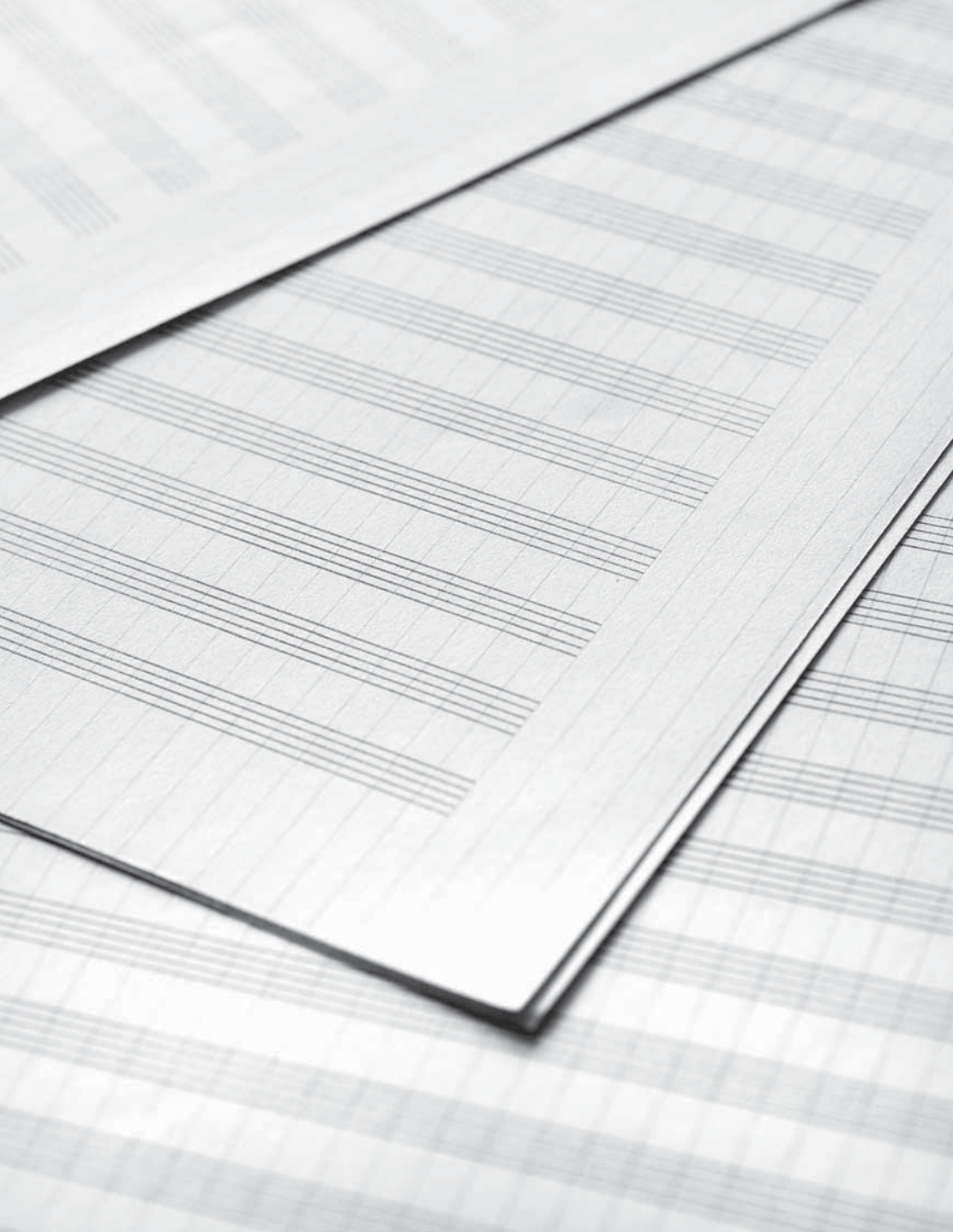
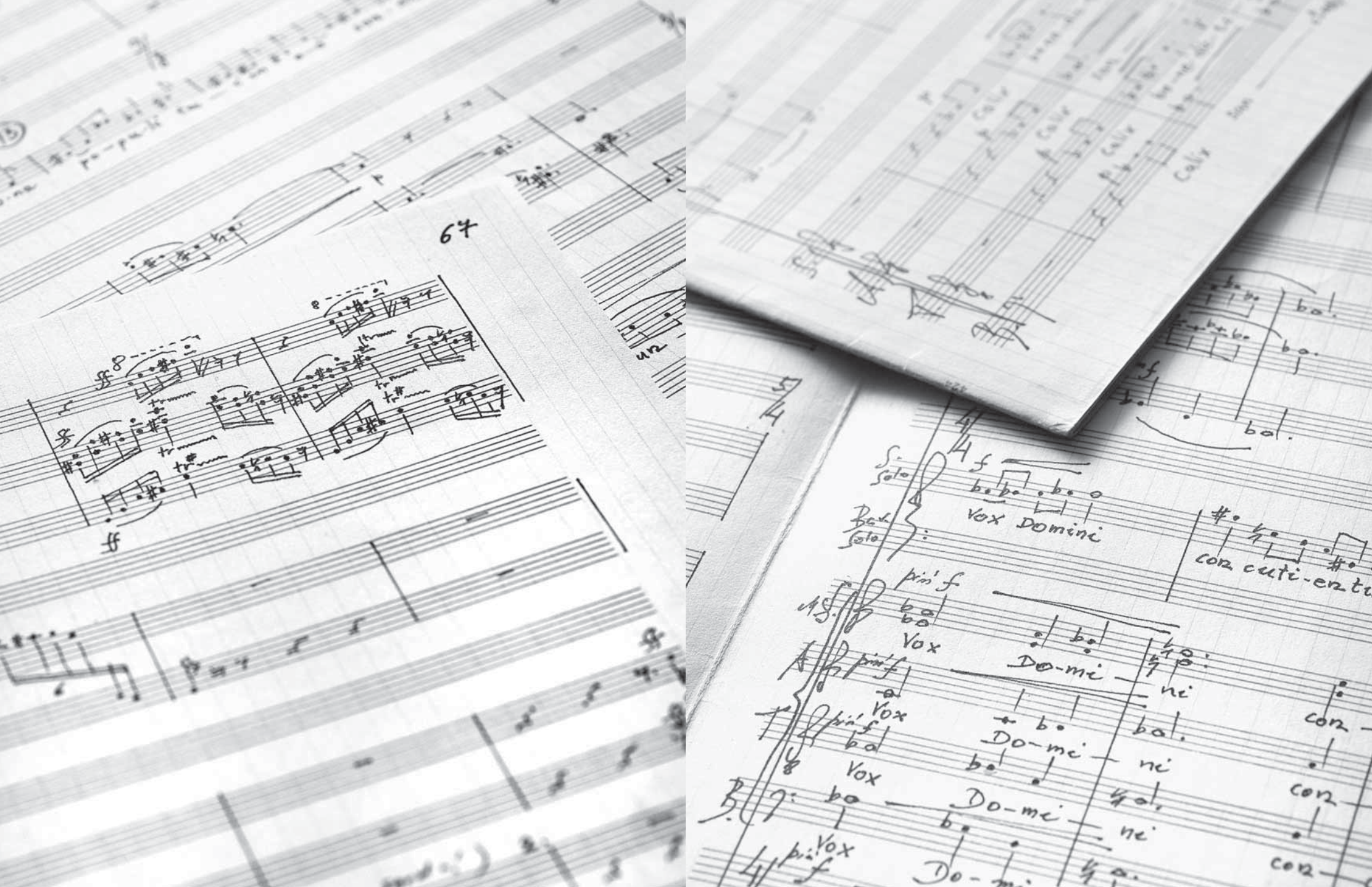
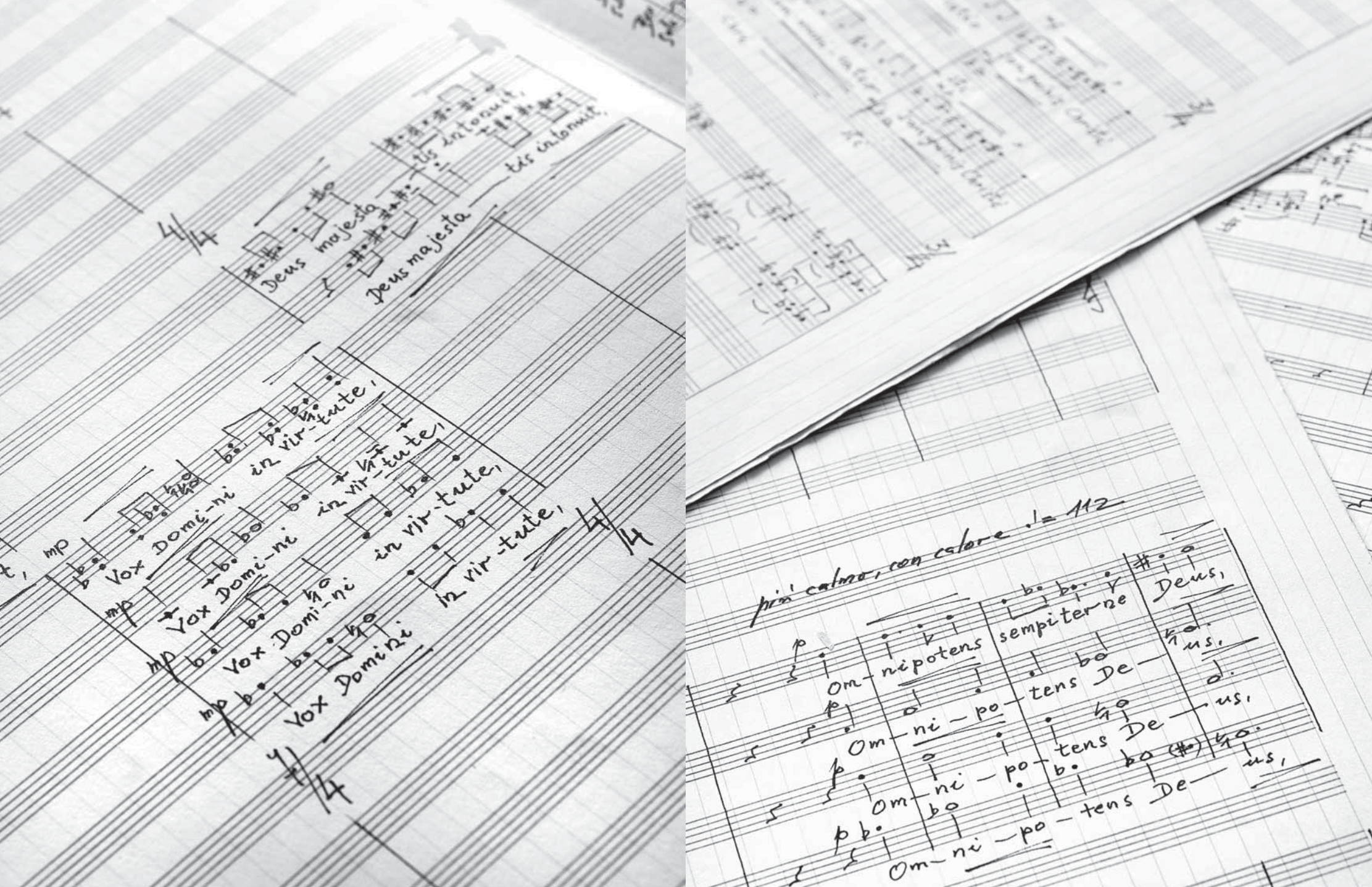



67
Vox Domini
con cuti-en tu
Vox
Do-mi
ni
Vox
Do-mi
ni
Vox
Do-mi
ni
con
con
con


Deus majesta
tis intonuit,
Deus majesta
tis intonuit,
mp
Vox Domi-ni in vir-tute,
Vox Domi-ni in vir-tute,
Vox Domi-ni in vir-tute,
Vox Domini in vir-tute,
più calma, con calore ♩= 112
Om-nipotens sempiterne Deus,
Om-ni-po-tens De-us,
Om-ni-po-tens De-us,
Om-ni-po-tens De-us,

## Obsah

Editorial / 7

Josef kardinál Ratzinger
K teologickému základu liturgické hudby / 11

František Kunetka SDB
*Musica sacra*, nebo *musica liturgiae sacrae*? / 33

Friedhelm Mennekes SJ
Varhany a liturgie / 57

Wolfgang Bretschneider
*Vox clamantis* – hudební skladatel Petr Eben
Nahlédnutí do planoucí duše / 67

Jean-Rodolphe Kars
Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie / 79

Aron Jean-Marie kardinál Lustiger
Úvahy nad dílem Oliviera Messiaena / 91

bratr Émile
Modlitba se zpěvy v Taizé / 99

Zpěv žalmů – těžiště mnišské modlitby
aneb Jak postavit oficium na nohy
Rozhovor s otcem Mikulášem, novicmistrem a kantorem v klášteře Sept-Fons / 109

Legenda k obrazovému doprovodu / 121

Recenze / 125

English Summary / 129



## Editorial

Vážení čtenáři,

hudba, jejíž vztah k liturgii je tématem tohoto čísla, zaujímá již od nejstarších dob zvláštní místo v dialogu člověka s Bohem. Jak zdůrazňuje v knize *Duch liturgie* kardinál Joseph Ratzinger, současný papež Benedikt XVI., slovo „zpívat“ patří k jednomu z nejpoužívanějších v Bibli. „Kde se člověk setkává s Bohem, tam si totiž už s pouhou řečí slov nevystačí. Probouzejí se ty oblasti jeho existence, které se samy stávají zpěvem.“[1] U sv. Tomáše Akvinského se dočteme, že „tam, kde končí slova, začíná zpěv“ – zpěv, samotná hudba, je něčím, co překračuje obvyklý rozhovor, uvádí nás za hranice světa pojmů, přes práh nevýslovného.

Hudba hraje tedy v liturgii zcela výjimečnou roli. Jedním – i když rozhodně ne jediným – z jejích nejdůležitějších úkolů je být „nositelkou“ slova. Zde má zvláště od poslední liturgické reformy II. vatikánského koncilu původ tolik diskutovaná otázka po aktivní účasti věřících na liturgické hudbě. Jak spojit jejich touhu po spoluúčasti na liturgii s požadavkem umělecké úrovně? Má církev na uměleckou úroveň rezignovat a podřídit vše proklamovanému společnému sjednocení se ve zpěvu? Nebo je dostatečným řešením Ratzingerova interpretace aktivní účasti jako aktivního poslechu? A jaké meze by takový poslech měl mít, aby se ze mše nestal „koncert s eucharistickým občerstvením“?

Reformy koncilu ale nejsou jediným zdrojem nových pochybností a úvah. Za zcela praktickou úvahou, jako např. Jakou hudbu můžeme v kostele hrát? – podotázkou by pak bylo Jaké koncerty můžeme v kostelech „připustit“? –, stojí otázka Co to vlastně je a zda vůbec je nějaká sakrální hudba? Odpovědi se pohybují v širokém spektru. Jako typické příklady můžeme uvést dvě katolické společnosti pro duchovní hudbu, založené po II. vatikánském koncilu, z nichž každá vychází ze zcela rozdílných východisek. Mezinárodní organizace *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* zastává názor, že sakrální hudba je sama o sobě nositelkou určitých duchovních kvalit, stoupenci tohoto přístupu často vyzdvihují dědictví tradice, hodnotu gregoriánského chorálu a rané polyfonie. Opačné stanovisko, které ztělesňuje organizace *Universa Laus*, zdůrazňuje funkční aspekt liturgické hudby, žádná hudba není podle této perspektivy „posvátná“ sama o sobě, ale teprve svým užitím při liturgii, což ale samozřejmě neznamená, že každá hudba je pro liturgii vhodná. Protiklad je zřejmý už z názvosloví. CIMS používá termín sakrální hudba (*musica sacra – sacred music*), zatímco UL hovoří o křesťanské rituální – liturgické hudbě (*christian ritual music*).[2]

Zmíněný vztah slova a hudby při liturgii nás přivádí k dalším otázkám: Jaké požadavky na hudbu tento vztah klade? Jak se hudba a slovo vzájemně ovlivňují? Jak může hudba otevřít srdce pro lepší vnímání Slova, a naopak jaké požadavky kladou slova liturgie na hudbu? Jaká hudba „je vhodná“, a jaká nikoliv? Jakou úlohu může při liturgii hrát hudba, která není vázaná na slovo – improvizace, disonantní hudba, moderní (vážná) hudba? A tak bychom mohli pokračovat dál a dále.

Podobně jako v číslech *Salve* věnovaných sakrální architektuře (4/2004) a teologii a výtvarnému umění (1/2007) se i v tomto čísle o vztahu hudby a liturgie dostáváme – přes všechna specifika – k otázkám vztahu starého a nového, tradice a jejího vývoje, napětí mezi „služebností“ umění v liturgii a snahou o jeho nejvyšší kvalitu, konfliktu požadavku srozumitelnosti a jednoduchosti a zároveň imperativu „poslušnosti vnitřní výzvě“ autora,[3] má-li se jednat skutečně o umění. A vůbec k otázce jeho smyslu, protože umění nelze redukovat jen na jeho „dekorativní, zkrášlovací či vyprávěcí“ funkci. Toto číslo *Salve* nenabízí odpovědi na všechny výše uvedené otázky (a mnohé další s tématem spojené), ale je opět koncipováno jako pozvání k dalšímu zabývání se touto problematikou. Jednotlivé příspěvky jsme se snažili vybrat jako určité hlubší sondy do širokého spektra vztahů hudby a liturgie, teologie a spirituality a nechat tak přece jen alespoň zahlédnout „jádro věci“.

Úvodní studie kardinála Josepha Ratzingera reaguje na zpochybňování místa umění v liturgii a nastiňuje nám dějiny diskuzí o liturgické hudbě od prvních staletí. Článek Františka Kunetky SDB ukazuje složitá hledání adekvátního uchopení otázky hudby a jejího církevního pojmosloví v dokumentech magisteria 20. století.

Německý jezuita Friedhelm Mennekes, jehož dialog se současným výtvarným uměním jsme již v *Salve* představili (1/2007), ukazuje ve svém textu varhany jako avantgardní, protože ve svém vývoji nikdy neukončitelný hudební nástroj. Varhany jsou již staletí nazývány *královnou hudebních nástrojů* mimo jiné proto, že mohou do chrámové hudby neustále vnášet novost. Rolí varhan není jen doprovázet zpívané slovo, vstupují do liturgie jako samostatný hlas.

Jako *pars pro toto* představíme osobnosti dvou významných katolických varhaníků a skladatelů 20. století. Prvním je náš nedávno zesnulý, světově uznávaný skladatel Petr Eben. Chtěli jsme Petra Ebena ukázat z trochu jiné než jen domácí, české perspektivy, a tak jsme o uvedení do jeho života a díla požádali známého německého varhaníka, muzikologa, liturgika a dlouholetého Ebenova přítele profesora Wolfganga Bretschneidera z Bonnu. Bretschneider nás vtahuje do Ebenova tvůrčího zápasu o opravdu svobodné umění, ukazuje jej jako hluboce duchovního člověka, kterého nezlomily tragédie 20. století a jenž našel pevný zá-



klad své hudby ve službě Slovu. Druhým skladatelem je Olivier Messiaen, který byl léta varhaníkem v kostele Nejsv. Trojice v Paříži. Tohoto „liturga eschatologie“ a „básníka stvoření“, který silně ovlivnil současnou skladatelskou generaci, jsme vybrali mimo jiné s ohledem na to, že letos slavíme sté výročí od jeho narození. Do jeho světa „hudebních barev a ptačího zpěvu“ můžeme vstoupit v textech Jeana-Rodolpha Karse, klavíristy a Messiaenova interpreta, pro něhož byla zkušenost Messiaenovy hudby rozhodující na jeho cestě k víře, a bývalého pařížského arcibiskupa Jeana-Marie kardinála Lustigera.

Zmínili jsme otázku aktivní účasti věřících. Svébytnou zkušenost sjednocení ve zpěvu představuje fenomén francouzského Taizé, které je snad nejznámějším společenstvím ekumenického charakteru. Zpěvy této komunity dnes v podstatě slouží jako jakási *lingua franca* napříč Evropou (a vlastně i za jejími hranicemi) na malých i velkých setkáních křesťanů. Staly se součástí repertoáru mnoha farních sborů, jsou známy svými jednoduchými a snadno zapamatovatelnými nápěvy, které připravují pro ztišení a modlitbu. Příspěvek bratra Émila zachycuje teologickou reflexi spirituálních aspektů zpěvů z Taizé, obohacenou osobním svědectvím známého filozofa Paula Ricoeura.

Číslo *Salve* uzavírá rozhovor s otcem Mikulášem, novicmistrem a kantorem v trapistickém klášteře v Sept-Fons, který mimochodem leží nedaleko Taizé. Liturgická hudba není jen otázkou farních společenství, rozhovor nám dává možnost nahlédnutí do hudby – zpěvu žalmů – v klášteře, a to v klášteře velice vitálním, kde se právě nyní tvoří nové věci. Gregoriánský chorál je dnes velice populární, nás však zajímal především z pohledu někoho, kdo s ním opravdu spojil celý svůj život, a to „profesionálně“ jako mnich. Podle otce Mikuláše je péče o kvalitu zpěvu zároveň snahou být svou pozorností skutečně přítomný tomu, co člověk dělá a zpívá. Právě v tom se nachází smysl mnišského zpěvu a jeho krásy. Nejde o plod estetických bádání, zábavy ani o pastorační snahu – jde o to pomoci těm, kdo se modlí, a skromným způsobem přispět ke chvále Stvořitele. Při tom všem má hudba neodmyslitelnou roli. Vždyť žalmy byly napsány proto, aby se zpívaly.

Tak se opět dostáváme k úvodní myšlence: „Kde se člověk setkává s Bohem, tam si už s pouhou řečí slov nevystačí. Probouzejí se ty oblasti jeho existence, které se samy stávají zpěvem.“

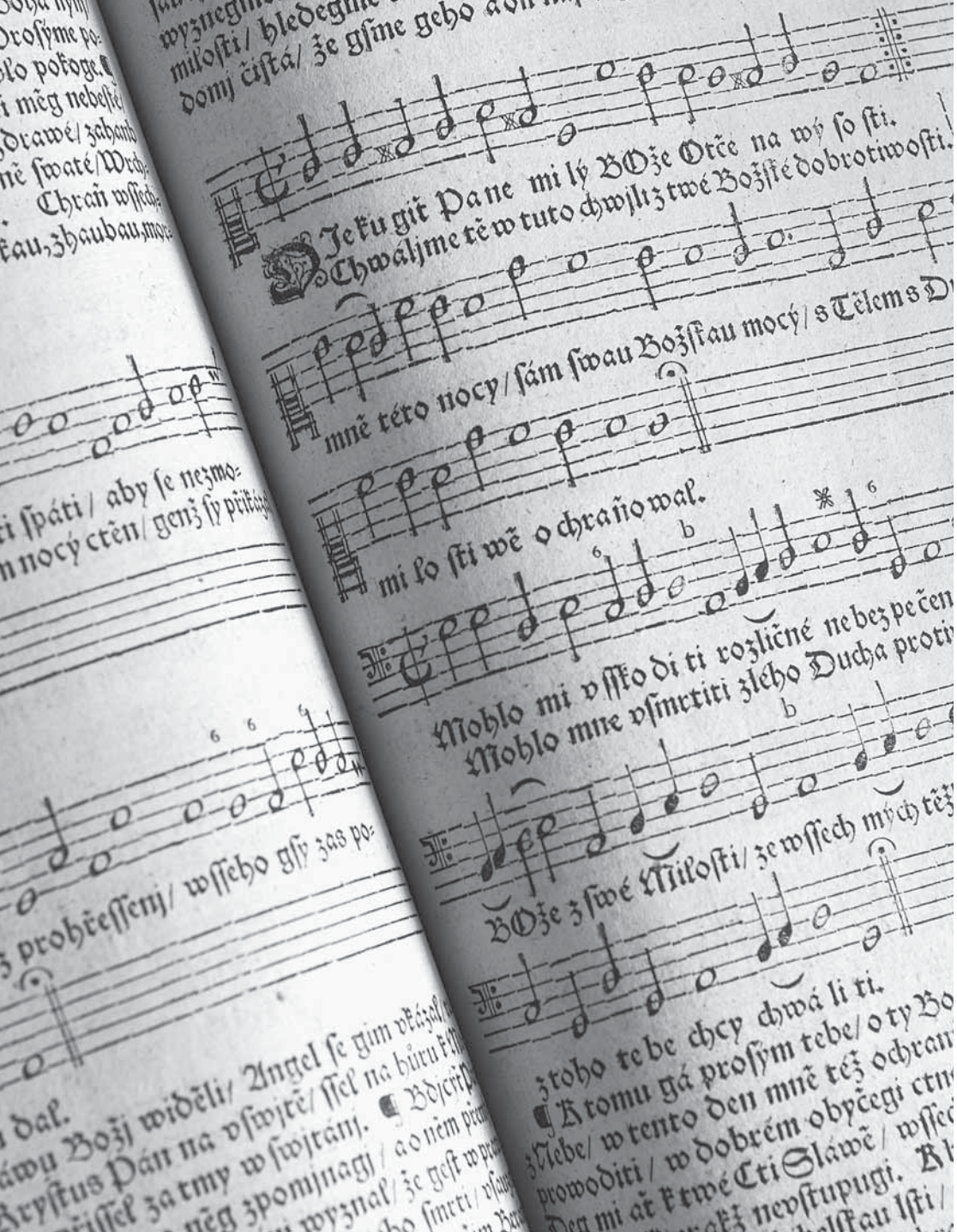
Klára Jelínková

**POZNÁMKY:**

1/ Joseph kardinál Ratzinger: *Duch liturgie*. Brno, Barrister & Principal 2006, s. 119.

2/ Virgil C. Funk: „Secular music in the liturgy? Are there any rules?“. IN: *Studia Liturgica*, Vol. 28, 1998, s. 177–193.

3/ Pie-Raymond Régamey OP: „Poslušnost vnitřní výzvě“. IN: *Salve* 2007, č. 1, s. 35–63.





**Joseph kardinál Ratzinger**

# K teologickému základu liturgické hudby

## Úvod: Krátké shrnutí pokoncilní diskuze o liturgické hudbě

Ve velice rozšířené německé edici textů II. vatikánského koncilu, kterou vydali Karl Rahner a Herbert Vorgrimler, čteme v konstituci o posvátné liturgii na začátku krátkého úvodu ke kapitole věnované hudbě udivující poznámku, že pravé umění, s nímž se setkáváme v liturgické hudbě,[1] je „vzhledem ke své v dobrém smyslu ezoterické podstatě těžko slučitelné s podstatou liturgie a s nejvyšší zásadou liturgické reformy“.[2] Tato věta je udivující proto, že text, který má komentovat – konstituce o posvátné liturgii –, vidí v hudbě „nejen přídavek a okrasu liturgie“, nýbrž je podle něj sama liturgií, součástí plného liturgického dění.[3] Ani Rahner a Vorgrimler ovšem nechtějí z bohoslužby vyloučit každý druh hudby. S podstatou bohoslužby se jim zdá neslučitelné jen vlastní umění, tj. tradiční hudba evropské církve. Proto se domnívají, že doporučení koncilu: „poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí“[4] neříká, že „se to musí dít v rámci liturgie“.[5] V souladu s tím na koncilovém doporučení pěveckých sborů zdůrazňují především to, že se vztahuje „zvláště“ na katedrály a z celkové souvislosti vzniká dojem, že koncil vlastně chce vidět tyto sbory jen tam a ještě s tím omezením, aby nebyly na překážku aktivní účasti lidu.[6] K liturgii tedy podle Rahnera a Vorgrimlera normálně nepatří „vlastní církevní hudba“, nýbrž „takzvaná užitná hudba (Gebrauchsmusik)“.[7]

Je nutno přiznat, že v koncilovém textu je dobře patrné určité napětí, v němž se předně odráží napětí mezi různými silami v koncilové aule a hlouběji pak patrně napětí ve věci samé. V tomto textu existuje velmi jasné doporučení toho, co Rahner a Vorgrimler označují jako „vlastní církevní hudbu“. Vedle již zmíněných vět lze poukázat na to, s jakým důrazem se podporuje vzdělání v liturgické hudbě u kněží, hudebníků a zvláště dětských zpěváků. K tomu se doporučuje „zřizovat vyšší ústavy pro liturgickou hudbu“.[8] V konstituci čteme zvláštní doporučení chorálu, ale také výslovný souhlas s polyfonií[9] a téměř nadšenou chválu píšťalových varhan, jejíž formulace přiměla J. A. Jungmanna k poznámce, že tento nejstarší nástroj chrámové hudby se tu chválí slovy, „která se dosti odlišují od jinak běžného střízlivého jazyka zákonů“.[10] Za podmínek daných tradicí se však připouštějí i jiné nástroje chrámové hudby.[11] Na druhé straně nelze přehlédnout,

že toto přijetí dosaženého bohatství nejvyššího nároku se spojuje s požadavkem bezpodmínečné otevřenosti liturgie všem a s požadavkem společné účasti všech na liturgickém dění, tedy také na liturgickém zpěvu. A to má vůči dominantnímu postavení uměleckosti retardující účinek.

Srovnáme-li koncilní text s komentářem Rahnera a Vorgrimlera, pozorujeme mezi oběma vztah, který můžeme bez omezení na tento speciální případ označit jako příznačný pro rozdíl mezi tím, co je vlastní koncilovým textům, a mezi způsobem jejich osvojování v pokoncilní církvi. V koncilové debatě se zřetelně projevuje citlivost k problému, který dosud nebyl v této ostrosti pojmenován – koncilní otcové si uvědomují napětí mezi nárokem umění a jednoduchostí liturgie. Ve střetech odborníků a pastoralistů nabývá převahu pastorální tendence, která začíná celkový pohled jednostranně posouvat. Sám text v zápase o shodu zachovává obtížnou rovnováhu, ale potom je přece jen čten z pohledu senzibility pro jednu stranu otázky, a tak se z rovnováhy stává velmi pohodlný recept: „užitná hudba“ (Gebrauchsmusik) pro liturgii, „vlastní církevní hudba“ ať se pěstuje někde jinde – do liturgie se už nehodí. Ale že „vlastní církevní hudba“ pak už není církevní hudba a že v církvi už „vlastní církevní hudba“ vůbec neexistuje, to se zatím bez nesnází přehlíží. V letech, která od té doby uplynula, se ovšem začalo se stále větším zármutkem pociťovat děsivé ochuzení, jež vzniká, když neúčelné kráse ukazujeme v církvi dveře a místo toho se podřizujeme výhradně „užitku“. Ale mrazení, které v nás vyvolává zcela šedivá pokoncilní liturgie, nebo prostě nuda způsobená její zálibou v banalitě a její uměleckou nenáročností, otázku nevyjasňuje. Tento vývoj nicméně vytvořil situaci, v níž jsme opět vůbec schopni klást otázky.

Věnujme se tedy problému: Pravé umění je „v dobrém smyslu ezoterické“, říkají Rahner a Vorgrimler. Liturgie je jednoduchá a každý, také prostý člověk, má mít možnost se jí účastnit. Přijímá tedy liturgie vlastní církevní hudbu, vyžaduje ji dokonce, nebo ji vylučuje? Kdo na tuto otázku hledá odpovědi v teologické tradici, nenachází jich právě mnoho. Zdá se, že vztah mezi teologií a liturgickou hudbou byl vždycky dosti chladný. Přesto musíme smysluplnou odpověď hledat v rámci dějinné totožnosti křesťanské skutečnosti, tj. v rámci tradice, protože jen tak je problém plně rozvinut a jen tak je dáno stanovisko k projednávaným skutečnostem, k liturgii rozvíjené v dějinách a k církevní hudbě vzniklé v týchž dějinách.

Aspekty problému se ovšem během času měnily. U Rahnera a Vorgrimlera je problém určován protikladem mezi „ezoterickým“ a „užitným“ s příklonem k užitnému. Na tomto stanovisku bychom patrně neměli hledat mnoho filozofického. Je to odraz průměrných pastoračních postojů, v nichž lze vytušit spor praktika a pragmatika s odborníkem. V duchovních dějinách ovšem existují hlubší souvislosti. Po samozřejmém nadšení pro hudbu v baroku následovalo osvícenství



s tendencí k pedagogickým akcentům, k rozumu a k tomu, co je rozumné. Po cecilianismu následovalo liturgické hnutí, nejprve se spíše upřílišněným nadšením pro chorál, což odpovídalo archaizujícímu rysu rozsáhlých částí tohoto hnutí, poté opět s tendencí k užitnému, k přístupnému, k účasti všech na všem. Zde patrně působila situace doby, kdy se umění stále více uchyluje do přísné profesionality, do namáhavých vrcholných výkonů a běžnému člověku ponechává vedle nesrozumitelné abstraktnosti jako východisko kýč. A ještě hlouběji je tu patrná bída rozervané doby, jejíž racionalita zplodila dilema odbornosti a banality a jejíž funkcionalismus bere půdu pod nohama nejen smyslu pro celek, ale také mylně-živoucímu uměleckému vyjádření. Je zde konečně patrná určitá představa aktivity, společenství a rovnosti, v níž se už jednotící síla společného naslouchání, společného žasnutí, společného zasažení nepociťuje jako skutečnost. Ať je tomu jakkoli, ve zkušenostech posledních let se jasně ukázalo, že ústup k užitnosti liturgii neotevřel, ale ochudil. Nutnou jednoduchost nelze vytvořit ochuzením.

## Liturgická hudba jako teologický problém v díle Tomáše Akvinského a jeho autorit

Bylo by příliš jednoduché, kdybychom na základě této zkušenosti již pokládali problém za vyřešený. Jak už bylo řečeno, je antiteze ezoterického a užitného, formulovaná Rahnerem a Vorgrimlerem, jen jednou, podmínkami našeho století určenou podobou problému, který sahá až ke křesťanským počátkům. Abychom pronikli k jeho kořenům, musíme o něm nyní uvažovat také alespoň v jedné jeho dřívější reprezentativní podobě. Rozsáhlý historický přehled pojednání o hudbě v teologii podal před několika lety W. Kurzschenkel. Tím ovšem není analýza tohoto problému ukončena, nýbrž teprve zahájena.[12] Pohled na historický zápas bych tu chtěl otevřít analýzou příslušných *quaestiones* (otázek) Tomáše Akvinského. Je to vhodné potud, že velikost jeho díla spočívá právě také v tom, že se v něm odrážejí všechny podstatné síly tradice. Tomáš o této otázce pojednává v rámci své analýzy pojmu a esence „nábožnosti“ (*religio*). Do oblasti této ctnosti patří vše, co náleží ke kultu, k bohopoctě.[13] V této souvislosti je *jedna* otázka věnována problému „Boží chvály vnějším hlasem“: v úvodním artikulu se zkoumá, zda se Bůh vůbec má chválit ústy, a v druhém artikulu, „zda se má Bůh chválit zpěvy“.[14] Církev ovšem zpívá od doby Ježíše a apoštolů, kteří zpívali s ostatními v synagoze a tyto zpěvy přejali do církve.[15] Potud byla a je otázka zásadně rozhodnuta. Nicméně existovaly závažné opačné hlasy, které sice nechtěly zpěv zcela odstranit, ale přece mu vykazovaly přísné hranice, protože jejich představa o podstatě křesťanského života přiznávala bohoslužebnému zpěvu jen velmi omezený smysl.

## 1. Teologické autority zpochybňující liturgickou hudbu

Tomáš stál především před třemi důležitými svědky tradice, kteří se vyjádřili kriticky k liturgické hudbě. Dva z nich nalezli místo v Gratianově *Dekretu*, a tak se stali čímsi jako platným právem.[16] Gratian do své příručky zařadil především poněkud brutální asketismus sv. Jeronýma. Tento církevní Otec komentoval napomenutí listu Efezským, aby křesťané zpívali Pánu ve svých srdcích duchovní písně a žalmy (5,19), těmito slovy: „Slyšte to, mladí, slyšte to vy, kteří máte povinnost zpívat v chrámě žalmy: Bohu se nezpívá hlasem, ale srdcem, a nemáte si po způsobu herců mazat lékem hrdlo a krk, aby v církvi zaznívaly divadelní melodie a zpěvy.“[17] Tento drsný výpad bojovného exegety nicméně svědčí o tom, že v jeho době existovala umělecky rozvinutá církevní hudba.

Vedle Jeronýma stojí papež Řehoř Veliký, který na místní římské synodě vydal a anatématem zdůraznil nařízení, podle něhož klerikové, počínajíce jáhenským svěcením, už nesmějí působit jako zpěváci, aby nebyli odváděni od svého vlastního úkolu, jímž je zvěstování Slova a služba potřebným. Řehoř tu kromě toho vidí také mravní nebezpečí: Snadno by mohl vzniknout nebezpečný rozpor mezi krásným hlasem a způsobem života, mezi obdivem posluchačů a vážností u Boha. Vyšší klerikové tedy mají podle Řehořova nařízení omezit svou hudební činnost na zpívání evangelia při mši. Všechny ostatní hudební úkoly, zpěv žalmů a ostatní čtení, mají vykonávat nižší klerikové, podjáhni a v případě nutnosti klerikové s nižším svěcením.[18] Fanatici v tomto kánonu zjevně vidí oporu pro svůj nepřátelský postoj vůči liturgické hudbě.

Nejzávažnější argument však pochází z tradičního výkladu samého Nového zákona, jehož zvlášť výraznou formu jsme poznali u Jeronýma. V Kol 3,16 se říká, že Boha máme chválit „duchovními zpěvy“.[19] To byla pro exegezi velmi jasná podpora obecné maximy: „Deus mente colitur magis quam ore“ – „Bůh se má chválit více v mysli než ústy.“[20]

Pozornost zaslouží konečně poznámka, kterou Tomáš vsouvá jen mimochodem jako samozřejmost: „Církev neužívá k Boží chvále hudebních nástrojů […], aby nebudila zdání, že napodobuje Židy.“[21] Instrumentální hudba je vylučována z liturgie jako určitá forma „judaizace“. Instrumentální hudba židovského chrámu je odstraněna jakožto ústupek tvrdosti a tělesnosti tehdejšího lidu. To, co o tom říká Starý zákon, si už nemůže činit nárok na přímou platnost, nýbrž je nutno to číst alegoricky, transponovat do duchovní oblasti. Tomáš nemohl vědět, že právě odmítnutí instrumentální hudby a přísné omezení na vokální hudbu je výrazem kontinuity církve s raným judaismem – bylo výsledkem jejího hudebního navázání na synagogu a tím i na puritanismus farizeů, kteří instrumentální hudbu striktně odmítali.[22] Pro církev ovšem bylo toto rozhodnutí logické v tom smyslu, že bezprostřední navázání na chrám bylo nemožné a církevní liturgie se prakticky mohla rozvíjet nejprve v prodloužení synagogální liturgie, nikoli chrámového kultu. U Tomáše (či spíše u tradice, kterou přejal) toto faktické rozhodnutí nabývá zásadního významu: Instrumentální hudba se přiřadí k zákonu, který nemůže platit doslovně, nýbrž jen transponovaný do oblasti duchovní. Problematika liturgické hudby je takto spojena s problematikou zákona a evangelia, jejichž protiklad je pak pro teologii místem, z něhož může být otázka uvažována. Odkázání instrumentální hudby do „zákona“ nabývá konkrétního významu tím, že v platónské exegetické tradici otců je protiklad zákona a evangelia do velké míry totožný s filozofickým protikladem smyslového a duchovního. Hudba pak spadá do oblasti smyslového a zduchovnění evangelia pak musí být chápáno více nebo méně jako opuštění smyslové skutečnosti tónů ve prospěch pouze duchovního, pouhého slova.



## 2. Důvody a pozadí teologické kritiky hudby

Tím jsme se přes otázku autorit dostali k hlubší otázce věcných důvodů, které teď musíme blíže uvážit, abychom odtud mohli posoudit význam a hranice pozitivní teologie liturgické hudby, kterou Tomáš buduje v protikladu k negativním autoritám. Když analyzujeme hudebněkritické, nebo dokonce hudbě nepřátelské texty, jichž je u církevních otců nemálo, jsou neustále patrné dva hlavní motivy:

(a) Na prvním místě stojí jednostranně duchovní chápání vztahu Starého a Nového zákona, zákona a evangelia. Fakticky byl přechod od Izraele k církvi pohanů duchovně-dějinně rozhodujícím způsobem připraven duchovními proudy, v nichž se židovská víra odedávna setkávala s filozofickou zbožností. Filozofická zbožnost, v níž řecké myšlení opustilo polyteismus a jeho kulty, dokázala ve své monoteistické touze a ve své niternosti do sebe přijmout židovského ducha, který se v diaspoře opět musel naučit tázat hlouběji na svou univerzální formu, ale směřoval také v samé Palestině, kde vzrůstal význam synagogy a sílila kritická hnutí vůči chrámu, ke zduchovnění svých historických obsahů.[23] Tato tendence ke zduchovnění byla jistě rozhodujícím předpokladem pro „alegorii“, jíž Pavel vyjadřoval svobodu od zákona (Gal 4,24). Číst Starý zákon z hlediska Krista znamená podle Pavla číst ho ve zduchovnělém smyslu.[24] Nicméně pokřesťanštění Starého zákona není jednoduše zduchovňování: znamená také inkarnaci.[25] Církevní otcové si toho byli zásadně vědomi; boj s gnózí, a také boj s Ariem, je boj proti pouze „duchovnímu“ chápání křesťanské skuteč-

nosti, jímž by se křesťanská skutečnost proměnila z konkrétní víry v náboženskou filozofii.

Přesto musíme dodatečně říci, že ani otcové se nedokázali vymanit z duchovního klimatu své doby a že mu odváděli daň, která přesahovala to, co je křesťansky nutné a přiměřené. Ještě jednou je třeba konstatovat, že existovala a existuje oprávněná komunikace křesťanství s platonismem. „Alegorie" Starého zákona, na níž spočívá křesťanství, má vnitřní vztah k „alegorii", která pochází z platonského myšlení, nebo řečeno opatrněji: jako cesta zduchovnění probíhá pohyb křesťanské skutečnosti dosti daleko společně s pohybem, který je v základu platonismu. Ale křesťanské „zduchovnění" není jednoduše protiklad světa smyslů tak jako mystika platonismu, nýbrž přibližování se k Pánu, který „je duch" (2Kor 3,17; srov. 1Kor 15,45). Proto je do tohoto zduchovnění pojato také tělo. Pán je „duch" právě jakožto ten, jehož tělo nezůstává v záhubě (Ž 15,9 LXX=Skut 2,26), nýbrž bylo duchem uchopeno silou života. Christologie znamená ústřední odlišnost od platonské nauky zduchovnění. Jejím pozadím je však teologie stvoření, jejíž vnitřní jednota není christologií zrušena, nýbrž potvrzena.

S tím souvisí další věc. Křesťanská liturgie nutně navázala věcně i duchovně, jak jsme viděli, nikoli na chrám, ale na synagogu. Tím byla přiřazena k více nebo méně puritánskému typu. Zpočátku to bylo nevyhnutelné, neboť jen tak mohl být vyjádřen základní hiát vůči zákonu, který nalezl nejsilnější koncentraci v chrámové službě. To, že v křesťanském kultu nešlo o pouhé zmnožení chrámu, nýbrž o zlom, který vedl na jinou rovinu, bylo možno prosadit jen faktickým zlomem také v institucionální formě. K tomu ostatně přistupovalo to, že v prvních desetiletích křesťanského hnutí chrám se všemi svými řády ještě existoval a účast židokřesťanů na jeho životě se pokládala i nadále za oprávněnou. Už na základě této situace nemohlo napodobování chrámu za podmínek, které byly právě jen podmínkami synagogy, přicházet v úvahu. *Věcně* se však *přece* musíme ptát, jak dalece tak ústřední text jako Jan 2,13–22 s příslibem nového chrámu „ve třech dnech" (2,19, srov. Mk 14,58; Mt 26,61) nutně vedl k tomu, aby se křesťanství ve svém vnitřním nároku chápalo také na základě chrámu a v přijetí jeho skutečnosti.[26] Tato otázka je velice důležitá pro problém kněžského úřadu: Znamená faktické navázání prvotní církve pouze na synagogu definitivní, přísně zásadní rozchod s ideou kněžství, nebo musí skrze christologickou transformaci pokračovat i pravé dědictví chrámu? To je jeden z příkladů, na nichž je patrné, jak málo byl definitivně vyřešen problém správného vymezení vztahu obou zákonů. Jiným problémem, který se stává stále aktuálnějším, je otázka legitimity stavby kostela, „sakrální" stavby. Patří sem také otázka obrazů, v níž dějiny církve prožily tolik zemětřesení, jež vzešla ze stejného ohniska.



Teologie otců přenesla ideu chrámu na křesťanskou skutečnost a pozdvihla tuto ideu na kategorii pro porozumění křesťanské skutečnosti.[27] Ale dělo se to do velké míry čistě „alegoricky", v přísné teologii zduchovnění. Ale v otázce ikon vedla vášeň řecké církve pro obraz k průlomu, v němž dějinné hnutí křesťanství směřovalo – plným právem – opačným směrem: od nepřítomnosti obrazů ve Starém zákoně k oslavě Boha v obraze.[28] To, že se toto rozhodnutí v pokoncilní katolické církvi do velké míry zpochybňuje a jako jedině možná se propaguje nepřítomnost obrazů, vyplývá z téhož postoje, který chce z bohoslužby odstranit „vlastní církevní hudbu". Zároveň se ukazuje, jak blízké si jsou tehdejší a dnešní otázky, jestliže pronikneme pod povrch až ke kořenům.

Ukazuje se také zarážející podobnost ve výsledcích. Představa, že Boha bychom vlastně měli chválit pouze v srdci, nemůže hlasitému projevu této chvály v hudbě přiznat žádnou vnitřní hodnotu v samém aktu chvály, v křesťanském způsobu chválení Boha. Protože však ústní chvála Boha a bohoslužebné zpívání přece jen existují jako fakt, je nutné je umístit takříkajíc na sekundární rovině. Krásným příkladem je Augustin, jemuž jeho hudební vnímavost působí trýzeň, neboť vládnoucí teologie zduchovnění musí smysly připisovat Starému zákonu, starému člověku, starému světu. Obává se, že „se dopouští hříchu hodného trestu", když „ho zpěv dojímá více než obsah písně" – pak by „si raději přál, aby byl zpěv neslyšel". Vzpomínkou na hluboké duševní dojetí při prvním setkání s milánskou liturgickou hudbou se jeho rigorismus naštěstí mírní, a i když se neodvažuje rozhodnout nic definitivního, kloní se přece „k názoru, že zpěv je nutno v církvi schvalovat, aby se slabý duch povznesl k zbožnosti".[29] Tomáš mohl v této výpovědi právem vidět shodu s Boethiovou teorií hudby a své odůvodnění liturgické hudby shrnout větou: „aby duše slabých byly více povzbuzovány ke zbožnosti".[30] Tím je liturgická hudba postavena na rovinu toho, co je pedagogicky užitečné, a prakticky podřízena měřítku „potřebného".

Později uvidíme, že Tomáš i Augustin mají po věcné stránce ještě mnohem více co říci. Zkušenosti a poznatky, které vedou dále, jsou už po ruce. Ale důslednému provedení takového poznání překážela schematika zduchovnění, která se spojila s otázkou vztahu obou zákonů a tak s otázkou specifické povahy křesťanství.

(b) Dříve než se chopíme tohoto tématu, je třeba věnovat pozornost ještě druhému motivu, který byl překážkou pozitivního hodnocení liturgické hudby, neboť pozitivní aspekty se mohou uplatnit teprve tehdy, když jsou prozkoumány důvody negativních postojů. Co máme na mysli, se ukazuje především v základním Tomášově artikulu o ústním projevu Boží chvály, zejména ve větě: „Chvála úst je nutná, ne sice pro Boha, ale pro samého chválícího."[31] Zde se ukazuje, jak sil-

ně antický pojem neměnnosti a nezměnitelnosti Boha pronikl z antické filozofie do křesťanského myšlení a stal se překážkou nejen pro uspokojivou teologii liturgické hudby, ale modlitby vůbec. U Aristotela tento pojem důsledně vedl ke ztotožnění zbožnosti s péčí o vlastní Já, přesněji s péčí o to, co bohové nejvíce milují: o rozum.[32] Křesťanská teologie se mohla za vlády teze o neproměnnosti dostat ze stínu těchto představ jen obtížně. Návrat k teologii modlitby, podle níž jde jen o aktivování sil člověka, jež se pokládají za nejlepší, nabývá dnes přímo hrozivých rozměrů. Klasická teologie je od takového racionalismu zajisté velmi vzdálena a ví, že v Kristu, Božím Slově, je ona sama osvobozena k rozmlouvání s Bohem. Ale ve filozofické konstrukci není břemeno antického pojmu Boha dostatečně překonáno, a tak na teorii liturgie stále spočívá racionalistický stín.

## 3. Teologické důvody liturgické hudby

Jestliže vazbu na schematiku zduchovňování a na antický pojem Boha musíme označit jako břemeno teologické tradice, pak teologie na druhé straně čerpá svou svobodu a šíři ze dvou vnitrocírkevních pramenů: z živé liturgické zkušenosti a z teologie žalmů. Bohoslužebný zpěv se rozvinul v přechodu od synagogy k církvi; k žalmům záhy přistupovaly „zpěvy“.[33] Nepuritánská radost žalmů z muzicírování nutně působila také na teologii – přes tlumící vliv alegorické metody. To, že křesťané tyto izraelské zpěvy dále zpívali jako zpěvy církve a modlili se je, znamenalo, že celé pocitové bohatství izraelských modliteb zůstalo přítomno. Tak i Tomáš uzavírá své úvahy o modlitbě konané ústy slovy žalmu, která jdou daleko za předchozí reflexe: „…jeho chvála ať je vždy v mých ústech! […] Ať to slyší tiší a radují se! Velebte Pána se mnou…“[34] Radost v Pánu se tu objevuje jako něco samo o sobě smysluplného a krásného. Radovat se ve společném chválení Boha a uvědomovat si při slavnostním muzicírování, jak je hoden chvály, ospravedlňuje samo sebe beze všech teorií. Uvedením těchto slov žalmu Tomáš vyslovuje co do věci svůj souhlas s radostí, která se vyjadřuje, která jako vyjádřená sjednocuje – a šíří se také na ty, kteří „slyší“: její vyjádření se však jeví jako přítomnost velebnosti, jíž je Bůh: odpovídá této velebnosti a tím má na ní *sama* účast. Tento motiv „velebení“, který má ve Starém zákoně základ v teologii stvoření, by nebylo obtížné prohloubit christologicky (Kristus jako nám přístupná velebnost Boží) a pneumatologicky (Duch v nás mluví, sténá, děkuje).[35] Proti úzké racionalistické teorii zvěstování bychom pak měli poukázat na kosmickou ideu zvěstování, kterou nacházíme v Ž 19: „Nebesa vypravují o Boží slávě.“ Oslava Tvůrce se může dít nejen ve slově, ale musí se dít také řečí hudby stvoření a v duchovní proměně stvoření věřícím a nazírajícím člověkem. Pak bychom ovšem měli s nemenším důrazem dodat, že žalmy jako modlitba chudých, jako modlitba ukřižovaného spravedlivého jsou také ve velké míře nářkem – ale i zde v nich opět zní nářek stvoření, který přesahuje všechna slova; žalmy ho přetvářejí v tóny, v nichž se nářek stává úpěnlivou prosbou a zároveň znamením naděje, pašijovou formou oslavy.



„Oslava“ je ústřední důvod, proč křesťanská liturgie musí být liturgií kosmickou, proč musí jakoby instrumentalizovat křesťanské tajemství hlasy stvoření.[36]

Další motivy, které nacházíme v Tomášem představované tradici, mohou být zařazeny do této souvislosti a dále ji budují. Tak například když Tomáš říká: Člověk Boží chválou vystupuje citem k Bohu.[37] Chvála sama je pohyb, cesta. Je více než rozumění, vědění, konání – je „vystupování“, dotýkání se toho, který přebývá v andělském zpěvu chvály. Další hledisko Tomáš připojuje, když píše: Takové vystupování vytrhuje člověka z toho, co je proti Bohu. Kdo někdy prožil proměňující sílu velké liturgie, velkého umění, velké hudby, ten to dobře ví. Zvučná chvála přivádí také nás i druhé k úctě, říká Tomáš dále.[38] A tato chvála probouzí vnitřního člověka[39] – právě to prožil Augustin v Miláně, kde se zážitek zpívající církve pro něho stal otřesem pronikajícím celého člověka. A Augustina, akademika, který oceňoval křesťanství jako filozofii, ale na církev se díval s určitými rozpaky jako na něco velmi vulgárního, přivedla tato zkušenost na cestu k církvi.[40] Odtud se stává smysluplným a pochopitelným také druhý, pedagogický význam „povzbuzení druhých ke chvále Boží“.[41] Jestliže kromě toho víme, co pedagogie znamenala pro staré myslitele: vedení k tomu, co je podstatné, proces vykoupení a osvobození, pak ani tyto myšlenky neodsuneme jako nevýznamné.[42]

## 4. Pozitivní význam teologické kritiky hudby

Kdo se snaží ukázat pozitivní motivy tradice a dále je domýšlet, nemůže se přitom na druhé straně vyhnout otázce, jaký trvalý význam je snad obsažen v jejích kritických otázkách. Takový postup zakazuje už šíře tohoto prvku tradice a věcné důvody, které jsme tu při všech omezeních nalezli. Základní motiv, který působí za všemi jednotlivými kritickými poznámkami, jsme viděli v ideji zduchovnění, v níž se vyjadřoval přechod od Starého k Novému zákonu a tím směr pohybu křesťanské skutečnosti. Museli jsme konstatovat, že tento motiv je chápán špatně, jestliže se stává vůbec negací „smyslového“, negací tělesnosti člověka a vede k opuštění plnosti stvoření. Ale je chápán správně, jestliže se pohyb zduchovnění realizuje ve stvoření, v přijetí tvorstva do způsobu bytí Ducha svatého a v proměně stvoření přijetím do ducha, jak se to uskutečnilo v ukřižovaném a vzkříšeném Kristu. V tomto smyslu musí být přijetí hudby do liturgie přijetím do ducha, proměnou, jež znamená zároveň smrt a zmrtvýchvstání.

Proto církev musela být kritická k existující hudbě národů. Nemohla být připuštěna do svatyně neproměněná: Kultovní hudba pohanských náboženství má zcela jiné místo v lidské existenci než hudba, jež je oslavou Boha skrze stvoření. V mnoha případech je zaměřena na to, aby rytmem a melodiemi vyvolala extázi smyslů, ale tím právě nepojímá smysly do ducha, nýbrž pokouší se zaplést ducha do smyslů a touto extází ho vykoupit. V takovém smyslovém posunutí, jaké se vrací v moderní rytmické hudbě, je však „Bůh", spása člověka, lokalizován zcela jinak než v křesťanské víře. Souřadnicový systém existence, kosmu jako celku, je položen jinak, ba opačně. Zde se hudba může stát skutečně „pokušením", které vede člověka na nesprávné místo. Hudba se zde nestává očištěním, ale spíše omámením. Jestliže zbytky pohanské africké hudby přecházejí tak snadno do pokřesťanské-pohanské hudby, může to být na povrchu dáno podobností určujících formálních prvků. Hlubší důvod je však ve styku základních duchovních postojů, chápání skutečnosti, jež uprostřed osvícenosti technického světa může být nakonec „pohanské" a tím velmi primitivní. Hudba, která chce být klaněním, potřebuje očištění. Jen tak může sama očišťovat a „povznášet".

O toto správné zduchovnění se vedl boj v celých dějinách církve. A i když puritanismus teologů byl z hudebního hlediska často neosvícený, přece jako plod tohoto zápasu vznikla velká evropská církevní hudba, ba evropská hudba vůbec – dílo Palestriny nebo Mozarta by nebylo myslitelné bez tohoto dramatického procesu, v němž se stvoření stalo nástrojem ducha, ale také duch tónem a zvukem v materiálním stvoření a tak dosáhl výšin, kterých by jako „čirý" duch nikdy nemohl dosáhnout. Zduchovnění smyslů je pravé zduchovnění ducha. Na začátku této cesty nemohl nikdo předvídat, k jakým plodům povede. Potud je nemožné stanovit *a priori* kritéria pro to, co takové zduchovnění hudebně vyžaduje a co vylučuje, i když negativní určení je jistě snazší než pozitivní. Druhý vatikánský koncil proto učinil dobře, když uvedl jen zcela obecná měřítka: Hudba má odpovídat duchu liturgických úkonů.[43] Má se hodit k posvátné službě, nebo se pro ni dát přizpůsobit.[44] Má být ve shodě s důstojností chrámu a přispívat k duchovnímu povznesení věřících.[45]

Zde je dosti patrná tradice, kterou ztělesňuje Tomáš. V textu, který jsme analyzovali, jsme se setkali se dvěma jasnými omezeními: Tomáš požaduje – v tom sleduje až do té doby zjevně nepopíranou tradici – přísně vokální charakter liturgické hudby. Za přísnými výroky sv. Jeronýma stojí rozhořčený zápas staré církve s fascinací antickým divadlem a vymezení proti jeho hudbě, na níž Jeroným ostatně nekárá extatický charakter dřívější kultovní hudby, nýbrž marnivost a snahu o efekt při prezentaci umělců. Zde s církevním Otcem zcela souhlasíme: Liturgická hudba má být pokorná. Jejím cílem není potlesk, ale „povznesení".



Že při uspořádání lavic zpěváků v chrámě zůstává interpret – na rozdíl od koncertního sálu – většinou neviděn, to přesně odpovídá podstatě liturgické hudby. Ale co máme říci o důrazném příklonu tradice k vokální hudbě? Z našich dosavadních úvah by mělo být jasné, že ve výlučnosti, s níž ji Tomáš zastává, spočívá tato tradice historicky i věcně na nedorozumění. Na druhé straně by se mi však přece zdálo povážlivé odsouvat tak dlouho zakořeněnou tradici stranou jako zcela bezpředmětnou. Musíme patrně říci toto: Liturgie vtěleného Slova je nutně speciálním způsobem orientována na slovo. To neznamená souhlas s banálním racionalismem pokoncilní doby, který pokládá za liturgicky důstojné jen to, co může každý rozumově sledovat, a který tak došel k odmítnutí umění, jakož i k stále postupujícím banalizacím ve slově. Proti takovým nedorozuměním stojí už závěr otázky Tomáše Akvinského o hudbě: Má odpovědět na námitku: „to, co se zpívá, je méně srozumitelné jiným, než když se vyslovuje bez zpěvu." Odpovídá na to takto: „I když někteří nerozumějí tomu, co se zpívá, přece chápou, proč se zpívá, totiž k Boží chvále. A to stačí k povznesení člověka k zbožnosti."[46] Co však zůstává, je zásadní vztah ke slovu. K tomu je patrně třeba dodat, že vzdálení od ducha je snazší u nástroje než u hlasu; že tón se může odchýlit od ducha nebo se obrátit proti němu tím snáze, čím více je vzdálen od člověka. To by naopak znamenalo, že u nástroje musí být proces očišťování, přijetí do ducha, promýšlen zvláště pečlivě. Ale i zde budeme na druhé straně muset říci, že nutnost očištění, z něhož se vyvinuly nástroje evropské hudby, věnovala lidstvu nejdrahocennější dary, od nichž se vzdaluje v té míře, jak nedbá nároků, které klade na smysly duch víry. Spor víry s hudbou světa byl plodný.[47]

## Závěr: Zásady v současné krizi

Na závěr těchto úvah bych chtěl formulovat několik zásad. Pokoušejí se uvést názory, které vyplynuly z dialogu s historií, do souvislosti s problémy současnosti, které jsme uvedli na začátku.

1. Liturgie je pro všechny. Musí být „katolická", tj. komunikativní pro všechny věřící bez rozdílu místa, původu, vzdělání. Proto musí být „jednoduchá". Ale jednoduché není laciné. Existuje jednoduchost banálního a existuje jednoduchost, která je výrazem zralosti. V církvi může jít jen o tu druhou, pravou jednoduchost. Pravá jednoduchost je plodem nejvyššího úsilí ducha, nejvyššího očištění, největší zralosti. Požadavek jednoduchosti je ve správném pohledu totožný s požadavkem čistoty a zralosti. Tak tomu může být na mnoha stupních, ale nikdy na cestě duševní nenáročnosti.

2. Katolicita neznamená uniformitu. Vyzdvižení zvláštní funkce katedrály v konstituci o liturgii II. vatikánského koncilu není bez důvodu. Katedrála může a má představovat slavnostní ráz a krásu bohoslužby náročnějším způsobem, než je to normálně možné ve farním kostele, ale i zde bude mít umění podle příležitostí a okolností různé stupně. Každý nemůže být všechno, celek jsou jen všichni společně. Zvláštní je, že pokoncilní pluralismus se alespoň v jednom bodě projevil jako uniformující: v tom, že už nechce dovolit určitou výši výrazu. Naproti tomu musí být v jednotě katolické liturgie opět uplatňována rozmanitost možností.

3. Jednou ze směrnic koncilové liturgické reformy byla z dobrého důvodu *participatio actuosa*, aktivní účast celého „Božího lidu" na liturgii. Ale tento pojem upadl po koncilu do fatálního zúžení. Vznikl dojem, že aktivní účast je pouze tam, kde existuje zjistitelná vnější aktivita – mluvení, zpěv, kázání, liturgická asistence. Tomuto zúžení možná napomohly články 28 a 30 konstituce o liturgii, které definují aktivní účast: poukazují totiž do velké míry na vnější činnosti. Nicméně se jako jedna forma *participatio actuosa* uvádí také „posvátné mlčení". V návaznosti na to se musíme ptát: Proč má být činností jen mluvení, a ne také poslouchání, přijímání smysly a duchem, duchovní spolurealizace? Není vnímání, přijímání, zaujetí nic aktivního? Nejde tu nadto o redukování člověka, který je omezován na to, co je ústně uchopitelné, ačkoliv dnes víme, že to, co vystupuje racionálně vědomě na povrch, je jen vrcholkem ledovce ve srovnání s celkem člověka? Buďme konkrétnější: Existuje nemálo lidí, kteří dokážou lépe zpívat „srdcem" než „ústy", ale jimž zpívání těch, kterým je to dáno i ústy, skutečně může rozezpívat srdce, takže jako by sami také zpívali v těch druhých, a vděčné slyšení spolu se zpíváním zpěváků se tak stávají jedinou Boží chválou. Máme ony věřící bezpodmínečně nutit, aby zpívali tam, kde to nedokážou, a tak činit jejich srdce i srdce druhých němými? To nic neříká proti zpěvu celého věřícího lidu, tento zpěv má v církvi nespornou funkci, ale říká to vše proti výlučnosti, kterou nelze ospravedlnit ani tradicí, ani věcně.

4. Církev, která praktikuje jen „užitnou hudbu", propadá tomu, co je nepotřebné, a sama se stává nepotřebnou. Jejím úkolem je něco vyššího. Má být – jak je to řečeno o starozákonním chrámu – místem „slávy", a tedy také místem, odkud před Boží sluch vystupuje nářek lidstva. Nesmí se uspokojovat jen obecně užitečným: musí probouzet hlas kosmu a tím, že oslavuje Tvůrce, odhalovat kosmu jeho slávu, činit jej slavným a tím krásným, obyvatelným, láskyhodným. Umění, které církev zplodila, je vedle svatých, kteří v ní vyrostli, jedinou skutečnou „apologií", kterou může uvést pro své dějiny. Sláva, která skrze ni vznikla, zaručuje Pána,



nikoli důmyslné důvody, které teologie nalézá pro strašlivé věci, jimiž jsou tyto dějiny bohužel tak bohaté. Má-li církev proměnit, zlepšit, „humanizovat" svět – jak to může činit a přitom se vzdávat krásy, která úzce souvisí s láskou a je spolu s ní pravou útěchou – velikým přiblížením světu zmrtvýchvstání? Církev musí zůstat náročnou. Musí být domovem krásy, musí vést spor o „zduchovnění", bez něhož se svět stává „prvním okruhem pekla". Otázka na „vhodné" proto musí být vždy také otázkou na „důstojné" a výzvou toto „důstojné" činit.

5. Konstituce o liturgii obsahuje pokyn, aby se hudební tradici „v některých územích, zvláště misijních [...] věnovala patřičná vážnost", zvláště tam, kde taková tradice „má velký význam v náboženském a sociálním životě".[48] To odpovídá ideji katolicity koncilu, která „všechno dobré, co je zárodečně uloženo v srdci a mysli lidí nebo v obřadech a kulturách národů, nejen neničí, ale ozdravuje, povyšuje a dotváří".[49] Tyto výroky byly právem uvítány v teologii a pastoraci, i když občas se velmi málo myslelo na to, že nedispenzují od úsilí „očištění". Ale je podivné, že se v oprávněné radosti z otevřenosti cizím kulturám zapomínalo, jak se zdá, že i evropské země mají hudební tradici, která „má velký význam v náboženském a sociálním životě", ba že tu existuje hudba, která vyrostla ze samého srdce církve a z její víry. Tuto velkou církevní hudbu nemůžeme jednoduše označit jako hudbu církve vůbec a jistě nelze kvůli její velikosti prohlásit dějiny za ukončené. Je to právě tak málo možné, jako je málo možné prohlásit velké postavy latinské teologie jednoduše naukou církve nebo definitivní podobou teologie vůbec. Ale právě tak je jasné, že takové bohatství vyrostlé z víry, které je zároveň bohatstvím celého lidstva, musí zůstat církvi zachováno.[50] Nebo snad se má věnovat úcta a „přiměřené místo" v liturgii (čl. 119) jen nekřesťanské tradici? Proti tak absurdní logice stojí naštěstí sám koncil, který požaduje „největší péči" v „uchovávání a pěstování" tohoto „pokladu" (čl. 114). Ale opravdu udržovat a pěstovat to, co tato hudba je, lze jen tehdy, když je nadále hlasitě znějící modlitbou, úkonem oslavování, když zaznívá tam, kde se zrodila: v bohoslužbě svaté církve.

*Z německého originálu „Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik" z knihy*
Das Fest des Glaubens *(Einsiedeln, Johannes Verlag 1993, s. 86–111)*
*přeložil Karel Šprunk.*

**POZNÁMKY:**

1/ Pojem „církevní hudba“ se v zásadě překrývá s pojmem „sakrální“ či „liturgická hudba“, jak je běžně používán v komentářích ke konstituci *Sacrosanctum Concilium*. (Pozn. red.)

2/ K. Rahner – H. Vorgrimler: *Kleines Konzilskompendium*. Freiburg 1967, s. 48.

3/ Viz J. A. Jungmann IN: *Das Zweite Vatikanische Konzil. Dokumente und Kommentare* I (= LThK Ergänzungsband I), s. 95n.

4/ Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium* (= SC), kap. 6, čl. 114.

5/ K. Rahner – H. Vorgrimler: op. cit., s. 48.

6/ Tamtéž: s. 48; srov. SC, čl. 114: „Poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí. Neúnavné úsilí ať je věnováno povznesení pěveckých sborů, zvláště při katedrálách. Biskupové a ostatní duchovní správci ať horlivě dbají o to, aby při každém druhu zpívané bohoslužby mohlo mít celé shromáždění věřících aktivní účast…“

7/ Tamtéž: s. 48.

8/ SC, čl. 115.

9/ SC, čl. 116.

10/ J. A. Jungmann: op. cit., s. 99; k tomu SC, čl. 120.

11/ SC, čl. 120.

12/ W. Kurzschenkel: *Die theologische Bestimmung der Musik*. Trier 1971. Materiál k této věci nacházíme samozřejmě také u K. G. Fellerera (ed.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Kassel, I 1972; II 1976 (cit. jako Fellerer: *Geschichte* [všechny citáty jsou vzaty ze svazku I]).

13/ Srov. H. J. Burlach: *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*. Regensburg 1966; Týž: „Thomas von Aquin und die Musik“. IN: *Musica sacra* 94, 1974, s. 80–82. Analýzu Tomášova traktátu o nábožnosti podává: E. Heck: *Der Begriff religio bei Thomas von Aquin*. Paderborn 1971. Užitečné je komentované vydání příslušných quaestiones ST II-II 81–200, jehož autorem je F. Mennessier: *St. Thomas d'Aquin, La religion I a II*. Paris 1953.

14/ ST II-II 91, 1 a 2. U Mennessiera II 136–148; *Komentář*, s. 391–393. Podrobný, ale podle mého názoru příliš subjektivní výklad textu podává D. Sertillanges: „Prière et Musique“. IN: *Vie Intellectuelle* 7, 1930, s. 130–164.

15/ Srov. K. G. Fellerer: „Die katholische Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart“. IN: Fellerer: *Geschichte*, s. 1n; zvl. 1: „Das grosse Hallel (Ps 113–118) beim letzten Abendmahl (Matth 26,30; Mark 14,26) bedeutet den Anfang des christlichen Kultgesangs.“ [Velký Hallel (Ž 113–118) při poslední večeři (Mt 26,30; Mk 14,26) znamená začátek křesťanského bohoslužebného zpěvu.] Dále velmi instruktivní příspěvek E. Werner: „Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik“. IN: Tamtéž, s. 22–30, zvl. s. 26.

16/ Gratianus (1. pol 12. stol.) byl italský mnich, který učil v Boloni teologii a právo. Asi roku 1142 shromáždil všechny církevní dekrety a nařízení do jedné sbírky, připojil výroky z Písma a církevních otců a látku tematicky utřídil. Jeho soupis *Concordia discordantium canonum*, zvaný obvykle *Decretum Gratiani* (*Dekret Gratianův*), požíval právní závaznosti až do Tridentského koncilu. (Pozn. překl.)



17/ Comm. in ep. ad Eph III,5 PL 26,528 C–D; Decr. Gratiani I dist. 92 c 1; Tomáš ST II-II 91,2 nám. 2. Tento text cituje také H. Hüschen: „Musik der ‚Anbetung im Geiste‘“. IN: Fellerer: *Geschichte*, s. 36. Překlad termínu „moduli“ slovem „melodie“ se opírá o Hüschena.

18/ Gratianus, Decr. I d 92 c 2; Tomáš ST II-II 91,2 námitka 3; srov. PL 77, 1335 A–B (Appendix, V Decreta sancti Gregorii Papae I).

19/ V překladu Jana Ladislava Sýkory čteme: „…napomínali se duchovními písněmi.“ Ekumenický překlad říká: „oslavujte Boha žalmy, chválami a zpěvem, jak vám dává Duch.“ (Pozn. překl.)

20/ ST II-II 91,1 nám. 2. Srov. podrobný popis této linie tradice u H. Hüschena: op. cit., s. 31–36.

21/ ST II-II 91,2 nám. 4. VIII. knihu Aristotelovy *Politiky*, jejíž vysvětlení by byl Tomáš patrně potřeboval k důkladnější diskuzi o této otázce, sám Mistr už nekomentoval. Tomášovi připisovaný komentář pochází z pera jeho žáka Petra z Auvergne (srov. H.-J. Burbach: op. cit., s. 14) a omezuje se ponejvíce na parafrázi textu, aniž věcně zkoumá sám problém. O určitou adaptaci politicky určené ideje hudby u Aristotela na novou církví danou situaci hudby ve středověku se Tomáš pokouší ve svém komentáři k žalmu 32,2, ale nepřihlíží ke změněnému významu stupnic (dórské – frygické – „hippolydické“, jak píše), takže ani tento text neposunuje problém podstatně dále. Srov. H.-J. Burlach: op. cit., s. 50–58; Mennessier: op. cit., s. 393; k Aristotelovi v této studii pozn. 29 a 46.

22/ Srov. E. Werner: op. cit., s. 25n.

23/ Srov. materiál u C. K. Bartett: *Die Umwelt des Neuen Testaments. Ausgewählte Quellen*. Tübingen 1959. Pro židovskou oblast viz přehlednou orientaci u M. Simon: *Die jüdischen Sekten zur Zeit Christi*. Einsiedeln 1964; k celkovému problému také H. A. Wolfson: *The Philosophy of the Church Fathers I*. Camridge, Mass. 1956; O. Gigon: *Die antike Kultur und das Christentum*. Gütersloh 1966; jakož i bohatý materiál u Hüschen: op. cit., s. 31–36.

24/ K tomuto okruhu otázek viz H. de Lubac: *Der geistige Sinn der Schrift*. Einsiedeln 1952; tam také analýzu pojmu alegorie, typologie, duchovní smysl. Dále Lubac: *Geist aus der Geschichte*. Einsiedeln 1968. O přijetí a dalším rozvinutí tohoto problému u Tomáše Akvinského: M. Arias-Reyero: *Thomas von Aquin als Exeget*. Einsiedeln 1971. K věcné otázce viz také mé úvahy in: Internat. Theologenkommission: *Die Einheit des Glaubens und der theologische Pluralismus*. Einsiedeln 1973, s. 22–29.

25/ Inter. Theologenkommission: op. cit., s. 26, tam také další literatura. Po této stránce se mi cenná kniha Th. Maertens: *Heidnisch-jüdische Wurzeln der christlichen Feste*. Mainz 1965 nezdá zcela uspokojivá, nakolik jednostranně zdůrazňuje hledisko zduchovnění. Specificky křesťanská perspektiva je naopak krásně rozvinuta u J. Daniélou: *Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern*. München 1963.

26/ Srovnej k tomu důkladnou studii Y. Congara: *Le mystère du temple*. Paris 1957. Cenné myšlenky s tím související k otázce kněžství viz A. Feuillet: *Le sacerdoce du Christ et de ses ministres*. Paris 1972.

27/ Srov. mé myšlenky IN: J. Ratzinger: *Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche*. München 1954.

28/ Srov. P. Evdokimov: *L'art de l'icône du Christ. Théologie de la beauté*. Desclée de Brouwer 1970; Chr. Schönborn: *L'icône du Christ. Fondements théologiques*. Freibourg 1976; cenné myšlenky také u St. Harkianakis: *Orthodoxe Kirche und Katholizismus*. München 1975, s. 75–88.

29/ *Confessiones* X 33,50. Tomáš II-II 91,2 corpus.

30/ Tomáš: tamtéž; srov. Boethius: *De institutione musica*. Prol. PL 63, 1168. Tomáš se do jisté míry právem odvolává na 8. knihu Aristotelovy *Politiky*, ale zdaleka nevyčerpává bohatství Aristotelova textu. Stačí uvážit, že Aristotelés věnuje hudbě téměř celou 8. knihu své *Politiky*, abychom viděli, jaké místo vyhrazuje hudebnímu umění ve své filozofii společnosti. Mezi čtyřmi disciplínami, které podle Aristotela tvoří základ vzdělání – psaní, gymnastika, hudba a kreslení (VIII 3, Bekker II 1337 b, 24f) –, vykazuje hudbě zvláštní postavení. Není tak jako tři ostatní určena obchodu a užitku, ale učí člověka správné Múze, která nepotřebuje žádné odůvodnění z vnějšku, nýbrž má svůj účel sama v sobě (VIII 3; 1338a, 12f). K tomu krásná věta: „Všude hledat jen to, co je užitečné, nejméně ze všeho sluší velkomyslným a svobodným mužům." (1338b, 2f) Ve filozofii hudby Aristotelovy *Politiky* je patrna většinou zapomenutá stránka řecké vzdělanosti, na niž důrazně poukazuje H. I. Marrou: „Jak se nám Řekové jeví skrze naši vlastní klasickou kulturu, jsou pro nás především básníky, filozofy a matematiky; uctíváme-li je jako umělce, vidíme v nich především architekty a sochaře; naše vzdělání a naše vyučování věnuje jejich hudbě méně pozornosti než jejich keramice! A přesto byli, chtěli být především hudebníky!" (*Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*. Freiburg–München 1957, s. 68) Platónův purismus (*Politeia* III 398a–400a) zahajuje ovšem jinou linii, která mohla být v pozdní antice lehko spojena s puritanismem synagogy, srov. také pozn. 46. Že Tomáš byl v této věci blokován patristickými autoritami a nedospěl k dalšímu rozvinutí Aristotelova návrhu v křesťanském směru a že dosud neexistuje v teorii duchovní hudby *Aristoteles christianus*, toho lze jen litovat. Když uvážíme, že na základě svého místa v budování existence církev po mnoha stránkách převzala pro křesťana postavení antické polis, bylo by Aristotelovo spojení polis a hudby poskytlo ideální východisko pro otázku církevní hudby. Krátký přehled vývoje a povahy řecké hudby lze najít in: *Der kleine Pauly* III 1485–1496.

31/ ST II-II 91,1 corpus.

32/ Aristoteles: *Etika Nikomachova* X 9 Bekker 1179a 24f. Srov. k tomu komentář od F. Dirlmeiera (Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Darmstadt 1956), s. 598n, který zároveň ukazuje filozofické působní tohoto textu v sublimující proměně onoho „do ut des", takže Aristotelés přes axióm sebelásky bohů dospívá k působivé představě přátelství moudrého s Bohem. K problematice teze o neproměnnosti pro křesťanskou teologii srov. W. Mass: *Unveränderlichkeit Gottes. Zum Verhältnis von griechisch-philosophischer und christlicher Gotteslehre*. Paderborn 1974.

33/ Na takové zpěvy se činí narážky v 1Kor 14,25.26; Kol 3,16; Ef 5,15n. Řada raněkřesťanských hymnů je obsažena v Novém zákoně, např. Fil 2,5n; Ef 2,14–16; 2Tim 2,11–13. Viz soupis u H. Schlier: *Das Ende der Zeit*. Freiburg 1971, s. 212n.; srov. také S. Corbin: „Grundlagen und erste Entwicklung der christlichen Kultmusik". IN: Fellerer: *Geschichte…*, s. 16–21. Podrobněji jsem se pokusil tyto souvislosti ukázat ve svém příspěvku: „Theologische Probleme der Kirchenmusik". IN: *Internat. Kath. Zeitschr.* 9, 1980, s. 148–157.



34/ Ž 34,2–4; Tomáš ST II-II 91,1 corpus. Srovnej také Tomášův komentář k žalmu 34 (1–4), kde se tyto myšlenky rozvíjejí poněkud více.

35/ Trinitární dimenzi liturgické hudby ukázal velmi krásně F. Haberl v důležitém článku „Zur Theologie der Kirchenmusik". IN: *Musica sacra* 91, 1971, s. 213–219; srov. týž: „Die humane und sakrale Bedeutung der Musik". IN: H. Lonnendonker: *In caritate et veritate. Festschrift für Joh. Overath*. Saarbrücken 1973, s. 17–23.

36/ Srov. k tomu velký projekt teologické estetiky H. U. von Balthasara: *Herrlichkeit*, sv. I–III. Einsiedeln ²1961–1969; týž: *Kosmische Liturgie. Das Weltbild Maximus' des Bekenners*. Trier 1988.

37/ „…homo per divinam laudem affectu ascendit in Deum." (ST II-II 91,1 corpus.)

38/ „…ut nos ipsos et alios audientes ad eius reverentiam inducamur." (tamtéž)

39/ „Valet tamen exterior laus oris ad excitandum interiorem affectum laudantis." (ST II-II 91,1 ad 2.)

40/ Srov. krásné líčení v *Confessiones* IX 6,14: „Jak jsem plakal při Tvých písních a hymnech, nesmírně dojat líbezným (*suavis*) hlasem Tvé pějící církve! Ty zpěvy vnikaly v mé uši a do mého srdce prýštila zčištěná pravda, z níž vzplanul mocný oheň zbožnosti a proudily slzy, a mně bylo v nich tak dobře!" K pojmu „suave" (sladké) srov. E. Werner IN: Fellerer: *Geschichte*, s. 26: Od cantora (zpěváka) se požadoval „sladký", tj. vysoký lyrický, tenorově zabarvený hlas. Ostatní Augustinova vyjádření k liturgické hudbě zůstávají ve stínu jeho teorie zduchovnění daleko za tímto svědectvím bezprostřední zkušenosti. Vedle *Confessiones* X 33 je třeba uvést ještě jeho *Epist 55* Januariovi – máme se řídit zvyklostmi dané církve, které jsou chvályhodné, jestliže slouží slabosti malých; tento princip se opírá o zpěv hymnů a žalmů autorizovaný příkladem Pána a apoštolů. Zajímavý je poukaz na to, že donatisté kritizovali hudební puritanismus afrických katolíků, což opět mnohé katolíky naladilo ještě skeptičtěji proti liturgické hudbě: XVIII, 34 CSEL 34,2 s. 208n. Z toho snad smíme usuzovat – podle silně národně afrického koloritu donatismu – na rozsáhlé přijímání domácí hudební kultury do donatistické liturgie, takže za Augustinovou rezervovaností ve věcech liturgické hudby by mohla být nejen jeho filozofie zduchovňování, ale také protiklad mezi katolíky a donatisty. En II in ps 18,1 (C Chr XXXVIII,105) Augustin rozlišuje lidské zpívání a zpěv ptáků: Ptáci zpívají to, čemu nerozumějí. „My však, kteří jsme se v církvi naučili zpívat božská slova, musíme dbát o to, co je psáno: Blažený národ, který slaví s rozumem. Proto, moji milí, musíme rozumět a hledět s vidoucím srdcem, co jsme právě zpívali spojenými hlasy." O Augustinovi a milánské liturgii srov. B. Baroffio IN: Fellerer: *Geschichte*, s. 192. O Augustinově cestě od akademického k církevnímu křesťanství: F. van der Meer: *Augustinus der Seelsorger*. Köln 1951, s. 25n.; J. Ratzinger: *Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche…*, s. 1–12.

41/ Tomáš: ST II-II 91,1 ad 2: „…ad provocandum alios ad Dei laudem."

42/ Na náboženskou hloubku pojmu *paideia* poukázal důrazně G. Greshake: „Der Wandel der Erlösungsvorstellungen in der Theologiegeschiche". IN: L. Scheffczyk: *Erlösung und Emanzipati-*

*on*. Freiburg 1973, s. 76n. Teorie hudby, kterou rozvinul Aristotelés v *Politice* VIII, skutečně stojí pod heslem *paideia*, která v hudební výchově postupuje přes uvedení do toho, co je nutné a užitečné, až k pravé Múze, a tak se stává výchovou ke svobodě, ke kráse: „...toto je jakési vzdělání, které je třeba dát synům [...], protože je ušlechtilé a krásné." (VIII 3, Bekker 1338a, 30n).

43/ Čl. 116, 2. odstavec.

44/ Čl. 120, 2. odstavec.

45/ Čl 120, 2. odstavec.

46/ ST II-II 91,2 5. nám. a ad 5m.

47/ Věcně blízkou úvahu nacházíme opět už u Aristotela, který rozlišuje dórskou hudbu jako „etickou" od „orgiastické a patetické" hudby frygické a frygickou hudbu vylučuje z výchovy (VIII 7, Bekker 1341n) – a na podporu toho příznačně uvádí také mýtus o odmítnutí flétny bohyní Athénou – takovou hudbu vidí v protikladu k zduchovnělému lidství, symbolizovanému Athénou (VIII 6, Bekker 1341 b, 2n). Zde je patrný vliv starých kulturních a kultických protikladů. Pedagogicky plodná je podle Aristotela naproti tomu hudba lydická, protože spojuje smysl pro krásu a výchovný obsah (VIII 7, Bekker 1342 b, 31n). Jeho velkorysému a otevřenému postoji odpovídá, že pro *katharsis* připouští také frygickou hudbu. Aristotelés se tímto tolerantním postojem staví vědomě proti Platónově *Politeia*: Platón chtěl mixolydickou, velkolydickou, iónskou a lydickou stupnici ze svého ideálního státu úplně vyloučit a ponechat jen hudbu dórskou a frygickou. Z nástrojů měly ve městě zůstat jen lyra a kithara, určitý druh hrubé píšťaly na venkově. I zde je na filozofické dedukci patrný náboženstvo-mytologický základ: „Vždyť nic nového, příteli, neděláme, stavíme-li Apollona a jeho nástroje před Marsya a Marsyovy nástroje." (*Ústava* III 399e, k celku III 398d–400a)

48/ Čl. 119.

49/ *Ad gentes* I 9.

50/ Srov. krásnou formulaci F. Haberla: *Zur Theologie der Kirchenmusik*, op. cit., s. 218: „Církevní hudba musí být umění tradiční i pokrokové." Srov. k tomu také cenný příspěvek J. F. Doppelbauer: „Kompositorische Fragen und Aufgaben". IN: J. Overath: *Magna gloria Domini*. Altötting 1972, s. 148–156, kde nacházím rozvinuto z hlediska hudby to, co zde bylo cílem na základě teologických pramenů.



**Joseph kardinál Ratzinger** (* 1927) působil od roku 1959 jako profesor dogmatiky na univerzitách v Bonnu, Münsteru, Tübingenu a Regensburgu. Jako poradce kolínského kardinála Fringse se účastnil II. vatikánského koncilu, kde byl jmenován oficiálním koncilním teologem (tzv. peritus). Roku 1977 ho papež Pavel VI. ustanovil arcibiskupem v Mnichově a Freisingu a jmenoval ho kardinálem. Již roku 1981 ho ale Jan Pavel II. jmenoval prefektem Kongregace pro nauku víry. Pod jeho vedením vznikl mimo jiné nový *Katechismus katolické církve*, který vyšel roku 1992. Je autorem nesčetných odborných článků, studií a knih. Bestselery se mimo jiné staly dva knižní rozhovory, které s kardinálem Ratzingerem vedl novinář Peter Seewald: *Sůl země* (1996) a *Bůh a svět* (2000, česky 2003 a 2005). Za dnes již klasické dílo teologie 20. století platí jeho *Úvod do křesťanství* (1968, česky 1978, 1991 a 2007). Devatenáctého dubna 2005 byl zvolen nástupcem Jana Pavla II. a přijal jméno Benedikt XVI. Již jako papež vydal knihu *Ježíš Nazaretský* (2007).

**František Kunetka SDB**

# *Musica sacra*, nebo *musica liturgiae sacrae*?

Volba nadpisu této studie předznamenává i její základní zaměření: pokusit se o předestření a pochopení základních pohledů na hudební stránku křesťanské bohoslužby a stanovit vzájemný vztah mezi liturgickou hudbou (*musica sacra*) a samotnou bohoslužbou (*sacra liturgia*). Od vydání posledního významného oficiálního dokumentu s touto tematikou, instrukce *Musicam sacram*, uplynulo v loňském roce již 40 let. Ve vztahu k projednávané problematice lze toto údobí označit mimo jiné také jako dobu hledání a tříbení pojmů a lze také konstatovat, že tento proces pokračuje dále. Určité výsledky již k dispozici jsou, mnoho věcí však zůstává otevřených. Je jen samozřejmé, že liturgičtí teologové i umělci jdou cestou hledání s vědomím, že tento proces má jediný cíl: přispět k co nejúčinnější a „nejkrásnější" podobě boholidského dialogu, který v liturgii probíhá a který také nazýváme eulogickým (*eulogia* – žehnání): Bůh žehná člověku (sebesdílení, spása), člověk žehná Bohu (chvála, dík).

Tato studie je psána pouze z pozice liturgické teologie, nezabývá se tedy problematikou hudebně-estetickou. Po základním vyjasnění pojmu *musica sacra* nabízí pohled do základních oficiálních celocírkevních dokumentů minulého století, aby pak v závěrečné části na základě klíčových liturgicko-teologických pojmů mohl být stanoven současný průběžný stav vývoje v této problematice.

## 1. *Musica sacra* – liturgická hudba

Tento termín církevní latiny užívaný v oficiálních církevních dokumentech znamená jednoznačně hudbu liturgickou, tedy vytvořenou pro různé liturgické typy ať sakramentální, či extrasakramentální a v nich také užívanou. Jde o hudební a zpěvní vybavení křesťanské bohoslužby, o hudební projev, jímž se liturgie děje, ne tedy o něco, co se užívá „při" liturgii. Instrukce *Musicam sacram* z 5. 3. 1967 (= MS), která je takto citována podle svých prvních slov, zní v celém svém titulu *Instructio de musica in sacra liturgia*.[1] Už tento název je však výsledkem pojmového zápolení: původní název *Instructio de musica sacra ad mentem Constitutionis de sacra Liturgia* byl v 10. znění předlohy změněn na *Instructio de cantu et musica in sacra Liturgia* s prvními slovy *Cantum et musicam*, aby se pak v definitivním znění předlohy z 9. 2. 1967 prosadil stávající titul *Instructio de musica in sacra Liturgia*.[2]

V současnosti existuje stabilní obsahová ustálenost pojmu *sacred music*, a ta je obecně přijímána.[3] Současný *Katechismus katolické církve* se však i tomuto termínu vyhýbá a místo něj užívá termínu *cantus et musica* (čl. 1156–1158). České pojmosloví „duchovní hudba" nebo „církevní hudba", také „chrámová hudba", „posvátná hudba", jistě není chybné, je však obsahově rozvolněné, neurčité, a proto pro vyjádření liturgického rozměru a funkce ne příliš použitelné.

Jakkoliv nám pojem *musica sacra* většinou splývá s pojmem liturgické hudby římské liturgie – protože tento ritus mají římské dokumenty většinou na mysli –, je důležité upozornit na rozšiřující formulaci úvodních slov 6. kapitoly SC, ve které je tento pojem precizován formulací „musica traditio Ecclesiae universae" (SC 112), kterou je tak naznačeno i bohatství hudebních tradic východních liturgií.[4]

Slovní spojení *cantus et musica* poukazuje na složitý vývoj i vzájemnou zajímavou symbiózu obou oblastí. Liturgický zpěv jako jednohlasý zpěv bez doprovodu nebyl zpočátku zahrnován pod pojem *musica*, neboť tím byl ještě ve středověku chápán jednak vědní obor,[5] od vrcholného středověku pak i hudební kompozice, zatímco gregoriánský zpěv byl *cantus*, s přívlastky *planus*, *ecclesiasticus* či *romanus*. Vznikající polyfonní zpěv byl pak označován jako *cantus figuralis*, příp. s užitím nástrojů jako *cantus musicalis*, nikoliv však *musica*.[6] Reformace přinesla vlastní terminologii, která v osvícenství ovlivnila i katolické prostředí. Michael Praetorius († 1621) nazval první svazek díla *Syntagma musicum* (1614) titulem *De musica sacra et ecclesiastica*. Zde je ovšem termínem *musica sacra* myšlena obecně hudba s náboženskou tematikou (*Geistliche Musik*), zatímco výraz *musica ecclesiastica* označuje hudbu liturgickou (*Kirchenmusik*). Od poloviny 19. století se však termín *musica sacra* začíná aplikovat pouze na hudbu užívanou při liturgii, aby ji tak odlišil od *musica profana*.

V oficiálním římském dokumentu se objevuje výraz *musica sacra* poprvé v papežském breve *Multum ad movendos animos* z roku 1870, ve kterém Pius IX. potvrzuje statuta Všeobecného ceciliánského sdružení (Allgemeine Cäcilien-Verband). Vedle výrazu *concentus sacri* se zde objevuje formulace *musica sacra atque liturgica*.[7]

Výraz *musica sacra* v oficiálních dokumentech je tedy nepochybně označení pro hudbu liturgickou. Už ne tak jednoznačný je pojem „náboženská hudba" (*musica religiosa*, *religious music*), který se objevuje např. v instrukci o koncertech v kostelech, vydané Kongregací pro bohoslužbu a svátosti 5. 11. 1987.[8] Vzhledem k tomu, že „náboženská hudba" není předmětem této studie, lze jen ve stručnosti říci, že zde již nelze tak zcela přesně stanovit, co je ona „inspirovanost náboženstvím" (*religious inspiration*) (čl. 8) a „vztaženost k Bohu" (*reference to God*) (č. 9), protože u neprogramní hudby autor tuto inspiraci např. z důvodů jisté intimity svého nitra neodhaluje; ona však může pro vznik a podobu díla být stěžejním podnětem.



## 2. Základní dokumenty o liturgické hudbě ve 20. století

Na začátku tohoto oddílu uveďme nejprve ve výběru významné celocírkevní dokumenty pro liturgii římského obřadu týkající se liturgické hudby a vydané ve 20. století:

Motu proprio *Tra le sollecitudini* (22. 11. 1903)[9]
Apoštolská konstituce Pia XI. *Divini cultus sanctitatem* (20. 12. 1928)[10]
Encyklika Pia XII. *Musicae sacrae disciplina* (25. 12. 1955)[11]
Instrukce Kongregace pro obřady *De musica sacra et sacra liturgia* (3. 9. 1958)[12]
Instrukce Kongregace pro obřady *Musicam sacram* (5. 3. 1967)[13]

Uveďme však ještě nejvýznamnější dokumenty, ve kterých je problematice liturgické hudby věnována pouze jejich část:

Encyklika Pia XII. *Mediator Dei* (20. 11. 1947), čl. 189–192[14]
Konstituce II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* (4. 12. 1963), čl. 112–121[15]
Instrukce Kongregace pro obřady *Inter Oecumenici* (26. 9. 1964), čl. 32; 33; 48; 57; 58[16]
*Institutio generalis de Liturgia Horarum* (2. 2. 1971), čl. 267–284[17]
*Institutio generalis Missalis Romani* (20. 4. 2000), čl. 39–41[18]

Z tohoto jistě ne zcela úplného výčtu – mohli bychom ještě jmenovat např. *Ordo lectionum missae* (1982), *Ordo cantus misae* (1987) aj. – zvolme ke stručnému komentování pouze tři dokumenty: Motu proprio Pia X., 6. kapitolu konstituce o liturgii *Sacrosanctum Concilium* a instrukci *Musicam sacram*.

### 2.1. Motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903)

Tento dokument, původně nezamýšlený jako celocírkevní,[19] je nejčastěji citován kvůli pojmu *participazione attiva* – lat. *actuosa communicatio*, a to právem, protože se v procesu liturgického hnutí a liturgické obnovy ukázal jako nosný a plodný. Samotný Pius X. si ovšem zřejmě nebyl vědom celé jeho skryté dynamiky – chápe jej totiž zcela prakticky jako zapojení věřících do zpěvu gregoriánského chorálu. Celý dokument musíme totiž vidět na pozadí tehdejší celkově tristní situace liturgické hudby v Itálii, zřetelně v něm proto rezonují myšlenky ceciliánské obrody.

Pojetí „aktivní účasti“ je objasněno na dvou místech dokumentu. V úvodní části čteme: „...věřící se zde (v chrámě) shromažďují, aby čerpali (křesťanského) ducha z prvního a nepostradatelného zdroje: z činné účasti (*ex actuosa communicatione*) na posvátných tajemstvích a na veřejných slavnostních modlitbách církve.“ Druhá zmínka se objevuje v čl. 3, který pojednává o gregoriánském chorálu; ten je „zpěvem vlastním římské církvi“ (*cantus Ecclesiae Romanae proprius est*). Tento zpěv „se má podporovat nebo znovu pro lid zavést, aby tak na slavení božských chval a svatých tajemství (*ad divinas laudes Mysteriaque*) byla věřícím umožněna intenzivnější účast (*magis agentium partem*) tak, jak tomu bylo dříve“. Tento podíl účasti na liturgické hudbě se vztahuje pouze na gregoriánský chorál, zpěv v lidové řeči je při slavných bohoslužbách zakázán (čl. 7).

Druhým nosným pojmem dokumentu se ukázal být výraz *parte integrante* – lat. *pars necessaria* (čl. 1). Liturgický zpěv je integrální, nezbytnou součástí liturgie, ovšem pouze slavné (*liturgia sollemnis*).

Dokument se pak snaží vymezit vlastnosti liturgické hudby a uvádí tři kritéria: *sanctitas*, *bonitas formae*, *universalitas* (čl. 2). Při kategorizaci druhů liturgické hudby (*musicae sacrae genera*) je uveden gregoriánský chorál a klasická polyfonie (*polyphonia classica*), moderní hudba (*musica recentior*) je opatrně připouštěna, nesmí však být poplatná operním manýrám (*stylus theatralis*). I toto vyjádření musíme chápat na pozadí tehdejší situace hudebních produkcí v italských chrámech. Místo melodií z oper a koncertů – *argumenta theatralia* (čl. 5) – je proto nabízen repertoár jiný: gregoriánský chorál a renesanční polyfonie římské školy. Nelze se ubránit dojmu, že je zde cítit idealizování chorálu i skladatelů (Pierluigi da Palestrina je výslovně jmenován v čl. 4), jak tomu bylo v romantismu obvyklé.

Tehdejšímu pojetí liturgie, podle kterého ji mohou konat pouze klerikové, je poplatná formulace v čl. 12 a 13, kde se říká, že liturgický zpěv náleží sboru kleriků (*chorus Levitarum*) a zpěváci je vlastně zastupují, čímž zastávají „liturgický úřad“ (*munus liturgicum*). Protože „žena není schopna tuto službu (*officium*) vykonávat, nemůže být připuštěna k účinkování v chóru nebo pěveckém sboru“. Sopránové a altové party mají převzít chlapci. Žena tedy podle tehdejšího pojetí není schopna konat liturgii, muž pouze tehdy, je-li klerikem, příp. jeho službu supluje.[20] Uvážíme-li, že se již tehdy rozvíjelo liturgické hnutí, kdy už v roce 1909 lovaňský benediktin Dom Lambert Beauduin na kongresu v Mechelen mluvil o „demokratizaci liturgie“ – ve smyslu, že je záležitostí celého Božího lidu,[21] a přihlédneme-li k tomu, že v našich krajích, ale také např. v okolních německy mluvících zemích věřící prostřednictvím lidového duchovního zpěvu, ne tedy pouze latinským zpěvem chorálu, projevovali a prožívali svou účast na liturgii, pak musíme konstatovat, že dokument Pia X. z roku 1903 už v mnoha ohledech zaostával



za narůstajícím povědomím důstojnosti křestního kněžství, v jehož moci každý pokřtěný koná liturgii a je tedy „liturgem“ (KKC 1144).

Vývoj výtvarného a hudebního umění se ubíral dál, církevní umění, zahnané do slepé uličky pseudostylů a pseudoslohů (řecký výraz *pseudos* znamená lež, klam), jako by bylo výrazem neochoty církve zachytit puls doby a dívat se vpřed, anebo – což je zrovna tak závažné – bylo výrazem tvůrčí impotence. Bylo velmi obtížné z estetického – ale v posledku i teologického – hlediska pochopit, proč by měly být mše Franze Xavera Witta, kopírující palestrinovský styl římské školy 16. století, posvátnější než figurální mše Mozartovy či Schubertovy. Jak porozumět v čl. 3 uvedenému kritériu „posvátnosti a liturgičnosti“, které spočívá v přiblížení se gregoriánské melodice povahou (*ratio*), inspirací (*afflatus*) a vkusem (*sapor*)? Jak lze autoru nastavovat – a tím zužovat – tvůrčí inspiraci, když její duch „vane, kam chce“? Na mnoho otázek a pochybností odpověděl samotný vývoj, který ukázal, že kritéria „posvátnosti“ liturgické hudby budou muset být nastavena jinak. Rovněž tak bylo zřejmé, že výraz *ancilla humilis* (pokorná služebnice), kterým je v čl. 23 hudba při liturgii charakterizována, bude třeba promýšlet v širších teologických souvislostech. Sílící snahy o obnovu liturgie v 1. polovině 20. století pak už začaly připravovat cestu liturgické reformě II. vatikánského koncilu.

### 2.2. Konstituce o liturgii *Sacrosanctum Concilium* (1963)

Šestá kapitola konstituce SC, která je věnována liturgické hudbě, neměla nikterak snadnou cestu ke vzniku. Napětí se objevovalo už v přípravné subkomisi, což souviselo mimo jiné s tím, že se kuriální kruhy snažily zabránit jakékoliv diskuzi o lidové řeči v liturgii – dle Annibale Bugniniho byla celá přípravná komise pro liturgii v očích kurie „il nemico numero uno della lingua latina“.[22] Tato skutečnost, ale i složitost projednávání hudební problematiky zapříčinily, že „*musica sacra* byla nejneklidnějším faktorem celé reformy před i po koncilu“.[23]

Články SC 112–121 jsou konečnou podobou schématu *De musica sacra*, které při svém vzniku prošlo třinácti verzemi.[24] Celá geneze tohoto textu je svědkem obtížného zápasu o vymezení základních skutečností: jaký je vztah mezi liturgií a liturgickou hudbou, v čem spočívá její funkce a hodnota, tedy „posvátnost“? Protože tyto pojmy budou předmětem reflexe v následujícím oddíle této studie, omezíme se zde jen na uvedení některých okolností jejich formulací.

Úvodní text SC 112 je klíčovým pro celou kapitolu. Formulace *pars necessaria vel integralis* vznikla kombinací latinské a italské verze v motu proprio z roku 1903 (*pars necessaria*, *parte integrante*). Týmž dokumentem je ovlivněna formulace vyjadřující význam spojení zpěvu a slova: *cantus sacer qui verbis inhaeret*.[25]

Vztah hudby k liturgii je označen jako *munus ministeriale*, výraz *ancilla liturgiae* již není použit. Klíčovým vyjádřením celého článku je charakteristika „posvátnosti" (*sanctitas*) hudby. Ta je „tím posvátnější (*sanctior*), čím těsněji (*arctius*) je spjata s liturgickým úkonem". Posvátnost je tak poměřována kritérii liturgicko-teologickými, nikoliv hudebně-estetickými. Logickým důsledkem odklonu od „posvátnosti formy" je pak formulace o připuštění „všech druhů pravého umění (*omnes formae verae artis*)", mají-li „náležité vlastnosti (*dotes debitae*)"; ty však nejsou nikterak upřesňovány.

Článek 113 je plodem dlouhého úsilí o určení kritérií pro *forma sollemnis* liturgických obřadů. Pojetí instrukce *De musica sacra et sacra liturgia* z roku 1958, podle kterého je slavnostnější forma mše (*missa in cantu*) odvozena podle toho, zda celebrant části jemu určené zpívá, či ne, je zde pozměněno posunem ke zpěvu věřících, který je výrazem jejich činné účasti. Zmínka o latinském jazyce jako podmínce slavnostnosti je vynechána. Kritériem „vznešenější formy" (*forma nobilior*) liturgie je slavnostní forma se zpěvem (*sollemnis in cantu celebratio*) s rozdělením liturgických služeb (*ministri sacri*) a činnou účastí lidu (*participatio actuosa populi*).

Články 116, 118 a 120 jsou ozvěnou členění, které užívá instrukce z roku 1958, neboť ta byla tehdy v platnosti pouze pět let.[26] V třetím návrhu schématu 6. kapitoly SC se proto objevily i charakteristiky druhů liturgické hudby, které byly doslova převzaty ze zmíněné instrukce (čl. 5–7),[27] byly však kritizovány jako příliš omezující a do dalšího, čtvrtého návrhu schématu už přijaty nebyly.

Podobně v čl. 121, který mluví o hudebních kompozicích obecně, byla vypuštěna formulace, podle které se mají skladby pro liturgické použití vyznačovat jasností textu (*lingua plana*), jednoduchými melodiemi (*modulatione simplici*), mají být krátké a snadné (*breves et faciles*).[28] I zde se však jedná o doslovný citát z encykliky Pia XII. *Musicae sacrae disciplina*. V konečném znění čl. 121 zůstalo nakonec pouze vybídnutí adresované hudebním skladatelům, aby tvořili díla nesoucí „známky pravé liturgické hudby" (*notas verae Musicae sacrae*); opět však není uvedeno, které to jsou.

Z návrhů čl. 116 o druzích liturgické hudby zůstaly pak pouze dvě kategorie: gregoriánský chorál a ostatní druhy (*alia genera*). Pro první z nich je užita stručná, ale zřejmě nejsprávnější definice, že totiž gregoriánský chorál je *cantus proprius liturgiae Romanae*. U druhé kategorie, kam náleží všechno ostatní, je jen mimochodem zmíněno, že jde zvláště o polyfonní zpěv (*praesertim polyphonia*), aniž by však tento byl dále vymezován.[29] Důvod tohoto podotknutí může být pouze historický. Vždyť např. doprovázená monodie vyhovuje požadavkům srozumitelnosti textu více než často složité předivo polyfonních kompozic. Pro všechny



druhy liturgické hudby však dle formulace čl. 116 platí, že musí „odpovídat duchu liturgických úkonů" (*spiritui actionis liturgicae respondeant*).

Celou 6. kapitolu konstituce o liturgii s nadpisem „De musica sacra" lze jako celek hodnotit pozitivně. Text se vymaňuje z pojetí oficiálních dokumentů 1. poloviny 20. století, které kromě mnoha přínosů byly poznamenány středověkým pojetím liturgie, vágností pojmů i preferencí evropských podmínek. Tím, že se koncilní text mnohých vymezujících formulací vyvaroval – mimo jiné v důsledku intervencí biskupů z celého světa –, působí otevřeným dojmem a mnoho otázek rozumně ponechává dalšímu vývoji.

### 2.3. Instrukce *Musicam sacram* (1967)

Již na podzim roku 1964, tedy necelý rok po schválení konstituce o liturgii, začínají práce na přípravě dokumentu, který měl být věnován speciálně liturgické hudbě. Proces jeho vzniku, během kterého bylo ve dvou letech schéma desetkrát přepracováváno – konečné znění z 9. 2. 1967 je tedy jeho jedenáctou verzí –, charakterizoval Annibale Bugnini jako „via dolorosa".[30] Příčin těžkostí bylo mnoho. V určitých kruzích byl stále patrný odpor proti liturgické reformě vůbec a zvláště proti zavedení lidové řeči do liturgie. Přesto byla 26. září 1964 vydána instrukce Kongregace pro obřady *Inter Oecumenici*, ve které se mimo jiné připouštěl zpěv ordinaria a propria v lidové řeči (čl. 57). I z toho důvodu bylo třeba stanovit jistá pravidla. Stejně rozumným se však jevilo přesné směrnice ještě nevydávat, protože se očekávala reforma celého *Ordo missae* a dalších liturgických knih. V té době se také připravovalo vydání *Graduale simplex* a vedly se spory o jeho závaznost a uplatnění. V této vypjaté atmosféře se přesto v únoru roku 1965 objevuje první návrh schématu, který připravila subkomise pro mešní zpěvy, která byla součástí *Consilia* (Rady pro řádné provádění konstituce o liturgii). Na podzim téhož roku se komise, složená ze 43 odborníků (liturgové a hudebníci), zabývala už třetím zněním schématu, které začínalo slovy *Ministeriale munus musicae sacrae*, nahrazujícími předchozí formulaci *Musicae liturgiae sacrae*; od 7. verze se pak prosadil incipit *Musicam sacram*. Celý rok 1966 byl ve znamení zápasů a sporů o podobu textu instrukce. Zasahoval do něj kromě komise *Consilia* i Státní sekretariát a také Kongregace pro obřady. Desátou verzi schématu v létě tohoto roku pročítal pečlivě i papež Pavel VI. a opatřil ji poznámkami citlivě vyvažujícími příliš kategorická tvrzení – a tedy ponechávajícími prostor k diskuzi; často se proto objevuje jeho rukou psaná poznámka „quantum fieri potest" („pokud je to možné").[31] Obtížnost celé problematiky i nesnáze jejího řešení pak papež shrnul v proslovu ke členům *Consilia* 13. října 1966,[32] kde připomíná nutnost přátelského a plodného

dialogu, ve kterém bude zohledněna jednak pastorační zkušenost (*experientia pastoralis*), jednak také význam umělecké tvorby (*ingenium musicorum*). Papež však zároveň upozorňuje, že jde o problém, který bude vyžadovat velmi důkladné studium a námahu. V souvislosti s celou situací vše spíše mluvilo pro odložení vydání oficiálního dokumentu; nicméně na jaře příštího roku (5. 3. 1967) instrukce o hudbě v liturgii *Musicam sacram* vyšla.

Už v čl. 3 je zde připuštěna její dobová podmíněnost, když je charakterizována jako jakési pokračování (*veluti continuatio*) a doplnění (*complementum*) instrukce *Inter Oecumenici* z roku 1964. Jasně se také říká, že nemůže jít o celkové zákonodárství (*universa legislatio*), protože to vzhledem k začínající generální reformě všech liturgických typů není možné, neboť by ji tak předjímalo a jaksi předurčovalo.

V pojetí instrukce je liturgickou hudbou ta, která byla vytvořena pro bohoslužbu (*ad cultum divinum celebrandum creata*) (čl. 4). Zatímco formulace SC 112 se prozíravě vyhnuly výčtu jejich vlastností, je zde z motu proprio z roku 1903 přejata formulace *sanctitas et bonitas formarum* (posvátnost a krása forem), když třetí vlastnost, *universalitas*, přejata není. Vyjmenované druhy liturgické hudby v zásadě odpovídají pojetí v SC. Rozdíl mezi skutečnou a delegovanou liturgickou službou, uvedený ještě v instrukci z roku 1958 (čl. 93), přijat není, výčet služebníků v čl. 13 je ovšem neúplný – chybí kantor, varhaník, instrumentalisté.

Účast věřících je vnitřní i vnější. Projevuje se i naslouchánim, kdy se „povznesení mysli k Bohu“ děje „vnitřní účastí“ (čl. 15). Zpěvy tzv. mešního propria, uvedené v *Graduálu*, mohou být nahrazeny jinými zpěvy (čl. 32), kterým je přiznána „liturgická“ kvalita, nejsou to tedy zpěvy při mši, ale liturgické zpěvy.

Dobově podmíněný a kompromisní charakter celé instrukce vysvítá z komplikované odstupňovanosti zpěvů při mši (čl. 28–31). Požaduje se totiž zachování rozdílu mezi *missa sollemnis*, *cantata* a *lecta* dle instrukce z roku 1958 (čl. 3), z pastoračních důvodů byl však přijat jakýsi *lex gradualitatis*, neboť vždy nebylo možno zpívat vše, co bylo vyžadováno pro *missa in cantu*.[33] Tato „odstupňovaná slavnostnost“ představovala jakýsi „kompromisní přechodový model“,[34] který však neměl dlouhého trvání, neboť už o dva roky později vydané *Institutio generalis Missalis Romani* z roku 1969 je již nepřejímá;[35] podobně není přejato ani příliš schematické dělení částí mše na ordinarium a proprium.

Proto se jeví cenným poukaz čl. 6 na jistou „pravdivost“ liturgického dění. Ta může být dosažena nejen uplatňováním principu subsidiarity dle SC 28,[36] ale také tehdy, je-li respektován smysl, funkce (*sensus*) a povaha (*natura propria*) každé části a každého zpěvu. Takže části, které jsou *per se* určeny ke zpěvu, se mají skutečně zpívat. Z vlastní povahy věci (*indoles*) pak vyplyne druh (*genus*) a forma zpěvu či hudby. Pokud bychom proto podle tohoto principu chtěli stanovit mi-



nimum pro zpěv při mši, tedy to, co se má zpívat vždy, protože to plyne z povahy věci, pak by to nebyly zpěvy celebranta (dle MS 29), ale na prvním místě tzv. procesionální zpěvy a jistě responsoriální žalm po prvním čtení, protože zpěv vystihuje nejlépe jejich *naturam propriam*. To, jestli celebrant pozdrav „Pán s vámi“ nebo oraci říká nebo kantiluje, nepředstavuje velký rozdíl. Jestliže však místo zpěvu, doprovázejícího průvod k oltáři, lektor z ambonu přečte kratičkou větu vstupní antifony, již tak rovnocenné není.

Poprvé je také v samostatném dokumentu o liturgické hudbě uvedeno, že sbor zpěváků (*schola cantorum*) není součástí kléru, ale shromážděné církevní obce (*communitas fidelium*), a že vykonává liturgickou službu (*ministerium liturgicum*) (čl. 23).[37] Proto se nejprve pojednává o liturgickém zpěvu celého shromáždění (čl. 15–18), teprve potom (čl. 19–24) o liturgické službě zpěváků (*chorus*, *capella*, *schola cantorum*).

Instrukci *Musicam sacram* je třeba chápat jako pokus o rozvinutí a konkretizaci 6. kapitoly konstituce o liturgii. V mnoha ohledech se jí to skutečně podařilo. Nedá se však také popřít, že nese rysy poplatné jisté hektičnosti pokoncilní doby v oblasti liturgie. S odstupem času dnes jistě můžeme konstatovat, že měla vyjít až po vydání všech liturgických knih pokoncilní obnovy – zcela zřejmě se mělo vyčkat alespoň na nové *Ordo missae*. Z jiného pohledu však nutno říci, že liturgická obnova je ještě stále v chodu – permanentní bude jistě vždy –, a to ve zcela konkrétním smyslu, že totiž dodnes vycházejí v nových pozměněných vydáních liturgické knihy, které stále v záhlaví obsahují slova *...ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II. instaurati*; kromě *Missale Romanum* (3. vyd. 2002) budiž jmenováno např. i *Martyrologium Romanum* (2. vyd. 2004).

V obecných principech tento dokument zcela jistě duch liturgické reformy zachovává a obsahuje mnohé cenné podněty. Zároveň je pravdou, že snaha postihnout v celocírkevním dokumentu množství konkrétních situací různých kultur a regionů je velmi obtížné, ne-li nemožné. Srovnáme-li proto na závěr tohoto oddílu tři v něm analyzované dokumenty, zřejmě z tohoto srovnání nejlépe vyjde konstituce o liturgii *Sacrosanctum Concilium* se svými stručnými a věcnými formulacemi, které sice zachycují tehdejší stav věcí, ale jsou také otevřeny budoucímu vývoji.[38]

### 3. Základní pojmy teologie liturgické hudby

Jak již bylo řečeno, uplynulé 20. století by na poli liturgické hudby mohlo být charakterizováno také jako údobí vymezování základních pojmů. Na základě rozboru oficiálních textů v jejich dějinném vývoji a podmíněnosti lze poměrně

snadno stanovit vývojové posuny a akcenty a tím snad i odhadnout směr budoucího vývoje, neboť co do prohlubování chápání obsahu lze každý pojem – i teologický – charakterizovat jako otevřený. V závěrečném oddílu se tedy pokusme o rozbor čtyř zvolených základních hudebně-liturgických pojmů.

### 3.1. *Munus ministeriale*: ve službě mysteria

Tento klíčový pojem, vyjadřující služebnou funkci hudby a zpěvu v liturgii, je právě příkladem dlouhého období hledání. Nejde pouze o to, že místo výrazu *ancilla* je užit výraz *munus*; je třeba se dobrat toho, v čem služebný charakter spočívá. Pojmovou řadu lze snadno demonstrovat:

*umile ancella* (*ancilla humilis*) – pokorná služebnice[39]
*ancilla nobilissima* – vznešená služebnice[40]
*quasi administra* – jakoby spolupracovnice[41]
*munus ministeriale* – úkol služby[42]

V pojetí Pia X. spočívá služebný úkol (*officium*) hudby ve „výzdobě textu vhodnými melodiemi" (*ut aptis concentibus liturgicum textum exornet*), aby se tak zvýšila jeho účinnost. Takovéto pojetí služebnosti je neuspokojivé, i z tohoto důvodu byl výraz *ancilla* v koncilních textech odmítnut a nahrazen výrazem *munus ministeriale*.[43] Ovšem i samotný tento termín ze SC 112, není-li správně interpretován, může nést nádech jakési poníženosti, takřka nedůstojnosti. *Munus ministeriale* je však pojem teologický, nikoliv estetický. Výraz *munus* byl zvolen místo původně navrhovaných formulací *indoles* (vlastnost, povaha) *ministerialis,* resp. *charakter ministerialis*, a proto více než vlastnost hudby označuje činnost, poslání, službu. Tento specifický liturgicko-ministeriální rozměr odlišuje liturgickou hudbu od hudby obecně náboženské nebo od hudby vůbec. V čem však tato „služebnost" spočívá? Čemu či komu liturgická hudba slouží?

Každé pravé umění je ve službě dialogu mezi člověkem a absolutnem, je vyjádřením transcendentního rozměru lidské osoby. Liturgická hudba je však ve službě zcela konkrétního teandrického dialogu, který ve slově a znamení v liturgii probíhá – jinak a lépe řečeno – jí se tento dialog děje. Snad ještě intenzivnější a hutnější vyjádření najdeme v SC 7, kde jsou jmenovány způsoby přítomnosti Krista v liturgických úkonech a kde se říká, že Kristus je přítomen (*praesens adest*) také tehdy, když se církev „modlí a zpívá" (*suplicat et psallit*). Liturgická hudba, zvláště ta, která je vázána na slovo, participuje na přítomnosti Krista v liturgii.



Transcendentní skutečnost je ve zjeveném náboženství vždy zprostředkována kategoriálně. Skutečnost vtělení věčného Slova – inkarnace – je dějinným momentem Božího transcendentního sebesdílení, tedy jistou kategorizací, a liturgie jako celebrativní anamnéze událostí spásy svým reálně symbolickým charakterem se na tomto dění podílí. Mluvíme o mysteriu, avšak ve smyslu biblického pojmu *mystérion*, kterým je označován úradek spásy, od věčnosti skrytý v Bohu, v dějinách se však odvíjející a vrcholící ve velikonočním tajemství Krista (srov. Řím 16,25); události spásy jsou pak v liturgii anamneticky zpřítomňovány. Liturgická hudba je do tohoto dění zapojena, je v jeho službě, má tedy charakter *mysterijní*, což je něco zcela jiného než *mysterický* (na způsob helénistických mysterií), nebo dokonce *mysteriózní* (na způsob Harryho Pottera). Liturgická hudba nemůže mít jiný účel (*finis*), než jaký náleží liturgii jako takové: oslavu Boží (*gloria Dei*) a posvěcení věřících (*sanctificatio fidelium*) (SC 112). To je její poslání, úkol a služba. Dialog spásy se děje zhudebněným slovem – proto mluvíme o slovu performativním, nikoliv informativním. Právem proto můžeme mluvit o performativní hudbě, o dění, které vytváří novou skutečnost, neboť člověk vstupuje vždy nově – nejen znovu – do liturgického dialogu spásy.

Slovo jako akustické znamení je proto snad nejvýznamnějším z řady znamení, kterých liturgie užívá. To, že víra nachází své vyjádření slovem a hudbou, participuje na inkarnačním dění: věčný Logos se odívá tělem.[44] V SC 5 čteme: „Jeho lidství, v jednotě s osobou Slova, bylo nástrojem (*instrumentum*) naší spásy." A jestliže dle výpovědi Lva Velikého „to, co bylo na našem Vykupiteli viditelné, přešlo do svátostí",[45] pak slovo i znamení v liturgii, tedy i hudba a zpěv, jsou ve službě onoho „pro nás a pro naši spásu". Tato vazba na Logos je snad tím nejzávažnějším teologickým důvodem pro skutečnost, že SC 112 v pokladu hudební tradice církve vyzvedá zvláště „zpěv, vázaný na slovo" (*cantus qui verbis inhaeret*),[46] čímž se netvrdí, že neexistují i jiné druhy liturgické hudby. Také reformačnímu pojetí liturgické hudby je tato „Affinität zur Sprache" blízká.[47]

Liturgická hudba je součástí celebrativního dialogu liturgie. V této funkci tkví její služba a v této službě je její velikost a sláva.

### 3.2. *Sanctitas*: ne druhem, ale účastí

Z toho, co bylo řečeno o kategorii „služebnosti" liturgické hudby, lze vyvodit i výklad dalšího pojmu, totiž „posvátnosti" liturgické hudby. Znovu je třeba připomenout, že i zde se jedná o kategorii teologickou. Jde o posvátnost, která plyne z participace, z účasti hudebního vyjadřování na posvátném liturgickém dění. Nejde o posvátnost hudebních druhů, resp. forem, nejde o posvátnost chorálně-

-palestrinovskou, ani o posvátnost lingvistickou (latina), ale o posvátnost liturgickou. Pak můžeme rozumět důležité a zásadní formulaci SC 112, že liturgická hudba bude „tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým úkonem (*actio liturgica*)". Poněvadž však liturgii konají věřící, křesťané, v pavlovských listech nazývaní „svatí" (srov. 1Kor 1,2), pak „posvátnost" hudby nabývá i osobního rozměru, neboť zaznívá v ústech svatých, kteří při liturgii zpívají. Takovouto „personalizaci" hudebního posvátna najdeme v dokumentu sdružení Universa laus z jejího generálního shromáždění v Gazzadě v roce 2003: „Žádný druh zpěvu nebo hudby není posvátný sám o sobě. Posvátná je nikoli hudba, ale živé hlasy svatých (= pokřtěných), kteří zpívají v Kristu a s Kristem [...]. Krása zpěvu souvisí s vnitřní krásou těch, kteří zpívají [...]. Nová píseň je písní nového lidství."[48]

Podle SC 112 má liturgická hudba napomáhat „vznešenějšímu výrazu" (*expressio suavior*), spoluvytvářet jednotu (*unanimitatem fovere*), přispívat ke slavnostnosti (*sollemitas*) bohoslužby. Takovéto účinky však můžeme připsat z hudebně-psychologického hlediska působení každé hodnotné hudby. Církev však neuspokojuje lidské potřeby, církev slaví mysterium (kard. Martini). Posláním liturgické hudby není na prvním místě vzbuzovat afekty, ale stát ve službě slavení mysteria jako jeho integrální součást, samozřejmě spolu s vědomím a zdravým sebevědomím, že hudební projev i obecně lidský má v oblasti forem umění vynikající postavení (SC 112) a že svou povahou participuje také na daru stvoření; v nejširším slova smyslu je tak posvátnost vlastní každému pravému umění.[49]

Pojetí, podle kterého je v naší problematice pojednávaná „liturgická posvátnost" pojmem teologickým, nikoliv umělecko-estetickým, může být pro tvůrčího umělce svým způsobem osvobozující, neboť nepřípustnou je z tohoto hlediska jen hudba, která by vědomě vyjadřovala protiklad toho, co se v křesťanské liturgii děje. Tak jako protikladem ducha není hmota, ale neláska a nenávist, a protikladem sakrálního není profánní, ale anti-sakrální, tedy protibožské a protilidské, pak bychom hudbu, která principielně odmítá své zapojení do boholidského dialogu a do budování společenství, mohli z tohoto pohledu nazvat „profánní" – tedy zůstávající vně posvátného (*pro-fanum*) –, a proto v liturgii nepoužitelnou. Neboť jinak každá hudba – nejen liturgická – je ve službě boholidské solidarity.

Samozřejmě chápeme, že tato teologická kritéria nevyřazují ze hry kategorie estetické a formální, nicméně jsou osvobozením od kategorií „pseudosakrálních". Výčet různých druhů liturgické hudby, který se objevuje doposud ve všech dokumentech, představuje výčet historizující, který odráží užívání hudby v liturgii církve v průběhu mnohých staletí, a kromě toho, že často postrádá úplnost, je právě svědectvím proměnlivosti a variability. Je proto jen dobře, že je v tomto smyslu „desakralizována" nejen estetika, ale i historie.



### 3.3. *Ministerium liturgicum*: ve službě společenství

Po dlouhých staletích středověkého klerikálního pojetí liturgie se ve formulaci SC 29 objevuje ocenění těch, kteří službu hudebníků a zpěváků zastávají. Oni totiž vykonávají *verum ministerium liturgicum* – skutečnou liturgickou službu. Konají ji jako členové Božího lidu, „nezaskakují" tedy za kleriky, jedná se proto o službu přímou, nikoliv delegovanou. A zde je proto možno zmínit ještě jeden rozměr „služebnosti" hudby a zpěvu. Ti, kteří byli pověřeni k této službě – většinou se jedná o členy místní církevní obce –, ji vykonávají ve prospěch a k budování společenství.

Liturgie je totiž jeden z důležitých projevů života každé církevní obce, ta je však zároveň liturgií budována. V liturgii se církev jeví jako tělo s mnoha údy, všechny mají přispívat k dobru těla (srov. 1Kor 12). Služby při liturgii mají tedy nejen praktický, ale teologický, konkrétně ekleziologický význam a rozměr; také činnost hudebníků tedy napomáhá k budování místního společenství. Proto má být zřejmé, že „jsou součástí shromážděného společenství" (*pars communitatis congregatae*) a že „vykonávají zvláštní úkol" (*munus peculiare*) (MS 23). Jejich působení je v tomto smyslu vždy ve službě „činné účasti" všech ostatních.

Zpěv při liturgii je z liturgického hlediska jistě v první řadě záležitostí celého společenství a neexistuje hudební prvek, o kterém by se dalo říci, že jeho provedení nutně a výlučně náleží přímo a pouze sboru. Avšak v případě obtížnějších kompozic může tato úloha být delegována, přenesena na zpěváka či sbor (MS 16). Pak sbor i instrumentalisté jako součást shromážděného společenství zpívají „zástupně", v „jeho jménu". To však neznamená, že je aktivní účast shromážděných přerušena a vyřazena. Existuje „aktivní naslouchání", jak jej známe z poslechu biblických čtení a které představuje *participationem internam*. Zcela jistě lze s vnitřní účastí „tiše spoluzpívat" v srdci tam, kde to „povaha věci" připouští. Právě zde však přetrvává jisté napětí v interpretaci těchto požadavků, hledání východiska proto předpokládá uvážlivý dialog liturgiků a hudebníků.

Tato studie se záměrně vyhýbá řešení zcela konkrétní hudebně-liturgické problematiky, zde však budiž dovoleno udělat výjimku a poukázat na složitou a citlivou problematiku principu zástupnosti. Podnětem k tomu je nové publikování přednášky Josepha Ratzingera z roku 1994 o řezenské hudební tradici,[50] kde mluví o možnosti provádění části klasických figurálních mší v eucharistické modlitbě a odvolává se právě na princip zástupnosti a v jeho rámci aplikované „stilles Mitsingen". Sanctus je umístěn v závěru preface, Benedictus pak po konsekračních slovech. Hudební problematika eucharistické modlitby však nemůže být řešena pouze principem zástupnosti, ale i respektováním literárního druhu této mod-

litby jako takové, tj. prezidenciální modlitby, která má svou tematicky danou strukturu. Hudební vybavení eucharistické modlitby nelze řešit návratem k situaci, kdy ona byla vlivem soukromých mší recitována potichu a kdy v jejím průběhu sbor prováděl Sanctus a Benedictus. Je třeba se pokusit o řešení v rámci jejího současného používání; jistě by bylo možno stručně i figurálně prokomponovat její tři aklamace: „Svatý", „Tvou smrt zvěstujeme" a (snad i) závěrečnou doxologii „Skrze něho a s ním a v něm...". Tyto hudební útvary by pak byly rozloženy v celém průběhu eucharistické modlitby, střízlivá kompozice by nezatížila a nenarušila přednes celebranta. I u literárního druhu předsednické modlitby je totiž třeba dbát také na *bonitas formae*; jde totiž o eulogickou prezidenciální modlitbu (jako jsou např. Exultet, modlitba nad vodou při křestním obřadu, svatební žehnací modlitba apod.), kterou předsedající přednáší jménem celého shromáždění, které se jí účastní aklamací. Problematika zpěvu Sanctus a Benedictus však souvisí ještě i s problematikou celého cyklu tzv. mešního ordinaria, které sice klasické mše zhudebňují, který však jako takový ztrácí význam. Je-li totiž soudržnost cyklu založena pouze na tom, že některé texty jeho částí jsou stálé, ordinární, nemění se tedy s průběhem liturgické doby, pak je jeho stabilita samozřejmě minimální. Z hlediska funkce jednotlivých prvků je tzv. ordinarium mše zcela nehomogenní, neboť genetický původ jeho částí je tento: Kyrie – zbytek starověkých přímluv; Gloria – hymnus ranních chval; Credo – součást křestní liturgie; Sanctus, Hosanna, Benedictus – aklamace v prezidenciální eucharistické modlitbě; Agnus Dei – doprovodný zpěv k lámání chleba. Současné IGMR dělení zpěvu na ordinarium a proprium nezná, hovoří pouze o textech, které buď představují samostatný ritus, nebo jiný obřad doprovázejí (čl. 37).

Tento jeden zvolený příklad jen ukazuje, jak obtížné jsou často snahy o řešení spojení tradice se současným stavem vývoje. Také je připomenutím toho, že i otázka „zástupnosti", vyplývající ze služebné funkce sboru jako součásti celého společenství, nutně a neoddělitelně souvisí s chápáním funkce jednotlivých liturgických částí a prvků.

### 3.4. *Pars integralis*: je přirozené zpívat

Již jsme upozornili na nuanci v názvech dvou dokumentů v rozmezí necelých deseti let: *Instructio de musica sacra* et *sacra liturgia* (1958) a *Instructio de musica* in *sacra liturgia* (1967). I to ilustruje hledání vztahu mezi hudbou a liturgií. V SC 112 je tento vztah vyjádřen formulací *pars necessaria vel integralis liturgiae sollemnis*. Výraz *liturgia sollemnis*, který je součástí citátu, odráží ovšem tehdejší chápání „stupňovité" slavnostnosti a dnes již nemá význam. Každá liturgie je totiž *sollemnitas*, slavnost Boha i člověka, do níž je vtaženo i celé stvoření – kosmos. Jedná se tedy o kosmoteandrickou slavnost a ke slavení přirozeně – snad i nutně, tedy integrálně – patří zpěv. Volný překlad výrazu *pars integralis* může také znít: „Je jen přirozené, když se v chrámu zpívá."



Výraz *pars integralis* v liturgických dokumentech je třeba také chápat v širším kontextu. Hudba a zpěv jsou kulturními projevy, a jelikož náboženství představují neodmyslitelnou část kultury lidstva, pak hudba a zpěv nemohou chybět v rituálním vybavení žádných náboženských obřadů, což potvrzují i závěry kulturní antropologie.[51] Formulaci z motu proprio 1903, podle které je zpěv považován za prvek, který přispívá ke zvýšení „krásy a lesku posvátných obřadů" (*ad sacram caeremoniarum decus ac splendorem augendum concurrit*), je třeba rozumět v hlubším ponoru. Zpěv není okrasa, zkrášlení, ale liturgické jednání, liturgický úkon. Když se při liturgii hraje a zpívá, nejedná se o vsuvku, která přeruší průběh liturgického dění, aby ono pak mohlo dále pokračovat, ale hudební ztvárnění samo je liturgií, liturgickým úkonem, neboť liturgie jako taková je zpěvem, slavností. Každá mše je *missa sollemnis*, slavností je každá liturgie křtu, smíření, manželství, pohřbu apod. To, že se člověk při liturgii vyjadřuje zpěvem a hudbou, tkví v jeho založení, neboť není jen *homo faber*, ale i *homo festivus*. Celebrativní dimenze se však projevuje vždy v určitém kulturním a sociálním kontextu. Proto s pojmem *pars integralis* souvisí i další důležitý pojem – *inkulturace*.

Existuje totiž mnoho liturgických tradic, ale jediné liturgické dění: pneumatická událost shromážděné církevní obce, která slaví velikonoční tajemství svého Pána. Liturgie je proto nezastupitelným životním projevem církve, obecné – katolické, která žije a stává se zjevnou v jednotlivých místních společenstvích (LG 26). Ty jsou však součástí místní kultury. Proto viditelná podoba liturgie vždy představuje projev inkulturovaný – i co do hudebního vybavení liturgického dění, které jako takové má být přizpůsobeno různosti společenství, regionů a národů (SC 38).

Zdá se, že teprve „desakralizace" určitých hudebních druhů umožnila jejich legitimní liturgickou pluralitu. Zatím poslední celocírkevní dokument o liturgické hudbě zahrnuje pod výraz *musica sacra* tyto druhy: gregoriánský chorál, různé formy polyfonních skladeb, hudbu pro varhany a jiné přípustné nástroje, lidový zpěv užívající liturgických i mimoliturgických textů (MS 4). Jakkoliv tento výčet není zcela dokonalý (není např. jmenován jednohlasý zpěv, který by musel být přiřazen ke *cantus popularis*), je z hlediska dějin vývoje liturgické hudby uspokojivým a důležitým momentem. Najdeme zde totiž „liturgické" ocenění lidové duchovní písně, která zvláště v naší oblasti představuje velmi hodnotný tezaurus, je tedy zdařilým inkulturovaným projevem římské liturgie. Zatímco SC 116 ji mezi druhy liturgické hudby nezařazuje a v SC 118 se jen připouští, zde je plnohodnot-

ně zařazena. Toto uznání rozmanitosti druhů liturgické hudby není umenšeno ani vyjádřením SC 116 o přednostním užití gregoriánského chorálu (*principem locum obtineat*), neboť k této formulaci je ihned připojením vsuvky *ceteris paribus* (= za existence stejných podmínek) odkázáno na konkrétní situace jednotlivých liturgických slavení. Tato vsuvka byla prosazena v pátém návrhu schématu současně se změnou předchozího příliš kategorického vyjádření *primatum semper obtineat* a je dokladem a důsledkem pohledu na působení univerzální církve v různých kulturních souvislostech. Formulaci *ceteris paribus* je třeba chápat tak, že gregoriánský chorál by měl přednost za předpokladu, že je zaručena jeho kvalitní interpretace, že je zohledněn princip srozumitelnosti, že jsou tedy na stejné úrovni splněny podmínky, vyžadované i pro ostatní druhy zpěvu. Zohlední-li se tedy např. zkušenost zpěváků a připravenost lidu, pak vzhledem ke konkrétním okolnostem dojdeme k závěru, že stejné podmínky dány nejsou. Oficiální zdůvodnění návrhu vsuvky *ceteris paribus* totiž zní: „Teoreticky lze gregoriánský chorál vždy upřednostňovat (*theorice* […] *semper preferendum esse*), praktické okolnosti (*adiuncta vero practica*) však radí užít kompozici jinou.“[52]

Integrita hudby v liturgii nutně znamená legitimní pluralitu jednak vzhledem k rozmanitosti druhů liturgické hudby, pak i k různým formám „činné účasti“, dále ve vztahu k aktérům provedení (společenství, celebrant, kantor, sbor, varhaník, instrumentalisté), ale i k bohatství liturgických obřadů – východních i západních. V této „usmířené různosti“ mohou pokojně koexistovat nejrůznější hudební projevy jako přirozené, inkulturované, integrální, tedy jako samozřejmé součásti liturgického slavení. To vše ale předpokládá vzájemné propojení citu pro tradici s fantazií i s liturgickým vzděláním.[53]

## Závěr

Od vydání posledního významného římského dokumentu o liturgické hudbě uplyne zanedlouho půl století. Obnova liturgie, vyvolaná a uvedená v život II. vatikánským koncilem, jejíž součástí je také obnova liturgické hudby jako nepostradatelné součásti bohoslužby, neskončí vydáním nových liturgických knih. Základní impulzy musí být stále znovu a hlouběji promýšleny a dotvářeny. Je těžko říci, zda již dozrál či dozrává čas na dokument nový. Analýza některých z dosud vydaných textů snad nabídla poučení, že život samotný a praxe církevních obcí slavících liturgii často s větším či menším úspěchem sama předjímá a nachází řešení. Lze jen doufat a věřit, že *sensus liturgicus* a *sensus musicus* – zvláště v našich zemích s tak bohatou hudebně-liturgickou tradicí – nejen že nevymizely, ale jdou pospolu, narůstají a vzájemně se obohacují.



**POZNÁMKY:**

1/ *Acta Apostolicae Saedis* 59, 1967, s. 300–320 (= AAS).

2/ K textovým variantám instrukce srov. Eckhard 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).* Regensburg, Verlag Fridrich Pustet 1990, s. 366–414.

3/ Nadpis 6. kapitoly konstituce o posvátné liturgii II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* (= SC), který zní „De musica sacra“, je v českém překladu správně uveden jako „Liturgická hudba“. Srov. *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Praha, Zvon 1995, s. 164.

4/ Český překlad bohužel toto zdůraznění univerzality církve nebere v potaz a text v SC 112 překládá formulací „Církevní hudební tradice“. Srov. *Dokumenty*, s. 164. V jednom z návrhů předlohy totiž úvodní věta celé kapitoly zněla takto: „Musicalis traditio saecularis Ecclesiae tam Occidentalis quam Orientalis…“ Srov. Jaschinski: *Musica sacra…*, s. 308. Další upřesňování textu tohoto článku, ve kterém se uvádí, že konkrétní předpisy konstituce se zabývají pouze zpěvy římské liturgie, nikoliv hudebním vybavením liturgií katolických východních církví, se pak přenesly do obecnějšího textu v SC 3: „Některé z těchto zásad a směrnic se mohou a mají uplatnit jak v římském ritu, tak i ve všech jiných ritech. Zato následující praktické směrnice je třeba chápat tak, že se vztahují jenom na římský ritus, ledaže by se z povahy věci týkaly také ostatních ritů.“

5/ Musica byla součástí tzv. kvadrivia mezi septem artes liberales spolu s astronomií, aritmetikou a geometrií.

6/ Srov. Philipp Harmoncourt: „Liturgie und Musik“. IN: Othmar Wessely (ed.): *Bruckner Symposion*. Linz, Anton Bruckner Institut Linz 1988, s. 158.

7/ Latinský text srov. Johannes Overath (ed.): *Der Allgemeine Cäcilien-Verband für die Länder der deutsche Sprache. Gestalt und Aufgabe*. Köln, ACV 1961, s. 28–34.

8/ Text v pěti světových jazycích srov. IN: *Notitiae* 24, 1988, s. 3–32; česky: Praha, ČBK 1995.

9/ Originální text v italštině: *Acta Sanctae Saedis* 36, 1903/1904, s. 329–339; neoficiální latinský překlad: tamtéž, s. 387–395; italský text s oficiálním latinským překladem „Inter pastoralis officii“, IN: *Ephemerides liturgicae* 18, 1904, s. 129–149.

10/ Celý název: „De liturgia deque cantu gregoriano et Musica sacra cotidie magis provehendis“. IN: AAS 21, 1929, s. 33–41.

11/ AAS 48, 1956, s. 5–25.

12/ Celý název: „Instructio de musica sacra et sacra liturgia ad mentem litterarum encyclicarum Pii PP. XII ‚Musicae sacrae disciplina‘ et ‚Mediator Dei‘“. IN: AAS 50, 1958, s. 630–663.

13/ Celý název: „Instructio de musica in sacra Liturgia“. IN: AAS 59, 1967, s. 300–320.

14/ AAS 39, 1974, s. 521–595.

15/ AAS 56, 1964, s. 97–138.

16/ AAS 56, 1964, s. 877–900.

17/ *Liturgia Horarum iuxta ritum romanum*. Editio typica, 1971, sv. 1, s. 88–92; česky: *Denní modlitba*

*církve*, sv. 1. Praha, Česká liturgická komise 1987, s. 15–83.
18/ *Missale Romanum*. Editio typica tertia, 2002, s. 28; česky: *Všeobecné pokyny k římskému misálu*. Praha, ČBK 2003, s. 18n.
19/ Původní text je proto v italštině, zde přihlížíme také k oficiálnímu latinskému znění.
20/ Toto pojetí přetrvávalo až do II. vatikánského koncilu. Ještě instrukce Kongregace pro obřady z roku 1958 v čl. 93 uvádí, že laici, ale pouze muži, konají sice vlastní, avšak delegovanou liturgickou službu.
21/ Originální francouzský text referátu srov. IN: *Questions liturgiques et paroissiales* 40 (1959), s. 218–221.
22/ Anniballe Bugnini: *La riforma liturgica (1948–1975). Nuova edizione riveduta e arricchita di note e di supplementi per una lettura analitica*. Roma, C. L. V – Edizioni liturgiche 1997, s. 37. Vydání Apoštolské konstituce Jana XXIII. *Veterum Sapientia* z 22. 2. 1962 o užívání latinského jazyka je třeba chápat v tomto kontextu. Text srov.: AAS 54, 1962, s. 129–135.
23/ Srov. Bugnini: op. cit., s. 37.
24/ Latinské texty schémat srov. Jaschinski: *Musica sacra*…, s. 298–340.
25/ Dokument Pia X. mluví o „větší účinnosti textu" (*maiorem vim textui adiungendi*), je-li zpíván (čl. 1). Formulace byla přidána teprve v 11. verzi schématu. Srov. Jaschinski: *Musica sacra*…, s. 333.
26/ Ta ovšem užívá pojem *musica sacra* v širším smyslu, neboť do něj zařazuje tyto druhy: *cantus gregorianus*, *polyphonia sacra*, *musica sacra moderna*, *musica sacra pro organo*, *cantus popularis religiosus*, *musica religiosa* (čl. 4).
27/ Gregoriánský chorál byl charakterizován jako „cantus monodicus et diatonicus ab Ecclesia Romana receptus et ordinatus" (čl. 5). V návrhu textu nadepsaném *De polyphonia sacra classica* byl tento hudební druh popsán takto: „Posvátnou polyfonií se rozumí menzurovaný zpěv vycházející z gregoriánských nebo jiných melodií a užívající více hlasů, který začal být v římské církvi od středověku užíván, v Pierluigim da Palestrinovi byl přiveden k dokonalosti a byl pak mnohými mistry tohoto oboru pěstován po mnoha staletí až do přítomnosti." (čl. 6) Návrh článku s titulem *De musica sacra moderna* ji pak hodnotí jako „vícehlasou figurální hudbu (*musica figurata*) komponovanou v souladu s vývojem hudebního umění, která je určena pro bohoslužbu, a za předpokladu vyloučení toho, co zní světsky, je připuštěna k liturgickému užití" (čl. 7). Srov. Jaschinski: *Musica sacra*…, s. 308n.
28/ Srov. tamtéž: s. 323.
29/ Návrh samostatného článku pojednávajícího o „moderní liturgické hudbě" nebyl přijat. Důvodem byla snad vágnost pojmů, kterými byla tato hudba charakterizována. Ta se totiž měla vyznačovat důstojností (*dignitas*), vážností (*gravitas*) a svatostí (*sanctitas*). I tyto výrazy však byly doslovně převzaty z čl. 18 instrukce z roku 1958.
30/ Srov. *La riforma liturgica*, s. 866. Přehled všech návrhů schématu srov. Jaschinski: *Musica sacra*…, s. 251–294.



31/ Srov. Bugnini: *La riforma liturgica*…, s. 875.
32/ Celý text srov.: AAS 58, 1966, s. 1145–1150.
33/ *Missa in cantu* byla vždy určena na prvním místě zpěvem kněze. Do 1. stupně – to, co musí být zpíváno vždy – jsou dle čl. 29 zařazeny všechny zpěvy celebranta i s aklamacemi lidu, do dalších dvou stupňů zpěvy tzv. ordinaria a pak propria. Instrukce totiž vycházela z toho, že 1. stupeň je dostupný pro každé společenství, protože pod zpěvy ordinaria a propria měla na mysli především zpěvy gregoriánského chorálu, kdy právě procesionální zpěvy jsou pro lid nejobtížnější, a snad vůbec neproveditelné. Tato skutečnost jen dokazuje, že praktická situace v oblasti mešních zpěvů z hlediska celosvětové církve byla již v době vydání tohoto dokumentu mnohem diferencovanější, a to zvláště v oblastech se staletou tradicí lidového zpěvu.
34/ Srov. Eckhard Jaschinski: „Kirchliche Dokumente". IN: Harald Schützeichel (ed.): *Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch*. Düsseldorf, Patmos Verlag 1991, s. 26–40, zde s. 30.
35/ Srov. *Ordo missae*. Editio typica, 1969, s. 13–76 (dále jen IGMR).
36/ „Každý má v rámci své funkce konat pouze to, ale i všechno to, co mu přísluší."
37/ Tento text je převzat z instrukce *Inter Oecumenici*, čl. 97.
38/ K celému vývoji od Pia X. po současnost srov. např. Eckhard Jaschinski: *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*. Freiburg, Herder 2004, s. 100–130.
39/ Motu proprio (1903), čl. 23: ital.: „mentre la musica e semplicemente parte della liturgia e sua umile ancella"; lat.: „quum contra nonnisi pars liturgiae musica sit, humilisque eiusdeum ancilla."
40/ Konstituce *Divini cultus sanctitatem* (1928): „ut artes reapse, velut pars est, quasi ancillae nobilissimae divino cultui inserviant."
41/ Encyklika *Musicae sacrae disciplina* (1955), odd. II,1: „sacrae liturgiae quasi administra."
42/ Konstituce o liturgii (1963), čl. 112: „munus Musicae sacrae ministeriale in dominico servitio."
43/ Není bez zajímavosti, že když se tento termín objevil v návrhu instrukce *Musicam sacram*, kde měl být použit dokonce jako incipit, vzbudilo to v přípravné komisi na podzim roku 1965 ze strany hudebníků silný odpor. Muselo být poukázáno na to, že jde o citát z SC 112. Srov. Bugnini: *La riforma liturgica*…, s. 868.
44/ Tuto vztaženost liturgie ke Slovu (*Logosbezogenheit*) zdůrazňuje často Joseph Ratzinger. Srov. např. *Der Geist der Liturgie, Eine Einführung*. Freiburg, Herder 2000, s. 128–134. Česky: *Duch liturgie*. Brno, Barrister & Principal 2006, s. 130–136.
45/ *Sermo* 74,2: PL 54,398.
46/ K této formulaci srov. Eckhard Jaschinski: „Musik im Gottesdienst – mehr als Textvollzug? Zu einer Formulierung im Artikel 112 der Liturgiekonstitution". IN: *Heiliger Dienst* 45, 1991, s. 132–144.
47/ Srov. Jochen Arnold: „‚We only win, when we are singing.' Musik als Gottesdienst, Musik im Gottesdienst". IN: *Musik und Kirche* 78, 2008, s. 22–30, zde s. 25.
48/ Celý text srov. IN: *Gottesdienst* 38, 2004, s. 164–165.
49/ K problematice sakrality liturgické hudby srov. František Kunetka: „Křesťanské mysterium

jako hermeneutický klíč k problematice sakrality“. IN: *Festival Forfest 2007. Duchovní proudy v současném umění*. Kroměříž, Umělecká iniciativa 2007, s. 21–23.
50/ Srov. Joseph Ratzinger: „‚Im Angesicht der Engel will ich dir singen‘. Regensburger Tradition und Liturgiereform“. IN: Týž: *Ein neues Lied für den Hernn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*. Freiburg, Herder 2007, s. 174–197.
51/ Srov. např. Raimondo Frattallone: *Musica e liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*. Roma, C.L.V 1984, s. 11–42.
52/ Jaschinski: *Musica sacra…*, s. 320. Celý článek SC 116 je doslovně přejat do IGMR 2002 a jako čl. 41 včleněn do oddílu s názvem „De momento cantus“ („Význam zpěvu“). Český překlad tohoto článku však výraz *ceteris paribus* vůbec nepřekládá, což představuje závažné opomenutí. Srov. *Všeobecné pokyny k Římskému misálu*. Praha, ČBK 2003, s. 19.
53/ Srov. Andrew Wilson-Dickson: *Geistliche Musik*. Brunnen, Verlag Giessen 1994, s. 245n.

**Doc. Dr. František Kunetka SDB, Th.D.** (* 1945), narozen v Olomouci, absolvent varhanního oddělení Konzervatoře v Brně (1969). Poté studium na Teologické fakultě v Olomouci, jako člen řeholní kongregace Salesiánů Dona Bosca vysvěcen na kněze (1974), další studium liturgiky v Krakově a Erfurtu, doktorát z teologie (1991), habilitace v oboru liturgiky (1993), v současné době vedoucí Katedry liturgické teologie na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

**Friedhelm Mennekes SJ**

# Varhany a liturgie

*Man does not live by words alone; all ‚subjects' are situated in a space*
*in which they must either recognize themselves or lose themselves,*
*a space which they may both enjoy and modify.*
Henri Lefebvre[1]

Varhany v západní kulturní oblasti pronikly do kostelů v době Karla Velikého. Téměř po patnácti stech letech si již kostely bez nich neumíme představit. Tento vývoj měl praktické i estetické důvody. Žádný jiný nástroj nedokáže tak dokonale vyplnit zvukem velké prostory chrámů. A navíc k tomu stačí jen jediný hudebník. Kromě toho v sobě varhany sjednocují nejrůznější hudební nástroje, takže rozmanitost tónů zůstává nepřekonatelná. Mimo to jsou vhodné také pro polyfonii – to znamená, že jejich nekonečné zvukové možnosti lze využít pro vícehlasé hraní.

Z vícehlasé sborové hudby, která byla nejdříve „intavolována", tedy převzata pro hru na varhany, se postupně vytvořil vlastní repertoár varhanní hudby. Ta dosáhla s Frescobaldim v Římě svého prvního vrcholu. V protestantském severním Německu a v Nizozemí došla zvláštního rozkvětu: jmenujme zde alespoň Sweelincka, Scheidemanna, Tundera a Buxtehudeho. Varhanní hudba Johanna Sebastiana Bacha se stala měřítkem pro vše, co následovalo. Od té doby inspiroval tento nástroj stále nové významné skladatele: Mendelssohna, Brahmse, Regera, Widora, Messiaena, Ligetiho a další. Od 19. století si varhany získaly také velké koncertní sály, i když svou hlavní roli nadále sehrávaly jako dříve v kostelech.

Mnoho tvůrčích varhanářů nástroj dále zdokonalovalo, Silbermann je pouze jedním z nich. Rozdílné estetické představy a praktické potřeby vedly ke vzniku velmi členité varhanní krajiny: ve Španělsku, Francii, Anglii, Itálii, Německu, Nizozemí mluví varhany svým vlastním jazykem.

Varhany mají jednu zvláštnost: jejich technický a zvukový vývoj nebyl nikdy ukončen – a nikdy nebude. Varhany jsou vždy schopny se dále rozvíjet a vtělovat do sebe zvukovou stránku své doby. Jsou tedy samy mezi hudebními nástroji v podstatě avantgardou. Snad i tato okolnost přispívá k nové aktualitě starého výraziva, za což jsou varhany velmi ceněny. Jsou *královnou hudebních nástrojů*. Jsou vždy právě na stopě něčemu novému, jak v hudbě, tak ve varhanářské technice. „Varhany nejsou vlastně nikdy dostatečně veliké. Přitom není rozhodující síla zvuku, nýbrž potenciál barvy a ducha. Varhany jsou nástroj s ušlechtilým duchem,

protože v sobě sjednocují veškeré umění a techniku," řekl jednou varhaník našeho kostela Peter Bares.

V kostele plní varhany přední a nejvznešenější funkci právě při bohoslužbě. Prodlužují svým způsobem akusticky posvátný prostor do esteticko-kosmické dálky, která je určována náboženskou vírou jednotlivců, liturgickou kulturou společenství a přirozeně také kvalitou hudby. Proto se nikdy nemůže smysl varhan v církevním společenství omezit na to, aby sloužily pro utváření liturgie nebo pro její doprovod. Nad to se musí v rámci křesťanského společenství vytvořit zájem o hudbu ve formě koncertů, rozhovorů a výuky, aby se toto společenství také mohlo stát společenstvím hudebním. Jen v této souvislosti se může rozvíjet liturgická kultura a hudební život. V posledku se při tom jedná o kompetenci slyšení, kterou musíme rozvíjet stejně jako kompetenci vidění.

Vedle této funkce ve smyslu hudebního vzdělávání plní varhany svůj hlavní úkol v rámci bohoslužby, a to především při zpěvu věřících. Při předehře tematizují určitou píseň, podporují a doprovázejí zpěv, při více strofách variují barvy doprovázejících tónů a nakonec dávají společnému zpěvu doznít v krátké dohře. Rozumí se samo sebou, že to může být nejen příjemné, ale vzhledem ke zpěvu i náročné.

K dobré varhanní hudbě bezpochyby patří pravidelné koncerty. Zakotvují hudební aktivity společenství v historii a ve vývoji varhanní literatury. Vedou k vytvoření určitého způsobu poslouchání hudby, který směřuje nejen k estetickému poznání, nýbrž především k prožitku, kdy jsme v přítomném okamžiku uchváceni tóny a kompozicemi.

Proto spočívá snad nejdůležitější dimenze varhanní hry v improvizujícím doprovázení jednotlivých liturgických úkonů, například na začátku liturgie, mezi čteními, při přípravě darů nebo při svatém přijímání. Tento liturgický doprovod může mít rozličný charakter. Umožňuje souhlasnou nebo kritickou meditaci nebo uschopňuje k tomu, abychom si kriticky položili otázku, zda jsme ochotni k oběti, či abychom byli uvedeni do niterného společenství s Bohem. Takové improvizace jsou sice zapojeny do průběhu liturgie, avšak nejsou mu zcela podřízeny, protože v určitých situacích musí mít tento nástroj ve svůj čas jistou volnost.

Hra na varhany má v rámci liturgie tři formy: doprovod zpěvu, hra literatury a improvizace. V těchto třech druzích má hudebník neobyčejnou možnost utvářet pomocí varhan atmosféru slavení. Obecně viděno, ta je také spoluurčována třemi dalšími faktory: architekturou, výzdobou *prostoru* a liturgickou kulturou *společenství* (při modlitbě, zpěvu, čtení a pohybech) a přirozeně v neposlední řadě tónem a oslovením *duchovního* (při pozdravení, oracích, kázání a liturgických úkonech).



Vedle spíše statické architektury, jíž dává výrazně život světlo, a kromě uspořádání chrámového prostoru jsou to především dynamické elementy, které určují atmosféru bohoslužby: jazyk, živá liturgie a hudba. Tak jako jazyk a kult určuje především kněz a služba oltáři, tak hudbu zas především varhaník. Souhra a vzájemné vcítění zde nabývají nejvyšší hodnoty. Všem třem silám přísluší specifický úkol pro povznesení a formování nálady v prostoru slavení.

Hudba zde vychází ze smyslově-akustické vzrušivosti lidského vnímání. Musí se však při tom bránit všem pokušením opájet a přemáhat a rovněž ješitnosti, aby svou vlastní jazykovou a výrazovou schopností naladila atmosféru vznešenosti a slavnostnosti. Lidé, kteří přicházejí na bohoslužbu, chtějí ve své dobré vůli být nejen podporováni v koncentraci a v obrácení se k Bohu, nýbrž také být k tomu pozváni a v tom probuzeni a doprovázeni. Toho je schopna hudba, když se nachází v kompetentních rukách.

Podobně jako architektura a umění dokáže také hudba probudit za euklidovským prostorem prostor vnitřní, který staví člověka před Boha a do jeho světa. Přitom se hudebník v žádném případě nemusí podřizovat hudebním očekáváním nehybného společenství, neboť naladění na strunu světa víry a duchovní skutečnosti, to znamená artikulování jak osobních, tak i ve společenství hraničních otázek, otevření se před Bohem a bližním, nespočívá nikdy pouze v chvále, díkůvzdání a přímluvě, nýbrž také vždy v nářku, starosti, pochybách, úzkostech a bolesti. Obě strany diferencovaného života jsou vyjadřovány ve víře. Proto jsou stejnou měrou použitelné a účelné jak harmonické, tak disharmonické akordy. Křesťanská bohoslužba nachází v tomto rozpětí výraz pravdivosti, který je nesen stálým tónem biblického zaslíbení. Rozprostírá se od dějepisných, mudroslovných a prorockých knih až k evangeliím a Apokalypse: „Budu s tebou." Člověk se může na Boha spolehnout ve všech situacích.

Smysl křesťanské bohoslužby v podstatě spočívá v její svátostné kultuře. Ta otvírá v prostoru a čase, to jest na posvátném místě a v hodinu slavení, vnitřní prostor víry. Do něho pozdvihuje liturgie člověka a dává mu vstoupit před Boha do posvátného kosmu nebes. Takové pozvednutí je ovšem vždy také mystickým okamžikem milosti a překvapujícího Ducha. O něm je řečeno, že vane, kam chce. Proto vyšší smysl bohoslužby není nikdy naplněn pouze kulturní úrovní, věrným provedením rubrik nebo zvykem podmíněnými očekáváními, nýbrž svou spirituální hloubkou. To platí zvláště pro hudbu.

Hra na varhany přesahuje ve své umělecké svobodě pouhé zhudebnění slov, je jakožto hudba ve svém jádru událostí beze slov. Samozřejmě může pozdvihnout tajemství víry do výšin kompozice, avšak nesmí se proměnit v programovou hud-

bu. Svou nejvznešenější službu koná prostřednictvím volných improvizací při otevírání vnitřního prostoru, který takovým způsobem nedokáže utvářet žádná jiná složka bohoslužby. Může být přitom živena osobně žitou a hudebně probuzenou vírou hudebníka, to jest jeho jak uměleckou, tak lidskou živostí – stejně tak jako i věrohodnost modlitby a zvěstování kněze žije z jeho žité, zakoušené a přesvědčivé víry. Každý text modlitby zůstává mrtvý, pokud není vyslovován ve víře, když nežije z prosby: Pane, otevři mé rty... Neexistuje žádná sakrální hudba, pokud nevychází ze spirituálně určované zbožnosti hudebníka a z podobně vírou určovaného naslouchání společenství, *tak tomu chce Bůh*.

Žádné známé dílo nějakého rovněž známého skladatele, ať už je to Bach, Mozart, Bruckner nebo Messiaen, nepůsobí automaticky *sakrálně* – ať už snad za svůj vznik vděčí nějakému vnitřnímu hnutí a ať už doprovází jakýkoli text – stává se sakrálním tehdy, když je recipient vnímá v odpovídající vnitřní bdělosti. To platí dnes stejně jako dříve. Veškeré umění působí se svými ještě takto sakrálně vytvářenými díly pouze v odpovídající atmosféře a pozornosti, to znamená s otevřeným a požehnaným uchem.

Improvizování na varhanách není pohrávání si ve vzduchoprázdnu. Pohybuje se ve světě hudby, a má tedy vždy experimentální i tradiční prvky. Hudebník hledá to nové, neslyšené na základě již získaného – avšak pro daný okamžik. Často navazuje svojí kreativní myšlenkou na nějaké téma. To může zas navazovat na text písně a tím na obsah víry. Může se však rozvíjet zcela volně. Umělec za hracím stolem jde ve stopách staré profese a je zároveň svéhlavým instrumentátorem, který se svými kreacemi vydává svému společenství. Samozřejmě je při tom stále spornou osobou. Nemá hledat zalíbení posluchačstva. To vyžaduje odvahu a umělecké sebevědomí, které neusiluje o potlesk. Na samotném Bachovi bylo stále a opětovně kritizováno, že přimíchává mnoho *cizích tónů* do chorálů, že jeho předehry jsou příliš dlouhé, nebo naopak příliš krátké.

Improvizace je stále událostí, žije aktuálním nápadem, je plná výzev, překvapení a neočekávaného. Její hudební průběh, struktura a míra jsou pokaždé nové. Proto také není podmíněna pouze hudebními znalostmi, nýbrž i bezprostředností, novostí a zapojením do času a prostoru, ve kterém se hraje. Vzniká při bohoslužbě z nitra varhaníka, které je probuzeno jak hudbou, tak vírou. Hudebník se přitom napíná a uvolňuje, zápasí a dosahuje cíle, formuje ji harmonicky, nebo jiným způsobem. To neznamená, že se nemohou objevit také známé tóny nebo takové, které již byly s obsahem spojeny (*Non confundar*, *Dona nobis*, *Tuba mirum*, *Puer natus*...). Hudebník jde po cestách hudby, po starých i nových, ve stylu, druhu a v hudebních systémech. To všechno chce být vnímáno, chápáno a slyšeno,



s účastí nebo odstupem, v pochopení nebo v nepochopení... Má to sloužit k pozdvihnutí, soustředění a otevření osobních vnitřních prostorů hudbě.

Zatímco umělecké vnitřní prostory mohou být silně formovány tam, kde vznikají, vědomím, kontemplativně založeným syntetickým chápáním a vůlí schopnou rozhodnutí, je třeba vnitřní prostory, které jsou probuzeny hudbou, kvalifikovat spíše jako naladění vycházející ze zkušenosti. Jsou jako dojmy usazeny ve zkušenosti jiným způsobem než ty předchozí a působí snad jako jejich báze a předpoklad. Hudba uchvacuje, dojímá, osvobozuje. Utváří to, co se míhá v podvědomí, co zůstalo nenaplněné, co zranilo nebo zklamalo. Varhany jsou svým způsobem schopny zprostředkovat lidskému sluchu a cítění pocity štěstí nebo disonance, víry nebo pochybnosti. Hudba dává tušení vágnímu a cit neurčitému.

Oboje – umění i hudba – spojuje své ukotvení v pohyblivé atmosféře volného prostoru. Naproti tomu může zvěstování a kázání dát takovýmto postojům a pocitům specifický vhled, útěchu a posílit důvěru. Důležitý je vždy pohled na jednotu atmosféry, která je určována prostorem, jazykem a hudbou dohromady. Takové k prostoru vztažené atmosféry jsou – použijeme-li slovníku fenomenologa Hermanna Schmitze – situačně podmíněné, do prostoru rozmístěné pocity, které mohou být zakoušeny jako uchvacující síly. Jsou to dojmy a afektivní pocitová hnutí, které se do prostoru vlévají prostřednictvím cílených kulturních impulzů a které mohou být zakoušeny do té míry, do jaké se jim někdo otevře v okamžiku, kdy plynou. Hudba stejně jako veškeré umění nežije pouze ze vzpomínek na staré, nejen z poznání předešlého, nýbrž z události nového a tvůrčího, to znamená z nových myšlenek. Stejně jako ve výtvarném umění můžeme i v hudbě rozlišovat: mezi dílem, které již dříve vzniklo, a dílem, které právě vzniká, je právě tvořeno. Větším tajemstvím z obou je vždy to, které právě vzniká. „Neexistuje nic nezvratného. Člověk musí být otevřen všem novým myšlenkám, přirozeně také v hudbě.“ (P. Bares) Zde nemá duchovní hudba žádná jiná kritéria než hudbu samu. Také ta žije z inspirace a povznesení se do duchovní sféry, samozřejmě se specifickým rozdílem: že to duchovní v chrámovém prostoru může být pohnuto Duchem svatým, který tvoří v hudebníkovi hudbu a v posluchači poslouchání. Teologicky se proto dá s ohledem na Nejsvětější Trojici říci, že tento Duch je v posledku Duchem Kristovým, který nás takto vede k Otci.

Také víra žije v podstatě z překvapivých novostí. Úkolem zvěstování je ji artikulovat. Také ona otvírá prostory. Přirozeně existují známé jistoty, ve kterých se společenství ujišťuje v každém Krédu. Přece však vedle toho stojí pochybnosti a nejistoty. Kázání se s tím musí potýkat jak v obsahu, tak v tónu. Také zde se otvírají vnitřní prostory. Kněz je musí otevřít svým hlasem a mluvou. Především mají jasnou stavbu: pozdravení, usebrání se před Bohem, zpytování svědomí, vy-

znání vin, probuzení lítosti, prosba o odpuštění a pak: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Dona…, Ite…*

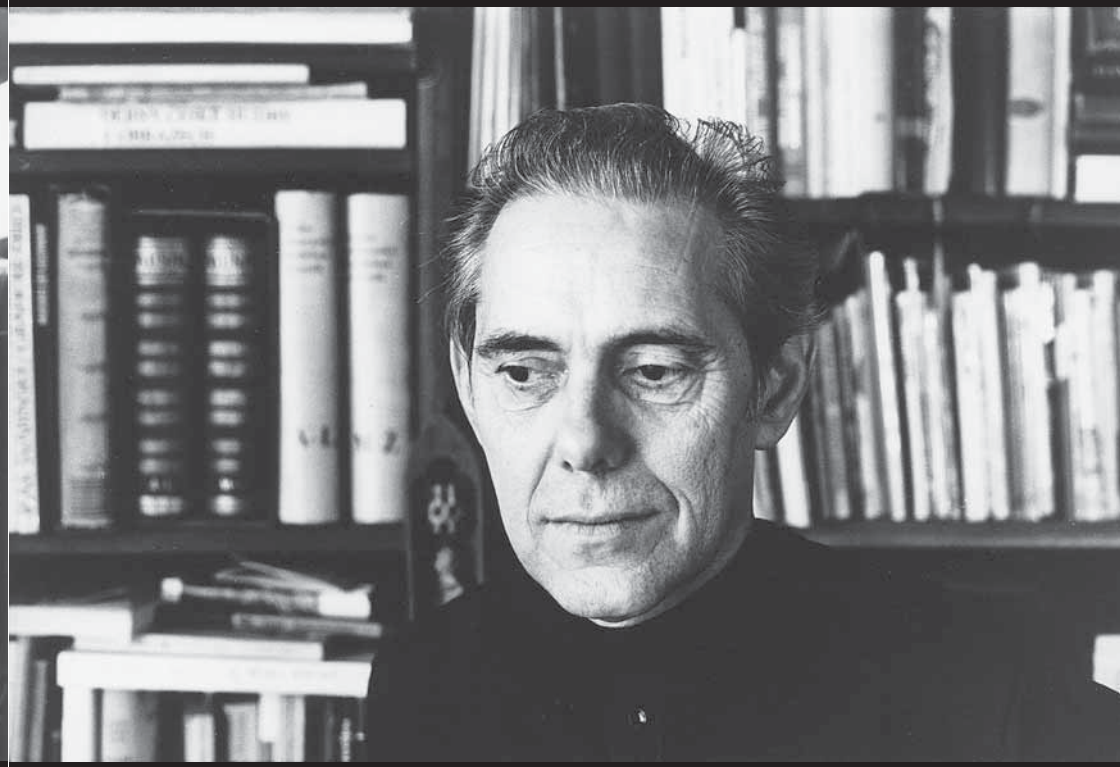
Rozhodující je ovšem právě naladěná zbožnost člověka, kterou si přináší do bohoslužby, dispozice skládající se z vyznání, pochybností, přání otevřeného, ale také toho potlačeného do temnoty. Víra proto musí být stále znova probouzena – jak osobní touhou, tak Boží milostí, jak otevřeným očekáváním, tak přijímáním. V tomto napětí stojí obojí: společenství i ti, kdo utvářejí posvátné konání. Stálou úlohou všech, kteří slavení dávají rámec a utvářejí ho, je proto uchopení, posílení a formování těchto očekávání. Vedle prostoru, který se stává domovem, jsou to zvěstování a liturgie, ale uprostřed obou se nachází centrálně hudba. Nakonec však platí, co jednou řekl Peter Bares: „Hudba může způsobit nejhlubší možné vzrušení. A proto je na stopě tajemstvím. Domnívám se, že hudba může v člověku dosáhnout tam, kam se už nic jiného nedostane."

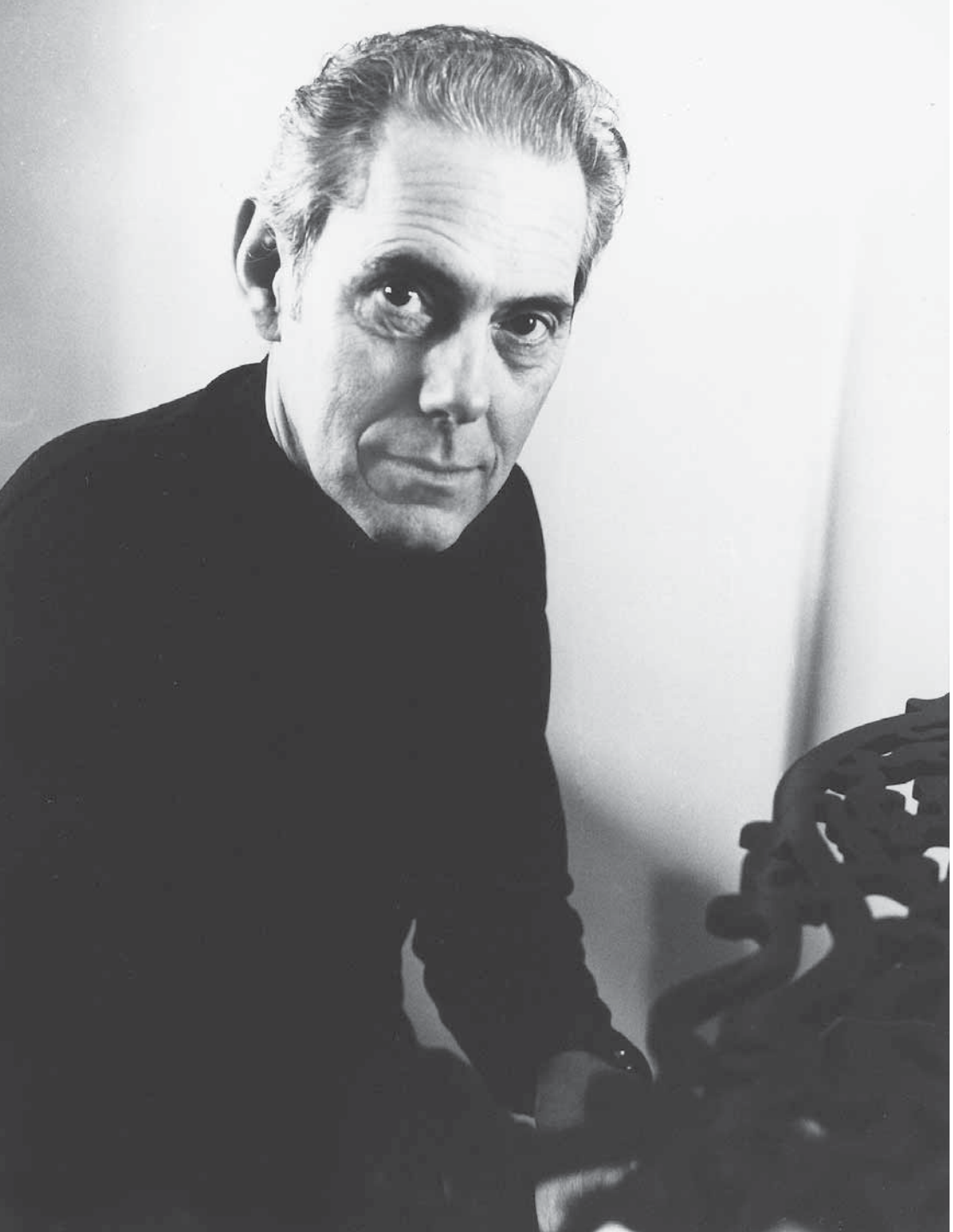
*Z německého originálu „Orgel und Liturgie" z knihy* Werkzeuge der Stille II, Die Orgel für Neue Musik in Sankt Peter zu Köln *(Köln, Kunst-Station Sankt Peter 2007, s. 41–47).*
*přeložil Aleš Vandrovec OSB.*

**POZNÁMKY:**

1/ *Nikdo nežije samotným slovem, všechny „subjekty" jsou situovány v prostoru,*
*ve kterém musí buď rozpoznat samy sebe, nebo se ztratit,*
*v prostoru, který jak užívají, tak mění.*
(Henri Lefebvre)

**Friedhelm Mennekes SJ** (* 1940), jezuita a profesor praktické teologie a sociologie náboženství na Phil.-theol. Hochschule Sankt Georgen ve Frankfurtu nad Mohanem. Od konce 70. let se aktivně účastní dialogu církve, víry a špičkového moderního umění, a to nejdříve pořádáním výstav ve Frankfurtu nad Mohanem ve své farnosti Nied a na frankfurtském hlavním nádraží. Od roku 1987–2008 působil v Kolíně nad Rýnem, kde založil dnes již světoznámou Stanici umění sv. Petra – Kunst-Station St. Peter (http://www.sankt-peter-koeln.de). Prof. Mennekes je autorem mnoha knih, katalogů a odborných článků a hostujícím profesorem na mnoha světových univerzitách. Na podzim roku 2007 navštívil na pozvání revue *Salve* a Centra teologie a umění při KTF UK Prahu. Více se o pateru Mennekesovi můžete dozvědět v článku Norberta Schmidta: „Kostel jako prostor pro otázky. Friedhelm Mennekes SJ a Kunst-Station St. Peter v Kolíně nad Rýnem." IN: *Salve* 2007, č. 1, s. 105–138, kde naleznete odkazy i na další rozsáhlou literaturu.







**Wolfgang Bretschneider**

# *Vox clamantis – hudební skladatel Petr Eben*
# Nahlédnutí do planoucí duše

## Duch, který se nenechal pokořit a zlomit (osobní vzpomínka)

Petr Eben je člověk, který mě od prvního okamžiku fascinoval. Mimořádná osobnost, hluboce zakořeněná v přesvědčení, jež ve mně vzbuzovalo absolutní respekt. S tím, co jsem teologicky už tisíckrát přeslabikoval jako víru, naději a lásku, jsem se u něho setkal v konkrétní podobě. Při vší jeho velikosti a kompetentnosti, pevnosti a přesvědčivosti z něj nečišela ani špetka arogance nebo samolibosti. Naopak!

Z jeho očí vyzařovala laskavost a nelíčená pokora.

Poprvé jsem se s Petrem Ebenem setkal v prvním srpnovém týdnu roku 1987 ve Stuttgartu. Tento hudební skladatel z Prahy, představitel české hudební tradice, mezi znalci už velmi dobře známý, byl hostem Letní akademie Johanna Sebastiana Bacha. Hudebníkům a přátelům hudby se představil ve čtyřech vystoupeních: provedením mše *Missa cum populo*, středověkých milostných písní,[1] improvizovaným koncertem na varhany ke knize *Job* a několikadílným kurzem improvizace.

Pamatuji se ještě na tu chvíli, kdy jsme se kolem poledního sešli před evangelickým klášterním kostelem ve Stuttgartu. Byl to dlouhý rozhovor. Útočil jsem na něho, na toho cizího velikána, který vyrostl v komunistickém systému, svými otázkami. Neuchyloval se k bezvýznamným detailům, k únikovým odpovědím ani k fádní monotónnosti. Vyprávěl o své vlasti, o šikanování ze strany úřadů, přirozeně zvláště o svých skladbách, o svém životním díle. Nakonec přednesl váhavě a téměř omluvně ještě jednu prosbu. Jeho syn David byl prý, stejně jako on sám, nadšeným příznivcem gregoriánského chorálu. Dosud však znal pouze starou římskou tradici, jak ji představuje *Graduale Romanum*. O pozdějším vývoji a o nových objevech starých pramenů, k nimž došli sémiologové, prý však dosud jen slyšel. A jeho prosba zněla, zda bychom mu mohli, pokud je to možné, poslat vědecké podklady.

Dostal je a až do posledních let svého života za to projevoval vděčnost.

**„Jdi a jez svůj chléb s radostí,
neboť Bůh již dávno našel zalíbení ve tvém díle.“**

Snad právě tato slova z knihy *Kazatel* by mohla popisovat a interpretovat pohnutý život Petra Ebena. On sám je citoval 18. ledna 1994 ve své děkovné řeči při příležitosti udělení čestného doktorátu na Univerzitě Karlově v Praze.

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 ve východočeském městečku Žamberku. Vyrostl však v Českém Krumlově, přes 700 let starém, „starobylém a legendárním“ městě na jihovýchodním okraji Šumavy, který ho hluboce ovlivnil. „Někdy byla ta atmosféra dávné minulosti tak hmatatelná a sugestivní, že jsem měl přímo dojem, jako by se zastavil čas.“ Tam také došlo k prvnímu setkání s hudbou, která tolik poznamenala život mladého Petra. Poslouchal gregoriánské zpěvy, gotickou hudbu, polyfonii renesance a písně truvérů. S naprostou samozřejmostí se začal učit na klavír, na varhany a na violoncello.

„V deseti letech jsem tedy naplno a s velkou radostí působil (při svatovítském kostele v Krumlově), protože to pro mne znamenalo, že jsem se ocitl v docela jiném království. Mohl jsem se ponořit do hudby a zapomenout na to, co mne obklopovalo, na všechny hrozivé a nepříjemné stránky války.“

V roce 1948 přesídlil do Prahy, do města, jemuž zůstal věrný až do smrti 24. října 2007. Na pražské Akademii múzických umění studoval Eben klavír (u Františka Raucha) a kompozici (u Pavla Bořkovce). Jako přesvědčený katolík byl pro ateistický komunistický režim „nepřijatelný“. Nebylo mu dopřáno víc než přednášet na katedře hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Přestože v cizině na Petra Ebena stále více upozorňovali, přestože v zahraničí získal četná vyznamenání, ve vlastní zemi byl takřka umlčen.

Teprve v roce 1991 – po politickém „převratu“ – získal místo profesora kompozice na pražské Akademii múzických umění, které zastával až do roku 1994. Vyznamenání, z něhož měl Petr Eben obzvláště velkou radost, bylo jmenování předsedou festivalového výboru Pražského jara „na ministrovu prosbu“. Jelikož ho však tento úkol mimořádně zaměstnával, opět se ho v roce 1992 vzdal.

Světového věhlasu a uznání se dočkal jako klavírista, klavírní a varhanní improvizátor a jako interpret vlastních skladeb. Jeho největší vášní však bylo komponování. Seznam jeho skladeb s téměř 200 čísly zahrnuje všechny hudební žánry. Většina děl existuje v tištěné podobě, některá byla i vícekrát nahrána na kompaktní disky. Pouhé tyto dvě informace vypovídají o tom, jak je jeho hudba široce přijímána, a to zejména v Evropě. Především v oblasti varhanní hudby pronikly mnohé jeho skladby mezi klasiku. Petr Eben patří k vynikajícím osobnostem české hudby 20. století.



**„Jen nejvnitřnější bod“**

„Když se někdo stane vůdcem, musí být všechny nezbytné věci pohromadě: budova školy a třídy a stoly a židle, a někdo se stane správcem, a někdo se stane sluhou, a tak dále. A pak přijde zlý protivník a vytrhne ten nejvnitřnější bod, ale všechno ostatní zůstane jako dřív, a kolo se točí dál, jen ten nejvnitřnější bod chybí.“ Rabi pozvedl hlas: „Ale Bůh nám pomáhej. Nesmíme to dopustit.“ Toto chasidské vyprávění (sebrané Martinem Buberem) mi přišlo na mysl, když jsem se ptal: Co bylo středem, co bylo srdcem člověka Petra Ebena, z něhož se napájely všechny jeho skladby a jeho tak přesvědčivé a neohrožené působení?

Eben o tom nehovořil často, věděl, jak křehká jsou taková slova a jak je lze podle situace a politického záměru zneužít.

Bylo to v roce 1944. V zemi vládli nacisté. Netrvalo dlouho a přišli si osobně pro otce Petra Ebena a uvrhli ho nejprve do policejního vězení a potom ho odvlekli, protože byl Žid. Bratři Ebenové obdrželi poštou příkaz, aby se dostavili na krumlovské nádraží k transportu do Buchenwaldu. Nejtíživější zážitek líčí mladý Petr takto: „Viděl jsem smutnou kořist smrti, když jsme kopali masové hroby a ukládali do nich mrtvé po náletech. Ale jen jednou jsem se díval smrti opravdu do očí a na ten okamžik nikdy nezapomenu. Bylo to v táboře na Velký pátek pět-ačtyřicátého. Němci nás najednou odváděli místo do práce někam do lesů, prý na odvšivení. Vynořila se budova s vysokým komínem. Při vstupu nás svlékli do naha, odebrali nám šatstvo a hnali nás do místnosti se sprchami. Věděli jsme dost, nepotřebovali jsme poučení. Nikdo to ovšem nevyslovil. Když se zavřely dveře, chytli jsme se s bratrem za ruce a čekali, co z těch sprch půjde. Byla to nekonečná chvíle v hrobovém tichu a smrt byla tak blízko, že jsme se jí mohli dotýkat. Pak najednou z těch sprch začala téct voda a já jsem s tím proudem objímal život jako nekonečný dar. Snad musí člověk prožít toto absolutní ohrožení života, aby celým srdcem poznal jeho cenu.“

K těmto slovům ze svého životopisu dodal Eben později při přebírání Umělecké a kulturní ceny německých katolíků od Německé biskupské konference 13. června 1998 v Mainzu ještě následující dovětek: „Ještě než začala téct voda, bylo mi dáno nahlédnout za hranice života. Náhle jsem byl naprosto beze strachu. Dospěl jsem k jakémusi nedefinovatelnému, ale velmi silnému přesvědčení, že život nekončí smrtí. Tento okamžik považuji za počátek své duchovní cesty. Mohl jsem se jednoznačně přesvědčit o tom, že víra je síla, která pomáhá přežít. S tímto hlubokým přesvědčením jsem vešel do padesátých let, v nichž byla tato orientace naprosto nežádoucí, což mělo své důsledky.“

To byl nejvnitřnější bod Petra Ebena. Nenechal si ho vytrhnout protivníkem, uchoval si ho a nesl dál a pronesl ho všemi nevraživostmi a bouřemi, výhrůžkami a orkány.

## Posel božské svobody

Už ve slově posel se mínění umělců značně rozcházejí. Jedni chtějí tvořit svobodnou, autonomní hudbu, obrazy atd., vzdálené jakékoliv výpovědi nebo ideologie. Mají strach, že by si jejich dílo mohl někdo přivlastnit, a tím také zneužít. Jsou přesvědčeni, že svoboda umění musí stát nade vším. Za touto obavou se skrývá zkušenost, že diktatury si z umění učinily často svůj nástroj a že ho odcizily. Petr Eben chce být poslem. Tvorba v duchu lartpourlartismu mu byla z nejvnitřnějšího přesvědčení cizí. Celá jeho tvorba, ať už vokální, nebo instrumentální, je prodchnuta Pavlovou trojicí víry, naděje a lásky.

On sám se k tomuto tématu stále znovu vyjadřoval, i když dobře věděl, že jeho kolegové nad tím kroutili hlavou a dobírali si ho. O tom, jak se s tím dokázal vypořádat, svědčí slova, která jednou s pokorným sebevědomím vyslovil: „Pokud by se někdo náhodou probíral mým dílem, mohlo by se mu zdát, že jde o náboženského fanatika, kterému by se raději vyhnul. A myslím si, že to způsobila ona uměle vytvořená čtyřicetiletá duchovní poušť, která mne nutila znovu a znovu vyjadřovat touhu po vymanění člověka z tíživých pout materialismu."

Proklamace svobody se stala pro Ebena životním tématem právě proto, že na vlastní kůži pocítil jak vnější, tak vnitřní nesvobodu, že byl tak často vydán napospas mocipánům, že on a jeho rodina byli vystaveni nejrůznějšímu šikanování.

Eben však také zřejmě osobně s bolestí zakusil, že tato svoboda, kterou umožnil politický převrat v roce 1989, klade obrovské nároky na stát i na každého jednotlivce. Často se k tomu vyjadřoval v rozhovorech mezi čtyřma očima nebo v nevelkém kroužku.

Šlo mu o tvůrčí, odpovědnou svobodu, která pro něho koneckonců spočívá pouze v Bohu. Proto ani nepřekvapuje jeho programové vyznání: „Není jiné oblasti, která by tak málo snášela jakýkoliv nátlak, přesvědčování nebo vnucování jako oblast duchovního života."

Byl hluboce přesvědčen o tom, že každý člověk musí sám najít svou duchovní cestu, doprovázen „možností orientace a výběru" v rodinném prostředí, ve státě, v kultuře.

A to také sám zakusil, přinejmenším doma v rodině. Byl za to svým rodičům po celý život vděčný.

Posel svobody: Eben ji také takto zakusil – a to byl i v jeho očích zázrak. „Už



tady a teď poznávám onen zvláštní paradox, že tento život, přesně tak, jak jsem ho prožil, byl vlastně pro mne ten nejlepší, že právě on mi dal všechny podmínky pro růst a rozvoj." Eben to chápe „jako onu Boží schopnost, která je také jeho ospravedlněním tváří v tvář utrpení ve světě: totiž schopnost pro každého jedince obrátit zlo v dobro, vyzískat ze všeobecného zla pro jednotlivce požehnání".

Petr Eben věděl až příliš dobře, že takové chápání Boha, světa a člověka nelze koneckonců dokázat jako matematický vzorec. Zůstává Božím darem právě tváří v tvář *mysteriu iniquitatis*. Přesto trpěl tím, že tolik lidí nemá přístup k tomuto tajuplnému světu v pozadí.

Eben se chtěl stát jeho hlasatelem, chtěl, aby lidé zakusili prostřednictvím jeho skladeb pravdu nezapomenutelné věty církevního učitele Jana Zlatoústého: Největší touhou Boha je živý člověk.

Kdo však očekává, že uslyší od Ebena „hudbu nedotčeného světa", bude rozčarován. K uším posluchače se často hrozivě přibližuje rozjitřený, zvrácený svět s jeho propastmi a zlobou. Eben neumí a nesmí svého posluchače ničeho ušetřit. Neboť to by byla zrada na všech nekonečně trpících a naříkajících.

Také to, co nastane potom a co se odehrává ve skrytosti, proměna, cesta od kříže ke vzkříšení, také to by bylo nanejvýš nevěrohodné, protože by se obnažilo jako ideologie. Eben o tomto nebezpečí ví. Proto zastává zásadu: „Boha nepotkáme nikdy a nijak jinak než v člověku." To není žádný banální antropomorfismus, nýbrž důsledek inkarnace Boha.

Teologové to mají dnes jistě těžké, když mají do srdcí lidí vnést bezprostřednost a přímost této pravdy a přivést je k údivu, a snad dokonce i k ohromení. I pro Petra Ebena zřejmě platí to, co jednou zformuloval švýcarský básník Kurt Marti: „Snad si Bůh vydržuje některé básníky k tomu, aby si jeho promlouvání k lidem uchovávalo onu posvátnou nevypočitatelnost, o kterou kněží a teologové (někdy) přišli."

## „Hlas volajícího na poušti: Připravte cestu Pánu, vyrovnejte mu stezky."

Pro Petra Ebena bylo nemyslitelné, aby se stáhl z veřejného života. Ne, on musel převzít politickou odpovědnost, a když už ne jako politik, pak jako hudebník, jako ten, kdo se vměšuje, kdo se hlásí o slovo, jako prorok, který odporuje, protestuje, odhaluje podstatu projevů a nařízení. Hudební skladatel Eben to dělal po celý svůj život, především v osudových hodinách své země, jak za války a okupace, ve skličující situaci po vpádu armád východního bloku v roce 1968, tak i v revolučním roce 1989.

Jak to dělal, lze demonstrovat na jednom příkladu. Srpen roku 1968: Jsou to zoufalé dny, „kdy náš národ marně volal o pomoc v poušti své samoty“. Eben se hlásí ke „slovu“ svou symfonickou větou *Vox clamantis* (*Hlas volajícího*).

Eben cituje Jana Křtitele, „tragickou postavu na přelomu Starého a Nového zákona“. Vyzývá národ k rozvaze, aby se obrátil a opustil staré stezky egoismu, vykořisťování chudých. Lidé se mají znovu obrátit k Bohu a otevřít mu svá srdce. Tento starý *cantus firmus*, který zazněl již u proroka Izaiáše, nechává znovu se vší naléhavostí promluvit Jan Křtitel: „Bůh stojí přede dveřmi, čeká, že mu je otevřete. Vězte: On přijde a osvobodí vás od všeho toho, co váš život činí těžkým a nesnesitelným.“

Eben aktualizuje tento biblický příběh (Mk 1,3) se zřetelem k těžce zkoušeným lidem těch let. „V každém z nás je hlas, který volá po pravdě, neklid, který volá po životní jistotě, a celý život jdeme za tímto cílem.“ Eben je se svými současníky zajedno v tom, že na tázání a hledání smyslu událostí tohoto světa nemohou nikdy dostat jasnou a jednoznačnou odpověď. Avšak s našimi trýznivými a sžíravými otázkami nemusíme zůstat sami, můžeme je předložit tomu, komu vděčíme za svůj život a který nás jednou přijme do svého věčného příbytku.

Jak Eben hudebně ztvárňuje tuto výpověď? Dílo začíná naléhavým voláním, na které nepřichází odpověď; volání se ztrácejí stále znovu v dálce. Nakonec nastupují tři trubky, umístěné vlevo, uprostřed a vpravo nad orchestrem. Symbolizují hlas volajícího na poušti, který je slyšet všude po celé zemi. Jejich melodie je inspirována synagogálními zpěvy. Kázání proroka nabývá stále více na dynamice a dramatičnosti. Na vrcholu zazní (mluvené) hebrejské zvolání: *Jaššerú messiláh l'elóhenú* (Připravte cestu Pánu)! Potom se scéna uklidní a v trubkách se ozve nejstarší česká duchovní píseň *Hospodine, pomiluj ny*, která zaznívala při korunovaci českých králů. O soucítění skladatele se svými krajany svědčí to, že skladba nekončí vítězným hymnem, nýbrž se vrací k počáteční situaci. Trýznivé otázky zůstávají, ale jsou nyní ponořeny do jiného, důvěrného světla. Život se svými tisíci zklamanými nadějemi získal nyní novou, nadpozemskou naději.

### Dva prameny, které nikdy nevyschnou

Hudba jako součást všeobecné kultury žije stále znovu z napětí mezi uchováním a obnovou, mezi kontinuitou a kreativním vzepětím, občas také mezi něčím důvěrně známým a odvratem od všeobecně uznávaných pravd. Hra tónů, melodií, harmonií a rytmů se musí stále znovu pohybovat v prostoru mezi vizí a re-vizí.

Toto napětí bylo pro Ebena velmi důležité a cítil se být povolán do zcela určité doby kvůli tomu, aby je překonal. Nechtěl se ovšem podílet na všeobecně se



rozšiřujícím zmatení jazyků v hudbě. Plody, které přineslo, byly pro něho nezajímavé a občas také nepřijatelné. Proto někdy pociťoval potřebu „vrátit se k pramenům hudby“. Od časného dětství ho fascinovaly zejména dva z nich: lidová píseň a *cantus gregorianus*. Oba tyto zdroje určovaly jeho myšlení a cítění a táhly se jako červená nit veškerou jeho tvorbou, občas se prozrazovaly zřetelnými citacemi, jindy se projevovaly v zašifrované, záhadné podobě.

Mladému Petru Ebenovi bylo dopřáno, aby ještě osobně poznal písně goralů ze slezských Beskyd a z pověření brněnského Ústavu pro lidovou píseň je na místě zapsal. Zažil v nich původnost a autenticitu hudby, která ho zaujala. Tyto písně a zpěvy měly své pevné místo v autentickém životě lidí, byly výrazem jejich radostí a nadějí, ale také jejich bolestí a neuhasitelných tužeb.

Svědectvím Ebenova vášnivého zaujetí pro tato malá umělecká dílka je jeho rozsáhlý repertoár pro dětské sbory, *Orffova škola*, četné úpravy písní pro různá obsazení. Byl přesvědčen, že ani v té nejsnazší dětské skladbičce nesmí skladatel zapřít své století. V tomto směru stál v jedné řadě s Brahmsem, Bartókem, Janáčkem nebo Kodálym.

Není žádným překvapením, že také jeho četné náročné hudební skladby v sobě nesou ducha a sílu folkloru.

Ostatně i velké církevní chorály, které zaslechneme v Ebenových významných dílech, můžeme vnímat jako signály osvobození od cizí nadvlády nebo jako zvěstování nového nebe a nové země.

Druhý pramen své inspirace poznal mladý Petr už jako regenschori v Krumlově. Neexistuje snad žádný jiný skladatel posledních století, jehož tvorba by byla tak silně ovlivněna gregoriánským chorálem jako skladby Petra Ebena. Nejblíže by mu z tohoto hlediska byl Olivier Messiaen. Dokonce i v Ebenových světských dílech najdeme často gregoriánské citáty. Na těchto jednohlasých zpěvech ho upoutávaly zejména tři vlastnosti: jednoduchost a zároveň jejich monumentalita (pro leckoho rozpor!) a poté niternost melodií, která je nepřekonatelná, protože má schopnost optimálně vyjadřovat spirituální skutečnosti víry, a konečně také možnost využívat gregoriánské motivy nebo témata jako citáty v nekonečných variacích. Žádný Bachův chorál, žádné téma klasického nebo romantického skladatele nelze propojit s vlastním hudebním jazykem, transformovat nebo proměnit tak jako právě *cantus gregorianus*. Jeho „jednohlas“, jeho „harmonická labilnost“ a jeho „rytmická uvolněnost“ z něho dělají v hudbě bezkonkurenční zdroj inspirace. „A tak může autor někdy vybavit gregoriánskou melodii chromatickými kroky, podložit jí harmonický děj a získává nový tvar, spojující požadavek duchovní objektivnosti s požadavky našeho soudobého hudebního vnímání.“

Ještě jedna další výhoda se Petrovi Ebenovi na gregoriánském chorálu hodila, a to politická. Každá skladba, která byla veřejně uvedena a uveřejněna v tisku, musela projít státní cenzurou. Cenzoři mohli, přinejmenším u instrumentálních děl, kritizovat název skladby a požadovat, aby byl titul změněn. Pokud se však hudebnímu skladateli podařilo „propašovat" do skladby gregoriánské *Exultet* nebo *Salve Regina* s jednoznačným poselstvím, zůstalo to stranickým dohlížitelům skryto, protože o tom neměli ani ponětí. „Přitom návštěvníkům kostela to bylo naprosto jasné, naprosto srozumitelné, a bylo to přijato také s velkým zadostiučiněním, neboť lidé byli zvyklí číst mezi řádky. Každé z těchto malých vyznání, které se obracelo proti politickému vedení, se dočkalo velmi vstřícného přijetí."

**Kreativní výzva, nebo nepřijatelné omezení?**

Spor o přiměřenou církevní hudbu je tak starý jako ona sama. V posledních dvou stech letech se však ještě vyostřil. Dodnes se na jedné německé vysoké škole tradují slova renomovaného skladatele, která prý pronesl na počátku 20. století: „Píšu církevní hudbu, nebo dobrou hudbu?"

Spor o to, co je skutečná *musica sacra*, znovu vyostřil II. vatikánský koncil, který schválil konstituci o posvátné liturgii. Na jedné straně profesionální hudebníci troubí do útoku proti církevněhudebním banalitám, extrovertní citovosti a samolibému zbožnému kýči a usilují o návrat k vysokému umění v duchu *musica sacra* podle mota: pro Boha je dost dobré jen to nejlepší. Na druhé straně stojí faráři a mnozí věřící, kteří se hlásí o svá dávná práva při bohoslužbě. Nechávají se slyšet, že bohoslužba přece není koncert. Leccos z toho, co se kdysi praktikovalo s tak velkým citem pro umění, není prý dnes z pastorálních důvodů už možné.

Petr Eben se do této diskuze po celý život aktivně zapojoval. Se vší rozhodností a přesvědčením na sebe stále znovu bral výzvy v podobě tvorby liturgické hudby. Cítil se být v tomto směru zvláštním způsobem zavázán křesťanskému společenství věřících. V liturgické hudbě vyjadřoval Eben přesně to, čím se vyznačoval ve své nejvnitřnější podstatě celý jeho život a tvorba. Byl přesvědčen „o jisté služebnosti hudby oproti pojetí komponování jako seberealizace". V tomto bodě se skutečně rozchází s míněním mnoha jiných.

Liturgické texty byly pro něho pramenem inspirace nejvyšší kvality. Byly pro něho „povznesením a očistou, vybočením ze všedního života s jeho vášněmi a starostmi. Je to pro mne dotek věčnosti."

Je pozoruhodné, jak Eben pozitivně oceňoval liturgické reformy II. vatikánského koncilu! Je zřejmé, že pro východoevropské země znamenaly mnohem víc než pro země západní. Eben ještě z vlastní zkušenosti dobře znal, jak kněz stál před oltářem a pronášel tiše své latinské modlitby a lidé přitom zpívali kostelní písně, nebo se modlili růženec. „Nevěděli vlastně vůbec nic o celém tom obrovském dění při mši." A dodává: „A to mně bylo vždycky nesmírně líto."



Liturgická reforma omezila sice kvantitativně aktivity hudebníků, ale na druhé straně byla pro ně výzvou zcela nového druhu. Úsudek Petra Ebena o změnách v bohoslužbě je zcela jednoznačný. „Když vidím, jak liturgická reforma pomohla lidem, jsem za ni vděčný, a proto se snažím nespatřovat v této reformě žádné omezení, nýbrž inspiraci."

Hudebněkompoziční vtažení obce věřících do liturgických zpěvů vyžadovalo od Ebena zvláštní úsilí. (Olivier Messiaen se mu vyhnul!)

Tohoto úkolu se ujal např. ve své mši *Missa cum populo* (1981–1982), která byla uvedena na festivalu v Avignonu. Použil zde staré liturgické formy jako refrén, ostinato a litanie. Tak dostala obec věřících možnost aktivně se podílet na částech ordinaria, aniž by to bylo nad jejich síly.

U všech Ebenových liturgických děl je nápadné, že upustil od ilustrativního zhudebnění textů, jako např. vykreslení scény ukřižování, jak se to všeobecně praktikovalo v 18. a 19. století. Jde mu o svobodné, jasné a nepřikrášlené vyznání křesťanských pravd. Proto volí velmi často formu hudební deklamace textu, typickou pro starší tradici.

Jak hluboce byl Petr Eben zakořeněn ve vyvíjející se církevní liturgii, ukazuje také hudební znovuobjevení propriových zpěvů – a sice již deset let před liturgickou reformou. Skladatelé (a liturgové) na ně téměř zapomněli. V posledních staletích se hudební tvůrci zajímali téměř výhradně o zpěvy z *Ordinarium missae*.

Znovuobjevením vlastních textů mší a nešpor, přinejmenším ve 20. století, se Ebenovi podařil průkopnický čin. Když přehlédneme jeho liturgická díla, je nám nápadné, že je nekomponoval zpočátku pro profesionální sbory a orchestry, nýbrž pro prosté poměry, pro amatérské sbory a soubory. Kdo ví něco o tom, jak problematické je psát kvalitní, autentickou a vytříbenou hudbu pro takové skupiny, ten musí práci skladatele Petra Ebena hodnotit neobyčejně vysoko.

V prostoru kostela, v oslavě smrti a vzkříšení, kde „bije srdce církve" (Oskar Söhngen), se nacházela duchovní vlast Petra Ebena, z níž stále znovu čerpal duchovní sílu, kterou potřeboval ke svému povolání být hlasem volajícího na poušti, *vox clamantis*.

## „Mlčení, řev i zpěv“

Tváří v tvář životnímu dílu Petra Ebena jsem se i s osobní účastí odvážil nahlédnout trochu do jeho duše. Řekl jsem příliš, nebo přece jen málo? To nevím. Leccos jsem pouze naznačil, o mnohém jsem pomlčel, např. o jeho duchovních a koncertních skladbách, nemluvil jsem o jeho vzorech a oblíbených hrdinech. Hodnocení jeho děl, jejich analýzu na základě bohatých znalostí a jejich historické zařazení přenechám rád jiným.

Petr Eben mě nadchl a dělá to stále, když poslouchám jeho skladby, nebo je sám hraji, zvláště varhanní cyklus *Job*, často kombinovaný s *Křížovou cestou* od Marcela Dupréa. V této trpící i nadějné postavě, zahalené do glorioly ukřižovaného a vzkříšeného Ježíše Krista, se člověk a křesťan Petr Eben znovu našel se svými otázkami a pochybami, bolestmi a ústrky, ale také se svou nenapravitelnou důvěrou a svým „chronickým optimismem, racionálními důvody naprosto neopodstatněným“. Proto mu byla proti mysli hlučná akčnost, ohromující slovní a hudební odpad stejně jako nostalgický únik do vlastnoručně zhotoveného pohodlného ústraní.

Člověk, svět a Bůh, to byly oblasti, které se snažil prozkoumat a stále znovu je vzájemně propojovat. Nevím, zda Petr Eben znal citát od Máhatmá Gándhího. Ale jsem si jist, že by ho přijal do svého slovníku:

*V moři žijí ryby – a mlčí,*
*na zemi žijí zvířata – a řvou,*
*ale ptáci, jejichž životním prostorem je nebe – ti zpívají.*
*Člověk má však podíl na všech třech:*
*Nese v sobě hloubku moře,*
*tíhu země i výšku nebe.*
*Proto mu náleží také všechny tři vlastnosti:*
*mlčení, řev i zpěv.*

*Vox clamantis*

*Z německého originálu*
Vox Clamantis – der Komponist Petr Eben. Einblicke in eine glühende Seele
*napsaného přímo pro toto* Salve *přeložil Petr Kaška.*

**POZNÁMKY:**

1/ Zřejmě se jednalo o cyklus *Šestero piesní milostných* – pozn. překl.



**Wolfgang Bretschneider** (* 1941 v Dortmundu) je německý varhaník, muzikolog a liturgik. Studoval katolickou teologii, filozofii, hudební vědu a pedagogiku v Bonnu a Mnichově a zároveň absolvoval hru na varhany u Franze Lehrndorfera, Jeana Langlaise a Guy Boveta. Roku 1967 byl vysvěcen na kněze a působil v letech 1967–1969 jako kaplan v dómu sv. Quirina v Neusser, poté v letech 1969–1997 jako vedoucí seminářů na arcibiskupském kolegiu Albertinum v Bonnu. Promoval v oboru muzikologie prací z oboru hymnologie o kostelní písni v době osvícenství. Od roku 1987 byl profesorem liturgiky a chrámové hudby na vysoké hudební škole v Düsseldorfu a od roku 1994 v Kolíně nad Rýnem a zároveň v pastoračním semináři arcibiskupství Kolín. Bretschneider je pomocný a druhý varhaník bonnské katedrály. Jako varhaník koncertuje jak v Německu, tak v zahraničí – zaměřuje se především na francouzskou varhanní hudbu 19. a 20. století. Od roku 1989 je Wolfgang Bretschneider prezidentem Ceciliánského spolku v Německu. Vydal mimo jiné sebrané varhanní dílo Josefa Gabriela Rheinbergera. Roku 2003 mu byl udělen Německý kříž za zásluhy.

**Jean-Rodolphe Kars**

# Dílo Oliviera Messiaena a katolická liturgie

## Úvod

Dílo Oliviera Messiaena v sobě nese výjimečné poselství víry, naděje a lásky. „Tajemství“ duchovního života tohoto velkého katolického skladatele (1908–1992) a celé jeho tvorby se možná více než kdekoli jinde odhaluje ve slovech, která vložil do úst sv. Františkovi ve chvíli, kdy se připravuje na to, že bude stát Bohu tváří v tvář, slova propůjčená částečně od sv. Tomáše Akvinského: „Pane, Pane, hudba a poezie mě přivedly k tobě: skrze obrazy a symboly, jimž se nedostávalo pravdy… Pane, Pane, osviť mě svou přítomností! Osvoboď mě, opoj mě, oslň mě navždy přemírou své pravdy.“ (opera *Svatý František z Assisi* [*Saint François d'Assise*], 1983, text a hudba Olivier Messiaen)

Tato žízeň po Bohu vtiskuje celému jeho dílu charakter úžasu, chvály a jásotu, který se střídá se stránkami hlubokého rozjímání, jež ústí do ticha adorace. Rozmanitost mnoha často silně kontrastujících prvků jeho hudebního jazyka je zcela podřízena Boží chvále a vyjádření tajemství katolické víry.[1] Odtud překvapivá soudržnost a vnitřní jednota, kterou vtiskla jeho dílu neporušená věrnost milosti, které se mu dostalo, jak sám naznačuje, již v nejútlejším dětství: „Věřícím jsem se narodil. Nebýt této milosti, nebyl bych možná nikdy nic složil.“ Výsada génia, pokorně odevzdaná do služeb této milosti, kterou zúrodňoval během více jak šedesáti let intenzivní tvůrčí činnosti a jíž se věnoval zároveň s úřadem hlavního varhaníka v kostele Nejsv. Trojice (Trinité) v Paříži – úřadem, který vykonával od roku 1931 až do své smrti v roce 1992 –, činí z Oliviera Messiaena skutečného svědka víry v naší době. Je autorem rozsáhlého díla, ať už se jedná o rozměr hudební, básnický, duchovní, teologický, mystický či prorocký. V rozmezí tohoto článku nemůžeme rozebrat a posoudit všechny tyto aspekty. Omezíme se na to, že prozkoumáme několik prvků, které nám umožní potvrdit, že se Messiaenovo dílo svým způsobem podílí také na liturgii církve.

## Messiaen a liturgie

Zaměříme-li se na „funkční“ aspekt liturgie, najdeme mezi Messiaenovými díly jen několik málo skladeb, které mohou být použity při bohoslužbě. *O sacrum con-*

*vivium* pro smíšený sbor a capella z roku 1937 bývá často zpíváno jako díkůvzdání po přijímání, i když bylo původně součástí modlitby druhých nešpor slavnosti Těla a Krve Páně. Jedná se o antifonu k *Magnificat*: „Svatá hostino, při níž nás Kristus živí svým tělem a svou krví, slavíme památku jeho utrpení, do duše se nám vlévá milost a přijímáme záruku budoucí slávy. Aleluja!“ (text sv. Tomáš Akvinský)

Jiné dílo, které se dá použít v rámci liturgie, je *Svatodušní mše* (*Messe de la Pentecôte*) pro varhany z roku 1950. Skládá se z pěti částí (*Introitus*, *Offertorium*, *Proměňování*, *Communio*, *Odchod*), „téměř přesně odpovídá délce tiché mše a její rozdělení by mělo odpovídat částem bohoslužby. Komentuje různé aspekty tajemství Letnic, které jsou svátkem Ducha svatého.“ (Olivier Messiaen) Tomuto dílu se nedostalo žádné „oficiální“ premiéry, v neděli o slavnosti Seslání Ducha svatého 1951 je Messiaen za velkými varhanami v kostele Nejsv. Trojice nenápadně připojil k eucharistické oslavě. Teprve posléze se stalo zároveň koncertním dílem. Toto mistrovské dílo je plodem intenzivní služby liturgické spoluúčasti varhaníka-skladatele v kostele Nejsv. Trojice, podle kterého zde nacházíme „shrnutí všech jeho improvizací“.

Můžeme samozřejmě uvažovat o provedení některých samostatných skladeb pro varhany, jako jsou *Nebeská hostina* (*Banquet céleste*, 1928), která se zvlášť hodí po přijímání, *Zjevení věčné církve* (*L'apparition de l'Église éternelle*, 1932) či *Versetu pro slavnost posvěcení kostela* (*Verset pour la fête de la Dédicace*, 1960), který je přirozeně možné použít při slavnostní oslavě výročí posvěcení kostela. Co se týče *Diptychu* (*Diptyque*, 1930), ten se dobře hodí k delší meditaci během mše za zemřelé. Jinak je třeba odhodlat se sáhnout do velkých varhanních cyklů, přítomných v celém Messiaenově díle, od *Nanebevstoupení* (*Ascension*, 1934), které se skládá ze čtyř skladeb, až po *Knihu Nejsvětější svátosti* (*Livre du Saint Sacrement*, 1984), jež obsahuje osmnáct skladeb, a vybrat z nich tu či onu skladbu vhodnou pro osvětlení tajemství, které se zrovna slaví. Domnívám se, že není nejlepší uvádět na koncertě jen části cyklů. Tento přístup však může být oprávněný v rámci liturgie, kde závažnost významu nutně předává uváděné skladbě svou hutnost a své bohatství.

Takové užití hudby Oliviera Messiaena v rámci liturgie se však pochopitelně, až na několik vzácných výjimek, týká jen jeho varhanního díla. To samo o sobě pokrývá v podstatě celý liturgický rok: Vánoce, Velikonoce (Utrpení a Vzkříšení), Nanebevstoupení, Letnice, svátek Nejsvětější Trojice, slavnost Těla a Krve Páně, Všech svatých (zejména díky cyklu *Oslavená těla* [*Les Corps glorieux*], 1939) a svátek posvěcení kostela. Celkem 63 skladeb (více jak sedm hodin hudby), které představují jeden z nejpozoruhodnějších zvukových svatostánků dějin hudby, oslavujících Boha.



## Liturgická dimenze Messiaenova díla

Opustíme teď omezenější oblast funkčního aspektu liturgie a pokusíme se uchopit, co může být bytostně liturgického v širším slova smyslu v celém Messiaenově díle. Pro osvěžení paměti předesílám dvě připomenutí:

Messiaen neskládal pouze pro varhany. Významné zastoupení v jeho díle mají skladby pro klavír, ať už sólový, nebo s orchestrem, vokální hudba, přičemž většina textů pochází z pera skladatele samotného, je zde jediná a velkolepá opera *Svatý František z Assisi*, komorní hudba, skladby pro sbor, orchestr… – všechny tyto prvky představují originální sonorní a duchovní svět.

Messiaen také neskládal výhradně na náboženská témata, i když, jak uvidíme, je zde náboženský rozměr vždy alespoň implicitně přítomný. Rostoucí vášeň pro ornitologii jej vedla k tomu, že věnoval celé skladby ptačímu zpěvu, jako je tomu v případě známého *Ptačího katalogu* (*Catalogue d'oiseaux*, 1958). Lidské lásce je věnován působivý triptych inspirovaný mýtem o Tristanovi a Isoldě, jehož střed tvoří *Turangalîla-Symphonie* (1946–1948) pro klavír, vlny Martenot a orchestr. Neúnavný badatel v tajemství rytmu a trvání – připomeňme, že je autorem sedmisvazkového didaktického díla *Pojednání o rytmu, barvě a ornitologii* (*Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 1949–1992) – nám v této oblasti zanechal značně spekulativní díla. Zvlášť je třeba zmínit *Čtyři rytmické etudy* (*Quatre études de rythme*, 1950) pro klavír, které patří k vrcholným momentům současného zkoumání v oblasti hudebního jazyka.

Konečně je třeba připomenout Messiaenův zvláštní dar spojovat si určité akordy se zcela konkrétním barevným vjemem. Tyto barvy si pak často zaznamenával do partitury. I zde se setkáváme s náboženskou dimenzí, protože tuto schopnost vložil do služby okouzleného rozjímání tajemství, jako je tomu například ve skladbě *Barvy nebeského Jeruzaléma* (*Couleurs de la Cité céleste*, 1963).

## Liturgický varhaník

Po jedenašedesát let zasedal Messiaen u hlavních varhan v kostele Nejsv. Trojice. Zde na kůru si – dalo by se říci – zřídil svůj „příbytek“, místo svých duchovních i hudebních kořenů, inspirace i hledání, práce i usebrání, místo, kde se cítil – jak také jednou řekl – jako „farník spojený s bohoslužbou“, „srostlý s liturgií“. Smysl pro liturgii mu na počátku jeho služby pomohla prohloubit četba knihy Dom Columby Marmiona *Kristus ve svých tajemstvích* (*Christ in his mysteries*, 1924), kterou mu doporučil zpovědník. Sám tuto četbu komentuje: „Objevil jsem úžasnou knihu […] každé Kristovo tajemství je zde rozebráno se zřetelem na obřady litur-

gického roku […] každé tajemství má svou specifickou krásu, svou zvláštní nádheru a svou vlastní milost.“[2] Později vyjeví Messiaen něco z tajemství, které ho naplňovalo, když „úřadoval“ na kůru kostela Nejsv. Trojice: „Velice mi záleží na tom, že se jako varhaník podílím na nedělní bohoslužbě. Nacházím se v té chvíli v těsném vztahu s tím, co se děje na oltáři, téměř jako kněz. Během bohoslužby mám účast na tajemství, které se zde odehrává, tajemství, které se vepisuje do proměňování chleba a vína, tajemství transsubstanciace. Zatímco improvizuji, je zde přítomná Nejsvětější svátost a já vím, že v těchto chvílích je to, co hraji, mnohem lepší než na koncertě.“[3] Tento intenzivní liturgický duch se nutně a přirozeně odráží v celém jeho díle. Otec Gaillard, farář z Petichet, který znal Messiaena posledních dvacet let jeho života, shrnul v pronikavých slovech to, co je obsahem tohoto článku: „Messiaen neměl povolání ke kněžství, ale měl duši kněze.“

## „Sakramentální“ hudba

Messiaen měl schopnost vyvolat prostřednictvím svého nevšedního estetického jazyka v mysli svých posluchačů sugestivní obrazy. Ti, kdo měli možnost zaslechnout některou z jeho slavných improvizací během velikonoční noci, nebudou moci nikdy zapomenout zvukovou fresku, která se v průběhu jeho inspirace postupně vykreslovala a vyvolávala obrazy jednotlivých etap stvoření. Tato schopnost učinit různé skutečnosti v poslechu „viditelnými“ se samozřejmě nachází i v jeho psané hudbě, kde nám dává „zaslechnout“ skály, moře, západ slunce, někdy vůně a nad tím vším barvy. Protože je tato schopnost evokace, uskutečněná díky podivuhodnému umění témbru, melodie, harmonie, rytmu a struktury, dána do služeb neviditelných skutečností víry, setkáváme se zde s hudbou, kterou bych se odvážil nazvat „sakramentální“. Messiaenovo dílo se totiž nespokojuje s tím, že by učilo, ilustrovalo či „zkrášlovalo“ pravdy víry. Není to pouhé *ornamentum*, ale také *sacramentum*, protože sonorní svět jeho hudby nás určitým způsobem uvádí do kontaktu se samotnou podstatou rozjímaných tajemství. Messiaen, hudebník neviditelného a nevýslovného, hudebník toho, co „ucho neslyšelo“ (1Kor 2,9), je pokorným a oslněným svědkem nevýslovného Boha. Svědkem neúměrnosti a přemíry lásky Boží Trojice, která ustanovuje se svým lidem a s každým z nás věčnou smlouvu. Můžeme si dovolit možná příliš zjednodušující, ale objasňující srovnání? Jestliže velký Johann Sebastian Bach může být teologicky vzato považován za skladatele Slova – a tím je Messiaen též, a jak moc! –, měl by být autor *Proměnění našeho Pána Ježíše Krista* (*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, 1965–1969) kromě toho považován za skladatele „sakramentálního rozměru“ církve, toho, kdo vyzpíval závratnou blízkost Boží. Tomuto prorockému povolání našeho skladatele-teologa se dostává zvláštního objasnění ve slovech sv. Jana: „Co bylo od počátku, co jsme slyšeli, co jsme na vlastní oči viděli, na co jsme hleděli a čeho se naše ruce dotýkaly, to zvěstujeme: Slovo života. Ten život byl zjeven, my jsme jej viděli, svědčíme o něm a zvěstujeme vám život věčný, který byl u Otce a nám byl zjeven. Co jsme viděli a slyšeli, zvěstujeme i vám…“ (1Jan 1,1–3)



## „Eschatologická“ hudba

V prosinci 1977 pronesl Messiaen v katedrále Notre-Dame v Paříži přednášku, kterou rozdělil na tři části. První část je věnována *liturgické hudbě* a autor v ní vysvětluje, že pro něj je jen jedna jediná: gregoriánský chorál. „Jedině chorál v sobě nese zároveň čistotu, radost a lehkost, nezbytné k tomu, aby se duše vznesla k Pravdě.“[4] Messiaen opěvuje úžasnou melodickou pružnost, rytmickou svobodu (kterou přirovnává ke zpěvu ptáků) a čistou kresbu gregoriánského chorálu. V jednom pozdním textu (1981) zanechal zajímavou poznámku o chorálu a Boží věčnosti. „Duchovní hudba se zakládá na skutečnosti, že Bůh sám nikdy nezačal […] gregoriánský chorál […] je pokorná anonymní práce, jež se ve své jednoduchosti přidružuje k této absenci počátku. Všechna hudba, která je schopná zříci se dramatické vzestupnosti […] a zápolit s překážkami ‚nepočátku‘ je už právě tím duchovní.“[5] Melodie gregoriánského chorálu jsou jedním z nejcennějších prvků Messiaenova hudebního jazyka. Často je transformuje, nechává je projít svým osobním „prizmatem“, mění melodickou linku, po svém si je harmonizuje, prosvětluje zcela novými témbry. Později je bude citovat také doslovně, jako ve svých dvou posledních varhanních cyklech. Uprostřed často velmi komplikovaných barevných struktur, mezi zpěvem ptáků, se citace jeví jako ozvěna dávných věků, jako kdyby symbolizovala hlas a paměť věčné církve.

Druhá část přednášky v Notre-Dame je věnována *náboženské hudbě*. Messiaen zde vysvětluje, že „všechno umění, které se snaží vyjádřit Boží tajemství, může být hodnoceno jako náboženské“, a tedy „všechna hudba, která se s úctou přibližuje k božskému, posvátnému či nevýslovnému, je skutečně náboženskou hudbou s veškerou silou tohoto výrazu“, náboženské se zde ani zdaleka neztotožňuje s liturgickým.

Konečně třetí část přednášky – pro Messiaena nejdůležitější –, část, která nese nejsilnější pečeť jeho originality, je nazvána *Zvuk-barva a oslnění* (*Le son-couleur et l’éblouissement*). Messiaen zde rozebírá zvláštní fenomén synestézie, o němž jsme se již zmínili, který mu umožňuje vidět konkrétní barvy, když slyší určité souzvuky či akordy, které pak nazývá zvuky-barvy. Jedná se pro něj o nejvyšší formu

hudebního vyjádření posvátna, protože působí „oslnění“, které přesahuje prosté „porozumění“. A cituje sv. Tomáše Akvinského: „Bůh nás oslňuje přemírou své pravdy.“ Tato zkušenost oslnění zvuky-barvami spočívá na dvou základních pilířích, jimiž jsou jednak vitráže – Messiaen často mluví o „hudbě ve vitráži“ a je autorem skladby nazvané *Vitráž a ptáci* (*Un vitrail et les oiseaux*, 1988) –, jednak kniha Zjevení, zvlášť 21. kapitola, která je zdrojem inspirace jeho díla *Barvy nebeského Jeruzaléma*. Toto oslnění zvukem-barvou, „hudební malba či barevná hudba, jež má být především určitou duhou ze zvuků a barev“, charakterizuje podle Messiaena to, čím bude jednou blažené patření. Cituje nejprve sv. Jana: „život věčný je v tom, že poznají tebe, jediného pravého Boha, a toho, kterého jsi poslal, Ježíše Krista“ (Jan 17,3), a pak pokračuje: „toto poznání bude neustávajícím oslněním, věčnou hudbou barev, věčnou barevností hudby.“ A nakonec závěr, parafráze 36. žalmu: „v tvé hudbě *uvidíme* hudbu, v tvé záři *uslyšíme* záři.“

## Kosmická liturgie

Když procházíme tyto různé stránky Messiaenova hudebního jazyka, máme stále na mysli liturgii v širším smyslu slova. Tato nesmazatelná „ohnivá pečeť“ Boží přítomnosti je vtištěna celému jeho dílu, včetně skladeb, které nejsou explicitně náboženské. Již ve svém prvním didaktickém díle *Technika mého hudebního jazyka* (*Technique de mon langage musical*, 1944) píše o nutnosti „pravdivé, to znamená duchovní hudby, hudby, která by byla úkonem víry, hudby, jež se dotýká všech témat, aniž by se přestala dotýkat Boha“.[6] Tento postoj „sacerdotálního“ prostředníka stačí k tomu, abychom Messiaena označili nikoli jako „liturgika“, ale jako „liturga“. Harry Halbreich, slavný hudební vědec a bývalý Messiaenův žák, ukazuje určitou paralelu s J.-S. Bachem: „Je třeba zdůraznit, že Messiaenova hudba, podobně jako hudba Bachova, je *jedna* a že *Preludium* a *Fuga* od Bacha mají stejnou posvátnou podstatu jako jeho varhanní chorály, podobně jako *Rytmické etudy* či některá Messiaenova ornitologická skladba oslavují Boha se stejnou vroucností jako skladba uvedená k oslavě Kristova Narození nebo Proměnění…“[7] Jak tedy nehodnotit jako chválu a oběť Bohu okouzlenou svědomitost, s níž se Messiaen věnuje skládání *Ptačího katalogu* či *Zahradní pěnice* (*La Fauvette des jardins*, 1970), dvě velké klavírní fresky, kde jsou zaznamenané ptačí zpěvy doprovázeny poetickými a hudebními popisy jejich vlastního přírodního rámce? Rozpoznáváme zde milost vskutku františkánskou. Ostatně stačí si přečíst některé pokyny k hudebnímu výrazu, jež autor zaznamenal v partituře. Tak v *Zahradní pěnici* k akordům, které mají evokovat „barvy západu slunce“, píše Messiaen „extatická kontemplace“. Za zvláštní pozornost stojí to, že autor pohlíží na události přírody pohledem



„liturga“ a s velkou naléhavostí odhaluje jejich rituální aspekt. Takto jsme zde přítomni skutečné „oslavě“ světla, barev, pohybů, zvuků, a dokonce i vůní. Už jen četba komentáře k této třicetiminutové skladbě může být zdrojem poetické a kontemplativní radosti. Autor zde popisuje běh celého jednoho dne (od noci k noci) s jeho proměnami světla a barev, statickými prvky, jako jsou hory, jezero, stromy, proměnlivými prvky jako let ptáků a samozřejmě s ptačím zpěvem, jeho střídáním, variacemi závislými na světle atd.

I velmi spekulativní skladby z oblasti rytmu a trvání jako *Rytmická etuda* pro klavír či některé skladby z *Varhanní knihy* (*Livre d'orgue*, 1951) nesou duchovní význam, i když více skrytý: hymnus lidského intelektu chválící Stvořitele času a prostoru. Jednu z těchto zdánlivě nejvíce strohých skladeb, *Šedesát čtyři dob* (*Soixante quatre durées*, poslední skladba *Knihy pro varhany*), popisuje Halbreich těmito slovy: „tato tak přesná konstrukce se jeví jako jedna z Messiaenových nejjímavějších mystických meditací, jako dlouhé a pokojné stoupání k tajemnému a lahodnému světlu.“[8] Co se týče rozměrného triptychu inspirovaného láskou Tristana a Isoldy, jehož střed tvoří slavná *Turangalîla-Symphonie* (1948), je hymnem na radost lidské lásky, často bolestnou, někdy „neuměřenou“ (v pozitivním smyslu), která je zde vyjádřena se vší přemírou citu… tak trochu jako „závratný překlad“ vášně Boží lásky ke svému stvoření. Žádná morbidní smyslnost ani smrtonosný erotismus, ale odraz Boží lásky v lidském měřítku a velká čistota přímo uvnitř „přemíry“.

Jestliže je Messiaen, jak jsme viděli, „liturgem“ eschatologie, je rovněž básníkem stvoření. Hory, pouště, řeky, stromy, světlo, noc, slunce… mu „diktují“ skutečně novátorské stránky. Výsadní „teologické“ místo v jeho tvorbě však patří ptákům a hvězdám. Nepovažuje snad Messiaen ptáky za „liturgy“ *par excellence*, když je označuje jako „naše služebníčky nehmotné radosti“ (*Technika mého hudebního jazyka*)? Mimo to úžasná rytmická a melodická svoboda jejich zpěvu prorokuje naši budoucí situaci oslavených těl, zbavených všech časoprostorových překážek. Proto se autor *Exotických ptáků* (*Oiseaux exotiques*, 1956) často obrací ke zpěvu ptáků, aby vyjádřil nevýslovné, jako je tomu v patnácté skladbě *Knihy Nejsvětější Svátosti*, nazvané *Radost z milosti*. Radost duše přijímajícího, v níž se ztrácí za svými malými okřídlenými předlohami. Hvězdy pak symbolizují na rovině vidění to, co symbolizují ptáci v rovině slyšení: prorokují naše budoucí vzkříšení (srov 1Kor 15,41–42, často Messiaenem citované). Celé dílo našeho skladatele, ať už je „náboženské“, či „přírodní“, můžeme hodnotit jako liturgické, protože je součástí mocného eucharistického elánu na úrovni kosmu…, toho elánu, o němž mluví sv. Pavel, když píše o stvoření, které čeká na zjevení Božích synů a doufá, „že bude vysvobozeno z poroby porušení a dosáhne svobody ve slávě dětí Božích“ (Řím 8,19–21).

Tento eucharistický elán (ve smyslu oběti a díkůvzdání) můžeme vidět zachycený na začátku Messiaenova komentáře ke skladbě *Od kaňonů ke hvězdám…* (*Des canyons aux étoiles…*, 1974) pro klavír, lesní roh a orchestr: „*Od kaňonů ke hvězdám…* to znamená, když se pozvedáme od kaňonů až ke hvězdám a ještě výš, až ke vzkříšeným v ráji, abychom velebili Boha za celé jeho stvoření: za krásy země (její skály, její ptačí zpěv), za krásy hmotného nebe, za krásy duchovního. Tedy především náboženské dílo: dílo chvály a rozjímání. Ale také dílo geologické a astronomické. Dílo zvuku-barvy, v němž kolují všechny barvy duhy…“

## Liturgie „za zdmi“

Messiaenovo dílo má kromě toho výrazně misionářský rozměr. Přenechme mu na chvíli slovo: „Mé dvě hlavní náboženské skladby, které se hrají na koncertech, se nazývají *Tři malé liturgie Boží přítomnosti* (*Trois petites liturgies de la Présence divine*, 1944) a *Proměnění našeho Pána Ježíše Krista*. Tyto názvy nejsou vybrané náhodně: chtěl jsem završit liturgický úkon, jinak řečeno, uvést do koncertního sálu bohoslužbu či určitý způsob chválení. Mým hlavním přínosem je, že jsem vynesl to hlavní z katolické liturgie, která se nabízí věřícím, z její kamenné stavby a přenesl ji do jiných staveb, které pravděpodobně nejsou určeny k tomu, aby takovou hudbu přijímaly, ale které ji nakonec přijaly s nadšením.“ To se mělo jasně potvrdit o několik let později s inscenací opery *Svatý František z Assisi* v pařížské Opeře. A pak je zde plenér. Messiaen si velmi přál slyšet své dílo z roku 1964, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, pro dřevěné a žesťové dechové nástroje a bicí „vysoko v horách, v Grave, s pohledem na ledovec Meije v této mocné a slavnostní krajině, která je mou skutečnou vlastí“.[9]

## Nádhera tajemství

Liturgie je epifanií a vyučuje. Sakramentální rozměr Messiaenova díla má tedy také hodnotu nauky. Možná je zapotřebí zdůraznit, že liturgické u něj vychází z homilie v jejím nejbohatším významu, odhalení nádhery, která je vlastní zjevené Pravdě. Jako sonorní teologie je Messiaenovo dílo v hudbě obdobou komentářů velkých duchovních autorů, jakými jsou sv. Bernard či sv. Kateřina Sienská. Hudba nejen geniální a inspirovaná, ale také svatá. Většina jeho děl (neoddělitelných od komentářů, které k nim sám psal) nemůže vzhledem ke svému rozmachu samozřejmě sloužit jako přirozený doplněk kázání (jako je tomu například v případě Bachových kantát). Můžeme si však představit uspořádání velkých duchovních akcí kolem Messiaenova díla, například v době velkých liturgických



slavností, s výkladem, četbou komentářů i s prostorem pro modlitbu, v některých vzácnějších případech s výstavem Nejsvětější svátosti, jako se to dělávalo po večerních koncertech v kostele Nejsv. Trojice, když byl náš autor mladý. Osobně bych při takové příležitosti rád shromáždil dvojí „publikum“, jako tomu bylo při messiaenovském festivalu v kostele Nejsv. Trojice v postní době roku 1995. Na jedné straně „zasvěcené“, kteří však nejsou vždy nutně obeznámeni s duchovním nábojem a teologickým významem Messiaenova díla, na druhé straně „věřící“, většinou možná trochu zaskočené touto hudbou, která je vyhlášená svou náročností, aby ji mohli čím dál víc přijímat do svého duchovního života. Jestliže totiž Messiaenova hudba náleží současnému a budoucímu světu, musí zároveň čím dál víc náležet pokladu církve jakožto zcela jedinečný a originální přínos jejímu vnitřnímu životu a její cestě napříč dějinami. Toto velké dílo by mělo být součástí její živoucí paměti.

Nesmírná dráha dějin spásy, od stvoření přes vykoupení až k dovršení, neustále zpřítomňovaná v liturgii, je skutečně velkolepě oslavována v díle Oliviera Messiaena.[10] Z toho důvodu náleží dílo tohoto velkého skladatele od nynějška k sakramentálnímu výrazu církve, a tedy jejího liturgického života, i když konkrétní způsob této účasti na liturgickém dění bude ještě třeba odhalit.

## „Teologická duha“

Rád bych ještě upozornil na několik prvků, které nám umožní lépe pochopit cestu toho, který si toužebně přál vytvořit dílo, které by bylo „hudbou vitráže“, „teologickou duhou“. Liturgie a její vyjádření má zároveň „epifanický“ a „řemeslný“ rozměr. V Messiaenově díle je tomu stejně. Mocný tvůrčí génius se pojí s pokorou a svědomitostí řemeslníka. Někdy se tyto vlastnosti setkávají v tomtéž díle, jako je tomu v *Devíti meditacích o tajemství Nejsvětější Trojice* (*Neuf méditations sur le Mystère de la sainte Trinité*, 1961), kde autor dosahuje až k nejvyššímu mystickému výrazu a zároveň prostřednictvím „sdělitelného jazyka“,[11] sonorní abecedy, kterou sám vypracoval, vyjadřuje teologické pravdy (s oporou zejména ve sv. Tomáši Akvinském). Je střídavě neodolatelně inspirovaným vizionářem a nesmírně trpělivým „benediktinským mnichem“, který jde až do krajnosti v tom, jak se podřizuje omezením, jež si sám uložil. Tento dvojí rozměr přibližuje Messiaenovu tvorbu veledílům sklářských mistrů či stavitelů katedrál (jimž ostatně záviděl jejich anonymitu).

Tento dvojí „epifanický“ a „řemeslný“ rozměr liturgie se setkává s dvojím rozměrem kříže, rozměrem zároveň „vertikálním“ a „horizontálním“. V Messiaenově díle můžeme rozeznat tyto dvě cesty, kterými se můžeme přiblížit k nevýslovným

tajemstvím (například Trojice či Kristovy slávy). Cesta „vertikální“ spočívá v tom, že rozjímaná pravda je uchopena „okolo pasu“, míří se přímo k nebi. Odtud vycházejí skladby doslova extatické (ve vlastním smyslu slova), kde jsme postaveni do přítomnosti nevýslovného, jako v *Tajemství Nejsvětější Trojice* (*Le Mystère de la Sainte Trinité*, VII. skladba *Oslavených těl*), nebo v druhé části *Zápasu smrti a života* (*Combat de la mort et de la vie*, IV. skladba téhož cyklu). Horizontální cesta spočívá v rozjímání tajemství „oklikou“, v jeho uchopování v množství viditelných meditací – jako je tomu u slunce, do kterého se nemůžeme podívat přímo, ale pouze skrze předměty, na které vrhá světlo. Messiaen si je vědom toho, že „to vše je jen pokus a žvatlání ve srovnání s ohromující velikostí tématu“.[12] Přistupuje k neviditelnému prostřednictvím někdy překypující (ale vždy přísně uspořádané) mnohosti skutečností viditelných (hor, světla, hvězd, barev, chorálu, zpěvu ptáků…), nebo abstraktnějších (série dob, polyrytmické či polymodální struktury, často velmi komplexní); za pomoci množství prvků, jež střídá, klade vedle sebe či přes sebe. A tato mnohost se sjednocuje v „oslnění“ (o němž tak často hovoří v souvislosti s vitrážemi), jež se otevírá do nevýslovného. Můžeme najít mnoho příkladů tohoto přístupu, mimo jiné v *Proměnění*, *Záblescích*… (*Les éclairs de l'Au delà*…, 1991), *Devíti meditacích o tajemství Nejsvětější Trojice* atd. Z tohoto posledního cyklu zmíníme alespoň čtvrtou skladbu *Já jsem! Já jsem!* (*Je suis! Je suis!*, podle Ex 34,6), v níž autor připravuje krátké, ale pronikavé konečné vidění (zjevení Boha Mojžíšovi) ve zvláštní „atmosféře“ dané „zvláštností témbrů a zpěvu ptáků, které jsou vybrány k tomu, aby evokovaly nějaký neznámý rozměr“. A po velkém konečném vidění a Božím výkřiku „Já jsem! Já jsem!“ přichází podle Messiaenova komentáře: „Velké ticho. Sýček z Tengmalmu, vyjadřující, jak jsme malí, přemožení jasem Posvátna, se vzdaluje.“

Na závěr bych chtěl ještě naposledy přenechat slovo Olivieru Messiaenovi v drobném komentáři jedné ze skladeb, jejíž název se zvlášť hodí k tomu, aby „korunoval“ na duchovní poezii předmět našeho článku. Jedná se o *Liturgii krystalu* (*Liturgie de cristal*; 1. skladba *Kvartetu ke konci časů*[13]): „Mezi třetí a čtvrtou hodinou ranní se probouzejí ptáci: sólista, kos nebo slavík, improvizuje, obklopen sonorním prachem, ozvěnou trylků ztracených kdesi vysoko mezi stromy. Přeložme to do náboženské oblasti: dostaneme harmonické ticho nebe.“

*Z francouzského originálu*
Olivier Messiaen et la liturgie catholique,
*poskytnutého autorem pro toto číslo* Salve,
*přeložila Klára Jelínková.*



**POZNÁMKY:**

1/ „První a zdaleka nejdůležitější myšlenka, kterou jsem chtěl vyjádřit, je existence pravd katolické víry.“ (Olivier Messiaen)
2/ Citováno v článku Susan Landale IN: revue *L'Orgue* 224, 1992.
3/ Citováno v revue štrasburské diecéze *Caecilia*, leden–únor 1993.
4/ Olivier Messiaen: *Conférence de Notre-Dame – Text*. Paris, Alphonse Leduc 1978.
5/ Olivier Messiaen: „Musiques“. IN: *Corps écrit*, août 1981.
6/ Olivier Messiaen: *Technique de mon langage musical*. Paris, Alphonse Leduc 1944.
7/ Harry Halbreich: IN: *Olivier Messiaen, homme de foi, ouvrage collectif*. Trinité Média Communication.
8/ Týž: IN: *Olivier Messiaen*. Fayard-Sacem 1980.
9/ Toto přání se uskutečnilo k desátému výročí Messiaenovy smrti během festivalu Messiaen au Pays de la Meije, v červenci 2002.
10/ V článku „Olivier Messiaen et l'année liturgique“. IN: *Maison Dieu* 207, 1996, s. 95–129 procházíme všechny okamžiky liturgického roku v souvislosti s Messiaenovými díly.
11/ Srov. první část jeho komentáře k *Meditacím o tajemství Nejsv. Trojice*, v němž představuje tento „sdělitelný jazyk“. Génius skladatele spočívá v tom, že s tímto zvlášť náročným postupem skládal skutečnou hudbu, díky „ozdobám“, které obklopují vyslovenou větu: rytmické rozvíjení, ptačí zpěv…
12/ Úryvek z komentáře ke *Kvartetu ke konci časů* (*Quatuor pour la fin du Temps*, 1941).
13/ Složená a hraná v zajetí ve Slezsku v roce 1941.

**Jean-Rodolphe Kars** (* 1947) vystudoval klavír na Conservatoire National Supérieur de Musique v Paříži, byl oceněn v mezinárodní klavírní soutěži Concours International de piano de Leeds v Anglii. V roce 1968 obdržel první cenu klavírní soutěže Concours de piano Olivier Messiaen. Během své koncertní dráhy se věnoval zejména interpretaci díla Oliviera Messiaena. V roce 1976 konvertoval ke křesťanství a svou klavírní kariéru ukončil se vstupem do semináře v roce 1981. V roce 1986 byl vysvěcen na kněze, je členem Komunity Emmanuel, působí jako kaplan v Paraylle-Monial. Nadále se věnuje odkazu Messiaenova díla: patřil k pořadatelům Messiaenovského festivalu v kostele Nejsv. Trojice v Paříži v roce 1995, o Messiaenovi publikoval články „Olivier Messiaen et l'Année liturgique“ (*Maison Dieu* 207, 1996, s. 95–129) a „La joie dans l'oeuvre d'Olivier Messiaen“ (*Communio* XXIX, 2004, č. 174), podílí se na organizaci oslav stoletého výročí Messiaenova narození 2008 (viz http://latriniteparis.com/Trinite-Messiaen-2008 a www.messiaen2008.com).

**Aron Jean-Marie kardinál Lustiger**

# Úvahy nad dílem Oliviera Messiaena

*Kardinál Aron Jean-Marie Lustiger, velká postava francouzské církve, intelektuál a pastýř, který významně proměnil tvář pařížské diecéze, kladl velký důraz na dialog církve se současným uměním; byl si vědom jeho významu pro udržení živého kontaktu s dnešním světem. Měl velké pochopení pro duchovní sílu umění, ale znal dobře i jeho bolesti a slabosti.*

*Jako pařížský arcibiskup zaštiťoval množství kulturních aktivit, v roce 1989 založil asociaci pro podporu uměleckých aktivit spojených s církví Art, culture et foi, mezi jejíž nejúspěšnější projekty patří provozování galerie u Sv. Severina, ve které jsou vystavována díla významných světových výtvarníků, jako jsou Magdalena Abakanowiczová, Gerhard Richter či Christian Boltanski.*

*V roce 1995 zaštítil kardinál Lustiger festival Messiaenovy varhanní hudby v kostele Nejsv. Trojice v Paříži. Jak sám zdůrazňuje v interview z ledna 2005, Messiaenova hudba pro něj měla zvláštní význam, nachází v ní to, s čím se v současném umění, které se během posledních dvou staletí postupně vyvázalo ze služby církvi, setkáme spíše vzácně – umění inspirované vírou: „Musím říct, že jsem byl opravdu zasažen Messiaenovou hudbou. Slyším v ní to, čím může Slovo inspirovat skladatele a co může skladatel z přijatého Slova vyjádřit. Nalezl jsem v této vyjádřené meditaci aspekty, které mi pomohly lépe porozumět novosti Slova, které komentovala…“*

*Níže uvedené úvahy nad hudbou Oliviera Messiaena, proslovené při různých příležitostech, vybral pro* Salve *Jean-Rodolphe Kars, za možnost publikace děkujeme pařížskému arcibiskupství.*

Klára Jelínková

## I. Proslov u příležitosti předání ceny Pavla VI. Olivieru Messiaenovi, katedrála Notre-Dame v Paříži, úterý 28. března 1989

Udělením této významné ceny, mistře, vyjadřuje Institut Pavla VI. úctu k vašemu dílu, které má zvláštní význam, protože se dotýká dnešního věřícího člověka možná s ještě větší silou než díla minulosti, a to právě proto, že je zároveň náboženské a zároveň současné. Víc než náboženské – křesťanské.

Takto se dotýká každého člověka, ať už je to křesťan, či nikoli. Jak rozumět tomuto paradoxu? Základ těsného vztahu humanismu a křesťanství vyjádřil jasně Pavel VI: „Je úkolem církve podílet se na šíření kultury? Na tuto otázku je

možné odpovědět jedině kladně. Kultuře je vlastní určitý druh ekumenismu, jemuž církev otevřela dveře dokořán… Církev přijímá všechno, co je lidské, všechno, co vychází z člověka, čemu člověk vtiskuje svou pečeť. To svědčí o tom, jak moc je matkou, jak je její duše univerzální. Nic jí není cizí, nic se jí nemůže jevit lhostejné, její oči jsou otevřeny pro všechny lidské fenomény… Ať se všechno promění v hymnus, ve chválu Boží – i když bude tato chvála zprvu nezřetelná a nevědomá –,v uznání Slova, jež sesílá na vše lidské déšť svého rozumu a své poznatelnosti."

A v roce 1967, v *Populorum Progressio* (§ 42), navazuje Pavel VI. na Maritainův pojem „*plného humanismu*, který je třeba podporovat": „O co jiného se jedná než o integrální rozvinutí celého člověka a všech lidí? Uzavřený humanismus, který nepřipouští hodnoty ducha a Boha, který je jejich zdrojem, by mohl zdánlivě triumfovat. Jistě, člověk může uspořádat zemi bez Boha, ale – a zde papež Pavel VI. cituje otce de Lubaca – bez Boha jej v posledku může uspořádat jen proti člověku. Výlučný humanismus je humanismus nelidský." Jediný skutečný humanismus je humanismus otevřený absolutnu v uznání povolání, které ukazuje pravou povahu lidského života. Člověk není zdaleka poslední mírou hodnot, uskutečňuje se jen v té míře, v jaké sám sebe přesahuje. Jak velmi výstižně poznamenává Pascal, „člověk nekonečně přesahuje člověka".

Za sebe pak musím poděkovat Institutu Pavla VI., že vám tuto mezinárodní cenu udělil. Nikdy mě totiž nenapadlo, že mi bude dáno vyjádřit vám zde, v katedrále Notre-Dame, svůj nadšený obdiv, svůj vděk a přátelství. Ať vás tato poslední slova nepřekvapí.

Dnes večer jsou zde v obecenstvu přítomni i někteří z hudebníků – vašich mladších kolegů –, s nimiž jsem často o liturgii diskutoval a „slavil" ji: to je to slovo, které je třeba užít, protože tím, co nás spojovalo, byla liturgie – mě u oltáře s nimi na kůru. Vědí, jaká radost a jaké duchovní společenství nám bývaly dány, když při slavení liturgie zaznělo některé z vašich děl.

Čím to, že hudební dílo jako vaše, mistře, tak originální a novátorské, náročné a pro mnohé provokativní, je přijímáno a milováno tak velkým počtem našich současníků?

Člověk si alespoň v mládí trochu naivně představuje, že estetická zkušenost je ze své podstaty až k nejzazší mezi dovedenou projekcí subjektivity a že je v posledku odmítnutím jakéhokoli jiného určení než poslušnosti tajemnému prýštění ze srdce člověka.

Přinejmenším během posledního století tento *subjektivismus*, který romantismus považoval za inspirovaný, napřel všechny své síly proti *akademismu*. Nazývám tak nároky osvojování forem a pravidel, založené na opakování, jejichž



plody, často elegantní a rafinované, nabízejí publiku bezpečí a „hezkost" již známého namísto stále znepokojivé velikosti Krásy a její nevyčerpatelné novosti.

Nepoznamenal jste však, že toto dílo ze 30. let, které jsme právě slyšeli, se možná dnes bude jevit jako *klasické?* Ostatně, jak dobře víme, od počátku, po celá léta tvorby, během nichž jste vytvořil díla tak svérázná a novátorská, se vaše hudba, i když zní moderně a pro akademismus některých znepokojivě, řadila ke *klasicismu*. Co tím chci říci?

Zaprvé to, že na rozdíl od toho, co představuje subjektivní iluze, si skutečné umění umí uložit pravidla a podřídit se jim. Umění je totiž jazyk, i tehdy, když si – jak je tomu dnes často – každý musí vytvořit svůj slovník a svou gramatiku. Skutečnou estetickou otázkou naší doby, po všech přerušeních tradice, která přineslo minulé století, je vyzkoušet, zda jazyk, který si každý umělec vytváří, není jen osamělým výkřikem, jestli nevyjadřuje jen znepokojivé tajemství jednotlivce, jestli umožňuje mezilidskou komunikaci, jestli ho lidé slyší a zda je s sebou táhne za sebe sama. Tato zkouška umožňuje pochopit, jak se zkušenost tvůrce v oblasti estetiky protíná se zkušeností proroka – pravého i falešného. Paradigmatem společenského uznání umění je zázrak jazyků o Letnicích.

Hudební skladba vyžaduje postupné vypracovávání, o kterém si někteří myslí, že je marné, zbytečné a že jde proti spontánní, nepotlačitelné inspiraci. Ve skutečnosti se musí skladatel jako každý tvůrce věnovat učené, náročné a promyšlené práci, která artikuluje nevyslovitelné, aby z něj vytvořila projev, jehož soudržnost nemá svůj zdroj jen v přesnosti, ale také v kráse a intuici.

Dále, kdo říká klasicismus, mluví také o vztahu ke skutečnosti. Již ne v případě, kdy umělec v narcisistní hře vyslovuje jen sebe sama a zhlíží se v zrcadle svého zjevu, ale především tehdy, když člověk hledající pravdu přijímá skutečnost s její rozmanitostí jako jiný jazyk, zde věřící rozeznává toho, kdo mluví skrze stvoření, Boha, který je jeho autorem. Koktání umělce je tedy jen poslušné Božímu jazyku, který se vyslovuje ve stvoření, i když jej bude přijímat třeba tak, že bude přesně zaznamenávat zpěv ptáků! Tento vztah ke skutečnosti činí našeho umělce tím největším novátorem a pravděpodobně největším obrazoborcem, který se však vyznačuje nesmírnou úctou k umění, které kdy vytrysklo z lidských srdcí a rukou. Od nynějška už v symfonii lidských kultur nebude nic exotismem. Pozůstatky minulých kultur, přínos kultur vzdálených jsou jakoby znovu oživeny tím, kdo je schopen zaslechnout v nich, jak Stvořitel člověka zpívá ústy svého stvoření.

Konečně skutečným nebezpečím, které ohrožuje tvůrce, je v současné kultuře, v estetické zkušenosti naší země to, že se odřízne od lidí, oddá se umění pro hrstku zasvěcených, umění bez publika, estétství, když ne zrovna módnímu umění nebo bavičství.

Vy jste však církevní hudebník. A jste jeden z mála současných skladatelů, jejichž dílo se na přání varhaníků a farností neděli co neděli hraje, nabízí se uším a srdcím nijak neselektovaného zástupu věřících. A toto tolik současné dílo, jakkoli překvapivé pro některé, je přijímáno, milováno, uznáváno. Umění církve má to neslýchané štěstí, které neexistuje v žádné jiné oblasti současného umění, že není závislé na publiku vybraném nestálou směsí módy a snobismu, zakázek a peněz, ale je ve službě lidem, které spojuje akt *kultu*, nejzákladnější a nejnezištnější forma *kultury*. Hudební dílo je jazyk a umělec je povolán k tomu, aby naplnil funkci prostředníka neviditelné Boží skutečnosti. Naslouchají mu lidé, kteří poslouchají Boží slovo, jež je jim určeno při každé bohoslužbě.

Nedivme se nyní, že umělec musí při svém tvůrčím díle uplatnit všechny duchovní disciplíny vlastní křesťanské zkušenosti. Již Platón si všiml, že v hudbě jsou dobří a špatní géniové a že, ať je tomu jakkoli s podřízením se pravidlům a rozvinutím talentu, vnitřní inspirace má svůj význam a je svým způsobem pro dílo určující. A dílo soudí svého tvůrce. Moc bych si přál poznat váš postoj k předmětu Sókratova soudu, který Platón zaznamenal v *Ústavě*. Existují blahodárné a škodlivé harmonie? Přesněji harmonie, které jsou v souladu s mravní a duchovní důstojností člověka, a harmonie, které jdou proti nim? Nechme stranou toto objektivní ztotožnění mezi vyjevením krásna a výrazem dobra.

Můžeme každopádně říci, že existuje nutné, i když ne dostatečné spojení mezi hledáním Boha a vyjádřením krásna. Samozřejmě je třeba zdůraznit, že ne dostatečné, protože v našem světě, rozlomeném mezi hledání pravdy a vyjadřování krásna, rozděleném mezi svatostí a estetikou, není bohužel nesoulad ničím výjimečným. Je však třeba usilovat o usmíření těchto zkušeností. A vy víte lépe než kdokoli jiný, že neústupné a trpělivé hledání skutečného umělce, jeho pokorná poslušnost v hledání neuchopitelného a nerozdělitelného, neomezené spotřebovávání sil a nejistota výsledku nacházejí svou analogii v cestě mystika, který chce být poslušný tajemnému světlu, které mu dává Pán a Spasitel všech. Vytrvalost takového umělce je srovnatelná jedině s trpělivostí člověka, který se modlí, rozjímá a medituje.

Proto bych chtěl při této příležitosti poděkovat všem, kteří tak či onak přispěli k založení asociace, od které si mnoho slibuji a jejíž název Art, culture et foi – Umění, kultura a víra – představuje její program.

Jejím cílem je umožnit protnutí cest hledání Boha s cestami krásy tak, aby se skutečná tvůrčí svoboda, která roste ve škole očišťování, a opravdová oproštěnost lidu, který rozpoznává v milostech, jichž se dostalo služebníkům umění a krásy – Boží dar –, mohly setkat a přispět k tomu, aby naše země vyjadřovala neviditelnou a skrytou krásu, která se jednoho dne odhalí před našima očima a jíž budou



naslouchat naše uši. Již nyní nebeské zpěvy, krásnější než jakýkoli jiný zpěv tohoto světa, připojují ke své jednotě v eucharistii všechny zpěvy světa prostřednictvím našich hlasů: „una voce dicentes."

Ať vás, mistře, požehná Pán, který vám dal milost sloužit mu a svému lidu skrze vaše umění.

## II. Úryvek z kázání při zádušní mši za Oliviera Messiaena v Paříži v kostele Nejsv. Trojice, 14. května 1992

Olivier Messiaen viděl tajemné projití smrtí jako přístup k přebývání v Boží slávě, po kterém tolik toužil a jež možná ve svém umění předjímal.

Každý lidský život je Božím znakem. Některé z těchto znaků bude možné rozluštit teprve v nejzazším tajemství, které zmiňuje sv. Jan ve svém Zjevení (2 kapitola, verš 17): v den „zjevení" bude každému dáno nové jméno, vyryté do bílého kamínku, jež bude znát jen on sám a které mu dá Pán všech věcí. Jiné se naopak ve světě těší milosti zjevujících, bytostí, jejichž prostřednictvím se odkrývá to, co je skryté. Někdy to jde ruku v ruce s výjimečným talentem, s mimořádným údělem.

Život Oliviera Messiaena je jistě jedním z nich. V něm, skrze to, čím byl a co dělal, se ukazuje v plném světle skutečnost, kterou můžeme jen těžko uchopit.

Bytostně duchovní zkušenost, totiž zkušenost víry v Duchu svatém (Kristus Mesiáš, tichý a pokorný srdcem, Pán slávy, věčný Syn a Slovo Boží nám v daru Ducha svatého umožňuje vstupovat do nevýslovného tajemství nebeského Otce), ve své nevyzpytatelné kráse a ve své šíři, jejíž nečekané bohatství lidská bytost postupně prozkoumává, se setkává s jiným druhem zkušenosti, s estetickou zkušeností, se zkušeností hudby, abych použil těch nejběžnějších pojmů.

Když říkáme, že Olivier Messiaen byl liturgickým, církevním, věřícím hudebníkem, klopýtáme o slova. Nejedná se totiž jen o nahodilou shodu, ale o soustředění, zaostření na podstatu života a lidského i božského rozumu. Ve skutečnosti jsou tyto dvě cesty propojené, překrývají se.

Neřekl snad Olivier Messiaen, že „drama mého života spočívá v tom, že jsem psal náboženskou hudbu pro publikum, které není věřící"?

Olivier Messiaen byl z lidí, v nichž se shoda hudebního díla a duchovní cesty vyjádřila s takovou vyrovnaností a jistotou, že tím byly překonány všechny neshody, všechna rozdělení, nepřátelství a neporozumění, někdy smrtelná, která mohou mezi církví, kterou Messiaen tolik miloval a kterou nás učí milovat, a uměním s jeho temnotami i jasem, s jeho přecházením sem a tam, s jeho neúspěchy i ohromujícími objevy, být.

Díky Olivieru Messiaenovi chápeme lépe, jaká má být vzájemná láska, kterou k sobě máme cítit. Ukazuje se nám jasně, za jak moc vděčí věřící lid tomuto umělci, jehož umění nemá ilustrovat víru, ale je schopné zpívat lidským uším tím nejtajemnějším, neprozkoumatelným jazykem.

Umění je zde jako šat, jako další tělo přidané tělu, kterým je Boží Slovo, Vtělené Slovo. Umění je zde přemírou Slova, která nám dává proniknout do toho, co je za slovy.

Olivier Messiaen nám ukazuje – jedněm jako druhým – jak jít dál po cestě, která je naší cestou. Zve a povzbuzuje nás k poslušnosti Pravdě, která je zároveň Krásou.

### III. Úryvek z promluvy při zahájení festivalu Oliviera Messiaena v kostele Nejsv. Trojice, Paříž, 8. března 1995

Olivier Messiaen nebyl „výrobce liturgie“. Nenechal po sobě nic, co by bylo použitelné v tomto rejstříku. Ale vytvořil nový žánr, protože varhanní dílo se zde představuje jako místo, které je náhle vtaženo do katolického kultu skrze hudbu samotnou, nestaví se na místo bohoslužebného úkonu, ale přidává k němu jakousi novou dimenzi – analogickou a srovnatelnou s tím, čím byla bezesporu kantáta v luteránském obřadu, ale rozvíjí se ve svátostném a eucharistickém prostoru katolického obřadu. Myslím, že se nejedná jen o nový hudební žánr, ale také o nový žánr liturgický, v němž role varhan nespočívá jen v tom, že doprovázejí dění a překrývají hluk shromáždění, nejsou zde jen od toho, aby více či méně podporovaly více či méně přítomný zpěv, nejsou zde jen od toho, aby propůjčily svůj hlas sboru či zástupu, který hledá svůj hlas či své hlasy… Dávají se slyšet jako hlas. Odvážil bych se říci, že je to hlas koncelebranta, „kocelebranta“, který sám o sobě přidává výraz rozjímavé meditace, jež prostřednictvím milosti estetického jazyka a hudby může být sdělena zástupu.

A náročný charakter této hudby je zárukou její duchovní přímosti a neúchylnosti. Nejsme postaveni před projev přehnaného náboženského citu; stojíme před dílem, které se opírá o citlivost a estetické cítění a chce nás dovést až k čisté a svaté přesnosti rozjímání nevýslovného tajemství.

*Z francouzských originálů přeložila Klára Jelínková.*



**Aron Jean-Marie kardinál Lustiger** (1926–2007), v letech 1981–2005 pařížský arcibiskup, inicioval ve své diecézi množství změn, ať už se jedná o formaci kněží, založení nové teologické fakulty v rámci École cathédrale de Paris v roce 1984 či obnovu farností. Velký důraz kladl na poslání nových komunit a hnutí v diecézi (Communauté de l´Emmanuel, Communauté du Chemin neuf), na prezentaci církve v médiích – založení Radia Notre-Dame, 1981, křesťanského televizního kanálu KTO 1991. Významně se podílel na židovsko-křesťanském dialogu, vlastní reflexi vztahu k židovství představuje v knize *Zaslíbení – La Promesse*, 2002. Je autorem více jak dvaceti titulů, z nichž do češtiny byly přeloženy knihy *První kroky v modlitbě* (Cesta, 1995) a *Tajemství eucharistie* (Karmelitánské nakladatelství, 2002).

**bratr Émile**

## Modlitba se zpěvy v Taizé

O bratru Rogerovi je známo, že měl dar vcítit se, vžít se do druhého, porozumět, co asi vnímá, pociťuje a prožívá. A to obzvlášť platí o modlitbě. Zakladatel komunity Taizé dokázal pochopit v této oblasti i v mnoha dalších, jak zablokováni mohou být dnešní lidé, muži i ženy, zejména ti mladí. Vmýšlel se do nich, bez potíží si dovedl představit, co a jak pociťují, když přijdou poprvé do kostela. Bratr Roger však nejen že tomu všemu rozuměl, ale byla v něm naruživá touha umocněná zvláštní tvůrčí schopností podněcovat k odpovědím a k plodné spolupráci. Sociolog konstatuje, že to je užitečné, avšak prorok o to usiluje, chce dělat mnohem víc: otevírá cesty, další možnosti, proměňuje myšlenky ve viditelnou skutečnost. Pro mnohé z nás, současníky, se modlitba jeví jako nedostupná, jako něco, čeho nejsme schopni, alespoň ne my sami, to spíše ti druzí. Tato touha, až vášeň co nejvíce zpřístupňovat zdroje důvěry v Boha, cesty k modlitbě, to všechno vedlo k nalézání a k tvorbě zpěvů v Taizé.

### Hledání nových cest

V dřívějších dobách, ještě než začala mládež do Taizé proudit hromadně, a rovněž i v několika pozdějších letech, zněla v Taizé výhradně francouzština, v níž se odehrávaly i společné modlitby. Svědčí o tom řada vydání *Chval a zpěvů*, modlitební texty komunity, biblické texty, žalmy a mnoho kantik. I když byly občas dostupné překlady, účast nezasvěcených a těch, kteří mluvili jinými jazyky, byla slabá. Bratr Roger nebyl spokojen s tímto stavem a vyslovil přání, aby se mohli všichni co nejdříve zapojit. Pověřil tedy jednoho bratra, aby hledal nové cesty.

A tak byl bratr Robert, španělský lékař srší energií a hudební nadšenec, pověřen bratrem Rogerem hledáním vhodné hudební formy umožňující plnou účast pro všechny. Záhy pochopil, že to znamená modlit se krátkými texty. A bratr Robert objevuje, že ve středověku se poutníci často modlili jen několika málo slovy s opakováním zpěvů, často i ve tvaru kánonu. Tak to chodilo ve středověku například na Montserratu.

Bratr Robert si přizval k tomuto pátrání Jacquesa Berthiera, hudebního skladatele a varhaníka z Paříže. V komunitě ho už znali z dřívějška, již v 50. letech pro bratry skládal hudbu, takže přijal tuto výzvu vážně. Složil pro bratra Ro-

berta několik jednoduchých písní; aby neupřednostnil některý z živých jazyků, všechny zprvu komponoval na latinské texty, ale v pozdějších letech následovaly stále větší měrou texty v evropských jazycích. Bratr Robert připravil vždy několik zkoušek s mládeží v Taizé, a když se vyskytly nějaké nesnáze, poslal Berthierovi notový zápis zpět se svými změnami. A tak je každá píseň plodem přímé spolupráce se skladatelem, který texty znovu pokorně upravuje s puntičkářským sbormistrem, bratrem Robertem.

První písně-zpěvy komponované Berthierem zaznívají při modlitbách v Taizé od roku 1975 (první kánon vůbec už v roce 1974). Zpočátku v poměrně omezené míře. Modlitba s leckdy delšími texty ve francouzštině není časově přesně vymezená (dříve tomu tak bylo), ale pokračuje dále prokládaná těmito krátkými písněmi-zpěvy komponovanými v novém stylu, často v podobě kánonu nebo ostináta. Modlitba v Taizé má tedy dvě části. Skupina bratří je zpočátku shromážděna pohromadě k první části. Pak ti, kdo chtějí pokračovat s přítomnou mládeží, zůstanou v kostele a pokračují ve zpívané modlitbě. Tato druhá část není nijak časově omezena, neboť zpěvy jsou různé co do délky i opakování.

## Volný prostor

Z historie jsou známé modlitby omezující se na několik slov stále opakovaných (růženec, modlitba Ježíšova); jsou známé spíše jako modlitby osobní. Bratr Roger nově zavedl i tuto formu jako společnou modlitbu pro bratry. Otec Josef Gelineau SJ, který jindy sám zkomponoval několik zpěvů pro Taizé, to obdivuhodně popsal:

> *V dějinách západní hudby vznikl velmi významný fenomén, totiž že se v liturgii a v liturgických zpěvech zavedla délka jejich trvání. V liturgii jsou přesně upravené. Zvláště v nové* Liturgii hodinek *hymnus, tři žalmy, responsorium atd., takže je tím přesně dána doba trvání. Znamená to nepopíratelné přednosti, ale také se tím leccos ztrácí. Znovu nalézt tuto plynule pokračující hudbu, která začíná a zastaví se, kdy budeme chtít, přináší velkou přednost: vytváří se tím svobodný prostor. Ať se to může zdát jakkoli paradoxní a nepochopitelné, může se objevit i „prázdno", které dovoluje, tak jako ticho, aby se skrze ně projevil Duch. A to zvláště, když se opakují stále táž slova. Neboť v té chvíli se nezaměstnává rozum v rozvažování o pojmech, nezabýváme se už délkou trvání a neptáme se, jak dlouho to bude trvat. Myslím, že právě zde je velmi důležité nalézt dimenzi modlitby, spočívající v tom, že je takto bezplatná, zdarma poskytnutá. Vždyť přitom nesledujeme hodiny, nestaráme se o to, jak si vést při sledování délky zpěvu.*[1]



## Modlitba osobní a společná

Jiným zajímavým aspektem této modlitby je možnost skloubit osobní modlitbu s modlitbou komunity. Kdokoli, kdo vstoupí do kostela v Taizé, nemůže pochybovat, že je přítomen modlitbě komunity, kde se hlasy harmonicky sjednocují, všechny směřují stejným směrem, všichni naslouchají stejnému textu Božího slova. Je to skutečně komunita očekávající, pozorná. A současně nepopiratelně zůstává také svrchovaně osobní modlitbou. Šeré, slabé světlo dopadající jen na několik spoře osvětlených ikon vyzývá k vnitřnímu usebrání. Zpívá-li se píseň *Ježíši přijď, tys světlo mé duše, má noc jak den před Tebou se rozjasní*, nemůže být vnímána jinak než jako výzva k zápasu s vlastními temnotami a jako pobídka k vlastnímu nastoupení cesty ke světlu. A píseň končí slovy „pomoz mi, abych plně přijal tvou lásku". Tím už zpochybňuje temnoty a odmítá jejich nadvládu. V těchto střetech a při otevírání se vstříc světlu nejde jen o „součet" vedle sebe se nacházejících jednotlivců. Zpívají-li se tyto verše společně, přispívá to k pochopení, že osobní zápolení znamená též společně sdílený boj vedený s bratry rozptýlenými po světě (1Petr 5,9). Souhlasit s vydáním se do dobrého boje o víru znamená přijmout svoji část útrap a vložit svoji niternou bitvu do širšího sdíleného celku, který tvoří společenství s druhými. My všichni jsme dohromady na stejné lodi, kde jde o to vydržet s důvěrou. Proto jsme pohromadě. Právě Bůh nám napomáhá v úsilí, abychom vydrželi, posiluje nás k důvěrnému spoléhání, ve snaze „stát se věřícími" namísto nedůvěřivými (Jan 20,27).

## Ticho

Osobní modlitbu podporují úseky ticha střídající chvíle zpěvu a napomáhající tak vytvořit jeho bohatství (nebo je tomu naopak?). Ticho při společné modlitbě není totéž co ticho prožívané jednotlivě, v osobní izolaci. „Zpěv připravuje ztišení," jak se mi krásně a trefně svěřil irský mladík. „Mé myšlenky se pročišťují, vylepšují, jsou krásnější." Možná, že zpěvem se srdce zklidňuje: osvobozuje se z vnitřního neklidu, může se lépe otevřít k účasti. Tak se ticho naplňuje, stává se tichem obývaným. O této účasti by autor 34. žalmu možná řekl, že ji lze přímo „vychutnávat". A opět se může probudit touha, přání zazpívat si znovu.

Mluvil jsem o ztišení, upokojení srdce. Ale mohlo by rovněž být správné psát o srdci „probuzeném", neboť co jiného se děje při modlitbě než probuzení, procitnutí srdce? Mnoho bratří v Taizé slyšelo už poznámku z úst mládeže: „Zde se cítím tak jako doma." Nemíní tím spaní ani stravování (dopřáváme si pohodlnější ubytování a hutnější jídla), nýbrž hlubší zkušenost pokud jde o víru, která se

v nich probouzí osobněji, když Bible hovoří o „srdci“, o duši, o „pravém já“, tedy když jde o identitu, která nehovoří o výkonnosti, zdatnosti ať už studijní, sportovní nebo kosmetické, nýbrž o tom, že jsme dětmi Božími. Vždyť modlit se, to znamená obléci se do hábitu dětí Božích.

Pravoslavný teolog Olivier Clément, jehož pohled na Taizé patří mezi nejspravedlivější, protože sestupuje až k podstatě věci, poznamenal, jak vzácné jsou dnes příležitosti umožňující toto procitnutí, a upozorňuje též na modlitbu v Taizé:

> *Zpěv tichu předchází a po tichu opět nastupuje, takže zpěv ticho proniká tak, aby se z něj rodila modlitba. Ano, v každém člověku jsou síly v jeho hlubinách, které se obvykle neprobouzejí, ale tehdy začínají procitat… Jsme v kultuře upřednostňující intelekt, touhu, sexualitu, někdy též horoucnost, prudkost ve společenství, velmi zřídka ale podporující „srdce“ jakožto nejcitlivější střed člověka. (A dále píše: „Síly srdce leží ladem.“) Dnešní člověk vpodstatě žije ve třech dimenzích: s rozměrem intelektuálním, zadruhé citovým, vitálním a zatřetí s touhou, která je bezustání drcena atmosférou naší doby. A problémem je správně a přiměřeně snížit náročnost (intelekt) a též, aby narůstala touha v lidském srdci, v jehož milostiplném „ohni“ se mohou obě očistit, přesáhnout a nalézt skutečné sjednocení a otevření.*[2]

A Olivier Clément, který velmi dobře zná křesťanskou tradici, ještě dodává:

> *V křesťanské tradici je uklidňující opakování, při němž se jaksi odlehčuje rozumová stránka od rozrušení, umožňuje se tak její sjednocení se srdcem a připravuje se na pokračování v modlitbě.*

### Obtíže při duševním soustředění

Každý se zbavuje neklidu, jak chce. Kdo se dnes chce modlit, má často co dělat, aby se soustředil k rozjímání. Nedostavuje se niterné ticho. Duch je ještě v neklidu, doléhají na něj starosti, splněné úkoly a zneklidňují ho i ty povinnosti, které je třeba ještě udělat. Co je třeba vykonat, to je třeba vykonat rychle a téměř ani nezáleží kde a jak, ať už s pomocí mobilního telefonu, internetu nebo dokonalejších sdělovacích prostředků. Stačí však, když některý z nich selže nebo se porouchá, nebo dojde cestou k zácpě a napětí rychle vzrůstá. V dřívějších dobách nebyly nároky tak velké, přechod od jednoho úkonu k druhému byl pomalejší. Zrychlený rytmus nynějšího života přispívá ke stresu. Nelze se divit, že se rozmáhá nervózní únava a tříští se soustředění, není-li přímo nemožné. Pro neklidnou povahu příliš mnoho slov při modlitbě nesnáze ještě víc ztěžuje.



Slova „kloužou“ po povrchu, aniž by pronikala hlouběji k srdci, do duše, a kdo se chce modlit, stěžuje si na to, že není s to nechat se modlitbou proniknout, nebo je prostě jen rozmrzen sledem jejích slov. Zde může opakovaný zpívaný verš prokázat dobrou službu, neboť nevyžaduje velké a ničím nepřerušované soustředění. Zpočátku se mě slova nedotýkají vůbec, nebo velmi málo. Tím, že zpívám, mnou začíná pronikat zpěv, melodie… „Nada te turbe, nada te espante…“ Vždyť to je výzva, abych se zbavil osobního neklidu a uvolnil se a vytvořil místo pro něco jiného. V mém krunýři se cosi snaží uvolnit. Jako bych se otvíral k účasti. Avšak neklid je odolný a neústupný. I když jsem se ho zbavil na několik okamžiků, vrací se zpět. Tak se ve mně znovu plíží mé starosti. V mé hlavě víří opět stále víc problémů. Ale zpěv pokračuje stále, i jeho výzva. Pokouším se znovu. Modernímu člověku asi nezbývá než podvolit se tomuto pohybu sem a tam, s postupným soustřeďováním, občas přerušovaným a někdy nepředvídatelným. Vyžadovat v této oblasti dokonalost, tím se jen podporuje frustrace. Naše modlitba je ubohá, chudičká. Modlitba s opakovaným zpěvem je tedy modlitbou prostého člověka.

### Dříví a řeřavé uhlí

Rád bych připojil poslední poznámku týkající se doby trvání modlitby se zpěvy. Když pouštní otec hovoří o modlitbě, vypráví o tom, jak dříví, ať už roští, keře či stromy, potřebuje ve styku s žárem ohně dobu ke vzájemnému objetí – a stejně se to děje i s naším srdcem. I ono potřebuje svůj čas. Je pravda, že přemíra aktivit nás často omezuje a nutí ke krátké modlitbě (vyplývá z toho, že je lepší, když jsou krátké než vůbec žádné); ovšem promluva onoho pouštního otce platí též pro naši dobu. Ti v Taizé, kteří se účastní celotýdenního setkávání, vědí, že večerní modlitba je „bez omezení“ (protože ve skutečnosti nikdo neví, kdy skončí). Od počátku večerní modlitby jsou přítomni všichni bratři nejméně první hodinu – pak se komunita rozchází. Přesto však v kostele zůstává několik bratří – někteří pokračují v delších zpívaných modlitbách (za přítomnosti jedné či dvou osob „stálé služby“; někteří další bratři setrvávají v kostele – připraveni přijmout k rozhovoru ty, kdo se jim chtějí svěřit nebo požádat o radu. Zatímco zpěv pokračuje, jsou v chrámu přítomni kněží pro udělení svátosti smíření. Mnozí z těchto kněží pak svědčí o tom, že nikdy nezpovídali tolik kajícníků!

Když odpovím na pozvání, vyjíždím mimo Taizé a snažím se uvést modlitbu v kostele. Myslím na ty, kteří neznají tento styl a nevědí, že po společné modlitbě následuje modlitba zpívaná, k níž se může kdokoliv z přítomných volně připojit a nemusí zpívat až do konce. Nijak je nechci přivádět do rozpaků. Abych jim to

dal najevo, povstanu po hodině zpívané modlitby, odejdu do sakristie, svléknu řeholní hábit a vrátím se zase zpět k ostatním zpívajícím: tak jim všem dávám najevo, že nikdo není nucen vytrvávat až do konce takto zpívané modlitby. K mému údivu se vždy stane to, že téměř nikdo své místo neopouští. Ve zpěvu se pokračuje dál, často i další hodinu. Z takto prodlužované zpívané modlitby se line nesmírný pokoj, z něhož nikdo nechce odejít.

Pokud jde o slovo „pokoj", je třeba k němu připojit ještě další, které bratr Roger miloval nade vše. V jednom dokumentárním filmu o modlitbě se zpěvy v Taizé používá toto slovo k vysvětlení, jak a proč má být vedena modlitba. Vyjadřuje se jako „pouštní otec" – úmyslně stručně: „Modlitba by měla vyjadřovat Bohu naši důvěru naprosto stručně a zcela pokorně." A připojil: „Všechno, co tuto míru překračuje, je spojeno s nebezpečím, že to nepovede nikam – a to ani nás, ani ty, kteří nás slyší."

Abychom znovu nabyli důvěry, je třeba též zpívat dosti dlouho. Ve chvílích neklidu bratr Roger nejraději shromáždil bratry ve vesnickém kostele k prosbě, modlitbě chval a vzpomínal na slova žalmu: „Zvolal jsem, chvála budiž Pánu, a jsem osvobozen od svých nepřátel." Později napsal tato slova: „Najdi odvahu modlit se, troufni si zpívat stále, až se dočkáš klidné a jasné radosti."

## Od protestování k osvědčení

Ptal jsem se jednou filozofa Paula Ricoeura,[3] proč jezdí do Taizé. Odpověděl mi: „Potřebuji si ověřit své přesvědčení, že i když je zlo tak radikální, přece není tak hluboké jako dobro. A jestliže náboženství, všechna náboženství mají smysl, pak spočívá v tom, že se osvobodí podstata dobrotivosti lidí, aby šli hledat tam, kde je tento základ dobra úplně zasutý."

A tento velký filozof řekl dále: „Musíme tuto jistotu osvobodit a dát jí řeč, možnost promluvit. Jazyk zde v Taizé, to není filozofování ani teologie, nýbrž jazyk liturgie. A pro mne liturgie není prostou praxí, ale též způsobem myšlení. V liturgii se skrývá jistá diskrétní teologie, shrnutá v myšlence, že ‚zákon modlitby je zákonem víry' (*lex orandi lex credendi*).

Poskytnout jazyk osvobozené dobrotě znamená – mohli bychom říci – připravit jazyk pro spásu. Znalec dějin dogmatu ví, že nejstaršími texty, kde lze nalézt nejvíce znamení spásného působení Boha, nejsou ani tak formule vyznání víry jako spíše liturgické hymny. Charakteristikou těchto textů – jak si všiml H. Schlier[4] – je, že trvají na významu události spásy pro věřící a pro kosmos. Tyto hymny se soustředí na Krista a nepokoušejí se jej definovat nebo koncepčně zpřesňovat jeho identitu: zpívají o tom, co dělal, ale přitom působivě vyprávějí, jaký je.



Ostatně víme, že ‚soteriologický argument' (pojednávající o vykupitelském poslání Krista) tvořil hlavní nerv či páteř všech christologií, které předkládali církevní otcové."[5]

Mám za to, že Paul Ricoeur navrhuje něco podobného, když se odvolává na modlitbu v Taizé. Klima však přece už není stejné jako v prvotní církvi. Na scénu vstoupil ateismus. V jednom hutném rozhovoru, který se dotýkal otázek zla, absurdity a smyslu, líčí Paul Ricoeur situaci, ve které se nachází jistě nejeden mladý člověk, účastnící se modlitby v Taizé:

> *Vešli jsme z civilizace, která skutečně zabila Boha – to znamená, že prosadila absurdnost a nesmyslnost proti smyslu; to vyzývá k hlubokému protestu. Užívám slova „protest", jež má blízko k „atestování" (osvědčení). Řekl bych, že atestování pochází od protestování, že nicota, absurdno, smrt nemají poslední slovo. Spojuji to s otázkou po dobrotě, neboť dobrotivost není pouze odpovědí na zlo, ale též odpovědí na nesmyslnost. V protestování je obsaženo slovo „svědek". V běžném životě se nejdřív pro-testuje, aby se následně mohlo a-testovat. V Taizé se koná cesta od protestování k atestování a tato cesta probíhá podle zákona modlitby a zákona víry. Protestování je ještě součástí negace, na „ne" se odpovídá jiným „ne". A zde je třeba přejít k „ano". Je to zhoupnutí od protestování k atestování. A já myslím, že k němu dochází při modlitbě. Byl jsem dnes ráno při zpívané modlitbě velmi dojat – zvláště když zaznívalo zvolání „O Christe!". To znamená, že nejsme ve fázi popisné – deskriptivní, ani preskriptivní, nýbrž k povzbuzující (exhortativní) a zejména stvrzující (aklamační)! A myslím, že sborové souhlasné aklamace dobroty jsou vlastně „prazákladem každého hymnu".*

## Stav neosiřelý

Všichni, kdo pracují s mladými lidmi, už dnes vědí, že máme co dělat s generací, která nedůvěřuje promluvám, proslovům a definicím. K jejich objevení Krista v Jeho identitě Spasitele dojde snad zpočátku skrze liturgii, zvláště pak při zpěvu, kterým se potvrzuje, kým je, přijímá pokoj, který dává, a uzdravení srdce, které působí. Je to něco, co se znovu vrací k té víře, která se vynořuje v prvních křesťanských generacích. Jestliže chápu správně text Paula Ricoeura, onen přerod od protestování k atestování probíhá při modlitbě, neboť právě tudy probíhá východisko z absurdity a začíná se formovat smysl. Tento se ale nepřenáší pojmy (i když liturgické vyjádření je také spjato s určitou reflexí), je především zpíván.[6] Ten smysl je neoddělitelný od účasti na Přítomnosti. Poslední slovo, vyřčené tváří v tvář zlu, není to, které bych mohl vyslovit já, nýbrž bylo již prohlášeno Druhým. Ten nese jméno Spasitel, totiž ten, který činí, už učinil a udělá to, co já udělat ne-

mohu. Při zpěvu zjišťuji, že nejsem sirotek, že vstupuji do stavu nesirotka, což je možná nejlepší definice modlitby.

Mohli bychom snad říci totéž tak, že zpěvem se připraví ouvertura k transcendenci. Krása zpěvu nás směruje k transcendenci, která neznamená hrozbu.[7] Otevření se této transcendenci je v naší době snad především toto: dát tušit neohrožující přítomnost. Je tedy možný přechod: od obav k důvěře – od osamocenosti k jednotě a shodě, s vděčností a překvapením, že je možné smísit svůj hlas s mnoha dalšími hlasy.

*Převzato z revue* Sal Terrae, *únor 2007, s. 175–184.*
*Z francouzštiny přeložil Jiří Kaplan.*

**POZNÁMKY:**

1/ Převzal jsem tato slova otce Josefa Gelineau z jeho rozhovoru s ním pro náš film *Modlitba se zpěvy v Taizé*, DVD v různých jazycích, francouzsky, anglicky, italsky, německy, polsky, švédsky, litevsky z Presses de Taizé 2006.

2/ Olivier Clément: *Un sens à la vie*. Paris, Bayard 1997, s. 63–64 a 66.

3/ Paul Ricoeur navštěvoval Taizé po celý život. Z jeho rozhovorů se zrodil text zveřejněný v *Taizé živě o naději* (*Taizé au vif de l'espérance*. Paris, Bayard 2002)

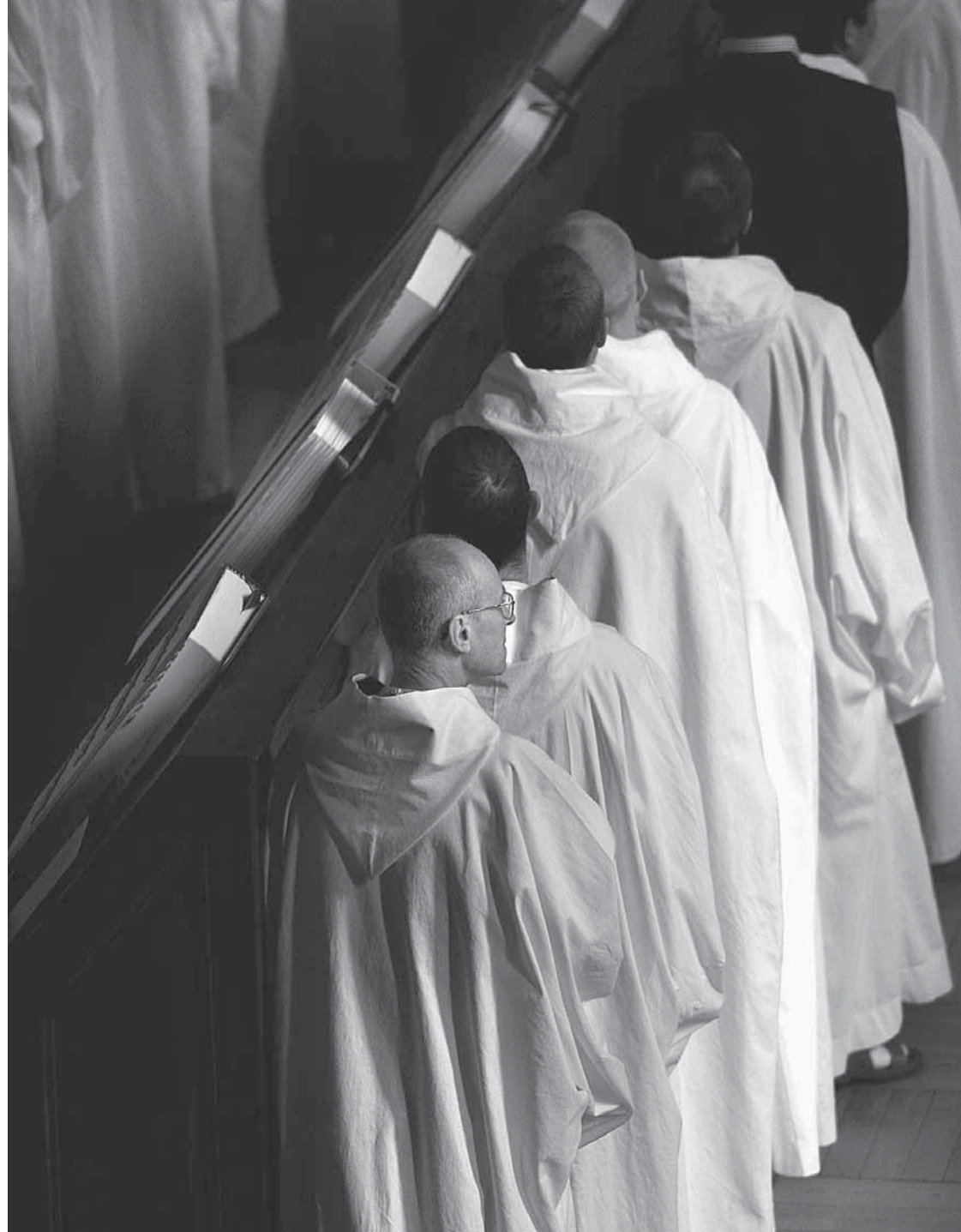
4/ H. Schlier: „Problémy nejstarší christologie", citované A. Grillmeierem: „Účinek spásné akce Boží". IN: „Velikonoční Tajemství", Mysterium Salutis, sv. 132. Paris, Cerf, s. 343.

5/ Joseph Doré: „Les christologies patristiques et conciliaires". IN: *Initiation à la pratique de la théologie, Dogmatique I*. Paris, Cerf 1982, s. 247. Soteriologickým argumentem rozumíme ten přístup církevních otců, který spočíval v reflexi o podmínkách spásy, aby bylo možné říci, kým je Kristus: aby nás Kristus spasil, musel být pravým člověkem, neboť nemůže spasit to, co na sebe nevzal; a musí být také Bohem, neboť jedině Bůh nás může k sobě připodobnit. Kristologii a soteriologii tedy od sebe nelze oddělit.

6/ Je nutné porozumění ve víře. V Taizé uvádějí bratři z komunity biblické úvahy k víře hned po ranní modlitbě. Naslouchání, o němž zde mluvíme – a to bych chtěl zdůraznit, by nebylo stejně kvalitní bez prožité ranní modlitby.

7/ Vypůjčil jsem si tento výraz od P. Gustava Marteleta, který jej užívá v jiném kontextu.

**Bratr Émile** (* 1956, Kanada) vstoupil do komunity v Taizé v roce 1976. Je jedním z animátorů setkání mladých, která se konají v Taizé po celý rok. Publikoval *Nul n´est plus proche que l´Autre* (*Nikdo není blíže než Druhý*, 1986), biblické meditace nad Boží jinakostí. Sborník s názvem *Taizé, au vif de l'espérance* (*Taizé, živá naděje*, 2002) obsahuje jeho projev na synodu francouzských biskupů věnovaném mladým a víře.



## Zpěv žalmů – těžiště mnišské modlitby aneb Jak postavit oficium na nohy

**Rozhovor s otcem Mikulášem,
novicmistrem a kantorem v klášteře Sept-Fons**

*Už skoro 40 let jste mnichem v klášteře v Sept-Fons a bezmála 30 let působíte jako novicmistr a kantor. Za tu dobu se změnilo mnoho věcí, mimo jiné v oblasti liturgie, kde byla latina většinou nahrazena národními jazyky. Jak tyto změny hodnotíte, s ohledem na to, že jste ještě zažil léta, kdy se oficium[1] zpívalo latinsky?*

Ano, když jsem vstoupil do Sept-Fons, oficium bylo ještě celé latinsky. Nám mladým to tehdy ani nepřišlo, protože jsme se od nějakých 11 či 12 let učili latinu ve škole a byli v ní zběhlí. Zejména v latině žalmů a Písma svatého. O něco těžší to bylo se čtením při nočním oficiu; jazyk církevních otců nás přesahoval. Otec novicmistr a po něm otec Jeroným chtěli, abychom církevní otce četli a rozuměli jim. Dnes, kdy je prakticky celé naše oficium francouzsky, tedy v zásadě okamžitě srozumitelné, zůstává úsilí, které musí mladý mnich vyvinout, přesto stejné: snažit se poslouchat, vnímat, být pozorný. To je ve své podstatě nejdůležitější duchovní postoj jak při zpěvu oficia, tak při modlitbě – nejde o to se soustředit, přemýšlet nebo se za každou cenu snažit usebrat, ale být svou pozorností plně při tom, co člověk dělá. Bez ohledu na to, jaký užíváme jazyk, je tato pozornost, pozornost vůči Bohu, něčím, čemu se nelze vyhnout. Úkolem novicmistra je vést mladé bratry k tomu, aby pochopili důležitost tohoto postoje, a pomoci jim osvojit si ho. Není v tom nic revolučního, je to jen jedna z konstant mnišského života.

*Chcete říci, že i přes všechny vnější změny, které byly přece jen značné a zasáhly jazyk, a tedy i hudbu a zpěv, zůstalo to podstatné zachováno?*

V čem spočívá podstata božského oficia? Když věřící nebo turisté přijdou do kostela, kde se slaví oficium, první, co upoutá jejich pozornost, je architektura kostela, počet a stáří mnichů, hudební a estetická stránka liturgie hodin... Také postulant, který se ještě před vstupem do komunity účastní modlitby zdálky, oceňuje krásu mnišského oficia a nechává se unášet vznešenými pocity. V den, kdy se ocitne mezi bratry v chóru, se jeho pohled většinou změní. Pohnutí, které zakoušel, když byl pouhým pozorovatelem, jako by rázem zmizelo. Přesto se na-

chází v samém středu mnišské modlitby. Člověk totiž nemůže bezprostředně těžit z toho, co dělá, a ještě méně z toho, co dává.

Dnes je většina klášterních kostelů otevřena veřejnosti, věřícím i turistům. A to je dobře. Dříve kostely našich trapistických klášterů takto široce přístupné nebyly. Těm, kteří měli možnost proniknout dovnitř, se nabízel velkolepý, pro mnohé možná šokující pohled na padesátku mužů v plné síle, kteří zpívají Bohu chvály a přitom se vůbec nestarají o žádný přímý apoštolát. Ptáte se mě, kde je to podstatné? Právě zde.

To, že dnes lidé mohou být přítomni chórové modlitbě mnichů, a dokonce se jí účastnit, neznamená, že se její těžiště změnilo – Bůh povolává i dnes obyčejné muže k životu výhradně zasvěcenému své službě, k životu modlitby, přímluvy a zástupnictví, vedenému v komunitě bratří. To je podstata i důvod mnišského života.

Otec Jeroným říkal, že toto bezvýhradné zasvěcení Bohu v sobě obnáší něco, co přirozeně pobuřuje – vždyť muži s nejrůznějšími vlohami, kteří by mohli vést rodinný, společenský a profesionální život, se těchto cílů zříkají, aby svůj život zasvětili něčemu jinému: Boží slávě a spáse světa. Proto nám tak často opakoval: „Jestliže jste Bohu obětovali vše, oč vás žádal, a připravili lidskou společnost o svůj osobní přínos, není to proto, abyste vedli průměrný, beztvarý mnišský život, který se vyhýbá všem nárokům…“

Jinými slovy, mnich, který jde do kostela zpívat božské oficium, musí být přesvědčen, že svojí modlitbou ve sjednocení s naším Pánem Ježíšem Kristem může pro církev a pro svět vykonat mnoho: pomoci umírajícím, kteří mají předstoupit před Boží tvář, uzdravit nemocné, obrátit lhostejná srdce, vyprosit nová povolání, nechat vzejít zrnu na poušti.

*Kdy a jak vlastně vznikla současná podoba božského oficia?*

Původ oficia je prostý. Za svou podobu, kterou si prakticky uchovalo dodnes, vděčí egyptským mnichům z doby kolem 4. století. Často bratřím opakuji, že kdyby se dnes sv. Pachomius, první zákonodárce mnišského života, ocitl v Sept-Fons, nebyl by příliš dezorientován. I přes neznalost jazyka by se jistě rychle vyznal jak v oficiu a rozvržení jednotlivých hodinek, tak v klášterních budovách.

První mniši nebyli příliš originální. Nejspíš jen prostě navázali na židovský způsob modlitby. Říkám to trochu zjednodušeně, ale nezkresluji. Víme přece, že apoštolové v různých denních hodinách chodili do chrámu. První mniši usilovali o ustavičnou modlitbu, o spojení s Ježíšem Kristem během celého dne. A to skrze



modlitbu žalmů a četbu Písma.

*Pokud se nemýlím, byly některé mnišské komunity založeny přímo za účelem nepřetržité modlitby,* laus perennis *– to znamená, aby se staly místem, kde se bude provozovat jakési nekonečné oficium?*

S výrazem *laus perennis* je skutečně spojeno poněkud extravagantní úsilí zejména byzantských mnichů střídajících se po skupinách v chóru, aby ve dne v noci zpívali božské oficium. Za tímto velkolepým, trochu prvoplánovým a naivním pokusem zajistit jakousi nepřetržitou Boží službu – dnes by se řeklo non-stop oficium – se ve skutečnosti skrývá hluboká a upřímná náboženská touha neztratit ani na okamžik kontakt s Bohem a zároveň mu vzdát úctu, která mu náleží. Tento druh *laus perennis* se zrodil v době, která se vyznačovala přemírou povolání; v dobách, kdy bylo povolání méně, tato iniciativa přirozeně zanikla. Zůstává však příkladem snahy o sjednocení s Bohem, o modlitbu srdce a ukazuje, že je třeba také dbát i na určité „kvantum modlitby“. Pokud skutečně milujeme Boha, pokud se chceme modlit a zachraňovat duše, nemůžeme se jako mniši spokojit s tím, že se jen tu a tam obrátíme v myšlenkách k Pánu – musíme svou lásku promítnout do konkrétních gest, slov a času věnovaného modlitbě.

Svatý Benedikt v 6. století dokázal uvést toto úsilí na pravou míru. Zbavil božské oficium určitých anarchických prvků a přemrštěných nároků, které ho často doprovázely. A přestože mnohé věci zjednodušil, ponechal chórové modlitbě první místo. Mezi různými činnostmi mnicha tak chórová modlitba zůstává jeho hlavním zaměstnáním.

*Tak to říká sv. Benedikt ve své* Řeholi… *Znamená to, že se oficiu přizpůsobuje celý život mnicha?*

Mniši se každý den v pravidelných časových intervalech scházejí v chóru, aby uctívali Boha, vzdávali mu chválu a přimlouvali se za druhé lidi. Jde o následující modlitby: *matutinum*, které u trapistických mnichů začíná kolem 3:30 ráno; *ranní chvály*, ke kterým se komunita schází za svítání; *tercie*, *sexta* a *nóna*, neboli dopolední, polední a odpolední modlitba; při západu slunce *nešpory* a večer, kolem 20:00, *kompletář*. Tyto starobylé názvy chórových modliteb pocházejí z latinského označení denních hodin a dodnes si uchovaly svůj význam a půvab. Kdyby se tedy „zázrakem“ objevil sv. Pachomius mezi námi, bylo by to krom jiného řazení jednotlivých modliteb, které by mu bylo důvěrně známé.

*Kolik času tedy věnuje denně mnich modlitbě?*

Mimo svátky, kdy bývá oficium o něco delší, trávíme v chóru zhruba čtyři hodiny denně. K tomu je však třeba přičíst čas, který věnuje každý z nás v kostele osobní modlitbě. To se liší podle věku, práce, kterou ten který z nás vykonává, a také jakému se těší zdraví. Navíc je zde ještě snaha o ustavičnou modlitbu, která by měla provázet celý náš den.

Hodiny věnované oficiu vytvářejí nutné materiální podloží, na kterém se může rozvíjet solidní život modlitby. Aby tak duchovní věc, jakou je modlitba, nebyla pouhým slovem, musí se vtělit do našeho života, stát se něčím konkrétním.

*Nestává se vám, že jste modlitbou přesyceni, že už je toho na vás moc?*

O modlitbě nelze uvažovat jako o něčem, čeho by se člověk mohl přejíst a od čeho by si musel čas od času odpočinout. Znáte hudebníka, který by se přesytil hudbou? Postulanti, kteří před vstupem do kláštera hráli na nějaký hudební nástroj, chápou velmi rychle – a zpravidla lépe než ostatní –, že modlitbě je třeba věnovat čas. Klavírista nebo flétnista ví, že k tomu, aby zahrál co nejlépe nějakou skladbu, musí mít za sebou stovky, ba tisíce hodin cvičení, vytrvalé a usilovné práce. U mnicha je to podobné, až na to, že u něj se nejedná o přirozenou zálibu a dovednost, ale o nadpřirozené povolání, ke kterému ho přizval Bůh, který ho i nadále podporuje svou milostí.

*Při pohledu do dějin se nicméně nemůžeme ubránit dojmu, že i v tomto ohledu se v některých případech zašlo příliš daleko. Například v 10. století prý mniši v Cluny trávili zpěvem oficia skoro celý den.*

Lidé mají vždy sklon přehánět a násobit vše, co dělají. Tak se skutečně mohlo stát, že v některých dobách oficium, přestože si během dne podrželo tutéž strukturu, trvalo 7 až 8 hodin... Proto muselo být pravidelně reformováno, aby mu byla navrácena prostota, na niž klade důraz sv. Benedikt. Právě v tomto duchu proběhla reforma za pontifikátu Pia XII. v 50. letech 20. století. Ještě větších rozměrů nabrala po II. vatikánském koncilu, v letech 1965–1970, i když v tomto období neprobíhala vždy tím nejcitlivějším a nejšťastnějším způsobem.

*Někteří dokonce zpochybňovali i užívání žalmů...*



Ano, v těchto letech se skutečně množí chtěli zbavit žalmů a nahradit je modlitbami „modernějšími“, převzatými z jiných náboženských tradic nebo ze současné tvorby. Tyto nešťastné experimenty byly paradoxně tím nejlepším způsobem jak ukázat, že podobné iniciativy nemohou obstát. Věci se tak postupně vrátily na své místo a oficium získalo nazpět svou prostotu, krásu a vznešenost.

Někdy se například stává, že si snoubenci při svatebním obřadu přejí nahradit biblická čtení něčím jiným. To je roztomilé, zvláště když namísto něj chtějí dosadit... třeba nějakou básničku! Pak je na knězi, aby jim vysvětlil, že Bible je kniha, která je plná poezie a krásy.

Když jsem vstoupil do Sept-Fons, byl jsem mladý. Kdyby mi tenkrát řekli, abych se modlil jinak, jistě bych tak učinil. Nyní po čtyřiceti letech mohu říci, že každodenní soustavná četba Písma svatého, a zejména žalmů, přetvořila mé srdce i myšlení. Bible se může při letmé, povrchní četbě jevit jako zastaralý hermetický text, který nenávratně patří minulosti. *Řehole* sv. Benedikta se setkává s ještě větším nepochopením. Když slyším takové názory, v duchu se usmívám plytkosti podobných soudů. Naopak, čím více někdo čte Písmo svaté, tím více se mu tato kniha otvírá. Přečetl jsem Bibli vcelku, od začátku do konce, zhruba třicetkrát nebo pětatřicetkrát a nemohu se té četby nabažit. Ne proto, že bych byl fanatik, ale protože ukrývá netušená bohatství. Někdy se mi stává, že narazím na překrásné pasáže, kterých jsem si dosud pořádně nevšiml. Ukažte mi knihu, která člověka neomrzí..., byť by ji měl jen podruhé v ruce!

*Proč tedy právě žalmy?*

Proč žalmy? Protože jsou inspirované Bohem. Jsou to slova, modlitby a básně, které dal Bůh lidem – modlíme se k Bohu slovy, za kterými stojí on sám. Autoři žalmů je dokázali přijmout a předat geniálním způsobem, aniž by přitom potlačili jejich nadpřirozený rozměr. Ten, kdo skutečně porozumí jazyku žalmů, zjistí, že dokážou postihnout a obrátit k Bohu ta nejrozličnější hnutí lidského srdce. Nejkrásnější žalmy jsou ty, které zpíváme během kompletáře, také žalm 120. a ty, které po něm následují, a samozřejmě žalm 50. Žalmy jsme přejali z židovské modlitby, ale hlavním důvodem, proč je užíváme, je skutečnost, že se je modlil náš Pán. V každém ze sto padesáti žalmů, které se modlíme, naše ústa formulují a opakují slova, která kdysi vyslovoval sám Ježíš.

Když jsem byl novic, hluboce mne oslovila také psalmodie gregoriánského chorálu...

*Zmínil jste bratry, kteří před vstupem do kláštera hráli na hudební nástroj. Božské oficium*

*v Sept-Fons se zpívá. Jak byste vysvětlil tento vztah mezi životem modlitby a hudbou? Proč se nespokojíte s obyčejnou recitací oficia?*

Žalmy byly napsány proto, aby se zpívaly. Dříve ve velkých žaltářích stálo před každým žalmem: „Zpěv Davidův…“, „zpívá se jako…“ Žalmy se odjakživa zpívaly, ať už v chrámu, v synagogách nebo církvi, a pokud je to alespoň trochu možné, mělo by tomu tak být i nadále. Je to spontánní a přirozené. Vezměte si různé modlitební skupiny – jakmile to jde, zpívají žalmy. Je pravda, že existuje také tradice recitace žalmů. Vzpomínám si, jak jsem v jednom karmelu slyšel sestry recitovat, respektive zpívat žalmy *recto tono*, bez jakéhokoli doprovodu. Bylo to sice prosté, ale zároveň trochu pochmurné a chudé; člověku bylo hned jasné, že dělají, co mohou, že však mají jen omezené možnosti.

Církev podporovala zpěv, aby posílila a povznesla jazyk užívaný v liturgické modlitbě. U zrodu psalmodie v podobě, jak ji známe dnes, stojí latina se svými fonetickými vlastnostmi. Stejný princip je následně aplikován i na ostatní jazyky, ovšem s ohledem na jejich vlastní charakteristiky. Melodie žalmů musí sloužit jako opora pro text; to znamená, že i ta nejlepší hudba musí zůstat důsledně podřízena slovům.

*Nemáte někdy pocit, že slova při zpěvu ustupují do pozadí a zůstává jen melodie? Myslím například na nádhernou antifonu* Salve Regina*, která zakončuje každý kompletář a každý váš den. Nebo je pro vás hudba skutečně „jen“ oporou slov?*

Je trochu nebezpečné mluvit o sakrálním zpěvu jako o jakékoli hudbě. Obecné mínění má zato, že hudba má uvolnit, pobavit, rozptýlit… Pak se z ní samozřejmě snadno může stát jen zvuková kulisa.

V katolické liturgii je tomu ale zcela jinak. Liturgie je oslavou Ježíše Krista, Slova, které se stalo tělem. Sakrální zpěv má tedy být znamením, nástrojem Slova – znamením, které odkazuje k jiné skutečnosti. Sakrální zpěv je proto nerozlučně spjat se Slovem, na rozdíl od meditativních či ezoterních hudebních skladeb, kterým jde jen o to vytvořit určitou, bezprostředně působivou atmosféru. Melismatická linie gregoriánského zpěvu má za účel podržet předmět víry před očima rozumu, aby bylo možno lépe jej uchopit a vstřebat. To je jeden z charakteristických rysů mnišské modlitby. V tomto smyslu jde o analogický postup jako při modlitbě invokací, kde opakování stejných slov přibližuje toho, který se modlí, k Ježíši Kristu a Panně Marii. Slova nás uvádějí stále hlouběji do skutečného, osobního vztahu…

Antifona *Salve Regina*, která zakončuje kompletář a tím i celý náš den, je toho velmi pěkným příkladem. Představuje melodii, která se dokonale pojí s textem – slova odkazují k hudbě a hudba ke slovům.

Když se bratři učí zpívat *Salve Regina*, vedu je k tomu, jak už jsem říkal na začátku, aby si byli vědomi tohoto vztahu mezi zpěvem a slovy. Nejde ani o přehnaný důraz na melodii, ani o pouhou recitaci textu. Musí dojít ke sloučení, propojení toho, co se zpívá, a toho, co se říká. Jinak hrozí nebezpečí, že člověk vypne, že bude přemýšlet o něčem jiném. To je jedno z největších úskalí při modlitbě oficia, a proto také sv. Benedikt klade důraz na to, aby byla mysl mnicha ve shodě s jeho hlasem. Nejlepší kantor[2] je ten, kdo se dokáže nejlépe soustředit na to, co dělá. To je opravdová zbožnost.

*Jakou péči věnujete vlastnímu zpěvu? Jaký smysl má krása zpěvu v životě mnicha?*

Pečovat o kvalitu zpěvu, to je v prvé řadě právě tato snaha být svou pozorností při tom, co člověk dělá a zpívá. Samozřejmě máme také zkoušky zpěvu. Na mnišském oficiu se musí pravidelně pracovat, aby si uchovalo určitou úroveň. Péče, kterou zpěvu věnujeme, není ale cílem sama o sobě. Nejsme žádný sbor a zpěv nepřipravujeme proto, aby slavnostní nedělní mše udělala dobrý dojem – naše oficium není představení. Svatý Benedikt v *Řeholi* vyžaduje, aby ti, kdo jsou pověřeni čtením, anebo mají zpívat jako sólisté, byli především schopni pozvednout srdce posluchačů k Bohu. Právě v tom se nachází smysl mnišského zpěvu a jeho krásy. Nejde o plod estetických bádání ani o pastorální snahu – jde o to skromným způsobem přispět ke chvále Stvořitele, pomoci těm, kdo se modlí. Nezáleží na tom, zda jsou hlasy zpěváků školené, či nikoli. Pečujeme o kvalitu zpěvu, protože je součástí naší modlitby, součástí sice vnější a hmotnou, nicméně neoddělitelnou.

*Už několik let pracujete na přeměně oficia, snažíte se zlepšit kvalitu zpěvu, zavádíte gregoriánské prvky. Nechali jste udělat velké chórové knihy, za pomoci nejnovějších technologií, ve spolupráci s vynikajícími grafiky a designéry. Nyní se chystáte na přestavbu kostela… Co to všechno znamená?*

Hm! To je přesně ono! Zůstaňme raději při zemi a buďme praktičtí. Vaše otázka, celý ten výčet – to jsou jen velká slova. V Sept-Fons máme hodně mladých bratří, ale v komunitě žijí také staří mniši, o které se staráme, jak nejlépe umíme. Když k nám před lety zavítal jeden představený, vychvaloval náš „výchovný záměr“ vést novice k péči o starší spolubratry… Ono je to ale ve skutečnosti úplně jinak. Nejde o žádný výchovný záměr, nýbrž o obyčejnou životní realitu. Mladí se starají

o staré a to je všechno.

Stejně tak je tomu s oficiem. Oficium, které zpívá malá komunita s průměrnými hlasy, bez žádných zvláštních prostředků, má stejný nadpřirozený dosah jako bohaté, slavnostní a skvěle provedené oficium velké komunity.

Božské oficium má především svůj vlastní nadpřirozený náboj a na komunitě, která ho slaví, pak záleží, na jaký stupeň dokonalosti je schopna ho dovést. Početná komunita může své oficium odbýt, a to je neodpustitelné; menší komunita s omezenými možnostmi může skutečně chválit Boha a účinně se přimlouvat za svět. Nikdy bychom si neměli plést cíl a prostředky. To, co říkáte o „prostředcích", které se dnes užívají v Sept-Fons, vypovídá jen o současných možnostech a také povinnostech naší komunity. Žádné jiné ambice za tím nejsou.

*Jakým způsobem probíhala reforma vašeho oficia?*

Přechod z latiny do francouzštiny proběhl poměrně rychle, v 70. letech. Bylo to jako nezadržitelný proud, slepá, iracionální touha po změně, která těm, kdo tyto tendence podporovali, připadala jako nanejvýš promyšlená… Oficium v latině padlo a bylo rychle nahrazeno nepříliš kvalitní hudbou a psalmodiemi. V Sept-Fons se samozřejmě někteří bratři stavěli proti, nebo byli přinejmenším zdrženliví. Vždy jsem se divil, že otec Jeroným, který byl výborný latiník, hudebník a který měl dobrý vkus, v té době nijak nereagoval. Já sám jsem byl příliš mladý, než abych mohl mít nějaký pevný názor, a celé toto dění mi přerůstalo přes hlavu. Později mi otec Jeroným řekl: „Podstatné je, abychom se mohli modlit a slavit oficium. Pokud se změny nedotknou samotné struktury oficia, pořadu hodinek, žalmů nebo Písma svatého, žádné velké nebezpečí nehrozí…" V našem klášteře se tak daleko nikdy nezašlo a reforma oficia se zastavila sama od sebe v určitém stadiu. Neslevili jsme ze zpěvu sto padesáti žalmů za týden a zůstali tak věrni nárokům sv. Benedikta.

V dobách reforem se reformátoři většinou rychle vyčerpají, a to byl náš případ. V 80. letech bylo celé naše oficium ve francouzštině – hudba a psalmodie, které jsme užívali, nebyly nijak výjimečné, ale vcelku ušly. V roce 1981 se otec Patrik stal opatem. Roku 1983 do kláštera vstoupil otec Samuel. Já byl v té době kantorem. Postupně se nám podařilo „postavit oficium na nohy". Nejprve jsme se zbavili toho nejhoršího, znovu zavedli několik gregoriánských zpěvů a otec Samuel složil na literárně zpracované texty, vycházející z Písma svatého či z děl cisterciáckých otců, především sv. Bernarda, řadu responsorií. Některá z nich jsou velmi pěkná a užíváme je dodnes.

Na jaře 1999 k nám vstoupil bratr Jan od Kříže. Má hudební vzdělání, kterého



se mu dostalo v České republice ještě před vstupem do kláštera, a je velice schopný. Jakmile v roce 2002 složil časné sliby, začali jsme společně s otcem opatem přepracovávat oficium. Mnišský charakter oficia byl posílen vytvořením nové modální hudby inspirované gregoriánským chorálem, s hymny a antifonami, které opět vycházejí z Písma a z textů sv. Bernarda. Tato práce nás přirozeně dovedla k realizaci nových žaltářů a antifonářů.

Komunita přijala tyto změny dobře. Bratři si postupně začali uvědomovat, že nová podoba oficia je skutečným krokem vpřed, neboť posiluje naši mnišskou identitu.

*Jaká hudba vás inspiruje a co nového ještě zkoušíte?*

Proto, abychom našli co nejadekvátnější výraz pro mnišský zpěv, jsme toho za posledních 40 let vyzkoušeli hodně, a to v rámci nejrůznějších hudebních stylů. Tyto pokusy nás nakonec přivedly zpět k pramenům, takže nyní navazujeme na gregoriánský chorál, ovšem ve francouzštině. Ne proto, abychom tupě kopírovali, napodobovali či vytvářeli jakýsi pseudogregoriánský zpěv, ale abychom nalezli kontinuitu. Tady se dostáváme na tenký led. Mnoho příznivců gregoriánského chorálu ho vnímá jako nehybný celek; a to nemluvím o argumentech jeho odpůrců.

Bratr Jan od Kříže, o němž jsem hovořil a který pracuje na našem oficiu spolu s otcem opatem a se mnou, o tom všem výstižně pojednává v jedné ze svých prací v rámci univerzitního studia na papežském Atheneu sv. Anselma v Římě. Až za pár let studium dokončí, můžete se ho zeptat. Domnívá se, stejně jako my, že vývoj gregoriánského zpěvu je možný. Nikoli tak, že se francouzský překlad latinského textu nalepí na již existující melodie, což by byla slepá ulička, ale tak, že se podle přísných pravidel gregoriánské kompozice vytvoří nové melodie přímo na francouzské texty.

Každý jazyk se vyznačuje svými specifickými rysy. Komunita v Novém Dvoře pracuje stejným způsobem s texty v češtině. Jednota stylu tak umožňuje velkou různorodost výrazu. Rozhodně tedy nelze říci, že by takový přístup byl jednotvárný.

Krása a kvalita gregoriánského zpěvu jsou nerozlučně spjaty s prostotou a přísností a mnišský zpěv v tomto spojení nalézá určitou ochranu. V dnešní době dávají lidé většinou přednost tomu, co je nové, nevšední a neotřelé. Tato tendence je pochopitelná, ve skutečnosti však nikam nevede. Vystavuje totiž člověka nebezpečí, že se uzavře sám v sobě a učiní jeho život zakrátko neplodným.

*Obrátili jste se v rámci této reformy svého oficia také na pomoc zvenčí?*

Realizaci nových žaltářů a antifonářů jsme samozřejmě nemohli provést sami. Obrátili jsme se proto na zkušené české odborníky – grafiky, tiskaře, designéry, knihaře… Začali jsme v roce 2003. Ještě zdaleka nejsme u konce, ale od srpna 2007 už používáme nové knihy.

Hudba, psalmodie, texty…, to vše se rodí na místě, v komunitě, která se přirozeně, sama od sebe snaží vylepšit své oficium.

Vím, že některé komunity se obracejí na profesionální hudebníky, většinou proto, že nemají možnost zhostit se takové práce samy. Ať už jsou tito skladatelé jakkoli věřící a nábožensky založení, přece jen to nejsou mniši. Božské oficium, zpěv, psalmodie však vždy vycházely z živého pramene mnišské zkušenosti. Máme-li v Sept-Fons vše, co potřebujeme, abychom mohli takovou práci realizovat, nebudeme se přece nikomu omlouvat, je to zcela v duchu tradice. Naopak děkujme Bohu za to, že tuto možnost máme! Je to sice běh na dlouhou trať a ještě nás čeká hodně práce, ale doufáme, že se nám ji podaří dovést do konce.

*Otče novicmistře, děkuji vám za rozhovor.*

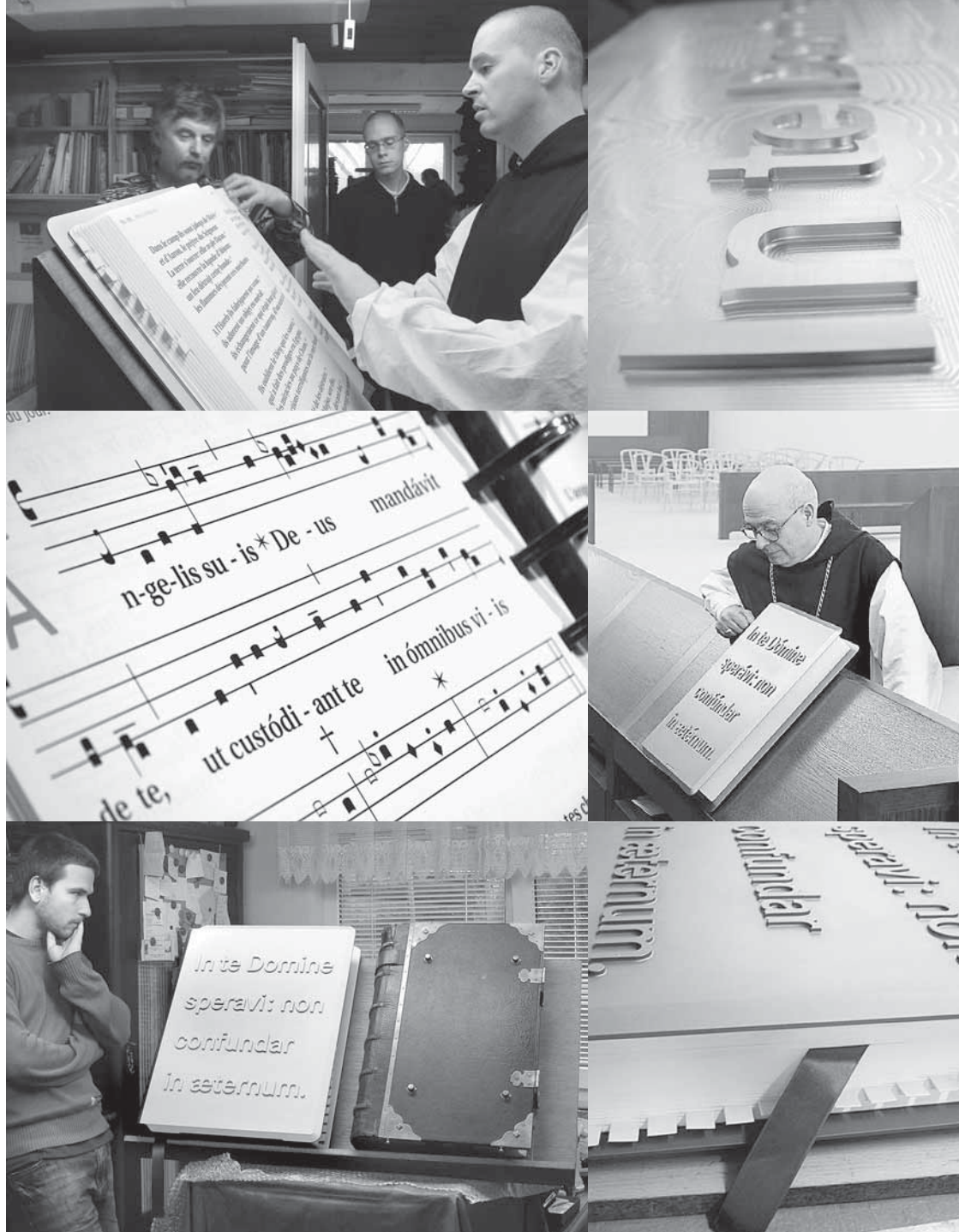
*Rozhovor připravil Norbert Schmidt s pomocí bratra M.-Jáchyma z opatství Sept-Fons.*
*Přeložila Zuzanna Bedřichová.*

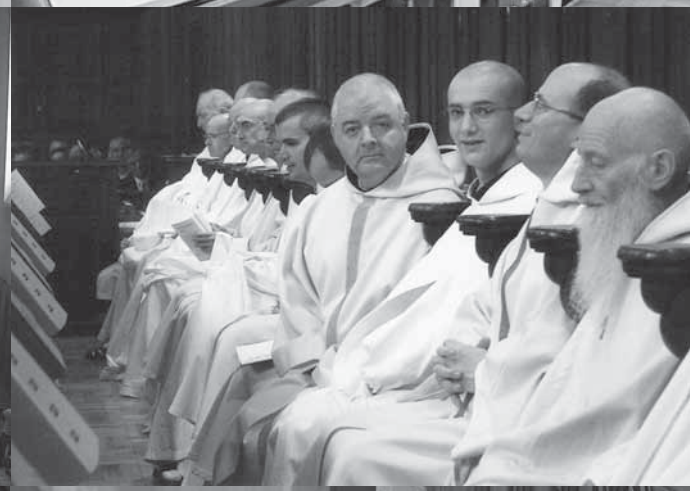
**POZNÁMKY:**

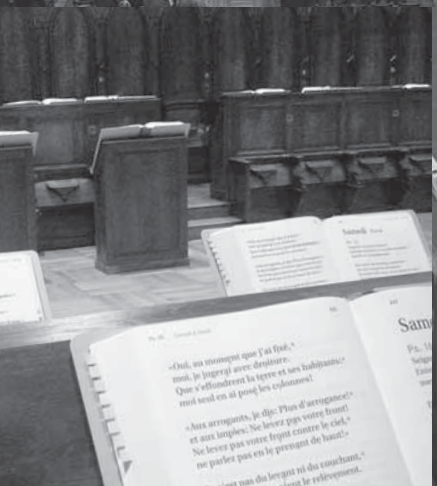
1/ Božské oficium – denní modlitba církve zvaná též liturgie hodin, posvátné oficium či kanonické hodinky. Její zkrácenou formou (pro světské kněze a zasvěcené osoby s aktivním povoláním) je breviář. Nejdůležitější částí oficia je zpěv žalmů doplněných antifonami, hymny, čteními a responsorii. Během dne se koná sedm oficií, jejichž jména jsou odvozena od antického způsobu měření času: matutinum je velké noční oficium se čteními. Ranní chvály jsou zpívány za úsvitu. Tercie, sexta a nóna jsou malé hodinky, které se mniši modlí okolo deváté, dvanácté a patnácté hodiny (tedy třetí, šesté a deváté hodiny starých Římanů). Po skončení odpolední práce se zpívají večerní chvály (nešpory) a před ulehnutím kompletář. Ke každému oficiu se mnišská komunita shromažďuje v chóru kostela (proto se také někdy nazývá chórovou modlitbou). Svatý Benedikt považuje oficium za první povinnost mnicha.

2/ Kantor je mnich pověřený intonací zpěvů během božského oficia.

**Otec M.-Mikuláš** (* 1948), mnich-kněz v klášteře v Sept-Fons, novicmistr a kantor od roku 1981. Učedník otce Jeronýma, spolu s několika dalšími bratry postupně publikuje jeho texty. Formoval mnoho mladých mnichů k mnišskému životu a úzce se podílel na založení kláštera v Novém Dvoře.







## Legenda k obrazovému doprovodu

obálka

s. 1–5 Noty Petra Ebena, rukopis oratoria *Posvátná znamení* z roku 1993 (foto Petr Neubert, červen 2008).

s. 10 Starý kancionál z knihovny Petra Ebena (foto Petr Neubert, červen 2008).

s. 30–32 Hudební nástroje na kůru kostela sv. Mikuláše v Jaroměři (foto Lukáš Kratochvíl, leden 2006).

s. 53–56 Nové varhany v Kunst-Sation Sankt Peter v Kolíně nad Rýnem.
Nové varhany u Sv. Petra v Kolíně nad Rýnem jsou považovány za milník současného varhanářství. Jejich současná podoba vznikala v letech 1997–2004 a na rozšiřování se stále pracuje.

Prospekt hlavních a chórových varhan je futuristicky jednoduchý bez použití jinak obvyklých cínových prospektových píšťal. Ve své jednoduché podobě ukazuje prospekt dřevěné píšťaly. Trompeteria v polohách 16′ 8′ a 4′ tvoří centrum prospektu. Nástroj byl realizován varhanářskou firmou Peter v Kolíně nad Rýnem, která do něj nově integrovala předchozí nástroj, dřívější neobarokní varhany. Rozšíření varhan určoval rozhodujícím způsobem Peter Bares se svými představami o soudobé hudbě. Jeho inspiraci vděčí nový nástroj za své četné nezvyklé rejstříky, které mohou být snad srovnány pouze s kinovarhanami z éry němého filmu. Autorem vnějšího vzhledu varhan je architekt Ulrich Wiegmann.

Základ varhan tvoří asi 70 konvenčních rejstříků, které odpovídají neobarokní tradici velké zvukové rozmanitosti v alikvótních tónech, avšak jsou intonovány tak, aby výsledek odpovídal velké paletě zvukových barev.

Varhany se skládají ze dvou nástrojů: z mechanicky ovladatelných chórových varhan v severní boční lodi a z hlavních varhan na empoře, přičemž oboje jsou ovladatelné z hlavního hracího stolu se 4 manuály. V současnosti disponuje celé varhanní dílo dohromady 102 rejstříky a pomocnými zařízeními. Z hlavního hracího stolu je možno hrát na 6 strojů, mezi nimiž je rozsáhlý spojkový manuál a trompeteria, které je možno rejstříkovat na každém manuálu a pedálu nezávisle na sobě. Perkusový stroj disponuje zvony, xylofonem, xylodurem, činely, harfou, psalteriem, zvonkohrou, všechny jsou také permanentně zapojitelné – xylodur s ovladatelným accelerando a ritardando. Nadto

existují rejstříky, které nelze ovládat přes manuál – *Beckenstern*, *Silberklang*, *Jauler*, *Sirene a Hahnenschrei*. Kromě toho je možno ovládat sedm zvonů ve věži (mj. zvon Petrus z roku 1393) z hlavního hracího stolu. K tomu přistupuje celá řada pomocných zařízení: chromatická *Organumkoppel*, *Pedal-Dur-Organum*, rejstříkový manuál, spojky z pedálu na manuál, zařízení na zadržování kláves, kontinuálně nastavitelná regulační záklopka.

Tyto varhany se nedají přiřadit k žádnému stylu, k žádné historické tradici. Jsou nástrojem, který navrhl vizionář, jenž nepatří k žádné škole a jenž je povolán k tomu, aby skladatelům otevřel nové obzory. Krátce řečeno: jsou to současné varhany.

V kolínském kostele se pravidelně koná mezinárodní festival *Orgel-Mixturen* s koncerty, přednáškami a mistrovskými kurzy.

O kolínských varhanách vyšly dvě knižní publikace: Michael Gassmann – Karl Wilhelm Boll – Kurt Danch (eds.): *Werkzeuge der Stille, Die Orgel für Neue Musik in Sankt Peter zu Köln*. Köln, Wienand Verlag 2004; Michael Gassmann (ed.): *Werkzeuge der Stille II, Die Orgel für Neue Musik in Sankt Peter zu Köln*. Köln, Kunst-Station Sankt Peter 2007. Z těchto knih také pochází fotografie Engelberta Reinekeho, které tu s laskavým svolením přetiskujeme.

*Informace dle podkladů z Kunst-Station Sankt Peter sestavili a přeložili Pavel Černý, Aleš Vandrovec OSB a redakce* Salve.

s. 63–66 Skladatel Petr Eben (1929–2007) na fotografiích Hany Rysové ze 70. let 20. století.

s. 78, 90 Skladatel Olivier Messiaen (1908–1992) (foto archiv).

s. 98 Modlitební shromáždění v Taizé (foto archiv).

s. 107 Otec Mikuláš, novicmistr a kantor v klášteře Sept-Fons ve své pracovně, kolem roku 1995 (foto archiv Sept-Fons).

s. 119 Mozaika fotek z přípravy žaltáře a antifonáře pro klášter Sept-Fons (foto archiv Sept-Fons a *Salve,* 2006).

s. 107, 121, 124, 128 Mniši a nový žaltář a antifonář v chóru klášterního kostela v Sept-Fons v roce 2008 (foto © Bruno Rotival KR Images Presse a archiv Sept-Fons).

Nový žaltář trapistů ze Sept-Fons vznikal v letech 2002–2007. Vedle velkého žaltáře, zhotoveného v počtu 24 kusů a používaného mnichy v chóru, se vytiskla i malá verze pro hosty. Společně s žaltářem vznikl



i nový antifonář, ve kterém se dají vyměňovat listy dle potřeb liturgického roku.

**Žaltář** [výška 52,5 cm; šířka 40,5 cm; tloušťka 9,5 cm; hmotnost 12,4 kg]
Grafická úprava a sazba / Robert V. Novák (Studio Novák & Balihar, Praha)
Tisk / Václav Sinevič (Studio Marvil, Praha)
Papír / žaltářový karton, 150 g (Neograph, ceninová papírna Štětí)
Koncepce a design desek / Ondřej Tobola a Radim Babák (Hippos, Praha)
Koordinace výroby desek / Jan Jaroš (Cohnstudio, Praha)
Výroba desek / Kovostudio Esterak, Olomouc
Knihařské práce / manželé Krupkovi (Ateliér Krupka, Úvaly)
Příprava a koordinace projektu / opatství Sept-Fons

**Antifonář** [výška 52,5 cm; šířka 41,5 cm; tloušťka 9,5 cm; hmotnost 11,3 kg]
Grafická úprava a sazba / opatství Sept-Fons
Tisk / opatství Sept-Fons
Papír / žaltářový karton, 150 g (Neograph, ceninová papírna Štětí)
Koncepce a design desek / Jan Činčera (Studio Činčera) a opatství Sept-Fons
Koncepce a výroba mechaniky / Jan Louda (Loudatech, Praha)
Příprava a koordinace projektu / opatství Sept-Fons

s. 139–140 *Salve Regina* z nového žaltáře opatství Sept-Fons, typografie a sazba: Robert V. Novák.

s. 132 Z oslavy DD 65 (foto Martin Staněk).

# Recenze

## Ján Komorovský: Boží štát v pralesoch a savanách Paraguaja
Nitra, Spoločnosť Božieho Slova 2007

Kniha Jána Komorovského, emeritného profesora, slavistu, folkloristu, etnografa a zakladateľa odboru porovnávacej religionistiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, s názvom *Boží štát v pralesoch a savanách Paraguaja* je venovaná teokratickému a sociálnemu štátu, ktorý v rokoch 1610 až 1768 vybudovali členovia Spoločnosti Ježišovej ( jezuiti ) v Južnej Amerike, v poriečí Paraguaja, Parany a Uruguaja, v dejinách známy ako „svätý experiment". Bolo to spolkové súručenstvo 33 samostatných osád, takzvaných *redukcií*, v ktorých našlo útočište i ochranu pred kolonizátorskými otrokármi takmer 200 000 Indiánov kmeňa Guaraní. Paraguajský jezuitský experiment ideovo nadväzoval na život prvých kresťanov, ktorí „boli pospolu a všetko mali spoločné. Predávali pozemky a majetky a rozdeľovali ich všetkým, podľa toho, ako kto potreboval" (Sk 2,44–45 ). Domorodci ho chápali ako Boží štát.

Keď prišli jezuitskí misionári do Paraguaja, pristúpili k vypracovaniu misijnej stratégie, ktorú chceli uplatniť vo svojej evanjelizačnej činnosti. Jezuiti sa zhodli na tom, že Indiánov treba predovšetkým *izolovať* od belochov. Podarilo sa im presvedčiť španielskeho kráľa Filipa III. o nevyhnutnosti izolovať Indiánov od bielych osadníkov vytvorením *samostatného indiánskeho územia*, do ktorého by bieli osadníci nemali prístup a v ktorom by Indiáni našli útočište pred lovcami otrokov. Jezuitom sa podarilo presvedčiť kráľa aj o politických a hospodárskych výhodách, ktoré by z toho pre korunu plynuli. Jezuiti putovali po krajine, zakladali osady, kde sústreďovali rodiny. Keď sa osady preľudnili, zakladali ďalšie. Také koncentrácie obyvateľov v osadách, sa začali označovať ako redukcie, sústredenia. Slovo *redukcia* vzniklo z toho, že Indiánov „ad ecclesiam et vitam civilem essent reducti" – sústredili ich kvôli cirkevnému a občianskemu spoločnému životu, vysvetľuje Komorovský. V tejto súvislosti poznamenáva, že v 17. a 18. storočí redukcie boli rozšírené po celom kontinente Južnej Ameriky a zakladali ich nielen jezuiti, ale aj františkáni a dominikáni. Ale len v Paraguaji tvorili ucelený organizačný štátny útvar svojho druhu konfederáciu. V priebehu 18. storočia sa vyvinulo guaranijské spolkové súručenstvo, *konfederácia mestských štátov*.

Postupne sa redukcie vyvinuli v pevný politický útvar, nad ktorým si lámali hlavy mnohí historici, filozofi a teológovia, keď preň hľadali vhodný politický pojem. Jedni ho označovali ako „jezuitskú republiku", iní ako „jezuitský štát", alebo ako „štát kresťanského komunizmu", či dokonca „jezuitský hudobný štát". Dielo francúzskeho katolíckeho kňaza Clovisa Lugona vydané v Paríži nesie názov *La republique communiste chretienne des Guaranis (1610–1768)*, čiže *Kresťanská komunistická republika Guaraniov*. Pojem komunizmu, v podstate vyjadrujúci sociálnu spravodlivosť, však skompromitovalo revolučné násilie a snaha presadiť ho v ateisticko-materialistickej podobe. Proti komunizmu a kolektivizmu filozof Nikolaj Berďajev postavil *komunotárnosť*, termín odvodený od

francúzskeho *communauté*, ktoré má viacero významových odtieňov: jednota, zhoda, spoločenstvo, náboženská obec, spoločný majetok. Vychádzajúc z významu slova *communauté*, Berďajev chápe *komunotárnosť* ako duchovnú vlastnosť ľudí, ako komunikáciu, zhodu, bratstvo a solidaritu vo vzťahoch ľudí, teda nie je to realita, ktorá by stála nad ľuďmi a ovládala ich. V cirkevnej slovančine tomu zodpovedá slovo *sobornosť*, z gréckeho slova *koinonia*, po slovensky *vospolnosť*. Toto slovo nemá v slovenčine veľkú frekvenciu. Úhrn významov francúzskeho *communauté*, komunotárnosť, najlepšie zodpovedá koinonii v sociálnom zriadení paraguajských jezuitských redukcií. Bolo v tom aj spoločenstvo žijúce vo vzájomnom porozumení, komunikácii a súlade, čiže republika v pravom slova zmysle, *res publicae*, práca pre verejné, či spoločné blaho, aj *demokratická* samospráva, aj *teokracia*, vláda Božia. Všetko vyúsťovalo do organického usporiadania kresťanského spoločenstva v duchu opravdivého bratstva a vytvárania *civilizácie lásky*, potrebu ktorej v našich časoch tak často zdôrazňoval pápež Ján Pavol II. René Fülöp-Miller charakterizoval spoločenské zriadenie, v ktorom boli zorganizovaní Indiáni Guaraní takto: „Z hľadiska techniky správy zodpovedal tento indiánsky štát najmodernejším demokratickým požiadavkám, lebo občania tu neboli utláčanou masou ovládanou autokratickými vrchnosťami. Slobode občanov sa kládli medze len potiaľ, pokiaľ to vyžadovali záujmy celku. Slobodne volení domorodí úradníci tejto republiky neboli ničím iným ako neplatenými nezištnými orgánmi verejného blaha.“ Paraguajské jezuitské redukcie svojím sociálnym a hospodárskym zriadením, ktoré pripúšťalo *individuálne* vlastníctvo, ale zároveň sa zakladalo na *kolektívnom* hospodárení a delení statkov podľa potrieb, v nejednom ohľade pripomínali realizáciu niektorých utopických teórií. Zdá sa, že jezuitom bola známa Platonova koncepcia štátu, no hlavne *Utopia* Tomáša Mora i snahy Bartolomea de las Casas o ochranu a obranu Indiánov. Svojím maximalizmom realizovali to, čo sa zdalo byť neuskutočniteľné, konštatuje Komorovský. Podľa neho ešte jedna skutočnosť mohla vplývať na sociálne koncepcie jezuitov. Niektorí z nich, ktorí sa podieľali na budovaní paraguajských redukcií, mali za sebou skúsenosti z misijnej práce v Peru, odkiaľ si zaiste priniesli niektoré tamojšie tradície. Z obdobia vlády Inkov bolo známe, že najzákladnejším prikázaním, ktoré malo význam pre spoločnosť a hospodárstvo ríše bolo: Nebuď lenivý! Každý radový príslušník štátu Synov Slnka musel *pracovať*. A každý skutočne pracoval predovšetkým ako roľník. Poľnohospodárska pôda, základný výrobný prostriedok v predinckom Peru, bola pôvodne *spoločným* nedeliteľným vlastníctvom. Patrila všetkým členom jedného ayllu, obce, ktorí z tohto spoločného pozemkového fondu podľa potreby jednotlivých rodín, dostávali prídely na užívanie, nie však do trvalého vlastníctva.

Keď sa jezuiti pochádzajúci z rôznych európskych národov a stavov, medzi nimi početní príslušníci šlachty, podujali na paraguajské misie, boli si dobre vedomí toho, že keď majú hlásať blahozvesť chudobným, musia im na to vytvoriť priaznivé *životné podmienky*. Paraguajský sociálny experiment jezuitov dokazuje, že kresťanstvo nie je náboženstvom a ideológiou rojkov, ako ho niektorí chápu, keď riešenie problémov tohto sveta odsúvajú do nebeského kráľovstva, zdôrazňuje Komorovský. Láska k blížnemu sa nemôže vyčerpávať almužnou a individuálnou dobročinnosťou. Musí mať aj *inštitucionálne formy*. Perry Anderson (* 1938), významný anglický ľavicový mysliteľ našej doby



napísal: „Je možné, že historici budúcnosti budú považovať skúsenosť socializmu v [dvadsiatom] storočí jednoducho za niečo podobné jezuitskému experimentu v Paraguaji. Osvietenských učencov táto epizóda priam fascinovala. Po viac ako storočie 1610–1760 organizovali jezuitskí otcovia Indiánov kmeňa Guaraní na územiach na hornom toku Rio de la Plata do rovnostárskych komunít pod svojou správou. Každá indiánska rodina v týchto osadách mala právo užívať a obrábať parcelu, no najväčšia časť pôdy bola obhospodarovaná ako Božie vlastníctvo kolektívne, celou komunitou, za spevu náboženských piesní a hudby. Plody práce sa delili medzi všetkých, ktorí na pôde pracovali, s časťou odloženou pre chorých, starých a siroty. Komunity mali svoje sýpky, dielne, malé manufaktúry a pekné mestečká. Peniaze v nich však neexistovali. Prebytky rastliny Yerbamaté čaju, s ktorým sa dalo obchodovať, jednoducho vyvážali do Buenos Aieres, aby zaň nakúpili priemyselné výrobky, ktoré sa v komunitách nevyrábali. Jezuiti sa starostlivo zaoberali vzdelávaním svojich zverencov a bystro prispôsobovali svoje doktrinálne povinnosti miestnej viere. Služba v armáde bola povinná a v službe španielskej monarchii za hranicami jezuitského územia sa jazda guaranských Indiánov vyznamenala. Žiaden španielský úradník však nesmel na tomto území prebývať a až na pár výnimiek ho nesmeli navštevovať ani žiadni obchodníci. Indiánov neučili náboženstvo po španielsky, čítať a písať sa pod autokratickou správou rádu učili vo svojom vlastnom jazyku. Vďaka presne opačnému zaobchádzaniu, než akého sa dostalo domorodému obyvateľstvu inde na americkom kontinente, i vďaka svojej starostlivej izolácii od okolitého miestodržiteľstva, i vďaka relatívnej prosperite (ktorú legendy ešte preháňali) vzbudzoval jezuitský štát v Paraguaji u miestnych vlastníkov pôdy chamtivosť a nenávisť a u španielskeho kráľovského dvora podozrievavosť a závisť. Madrid nakoniec neočakávaným dekrétom nariadil rád z Paraguaja vyhnať. Miestokráľom bez milosti vykonaná operácia sa nestretla s odporom. Jezuiti poslúchli nariadenie Ríma. Indiánov odzbrojil prísľub, že ich komunity zostanú zachované a že dostanú univerzitu, ktorá im chýbala. Akonáhle však Spoločnosť Ježišova zmizla, zabrali im pôdu, zničili ich mestá a obyvateľstvo rozohnali. Zo skúsenosti, ktorá si vyslúžila obdiv francúzskych osvietenských filozofov, zostalo dnes len zopár pohľadných ruín kostolov a možno vďaka nej prežil aj miestny jazyk“. (*Slovo*, č. 44, 1.– 7. XI. 2006, s. 10)

„Koncepciou, základnou myšlienkou som sa pokúsil aspoň v hrubých črtách ukázať, ako jezuiti svojim neprekonateľným maximalistickým úsilím realizovali to, čo mnohí pokladali za utópiu. Pred nami sa však stále vynára ako strhujúci príklad a podmanivý kresťanský ideál hodný nasledovania aj v našich časoch, napriek podstatne odlišným historickým podmienkam. Nemožno dnes budovať redukcie, ale možno organizovať kresťanské spoločenstvá založené na myšlienke bratstva a solidarity, na inštitucionálnej základni, z ktorej by mohla vyrastať civilizácia lásky, za ktorú horlil pápež Ján Pavol II.“ Týmito slovami končí svoje podnetné úvahy Komorovský.

Štefan Šrobár

# English Summary – Music and Liturgy

**Joseph Cardinal Ratzinger**
**To a Theological Fundament of Sacred Music**
Cardinal Ratzinger, present pope Benedict XVI, attempts to find in this text an answer on the issue of tension between the claims of art and the claims of liturgy through the comprehending analysis of music and service relations in the tradition (especially in the way summarized by Thomas Aquinas). He reacts polemically to questioning of the place of music in the liturgy appearing after the Second Vatican Council among others in writings of K. Rahner and H. Vorgrimmler. He shows where the roots of this rationalistic approach to liturgy are. Author emphasizes the place of art in the liturgy as one of celebration of God, and stresses that the real effort for simplicity responding to the claims of liturgy cannot mean impoverishment, but it only have to be the fruit of the highest purification and maturity.

**František Kunetka SDB**
***Musica sacra* or *musica liturgiae sacrae*?**
The study dealing with the problematic of sacred music offers in the first part, after the preliminary clarification of term *musica sacra,* a short interpretation of three official documents of 20th century (Pius X's *motu proprio*, Constitution on the Sacred Liturgy, Instruction *Musicam sacram*), trying to distinguish formulations both period-conditioned and outright bearing. The second part of the study contains an analysis of four basic theological notions referring to liturgical music. Their presentation should be a supply to the solution of significant and sensitive issue of the relations between liturgical music and liturgical celebration itself.

**Friedhelm Mennekes SJ**
**Organ and Liturgy**
Author is a German Jesuit, founder of the Kunst-Station St. Peter in Cologne – world-wide known place of encounter of contemporary Christianity and modern art. He presents in his text organ as the instrument of avant-garde, in process of development never terminable. It is therefore called *queen of instruments* for centuries. He shows various possibilities how organ can serve liturgy. According to Mennekes music can open new depths still unknown. It would be wrong to restrict it (in the liturgy as well) to the accompaniment of the sung word. Similarly to the architecture and art it can awaken an inner space behind the Euclidean one positioning man for God and into the God's world. Finally Mennekes quotes the organist of his church Peter Bares, who recently projected one of the most progressive organs on the world: "I suppose the music can reach a place in a person, which is not in reach of anything else." A complement of the text is the photographical documentation of the organ of St. Peter's church in Cologne.

**Wolfgang Bretschneider**
***Vox clamantis* – Composer Petr Eben**
**View into the Inflamed Soul**
The German musicologist, organist and liturgist reminds in his article Petr Eben, Czech composer of sacred music, mediating both sketch of his biography and introduction to his opus. He accents the importance of experiences made in the concentration camp on forming steadfast spiritual dimension of Eben's works, his activities in the background of communistic totality, ever-present social dimension of his doings. As two main sources for his works are presented folk song and Gregorian chant. Furthermore a stress is put on the fact, how openly Eben accepted liturgical reforms of Vatican II, and have offer his opus into the service of the reform. With this fact is connected also the discovery of many marginalized texts of masses and vespers he have set to music by very pioneer way. According a German scholar all of this assert Petr Eben as one of the most important Czech composers of 20th century.

**Jean-Rodolphe Kars**
**Work of Olivier Messiaen and Catholic Liturgy**
J.-R. Kars in his article follows a liturgical dimension of Messiaen's work. He doesn't remain only on the works specifically assigned to the liturgical service but discovers this dimension in the entire of Messiaen's opus. A view into the background of Messiaen's compositions is allowed through many quotations of composers commentaries to his own works, and Messiaen himself is presented to reader as a "Liturgist of eschatology" and a "Poet of creation".

**Aron Jean-Marie Cardinal Lustiger**
**Reflections on the Opus of Olivier Messiaen**
There are presented here three texts of Cardinal Lustiger about Messiaen's music delivered on the various occasions: Talk given for the Paul VI Prize received by Olivier Messiaen; part of his homily during the requiem mass for Olivier Messiaen; passage of talk delivered to opening Messiaen festival in Paris. Lustiger is dealing not only with Messiaen's music, he reflects also in a broader way the importance of art for the Church, problems of contemporary art, the art and faith relations and issue of sacred music.

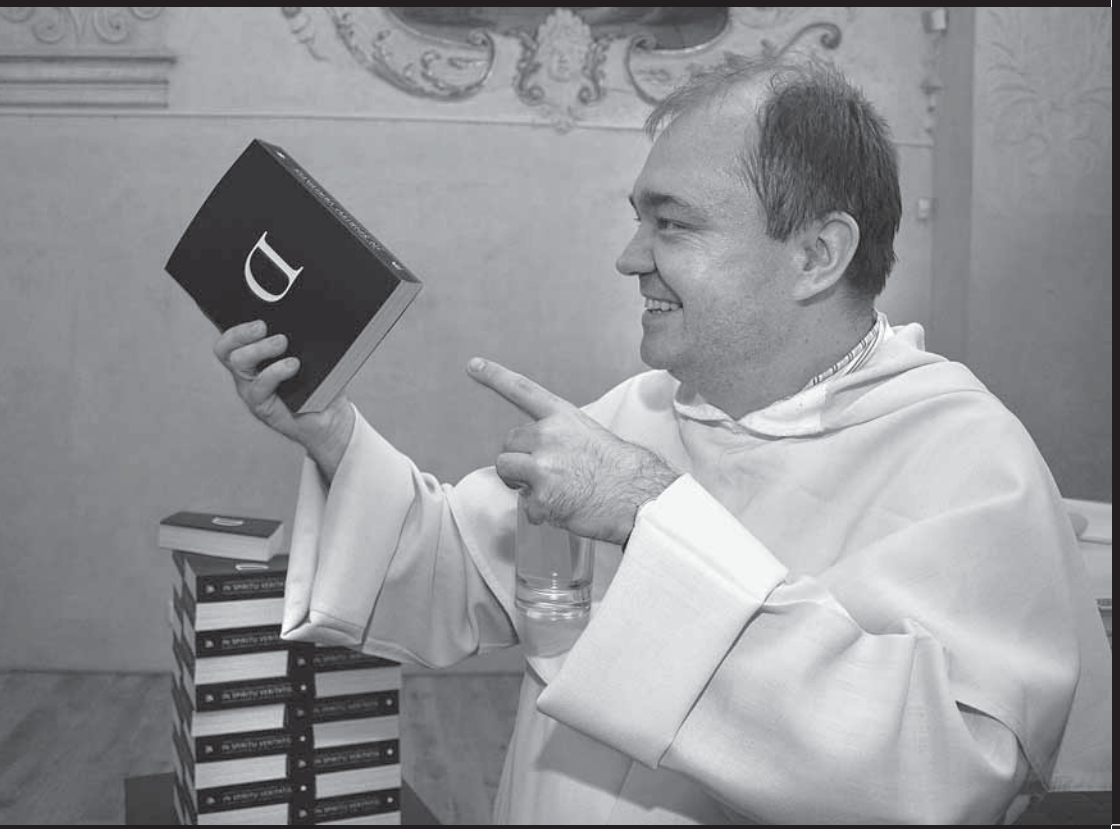
**Friar Émile**
**Prayer with Songs from Taizé**
Songs play an essential role in life of community in French Taizé – probably the best-known ecumenically oriented community, and in the same time the chant functions as a "lingua franca" over the Europe (and even behind its borders) during both minor and big reunions. Songs



have become a part of repertoire in many of parish choirs. They are known thanks to their simple and easy remembered tune, in eminent way disposing for the quietening and prayer. They are short sung prayers in the genre, inspired by the centuries-long tradition of Church. Our contribution presents a theological reflection of one of the friars on spiritual aspects of songs from Taizé, enriched by personal witness of well-known philosopher Paul Ricoeur.

**Singing of Psalms – Focal Point of Monastic Prayer**
**or How to Stand Office on Its Own**
**Interview with Father Nicholas – Master of Novices and Cantor in the Sept-Fons Monastery**
Father Nicholas in the interview emphasizes that the main task of monk is to be attentive – in life and particularly in the office. Since office is not the beauty of singing, it is the very proper mission of monk. Ground of the office is praying of Scripture texts, especially psalms, which cannot be omitted – how it was tried by some post-Vatican II reforms – for they contain immeasurable richness.

And singing belongs inseparably just to the psalms. In this case music could not suppress word, because it should serve to praise of Word-Christ. Taking care about the quality of singing is however in the same time an effort to be present in doing and singing through one's attention. Just this way there is found a sense of monastic chant and its beauty. It goes neither on fruit of esthetical researches nor on pastoral effort, it means to contribute in a modest way to praise of the Creator, it means to help to people who pray. But to this purpose community ought to offer the best conditions. There is also a spring of ceaseless work on musical aspect of office, in Sept-Fons caring an aspiration to be tied on tradition of Gregorian chant.



**M. Bedřich, B. Mohelník OP, T. Petráček, N. Schmidt (eds.)**

# In Spiritu Veritatis

## Almanach k 65. narozeninám Dominika Duky OP

**Praha, Krystal OP 26. 4. 2008**
**brož., 784 s., 540 Kč**

K 65. narozeninám královéhradeckého biskupa Dominika Duky OP vychází rozsáhlá a hluboká sonda do současného křesťanského myšlení. Skoro 800 stran, 42 textů rozdělených do 5 tematických kapitol sleduje hlavní oblasti působení a zájmu jubilanta – biblistiku, teologii a filozofii, dominikánská studia, témata dotýkající se královéhradecké diecéze a nakonec kulturně-společenskou problematiku.

Vedle našich renomovaných autorů (Jan Heller, František X. a Dagmar Halasovi, Jiří Kuthan, Petr Piťha, Ctirad V. Pospíšil OFM, Albert-Peter Rethmann, Jan Royt, Stanislav Sousedík atd.) a zahraničních hostů (Johannes B. Brantschen OP, Benedict T. Viviano OP, Tomasz Dostatni OP, Benedikt R. Hajáš OP, Benoît-Dominique de La Soujeole OP, Mikuláš Lobkowicz atd.) je zde v nezvykle velké míře zastoupena mladá a dokonce nejmladší generace českých autorů (David Bouma, David Vopřada, Petr Polehla, Petr Štica, Tomáš Chudý, Klára Jelínková, Pavel Jäger atd.) Obrazový doprovod tvoří unikátní fotografický cyklus ze života dominikánů v Čechách mladého fotografa Jana Diviše.

Almanach připravila redakce teologické revue Salvě bez sebemenšího tušení svého šéfredaktora.

Čtenáři Salvě si mohou Almanach **In Spiritu Veritatis** objednat přímo v nakladatelství Krystal OP, Husova 234/8 110 oo Praha i (http://krystal.op.cz/). Pokud přiložíte tento kupón, máte nárok na slevu 15% a získáte almanach za 460 Kč (včetně poštovného) místo 540 Kč. (Podrobný obsah almanachu naleznete na našich internetových stránkách: http://salve.op.cz/v oddíle aktuality a archiv).

# *Církevní dějiny*

**Nový odborný historický časopis, věnovaný církevním dějinám v českých zemích i ve světě**

- Dějiny křesťanství v perspektivě současných historiografických metod
- Kvalitní, zároveň však zajímavé a čtivé články
- Žánrová pestrost (studie, kratší články, eseje, dokumenty, paměti, recenze aj.)
- Texty domácích i zahraničních autorů
- Nezávislost a ekumenický charakter časopisu

Vychází dvakrát ročně v rozsahu přibližně 160 stran,
cena 129 Kč, roční předplatné 200 Kč (dvě čísla).

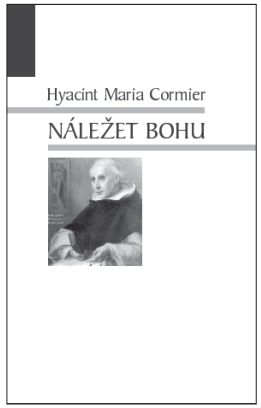
**Objednávky předplatného:**
CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno,
tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz

Objednávkový formulář: **www.cdk.cz**

CENTRUM PRO STUDIUM DEMOKRACIE A KULTURY
CDK

# NOVINKY z nakladatelství KRYSTAL OP

**Jacques Maritain: Víra v člověka**
Je možné věřit v člověka? Prostá zkušenost vidí děsivé krutosti, jichž je člověk schopen, a tuto víru odmítá. Je však možné žít bez víry v člověka? Jak bychom bez ní byli schopni žít a pracovat pro druhé v rodině a ve společnosti? Těmito a podobnými otázkami se zabývají tři texty Jacqua Maritaina, které se zamýšlejí nad hodnotou člověka. Ateismus, který je předmětem prvního textu, je rozhodnutí vyloučit Boha z vlastního života. Ale co jiného pak může být cílem člověka, než on sám? Tolerance, o níž jde v druhém textu, je úsilí přiznat právo na existenci i člověku, jehož myšlení a jednání je poznamenáno zlem nepravdy a zloby. Víra v člověka je vlastním tématem třetího textu. Co je vlastně základem víry v člověka? – To všechno jsou otázky, kterým se nevyhne nikdo, kdo se snaží žít pro Boha a pro člověka uprostřed tohoto svízelného světa.
*brož., 48 str., 65 Kč*




**Hyacint M. Cormier: Náležet Bohu**
Moudrost a svatost tohoto význačného magistra Řádu kazatelů na přelomu 19. a 20. století, obnovitele České dominikánské provincie, vysvítá nejen z jeho životopisu, ale především z článků a promluv, které jsou řazeny podle hlavních témat jeho kazatelského působení.
Jakým způsobem mohl P. Cormier „vnášet mír do všeho, čeho se dotkl," jak to řekla generální představená Malých sester chudých? Odpověď je tato: odzbrojující pokorou. Tato pokora se zakládá na důvěře, že je to Bůh, kdo jedná. P. Cormier měl díky svému postavení důvod k vysokému sebevědomí, avšak nikdy nepodlehl pokušení pýchy. Jeho svatost má jako u všech přátel Božích jen jedno tajemství: „Nežiji už já, ale žije ve mně Kristus" (Gal 2, 20).
*brož., 104 str., 98 Kč*

**Krystal OP, Husova 8, 110 00 Praha 1, tel. 224 237 750, http://krystal.op.cz**

# Salve hledá velkorysé dárce a podporovatele

## Proč potřebujeme Vaši pomoc:

- Salve, revue pro teologii, duchovní život a kulturu má za sebou 17 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 poštovného a dalšímu zdražování je třeba, abychom od roku 2008 zvýšili cenu revue Salve na 60 Kč za výtisk při ročním předplatném 220 Kč a sponzorském 350 a více Kč. Tato cena je však stále výrazně nižší než skutečné náklady.

## Podpořte, prosím, finančně revue Salve – staňte se naším podporovatelem!

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

**Adresa redakce:** Salve, Velké náměstí 35, 500 01 Hradec Králové

**Tel.:** 495 063 625

**E-mail:** dominika@diecezehk.cz

Další informace o revue Salve najdete na http://salve.op.cz.

# Salve

revue pro teologii, duchovní život a kulturu
číslo 2 ročník 18 (2008)

vychází čtyřikrát ročně

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

šéfredaktor: Dominik Duka OP

redakce: Norbert Schmidt a Martin Bedřich

redakční rada /
Josef Bartoň, Dominika Bohušová OP, Lawrence Čada SM, Tomasz Dostatni OP,
Štěpán Filip OP, Tomáš Chudý, Klára Jelínková, Pavel Vojtěch Kohut OCD, Jan Linka,
Benedikt Mohelník OP, Jiří Pavlík, Tomáš Petráček, Tomáš Pospíšil OP, Jan Regner SJ,
Albert-Peter Rethmann, Oldřich Selucký, Karel Šprunk, Alexius Vandrovec OSB a další přátelé

sídlo redakce /
Salve, Velké nám. 35, 500 01 Hradec Králové
tel.: 495 063 625, e-mail: dominika@diecezehk.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: XXXXXX
internetové stránky: Lukáš Kratochvíl a Vojtěch Tutr (http://salve.op.cz)

distribuce – objednávky/
Postservis, odd. předplatného, Poděbradská 39, 190 00 Praha 9, www.periodik.cz
e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 300 302
(Dosavadní předplatitelé obdrží složenku na předplatné poštou.)

cena 60 Kč
roční předplatné včetně poštovného 220 Kč, sponzorské 350 Kč a více Kč

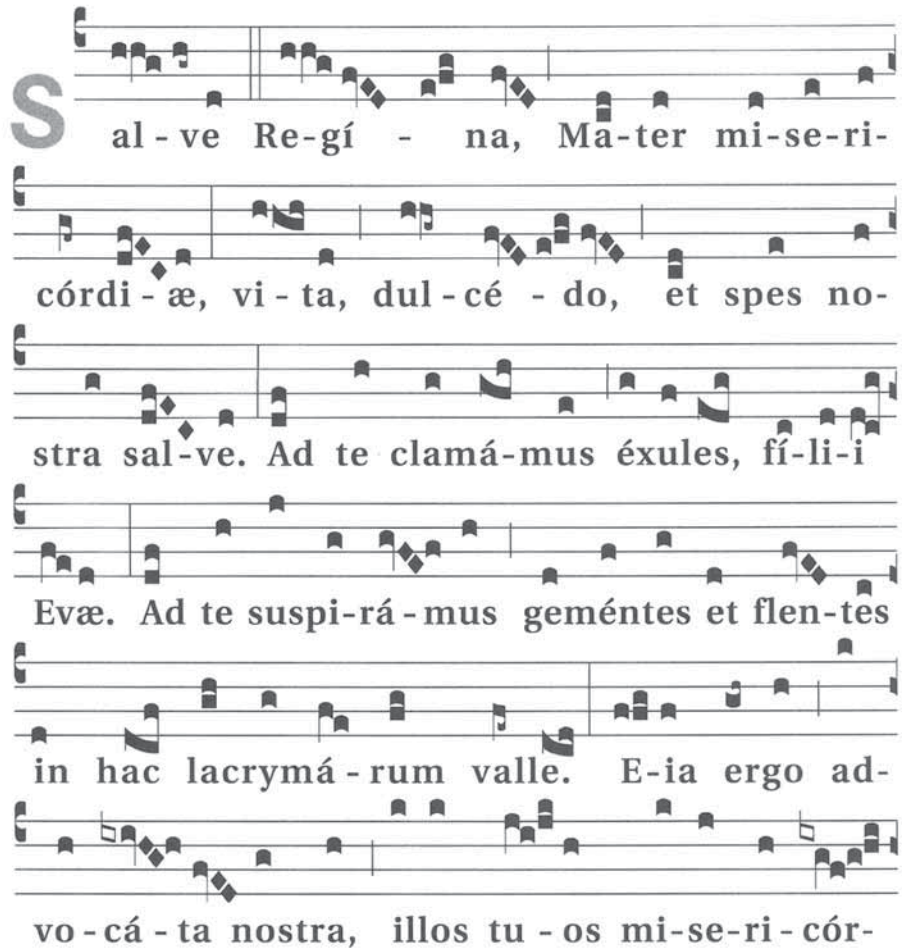
číslo účtu 68739004/0400, v. s. 60971; sponzorské příspěvky: 6375022/2700, v. s. 72583

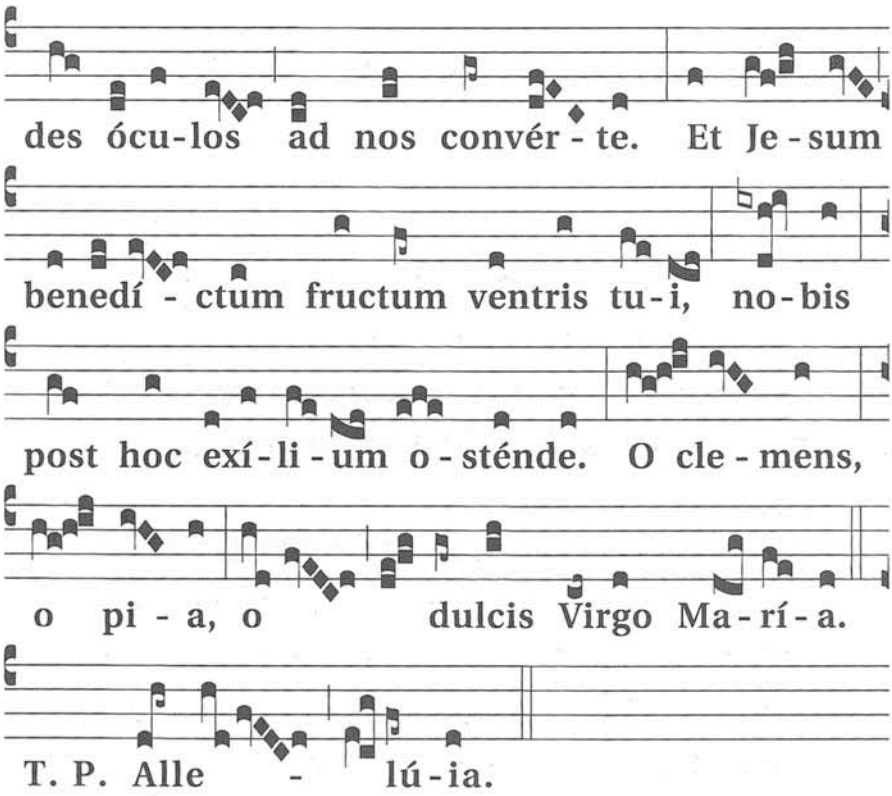
MK ČR 67 83

ISSN 1213-6301




# Salve Regina




des ócu-los ad nos convér-te. Et Je-sum
benedí-ctum fructum ventris tu-i, no-bis
post hoc exí-li-um o-sténde. O cle-mens,
o pi-a, o dulcis Virgo Ma-rí-a.
T. P. Alle-lú-ia.