohou nepřipravenému posluchači uniknout. Doslovná imitace chorálu se nachází v chvalozpěvu *Magnificat*, zkomponovaném v roce 1969 pro ženský (dětský) sbor a capella. Skladba vznikla na objednávku Bohumila Kulínského, tehdejšího sbormistra Dětského pěveckého sboru Československého rozhlasu a brzy po svém vzniku se stala součástí kmenového repertoáru mnoha sborových těles. Její obliba trvá dodnes a jde pravděpodobně o vůbec nejčastěji provozované Hanušovo sborové dílo, které proniklo i do zahraničí. O rok později vytvořil Hanuš další liturgickou skladbu pro ženský (dětský) sbor a capella s názvem *Ubi caritas et amor*. Skladatel ji dodatečně přiřadil k *Magnificat* a obě skladby vydal pod společným názvem *Dvě moteta na latinské duchovní texty*. Důležitou součástí melodiky v *Magnificat* jsou recitativy, kde skladatel použil starobylé nápěvy gregoriánského chorálu.

Uvádějí se jimi tři díly skladby a tento prvek je velmi zajímavým zpestřením, protože zde dochází k jakési fúzi nejstaršího a nejnovějšího hudebního stylu. Originálně zní chorál v trojhlasé interpretaci, kdy skladatel ponechal cantus firmus prvnímu sopránu, zatímco zbylé dva hlasy ho doplňují základními harmonickými funkcemi. Příznačné chorální postupy jsou tak odívány do moderního harmonického i rytmického hávu. V pořadí šesté ordinarium, které Jan Hanuš zkomponoval nese název *VI. mše, chorální ordinarium a Otče náš* (1972–1973). Jak napovídá název, mše je založena na chorálních melodiích.

3. 1. 2 České duchovní písně jako fundament moderní kompozice

Vůbec prvním sborovým dílem Jana Hanuše (s výjimkou mši) komponovaným na duchovní text jsou *Tři postní motettina* (1969) pro dětský sbor a mužské hlasy.²⁰ Tímto dílem započal cyklus postupně vznikajících skladeb, kterým dal autor název *Opus spirituale pro iuventute*. Jak vyplývá z názvu, jde o duchovní díla pro mládež, kterými chtěl autor rozšířit nepočetnou skupinu stejně zaměřených skladeb. Sám Hanuš, jakožto sbormistr chrámového sboru v břevnovské basilice sv. Markéty, tyto kratší a interpretačně nenáročné skladby využíval při liturgii. V letech 1969–2002 tak vzniklo celkem jedenáct skladeb. V díle *Tři postní motettina* si Jan Hanuš vybral melodie písní „Kristus příklad pokory“, „Podle kříže Matka stála“ a „Kristus, náš milý Spasitel“. Skladatel pracuje s melodií jako s tématem, které postupně prochází všemi hlasy a dotváří ho kontrapunktické předivo ostatních hlasů. Využití kontrapunktu, starodávných melodií a častá tonální neurčitost s absencí tercie působí až archaicky, což byl jistě záměr skladatele. Jedním z nemnoha Hanušových sborových děl vytvořených po roce 1990 je cyklus mariánských chvalozpěvů *Flos florum* (1990) pro smíšený sbor a capella.²¹ Skladatel se v té době nacházel ve velmi špatném zdravotním stavu a dle svých vlastních slov²² slíbil Panně Marii, že když se uzdraví, napíše k její cti chvalozpěv. Ve třetí části se Hanuš opírá o známou mariánskou melodii „Nitida stella“ z Božanova kancionálu a zpracovává ji variační technikou prostřednictvím moderních kompozičních postupů. Na paměť Jana Palacha vytvořil skladatel *Dvě chorální fantazie* (1992–1993) pro jednohlasý lidový zpěv, smíšený sbor, sólový soprán, varhany, žestě, tympány a zvony. Fantazie zpracovávají melodie středověkých písní „Hospodine, ulituj nás“ a „Svatý Václave“.

Základním stavebním kamenem šestidílného cyklu Petra Ebena *Slaviček rajský* (1970) jsou mariánské písně z Božanova kancionálu z roku 1716. Eben si odtud vypůjčil

²⁰ Jan Hanuš později upravil *Tři postní motettina* pro smíšený sbor.

²¹ Části cyklu jsou: „Ave Maria“, „Salve Regina“, „Flos florum“

²² HANUŠ Jan: *Labyrint svět*. Praha: Odeon, 1996.

texty, melodii použil jako cantus firmus, k němuž přikomponoval dva další polyfonně vedené hlasy. Jednotlivé části nesou názvy: 1. Zdrávas Hvězdo mořská – 2. Komuž se utéci máme – 3. Vesel se, Panno – 4. Maria, Matko milosti – 5. Matičko Boží – 6. Ó, přeslavná Paní světa. Ačkoliv jsou jednotlivé písně vůči sobě kontrastní, můžeme v nich nalézt některé styčné body. Cantus firmus nezůstává pouze v sopránu, doprovodné hlasy k němu postupují většinou v krocích, jako harmonický základ využívá skladatel často církevní tóniny, v některých případech však poněkud zastírá tonální určitost. Především tato harmonická labilita zcela mění charakter klasických Božanových harmonizací, a přináší tak nové, zajímavé a zcela neotřelé zpracování starodávného cantu firmu.

Ordinarium, ve kterém se kromě sboru aktivně zapojuje i bohoslužebné shromáždění zkomponoval kromě Petra Ebena také Jiří Laburda. *Missa cum cantu populi* (1992) je určena pro lidový zpěv, smíšený sbor, trubku a varhany. O dva roky později přikomponoval autor ještě party pro smyčcový orchestr. Popudem ke vzniku této mše se stala právě Ebenova *Missa cum cantu populo*, se kterou se Laburda seznámil při jejím provedení u sv. Jakuba v Praze. Laburdovým cílem bylo napsat takové dílo, na jehož provedení by se bez ohledu na hudebně teoretické i praktické zkušenosti mohlo podílet skutečně celé bohoslužebné shromáždění. Použil tedy melodie z mešních písní, které jsou obecně vžitě. V Gloria je nejvýraznější téma převzato z mešní písně „Klaním se Ti vroucně“ v Sanctus z hymnu „Přijď, ó Duchu přesvatý“ a Agnus Dei čerpá z barokní melodie „Svatý Václave.“ Melodii cantu populi zdvojuje trubka, která navíc o jeden až jeden a půl taktu anticipuje nástup lidu. Interpretaci mohou usnadnit také četná doporučení, která skladatel uvedl v předmluvě. *Missa cum cantu populi* sestává z ordinaria, v němž chybí Credo; Sanctus a Benedictus jsou spojeny. Mši navíc rámuje Introitus a Postludio.

Jiří Laburda se v několika svých sborových skladbách inspiroval staročeskými chorály. V roce 1970 vznikla *Čtyři moteta* (1970) na texty nejstarších českých chorálů pro smíšený sbor a capella.²³ Stejnému obsazení je určen také pětidílný cyklus *Staročeské chorály* (1997), který obsahuje harmonizaci starých melodií, přičemž autor respektuje církevní modalitu. Laburda využil melodie těchto chorálů: „Hospodine, pomiluj ny“, „Svatý Gorazde“, „Svatý Václave“, „Jezu Kriste, štědrý kněže“ a „Bůh všemohoucí“. Jako fundament slouží staročeské chorály i v cyklech *Dva staročeské chorály* (1994) a *Tři staročeské chorály* (1999), které jsou oba určeny pro mužský sbor.

²³ „Hospodine, pomiluj ny“, „Buoh všemohúci“, „Jesu Kriste, šcedrý kněže“

3. 1. 3 Inspirace staroslověnskou kulturou

Na našem území se liturgický zpěv začal zákonitě pěstovat po příchodu křesťanství. Soluňští učenci Konstantin a Metoděj byli v roce 863 na žádost knížete Rastislava vysláni byzantským císařem Michalem k misijní cestě na pohanskou Moravu, kde v následující letech vytvořili a uvedli v život slovanskou bohoslužbu založenou na byzantském ritu, doplněnou o některé prvky západní křesťanské liturgie. Protože Konstantin již v roce 869 zemřel, rozvíjel započaté dílo dále Metoděj sám společně se svými žáky. V 70. letech 9. století založili na Velké Moravě školu pro výchovu kněžského dorostu, která mimo jiné pečovala i o liturgický zpěv pro slovanskou bohoslužbu. V této době se v celé křesťanské Evropě bohoslužebný zpěv teprve ustaloval a sjednocoval. Soluňští věrozvěsti a jejich následovníci proto ještě neměli k dispozici ustálené typy liturgického zpěvu, ale mohli vycházet pouze z místních variant byzantských zpěvů, které osobně poznali v soluňském prostředí. Krátká, ale celoevropsky významná existence slovanské liturgie na Velké Moravě skončila po roce 887 odstraněním biskupa Gorazda a vyhnáním Metodějových žáků.²⁴ Společně s tím také zanikly na našem území i zárodečné formy slovanského liturgického zpěvu, z něhož se do dnešní doby zachoval jen nepatrný zlomek.

Slovanská bohoslužba se do českého prostředí vrátila v době vlády Karla IV. Císař Karel si slovanskou a také ambrosiánskou liturgii velice oblíbil a usiloval o jejich uvedení do Prahy. Pro ambrosiánský obřad založil roku 1354 kostel a klášter sv. Ambrože na Novém Městě pražském, slovanská liturgie se pěstovala v klášteře Na Slovanech. Císař dokonce vymohl u papeže privilegium, že opati obou klášterů směli sloužit tento typ liturgie i mimo své kostely. Slovanskou bohoslužebnou praxi v Praze 14. století lze bohužel doložit jen několika dochovanými rukopisy. Když císař Ferdinand II. roku 1635 pozval do kláštera Na Slovanech španělské mnichy z Montserratu, nalézaly se v něm ještě staré hlaholské knihy, jejichž existenci potvrdil osobním svědectvím mimo jiné Bohuslav Balbín.²⁵

Staroslověnská tradice inspiruje skladatele dodnes, protože v ní vnímáme vlastní kořeny a ačkoliv se naši předkové vydali jinou cestou, stále nám má co říci. Z autorů předchozích staletí alespoň jmenujme autory Hlaholských mší – Josefa Bohuslava Foerster a Leoše Janáčka. V případě druhého jmenovaného však nejde o liturgické dílo, sám Janáček se bránil označení duchovního díla, vnímal ho spíše na pozadí národní hrdosti.

²⁴ O společenských příčinách konce slovanské liturgie na Velké Moravě viz podrobněji in KOLEKTIV. Československá vlastivěda, díl IX, Umění, svazek 3, Hudba, Praha: Horizont, 1971, 30.

²⁵ Srov. KONRÁD Karel: Dějiny posvátného zpěvu staročeského, Praha: Cyrillo-methodějská knihtiskárna, 1882, 87.

Hlaholskou mši vytvořil také Jan Hanuš. Tato v pořadí sedmá mše nese název *Hlaholská – ke cti českým patronům*, vznikla v roce 1985 a nese opusové číslo 106. Mše je dedikována Jarmilu Burghauserovi, muzikologovi, se kterým Hanuš vedl chrámový sbor na pražském Břevnově. Mše je určena pro sólový bas, smíšený sbor, varhany a zvony. Hanušovi byla cyrilometodějská tematika blízká, již v roce 1969 napsal *Mešní proprium k svátku sv. Cyrila a Metoděje* pro dětský a smíšený sbor s varhanami. Skladatel zhudebnil staroslověnskou podobu mešního ordinaria s částmi: Gospodi, pomiluj – Slava – Věřuji – Svjat – Jahněče Božij. Již ze stylu hudebního zpracování je cítit snaha o navození odlišné atmosféry, než na jakou jsme zvyklí z bohoslužeb slavených v západním ritu. Tuto atmosféru způsobují zvláště modální církevní tóniny, proměnlivé metrum a hojně užívaný melismatický přednes textu. K originálnímu vyznění přispívají i zvony, hudební nástroj, který z kůru kostela uslyšíme pouze výjimečně.

Aspoň stručně bych zmínila ještě další mši na staroslověnský text, kterou vytvořil Jiří Laburda. *Missa glagolitica* (1964) pro smíšený sbor, varhany, žestě a pět hráčů na bicí nástroje však zůstane na okraji našeho zájmu, neboť vznikla ještě před ukončením II. vatikánského koncilu.

3. 1. 4 Ostatní liturgická díla na liturgické texty

Liturgická tvorba Jana Hanuše je bohatá díky skladatelovým křesťanským postojům a také jistě díky vlastní sbormistrovské činnosti v basilice sv. Markéty v Praze-Břevnově. Právě pro břevnovský chrámový sbor vzniklo např. *Mešní proprium k svátku sv. apoštolů Cyrila a Metoděje* (1969) pro dětský, smíšený sbor a varhany. Stejně určení měl i pětidílný cyklus *Modlitby 1973* (1973) pro smíšený sbor a varhany. Interpretacně zdatnějším sborům s doprovodem smyčců jsou určeny *Tři chvály Nejsvětější svátosti* (1977, 1980)²⁶ Jednotlivé části nesou názvy 1. O quam suavis – 2. O salutaris hostia – 3. Panis angelicus. Jako skutečný skvost můžeme označit dílo *Píseň bratra Slunce* (1982–83) pro smíšený sbor, varhany a smyčce. Text Františka z Assisi zhudebnil autor s velkou citlivostí, kombinace hudby a slova je v tomto případě strhující, obě dvě složky se navzájem doplňují a umocňují. Hanuš měl k této skladbě velice blízký vztah a přál si, aby zazněla na jeho pohřbu.

Pašije světoznámých skladatelů obvykle řadíme mezi koncertní díla, zvláště pro jejich délku. Jan Hanuš však zamýšlel ve svých dvou pašijích využití při liturgii Květné neděle a velkopátečním obřadům. *Pašije podle Matouše* (1977–78) i *Pašije podle Jana*

²⁶ Uvádí se také název *Tři hymny k Nejsvětější svátosti*.

(1982) jsou určeny pro sóla a smíšený sbor a capella, druhé jmenované mají duratu kolem 30 minut, Matoušovy dokonce pouze 12 minut.

Po revoluci se Hanuš věnoval vokální tvorbě o poznání méně, což můžeme demonstrovat např. na jeho mších, které s výjimkou Requiem vznikly do roku 1985. V prvních porevolučních letech vzniklo *Osmero blahoslavenství* (1990–91), jež nese podtitul „Hudba z Taizé.“ Dílo je určeno sólům a smíšenému sboru a capella. Moteto *Cantate Domino* (2002) čerpá textu ze žalmu 96 a ačkoliv je psáno pro tři hlasy (soprán, alt, baryton), zní často díky dělenému sopránu čtyřhlas. Vokální hlasy jsou podpořeny varhanním doprovodem, který v homofonních částech plní úlohu samostatného partnera, zatímco v úsecích polyfonních zdvojuje vokální hlasy. Zmíněné moteto patří do cyklu *Hrst orlích per*, určené speciálně pro zpívající skauty. Stejný text žalm zhudebnil Hanuš již v roce 1969 v dílku pro jednohlasý dětský (ženský) sbor a mužské hlasy.

Mezi nejzajímavější a interpretačně nejděčnější Ebenovy cykly drobnějších skladeb s duchovní tematikou patří *Čtyři sbory na latinské texty* (1973), které skladatel zkomponoval na objednávku pořadatelů jako povinné skladby pro soutěžní festival v belgickém Neerpeltu. V prvních třech sborech, které jsou určeny pro dětské nebo ženské hlasy (1. Mater cantans Filio – 2. De Angelis – 3. De Spiritu Sancto), zhudebnil Eben texty neznámého středověkého básníka, čtvrtá část souboru „Salve Regina“ vychází z historického textu z 11. století, jehož autorem je Hermanus Contractus a který od středověku až do dnešní doby patří k nejčastěji zhudebňovaným básním opěvujícím mariánský kult. Vyjma prvního sboru, který je ukolébavkou s duchovním námětem patří všechny ostatní mezi liturgická díla. Jako charakteristický rys je spojuje přehledná a srozumitelná forma, v nichž soudržnost jednotlivých částí určují především kontrastní charakter a časté reprízy.

Výhradně pro liturgické účely zkomponoval Petr Eben *Čtyři duchovní zpěvy* (1985) pro jednohlasý zpěv a varhany na text Josefa Hrdličky a *Pět alelujatických veršů* (1987) pro dvojhlasou scholu a varhany. Krátce po revoluci vznikl také krátký smíšený sbor *From Life to Life* (1991) na duchovní anglický text, jehož autorkou je americká řádová sestra.

V 50. letech 20. století vytvořil Petr Eben *Duchovní písně pro lidový zpěv* (1954), z nichž dvě, na slova sv. Terezie z Avily, upravil o čtyřicet let později pro smíšený sbor. Vznikly tak *Dva smíšené sbory na slova sv. Terezie* (1992) Sborová faktura je přístupná i amatérským sborům, první ze sborů *S touhou mé myšlenky* charakterizuje dlouhodeché, melodické téma, zatímco druhý sbor *Nic at' tě nezmate* zaujme svou harmonií. Při bohoslužbě je možné využít také *Proprium festivum Monasteriense* (1993), které vzniklo

pro setkání církevních sborů v německém Münsteru. Čtyřvěté dílo je doprovázeno žesti či varhanami.

Oratorium v dějinách hudby představuje hudební formu, které svou koncepcí do bohoslužby nepatří, ale Petr Eben toto předurčení zpochybnil svým oratoriem *Posvátná znamení* (1993). Eva Vítová v monografii o Petru Ebenovi tvrdí, že autor při jeho kompozici myslel i na liturgické provedení.²⁷ Oratorium sestává z pěti částí, které nesou názvy posvátných znamení: Brána (Introitus) – Kadidlo (Graduale) – Oltář (Offertorium) – Kalich (Communio) – Zvony (Conclusio). Nosnou myšlenkou a základní inspirací pro toto dílo byla stejnojmenná kniha Romana Guardiniho, Eben si z ní vždy vybral jeden citát jako motto, vlastní texty jsou vybrány z Bible.

V roce 1966, v souvislosti s liturgickou reformou II. vatikánského koncilu, zhudebnil Eben pro bohoslužebný lid text mešního ordinaria. V následujících letech zdomácnělo prakticky na celém našem území a dnes patří mezi dvě nejoblíbenější a nejprovozovanější. O osmadvacet let později, v roce 1994, upravil autor toto ordinarium ve dvou verzích s německým textem. V originální tónině a pouze s drobnými melodickými a rytmickými změnami vzniklo *Deutsches Ordinarium für Kantor, Schola, Gemeindgesang und Orgel* (1994). Transkripce pro čtyřhlasý smíšený sbor si vyžádala změnu tónin: všechny části jsou transponovány směrem nahoru, Kyrie o malou tercii, Gloria a Sanctus²⁸ o velkou sekundu, Credo a Agnus Dei o velkou tercii.

Se svatodušními svátky je spojen sbor *Spiritus mundum adunans* (1994) na text středověkého básníka Notkera Balbula. Od jiného středověkého autora, Tomáše Kempenského, si Eben vypůjčil text pro smíšený sbor *Rhythmus de gaudiis Paradisi* (1995). Toto dílo bylo zkomponováno pro 33. ročník Mezinárodního festivalu sborového umění v Corku. Oslavný text, popisující radosti života v nadpozemském ráji, pojal autor velice expresivně. Jako hlavní hudební výrazové prostředky používá pregnantní rytmus, časté střídání taktů a velké intervalové skoky až k undecimě. V roce 1996 vyšla skladba ve třech jazykových mutacích – latinsky, německy a anglicky.

Smíšený sbor a capella *Komm herab, o Heiliger Geist* (1996) vznikl k oslavám 40. výročí německé organizace Cusanuswerk, která poskytuje stipendia nadaným studentům. Text sboru je překladem sekvence Veni Sancte Spiritus. Eben zhudebnil text v souladu s jeho hymnickým charakterem, rozmáchlé téma se z unisona rozvíjí přes dvojhlas až k plnému čtyřhlasu. Charakteristickým prvkem této skladby jsou unisona vyšších (soprán, tenor) a nižších (alt, bas) hlasů. K svatovojtěšskému miléniu Eben složil *De sancto*

²⁷ Srov. VÍTOVÁ: op. cit., 142.

²⁸ Dle nové liturgické reformy je Sanctus a Benedictus spojené.

Adalberto (1996) pro tenor, baryton a bas. O tři roky později vznikl smíšený sbor *Abba – Amen* (1999), pojmenovaný podle názvu knihy würzburgského biskupa P. W. Scheeleho, k jehož životnímu jubileu skladba vznikla. Ve čtyř sborech *Psalmi peregrini* (2001) čerpal Petr Eben texty ze žalmů 120, 122, 130 a 133. Pro smíšený sbor a tři sólové hlasy je určena skladba *Sancti Archangeli* (2002), oslavující archanděly. V témže roce vznikla další liturgická díla: *Christen und Heiden* (2002), *Modlitba sv. Františka z Assisi* (2002), *Antifony* (2002) a *Psalmus 96* (2002).

Zdeněk Lukáš byl velmi plodným autorem a velkou část svých děl věnoval sborům a vokální tvorbě. V jeho vokální tvorbě převažují díla inspirovaná lidovou písní a také díla duchovní. Mnoho z nich je možné využít i při liturgii, ačkoliv autor inklinoval spíše ke koncertnímu provedení. Jedním z Lukášových děl, které uslyšíme spíše na koncertech, ačkoliv svou povahou liturgické je *Requiem per coro misto* (1992). Pětihlasý smíšený sbor a capella vyjadřuje velmi přesně charakter textu, „Dies irae“ působí díky pregnantnímu rytmu a úsečnými melodiemi až hrozivě, zato např. melodie části „Lacrymosa“ evokují vzlyky a pláč. Zdeněk Lukáš snad nenapsal skladbu, ve které by aspoň na chvíli nezazářil odraz jeho životního optimismu. I v *Requiem* můžeme taková místa objevit, zvláště „Sanctus“ působí jak kdyby patřilo do nějaké jásavé skladby.

Jednou z nejčastěji zpívaných skladeb smíšenými sbory vůbec je *Pater noster* (1994). Jednoduchá faktura, výrazný rytmus a „chytlavé“ melodie zaujmou interprety i posluchače. Z iniciativy sbormistra dětského sboru Bambini di Praga Bohumila Kulínského ml. napsal Lukáš skladbu *Gaudete et exsultate* (1998) pro čtyřhlasý ženský sbor a capella. Rozsáhlý oslavný hymnus čerpá verše z Blahoslavenství z páté kapitoly Matoušova evangelia.²⁹ Tento text Lukáš hudebně rozčlenil do tří kontrastních částí. V první převažuje silná dynamika a jásavý charakter, střední díl přináší zvolnění a prostor k meditaci, skladba pak vrcholí mohutným chvalozpěvem v dílu závěrečném.

Pro smíšený sbor bez instrumentálního průvodu je určeno také *Te Deum* (2001). Lukáš zde nezapře svůj typický kompoziční styl. Jedním z jeho charakteristických rysů jsou oblíbené postupy v paralelních akordech. Příznačné je také postupné vrstvení hlasů na opakovaném motivu a ostinátní figury, které skladatel často používá ke gradaci.

Při liturgii je možné provést také několik sólových skladeb, většinou s doprovodem varhan. Německý překlad žalmu použil Zdeněk Lukáš v dílku *Psalm 126* pro soprán a varhany. V osmdesátých letech vzniklo *Ave Maria* (1985) pro soprán, klarinet a varhany. Pro několik dalších písní Lukáš využil textu z Písně písní.

²⁹ Mt 5,12.4–6,8

Ve srovnání s jinými českými skladateli minulosti i současnosti jsou v oblasti liturgické tvorby 90. let Jiřího Laburdy ve zcela mimořádném počtu zastoupeny kompozice pro ženské a dětské sbory. Představují je čtyři zhudebnění kompletního mešního ordinaria, sedm duchovních skladeb menšího rozsahu a dva cykly staročeských chorálů. Tuto specifickou oblast Laburdovy tvorby zahajuje *Ecce sacerdos magnus* (1992) pro dvouhlasý (nebo i jednohlasý) sbor a varhany. Vstupní zpěv, určený speciálně pro bohoslužby, které oslavuje biskup, Laburda zhudebnil v souladu s jeho slavnostním významem. V následujícím roce napsal Laburda svou první mši pro rovné hlasy s názvem *Missa clara* (1993), kterou určil pro dvou- až tříhlasý dětský (ženský), příp. mužský sbor s doprovodem varhan nebo se smyčcovým orchestrem. Přívlastek „clara“ můžeme podle Michala Nedělky chápat ve dvojitým významu, buď v souvislosti s jasnou barvou dětských hlasů nebo jako vyjádření skladatelova průzračného hudebního jazyka.³⁰ V dalších letech zkomponoval Laburda několik liturgických skladeb menšího rozsahu. Moteto *Beata Dei Genitrix* (1994) je určeno pro čtyřhlasý sbor a varhany, lze jej však provádět i a capella. Pro dětský nebo ženský (případně i mužský) trojhlas je určen hymnus *Haec dies* (1995), doprovodnou složku zde představují varhany a tympány, k nimž lze ad libitum připojit též smyčcový orchestr. Oslavný hymnus, jehož text se zpívává nejčastěji o Vzkříšení, Laburda pojal velmi pompézně. Sborová sazba, tympány i smyčcový orchestr dodávají textu ještě větší slavnostnosti a majestátnosti.

Druhou Laburdovou mší pro ženský nebo dětský sbor z 90. let je *Missa in FA* (1998) pro sólový baryton a trojhlasý sbor a capella (nebo i s varhanním doprovodem). Klasické ordinarium, bez Credo, splňuje všechny podmínky, aby mohlo být zařazeno mezi liturgické skladby. Z liturgie Popeleční středy je převzat text žalmu *Exaudi nos, Domine* (1998) pro sólový baryton, dvouhlasý sbor a varhany. Na počátku nového tisíciletí vznikly prozatím dva Laburdovy poslední mešní cykly pro ženský či dětský sbor. *Missa brevis* (2000) je určena pro dvojhlasý sbor a varhany, nebo též s doprovodem flétny, smyčcového orchestru a varhan. Skladba sestává z pěti částí, chybí Gloria a Credo, navíc je zařazen varhanní Introitus. Čtvrtá mše pro dětský (ženský) sbor *Missa in Es – Rosenbergis* (2001) zapojuje i kvarteto sólistů (S, A, T, B). Sólistům svěřil skladatel rovnocenné postavení se sborem, společné souznění vyzrálých hlasů s dětskými vytváří zajímavé barevné souzvuky. Oslavný hymnus *Benedicite Dominum* (2005) vznikl nejprve pro smíšené obsazení, skladatel však brzy vytvořil také transkripci pro rovné hlasy. Výraznou úlohu v tomto hymnu zastává kromě sboru a varhan virtuózní part sólových houslí. Zhudebněním

³⁰ NEDĚLKA Michal: *Missa clara*, <http://www.ucps.cz> (2.12.2010)

žalmu 56 vzniklo *Miserere mei, Deus* (2003) pro dětský (ženský) sbor, sólový soprán, baryton a varhany. Úloha sboru a sóla je vyrovnaná, soprán i baryton se uplatňují v samostatných sólových výstupech, v kontrapunktických i homofonní duetech a také společně se sborem. Tříhlasý sborový part je zpěvný, založený na kantilénových melodiích. Varhany plní v některých částech velmi významnou roli, jindy slouží spíše jen jako doprovod.

Ještě vyšší počet liturgických děl věnoval skladatel smíšeným sborům. V některých dílech je kladena na sbory velká technická náročnost, jako např. zhudebnění sekvence *Stabat Mater* (1969), jiné skladby jsou naopak snadné, např. strofická píseň na text Zuzany Novákové *Anežko česká* (1991). Zvláště po revoluci se Laburda zaměřil na liturgickou tvorbu, vznikla *Regina mundi dignissima* (1992) pro smíšený sbor a capella nebo s varhanami, krátký zpěv *Te lucis ante terminum* (1993) pro smíšený sbor a varhany; se stejným obsazením počítá i *Ave Regina* (1993) a *Tu es Deus* (1999). Sólový soprán se přidává v *Confitebor Tibi, Domine* (1999).

Oblíbenou Laburdovou formou zůstává ordinarium. Na popud Josefa Hercla, sbormistra slavného svatojakubského sboru Cantores Pragenses, vytvořil Jiří Laburda pastorální mši s názvem *Missa pastoralis per soprano, basso, coro misto e organo* (1990). Mše obsahuje obvyklé části, včetně Credo a samostatného Benedictus. Užité postupy harmonické, melodické i rytmické nás nenechají na pochybách, že jde o skladbu vánoční. K vánoční náladě přispívá již varhanní předehra obsahující fanfáry, kterou v autorově rodném kraji, v oblasti jihočeských Blat, vytrubovali sluhové na Štědrý večer. Pro smíšený sbor dále vznikly *Missa in FA* (2000 transkripce z dětského sboru), *Missa Sistina* (1993) pro smíšený sbor a capella, *Missa in RE* (1997) pro smíšený sbor a varhany).

Liturgické využití nalezneme i v Laburdově tvorbě pro sólové hlasy. *Confitebor Tibi, Domine* (1999) věnoval Laburda sólovému sopránu, smíšenému sboru a varhanám. Sopranové sólo, tentokrát kolorатурní, se uplatní také v dalším žalmu *Deus meus* (1999), ve spojení s trubkou a varhanami. V tomto díle se skladatel inspiroval skladbami Alessandra Scarlattiho, který pro zmíněné obsazení zkomponoval mnoho skladeb. Jiří Laburda je velkým obdivovatelem Antonína Dvořáka a v této souvislosti vytvořil šest žalmů pro střední (nebo vyšší) hlas s doprovodem klavíru či varhan *Před branou Jeruzaléma* (2001). Sám autor je nazývá „Laburdovými Biblickými písněmi.“

Narozdíl od ostatních skladatelů věnoval Ivan Kurz mnoho svých skladeb s duchovní tematikou dětskému sboru. Zdůvodňuje to tím, že děti mají ještě čisté duše a dětský sbor považuje za „neposkvrněný zdroj zvuku, který se ve skladbě odráží ve výrazu,

v témbu, a to je něco nenahraditelného. Když člověk hledá na světě něco čistého, tak musí buď najít něco, co neposkrnil svou činností člověk, nebo chce-li živého tvora, musí se obracet k dítěti.³¹ Zároveň dbá na možnosti dětského hlasu, ale přesto je mnoho z jeho děl přístupno vyspělým tělesům.

V cyklu tří tříhlasých dětských sborů a capella *Prosby* (1994) zhudebňuje mariánské modlitby. Všechny části jsou poměrně krátké, avšak moderní ve svém hudebním vyjádření. Kurz využívá disharmonické souzvuky, neobvyklé tóniny (např. cikánská dur ve třetím sboru), harmonickou labilitu a velké intervalové skoky. I přes neobvyklé obsazení orchestru můžeme za liturgickou považovat i skladbu *Missa Bohemica* (2001). Skladba je určena pro dětský sbor a komorní orchestr – flétnu, hoboje, klarinet, tympány, celestu, tamtam, smyčce. Autor použil ordinarium v českém překladu a v souladu s II. vatikánským koncilem spojil Sanctus a Benedictus v jednu část. Moderní háv zhudebnění je přiléhavý k významu textu a společně tvoří homogenní celek.

Dětský sbor zapojil Ivan Kurz také do kantáty *Te Deum* (2002), určené dále pro smíšený sbor a varhany. Stejně jako *Missa Bohemica*, i *Te Deum* je zhudebněno v českém překladu.³² Dílo je koncipováno jako nečleněná, souvislá skladba.

Zdeněk Pololánik, jak již bylo zmíněno, působil mnoho let jako ředitel kůru v brněnské katedrále, liturgická hudba mu je tedy vlastní. Dětské (ženské) sbory na liturgické texty jsou zastoupena ordinariem *Missa brevis* (1970). Tato vskutku „krátká mše“ v rozsahu pouhých patnácti minut vznikla na objednávku Ivana Sedláčka, sbormistra brněnského dětského sboru Kantiléna. Původně byl sbor doprovázen pouze varhanami, později skladatel vytvořil i orchestrální verzi. Výrazný rytmus, jazzová synkopičnost a energie způsobují, že se mše ocitá až na hranici populární hudby. V souladu s instrukcemi II. vatikánského koncilu vznikly na počátku 70. let ordinaria pro scholu, lid a varhany: *Slavnostní ordinarium* (1973) a *Jednoduché ordinarium* (1973). Vysloveně liturgickou záležitostí jsou *Litanie k Božímu milosrdenství* (1975), *Responsoriální žalmy* (1992, 1994) pro všechny tři cykly liturgického období, *Pašije podle Matouše, Marka, Lukáše, Jana* (1981, 1993) a tři *Mariánská propria* (1986-1988). Pololánik je také autorem hudby k několika mešním písním, které jsou zařazeny v Jednotném kancionálu, používaném na území naší republiky.³³

³¹ STAŇKOVÁ Helena: Analýza dvou duchovních kantát Ivana Kurze pro dětský sbor (diplomová práce obhájená na Ped.f. UK) Praha 2005, 24–25.

³² Překlad od Markéty Koronthályové.

³³ Např. 825 Jak červánky ohlašují ráno (1967), 827 Vyvolil si apoštolý (1967), 322 Před tvou tváří (1986), 410 Aleluja, církev zpívá (1986), 519 Buďte bdělí (1986)

Často zhudebňovaný hymnus *Te Deum* (1991–92) určil autor smíšenému sboru a varhanám. Pro dětský (ženský) sbor vznikl cyklus žalmů *Cantus laetitiae* (1994). Jako textovou předlohu použil skladatel úryvky z žalmů č. 51, 104 a 150, které se všechny vyznačují radostným charakterem. O něm vypovídá i název cyklu, v překladu znějící „Zpěv radosti“. Poměrně výrazně napříč žánry se profiluje proprium a ordinarium *Setkání* (1995) pro dětský (ženský) sbor a varhany. Proprium zahrnuje klasické části Úvod, Před evangelium, Obětování, Přijímání, Závěr a všechny jeho texty jsou v češtině. České překlady využívá i ordinarium, pouze Kyrie skladatel zachoval v originální řecké podobě. Hudební příbuznost propria a ordinaria spočívá v efektních, výrazně rytmizovaných melodiích, v jasných harmonických spojkách s hojným výskytem mimotonálních dominant. Díky všem těmto znakům vyznívají obě části cyklu efektně, vylehčeně, s prokazatelným nádechem populární hudby. Nádech populární hudby nese i *Ave Maria* (1995) pro smíšený sbor a varhany. Speciální kategorii představují početné hymny k různým světcům pro smíšený sbor a varhany, někdy i orchestr, čítající na 22 skladeb. Jako příklad jmenujme *Hymnus k sv. Vítu* (2003), *Hymnus k sv. Klimentu* (2004) či *Hymnus k sv. Zdislavě* (2005). Texty Josefa Hrdličky se staly předlohou pro smíšený sbor ve spojení s varhanami ve skladbách *Chvalte Pána* (2001) a *Velikonoční* (2004).

Všestranně nadaný skladatel, spisovatel, muzikolog, klavírista a pedagog Ilja Hurník sice na poli liturgické tvorby přispěl co do kvantity pouze minimálně, zato každé z jeho děl nese pečeť originality. Pro dětský sbor vytvořil ordinarium s neobvyklým názvem *Missa Vineae Crucis*. Hurník ji složil na objednávku pro německé město Kreuzweingarten, jehož jméno vysvětluje název mše. Druhý výklad můžeme pojmout z biblického hlediska. Vinná réva je v bibli nositelem několika významů, je symbolem stromu života (Jan 14), národa Izraele (Ž 80,9-16), v milostné biblické poezii Píseň písní je obrazem pro milovanou osobu (Pís 8,11n.). Sám Kristus přirovnal k vinnému kmeni, jehož ratolestmi jsou všichni pokřtění (Jan 15,5). Ačkoliv Hurníkova mše nese znaky skladby pro bohoslužbu, své místo na kůrech zatím nenašla. Můžeme se domnívat, že jednak je to pro její interpretační obtížnost a také nárok na vzdělané posluchače. Soudobý hudební jazyk, který sice není vyloženě avantgardním stylovým výbojem, ale užití rozšířeného tonálního prostoru spojené s členitým rytmem a rozeklanými melodiemi, jež posluchač není s to podržet napoprvé v paměti, představují v české liturgickém prostředí mnoho nezvyklých elementů. Neustálá oscilace mezi póly exprese a nenadálých momentů klidu může ale posluchače uchvátit a pomoci prožít liturgický text.

3. 2 Neliturgická hudba na liturgické texty

Liturgické texty mají primárně své vlastní určení v bohoslužbě. Hudební charakteristika liturgické skladby však má svá pravidla a ne vždy je skladatelé respektují. Někdy vědomě, jindy bezděčně tak vytvoří dílo, které je sice založeno na liturgickém textu, ale v praxi je vhodné pro koncertní provedení. Skladby tohoto typu můžeme rozdělit na dva druhy, kritériem bude autorův úmysl. Skladatel buď hned od počátku zamýšlí zkomponovat koncertní dílo a liturgický text mu poslouží „pouze“ jako předloha, nebo vytvoří skladbu na liturgický text, aniž by nějak hlouběji promýšlel její využití. Mezi skladby prvního typu řadíme zvláště rozsáhlé mše, které jsou formálně a tektonicky vystavěny na podobných principech jako opera. Každá část ordinaria je pak členěna na další úseky, kromě sboru se vyskytují rozsáhlé sólové árie, ansámby a instrumentální vsuvky. Díla druhého typu vznikají většinou z pera skladatelů, kteří nejsou spjati s životem církve a liturgické texty vnímají podobně jako profánní předlohy.

Díla Jana Hanuše, hluboce věřícího a liturgicky přemýšlejícího skladatele, která řadíme do této neliturgické skupiny skladeb se tam ocitají pouze pro svou délku neúnosnou pro liturgii a velký provozovací aparát.

Oratorium *Ecce homo* (1977–1980) s podtitulem *Svědectví z konce času* pro vypravěče, sóla, sbor, varhany a elektronické zvuky. Při tvorbě libreta se vystřídali celkem tři autoři, nejprve Kamil Bednář, po jeho smrti Václav Renč a kvůli i jeho skonu libreto dokončil František Trtílek. Hanuš v díle používá moderní kompoziční techniky, jako např. aleatoriku, seriální a elektronickou hudbu. Oratorní triptych *Matka chudých* (1987) ke cti sv. Anežky České souvisí se svatořečením světice. Provozovací aparát tvoří sólový soprán, smíšený sbor, varhany, 2 trubky, smyčce a tympány. Triptych je v porovnání s obvyklou délkou oratorií velice krátký, jeho durata nepřesahuje 25 minut.

V listopadu 2009 se v Rudolfinu odehrála slavnostní premiéra Hanušova velkolepého *Requiem* (1995). Toto dílo vyžaduje velký smíšený a dětský sbor, sólisty a symfonický orchestr obohacený o množství méně využívaných nástrojů (rozsáhlá bicí sekce, baskytary aj.). Kromě obvykle zhudebňovaného textu skladatel použil i modlitby, které v zádušní mši náleží knězi. Jde o collectu *Fidelium Deus omnium Conditor et Redemptor*, dále modlitbu Páně, secretu *Hostias, quaesumus Domine* a postcommunio *Animabus quesumus Domine*. Kompozice se člení na 13 částí a je v ní použita tonální dodekafonie, která Hanušovo dílo charakterizuje zejména ve svém pozdním období.³⁴

Petr Eben vytvořil několik cenných děl, jejichž texty prozařují koncertní provedení. Sedmivětá varhanní freska *Job* (1987) představuje jedno z myšlenkově nejzávažnějších

³⁴ FILA Jan: Premiéra Requiem Jana Hanuše. <http://www.atemporevue.cz> (12.1.2010)

Ebenových děl. Příběh starozákonního trpitele Joba je sám o sobě velice silný, ale díky Ebenovu zhudebnění se povznesl ještě výše. Jednotlivé části jsou propojeny slovem recitátora, který čte biblické pasáže. Eben cituje gregoriánský chorál *Exsultet* a *Veni Creator Spiritus*, objevují se také variace na protestantský chorál *Wer nur den lieben Gott lässt walten* a českobratrský chorál *Kristus příklad pokory*.

Text „Písně bratra slunci“ pochází od sv. Františka z Assisi a stal se velmi populárním zvláště mezi současnými skladateli. Kromě Petra Ebena ho zhudebnil ještě např. Jan Hanuš či anglický autor John Rutter. Ebenovo zhudebnění *Cantico delle creature* (1987) vyžaduje vyspělé interprety s technickou přípravou, což je i jeden z důvodů, proč se skladba objevuje spíše v koncertních programech než při liturgii.

Pro sólové hlasy ve spojení s varhanami vytvořil Petr Eben *Árie Ruth* (1970), na text Starého zákona a *De nominae Caeciliae* (1994) čerpající text od Tomáše Kempenského. Obě árie jsou koncertní, avšak slova ze starozákonní knihy Rút³⁵ mohou být vhodná např. pro svatební obřady.

Triptych tří sborů *Verba sapientiae* (1992) čerpá svůj námět z knihy Kazatel a Přísloví. Nemůžeme ho však považovat za liturgický z důvodu výběru textových akcentů a způsobu zpracování. V prvním sboru *De circuito aeterno* (O věčném koloběhu) zaujímají nejdůležitější postavení dvě neustále se opakující věty: „Nihil sub sole novum“ (Nic nového pod sluncem) a „Cunctae res difficiles“ (Všechny věci jsou tak únavné. Závěr knihy Přísloví si Eben vypůjčil ve druhém sboru *Laus mulieris* (Chvála ženy). Třetí sbor *De tempore* (O čase) je založen na textových i hudebních kontrastech: rození – umírání, pláč – smích. Dramaticky vystavěný text vrcholí ve vyjádření „Nescit homo finem suum“ (Člověk nezná svůj čas), ale v závěru směřuje k uklidnění. Skladatel přidal k biblickému textu gregoriánskou melodii „In paradisum deducant te Angeli“ (Do ráje nechť tě zavedou andělé), čímž emotivně vyhocenou atmosféru zklidnil v nadějně katarzi převzatou z Requiem. V souladu s textem je i hudební zpracování plné kontrastů a disonancí. Klidné konsonantní plochy jsou střídány harmonicky odvážnými spoji, ve třetím sboru se objevují i recitované plochy s expresivními výkřiky.

Ebenovo dílo *Jeremias* (1997) patří mezi specifický hudební druh církevní opery. Církevní opera je charakterizována jako „hudebně dramatický útvar s duchovní tematikou, prováděný v prostoru kostela.“³⁶ Námětem pro toto dílo se stalo drama Stefana Zweiga *Jeremias*, které skladatele uchvátilo „nejen silou svého básnického slova, ale i aktuálním

³⁵ „Kamkoli půjdeš tam, tam já chci jít s tebou. Kdekoli zůstaneš, tam chci být s tebou.“ Rút 1,16

³⁶ VÍTOVÁ, op. cit., 281.

*poselstvím a netušenou anticipací budoucnosti.*³⁷ Jeremias byl premiérován v květnu 1997 v pražské katedrále v souvislosti se svatovojtěšským miléniem, protože Eben viděl v obraze pronásledovaného proroka i osobu sv. Vojtěcha.

Oratoria nemohou být pro svou příbuznost s operou považována za liturgická díla. Stejně jako opera se skládají mimo jiné z árií, recitativů a instrumentálních vložek, které jsou vlastní koncertní hudbě. Oratoria sice většinou zpracovávají duchovní námět (nejčastěji biblický), avšak ve scénické podobě, což se vylučuje s charakterem a posláním liturgické hudby. Petr Eben přesto zamýšlel oratorium *Anno Domini* (1999) prostoupit liturgií. Zvolil si téma církevního roku, libreto zpracoval kněz Michael Hermes z benediktinského kláštera v německém Meschede z textů proroka Izaiáše a listů sv. Pavla. Narozdíl od většiny oratorií použil pouze sbory a mluvené slovo, navíc každá liturgická doba je uvedena zpěvem gregoriánského chorálu. Autor nahlíží na jednotlivá období církevního roku v souvislosti s během lidského života, mluví o nich jako o „řece života“.³⁸

Dalším oratoriem, avšak menšího rozsahu je *Cusanus – Mediationem* (2000) na text teologa 15. století Nicolause Cusana. Od stejného myslitele převzal Eben ještě jeden text pro kantátu *Vater der Lichter* (2001). Kantátou s duchovním námětem můžeme nazvat i dílo *Iacobus* (2002) na text chorálu Codex calixtinus z 12. století pocházející ze Santiaga de Compostely.

Duchovní tvorba v díle Zdeňka Lukáše nezaujímá dominantní postavení, ale i v této oblasti vytvořil několik reprezentativních děl, jež se svou kvalitou a oblibou mezi interprety i posluchači řadí k nejlepším soudobým skladbám tohoto typu. Většina děl, která Zdeněk Lukáš vytvořil na liturgické texty vlastně liturgickými nejsou. Významný podíl v Lukášových vokálních skladbách zaujímá folklórní tematika. Lukášovy typické hudebně vyjadřovací prostředky jsou nejbližší právě lidovému stylu, a proto i skladby s liturgickými texty často lépe vyzní v koncertním sále než při bohoslužbě. Dalším důvodem je, podle mého názoru skutečnost, že skladatel se ani moc nesnažil vystihnout hloubku textu, protože mu zřejmě sám příliš nerozuměl. Určitá povrchnost ve vnímání textu přispěla k ještě větší popularitě skladeb, protože majoritní publikum bohužel přijímá raději jednodušší vyjádření než hlubokou meditaci. I přes toto troufalé tvrzení řadíme Zdeňka Lukáše mezi skladatele, kteří obohatili zvláště sborovou literaturu o desítky děl, díky své vlastní sbormistrovské činnosti výborně rozuměl lidskému hlasu a osvojil si vokální

³⁷ VÍTOVÁ, op. cit., 281.

³⁸ VÍTOVÁ, op. cit., 240.

myšlení. Proto se jeho skladby velmi dobře zpívají, neboť respektují možnosti amatérských pěveckých hlasů.³⁹

Mezi neliturgické skladby Zdeňka Lukáše na liturgický text patří např. *Missa brevis* (1982), moteto pro ženský sbor a klavír *Lucerna Domini*, op. 260 (1994), hymnus pro šestihlasý smíšený sbor *Alleluia* (2001), op. 321 a vánoční mše k poctě J. J. Ryby *Radujme se všichni v Pánu* (1998), op. 301 na liturgické a lidové texty. Ve skladbě *Lucerna Domini* využívá autor verše dvacáté kapitoly z biblické knihy Přísloví (20, 9.22.27.2.26.17.29.27). Jde spíše o skladbu koncertní, protože některé úseky skladby mají pro liturgické účely příliš světské rysy – časté synkopy, populárně vyznívající figurační pasáže kláves, taneční rytmus. Skladatel sice připouští možnost realizovat doprovodný part na klavíru i varhanách, avšak stylizace doprovodu odpovídá spíše klavírní technice a zní na tomto nástroji podstatně lépe.

Těžiště Pololánikovy duchovní tvorby spočívá v liturgické hudbě, avšak i do širší kategorie duchovní hudby přispěl několika díly. Na hebrejský text Písně písní vzniklo oratorium *Šír haš – šírim* (1970) pro sóla, sbor a velký orchestr. Rozsáhlejšími kompozicemi jsou také *Slavnostní Konická mše* (2000) a *Missa solemnis* (2001), obě pro smíšený sbor a orchestr. Pro svou délku není představitelné, že by zněly při liturgii. Pro smíšený sbor a orchestr je určen *Chvalozpěv / Magnificat* (2006) na staroslověnský text v přepisu Radoslava Večerky. Zcela zvláštní kategorii tvoří Pololánikova spolupráce s hercem Miroslavem Částkem, se kterým vytvořil několik tzv. komorních oratorií na biblické i umělé básnické texty. *Popelka nazaretská* (1991) – text Václav Renč a *Napřed je třeba unést kříž* (1992) – text Paul Claudel, spadají spíše do kapitoly neliturgických děl s duchovními texty (tedy neliturgickými). Uvádím je zde pro úplnost, neboť dílo stejného typu *Bůh je láska* (1993) na texty Janova evangelia patří právě do této stati.

Starodávnou sekvenci, odstraněnou Tridentským koncilem a později znovu uznanou použil Ivan Kurz pro svou komorní kantátu pro dětský sbor a smyčcové kvarteto. *Stabat Mater* (2000) vzniklo na popud sbormistra Kühnova dětského sboru Jiřího Chvály, který Kurzova díla určená pro dětský sbor většinou premiéruje. Podobně jako v liturgických dílech *Missa Bohemica* a *Te Deum*, i zde použil autor český překlad sekvence, a to v přebásnění Markéty Koronthályové. Skladbu je však možno provozovat i

³⁹ „Kdysi, jako zpěvák, jsem nesnášel skladatelovy vymyšlené, rádoby originální, mnohdy nezpěvné kroky. A tak jsem s tím nikdy nechtěl trápit ani sborové pěvce. Vždyť disonantní akordy lze vytvořit logickým a zpěvným způsobem vedení jednotlivých hlasů.“ KOLÁŘ Jiří, *Ženské sbory Zdeňka Lukáše*. In: *Cantus choralis* 2003, Ústí nad Labem: PF UJEP, 2003, 15.

s původním latinským textem, neboť přebásnění respektuje latinské slovní i hudební přízvuky. Narozdíl od mnoha zhudebnění této oblíbené předlohy, Kurz před efektní bolestností upřednostňuje niternost a vroucnost. Sám autor se o díle vyjádřil: „*Obsah Stabat Mater je úchvatný svou hloubkou a prostotou. Jeho dikce jakoby vycházela z lidové poezie. Nejjednoduššími slovy se dotýká mystéria utrpení, zástupné oběti i lásky. Je to pramen citové čistoty a opravdovosti. K látce jsem přistupoval s vrcholnými obavami: strachoval jsem se, že pro ně nejsem ještě dost zralý. Chtěl jsem, aby výsledek byl neokázalý, průzračný a přímočarý podobně jako literární předloha.*“⁴⁰ Do liturgického textu je vložen popěvek „lalalalilia“, který provází celou skladbu a působí zvukomalebně, avšak přece jen cizorodě. Pro stejné obsazení (dětský sbor a smyčcové kvarteto) vytvořil Ivan Kurz hymnus *Veni Sancte Spiritus* (2001). V díle *Advent* (1991) (fantazie pro varhany, cembalo, dětský sbor, smyčcový orchestr a recitátora) využívá Kurz biblických textů, ale přítomnost recitátora a využití cembala jasně dokazují, že dílo patří do koncertních programů. Podobně tomu tak je i u *Ave Maria* (2001) pro soprán a orchestr.

⁴⁰ Slovo k programu koncertu: 70 let Kühnova dětského sboru (26.3.2003), Praha: Česká filharmonie, 2003.

3. 3 Liturgická hudba na neliturgické texty a liturgická hudba instrumentální

První část názvu podkapitoly se zprvu může zdát jako oxymorón, vždyť jak bychom mohli nazývat liturgickou takovou hudbu, která není založena na liturgických textech? Několik výjimek najdeme, ale je pravda, že tento typ liturgické hudby je nejméně početný. Do této stati jsem zařadila také další specifický druh liturgické hudby, jde o hudbu instrumentální, která ze své povahy není založena na slovní výpovědi, ale přesto se může stát součástí liturgie. Jde především o skladby, které mají programní duchovní námět a autor používá takové hudebně vyjadřovací prostředky, které jsou v souladu s charakterem liturgie.

V množství čistě orchestrálních děl Jana Hanuše můžeme spatřit záblesky duchovního obsahu. Některá díla mají přímo podtitul, který prozrazuje sepětí s duchovním světem. Jde např. o *II. symfonii G dur „Píseň bratra Slunce“* (1951), *IV. symfonii „Píseň o Bernadetě“* (1960) či *VII. symfonii „Klíče Království“* (1989–90).

Mezi liturgické díla Petra Ebena s neliturgickým textem můžeme řadit oblíbenou *Truvérskou mši* (1969), která patří do kmenového repertoáru mnoha sborů, interpreti i posluchači si oblíbili její zpěvnost, kantilénové melodie a prostotu. Cyklus vznikl během krátké doby na popud nadšené mládeže, která prosila skladatele o zhudebnění přineseného textu tak, aby jim svou hudební řečí bylo blízké. Eben si byl vědom naivity a neumělosti textu, ale zhudebnil ho dle svých slov taktéž „prostě a naivně“, a tak vytvořil hudebně a textově kompaktní dílo. V Truvérské mši, která je komponována jako proprium, převažuje jednohlas, který je doplněn zobcovými flétnami a kytarami. Nelze si nevšimnout inspirací středověkou písňovou lyrikou, kterou dokazuje i zapojení zobcových fléten. I přes nevysokou hodnotu textu ji můžeme díky inspirativní hudbě považovat za liturgické dílo, které vytváří spojnici mezi mládeží toužící po tzv. „kytarových mších“ a klasickou liturgickou hudbou.

Orchestrální třináctiminutová skladba *Vox clamantis* (1969) má základ v evangelijním vyprávění o Janu Křtiteli, jenž je zde označen jako „hlas volajícího na poušti“, který nabádá lidstvo k očištění od hříchu, neboť se přiblížil příchod Krista na zemi.⁴¹ Sám autor popisuje genezi tohoto díla jako reakci na události z roku 1968, „*kdy náš národ marně volal o pomoc v poušti své samoty.*“⁴²

⁴¹ Mk 1,3; Lk 3,4; Jan 1,23

⁴² VONDROVICOVÁ, op. cit., 152.

Cyklus *Deseti chorálních předeher* (1971) vznikl na objednávku nakladatelství Bärenreiter-Verlag, které vyslovilo přání, aby dílo mohlo sloužit liturgickým i koncertním účelům. Petr Eben opět využívá citací gregoriánského chorálu, např. v chorálové předeře *Da Christus geboren war* (Když se Kristus narodil) se objevuje citát vánočního gregoriánského motivu „Puer natus est“. Se stejným určením (přednostně pro liturgii, druhotně pro koncertní pódia) vznikla *Malá chorální partita* (1978) pro varhany, opět zpracovávající melodie gregoriánského chorálu. Téma a první tři variace lze použít pro svou meditativnost nejlépe k přijímání, poslední dvě části jsou vhodné jako varhanní postludium.

Dvě *Versetti* (1982) byly původně zamýšleny jako vložky ke mši *Missa cum populo*, ale posléze se osamostatnily. *Versetti I.* byly komponovány pro Offertorium a jsou variací na gregoriánskou melodii „Pueri Hebraeorum“. K přijímání byly určeny *Versetti II.* a citují pro změnu hymnus „Adoro te devote.“ I přes možnost koncertního provádění je jejich prvotní určení liturgické.

Primárně pro adventní čas je určena *Fantazie Rorate Coeli* (1982) pro violu a varhany. Nezvyklá nástrojová kombinace umocňuje meditativní charakter hudby, který pracuje s motivem gregoriánského chorálu *Rorate coeli*. *Krajiny patmoské* (1984) jsou velmi originálním a nápaditým dílem pro varhany a bicí. Jako předloha posloužila Apokalypsa, kterou napsal sv. Jan na ostrově Patmos, jednotlivé části nesou názvy: 1. Krajina s orlem – 2. Krajina se starci – 3. Krajina s chrámem – 4. Krajina s duhou – 5. Krajina s koňmi. Eben využívá širokou škálu bicích nástrojů: tympány, xylofon, tamtamy, kravské zvonce, gong, zvonkohru, činel, zvony.

Variace barokní verze svatováclavského chorálu obsahují *Dvě invokace na svatováclavský chorál* (1987) pro trombón a varhany. Kombinace varhan a žesťového nástroje byla u Ebena velmi častá, zvuk obou nástrojů se nádherně pojí a vytváří dojem slavnostnosti. Dílo vzniklo na objednávku z USA, svatováclavský chorál byl přímo požadavkem, protože objednateli byli potomci obyvatel emigrantů z 19. století. *Dvě slavnostní preludia* (1990) pro varhany vznikly speciálně pro úvodní slavnostní vstup bohoslužby. Hrála se také při obou návštěvách papeže v naší zemi. Jejich základ tvoří gregoriánské téma „Ecce sacerdos magnus“.

Specifickým druhem jsou *Biblické tance* (1991) pro varhany. Námět si autor propůjčil z Bible: 1. Davidův tanec před archou úmluvy – 2. Tanec Šulamít – 3. Tanec Jeftovy dcery – 4. Svatba v Káni. Při premiéře v basilice sv. Jakuba v Praze – Starém Městě byla varhanní hudba propojena i s tanečním vyjádřením tématu. Duchovní inspirace se zřetelně odráží také v klavírních skladbách. V díle *Veni Creator* (1992) autor

zpracovává stejnojmenný gregoriánský nápěv, v liturgické větě⁴³ *Universi* (2002) čerpá z gregoriánského graduale první neděle adventní. Zcela netypickým dílem jsou orchestrální *Improperia* (1995), která k vyjádření Kristových výčitek nepoužívají slova, nýbrž čistě hudební prostředky.

I v podtitulu Laburdových instrumentálních skladeb se někdy objevují programní názvy, na rozdíl od vokální hudby jde však spíše o velmi všeobecné vyjádření inspirace určitým tématickým okruhem či skladebným stylem. Setkáme se s tím např. u skladeb pro sólové varhany. Všechny čtyři varhanní sonáty, které autor prozatím vytvořil nesou podtitul z církevního prostředí. *Varhanní sonáta č. 1 „Golgotha“* (1992) je zakotvena nikoliv programně, ale spíše jen jako meditace nad utrpením Krista na hoře Golgotě, kde byl zemřel potupnou smrtí na kříži. Další dvě sonáty *Varhanní sonáta č. 2 „Parabolae Sti Francisci“* (1993) a *Varhanní sonáta č. 3 „Vita Sanctae Ludmillae“* (1997) zamýšlel autor jako poctu svým rodičům (otci Františkovi a matce Ludmile) a jejich části pojmenoval zajímavými programními tituly.⁴⁴ *Varhanní sonáta č. 4 „Pentecosté“* (1999) je inspirována jedněmi z nejvýznamnějších církevních svátků – Letnicemi, tedy Sesláním Ducha svatého. Tato sonáta obsahuje také programní názvy jednotlivých částí.⁴⁵

Z dalších varhanních skladeb označených termíny z křesťanství můžeme zmínit *Preludi Ambrosiani* (1997) pojmenované podle významného biskupa Ambrože, žijícího ve 4. století a *Sonatu da chiesa č. 3 „Nativitas Christi“* (1997) pro trubku a varhany. Z celkového počtu čtyř chrámových sonát je tato, jak vyplývá z podtitulu, adresovaná do doby vánoční.

Ivan Kurz je autorem díla *Podobenství* (1982), symfonického obrazu o pěti částech. Ve čtvrté části *Bláznovská zvěst* se k orchestru připojuje smíšený sbor. Kurz se inspiroval listy sv. Pavla do Korinta⁴⁶, dílo je komponované jako otázka hledání životních jistot, odpověď lze nalézt v křesťanství. V páté části *K Tobě jdu* je v závěru citována českobratrská píseň *Beránku Boží, k Tobě jdu*.

⁴³ Toto označení používá Eva Vítová ve své monografii, s. 132.

⁴⁴ *Varhanní sonáta č. 2 „Parabolae Sti Francisci“*: 1. Padre 2. Píseň bratra slunce 3. Kázání ptákům 4. Vítám tě, sestro má smrti

Varhanní sonáta č. 3 „Vita Sanctae Ludmillae“. Podtituly čerpány z Legendy Aurey. 1. Regina (Bořivoj si vzal manželku, dceru knížete Slavobora Ludmilu) 2. Baptisma (Řečený kníže s manželkou z nebeského přání a pokynu přijal svatý křest) 3. Mater patientium (Všichni dobří, kteří trpí pro spravedlnost, pocházejí ze semene svaté Ludmily) 4. Mors (Strhli ji na podlahu, dali jí provaz kolem krku a zardousili Kristovu ovci) 5. Glorificatio (Adagio religioso) (Ludmila ve velké víře a oddanosti šťastně přesídlila k Pánu Ježíši Kristu).

⁴⁵ 1. Allegro. Maličko, a již neuzříte mne, a opět maličko, a uzříte mne, neboť já jdu k Otci. 2. Adagio. Já jsem pastýř dobrý. 3. Presto assai. Zvěstujte to až do končin země: Pán vykoupil svůj lid. Aleluja!

⁴⁶ „Slovo o kříži je bláznovstvím těm, kdo jsou na cestě k záhubě; nám, kteří jdeme ke spáse, je mocí Boží.“ 1 Kor 1,18

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na nejvýznamnější české autory a jejich díla související s liturgií v období po II. vatikánském koncilu do současnosti. Potvrdil se předpoklad, že liturgickou hudbou se zabývají zvláště skladatelé, kteří mají křesťanské smýšlení. Ukázalo se také, že rozvoj liturgické hudby neodmyslitelně souvisí s politickou situací v zemi. Liturgická díla vznikala sice i v době komunistického útlaku, ale jejich počet výrazně narostl se znovunabytím svobody.

Při komponování liturgických skladeb čeští autoři nezřídka vycházejí ze samotných kořenů posvátné hudby: gregoriánského chorálu a staroslověnské tradice. Přihlášení se k tradici demonstruje i využití středověkých a barokních duchovních písní. Nejpočetnější skupinu zkoumaného vzorku skladeb tvoří díla na liturgické texty. Pokud respektují základní pravidla liturgického obřadu (služebnost, soulad textu s hudbou, absence světských prvků, přiměřená délka), pak je řadíme mezi skladby vhodné k provozování při liturgii. Schází-li alespoň jeden z uvedených požadavků, pak je dílo určeno pro koncertní pódia. Nepočetnou skupinu tvoří i liturgická díla na neliturgické texty, typickým příkladem je Truvéřská mše Petra Ebena. Ačkoliv je liturgie spjata především s vokálním projevem, protože slovo nese poselství, můžeme i část instrumentální hudby považovat za liturgickou. Jde o skladby, které mají programní duchovní námět a použité hudebně výrazové prostředky neodporují posvátnosti liturgického obřadu.

Rozvoj liturgické hudby úzce souvisí s religiozitou národa. Naše země patří mezi nejateističtější v Evropě i ve světě a sociologické průzkumy nenasvědčují, že by v brzké době mělo dojít k nějaké zásadnější změně. Liturgická hudba v České republice tedy zřejmě bude znít především koncertně a její vlastní funkce, tj. provozovací praxe spjatá s liturgií, je a bude udržována spíše věřícími hudebníky. Liturgická hudba u nás rozhodně nevyumizí, ale dá se očekávat její významový posun, který zaznamenáváme již v současné době.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

Rozhovor autorky práce s Jiřím Laburdou ze dne 20.10.2009.

Rozhovor autorky práce s Jiřím Laburdou ze dne 12.1.2010.

Vydané partitury a rukopisy jmenovaných skladeb.

Literatura

ADAM Adolf: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha: Vyšehrad, 2001.

ADÁMKOVÁ Jana: Skladatelský portrét Jiřího Laburdy (diplomová práce obhájená na FF UP) Olomouc, 1995

BLABLA Jan: Jan Hanuš, in: HANUŠ Jan: Flos florum, Praha: Spectrum, 2000

ČALA Antonín: Duchovní hudba, Olomouc: Krystal, 1946

ČERVINKOVÁ Blanka: Jiří Laburda, Praha: Český hudební fond, 1987

HAAS Wolfgang: Laburda-Werke-Verzeichnis LabWV, Köln: Wolfgang Haas-Musiverlag, 2001

HANUŠ Jan: Labyrint svět, Praha: Odeon, 1996

HOLUBEC Jiří: Česká hudební teorie 20. století, Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004

JANEČEK Karel: Tektonika, Praha-Bratislava: Supraphon, 1968

JANEČEK Karel: Základy moderní harmonie, Praha: ČSAV, 1965.

KOLEKTIV AUTORŮ: Čeští skladatelé současnosti, Praha: Panton, 1985.

KOLEKTIV AUTORŮ: Hudba v českých dějin, Praha: Supraphon, 1983.

KONRÁD Karel: Dějiny posvátného zpěvu staročeského, Praha: Cyrillo-Methodějská tiskárna, 1981.

KULKA Jiří: Komplexní analýza uměleckého díla, Praha: SPN, 1988.

KUNETKA František: Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii, Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999.

MUSCH Hans: Musik im Gottesdienst. Band 1: Historische Grundlagen, Liturgik, Liturgiegesang, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1993

NEDĚLKA Michal: Mše v soudobé české hudbě, Praha: Karolinum, 2005

PECHÁČEK Stanislav: Česká sborová tvorba 1800–1950, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2002

RACEK Jan: Zamyšlení nad českou novodobou a soudobou hudbou, in: Musica Bohemica et Europaea, Brno, 1970, 5–10

- RICHTER Klemens: Liturgie a život, Praha: Vyšehrad, 1996.
- SEHNAL Jiří: Chránová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti, in: Opus musicum 4 (2001) 4–18
- SEHNAL Jiří: Stručný přehled dějin katolické chránové hudby, Brno: Biskupství brněnské, 1997
- SMOLKA Jan: Česká hudba našeho století, Praha: Supraphon, 1961
- VALOVÝ Evžen: Sborový zpěv v Čechách a na Moravě, Brno: Universita J. E. Purkyně – Pedagogická fakulta, 1972
- VÍTOVÁ Eva: Petr Eben, Praha: Baronet, 2004
- VONDROVICOVÁ Kateřina: Petr Eben, Praha: Panton, 1995
- VYSKOČIL Jiří: Stručný slovník duchovní hudby, Čelákovice: Městské muzeum Čelákovice, 1992

SUMMARY – Liturgical Music after Vatican II. in the Czech Republic

The beginnings of the sacred music on our territory are connected with the outset of Christianity in the 2nd half of the 9th century. In more than thousand years the development of the sacred music went through many stages, from choral and one-voice religious songs to magnificent vocal-instrumental works. From all these periods musical compositions have been preserved which prove a variety of interpretation of liturgical texts as well as the invention of composers.

Second Ecumenical Council of the Vatican summarized the informations about sacred music into the constitution *Sacrosanctum Concilium*, specifically in the chapter Num. 6. The sacred music should be based in gregorian chant, which is the most important wealth of the Church. The basic language is Latin, but there is a big area for the national languages. The Vatican II. prohibits no kind of music, but there are some regulars. The sacred music serve God, its musical means of expression don't contain secular elements.

There are two epochas after Vatican II in our territory. The first is until 1989 – the period of deep totalitarianism, the second is after velvet revolution; this period brought freedom. In the period of Communism, people, who devote liturgical music were prosecuted. Thanks freedom many composers started to compose a lot of sacred music and the concert programmes are full of this kind of music.

The liturgical music is in our republic popular, but it sounds rather then at a concert in the church. The growing number of compositions with sacred topics constitutes a promising outlook for future, bringing hope along that in spite of the secularisation of the society this area of music will be preserving its unique place in the context of the Czech contemporary culture.

RESUMÉ

Pokoncilní období až do současnosti je v naší zemi determinováno výraznou změnou společenských poměrů. Doba komunistické totality církvím nepřála, a proto i liturgická hudba přežívala v obtížných podmínkách. Změna politické situace po roce 1989 přinesla svobodu a s ní i rozmach obecně duchovní, ale i liturgické hudby.

Liturgické hudbě se věnuje šestá kapitola dokumentu II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* z roku 1963, závěry koncilu konkretizuje *Instrukce o hudbě v liturgii* zveřejněná roku 1967. Za vlastní zpěv římské církve se nadále považuje gregoriánský chorál, avšak nejsou vyloučeny ani ostatní formy, pokud odpovídají duchu liturgie. Koncil apeluje na aktivní zapojení bohoslužebného shromáždění, a ačkoliv mají být chrámové sbory zachovány, důležité je podporovat a rozvíjet lidový zpěv. Byla zrušena latina jako jediný liturgický jazyk ve prospěch národních jazyků. Vlastním hudebním nástrojem zůstávají varhany, ale nejsou vyloučeny ani žádné další nástroje v souladu s tradicí jednotlivých národů.

V období po II. vatikánském koncilu vzniklo v naší zemi nepřehledné množství liturgických děl a teprve čas ukáže, která z nich přežijí svou dobu. Zkoumanou problematiku proto nelze obsáhnout v plné šíři, proto se předkládaná práce zaměřuje pouze na díla významných českých skladatelů, která vznikla po II. vatikánském koncilu. Kritérium výběru skladatelů spočívá v jejich významu pro soudobou liturgickou hudbu, který jim přikládá dnešní doba. Jde o reprezentativní výběr skladatelů a jejich skladeb, který dokumentuje stav současné tvorby pro bohoslužbu i mimo ní.

Rozvoj liturgické hudby souvisí s religiozitou národa. V naší zemi již dlouhou dobu probíhá sekularizace, která využití liturgické hudby posouvá do jiné roviny. Úroveň hudby znějící při bohoslužbách odvisí na jednotlivcích, kteří s vysokým nasazením bojují s nepříznivými podmínkami doby. Skladby určené primárně pro liturgii se často přesouvají na koncertní pódia, kde sice ztrácejí na své účinnosti, ale alespoň tímto způsobem se s nimi má možnost široké publikum seznámit.

KLÍČOVÉ POJMY

Druhý vatikánský koncil

Vatican II.

duchovní hudba

sacred music

liturgická hudba

liturgical music

současná česká hudba

contemporary czech music

gregoriánský chorál

gregorian chant

POČET ZNAKŮ

90.887