

SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

A. Gerhards – V napětí mezi slovem a znamením

W. Bretschneider – Radosti a bolesti reformy církevní hudby

E. Kohlhaasová – Hudba a spiritualita

R. Mailänder – Kolínský evensong a adventní vigilie

M. Jonášová – Hudba ve Svatovítské katedrále v 18. století

Rozhovor s Josefem Kšicou

hudba a liturgie II



2/14





Obsah

Editorial / 5

Albert Gerhards

V napětí mezi slovem a znamením

Církevní hudba a teologický vývoj / 9

Wolfgang Bretschneider

Radosti a bolesti reformy církevní hudby

Padesát let konstituce Sacrosanctum Concilium / 23

Emmanuela Kohlhaasová

Hudba a spiritualita

Hudba jako prostor zakoušení Boha? / 31

Wolfgang Bretschneider

Jakých úkolů se má zhostit hudba v katedrále? / 49

Varhany jsou jako harfa krále Davida

Rozhovor s Josefem Kšicou, regenschorim a varhaníkem dómu sv. Víta, Vojtěcha a Václava / 57

Anketa o hudbě a liturgii

(D. Eben, S. Hoříňka, R. Hugo, br. Jan od Kříže, L. Petřivalský, Z. Pololáník, M. Rataj, B. Sojková, J. Trojan, P. Vrábek, J. Zadina) / 67

Richard Mailänder

Staré nové formy

Kolínský evensong a adventní vigilie / 89

Milada Jonášová

Hudba ve Svatovítské katedrále v 18. století

Repertoár a jeho interpreti / 99

Brice Tissier

Gregoriánský chorál a současná hudba

Jaká srovnání se nabízejí? / 111

Legenda k obrazovému doprovodu / 127

Anotace / 129

English Summary / 135

Editorial

Vážení čtenáři,

toto číslo revue *Salve* se vrací k tématu, které jsme otevřeli v 2. čísle roku 2008, totiž k tématu hudby a liturgie. Jde tak v duchu systematického rozpracování toho, co nám dlouhodobě leží na srdci – zkvalitnění liturgického života v naší zemi. Toto zkvalitnění nemůže přijít shora, musí vycházet z úsilí všech, kdo se liturgie účastní, a to jsme přece všichni, veškerý Boží lid. Nejde přitom jen o vzdělávání se v teologii a v symbolice mše svaté, jde o kulturu jejího slavení v širokém slova smyslu. K tomu ovšem patří kultivování smyslu pro prostředí, v němž se liturgie odehrává, práce s výtvarným uměním, které je přítomno v sakrálních prostorech, jazykem, jímž se při bohoslužbách hovoří, symboly, postoji a gesty, které se používají. V neposlední řadě k tomu patří i práce s hudbou, která jakožto slovo a zvuk utváří spolu prostorovým uspořádáním – reprezentujícím vlastní fyzické bytí ve světě – základní souřadnice jakékoli události. Pokud je zpřítomnění Kristova velikonočního tajemství a naše společná účast na něm skutečně centrální událostí našeho života, jak by tomu v případě mše svaté mělo být, měla by se slavení liturgie bezpochyby věnovat neustále mnohem větší pozornost. Zkvalitnění liturgického života ovšem nejde bez důkladné znalosti problémů, odpovědné diskuze a odvahy k hledání stále autentičtějšího způsobu Boho-slужby.

Zatímco zmiňované první číslo *Salve* věnované hudbě a liturgii se zabývalo především otázkami ne vždy jasného vztahu mezi duchovní a liturgickou hudbou, toto číslo se zaměřuje na praktičtější otázky přítomnosti hudby v liturgii a posvátném prostoru. Částečným východiskem mu byla konference *Hudba v katedrále*, pořádaná Centrem teologie a umění a Metropolitní kapitulou u Sv. Víta, která proběhla v říjnu loňského roku v Mladotově domě na Pražském hradě. Právě zaměření na symbolický i praktický rozměr hudby v katedrále, jež je srdcem biskupství a měla by být vzorem liturgického dění v dalších kostelech diecéze, dává i tomuto číslu jisté zakotvení. Většina autorů ve svých studiích tak či onak zohledňuje svou vlastní zkušenost, což nicméně do tématu nevnaší libovůli, ale naopak naznačuje, že síla skutečného hudebního prožitku je podivuhodným způsobem jak zákonitě subjektivní, tak přesahující do tušeného absolutna, které nás jakožto objektivní radikálně přesahuje. Odtud neustálé kroužení kolem vztahu hudby a transcendence, hudby a spirituality, stejně ovšem jako kolem faktu, že se moderní teologie jakoby brání vypracovat její systematický teologický koncept – na

rozdíl např. od výtvarného umění, kdy si obrazoborectví vynutilo velmi záhy jako reakci propracovanou teologii ikony, potažmo obrazu.

Hledání teologických a praktických východisek hudební účasti na pokoncilní liturgii tvoří základ, od něhož se číslo v úvodních studiích profesorů Alberta Gerhardse a Wolfganga Bretschneidera odráží k domácím zkušenostem. Rozhovor s regenschorim a varhaníkem Svatovítského chrámu Josefem Kšicou nám dává nahlédnout do hudebního provozu katedrály a tradice, již má rozvíjet. To ostatně doplňuje studie muzikoložky Milady Jonášové o repertoáru katedrály v 18. století, ukazující její kulturní význam a postavení v době evropského hudebního boomu. Anketa mezi současnými hudebními skladateli a interprety nám nabízí dosti rozmanitý pohled na to, jak lze vnímat vztah současné hudby a liturgie, jaká je vůbec situace liturgické hudby u nás a kde narážíme na podstatné problémy. Řadu kritických názorů vyvažují zmíněné nadějně projekty, které ukazují, že zájem o spojení kvalitní současné hudby a liturgie se snad postupně dostává stále více ke slovu i v praxi. Bezprostřední inspirací nejen pro naši pražskou katedrálu může být např. projekt „evensongů“ v katedrále v Kolíně nad Rýnem, nové formy liturgie hodin spojující nešpory a kompletář v odpovídajícím hudebním rámci, který vychází vstříc potřebám současných lidí žijících ve velkoměstě.

Nezbývá než doufat, že odvahy, o níž se mnozí ve svých textech zmiňují a která vede k objevování nových cest toho, jak spojit to unikátní, co nabízí hudba, s tím, co dává liturgie, bude spíše přibývat. Že dotyk posvátna, který v současné sekularizované době tolik lidí hledá právě skrze prožitek hudebního díla, bude znovu zcela přirozeně spojen s oním absolutním zdrojem transcendence, který leží v centru naší liturgie.

Obrazový doprovod tentokrát tvoří ukázky z díla malíře Jaromíra Novotného. Koncentrace, kterou umělec ve svých obrazech hledá, tvoří vhodný protiklad k našim myšlenkám o zpěvu a hudbě. A není ani tak překvapivé, že soustředěná harmonie Novotného abstraktních děl souzní i s barokním liturgickým prostorem a danou liturgickou dobou, jak je vidět na fotografické dokumentaci jeho letošní postní intervence v akademickém kostele Nejsv. Salvátora u Karlova mostu.

+ fra Dominik Duka OP





Albert Gerhards

V napětí mezi slovem a znamením

Církevní hudba a teologický vývoj

Církevní hudba podle oficiálních dokumentů římskokatolické církve

Teologie církevní hierarchie i teologů samotných měla s církevní hudbou vždy těžkosti. To jistě souvisí se západním vývojem hudby jako celku a odráží se už v terminologii. Nejprve je řeč pouze o liturgickém zpěvu, přesněji zpěvu při liturgii: zpívat, nebo lépe řečeno kantilovat, je především nutným prostředkem přednesu liturgických textů. Nezávisle na tom ale mohla spekulativní teologie ve středověku plně čerpat z antické hudební teorie. V momentě, kdy hudba začala v bohoslužbě vyžadovat širší prostor, emancipovala se z nadvlády slova a získala svou váhu, začala být předmětem diskuze a církevní reglementace. Církevní hudba – podobně jako liturgie coby celek – nikdy neplatila za teologické téma.¹ Stejně jako ve východních církvích se i v římské tradici dodnes oficiálně zůstalo u raně křesťanského verdiktu o hraní na nástroje, které sice bylo příležitostně s oblibou „trpěno“, bylo však neustále vystavováno nebezpečí nových represí. To má, jak bude ukázáno, také teologické důvody.

Varhany tradičně platí za církevní nástroj *par excellence* a na rozdíl od ostatních hudebních nástrojů nejsou zásadně zpochybňovány, co se jejich použití při liturgii týče.² Liturgická konstituce II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* říká:

Píšťalové varhany at' jsou v latinské církvi ve velké úctě jako tradiční hudební nástroj. Jejich zvuk dovede dodat církevním obřadům podivuhodný lesk a mocně povznést mysl k Bohu a k vyššímu světu. Jiné nástroje lze připustit k bohoslužbě, pokud se hodí k posvátné službě nebo se pro ni dají přizpůsobit, pokud jsou ve shodě s důstojností chrámu a pokud skutečně přispívají k duchovnímu povznesení věřících. Souhlas k tomu dá podle svého uvážení příslušná územní autorita ve smyslu článků 22 § 2, 37 a 40. (SC 120)

Oproti starší legislativě zde instrumentální hudba poprvé neupadá v obecné podezření.³ Nejsou zde použity výrazy jako „profánní“ nebo „nečistý“. ⁴ Přesto zůstává určitá skepse. Varhany se však těší vysokému hodnocení coby „tradiční hudební nástroj“ v latinské církvi. Odkazuje se zde na již zmíněný rozdíl oproti

východním církvím, které (až na řídké výjimky) hudební nástroje nikdy nepovolily. Zdůvodnění onoho hodnocení je dvojitý – zvýšení estetické kvality posvátných liturgických úkonů a „povznesení“ srdcí věřících, tedy psychologicko-emoční účinek hudby. Zatímco obrat o „lesku církevních obřadů“ dává vzniknout podezření, že jde o ryze vnější ukazování barokní nádhery, míří věta o „povznesení myslí“ k samotnému středu bohoslužby, zvolání „sursum corda“ na začátku preface. Formulace je téměř doslova přejata z encykliky o církevní hudbě papeže Pia XII. z roku 1955.⁵ Pojmem *participatio plena, conscia et activa* (SC 14 aj.) uplatnila liturgická konstituce jako kritérium přiměřenou „roli“ věřících v liturgii, které platí i pro církevní hudbu. Církevní hudba má proto bezprostřední funkci ve vedení věřících „k plné, uvědomělé a aktivní účasti“ na liturgii. Že tímto principem⁶ nemůže být míněn nějaký vnější, samoučelný aktivismus, ukazuje už sám úvod této liturgické konstituce (SC 2).

Liturgie je dle koncilu spolupůsobení Boha a člověka, přičemž vnější podoba je bytostným výrazem vnitřního obsahu – víry církve. Její střed, velikonoční tajemství Ježíšovy smrti a zmrtvýchvstání, se stává ve slavicím shromáždění spásnou přítomností: *uskutečňuje se dílo vykopení*.

Instrukce o církevní hudbě *Musicae sacram* z roku 1967 měla uvést pokyny liturgické konstituce do praxe.⁷ Co se varhan týče, nepřekračuje instrukce tvrzení liturgické konstituce, avšak oproti ní oceňuje ostatní hudební nástroje. Varhany jsou zde pojímány na stejné rovině jako „jiné hudební nástroje, zákonitě dovolené“. Slouží k doprovázení zpěvu a samostatně mohou být při mši použity na začátku, při přípravě darů, přijímání a na závěr (č. 65). Použití instrumentální hudby je však omezeno: „Samostatná hra na tyto nástroje není dovolena v době adventní, postní, ve svatém třídenní a při hodinkách a mších za zemřelé.“ (č. 66) Tradiční ocenění instrumentální hudby tu znovu naráží jako něco, co ve své niterné podstatě odporuje vážnosti křesťanského kultu. Instrumentální hudba má jen jednu funkci v rámci vnějšího inscenování skrze ostentativní nádheru, nikoli však na základě vnitřní afinity k bohoslužebnému dění. Tím vychází najevo významný deficit v teologickém hodnocení hudby. Na rozdíl od umění, kde velký střet o obrazoborectví vedl k pozitivnímu ocenění a začlenění obrazů do bohoslužby a hlásání evangelia,⁸ vybojování konstruktivního sporu o „muzikoborectví“, přinejmenším co se instrumentální hudby týče, stále ještě chybí.

Následující oddíl má poukázat především na teologické vymezení církevní hudby při bohoslužbě a dalších liturgických úkonech.⁹

K teologickému vymezení hudby

Mezi klasickými uměními unikala hudba teologickému vymezení nejdůsledněji. Zatímco (psané) slovo a obraz, a v jistém smyslu také drama, mají nějakou materii, se slovem nesvázaná hudba představuje ryzí spiritualitu. Díky svému transcendentnímu charakteru stojí hudba na jedné straně v největší blízkosti náboženství, na druhou stranu se na základě své abstraktnosti vzpírá konfesnímu zakotvení. Tím se vysvětluje, že církve k hudbě přistupovala spíše rezervovaně a teologie hudby byla až dosud formulována jen zárodečně. Středověká hudební teorie byla v podstatě jen pokračováním tradice antického pohledu na hudbu bez vztahu k fakticky provozované hudbě. Intenzivněji se hudbou zabývala především reformační teologie a v novější době byly výsledkem systematické formulace, například trojiční odůvodnění hudby (Oskar Söhlgen). V katolické oblasti podnítil antropologický obrat teologie (Karl Rahner) teologické vymezení hudby (Winfried Kurzschnekel). Nové impulzy vyplývají v souvislosti se znovuoobjevováním společných rysů židovství a křesťanství ze studia Franze Rosenzweiga (Thomas Eicker).¹⁰

Vztah církve a hudby se stal – stejně jako vztah církve a umění obecně – v současnosti podstatně komplexnějším. Důvody pro to spočívají tradičně v podezírání všeho uměleckého obecně. V případě hudby se ještě přidává přímý emoční účinek, blízkost extázi (podobně jako při tanci),¹¹ stejně jako nemožnost úniku, daná v neposlední řadě nemožností zavřít uši.

Teologické vymezení hudby musí na základě mnohotvárnosti hudby a jejích rozmanitých funkcí v rámci zážitkové společnosti zůstat rudimentární. Vyjmenujme některé z faktorů, které je třeba zohlednit: vsudypřítomnost hudby „ve věku technické reprodukovatelnosti“ (Walter Benjamin) vede ke špatným společenským způsobům (konzum, zneužívání skrze reklamu) a tím snadno k vyprázdněnosti. V souvislosti s estetizací životních světů a vzrůstajícím eklekticismem se rozplývají klasické hranice, například mezi sakrálním a profánním. To se rovnou měrou týká jak žánrů nové hudby, tak užití staré i nové hudby. Celkově lze konstatovat resakralizaci hudební scény jak v oblasti „vážené“, tak „populární“ hudby. Jestliže náboženské a také liturgické názvy a texty hrají u nových skladeb stále větší roli, pak hudební vystoupení jsou zase rostoucí měrou inscenována jako „liturgie“. Kde má však sakrální moment už jen zážitkovou hodnotu, bude brzy vyprázdněn. Tomu v náboženské oblasti odpovídá vzrůstající pluralismus a indiferentnost. Zvláště sakrální hudba vykazuje často blízkost k ezoterice. Je otázkou, zda je tento druh synkretické sakrality (coby funkce zážitkové společnosti) nábožensky produktivní.

Pojmenovat, co je na hudbě specificky křesťanského, je ještě těžší než v případě výtvarného umění. Otázkou je, jaká kritéria je možné nalézt pro potenciální dialog. Současná církevní hudba balancuje na tenké hraně mezi populistickým kýčem a elitářskou avantgardou, která i na hudební scéně tvoří spíše okrajový jev. Roste celková otevřenost, která má možná svou příčinu v poznání, že autonomie bez závazku k ničemu nevede. Církevnímu uznání autonomie musí odpovídat ochota k dialogu ohledně formy (recepce, komunikace) a obsahu. Co se prostřednictvím hudby do křesťanského prostoru přijme? Je třeba vyjasnit jak z hudebně psychologického, tak teologického hlediska, zda se v konkrétním případě jedná například o příležitost k identifikaci, nebo o ezoterický nárok. Úspěch „duchovní“ hudby zároveň představuje poptávku po teologii, jako kdyby oslovovala ty dimenze člověka, ke kterým už církev zřejmě nemá přístup.

Tím znovu vyvstává nutnost teologického vymezení hudby v náboženském kontextu. Jeho zárodky každopádně nalezneme v klasických topoi, například v myšlence jednoty řádu stvoření a řádu spásy. Kosmogonie a eschatologie jsou z hlediska fenomenologie náboženství a možná z hlediska archetypického s hudební rovinou úzce spjaty. V kultu tvoří hudba díky své kairologické struktuře podstatnou součást slavnostního zesílení časoprostorové zkušenosti. Analogickou funkci má v křesťanské liturgii, nyní ovšem ve vztahu ke zpřítomněnému Slovu.

Teologické vymezení hudby však musí vycházet z toho, že hudba představuje umění emancipované od kultu, a tím pádem světskou skutečnost. Pro dialog s teologií a církví může být hudba produktivní jen tehdy, je-li uznána ve své svébytnosti i protichůdnosti. Přesto se na základě svého hmotného i duchovního charakteru současně dostává do blízkosti křesťanského náboženství v jeho inkarnacním a transcendentním rozměru.

Jako posluchači se hudba člověku představuje v smyslové bezpředmětnosti a odkazuje – i svým zvukem – k nevyslovitelnému.¹² Tato apofatická dimenze hudbu znovu spojuje s prvky liturgického vyjadřování o Bohu, například zpěvem aleluja. Z perspektivy nových katechumenátních cest nabízí hudba možnosti svobodného tvůrčího setkání v „předsíní“ křesťanského společenství a jeho hlásání evangelia.¹³

Liturgicko-teologická klasifikace otázek

Liturgie nesestává jen z textů, nýbrž z realizace textů, to znamená mluveného a zpívaného slova, stejně jako zástupných úkonů a symbolů. Důsledkem toho vstupují spolu s liturgií do zorného pole teologie a církevní praxe také ty estetické roviny, které dosud živořily spíše na okraji: zvuk, a tedy hudba; mimika, gestika

a tanec, a tedy dramatické umění; utvářená materie, a tedy výtvarné umění. Liturgie se tak stává místem vyjevování církve do té míry, do jaké je v ní smyslově zakusitelné všechno to, v co církev o sobě samotné věří: její přítomnost před Bohem, její původ z Boha a její budoucnost v Bohu.

Estetika liturgie je tedy estetikou anamnésis, zpřítomňování.¹⁴ Zůstává ve všech svých rovinách vztažena ke slovu, které Bůh odpradáвна mluvil k lidstvu a které se v Ježíši Kristu stalo tělem. Modus slova v liturgii je trojí, doložitelný v uskutečňování (vypravující) anamnéze, (prosebné) epikléze a (oslavné) doxologie. Ve všech těchto oblastech má hudba klíčové postavení do té míry, do jaké propůjčuje slovu „zvukový háv“, nově ho inkarnuje, ztělesňuje v prostoru a čase zároveň. To platí jak pro zpěv, spojený s liturgií, tak pro recitativ, litanie nebo zpěv aleluja, stejně jako pro sborovou a instrumentální hudbu při bohoslužbě.

Díky teologickému přehodnocení církevní hudby z dekorativní role na charakteristické liturgické vyjadřování se mnohé staré pozice staly vratkými. Na jedné straně je církevní hudba vázaná funkcí, nikoli tedy libovolně zaměnitelná, na druhé straně musí ostatní partneři, včetně kněze, přihlížet k váze hudby coby součásti liturgie (například skrze postoj vědomého naslouchání až do konce skladby). Požadavky na církevní hudbu přiměřenou liturgii tedy značně vzrostly. Ta se podílí na starosti o to, aby společenství nezůstávalo němým svědkem, ale stalo se spoluhráčem v posvátné hře.

Nejde přitom v žádném případě o samoúčelný aktivismus, na který se v dnešních bohoslužbách tak často hubuje. Jde naopak o znovuobjevení hlubinných dimenzí hudby a o způsobilost k jejímu vnímání i provedení, aby tak byl dán bezhlasému hlas a nevyslovitelnému zvuk. Teologie je vždy pouze pokusem překročit hranice směrem k nevyslovitelnému. Její spolehlivou oporou je v tom zjevení Boha v jeho Slově. Odtud má brát lidská odpověď svou míru. Proto nakonec spočívá každá forma lidské odpovědi – včetně reflektivní teologie a jejího uplatnění v kázání, vyznání víry a modlitbě – v doxologii, oslavném uznání suverenity Boha, který svobodně mluví k člověku.

Církevní hudba tvoří v bohoslužbě coby místu doxologie zvukový prostor, ve kterém se může uskutečnit svobodná odpověď jako „posvátná hra“. V této vlastnosti vytvářet jakoby akustickou rovinu symbolického prostoru komunikace mezi Bohem a člověkem spočívá přední místo hudby v bohoslužbě, ba její nepostradatelnost. Zároveň je pro poosvěcenskou západní společnost napětí mezi funkcí a autonomií danou skutečností. Hudba je v bohoslužbě obhájkyň subjektivního, nikoli aby relativizovala „objektivitu“ Božího nařízení, ale aby ho zpřítomňovala a odhalovala jeho osobní dimenzi. Církevní hudba je tedy coby událost setkání Boha a člověka podstatným faktorem bohoslužby.

K vymezení pozice hudby při bohoslužbě

Chápání liturgie je u mnoha chrámových hudebníků dodnes ovlivněno restaurací 19. století, která měla vliv na cecilianismus a na jedné straně měla velmi efektivní účinky, na druhé straně vykazovala také ideologickou strnulost. Ideologizace šla někdy tak daleko, že byl tento legalismus nadřazen duchovní kvalitě děl. Liturgie – včetně své hudební roviny – byla podle Franze Xavera Witta (1834–1888) kněžským obětním kultem založeným na přísně daných pravidlech, na kterém nemělo společenství žádný aktivní podíl.¹⁵ Na druhé straně si dnes mnoho hudebníků nikoli neprávem stěžuje na subjektivismus a populismus, který přerůstá v nahodilost a kterému hrozí padnout za obět většina našeho církevněhudebního dědictví. Tím vyvstává otázka, co je vlastní „funkcí“ liturgie a tím i církevní hudby coby jedné z jejích integrálních součástí. Tato funkce může být zřejmě zakotvena pouze v napětí mezi subjektivním a objektivním. Vyplyvá to z komunitního a dialogického charakteru křesťanské bohoslužby, který lze chápat jako odraz židovsko-křesťanské víry. Ta vychází ze zkušenosti s Bohem, ve které na jedné straně zůstává nepochopitelný, na druhé straně však k člověku mluví a tváří v tvář člověku se z něho stává Ty.

Pro liturgicko-teologické vymezení hudby v bohoslužbě je potřeba mít na zřeteli základy lidské komunikace, sebevyjádření. Zde je třeba vyjít z pojmu osoby, který se vyjevuje ze vztahu Já-Ty a je založen na trojičním chápání Boha. Tento vztah vytváří třetí člen, My. Toto My se vyjadřuje formami interakce a společného jednání. Křesťanská bohoslužba zná v zásadě pouze My. Tento útvar, složený z jednotlivců, se rozplývá ve společném jednání, jehož nejvýznačnějším výrazem je doxologie, chvála Boží. Svou náležitou podobu nachází ve sborovém zpěvu.¹⁶

Zatímco minulost silně zdůrazňovala objektivní element dané, pro celou církev předepsané liturgie, vystupuje od začátku novověku, zvláště však od osvícenství a uvnitř církve od II. vatikánského koncilu, více do popředí společenství coby subjekt se svými rozdílnými skupinami a jednotlivci. To vede k novému chápání rolí a tím i novému vymezení vztahu mezi určeností a svobodou ohledně církevněhudebního repertoáru.¹⁷

V rámci této nastíněné hry určenosti a svobody, objektivity a subjektivity, která vždy představuje „nebezpečnou hru“, hraje umění nezastupitelnou úlohu. Úlohu zde nelze chápat tak, jako by tím zároveň mělo dojít k funkcionalizaci umění – umění tuto úlohu může naopak vnímat jen tehdy, uchová-li si svou (relativní) autonomii. Umění, v bohoslužbě především také církevní hudba, garantuje setrvalou přítomnost „jiného“, a to v mnoha ohledech, jednak vzhledem k přítomnému a zároveň nepřítomnému Bohu, který zůstává stále nepochopitelný, stále větší.

Tato základní kategorie je vyjádřena v židovské myšlence „posvěcení jména“,¹⁸ jak je neustále proklamována v Otčenáši a jak je směrodatná pro správně konanou křesťanskou bohoslužbu. Církevní hudba, právě ve své konečné nedostupnosti, tento základní postoj odráží.

Na straně člověka umění zaručuje, že se člověk zapojuje s veškerou svou tvůrčí schopností, nabízí skutečně to nejlepší, aby vzdal Bohu čest. To nejlepší je zde dost dobré, bez ohledu na to, zda se jedná o jednohlasou psalmodii, vícehlasý sborový zpěv, instrumentální zpěv nebo písně pro celé společenství nejrozličnějších žánrů. V zásadě platí pro všechny oblasti hudby totéž, i když kritéria je třeba stanovit pokaždé jinak. Kritériem vhodnosti je otázka, zda ta která zvolená hudební forma slouží celku, ztělesnění Kristovy podoby ve slavicím společenství, zpřítomnění velikonočního tajemství Ježíše Krista.¹⁹

Teologické vymezení církevní hudby lze nakonec nalézt někde „mezi“.²⁰ To znamená, že charakter a účinek církevní hudby jsou ve vzájemném protikladu. Na jedné straně zahrnuje uklidnění, na druhé straně má burcovat. Vyjadřuje chválu, ale také náрек.²¹ U chrámového hudebníka je tedy zapotřebí přímo „eliptické myšlení“, které jeho umění neustále uvádí do vzájemných protikladů, které samozřejmě nelze vidět jako vylučující se komponenty, ale jako póly, které vůči sobě navzájem stojí v napínavé souhře.²²

K liturgicko-teologickému vymezení církevní hudby: „Setba věčnosti v živoucím“ (Franz Rosenzweig)

Mnohé z toho, co platí o liturgickém zpěvu, lze vztáhnout také na instrumentální hudbu. Obecně se na instrumentální hudbu hodí Rilkova slova o „řeči, kde všechny řeči končí“. Na hranici možností řeči a před úplným oněměním se stále ještě nachází bezeslovný hlas v radostném zpěvu, stejně jako v nářku.

Výjimečnost varhan coby tradičního nástroje církevní hudby byla však primárně spatřována v jiné souvislosti. Z moderních varhan se stal sice nástroj pro jednoho člověka teprve díky elektrickému čerpadlu vzduchu a automatickému přepínači rejstříků, avšak odjakživa fascinovaly tím, že jimi jedna jediná osoba dokáže vytvářet polyfonní nebo orchestrální zvukové útvary. Bylo nasnadě vidět varhany jako symbol znějícího kosmu a varhaníka takřka jako demiurga.²³

Během návštěvy své bavorské domoviny 13. září 2006 posvětil papež Benedikt XVI. nové varhany ve Staré kapli v Řezně. Ve své krátké promluvě se papež věnoval významu varhan v případě, kdy jsou v návaznosti na žalm 150 s oblibou

nahlíženy jako symbol harmonie nesčetných zvukových barev ke chvále Boží. Papež toto srovnání překvapivě modifikoval upozorněním na možnost, že jedna nebo více píšťal mohou být naprosto rozladěné. I to je obrazem společenství církve. „Podobně jako u varhan musí povoláná ruka stále znovu uvádět disharmonie do správného souzvuku, musíme i my v církvi s rozmanitostí darů a charizmat stále znovu skrze společenství víry nacházet soulad v chvále Boží a bratrské lásce.“²⁴ Jak podotknul Michael Gassmann ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,²⁵ papež zde neřekl právě to, co se nejspíš nabízelo, totiž že by cílem tohoto podobenství mělo být to, aby byl stavitel varhan ztotožněn s nositelem nejvyššího učitelského úřadu církve. Zachovávání či znovunalezení harmonie je naopak úkolem všech údů církve.

Nástrojem vytvářená harmonie je často dávana do souvislosti s eschatologickým naplněním.

Edmund Schlink však už před půlstoletím varoval před příliš ochotným srovnáváním:

*Hudba s nadějí předchází a nastiňuje velkou proměnu, vstříc které svět a v něm my sami kráčíme. Tento nástin však ještě není odhalením nadcházející skutečnosti, nýbrž pouze hravým představením nových budoucích možností. Hudba není znázorněním nadcházející skutečnosti, nýbrž toužebné nahmatávání možností zcela jiného kosmu v souhře věřících. Hudba tak zůstává ozvěnou. Nikdy není Božím stvořitelem slovem samotným. Je pouze odleskem budoucí svobody, nikoli událostí konečného osvobození.*²⁶

Franz Rosenzweig se ve svém stěžejním díle *Hvězda vykoupení*, vzniklém během první světové války, ptal po formě vyjádření, v níž se skrývá zaslíbené vykoupení coby jistá budoucnost:

*Zvláštní formou, ve které by bylo vykoupení obsahem zjevení, tedy není proroctví, nýbrž to musí být forma, která je vykoupení zcela vlastní, která tedy vyjadřuje bytí, které ještě nenastalo, a přece uskutečnění, které jednou nastane. To je však forma společného zpěvu náboženské obce.*²⁷

Thomas Eicker toto tvrzení komentuje:

*Zpěv tedy člověka svádí dohromady s jeho bližními, s jeho (okolním) světem ve svědectví a zpívaném vyznání. Sborový zpěv se stává Rosenzweigovi obrazem vykoupení. Je jeho proním plodem, protože tato modlitba byla již vyslyšena, neboť se všichni modlí a sešli se a sjednotili ve společné chvále.*²⁸

Přesto je třeba oponovat ukvapenému srovnání pozemské liturgie s „nebeskou“. V křesťanské bohoslužbě jde o přichystání symbolického prostoru, který je výrazem skryté naděje na naplnění, zároveň ale nestírá zůstávající rozdíl.²⁹ Liturgie, píše Eicker, „znamená na jedné straně disponovat časem na této, pozemské straně nadčasového času království, na druhé straně je však mimo čas každodennosti. Liturgie nabízí přístup do království Božího v symbolu, rituálu a anticipaci vykoupení. Staví most mezi skutečností a pravdou.“³⁰

Rosenzweig popisuje podstatu liturgie následujícím způsobem:

*Protože na věčnosti slovo zaniká v mlčení svorného společenství – pouze v mlčení jsou totiž lidé jednotní, slovo sjednocuje, ale ti, kdo byli sjednoceni, mlčí –, proto musí duté zrcadlo, které shromažďuje sluneční paprsky věčnosti v malém okruhu roku, tedy liturgie, člověka do tohoto mlčení uvést. I v ní samozřejmě může být společné mlčení teprve tím posledním, a všechno, co předchází, je pouze přípravou k tomuto poslednímu. V takové výchově vládne ještě slovo. Slovo samo musí vést člověka k tomu, aby se naučil společnému mlčení. Začátkem této výchovy je, aby se naučil naslouchat.*³¹

Hudba v bohoslužbě tak sledovala pedagogický nebo propedeutický úkol tím, že učí člověka naslouchat a uvádí ho do ticha. Teologické vymezení církevní hudby se však musí vyhýbat ukvapeným definicím ve smyslu povrchních alegorií nebo jakémukoli druhu funkcionalizace. Hudba nemůže dostat za úkol, aby představovala naplnění kosmické harmonie, může však zřejmě zprostředkovat představu o pravdě zaslíbení. Nemůže jí být uložen úkol zvěstovat evangelium, může jí však zřejmě náležet zvěstující charakter.³²

Zvěstující charakter hudby v bohoslužbě nekonkuruje slovu, stejně jako hudba není prostým pokračováním mluveného (resp. zpívaného) slova. Sakrální hudba, zvláště varhanní na základě své historie v naší kultuře, má jiné pole působnosti než slovo, které je díky své sémantice jednoznačnější. Eicker z toho vyvozuje:

*V záplavě nadbytečných (i v liturgii) pronesených slov musí slovo zasahující samu existenci získat nový prostor. Aby bylo možné slyšet rozhodující slovo zjevení, musí být umlčeno mnoho jiných vnitřních hlasů, rozptylujících lidskou pozornost. Z nadbytku akustických podnětů nachází člověk v hudbě, která je koncentrována na nemnoho forem a střídanou podobu, samého sebe a svůj střed. Ať už při vyústění bohoslužebné hudby v usebrané ticho, nebo v jejím zesílení ve vyznání víry, chvále, poděkování, prosbě nebo nářku: Vždy se děje to, co Rosenzweig nazývá s ohledem na cestu vykoupení „setbou věčnosti v živoucím“.*³³

Církevní hudba se v rámci liturgie nachází v napětí mezi slovem a znamením.³⁴ Liší se od jednoznačnosti slova (hlásání evangelia a modlitby), stejně jako od hmatatelnosti (svátostného) znamení, přesto souvisí s obojím. Toto napětí je navíc patrné také mimo bohoslužebné dění ať už prostřednictvím cílů, které si hudba vytýčuje, nebo prostřednictvím atmosféry zůstávající v chrámovém prostoru. Teologické vymezení hudby proto bezprostředně nevyplyvá ze skutečnosti, ve kterou se věří, jak zdůrazňuje Karl Rahner, nýbrž z jejího vztahu k lidem:

*Není [hudba] vyjádřením náboženské skutečnosti, nýbrž vyjádřením ve víře se vyjadřujícího člověka. Nevzniká přímo ze skutečnosti, ve kterou se věří, nýbrž z uskutečnění víry, ve kterém se uskutečňuje člověk. Vždy, když by chtěla náboženská hudba sama přímo vyjádřit nádhernou známou skutečnosti, vzala by na sebe, ničíc tak sebe samu, příliš velké břemeno, nebo by vyjádřenou skutečnost zkreslila. Jedno ale dokáže: Dokáže vyjádřit člověka, který vyjadřuje slovo shůry.*³⁵

Církevní hudba – ať vokální, či instrumentální – je v naší kultuře už po staletí spojena s řečí víry. Tím hudba této řeči vytváří rozmanitý prostor identifikace a setkání. To představuje nejen v rámci církve, ale i v kulturních dějinách celého lidstva neocenitelnou hodnotu.

Z německého originálu „Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen“ ze sborníku
*Musik im Raum der Kirche: Fragen und Perspektiven; ein ökumenisches
 Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart 2007, s. 52–63, přeložil Štěpán Sirovátka.

POZNÁMKY:

- 1/ Srov. diskuzi ohledně axiomu „lex orandi – lex credendi“: A. GERHARDS: „Lex orandi – lex credendi“. IN: RGG 5, 2002, č. 4, s. 299.
- 2/ Srov. k následujícímu: A. GERHARDS: „Jenseits der Grenze des Sagbaren... Zur theologischen Bestimmung der Orgelmusik im Gottesdienst“. IN: M. ZYWIETZ (ed.): *Orgel und Liturgie. Festschrift zur Orgelweihe in St. Lamberti*, Musikwissenschaft 9. Münster 2004, s. 39–51.
- 3/ Srov. A. GERHARDS: „Liturgisch – geistlich. Wandlungen der Kirchen-Musikanschauung im 20. Jahrhundert“. IN: KMJ 75, 1991, s. 3–10. K historii církevní hudby srov. také: A. GERHARDS (ed.): *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Erbe und Auftrag*. Münster 2005 (Ästhetik – Theologie – Liturgik 31).
- 4/ Jinak se ovšem vyjadřují „lineamenta“ Vatikánu k biskupské synodě v roce 2005, kde je pod titulem „O důstojnosti zpěvu a církevní hudby“ znovu zdůrazněna nutnost vyhnout se nebezpečí, „že kult Tajemství bude znečištěn nepřiměřenými profánními elementy“ (č. 51), viz www.vatican.va.

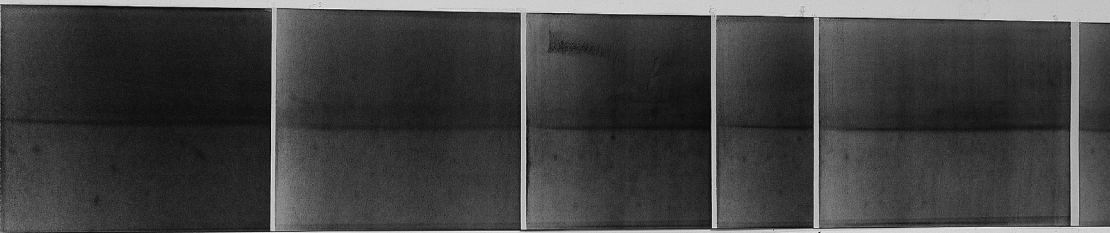
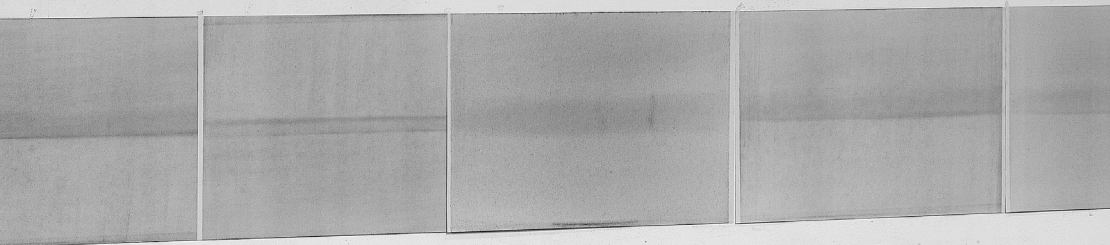
- 5/ Srov. komentář k tomuto článku E. JASCHINSKI: „Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution ‚Sacrosanctum Concilium‘ (1963) und bis zur Instruktion ‚Musicam Sacram‘ (1967)“. IN: *Studien zur Pastoralliturgie* 8, Regensburg 1990, s. 193–201.
- 6/ Srov. J. GREGUR: „Die nachkonziliare Bewertung der Liturgiekonstitution ‚Sacrosanctum concilium‘“. IN: M. KLÖCKNER – B. KRANEMANN (eds.): *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes*, LQF 88, Münster 2002, s. 751–784.
- 7/ Srov. *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, ed. H. B. MEYER – R. PACIK. Regensburg 1981, s. 154–177; srov. JASCHINSKI: op. cit., s. 241–294.
- 8/ Avšak spor o obrazoborectví je už dlouho znovu rozdmýcháván, co se umění současnosti týče; srov. k tomu A. GERHARDS: „Liturgie und Kunst – Zwischenbilanz einer schwierigen Beziehung“. IN: M. DURST – H. J. MÜNK (eds.): *Christentum – Kirche – Kunst. Beiträge zur Reflexion und zum Dialog*, Theologische Berichte 27. Freiburg–Schweiz 2004, s. 103–136; TÝŽ: „Abbilden und Einbilden – Von der Ambivalenz biblischer Bilder im liturgischen Feierraum“. IN: *Theologie der Gegenwart* 48, 2005, s. 281–289.
- 9/ Srov. k tomu A. GERHARDS – E. KOHLHAAS: „Musik und Kirche“. IN: *Lexikon für Theologie und Kirche* 3, sv. 7, Freiburg–Basel–Wien 1998, s. 546–550; A. GERHARDS: „Den Einklang im Lob Gottes und in der geschwisterlichen Liebe finden – Kirchenmusik als zentraler Gegenstand liturgiewissenschaftlicher Forschung und Lehre“. IN: M. KREUELS (ed.): *Das Gregoriushaus Aachen. 126 Jahre Kirchenmusik-Ausbildung 1881–2007*. Aachen 2007, s. 139–148.
- 10/ Srov. O. SÖHNGEN: *Theologie der Musik*. Kassel 1967; W. KURZSCHENKEL: *Die theologische Bestimmung der Musik*. Trier 1971; P. BUBMANN (ed.): *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*. Gütersloh 1993; H. DE LA MOTTE-HABER: *Musik und Religion*. Laaber 1995; K. LEHMANN – H. MAIER (eds.): *Autonomie und Verantwortung. Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts*. Regensburg 1995; T. EICKER: „Einsäen der Ewigkeit ins Lebendige.“ *Impulse der Ästhetik Franz Rosenzweigs für eine Theologie gottesdienstlicher Musik*. Paderborn 2004 (Studien zu Judentum und Christentum).
- 11/ Srov. A. GERHARDS: „Verkörperungen: Tanz, Theater und Liturgie“. IN: *Religionsunterricht an Höheren Schulen* 45, 2002, s. 138–147.
- 12/ Srov. H. SONNEMANS: „Musik und Religion“. IN: *Lexikon der Religionen*, ed. H. WALDENFELS. Freiburg–Basel–Wien 1987, s. 438n.
- 13/ Srov. A. GERHARDS: „Kirchenmusik ‚im Vorhof der Heiden‘? Überlegungen zur Rolle der Kunst im missionarischen Auftrag der Kirche“. IN: *Brückenschlag. Festschrift Wolfgang Bretschneider*, ed. S. KLÖCKNER – M. KREUELS – G. MASSENKEIL. Regensburg 2001, s. 55–57.
- 14/ Srov. A. GERHARDS: „Mimesis – Anamnesis – Poiesis. Überlegungen zur Ästhetik christlicher Liturgie als Vergegenwärtigung“. IN: *Pastoralästhetik. Die Kunst der Wahrnehmung und Gestaltung in Glaube und Kirche* (Quaestiones disputatae 199), ed. W. FÜRST. Freiburg–Basel–Wien 2002,

- s. 169–186; A. GERHARDS – B. KRANEMANN: *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. Darmstadt 2006.
- 15/ Srov. GERHARDS – KRANEMANN: op. cit., s. 99–101.
- 16/ Srov. R. FRATALLONE: *Musica e liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*. Roma 1984 (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Subsidia, sv. 31); srov. také T. EICKER: „Einsäen der Ewigkeit ins Lebendige“. Impulse einer Theologie der Kirchenmusik im Dialog mit Franz Rosenzweig“. IN: GERHARDS (ed.): *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert...*, s. 150–156.
- 17/ Srov. A. GERHARDS: „Gottesdienst und Menschwerdung. Vom Subjekt liturgischer Feier“. IN: *Markierungen. Theologie in den Zeichen der Zeit* (Schriften der Diözesanakademie Berlin, sv. 11), ed. M. DELGADO – A. LOB-HÜDEPOHL. Berlin 1995, s. 157–292.
- 18/ Srov. V. LENZEN: *Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes. Studien über die Heiligung des göttlichen Namens* (Kiddusch HaSchem). München–Zürich 1995.
- 19/ Srov. W. HAHNE: *De arte celebrandi. Von der Kunst, Gottesdienst zu feiern. Entwurf einer Fundamentalliturgik*. Freiburg 1989.
- 20/ A. GERHARDS: „Mehr als Worte sagt ein Lied. Theologische Dimensionen des liturgischen Singens.“ (Universa Laus, sv. 1993) IN: *Musica Sacra* 113, 1993, s. 509–513; srov. EICKER: „Einsäen...“, s. 316–322.
- 21/ Srov. W. BRETSCHNEIDER – A. GERHARDS: „Neue Musik und erneuerte Liturgie. Einladung zu einer Wiederbegegnung“. IN: *Musica Sacra* 112, 1992, s. 445–452.
- 22/ Srov. A. GERHARDS: „Romano Guardini als Prophet des Liturgischen. Eine Rückbesinnung in postmoderner Zeit“. IN: *Guardini weiterdenken* (Schriftreihe des Forum Guardini, sv. 1), ed. Guardini Stiftung. Berlin 1993, s. 140–153.
- 23/ Srov. KURZSCHENKEL: op. cit., s. 563.
- 24/ *Akta Apoštolského stolce* 174. Bonn 2006, s. 92n.
- 25/ Srov. FAZ 14. 9. 2006, s. 33.
- 26/ E. SCHLINK: *Zum theologischen Problem der Musik*. Tübingen 1950, s. 24; srov. KURZSCHENKEL: op. cit., s. 509.
- 27/ F. ROSENZWEIG: *Der Stern der Erlösung*. S úvodem R. Mayera a vzpomínkovou řečí G. Scholema. Frankfurt 1996, s. 278; srov. EICKER: op. cit., s. 150.
- 28/ EICKER: „Einsäen...“, s. 153–168.
- 29/ Srov. A. ODENTHAL: *Liturgie als Ritual. Theologische und psychoanalytische Überlegungen zu einer praktisch-theologischen Theorie des Gottesdienstes als Symbolgeschehen* (Praktische Theologie heute 60). Stuttgart 2002.
- 30/ EICKER: „Einsäen...“, s. 158.
- 31/ ROSENZWEIG: op. cit., s. 342n.
- 32/ Srov. KURZSCHENKEL: op. cit., s. 535–550.
- 33/ EICKER: „Einsäen...“, citát je z ROSENZWEIG: op. cit., s. 410.

34/ Tento vztah se nachází také u ROSENZWEIGA: „To, co si člověk mohl v hudbě uvědomit teprve napůl, tedy společné sdílení citu, který ožívá v mlčení jeho vlastního Já, se pro něj stává v požití svátosti [pokrmu] naprosto vědomým“. Op. cit., s. 404.

35/ K. RAHNER: „Wort und Musik im Raum der Kirche“. IN: *Der Große Entschluß* 17, 1961, s. 36; srov. KURZSCHENKEL: op. cit., s. 247.

Prof. Albert Gerhards (* 1951) je katolický kněz a liturgik. Studoval filozofii a teologii na katolické univerzitě v Innsbrucku a na papežské univerzitě Gregoriana v Římě, kde získal licenciát z dogmatické teologie. Působí na Teologické fakultě v Bonnu. V současné době je mj. členem redakční rady časopisu *Kunst und Kirche*, předsedou komise pro církevní umění biskupství v Čáchách, členem hudební rady nadace R. Guardiniho a členem vědecké rady časopisu *Arts sacrés*.



Wolfgang Bretschneider

Radosti a bolesti reformy církevní hudby

Padesát let konstituce *Sacrosanctum Concilium*

Dvaadvacátého listopadu 1963 schválil koncil v Římě 2 058 hlasy proti 19 hlasům konstituci o liturgii *Sacrosanctum Concilium*. Čtvrtého prosince 1963 následovalo schválení a slavnostní ohlášení papežem Pavlem VI.

„Hlavním celebrantem bohoslužby je zmrtvýchvstalý Pán sám. Viditelným znamením jeho přítomnosti je pak na místě shromážděné společenství, když se modlí a zpívá. Jako lid Boží má podíl na pozemském a nebeském občanství. Tento lid Boží je sám celebrantem.“ Tím byla dokonána změna paradigmatu: pryč od středověké, na klérus orientované liturgie k liturgii celého společenství.

To, že u této změny nejde jen o změnu církevní a úřední teologie, bylo koncilním otcům očividně zřejmé.

Zvláštní místo má v konstituci 6. kapitola „De musica sacra“. „V sále koncilu panoval značný údiv nad skutečností, že je církevní hudbě věnována celá jedna kapitola, nadto téměř stejně rozsáhlá jako kapitola o mši. Ovšem můžeme říct, že žádný jiný dílčí úsek liturgie nebyl ve svých základech tolik zasažen změnami jako církevní hudba. Proto se také liturgické hnutí nesetkalo z žádných jiných stran s tak silným odporem jako ze strany kostelních sborů a neméně ze strany zástupců církevní hudby.“ Velký odborník na liturgii Joseph Andres Jungmann hodnotí tuto 6. kapitolu následujícím způsobem: „Se slovem spojený zpěv vytváří při mši potřebnou a integrující součást slavení liturgie. Introitus a Gloria, zpívané sborem, již nejsou jen ozdobou, zkrášlením liturgie, jsou samy liturgií. Když společenství zpívá Sanctus, nemusí už ho kněz říkat potichu latinsky, může též zpívat.“

Nejpozději teď – hádám – by se mnozí mohli chtít přihlásit ke slovu a namítnout: to vše je přece známé, tisíckrát přezvukované, jak v slavnostním hávu, tak mimoděk zmiňované. Ale – ptáme se – přineslo to tedy obrat, změnu? Stala se bohoslužba přitažlivější? Neexistuje vedle krize církve také krize bohoslužby? Pregnantně a s podivuhodnou upřímností to vyjádřil například list 5. biskupského fóra v Essenu v dubnu 2013: „Mnozí vnímají naše liturgické formy jako něco cizího, nesrozumitelného a často též omezujícího. Nerozumějí jazyku a symbolice, pociťují hudbu jako nepřiměřenou době a nudnou, zažívají obsahy zvěstování jako vzdálené životu. [...] Je alarmující, když lidé zůstávají naší liturgií vzdáleni, ačkoli je v naší společnosti velká poptávka po duchovních zkušenostech.“

Jestliže nám záleží na křesťanské víře, jestliže chceme sdílet odpovědnost za liturgickou hudbu od raného středověku až po dnešek, pak se nesmíme stáhnout zpět do nostalgických gregoriánských chorálů, ale ani do exotických vod současných hudebních experimentů.

Hudba není při mši svaté přítomna pro sebe samu, není určena k požitku, nemá být objektem vědeckých, odborných zkoumání. Padesáté výročí schválení konstituce o liturgii by pro nás mělo znamenat výzvu, přelom, volání o pomoc. Kde se nacházejí důvody toho, že po koncilu nevzešla žádná kvetoucí liturgická zahrada?

V posledních měsících jsem u příležitosti 50. výročí konstituce slyšel mnoho přednášek, četl mnoho statí a knih, které se zabývaly tématem obnovy liturgie: *liturgia semper reformanda*. Bylo řečeno mnoho chytrého, připomněla se řada věcí, známé teologie byly nově formulovány a takřikajíc prověřeny.

Až na několik výjimek jsem byl ale zklamán. Ukázala se jistá bezmocnost. Teoreticky se zdá být vše jasné, ale v převodu do praxe už to tak jednoduché není. Ať už z jakýchkoli důvodů.

Nechci, aby se zdálo, že teď přijde řešení, na které všichni čekají. Chci mluvit na základě své vlastní zkušenosti a pokusit se ukázat, kde dnes pociťuji slabiny a nedostatky naší bohoslužby. Přece jen se mohu ohlédnout nazpět do několika desetiletí liturgického života; a říkám rovnou – činím tak rád.

Mše o všedních dnech a především pak slavné mše o nedělích a svátcích mne už od dětství fascinovaly. Jejich slavnostnost a vznešenost, posvátná bázeň, kterou to vše vyvolávalo, se mne zmocnily a významně ovlivnily mou cestu ke kněžství. Se začátkem studia teologie v Bonnu roku 1961 na mě pomalu, ale stále naléhavěji začaly doléhat otázky týkající se obvyklé bohoslužebné praxe. Byly tak neodbytné nejspíše proto, že otráasaly tím, co mně a mnohým z nás tolik přirostlo k srdci. Necháпали jsme, proč se v říjnu, měsíci růžence, během celé školní mše modlíme růženec ani jaký má mít smysl, že o svátcích byla mše – pro větší slavnostnost – čtena před vystavenou Nejsvětější svátostí. Nepochopitelná byla též praxe, kterou jsem zažil ještě v letech 1963 a 1964 v Mnichově, kdy bylo kázání před velkou mší a svaté přijímání věřících až po mši.

Katolický ideál, jak ho formuloval Heinrich Bone (1813–1893) v předmluvě ke svému tehdy průkopnickému kancionálu *Cantate* (Mainz 1848), zněl: „Kněz u oltáře a společenství svěřující se v tiché nábožnosti do náruče Boží, to je katolický obraz, spíše než kněz na kazatelně či samotné společenství ve zpěvu a hlasité modlitbě. [...] Nechme sbor seshora znít nad tise se modlícím společenstvím. [...] Zastupuje zároveň osoby kněží a náleží tímto zcela ke kněžské straně bohoslužby. [...] Nic nepůsobí slavnostněji, než když se od oltáře a seshora od varhan rozléhá

slavnostní, opravdový církevní chorál a společenství přitom, neseno těmito tóny, vysílá své tiché modlitby k nebi.“

Před námi, mladými studenty, kteří naslouchali novozákonní exegezi a nedočkavě hltili staré církevní a liturgické dějiny, vyvstávala stále naléhavěji jedna otázka: Odpovídá náš způsob slavení bohoslužby tomu, co uložil Ježíš svým apoštolům při poslední večeři: „To čiňte na mou památku“? Několik teologických přednášek potvrdilo naše pochybnosti.

Tak již v roce 1959 v pojednání „Základní myšlenky eucharistické obnovy 20. století“ stálo: „Dnes je oltář posunut ode zdi, je obrácen věřícím vstříc, a ti se obvykle seskupují v půlkruhu kolem něho jako kolem středu. [...] Vystupuje znovu na povrch, co vlastně oltář je: stůl, na kterém společenství věřících slaví poslední večeři Krista, památku jeho oběti na kříži. Tedy stůl, který nám Bůh na tomto světě prostřel, aby nás učinil svými spolustolovníky. [...] Eucharistie vrcholí ve svatém přijímání; chce být přijata.“ V takovémto obratu ale „skrývá něco velmi podstatného: pod nánosy staletí je nalezen a očištěn původní a neporušený záměr Pána.“ (J. Ratzinger, 1959 a 1963)

Byl to také Joseph Ratzinger, který před nás předestřel původní porozumění eucharistii – takřka eucharistickou teologií osvobození: Boho-služba znamená nejprve službu Boha nám lidem. Tato služba Boží je nám navždy vtisněna v obrazu umývání nohou. Jsou proměňovány nejen dary na oltáři, nýbrž i my máme být proměněni ke smýšlení Ježíše Krista, k postoji otevřenosti a milosrdenství: „Milosrdenství chci a ne obět.“

Toto nové objevení a odhalení bylo pro nás takřka opojením. Ještě nikdy jsme nezažili takové nadšení pro bohoslužbu. Liturgie jako slavnost, kterou můžeme společně prožít, jako svátek, který spojuje nebe a zemi dohromady. To byly nové dimenze, které probouzely všechny naše síly.

Nejen při zpětném pohledu, ale již tehdy se ukázal odpor církevních hudebníků proti tzv. nové duchovní písni jako fatální. Kdyby zde bývalo více vstřícnosti a kvalifikovaného doprovázení, byli bychom ušetřeni mnoha slepých uliček, frustrací, mocenských bojů a zraněných lidí.

Po koncilu si řada lidí představovala, že již samotné postavení nových oltářů, obrácení se ke společenství a používání mateřštiny přinese skutečnou obnovu. Bylo třeba mnohých, často bolestivých zkušeností, abychom došli k poznání, že „aktivní, plná a vědomá účast na bohoslužbě“ je vyšší, mnohem vyšší požadavek.

Právě v naší, na zážitky orientované společnosti očekávají lidé také při mši „služby“ – jako návštěvníci, jako zákazníci, jako platící členové spolku.

Slavení bohoslužby vyžaduje více než dříve, stalo se náročnějším – jak pro společenství, tak pro celebranta. Slavít bohoslužbu předpokládá kulturu

slavení. Kdo ji skutečně má, kdo zná její zákony, kdo je schopen ji praktikovat?

Množství textů a kázání, jakkoli dobře míněných, nepodporuje charakter slavnosti. Teolog Arnold Angenendt se po právu ptá: „Není v naší liturgii příliš mnoho předčítáno, předzpíváno, předříkáváno? Není třeba si přiznat, že vnitřní účast spíše ochabla?“²

Další slabinou naší liturgie je kvalita našich promluv, a tedy také zvěstování. S přílišnou korektností nemohu být přesvědčivý, a už vůbec ne nadchnout lidi. Slova jako milosrdenství, spasení, pokání, úcta, Syn Boží se stala pracovní mluvou. Pokud nebudou stále znovu nově otvírána, nově hláskována a konkretizována, zůstanou planá a bez působnosti. Kdo je chce slyšet taková? Stále mi v uších bolestivě znějí věty Martina Walsera, zapsaná v deníku *Poločas*: „S Lízou v kostele. Nemohl jsem se modlit. Slavnostní úřední jazyk v kostele zněl cize. Slovník uměleckého řemesla. Vítr z fénu... Můj život už není převoditelný do jazyka modliteb. Nemohu se již více takto křivit. Těmito formulemi jsem velebil Boha, avšak teď ho kvůli těmto formulím ztrácím...“³

V hudbě tomu není jinak. Korektnost je také zde spíš na škodu, protože lidem bere čas a rozostřuje a zřetluje výbušné poselství Bible. Stáří díla je stejně tak málo zárukou jeho živosti a schopnosti okouzlit jako správná ladění či správný historický nástroj.

Pole liturgických analýz je široké a spíše už nepřehledné. Ze všech stran, ze všech lékařských komor směřují k biskupům, komisím a osobám, které rozhodují či jsou jinak vlivné, recepty. Obraz, jenž se nám nabízí, je spíše matoucí. Má-li liturgie zrcadlit život, pak na tom vlastně není nic až tak překvapujícího. Otázka, kterou si stále častěji kladu, zní: Kde se na poli naší liturgie nacházejí ústřední body, které rozhodují o úspěchu a právě tak o neúspěchu bohoslužby?

Chtěl bych jmenovat dva.

Zaprve otázka Boha. Jakou představu o Bohu, jaký obraz Boha mají křesťané, kteří slaví bohoslužbu? Zde padají zásadní rozhodnutí. Bylo by nanejvýš poučné zeptat se nějakého nevěřícího na obraz křesťanského Boha poté, co se zúčastnil bohoslužby. Jakého Boha oslovují křesťané ve svých modlitbách a písních a od jakého Boha se nechávají oslovovat? Víím, že je to věčná otázka. A přece je pro celou událost, již nazýváme liturgií, zásadní.

Vezměme si jiný, aktuální přístup – nejnovější encykliku *Lumen fidei* (Světlo víry). Jak známo, je z velké části napsaná papežem Benediktem XVI. Zapřísahá křesťany, aby zachovávali a dále nesli, co sami přijali. Nenalézáme žádnou odpověď, dokonce ani pokus o odpověď na otázky, které nepřicházejí jen ze strany

novodobého ateismu, ale i od pokřtěných. Jak se mohou lidé vypořádat s nepřítomností, absencí Boha? Zasahuje Bůh do vesmíru a do běhu dějin, kde se přece zdá být vše předurčené? Nikde ani stopy po dialogu s literaturou, filozofií, uměním a vědou současnosti.

Je to strach z dalšího ztracení víry? Jedno je však jisté: apologetikou a zbožnými apely se vážně hledajícím a věřícím v srdci nepomůže.

Když naše bohoslužby nebudou brát tyto hledající lidi vážně, prohrají. Teď, stejně jako dříve jsou texty Huuba Oosterhuse na vzestupu, neboť se v nich nachází mnoho lidí se svými životními zkušenostmi. „Bože, nekonečně od nás vzdálený, a přesto tak blízký. Přesto nejsi ten Bůh, kterého si představujeme. Zjev se znovu, abychom obstáli.“ A jak zacházíme s Biblií? Tady myslím na geniální slova Carla Friedricha von Weizsäckera: „Beru Biblii vážně, nebo doslova?“

Hudbě je dáno, aby tomuto Bohu propůjčovala hlas, aby dala Boha tušit jako božského Boha, aby udržovala Boží tajemství. Je strašné, jak bezmyšlenkovitě, banálně lidé zacházejí při bohoslužbě například se slovem „svatý“. Když jsem si jedinkrát uvědomil, jaký hluboký, tajemný význam tento výraz „Svatý Bůh“ má, budu je už provždy vyslovovat s hlubokou úctou. Jeho věčný, tajemný význam se mi poprvé zjevil při poslechu Sanctus ze Mše H-moll od J. S. Bacha a Mše es-dur od Franze Schuberta. Také při velkolepém Te Deum od Giuseppe Verdiho.

Nekonečnou hloubku, kterou dokáže zprostředkovat hudba, jsem našel u spisovatele Roberta Walsera v *Žápiscích Fritze Kochera* (1911):

*Když neslyším hudbu, cosi mi chybí,
a když slyším hudbu,
pak mi teprve cosi chybí.*

Druhý bod, který je rozhodující pro zdar liturgie, je liturgie jako symbolické dění. Také zde hraje hudba důležitou roli. V liturgii se rozlišuje mezi pěti různými dimenzemi: liturgie jako shromáždění společenství, jako dramaturgický děj, jako slavnost a oslava, jako pohyb mezi Bohem a člověkem a jako symbolické dění. Naše liturgie sestává ze značné části ze symbolických znaků, jednání, modliteb a hudby. Bůh je neviditelný. Když o něm chceme mluvit, můžeme tak činit jen skrze naše smysly. To je základní zákon liturgie: od smyslové zkušenosti ke smyslové zkušenosti. Proto je znalost symbolů a kompetentní zacházení s nimi klíčovým předpokladem pro slavnost liturgie. Zde je však mnoho v nepořádku. A není se čemu divit, že řada cenných symbolů, včetně těch, které v sobě zahrnuje hudba, nedocházejí rozvinutí.

Před několika měsíci navštívil papež František ostrov Lampedusa, na kterém stále znovu ztroskotávají uprchlíci z Afriky či cestou na něj umírají.

Papež František chtěl pranýřovat lhostejnost k těmto lidem. Na ostrově slavil František eucharistii. Katedra, ambon, oltář, obětní miska i samotný kalich byly vyrobeny ze dřeva ztroskotaných lodí, jež moře vyvrhlo na pevninu, stejně jako kříž, který papež držel v pravé ruce. Každý, kdo měl oči k vidění, těmto symbolům rozuměl. Bohoslužba, oslava smrti a zmrtvýchvstání, uprostřed hrozných událostí, bez pozlátka a bez knih ozdobených drahým kamením.

Pátého března 2013 se v berlínském kostele Maria Regina Martyrum slavilo s berlínským kardinálem Rainerem Maria Woelkim 50. výročí vysvěcení kostela. Na tomto místě bylo popraveno mnoho účastníků odboje proti nacistickému Německu, zpravidla oběšením; mezi jinými známý jezuitský kněz Alfred Delp. Místo smutku, ustrnutí, nepředstavitelné hrůzy. Symbolické místo! Ke vzpomínkové mši byla samozřejmě uvedena liturgická hudba, která měla odpovídat místu a příležitosti. Ale nebyla to ani zdaleka hudba, jež by artikulovala téma smrti nebo zneužívání moci; byla to korunovační mše od W. A. Mozarta, původně uvedená na Hod Boží velikonoční 1779 v salcburském chrámu a 1790 při korunovaci Leopolda II. českým králem v Praze. Onoho 5. března zaznělo samozřejmě také Händelovo Aleluja. Málokdy jsem zažil, že by hudba působila tak nemístně jako tam, bez jakéhokoli citu pro přiměřenost a vhodnost. Tak může být devalvována a vydána na pospas malichernosti i ta nejlepší hudba. Hudba jako symbolický akt – zde střela vedle!

Hudba při bohoslužbě nesmí být nahlížena a prosazována pouze na základě své kompoziční hodnoty. Má možná největší symbolickou působnost ze všech ostatních liturgických elementů. Proto je třeba se vždy znova ptát: jaké poselství přináší? Jak může toto poselství rozvinout? V jaké situaci, v jakém dramaturgickém kontextu? Tyto otázky, tedy kompetentní zacházení s hudbou, mají zásadní vliv na to, jak bohoslužba působí. Velký teolog Johann Baptist Metz mluvil ve své řeči v katedrále v roce 1993 o modlitbě. Chtěl bych z ní citovat několik vět a slovo modlitba pokaždé nahradit slovem zpěv: „Řeč zpěvu je mnohem obsáhlejší než řeč víry, vždyť v ní může člověk říci také, že nevěří. Je nejpodivnější a přece nejrozsířenější řečí lidí, řečí, která by neměla jméno, kdyby neexistovalo slovo zpěv. Je řečí bez omezení řeči vlastních a zároveň řečí plnou bolestivé mlčenlivosti.“

Z německého originálu přeložil Vít Hrouda.

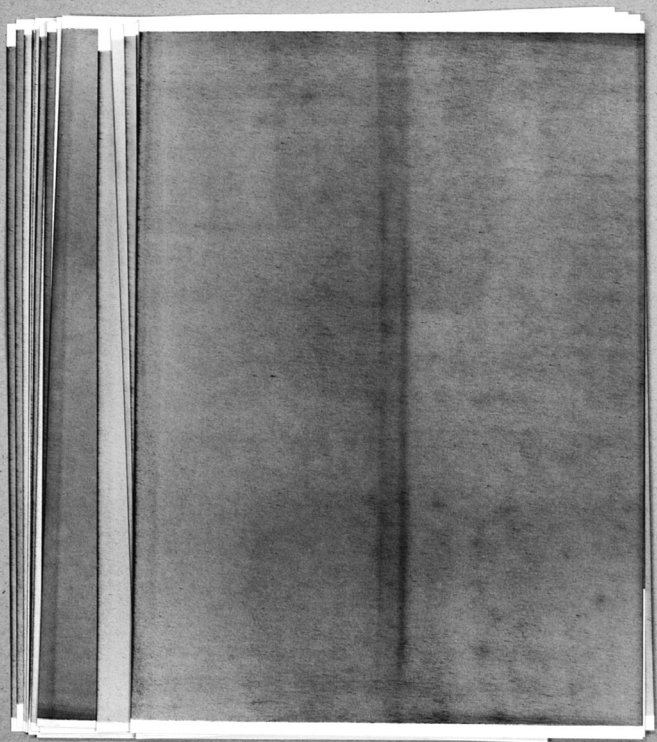
POZNÁMKY:

1/ LTHK: *Das Zweite Vatikanische Konzil*, I, 94.

2/ A. ANGENENDT: „Lobpreis der Alten Liturgie?“. IN: StZ 135, 2010, s. 651–662, zde s. 660.

3/ M. WALSER: *Halbzeit*. Knauer, Taschenbuch Ausgabe Bd. 34, s. 247.

Prof. Wolfgang Bretschneider (* 1941) je německý kněz, varhaník, muzikolog a liturgik. Od roku 1987 byl profesorem liturgiky a chrámové hudby na vysoké hudební škole v Düsseldorfu a od roku 1994 v Kolíně nad Rýnem. Je pomocným a druhým varhaníkem bonnské katedrály. Od roku 1989 je prezidentem Ceciliánského spolku v Německu. Roku 2003 mu byl udělen Německý kříž za zásluhy. V *Salve* 2/08 vyšel jeho text o Petru Ebenovi.



Emmanuela Kohlhaasová

Hudba a spiritualita

Hudba jako prostor zakoušení Boha?

Hudba a spiritualita – to je odvážný, ba téměř opovážlivý název a zároveň titul neurčitě vágní, který může znamenat cokoliv. Hudba a spiritualita – už jen snahy definovat tyto dva pojmy by dokázaly zaplnit celé knihovny.

Zde je tedy na místě skromnost. Ve svém pokusu o přiblížení vztahu či příbuznosti těchto dvou oborů bych proto chtěla od definic upustit. Místo toho se středem mé pozornosti stanou zprávy o zkušenostech a prožitcích, v nichž lidé používají stejné nebo obdobné pojmy k popisování toho, co prožívají. Tyto zprávy o zkušenostech, které by bylo možné doplnit mnoha dalšími a jež si nedělají nárok na to, být reprezentativní, popisují především hudební zážitky. Všechny mají něco společného s hudbou, s – zčásti velmi intenzivními – reakcemi, které v dotyčných lidech nějaký hudební zážitek vyvolává. K tomu přistupují více či méně podrobné výklady a hodnocení těch, kteří zprávu podávají.

Mezi těmito zprávami o zkušenostech bych se chtěla pokusit ptát na pozadí, souvislosti a významy. Co se tu vlastně děje? Co je to za reakce? Co mají společného s hudbou a případně co mají společného se spiritualitou, se zakoušením Boha? Zároveň bych však chtěla tyto zkušenosti nechat prostě jen tak být, nenabízet unáhlené soudy a nechat mnohé otevřeno. Proto používám podtitul opatřený otazníkem: Hudba jako prostor zakoušení Boha?

Podtitul je zároveň vymezením. „Zakoušení Boha“ – v tomto pojmu zřetelně rezonuje představa židovsko-křesťanské tradice a také islámu o osobním Bohu. Východní náboženské systémy a také takzvaná přírodní náboženství mají v tomto směru velmi odlišné představy, stejně jako mnohé „postmoderní“ proudy z oblasti ezoteriky. V této stati má být středem pozornosti křesťanská spiritualita, přestože se zde ke slovu dostanou i některé jiné příklady.

Již v prvopočátcích lidských dějin byla hudba spjatá s náboženskými představami lidí, s jejich mýty a rity. To platí také pro křesťanství a jeho bohoslužbu, jeho liturgii. I když se obsahy a těžiště posouvaly, nebo byly třeba také překryty, uchovává si hudba pro křesťanskou bohoslužbu klíčový význam. Existuje mnohem více svědectví, než kolik jich lze zpracovat v této stati. Jsou to prostě obrazy, metafory, teologické interpretace? Nebo mají co do činění se skutečnými zkušenostmi, které lidé s hudbou udělali a také dodnes dělají?

To, že se v hudbě skrývá něco, co není tak jednoduché uchopit, zaměstnávalo již sv. Augustina, a ten nebyl zdaleka první. Touto otázkou se zabývali už četní antičtí autoři před ním a po něm celá řada dalších autorů pozdní antiky, středověku až po autory novověku. Augustinovy myšlenky a zkušenosti byly však pro vztah křesťanství k hudbě zásadní. V žádném případě nejsou jednoznačně pozitivní. Svatý Augustin ví své o ambivalentní moci hudby, ale přimlouvá se – byť poněkud váhavě – za hudbu při bohoslužbě, neboť:

posvátná slova, která zasahují našeho ducha, zjevně strhávají k duchovnější zbožnosti, když jsou zpívána, než když jsou nezpívána; všechny naše různorodé duševní pocity nacházejí v hlase a zpěvu svůj přiměřený výraz a tajuplnou, povzbudivou spřízněnost.¹

Schopnost hudby² dotýkat se emocionálně člověka, „hlouběji“ ho dojímat a zasahovat ho se stává médiem pro spirituální zkušenost. Svatý Augustin hovoří o „duchovnější zbožnosti“. To, že to pro něho není žádný rozumový pochod ani žádný akt vůle, nýbrž zkušenost, dokládá slovo „strhávají“. Dotýká se ho přitom léčivá, „spásná“ a „posvátná“ dimenze hudby.³ Vysvětlení, že za to může „tajuplná, povzbudivá spřízněnost“ mezi hudbou a emocionalitou v nejširším slova smyslu, je ovšem neuspokojivé.

Zakoušení Boha v hudbě je fascinující, ale přitom nejednoduché téma. Není jednoduché už proto, že se jedná o zkušenost. Do zkušenosti se však může vcítit jen ten, kdo udělal zkušenost stejnou nebo alespoň podobnou. Kromě toho je jedna věc udělat zkušenost a něco úplně jiného je převést ji do jazyka. Přitom se zkušenost nutně vykládá a interpretuje z pozice světonázoru člověka, který zkušenost udělal. Zároveň se však také filtruje, vymezuje a možná i zkresluje. Na oblasti zkušeností ulpívá vždy něco, co překračuje možnosti jazyka, snad s výjimkou možností poezie.

Zkušenosti

„Jeden tón, ve kterém jsou všechny tóny“

První příklad je moderní zpráva o zkušenosti.⁴ Pochází od violoncellistky Silvie Ostertagové, která líčí jednu zkušenost, která ji trvale ovlivňuje:

Když jsem poprvé slyšela hrát violoncellistu Pabla Casalse, došlo u mě k něčemu zvláštnímu. Stalo se to při zermatenských mistrovských kurzech. Na každé vyučování směli přijít také

účastníci, kteří chtěli jen poslouchat. K nim jsem patřila jako jedna z mnoha i já. Casals vyučoval a já si vzpomínám na okamžik, kdy vzal do ruky svůj smyčec a zahrál jeden tón, jeden jediný tón. Určitě to nebylo tak, že bych předtím spala. Ale v okamžiku, kdy tento tón zazněl, jsem měla pocit, jako bych se probudila; rázem a zároveň zlehka. [...]

Když tento jeden tón dozněl, nebyla jsem si na okamžik jistá, zda ho Casals vůbec zahrál, nebo zda nebylo v místnosti právě jen docela ticho. A kdybych ho chtěla popsat... byl to tón, ve kterém zazněly všechny tóny a ve kterém bylo zároveň úplné ticho. [...]

Když jsem pak po této hodině u Casalse vyšla ven, přes místnost a mezi lidmi, měla jsem dojem, že moje kroky byly jiné, lehčí než předtím. Také lidé mi připadali pozměnění. Byli všichni tak zasaženi tím jedním tónem, nebo jsem měla jen jiné oči, když jsem se s nimi setkala? To nevím.

Od té doby, kdy jsem Casalse poprvé uslyšela, uplynulo už hodně let. Nejenže jsem na onen tón nezapomněla, ale od onoho prožitku jsem usilovala o to, abych byla sama taková, aby se moje naslouchání a moje konání v celém životě otevřelo pro tento „tón“.

Ten prožitek se točí kolem jednoho jediného tónu, který zahrál mistr svého oboru, ale přece jen to byl pouze jeden jediný tón. Co se přitom událo?

Je tu řeč o „probuzení“, o „novém naslouchání“, o zasažení v „samém nitru“. Je tu patrná fascinace, ale také iritace. Nesnáž vyjádřit se, najít slova pro to, co bylo prožito. Otázka: Prožila jsem to jen já? Nebo také ostatní? A došlo tu ke změně, a to k takové, která ani po mnoha letech neztratila nic ze své platnosti? Může něco takového způsobit hudba?

O Bohu nebo o víře nebo také o náboženství všeobecně tu ovšem není řeč. Jedná se o spirituální zkušenost? Má tento prožitek něco společného se zakoušením Boha?

„Strašidelný dojem“

Druhá zpráva o prožitku z 19. století hovoří o zkušenosti zcela odlišné povahy:

O půlnoci se rozezněl zvon, [...] a dovedli nás do emporevého kostela [...]. Všude tma a černo [...]. Potom někdo třikrát zaklepal rukou na lavici – a v temném chóru zazněl přísný, hrozivý zpěv, jako by se otevřelo podsvětí a mrtví promluvili o věcech dávnych let. [...] zpěv často přerušovalo dlouhé, mnohaminutové strašné mlčení, světla zhasla, temnota hrobu a smrti obestírala kostel, dokud nářikavý hlas připomínající hlas volajícího na poušti znovu nepokračoval v liturgii. Byl to děsivě vážný, strašidelný dojem; [...]. Zůstali jsme přes hodinu, pak jsme vyhledali, téměř vystrašení a usouzení touto půlnoční slavností,

pomalým krokem své cely a ještě dlouho zněl tichými klášterními chodbami monotónní zpěv žalmů bílých kuten.⁵

Také zde se jedná o intenzivní zkušenost spjatou se silnými emocemi, ovšem základní tón je zde negativní: „hrozný“, „strašný“, „děsný“, „strašidelný“, „téměř vystrašení“, „usoužení“ – tak znějí adjektiva, jimiž se autor pokouší zachytit svůj prožitek. Slova, která se zde používají, jsou tak silná, že vyvolávají otázku, co mohlo způsobit takovou reakci. Je to účinek noci? Nebo účinek zpěvu?

Autor líčí spíše prostou liturgickou slavnost, noční modlitbu hodinek, která ho niterně rozruší. Hudební prostředky jsou minimální: monotónní lidské hlasy; ale účinek je o to silnější. Ani v tomto textu není řeč o Bohu. Něco se tu však otevírá, ke konkrétně prožité skutečnosti se přidává něco dalšího: tušení jakési „zásvětní“ dimenze, byť s negativním předznamenáním: „jako by se otevřelo podsvětí a mrtví promluvili o věcech dávných let.“

„Požární hlídka“

O další, a přece docela jiné noční zkušenosti, zkušenosti se zvuky a tichem, vypravuje následující text od jednoho mnicha. Thomas Merton (1915–1968) byl trapista v klášteře Gethsemane v USA a zároveň spisovatel:

Kostel. Navzdory tichu působí obrovský prostor živě. Všude se pohybují stíny, kolem malého mihotavého světelného kruhu, který vrhá světlo Nejsvětější svátosti na evangelijní straně oltáře. Ve tmě jsou slyšet slabé zvuky, prázdné chórové lavice praskají a neviditelná prkna tajuplně vzdychají. [...] Když jsem měl poprvé požární hlídku, myslel jsem si, že kostel je plný lidí, kteří se potmě modlí. Ale ne. Noc je plná putujících zvuků, které jako by se probouzely a vracely hodiny po nějakém dění, aby si o něm povídaly na místech, kde se to událo.⁶

Žádná otázka: toto je literární text. Autor dobře rozumí tomu, jak přenést subtilní zkušenosti do jazyka. Je však proto zkušenost méně reálná? Co nám chce zprostředkovat?

Také zde se jedná o zkušenost s noční atmosférou, ovšem méně hroznou, spíše „tajuplnou“, subtilně vylehčenou. Důležitou úlohu hraje prostor a noc. Zároveň se do hry zapojují dvě další roviny: zaprvé je to zkušenost s tichem, které vůbec není tiché, nýbrž v něm doznívají zvuky minulých událostí – a to je již druhá rovina. K prožitému okamžiku se přidává ještě něco: je to patrná přítomnost lidí

a událostí a je zde řeč o modlitbě. To je třetí rovina. Přestože domněnka, že se tu právě teď modlí lidé, je zase ihned zavržena, zůstává přítomna v prostoru jako možnost. Jedná se zde o zakoušení Boha?

„Strach“

Další příklad má zase co do činění se zkušeností, která je zprvu negativní. Vrací se ke hře na violoncello a k první autorce, Silvii Ostertagové.⁷ Hudebnice popisuje tentokrát své zkušenosti při mistrovských kurzech Sándora Végha, kterých se aktivně zúčastnila a ocitla se před neočekávaně početným publikem a běžícími televizními kamerami:

O tomto auditoriu jsem neměla ani tušení, a jelikož jsem se beztak cítila jako ubohý začátečník, směla jsem jen doufat, že nepřijdu na řadu. Ale – přirozeně – měl náš smyčcový kvartet zahajovat. Hned na začátku (bylo to jedna Schumannova skladba) mělo violoncello zahrát sólo – lépe řečeno: já jsem měla zahrát sólo. [...] Ještě dneska slyším to hlasité a rozčilené „Stop!“ Sándora Végha. [...] Végh na mě křikl: „Hrajete moc špatně! To přece není možné, že bych takhle vyučoval!“ Kdyby tam byla skulinka, bleskově bych se do ní propadla. Místo toho jsem – ke svému vlastnímu překvapení – také vykřikla: „Mám strach!“ – „Strach?“ to znělo skoro výsměšně. „Tak hrajte tak dlouho sama – stále stejný tón –, dokud nepřestanete mít strach!“ [...] Začala jsem přejíždět po prázdné struně. Třásla jsem se tak, že smyčec poskakoval. Stékal po mně pot a slzy. A kamera se přiblížila až těsně ke mně [...], ale já jsem si najednou pomyslela: „Víc už se v celém svém životě nemůžeš blamovat. Všichni teď vědí, že jsi nula, že ses vůbec nepatříš. Teď jsi všechno ztratila.“ – Ke svému údivu jsem se při tomto pomýšlení cítila jako vysvobozená. Najednou jsem už nemyslela na svou ruku, už jsem nemohla a nechtěla nic vylepšovat. Ve stejném okamžiku jsem pocítila, jak mým tělem proudí velký klid [...]. Végh stál daleko stranou obrácený zády ke mně, ale jakmile zachytil v mé hře vnitřní obrat, bleskurychle se otočil a dal nám znamení, abychom znovu začali s kvartetem. Začala jsem hrát nejen bez jediné známky strachu, nýbrž v pro mě zcela jiné kvalitě. Rovina „doufejme, že to svedu“ se svými ubohými pocity strachu a vítězství byla ta tam a už mi nebránila v plném nasazení, v reprodukování tónů v celé jejich životnosti.

Tuto zkušenost mají za sebou pravděpodobně mnozí hudebníci – byť zřejmě v méně dramatické podobě –, že jim strach, „tréma“, nebo také strach před zkouškou brání ve hře nebo ve zpěvu. Zde je tato situace překonána, místo toho, aby skončila úplnou katastrofou, jak by se dalo naprosto předpokládat.

Jedná se zde o skutečně existenciální průlomovou zkušenost. Ale není tato situace až příliš profánní, než aby měla co do činění se zakoušením Boha?

„Mystika“

Pátý příklad se skládá ze dvou krátkých úryvků textu, které pocházejí ze stejné doby. Oba texty hrají významnou roli v tom, co se v dějinách hudby nazývá „klasika“ a „romantismus“. Nejdříve líčení koncertu Carla Stamitze (1745–1801):

Stamitz stoupal – podle dramatického plánu, který si nestanovuje každý kapelník – pozvolna z uší do srdce, jako z allegro do adagií; tento velký skladatel se pohybuje ve stále těsnějších kruzích kolem hrudi, v níž je srdce, až k ní konečně pronikne a nadšeně ji ovine [...]. Horion vkládal své rozervané srdce do tichých slz, které nikdo neviděl stékat, do vysokých adagií, která se rozprostřela teplými křídly z prachového peří nad všemi jeho ranami. Všechno, co miloval, vstoupilo nyní do jejich stinného loubí, jeho nejstarší přítel i jeho nejmladší – slyšeli vyzvánět bouře života, ale ruce přátelství se navzájem přibližovaly a uchopily se, a ještě v druhém životě se vzájemně drží a nepodléhají rozkladu. – Všechny tóny jako by byly nadpozemskými echy jeho snu, která odpovídala bytostem, jež nebylo vidět a nebylo slyšet... [...] Krácel – až příliš odvážně a příliš blízko – loubím vstříc tónům a tiskl tvář hluboko do listů, aby konečně spatřil ve vzdáleném zeleném trpytu Klothildu [...].⁸

Tento text z románu Jeana Paula *Hesperus* z roku 1795 bude asi dnešnímu čtenáři připadat svým emocionálním jazykem příliš „romantický“ až ireálný a zřejmě vyvolá na jeho tváři úsměv. Jedná se zde o hudbu a o nešťastnou lásku. Co to má společného s Bohem?

Tento text se podobá textu Thomase Mertona. To, co u něho vyvolává ticho a zvuky, způsobuje zde hudba: posluchač je hluboce emocionálně zasažen. Tím se zpřítomňují události, zkušenosti a vztahy z minulosti. Ano, zasažený člověk má pocit, že zachytil odpověď bytostí, jež *nebylo vidět a nebylo slyšet*.

Druhý úryvek textu z knihy Ludwiga Tiecka *Fantazie o umění* z roku 1799 vychází ze stejného kulturně-historického kontextu. Spisovatel tu píše:

Stejně jako v náboženství je to také ve všech vysokých a člověka přesahujících věcech, mohli bychom dokonce říci, že všechno, co je velké a nanejvýš znamenité, musí být náboženství. Božství je utvářeno tak, že člověk mu musí nejprve věřit, než mu porozumí; [...] Vy si však myslíte, že všechno je tu proto, abyste si na tom mohli bystřit úsudek, a jste dost ješitní na to, abyste věřili, že není nic vyššího, nebo jen jiného, než umění nebo řemeslné

procvičování úsudku. Nepocitujete potřebu, úsilí čistého a poetického ducha, uniknout z disputace o mylných myšlenkách do tichého, radostného, tichého území víry, do vlastního hájemství umění. [...] Neboť hudební umění je jistě posledním tajemstvím víry, mystikou, jež je veskrze zjeveným náboženstvím.⁹

Zde je tedy konečně řeč o náboženství, víře, zjevení a mystice. O čem však přesně vypovídá tento text? Není to tolik konkrétní zpráva o prožitku, ale spíše téměř již filozoficky působící reflexe. Autor však požaduje právě to: nechat za sebou úsudek rozumu a „disputaci o mylných myšlenkách“. Mluví očividně ze zkušenosti, která pro něho znamenala mnoho.

Co je zde prožitek a co interpretace? Na tomto textu se ukazuje, že rozhodující roli hraje to, jak člověk prožitek, který má, interpretuje. Autor se pokouší toto obtížné místo jazykově vyjádřit tím, že zavádí pojem víry: *Božství je utvářeno tak, že člověk mu musí nejprve věřit, než mu porozumí.*

Exkurz

Co je zakoušení Boha?

Všechny jmenované prožitky – které mohou jednoho člověka fascinovat, jiného vystrašit a zase někoho jiného nechat zcela klidným – jsou nejen velmi různorodé; je také obtížné tyto prožitky zařadit, a dokonce je i zhodnotit.

Pokud chceme víc než jen ponechat tyto zkušenosti prostě tak, jak jsou, nemůžeme pominout otázku, co je to vlastně „zakoušení Boha“. To však není možné bez toho, abychom alespoň náznakem neabstrahovali a nesystematizovali. Znamená to ale, že musíme nejprve opustit rovinu bezprostřední zkušenosti, aniž bychom ji ovšem přitom ztratili ze zřetele.

Zde se každý jednotlivý pojem stává problémem, vyžaduje definici a interpretace. Existuje velmi mnoho literatury o „spirituálních zkušenostech“, o „zakoušení Boha“, o „mystice“ atd. – to zdaleka není totéž – a tyto fenomény jsou v ní reflektovány ve velmi odlišných rovinách. Můžeme o tom hovořit teologicky, ale stejně dobře z hlediska vědy o náboženství, nebo také filozoficky či psychologicky atd. Dvě z těchto stop rezonují také v tomto exkurzu: přístup křesťanské spirituality a některé psychologické interpretační modely. Kdo se toho raději vzdá a chtěl by zůstat u zpráv o zkušenostech, může tento a dva další odstavce přeskočit.

Věty typu té od Ludwiga Tiecka, které vyžadují „víru“ jako přístup k porozumění, jsou nám podezřelé. Právě když jde o otázky víry, ptají se lidé dnešní doby

na zkušenosti – nechtějí prostě přejímat věroučné poučky nějakého náboženství. Chtějí „to“, ať je to cokoliv, sami zažít.

Jezuita Josef Sudbrack píše v úvodu k jedné ze svých knih o křesťanské mystice:¹⁰

Člověk dneška hledá zkušenost – není křesťanská mystika učebnou zakoušením Boha? Člověk dneška chce prožít smysl – není křesťanská mystika prožívaným vážným případem víry? Člověk dneška hledá život, ne pojmy – proč mu neukazujeme prožívanou a prožitou skutečnost víry?

Ani Josef Sudbrack se nemůže obejít bez pojmu „víry“, jakkoli vyžaduje také zkušenost a její zprostředkování. Pokouší se s ním zacházet tak, že rozlišuje různé roviny. K vysvětlení potřebuje obraz:¹¹ samotné zakoušení Boha je něco takového jako kámen, který padne do vody. Vnímat svými smysly – tedy „zakoušet“ – můžeme jen takto vzniklý pohyb vln na hladině. Ten může sahát od mírného čerení až po zkušenosti v síle „tsunami“, které hluboce otřesou životem dotyčného člověka a promění ho. Takové zkušenosti jsou realitou; jak je interpretujeme, závisí na našem světonázoru – na naší „víře“. Máme tedy co do činění s těmi rovinami: se „zakoušením“ Boha, s naším vnímáním tohoto dění a s naší interpretací.

Přání a pokus obejít se bez interpretací, respektive připustit jen interpretace bez „předpokladů“, obsahuje samo o sobě už také výklad. Za ním stojí – ať vědomě, či nevědomě – „světonázor“. Je to hledání „důkazu“, možná také důkazu Boha, hledání „objektivity“. Jenže my nemůžeme vnímat „objektivní realitu“, protože do svého vnímání vnášíme už sebe samé a svou historii, svá přesvědčení atd. To je mnohem víc než intelektuální hrátky. To má důsledky.

Vrcholné zkušenosti

Při vši zdravé skepsi nelze popřít, že takové zkušenosti existují. Nelze je odbývat jednoduše jako „výplody mozku“ jednotlivých lidí. Jeden z významných psychologů 20. století, Abraham Maslow (1908–1970), zjistil, že pozoruhodně mnoho lidí udělá v životě zkušenosti, které přesahují jejich každodenní prožitky a které proměňují a ovlivňují jejich život, jejich myšlení a cítění, jejich víru (v nejširším slova smyslu). Nazývá je „vrcholné prožitky“ nebo „vrcholné zkušenosti“. Takové zkušenosti mohou vypadat velmi odlišně a lidé je mohou udělat v dosti různorodých souvislostech. Existují tak např. v přírodě; v setkání s člověkem, při meditaci, respektive při modlitbě, v mezních a extrémních situacích, např. v těžké

nemoci a v blízkosti smrti, a také při setkání s hudbou, s liturgií a se sakrálním prostorem.

Tyto prožitky mají mnoho společného, ať už jsou jazyky a obsahy zpráv o zkušenostech seberozdílnější. Je možné najít kritéria toho, co dělá z prožitku „vrcholnou zkušenost“. Abraham Maslow objevil následující „kvality“, respektive kritéria, kterými se takové zkušenosti vyznačují:¹²

- zrušení osobních mezí
- pocit splynutí s jinými lidmi, s přírodou nebo s celým univerzem
- velmi posvátná kvalita
- mění se prožívání prostoru a času
- pocit nekonečnosti a věčnosti
- hluboký pokoj a radostný klid až po nadměrnou radost a extatické nadšení, ale občas také zděšení.

Všechny tyto aspekty se vyskytují také v citovaných příkladech. Jedná se tedy o vrcholné zkušenosti v Maslowově duchu.

Vrcholné zkušenosti s hudbou

Chtěla bych se na tomto pozadí vrátit ještě jednou k našim příkladům. Přitom nepřijdou ke slovu všechny, nýbrž jen oba zážitky violoncellistky Silvie Ostertagové,¹³ protože ona sama uvádí podrobnou interpretaci.

Oba texty jsou citovány z knihy pod názvem *Splynutí se sebou samým. Cesta zkušenosti meditativním cvičením*. Jak naznačuje tento název, jde autorce o popis, respektive návod k cestě zkušenosti, jejímž cílem je rozvoj osobnosti a spirituální zrání.

Vycházejí z tohoto kontextu interpretuje také své dva zážitky s hudbou. První zkušenost, *Jeden tón, ve kterém jsou všechny tóny*, hodnotí jako něco, co ji přivedlo na cestu, a přitom vyjmenovává řadu právě uvedených „znaků“ vrcholného prožitku. Píše o tom:

[taková] zkušenost může být docela jiná než událost, kterou jsem vylíčila. [...] [Vrcholná zkušenost] je dění, které člověka uvede do prostoru prožívání a poznávání, jež je svou kvalitou a účinkem zásadně jiný... To je rozhodující rozdíl od každé jiné zkušenosti: [...] V tu chvíli jsme dotčeni a nemůžeme pochopit, co to je. Chtěli bychom to pojmenovat, ale slova kladou odpor [...]. To, co se nás v [takové] zkušenosti dotýká, je tak jiné než všechno, co lze zařadit do prostoru a času a pochopit, že víme zřetelně jen jedno: potkalo nás něco, co překračuje horizont našeho chápání, něco neuchopitelného, nepodmíněného, něco věčného.

Druhý prožitek, zkušenost selhání ze strachu a jeho překonání novou perspektivou a postojem, je pro Silvii Ostertagovou jiný, další krok na cestě, na kterou ji přivedl první prožitek. Také tento prožitek interpretuje, a to slovy, která nejsou tak lehce „stravitelná“ jako interpretace prvního prožitku. Autorka píše:

Jedno na první pohled láskyplné a utěšující gesto by mě v okamžiku mého selhání uchránilo před tím, abych se dozvěděla o zničující blamáži v celé její totalitě; a připravilo by mě tak o šanci toto zničení definitivně akceptovat. Avšak teprve v jeho přijetí se zničení projeví jako „nezničení“, jako probuzení do svobody já.

Silvia Ostertagová může tuto zkušenost udělat jen proto, že přistoupí na určitou interpretaci. Kdo se vyzná v oblasti meditace a spirituality, snadno tu rozpozná důvěrně známé pojmy určitého spirituálního zaměření, např. pojem „probuzení“, nebo také „svoboda já“.

Mohla bych to formulovat také jinými slovy a hovořit o „smrti a vzkříšení“, o „smrti a vzkříšení Ježíše Krista“ („Je spolehlivé toto slovo: Jestliže jsme s ním zemřeli, budeme s ním žít,“ píše apoštol Pavel¹⁴), o zkušenosti „velikonočního tajemství“ v mém životě, a tak bych se ocitla v jádru křesťanské teologie a spirituality.

Bez interpretace, bez filozoficko-teologicko-spirituálně-psychologické teorie a výkladu se tedy neobejdeme. To není žádná „třešinka na dortu“, nýbrž nezbytný krok při zpracovávání. Jen tak se prožitek stane součástí mého životopisu a jen tak se integruje do mého života. Jen tehdy může učiněná zkušenost něco ovlivnit, stane se možná dokonce součástí mé cesty. Tento krok od prožitku přes zkušenost k cestě popisuje Silvia Ostertagová takto:

Zkušenost a prožitek se odlišují tímto: kdopak ví, jak často se nás dotkne prožitek, ve kterém jsme zasaženi něčím neuchopitelně životným? Možná se na krátkou dobu v údivu zastavíme; pak se znovu vrátí každodenní běh – a my jsme se neprobudili. Tušení ovšem zůstává. [...] Pro někoho může být ovšem prožitek tak převratný, že se jeho nazírání na realitu zcela převrátí. Naráz pochopí: existuje něco jiného; jde o něco jiného.

[...] Prožitek, který byl jen jako lehký vánek, nevede bezpodmínečně na novou dráhu [...] Často je to nouze, zrozená z touhy po něčem, co tak bylo skutečně míněno, která člověka pohne k tomu, aby se vydal na cestu vnitřního vývoje [...].¹⁵

Další zkušenosti

Zpátky ke zprávám o zkušenostech. Nalezené aspekty zkušenosti s hudbou jako médiem, jako „prostorem“ zakoušení Boha by se měly na dalších příkladech prohloubit a doplnit. U následujících textů se jedná na jedné straně o zprávy o zkušenostech a na druhé straně o literární svědectví, přičemž jedno od druhého nelze vždy přesně oddělit.

Zkušenost svěťce

U křesťanských mystiků, přinejmenším u těch středověkých, je v případě hudby a zakoušení Boha řeč většinou o „nebeské“ hudbě a jejím vztahu k pozemské. Hudba je zde samo sebou obrazem a podobenstvím „nebeské“ skutečnosti a tím vykoupeného člověka. Tak například Hildegarda z Bingenu (1098–1179), která sama složila četné zpěvy, zakončuje své dílo *Scivias (Cestyvěz)* těmito slovy:¹⁶

Nato jsem spatřila vzduch prozářený světlem. Z něho mi zazněly zázračným způsobem v ústrety rozmanité zvuky. Byly to chvalozpěvy na ty, kteří přebývají v radostech nebes... A tak tedy zazněl onen zvuk, který jako hlas velkého množství pěl v harmonické jednotě chválu na obyvatele nebes...

Hildegarda prožívá „v zázračných zvucích“ harmonickou jednotu „obyvatel nebes“. Asi o 200 let později popisuje Heinrich Seuse (1295–1366) ve zkušenosti s hudbou jednotu nebes a země. Vkládá dokonce „andělovi“ do úst slova, že „nebe“ si váží „pozemské hudby“:¹⁷

Stalo se to v předvečer svátku andělů, že v jednom zjevení zaslechl zpěv andělů a líbezný nebeské zvuky. Z toho se v něm rozhostilo takové blaho, že přitom zapomněl na všechny bolesti; jeden anděl mu však řekl: „Tak jako ty rád nasloucháš od nás písní věčnosti, tak my rádi nasloucháme zpěvu věčné moudrosti.“

Ještě bezprostřednější je dotek nebe a země v následujícím textu z jedné staré klášterní kroniky:¹⁸

Podivuhodné uznání zpěvu se projevilo ve vidění sestry Adelhaidy ze St. Gallen. Při zpěvu antifony Ave stella spatřila, jak naše Paní kráčí chórem. Nesla v náruči našeho Pána.

Uklonila se před každou sestrou. Když však přišla ke zpívajícím jeptiškám, vložila každé sestře do náruče dítě.

V této vpravdě dojmavé scéně je popsána tak hutná spirituální zkušenost, takové zakoušení Boha, které je skutečně hmatatelné rukama.

Inspirace a tvůrčí síla

Jedním z aspektů vztahu mezi hudbou a spiritualitou, který se vyskytuje obzvláště často u skladatelů, a to občas i u těch, kteří složili jen málo duchovní, respektive liturgické hudby ve vlastním slova smyslu, je zkušenost „inspirace“. Mluví se zde o síle, moci, „božství“, o „dechu Božím“ – pro vyjádření inspirace se používají velmi různorodá slova. Mnozí hudební skladatelé prožívají tvorbu hudby jako proces, který zdaleka překračuje jejich osobní možnosti.¹⁹ Tato zkušenost má pro ně „velmi posvátnou kvalitu“,²⁰ v níž člověk pociťuje „věčnost, nekonečnost“, která ho „oblažuje“, daruje mu život. Skladatelé jsou přesvědčeni o tom, že jim přitom někdo nebo něco přichází na pomoc. Tak o tom píše například Ludwig van Beethoven (1770–1827):²¹

Musím opovrhovat světem, který netuší, že hudba je vyšším zjevením než veškerá moudrost a filozofie. [...] Člověk tu přece jasně pociťuje, že ve všem duchovním spočívá věčnost, nekonečnost, něco, co nelze nikdy zcela pojmut [...]. K tomu patří rytmus ducha, aby bylo možné uchopit hudbu v její podstatě: hudba dává tušit, skýtá inspiraci nebeských věd a to, co v ní duch smyslově zakouší, je ztělesněním duchovního poznání. [...] Nevíme, co nám poznání propůjčí. Pevně uzavřené zrno vyžaduje vlhkou, elektricky teplou půdu, aby vyrašilo, přemýšlelo, vyslovilo se. Hudba je elektrická půda, v níž žije, přemýšlí, vynalézá duch [...]. Přestože duch není mocen toho, co prostřednictvím hudby tvoří, je přece v tomto tvoření blažený. Každý takový výtvar umění je nezávislý, mocnější než sám umělec, vrací se svým zjevením zpátky k božství a jen v tom souvisí s lidstvem, že podává svědectví o zprostředkování božství.

Nebo zcela jinými slovy Hans Pfitzner (1869–1949):²²

Je to víc než jen pouhé srovnání, je to naprosto pravdivé, když řeknu: popírat působení inspirace ve světě ducha znamená: popírat životní sílu, která přebývá ve světě těla. Inspirace je dech Boží a bez ní nemůže vzniknout život ani tady, ani tam.

Pro oba tyto hudební skladatele byla tvorba hudby očividně spirituální zkušeností, kterou si vykládali jako zakoušení Boha.

Hudba a ticho

Zdá se, že mezi zvuky/hudbou a tichem existuje subtilní vztah, který v žádném případě nespočívá jen v protikladu, jenž tvrdí: absence hudby je ticho. Spíše je to tak, že hudba má kvalitu, která vede k tichu, ba dokonce že je „tichem“.

Benediktin David Steindl-Rast (* 1926) popisuje například zkušenost s tichem v momentu, kdy zazní hudba:²³

Ovšem také ticho nám přináší poselství. Neoslovilo nás už tolikrát ticho? Někdy mi připadá, jako by okamžik ticha po zmlknutí varhan ještě překonával veškerou hudbu; ono nenapodobitelné nadechnutí poté, co vydechne ten nejposlednější dozvuk klenby dómu. A toto ticho nás nejen oslovuje, toto ticho naslouchá. Na vrcholu, když napjatě posloucháme, naslouchá náhle ticho našemu tichu. Toto setkání můžeme zažívat jen po krátký okamžik. Pak začne šoupání nohama v kostelních lavicích.

Americkému hudebníkovi a psychologovi Johnu Beaulieuovi jde zejména o zkušenost naslouchání. Ticho je pro něho klíčem ke zkušenosti se zvukem:²⁴

Nejvyšší rovinou naslouchání je ticho. Centrem jednoho každého zvuku je ticho. Všechny tóny stoupají z ticha a zase se do něho vrací. Správné naslouchání je umění ponořit se do ticha. V tichu spočívá klíč ke všem těm dobrodružstvím, která může nabídnout svět hudby, tónů, zvuků. Těprve v tichu se cítíme skutečně svobodní a v bezpečí. Kdo toto zakusí, ten ví, co je počátek a co konec.

Joseph Samson (1888–1957), dómský kapelník v Dijonu, vyžaduje spojení hudby a ticha jako předpoklad pro veškerou liturgickou hudbu:²⁵

Když už sbor nevnáší do oficia spirituální život, ať raději mlčí! Pokud tu zpěv není proto, aby mě přivedl k modlitbě, ať zpěváci raději mlčí. Pokud tu zpěv není proto, aby ztišil můj vnitřní neklid, ať zpěváci raději odejdou. Pokud zpěv nemá hodnotu ticha, které přerušuje, ať mi raději vrátí ticho! Každý zpěv, který tu není proto, aby napomáhal tichu, je marnivost.

Modlitba

Subtilní jednota hudby a ticha – čímž není v žádném případě míněno to, že by liturgická hudba měla být v akustickém smyslu tichá – se tedy dotýká další spirituální zkušenosti s hudbou, totiž zkušenosti s hudbou jakožto modlitbou. Tento aspekt reflektuje například francouzský spisovatel a teolog Henri Brémond (1865–1933) těmito slovy:²⁶

At' už si to vysvětlujeme jakkoli, je známou zkušeností, že slova oddělená od svého významu, at' už z nevědomosti, nebo z nepozornosti modlícího se člověka, že tedy samotný zvuk slov má tajuplný účinek na hlubokou zónu já, který zakoušíme jako bezprostřední... Proto také existuje možná ještě tajuplnější spojení hudby a modlitby! [...] Špička duše je naladěná na chvalozpěv. Hudba proudí beze slov do hlubin já a působí tu jako modlitba. Také instrumentální mezihry mohou sloužit k tomu, aby duchovní modlitba byla stále znovu povzbuzována a obnovována.

Jehan Alain (1911–1940) se pokouší dát této zkušenosti hudební výraz ve svém díle *Litanies*, které předjímá slovy:

Když křesťanská duše nenachází v (nejvyšší) nouzi již žádná nová slova, jimiž by poprosila o slitování Boží, opakuje s mocnou vírou bez ustání tytéž prosby. Rozum dosahuje svých mezí. V další cestě vzhůru pokračuje už jen víra.

Tím se vracíme ke sv. Augustinovi, který v komentáři k žalmu 32 popisuje velmi podobně tuto zkušenost na zpěvu aleluja (*jubilus*):

Co znamená zpívat v jásotu? [...] To, co se zpívá v srdci, nelze vyložit slovy. Totiž ti, kteří zpívají, ženci nebo vinaři, nebo ti, kdo horlivě provádějí jinou práci, když začínají slovy písně vyzpěvovat radost, odvracejí se z převeliké, slovy už nevysvětlitelné radosti od slabik slov a přecházejí k jásání. [...] A komu náleží takový jásot, když ne nevyslovitelnému Bohu? On je totiž nevýslovný... A přece bys neměl mlčet.

Místo odpovědi

Nejsme tedy přes všechny své pokusy o nic moudřejší než sv. Augustin? Můžeme na konci těchto úvah vyslovit o hudbě a spiritualitě víc než on, který hovořil o „tajuplné, povzbudivé spřízněnosti“? Pokud jsme nezmoudřeli ve smyslu

intelektuálního porozumění, pak jsme se snad alespoň „obohatili“ – obohatili o zkušenost. To „tajuplné“ nelze totiž směřovat s „ireálnem“. *Rozum dosahuje svých mezí*. Co zbývá, je snad údiv, mlčení, víra... – a hudba.

Z německého originálu „Musik und Spiritualität“ ze sborníku *Musik im Raum der Kirche: Fragen und Perspektiven; ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart 2007, s. 80–94, přeložil Petr Kaška.

POZNÁMKY:

- 1/ AUGUSTIN: *Vyznání*, XI. kniha, XXXIII 49, s. 272n.
- 2/ *Compunctio*; viz stať L. KOHLHAAS: *Kann Kirchenmusik heilsam sein? Kirchenmusik und Musiktherapie*, s. 220.
- 3/ Viz tamtéž.
- 4/ SILVIA OSTERTAG: *Einswerden mit sich selbst*. München 1981, s. 11n.
- 5/ JOSEPH VICTOR VON SCHEFFEL (1826–1886): *Nächtliches Stundengebet*.
- 6/ THOMAS MERTON: *Nachtwache*.
- 7/ OSTERTAG: op. cit., s. 44n.
- 8/ JEAN PAUL: „Hesperus“ (1795), IN: *Musik – zur Sprache gebracht*. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, ausgewählt und kommentiert von C. DAHLHAUS und M. ZIMMERMANN, München–Kassel 1984, s. 176n.
- 9/ LUDWIG TIECK: „Phantasien über die Kunst“ (1799), IN: tamtéž, s. 188n.
- 10/ JOSEF SUDBRACK SJ: *Wege zur Gottesmystik*. Einsiedeln 1980, s. 7.
- 11/ Srov. TÝŽ: *Zeugen christlicher Gotteserfahrung*. Mainz 1981, s. 30n.
- 12/ Zde citováno podle textu STANISLAVA A CHRISTINY GROFOVÝCH: *Spirituelle Krisen*. München 1990, s. 41. Srov. také DAVID STEINDL-RAST: *Fülle und Nichts*. München 1983, s. 170n.
- 13/ Příklad 1 a 4.
- 14/ 2Tím 2,11.
- 15/ OSTERTAG: op. cit., s. 14 a 18.
- 16/ Citováno podle J. GODWIN: *Musik und Spiritualität*. Bern–München–Wien 1989, s. 98.
- 17/ Tamtéž, s. 99.
- 18/ Citováno podle H. WILMS OP: *Das Beten der Mystikerinnen*. Freiburg 1923, s. 53.
- 19/ Srov. zde a níže kritéria pro Vrcholné zkušenosti podle A. Maslowa (česky: *O psychologii bytí*. Praha 2014).
- 20/ Tamtéž.
- 21/ J. RUFER: *Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk*. München 1981, s. 32nn.
- 22/ Tamtéž, s. 120n.
- 23/ DAVID STEINDL-RAST: *Die Achtsamkeit des Herzens*. München 1988, s. 63.

24/ JOHN BEAULIEU: *Heilen mit Musik und Klang*. München 1989, s. 20n.

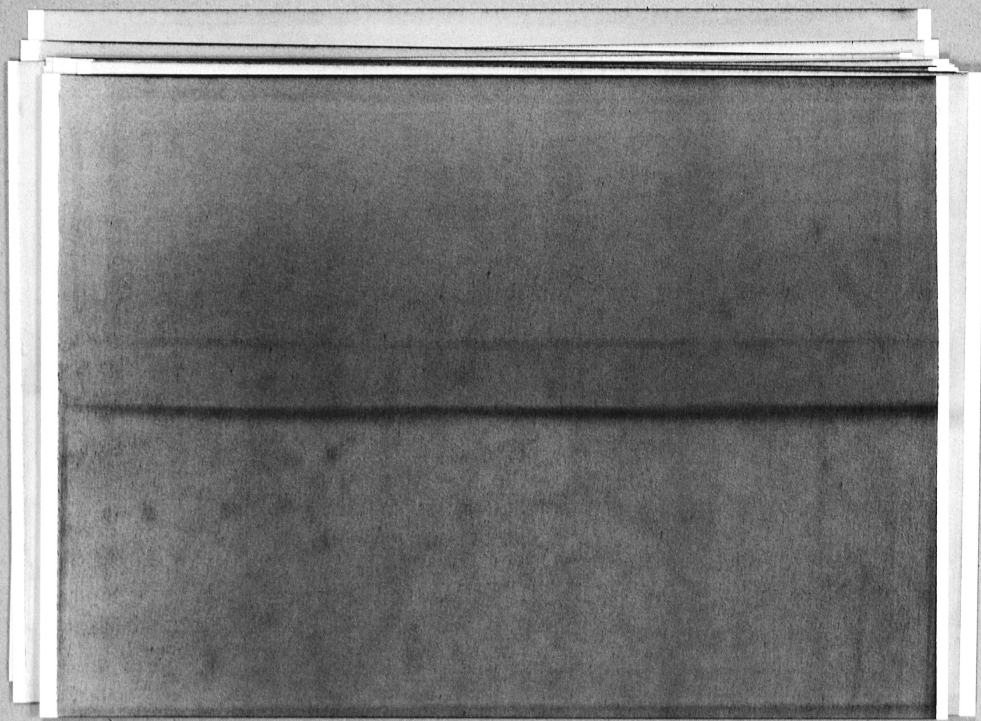
25/ JOSEPH SAMSON na III. mezinárodním kongresu pro chrámovou hudbu, Paris 1957, IN: *L'Osservatore Romano* 16, č. 6, 7. února 1986, s. 13.

26/ HENRI BRÉMOND: *Das wesentliche Gebet*. Regensburg 1936, s. 172.

27/ AUGUSTIN: *O žalmech*, s. 45n.

28/ JEHAN ALAIN: *Quand l'âme chrétienne ne trouve plus de mots nouveaux dans la détresse pour implorer la miséricorde de Dieu, elle répète sans cesse la même invocation avec une foi véhémence. La raison atteint sa limite. Seule la foi poursuit son ascension*. Edition Alphonse Leduc 1939.

Dr. Emmanuela Kohlhaasová (* 1961) je benediktinská mniška, od roku 1982 žije v klášteře v Kolíně nad Rýnem. Vystudovala hudební vědu, psychologii a srovnávací vědu o náboženství.





Wolfgang Bretschneider

Jakých úkolů se má zhostit hudba v katedrále?

„Nicméně lze konstatovat, že žádná dílčí oblast liturgie nebyla reformou zasažena ve svých základech tak hluboko jako církevní hudba. Proto také liturgické hnutí nemuselo z žádné jiné strany čelit silnějšímu odporu než právě ze strany církevních sborů a představitelů církevní hudby. Říkalo se, že když se lidovému jazyku a lidovému kostelnímu zpěvu v liturgii otevrou dveře dokořán, bude to pak znamenat nejen zánik mistrovských děl novější církevní hudby, ale i gregoriánského chorálu, obzvláště když se o gregoriánském chorálu vždy tvrdilo, že jej nelze aplikovat na texty lidového jazyka.“ Těmito slovy popsal v roce 1966 známý liturgik Joseph Andreas Jungmann „obrat v církevní hudbě“. Jeho důsledky se měly v následujících letech projevit s ještě větší razancí.

Je tomu téměř přesně padesát let. Liturgický obrat byl, jak známo, dokončen 4. prosince 1963. Dokument *Sacrosanctum Concilium* znamenal definitivní přechod od kněžské liturgie k liturgii obce. Obec získala zpět svá původní práva. Doložme to na příkladu: Ve staré, tridentské mešní knize zní odpověď na otázku: Kdy začíná mše? – Když si kněz oblékne mešní roucho. Nová mešní kniha na tuto otázku odpovídá: Když se shromáždí obec („populo congregato“).

Nesmíme se divit, že přijetí konstituce vyvolalo znepokojení, vyhrocování názorů, nedorozumění a přehánění. Je dobré si uvědomit, že v životě církve, a tím i v liturgii, vždy docházelo ke změnám a reformám (*ecclesia semper reformande est*, ale i *liturgia semper reformanda est*). Jestliže hudba není jen okrajová záležitost, nýbrž je, resp. by měla být, nezbytnou a integrující součástí bohoslužby a jestliže hudba představuje nejintenzivnější médium komunikace, pak také podléhá době, dobovým formám, teologickým proudům a hudební estetice.

Uvedme si dva příklady:

„Z důvodu zcela neodpuštělné zkaženosti některých lidí, kteří kvůli potěšení z módních novinek a podle svého vkusu bezostyšně překrucují a příkrášlují staré čisté obyčeje, stanovujeme, že se žádný klerik ani mnich nesmí opovážit k sekvencím, které se obvykle slavnostně zpívají v Aleluja, cokoliv přidávat, přibásňovat, vkládat, odříkávat, potají mumlat nebo nahlas zpívat. Kdo tak učiní, bude sesazen.“ Takto zní zákaz sněmu v Meaux z roku 845. Jaké štěstí, že se jím hudebníci neřídili!

„Slyšíte to tupé bučení, které se rozléhá pod chrámovou klenbou? Jak falešné, tvrdé a odporné jsou to hlasy!“ Tak se rozčiloval Franz Liszt v roce 1834 v *Gazette*

musicale de Paris. „Už ani nevíme, co to je: církevní hudba. Veliká zjevení Palestrinova, Händlova, Marcellova, Haydnova, Mozartova už téměř nenajdeme ani v knihovnách... Už nevíme, v čem církevní hudba vlastně spočívá.“ Nato navrhl pro církevní hudbu reformní program.

Pokud církevní hudba chtěla žít a pokud chtěla být živým výrazem víry, naděje a lásky, musela se vyvíjet.

Ještě dnes je překvapivé, jak podrobně se tématu církevní hudby věnovali otcové koncilu. O čtyři roky později na to navázala *Instrukce Musicam Sacram o hudbě v posvátné liturgii*. Předpokládám, že to podstatné z obsahu je známo. Jako *cantus firmus* prostupuje všemi dokumenty výzva: „Biskupové a ostatní duchovní správcové ať horlivě dbají o to, aby na každém druhu zpívané bohoslužby mohlo mít celé shromáždění věřících aktivní účast, jaká mu náleží.“ (SC 114) V tomtéž článku však najdeme i tuto výzvu: „Poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí. Neúnavné úsilí ať je věnováno povznesení pěveckých sborů, zvláště při katedrálách.“ Zde vzniká pnutí, které musí být překonáno. Kdyby se však odstranilo úplně, neprospělo by to nikomu. Naše liturgie žije právě z toho napětí. Jiné napětí vzniká mezi minulostí a současností. Život, a to ani život liturgicko-duchovní, nelze redukovat na „buď, anebo“. Vždy musí být cílem nastolení rovnováhy mezi včerejškem, dneškem a zítřkem. Mám rád výrok G. B. Shawa: „Tradice je jako pouliční lampa. Hloupý se jí pevně drží, chytrému svítí na cestu.“

Do dnešního dne jsme s liturgickou reformou nasbírali padesát let zkušeností. Byla to napínavá doba, ale přinesla také vystřízlivění. Leccos jsme si představovali snazší, s ledasčím jsme nepočítali. Nenastalo vysněné liturgické jaro. Stále jasněji se ukazuje, že slabými místy jsou např. otázky úcty, uctívání a „jaký obraz Boha našim slavením liturgie zprostředkováváme“. Münsterský teolog, historik církve a liturgik Arnold Angenendt to velice trefně vyjádřil už v roce 2010: „Není v naší liturgii příliš mnoho předcítáno, předzpíváno, předříkáváno? Není třeba si přiznat, že vnitřní účast spíše ochabla?“ („Lobpreis der Alten Liturgie?“). IN: StZ 135, 2010, s. 651–662, zde s. 660.)

A skutečně, toto je rozhodující otázka: Jak to vypadá s niterným zapojením těch, kteří liturgii slaví? Co jim při tom pomáhá? Co jim v tom brání? Co jim to znemožňuje? Neexistuje univerzální odpověď, alespoň já žádnou neznám. My, kteří neseme odpovědnost, musíme zůstat nebo začít být ostražití, musíme sbírat zkušenosti a být otevření vůči otázce: Kde se dnes a tady setkáváme s Bohem? Jaké představy mají lidé o Bohu křesťanů, o „božském, svatém Bohu“, kterého si nelze přivlastnit, který vždy zůstane tajemstvím, kterého musíme stále znovu hledat? Jak nedávno řekl papež František, neexistuje „katolický Bůh“. Že v liturgii

působí veliký problém i náš jazyk, jsme zjistili v posledních letech při vytváření nových překladů mešních knih. S dosavadními výsledky není spokojen nikdo. Proto bylo překládání prozatím pozastaveno.

Tyto všeobecné úvahy jsem vědomě předeslal našemu zamýšlení se nad hudbou v katedrále. Jsou totiž zcela zásadní i pro mateřský kostel diecéze.

V mnoha církevních dokumentech posledních desetiletí bylo zdůrazněno výjimečné postavení katedrál. A právem! Katedrála je středem diecéze, kulminuje v ní teologický, spirituální a liturgický život, a proto funguje jako vzor. Co se děje nebo událo v katedrále, by mělo mít exemplární charakter.

Právě s ohledem na katedrálu by měly být znovu a znovu promýšleny – na pozadí vždy existující inkulturace na daném místě a překonávání napětí mezi místní církví a světovou církví – následující základní náhledy a liturgické standardy.

Uvedme je v heslech:

Každá bohoslužba se vyznačuje pěti základními dimenzemi:

- coby shromáždění obce
- coby symbolické jednání
- coby dramaturgické dění
- coby oslava a svátek
- místo, kde se setkává Bůh s lidmi a lidé navzájem

Boho-sluzba v křesťanském pojetí znamená v prvé řadě službu Boha lidem (srov. obraz mytí nohou). Z toho vyplývá liturgický trojkrok: naslouchat – rozvažovat – odpovédět, který je pro křesťanskou liturgii konstitutivní (např. při mši: evangelium – kázání – Credo).

V liturgii nejde o to, aby člověk řekl, co dělá, ale aby dělal, co říká. Liturgie je *actio*.

„Ve zpěvu nachází víra svou vrcholnou podobu.“ (E. Jüngel)

V písních a chorálech se můžeš seznámit s „intimními dějinami křesťanství“.
(H. Kurzke)

„Srdce církve bije v bohoslužbě.“ (O. Söhngen) Já dodávám: Srdce bohoslužby bije v hudbě.

Stará zásada zní: každé terapii předchází analýza. Proto se budu ptát, abych zbystřil smysly a rozum pro otázky, které nás pálí.

Jaká hudební tělesa jsou v katedrále?

Kdo je vede a má na starosti jejich duchovní vedení?
Jak jsou financována? (sponzoři, podpůrné spolky, patronace)
Jak často při bohoslužbách zpívají vokální soubory?
Jaké instrumentální skupiny tam jsou? Kdy a kde hrají, jak jsou financovány?
Kdo má na starosti vzdělávání a vedení lektorů?
Jak často v chrámu zpívají hostující sbory, za jakých podmínek? Dostávají liturgická zadání? Kdo je kontroluje?
Rozhodující otázka: Kdo je odpovědný za liturgicko-hudební podobu bohoslužeb? Konají se pravidelné porady? O čem se na nich mluví? Kdy se sestavují pořady písní? A kdo je sestavuje?
Diskutuje se čas od času také o základních teologicko-liturgických otázkách?
Jaké jsou třecí plochy?
Kde se naráží na zkostnatělé struktury?
Jaké je složení chrámové obce v různých obdobích církevního roku?
O svátcích, dovolených, v normální neděli (pracovní dny)?
Může v prostoru katedrály vzniknout společenství? Jaké jsou problémy s velkou vzdáleností!
Kde stojí skupiny hudebníků?
Mohou odtamtud komunikovat s obcí? („Sbory by měly stát poblíž oltáře, aby se zdůraznil význam hudby!“)
Bojujete se stavebními a akustickými problémy?

V jakých jazycích se zpívá a modlí?
Jaké postavení je vyhrazeno gregoriánskému chorálu?
Kombinujete gregoriánský chorál se zpíváním obce?
Jak často a jakým způsobem se při bohoslužbách uplatňují klasické skladby?
Vynechává se někdy – kvůli délce – Credo, i když často bývá prostřední částí skladby?
Jak se při klasických mších řeší problém Sanctus – Benedictus?
Během přijímání se často kvůli jeho délce zpívá „Agnus Dei“. Dělá se to i v katedrále?
Jaký vliv má slavení velké mše na formu ostatních liturgických prvků (např. anafory, počet čtení, průvod s dary atd.)?
Uplatňuje se při bohoslužbách široký repertoár církevní hudby?
Je to někde příliš jednostranně či příliš úzce zaměřené?
Pracuje se i s kontrastujícími formami a styly? Setkává se gregoriánský chorál se současnou hudbou?

Do jaké míry se obec aktivně podílí na liturgickém dění?

(Inspirované a zaujaté naslouchání samozřejmě předpokládá velmi intenzivní aktivitu!) To ale koncil neměl na mysli, když hovořil o „*participatio actuosa*“. Základní pravidlo zní: když sbor zpívá ordinárium, obec se podílí na propriu a naopak.

Do jaké míry „kooperují“ sbor, schóla, kantor a obec jak při ordináriu, tak i propriu? (Např. Petr Eben, *Missa cum populo*, nebo zpívání chorálů, rozdělené mezi obec a sbor nebo „nadsbory“ atd.)

Jakou roli má současná hudba? Zadávají se zakázky skladatelům? Komunikují spolu odborníci na církevní hudbu, teologové, liturgici a skladatelé?

Jaké texty se zpívají při každé bohoslužbě v katedrále? Aklamace, Kyrie, Gloria, Aleluja, Sanctus, Benedictus, Ite, missa est?

Pečuje se nějak zvlášť o graduále („nevlastní dítě liturgie“)?

Praktikují se různé formy? I se zapojením schóly, sboru a nástrojů?

Funguje při všech bohoslužbách v chrámu kantor jako protějšek lektora?

Do jaké míry se zohledňuje a uplatňuje princip „odstupňované slavnosti“?

Využívá se široká paleta liturgicko-hudebních forem (moteta, žalmy, hymny, sekvence, chorály, responsoria, aklamace, mše atd.), aby se čelilo nebezpečí rutiny?

Ve které dny se kantilují čtení a/evangelia?

Jakou podobu mívá děkování před závěrečnou modlitbou? Usiluje se o rozmanitost?

Jaké existují možnosti dát prostor tichu? To je v katedrálách zvlášť velký problém!

Jaká pozornost se v katedrále věnuje liturgii hodin? Především nešporům?

Zvláště ve sváteční dny? Za přítomnosti biskupa? Zde se nabízí skvělá možnost, jak se odpoutat od zaměření na eucharistii.

Zapojuje se obec?

Při jakých příležitostech: májové pobožnosti, pobožnosti na konci roku, pouti atd. Má se zapojit také chrámová hudba?

V jakém poměru je sloužení liturgie k duchovním koncertům?

Koncerty jako důležitá možnost, jak oslovit ty, kdo již nechodí na bohoslužby!

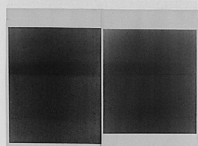
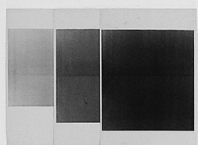
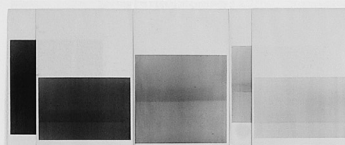
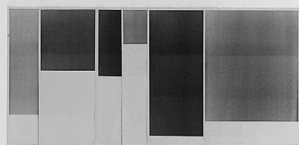
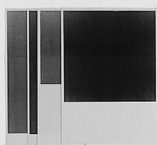
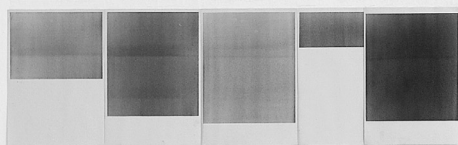
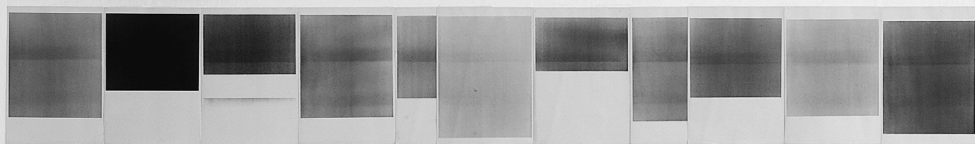
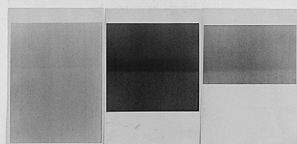
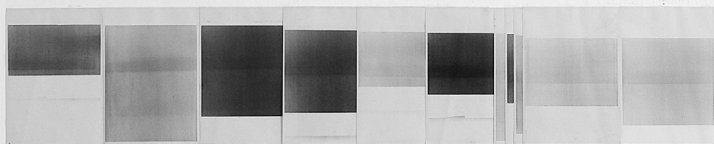
Liturgie v kontextu diakonia a martyria je a zůstane srdcem naší víry. Pokud má zůstat živoucí, pokud chce zvěstovat Boha našeho Pána Ježíše Krista, pokud

chce „měnit“ lidi, aby se z nich staly „živé kameny“ a byly jeho lidem v naší době, „*lumen gentium*“, pak není žádné úsilí příliš velké.

Ode všech to vyžaduje veliký cit pro jazyk, hudbu, gesto a pohyb. Abychom ve všech kostelech, ale zvláště v katedrálách byli při celebrování kompetentní a dopracovali se k tak často zmiňovanému „*ars celebrandi*“, potřebujeme liturgické vzdělávání v širokém smyslu slova.

Z němčiny přeložila Kateřina P. Sitařová.





Varhany jsou jako harfa krále Davida

Rozhovor s Josefem Kšicou, regenschorim a varhaníkem dómu sv. Víta, Vojtěcha a Václava

Jak ze svého místa u varhan oceňujete čerstvou rekonstrukci osvětlení a ozvučení v katedrále?

V katedrále se díky novému nasvícení ukázaly detaily a umělecké prvky, které dosud běžný příchozí neměl příležitost zahlédnout a ocenit. My na kůru teď vidíme také docela dobře, ale chce to ještě svůj čas, abychom zažili různé situace podle ročních období, denní doby atd., a potom možná ještě vyslovíme nějaké přání. U varhan mám samozřejmě svoje světýlko, bez toho to nejde: hrát se dá klidně z paměti, ale když se slouží složitější liturgie s komplikovanějším scénářem, je potřeba mít ho před očima. Jinak k tomu, abych viděl, co se děje u oltáře, mám na kůru k dispozici kamerový systém se čtyřmi kamerami. Původně tu byl systém zrcadel, dnes si ale můžu dění v katedrále přenést hned na čtyři obrazové záběry.

Varhany na kruchtě nad chórovou kaplí byly před několika roky též nákladně rekonstruovány. Proč se nyní přistupuje k budování nového nástroje?

Stávající Mölzerovy romantické varhany jsou krásným nástrojem. Jsou ale postaveny v transeptu na severní straně a toto umístění je při velkých liturgiích akusticky méně výhodné. Když jsem do katedrály před patnácti lety přišel, byl Mölzerův nástroj v rekonstrukci, takže jsem skoro dva roky hrál na mobilní Šlachův pozitiv, se kterým se dá jezdit po katedrále.

Ten romantický nástroj už dobře znám, má spoustu různých barev a lze na něm vytvářet mnoho nálad a duchovních mysterií. Nové varhany by ale měly zvukově dokonale zaplnit celý chrám. Vzorem je nám praxe v pařížské katedrále Notre Dame, kde jsou menší chórové varhany a vedle toho ještě velký nástroj nad hlavním vchodem. Na chórové varhany se hraje hudba k liturgii, na těch hlavních se vytváří Boží majestát: zazvoní zvonek, vychází liturgický průvod s křížem a varhany znějí jako roh z Jericha, až se vám rozechvějí v těle všechny atomy. A tak to má v katedrále být, se vši velkou parádou!

Takže si představuji, že při vstupu a závěru bohoslužby by zněly velké varhany, třeba i dvacet minut, než celý průvod projde, a při liturgii by hrály varhany menší, chórové, tedy ty Mölzerovy, se sborovým zpěvem.

Návrh postavit v katedrále velké varhany ovšem nepadl v historii poprvé.

Kruchta nad hlavním vchodem pod velkou rozetou je totiž od dostavby katedrály prázdná a na majestátní nástroj čeká. Hned na začátku 30. let minulého století předložil svůj návrh varhaník profesor Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951). Plánoval čtyři varhanní stroje po celé katedrále a podle mě je dobře, že se jeho návrh nerealizoval, protože zvuk těch varhan by se v katedrále tříštil a od jednotlivých korpusů by se různě pozdil. S dalšími záměry přišli Němci za okupace a jejich plánům zabránil konec války. Nakonec zde chtěla reprezentační nástroj postavit jistá švýcarská firma v osmašedesátém roce.

V jaké fázi je výstavba nových varhan dnes?

Zasedá správní a dozorčí rada Nadačního fondu pro nové varhany v katedrále sv. Víta a připravuje se finanční rozklad. Na svátek sv. Víta 15. června, kdy pražská arcidiecéze oslavila 670 let od položení základního kamene katedrály, otec kardinál Duka vyhlásil zahájení prací. Do čtyř let se pak plánuje dokončení stavby nástroje.

Budete mít při stavbě varhan jako dómský varhaník také své slovo či poradní hlas?

Z titulu své funkce varhaníka a ředitele kůru Svatovítské katedrály jistě budu mít možnost zasáhnout do chodu věcí.

Letos v červenci proběhl v katedrále už čtvrtý ročník varhanního festivalu. Při něm znějí Mölzerovy varhany?

Ano. Uskutečnění varhanního festivalu v dómu jsem navrhoval už záhy po mém příchodu do katedrály, protože to je místo, kam jednoznačně varhanní festival patří. Za minulého režimu se takové věci v naší katedrále dělat nedaly. Při svých zahraničních uměleckých cestách jsem sledoval dění ve významných světových katedrálách. Za všechny jmenuji pařížskou katedrálu Notre Dame, kde je velmi rozvinutá varhanní kultura, katedrálu v Kolíně nad Rýnem, ale i jinde. Všude se provozuje krásná, kvalitní liturgická hudba spojená s nejvyšší varhanní kulturou.

Můžeme zde slyšet vrcholná díla varhanní literatury a varhanní improvizaci na nejvyšší úrovni. Když se však vrátím k myšlence a realizaci varhanního festivalu: nejpříznivější situace vznikla s příchodem kardinála Duky na pozici nového pražského arcibiskupa. Předtím myšlenka festivalu dlouho vázla na nedostatku financí. Letošní čtvrtý ročník, stejně jako tři předchozí, komplexně zajišťuje Metropolitní kapitula u sv. Víta se souhlasem Správy pražského hradu.

Patří koncerty pro veřejnost do sakrálních prostor?

Koncerty duchovní hudby do těchto prostor patří, protože tato hudba zde po celá staletí vznikala a byla inspirována Duchem Svatým. Hudba patří i k liturgii, stejně jako k ní patří slovo. Krásná hudba dokáže člověka pozvednout k Pánu Bohu, umocnit duchovní zážitek, uspišit cestu k němu. Stává se i to, že při duchovní hudbě v kostele někdo prožije konverzi. Znáám z vyprávění případ, kdy nějaká nevěřící dáma přišla do katedrály zrovna ve chvíli, kdy se tu zpívalo Ebe-novo ordinárium – a tím prožitkem začalo její obrácení. Čímž nechci říct, že to tak funguje pokaždé, typy konverzí jsou různé, ale hudba je jednou z cest, která umožňuje, aby se člověk dostal k Pánu Bohu rychleji, protože nás činí citlivějšími, probouzí v nás emoce a otevírá naše srdce.

V katedrále jste zvyklý na početné auditorium. Je tomu tak pokaždé?

Poutní chrámy, k nimž katedrála patří, jsou k tomu uzpůsobené. V plném kostele také hudba jinak zní, zkracuje se dozvuk. Toho si můžete všimnout, když skončí bohoslužba a lidé vycházejí z kostela: dozvuk se postupně prodlužuje. Když zde měl biskupské svěcení Karel Herbst, přišlo snad několik tisíc účastníků, a to už bylo poznat. Hodně lidí se zúčastnilo i pohřbu Václava Havla, ale to byly po chrámu vyhrazené bezpečnostní koridory, a bylo zde tedy více prázdného místa. Snad nejzaplněnější katedrálu jsem zažil na pohřbu Josefa Luxe, to tu byla opravdu hlava na hlavě. To bylo roku 1999, tudíž jsem ještě hrál na Šlajchův pozitiv a jeho zvuk byl zesílený přes mikrofon. Když jsem tehdy slyšel, jak se celé shromáždění před rekviem modlilo růženec, byl to ohromný zážitek: cítíte tak obrovskou energii, že vám to jde až pod kůži – jako když stojíte pod velikým znějícím zvonem.

Chodíte do Sv. Víta jako do práce, nebo jako do kostela? Je v nějakém ohledu obtížné či zavazující pracovat na takovém místě?

Člověk to musí dělat odevzdaně a musí to mít rád. Na takovémhle místě nemůžete dost dobře říci „tohle já dělat nebudu“, „mně se nechce“, „nemám čas“ a podobně. Musíte o všem poctivě přemýšlet. Když někdo přijde s nějakým návrhem, není možné jej bez rozmyslu přijmout, ale ani ho hned zavrhnout, nýbrž být ochotný o něm přemýšlet a diskutovat.

Těch názorů tu ostatně slyším docela dost. A někdy také žádné. Vždycky je však na mně, abych si svůj pohled vybral a obhájil a také jej pak zprostředkoval hudebníkům a zpěvákům na kůru. Bez toho by to nešlo.

V katedrálním sboru, který jste založil a řídíte, zpívají pouze profesionální zpěváci?

Ano, ten provoz je tu takový – někdy máme na nastudování nového programu třeba jen čtyři dny –, že by to jinak ani nebylo možné. Chodí sem stále „ocelové jádro“ – amatéři na profesionální úrovni a pak se zde střídají zpěváci z opery Národního divadla, Pražského filharmonického či Kühnova smíšeného sboru... Tady nemůžete říct „my jsme to nějak nestihli“ – tady to musí šlapat pořád.

Kromě katedrálního sboru a gregoriánské scholy při katedrále čerstvě funguje také dětská schola. Kde se vzal tento nápad?

Děti chodí zpívat třetím rokem, soubor se zatím buduje. Máme prozatím několik desítek dětí ve třech odděleních, některé odcházejí, a tak průběžně několikrát do roka pořádáme nábor... Odhaduji, že to bude hotové tak za padesát let! Letos jsem děti několikrát nechal zpívat v katedrále na májové, pan farář k nim měl i krátkou katechezi. Jednoho dne bych tu rád viděl katedrální školu, kde by děti kromě běžného učiva vstřebávaly i hudbu, latinu, náboženství. Nevytvářeli bychom nic nového, ale jen bychom navazovali na tradici, která už tu kdysi byla – chlapecká katedrální schola při dómu takto fungovala už od doby Karla IV. do 18. století.

Katedrální školy měly v Evropě pevnou tradici. Proč byla u nás přerušena?

Po roce 1948 u nás došlo doslova k masakru náboženské kultury. V takové míře ji nezažil žádný stát, ani Polsko, ani Německo za Hitlera, kdy například právě chlapecké scholy přetrvaly, ačkoli mnoho zpěváků zahynulo mj. při kobercovém bombardování v závěru války. V Německu byl vybudován celý systém katedrálních škol a vzdělávání a ten se nikdy nepřerušil, dokonce ani po rozdělení Německa na západní a východní část. Tady v Česku však byl ten likvidační tlak opravdu veliký.

Má-li podle vás hudba v liturgii tak prominentní místo, jak se dívat na její lidovější formy?

Vzpomínám si, jak můj tatínek hrával vždycky o pouti ve své rodné vsi na harmonium „Ejhle, oltář Hospodinův září“. To je nádherná píseň, dokonce i když ji pak hraje dechovka, muzikanti ji táhnou a ještě se tak zdlouha nadechují... To ale patří ke koloritu. Někteří lidé se potom tak „odborně“ rozčilují, avšak tuhle lidovou zbožnost nemůžeme pominout, zavrhnout. Mladý kněz, který přijde do farnosti hned ze semináře a tohle všechno tam chce zlikvidovat a uvést na správnou míru, postupuje podle mě naprosto špatně. Já jsem pro toleranci: když začnete vyvyšovat některé hudební formy nad jiné, už je v tom militantnost a ničíte tím kulturu.

Je místo pro různé hudební projevy i v katedrále?

Letos v prosinci při evropském setkání Taizé tu bezpochyby bude znít jiný druh hudby a určitě to bude krásné. Berthierovy kompozice jsou na vysoké úrovni, a tak jako v roce 1990, kdy do Prahy zavítala komunita z Taizé poprvé, jistě zprostředkují přítomným silný duchovní vjem. Jinak v neděli ráno na farní mši se zde hraje z kancionálu či mešních zpěvů a často zde umožňují hostování zahraničních sborů. To považuji za přínosné a inspirující, vnášejí sem liturgickou kulturu svých zemí.

Nastudoval a provedl jste už s katedrálním sborem také několik premiér. Co vás přivedlo k této „objevitelské“ práci?

Začal jsem se jí věnovat během studia na brněnské konzervatoři u prof. Vratislava Bělského. Profesor Bělský se orientoval na starou českou hudbu, bádal v klášterních fondech a své objevy vydával v edici Musica antiqua bohemica. Byl mi v tom vzorem. V roce 1976 jsem přišel do Prahy na HAMU a poté jsem nastoupil na vojnu, kde jsem zpíval v Armádním uměleckém souboru (AUS) spolu s Františkem Malým, rovněž velkým objevovatelem a též ctitelem české a moravské barokní hudby. Ten nás svým nadšením nakazil všechny. Protože v AUSu měla vojna poněkud benevolentnější charakter, našel jsem dostatek času pro své badatelské sklony a exkurze do Muzea české hudby. V pozdější době jsem mnoho novodobých premiér české duchovní hudby zrealizoval ve spolupráci s vynikajícím sbormistrem Pavlem Kühnem. Z té doby existuje celá řada nahrávek v Českém rozhlasu, televizi a v Supraphonu.

Je neobjevených a nevydaných partitur ještě hodně?

Tisíce. Naše země byla plná klášterů a talentů v nich bylo už od dob Karla IV. mnoho. Hodně not odtud pak odvezli Švédové a jsou teď uloženy v Lundu v archivu, ani se pořádně neví, co všechno tam ještě je k nalezení. Z barokní doby jsou to pak desítky jmen a stovky skladeb, řada věcí je v Praze u křižovníků, v Metropolitním archivu atd. Mezi těmi jmény vynikají Jan Dismas Zelenka, Jan Zach, František Xaver Brix, Josef Antonín Sebling... Alespoň jednou za dva roky tedy něco objevím, přepíšu a interpretuji v katedrále.

Tyto skladby vznikaly pro potřeby kostelů a klášterů?

Přesně tak. Bylo zvykem, že regenschori skládal hudbu pro svůj kůr, ostatně právě například František Xaver Brix byl zde u Sv. Víta jedním z mých slavných předchůdců.

Pokračujete i vy v této skladatelské tradici?

Také už jsem něco napsal a provedl – jednu mši, nějaké žalmy, nešpory... To máte tak: v pondělí vidíte, že musíte do neděle napsat antifonu, a tak ji napíšete. A někdy si pak říkáte „to se mi opravdu povedlo“, jindy nad tím strávíte týden, a stejně cítíte, že je to pořád bída. U těch starých věcí je to stejné – i z nich musíte vybírat.

Kdo z vašich „objevů“ je vám nejbližší?

Mám rád Jana Zacha. Měl poněkud neklidný život, a tudíž i v jeho hudbě je slyšet jistá dynamičnost. Zach u Sv. Víta nepůsobil, ale ve zdejším archivu jsou opisy jeho děl, a to znamená, že byl ve své době ceněným autorem. V katedrále působil i Sebling, výborný houslista a kapelník, označovaný za českého Bacha. A samozřejmě Jan Dismas Zelenka, vynikající Bachův současník. Když jsem v katedrále nastoupil, provedl jsem tu v rámci zelenkovského festivalu jeho Rekviem c moll. Zelenka byl velký skladatel. Už Bedřich Smetana si nechal opsat dvě jeho oratoria, profesor Bělský vydal celou jeho instrumentální tvorbu. Vydávají jej také Němci, protože jeho partitury se dochovaly v archivu drážďanského kostela, který zázrakem přežil bombardování v den před Popeleční středou v únoru 1945. Ostatně i Bach si opsal Zelenkovo Magnificat.

Vysoký kredit mezi svatovítskými varhaníky-skladateli měli František Xaver Brix nebo Jan Antonín Koželuh, který má letos výročí 200 let od úmrtí a já na

sv. Cecílii uvedu na zdejšími tradičním setkání chrámových sborů jeho Missu elegans.

Když jste nastupoval jako dómský varhaník, neklepala se vám kolena při pomyslení, kolik slavných jmen už se na této pozici před vámi vystřídalo?

Já jsem tady do toho skočil rovnýma nohama. Můj předchůdce, Martin Poruba, mi jednu neděli ukázal, jak se jezdí s pozitivem, a druhou už nepřišel a já musel zasednout a hrát. V kostelech jsem nicméně hrával od studentských let, ať už v Brně na kůru Sv. Tomáše, poté v Praze u Sv. Jiljí, u Sv. Ignáce v Praze na Karlově náměstí, u Sv. Antonína v Holešovicích nebo po revoluci u Nejsv. Srdce Páně na Vinohradech.

Varhaníci si ve starých kostelích často naříkají na zimu. Ani v katedrále není právě teplo. Jak to snášíte?

V lavicích se nyní zřizuje topení, ale nás na kůru se to týkat nebude. Někteří varhaníci mívají přímotopy, aby jim hřály prsty, ale já to nemám rád. Zároveň se tak totiž nahřívají i klávesy a nástroj trpí. Pouštím si při hraní teplo jen na záda.

Je hra na velký nástroj, jaký se plánuje pro katedrálu, fyzicky náročná?

Máte u nich více manuálů a musíte vědět, kdy se kam natáhnout. Dnes už tomu pomáhají různá digitalizovaná zařízení, nejvíc se však pořád osvědčuje mechanický systém: ten je totiž stále ještě nejpřesnější.

Na které zajímavé nástroje ve světě jste si zahrál?

Krásné velké varhany jsou v katedrále v Palermu v Monreale, kde jsem měl recitál na varhanním festivalu, hrál jsem v Lyonu, v Brisbane v Austrálii... Příliš často už dnes necestuji, protože jsem vázán povinnostmi v katedrále. Ale s naším souborem staré hudby Ars instrumentalis Pragensis jsem strávil na cestách po Evropě i do zámorí dvacet let a byly to krásné zážitky.

Zahrajete si i na malé obyčejné varhany, jaké známe z venkovských kostelů?

Ale ano, to jsou milé nástroje. Jen je opravit. A to už se dnes leckde daří, je-li dobrá spolupráce mezi kostelem, městem, místními sponzory, případně i krajany.

Můj syn Přemysl, varhaník a absolvent pražské HAMU a stuttgartské Hochschule für Musik, jezdí takto hrát na benefice do českého pohraničí nebo i například do Drážďan. Zde na jeho koncertě přispívalo celé auditorium na opravu českých pohraničních kostelů.

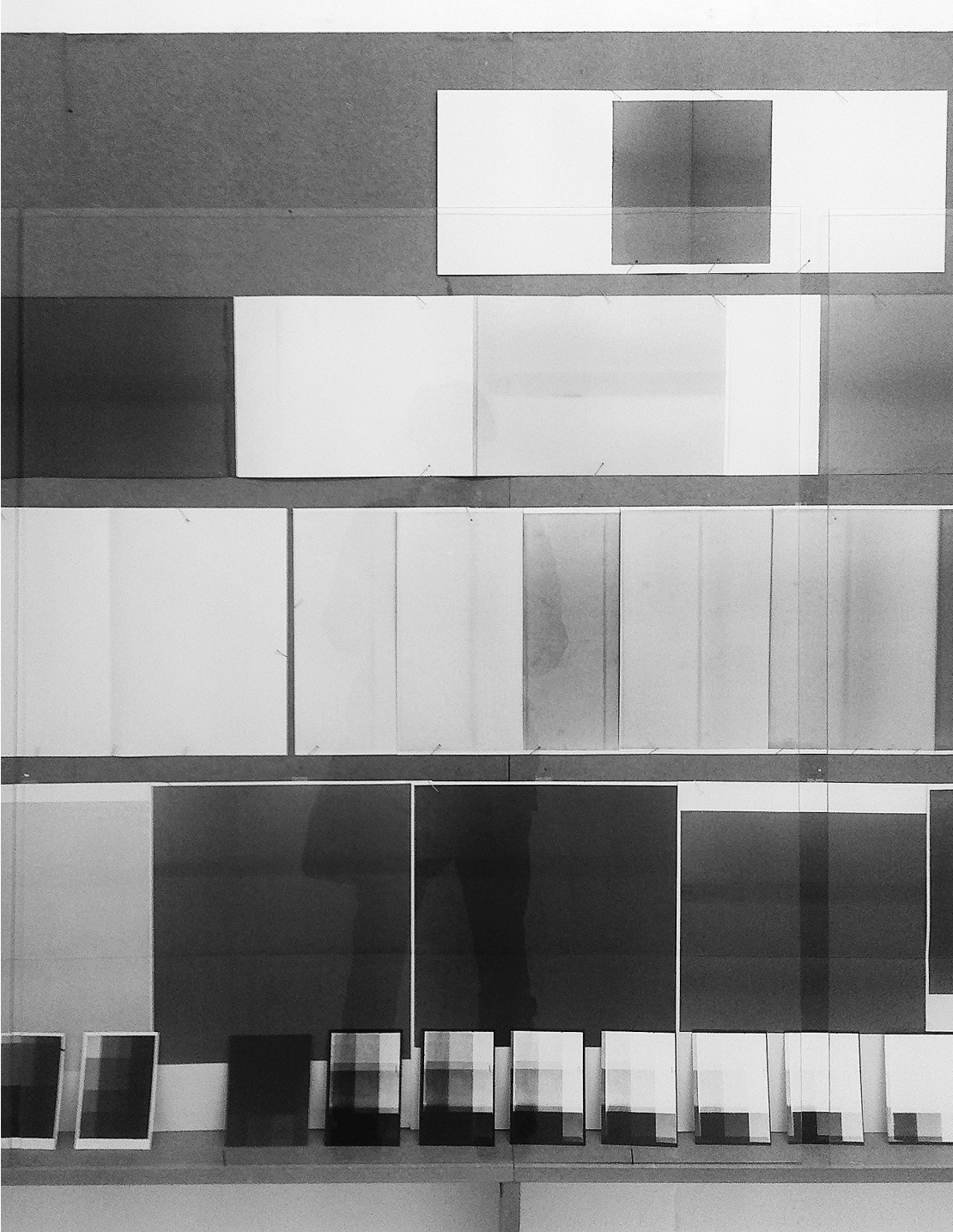
Odhadujete, že varhany v kostelích časem nahradí jiný nástroj, jiný hudební styl?

Varhany jsou jako harfa, na kterou hrál Hospodinu král David. Je to královský nástroj. Žádný elektrofonický nástroj nemůže plnohodnotně nahradit píšťalové varhany. Věřím, že v chrámech mají své nezastupitelné místo.

Díky za rozhovor!

Rozhovor vedla Alena Scheinostová.

Josef Kšica ml. (* 1952) je varhaník a sbormistr, od roku 1999 regenschori v katedrále sv. Víta, Vojtěcha a Václava v Praze. Založil Pražský katedrální sbor, působí v souboru Ars instrumentalis Pragensis. Věnuje se též bádání v oblasti staré české duchovní hudby a přípravě jejích novodobých premiér.





Anketa o hudbě a liturgii

Oslovili jsme několik výrazných současných českých skladatelů a interpretů se třemi otázkami týkajícími se vztahu hudby a liturgie u nás:

1. *Jak vnímáte situaci liturgické hudby u nás?*
2. *Jaké místo by podle vás měla či mohla mít v liturgii současná hudba?*
3. *Které události týkající se tématu hudby a liturgie byste za posledních 25 let vyzdvihl jako povedené, co bychom měli rozvíjet? A co nového vyzkoušet, po jakých nových cestách se vydat?*

David Eben

1. Liturgie začínala po roce 1989 na „úhoru“, po čtyřicet let zde byly jen oázy, kde se liturgická hudba mohla soustavněji pěstovat. Od té doby se toho mnoho zlepšilo, i když situace ještě není ideální. Velice záleží na duchovním správci, jak nastaví měřítko hodnot v životě dané farnosti a jak zde přímo či nepřímo určuje i pozici hudby a kultury obecně.
2. Liturgická hudba byla vždy soudobá, a tak i dnes může současná tvorba plodně zasáhnout do podoby liturgické hudby. Myslím, že by bylo dobré, aby taková hudba nesla pečeť své doby, ale současně nějak reflektovala vývoj, který se na tomto poli v dějinách hudby odehrál. Vždyť tradice křesťanské duchovní hudby od gregoriánského chorálu přes vokální polyfonii, Bacha, Mozarta až k Janáčkovu je mimořádným dílem lidského ducha a nese pečeť božské inspirace. Je dobře si uvědomit, že dnes máme na co navazovat, a vnímat určitou estetiku této tvorby.
3. Na to, kudy se vydat, asi není žádný hotový recept a ani bych se neodvažoval něco podobného navrhnout. Myslím, že těžko můžeme očekávat nějakou unifikaci pod praporem jediného stylu, jak to před 1200 lety úspěšně zařídil Karel Veliký. Diverzita je ostatně velkým bohatstvím liturgické hudby a byla by škoda se jí zříkat. Jen mějme vždy na paměti kvalitu, a pokud to jde, nespokojme se s prostředností a ledabylostí.

Slavomír Hořínka

1. Vzhledem k tomu, že liturgickou hudbu sleduji aktivně jen zhruba 10 let, si nejsem jist, zda mám dostatečně široký přehled a zkušenosti. Navíc s malými dětmi přirozeně navštěvujeme jiné než večerní bohoslužby. Pokusím se tedy shrnout několik myšlenek, které mě při přečtení otázek napadly.

Řekl bych, že to nejpřínosnější, co se v oblasti liturgické hudby za poslední dobu stalo, je stále aktivněji probíhající diskuze. Myslím, že hudebně výjimečných liturgických událostí je jako šafránu. Mám pocit, že nejprve musí člověk prožít liturgii s výjimečnou hudbou, aby po ní vůbec mohl začít toužit. Dalším problémem je častá absence shody o tom, jaká hudba patří či nepatří k liturgii, co je to současná hudba, a často dokonce i to, kdo je kompetentní osobou, která by otázky ohledně liturgické hudby měla v konkrétní farnosti rozhodovat.

2. Osobně bych žádný hudební styl z liturgie nevylučoval, podstatná je pro mě kvalita a funkčnost, ne styl. Na druhou stranu je zřejmé, že pojmout liturgickou hudbu současným hudebním jazykem není vždy snadné. Že je to však možné a nesmírně mocné, dokázala například liturgie Květné neděle u Nejsv. Salvátora v Praze roku 2014, při které zazněla elektronika Michala Rataje. Ne jako nějaká exhibice strhávající na sebe pozornost, ale jako zcela integrální součást liturgie jako celku. Problém (či výhoda) takového uchopení však spočívá v jeho neopakovatelnosti. Pro každou další liturgii je nutno ho vymyslet znovu, nelze dát návod, jak to udělat, „aby to fungovalo“.
3. Co vyzkoušet a rozvíjet? Jako nejpálčivější potřebu vidím vznik školy, kde by budoucí či stávající regenschori (potažmo mezifakultně kněží) mohli získat opravdu kvalitní vzdělání týkající se liturgické hudby. Dále bych viděl jako báječné, kdyby v tak velkém městě, jako je Praha, bylo možné najít kostely, které budou v oblasti liturgické hudby nějakým způsobem vyhraněny, třeba jednou týdně. Chorál v katedrále jednou za měsíc je dobrým začátkem, ale přál bych si větší pestrost. Nakonec by bylo opravdu krásné, kdyby pravidelně vznikala kvalitní nová liturgická hudba, která by přinášela vanutí ducha dnešní doby do našich úchvatných tisíciletých tradic.

Robert Hugo

1. Zdá se mi, že v posledních letech se mnohé zlepšilo. Ačkoli protestantské země Německa s přesnou klasifikací kantorských a varhanických míst a poměrně

vysokými platy varhaníků pro nás stále ještě představují nedostižný vzor, domnívám se, že naši kněží se v mnoha případech postavili k problému velmi správně. V řadě kostelů pracují vzdělání a školení varhaníci, mnoho cenných varhan bylo odborně opraveno či zrestaurováno, plat některých varhaníků dokonce není jen symbolickým příspěvkem.

Nemyslím si, že jsme všichni adekvátně odměňováni za službu v kostele (mnozí z nás dokonce velmi bídne, nebo vůbec ne), ale obecně cítím zlepšení a správný směr vývoje, který – doufám – povede k celkové nápravě této po dlouhá léta zanedbané oblasti.

Samozřejmě, ještě je před námi dlouhá cesta – chrámoví varhaníci a hudebníci musejí zvyšovat svoji odbornost jak po stránce hudební, tak např. v liturgice a podobných oborech, na druhou stranu musejí být za svoji službu skutečně adekvátně ohodnoceni. Mám tím na mysli, aby varhaník v kostele mohl například ze svého platu uživit rodinu a být normálním členem společnosti, což je dnes ještě poměrně výjimečné. V současné době si totiž varhaník musí najít řadu dalších výdělků, aby si mohl dovolit v kostele pracovat, přestože právě tato činnost je pro něj často odborně i osobně nejdůležitější a přináší mu největší uspokojení.

2. Dlouhá léta se věnuji historii duchovní hudby v našich zemích a osobně preferuji v kostele díla tradiční. Duchovní hudby bylo napsáno tolik, že je možné stále objevovat nové, zajímavé, krásné a kvalitní kompozice. Domnívám se, že při výběru celkového směřování hudby v konkrétním chrámu je dobré zohlednit místní hudební tradici, styl zdejších varhan a *genius loci* dotyčného místa.

Přesto si však myslím, že současná hudba by při liturgii rozhodně znít měla. I když – přesně řečeno – ona už v liturgii zní. Skvělá ordinária od skladatelů Ebena, Břízy či Olejníka jsou přece současnou hudbou. Pokud jsem měl možnost to posoudit, v porovnání s okolními zeměmi si rozhodně nemůžeme stěžovat na jejich kvalitu (a to i přes vládu minulého režimu, kdy církev rozhodně nebyla hýčkána). Všichni víme, že například Petr Eben je světově uznávaným skladatelem.

Především si ale musíme uvědomit, co si pod pojmem „současná hudba“ představujeme. Pro někoho to může být právě Eben, Krzysztof Penderecki či Arvo Pärt, pro jiného současný jazz, pro někoho zase středoproudý pop typu Chinaski nebo folkové písničky, pro někoho rap nebo techno.

Zásadně bych se rád vyhnul tvrdým klasifikacím, které používali koncem 19. století představitelé Cecilské jednoty, kteří stanovili, které nástroje smějí

či nesmějí být připuštěny k liturgii. Z chrámové hudby byl tehdy např. s konečnou platností vyloučen klavír. Papežský stolec se ale mnohokrát – a velmi moudře – o duchovní hudbě vyjádřil: má být vznešená a má chválit Boha. Tohle je zcela jednoduché pravidlo a myslím, že je lze beze zbytku naplnit v téměř jakémkoli žánru. Je možné jej použít jako jednoduchý návod, nebo – chcete-li – jednoduché kritérium: hudba v kostele v nás nemá vyvolávat potřebu navštívit nejbližší diskotéku nebo podobné zařízení, ale má nás vést k modlitbě. Rád bych k tomu ještě přidal, že liturgická hudba by měla být vkusná – to je ale otázka, o které se píše celé knihy, a nechci a nemohu ji teď podrobně rozebrat. Některé úvahy o vkusu v duchovní hudbě jsem naznačil na začátku tohoto odstavce.

3. Počinů z oblasti duchovní hudby je za takovou dobu skutečně mnoho. Rozhodně bych zmínil pražský festival duchovní hudby Svatováclavské slavnosti, který startoval již začátkem 90. let, z poslední doby bych jmenoval třeba festival duchovní hudby v klášteře Želiv, ale funguje i mnoho dalších podobných. Za důležitější bych ale považoval vznik konzervatoří s církevním zaměřením – především v Opavě a Olomouci. Opavská konzervatoř duchovní hudby, kterou jsem měl možnost poznat, je kromě výuky církevní hudby schopna produkovat i velké hudební projekty, za něž by se nemusela stydět žádná státní instituce.

Domnívám se ale, že nám rozhodně chybí vysokoškolské vzdělání v oboru církevní hudby. V Německu je takových škol mnoho a jsou zřízeny příslušnou zemskou církví. Ačkoliv jde převážně o evangelické instituce, na některých lze studovat i katolickou duchovní hudbu. Posláním těchto škol není primárně vychovávat koncertní varhaníky, ale všestranné církevní hudebníky. Absolvovat je třeba asi z šesti oborů – kromě hry na varhany jde o dirigování sboru, orchestru, klavír, řízení žesťového ansámblu atd. O obecném smyslu takové instituce svědčí nejen celkem utěšený stav duchovní hudby v Německu, ale i fakt, že mnoho velkých německých dirigentů bylo absolventy právě těchto škol.

Dalším velkým projektem, který bych rád zmínil, je příprava a vydání kancionálu *Mešní zpěvy*, který je v mnohých farnostech bouřlivě odmítán. Přináší kritické znění mnoha našich duchovních písní včetně řady písní ze zlatého fondu protestantské hudby, užívané v Čechách. Rozdělením na příslušné svátky a liturgické doby je velmi pohodlný z hlediska výběru písní, kromě toho v něm najdeme řadu cenných informací, latinské zpěvy a mnoho dalšího. Jeho problém pro dnešního návštěvníka bohoslužeb je používání tzv.

„obecné noty“, což znamená, že pro více textů je použit stejný nápěv. Nicméně toto byl běžný způsob všech kancionálů od 16. do začátku 20. století (některé z nich noty vůbec neměly a písně byly uvozeny jen poznámkou „zpívá se jako...“). Zajímavé je, že to nikdy kostelním zpěvákům nevadilo. Nevím tedy, proč by jim to mělo vadit dnes.

br. Jan od Kříže

1. Situaci vnímám jako dost neutěšenou. Hluboký důvod tohoto stavu bych nehledal v první řadě v nedostatku dobré vůle či nadaných muzikantů v řadách křesťanů. Neviděl bych jej ani ve faktu toho, že drtivá většina varhaníků, regenschori apod. nedostává za svou práci odpovídající plat. Zdá se mi, že hlavním důvodem neuspokojivého stavu liturgické hudby (nejen) u nás je neuspokojivý stav liturgie jako takové. Nehledejte pod tímto tvrzením žádné nostalgické poplakování po „starých dobrých časech“! Jde o to, že kvůli argumentu větší srozumitelnosti liturgie jsme často dopustili její banalizaci, její přehnané redukování na úroveň dětského chápání, až se někdy ocitla na prahu směšnosti (jedná se ovšem o černý humor). Boha není možné redukovat na naše měřítko. Boha (a – *mutatis mutandis* – liturgii) nelze plně „pochopit“, intelektuálně se ho „zmocnit“, nýbrž s pokorou a trpělivě pouze stále hlouběji pronikat do jeho poznání. Opačný postoj vede k fanatismu a náboženskému extrémismu, a to v jakémkoli náboženství. Kolikrát jsem již slyšel z úst křesťanů tento povzdech: „Ale proč z nás pořád v kostele dělají takové intelektuální zakrnělce?“ Tento postoj paradoxně zavání jakousi novou formou (i když neúmyslnou) klerikalismu... A tak namísto abychom liturgii a s ní i liturgickou hudbu stále redukovali až na úroveň triviality, my, duchovní, za pomoci schopných laiků, bychom měli věřícím nabízet něco, co by je táhlo stále výše, co by jim nedovolilo se spokojit s prostředností a pasivitou. Ono příliš zneužitě *actuosa participatio* spočívá ve skutečnosti právě v tomto stále hlubším vrůstání do liturgie a slavených tajemství, které se realizuje více než čistě intelektuálním studiem pravidelnou a častou účastí na nich. Zatímco všechny ostatní druhy umění pouze připravují prostor pro liturgii, podle II. vatikánského koncilu je liturgická hudba její nedílnou součástí. Proto se bude úroveň liturgie jako takové vždy odrážet i na úrovni liturgické hudby.

Současný sociálně-kulturní kontext ovšem situaci rovněž nenapomáhá. Dnešní konzumistický přístup k hudbě, silně vázaný na dematerializaci hudebního záznamu, kterou tak můžeme poslouchat kdykoli a kdekoli bez

nejmenšího osobního nasazení, se odráží ve stále menší přirozené „hudebnosti“ našich současníků. Nemám nic proti tomuto pokroku v dostupnosti hudby, právě naopak! Jenomže kdo chtěl mít dříve hudbu, musel si ji sám vytvořit, zazpívat nebo zahrát. Řčení „Co Čech, to muzikant“, a ještě více ono „Čechy, konzervatoř Evropy“ nám již přináší na rty pouze trpký úsměv. Přitom se nejedná o to, vyhodit hudební přehrávače či zrušit hudební stránky na internetu. Jedná se o výchovu a vzdělání, v první řadě v rodinách, neméně pak v průběhu formace budoucích kněží. Nejde o to, aby se z kněží stali muzikanti či hudební kritici, nýbrž lidé s hudebním vkusem a alespoň jistým rozhledem. Přetížení kněží se mohou pouze výjimečně osobně angažovat v hudebním provedení liturgie, zde je velký prostor pro práci věřících laiků. Kněz však má být schopen zastat roli „regulátora“, říct, co je vhodné a co ne, kdy a kde. Pokud však kněz není patřičně formován v oboru liturgické hudby, jak chcete, aby tuto roli zastával?

Vše ale není tak černé. V mladé generaci kněží i zaangažovaných laiků se stále objevují nadšení lidé plní ochoty a dobré vůle pracovat na něčem hodnotném a krásném. Nezbyývá než doufat, že s novou finanční organizací naleznou cirkve v Čechách cesty, jak tyto lidi uplatnit i jako zaměstnance na plný či částečný úvazek.

2. Shodněme se nejprve na tom, co si pod pojmem „současná hudba“ představíme. Tento pojem v podstatě nevypovídá o dané hudbě nic víc než dobu, kdy byla složena. Sám termín „současnost“ je ostatně dost neurčitý. Pouze s touto informací je nemožné na otázku odpovědět. Doba vzniku té či oné skladby o ní co do jejího využití v liturgii ještě neříká nic směrodatného. Navíc je hudba „nemateriálním“ uměním: hudební partitura ještě není hudbou, hudba existuje, až když je prováděna. V tomto smyslu je možno říct, že každá hudba, je-li produkována v tomto okamžiku, je současnou. Po pádu komunismu se staly módní záležitostí tzv. „rytmické mše“. Pravdou ovšem je, že skladby provozované na těchto mších nebyly o nic rytmičtější než jiné (ať už starší, či novější), právě naopak. V porovnání s tvorbou tzv. klasické hudby byl jejich rytmus velmi chudý. Ale kdo by se odvážil nebýt módní...? Bylo celkem zábavné, když byly tyto „rytmické“ písně prezentovány jako „moderní“ či „současná“ hudba, zatímco nepřinášely z hudebního hlediska nic nového ani současného v porovnání opět s onou hudbou „klasickou“. Nechci si hrát zbytečně se slovy. Chci pouze poukázat na to, jak mohou být určité termíny zavádějící a že samotný fakt, že nějaká skladba byla složena v té či oné době, ještě nevypovídá nic o jejím charakteru či kvalitě. Co je tedy

kritériem? Myslím, že k odpovědi najdeme mnoho podnětů v liturgické konstituci II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium*. Nejedná se o nějaké neurčité teorie.

Posvátné umění (*ars sacra*) je pro koncilní otce vrcholem duchovního či náboženského umění (*ars religiosa*). Podotkněme tedy, že pouhá náboženská inspirace uměleckého díla z něj ještě nedělá umění posvátné či vhodné pro liturgické uplatnění. Hudba bude tím více „posvátnou“, čím více bude stimulovat věřící k modlitbě (což je něco více než pouhé sentimentální uspokojení) a čím více přinese slavnostnosti liturgickému slavení. Ale především čím hlubší bude její „symbióza“ s liturgickým úkonem samotným. (V případě zpěvu je pak kladen důraz na kvalitu textu, biblického či liturgického, věroučně správného a schváleného.) Zkrátka měla by být skutečným aktem víry umělce, jeho osobní víry vyjadřující se v rámci liturgie církve. (Otázka připuštění uměleckých děl nevěřících umělců do liturgie je otázkou složitou, která zasluhuje mnohem hlubší propracování než to, které zde může být učiněno, a tak ji nechávám záměrně stranou.)

Co se tedy týká skutečné současné hudební tvorby, která splňuje tyto požadavky, její užití v liturgii je nejenom žádoucí, ale i nutné, pokud chceme liturgii uchránit zapřklé archaizace. Zde samozřejmě narážíme opět na problém výchovy. Moderní hudba vyžaduje často určitou specifickou přípravu ze strany muzikantů i posluchačů. Ale pozor, moderní hudba není nutně složitá, nepřístupná a vyhrazená nějaké elitě! Má osobní zkušenost mi to potvrzuje. Pamatuji si například, jak jednoho dne poté, co jsem hrál při liturgii skladby Oliviera Messiaena, jsem se ptal sám sebe, jak to asi věřící stráví. Po bohoslužbě jsem byl zastaven postarší dámou, která má s nadšením říkala, že tak hlubokou hudbu ještě neslyšela. Člověk nesmí mít předsudky o intelektuální úrovni věřících, ale o tom jsme již mluvili. Problémem ovšem zůstává, že málo současných skladatelů píše skladby pro liturgii. Proč? Jistě hraje svou roli i menší počet věřících v řadách skladatelů. Je to ale také proto, že si bohužel velmi dobře uvědomují, jak málo o to církev stojí... Se stejným nedostatkem zájmu, až odporem, se setkávají i muzikanti, kteří by chtěli tuto hudbu při liturgii hrát. Například i takový velikán jako Olivier Messiaen hrál své skladby pouze na jedné z nedělních mší, která byla kněžstvem nazývána „mši bláznů“... Ale nejedná se pouze o nezáměr o „současnou“ hudbu, nýbrž o jakési rádobý „pokoncilní“ pojetí liturgie, do které již umění prostě a jednoduše nepatří. Tyto tendence nemají ostatně s koncilem jako takovým mnoho společného. (Je nanejvýš zajímavé porovnávat důvody a průběh tohoto nového období ikonoklasmu v církvi s jeho jinými společenskými formami

v průběhu 20. století, především v komunistických zemích.) Velká varhanice Rolande Falcinelli v roce 1973 odstoupila s velkým rámusem ze svého místa varhanice u Nejsvětějšího Srdce v Paříži s vysvětlením, že pro umění již v liturgii není místa a umělci už nezbývá žádná možnost k uplatnění jeho umění. Ale nestřílejte stále pouze do kněží (mezi které ostatně patřím!). Ptejme se, kolik varhaníků či regenschori v České republice pravidelně hraje „současnou“ hudbu? Podívejte se do repertoáru (třeba i čistě koncertního) českých varhaníků a zjistíte s podivem, že v mnoha případech hudební vývoj jakoby zastavil u Césara Franka... Je tedy potřeba zůstat objektivní, vina není pouze na jedné straně.

Kromě gregoriánského chorálu, který církve na II. Vatikánu prohlásila za zpěv vlastní římskokatolické liturgie, opravdu není žádnému uměleckému stylu či proudu dávána přednost. A když je chorál v různých dokumentech předkládán jako vzor k následování, není to samozřejmě výzva k jeho pouhé imitaci (naproti tomu jeho organický rozvoj v národních jazycích je možný). Jedná se spíše o to, dosáhnout v současné hudební liturgické tvorbě podobného vnitřního charakteru, spočívajícího v bezprostředním odlišení se od světské hudby. Jedná se též o jeho přístupnost lidem ne příliš hudebně vzdělaným, která se bez konfliktu snoubí s vysokou uměleckou kvalitou. Cílem hudby je za pomoci vzbuzených emocí nasměrovat lidské srdce a mysl určitým směrem. Nejednoznačnost té či oné skladby jí v tomto ohledu přináší velké mínus co do jejího liturgického využití. Je evidentní, že většina současných „populárních“ hudebních stylů (pop, rock, metal atd.) vznikla za cílem dosažení zcela přesného emociálního účinku. A tento účinek, ačkoli ne nutně špatný, je velmi vzdálený nasměrování mysli a srdce k Bohu. Je tedy více než pochybné, že by tyto hudební styly mohly najít své opodstatněné místo v liturgii. (Nemám osobně nic proti rocku, popu, šansonu atd. Když jsou kvalitní, rád si je poslechnu. Ještě nikdy jsem však bohužel neslyšel jejich křesťanskou alternativu, byť neliturgickou, kvalitativně srovnatelnou se světskou verzí!) V oblasti moderní hudby „klasické“ se problém nachází většinou jinde, a to v její časté zahleděnosti do sebe samé. Narcistické sklony jsou jistě společné všem umělcům. Je-li však dílo příliš silně založeno na touze překvapit, za každou cenu se vymezit, spoutává-li její poslech pro svou komplikovanost přespříliš lidskou mysl, potom mu toto zaujetí sebou samým již nedovolí ono liturgii podstatné otevření se všepřesahujícímu Druhému. Jinými slovy, namísto aby hudební dílo člověku pomáhalo otevřít jeho mysl a srdce Bohu, stává se svým vlastním cílem a člověka v sobě uzavírá. Jeho „extatická“ role je nahrazena egocentrismem.

3. Již téměř 15 let žiji ve Francii, a tak nemohu tvrdit, že jsem příliš v obraze, co se současného dění týká. Jistě je třeba zmínit všechny ty, kteří za tuto dobu, v terénu, obětavě sloužili. Často zadarmo, v zimě, většinou s varhanami v troskách... Dále pak několik kůrů, jejichž jméno je svázáno s bohatým hudebním liturgickým životem (např. u Sv. Jakuba v Praze), není jich, bohužel, moc. Vzpomeňme stavby nových a rekonstrukce starých varhan (jak dlouho se jenom čekalo na rekonstrukci těch v pražské katedrále!) a vznik nových varhanářských dílen s vysokou kvalitou práce (osobně mám velmi dobrou zkušenost z firmou Kánský-Brachtl). Existují též amatérské chrámové sbory, které přinášejí často nečekanou hudební kvalitu do liturgického života té či oné farnosti (myslím zde např. na sbor mladých vedený otcem Gorazdem na Svatém Kopečku). Je třeba jistě ocenit práci diecézních organologů, kteří se často perou o záchranu nástrojů na pokraji zániku (a zároveň odsoudit politováníhodnou archaizující tendenci při rekonstrukci či stavbě nástrojů...).

Co by se, myslím, mělo uvést v existenci, jsou placená pracovní místa pro kvalifikované osoby, které touží pracovat pro liturgickou hudbu. Skutečná pracovní místa s jasnými pravidly a závazky, s dostačující mzdou. Inspirovat bychom se mohli třeba v Německu. Dále by se měl klást více důraz na existenci kvalitních chrámových sborů, a to alespoň při větších kostelech, *nota bene* při katedrálách. Inspirujme se tím, co se v tomto směru podniká v Německu, v Rakousku, v Anglii nebo ve Spojených státech. Organizovat též místa formace a setkání pro ty, kdo se v liturgické hudbě angažují. Po revoluci bylo obnoveno mnoho klášterů. Člověk by očekával více iniciativ v oblasti duchovní hudby právě na těchto místech, v první řadě ve spojení s kvalitním liturgickým životem. A proč neobnovit dětské sbory, jak tomu bylo v minulosti, které pomáhaly řeholníkům se zpěvem slavnostních oficií? Především se mi ale zdá, že nám schází odvaha. Jak odvaha podniknout něco nového, nevšedního, tak i odvaha k návratu k ověřeným hodnotám minulosti. Odvaha dělat věci jinak, než jak je dělá většina. Nelámat si hlavu tím, co řeknou druzí, slouží-li naše úsilí *ad maiorem Dei gloriam*.

Lukáš Petřvalský

1. Liturgická hudba v naší zemi je velmi diferencovaná. Mám na mysli nejen její zaměření, ale především kvalitu. Přece jen už žijeme dosti dlouho ve svobodných poměrech, a tak je překvapivé, že za téměř 30 let se kvalitní hudebně-liturgický provoz vyskytuje spíše izolovaně. Vše záleží na lidech. Výborných

hudebníků je mnoho. Těch, kteří jsou ochotni sloužit, je výrazně méně. Co však vnímám jako citelný problém, je nezáměr o liturgickou hudbu, její podobu a úroveň ze strany některých kněží ve farnostech. Na mnoha místech vládne spokojenost s průměrem či podprůměrem a neochota jakkoliv tuto oblast rozvíjet. Na druhou stranu existují v naší zemi kostely, kde působí vynikající varhaníci, sbormistři a další hudebníci, kteří skutečně tvoří liturgii v těsné spolupráci s duchovními. To je velmi cenné a příkladné, ale stále se jedná o výjimečnosti. Obecně zde do značné míry chybí ambice jít za kvalitou, také ochota ke službě a závazku na straně hudebníků a bohužel i vkus a vztah k liturgické hudbě jako takové na straně kněží.

2. Liturgické slavení by měla doprovázet především současná hudba (mám na mysli vysoce esteticky náročnou, uměleckou tvorbu, nikoliv žánry a styly poplatné soudobé komerci). Je nutné ale připomenout, že liturgická hudba je integrální součástí liturgie, a proto musí respektovat určitá pravidla. Takové hudbě, stejně jako jejímu tvůrci i interpretovi, nesmějí chybět autentičnost a hlavně pokora. Liturgie není ranvej pro eskalaci umělcova ega; vždyť celé shromáždění slyší, vnímá a je vtaženo do prostoru liturgického dění, které samo traktuje dokonce i čas jinak. A hudba, potažmo hudebníci, se tomu musejí podřítit, protože mají do značné míry odpovědnost za prožívání zúčastněných. S trochou básnické nadsázky bych řekl, že hudebník musí zachytit rytmus a směr onoho *vanutí* v liturgii. Toto nastavení hudebníka tvoří základ, na němž pak stojí pojmání toho, co bylo hudební řečí řečeno dříve (respekt k hudbě minulosti) v interakci s autentickou tvorbou (aktivní reflexe inspirace ve smyslu *inspiratio* – *vdechnutí*, neboli vnímání *vydechování Ducha* a participace na tomto dění, které je v liturgii velmi silné). Hudebník musí k liturgické hudbě přistupovat nejen technicky kompetentně, ale musí vytvořit cestou žité spirituality ve svém vnitřním prostoru výše nastíněnou nástavbu (to se týká především varhaníků, kteří musejí při liturgii improvizovat, tedy tvořit na místě). Pak je schopen tvořit hudbu vpravdě posvátnou – liturgickou. Nakonec zjistíme, že například gregoriánský chorál může fungovat jako současná liturgická hudba, jakož i ostatní hudební díla různých dějinných epoch, která byla vytvořena pro liturgii tak, že z liturgie povstala, respektive jejich tvůrci žili z liturgie.
3. Začnu od konce, čímž navážu na to, co jsem odpověděl v první otázce. Doporučuji nehledat *a priori* nové cesty. Dějiny ukázaly, že takové snahy na poli hudby povětšinou končí ve slepých uličkách povrchnosti, laciných efektů a sebestřednosti. Rozhodně bych uvítal snahu o kvalitu. Mějme velké ambice,

protože jsou důležité coby motivace (nemusí jít o konkrétnosti, mám na mysli spíše ideje). Rozhodně bychom měli mít odvahu citlivě a uvážlivě překračovat zaužívané tím, že stávající fenomény budeme rozvíjet, stavět do nových souvislostí, odklízet vyprázdněné formy. To vše pak činit nikoliv se sverepou arogancí, ale s myšlenkou vytvořit něco, co bude pravdivou výpovědí současného člověka obráceného s nadějí tvář k Bohu. Učme duchovní i laiky, že liturgická hudba jako integrální součást liturgického slavení je také jedním z prostředků, kterým Bůh oslovuje člověka (!), dotýká se ho a podněcuje jeho myšlení. Je nutné opustit mdlobu průměrnosti, hledat lidi nadané a s duchem služby, podporovat jejich vzdělávání a podněcovat je k tvořivému úsilí, vytvářet pro chrámové hudebníky inspirativní prostředí (to je velký apel na kněze). Ať je mezi oltářem a kůrem nikoliv kolbiště, ale most pro všechny, kteří půjdou vstříc Spasiteli naplnění radostí, vděčností a chválou až do nejzazších rovin své duše. Liturgická hudba musí být taková, aby nemohla být vnímána jako trpěný doplněk. Musí vycházet z liturgie samotné. Její úroveň ať je adekvátní mimořádnému postavení, které má mezi ostatními hudebními druhy.

Zdeněk Pololáník

1. Hledání, zkoušení, ohlížení po sousedech. Tradice čistá, tradice se současnými metamorfózami, setrávání na nejstarších hodnotách a jistotách, snaha o přizpůsobení profánní hudbě a vkusu, vnímání a obliby u mladší generace, které taková hudba přitahuje a oslovuje. Zda se z ní vytvoří odvětví odpovídající hloubce a závažnosti liturgie, těžko předvídat. Časem se to vytříbí, hodnoty přetrvají. Snaha tu je znatelná.
2. Žádná liturgie by neměla být bez hudby a zpěvu. Sbor na kůru nemusí být početný, ale kvalitní a připravený. Je nutné, aby zpíval lid v chrámové lodi. Je třeba věřící nabádat ke zpěvu. Dřív se zpívalo hodně a z plných plic. Dnes se víc poslouchá, varhany jsou silnější než zpěv. To by mělo být naopak.

Nástroj zpěv doprovází. Nic neztrácí na pravdivosti a významu, že kdo zpívá, dvakrát se modlí. Dobře volené zpěvy (při různé liturgii) povzbuzují, vybízejí a umocňují pocity zbožnosti a probouzejí i duchovní prožitek a zážitek. Nikdo by neměl být divákem a posluchačem. Aby však mohli všichni zpívat, je nutno dát písně do nejobecnější hlasové polohy. Všechny písně jsou psány pro vysokou polohu, kam každý nedosáhne. Z toho důvodu pak

nezpívá ani části písni, kam hlasem stačí. Je třeba vybízet, osmělovat ke zpěvu, aby byl radostný, zvučný, v textu zřetelně artikulovaný, a potom bude každá liturgie svátkem, radostným povzbuzením.

3. Radostné je, že se téměř všude hraje a zpívá. Že se u každých varhan najdou varhaníci. Nelze žádat, aby byli všude profesionální, ale je to očividné oproti předešlé době strachu, kdy i dobří přestali hrát. Chvályhodné je i rozšíření – zvláště při mších pro děti a mládež – instrumentáře o nástroje, které jsou jim blízké z hudby, která je všude obklopuje.

Je však zapotřebí, aby tyto nástroje byly vždy dobře naladěny a bylo na ně hráno ušlechtilým způsobem s vědomím, kde hrají, co doprovázím a co bych si přál, aby moje hra způsobila a zanechala. Samozřejmě nezanedbávat varhany, věnovat pozornost jejich pravidelné údržbě a ladění a zvyšovat kvalitu varhaníků i na těch nejmenších místech. Všechny nástroje mohou sloužit posvátné hudbě. Záleží na hráči a jeho uvědomění i umu. Hudba má mnoho cest. Její působení není na každého stejné. Nechejme je vedle sebe. Čas ukáže vhodnost pro liturgii.

Michal Rataj

1. Myslím, že na to není obecná odpověď, což je zároveň asi dobře, odráží to totiž rozmanitost onoho stavu.

Na druhou stranu je zřejmé, že ta pozice je jakýmsi těžko postižitelným průsečíkem velmi řídkého angažování zdatných hudebníků, hudebních amatérů svolných k liturgické službě, pubertálních, postpubertálních a jemně zastydlých kytaristů a kněží zpívajících liturgické sólo od oltářů.

Budu-li mluvit velmi osobně, poslechem „strahovských improvizací“ pro mě vzniká obdivuhodná liturgická polyfonie, poslechem hloupě zahranych kytarových písniček se mi děje liturgické utrpení (a to i přesto, že spoustu těch písniček mám vlastně moc rád a rád je sám hraju, protože jsou odmla součástí mého života).

2. Místo zcela integrální! Liturgická hudba vždy byla hudbou současnou, hráli ji a komponovali současní hudebníci. Myslím, že jakýkoliv dotek se současným hudebním myšlením v širokém slova smyslu přinese do poměrně zatuchlého písňového repertoáru i do povětšinou nevalných výkonů dobrovolných

varhaníků a kytaristů „koření života“ – vše zní najednou „jinak“, liturgický koncert náhle získává zcela nový hlas své „slavící polyfonie“.

3. Mám jednu, která se však odehrála v San Francisku, kde jsem měl možnost prožít obřady Tridua v roce 2008. Bílá sobota byla prokomponovanou liturgií světla, hudby, tance a dramatického čtení Písma – skutečná „site-specific“ liturgická událost, která prozářila vigílii. Nikdy jsem nic takového nezažil.

V domácích reáliích se obdivuji všem choralistům přinášejícím živý kontakt s „vlastním zpěvem církve“ v poststylové době, také několik let trvající „salvátorské“ iniciativě v Praze, rozeznávající různé struny současného umění včetně té hudební (a již jsem měl sám možnost být účasten), obdivuji se různým autorům, kteří píšou nová ordinaria v „době po Ebenovi“, a také velkým liturgickým improvizátorům (myslím teď především na pražského Vladimíra Roubala), kteří svým umem v reálném čase budují tektoniku liturgické slavnosti. A obdivuji se také a především všem, kteří jsou schopni a ochotni každou neděli vstávat k takové povětšinou dobrovolné službě místo toho, aby odpočívali před dalším pracovním týdnem.

Barbora Sojková

1. Těžko zobecňovat situaci liturgické hudby v celých Čechách, každý kostel je jedinečný. Napadá mě však jedna věc, a to na základě mé vlastní zkušenosti – mezi Čechy a Moravany je stále spousta lidí, kteří rádi zpívají a hrají, liturgie je pro ně jednou z možností, kde mohou svoje nadání uplatnit. Svědčí o tom aktivity mnoha mých přátel – muzikantů profesionálů i amatérů. Proto tedy soudím, že situace liturgické hudby u nás nemůže být špatná.
2. Jsem příznivcem jak hudby „staré“, tak současné. Hudba je součástí člověka, je to výraz určité emoce. Není důvod, proč by tedy neměla být součástí liturgie hudba současná, je to vyjádření – pohled současného člověka. Rozsah její účasti může být samozřejmě ovlivněn směrem pokoncilní liturgie jako takové. Nemůžeme předpokládat, že bude uplatňována v takovém rozsahu jako např. v baroku.
3. Na tuto otázku pro mě není lehké odpovědět – v oblasti hudby se pohybuji zhruba 10 let, v oblasti liturgie jen poloviční dobu. Současnou hudbu, která vzniká pro prostor chrámu, vnímám spíše jako duchovní než liturgickou.

Byla bych ráda, kdyby se navázalo na předchozí, zejména komunismem výrazně narušenou tradici, a začala ve větším rozsahu vznikat soudobá hudba na objednávku jednotlivých kostelů, přirozeně pro významné svátky a události liturgického roku. Jsem ráda, že existují nadšenci, kteří během liturgie uplatňují gregoriánský chorál, ale i nadšenci, kteří podporují vznik soudobé hudby pro stejný účel. Nejvýraznějším místem je pro mě v tomto smyslu kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze, kde se tyto tradice prolínají a vzájemně se doplňují. Co vyzkoušet? Nebát se věřit současnému skladateli a dát mu šanci. Stejně tak jako tomu bylo v historii, kvalitu zkomponované hudby ukáže až čas. Za pokus to určitě stojí.

Jan Trojan

1. Předem je asi nutné podotknout, že odpovídám z pozice ještě nedávného konvertity a nyní varhanního eléva, který prochází liturgickou zkušeností hledáním patřičné strany varhanní knížky při své praktické přípravě na doprovod nedělní mše či na svatbu přátel. Je to pro mě osobně vždy trochu boj, přizpůsobovat se často kvazi-romantické většině liturgických zpěvů a něčemu, co osobně nazývám „tracklist babiček“. Na jednu stranu si této praktické zkušenosti velmi cením, na druhou – coby současný skladatel s přesahem do elektroakustické a experimentální hudby – bych si přál při liturgii zažít nejen drobný díl tohoto světa neustálých paradigmatických proměn, ale hlavně (!) poznávat, zkoušet a uplatňovat prvky nové, kvalitní, současným uvažováním šmrncnuté – v dnešním slova smyslu „updatované“. Důležité je mít stále na paměti, že to vše má být bez povrchnosti spojeno s patřičnou odpovědností, hloubkou a úctou k liturgii.
2. Myslím si, že by se současná hudba, stejně jako jakýkoli jiný umělecký žánr, neměla bát experimentu. Přál bych si, aby náhled na tento experiment byl kritický, ale přesto otevřený. Myslím tím, že autoři a umělci vůbec by měli být velmi kritičtí k tomu, co přinášejí, a společnost by měla být více otevřena tomu, co přijímá a na čem má účast. Myslím si, že lidé obecně by měli svobodněji a bez předsudků přemýšlet nad tím, co označujeme liturgickou hudbou, a nebát se změny.
3. Necítím se být dostatečně erudovaný, abych mohl patřičně odpovědět. Snad se nejvíce ztotožňuji s Ratzingerovou interpretací aktivní účasti na liturgii

v podobě aktivního poslechu. Zabýval jsem se ve své dizertační práci tématy akustické ekologie a zvukových krajín (*soundscape*) a alespoň pro mě osobně je cesta aktivního poslechu a „vposlouchání se“ do všeho sonického kolem často důležitější než marná snaha o zapění vysokého fis ve sloce sice tematicky vhodně vybrané, ale hudebně neuspokojivé písně. Často mě baví liturgie buď zcela bez varhan, nebo pouze za účasti chorálu, popř. s citlivou improvizací zručného varhaníka.

Vracím se nyní opět ke své zkušenosti z praktického varhanního muzikantství. Kolem roudnického kostela Narození Panny Marie při bývalém klášteře augustiniánů denně projíždí v různých intervalech desítky vlaků, jejichž zvuk v tichu liturgie leckdy dokáže – s trochou nadsázky – zafungovat lépe než náš hudební doprovod. To nemá být výzva k práci s dramaturgií náhody, ale spíše k přemýšlení nad zvuky při liturgii obecně. Přál bych si, aby další cesty týkající se tématu hudba a liturgie byly více o poznávání, vposlouchávání se a o otevřenosti ke všemu hudebně improvizovanému a experimentálnímu.

Z odkazu např. Johna Cage či Pauline Oliveros známe, že ta nejspolehlivější cesta k očistě sluchu je ticho a že ticho samotné je důležitým stavebním kamenem pro vznik hudební formy. Z konceptu soundscapové kompozice či z akusmatické zkušenosti už jsme snad pochopili, že tradiční pojem „hudba“ sahá již daleko nad rámec vokálně-instrumentální tradice. Navrhuji toto: pojďme zkusit inspirovat se tichem, zvukem, prostorem, tím vším zdánlivě běžným, co se odehrává kolem nás všech právě v přítomném okamžiku.

Peter Vrábel

1. Nejsem si jistý, že jsem ten pravý, kdo má tohle posuzovat. Do kostela nechodím pravidelně a navíc neobcházím různé kostely... Z toho, co jsem viděl a slyšel, mám dojem, že se hrává především stará hudba, což nás udržuje tak trochu v muzeu. Také fakt, že ve většině kostelů (v těch katolických především) jsou varhany, hudební pestrost nenápadně limituje. Samozřejmě i varhany se dají použít méně tradičně, jen se to asi neděje tak často. Také mám dojem, že skladatelé, ač věřící, se v největší míře realizují jinde než v rámci liturgie – a to je škoda, přijde mi to jako nevyužitý potenciál. Ovšem to je otázka nejen na skladatele, ale také na církevní představitele, představitele jednotlivých farností atd. Žádný skladatel si nebude psát liturgickou hudbu do šuplíku. I Bach potřeboval vědět, že píše pro konkrétní příležitost, jinak

liturgickou hudbu nepsal. Navíc, doba se změnila – za Bacha bylo církevní prostředí centrem živé kultury, dnes se centrum živé kultury posunulo jinam a návštěva kostela je spíš zdrojem meditace. Lidé ale mají potenciál poslouchat něco nového, zvláště věřící. Je samozřejmě pohodlnější nechat se ukoľbat tím, co znáte, ale to nové vás obohatí. Minimálně proto, že se můžete rozhodovat – zamyslet se, jestli se vám to nové líbilo, nebo ne a zkoumat proč. Také o svém zážitku můžete diskutovat s přáteli. I když slyšíme totéž, vnímáme často každý jinak.

2. Současná hudba v liturgii by měla být vítanou změnou, zpestřením. Na Slovensku takové zpestření často obstarají folklórní sdružení, někde jinde to může být alternativní jazz, cokoliv. Liturgie má svou osnovu, ale obsahově je třeba se přizpůsobovat době a současným lidem. Neznamená to jít s úrovní dolů, jde naopak o hledání prostoru pro povznesení ducha. Udržování všeho ve starých kolejích vytváří pasivitu, a to přece není cílem duchovní obnovy, kvůli které se do kostela chodí. Možná se současná hudba napoprvé líbit nebude, ale ono je to jako s cizími jazyky – musíte si opakovat slovíčka, abyste si vychutnali pohádku v jazyce, kterému nerozumíte.
3. Líbí se mi aktivity, které se dějí v kostele Nejsvětějšího Salvátora. Zdejší akce se dotýkají řady uměleckých oborů, jsou tu nápady, otevřenost a vstřícnost. S Orchestrem BERG máme s touto farností hned dvě zkušenosti z poslední doby. Bylo naprosto výjimečné, že nás nechali pracovat, nekladli nám překážky... Jejich přístup spočívá v dialogu, ve společném hledání, jediné tak mohou vzniknout smysluplné projekty, které dělají radost všem zúčastněným, těm aktivním i posluchačům. Jisté je ale takových míst víc, jen o nich nevíme.

Josef Zadina

1. Velmi nadějně. Současná liturgická hudba u nás je vymezena čtyřmi klasiky: P. Karlem Břízou,

Mons. Josefem Olejníkem, Petrem Ebenem a Zdeňkem Pololáníkem. Čeští, moravští a slezští liturgové je po II. vatikánském koncilu nevybrali náhodou, ale za pomoci Ducha Svatého. Jejich autenticita je vysoká, velmi odlišná, a tím je současná liturgická hudba v České republice velmi bohatá.

Mons. Josef Olejník zakódoval moravskou melodiku do římského chorálního toku, Petr Eben zakomponoval českou strohost a úspornost vyjadřování

do modální faktury, Zdeněk Pololáník přinesl do českého prostoru květnatost moravské melodiky a rytmus toku české řeči (podobně jako Leoš Janáček rytmus lašského nářečí). P. Karel Bříza vytváří v české liturgické hudbě pravý svorník mezi stále diskutovanou hudbou v Čechách a na Moravě, věrný svému místu narození v českomoravském Krucemburku. Dovolím si tvrdit, že jeho melodika je moravská, avšak harmonizace česká, proto přirozeně nejvíce vyhovuje ve všech oblastech ČR.

Vedle nich v současnosti navazuje na tisíciletou tradici české liturgické hudby také tvorba P. Františka Holíka, Jana Nováka, P. Karla Kudra, Stanislava Macha, Otto Alberta Tichého, Jiřího Břízy, Jiřího Strejce, Karla Židka, Bohuslava Korejse, P. Oldřicha Ulmana, Karla Skleničky, Josefa Pukla, Stanislava Jelínka, Otto Nováka, Ilji Hurníka, Zdeňka Hatiny, P. Zdeňka Angelika Mičky, Vítězslava Tugendlieba a Mons. Josefa Hrdličky.

Současná česká liturgická hudba je reprezentována ve velmi zdařilém *Jednotném kancionálu*, vypracovaném P. Ladislavem Simajchlem a P. Karlem Cirklem, formálně vypracovaném podle severomoravské *Boží cesty*. Také obsahová kvalita *Mešních zpěvů* je velmi vysoká, zvláště věrně uchovává bohatství českých duchovních zpěvů minulých století. Pro větší oblibu a širší užití v budoucnosti bude potřeba zajistit větší typografickou úroveň sborníku.

Již padesátiletá snaha naší mládeže vytvářet rytmickou kytarovou hudbu je velmi chválná, protože přivádí k liturgii stále novou mládež.

2. Současná liturgie chce být blízká současníkům, proto zde má své místo i současná liturgická hudba – ta je však vytvářena různými autory. Je třeba hledat, oslovovat a dávat přednost těm, kterým jde o vývoj současné katolické liturgie víc než o osobní zájmy, tvůrcům, kteří jsou křesťany a tíhnou ke katolické bohoslužbě. Potom je třeba, aby Liturgická komise ČBK vyzvala tyto skladatele ke kompozici nových liturgických děl. Nová díla by měla podléhat výběru komise zvláště z důvodu nedostatku teologické výuky na většině českých hudebních škol včetně vysokých a tím absenci teologických vědomostí u studentů kompozice, velmi potřebných pro takto specifickou tvorbu. Pečlivě vybraná díla by měla být přijata interprety k širšímu začlenění do liturgie. Zdá se, že protagonisté rytmické kytarové hudby v kostelech odvedli pozornost od zachování klasického proudu české liturgické hudby reprezentované u nás v nedávné minulosti P. Pavlem Křížkovským, Josefem Nešverou, Františkem Musilem, Josefem Försterem, Josefem Cyrilem Sychrou, Františkem Suchým, Vojtěchem Říhovským, Janem Hlucháněm, P. Ludvíkem Holainem a dalšími – až po čtveřici autorů Bříza, Olejník, Eben, Pololáník. Tím nebyla

dosud dostatečně využita tvůrčí potence současných českých skladatelů minimálně dvou generací! Mezi ty, kteří by měli být osloveni ke vzniku nových liturgických děl, určitě patří Jiří Pavlica, Miloš Bok, František Macek, Lukáš Petrůvský, Leoš Kuba, Jan Vrkoč, Josef Kšica, František Fiala, Radek Rejšek, Tomáš Pospíšil či Monika Tomečková.

3. Za velmi příkladné v České republice považují iniciace v liturgické hudbě v minulých patnácti letech v hradecké katedrále Svatého Ducha, inspirované požadavky kardinála Dominika Duky a důsledně vyžadované jeho spolupracovníky v čele s ceremonářem Vojtěchem Mátle, od roku 2010 potom uskutečňované také v pražské katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Z tohoto pohledu je pro mě z minulosti vzorcem liturgická hudba při Eucharistickém kongresu 2001 v Hradci Králové (hudební příprava Mons. Josef Socha).

Za velmi zdařilou považují liturgii při návštěvě Svatého otce Benedikta XVI. v Brně-Tuřanech v hudební přípravě Musica sacra (P. Karel Cikrle, Willi Türk, Ondřej Múčka) a v realizaci dómského regenschoriho na Petrově Petra Koláře.

Za účinkování Hudby Hradní stráže a Policie ČR v hudební realizaci Jana Zástěry se velmi pozvedla každoroční liturgie při slavnosti sv. Václava ve Staré Boleslavi (hudební příprava Václav Matoušek).

Za vrchol hudební složky liturgie v ČR v současnosti považují hudební přípravu a realizaci slavnosti sv. Cyrila a Metoděje na Velehradě v hudební režii Františka Macka a v provedení jeho synů Filipa a Františka.

V nedávné době mě velmi oslovilo účinkování Cantores Gradecenses ve spolupráci s Cantores Domini při návštěvě českých biskupů Ad limina v Římě a jejich zapojení do liturgie v šesti římských bazilikách.

V ČR bychom měli rozvíjet vědomí, že krása české liturgie je dána také liturgickou hudbou v našem prostředí převážně emočně laděnou, což u nás oceňují zvláště cizinci. K větší radostnosti liturgie je třeba, aby se prostřednictvím hudby nejen poslechem, ale vlastní aktivitou zapojilo co nejvíce přítomných věřících. Liturgická hudba u nás má tradici od písně Hospodine, pomiluj ny. Pokud budou kněží a hudebníci nestrnule užívat celou škálu této tradice, bude u nás přibývat stále více míst s krásnou liturgií. Také je třeba vzít ve vážnou úvahu interpretační návrat ke gregoriánskému chorálu, po desetiletí u nás při liturgii reprezentovanému Scholou Gregorianou Pragensis Davida Ebena, Svatomichalskou scholou Josefa Gerbricha, hudebním seminářem Convivium Jiřího Hodiny a Scholou strahovských premonstrátů. Budeme-li chtít spoluutvářet současnou evropskou liturgickou hudbu, budeme

muset více čerpat ze starší, převážně klášterní tradice z románské oblasti Evropy a více navštěvovat současná evropská poutní centra. V Lurdech je v současnosti pravděpodobně nejživější katolická liturgie v Evropě také díky hudebnímu vkladu současného regenschoriho Jeana Paula Lécota.

Nové cesty v české liturgické hudbě by měly být vydlážděny základní změnou klimatu ve vztazích mezi hudebníky této oblasti, a to změnou z konkurenčních vztahů na kolegiální! V diskuzích, polemikách a kritikách se více zaměřit na příkladné jednání a účinkování než na pomluvy. Přiznat každému hudebníkovi míru jeho vkladu pro společné dění, nezašlapávat u něho jedinečnost osobního talentu v určité hudební disciplíně, ve které vyniká, neboť se jedná o Boží dar. Jako velmi potřebná se jeví v liturgické oblasti interpretační činnost Tomáše Thona, Roberta Huga, Vladimíra Roubala, Václava Uhlíře, Karla Hinera, Martina Kubáta, Lukáše Kubenky, Pavla Šmolíka, Miroslava Pšeničky, Jana Strakoše, Jitky Grécové, Kláry Ptáčkové, Tomáše Židka, Jiřího Chluma a Štěpána Policera. Za velmi důležité a nadějné považuji otevření většího prostoru nejmladší generaci hudebníků, z nichž někteří v posledních 25 letech získali teologické znalosti, nebo o jejich získání usilují. Také je třeba nabídnout větší hudební vzdělání kandidátům kněžství.

Anketu připravili
Norbert Schmidt a Klára Jirsová.

David Eben (* 1965) je hudebník a hudební historik, zakladatel a umělecký vedoucí souboru Schola Gregoriana Pragensis (www.gregoriana.cz). Po absolutoriu oboru klarinet na pražské konzervatoři roku 1986 začal studovat obor hudební věda na FF UK. V roce 1991 absolvoval na pařížské konzervatoři obor dirigování gregoriánského sboru a v následujícím roce působil jako dirigent souboru Choeur grégorien de Paris. V této době také často navštěvoval klášter Solesmes, centrum výzkumu gregoriánského chorálu, za účelem studia a odborných konzultací. Působí na Ústavu hudební vědy na FF UK v Praze. Roku 2008 se stal profesorem gregoriánského chorálu na univerzitě v Lucernu (Švýcarsko).

Slavomír Hořinka (* 1980) je hudební skladatel. Vystudoval housle na Konzervatoři Pardubice u Dalibora Hlavy a následně skladbu na Hudební fakultě AMU v Praze ve třídě Ivana Kurze a doktorandské studium pod vedením Hanuše Bartoně. Absolvoval také stáž na Conservatorium van Amsterdam. Jeho skladby uvedly např. Česká filharmonie, Komorní filharmonie Pardubice, Orchester Berg, Komorní orchestr Bohuslava Martinů, Jihočeská komorní filharmonie, Bennewitzovo kvarteto, Ensemble MoEns, Puellae Cantantes aj. Od roku 2006 pedagogicky působí na katedře skladby Hudební fakulty AMU v Praze. (www.horinka.cz)

Robert Hugo (* 1962) absolvoval na pražské AMU obor hudební teorie a zároveň na stejné škole studoval hru na varhany u profesora M. Šlechty. Kromě toho je absolventem přírodovědecké fakulty UK v Praze. Jako interpret, dirigent i teoretik se již po léta zabývá českým a jihoněmeckým barokem. Od roku 1992 vede soubor Capella Regia Praha, s nímž se věnuje převážně české barokní hudbě. Je varhaníkem akademické farnosti v kostele Nejsv. Salvátora v Praze. (www.capellaregia.com)

br. Jan od Kříže (* 1976) je český trapistický mnich, skladatel a varhaník žijící ve francouzském klášteře Sept-Fons v bourbonském kraji. Slavné sliby složil v roce 2005. Po ukončení studií byl v roce 2008 vysvěcen na kněze. Jakožto „Maître du cœur“ se již více než deset let věnuje obnově mnišského officia ve svém klášteře a v klášteře v Novém Dvoře v České republice.

Lukáš Petřvalský (* 1975) je varhaník, skladatel, muzikolog a pedagog. Je titulárním varhaníkem chrámu sv. Jakuba v Berouně a Královské kolegiální kapituly Nanebevzetí Panny Marie na hradě Karlštejně. Působí jako pedagog na Malostranském gymnáziu a základní škole v Praze. Spolupracuje s papežskou společností pro duchovní hudbu Universa Laus a s liturgickou komisí Arcidiecéze pražské. Komponuje liturgickou hudbu, které se věnuje též na teoretické rovině jako muzikolog.

Zdeněk Pololáník (* 1935) je český hudební skladatel, varhaník a pedagog působící v Ostrovačicích. Na brněnské konzervatoři studoval varhany u prof. Josefa Černockého a skladbu u prof. Františka Suchého. Po absolutoriu konzervatoře v roce 1957 pokračoval ve studiu skladby na Janáčkově akademii múzických umění v Brně u prof. Viléma Petrželky a Theodora Schaefera. Po absolutoriu JAMU (1961) se věnuje skladbě jako svobodnému povolání. Je autorem více než 700 děl, z toho cca 400 kompozic tvoří filmová, televizní a scénická hudba. Pedagogicky působil na JAMU. V roce 2005, u příležitosti jeho 70. narozenin, byl po něm pojmenován Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololáníka v České Třebové.

Michal Rataj (* 1975) vystudoval hudební vědu na FF UK a skladbu na AMU v Praze u prof. Ivana Kurze a prof. Milana Slavického. Je autorem především instrumentální a elektroakustické hudby,

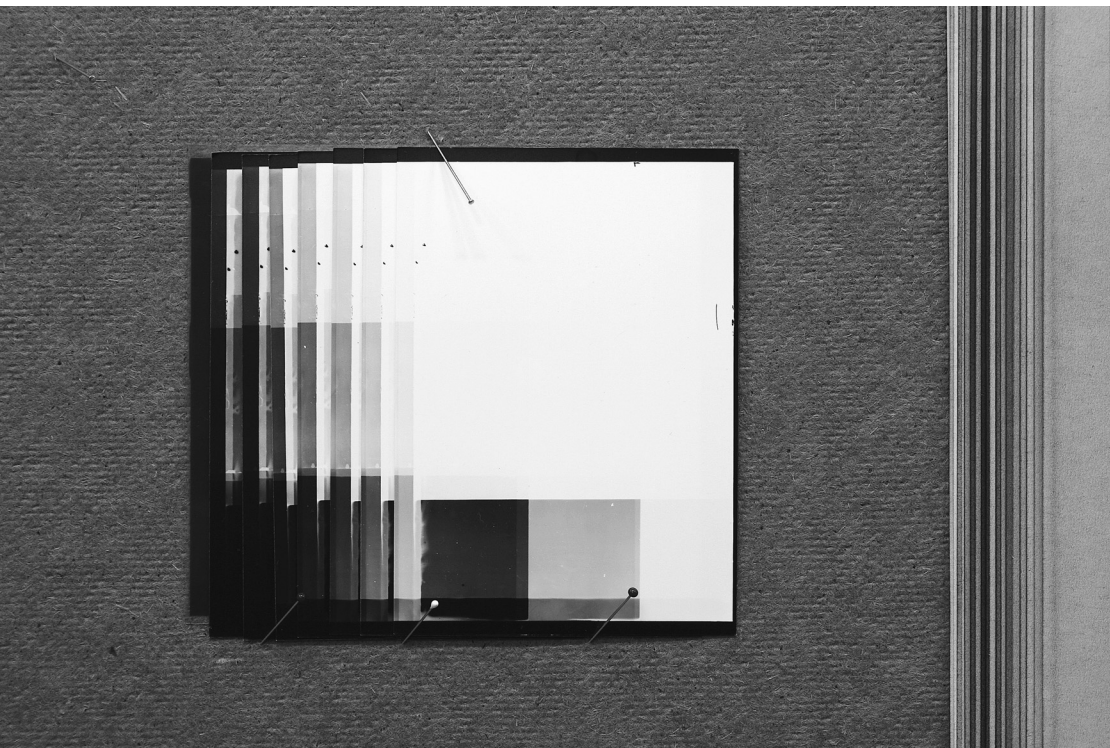
jedním z jeho zájmů je i gregoriánský chorál. V letech 2000–2014 pracoval jako hudební režisér a producent Českého rozhlasu a podílel se na vedení mezinárodní producentské skupiny EBU Ars Acustica. V současné době vyučuje skladbu a elektroakustickou hudbu na katedře skladby HAMU a na NYU Prague. Zkomponoval množství hudeb pro film a rozhlasové hry a jeho skladby byly provedeny a vysílány v řadě zemí po celém světě. (www.michalrataj.com)

Barbora Sojková je zpěvačka a umělecká vedoucí souboru Tiburtina ensemble (www.tiburtina-ensemble.com). Vystudovala obor Sbormistrovství chrámové hudby na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a Hudební vědu na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Nyní je studentkou doktorandského studia Hudební vědy na FF UK, specializuje se na gregoriánský chorál. Od roku 2009 vyučuje teorii a dirigování gregoriánského chorálu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Hraje na gotickou harfu a psalterium. Vedle interpretací staré hudby se věnuje také scénickým produkcím.

Jan Trojan (* 1982) působí jako odborný asistent na katedře skladby HAMU se specializací pro elektroakustickou hudbu, zároveň jako hudební režisér a zvukový designér v Českém rozhlase pro oblast radioartu a rozhlasových her. Je autorem orchestrálních, komorních a elektroakustických skladeb a scénických hudeb pro rozhlas. Baví ho zvuky a prostor mezi nimi. (www.jantrojan.cz)

Peter Vrábek (* 1969) je slovenský dirigent, který žije a pracuje v Praze. V roce 1995 založil Orchester Berg (www.berg.cz) – špičkové těleso, které uvádí inovativní projekty kombinující současnou hudbu a hudbu 20. století s tancem, filmem, divadlem, výtvarným uměním apod., často vystupuje mimo tradiční sály. Orchester také objednává a ve světové premiéře představuje novinky českých skladatelů mladé generace, věnuje se i edukativním projektům. Peter Vrábek je držitelem Ceny Gideona Kleina, od České hudební rady (sekce Mezinárodní hudební rady při UNESCO) získal ocenění za zásluhy o kvalitu a šíření české hudby.

Josef Zadina (* 1955) je absolventem JAMU Brno v oboru dirigování. Od roku 2001 je regenschorim katedrály Svatého Ducha v Hradci Králové. V roce 2008 mu Benedikt XVI. udělil vyznamenání Pro Ecclesia et Pontifice.



Richard Mailänder

Staré nové formy

Kolínský evensong a adventní vigilie

Zatímco mnozí z těch, kdo mají na starosti liturgii, vybízejí k rozvíjení nových bohoslužebných forem v naději, že tak bude obohacen liturgický život, jiní si rostoucí měrou přejí zachovat nebo znovu objevit starší podoby liturgie, a to až po takzvanou tridentskou mši.

Oběma stranám je jisté společná snaha důstojně slavit bohoslužbu. A v každém případě jde v těchto liturgických formách také o to, jaká se při nich má použít hudba, a tím i o repertoár, který má na takové bohoslužbě zaznít.

V následujícím textu bych rád představil kombinaci obojího: nové formy založené na starých.

Evensong

Od poloviny 90. let nabízíme v kolínském arcibiskupství týdenní dílny pro chrámové hudebnice a hudebníky a také jednodenní workshopy pro absolventy kurzů církevní hudby. Jádrem těchto dní tvoří pokaždé liturgie hodin s ranní, polední a večerní modlitbou. Zvláště co se sborů týče, je pro nás důležité, aby své zapojení do bohoslužby uměly vnímat jako modlitbu a aby pro ně byla za tím účelem k dispozici příslušná literatura. Cesta k tomu začíná u vedoucích sborů a dalších pěveckých skupin. Proto nabízíme modlitbu hodinek zvláště této cílové skupině.

Zkušenost potvrzuje, že je v životním zájmu mnoha sborů, aby svůj zpěv prožívaly také jako svou osobní modlitbu, a nejen jako něco, co je třeba předzpívat. Aby se sbor účastnil společenství, je důležité odpovídajícím způsobem zohlednit úlohy jednotlivých rolí. Mnoho lidí se cítí být osloveno krásnou hudbou a často v ní nachází, co hledá: vnitřní pokoj, díky kterému propojují víru a život v konkrétní každodenní činnosti. Společenský vývoj posledních desetiletí ukazuje, že se už zpravidla nevstává brzy ráno, večery se proto prodlužují. Ty tak dostávají zcela jiné možnosti uspořádání, a nabízí se proto rozvíjení večerní modlitby, a to i pro sbory. Když jsem před mnoha lety v anglických katedrálách slyšel poprvé evensongy, byl jsem nadšen, hluboce dojat a zároveň smutný, že u nás neexistuje něco podobného.

V letech před výročním kolínského dómu v roce 1998 na sebe vzaly konkrétní podobu úvahy nabídnout v deset hodin večer kompletář. Již během plánování bylo jasné, že je pro takovou slavnost důležitých více faktorů:

- Ke zpěvu by mělo mít možnost se přidat celé společenství
- Společenství by mělo mít možnost se ztišit pomocí prostého opakování vícehlasu
- Společenství by mělo mít také možnost pouze naslouchat – tím dostává sbor další zodpovědný úkol

Z toho vznikla nutnost skloubit dohromady tři hudební prvky:

- farní zpěvy ze zpěvníku farnosti (hymny, písně, farní žalmové nápěvy)
- jednoduchý vícehlas, například podle vzoru Taizé
- prvky evensongu anglikánské High Church, zde konkrétně náročná sborová hudba

Vše bylo při chrámovém výročí vyzkoušeno v každodenním slavení kompletáře s hojnou účastí věřících – v deset hodin večer. Z toho vznikla myšlenka velké pouti do Říma v roce 2001 se sbory kolínského arcibiskupství, které se zúčastnilo 3 800 zpěváků a zpěvaček. Za tímto účelem byl vyroben vlastní sborový zpěvník, který v podstatě obsahoval materiály podle výše zmíněných kritérií. Z toho zas vzešlo přání dát materiály k dispozici také sborům, které s námi do Říma jet nemohly, a vytvořit vlastní zpěvník, takzvaný *Kolínský sborový zpěvník – večerní chvály/evensong*, který vyšel v nakladatelství Carus ve Stuttgartu v roce 2004. Kniha, která do sebe pojímá také hudební směřování nových duchovních komunit, se pokouší nabídnout široké spektrum stylů ze starší i novější doby. Na sestavení knihy se podílelo mnoho skladatelů a textařů. Ústřední postavení zaujímá liturgická forma evensongu.

Tato forma v katolické liturgii neexistuje (ani v evangelických a luteránských církvích), nehledě na to, že panuje názorová nejednota a spory ohledně pojmu samotného. Hlavními modlitebními časy odpoledne a večer jsou nešpory a kompletář tak, jak je dodnes praktikují kláštery. V klášterních komunitách se nešpory často konají mezi 16. a 18. hodinou jako modlitba na úvod večera. Kompletář se koná předtím, než se jde spát (večerka v klášteře zpravidla nastává o několik hodin dříve, než je normálně běžné). Jsou to doby, během nichž jsou bohoslužby ve farních kostelích jen málo navštěvovány, protože většina lidí má odlišný životní rytmus. Avšak nejen doba, ale i forma jednohlasé klášterní modlitby hodin je

pro mnoho lidí neobvyklá. Vystala proto otázka, jak lze vytvořit/nalézt večerní modlitbu pro sbory a/nebo společenství. V této souvislosti jsme narazili na formu anglikánského „evensongu“ a pokusili se ho přizpůsobit našim okolnostem.

Anglikánský evensong je v podstatě kombinací obou zmíněných hodin. Protože modlitba hodin není ve farnostech příliš pěstována, jsou z těchto hodin z doslechu známé nanejvýš *Magnificat* a *Nunc dimittis* coby dvě velká novozákonní kantika. Zdálo se nám proto smysluplné začlenit tyto vrcholy obou hodin také do podoby našeho evensongu. Přitom vznikla otázka, jak tyto prvky propojit.

Zde je malý exkurs do oblasti anglikánského evensongu. Jak bylo řečeno, obsahuje *Magnificat* a *Nunc dimittis*. Těmto dvěma kantikům z Lukášova evangelia (Lk 1,46–55 a 2,29–32) je vždy předřazeno jedno čtení – před *Magnificat* ze Starého a před *Nunc dimittis* z Nového zákona. Mezitím zaznívají responsoria a sborové moteto.

Často lze pozorovat, že zvláště v modlitbě hodin jsou dlouhá čtení únavná a že *jeden* text dokáže mnohdy vyjádřit více než *dva*. Zkušenosti, například z Taizé, zároveň ukazují, jak důležité je v modlitbě ticho. Proto se ukázalo jako smysluplné zařadit místo druhého čtení čas ticha (nejméně 3–5 minut).

Délka takovéto večerní modlitby se pohybuje podle té které formy od 20 do 50 minut. Zkušenosti, které jsme v kolínském arcibiskupství s „naším“ evensongem v posledních letech učinili, jsou velmi různé. Ve své rozšířené podobě trvá tato bohoslužba poměrně dlouho a vyžaduje nějaký čas na přípravu. Na druhou stranu se setkáváme s tím, že je řada sborů, které tuto formu pěstují, minimálně v adventu a postní době, částečně pak i jindy, například při setkáních sborů. Zvláště kombinace jednohlasu, jednoduchého vícehlasu a sborového moteta představuje pro sbory zajímavou výzvu pohybu mezi napětím a ztišením. Tyto bohoslužby se čas od času konají v minimálně 60 až 70 farnostech kolínského arcibiskupství (stav k roku 2006).

Nakonec zbývá otázka, jak se má tato forma, kterou jsme zpočátku nazývali jen evensong, označovat. Někteří kritikové oprávněně upozornili na to, že tento pojem konotuje s anglikánským evensongem, který má relativně ustálenou podobu. Abychom této záměně předešli a abychom si tuto formu zcela nepřivlastnili, začali jsme před několika lety hovořit o „kolínském evensongu“.

Nešpory	Kompletář	„Kolínský evensong“
Úvod	Úvod	Úvod
Hymus	Hymnus	Hymnus
Série žalmů	1–3 žalmy	Žalm(y)
1. žalm		
2. žalm		Anthem, často žalmové moteto
3. novozákonní kantikum		
Čtení	Čtení	Čtení
Responsorium		Responsorium
Magnificat		Magnificat
Přímluvy		Přímluvy
Otče náš		Otče náš
		Ticho
	Responsorium Nunc dimittis	Zpěv po tichu: Nunc dimittis
Závěrečná modlitba/ požehnání	Závěrečná modlitba/ požehnání Mariánská antifona	Závěrečná modlitba/ požehnání Mariánská antifona nebo večerní/ noční píseň

Adventní vigilie

Další formou, se kterou experimentujeme a která má také svůj domov v Anglii, je *Festival of Nine Lessons and Carols*. K tomu jen několik úvodních poznámek ohledně adaptace této formy: Od poloviny 90. let minulého století lze v Německu jak

z evangelické, tak z katolické strany pozorovat zvýšený zájem o anglickou církevní hudbu. Působivá je na jedné straně zvuková krása jejího specifického výrazu ve sborové hudbě až po hudbu novější, mohou to být ale i některé liturgické formy.

Na rozdíl od Německa nenastaly v Anglii téměř žádné předěly mezi starou a novou hudbou. To může být způsobeno tím, že v Anglii téměř neexistuje skladatel, který by sám nebyl sborovým zpěvákem a nevěděl o problémech – a možnostech! – sborového zpěvu, na rozdíl od mnoha dnes nebo už dříve důležitých skladatelů v Německu po II. světové válce. V anglikánské církvi, především na školách, se rozvinuly vlastní formy, které souvisejí s každodenním chodem těchto zařízení. Protože zde již nemohla být vykonávána klášterní modlitba hodin, obvyklá až do odluky od Říma, avšak zároveň nebyl zájem upustit od liturgie denních dob, byly dělány pokusy dát starým formám novou podobu. Tak vznikla například liturgická forma Morning Prayer nebo, jak bylo ukázáno výše, evensong.

Zvláštní místo zaujímá v tradici anglické církevní hudby již více než 100 let takzvaný *Festival of Nine Lessons and Carols* na Štědrý večer. Tuto bohoslužbu původně koncipoval pozdější arcibiskup z Canterbury E. W. Benson pro město Truro (Christmas Eve, 1880). Své velké slávy dosáhla tato liturgická forma nejprve rozšířením na další místa a po I. světové válce v roce 1918 na známou King's College v Cambridgi. Zde došlo k tomu, že tato bohoslužba byla a je od roku 1928 každoročně (s výjimkou roku 1930) přenášena BBC, od počátku 30. let pak také do zámoří. Dnes lze předpokládat, že jde o jednu z nejposlouchanějších a nejsledovanějších bohoslužeb na světě, s miliony posluchačů a diváků. Má kultovní status v nejlepším smyslu slova. Už během dne před bohoslužbou se před King's College tvoří fronty lidí, kteří se chtějí zúčastnit a kteří zčásti podnikli dlouhou cestu, aby tuto bohoslužbu mohli slavit také.¹

Co je to za fascinující bohoslužbu, že ji poslouchají miliony, účastní se jejího slavení u televize nebo stojí fronty u vchodu? Nejprve k tomu, jak vypadá. Bohoslužba sestává ze sledu adventních a vánočních čtení a písní. Celkem je předčítáno devět čtení, která začínají vyprávěním o Adamově pádu, pokračují Božím příslibem poslat Mesiáše a končí narozením Ježíše a návštěvou mudrců od Východu. Ke každému čtení jsou přiřazeny písně (v angličtině nazývané „carols“). Každý rok se nejlepší angličtí skladatelé pokoušejí již tak velký repertoár rozšířit o nová zpracování těchto „carols“. Výjimečné je na tom zapojení společenství do těchto skladeb – prostřednictvím prokomponování po jednotlivých slokách, tedy tradice, která je ve své specifické podobě pro anglikánskou církev typická. Kromě toho se zpívají také tematicky související moteta (*anthems*). Na světě zřejmě není země, která by měla tak působivě sbírky koled jako Anglie – ve starých a stále znovu také v nových aranžmá.

Obzvlášť dojemný je začátek této bohoslužby. Do zešeřelého kostela vchází (chlapecký) sbor. V čele jde sbormistr, za ním tři chlapi vedle sebe. Tito tři nastudovali první píseň (většinou *Once in Royal David's City*). Teprve několik vteřin před nástupem určí sbormistr jednoho z těchto tří chlapců, aby sám zazpíval první sloku této koledy – a celý svět naslouchá tomuto jedinému chlapeckému hlasu. Druhou sloku zpívá celý sbor, o něco později se přidají varhany, nejprve tiše a na konci už zpívá také celé společenství. Ohromné, hluboce dojemné crescendo. Co se obsahu týče, odráží bohoslužba znovu příběh vyhnání z ráje až po narození Ježíše. Nejpozději zde si všimneme, že celá věc má paralelu (nebo spíš vzor) v katolické liturgii: sedm čtení ze Starého zákona o velikonoční vigílii. Celkem obsahuje bohoslužba slova na Bílou sobotu spolu s novozákonním čtením a evangeliem ostatně také devět čtení.

Že by tedy tato forma vůbec nebyla typicky anglická? Ve svém provedení je taková určitě. Ve své formě však nikoli, protože velikonoční vigílie není jedinou paralelou k ní. Vlastní předlohou tu jsou dodnes v kontemplativních klášterech slavené vigílie, jako například matutinum (na kterém je vlastně založena také naše půlnoční mše). Jedná se tedy o velmi starou formu liturgie s kombinací devíti čtení (někde i dvanácti) a odpovídajícího počtu responsorií. Forma vigílie (noční hlídky) nebo jitřní mše bohužel upadla ve většině farností v zapomnění, zvláště když také určitě nebyla zamýšlena pro běžnou lokální farnost. Nicméně právě její recepce v anglikánské církvi ukazuje, že tuto formu neoceňují jen sbory, ale také návštěvníci bohoslužeb. Proč by tedy potom nemohla být vhodná také pro naše farnosti?

V návaznosti na *Festival of Nine Lessons and Carols* a pomocí stylových prostředků anglikánské církve, ale především také – abychom zapojili naše společenství – pomocí „našich písní“ se snažíme, aby u nás liturgická forma vigílie zdomácněla. Podobně jako v anglickém originále pronikají také do naší liturgie skladby z jiných zemí. Poté, co jsme zpočátku zvažovali, zda neponechat anglický výraz, jsme se nakonec rozhodli pro mnohem starší označení a nazvali tuto slavnost *adventní vigílií*. A zatímco v anglikánské církvi překlenuje celou vánoční dobu, což je i logické, protože tato bohoslužba se tam koná na Štědrý večer, tedy právě v době přechodu od adventu ke slavnosti Narození Páně, my se v naší formě omezujeme na advent. Devět čtení jsme rozdělili do tří tematických skupin s příslušnou hudbou:

- Izaiáš
- Jan Křtitel
- Maria

Každá část je zakončena modlitbou.

Záměrem je zde skutečně rozvíjet „adventní vigílii“.² Advent je dobou čekání. Bohužel na našich vánočních trzích často pro samé světlo už žádné světlo nevidíme. Proti tomu chceme svojí formou působit, vytvářet a získávat čas k tomu, abychom se naučili naslouchat a dívat se.

I tato forma je nakonec kombinací prosté účasti společenství a náročné sborové hudby, která zde však stojí více v popředí.

Následující řádky dokumentují bohoslužbu tak, jak byla o adventu roku 2006 uspořádána s kolínským figurálním sborem v chrámu svatého Pantaleona v Kolíně:

● Ticho

Vstupní zpěv: „Veni, veni Emmanuel“

Sbor: „Let There be Light“ (Alan Wilson)

● Izaiáš

První čtení: Izaiáš 2,1–5

Sbor a společenství: „Macht hoch die Tür“ (v nové úpravě Reiner Schühenn)

Sbor: „Virga Jesse“ (Anton Bruckner)

Druhé čtení: Izaiáš 10,33.11,1–10

Sbor: „O Heiland, reiß die Himmel auf“ (Johannes Brahms)

Sbor a společenství: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (v chorální úpravě Johanna Sebastian Bacha)

Třetí čtení: Izaiáš 40,1–11

Modlitba:³

Milosrdný Bože,

plni touhy očekáváme rok co rok

s tvým vyvoleným národem Izraelem naplnění zaslíbení,

kteří jsi nám dal skrze proroka Izaiáše.

Neodvracej od nás své oči,

ale přijď a vysvobod' nás z temnoty a stínu smrti

skrze příchod tvého Syna, našeho Pána Ježíše Krista.

Rozvaž všechna pouta a uzdrav všechny rány.

Nech v našich srdcích zazářit svoji slávu

a daruj našemu neklidnému světu smíření a pokoj.

Prosíme o to skrze tvého Syna
Ježíše Krista, našeho Pána,
neboť on s tebou v jednotě Ducha Svatého
žije a kraluje po všechny věky věků.

● Jan Křtitel

Sbor: „Tauet, Himmel“ (Carl Orff v úpravě Wolfganga Bretschneidera)

Čtvrté čtení: Lukáš 1,5–24

Sbor: „Birjina gaztettobat“

Sbor: „Creator alme siderum“ (Malcolm Archer)

Páté čtení: Lukáš 1,57–80

Sbor: „Benedictus“ (Charles Villiers Stanford)

Šesté čtení: Marek 1,1–8

Sbor: „On Jordan's Bank“ (Malcolm Archer)

Modlitba:

Pane, náš Bože,
ty jsi povolal svatého Jana,
aby se stal hlasem volajícího na poušti.
Pomáhej také nám, abychom jako Jan Křtitel
plni důvěry a víry
dosvědčovali příchod našeho Pána Ježíše Krista.
Dej nám, abychom mu v poušti našeho času a našich životů
svobodně a odvážně připravovali cestu,
abychom mu také my plni důvěry
mohli jít vstříc,
až se znovu vrátí ve své slávě.
Neboť on s tebou v jednotě Ducha Svatého
žije a kraluje po všechny věky věků.

● Maria

Moteto „Ave Maria“ (Hector Villa-Lobos)

Sedmé čtení: Izaiáš 7,14

Sbor: „Angelus ad virginem“ (David Willcocks)

Osmé čtení: Lukáš 1,26.27.30.32.35.37–38
Sbor: „Es flog ein Täublein weiße“ (Johannes Brahms)
Sbor: „Übers Gebirge Maria geht“ (Johann Eccard)

Deváté čtení: Lukáš 1,39–46
Sbor: „Magnificat“ (Alan Wilson)

Modlitba:

Pane,
poznali jsme andělské poselství
o vtělení Krista, tvého Syna;
Vlej nám, prosíme, do duše svou milost,
ať nás jeho umučení a kříž
přivede ke slávě vzkříšení.
Prosíme o to skrze tvého Syna
Ježíše Krista, našeho Pána,
neboť on s tebou v jednotě Ducha Svatého
žije a kraluje po všechny věky věků.

Sbor a společenství: „Maria durch ein Dornwald ging“

Z německého originálu „Neue alte Formen“ ze sborníku
*Musik im Raum der Kirche: Fragen und Perspektiven; ein ökumenisches
Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart 2007, s. 502–511, přeložil Štěpán Sirovátka.

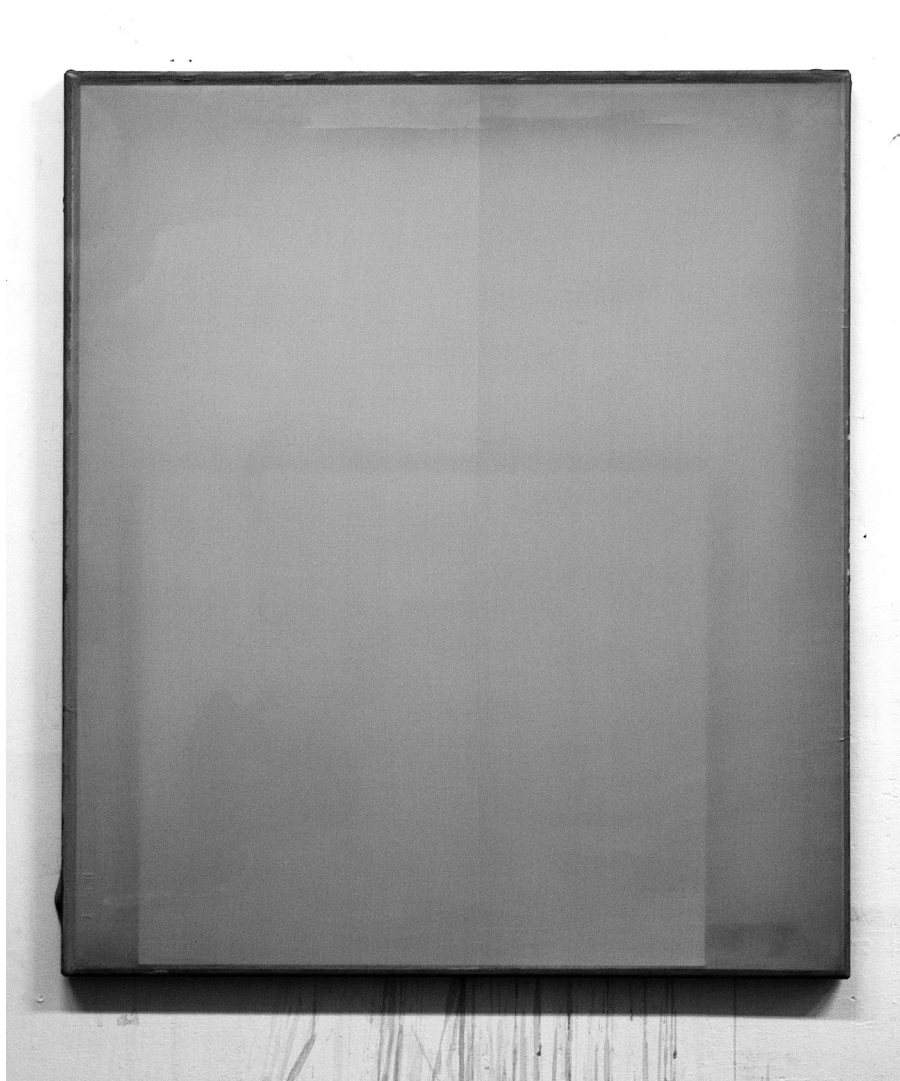
POZNÁMKY:

1/ Srov. W. P. EDWARDS (ed.): *Festival of Nine Lessons and Carols*. New York 2004.

2/ Vigilie z lat. *vigilia* = (noční) hlídka.

3/ Modlitby byly vybrány sestrou Emmanuelou Kohlhaasovou.

Prof. Richard Mailänder (* 1958) vystudoval církevní hudbu, hudební vědu a dějiny na Vysoké hudební škole v Kolíně nad Rýnem a na místní univerzitě. Působí jako arcidiecézní ředitel pro záležitosti církevní hudby.



Milada Jonášová

Hudba ve Svatovítské katedrále v 18. století

Repertoár a jeho interpreti

Téma mého příspěvku se nabízí už s ohledem na existenci velkého hudebního archivního fondu, vzniklého z provozu v pražském metropolitním chrámu. Přes svůj velký rozsah ovšem představuje jen určitý výsek ze staleté společné historie chrámu jakožto výsadní sféry duchovního života a hudby jakožto produktu specifických uměleckých aktivit. Sbírka hudebnin, pocházejících z kůru metropolitního chrámu sv. Víta, a to převážně z 18. století, patří mezi jednu z nejpočetnějších v Čechách, a už proto je velmi důležitá pro zkoumání dějin hudby v českých zemích.

V úvodu příspěvku na toto téma je na místě vzdát hold osobnosti, jež se o rozpoznání hodnot i této složky svatovítského historického pokladu zasloužila zásadním způsobem jako první. Byl jí kanovník a biskup Antonín Podlaha (1865–1932). Osobnost naprosto mimořádná už jen rozsahem práce, kterou vykonala na poli české náboženské, církevní, politické a umělecké historiografie a topografie, a to především v rovině evidenční, soupisové, katalogizační, zachovné a ediční.¹ Podlahova bibliografie uvádí více než stovku knižních titulů! Jako magistra teologie a pracovnice Akademie věd cítím k okruhům výzkumného zaměření tohoto doktora teologie a člena Hlávkovy České akademie věd a umění pochopitelnou blízkost. Přímoú badatelskou vazbu mám pak na 19. opus jeho edice archivu a knihovny pražské metropolitní kapituly, nesoucí dlouhý latinský název *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca Capituli Metropolitani Pragensis asservantur čili Katalog sbírky hudebních skladeb, dochovaných v knihovně pražské metropolitní kapituly*.² Kniha vyšla roku 1926, tedy v době, kdy už byl její autor generálním vikářem pražské arcidiecéze a pomocným biskupem pražským.

Podlaha tuto sbírku v první řadě uspořádal: spojil do ní především hudebniny, které už byly dvěma choralisty Janem Křtitelem Knahmlem a Josefem Hněvkovským inventarizovány v roce 1892,³ tehdy v rozsahu 670 jednotek, a nekatalogizované hudebniny, odložené do podzimu 1923 na tzv. Wohlmutově kruchtě. Mezi těmi byly – jak Podlaha uvádí – především hudebniny ze sbírky Josefa Antonína Sehlinga.

Už úvodní kapitola uvedené publikace, jíž dal Podlaha název „Stručné dějiny svatovítského hudebního kůru od počátku století 18. do polovice století 19.“, zůstává mnoha svými aspekty prací dosud nepřekonanou.⁴ Autor pro ni totiž

mohl využít i své rozsáhlé znalosti kapitulního archivu a jeho listinného a jiného materiálu. Dnes u nás žádný hudební historik pro takový výkon kvalifikován není. A navíc: díky Podlahově znalosti ceny i nepatrného historického detailu jde o četbu zajímavou každým řádkem. Doložím to alespoň několika citáty, které se týkají situace ze samého začátku 18. století, a přitom nám s jedinečnou názorností vypoví i cosi o tom, za jakých podmínek a kým byla hudba na kůru tehdy provozována. Ředitelem svatovítského kůru byl tehdy vzdělaný Mikuláš František Xaver Wentzely (1643–1722), současně kancelista arcibiskupské konzistoře. Vedle řady instrumentalistů měl pro provoz kůru k dispozici také 4 chlapce-vokalisty, 2 sopranisty a 2 altisty, kteří však měli stále různé potíže s ubytováním, což mnohdy negativně poznamenávalo i jejich výkon na kůru. Wentzely proto podal 11. října 1704 kapitule návrh, že je ochoten vzít všechny čtyři chlapce do jedné světnice svého bytu v domě U zlaté koule na Loretánském náměstí, což by ovšem vyžadovalo i určitý finanční náklad. Dle Podlahy Wentzely tehdy o předpokládaných vydáních na péči o chlapce-vokalisty napsal:

V zimě od listopadu do března ke studiu ráno a večer za dvě svíčky denně 2 kr.[ejcary], celkem 5 zl.[atých] a 2 kr. Ráno než půjdou do školy teplé pivo na způsob omáčky („per mosum jusculi“) s krajíčkem chleba, máslem a solí denně 1 kr. 3 den.[áry], celkem 3 zl. 46 kr. K obědu 2 libry dvojího masa za 10 kr., k tomu luštěniny, máslo a sůl, celkem 13 kr.; chléb 2 kr., za pivo venkovské („Landbier, melior est pro illis, quam alba“) 4 žejdlíky („sex-tarii“) 4 kr., úhrnem za oběd 19 kr. K večeři za maso, k němuž se přidá něco zeleniny, na př. sladké řípy a p., jakož i něco másla, soli a koření, chleba za 2 kr., piva za 4 kr., celkem 16 kr. Na jednoho hochu připadlo by denně 8 kr. 4 1/2 den., na čtyři hochy denně 35 kr., týdně 4 zl. 5 kr., za čtvrt roku (13 týdnů) 53 zl. 5 kr. Jelikož dosavadní stipendium na jednoho hochu v obnosu 48 zlatých nestačí, bylo by k tomu přidati na 4 hochy každého čtvrt roku 5 zl. 5 kr., což činí oněch 53 zl. 5 kr. Na topivo pro zimu bylo by třeba asi šest vorů dříví. Na praní prádla 6 zl. Šatstvo, prádlo a čištění obuvi že obstarávati bude jeho choť, a rovněž že bude míti péči o jejich tělesnou čistotu.⁵

Dále Wentzely sliboval, že „vokalisty učiti bude hudbě, dobrým mravům a zbožnosti [...]“. Připomíná, že hoši nesmějí nikdy na kůru chyběti, jelikož bez nich ani nejprostší hudbu nelze provést, kdežto bez přítomnosti mnohých zpěváků dospělých se tak státi může, a častěji skutečně se i stává.⁶ Potud Wentzely v roce 1704 podle sdělení Podlahy, samozřejmě v jeho vlastním překladu původně latinského textu.

Po této reverenci historiku svatovítského kůru Antonínu Podlahovi a připomínce několika nehudebních a dnešku už svou povahou velice vzdálených reálií

z doby před třemi sty lety obraťme pozornost už jen k samotné hudební sbírce. Jak řečeno, před 90 lety – 1924 až 1925 – ji zkompletoval, abecedně seřadil a opatřil signaturami Antonín Podlaha a dnes je v této jeho úpravě uložena jako samostatný fond v Archivu Pražského hradu.

V roce 1983 byl v rámci vydavatelské řady Národní knihovny ČR *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae artis musicae antiquioris catalogorum series* vydán Jiřím Štefanem tematický katalog svatovítské sbírky, jehož přínosem bylo začlenění incipitů skladeb.⁷

Sbírka čítá přes 1 700 jednotek a patří tak mezi největší historické hudební sbírky v Čechách. Hudební sbírka Strahovského kláštera obsahuje dokonce přes 6 000 jednotek, avšak toto enormní množství – jež lze srovnávat i s takovými archivními kolosy, jako jsou hudební fondy benediktinských klášterů sv. Petra v Salcburku, v Kremsmünsteru, Lambachu a v Melku – bylo navrženo jen díky tomu, že vedle chrámových skladeb, které byly pořízeny pro provoz strahovského kůru, do ní bylo postupem času převedeno ještě mnoho dalších hudebnin i celých fondů. Např. sbírek premonstrátských klášterů v Želivi či v Milevsku. Odkazem získal Strahov např. hudebniny z pozůstalosti Jana Křtitele Kuchaře atd.⁸ Tím vznikl na pražské církevní půdě mimořádně rozsáhlý soubor historických hudebnin, pro který bychom v českém prostředí jen stěží hledali analogii a který v posledních letech zvláště v mozartovském výzkumu hraje významnou roli.⁹ Svatovítská hudební sbírka je naproti tomu v podstatě souborem hudebnin, vzešlých jen z provozu Svatovítského chrámu.

Je proto logičtější srovnávat ji s jiným hradčanským archivním fondem, jakým je např. hudební sbírka hradčanské Lorety, která čítá 800 jednotek.¹⁰ Tam byla ovšem hudba na kůru zajišťována několika šlechtickými fundacemi.¹¹ Původně jen lobkovickou, činící ročně 571 zlatých, k níž později přibýlo 120 zl. z nadání kolovratského a v roce 1723 a 1725 odkazem Marie Markéty hr. Valdštejnové dalších 476 zlatých.¹² Celkový roční obnos na hudebníky v Loretě se tak zvýšil na 1 354 zlatých ročně, díky čemuž už někteří pražští hudebníci dávali o nedělích a svátcích přednost angažmá v Loretě, protože jejich finanční odměna tam byla poněkud vyšší než na kůru metropolitního chrámu.

Svatovítská sbírka zahrnuje hudebniny od konce 17. do první poloviny 19. století, a to především formou dobových opisů, ale i autografů, v menším počtu pak i tisků. Hudebniny pro kůr opatrovali sami kapelníci. Byla to tradiční praxe, což v řadě případů dokládají mimo jiné i jejich dochované žádosti o kapelnická místa. Žádný z nich neopomněl zdůraznit, že vlastní velkou sbírku hudebnin, která bude kůru k dispozici. Každý z nich měl ovšem jiné estetické preference a jiné možnosti získávat nové hudebniny pro kůr, což se nutně do jejich hudebního

repertoáru promítalo. Nemenší roli hrál ovšem i fakt, jaké měl kapelník na kůru instrumentalisty, kolik a jakých byla kapitula ochotna zaplatit. Za Mikuláše Františka Xavera Wentzelyho (1688–1705), který byl i významným skladatelem – a je spíše překvapivé, že se ve svatovítské sbírce nedochovala žádná z jeho skladeb, a to ani jeho v roce 1699 tiskem vydaná velkolepá sbírka 6 mší a 1 *Salve Regina Flores verni* –, tvořili chrámový soubor dle poznatků Podlahových varhaník a jeho kalkant, 2 houslisté, 2 violisté, 2 gambisté, violonista (rozuměj kontrabasista), fagotista a 3 trombonisté (což bylo pro svatovítský kůr charakteristické!) a pěvci: zmínění 4 chlapi – 2 sopranisté/diskantisté a 2 altisté –, 3 tenoristé a 2 basisté.

Roku 1705 se stal Wenzeliho nástupcem ředitel loretánského kůru Kryštof Karel Gayer (asi 1668–1734), současně německý registrátor při apelačním soudu. Podlaha uvádí, že Gayer ve své žádosti o místo ředitele kůru uváděl, že:

již déle než 15 let zcela bezplatně účinkuje na kůru svatovítském, zvláště o větších slavnostech, i prosí, aby byl přijat do počtu hudebníků a aby mu aspoň něco na viktualiích bylo poskytováno; slibuje, že ochoten jest kapelníkovi posloužiti mnohými italskými skladbami, jež již má, anebo jež svými styky opatří, a také i svými komposicemi.¹³

Gayerovi byly skutečně viktualie poskytnuty, a to „sud piva, 6 měřic žita a dvě měřice pšenice“.¹⁴ Roční plat měl 174 zlatých a díky tomu, že zůstával stále ještě i ředitelem kůru v Loretě, měl se hmotně podstatně lépe než většina jiných pražských hudebníků. Až v roce 1726 došla vedení Lorety trpělivost a s odůvodněním, že tamější hudbu odbývá, aby stihl své závazky při bohoslužbě ve Sv. Vítu, mu dalo výpověď.¹⁵

Díky Podlahovi se z té doby dovídáme také několik zajímavých detailů o tom, jak se třeba vystudovaný filozof v té době ucházel o místo choralisty u Sv. Víta, tj. pomocného interpreta latinského chorálu, který samozřejmě v liturgii dominoval, přičemž žadatel uváděl, že mluví česky a německy a v chlapeckých letech působil na svatovítském kůru jako altista. Vystudovaní byli mezi zaměstnanci kůru často. Příklad: roku 1712 byl jako druhý basista přijat magistr filozofie, bakalář teologie a kandidát obojího práva Josef Melichar Welsch. Podlaha dodává, že tomuto pěvci „k ročnímu služnému 60 zlatých bylo přidáno 20 zlatých pokladny kostelní“.¹⁶

Gayerovým nástupcem se stal roku 1717 Johann Anton Thaddäus Görbig, gambista a varhaník, působící mj. též v Loretě a na Strahově, který u Víta už po léta vypomáhal starému varhaníkovi Tobiaši Liehrovi. Po jeho smrti v březnu 1737 kapitula jeho vysoce ceněnou osobní sbírku hudebnin nekoupila, od vdovy ji získali (v počtu 202 skladeb, z toho 95 skladeb Antonia Caldary, 20 Gayerových, 4 rané chrámové skladby Jana Dismase Zelenky atd.) pražští křížovníci s červenou

hvězdou od Karlova mostu. O místo svatovítského ředitele kůru se strhla téměř bitka, mezi uchazeči o ně byl také František Tůma, za kterého se přimlouval i hrabě František Kinský, ale vše marné, dostal je nevýrazný Jan František Novák (?–1771) a zhrzený Tůma odešel do Vídně, kde nabyl velkého jména i jako skladatel.

Výjimečnou osobností, působící tehdy na svatovítském kůru, byl Josef Antonín Sehling (1710–1756),¹⁷ který se sice nikdy nestal ředitelem kůru, ale strávil na něm jako houslista a zástupce nemocného kapelníka Františka Nováka devatenáct let. Jak vyplývá z dochovaných hudebnin, měl právě on velký vliv na tehdejší hudební repertoár kůru. Z jeho hudebnin se v rámci kapitulní sbírky dodnes dochovalo 591 jednotek, obdobně početná je pouze sbírka Jana Evangelisty Koželuha (439 jednotek), svatovítského kapelníka v letech 1784 až 1814.

Protože jsem se dosud badatelsky věnovala zvláště tomuto období, dovoluji mi se soustředit právě na Sehlingovu dobu a poukázat na některé její repertoárové zvláštnosti.

Jak známo, evropská hudba 17. a 18. století odlišovala chrámový styl od ostatních kompozičních stylů na poli světské hudby (operní, komorní atd.). Avšak světské vlivy do chrámové tvorby pronikaly stále výrazněji. Projevovalo se to například oslabováním tradičního, tzv. „přísného slohu“, což s sebou neslo mimo jiné rozvolňování vazby mezi posvátným slovem a jeho hudebním ztvárněním.

Jedním z prvků, který se v 18. století na tomto procesu podílel a byl zvláště silný v českých zemích, bylo přenášení hudby italských operních árií na kostelní kůry. A to nejen na kůry farních kostelů, ale i na kůr metropolitního chrámu sv. Víta, který byl pod správou samotné kapituly. Do hudebního repertoáru chrámových kůrů byly tak vedle liturgických skladeb zařazovány i operní árie, ovšem s nově podloženými latinskými texty duchovního obsahu.

V Praze byla situace značně specifická: v rozmezí let 1724 až 1807 zde existovala – na rozdíl od jiných středoevropských metropolí – veřejně přístupná opera, těšící se velké pozornosti publika a představující svým uměleckým významem jednu z nejaktivnějších zaalpských expozitur opery italské. V prvním desetiletí sídlila v paláci hraběte Františka Antonína Šporka a už tehdy fungovala jako scéna přístupná zájemcům ze všech vrstev a za nevelké vstupné, přičemž řízena nebyla žádným panovníckým dvorem, nýbrž svým italským impresáři.

Její druhou kapitolu představovalo Divadlo v Kotcích (1739–1783).¹⁸ Bylo sice skromné svými rozměry, ale pořídilo si ho samo pražské měšťanstvo a návštěvnost zde byla velká. Italská opera byla pro Prahu tím hlavním světským uměním oné doby.

Od roku 1783 pak měla Praha díky iniciativě nejvyššího purkrabího, hraběte Antonína Nostitze, k dispozici vysoce reprezentativní budovu Nostitzova divadla,

v němž činnost italských operních společností v Praze vyvrcholila. Dvě v něm realizované mozartovské světové premiéry mluví samy za sebe.¹⁹

Při takové kulturní dominanci italské opery v Praze a propojení členů operního orchestru s prováděním hudby na pražských kůrech se nelze divit, že hudba z italských oper se různými cestami dostala i do hudebního provozu Svatovítské katedrály. Dodnes její sbírka obsahuje velký počet původně operních italských árií.²⁰ Katedrální kapelníci museli ovšem na kůru respektovat skutečnost, že v rámci mše mohly být árie z italských oper zařazovány takřka výhradně jen jako offertoria nebo graduale, pro která neplatily striktní liturgické předpisy. O skutečném „vpádu“ italských operních árií na svatovítský kůr lze mluvit především v souvislosti se zmíněným Josefem Antonínem Sehlingem, který na svatovítském kůru strávil téměř dvě desetiletí a – jak vyplývá z dochovaných hudebnin –, měl velký vliv na veškerý kůrový repertoár.

Sehling, rodák z Toužimi, studoval kompozici ve Vídni, poté působil na kůrech různých pražských kostelů a pak také jako skladatel a houslista v kapele hraběte Václava Morzina (do 1737), což byla – jak známo – tehdy nejlepší česká šlechtická kapela, svým patronem přímo napojená až do Benátek na Antonia Vivaldiho. Později byl kapelníkem u barnabitů v kostele sv. Benedikta na Hradčanech, pro který roku 1739 zkomponoval velikonoční oratorium *Filius prodigius*, působil u milosrdných bratří v kostele sv. Šimona a Judy (1744) či u maltézských rytířů v kostele Panny Marie pod řetězem (okolo 1740, 1746).

U Sv. Víta působil od 11. ledna 1737 do konce svého života jako druhý houslista a dvě jeho žádosti představují neúspěšné pokusy získat místo kapelníka po zemřelém Antonínu Görbigovi, resp. prvního houslisty po Janu Václavu Fischerovi (1739).

Sehling osobně měl navíc i dlouhodobě silné kontakty s pražskou operou, kde nepochybně působil jako houslista, a také další tvůrčí divadelní zájmy. Dokládají to především jeho vlastní kompozice, jako např. školská hra *Judiitha*, provedená při pražské korunovaci Marie Terezie,²¹ dále hudba k pantomimě pro Divadlo v Kotcích *Die Liebs-Raserey der Colombina, Einer Zauberin*.

Významným svěděním o Sehlingových hudebních aktivitách je právě jeho už zmíněná sbírka hudebnin, dochovaná v rámci sbírky hudebnin Svatovítského chrámu. Tato sbírka ještě dnes obsahuje 591 hudebnin, z nichž 93 představují jeho vlastní kompozice. Jedná se vesměs o skladby duchovní, od mší, requiem přes litanie, roráty až po responsoria, offertoria, árie a pastorely. Jeho čtyři latinskojazyčné pastorely představují v tomto souboru zcela specifickou skupinu chrámových skladeb. Sbírka, v níž se z 90 % jedná o jím samým kopírované opisy, obsahuje mj. chrámové kompozice z italských autorů, např. Giuseppe

Aldrovandiniho, Francesca Bartolomea Contiho, Francesca Fea, Leonarda Lea, Antonia Lottiho, Francesca Manciniho, Giovanniho Pierluigiho da Palestriny, Niccoly Porpory, Alessandra Scarlattiho a především Antonia Caldary. Unikátním opisem, zčásti samotného Sehlinga, je slavnostní *Magnificat* Antonia Vivaldiho.

Z německých autorů je pak zastoupen Johann Joseph Fux, Johann Adolf Hasse, Carl Heinrich Graun, Georg Philipp Telemann, Georg Christoph Wagenseil, z českých především samotný Sehling (77 autografů), dále Jan Evangelista Koželuh (112 autografů), František Xaver Brixi a dále Antonín Reichenauer, František Tůma, Jan Dismas Zelenka, Benedikt Klíma a Josef Mysliveček.

Díky svému působení v pražském operním orchestru měl Sehling snadný přístup i k divadelním cedulím, které shromažďoval a pak používal jako obaly pro své rukopisné hudebniny. Díky této jeho aktivitě zkušeného praktika se ve Svatovítské sbírce objevilo a dochovalo 45 unikátních divadelních cedulí z let 1754–1755, které představují nejstarší dokumenty svého druhu k dějinám italské opery v Praze.

Se Sehlingem je také hojně spojen fenomén přetextování a proměny společenské funkce italských operních árií, tzv. kontrafakt, který byl v 18. století dosti rozšířeným jevem. Ve srovnání s okolními zeměmi, především s Rakouskem a jižním Německem, se však v českých zemích, a zvláště v Praze, uplatňoval v mimořádném rozsahu. Počet operních árií v Sehlingově sbírce, tvořící i svým počtem nezanedbatelnou část svatovítské hudební sbírky, je nečekaně velký. Z celkového počtu kolem 200 árií Sehlingovy éry jich více jak 80 pochází z italských operních předloh. Identifikace autorů, titulů oper a původních textů árií se až dosud podařila u 76 árií, 4 duetů, 1 tercetu a 1 přede hry. Celkem je v Sehlingově sbírce svými operními skladbami zastoupeno 10 autorů (Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Pergolesi, Sarri, Vinci), jeden autor kantát (Marcello) a jeden autor oratoria (Fux). Celkově bylo zjištěno, že přetextované árie pocházejí z 33 italských oper.

Pro názornost uvedme dva příklady proměny italské operní árie v árii chrámovou. Z Gluckovy opery *Ezio*, která měla v roce 1750 v Praze za řízení skladatele svou světovou premiéru, byla např. árie prefekta pretoriánů Vara *Se un bell'ardire può innamorarti* (Pokud v tobě krásný cit může vyvolat lásku) na svatovítském kůru zpívána s latinským textem *Est fallax hic mundus* (Je falešný tento svět).²² Árii Erixy, sestry indického krále Pora, *Chi vive amante sai che delira* (Kdo žije v lásce, víš, že blouzní) z Hasseho opery *Cleofide* (premiéra v Drážďanech 1731), v níž princezna odmítá lásku Timagena, důvěrníka a přitom tajného nepřítele krále Alexandra Velkého, zpívali na svatovítském kůru s latinským liturgickým textem *Ave spes mundi*.²³

Obecně lze o této praxi kontrafakt konstatovat, že nepochybně přispěla k procesu zesvětšování podoby a forem duchovní hudby v českých zemích v průběhu 18. století. Z hlediska hudebního a interpretačního měla ovšem jednu pozitivní stránku: protože se valnou většinou jednalo o pěvecky náročné árie, často obsahující i ne snadné kolorатурní partie, zařazení hudby takového druhu do chrámového repertoáru představovalo nepochybně i přínos k povznesení jeho uměleckého standardu. Přesunem hudby z operní scény na chrámový kůr nedošlo k její umělecké degradaci – náročné pěvecké party nebyly v podstatě pozměňovány, což samo o sobě dokládá vysokou interpretační kvalitu chrámových zpěváků a orchestrálních hráčů svatovítského kůru. Drobné úpravy, které byly prováděny, se týkaly především metroritmických změn a drobných změn artikulačních, souvisejících s požadavky nově podloženého latinského textu. Závažnější úpravy orchestrálního doprovodu nebo drobné zásahy do kompoziční struktury árie včetně případného přikomponování dalšího hlasu apod. ukazují ještě na jiný aspekt: nastolují otázku kompoziční schopnosti, invence, ale i proměn stylového cítění domácích chrámových hudebníků.

Sehling se s italskou operní hudbou setkával jak během svého pobytu v Itálii,²⁴ tak i v Praze roku 1754, kdy působil jako houslista v orchestru Loccatelliho operní společnosti v Divadle v Kotcích a kdy mnoho italských árií opisoval a patrně i sám přetextovával pro potřeby svatovítského kůru. Jeho silnou osobní vazbu na Itálii dokládá i skutečnost, že na titulní listy autografů své jméno jako autora kompozice psal často v italianizované podobě, a to „Giuseppe Sehling“. Učinil tak i v případě svých latinskojazyčných pastorel. Skladatel pro ně použil veršované latinské texty v katolické církvi už běžně tradované, na něž byly komponovány i skladby jiných autorů.

Za ředitele kůru Jana Evangelisty Antonína Koželuha (1738–1814), který mj. intenzivně skládal i ofertoria a responsoria, nebo možná i na základě vnějšího zásahu, např. kapituly, který by mohl být motivován náboženskými důvody, praxe kontrafakt na svatovítském kůru postupně skončila.

Pro stylový vývoj hudby, provozované na svatovítském kůru v dalším údobí, už byly směřodátne zcela jiné příčiny a motivy, což už stojí mimo tematiku tohoto příspěvku.

POZNÁMKY:

1/ KAREL CHYTIL: *Antonín Podlaha*. Praha, Česká Akademie věd a umění 1933.

2/ ANTONÍN PODLAHA: *Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae Quae In Bibliotheca Capituli Metropolitani Pragensis Asservantur*, v rámci řady „Editiones archivii et bibliothecae S. F. Metropolitani Capituli Pragensis, Opus XIX, Pragae 1926.

3/ Inventář „Consignatio rerum musicalium s. Metropolitanae Ecclesiae ad s. Vitam pertinentium“ je uložen v Archivu Pražské kapituly.

4/ PODLAHA: op. cit., s. VIII–XXXI.

5/ Tamtéž, s. VIII.

6/ Tamtéž, s. VIII–IX.

7/ JIŘÍ ŠTEFAN: *Ecclesia Metropolitana Pragensis. Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae*, 2 svazky, Praeae 1983, 1985.

8/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – K biografii Jana Křtitele Kuchaře“. IN: *Hudební věda* 2003, č. 4, s. 329–422, rozšířené znění: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – Zur Biographie von Johann Baptist Kucharž“. IN: *Mozart Studien* 18, Tutzing 2009, s. 265–293.

9/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Die Abschrift der ‚Idomeneo‘-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag“. IN: *Mozart Studien* 14, Tutzing 2005, s. 189–224; TÁŽ: „Neznámý pražský opis partitury Dona Giovanniho ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově“. IN: *Hudební věda* 2005, č. 3–4, s. 301–330; TÁŽ: „Mozarts La finta giardiniera 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment zur italienischen Version der Oper“. IN: *Mozart-Jahrbuch* 2005. Bärenreiter 2006, s. 3–53; TÁŽ: „Eine unbekannte Prager Abschrift der Don Giovanni-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters“. IN: *Mozart-Studien* 15, Tutzing 2006, s. 3–53; TÁŽ: „Ein unbekanntes Partitur-Fragment zu *La clemenza di Tito* und die frühesten Prager Quellen der Oper“. IN: *Mozart Studien* 19, Tutzing 2010, s. 81–117; TÁŽ: „Le nozze di Figaro: Kucharž' unbekannte Partitursabschrift und sein Klavierauszug“. IN: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hrsg. ANN-KATRIN ZIMMERMANN – KLAUS ARINGER. Tutzing 2010, s. 141–175; TÁŽ: „Michael Haydns Kompositionen in den Prager Musiksammlungen von Strahov und Loretto“. IN: *Johann Michael Haydn. Werk und Wirkung. Referate des Michael-Haydn-Kongresses in Salzburg vom 20. bis 22. Oktober 2006*. hrsg. PETRUS EDER OSB – MANFRED HERMANN SCHMID. München 2010, s. 93–124.

10/ OLDŘICH PULKERT (ED.): *Domus Lauretana Pragensis: Catalogus collectionis operum artis musicae*. Praha 1973.

11/ TOMISLAV VOLEK: „Pražská Loreta jako hudební instituce“. IN: PULKERT (ed.): op. cit., s. 12–15, zde s. 13.

12/ JOSEF KŘIVKA: „Pražská Loreta“. IN: PULKERT (ed.): op. cit., s. 9–12, zde s. 10f.

13/ PODLAHA: op. cit., s. X.

14/ Tamtéž.

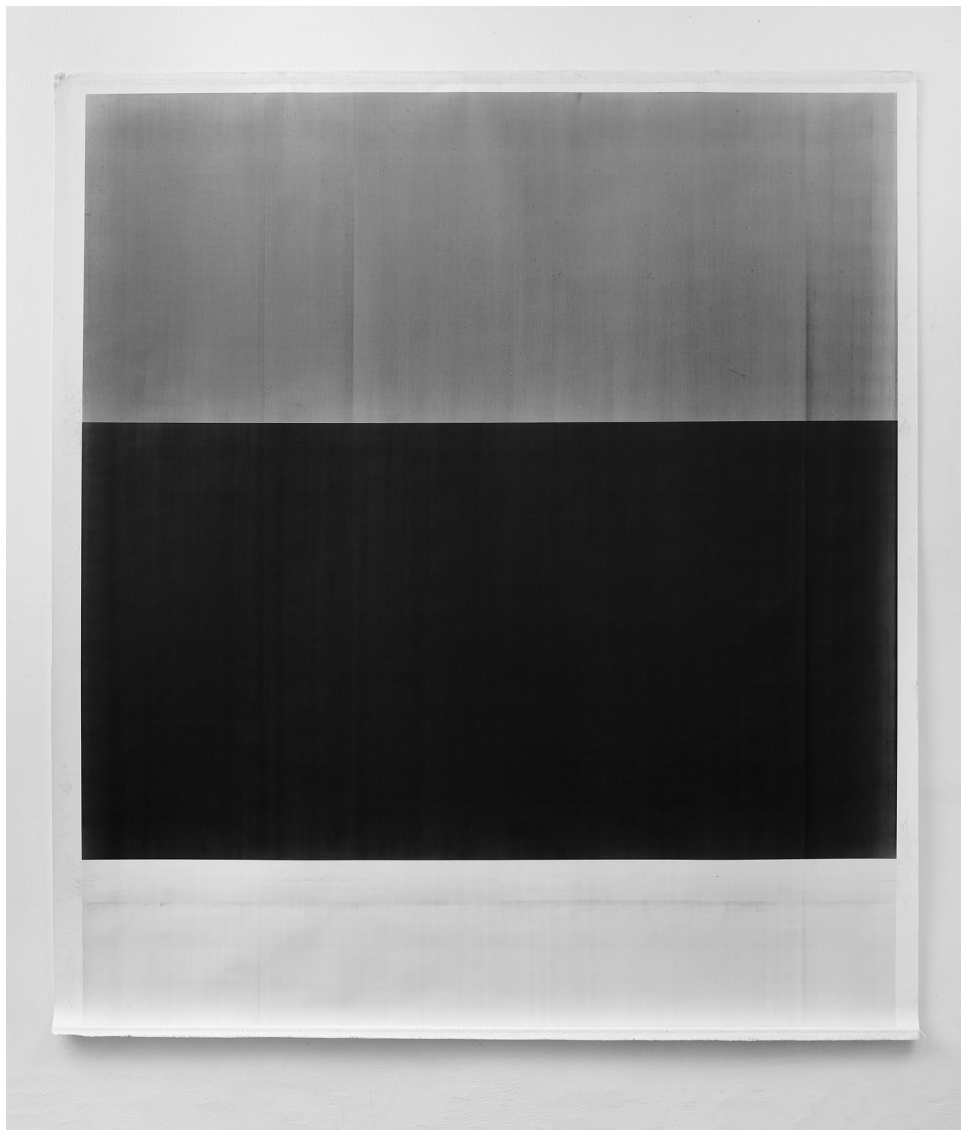
15/ VOLEK: „Pražská Loreta“ ..., s. 13.

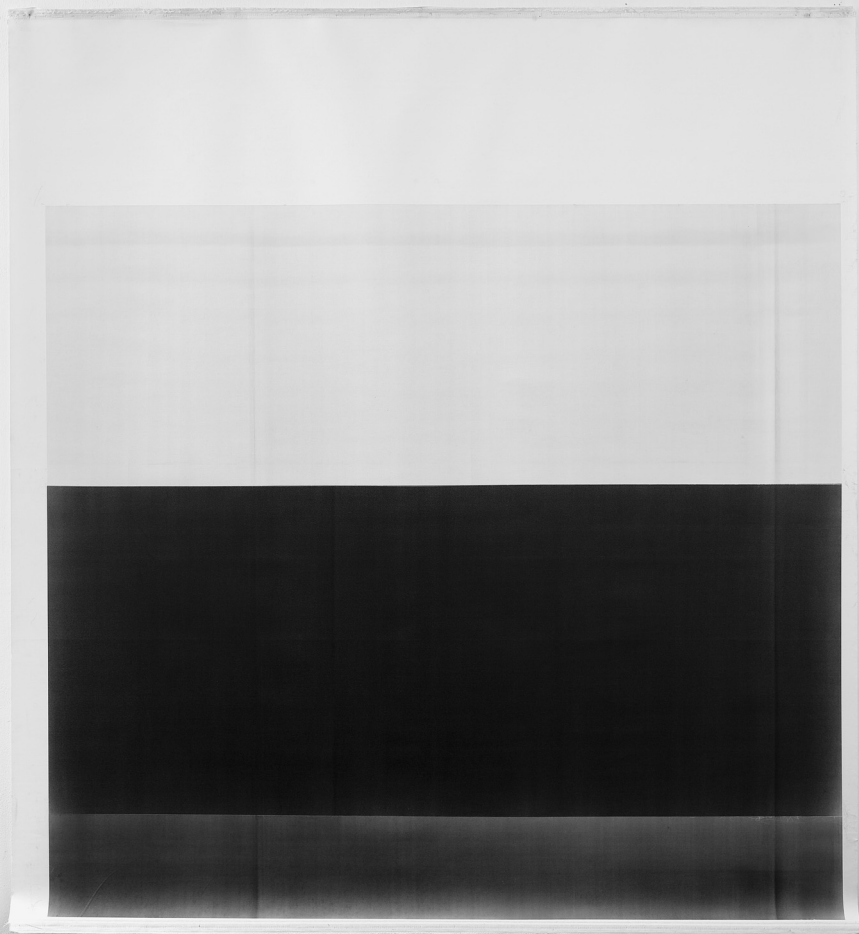
16/ PODLAHA: op. cit., s. XIV.

17/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Josef Antonín a František Sehling“. IN: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik* 15. Kassel Bärenreiter 2006, s. 526–527; TÁŽ: „Josef Antonín

- Sehling“. IN: *Hudební divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, red. ALENA JAKUBCOVÁ A KOL. Praha 2007, s. 528–531.
- 18/ TOMISLAV VOLEK: „Italská opera a další druhy zpívaného divadla“. IN: *Divadlo v Kotcích 1739–1783. Nejstarší pražské městské divadlo*, vyd. FRANTIŠEK ČERNÝ. Praha 1992, s. 43–56.
- 19/ Z odborných prací jmenujme např. TOMISLAV VOLEK: „Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita“. IN: *Mozartovy opery pro Prahu: Divadelní ústav Praha 1991*, s. 22–89.
- 20/ MILADA JONÁŠOVÁ: *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737–1756)*, diplomová práce, ÚHV FF UK, Praha 2000; TÁŽ: „Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756“. IN: *Hudební věda* 2001, č. 3–4, s. 263–301; TÁŽ: „Italian opera arias in the Repertory of the choir of St. Vitus Cathedral“. IN: *The Story of Prague castle*. Prague Castle Administration 2003, s. 398–399; TÁŽ: „Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag“. IN: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice*, hrsg. von CORINNA HERR – HERBERT SEIFERT – ANDREA SOMMER-MATHIS – REINHARD STROHM. Berlin 2008, s. 163–206.
- 21/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Judith – ein Jesuitendrama zur Krönung Maria Theresias 1743 in Prag“. IN: *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, ed. PETRONILLA CEMUS, sv. 2. Praha 2010, s. 1041–1051.
- 22/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven“. IN: *Kongressbericht „Gluck der Europäer“* (Gluck-Studien 5), hrsg. IRENE BRANDENBURG – TANJA GÖLZ. Bärenreiter 2009, s. 295–307.
- 23/ MILADA JONÁŠOVÁ: „Italienische Opernarien von Hasse im Dom zu St. Veit in Prag“. IN: *Hasse-Studien 7*, hrsg. von WOLFGANG HOCHSTEIN – REINHARD WIESEND. Stuttgart 2012, s. 69–90.
- 24/ JONÁŠOVÁ: „Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag“ ..., op. cit., s. 164f.

PhDr. Milada Jonášová, Ph.D. (* 1973), vystudovala teologii na KTF UK a hudební vědu na FF UK. Pracuje v Ústavu pro hudební vědu (nyní Kabinet hudební historie EÚ) AV ČR. Badatelsky se orientuje na život a dílo W. A. Mozarta, recepci jeho díla v Čechách, filologii dobových opisů a na italskou operu 18. století.





Brice Tissier

Gregoriánský chorál a současná hudba

Jaká srovnání se nabízejí?

Zpívat chorál hlasem ze záhrobí je omyl!
Olivier Messiaen¹

Je pokušením domnívat se, že gregoriánský chorál a současná hudba stojí v úplném protikladu. Mezi dvěma vzdálenými epizodami dějin naší západní hudby přece stojí celá řada antagonismů, nehledě na evidentní civilizační rozdíly mezi středověkem a naší dobou.

V jednom ohledu jsou si však blízké: je jim společné vypracovávání hudebního jazyka. Ve středověku došlo k vývoji a ustálení harmonických, syntaktických a estetických vlastností, které budou charakteristické pro naši západní hudbu po několik staletí. Řada teoretických pojednání (Boëthius, sv. Augustin, Guido d'Arezzo) nese stopy úvah o vztazích mezi akustickými danostmi – přirozené rezonanci sonorních těles – a hudební tvorbou, jinak řečeno definování toho, co je možné a přijatelné a co možné ani přijatelné být nemůže. Padesátá léta 20. století pak směřovala k principu *tabula rasa*, jistě s cílem osvobodit se od přirozené rezonance sonorních těles, zároveň však i s cílem ustanovit nové základy skladby (harmonie, rytmus, tón, syntax atd.) podle jiných parametrů. V tomto smyslu je zde zjevná paralela a v obou případech najdeme totožné postupy, jako například základní princip napětí/uvolnění. Mezi gregoriánským chorálem a současnou hudbou je tedy silná transverzalita. Rozvinout tento motiv bohužel přesahuje možnosti našeho článku. Můžeme však představit jeho možné aplikace, z nichž se zaměříme na dva okruhy. Styl – styl gregoriánského chorálu ve 20. století a jeho vliv na díla současných skladatelů. Skladatel – paradoxní příklad Pierra Bouleze, jehož skladba, jakkoli strukturalistická, převzala z chorálu syntaktická pravidla.

I. Gregoriánské citace a gregoriánský styl

Styl gregoriánského chorálu můžeme snadno definovat: monodická hudba odvozená v naprosté většině případů z biblického textu, který určuje strukturu a syntax díla. Harmonie je modální v rámci osmi církevních modů a rytmus je určován

neumami, které jsou většinou také odvozeny z textu či z vlastností modu. Užití gregoriánského stylu či citace gregoriánských melodií ve skladbách 20. století tak není bezvýznamné. Možná nebude na škodu vrátit se na počátek tohoto století, abychom pochopili, oč se opírá zájem současných skladatelů o některé aspekty gregoriánského chorálu. Tento zájem se projevuje především ve Francii, pravděpodobně vzhledem k úsilí o liturgickou obnovu, kterému se od roku 1833 v opatství Saint-Pierre v Solesmes věnoval Dom Guéranger. Od 80. let 19. století se o modalitu a flexibilitu „božské arabesky“ gregoriánského chorálu zajímal Claude Debussy.² Debussyho na gregoriánský repertoár pravděpodobně upozornil Charles Bordès, sbormistr ze Saint-Gervais v Paříži, který pravidelně představoval středověký a renesanční repertoár pařížskému publiku. V jednom ze svých mnoha děl věnovaných gregoriánskému chorálu zmiňuje Jacques Viret svědectví Paula Dukase z roku 1948:³

[...] znovu vzpomínám na účastníky těchto setkání, tak vyhlášených, že se při odchodu z hodinek tísnil v chrámové předsíni. Tady Gounod se svými širokými rameny, sněhobílým vousem vystaveným slunci, extatický a prorocký; tady Debussy, který své nadšení, jež jistě nebylo menší, raději zastíral humorem; Chabrier, d'Indy, Chausson, Bruneau a dvacet dalších, všichni pařížští kritici a hudebníci, kteří nebyli wáagnerovci, a wáagnerovci, kteří nebyli muzikanti.⁴

[Bordès byl] přesvědčen, že v hudbě minulosti objevil princip obnovy, kterou považoval za nutnou. Domníval se, že je třeba hledat její princip v návratu k rytmické a melodické svobodě, která se podle něj ztratila s rozvojem klasické harmonie založené na periodičnosti kadencí. Často jsem ho slyšel vyjadřovat tuto myšlenku, která podle něj měla propojit jeho kult staré hudby a jeho potřebu obnovy soudobé hudby. Jako skladatel tedy snil o umění zbaveném tyranie metra a despotismu harmonie. A vzor pro to viděl v gregoriánském chorálu, z něhož je odvozena palestrinovská hudba, stejně jako ty nejkrásnější lidové písně, v Rameauových a Lullyho recitativích, stejně jako v dlouhých melodických periodách některých Bachových árií.⁵

Jacques Viret zaznamenal také svědectví Dr. Becketa Gibbse o Debussyho pobytu v Solesmes: „Debussyho zájem o modalitu se podle B. Gibbse projevil ve skladatelských rozhovorech, které měl na toto téma s H. G. Briggsem.“⁶ Liturgický aspekt však autora *Pelléase* nezajímá:

Debussy, který nebyl věřící, nebo alespoň nebyl praktikující, se liturgie účastnil jen jako posluchač. Je však jedno velké ucho, dělá si poznámky a diskutuje pak s B. Gibbem

*o modalitě zpěvů a varhanních meziher (improvizovaných, jak si můžeme představit, na dané gregoriánské motivy).*⁷

Jestliže Debussy nezačlenil chorál do svého vlastního hudebního jazyka, jeho styl nese jeho stopy v některých partiturách před rokem 1893 (*La Demoiselle élue* či *le Quatuor*). Podobně jako on řada současných skladatelů použije některé aspekty, zejména melodickou flexibilitu, diatonickou čistotu – stojící v protikladu k barvitým harmoniím, jaké v té době pěstovali Ravel či Stravinský – a rytmickou nevymezenost. K tomu někteří skladatelé jako Olivier Messiaen či Arvo Pärt přidali aspekt citace gregoriánského chorálu.

Messiaenova strategie: citace jako experiment

Messiaenovo dílo je notoricky spojované s gregoriánským chorálem, podobně jako s ptačím zpěvem a zkoumáním rytmu. Messiaenův zájem o chorál se principiálně vysvětluje jeho neotřesitelnou katolickou vírou, někdy ostře kritizovanou jeho kolegy i vlastními žáky (Boulez, Stockhausen, Xenakis). Musíme připomenout, že Messiaen se stal v roce 1945 nejmladším varhaníkem ve Francii, když mu byl přidělen kůr v kostele Trinité v Paříži, kůr, který si podrží až do své smrti v roce 1992. Sedmačtyřicet let zde bude hrát tři nedělní mše, z nichž poslední improvizovanou na gregoriánské nápěvy daného dne. Řada jeho varhanních skladeb, z nichž jmenujme za jiné *Svatodušní mši* (*Messe de la Pentecôte*), má tedy funkční rozměr a přítomnost gregoriánských citací je zde logická, zvláště když ji vyžadují okolnosti (Posvěcení, Letnice, Slavnost Nejsv. Trojice). Někdy jsou chorální melodie připomenuty nenápadně, jako intonace „zvolání“ vánočního introitu *Puer natus est* (g-d-d), kterým je frázována pátá skladba *Knihy Nejsvětější Svátosti* (*Livre du Saint Sacrement*). V dalších případech jsou melodie záměrně transformovány, podřízeny modu či charakteru odlišnému od původního. Ukažme si to na příkladu: *aleluja* v sedmém modu slavnosti Posvěcení. Tuto melodii, jejíž melisma je tvořeno třemi fragmenty (obr. 1a), Messiaen pravidelně cituje v různých formách. Ve druhé skladbě *Rozjímání o tajemství Nejsvětější Trojice* (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*), je představena identicky, ale se zdvojením každého fragmentu, na způsob ozvěny (obr. 1b). Melodie je zkomolená, zmnožená v reperkusi třetího fragmentu (strofy na c). Po trojím představení vloženém mezi řadu rozvinutí,⁸ se melodie zpomaluje, harmonizuje a doplněná nakonec uzavírá celou skladbu.

Ve *Versetu pro slavnost Posvěcení* (*Verset pour la fête de la Dédicace*) se melodie hraje třikrát celá jen se zdvojením ozvěny v prvním fragmentu, ale se změněnými

výškami: neumatický pohyb je respektován (*pes, porrectus, clivis* atd.), ale všechny intervaly jsou zvětšené, s řadou zvětšených kvart. Melodie je ostatně transponována do f klíče, což jí dodává temnější a vypjatější charakter (obr. 1c).

Ve čtvrté skladbě *Knihy Nejsvětější Svátosti* je naopak melodie pročištěná, a i když je zde podobné tempo („Moderato, trochu živě“, připojující dvě předchozí tempa), je přepsáno v osminách, už ne v šestnáctinách, což může značit záměr melodii poněkud zpomalit (obr. 1d). Je přítomný jenom první fragment, který nebude doplněn v pokračování skladby. Messiaen k němu připojil jiné úryvky gregoriánských melodií: melisma ze sekvence *Lauda Sion* a cento z graduálu *Omnes de Saba* ze svátku Zjevení Páně.



Obr. 1 a, b, c, d: Aleluja ze slavnosti Posvěcení⁹

Přítomnost gregoriánských melodií u Messiaena se neomezuje na varhanní dílo. I když nesložil žádné liturgické skladby pro sbor s orchestrem či bez orchestru, velká část Messiaenova díla může být považována za paraliturgickou.¹⁰ Při mnoha příležitostech jsou začleněny chorální melodie podle tématu. Jejich absence v klavírním repertoáru je pochopitelná, Messiaen zasvětil nástroj své manželky zkoumáním ptačího zpěvu (*Catalogue d'oiseau*) či jazyka (*Quatre études de rythme*). Jejich epizodický výskyt v orchestrálních skladbách je zajímavý, protože umožňuje obohatit tyto melodie o bohatství barev různých nástrojů. *Aleluja* z Božího Těla mimo jiné inspirovalo *Barvy nebeského Jeruzaléma* (*Couleurs de la Cité Céleste*): nápěv se vrací několikrát během skladby, než je oslaveno v codě, harmonizováno všemi nástroji orchestru.

Citací gregoriánského chorálu je u Messiaena celá řada, jeho postoj k chorálu je však přesto ambivalentní, jak můžeme konstatovat na základě jeho teoretických

spisů. Oficiálně věnuje Messiaen velkou část IV. svazku svého *Pojednání o rytmu, barvě a ornitologii* (*Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*)¹¹ syntéze svého zkoumání gregoriánského chorálu. Obsah však sestává pouze z obecného představení základů: představení různých neum a jejich zápisu, shrnutí forem gregoriánského chorálu (antifona, responsorium atd.) a tabulky modů. Messiaen se spokojil s tím, že krátce shrnul názory starých teoretiků a pochybných muzikologů jako Augusta Le Guennanta.¹² A jestliže prokládá tato shrnutí odkazy ke klasickému repertoáru od Bacha po Debussyho (užití neumatických motivů, sekvence ve stylu gregoriánského chorálu),¹³ překvapivě se nijak nezmiňuje o přítomnosti gregoriánských melodií ve vlastním díle ani o tom, jak sám užívá neumatické melodické motivy. Z tohoto důvodu sem Yvonne Loriod posmrtně dodá některé citace z opery *Svatý František z Assisi* (*Saint François d'Assise*) a ze *Žáblesků z druhé strany* (*Éclairs sur l'Au-delà*).¹⁴ Proč, když Messiaen přikládá takový význam gregoriánskému chorálu a svým teoriím, záměrně zkrátil své úvahy v díle, které se mělo stát jeho hlavním teoretickým dílem? Odpověď se možná nachází ve druhé kapitole IV. svazku pojednání, v parafrázi slavného díla Dom Mocquereaua *Le nombre musical grégorien*.¹⁵ Messiaen se odráží od Mocquereauových úvah o principu *arsis/thesis* a navrhuje vypracování toho, co nazývá „rytmický neumatický jazyk“: „Když jsem pozoroval různé podoby chorálních neum, napadlo mě hledat k nim rytmické protějšky. Pokus o rytmický neumatický jazyk [...] nepředstavuje žádnou rekonstrukci, je to prostá hra transpozice plánů s tím, přičemž melodická křivka je vyznačena neumatickým znakem, který se pohybuje ve skupině trvání.“¹⁶ Tento postup najde první uplatnění ve třetí z *Rytmických etud* (*Études de rythmes: Neumes rythmiques*), než bude použit v řadě větších fresek složených od 70. let. Zdá se tedy, že gregoriánský chorál byl pro Messiaena vedle způsobu, jak začlenit své dílo do náboženské hudební tradice, záminkou k rytmickým úvahám na západním materiálu – srovnatelným s indickým *deci tala* či řeckou metrikou, které již integroval do svého jazyka –, stejně jako záminkou pro skladbu. Z tohoto titulu Messiaen jistě nepovažoval za nutné informovat se o nejnovějších muzikologických studiích o gregoriánském chorálu. Dnes víme, že se Messiaen zajímal o gregoriánskou sémiologii jen krátce na samém konci života, díky radám Louise-Marie Vigne, profesora dirigování chorálu na Pařížské konzervatoři. Messiaen by o ni měl jistě velký zájem, kdyby ji znal dřív, a jeho poslední díla by mohla nést její stopy.

Náboženství a snahu uchovat hudební libozvučnost a jasnost, tak utlačované strukturalistickou avantgardou od 50. let, sdíleli s Messiaenem i další skladatelé.¹⁷ Messiaen je však jediný, kdo dal ve svém díle takové místo gregoriánskému chorálu, že si ho v očích dějin takřka zabral pro sebe, podobně jako ptačí zpěv.

V některých národních proudech se však setkáme s obdobným přístupem, aniž by se jednalo o epigony.

Arvo Pärt a estonská škola

Estonská škola, často představovaná jako nejrepresentativnější projev postmoderního proudu a jeho „hudební odnože“, které se někdy přezdívá *Nová hudba*,¹⁸ zahrnuje řadu skladatelů: Arvo Pärta, Veljo Tormise, Lepo Sumeru, Erkki-Sven Tüüra a Urmase Sisaska. Tato *nová hudba* by chtěla v Messiaenově linii navázat na syntaktické prvky zavržené atonální „současnou hudbou“, totiž libozvuk, rytmickou pulzaci a opakování (motivů, rytmů či témat).

Nejznámější z nich, Arvo Pärt (* 1936), dovedl toto očištěné psaní do krajnosti. Bez okolků požaduje odkaz ke gregoriánskému chorálu a primitivní polyfonii: „vliv staré hudby [u Pärta] není nápodoba či povrchní výpůjčka, a ještě méně odmítnutí modernity, ale představuje znovunalezený vztah s naším kolektivním hudebním podvědomím a je stejně tak krokem dopředu jako krokem nazpět.“¹⁹ Dílo jako *An der Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (1976–84) například předkládá záměrně gregoriánské zabarvení prostřednictvím užití pentatonických a diatonických stupnic. Styl *tintinnabuli*,²⁰ který propaguje, je spíš než instrumentálním převedením zvonů návratem k neumatickým základům v čistě diatonickém a tonálním rámci. K tomu se přidává záměrně zjednodušený rytmus, který je rovněž někdy osvobozen od metra ve prospěch přirozené rezonance. Arvo Pärt se po řadu let držel stranou hudebního světa, aby mohl přemýšlet o své nové estetické volbě. První dílo složené po tomto odloučení, *Für Alina* pro piano (1976), zapisuje do rezonance vysokého h sled 14 neum v dvojhlasu, bez metra – rovný čas! – s rostoucí/ubývající intenzitou: 2-3-4-5-6-7-8-7-6-5-4-3-2-3 (obr. 2). Flexibilita chorální skladby je tu zřejmá. Pärt se začal intenzivně věnovat náboženské hudbě: vedle *Passio Domini Jesu Christi secundum Johannem* (1977) složil *Cantate Domino canticum novum* (1977), *De profundis* (1980), *Te Deum* (1984), *Stabat Mater* (1985) či *Miserere* (1989). Nahrávka *Annum per annum* z roku 2002 odhaluje existující paralely mezi Pärtovým dílem a gregoriánským chorálem: předkládá konfrontaci řady Pärtových vokálních skladeb s gregoriánskými skladbami v podání estonského ensemblu *Vox Clamantis*.²¹

Obr. 2: Arvo Pärt: *Für Alina*²² (1976)

II. Gregoriánská syntax strukturalistického kapucína²³

U Pierra Bouleze pochopitelně nikdo nečeká gregoriánské melodie ani aluze na gregoriánský styl. Autor *Kladiva bez mistra* (*Marteau sans maître*) po pravdě řečeno při mnoha příležitostech pranýřoval uchylování se k minulosti, zejména Stravinského neoklasicismus:

Poměrně nový fenomén, čím dál častější vpád minulého, se stává skutečným handicapem pro objevitele, který žije výhradně ve světě odkazů, který se cítí dobře a bezpečně uprostřed výtvorů – či vznešeněji památek – své kultury. [...]

Svět citace, svět odkazu (omezující dobrovolná smrt), proč tyto entity okouzly ty nejskvělejší talenty tohoto století, takže dodnes přežívají pod novým hávem výpůjčky, pod rouškou ponižené ideologie?

Přesto u tohoto čelního skladatele francouzské avantgardy 50. let můžeme odkrýt přítomnost gregoriánského chorálu, která se projevuje v otázkách syntaxe a formy. Řada Boulezových textů, jako *Náhoda* (*Aléa*, 1957) či *Forma* (*Forme*, 1960), připomíná vývoj hudební formy zejména v konfrontaci se seriálním myšlením, nutně relativním, pro které jsou nepřijatelné fixní formy:

*Mluvit obecně o formě je tedy dnes velmi obtížné, protože toto zkoumání nemůžeme oddělit od zkoumání partikulárních aspektů, které na sebe bere v každém díle: nanejvýš můžeme najít několik obecných pořadajících principů.*²⁴

Tímto u Bouleze konstantním problémem formy se vysvětluje zejména to, že se rozhodl nepojednat o této otázce ve svém zásadním díle *Myslet dnes hudbu* (*Penser la musique aujourd'hui*, 1963), a proč řada děl zůstala ve stavu *work in progress*. Ve skutečnosti bychom mohli říct, že v 50. letech Boulez „myslel současnou hudbu“ tak, že zahrnul gregoriánské syntaktické základy. Nejlepším příkladem toho je *Třetí sonáta* (*Troisième sonate*) pro piano. V článku „Sonáto, co ode mě chceš?“

(„Sonate que me veux-tu?“) Boulez vysvětluje genezi této *sonáty*, u níž pouze název odkazuje k pianistickému žánru *par excellence*. Koncept odkazuje k otevřenému dílu, jak je definuje Mallarmé ve svém projektu *Knihy*. *Sonáta* se skládá z pěti zaměnitelných „Formantů“: „Antifona“, „Tropus“, „Zrcadlové postavení“, „Strofa“ a „Sekvence“. Tři z nich jmenovitě odkazují na postupy odvozené ze středověkého chorálu, protože přejímají jeho principy. Srovnajme gregoriánské a boulezovské definice každého z nich:

– Antifona. *gregoriánská*: antifona, zavedená na Západě pravděpodobně ve 4. století sv. Ambrožem, označuje způsob provedení, kdy se dvě části sboru či dva sólisté střídají ve zpěvu psalmodie.²⁵ U Bouleze spočívá antifona ve střídání dvou oddělených hudebních struktur, z nichž jedna sestává ze tří fragmentů, druhá ze dvou.²⁶ „Volné užití pojmu antifona, kterou známe z chorálu a hudby některých středoafričských národů.“²⁷ Boulez používá pro tyto dvě struktury pojmy „verš“ a „odpověď“, což je však terminologie vlastní responsoriální, nikoli antefonální alternaci. Jak ještě uvidíme, není to jediná chyba, které se Boulez ve svém užívání středověkého slovníku dopouští.

– Tropus. *gregoriánský*: tropy, skládané především od 10. do 12. století, byly texty s vlastní melodií dodané k již existujícím zpěvům. U Bouleze ve *Třetí sonátě* (*Troisième sonate*) označuje pojem tropus struktury v závorkách, vložené do hlavního hudebního diskurzu: „Druhý formant jsem nazval Tropus s odkazem na gregoriánský chorál, přičemž jsem tento monodický pojem rozšířil na formální strukturu.“²⁸ Interpret má svobodu, jestli tyto tropy zahraje, či nikoli; některé stránky II. formantu „Tropu“ se mají hrát několikrát během *Sonáty*, délka i obsah těchto stránek tak může variovat.

– Sekvence. *gregoriánská sekvence* pocházející ze zpěvu Aleluja dlouho spočívala v rozvinutí melismat, na něž byly naroubovány sylabické texty určené k jejich zadržení. Postupně se sekvence osamostatnily jak formálně, tak statutárně. Boulez ve *Třetí sonátě* charakterizuje sekvenci právě jejím utvářením: konstantní vývoj dospívající k nepředurčené formě, která je aktuálně ještě ve stavu stávání se.²⁹

Pojmy antifona, tropus a sekvence jsou použity jen v *Sonátě*, i když Boulez po roce 1959 pokračuje s podobnými postupy včetně posledních děl. Obecná forma *Dérive 2*³⁰ (1988/2006) například významně rozvinula v čase konstantní přidávání toho, co můžeme považovat za tropy v rámci hudebního diskurzu. Především prosté frázování mezi hlavními sekcemi, tyto nové vymezené entity se postupně postavily na vlastní nohy, takže jsou protiváhou hlavních částí a tvoří tak jakousi antifonu, která se jasně ukazuje při poslechu. *Dérive 2* je také příkladem další Boulezovy výpůjčky středověkých technik, užití *hoquetu* – tento pojem užívá Boulez

ve svých skicách. Hoquetus je ve středověké terminologii pojem pro stylistický efekt vlastní motetům a některým částem polyfonních mší v 16. století. Jedná se o dialog dvou hlasů, přičemž noty každého hlasu vyplňují ticha druhého hlasu a představují tak rytmickou fragmentaci jediné melodické linky. U Bouleze se jedná o týž princip, i když povaha melodické linky, rytmy, nepravidelná menzura, stejně jako rychlé tempo činí tento tradiční hoquetus takřka nečitelným. V tomto konkrétním příkladu je středověký postup přísně dodržen. Například na obr. 3. můžeme vidět dialog v hoquetu mezi dvěma skupinami nástrojů (takty 1 až 3), na jedné straně anglický roh, klarinet, housle a violoncello; na druhé fagot, viola a roh. V následujících dvou taktech, polarizovaných kolem tónu f.



Obr 3: *Dérive 2*,³¹ s. 25–29 (dechy: hoquetus, pak trop)

Další Boulezova díla svým titulem rovněž odkazují k určitým postupům přejatým z gregoriánského chorálu:

– *Responsorium*. Responsoriální princip, nejrozšířenější v gregoriánském chorálu, použil Boulez pro své stejně pojmenované dílo z roku 1982 v jeho nejprostším významu: osm sólových nástrojů vede dialog s instrumentálním ensemblem, který obklopují. *Responsorium* (*Répons*, 1982) nemá předem danou formu, je to *work in progress*, jehož závěr skladatel ještě nedomyslel – v tom se dílo liší od responsoria z gregoriánského matutina. Boulezovo *Responsorium* je jednou z prvních skladeb, v níž se pracuje s elektronickým prodlužováním v reálném čase, rozvinutém v Ircam. Tato prodloužení umožňují vytvořit vedle vztahu sólisté/instrumentální ensembl druhou responsoriální úroveň sólisté/elektronika.

– *Anthem*,³² forma specifická pro anglikánskou hudbu, je v podstatě analogická římskokatolickému a luteránskému motetu. Většinou je psána pro sbor,³³ na biblický text. Není psána pro sóla, nemá strofickou formu a nejedná se o akrostich, přesto právě na ně odkazuje Boulez ve své skladbě pro sólové housle *Anthèmes* (1991):

Je to jako písmena, která se nacházejí v Bibli. Vzpomínám si, že se při obřadech Svatého týdne zpíval Jeremiášův pláč, jehož členění je jasně strofické. V dětství mě zaujalo, že ačkoli byl text pochopitelně latinsky, písmena byla oddělená, rovněž zpívaná, ale v hebrejštině: aleph, bet, gmel atd.

Přibližně tento systém jsem převzal: nejprve slyšíme krátký úvod, který oznamuje odstavec a odpovídá prvnímu písmeni, následuje odstavec. Slyšíme určitý pohyb, ten se zastaví a pak druhé písmeno, druhý odstavec atd. Celá forma této skladby je odvozena od tohoto principu.³⁴

Anthèmes tedy přejímá strukturu vlastní Jeremiášovu *Pláči* či *Temným hodinkám*, jak ukazuje například srovnání s první lamentací, která se zpívá na Velký pátek (Cap. II, 8–15. Figure 5). Struktura je klasická:

- Úvodní věta společná všem lamentacím: *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae* [Začátek Pláče proroka Jeremiáše].
- Závěrečná věta (rovněž společná): *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum* [Jeruzaléme, Jeruzaléme, obrať se k Pánu, tvému Bohu].
- Pět strof uvedených v záhlaví akrostichem (latinský překlad bohužel ruší tuto literární zvláštnost).

Feria sexta in Morte Domini
Lectio prima Cap. 2, 8-15

D

E la-men-ta-ti-ô-ne le-remi-ae prophê-tae.

Heth. Cogit-â-vit Dômi-nus dissi-pâ-re mûrum fi-li-ae Si-on : re-fendit fu-ni-cu-lum su-um, et non a-vêrit manum su-â-m a per-di-ti-ô-ne :

lo-xique an-te-mu-râ-le, et mis-erun-pô-ri-ter dissi-pâ-tus est.

Teth. De-fi-xæ sunt in terra por-tæ e-lus : pên-di-dit, et contri-vit veces e-lus : regem e-lus et prin-ci-pes e-lus in gê-ni-bus :

non est lex, et prophê-tæ e-lus non in-ve-ni-erunt vi-si-ô-nem a Dômi-no.

Iod. Se-dê-runt in terra, con-tri-cu-ê-runt senes fi-li-æ Si-on : conspersê-runt ci-ne-re câ-pi-ta su-a, ac-cin-cti sunt ci-li-ci-is,

abie-cti-runt in terram câ-pi-ta su-a : vir-gi-nes le-rô-sa-lem.

Caph. De-fe-cê-runt præ-læ-rimis æ-cu-li me-i, con-tur-bâ-ta sunt visc-e-ra me-a : effu-sum est in terra ie-cu-r me-um super contri-ti-ô-ne fi-li-æ pô-pu-li me-i,

cum de-fi-cê-re in præ-teritum et lactens in pla-tê-lis ôp-pi-di.

Ie-rô-sa-lem, Ie-rô-sa-lem, con-ver-te-re ad Dômi-num De-um tu-um.

Obr. 4: Lamentation de Jérémie.³⁵ První čtení Velkého pátku, 2, 8–15 (ton simple)

Rozvrh Boulezových *Anthèmes* je morfologicky identický: úvod, šest strof s akrostichem a závěr. Ovšem jestliže je forma přímým přiznaným odkazem na Jeremiášův Pláč, pozdější vysvětlení tomu protirečí: „Tento titul pro mě představuje slovní hříčku mezi různými jazyky, jako by anglické *anthem* bylo stažením *anti-tématu*.“³⁶ V korespondenci s Menuhinem ještě rozvádí první vysvětlení. Název *Anthèmes* pochází ze slovní hříčky na anglické anthem-hymnus. „Samozřejmě se nejedná o národní hymnus! [...] ale o starý pojem z gregoriánského chorálu, o gregoriánský hymnus [sic!]. A v *Anthèmes* jsou témata, ale ve formě, která přesahuje svůj smysl.“³⁷ Boulez zde směšuje tři pojmy *anthem*, *gregoriánský hymnus* a *Jeremiášův Pláč*, které se přitom liší povahou, formou a určením.

Podobná terminologická chyba je pravděpodobně spojená se skladbou *Incises* (*Vložené věty*) pro piano (1992), z nichž se po řadě rozvinutí stalo *sur Incises* (*nad vloženými větami*) pro ensembl (1994/98). Tato krátká skladba dlouho tajila význam svého názvu. Nedávné vysvětlení skladatele ukazuje další chybné užití terminologie, tentokrát spojené s gregoriánskou sémiologií. Když skládal tuto skladbu, měl Boulez před očima teorie Dom Mocquereaua o gregoriánském hudebním počtu – teorii, kterou ho pravděpodobně učil Messiaen ve 40. letech. Vložená věta (*incise*) je zde definována jako jedna z rovin členění gregoriánské věty: „Rytmus má na ně [drobné motivy] působit tak, aby je spojoval a utvořil z nich novou rytmickou jednotu vyššího stupně jako délka či jako hudební smysl. To bude vložená věta (*incise*) a počet věty. [...] Vložené rytmy (*rythmes-incises*) jsou tvořené pouze přiblížením jednoduchých rytmů, které si uchovávají svou *arsis* a *thesis*.“³⁸ Analýza Boulezovy skladby nám ukazuje, že boulezovské struktury neodpovídají definici Dom Mocquereaua, ale spíše neumě, totiž „souhrnu znaků obsažených v jedné slabice“, jak ji definuje moderní sémiologie.

Podobné aluze na gregoriánský chorál nenajdeme v díle Karlheinze Stockhausena. Přes vyjádřený vztah ke křesťanství v 50. letech nesložil tento skladatel, Boulezovo alter-ego, žádné vyslovené náboženské dílo. Jenom *Gesang der Junglinge*, první převratné dílo spojující konkrétní a elektronickou hudbu, svědčí o odloženém projektu mše určené pro kolínskou katedrálu. V posledním cyklu KLANG, složeném v době, kdy odvrhl náboženskou praxi, však najdeme dvě díla určená pro milánský dóm, která přímo odkazují ke dvěma svátkům, pro které byly složeny: *Himmelfahrt* (Nanebevstoupení) pro varhany či syntetizátor a *Freude* (původně nazvaná *Letnice*) pro dvě harfy. Ta mimo jiné přejímá gregoriánský hymnus *Veni creator*, jehož dvacet čtyři veršů zpívaných dvěma harfistkami frázuje různé oddíly díla, ale bez původní melodie.

Závěr

Je prolínání světa staré a nové hudby, které, jak jsme mohli vidět, využil Messiaen co do stylu a Boulez díky gregoriánské syntaxi, příhodné i dnes? *Láska k dálce* (*L'amour de loin*) od Kaija Saariaho sklídila pochvalnou kritiku, na níž se z velké části podílela středověká stylistika vyvažující modernu, která se v lyrickém prostředí tradičně nevyužívá. Marc-André Dalbavie byl naopak vypískán při provedení svého *Sextine Cyclus* v roce 2000 v Minneapoli. Podruhé už se o něco podobného nepokusil. Pravděpodobně existuje určitá hranice vlivu staré tradice na současnou tvorbu. Sledujeme-li mediální vyzařování, představoval by Arvo Pärt jakýsi bod rovnováhy mezi hudební tvorbou a tradicí. Máme v tom vidět kompromis?

Z francouzského originálu přeložila Klára Jirsová.

POZNÁMKY:

- 1/ O. MESSIAEN: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome IV. Paris, Alphonse Leduc 1997, s. 8.
- 2/ C. DEBUSSY: *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard 1987, s. 34.
- 3/ O dvacet let dříve učil Dukas Messiaena na konzervatoři v Paříži.
- 4/ P. DUKAS: *Écrits sur la musique*. Paris, Société d'Éditions Françaises et Internationales 1948, s. 677.
- 5/ Tamtéž, s. 678–679.
- 6/ J. VIRET: *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme 2001, s. 178.
- 7/ Tamtéž, s. 179.
- 8/ Messiaenova díla jsou tvořena ze sekvencí, což Boulez komentuje slovy: „Messiaen nekomponuje, jen klade vedle sebe!“ („Propositions“. IN: *Relevés d'apprenti*. Paris, Seuil 1966, s. 68).
- 9/ Přepis podle: a. *Graduale triplex*. Solesmes 1979, s. 270; b. O. MESSIAEN: *Méditations sur le mystère de la Sainte trinité*. Paris, Éditions Alphonse Leduc A.L.24656, 1973, s. 16; c. *Verset pour la fête de la Dédicace*, A.L.23043, 1961, s. 2; d. *Livre du Saint Sacrement*, A.L.27373, 1989, s. 113.
- 10/ Jak dokládají názvy partitur a příložené programy.
- 11/ O. MESSIAEN: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tome IV. Paris, Alphonse Leduc 1997.
- 12/ Tamtéž, s. 26–32.
- 13/ Tamtéž, s. 35–38.
- 14/ Tamtéž, s. 38–40.

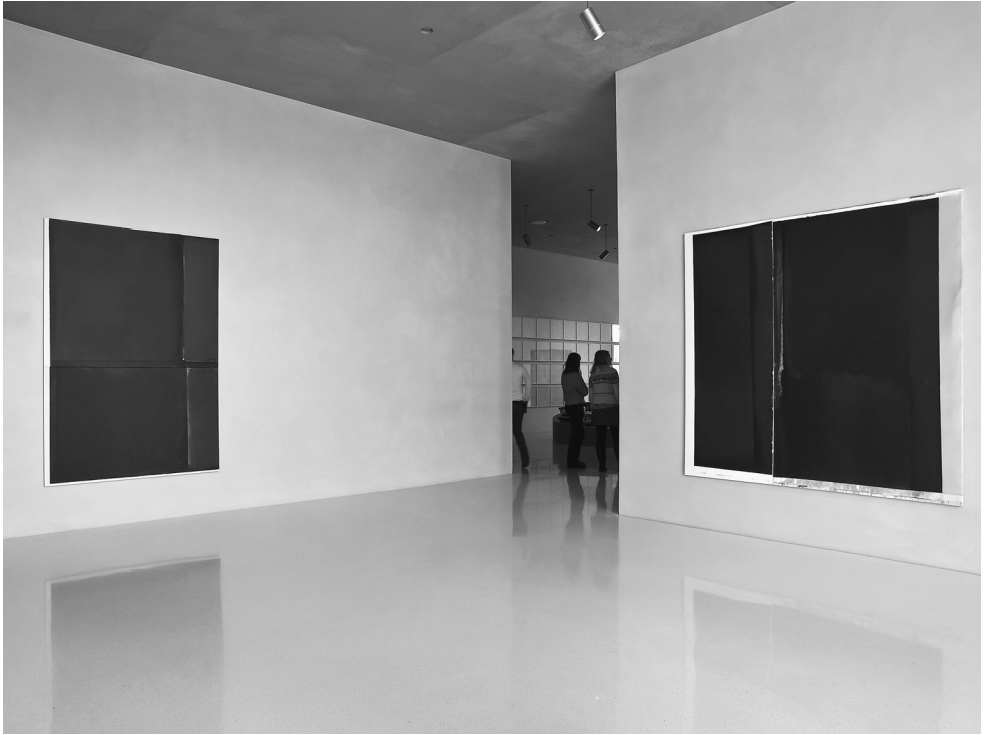
- 15/ DOM A. MOCQUEREAU: *Le nombre musical grégorien, ou rythmique grégorienne*. Rome–Tournai, Société de Saint-Jean l'Évangéliste 1908.
- 16/ O. MESSIAEN: *Traité de rythme...*, s. 62.
- 17/ Messiaen mluvil o vídeňské škole a dílech jejích žáků pracujících s principem seriality jako o „šedivé hudbě“, v protikladu k vlastní barevné hudbě zděděné od Mozarta a Debussyho.
- 18/ Která zahrnuje zejména americké minimalistické proudy z 60. let.
- 19/ Podle PAUL HILLIER: *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers)*. Oxford University Press 1997, s. 174–175.
- 20/ Doslova zvony či zvonky podle *tintinnabules*, používaných při katolické liturgii.
- 21/ *Annum per annum: Arvo Pärt/chant grégorien*. Aare-Paul Lattik, *Vox Clamantis*, dir. Jaan-Eik Tulve, Paris, Arion 2002.
- 22/ Vydaná partitura, © Universal Edition UE 19823, Vienne, 1990, s. 7.
- 23/ Od roku 1959 žije Boulez v Baden-Badenu na KapuzinnerstraÙe. Sám na toto téma ve své korespondenci často žertuje.
- 24/ „Forme“. IN: *Points de repère I/Imaginer*, JEAN-JACQUES NATTIEZ (ed.). Paris, Christian Bourgois Editeur 1995, s. 360.
- 25/ Přičemž termín „antifona“ označuje hlas, který odpovídá (anti-phony).
- 26/ Nedokončený formant „Antiphonie“ byl rychle stažen. Krátký dvoustránkový fragment nazvaný „Sigle“ však byl publikován v jedné antologii současně klavírní hudby, vydané v roce 1968 (*UE Buch der Klaviermusik im 20. Jahrhundert*. Wien, Universal Edition UE12050, 1968, s. 88–90). „Sigle“ představuje dvě alternace odpovědí/veršů: A-B-A-A-B et B-A-B-B-A.
- 27/ P. BOULEZ: „Sonate que me veux-tu?“. IN: *Points de repère I/Imaginer...*, s. 437.
- 28/ Tamtéž, s. 438.
- 29/ Tamtéž, s. 442.
- 30/ Viz B. TISSIER: „Le problème de la fin d'œuvre dans les *work in progress* bouléziens : les pérégrinations de *Dérive 2*“. IN: *La fin d'œuvre en musique. Sens et significations entre création et réception*. Paris, Éditions Delatour 2013, s. 115–126.
- 31/ Vydaná partitura *Dérive 2* (verze XI/2004), London, Universal Edition UE 31940, 2001, s. 4.
- 32/ Odvozeno z řeckého *αντίφωνα* přes staroanglické *antefn*, jehož význam je příbuzný s antifonou.
- 33/ Od konce 16. století se objevují pasáže pro sólové hlasy v alternaci se sborem, později s orchestrálním doprovodem, například u Purcella či Blowa.
- 34/ „Les Anthèmes“..., s. 22. Zde také: „Volbu titulu ovlivnila vzpomínka na dětství: žalmy zpívané během Svatého týdne (Jeremiášův *Pláč*) a jejich jasně strofické členění vyznačené hebrejskými písmeny aleph, bet, gimel atd.“ IN: *Un entretien de Wolfgang Fink avec Pierre Boulez*, booklet CD *Incises, Messagesquise a Anthèmes 2*, Hamburg, Deutsche Grammophon 2000.
- 35/ Archives du Chœur Grégorien de Paris, Abbaye de Fontfroide, Narbonne.
- 36/ P. BOULEZ: „Texte et pré-texte“, rozhovor s Peterem Szendym, Paris, *Genesis* č. 4, 1993, s. 144.

37/ Dopis Pierra Bouleze Yehudovi Menuhinovi, uložený ve Fondation Paul Sacher, sbírka Pierre Boulez.

38/ Tamtéž, sv. 1, s. 80 a 84.

Brice Tissier, Ph.D. (1980), je francouzský muzikolog. Mezi lety 2001 a 2008 řídil Chœur Grégorien de Paris, přednášel na l'Université de Paris-Sorbonne a aktuálně přednáší hudební analýzu na Conservatoire Nationale de Toulouse a na Institut Supérieur des Beaux-Arts de Toulouse. Je autorem řady článků věnovaných dílu Pierra Bouleze a obnově gregoriánského chorálu.



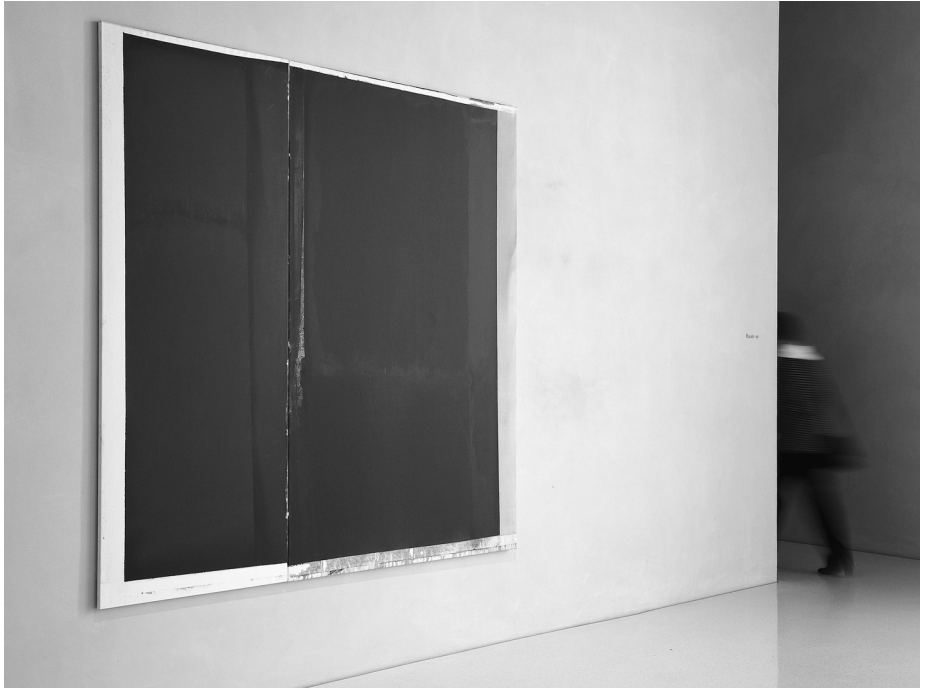


Legenda k obrazovému doprovodu

Číslo *Salve* o hudbě a liturgii jsme doprovodili ukázkami z díla jednoho z nejzajímavějších českých malířů mladší generace, Jaromíra Novotného. Sympatické na jeho díle je, že se vyznačuje touhou po jednoduchosti, redukci, oproštěnosti od velkých spekulací a gest. Novotný je advokátem soustředěnosti na detail, konkrétní úkol a vytrvalé úsilí. Nicméně, jak je vidět z jeho intervencí, nebojí se také vstoupit do „starých“ kontextů a vystavit své obrazy odvčným základním lidským otázkám.

- s. 1, 3, 7, 8 Introdukce, postní intervence v kostele Nejsv. Salvátora, 2014, ofsetová barva a olej na plátně, různé rozměry. (Foto Petr Neubert)
- s. 22 Fermata, 2014, Bílý nástěnka, Komunikační prostor Školská 28, Praha. (Foto Jiří Thýn, detail)
- s. 30 Bez názvu, 2014, ofsetová barva na papíře, listy 30×21 cm. (Foto autor)
- s. 47 Bez názvu, 2014, ofsetová barva na papíře, listy 30×21 cm. (Foto autor)
- s. 48 Viditelné formáty, Galerie hlavního města Prahy, 2012. (Foto Martin Polák)
- s. 55 Pohled do ateliéru, duben 2014. (Foto autor)
- s. 56 #11, Galerie Na shledanou, hřbitov Malsička, Volyně. (Foto Jan Freiberg) Část instalace v nedokončené smuteční síni, která dnes funguje jako prostor pro prezentaci současného umění. Autorské projekty vždy vznikají pro toto konkrétní místo.
- s. 65 Nástěnka, 2014, práce na papíře a fotopapíře. (Foto autor, detail) Sestavení prací v několika řadách nad sebou a podle různých parametrů představuje polyfonní strukturu, partituru, dočasně složenou z jednotlivých prvků.
- s. 66 Viditelné formáty, Galerie hlavního města Prahy, 2012. (Foto Martin Polák, detail instalace)
- s. 88 Nástěnka, 2014, práce na papíře a fotopapíře. (Foto autor, detail)
- s. 98 Bez názvu, 2014, akrylová disperze a olej na polyesteru, MDF, 70×60 cm. (Foto autor)
- s. 109 Key Painting #5, 2013–2014, ofsetová barva a olej na plátně, 220×195 cm. (Foto Martin Polák)
- s. 110 Key Painting #6, 2013, ofsetová barva na plátně, 220×200 cm. (Foto Martin Polák)
- s. 125 Kolumba (Kunstmuseum des Erzbistums Köln), 2012, Kolín nad Rýnem. (Foto autor)
- s. 126, 128 Kolumba (Kunstmuseum des Erzbistums Köln), 2012, Kolín nad Rýnem. (Foto Stefan Kraus)
- s. 134 Transition I, 2009, akryl na plátně, 210×210 cm. (Foto Martin Polák, detail)

Jaromír Novotný (* 1974) studoval v letech 1993–1999 na AVU v Praze v ateliérech kresby Jitky Svobodové a konceptuálních tendencí Miloše Šejna. Z jeho samostatných výstav lze uvést např. Finisterrae, Geukens & De Vil, Antverpy (2009), Visible Paintings, Galerie Jiří Švestka, Berlín (2010), Černá, Galerie SPZ, Praha (2011), Jaromír Novotný, Kolumba – Muzeum umění arcidiecéze v Kolíně nad Rýnem (2012), Viditelné formáty, GHMP – Staroměstská radnice, Praha (2012), Guiding Lines, hunt kastner, Praha (2013), #11, Galerie Na shledanou, Volyně (2013/2014). Více naleznete na jeho internetových stránkách www.jaromirnovotny.com.



Anotace

Mezinárodní teologická komise: Trojjediný Bůh a pokoj mezi lidmi. Křesťanský monoteismus proti používání násilí
Olomouc, Vydavatelství Univerzity Palackého 2014

Existuje jednoznačná a přímočará vazba mezi vírou v jediného Boha a násilím? V posledních letech se objevují hlasy, které vypovídají o monoteismu právě v tomto smyslu. Mezinárodní teologická komise se ve svém chronologicky posledním dokumentu zabývá nastíněnou problematikou a výslovně tvrdí, že nenásilí je znakem autentické náboženskosti ve všech jejích projevech. Tímto způsobem vybízí nejenom křesťany, ale také vyznavače ostatních monoteistických náboženství k zamyšlení, případně k tomu, aby se k dané výzvě aktivně připojili. Text dokumentu by měl oslovovat nejenom teology, ale také vyznavače monoteistických náboženství, religionisty, odborníky na sociologii náboženství, dějiny náboženství, politology a všechny, kdo se o tuto oblast lidského a společenského života blíže zajímají.

Jorge Miras – Juan Ignacio Bañares: Manželství a rodina. Uvedení do teologie
Pardubice, Axis 2014

Manželství a rodina jsou základní společenské struktury na celém světě. Představují cestu vedoucí ke štěstí každého člověka. Tato publikace poskytuje ucelený úvod k základním tématům manželství a rodiny tak, jak je pojímá křesťanské zjevení. Autoři přístupným jazykem představují hlubokou provázanost katolické nauky a morálky s komplexním pohledem na člověka. Odhalení krásy manželství, radosti, kterou nabízí rodinný život, a poznání místa, jež manželství zaujímá v Božím plánu, je cestou překonání krize rodiny a manželství dnešního západního světa.

Michal Opatrný: Sociální práce a teologie. Inspirace a podněty sociální práce pro teologii
Praha, Vyšehrad 2014

Kniha se zaměřuje na otázku, zda a jak může sociální práce obohatit křesťanskou, konkrétně katolickou teologii. Východiskem je teologie II. vatikánského koncilu, konkrétně konstituce *Gaudium et spes*, která stanovila základní směr dialogu církve se světem, otevřenosti učit se a přijímat pomoc od oblastí a profesí považovaných tradiční teologií za světské. Důležité místo má také koncilní pojem znamení času, zdůrazňující zasazenost církve a jejího zvěstování do konkrétního historického

a sociálního kontextu. Pozornost je věnována soudobé diskuzi zejména v odborné německojazyčné literatuře, stejně jako stavu současné české katolické praktické teologie.

Peter Kreeft: Pout'
Praha, Krystal OP 2014

Obraz života jako cesty je pravděpodobně jedním z nejpopulárnějších obrazů světové literatury. Různé cesty vedou k různým cílům – a cesty myslí jsou právě tak skutečné, jako cesty těla. Jako musíte volit, kdykoli přicházíte na rozcestí své fyzické cesty, musíte volit i mezi různými myšlenkovými cestami, různými životními filozofiemi. Kniha vypráví o pouti za smyslem života a o vyjití anebo úniku od deseti chybných odboček na této pouti.

Kalistos Ware: Síla jména
Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2014

V originálním výkladu Ježíšovy modlitby vystihuje metropolita Kallistos živou tradici a teologii pravoslavi. Chce nás nově oslovit naukou hěsychastů, učitelů vnitřního ztišení, a dokládá, že z jejich učení a duchovní zkušenosti může čerpat užitek každý, kdo se modlí. Dílko *Síla jména* se dočkalo mnoha vydání a bylo přeloženo do řady jazyků, je ceněno jako skutečná perla duchovní literatury.

Matta el-Meskin: Rady k modlitbě. Pohled křesťanského východu
Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2014

Skutečný člověk modlitby se nespokojí s tím, že své bratry nosí v srdci a přednáší je v modlitbě před Boha, ale přináší Boha bratřím a všem lidem, zvláště hříšníkům. Protože od Boha získal dar vidět vlastní hříchy, ví, jak v druhém zahlédnout Boží obraz, jehož otisk v sobě každý nosí. Ví i to, že tento obraz se může rozzářit více než hřích, který člověka tupí. Duch usvědčuje z hříchu, ale také přináší útěchu. V modlitbě jsme znovu přijati za syny, kteří volají: „Abba, Otče!“ Matta el-Meskin (vl. jménem Yusuf Iskandar, 1919–2006) se narodil v prosté rodině v městě Banha v deltě Nilu. Jako igumen kláštera sv. Makaria v Egyptě se časem stal jednou z nejvýznamnějších osobností koptské pravoslavné církve. Jeho knihy se čtou nejen mezi kopty, ale po celém křesťanském světě.

Elaine Murray Stoneová: Dobrodružství Matky Terezy
Kostelní Vydrů, Karmelitánské nakladatelství 2014

Kniha předkládá čtenářům inspirativní příběh jedné z nejobdivovanějších a nejoblíbenějších žen naší doby. Matka Tereza pochopila, že je Bohem povolána k tomu, aby mezi lidmi vyvrženými na okraj společnosti žila, pečovala o ně a umožnila jim důstojně zemřít. Elaine Murrayová Stoneová vypráví o tom, jak Bůh žehnal Misionářkám lásky, které Matka Tereza založila, a jak se jejich dílo šířilo po celém světě.

Jan Koblížek: Pojem společenského souhlasu u Františka Suáreze. O principech politické moci
Olomouc, Refugium Velehrad-Roma 2014

Kniha pojednává o teorii společenské smlouvy u španělského jezuitu Františka Suáreze (1548–1617). Většinou jsme zvyklí spojovat toto téma s novověkými humanisty, jako jsou například Thomas Hobbes, John Locke nebo Jean Jacques Rousseau. Nicméně i pozdní scholastikové se tímto tématem důkladně zabývali. František Suárez navazuje na aristotelskou tradici a snaží se ve své politické teorii spojit pojmy lidské přirozenosti, finality a svobodné vůle. Jeho pojetí společenské smlouvy zachovává metafyzický rozměr lidské přirozenosti a zároveň klade za základ moderní společnosti člověka jako individuum. Protože je Suárez zastáncem „přirozené demokracie“ a konkrétní politické moci jako pozitivně dané člověkem, lze ho bez nesnází považovat za předchůdce moderní evropské státovědy.

Jan Sokol: Etika, život, instituce. Pokus o praktickou filosofii
Praha, Vyšehrad 2014

Výsledky moderní evoluční biologie naznačují, že mravnost v lidských společnostech není jen nějakou konvenční „nadvstavbou“, nýbrž navazuje na podstatné rysy všeho živého a rozvíjí je specificky lidskou kulturou. Jednající člověk tak není jen svébytná osoba, odpovídající pouze za své vlastní činy, nýbrž nese faktickou odpovědnost i za to, co ve své kultuře a společnosti přebírá. Tato nesmírně široká odpovědnost se musí v současných společnostech rozdělit, podobně jako se dělí a specializují i naše činnosti. Není to však jen břemeno, které by náš život omezovalo, nýbrž může mu také dávat obsah a smysl, který v současné společnosti citelně chybí. A právě tento chybějící smysl, stejně jako společná naděje, jsou možná jednou z hlavních příčin často připomínané „krize“ současných společností. Společný náboženský základ starších společností sice filozofie nemůže nahradit, může však připomenout, bez čeho se ani moderní pluralitní společnosti patrně neobejdou.

**Pavel Helan – Jaroslav Šebek: Československo a Svatý stolec. II/1 Kongregace pro mimořádné církevní záležitosti. 1919–1925
Praha, Masarykův ústav AV ČR 2013**

Výběrová edice dokumentů z fondu Kongregace pro mimořádné církevní záležitosti přináší dokumenty z nedávno zpřístupněných vatikánských archivů. Je unikátním svědectvím o československo-vatikánských vztazích v období let 1919–1925, především z pohledu samotného Svatého stolce. Přibližuje etapu od navazování diplomatických vztahů po vzniku Československa až po roztržku v roce 1925, tak zvanou Marmaggiho aféru, která měla za následek tříleté ochlazení vzájemných vztahů. Dokumenty jsou publikovány v jazyce originálu (převážně v italštině) a doplněny rozsáhlými anotacemi a vysvětlivkami.

**Marie-Madeleine Davy: Románská symbolika. Duch 12. století
Praha, Malvern 2014**

Slavná francouzská medievistka Marie-Madeleine Davy (1903–1998) ve své knize zkoumá úlohu symbolů v románském umění a role symboliky v životě člověka 12. století. V širokém rozpětí od mystických textů přes architekturu až po grálovou literaturu autorka přibližuje duchovní zkušenost tehdejšího člověka, která je symboly živena. Symboly vyučují jazyku, který je jazykem lásky a poznání, a jsou tedy v této době alfou a omegou duchovní zkušenosti, ba dokonce tvoří celou abecedu tohoto tajemného jazyka, přirovnávaného k jazyku andělů.

**Michal Šroněk: De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy
Praha, Ústav dějin umění Akademie věd 2013**

Publikace je věnována v první řadě katolické obrazové kultuře v prostředí předbělohorské Prahy, nejvýznamnějším objednavatelům, umělcům a místům, pro něž byla malířská díla určena. Na obraz je v publikaci nahlíženo jako na médium, které v konfesně rozdělené společnosti hrálo navenek roli reprezentační, případně didaktickou, a uvnitř katolické komunity bylo nástrojem sebeidentifikace. Druhá část práce se zabývá vztahem katolíků k nekatolické kultuře země krátce po porážce stavovského povstání roku 1620 a v době počínající katolické protireformace.

Michael Merrill: Louis Kahn: O promyšleném vytváření prostor Zlín, Archa 2014

Přehodnocení paradigmatu prostoru moderní architektury je jedním z trvalých příspěvků Louise Kahna této profesi. Výkresy k nerealizovanému projektu Dominikánského kláštera (1965–1969) nabízejí intimní pohled na architekta při práci na několika zásadních otázkách architektonického prostoru, a to hledání zdrojů významu v sociální, morfologické a krajinné dimenzi. Tato studie otevírá cestu k prozkoumání Kahnova prohlubujícího se chápání prostoru skrze několik jeho nejvýznamnějších děl a předkládá nový pohled na bohatou poezii prostoru této architektury. Jakožto výsledek rozsáhlého výzkumu, bohatě ilustrovaná včetně dosud nepublikovaného archivního materiálu a nových diagramů, je tato kniha nejen ideálním úvodem do Kahnova myšlení, ale i zhodnocením díla trvalého významu.

Fridrich Bridelius: Jesličky. Staré nové písničky Brno, Host 2014. Pavel Kosek, Tomáš Slavický, Marie Škarpová (eds.)

Kritická edice zpřístupňuje zpěvníček adventních a vánočních písní *Jesličky, Staré nové písničky* (1658), který sestavil jeden z nejvýznamnějších českých básníků Fridrich Bridelius SJ. Knižní publikace je první edicí prezentující tento barokní kancionál v úplnosti a ve všech třech základních dimenzích, tj. literární, hudební a jazykové. Písňové texty jsou editovány společně s notací, každá píseň je doprovázena textově- a hudebněkritickými poznámkami, vysvětlivkami a diferenčním slovníkem. Kniha obsahuje také „Katalog písní kancionálu Jesličky“, v němž je vyložen původ a proměny jak textové, tak hudební složky všech písní *Jesliček*, a trojici doprovodných studií, které interpretují tento zpěvník a písně v něm shromážděné v několika vybraných dobových kontextech. Součástí publikace je zvukové CD s nahrávkou kompletního repertoáru *Jesliček*.

Anotace připravili Jana Nosková a Benedikt Mohelník OP.

Všechny anotované tituly lze zakoupit či objednat

v Knihkupectví Oliva (<http://www.oliva.op.cz>).



English Summary – Music and Liturgy II

Albert Gerhards

In the Tension between the Word and the Sign Church Music and Theological Development

Professor Gerhards grounds his study on the finding that the music in the West never became a real theological issue, and with its incomprehensibility caused all the time certain unease, and was rather suspicious. Particularly instrumental music had traditionally only one function in the external staging of an ostentatious splendour, but not on the basis of internal affinity to the liturgical events. Thus emerges a significant deficit in theological evaluation of music. The study refers above all to the theological demarcation of church music during services and other liturgical celebrations. It comes up that church music – both vocal and instrumental – has been in our culture for centuries associated with the language of faith. In this way this speech of music creates multifarious areas of identification and meetings. It presents an inestimable value, not only within the Church but also in the cultural history of all mankind.

Wolfgang Bretschneider

Joys and Pains of the Reform of Church Music Fifty years of Constitution Sacrosanctum Concilium

The author asks a question whether the post-conciliar enthusiasm about liturgical reform has produced the desired effect: did the liturgy become more attractive, isn't there in fact beside the crisis of the Church also a crisis of the liturgy? Then he formulates his views about the weaknesses and imperfections of the present-day worship: the author speaks about insufficient culture of celebration, about the poor quality of the homilies in the liturgy, as well as the poor quality of music. As a central point of remedy he presents the question: What image of God actually have Christians participating in the liturgy? The second point is the cultivation of the liturgy as a symbolic event where even music plays an important role.

Emmanuela Kohlhaas

Music and Spirituality Can Music be a Space of the Experience of God?

In the focus of the Benedictine Sister Emmanuela are the stories (literary, mystical, memorial, etc.) about the experiences associated with religious life on one side and music on the other, in which people use the same or similar terms to describe what they experienced. She reveals how close these worlds are. The ability of music to touch human person emotionally can become a medium for spiritual experience, may become in similar way an "ultimate experience".

Wolfgang Bretschneider

What Tasks Should Accomplish Music in the Cathedral?

The author states that in many church documents of the last decades was highlighted the exceptional position of cathedrals, which stay at the centre of the diocese, where theological, spiritual and liturgical life culminates, and therefore they serve as a model. What happens or has happened in the cathedral should have an exemplary character. Bretschneider in the epigraphic way lists a number of points that need to be taken into account to ensure that the liturgical and musical events in the cathedral would elevate to an appropriate level.

The Organ is like a Harp of King David

Interview with Josef Kšica, a Choirmaster and Organist of the Cathedral of Sts. Vitus, Wenceslas and Adalbert

The interview with present long-standing organist at Prague's St. Vitus Cathedral deals with the new sound-design of the cathedral, the reconstruction of organ and construction of the new one, with the issue of concerts in sacred buildings, with the issue of *schola cantorum*, and with the importance of music in the liturgy in general.

Survey about Music and Liturgy

(D. Eben, S. Hoříňka, R. Hugo, Br. Jan od Kříže,
L. Petřvalský, Z. Pololáník, M. Rataj, B. Sojková, J. Trojan, P. Vrábel, J. Zadina)

We addressed several prominent contemporary Czech composers and performers with three questions concerning the relationship of music and liturgy in our country:

1. *How do you see the situation of liturgical music in our country?*
2. *What place, according to you, should or could have in the liturgy the contemporary music?*
3. *Which events regarding music and liturgy during the last 25 years would you highlight as successful, what should improve? Is there anything new to try, some new paths to take?*

Richard Mailänder

Old New forms

Evensong and Advent Vigils in Cologne

Richard Mailänder, the expert on church music in the Cologne archdiocese, describes in his text the project of "Evensongs" – a form of Evening Liturgy of the Hours successfully conducted in Cologne. He describes the experience of finding liturgical form that combines Vespers and Compline and musically would allow both active involvement of participants and just quiet listening. One of the models there was a liturgy of Anglican Evensong. As another successful musical experiment can be mentioned the Advent Vigils, inspired by the English tradition of the *Festival of Nine Lessons and Carols*.

Milada Jonášová

Music in the St. Vitus Cathedral in the 18th Century

Repertoire and its Interpreters

The study of the Czech musicologist is comes out of the rich music library of the choir of the metropolitan Church of St. Vitus which is one of the largest in Bohemia. The author deals with the everyday running of a choir of St. Vitus and personalities of its choirmasters, among others Mikuláš František Xaver Wentzely, Kryštof Karel Gayer, Johann Anton Thaddäus Görbig and especially Josef Antonín

Sehling – to whom is paid the most eminent attention for the width of repertoire connected to him and to his time.

Brice Tissier

Gregorian Chant and Contemporary Music

Are there Favourable Comparisons?

The study of the French musicologist shows that the impulses of Gregorian chant can be seen even in modern music. The basic similarity is due to the very fact that both Gregorian chant and modern music solves the same problem – the development of musical language. The author examines Gregorian citations and style on particular samples, especially in the music of O. Messiaen and Arvo Pärt. The second part is devoted to the Gregorian syntax in the music of Pierre Boulez.

SALVE hledá velkorysé dárce a podporovatele

Proč potřebujeme Vaši pomoc:

- ☛ Salve, revue pro teologii, duchovní život a kulturu má za sebou 24 let existence. Během této doby prošlo také vývojem v odbornosti, grafické tváři, obrazovém doprovodu i tiskové kvalitě.
- ☛ Náklady samozřejmě rostou, a tak nyní překračují náš zisk z prodeje jednotlivých čísel. Jsme odkázáni na několik velkorysých dárců.
- ☛ Vzhledem ke změnám cen poštovního a dalšímu zdražování jsme museli zvýšit cenu revue Salve na 80 Kč za výtisk při ročním předplatném 300 Kč a sponzorském 500 a více Kč.
Tato cena je však stále výrazně nižší než skutečné náklady.

Staňte se, prosím, předplatitelem SALVE – podpořte tak naši revui!

Číslo účtu pro sponzory: 6375022/2700, variabilní symbol: 72583

Adresa: Salve, Arcibiskupství pražské, Hradčanské nám. 16, 119 02 Praha 1 - Hradčany

Tel.: 603 229 688

E-mail: dominika@apha.cz

Další informace o revue SALVE najdete na <http://salve.op.cz>.



SALVE

revue pro teologii, duchovní život a kulturu
číslo 2 ročník 24 (2014)

vychází čtyřikrát ročně

pro Českou dominikánskou provincii a Arcibiskupství pražské vydává:
Krystal OP, s. r. o., Husova 234/8, Praha 1

šéfredaktor: Dominik Duka OP

redakce: Martin Bedřich a Norbert Schmidt

redakční rada /

Josef Bartoň, Petr Beneš CSsR, Filip Boháč OP, Dominika Bohušová OP, Gregor Buř,
Tomasz Dostatni OP, Štěpán Filip OP, Ludvík Grundman OP, Klára Jirsová,
Pavel Vojtěch Kohut OCD, Benedikt Mohelník OP, Jiří Pavlík, Tomáš Petráček,
Tomáš Pospíšil OP, Albert-Peter Rethmann, Oldřich Selucký, Karel Šprunk, Petr Štica,
Jaroslav Šubrt, Alexius Vandrovec OSB, David Vopřada.

sídlo redakce /

Salve, Arcibiskupství pražské, Hradčanské nám. 16, 119 02 Praha 1 – Hradčany
tel.: 603 229 688, e-mail: dominika@apha.cz

Redakce přijímá příspěvky bez nároku na autorský honorář.

Odborné články jsou lektorovány.

jazyková korektura: Jan Linka

překlad do angličtiny: Diana Kopřivová OP

obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt

sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: Pavel Vodička

tisk: DURABO

internetové stránky: <http://salve.op.cz>

distribuce – objednávky /

Postservis, odd. předplatného, Česká pošta, s.p., 190 00 Praha 9, www.postabo.cz

e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 300 302

oddělení periodického tisku, Olšanská 38/9, 225 99 Praha 3

(Dosavadní předplatitelé obdrží složenku na předplatné poštou.)

cena 80 Kč

roční předplatné včetně poštovného 300 Kč, sponzorské 500 Kč a více

číslo účtu pro sponzorské příspěvky: 6375022/2700 v.s. 72583

MK ČR 67 83

ISSN 1213-6301