

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta pedagogická
Katedra hudební výchovy



Křesťanská populární hudba a její místo v liturgii
Christian Pop-music And Its Place In Liturgy

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Leona Saláková, Ph.D.

Autor bakalářské práce:
Anežka Radinová

Studijní obor: Specializace v pedagogice, německý jazyk – hudební výchova

28. června 2013

Anotace

Tato práce se zabývá změnami v liturgické hudbě po Druhém vatikánském koncilu, zejména pak pronikáním moderních stylů populární hudby do hudby křesťanské a její snahou v této podobě zaujímat své místo v liturgii. Zkoumá, zda křesťanská populární hudba může v dnešní době konkurovat tradiční liturgické hudbě a to jak z hlediska teologického, tak z hlediska hudebního a hudebně estetického. Předkládá a analyzuje pohledy zastánců různých názorů na tuto problematiku. Cílem práce je získání vhodných podkladů k tomuto tématu a jejich smysluplné zpracování.

Summary

This work deals with the changes in the liturgical music after the Second Vatican Council. The changes were caused especially by the penetration of modern styles of popular music to the Christian music and the Christian music tried to take its place in liturgy. The work concentrates on the question whether the Christian popular music can compete with traditional liturgical music in these days - in the liturgical, musical and musical-aesthetic point of view. The work puts forward and analyses many different views. The aim of the work is to gain suitable materials to the topic and to elaborate them meaningfully.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a na základě literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Leoně Salákové, Ph.D. za všechny odborné rady a cenné připomínky, kterými přispěla k vypracování této bakalářské práce.

Obsah

Úvod	1
1 Církevní dokumenty a instrukce římskokatolické církve k liturgické hudbě	3
1.1 Motu proprio Pia X. Tra le sollecitudini	4
1.2 Konstituce <i>Sacrosanctum Concilium</i>	7
1.3 Instrukce <i>Musicam sacram</i>	10
2 Požadavky na liturgickou hudbu	13
2.1 Posvátnost	13
2.2 Uměleckost	16
2.3 Všeobecnost	19
2.4 Účast věřících na liturgii	20
3 Vymezení pojmů artifiční a nonartifiční hudba	21
4 Křesťanská populární hudba	25
4.1 Nástin historie a vývoje	25
4.2 Křesťanská populární hudba u nás	28
4.3 Žánry křesťanské populární hudby v Čechách	29
5 Argumentace příznivců a odpůrců uplatňování křesťanské populární hudby při liturgii	35
5.1 Kdy je hudba posvátná?	36
5.2 „Duchovní hudba“ a „duchovno v hudbě“	39
5.3 Uměleckost jako podmínka liturgické hudby?	40
5.4 Napětí mezi nárokem umění a jednoduchostí liturgie	42
5.5 Kancionál versus Hosana	44
5.6 Kýč a jeho „legitimnost“	47
5.7 Mládež a křesťanská populární hudba	49
Závěr	51

Seznam použité literatury	55
A Otevřený dopis mladých lidí všeho věku o liturgii	1
A.1 Reakce na tento dopis: Tisíceré díky českým a moravským biskupům	7
B Doplnění argumentace odpůrců křesťanské populární hudby	11
B.1 Jiří Kub: Kritéria pro liturgickou hudbu a jejich nejnovější vatikánské reflexe	11
B.2 Františka Jirousová: Kritika křesťanských folkových písní	14
C Doplnění argumentace zastánců křesťanské populární hudby	19
C.1 Jan Kováč: Jakou hudbu hrát v kostele?	19
C.2 Lukáš Matys: Volné uvažování nad podněty Anežky Radinové	20

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou užití křesťanské populární hudby při liturgii římskokatolické církve. Výběr tématu bych odůvodnila třemi základními faktory: Během studia na Pedagogické fakultě mě velice zaujal předmět Hudební estetika, kterému však byla věnována poměrně malá hodinová dotace v rámci jednoho semestru a problematiky jsme se tak dotkli velice okrajově, nicméně ve mně probudila zájem. Dále jsem byla při výběru tématu určitě ovlivněna středoškolským studiem na pražském gymnáziu Jana Nerudy s hudebním zaměřením, kde jsem, mohu-li to tak říci, byla osm let formována konfrontací mezi hudbou artificiální a nonartificiální. V neposlední řadě jsem od dětství vyrůstala ve farnosti, kde vedle tradiční církevní hudby byla při bohoslužbách hojně užívána i křesťanská populární hudba a v jistém věku jsem si v souvislosti s ní začala klást některé otázky, které zapříčinily, že jsem si toto téma vybrala pro mou závěrečnou bakalářskou práci.

Tato práce se zabývá změnami, kterými procházela a stále prochází liturgická hudba po II. vatikánském koncilu, konkrétně se věnuje problematice užití nových hudebních stylů populární hudby při liturgii se zaměřením na české prostředí. Křesťanská populární hudba se snaží zaujímat místo v liturgii přibližně od 50. let 20. století, jedná se tak o problematiku relativně novou, ne příliš probádanou a podkladů a odborných prací na toto téma není mnoho.

Cílem této práce je nastínění této problematiky, její smysluplné zpracování a snaha odpovědět na základní otázku, a sice jestli křesťanská populární hudba odpovídá všem požadavkům, které římskokatolická církev na liturgickou hudbu klade a může se tak stát vhodnou liturgickou hudbou.

Práce se skládá z šesti kapitol. První kapitola je věnována církevním dokumentům 20. století, jež se vyjadřují k liturgické hudbě, z nichž byly vybrány tři nejvýznamnější: Motu proprio *Tra le sollecitudini* Papeže Pia X., konstituce II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* a instrukce *Musicae sacram*. Další kapitola se zabývá jednotlivými požadavky na liturgickou hudbu, které z dokumentů vyplývají, tedy posvátnost, uměleckost, všeobecnost a aktivní účast věřících na liturgii. Třetí kapitola se snaží přednést hlavní rozdíly mezi hudbou artificiální a nonartificiální, jejich charakteris-

tické znaky a poukázat na nesnadnost určení hranice mezi nimi. Čtvrtá kapitola nastiňuje vznik a vývoj křesťanské populární hudby, dále se zaměřuje na křesťanskou populární hudbu u nás od poloviny 20. století do současnosti a na jednotlivé hudební žánry, kterých křesťanská populární hudba nejčastěji užívá. Poslední kapitola se věnuje diskusi, která na toto téma mezi věřícími probíhá, nastiňuje jednotlivé argumenty odpůrců a zastánců užití křesťanské populární hudby při liturgii a věnuje se těm oblastem, v kterých nejčastěji dochází ke sporu. V příloze je pak tato kapitola doplněna přednáškou Jiřího Kuba a článkem Františky Jirousové, kteří reprezentují odmítavý postoj k uplatňování křesťanské populární hudby při liturgii a článkem Jana Kováče a úvahami Lukáše Matyše (jež zpracoval na toto téma na požádání speciálně pro tuto práci), kteří jsou jejími zastánci.

V práci vycházím z církevních dokumentů římskokatolické církve, které se vyjadřují k liturgické hudbě, dále pak z periodik, jejichž hlavním předmětem zájmu je liturgie, duchovní hudba či hudba užívaná při liturgii. Informace byly čerpány také z odborné literatury a z internetových zdrojů. Poslední kapitola se inspirovuje v četných internetových diskuzích a vychází z osobních rozhovorů s lidmi reprezentujícími různé postoje k této problematice a pomocí nich se snaží zmapovat oblasti, v kterých dochází v souvislosti s křesťanskou populární hudbou nejčastěji ke sporu.

Na tomto místě bych ještě chtěla vysvětlit, co je v této práci míněno pojmem křesťanská populární hudba, jelikož označení pro tento druh hudby není jednotné. Křesťanská populární hudba je hudba užívající „moderních“ hudebních stylů populární hudby (které se vyvíjely v průběhu 20. století, dá se říci, že se stále vyvíjejí a jejich původ lze vysledovat v černošských spirituálech) a jejíž texty písní mají křesťanskou tematiku (inspirují se křesťanskými náměty, biblickými či liturgickými texty, vyjadřují chválu a díky Bohu apod.).

Kapitola 1

Církevní dokumenty a instrukce římskokatolické církve k liturgické hudbě

Tato kapitola je věnována významným církevním dokumentům 20. století, které pojednávají o liturgické hudbě. Obecně lze říci, že tyto dokumenty se snaží především vymezit postavení hudby v rámci liturgie, její funkci a dále se snaží charakterizovat, jak má liturgická hudba znít a působit, jakou má mít formu. Udávají základní, všeobecná kritéria a požadavky na liturgickou hudbu a jsou tudíž určujícím podkladem pro tuto práci. Proto se jednotlivými dokumenty budeme nyní zabývat podrobněji.

Dokumenty, které jsou k dispozici, lze dělit na ty, jejichž hlavním tématem je výhradně liturgická hudba; jedná se o dokumenty Motu proprio Pia X. *Tra le sollecitudini* z roku 1903, apoštolskou konstituci *Divini cultus sanctitatem* Pia XI. o posvátné hudbě (1928), encykliku Pia XII. *Musicae sacrae disciplina* (1955), instrukce kongregace pro obřady *De musica sacra et sacra liturgia* (1958) a instrukce kongregace pro obřady *Musicam sacram* (1967); a dále lze dokumenty dělit na ty, ve kterých je této problematice věnována pouze jejich určitá část. Zde uvedme encykliku Pia XII. *Mediator Dei* (1947), pro tuto práci zásadní konstituci II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium* (1963), dále pak např. instrukce kongregace pro obřady *Inter Oecumenici* (1964), *Institutio generalis de Liturgia Horarum* (1971) a *Institutio generalis Missalis Romani* (2000).

Protože nás zajímá především obsah a také vývojové tendence těchto církevních dokumentů, uvedeme nyní ty nejvýznamnější z nich chronologicky za sebou a budeme se věnovat detailněji tomu, co říkají o liturgické hudbě:

1.1 Motu proprio Pia X. Tra le sollecitudini

Dokument Motu proprio Tra le sollecitudini byl vydán papežem Piem X. 22. listopadu 1903. Původně nebyl zamýšlen jako celocírkevní, byl napsán italsky a až posléze vydán latinsky a přijat za celocírkevní. Dokument můžeme z historického pohledu vnímat jako reakci na tehdejší situaci liturgické hudby provozované v kostelích. Jak je známo, již od počátku 19. století byly stále více stírány rozdíly mezi chrámovou vokální hudbou a operou. Tento trend odmítali zastánci tzv. čisté církevní hudby a byly proto zaznamenány tendence o reformu církevní hudby a snahy navrátit jí její duchovní charakter a mimo to také patřičnou kvalitu. Tyto snahy daly za vznik v roce 1868 v Německu společnosti Allgemeiner Caecilienverein für Deutschland, Österreich und Schweiz, která byla založena hudebním skladatelem a knězem Franzem Xaverem Wittem. Podle ní se reforma nazývá ceciliánská a tato reforma měla vliv i na okolní země. V Čechách kupříkladu vzniká v Praze po vzoru Ceciliánské jednoty Jednota cyrilská, jejímž hlavním představitelem byl Ferdinand Josef Lehner, který se významně zasadil o obnovu církevní hudby a také mnoha církevních památek v Čechách. V dokumentu Motu proprio Tra le sollecitudini je vliv ceciliánské reformy v několika ohledech, které uvedeme níže, jasně patrný.

Dokument se skládá z devíti krátkých kapitol a několika článků. Nejprve papež Pius X. hovoří o všeobecných zásadách posvátné hudby provozované při liturgii. Zdůrazňuje, že posvátná hudba je nedílnou součástí liturgie a má s ní také společný cíl, - oslavu Boha. Kromě toho má také liturgická hudba posvěcovat a vzdělávat věřící. Dále je v dokumentu poukazováno na to, že se jedná o zhudebněný liturgický text, který má být hudební melodií zkrášlován tak, aby mohl ještě více na věřící působit.

Druhý článek hovoří o vlastnostech liturgické hudby a uvádí tři kritéria: posvátnost (sanctitas), správnost forem (bonitas formae) a všeobecnost (universalitas). Doslova je v dokumentu řečeno, že hudba provozovaná při liturgii *„musí být posvátná, a tedy prosta všeliké světskosti netoliko sama v sobě, nýbrž i ve způsobu, jakým bývá podávána od účinkujících. Musí být pravým uměním, neboť není možno, aby jinak měla na ducha posluchačů onu působivost, které chce Církev docílit, přijímajíc do své liturgie zvukové umění. Ale musí býti zároveň všeobecná v tom smyslu, že třeba je dovoleno každému národu užívat při církevních skladbách oněch zvláštních forem, které jaksí tvoří odlišný ráz jeho vlastní hudby, přece mají být podřízeny hlavním rysům posvátné hudby takovým způsobem, aby nikdo z jiného národa při jejich poslouchání neměl nepříznivý dojem.“*¹

¹Motu proprio papeže Pia X. a posvátné hudbě. In: *Společnost pro duchovní hudbu*

Těmto nárokům na liturgickou hudbu, které Pius X. V dokumentu poměrně jasně definoval, se budeme věnovat podrobně v následující kapitole.

Jako nejdokonalejší vzor liturgické hudby je uváděn gregoriánský chorál, který dle papeže Pia X. nejlépe plní výše zmíněná kritéria a proto může být také zaveden všeobecný zákon, že „*chrámová skladba je tím posvátnější a liturgičtější, čím více se blíží svým rytmem, svou inspirací a svou lahodou gregoriánské melodii, a tím méně je hodna chrámu, čím více se vzdaluje od tohoto nejvyššího vzoru.*“² Mimo gregoriánského zpěvu se jako další vhodný druh posvátné hudby považuje klasická polyfonie. Zde jsou pak poněkud nápadně vyzdvižována renesanční díla tzv. římské školy 16. století, zvláště pak díla Giovanni Pierluigi da Palestriny a jemu podobná. Klasická polyfonie se blíží nejvyššímu vzoru posvátné hudby, a proto by měla být také provozována při liturgických obřadech, především pak ve větších kostelích, katedrálách a basilikách, kde pro to bývají prostředky a vhodné podmínky.

K moderní hudbě (tehdejší doby) se dokument staví už poněkud zdrženlivěji. Podotýká, že církve vždy podporovala a podporuje pokrok v umění a přijímá do liturgie vše krásné a dobré, co člověk vytvořil a stále tvoří. I moderní hudba zahrnuje skladby, které jsou hodnotné a není důvod, je při liturgickém obřadu nepřipouštět. Ovšem hned posléze je zdůrazněno, že tehdejší moderní hudba se dala hlavně do služeb světských a pokud má tedy moderní umění ambice být provozováno při liturgii, musí být obezřetněji zkoumáno, zdali v sobě neobsahuje nic světského a nedůstojného liturgickým úkonům. Jako nejméně vhodný je zde zmiňován sloh divadelní. Tento postoj je nutné opět vidět na pozadí snah ceciliánských reforem a v souvislostech s tehdejší situací liturgické hudby, kdy právě některé divadelní a operní „manýry“ začínaly být poměrně hojně uplatňovány i v italských chrámech při bohoslužbě, což papež Pius X. kritizuje. Kromě toho, že je divadelní sloh svou formou, hudební stavbou a též rytmem velmi vzdálen od ideálu gregoriánského zpěvu, shledává Pius X. problematickou také konvenčnost, která je s tímto slohem spjata, a proto může jen velmi těžko vyhovovat všem požadavkům na liturgickou hudbu.

Ve třetím článku je ustanoveno, že jednotlivé části mše musí být zpívány výhradně v latině, která je jazykem římské církve. Není tedy možné užívat při liturgickém zpěvu lidových jazyků. Kromě toho je též nutné, aby byl liturgický text zpíván tak, jak je předepsáno v knihách. Slova nesmí být pozměňována ani přehazována, musí být zpívána srozumitelně, bez nenáležitých opakování a dělení slabik.

Čtvrtý článek se zabývá vnější formou posvátných skladeb. Pátý a šestý

[online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

²Tamtéž

článek pak vymezuje, kdo je způsobilý ke zpěvu při liturgii a jaké hudební nástroje jsou vhodné k doprovodu. Kromě zpěvů, které zpívá celebrant u oltáře (vždy v gregoriánském zpěvu bez jakéhokoliv doprovodu), náleží všechen ostatní liturgický zpěv klerikům. Zpěváci je tedy vlastně zastupují a zastávají tak „*liturgický úřad*“³. Nelze nechat bez povšimnutí fakt, že ženy jsou považovány za nezpůsobilé tento „liturgický úřad“ vykonávat a proto nemohou účinkovat v pěveckém sboru při liturgii. Pokud jsou nutné pro provedení skladby ženské hlasy, mají být zpívány chlapci. Sborový zpěv je upřednostňován, ovšem sólový zpěv není vyloučen, tento způsob zpěvu by však měl při liturgii zaujímat minoritní podíl a být těsně spjat s ostatní sborovou hudbou. Z dokumentu je také cítit snaha, zamezit jakékoliv umělecké sebe prezentaci při liturgii. Umění je chápáno pouze jako prostředek k oslavě a chvále Boha a mysl má být upřena výhradně k němu a nemá se soustředit na jednotlivé výkony zpěváků.

Za vlastní církevní hudbu je považována hudba čistě vokální. Je však dovoleno, aby byla doprovázena varhany. A v určitých případech je možné doprovodit zpěv i jinými hudebními nástroji, ovšem pouze, pokud to bude povoleno ordinářem. Ve všech případech musí zpěv vždy převládat a hudební nástroj nebo více nástrojů má mít pouze funkci doprovodnou. Zpěv by neměl být přerušován mezihrami a ani uváděn dlouhými předebrami. Klavír a další „hřmotné a rozmarné“ nástroje, jako např. buben nebo činely, jsou zakázány. V závěru dokumentu je nabádáno, aby bylo o liturgickou hudbu pečováno. Za vhodné se považuje zřizování pěveckých a uměleckých škol pro posvátnou hudbu.

Motu proprio Tra le sollecitudini volá po „aktivní účasti“ věřících při liturgii, což je z dnešního pohledu považováno za přínosný a (v souvislosti s dalším vývojem liturgické hudby) za zásadní požadavek. Ovšem je nutné konstatovat, že v mnoha ohledech tento dokument zaostával a to již v tehdejší době. Velice trefně tyto „zpátečnické“ tendence vystihl ve svém článku František Kunetka⁴. Ten kritizuje vyčlenění žen z účasti v pěveckém sboru při liturgii a všeobecné chápání, že vlastně nikdo jiný kromě kleriků (a některých mužů, kteří jsou v určitých případech pověřeni, aby úlohu kleriků suplovali)

³Srov. KUNETKA, František. Salve: revue pro teologii a duchovní život. *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 36. DOI: ISSN 1213-6301.

⁴Doc. Dr. František Kunetka SDB, Th.D. (*1945), narozen v Olomouci, absolvent varhaního 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 a člen subkomise pro sakrální umění při Liturgické komisi olomoucké arcidiecéze.

není schopen konat liturgii. Poukazuje na to, že již v té době, přesněji v roce 1909, lovaňský benediktin Dom Lambert Beauduin na kongresu v Mechelen hovoří o „demokratizaci liturgie“ a to v tom smyslu, že je záležitostí celého Božího lidu, ne jen kleriků. Dále zmiňuje Kunetka fakt, že na přelomu 19. a 20. století, jak u nás v Čechách, tak také např. v německy mluvících zemích, věřící projevovali v praxi svou účast na liturgii zpěvem v lidových jazycích, ne tedy výlučně pouze latinsky, jak je v dokumentu požadováno. Kunetka se také pozastavuje nad tím, jak chápat kritérium „posvátnosti a liturgičnosti“ v uvedeném třetím článku. Ten žádá, aby se hudba provozovaná při liturgii co nejvíce podobala svou povahou, inspirací a vkusem gregoriánské melodie. To však dosti omezuje autorovu tvůrčí inspiraci. Kunetka celý dokument shrnuje slovy: „*Vývoj výtvarného a hudebního umění se ubíral dál, církevní umění, zahnané do slepé uličky pseudostylů a pseudoslohů, 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.*“⁵

I tak musíme chápat Motu proprio jako dokument zásadní, jelikož stanovuje konkrétní směrnice k tomu, jak má být hudba při liturgii chápána a provozována. Veškeré následující církevní dokumenty a instrukce týkající se liturgické hudby z něj vycházejí a na něj navazují.

1.2 Konstituce *Sacrosanctum Concilium*

Konstituce *Sacrosanctum Concilium* - o posvátné liturgii byla schválena II. vatikánským koncilem 4. 12. 1963 a bsahuje úvod, šest kapitol tvořících obsah a dodatek. V dokumentu se promítají sílící snahy o obrodu liturgie.

V této práci se budeme zabývat poslední, šestou kapitolou z tohoto dokumentu, jež je věnována liturgické hudbě. Jak uvádí Kunetka, vzniku této kapitoly předcházelo mnoho úskalí a složitost projednávání hudební problematiky vyvolávala značné napětí. 6. kapitola nese název Hudba a liturgie a v člancích 112 až 121 udává směrnice týkající se liturgické hudby. Uvedme nyní podrobněji její obsah:

Článek 112 vymezuje význam hudby v rámci liturgie. Říká, že liturgická hudba je bohoslužebný zpěv, vázaný na slova liturgie, a tak tvoří integrující součást. Je zde tedy vyjádřen význam spojení zpěvu a slova. V souvislosti s tím je nově určeno kritérium posvátnosti:

⁵KUNETKA, František. Salve: revue pro teologii a duchovní život. *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 37. DOI: ISSN 1213-6301.

„Liturgická hudba bude tedy tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním, ať vroucnějším vyjádřením modlitby nebo sjednocením srdcí, ať tím, že posvátným obřadům dodá slavnostnější ráz. Přitom církev schvaluje všechny formy pravého umění, pokud mají náležité vlastnosti, a přijímá je do liturgie.“⁶

Zde ovšem ihned vyvstává otázka, co lze považovat za ono pravé umění, jelikož požadované náležité vlastnosti nejsou přesněji definovány. S určitostí ovšem zaznamenáváme posun v chápání kritéria posvátnosti, které stanovil Papež Pius X. v *Motu proprio*. Ten, jak již bylo řečeno výše, kladl důraz na formu a vyzdvihoval gregoriánský zpěv. Kritérium posvátnosti bylo tedy posuzováno spíše z hudebně estetického hlediska. II. vatikánský koncil považuje za důležité těsnou spjatost liturgické hudby s liturgickým úkonem a posouvá tak posuzování kritéria posvátnosti více na liturgicko-teologickou rovinu. V posledním odstavci tohoto článku je s odkazem a přihlášením se k tradici připomenut účel liturgické hudby, totiž oslava Boha a posvěcení věřících.

Článek 113 vybízí věřící ke zpěvu, aby se tak aktivně účastnili na liturgii. *„V zájmu aktivní účasti je důležité získat lid pro recitování aklamací a odpovědí pro zpěv žalmů, antifon a písní; jde i o správné chování, gesta a držení těla. Ve vhodných chvílích se má také zachovávat posvátné mlčení.“⁷*

V souvislosti s požadavkem aktivní účasti lidu byly vedeny diskuze a spory o jazyku liturgie. V církevních kruzích se utvořily dva tábory, přičemž jeden vyžadoval zachování latiny, jako jediného možného jazyka používaného při liturgii. Druhý tábor zase obhajoval možnost sloužit mše i v lidových jazycích. Zřejmě v důsledku tohoto sporu konstituce *Sacrosanctum concilium* podmínku sloužení liturgického obřadu výhradně v latinském jazyce neuvádí. Zdá se, že se pokouší najít kompromis mezi zastánci jednotlivých názorů a staví se k problému takto:

„Užívání latinského jazyka ať je zachováno v latinských obřadech; místní právo v této věci zůstává nedotčeno. Avšak ve mši, při udělování svátostí i jinde v liturgii může být pro lid nezřídka velmi užitečné uplatnit národní jazyk. Budiž proto možné poskytnout mu více místa zvláště ve čteních a připomínkách, v některých modlitbách a zpěvech.“⁸

Článek 114 říká, že je nutné o liturgickou hudbu pečovat a dotýká se zlehka praktické stránky věci. Neúnavně má být věnována pozornost pěveckým sborům, především těm, které působí při katedrálách. Přičemž biskupové a jiní duchovní správci mají dbát o to, aby se vždy věřící mohli aktivně účastnit tak, jak již bylo řečeno. Lze se domnívat, že touto formulací se chce docílit,

⁶ *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1995, s. 164-166. ISBN 8071130893.

⁷ Tamtéž

⁸ Tamtéž

aby výkony pěveckých sborů byly po umělecké stránce co nejkvalitnější, zároveň aby nebylo tímto požadavkem zamezeno aktivní účasti lidu, což, nutno dodat, může být někdy problematické vhodně „skloubit“. V návaznosti na toto se hovoří v článku 115 o nutnosti hudebního vzdělání, na což byl kladen důraz také v předchozích dokumentech.

Co se druhů liturgické hudby týče, dokument v článku 116 rozlišuje pouze dvě kategorie a to gregoriánský chorál, který je stručně ale pravděpodobně nejsprávněji charakterizován jako „vlastní zpěv římské liturgie“ a ostatní druhy zpěvu, které nejsou nějak dále definovány. Je zde pouze jakoby mimochodem uvedena polyfonie, což ale, jak uvádí Kunetka, může mít pouze historický důvod, protože přeci „*např. doprovázená monodie vyhovuje požadavkům srozumitelnosti textu více než často složitě předivo polyfonních kompozic.*“⁹ Jediné, co dokument stanovuje je, že ostatní druhy zpěvu nejsou z liturgie nijak vyloučeny pokud „odpovídají duchu liturgických úkonů“. Článek 118 pak vybízí k lidovému nábožnému zpěvu, který je třeba promyšleně podporovat, protože je vhodné, aby při liturgii mohly znít hlasy věřících.

V článku 120 se hovoří o hudebních nástrojích používaných při bohoslužbě. Za tradiční liturgický hudební nástroj se stále považují varhany. „*Jejich zvuk dovede dodat církevním obřadům podivuhodný lesk a mocně povznést mysl k Bohu a k vyššímu světu.*“¹⁰ Jiné hudební nástroje připouští, pokud jsou ve shodě s důstojností chrámu, hodí se k posvátné službě a pokud opravdu přispívají k duchovnímu povznesení věřících.

Poslední článek mluví obecně o hudebních skladbách komponovaných pro bohoslužbu. Hudební umělci, kteří souzní s křesťanskými myšlenkami, by si měli uvědomovat své poslání pečovat o liturgickou hudbu a přispívat tak k jejímu rozvoji komponováním nových skladeb. Opět není blíže specifikováno, jak by tyto hudební skladby určené pro liturgii měly vypadat. Pouze se uvádí, že mají „*nést pečeť pravé liturgické hudby*“¹¹. Poslední odstavec se vyjadřuje k textům určeným pro církevní zpěv. Ty musí být hlavně v souladu s katolickou naukou. Doporučen je výběr z Písma svatého a z liturgických textů.

Šestá kapitola měla zásadní vliv na další vývoj liturgické hudby. Obecně je vnímána pozitivně. Přínos tohoto dokumentu výstižně shrnuje ve své práci František Kunetka: „*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 dů-*

⁹KUNETKA, František. Salve: revue pro teologii a duchovní život. *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 38. DOI: ISSN 1213-6301.

¹⁰*Dokumenty II. vatikánského koncilu*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1995, s. 164-166. ISBN 8071130893.

¹¹Tamtéž

*sledku intervence biskupů z celého světa -, působí otevřeným dojmem a mnoho otázek rozumně ponechává dalšímu vývoji.*¹²

1.3 Instrukce *Musicam sacram*

Instrukce o hudbě v liturgii *Musicam sacram* vyšla 5. 3. 1967, tedy necelé čtyři roky od vydání konstituce *Sacrosanctum Concilium*. Lze říci, že se jedná vlastně o její doplnění, konkretizaci. *Musicam sacram* reaguje na některé otázky, které se po vydání této konstituce z roku 1963 vynořily. Snaží se na ně odpovědět a ozřejmit tak některé ustanovené zásady. Instrukce *Musicam sacram* si neklade za cíl shrnout celé zákonodárství o církevní hudbě, ale stanovuje hlavní směrnice, které se v té době zdály nejvíce potřebné. Věnuje se především problematice aktivní účasti věřících a užívání národních jazyků při liturgii.

Nutno podotknout, že tříletý proces vzniku tohoto dokumentu nebyl nijak snadný a započatá obnova liturgie se v tomto období neobešla bez těžkostí a názorových střetů. „*V určitých kruzích byl stále patrný odpor proti liturgické reformě vůbec a zvláště proti zavedení lidové řeči do liturgie.*“¹³ Navzdory tomu vyšla v roce 1964 Instrukce kongregace pro obřady Inter Oecumenici, která připouští zpěv ordinaria a propria v lidové řeči. Kunetka uvádí, že schéma dokumentu *Musicam sacram* muselo být desetkrát přepracováno, než bylo ustanoveno jeho konečné znění, které obsahuje úvod a devět kapitol.

V první a druhé kapitole je vyjádřena podpora zpěvu při liturgii a je kladen důraz na to, aby mohli zpívat všichni, co jsou na bohoslužbě přítomni. „*Nic nemůže být při posvátných obřadech slavnostnější nebo krásnější, než když celá obec vyjadřuje svou víru a zbožnost zpěvem. Proto ať se pilně podporuje činná účast všeho lidu, která by se projevovala zpěvem.*“¹⁴

Tento požadavek má být zohledňován i při výběru liturgické hudby. V dokumentu se píše, že církev nevyklučuje žádný druh církevní hudby, pokud splňují požadavky, které ustanovila konstituce *Sacrosanctum Concilium*. Tedy, pokud odpovídá duchu dotyčného liturgického úkonu, povaze jednotlivých částí a pokud nebrání povinné činné účasti lidu. Tato „činná účast“ může být vnitřní a vnější. Vnitřní účastí se myslí především to, aby věřící byl aktivně přítomen svými myšlenkami a vnímal to, co slyší. Vnější účast se

¹²KUNETKA, František. Salve: revue pro teologii a duchovní život. *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 39. DOI: ISSN 1213-6301.

¹³Tamtéž

¹⁴Posvátná kongregace obřadů: O hudbě v posvátné liturgii (*Musicam sacram*). In: *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

projevuje např. gesty, postojem těla, odpověďmi, aklamacemi a také zpěvem. Dále je řečeno, že v určitých chvílích je záhodno zachovávat posvátné ticho.

Pokud mají mít věřící možnost aktivně se účastnit na zpěvech při liturgii - tzn. zpívat, vyvstává otázka, jakou funkci (pokud vůbec nějakou) mají plnit pěvecké sbory a scholy. Touto otázkou se dokument také zabývá. Chránové sbory a scholy mají být pilně podporovány a to jak při katedrálách, tak nejlépe i v menších kostelích a v seminářích. Některé části liturgie jim mohou být svěřeny ke zpěvu. Je to pravděpodobně i vhodné a to v případě, že lid není ze zpěvu zcela vyloučen. Dokument uvádí praktická doporučení, jak toho docílit.

V instrukci *Musicam sacram* se uvádí, že členové chránových sborů a schol jsou vlastně částí shromážděné obce věřících, kterým je svěřen zvláštní úkol. Je to vůbec poprvé, co sbor zpěváků není chápán jako součást kléru, ale jako součást shromážděných věřících. Jsou na ně také kladeny zvláštní nároky: „*Kromě hudební výchovy ať mají členové scholy také vhodnou výchovu liturgickou a duchovní. Náležitě provádění jejich liturgického úkolu nemá totiž být jen ozdobou posvátného úkonu a krásným vzorem pro věřící, ale mají z něho mít duchovní užitek i samotní členové scholy.*“¹⁵

Šestá kapitola se zabývá jazykem, který má být užíván při zpívaných liturgických úkonech. Zde je opět odkazováno na dokument *Sacrosanctum Concilium*, tedy 6e latina má být zachována, ale je z praktického důvodu užitečné nezřídka užívat i národních jazyků. V závěru dokumentu jsou pak v kapitole O nápěvech pro texty v národním jazyce stanovena pravidla a dána doporučení pro odborníky a skladatele. „*Nové nápěvy pro zpěvy textů v jazyce národním potřebují zajisté zkušenosti, aby dosáhly dostatečné zralosti a dokonalosti. Přesto je nutné vyhnout se tomu, aby se nic nedělo v kostele jen jako pokus, nic, co by znešvařovalo posvátnost místa a důstojnost liturgického úkonu a co by se přičilo zbožnosti věřících.*“¹⁶

¹⁵Posvátná kongregace obřadů: O hudbě v posvátné liturgii (*Musicam sacram*). In: *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

¹⁶Tamtéž

Kapitola 2

Požadavky na liturgickou hudbu

V této kapitole se budeme podrobněji věnovat všem nárokům, které církev na liturgickou hudbu klade. Jde nám zde nejen o přehledné shrnutí a snahu o pochopení veškerých požadavků, které vyplývají z předchozí kapitoly, ale také o konkretizaci těchto požadavků na liturgickou hudbu provozovanou v dnešní době. V souvislosti s tím je nezbytné, abychom neopomenuli uvést také vyjádření papežů posledních let k této problematice – tedy papeže Jana Pavla II. a Benedikta XVI. Nyní však přejděme k jednotlivým kritériím, které musí hudba mající ambice stát se hudbou liturgickou, splňovat.

2.1 Posvátnost

Liturgická hudba musí být posvátná. Tento požadavek je zdůrazňován ve všech církevních dokumentech 20. století. Ovšem, jak už jsme uvedli dříve, kategorie „hudebního posvátna“ prošla během předchozího století převratným vývojem. V dokumentu *Motu proprio* Pia X. bylo kritérium posvátnosti posuzováno v duchu stylového ideálu ceciliánského hnutí. Za tento ideál byl považován gregoriánský chorál a klasická polyfonie. Všechny ostatní formy jsou, dá se říci, pouze trpěny a čím více se vzdalují tomuto stylovému ideálu, tím méně jsou posvátné a tím méně jsou také vhodné pro liturgii. Mluví se zde tedy o posvátnosti formy (*sanctitas formae*). Hudba je posvátná tím, že je její forma odproštěna od všeho světského.

II. vatikánský koncil však chápání kritéria posvátnosti transformuje. Říká, že hudba je tím posvátnější, čím těsněji je spjata s liturgickým děním. Jinak řečeno hudba je posvátná, pokud zprostředkovává intenzivnější dialog mezi člověkem a Bohem, umocňuje modlitbu a posiluje jednotu účastníků. Zde lze navázat článkem Františka Kunetky vydaným v roce 2008 v časopisu *Psalterium*, v němž jeho autor popisuje vývoj chápání požadavku posvátnosti. Jako

další vývojový stupeň uvádí dokument, který vydala Mezinárodní společnost pro liturgickou hudbu *Universa laus* na generálním shromáždění v Gazzadě v roce 2003 s názvem „Hudba v křesťanských liturgiích“. Kunetka poukazuje na to, že v tomto dokumentu je pojetí posvátna „personalizováno“, jelikož se posouvá od formy a liturgického dění k samotným účastníkům.¹ Dokument říká, že neexistuje žádná posvátná hudba sama o sobě, ani žádný konkrétní druh hudby, ale že posvátné jsou živé hlasy pokřtěných věřících, kteří zpívají v Kristu a s Kristem a krása zpěvu tak souvisí s vnitřní krásou těch, kteří zpívají. Kunetka v souvislosti s těmito fakty konstatuje: „*Během jednoho století dochází tedy k desakralizaci formy ve prospěch nové mystiky, která vyvěrá z křesťanské existence.*“²

Kunetka tuto „novou mystiku“ popisuje tak, že díky vtělení Ježíše, jakožto věčného logu, dochází vlastně k rozboření hranice mezi posvátným a profánním a zakládá se tak zcela nová sakralita a mystika: „*Kdekoliv se křesťané shromáždí, aby v liturgickém dění zpřítomňovali Kristovo velikonoční tajemství, tam vzniká posvátný prostor, chrám, zde zaznívají posvátná slova, posvátná hudba.*“³ Toto pojetí „liturgické posvátnosti“ může být tedy pro tvůrčího umělce do jisté míry osvobozující, protože, jak uvádí autor tohoto článku, nepřipustnou se z tohoto hlediska stává pouze hudba, která by vyjadřovala absolutní protiklad toho, co se při liturgii děje, tedy ne hudba profánní, ale anti-sakrální. Zde je ovšem vhodné poznamenat, že se jedná o hledisko teologické, nikoliv hudebně estetické.

Církev však vždy kladla důraz, krom dalších požadavků, také na hudebně estetickou stránku liturgické hudby. Proto samozřejmě nelze říci, že při liturgii může zaznívat jakákoliv hudba, pokud není anti-sakrální. II. vatikánský koncil ustanovil, že jsou připuštěny všechny formy pravého umění, pokud mají náležitě vlastnosti. Tím, co je a co není pravé umění, se budeme zabývat později. Ony náležitě vlastnosti si Jiří Kub⁴ vykládá tzv. logickou

¹Srov. KUNETKA, František. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Křesťanské mysterium jako hermeneutický klíč k problematice sakrality*. 2008, roč. 2, č. 1, s. 9–10. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

²Tamtéž

³Tamtéž

⁴RNDr. Jiří Kub (*1958), vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu obor fyzika a stále v oboru pracuje, dlouholeté působení ve sboru a orchestru u sv. Jíjí v Praze, zájem o gregoriánský chorál jej přivedl přes prof. Venhodu a SSH do souboru Musica poetica, kde získal formaci v nejstarší hudbě latinské i daleko exotičtější. Zakládající člen SDH, v současnosti zpívá v Pražském katedrálním sboru a působí jako přední svatovítský choralista, jako jednatel zastupuje zájmy SDH ve společnosti Psalterium s.r.o., od roku 2001 působí ve Společné liturgické komisi pražské arcidiecéze a plzeňské diecéze, od roku 2004 jako řádný člen a sekretář komise. Jeho vzrůstající zájem o hudební publicistiku vyvrcholil na přelomu let 06/07 založením časopisu Psalterium, jehož je šéfredaktorem.

posloupností posvětitelná – posvátná. Hudba musí být nejprve posvětitelná, aby se mohla stát posvátnou. Vymežit, jaká hudba může být posvětitelná a jaká nikoliv, se ovšem jeví jako základní kámen úrazu. Jiří Kub konstatuje, že odpovědi na tuto otázku nejsou jednotné. Znovu se ptá, jestli můžeme u hudby pomocí jejích hudebních vlastností (formálních, estetických, hudebně-psychologických, sémiotických aj.) - tedy neteologických vlastností poznat, zda se jedná o hudbu posvátnou nebo ne. On sám zastává názor, že ano, přičemž říká, že se v tomto případě nelze odvolávat na tradici. „*V historii církev jakýkoliv žánr, který nakonec s otevřenou náručí přijala, nejprve urputně odmítala. Odmítala jak ústy odborníků a myslitelů, tak samotného magisteria. Tedy to, že nějaká hudba byla (třeba právem) odmítána jako liturgická z důvodu neposvátnosti před sto lety, znamená jen to, že dneska to může být úplně jinak.*“⁵ Jako problematické vidí vyjádření Pia X. v Motu proprio o tom, že liturgická hudba se má blížit svým rytmem, inspirací a svou lahodou gregoriánské melodice. Dle Jiřího Kuba se zde Pius X. nevyjadřuje jako teolog, liturg či morální autorita, ale jako estetik přelomu 19. a 20. století, což mu již z jeho pravomoci nepřísluší. Proti takto pojímanému požadavku posvátnosti vystupuje také František Kunetka a považuje ho za „pseudosakrální“. V tomto se oba autoři shodnou. Neshodnou se ovšem v odpovědi na výše zmíněnou otázku: Podle jakých kritérií můžeme určit, která hudba je posvětitelná a která nikoliv? Různosti názorů na tuto problematiku se budeme věnovat v páté kapitole.

Posvátnou se stane hudba posvětitelná funkčním zařazením při posvátné liturgii. To znamená, že i např. gregoriánský chorál, který je prováděn koncertně mimo rámec liturgického obřadu, není posvátnou hudbou. Posvátná hudba tak vlastně nikdy nemůže být znesvěcena, protože v situaci, kdy by mohla být znesvěcena, se posvátnou vůbec nestane. Kub uvádí, že cíl liturgické hudby, tedy oslava Boha a posvěcení věřících, se však uskutečňuje až vnitřním postojem jednotlivých účastníků. „*Ani správně vybraná píseň z mešních zpěvů při správné liturgické příležitosti nesplní svůj účel, pokud je zpívána mechanicky a posluchači ji pouštějí jedním uchem dovnitř a druhým ven.*“⁶

V souvislosti s problematikou posvětitelnosti, posvátnosti a uskutečňováním cíle liturgické hudby vidí Jiří Kub analogii s teorií o přenosu informace. Uvádí, že informace má tři aspekty: Syntaktický, který se zabývá tím, jakých

⁵KUB, Jiří. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Polemika s F.K.: Spor nebo nepochopení?*. 2008, roč. 2, č. 5, s. 20–21. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

⁶KUB, Jiří. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Posvátnost v hudbě: Několik poznámek JiKu*. 2008, roč. 2, č. 1, s. 10–11. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

výrazových prostředků může být užito. Druhý pragmatický aspekt se zabývá tím, jak a kdy se těchto výrazových prostředků užije a jak komunikace probíhá a třetí sémantický aspekt vyhodnocuje, jak je takové komunikaci porozuměno, co říká. Toto do jisté míry koresponduje s výše zmíněným, přičemž cíle posvátné hudby může být dosaženo až třetím stupněm (sémantický aspekt). Oba dva předcházející stupně jsou však jeho nutným předpokladem. Jiří Kub touto strukturalizací podkládá své tvrzení, že jednotlivé dokumenty se navzájem nevyklučují, ale naopak se navzájem organicky doplňují. Pouze hovoří o různých aspektech téhož. Motu proprio papeže Pia X. se snaží odpovědět na otázku, jakou hudbu při liturgii provozovat, z čeho vybírat, klade tedy důraz na syntaktický aspekt. *Sacrosanctum Concilium* II. vatikánského koncilu se zase více zabývá pragmatickým aspektem, dalo by se říci dramaturgickou stránkou této problematiky, tedy při jaké příležitosti a jak tuto hudbu provozovat. Dokument *Universa laus* řeší otázku, jak posvátnou hudbu vnímat a vnitřně prožívat, aby bylo dosaženo jejího cíle.

Na závěr tedy můžeme shrnout, že dokumenty upřednostňují různé aspekty požadavku posvátnosti v liturgické hudbě. Je přirozené, že se zabývají těmi aspekty posvátnosti, které se zdály být v dané době nejpálčivější. Problematika chápání posvátnosti je stále předmětem diskuzí.

2.2 Uměleckost

Dalším požadavkem na liturgickou hudbu je uměleckost. Hudba užitá při liturgii by měla být pravým uměním. Je proto nezbytné, abychom se nejprve alespoň pokusili stručně nastínit, co je obecně chápáno pod pojmem umění. Jde o široký, mnohotvárný a proměnlivý pojem, který je těžké přesně definovat. Pokusů o definování a jasné vymezení toho, co je a co už není umění a snah o vytvoření této hranice, je mnoho. To však dokládá především fakt, že jde o věc velmi nesnadnou. Tato práce se přesto pokusí o jakési stručné a základní nastínění této otázky, jelikož úzce a zásadně souvisí s tématem této bakalářské práce a proto je nutné se jí zaobírat.

Podle Ottova slovníku naučného je umění „*úmyslné tvoření nebo konání, jehož výsledek nad jiné výtvořiny a výkony vyniká jistou hodnotou již při pouhém nazírání a vnímání, tj. hodnotou estetickou.*“⁷ Co to je estetická hodnota? Některé tradiční koncepce přisuzují hodnotě povahu nadčasovosti, trvalosti. Strukturalistické pojetí z 20. století hodnotu relativizuje a operuje s termíny jako estetická potřeba, funkce, norma a hodnota. Významným představitelem strukturalismu byl Jan Mukařovský, který dochází k závěru, že

⁷ *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Dvacátýsmý díl. Doplňky.* Praha: Paseka, 2002, 1149 s. ISBN 80-7203-423.

ačkoliv si umělecká tvorba zachovává svůj ráz hledání dokonalosti, nezůstává estetická hodnota beze změny po celou dobu existence, ale kolísá. Zjednodušeně říká, že estetická hodnota je dána hodnocením člověka, které může být vždy jak subjektivní tak objektivní. Estetické hodnocení je určováno estetickou normou a také estetickou potřebou. Estetická norma je historicky proměnný faktor, který je závislý na vývoji společenských vztahů a proto má také nadindividuální platnost. Jako typický příklad uveďme paralelní kvintové postupy v hudbě, které jsou jedním normativním systémem zakazovány a v jiném zase třeba preferovány, přičemž z hlediska estetické normativnosti je relevantní a vždy rozhoduje pouze to, jestli se tyto postupy líbí či nelíbí. Strukturalismus jednotlivých termínů používá ve vztahu mezi hodnotícím subjektem (což je v našem případě člověk) a hodnoceným objektem (umělecké dílo, skladba, píseň atd.): „*Subjekt a objekt vytvářejí svou interakcí strukturované prostředí, vlastně specifický systém, přičemž oba představují rovněž strukturované entity. Motivací či motorem dynamiky této interakce je potřeba, kterou má subjekt (může jít ovšem i o celý trs či strukturovaný systém potřeb). Tuto potřebu (či tyto potřeby) saturuje subjekt osvojováním určitého objektu (či více objektů). Objekty v dané interakci fungují vůči subjektu, tj. naplňují jistým způsobem jeho potřeby. Aby byly potřeby naplněny fungováním adekvátních objektů, musí subjekt disponovat určitým povědomím o vlastnostech takovýchto objektů: vytváří si tedy příslušné normy. Je-li potřeba díky uplatněné normě funkčně naplněna, stává se objekt pro subjekt hodnotou.*“⁸

Pojem estetická hodnota je pak těsně svázán s pojmem estetická funkce. Funkci obecně chápe Jan Mukařovský jako aktivní vztah mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá. Hudba, pokud má být uměním, by tedy měla v každém případě vždy plnit funkci estetickou. Je však zřejmé, že často je hudba komponována, aby plnila také další i mimohudební funkce. V kontextu s otázkou, jakou má hudba funkci, rozlišujeme mezi hudbou absolutní, autonomní a funkcionální.

Pojem absolutní hudba se objevil ve čtyřicátých letech devatenáctého století a byl předmětem mnoha diskuzí. „*Absolutní hudba byla považována za čistou hudbu, nic jiného než hudbu, oproštěnou od všeho, co by mohlo z vnějšku ovlivnit a narušit její spočívání v sobě samé.*“⁹ Hudební vědec Hans Heinrich Eggebrecht¹⁰ ve své knize *Hudba a krásno* říká, že jde o hudbu, která

⁸FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2001, s. 86–87. ISBN 8021025751.

⁹EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 62. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

¹⁰Hans Heinrich Eggebrecht (*1919) hudební vědec, narodil se v Drážďanech, studoval hudbu a později hudební vědu, filosofii a germanistiku, působil jako docent na universitách

je odproštěna od čehokoliv mimohudebního, např. textu, programu, divadla atd. a jejím charakteristickým znakem je bezpojmovost. Specifičnost hudby se tedy zakládá na tom, že je to umění, které sestává z tónů. Pouze a jedině z tónů se skládá hudba instrumentální, která je paradigmatem hudby absolutní. Na pojetí absolutní hudby byly ve své době jak pozitivní tak negativní reakce. Eggebrecht konstatuje, že ačkoliv jde jistě o zajímavý náhled na hudební umění v té nejčistší podobě, ztratil tento pojem ve 20. století na aktuálnosti a ukázalo se, že šlo o historicky podmíněnou záležitost.

Autonomní hudba je hudba, která je oproštěna od funkcí, hlavně od společenských funkcí, které hudbu přetvářejí, aby ji učinily pro sebe použitelnou. Jedná se tedy o kategorii sociologickou, na rozdíl od hudby absolutní, která je bytostně estetickou kategorií. Eggebrecht říká, že idea autonomní hudby vzniká jako reakce na extrémní funkcionalizaci hudby 20. let 20. století, tedy na tzv. „užitnou hudbu“ (německy Gebrauchsmusik) a také funkcionalizaci hudby totalitních režimů, které následovaly.

Hudba funkcionální je tedy hudba, která je účelově určená, plní nějakou funkci. Je to hudba, která nemá být poslouchána pro ni samou, ale z nějakého mimohudebního důvodu. V případě liturgické hudby se tedy také jedná o hudbu funkcionální, jelikož jejím cílem je oslava Boha a posvěcení věřících. Pokud se nad problematikou dále zamýšlíme, vyvstává nám otázka, jaká hudba funkcionální není, respektive jestli existuje hudba, která není komponována nebo hrána za nějakým účelem? Eggebrecht na tuto otázku odpovídá: „*Hudební autonomie nikdy neexistovala a nemůže existovat, protože neexistuje nic v „upravdě“ hudebního, jež by bylo konstantní a izolované. Autonomní hudba je hluboce ideologický pojem. Který dospěl – navíc v polemicky vylučujícím nároku – k nejextrémnějšímu vyjádření v darmstadtském serialismu po roce 1950, tedy ovšem podněcován porážkami a zklamáními, které způsobila funkcionalizovaná hudba totalitní společnosti.*“¹¹

Z výše řečeného vyplývá, že jak liturgická hudba, tak hudba populární, jejichž vztahem se v této práci zabýváme, jsou komponovány či interpretovány tak jak jsou, vždy na základě určité intence. Rozpoznat tuto intenci a být si jí vědom je základní předpoklad k pochopení problematiky populární hudby a jejím užitím jako hudby liturgické.

Než se však této problematice budeme věnovat dále, je třeba si zodpovědět, zda je požadavek uměleckosti v liturgické hudbě aktuální a platný i v dnešní době. Na tuto otázku nám odpovídá jak papež Jan Pavel II. ve svém

v Erlangenu a v Heidelbergu a jako profesor na universitě ve Freiburgu. Svě teoretické práce věnoval hudbě středověku, Heinrichu Schützovi, Mozartovi, Beethovenovi, Bachovi, Mahlerovi a dalším osobnostem a hudebně vědným otázkám.

¹¹EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 62. Eseeje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

dopisu k 100. výročí Motu proprio *Tra le sollecitudini* o posvátné hudbě z roku 2003 tak i papež Benedikt XVI. ve svých spisech. Papež Jan Pavel II. všechny požadavky, které byly ustanoveny v Motu proprio a následně pak v konstituci II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium*, aktualizuje a potvrzuje. (srov. Dopis). Benedikt XVI. se k tomuto tématu vyjadřuje (ještě jako Joseph Ratzinger) v několika dílech a je znám tím, že umělecky hodnotná hudební umění při liturgii podporuje a příklon k užité hudbě v liturgii vnímá jako její ochuzení.

2.3 Všeobecnost

Dalším požadavkem na liturgickou hudbu je všeobecnost. Liturgie je pro všechny, bez rozdílu národnosti, původu, vzdělání, kultury atd. V Motu proprio je požadavek všeobecnosti postaven negativně, totiž, že liturgická hudba nesmí na nikoho z jiných národů či společenství působit nepříznivým dojmem. Z tohoto požadavku také vyplývá, že pokud má být do jisté míry srozumitelná pro všechny, musí být „jednoduchá“. Požadavek uměleckosti nesmí dosáhnout takové podoby, kdy se umění stává pochopitelné pouze pro určitou elitní skupinu „zasvěcených“ odborníků. V takovém případě, jak uvádí Ratzinger, se běžnému člověku často nabízí jako východisko kýč. V souvislosti s tím Joseph Ratzinger také upozorňuje na to, že jednoduchost liturgie se nevyznačuje banálností a laciností. „*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, nejvyšší zralosti.*“¹² A dodává, že tato zralost může být na mnoha stupních, ale nikdy k ní člověk nemůže dospět, pokud se vydá cestou duševní nenáročnosti.

Požadavkem univerzálnosti však II. vatikánský koncil nemyslel uniformitu, jednotvárnost. Naopak má být uplatňována rozmanitost možností. Proto v katedrále má mít liturgie slavnostnější ráz a je tedy vhodné, aby liturgická hudba byla po umělecké a interpretační stránce náročnější a dokonalejší než je to za běžných podmínek možné ve farním kostele, přičemž je jasné, že i tam bude mít umění různé stupně podle příležitostí a okolností.

¹²RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 21. DOI: ISSN 1213-6301.

2.4 Účast věřících na liturgii

Aktivní účast lidu na liturgii je dalším požadavkem, který byl v souvislosti s vývojem minulého století církevními dokumenty ustanoven. Jak již bylo předjímáno, jde o požadavek, který je z praktického hlediska nesnadné splnit, pokud mají být zachovány současně všechny další požadavky, konkrétně pak především požadavek uměleckosti v hudbě. Shromáždění věřící už nejsou chápáni pouze jako přihlížející liturgickému obřadu, který vykonávají klerikové, ale oni sami, jako společenství, jako lid, jako součást jednoho celku – církve, konají bohoslužbu. Proto je žádoucí, aby se jí aktivně účastnili. Tím je míněno, mimo jiné, aby se aktivně podíleli na zpěvu. Zde však vzniká evidentní rozpor mezi nárokem umění a požadavkem aktivní účasti. V pokoncilní praxi došlo k fatálnímu zúžení, jelikož vznikl dojem, že aktivní účast je pouze ta, kdy člověk projevuje evidentní aktivitu na venek, tedy zpívá, odpovídá, provádí příslušná gesta. Proto konstituce *Musicam sacram* rozlišuje mezi účastí vnější a vnitřní. Joseph Ratzinger zdůrazňuje, že je nutné, aby vnitřní účast byla chápána jako rovnocenná s účastí vnější. Ptá se, „*proč má být činností jen mluvení, a ne také poslouchání, přijímání smysly a duchem, duchovní spolurealizace? Není vnímání, přijímání zaujetí nic aktivního?*“¹³ Jak vyplývá z dokumentů magisteria, zpěv celého věřícího lidu má v liturgii své opodstatněné místo a je žádoucí. Ovšem také z nich vyplývá, že svojí zástupnou úlohu mají nadále plnit též chrámové sbory a scholy, proto je nutné vyvíjet snahu o tuto koexistenci. Jak ukazuje praxe, je právě toto jeden z úkolů, který se vždy nedaří vhodně realizovat.

¹³RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 22. DOI: ISSN 1213-6301.

Kapitola 3

Vymezení pojmů artificiální a nonartificiální hudba

Termín nonartificiální hudba se začal v české hudební terminologii používat v 70. letech 20. století v návaznosti na německou hudební terminologii již zmíněného muzikologa Hanse Heinricha Eggebrechta, který charakterizoval rozdíl mezi hudbou artificiální a funkcionalní. Zavedení pojmů artificiální a nonartificiální hudba je reakcí na sílící potřebu rozlišovat a klasifikovat stále více rozvětřující a členící se hudební oblast. Jinak řečeno, tyto dva termíny zobrazují skutečnost, že v oblasti hudby lze víceméně rozlišit mezi dvěma základními sférami – hudbou artificiální a nonartificiální. Tyto dva výrazy jsou si protipólem a jedná se o podobné vymezení polaritů mezi termíny vysoké a nízké umění, hudba vážná a hudba zábavná (německy E-Musik a U-Musik, což je zkratka pro ernste Musik a Unterhaltungsmusik), hudba umělecká a hudba populární (v anglosaských zemích často používáno termínů art music a popular music) nebo hudba umělecká a bytová (termín pocházející z ruské hudební terminologie), nonartificiální hudbou je též míněná tzv. „užitná“ hudba (Gebrauchsmusik) atd. Toto rozčlenění hudby je z dnešního pohledu považováno za samozřejmé, nebylo tomu tak ale vždy. Zjednodušeně řečeno jde o fenomén posledních dvou století, kdy jako počáteční impuls jejího strmého vývoje můžeme označit průmyslovou revoluci v 18. a 19. století, přičemž k nejvýraznějšímu rozestupu mezi oběma sférami - hudbou artificiální a nonartificiální - dochází na přelomu 19. a 20. století v souvislosti se zrodem hudby jazzového okruhu.¹

Je jasné, že tyto dvě hudební oblasti neexistují separovaně, ale že se navzájem prolínají a společně koexistují. Někdy je velmi komplikované jasně

¹Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu. 2.*, nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 9–10. ISBN 80-244-1256-x.

určit, zda jde o hudbu umělečnickou a zda už nikoliv. Ivan Poledňák poukazuje na to, že tyto dvě oblasti nelze v hudbě chápat jako dichotomii, tedy něco navzájem se vylučujícího, ale jako tzv. typologickou polarizaci, tedy že jednotlivé oblasti se liší v menším či větším zastoupení těch nebo oněch rysů. Přesto a právě proto je vhodné si vymezit a charakterizovat, co je obecně chápáno pod pojmem umělečnická a co pod pojmem nonumělečnická hudba.

Pod pojmem umělečnická hudba většina lidí chápe hudbu, která se provozuje v koncertních sálech, v operních divadlech či v hudebních školách a je dílem „velkých“ hudebních skladatelů, profesionálů ve svém oboru. Poledňák dále definuje umělečnickou hudbu těmito znaky:

- usiluje o zprostředkování závažných myšlenkových poselství
- často proklamuje, že nechce bezprostředně sloužit nějakým dílčím, chvílkovým, mimouměleckým cílům, ale naopak vyhledává své výsostné umělecké inspirace
- rodí se v relativně souvislé evropské (euroamerické) umělecké tradici sahající hluboko do minulosti a rozvíjí tuto tradici plynule, což ale neznamená, že bez kontroverzí
- žije v kontextu tzv. „krásných umění“ (tedy souběžně s poezií, dramatem, výtvarnictvím, divadlem atp.), je studovaná a ceněná tradiční hudební historiografií a muzikologií a těší se společenskému uznání a respektu, což lze označit jako jeden z projevů vysoké kultury²

V návaznosti na výše zmíněné bychom mohli pak hudbu nonumělečnickou vymezit jako veškerou ostatní hudbu, která nesplňuje výše uvedené podmínky, což, nutno podotknout, by bylo vymezení velice striktní. Pod pojmem nonumělečnická hudba se obecně obvykle chápe hudba lidová, charakteristická svou neprofesionalitou, ztvárňující často témata „všedního dne“, neusilující o nějakou nadčasovou hodnotu, ale spíše se snažící rychle a snadno zalíbit a mít ohlas. Poledňák ve své práci uvádí v poznámce pod čarou tyto znaky, typické pro hudbu nonumělečnickou:

- typově standardizovaný základ tvorby
- zeslabený význam jedinečnosti hudební skladby a zvýraznění podílu interpretace
- spontánnost vnímání a spotřeby

²Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu. 2.*, nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 9–10. ISBN 80-244-1256-x.

- bezprostřední a záměrné psychofyziologické působení
- zdůrazněná sociální funkčnost
- široká (a zároveň zcela konkretizovaná) společenská spotřební základna
- totální a dobrovolné včlenění do sociálně ekonomických struktur dané konkrétní společnosti a relativní konformita s nimi³

Jak již bylo řečeno, Poledňák v souvislosti s vymezováním rozdílu mezi hudbou artificiální a nonartificiální konstatuje, že v mnoha případech nelze striktně určit, do jaké oblasti daný žánr či hudební dílo spadá a že existuje mnoho přechodových oblastí, už jenom z toho důvodu, že nelze toto dělení do dvou tříd určit pouze jedním kritériem, ale jde o soubor kritérií. Obecně se ale hudba nonartificiální dělí do několika subsfér. Podle Poledňáka patří do oblasti nonartificiální hudby hudební folklor, tradiční populární hudba a moderní populární hudba. V této práci však pojem populární hudba zahrnuje všechny tyto tři podoblasti, což však neznamena, že bychom měli na mysli automaticky pouze hudbu nonartificiální, jelikož, jak sám Poledňák uvádí, i hudba populární zahrnuje díla, která lze označit jako artificiální a umělecky hodnotná, byť jich není mnoho.

Snaha o vymezení rozdílu, ale také vztahu, mezi artificiální a nonartificiální hudbou je velice užitečná a z hlediska této práce také nutná, protože se později budeme ptát, zda právě tyto znaky, kterými se vyznačuje nonartificiální hudba, jsou slučitelné s požadavky na hudbu liturgickou. Zda má křesťanská populární hudba nějaká specifika, kterými se liší od populární hudby všeobecně. Zároveň se též samozřejmě můžeme ptát, jestli jsou znaky artificiální hudby též slučitelné se všemi požadavky kladenými na liturgickou hudbu, což sice není tématem této práce a všeobecně se má za to, že ano, přesto zmiňme požadavek aktivní účasti lidu na zpěvu při liturgii, který artificiální hudba často neumožňuje praktikovat a též jeden z jejích znaků, totiž ten, že nechce bezprostředně sloužit nějakým dílčím, chvilkovým, mimouměleckým cílům, ale naopak vyhledává své výsostné umělecké inspirace. Liturgická hudba má také jiný a primární cíl, nýbrž má oslavovat Boha a posvěcovat a vzdělávat věřící. Ovšem otázkou je, zdali tento cíl artificiální hudba vylučuje nebo podmiňuje, přičemž podstata věci naznačuje, že podmiňuje. Vylučuje se tím ale zároveň možná účast nonartificiální hudby na liturgii, jejíž potřeba pramení právě z toho, že se věřící chtějí aktivně účastnit liturgie, která je pro ně srozumitelná a tato hudba jim to umožňuje?

³Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu. 2.*, nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 9–10. ISBN 80-244-1256-x.

Kapitola 4

Křesťanská populární hudba

4.1 Nástin historie a vývoje

Za počátek či prapůvod současné křesťanské populární hudby jsou považovány černošské spirituály. Černošský spirituál je afroamerická píseň, která zpravidla nese nějaké křesťanské duchovní poselství. Tento druh hudby pochází z dob amerického kolonialismu a s ním souvisejícím otroctvím, kdy otrokářské lodě převážely za nelidských podmínek domorodce ze západního pobřeží Afriky do Ameriky. Zde se stali otroky a byli nuceni pracovat na plantážích či ve městech. Otrokům nebylo dovoleno vzdělávat se, ale mohli navštěvovat křesťanské bohoslužby, což zásadním způsobem ovlivnilo církve v Americe. Černoši se často setkávali po oficiální bohoslužbě, aby zpívali, tancovali a bubnovali, tak jak byli zvyklí z Afriky. Tato shromáždění byla někdy provozována tajně, protože otrokáři bubnování a tancování zakazovali. Z těchto nesvobodných podmínek se zrodil druh písně – černošský spirituál – který zásadním způsobem ovlivnil některé později rodící se proudy populární hudby.

Spirituály byly improvizované zpěvy, charakteristické „dialogem“ mezi předzpěvákem a ostatními (jedná se o model call and response neboli zvolání – odpověď), zpívanými většinou unisono a často za doprovodu tleskání a dupání do rytmu. Tyto zpěvy se předávaly z generace na generaci, promítala se v nich situace černošů a typickým námětem proto byla touha po svobodě, vyvedení Židů z egyptského otroctví, poselství Ježíše Krista v evangeliu Nového zákona atd. „*Pro Afričany měl zpěv takřka výhradně sakrální charakter – když si zpívali, modlili se. A jako směsice afrických tradic a bílých kostelních žalmů vznikají spirituály.*“¹ V roce 1865 bylo zrušeno otroctví, ale

¹Historie spirituálů. ZIRHUT, David. *Spirituály* [online]. 2006 [cit. 2013-05-24]. Dostupné z: <http://www.spirituality.cz/content/view/5/7/lang,cs>

tradice černošských spirituálů získávala na oblibě a podstatně se promítla do nově rodících se žánrů populární hudby na přelomu 19. a 20. století, jímž byly (spirituálům nejbližší) gospel, blues a jazz. Gospel (v překladu znamená evangelium – dobrá zpráva) je duchovní hudba vycházející z tradice černošských spirituálů, která se rodí na počátku 20. století v černošských kostelech ve Spojených státech. Jde o hudební žánr, který se vyznačuje dominantním zastoupením vokálních hlasů a od spirituálů se liší, kromě jiného historického pozadí, především používáním hudebních nástrojů, jako byly kytara, klavír a tamburína. Gospely byly dílem jednoho člověka, měly osobní charakter v tom smyslu, že se v nich již tolik nepromítala politická situace, ale více se vyjadřoval svůj osobní vztah k Bohu, svoje pocity, prosby a modlitby. Počáteční období vzniku gospelu, tedy přechod od spirituálů ke gospelu, se nazývá Transitional neboli přechodné a jde o období od počátku 20. století do 30. let. Později ve 40. a 50. letech popularita gospelu postupně roste a jde již o samostatný hudební směr. Až do 70. let se jedná o tzv. Traditional gospel. Avšak díky jeho velké oblibě dochází k jeho komercializaci. Gospel zpívají jak muži, tak ženy a tento žánr se stává stále více oblíbený i u nevěřícího publika. Vznikají gospelová kvarteta, která výrazně ovlivňují americkou popovou kulturu, a později také gospelové sbory. Významným mezníkem v historii gospelu je rok 1969, kdy Edwin Hawkins Singers vydaly nahrávku starého baptistického spirituálu Oh, Happy Day s novými aranžemi, který se v této podobě stal známým po celém světě. Od této doby jde již o tzv. Contemporary gospel, který je rozvinut o další hudební nástroje – elektrickou kytaru, baskytaru, bicí, piano a také Hammondovy varhany².

Na počátku 20. století též vznikají další hudební žánry, které byly ovlivněny africkými hudebními prvky, a sice jazz a blues. Blues je vlastně světská větev spirituálů a gospelů. Tento hudební žánr zásadně ovlivnil vývoj populární hudby. Jako významného představitele tohoto hudebního stylu uvádí Pavel Šupol³ Raye Charlese. *„Ray Charles se jako první odvážil nahrát píseň, I 've Got a Women, která zněla jako gospel, ale místo gospelového textu o touze po nebi, kam všichni kráčíme, o touze po Kristu a víře v něho, která nám pomáhá přemoci lidskou osamělost, strach a bolest, je toto poselství na-*

²Hammondovy varhany jsou elektromechanický hudební nástroj (elektrofon), jejichž první prototyp vyrobil v dubnu 1935 hodinář Laurens Hammond, původním záměrem bylo najít levnější alternativu pro kostelní píšťalové varhany, Hammondovy varhany dnes nacházejí nejčastěji uplatnění hlavně v jazzu, blues, rocku a gospelu.

³P. Pavel Šupol (*1977) vystudoval obor Pozemní stavitelství na VUT v Brně a poté nastoupil na přípravu ke kněžské službě spojenou se studiem teologie na CMTF UP v Olomouci. V průběhu studia spolu s dalšími bohoslovci založil v roce 2005 projekt „Křesťans a hudba“ (www.hudba.signaly.cz), cílem tohoto projektu je informovat veřejnost o současné křesťanské hudební scéně. V roce 2009 byl vysvěcen na kněze.

hrazeno touhou po ženě, pomoc a naději v těžkých životních situacích vkládá do druhého člověka a sebe sama. Charles sám ovlivněný gospelovými kvartety nebo zpěváky si splnil sen o tom, že tuto hudbu určenou úzkému okruhu křesťanských posluchačů představí širšímu publiku, byť za cenu vynechání podstaty gospelu – hlásání radostné zvěsti. I přes odmítnutí křesťany Charles dokázal, že se gospelová hudba dá dobře prodávat, pokud mluví spíše o lidských potřebách než o Bohu.“⁴

Dále se populární hudba začíná velice rychle rozvíjet a větvit do mnoha hudebních stylů, které se navzájem ovlivňují. Jde o problematiku poměrně složitou, a proto v další podkapitole jen stručně charakterizujeme ty hudební styly, které jsou pro křesťanskou populární hudbu typické, se zaměřením na české prostředí.

Podstatné je, že s rozvojem hudebního průmyslu ve 20. století se ukázalo, že křesťanské myšlenky, postoje a náměty v nově se větvcí linii populární hudby nepřináší významnou vidinu zisku a proto lze s trochou nadsázky říci, že křesťanská populární hudba až na pár výjimek zůstala tohoto průmyslu ušetřena a díky tomu se v 1. polovině 20. století nijak významně dál nerozvíjí a zůstává tam, kde se zrodila, v kostelech Spojených států amerických a odtud se do Evropy dostává velmi pozvolna. Myšlenka použít populární hudbu s křesťanským či liturgickým textem při liturgii přichází do Evropy až později, konkrétně první pokusy lze vysledovat v 50. letech. Schubert⁵ popsal v roce 1976 situaci takto: *„Novým prvkem v církevní hudbě je od pol. 20. stol. církevní populární hudba. Sotva má své předchůdce, nechceme-li mezi předky tohoto stylu počítat lidové melodie Armády spásy doprovázené na kytaru či „písni království“ svobodných církví. Hlavní podnět vzešel z negro spirituals, pro něž se v Evropě našel otevřený zrak a sluch teprve po Druhé světové válce. Instrumentarium jazzu a jemu příbuzných forem, totiž sólový zpěv, dechové a klávesové nástroje, bicí a bas, tvořilo zvukový rámec pro množství nově vzniklých písní a jiných zpěvů, zvukový rámec i pro doprovod posluchačů zpívajících spolu. Zdálo se, že se této hudbě podařilo překonat izolaci církve a církevní hudby, neboť „celý svět“ takto muzicíroval a poslouchal tuto hudbu, ať už šlo o bands, combos, diskotéky, obchodní domy, restaurace, autorádia a walkmany. Tak se stal sacro pop hudbou, která ovládala církevní akce mládeže a její církevní dny.“⁶*

⁴ŠUPOL, Pavel. *Křesťan a hudba: křesťanské aspekty současné populární hudby jako součást výchovy mládeže*. 2. vyd. Olomouc: Jiří Brauner, Kartuziánské nakladatelství, 2008, s. 34. ISBN 9788086953625.

⁵Dietrich Schubert (*1931) je přední německý chrámový hudebník a evangelický teolog.

⁶Církevní hudba. SCHUBERTH, Dietrich. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1976 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/odjinud/hudba_v_

Historie a vývoj křesťanské populární hudby v 2. polovině 20. století jsou přirozeně těsně spjati s historií a vývojem populární hudby všeobecně. Dnes je nejčastěji pod pojmem křesťanská populární hudba míněn jakýkoliv styl či druh populární hudby, který se od té tzv. „sekulární“ populární hudby liší prakticky pouze významem textu. Z toho vyplývá, že se jedná o hudbu, která musí být vázaná na slova, a tudíž nejpřirozenější hudební formou je píseň. Křesťanská populární píseň má mnoho podob, charakteristická je však svým obsahem, sdělením či poselstvím, které nese. Námětem pro zhudebnění takové písně jsou často křesťanské hodnoty, teologické pravdy, biblické texty, vyjádření chvály a díky Bohu atd.

4.2 Křesťanská populární hudba u nás

Touha užít populární hudbu při liturgii byla u nás o to silnější, jelikož, jak dokládá mnoho pamětníků, se jednalo o jistou formu vzdoru proti tehdejšímu komunistickému režimu. Iniciativa vycházela obvykle od mladých křesťanů. Vliv II. vatikánského koncilu, který se snažil reagovat na potřeby doby a zmírnění represivní politiky v 60. letech vrcholící v událostech Pražského jara 1968 zapříčiňují, že se do Československa začínají dostávat křesťanské populární písně ze zahraničí, které se někdy opatřují českým textem a vznikají také nové písně domácích autorů mající různou kvalitu. Za nejstarší zpěvník křesťanských populárních písní u nás lze označit soubor Nová křesťanská píseň, který obsahoval jak písně ze zahraničí tak písně domácí. Užití těchto písní při liturgii se setkávalo s rozporuplnou odezvou, nicméně z dnešního pohledu můžeme říci, že se tomuto typu hudby podařilo prosadit a to navzdory (nebo možná do jisté míry díky němu) období normalizace, které následovalo. Vladimír Koronthály⁷ zmiňuje jako jednu z prvních křesťanských populárních písní, která se objevila při liturgii u nás, píseň Bůh je záštita má. Koronthály popisuje vývoj a způsob šíření dalších písní tohoto druhu za komunismu. Písně se nejprve šířily formou opisování, bez udání autora. Časem se i starší lidé chopili iniciativy a některé písně postupně při bohoslužbě „zdomácněly“. Našli se lidé, kteří byli schopni tajně vydat sbírku těchto tzv. rytmických písní, což umožňovalo jejich plošnější rozšíření. Na základě toho je nutné si uvědomit, že vývoj křesťanské populární hudby u

liturgii.htm

⁷Vladimír Koronthály (* 1951) je český muzikolog a bývalý politik, v 90. letech 20. století poslanec České národní rady a Poslanecké sněmovny za Křesťanskodemokratickou stranu, později za KDU-ČSL, později místostarosta Prahy 1 a kancléř pražského arcibiskupství. Jako člen interdiecézní komise se významně podílal na vzniku zpěvníku křesťanských písní Hosana.

nás byl výrazně ovlivněn tehdejší politickou situací. Komunistický režim tuto hudbu „obohacuje“ o rozměr pocitu nesvobody člověka. Přemysl Rut⁸ tento fakt velice trefně komentuje slovy: „*Bylo jistě jen otázkou času, kdy se i v českých křesťanských písních projeví vliv černošských spirituálů. Žánr, o němž se kromě černých otroků nepochybně zasloužili i bílí misionáři ze staré Evropy, se tak vrací zpátky přes oceán. Uvědomíme-li si, že české překlady, parafráze a ohlasy spirituálů vznikaly v době, kdy se vírou projevovala touha po vysvobození nejen v transcendentním, ale i v světském, ba politickém smyslu, pochopíme sílu a přirozenost tohoto vlivu snáze.*“⁹

Mezi první scholy, které provozovaly křesťanskou populární hudbu při liturgii u nás, patří např. skupina Poutníci od kostela Božského srdce Páně na Vinohradech, nebo Rytmická skupina z kostela sv. Josefa na Malé Straně nebo schola Giovanni působící při kostela sv. Kříže na Příkopech. Za minulého režimu mohly však tyto a další křesťanské scholy provozovat svoji činnost pouze tajně.

Po Sametové revoluci se však křesťanská populární hudba ocitá v nové situaci. Reakcí na ní vychází v roce 1993 zpěvník Hosana, jež obsahuje přes 400 písní různé kvality, které prošly selekcí z asi 1200 nashromážděných křesťanských písní vzniklých v posledních čtyřech desetiletí a ačkoliv následovalo mnoho dalších podobných počinů, jedná se asi o nejznámější zpěvník tohoto druhu u nás. Každá píseň v něm je opatřena poznámkou, zdali je vhodná pro bohoslužbu a pokud ano, tak ke které její části. Později vyšla také Hosana 2 a 3. Z dalších zpěvníků obsahujících křesťanské populární písně, které byly v Čechách po revoluci vydány, jmenujme např. zpěvník Koinonia, edici zpěvníků Celým srdcem, která nyní obsahuje již pět dílů, zpěvník Učedníci (od stejnojmenné křesťanské kapely Učedníci), Hlahol – zpěvník známý především ve skautském prostředí, či jeden z novějších zpěvníků Ty jsi důvod 1 a 2, který nese podtitul "současné světové chvalo zpěvy".

4.3 Žánry křesťanské populární hudby v Čechách

Dnes již můžeme říci, že i u nás pojem křesťanská populární hudba zahrnuje všechny hudební styly populární hudby např. i rap¹⁰ či metal¹¹. Při

⁸Prof. Přemysl Rut (*1954) je český klavírista, zpěvák, divadelní režisér, herec, spisovatel-esejista, básník, dramatik, redaktor-publicista a divadelní pedagog.

⁹Pop - musica sacra. RUT, Přemysl. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1998 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm

¹⁰Např. mladý rapper z Pardubic, který je znám pod pseudonymem Kalwich, vystoupil mimo jiné na křesťanském festivalu VOX 2012 nebo na multizánrovém festivalu United.

¹¹Přívrženci tzv. white metalu (christian metal) dnes tvoří specifickou subkulturu.

liturgii však nejčastěji (a dá se říci, že téměř výhradně) zaznívají na tzv. „rytmických mších“ (mše, při kterých se uplatňuje křesťanská populární hudba) spirituál, gospel, rock, rock-pop, folk, jazz a country, přičemž velmi často se tyto styly různým způsobem mísí. Ještě v 90. letech byl asi nejčastější a nejtypičtější pro křesťanskou populární píseň folk. V posledních několika letech lze u nás zaznamenat vývoj a v křesťanské populární hudbě začíná být jasně patrný vliv některých protestantských charismaticky laděných církví či hnutí. Tento styl se krátce nazývá worship (contemporary worship music) a jedná se o písně (worship songs), které jednoduše řečeno jsou ovlivněny go-spelem, vyjadřují textem chválu a díky Bohu, vyznačují se demonstrací emocí a prožitků používajíc k tomu formu světské pop music. Známymi interprety tohoto stylu u nás je např. slovenská kapela Timothy nebo zpěvák Richard Čanaky.

Spirituály

K rozšíření černošských spirituálů u nás nemalou měrou jistě přispěla skupina Spirituál kvintet založená v roce 1960 a působící dodnes. Jedná se o folkovou hudební skupinu, která se zpočátku proslavila svojí interpretací černošských spirituálů a gospelů, později však převážila jejich vlastní domácí tvorba. Tato skupina měla nesporný vliv na rodící se křesťanskou populární hudbu v tehdejší Československu. Jako jeden příklad za všechny uveďme píseň *We shall overcome* (později přeložena do češtiny Ivo Fischerem pod názvem *Jednou budem dál*), která kromě toho, že se stala jedním ze symbolů Sametové revoluce, často zněla v katolických kostelích. Interpretací tradičních černošských spirituálů se zabývá také například vokální akapelový soubor *Geshem* pod vedením Marka Šlechty, či pražská mužská skupina *Vockap*.

Folk

Obliba folku v Československu v období totality, která pramenila z popularity tohoto žánru v zahraničí, měla zásadní vliv na křesťanskou populární hudbu u nás a dá se říci, že do roku 1989 se tímto stylem vyznačovala. K rozšíření folku nemalou měrou přispěl svou návštěvou Československa v roce 1964 levicově orientovaný americký folkový zpěvák Pete Seeger, se kterým vystoupila také již zmíněná folkově orientovaná skupina Spirituál kvintet.

Josef Kotek ve své knize *Dějiny české populární hudby a zpěvu* charakterizuje folk jako moderní zpěvnou píseň, která spontánně vzniká a spontánně se i šíří v amatérském prostředí vyjadřujíc záměrný protiklad ke konvenčnímu a již značně zkomercializovanému popu a u nás také vyznačující se projevem vzdoru proti komunistickému režimu. Často se proto folk pojil

a v některých případech stále pojí s výraznou společenskou angažovaností. Po hudební stránce jde o jednoduchou pamětně dobře přístupnou moderně znějící melodiku a doprovod (hraný obvykle na kytaru), které jsou podloženy textem. Interpretem může být skupina či jednotlivec - tzv. „písničkář“. Mezi nejznámější písničkáře u nás patří např. Karel Kryl¹².

Z tohoto prostředí vzniká také křesťanská folková píseň. Problematikou křesťanského folku (a fenoménem křesťanské populární hudby vůbec) se zabývá hudební skladatel Petr Eben, který reaguje na situaci doby mimo jiné skladbou Truvéřská mše, poprvé publikované ve zpěvníku Cantate na přelomu roku 1968/69. Jde o „*Rytmičnou mši s archaizujícími prvky. Nejedná se o ordinárium, nýbrž o proprium missae. Skladba vznikla v době, kdy se v sakrálních prostorách začaly objevovat kytarové mše. Zpočátku však bohužel nevalné úrovně. Autor tím vyhověl touze mladých souborů po rytmu a kytarovém zvuku, ale neinspiroval se folkovými, nýbrž truvéřskými písněmi, a posunul tak tento žánr do jiné a umělecky náročnější roviny. Středověkou inspiraci tu ještě zastupují dvě obligátní zobcové flétny, jinak je však ansámbly ponechána maximální volnost ve výběru obsazení*“¹³. Mezi známé křesťanské folkové písničkáře se nejčastěji řadí Bohuslav Flieder nebo Jiří Černý. Z křesťanských folkových skupin jmenujme skupinu Učedníci¹⁴ založenou v roce 1985 či skupinu Dezertěři¹⁵ působící při kostele sv. Terezie z Lisieux v Praze - Kobyliších.

Jazz

Jazz, jako hudební žánr se začíná utvářet na počátku 20. století také ve Spojených státech mezi africkou komunitou. Za místo zrodu raného jazzu jsou považována města New Orleans, Chicago a další. Jazz je charakteristický nepravidelným rytmem, synkopami, hravým jazzovým frázováním, používáním tzv. blue tonů, specifickou (pro evropského posluchače tehdejší doby) disonantní harmonií a improvizací interpreta. Jazz je typickým příkladem hudby, která se pohybuje na pomezí artificiální a nonartificiální hudby. Jisté je, že jak hudbu artificiální, tak hudbu nonartificiální jazz významně ovlivnil.

Jazzové prvky lze v křesťanské populární hudbě slyšet poměrně často avšak čistě jazzová píseň či hudební seskupení, které by jako výrazový prostředek v křesťanské hudbě používalo výhradně jazz, se hledá těžko. Nicméně

¹²KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998, s. 340. ISBN 8020006346.

¹³VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 2. vyd. (v Pantonu 1. vyd.). Praha: Panton, 1995, s. 223. ISBN 8070392185.

¹⁴www.ucednici.cz

¹⁵www.dezerteri.cz

druh písně, která má původ v jazzu existuje, jde o tzv. tradicionál, který je charakteristický svým rytmem a vybízí k improvizaci, respektive prakticky jde o běžnou píseň, která je napsána obvykle v jednoduchém, základním rytmu a záleží na interpretovi, jestli jazzový rytmus a charakter sám vytvoří. Tento typ písně lze nalézt v křesťanských zpěvnících poměrně často. (příklad Kdo mě z pout mých 147) V souvislosti s jazzem je však nutné zmínit velice obdivuhodný počín českého hudebního skladatele a trumpetisty Jaromíra Hniličky, a sice jeho Jazzovou mši (Missa jazz), kterou složil v 60. letech (u nás mohla vyjít až v roce 1990). Jde o geniální dílo, které dokazuje, že řadit jazz do škatulky nonartificiální hudby často není na místě a které maže rozdíly mezi styly a generacemi. Jedná se však o skladbu velice náročnou vyžadující neskromné obsazení orchestru i sboru a také náročnější posluchače. Jde o obdivuhodnou raritu, ale pro běžné užívání při mši je toto dílo prakticky nepoužitelné a proto ho nelze s křesťanskou nonartificiální populární hudbou vůbec srovnávat.

Pop, rock, pop rock

Kombinací prvků jazzu, gospelu a bluesu vzniká ve 40. letech hudební styl Rhythm and Blues (zkr. R&B), který je jinak těžké přesně vymezit, jelikož v 2. polovině 20. století začíná mísit s dalšími styly populární hudby. Někdy se v původním slova smyslu pod tímto názvem myslí veškeré černošské žánry, které nejsou nábožensky orientované. Od 70. let žánr R&B zahrnuje v širším slova smyslu také hudební styly funk, soul a disco. V 80. letech můžeme jako ikonu světové pop music označit Michaela Jacksona či Whitney Houston. V 60. letech vzniká svébytný hudební styl pop music (zkráceně pop), který má ve stylu R&B své kořeny. Tento hudební styl se nejčastěji objevuje v kombinaci s dalšími hudebními styly, např. pop-folk, pop rock a podobně.

Dále je nutné ve stručnosti zmínit významný rockový proud populární hudby, za jehož počátek se označuje v 50. letech tvořící se hudební styl rock'n'roll, z něhož hudební žánr rock vykrytalizoval, ovlivněn též styly R&B a country. Tyto navzájem se různorodě prolínající hudební styly, které se o další nové hudební styly neustále rozšiřují, tvoří základ dnešní světové pop music.

Vlivy popu, rocku a folku jsou dnes v křesťanské populární hudbě asi nejvíce patrné a často se mezi sebou prolínají. Těchto hudebních stylů využívá většina tzv. diecézních kapel, což je označení pro hudební uskupení obvykle mladých křesťanů složených často částečně z hudebníků a zpěváků amatérů, které doprovázejí různá křesťanská setkání mládeže nejen při mši. Mezi nejznámější patří např. skupina Credenc pocházející z farnosti v Ostravě

– Zábřehu, již vede Jan Kováč¹⁶, skupina KaPři, která vznikla při Centru života mládeže Křižovatka Příchovice pod vedením Jitky Rosypalové (rozené Mudrové) s cílem zkvalitnit hudební doprovod bohoslužeb a jiných pořádaných akcí, nebo také kapela VeKa z diecézního centra Vesmír v Orlických horách. Dále skupina Adorare spojená s farností Valašské Klobouky, která na svých webových stránkách popisuje hudební styl, který hrají a který je obecně typický pro většinu křesťanských schol takto: „*Náš hudební styl není přesně vymezený. Každý z nás totiž pochází z trochu jiného prostředí a poslouchá jiné hudební žánry. Tak vnese do Adorare své nápady, ty se různě kombinují s nápady ostatních, až nakonec vznikne výsledná podoba skladby. V praxi to vypadá tak, že některé písničky vyznívají až tvrdě rockově, jiné jsou naopak klidné a rozjímavé, postavené hlavně na zvuku kláves, fléten a houslí. Nejblíže máme k pop-rockové hudbě, ale jsme si vědomi, že je potřeba rozlišovat, jaký žánr kdy použít (klidnější písně při doprovodu bohoslužby, rytmičtější a hlasitější při koncertech a různých setkáních).*“¹⁷

Zpěvy z Taizé

Jedná se o specifickou křesťanskou formu zpěvu používanou k modlitbě a meditaci, která vznikla v rámci mezinárodní ekumenické komunity ve Francii v malé vesnici Taizé. Tento zpěv usnadňuje a podporuje účast všech na společné modlitbě, jde o jednoduché písně skládající se z krátkých vět, které se po dlouhou dobu opakují. Tyto zpěvy se vyznačují poměrně vysokou hudební úrovní, ač jsou jednoduché a krátké. K podpoře melodické struktury zpěvů a zachování správného tempa i výšky tónu je vhodný doprovod na kytaru nebo na klávesy pomocí rozložených akordů (bez používání divokého staccatového vybrnkávání nebo synkopového rytmu, které jsou této formě zpěvu cizí).¹⁸ Jedná se o meditační písně, které volně a klidně plynou, k umocnění zážitku a zamezení fádnosti z neustálého opakování se často užívá změn v dynamice a přidávání vícehlasu. Obliba zpěvů z Taizé stále roste, písně jsou překládány do různých světových jazyků a do místa jejich vzniku se každoročně sjíždí mnoho poutníků z celého světa.

¹⁶PhDr. Jan Kováč je učitelem a vedoucím křesťanské skupiny Credenc.

¹⁷O nás. ŠERÝ, Rostislav. *Adorare* [online]. 2012 [cit. 2013-06-01]. Dostupné z: http://www.adorare.cz/o_nas

¹⁸Srov. Meditativní zpěv. COPYRIGHT © ATELIERS ET PRESSES DE TAIZÉ, 71250 Taizé, France. *Taizé* [online]. 2005 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: http://www.taize.fr/cs_article2802.html

Kapitola 5

Argumentace příznivců a odpůrců uplatňování křesťanské populární hudby při liturgii

V této kapitole vycházíme, kromě publikovaných článků a prací souvisejících s tématem, především z četných internetových diskuzí a blogů, z nichž lze vysledovat podstatu problému a zmapovat nejčastější oblasti, v kterých se zastánci jednotlivých pohledů na problematiku o uplatňování populární hudby při liturgii míjejí. Na začátek je vhodné poukázat na fakt, že existuje podstatně více odborných článků a konstruktivních vyjádření na toto téma z řad těch, kteří křesťanskou populární hudbu při liturgii odmítají nebo se snaží upozornit na některé její problematické aspekty, přičemž se lze domnívat, že to nesouvisí s tím, že by zastánců tohoto názoru byla v prostředí věřících katolíků většina, nýbrž spíše lze vyznívat souvislosti v konzervativnějším a tradičnějším založení a často také ve vyšším dosaženém vzdělání jednotlivých obhájců tohoto názoru (či vzdělání často hudebně orientovaném), nicméně je jasné, že toto stanovisko nelze uplatňovat absolutně a paušálně a že existuje mnoho výjimek. Jisté je, že nejvyšší koncentrace opozičních hlasů se ozývá právě z řad hudebníků, často praktikujících varhaníků, kteří podporují uplatňování tradiční církevní hudby při liturgii a kladou důraz na požadavek uměleckosti v liturgické hudbě. Zastánci křesťanské populární hudby při liturgii zase často pracují s mládeží a vyzdvihují její pastorační aspekt. Jak již bylo naznačeno, základem problému může být také sociální hledisko, jímž je tvořící se propast mezi „katolickou intelektuální elitou“ a „prostým věřícím lidem“.

Složitost problematiky současné liturgické hudby u nás lze názorně demonstrovat na diskuzi, která se rozhořela poté, co papež Benedikt XVI. navštívil v roce 2009 naši vlast a celebroidal bohoslužbu ve Staré Boleslavi na svátek svatého Václava, která byla určena (nejen) mládeži. Při této slav-

nostní bohoslužbě byla uplatněna křesťanská populární hudba a reakce věřící i nevěřící veřejnosti na hudební složku této liturgie lze označit jako rozporuplné. Hlavní podíl na ní měla schola brněnské mládeže (tzv. SBMka) v čele s dirigentem Štěpánem Policerem, absolventem sborového dirigování na Janáčkově akademii múzických umění v Brně ve spolupráci s již zmiňovanou skupinou Credenc. Jako reakce na tento počin je sepsán „Otevřený dopis mladých lidí všeho věku o liturgii“ (plné znění je uvedeno v příloze A), jehož iniciátorem je skupina chrámových varhaníků. Ti a následně další signatáři této „petice“ zastávají názor, že hudbu tohoto typu není vhodné užívat při liturgii, přičemž poslední slova je dobré zdůraznit. Oponenti totiž nevystupují proti křesťanské populární hudbě samé, ale proti jejímu užití při liturgii, což je nutné si uvědomit. Často říkají, že k soukromým účelům, k pastorační mládeži, při mládežnických setkání a podobně nechť se této hudby využívá, ale slavení liturgie je věc veřejná a jsou stanovené jisté směrnice, které vyplývají z církevních dokumentů, a ty je nutné respektovat. S tím souhlasí i zastánci této hudby (kteří reagují na Otevřený dopis mladých lidí všeho věku iniciativou Tisíciré díky, plné znění je uvedeno v příloze A sekce 1), problém je však v tom, že dle jejich názoru obsah církevních dokumentů, zvláště pak (jak vyplývá z logiky věci) těch koncilních a pokoncilních, nevyklučuje užití křesťanské populární hudby při liturgii. Podívejme se nyní na ty oblasti, v kterých nejčastěji dochází ke sporu a které lze považovat za relevantní.

5.1 Kdy je hudba posvátná?

První a zásadní je spor o požadavek posvátnosti. Zastánci křesťanské populární hudby obvykle chápou požadavek posvátnosti dle dokumentu, který vydala Mezinárodní společnost pro liturgickou hudbu *Universa laus*, totiž že posvátné se tvoří tam, kde se křesťané shromáždí k slavení liturgie, aby zpřítomňovali Kristovo velikonoční tajemství. To znamená, že podmínkou posvátnosti hudby není správná hudební forma, zjednodušeně řečeno, posvátným se může stát jakýkoliv hudební styl nebo skladba, pokud je užit v rámci liturgie. Z toho vyplývá, že liturgická hudba vlastně nemůže nebýt posvátnou, ať je jakákoliv. S tímto názorem odpůrci obvykle nepolemizují a do jisté míry s ním souhlasí. Jiří Kub například říká, že „*kromě materiálně hříšného chování, které se, řečeno starozákonním, leč výstižným způsobem, Bohu ošklivý, neexistuje v profánním světě nic, co by se posvátným stát nemohlo.*“¹ avšak dodává, že jsou jsoucna, které jsou dle jeho názoru k posvěcení více

¹KUB, Jiří. Posvátné a profánní. *Amen: Měsíčník pro vzdělávání ve víře* [online]. 1999, č. 4 [cit. 2013-06-06]. Dostupné z: <http://www.krystal.op.cz/amen/1999/Amen4-99.htm>

či méně vhodná a stanovuje 4 kritéria, podle kterých lze tuto vhodnost – posvětitelnost určit.

Jako první zmiňuje dokonalost, to, co zasvěcujeme, by mělo být z toho nejlepšího, co máme nebo čeho jsme schopni, a tudíž tento požadavek diskvalifikuje jakékoliv atrapy a náhražky např. reprodukovanou hudbu či umělé květiny v kostele a podobně. Obecně z toho lze tedy usoudit, že chtít posvětit kýč sice pravděpodobně není nemožné, ale je nevhodné.

Dalším kritériem, které Kub uvádí, je neposkvrněnost. Křesťanská populární hudba, která se inspiroje např. rockovým hudebním stylem, je často obviňována z toho, že asociuje životní styl (nejčastěji jsou uváděny spojitost s drogy a nevázaný sex) některých slavných populárních hvězd, které se tímto hudebním stylem proslavily, tudíž z určitého pohledu je považován za poskvrněný. Zastánci však mohou namítat, že křesťanská populární hudba se neinspiroje způsobem života nějakého konkrétního interpreta, ale pouze určitým hudebním žánrem, který nelze na základě nějaké obecné zkušenosti či předsudku paušálně odsoudit. Život Wolfganga Amadea Mozarta také nelze označit za příkladný, je proto jeho duchovní tvorba pro liturgii zapovězená? Často se také ptají, kdo má právo toto posuzovat?

S tímto souvisí další kritérium – nepohoršlivost, které do své koncepce o vhodnosti posvětitelnosti Kub zahrnuje. Asociace, které budí pohoršení, jsou v tomto případě nežádoucí a jsoucna aspirující na posvátnost by se jich měla pokud možno vyvarovat. Posledním kritériem je rozpoznatelnost: „*Posvětitelné by mělo být nositelem takových znaků (mělo by vypadat tak), aby ukazovalo na možnou přítomnost posvátna (...)* Chrám by tedy měl vypadat jinak než továrna, liturgická roucha jinak než maturitní oblek a liturgická hudba jinak než písničky bratří Nedvěďů.“² Z výše zmíněného vyplývá, že Jiří Kub vnímá užití křesťanské populární hudby při liturgii jako méně vhodné, v některých případech pravděpodobně i za nevhodné.

Radek Rejšek³, jeden z hlavních iniciátorů Otevřeného dopisu mladých lidí všeho věku, je zřejmě podobného názoru. V internetové diskuzi, která se pro změnu věnovala rapovanému žalmu (jež uvedla skupina Credenc na setkání mládeže v Táboře v roce 2007) formuluje své názory sice neformálně

²Srov. KUB, Jiří. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Polemika s F.K.: Spor nebo nepochopení?*. 2008, roč. 2, č. 5, s. 20–21. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

³Radek Rejšek (*1959) je český hudebník, hudební skladatel, režisér a redaktor. Vystudoval skladbu a hru na trubku na pražské konzervatoři, skladbu na JAMU v Brně a aktivně komponuje. Angažuje se v České společnosti pro elektroakustickou hudbu. Vyučoval a vyučuje na pražské konzervatoři, v Písku a v Českých Budějovicích. Od roku 1990 je carilloněrem na pražské Loretě a varhaníkem v kapucínských kláštorech. Věnuje se též hře na zvonkohru.

a ironicky, ale charakteristicky tak vyjadřuje postoje většiny odpůrců k problematice posvátnosti křesťanské populární hudby: „*A tak si mnozí myslí, že současný "křesťanský sakropop" je vrcholem umění, které může zcela plně uspokojit naše duchovní a umělecké potřeby a že díky jeho jednoduchosti (primitivismu) a srozumitelnosti (vyplývající z lenosti absorbovat složitější a vyšší umělecké hodnoty) nám plně postačuje k našemu duchovnímu životu. Budiž... Ano, i svatba v teplákách může být pěkná a velmi "duchovní" (nemusí se odehrávat v načinčaném kostele, Nejsvětější svátost oltářní lze přijmout i na fotbalovém hřišti, v lese nebo sauně a místo opulentní svatební hostiny může stačit několik párků v rohlíku s kečupem - ano, i tak může vypadat svatba a někoho může plně uspokojit - já však mezi takové nepatřím)... Primitivní "sakropop" je pro mě totéž jako ty tepláky (někdy už pořádně páchnoucí potem) a rapovaný žalm snáším ještě hůře než párek v rohlíku. Je to můj problém, asi jsem moc náročný... Neměl jsem se ve škole tolik učit a neměl jsem se začit hudbou zabývat profesionálně. Bohužel, stále patřím mezi takové konzervativce, kteří mši svatou nejlépe prožívají v kostele...*“⁴

Jedná se o srovnání jistě kontroverzní, opovážlivé a lehce provokativní, nicméně vystihující problematiku posvátnosti liturgické hudby, která předznamenává problematiku další, a sice požadavek umění, kterým by liturgická hudba, dle ustanovení církevních dokumentů, měla být. Ještě však poslední postřeh k posvátnosti: Odpůrci křesťanské populární hudbě často vytýkají její světský charakter, respektive světskou formu, podobně jako bylo na přelomu 19. a 20. století kritizováno pronikání operních (tedy světských) prvků do liturgické hudby. Dle jejich názoru je vhodné, aby hudba znějící při liturgii byla prostá od všeho světského, což také požaduje Pius X. v dokumentu *Motu proprio*. Jiří Kub se ptá a zároveň si odpovídá na otázku, proč například se při liturgii místo kalicha nepoužívá hrneček nebo plastový kelímek, proč není kněz při obřadu oblečen v džínách nebo županu, ale nosí speciální oděv určený pouze pro slavení bohoslužby? Protože tyto věci byly nejprve vyjmuty z běžného světského užívání, vzbuzují úctu. Vznik posvátného je tedy akt, „*při kterém je rozhodující vůle člověka vyjmout věc z profánního užívání*“⁵. Toto tvrzení však také nemusí diskvalifikovat křesťanskou populární hudbu ze slavení liturgie, neboť ta se snaží vymanit z profánního texty písní. Problém je, že odpůrci jsou toho názoru, že použít k vymanění pouze text nestačí, že je důležité, aby i forma přímočaře neasociovala světskou hudbu. S tím do jisté

⁴REJŠEK, Radek. Diskusní témata: Setkání mládeže Tábor 2007. In: *Blog duchovní hudby* [online]. 2009 [cit. 2013-05-14]. Dostupné z: <http://blog.sdh.cz/?a=8&pp=978&pp=26-27>

⁵KUB, Jiří. Posvátné a profánní. *Amen: Měsíčník pro vzdělávání ve víře* [online]. 1999, č. 4 [cit. 2013-06-06]. Dostupné z: <http://www.krystal.op.cz/amen/1999/Amen4-99.htm>

míry souhlasí i hudební skladatel Petr Eben, který, což je nutné zdůraznit, není vyhraněným zastáncem ani jednoho názorového spektra, nýbrž zastává názor, že je nutné se snažit o koexistenci hudby artificiální a nonartificiální i v liturgické hudbě a snažit se tak překlenout propast mezi nimi, byť si je vědom náročnosti tohoto úkolu. V předmluvě ke zpěvníku křesťanských populárních písní Hosana píše: „... jednotlivé melodie by neměly být poznamenány duchovností pouze podložením textu s náboženskou tematikou. O duchovním obsahu by měla přesvědčit melodie samotná, i kdyby nebylo textu rozumět. Proto by se různé "barové" obraty v těchto písních neměly objevovat a měli bychom se jim vyhnout“⁶. Tento názor však problematiku také nečiní jasnější, protože opět evidentně vylučuje některé populární hudební styly, zde konkrétně například některé specifické jazzové harmonické postupy a předpokládá, že může existovat nějaké duchovno v hudbě samotné. Ale jak může samotná melodie přesvědčit o duchovním obsahu? Není to záležitost určité konvence, zvyku, tradice, normy? Pokud ano, nemůže být tato norma relativní? A pokud ano, není potřeba brát tuto relativitu v úvahu?

5.2 „Duchovní hudba“ a „duchovno v hudbě“

Jan Kováč, vedoucí zmiňované křesťanské hudební skupiny Credenc, zastává názor, že duchovno v hudbě jako takové neexistuje a odkazuje se na již uváděného hudebního vědce a estetika Hanse Heinricha Eggebrechta. Ten rozlišuje mezi „hudbou duchovní“ a „duchovnem v hudbě“, přičemž říká, že duchovní hudba, jako hudba mající vztah k Bohu, obracející se k Bohu, existuje, ale duchovno v hudbě nikoliv, jelikož „*duchovno nelze zachytit a uchopit v celé velké oblasti hudební teorie, to znamená v ohledávání hudebního materiálu a v nauce o hudební vědě. A jako předmět výrazu není duchovno hudebně možné.*“⁷ Hudebně možné je v hudbě samotné to, co hudba může bez pomoci pojmové řeči. A vztah k Bohu se v hudbě vytváří pouze ve zvláštním aktu vztahování, např. slovním přípisem ke skladbě, textem, účelovým nebo funkčním určením, přenesením hudby, a to jakékoliv, do liturgie, nebo pouze do prostoru chrámu, či asociacemi, historicky vzniklými stylovými zvláštnostmi nebo kolektivním chápáním, které prohlásí určitou hudbu nebo hudbu vůbec za mající vztah k Bohu⁸. Znamená to tedy, že pokud dle Petra Ebena má

⁶EBEN, Petr. *Hosana: zpěvník křesťanských písní*. 4. vydání. Praha: Portál, 1999, s. 6. ISBN 80-7178-322-6.

⁷Srov. EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 62. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

⁸Srov. EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 70. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

melodie sama bez podložení textu přesvědčit o duchovním obsahu, musí být liturgická hudba věrna tradici, společenským konvencím a používat takové hudební formy a styly, které kolektivně asociují duchovno?

5.3 Uměleckost jako podmínka liturgické hudby?

Požadavek, aby liturgická hudba měla „správnou formu“, je problematický, jelikož církevní dokumenty konkrétně sice uvádějí jako příklad některá díla z historie, jež „správnou formou“ pro liturgii disponují, ale nevylučují ani díla jiná, novodobá, moderní, která také chce církev podporovat, avšak za určitých podmínek. Musí se jednat o umění, tedy o umělecky hodnotnou skladbu, která má náležité vlastnosti, přičemž tyto vlastnosti nejsou specifikovány, proto je tato formulace chápána obvykle tak, že liturgická hudba má také zároveň splňovat všechny ostatní požadavky.

Je jasné, že kdyby liturgická hudba měla být vždy za každých podmínek uměním, nemohla by křesťanská populární hudba jakožto hudba nonartificiální ve většině případů z objektivního hudebně estetického hlediska obstát. Odpůrci ji často hodnotí jako lacinou, banální, kýčovou, primitivní, podbízívou atd. a mají k tomu jisté důvody. Je zřejmé, že její příznivci a interpreti ji takto nevnímají. Kdyby ji takto vnímali, musela by být i z jejich hlediska pro liturgii nepřijatelná, ale jelikož oni sami považují tuto hudbu za vhodnou k oslavě Boha a jak oni sami říkají, dává jim možnost vyjádřit se způsobem, jaký je jim vlastní, blízký, který je pro ně srozumitelný, proto je křesťanská populární hudba užitá při liturgii opodstatněná. Avšak odmítavý postoj odpůrců lze považovat také za opodstatněný.

Eggebrecht poukazuje na to, že existuje mnoho druhů hudby, např. hudba taneční, zábavná, pochodová, filmová, stimulační (například v obchodních domech), reklamní, v našem případě hudba liturgická atd. Každá z nich vznikla a existuje na základě určité potřeby – lidské, společenské nebo institucionální. Hudba je ve své povaze a užití touto potřebou určena, je tedy funkcionální. Jan Pavel II. chce v již zmiňovaném výročním dopise předložit znovu všechny zásady týkající se liturgické hudby právě proto, aby „*liturgická hudba vždy více odpovídala své specifické funkci*“⁹. Liturgická hudba by měla být taková hudba, která bude sloužit k oslavě Boha a k posvěcení věřících, to je její funkce. Pokud tuto funkci neplní, nemusí to ještě nutně znamenat, že jde o hudbu špatnou z hlediska hudebně estetického, může jít klidně o

⁹Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě. *Bonum, Verum, Pulchrum: Časopis pro náboženství, filosofii a umění* [online]. 2009, roč. 2, č. 2,3,4 [cit. 2013-06-24]. DOI: ISSN 1803-1951. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/bovepul/archiv/roc-ii-c-2-3-4-2009/dopis-jana-pavla-ii>

hudbu, která je umělecky hodnotná, avšak pokud neplní svojí funkci, pak je to špatná liturgická hudba. Pokud svou funkci plní, pak plní také svůj účel a lze říci, že se jedná o dobrou liturgickou hudbu, přičemž tato hudba nemusí být nijak zvlášť umělecky hodnotná, nemusí se dokonce ani líbit. Eggebrecht tedy posuzuje „špatnou“ nebo „dobrou“ hudbu z hlediska její funkcionality. Může však hudba, která se někomu nelíbí, přivádět a pozvedat mysl k Bohu nebo dokonce Boha oslavovat? Lze dosáhnout toho, aby se hudba při liturgii líbila vždy všem? Je podmínka uměleckosti hudby zárukou, že bude dosaženo cíle liturgické hudby? Jíří Kub říká, že uměleckost v hudbě zárukou není, jelikož to, jestli bude cíle dosaženo, závisí především na každém jednotlivci, nicméně tvrdí, že všechny požadavky na liturgickou hudbu kladené se navzájem podmiňují a z dokumentů tak vyplývá, že umělecky hodnotná hudba je ze své podstaty k tomuto účelu nejvhodnější, přičemž, nutno dodat, s sebou také nese jistá úskalí. Schopnost tvořit umění není dána každému, respektive je dána omezenému počtu lidí. Hudba, která je uměním, s sebou nese riziko, že bude nepochopena a klade vysoké nároky na kvalitu, jak ze strany skladatele, tak ze strany interpreta.

Argumentace příznivců křesťanské populární hudby při liturgii se v souvislosti s problematikou požadavku uměleckosti obvykle pohybuje spíše na sociologické a teologické rovině. Zastávají názor, že hudba při bohoslužbě se nemůže stát věcí nějaké jedné elitní skupiny lidí, která je schopna tvořit umění a rozumět mu. Hudba při liturgii má být pro všechny prostředkem k dosažení jejího cíle, proto musí být jednoduchá a srozumitelná všem. Může se tak spíše zdát, že požadavek uměleckosti a požadavek všeobecnosti a aktivní účasti lidu na liturgii se navzájem vylučují.

Dalším častým argumentem je, že každému se přeci líbí něco jiného, každý má jiný vkus. Použijeme-li Rejškovo přirovnání křesťanské populární hudby k párku v rohlíku, je jasné, že názory na tento pokrm se mohou diametrálně lišit. Někdo si ho cení, neboť se jedná o rychlý a levný pokrm, který mu zároveň chutná a v případě hladu dostatečně zasytí a splní tak svůj účel, přičemž vůbec nemusí pociťovat potřebu, že by byl o něco ochuzen, že by potřeboval něco zdravějšího, výživnějšího. Pro někoho naopak může být tento pokrm absolutně nepřijatelný a to jak z hlediska kultury, která se k němu váže, tak z hlediska jeho obsahu. „*To, jak se komu co líbí, závisí na vkusu jednotlivce, který často (nebo vždy?) jen domněle spočívá na individuální svobodě a který je ve skutečnosti určen (přinejmenším také) sociálně, to znamená skupinově specificky.*“¹⁰ Opět se tak dostáváme k strukturalistickému pojetí hodnoty a totiž k tomu, že hodnota může být relativní, zvláště pak ve vztahu

¹⁰EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 73. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

k jednotlivci, tedy v subjektivním slova smyslu. Evangelium dokládá, že Ježíš posuzoval každého jednotlivce individuálně. Například dokázal velice ocenit dar od chudé vdovy, která sice do pokladnice hodila dvě drobné mince, což v porovnání s ostatními dárci byl pravděpodobně velice „laciný“ příspěvek, avšak Ježíš bral v úvahu její sociální možnosti a situaci, v které se nalézala a říká, že dala více než všichni ostatní¹¹.

S požadavkem, aby hudba znějící při liturgii byla uměním, souvisí však také častá kritika společnosti obecně, která úzce souvisí s jejím vzděláním a tím, co je považováno za normu. Podle strukturalisticky pojaté definice hodnoty je na počátku vždy motivací subjektu určitá potřeba, která je uspokojována nějakým objektem (nebo více objekty). „*Aby byly potřeby naplněny fungováním adekvátních objektů, musí subjekt disponovat určitým povědomím o vlastnostech takovýchto objektů: vytváří si tedy příslušné normy.*“¹²

Co však dělat v případě, pokud nedisponujeme pravdivým povědomím o vlastnostech objektů a normou společnosti se pak stává kýč?

5.4 Napětí mezi nárokem umění a jednoduchostí liturgie

Papež Benedikt XVI. ještě jako kardinál Joseph Ratzinger napsal mnoho spisů zabývajících se liturgickou hudbou. Z nich je patrné, že vnímal situaci hudby provozované při liturgii v pokoncilní době velice citlivě. Otázkou uměleckosti se např. zabývá ve své knize *Das Fest des Glaubens* v kapitole „Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik“ (K teologickému základu liturgické hudby). Joseph Ratzinger se zde pozastavuje nad pro něj udivující poznámkou, kterou připsali vydavatelé rozšířené německé edice textů II. vatikánského koncilu Karl Rahner a Herbert Vorgrimler k úvodu ke kapitole věnované hudbě. A totiž, že pravé umění, s kterým se setkáváme v liturgické hudbě, je dle vydavatelů „*vzhledem ke své v dobrém smyslu ezoterické podstatě těžko slučitelné s podstatou liturgie a s nejvyšší zásadou liturgické reformy*“¹³. Ratzinger se nad touto poznámkou pozastavuje proto, že konstituce *Sacrosanctum Concilium* přeci nevidí v hudbě pouze přídavek a okrasu,

¹¹Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2., nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 9–10. ISBN 80-244-1256-x.

¹²Srov. tamtéž

¹³RAHNER, Karl a VORGRIMLER, Herbert. *Kleines Konzilskompedium: alle Konstitutionen, Kedkrete und Erklärungen des zweiten Vaticanums in der bischöflich beauftragten Übersetzung. Allgemeine Einleitung - 16 spezielle Eingührungen ausgührliches Sachregister*. 2., ergänzte Aufl. Freiburg im Breisgau: Herder, 1966, s. 48. 765 s. Herder-Bücherei 270/71/72/73.

ale má být podle ní sama liturgií.

Rahner a Vorgrimler nechtějí z liturgie vyloučit hudbu jako takovou. S podstatou bohoslužby se podle nich neslučuje pouze „vlastní umění“, čímž je míněna tradiční hudba evropské církve. Doporučení koncilu, aby bylo o tuto hudbu pečováno, chápou tak, že se tím nemyslí, aby se tak dělo v rámci liturgie a pokud ano, tak pouze v katedrálách a to za předpokladu, že se tak nezabrání aktivní účasti lidu. Rahner a Vorgrimler jsou toho názoru, že k liturgii za běžných podmínek nepatří „vlastní církevní hudba“, ale tzv. užitná hudba (*Gebrauchsmusik*). Ratzinger s tímto tvrzením nesouhlasí a dokládá, že toto tvrzení z textu konstituce *Sacrosanctum Concilium* nevyplývá. Ovšem uznává, že je z textu cítit určité napětí „*mezi různými silami v koncilové aule a hlouběji pak patrně napětí ve věci samé*“¹⁴. Napětí ve věci samé spočívá v zachování požadavku umělecké hodnoty snoubícího se s nárokem bezpodmínečné otevřenosti liturgie pro všechny a s požadavkem, aby se všichni mohli aktivně účastnit na liturgickém dění, tzn. i na liturgickém zpěvu. Ratzinger konstatuje, že toto má vůči dominantnímu postavení uměleckosti retardující účinek. „...*koncilní otcové si uvědomují napětí mezi nárokem umění a jednoduchostí liturgie.*“¹⁵

Další zajímavý postřeh, kterým bývalý papež obohatil tuto stať, je vztah a rozdíl, který vnímá mezi koncilním textem a komentářem Rahnera a Vorgrimlera. Tento rozdíl vidí analogicky stejný s rozdílem mezi tím, co koncilní texty opravdu říkají a tím, jak jsou tyto texty zaváděny v pokoncilní církvi do praxe. Stručně shrnuto, Ratzinger jasně naznačuje, že je potřeba se snažit zachovat velice obtížnou rovnováhu mezi oběma výše zmíněnými požadavky, které konstituce *Sacrosanctum Concilium* klade. Ovědomuje si náročnost tohoto úkolu, ale Rahnerův a Vorgrimlerův příklon k užitné hudbě vnímá jako „velmi pohodlný recept“.

Josephu Ratzingerovi je někdy vyčítáno, že má sice evidentně jasnou představu o tom, jak by měla liturgická hudba vypadat, je výborným teoretikem a v dané problematice se orientuje, ale už se tolik nezasazuje o realizaci a praktické uskutečňování svých myšlenek v církvi. Z výše zmíněných citací nicméně vyplývá kritika současné liturgické hudby, jež má tendenci uchýlovat se k často laciným, avšak široké veřejnosti snadno pochopitelným výrazovým prostředkům. Bezsporně je tato kritika mířena také na uplatňování populární hudby při liturgii, jelikož právě ta je prototypem oné hudby „užitné“. Na druhou stranu je vhodné dodat, že Ratzinger užití „užitné“ hudby při liturgii striktně nevylučuje, ale staví se proti názoru, že by měla být uplatňo-

¹⁴RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 12. DOI: ISSN 1213-6301.

¹⁵Tamtéž

vána jen ona na úkor umělecky hodnotných děl. Protože, jak sám říká, pokud církev praktikuje pouze „užitnou“ hudbu, propadá tomu, co je nepotřebné a tudíž se sama stává nepotřebnou. V souvislosti s tím se dotýká problematiky kýče, ke kterému tvorba populární hudby, ne vždy, ale často inklinuje.

5.5 Kancionál versus Hosana

Problematika aktivní účasti věřících na zpěvu při liturgii je z hlediska této práce klíčová. Jelikož z dokumentů vyplývá, že má být podporován zpěv celého shromáždění (jedná se zde tedy o aktivní účast vnější), je nutné se proto ptát, jaké jsou prostředky či možnosti k dosažení tohoto požadavku a to především z hlediska praktického. Hlavním nástrojem je píseň s ne příliš složitou melodií a rytmem, ideálně v rozsahu přibližně od c1 do c2. Situace je taková, že existují dva základní způsoby, které jsou dnes při „běžné“ bohoslužbě v praxi používány, a sice buď zpěv, který je doprovázen varhany (tradiční způsob) a nebo zpěv, který je doprovázen kytarou či kytarami a dalšími hudebními nástroji (tento způsob do liturgie přišel s křesťanskou populární hudbou). Pro první způsob se obvykle užívá písní ze zpěvníku Kancionál, tedy písní, které mají v Čechách již mnohaletou či spíše staletou tradici a druhý způsob užívá písní ze zpěvníků typu Hosana (tedy nejen zpěvníku Hosana, ale i mnoha dalších), které obsahují křesťanské populární písně, tedy písně novodobé. Odpůrci křesťanské populární hudby často kritizují populární charakter těchto písní, tedy to, že se nápadně podobají písním, které komerčně vyrábí hudební průmysl, dále pak upozorňují na kvalitu, která je dle jejich názoru u většiny z nich nedostatečná a to jak po stránce hudební, tak z hlediska jejich textu.

Zastánci křesťanské populární hudby však často namítají, že tradiční varhanní mše mají po stránce hudební v mnoha farnostech také nevalnou úroveň, a že se při nich ke zpěvu připojuje pořád méně lidí, jelikož jim tato hudba v mnoha případech není vlastní a neoslovuje je. Poukazují také na některé kancionálové písně, jež mají zastaralé či „krkolomné“ texty a ptají se, v čem jsou tyto tradiční písně lepší?

K hudební stránce křesťanských populárních písní lze říci, že se jedná o krátké písně, které se obvykle skládají z několika slok a refrénu, jež mají předvídatelnou strukturou, melodie bývá jednoduchá, výrazná, snadno zapamatovatelná, většina písní je psána v celém taktu, jsou užívány tečkované rytmy a synkopy, rytmus obecně je pravidelný a zvýrazněný, je na něj kladen důraz (z toho důvodu se též někdy mluví o „rytmické“ písní, „rytmické“ mši) harmonická struktura je postavena na základních harmonických funkcích dané tóniny, které jsou někdy obohaceny o vedlejší harmonické funkce. Oblí-

beným prvkem je u některých písní modulace skokem na konci refrénu, kdy se refrén jednoduše zopakuje ještě jednou o tón výš, což vyvolá gradační efekt. Charakter křesťanských populárních písně či jejich hudební styl je z nemalé části utvářen doprovodem hudebních nástrojů, přičemž v první řadě záleží na jejich výběru a složení a dále pak samozřejmě na interpretech samých. Pro křesťanský folk je typický dominantní zvuk kytar, používání rytmických hudebních nástrojů a především v předebrách a dohrách se často uplatní housle a příčná či zobcová flétna. Pro křesťanský pop či pop rock jsou z nástrojů nepostradatelné bicí, klávesy, kytara a baskytara. Tato základní obsazení lze vidět v běžné praxi na mších, kde je uplatňována křesťanská populární hudba. Další doprovodné nástroje se odvíjejí od možností, které schola má. Například při zmíněné bohoslužbě ve Staré Boleslavi za účasti papeže Benedikta XVI. se schola skládala ze smíšeného pěveckého sboru, komorního smyčcového orchestru a dechové žesťové sekce. Takovéto „bohatší“ obsazení je charakteristické pro různá významnější setkání mládeže, setkání animatorů, diecézní setkání atd. a vyznačuje se propracovanějšími aranžemi, které jsou ze strany odpůrců někdy připodobňovány ke komerčním muzikálovým melodiím. Jedná se tedy o písně velice efektní. Je nutné dodat, že výsledný efekt křesťanské populární hudby je dnes do značné míry závislý na kvalitním ozvučení a pokládá se za problematické její užití v kostelech s dlouhou akustickou ozvěnou. Z výše zmíněného vyplývá, že aby se křesťanská populární hudba mohla při mši uplatnit, je k tomu zapotřebí určité seskupení zpěváků a těch, kteří zajistí hudební doprovod, tedy schola. Schola se obvykle skládá z věřících jedné konkrétní farnosti, či diecéze a jak již bylo řečeno, jde často o hudebníky a zpěváky amatéry. Jejím posláním je zajistit hudební složku liturgie a podnítit věřící k aktivní účasti na ní.

Kancionálová píseň se (stručně řečeno) od té křesťanské populární liší především tím, že je doprovázena varhany (pokud není zpívána a capella), čímž získává dosti odlišný ráz a samozřejmě je podmíněna jiným dobovým kontextem. V textech kancionálových písní si lze všimnout, že je často užíváno první osoby množného čísla („my Tě Bože chválíme“), kdežto z novodobých křesťanských písní je cítit jejich osobnější charakter a frekventovanější je proto v textech první osoba jednotného čísla („já tě Bože chválím“). Přemysl Rut poukazuje na fakt, že spirituál, v němž má křesťanská populární hudba své kořeny, se zrodil z jiné kultury a naprosto odlišné estetiky, než české křesťanské písně a předpokládají jinou techniku zpěvy i jejího doprovodu a pravděpodobně i jiný „styl“ bohoslužby, což je nutné si uvědomit¹⁶.

Odpůrci odmítají tuto výše charakterizovanou novodobou křesťanskou

¹⁶Srov. Pop - musica sacra. RUT, Přemysl. Společnost pro duchovní hudbu [online]. 1998 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm

píseň nejčastěji z toho důvodu, že nevychází z církevní tradice, forma těchto písní je příliš spjata se světským prostředím a je (ze subjektivního pohledu) pro liturgii nevhodná, nebo že její „novodobost“ přináší některé méně zdařilé písně či interpretace těchto písní, které mohou působit i banálně, komicky, lacině. Je zde však ještě další aspekt, který zapřičiňuje odmítavý postoj odpůrců k uplatňování křesťanské populární hudby při liturgii, který jde opět nejlépe osvětlit přirovnáním. Uveďme nyní to, které použil kněz Ladislav Nosek¹⁷ v internetové diskuzi na Radiu Vatikán:

„Dalo by se to přiblížit i takto: Přijdete v neděli do kostela a uvidíte tam na bočním oltáři sádrového zahradního trpaslíka. Jdete za panem farářem protestovat proti takovému narušování sakrality kostela a nevhodnému ovlivňování věřících. A on Vám řekne: "Ten trpaslík tam zůstane. Není důvod ho dávat pryč. Dřív církev podezíravě koukala na jakékoliv zavádění soch do kostela, a vidíte ? nakonec se ujaly. My jsme tomu trpaslíkovi přece dali do rukou kříž a Bibli, čepici jsme neudělali tak sytě červenou, jako bývá na zahradách, je řemeslně skvěle provedený, dobře vyjadřuje radostné pojmání víry, mnoho lidí se tu teď cítí "jako doma" a mají lepší náladu. Jestli se Vám trpaslík nelíbí, můžete se koukat na druhý boční oltář (ten jsme nechali pro vás konzervativce, protože na rozdíl od Vás velkodušně bereme na druhé ohled). Ale nevnučujte nám své preference. Nebo snad máte kromě těch odvolávek na přežití církevní předpisy i nějaké jiné argumenty, proč by tam ten trpaslík neměl být?" Řekněte, pane Palíšku - jaké "nevývratné" logické důkazy o nevhodnosti zahradních trpaslíků v kostele byste vysypal z rukávu? Nepomyslel byste si: Propánakrále, kam jsme se to dostali? Proč tu vůbec někdo chce nějaké konkrétní argumenty!? Ale nevím, třeba jsem zvolil špatný přírůstek. Třeba by Vám tam ten trpaslík opravdu nevalil.“¹⁸

Toto přirovnání je podobné jako to, co použil hudební pedagog Radek Rejšek, poukazuje však na další aspekty problému. Opět vyjadřuje postoj, že křesťanská populární hudba není vhodná pro liturgii, neboť přejímá hudební formu světské pop music, která je v některých ohledech, dle názorů odpůrců,

¹⁷Ladislav Nosek (*1975) absolvoval studium psychologie na FF MU v Brně. Poté krátce pracoval jako sociální pracovník v jihlavské Charitě. Do jezuitského řádu vstoupil 14. srpna 1999 a po dvouletém noviciátě v Kolíně studoval filosofii na Vysoké škole filosoficko-pedagogické gnatianum v Krakově. V letech 2003-2005 působil jako pastorační asistent ve farnosti v Českém Těšíně. Následovaly tři roky teologie na Gregoriánské univerzitě v Římě. V letech 2008-2011 absolvoval postgraduální licenciátní studia na Vysoké škole filosoficko-teologické Sankt Georgen ve Frankfurtu nad Mohanem, zaměřením systematická teologie. V dubnu 2009 byl v Brně biskupem Vojtěchem Cirklem vysvěcen na kněze. Nyní působí jako farní kaplan v Praze při kostele sv. Ignáce na Karlově náměstí a jako školní kaplan.

¹⁸NOSEK, Ladislav. Výpis diskusních příspěvků: Dozvuky staroboleslavské papežské mše. In: *Radio Vaticana: Česká sekce vatikánského rozhlasu* [online]. 2009 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: <http://www.radiovaticana.cz/prispevek.php?id=1130>

pro liturgii nepřijatelná a přijatelnou se nestane ani, když bude podložena křesťanskými texty. Kromě toho je z tohoto přirovnání nepřímo patrné, že zastánci chápou odmítavé postoje z řad odpůrců této hudby často jako netoleranci, jako neopodstatněnou a marnivou zaujatost některých jedinců vůči určitému hudebnímu stylu, či pouze jako výraz nějaké hudební preference nebo jako elitářství, jelikož se přeci jedná o okruh hudby dnes přístupný nejširším posluchačským vrstvám?

Na co se však autor pravděpodobně nejvíce snaží upozornit je populární hudba, kterou přirovnává k zahradnímu trpaslíkovi, jež je všeobecně považován za symbol kýče. Přirovnání Radka Rejška spíše chce označit křesťanskou populární hudbu za nevhodnou, nedostačující, lacinou, plně neuspokojující a které také uznává, že jde o subjektivní názor, který může být z pohledu ostatních lidí relativní. Zde se však poukazuje na fakt, že populární hudba má sklon k tomu být kýčová, což je z hlediska cíle, který má liturgická hudba plnit, „nařčení“ poněkud závažnější. Co je to kýč a v čem spočívá jeho podstata?

5.6 Kýč a jeho „legitimnost“

Dle známého citátu Milana Kundery kýč pramení z kategorického souhlasu s bytím, avšak nutno dodat, že kategorický nesouhlas s bytím ještě nutně nevede k umění. Jaký je rozdíl mezi uměním, průměrným dílem, či dokonce nekvalitním dílem a kýčem? Tomáš Kulka se ve svém díle *Umění a kýč* problematice kýče podrobně věnuje. Odmítá názor, že by kýč byl relativní pojem, tedy stanovisko, že to co je pro někoho bezcenný kýč, může být pro někoho jiného hodnotné dílo a to proto, že kýč je jak normativní, tak také klasifikační pojem, který předpokládá určitou stabilitu. Toto tvrzení dokládá rovnicí, respektive nerovnicí, a sice pokud by výrok „X je kýč“ znamenala pouze „X se mi nelíbí“ pak by výrok „kýč se mi líbí“, který je dle Kulky naprosto legitimní a smysluplný, musel znamenat protimluv. Subjektivní relativismus tak nelze považovat za relevantní, ale zdá se, že relativismus sociologicko-historický, který zohledňuje společenské a historické pozadí, hraje při vymezení pojmu kýč (a nejen při něm) důležitou roli. Kýč lze produkovat vědomě i nevědomě a Kulka formuluje tři podmínky, jejichž splněním kýč vzniká:

- Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj (např. koně, dlouhonohé dívky, koťátka, matky s dětmi, západ slunce, pláž s palmami apod.)
- Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné

- Kýč substantivně neobohacuje asociace, spojené se zobrazeným tématem¹⁹

V souvislosti s tím, uveďme některé charakteristické rysy kýče:

- Kýč se lidem líbí, protože se jim líbí jeho námět, který má emocionální náboj a tak vyvolává pozitivní citovou odezvu
- Kýč nepoužívá abstraktních sdělení, snaží se usnadnit komunikaci, vyjadřuje se tak, aby každý rozuměl
- Podstatou kýče je snaha ujistit konzumenta v jeho předpokladech, nikoliv mu je zpochybnit
- Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby a vzbuzovat nová očekávání, nýbrž uspokojuje jen ty potřeby, které mají všichni
- Kýč je produkt
- Kýč je iluze, napodobenina nějakého ideálu, klam

Problematika kýče je velice složitá a tato práce se proto omezí na otázku, zdali je použití kýče při liturgii nepřijatelné. V souvislosti s první Kulkovou podmínkou kýče lze uvést konstatování Přemysla Ruta o katolickém prostředí obecně a sice, že „široce sdílená víra v kladné hodnoty, ve smyslu *cnosti a v „happy end“* *Posledního soudu se musí setkat s talentem vsutku mimořádným, nemá-li se umělecky vyjadřovat kýčem.*“²⁰ Je proto fakt, že v dějinách katolické církve existuje nemalé množství příkladů kýčového vyjádření. Z charakteristiky nonartificiální hudby lze vydedukovat, že ze své podstaty též inklinuje ke kýči zvláště pak pokud se stává nástrojem hudebního průmyslu a je jeho produktem. Křesťanská populární hudba se tak nachází v evidentním ohrožení kýče a proto je možné považovat Noskovo přirovnání křesťanské populární hudby k sádrovému trpaslíkovi za opodstatněné. Nicméně nelze označovat za kýčové kategoricky všechny písně tohoto typu, s čímž Nosek také souhlasí.

Přemysl Rut přirovnává kýč k „lásce po šesté skleničce vína“ a ač má kýč jasné negativní konotace a je esteticky defektní, zastává Rut názor, že kýč je legitimní, jelikož odpovídá na reálnou potřebu: „... *jen skutečná osamělost si*

¹⁹Srov. KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000. 292 s. ISBN 80-7215-128-2.

²⁰RUT, Přemysl a Martin C. PUTNA. Žijeme v kýči?: Uvažování s Přemyslem Rutem. *Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu*. 2011, roč. 5, č. 3, s. 1-2. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

namluví, že z té náhodné známosti bude pravá láska“²¹ Z toho se dá usuzovat, že i za předpokladu, že by v některých případech byla křesťanská populární hudba kýčem (a z výše zmíněného vyplývá, že k tomu výrazné předpoklady má) lze i takovou hudbu považovat za legitimní, jelikož může vyvěrat např. z upřímné touhy oslovit, či spíše být osloven. Za legitimní je však nutné považovat i kritiku a odmítnutí kýče.

5.7 Mládež a křesťanská populární hudba

Obhajoba křesťanské populární hudby při liturgii je z řad jejích zastánců často založena na tvrzení, že je potřeba vyjadřovat se jazykem mladých lidí a při liturgii užívat hudbu, která je jim vlastní, blízká a tak se jim přiblížit. Přednáška doc. Marka Fraňka²², která zazněla na Studijním dni o liturgické hudbě konané v roce 2010 (jež měl být odpovědí liturgické komise na Otevřený dopis mladých lidí všeho věku) se zabývá hudebními preferencemi mladých lidí v České republice. Z ní vyplývá, že dnes nelze říci, že existuje jedna „hudba mladých“, jak tomu bylo v 60. letech, kdy (zjednodušeně řečeno) mládí symbolizovala kytara, folkové protestsongy a skupina Beatles, neboť více než kdy dříve existuje mezi mladými velká rozrůzněnost hudebních preferencí a nelze mezi nimi najít nějakou jednu převažující charakteristickou subkulturu, ale mnoho subkultur, které jsou určovány především osobnostními faktory.

Je proto zarážející, že současnou křesťanskou populární hudbu užívanou při liturgii u nás charakterizuje převážně křesťanský folk, který je spíše dědictvím dnešních padesátníků a šedesátníků a novější proud přinášející s sebou (odpůrci někdy nazývaný „sladkobolný“) pop či spíše soft rock, který samozřejmě určitou skupinu mladých může oslovovat, rozhodně však nelze předpokládat, že by se jednalo o většinu mladých. Tyto dva nejvýraznější hudební proudy křesťanské populární hudby nelze brát jako jednotný jazyk, kterým by se dnešní mladí lidé chtěli vyjadřovat, neboť, jak z výše zmíněné přednášky vyplývá, pokud by se měl určit nějaký styl, který je pro dnešního teenagera charakteristický, tak to bude spíše „tvrdá“ hudba – heavy metal, rap, hip-hop nebo elektronická (taneční) hudba. Tyto styly křesťanská populární hudba také zahrnuje, což nejlépe dokládá program každoročního křesťanského hudebního festivalu VOX, avšak při liturgii se jim obvykle prostor nedává.

²¹Tamtéž

²²doc. PhDr. Marek Franěk, Csc, Ph.D., muzikologa psycholog, studoval na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v letech 1975–1980 muzikologii a teatrologii a v letech 1982–83 psychologii. Ph.D. Z psychologie získal v roce 2003 v Nizozemsku na univerzitě v Nijmegen. Zabývá se psychologií času, hudební psychologií a environmentální psychologií.

Někteří z řad odpůrců považují užívání křesťanské populární hudby při liturgii jako populistické řešení, jak „nalákat“ mladé lidi do kostela, které spočívá v tom, udělat z bohoslužby zážitek. Toto tzv. „zážitkové křesťanství“ kritizuje také římskokatolický kněz Marek Vácha²³, který tento způsob prožívání bohoslužby a duchovního života obecně vnímá jako trend dnešní doby²⁴ a snaží se poukázat na možnost, že tento způsob duchovního prožívání může některé mladé lidi naopak odrazovat. Jisté však je, že křesťanská populární hudba u nás se u nemalé části mladých křesťanů těší velké oblibě, jak lze vyzorovat z četných křesťanských setkání mládeže a to jak u nás, tak ve světě. Zároveň je však možné zaznamenat také jistou oblibu tradiční hudby při liturgii u mladých lidí, především pak u studentů, což lze vysledovat např. z návštěvnosti tzv. „studentských“ mší v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze, kde se tzv. tradiční církevní hudba uplatňuje. V současnosti je zde varhaníkem Robert Hugo, který se zaměřuje zvláště na hudbu barokní.

²³P. Mgr. Marek Vácha Ph.D. (*1966) je český římskokatolický kněz, teolog, přírodovědec, pedagog a spisovatel. Je farářem lechovické farnosti, farním vikářem (kaplanem) Římskokatolické akademické farnosti při kostele Nejsvětějšího Salvátora (jejímž farářem je Tomáš Halík) a přednostou Ústavu etiky na 3. lékařské fakultě Univerzity Karlovy. Specializuje se na otázky evoluční biologie a lékařské i environmentální etiky.

²⁴Srov. VÁCHA, Marek Orko. *Modlitba argentinských nocí*. 1. vyd. Brno: Cesta, 2011. 175 s. ISBN 978-80-7295-129-1.

Závěr

Cílem této práce bylo nastínit problematiku užití křesťanské populární hudby při liturgii, její smysluplné zpracování a snaha o zodpovězení základní otázky, zda křesťanská populární hudba může splňovat všechny požadavky, které římskokatolická církev na liturgickou hudbu klade a lze ji tak považovat za vhodnou hudbu pro liturgii.

První požadavek, kterým se tato práce zabývá je požadavek posvátnosti. Liturgická hudba musí být posvátná, avšak během 20. století dochází ke změnám v chápání požadavku posvátnosti, jde o proces, který vede od desakralizace formy k samotným účastníkům liturgie. Dnes je tedy požadavek posvátnosti chápán obvykle tak, že shromáždění věřící při bohoslužbě zpřítomňují Kristovo mystické tělo a tudíž hudba, která je věřícími užívána při liturgii nemůže nebýt posvátná, ať je jakákoliv. Nicméně odpůrci uplatňování křesťanské populární hudby při liturgii namítají, že i forma liturgické hudby vždy byla a stále je důležitá a proto se domnívají, že lze rozlišovat mezi hudbou vhodnou, méně vhodnou či nevhodnou pro liturgii a snaží se pro to stanovit kritéria. S tím do jisté míry souhlasí i zastánci křesťanské populární hudby, avšak názorově se míjejí právě při určování těchto kritérií. Obecně se však dá říci, že vznik posvátna je akt, při kterém je rozhodující vůle člověka vyjmout věc ze světského užívání. Co se tedy požadavku posvátnosti týče, lze dojít k závěru, že křesťanská populární hudba se posvátnou stát může, nicméně je stále předmětem diskuzí, zda-li se jedná o vhodnou formu liturgické hudby a zda-li je tato hudba dostatečně odproštěna od profánního užívání, přičemž v této oblasti nepanuje shoda.

Dalším požadavkem na liturgickou hudbu je uměleckost. Liturgická hudba by měla být pravým uměním s náležitými vlastnostmi pro liturgii. Jedná se o nejproblematictější nárok na křesťanskou populární hudbu, jelikož populární hudba je obecně považována za hudbu nonartificiální, zároveň je však v některých případech velice těžké určit, co je ještě umění a co už ne a proto se nedá říci, že by moderní hudební žánry populární hudby jako výrazový prostředek nemohly aspirovat na to, stát se uměním, jelikož hranice mezi hudbou artificiální a nonartificiální není striktně stanovena a nelze říci, že by

bylo pro některé hudební styly předem zapovězeno tuto hranici nonartificiální hudby překročit. Kromě toho má křesťanská populární hudba za sebou zatím poměrně krátký dějinný vývoj a proto lze vyvozovat pouze takové závěry, které budou ponechávat prostor dalšímu vývoji.

Požadavek uměleckosti je však problematický především pokud má být splněn zároveň spolu s dalšími požadavky. Liturgická hudba musí být všeobecná, tedy pro všechny, bez rozdílu národnosti, původu, vzdělání, kultury a podobně. A dále se v dokumentech píše, že je potřeba „promyšleně podporovat lidový zpěv celého shromáždění“. Hudba při liturgii by tak měla umožňovat, aby se věřících do zpěvu mohli zapojit, proto by např. hudba provozovaná sbory či sólisty neměla převážet při bohoslužbě lidový zpěv. Dnešní populární hudbu lze označit za „lidový zpěv současnosti“, je to hudba, která je dnes přístupná nejširšímu okruhu lidí a proto je snaha uplatnit ji v dnešní době při liturgii přirozená. Z toho lze chápat, že místo pro křesťanskou populární hudbu v liturgii je a je tedy možné ji uplatňovat, pokud se tak bude dít s největší obezřetností a snahou vymanit se z negativních konotací, které s sebou tento druh hudby přináší.

Zachovat požadavek uměleckosti v liturgické hudbě a zároveň splnit požadavek všeobecnosti a aktivní účasti lidu na zpěvu je velice nesnadné a mohlo by se zdát, že nemožné a zároveň vylučující se, ať se jedná o jakoukoliv hudbu. Přesto církev na všech požadavcích trvá, chce, aby liturgická hudba byla jednoduchá v tom nejlepší slova smyslu, tedy ne banální, laciná a nenáročná, ale požaduje jednoduchost, která je nejvyšším stupněm zralosti a dokonalosti, zbavena všeho nepotřebného. To je ideál, ke kterému chce církev směřovat a pravděpodobně si je vědoma, že toho nelze dosáhnout ze dne na den, ale pouze a jedině procesem, který se vyznačuje snahou a úsilím tomuto vzoru se přiblížit. V tomto má jistě výhodu tradiční církevní hudba, která již měla čas tímto procesem projít. Dnes se tak užívá to nejlepší z dědictví církevní hudby, které nám po sobě zanechali naši předci a které tak můžeme vnímat jako vzor a inspiraci. Proto je tendence odpůrců preferovat tato díla namísto křesťanské populární hudby pochopitelná, avšak ustrnutí pouze na nich a striktní odmítnutí výrazových prostředků populární hudby v liturgii by znamenalo zamezení dalšího přirozeného vývoje. Je potřeba tvořit díla nová, současná, která se budou snažit výše zmíněnému ideálu přiblížit a zároveň v sobě budou zrcadlit situaci dnešní „nové“ doby, tvořit současná díla, která by mohla zanechat cenný odkaz dalším generacím.

Já osobně jsem během vypracovávání této práce dospěla k závěru, že je především nutné a potřebné vést dialog mezi zastánci užívání křesťanské populární hudby při liturgii a těmi, kteří tuto hudbu při liturgii odmítají či kritizují. Situaci, v které se současná liturgická hudba nachází, přestože rozhodně není ideální, vnímám pozitivně v tom smyslu, že dle mého názoru

diskuze o ní může přinést své plody právě díky tomu, že v této problematice nepanuje shoda. Tato různost názorů s sebou přináší různost možností a svobodu volby, po které dnešní společnost volá, což však vyžaduje i nutnou dávku tolerance a zároveň schopnost umět vyslechnout kritiku a reflektovat ji.

Liturgická hudba má být univerzální v tom smyslu, že má vždy plnit stejný cíl, má oslavovat Boha a posvěcovat a vzdělávat věřící, zároveň však nemá být uniformní, to znamená, že nemusí mít pouze jednu podobu a možnost, jak toho docílit. Myslím, že je dobré podporovat tuto rozmanitost možností, aby si, jak se říká, každý „mohl přijít na své“, je však zřejmé, že více možností s sebou zákonitě přináší i více nesnází, více nedorozumění a rizik. Při diskusích o tom, jak by měla liturgická hudba v dnešní době vypadat je však důležité dát si pozor, aby skrz přílišné zaměření na liturgickou hudbu neuniklo to podstatné, a to je zpřítomnění Krista při mši sv. a posvěcení člověka. Hudba je důležitá, ale ne středobod dění, jelikož mše svatá se obejde i bez hudby, ale mše svatá bez proměnění a přijetí těla (a krve) Kristova je nemožná.

Kritika křesťanské populární hudby je jistě v mnoha případech opodstatněná a může usměrňovat a přispět k její větší kultivovanosti a lepší kvalitě a zároveň upozorňovat na některé klíčové způsoby vyjádření, k nimž inklinuje, aby se tak mohla stávat pravdivější. Křesťanskou populární hudbu však nelze dle mého názoru především s ohledem na společensko-historický kontext zavrhnout a je zřejmé, že své potřebné místo v liturgii jistě zaujímá, minimálně z toho důvodu, aby nás v dnešní době přiměla ptát se, jak dál.

Seznam použité literatury

ADAM, Adolf. *Liturgika: křesťanská bohoslužba a její vývoj*. Vyd. 2. Překlad Václav Konzal, Pavel Kouba. Praha: Vyšehrad, 2008, 471 s. ISBN 978-80-7021-968-3.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 11. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2005c1985, 1007, 283 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-858-1037-9.

Dokumenty II. vatikánského koncilu. 1. vyd. Praha: Zvon, 1995, 603 s. ISBN 80-711-3089-3.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Překlad Jarmila Gabrielová. Praha: NLN, 2001, 219 s. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 80-710-6479-3.

FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2001, ISBN 80-210-2575-1.

Hosana: zpěvník křesťanských písní. 4. vydání. Praha: Portál, 1999, 1 zpěvník (634 s.). ISBN 80-717-8322-6.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998, 373 s., [32] s. obr. příl. (čb.). ISBN 80-200-0634-6.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 2. vyd. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-721-5128-2.

NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2005, 266 s. ISBN 80-246-1014-0.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, 287 s. ISBN 80-246-1215-1.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2., nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, 231 s. ISBN 80-244-1256-X.

ŠUPOL, Pavel. *Křesťan a hudba: křesťanské aspekty současné populární hudby jako součást výchovy mládeže*. 2. vyd. Olomouc: Jiří Brauner, Kartuziánské nakladatelství, 2008, 127 s. ISBN 978-808-6953-625.

VÁCHA, Marek Orko. *Modlitba argentinských nocí*. 1. vyd. Brno: Cesta, 2011, 175 s. ISBN 978-80-7295-129-1.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 2. vyd. (v Pantonu 1. vyd.). Praha: Panton, 1995, 241 p. ISBN 80-703-9218-5.

Periodika

Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. Praha: Psalterium s. r. o., 2008. ISSN ISSN 1802-2774.

Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. Praha: Psalterium s. r. o., 2009. ISSN ISSN 1802-2774.

Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. Praha: Psalterium s. r. o., 2011. ISSN ISSN 1802-2774.

Salve: revue pro teologii a duchovní život. Praha: Krystal OP, 2008, roč. 18, č. 2. ISSN ISSN 1213-6301.

Internetové zdroje

Církevní hudba. SCHUBERTH, Dietrich. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1976 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/odjinud/hudba_v_liturgii.htm

Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě. *Bonum, Verum, Pulchrum: Časopis pro náboženství, filosofii a umění* [online]. 2009, roč. 2, č. 2,3,4 [cit. 2013-06-24]. DOI: ISSN 1803-1951. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/bovepul/archiv/roc-ii-c-2-3-4-2009/dopis-jana-pavla-ii>

Meditativní zpěv. COPYRIGHT © ATELIERS ET PRESSES DE TAIZÉ, 71250 Taizé, France. *Taizé* [online]. 2005 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: http://www.taize.fr/cs_article2802.html

Motu proprio papeže Pia X. a posvátné hudbě. In: *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mo_pro.htm

NOSEK, Ladislav. Výpis diskusních příspěvků: Dozvuky staroboleslavské papežské mše. In: *Radio Vaticana: Česká sekce vatikánského rozhlasu* [online]. 2009 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: <http://www.radiovaticana.cz/prispevek.php4?id=1130>

O nás. ŠERÝ, Rostislav. *Adorare* [online]. 2012 [cit. 2013-06-01]. Dostupné z: http://www.adorare.cz/o_nas

Pop - musica sacra. RUT, Přemysl. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1998 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm

REJŠEK, Radek. Diskusní témata: Setkání mládeže Tábor 2007. In: *Blog duchovní hudby* [online]. 2009 [cit. 2013-05-14]. Dostupné z: <http://blog.sdh.cz/?a=8&pp=978&ppp=26-27>

Seznam citací

Církevní hudba. SCHUBERTH, Dietrich. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1976 [cit. 2013-05-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/hudba_v_liturgii.htm

Dokumenty II. vatikánského koncilu. 1. vyd. Praha: Zvon, 1995, s. 164-166. ISBN 8071130893.

Dopis Jana Pavla II. ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě. *Bonum, Verum, Pulchrum: Časopis pro náboženství, filosofii a umění* [online]. 2009, roč. 2, č. 2,3,4 [cit. 2013-06-24]. DOI: ISSN 1803-1951. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/bovepul/archiv/roc-ii-c-2-3-4-2009/dopis-jana-pavla-ii>

EBEN, Petr. *Hosana: zpěvník křesťanských písní*. 4. vydání. Praha: Portál, 1999, s. 6. ISBN 80-7178-322-6.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 143. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 62. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2001, s. 70. Eseje (Lidové noviny), sv. 3. ISBN 8071064793.

FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Vyd. 2., přeprac. Brno: Masarykova univerzita, 2001, s. 86–87. ISBN 8021025751. Historie spirituálů. ZIRHUT, David. *Spirituály* [online]. 2006 [cit. 2013-05-24]. Dostupné z: <http://www.spiritually.cz/content/view/5/7/lang,cs>

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998, s. 340. ISBN 8020006346.

KUB, Jiří. Posvátné a profánní. *Amen: Měsíčník pro vzdělávání ve víře* [online]. 1999, č. 4 [cit. 2013-06-06]. Dostupné z: <http://www.krystal.op.cz/amen/1999/Amen4-99.htm>

KUB, Jiří. Posvátné a profánní. *Amen: Měsíčník pro vzdělávání ve víře* [online]. 1999, č. 4 [cit. 2013-06-06]. Dostupné z: <http://www.krystal.op.cz/amen/1999/Amen4-99.htm>

KUB, Jiří. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Polemika s F.K.: Spor nebo nepochopení?*. 2008, roč. 2, č. 5, s. 20–21. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

KUB, Jiří. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Posvátnost v hudbě: Několik poznámek JiKu*. 2008, roč. 2, č. 1, s. 10–11. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000. 292 s. ISBN 80-7215-128-2.

KUNETKA, František. Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. *Křesťanské mysterium jako hermeneutický klíč k problematice sakrality*. 2008, roč. 2, č. 1, s. 9–10. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

KUNETKA, František. *Salve: revue pro teologii a duchovní život. Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 37. DOI: ISSN 1213-6301.

KUNETKA, František. *Salve: revue pro teologii a duchovní život. Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 38. DOI: ISSN 1213-6301.

KUNETKA, František. *Salve: revue pro teologii a duchovní život. Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*. 2008, roč. 18, č. 2, s. 39. DOI: ISSN 1213-6301.

Meditativní zpěv. COPYRIGHT © ATELIERS ET PRESSES DE TAIZÉ, 71250 Taizé, France. *Taizé* [online]. 2005 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: http://www.taize.fr/cs_article2802.html

Motu proprio papeže Pia X. a posvátné hudbě. In: *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

NOSEK, Ladislav. Výpis diskusních příspěvků: Dozvuky staroboleslavské papežské mše. In: *Radio Vaticana: Česká sekce vatikánského rozhlasu* [online]. 2009 [cit. 2013-06-24]. Dostupné z: <http://www.radiovaticana.cz/prispevek.php4?id=1130>

O nás. ŠERÝ, Rostislav. *Adorare* [online]. 2012 [cit. 2013-06-01]. Dostupné z: http://www.adorare.cz/o_nas

Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Dvacátýosmý díl. Doplňky. Praha: Paseka, 2002, 1149 s. ISBN 80-7203-423.

Pop - musica sacra. RUT, Přemysl. *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. 1998 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/odjinud/prut1.htm

Posvátná kongregace obřadů: O hudbě v posvátné liturgii (Musicam sacram). In: *Společnost pro duchovní hudbu* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

RAHNER, Karl a VORGRIMLER, Herbert. *Kleines Konzilskompendium: alle Konstitutionen, Dekrete und Erklärungen des zweiten Vaticanums in der bischöflich beauftragten Übersetzung. Allgemeine Einleitung - 16 spezielle Eingührungen ausführliches Sachregister. 2., ergänzte Aufl.* Freiburg im Breisgau: Herder, 1966, s. 48. 765 s. Herder-Bücherei 270/71/72/73.

RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život.* 2008, roč. 18, č. 2, s. 12. DOI: ISSN 1213-6301.

RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život.* 2008, roč. 18, č. 2, s. 21. DOI: ISSN 1213-6301.

RATZINGER, Joseph. K teologickému základu liturgické hudby. *Salve: Revue pro teologii a duchovní život.* 2008, roč. 18, č. 2, s. 22. DOI: ISSN 1213-6301.

REJŠEK, Radek. Diskusní témata: Setkání mládeže Tábor 2007. In: *Blog duchovní hudby* [online]. 2009 [cit. 2013-05-14]. Dostupné z: <http://blog.sdh.cz/?a=8&pp=978&ppp=26-27>

RUT, Přemysl a Martin C. PUTNA. *Žijeme v kýči?: Uvažování s Přemyslem Rujem.* Psalterium: zpravodaj pro duchovní hudbu. 2011, roč. 5, č. 3, s. 1-2. DOI: ISSN 1802-2774. Dostupné z: <http://zpravodaj.sdh.cz>

ŠUPOL, Pavel. *Křesťan a hudba: křesťanské aspekty současné populární hudby jako součást výchovy mládeže.* 2. vyd. Olomouc: Jiří Brauner, Kartuziánské nakladatelství, 2008, s. 34. ISBN 9788086953625.

VÁCHA, Marek Orko. *Modlitba argentinských nocí.* 1. vyd. Brno: Cesta, 2011. 175 s. ISBN 978-80-7295-129-1.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben.* 2. vyd. (v Pantonu 1. vyd.). Praha: Panton, 1995, s. 223. ISBN 8070392185.

Příloha A

Otevřený dopis mladých lidí všeho věku o liturgii

V Praze, 7. října 2009 adresáti: Arcibiskupství pražské

Česká biskupská konference
Sekce pro mládež ČBK
Apoštolská nunciatura ČR
Na vědomí: Svatý stolec

Kongregace pro bohoslužbu a svátosti
katolická média
Vaše Eminence, Excellence,

drazí bratři a sestry, Jsme velice rádi, že jsme v naší vlasti mohli přivítat sva-

tého otce Benedikta XVI. a jsme vděční všem, kteří se přičinili o zdárný průběh této vzácné návštěvy. Zároveň spatřujeme i jisté významné nedostatky, které ji provázely a které vyrůstají z praxe některých míst a společenství. Chceme jim věnovat následující řádky s nadějí, že napříště se jim podaří zamezit. V žádném případě nechceme prezentovat naše hudební a estetické preference, ale při psaní dopisu vycházíme z učení církve a ducha koncilních a papežských dokumentů, jejichž seznam uvádíme na konci dopisu. Vedle převážně dobrých dojmů z celé série akcí s Benediktem XVI. nás velmi nepříjemně zasáhla hudební složka Eucharistické liturgie ve staré Boleslavi, která působila velice diletantsky. Problém ještě podtrhuje skutečnost, že liturgii celebroidal hudbymilovný papež, který je dobře znám jako člověk s mimořádným estetickým cítěním, vyvinutým smyslem pro krásno, hudebním vkusem

a hlubokým chápáním liturgie. Hudba ve Staré Boleslavi však dosahovala takové dekadence, že způsobená ostuda se dá připodobnit k situaci, kdy bychom papeži připravili ke mši svatě místo kalicha zušlechtilého kovu jeho plastovou napodobeninu a místo vkusného ornátu igelitovou pláštěnku. Při srovnání se světským přivítáním papeže ve Španělském sále Pražského hradu, kde bylo provedeno Dvořákovo *Te deum*, zatímco na mši svatě zněly laciné popové skladby světského charakteru (byť se zbožnými texty a technicky poměrně dobře zahrané), se stydíme o to více. Jaké jsou konkrétní důvody našeho tak silného rozhořčení?

Nevhodný hudební styl

Liturgickou hudbou (*musica sacra*) se koná bohoslužba, a proto by se měla vyznačovat posvátností a krásou formy. Byť je hudba použitá ve St. Boleslavi emočně velmi působivá, pro použití při mši svatě je naprosto nevhodná, neboť není posvátná, a lidem, jimž je vlastní užití různých hudebních stylů jako výrazového prostředku, účinně brání usebranosti a prožití hlubokého mystéria nejsvětější oběti. Redukovat duchovní prožitek na pouhý významuprostý emoční zážitek je velmi nebezpečné! Velmi to zavání konzumismem, který papež i během své návštěvy u nás opakovaně kritizoval. Použité skladby hudebně vycházejí z popu a beatových hnutí, kterým zcela evidentně nešlo o oslavu boha, ani si nekladly za cíl vyjádřit transcendentální myšlenky a pohnutky. Bylo by velice naivní domnívat se, že tato podstata se napraví pouhým dosazením zbožného textu. Tento na osobě interpreta závislý styl také svádí mnohem více k teatrálnosti, takže interpreti jsou pokoušeni, aby zpívali a hráli více pro slávu svou než Boží. A tak, i když může být původní úmysl hudebníků zcela čistý, je zřejmé, že kvůli lidské slabosti část sebestřednosti do liturgie přece jen pronikne.

Často slýcháme tvrzení, že tento styl hudební složky liturgie přivede více lidí k Bohu a církvi

Toto tvrzení důrazně odmítáme. Jednak proto, že cílem liturgie a tím i liturgické hudby nemá být evangelizace, ale oslava Boží a posvěcení věřících. ale zastavme se hlouběji u této námitky: i kdyby byla pravda, že tato hudba přivede někoho k církvi, osobní zkušenosti mnohých z nás ukazují, že množství těch, které odradí a kterým cestu k církvi uzavře, je mnohem vyšší. Dosud nevěřící veřejnost u televizních obrazovek to nadto pokládá za populismus, který má přivábit mladé. A navíc: tato líbivá a povrchní hudba přiláká opět především povrchní lidi, zatímco dokonale odradí lidi kulturní, vzdělané a přemýšlivé. opravdu místní církve tyto lidi ve svém lůně nechce?

A především: jsme přesvědčeni, že jediné z pozemských věcí, co přivede lidi blíže k Bohu, je naše svatost a láska, která znamená přát milované osobě jen to skutečné dobré. Uchylování se k evangelizaci a především pastoraci prostřednictvím lacině líbivé hudby usvědčuje některé z nás z toho, jak malou důležitost lásce a svatosti přikládají. Použití hudebního braku při liturgii nejen deformuje hudební vkus křesťanů a znevažuje mínění o církvi v myslích mnohých nevěřících, ale především zásadně devaluje hodnotu celé liturgie, neboť „hudba a zpěv jsou integrální součástí liturgie“, jak učí konstituce *Sacrosanctum Concilium* II.vatikánského koncilu a jak také papež Benedikt XVI. výslovně připomněl 13. září 2006 při požehnání varhan v Řezně. Působením nevhodné hudby při liturgii se pomalu vytrácí schopnost společenství vnímat podstatu liturgie, což vede k ještě hlubším hudebně-liturgickým nešvarům, a tak se roztáčí spirála, na jejímž konci je ztráta víry. Jak si vysvětlit toto ignorování hudebně-liturgických předpisů církve? Částečnou odpověď můžeme najít na polooficiální stránce papežské návštěvy na <http://navsteva-papeze.signaly.cz>, kde je článek nazvaný „jen si broukej“, jehož obsahem jsou „noty písní, které se budou zpívat při mši“ uvedené slovy: „co by to bylo za setkání bez zpěvu, že;-)“. Možnou příčinou je tedy de facto redukce mše svaté (zpřítomnění kalvárské oběti Ježíše Krista) na pouhé setkání, spolčo. samozřejmě společenský aspekt liturgie nemůžeme pominout, ale nemůžeme jej ani takto přeceňovat. Takto se zdá, že se situace v liturgické hudbě vymyká odpovědným osobám z rukou. hrozí, že se pán Bůh bude z liturgie pomalu, ale jistě vytrácet. Setkali jsme se též s tvrzením, že direktorium pro mše s dětmi provozování námi kritizovaného hudebního stylu při liturgii dovoluje. Toto tvrzení je – jak se může každý čtenář direktoria přesvědčit – hrubou demagogií.

Mládež a (liturgická) hudba

Nesouhlasíme s tím, aby byl styl bigbítu, folku či pop-music na bohoslužbách pro mládež provozován téměř výhradně. Lidí milující kvalitní hudbu je mnoho i v církvi a mezi mládeží a toto škatulkování (mladý = "kytarák") je od účasti na akcích určených mládeži odrazuje. Mládež není jen masa oplývající průměrným intelektem, ale také velmi vzdělaní lidé s vytříbeným vkusem – jak mimochodem poznamenal p. Tomáš Halík, který právě v nich vidí do budoucna cílovou skupinu, z níž může povstat nejvíce nových konverzí. Sama hudební složka liturgie ve vysokoškolské farnosti u nejsv. Salvátora to dokládá.

Nesouhlasíme se závěrem, který vyplynul z dialogu jednoho kněze a Václava Moravce na ČT24, že varhany jsou pro důchodce. Je mnoho "kytaro-vých babiček" a mnoho "varhanních" mladých. Spíš je to záležitost vyspělosti

vkusu, vzdělání a liturgicko-hudební praxe, kterou jsou formováni. Především rozhodně nelze hodnotit vhodnost použité liturgické hudby podle počtu lidí, kterým „se to líbí“. To je velice povrchní, komerční přístup. Pokud by se písně použité ve Staré Boleslavi a jim podobné zpívaly mimo mši svatou, naprosto nic bychom nenamítali!

Výběr písní a interpretace žalmu

Naprosto nechápeme, proč byly při liturgii použity téměř výhradně písně převzaté ze zahraničí, v nichž navíc není ani jediné slovo o sv. Václavu, z jehož slavnosti byl mešní formulář. Vzhledem k tomu, že naše země i církve disponuje skutečně obrovským duchovně-kulturním bohatstvím (jak připomněl i svatý otec), je to naprosto absurdní. Za ještě absurdnější považujeme způsob interpretace žalmu. I v očích Svatého otce bylo možno upozorovat velké rozpaky (vizte záznam v archivu ČT). Světsky pojatá interpretace rockerem v černých brýlích a neuměle složená hudba není adekvátní přednesu božího slova.

Participatio actuosa – účast lidu

Společný zpěv při liturgii je velmi důležitý, napomáhá sjednocení přítomných a prohlubuje vzájemné duchovní prožívání. Tím, že byly zvoleny pro většinu účastníků neznámé písně, došlo k tomu, že zpívala jen malá část společenství. Zejména u resposoriálního žalmu, kde je účast všech na odpovědi více než žádoucí, mlčeli dokonce koncelebrující biskupové a kněží. Všeobecně známou píseň Svatý Václave lid naopak zpíval mohutně a jásavě, takže nelze argumentovat tím, že se lidu nechtělo zpívat. přítomní zpívat chtěli, ale vzhledem k volbě písní se nedokázali připojit.

Aklamace

Projevilo se všeobecné zmatení lidu, kdy při aklamacích část lidu odpovídala dle nápěvu p. olejníka a část chorálně. Dokonce i jáhen před Evangeliiem použil nápěvy P. Olejníka, ač byla celá zpívaná mše sv. chorální. ukázalo se, jaký zmatek vládne mezi českými katolíky v nápěvech odpovědí a jaký může vzniknout z liturgie kočkopes při kterém iti, kdo se o odpovědi pokoušejí, zmateně umlkají. pro sjednocení zpívaných odpovědí by velmi pomohlo, kdyby bývaly byly vhodně doprovázeny.

Celkové pojetí

Pokud zpěv skončil dříve, než doprovázený liturgický úkon, byli jsme svědky toho, jak se sloka opakovala několikrát stále dokola do té doby, než to časově „vyšlo“, jindy byl čas vyplněn improvizací více než podivnou. Pokud by se některého z těchto nedostatků dopustil varhaník v kterékoliv farnosti, byl by přinejmenším ostře napomenut. bigbítovým „scholám“, které můžou vše, to však vždy prochází. I při papežské bohoslužbě.

Závěr

Víme, že mnohým z těch, kteří mši svatou ve St. Boleslavi připravovali, se nedostalo příležitosti naučit se rozlišování mezi kvalitní a nekvalitní hudbou, vkusností a nevkusností, vhodností a nevhodností atd. Nemáme jim to samozřejmě ani v nejmenším osobně za zlé, i když je třeba zvážit, nakolik tím pádem byli k této přípravě kompetentní. Mohli si ale uvědomit, že Benediktu XVI. tato schopnost dána byla, a tak mohli zabránit proběhlé ostudě alespoň z úcty k němu, když už pominuli církevní hudebně-liturgické předpisy. Závěrem musíme důrazně upozornit všechny čtenáře, že tímto dopisem nechceme v žádném případě nikoho ze zúčastněných odsoudit ani nechceme vyvolávat zlobu, nenávisť či rozkol mezi křesťany, jak je nám často v podobných případech neoprávněně vytýkáno. Naopak, vážíme si toho, že můžeme s bratry a sestrami vytvářet společenství lásky a naším jediným cílem je kvalitu našeho vztahu s Bohem i mezi sebou navzájem prohloubit.

Jaký je smysl tohoto dopisu?

Kritikou liturgie ve Staré Boleslavi nechceme plakat nad rozlitém mlékem, to by bylo zbytečné. naším cílem je na příkladě této bohoslužby (která je jen špičkou ledovce) ukázat na tristní stav liturgické hudby v některých společenstvích v celé naší zemi a požádat vás o nápravu. s nejhlubší pokorou a současně s vědomím spoluodpovědnosti za liturgickou hudbu:

- vyzýváme Českou biskupskou konferenci, aby se vážně a aktivně zabývala stavem liturgické hudby v české republice a vytvořila „sekcí pro liturgickou hudbu ČBK“, v níž by byli zaměstnáni skuteční odborníci a která by nesla za tuto oblast odpovědnost.
- vyzýváme naše biskupy, aby už se nadále nezříkali své zodpovědnosti za liturgii (a tím i lit. hudbu) ve svých diecézích a začali podnikat kroky k pečlivé, kvalifikovaně vedené a široce dostupné liturgické výchově varhaníků i ostatních aktivistů v oblasti liturgické hudby.

- Žádáme ČBK, Sekci pro mládež ČBK a Arcibiskupství pražské o odpověď na tento dopis.
- Žádáme ty, kdo byli za liturgii ve Staré Boleslavi zodpovědní o vysvětlení své neposlušnosti církevních dokumentů.
- Žádáme také o vysvětlení kritérií, podle nichž byli vybíráni ti, kteří hudební složku připravovali a realizovali.

v úctě a s poděkováním za řešení vás zdraví a hojnost darů Ducha sv. vám vyprošují iniciátoři dopisu: bc. Jan Staněk oFs, 23 let

ředitel kůru ve velkých popovicích, člen
výboru společnosti pro duchovní hudbu,
šéfredaktor www.varhanici.info
Mgr.Radek Rejšek, 50 let

pedagog konzervatoře v Č. Budějovicích
a na Filmové akademii v písku, varhaník
a carillonista pražské Lorety, šéfredaktor
časopisu Varhaník, redaktor ČRo 3
Ing. Pavel Marek, 47 let

liturgický varhaník, šéfredaktor
www.varhany.org
Vít Janata, 21 let

zvukař, varhaník a carillonista na
pražské Loretě
Pavla Kříženecká, 31 let

liturgická varhanice, choralistka, členka
Týnské scholy
bca. Přemysl Kšica, 27 let

student Hochschule für Kirchenmusik ve
stuttgartu, ředitel kůru u panny Marie
sněžné v praze, profesionální koncertní
a liturgický varhaník
Martin Moudrý, dis., 23 let

ředitel kůru u sv. Vojtěcha v Praze, profesionální varhaník, student HAMU,

moderátor duchovní hudby na Arcibiskupství pražském
Miroslav Pošvář, 43 let

ředitel kůru v Řestokách a Podlažicích,
zástupce šéfredaktora www.varhanici.info
Miloslav Šimek, 30 let

ředitel kůru v praze–Modřanech, profesionální sbormistr, umělecký vedoucí
chlapeckého pěveckého sboru Pueri Cantate
Ing. Petr Vlasatý, 28 let

středoškolský učitel a varhaník na Hoře
Matky Boží u Králík

Svůj souhlas s tímto dopisem může kdokoliv vyjádřit na adrese <http://>

dopis.varhanici.info. Na této stránce je rovněž možno sledovat aktuální
počet signatářů.

A.1 Reakce na tento dopis: Tisíceré díky českým a moravským biskupům

Otevřený dopis České biskupské konferenci
Ve Zlíně 19.10.2009

Vážení otcové biskupové, drazí bratři a sestry,

Dovolte nám se krátce vyjádřit k návštěvě Svatého otce Benedikta XVI. v

České republice. Zejména bychom se rádi zaměřili na hudební doprovod Mše svaté ve Staré Boleslavi, proti níž jsme zaznamenali negativní ohlasy části odborné i laické veřejnosti. Tímto dopisem chceme nabídnout odlišný pohled. Chceme organizátorům co nejupřímněji poděkovat jménem všech těch, kteří vnímali slavení liturgie spolu s jejich hudebním doprovodem jako hluboký estetický a duchovní zážitek. Část z nich se nám podařilo oslovit, aby pod tento dopis připojilo svůj podpis. Chtěli bychom vyzdvihnout důstojnou, ale i radostnou a vřelou atmosféru, která na obou bohoslužbách panovala. Také skvělá organizace a kvalitní mediální pokrytí v průběhu celé návštěvy si bezpochyby zaslouží pochvalu. Naše velké ocenění patří všem, kdo se podíleli na přípravě a provedení hudebního doprovodu jak v Brně, tak i ve Staré Boleslavi. V obou případech z něj vyzařovala upřímná radost spojená s oslavou Krista a současně spirituální citlivost spjatá s Eucharistickou obětí. Díky

tomu, že zvolený styl ve Staré Boleslavi odpovídal soudobému pojetí křesťanské hudby, byl celý hudební doprovod velké části mladých velmi blízký a nesmírně oslovující. Zde bychom chtěli vyzdvihnout působivé doplňování Vojenské posádkové hudby a sloučených schol SBM a Credenc. Chvalte Boha v jeho svatyni, chvalte ho i na obloze, již sklenul svou mocí, chvalte ho za jeho bohatýrské činy, chvalte ho pro jeho nesmírnou velikost! Chvalte ho zvukem polnice, chvalte ho harfou a citerou, chvalte ho bubnem a tancem, chvalte ho strunami a flétnou, chvalte ho zvučnými cymbály, chvalte ho cymbály dunivými! Všechno, co má dech, ať chválí Hospodina! Haleluja. (Žalm 150)

Liturgická hudba, tvořící hudební doprovod Mše svaté byla vytvářena od starověku a byla výrazně obohacována ve středověku, v období baroka i v 19. a 20. století. Po staletí vytvářená liturgická církevní tradice zůstává samozřejmě obecně respektovaným trvalým bohatstvím katolické církve a její hodnotu si všichni uvědomujeme. Není však důvodu pro názor, že její vývoj je již uzavřen. Liturgická hudba je zde, podle našeho názoru, především proto, aby napomohla každému účastníku bohoslužby k osobnímu souznění a plnohodnotnému duchovnímu prožití Mše svaté. Každá doba k ní něco přidává a nějak ji obohacuje a nemůže tomu být jinak ani v současnosti. Je proto logické, že hudební doprovod liturgie při setkání mládeže se Svatým otcem ve Staré Boleslavi, přizpůsobili organizátoři především této skupině věřících. Mimořádně dobrá odezva u mladých křesťanů svědčí o tom, že to bylo dobré rozhodnutí. Jelikož hudební doprovod jistě schvalovala řada biskupů a povolaných lidí, pevně věříme, že nebyla překročena žádná závazná pravidla pro liturgickou hudbu. Je pochopitelné, že si tato hudební produkce našla i odpůrce, zejména mezi milovníky varhanní hudby a tridentského ritu. Nechtěli bychom však, aby vznikl dojem, že lidé, kteří negativně vnímají netradiční hudbu v církevním prostředí tvoří významnou část, či dokonce většinu, současné katolické církve. Z celého srdce děkujeme Vám a všem kdo se přičinili o zdárný průběh návštěvy Svatého otce. Svatý Augustin kdysi napsal „V podstatných věcech jednotu, ve sporných svobodu, a ve všech lásku!“. Velkou výsadou katolické církve, výsadou umožňující, aby sdružovala miliardu lidí všech generací a ze všech koutů světa, je přece právě její katolicita, tedy obecnost. A ta spočívá v závaznosti a neměnnosti předávání Kristovy zvěsti, ale současně také ve velké otevřenosti pro nejrůznější formy jejího přijetí a šíření. Vroucně bychom si přáli, aby katolickou církev nerozdělovaly spory o tom, který hudební styl je k oslavě Boha, či k liturgickému doprovodu vhodný, a který nikoli. Křesťané by měli především společně hlásat Kristovu lásku spojenou s porozuměním a hledat cesty jak vyvést civilizovaný svět z mravní krize, kterou nyní prochází. A jsme velmi vděční, že návštěva Svatého otce vyslala světu právě tento signál. Všem, kteří jakýmkoli způsobem přiložili ruku k dílu, ještě jednou – tisícere díky. My všichni níže podepsaní

souhlasíme se zněním tohoto dopisu a chceme Vám vyjádřit upřímný dík za krásný duchovní a hudební zážitek, kterého jsme, ať už přímo v místě či prostřednictvím televize, mohli být v Brně nebo ve Staré Boleslavi svědky.

S přátelským pozdravem,
Ing.arch František Němec, Pavel Říha (autoři iniciativy) . . . a všichni uvedení signatáři

Příloha B

Doplnění argumentace odpůrců křesťanské populární hudby

B.1 Jiří Kub: Kritéria pro liturgickou hudbu a jejich nejnovější vatikánské reflexe

*Přepis přednášky Jířího Kuba přednesená na Studijním dni o liturgické hudbě
23. 1. 2010*

Smyslem liturgie je oslava Boha a posvěcení věřících. Nástrojem k tomu jsou znamení a symboly – především samozřejmě svátosti, ale i všechna ostatní liturgická znamení, jako jsou posvátná roucha, úkony, obrazy – a nikoliv na posledním místě i liturgická hudba. Pozor, ne tedy znamení a hudba, ale znamení včetně hudby. Hudba je důležitou součástí liturgie právě proto, že má bytostně znakovou povahu; a tedy je schopná mimořádně dobře vyjadřovat to, co se při liturgii vyjadřovat má. Smysl hudby v liturgii tedy není jen „okrasný“, ale hudba se bytostně podílí na podstatě liturgie. Oponenti většinou mají za to, že hudba je znakem čistě konvenčním: může vyjadřovat to či ono, – cokoliv, na čem se dohodneme, resp. co bude vyjadřovat podložený text. Kdyby tomu tak bylo, pak je opravdu jedno, jestli budeme při liturgii zpívat „Alleluia“ na chorální nápěv, nebo na melodii „Holky z naší školky“. Jenže ono tomu tak prokazatelně není. Za prvé, jsou renomované studie, které dokazují existenci určitých kulturně nezávislých obsahů, které je hudba schopna vyjádřit a které jsou interkulturně srozumitelné. Řečeno prostě: i Papuánec pozná, která ze dvou skladeb je svatební pochod a která funébr marš. Na elementární úrovni je tedy hudba znakem nikoliv konvenčním, nýbrž přirozeným; jakékoliv její znakové užití, a tedy i užití v liturgii, musí tuto její přirozenou sémantiku respektovat. Za druhé, nad tímto hrubým přirozeným základem samozřejmě existuje ještě rovina konvenčních,

jemněji diferencovaných významů. Ani tato rovina však není něčím, co by mohl manipulovat jedinec nebo nějaká skupina prostým arbitrárním rozhodnutím. Tento jemný systém symbolických obsahů, pokud existuje, je výsledkem dlouhého kulturního vývoje a je vzhledem k „tady a teď“ víceméně stejně apriori kodifikován, jako zcela přirozené sémantické obsahy hudby. Tak například opakovaná stoupavá kvarta prostě pro Čecha znamená „hoří“, a i kdyby se nějakí skauti dohodli, že ji budou troubit jako večerku, pořád to bude „hoří“. Famfára má neoddiskutovatelný nehudební obsah a ačkoli nedenotuje nic nemravného či eticky zvrhlého, je liturgicky nepoužitelná. Z řečeného vyplývá, že má smysl vůbec uvažovat o tom, zda je nějaká hudba svojí povahou více či méně vhodná k liturgii, neboť díky své přirozené a kulturně kodifikované symbolické povaze má objektivní vlastnosti, které ji objektivně – více či méně vhodnou činit mohou. Nevyplývá z toho ale ještě, jaké ty požadavky na hudbu liturgicky vhodnou jsou. Pius X. v Motu proprio Tra le sollecitudini, což je dokument, o který se tak či onak opírají i všechny pozdější církevní normy týkající se liturgické hudby, vypočítává tři takové charakteristiky, které musí liturgická hudba splňovat. Všechny tyto tři nutné podmínky pro liturgickou použitelnost hudby lze ovšem velmi dobře zdůvodnit – v tomto ohledu není nutné se při argumentaci spoléhat pouze na autoritu církevního Magisteria, jakkoliv by již ona sama měla být pro nás dostatečnou.

Posvátnost

Křesťanský pohled na svět na rozdíl od mnoha jiných jasně rozlišuje mezi posvátným a profánním. „Posvátné“ je to, co bylo buď přímo vytvořeno nebo zvláštním způsobem odděleno ke službě Bohu. Máme posvátné prostory, posvátná roucha, posvátné nádoby, posvátný čas vymezený modlitbě. Aby se tedy něco mohlo stát posvátným, musí to splňovat podmínky takového „oddělení“. Z nich nejdůležitější je určitá význačnost dané entity, odlišnost od toho, co je profánní. Posvátný předmět, prostor atd. musí být totiž jako takový identifikovatelný, posvátné od profánního musí být rozeznatelné, a to zejména tehdy, má-li jít o posvátné znamení, jehož funkce právě na význačnosti a rozeznatelnosti bytostně závisí. Hudba, která má být schopna stát se posvátnou, tedy musí být svojí povahou nějak odlišná od hudby, která posvátná není. Posvátná hudba tedy nesmí ve své přirozené, ani konvenčně pevně zakotvené sémantice obsahovat profánní asociace, které by právě bránily její rozeznatelnosti jakožto posvátné. Je to podobné, jako např. s vůni: chceme-li užít vůni jako posvátný symbol, užíváme kadidla a nikoliv vůně pečených buřtů – ačkoliv obě jsou velmi příjemné a apriori dobré – a to právě proto, že vůně pečených buřtů svojí povahou přirozeně odkazuje na cosi pro-

fánního, kdežto vůně kadidla nikoliv. Jestliže tedy nějaká hudba vzbuzuje asociaci televizní zábavní estrády, rockového koncertu nebo hospodské tancovačky, není to hudba, která by se mohla stát posvátnou a není tedy vhodná pro liturgii.

Umělecká, resp. estetická hodnota - Správnost forem

To není jednoduchá podmínka a není na ni zde dost času. Na to není dneska čas. Ale zkratkovitě řečeno, je-li to hudba určená celému shromáždění k poslechu, měla by mít koncertní parametry. Je-li určena celému shromáždění k aktivnímu zpěvu, neměla by být alespoň příliš stupidní.

Všeobecnost

Liturgii vždy slaví církev, tj. univerzální společenství. Musí tedy užívat symbolického jazyka pokud možno univerzálně srozumitelného. Jistým kulturním odlišnostem se samozřejmě nelze vyhnout; minimálním požadavkem však je, aby užitá hudba v žádném případě nepůsobila silně negativně na ty, kteří jsou mimo daný kulturní okruh, resp. okruh fanoušků příslušného hudebního stylu. To tedy byl rok 1903.

II. vatikánský koncil, kromě toho, že zdůraznil aktivní účast lidu na zpěvu, zpřesnil chápání posvátnosti. Rozdělil ji na vlastnost potenciální (být schopen nějaké funkce – být schopen stát se posvátnou) a aktuální – tuto funkci opravdu aktuálně plnit (Liturgická hudba bude tedy tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním, ať vroucnějším vyjádřením modlitby nebo sjednocením srdcí, ať tím, že posvátným obřadům dodá slavnostnější ráz.). Holínky jsou potenciálně boty do vody. Teprve když v nich jdeme louží, jsou to aktuálně boty ve vodě. Avšak i když půjdeme louží v lakýrkách, boty do vody to z nich neudělá. Totéž s posvátnou hudbou. Chorál na koncertě ani Radeckého pochod při offertoriu posvátnou hudbou nejsou, i když každé z jiného důvodu. Občas se objevují názory, že přístup z počátku 20. století být koncilem převzatý a doplněný, je dnes již překonaný. Přece není možno brát vážně dokument, který zakazuje zpívat v presbytáři ženám! Proto chci poukázat na nejnovější vatikánské reflexe tohoto dokumentu. V roce 2003 napsal Jan Pavel II ke stému výročí *Motu proprio Tra le sollecitudini* chirograf, který je fundovaným rozbořem podmínek Pia X. V plné míře je akceptuje, potvrzuje v jejich obecné platnosti a uvádí do souvislosti se současnou změněnou kulturní situací. Chirograf cituje a vykládá i onu často problematizovanou větu o žádoucí podobnosti nové tvorby k chorálu: „Chrámová skladba je tím posvátnější a liturgičtější, čím více se blíží svým rytmem, svou inspirací a svou lahodou gregoriánské melodii, a tím méně je hodna chrámu, čím více se

vzdaluje od tohoto svrchovaného vzoru“. Jan Pavel píše: Evidentně nejde o to kopírovat gregoriánský zpěv, jako spíše dosáhnout toho, aby nové skladby byly proniknuty tímž duchem, který podnítil onen zpěv a krok za krokem jej modeloval. Na závěr krátké zmínky o tomto rozsáhlém dokumentu, jehož pracovní překlad jsme zveřejnili v Psalteriu 5/2009 uvedu citát týkající se toho, čím jsem dnes začal: Jen takový hudební výraz, který slouží náležitým způsobem vlastnímu cíli liturgie, jímž je „oslava Boha a posvěcení věřících“, bude možno schválit a připustit.

Na sv. Cecílii v roce 2005 proběhl ve Vatikánu studijní den pořádaný Kongregací pro bohoslužbu a svátosti při příležitosti 40 let vydání konstituce SC a na propagaci výše zmíněného chirografu JPIL., který pod předsednictvím kardinála Arinzeho pojednával rovněž o inkulturaci. Se závěrem „No rock, no pop, no candelle elettriche“.

KUB, Jiří. *Kritéria pro liturgickou hudbu a jejich nejnovější vatikánské reflexe*. In: Studijní den o liturgické hudbě 23. 1. 2010 Praha program a přednášky [online]. 2010 [cit. 2013-06-20]. Dostupné z: <http://studijniden.sdh.cz/kub-studijni-den.pdf>

B.2 Františka Jirousová: Kritika křesťanských folkových písní

Tyto písně nelze odsoudit v celku, protože nejsou všechny nekvalitní. domnívám se však, že velká část z nich je nevhodná k provádění při mši (nikoliv při soukromých shromážděních).

Neslučitelnost s posláním bohoslužby

Liturgickou hudbou (*musica sacra*) se koná bohoslužba, a proto by se měla vyznačovat posvátností a krásou formy (Instrukce *Musicam sacram*, čl. 4). bohoslužba (liturgie, mše) je vrcholem, k němuž směřuje činnost církve, a zdroj, z něhož vyvěrá veškerá její síla. bohoslužbou se má nejúčinněji uskutečňovat oslava boha a posvěcení člověka (konstituce o posvátné liturgii, čl. 10). Je tedy vůbec představitelné, aby hudba, která je její integrální součástí, nemusela být poměřována uměleckými kritérii? Zdá se mi, že velkým omylem je obhajovat vhodnost křesťanského folku jeho „popularitou“. Míjí se tím asi jeho obliba, jakási líbivost, schopnost rychle vyvolat povrchní radostný pocit a živý veselý rytmus, který zanechává dojem bezprostřední veselosti a rozjařenosti. Tato radost je sice přirozený lidský pocit a není na něm nic špatného, ale je pouze lidský. je příliš spojen s člověkem, méně s oslavou Boží. Píseň při bohoslužbě by měla pozvedat k Bohu a tím sloužit člověku a zároveň Boha

oslavovat. a jelikož je člověk nedokonalý, měla by na něj působit tak, aby se jeho duše mohla proměňovat, přijímat do sebe působení přicházející boží milosti, ne ze zdrojů, které má v sobě sama, ale ze zdrojů božích — posvěcovat se. Takový požadavek splňuje pravé umění. Křesťanský folk zanechává někdy v posluchačích pocit energie nebo „akce“, většinou ale jen nuyvého tklivého pohnutí — „jak je to všechno pěkné a zbožné“. domnívám se, že tento pocit duši neposune ani o píď, nedá jí nic nového, co už v ní nebylo předtím, je čistě lidský a pramení jen z lidského zdroje. ba možná naopak — vztah k bohu umenšuje a zkresluje, falšuje. Tím nechce být řečeno, že by v náboženském umění byla obsažena schopnost automaticky pozvedat duši k bohu. každé skutečné duchovní umění má schopnost duši otevřít a dát jí nahlédnout nad sebe sama. pozvednout ji do oblastí, kde se už nesetkává jen se sebou, ale s absolutní jinakostí, obnažit ji a strhnout z ní uzavřenost lidského poklopu. a tím připravit cestu božímu zásahu.

Falešný obraz Boha v textech těchto písní

Výše řečené se týká jednoho z úkolů bohoslužby a to spásy člověka, tedy jeho přiblížení se k Bohu. dalším úkolem je Boží oslava. a můžeme boha oslavit, nebo mu předkládat písně, které se omezují čistě jen na lidskou stránku? Bůh je neskonale vznešenější než člověk a těžko mu můžeme nabízet světské popěvky. spíše mu nabídneme něco krásného a důstojného, nebo i oslavně radostného. Píseň, ve které chválíme boha jako náš cíl, zpíváme o něm a pro něho a neutápíme se v malicherné rozbředlosti naší psychiky, ani v povrchních radůstkách. Za příklad nevhodnosti (i když píseň patří možná k těm lepším. . .) může sloužit píseň srefrémem: „To kvůli králi, králi, naprav každý cestu, cestu svou. To kvůli králi, králi, naprav každý cestu, cestu křivou, cestu zlou. . .“ atd. Jak něco tak neumělého a krkolomného, ještě s přihlédnutím ke komediantskému nápěvu, zpívat vítěznému kristu? kde je tam boží oslava, nebo není-li to oslava boží, má to být nějaká podivná výzva k pokání? Jakého krále asi vidíme, představíme-li si situaci, kdy přijíždí mezi svůj lid a je vítán takovou písní? Nějakého malého človíčka, stydlivě se usmívajícího, nejspíš snaživého, ale bojácného, který ale bude mít málo co společného s převratnou novostí, tragédií, a dokonalým vítězstvím kristova života.

Umění jako podmínka kvalitního zpěvu?

Dalším problémem je pojem umění. Jejistě velmi těžké vyjádřit, co je to umění a jaké má znaky. ale jsou tací, kteří ho aspoň ve svém oboru umějí rozpoznat. Takovou roli by měli mít sbormistři, kteří určují repertoár sborů. Měli by být vzdělaní, s vytříbeným vkusem a schopností zdůvodnit výběr

písní. I když definice umění nebyla stanovena, dá se snad aspoň říci, že rysem uměleckého díla, na rozdíl od řemeslného, je něco navíc, co je k lidskému výtvaru přidáno a co nepochází čistě z člověka a jeho omezené osoby. Můžeme to nepřesně nazvat slovem inspirace. Právě umění může působit na lidskou duši zvláštním způsobem, že ji také doplňuje a činí schopnou zdokonalení. A právě hudba, jako nejsubtilnější umění, je schopná vyjádřit obrovskou šíři všech pocitů, pro které slova ani nemáme. Křesťanská hudba by tuto vlastnost mít měla. Nedá se ale říci, že každá umělecká skladba je vhodná k bohoslužbě. Náboženské téma je dáno úmyslem skladatele a obsahem skladby. O mnoha písních z křesťanského folku by se hudebníci shodli, že umělecké nejsou. Umění není manýrou „náročných posluchačů“, ale obsahuje v sobě prvek, který je pro bohoslužbu potřebný.

Neumělý a naivní text

Kamenem úrazu křesťanského folku bývá velmi často text, dělá často dojem, že je určený jen k mechanickému opakování. Často se opakující slova jsou asi zamýšlena jako krátká emočně silná zvolání, kterými mohou věřící bez soustředění na obsah znovu a znovu vyjadřovat tytéž emoce adresované Bohu. Úmysl je to správný, ale texty některých těchto výtvorů jsou tak naivní a špatně sestavené, že vyjadřovat se jimi mohou jen ti, kteří se nad jejich obsahem nikdy nezamyslí. Mnoho textů působí velmi naivně, neuměle a dětinsky, jakoby se jejich autor při skládání schválně vrátil do dětského věku a z nějakého důvodu předpokládal, že tak má vypadat dobrý křesťanský text. Je zde patrné zaměňování upřímnosti za primitivní naivitu. Konstatování, že „ježíš je můj pán“, je rozvíjeno opakování vět jako: „já mu zatleskám“, „já mu zazpívám.“ Ano, pěkné, ale ne všem v kostele je zrovna pět let. A je zcela zřejmé, že když do kostela přijde např. vzdělaný člověk netrpící nekritickým obdivem k církvi, nemůže si při poslechu podobného a nadto ještě špatně zazpívaného textu, pomyslet nic jiného, než že katolíci jsou „nemyslíci tupé stádo“.

Nevhodný nápěv

A další podivnou záležitostí je fakt, že nápěv těchto zpěvů posluchač se zkušenějším uchem dokáže rozlišit po prvních taktech. Tady by bylo ale zapotřebí nějakého fundovanějšího stanoviska od hudebníků. Jen krátce: melodie by neměla být pouze podložena textu s náboženskou tematikou, o duchovním obsahu by měla přesvědčit samotná, i kdyby textu nebylo rozumět. Za dokonalý příklad požadavku „duchovnosti“ písně považujeme například Dvořákovy biblické písně, geniálně zhudebněné žalmy. Tady najde o nějakou

„duchovnost“ chápanou vulgárně, ale o tu duchovnost, kterou dokáže zprostředkovat skutečné umění. (A uměním jsou i některé lidové mariánské písně, tak často vysmívané v intelektuálních kruzích). V písních by se neměly objevovat různé „barové“ obraty. nápěvy mívají často zvláštní „tečkovaný“ rytmus. To samo o sobě také nemusí být na závadu. Problém nastává, když melodie znemožní vnímání zpívaného textu. Slova v tom rytmu a rychlosti se nedají zazpívat jinak než zkomoleně, vyhrknout je a „jet dál“. Myslet na text, jako při modlitbě, nebo v písních, kde melodie ctí a podpírá text, není možné. (A třeba u Dvořáka je syntéza textu a melodie tak výrazná, že slova až fyzicky bolí — a bolet může i radost.) Prakticky nesnesitelné je, když se barový obrat vyskytne např. tam, kde při zpěvu vyslovujeme ježíšovo jméno. Ten, kdo zná novozákonní text, ve kterém se říká, že „při ježíšově jménu musí pokleknout každé koleno na nebi, na zemi i v podsvětí“, musí v tu chvíli přestat zpívat. než vyhrknout něco jako jěš, nebo jehehehežíš... raději mlčet, nebo demonstrativně odejít na tu chvíli z kostela!

Na závěr poněkud drsnější komentář od Leona Bloy: „jest příliš snadno vyklestiti duše, když ničemu jinému se nevyučují, než předpisu milovati své bratry, a přitom pohrdati všemi ostatními předpisy, jež by se jim skryly. dosáhne se tím náboženství tvarohovitého a usmoleného, zhoubnějšího svými účinky než sám nihilismus.“ A jako tečku další Bloy: „nauka, která předkládá lásku Boží za svrchovaný cíl, potřebuje zvláště býti mužnou, sice bude schvalovati všechny iluze sebelásky...“

JIROUSOVÁ, Františka. *Kritika křesťanských folkových písní*. Psalterium [online]. 2008, roč. 2, č. 1 [cit. 2013-06-22]. Dostupné z: http://zpravodaj.sdh.cz/files/ps_1_08.pdf

Příloha C

Doplnění argumentace zastánců křesťanské populární hudby

C.1 Jan Kováč: Jakou hudbu hrát v kostele?

Co to je duchovní hudba?

V otázce „jakou hudbu hrát v kostele“ lze vnímat především ono všudypřítomné napětí mezi hudbou vážnou a populární. Už jen definice pojmů vážná a populární hudba je dosti složitým muzikologickým problémem a není možné jej jednoduše objasnit. To však ani není cílem tohoto příspěvku. Je zřejmé, že vážná hudba je v chrámu přijímána se samozřejmostí, kdežto současná moderní populární hudba vněm své pevné místo stále hledá. Mnozí z nás cítí, že „hudba mladých“ do kostela patří, mladí interpreti a autoři se však stále setkávají s rozpaky, nepochopením, odmítnutím i argumenty, že jejich hudba není hodna chrámového prostoru, že je málo zbožná či nedostatečně povznášející k bohu. I přesto je ve většině kostelů „tolerována“ a to především z toho důvodu, že je vnímána jako hudební jazyk, kterým se běžně vyjadřuje, ale i upřímně modlí (!) velké množství zejména mladých lidí. Snaha o vyčlenění této hudby z chrámu by pak mohla být vnímána jako upírání možnosti nemalé skupině věřících obracet se k bohu jejich způsobem.

Otázky a odpovědi na některé z těchto otázek lze najít ve stati německého muzikologa světového významu Hanse Heinricha Eggebrechta, jejímž hlavním smyslem je obhajoba tvrzení, že „duchovno v hudbě existuje v pojetí, nikoliv v hudbě jako takové.“ Autor tím chce říci, že durová nebo mollová tónina není duchovní, ale ani světské povahy, stejně jako druh použitého rytmu, celková kompozice určité skladby či užitý hudební žánr. hudba se podle něj stává duchovní až tam, kde „se duchovno vytváří ve zvláštním aktu vztahování k bohu“, např. pomocí úmyslu, textu či přenesením jakékoliv hudby do chrámo-

vého prostoru a bohoslužby. Duchovní skladbou se tak podle tohoto způsobu nahlížení může stát varhanní a chorální dílo stejně jako nejmodernější žánry současné hudby — hip-hop, jazz, rock nebo house. O tom, zda konkrétního člověka nějaká hudba osloví jako duchovní, však podle Eggebrechta nerozhoduje ani skladatel, protože do ní nemůže duchovnost vtělit, ani nějaká vyšší instance, která hudbě nařídí vlastnosti, jež považuje za duchovní, ale ani hudba samotná, protože ta jako taková být duchovní nemůže. rozhodnutí je nakonec ponecháno na každém jednotlivci, na mně, zda určitou hudbu chápu nebo dokážu chápat jako duchovní. Někoho může oslovit gregoriánský chorál, jiného zase duchovně povznést rapovaný žalm, jde jen o to, aby každý člověk měl tu možnost být i v chrámě osloven způsobem, který je mu vlastní. Proto je třeba se vyvarovat striktního odsuzování určitých hudebních projevů jen proto, že nám žánrově nevyhovují, protože mohou nést stejně tak duchovní poselství jako hudba, kterou považujeme za duchovní my.

Aby nedocházelo ke zbytečným nedorozuměním, je vhodné brát v úvahu při provozování jakékoliv duchovní hudby (nejen) v chrámu ještě některé další okolnosti. Je to především přímá vazba hudby na příležitost, ke které je určena. Jiná hudba zazní při bohoslužbě, kterou navštěvují zejména starší věřící, a zcela jiný typ hudby lze vybrat na mládežnickou mši svatou či adoraci. důležitá je rovněž vazba hudby na prostor. v katedrále s dlouhým akustickým dozvukem není vhodné užívat např. bicí nástroje a to z čistě zvukového hlediska, kdežto při bohoslužbě venku nebo v některých nových kostelích je užití tohoto moderního hudebního nástroje již samozřejmostí. Nejvíce ovšem záleží na míře tolerance každého z nás. před tím, než se pokusíme jistý hudební projev opět odsoudit, měli bychom si uvědomit, že se může jednat o upřímné vyjádření vztahu někoho druhého směrem k Bohu. Tento způsob uvažování nás pak osvobodí od kritických a často i nespravedlivých úsudků, které občas všichni tak rádi vynášíme nad svými bližními.

KOVÁČ, Jan. *Jakou hudbu hrát v kostele*. Psalterium [online]. 2008, roč. 2, č. 1 [cit. 2013-06-22]. Dostupné z: http://zpravodaj.sdh.cz/files/ps_1_08.pdf

C.2 Lukáš Matys: Volné uvažování nad podněty Anežky Radinové

Posvátnost hudby

Liturgická hudba musí být posvátná. Motu proprio dokonce říká, že musí být odproštěna od všeho světského, což populární hudba tento požadavek ze své podstaty nesplňuje. Otázka je, jaká hudba by tento požadavek spl-

ňovala, co to znamená být odproštěna od všeho světského a existuje taková hudba? Kdy se liturgická hudba stane (nebo za jakých podmínek se může stát) posvátnou? Např. Jiří Kub se k této problematice celkem obsáhle a zajímavě vyjadřuje, mě třeba to přijde celkem konstruktivní a samozřejmě jde se spoustou jeho názorů polemizovat, bohužel to nikdo moc nedělá, a když už, tak ne úplně inteligentně.

Jak si vysvětluješ požadavek posvátnosti Ty?

Uvažování o liturgické hudbě není jednoduché a vede se kolem toho mnoho debat. Můžeme se na to totiž dívat z různých pohledů a uplatňovat mnoho požadavků, preferencí a zvažovat hodnoty. Předně bych chtěl říct, že církevní představitelé nikdy v tomto ohledu nic nedogmatizovali. Vyšly pouze některé dokumenty (např. encykliky, tedy „okružní dopisy“), které mají spíše inspirativní, doporučující a nutno říci, že někdy i dočasný, respektive dobově podmíněný charakter, což ale neznamená, že by neměli určitou míru závaznosti. Bohužel vždy byli lidé, kteří bytostně vzhledem ke svému osobnostnímu nastavení potřebují věci jasně rozlišovat a vidět tak trochu černobíle. Ti se mnohdy chytí všeho, jen aby měli pocit, že mají nějakou životní jistotu, že se mohou o něco opřít. A tak se často chytají těchto dokumentů, aniž by zvažovali další souvislosti.

Pokud mluvíme o posvátnosti hudby, někdo by mohl nabýt dojmu, že jde o to, zda je určitý hudební projev svatější či snad božštější než jiný. Nemyslím že je to možné takto chápat. Ani nemyslím, že by byla hudba, která by Boha urážela nebo ho jakkoli umenšovala či mu snad ubližovala. Už jen z principu. Boha nemůže člověk ničím zaskočit. Jde tu spíš o nás lidi. Tedy co je tou „posvátností“ vzhledem k lidské osobě? Posvátný vlastně znamená patřící Bohu. A to především ve svém účelu. Ve své kvalitě jistě také (teď nemyslím kvalitu hudebního provedení, ale kvalitu jako obecnou kategorii), ale ne primárně už jen proto, že v nedokonalosti našeho světa nejsme schopni dokonalé, tedy opravdu Boží kvality dosáhnout. Tedy posvátná hudba znamená v první řadě, že je určená Bohu.

Druhý zajímavý aspekt může být, když si všimneme, že výraz „posvátný“ souvisí s výrazem „svatý“. Jde o překlad řeckého „hagios“, což znamená oddělený. Bůh je ten, kdo je naprosto oddělený od tohoto světa, svébytný, on je svatý a posvátné věci jsou tedy takové, které svým účelem oddělujeme pro Boha. Proto by např. kostel měl sloužit pouze bohoslužbám a nikoli jiným aktivitám. Ale ne kvůli Bohu. To kvůli nám. Sledujeme tady totiž (a to se týká celé problematiky liturgické hudby) spíše onu lidskou, psychologickou (v nejlepším slova smyslu) rovinu. Celá liturgie vždy měla vytvořit vjem nebe, něčeho svatého, odděleného od všedního (profánního) – tedy nevšední,

slavnostní, transcendentní ve smyslu přesahující běžnou zkušenost.

Můžeme tedy říci, že i liturgická hudba by měla být nějak „jiná“, nějak specifická. Otázka je pak samozřejmě v čem se může odlišovat. V čem může být ta „jiná“. Má to být osobitý hudební styl? Zvláštní hudební nástroje? Specifická ve zpívaných textech? Ten požadavek jedinečnosti splňuje asi nejvíc Gregoriánský chorál a proto je zřejmě oprávněně v různých církevních dokumentech uváděn jako liturgická hudba číslo jedna. Ale pokud se nechceme omezit jen na něj (jakože dnes již asi nemáme na výběr) musíme připustit, že všelijaké další formy se mohou k tomuto „ideálu“ pouze přibližovat. I zde však platí, že dokonalosti nedosáhneme. A je jasné, že od doby, kdy začala vznikat sekulární hudební kultura a s ní postupně množství různých výrazů a forem, je prakticky nereálné pomýšlet na vytváření něčeho specifického, co se bude svou hudební formou nějak výrazněji odlišovat. Dokonce ani používání varhan není (a vlastně nikdy nebylo) pouze liturgickou záležitostí. Nakonec, je obecně je známo, jak problematické v historii bylo přijetí varhan za liturgický nástroj. Tedy jsem toho názoru, že jedinou hudební formou, na kterou má církev „copyright“, je gregoriánský chorál a snad i rané hudební formy jiných církví vedle církve římskokatolické (tj. typické polyfonní zpěvy ortodoxní církve, apod.), ale pokud nechceme nebo z různých důvodů nemůžeme praktikovat pouze tyto hudební formy, pak se musíme smířit s tím, že se vždy budeme proplétat se sekulárním. A v tomto momentu úvah o liturgické hudbě začíná veliká bitva o všechny ty hranice a mantinely, co je ještě přijatelné a co už ne. Jenže jak to určit? Snad bychom se mohli alespoň snažit, aby liturgická hudba, byla co nejvíce specifická. V tomto mají přece jen dnes výhodu liturgické písně doprovázené varhanami, nebo dokonce i klasická hudba jako taková, jelikož je to něco odlišného od hudby, kterou většina lidí běžně poslouchá. Ale je důležité říci, že to, co varhanní a klasickou hudbu kvalifikuje v tomto hledisku jako vhodnější pro liturgii, není její kvalita jako taková respektive druh této hudby, ale dobový kontext, tedy fakt, že pro většinovou společnost je spíše okrajovou a tudíž „nevšední“ záležitostí. Podobně by na tom ale mohl být např. jazz, který běžně poslouchá také jen minoritní skupina. Nicméně „posvátnost“, nota bene specifičnost hudby není jediný požadavek na liturgickou hudbu. Do hry vstupují i další požadavky, proto soudím, že v liturgii má místo nejen tato nevšední hudba. Pro mě osobně, je v tomto ohledu „posvátností“ dostačující aspekt účelu hudebního díla a texty písní, které jsou při liturgii užité. Přesto podporuji myšlenku, že bychom v liturgii měli využívat forem, které jsou určitým způsobem specifické. Ale znovu říkám, ne pro to, že bychom tou běžnou, chcete-li „populární“ hudbou uráželi Boha, ale proto, že nám to může pomoci vnímat nevšednost. Zároveň jsem ovšem přesvědčen, že jiná, zejména pastorační hlediska mohou být dostatečným důvodem k určitému ustoupení z požadavku specifičnosti

a to zejména pokud jde o hudební styl či formu a považuji za legitimní jí při liturgii nejen výjimečně, ale i s určitou pravidelností (i když jako určitou alternativu) realizovat.

Liturgická hudba musí být pravým uměním a musí mít "správnou formu"

Zde vidím největší kámen úrazu. Většina křesťanských populárních písní, které se inspirují v populárních žánrech folku, rocku, rock popu, soft roku, jazzu atd., totiž požadavek uměleckosti obvykle nesplňují – nejedná se o umění. Často se dokonce v souvislosti s křesťanskou populární hudbou mluví o kýči, lacinosti, banalitě, tzv. „zážitkovém křesťanství“, nekultivovanosti, o krizi ve vzdělání a školství všeobecně, o tzv. spotřební „užitné“ hudbě, je upozorňováno na někdy až primitivní text, který v některých případech předkládá zkreslenou představu o Bohu a zjednodušuje.

Jak se s tímhle vyrovnáváš a jak bys křesťanskou populární hudbu v souvislosti s tímto požadavkem obhájil?

Tohle je naprosto klíčová oblast celé problematiky. Zkusím to vzít postupně a alespoň trochu systematicky. Tak zaprvé asi nerozumím, co se míní výrazem „křesťanská populární hudba“. Vzhledem k tomu, že „populární“ znamená „většinová“, tedy můžeme říci i nejběžněji realizovaná, pak se mi zdá, že tím „popem“ – alespoň pokud jde o katolickou liturgickou hudbu – jsou vlastně kancionálové písně s varhanním doprovodem typu „Máti Páně přesvatá“ atd. Já bych spíš volil termín „nová“ hudba nebo „rytmická“ hudba, jelikož jednou z jejích základních charakteristik je právě specifická rytmika. Výraz „Rytmická hudba“ se mi tedy ze všech možných zdá asi jako nejvhodnější. I když každá hudba má svůj rytmus, tak ta, o které zde má být řeč se vyznačuje rytmem „par excellence“ v tom smyslu, že jde o jednoduchou a velmi pravidelnou rytmiku, obvykle s jednotným taktem. A faktem je, že takto je dnes rytmus vnímán i v jiných oblastech lidského života (např. rytmus motoru, srdeční rytmus atd.). Kromě toho by vymezení této hudby mohla pomoci souvislost s pohybem, protože určitý rytmický, neřkuli taneční pohyb je s tímto druhem hudby kompatibilnější než např. s kancionálovými písněmi. Dalo by se tedy říci, že rytmická hudba je taková, která vás (alespoň trochu) nutí k pohybu, neřkuli k tanci. Jinak je podle mě důležité rozlišovat co je křesťanská hudba, co je hudba duchovní a třetí věc je hudba určená pro liturgii. Asi bychom to tedy zúžili pouze na tuto poslední kategorii. Liturgie je především modlitba, má být chválou, oslavou Boha, která má svou dynamiku, tedy jakousi obsahovou dramaturgii, která znamená vzájemnou návaznost a

vnitřní logiku, smysl. Je modlitbou nikoli jen ve smyslu verbálním, ale také neverbálním, konativním, což znamená komunikaci s Bohem (a Boha s námi) v rovině symbolického konání. Hudba tak určitým způsobem může patřit do této roviny neverbální komunikace. Otázkou pak je, do jaké míry je liturgie nejen záležitostí racionální, kognitivní, striktně sdělující konkrétní obsah, ale také záležitostí prožitkovou, tedy, že konkrétní věc vyvolává (evokuje či má vzbuzovat) nejen určitou myšlenku, ale také jakýsi mimoracionální pocit. Už jen samotný liturgický prostor resp. prostředí má chtít nechtít tuto funkci.

Liturgická hudba byla původně zamýšlená jako modlitba, tedy slova modlitby, která byla zazpívána. Hudba neměla být doprovod k liturgii nebo nějakou uměleckou vložkou k povznesení ducha. To je potřeba si uvědomit a opět i tady vzít jako ideál, ke kterému bychom se měli přibližovat. V tomto ohledu jsou diskutabilní např. rozsáhlá díla (Missy, Requiem, apod.) velkých skladatelů, kdy jsou liturgické texty hudebně zpracovány skutečně jako umělecké dílo, ale jaksi, alespoň z mého pohledu, se v tom rozsahu jakoby ztrácí ono základní obsahové sdělení a účastník liturgie si připadá spíše jako na koncertě. (A to nemluvím např. o Rybově Mši vánoční, kdy jednotlivé části nesou názvy mešních částí např. Kyrie nebo Gloria, ale daný text zde vůbec nezaznívá.)

Pokud chceme obhajovat rytmickou hudbu při liturgii, je důležité vést diskusi minimálně ve třech rovinách:

- V první rovině se musíme ptát po podstatě liturgie a původním účelu hudby při liturgii a pak musí následovat diskuse o těch specifikách rytmické hudby, které, dle mého soudu, leží u podstaty kritiky této hudby. Jde totiž o antropologický (případně spirituální) význam elementárních zvukových parametrů, kterými jsou rytmus, frekvence a hlasitost.
- Ve druhé rovině pak lze vést debatu o „duchovnosti“ dané hudby.
- Až teprve ve třetí rovině se můžeme bavit o samotné estetické či umělecké stránce.

Nejprve je tedy třeba mluvit o identitě liturgie a o tom, co by měla vyjadřovat. Toho jsem se už dotknul výše. Dále pak tedy můžeme rozvinout diskusi o té „správné formě“. Mám za to, že kamenem úrazu, pokud jde o kritiku rytmické hudby není v první řadě ani tak melodická či harmonická stavba dané produkce, ale rytmus, frekvence zvuku a hlasitost. Rytmičká hudba při liturgii se vyznačuje v první řadě právě specifickou rytmikou, tedy pravidelným rytmem. Toto může být z hlediska symboliky napadnutelné např. v tom ohledu, že jasná pravidelnost představuje symbolicky jakousi svázanost. Pravidelný rytmus je záležitostí svazující, zatímco např. chorál je záležitostí

spíše volně plynoucí. V tom můžeme spatřovat právě symboliku určité svobody. Je-li ústřední myšlenkou křesťanství spása, záchrana, čili osvobození člověka a pravá svoboda je jeden z ústředních pojmů, pak právě tato charakteristika hudby, která je (alespoň symbolicky) svobodná a nesvázaná, může být tím, co liturgie vyžaduje. Proti tomu ale můžeme nabídnout jinou hodnotu křesťanství, jiný ústřední pojem a tím je jednota. Rytmus usnadňuje, ne-li umožňuje (alespoň symbolicky) určité sjednocení těch, kdo zpívají a to nejen trénovaných sboristů jako například u greg. chorálu, ale v širokém plénu. Všichni zpívají synchronně, jako jeden. (ve srovnání s mnoha produkcemi kancionálových písní s varhanami, kde mnohdy jasnější rytmus chybí). Je nutné vyjádřit, že skutečnost rytmu je součástí tohoto světa. A člověk je ve své přirozenosti schopen rytmiky. Antropologicky (biologicky) pravděpodobně vychází z pravidelného tlukotu lidského srdce. I přes výše uvedené úvahy si však nemyslím, že pravidelný rytmus jako takový by byl principiálně z jakéhosi duchovního hlediska závadný, že by snad člověka uzavíral Božím působení či dokonce otevíral působení sil zla. Nevidím tedy důvod, proč by pravidelný ba jednoduchý rytmus měl být překážkou pro liturgii.

Je však také skutečností, že pravidelné údery mají prokazatelný vliv na neurologické procesy. Je to ovšem podmíněno dalšími okolnostmi, zejména zvukovou frekvencí a hlasitostí. Rytmus pak může přispívat dokonce i ke změněným stavům vědomí a to je něco, co přímo odporuje křesťanství, které se snaží vědomí naopak očistit, povýšit, nikoli se ponořit do nevědomých stavů. Proto např. techno-mše, o které se nedávno pokoušeli ve Skandinávii, nejsou podle mě příliš vhodné. U odpůrců rytmické hudby se můžeme setkat s názorem, že přílišné basové tóny mají také přímý a výrazný fyziologický vliv na člověka a údajně se neslučují s ideálním duchovním rozpoložením. Např. basová kytara tedy prý není vhodný nástroj do kostela. Zdá mi však, že zapomínají na to, že i samotné varhany mají výrazně basové rejstříky a když některé tyto nástroje naplno spustí, s člověkem to přece jen trochu pohne.

Ani hlasitost není v tomto případě nijak zanedbatelná. Ostatně hlasitost je dalším spirituálně antropologickým parametrem u modlitby. Můžeme se přít o to, zda se člověk lépe koncentruje na modlitbu nebo zda modlitbu lépe realizuje (pomiňme teď co znamená „dobře realizovaná modlitba“) je-li více ztišen, nebo zda když může z plna hrdla křičet (pokud jde o muzikanty tak v plné síle a nasazení zpívat a hrát) svou modlitbu. Z hlediska požadavků na liturgickou hudbu může být žádoucí jak tišší hudba, tak i hlasitější (jistě ne nad rámec fyziologické únosnosti). Tišší hudba nás může přivádět k vnitřnímu ztišení, naopak hlasitější hudba v nás může podpořit vnímání a prožívání vznešenosti, něčeho, co nás přesahuje, ale také může pomáhat vyjádřit extensivní aspekty naší modlitby, kdy překypujeme touhou vyjád-

řit (v modlitbě a zejména ve chvále) určité věci. Veškeré polemiky např. o vhodnosti či nevhodnosti určitých hudebních nástrojů při liturgii lze podle mého soudu vést jen v závislosti na výše uvedených parametrech. Nevidím jiné důvody proč pochybovat o „zbožnosti“ určitého druhu zvuku. Proč by třeba v kostele nemohly zaznít dudy? Je to snad ďábelský nástroj, protože má rohy?

Jestliže si vyjasníme základní účel liturgie, potažmo liturgické hudby a jestliže si upřesníme postoje ohledně tří parametrů, jež jsou těmi, které výrazně charakterizují a odlišují novou či rytmickou hudbu, pak postupme do další roviny. Zde přichází na řadu debata o tom, zda je daná hudba určitým způsobem povznášející, zda umožňuje jakési zakoušení, prožití transcendentna. V této záležitosti se přikláním spíše k postoji, který sází na lidskou subjektivitu. Skutečně si nemyslím, že bychom mohli objektivně říci, která hudební forma je více a která méně povznášející. Hudba obecně patří k našemu životu, je jeho přirozenou součástí, křesťan by řekl, že je darem Božím, a ze zkušenosti víme, jak silný má vliv na naši emocionální stránku. Je proto mocným prostředkem, který nás může ovlivňovat. V tomto okamžiku pak mohou přijít na řadu diskuse o vhodném využívání hudby stejně tak jako o jejím zneužívání, riziku manipulace apod.

Ptáme-li se po vhodné hudbě pro liturgický účel, ptáme se mj. i po tom, která hudba je vlastně duchovní, duchovně čistá nebo správná a to z hlediska své celkové formy. Tím mám na mysli komplex znaků, které konkrétní dílo, resp. píseň vykazuje. Jestliže má být liturgická hudba specifická, pak se ptáme čím. V první řadě jistě zpívaným textem. To je beze sporu. Problém ovšem nastává, když nás zajímá i celkový hudební výraz. A stojíme zde před otázkou, zda určitá hudební forma či styl jako takový v sobě nese i jakési implicitní sdělení či snad vyvolává v posluchačích či interpretech takové prožitky, které ho přivádí do nežádoucího duchovního, duševního a v extrémním případě i do fyzického rozpoložení. Výše jsem se zmiňoval o reprodukcích, které zejména díky svým frekvenčním a hlasitostním parametrům skutečně přispívají k fyziologickým změnám. Nám ale jde více o rovinu psychologickou, popřípadě duchovní. Lze snad říci, že v určitém hudebním stylu je zakódován účel, záměr, případně autorské rozpoložení se kterým tento styl vznikl? Je tedy možné např. v hip-hopu vycítit známky násilí a pokud ano, tak se ptám opět - čím je to dáno? Kterými parametry tohoto stylu? Neskrývá se ten inkriminovaný parametr jen v jeho běžné produkci, která se vyznačuje nadměrnou hlasitostí? Případně rozezlený tón a obsah rapovaného textu? Co když tyto parametry eliminujeme? Zůstane hip-hop ještě hip-hopem? Možná ano, možná ne, ale není snad možné takto „zkultivovaný“ hudební žánr oproštěný od problematických psychologických konsekvencí ponechávající si pouze určité specifické znaky při liturgii použít? Ale možná může být

problém i v jakési duchovní rovině. Nezaněchává snad původní účel, ideové okolnosti vzniku nebo samotní autoři tohoto stylu v něm jakousi duchovní stopu? Je v daném stylu zakódovaná jakási „vnitřní filosofie“, kterou nelze jednoduše odpárat? Musí být skutečná duchovní, liturgicky čistá hudba i ve svém stylu nezatížená okolnostmi svého někdejšího vzniku? A lze tedy říci, že určité psycho-sociální pozadí hip hopu determinuje tento hudební styl natolik, že ani při nejlepším vědomí jeho tvůrce (např. hluboce duchovní člověk) ani při sebehlubším textu nelze tento hudební styl „transsignifikovat“, tedy přeznačit pro „duchovní účely“?

Jak v psychologické, tak duchovní rovině samozřejmě stojíme před známou filosofickou otázkou, metaforicky vyjádřenou takto: „Kolik toho můžeme z člověka oddělit, abychom mohli říci, že je to ještě člověk?“ Podobně je to i s hudebním stylem. Nezdá se nám pro liturgii vhodný hip-hop? A co když v interpretaci využijeme jen určité prvky, které dostojí určité vnitřní integritě a vnitřním pravidlům daného stylu, aby nešlo o paskvil a budou tedy daný styl připomínat, ale zároveň bude oproštěn od problematických znaků?

Ve třetí fázi pak můžeme začít s diskusí o jakési estetické či snad umělecké rovině liturgické hudby. Jak jsem už řekl, liturgická hudba je především modlitbou, nemá být uměleckou vložkou. Tím ale není řečeno, že nemá být kvalitní. Kvalitu můžeme chápat různě. Jak co do provedení, tak co do estetického výrazu. Snad panuje všeobecná shoda v tom, že kvalita provedení je zásadní a to v jakémkoli stylu. Osobně tvrdím, že lepší než špatná hudba je lepší žádná hudba. Liturgická hudba by na sebe neměla strhávat pozornost a tím odvádět od soustředění na podstatu. A to jak v tom negativním, když je produkce tak zoufalá, že by člověk nejraději utekl, tak i v tom pozitivním, kdy hudebníci či zpěváci předvádí ve snaze o „umělecký vrchol“ takové nadstandardní výkony, že strhávají pozornost na sebe. Vedle kvality provedení lze pak mluvit o kvalitě estetické či umělecké samotného díla. Zde se ovšem (a zvláště v dnešní době kulturní plurality) vznášejí obrovské množství otazníků. Je estetický vjem, vkus a považování něčeho za umění záležitostí subjektivní nebo objektivní? Co je přeci pro jednoho krásné, pro druhého může být laciným a banálním kýčem. Kde je hranice toho, co lze ještě objektivně určit a co už musíme ponechat na subjektivním zvážení? Jsem přesvědčen, že hranice je tam, kde dokážeme definovat určitá pravidla. Pokud chceme rozlišovat hranice mezi vhodnou a méně vhodnou hudbou, případně větším či menším uměním, pokud chceme vůbec objektivně něco stanovit (ne pouze spoléhat na subjektivní dojem), pak musíme jasně definovat. Musíme mít nějaká objektivní měřítka, či „měrné jednotky“. Existuje něco takového pro umění? A co teprve pro liturgickou hudbu? Mnohdy lze zaslechnout, že právě umění zákonitě „povznášejí ducha“. A proto má v liturgii umění své nejvlastnější místo. Jenže to se mi nejevilo jako zrovna jasné a objektivní měřítko. Jak změřit, co

ducha povznáší více a co méně? Nebo jinak - můžeme snad říci, které melodické či harmonické postupy z principu přibližují člověka více k Bohu a které naopak? Obávám se, že nikoli.

Lze snad tedy vycházet alespoň z požadavku určité obecné uměleckosti, estetičnosti, nebo přinejmenším z požadavku jakési stylové konzistence. Existují ale nějaké obecnější principy, které by odlišovali hudbu esteticky dobrou a špatnou? Hudbu banální od té sofistikovanější? Za celý život mi nikdo takové principy nepředložil, nikde jsem se je nedozvěděl. Omlouvám se všem odborníkům, ale nedá mi to, abych nestál spíše na pozici, která chce hájit právo člověka na jeho subjektivní dojem a která nechce pohrdat jeho názorem jako méněcenným. Jestliže se někomu líbí dechovky, jestli někoho oslovuje minimalismus, tak prosím. Mě osobně esteticky nezaujme ani jedno. Jsem blízko názoru, že nelze jednoznačně některý (nejen) hudební produkt prohlásit za esteticky či umělecky špatný, pokud předem JASNĚ neurčíme kritéria estetičnosti a uměleckosti. V hudební tvorbě zajisté určitá pravidla či zvyklosti existují. Avšak spíše než obecně, lze je formulovat v rámci určitého hudebního směru či stylu. Koneckonců uplatňování určitých vybraných principů zakládá konkrétní hudební styl. Proto je snad reálnější vyjádřit estetické principy alespoň v jejich rámci. Bohužel, zejména v oblasti rytmické hudby se tyto principy mnohdy jen těžko popisují a záleží více na hudebním citu muzikantů do jaké míry dokáží tyto prvky či principy uplatňovat, či naopak, zda někdo vytváří cosi, co esteticky neodpovídá. Jakákoli argumentace či kritika je pak spíše pocitová než racionální. Avšak navzdory skutečnosti, že mohou existovat určité zásady, které daný styl zušlechťují tak, že nakonec téměř každý uzná jejich opodstatnění, kladu si otázku, zda je vůbec možné zpochybňovat estetičnost a hodnotu konkrétního díla pokud k určitému člověku nějakým způsobem promlouvá, pokud ho vnitřně rozechvívá nebo jednoduše pokud se mu líbí navzdory „objektivním“ pravidlům.

Mnoho zastánců „pravého umění“ by zde následně mohlo rozvíjet úvahy ohledně subjektivního vkusu a v kritickém duchu hovořit o jeho kultivaci či formování. Nemohu se nezeptat: Je to vůbec legitimní? Máme právo po někom chtít, aby proměnil svůj estetický cit? A lze se vůbec „naučit“ tomu správnému vkusu? Kdo má vlastně patent na „dobrý vkus“? Pripusťme, že existují lidé, jejichž vkus je obecně ceněn, neboť výsledky realizace jejich vkusu jsou většinou lidí uznány jako esteticky kvalitnější než jejich vlastní. Ukažme si to na příkladu z běžného života v oblasti „self-image“. Většina žen se nějak dokáže obléci, nalíčit, učesat, ... Pak se ale objeví taková žena, která podle svého citu jejich styl volbou různých parametrů upraví. A ty ženy nemohou než uznat, že po úpravě jim to sluší více. Skutečně jsou lidé, kteří mají větší cit, nadání, talent, než mnozí ostatní. Tito lidé se následně stávají autoritou v dané oblasti a mnozí se snaží svůj vkus přizpůsobit podle

nich. Tato sociální dynamika je zejména z psychologického hlediska velice zajímavá a stála by za hlubší zkoumání. Ne vždy se však stává autoritou na základě všeobecného uznání, ale je do této role posazen jinými mechanismy. Jsou to mnohdy mediální a komerční strategie. Zajímavé je sledovat, jakým způsobem člověk přejímá estetické názory druhých lidí, do jaké míry jde např. o faktor sociální konformity, tedy o snahu dosáhnout určitého osobního statusu, příslušnosti k „těm znalým“ a tudíž zvýšení osobní prestiže. Celé to pak připomíná spíše známou pohádku o císařových nových šatech.

Z psycho-sociálního hlediska je také zajímavé jak např. závisí individuální psychické dispozice s estetickými preferencemi a osobním hodnocením (názorem) určitého hudebního projevu. Lze říci, že lidé s vyšším IQ preferují či ocení jiné hudební formy než lidé s nižším IQ? Jak je to na základě jiných osobnostních charakteristik? Např. EQ? Kdo poslouchá Evu a Vaška a kdo Jazz? Do jaké míry je osobní preference ovlivněna tím, jak to člověk ve skutečnosti cítí (a to buď kvůli jeho vrozenému citu nebo kvůli prostředí, které jej formovalo) a do jaké míry tím, že jednoduše podléhá bezprostřednímu působení či tlaku své sociální vrstvy, ve které žije? Lze tedy říci, že např. disko hudba se více líbí lidem s nižším vzděláním proto, že mají nižší IQ nebo proto, že se pohybují v určitém sociálním prostředí a jsou jaksi „nakaženi“ touto kulturou? A jestliže někteří lidé mnohdy pohrdají určitými skupinami (např. Lunatic, Eva a Vašek, Kelly family) je to dáno skutečně jejich osobním pohoršením, nebo jde o jakousi pózu, ve které se snaží zvýšit konformitu a upevnit své postavení v rámci určité sociální vrstvy?

Liturgická hudba musí být všeobecná

Liturgie je pro všechny, bez rozdílu národnosti, původu, vzdělání, kultury atd. V Motu proprio je požadavek všeobecnosti postaven negativně, totiž, že liturgická hudba nesmí nikomu z jiných národů či společenství působit nepříznivý dojem. Z toho vyplývá, že pokud má být srozumitelná pro všechny, musí být jednoduchá. Jak ale píše (tehdy ještě) Joseph Ratzinger, který je znám tím, že křesťanskou populární hudbu při liturgii zrovna rád neslyšel, - jednoduchá neznamena banální.

„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 očistění, nejvyšší zralosti.“ (Joseph Ratzinger)

Praktikuješ křesťanskou populární hudbu při liturgii. Jak se podle Tebe dá docílit toho, aby byla jednoduchá, ale zároveň ne banální?

Podstatou liturgie je opravdu to, aby byla univerzální. Bez ohledu na specifika individuální nebo jednotlivých skupin. Na rozdíl od jiných forem modlitby, které křesťan praktikuje dle svého gusta, liturgie podtrhuje aspekt jednoty církve. Jenže ani toto nelze dokonale, absolutně. Velmi moudrý je onen požadavek v negativním vymezení, aby hudba nepůsobila na žádný národ či skupinu nepříznivým dojmem. Pokud bychom však přemýšleli o jednotlivcích, pak s největší pravděpodobností zjistíme, že vždy bude jistě mnoho těch, kterým určitý hudební výraz bude více než cizí. Požadavek všeobecnosti v oblasti hudební podle mého názoru naplnit opravdu nelze. Můžeme se k němu snad blížit alespoň v určitých regionech, případně určitými parametry (např. preferencí varhan jako oficiálního nástroje pro liturgii)

Pokud jde o rozlišování mezi hudbou banální a jednoduchou, pak nemohu než poukázat na úvahy, které jsem rozvedl výše. Potřeboval bych nejprve definovat, co se tím myslí. Ale v zásadě to spíše považuji za subjektivní soud.

Aktivní účast věřících na zpěvu

Dalo by se říci, že z požadavku a z touhy po aktivní účasti lidu na zpěvu při liturgii se křesťanská populární hudba zrodila. U nás byla tato touha „obohacena“ o další rozměr, totiž o pocit nesvobody v době totality a jednalo se o jistou formu vzdoru proti komunistickému režimu, v čemž do jisté míry spočívala její legitimita. Co s křesťanskou populární hudbou dnes? Jak vnímáš její vývoj z dnešního pohledu? Co Ti na ní přijde obohacující a co naopak vnímáš jako špatné? Jak bys chtěl, aby se křesťanská populární hudba vyvíjela do budoucna? Máš nějaké vzory?

Je pravda, že rytmická hudba při liturgii se rozvinula po rozvázání některých pevných pravidel v církvi. Začala se praktikovat taková rytmická hudba, která byla zároveň nenáročná a právě díky pravidelné rytmicí dokázala sjednotit zpěv všech zúčastněných, což je vzhledem k požadavku jednoty a také novému důrazu na aktivní účast věřících v liturgii pozitivní. Je to však v přímém rozporu s oním požadavkem na sofistikovanější či složitější hudbu, kterou se mnohdy nerozpakujeme označit za to „skutečně umění“. Mám však za to, že právě díky rytmicí lze dosáhnout např. zajímavějších (méně „banálních“) pěveckých linek, které využívají více synkop, pomlek a vůbec not jiných hodnot než je půlová a čtvrtělová, jak to bývá u mnohých kancionálových písní.

Pokud jde o praktické provozování rytmické hudby dnes: Vnímám jí jako důležitou, avšak alternativní součást liturgického života církve. Pozitivně

bych rytmickou hudbu hodnotil tehdy, pokud dokáže u člověka vyvolat ono „plesání srdce“, pokud dokáže vést k radosti a zároveň k autentickému a hlubokému modlitebnímu prožití liturgie. Pozitivum rytmické hudby je jistě také v pastorační rovině, kdy je mnohým, často zejména mladým lidem, tato hudba kulturně bližší nebo přináší potřebné vykročení ze stereotypu, jakousi osvěžující změnu.

Negativum rytmické hudby vidím zejména v tom, že zde může být větším rizikem takzvaně „hrát na efekt“, předvádět se a vůbec z celé liturgie dělat show. Hudba se musí snažit podtrhnout a podpořit dynamiku liturgie. Pokud to dělá, pak nemůže být negativní. Druhým potenciálním negativem a zároveň problémem je skutečnost, že provozování ADEKVÁTNÍ rytmické hudby, tedy hudby, která má potřebnou kvalitu, aby mohla naplnit svůj cíl (tedy přinejmenším neškodit), je velmi náročné. Především pokud jde o interprety. V tomto ohledu jsou varhany daleko ekonomičtější, neboť pro mocný zvuk naplňující prostor stačí jeden člověk u jednoho nástroje. Pokud chcete docílit adekvátní zvuk s jinými nástroji, potřebujete na to více lidí, ti musí mít svou kvalitu a musí být sehraní. Dále potřebujete adekvátní prostor. Tomuto druhu hudby prostě nikdy nebudou vyhovovat prostory s delším dozvukem, tedy jakékoli větší chrámy. A také je pochopitelně potřeba kvalitního ozvučení.

Lukáš Matys (*1982) *Studoval psychosociální vědy a teologii, které později vyměnil za učitelství společenských věd na HTF UK. Kromě jiného se ve svém volném čase zabývá hudbou, kterou rád reflektuje ve světle svého studijního oboru. Především se jí však věnuje prakticky. Ačkoli začínal jako talentované dítě na ZUŠ, přitahovala ho spíše vidina hraní v hudební (rockové) skupině. Toto přání se mu splnilo a několik let sbíral zkušenosti a dovednosti v různých hudebních tělesech. Souběžně s tím začínal figurovat v rytmické liturgické hudbě v jednom z pražských „moderních“ kostelů, kde se později věnoval vedení různých uskupení. Začal se více zajímat o křesťanskou hudební scénu a v roce 2007 mu byla svěřena koordinace veškerých hudebních programů v rámci Celostátního setkání mládeže pořádaného katolickou církví. O rok později byl pověřen sestavením a hudebním vedením 80 členného projektu s názvem „ProActiv band“ na několika tisícovém česko-slovenském setkání mladých lidí na Velehradě.*