

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Diplomová práce

TEOLOGIE HUDBY

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Jaroslav Vokoun, Th.D.

Autor práce: Blanka Talířová

Studijní obor: Učitelství náboženství a etiky (kombinované studium)

Ročník: 2.

2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

30. 3 2011

Blanka Talířová

Velice děkuji vedoucímu své diplomové práce doc. Mgr. Jaroslavu Vokounovi, Th.D.
za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Děkuji také PhDr. Ludmile
Peřinové, Ph.D. a Janě Jakešové, se kterými jsem diplomovou práci konzultovala.

OBSAH

ÚVOD.....	- 5 -
1. KRÁSA.....	- 10 -
2. FILOSOFICKÉ ZÁKLADY HUDBY	- 14 -
3. SOUČASNÉ POJETÍ HUDBY	- 17 -
4. HUDBA V TEOLOGII.....	- 20 -
4.1. SVATÝ AUGUSTIN.....	- 20 -
4.2. SVATÝ TOMÁŠ AKVINSKÝ	- 24 -
4.3. Don Saliers: HUDBA A TEOLOGIE.....	- 28 -
4.4. Arthur Peacocke, Ann Pederson: HUDBA STVOŘENÍ.....	- 32 -
4.5. Jeremy Begbie: THEOLOGY, MUSIC AND TIME.....	- 35 -
4.6. Hans Urs von Balthasar: VÝVOJ HUDEBNÍ MYŠLENKY	- 40 -
4.7. Peter Paul Kaspar: MUSICA SACRA.....	- 46 -
5. TEOLOGIE V HUDBĚ	- 52 -
5.1. GREGORIÁNSKÝ CHORÁL	- 53 -
5.2. JOHANN SEBASTIAN BACH	- 55 -
5.3. WOLFGANG AMADEUS MOZART	- 62 -
5.4. ANTONÍN DVOŘÁK	- 65 -
5.5. BOHUSLAV MARTINŮ	- 68 -
5.6. OLIVIER MESSIAEN	- 69 -
ZÁVĚR	- 75 -
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	- 78 -
SEZNAM ZKRATEK	- 81 -

ÚVOD

Člověk, jako jednota duše a těla, jako bytost jedinečná i společenská, pociťuje od svého počátku potřebu rozvíjet se, poznávat, podmaňovat si a zušlechťovat zemi. Touto všestrannou kultivací sebe samého i nejbližšího okolí spoluvytváří kulturu svého národa či skupiny. Nezastupitelný význam kultury zdůrazňuje pastorální konstituce o církvi v dnešním světě *Gaudium et spes*. „*K lidské osobě patří to, že nemůže dospět k pravému a plnému lidství jinak než prostřednictvím kultury, to znamená záměrným rozvíjením hodnot přírody a ducha.*“¹

V tomto kontextu nalézáme hluboký smysl, který nabývají veškeré kulturní činnosti vykonávané s tímto úmyslem. „*Neustále se zvyšuje počet mužů a žen ze všech společenských nebo národnostních skupin, kteří si uvědomují, že jsou tvůrci a původci kultury svého společenství. V celém světě stále roste smysl pro autonomii a odpovědnost, který má krajně velký význam pro duchovní a mravní zralost lidstva. To je ještě zřejmější, máme-li na zřeteli sjednocování světa i úkol, který je nám uložen: abychom budovali v pravdě a spravedlnosti lepší svět. Tak se stáváme svědky zrodu nového humanismu, v němž se člověk definuje především odpovědností za své bratry a za dějiny.*“² Každý člověk, a umělec ještě více, má vznešený úkol přispívat k jednotě světa.

Umění je univerzálním jazykem, který překračuje hranice vlastního národa a může stavět mosty mezi rozmanitými kulturami. Jednota mezi lidmi a v celém světě je však možná jen za předpokladu vzájemné lásky. Láska má původ a naplnění v Bohu. On je dokonalým Umělcem, který inspiruje skladatele, malíře a básníky tohoto světa. „*Křesťané jako poutníci do nebeského města musí hledat a mít na mysli to, co je shůry, tím se však nezmenšuje, nýbrž spíše vzrůstá význam jejich úkolu: usilovat spolu se všemi lidmi o vybudování lidštějšího světa. Tajemství křesťanské víry jim poskytuje vynikající podněty a pomoc k tomu, aby tento úkol plnili s větším zaujetím a především aby*

¹ GS 53 /Člověk, tvůrce kultury/ *Dokumenty 2. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, ISBN 80-7192-467-9.

² GS 55 /Hudba a liturgie/

objevili plný smysl takové činnosti, který by kultuře zajistil vynikající místo v celkovém povolání člověka.“³

Kromě své společenské funkce má však umění ještě další neméně důležité a vznešené poslání, jak naznačuje konstituce *Gaudium et spes*: „*Tím, že se člověk věnuje různým oborům, jako je filosofie, historie, matematika a přírodní vědy, a zabývá se uměním, může velkou měrou přispět k tomu, aby se lidská rodina povznesla k vyšším pojmům pravdy, dobra a krásy a k obecně platnému nazírání, a byla tak dokonaleji osvícena podivuhodnou Moudrostí, která byla u Boha od věčnosti, všechno s ním pořádala, hrála si na okruhu země a bylo jí rozkoší stýkat se s lidmi. Tím se také může lidský duch, více uvolněný z poroby věcí, snadněji povznést k uctívání Stvořitele a k nazírání na něho.*“⁴ Zde se již dostáváme do prvního zřetelného kontaktu s vědou, která je jako první povolána k tomuto úkolu. Ač používá jiné prostředky, snaží se teologie nahlédnout pod roušku nepoznatelného, nevysvětlitelného a porozumět záměru, který má s člověkem jeho Stvořitel. Umění má svůj nejhlubší prvotní a poslední pramen právě v Něm.

Co se umění pokouší ztvárnit a jaký má vztah ke Kristově církvi popisuje *Gaudium et spes*: „*Rovněž literatura a umění jsou svým způsobem velmi důležité pro život církve. Snaží se vyjádřit vlastní podstatu člověka, jeho problémy a zkušenosti získané úsilím o poznání a zdokonalení sebe i světa, chtějí odhalit jeho postavení v dějinách a ve vesmíru, osvětlit jeho bídu i radosti, potřeby i schopnosti a nastínit lepší úděl člověka. Tak jsou s to povznášet lidský život, který vyjadřují mnoha různými formami podle různosti dob a zemí.*“⁵

Vstřícný krok učinila církev po 2. vatikánském koncilu směrem k umělcům, když jim vyjádřila podporu a ocenila jejich práci. „*Proto je třeba se přičinit, aby umělci cítili, že církev jejich práci uznává a aby vešli do bližšího styku s křesťanským společenstvím, náležitá svoboda je jim ovšem ponechána. Ať také církev uzná nové umělecké formy, které vznikají z ducha různých národů a zemí a odpovídají dnešním lidem. Mají-li přijatelný výraz a jsou-li shodné s požadavky liturgie, takže povznášejí mysl k Bohu, ať*

³ GS 57 /Víra a kultura/

⁴ GS 57 /Víra a kultura/

⁵ GS 62 /Soulad kultury a civilizace s křesťanskou vzdělaností/

se jim dostane místa v kostelích. Tak se lépe ozřejmí poznání Boha, hlásání evangelia se stane lidskému rozumu pochopitelnějším a ukáže se, že je jakoby zakořeněno v lidské existenci.“ Jasně je zde vyřčena výzva ke vzájemné spolupráci a dialogu mezi teologií a uměním. Ta může být velmi plodná a povzbuzující, protože jak teologie, tak umění získá oporu a pomocnou ruku na cestě ke svému cíli.

Ještě jasněji, ač se vztahuje obecně na všechny vědní disciplíny, formuloval koncil toto pozvání ke vzájemné spolupráci v závěru 2. kapitoly pastorální konstituce o církvi: *„Teologičtí pracovníci v seminářích a na univerzitách se mají snažit, aby společně pracovali a radili se s lidmi, kteří vynikají v jiných vědách. Teologické bádání ať při hlubokém zkoumání zjevené pravdy neopomíjí spojení s vlastní dobou, aby mohlo pomáhat lidem vzdělaným v různých oborech k plnější znalosti víry. Tato spolupráce bude na velký prospěch při výchově těch, jimž je svěřena posvátná služba: budou tak moci našim současníkům lépe vysvětlit, co učí církve o Bohu, o člověku a o světě, takže přijmou jejich slovo ochotněji.*“⁶

Otázka, zda existuje nějaký vztah mezi teologií a hudbou se zdá být na základě textů konstituce zodpovězena. Obě disciplíny mají svůj původ v Bohu a o NĚm se snaží vypovídat. Teologii zajímá především Pravda jako vlastnost Boha, hudba chce oproti tomu vystihnout Jeho Krásu. A nejsou snad tyto vlastnosti fakticky totožné a nestýkají se nakonec ve vlastnosti Dobra? Připojme ještě citát Hans Urs von Balhasara: *„Slovo a tón jsou si blízké, neboť jsou oba vyjadřovací nástroje, prostředky objektivizace stejného smyslu.*“⁷ Tato práce si klade za cíl hledat konkrétní podobu této vzájemné blízkosti teologie a hudby.

Významné podněty k reflexi a možnosti jejich konkrétního uskutečnění obsahuje dokument 2. vatikánského koncilu týkající se posvátné liturgie Sacrosanctum Concilium. V šesté kapitole hovoří o vztahu liturgie a hudby. Právě v liturgii se projevuje křesťanská víra velmi intenzivně. Liturgie je bohoslužba - služba Boha člověku a člověka Bohu. Dochází tedy k vzájemné interakci. Má v tomto posvátném

⁶ GS 62 /Soulad kultury a civilizace s křesťanskou vzdělaností/

⁷ BALTHASAR, H. U. *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart.* Freiburg: Johanness Verlag Einsiedeln, 1998, s. 8. ISBN 3 89411 346 4.

aktu místo hudební projev člověka? Konstituce o posvátné liturgii o tom říká: „*Církevní hudební tradice představuje nedocenitelný poklad, který vyniká nad ostatní umělecké projevy především tím, že je to bohoslužebný zpěv, vázaný na slova liturgie, a tak tvoří nezbytnou nebo integrující součást slavné liturgie.*“⁸

Sacrosanctum concilium připomíná biblické zmínky o vhodnosti zpěvu, resp. hudby, při oslavě Pána. V listu Efezským píše sv. Pavel: „Plni Ducha zpívejte společně žalmy, chvalozpěvy a duchovní písně. Zpívejte Pánu, chvalte ho z celého srdce.“ (Ef 5,19) A do Kolos Pavel vzkazuje: „Necht’ ve vás přebývá slovo Kristovo v celém svém bohatství: se vši moudrostí se navzájem učte a napomínejte a s vděčností v srdci oslavujte Boha žalmy, chválami a zpěvem, jak vám dává Duch.“ (Kol 3,16)

Církev si své hudební tradice velice cení a není jí lhostejný současný stav hudby provozované při liturgii ani její budoucnost. „*Poklad církevní hudby ať je udržován a pěstován s největší pečlivostí.*“⁹ Jako nejvhodnější hudbu pro liturgii vidí gregoriánský chorál, který je ve své podstatě nejstarším a tradicí rozvinutým zpěvem církve. Uznává ale i jiné druhy hudby, kterou lze důstojně oslavovat Boha při liturgii. „*Církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie. Patří mu tedy při liturgických úkonech - jsou-li jinak stejné podmínky - čelné místo. Jiné druhy liturgické hudby, zvláště polyfonie, nejsou při slavení bohoslužby nijak vyloučeny, jestliže odpovídají duchu liturgických úkonů.*“¹⁰

Každá země a národ má vlastní starou a bohatou hudební tradici. Koncil tuto tradici bere na vědomí a vyzývá k liturgickému uplatnění národního hudebního citění. „*V některých územích, zvláště misijních, jsou národy s vlastní hudební tradicí, ta má velký význam pro jejich náboženský a sociální život. Této hudbě náleží patřičná vážnost a přiměřené místo jak při utváření náboženského citění těchto národů, tak přizpůsobování liturgie jejich národní povaze.*“¹¹

⁸ SC 112 /Hudba a liturgie/ *Dokumenty 2. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, ISBN 80-7192-467-9.

⁹ SC 114 /Péče o liturgickou hudbu/

¹⁰ SC 116 /Druhy liturgické hudby /

¹¹ SC 119 /Národní hudební tradice /

V neposlední řadě se konstituce o posvátné liturgii obrací k hudebníkům, kteří se důležitým způsobem podílejí na liturgii a k hudebním skladatelům. „*Hudební umělci, proniknutí křesťanským duchem, si mají být vědomi svého poslání pěstovat liturgickou hudbu a rozmnožovat její poklad. Měli by tvořit sklady nesoucí pečeť pravé liturgické hudby.*“¹²

Hans Urs von Balthasar o hudbě říká, že jako umění přispívá k informaci o Božském.¹³ Tuto nevtíravou, ale přesto jednoznačnou informaci se snažím ve své práci zachytit. Cestu k jejímu hledání začnu u vnitřní podstaty hudby, která se vztahuje na všechna umění, činí je lidem blízké a oni jsou jí přitahováni. Touto podstatou je krása. Úsudek o kráse měl svůj dlouhý vývoj napříč dějinami a dodnes je předmětem zkoumání, kterým se zabývá samostatný vědní obor - estetika. Proniknutí do problému krásy umožňuje další krok - zabývat se vývojem filosofického chápání hudby, zejména období antického. Poté pokračuji stěžejní částí práce, ve které představím vybrané významné teology a především jejich díla vztahující se k hudbě a teologii. Posledním krokem, který jde ruku v ruce s teoretickými spisy o teologii hudby, je konkretizace teologických myšlenek v hudebních dílech světových i českých skladatelů, z nichž některé představím v závěrečné části práce.

Je nutné udělat apriori jednu důležitou poznámku. Přes sebevětší a sebedůkladnější snahu popsat vztah teologie a hudby zůstáváme omezeni možnostmi našeho jazyka a slovního vyjádření. Pochopení rozumem potřebuje být v této oblasti provázeno pochopením srdcem. A k tomu lze dospět pouze vlastní zkušeností a vnímavým poslechem umělé hudby.

¹² SC 121 /Poslání skladatelů /

¹³ Srov. BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*. s. 14

1. KRÁSA

Dříve než se budeme blíže zabývat hudbou, potřebujeme k jejímu hlubšímu pochopení popsat fenomén, který tvoří jednu z jejích podstatných dimenzí a zároveň je pojmu hudba nadřazen. Je to pojem krása. Co je podstatou krásy a proč něco nazýváme krásným či ošklivým, tím se zabývali již starověcí myslitelé.

Jako první začali filosoficky uvažovat o kráse pythagorejci. Za krásný a prospěšný považovali pořádek a souměrnost. Tyto vlastnosti hledali nejen ve tvarech, ale především v lidské povaze. Ve vesmíru i v člověku nalézali harmonii, kterou vykládali na základě číselných poměrů vycházející při tom z harmonie tónů. Ze souzvuku tónů byla odvozena a vyslovena poprvé estetická zásada jednoty v rozmanitosti.¹⁴

Platón velebil ideu absolutní krásy, která je pouze v geometrických obrazcích, v čistých barvách a v čistých zvucích. Pravdou, krásou a dobrem je přitahována lidská duše. Krásu považoval za abstrakci a rozhodně ji nevztahoval k umění, které pouze imituje ideální realitu.¹⁵ Cesty svých myšlenek při hledání podstaty krásy vyjádřil Platón v dialozích *Ión*, *Hippias větší* a *Faidros*, které byly napsány v různých obdobích jeho života. Věnuje se v nich především umění básnickému. A hledání krásy v dialozích klade do úst svého učitele Sokrata. Platónova koncepce krásna je založena na objektivně idealistickém vysvětlování světa, přírody, společnosti a myšlení. „*Skutečné krásno nehledá na tomto světě, ale mimo něj, ve světě neměnných a věčných idejí... Krásou je podle Platóna idea krásna, která se odráží ve věcech, které označujeme za krásné... Umělec nemůže postihnout krásu samu o sobě, ta je prý dostupná jen filosofovi.*“¹⁶

Aristoteles již bere na zřetel, že umělecká díla poskytují lidem potěšení, estetický požitek. Ani on však nepovažuje krásu za podstatu umění. Krása přírody je podle něj

¹⁴ Srov. SVOBODA, K. Vývoj antické estetiky. In *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. Praha: KLP- Koniasch Latin Press, 1997, s. 27. ISBN 80-85917-34-3.

¹⁵ Srov. CHALUMEAU, J. *Přehled teorií umění*. Praha: Portál, 2003, s. 19. ISBN 80-7178-663-2.

¹⁶ NETOPILÍK, J. Platónovo hledání podstaty krásy. In *Dialogy o kráse*. Praha: Odeon, 1979, s. 222- 223. ISBN neuvedeno.

nadřazena kráse umění. Krása jako vlastnost božského rozumu či prvotní věčné podstaty je pak nejvyšší morální kvalitou.¹⁷

Epiktétos, který se narodil kolem roku 55 ve Frýgii jako otrok, později studoval stoickou filosofii, byl propuštěn na svobodu a v Řecku založil úspěšnou filosofickou školu. Epiktétos o hudbě a učení se jí, ale také o její vnitřní kráse říká: „*Každé umění, když se mu vyučuje, je nudné pro nezasvěcence, který se v něm nevyzná. A přece výtvořiny umění ihned ukazují potřebu, ke které jsou určeny, a většina z nich mívá do sebe i něco lákavého a půvabného... Ještě mnohem více patrné je to v hudbě, neboť jsi-li při tom, když se jí někdo učí, bude se ti tento obor zdát ze všech nejméně zábavný, ale výsledky hudebního umění jsou i nehudebníkům příjemné a na poslech rozkošné.*“¹⁸

Podstatná změna v myšlení, která měla vliv na celé středověké umění, přišla s filosofem Plotinem. Podle něj se umělci neomezují na napodobování toho, co vidí jejich oči, ale uchylují se k týmž příčinám, v nichž tkví příroda. Mnoho obrazů tvoří sami od sebe a jiné, jimž se nedostává dokonalosti, opravují, aby jim dodali krásu. Umělec přetváří hmotu na racionální tvar - krásno. Jediná pravá krása je podle jeho názoru duchovní.¹⁹

Sv. Augustin obhajuje ve svém spisu *De musica* krásu jako *aequilitas numerosa*. Krása je symetrie částí, vyváženou kompozicí, číselnou souměrností.²⁰

Jako samotnou disciplínu zabývající se krásnem vymezil a pojmenoval estetiku roku 1750 až Alexander Gottlieb Baumgarten ve svém spisu *Aesthetica*. Název jeho knihy a od doby jejího sepsání název celého vědního oboru pochází z řeckého slova *aisthétikos* neboli vnímající. Také Immanuel Kant se ve své *Kritice soudnosti* zabývá krásou. Tzv. estetický soud rozděluje na čtyři momenty: kvalitu, kvantitu, relaci a modalitu. Zdůrazňuje prvek vkusu jako schopnost posuzovat krásno, ať přírodní či

¹⁷Srov. CHALUMEAU, *Přehled teorií umění*. s. 21.

¹⁸ S Epiktétem o učení nejen duchovní hudby. *Psalterium*, 2009, roč. 3, č. 4, s. 1.

¹⁹ Srov. CHALUMEAU, *Přehled teorií umění*. s. 21.

²⁰ KARFÍKOVÁ, L. *Studie z patristiky a scholastiky II*. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 212. ISBN 80-7298-057-2.

umělecké. Arthur Schopenhauer později hodlá vytvořit filosofickou doktrínu krásna, „metafyziku krásna“. Předpokládá především nezaujatost. Rozvíjí tři nezávislé koncepce umění: kognitivní koncepce související s teorií kontemplace idejí je doložena výtvarným uměním; etická koncepce vztažená k teorii popření vůle k životu je doložena tragédií; koncepce expresivní související s teorií vůle jakožto věci o sobě je doložena hudbou. Friedrich Nietzsche se Schopenhauerem nechal inspirovat a sám sestavil nejméně čtyři definice umění: kognitivní - umění je extatické poznání hlubokého bytí světa; afektivně-etickou - umění je útěcha, která člověku umožňuje žít dál; ontologickou - umění je jen iluze; kosmologickou - umění je hra, již si svět hraje sám se sebou. Každá definice se pak vztahuje k jinému typu umění.²¹

Krásna však není pouze filosofickým pojmem, ale má blízko také k teologii. Hans Urs von Balthasar o ní říká: „*Naším počátečním slovem je krásna. Krásna je poslední slovo, které si myslící intelekt může dovolit vyslovit. Cesta krásny nás vede k chápání Celku ve zlomku, Nekonečného v tom, co je konečné, Boha v dějinách lidstva.*“ Krásné je stvoření, velice složitý a přece do posledního detailu fungující vesmír, harmonie přírody, souměrnost sněhové vločky, krásný je člověk. „*Krásna je vynikajícím způsobem se projevující struktura věci. Ke krásny věci je třeba, aby její jednotlivé části splývaly v jistých poměrech v jednotný celek, a tato rozmanitost částí soustředěná v jednotě se musí vnímateli jasně jevit, aby je mohl snadno rozpoznávat. Krásno spočívá v celistvosti (úplnosti či neporušenosti), harmonii (souzvuku, souměrnosti neboli správné proporcionalitě) a jasnosti (skvělosti, zářivosti)...*“²² Tento typický charakter krásny si zřetelně uvědomovali již řečtí filosofové, přičemž podotýkali, že skvělost, zářivost a přesvědčivost musí být viděna a uvádí do akce naši způsobilost vidět, potažmo slyšet.

Z krásny stvoření, která je nevyčerpatelným inspiračním zdrojem umělců všech dob, poznáváme, že musí existovat Někdo, kdo je nejkrásnější ze všeho krásného, který může svou krásnu předávat dál. Krásna stvořeného nás přivádí ke Stvořiteli, který je Krásna. Český teolog Tomáš J. Bahounek ve své knize *Krásna a umění Božího lidu* píše: „*Zdrojem krásny, ať v přírodě nebo v umění je řád. Krásno není pouze to, co je*

²¹ Srov. CHALUMEAU, *Přehled teorií umění*. s. 45-56.

²² BAHOUNEK, T. J. *Krásna a umění Božího lidu*. Olomouc: Maticе cyrilometodějská, 1992, s. 5. ISBN neuvedeno.

*uspořádané, ale to, co je způsobilé tímto řádem vynikajícím ve věcech vyvolat v člověku, který jej postřehuje, radost z rozjímání. Krása je transcendentální záležitost, přesahující možnosti smyslů. Smysly je sice možno sledovat krásné věci, ale vlastnost, pro kterou jsou věci krásné – krása - je předmětem pouze rozumového poznání.*²³ Všimněme si obdivuhodné jednoty rozumové a rozum přesahující dimenze, které v sobě fenomén krásy zahrnuje. Stvořitelem byla krása dána stvoření a skrze stvoření poznává a přichází zpět ke svému Stvořiteli, přičemž tato oboustranná vertikála není statickou spojnici mezi božským a lidským, ale je dynamickým osobním vztahem.

*„Je třeba rozlišovat mezi krásnem absolutním, které je cílem metafyziky, a krásnem vnímatelným smysly, které je nedokonalé. Pojmy krásy a dokonalosti jsou objektivně totožné. Rovněž pojmy krásy, pravdy a dobra jsou věčně totožné, i když se logicky liší. Krása je věčně sice totéž co dobro či dokonalost věci, jenže musí to být taková dokonalost, že svou strukturou uchvacuje člověka, upoutává jeho smysly i mysl, vyzářuje svým souladem a tento soulad vzbuzuje v lidské duši zálibu.*²⁴ Tato slova, jejichž obdobu (idea krásna) nalezneme již v myšlení Platónově, opět podvědomě odkazují naši mysl na božské vlastnosti - Dobro, Lásku a Krásu.

Bahounek dále vysvětluje, jak spolu souvisí harmonie a láska lidského ducha ke kráse a k dobru: *„I relativní úplnost věcí a vzájemných vztahů, zvláště jde-li o člověka, má harmonickou úměrnost částí k celku, takže celek jasně vyniká a či vyzářuje. Souměrnost částí k celku, vyrovnanost jejich vztahů dává vzniknout jasně vynikající struktuře. Proto objektivní krása je jasně vynikající struktura věci. Lidský duch, příbuzný harmonii a řádu, má zálibu v souměrnosti, uspořádanosti a dokonalosti struktury. Jasně vynikání takové struktury věci v něm nutně vzbuzuje zálibu. Jak smyslovým vnímáním, tak intelektem vniká do řádu a harmonie. Podle stupně rozvoje duševních schopností pro vnímání řádu a souladu celku, pro vnímání jasně vynikající struktury celku, dospívá člověk k zálibě v kráse, k lásce ke kráse a k jejímu novému zakoušení, věčně je totiž totéž co dobro.*²⁵ Toto pojetí má blízko ke vztahu pravdy, krásy a dobra u Platóna a k Aristotelově vyjádření krásy lidského těla, která tkví v proporcích jeho jednotlivých částí.

²³ BAHOUNEK, *Krása a umění Božího lidu*. s. 7.

²⁴ Tamtéž, s. 6.

²⁵ Tamtéž, s. 6.

Bylo by mylné domnívat se, že krása v duchovním chápání je spjata pouze s profánní estetikou. Duchovní krása, kterou se často inspiruje umění, vychází z Boha a je úzce spjata s láskou, dobrem, pokorou, s obětí a dalšími ctnostmi.

*„Je v světě krása jediná.
Nejsou to bohové Hellady
Neb snění o milování,
Nejsou to mohutných hor řady
Ani moře a vodopády
Či pohled žen, jenž dojíká.
Je v světě krása jediná-
Kristova láska, utrpení,
On sám na kříži zkrvavený
A za nás ukřižovaný.“²⁶*

2. FILOSOFICKÉ ZÁKLADY HUDBY

Původ slova hudba (hovorově muzika) nalézáme v jeho řeckém ekvivalentu μουσική, jehož slovo tvorný základ tkví ve slově μουσα. Múzy byly v řecké mytologii dcery nejvyššího boha Dia a bohyně paměti Mnemosyné. Bylo jich devět a byly považovány za bohyně všeho umění. Pojem μουσική použil poprvé Pindaros ve významu zpodstatnělého adjektiva τέχνη μουσική neboli múzické umění. V antickém vzdělávacím systému byl kladen důraz na tělesně- duševní rozvoj člověka. K otužování těla sloužily sportovní disciplíny reprezentované Gymnastikou; Múzické v sobě zahrnovala obory potřebné ke vzdělávání ducha, tedy čtení, psaní, zpěv, hru na lyru a také všechny disciplíny pozdějších Artes liberales, svobodných umění.

Z tohoto širokého pojetí postupem času vykrystalizovaly dva užší významy slova múzické. Múzické bylo chápáno jednak jako sjednocující pojem pro básnictví, tanec a hudební umění, které mezi sebou pojil rytmus, druhý význam spočíval v múzické jako

²⁶ BALMONT, K. D. In *Modlitby básníků*. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1992, s. 147, ISBN 80-85527-13-8.

teorii zvuku jako matematické disciplíně vedle aritmetiky, geometrie a astronomie. Tato čtveřice se ve středověku stala základem kvadrivia svobodných umění. Múziké tedy v sobě zahrnovalo dvojí význam - múzickou činnost a praxi hudebního umění na jedné straně a nauku o harmonii jako filosofii a teologii akustiky na straně druhé. Když byly tyto dva významy odděleny, získalo múziké jako hudební umění v prvním a trvalém vzdělávacím systému také ontologické základy. Obě formy múziké se vzájemně nezbytně doplňovaly. Praxe jako umění zahrnovala vědění, matematická teorie se zabývala také praxí.²⁷

První filosofií hudby nebyla estetika, ale metafyzika akustiky a terapeutická, etická, pedagogická a politická teorie. Pythagoreismus ovlivnil dnešní vnímání hudby jako celku, který je založen na vzájemných konsonancích a disonancích tónů. Vztahům mezi konsonancemi položili pythagorejci za základ jednoduché vztahy číselné. Znějící hudba pro ně byla potvrzením jejich ontologie: Bytí věcí a světa je harmonie, sjednocení rozděleného, a tato harmonie je vztah čísel. A na tomto vztahu čísel byla hudba zdůvodněna jako matematická nauka; stejně jako aritmetika, geometrie a astronomie měla i ona za svůj předmět čísla a harmonii, principy kosmu. Ještě v 18. století znal zakladatel estetiky Alexander Gottlieb Baumgarten tuto rozšířenou definici hudby: Ontologie, nakolik se zaobírá uspořádáním bytí, se nazývá „musica philosophica“.

Na toto pojetí hudby navázal platonismus. Platon sám ovšem pojem hudby nepoužíval v tomto smyslu. Nauka o harmonii patřila mezi čtyři Mathemata, která se od tématu vzniku duše přiklonila k problematice jejího bytí a tak připravila dialektiku. Hudba jako teorie slyšitelných pohybů je spřízněna s astronomií, která se zabývá viditelnými pohyby nebeských těles. Obě disciplíny překračují smyslový svět a mají ve svých základech číselné principy. Platonovo pojetí múziké jako praktického hudebního umění je zaměřeno především kulturně-kriticky a eticko-politicky. Podle jeho názoru moc hudby utváří morálku člověka, stejně jako ji na druhou stranu ohrožuje.

Oproti starším uměním entusiastických rapsódů a novějším, která sloužila pouze zábavě a povyražení, požaduje Platon po múziké mravní, srozumitelný smysl, který byl charakteristický pro logos. Každá harmonie představuje určitý ethos, duševní postoj

²⁷ GRÜNDER, K., RITTER, J. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, s. 242. ISBN neuvedeno.

a přesvědčení, který znějící múziké posluchači vstíjí. Proto Platon zkoumajíc a kriticky hodnotíc hudební tradici vylučuje škodlivé hudební nástroje a druhy a určuje, která hudba slouží jeho ideálu. Hudební *voμos*, tradovaný způsob, musí být zachováván stejně jako státní zákon. Mravní múziké vychovávala dobrého občana a upevňovala mravnost ve státě, protože rytmus a harmonie pronikají do nejniternějšího místa duše a nejvíce ji dokážou uchvátit. Platon proto použil pythagorejské vysvětlení, že pohyb duše koresponduje s pohybem hudebním.²⁸

Na rozdíl od Platonova naléhání na etickou funkci hudby, Aristoteles se zaměřuje na zkušenost a skutečnou hudební praxi. Otevírá tak prostor novým tendencím, které se navracejí k pythagorejčům a rozšiřují jejich hudební názor. Již v samotném užívání určitých slovních výrazů je Aristoteles modernější. Rozlišuje pojetí múziké jako jednoty od pohybu, tón od slova. Jako múziké nazývá pouze hudební umění - zpěv, instrumentální hru a jejich spojení. Ale i pro Aristotela patří múziké ještě do oblasti praktické filosofie. Hudební „výcvik“ má několik významů. Pomáhá utvářet mravní charakter občana, očišťuje od vášní, ale je také důležitou součástí hry a zábavy a smysluplnou náplní volného času. Každý typ hudby tímto získává na užitečnosti a liší se podle svého účelu. Na krásu mravní hudby má být posluchač vědomě zaměřen a má ji správně zhodnotit. K tomu sloužila hudební pedagogika, která uschopňovala k erudovanému vnímání a poslouchání hudby. Vzniká tak nové postavení hudebního myšlení, a sice hudební věda, která se podstatně soustředí na oblast hudby a jejích základních prvků.²⁹

Říman Boëthius se stal zakladatelem teoreticko-filosofického způsobu uchopení hudby ve středověku (tzv. *musica theorica*). Napsal významný traktát *De Musica*.

Boëthius formuloval tři typy hudby: *musica mundana* (hudba světa, přírody), *musica humana* (hudba lidí, harmonie duše a těla) a *musica instrumentalis* (hudba v užším smyly, tedy umělecky tvořená lidmi). Klade důraz na provázanost a vzájemnou podmíněnost hudební teorie a praxe.

²⁸ GRÜNDER, RITTER, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. s. 243-244.

²⁹ Tamtéž, s. 244.

Hudba nabývala svého významu také v církevním prostředí a teologie toto její postavení posilovala. Církevní otcové spatřovali ve zpěvu žalmů obraz zpěvu andělů a očišťování duše, aby v ní mohl působit Duch svatý. Vedle filosofie hudby se tak začala rozvíjet teologie hudby.

3. SOUČASNÉ POJETÍ HUDBY

V současných hudebních slovnících je hudba definována různým způsobem a je na ní nahlíženo z vícera hledisek.

„Hudba jest umění v podstatě citové, nedeskriptivní, jež své umělecké projevy vytváří z pohyblivého a plynoucího materiálu tónového a právě touto svou pohyblivostí liší se ode všech umění statických, výtvarných.“³⁰

Hudba je druh umění, v užším smyslu je druhem tzv. krásných umění s prvořadou estetickou funkcí. Tato umění se tradičně dělí následovně:

1. prostorová = výtvarná (malba, kresba, sochařství, architektura,...)
2. časová = múzická (poezie, beletrie, hudba, rétorika,...)
3. časově - prostorová (drama, opera, balet, film,...)³¹

„Hudba je umění, které tvoří svá díla z tónů a zvuků. Jako básnictví a umění pohybové, mimika a tanec, uskutečňuje se hudba v časovém postupu a je tedy pravým opakem umění prostorových, výtvarných, ačkoliv také s nimi, zvláště s architekturou, má ne jeden společný rys. Nemá sice pojmové určitosti slovesných umění, ani výtvarnické názornosti, zato vyniká šíří a intenzitou výrazu. Nelíčí a nevyobrazuje, nýbrž přímo vzbuzuje duševní stavy.“³²

³⁰ BALTHASAR, V. *Hudební slovník obsahující české i cizojazyčné odborné výrazy hudební*. Praha: Mojmir Urbánek- Mozarteum, 1921, s. 33. ISBN neuvedeno.

³¹ Srov. LINKA, A. *Kapitoly z muzikoterapie*. Rosice u Brna: Gloria, 1997, s. 21. ISBN 80-901834-4-1.

³² *Pazdírkův hudební slovník naučný*. Brno: Ol. Pazdírek, 1929, s. 158. ISBN neuvedeno Brno: Ol. Pazdírek, 1929, s. 158. ISBN neuvedeno.

Nežřídka se v definicích hudby setkáme s pokusy o vyjádření jejího dvojího charakteru - racionální dimenze, která se týká především kompozice a vlastní struktury hudebních skladeb, a dimenze iracionální, rozum přesahující, ve které tkví její nejhlubší slovy nevyjádřitelná podstata.

„Hudba obsahuje dva prvky: akustický materiál a duchovní myšlenku. Obojí nestojí jako forma a obsah izolovaně vedle sebe, nýbrž se v hudbě spojuje do uceleného tvaru...

Jelikož se hudba realizuje zvukem, je nejpřiměřenější interpretací hudby interpretace znějící. Smyslový a duchovní prožitek hudby se stupňuje spojením emocí, fantazie a síly zážitku.“³³

Hudební myšlenka se nedá vyjádřit slovy, ale je schopna ve svých jednotlivých složkách (melodie, rytmus, forma,...) nést mnoho obsahů, které mohou být slovy nevyjádřitelné. Hudba má přístup do takových zákoutí lidské duše, kam se jiný prostředek nedostane.

Hudba má své specifické psychosociální funkce, které lze rozčlenit do čtyř základních skupin:

1. dimenze rituálního působení hudby: spojování hudby s rity a kultury (přírodní náboženství; liturgická hudba jako gregoriánský chorál atd.; hudba spojená se světskými obřady, např. s promocí, s občanskou svatbou, s folklórními obřady, symbolickým užíváním státní hymny; patří sem ale i tzv. „novodobé kultury“ megakonzerty tzv. hvězd spojené s kultem hudebníka přinášející recipientům zvláštní prožitek,...)
2. dimenze terapeutického působení hudby: nejedná se pouze o cílené muzikoterapeutické procesy v medicínské, psychiatrické, psychologické klinické praxi, ve speciální pedagogice apod., ale i o využívání reprodukované či živé hudby v kontextu péče o vlastní dušení hygienu (návštěva koncertů za účelem odreagování, relaxace s hudbou apod.)

³³ MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 11. ISBN 80-7106-238-3.

3. dimenze výchovného a vzdělávacího působení hudby: zabývá se jí hudební pedagogika a psychologie; uvnitř některé hudby lze objevit etickou hodnotu, hudba má moc člověka formovat, mravně kultivovat, vychovávat i vzdělávat
4. dimenze estetického působení hudby: je postavena na prožitku pocitu „krásna“, jedná se však o vysoce individuální záležitost, závislou na individuálním vkusu, preferenci určitých hudebních žánrů, kdy se umělecká hodnota skladby nemusí vždy rovnat estetické hodnotě (např. i hudba amatérsky podaná může u některých recipientů vyvolat estetické zážitky, přestože umělecká hodnota nebude vysoká a platí to i naopak)³⁴

Uvedené základní dimenze se mohou různě překrývat a doplňovat. Například při bohoslužbě bude gregoriánský chorál mít funkci rituální, současně ovšem i funkci estetickou i etickou, a v případě využití v rámci psychohygieny (domácí poslech s relaxací apod.) i terapeutickou... Při koncertu Scholy gregoriany Davida Ebena bude mít gregoriánský chorál funkci estetickou, při poslechu v rámci výuky dějin hudby na konzervatoři též funkci výchovně-vzdělávací (obraz kompoziční techniky a náboženského myšlení své doby),... Vždy záleží na specifické situaci užití díla.³⁵

Na základě historického vývoje pojmu hudba a jeho současných definic, lze podtrhnout tři výrazné a důležité prvky, které hudba nese: Hudba je umění vycházející a zároveň působící na *emoce* člověka. Hudba je chápána ve spojitosti se společenstvím, má tedy svou *sociální dimenzi*. Hudba je nositelem duchovní myšlenky a jako taková má tedy svůj *duchovní rozměr*.

³⁴ Srov. PEŘINOVÁ, L. Nepublikované přednášky z Úvodu do hudební psychologie a muzikoterapie, České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity, 2007.

³⁵ Srov. tamtéž.

4. HUDBA V TEOLOGII

V současné době nacházíme teology, kteří se ve svém myšlení a bádání zaměřují na vztah umění a teologie. Ve svých dílech docházejí k zajímavým podnětným záměrům. „*Od svých počátků směla hudba - jako většina umění - být postavena do vztahu k náboženství. Aniž by proto musela být každá hudba zároveň náboženská hudba (v užším smyslu). Avšak vztah mezi hudbou a náboženstvím nebyl navzdory mnoha zakalením a konfliktům nikdy rozbit. A snad také vůbec být nemohl. Podobně jako náboženství se snaží hudba přiblížit nevyslovitelnému. Beze slov- ale přece jinou řečí, řečí zvuků.*“³⁶ Zájem teologů a křesťanských myslitelů o hudbu však není nový. Podnětné myšlenky týkající se vztahu teologie a hudby nalezneme již u starověkých velikánů, jako byl sv. Augustin či Boethius. V následující kapitole se budeme vybranými teologickými díly a myšlenkami zabývajícími se uměním a hudbou podrobněji zabývat.

4.1. SVATÝ AUGUSTIN

Augustinův zájem o hudbu se odráží v jeho spisu *De musica*. Původně zamýšlel sepsání ucelené řady o svobodných uměních, k tomu ale nakonec nedošlo. Také pojednání *De musica* je nedokončené. Kromě šesti knih o rytmu, mělo zahrnovat ještě šest knih o melodii. Toto dílo začalo vznikat již před Augustinovou konverzí ke křesťanství, ale Augustinova práce na něm pokračovala po zásadní proměně jeho života. Tato proměna se v díle odráží patrným vývojem jeho myšlení, které se přesunulo od filosofie hudby k teologii hudby. *De musica* nám ukazuje, jak Augustin transformuje Pythagorovu a Platonovu ideu hudební matematiky v prostředek vyjádření křesťanského myšlení. Ve svých číselných spekulacích o metrice je pravděpodobně inspirován Nikomachem z Gerasy. Augustinův spis je rozvržen jako cesta „od viditelného k neviditelnému“.³⁷

³⁶ KASPAR, P. P., *Musica sacra: Das grosse Buch der Kirchenmusik*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1999, s. 7. ISBN 3-222-12738-7.

³⁷ KARFÍKOVÁ, L. *Studie z patristiky a scholastiky II*. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 206-207. ISBN 80-7298-057-2.

„V úvodu svého spisu Augustin definuje ‚hudbu‘ jako *bene modulandi*, dále se zabývá číselnou strukturou rytmických pohybů a metra, popisem a definováním rytmu (pro který je typické pokračování pravidelného pohybu bez pevného ukončení), metra (které je charakterizováno určitou vymezenou strukturou) a verše (který je navíc rozdělen cézurou), dále jednotlivými typy metra i verše. Teprve poslední šestá kniha přináší oproti obvyklým pojednáním o *metrice cosi* nečekaného, totiž poměrně podrobnou analýzu lidského vnímání a jednání, která je založena na pojmu ‚*numerus*‘ (rytmus, proporce, struktura) v jeho filosofickém i biblickém smyslu a která chce čtenáře prostřednictvím výkladu o smyslově zachytitelném rytmu přivést k Bohu jako základu všeho uspořádání.“³⁸

„*Numeri sonantes*“ nazývá Augustin smyslově zachytitelnou strukturu toho, co vnímáme. Tyto „*numeri sonantes*“ vycházejí z vnějšího zdroje jako „*numeri progressores*“ a způsobují buď potěšení, nebo obtíže. Dochází k tzv. tělesnému afikování, za které odpovídají „*numeri occurrentes*“. Podle „*numeri judicionales*“, které nejsou konstituované, a tedy věčně pak dochází k poměřování souladu či nesouladu s „pohybem“ či „jednáním“ duše. „*Numeri recordabiles*“ umožňují duši zpřítomnit si ve své fantazii verše či melodii, které nejsou vyvolány aktuálním působením výše popsaných „*numeri*“. Rozpoznávání číselné struktury a její poměřování s „věčnými čísly“ je podle Augustina základem vnímání. Afektivní, neracionální prvek, který rozhoduje o tom, zda je vjem posuzován jako příjemný či nepříjemný, nazývá „*numeri sensuales*“.³⁹

To, co milujeme na číselné smyslové struktuře je „*aequalitas*“ (souměrnost, shoda). Toto tvrzení dokazuje Augustin mnoha příklady symetrie řeckých veršů. Souměrnost částí, vyvážená kompozice, číselná symetrie, to je základem krásy. „*Každá souměrnost či shoda, propůjčující celku jeho vnitřní jednotu, se tak jeví jako obraz dokonalé sebetotožnosti jednoty, jako její rozvinutí do číselných poměrů.*“⁴⁰ Intenzita tónu při poslechu či světlo a barevnost při vidění musejí ovšem odpovídat naší citlivosti. „*Metrická poezie či symetrická kompozice nás podle Augustina těší, protože v ní nacházíme touž pravidelnost a proporcionalitu, touž intenzitu a sílu, jaká je vlastní naší duši a na niž je citlivost naší duše připravena - nakolik se duše vztahuje k věčným*

³⁸ KARFÍKOVÁ, *Studie z patristiky a scholastiky II.* s. 207-209.

³⁹ Tamtéž, s. 209-210.

⁴⁰ Tamtéž, s. 213.

numeri judiciales, které v ní v podobě numeri sensuales vyvolávají zalíbení ve smyslově prostředkované pravidelnosti a přiměřenosti.“⁴¹ I naopak platí, že umělci tvořící své dílo se řídí podle určitých „numeri“ a snaží se ztvárnit strukturu přítomnou v sobě samém, kterou Augustin nazývá „numeri rationales“. Do přírody jsou vloženy „numeri locales“, tj. dimenze a formy, které rozvíjí v pravidelném časovém průběhu, tj. „numeri temporales“. Umění tedy v tomto ohledu přírodu napodobuje.⁴²

„Teprve to je plný smysl Augustinovy aequalitas numerosa: nejen symetrická výstavba uměleckého díla, nýbrž také shoda této symetrie se strukturou lidské duše - nejen duše tvůrce, ale také posluchače a pozorovatele -, která díky svému zakotvení ve věčných numeri judiciales zároveň odpovídá i struktuře veškerenstva. Každá lidská činnost je tak odkrýváním věčné zákonitosti, kterou duše nachází sama v sobě i v oblasti smyslovosti a kterou nově nechává platit ve svých výtvorech.“⁴³

Poslední metafyzicko-teologické zdůvodnění této aequalitas nachází sv. Augustin v jejím zakotvení v dokonalé vnitrobožské rovnosti Syna Otci. Vytváří analogii mezi vyrovnaností hudební (numerické) harmonie a vyrovnaností Boha, ve kterém je sama dokonalost konsonance a harmonie. Silou této analogie napomáhá duši v její konverzi od věcí přirozených k věcem duchovním. Augustin zastává názor, že hudba může být autonomní cestou k nebi.

Hudba má pro něj důležitý význam v oblasti epistemologie, ale hlavně v životě víry. Popisuje účinky hudby na jeho mysl, tělo a duši. Cítil se „být trhán“ mezi silným, zapalujícím prožitkem hudební krásy na jedné straně, a doktrínou slov a jejich zákonitou prvořadostí na straně druhé. Augustin doznává, že se nelze jednoduše rozhodnout mezi těmito dvěma stranami. Hudba je pro něj nepostradatelná, ale nebezpečná, protože se snadno obrátí do sebe a stane se objektem modlářství.⁴⁴

Augustinovou teologií hudby se v současnosti věnovala také Catherin Pickstocková, která se řadí ke směru tzv. radikální ortodoxie. Své názory prezentovala

⁴¹ KARFÍKOVÁ, *Studie z patristiky a scholastiky II.* s. 214.

⁴² Tamtéž, s. 212-214.

⁴³ Tamtéž, s. 215.

⁴⁴ Srov. MAAS, S. The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen. In *Aquinas as authority. A collection of studies presented at second conference of the Thomas Instituut te Utrecht, December 14-16, 2000.* Utrecht: Peeters Leuven, 2002, s. 318- 319. ISBN 90-429-1074-7.

v příspěvku *Music, Soul, city and cosmos after Augustin*. „V řádu vzdělanostních disciplín platónsky vzestupně vedoucích k Bohu abstrakcí od materiálního má hudba jako vysoce abstraktní netělesná disciplína důležité místo v tzv. kvadriviu, ač se samozřejmě s ostatními třemi, které spolu s ní tvoří matematiku (tj. aritmetikou, geometrií a astronomií) zčásti překrývá, zejména s astronomií jako lidskému uchu neslyšitelnou „hudbou sfér“. Sama hudba je pak ještě tvořena tripartitou *musica mundana* čili harmonie světa, *musica humana*, vztahující se k harmonii duše a těla, a konečně *musica instrumentalis*, jejímž předmětem je napětí struny, vlnění vody, nádechy a výdechy plic a úderý bicích. Tato hudební měření Augustin aplikoval na vztahy uvnitř Trojice, a tak nikoli aritmetika, ale *musica* se stala disciplínou teologii nejbližší.“⁴⁵

Jaroslav Vokoun poukazuje ve své knize *Naslouchat teoložkám* na to, že harmonie je podle Pickstockové zcela charakteristická pro evropskou hudbu a odlišuje ji od hudby Dálného východu. Řecké, tj. evropské pojetí harmonie se vyznačuje napětím mezi prostorovostí a časovostí. „Gregoriánský chorál sice postavil jako normu časovou, horizontální dimenzi, ale nakonec, také díky teologům jako Jan Scotus Eriugena, se prosadila i druhá, prostorová, vertikální dimenze a polyfonie byla přijata jako hudební výraz křesťanského pojetí věčnosti.“⁴⁶ To, co je v harmonii zcela zásadní a co má společné s trinitární teologií je relacionalita, tj. vzájemné vztahy mezi jednotlivými současně znějícími tóny.

Zajímavá je Augustinova analogie, kterou Pickstocková uvádí, mezi cézurou a teologickým *creatio ex nihilo*. „Ve vesmíru takto stvořeném je střídání hlasu/tónu a ticha manifestací střídání povstávání bytí a upadání do nebytí. Na rozdíl od pythagorejsko-platónské ontologie tak ‚nic‘ získává ontologickou roli a není jen chaosem, nad nímž stojí řád čísel.“⁴⁷ Na tvoření nového je člověku dána možnost participace, která je pro něj podle Pickstockové zcela zásadní. Spásu pak spatřuje stejně jako sv. Augustin v tom, že každé stvoření má své bytí na svém místě a ve svém čase.

⁴⁵ VOKOUN, J. *Naslouchat teoložkám*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010, s. 128-129. ISBN 978-80-7325-228-1.

⁴⁶ Tamtéž, s. 129.

⁴⁷ Tamtéž, s. 129-130.

„Nejen vesmír, i lidská duše je hudební skutečností s hudební proporcí k tělu a ke světu. Tělo je hudebním nástrojem duše. Umožňuje jí společenskou, politickou dimenzi. Harmonie s Bohem je nemožná bez harmonie se světem, bez sdílení této harmonie láskou k bližnímu.“⁴⁸ Nabízí se opět obdivuhodná paralela s hudební kompozicí. Pokud má být skladba smysluplná, a tedy krásná, je nutná vhodná horizontální návaznost tónů, tedy melodická linie. Za tohoto předpokladu je možné tvořit i libozvučnou harmonickou, tj. vertikální, dimenzi skladby a vyjádřit jednotou hudebního díla přesvědčivě hudbu přesahující myšlenku. Samotná harmonie bez melodie zůstává prázdná a nevěrohodná.

Dále Jaroslav Vokoun upozorňuje na Pickstockové chápání disonance, která neoddělitelně patří k lidské zkušenosti. Opět vychází z Augustinova pojetí. Disharmonie je především Kristovo utrpení, jedině to nám však umožňuje pravdivě „souznět“ s padlým světem a s trpícím jedincem. Říká, že harmonie je zde možná pouze jako průchod Kristovým křížem. Podobně nahlíží i na lásku k bližnímu, která spočívá ve sladění našeho rytmu s rytmem jemu vlastním.

V závěru zamyšlení nad teologicko-hudebním spisem Catherin Pickstockové klade Jaroslav Vokoun závažnou otázku, v čem tkví vlastní podstata a cíl teologie hudby. Možné řešení nachází v hudbě jako metaforickém vyjádření teologie.⁴⁹

4.2. SVATÝ TOMÁŠ AKVINSKÝ

Tomáš Akvinský je považován za autora čtýřných hymnů (Pange lingua, Sacris solemniis, Lauda Sion, Panis angelicus), i když dnes je jeho přímé autorství zpochybňováno. Tyto hymny jsou dodnes v katolické církvi zpívány a staly se tzv. cantem firmem (vůdčí melodií) mnoha skladeb zejména renesanční polyfonie a podobným způsobem se uplatnily ve varhanních chorálních předehrách 17., 18. i 19. a 20. století.

⁴⁸ VOKOUN, *Naslouchat teoložkám*. s. 130.

⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 131.

Není ani jisté, jestli je Tomáš Akvinský autorem pojednání *De arte musica*, které je mu připisováno, ale systematicky se tématem hudby zabývá v *Teologické Summě*. Na hudbu nahlíží jednak z filosofického, jednak z teologického pohledu. V prvním případě upozorňuje na číselné až matematické základy a vztahy v hudbě. Ve druhém případě odkrývá podstatu hudby v božské liturgii.

Jeho filosofie hudby navazuje na tradici Augustina, Boethia a Cassidora. Jeho filosofie hudby se drží antického chápání hudby jako božského principu uspořádání kosmu, ale na konec je filosofie hudby podrobena teologii hudby. V teologii sv. Tomáše Akvinského hudba ztrácí svou autonomitu a stává se nástrojem duchovního života, „služkou slova“. Oceňuje její citovou hodnotu stejně jako její numerickou strukturu, ale na konci dodává, že je důležitější vědět, proč se v kostele zpívá, než co přesně se zpívá. Hudba postupem času ztratila svou privilegovanou funkci „mostu“ mezi svobodným uměním a teologií jakožto nejvyšší vědou a stala se „pouhým“ praktickým uměním.⁵⁰

V Tomášově myšlení nehraje hudba dominantní roli, ale v mnohých svých spisech se jí různými aspekty dotýká. Zabývá se zejména čtyřmi otázkami: „*Je hudební výkon a projev dobrý pro člověka? Je hudba vhodná ke mši a k oslavě Boha? Je hudba metafyzicky dobrá a krásná? Je hudba schopná vést člověka k Bohu?*“⁵¹ Siglind Bruhn ukazuje, že Tomáš připouští „*delactatio*“, tj. estetické potěšení plynoucí z harmonie, proporce a konsonance. Toto potěšení může být jak duchovní, tak citové. Vnitřní přirozenost hudby dokáže přivolat do duše hudebníka a posluchače harmonii a jas. Zatímco citové potěšení je integrální součástí hudebního zážitku, duchovní požitek je svou přirozeností metafyzický. Zde ovšem sv. Tomáš varuje: „*Hudební nástroje totiž spíše ducha vedou k potěšení, než aby se jimi vytvářelo uvnitř dobré uzpůsobení. Ve*

⁵⁰ Srov. MAAS, *The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen*. s. 317- 320.

⁵¹ BRUHN, S. *Traces of a Thomistic De musica in the Compositions of Olivier Messiaen*. In *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 11/4 [online]. St. Paul: Center for Catholic Studies at the University of St.Thomas, 2008. Dostupné na WWW: http://www.stthomas.edu/cathstudies/logos/archives/volumes/11-4/11_4_Article.pdf.

Starém zákoně však se užívalo takových nástrojů proto, že lid byl spíše tvrdý a tělesný, takže potřeboval povzbuzování takovými nástroji... ⁵²

Na druhou stranu schvaluje Tomáš zbožné zpěvy, když říká: „*Chvála hlasem je nutná na to, aby cit člověka byl povzbuzen k Bohu. A proto, cokoliv může být k tomu užitečné, bere se vhodně k božským chválám... A proto zdravě bylo ustanoveno, aby k božským chválám byly brány zpěvy, aby duše slabých byly více povzbuzovány ke zbožnosti.*“ ⁵³ Hodnotu hudby spatřuje v její fyzické přirozenosti a metafyzických vlastnostech. Hudba podle něj existovala nejprve v metafyzickém světě, dlouho před tím a nezávisle na tom, zda byla slyšena jako zvuk.

Hudba má velmi blízko ke kráse jako takové. O ní sv. Tomáš píše: „*Krása má podobnost s vlastními Synovými. Neboť ke kráse se vyžaduje trojí. A to, nejprve neztenčenost čili dokonalost: neboť která jsou ztenčena, tím samým jsou škaredá. A náležitá úměrnost čili soulad. A opět jasnost: proto se krásnými nazývají ta, která mají zářivou barvu. - Tudíž, co do prvního, podobnost má s vlastním Synovi, pokud jest Synem, majícím v sobě vpravdě a dokonale přirozenost Otcovu.*“ ⁵⁴ Siglind Bruhn poukazuje na tyto konkrétní vlastnosti v hudbě - úměrnost, čili vzájemné proporce jsou základní složkou melodie, rytmu, harmonie a hudební formy, jasnost pak považuje za zcela zásadní, přičemž v Tomášově pojetí je chápána jak fyzicky, tak metafyzicky. ⁵⁵

Myšlení sv. Tomáše Akvinského ovlivnilo rozsáhlé hudební dílo francouzského skladatele 20. století Oliviera Messiaena, který Summu Theologicu studoval po celý život. „Používal“ hudbu jako „jazyka“ shodného s Tomášovými teoretickými názory. Nejranější příklad, který explicitně odkazuje na Akvinského, se nachází v úvodním textu k partituře Tří malých liturgií. Poprvé však Tomášovy texty používá v oratoriu La Transfiguration de Notre- Seigneur Jésus- Christ. Příběh Proměnění Páně je zde vyprávěn na základě textů z Matoušova evangelia, ale jsou zde citovány také výňatky z Knihy Moudrosti, žalmy, liturgické texty a také text z Akvinského 44. quaestio:

⁵² ST II-II, q. 91 a. 2 ad 4 [online]. Olomouc: Krystal, 1937. Dostupné na WWW:

<http://www.krystal.op.cz/sth/sth.php?&A=1>.

⁵³ ST II-II q. 91 a. 2 co. [online].

⁵⁴ ST I q. 39 a. 8 co. [online].

⁵⁵ Srov. BRUHN, *Traces of a Thomistic De musica in the Compositions of Olivier Messiaen*. [online].

„Zdalipak byla výpověď Otcova hlasu řkoucí: ‚Toto je můj milovaný Syn‘ vhodně slyšena.“ Častěji používá Messiaen jeho náboženská čtení k zaostření mysli na zvláštní téma. Obvykle se při tom snaží zachovat toto zaostření, když používá text nebo jeho část jako motto. Motto má navozovat mnoho otázek, které umocňuje blízké sepjetí a vztah mezi textem a hudbou, obsahem a formou, teologií a hudbou.⁵⁶

Sander van Maas vzpomíná Messiaenovu oblíbenou frázi, která pochází od sv. Tomáše Akvinského: Bůh nás oslňuje nadbytkem pravdy. Vztahuje se ke středověké teologii světla. Skladatel ji použil v mnoha variacích doslovně nebo hudebně ztvárněnou např. barevnými akordy v *La Transfiguration*, použitím polyfonních ploch ptačího zpěvu v *Chronochromie* či ohlušujícími údery tam-tamů v *Et expech resurrectionem mortuorum*. Ideál světla můžeme rozpoznat v Messiaenově způsobu používání melodie, blokové formy a lineární struktury, což odpovídá středověkému teologickému upřednostňování monodického zpěvu. Zvláštní pozornost věnuje hudebnímu vyjádření aleluja, který je archetypem jasnosti, beztlíže čilosti. Tyto prvky vztahuje k Akvinského analýze jasnosti a čilosti vzkříšených těl. „*Když nás Bůh oslňuje přemírou své Pravdy, Messiaenova průzračně zabarvená okenní skla nás oslňují přemírou barev Světa.*“⁵⁷

V některých Messiaenových kompozicích lze nalézt scholastickou utkvělou myšlenku potřeby dělení, třídění a uspořádávání pojmů. To je patrné z jeho obsáhlých „katalogů“ (např. *Catalogue d’oiseaux*), ale také např. z jeho oddanosti řazení a práci se složkami hudby (osobní rytmy, aritmetické permutace,...). Velký respekt měl také z přesného scholastického způsobu dialektiky. V jeho textech, třebaže zapsaných v notách, je patrná silná tendence zakládat svou činnost na vnějších autoritách (např. Bible) a nikoli na personálním subjektivním chápání určitého tématu.⁵⁸

„*Zatímco tři kompoziční oblasti ze skladatelova zralého období - jeho oratorium *Proměnění*, varhanní *Meditace na Nejsvětější Trojici* a opera sv. František z Assisi - tvoří vrchol skladatelovy integrace specifické výpovědi, odkazy na Tomáše lze vysledovat v různých obdobích (včetně raných) skladatelova života a to i jiným*

⁵⁶ Srov. MAAS, *The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen*. s. 320-321.

⁵⁷ Tamtéž, s. 322-323.

⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 321-323.

způsobem, než vložení textu do hudebního díla.⁵⁹ Německá hudební analytička a muzikoložka Siglind Bruhn podrobně studovala a zkoumala dílo Oliviera Messiaena a napsala o něm několik obsáhlých publikací a článků. Ve svém článku *Traces of a Thomistic De musica in the Compositions of Olivier Messiaen* zmiňuje mimo jiné konkrétní Messiaenovy skladby, ve kterých je patrný vliv tomistické teologie. Třikrát zmiňuje Messiaen Tomáše v úvodních textech partitur: v *Trois petites Liturgies de la présence divine* (1943–44), v *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) a v *Méditations sur le mystere de la Sainte Trinité* (1969). Tři díla zahrnují tři Tomášovy citace buď zapsány pro hlas, nebo přepsány do Messiaenovy hudební abecedy: oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965–69), 1., 3. a 7. část cyklu pro varhany *Méditations sur le mystere de la Sainte Trinité* a 5. a 8. obraz v opeře *Saint François d'Assise*. O opeře se roku 1978 Messiaen sám explicitně vyjádřil, že je pro ni ústřední teologie sv. Tomáše Akvinského.⁶⁰

„Hudba se může stát sama o sobě prostředkem či dokonce příčinou duchovního prospěchu znovu soupeřícího se slovem, jak tomu bylo v díle Augustinově. Messiaen ve své horlivosti tomuto rozdělení čelit, překračuje hranici načrtnutou Tomášem Akvinským a mezi řečí a hudbou - hranicí, která redukovala hudbu a její účinky na znamení konceptuálního chápání teologického diskurzu.“⁶¹

4.3. Don Saliers: HUDBA A TEOLOGIE

Velmi podnětné teologické dílo zaměřené na hudbu je kniha Dona Salierse *Hudba a teologie*. V úvodu, tzv. preludiu, představuje autor svou ideu. Vystihuje ji dobře citát muzikologa Nicholase Cooka, který Don Saliers uvádí: *„Jestliže několik kombinací výšek, délek, barev a síly notových hodnot může otevřít nejskrytější povahu lidského duchovního a emocionálního bytí, pak studium hudby může být klíčem k pochopení lidské přirozenosti.“⁶²*

⁵⁹ BRUHN, *Traces of a Thomistic De musica in the Compositions of Olivier Messiaen*. [online].

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Srov. MAAS, *The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen*. s. 327.

⁶² SALIERS, E. *Music and Theology*. Nashville: Abingdon Press, 2007, s. VII. ISBN 978-0-687-34194-8.

Autor vychází ze své padesátileté praxe chrámového hudebníka a čtyřicetileté výuky teologie. Pozoroval, že věřící lid zpěvem určitých písní a hymnů hluboce vyjadřoval svou víru. Sám se věnoval různým hudebním stylům - klasické hudbě psané v různých slohových obdobích, od gregoriánského chorálu, přes hudbu barokní, klasicistickou a romantickou až k hudbě současné a také hudbě populární, zejména jazzu. Všiml si, že tradiční lidová hudba a někdy také skladatelé „světských“ písní často vyjadřují a vysvětlují hluboce náboženské otázky.

Pokus porozumět komplexním vztahům mezi hudbou a teologií není nový, ale současná náboženská a kulturní situace vybízí k novému zkoumání těchto vztahů. V úvodu také autor nastiňuje osnovu celé knihy.

První kapitola otevírá některé způsoby myšlení o roli zvuku v naší zkušenosti světa. Trénink ucha je také tréninkem multisenzorní receptivity, tzv. synesthesie, k náboženské dimenzi lidského života. Druhá kapitola je zaměřena na postavu sv. Augustina, který položil základy k dlouhodobé debatě uvnitř křesťanství o slovech a hudbě, debatě o teologicky formované víře ve Slovo Boží a smyslové zkušenosti hudby. Teologický pohled na hudbu osvětluje, kde a jak jsou načrtnuty hranice mezi materiálním a spirituálním světem.

Třetí kapitola ukazuje, jak je teologie hudby Martina Luthera nesena vpřed Johannem Sebastianem Bachem. Dále si všímá vztahu dvou teologů 20. století - protestanta Karla Bartha a římského katolíka Hanse Künga k hudbě Mozartově, ve které podle nich lze slyšet „znít“ křesťanskou doktrínu.

Další kapitola vysvětluje některé příklady poezie a doktríny v křesťanské hymnodii. Kapitola pátá se obrací na činnost zpěvu jako zároveň teologického a socio-politického. Šestá kapitola otevírá otázky po trvalém napětí mezi tzv. „duchovní“ a „světskou“ hudbou a jejich teologickým významu. Závěrečná sedmá kapitola reflektuje, co je svaté a lidské hledání Boha a jak mohou určité hudební zkušenosti - s nebo beze slov - prohloubit pochopení transcendentální reality a nejhlubší aspekty lidského bytí před Bohem - utrpení, slávy, milosti. Krátké „postludium“ na závěr připomíná hlavní témata knihy a otevírá další možnosti.

Podívejme se trochu blíže na vybrané kapitoly a témata knihy. První kapitola nese název Zvuk, synesthesie a spiritualita. Každý z lidských smyslů hraje podstatnou roli ve formaci a vyjádření teologicky určené spirituality. V mnohých historických teistických tradicích mělo vidění a slyšení prvořadé místo v uvědomění si, udržení a prohlubování vědomí božsko-lidského vztahu. Termín „synaestetický“ poukazuje na současné míšení nebo blízkost dvou nebo více smyslů, která napomáhá zvýšené percepci. Synesthesie je multi-sensorické vnímání toho, co je reálné. Jako výchozí bod se nachází v celé náboženské tradici, obzvláště v srdci rituální a liturgické účasti.

Mnohé tradice společných duchovních cvičení používají různé zvuky k probuzení a udržování specifického stavu vědomí. Například zvon - v hinduistickém chrámu, v buddhismu, šamanismu a v křesťanství nebo zvuk bubnů a cimbálů, šofarů a trumpet,... Jiný ze smyslů, chuť, je významný ve všech tradicích pokrmů - hinduistická puja, židovská pascha, křesťanská eucharistie. Ono „okusit“ může být otevřením k „vidět“, jak se zpívá v žalmu „Okuste a vizte, jak je Hospodin dobrý!“ Toto může být analogií ke zkušenosti „vidění božského“ také skrze hudbu. Rozpravy o spiritualitě charakteristicky mluví ještě o jiném druhu smyslů, kterým je náboženský či kontemplativní smysl jako způsob pochopení reality a sebe samého.

Jako jeden z prvořadých smyslů podstatných pro křesťanskou spiritualitu uvádí Don Saliers zvuk. Hudba je nazývána „řeč duše, která je slyšet“. V této populární definici je zvuk chápán jako obraz nejhlubšího centra lidské existence. Teolog se odkazuje na svatého Augustina, který ve svém Vyznání říká: „*Je to něco jako světlo, zvuk, vůně, pokrm a dotyk, že miluji, když miluji Boha.*“⁶³ Navíc zde nalezneme Augustinovy zmínky o nádherných melodiích žalmů, které slyšel v Miláně. Plakal radostí z osvobozujícího „potěšení ucha“ při modlitbě těchto žalmů. Hudba poukazuje na lidskou řeč adresovanou Bohu, přiměřenou tichu a tajemství, které jsou nezbytné při modlitbě. Hudba je slyšitelná řeč duše, především jako performativní způsob modlitby a obřadného zapojení komunity. Toto naznačuje, že řádný zvuk, zejména když je oživený určitým textem, utváří lidské bytí ve výrazné formě citu a receptivity. Jestliže je hudba řečí duše, která je slyšet, pak lidské hlasy spojené ve společenství jsou prvořadými hudebními nástroji a prostředkem k tomu, co přesahuje bezprostřední rozumový svět. V tomto případě soustředěné slyšení napomáhá duši samotné rozpoznat více než je slyšet.

⁶³ SALIERS, *Music and Theology*. s. 3.

Don Saliers uvádí velmi konkrétní praktický význam hudby a především zpěvu. Říká totiž, že jedním z posledních způsobů, jakým lze uvést pacienty trpící Alzheimerovou chorobou do přítomnosti je často zpívat jim a s nimi písně jejich dětství. Toto může být metaforou ke schopnosti hudby zpřítomňovat život. Představuje nám napětí a uvolnění, intenzitu a klid, disonance a harmonii života. Spirituálně má co dočinění se znějícím životem před Bohem. První kapitolu uzavírá teolog známou myšlenkou, že hudba umí vyjádřit, co je slovy nevyjádřitelné. Pro napětí mezi tím, co vidíme a co ještě nevidíme, co slyšíme a ještě neslyšíme, je vzorem teologické interpretaci života.⁶⁴

Ve třetí kapitole píše autor o Martinu Lutherovi, který si cenil hudby jako nádherného daru od Boha. Pro něj, stejně jako pro Johanna Sebastiana Bacha, bylo sdílení a vnímání Evangelia neodmyslitelně spjaté s hudbou. Mnoho Bachových varhanních děl a nedělních kantát bylo založeno na luteránských chorálních nápěvech. Bachova hudba, jak vokální, tak instrumentální, uvádí umělce a posluchače do teologického obsahu. Jako příklad uvádí Don Saliers Bachovu kantátu „Christ lag in Todesbanden“, ve které jsou použity všechny sloky Lutherova původního hymnu, ale s Bachovou úžasnou harmonií a kontrapunktem. Výsledek je hudební proklamace ústředního tajemství smrti a zmrtvýchvstání Krista.⁶⁵

Co se týká vztahu hudby a křesťanské bohoslužby, odkazuje Don Saliers na konstituce o posvátné liturgii Sacrosanctum concilium, ve které je hudba zahrnuta do křesťanské liturgie. Hudební tradice je integrální v uctívání Boha, protože „*bohoslužebný zpěv vázaný na slova liturgie tvoří nezbytnou nebo integrující součást slavné liturgie.*“⁶⁶ V tomto smyslu chápe autor knihy *Hudba a teologie* hudbu jako spjatou s liturgickými úkony a pro ty, kdo se modlí ve shromáždění, tak není pouhou ozdobou nebo doprovodem. Hudba je skutečným aktem proklamace, modlitby a vyjádřením tajemství božsko-lidského setkání.⁶⁷

Nyní byla nastíněna jen část všech témat a plodných myšlenek, které Don Saliers v knize *Hudba a teologie* důkladně rozebírá. V závěru říká: „*Pokud se hudba vztahuje*

⁶⁴ Srov. SALIERS, *Music and Theology*. s. 1-9.

⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 21- 23.

⁶⁶ SC 112 /Hudba a liturgie/

⁶⁷ Srov. SALIERS, *Music and Theology*. s. 28.

*jak k tělu, tak k duchu, je zde již souvislost s tím, co usiluje teologie popsat. Lidská bytost jako taková je jednotou duševní a duchovní a skrze smysly lze zkoumat možnost „smyslu“ transcendence. Jsme také bytosti časné.“*⁶⁸ Dále autor připomíná význam symbolů, přičemž akustické symboly považuje za analogii k symbolům vizuálním. V tomto vztahu spatřuje způsob dialogu mezi teologickou řečí a teologickým chápáním zprostředkovaným hudbou. Samozřejmě ne každá hudba je vhodná k této meditaci. Záleží na způsobu poslechu a zkoumání. Kromě vokální hudby s duchovními texty také určitá instrumentální hudba má sílu připravit podmínky k pochopení tajemství lidského bytí a bytí člověkem. Hudba sama může být modlitbou. Teologie a hudba nás, jak uzavírá Don Saliers, vábí k poslouchání a následně ke slyšení, vidění a ochutnání tajemství našeho života před Stvořitelem všech věcí.⁶⁹

4.4. Arthur Peacocke, Ann Pederson: HUDBA STVOŘENÍ

*„Hudba je to, co nemůže být vyřčeno, ale také to, co nemůže mlčet,“*⁷⁰ říká známý francouzský prozaik Viktor Hugo, kterého v úvodu ke svému pojednání o hudbě stvoření citují Arthur Peacocke a Ann Pederson.

Hudba a náboženství - zkušenost transcendentálního v imanenci a imanentního v transcendenci - se od pradávna setkávaly a složitě proplétaly v kultuře i v životech jednotlivců. Vyjádření náboženské úcty skrze hudbu v liturgii a ritu bylo význačným rysem všech lidských kultur. V obojím nalézají lidé vyjádření sebe sama a v tomto smyslu lze zaznamenat pro teologii plodné paralely klíčových rysů hudby a aspektů křesťanského života a myšlení. Autor knihy, Arthur Peacocke, je vědec a teolog, který našel formy hudby mající vztah k lidsky zakoušenému času, kterýžto skýtá bohatý rezervoár modelů a metafor k vysvětlení pokračující stvořitelské činnosti Boha v přítomnosti. Spoluautorka je rovněž teoložka a zároveň se zabývá aktivně hudbou, především jazzem. Oba se shodují na tom, že hudba je universálním jazykem.⁷¹

⁶⁸ Tamtéž, s. 75.

⁶⁹ Srov. SALIERS, *Music and Theology*. s. 75- 77.

⁷⁰ Srov. PEACOCKE, A. R., PEDERSON, A. *The Music of Creation*. Minneapolis: Augsburg Fortress, 2006, s. IX. ISBN 0-8006-3756-9.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. X-XI.

„Každý, kdo je harmonicky vyrovnaný, těší se z harmonie, která působí, že nedůvěřuje povrchní symetrii, která mluví proti veškeré liturgické hudbě... Ve stručnosti, hudba je smysly vnímatelná forma harmonie, která rozumově zní v uších Boha.“⁷² Tento citát pochází od Thomase Browna ze spisu *Religio Medici* z roku 1642 a uvádí nás do první obsáhlé kapitoly knihy. Arthur Peacocke se nejprve zamýšlí nad obdobím dětství člověka, kdy roste, začíná získávat smysl své sebe-identity a ptá se: „Kdo jsem?“ Tento růst v jeho vnímání sebe sama je paralelní k uvědomování si světa jako odlišného, z čehož člověk nově objevuje sebe a obdivuje čirou danost světa, do kterého je „vsazen“. Ptá se po tajemství existence: „Proč je zde toto všechno?“ Autoři knihy nalézají odpověď na tuto věčnou lidskou otázku v hluboké básni v próze první kapitoly knihy Genesis. V ní Bůh tvoří svým „Staň se“ různé druhy existence. „A Bůh řekl: ‚Budiž...‘, a stalo se...“. V tomto tkví skutečnost Boha tvořícího „nebe a zemi“. Tento způsob tvoření je mnohem později v Bibli připomínán v prologu k Janovu Evangelium: „Na počátku bylo Slovo, to Slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechno povstalo skrze ně a bez něho nepovstalo nic, co jest.“ (J 1,1) Zde je „Slovo“, Logos, sám Bůh jako Stvořitel. Logos bylo chápáno jako aktivní, tvořící, sebe-vyjadřující „slovo Pánovo“ hebrejského Boha. Vývoj reality z non-reálného, zrození temporálního z non-temporálního - zkušenost hudby může poskytnout velmi obrazné a metaforické zdroje, které potřebujeme k obohacení našeho chápání stvoření.⁷³

Pramen existence světa, „Bůh“, musí být nezměrně bohatý - různost v hluboké jednotě. On dává existenci všemu, co je - prostoru, času, hmotě a energii v jejich hojných formách. Panorama vesmíru, které nám přírodní vědy odhalily, je jedním z nejkrásnějších příkladů. Autor považuje za cíl knihy ukázat, jak mohou určité rysy hudby a prožitek hudby obohatit, formovat a stimulovat naši představivost a intuici přírody, Božího stvoření, světa.⁷⁴ Ve shodě s teologií lze citovat Johna Michaela Talbota, který říká: „Pokud je hudba symfonií vibrací, které pracují v dokonalé harmonii, proporcích a rytmu, pak naše původní hudba je zrcadlovou reflexí původní

⁷² PEACOCKE, PEDERSON, *The Music of Creation*. s. 1.

⁷³ Srov. tamtéž, s. 2-3.

⁷⁴ Srov. tamtéž, s. 6.

*hudby Boží. Když pracuje správně, vychází naše hudba z Boží hudby a míří zpět k Němu.*⁷⁵

Teorie stvoření jako teorie vzniku vyvolává otázku, v čem existence spočívá a co vzniká. Nejprve Arthur Peacocke a Ann Pederson uvažují, jakým způsobem může prožitek hudby osvítit názor, který je společný mnoha náboženským tradicím, že reálné je stvořeno vně nereálného. Stvoření Bohem je *creatio ex nihilo*. Všetmu, co jest, co bylo, a také všemu, co bude, je „dána existence“ konečnou, největší Realitou, která je jiná než to, co bylo stvořeno. Hlavní akcent v židovsko-křesťanské nauce o stvoření je závislost všech entit a událostí na Bohu. Je to trvalý, věčný vztah všeho, co jest k Bohu. Je to potvrzení, že žádná událost či entita by se neudála či neexistovala bez udržující a tvořící vůle a aktivity Boha.⁷⁶

Svět byl stvořen spolu s časem, nikoli v čase, jak píše již sv. Augustin ve svém *Vyznání*. Mnozí si navykli uvažovat o stvoření jako o události, která se udála v čase, např. před 13 biliony let. Zaměňují Velký třesk za stvoření. Teorie stvoření s časem nepřišla snadně. Je to otázka, pro kterou by hudba mohla být obrazotvorným východiskem. Obraz hudby vynořující se z ticha, z prázdnoty - stejně jako ticho v hudbě se jeví jako plodné dávání substance tomu, co je tvořené v následném okamžiku.⁷⁷

Jako příklad lze uvést Oratorium Stvoření od Josepha Haydna. Pomalým orchestrálním úvodem líčí hudebně nicotu, prázdnotu představující počáteční chaos. Kompozičně jde o způsob využití pozdržovaných a nikdy nekončících kadencí, často rozplynulých pomocí průchodných tónů a ozdob. Naše očekávání návratu k předpokládané tónině je oklamáno, protože skladatel používá více tonálních center. Střídání pianissima a fortissima odráží tajemství, které je esencí stvoření - nic dávající vznik něčemu. Joseph Haydn je považován za jednoho ze zakladatelů klasického hudebního stylu 2. poloviny 18. století. Jeho slavné oratorium začíná oznamem: Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. V již zmiňovaném představení počátečního chaosu se

⁷⁵ TALBOT, J. M. *The Music of Creation: foundations of a Christian Life*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1999, s. 16. ISBN 0-87477-938-9.

⁷⁶ Srov. PEACOCKE, PEDERSON, *The Music of Creation*. s. 6-7.

⁷⁷ Srov. tamtéž, s. 9.

tu a tam ozvou krátká arpeggia, která jsou jako paprsky světla předznamenávající následný děj.⁷⁸

Hudba v sobě spojuje minulost, přítomnost i budoucnost. Hudba je zvukem Božího slova a je na nás, abychom k Němu nalézali cestu a přibližovali se Mu, dokud se nesetkáme tváří v tvář, před Bohem a v Bohu.

4.5. Jeremy Begbie: THEOLOGY, MUSIC AND TIME

Jeremy Begbie vyučuje systematickou teologii na universitě Cambrige a v současnosti také na Duke University v USA a řídí Institute for Theology, Imagination and Arts. Účinkoval jako klavírista, hobojista a dirigent. Napsal řadu odborných publikací o umění, hudbě ve vztahu k teologii (Music in God's Purposes, Voicing Creation's Praise, Theology, Music and Time). Působí v anglikánské církvi. Sám ve svých knihách říká, že je přesvědčen o tom, že hudba může obohatit teologii a rozšířit naše vědění o Bohu, Božím vztahu k nám a k celému světu. Poukazuje přitom na univerzalitu hudby ve všech kulturách, nevídanou přístupnost a všudypřítomnost hudby v tzv. „postmoderní“ kultuře, životnost hudby při bohoslužbách církve, silnou tradici propojení teologie a hudby v minulosti, intenzivní zájem o hudbu ze strany mnoha filosofů v dějinách i v současnosti, rostoucí literaturu týkající se politiky, sociologie a psychologie hudby a v neposlední řadě na současný vývoj etnomuzikologie.

Begbie vyjadřuje svůj názor o nanejvýš vhodné spolupráci mezi teology a hudebníky, resp. muzikology, která přináší plodné inspirační zdroje pro teologické problémy. Ve své knize Theology, Music and Time cituje Jacquesa Attaliho: „*Hudba je více než předmět studia, je to způsob chápání světa. Můj cíl je... ne pouze teoretizovat*

⁷⁸ Srov. PEACOCKE, PEDERSON, *The Music of Creation*. s. 11.

*o hudbě, ale teoretizovat skrze hudbu.*⁷⁹ Attaliho první zájem směřoval k socio-ekonomickým aspektům hudby, Begbie si však klade otázku: Co by znamenalo teologizovat ne jednoduše o hudbě, ale hudbou? Sám se pak ve své knize nesnaží nabídnout systematickou teologii hudby, ale uvažuje o možnostech, čím může hudba teologii obdarovat. Hudba je především o vytváření a přijímání zvuků. Teologicky plodné je pak pečlivé zkoumání, co v sobě zahrnuje ono vytváření a přijímání. Autor záměrně nechává stranou hudbu vztahující se k teologii především svými biblickými a liturgickými texty, které používá a zaměřuje se na hudbu v jejích abstraktnějších druzích, která má sílu vyvolat teologické asociace.

Hudbou se pak zabývá z mnoha ohledů, v knize *Theology, Music and Time* se pak soustředí zejména na jednu její specifickou dimenzi, a sice časovost. Hudba je časové umění. V obsáhlém pojmu čas zdůrazňuje Begbie v návaznosti na Immanuela Kanta tyto základní prvky: čas jako nutnou podmínku jakékoliv zkušenosti, myšlení a vědění. Čas je náš osud, protože žijeme s vědomím, že směřujeme ke smrti. Čas hraje ústřední roli ve vývoji člověka a změnách, kterými prochází, ale je nutný také pro jeho stabilitu. Čas je základem pro řád, bez řádu času totiž nemůže být řád ani v našich životech. Prostupuje všechny aspekty naší existence.

Jeremy Begbie upozorňuje, že mnoho teologických problémů tkví ve fenoménu čas, především ve vztahu k Božské věčnosti. Domnívá se, že hudba, ač nedokáže zahnat všechny „mlhy zmatku“, může nabídnout vhodnou pomoc při procesu osvětlení a výkladu časovosti, zejména ujasnění, interpretaci a rekonceptualizaci jejího charakteru. Hudba může být vhodným „asistentem“ teologickým výrokům o čase. Toho může u člověka docílit mimořádným zakoušením času, které poskytuje - při hudbě je čas intenzivně prožíván a má co dočinění se skutečností, která ač je do času zasazena, existuje svým způsobem mimo něj. „*Produkce a recepce hudby hluboce implikuje fyzické skutečnosti a tyto skutečnosti jsou sami o sobě časem zatíženy.*“⁸⁰

Pokud se ptáme, v čem je hudba časová, jsme konfrontováni s enormní řadou časových procesů. A může nás překvapit, kolik se toho můžeme díky hudbě naučit o čase. Může se zdát, že hudba je spíše o uspořádání než o výkladu času. Hudba však

⁷⁹ BEGBIE, J. *Theology, Music and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 4. ISBN 0 521 78568 5.

⁸⁰ Tamtéž, s. 31.

nabízí specifické formy participace na světové časovosti a má výraznou schopnost vyjavit něco z přirozenosti této časovosti, ve které jsme zahrnuti i my. Má schopnost dát nám zakusit čas, který je jiný než čas mimohudební (chronologický, astronomický, hodinový,...). Hudba je svým způsobem „time-out“. Ve 20. století se skladatelé novými kompozičními technikami dokonce snažili experimentovat na poli hudba a čas. Begbie říká, že hudba může evokovat bezčasovost věčnosti.

Hudbu považuje za nejvíce duchovní (tj. nefyzické) umění. Tuto svobodu od fyzického pak vyzdvihuje jako jednu z největších hudebně-teologických ctností. Uznává ovšem, že hudba do určité míry vytváří svůj vlastní čas, který nás při jejím poslechu může překvapit tím, že nesouhlasí s časem na hodinkách. Připomíná, že může vyvstat rozdíl mezi časem, po který určitá skladba trvá a časem, který evokuje. Ale právě tato interakce mezi časem vlastním hudbě a komplexem „mimohudebních časů“ se nabízí k podnětné reflexi.⁸¹ Begbie ukazuje, jak může zkušenost hudby sloužit k zpřístupnění či podkrytí význačných rysů důležitého teologického tématu stvoření času obnoveného Bohem v Ježíši Kristu a co znamená žít v čase a s časem jako obnovení lidí.

Autor připomíná, že ať již jako interpreti či posluchači jsme bytosti „zahrnuté“ v čase a podmíněni faktory biologickými, psychologickými či socio-kulturními. Všechny tyto aspekty v sobě nese také hudba a tento pestrý kontext nelze opomenout.

Důležitým prvkem hudby, který se zdá být paralelou k samotnému životu, je dynamický proces střídání napětí a uvolnění.

Jedním z teologicko-hudebních témat, kterými se Jeremy Begbie zabývá je repetice (opakování) ve vztahu k eucharistii. Pro hudební kompozici je opakování, repetice, zcela charakteristické. Každý hudební kus v sobě integruje stejnost (podobnost, asociativnost) a různost (odlišnost, diferenci). Stejnost či podobnost je nezbytná pro zachování řádu a koherence. Různost je zase potřebná pro odstranění monotónnosti. Stejnost a různost jsou vzájemně závislé a navzájem se doplňují. Vzhledem k principu repetice, opakování, které je pro hudbu klíčové má však hudba větší tendenci přibližovat se k „absolutní stejnosti“. Důležitost opakování ukazuje Begbie na příkladu Bachových sólových partit, kde má neustálé opakování určitých hudebních

⁸¹ BEGBIE, *Theology, Music and Time*. s. 33-35.

motivů fundamentální strukturální roli. Periodické opakování je také základem některých hudebních forem - rondo, sonátová forma, téma s variacemi, passacaglia a další. Princip opakování je ještě zřetelněji uplatněn v populární hudbě.⁸²

Existují různé typy opakování. Je třeba rozlišit „opakování bezprostředné“, pokud je entita opakována ihned, a „vzdálenou repetici“, pokud se entita navrácí po určitém čase. Jako příklad uvádí Begbie první větu Beethovenovy 6. symfonie, kde nalezneme část, ve které je bez ustání opakován podstatně stejný rytmický motiv. Jeremy Begbie se ptá, jak je možné, že nás tato hudba nenudí, ale naopak naplňuje radostí. Záleží z velké části, nakolik jsme schopni „putovat“ zpět a vpřed a porovnávat. V 18. století se s oblibou užívala tzv. arie da capo, která se skládala ze tří částí, přičemž třetí díl byl opakováním prvního. Tento způsob měl své opodstatnění - první díl měl navodit určité „emoční klima“, druhý s ním kontrastoval, nebo z něj vycházel a návrat prvního dílu logicky a přesvědčivě uzavřel celou formu. Později se od příliš rozsáhlých a zdlouhavých repetit upustilo, ale princip zůstal.⁸³

Používání návratů a opakování je pro hudbu psychologicky nutné, aby dávala smysl. Aby si ovšem zachovala svou svěžest a invenci, často se původní motiv variuje a obměňuje. Lze také říci, že zvuk je opakován, ale hudba nikoli. Žádné opakování v hudbě „není stejné“, protože se mění funkce opakovaného motivu a podmínky, za kterých zaznívá, a tím se liší i fakt, jak ho vnímáme poprvé a jak opakovane.⁸⁴

„*Repetice se stává spíše regenerací než opětovným zdůrazněním.*“⁸⁵ Co platí o frázích a dílech v určité hudební formě, platí také o celých velkých úsecích, větách, apod., které bývají vystavěny ve vlnách střídajících napětí a uvolnění. Právě k těmto vlnám se princip opakování často vztahuje. Stále nový charakter si hudba uchovává tím, že alespoň jeden její parametr přitahuje pozornost k svým neustálým proměnám.⁸⁶

Po důkladném rozboru základního principu opakování v hudbě pokračuje Begbie zamyšlením nad úlohou opakování v liturgii. Opakují se při ní responsoria, litanie, zpěvy, ... Živé debaty a dialogy se ovšem vedou zejména o ústředním bodu liturgického

⁸² Srov. BEGBIE, *Theology, Music and Time*. s. 156-157.

⁸³ Srov. tamtéž, s. 157-159.

⁸⁴ Srov. tamtéž, s. 158-160.

⁸⁵ Tamtéž s. 162.

⁸⁶ Srov. tamtéž, s. 162-165.

opakování - eucharistii. Jednotlivé církve mají svůj názor na vztah mezi sukcesivní eucharistickou celebrací a spojením mezi každou celebrací a neopakovatelným dílem Ježíšovým. Begbie prezentuje názor, že tyto debaty mohou mnoho získat ze studia principu opakování v hudbě.⁸⁷

Slavení eucharistie se vztahuje k časovosti, jejímž dárce a původcem je trojjediný Bůh. Tato časnost může být pojata jako vícevrstevná podstata metrických vln. Každá sklíčenost či obtíž může být prožívána s myšlenou zakotvení v pokračující eucharistické oběti, nejvyšší stupeň je pak Boží jednání překlenující dějiny a jeho záměr s celým vesmírem. Velké množství překrývajících se „vln“ pak leží mezi těmito póly. Nakolik jsme skrze Ducha spojeni s Kristem, uschopňuje nás každá eucharistie k participaci na tomto velkém komplexu vln.⁸⁸

Teolog připomíná, že mít podíl na Kristu neznamená negaci naší stvořené časnosti, ale její proměnu a obnovu. Každá eucharistická slavnost je opakováním příležitosti k uzdravení a přetvoření pro časem omezené bytosti, které zakotvení v Kristu, jsou včlenění do tohoto konkrétního času s jeho minulostí, přítomností a budoucností. Na tomto bodě načrtává Jeremy Begbie paralelu s repeticí v hudbě, která má stabilizační funkci, ale zároveň vyvolává přání po úplném naplnění. Opakování eucharistie stabilizuje. „*Bůh zde stále znovu volá křesťanské společenství, aby znovu poznalo proměňující sílu kříže... Být otevření opakovaně Kristově minulosti znamená být zároveň otevření budoucnosti v něm anticipovanou.*“⁸⁹

Opakování eucharistické slavnosti se nesmí stát stereotypem. Podobně jako opakovaný hudební motiv, aby nezněl prázdně, nesmí být hrán mechanicky, bezobsačně. Podobně jako hudebníci mají vyvinutý cit pro jemné variace opakovaného motivu, které ale slouží k pochopení záměru „velkých celků/vln“, tak teologie chápe spásu „ve více vrstvách“ a každá eucharistie zaujímá jiné místo na cestě ke spáse. Zároveň je podle Begbieho důležité pamatovat, že opakování eucharistie nestírá časovou integritu prvotní Ježíšovy Eucharistie, která byla dokonána.⁹⁰

Opakování eucharistie umožňuje zvláštní způsob interpretace minulosti, přítomnosti a budoucnosti, uvádíme-li je do vztahu k našemu podílu na čase obnoveném

⁸⁷ Srov. BEGBIE, *Theology, Music and Time*. s. 165.

⁸⁸ Srov. tamtéž, s. 165.

⁸⁹ Tamtéž, s. 167.

⁹⁰ Srov. tamtéž, s. 168-169.

Kristem. Begbie navrhuje dokonce ekumenické sblížení, co se týká eucharistie pomocí hudby, která může naše chápání a vnímání časnosti a časovosti uzdravit a reformovat.⁹¹

Na závěr uvedme příklad hudebního díla vztahující se k tajemství eucharistie. Nádherným způsobem je ztvárněno ve varhanní skladbě *Le Banquet céleste* od Oliviera Messiaena. Je to impresionisticky laděná skladba s pedálovými staccaty, určená pro hraní při proměňování. Skladatel uvádí ihned pod jejím názvem citát z Janova evangelia: „Kdo jí mé tělo a pije mou krev, zůstává ve mně a já v něm.“ Toto mystérium víry je zhudebněno v jemných barvách varhanních rejstříků, kterými jsou *voix céleste* ve spojení s gambou, bourdonem 8', flétnou 4', hazardem, doublette 2' a *piccolou* 1'.

4.6. Hans Urs von Balthasar: VÝVOJ HUDEBNÍ MYŠLENKY

Katolický teolog Hans Urs von Balthasar věnoval hudbě svůj ranný spis *Die Entwicklung der musikalische Idee*. Zamýšlí se v něm nad otázkou, co je „*materia prima*“, která tvoří základ hudby a je její nejhlubší charakteristickou podstatou. Teologicko-filosofickým okem zkoumá jednotlivé složky hudební myšlenky, tj. rytmus, melodii, harmonii a formu.

Balthasar oprávněně míní, že hudba se nám přibližuje více a proniká v nás hlouběji než jiné umění. „*Ale není to právě ona blízkost, která nás přivedla k věčné záhadě a stále znovu nás vábila, abychom vytyčovali její hranice, stabilizovali ji, vtěsnali ji do čísel a vyčerpali v zákonech? A brzy skleslí z nesplnitelnosti tohoto úkolu rozptýlili jsme ji po všech věcech světa, vložili jsme ji do obrysů soch, do barev a linií obrazů, do rýmů a záchvěvů básní, do symetrie architektury, ano, přenesli jsme její účinky na účinky přírody. A konečně jsme propůjčili všemu, co naší korektní definici uniká, co se nám jeví v jakémkoliv vztahu jako nepochopitelné a iracionální, jméno hudba a tak jsme*

⁹¹ Srov BEGBIE, *Theology, Music and Time*. s. 171-173.

tomuto jménu, jako přidáním mnoha vrchních harmonických tónů, dali jinou barvu zvuku, než snad bylo třeba.“⁹²

Hned vzápětí vyslovuje Balthasar úkol současnosti, že je totiž zapotřebí pojem očistit od rušivých vedlejších zvuků. Ptá se však, jakým způsobem toho lze dosáhnout. Zda totiž může být něco, co je nevyslovitelné, vysvětleno slovem a zdali není právě slovo nejhlubším sporem v hudbě...

Podává k tomu bližší analýzu problému. „*Slovo a tón jsou si blízké, neboť jsou oba vyjadřovací nástroje, prostředky objektivizace stejného smyslu. Každé umění je založeno na tom, co je podstatné a z tohoto důvodu jsou jednotlivé druhy umění mezi sebou úzce propojeny. Obrazně řečeno jsou všechna umění koncentricky uspořádána kolem jednoho bodu, z kterého „vyzařují“.* Tento bod je jim společný, v něm se navzájem prolínají a vzhledem k němu se stávají pro všechny pochopitelnými.“⁹³ Tento bod nazývá Balthasar Smysl. On je materia prima všech umění a odlišné jsou pouze formy, kterých nabývá a s nimiž se sjednocuje. Tak jsou jednotlivá umění jen formálně odlišná, jsou však zakořeněná na stejných nejhlubších základech. Balthasar používá trefné přirovnání, jakoby mluvily různými dialekty téže řeči. A připomíná Richarda Wagnera, který s vědomou vůlí sjednotil umění do jednoho syntetického uměleckého díla. Nechtěl mnoho umění, ale tzv. Gesamtkunstwerk, společné, souhrnné umělecké dílo. Neuvědomil si však, že právě tři typy umění, které spojil dohromady, mimika, hudba a básnictví, mluví různými dialekty, takže v momentě, kdy chtějí vyslovit stejné slovo, vytvoří tři odlišné varianty téhož.⁹⁴

Ideou či smyslem, který je materia prima všech umění, nenazývá nějaké zcela nedeterminovatelné jádro, ale tzv. materii signatu, tedy takovou, která je apriori určená k dané formě. To znamená, že ve všech uměních zůstává idea podstatně identická, ale ve svých projevech je méně či více variována. Přestože Wagnerův pokus přes svou velkolepost musel nutně zůstat bez plodů, přece je myšlenka vzájemného vztahu všech umění k prvotní ideji cenná. Umožňuje nám totiž přistupovat k hudbě slovy. Zároveň nás však stejná myšlenka varuje před tím, abychom se nesnažili hudbu slovy zcela

⁹² BALTHASAR, H. *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart.* Freiburg: Johanness Verlag Einsiedeln, 1998, s. 7-8. ISBN 3 89411 346 4.

⁹³ Tamtéž, s. 8.

⁹⁴ Srov. tamtéž, s. 8-9.

proniknout. Vždy zůstává něco, co je neopakovatelné, jedinečné a vlastní každému druhu umění a co nelze vyjádřit žádným jiným. V tom nachází teolog výraz přímé účasti na společné ideji - to Božské v umění.⁹⁵

Každé umění ztělesňuje či ztvárňuje duchovní ideu jako prvotní materii. Balthasar ovšem upozorňuje na rozdílné stupně intenzity dané „informace“ v jednom a totéž umění, které mají široké rozpětí. Maximum, tj. dokonalá participace na původní hodnotě, není teoreticky dosažitelné. V umění je však podle něj patrný vývoj směrem k cíli, který není „slepým“, ale časoprostorovým růstem, a snahou přiblížit se maximu.⁹⁶

Hans Urs von Balthasar se dále ptá, jaké je toto maximum, tato plnost a dokonalost smyslu. Nazývá ho největší možnou objektivizací metafyzického, Božského. Každá idea či smysl jsou podle něj božským prasevětlem, které bylo sesláno shůry. Stojí ve středu všech umění a ta z něj „vyzařují“. Toto Božské pak skrze „paprsky umění“ proniká časem a prostorem a září stále více zdokonalující a vyvíjející se formou. Člověk již vynaložil mnoho úsilí, aby dosáhl to, co je našim smyslům nedostižné, v zajetí rozumového se snažil „uvěznit“ Boha do světa. Pokoušel se dát formu neformovatelnému, fyzické metafyzickému. Balthasar dokonce tvrdí, že každé umění je jedním takovým „spoutáním“ neuchopitelné ideje do konkrétna. Ale v podstatě těchto omezení je nemožnost vystihnout nekonečné. Žádné umění tedy nemůže informovat celou prvotní ideu. To zůstává její věčnou touhou a tragédií. Ale může vhodným způsobem ukázat jednu stranu, jednu barvu věčného světla jakoby zmenšenou projekcí Věčného do světa formy.⁹⁷

Hudba jako umění přispívá k informaci o Božském. Má v tomto procesu zvláštní význam díky své jedinečné formě. Daří se jí to snáze než jiným uměním, protože působí bezprostředně a pronikavě. Ale právě proto je pro nás nepochopitelná. Zdá se, jako by byla neúplnou informací. Božské v této formě působí ne jako forma, ale skrze formu. *„Forma je v umění zařazení Božského do časoprostorových kategorií. Bez těchto kategorií by bylo nemožné umění racionálně definovat. Když ale božská idea v hudbě k nám přinejmenším částečně přímo mluví, je nemožné tento proces matematicky*

⁹⁵ Srov. BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*. s. 9-10.

⁹⁶ Srov. tamtéž, s. 10-11.

⁹⁷ Srov. tamtéž, s. 11-12.

analyzovat. Musíme se spokojit s omezenými znalostmi a nevysvětlitelným zážitkem metafyzického.“⁹⁸

Ve třech kapitolách věnovaných rytmu, melodii a harmonii objasňuje Hans Urs von Balthasar filosoficko-teologickým pohledem vývoj hudby. Poukazuje na přírodu, ve které není ticho. I mimo lidskou civilizaci je neustále slyšet množství zvuků - mořské vlny, šumění lesa, vodopády, hromy při bouřce, bzučení hmyzu a zpěv ptáků v krásném dni. U zvířat nacházíme nejnižší stupeň používání tónů, i když je pouhým instinktivním vyjádřením určité sféry či funkce jejich života. A protože je toto používání tónů neuvědomělé, zůstává stále stejné bez možnosti dalšího vývoje. Můžeme v něm ale nalézt elementární prvky rytmu a melodie.⁹⁹

Hudbu přírody objevili již lidé v pravěku a musela jim připadat jako velká symfonie. Ve snaze podmanit si zemi začal např. při lovu napodobovat zvuky zvířat. Baltazar poukazuje na dva prameny rytmu v člověku, biologický a duchovní, a tyto se navzájem doplňují a posilují. Na první z nich upozornil už Aristoteles, který zákon rytmu v člověku připisoval tlukoucímu srdci. Tento pravidelný hluboce zakořeněný pohyb v lidském organismu měl člověku zprostředkovat smysl pro běh času. Druhým základem rytmu je smysl pro pořádek a uspořádání - pravidelné pohyby nebeských těles, střídání dne a noci, léta a zimy, života a smrti, které jsou „tlukotem srdce“ univerza.¹⁰⁰

Je-li sám člověk malým „mikrokosmem“, není divu, že se od počátku vyjadřoval rytmicky. Rytmus je úzce spjat s pohybem a také s prací, v níž se může smysluplně uplatnit přebytečná životní síla. Zde má své kořeny také umění, protože citu pro řád odpovídá řeč, tanec i hudba. Jsou v podstatě časově regulovanou životní silou. Řeč je časové uspořádání myšlenek, tanec (v širším smyslu každý vědomý pohyb) také odpovídá řádu času a hudba je výraz řádu v oblasti akustiky. Sjednocení slova, pohybu a tónu v opeře je tedy velmi logické. Rytmus bezpochyby dominoval v hudbě přírodních národů. Byl přirozenou pulsací jejich života, stal se základním prvkem umění. Ale byl také notně využíván ke kultickým účelům. Kultivací rytmického citění si

⁹⁸ BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*. s. 13.

⁹⁹ Srov. tamtéž, s. 14-15.

¹⁰⁰ Srov. tamtéž, s. 15-17.

jednotlivé národy vypěstovaly vlastní charakteristický cit pro rytmus a kombinaci různých rytmických modelů dospěly až k polyrytmii.¹⁰¹

Melodie je podle Balthasara tajemstvím, ve kterém je ukryta mocná síla. Na rozdíl od rytmu u ní nenajdeme psychofyzické kořeny ani není zcela založena na číselných vztazích a proporcích jako harmonie. V melodii tkví určité „fluidum“, které mezi sebou propojuje jednotlivé tóny, sjednocuje je a propůjčuje celku zcela jedinečný charakter. Připojí-li se k určité melodické myšlence jeden nebo více tónů, toto kouzelné fluidum je rázem zničeno. Melodie má iracionální dynamický základ, který pozvedá hudbu do větších výšek.¹⁰²

V hudbě, stejně jako v životě, existují vztahy. Jsou to vztahy mezi jednotlivými tóny, které zní současně, tj. souzvuky- intervaly či akordy, které tvoří základ harmonie. Co bylo čteno dříve jen horizontálně, získalo později v barokním období novou dimenzi - důležitost vertikálních vztahů, které umocňují „hloubku“ a barevnost hudby. Hudba vytvořila analogii světu a životu. Harmonie doplnila rytmickou a melodickou dimenzi hudby a umožnila, aby hudba těmito prostředky přesahovala prostor tónů a vyjadřovala přesvědčivým způsobem myšlenky, pocity, věci neviditelné a nehmatatelné. Přes tyto své účinky zůstává harmonie uměním zcela racionálním a matematickým. Nenese v sobě žádné tajemství jako melodie. Jedině melodie má schopnost „rozletu“ a inkarnace nejvyšší myšlenky, ale harmonie je její potřebnou oporou. Hans Urs von Balthasar představuje hudbu jako informaci, třebaže neúplnou, o Božském. Co bylo na jejím počátku, v hudbě zvířat a přírodních národů pouze naznačeno v nezřetelných fragmentech, to už lze objevit v melodii zcela jasně a v jednotě tří dimenzí hudby pak dochází k bezprostřednímu zážitku.¹⁰³

Hudební myšlenka je vyjádřená skladbou. „*Můžeme mluvit o organismu, jehož dimenzí je čas, který stupňovitě stoupá vzhůru.*“¹⁰⁴ Balthasar ji přirovnává k velkému květu na stromě umění, který se pomalu po jednotlivých okvětních lístcích otevírá.

¹⁰¹ Srov. BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*. s. 17-21.

¹⁰² Srov. tamtéž, s. 26-31.

¹⁰³ Srov. tamtéž, s. 32-38.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 39.

Každý lístek je krásný sám o sobě a nese v sobě esenci celé rostliny, ale přece zůstává jen částí celistvé krásy. Proto nelze jednotlivé složky a části hudební skladby přísně oddělovat. Neexistují čisté typy, pouze se jim přibližují. Teolog ukazuje rozdíl ve vnímání Řeka a západního člověka. *Řek vidí plasticky, v liniích a konturách, v melodiích. Vidí horizontálně, ve dvou dimenzích. Západní člověk vidí „malířsky“, v barvách, ve světle a stínech - hudebně: v harmoniích, prostorově. Prvnímu typu se blíží renesance, druhému baroko... Teprve smíšené formy, které stojí mezi těmito extrémy, obsahují prvky obou. Tak je tomu také v hudbě: mezi čistě melodickou a harmonickou hudbou leží celé umění... Na tomto základě je pochopitelná ona obrovská rozmanitost. Co je organické, není nikdy matematicky jednoduché, nýbrž je stále živé a neustálým vývojem.*¹⁰⁵

Balthasar posouvá naše myšlenky ještě dále, když cituje Aloise Hábu: *„Hudební tvorba je možnost, mezi mnoha jinými, vyjádřit pravdu.*¹⁰⁶ Pravda je jednou z vlastností Boha. Pokud je tedy každé umění výrazem Božského, vyjadřuje analogicky, skrze materii, Božské vlastnosti. Pravda se v materii stává krásou. Obě jsou do té míry identické, nakolik označují Božské. Tak je hudba krásným výrazem pravdy, ale nutně jiným než slovo nebo nazírání. Teolog upozorňuje na fakt, že umění není privátní věcí, protože pravda jí nikdy není.¹⁰⁷

Vlastní charakter hudby tvoří podstatnou měrou také lidskost, protože lidská struktura odpovídá umělecké: duch a materie jsou v ní substanciálně spojeny. Proto podle Balthasara milujeme umění, neboť je naším obrazem a zrcadlí naši velikost i naše slabosti. Své filosoficky-teologické, ale zároveň muzikologicky fundované zamyšlení nad vývojem hudební myšlenky a nad hudbou jako takovou zakončuje Hans Urs von Balthasar slovy: *„Hudba stojí nablízku imanentnímu smyslu, neboť je, stejně jako on, vývojem. Oba jsou dynamičtí, nevyslovitelní a řeč převyšující. Hudba je, jako všechna umění ale snad ještě více, logická. Je hraničním bodem lidskosti a na této hranici začíná Božské. Je věčnou připomínkou toho, že lidé mohou tušit, kdo je Bůh, věčný - prostý, rozmanitě a dynamicky plynoucí v sobě samém a ve světě jako Logos.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*. s. 40-41.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 42.

¹⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 42-51.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 57.

4.7. Peter Paul Kaspar: MUSICA SACRA

*„Žádné umění se nedotýká tak bezprostředně srdce člověka jako hudba. Je jako druhá řeč, komunikace mezi dvěma lidmi. Řeč, ale ne se slovy, nýbrž zvuky: řeč zvuků. Nenamáhá se tolik s jasností a jednoznačností, jako řeč se slovy - ale snad právě proto daleko přesahuje hranice řeči a kultury silnou výpovědí.“*¹⁰⁹ Těmito slovy začíná Peter Paul Kaspar svou knihu *Musica sacra*. Vyslovuje tímto způsobem to, co sami při poslechu hudby cítíme a podvědomě vnímáme. A ihned podotýká, že od svých počátků měla hudba, podobně jako většina umění, vztah k náboženství, aniž by proto musela být každá hudba náboženská. Tento vztah nebyl přes všechna zakalení a konflikty nikdy zničen. Zřejmě proto, že hudba se snaží podobně jako náboženství přiblížit nevýslovnému.¹¹⁰

Za největší nebezpečí Kaspar považuje postavení hudby do role „služky“, protože tak se stává prodejnou a ztrácí svou spiritualitu. Lidé, kteří degradovali hudbu na ozdobu, ponížili umění a vyhnali ji z oblasti svatého. Oproti nejnižším a nejlacinějším „konzumním“ formám hudby, která zní nepřetržitě v obchodech, restauracích či v televizi, se snaží rozmanitá řeč zvuků duchovní, náboženské a liturgické hudby přinést posluchačům své poselství. Peter Paul Kaspar je přesvědčen o tom, že se vyplatí hledat za zvuky významy a zastává názor, že hudba je „posvátné umění“. I tam, kde nejde o svaté věci, např. v opeře či koncertních sálech nebo všude tam, kde jde hudba „od srdce k srdci“.¹¹¹

Hlavní část svého pojednání o „posvátné hudbě“ uvádí Kaspar otázkou, jejíž odpověď hledal člověk od svých počátků: Jak je to se skutečným a hlubokým štěstím? Co vytváří ty vzácné a cenné hodiny našeho života? K odpovědi jsou obyčejná slova nedostatečná, mají příliš málo lesku, aby mohly vyjádřit, co chceme říci. V takových okamžicích bychom se chtěli stát básníky a mít dar strhující řeči zapalující nadšení.

¹⁰⁹ KASPAR, P. P. *Musica sacra: Das grosse Buch der Kirchenmusik*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1999, s. 7. ISBN 3-222-12738-7.

¹¹⁰ Srov. tamtéž, s. 7.

¹¹¹ Srov. tamtéž, s. 7-8.

„Alespoň jednou bychom chtěli mít schopnost vyzpívat naše štěstí do chladně- věčného života.“¹¹²

Kaspar je přesvědčen, že v každém člověku dřímá múzická a poetická existence. Ne každý má samozřejmě předpoklady stát se hudebníkem z povolání. Přesto je ale každý člověk obdarován múzickou a muzikální vnímavostí a citem. A toto obdarování existuje dokonce i v embryu neslyšících lidí. Od pradávna je člověk schopný se pro něco nadchnout. Příklady najdeme od nejstarších jeskynních maleb až po současné umění-nadšení vyjádřené formou, barvami, slovy či hrou, pohybem a zvukem. „*Kdo je chladný, kdo se nikdy nenechal uchvátit vlastním nebo cizím nadšením, nemůže pochopit, co je to umění.*“¹¹³ Výroky některých lidí jako: „Buďte přece věčný!“ nebo „Nebuďte tak emocionální!“ ukazují podle Kaspara na jinou emoci, a sice strach z citů. „*Kvůli chudobě citů stojí dnes lidskost v největším existenciálním strachu v historii... Buďme emocionální!*“¹¹⁴ nabádá teolog. Na druhou stranu pokud by se umění dala absolutní svoboda bez hranic, hrozilo by nebezpečí anarchie. Ke svobodě totiž patří hranice, které chrání svobodu druhého člověka.¹¹⁵

Teolog připojuje další otázku, která leží v srdci každého člověka: „Co člověk potřebuje k tomu, aby byl člověkem? Co naplňuje naši existenci smyslem? Co nás udržuje při životě? „Chladní“ lidé odpovědí okamžitě, že je to jídlo a pití, oblečení a střecha nad hlavou. Ale je to skutečný život? Není to málo? Není to spíše jakési vegetování?, ptá se Kaspar. První odpověď na tyto otázky nalezneme již v Bibli. „Nejen chlebem živ je člověk.“ Touto starozákonní větou odpovídá Ježíš při pokušení Satanovi. Kaspar ji tlumočí do dnešní doby aktuálním způsobem: „*Nevěř současným sloganům: ‚Shopping tě učiní happy.‘ ‚Čas jsou peníze.‘ ‚Chci všechno a hned!*“¹¹⁶ Nákupy, majetek a spotřeba nedělají člověka skutečně šťastným. Ale co tedy?

Je to touha po transcedenci, kterou autor nalézá hluboko v nitru každého člověka. „*Nejen židovsko-křesťanská, nýbrž obecná lidská moudrost, že nejen chlebem živ je*

¹¹² KASPAR, *Musica sacra*. s. 10.

¹¹³ Tamtéž, s. 11.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 11.

¹¹⁵ Srov. tamtéž, s. 10-13.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 13.

*člověk, nás nechává hledat hlubší životní smysl: Člověk potřebuje něco, pro co se může nasadit, v co smí doufat, věřit, co může milovat. Člověk potřebuje něco, z čeho pociťuje hlubší radost než z grilovaného kuřete nebo sklenice piva. Člověk potřebuje něco, co ho nadchne, něco, co ho může uchvátit... Člověk potřebuje něco, co dá jeho duši křídla, co ho nechá vystoupat nad realitu suchopárnosti.*¹¹⁷

Jde o smysl života, „potravu“ jiného typu, která zajistí kvalitní život. Jako první je nutné jmenovat lásku, schopnost nadchnout se pro člověka, těšit se na něj, žít pro druhého. Právě v této schopnosti je uložen plán stvoření a budoucnosti lidstva. Další důležitou schopností je nasazení pro myšlenky a ideály - právo, solidaritu, svobodu a náboženství. Člověk touží po velkých ideálech. Do třetice je zde ještě „životní potrava“ zvláštního druhu, za kterou Kaspar považuje umění a především hudbu. Stojí v příkrém kontrastu k chladnosti a suchopárnosti. Umění nese svůj smysl samo v sobě podobně jako dětská hra. Hudba nás pozvedá, posiluje, utěšuje... To je vzácný úkol umění stejně jako náboženství. Největší chvála nepatří nejvyšším virtuózům za jejich bezchybnou hru, ale těm, kteří svým zpěvem či hrou potěšili smutného člověka. *„Hudba může být potravou lidské duše. Tento výraz je nám z náboženství důvěrně známý. A jako náboženství, jako láska, může i umění, především hudba lidi vnitřně sbližovat, posilovat, držet při životě.*¹¹⁸

Dějiny kultu a kultury jsou neoddělitelné. Hudbu spojuje s náboženstvím snaha vyslovit nevyslovitelné. To, co chce řeč říci o Bohu verbální formou, může řeč hudby o Bohu zahrát. Hudba může také Bohu zpívat, oslavovat ho a klanět se mu. Vědomí, že umění stále hledá Boha, chce se mu přiblížit otázkami, nářkem nebo jásotem, je nejhlubší zdůvodnění toho, proč je mezi umělci tolik hledajících i věřících. Nejsou jimi vždy ve smyslu církevním, ale tím, že hledají nekonečno. Hudbu jako životodárnou sílu je nemožné myslet bez náboženství, bez lásky. To ovšem nenahrazuje odborné hudební znalosti a dovednosti. Přesto ale hudba bez lásky zůstává prázdná. Hudba je vždy svým charakterem dialogická. Hudebník mluví svou hrou nebo zpěvem. K tomu, aby nezůstal u „monologické přednášky“, potřebuje posluchače a musí jim chtít něco sdělit. To se mu ovšem nepodaří, pokud je nevezme na vědomí a využije jich pouze jako

¹¹⁷ KASPAR, *Musica sacra*. s. 14.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 16.

„auditorium“. Pak by byla jeho hudba sobeckým výrazem sebestřednosti. A citliví lidé to poznají. Výživná hodnota hudby se nepočítá v kaloriích, ale v množství radosti a útěchy, odvahy k životu a smyslem života, které zprostředkovala.¹¹⁹

První část své knihy *Musica sacra* věnuje Peter Paul Kaspar hudbě jako životní stravě, jak bylo výše vysvětleno. Její konkrétní projevy nalézáme především ve zpěvu, ve varhanní hře, ve sboru a společenství, v hudebnících, v prostoru a v tichu.

Při zpěvu se zpěvák sám stává hudebním nástrojem. Nezpíváme pouhými hlasivkami a tón není tvořen jen v krku a ústní dutině. Zpíváme celým tělem. Po staletí byl ženám zpěv při bohoslužbě zakázán. Je zřejmé, že při zpěvu ještě více než při instrumentální hře má zpěvákova identita co do činění s obsahem zpívaného. Ženský hlas je nejen o hodně vyšší než mužský, ale také zcela jinak zabarvený. Ženský hlas je ovlivněn životními etapami, hormonálními změnami, ale také osobnostním vývojem. Hlas může znít panensky nebo mateřsky, může mít úzký či plný zvuk. Může znít ve svém smyslovém vyzařování eroticky nebo chladně zdrženlivě. Možného erotického vyzařování se dříve obávali. Byla to zcela pochopitelná opatrnost, kterou si při liturgii klérus zachovával. Mimoto měl liturgický zpěv duchovní, a tedy mužskou úlohu. Jediná alternativa byl chlapecký a kastrátský zpěv, který se ale svou dvojí morálkou přičil. Dnes posloucháme ženské hlasy při bohoslužbě bez předpojatosti. Dějiny náboženského vokálního zpěvu ale ukazují, nakolik je zpěv spjatý s osobou, která zpívá. Zpěvák je zcela odkázán na sebe a omezen vlastní osobou.¹²⁰

Krásnou metaforu vytváří Kaspar mezi pěveckým dýcháním a úkonem dávání. Zpěvák se nadechuje, tj. nabírá vzduch, aby mohl tvořit tóny a „dávat“ je svým zpěvem druhým. Podobně je v každém přijímání zároveň předpoklad dávání.¹²¹

Od gregoriánského chorálu po velká oratoria, kantáty, pašije a mše je lidský hlas pozvedán ke chvále Boha a svou melodikou, dynamikou, rytmem, formou i barvou přednáší světu teologické tajemství Boží existence.

¹¹⁹ Srov. KASPAR, *Musica sacra*. s. 13-18.

¹²⁰ Srov. tamtéž, s. 19-20.

¹²¹ Srov. tamtéž, s. 20-21.

Hudebním nástrojem, který je považován za královnu mezi ostatními, jsou varhany. Téma hudebních nástrojů vhodných k posvátné liturgii uvádí konstituce Sacrosanctum concilium následovně: „*Píšťalové varhany at' jsou v latinské církvi ve velké úctě jako tradiční hudební nástroj. Jejich zvuk dovede dodat církevním obřadům podivuhodný lesk a mocně povznést mysl k Bohu a k vyššímu světu.*“¹²² Varhany jsou skutečně jedinečným hudebním nástrojem, který se dokáže důstojným způsobem podílet na kráse liturgie.

Kaspar o jejich mimořádných vlastnostech výstižně říká: „*Varhany mohou vyvolat několikanásobnou sílu zvuku, než jakou vytvoří jediný člověk vlastní silou foukáním, taháním, potahováním, bitím, zpíváním ba třeba řvaním...Žádný jiný nástroj nemá takovou šíři dynamických a zvukových možností celého spektra slyšitelného rozsáhlého rozsahu tónů a větší výrazovou paletu od nejjemnějšího až k heroickému a od téměř ztrácející se zvukové hladiny až k vzrušenému perpetuum mobile.*“¹²³

Ve své historii prošla podoba varhan notnými změnami. Od svých počátků přes barokní zálibu ve zvuku lesklého varhanního pléna až po jejich romantickou proměnu, kdy se staly varhany dokonce určitou podobou symfonického orchestru. Jejich rejstříky totiž obsahovaly všechny orchestrální hlasy od úzkých smyků přes principály, široké flétny až k jazykovým rejstříkům napodobujících zvuk žesťů. Ve 20. století se začalo experimentovat s umělým zvukem tvořeným elektronickým zdrojem. Žádná současná digitální či elektronická kopie tohoto nástroje nemůže varhany plnohodnotně zastoupit. Skutečné, píšťalové varhany jsou totiž „živým“ nástrojem, který vzešel z pečlivé poctivé řemeslně-umělecké práce rukou varhanáře. „Živý“ nástroj spolupracuje s varhaníkem, reaguje na každý jemný detail způsobu jeho hry a spoluvytváří tak vznešenou varhanní hudbu, která smí stoupat z pozemského chrámu až k věčnému nebeskému Svatostánku.

Skladatelé komponující duchovní hudbu jsou velice různí, od věřících, přes pochybující až k agnostikům a ateistům. Někteří jsou nábožensky vzdělaní, jiní nevědí nic, někteří zbožní, druzí vzdálení, laici i duchovní. Existují i tací, kteří textu, jež zhudebňují, vůbec nerozumí, a přesto vytvoří krásnou hudbu. Kvalita jejich díla se zdá být tímto faktem neovlivněna. Je zajímavé, že mnoho lidí, umělce nevyjímaje, striktně

¹²² SC 120 /Varhany a jiné nástroje /

¹²³ KASPAR, *Musica sacra*. s. 23

rozlišuje pojmy Bůh, náboženství a církve a jsou často ochotni uznat jen některý z nich. Náboženství je ve své podstatě hledáním. Směrem do minulosti hledá počátek všeho, do budoucnosti se dívá pod zorným úhlem otázky po posledním cíli a v přítomnosti hledá skutečnou lidskou identitu.

Dále upozorňuje na dnes opomíjený, ale dříve zcela podstatný prvek hudební tvorby, kterým je improvizace. Varhaník, vedle kněze, který formuluje své myšlenky o biblických textech, liturgickém období, atd. při homilii, svou improvizací tvoří jedinečnou výpověď vycházející z liturgie a zároveň z jeho osoby.¹²⁴

Doposud jsme se zamýšleli a směřovali své myšlenkové postupy na cestě hledání vnitřních i vnějších vztahů mezi hudbou a teologií převážně na základě hudby znějící. Je však ještě jeden důležitý prvek v hudbě - ticho.

*„Září ti třpyt,
nebeských světél svit,
chci malou hvězdou být,
která ti plane.
Teď umlkám,
z hloubi ticha mluv sám,
vroucně v tmách naslouchám
tvým slovům, Pane.“¹²⁵*

Ticho je před začátkem skladby a opětovně nastává po jejím doznění. Ale také v průběhu vyvíjející se hudební myšlenky a jejího zpracování v nesčetných variacích dochází k logickým i nečekaným pauzám, pomlkám, kdy hudba na chvíli umlkne, nechá prostor pro „dodýchání“ či dopromyšlení toho, co právě vyřkla, aby posléze znovu pokračovala v celé své kráse. Obzvlášť ve velkém prostoru jsou nezbytné delší pauzy,

¹²⁴ Srov. KASPAR, *Musica sacra*. s. 33-36.

¹²⁵ TERSTEEGEN, G. In *Modlitby básníků*. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1992, s. 58, ISBN 80-85527-13-8.

aby hudba dozněla a nedošlo k chaosu a smíšení na sebe navazujících melodií. „*Pauza je naplněna dechem hudby.*“¹²⁶ Nic nesmí být přidáno, ani ubráno, jediná nota, jediná pomlka navíc dokáže zničit integritu hudební myšlenky. Také v teologii je ticho nezbytné. Jen v tichosti může člověk pochopit velká Boží tajemství, aby je po období ztišení mohl formulovat a předat to, co mu bylo dáno objevit. Po jeho slovech následuje ztišení posluchačů, kteří potřebují ticho k doznění jeho slov ve svých srdcích.

5. TEOLOGIE V HUDBĚ

Snad každá dobrá hudební kompozice, kterou lze zařadit do kategorie artificiální hudby, v sobě implicitně nese transendentální rozměr. Připraveného posluchače totiž přenáší nebo mu spíše napomáhá překročit hranice pozemské každodenní skutečnosti a proniknout do zdánlivě jiné reality. Hudba se pak stává jakousi spojnicí mezi tímto světem a věčností.

Přesto tuto implicitní duchovní dimenzi, kterou lze v určité míře nalézt ve vlastní podstatě každého hudebního uměleckého díla, je v mnohých skladbách duchovní či teologická inspirace naprosto zjevná. U některých skladatelů napříč celými dějinami hudby lze nalézt kompozice tohoto typu pouze ojediněle, jiní svou tvorbu zaměřovali právě a především tímto směrem. Mnoho skladatelů by si zasloužilo teologickou pozornost, kterou oni sami do svých kompozic a do samotného fenoménu hudby vkládali. Představme si podrobněji alespoň některé z nich. Budeme postupovat chronologicky podle stylových a uměleckých období. Bohužel není realizovatelné v této práci představit systematicky veškerou hudbu, ve které lze nalézt „stopy transcendentna“. Vybereme tedy z každého období alespoň některé typické příklady a skladatele, kteří svým dílem významně propojují svět hudby se světem teologie.

¹²⁶ KASPAR, *Musica sacra*. s. 41.

5.1. GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

„Církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie. Patří mu tedy při liturgických úkonech - jsou-li jinak stejné podmínky- čelné místo.“¹²⁷

Od počátku církve křesťané při společném shromáždění a slavení eucharistie zpívali. Byl to jednohlasý zpěv, který vycházel z židovských synagogálních zpěvů. Později byl ovlivněn hudbou pozdní antiky a orientu. V průběhu 7. a 8. století došlo v církvi k významným reformám, které uskutečňovali tehdejší papežové. Týkaly se také bohoslužebného zpěvu. Později v 9. století získal jednohlasý latinský liturgický chorál své jméno po jednom z nich, Řehoři I.

Chorální melodie byly po dlouhý čas tradovány pouze ústně. Až později došlo k jejich ručním zápisům a teprve v 10. století byly kompletně zapsány do not. Ke grafickému zápisu zpěvů sloužily tzv. neумы, které se od sebe regionálně odlišovaly, ale hudebně byly téměř identické. Svůj způsob zápisu měly kláštery a katedrály v St. Gallen, Laonu nebo Chartres. Když se v 11. století vytvořily různé chorální „dialekty“, vytratila se také jednota chorálu. Nejprve byly zaznamenávány tzv. adiaستمatically, tj. bez linek určujících jejich přesnou výšku. Diastematická notace vznikla až v 11. století. Guido z Arezza zavedl dvoulinkový systém a solmizaci jednotlivých tónů tónové řady.¹²⁸

Gregoriánský chorál v sobě zahrnuje veliké množství zpěvních typů a forem, které provází všechny důležité bohoslužebné úkony, především mši a liturgii hodin. Mešní texty, které byly chorálně a později i jinými kompozičními styly zhudebněny, se rozdělují na proprium, tj. části mše s texty proměnlivými podle liturgického období či konkrétních svátků, a ordinarium, tj. části mše, které mají texty neměnné. Proprium missae zahrnuje tyto části: introitus, graduale, aleluja, příp. tractus, sekvenci k pevně stanoveným svátkům, ofertorium a communio. Ordinarium missae obsahuje následující zpěvy: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei. V liturgii hodin se

¹²⁷ SC 116 /Druhy liturgické hudby/ *Dokumenty 2. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, ISBN 80-7192-467-9.

¹²⁸ Srov. JASCHINSKI, E. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*. Freiburg: Herder, 2004, s. 49- 51. ISBN 3-451-28323-9.

chorálně zpívají hymny, žalmy s antifonami, lekce a responsoria. Zpěvy gregoriánského chorálu plynou ve volném, metricky nepravidelném rytmu. Hudebně čerpají tónový materiál církevních modů. Gregoriánský chorál se stal základem evropské hudební tvorby a ovlivnil také hudbu lidovou.¹²⁹

Velký francouzský skladatel 20. století, Olivier Messiaen považoval gregoriánský chorál za jedinou liturgickou hudbu, protože má čistotu, radost a lehkost potřebnou pro pozdvižení duše k pravdě. Upozorňoval na nutnost zpívat chorál bez jakéhokoli doprovodu, za to však všemi hlasy - mužskými, ženskými i dětskými. Podtrhával důležitost znalostí jeho zákonitostí, především neum. Tyto zákonitosti nalézal i v ptačím zpěvu. Obdivoval rytmickou ohebnost, která je chorálu vlastní a její dodatečnou puntaci a jemnost tohoto zpěvu, která může vyjít najevo jen v rychlosti a radosti. „*Kdyby se gregoriánský chorál zpíval vzletně a svižně, jak vyžaduje, tak by ho lidé měli tak rádi, že by bez něho více nemohli být.*“¹³⁰

Čím je však tento zdánlivě jednoduchý zpěv tak výjimečný? Proč se dnes církev znovu navrácí k hudebním kořenům svého počátku a gregoriánský chorál znovu zaznívá ve své prosté nádheře v chrámech? Tato otázka není jednoduše a beze zbytku zodpověditelná. Snad je to prostá melodie, vedená podle zásad tehdejšího hudebního cítění, která se hladce line, rozvíjí a umocňuje svou krásu četnými melismaty nesena nenapodobitelnou akustikou gotické katedrály, snad je to dokonalá jednota hlasů choralistů, kteří ji přednášejí, snad je to hluboce obsažný liturgický text, který tvoří její pevné základy a navozuje s melodií pocit skutečné jednoty, snad je to sama víra v Boha, která tryská ze srdcí těch, kteří se zpěvem k Němu modlí.

II. vatikánský koncil v konstituci Sacrosanctum concilium říká: „*Církevní hudební tradice představuje nedocenitelný poklad, který vyniká nad ostatní umělecké projevy především tím, že je to bohoslužebný zpěv, vázaný na slova liturgie, a tak tvoří nezbytnou nebo integrující součást slavné liturgie.*“¹³¹ Naslouchání zpěvu gregoriánskému chorálu a niterné sjednocení s jeho obsahem má nebývalý účinek. Ztišuje nitro člověka a uschopňuje jeho srdce, aby nazíralo na svého Stvořitele

¹²⁹ Srov. SMOLKA, J. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001, s. 60. ISBN 80-902912-0-1.

¹³⁰ MESSIAEN, O. Co je to sakrální hudba? In *Mezinárodní katolická revue Communio*, 1999, roč. 3, č. 4, s. 372.

¹³¹ SC 112 /Hudba a liturgie/

a Spasitele, aby v tichém rozjímání zaslechlo Jeho hlas, který k němu hovoří a v Něm nalézalo jediný smysl života, po kterém věčně touží. Člověk je připraven dotknout se nevysvětlitelných teologických tajemství.

5.2. JOHANN SEBASTIAN BACH

Pokud bychom měli vybrat jediného představitele, který by representoval bohatou provázanost a blízkost styčných témat teologie a hudby, padla by volba bez dlouhého váhání na velikána barokního hudebního umění a světové hudební kultury vůbec, Johanna Sebastiana Bacha. V jeho obrovském díle se sbíhá řada důležitých vývojových linií, dozrává v něm vrcholná barokní polyfonie s její typickou formou fugy, svého vrcholu dosahují barokní sólové a orchestrální suity, nástrojové koncerty, vzniká nový typ koncerta grossa. Také v oboru vokálně-instrumentálním zanechal Bach výrazné stopy svými kantátami komponovanými pro každou neděli v církevním roce, sborovými motety a oratorii, především pak jeho Vánočním oratoriem, Magnificat a pašijemi. Pro hudbu komponovanou na liturgické texty má nesmírný význam Mše h moll, která umožňuje metaforické vyjádření zobecněných teologických poselství a reflexí o nejdůležitějších křesťanských tématech a základních morálních postojích člověka. Výjimečné jsou také Bachovy polyfonní cykly, které manifestují velkorysou důslednost tematické práce a hudební architektury. Jedná se zejména o dva díly Temperovaného klavíru, Goldbergovy variace, Hudební obětinu a na prvním místě doposud nepředstížené Umění fugy.¹³²

Bohatý život, hudební dokonalost a především hlubokou závažnost a význam tvorby jednoho z největších skladatelů není možné vystihnout několika obyčejnými slovy. A přece byl Bach člověk jako každý jiný. Ač geniální, zůstal skromný a smysl a cíl jeho života tkvěl pevně zakotven v Bohu, kterého svou hudbou oslavoval. K pochopení a docenění jeho rozsáhlého nadčasového kompozičního díla však nedošlo

¹³² Srov. SMOLKA, *Dějiny hudby*. s. 247- 248.

ihned. Ještě za jeho života ho jako skladatele ocenila jen nevelká část obdivovatelů. Ti, kteří se tehdy považovali za hudebně pokrokové a hlásili se k estetice racionalismu, ho nemohli pochopit. Ovlivnění oblíbenou afektovou teorií požadovali dojímavost jednoduché melodie a přehlednost rytmu, nikoli Bachovy dlouhé melodie znějící současně v několikanásobném kontrapunktu. Byla to pro ně složitá hudba.¹³³ Podnět ke studiu a objevování velikosti a jedinečnosti Bachova díla dal teprve v 19. století Felix Mendelssohn Bartholdy. Bohužel i dnes se občas můžeme setkat s negativním postojem k Bachově hudbě z důvodu její komplikovanosti. Ovšem v současné době, narozdíl od 18. století, toto tvrdí lidé hudebně málo či vůbec nekultivovaní, kteří jsou nezdědka ovlivnění libivou povrchností některých typů populární hudby nebo ještě hůře její agresivnější verzí.

Stručné připomenutí Bachova života nám může přiblížit klíč k pochopení jeho formálně a obsahově bohatého díla. Celý rozvětvený rod Bachů měl četné hudební kořeny a nebyli bychom daleko od pravdy, kdybychom lehce pozměnili české přísloví a prohlásili „co Bach, to muzikant“. Johann Sebastian se narodil roku 1685 v Eisenachu. Na začátku svého profesionálního hudebního působení často měnil působiště. Od svého prvotního působení ve výmarské kapele, přes místo varhaníka v Arnstadtu a Mühlhausenu zakotvil trvaleji až roku 1708 ve Výmaru, kde mu bylo nabídnuto místo dvorního varhaníka a později také komorního hudebníka. Zde žil se svojí ženou Marií Barborou, se kterou vychovával sedm dětí. Od roku 1717 řídil dvorní kapelu v Köthenu, kde zkomponoval své nejvýznamnější koncertantní skladby. Po smrti své první manželky se oženil s Annou Magdalenou Wülkenovou a narodilo se jim dalších třináct dětí. Roku 1723 se přestěhoval do Lipska, kde se stal kantorem a varhaníkem v chrámu sv. Tomáše. Zde již zůstal až do konce života. Zemřel v Lipsku roku 1750. Svého otce přežilo pouze devět dětí. Čtyři synové pokračovali v jeho šlépějích a zapsali se jako významní skladatelé do hudebních dějin.¹³⁴

¹³³ Srov. ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Supraphon, 1979, s. 420- 421. ISBN neuvedeno.

¹³⁴ Srov. SMOLKA, *Dějiny hudby*. s. 248.

Pro „lipské období“ je charakteristický vznik mnoha kantát, velkých děl jako pašije a oratoria a děl synteticky shrnujících (př. Umění fugy). Za pozornost stojí uvědomit si důvod vzniku těchto typů děl. U skladeb shrnujících svůj celoživotní způsob komponování s didaktickým akcentem je to celkem samozřejmé- mnoho skladatelů cítilo v závěru života potřebu napsat svůj „hudební odkaz“ a vznikla tak často jejich nejzávažnější díla. Proč se však tolik zaměřil na kantáty, oratoria a další pilíře duchovní hudby? Tato otázka úzce souvisí s bohoslužebným životem v Lipsku v první polovině 18. století. Na rozdíl od jiných luterských měst, kde v důsledku vítězství racionalismu došlo k poklesu až postupnému zhroucení do té doby bohatého bohoslužebného života v luteránské církvi, v Lipsku liturgický život kvetl svou bohatostí a pestrostí a neustále se oživoval. Určitě nelze mluvit o nějaké strnulosti a zkosnatělosti.¹³⁵

Kromě dvou hlavních kostelů sv. Mikuláše a sv. Tomáše došlo pro velké množství věřících k otevření dalších kostelů. Začalo se pravidelně zpovídat, nedělní bohoslužby se konaly v 5, 6, 7 (hlavní, trvajících 3-4 hodiny s dvěma vrcholy v kázání a slavení a slavení svaté večeře) a 12 hodin a několik mší odpoledne. Ani všední dny nebyly opomíjeny. „Podle plánu, přesně stanoveného pro všechny kostely města bylo možno denně dopoledne i odpoledne navštívit bohoslužby a pobožnosti v různých kostelích.... Čistě početně tak neobyčejně bohatý bohoslužebný život města Lipska představuje v tehdejší Sasku velkou zvláštnost.“¹³⁶ Církevní rok byl vymezen třemi hlavními svátky- Velikonocemi (Na neděli palmorum a na Velký pátek se zpívaly pašije, vrcholem bohoslužeb bylo uvádění pašijního hudebního oratoria), Vánocemi a Letnicemi, jim předcházela přípravná období a mezi nimi se slavila celá řada svátků. Velmi zajímavý je fakt, že ve vysokém kurzu stály tehdy mj. tři mariánské svátky, slavené od reformace jako svátky Krista. Naznačují to i obsažné Bachovy kantáty na tyto dny. Zvláštním svátečním dnem se stal svátek reformace.¹³⁷ „Bohaté liturgické uspořádání církevního roku s jeho mnohými svátky a zvláštními tradicemi je tedy nepřehlédnutelným znakem bohoslužebného života v Lipsku v první polovině 18. století,

¹³⁵ Srov. VOLKMAR, W. Johann Sebastian Bach a bohoslužebný život jeho doby. In *Ekumenický liturgický sborník*. České Budějovice: JU, Teologická fakulta, 2000, č. 7, s. 1-2.

¹³⁶ Tamtéž, s. 2.

¹³⁷ Srov. tamtéž, s. 1-3.

což je třeba bezpodmínečně vidět, chceme-li správně pochopit a zhodnotit Bachův vstup do tohoto světa luterské ortodoxie a jeho bohoslužebnou tvorbu v tomto městě.“¹³⁸

Proces rozkladu bohoslužebných pořádků nebyl v Lipsku vůbec patrný a s naprostou samozřejmostí se tam setrvalo na starých luterských bohoslužebných řádech 16. století. Živá praxe svaté večeře je zřetelným znamením, v jaké míře existoval těsný vztah mezi teologickou reflexí a praktickým životem. Tento vztah Bach významně zohledňoval ve svých hudebních kompozicích. „Z toho, že Johann Sebastian Bach vybral většinu písňových veršů v pasážích poukazujících na svátost oltářní právě z oddílu písní ‚O slovu Božím a křesťanské církvi‘, je patrné, jak fundamentální význam měla tato svátost v životě a myšlení evangelických křesťanů v epoše ortodoxie. Luterská církev tehdy ještě byla stále církví slova a svátostí.“¹³⁹ Bachovy kantáty se jednak vztahují k textu kázání, ale ve velké míře také poukazují na svátost oltářní. Jsou jakýmsi vzorovým příkladem, aby se nezapomínalo na vztah bohoslužby slova ke svátosti oltářní. Ke svaté večeři zaměřoval také kající písně. Přes zdůrazňování hříchu a pokání se nepřehlížela eschatologická souvislost a radostný charakter svaté večeře, jak je to patrné z jasných, jásavých a současně něžných tónů Bachových kantát.¹⁴⁰

Od druhé třetiny 18. století se však projevy rozkladu bohoslužebného života pomalu šíří i v Lipsku, od r. 1785 pak stále mocněji, kdy je pod vlivem osvícenství smysl bohoslužeb spatřován v aspektu poučování. Dochází k výrazným liturgickým zásahům, latinský zpěv nahrazují německé písně, v postní době a kajících dnech se zavedla hra na varhany, která byla dříve nepřípustná, vedle soukromé zpovědi je zavedena zpověď všeobecná, která vedla k postupnému zrušení zpovědi soukromé. Zrušeno bylo nošení mešních rouch, umlčeny mešní zvonky, zpívání epištol a evangelia bylo nahrazeno předčítáním. Došlo k redukci církevních svátků a byla patrná tendence bohoslužby co nejvíce krátit. V důsledku těchto změn došlo k značnému úpadku návštěvnosti bohoslužeb, lidé přestávají chodit ke svátostem a večeře Páně se stále více odděluje od hlavních bohoslužeb. Racionalismus měl na lipský bohoslužebný život zhoubný vliv, tento vývoj vedl ke skutečné svátostné krizi luterské církve.¹⁴¹ „To, že

¹³⁸ VOLKMAR, Johann Sebastian Bach a bohoslužebný život jeho doby. s. 4.

¹³⁹ Tamtéž, s. 7.

¹⁴⁰ Srov. tamtéž, s. 6-9.

¹⁴¹ Srov. tamtéž, s. 9-11.

v Bachově lipském období nebyl tento vývoj vůbec patrný, je zásluhou luterské ortodoxie, která byla velice živá a tvořivá. Na půdě vysoce živé bohoslužebné tradice je třeba vidět Bachovu kantátu jako organicky vyrostlé a vpravdě liturgické dílo, které svůj úkol plnilo stejným způsobem a stejnou intenzitou jako kázání.“¹⁴²

Johann Sebastian Bach byl člověk, který svůj plodný, ale často nelehký život postavil na pevných základech důvěry v Boží působení a vedení. Tato neochvějná víra a bytostné porozumění biblickému poselství stojí v pozadí každé jeho byt' sebemenší skladby. Pro dnešní dobu je aktuální také jeho „ekumenický“ postoj- sám přesvědčený protestant, s velkou zodpovědností přistoupil k napsání katolické Mše h moll, která dodnes zaujímá mimořádné postavení v chrámové hudbě katolické církve.

Kerstin Rieglmeyer se hlouběji zabývala Credem z této slavné mše, na kterém chtěla ve své práci *Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian Bach* ukázat přímý vztah Bachovy hudby k teologii. Ten se v žádném případě nevyčerpává v opakování teologických výpovědí, ale vysvětluje je svým hudebním dílem. Částem textu, které skladatel považuje za klíčové, dává mnohem více prostoru hudebního ztvárnění než ostatním. Již touto nepravdělnou proporcionalitou a akcentací vytváří první interpretaci zhudebněného textu.¹⁴³

Dále se zaměřuje na jednotlivé věty a slova, které chce hudbou prozářit. Jednolivým výpovědím dává hudbou vyšší hodnotu. Prohlášení *Credo in unum Deum* zhudebnil ve formě fugy, jejíž charakteristika je více samostatnými hlasy, které se proplétají a navzájem velice logicky a krásně kontrapunktují, přednést dané téma. Tímto tématem je zde právě ono Věřím v jednoho Boha, tj. víra jednotlivce žitá ve společenství,

¹⁴² VOLKMAR, Johann Sebastian Bach a bohoslužebný život jeho doby. s. 11.

¹⁴³ Srov. RIEGELMEYER, K. *Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian Bach*. [online] Münster: Philosophisch-Theologische Hochschule, 2005, s. 97. Dostupné na WWW: <[http://books.google.cz/books?id=TD2MmVHV12cC&pg=PA119&lpg=PA119&dq=http://www.kirchen.net/archiv/fs_eder/a_kircher.pdf.html+\(05-08-08\)%3B&source=bl&ots=Wx8JZIbWe&sig=WLJiGezRCzIPkc11dDOdy9YIbg&hl=cs&ei=NMhqTZGXOMieOvTx0aoL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=TD2MmVHV12cC&pg=PA119&lpg=PA119&dq=http://www.kirchen.net/archiv/fs_eder/a_kircher.pdf.html+(05-08-08)%3B&source=bl&ots=Wx8JZIbWe&sig=WLJiGezRCzIPkc11dDOdy9YIbg&hl=cs&ei=NMhqTZGXOMieOvTx0aoL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>.

kde se slovem „Já“ je zároveň vyslovováno „My“. Tuto výpověď považuje autorka za „teologické plus“, které je zaznamenáno hudbou.¹⁴⁴

Zajímavým způsobem využívá Bach instrumentační složky skladby. Riegelmeyer upozorňuje např. na užití orchestrálního tutti při slově „Všemohoucího Boha“. Tímto způsobem přibližuje posluchačům dimenzi Boží velikosti, kterou nejsme s to nikdy zcela pochopit. Také téma vzkříšení uchopuje skladatel snáze než by dokázala řeč. Docílil toho jediným hudebním prostředkem - enharmonickou záměnou. Autorčino plodné zamyšlení nad konkrétními projevy teologie v hudbě Johanna Sebastiana Bacha zakončíme jejími slovy a slovy spisovatele. *„Vira obsahuje stále něco nevysslovitelného, lidsky neuchopitelného. Hudba překračuje slovní vyjádření. Řečeno slovy Victora Huga: ‚Hudba vyjadřuje to, co nelze říci, ale o čem zároveň nelze mlčet.‘“*¹⁴⁵

Bach využíval při kompozici v duchu tehdejší doby bohatou symboliku. Jedná se např. o symboliku čísel, kdy každé číslo skrývalo (či odkrývalo) určitý duchovní význam. Také volba té které tóniny nebyla náhodná, ale odkazovala na určitý podtext či charakter, jaký měla skladba mít. Také pohyb melodií a intervalů může být symbolický. Jako příklad lze uvést pohyb hlasů ve fuze cis-moll, který postupuje od cis, přes His, e, až k dis. Podobně je tomu ve fuze g-moll z druhého dílu Temperovaného klavíru. Pomyslné spojení těchto tónů vytváří kříž. Symbol kříže se objevuje také ve Mši h-moll v podobě formy abba. Samotné Bachovo jméno, které bylo Bachem a mnohými dalšími skladateli vzato za hudební motiv, má na klávesnici formu kříže. Téma fugy C-dur zapsané do not má formu holubice, podobně jako téma Dona nobis pacem ze Mše h-moll. Prosbu „Daruj nám pokoj“ propojil Johann Sebastian se symbolem, který dal Bůh Noemovi, když se přiblížil konec potopy a se symbolem Ducha svatého, který je dárce a tvůrce pokoje. *„I rytmické figury obsahují symboly. Spojené s akordy, s harmonií, se symbol prohlubuje. V preludiu b-moll z prvního dílu Temperovaného klavíru je rytmus kráčení. V této tmavé tónině je to kráčení po křížové cestě. Kdo kráčí po křížové cestě?“*

¹⁴⁴ Srov. RIEGELMEYER, *Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian Bach* [online]. s. 97-98.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 100.

*Odpověď dává fugové téma s Kristovým monogramem.*¹⁴⁶ Za povšimnutí stojí zajisté také fakt, že v některých svých zdánlivě bezobsažných skladbách cituje Bach úryvky ze svých jiných duchovních děl a dává jim tak záměrný teologický podtext. Jedná se např. o mnoho fug z Dobře temperovaného klavíru, ve kterých cituje mši h-moll, Matoušovy a Janovy pašije.¹⁴⁷

„*Při zbožné hudbě je Bůh vždy se svou milostí přítomen,*“ zapsal si Johann Sebastian Bach do Bible. Gerd Rienäcker, německý hudební teoretik, k tomu poznamenává, že samotnou hudbu Bach pojímá jako zbožnost, modlitbu. Nepotřebuje k tomu slova. To ovšem Rienäckera přivádí k polemizaci, nakolik byl Bach ve svém náboženském smýšlení luteránem. Vždyť Martin Luther se pevně držel zásady, že Bůh je přítomen především ve Slově. Na tomto poli došlo skutečně k závažným, ale objektivním kolizím se zástupci luteránské teologie, kteří zastávali názor, že duchovní hudba má sloužit a být v područí slovu. Bach se setkal s významnými teology, např. Johanem Augustem Ernestim, který uvolňoval stávající dogmatickou teologii od vlivů mystické luteránské ortodoxie a scholastiky a dláždil cestu racionální revoluci v teologii. Rienäcker k tomuto sporu říká: „*Teologický obsah hudby nelze popsat sám o sobě, často ani na základě vztahu mezi tóny a slovy, zcela rozhodující je totiž vnitřní hudební struktura skladby.*“¹⁴⁸

Přes výše zmíněný spor se Bachova hudební teologie zakládá na Lutherových úsudcích i omylech. Zároveň je ovlivněná politickou a sociální kolizí přelomu 17. a 18. století. Přesvědčení, že víra a nejistota se navzájem podmiňují, ovlivnilo jeho hudbu. Tato cesta od nejistého k jistotě, od pochybování k naději je často vyjadřována durovým zakončením mollové skladby. Za centrální téma, kterým se Bach zabýval, považuje Gerd Rienäcker Ježíšovo utrpení.¹⁴⁹

¹⁴⁶ PLEŠKOVÁ, E. *Johann Sebastian Bach*. Skripta vydaná při příležitosti interpretačního kurzu na konzervatoři v Žilině, 1991, s. 48. ISBN neuvedeno.

¹⁴⁷ Srov. tamtéž, s. 46-48.

¹⁴⁸ RIENÄCKER, G. *Stichworte zu Bachs musikalischer Theologie* [online]. Berlin: Humboldt-Universität, Philosophische Fakultät III, 2004, s. 2-3. Dostupné na WWW: <<http://edoc.hu-berlin.de/oa/reports/reUrx4McvzQAo/PDF/27ZyKUxzLt0AQ.pdf>>.

¹⁴⁹ Srov. tamtéž, s. 7-8.

5.3. WOLFGANG AMADEUS MOZART

Zázračné dítě, jak ho záhy brzy začali nazývat, a pozdější geniální skladatel Wolfgang Amadeus Mozart se narodil 27. ledna 1756 v rodině houslisty a pozdějšího koncertního mistra Leopolda Mozarta v Salcburku, který jako první rozpoznal mimořádný talent svého syna. Prohlásil o něm, že Wolfgang je zázrak, kterému Bůh dal narodit se v Salzburgu.¹⁵⁰ Od dětství bylo jeho veliké nadání odborně rozvíjeno. Malý Wolfgang udivoval nevšední hudební pamětí (jako dítě zapsal po jediném poslechu Allegriho devítihlasé Miserere), vynikajícím sluchem a bezproblémovou hrou na klávesové nástroje. Otec využíval jeho obrovského nadání a vozil ho spolu s jeho sestrou Marií Annou na koncertní cesty po celé Evropě. Od dětství Mozart komponoval.

Během svého krátkého života podnikl tři důležité cesty do Itálie, kde se obeznámil s tamním hudebním stylem. Do svých 25 let byl zaměstnán v salcburském arcibiskupském orchestru, kde byl jmenován koncertním mistrem a dvorním varhaníkem, po dramatických neshodách s arcibiskupem byl však propuštěn. O to víc se zaměřil na skladatelskou činnost. Přestěhoval se do Vídně, kde nejprve působil jako svobodný umělec a později získal místo císařského komorního skladatele, které však nebylo dobře placené. Roku 1782 se oženil s Konstancíí Weberovou. Měl velice nízké finanční příjmy a často bojoval o holou existenci. Spolupracoval s libretistou Lorenzem da Ponte, přátelil se s Josephem Haydnem. Třikrát navštívil Prahu, kde prožil jednu z nemnoha chvil pohody a štěstí, zkomponoval pro toto město operu Don Giovanni, která zde byla s velkým úspěchem provedena ve Stavovském divadle.¹⁵¹

Německý teolog Hans Küng zmiňuje: „*V revolučním roce 1789 Mozart mezi jinými horlivě diskutoval v Lipsku s tehdejším kantorem z kostela sv. Tomáše Johannem Friedrichem Dolesem. Z těchto rozhovorů se traduje pozoruhodný Mozartův výrok, že tihle ‚osvícení protestanti‘ se nikdy nemohli tak docela dobrat skutečného významu ‚Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem‘.*“¹⁵² Poté se rozhovořil o své náboženské zkušenosti. Hans Küng samozřejmě nechtěl touto citací jakkoli poškodit

¹⁵⁰ Srov. KÜNG, H. *Mozart. Stopy transcendence*. Brno: CDK, 2002, s. 23. ISBN 80-7325-000-4.

¹⁵¹ Srov. SMOLKA, *Dějiny hudby*. s. 351- 354.

¹⁵² KÜNG, *Mozart. Stopy transcendence*. s. 19.

bratry z protestantské církve. Jeho cílem bylo upozornit na nepříliš vnímaný fakt, že Mozart byl věřící člověk, který přes veškeré roztržky s církevní autoritou, vkládal svou víru do hudby, kterou komponoval. V zápětí uvádí výrok teologa Karla Bartha, který se Mozartovou hudbou zabýval a tvrdil, že u Mozarta lze jako u nikoho jiného vnímat „umění hry“, jaké předpokládá dětské chápání středu, jež vychází z pochopení začátku a konce všech věcí.¹⁵³

Roku 1789 se u Wolfganga Amadea Mozarta začaly objevovat příznaky vážné nemoci. Byl v bídné situaci, měl velké dluhy a jeho skladby byly vídeňským publikem přijímány jen vlažně. Nenalezl zde ani naplnění, ani útočiště. V posledním roce života dostal zakázku na Requiem, které již nedokončil. Zemřel ve Vídni 5. 12. 1791. Na jeho pohřeb přišlo jen několik nejbližších přátel.

Za krátkých 35 let života vytvořil obrovské dílo, které patří k pilířům světové hudební kultury. Wolfgang Amadeus Mozart byl beze sporu obrovský fenomén. Podle názoru Hanse Künga spočívá to jedinečné a nové u Mozarta v celku, který ve vyšší jednotě je zakotven ve svobodě ducha.¹⁵⁴ Niterné tajemství jeho hudby, jakkoli je ukázkovým typem skladatelských postupů, formy i harmonie období klasicismu, se vymyká konečnému odhalení a racionálnímu uchopení. Je v ní uložen jas i temno, radost a bolest, život i smrt. Zhudebňoval skutečný život v jeho rozpornosti, ale činil tak na pozadí dobrého počínu Božího. Podvědomě žil neustále ze své katolické víry, z důvěry v Boha a Stvořitele. Karl Barth míní, že „*kdykoli člověk slyší Mozartovu hudbu, ocitá se na prahu světa dobrého a spořádaného za slunečního jasu i za bouře, za dne i za noci a cítí se pak jako člověk 20. století pokaždé obdarován odvahou, hbitostí, čistotou a mírem, s Mozartovou hudební dialektikou v uších může člověk být mladý i stárnout, pracovat i odpočívat, být veselý i smutný, zkrátka může žít.*“¹⁵⁵

Mozartovo dílo dokáže uchránit před pocitem nesmyslnosti a zoufalství. Jeho hudba je vysokým uměním transcendentní, co se týká schopnosti tvořit ve všech hudebních žánrech a zároveň překračovat hranice běžných hudebních forem, uplatnit nejrůznější způsoby kompozice jiných autorů a zachovat si vlastní punc a originalitu,

¹⁵³ Srov. KÜNG, *Mozart. Stopy transcendence*. s. 20.

¹⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 24.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 31-32.

dosáhnout rovnováhy mezi protiklady. Toto transcendování hudebních kategorií má dle Hanse Künga co společného s transcendencí ve vlastním slova smyslu, především v jeho duchovní tvorbě, kde neobyčejně citlivě zhudebňuje liturgické texty a ona se pak stává sama hudebně vyjádřenou liturgií.

Jakkoli je však skladatelova hudba výjimečná, záleží mnoho na interpretovi a také posluchači, zda se jim podaří zachytit její skrytou hloubku, otevřít se jí a nechat se jí prostoupit. Tóny, zvuky dokážou mluvit (jak je to zcela zřejmé v instrumentální hudbě) a říci cosi nevyslovitelného, nevypověditelného. A to je společný cíl hudby i teologie. V okamžicích souznění může být dáno citlivému člověku ochotnému naslouchat otevřít se rozumné mimorozumové důvěře. V pozorném naslouchání lze v hudbě zaslechnout zvuk krásy v její nekonečnosti, zvuk jediného nekonečného.¹⁵⁶

Hansi Urs von Balthasarovi se zdá Mozartova hudba oproti beethovenovské či bachovské, jako by byla napsána bez jakékoliv námahy a vypětí, jak píše ve svém krátkém, ale výstižném spisu *Bekenntnis zu Mozart*. „*Na cestě mezi rájem a nebem, pocházejíc od Boha a směřujíc k Němu, procházíme na tomto světě všemi vodami a ohněm času, bolestí a smrtí,*“ píše teolog. „*Proč bychom se neměli všemi disonancemi bytí nechat vést jako v Kouzelné flétně předtuchou lásky, světla a jasu, věčnou pravdou a harmonií? Existuje nějaký lepší způsob, jak dát najevo ušlechtilost našeho bytí Božími dětmi, než toto neustálé zpřítomňování, odkud jsme a kam spějeme?*“¹⁵⁷ Balthasar říká, Mozart chtěl být skrze hudbu Ježíšovým učedníkem a oslavoval vykoupené Stvoření triumfálním zpěvem. Ať jsou to jeho opery nebo litanie, nešpory, mše, všechny jeho skladby jsou radostným projevem Božího dítěte, které nikdy neztrácí naději. Tajemství posledního soudu však dýchá z jeho Requiem, která se stala skladbou poslední.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Srov. KÜNG, *Mozart. Stopy transcendence*. s. 42-50.

¹⁵⁷ BALTHASAR, *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart*. s. 61-62.

¹⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 62-63.

5.4. ANTONÍN DVOŘÁK

Snad každý český posluchač klasické hudby si váží jejího předního domácího představitele, Antonína Dvořáka. A pokud se zeptáme i lidí, kteří se o uměleckou hudbu nezajímají, zda se jim vybaví nějaký český skladatel, většina z nich nebude dlouho přemýšlet nad jmény Smetana a Dvořák. Do třetice můžeme zkusit oslovit cizince (nezáleží moc, zda bude z evropské či jiné kontinentální provenience), pokud mají alespoň základní kulturní přehled, odpoví na otázku po jakékoliv české historické osobnosti, vedle několika málo dalších jmen, „Dvorak“.

Antonín Dvořák byl zdánlivě prostým člověkem. Po nelehkých začátcích si poctivou prací a mimořádným nadáním vybudoval důstojné hudební postavení a úctu celého světa, ale nadále mu zůstala vryta skromnost, láska k české vlasti a především pevná upřímná víra v Boha, kterou dýchá celé jeho veliké hudební dílo.

Pro pochopení Dvořákovy hudby, která se nenápadně, ale velmi přesvědčivě opírá o Boha, kterého oslavuje, prosí, děkuje mu i k němu zoufale volá, je nutné nahlédnout na jeho život, který je od díla velkého umělce neoddelitelný. Antonín Dvořák se narodil 8. září 1841 v Nelahozevsi u Kralup. Otec byl řezníkem a hospodským. Hudba byla přirozenou součástí života rodiny. Antonín se naučil hrát na housle, violu a varhany. Od svých třinácti let žil ve Zlonicích, kde měl zkušeného učitele Antonína Liehmana. Tomuto místu později věnoval svou 1. symfonii c moll „Zlonické zvony“. Následovala studia na pražské varhanické škole, působení v kapele Karla Komzáka a následně v Prozatímním divadle. Komponoval sám, bez odborného vedení, ale mnoho svých skladeb později v sebekritice zničil. Žil v chudých poměrech. Roku 1873 byla s velkým úspěchem uvedena jeho kantáta Hymnus z básně Dědicové Bílé hory. Ze soukromého vyučování a rakouského stipendia čerpal prostředky na živobytí. Důležitým vykročením vstříc budoucnosti se stalo vydání Dvořákových Moravských dvojzpěvů a později Slovanských tanců berlínským nakladatelem Simrockem, který nabídku přijal na Brahmsovo doporučení.

Postupně, jak přibývaly další skladby (opery, symfonie, komorní, vokální a klavírní skladby,...) si Dvořák utvářel svůj vlastní hudební jazyk. „*Hudební řeč Antonína Dvořáka vždy znovu uchvacuje svou svěžestí, melodickou invencí, rytmickou originalitou a orchestrační fantazií... Do komplikované umělecké problematiky poslední čtvrtiny 19. století vstoupilo Dvořákovo dílo jako hudba vnitřně opravdová, citově hluboká, plná zdravého životního kladu a radosti.*“¹⁵⁹ ve kterém se odrážela návaznost na evropskou hudební tradici (Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Liszt, Brahms, Smetana), četné taneční inspirace, dále myšlenka slovanství a vliv lidového umění, na vývoji jeho tvorby měl vliv také spor mezi klasicko-romantickou syntézou a programním novoromantismem, později se připojila inspirace černošskou hudbou a spirituály. Celá jeho skladatelská činnost je ale nenápadně prodchnuta nezlomnou vírou v Boha.

Antonín Dvořák se oženil s Annou Čermákovou. První tři děti žily velmi krátce. „*Skladatel odpověděl osudu po svém. V listopadu 1877 dokončil kantátu Stabat mater, vyvěrající z hluboké víry v Boha, vyslovující však současně netajený lidský žal... Dvořákova melodická hudba tlumočí bolest, víru i naději na mistrovské úrovni.*“¹⁶⁰ Dvořák prožíval jedno z nejtragičtějších období svého života. Ve své bolesti čerpal útěchu v básni pocházející pravděpodobně od středověkého františkánského poety Jacoponea da Todi, která líčí utrpení Kristovy matky stojící pod křížem, na němž její Syn umírá.

Stabat mater dolorosa,
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius.
Cujus animam gementem,
contristam et dolentem,
pertransivit gladius...

Stála matka litující
u dřeva kříže plačící,
když na něm pněl Kristus Pán.
Jejížto srdce žalostné
zarmoucené a bolestné
prorazil meč z obou stran....

(básnický překlad J. J. Ryby z r. 1790)

¹⁵⁹ SMOLKA, *Dějiny hudby*. s. 484.

¹⁶⁰ IVANOV, M. *Novosvětská aneb vyprávění o Antonínu Dvořákovi*. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 1997, s. 28. ISBN 80-901064-9-8.

Text je v Dvořákově pojetí rozložen do deseti částí ve dvou základních oddílech. Za instrumentálního doprovodu se střídá pěvecký kvartet a smíšený sbor. V první části se slovo obdivuhodně pojí s hudbou a spolu vyjadřují hlubokou bolest a smutek. Druhá část je výrazem postupného hledání a nalézání útěchy u Marie a v Kristu, tj. v Bohu.

Hudba kantáty *Stabat mater* pozvedá naše srdce a mysl k Marii a dává nám ji lépe poznat. Je to jedno z děl, které bych se nebála nazvat „teologickým“, protože prostředky sobě vlastními nám umožňuje pochopit Marii jako ženu, která dala světu Krista. Dvořákova hudba nám ji ukazuje jako člověka, který byl prostoupen Božím Duchem a žil zcela pro Boha, přestože její život nebyl vůbec lehký. Skladba byla provedena s mimořádným úspěchem. Její teologický obsah a umělecká hodnota je naprosto výjimečná.

Život Antonína a Anny Dvořákových pokračoval dál a později se jim narodilo ještě šest dětí. Roku 1884 uskutečnil skladatel svou první cestu do Anglie, kde provedl s velkým úspěchem některé své skladby a obdržel čestný doktorát na universitě v Cambridge. Působil jako pedagog a později ředitel pražské konzervatoře. Roku 1892 dostal nabídku místa ředitele na Národní konzervatoři hudby v New Yorku, kterou po váhání přijal a tři roky v USA působil. Pomohl tam vychovat řadu hudebníků, kteří položili základy americké hudby. Velmi se mu ovšem stýskalo po rodné vlasti a touhu po domově vkládal do svých skladeb, zejména do violoncellového koncertu a do své 9. symfonie e-moll, která obletěla celý svět a nese přízvisko *Novosvětská*. Svůj stesk však vložil také do cyklu *Biblické písně*, ve kterých se citlivě zhudebněnými texty žalmů opět obrací ke svému jedinému Utěšiteli.

Poslední roky života strávil v Praze a na statku *Vysoká* u Příbrami. Zemřel 1. května 1904.¹⁶¹ Dvořákovy *Biblické písně*, oratorium *Svatá Ludmila*, kantáta *Stabat mater*, *Requiem*, *Te Deum* a *Mše D dur*, zvaná *Lužanská*, patří ke stěžejním dílům světové duchovní tvorby. Jsou to skladby nesoucí velký obsah a hlubokou hudební výpověď o Bohu, Svořiteli a Vykupiteli a jeho působení v tomto světě a zároveň nám dávají zakusit atmosféru Božího království.

¹⁶¹ Srov. SMOLKA, *Dějiny hudby*. s. 482-484.

5.5. BOHUSLAV MARTINŮ

Bohuslav Martinů (1890-1959) měl vztah k náboženským tématům, ovšem jeho cesta ke skladbám jimi inspirovaným vedla přes lidovou poezii, lidovou moudrost a starobylé legendy. Nejsou to skladby liturgické, ale jsou duchovní. Martinů měl k liturgii určitý přirozený vztah už od dětství, protože se narodil roku 1890 v Poličce a několik let jako dítě vyrůstal ve věži místního kostela, kde jeho otec dělal věžníka. Učil se na housle, ale konzervatoř nedokončil. Stal se houslistou České filharmonie. Od roku 1924 do roku 1940 žil trvale v Paříži, kde se oženil s Charlottou a stýkal se s tamními osobnostmi uměleckého a kulturního života.

V hudbě Bohuslava Martinů lze nalézt určité prvky gregoriánské melodiky. To je patrné např. ve druhém koncertu pro housle a orchestr ze sólové kadence následující po krátké orchestrální přehře. Také po rytmické stránce vychází Martinů často z volného rytmu gregoriánských zpěvů. Protože se snažil zachovat pevný takt, musel nečastěji používat ligatur přes taktovou čáru. Bohuslav Martinů se narodil osmnáct let před Olivierem Messiaenem, což je na jeho hudbě znát. Martinů si dovolil takové rytmické výstřelky jako přidat ke čtvrté notě notu osminovou, Messiaen se nebál jít ještě do větších extrémů, když přidával k čtvrtce šestnáctinu, dvaatřicetinu,...¹⁶² Jeho tvorba je ovlivněna neoklasicismem, neofolklorismem (hodně čerpal z lidových námětů a písní), ale také jazzem. Přes veškeré stopy různých vlivů, si osvojil zcela osobitý nezařaditelný kompoziční styl.

Na Bohuslava Martinů vzpomíná jeho osobní přítel, švýcarský kněz Max Kellerhals, který si všiml, že Martinů věnoval svůj životní zápas zpracovávání témat, která se nějak dotýkají duchovních záležitostí, což se snad nejvýrazněji projevilo v jeho operách *Hry o Marii a Řecké pašije*. Připomíná také, že v jeho hudebních skladbách,

¹⁶² Srov. KINDLER, E. Bohuslav Martinů (nepřímo) k liturgické hudbě. *Psalterium*, 2009, roč. 3, č. 4, s. 6-8.

jejichž obsáhlost, hloubku a krásu sotva postihujeme, se tuší Boží přítomnost. Tu pociťoval i v jeho přátelském, upřímném a čistém srdci.¹⁶³

Snad někoho napadne otázka, co má Bohuslav Martinů a jeho skladby dočinění s teologií? Zde se dostáváme do oblasti, kterou již nelze zcela empiricky dokázat. Není to již skladatel, ale hudba sama, která svou výjimečnou schopností sdělit to, co je nevyslovitelné a nepochopitelné, formuje nitro vnímavého hudebníka a posluchače a umožní mu srdcem „nahlédnout“ na hluboká teologická tajemství. V tomto smyslu můžeme najít také v hudbě Bohuslava Martinů teologické stopy.

5.6. OLIVIER MESSIAEN

Jedním z největších skladatelů klasické hudby 20. století je beze sporu Olivier Messiaen. Patří k nejpozoruhodnějším představitelům světové artificiální hudby. Narodil se 10. 12. 1908 ve francouzském Avignonu. Otec Pierre Messiaen vyučoval anglickou literaturu a překládal zejména Shakespearova dramata, maminka Cécile Sauvage byla básnička. Rodinné zázemí bylo pro malého Oliviera tedy bohaté na kulturní a umělecké podněty a navíc miloval přírodu, zejména francouzské Alpy, kde později s oblibou komponoval. Měl také bratra Alaina. Olivier studoval od jedenácti let na pařížské konzervatoři u Marcela Duprého a Paula Dukase a sám zde později vyučoval hudební estetiku, hudební teorii, vlastní specifickou nauku o rytmu a později také hudební filosofii a skladbu. Vychoval řadu významných žáků, ve kterých se snažil vypěstovat odvahu ke hledání nových výrazových možností na základě důkladné znalosti kompozičních způsobů minulosti i současné evropské i mimoevropské hudební kultury.¹⁶⁴ Jako varhaník působil v chrámu St. Trinité v Paříži.

¹⁶³ Srov. DOLEŽAL, M. Nikdy to nebyl hlasitý člověk... *Perspektivy příloha Katolického týdeníku*, 2009, č. 50, s. 4.

¹⁶⁴ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, M. *Olivier Messiaen. Skladatel Olivier Messiaen a vyjadřovací prostředky jeho hudebního jazyka*. České Budějovice, 2008. Absolventská práce. Konzervatoř v Českých Budějovicích. Vedoucí práce L. Peřinová, s. 5.

Považuji za nutné předem upozornit, že hudba Oliviera Messiaena nepatří k takové, která je na první poslech pro každého „stravitelná“. Jeho hudební jazyk je natolik originální a promyšlený, že „příjemnost“ a „libozvučnost“ se téměř vytrácejí a zdaleka nejsou jeho prioritou. Inspirační zdroje jsou však velmi hluboké a způsob kompozice mimořádně pozoruhodný. Jeho dílo je takřka celé prodchnuto duchovní, biblickou a některé přímo teologickou inspirací. Olivier Messiaen je považován za křesťanského skladatele, který měl velký zájem o různé filosofické a náboženské systémy Evropy i Orientu, z nichž také čerpal inspiraci pro svou tvorbu.¹⁶⁵ Sám považuje své dílo za „akt víry oslavující mystérium Kristovo“. Je to patrné už z názvů skladeb: *Le banquet céleste* (Nebeská hostina), *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Meditace o tajemství Nejsvětější Trojice), *Livre du Saint Sacrement* (Kniha o Nejsvětější svátosti), *Chants de terre et de ciel* (Zpěvy země a nebe), *L'Ascension* (Nanebevstoupení), *Vingt regards sur enfant Jésus* (Dvacet pohledů na dítě Ježíše), *Quatuor pour le fin de temps* (Kvartet pro konec času), *Apparition de l'église éternelle* (Zjevení církve věčné), *La Nativité du Seigneur* (Narození Páně), *Hymne au Saint Sacrement* (Hymnus k Nejsvětější Svátosti), *Messe de la Pentecôte* (Svatodušní mše), *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (Tři malé liturgie Božské přítomnosti), *Les corps glorieux* (Oslavená těla), *Couleurs de la cité céleste* (Barvy nebeského města), *Visions de l'Amen* (Představy slova Amen), *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (Proměnění našeho Pána Ježíše Krista), *Saint-François d'Assise* (Svatý František z Assisi- opera), *O sacrum convivium, Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

Olivier Messiaen přečetl řadu významných teologických děl od Hans Urse von Balthasara, Paula Claudela, Ernesta Hello, Thomase Mertona, Columba Marmiona, Romana Guardiniho a četl také spisy světců- mystiků Františka z Assisi, Terezii z Avily, Jana od Kříže, Kateřinu Sienskou a Terezii z Lisieux, ale nejvíce ho ovlivnilo myšlení sv. Tomáše Akvinského (viz kapitola *Hudba v teologii- Sv. Tomáš Akvinský*).¹⁶⁶

¹⁶⁵ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, *Olivier Messiaen*. s. 3-4.

¹⁶⁶ Srov. KINDLER, E. Sto let od narození Oliviera Messiaena. *Psalterium*, 2008, roč. 2, č. 5, s. 5.

Svůj pohled na vztah hudby a posvátna skladatel prezentoval mj. v Notre Dame v Paříži v rámci řad přednášek „Recherches et expériences spirituelles“, která proběhla r. 1977. Představuje tři způsoby, kterými se hudba může blížit posvátnu: první odpovídá liturgické hudbě, druhý duchovní hudbě a třetí je proniknutí do onoho světa prostřednictvím barev- tónů, a který vrcholí ve zkušenosti oslnění. Podívejme se, jak tyto tři kategorie dále rozvedl.

Za jedinou liturgickou hudbu považoval gregoriánský chorál, který jediný má čistotu, radost a lehkost nutnou pro pozdvižení duše k pravdě (více viz kapitola Gregoriánský chorál). Jako náboženské umění označil každé umění, které se pokouší vyjádřit božské tajemství. „Každá hudba, která se s úctou přibližuje k božskému, svatému, nevýslovnému je skutečně duchovní hudba v plném slova smyslu.“¹⁶⁷ Takto chápal hudbu Bachovu, Mozartovu, vybraná hudební díla evropská, ale i mimoevropská, orientální.

Co se třetí kategorie, tj. tón - barva a oslnění, týká, uvádí Messiaen příklady umělců, kteří malovali hudbu - Charles Blanc-Gatti či litevský skladatel/malíř M. K. Čiurlionis. Přivádí tak naši mysl ke dvěma fenoménům, které mají co do činění se smyslem pro posvátno, s úžasným oslněním, z něhož vyvěrají bázeň, klanění a chvála. Je to komplementarity barev a rezonance zvukových těles, které nad základním tónem rozeznávají celou škálu vyšších alikvotních tónů. Barvy podle jeho teorie neprodukují jednotlivé tóny, ale jejich komplexy, akordy. Tato jasně určitelná barva přechází ve vyšších polohách do bílé a v nižších tmavne. „Když nyní hudba používá tisíce, ba miliony komplexů tónů a ty se stále nacházejí v pohybu, nepřetržitě se budují a zase rozpadají, tak jim odpovídající barvy vytvářejí duhy, které se mísí, spirály z modré, červené, fialové, oranžové, zelené, které se s tóny hýbou a točí, se stejnou rychlostí jako tóny, se stejným kontrastem a intenzitou, se stejným zmatkem v pomlce, s kontrapunktem, který přesně odpovídá tónům. A čím více tyto tóny narážejí na náš vnitřní sluch a ohromují ho, tím více se vytváří také kontakt a vztah k tomu, co Rainer Maria Rilke nazývá jinou skutečností, vztah, který je tak mocný, že může proměnit naše nejskrytější, nejhlubší, nejvnitřnější „já“ a nás roztavit ve vyšší pravdu, než jsme kdy doufali dosáhnout.“¹⁶⁸

¹⁶⁷ MESSIAEN, Co je to sakrální hudba? s. 373.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 375.

Olivier Messiaen připomíná biblický citát ze Zjevení Janova: „A hle, trůn v nebi a na tom trůně někdo, kdo byl napohled jaspis a karneol, a kolem trůnu duha jako smaragdová.“ (Zj 4,2) Messiaen upozorňuje, že božství samo zde není jmenováno a že vidění ústí v rezonanci komplementárních barev (jaspisově červená a smaragdově zelená). Toto zjevení oslnivého světla vede skladatele k poznání, že Bůh je povznesen nad všechna slova, myšlenky, pojmy, povznesen nad naši zemi a slunce, nad prostor a čas, nad všechny věci, které jsou však na Něm závislé. Bůh se člověku dává poznat skrze svého Syna, Ježíše Krista. Jeho oslavují hudební malířství a barevná hudba a pomáhají nám lépe se připravit na smrt, vzkříšení a na nový život. Jsou tedy přechodem k nevýslovnému a neviditelnému.¹⁶⁹

Svou přednášku o sakrální hudbě zakončil velký umělec shrnutím svého pohledu na ony tři projevy posvátna v hudbě: „*Liturgická hudba oslavuje Boha „v Jeho domě“, v jeho Církvi, v jeho vlastní oběti. Duchovní hudba ho odhaluje vždy a všude, na naší planetě Zemi, na našich horách a v oceánech, mezi ptáky, květy, stromy a také ve viditelném univerzu hvězd, které nás obklopují. Avšak barevná hudba opakuje dílo středověkých okenních tabulí a rozet. Přivádí nás do stavu oslněného úžasu. Tím, že se současně dotýká našich nejušlechtlejších smyslů, sluchu a zraku, otřásá naší smyslovostí, dráždí naši představivost, rozšiřuje naše poznání, nutí nás překročit naše pojmy směrem k tomu, co je vyšší než úsudek a intuice: víra... Člověk by měl tedy dobře vidět a slyšet, aby směl vnímat plnost hudby a barev, o níž mluví Apokalypsa...*“¹⁷⁰

Při liturgii lze provozovat jen část Messiaenova díla. Přesto, jak sám napsal, hledal neustále nové způsoby, jak vyjádřit svou víru prostřednictvím hudby, která se může dotýkat všech sfér, aniž by se přestala dotýkat Boha. Duchovní hudba podle něj působí v každé době, na každém místě a odkrývá Boha všude na naší planetě, v přírodě i v universu. Ve svých varhanních dílech zpracovává především tři hlavní témata: eucharistie, Božství Ježíšovo a život po smrti.¹⁷¹

¹⁶⁹ Srov. MESSIAEN, Co je to sakrální hudba? s. 376-377.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 377.

¹⁷¹ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, *Olivier Messiaen*. s. 33-34.

Messiaen měl kromě komponování ještě jednu velikou zálibu - ornitologii. Svět ptactva ho velice zajímal a zejména jejich zpěv. Zapisoval si detailně nápěvy jednotlivých ptáků v podobě krátkých hudebních motivů, stylizoval je do evropského půltónového systému a uplatňoval je v mnoha svých skladbách. Pro klavír zkomponoval sbírky skladeb *Catalogue d'Oiseaux* (Katalog ptáků) a *Petites esquisses d'après des chants d'oiseaux* (Malé črty na zpěvy ptáků), *Le réveil des oiseaux* (Probouzení ptáků) a *Les oiseaux exotiques* (Exotičtí ptáci) pro klavír a orchestr a drobnější skladbu pro flétnu a klavír *Le Merle noir* (Černý kos). Skladatel vyjádřil ve svých skladbách to, co utváří duchovní hloubku - krásu a rozmanitost ptačího zpěvu jako akustický výraz stálého děkování všeho stvoření svému Stvořiteli k jeho oslavě. Olivier Messiaen byl pro svou lásku k ptactvu označen jako „svatý František mezi skladateli“. Deset let poté zkomponoval operu o tomto světcí.¹⁷²

Svým skladatelským přesvědčením se hlásil ke skupině „Mladá Francie“ a později se stal jejím vůdcem. Tato skupina požadovala především tvůrčí svobodu a hledala nové nezávislé cesty. Ty nacházeli v osvobozující citlivosti, meditaci a smyslu pro soustředění, po které byla v moderní technicky zaměřené civilizaci žízeň.¹⁷³

Své původní zaměření na komponování podle strukturalistického způsobu, který spočíval v důsledné organizaci výšky, délky a síly tónu, Messiaen brzy opustil, protože mu zde chyběl prostor pro vlastní emoční vyjádření.¹⁷⁴ Jednou z nejpodstatnějších složek Messiaenových skladeb je rytmus. Inspiruje se jednak volnou metrikou a nepravidelnou akcentací gregoriánského chorálu, jednak klasickými rytmy uplatňovanými v křesťanských hymnech, ale také starořeckou metrikou, typickými metro-rytmickými změnami Igora Stravinského a středověkými rytmy indickými. Jsou to rytmy založené na zcela odlišných principech od rytmů organizovaných v rámci evropského systému taktů. Messiaen formuloval dva objevy: rytmy neretrogradibilní, tj. pokud sledujeme daný rytmus pozpátku odzadu dopředu, nemění se, nýbrž zůstává stejný (tzv. zrcadlový rytmický útvar) – Olivier Messiaen o něm hovořil jako o symbolu něčeho neměnného, nehybného, věčného, zprava i zleva čteného stejně (konstatna

¹⁷² Srov. KINDLER, *Sto let od narození Oliviera Messiaena.* s. 6.

¹⁷³ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, *Olivier Messiaen.* s. 4.

¹⁷⁴ Srov. *tamtéž*, s. 6.

Boha, Božství, Věčnost,...), a dále je autorem tzv. přidané rytmické hodnoty, neboli přidání krátké notové hodnoty (např. šestnáctiny či dvaatřicetiny) ke klasickému evropskému rytmu. Dále je pro jeho kompoziční způsob typická asymetrická augmentace a diminue (rozšiřování a krácení rytmů) a isorytmie.

Zcela originální je v dílech francouzského velikána 20. století složka melodicko-harmonická. Messiaen přišel s novým způsobem práce s dvanáctitónovou řadou a vypuštěním některých tónů vytvořil sedm tzv. modů s omezenou transpozicí, které při poslechu z nich vytvořené skladby budí zdání určité tonality (narozdíl od skladeb dodekafonních). Vychází ze 72 indických modů vytvořených kolem pilířů tóniky a dominanty. Hudba napsaná v Messiaenových modech přináší dojem věčnosti, nebeského klidu a nadčasovosti, jindy je plná netradičního napětí. V některých dílech využívá také polymodality.¹⁷⁵ Harmonii a melodiku chápal v úzké souvislosti s představami nejrůznějších sledů barev. Pro svou svéráznost a originalitu byly premiéry některých jeho děl provázeny bouřlivými diskusemi a někdy i povrchně odsuzovány. O líbivost skladeb Olivier Messiaen skutečně nestál. Jeho cílem byla opravdovost, upřímnost vyjádření a obsahová hloubka.

Roku 1940 byl Olivier Messiaen zajat fašistickými vojsky a převezen do zajateckého tábora ve Slezku. Zde našel mezi spoluvězni hudebníky, kteří hráli na housle, klarinet, violoncello a klavír. Pro ně zkomponoval *Quatuor pour la fin du Temps* (Kvartet pro konec času) inspirovaný mystickými částmi Apokalypsy. Skladba byla provedena s mimořádným úspěchem před pěti tisíci vězni.¹⁷⁶

Messiaenovo rozsáhlé hudební dílo zahrnuje také teoretické spisy, ve kterých autor shrnuje své hudebně estetické názory a představuje jednotlivé složky svého kompozičního jazyka- rytmus, melodiku a harmonii. Stěžejními jsou jeho pojednání *Technique de mon langage musical* (Technika mého hudebního jazyka) a *Traité du rythme* (Traktát o rytmu). Na sklonku života zpětně promýšlel svůj život a jeho duchovní dimenzi. Tu pak roku 1992 vložil do velkého symfonického díla *La tempête*

¹⁷⁵ Srov. KINDLER, Sto let od narození Oliviera Messiaena. s. 6-7.

¹⁷⁶ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, *Olivier Messiaen*. s. 5.

audessus du monde éternel (Bouře nad oním světem), které zkomponoval pro stodvacetičlenný orchestr Bostonské filharmonie a zakončil je monumentálním zvoláním „amen“. Skladba je ve své podstatě meditací o věčnosti a nebeském Jeruzalémě.¹⁷⁷ Téhož roku 28. 4. zemřel v Clichy poblíž Paříže.

ZÁVĚR

V současné době se dostává do popředí význam interdisciplinarity vědy. Nutno poznamenat, že ne vždy se jedná o šťastnou snahu. Každý vědní obor je totiž postaven na pevných základech, které prověřily, případně usměrnily celé jeho dějiny. Pokud je snaha o propojení těchto svěbytných disciplín vedena pouze touhou po inovaci, originalitě a úspěchu novátora, dochází nečistě ke vzniku hybridních oborů, které vlastně nevědí, kam se zařadit, nemají jasně definován předmět svého výzkumu, natož systematickou strukturu jeho studia. Paradoxně bývá o tyto „vědní obory“ zpočátku poměrně velký zájem. O jejich budoucnosti lze však již polemizovat.

Samotný princip interdisciplinarity je však bezesporu velmi užitečný a důležitý. Dialog mezi jednotlivými obory, které mají něco společného, umožňuje hlubší a přesnější vhled do konkrétní problematiky. Jiný úhel pohledu je jakýmsi „nsvícením“ zkoumaného jevu z dalších stran, které mu dává vyniknout do té míry, že se stává jasnějším a uchopitelnějším. Vede nás k přesnějším závěrům a otevírá nové možnosti přínosných aplikací.

Teologie hudby patří k tématům, která jsou u nás zatím neobjevena a nerozvinuta, ale v Evropě a ve světě začínají nabývat na významu. Je na první pohled zřejmé, že se jedná o interdisciplinární téma, které vychází jednak z jasně formulované hudební vědy a jejích subdisciplín, ale především z hudební praxe, tj. z aktivních kompozičních, interpretačních, ale také apercpečích činností, zkoumá ji však „okem teologa“. Zachycuje společné prvky a vytváří prostor k mezioborovému dialogu. Jeho

¹⁷⁷ Srov. ZAHŘÁDKOVÁ, *Olivier Messiaen*. s. 7-8.

předpokladem je samozřejmě vzájemná otevřenost a ochota darovat své vlastní poznatky a vyslechnout názor „druhé strany“. Ne vždy se dojde ke stejným závěrům. Různost však patří k pestrosti života i vědy. Zde je na místě oboustranný respekt, úcta a tolerance. Nezřídka se ale ukáže určitý fakt jako výraz nejen akceptovatelný, ale zcela svěží v novém světle pochopení. Je pak vzájemným obohacením, které přispělo k přiblížení se konečné, jediné pravdě.

Nejlépe vystihne jádro věci básník. Obzvlášť tehdy, když se jedná o umění jemu blízké. Proč je natolik vhodné rozvíjet vztah mezi teologií a uměním, říká, ač nepřímou, tato báseň Bůh od G. R. Deržavina:

*„...Kdyby i změřil rozum lidský
Hloubku vod, kdyby sečíst měl
Paprsky, zrnka písku, listy,
Ty nevejdeš se do čísel!
Duše, ač v nich tvé světlo svítí,
Nejsou s to tebe pochopiti,
Prozkoumat cesty sudeb tvých:
Když myšlenka se k tobě vznese,
V tvé velikosti rozplyne se
Jak uplynulý okamžik...“¹⁷⁸*

Na základě rozboru děl a myšlení dřívějších i současných filosofů a teologů jsme dospěli k závěru, že hudba svým specifickým posláním a prostředky „osvěžuje“ a usnadňuje pochopení základních teologických výpovědí. Stejně tak teologie je pro hudbu přínosná, neboť ji pomáhá nalézat její vlastní původ a transcendentní poslání.

Richard Viladesau, ve své knize *Teologie a umění* říká, že hudba má skutečný, sobě vlastní vztah k posvátnému, a proto může být způsobem vnímání Boha nebo z jiného

¹⁷⁸ DERŽAVIN, G. R. Bůh. In *Modlitby básníků*. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1992, s. 62, ISBN 80-85527-13-8.

úhlu pohledu vnímáním Božího sebezjevení skrze stvoření.¹⁷⁹ Přestože teologie je vědou, která nechce být spekulativní, nýbrž spíše explorační a vychází tedy z nezpochybnitelných pramenů, jakými jsou Bible, Magisterium a tradice, předmět jejího bádání, Bůh, je však natolik přesahující schopnosti lidského rozumu, že veškerá snaha vysvětlit a doložit s empirickou přesností, kdo Bůh je, se zdá být marná.

Bůh se dává sám poznat těm, kdo Ho milují a přistupují k Němu s pokorným srdcem připraveným naslouchat „tichému vánku“. V neustálém hluku, stresu a koloběhu tohoto světa není lehké uschopnit srdce k tak citlivému vnímání, které je zaměřeno zcela jiným směrem, než jaký ukazují „hodnoty“ současné konzumní hektické společnosti.

Jak jsme viděli v dílech mnoha teologů a filosofů, existuje však něco, co se dokáže povznést nad úskalí, spěch, ale i povrchní radosti světa. Tímto fenoménem je hudba, začleněná a přesto výjimečná mezi ostatními typy umění. Sama nehmatatelná, dokáže se dotknout nehmatatelného. Sama slovy nepopsatelná, umí s mimořádnou jasností vyřknout nevyslovitelné. Třebaže trvání jejího „fyzického“ znění bývá kratičké, naplňuje onen okamžik nepředstavitelnou krásou, která formuje lidské nitro, přivádí jeho pozornost k Původci oné krásy a po dlouhý čas v nitru nepřestává znít.

¹⁷⁹ Srov. VILADESAU, R. *Theology and arts: encountering God through music, art, and rhetoric*. Mahwah: Paulist Press, 2000, s. 13. ISBN 0-8091-3927-8.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Teologické prameny:

AKVINSKÝ, T. *Summa Theologica*. [online]. Olomouc: Krystal, 1937. Dostupné na WWW: <http://www.krystal.op.cz/sth/sth.php?&A=1>.

BAHOUNEK, T. J. *Krása a umění Božího lidu*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1992. ISBN nevedeno.

BALTHASAR, H. U. *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart*. Freiburg: Johannes Verlag Einsiedeln, 1998. ISBN 3 89411 346 4.

BEGBIE, J. *Theology, Music and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0 521 78568 5.

BRUHN, S. *Traces of a Thomistic De musica in the Compositions of Olivier Messiaen*. In Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture 11/4 [online]. St. Paul: Center for Catholic Studies at the University of St. Thomas, 2008. Dostupné na WWW: http://www.stthomas.edu/cathstudies/logos/archives/volumes/11-4/11_4_Article.pdf.

MAAS, S. The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen. In *Aquinas as authority. A collection of studies presented at second conference of the Thomas Instituut te Utrecht, December 14- 16, 2000*. Utrecht: Peeters Leuven, 2002. ISBN 90-429-1074-7.

KÜNG, H. *Mozart. Stopy transcendence*. Brno: CDK, 2002. ISBN 80-7325-000-4.

PEACOCKE, A. R., PEDERSON, A. *The Music of Creation*. Minneapolis: Augsburg Fortress, 2006. ISBN 0-8006-3756-9.

RIEGELMEYER, K. *Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian Bach*. [online] Münster: Philosophisch-Theologische Hochschule, 2005. Dostupné na WWW:

[http://books.google.cz/books?id=TD2MmVHV12cC&pg=PA119&lpg=PA119&dq=http://www.kirchen.net/archiv/fs_eder/a_kircher.pdf.html+\(05-08-08\)%3B&source=bl&ots=Wx8JZIIbWe&sig=WLJiGezRCzIPikc11dDOdy9YIbg&hl=cs&ei=NMhqTZGXOMieOvTx0aoL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cz/books?id=TD2MmVHV12cC&pg=PA119&lpg=PA119&dq=http://www.kirchen.net/archiv/fs_eder/a_kircher.pdf.html+(05-08-08)%3B&source=bl&ots=Wx8JZIIbWe&sig=WLJiGezRCzIPikc11dDOdy9YIbg&hl=cs&ei=NMhqTZGXOMieOvTx0aoL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false).

- RIENÄCKER, G. *Stichworte zu Bachs musikalischer Theologie* [online]. Berlin: Humboldt-Universität, Philosophische Fakultät III, 2004. Dostupné na WWW: <<http://edoc.hu-berlin.de/oa/reports/reUrx4McvzQAo/PDF/27ZyKUxzLt0AQ.pdf>>.
- SALIERS, E. *Music and Theology*. Nashville: Abingdon Press, 2007. ISBN 978-0-687-34194-8.
- TALBOT, J. M. *The Music of Creation: foundations of a Christian Life*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1999. ISBN 0-87477-938-9.
- VILADESAU, R. *Theology and arts: encoutring God through music, art, and rhetoric*. Mahwah: Paulist Press, 2000. ISBN 0-8091-3927-8.
- VOKOUN, J. *Naslouchat teoložkám*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010. ISBN 978-80-7325-228-1.
- WALTHER, V. Johann Sebastian Bach a bohoslužebný život jeho doby. In *Ekumenický liturgický sborník*. České Budějovice: JU, Teologická fakulta, 2000, č. 7.

Filosofické prameny:

- GRÜNDER, K., RITTER, J. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. ISBN neuvedeno.
- CHALUMEAU, J. *Přehled teorií umění*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-663-2.
- KARFÍKOVÁ, L. *Studie z patristiky a scholastiky II*. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 80-7298-057-2.
- NETOPILÍK, J. Platónovo hledání podstaty krásy. In *Dialogy o kráse*. Praha: Odeon, 1979. ISBN neuvedeno.
- SVOBODA, K. Vývoj antické estetiky. In *Studie o počátcích uvažování o kráse v antickém Řecku*. Praha: KLP- Koniasch Latin Press, 1997. ISBN 80-85917-34-3.
- Nepodepsaný úvodník S Epiktétem o učení nejen duchovní hudby. *Psalterium*, 2009, roč. 3, č. 4.

Muzikologické a jiné hudební prameny:

BALTHASAR, V. *Hudební slovník obsahující české i cizojazyčné odborné výrazy hudební*. Praha: Mojmir Urbánek- Mozarteum, 1921. ISBN neuvedeno.

DOLEŽAL, M. Nikdy to nebyl hlasitý člověk... *Perspektivy příloha Katolického týdeníku*, 2009, č. 50.

IVANOV, M. *Novosvětská aneb vyprávění o Antonínu Dvořákovi*. Pelhřimov: Vydavatelství 999, 1997. ISBN 80-901064-9-8.

JASCHINSKI, E. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*. Freiburg: Herder, 2004. ISBN 3-451-28323-9.

KASPAR, P. P., *Musica sacra: Das grosse Buch der Kirchenmusik*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1999. ISBN 3-222-12738-7.

KINDLER, E. Bohuslav Martinů (nepřímo) k liturgické hudbě. *Psalterium*, 2009, roč. 3, č. 4.

KINDLER, E. Sto let od narození Oliviera Messiaena. *Psalterium*, 2008, roč. 2, č. 5.

LINKA, A. *Kapitoly z muzikoterapie*. Rosice u Brna: Gloria, 1997. ISBN 80-901834-4-1.

MESSIAEN, O. Co je to sakrální hudba? In *Mezinárodní katolická revue Communio*, 1999, roč. 3, č. 4.

MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

Pazdírkův hudební slovník naučný. Brno: Ol. Pazdírek, 1929. ISBN neuvedeno Brno: Ol. Pazdírek, 1929, s. 158. ISBN neuvedeno.

PEŘINOVÁ, L. Nепublikované přednášky z Úvodu do hudební psychologie a muzikoterapie, České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity, 2007.

PLEŠKOVÁ, E. *Johann Sebastian Bach*. Skripta vydaná při příležitosti interpretačního kurzu na konzervatoři v Žilině, 1991. ISBN neuvedeno.

SMOLKA, J. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

ZAHRÁDKOVÁ, M. *Olivier Messiaen. Skladatel Olivier Messiaen a vyjadřovací prostředky jeho hudebního jazyka*. České Budějovice, 2008. Absolventská práce. Konzervatoř v Českých Budějovicích. Vedoucí práce L. Peřinová.

ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Supraphon, 1979. ISBN neuvedeno.

Církevní prameny:

Bible. Ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1995, ISBN 80-85810-08-5.

Dokumenty 2. vatikánského koncilu. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, ISBN 80-7192-467-9.

Další prameny:

JANOŠKOVÁ A. *Modlitby básníků.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1992, s. 62, ISBN 80-85527-13-8.

SEZNAM ZKRATEK

- SC - Sacrosanctum concilium
- ST - Summa Theologica
- GS - Gaudium et spes

ABSTRAKT

TALÍŘOVÁ, B. *Teologie hudby*. České Budějovice 2011. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce J. Vokoun.

Klíčová slova: teologie hudby, filosofie hudby, teologie a umění, krása, transcendence, liturgická hudba, duchovní hudba, hudba stvoření, hudba a čas, hudební myšlenka

Práce se zabývá vztahem teologie a hudby. Vychází z dějin vývoje filosofického úsudku o obsahu pojmu „musica“ ve starověku a ze současného pojetí a definic hudby. Následně přechází k presentaci vybraných spisů historických i současných teologů na téma hudební umění. Na základě jejich rozboru dochází práce k závěru, že vztah mezi teologií a hudbou skutečně existuje a jejich dialog obě disciplíny vzájemně obohacuje. Hudba překračuje omezené možnosti řeči a prostředky sobě vlastními se vyjadřuje o nekonečném Bohu. Tato hlavní myšlenka, ke které práce dospívá, je konkrétně doložena v hudebním působení a dílech vybraných skladatelů klasické hudby.

ABSTRACT

Theology of Music

Keywords: theology of music, philosophy of music, theology and art, beauty, transcendence, liturgical music, spiritual music, music of the creation, music and time, music idea

This thesis deals with relationship of music and theology. It stems from history of development of the philosophic judgement on the notion of „musica“ in antiquity as well as from the contemporary conceptions and definitions of music. Subsequently it proceeds to the presentation of selected writings of both historical and contemporary theologians' dealing with the subject of the art of music. Based on their analysis this thesis comes to the conclusion that a relationship between theology and music indeed exists and their dialog mutually enriches both of these disciplines. Music transcends the limited capabilities of speech and with its own instruments it speaks about the infinite God. This central thought at which the thesis arrives, is concretely documented in musical activities and pieces of work by selected composers of classical music.