

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra pastorální a spirituální teologie

Pavel Marek

Chrámový sbor a jeho duchovní aspekt

Diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D.

Obor: Katolická teologie

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem
přitom jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 17. dubna 2013

.....

Děkuji Doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D. za odborné vedení práce a mnoho cenných rad a podnětů ke zpracovávanému tématu. Zvláště pak děkuji manželům Petře a Lukášovi Kubenkovým za vstřícnost a pomoc při konzultaci chorální tematiky, Mgr. et Bc. Barboře Lačné za pomoc se zpracováním a vyhodnocením dotazníků a Mgr. Tomáši Sedoníkovi za konzultaci při přípravě dotazníků a celkovou jazykovou i formální korekturu.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 DŮLEŽITÉ MILNÍKY VE VÝVOJI DUCHOVNÍ A LITURGICKÉ SBOROVÉ	
HUDBY	8
1.1 Vývoj hudby od počátku náboženské kultury do rozvoje prvokřesťanských obcí	8
1.1.1 Počátky hudby	8
1.1.2 Izraelité	11
1.1.3 Další důležité kultury starověku	12
1.1.4 Prvokřesťanská obec	13
1.2 Gregoriánský chorál	15
1.2.1 Liturgické členění gregoriánského chorálu	20
1.2.2 Jednohlasá hudba na Velké Moravě	21
1.2.3 Duchovní píseň a církevní zpěv za Karla IV.	22
1.3 Období figurální hudby	24
1.3.1 Období Notre Dame	24
1.3.2 Nizozemská škola	26
1.3.3 Římská a Benátská škola	27
1.3.4 Baroko	28
1.3.5 Klasicismus a období tereziánských a josefínských reforem	30
1.3.6 Romantismus	34
1.3.7 Přelom 19. a 20. století	35
1.3.8 20. století a současnost	36
1.4 Vliv Druhého vatikánského koncilu a instrukce <i>Musicam sacram</i> na liturgickou hudbu	39
1.4.1 Konstituce o posvátné liturgii <i>Sacrosanctum Concilium</i>	39
1.4.2 Instrukce <i>Musicam sacram</i>	41
1.4.3 Současná situace	42

2 SPECIFIKACE POJMŮ.....	43
2.1 Chránový sbor	43
2.2 Duchovní aspekt.....	45
2.2.1 Interpretace pojmu.....	46
2.2.2 Pojem v celkové souvislosti	47
3 VLASTNÍ VÝZKUM.....	50
3.1 Problémy a cíle výzkumu.....	50
3.2 Hypotézy	52
3.3 Zkoumané skupiny	53
3.3.1 Výběr skupin a sběr dat.....	53
3.3.2 Popis skupin.....	54
3.4 Metodologický rámec.....	57
3.4.1 Metoda získávání dat.....	57
3.4.2 Metoda analýzy dat.....	58
3.4.3 Symbolika výsledkové části	58
3.5 Výsledky výzkumu.....	59
3.5.1 Sbormistři	59
3.5.2 Kněží.....	73
3.6 Platnost hypotéz	78
3.7 Diskuze a závěry výzkumu	80
4 DUCHOVNÍ IMPULZY.....	84
4.1 Sbormistři a sbor	84
4.2 Kněží	85
4.3 Návrh vlastní metody formace	86
ZÁVĚR.....	88
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	91
SEZNAM PŘÍLOH.....	95

ÚVOD

V této diplomové práci jsem se rozhodl hlouběji prozkoumat spirituální rovinu chrámového sboru. K tomuto tématu mě přivedla osobní zkušenost s působením v chrámovém sboru a uvědomění si, že toto těleso je specifické především svou duchovní rovinou, která jej odlišuje od ostatních podobných pěveckých seskupení. K prozkoumání tohoto aspektu mě také dovedl fakt, že se dle dostupných informací této oblasti prozatím nikdo tímto způsobem nevěnoval, ač je podle mě pro správné fungování každého chrámového sboru velmi důležitá. Zajímalo mě proto, jaká je v chrámových sborech v oblasti duchovního aspektu situace.

Cílem mé práce je tedy získání a zpracování informací ze dvou zkoumaných skupin: chrámových sborů a kněží, kteří ve své farnosti takovýto sbor mají. U sborů se zajímám o spirituální rovinu a s ní související faktory jejího projevu, zatímco u kněží zkoumám jejich pohled na existenci tohoto tělesa v jejich farnosti a jejich případné formační i pastorační aktivity v tomto směru. A jelikož jsem nechtěl, aby jako vzorek byla vybrána jen určitá zástupná část, oslovil jsem sbory i kněze na území celé České republiky.

V úvodu práce jsem se rozhodl zařadit kapitolu pojednávající o historickém vývoji převážně evropské hudby s akcentem na hudbu českých zemí. Celá tato historická část je vytvořena s ohledem na hlavní prvky tématu, jimiž jsou chrámový sbor spolu s liturgickou a duchovní hudbou. Prochází od úplných počátků zpěvu celým vývojem jednohlasu, ústícího ve vznik gregoriánského chorálu a též počátkem a rozvojem figurální hudby,¹ s ohledem na jednotlivé formátory gregoriánského chorálu i autory tvořící figurální duchovní hudbu. V následující části se přímo zabývám pojmem chrámového sboru a duchovního aspektu s ním spojeného, což má vysvětlit celkové postavení této skupiny a osvětlit důvod, proč a v jakém směru se sborem pracovat. Třetí část je věnována

¹ Pojem figurální hudba v této práci zahrnuje vícehlasou duchovní i liturgickou hudbu jak pro zpěv doprovázený, tak i bez doprovodu.

samotnému výzkumu, který probíhal mezi sbormistry a kněžími. Jeho výsledky poskytnou náhled celorepublikové situace, případně také nabídnou srovnání mezi určitými vzorky respondentů. V poslední části jsou pak na základě výzkumu nastíněny duchovní impulzy, které z celého zkoumání pro obě skupiny vplynuly, přičemž je v samotném závěru také představen návrh rozvoje a práce na duchovní rovině chrámového sboru.

Jsem si vědom, že z důvodu nedostatku času jsem věnoval více prostoru úvodní kapitole, která jde tímto na úkor rozsahu dalších tematických okruhů. Proto jsou jednotlivé kapitoly obsahově dimenzovány tak, jak mi je při finalizaci dovolil čas zpracovat.

Pevně doufám, že seznámení se s obsahem mé práce bude mít nejen historicko-faktický užitek, vycházející ze zpracování dějinného vývoje a výzkumné části, ale přinese užitek jak sbormistrům a chrámovým sborům v rovině formační a v uvědomění si jejich postavení a poslání, tak i kněžím v jejich formační a pastorační činnosti věnované sboru ve své farnosti.

1 DŮLEŽITÉ MILNÍKY VE VÝVOJI DUCHOVNÍ A LITURGICKÉ SBOROVÉ HUDBY

Pro rozvinutí tématu chrámového sboru je vhodné znát v podstatných bodech historický vývoj tohoto typu tělesa a hudby, kterou se ve svém dějinném vývoji zabývalo. Neznalost dějinného podkladu může vést v posledku ke špatnému vymezení a následně k nevhodnému směřování jeho další činnosti. V tomto historickém tématu budou postupně rozvinuty čtyři podkapitoly, v nichž bude popořadě věnována pozornost jednotlivým etapám hudebního vývoje. Nejprve se zaměříme na rozvoj hudby od jejího počátku až po rozvinutí prvokřesťanských obcí, následně se seznámíme s gregoriánským chorálem a jeho formami během staletí a poté v základech analyzujeme figurální hudbu. Nakonec si přiblížíme změny, které do vývoje duchovní a liturgické hudby přinesl Druhý vatikánský koncil.

1.1 Vývoj hudby od počátku náboženské kultury do rozvoje prvokřesťanských obcí

Jednohlasá hudba se vyvíjela ruku v ruce s lidskou kulturou od jejího samotného počátku. V liturgické hudbě západní katolické církve se rozvinula především ve své specifické podobě gregoriánského chorálu, který církev přijala za vlastní bohoslužebný zpěv. Důležité epochy v rozvoji lidského jednohlasu jsou nastíněny v následujících podkapitolách.

1.1.1 Počátky hudby

Určit období či počátek hudby samotné je i za pomoci dnešní vyspělé vědy velmi problematické, protože nejtěžším úkolem je rozdělení, co už lze do oblasti hudby zařadit a co ještě ne.² Zda zvuky z různých předmětů či údery do nich,

² Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 159.

příčemž původním záměrem bylo pouhé svolávání kmene nebo družiny, případně volání na poplach před blížícím se nebezpečím, anebo jiné další využití předmětů či hlasu je v oblasti určení samotného hudebního počátku problematickou otázkou první instance. Druhým, již zmiňovaným kritériem, je záměr. Lze pokládat za hudbu pouhý zvuk, ať už uměle vytvořený nebo produkováný lidským hlasem, jehož prvotní určení sloužilo k jinému účelu, než k hudebnímu poslechu a obohacení ducha o zážitek z tohoto zvuku? Tato dvě kritéria dosti ztěžují přesné časové vymezení vzniku hudby samotné.

Jistým a pevným dokladem jsou až archeologické nálezy jednotlivých předmětů, které sahají do paleolitu, tedy do starší části doby kamenné. Jde především o dochované hudební nástroje různého druhu: kostěné píšťaly, flétny, bubny a spoustu dalších.³ To dokazuje, že i v tomto pravěkém období byla hudba důležitou součástí všedního života člověka, který jí věnoval důležité místo, když vedle zbraní, jež byly nejdůležitějším vybavením kmene, tvořil i tyto produkty pro ochranu rodu nemnoho užitečné. Vyvstává zde však závažnější otázka. Proč vlastně člověk hudbu pěstoval? Podle dochovaných mýtů a dalších zpráv se hudbě přisuzoval primárně božský původ, a proto byla nejvíce rozvíjena především v oblasti kultu. Zástupně za kmen ji provozovali šamani, kteří chtěli jejím prostřednictvím ovlivnit jednak bohy a démony, ale také samotné účastníky obřadů. Démoni byli hudbou zastrašováni, zatímco bohové udobřováni, aby byli k lidu milosrdní. Účastníci se pak skrze hudbu dostávali do stavu, v němž byli otevřeni pro setkávání s božstvem.⁴

V oblasti starověkých kultur zaujímá významné místo Mezopotámie. Jsou už známy nejen jednohlasé, ale i vícehlasé hudební nástroje a na vyobrazeních tvoří hudebníci malá orchestrální seskupení, jak tomu bylo kupříkladu na dvoře krále Nabukadnesara II. V knize Daniel najdeme zmínku o hudebním doprovodu, či doslova povelu, na který se mají všichni přítomní začít klanět zlaté soše, již nechal zhotovit:

³ Srov. *ibid.*

⁴ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 6.

Proto v určenou dobu, jakmile všichni lidé uslyšeli hlas rohu, flétny, citary, harfy, loutny a rozmanitých strunných nástrojů, všichni lidé různých národností a jazyků padli a klaněli se před zlatou sochou, kterou král Nebukadnesar postavil. (Dan 3,7)

Zajímavostí z období Mezopotámie je, že kdykoli si tento národ podrobil cizí zemi, bylo zvykem ušetřit hudebníky, jelikož hudbu považovali za vysoce ceněnou hodnotu.⁵

Pro člověka je však daleko osobnější a niternější otázka, která v souvislosti s rozvojem hudby vyvstává. Jde o fakt samotného zpěvu. Není ani tak důležité, kdy začal člověk zpěv využívat, ani jestli byl užíván dříve než prostá řeč. Důležitější je spíše tázat se: Proč člověk vůbec zpívá?

Jak již bylo popsáno výše, hudbě byl přisuzován primárně božský původ. Proto se lze nad původem a hlavně důvodem lidského zpěvu zamyslet skrze Boží stvoření. Na několika místech v Písmu se dočteme o zpěvech, písních chvály a také o tzv. *žalozpěvech* (תְּהִלָּה – kinah). Konkrétně u proroka Jeremiáše se dovídáme o Hospodinově požadavku, aby prorok tento žalozpěv pronesl k Izraelskému národu, který byl vůči Bohu nevěrný. (Jer 7,29nn) Chce-li tedy Bůh od člověka zpěv, musel mu tuto schopnost nejprve při stvoření vštěpit, jinak by ji po něm nemohl vyžadovat.

A ve verši, který bezprostředně následuje, se ukazuje důvod, proč vlastně má Jeremiáš onen žalozpěv pronést. Hospodin se hněvá na svůj lid a chce jej odvrhnout, protože znesvětili jeho chrám, v němž postavili modly. Důsledek této veliké urážky Boha, kterou on nechce dále snášet, má prorok předat lidu skrze zpěv, aby mnohem důrazněji vynikla citová stránka celého Božího pohanění, jehož následkem se má stát odvržení vyvoleného národa. Žalozpěv má tedy lidu přiblížit vnitřní stav Hospodinova srdce, které je touto urážkou nesmírně raněno. Lze tedy říci, že skrze zpěv je odhalováno nitro zpívajícího, který tímto projevem mnohem věrněji než pouhým slovem ukazuje aktuální stav svého srdce. P. Method Nývlt se ve svém článku o zpěvu a řeči, vydaném před více jak sto lety, vyjadřuje o zpěvu takto:

⁵ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 161.

Dokonalejší způsob úcty a chvály než pouhá řeč a než pouhé slovo je zde na zemi zpěv, čili s řečí a slovem spojená hudba, nápěv, který dává najevo i vnitřní pohnutí, vzrušení, nadšení, vnitřní vroucnost a smyslu slova svěřuje přiměřenou náladu duše.⁶

1.1.2 Izraelité

Další a pro křesťanské pojetí hudby důležitou kulturou byla kultura Židů. Hudbu zde z počátku nepěstovali jen profesionální hudebníci, ale všichni, včetně žen. Rozvíjel se jak zpěv, tak i tanec.⁷ Dokladem nám může být oslavný zpěv Mirjam, Árónovy sestry, po záchraně izraelského národa před egyptským vojskem u Rudého moře:

Tu vzala prorokyně Mirjam, sestra Árónova, do ruky bubínek a všechny ženy vyšly za ní s bubínky v tanečním reji. A Mirjam střídavě s muži prozpěvovala: „Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil, smetl do moře koně i s jezdcem.“ (Ex 15,20-21)

Hudba Izraelitů byla však přece jen odlišná od ostatních kultur. Doložené zprávy o tomto národě jsou především biblické, v nichž se dovídáme hlavně o hudbě kultické, vztahující se k Bohu smlouvy. Zatímco ostatní národy, praktikující hudbu jako součást rituálu svého náboženství, využívaly tento prvek zvláště k ovlivňování božstev, Izraelský národ měl ve svém repertoáru především hudbu chval a díky, případně žalozpěvů. Tato skutečnost svědčí o jednom důležitém faktu. Jejich Bůh se totiž nenechává člověkem ovlivnit, protože je svobodný a sám se rozhodl v této svobodě přiklonit k člověku.⁸ Proto tuto skutečnost vyjadřovali chválou a díkem na Boží čin. Společný zpěv, který se nejčastěji konal v bohoslužebném shromáždění, se tak stal výrazem zakoušení Boží spásy, o čemž svědčí především žalmy, vyjadřující chvály, prosby, nářek i úzkost, avšak vše prožívané v naději na záchranu.⁹ Zprvu se žalmy zpívaly

⁶ NÝVLT, M., Zpěv a řeč, co bylo dřív?, *Cybil*, s. 36.

⁷ Srov. *ibid.*, s. 163.

⁸ Na tomto místě by mohla být vznesena námitka, že oběti zvířat a darů, které Izraelité předkládali Bohu v děkovném obřadu, mohly Boha ovlivňovat stejně, jako obětní obřady jiných náboženství. Tuto skutečnost však nelze chápat skrze novověký pohled. Pouhá souvislejší znalost Izraelských reálií nestačí k obhájení této teze. Je nutné brát tento fakt v duchu celých dějin Izraelské zbožnosti.

⁹ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 7.

antifonicky, tedy střídáním dvou polovin sboru, později však už *responsoriálně* se společnými aklamacemi lidu, kdy žalmové verše přednášel sólista a sbor odpovídal zvoláním *Amen* nebo *Hallelujah*. Liturgická hudba zahrnovala mimo žalmy ještě další dvě formy zpěvu, z nichž jednou byla *hymnodie*, stroficky opakovaná melodie, která se nejspíše vyvinula z žalmů a později se stala typickou formou zpěvu křesťanské obce, a druhou, od 5. století př. Kr. doloženou částí, také *zpěvná recitace biblické prózy a modliteb*, v nichž se právě melodickými akcenty vyzdvihovala zvláště důležitá místa textu.¹⁰

1.1.3 Další důležité kultury starověku

Ve vývoji hudby je potřeba zmínit také další kultury, kterým vděčíme jednak za jejich vynálezy nástrojů, ale také za rozvinutí hudební teorie. Patří mezi ně dvě velmoci starověké kultury, Egypt a Řecko.¹¹

O nejstarší egyptské kultuře z období 3. tisíciletí př. Kr. se nejvíce dovídáme z obrazových dokumentů, tzv. ikonogramů a nástěnných maleb v hrobkách faraonů, velekněží a vysoce postavených hodnostářů, kde nám obrazová výzdoba a hieroglyfy mohou poskytnout krom jiného nástin hudebního života tehdejší doby. Kromě dobových nástrojů stojí za zmínku větší počet vyobrazení cheironomie¹² prováděné dirigenty, kteří takto dávali znamení zpěvákům a ostatním hudebníkům.

Ve spojitosti s egyptskou kulturou nelze nezmínit vynález helénského období, který natrvalo ovlivnil nejen egyptskou, ale nakonec i evropskou a později také celosvětovou hudební scénu. Jednalo se o *hydraulis*, tedy varhany, jejichž první prototyp sestrojil alexandrijský Ktesibios ve 3. století př. Kr. Byly to vodní varhany, které fungovaly na principu dvou vzduchových pump se zpětným ventilem. Označení vodní varhany nesly z toho důvodu, že patřičný tlak

¹⁰ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 163.

¹¹ Srov. *ibid.*, s. 164-177.

¹² Jednalo se o soustavu gest a znaků pomocí poloh ruky a jednotlivých prstů, jimiž se udával nástup určitých melodických obrátů, nebo snad i jednotlivých konkrétních tónů. Tento způsob se rozvinul z důvodu tehdejší neexistence notového písma. Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 34n.

vzduchu zajišťovala svým tlakem právě voda. Díky svému silnému zvuku byly s oblibou využívány v amfiteátrech.¹³

V řecké kultuře se od 7. stol. pěstoval chórický zpěv, který byl převážně spojen s nástrojovým doprovodem. Tato seskupení působila v kultické oblasti, jelikož tyto hudební projevy sloužily nejčastěji k oslavě řeckého božstva. Zajímavostí je, že tyto písně nebo zhudebněné básně byly doprovázeny mimo další i na sedmi, později také dvanáctistrunnou *kitharu*.¹⁴ Vyvinula se v 7. stol. z domácí čtyřstrunné formix, což byl druh lyry.

Mimo náboženské využití byla hudba i významnou složkou společenské praxe a poprvé zde byla podrobena také filozofickému zkoumání, na jehož základě byla systematicky budována hudební teorie a vyřešen způsob grafického záznamu not, tzv. notace.¹⁵ Právě v oblasti hudební teorie je řecké hudbě připisováno položení teoretických základů pro celou evropskou hudbu. Poprvé je zde hudba rozdělena na intervaly a jsou vypočítány stupňové řady stoupajících a klesajících tónů. Díky systému, který je hudbě vštípen, mohou být stanoveny zákonitosti harmonie, na niž později dále staví evropská modalita. Z Řecka pochází i první název tohoto umění: „Μουσική“ (*musiké*) – čili *umění múz*.¹⁶

1.1.4 Prvokřesťanská obec

Křesťané, jejichž náboženský původ vychází z židovství, převzali od tohoto náboženství také jeho hudební kulturu, v níž pokračovali a kterou využívali zvláště v podobě zpěvu žalmů.¹⁷ Sám Ježíš se zúčastňoval bohoslužeb v synagoze, byl zván k hostinám a na svatby, kde se zpívalo. Jediný přímý důkaz o Ježíšově zpěvu můžeme nalézt v evangeliu sv. Marka, kde je vylíčen závěr

¹³ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 165 a s. 179.

¹⁴ Srov. *ibid.*, s. 173.

¹⁵ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 38.

¹⁶ Srov. MARINČÁK, Š., *Křesťanská hudba prvního tisíciletí (3). Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 2.

¹⁷ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 181.

poslední večeře slovy: „Když zazpívali chvalozpěv, šli na Olivovou horu.“ (Mk 14,26) Ježíše lze tedy považovat za „prvního kantora“ Nového zákona.¹⁸

K využívání židovské hudební tvorby nabádá také apoštol Pavel, který v listě Efezanům vybízí místní křesťany k trojici zpěvů: *žalmů, chvalozpěvů a duchovních písní*.¹⁹ Zároveň ale předpokládáme, že tento vliv nebyl jediným aspektem, který se do nově rodící křesťanské hudby dostal. Většina konvertitů nové církve totiž měla řecké helénské pozadí. Nezbyvá tedy než konstatovat, že na vývoj křesťanské hudby měla nemalý vliv také řecká hudba. Z toho lze vyvodit, že křesťanská liturgická hudba má své počátky ve formování prvních helénských komunit evangelizovaných právě sv. Pavlem a v prvních reakcích proti židovství.²⁰

Přednes byl dvojího druhu. Jeden se formuloval řeckým termínem *antifonální* nebo *antifonický*, tedy „protihlasý“, a vyjadřoval spíše rovnost partnerů ve smyslu střídání dvou polovin sboru. Druhý nesl latinské označení *responsoriální*, čili „odpovídající“, a poukazyval na střídání sboru a sóla.²¹

Stejně jako tomu bylo u Židů, je zřejmé také v křesťanském společenství, že je pro něj hudba projevem vděčnosti a oslavou Boha. Tím, komu byly adresovány a koho oslavují nejstarší novozákonní hymny, je Ježíš Kristus.²² I žalmy, které křesťané užívali při liturgii, chápali christologicky. Zpěv byl spolu s ostatními duchovními prvky zároveň vnímán jako nosný a důležitý prvek pro tvorbu a budování společenství.²³ Ze Skutků apoštolů víme, že také sám Pavel spolu se Silasem zpívali ve vězení ve Filipech Bohu chvalozpěvy.²⁴ Vrcholným ukazatelem důležitosti hudby v křesťanství je bezesporu Janova Apokalypsa, kterou lze označit jako knihu novozákonních žalmů a hymnů nebeské liturgie.²⁵

¹⁸ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 9.

¹⁹ Srov. Ef 5,19; Kol 3,16.

²⁰ Srov. 1 Kor 7,17-24 a srov. MARINČÁK, Š., *Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1). Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 1.

²¹ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 181.

²² Srov. Flp 2,6-11; Kol 1,15-20; 1 Tim 3,16.

²³ Srov. 1 Kor 14,12.

²⁴ Srov. Sk 16,25.

²⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 10.

Prvotní církev považovala pozemskou liturgii za jakousi repliku nebeského rituálu, a proto i zpěv měl znít v mocné harmonii hlasů,²⁶ přirovnávané též někdy k Pythagorejskému konceptu harmonie sfér.

První křesťané kladli důraz předně na jednohlasý zpěv, *unisono*, jako na jediný důstojný způsob křesťanského kultu. Důležitými prvky pro toto tvrzení byly jednota srdce a jednota úmyslu projevené v jednotě zpěvu a harmonii jako Bohem chtěným cíli.²⁷

1.2 Gregoriánský chorál

Významným mezníkem ve vývoji středověké duchovní a liturgické hudby křesťanství je bezesporu gregoriánský chorál, který je od svého počátku vlastním zpěvem římské liturgie. Tento zpěv se nazýval *cantus romanus* nebo *cantilena romana*. Kořeny liturgických zvyklostí a hudebního počínání raného křesťanství však leží na východě. Je tedy mylné domnívat se, že křesťanský kultovní zpěv má svůj původ v Římě. Raný křesťanský bohoslužebný zpěv vychází jednak z prvků židovské tradice synagogálního zpěvu, především z žalmů, které silně ovlivňovaly křesťanská shromáždění, tak také z řecké hudební praxe, které vděčí za určité prvky, jimiž byly *antifony*, *troparion*, či *strofický hymnus*. Propojení těchto vlivů vedlo v 5. století ke vzniku starořímského chorálu. Spolu s ním se začaly zřizovat první římské pěvecké školy, tzv. *Schola cantorum*.²⁸ Jejím posláním bylo ručit za správnost zpívaných částí tohoto chorálu a rozšiřování jeho repertoáru.²⁹ Vyvinuly se ze *scholy lectorum*, přednášející epištoly, a její sólisti měli na starost přednes mezizpěvů mezi čteními, tzv. *graduale*.³⁰ Předchůdcem scholy byly chlapecké sbory, které vynikaly převážně kvalitou

²⁶ Srov. Zj 19,6.

²⁷ Srov. MARINČÁK, Š., Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 4.

²⁸ Měly spousta podporovatelů, kteří se zároveň podíleli na tvorbě jejich struktury. Byli jimi papežové Sixtus III., Lev Veliký, Gelasius a mimo jiné i sv. Benedikt z Nursie, v jehož regulích se okolo roku 530 objevuje nejstarší západní řád officia. Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 4.

²⁹ Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 2n.

³⁰ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 15.

svých hlasů, individualitou a krásou. Důvodem pro výběr chlapců byl i fakt, že čistota a nevinnost jejich hlasů měla navodit posluchače k hlubšímu přijetí transcendentna.³¹

Důležitou osobností ve vývoji chorálu byl bezesporu papež Řehoř I. Veliký, který na přelomu 6. a 7. století uspořádal římskou mešní liturgii,³² a v souvislosti s tím sesbíral, utřídil a zafixoval také liturgické mešní zpěvy. Sám zároveň zpěv pěstoval a také se zasloužil o rozvoj pěvecké školy v Římě.³³ Vzorovým interpretem starořímského chorálu i vzorem pro zakladatele dalších škol po celé Evropě se stala již zmiňovaná *schola cantorum*.³⁴

Následně dochází k šíření liturgické praxe včetně zpěvu za hranice bývalé římské říše do Anglie a pak také do franské říše. Zde dochází v polovině 8. století k setkání papeže Štěpána II. s tehdejšími králem Pipinem III., při němž je projednána ochrana papeže proti Langobardům a na oplátku je požadováno zavedení římské liturgie ve Franské říši. Ta se měla stát pojítkem nově vznikající evropské velmoci. Za biskupa Chrodegana z Metz, králova bratra, byla založena metská *schola cantorum*, která měla status vzorového místa pro pěstování chorálu na severu říše. Zde se rodí vzájemné římsko-franské ovlivňování liturgie. V období vlády Pipinova syna Karla Velikého byl zvolen specifický systém sjednocení celé franské říše zavedením jednotné liturgické praxe na celém jejím území, včetně liturgické hudby.³⁵

Vypěstlost a profesionalitu pěveckých škol lze rozpoznat i podle samotné notace gregoriánského chorálu.³⁶ Jejím vzniku ale předcházelo dlouhé období, během něhož se tento zpěv šířil pouze ústní tradicí. Jednotliví studenti se nejčastěji už od útlého dětství učili vše z paměti a své poznatky pak předávali dál.

³¹ Srov. MARINČÁK, Š., Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 4.

³² Během 6. stol. byly totiž do liturgie začleněny nové prvky. V první řadě zpěv *Kyrie eleison* nebo *Christe eleison*, pak byl také přidán hymnus *Gloria in excelsis Deo*, zpěv *alleluja* a v neposlední řadě také zpěv litaní *Agnus Dei*. Srov. BELIČOVÁ, R., *Hudba v kultúre európskeho stredoveku*, s. 137.

³³ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 14n.

³⁴ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 185.

³⁵ Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 4.

³⁶ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 187.

Nevýhodou bylo, že výukový cyklus byl příliš dlouhý buďto kvůli úplné absenci nebo omezenému množství obecné metodiky a nutného učení se jednotlivých zpěvů zvlášť.³⁷ To vedlo koncem 9. stol. ke vzniku notace v podobě tzv. *neum*,³⁸ které sloužily převážně k záznamu melodické linky pro toho, kdo již melodii znal, a byly tedy jen pomůckou při modlitbě psaného textu zpěvem.³⁹ Nejstarší záznamy písní s užitím neumatické notace pocházejí z přelomu 10. a 11. století. Později došlo k rozvoji dodnes užívané notace *kvadratické* na systému čtyř linek.⁴⁰

Pro samotný rytmus v chorálovém zpěvu se užívá označení „volný rytmus“, což ovšem neznamená, že by chorál byl úplně bez rytmu. Není v něm použit současný menzurální rytmus, který definujeme jako „pravidelné střídání krátkých a dlouhých not“, nýbrž rytmus definovaný už platoniky, který na jejich základě později převzal sv. Augustin. Podle této definice je rytmus „uspořádáním v čase“, které nemusí být stálým opakováním a už vůbec nemusí nabourat krásu díla samotného. Vyžaduje ale pochopitelně preciznější provedení, aby byl správně předán obsah nejen textový, ale také hudební.⁴¹

Z 9. století pocházejí nejstarší popisy systematizace do osmi církevních stupnic, tzv. modů,⁴² která však byla nejspíše provedena již dříve. Melodie, náležící ke konkrétnímu modu, vykazují určité společné znaky jako je *závěrečný tón*, tzv. *finalis*, dále *tenor*, což byl hlavní tón recitace, *rozsah*, tzv. *ambitus*, nejčastěji v podobě rozšířené oktávy o jeden tón dolů a dva nahoru.⁴³ Od počátku druhého tisíciletí dochází ve vývoji chorálu ke vzniku nové vrstvy, jelikož se na jeho tvorbě začínají podílet také další národy, od 12. stol. včetně Čechů.

³⁷ Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 2 a 7.

³⁸ V muzikologii tento pojem označuje pohyb, resp. pokyn magistra scholy. Srov. PÍSAŘOVIC, A., *Teologická výpověď semiologické interpretace gregoriánského chorálu*, s. 21.

³⁹ Srov. ŠTRBÁK, A. M., Vývoj gregoriánského chorálu (adiastematická notácia). *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*, s. 7.

⁴⁰ Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 2 a 7.

⁴¹ Srov. KINDLER, E., Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (3). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 3n.

⁴² Modus je určitý způsob uspořádání tónů do stoupající řady v rozsahu oktávy.

⁴³ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 189.

Vytvářejí se nové formy chorálních zpěvů, jakými jsou *tropy*, *sekvence*,⁴⁴ a *liturgická dramata*.⁴⁵ Vznikají také *ordinaria*, jejichž vývoj byl ovšem rozložen v delším časovém úseku, v řádu okolo tisíce let s různým regionálním původem. Proto v nich lze najít stopy nejstarší doby stejně jako silné tendence k budoucí tonální hudbě.⁴⁶ V období 11. a 12. století vznikají *mariánské antifony*, brzy na to následují *veršovaná officia*,⁴⁷ jež čerpala podklad ke svému obsahu z životopisů a legend svatých.⁴⁸

Ve středověku trpěla liturgie v oblasti gregoriánského chorálu přetížením ze strany sekvencí a tropů, jichž bylo velké množství. Až Tridentský koncil nařídil revizi nejen liturgických knih, ale také knih chorálních. Reforma byla svěřena skladatelům Palestrinovi a Zoilovi papežem Řehořem XIII., který nařídil chorál *purgare, corrigere, reformare*, tedy očistit, opravit a obnovit. Při práci se však projevil humanistické tendence, které vedly k deformaci chorálu, jelikož hudební vyjádření byla upravována dle slovního přízvuku. To v praxi znamenalo velký zásah do melodie, zkracování melismat, či jejich přesouvání z nepřízvukných slabik na přízvukné. Po stížnosti španělského krále Filipa II. byla reforma papežem přerušena.⁴⁹ Za papeže Klementa VIII. byla znovu obnovena až do Palestrinovy smrti, kvůli níž musela být opět zastavena, až byla následně potřetí znovuobnovena za pontifikátu Pavla V.⁵⁰ Po dokončení této

⁴⁴ Sekvence je zpěv, jehož text má sloky, které původně tvořily tropus alleluja, tedy zpívaly se až po samotném alleluja. Dnes je již sekvence samostatným celkem zařazeným v liturgii před zpěv alleluja. Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 63. Před tridentským koncilem bylo evidováno okolo pěti tisíc takovýchto sekvencí. Koncil nakonec ustanovil 4 standardní pro římskou mešní liturgii: *Victimae paschali laudes* – velikonoční sekvence, *Veni, Sancte Spiritus* – svatodušní sekvence, *Lauda, Sion* – ke slavnosti Božího Těla a *Dies irae* – užívaná v rekviem do II. vatikánského koncilu, po kterém již své místo v liturgii nemá. Roku 1727 byla ještě přidána pátá sekvence *Stabat Mater* – k svátku Sedmiboletné Panny Marie. Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 191.

⁴⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 17.

⁴⁶ Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 63.

⁴⁷ Jedná se o tzv. modlitbu breviáře, což je modlitební kniha sestavená z žalmů a úryvků z Bible a církevních otců. V katolické církvi jsou všichni duchovní a řeholníci vázáni k modlitbám těchto textů. Tento zvyk je doložen již od sv. Benedikta a sv. Řehoře Velikého, kdy měl breviář již 8 částí (hór): matutinum, laudes, prima, tertia, sexta, nona, nešpory a kompletář. Srov. Breviář. In: *iEncyklopedie* [online]. ©2007. [cit. 5. 3. 2013]. Dostupné z: <http://www.iencyklopedie.cz/breviar/>

⁴⁸ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 17.

⁴⁹ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 19.

⁵⁰ Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 15.

komplikované reformy bylo nakonec v roce 1614 v římské medicéjské tiskárně vytištěno nové *Graduale Romanum*.⁵¹ Tato reforma nebyla ani tak vědeckou prací, jako spíše přizpůsobením se uměleckým ideálům tehdejší doby, což v posledku vedlo k úpadku gregoriánského chorálu na dlouhá dvě století.⁵²

Teprve v polovině devatenáctého století zásluhou francouzských a belgických benediktinů došlo ke zlepšení vztahu k liturgii a ke zpěvu při ní. Liturgické obnovné hnutí v čele s těmito mnichy zkoumalo, jak vypadala původní liturgie v papežském Římě,⁵³ a za pomoci nejstarších dostupných chorálních rukopisů se snažili najít pokud možno nejstarší podobu římského zpěvu. Výsledky svého bádání zveřejňovali v monumentální edici „*Paleographie Musicale*“,⁵⁴ ve které byly vydávány faksimile základních rukopisů obsahujících neumatickou notaci.⁵⁵ Centrem samotné obnovy se stal klášter v Solesmes, v němž působili dva nejdůležitější reformátoři, opati *Dom Pothier* a *Dom Mocquereau*. První ze jmenovaných prováděl výzkum chorálu v pramenech z 12. a 13. století, zatímco druhý se snažil zaměřit na úplně nejstarší autentickou tradici.

Roku 1903 vydal papež Pius X. *Motu proprio Tra le sollecitudini*, v němž znovu staví gregoriánský chorál do středu liturgické hudby⁵⁶ a ve světle tohoto výnosu zakládá komisi k obnově gregoriánského chorálu v jeho úplnosti a čistotě v souladu s nejstaršími rukopisy. Jejimi hlavními představiteli jmenoval právě Pothiera a Mocquereaua, kteří se však nedokázali kvůli rozporným názorům v nejdůležitějších otázkách dohodnout a nakonec došlo k rozpuštění celé

⁵¹ Jednalo se o *Graduale Romanum Editio Medicea*. Zároveň již o tři roky dříve bylo v Antverpách vydáno *Antiphonale Romanum*. Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 19.

⁵² Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 19.

⁵³ KINDLER, E., Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (2). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, s. 2.

⁵⁴ První svazek obsahoval faksimile rukopisu 339 ze st. Gallen. Do dnešního dne vyšlo 21 svazků ve dvou sériích. Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 3n.

⁵⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 20.

⁵⁶ „S vlastnostmi těmi setkáváme se v nejvyšším stupni při chorálu gregoriánském, jenž jest proto vlastním zpěvem Církve Římské, jediným zpěvem, jež zdédila po praotcích, jež žárlivě střežila po dlouhá staletí ve svých knihách liturgických, jež jako svůj přímo předkládá věřícím, jež v některých částech liturgie výhradně předepisuje, a jemuž nejnovější studie tak šťastně navrátily bývalou jeho ryzost a čistotu.“ Pius X., Pius XI., *Motu proprio o obnově posvátné hudby*, s. 8.

komise.⁵⁷ Ač došlo k tomuto oficiálnímu rozpuštění až roku 1913, spolupráce mezi oběma reformátory skončila již v roce 1905. Proto byly všechny publikované výtisky obnoveného chorálu dílem *Pothiera*, který z rozhodnutí kardinála státního sekretáře Merry del Val provedl úpravy na bázi svého *Liber Gradualis* z roku 1895. Proto vychází roku 1905 *Kyriale Romanum*, za nímž následuje v roce 1908 *Graduale Romanum Editio typica Vaticana* a roku 1912 *Antiphonale Romanum*.⁵⁸ Samotné *Graduale Romanum*, obsahující neogregoriánské melodie pro nové svátky, se později stalo po své reedici roku 1974 dle požadavků II. vatikánského koncilu směrodatným dodnes.⁵⁹ Roku 1979 vyšlo též *Graduale triplex*, v němž je mimo klasickou kvadratickou notaci latinský text opatřen neumami z původních rukopisů.⁶⁰ Posledním počinem současné doby ve výzkumu gregoriánského chorálu je první výtisk *Graduale novum*, který vyšel v roce 2011. Jeho obsahem jsou upravené melodie podle výsledků nejnovějšího bádání v oblasti gregoriánské semiologie a přidržuje se tendence *Mocquereaua*, tedy „zkoumat zpěvy z nejstarší a autentické tradice“.

1.2.1 Liturgické členění gregoriánského chorálu

Z nadpisu je patrné, že tato podkapitola nespadá do chronologické diferenciacie hudby jako ostatní jí podobné celky, ale je zde uplatněna jiná metodologie, odpovídající spíše rozvoji tematické věcnosti předešlé kapitoly.

Gregoriánský chorál lze podle několika určitých hledisek rozčlenit. Pro liturgickou hudbu je nejvhodnější dělení podle využití v samotné liturgii, tedy dle repertoáru. První skupinou je *recitativ*, při němž je zpěv většinou sylabický a samotný způsob přednesu leží mezi řečí a zpěvem. Do této skupiny se řadí převážně zpěvy předsedajícího ve shromáždění: orace, evangelium, preface a eucharistická modlitba, Otčenáš, Velkopáteční přímluvy, Exsultet aj. Další skupinou je *oktoech a psalmodie*. Jedná se o zpěvy textů, které obsahuje

⁵⁷ Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 20n.

⁵⁸ Srov. GÖSCHL, J. B., 100 rokov Graduale Romanum. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*, s. 13.

⁵⁹ Srov. BAUMHOF, G., *Dějiny gregoriánského chorálu*, s. 21.

⁶⁰ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 20.

kniha žalmů Starého zákona. Do tohoto útvaru lze zařadit mimo žalmy také kantika officia: Magnificat, Benedictus Dominus Deus Israel nebo Nunc Dimittis Servum tuum. Třetí skupinou jsou *antifonální a responsoriální mešní zpěvy*. Zde nalezneme zpěvy, jež jsou buďto antifonální s funkcí procesionální, tedy doprovázející určité konání (introit, offertorium a communio),⁶¹ nebo responsoriální s funkcí meditativní (mezizpěvy graduale, alleluja včetně verše a tractus).⁶² Poslední skupinou je mešní ordinarium. Jeho jednotlivé části, které byly do celku uskupeny až později, zřejmě pod vlivem polyfonní mše, jsou: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei a Ite missa est.⁶³

1.2.2 Jednohlasá hudba na Velké Moravě

Na našem území byla jednohlasá duchovní hudba před příchodem byzantské misie pouze latinská a týkala se výlučně kléru. Zároveň byla země pod vlivem franské říše, což se nelíbilo především knížeti Rostislavovi, který proto požádal tehdejšího byzantského císaře Michala III., aby mu poslal biskupa a učitele.⁶⁴

Císař knížeti vyhověl a s pomocí patriarchy Fotia vybral dva zkušené misionáře, bratry Konstantina a Metoděje. Oba od mládí ovládali slovanský jazyk a měli zkušenost také se slovanským obyvatelstvem na území byzantské říše.⁶⁵ Konstantin byl přímým žákem Fotia, nejsečtějšího a nejvzdělanějšího člověka té doby, a pod jeho vedením se vyučil ve filologii a literatuře. Metoděj

⁶¹ Intoritus je zpěv spojený s žalmovými verši, který doprovází procesí celebranta a asistenci k oltáři a otevírá tak slavení eucharistie. Offertorium je sice svým kompozičním stylem zpěv responsoriální, ale při liturgii má procesionální funkci, jelikož je určen jako doprovázející k přinášení obětních darů. Zpěv communio je strukturou podobný introitu, kdy se střídavě zpívá antifona s jednotlivými verši žalmu, jejichž melodická podoba je s psalmodií introitu identická. Tento zpěv je určen, aby doprovázel věřící k sv. přijímání. Srov. ŠMÍD, F., *Gregoriánský chorál*, s. 62n.

⁶² Graduale je zpěv po prvním čtení, který má za úkol meditovat nad právě slyšeným slovem Písma. Text je vzat téměř vždy z žalmů, výjimečně z jiných knih Písma. Označení graduale poukazuje na místo, kde se zpěv prováděl, totiž „na stupních“, které vedly k ambonu. Alleluja má charakter aklamace před evangeliem. Z formálního hlediska jde o responsoriální zpěv, k němuž je přiřazen verš. Tractus se objevuje ve mši za zemřelé a o nedělích a svátcích, kdy se nezpívá alleluja, tedy v době postní. Srov. *ibid.*

⁶³ Srov. *ibid.*, s. 57-64.

⁶⁴ Srov. ZÁSTĚROVÁ, B., *Dějiny Byzance*, s. 62.

⁶⁵ Srov. DOSTÁLOVÁ, R., *Byzantská vzdělanost*, s. 143.

byl naproti tomu určitou dobu správcem slovanské oblasti u řeky Strymónu.⁶⁶ Oba byli velmi precizně vzděláni také v oblasti hudby, což ukazuje na rozvinutou byzantskou kulturu té doby. Díky tomuto vzdělání i zkušenosti se slovanským obyvatelstvem si tak roku 863 přinášejí na Velkou Moravu cenný základ k tomu, jak dále vychovávat místní obyvatelstvo. Učili je především osobnímu vztahu k liturgii a to i skrze hudbu, o čemž svědčí také jejich výrok: „Chceš-li pochopit úryvek Písma, zazpívej si ho“. K tomuto vzdělávání národa výrazně zušlechtili místní jazyk a vytvořili z něj řeč, dnes známou pod označením staroslověnština, kterou zavedli též do liturgie, protože byla srozumitelná i nejprostší chudině, což jim zajistilo, že byli prostým lidem vřele přijati.

Liturgii, k níž se vázaly nejstarší prvky staroslověnského zpěvu, tvořilo v 9. stol. officium a mše.⁶⁷ Období slovanského obřadu bylo pro naše území významné, leč velmi krátké, neboť již brzy po Metodějově smrti byli jeho žáci, kněží slovanského obřadu, vyhnáni. Obřad nejspíše přetrvával ještě na počátku 10. stol. v Čechách a v 11. stol. proběhl dokonce pokus o jeho znovuoobnovení, avšak již kvůli tehdejší silné pozici latinského obřadu skončil tento experiment neúspěchem.⁶⁸

1.2.3 Duchovní píseň a církevní zpěv za Karla IV.

V období 10. a 11. stol. jsou v Čechách dosvědčeny všechny hlavní formy tvořící základ liturgického zpěvu. Jedná se o mši se všemi jejími zpěvy stálých textů a se zpěvy proměnlivými. Do této skupiny se řadí též texty officia.⁶⁹ Centra chorálního zpěvu byla především v okolí biskupství a klášterů, při nichž byly zakládány školy, knihovny a písařské dílny. V tomto období počala také domácí tvorba některých liturgických zpěvů a jsou známy i první chorální zpěvníky.⁷⁰

⁶⁶ Srov. ZÁSTĚROVÁ, B., *Dějiny Byzance*, s. 63.

⁶⁷ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 2.

⁶⁸ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 100.

⁶⁹ Mezi stálé texty se řadí části mešního ordinaria, proměnlivé zpěvy tvoří zpěvy antifonální a responsoriální. Srov. Kap. 1.2 a srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 4.

⁷⁰ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 100.

Latinská liturgie však byla srozumitelná pouze kléru a úzké vrstvě vzdělaných, kteří zároveň jako jediní spolu s kláštery liturgický zpěv rozvíjeli a provozovali.⁷¹ Lid se však také domáhal aktivní účasti na liturgii, a proto se zapojoval aklamacemi do latinského zpěvu kléru. Většinou se jednalo o překlad řeckého *Kyrie eleison* do lidové řeči.⁷² Tvary v překladech této aklamace se postupem času měnily, až se ustálily na nejužívanějším zvolání „Krleš“, které se stalo hlavní formulí nejstaršího českého zpěvu, písň *Hospodine, pomiluj ny* (Pane, smiluj se)⁷³, obsahující prosby o zachování základních životních hodnot tehdejšího člověka, kterými byla spása, mír v zemi a úroda. Ve středověku měla dokonce funkci takřka státní hymny a Karlem IV. byla začleněna do korunovačního obřadu.⁷⁴

Druhou nejstarší duchovní písní z 12. stol. je píseň *Svatý Václave* z latinské sekvence *Media vita in morte sumus*.⁷⁵ Je složena v I. modu (tzv. dórském) v rozsahu jedné oktávy. Píseň byla podle latinské kroniky napsána svatovítským kanovníkem Benešem Krabice z Veitmile na žádost Karla IV. a arcibiskup Jan ji obdařil odpustky.⁷⁶

Významný český i evropský panovník a otec vlasti Karel IV. věnoval pozornost řádnému uplatňování liturgického zpěvu na svém území od počátku své vlády. Založil při svatovítské katedrále čtyřadvacetičlenný pěvecký sbor tzv. *mansionářů*, kteří zajišťovali zpěv hodinek (officia) nebo při významných svátcích.⁷⁷ Objevovaly se ale také nešvary spojené s obchodováním s funkcemi, nedbalostí a nekázní zpěváků, které krále vedly k upuštění od myšlenky založení reprezentativního chrámového sboru.⁷⁸

⁷¹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 4n.

⁷² Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 27.

⁷³ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 5.

⁷⁴ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 101.

⁷⁵ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 6.

⁷⁶ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 28.

⁷⁷ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 8.

⁷⁸ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 100.

1.3 Období figurální hudby

Spojením chorálu coby melického prvku a hudebních praktik orientovaných na zvukovost, kde obzvláště vynikají varhany, došlo nejpozději v 9. století k vytvoření artificiálního vícehlasu, jehož impulzem byla disonance, vedoucí ke stále novým podnětům a následnému rozvoji.⁷⁹ První zmínky o tomto vícehlasu, nazývaném též *organum* či *diafonie*, nalézáme ve spise *Musica Enchiriadis*.⁸⁰ Hlavní melodii tvořil chorální nápěv, zatímco přidaný druhý hlas se pohyboval v paralelních kvartách nebo kvintách. Navíc bylo možné tyto dva základní hlasy zdvojit v oktávách.⁸¹

1.3.1 Období Notre Dame

Centrem nového vývoje a hudebního dění 12. a 13. století se stala Francie, především katedrála Notre Dame v Paříži. Důležitým byl zvláště rozvoj systému rytmiky pro lepší koordinaci dvou a více hlasů.⁸² Právě tři a čtyřhlasé organum⁸³ je typickým znakem Perotina a Leonia, kteří jsou společně hlavními představiteli Notredamské školy. Hlasy se nazývaly *tenor*, *duplum*, *triplum* a *quadruplum* a jejich poloha se pohybovala v oblasti vyšších mužských hlasů. Novým druhem vycházejícím svým základem z chorálu bylo *moteto*, v němž byl melismatickým vrchním hlasům podkládán sylabický text, který musel být rytmizován a členěn stejně jako duplum. Text mohl být ve verších. Moteto se mohlo zpívat mimo chorál i mimo kostel.⁸⁴ Naproti tomu nově vzniklý *conductus* již byl specifickým druhem vícehlasé písně, která nikterak nevycházela z chorálového základu. Hlavní melodie se vinula spodním hlasem a v krátkých konduktech se všechny

⁷⁹ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 199.

⁸⁰ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 22.

⁸¹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 78.

⁸² Srov. *ibid.*, s. 81.

⁸³ Jedná se o označení vícehlasu obecně nebo také vícehlasého zpracování chorálu. Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 205.

⁸⁴ Srov. *ibid.*

hlasy pohybovaly v modálním rytmu.⁸⁵ Tato doba počátků polyfonie je nazývána *ars antiqua* a trvá přibližně do roku 1320.⁸⁶

Rok 1320 se stává v období vývoje polyfonní hudby počátečním pro druhou část nazývanou *ars nova*. Důležitým prvkem, který se v tomto období rozvinul, je menzurální notace.⁸⁷ Do tohoto období spadá i první oficiální dokument o liturgické hudbě, konstituce Jana XXII. *Docta Sanctorum Patrum*.⁸⁸ Ve 14. století se v hojnější míře začaly upravovat jednotlivé části ordinaria. Vždy se setkáváme pouze s jednotlivými částmi, nikdy ne s celým cyklem zhudebněným najednou. Jako první se objevují kompozice *Kyrie*. Využívalo se chorálových melodií umístěných v tenoru, avšak ve volném rytmu se shodným textem pro všechny hlasy. Pro zpracování sloužily buďto *Motetové věty*, nejčastěji u *Kyrie* a *Agnus Dei*, kde byl chorál v tenoru rytmizován a ostatní hlasy se pohybovaly různě, avšak se shodným textem jako v tenoru, anebo *Kantilénové věty*, využívané především pro části s dlouhým textem jako *Credo* a *Gloria*, v nichž už nijak nefigurovala chorální melodie, ale nově zkomponovaný tenor, případně chorálová parafráze.⁸⁹

Na českém území je nejranějším útvarem polyfonního zpěvu tzv. *staré organum*, což byl vícehlas ve vertikálním tropu ve smyslu ozdoby. Pěstoval se v kláštorech a sloužil k obohacení liturgických zpěvů.⁹⁰ Samotný český jazyk se uplatnil až v lidových písních. Z tohoto období pochází velikonoční dvojhlasá píseň *Buoh všemohúcí*, božítělová *Jezu Kriste, šcedrý kněže*, nebo *Navštěv nás, Kriste žádúcí*. Mimo české písně se i nadále užívalo písní z latiny, mezi nimiž byly nejznámější *Veni sancte spiritus*, *Ave maris stella* aj.⁹¹

⁸⁵ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 84.

⁸⁶ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 22.

⁸⁷ Oproti chorální notaci značila kromě výšky tónu také jeho délku a pauzy. Jednotlivé noty měly hranatý tvar v podobě čtverce, případně kosočtverce, který se později v písářské praxi zaobloval až do tvaru dnešní noty. Menzurální notace. In: *Vševěd: encyklopedie v pohybu* [online]. ©2005-2011. [cit. 5. 3. 2013]. Dostupné z: <http://encyklopedie.vseved.cz/menzur%C3%A1ln%C3%AD+notace>.

⁸⁸ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 22.

⁸⁹ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 219.

⁹⁰ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 527 a s. 199.

⁹¹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 9-11.

1.3.2 Nizozemská škola

V 15. století se soustředí hudební vývoj na území Nizozemí, ač zahrnuje také autory vlámské i francouzské.⁹² Toto období se člení na dvě nebo tři generace v závislosti na autorovi. Harmonizace dostává podobu kontrapunktu (z lat. *punctum contra punctum* – nota proti notě). Hlasy kontrapunktovaly kolem hlavní melodie, která byla nejčastěji převzata z chorálu, případně z jiných kompozic.⁹³ Právě v tomto důsledku byl v renesanci vícehlas chápán převážně jako kontrapunktický souhrn jednotlivých hlasů, jež se tradovaly spíše v hlasech než v partiturách. Normou se stala právě čtyřhlasá sazba, která spočívala nejčastěji na dvojhlasém, či tříhlasém základu, který byl rozšířen o kontratenor, který se s hlavním tenorem křížil. Skladba hlasů tedy byla: *diskant* nebo *soprán*, mající melodické vedení, *contratenor altus*, jenž byl harmonicky výplňovým hlasem, *tenor* nesoucí *cantus firmus* a *contratenor bassus*, který byl nejhlubším hlasem nesoucím harmonii.⁹⁴

Největší váhu v oblasti polyfonie má stále duchovní kompozice, jejímž nejvýznamnějším dílem je *polyfonní mše* a *motet*.⁹⁵ Z duchovních žánrů jsou nejčastěji komponována mešní ordinaria, propria, officium a motet, který je tvořen na biblickém textovém základu a jehož povaha je slavnostní a vážná. Jeho výstavba přechází od vícetextovosti a izorytmie k volné tvorbě oddílů se vždy nově zpracovaným motivem.⁹⁶

V Čechách a na Moravě církev stále přísně zakazovala zpěv věřícího lidu v kostelích, přičemž výjimku tvořil pouze zpěv upravených písní v národním jazyce bez doprovodu. Podnětem k tvorbě nových písní a jejich čtenějšímu využití byl dán až reformátorem Janem Husem, který začal znovu využívat latinské předlohy k tvorbě nových aktuálních i bojovných písní.⁹⁷ Pramenem této

⁹² Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 118.

⁹³ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 22.

⁹⁴ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 231.

⁹⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23.

⁹⁶ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 233.

⁹⁷ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 103n.

tvorby je *Jistebnický kancionál*, zahrnující písně válečné i k liturgii. Zpěv se tak přesouval z kléru také na lid a při liturgii se také uplatňoval zpěv dobrovolných zájemců z řad katolických i nekatolických zpěváků, zvaných *literátská bratrstva*.⁹⁸

Polyfonní kompozice se v mnoha bodech stala protipólem středověkého vícehlasu. Cílem byla maximální vyrovnanost, sepětí hlasů a harmonický souzvuk lineárních melodií.⁹⁹ Tvůrcem takovéto polyfonie byl i polský skladatel, působící v 15. stol. na českém území (jehož díla byla anonymně tradována), *Petrus Wilhelmi z Grudziadze*.¹⁰⁰ Svého vrcholu dosáhl i středověký typ moteta, v němž se počet hlasů zvýšil až na pět a modální rytmika byla modernizována na menzurální.¹⁰¹

1.3.3 Římská a Benátská škola

V 16. stol. se tvorba a kompoziční techniky přenesly do Itálie, kde se již mluví o tzv. *římské škole* a *škole benátské*.¹⁰² Zakladatelem a nejvýznamnějším představitelem školy římské se stal *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, jehož tvorba obsahuje přes 100 mší, 500 motet a velké množství další (i světské) hudby. Mezi ostatními skladateli této epochy vynikají také *Tomas Luis de Victoria*, *Orlando di Lasso* a jiní.¹⁰³

Do tohoto období spadá také Tridentský koncil, jehož usnesení v dekretu z roku 1562 nařizuje odstranit všechny nedůstojné výstřelky z liturgické hudby.¹⁰⁴

⁹⁸ Jednalo se o sdružení kostelních zpěváků, tzv. choralistů, měšťanů a řemeslníků, která vznikala v Českých zemích kolem poloviny 15. století. Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 12-14.

⁹⁹ Srov. *ibid.*, s. 13.

¹⁰⁰ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 527.

¹⁰¹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 105.

¹⁰² Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23.

¹⁰³ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 157.

¹⁰⁴ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23. „Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamorem arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.“ (Z chrámů ať se odstraní takové hudební projevy, v nichž se buď do varhan, nebo do zpěvů mísí něco lascivního nebo nečistého, a také všechna světská jednání, marné

1.3.4 Baroko

Hlavními hudebními institucemi se staly dvory, kostely, města, školy a opera.¹⁰⁵ Na důležitosti nabyla také úloha *harmonie*, z hlediska jejího výrazu a formy. Základní tón se stal spolu s tónickým kvintakordem a hlavní tóninou klidovým centrem v hudební větě, v němž se s přibližujícím se či vzdalujícím hudebním proudem střídá vztah „klid – napětí“, „statika – dynamika“, na jejímž základě bylo možno vystavět homofonní skladbu i bez opory zhudebněného textu.¹⁰⁶ Na hudební scéně se objevují též nové prvky, jež jsou specifické právě pro období baroka, ač některé z nich pocházejí z předchozího období a to nejčastěji z Benátské školy. Mezi takové patří *koncertantní styl*, který je specifický individualizací jednotlivého hlasu, *dur-mollová harmonie*, jež systémem trojzvuku nahrazuje kontrapunktickou linii nizozemského typu a poskytuje tak předpoklad vzniku čistě barokního prvku, zvaného *generálbas* (tzv. *basso continuo* nebo též *číslovaný bas*), který je harmonickou základnou hudby v baroku. Posledním barokním prvkem je *doprovázená monodie*, která vzešla z monodie antické a měla za úkol předat text díla skrze sólistický přednes s důrazem na vyjádření jeho afektivního obsahu za instrumentálního doprovodu.¹⁰⁷

Jako duchovní protějšek nově se rozvíjející hudební formy, kterou byla opera, vzniká *oratorium*, jež má dvě formy v závislosti na užití: *oratorio latino* se využívalo při liturgii a bylo komponováno na biblické texty, zatímco *oratorio volgare* se používalo při lidových pobožnostech.¹⁰⁸ Významnými autory oratorií byli *Giacomo Carissimi*, jehož oratoria se zaměřují ke starozákonním tématům (Jeftah, Job, Abraham, Izák aj.), *Marc Antoine Charpentier* a v Anglii významný *Georg Friedrich Händel*,¹⁰⁹ který vytvořil na 26 oratorií (Saul, Juda Makabejský,

a tedy světské povídání, potulování se, šum a hluk, aby dům Boží skutečně vypadal jako dům modlitby a mohl tak být nazýván.) *Canones et Decreta Concilii Tridentini*, s. 114.

¹⁰⁵ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 267.

¹⁰⁶ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 192.

¹⁰⁷ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 251-273.

¹⁰⁸ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23.

¹⁰⁹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 210.

Ester, Mesiáš, aj.). Kvůli své délce však přestala oratoria figurovat v liturgii, a přenesla se proto do prostředí koncertních sál.¹¹⁰

Ač byl také tvůrcem klasických oratorií, např. *Vánoční oratorium*,¹¹¹ proslul německý skladatel *Johann Sebastian Bach* též zvláštním druhem oratoria, nazývaným *oratorní pašije*. Pomocí árií, sborů a recitativů se v nich zhudebňoval biblický text, který byl však postupem doby nahrazován přebásněným duchovním textem, čímž se změnil na *pašijové oratorium*.¹¹²

Vokálním prvkem barokní hudby, který vznikl v 1. polovině 17. století v Itálii, se stala také *kantáta*, což je skladba o několika větách, v níž se střídají různé hudební složky, jakými jsou árie, sbor nebo zpěv, a to v libovolném pořadí.¹¹³ V duchovní hudbě se kantáta prosadila v oblasti mše, kdy vzniká *kantátová mše*, ve které je text mešního ordinaria zpracováván přesně podle kantátových zásad a vše je doprovázeno orchestrálním doprovodem.¹¹⁴ Za jejího předního zástupce lze bezesporu považovat Bachovu *Mši h-moll* se čtyřadvaceti sbory, áriemi a duety.¹¹⁵

Velkého rozvoje dosáhla v baroku ještě jedna důležitá oblast, kterou byla instrumentální hudba. Konkrétně šlo o uplatnění koncertantního principu v ansámblové instrumentální hudbě, což mělo za následek vznik, pro baroko typického koncertního prvku, *concerta grossa*.¹¹⁶ Druhou významnou instrumentální složkou, která se ve vývoji posunula razantně kupředu, byla varhanní tvorba, jež se mohla rozvinout díky stavební dokonalosti tohoto nástroje.¹¹⁷ V této oblasti se skladatelská tvorba soustředí na nové volné druhy, mezi něž patří *preludium*, *fuga*, *variace*, *toccata*, *fantazie*, či *passacaglia*.¹¹⁸ Mezi nejčinnějšími skladateli barokní varhanní hudby je beze sporu na předním místě

¹¹⁰ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23.

¹¹¹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 210.

¹¹² Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 23.

¹¹³ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 210n.

¹¹⁴ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 24.

¹¹⁵ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 295.

¹¹⁶ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 219.

¹¹⁷ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 309.

¹¹⁸ Srov. *ibid.*, s. 311.

J. S. Bach, jehož tvorba se projevuje v několika stech varhanních dílech, mezi nimiž nechybí např. velmi známá a impozantní *Toccata a fuga d-moll*, ale i velká spousta dalších.

V evropské hudbě dochází k výrazné proměně vyjadřovacích prostředků. Z rovnocenných polyfonních hlasů se vyděluje vedoucí hlas a ostatní se mu stávají doprovodem. Využívá se nových zvukových prostředků, které tvoří kontrasty mezi souznějícími hlasy, mezi sólem a souborem, dechovými nástroji a smyčci.¹¹⁹ Tak, jako je tomu v ostatních zemích, také v českém prostředí jsou centra tvorby duchovní hudby situována v chrámech a klášterech, ve skladbách je využíváno pěvecké sólo, doprovod nástrojů, varhany a sbor. Významnými autory české barokní duchovní hudby byli *Adam Michna z Otradovic*, jehož díla obsahují nejstarší zápis generálbasu, *Pavel Josef Vejvanovský*, *Bohuslav Matěj Černožský*, *Jan Dismas Zelenka*¹²⁰ a také *Václav Karel Holan Rovenský*, který je autorem stovek jednohlasých až šestihlasých písní s prostým i instrumentálním doprovodem.¹²¹

1.3.5 Klasicismus a období tereziánských a josefínských reforem

V hudbě 18. a 19. století se projevuje dobový optimistický náhled na svět. Ideály člověka i jeho vlastní existence jsou prodchnuty nábožnou harmonií, která ovšem nemá svou specifikaci v křesťanství, nýbrž v humanismu. Díky této světské zbožnosti pronikají do liturgické hudby různé složky, jež slouží k vyjádření kladného životního postoje, mezi nimiž nechybí ani prvky tehdejší opery *buffy*, k nimž se řadí *árie da capo*, *duet* apod.¹²² Díky tomuto hudebnímu citění docházelo k úpadku gregoriánského chorálu, který byl v tomto stylu využíván už jen v rytmizovaném provedení.¹²³

¹¹⁹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 24n.

¹²⁰ Srov. *ibid.*, s. 28-33.

¹²¹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 261.

¹²² Srov. CIKRLÉ, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 169.

¹²³ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 355.

Centrem vícehlasé liturgické hudby se stává mše, která se rozvinula ve dvou podobách. První je *Missa brevis*, tedy krátká mše, kdy nejsou zhudebněny všechny části a využívá se polytextace.¹²⁴ U těchto mší ovšem také docházelo ke zkracování formou vypuštění některých částí v nejobsáhlejších částech, jimiž byly Gloria a Credo. Tato praxe však byla v rozporu s nařízením Tridentského koncilu.¹²⁵ Druhou je *Missa sollemnis*, která se vyznačuje bohatým orchestrálním doprovodem, sólistickými party a tím i svou slavnostností. V některých případech autoři dokonce zařadili po proměňování místo *Benedictus* slavnostní *Te Deum*. Speciálním druhem mše byla navíc *Missa plenaria*, jejíž ordinarium a proprium bylo komponováno pro určité svátky. Jako příklad lze uvést *Requiem*.¹²⁶ Ve mši je po lekci umístěno *moteto*, které se řadí ke graduale nebo k offertoriu, dále jsou zhudebněny části officia jako *nešpory*, *mariánské antifony* apod. a také četné *litanie*.¹²⁷

Světová klasicistní hudba je postavena na třech pilířích, jimiž jsou tři skladatelé světového formátu: *Josef Haydn*, *Wolfgang Amadeus Mozart* a *Ludwig van Beethoven*. Jedná se o tzv. klasiky vídeňské školy, kteří zkomponovali pro liturgii spoustu významných děl.

Josef Haydn napsal kromě četných symfonií a oper také čtrnáct mší, z nichž jedna je pojmenována podle hlavního doprovodného nástroje *Varhanní mše Es-dur*, dále *Stabat Mater*,¹²⁸ dvě *Te Deum*, instrumentální pašije *Sedm slov Vykupitelových* a další význačná díla.¹²⁹

Doslova prodchnut hudbou byl již od svého útlého dětství *Wolfgang Amadeus Mozart*, který už v šesti letech tvořil své první skladby za pomoci zápisu svého otce. Za pouhých pětatřicet let života zanechal velkolepé dílo

¹²⁴ „Jednotlivé hlasy zpívaly v některých místech různé části textu současně, což posouvalo hudební tok skladby rychleji vpřed.“ CIKRLE, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 170. V případě mší se jednalo o textově bohatší části ordinaria, kterými bylo *Gloria* a *Credo*, v nichž se text kvůli zkracování času mší na tři čtvrtě hodiny vrstvil, čímž se dosáhlo úplnosti liturgického textu v kratší době. Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 355.

¹²⁵ Srov. CIKRLE, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 170.

¹²⁶ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 24.

¹²⁷ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 355-357.

¹²⁸ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 348.

¹²⁹ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 359.

čítající řadu světově proslulých oper, koncertů pro nejrůznější hudební nástroje i mnoho duchovních a liturgických děl, jež na sklonku svého života korunoval svým *Requiem*, které však již nestihl dokončit. Dále zkomponoval na 20 mší, z nichž nejznámější je *Korunovační mše C dur*, či známé *Ave verum corpus* a spoustu dalších skladeb.¹³⁰

Ludwig van Beethoven je posledním z trojice velikánů tohoto období, který svým uměním přispěl spíše do tvorby světské, avšak komponuje také na poli duchovní hudby. Jeho oratorium *Kristus na hoře Olivetské* a *Mše C-dur* patří mezi méně známá díla, naopak jeho druhá mše, *Missa sollemnis D-dur*, kterou složil olomouckému arcibiskupovi Rudolfo Janovi Habsburskému k jeho intronizaci roku 1819 (dokončena byla až v březnu 1823¹³¹ a arcibiskup nikdy neslyšel její provedení),¹³² je dílem, z něž vystupuje mimo Beethovenovu pokoru a hlubokou víru v Boha¹³³ také jeho vnitřní zápas, který prožíval. Jeho neustálé hledání Boha spočívalo ve snaze nalézt rozdíl mezi tím, jak on, spoutaný jako Prometheus, se chce projevit, a tím, že Bůh garantuje jeho dílo. Jednalo se tak o otázku usmiřitelnosti a skloubitelnosti lidské svobody a Božího jednání v jeho dílech. Tímto zprostředkujícím činitelem bylo věčné ženství Panny Marie, jež ho stále inspirovalo. Byla to právě ona, která mu „rodila“ tóny jeho děl, jež komponoval.¹³⁴

Motem oné slavné *Missy sollemnis* byl titulok: *Co ze srdce vytrysklo, k srdci má proniknout*.¹³⁵ Za zmínku jistě stojí dvě části této mše. Prvním je část *Creda*, v níž vystupuje interpretace úseku *Et homo factus est*, která je „vyznáním víry v lidskou důstojnost, kterým autor znovu uskutečňuje a zpřítomňuje vtělení Boha v člověka skrze konkrétní tóny“. Druhá se nachází v části *Agnus Dei*, nadepsané titulem *Prosba za vnitřní a vnější mír*, v němž hudebním ztvárněním skutečnosti

¹³⁰ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 351-360.

¹³¹ BEETHOVEN, L. van, *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*, pozn. k dopisu 307, s. 306n.

¹³² CIKRLÉ, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 172.

¹³³ Srov. BEETHOVEN, L. van, *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*, s. 266-315.

¹³⁴ Tyto prvky vystupují z Beethovenovy korespondence s Goethem i dalšími osobami, s nimiž konzultoval své postupy při tvorbě skladeb.

¹³⁵ HRDLIČKA, J., *Stručná homiletika*, s. 27. Viz také: „Ze srdce – nechť opět – směřuje k srdci.“ Srov. BEETHOVEN, L. van, *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*, pozn. k dopisu 306, s. 305.

prosí „úzkostlivý“ alt skrze vpadající trubky v pochodovém rytmu a válečné vřavě nad tremolem smyčců o skutečný mír.¹³⁶

Na českém území se 18. stol. neslo ve znamení reforem Marie Terezie a Josefa II. Mezi výnosy, které byly vydány Marií Terezií, patřil např. zákaz užívání trub, lesních rohů a bubnů v kostelích a při procesích kvůli jejich vojenskému původu, který vyhlásila na žádost papeže Benedikta XIV. Tzv. období josefinismu, jenž probíhá ve druhé polovině 18. a na začátku 19. stol., citelně zasáhlo tehdejší figurální hudbu. Největší vliv na tuto skutečnost mělo nařízení o zákazu instrumentálního doprovodu mší s výjimkou nedělí a svátečních příležitostí. Mnichům dokonce zakázal zpěv officia s odůvodněním, že tato aktivita vyčerpává a ušetřený čas i energii mohou věnovat efektivnější činnosti. Josef II. rušil četné kláštery a bratrstva, čímž připravil o práci spoustu hudebníků, kteří zde vyučovali tomuto umění. Důsledkem byl postih hudební výchovy na školách, které neměly důvod produkovat tyto umělce, což vedlo k celkovému úpadku v oblasti hudby.

Rozvíjí se tzv. *pastorely*, což jsou díla obsahující vánoční tematiku. Vrcholem této vánoční tvorby byly české pastorální mše, jimiž do liturgie a figurální hudby pronikaly prvky domácího jazyka a lidové melodie. Významným představitelem duchovní hudební epochy 18. století byl *František Xaver Brixl*, jehož dílo obsahovalo na 500 titulů. Mimo klasické skladatele, jimiž byli povětšinou ředitelé kůru při pražských chrámech či kláštorech, komponovali v období klasicismu také kantoři, kteří tehdejší hudbu obohatili svou tvorbou: *Jiří Ignác Linek*, *Tomáš Norbert Koutník* svým „Gloria in C“, známým též pod názvem „Hej, hej, jeden i druhý“ a *Jakub Jan Ryba*, který se proslavil svou vánoční mší „Česká mše vánoční (Hej mistře)“.¹³⁷ Mezi českými emigranty vynikali *Jan Křtitel Vaňhal* nebo *Antonín Rejcha*.¹³⁸

¹³⁶ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 359.

¹³⁷ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 39-43.

¹³⁸ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 389n.

Česká tvorba pastorel a vánočních mší však byla postižena tím, že se ze strany textu naprosto vymykala liturgickým předpisům, což působí potíže i při současném ztvárnění při samotné vánoční liturgii.¹³⁹

1.3.6 Romantismus

Rozjítřenost romantických autorů se projevuje ve výrazných harmonických prostředcích a do popředí zájmu se dostává *barva zvuku*, která je typická svou kontrastností. Ne náhodou vystupují v tomto období do popředí dechové nástroje a především mezi nimi vynikají hojným využitím nástroje žesťové. Orchestry jsou rozšiřovány o celé sekce nástrojů a dosahují tak rozmanitých zvukových vlastností a barev. Hudební styl této doby nijak neomezuje fantazii určitými vyjadřovacími prostředky, ale právě naopak je hudba schopna vyjádřit nejen zhudebněný literární námět, nýbrž dokáže postihnout i to, co se skrývá „mezi řádky“.¹⁴⁰

Zároveň i liturgická hudba je v období vrcholného romantismu obohacena o prvky instrumentální a harmonické, jak o tom svědčí kupříkladu Requiem *Hectora Berlioze* nebo *Giuseppe Verdiho*.¹⁴¹ Evropské romantické skladatele duchovní hudby dotváří ještě významná dvojice autorů, z nichž první je *Franz Schubert*, jehož dílem je šest mší a řada dalších menších skladeb. Druhým je *César Franck*, který mimo svou varhanní tvorbu vynikl skrze svá oratoria *Les Béatitudes* (Blahoslavenství) a *Rédemption* (Vykoupení).¹⁴²

Celkově však dochází k úpadku v chápání požadavků liturgické hudby, a to kvůli přístupu jednotlivých autorů. Ti psali své duchovní skladby z osobního rozhodnutí, případně na objednávku a liturgické předpisy už tím pro ně nebyly nijak zavazující. Stávalo se tedy, že skladatel spíše ztvárnil svým osobitým způsobem charakter liturgického svátku, než aby naplnil požadavky samotné liturgie. Proto se kostely často měnily pod melodiemi jejich skladeb na koncertní

¹³⁹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 43.

¹⁴⁰ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 425 a 428.

¹⁴¹ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25.

¹⁴² Srov. CIKRLE, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 172.

sály,¹⁴³ v nichž autor oslavoval spíše své umění než Boha sklánějícího se k člověku.

U nás se období romantismu neslo převážně ve znamení tvorby kancionálového repertoáru, kdy vznikají podnes užívané písně *Ejhle, oltář Hospodinův září* Pavla Křížkovského, *Na své tváře padáme* Josefa Leopolda Zvonaře, nebo *Pozdvihni se duše z prachu* Roberta Fühlera.¹⁴⁴ Píseň *Bože před tvou velebností* byla oproti původnímu nápěvu opatřena melodií Roberta Fühlera a dalšími tvůrci kancionálových písní byli např. Karel Nanke, František Pivoda, Josef Trumpus a další.

1.3.7 Přelom 19. a 20. století

V duchovní i liturgické hudbě dochází na přelomu století k návratu ke gregoriánskému chorálu a také k polyfonii 16. stol. S těmito tendencemi přichází reformní hnutí *Všeobecné německé ceciliánské sdružení z Řezna*, založené v polovině 19. stol. a nesoucí název patronky hudby sv. Cecílie.¹⁴⁵ Inspirujícím podnětem hnutí bylo vyzdvižení Palestrinovy hudby jako ideálu a zamítnutí díla vídeňských klasiků, považovaného za úpadkovou hudbu. Do středu pozornosti se dostalo všechno starobylé, zvláště to, co připomínalo gotiku.¹⁴⁶ Hnutí, které zasáhlo hlavně Německo, Rakousko a naše země, se zaměřovalo především na pronikání světských prvků do duchovní hudby. Iničiátoři odmítali orchestrální doprovodní složku liturgie a zdůrazňovali vokální hudbu nanejvýš s doprovodem reformovaných varhan, jejichž přestavba měla zajistit vhodné nahrazení orchestru. To vedlo ke stavbě nových nástrojů nebo k velkým, náročným a ne vždy vhodným zásahům do nástrojů z období baroka a klasicismu.¹⁴⁷

¹⁴³ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 427.

¹⁴⁴ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 30.

¹⁴⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25.

¹⁴⁶ Srov. CIKRL, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 173.

¹⁴⁷ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 62.

V čele této reformy stál lékař a kanovník Karl Proske spolu s knězem a skladatelem Franzem Xaverem Wittem a hudebním historikem Franzem Xaverem Haberlem. Wittova reforma navracela liturgickou hudbu ke gregoriánskému chorálu medicejského vydání¹⁴⁸ a v polyfonii vycházela právě z palestrinovského typu, kdy bylo důležitou skutečností již zmíněné odstranění všech nástrojů ze stávajících doprovodů kromě varhan.¹⁴⁹ Avšak i uvnitř samotného reformního hnutí docházelo k nejednotnosti, neboť zatímco F. X. Witt a jeho žáci zastávali teorii tvorby nového stylu a cappella, jiní byli namítali, že lze vytvořit styl, v němž bude možné využít hudebních nástrojů a prvků moderní harmonie. Nakonec se prosadil směr, jehož výsledkem bylo, že hudba měla nárok se vyjadřovat jazykem své doby, bude-li při tom respektovat posvátnost místa.¹⁵⁰

Vrcholným skladatelem českého přelomového období byl beze sporu *Antonín Dvořák*. Jeho práce je syntézou romantických slohových složek s tradicí klasicistní kompoziční práce.¹⁵¹ Jeho tvorba proslula jak na poli světské tak duchovní hudby a mezi nejvýznamnější díla bezpochyby patří jeho velkolepé oratorium *Stabat Mater*, v němž se odráží bolest ze smrti jeho syna a dvou dcer, dále *Žalm 149*, oratorium *Svatá Ludmila*, *Mše D-dur*, *Te Deum*, *Requiem* či *Biblické písně*.¹⁵²

1.3.8 20. století a současnost

Vývoj celkové koncepce hudby se v tomto období oproti předchozím velkým směrům ubírá výrazně jinou cestou, především kvůli opuštění klasické *tonality*,¹⁵³ což znamenalo rezignaci na veškerou tradici hudby. Praktikuje se tak stylový pluralismus, který je v dějinách hudby výjimečným. Významný podíl

¹⁴⁸ O medicejsmém vydání gregoriánského chorálu viz kapitola 1.2.

¹⁴⁹ Srov. CIKRLÉ, K. a SEHNAL, J., *Příručka pro varhaníky*, s. 173.

¹⁵⁰ Srov. *ibid.*, s. 174n.

¹⁵¹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 53.

¹⁵² Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 25.

¹⁵³ Vztah jednotlivých tónů a akordů hudební skladby k jedné hlavní tónině. Srov. Tonalita. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. [cit. 6. 3. 2013]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/tonalita>

na novodobosti hudby má velký rozvoj dopravy, médií, vědy, světová válečná údobí a spousta dalších, do té doby neznámých aspektů, s nimiž je člověk nově konfrontován.¹⁵⁴ Na tuto problematiku existují dva možné pohledy. Jeden tvrdí, že moderní hudba se podílí na podstatě své epochy, a chce-li být pravdivou, nemůže znít lépe, než jaká je epocha samotná. Tedy „jaká je epocha, taková je její hudba“.¹⁵⁵ Naproti tomu vyslovuje Cyril Scott, britský skladatel, básník a spisovatel 20. stol., opačnou, událostmi historie potvrzenou teorii:

Převládá názor, že hudební styly jsou pouhým výsledkem a výrazem civilizace a národního cítění, čímž se říká, že civilizace je na prvním místě a její charakteristický druh hudby je druhotný. Ale pohled do historie dokazuje, že pravda je přesně opačná: za inovací hudebního stylu následovala vždy inovace politiky a morálky. Co víc, za úpadkem hudby (v Egyptě a Řecku) následoval úplný úpadek egyptské a řecké civilizace.¹⁵⁶

Určitým problémem i v oblasti hudby 20. století, potažmo i století 21. je konzumní styl života. Nikdy dříve se totiž k posluchačům nedostalo takové množství hudby jako v této epoše. Klasická světská i duchovní hudba se mnohem více izolovala svými vysokými nároky od „pohodlnosti“ člověka a společnosti, kteří se bez sebemenších výčitek často spokojí s *krásným klamem*. Dochází tak k tomu, že lidé už sami aktivně hudbu *neposlouchají*, navíc ji mnohem častěji pouze *slyší* jako určitou zvukovou kulisu.¹⁵⁷ Dochází tak k celkové regresi sluchu.

Samotná světová hudba se vyvíjí spolu s jednotlivými kulturními směry, které v této epoše postupně vyrůstají i zanikají, zatímco duchovní díla se stále více začínají stávat liturgicky využitelnými a s tímto záměrem jsou také komponována.¹⁵⁸ Jako příklad mohou posloužit díla *Igora Stravinského*, mezi nimiž vyniká *Mše pro sbor, sóla a deset dechových nástrojů*, *Canticum sacrum*

¹⁵⁴ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 485.

¹⁵⁵ Srov. *Ibid.*

¹⁵⁶ NORTZ, B., *Morální vliv hudby. Mezinárodní report*, s. 16.

¹⁵⁷ Srov. MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby*, s. 487.

¹⁵⁸ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26.

nebo *Threni*, což je skladba na motivy veršů knihy Pláč.¹⁵⁹ K dalším významných skladatelům se řadí *Benjamin Britten*, *Karol Szymanowski* nebo *Francis Poulenc*.¹⁶⁰

Mezi tvůrce duchovní hudby působící u nás ve 20. století řadíme *Josefa Kličku*, *Vojtěcha Říhovského* a také *Josefa Bohuslava Foerster*, jehož dílo je specifické svou prostotou, vycházející z vokální tradice a klasické české zpěvnosti.¹⁶¹ Rodákem z Poličky, který působil od svých 33 let až do smrti v zahraničí, byl skladatel *Bohuslav Martinů*. Z jeho tvorby se k duchovním skladbám řadí *Polní mše*, *Hymnus ke svatému Jakubu*, *Hora tří světél*, *Madigaly*, anebo *Proroctví Izaiášovo*.¹⁶² Duchovní hudba však dostává v tomto období stále více podobu spíše koncertní hudby a už není komponována pro liturgické využití.¹⁶³

Velikánem světového formátu byl ve 20. století bezpochyby *Leoš Janáček*. S duchovní hudbou se blíže seznámil pod vedením Pavla Křížkovského, avšak stylem své tvorby se výrazně odlišoval od svých předchůdců, a je proto nazýván představitelem hudebního realismu.¹⁶⁴ Mezi jeho nejvýznamnější dílo v oblasti duchovní hudby patří *Glagolská mše*, kterou složil ve svých dvaasedmdesáti letech při pobytu v lázních Luhačovice a kterou věnoval arcibiskupovi olomouckému Leopoldu Prečanovi.¹⁶⁵ Využil staroslověnského textu s důvěrou v nosnost křesťanské tradice Slovanů. Ač byla tato skladba dedikována samotnému církevnímu hodnostáři, nebylo autorovým záměrem, aby měla pozdější využití při liturgii.

¹⁵⁹ Srov. SMOLKA, J., *Dějiny hudby*, s. 534n.

¹⁶⁰ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26.

¹⁶¹ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 81n a 99.

¹⁶² Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 114-117.

¹⁶³ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26.

¹⁶⁴ Srov. BUČEK, M., *Sborový zpěv II*, s. 83n.

¹⁶⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 26.

Nedávno zesnulým autorem české duchovní hudby je také *Petr Eben*. Svou kompoziční originalitou ovlivnil českou liturgickou hudbu současnosti¹⁶⁶ a k jeho dílů patří mše *Missa Adventus et quadragesimae*, *Missa cum populo*, *Mše za zemřelé* i dnes hojně užívané *České mešní ordinarium*. Mezi moravské autory tvořící duchovní a liturgickou hudbu se ve 20. století řadí *Emil Axman*, *Josef Blatný*, *Jaroslav Křička*, *Antonín Tučapský*,¹⁶⁷ *Josef Olejník* a *Zdeněk Pololáník*.

1.4 Vliv Druhého vatikánského koncilu a instrukce *Musicae sacram* na liturgickou hudbu

1.4.1 Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*

Druhý vatikánský koncil zasáhl ve své době dosti citelně do vývoje liturgické hudby konstitucí *Sacrosanctum Concilium*, vydanou 4. 12. 1963, konkrétně šestým článkem nazvaným *De Musica sacra* (Liturgická hudba).¹⁶⁸ Jejím nejcitelnějším zákrokem bylo zavedení národní řeči jak do liturgie, tak také do liturgické hudby. Tato změna už od počátku tvorby této konstituce vedla k obtížím při jejím sestavování, neboť v subkomisích se objevovalo velké napětí mezi klasickým užíváním latinského jazyka a nově navrhované lidové řeči. Kurie se snažila zabránit jakémukoli dialogu o této změně a celá liturgická komise byla v jejích očích „il nemico numero uno della lingua latina“, tedy *nepřítelem číslo jedna vůči latinskému jazyku*.¹⁶⁹

Samotné přizpůsobení liturgického zpěvu běžným účastníkům liturgie, avšak v podobě gregoriánského chorálu, chtěl uskutečnit již papež Pius X. ve svém motu proprio *Tra le sollecitudini* z roku 1903. Vybízel k aktivní účasti při liturgii

¹⁶⁶ Bohužel samotnou liturgickou hudbu u nás ovlivnil prozatím jen velmi málo, jelikož se jeho díla v našich kostelích spíše neprovozují, vyjma jeho mešního ordinaria řazeného ve zpěvníku *Kancionál: Společný zpěvník českých a moravských diecézí* pod číslem 504.

¹⁶⁷ Srov. *ibid.*, 123-186.

¹⁶⁸ Vhodnější překlad by byl „O posvátné hudbě“. Termín „Liturgická hudba“ je však uveden v oficiálním českém překladu Konstituce *Sacrosanctum Concilium*. Srov. *Dokumenty II. vatikánského koncilu*, s. 164.

¹⁶⁹ Srov. KUNETKA, F., *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*, s. 37.

právě skrze zpěv chorálu. Dovoloval také polyfonní hudbu, pokud neměla světský charakter.¹⁷⁰

V článku 113 konstituce *Sacrosanctum Concilium* jsou koncilem stanovena kritéria vznešenější formy liturgie, mezi které patří slavnostní forma se zpěvem (*sollemnis in cantu celebratio*), rozdělení liturgických služeb (*ministri sacri*) a činná účast lidu (*participatio actuosa populi*).¹⁷¹ Tato aktivní účast, respektive její vysvětlení, však působí dodnes v některých náboženských obcích nedorozumění. Na Sympoziu o duchovní hudbě roku 1994 to potvrdil Johannes Overath, který připomněl, že vnější účast laiků je sice potřebná, ale ne vždy možná, např. u polyfonních skladeb, některých typů gregoriánského chorálu apod. Navíc pojem *actuosa participatio* nechápe jen ve smyslu projevu člověka, ale též aktivity lidské psychiky. Za legitimní formu tohoto pojmu považuje také poslech, při němž sice viditelně aktivitu neprojevujeme, ale jsme schopni odpovídajícího prožitku.¹⁷²

Dále bylo v článku 116 rozvinuto téma druhů liturgické hudby, která smí být užívána při liturgii. Z několika návrhů zůstaly nakonec dvě kategorie: gregoriánský chorál a jiné druhy, zvláště polyfonie.¹⁷³ Chorál je charakterizován jako *vlastní zpěv římské liturgie*, zatímco u druhé kategorie je zmíněna polyfonní hudba jakoby mimochodem a dále není tato skupina nijak rozvinuta.¹⁷⁴

Díky vyvarování se vymezujících formulí v tomto koncilním textu, za nimiž stály intervence biskupů z celého světa, je ponechána otevřená cesta ve vývoji liturgické hudby.¹⁷⁵ Díky tomu církev ponechává řešení uměleckých kvalit liturgické hudby kvalifikovaným odborníkům v liturgických komisích při biskupských konferencích a diecézním komisím pro liturgickou hudbu.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Srov. PIUS X. – PIUS XI. *Motu proprio o obnově posvátné hudby z 22. listopadu roku 1903*, s. 8.

¹⁷¹ Srov. KUNETKA, F., *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*, s. 38.

¹⁷² Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, s. 83n. a srov. OVERATH, J., *Die „Musica Sacra“ in der Konzilskonstitution „Sacrosanctum Concilium“ – „Musica sacra“ v koncilové konstituci Sacrosanctum*, s. 14.

¹⁷³ Srov. *Dokumenty II. vatikánského koncilu*, čl. 116, s. 165.

¹⁷⁴ Srov. KUNETKA, F., *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*, s. 38.

¹⁷⁵ Srov. *ibid.*, s. 39.

¹⁷⁶ Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, s. 85.

1.4.2 Instrukce *Musicam sacram*

Již necelý rok po schválení konstituce o posvátné liturgii začala příprava dokumentu věnovaného obnovené liturgické hudbě. Jeho vývoj provázela celá řada obtíží, mezi něž patřil jak odpor k liturgické reformě tak zavedení lidové řeči do liturgie. Prvním pokoncilním dokumentem, který připouštěl zpěv *ordinaria* a *propria* v lidové řeči, byl *Inter Oecumenici* z 26. září 1964. První návrh schématu k připravovanému dokumentu se objevil začátkem roku 1965, kdy jej představila subkomise pro mešní zpěvy. Návrhy, které byly postupně vytvářeny, pročítal osobně i papež Pavel VI., který velmi kategorická tvrzení opatřoval citlivě vyvažujícími poznámkami s textem *quantum fieri potest* (nakolik je to možné), které měly v ideálním případě přimět tvůrce k novému prodiskutování. Jako jedenácté přepracování nakonec 9. února 1967 vyšla ve své konečné podobě instrukce *Musicam Sacram*, která se stala pokračováním a doplněním již zmíněné instrukce *Inter Oecumenici*.

Liturgická hudba je v tomto dokumentu představena jako ta, která byla vytvořena pro bohoslužbu. Důraz je kladen na účast věřících, která je vnější i vnitřní, a proto se projevuje nejen zpěvem, ale také nasloucháním, kdy je mysl povznesena k Bohu. Zpěvy mešního *propria* lze nahradit jinými zpěvy, které už ale nejsou nazývány zpěvy při mši, nýbrž zpěvy liturgickými. Šestý článek poukazuje na určitou „pravdivost“ liturgického dění, kdy je respektován smysl, funkce a povaha každé části a každého zpěvu. Proto, jsou-li konkrétní části určeny ke zpěvu, mají se skutečně zpívat. Mezi tyto důležité zpěvy řadíme procesionální zpěvy a mezizpěv, neboť zpěv nejlépe vystihuje jejich vlastní přirozenost.

Pro naše téma je jistě vhodné zmínit, že instrukce *Musicam Sacram* se jako první samostatně věnuje sboru zpěváků, konkrétně v článcích 19-24. Sbor už není vyhrazen kléru, ale shromáždění církevní obce a vykonává liturgickou službu.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Srov. KUNETKA, F., *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?*, s. 39-41.

1.4.3 Současná situace

Druhý vatikánský koncil vycházel z předpokladu, že lid bude svou aktivní účast projevovat zpěvem a tento lidový zpěv se stane hlavní doprovodnou složkou bohoslužby. Evropská populace však v současnosti trpí spíše pravým opakem, kdy dochází k prudkému poklesu hudebnosti, jehož důvodem je enormní dostupnost veškeré hudby, která vede populaci převážně ke konzumaci poslechem (často kýčovitých napodobenin kvalitní hudby), ale už méně k osobní produkci zpěvem, jak se o tom zmiňuje již kapitola 1.3.8. Určitým esteticky únosným řešením se jeví poslech kvalitní hudby, která je skutečným uměleckým dílem. Zároveň poslouží k udržení alespoň jisté minimální úrovně hudebnosti věřících.

V současnosti vznikají ve městech i na venkově chrámové sbory často na amatérské úrovni, ale většinou pod vedením zkušeného nebo studovaného sbormistra, jejichž úroveň dokládají festivaly chrámových sborů např. v Ústí nad Orlicí konané od roku 1996, v Choltici na Pardubicku od roku 2003, anebo akce spojené s festivalem duchovní hudby, jak je tomu např. v Odrách a dalších městech naší republiky. Tyto festivaly rovněž dokládají, že vedle skladeb minulých epoch tvoří repertoár sborů i kompozice současných autorů. Vyplývá to z logické potřeby nových skladeb v závislosti na růstu úlohy poslechu při liturgii. Tato nová díla však musejí v souvislosti s aktuální situací sborů splňovat tři podmínky pro jejich lepší a vhodnější využití. Za prvé musejí být dostupné především pro poloamatérské, případně amatérské sbory, dále je velmi vhodná variabilita jejich obsazení, která je v ideálu stanovena samotným autorem, jenž může uvést možnosti obsazení, dílo musí mít také svou uměleckou kvalitu a potřebná je též jeho fyzická dostupnost. To znamená, že skladba musí být nejlépe v tištěné podobě, vyhotovena v exemplářích pro jednotlivé hlasy. Provádění tohoto typu liturgické hudby pro poslech se pojí s nadějí, že si posluchači uchovají alespoň základní úroveň uměleckého cítění a možná budou osloveni natolik, že se sami angažují v nové generaci hudebních umělců.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Srov. NEDĚLKA, M., *Mše v soudobé české hudbě*, s. 87n.

2 SPECIFIKACE POJMŮ

Pro lepší uchopení tématu je důležité si objasnit základní pojmy, o něž se bude teoretická i výzkumná část opírat. Těmito pojmy jsou *chrámový sbor*, *duchovní aspekt a liturgická* versus *duchovní hudba*.

2.1 Chrámový sbor

Chrámový sbor ve své podstatě tvoří ve farnosti specifickou podskupinu, která má zcela originální zaměření, a z tohoto důvodu vyžaduje také originální pastorační přístup obohacený o hudebně spirituální rovinu.

Z psychologie je možné definovat přesněji pojem sbor, v tomto případě skupinu, takto:

Skupina je seskupení osob, které spojuje určitý znak (pohlaví, příbuzenský vztah), mají společnou identitu, strukturu, komunikační síť a sdílí společné zájmy nebo cíle.¹⁷⁹ Skupinou není dočasné krátkodobé seskupení (např. v hledišti divadla), protože se mezi účastníky nevytvořily trvalé vztahy vzájemné závislosti.¹⁸⁰

Na této definici lze velmi jednoduše objasnit, zda je chrámový sbor skutečně skupinou, či nikoli a zda lze při práci s ním využít rad a podnětů nejen z oblasti pastorální či spirituální teologie, ale např. také psychologie.

Ve skutečnosti je chrámový sbor sborem pěveckým, jenž je fixován svým základním působením na určitou domovskou farnost, na farní kostel (chrám), z čehož se odvozuje jeho název „chrámový sbor“. Jeho spojovacím *znakem* je hudba, respektive zpěv, což představuje odlišující znamení oproti ostatním skupinám ve farnosti. Svou hudební a pěveckou stránkou je prezentován navenek, a přestože může výjimečně provozovat jinou činnost (např. ztvárnění tzv. živého betléma, kdy členové sboru kromě zpěvu zároveň účinkují jako herci

¹⁷⁹ ŠTŮV. HARTL, P., HARTLOVÁ, H., *Psychologický slovník*, s. 541.

¹⁸⁰ HRABAL, V., *Sociální psychologie pro učitele: vybraná témata*, s. 8 a TAVEL, P., *Vybrané kapitoly ze sociální psychologie*, s. 21.

apod.), je jeho prvotní zaměření neměnné a i v této odlišné činnosti se vždy určitým způsobem projeví, anebo již tato skupina nevystupuje jako chrámový sbor. Tím je dána jeho *identita*.

Struktura chrámového sboru může být odvozena buďto od druhu skladeb, který zpívá, anebo od složení zpěváků, kteří v něm působí.

Pokud by platilo odvození struktury od druhu skladeb, nabízí se dvě kategorie zpěvů, jenž může takovýto sbor zpívat: jednohlasy nebo vícehlasy. Do seskupení zpívajících jednohlasy bychom mohli zařadit sbory, které se věnují výhradně chorálu, případně jednohlasým antifonám či písním. Takovéto skupiny však historicky nazýváme scholy, které jsou od chrámového sboru odlišné především svým výlučným dodržováním jednohlasého zpěvu. Tento typ struktury je taktéž pro koncepci chrámového sboru nevyhovující, neboť je repertoárově omezující.

Nabízí se tedy druhý styl dělení a to podle složení zpěváků působících v daném sboru. Takovýto sbor může být jednak smíšený, anebo pouze mužský, ženský, případně dětský. Jeho struktura je tak dána genderovým rozdělením. Takovýto soubor není omezen na repertoáru ve smyslu jednohlasu nebo vícehlasu, protože může ve svém výběru zařadit cokoli z obojího. Nejkomplexnější z této čtveřice je bezpochyby sbor smíšený, neboť ve svém celku zahrnuje samostatnou mužskou a ženskou část, která je v případě specifického díla¹⁸¹ (a dostatečné hudební úrovně souboru) schopna sama toto dílo interpretovat.

Komunikační síť může být u tohoto hudebního seskupení vytvářena ve dvou úrovních. Jednu z nich charakterizuje společná řeč všech členů, která se projevuje v hudebním názvosloví, užívaném nejčastěji při nácvicích, jemuž by asi těžko rozuměly skupiny, založené za jiným než hudebním cílem. Např. skupina kuchařů by si nejspíš pod pojmy *staccato*, *crescendo* nebo *più mosso* neuměla představit nic konkrétního, jelikož tato slova nesouvisí s jejich profesí. Druhou rovinou je společenský rozměr komunikace, kdy je toto společenství

¹⁸¹ Zde se myslí skladba určená výhradně pro mužský nebo ženský sbor.

schopno se o hudbě a jí příbuzných oborech bavit i při běžné společenské situaci, sejde-li se několik členů této skupiny. Například mohou při posezení v restauraci rozebírat koncerty, jichž se účastnili, a jejich uměleckou kvalitu, trable nebo úspěchy sborů v okolních farnostech apod. Tento prvek zároveň dosvědčuje, že chrámový sbor není dočasně krátkodobým seskupením, neboť cílená konverzace nad konkrétním tématem svědčí o vzájemné znalosti osob a tedy o jejich *vztazích vzájemné závislosti*.

Posledním společným zkoumaným prvkem skupiny je *zájem* nebo *cíl*, který má skupinu jednak určovat, ale také sjednocovat. V případě chrámového sboru je společným zájmem hudba, především její pěvecká stránka ve svých nejrůznějších podobách, a způsob, jak ji osobitě rozvíjet a předávat. Cílem je potom co nejpreciznější interpretace hudebního díla, které sbor určitou dobu připravuje a následně přednese při konkrétní slavnosti. Tato produkce zároveň není pouhým „koncertem ke zviditelnění se“ či jiným prezentačním úkonem. Prvotním a hlavním záměrem je spoluvytváření liturgie, která je díky zpěvu a celkovému hudebnímu projevu sboru pozvednuta a její úroveň i hodnota je mnohem vyšší, osobnější a spirituálnější. Zpěváci (i hudebníci) totiž vynakládají maximální úsilí ve zpěvu, jež se následně zhodnocuje na duchovní úrovni všech přítomných, kteří jsou díky této hudební stránce vtaženi do děje liturgie mnohem intenzivněji a osobněji. Proto jsou nácviky sboru, „pilování“ nejrůznějších detailů i samotná produkce společným a dostačujícím zájmem i cílem, který tuto skupinu určuje i charakterizuje.

2.2 Duchovní aspekt

Abychom si lépe objasnili nejen význam tohoto slovního spojení, ale též souvislost této tematiky s chrámovým sborem, zaměříme se nejprve na interpretaci tohoto pojmu a následně jej vztáhneme ke zkoumanému pojmu.

2.2.1 Interpretace pojmu

Z dvojice slov *duchovní aspekt* bude jednodušeji vyložitelný druhý pojem, tedy *aspekt*. Ten je slovníkově definován jako *hledisko, stanovisko* uplatňované při posuzování něčeho, *zorný úhel* či *úhel pohledu*, též *faktor* (činitel), *atribut, ukazatel*, případně *charakteristická věc*, podle níž se dá něco zhodnotit, porovnat, případně seřadit.¹⁸² Toto slovo zahrnuje velkou škálu výkladu, díky níž si můžeme vybrat nejvhodnější variantu pro lepší postihnutí formulace „duchovní aspekt chrámového sboru.“ Výběr ovšem bude lépe provést až po vysvětlení druhého pojmu dvojice, slova *duchovní*.

Slovníková definice pojmu *duchovní* je odvozena od hebrejského slova רוּחַ (*ruáh*), které znamená *duch, dech, vánek, coby dýchání života*. V čínštině i v latině se dokonce užívá pro slovo *duch* totožný výraz, jako pro alkohol. Proto je *duchovní* ten, kdo chce sám sebe vytrhnout z běžné starosti a přivést se do extáze. Našemu pojmu ovšem bude více odpovídat teologické zaměření slova *duchovní*. Zde se častěji setkáme s latinským synonymem *spirituální*, které je zaměřeno k jedné z osob Boží trojice, jež je středem této problematiky, k Duchu Svatému. Stejně jako nejde lidským rozumem, smysly a ani vyjadřovacími schopnostmi plně postihnout tuto osobu, nelze ani přesně vymežit pojem *spirituální* v teologii. Avšak můžeme vyhodnotit různé interpretace, které z tohoto kořene vychází.¹⁸³

Podle Písma svatého je *duchovní* ten, kdo je důvěrně spojen s Duchem. Proto je *duchovní život* i *jakékoli duchovní jednání* životem a činností *s Duchem* (ve smyslu „být spolu“) a *v Duchu* (ve smyslu „ponořený v Duchu“).¹⁸⁴ *Duchovní* je podle Augustina ten, kdo zakouší autentičtější celek, čímž překračuje *pouhou* dimenzi smyslovou (třeba uchvácení z estetiky hudby), překračuje též dimenzi duševní (třeba rozumovou úvahu o souvislostech matematiky a hudby), a tím objevuje skrytá tajemství Božího života. Ta nám dopřávají pochopit

¹⁸² Srov. *Aspekt*. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/aspekt>

¹⁸³ Srov. ALTRICHTER, M., *Příručka spirituální teologie*, s. 15n.

¹⁸⁴ Srov. *ibid.*

samotnou vnitřní podstatu hudby: že poslouchat s Kristem hudbu není ztrátou, ale ziskem, rozvíjející naší osobnost.

Proto lze říci, že podstatou duchovního života, případně duchovní činnosti je snaha o naplnění, doslova prodchnutí tohoto života nebo činnosti duchem, ve smyslu teologické formulace *Duchem Svatým*. O tuto nutnou a důležitou skutečnost má usilovat každý křesťan svým životem a veškerým svým jednáním. V čem spočívá důležitost tohoto sjednocování se s Duchem Svatým? Tak jako je dech podstatou života, je Duch Svatý podle učení Nicejského koncilu „Duchem, který dává život“. Kde není Duch, tam je smrt. Bez ducha lze poznat mnoho věcí rozumem, ale nelze se jich dotknout srdcem. Mohu mít např. přečteno spoustu knih o hudbě, ale abych ji opravdu poznal, musím ji „naposlouchat“, zakusit její účinky, získat osobní zkušenost. Bez tohoto aspektu jsem mrtvým znalcem a teoretikem.¹⁸⁵

2.2.2 Pojem v celkové souvislosti

Když jsme si definovali pojem *duchovní* a pojem *aspekt*, je potřeba z těchto dvou vyvodit konkrétní závěr,¹⁸⁶ který bude současně vhodný a ideální pro osvětlení a správné uchopení tématiky chrámového sboru. Proto se jako nejvhodnější při konfrontaci významů slova aspekt jevil výraz *ukazatel*. Co tedy vyjadřuje *duchovní ukazatel* a jak vůbec souvisí s chrámovým sborem?

Připomeňme si tedy, že *duchovní* znamená zároveň *spojen s Duchem* nebo též *prodchnut Duchem*, *dorůstání fragmentu do Celku* a *odevzdávání se lidského konečna Božímu nekonečnu*. Chceme-li tvrdit, že chrámový sbor má určitou spirituální rovinu, a ukázat též na její aspekt, je nutné, aby všechna tato vysvětlení pojmu *duchovní* korespondovala se samotnou podstatou tohoto seskupení. Je tedy potřeba prokázat a obhájit tuto shodnost.

¹⁸⁵ Srov. VELLA, E., *Duch Svatý – pramen života*, s. 17.

¹⁸⁶ Pokud realita nevzniká pochopením pojmu a objasněním způsobu čtení oné reality, je zapotřebí neustále připouštět nezkvatelný svobodný zásah Pána do našeho osobního života. On coby Dárce hudby rovněž daruje hudbu mezi námi. Tato poznámka akcentuje primát Božího působení nad naším deduktivním systémem „do sebe zapadajících teologických vět“.

Nejhmatatelnějším důkazem vznešenosti hudby v teologickém smyslu je podle tradice čertných církevních otců pozvání stvořeného člověka k participaci na božském životě, kde již eschatologicky zakouší vzájemné spojení těch, kteří nemohou mýjet biblicky pojatý zpěv nebeského Jeruzaléma.

Prvním a hlavním záměrem chrámového sboru je oslava Boha skrze specifický typ modlitby. Tato výjimečnost spočívá v hudební interpretaci konkrétního liturgického nebo duchovního textu při dané liturgické slavnosti. Stejně jako je celá liturgická oslava prodchnuta jedním Duchem, konkrétně Duchem Svatým, jsou s tímto Duchem spojeni všichni, kteří se chtěně této liturgie účastní, kteří se touto účastí a činností modlí. Lze tedy tvrdit, že liturgická činnost chrámového sboru působí spojení této skupiny jako celku i jednotlivců samotných se stejným Duchem, který je přítomen v liturgickém slavení, a zároveň jim také nabízí možnost nechat se Duchem plně prodchnout.

Jelikož není činnost chrámového sboru záležitostí jedné produkce, ale jde o činnost soustavnou, směřovanou k určitým významným obdobím liturgického roku, není-li právě sbor v určité krizi, během níž působí výrazně nepravidelně, má tato činnost kromě profesního růstu také určitý spirituální směr. Opakovanou účastí při liturgii, stálým osvojováním si a prohlubováním nejen pěveckých či uměleckých kvalit, ale především osobní zkušenosti se zpívaným textem a s částmi liturgie, při nichž se tyto texty zpívají, dochází k osobnímu i celkovému růstu sboru. Jedná se právě o ono dorůstání tohoto fragmentu, kterým je jednotlivý člen sboru i celý soubor, do Celku, o neustálé odevzdávání se konečného, tvořeného našim lidstvím, Božímu nekonečnu.

Posledním, co je potřeba v této souvislosti ukázat jako důležitý prvek, je onen samotný aspekt, neboli *ukazatel*, který má funkci konkrétního pojmenování jednotlivých spirituálních rovin sboru. Každá tato rovina musí mít vždy svůj konkrétní projev, který *ukazuje* na její opravdovost, který tvoří *úhel pohledu* na celek a pomáhá formulovat konkrétní *stanovisko* k dané problematice. V případě duchovní roviny chrámového sboru se jedná o všechny výše zmíněné projevy uskutečňující se u jednotlivce a vrcholící v prožívání celé skupiny. Tyto jednotlivé procesy se nevyskytují pouze při produkci, nýbrž v celé přípravě

na konkrétní slavnost, ba dokonce na jednotlivé dílo samostatně. Jednotlivými projevy spirituální roviny se konkrétně myslí *modlitba, rozjímání a výklad zpívaných textů, případná katecheze nad těmito texty, souvislost s ostatními liturgickými texty, přiblížení a prohloubení části liturgie, při níž se zpívá, nebo také osobní činnost ve stále větší snaze prohlubovat modlitební um skrze zpěv či další uměleckou činnost ve sboru* a spousta dalších. Tyto ukazatele potvrzují správnou duchovní rovinu sboru, která je v této podobě velmi obohacující složkou farnosti, konkrétní liturgie i členů samotných. Nevykazuje-li sbor dlouhodobě žádnou z těchto spirituálních rovin, hrozí nejen fakt, že postrádá jakoukoli duchovní základnu, ale že se začíná pramálo lišit od běžných pěveckých sborů, dokonce se (alespoň snad mimo repertoár) stává srovnatelným s partou přátel, kteří se s radostí sejdou u ohně a zazpívají si pro potěšení známé písně, které třeba v jejich podání dosahují výborné kvality, avšak duchovně jsou na úplně odlišné úrovni.

Stejně jako v jiných oblastech lidského života je potřeba i v pěstování hudebního umění chrámového sboru postupovat od jednodušších a člověku srozumitelnějších prvků k složitějším, ale též kvalitnějším a intenzivnějším. Proto nelze bez rozvíjení základní duchovní roviny sboru, spočívající v modlitbě, rozboru a výkladu textu, osvětlení dané části liturgie, při níž sbor účinkuje, dost dobře postihnout hodnotu a výmluvnost hudebního díla autora. Nemám-li připravenou cestu pro Ducha skrze mně dobře a jednoduše vnímatelné jednotlivosti, nemohu doufat, že mi sám Duch Svatý na nějakých neobjasněných základech dá poznat krásu a hloubku celého díla, jak jej autor zamýšlel. Ne, že by nebylo v jeho moci to udělat, ale většinou nemá k tomuto kroku důvod, protože není výchovný a příště bychom opět neměli důvod na této duchovní úrovni osobně zapracovat.

3 VLASTNÍ VÝZKUM

3.1 Problémy a cíle výzkumu

Ač je současná doba 21. století specifická tím, že si lze hudbu kdykoli a kdekoli poslechnout, jelikož jsme doslova zahlcováni různými hudebními styly a formami nejrůznějších sólových zpěváků či hudebních uskupení, přece jen stále existují místa, kde je vyžadován živý zpěv a živá hudba. Mezi takováto místa patří též kostely a všechna ostatní bohoslužebná místa katolické církve, kde má zpěv a hudba v živé podobě sloužit k oslavě Boha a k hlubšímu zapojení účastníků do obřadu. Tuto službu zpěvu dnes ještě v četných farnostech zprostředkovává chrámový sbor, jehož činnost a aktivita je většinou dobrovolným počinem farníků přispívajících k slavnostnější a duchovnější podobě liturgie. Samozřejmě že chrámovému sboru by měla být věnována ze strany duchovního správce určitá část pastorační činnosti. Otázkou je: Děje se to? A pokud ano, jakým způsobem?

Jelikož se v současné církvi rozvíjí stále více skupin a aktivit, které by měl kněz ideálně všechny obsáhnout, bývá mnohdy mimo rámec jeho sil, zavděčit se všem v plné míře. Přece jen by se měl alespoň pokusit pomoci každé konkrétní skupině najít v její činnosti cestu, jak nejlépe naplňovat Boží záměry, a pak svěřit další činnost na tomto poli do rukou odborně a duchovně připravených laiků a ze své strany ji pouze kontrolovat a usměrňovat. Má tato činnost laiků, v případě chrámových sborů hlavně sbormistrů, na poli duchovní výchovy členů sboru určitou podobu nebo už se chrámové sbory staly spíše klasickými pěveckými soubory, které si pro radost nebo z tradice zazpívají alespoň „při mši“, ale svým zpěvem vědomě a aktivně nepracují na spoluvytváření liturgie? Vyvíjejí ještě při své činnosti nějakou duchovní účast? Co je vodítkem při tvorbě repertoáru, při výběru autora? Je tendence obracet se spíše k známějším a časem prověřeným dílům z minulosti, nebo nechybí odvaha sáhnout po nové a až

v současnosti vytvořené kompozici, která však může být svým stylem dosti netradiční a velmi specifická?

Za cíl této práce jsem si stanovil: zjistit jaký význam chrámové sbory ve své činnosti připisují duchovnímu prvku a jak vnímají chrámový sbor jakožto specifický prvek farního společenství samotní duchovní správci. Dále jsem se u sborů zaměřil na výběr repertoáru, průběh zkoušky, způsob zhodnocení celoroční práce, u sbormistrů jsem nahlédl do osobní přípravy či vzdělání a to vše bylo provázeno impulzy směřovanými do duchovní roviny jak u sbormistra, tak u sboru. U kněží jsem zhodnotil zkušenost s dřívější pastorační sboru, vnímání tohoto tělesa optikou farníků i farnosti, komunikace a nabízení duchovních aktivit členům sboru i sbormistrovi. Ve dvou případech jsem se také rozhodl srovnat využívání duchovních prvků, konkrétně při nácvicích sboru a přípravě sbormistra, mezi českou a moravskou metropolí, abych mohl srovnat rozdíl v četnosti využití těchto specifických prvků.

Výsledky výzkumu mohou posloužit jako orientační zhodnocení stávající situace jak mezi sbory a sbormistry, tak u jednotlivých kněží. Můžeme srovnat průběhy nácviků jednotlivých těles, důležité fenomény, systém zapojení duchovních prvků, anebo v případě kněží zhodnotit jejich komunikaci se sbormistry. V souhrnu obou dotazníků velmi dobře vysvitne celkové chápání vztahu chrámový sbor – farnost, jak z úhlu pohledu sbormistra, tak samotného kněze. Jelikož se celkově podařilo obsáhnout dostatečné množství respondentů, avšak návratnost dotazníků byla dosti nízká jak z řad sbormistrů, tak především z řad kněží, jsou výsledky spíše orientační. I přes tento fakt může celý výzkum velmi dobře ukázat alespoň lehký nástin současné situace nejen v určité části naší země, ale díky odpovědím, jež přišly zástupně ze všech českých a moravských diecézí, i v celé České republice. Zároveň mohou být získané informace podnětem pro kněze či sbormistry v jejich činnosti na poli nového způsobu spolupráce duchovního a chrámového sboru ve farnosti, případně mohou inspirovat členy zastoupených skupin k obohacení či rozvoji jejich osobní aktivity ve svém oboru. V neposlední řadě může být tato práce výzvou pro kněze

i laiky více propracovat tuto problematiku, týkající se dnes docela velkého počtu farností.

3.2 Hypotézy

Na základě stanoveného cíle výzkumu, kterým je zjištění aktuální situace chrámových sborů v oblasti významu duchovního prvku v jejich činnosti a vnímání chrámového sboru jako specifického prvku farního společenství u duchovních správců těchto farností, formulujeme tyto hypotézy:

H1: Více než polovina sbormistrů volí hudební repertoár k dané příležitosti podle liturgických předpisů vztahujících se ke konkrétní příležitosti.

H2: Více než polovina sbormistrů zařazuje do nácviku sboru duchovní prvek.

H3: Více než polovina sbormistrů cítí ze strany kněze podporu pro činnost sboru.

H4: Více než polovina kněží hodnotí přínos chrámového sboru ve své farnosti kladně.

H5: Více než polovina zkoumaných případů komunikace a domluvy mezi knězem a sbormistrem je bezproblémová.

H6: Více než polovina kněží nenabízí chrámovému sboru a sbormistrovi specifický způsob duchovní formace.

3.3 Zkoumané skupiny

3.3.1 Výběr skupin a sběr dat

Jelikož je výzkum zaměřen na duchovní aspekt chrámových sborů v České republice, rozhodli jsme se oslovit dostatečný počet respondentů ve dvou skupinách. Tou první byli samotní sbormistři, do druhé spadali kněží, v jejichž farnosti chrámový sbor působí. Sběr dat se uskutečnil v průběhu listopadu 2012 až ledna 2013. K rozeslání dotazníků jsem kvůli velkému rozsahu zkoumaného území využil buďto osobní známosti členů z obou skupin nebo e-mailových kontaktů. Pro první skupinu jsem kontakty našel především na oficiálních webových stránkách serveru sdružujícím pěvecké sbory v ČR „české-sbory.cz“,¹⁸⁷ pro druhou skupinu jsem k rozeslání e-mailů využil jednotlivých katalogů českých a moravských diecézí. Taktéž jsem využil osobních známostí třetích osob s jednotlivými sbormistry i kněžími na různých místech České republiky a dotazníky jsem distribuoval skrze ně.

Respondenti byli v příloženém dopise i v samotném úvodu dotazníku informováni o smyslu celé výzkumné akce i o dobrovolné účasti na ní, anonymitě a využití získaných informací pouze pro výzkumné účely diplomové práce. Vyplnění celého dotazníku trvalo průměrně jeden a půl hodiny v případě sbormistrů a 45 minut v případě kněží, vždy v závislosti na délce odpovědí. Kvůli většímu rozsahu a termínu zaslání dotazníku, který se pohyboval v období bezprostřední přípravy na vánoční svátky, někteří oslovení vyplnění dotazníku přímo z těchto důvodů odmítli. Jejich počet byl 6 z obou skupin oslovených dohromady. Jelikož se však ve valné většině jednalo o zaslání dotazníku v e-mailové podobě, velká část dotazovaných ani na zaslání e-mail nezareagovala. Návratnost v případě sbormistrů činila 34,15% z celkových 82 respondentů a v případě kněží pouhých 13,54% z 96 oslovených.

¹⁸⁷ Tato organizace užívá internetové stránky <http://www.ucps.cz/portal/cz/index.php>.

Zajímavostí při sběru dotazníků byl fakt, že ačkoliv se jednalo o malé množství přijatých vzorků, podařila se v celých osmi případech shoda, kdy svůj dotazník odevzdal jak sbormistr chrámového sboru, tak také kněz spravující farnost, v níž daný sbor působí, což v tomto počtu znamená téměř 45% shodnost. I když jsem vždy oslovil sbor a kněze patřící do konkrétní farnosti, předpokládal jsem, že v tak malém počtu bude shoda úměrně klesat se snižujícím se počtem přijatých vzorků, tedy v tomto počtu jsem předpokládal rozmezí 15 – 20%. Proto byl pro mne tento výsledek nečekaný. Z tohoto důvodu jsem vyslovil domněnku, že starost o chrámový sbor a liturgickou hudbu je v těchto farnostech na vysoké úrovni.

Jelikož jsem sbory oslovoval povětšinou na základě známostí nebo vybraných kontaktů, získaných na některých českých serverech zabývajících se sdružováním pěveckých těles, a kněze na bázi vyhledání kontaktů k jednotlivým sborům v katalozích daných diecézí, jedná se o příležitostný výběr respondentů. Vzorek proto nelze považovat za reprezentativní pro kompletní výčet všech chrámových sborů a kněží spravujících farnosti, v nichž chrámové sbory působí.

3.3.2 Popis skupin

Výzkumný soubor tvoří dohromady 41 respondentů z celého území České republiky. Z tohoto celku bylo 28 zúčastněných z řad sbormistrů a 13 z řad kněží. V případě chrámových sborů tvořil podíl českých diecézí na celku 37,1% a podíl moravských diecézí 62,9%. Nejvíce zastoupenou byla arcidiecéze olomoucká, z níž jsem obdržel celkem 8 vyplněných dotazníků.

V případě kněží byly české diecéze zastoupeny 38,46% kněží a moravské diecéze 61,54%. Nejvíce odpovědi zaslali duchovní z brněnské diecéze, celkem 4, což je přesně polovina moravských respondentů.

Na základě zjištěných demografických údajů jsme mohli vytvořit následující tabulky:

Tab. A: *Struktura skupin české metropole¹⁸⁸ podle typu respondentů*

	Respondenti	Počet	Procenta
ČESKÁ METROPOLE	Sbormistři	10	17,87
	Kněží	5	19,23
	Celkem	15	37,10

Tab. B: *Struktura skupin moravské metropole podle typu respondentů*

	Respondenti	Počet	Procenta
MORAVSKÁ METROPOLE	Sbormistři	18	32,14
	Kněží	8	30,76
	Celkem	26	62,90

Jak lze vidět, do výzkumu se svými odpověďmi zapojili z větší části respondenti z moravských diecézí, ač byly osloveny téměř stejné počty sbormistrů i kněží jak v Čechách, tak na Moravě. Počet oslovených mezi sbormistry z českých a moravských diecézí byl 43:39 a u kněží 51:45.¹⁸⁹ Vyšší početnost odpovědí ze strany moravských diecézí lze odůvodnit dvěma teoriemi. Buďto větším zájmem o tento typ výzkumu na straně moravských sbormistrů a kněží, anebo měl na výsledek vliv fakt, že zadavatel je bohoslovcem pocházejícím z Moravy, a studujícím za moravskou diecézi, kde má více osobních kontaktů a tudíž lze očekávat osobnější a zodpovědnější přístup v podobě vyhotovení zasláného dotazníku. Toto ovšem nelze pokládat za ověřené a směřodatné informace, a proto se jedná o pouhé domněnky.

V tabulkách 3 a 4 uvádím strukturu zkoumaných vzorků podle jednotlivých diecézí našeho území. Jak lze vidět, téměř vždy se zúčastnil alespoň jeden respondent z každé diecéze a pokaždé měla v jednom z dotazníků jedna diecéze nulové zastoupení.

¹⁸⁸ N tomto místě se nejedná o konkrétní město jako Praha, Brno apod., ale o terminus technicus, který zde vyjadřuje konkrétní geografické území shodné s označením *provincie*. Avšak užití tohoto pojmu jsem se v samotné práci vyhnul, protože by mohlo být zavádějící.

¹⁸⁹ Vždy se jedná o poměr oslovených z českých diecézí, k osloveným z moravských diecézí. Výsledná podoba je tedy postavena v pozicích Čechy : Morava.

Tab. C: *Struktura skupiny sbormistrů podle diecézí*

Diecéze	Počet	Procenta
Arcidiecéze pražská	4	14,29
Diecéze litoměřická	3	10,71
Diecéze královehradecká	1	3,57
Diecéze českobudějovická	2	7,14
Diecéze plzeňská	0	0
Arcidiecéze olomoucká	8	28,57
Diecéze brněnská	4	14,29
Diecéze ostravsko-opavská	6	21,43
Celkem	28	100

Tab. D: *Struktura skupiny kněží podle diecézí*

Diecéze	Počet	Procenta
Arcidiecéze pražská	2	15,38
Diecéze litoměřická	0	0
Diecéze královehradecká	1	7,69
Diecéze českobudějovická	1	7,69
Diecéze plzeňská	1	7,69
Arcidiecéze olomoucká	2	15,38
Diecéze brněnská	4	30,77
Diecéze ostravsko-opavská	2	15,38
Celkem	13	100

3.4 Metodologický rámec

3.4.1 Metoda získávání dat

Pro výzkum jsem použil dva nestandardizované strukturované dotazníky sestavené z mnou vytvořených otázek. Tyto dotazníky byly určeny dvěma skupinám respondentů. Tou první byli sbormistři chrámových sborů, druhou skupinu tvořili kněží spravující farnost, v níž chrámový sbor působí.

Dotazník pro sbormistry

První část dotazníků zahrnovala popisné údaje respondentů. Zjišťoval jsem, jakého dosáhli v oblasti vedení sboru vzdělání, jaká je velikost chrámového sboru, který vedou, průměrný věk členů a sbormistrovu osobní formaci v oblasti duchovního života, tedy koná-li nějaká duchovní cvičení nebo zda postupuje podle nějakých návodů či z minulosti osvědčených metod apod.

Otázky v druhé části byly zaměřeny na praxi s daným sborem, na repertoár, koncepci zkoušky, duchovní prvky při nácvicích i ve sboru celkově, činnost sboru během roku a na řešení problémových oblastí, jakými bývá např. nedostatek mužských hlasů.

Dotazník pro kněze

U kněží jsem v úvodní části zkoumal, zda se s pastorcí chrámového sboru setkali již v dřívější farnosti, nebo je to prvek v jejich praxi prvně se vyskytující a z čeho při této pastoraci vycházejí.

Druhá část byla orientována na postavení chrámového sboru ve farnosti, spolupráci s ním, zda kněží nabízí sboru nějaký typ duchovní formace a zda využívají nějakých externích zdrojů informací pro inspiraci v pastoraci chrámového sboru.

Při formulaci jednotlivých dotazů jsem zvolil možnost otevřených otázek. Jejich výhodou je zabránění možnému ovlivnění odpovědi respondenta, k němuž

by mohlo docházet výběrem odpovědí z předem vytvořených možností. Negativum této formulace otázek spočívá v nepřesně vyjádřených odpovědích, zřídka také nesprávné pochopení kladené otázky, a tudíž i zcela jiném než požadovaném typu odpovědi.

Dotazník pro sbormistry tvoří 36 základních otázek, které jsou v některých případech rozšířeny o podotázky. Celkový počet včetně těchto podotázek je 64. V případě kněží tvoří základ 18 otázek, rovněž rozšířených o doplňující podotázky. V celkovém součtu je dotazník tvořen 24 otázkami.

Kvůli rozsahu dotazníku, jsem z odpovědí učinil výběr, případně jsem v analýze některé otázky kvůli shodnosti odpovědí sloučil do jedné.

3.4.2 Metoda analýzy dat

Při zpracování otázek jsem využil základních statistických nástrojů, které jsou součástí kancelářského programu Microsoft Office Excel v jeho verzích 2007 a 2013. Jelikož jsem použil pouze procentuálních výsledků a jejich vzájemného porovnání, nebylo zapotřebí zpracovat výsledky skrze náročnější statistické nástroje.

Kvůli rozsahu a podrobnosti zkoumaných okruhů v dotaznících v kombinaci s omezeným rozsahem práce jsem musel vybrat vždy jen zástupné otázky z konkrétní zkoumané oblasti, jíž jsem se v dotazníku věnoval.

3.4.3 Symbolika výsledkové části

Pro vyhodnocení jednotlivých otázek jsem použil tři typy tabulek. Prvním typem jsou tabulky, jež ve svém celku vždy vycházejí ze stoprocentní hodnoty, jíž se dosáhne součtem poměrných částí. Tyto tabulky vždy obsahují sčítací řádek s označením *Celkem* a sloupec *Procenta*.

Druhým typem jsou tabulky, které v každém svém řádku vykazují hodnotu počítanou z celku, např. *15 z 28* nebo *5 z 13*, apod. Tyto tabulky ani v jednom případě neobsahují sčítací řádek *Celkem* ani sloupec *Procenta*.

Posledním typem tabulky je tabulka srovnávací. Může, ale nemusí obsahovat jak sčítací řádek *Celkem*, tak sloupec *Procenta*. Vždy je však název tabulky uveden slovem *Srovnání*. Tyto tabulky se ve výsledcích vyskytují pouze na třech místech a jejich specifikem je větší množství sloupců, než u ostatních tabulek, konkrétně čtyři a šest.

3.5 Výsledky výzkumu

Aby bylo rozdělení přehlednější, budeme vyhodnocovat vždy jednu skupinu respondentů v pořadí otázek, jak byly tematicky kladeny v dotazníku.

3.5.1 Sbormistři

Obecné informace

V obecných informacích jsme zjišťovali vzdělanost sbormistrů v oblasti hudby a vedení sboru a jejich osobní formaci v oblasti duchovního života.

Tab. 1: *Vzdělání jednotlivých sbormistrů ve vedení sboru*

Vzdělání	Počet	Procenta
Má – Kurz	4	14,29
Má – Studium	16	57,14
Nemá	8	28,57
Celkem	28	100

Jak můžeme vidět, z oslovených sbormistrů má 71,43% určitý druh vzdělání v oblasti vedení sboru, což může vypovídat o jisté úrovni pěstování duchovní a liturgické hudby na našich kůrech. Tento fakt navíc upevňuje skutečnost, že 17,86% chrámových sborů označili jejich sbormistři za poloprofesionální těleso, v jednom případě dokonce z jedné třetiny tvořené čistě profesionálními hudebníky, a 35,71% zúčastněných svůj chrámový sbor obohacuje o profesionální zpěváky či další hudebníky alespoň v době hlavních produkcí,

tedy především v době vánoční a velikonoční. Tedy z celku 28 chrámových sborů má 53,57% z nich nejlepší předpoklad pro vykazování poloprofesionálních výsledků v produkci duchovní a liturgické hudby.

Tab. 2: *Přehled osobní formace sbormistra v duchovním životě*

Osobní duchovní formace		Počet	Procenta
Ano	<i>bez specifikace</i>	1	3,57
	<i>rozjímání díla</i>	4	14,29
	<i>osobní modlitba</i>	1	3,57
	<i>využití příruček</i>	2	7,14
	<i>kombinace předchozích</i>	3	10,71
Ne		13	46,43
Bez odpovědi		4	14,29
Celkem		28	100

Z tabulky je patrná převaha sbormistrů, kteří nemají žádný specifický způsob duchovní formace. Někteří odkazovali ve svých odpovědích na duchovní princip samotného duchovního a liturgického zpěvu, vyjádřeny Augustinovým: „Kdo zpívá, dvakrát se modlí.“ Jiní poukázali na fakt, že pro formaci sbormistra nenalezli vhodnou osobu formátora.

Necelá polovina dotázaných, pracujících na rozvoji své osobní formace duchovního života v souvislosti s vedením sboru a jeho produkce, uvedla, že se při výběru a následně v průběhu nácviu konkrétního díla snaží dílo rozjímat po stránce hudební i duchovní v souvislosti s liturgickými texty připadajícími na konkrétní den produkce, a přemýšlí o začlenění dané skladby do konkrétní části liturgie. Skrze tuto zkušenost pak předává své získané poznatky také členům sboru, aby se tak mohli vnitřně opravdověji podílet na probíhající liturgii.

Z příruček, s nimiž sbormistři nejčastěji pracují a z nichž čerpají inspiraci k duchovní práci v oblasti osobního života, případně v rámci celého sboru, byly nejčastěji uváděny instrukce *Musicam sacram* z konstituce *Sacrosanctum Concilium* Druhého vatikánského koncilu, Zpravodaj brněnské *Jednoty Musica*

sacra, úvod k římskému misálu nebo direktář pro liturgický rok a další materiály pro varhaníky, případně weby „varhanici.info“ a „varhany.org“. Jako jeden ze zdrojů bylo také uvedeno sledování slavnostních bohoslužeb přenášených prostřednictvím médií jako jediný možný komplexní náhled vzorové liturgie, ať už v naší zemi nebo ve světě. Byl ovšem hodnocen jako „ne vždy“ přínosný.

Tab. 3: *Srovnání vzdělanosti sbormistrů a osobní formace v duchovním životě*

	Studium	Kurz	Amatér
Osobní formace	8	3	0
Bez osobní formace	6	1	6
Celkem	14	4	6

Překvapivým faktem může být srovnání v tabulce 3, kde můžeme vidět větší zájem pěstovat a rozvíjet duchovní život především u vedoucích sborů, již mají na hudebním poli absolvován nějaký kurz či přímo dosáhli konkrétního vzdělání.

Repertoár

Nejprve jsem se zaměřil na výběr repertoáru, jemuž se sbory věnují, co do obsazení hlasů, a poté jakým typem zpěvů se nejčastěji zabývají. Následně jsem je podle odpovědí kategorizoval do určených skupin.

Tab. 4: *Repertoár v obsazení hlasů*

Obsazení hlasů	Počet
Čtyřhlas	23
Trojhlas	2
Dvojhlas	1
Jednohlas	5
Osmihlas	1
Vícehlas	7
Ženský vícehlas	2

Sbory se nejčastěji zaměřují na smíšené čtyřhlasy a vícehlasy, v případě nedostatku mužských hlasů se omezují na trojhlas. Jeden z dotazovaných sborů uvedl v této kategorii gregoriánský chorál a renesanční polyfonii. Kvůli lepší přehlednosti jsem jej zařadil do kategorií jednohlas a vícehlas.

Tab. 5: *Typy praktikovaných zpěvů*

Typ zpěvu	Počet praktikujících
České mše (<i>ordinarium</i>)	14
Latinské mše (<i>ordinarium</i>)	7
Česká propria	15
Latinská propria	2
Žalmy	8
Duchovní skladby	18
Duchovní písně	9
Moteta	1

Nejvíce zastoupenou skupinou mezi užívanými typy zpěvů patří duchovní skladby, následované liturgickými proprii ke mši svaté. Za zmínku rozhodně stojí větší počet užívaných latinských mší, které mohou odkazovat na četné využití církevního jazyka při liturgii.

Tab. 6: *Nejčastěji iterpretovaní autoři v jednotlivých sborech*

Počet praktikujících	Jméno autora
4	Michna Adam Václav
3	Olejník Josef
2	Bříza Jiří, Eben Petr, Lukáš Zdeněk, Ryba Jakub Jan
1	Bajer Karel, Brixí František Xaver, Bruckner Josef Anton, Cambál Ján, Gruber Josef, Haydn Josef, Haydn Michael, Chaloupský Petr, Korejs Bohuslav, Laburda Jiří, Lasso Orlando di, Němec Ladislav, Novák Vítězslav, Palestrina Giovanni Pierluigi da, Prez Josquin des, Rossini Gioacchino Antonio, Sedoník Josef, Schneider-Trnavský Mikuláš, Šwider Józef, Victoria Tomás Luis de

Pro možnost náhledu uvádíme také tabulku s nejčastěji užívanými autory duchovní a liturgické hudby. Většího zastoupení se dostává autorům českého původu v čele s klasikem barokního období Adamem Václavem Michnou z Otradovic.

Tab. 7: *S kým nejčastěji konzultuje sbormistr výběr repertoáru*

Konzultant	Počet	Procenta
Zkušený člověk	19	67,86
Duchovní správce	5	17,86
Nikdo	4	14,28
Celkem	28	100

Sbormistři při výběru skladeb pro svou produkci využívají pomoci druhé zkušené osoby, v některých případech i více takovýchto osob. Mezi tyto pomocníky patřili v nemalé míře učitelé, u nichž sbormistři studovali nebo s nimiž doteď pracují. Druhou skupinu tvořili bývalí sbormistři daných sborů nebo sborů jiných.

Menší zastoupení kněží jako rádců pro výběr repertoáru může být následkem hned několika faktorů. V úvahu přichází faktor času, nedostatečná kompetence nebo také možné vnitřní spory či neshody zúčastněných stran, které ochromily vzájemné vztahy. Ač se jedná pouze o domněnky, které kromě mne vyslovili ve svých komentářích k dotazníku také někteří sbormistři, mohou hrát určující roli mezi knězem a sborem, a to nejen v otázce výběru repertoáru.

Nácvik obecně

Do kapitoly zabývající se náležitostmi nácviku jsme zařadili otázky vztahující se k nastudování jedné skladby obecně, ke způsobu nácviku a jeho frekvenci pro secvícení repertoáru.

Tab. 8: Zastoupení obecných prvků při nastudování jedné skladby

Prvky	Počet zastoupení
Nastudování kompozice a její rozbor	7
Tvorba zvukového a notového materiálu <i>a jeho zasílání členům sboru před první zkouškou</i>	1
Domácí příprava zpěváků	1
Poslech nahrávky	2
Zpěv z listu – „přes mrtvoly“¹⁹⁰	1
Nácvik jednotlivých hlasů	23
Cvičení mužských a ženských dvojhlasů	12
Cvičení kombinací různých dvojhlasů	5
Procvičování vícehlasu	22
Zajímavosti <i>kompozice, autor, odůvodnění užití skladby v liturgii</i>	7
Tempo, intonace, frázování, dýchání, artikulace	4

Kromě klasického nácviku skladby *po jednotlivých hlasech* a *procvičování vícehlasu* je zastoupen také prvek *nastudování kompozice* a *shromáždování zajímavostí týkajících se konkrétní skladby*. Za významný z duchovního hlediska je potřeba považovat prvek *odůvodnění užití skladby v liturgii*, která samotnému dílu dává jeho nezaměnitelné místo v liturgii a zpěvákům (následně pak i posluchačům) může pomoci k lepšímu pochopení a účasti na konkrétní části liturgie, která je tímto zpěvem obohacena a rozvinuta do své hlubší dimenze.

Z hudebního hlediska stojí za zmínku i praxe nácviku v kombinacích jednotlivých hlasů mezi sebou, tedy nejen klasickým způsobem S+A a T+B,¹⁹¹ ale právě S+T, S+B, A+T, A+B, anebo postupným vrstvením hlasů na sebe v pořadí B+T, B+T+A, T+A+S a nakonec všechny hlasy společně. Využití prvního typu nácviku je vhodné pro kvalitní přípravu polyfonní skladby, obsahuje více samostatných melodií znějících současně, zatímco druhý typ,

¹⁹⁰ Pod tento výraz zařadil jeden z respondentů metodu, která byla specifikována jako první pokus zazpívat při nácviku novou skladbu bez jakékoliv její dřívější přípravy nehledě na vzniklé chyby. Lze tedy říci, že se jedná o obdobný přístup, jako když se zpívá skladba tzv. „z listu“, kdy však pro umělcovu schopnost četby not nevznikají žádné chyby.

¹⁹¹ Písmena označují jednotlivé hlasy smíšeného čtyřhlasého sboru: S-soprán, A-alt, T-tenor, B-bas.

vrstvení hlasů, se využívá spíše u homofonií, tedy skladeb, v nichž je melodie přednášena jedním hlasem.¹⁹² Tato cvičení napomáhají zpěvákům osvojit si poslechem melodické polohy ostatních hlasů, které nemusí být vždy v základních intervalech, ale mnohdy mohou v jednotlivých hlasech kontrastovat. Sbor je pak lépe sezpíván, jednodušeji vnímá harmonii jednotlivých skladeb a v obtížnějších částech se může jeden hlas spolehnout na kterýkoli jiný, jenž mu tvoří vhodný interval jako podporu.

Tab. 9: *Způsob nácviiku pro nastudování jedné skladby*

Způsob nácviiku	Zastoupení	Procenta
Hlasy vždy děleně, poté dohromady	16	57,14
Vždy dohromady	5	17,86
Podle náročnosti skladby	7	25
Celkem	28	100

Způsob nácviiku je u každého sboru specifický, avšak větší polovina dotázaných preferuje vždy oddělený nácviik mužských a ženských hlasů a až poté následné sezpívání všech hlasů dohromady, buďto a capella nebo již za podpory klavíru, varhan případně jiného doprovodného nástroje.

Tab. 10: *Pravidelná frekvence nácviiků na produkci*

Frekvence	Počet	Procenta
2x týdně	2	7,14
1-2x týdně	4	14,29
1x	18	64,29
1-2x za 2 týdny	2	7,14
Dle potřeby	1	3,57
Bez odpovědi	1	3,57
Celkem	28	100

¹⁹² Srov. Homofonie. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. [cit. 24. 3. 2013]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/homofonie>

Z tabulky č. 10 můžeme odvodit, že nejčastěji se zkouší v týdenním časovém intervalu. Sbormistři se shodují na tom, že případné častější zkoušky nebo v některých případech i jednotýdenní zkoušky jsou pro některé členy sboru obtížně zvládatelné kvůli dnešnímu náročnému životnímu stylu, nehledě na rodinnou situaci některých z nich. Proto musejí mnohdy dělat četné ústupky při plánování nácviků a příprav liturgie, které se však zároveň nesmějí stát ohrožujícími pro samotnou produkci a její kvalitu.

Koncept konkrétního nácviku

Nejprve jsem se zaměřil na výčet prvků konkrétního nácviku, poté na duchovní prvky, které se při tomto nácviku vyskytují, a nakonec jsme se orientovali na osobu formátora, který provádí tuto činnost.

Tab. 11: *Části tvořící celek nácviku*

Část nácviku	Počet praktikujících
Úvodní modlitba / ztišení	6
Hlasové / dechové cvičení	4
Rozezpívání	23
Cvičení / opakování jednodušších skladeb – starších, známějších	25
Cvičení náročnějších skladeb – nových	25
Pauza, aktuální dění, organizační záležitosti, diskuze, volná zábava	14
Přání oslavencům a jejich písně na přání	1
Závěrečná modlitba	3
Osobní poděkování podáním ruky každému	1

Kromě nejhojněji zastoupeného opakování již nacvičeného repertoáru a učení se nových skladeb je nejvíce vyzdvihováno *rozezpívání*, které většina z dotázaných sbormistrů označila ve speciální otázce o „hlavních bodech, jež by při nácviku nevynechala“ za základ celé zkoušky, bez něhož ani nelze začít

plnohodnotně cvičit. Ve čtyřech případech sbormistři k tomuto prvku přidali ještě „hlasové a dechové cvičení“.

Duchovní prvek nácviku se vyskytl v odpovědích sbormistrů celkem šestkrát v úvodu, kde má podobu buďto modlitby nebo ztišení, a ve třech případech v závěru nácviku, v němž se vyskytl jednak ve formě modlitby, jednak v podobě zakončení závěrečným AMEN.

Tab. 12: Srovnání mezi metropolemi ve využívání duchovních prvků při nácviku

	Počet respondentů	Z toho duch. prvky		Procenta	
		využívá	nevyužívá	využívá	nevyužívá
Česká metropole	10	2	8	20	80
Moravská metropole	18	7	11	38,89	61,11
Celkem	28	9	19	32,14	67,86

Dle očekávání vyplývá ze srovnání v tabulce převaha využívání duchovních prvků během nácviků v moravské metropoli. Zda je tento fakt dán moravskou mentalitou a zbožností nebo jen náhodným poměrem sesbíraných dotazníků od sborů a jejich sbormistrů začleňujících duchovní prvky, není pro tento výzkum důležité. V každém případě je jisté, že z dotazovaných využívá těchto duchovních prvků při svých nácvicích pouze třetina chrámových sborů.

Tab. 13: Prvky duchovní formace v průběhu všech nácviků

Prvky duchovní formace	Počet praktikujících
Výklad textů	1
Vybízení k modlitbě zpěvem	3
Modlitba	7
Růženec	2
Poučení o věcech víry	1
Objasnění smyslu duchovního a liturgického zpěvu a skladby	8

Sbormistři se také vyjádřili ke složkám duchovní formace poskytované v průběhu nácvičů. Mimo klasické informace, které sdělují zpěvákům o autorovi, vzniku díla a dalších zvláštnostech celé kompozice, snaží se také upozorňovat na smysl a podstatu liturgického zpěvu. Zároveň se snaží zpěvákům připomínat, aby skrze modlitbu pozvedli hodnotu svého zpěvu na nejvyšší možnou liturgickou úroveň, neboť „církevní hudební tradice tvoří nezbytnou nebo integrující součást slavné liturgie.“¹⁹³

Tab. 14: *Formátoři ve sboru*

Formátor	Počet praktikujících	Procenta
Sbormistr	6	21,43
Duchovní	1	3,57
Spolupráce obou	7	25
Členové sami	2	7,14
Bez odpovědi	12	42,86
Celkem	28	100

Z tabulky č. 13 je patrné, že na formaci sboru se podílí nejvíce sbormistr ve spolupráci s místním duchovním správcem, anebo sbormistr sám. V jednom případě sbormistr na tuto otázku odpověděl: „Nezbývá mi nic jiného, než zpěvákům nabízet formaci svépomocí, poněvadž duchovní správce od počátku svého působení ani jednou nepřišel na nácvič sboru, aby se alespoň seznámil s touto skupinou působící ve farnosti a s jejími členy.“

Bezprostřední příprava na produkci

Toto téma obsahuje přípravu sbormistra a sboru v těsné blízkosti jejich produkce při liturgii nebo jiné hudební činnosti.

¹⁹³ Srov. *Dokumenty II. vatikánského koncilu*, čl. 112, s. 164.

Tab. 15: *Příprava sbormistra na produkci*

Prvek přípravy	Počet praktikujících
Ztišení / modlitba – za zdar, za členy sboru	18
Kontrola připraveného	7
Domluva s knězem	3
Osobní rozezpívání	2
Koncentrace, soustředění, uvolnění	5
Rozjímání zpívaných textů / meditace	2
Studium partitur	11
Krátký nácvik	1
Četba liturgických textů	1

Četné zastoupení mají v přípravě sbormistrů profesní úkony, mezi něž patří bezesporu opětovné prostudování partitur, jež budou při produkci použity, a kontrola připravených not, nástrojů, připravenosti členů apod. V největší míře se ale sbormistři před samotným začátkem produkce krátce pomodlí, ztiší, nebo alespoň zkoncentrují, či uvolní.

Výborným prvkem, který se mezi odpověďmi objevil, bylo „rozjímání zpívaných textů“, které má především sbormistra podnítit k tomu, aby zpěváky a hudebníky inspiroval k nejlepšímu výkonu. Neboť on, jako vůdce tohoto uskupení, by měl na prvním místě vědět, za jakým účelem a pro jakou příležitost se daná aktivita sboru vykonává, a podle toho ji také svým řízením uzpůsobit.

Tab. 16: *Srovnání mezi metropolemi ve využívání duchovních prvků v přípravě sbormistra*

	Počet respondentů	Z toho duch. prvky		Procenta	
		využívá	nevyužívá	využívá	nevyužívá
Česká metropole	10	5	5	50	50
Moravská metropole	18	14	4	77,78	22,22
Celkem	28	19	9	67,86	32,14

Také mezi sbormistry vynikají na první pohled větším zastoupením při využití duchovních prvků během přípravy sbormistři moravské metropole. Tento výsledek však není zcela úplný, neboť se v odpovědích respondentů vyskytly pojmy, jejichž rozřazení mezi duchovní a neduchovní bylo velmi obtížné. Nejproblémovějšími pojmy byly výrazy *ztišení* a *zklidnění*. V tabulce jsem nakonec tyto termíny rozdělil následovně: „ztišení“ jsem zařadil mezi prvky **duchovní** a „zklidnění“ mezi prvky **neduchovní**, ač jsem si vědom skutečnosti, že i pod tímto výrazem se může skrývat jistá forma duchovní přípravy. Pokud bych zohlednil tento fakt ve výsledku, byl by procentuální poměr mezi využívajícími a nevyužívajícími respondenty 70:30, čímž se prakticky dostáváme na srovnatelnou hranici s moravskou provincií. Každopádně je jisté, že z dotazovaných využívají těchto duchovních prvků při svých přípravách minimálně dvě třetiny sbormistrů, což je ve srovnání s nácvičky chrámových sborů nárůst nejméně o třetinu (s ohledem na začlenění vysvětlovaných pojmů).

Tab. 17: *Příprava sboru na produkci*

Prvek přípravy	Počet praktikujících
Příprava not	2
Povzbuzení / motivace	12
Připomenutí obtížných pasáží	14
Koncentrace, zklidnění, soustředění	6
Rozezpívání	14
Krátká zkouška	5
Modlitba / ztišení	7
Připomenutí duchovního rozměru zpěvu liturgie	3
Generální zkouška	1
Poděkování za zpěv	2
Včasný příchod	5

V nejbližší přípravě sboru před produkcí figurují na prvních místech *rozezpívání* a *zopakování důležitých pasáží* zpívaného repertoáru. Četněji je také zastoupena koncentrace a zklidnění spolu se ztišením a modlitbou.

Celoroční práce se sborem

Mezi důležitými oblastmi této kategorie jsem zkoumal formaci nabízenou členům sboru, a zda při práci sboru sbormistr využívá specifických prostředků pro stmelení kolektivu, kterými je buďto soustředění nebo určitá forma posezení jako zhodnocení celoroční práce.

Tab. 18: *Nabídka formace*

Sbormistr	Počet	Procenta
Nenabízí – Neví o možnosti	13	46,43
Nenabízí – Ví o možnosti	9	32,14
Nabízí – Rozbor textů, zamyšlení se nad životem svatých	1	3,57
Bez odpovědi	5	17,86
Celkem	28	100

V otázce formace uvedlo 78,5% respondentů, že nenabízí členům svého sboru žádný druh formace, ač o určité nabídce v 32% případů ví. Mezi nejčastěji uváděnými místy, kde nějaká cílená formace hudebníků probíhá, bylo jmenováno poutní místo Svatá Hora u Příbrami, kde se pravidelně konají vzdělávací a formační akce pro varhaníky a vedoucí sborů, případně pro další členy chrámových sborů. Mezi duchovními, kteří tuto formaci nabízejí, byli mezi respondenty nejvíce známi *P. Karel Cikrle*, *biskup Josef Hrdlička*, nebo také *P. Josef Konečný*.

Tab. 19: *Soustředění nebo posezení doprovázené duchovním programem*

Typ činnosti	Počet
Výjezd / soustředění s prvkem duchovního programu	6
Výjezd / soustředění bez prvku duchovního programu	17
Posezení s prvkem duchovního programu	5
Posezení bez prvku duchovního programu	16
Žádná společná akce	2

Jen malý počet sborů nekoná během své celoroční práce žádnou z uvedených společných akcí, ať už pro rozvinutí další aktivity ve formě soustředění, anebo jen prostého přátelského posezení a zhodnocení uplynulé činnosti sboru. Většinou sbormistři v hojné míře tyto akce pořádají, převážně bez speciálního duchovního programu.

Další náležitosti

V této poslední části byl průzkum zaměřen na několik obecných informací o činnosti sbormistra a sboru. Jako nejzajímavější jsem vybral otázku ohodnocení sbormistra za jeho činnost a vznesl jsem také dotaz, zda sbor působí ve farnosti pouze při liturgických slavnostech, anebo je jeho činnost rozšířena i o jinak kulturně zaměřený program.

Tab. 20: *Odměna za činnost*

Druh odměny	Počet	Procenta
Odměna za jinou funkci – varhaník, pastorační asistent	3	10,71
Odměna za sbormistrovství	12	42,86
Bez odměny	13	46,43
Celkem	28	100

Z tabulky č. 18 můžeme vidět, že největší část sbormistrů provádí svou činnost zcela dobrovolně bez jakéhokoli nároku na odměnu, ani symbolickou. Jelikož v kladené otázce nebylo přímo specifikováno, zda se jedná o finanční odměnu či jiný typ takovéto odměny, např. slovní, neměly odpovědi vždy srovnatelnou hodnotu. Přesto většina z dotazovaných brala v úvahu především odměnu finanční.

Tab. 21: *Frekvence působení sboru mimo liturgii za rok*

Četnost	Počet	Procenta
Často (>3)	5	17,86
Občas (1 – 3)	18	64,29
Vůbec (<1)	4	14,28
Bez odpovědi	1	3,57
Celkem	28	100

Poslední zkoumanou skutečností v dotazníku pro sbormistry byla mimoliturgická produkce, kterou sbor provádí ať už ve své farnosti nebo jinde. Jednalo se o průzkum především v oblasti koncertů, ale též divadelních vystoupení a podobných akcí, jichž se sbor účastní, v jejich četnosti. Sbory jsou podle odpovědí aktivní v doplňkové hudební činnosti v celých 82%, což nepochybně svědčí ve prospěch zájmu o zpěv a chuti sborů vytvářet kulturní hodnoty ve své obci i v okolních či různých jiných farnostech a městech, kam bývají zváni.

3.5.2 Kněží

Jak již bylo řečeno dříve, druhý dotazník jsem připravil pro kněze, kteří spravují farnost, v níž existuje chrámový sbor. Zjišťoval jsem obecné informace a osobní hledisko duchovních, do něhož byly zahrnuty kategorie zabývající se pozicí sboru ve farnosti, spoluprací, komunikací, duchovní formací a informovaností.

Je potřeba předem upozornit, že vztah mezi knězem a sbormistrem, případně celým sborem, jenž by mohl z jednotlivých výsledků dotazníku vyplynout, nijak nemůže vyjadřovat obecný vztah duchovního k hudbě. V konkrétním vztahu kněz – sbormistr nebo sbor totiž hraje roli celá řada dalších faktorů, než jen náhled na hudební výkon tělesa, který však mohl být určující pro následující výsledky výzkumu.

Obecné informace

U kněží jsme sledovali, zda spravují farnost, v níž se nachází chrámový sbor, poprvé, anebo už se s tímto typem působení ve své praxi setkali, a zda čerpají při práci s tímto tělesem z nějakých dřívějších (i mimopastoračních) zkušeností, anebo se tomuto specifickému druhu pastorační učí od začátku.

Tab. I: *Administrace ve farnosti s chrámovým sborem*

	Administrace	Procenta
Poprvé	2	15,38
Již dříve	11	84,62
Celkem	13	100

Výsledek v tabulce I. naznačuje, že kněží se setkávají ve své praxi s chrámovým sborem často, což může vést k domněnce, že je na území českých a moravských diecézí chrámových sborů vysoké procento.

Tab. II: *Zkušenosti pro pastorační chrámového sboru*

		Zkušenost	Procenta
Má	<i>z dřívějšího členství ve sboru</i>	1	7,69
	<i>z dřívější farnosti se sborem</i>	7	53,85
Nemá		5	38,46
Celkem		13	100

Ač můžeme z tabulky č. I vidět, že dotazovaní kněží mají více jak 80% zkušenost s administrací farnosti, v níž funguje chrámový sbor, tabulka č. II nám ukazuje zajímavý fakt, že s vedením této farní skupiny nemá zkušenost přes 38% dotazovaných. Jako častý důvod byl uváděn nedostatek kompetentnosti a vzdělání v oblasti hudby a zpěvu.

Sbor a farnost

Do této kategorie spadají otázky, vztahující se k optimální roli sboru ve farnosti, případně jak se má tato jeho role projevovat v konkrétní činnosti, a dále otázky k aktuálnímu vnímání sboru ve farnosti.

Tab. III: *Optimální role sboru ve farnosti*

Role	Počet
Služba	2
Krása	12
Pastorace	4
Kultura	3
Evangelizace	1
Pomoc	2

Více jak 90% dotazovaných kněží vidí jako nejvhodnější činnost sboru jeho přínos skrze krásu, kterou obohacuje liturgii. Pastorační role sboru byla pak spojena s podporou farních akcí a s oslovováním věřících skrze hudbu. S tím poté mohlo souviset též jejich zapojení do činnosti sboru.

Tab. IV: *Vnímání sboru ve farnosti*

Jak je sbor vnímán	Počet
Společenství	7
Pastorační skupina	5
Umělecká skupina	1
Tradiční skupina	2
Oživující prvek	2
Jedna z aktivit ve farnosti	2

Konkrétně tedy můžeme vidět, že na duchovního působí sbor ve více než 50% jako specifický druh společenství, kterému by tak mohla být poskytována adekvátní pastorační péče, jako jiným společenstvím ve farnosti. Je překvapivé,

že si kněží dobře uvědomují pastorační působení samotného hudebního souboru ve své farnosti.

Spolupráce a komunikace

Tento okruh je zastoupen odpověďmi na otázku, jak vnímá kněz ochotu sbormistra vyhovět jeho požadavkům.

Tab. V: *Ochota sbormistra ke komunikaci*

Ochota sbormistra	Počet	Procenta
Dostatečná	11	84,62
Malá	1	7,69
Bez odpovědi	1	7,69
Celkem	13	100

Výsledek v tabulce č. V nebyl svým výsledkem příliš překvapující, neboť na základě dosavadních znalostí jsou sbormistři kvůli svému sboru, jeho ideální činnosti a své chuti pracovat s hudební stránkou liturgie, schopni projevit dostatečnou ochotu, jíž si povšimne a kterou ocení i sám duchovní správce.

Duchovní formace

V oblasti tohoto typu formace nás kromě nabídky ze strany duchovního, již zkoumáme v hypotézách, zajímalo povědomí sbormistrů o duchovních aktivitách nabízených chrámovým sborům, jakými jsou různá duchovní cvičení, kurzy apod.

Tab. VI: *Povědomí o existenci duchovních aktivit pro sbor*

Povědomí	Počet	Procenta
Má – sám vyhledává aktuální aktivity	1	7,69
Má – nevyhledává / dodá nabízené	5	38,48
Má – jen pro varhaníky	2	15,38
Nemá	2	15,38
Nemá – nechává aktivitu na členech sboru / na sbormistrovi	2	15,38
Nemá – nevyhledává	1	7,69
Celkem	13	100

V celkovém přehledu můžeme vidět, že kněží mají ve více jak 60% případů povědomí o různých duchovních aktivitách, ale pouze v jednom případě je nějakým způsobem cíleně vyhledávají.

Informovanost

V poslední části dotazníku jsme se zaměřili na dvě skutečnosti: zda si shodu činnosti sboru s církevními nařízeními a dokumenty hlídá sám kněz, nebo jestli důvěřuje zcela sbormistrovi, případně jej v detailech doplňuje, a na případné průvodce a periodika, v nichž duchovní hledají inspiraci pro svou práci se sborem.

Tab. VII: *Kontrola shodnosti s církevními dokumenty a nařízeními*

Kontrolu zajišťuje	Počet	Procenta
Kněz sám	6	46,15
Sbormistr sám	4	30,77
Sbormistr – kněz doplňuje	3	23,08
Celkem	13	100

Jak jsme mohli vidět v tabulce č. II, téměř 40% kněží nemá notnou zkušenost s liturgickým vedením chrámového sboru. Avšak v oblasti shody

s církevními dokumenty vidíme, že se kněží téměř v 70% alespoň malou měrou podílejí na maximální správnosti liturgie v oblasti hudby.

Tab. VIII: Čerpání inspirace pro práci se sborem

Materiál pro práci	Počet užívajících
Spolupráce s odborníkem	1
Formační seminář „Chant et Liturgie“ (FR)	1
Nemá	9
Periodikum Psalterium folia	1
Periodikum Varhaník	3
Zpravodaj Musica Sacra	2

V poslední tabulce můžeme vidět, že pokud již duchovní někde čerpají inspiraci pro svou práci se sborem, jedná se předně o české zdroje informací v podobě periodik Psalterium folia a Varhaník, případně Zpravodaj *Jednoty Musica Sacra*, sídlící v Brně.

3.6 Platnost hypotéz

H1: Více než polovina sbormistrů volí hudební repertoár k dané příležitosti podle liturgických předpisů vztahujících se ke konkrétní příležitosti.

Tato hypotéza byla výzkumem potvrzena. Byť jen o zlomek respondentů, přece 53,57% sbormistrů potvrdilo, že jejich hlavním, nebo jedním z hlavních kritérií je při výběru repertoáru právě liturgický předpis k dané slavnosti, při níž sbor účinkuje.

H2: Více než polovina sbormistrů zařazuje do nácviu sboru duchovní prvek.

Tato hypotéza byla výzkumem vyvrácena. Mezi respondenty odpovědělo 67,86% záporně na otázku po zařazení duchovního prvku během nácviu sboru.

Nejčastějším duchovním prvkem, který se v této kategorii vyskytoval, byla modlitba buďto na úvod nácviku, na závěr, anebo v obou jmenovaných případech.

H3: Více než polovina sbormistrů cítí ze strany kněze podporu pro činnost sboru.

Tato hypotéza byla výzkumem potvrzena. Sbormistři cítí podporu svých duchovních celkem v 75% případů. Mezi odpověďmi se mnohokrát vyskytoval odkaz na podporu psychickou, případně finanční. Ve zbylých 25% si sbormistři s knězem buďto vůbec nerozumí, anebo se podpora kněze projevuje v podobě, již sbormistr nerozumí nebo by si ji představoval jinak. U většiny i kladných odpovědí na tuto hypotézu, byla pak pro ideální spolupráci označena jako zásadní právě komunikace mezi sbormistrem a duchovním. Jako důležitá byla v této problematice pojmenována skutečnost nízké kompetentnosti kněze k posuzování liturgické a duchovní hudby.

H4: Více než polovina kněží hodnotí přínos chrámového sboru ve své farnosti kladně.

Tato hypotéza byla výzkumem potvrzena. Kladně hodnotí přínos sboru ve své farnosti 84,62% duchovních. Sbor hodnotí pozitivně především jako prvek pozvedající krásu liturgie, obohacující posluchače a zároveň vybízející k hlubší modlitbě. Zbylých 15% hodnotilo přínos sboru kladně jen z části, neboť se u něj vyskytovaly prvky, s nimiž se nemohli vždy plně ztotožnit.

H5: Více než polovina zkoumaných případů komunikace a domluvy mezi knězem a sbormistrem je bezproblémová.

Tato hypotéza byla výzkumem potvrzena. V 92,3% se vyjádřili kněží kladně jak ke komunikaci se sbormistrem a k domluvě s ním na nejrůznějších požadavcích vzešlých z obou stran, tak také k iniciativě ze strany sbormistra.

H6: Více než polovina kněží nenabízí chrámovému sboru a sbormistrovi specifický způsob duchovní formace.

Tato hypotéza byla výzkumem potvrzena. V 69,23% případů byla odpověď záporná. Častým důvodem tohoto nenabízení duchovní formace bylo odvolání se na nepotřebnost z důvodu soukromé osobní formace sbormistra a sboru a spíše pozvánka k duchovním cvičením s obecným zaměřením, než k nějakým specifickým cvičením. V jednom případě byla důvodem i nedůvěra v duchovní kvalitu takovéto formace. Zbylých 30% nabízí ve své farnosti pro hudebníky zaměřená duchovní cvičení, jsou-li právě k dispozici, anebo poskytují nabídku katecheze nad zpívanými texty a částmi liturgie.

3.7 Diskuze a závěry výzkumu

Tato část po ověření platnosti hypotéz nabízí možnost zhodnotit získané výsledky výzkumu a interpretovat je. Nejprve se budu věnovat důvodům, které mne vedly k výběru výzkumné metody.

Výzkum jsem založil jednak na procentuálním zhodnocení shromážděných výsledků, jelikož na tomto metodickém prvku dobře vyniklo srovnání v konkrétní zkoumané skupině, a také jsem prováděl srovnání pomocí výčtu jednotlivých prvků nebo činností skupiny, v němž jsem se věnoval četnosti využívání či nevyužívání zkoumaného.

K uskutečnění výzkumu jsem sestavil dotazník s užitím výhradně otevřeného typu otázek, který se mně jevil jako nejvhodnější pro konkrétní téma mého zkoumání. Důvodem pro toto využití byl fakt, že jak sbormistři, tak kněží mohli danou problematiku uchopit plně do svých rukou a odpověď vytvořit dle svého nejlepšího uvážení, což se v mnoha případech ukázalo jako výborná varianta. Tento typ dotazování měl velkou výhodu v tom, že obě zkoumané skupiny mnohdy odhalily prvky své činnosti, které by nejspíš v předem vytvořených možnostech nevedly, a poté by je nebylo možné ani dále využít jako inspirativní

k případné další činnosti ostatních, kteří se budou moci s výzkumem seznámit. I přes tato pozitivní fakta se však metoda otevřených otázek zároveň stala velmi komplikovanou pro samotné vyhodnocení, neboť v určitých otázkách bylo zapotřebí stanovit kritéria, která byla nápomocná pro zkategorizování jednotlivých informací, obsažených v odpovědi, aby se ve výsledku mohlo dojít ke konkrétnímu srovnání.

Nestanovení těchto kritérií již v zadání dotazníku také v některých případech vedlo k nejistému, ale nutnému roztřizení pojmů, které mohlo ve výsledku ovlivnit procentuální rozdělení či hodnoty výčtů. Poslední chybou, na niž jsem při vyhodnocování dotazníků narazil, bylo nepochopení určitých otázek. Členové jednotlivých zkoumaných skupin odpověděli v některých případech u konkrétních otázek zcela nevhodnou formulací, jež byla v posledku složitě zařazována do vymezených kritérií. Těchto špatně zformulovaných a následně nejednotně interpretovaných otázek bylo v celkovém součtu otázek v obou dotaznících přibližně 5, což je v součtu všech otázek zanedbatelné množství. Jako nedostatek bych vyzdvihl neosobní formu zjišťování informací, která byla prováděna ve valné většině případů skrze odeslání dotazníku prostřednictvím e-mailové komunikace, navíc v dosti náročném období adventu, čili pro všechny sbormistry i kněze v době vrcholných příprav na vánoční svátky. Tato kombinace neosobního oslovení a nepříznivého časového období se ve výsledku negativně projevila v počtu přijatých odpovědí, který ani u jedné ze zkoumaných skupin nepřesáhl 40%.

Po zrevidování důvodů výběru výzkumné metody se zmiňme také o specifických vlastnostech námi zkoumaného souboru. Ač jsem se u obou dotazovaných skupin snažil o získání rovnoměrného vzorku z celé České republiky, soubor přesto není rovnoměrně vyvážený. Když srovnáme obdrženy počet zodpovězených dotazníků ze strany sbormistrů a kněží, byli svým podílem více jak dvojnásobně zastoupeni sbormistry oproti kněžím. Jestliže porovnáme obě skupiny podle geografického zastoupení jednotlivých diecézí, z nichž přicházely vyplněné dotazníky, zjistíme, že 1,7krát více odpovědí přišlo

z Moravy než z Čech, ač bylo paradoxně v obou skupinách osloveno více respondentů v českých diecézích než v moravských.

Hypotézy jsem vystavěl na základě jednotlivých znalostí, získaných jednak od sbormistrů, jednak od kněží z jejich pastorační činnosti. Výsledná platnost hypotéz se nakonec s výjimkou jediného případu vždy potvrdila, v polovině výsledků dokonce s více jak dvoutřetinovou převahou. Velký vliv na tuto platnost hypotéz nebo jejich vysokoprocentní potvrzení měl zajisté také nízký počet shromážděných odpovědí. Kladný výsledek těchto hypotéz může být ovlivněn snad jen jediným faktorem a to mými předchozími poznatky v oblasti činnosti sboru a jeho pastore, které jsem již dříve získal hlavně z moravského prostředí. Jelikož tedy přišlo více odpovědí z moravských diecézí, lze říci, že výsledky hypotéz ve většině případů odpovídají mé předešlé znalosti dané problematiky na tomto území.

Z výsledků výzkumu lze vyvodit obecné tvrzení: „Osobní příprava sbormistra je naplněna častěji duchovními prvky, než příprava celého sboru.“ Určitou souvislost můžeme pozorovat ve faktu, že např. před produkcí je schopen se sbormistr pomodlit alespoň tzv. „střelnou modlitbu“, zatímco se sborem už se v danou situaci společně pomodlit mnohdy nelze apod. Přesvědčili jsme se, že absolvované studium více vybízí sbormistry k osobní duchovní formaci, kdežto amatérští vedoucí této stránce svého poslání až tolik pozornosti nevěnují. Příjemným zjištěním byl pro mne také fakt, že mezi preferovanými autory, které interpretují, vynikají skladatelé českého původu. Ač je chrámový sbor součástí farnosti a má v pohledu kněží postavení určitého společenství, nejčastěji tuto skupinu formuje sám sbormistr, případně za pomoci duchovního, kdy využívá duchovní prvky, mezi nimiž vyniká modlitba, případně rozbor zpívaných textů. Osobní zkušenost se sborem ve farnosti má většina kněží, což může svědčit o faktu, že fenomén chrámového sboru je v naší zemi ještě dostatečně zastoupen. I přes tuto zkušenost však kněží ve formaci sboru zpravidla nevyužívají žádných příruček, ač sami nevědí, jak vlastně správně tuto skupinu formovat.

Poznatky získané ve výzkumu mohou posloužit asi nejvíce jako přehled současné situace chrámových sborů na našem území a jejich duchovní úrovně,

včetně nabídky formace ze strany duchovních správců. Mohou zároveň posloužit jako teoretický základ pro další praxi sbormistrů, kteří se mohou inspirovat činnostmi a praktickými prvky svých kolegů. Kněží zase mohou zvážit a využít jako inspiraci podněty svých spolubratrů, které ve výsledcích zazněly. A v neposlední řadě je tento výzkum vybídnutím k dalšímu hledání optimálního přístupu k chrámovému sboru, k jeho pastorači a k hledání nových impulzů v oblasti duchovního života jak sbormistra, tak samotných členů sboru.

4 DUCHOVNÍ IMPULZY

V této poslední části se pokusím z celé práce a především ze svého výzkumu vyzdvihnout duchovní impulzy, které jsou úzce spojeny s chrámovým sborem. Nejprve se zaměříme na sbormistry a samotný sbor, poté na kněze.

4.1 Sborníctví a sbor

Při specifikaci užitých pojmů jsme si řekli, že duchovní aspekt chrámového sboru je důležitý pro určení správného zařazení celé skupiny. Chrámový sbor je svým zaměřením povolán, aby zprostředkoval nejen uměleckou stránku duchovní a liturgické hudby posluchačům, ale také její spirituální poselství, kterým je intenzivněji zapojuje do liturgie. Zároveň má tímto sbor působit skrze duchovní impulzy i na své členy. Tak jako v kazatelské praxi kněží platí, že první a nejbližší uši, které slyší přednášenou homilii, jsou právě uši onoho kněze, tak také sbor je tím prvním posluchačem vlastního zpěvu, což není narážka jen na uměleckou rovinu výstupu, ale také na textovou oblast zpívaného díla. Vždy je potřeba se snažit, aby předání textu a hudby proběhlo co nejprecizněji, protože sboristi berou do úst nejen Boží slovo, ale také dar hudby, skrze nějž Duch Svatý oslovuje a nenásilně otvírá lidská srdce, která tak připravuje pro další přijetí jeho slov.

Specifickým úkolem vedoucího sboru je také role formátora, který by měl najít nejvhodnější cestu, jak u členů svého souboru nejlépe rozvinout duchovní stránku, která se projeví v jejich životě i činnosti ve sboru. Problémem bývá, jsou-li mezi členy sboru nevěřící, kteří si spíše chodí zazpívat pro radost, než kvůli duchovní stránce, ač se jejich život nepochybně touto účastí na životě farnosti proměňuje. V tomto případě je nejvhodnější poradit se o ideálním postupu s duchovním správcem, aby tito členové nebyli násilím do něčeho tlačeni, ale aby zároveň jejich přítomností nestrádali v duchovní rovině ostatní

věřící členové sboru jen proto, aby se udržel dostatek zpěváků. Sbor tím totiž ztrácí svou legitimitu a kvantita jde do popředí na úkor kvality.

4.2 Kněží

Osoba kněze je při formování farní skupiny chrámového sboru velmi užitečná i důležitá. Nejen že je kněz spojovatelem různých skupin farnosti s rozličným zaměřením, ale zároveň by si měl umět najít čas na všechny tyto skupiny, které se podílejí jak na farním životě, tak na činnosti při liturgii. Častými problémy bývá osobní čas kněze, nemožnost obsáhnout tolik aktivit, které zároveň mohou být v různých farnostech, které společně spravuje, a spousta dalších. Jistým důvodem neposkytování pastorační péče sboru kněžími však také bývá omluva vztahující se ke znalostem kněze na poli hudby. Ano, může se zdát nevhodné formovat chrámový sbor bez hudebního vzdělání. Kněz je však především duchovním správcem a služebníkem Slova. Proto, nemá-li kompetence v hudební oblasti, může zpěvákům nabídnout především výklad textů pro lepší uchopení obsahu, nebo osvětlit části liturgie, při nichž se zpívá a vysvětlit důvody, proč je právě konkrétní část doprovázena zpěvem, případně zkombinovat obojí.

Během sběru dat k vyhotovení dotazníků jsem měl možnost se seznámit se svědectvím bývalého sbormistra a členů jednoho chrámového sboru, kteří potvrdili, že během jejich působení ve sboru přicházel duchovní správce pravidelně na nácviky zpěvu a měl pětiminutovou katechezi nad zpívanými texty, texty dané liturgie, případně nad jiným tématem, které si se sbormistrem dohodli. Zpočátku byl jeho příchod do zkoušek narušujícím elementem a sbormistr proti této skutečnosti dosti brojil. Ale když si on i zpěváci na tuto jeho aktivitu zvykli, začali si uvědomovat, že se jim daří hlouběji pronikat k podstatě zpívaného a působilo to změny i v jejich osobních životech. Velmi kladně také hodnotili už jen prostý fakt, že má kněz o ně zájem a poskytuje jim svůj čas, ač nebyl hudebně na vysoké úrovni.

4.3 Návrh vlastní metody formace

Při zkoumání a srovnávání formačních prvků i jednotlivých postupů při jejich využití jsem se pokusil vytvořit určitý typ programu pro formaci chrámového sboru, který je tvořen třemi duchovními úrovněmi. Tyto úrovně lze při práci se sborem rozvíjet buďto svépomocí, anebo ideálně ve spojení s duchovním správcem. Tento koncept reprezentují základní pilíře, které jsou nosníky duchovní podstaty chrámového sboru.

Formace skrze modlitbu

Prvním a výchozím stupněm je osobní formace jednotlivých členů skrze společnou i soukromou modlitbu. Zde je kladen důraz na modlitbu, která má jak sbormistra, tak člena sboru uvést do duchovní roviny zpívané hudby. Touto činností se započíná odlišení chrámového sboru od jiného pěveckého tělesa, skrze tuto aktivitu si mají členové sboru připravit půdu pro další rozvoj svého duchovního života. Nejde o pouhou formalitu tzv. „aby to bylo“, ale o základ, který se následně rozvíjí v dalších stupních. Je potřeba vytvořit a osvojit si návyk pro udržení této úrovně, aby se veškerá činnost sboru odvíjela od tohoto prvku, na něm stavěla a on aby se stal její nedílnou součástí. Až teprve při rozvinutí tohoto stupně je možné začít pronášet zpěv jako skutečnou modlitbu a plněji tak dostát Augustinovu: „Kdo zpívá, dvakrát se modlí.“

Formace skrze text

Další úrovní v rozvoji formace sboru je formace skrze text. Může mít tři části, kdy se sbor snaží o pochopení a vnímání zpívaného textu, dále textů souvisejících s danou slavností, při níž sbor zpívá a třetí část tvoří objasnění konkrétních částí liturgie a důvody, proč jsou dotvářeny právě zpěvem sboru. Je možné sem zařadit také témata zabývající se smyslem zpěvu sboru při liturgii, jeho funkcemi, seznámit se s církevními dokumenty o liturgii a posvátné hudbě apod. V ideálním případě by tímto stupněm měl sbor provázet kněz, který ve spolupráci se sbormistrem připraví exegezi textů, liturgie a dalších témat spolu s katechezí na tyto náměty.

Formace skrze hudbu

Poslední a nejnáročnější úroveň je formování členů skrze objasnění působení hudby na lidskou duši, na život člověka. Touto rovinou je schopen provázet pouze člověk znalý hudby a jejich psychologických, morálních ale též spirituálních vlivů na člověka. Bohužel úroveň tohoto typu většinou nejsou schopni zajistit duchovní, neboť jejich hudební zaměření není na takové výši, aby byli schopni plně tuto problematiku postihnout. Proto může být formace na tomto stupni plně jen v rukou sbormistra. Jedná se o vrcholné uchopení samotné podstaty hudby, zpěvu a pěvecké či muzikantské činnosti sboru vůbec. Zde by se měl zpěvák i hudebník nejen dozvědět jak Boha skrze hudbu zakoušet, ale především si tuto skutečnost osvojit a skrze ni pronikat stále více do Boha a vnitřně s ním tak splynout. V neposlední řadě by se měl naučit tuto svou niternou zkušenost předávat dál a v liturgii pozvedat své srdce a především zástupně za celé farní společenství spolu s knězem také srdce celého shromáždění církevní obce k Bohu. Tato úroveň se musí rozvíjet po celou dobu činnosti sboru, neboť právě ona je tou nejniternější podstatou tohoto seskupení.

Shrnutí

Každá vyšší úroveň předpokládá zároveň rozvoj a udržování úrovní nižších, bez nichž ztrácí svůj smysl, neboť ani dům nelze kvalitně postavit od střechy, nýbrž od základů. Tento typ práce se sborem je velice náročný a vyžaduje aktivitu navíc, kterou ne vždy může sbormistr vynaložit. Neznamena to ovšem, aby se tím formace sboru neuskutečňovala vůbec. Minimálně první úrovně je schopen každý vedoucí sboru a měl by k ní zodpovědně přistupovat. Aktivitou kněze by pak mělo být nabídnutí pomocné ruky jak v základní, tak v dalších úrovních podle jeho maximálních možností.

ZÁVĚR

Záměrem mé diplomové práce bylo prozkoumat současnou situaci chrámových sborů v oblasti spirituální roviny včetně faktorů s ní souvisejících a formační i pastorační činnost kněží vůči sboru, který v jeho farnosti působí. Při zkoumání této problematiky jsem totiž přišel na fakt, že neexistuje žádná publikace, která by se těmito aspekty cíleně zabývala, ač je v České republice existence chrámových sborů a s ní související formace stále živou a dnes nejspíš i znovu ožívající skutečností. Tato skutečnost mě vedla k průzkumu aktuální situace jednak u chrámových sborů, jednak u kněží působících ve farnostech s takovýmto sborem. Nechtěl jsem do výzkumu zahrnout pouze vzorek určité části území, aby nebyl celek ovlivněn např. zkreslujícím faktorem dané oblasti, a proto jsem se rozhodl oslovit sbory napříč diecézemi České republiky, včetně duchovních správců farností, v nichž působí. Nebylo však v mých silách postihnout všechny farnosti a sbory působící u nás, proto jsem se pokusil vybrat alespoň poměrově stejný vzorek, jenž zahrnoval srovnatelnou část z české i moravské části republiky. I když už samotná návratnost nebyla poměrově shodná, což nebylo možné z mé strany jakkoli ovlivnit, zástupně přišla alespoň z každé diecéze nějaká odpověď.

První kapitulu své práce jsem věnoval historickému vývoji liturgické a duchovní hudby se zaměřením na vznik a rozvoj těles působících při náboženských a liturgických obřadech. Jelikož tato tematika není v oblasti sborů se zmíněným zaměřením příliš rozšířená, rozhodl jsem se v této části vyzdvihnout alespoň nejpodstatnější události a milníky. Věnoval jsem pozornost vzniku prvních cílených vokálních prvků, přes rozvoj v oblasti náboženského využití jednohlasu až po vícehlasá díla velikánů stojících na obtížném, avšak dokonale propracovaném souzvuku vícehlasu, nebo dokonce několika sborů a doprovodných hudebních seskupení zároveň. Tento dějinný exkurz procházel jak polem světových dějin hudby, tak oblastí českých zemí. Zatímco u jednohlasé vokální formy jsem vyzdvihl nejčastěji užívanou formu gregoriánského chorálu

v jeho dějinném celku, v případě figurální hudby jsem soustředil pozornost na konkrétní autory a jejich tvorbu.

Po seznámení s tímto dějinným pozadím tématu jsem zaměřil svou pozornost na specifikaci samotných pojmů, vyskytujících se v názvu mé práce. Chrámový sbor jsem podrobil zkoumání podle psychologické definice sociální skupiny, kterou ve své podstatě sbor skutečně je. Dále jsem se pokusil vymezit duchovní aspekt, kterým se ve vztahu k chrámovému sboru zabývám. Zjistil jsem, že tento faktor skutečně určuje specifičnost chrámového sboru a činí z něj oproti jiným tělesům odlišné seskupení, které má kromě své hudební činnosti také funkci pastorační, skrze niž nejen oslovuje posluchače, ale snaží se je činit aktivnějšími při liturgii, kterou spoluvytváří. Zároveň působí formačně také na jednotlivé členy tohoto souboru.

Po ujasnění všech potřebných pojmů a terminologických nejasností jsem se ve třetí části zabíral vlastním výzkumem o stavu duchovní úrovně chrámových sborů na území České republiky a formační a pastorační aktivitou mezi kněžími, spravujícími farnosti s těmito sbory. Zkoumaný soubor tvořilo 41 respondentů z řad obou skupin, což při rozdělení znamená 28 došlých odpovědí z řad sbormistrů a 13 z řad kněží. Tyto respondenty jsem oslovoval převážně pomocí internetu, v některých případech jsem dotyčné oslovil přímo. K výzkumu jsem použil v obou případech vlastní dotazník, celkově tvořený z otevřených otázek. U první zkoumané skupiny sbormistrů jsem aplikoval nejprve demografické otázky a dále otázky týkající se repertoáru sboru, jeho pravidelné i konkrétní přípravy na jednotlivé produkce, duchovních prvků v činnosti sboru a jeho další činnosti vztahující se převážně k celoroční práci. U kněží jsem po demografických otázkách zjišťoval jejich vnímání sboru ve farnosti, osobní formační a pastorační činnost vůči této skupině a jejich vlastní sebevzdělávání v oblasti liturgické hudby. Jednotlivé okruhy, vztahující se vždy ke konkrétní otázce, případně skupině otázek, které respondenti zodpověděli ve stejném duchu, jsem s použitím procentuálního srovnání a srovnání pomocí výčtu jednotlivých prvků nebo činností skupiny vyhodnotil do konkrétních tabulek, jež poskytují statistický vhled do této problematiky. Ve třech případech jsem

u jednotlivých oblastí provedl také demografické srovnání mezi českou a moravskou metropolí. Při těchto srovnáních jsem přišel na zajímavý fakt, že četnost využívání duchovních prvků mezi sbormistry se odvíjí od jejich vzdělání v oboru vedení chrámového sboru, zatímco u demografických porovnání využití těchto duchovních prvků v jednotlivých sborech byla v převaze vždy moravská metropole.

V poslední kapitole jsem vyvodil duchovní impulzy vzešlé nejen z práce, ale především ze samotného výzkumu. Vyzdvihl jsem jak impulzy pro sbormistry a samotný sbor, které se odvíjejí od poslání sboru předávat textový i hudební obsah posluchačům, spoluvytvářet svým účinkováním liturgii a činit tím celé společenství věřících aktivnější při liturgii, tak impulzy směřované kněžím, které spočívají v jejich možném formačním a pastoračním nasazení pro sbor i sbormistra, ač sám duchovní nemusí být v oblasti hudby dobrým znalcem. Nakonec jsem se pokusil navrhnout vlastní metodu formace, která se opírá o tři důležité pilíře: modlitbu, zpívaný text a hudbu. Rozborem těchto tří prvků vznikla stupňovitá formační struktura, kterou by měl v ideálním případě procházet a rozvíjet každý chrámový sbor.

Má diplomová práce se zabírala tématem, jemuž se v dnešní pastorační činnosti příliš pozornosti nevěnuje, jelikož kněží se v oblasti hudby a formace pěveckého tělesa necítí často kompetentní, a proto se tomuto tématu mnohdy vyhýbají nebo jej převedou na hudebně zkušenějšího sbormistra. Duchovní aspekt tohoto tělesa je však základní a odlišující složkou, která mu tímto ukládá specifickou funkci jak ve farnosti, tak při samotné liturgii a zároveň jej odlišuje od ostatních jemu podobně zaměřených světských sdružení. Spirituální úroveň jednotlivce je předpokladem pro fungování celku a pro jeho maximální schopnost interpretovat duchovní a liturgické skladby. Proto je nesmírně důležité zabírat se otázkou formace chrámového sboru a jeho růstu v této oblasti. Doufám proto, že údaje a poznatky vzešlé z této práce i výzkumu poslouží jako nový náhled na danou problematiku a vybudnou k novému uchopení tohoto tématu jak v teoretické oblasti, tak na poli praktického využití u jednotlivých chrámových sborů, sbormistrů i samotných kněží.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- ALTRICHTER, Michal. *Příručka spirituální teologie*. 1. vyd. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 2007. 141 s. Studijní texty (Centrum Aletti). ISBN 978-80-867-1571-1.
- BAUMHOF, Gregor. *Dějiny gregoriánského chorálu*. 25 s. Skripta (Církevní konzervatoř Opava).
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Beethoven: osobnost génia v korespondenci*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 2004. 385 s. ISBN 80-702-1736-7.
- BELIČOVÁ, Renáta. *Hudba v kultúre európskeho stredoveku 1*. 1. vyd. Žilina : Žilinská univerzita, 2006. 251 s. ISBN 80-807-0512-7.
- Bible: písmo svaté Starého i Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. 6. přeprac. vyd., 4. vyd. v České biblické společnosti. Praha : ČBS, 1995. ISBN 80-858-1008-5.
- BUČEK, Miloslav. *Sborový zpěv II*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1992. 240 s. ISBN 80-210-0513-0.
- Canones et Decreta Concilii Tridentini ex editione Romana A. MDCCCXXXIV. Repetiti : accedunt S. Congr. Card. Conc. Trid. interpretum declarationes ac resolutiones ex ipso resolutionum thesauro, Bullario Romano et Benedicti XIV. S. P. operibus, et constitutiones pontificiae recentiores ad jus commune spectantes e Bullario Romano selectae*. Lipsiae : Typis et sumptibus Bernhardi Tauchnitii, 1853. vi, 665 s.
- CIKRLÉ, Karel a SEHNAL, Jiří. *Příručka pro varhaníky*. 1. vyd. Rosice : Gloria, 1999. 195 s. ISBN 80-862-0023-X.
- CIKRLÉ, Karel, SIMAJCHL, Ladislav a ULMAN, Oldřich. *Kancionál: Společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 1. rozš. vyd. pro olomouckou arcidiecézi. Praha : Zvon, 1992. 719 s. ISBN 80-711-3046-X.
- Dokumenty II. vatikánského koncilu*. 2. vyd., Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. 603 s. ISBN 80-719-2438-5.

- DOSTÁLOVÁ, Růžena. *Byzantská vzdělanost*. Praha : Vyšehrad, 1990. 415 s. ISBN 80-702-1034-6.
- GÖSCHL, Johann Berchmans. 100 rokov Graduale Romanum. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby, 2007. Roč. 10, č. 3, s. 8-16. ISSN 1335-3292.
- HARTL, Pavel a HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. 2. vyd. Praha : Portál, 2009. 774 s. ISBN 978-80-736-7569-1.
- HRABAL, Vladimír. *Sociální psychologie pro učitele : vybraná témata*. 2. přeprac. vyd. Praha : Karolinum, 2003. 125 s. ISBN 80-246-0436-1.
- HRDLIČKA, Josef. *Stručná homiletika*. 1. vyd. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 1991. 43 s.
- Katolická církev v České republice*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2013. 75 s. ISBN 978-80-719-5671-6.
- KINDLER, Evžen. Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (2). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 2, příloha č. 3/2007. ISSN 1802-2774.
- KINDLER, Evžen. Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (3). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 3, příloha č. 4/2007. ISSN 1802-2774.
- KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. 1. vyd. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 1999. 34 s. ISBN 80-726-6027-6.
- KUNETKA, František. *Musica sacra, nebo musica liturgiae sacrae?. Salve : revue pro teologii, duchovní život a kulturu*. Praha : Krystal OP, 2008. Roč. č. 2, s. 33–52. ISSN 1213-6301.
- MARINČÁK, Šimon. Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 1, příloha č. 1/2009. ISSN 1802-2774.

- MARINČÁK, Šimon. Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 3, příloha č. 2/2009. ISSN 1802-2774.
- MARINČÁK, Šimon. Křesťanská hudba prvního tisíciletí (3). *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 4, příloha č. 3/2009. ISSN 1802-2774.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : Lidové noviny, 2000. 611 s. ISBN 80-710-6238-3.
- NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2005. 266 s. ISBN 80-246-1014-0.
- NORTZ, Basil. Morální vliv hudby. *Mezinárodní katolický report*. Ronov nad Doubravou : Triality, spol. s. r. o., 2002. Roč. 7, č. 10, s. 16-18. ISSN 1211-2941.
- NÝVLT, M. Zpěv a řeč, co bylo dřív?. *Cyril*. Praha : F. J. Lehner, 1902. Roč. XXIX., č. 5. a 6., s. 36-40.
- OVERATH, Johannes. Die „Musica Sacra“ in der Konzilskonstitution „Sacrosanctum Concilium“ – „Musica sacra“ v koncilové konstituci Sacrosanctum. In: *Musicae sacrae ministerium : Symposium musicae sacrae Canonica Strahoviensis Ordinis Praemonstratensis in Monte Sion Pragae 1994, Anno 31*. Roma : Consociatio internationalis musicae sacrae, 1994. s. 11-33.
- PÍSAŘOVIC, Aleš. *Teologická výpověď' semiologické interpretace gregoriánského chorálu vybraných mešních antifon*. Olomouc, 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Cyrilometodějská teologická fakulta. Katedra liturgické teologie.
- PIUS X. – PIUS XI. *Motu proprio o obnově posvátné hudby z 22. listopadu roku 1903*. Praha : Editio Cyril, 1938. 39 s.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno : Togga, 2001. 657 s.

ISBN 80-902-9120-1.

ŠMÍD, František. *Gregoriánský chorál*. 64 s. Skripta (Církevní střední varhanická škola Opava).

ŠTRBÁK, Martin Ambróz. Vývoj gregoriánského chorálu (adiastematická notácia). *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha Trnava, 1999. Roč. 2, č. 3, s. 7-10. ISSN 1335-3292.

TAVEL, Peter. *Vybrané kapitoly ze sociální psychologie*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 132 s. Skripta (Univerzita Palackého). ISBN 978-80-244-1658-8.

VELLA, Elias. *Duch Svatý – pramen života*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2006. 291 s. Orientace (Karmelitánské nakladatelství).

ISBN 80-719-5043-2.

ZÁSTĚROVÁ, Bohumila. *Dějiny Byzance*. 1. vyd. Praha : Academia, 1992. 529 s. ISBN 80-200-0454-8.

Internetové odkazy

ČESKÝ ROZHLAS, *Symfonický orchestr českého rozhlasu* [online]. ©1997-2013.

Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/socr/skladby/_zprava/498485

Breviář. In: *iEncyklopedie* [online]. ©2007. Dostupné z:

<http://www.iencyklopedie.cz/breviar/>

Aspekt. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/aspekt>

Homofonie. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/homofonie>

Tonalita. In: *ABZ: slovník cizích slov* [online]. ©2005-2006. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/tonalita>

Menzurální notace. In: *Vševěd: encyklopedie v pohybu* [online]. ©2005-2011.

Dostupné z:

<http://encyklopedie.vseved.cz/menzur%C3%A1ln%C3%AD+notace>

SEZNAM PŘÍLOH

1. Zadání DP
2. Abstrakt DP v českém jazyce
3. Abstrakt DP v anglickém jazyce
4. Průvodní dopis pro sbornistry
5. Verze dotazníku pro sbornistry
6. Průvodní dopis pro kněze
7. Verze dotazníku pro kněze

Příloha 1

Univerzita Palackého v Olomouci
Cyrilometodějská teologická fakulta
Akademický rok: 2010/2011

Studijní program: Teologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Katolická teologie (KATTEOL)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
MAREK Pavel	Lubina 131, Kopřivnice	C07053

TÉMA ČESKY:

Chránový sbor a jeho duchovní aspekt

NÁZEV ANGLICKY:

The church choir and its spiritual aspect

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D. - KSV

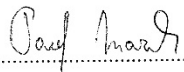
ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Shromáždění a prostudování potřebné literatury
Vyhotovení a zpracování dotazníku
Sepsání diplomové práce podle standardní typografie
Závěrečná reflexe

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

HUŠEK, VÍT - KITZLER, PETR - PLÁTOVÁ JANA. Antické křesťanství: liturgie, rétorika, antropologie, Brno: CDK, 2009.
BUČEK, MILOSLAV. Sborový zpěv I., 1. vyd dotisk. Brno: Masarykova univerzita, 1993.
BUČEK, MILOSLAV. Duchovní hudba 20. století, 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1999.
OPLETAL, FRANTIŠEK. Rozjímání nad žalmy, 1. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2002.
MICHELS, ULRICH. Encyklopedický atlas hudby, Praha: Lidové noviny, 2000.
FUKAČ, JIŘÍ - VYSLOUŽIL, JIŘÍ. Slovník české hudební kultury, 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997.


Podpis studenta:



Datum:

12. 5. 2011

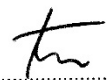
Podpis vedoucího práce:



Datum:

12. 5. 2011

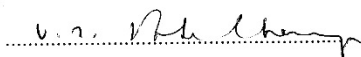
Podpis vedoucího katedry:



Datum:

13. 5. 2011

Podpis děkana:



Datum:

16. 5. 2011

Příloha 2

ABSTRAKT DIPLOMOVÉ PRÁCE

Název práce:	Chrámový sbor a jeho duchovní aspekt
Autor práce:	Pavel Marek
Vedoucí práce:	Doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D.
Počet stran a znaků:	95 stran, 164 311 znaků
Počet příloh:	7
Počet titulů použité literatury:	36
Počet dalších zdrojů:	6

Abstrakt: Diplomová práce se zabývá duchovním aspektem chrámového sboru se zaměřením na spirituální rovinu dirigenta i sboru v jeho celku a na pastoračně formační aktivitu kněze ve vztahu ke chrámovému sboru, jenž působí v jeho farnosti. První kapitola poskytuje přehled dějin liturgické a duchovní hudby převážně na evropském kontinentu s akcentem na hudbu českých zemí. Ve druhé části jsou vysvětleny klíčové pojmy chrámový sbor a duchovní aspekt a následně pojem v jeho celkové souvislosti. Třetí kapitola se zabývá samotným výzkumem prováděným mezi sbormistry i kněžími. Přináší výsledky o spirituální úrovni českých a moravských chrámových sborů a vnímání kněží, v jejichž farnosti sbor působí. Závěrečná část vyzdvihuje duchovní impulzy obou dotazovaných skupin vzešlé z výzkumu a nabízí také návrh vlastní metody formace chrámového sboru ve farnosti.

Klíčová slova: chrámový sbor, spirituální teologie, náboženská formace, muzikologie, teologie, hudební estetika, osobnost dirigenta

Příloha 3

ABSTRACT OF THESIS

Title:	The church choir and its spiritual aspect
Author:	Pavel Marek
Supervisor:	Doc. Dr. Michal Altrichter, Th.D.
Number of pages and characters:	95 pages, 164 311 characters
Number of appendices:	7
Number of references:	36
Number of additional resources:	6

Abstract: This diploma thesis deals with the spiritual aspect of a church choir with the focus on the spiritual level of a conductor and the choir in its whole, and pastorally formative activities of a priest in relation to the church choir which functions in his parish. The first chapter provides an overview of the history of liturgical and sacred music mainly on the European continent, with an accent on the music of the Czech lands. In the second part there is an explanation of the key concepts of the church choir and the spiritual aspect, and consequently the term in its overall context. The third chapter deals with the research carried out among conductors and priests. It provides the results of the spiritual level of Czech and Moravian church choirs and the perception of priests in parishes where choirs operate. The final section emphasizes the spiritual impulses of both interviewed groups based on the research and offers also a project of an own method of church choirs formation in parishes.

Key words: church choir, spiritual theology, religious formation, musicology, theology, music aesthetics, person of conductor

Příloha 4

Vážená paní sbormistryně, vážený pane sbormistře.

Jmenuji se Pavel Marek a jsem studentem 5. ročníku Cyrilometodějské teologické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a taktéž bohoslovcem 5. ročníku, studujícím za ostravsko-opavskou diecézi. Obracím se na vás s prosbou o vyplnění dotazníku ke své diplomové práci.

Rozhodl jsem se zmapovat stav chrámových sborů v různých farnostech České republiky především jejich duchovní formaci, ale také vzájemnou komunikaci s knězem a různé jiné aspekty. Samotná práce ponese název „Chrámový sbor a jeho duchovní aspekt“.

Spíše než internetovou podobu dotazníku volím formu textového dokumentu, protože internetový dotazník je potřeba vyplnit najednou, zatímco na textový dokument (který je potřeba si nejprve uložit do počítače) máte více času a lze se k němu vracet, doplnit jej, případně upravit.

Pokud by však i tato podoba byla pro vás problémovou, můžete si dotazník vytisknout a spolu s odpověďmi jej poslat poštou na adresu: Pavel Marek, Žerotínovo nám. 2, P. O. BOX 6, 771 11 Olomouc. **Prosím o zpracování dotazníku nejpozději do letošních Vánoc, tedy ideálně do 23. 12. 2012 – ale čím dříve, tím lépe**, abych měl dostatek času na zpracování přichozích dat.

Díky za váš čas a ochotu pomoci zmapovat současnou duchovní stránku našich chrámových sborů. Věřím, že díky vám bude dílo přínosné nejen pro závěr mého studia, ale hlavně využitelné pro praktickou práci se sborem, pro návod ke komunikaci s knězem a jiné možné vylepšení činnosti sboru.

S pozdravem a velkým díkem za váš čas i ochotu

Pavel Marek

Příloha 5

Průvodní instrukce

Dotazník je rozdělen do několika částí podle témat, jimž se věnuje. Určitě nemusíte odpovídat na všechny otázky, nebudete-li chtít. **Dotazník je anonymní**, proto velmi rád uvítám vaši maximální otevřenost. Postačí mi co nejstručnější a nejvěcnější odpovědi, ale pokud se u některé otázky rozepíšete více, určitě nebudu proti, spíše naopak.

Odpovědi, prosím, vepisujte přímo pod jednotlivé otázky do připravených žlutých a zelených polí. Červené pole na konci dotazníku je pro osobní doplnění témat. Nebudete-li chtít na nějakou otázku odpovědět, pole buďto nevyplňujte, nebo jej proškrtněte pomlčkou "-".

Obecné informace o sboru a sbormistrovi

A) Jak velký je váš chrámový sbor?

- počet členů – případně i v jednotlivých hlasech, počet varhaníků, ostatních hudebníků

B) Jaký je věkový průměr vašeho chrámového sboru?

- stačí přibližný odhad

C) Hodnotíte váš sbor jako amatérský nebo spíše jako profesionální, případně poloprofesionální?

- (např. zpěváci jsou z řad amatérů – nestudovaných – ale pomáhají i profesionální sólisté; polovina je dobrovolníků a ostatní profesionálové apod.

D) Vedete tento sbor sám, anebo se na vedení s někým podílíte?

- pokud se o vedení s někým dělíte, jste hlavním vedoucím nebo spíše pomocným?

E) Máte nějaké hudební vzdělání v oblasti vedení sboru?

- odborné vzdělání, kurzy, amatérský přístup...

e1. Navštěvoval jste nějaké kurzy pro vedoucí sborů pořádané biskupstvím, nebo tyto kurzy vaše diecézní biskupství nenabízí? (případně o takové nabídce nevíte?)

e2. Pokud jste se takového kurzu účastnil, byl pro vás nějakým způsobem přínosný?

e3. Postrádáte v oblasti vzdělání od vašeho biskupství nějakou aktivitu či kurz, který by vás mohl obohatit nebo inspirovat v práci se sborem?

F) Konzultujete veškerou svou činnost s někým druhým nebo je veškerá práce pouze ve vašich rukou?

- *s místním či jiným duchovním správcem, další osobou z branže, zkušeným členem sboru...*

G) Konáte vy sám nějakým osobním způsobem duchovní formaci v oblasti hudby, zpěvu, či vedení chrámového sboru, kterému se věnujete?

g1. Pokud ANO, je tento způsob vámi vytvořený? Mohl/mohla byste popsat ve zkratce, jak vypadá a probíhá?

g2. Nebo se řídíte nějakým průvodcem, pomocníkem, či jinými dostupnými instrukcemi, kurzy? Máte nějaký zdroj, kde tyto materiály vyhledáváte?

Práce sbormistra se sborem

I. Repertoár

1. Jakým repertoárem, co do obsazení, se zabýváte nejčastěji?

- *spíše jednohlasy, dvojhlasý anebo i vícehlasy, případně samostatný mužský či ženský vícehlas*

2. Jaké kategorie skladeb uvádíte nejčastěji?

- *mešní ordinarium (latinské/české), mešní proprium a žalmy, písně, jiné – doplňte jaké*

3. Podle jakého vodítka vybíráte repertoár?

4. Kde a jak se inspirujete při výběru nového repertoáru?

- *internetové stránky, konkrétní knihovny, výpůjčky mezi farnostmi, tiskem vydané tituly, apod...*

5. Pracujete pouze s určitým okruhem autorů (např. s novodobými, či naopak využíváte spíše jen díla starších autorů) nebo podle pěveckých možností sboru kombinujete různé zdroje?

6. Je mezi autory některý, jehož díla prezentujete častěji než jiné?

6.1. Pokud ANO, proč právě tento autor?

7. Snažíte se vždy tvořit novou strukturu složení skladeb, nebo spíše volíte taktiku několikaletého cyklu pravidelného střídání stále stejných děl k daným příležitostem?

8. Konzultujete výběr repertoáru s někým dalším?

➤ *S místním či jiným duchovním správcem, další osobou z branže, zkušeným členem sboru, či někým dalším...*

II. Nácvik obecně

1. Jak vypadá celková koncepce nastudování skladby?

➤ *Stačí popsat alespoň ve stručných bodech*

2. Máte nácviky s jednotlivými hlasy odděleně, či ženské hlasy a mužské hlasy zvlášť a poté dohromady, anebo od počátku cvičíte všechny hlasy společně?

2.1. Jak často se k nácvikům scházíte?

2.2. Jak dlouho průměrně trvá nácvik před konkrétní produkcí?

III. Koncept zkoušky

1. Jak vypadá konkrétní zkouška? Z jakých částí se skládá?

2. Má určité pevné body, které vždy vyžadujete a dodržujete?

3. Jde vám při zkoušce pouze o nacvičení díla, anebo věnujete nějaký čas formaci zpěváků?

- *Bud'to DUCHOVNÍ formace – modlitba, četba Bible apod., anebo formace NEDUCHOVNÍ – rozhovory, sdílení o aktuálních problémech, nauka o autorovi a jeho právě nacvičovaném díle...*

3.1. Jedná-li se o duchovní formaci, jaké prvky obsahuje?

3.2. Řídíte tuto formaci sám, anebo ji nabízíte, popřípadě také vykonává místní duchovní správce sám?

IV. Bezprostřední příprava

1. Jak vypadá vaše osobní bezprostřední příprava na produkci?

1.1. Máte své pevné body, které vždy dodržujete?

1.2. Patří mezi ně i nějaký typ duchovně formační aktivity?

2. Jak vypadá bezprostřední příprava sboru na produkci?

2.1. Má určité pevné body?

- *Např. povzbuzení, zopakování důležitých upozornění apod.*

2.2. Patří mezi ně i nějaký typ duchovně formační aktivity?

V. Celoroční práce se sborem

1. Vnímáte u členů a hudebníků vašeho sboru, kteří jsou jindy běžnými účastníky mší, snahu účastnit se naplno i liturgie, kterou doprovázejí, anebo tuto liturgii považují spíše za specifickou, při níž si místa, kdy neúčinkují, mohou vyplnit podle sebe?

- *např. kuřácká pauza během kázání, apod.*

1.1. Pokud tato praxe ve vašem sboru existuje, povzbuzujete dotyčné nějakým způsobem ke snaze plně prožívat i tuto liturgii, anebo tuto skutečnost necháváte na jejich svobodné vůli?

2. Nabízíte zpěvákům spolu s pěveckou stránkou také nějaký druh duchovní formace?

2.1. Víte o nějakých duchovních cvičeních, případně i zaměřených přímo pro zpěváky nebo členy sboru a doporučujete je členům vašeho sboru?

2.2. Máte osobní zkušenost s nějakým duchovním cvičením, organizací nebo osobou, která se formací zpěváků, sbormistrů, či hudebníků zabývá nebo se na ni přímo specializuje?

3. Zahrnujete do celoroční práce se sborem také výjezdové akce, spojené s nějakým typem produkce, anebo se soustředíte pouze na práci v místní farnosti?

4. Praktikujete v celoroční práci sboru i nějaké společné vícedenní relaxační akce?

➤ *např. zájezd spojený s odpočinkem i s nácvikem nějakého díla*

4.1. Je součástí takového pobytu i nějaký speciální duchovní program?

5. Pokud vícedenní akce se sborem neděláte, pořádáte nějaký jiný typ společného posezení v přátelském duchu, zaměřeného třeba i na zhodnocení práce sboru?

5.1. Je zde nějakým způsobem obsažen duchovní program (pokud ANO, jaký) nebo jde jen o prosté setkání, posezení?

Další náležitosti

1. Dostává se do vašich rukou nějaká zpětná vazba – ať už od duchovního správce, členů sboru, anebo od posluchačů?

1.1. Jsou pro vás tyto informace přínosné?

1.2. Snažíte se je brát v potaz a v případě reálnosti jim vyhovět nebo se jim přizpůsobit, anebo jsou to pro vás jen doplňující informace?

1.3. Víte i o zpětné vazbě ze strany samotných zpěváků (třeba i vyřčené neoficiálně), jaký má vliv členství a účinkování v chrámovém sboru na úroveň jejich duchovního života?

2. Cítíte jako sbormistr ze strany místního duchovního správce podporu pro váš sbor?

2.1. Projevuje se nějak konkrétně?

2.2. Máte nějakou konkrétní představu optimálního přístupu duchovního správce k vám jako sbormistrovi a ke sboru?

3. Jste za práci sbormistra nějakým způsobem odměňován?

4. Jste jako sbormistr zapojen do organizačních struktur farnosti?

➤ *např. farní rada, apod.*

5. Jsou-li ve vaší farnosti jiná hudební tělesa doprovázející liturgii, jak spolu vzájemně vycházíte?

5.1. Máte nějaká společná pravidla, kdo bude při dané slavnosti tvořit hudební doprovod liturgie?

5.2. Určujete si tato pravidla sám, vzájemnou dohodou, nebo je určuje duchovní správce?

6. Funguje váš sbor ve farnosti pouze při liturgických slavnostech nebo má i nějaké mimoliturgické produkce?

7. Působíte jako sbor výhradně ve své farnosti, anebo vyjíždíte (třeba i pravidelně) do jiných farností, ať už k liturgické slavnosti, s koncertním programem, či kvůli jiné příležitosti?

7.1. Pokud ANO, vnímáte tyto výjezdy jako pozitivně působící na kolektiv vašeho tělesa nebo je to spíše jen dobrovolná činnost navíc?

8. Jakým způsobem řešíte případný nedostatek členů v konkrétním hlase (např. nedostatek mužských hlasů, tenorů apod.)?

9. Jak motivujete zpěváky?

10. Jak agitujete, abyste oslovil nové lidi pro váš sbor?

Pokud vás ještě napadá nějaký okruh či postřeh, který v dotazníku nezazněl a považujete jej za důležitý, nebo máte dojem, že některému hledisku nebyl věnován dostatečný prostor, prosím, doplňte jej zde.

Díky za váš čas a ochotu, které si nesmírně vážím.

Příloha 6

Chvála Kristu

Jmenuji se Pavel Marek a jsem studentem 5. ročníku Cyrilometodějské teologické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a taktéž bohoslovcem 5. ročníku, studujícím za ostravsko-opavskou diecézi. Obracím se na vás s prosbou o vyplnění dotazníku ke své diplomové práci.

Rozhodl jsem se zmapovat stav chrámových sborů v různých farnostech České republiky a to především jejich duchovní formaci, ale také vzájemnou komunikaci s knězem a různé jiné aspekty. Samotná práce ponese název „Chrámový sbor a jeho duchovní aspekt“.

Spíše než internetovou podobu dotazníku volím formu zaslání textového dokumentu, protože internetový dotazník je potřeba vyplnit najednou, zatímco na textový dokument máte více času a lze se k němu vrátit, doplnit jej, případně upravit.

Pokud by však i tato podoba byla pro vás problémovou, příkládám dotazník ve verzi pro tisk, který si můžete vytisknout a spolu s odpověďmi jej poslat poštou na adresu: Pavel Marek, Žerotínovo nám. 2, P. O. BOX 6, 771 11 Olomouc. **Prosím o zpracování dotazníku nejpozději do letošních Vánoc, tedy ideálně do 23. 12. 2012 – ale čím dříve, tím lépe**, abych měl dostatek času na zpracování příchozích dat.

K vašemu dotazníku příkládám kopii dotazníku, který zasílám sbormistrovi vašeho chrámového sboru, abyste mohl případně nahlédnout, jaké informace po něm budu vyžadovat a které zahrnu do své práce.

Vím, že je to pro vás v záplavě denních starostí a jiného papírování práce navíc, ale o to více si vaší pomoci vážím. Díky za váš čas a ochotu.

Zároveň vás prosím, abyste se při vyplňování zaměřil pouze na chrámový sbor, nikoli na scholy (kytarové scholy a podobně se nazývající tělesa). Jelikož posílám email hromadně, může se stát, že je ve vašich farnostech, (případně v konkrétní farnosti) chrámových sborů více a vy nebudete vědět, na spolupráci

s jakým sborem se ptám. V tom případě se na mě, prosím, obraťte a já vám informace upřesním.

Věřím, že díky vám bude dílo přínosné nejen pro závěr mého studia, ale hlavně dále využitelné pro praktickou práci se sborem ve farnosti, pro návod ke komunikaci kněze se sbormistrem a jiné možné vylepšení pastorační činnosti ve sboru.

S pozdravem a velkým díkem za váš čas i ochotu

Pavel Marek

Příloha 7

Průvodní instrukce

Dotazník je rozdělen do několika částí podle témat, jimž se věnuje. Určitě nemusíte odpovídat na všechny otázky, nebudete-li chtít. **Dotazník je anonymní**, proto velmi rád uvítám vaši maximální otevřenost. Postačí mi co nejstručnější a nejvěcnější odpovědi, ale pokud se u některé otázky rozepíšete více, určitě nebudu proti, spíše naopak.

Odpovědi, prosím, vepisujte přímo pod jednotlivé otázky do připravených žlutých a zelených polí. Červené pole na konci dotazníku je pro osobní doplnění témat. Nebudete-li chtít na nějakou otázku odpovědět, pole buďto nevyplňujte, nebo jej proškrtněte pomlčkou "-".

Základní informace

- A) Působíte v současnosti poprvé ve farnosti, kde je chrámový sbor, nebo už jste spravoval někdy dříve farnost/farnosti, kde sbor fungoval?

- B) Při práci se sborem čerpáte z vlastních zkušeností (dřívější farnost se sborem, sbor v rodné farnosti,...) nebo jste se setkal s takovýmto prvkem ve vašem současném působišti poprvé ve své praxi?

- C) Kolik členů má odhadem váš chrámový sbor?

Osobní hledisko

I. Sbor a farnost

1. Jaká je podle vás optimální role chrámového sboru ve farním společenství?

2. Jaké má podle vás místo chrámový sbor ve vašem farním společenství?

3. Jak hodnotíte přínos a činnost vašeho sboru při liturgii?

4. Máte ve farnosti více hudebních těles podílejících se na doprovodu liturgie?

4.1. Jakým způsobem určujete jejich účinkování při liturgii, případně při jiných farních akcích?

4.2. Setkáváte se s nějakou rivalitou nebo třenicemi mezi těmito tělesy?
Pokud ANO, jakým způsobem je řešíte?

II. Spolupráce, komunikace, repertoár

1. Jak hodnotíte spolupráci s vedením sboru?

2. Jak vypadá vaše komunikace se sbormistrem a se sborem?

2.1. Je ze strany sbormistra ochota ke komunikaci s vámi, nebo byste uvítal více impulzů, případně dotazů z jeho strany?

3. Jak podle vašeho názoru vnímají členové sboru vaši podporu a váš zájem o něj?

4. Máte-li určité požadavky na repertoár sboru, vidíte u sbormistra snahu a ochotu k provedení těchto požadavků v rámci možností sboru?

5. Využíváte svého postavení k ovlivnění repertoáru či způsobu hudebního přednesu chrámového sboru?

➤ *Nebo tuto práci necháváte pouze na sbormistrovi?*

➤ *Anebo je vám bližší metoda vznesení požadavku (např. formou „kdyby to takhle šlo, byl bych rád) a uchopení i zpracování ponecháte na sbormistrovi?*

III. Duchovní formace

1. Nabízíte sboru (ať už sbormistrovi nebo zpěvákům) nějaký druh duchovní formace? Praktikujete nějakým způsobem tuto formaci? Pokud ANO, připojte, prosím, stručný popis.

2. Víte o nějaké duchovní formaci, kterou sbor či sbormistr provádí svépomocí?

3. Víte o nějakých duchovních cvičeních, přednáškách či kurzech vhodných k duchovnímu obohacení a zkvalitnění činnosti sboru?

3.1. Vyhledáváte pro ně nějaké a doporučujete je?

IV. Informovanost

1. Podněcujete sbormistra, aby byl v činnosti sboru při liturgii také seznámen s koncilními dokumenty, listy kongregací a apoštolského stolce týkajících se liturgické hudby, případně i chrámových sborů, nebo si shodnost s těmito nařízeními hlídáte spíše sám?

1.1. Pracujete s prohlášeními ČBK či diecézního biskupa, které se týkají liturgické hudby u nás?

2. Čerpáte inspiraci pro práci se sborem ve své farnosti z nějakého periodika, jiné literatury nebo jiného průvodce týkajícího se práce kněze se sborem ve farnosti?

2.1. Znáte a doporučil byste některý z těchto zdrojů?

3. Myslíte si, že informovanost týkající se tématu chrámového sboru, jeho duchovního vedení a vzájemné komunikace je u nás dostatečně podchycena nebo byste uvítal více informací o této problematice? Hodnotíte zpracování tématu duchovního aspektu chrámového sboru, kterému se věnuje má práce, jako pozitivní?

Pokud vás ještě napadá nějaký okruh či postřeh, který v dotazníku nezazněl a považujete jej za důležitý, nebo máte dojem, že některému hledisku nebyl věnován dostatečný prostor, prosím, doplňte jej zde.

Díky za váš čas a ochotu, které si nesmírně vážím.