

Dr ANTONÍN ČALÁ O. P.

DUCHOVNÍ HUDBA

OLOMOUČ 1946

PÉČÍ OBECNÉ JEDNOTY CYRILSKÉ

DOMINIKÁNSKÁ EDICE KRYSTAL V OLOMOUČI

NIHIL OBSTAT

P. Em. Soukup O. P., censor.

Olomucii, die 15. Febr. 1945.

IMPRIMI POTEST

Fr. Thomas M. Dittl O. P.,

Pragae, die 19. Febr. 1945.

Prior Provincialis.

ORDINARIUS PRAGENSIS

NIHIL OBSTAT

Can. Dr Ant. Stříž,

censor.

IMPRIMATUR

Prael. Dr Theophilus Opatrný,

vicarius capitularis.

Pragae, die 25. Jun. 1945. N. 4634.

IMPRIMATUR

Dr Udalricus Karlík,

vicarius generalis.

Olomucii, die 25. Mai 1946. N. 11.425.

PŘEDMLUVA

Aby byla liturgická hudba povznesena a vůbec, aby byla vždycky správně prováděna, je třeba: 1. aby varhaníci a ředitelé kůru měli dobré hudební vzdělání; 2. aby důkladně znali církevní předpisy o liturgické hudbě; 3. aby měli ochotnou vůli řídit se těmito předpisy. Kde chybí jen jedna z těchto tří podmínek, tam nelze mluvit o správném provádění liturgické hudby.

O dobré vůli varhaníků a ředitelů kůru nelze pochybovat. Jejich hudební vzdělání je též stále lepší. Málo však jsou jim známy církevní předpisy o liturgické hudbě, rozptýlené v rozličných výnosech posv. kongregace obřadů a v nařízeních jednotlivých ordinariátů. Z této neznalosti předpisů pak pramení mnoho chyb v provádění liturgické hudby.

Aby se zabránilo těmto nedostatkům, vydáváme toto pojednání o církevní hudbě. Je to u nás první práce tohoto druhu. Již dlouho se po ní volalo. Už předseda Obecné jednoty cyrilské Msgre V. Müller na valné hromadě téže Jednoty, konané v Praze dne 22. dubna 1930, ve své přednášce o obnově liturgické hudby a o tom, co nám k tomu chybí, praví: „Je to především důkladná příručka pro ředitele kůru.“¹ Také Arcidiecésní cyrilská jednota v Olomouci v několika výborových schůzích v r. 1944 a 1945 vyslovila přání, aby byla vydána taková příručka. Konečně jsou tato přání splněna vydáním tohoto pojednání o církevní hudbě.

Tato práce je určena hlavně pro ředitele kůrů a varhantky. Ale i skladatelé církevní hudby, chrámoví zpěváci, duchovní správcové a všichni

¹) Časopis „Cyril“, 1930, str. 41.

zájemci o církevní hudbu najdou v ní cenné směrnice pro svoji práci v tomto oboru. Skladatelé církevní hudby v ní mohou poznat, v jakém duchu mají tvořiti své skladby. Ředitelé kůru a varhaníci se v ní naučí, jak mají plnit svůj vznešený úkol. Chrámoví zpěváci poznají, jakým způsobem mají přednášet liturgické skladby. Duchovní správci se pak uvědomí, jakou hudbu musí žádat pro liturgické úkony od svých ředitelů kůru, varhaníků a zpěváků.

Základem tohoto pojednání je Motu proprio Pia X. ze dne 22. listopadu 1903, které lze nazvat zákoníkem církevní hudby. Není naším úmyslem podávat zde dějiny církevní hudby. Těch se tu dotýkáme jen potud, pokud je to nutné nebo vhodné k lepšímu pochopení církevních předpisů o liturgické hudbě.

Těm, kteří chtějí jednotlivé otázky studovat podrobněji, uvádíme u každé otázky speciální bibliografii.

BIBLIOGRAFIE

- AIGRAIN R.: La musique religieuse. Paris 1929.
- AMBROS A. W.: Geschichte der Musik. Breslau 1881—1893.
5 svazků.
- BERTOLA A.: La musica sacra nelle leggi della Chiesa.
Torino 1930.
- DU BOTNEAU R.: Le »Motu proprio« de Pie X. sur la
musique sacré. Sa portée, ses effets pratiques. Paris 1906.
- DRINKWELDER O.: Gesetz und Praxis in der Kirchen-
musik. Regensburg 1914.
- ESTEVE FR.: Lo que debe ser el musico sagrado. Barce-
lona 1912.
- FELLERER K. G.: Grundzüge der Geschichte kathol.
Kirchenmusik. 1929
Die Aufführung der kath. Kirchenmusik in Vergan-
genheit und Gegenwart. Einsiedeln 1933.
- GASTOUÉ A.: La musique d' Eglise. Etudes historiques,
esthétiques et pratiques. Lyon 1918.
L' Eglise et la musique. Paris 1936.
- GOTTRON A.: Liturgischer Kirchenchor. Mainz 1936. —
Kirchenmusik und Liturgie. Die kirchenmusik. Vor-
schriften für Gesang u. Musik beim Gottesdienst. Regens-
burg 1937.
- HANIN A., S. J.: La législation ecclésiastique en ma-
tière de musique religieuse. Tournai 1933.
- KATSCHTHALER J.: Geschichte der Kirchenmusik. Re-
gensburg 1893.

- MÖHLER-GAUSS: Kompendium der kath. Kirchenmusik. 2. Aufl. 1910.
- NIKEL E.: Geschichte der kathol. Kirchenmusik. 1908.
- OTANO S. J.: La musica religiosa y legislacion ecclesiastica. Barcelona 1912.
- ROMITA F.: Jus musicae liturgicae. Dissertatio historico-iuridica. Taurini 1936.
- SCHMID E.: Die neuen kirchenmusikalischen Vorschriften. Regensburg 1918.
- SESINI U.: Decadenza e restaurazione del canto liturgico. Milano 1933.
- TICHÝ O. A.: O dobrou hudbu duchovní. Praha 1940.
- URSPRUNG O.: Die katholische Kirchenmusik. Potsdam 1933.
- WAGNER P.: Einführung in die kath. Kirchenmusik. Düsseldorf 1919.
- WEINMANN K.: Geschichte der Kirchenmusik. 2 Bde. Kempten u. München 1925.
- WEITZEL W.: Führer durch die kath. Kirchenmusik. 2. Tle, 1922/30.

NB. — Čísla uvedená v hranatých závorkách [] značí pořadové číslo z Collectio auth. decretorum SRC«.

KAPITOLA I.

ZÁKLADNÍ ZÁSADY LITURGICKÉ HUDBY

Článek 1.

HUDBA A LITURGIE

Dějiny nám ukazují, že vždycky a všude byl náboženský kult spojován s hudbou. U pohanů starých i novějších, u buddhistů i brahmanů, u vyznavačů islamu i v obřadech Dálného Východu vždycky byly a jsou náboženské projevy doprovázeny uměním hudebním.¹ Je to tedy cosi tak přirozeného, že se s tím setkáváme u všech národů a ve všech kulturách.

Ve Starém Zákoně Bůh sám přikázal spojovat liturgii se zpěvem a hudbou. Připomínáme jen Mojžíše a jeho polnice, jimiž bývalo dáváno znamení k obřadům, nebo Davida a Šalomouna s ceterou a harfou a pěvecké sbory levitů, často doprovázené hrou na nástroje.² Poukazujeme zvláště na nesmrtelné žalmy, které jsou napsány pro zpěv a jichž se také nejvíce užívalo k liturgickým úkonům.

V Novém Zákoně pak náboženství křesťanské pokračovalo v této tradici. Žalmy byly základem starokřesťanských zpěvů a dosud tvoří hlavní část křesťanské liturgie. Kromě toho nacházíme v Písmě svatém chvalozpěvy (Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis a j.), které bývaly velmi oblíbeny a které ještě

¹ Sr. KATSCHTHALER, uv. d., str. 3.

² Sr. ŠKRABAL: Příruční slovník biblický. Praha, 1940, heslo »Hudba«, str. 160, a heslo »Zpěv«, str. 708.

i dnes patří k lyrickým perlám liturgie. Konečně sv. Pavel mluví o zvláštním druhu zpěvu, jež nazývá duchovními písněmi.³

Všechny křesťanské liturgie, východní i západní, jsou zde zajedno. Žádná nezamítala používání zpěvu k oslavě Boha; všechny přikazují doprovázet alespoň některé liturgické úkony zpěvem. Církev katolická tedy už od dob apoštolských vždycky s liturgií spojovala zpěv a hudbu.

Proto liturgická hudba nemá být jen jakousi příkrasou liturgických úkonů, nýbrž jako liturgie sama, tak i liturgická hudba má za úkol, oslavovat Boha a povznášet mysl věřících k Bohu. Liturgická hudba má tedy též všeobecný cíl jako liturgie sama.

Je třeba zdůraznit, že liturgická hudba je nedílnou (integrální) částí slavné liturgie. Tedy ne jakékoli liturgie, nýbrž slavné. Mnohé liturgické úkony totiž mohou být vykonávány i bez hudebního doprovodu. Ale slavné liturgické úkony se bez něho nikdy neobejdou. Takové slavné liturgické úkony jsou hlavně ty, které se konají s větší slavnostností a za větší účasti věřících, jako na př. slavná mše sv., slavné nešpory atd.

Církev využítkovává všech oborů umění k oslavě Boha a k povznesení věřících k Bohu; používá umění stavitelského, malířského, sochařského, básnického i hudebního. Hudba však má mezi všemi těmito druhy umění hlavní místo v liturgii, protože přiodívajíc liturgický text vhodnou melodií anebo i harmonií, doddává mu větší působivosti, a tím přispívá i k zvýšení krásy liturgických obřadů.

Tedy vlastní úkol liturgické hudby je, dáti textu větší účinnost, aby slova Kristova i slova Církve více zapůsobila na duši věřících a lépe je připravila k přijetí plodů milosti, které pocházejí z liturgických úkonů: ze mše svaté, ze sv. svátostí, z modlitby hodinek.⁴ Neboť, jak prohlašuje sněm tridentský, každý

³ Efes 5, 18—20: »Naplňujte se Duchem svatým, mluvíce k sobě vespo-
lek v žalmech a chvalozpěvech a duchovních písních, zpíva-
jíce a hrajíce ve svém srdci Pánu«. Tytéž tři druhy zpěvů vypočítává
sv. Pavel v listě Kol. 3, 16—17.

⁴ SV. TOMÁŠ v Theologické summě, 2. II. 91, 2 na otázku »Zda
se mají bráti zpěvy k chvále Boží«, odpovídá: »Chvála zpěvem je nutná
k tomu, aby cit člověka byl povznesen k Bohu. A proto, cokoli může být
užitečné, vhodně se bere k božským chválám. Je však jasné, že podle

dostane milost »podle míry, kterou rozděluje Duch svatý každému, jak chce (1 Kor 12, 11), a podle vlastní přípravy a součinnosti každého.«⁵

Z toho je zřejmé, že úkolem liturgické hudby není posluchače pobavit nebo rozptýlit nebo působit, aby se pokochali uměleckými zážitky. Toto je úkolem jiných druhů hudby, na př. hudby koncertní, divadelní, taneční a zábavné. Liturgická hudba nesmí člověka rozptylovat, nýbrž přivádět jej k usebranosti, k modlitbě.

Všechny tyto myšlenky stručně, ale výrazně vyjadřuje Pius X. v Motu proprio (č. 1): »Posvátná hudba jakožto nedílná (integrální) část slavné liturgie má s ní společný všeobecný cíl, totiž slávu Boží a posvěcení i vzdělání věřících. Přispívá k zvětšení krásy a lesku církevních obřadů, a jako její hlavní úkol je přidávat vhodnou melodií liturgický text, jenž se předkládá mysli věřících, tak její vlastní účel je dodávat textu samému větší účinnosti, aby věřící takto byli snáze rozniceni ke zbožnosti a lépe se připravili na přijetí plodů milosti, jež pocházejí ze slavení přesvatých tajemství.«

Článek 2.

VLASTNOSTI LITURGICKÉ HUDBY

Aby liturgická hudba dosáhla svého vznešeného cíle, to jest oslavy Boha a povznesení věřících k Bohu, musí mít určité vlastnosti. V chrámě nemůže při liturgických úkonech zaznívat jakékoli hudební dílo, které tlumočí náboženský text. Takové,

různých zvukových nápěvů lidské duše jsou naladěny... A proto správně bylo ustanoveno, aby se k božským chválám užívalo zpěvů, aby duše slabých byly více povzbuzovány ke zbožnosti. Proto praví Augustin v 10. kn. Vyznání: »Jsem ochoten schvalovati zvyk zpívat v Církvi, aby sluchovým potěšením slabší duch se roznítil k citu zbožnosti«. A o sobě praví v 10. kn. Vyznání: »Plakal jsem při hymnech a zpěvech tvých, jsa mocně pohnut hlasy libě pějící tvé Církve«.

⁵ Sněm trid., sed. 6, hl. 7 (Denz. 709).

duchovní sice, ale neliturgické skladby, jsou na př. oratoria, kantáty a velká moteta. Ačkoli takováto díla (na př. Dvořákovo »Stabat Mater«) jsou opravdu umělecká a náboženská, přece se nehodí k liturgickým úkonům. Tedy každá duchovní hudba není liturgická.

Pius X. v Motu proprio (č. 2) prohlašuje, že každá liturgická hudba musí mít ve vynikajícím stupni tyto tři vlastnosti: musí být posvátná, umělecká a všeobecná: »Posvátná hudba musí tedy mít ve vynikajícím stupni vlastnosti, jež jsou vlastní liturgii, a to především posvátnost, správnost forem; odtud sám sebou vyplývá jiný její rys, totiž všeobecnost«.

1. LITURGICKÁ HUDBA MUSÍ BÝTI POSVÁTNÁ

Vznešeným úkolem liturgické hudby je totiž přiblížiti lidskou duši k Bohu, přivést ji k usebranosti v pokorné modlitbě, povznést ji nad shon tohoto světa a uvést ji do vyššího světa, do světa nadpřirozených tajemství. Aby liturgická hudba splnila toto svoje vznešené poslání, musí být především posvátná, musí mít svůj vlastní posvátný sloh. Jako architektura chrámu se liší od architektury divadla nebo tanečního sálu, tak i liturgická hudba musí mít svůj zvláštní posvátný ráz, jímž se zcela liší od náboženské hudby koncertní, i od hudby světské, ať operní či taneční.

Duše, která se chce v chrámě usebrat a obrátit své myšlenky ve zbožné modlitbě k Bohu, nesnáší, aby jedno z nejpůsobivějších umění, umění hudební, ji vyrušovalo z usebranosti, aby přerušovalo její modlitbu, aby ji odvracelo od zbožnosti. Je-li naše duše dobrá, nebo alespoň chce-li býti dobrá, zřetelně cítí, že se nehodí do chrámu světské malby, jaké jsou třeba v divadle nebo v tanečním sále; ráda však patří na anděly frà Angelicovy, jak pějí chválu Bohu a vybízejí i ostatní, aby se připojili k nim a s nimi oslavovali Boha.

Tak je tomu i s uměním hudebním. Naše duše nesnáší při bohoslužbě to, co je vlastní umění světskému, ať se už to umění projevuje v tvarech, barvách nebo tónech. Světské umění není

projevem zbožnosti, nýbrž projevem citů a tužeb pozemských; obsahuje to, co dává život dramatu se všemi vzrušujícími vášněmi. Proto umění, které má duši zjednatí tajemný klid a zbožnou usebranost, nesmí se podobat onomu umění, v kterém se vylišují světské vášně, nesmí se podobat dramatu, symfonické básni, opeře či dokonce operetě.

Z účelu liturgické hudby tedy vyplývá, že musí mít svůj vlastní sloh, své vlastní formy, odlišné od forem hudby světské. Zkrátka, má-li liturgická hudba dosáhnouti svého cíle, musí být posvátná, musí být vytvořena a přednesena ze zbožnosti a musí povznášet ke zbožnosti a usebranosti.

Totéž je patrné také z některých okolností liturgické hudby, totiž z okolností textu, místa a úkonu. Liturgická hudba musí být posvátná: a) protože posvátný je text, jež tlumočí a jemuž má dodat větší působivosti; je to většinou text z nejposvátnější knihy, z Písma sv.; — b) protože posvátné je místo, na němž je přednášena; — c) protože posvátné jsou úkony, při nichž zaznívá. Každému je tedy zřejmé, že by to bylo znesvěcením posvátných úkonů, kdyby liturgická hudba nebyla posvátná.

Proto Pius X. v Motu proprio (č. 2) praví, že liturgická hudba »musí být posvátná, a tedy prosta všelike svěskosti netoliko sama v sobě, nýbrž i ve způsobu, jakým bývá podávána od účinkujících«.

Proti tomuto základnímu předpisu těžce chybují všichni ti, kteří v kostele při liturgických úkonech přednášejí skladby koncertní nebo světské nebo úryvky z nich, ať se světským textem (jako na př. při oddavkách »Rozmysli si, Mařenko«, nebo »Věrné milování«) nebo s náboženským textem, podloženým pod světskou melodii, anebo i světské skladby, přednášené beze slov, pouze varhanami nebo jakýmkoli jiným nástrojem (na př. pochody z oper).

Proti tomuto nařízení se hrubě provinují také ti, kteří v kostele při liturgických úkonech zpívají sice liturgické skladby, ale přednášejí je způsobem divadelním.

Konečně proti tomuto předpisu se velmi prohřešují oni skladatelé, kteří do svých liturgických skladeb vkládají někdy světské motivy, nebo komponují je po způsobu divadelním.

Podle uvedené základní zásady nemá v liturgické hudbě znít nic nesvatého, nic světského, nic divadelního.

2. LITURGICKÁ HUDBA MUSÍ BÝTI UMĚLECKÁ

Že liturgická hudba musí být umělecká, to je zřejmé jak z jejího účelu, tak z jejích okolností.

Předně je to patrné z účelu liturgické hudby. Liturgická hudba má totiž povznést duši do světa nadpřirozeného, má ji rozlít k opravdové zbožnosti. Avšak to, co není krásné, co není opravdu umělecké, není schopno člověka povznést nebo nadchnout. Proto liturgická hudba musí být opravdu umělecká, neboť jinak by nemohla dosáhnout svého cíle.

Pius X. v Motu proprio (č. 2) praví, že liturgická hudba »musí být pravým uměním, neboť není možno, aby jinak měla na ducha posluchačů onu působivost, které chce Církev dosíci, přijímajíc do své liturgie zvukové umění«.

Za druhé, je to zřejmé také z okolností, v nichž bývá přednášena: a) Bývá prováděna při liturgických úkonech. Avšak nic zde na zemi není vznešenějšího než liturgické úkony. Světskou hudbou bývá obvykle doprovázena jen fikce spisovatele. Co si spisovatel vytvořil ve své obraznosti, to pak hudební skladatel doprovází uměním zvukovým. Při liturgických úkonech však není žádná fikce, nýbrž odehrává se při nich nejskutečnější skutečnost: při mši sv. Kristus skutečně obnovuje svoji kalvarskou oběť nekrvavým způsobem; při udělování sv. svátostí Kristus sám jako hlavní činitel vlévá do duše nadpřirozený život, nebo jej v ní rozmnožuje; při modlitbě hodin Kristus sám jako jediný náš Prostředník přednáší Bohu Otci modlitby své Církve. Tedy nic zde na zemi není vznešenějšího než liturgické úkony. Proto je záhodno, aby tyto nejvznešenější liturgické úkony byly doprovázeny nejkrásnějším uměním hudebním.

b) Jiná okolnost liturgické hudby je text. Čím krásnější je text, tím krásnější hudbou má být tlumočen. Avšak liturgický text je většinou inspirovaný, jsou to většinou slova Písma

svatého, slova samého Boha; je to nejkrásnější text, jaký má být zhudebněn. Proto je velmi žádoucí, aby byl tlumočen nejkrásnější hudbou, hudbou opravdu uměleckou.

Z toho je tedy jasné, že liturgická hudba musí být opravdu umělecká, neboť jinak by nemohla splnit svůj úkol. Tím ovšem není řečeno, že musí být vždycky velmi složitá a těžká. I jednoduché a prosté skladby mohou být opravdu umělecké.

Z toho pak plyne povinnost pro skladatele i pro ty, kteří provádějí jeho skladbu.

Církevní hudební skladatel musí být opravdový umělec, schopný vytvořit ne pouze nějakou školskou práci, nýbrž dílo skutečně hodnotné. Jako k vytvoření uměleckého obrazu nestačí s dobrým prospěchem absolvovat malířskou školu a umět zacházet se štětcem a barvami, tak k vytvoření umělecké hudební skladby nestačí absolvovat komposiční školu konservatoře a dobře znát harmonii a kontrapunkt. V obojím případě je třeba k vytvoření uměleckého díla opravdového nadání, ano geniality, která je schopna oživit suchý školský technicismus.

Také ti, kteří provádějí liturgickou, opravdu uměleckou skladbu, musejí vždy pečlivě dbáti toho, aby ji provedli skutečně umělecky. Je-li cenná umělecká skladba přednesena špatně, nedosáhne svého cíle: nepovznáší k Bohu, nikoho neroznítí ke zbožnosti. Každou liturgickou hudební skladbu je třeba napřed dobře propracovat, důkladně nacvičit, aby také její provedení bylo skutečně umělecké.

Bohužel, v našich kostelích bývají prováděny mnohdy skladby bezcenné. A naše hudební archivy obsahují mnoho takového bezcenného materiálu. Ředitelé kůrů a sbormistři by učinili velmi záslužnou práci, kdyby takový brak vyřadili jednou provždy z hudebního archivu, a opatřili si hodnotné umělecké liturgické skladby. A pak je potřeba, aby těmto hodnotným liturgickým skladbám věnovali při nacvičování co největší pečlivost, aby při liturgickém úkonu byly předneseny s opravdovým uměním.

Nechť také nepřijímají a nekupují podřadné skladby zasílané obyčejně jednotlivým varhaníkům. Skladby, rozmnožované domácí výrobou, bývají zpravidla zcela bezcenné braky, harmo-

nicky a deklamačně nemožné, právě to výpotky chorobných mozků. Nebude-li se takový brak kupovat, přestanou i dotyční »skladatelé« a zároveň »nakladatelé« provozovat svoji zhoubnou činnost.

3. LITURGICKÁ HUDBA MUSÍ BÝTI VŠEOBECNÁ

Pius X. v Motu proprio (č. 3) praví, že liturgická hudba »musí býti zároveň VŠEOBECNÁ v tom smyslu, že třebas je dovoleno každému národu užívatí při církevních skladbách oněch zvláštních forem, které jaksi tvoří odlišný ráz jeho vlastní hudby, přece mají býti takovým způsobem podřízeny hlavnímu rysu posvátné hudby, aby nikdo z jiného národa neměl nepříznivý dojem«.

Tato třetí vlastnost plyne z prvních dvou. Jestliže liturgická hudba je posvátná a zároveň opravdu umělecká sama v sobě i ve svém provedení, pak se také líbí všem, pak je to hudba svou povahou všeobecná.

Je tedy záhodno, aby liturgická hudba měla také známku všeobecnosti, neboť liturgický text je katolický (všeobecný), a katolická liturgie je tatáž u všech národů. Proto je vhodné, aby také liturgická hudba byla všeobecná, a to v tom smyslu, že zvláštní národní ráz hudby, přípustný i v liturgické hudbě, má být podřízen všeobecné povaze posvátné hudby.

*

Uvedené tři vlastnosti liturgické hudby nechť pozorně uváží všichni ti, kteří se jí zabývají, hlavně církevní skladatelé a ti, kteří ji provádějí, t. j. ředitelé kůrů, sbormistři, varhaníci a zpěváci.

Aby jejich hudba byla posvátná, musejí především žítí svatě, a pak při komponování nebo při provádění skladeb míti svatý úmysl, t. j. nehledat lidskou slávu, nýbrž čest a slávu Boží a povznesení bližních k Bohu.

Aby jejich hudba, kterou komponují nebo provádějí, byla umělecká, musejí k tomu být náležitě připraveni důkladným

odborným vzděláním, musejí stále hlouběji studovat zvláště literaturu posvátné hudby a vytrvale se v ní cvičit.

Konečně, aby jejich skladby měly známku všeobecnosti, nechť se vytrvale snaží vniknouti do ducha liturgie. V ní se naučí, jak vyjadřovat radost i bolest a všechny ostatní city vyšším způsobem, ukázněně; a tak dovedou vytvořit skladby opravdu všeobecné a umělecké.

Nesmí se zapomenout, že liturgická hudba musí mít všechny tři uvedené vlastnosti zároveň. Kde chybí třebas jen jedna z nich, tam nelze mluvit o liturgické hudbě. Liturgická hudba musí být posvátná i umělecká i všeobecná.

KAPITOLA II.

DRUHY LITURGICKÉ HUDBY

Článek 1.

GREGORIÁNSKÝ CHORÁL ¹

§ 1. POVAHA A KRÁSA GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Když Pius X. v Motu proprio vyložil, že liturgická hudba musí být posvátná, umělecká a všeobecná, pokračuje (č. 3): »Tyto vlastnosti jsou v nejvyšším stupni v gregoriánském chorálu, který je proto vlastním zpěvem římské Církve, jediným zpěvem, jež zdělila po praotcích,

- ¹ LITERATURA: BECKER L.: Kurze Chorallehre für Schule und Selbstunterricht. Regensburg 1925.
BIRKLE S.: Katechismus des Choralgesanges. Graz 1903.
FERETTI P.: Principi teorici e pratici di canto gregoriano. 3. ed. Roma 1914.
Estetica gregoriana. Roma 1934.
FELLERER K. G.: Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg 1937.
GAJARD J.: La musicalité du chant grégorien. Paris 1931.
GASTOUÉ A.: Cours théor. de prat. de Plain-Chant romain grégorien. Paris 1904.
Les origines du chant romain. Paris 1907.
L'art grégorien. 1920.
GEVAERT F. A.: Origines du chant liturgique. Gand 1890.
La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine. Gand 1895.
GINDELE - LOEBENSTEIN: Der greg. Choral in Wesen und Ausführung. Oranienburg 1936.

jejž žárlivě střežila po dlouhá staletí ve svých liturgických knihách, jejž jako svůj přímo předkládá věřícím, a jejž výhradně předpisuje v některých částech liturgie a jejž nejnovější badání tak šťastně přivedlo k jeho původní ryzosti a čistotě».

K objasnění tohoto textu podáme zde napřed krátký přehled dějin gregoriánského chorálu, a pak pojednáme o povaze a kráse tohoto zpěvu.

I. - PŘEHLED DĚJIN GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

1. Vznik a rozvoj.

Chorál vznikl již v prvním století křesťanského období, a to z chrámového zpěvu židovského. Křesťané převzali zpívání žalmů a na tomto základě se pak zároveň s liturgií vytvořil křesťanský liturgický zpěv. K responsoriálnímu zpěvu zavedl sv.

HALBIG H.: Formenlehre. Kassel 1930.

JOHNER D.: Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges. 6. Aufl. Regensburg 1929.

Kleine Choralschule 3. Aufl. Regensburg.

Der gregorianische Choral, sein Wesen und Vortrag. Stuttgart 1924.

Die Sonn- und Festtagslieder des Vatikanischen Graduale, nach Text und Melodie erklärt. 2. Aufl. Regensburg 1933.

Erklärung des Kyriale. Regensburg 1933.

Grosse Choralschule. 7. erweiterte Auflage der Neuen Schule des greg. Choralgesanges. Regensburg 1937.

MOCQUERAU A.: Le nombre musical grégorien. Tournai I. 1908, II., 1927.

MOLITOR R.: Nachtrident. Choralreform. 2 Bde, 1901-02.

Gregorianische Messegesänge. 1931.

OREL D.: Rukověť chorálu římského. Hradec Králové 1919.

Paléographie musicale. Solesmes 1889 násl.

POTHIER J.: Les mélodies grégoriennes d'après la tradition. Tournai 1880.

ROUSSEAU N.: L' école grégorienne des Solesmes. Paris 1910.

SUÑOL G.: Méthode complète de chant grégorien. 7. éd. Paris 1932.

WAGNER P.: Einführung in die gregorianischen Melodien. Leipzig. — I. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen. 3. Aufl. 1910; II. Neumenkunde. 2. Aufl. 1921. III. Gregorianische Formenlehre 1921.

Elemente des gregorianischen Gesanges. Regensburg 1917.

Ambrož ve 4. stol. z Východu do všech latinských Církví zpěv antifon a hymnů; a tak se dostaly do chorálu i řecké prvky. Na tomto židovsko-řeckém základě se rozvíjely rozličné druhy chorálu: nynější oficiální gregoriánský chorál, v Miláně chorál ambrosiánský, v Galii gallikánský, ve Španělsku mozarabský.

Římský způsob chorálního zpěvu byl po prvé zorganizován pravděpodobně za papeže Damasa I. († 384). Scholou zpěváků, založenou v Římě ve 4. stol., byl pak horlivě pěstován a šířen. Papež Řehoř Vel. v 6. stol. jej zreformoval a nově uspořádal. Proto se tento druh chorálu nazývá gregoriánským. Řehořovo Antiphonarium, do něhož byly pojaty všechny druhy reformovaného chorálu, se stalo pravidlem liturgického zpěvu celé západní Církve . . . Ještě za života Řehořova bylo zavedeno v Anglii. Ve Francii zapustilo kořeny v polovině 8. století. Do Španělska a do Německa se dostalo brzy potom. Tak se gregoriánský chorál rozšířil a převládl v celé západní Evropě.¹

Středověk je dobou největšího rozkvětu gregoriánského chorálu. Po celé první tisíciletí byl chorál jediným hudebním projevem křesťanského Západu. A rozvíjel se až do 14. století.

2. Úpadek.

Od 14. stol. pod vlivem polyfonie začíná všeobecně mizet zájem a porozumění pro gregoriánský chorál. Polyfonní hudba, která se od té doby šířila stále více, začala potlačovat gregoriánský chorál, a měla poněkud vliv i na jeho melodie. Přesto však byly gregoriánské melodie celkem dobře zachovány až do konce 16. stol. — Sněm tridentský nezamýšlel reformovat gregoriánský chorál. Poněvadž však bylo pořízeno nové úřední vydání breviáře (1568) a misálu (1570), bylo nutno přezkoumat i chorální knihy pro

¹ Ještě i podnes existují a jsou Církví dovoleny ostrůvky jiných druhů chorálu; je to předně ambrosiánský chorál v milánské diecési v Itálii, a mozarabský chorál v některých svatyních v Toledě ve Španělsku. — Mimo to některé řeholní řády (kartuziáni, cisterciáci, premonstráti a dominikáni) mají některé své zvláštní zvyky v chorálním repertoiru, ale »za základ svého officia mají římský obřad takový, jaký byl v jistém období v určitém prostředí; jejich zpěv je tedy gregoriánský, přizpůsobený prostředí a tradici těchto řádů« (A. GASTOUÉ: *L'Eglise et la musique*. Paris 1936, str. 51).

nové vydání. Řehoř XIII. tuto revisi chorálních knih svěřil Palestrinovi a Zoilovi. Ale poněvadž Španělsko proti tomu činilo námitky, práce těchto dvou mužů zůstala nedokončena a k jejímu vytištění nedošlo.

Za Klementa VIII. a Pavla V. se chopil této věci z obchodních důvodů P. Raimondi, ředitel tiskárny kardinála Medici. Na jeho podnět pak Fel. Anerio a Fr. Suriano sestavili nový Graduál, který pravděpodobně nemá nic společného s Palestrinou, který zemřel už r. 1594. V tomto jejich graduálu je starý gregoriánský chorál velmi změněn hlavně přesunutím delších notových skupin z nepřízvučných slabik na přízvučné, nebo zkrácením ozdobných skupin, zvaných melismata. R. 1612 papežská komise schválila tento Graduál, sestavený Aneriem a Surianem; ale už přichystaný papežský povolovací dekret byl odvolán. A tak onen Graduál, vytištěný v r. 1614 — 15, který bývá obyčejně nazýván medicejským, neměl úřední ráz.²

Již úřední vydání římského pontifikálu r. 1596 se po této stránce značně odchýlilo od tradice. V 17. a 18. stol. byl gregoriánský chorál ve stavu velmi ubohém. I v té době sice vycházela nová vydání chorálních knih, ale s melodiemi zcela libovolně změněnými.

Pius IX. chtěl zavést jednotu v chorálním zpěvu. Proto úřední vydávání chorálních knih svěřil Pustetovi. Graduale tohoto Pustetova vydání je otisk vydání medicejského, jež bylo doplněno; Antiphonale a Vesperale se shoduje s vydáním benátským z r. 1585 a antverpským z r. 1611.

3. Obnova.

Od poloviny 19. století začali hudební odborníci s láskou studovat středověké melodie gregoriánského chorálu. A brzy se pro obnovu starého gregoriánského chorálu vytvořilo celé hnutí, které bylo velmi podporováno liturgickou reformou opata Guérangera a důkladným prozkoumáním středověkých chorálních rukopisů. Střediskem tohoto hnutí bylo benediktinské opatství v Solesmes ve Francii. Jeho mniši, odborně školení v hudbě

² Sr. MOLITOR: Nachtrident. Choralreform. 2 Bde. 1901—02.

i v paleografii, prošli celou Evropu a prozkoumali všechny nejstarší chorální rukopisy, pořídili jejich snímky, vydávali je v »Paléographie musicale« s kritickými odbornými studiemi. A tak po mnoholeté namáhavé práci Dom Mocquereau vydal celé Graduale (r. 1895) a Antiphonale v »Paléographie musicale«. Solesmesští benediktini svými kritickými pracemi ukázali světu gregoriánský chorál v jeho prvotní neporušenosti a čistotě.³

Konečně Pius X. zavedl gregoriánský chorál v jeho původní formě svým Motu proprio z 22. listopadu 1903; a svým Motu proprio z 25. června 1905 pověřil benediktiny solesmeské, aby pořídili nové vydání gregoriánského chorálu podle nejstarších rukopisů. Základem tohoto nového vydání mělo být jejich paleografické vydání z r. 1895. Od té doby vyšlo Graduale (1905), Antiphonarium diurnum (1912) a Officium hebdomadae Sanctae (1922). Tím byla obnova dokončena. A tak bylo pořízeno úřední vydání chorálních knih, totiž vydání vatikánské, nyní jedině přípustné.

Konečně Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 nařizuje, aby všude byly zachovávány předpisy Pia X. o liturgické hudbě. A dále v apoštolské konstituci »Deus scientiarum Dominus«, z 24. května 1931 vydává podrobné předpisy o vyučování liturgické hudbě na papežském institutu posvátné hudby.

II. POVAHA A KRÁSA GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Často bývá slyšet o gregoriánském chorálu úsudky nepříznivé nebo dokonce odmítavé. Gregoriánský chorál bývá mnohdy považován za cosi nedokonalého, nevyvinutého, dávno překonaného polyfonií a novější hudbou, za cosi, co je vhodné snad jen pro primitivce nebo milovníky starobylostí, ale nikoli pro moderní, kulturně vyspělou dobu. Takové úsudky vycházejí velmi často z povrchního poznání gregoriánského chorálu, a ještě častěji ze špatného přednesu chorálu, s jakým se setkáváme v našich českých zemích dosud většinou.

Docela jinak však soudí o gregoriánském chorálu ti, kteří jej

³ Sr. N. ROUSSEAU: L' école gregorienne des Solesmes. Paris 1910.

důkladně prostudovali, a ti, kteří opravdu rozumějí hudbě. Ti v něm vidí jedinečnou krásu, jakou nelze najít v žádné, ani v moderní hudbě. Pozoruhodné je zvláště to, že právě největší hudební geniové považují gregoriánský chorál za jedinečné umění. Na př. Mozart řekl: »Celou svoji slávu bych dal za to, kdybych se mohl nazývati skladatelem preface«. Chorální preface má nápěv velmi prostý, pohybuje se v rozpětí jedné kvarty; a přece obsahuje takovou krásu, že jeden z největších hudebních velikánů ji klade nad všechna svá hudební díla. — Slavný francouzský skladatel Hector Berlioz praví: »Zpracoval jsem ve svém Requiem nápěv chorálního »Dies irae«, protože hlubšího a důraznějšího vyjádření smrti jsem nemohl nalézt v hudební literatuře celého světa«. Chorální »Dies irae« je velmi prosté, a přece tak úžasně krásné a hluboké, že se mu nemůže rovnat žádné hudební dílo z celé světové literatury! — Velký hudební genius Beethoven byl ke konci svého života tak uchvácen gregoriánskými motivy a tóninami, že jich použil i ve své nesmrtelné 9. symfonii.⁴ Jeho 10. symfonie, z níž máme jen plán a několik poznámek, měla být celá vypracována v gregoriánských tóninách na thema »Te Deum«. Tak jeden z nejslavnějších klasiků ke konci svého života došel k tomu, že v gregoriánském chorálu je nejlepší prostředek k vyjádření toho, co hledal po celý svůj život.⁵ — K. Rheinberger, skladatel četných varhanních děl, mší i jiné církevní hudby, praví: »Chorál je vzácný drahokam, jež církev katolická nazývá svým majetkem. Je v něm nevystihlé umění, které nelze srovnat s žádnou jinou hudbou«. — Fr. Liszt, Rich. Wagner, Cesar Franck, náš Dvořák, J. B. Foerster a j. obdivovali hluboké krásy gregoriánského chorálu.

Tak soudí o gregoriánském chorálu největší hudební geniové. Co oni postřehli intuitivně, to my se zde pokusíme vyložit rozbohem jednotlivých složek chorálu. Týká se to tedy melodie, tóniny a rytmu gregoriánského chorálu.

⁴ Sr. A. GASTOUÉ: *L' Eglise et la musique*. Paris 1936, str. 59.

⁵ Sr. A. GASTOUÉ: *Modes et motifs liturgiques chez Beethoven*: v časopise *La Petite Maîtrise*, juin 1927.

1. POVAHA A KRÁSA GREGORIÁNSKÉ MELODIE

Gregoriánská melodie je podstatně diatonická a monodická.

a) Předně gregoriánská melodie je diatonická, t. j. vylučuje chromatický postup. Jediná alterace, kterou připouští chorální melodie, je hes, ale nikoli v postupu = a, hes, h, c. To je první vlastnost, kterou se gregoriánský chorál odlišuje od hudby moderní.

Gregoriánská melodie vylučuje také citlivý tón, modernímu uchu tak milý. Citlivý tón je v novější hudbě tak oblíben, že i v molové tónině bývá alterován sedmý stupeň, bývá zvyšován o půl tónu, aby před tonikou zazněl nedotknutelný půltón. Gregoriánská stupnice zásadně vylučuje alterování 7. stupně k dosažení půltónu mezi 7. a 8. stupněm; před tonikou připouští, kromě velmi řídkých výjimek, pouze celý tón, a tohoto celého tónu velmi ráda používá ke svým kadencím. Proč tak činí? Staří hudebníci odpovídají: »Propter subiectam semitonii imperfectionem — pro nedokonalost půltónů.« Je třeba dobře si všimnouti tohoto důvodu: »Pro nedokonalost půltónů!« Staří hudebníci nemilovali věci nedokonalé; v hudbě chtěli mít jen dokonalou krásu!

Moderní hudebníci ať jsou zde velmi zdrženliví a opatrní ve svých úsudcích! Jistá strohost starší doby dala gregoriánské melodii neporovnatelnou vážnost, pevnost, vznešenost a plnost. Chromatismus dovede vynikajícím způsobem vyjadřovat vzrušující vášně a prudké city, které bouří v lidském srdci. Ale gregoriánský chorál nemá za úkol tlumočit vášně, nýbrž především a hlavně lásku k Bohu a vnitřní mír duše, který vyplývá z této lásky. Krásně to vystihuje Dom Mocquereau O. S. B.: »Gregoriánský chorál se obrací na vyšší část duše. Jeho krása, jeho vznešenost pochází odtud, že si nevypůjčuje nic, anebo co nejméně ze světa smyslového; prochází sice smysly, ale neobrací se k nim. Nic pro vášně, nic pro obraznost. Může tlumočit děsivé pravdy, může vyjadřovat silné city, aniž vystoupí ze své střízlivosti, ze své čistoty, ze své prostoty. — Moderní hudba může býti — vím, že nebývá vždycky — ale může býti ohlasem prudkých i nízkých vášní a může je i roznítit; takto nelze zneužívat naší

melodie; ta je vždycky zdravá, čistá, jasná a nedráždí nervy; nepoužívá nižšího světa a nepřivádí k němu. — Řekli bychom, že svým přímým tónorodem, tím úplným vyloučením chromatického postupu, jenž svými půltóny představuje věci neúplné, — nemůže vyjadřovat než dokonalou krásu a čistou pravdu... Ucho, zvyklé na její neporovnatelnou přímost, s odporem poslouchá změkčilé nápěvy, proniknuté smyslností i v tom, co by mělo být vyjádřením lásky božské. Je cosi andělského v neproměnlivosti její stupnice, která nepřipouští žádnou alteraci». ⁶

b) Druhá charakteristická vlastnost gregoriánské melodie je monodie. Moderní melodie vždycky předpokládá a vyžaduje doprovod, buď nástrojový nebo hlasový, kdežto gregoriánská melodie je čirá monodie; nevolá po žádném doprovodu, žádném doplnění. Ona si stačí sama. Hlavně při některých melismatických skladbách gregoriánských se lze tázat, co by harmonie mohla ještě připojit k jejich kráse.

Málo smyslu pro hudbu mají tudíž ti, kteří doprovázejí gregoriánský chorál silnými rejstříky. V některých okolnostech a v některých poměrech se může trpět nebo dovolit velmi jemný doprovod (na př. aby méně jistí zpěváci měli nějakou oporu, hlavně při intonacích). Ale velice se mýlí, kdo doprovází chorál silně, anebo kdo prohlašuje doprovod chorálu za nepostradatelný.

Gregoriánská melodie vůbec nepotřebuje doprovodu. Ona si plně stačí sama. Je dosti bohatá. Její bohatství vychází hlavně z její naprosté svobody. Nic ji nezdržuje v jejím vzletu, ani diatonismus, ani její tónina, jak bude níže ukázáno. Nejčastěji se rozvíjí v nevelkých intervalech, bez velkých skoků; a to ještě zvyšuje její líbeznost, její klid a mír. Někdy se ovšem směle vyhoupne na kvintu, sextu nebo i oktávu.

Zkrátka gregoriánská melodie se rozvíjí s naprostou svobodou. Někdy sice postupuje thematicky, ale ponejvíce plyne zcela volně. Skladatel těchto posvátných zpěvů nebyl vázán žádným vymezeným postupem. S naprostou svobodou podle libosti rozvíjel nádhernou melodii, která zněla v jeho nitru. Používal

⁶ DOM MOCQUERAU: *L' art grégorien: son but, ses procédés, ses caractères*. Solesmes 1896.

všech možných prostředků, opakování, modulací atd., ale ničím se nevázal. Jako pták jenž se vznáší v prostoru podle libosti, tak skladatel chorálních melodií nechal se nésti svou inspirací.

Gregoriánská melodie připouští všechny druhy zpěvů, od nejjednoduššího žalmování až po nejbohatší výkvěty melismatické. Je tak pružná, že dovede vyjádřit i zcela protilehlé city ve všech jejich nejjemnějších odstínech: radost i bolest, bázeň i naději, odpor i lásku, nikoli pozemskou a smyslnou, nýbrž lásku nadpřirozenou. Náboženská inspirace, která vždycky vede a řídí gregoriánskou melodii, chrání ji před poblouzením. A tak její svoboda se nikdy nezvrhne v nevázanost, nikdy nepřekročí míru. Všechno je v ní spořádané, klidné, v radosti i bolesti.⁷

2. POVAHA A KRÁSA GREGORIÁNSKÝCH TÓNIN

V naší moderní hudbě máme vlastně jen dvě stupnice: totiž dur a mol, které se od sebe liší polohou celých tónů a půltónů vzhledem k tonice. Tyto dvě stupnice jsou neměnitelné, vždycky stejné. Změní-li se východisko stupnice, začne-li se jiným tónem, pak se musejí uvést zase do pořádku přemístěné intervaly pomocí znamének, aby byl vytvořen opět tentýž typ stupnice durové nebo molové. Tónina C-dur, G-dur, D-dur atd., to je vždy táž stupnice, ale postavená na tonice poněkud vyšší. Všechny tóniny durové jsou vlastně tónina C-dur, přeložená do jiné výše; a podobně všechny tóniny molové jsou vlastně tónina a-mol, přeložená do jiné polohy. Je sice pravda, že se novější hudba snaží odpomoci tomu buď prostředky mimomelodickými, na př. harmonií, nebo modulacemi. Ale to je odpomoc velmi slabá; neboť převede-li nás modulace do jiné tóniny, pak jde skladba zase podle téhož typu stupnice jako dříve, jen poloha té druhé stupnice je o něco vyšší nebo nižší.

Naproti tomu v gregoriánském chorálu je daleko větší bohatost a krása tónin. Chorální tónina totiž může být postavena na kterémkoli tónu stupnice. Poněvadž však gregoriánská stupnice je a zůstává diatonická, vyplývá z toho, že poloha celých

⁷ J. GAJARD: *Musicalité du chant grégorien*. Paris 1931, str. 24 násl.

tónů a půltónů vzhledem k tonice je po každé jiná, podle výchozího tónu, na němž je stupnice postavena. Proto bylo tolik tónin, kolik tónů má diatonická stupnice: sedm. Podle středověkého třídění je lze uvést na čtyři: tónorod na d (protus) na e (deuterus), na f (tritius), na g (tetrardus). Každá z těchto čtyř původních tónin dala vznik dvěma odvozeným; a tak máme nyní osm gregoriánských tónin: na d, 1. a 2. modus; na e, 3. a 4. modus; na f, 5. a 6. modus; na g, 7. a 8. modus.

Musí se tedy přiznat, že v gregoriánském chorálu je neobyčejná bohatost tónin. S tohoto hlediska je naše moderní hudba proti chorálu velmi chudá. Význační skladatelé nynější generace to dobře vycítili. V jejich hudební tvorbě je zřetelně vidět, že se vracejí ke starým tóninám, v nichž je nesmírná bohatost, pestrost a jedinečná krása. —

Když jsme ukázali, jaký je princip gregoriánských tónin, všimneme si krátce jejich charakteristiky.⁸ Každý gregoriánský modus, odlišený od ostatních polohou půltónů a celých tónů, má svůj zvláštní ráz. Ačkoli melodická linie gregoriánského chrálu je neobyčejně pružná a pohyblivá, přece lze uvést alespoň hlavní rysy jednotlivých tónin.

a) Modus na d (1. a 2. modus).

Modus na d se trochu podobá naší moderní tónině d-mol, ale liší se od ní tím, že nezvyšuje sedmý tón na cis, nýbrž podržuje c, a dále používá h, místo hes, obvyklého v moderní tónině d-mol.

Modus na d se vyznačuje tím, že je zdrženlivý, vážný, vždycky klidný a usebraný, je to modus rozjímavý, je to především modus míru.

Několik příkladů nám to potvrdí: Malá nešporní antifona (»Jesus autem transiens«) z pondělka po 3. neděli postní (Liber usualis, str. 1089). — Nešporní antifona »Ave Maria« ze svátku Zvěstování P. Marie (Liber usualis, str. 1416). — Kyrie »Orbis factor« ve své původní formě, (Kyriale, n. 10 ad libi-

⁸ Sr. POTIRON — DESROCQUETTES: La théorie des trois groupes modaux. Paris 1926. (Monographies grégoriennes VI). A dále v Monographies grég. IX.: La modalité grégorienne.

tum; Liber usualis, str. 80). — Introit »Da pacem« z 18. neděle po sv. Duchu je překrásným vyjádřením prosby o mír (Liber usualis, str. 1056). — Offertorium »Meditabor« z 2. neděle postní je krásnou ukázkou rozjímavého rázu (Liber usualis, str. 548).

b) Modus na e (3. a 4. modus).

Modus na e se snad nejvíce podobá našim moderním tóninám. Proto také působívá největší obtíže těm, kteří jej harmonisují. Proti předešlému modu na d, který se pevně položí na svou toniku, tento modus na e je jakoby neukončený, neuzavřený, zůstává takřka viset mezi nebem a zemí. Je to modus především extatický, jedinečným způsobem dovede vyjádřit nebeskou slast a blaženost a Boží dokonalosti, překrásně dovede tlumočit klání, jež člověk vzdává Bohu.

Na př. antifona »Pater iuste« ze soboty před nedělí Květnou (Liber Usualis, str. 578). — Communio »Memento verbi tui« z 20. neděle po sv. Duchu (Liber usualis, str. 1065). — Antifona »Orietur« z vánočního matutina (Liber usualis, str. 379). — Chvalozpěv »Te Deum« (Liber usualis, str. 1832).

c) Modus na f (5. a 6. modus).

Modus na f polohou intervalů a půltónem pod tonikou velmi připomíná moderní tóninu durovou. Staří skladatelé však v melodiích tohoto modu často užívali h (nikoli hes), a tak se chránili upadnout do nápěvů změkčilých a sentimentálních, jaké vytvářeli mnozí jejich pozdější napodobitelé.

Staré skladby 5. a 6. modu jsou pevné a zároveň velmi radostné a svěží.

Výraznou ukázkou 5. modu je Communio »Quinque prudentes virgines« ze mše panen (Liber usualis, str. 1228). — Pátého modu se používá velmi často v Graduále; zní velmi radostně, nadšeně a vzletně; na př. v Graduále »Omnes de Saba« na svátek Zjevení Páně (Liber usualis, str. 459). — Velebně a slavnostně zní Offertorium »Desiderium« ze mše opata (Liber usualis, str. 1208).

d) Modus na g (7. a 8. modus).

Modus na g je příznačný velkou tercií: g - h, a celým tónem pod tonikou: f - g; v kadencích se vyskytuje pověstný triton, tři celé tóny po sobě: f - g - a - h.

Je to modus plné zvučnosti, radostného vzletu, nadšení a vítězství; je to modus jistoty a dokonalé radosti; zkrátka je to modus plnosti.

Jako ukázkou lze uvésti předně nešporní antifonu »Beata es, Maria« z 3. neděle adventní (Liber usualis, str. 339). — Jiný doklad toho, jak tento modus vyjadřuje radostně nadšení, máme ve svatodušním introitu »Spiritus Domini« (Liber usualis, str. 878). Nebo velikonoční »Alleluia« z Bílé soboty (Liber usualis, str. 759.).

e) Modulace.

Ačkoli jednotlivé gregoriánské mody se mezi sebou velmi liší, přece nejsou od sebe zcela odděleny. Gregoriánská melodie není uzavřena v některém modu jako v kleci, nýbrž je velmi pružná, snadno a lehce přechází do jiných tónin. To jí dodává neobyčejné živosti a svěžesti.

Žádný druh hudby není bohatší na modulace než gregoriánský chorál. Stačí si všimnouti některé skladby Graduálu, abychom se o tom přesvědčili. Gregoriánská melodie takřka při každém kroku moduluje; přechází z tóniny do tóniny nenuceně, přirozeně a s opravdovým uměním. Principem těchto stálých modulací, jež dodávají gregoriánským melodiím zvláštní svěžesti a neobyčejného půvabu, jsou dominanty a kadence. Kdykoli se v gregoriánské skladbě objeví nová dominanta, jiná než jakou má tónina oné skladby, nová dominanta pak vyžaduje svou vlastní toniku. A tak se vytváří modulace.

Všimněme si na př., jak moduluje »Agnus Dei« ze mše XVI. v Kyriale (Liber usualis, str. 60). První »Agnus Dei« začíná v modu na d; ve slovech »qui tollis peccata mundi« moduluje na e; ve slovech »miserere nobis« přechází opět do modu na d. Druhé »Agnus Dei« přechází do modu na e; a zůstává v něm až do konce. Třetí »Agnus Dei« opět moduluje jako první.

Jinou ukázkou gregoriánských modulací je Communio »Christus resurgens ex mortuis« ze středy po hodě velikonočním (Liber usualis, str. 795). Má nápěv 8. modu. Ve slovech »Christus resurgens ex mortuis« zřetelně vystupuje dominanta c, a melodie spěje ke kadenci na tonice g. Ve slovech »iam non moritur« přichází dominanta h, po níž následuje kadence na e; máme zde tedy 3. modus. V »alleluia« se pak vyskytuje dominanta a, po níž následuje kadence na e; máme zde tedy 4. modus. Tento 4. modus pak pokračuje v dalších slovech: »mors illi ultra«. Ve slovech »non dominabitur« je opět 4. modus, ale transponovaný. Po těchto modulacích do různých tónin nápěv nakonec zcela přirozeně přechází do 8. modu, jímž začínal.

Z toho, co zde bylo řečeno, je zřejmé, jaká je bohatost a krása gregoriánských tónin a modulací, a jak tyto prostředky dodávají v gregoriánském chorálu podivuhodné svěžesti a poskytují mu možnost vyjadřovati jedinečným způsobem všechny druhy vyšších citů.

3. POVAHA A KRÁSA GREGORIÁNSKÉHO RYTMU

V monodické hudbě, jakou je gregoriánský chorál, hlavní a nejdůležitější úlohu má rytmus. Tato nejzákladnější složka chorálu bývá však nejvíce neznáma a nejvíce zanedbávána. Rytmus gregoriánských melodií bývá v našich slovanských zemích téměř všude znetvořen a zkomolen. Není pak ani divu, že gregoriánské melodie, takto znetvořené, se posluchačům nelíbí. Kdyby se tak špatně zacházelo s nejkrásnějšími skladbami Beethovými, Mozartovými, Smetanovými nebo Dvořákovými, pak by u posluchačů také nedošly obliby.

Rytmus je duší každé hudební skladby. Odstraňte z hudby rytmus, a pak zvuky, které tvořily organický celek, jsou mrtvolou. Ucho sice vnímá i zvuky nerytmické, jako oko vidí i tělo neživé; ale v obojím případě tam už není duše. Gregoriánský chorál bez rytmu je jako mrtvola. Jeho melodie, jeho neumy bez rytmu jsou těžkopádné, nechutné, mrtvé. Rytmus je duší gregoriánského chorálu. On dává chorálu život, zvláštní půvab a nepopsatelnou krásu.

Nelze zde obšírněji pojednat o této složité otázce hudebního rytmu. Těm, kteří se zajímají o tuto otázku, doporučujeme důkladnou studii: »Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne«, kterou napsal nejlepší odborník gregoriánského rytmu, Dom Mocquerau O. S. B.⁹

Chceme zde jen krátce poukázat na povahu a krásu gregoriánského rytmu. Předně je třeba zdůraznit, že gregoriánský rytmus je přirozený (volný), kdežto rytmus moderní hudby je umělý (mensurovaný). Je však známo, že přirozená krása je vždy půvabnější než krása umělá; na př. kytička třebas i prostých, ale živých květín je vždy krásnější než kytička květín umělých. Tedy s tohoto hlediska přirozený rytmus je pramenem jedinečného půvabu gregoriánského chorálu.

Poněvadž gregoriánský rytmus je přirozený, řídí se pravidelnými zákony přirozeného pohybu; a proto vylučuje všechno, co se přičí klidnému a spořádanému zvukovému pohybu, jako na př. synkopu.

a) Rytmus elementární.

Gregoriánský rytmus je rytmus volný, nespoutaný předem stanoveným stereotypním taktem, jako je tomu v moderní hudbě. Volný rytmus chorální záleží ve volném, ničím nespoutaném střídání taktů $\frac{2}{8}$ a $\frac{3}{8}$. Takt v gregoriánském chorálu není pravidelně dvouosminový nebo pravidelně tříosminový, jak je tomu v moderní hudbě, nýbrž se střídá libovolně, podle inspirace skladatelovy. Právě v tom je neobyčejný půvab a velké kouzlo gregoriánského chorálu. Jako přirozená krása v přírodě uchvacuje nikoli stereotypností, nýbrž svou volnou symetrií, tak i gregoriánský chorál dojímá lidské srdce svým volným rytmem. Dom Mocquerau správně poznamenává, že volný rytmus je všude kolem nás v přírodě, že řídí »neviditelné zvukové vlny i viditelné vlny mořské, šumění lesů, vlnění obilních lánů, vání větrů atd«.

⁹ Vydal Desclée v Římě a v Tournai r. 1908. Sr. též MOCQUERAU — GAJARD: La tradition rythmique dans le manuscrits. Paris 1923.

Velmi dlouho u nás už vládne mensurovaná hudba, měřená stereotypním taktem. Naše nynější hudba se, bohudíky, snaží zbaviti tohoto jha a osvojiti si zase přirozený volný rytmus, jaký je na př. v gregoriánském chorálu. Ale dosud se jí to plně nepodařilo.

Moderní hudba se pokouší o volný rytmus rozmanitými způsoby: a) Zavádí takty $\frac{5}{4}$ nebo $\frac{7}{4}$. Ale to je pouze jakési zdání volného rytmu, neboť i tu se pravidelně střídají $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$, nebo naopak. To není volný rytmus, jaký je ve staré hudbě. — b) Někdy se moderní hudba pokouší o úplnou rytmickou volnost. Ale to pak je úplné postrádání rytmu; to už je pouze jakýsi druh recitativu; to je pak rytmus čistě řečnický, »rytmus neurčitý, nevymezený, jen jakýsi stín rytmu«. Takové skladbě chybí duše, chybí život.

b) Rytmus složený.

Gregoriánský rytmus je volný nejen ve střídání taktů dvou-
dobých a třídobých, ale také v jejich uspořádání čili v tvoření
rytmů složených.

V naší novější hudbě jsou doby seskupeny do taktů, všeobecně po 2, 3 nebo 4, buď v této jednoduché formě, v jejich násobcích nebo součtech, (jak bylo shora řečeno, takty $\frac{5}{4}$ a $\frac{7}{4}$ adt. se prakticky rozvedou v jednodušší typy). Zásadně jejich seskupení je zařízeno tak, že taktová čára označuje nejdůležitější dobu, totiž »první dobu«. V taktu na př. $\frac{4}{4}$ první doba je důležitější než třetí doba, a každá lichá doba je důležitější než po ní následující sudá. To je pak pro skladatele velká brzda.

Gregoriánský zpěv nemá takové brzdy; nepřipouští mensuraci, t. j. periodický návrat »první doby«. Doby v chorálu následují po sobě se svrchovanou pestrostí a volností. Někdy k úplnému rytmu, t. j. k arsi a thesi (k zdvihu a poklesu), stačí dvě doby, jindy najdeme v rytmu 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 dob: více zdvihů následuje po sobě, dříve než se dojde k poklesu; na př. v »Asperges me«. Nebo jindy zase po jednom zdvihu následuje dlouhý pokles, skládající se z řady vlnění; na př. v Communio »Memento verbi tui« z 20. neděle po sv. Duchu (Liber usualis, str. 1065). Někdy konečně je stejný poměr mezi

dobami zdvihu a poklesu. Z toho je tedy patrné, že tu není žádné pravidlo a priori, nýbrž úplná volnost.¹⁰

V takovém rytmu není nic drsného, nic mechanického; je to přirozené vlnění, neobyčejně jemné, pružné a svěží.

K tomuto půvabu gregoriánského rytmu připojme krásu gregoriánské melodie a krásu gregoriánských tónin a modulací, a pak máme jakýsi všeobecný pojem o kráse gregoriánského chorálu. Je to zpěv docela odhmotnělý, zcela duchovní. Tak jej charakterisují všichni ti, kteří slyšeli jeho vzorné provedení. Všechny hmotné složky jsou z něho vyloučeny. Nic ani v melodii, ani v tónině, ani v rytmu nebrzdí volný rozlet jeho hudební věty. Je to hudba opravdu umělecká.

Taková hudba se právem stala hudbou náboženskou par excellence, úřední hudbou liturgickou. Taková hudba se hodí jen pro chrám. Všechno je v ní posvátné, zcela duchovní. Všechno, co rozněcuje vášně, co dráždí nervy, co vede k sentimentalismu, bylo z ní pečlivě vyloučeno, jako chromatismus, citlivý tón, synkopa atd. Taková hudba je vždycky plná míru a je nejlépe schopna disponovat duši k rozmluvě s Bohem, k modlitbě. Proto už Benedikt XIV. píše: »Gregoriánský zpěv vede srdce věřících ke zbožnosti a k modlitbě, a je-li náležitě přednesen, líbí se zbožným lidem více než všechny jiné zpěvy«.¹¹

Konečně gregoriánský zpěv je též všeobecný. Vnitřně, svou povahou je povznesen nad všechny výstřelky individualismu a je důsledný ve všech částech, takže všechny národy jej přijímají rády. A poněvadž je vlastním zpěvem katolické Církve, je všeobecný také zevně, je rozšířen po celém světě. A mimo to není výtvozem jednoho člověka, nýbrž je dílem Církve; a tak i ve svém původu má jakousi všeobecnost.

Proto Pius X. v Motu proprio praví, že gregoriánský chorál má v nejvyšším stupni všechny vlastnosti, jaké musí mít liturgická hudba, totiž posvátnost, krásu a všeobecnost a prohlašuje, že gregoriánský chorál je úřední liturgickou hudbou katolické Církve a nejvyšším vzorem každé posvátné hudby: »Tyto

¹⁰ Sr. J. GAJARD: *La musicalité du chant grégorien*. Paris 1931, str. 33 násl.

¹¹ *Littera de Ecclesarium cultu*, »Annus qui«, z 19. února 1749.

vlastnosti jsou v nejvyšším stupni v gregoriánském chorálu, jenž JE PROTO VLASTNÍM ZPĚVEM ŘÍMSKÉ CÍRKVE... Z těchto důvodů BYL GREGORIÁNSKÝ ZPĚV VŽDYCKY POKLÁDÁN ZA NEJVVYŠŠÍ VZOR POSVÁTNÉ HUDBY, a možno stanoviti vším právem tento všeobecný zákon: CHRÁMOVÁ SKLADBA JE TÍM POSVÁTNĚJŠÍ A LITURGIČTĚJŠÍ, ČÍM VÍCE SE BLÍŽÍ SVÝM RYTMEM, SVOU INSPIRACÍ A SVOU LAHODOU GREGORIÁNSKÉ MELODII, A TÍM MĚNĚ JE HODNA CHRÁMU, ČÍM VÍCE SE VZDALUJE OD TOHOTO NEJVVYŠŠÍHO VZORU«.12

§ 2. POUŽITÍ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Pius X. v Motu proprio nařizuje nejprve, aby se všeobecně hojněji používalo gregoriánského chorálu při bohoslužbách, a za druhé, aby gregoriánský zpěv byl zaváděn a šířen i mezi věřící lid.

1. JE TŘEBA HOJNĚ POUŽÍVAT GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU PŘI BOHOSLUŽBÁCH

Pius X. v Motu proprio (č. 3) o tom nařizuje: »Starobylý tradiční gregoriánský zpěv se má tedy hojně zavádět k bohoslužebným úkonům, a buďte všichni přesvědčeni, že žádný církevní úkon nepozbude na své slavnosti, i když nebude doprovázen jinou hudbou než jenom touto«.

Toto nařízení je logickým důsledkem toho, co bylo shora řečeno o gregoriánském zpěvu. Poněvadž gregoriánský zpěv má v nejvyšším stupni všechny vlastnosti liturgické hudby, totiž posvátnost, krásu i všeobecnost, proto se ho má hojně používat k bohoslužebným úkonům. Tedy ne toliko z nouze, ne pouze tehdy, když pro tu neb onu slavnost není přichystáno vlastní officium ve slohu moderním nebo polyfonním! Chorál nesmí

12 Pius X. v Motu proprio č. 3.

být popelkou, stále zanedbávanou a odstrkovanou! Co je opravdu krásné, toho se musí hojně používat!

Je třeba poukázat zde na to, že Pius X. tu nepředpisuje gregoriánský zpěv výhradně. Z dalších odstavců je totiž patrné, že se při liturgických úkonech mohou zpívat také skladby polyfonní, nebo i moderní, mají-li ovšem všechny shora uvedené vlastnosti liturgické hudby. Ale Pius X. tu nařizuje, aby se gregoriánského zpěvu užívalo HOJNĚ. Z celé souvislosti i z povahy věci samé vyplývá, že se má k bohoslužbám používat gregoriánského chorálu více než hudby polyfonní nebo moderní, protože gregoriánský zpěv má ony vlastnosti liturgické hudby ve vyšším stupni než jiné druhy zpěvu, a proto lépe slouží svému účelu.

Mnozí se nesprávně domnívají, že gregoriánský zpěv je málo slavnostní, a že se tedy nehodí k slavnostním příležitostem. Kdo však slyšel vzorně přednesený chorál, na př. u benediktinských mnichů v Solesmes nebo v Římě u sv. Pavla za hradbami, musí uznat, že opravdu »žádný církevní úkon nepozbude na své slavnostnosti, i když nebude doprovázen jinou hudbou než jenom touto«.¹³

Papež Pius X. tu dal příklad k následování. Bylo to v době, kdy nebyla ještě provedena obnova gregoriánského zpěvu. O slavnosti 1300. výročí smrti svatého Řehoře Vel. († 604) ve vatikánské basilice sloužil slavnou mši sv. po prvé v moderní době jen s doprovodem gregoriánského zpěvu. Žádný jiný hudební doprovod při ní nebyl. A přece to byla překrásná jubilejní slavnost! Nic nechybělo slavnostnímu rázu těchto oslav, i když tu bylo použito výhradně jen gregoriánského chorálu.

¹³ V časopise »Musica sacra« z r. 1887 popisuje referent H. K. ze Štrasburku dojmy, které zažil při bohoslužbách v emauzském chrámu v Praze; a nakonec praví »A nyní začíná chorál. Ano, to je pravá církevní hudba. Všechny nepřátele »šedého« chorálu bych rád pozval, aby byli přítomni takové bohoslužbě, a jistě by byli jiných názorů. Vše plyne tak líbezně a stejnoměrně, a zase plno vzletu a síly, že naše smysly jsou zcela uchváceny. Není možno popsat pocity, které mě ovládaly. Je to dojetí, radost, je to ušlechtilá hrdost, že jsem katolík, je to obdiv? Nemohu to přesně vyslovit. Avšak nadpozemská síla nutí padnout na kolena a modlit se k Beránkovi, jehož chvála by měla všude zaznívat tak přesvědčivě a pravdivě. Mezi zástupem věřících nebylo jediného, jenž by zůstal bez zájmu. Zde se stalo skutečností: »Chorál neodpuzuje lid, ale připoutává jej mocně k sobě«.

Je třeba totiž uvážit, že liturgická slavnost nemá a nemůže mítí týž ráz jako slavnost světská. Liturgická slavnost musí mít svůj vlastní sloh, plný vážnosti, posvátnosti a prostoty. Liturgický zpěv při takové slavnosti není k tomu, aby si věřící přišli do chrámu vyslechnout koncert, který by je dobře naladil, nýbrž liturgický zpěv má »přispívat k oslavě Boha a posvěcení a vzdělání věřících«, má vésti věřící ke zbožnosti a k modlitbě.

Aby liturgické úkony, doprovázené toliko gregoriánským zpěvem, byly opravdu slavnostní, je třeba: a) aby při nich byl zpíván gregoriánský chorál ne zkomolený a znetvořený, nýbrž neporušený a původní starý chorál, jak byl obnoven na základě nejnovějších odborných badání.¹⁴ — b) aby takový gregoriánský zpěv byl přednesen od školených zpěváků, po důkladném nacvičení příslušných částí, a s opravdovým procítěním toho, co se zpívá, t. j. aby byl přednesen jako modlitba, a nikoli jako koncertní nebo operní úryvek.

2. JE TŘEBA ZAVÁDĚT GREGORIÁNSKÝ CHORÁL I MEZI LID¹⁵

Pius X. v Motu proprio (č. 3) předpisuje: »Obzvláště budiž bedlivě zaváděn gregoriánský zpěv mezi lid, aby věřící zase byli činněji účastni církevních obřadů, jak bývalo za starodávna«.

Katolická liturgie je veřejná bohopocta celé Církve, je to oběť a modlitba všech shromážděných věřících. Proto všichni v chrámě přítomní se jí mají činně účastnit.

Tak tomu bývalo v prvních dobách křesťanských. Všichni věřící zpívali neproměnlivé části mše sv., totiž Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, a také odpovědi na zpěvy celebrujícího kněze, žalmy, hymny, aklamace.¹⁶ Ostatní složitější části, které byly pro každý svátek jiné, zpíval sbor vybraných a dobře vycvičených zpěváků (schola cantorum). Tak tomu bylo i ve středověku. Teprve když od 14. století pod vlivem polyfonie

¹⁴ Sr. Apoštolská konstituce Pia XI., č. 9.

¹⁵ Sr. LIPPHARDT W.: Choral und Pfarrgemeinde. Kevelaer

¹⁶ Sr. SCHUSTER: Liber Sacramentorum, vol. 1.

spěl gregoriánský chorál k úpadku, začala ochabovat i účast věřících v liturgii. Věřící se pak stávali při liturgii němými diváky, bez jakékoli činné účasti. To je ovšem žalostný úpadek, jež nutno odstranit.

V této věci je třeba nápravy. Věřící se mají opět činně účastnit liturgie. A proto gregoriánský zpěv se má zase státi zpěvem věřícího lidu, jak tomu bývalo v dřívějších dobách.

Pius XI. pak v Apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 krásně odůvodňuje tento předpis (č. 9): »Aby věřící měli živější účast při službách Božích, staniž se gregoriánský zpěv v těch částech, které patří lidu, opět lidovým zpěvem. A zajisté je velmi zapotřebí, aby věřící nebyli jen jako cizí a němí diváci, nýbrž aby byli krásou liturgie zcela proniknuti a tak aby byli přítomni posvátným obřadům, — také když se konají průvody či tak zvaná procesí v spořádaných zástupech duchovenstva — aby podle platných pravidel střídavě zpívali s knězem nebo se sborem zpěváků; provede-li se to šťastně, nestane se již, aby se lid nijak nezúčastnil, anebo jen jakýmsi slabým a polohlasým mručením sotva odpovídal na společné modlitby přednášené v jazyku liturgickém nebo lidovém«.

V zemích románských (v Itálii, Francii, Španělsku) je nyní už téměř všeobecný zvyk, že všichni věřící přítomní v chrámě zpívají v gregoriánské melodii latinsky neproměnlivé části mše sv.: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus; a mimo mši sv. zpívají latinské hymny k požehnání, anebo i latinské Te Deum v gregoriánském nápěvu. Zpívají je velmi krásně, s opravdovým porozuměním. Tyto chorální zpěvy jsou jednoduché, snadno přístupné všem.

Je krásné, že i v našich českých zemích se už začal uskutečňovat tento pokyn Pia X., alespoň v některých chrámech. Dokonce i v některých venkovských farních kostelích všechen lid zpívá latinskou chorální mši. V poslední době i některé pražské chrámy oznamují, že je v nich v neděli v určitou hodinu sloužena mše sv., při níž všechen lid zpívá latinskou chorální mši.¹⁷

¹⁷ Tato snaha, zavést gregoriánský chorál mezi lid, se projevuje v našich českých zemích také tím, že olomoucká arcidiecése do svého nového kancionálu »Boží cesta« zařadila chorální mši »De angelis« (str. 8 násl.).

Snad tu někdo namítne, že u nás je velmi těžké naučit zpívat latinsky lidi, kteří latině vůbec nerozumějí.

Odpovídám: Není nesnadné naučit i prosté lidi rozumět těmto neproměnlivým latinským textům a naučit je pak i správně a procítěně zpívat gregoriánské nápěvy. Velké části těchto textů rozumí každý prostý laik; na př. každý ví, co znamená Kyrie eleison atd.; nebo Sanctus, Benedictus, Agnus Dei atd. Zbývá tedy jen naučit lid rozuměti textu Gloria a Credo. Ale ani to není nesnadné.¹⁸

Pro začátek se doporučuje nacvičit některý nápěv »Pange lingua« pro požehnání s monstrancí, pak pro zpívanou mši některé Credo, na př. modus III., a konečně některou snadnou chorální mši, na př. »De Angelis« — v Kyriale VIII., nebo mariánskou »Cum iubilo« — v Kyriale IX. Nejsnadnější způsob, jak možno naučiti věřící gregoriánskému zpěvu, je: použít k tomu dětí, které jsou velmi učelivé. Nacvičí se chorální mše s nimi; pak ji děti několikrát zpívají při bohoslužbách. A od dětí se jí potom snadno naučí také ostatní.

3. PROSTŘEDKY K ZAVEDENÍ GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU MEZI LID

Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 uvádí, jakých prostředků je třeba použít k zavedení gregoriánského zpěvu mezi lid. Praví tam (č. 10):

»O to ať pilně pracuje obojí duchovenstvo, ovšem povzbuzeno příkladem biskupů a místních představených, aby buď sami, anebo prostřednictvím jiných, kteří to dovedou, starali se o liturgické a hudební vzdělání lidu, což těsně souvisí s křesťanským učením. To se snáze provede, jestliže se hlavně školy, náboženské spolky a ostatní sdružení vycvičí v liturgickém zpěvu; společnosti řeholníků, sester a nábožných žen nechť se přičiní, aby toho cíle dosáhly v rozličných ústavech, které jsou jim svěřeny, aby v nich vychovávali a vyučovali.

¹⁸ Dobrou pomůckou k zavádění gregor. chorálu mezi lid je knížka, kterou napsal G. SCHWAKE O.S.B.: *Das Volk lernt gregorianischen choral*. Verlag Laumann in Dülmen.

Rovněž doufáme, že v této věci mnoho dokážou ony spolky, které v některých zemích, za vedení církevních představených, snaží se obnoviti posvátnou hudbu podle církevních zákonů.¹⁹

§ 3. CHORÁLNÍ KNIHY

Když Pius X. r. 1903 vyvolal hnutí pro obnovu liturgické hudby, bylo potřeba napřed obnoviti text gregoriánských melodií, jenž byl značně porušen vlivem polyfonie. Bylo třeba především najít původní melodie. A když po mnoha námahách bylo nalezeno původní znění gregoriánských zpěvů, bylo třeba je zajistit pro budoucnost před porušováním a měněním. A konečně bylo nutné také interpretovati tento gregoriánský text a dáti pokud možno tradiční pravidla k přednesu chorálu.

1. OBNOVA GREGORIÁNSKÝCH MELODIÍ

Proti vydání Pustetovu, v němž byl přetištěn znešvažený chorál vydání medicejského, se vytvořilo v polovině 19. stol. opoziční hnutí v benediktinském opatství v Solesmes. Jeho mniši pod vedením D. Guérangera pracně hledali gregoriánskou tradici v nejstarších rukopisech. Po mnoha letech úmorné práce ji našli.^{19*} Sv. stolice byla nakloněna této badatelské práci solesmeských mnichů. Dom Pothier, jeden z hlavních badatelů solesmeských, konečně r. 1883 na základě nejstarších rukopisů pořídil první vydání Graduálu. V r. 1891 vyšlo i Antiphonarium a r. 1895 Responsoriale.

Když Pius X. r. 1903 vydal Motu proprio, obnovitelská práce solesmeských mnichů byla v Římě už dobře známa. O několik měsíců později Pius X. 25. dubna 1904 ve svém druhém Motu proprio nařídil, aby bylo připraveno úřední vatikánské vydání gregoriánského chorálu, založené na nejstarších rukopisech [4134].

¹⁹ Takový spolek pro obnovu posvátné hudby je u nás Cyrilská jednota, v Německu Cecilienverein, v Itálii jsou to Ceciliani. A podobně i v jiných zemích.

^{19*} Sr. N. ROUSSEAU: L' école grégorienne de Solesmes. Paris 1910.

Papež sám dával pokyny pro tuto obnovu. Příprava nového vydání byla svěřena benediktinům solesmeským a přezkoumání jejich práce se mělo konat v papežské komisi, určené sv. stolicí. Tato komise, již předsedal solesmeský benediktin Dom Pothier, se skládala z představitelů různých směrů chorálu; byli v ní: Msgre Respighi, Msgre Perosi, Dom Mocquereau, P. de Santi, dr P. Wagner z Frýburku, P. Morissonet z Dijonu, P. GrosPELLIER z Grenoblu, A. Gastoné. Sešli se pouze dvakrát. Poněvadž různost jejich názorů ohrožovala začatou práci, svěřil Pius X. přípravu vatikánského vydání gregoriánského zpěvu jen D. Pothierovi. Až do nynějška vydali solesmeští benediktini tyto části:

1. Vatikánské Kyriale, r. 1905.
2. Zpěvy misálu, r. 1907.
3. Vatikánské Graduale, r. 1908.
4. Hodinky za zemřelé, r. 1909.
5. Cantorinus čili obecné tony; je to doplněk breviáře, r. 1912.
6. Antiphonarium denního officia; je to doplněk obnovy breviáře; r. 1912.
7. Officium sv. týdne a velikonoční oktávy, r. 1922.
8. Vánoční officium, r. 1926.

Tak byl konečně obnoven text chorálních melodií podle nejstarších rukopisů a zavedeno jednotné vydání. Dále bylo třeba učiniti toto vydání závazným a zamezit pro budoucnost jakékoli jeho změny. .

2. ZEVŠEOBECNĚNÍ A ZÁVAZNOST VATIKÁNSKÉHO VYDÁNÍ

Pius X. už v Motu proprio z r. 1903 chválí gregoriánský zpěv, »který nejnovější studia tak šťastně přivedla k původní ryzosti a čistotě« (č. 3). A přikazuje: »Proto starobylý, tradicí dochovaný, gregoriánský zpěv budiž hojně zaváděn k bohoslužebným úkonům«.

(V té době, když Pius X. r. 1903 vydal Motu proprio, neexisto-

valo ještě vatikánské vydání gregoriánského zpěvu. Za dva měsíce potom kongregace posv. obřadů připomíná papežovu instrukci a odvolává všechny výsady, které by překážely jejímu uskutečnění; prohlašuje, že všechny formy liturgického zpěvu, jež papež zamýšlí obnovit, jsou jen trpěny v officiu až do té doby, kdy vyjde autentické znění [4131].

Dekret z r. 1905, který schvaluje Kyriale vatikánského vydání [4161], vrací se k téže věci. Žádá, aby formy, jež nejsou gregoriánské, byly odstraněny bez hluku, ale co nejdříve (*sensim sine sensu, quam primum tamen*), a nahrazeny novým zněním, shodným s typickým vydáním vatikánským.

Konečně dekret z r. 1906, jenž schvaluje Graduál, definitivně stanoví toto: **ŽADNÝCH JINÝCH ZNĚNÍ GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU, KTERÁ BYLA DOSUD TRPĚNA, NENÍ NADÁLE DOVOLENO POUŽÍVAT. MÍSTO NICH MUSÍ BÝTI VŠUDE ZAVEDENO TYPICKÉ VYDÁNÍ VATIKÁNSKÉ** [4203]. Nadále ani celebrantovi, ani sboru není dovoleno používat při liturgických úkonech takového znění gregoriánského zpěvu, které by se neshodovalo s vydáním vatikánským. Všechna ostatní vydání, »nevyjímajíc ani t. zv. vydání medicejské«, které vycházelo v Řezně, musejí být odstraněna a ordináři nemohou dát schválení takovému vydání, které by se neshodovalo s vydáním typickým [4217].

Pius XI. v apoštolské konstituci z r. 1928 opakuje totéž nařízení: »Gregoriánský zpěv, jehož se má používat v kostelích kteréhokoli druhu, je ten, který byl věrně obnoven a od Církve předepsán v autentickém vatikánském vydání« (č. 4).

Nikde tedy už není dovoleno používat k bohoslužbám těch vydání chorálu, která vyšla před r. 1905.

3. CÍRKEVNÍ PŘEDPISY O TISKU CHORÁLNÍCH KNIH

a) Rozlišují se dva druhy vydání.

Vydání gregoriánského textu je buď typické (typica) nebo je poríženo podle typického (iuxta typicam).

Typickým sluje to vydání, které vychází z tiskárny Polyglotta vaticana nebo z kterékoli papežské tiskárny, která dostala od kongregace posv. obřadů dovolení k tisku [4266, II]. »Každé typické vydání musí mít v záhlaví schvalovací dekret, jímž se prohlašuje, že takové vydání je typické« [4266].

K vydání porízenému podle typického stačí, když s všeobecným dovolením Sv. stolice má Imprimatur ordinářovo a prohlášení, že toto vydání se shoduje s vydáním typickým [4166, III a IV].

b) Shodnost s typickým vydáním. .

Ordinář (biskup) může dát Imprimatur pro vydání, porízané podle typického jen tehdy, »když napřed dva censoři, zkušení v gregoriánském zpěvu, po velmi pečlivém srovnávání, k čemuž jsou zavázáni ve svědomí, dosvědčí písemně, že nové vydání se úplně shoduje s vydáním vatikánským« [4166, IV]. Tato shodnost předpokládá, že v textu vatikánského vydání nebylo nic »přidáno, vynecháno nebo změněno« [4168]. Totéž se vyžaduje také pro vydání výňatků z chorálních knih.

Jsou tedy zcela vyloučeny varianty, i takové, které by se podle úsudku hudební komise opíraly o autoritu dobrých rukopisů [4168 d].

Dekret z 11. srpna 1905 podrobněji vymezuje, v čem se musí nové vydání shodovat s typickým [4166, II]. Předmětem této shody je:

1. tvar not a jiných zpěvních znamének (klíč, pomlky a pod.);
2. pořadí, v němž jdou noty za sebou, čili intervaly;
3. tvar neum a prostor, který je odděluje na téže slabice;
4. podložení textu pod noty.

O přesném smyslu tohoto dekretu se mnoho debatovalo, když solesmeští benediktini ve vydáních, jež pořizovali podle typického vydání, k chorálním notám připojovali rozličná rytmičná znaménka, aby usnadnili správný a jednotný přednes gregoriánských melodií. Proto se o tomto sporu krátce zmíníme.

c) Rytmičná znaménka v chorálu.

Bylo zde již vyloženo, jakou účast měli solesmeští benediktini při přípravě vatikánského vydání. R. 1904 benediktinská škola postoupila Svaté stolici výsledky svých paleografických bádání o gregoriánském zpěvu. Tyto jejich práce měly být základem pro vypracování úředního vydání.

Solesmeští benediktini používali rytmičných znamének ve svých vlastních vydáních už dávno před r. 1904. Připojení těchto znamének k chorálním notám se nezdálo proti předpisům Pia X. v Motu proprio z 1904 [4134, c, d]. Když pak r. 1905 vyšlo vatikánské vydání Kyriálu, vydavatelství v Tournai hned poté pořídilo jeho druhé vydání podle typického vydání a k melodickému textu vatikánskému připojilo rytmičná znaménka solesmeská.

Proti tomu ihned vznikla oposice. Tournaiskému vydání Kyriálu bylo vytýkáno, že se neshoduje s typickým vydáním vatikánským. Tyto spory vedly Sv. stolici k vydání několika dekretů a odpovědí, jimiž bylo vymezeno, co značí ona předepsaná »shodnost s vatikánským vydáním«.

Když vznikl dotčený spor, kongregace posv. obřadů vydala 14. února 1906 toto prohlášení [4178]:

»Tvar not musí být zachován tak nedotčený, aby všechny noty, jež — majíce týž důvod a smysl, ve vatikánském vydání mají jednu a touž podobu — v jiném vydání, které má býti schváleno ordinářem, svým tvarem byly navzájem podobné a stejné. Proto znaménka, jež s dovolením ordináře budou snad zavedena, nikterak nesmějí měnit tvar nebo způsob, jímž jsou spojovány.«

V dřívějším solesmeském vydání (z r. 1903) bylo vertikální episema naznačováno pozměněním tvaru noty. Ale po tomto

dekretu v dalším vydání (z r. 1908) bylo toto episema vyjádřeno kolmou čárkou oddělenou od noty, aby byl zachován úplně stejný tvar not vatikánského vydání.

List sekretáře kongregace posv. obřadů, zaslaný vydavatelům Biais, Lecoffre atd. (2. května 1906: AAS I, 1907, str. 53), vymezuje ještě přesněji smysl předešlého prohlášení. Praví se tam, že typické vydání vatikánské ve své zcela tradiční notaci obsahuje pokyny, jež jsou nutné a postačující pro praxi; ale že sv. Otec přesto dovoluje připojit pomocná rytmická znaménka, jsou-li tato vydání schválena ordinářem a je-li v nich jinak všechno v pořádku.

Tedy v dekretu ze 14. února 1906 se nesmí vidět ani zamítnutí, ani schválení rytmických znamének, nýbrž jen zdůraznění předpisu, že nikdy nemá být měněn tvar not typického vydání.

Ale starý spor mezi Solesmes a Řeznem zanedlouho zase ožil. Řezenští zcela zamítali rytmická znaménka solesmeská. Proto 18. února 1910 kard. Martinelli, prefekt kongregace posv. obřadů, posílá Msgru Haberlovi úřední list, v němž schvaluje solesmeskou interpretaci a knihy vydané s rytmickými znaménky (AAS II, 1910, str. 145).

Dekret kongregace posv. obřadů z 25. ledna 1911 o nových vydáních chorálu způsobil rozruch mezi stoupenci rytmických vydání [4259]. Je v něm stesk na změny, které byly učiněny v tradičním textu bez ohledu na dekret ze 14. února 1906 a na list sekretáře kongregace z 2. května 1906. Tento dekret z 25. ledna 1911 prohlašuje:

»I. Vatikánské vydání liturgických gregoriánských knih, jak bylo pořízeno apoštolskou autoritou, ve svých tradičních notách a v pravidlech uvedených na začátku římského Graduálu, úplně dostatečně obsahuje to, co přispívá k správnému přednesu liturgického zpěvu.

II. Otisky téhož vatikánského vydání, jež obsahují připojená t. zv. rytmická znaménka, neprávem jsou nazývány rytmickými, a sama o sobě nebyla schválena, nýbrž pouze z milosti jsou trpěna: vzhledem k okolnostem však to už nelze déle trpět, leč jen pro vydání Graduálu a Officia za zemřelé, která už byla pořízena, a proto toto trpění se nijak nevztahuje na vydání

Antifonáře jakýchkoli jiných knih obsahujících liturgický zpěv s gregoriánskými notami nebo na jejich výňatky s týmiž notami, které podle Motu proprio z 25. dubna 1904 a podle dekretů této kongregace posv. obřadů ještě mají být obnoveny a vydány jak pro celou Církev, tak pro jednotlivé kongregace.

III. Nejdůstojnějším místním ordinářům a představeným řádů i kongregací je zatím dovoleno povolit v mezích vlastní pravomoci vydání, z milosti Svatou stolicí trpěné, ale nemohou je přikazovat na místech, která jsou jim poddána a zamezovat užívání schváleného vydání.«

Dne 11. dubna 1911 táž kongregace dává mírnější odpověď na dotaz, zda biskupové mohou dát schválení knihám, které obsahují přesný otisk gregoriánských melodií vatikánského vydání, ale s rytmiickými znaménky připojenými soukromou autoritou. Kongregace na tento dotaz odpověděla [4263]:

»Ordináři mohou ve své diecési dát Imprimatur vydáním, která obsahují t. zv. rytmiická znaménka, připojená soukromou autoritou, jako pomůcku pro pěvecké sbory (in subsidium scholarum cantorum), jen když je jisté, že bylo zachováno všechno ostatní, co se žádá v dekretu kongregace posv. obřadů stran obnovy gregoriánského zpěvu.«

Mimo to dekret, jímž je schvalován vatikánský Antifonář [4298], výslovně se zmiňuje o tomto posledním rozhodnutí z 11. dubna 1911, ale mlčením přechází rozhodnutí z 25. ledna 1911, které dávalo normu pro Antifonář a pro chorální knihy, které ještě nevyšly v úředním vydání.

Konečně jedna novější odpověď kongregace posv. obřadů potvrzuje dekret z 1. dubna 1911. Tento dekret totiž nebyl po vydání uveřejněn v Acta A. S. Proto bylo pochybné, zda má úřední ráz. Aby tato pochybnost byla odstraněna, kongregace jej zařadila do poznámky na odpověď z 23. června 1917. Tím byl potvrzen jako úřední ráz [4345].

Od té doby se velmi rozšířilo užívání vydání chorálních knih s rytmiickými znaménky, protože jsou to vydání velmi praktická a jsou založená na vědeckém základě.

Kardinál vikář ve svých pokynech pro posvátnou hudbu v Římě (1912) dovolil užívati těchto knih »pro větší jednotnost

v přednesu gregoriánského zpěvu«. Většina francouzských biskupů si vyžádala pro své diecése od kongregace posv. obřadů povolení připojit rytmická znaménka do svého diecésního Propria. Mnoho jiných zemí učinilo podobně pro svá Propria. Totéž učinil také Řím pro své diecésní Proprium. Z těchto vydání, jež mají rytmická znaménka, se vyučuje gregoriánskému zpěvu na papežském institutu posvátné hudby v Římě a na vysokých školách, založených speciálně pro vyučování gregoriánskému zpěvu; jsou to: Gregoriánský institut v Paříži, škola Pia X. v New-Yorku, škola posvátné hudby na universitě ve Washingtonu.²⁰

Dnes jsou tedy ony dřívejší spory zcela skončeny a otázka je vyřešena. Lze říci, že ona vydání s rytmickými znaménky jsou nyní prakticky nejen trpěna, nýbrž všeobecně schválena, protože velmi přispívají k dosažení jednotnosti v přednesu gregoriánského zpěvu.

Ačkoli uvedené dekrety se týkají přímo jen vydání s rytmickými znaménky solesmeskými, přece totéž lze aplikovati také na jiná znaménka připojená k chorálním notám, jen když se jimi nijak nemění forma not vatikánského vydání. Taková mohou být na př. znaménka, jimiž se označuje větší nebo menší síla hlasu (dynamika), rychlejší nebo volnější pohyb (tempo) a pod.

Z téhož důvodu je trpěno přepisování gregoriánských melodií do moderní notace, jen když je zachován pořad not a neum [4166, VII a Responsum z 23. června 1917 ad I; 4345].

²⁰ Les éditions rythmiques des Solesmes. Strasbourg 1921.

Článek 2.

POLYFONIE²¹

Abychom správně pochopili církevní předpisy o vícehlasé hudbě, je třeba napřed se krátce zmínit o tom, jak vícehlasý zpěv hned po svém vzniku pronikl i do liturgie, jaké z toho vzešly zlořády a jak na ně reagovala Církev.

1. ZLOŘÁDY, JEŽ VZNIKALY ZAVÁDĚNÍM VÍCEHLASÉHO ZPĚVU DO LITURGIE (organum, discantus).

Od 10. stol. byl nad gregoriánské melodie připojován druhý hlas (zvaný organum nebo vox organalis), z počátku prostě, ale později s bohatými ozdobami nad každou chorální notou. A tak se stalo, že potom každá nota chorálního nápěvu musela být značně prodloužena a měřena. Tím ovšem gregoriánský zpěv ztratil svůj přirozený, svěží a plynulý rytmus, a stal se velmi těžkopádným.

Když později (asi od 12. stol.) byl ke gregoriánské melodii připojován ještě i třetí hlas, docházelo často i k tomu, že každý hlas zpíval současně jiný text. Bylo vytvořeno mnoho takových skladeb, v nichž s liturgickým textem byl zpíván v jiném hlase zároveň text světský, ba i milostný. Podáváme zde aspoň jednu ukázkou: Jeden hlas zpívá francouzsky milostnou píseň:

»Aucuns von, souvent par leur envie
Medisant d' amours.
Mais il n' est si bonne vie
Comme d' aimer loyaument,

²¹ LITERATURA: AMBROS A. W.: Geschichte der Musik. III.³ a IV.³ 1891.

MUTHESIUS A.: Logik der Polyphonie. 1934.

RIEMAN H.: Handbuch der Musikgeschichte II, 1, 1907.

SCHNEIDER M.: Die Ars nova des 14. Jahrh. in Frankreich u. Italien, 1930

URSPRUNG O.: Die katholische Kirchenmusik. Potsdam 1931, str. 116—195.

WAGNER P.: Geschichte der Messe, I, 1913.

Car d' amours vient toute courtoisie
Et tout honneur
Et tout bon enseignement.«

Druhý hlas při tom zpívá latinsky:

»Amor qui cor vulnerat
Humanum quem generat
Numquam sine vitio
Vel raro .
Potest esse.«

Třetí hlas konečně současně zpívá liturgický text: »Kyrie eleison«. ²²

Mimo to v téže době byla k liturgickým zpěvům hojně připojována také hra na rozličné nástroje.

Popis těchto zlořádů podává opat Aëlredus († 1166):

»Promluvím nyní o těch, kteří rouškou nábožnosti zahalují smyslnost, kteří toho, co staří otcové spasitelně konali na předobrazech budoucích věcí, zneužívají ke své ješitnosti.

Proč, prosím, když už přestaly předobrazy, proč v kostele tolik nástrojů, tolik cymbálů? K čemu, ptám se, to hrozné foukání měchů, které vyjadřuje spíše rachot hromu než jemnost hlasu? K čemu to stahování a přerušování hlasu? Ten zpívá, onen nezpívá; druhý některé noty rozděluje na poloviny a vpadá do toho. Tu je hlas zadržen, tu přerušen, tu zesílen, tu rozšířen silnějším zvukem. Někdy — ostýchám se to říci — je vynucováno koňské řehtání, někdy je upuštěno od mužného přednesu a zachází se až do ženské rozněžnělosti, někdy je hlas jaksi uměle veden točen a kroucen. Někdy vidíš člověka s otevřenými ústy, jako by dokonával, a ne zpíval, a jako by jakýmsi směšným zadržováním hlasu takřka napodoboval mlčení; tu zas napodobuje zápas umírajících nebo zachvat trpících. A přitom se celé tělo zmítá jakýmsi hereckými pohyby, rty se

²² Více takových příkladů uvádí NISARD: *L' archéologie musicale et le vrai chant grégorien*. Paris 1890, str. 273 násl. Sr. také COUSSEMAKER: *L' art harmonique aux 12. et 13. siècles*. Paris 1856 str. 133 násl.

špulí, ramena se točí, hrají; a každé jednotlivé notě odpovídá pohyb prstů.²³

A tato směšná hra je nazývána nábožností; a kde se to koná častěji, tam prý se Bohu lépe slouží. A při tom věřící lid s rozechvěním a úžasem obdivuje zvuk měchů, hřmot cymbálů, harmonii píšťal; ale vilné pohyby zpěváků, zženštilé střídání a přerušování hlasů lid sleduje ne bez hlučného smíchu a řehotu, takže bys myslel, že přišli nikoli do modlitebny, nýbrž do divadla, nikoli k modlitbě, nýbrž k zábavě. Nebojí se té hrozné Velebnosti, před níž jsou přítomni, ani nevěnují pozornosti těm tajemným jeslím, u nichž prodlévají, kde je Kristus tajemně zavinut plenkami, kde jest jeho přesvatá krev, kterou se otvírá nebe, kde jsou přítomni andělé, kde se země spojuje s nebem, kde jsou spolu andělé i lidé.

A tak se toho, co sv. Otcové ustanovili k tomu, aby slabí byli rozníceni ke zbožnosti, používá k nedovolené rozkoši. Hra na nástroje nesmí mít přednost před zpěvem, nýbrž hra se zpěvem se má obyčejně připustit k roznícení větší zbožnosti. Proto taková má být hra, tak umírněná, tak vážná, aby nestrhla celou duši do rozkoše, ale zpěvu ať nechá větší část.²⁴

2. REAKCE CÍRKVE PROTI TĚMTO ZLOŘÁDŮM

Proti těmto zlořádům se postavili nejen někteří jednotlivci, nýbrž i církevní autorita.

Mnohé provinciální sněmy vydaly přísné pokyny k odstranění těchto nešvarů. Tak na př. sněm trevírský r. 1227,²⁵ sněm lyonský r. 1245,²⁶ sněm solnohradský r. 1274,²⁷ sněm ravenenský IV. r. 1317.²⁸

²³ Sbor zpěváků stával pravidelně před otářem. Všichni věřící viděli dobře každý jejich pohyb.

²⁴ AELREDUS: *Speculum charitatis*, l. 1, c. 23. *De vana aurium voluptate*. ML 195, 571.

²⁵ Mansi 24, 207.

²⁶ Mansi 23, 683.

²⁷ Mansi 21, 142.

²⁸ Mansi 25, 611; 26, 337; 24, 1166.

Konečně proti těmto nepřístojnostem rázně zakročil papež Jan XXII. Ve své konstituci »Docta SS. Patrum« (1324-5) zamítl výstřelky nového umění vícehlasého, ale zároveň stanovil, za jakých podmínek je v chrámě dovoleno nové umění vícehlasého zpěvu. V této konstituci praví:

»Učená autorita sv. Otců rozhodla, aby při bohoslužbách, které jsou konány z povinné služebnosti, mysl všech byla bdělá; slova aby nezanikala a skromná vážnost žalmujících aby zpívala v lahodném přednesu. Neboť »z jejich úst zaznívaly libé písně« (Sir. 47, 11). Velmi líbezné písně totiž zaznívají z úst zpěváků, když mají v srdci Boha, zatím co ústy pronášejí slova, a když také svými zpěvy rozněcují zbožnost k němu. Proto se totiž přikazuje v chrámech Božích zpívat žalmy, aby byla roznícena zbožnost věřících; proto noční i denní officium i mše sv. jsou klerem i lidem vytrvale zpívány dokonalým způsobem a s rozlišeným vystupňováním, aby se tím rozlišením líbily a dokonalostí působily radost.

Ale někteří stoupenci nové školy, když dbají na měření dob²⁹ a sledují nové nápěvy, raději si chtějí vymýšlet své než zpívat staré. Církevní nápěvy jsou zastírány množstvím kratinkých not. Neboť přerušují nápěvy pomlkami, diskantem (druhým hlasem) je činí kluzkými,³⁰ třemi nebo čtyřmi lidovými nápěvy je někdy tak proplétají, že nezřídka pohrdají základem antifonáře a graduálu a neznají to, na čem stavějí, neznají tóniny, nerozlišují je, ano pletou si je, poněvadž z množství těch not jsou zatemňovány ty čisté výstupy a umírněné sestupy gregoriánského zpěvu, jimiž se navzájem rozlišují tóniny samy. Běží bez ustání; opojují uši, ale neléčí je. Svými pohyby naznačují, co pronášejí. Tím je zlehčena zbožnost, kterou je třeba hledat, a je šířena smyslnost, které se musíme varovat. Ne bez důvodu totiž praví i Boëtius, že smyslný duch se těší smyslnými písněmi, a když je slýchává často, propadá smyslnosti.

Poznali jsme tedy my i naši bratři, že toto už dávno potřebuje

²⁹ Gregoriánský zpěv, jenž býval vždycky přednášen přirozeným nemensurovaným rytmem, nyní byl spoután měřeným rytmem.

³⁰ Ne proto, že by ráz onoho nápěvu byl kluzký, nýbrž že text diskantu býval často kluzký; v další části se tu totiž dovoluje diskant.

nápravy. Spěcháme to odstranit, ano zcela zavrhnout a z chrámu Páně vyhostit. Proto na radu bratří přísně přikazujeme, aby se nadále nikdo neopovažoval konati něco takového nebo podobného při officiu, zvláště při kanonických hodinách, nebo když se slouží mše sv. Bude-li kdo jednat proti tomu, pak mocí tohoto kánonu ať je potrestán zbavením úřadu po osm dní...

Tím však nezamýšlíme zakázat, aby někdy, hlavně ve dny sváteční, při slavné mši sv. i při božském officiu, nebyly přednášeny nějaké vícehlasné zpěvy které mají harmonické souzvuky, na př. oktávu, kvintu, kvartu a podobně, nad prostým církevním zpěvem; musí se to však dít tak, aby tento zpěv zůstal nedotčen,³¹ a aby proto na hudbě dobře vytvořené nebylo nic měněno, hlavně když se takové vícehlasé zpěvy mile poslouchají, když vzbuzují zbožnost a nedovolují, aby ochabl duch zpívajících Bohu.³²

Toto úřední papežské rozhodnutí, které po prvé tak podrobně jedná o liturgické hudbě, vyslovuje základní zásadu, podle níž se nové umění přijímá do chrámu: Ať je nové, ať však neporušuje tradici a neodchyluje se od ní úplně. Ale zvláště ať neobsahuje nic, co by bylo proti duchu liturgie, co by nesměřovalo k témuž cíli jako liturgie. Stran liturgické hudby zvlášť, vícehlasé zpěvy »ať se lahodně poslouchají, ať vzbuzují zbožnost a ať nedovolí, aby ochabl duch zpívajících Bohu«.

Toto papežské rozhodnutí bylo zařazeno do sbírky církevního zákoníku; a proto mělo pak neobyčejnou účinnost až do doby tridentského sněmu.

³¹ Je zřejmé, že tu jde o jakousi nedotčenost povahy gregoriánského chorálu, nikoli nutně o materiální a rytmickou nedotčenost; ta nemohla být zachována v mensurovaném zpěvu.

³² Sr. Corpus iuris canonici, Ed. Lipsien., II, pars 2, col. 1256-7.

3. ZLORÁDY, KTERÉ VZNIKALY ZAVÁDĚNÍM POLYFONIE DO LITURGIE

V 15. a 16. stol. se vícehlasý zpěv hlavně vlivem nizozemské školy rozvinul v klasickou polyfonii. Tento druh hudby byl v jádře dobrý, ale měl některé vnější vady.

V té době totiž byly mnohé mše skládány na themata světských písní, a podle písně, z níž vznikly, byly též nazývány.³³ Přesto však tyto písně neobsahovaly nic světského, než snad jen to, že svým thematem připomínaly slova světských písní, v nichž měly pramen.

Některé nešvary pocházely také z toho, že někdy skladatelé, chtějící ukázati svou důmyslnost, ponechali sice gregoriánský chorál za základ, ale nad něj kladli těžká a záhadná znaménka, kterými vyjadřovali rozvoj kontrapunktu.³⁴ Někdy bývalo proplétání hlasů tak složité, že slovům nebylo vůbec rozumět, když každý hlas zpíval jiný text. Takový zpěv ovšem nepovzbuzoval ke zbožnosti.

Proti takovým nepřístojnostem bojovali mnozí jednotlivci. Na př. Lindanus v 16. stol. píše:³⁵

»Nyní hudebníci svým zpěvem nerozněcují posluchačům duši ke zbožnosti a k nebeským tužbám, nýbrž spíše od ní odvracejí,

³³ Sr. F. H. HABERL: Bibliogr. und themat. Musikkatalog des päpst. Kapellarchives. — COMMER: Collectio operum musicorum Batavorum saec. 16, vol. 12. Berolini. — MALDEGHEM: Trésor musical, Collection authentique de musique sacrée et prophane des anciens maîtres belges. Bruxelles 1865—1871, 2. vol.

³⁴ »Cancrizza« = račí kánon; nebo: »Ubi α, ibi ω, et ubi ω, finis esto!« »Ut requiescant a laboribus suis« znamená, že černé noty se vůbec nezpívají, nebo slabiky, na něž připadne ut a re. »De minimis non curat praetor«, t. j. minimy se vynechávají. »Noctem in diem vertere«, znamená: černou notaci proměň v bílou, t. j. noty imperfektní v perfektní. »Qui se humiliat, exaltabitur, Contraria contrariis curantur« znamenalo, že zpěv se má opakovat s obrácenými intervaly. »Caecus non iudicat de colore«, t. j. černé noty se zpívají jako bílé. Sr. CASIMIRI: Cantantibus organis. Roma 1924, str. 446—447; J. BRAMBERGER: Dějiny světové hudby. Praha 1939, str. 110—111.

³⁵ W. LINDANUS: Panoplia evangelica. Coloniae Agr. 1575, l. 4, c. 78, str. 407 násl.

vzdalují a odvádějí. Víím, že když jsem byl někdy přítomen božským chválám a při nich velmi pozorně naslouchal, co se asi zpívá, nemohl jsem porozumět ani jedinému slovu; tak bylo všechno propleteno opakováním slabik, zahaleno slovy a zastřeno spíše nehorázným křikem a nechutným řevem, než zpěvem. Ačkoli mi není neznámo, že se některým zdá, že hudba s varhanami a hudebníky má být ponechána, rád s nimi budu souhlasit, jestliže místo tohoto druhu hudby, jenž nyní všude vládne v chrámech, bude zaveden jiný, líbeznější a vhodnější pro věc samu; a nestane-li se tak, pak aspoň ať je bližší vyslovování než zpěvu, vhodnější a přizpůsobenější věcem, které jsou zpívány.

Nyní však je slyšet, jak radostné hymny Boží chvály jsou poskvřňovány velmi truchlivými nápěvy hudebníků, a naopak, smuteční církevní zpěvy jsou přednášeny velmi veselým nápěvem. Zpěváci pak znešvařují božské hymny nejen divadelními a vojenskými způsoby, nýbrž znečišťují je i svěťáckým a milostným jednáním. Proto se spíše obdivuji ráznosti těch kostelů, které, předvídaíce toto zneužívání bohopocty, navždy chtěly vyloučit takovou hudbu z chóru . . . , než abych ctil velkomyslnou vznešenost těch, kteří se vychloubají, že Boží kůr naplnili všemi nástroji, hlasy všeho druhu, ano i zvukem trub, hřmotem t. zv. rohů a všelijakým jiným hlukem; aby se nezdálo, že něco opominuli, co zahaluje slova a co pohřbívá a zakrývá jejich smysl.

Tímto dnes trpí všude hlavně katedrální chrámy (čehož ovšem musejí všichni rozumní lidé nemálo litovat); nemají cvičených zpěváků žalmů; scházejí jim ti, kdo by chválili Boha spíše životem i vyškoleným hlasem než nechutným řevem. Ale každému se zdá, že úpadek nastal v chrámě tím, že to, co se nyní všude zpívá, nekoná se tak ke vzdělání lidu — k čemuž staří nepochybně všude přihlíželi — jako spíše k takové chvále Nejvyššího Boha, jež je vyjádřena jakýmkoli způsobem. Jakého léku proti tomu použít, to chci raději slyšet od moudřejších, než sám vymezovat, neboť jinak bych nepochybně musel vyslechnout výtky velmi mnohých. Jistě k tomu, aby byla z chrámů odstraněna tato . . . nikoli hudba, nýbrž tato nechutná lascivnost větroplachů, nemůže býti stanoveno nic slavnějšího nebo obnoveno něco lepšího než to, o čem čteme, že to bylo ustano-

veno od Jana XXII. už před 240 lety, Docta SS. Patrum . . . Je třeba jen, aby tato konstituce, jakož i mnohé jiné, nejen velmi moudře, ale i velmi svatě ustanovená a předepsaná, byla opravdu zachovávána. Jesliže se chrámový zpěv opraví podle ní, odpůrci si jistě nebudou moci naříkat v této věci«.

4. TRIDENTSKÁ REFORMA POLYFONNÍ HUDBY³⁶

V době tridentského sněmu (v 16. stol.) bylo slyšet mnohé stížnosti na zesvětštění liturgické hudby, na přílišné zavádění nástrojů, na zatlačení srozumitelnosti textu, na nepřístojné chování zpěváků při liturgických úkonech. Sněm tridentský nemohl přeslechnout takové stížnosti. Mimo to protestantismus, který zamítl latinský zpěv a zavedl ke svým náboženským úkonům jen zpěv v lidovém jazyku, začal svádět i některé katolíky k následování v tomto oboru.

Taková byla situace, když tridentský sněm začal jednat o liturgii a o církevní hudbě. Tato jednání byla napřed pečlivě připravována a po nich byly vydány v Římě i ve všech jiných diecésích podrobnější předpisy o provedení tridentské reformy.

O zdar reformy církevní hudby se velmi zasloužili hlavně kardinálové Otto Truchseß, biskup augsburský, sv. Karel Boromejský, arcibiskup milánský, a Vitelli Vitellozzi.

Na jejich žádost Nizozemec Jakub Kerle složil pro sněm v polyfonně homofonním a umírněně moderním slohu »*Preces speciales*«, které pak byly zpívány »téměř každý den třikrát při společných prosebných bohoslužbách sněmu«. Tyto zpěvy byly všeobecně uznány za vzorné a »velmi se líbily«. Tím byla otázka o církevní hudbě prakticky podstatně rozřešena. A tak tento Nizozemec Jakub Kerle se stal »zachráncem církevní hudby«.³⁷

Jednání Otců o této otázce mělo celkem hladký průběh. V sed.

³⁶ K. WEINMANN: *Die Kirchenmusik auf dem Konzil von Trient*, 1919. — F. H. HABERL: *Die Kardinalkommission 1564—65*, Km J. 1902.

³⁷ Sr. O. URSPRUNG: *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931, str. 185.

22, dne 10. září 1526, sněm připouští k bohoslužbám vícehlasé zpěvy, ale zavrhuje takové, které mají světský ráz:³⁸ »Do toho, co se zpívá hudebním rytmem nebo co se hraje na varhany, ať se nemísí nic světského, nýbrž jen hymny a chvály Boží, ale tak, aby to, co se bude hrát na varhany, je-li to z textu Božského officia, které se tehdy koná, bylo napřed odrecitováno prostým a jasným hlasem, aby nikomu neuniklo nic ze svatých textů. Ale celý tento obsah hudby má býti skládán nikoli k marnému potěšení sluchu, nýbrž tak, aby všichni mohli rozumět slovům a aby srdce posluchačů byla uchváćena touhou po nebeské harmonii a k úvaze o radostech nebešťanů.« — Tím byl položen základ pro obnovu liturgické hudby.

V sed. 22, dne 17. září 1526, byl pak z celého jednání v této věci formulován jeden kánon, jenž ukládá biskupům: »Biskupové ať vyloučí z chrámů takovou hudbu, kde k varhanám nebo k zpěvu přimíšeno něco světského nebo smyslného (*lascivum aut impurum*), rovněž všechny světské úkony, marnivé a světské hovory, procházení, hřmot, křik, aby dům Boží opravdu byl a mohl být nazýván domem modlitby.«³⁹

K provedení těchto rozhodnutí sněmu tridentského v římské diecési jmenoval papež komisi osmi kardinálů, mezi nimiž jsou sv. Karel Boromejský a Vitellozzi. Tato komise se mnohokrát sešla k poradám o provedení reformy církevní hudby. Za tím účelem byla v domě Vitellozziho konána také předvedení některých církevních skladeb. Kr. Hojeda zaznamenává v sixtinském deníku, že 28. dubna 1565 přišli sixtinští zpěváci ke kardinálu Vitellozzimu »ad decantandas aliquot Missas, et probandum, si verba intelligerentur, prout Reverendissimis placet«.⁴⁰

V přímé souvislosti s tímto úsekem reformy se objevují jmé-

³⁸ Conc. Trident. acta, pars 5, str. 927.

³⁹ Conc. Trident. acta, par. 5, sess. 22, str. 963.

⁴⁰ Až do té doby bývaly polyfonické skladby komponovány tak, že v nich byl současně zpíván alespoň dvojitý text. Tak činili skladatelé nizozemské školy, tak činil i Palestrina. Rozdíl byl jen v tom, že nizozemští skladatelé spojovali s liturgickým textem současně text světský, kdežto Palestrina k liturgickému textu připojoval jiný církevní text; na př.

na: Palestrina a Animuccia. Po rozhodnutí tridentského sněmu mnozí skladatelé se pokusili zjednodušit kontrapunktickou hudbu a liturgický text učinit srozumitelnějším. Byli to hlavně Palestrina a Animuccia z římské školy, Ruffio a jiní z benátské školy. Obnova se dokonale zdařila. Palestrinova »Missa papae Marcelli« dokázala, že se dá zpívat vícehlase, a přesto že je textu dobře rozumět a zbožnost nijak netrpí.

Kolem Palestriny se vytvořil nový směr vokální polyfonie římské školy. Jsou to zvláště Giov. Andrea Dragoni, Annibale Stabile, Felice a Giov. Fr. Anerio, Franc. Suriano, Giov. M. Nanino, Rug. Giovanelli, Cur. Mancini, L. Marenzio, Arc. Crivelli, An. Zoilo.

Ale Palestrina vyniká nad všechny. Krása jeho skladeb je nepřekonatelná, uchvacující, strhující. Jeho skladby jsou nejen opravdu umělecké, ale zároveň posvátné, prodchnuté hlubokou zbožností. Palestrina jen ve svém mládí napsal knížku světských madrigalů (čehož potom litoval, jak sám praví): pak celý svůj život a celou svou duši věnoval výhradně jen posvátné hudbě. Jeho hudba, to je vždycky modlitba, ať vyjadřuje radost či bolest, lásku nebo lítost; je strážlivá ve svých projevech, ale je vždycky prohrátá vroucí křesťanskou vírou.⁴¹

Tridentská reforma měla tedy ten účinek, že se po ní vytvořil nový polyfonní sloh církevní hudby. Vokální sloh, zvláště sloh římské školy, nejideálněji vyhověl požadavkům tridentského sněmu. Je to čistě vokální sloh, v kterém každý hlas je veden zcela samostatně (nikoli homofonně), a přece všechny hlasy dohromady tvoří krásný celek. Jeho základem je gregoriánský chorál. Z něho vždy vychází; stále se pohybuje v gregoriánských tóninách, stále používá chorálních motivů a je proniknut podobnou zdrženlivostí a posvátností jako gregoriánský chorál.

v první jeho mši, věnované papeži Juliu III., jejíž thema je gregoriánská melodie »Ecce sacerdos magnus«, tři hlasy zpívají v kontrapunktu buď Kyrie nebo Gloria nebo Credo atd., čtvrtý hlas však vytrvale a bez ustání až do únavy opakuje stále »Ecce sacerdos magnus, ecce sacerdos magnus«.

⁴¹ Sr. G. BAINI: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*. Roma 1818. — R. CASIMIRI: *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici*. Fasc. Roma (Psalterium), 1918; Fasc. II. 1922.

5. NYNĚJŠÍ CÍRKEVNÍ NORMY O POLYFONII

Pius X. v Motu proprio praví (č. 4): »Uvedené vlastnosti (posvátnost, uměleckost a všeobecnost) má také v nejvyšším stupni klasická polyfonie, zvláště římské školy, která v 16. století dosáhla vrcholu své dokonalosti dílem Petra Aloise Palestriny, a i nadále tvořila skladby výtečné hodnoty liturgické i hudební...«

a) Klasická polyfonie je především posvátná jako gregoriánský chorál, který je jejím základem. Vytryskla ze zbožnosti a hluboké víry, je prodchnuta zbožností, a proto účinně vede ke zbožnosti. Je tedy opravdu posvátná.

b) Klasická polyfonie je opravdu umělecká, poněvadž obsahuje nejkrásnější myšlenky skvěle rozvinuté podle hudebních zákonů. Aby člověk pronikl a pochopil její krásu, je ovšem třeba, znát jedinečný poklad gregoriánských melodií, jejich tóniny, jejich ducha, jejich přednes, neboť polyfonie se inspirovala z nich.

c) Proto je také všeobecná; je totiž velmi oblíbena a pěstěna u všech národů a za všech dob po svém vzniku.

Proto Pius X. dále praví (č. 4): »Klasická polyfonie se velmi blíží nejvyššímu vzoru veškeré posvátné hudby, a z toho důvodu zasloužila, aby spolu s gregoriánským zpěvem byla přibrána k nejslavnějším obřadům Církve, jako jsou obřady papežské. Dlužno tedy, aby i ona byla hojně zaváděna do církevních obřadů, zvláště v nejpřednějších basilikách, v katedrálních chrámech, v kostelích seminářů a jiných církevních ústavů, kde nebývá nedostatek potřebných prostředků«.

Klasická polyfonie, kterou zde Pius X. doporučuje k nejslavnějším liturgickým úkonům, je zvláště polyfonie římské školy, »která v 16. století dosáhla vrcholu své dokonalosti dílem Petra Aloise Palestriny« (1526 — 1594). Palestrinova šestihlasá »Missa papae Marcelli« a rovněž jeho šestihlasá mše »Assumpta est Maria« navždy zůstanou dokonalým vzorem polyfonie.

Kromě římské školy velmi zasluhují doporučení liturgické polyfonní skladby nizozemské školy, jejíž hlavní zástupci jsou Josquin de Près (1445—1521) a Orlando Lasso (1530 — 1594); dále polyfonní skladby španělské školy, jejíž hlavní representant je T. L. da Vittoria († 1605); a mnozí představitelé jiných polyfonních škol, kteří se více nebo méně přibližují Palestrinovi. Toto je také měřítko, podle něhož musíme vybírat jejich skladby k liturgickým obřadům.

Konečně Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 uvádí tradiční prostředky k zavedení polyfonie (č. 5):

»Také doporučujeme pěvecké sbory všem, kterých se to týká, ježto během času byly zavedeny místo starých pěveckých škol a při basilikách a větších chrámech byly ustanoveny k tomu, aby v nich pěstovaly hlavně polyfonní hudbu. Právem tedy bývá posvátná polyfonie zařazována hned po gregoriánském zpěvu na druhém místě. Proto si přejeme, aby takové sbory, jaké kvetly od 14. do 16. století, také dnes byly obnoveny a přivedeny k rozkvětu zvláště tam, kde častější a slavnější bohoslužby vyžadují větší počet zpěváků a pečlivější jejich výběr.«

Článek 3.

MODERNÍ HUDBA⁴²

K pochopení nynějších církevních předpisů o moderní hudbě je třeba napřed se zmínit o zlořádech, které s vývojem novější hudby vnikaly též do hudby chrámové.

⁴² LITERATURA: A. OREL: v Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1924.

H. RIEMAN: Handbuch der Musikgeschichte, II, 2, 1912.

Max SCHNEIDER: Die Anfänge des Basso continuo... 1918.

Th. KROYER: Zwischen Renaissance und Barok, Jahrb. Peters 1927.

Max KUHN: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts. 1902.

Quido ADLER: Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition... Stz Mz. IV, 1916.

O. URSPRUNG: Die katholische Kirchenmusik. Potsdam 1931, str. 203—300.

1. ZLOŘÁDY, KTERÉ PRONIKALY DO CÍRKEVNÍ HUDBY V 17. A 18. STOLETÍ

V 17. stol. vznikl nový hudební sloh, t. zv. koncertující sloh, a ihned pronikl do církevní hudby. Jeho původce je Giovanni Gabrieli (1557—1612) svým dílem »Symphoniae sacrae« pro šestičlenný až šestnáctičlenný sbor. L. da Viadana († 1627) pak v téže době svým dílem »Centi Concerti« zavedl sólový sloh.

Koncertující sloh byl obvyklý v kantátě a v opeře. Základní formou tohoto slohu byl zápas (concerto) mezi zpěvem a hudebními nástroji. Zpěv napodoboval pohyblivost nástrojů v rytmu i v tónovém rozsahu a přebíral z těchto pasáží i t. zv. »koloratury« (ozdobné zpívání) všeho druhu. Tím dostal přednost sólový zpěv, protože sbor byl pro takové umělecké kousky příliš těžkopádný. Sólové zpěvy (arie) dominovaly v celé skladbě. Pro změnu byla zaváděna dueta, terceta, řídčeji kvarteta sólových hlasů.

Takový koncertující (ariový) sloh pak zcela přeměnil formu mešních skladeb. Předně jednotu celé mešní skladby, již bylo dosaženo na konci rozkvětu polyfonního vokálního slohu, byla opuštěna. Jednotlivé části mešní skladby tu stojí většinou bez souvislosti zcela samostatně vedle sebe. Často nebývají vůbec komponovány celé mše, nýbrž pouze Kyrie, Gloria a Credo. Pak byly zpívány obyčejně arie. Větší oddíly textové bývaly rozděleny na více částí, které byly zpracovány samostatně. Je to patrné také z toho, že každá taková samostatná část má svůj zvláštní nadpis. Na př. Gloria, Laudamus, Gratias, Qui tollis peccata, Quoniam, Cum sancto Spiritu. Tak tedy Gloria mělo pět, šest nebo i více samostatných celků. A tyto jednotlivé díly byly většinou velmi široce rozvedeny. Tím už pouhé Gloria bylo velmi rozsáhlé. A Credo bývalo ještě delší. V těchto částech se střídaly věty se sólovými ariemi, s dvojzpěvy atd., zcela podle vzoru opery. Celebrant musel u oltáře dlouho stát naprázdno.

Je to období hudebního baroka. Je to koncertující sloh, který proti čistě vokální hudbě velmi silně uplatňuje hudbu instrumentální a sólový zpěv, a nemůže se takřka nasytit ně-

kterých kontrastů a stupňování. Je to barokní sloh, který se vyznačuje vzrušenou vášnivostí, citovostí, pathosem a smyslností. Je to sloh, který mění a komolí text zcela podle libosti; některá slova vynechává, jiná přemísťuje, jiná opakuje bez konce.

Podstatně nástrojový doprovod zpěvu vedl pak k přeložení pěveckého sboru z presbytáře na kůr, na kterém byly umístěny také varhany. Tam byl potom k přednesu bohatých a složitých koloratur zaváděn zpěv primadon a pak ženský zpěv vůbec, a tím byl pěvecký sbor pozvolna laicisován.

Vyvrcholením koncertujícího slohu je v 18. stol. koncertní symfonický sloh vídeňských klasiků, Haydna, Mozarta a Beethovena. Tito autoři i ve svých církevních skladbách používali všech hudebních výrazů obvyklých v hudbě světské. V jejich mších zpěvné hlasy závodí s orchestrem; sólové arie jsou tam pěstovány s velkou oblibou; často je užito schemat světské hudby, schemat sonatových, rondových atd.; mnohé mešní části, hlavně Gloria a Credo, jsou u nich zpracovány zcela operním, dramatickým způsobem. Liturgický text bývá u nich komolen. Jejich církevní skladby až na malé výjimky (Mozartovo Requiem, Beethovenova Missa solemnis a Missa C-dur) jsou proniknuty světským duchem.

2. ZÁKROKY CÍRKEVNÍ AUTORITY PROTI TĚMTO NEŠVARŮM

a) Rozhodnutí kongregace posv. obřadů z 21. února 1643.

Za Urbana VIII. (1623—44) byly kongregaci posv. obřadů předloženy zprávy o těchto zlozvěcích:

»1. V mnohých chrámech, aby se posloužilo kráse hudby, je značně měněn text sv. Písma vynecháváním, přesunováním a měněním slov a jejich smyslu a přizpůsobováním jich nápěvu, takže se zdá, že hudba neslouží Písmu sv., nýbrž Písmu sv. hudbě.

2. Při slavné mši sv. jsou přednášeny skladby, které nepatří k věci; a jsou tak dlouhé, že kněží naprázdno dlouho stojí u ol-

táře roztržiti, a pořad obřadů je tím tak převrácen, že hudba neslouží mši svaté, nýbrž mše svatá hudbě.«

Kongregace posv. obřadů 21. února 1643 odpověděla [823]: »To potřebuje reformy; a dokud ta reforma nebude vhodně provedena, je třeba uložit kardinálu vikáři, aby uvedené zlořády zakázal, jak uzná za prospěšnější«.

b) Konstituce Alexadra VII. »Piae sollicitudinis studio«, z 23. dubna 1657.

Proti dotčeným zlořádům zakročil Alexander VII. svou konstitucí »Piae sollicitudinis studio« z 23. dubna 1657. Napřed v ní připomíná nařízení trident. sněmu o liturgické hudbě: »Jsme vedeni snahou zbožné horlivosti, abychom... z chrámů vyloučili všechny světskosti a zvláště hudební skladby a symfonie, k nimž je přimíšeno něco nevkusného (indecorum) nebo cizího církevnímu obřadu«.

Dále pod přísnými tresty přikazuje, aby při liturgických úkonech byl zpíván jen liturgický text, nebo text vzatý z Písma nebo z Otců, ale schválený církevní autoritou. A pak praví: »A nechť je (z chrámů) vyloučena taková hudba, která napodobuje tance, a spíše světskou než církevní melodii.« Potom prohlašuje, že tím jsou zrušeny všechny výsady a zvyky, které se neshodují s tímto nařízením.

Alexander VII. v této konstituci důrazným způsobem připomíná předpisy sněmu tridentského o liturgické hudbě. Nezavrhne zde všechny novoty, které pronikly do církevní hudby, nýbrž jen to, co odporuje tradici a liturgickým předpisům.

c) Kongregace vysvětluje Alexandrovu konstituci zvláštním dekretem z 30. července 1665:

K lepšímu pochopení Alexandrový konstituce posv. kongregace apoštolské visitace vydala 30. července 1665 tento vysvětlující dekret:

»1. Sloh hudebních skladeb, jež mají míti mše, žalmy,

antifony, moteta, hymny, chvalozpěvy atd., ať je církevní, vážný a zbožný.«

V 2., 3. a 4. odstavci předpisuje, aby při liturgických úkonech byl zpíván jen liturgický nebo schválený text. A dále prikazuje:

5. »Ať se nezpívá jen jedním hlasem (sólo), ať hlubokým či vysokým, celý žalm, hymnus nebo motet nebo jejich značná část; když nezpívá celý kůr všechno, pak ať se zpívá střídavě, takže kůr se střídá s hlasy buď stejnými, nebo hlubokými, nebo vysokými.

6. Slova breviáře i misálu, jakož i slova sv. Písma i Otců, ať jsou přednesena v hudbě, jak leží; ať tedy nejsou přemisťována, ať nejsou podkládána různá slova a ať nejsou nijak měněna«.⁴³

d) Rozhodnutí diecésních sněmů.

Proti zavádění světského a divadelního slohu do liturgických skladeb byla v té době vydána rozhodnutí diecésních sněmů v rozličných zemích. Z toho je patrné, že tento zlořád se vyskytoval na mnoha místech.

Taková rozhodnutí vydal sněm římský r. 1725,⁴⁴ avignonský r. 1725,⁴⁵ tarrakonský ve Španělsku, r. 1738,⁴⁶ a opět tarrakonský r. 1752.⁴⁷

e) Encyklika Benedikta XIV. »Annus qui«

z 19. února 1749.

Benedikt XIV. už v konstituci »Ad militantis« z 3. dubna 1742 připomíná předpisy trident. sněmu o liturgické hudbě.

V okružníku »Annus qui« z 19. února 1749 napřed všeobecně zdůrazňuje, že liturgickému zpěvu má býti věnována velká péče; a pak pokračuje:⁴⁸

⁴³ ALFIERI P.: Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Roma 1843, str. 19—21.

⁴⁴ Collectio Lacensis I, 368, c - d, cap. 6.

⁴⁵ Collectio Lacensis I, 497 násl.

⁴⁶ Collectio Lacensis I, 787—789.

⁴⁷ Collectio Lacensis I, 791 násl.

⁴⁸ Sr. Bullarium Romanum, ed. Taurin, t. 3, str. 15—43.

»Třetí věc je..., aby zpěv... a hra na varhany a jiné nástroje byly tak zařízeny, aby (v chrámě) nezaznívalo nic nesvatého, nic světského nebo divadelního... Neboť — necháme-li stranou onen spor, v němž někteří zavrhují a tupí užívání hudby a hudebních nástrojů v chrámech, jiní však je schvalují a vynášejí — jistě není nikdo, kdo by si nepřál nějaký rozdíl mezi církevním zpěvem a divadelními nápěvy a kdo by neodsuzoval trpění divadelních a světských zpěvů v chrámech.«

Proto »stačí připomenout, že všichni ti, které jsme shora uvedli jako příznivce užívání figurálního a harmonického zpěvu a hudebních nástrojů v chrámech, zřejmě vyznávají a dosvědčují, že cokoli napsali, učinili to s tím úmyslem a záměrem, aby to nijak nebylo chápáno o zpěvu a hudbě scénické a divadelní, kterou oni stejně jakož i jiní zavrhují a odmítají, nýbrž o zpěvu a hudbě, která se sluší na chrámy a která rozněcuje lid ke zbožnosti«.

O zpěvu pak »stačí — máme-li na zřeteli pravidla sv. sněmů a nauku schválených spisovatelů — připomenout, že moderní hudba je zařízena tak, aby přihlízející lid jako posluchač měl sice potěšení z harmonických libozvučných zpěvů, radoval se z umění hudebního, těšil se z hudebního rytmu a měl požitek z příjemného nápěvu, slovům však většinou dobře nerozumí; kdežto v církevním zpěvu se musí jednat jistě jinak a zcela opačně; v něm je třeba pečovat především o to, aby bylo úplně dokonale rozumět slovům...«

Potom přikazuje, aby hra na varhany a jiné nástroje neobsahovala nic světského nebo divadelního, nýbrž jen to, co povznáší ke zbožnosti. A pak praví:

»Konečně, co se týká symfonií, ty mohou být trpěny, kde už jsou ve zvyku, jen když jsou vážné a svou rozvláčností a délkou nepůsobí rozmrzelost a nechuf u těch, kteří jsou v chóru nebo kteří přisluhují u oltáře při nešporách nebo při mši sv.

To však zde nelze přejít mlčením, že je to nanejvýš nevkusné a nelze to trpět, že v některé dny v roce (totiž ve svatý týden) jsou v posvátných chrámech

pořádány nákladné a velké symfonie a zpěvy, které se nijak nehodí k posvátným obřadům, jež Církev pro tu dobu předkládá věřícím, aby o nich rozjímali».

Na konec přikazuje, aby takové zlořády byly zcela odstraněny a církevní hudba aby byla obnovena podle liturgických předpisů.

3. NYNĚJŠÍ CÍRKEVNÍ PŘEDPISY O MODERNÍ HUDBĚ

a) Co z moderní hudby je přípustné v liturgické hudbě.

Zcela v duchu církevní tradice Pius X. v Motu proprio dává tyto předpisy o moderní hudbě v liturgii:

»Církev vždycky uznávala a podporovala pokrok v umění, připouštějíc k bohoslužbě všechno, co dobrého a krásného dovedl člověk vynaléztí během staletí, dbajíc ovšem vždy liturgických zákonů.«

Pius X. zde napřed připomíná všeobecnou zásadu, že Církev vždy připouští k liturgii pokrok v umění. Všechno, co je opravdu krásné a co povznáší k Bohu, Církev přijímá do své liturgie a užívá toho k oslavě Boha a k povznesení věřících k Bohu. Stran stavitelství, sochařství, malířství a jiných umění stačí připomenout, že celé dějiny umění až do 18. století záležejí takřka jen v popisu církevních památek, které se během staletí vyvíjely v nové formy.

Poněvadž Církev ke své liturgii vždycky užívala umění hudebního a stále byla ve styku s hudebním uměním každé doby, proto také formy liturgické hudby měly příležitost stále se rozvíjet. Je známo, že formy vícehlasého zpěvu a polyfonie vznikly v Církvi.

Církev vždycky připouštěla a připouští k bohoslužbě pokrok v umění, »jen když v něm bylo dbáno liturgických předpisů«. Toto je podstatná vlastnost, kterou musí mít každé umění liturgické. Každé umění, jehož se užívá v liturgii, musí sloužit bohopoctě, musí oslavovat Boha a povznášet věřící k modlitbě

a ke zbožnosti. Proto Církev svými zákony řídí a vede liturgické umění, aby se neodchýlilo od tohoto cíle.⁴⁹

Po tomto úvodu Pius X. v Motu Proprio vyvozuje závěr (č. 5): »Proto i moderní hudba je připouštěna do chrámu, poněvadž i ona vytváří skladby takové hodnoty, rozvahy a vážnosti, že nikterak nejsou nedůstojné liturgických úkonů«.

Srovnáme-li však moderní hudbu s polyfonií a gregoriánským zpěvem a zkoumáme-li, která z nich je nejvhodnější pro liturgii, dojdeme k tomuto závěru: první místo přísluší gregoriánskému chorálu, ten je závazným, úředním liturgickým zpěvem; druhé místo patří klasické polyfonii, ta je doporučena nejvyšší církevní autoritou hned po gregoriánském chorálu; a třetí místo náleží moderní hudbě, ta je připuštěna do chrámu, má-li náležité vlastnosti, které byly shora uvedeny.

Takové odstupňování je dobře odůvodněno. Moderní hudba ve svém celku nemá totiž takovou posvátnost a všeobecnost, jakou se vyznačuje gregoriánský chorál a polyfonie; ani nebývá vždy opravdovým uměním. Aby tedy liturgie nebyla někdy znesvěcena moderní hudbou, Pius X. v Motu proprio uvádí vhodné opatření (č. 5):

»Ježto však moderní hudba se dala hlavně do služeb světských, bude třeba s větší bedlivostí přihlížeti k tomu, aby hudební skladby moderního slohu, jež se připouštějí do chrámu, neobsahovaly nic světského, nepřipomínaly divadelní motivy a nebyly vytvořeny na způsob světských kusů ani ve svých vnějších formách.«

Moderní hudba svým původem je opakem gregoriánského

⁴⁹ Pius X. v Motu proprio v úvodě o tom praví: »Ať už pro povahu tohoto umění (hudby), které je samo sebou nestálé a měnivé, ať pro postupné změny úsudku a zvyků během doby, ať pro neblahý vliv, který na posvátné umění má umění světské a divadelní, ať pro potěšení, které hudba působí přímo a které nelze vždy snadno udržet v náležitých mezích, ať konečně pro mnohé předsudky, které se lehce vloudí do takové látky a pak se houževnatě drží i u osob věhlasných a zbožných, je tu opravdu stálá tendence odchýlit se od správné cesty stanovené cílem, pro který je umění připuštěno sloužit bohopoctě«.

chorálu i polyfonie. Gregoriánský chorál i polyfonie totiž vznikly v chrámě pro liturgii, kdežto moderní hudba se vyvinula v divadlech a tanečních síních k opěvování a rozněcování lidských vášní, hlavně erotických.⁵⁰ Proto Pius X. zde uvádí negativní známky, podle nichž se pozná, zdali moderní hudba je přípustná v chrámě; nesmí totiž obsahovat nic světského, nic divadelního . . .

Tímto předpisem je tedy všeobecně vyloučena z chrámu koncertující hudba 17. a 18. stol., koncertující symfonická hudba vídeňských klasiků, nakolik má ráz zcela světský a divadelní a konečně i nejmodernější hudba 19. a 20. století, pokud zřejmě upomíná na divadlo a tanec.

Při posuzování moderní církevní skladby je třeba velké opatrnosti a důkladné znalosti liturgických předpisů. Do chrámu k liturgickým úkonům může být připuštěna jen taková moderní skladba, která má všechny vlastnosti liturgické hudby, totiž posvátnost, uměleckost a všeobecnost, nebo vyjádřeno negativně: skladba, která neobsahuje nic světského, nic divadelního, nic odpuzujícího. Jedině taková moderní církevní skladba je schopna důstojně oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbožnosti.

Jestliže někdo nedovede sám posoudit, zdali ta neb ona moderní církevní skladba má všechny tři uvedené vlastnosti liturgické hudby, pak je třeba, aby se řídil posudkem těch, kteří mají v tomto oboru odborné znalosti.

b) Co z moderní hudby není přípustné v liturgii.

Všeobecně to bylo řečeno už v předešlém odstavci (č. 5). Do chrámu nesmějí být připuštěny takové hudební skladby moderního slohu, které by obsahovaly něco světského nebo divadelního, které by připomínaly světské nebo divadelní motivy nebo které by byly vytvořeny na způsob světských kusů ve svých vnějších formách. Z chrámu jsou tedy všeobecně vyloučeny všechny skladby koncertujícího slohu, divadelního slohu a tanečního rázu.

⁵⁰ Sr. KATSCHTHALER G.: *Storia della musica sacra*. Torino 1926, str. 101 násl.

Pius X. pak v Motu proprio (č. 6) výslovně ještě zvlášť zavrhuje určitý druh divadelního slohu, jaký byl zaváděn do liturgie v 19. stol. zvláště v Itálii. Práví tam:

»Mezi rozličnými druhy moderní hudby nejméně vhodný k doprovodu bohoslužebných úkonů je sloh divadelní, jenž byl v minulém století v největším rozmachu, zvláště v Itálii. Tento sloh svou povahou je největší protivou gregoriánského zpěvu a klasické polyfonie, a tudíž protivou nejdůležitějšího zákona každé dobré posvátné hudby. Mimo to vnitřní stavba, rytmus a tak zvaná KONVENČNOST tohoto slohu odpovídají jen velmi špatně požadavkům pravé liturgické hudby.«

Stran náboženských skladeb vídeňských klasiků bylo již shora uvedeno, že Pius X. v Motu proprio zavrhuje jejich koncertní sloh jako nepřípustný k bohoslužbám.

K tomu ještě třeba připojit, jak jejich světský a divadelní sloh vylučuje z chrámu Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928. Nevyslovuje tam sice jejich jména, ale tím jasněji vyjadřuje věc. Práví tam (§ 2): »Někde, obzvláště když se slavila stoletá památka proslulých hudebníků, vzali si to za záminku, aby byly předneseny v chrámu některé skladby, které jsou sice opravdu umělecké, ale pro posvátné místo a pro liturgii nevhodné, a proto jich v kostelích nemělo být použito«.

Stoletá památka proslulých hudebníků se konala v posledních letech před vydáním této konstituce jen na oslavu Beethovena († 1827) a Schuberta († 1828), a při těchto jubileích se prováděly v některých chrámech jen mše těchto skladatelů. Z toho smíme a musíme vyvoditi tento důsledek: Poněvadž náboženské skladby Beethovenovy a Schubertovy, ačkoli jsou umělecky velmi cenné, nejsou vhodné pro chrám a liturgii, a proto nemají být přednášeny v chrámě, tím více to platí i o ostatních klasických vídeňské školy, protože jejich náboženské skladby nejsou o nic vážnější ani posvátnější.

Ostatně, co zde prohlašuje Pius XI., to se zcela shoduje s úsudkem vynikajících hudebníků. Na př. dómský kapelník

Stehle už v r. 1873 napsal: »Mše Haydenovy, Mozartovy a Beethovenovy byly už dávno odkázány rozvážnými umělci tam, kam náležejí, totiž do koncertní síně, a nikoli do kostela«. A Gastoué, profesor hudební školy v Paříži, ve své knize »L' Eglise et la musique« (Paris 1936, str. 189) o mších Mozartových a Beethovenových píše: »Je to hudba podivuhodná, ale hudba kantátová..., hudba, jakou si Církev nepřeje ve svatyni«.

KAPITOLA III.

LITURGICKÝ TEXT

Článek 1.

JAKÉHO JAZYKA SE MÁ UŽÍVAT V LITURGICKÝCH ZPĚVECH

Pius X. v Motu proprio o tom stanovil tento zákon:
»Vlastní jazyk římské Církve je latina; je tudíž zakázáno při slavných liturgických úkonech zpívat něco řečí lidovou; tím více tedy, zpívat lidovou řečí proměnlivé neb obecné části mše nebo officia.«

V prvotní Církvi se konala liturgie v rozličných jazycích podle rozličných míst, tedy v takovém jazyku, jakým mluvil lid té země. Některé z těch jazyků, ačkoli se jimi už nemluví, jsou podnes zachovány v liturgii. K tomu třeba připočíst ještě některé novější jazyky, jež byly dovoleny pro liturgii. V nynější době se tedy katolická liturgie koná v mnoha jazycích, totiž v latinském, starořeckém, starosyrském, ethiopském, koptickém, staroslovanském, arménském, rusínském, bulharském a rumunském.¹

V Římě se v prvních stoletích užívalo při liturgii řeckého jazyka. Ten pak v první polovině 3. stol. pozvolna začal ustupovat jazyku latinskému. V Římské říši se potom z latinského jazyka zvolna vytvořily románské jazyky (italština, španělština,

¹ Sr. L. EISENHOFER: Handbuch der katholischen Liturgik. Freiburg i. Br. 1932, str. 149 násl.

francouzština). V liturgii se však dále užívalo latinského jazyka, kterým lid už nemluvil, ale kterému románští národové snadno rozuměli. Sv. Cyril a Metod v 9. stol. vyžádali pro slovanské země užívání slovanského jazyka při liturgii. Toto dovolení však mělo poměrně krátké trvání v našich zemích, i když to byla epocha velmi bohatá, jak ukazují nejnovější výzkumy. Oba obřady — slovanský i latinský — žily vedle sebe.

Ve středověku byla latina jazykem všeobecným. Každý trochu vzdělaný člověk v Evropě mluvil a rozuměl latinsky.

Až do 16. stol. se v západní Církvi při liturgii všude užívalo latinského jazyka. Když pak od 16. stol. protestanté při svých náboženských obřadech začali užívat mateřského jazyka, našli se i mezi katolíky mnozí, kteří je v tom napodobovali a žádali, aby také mše sv. byla sloužena všude v lidovém jazyku. Tato záležitost byla předložena sněmu tridentskému, jenž po zralé úvaze odpověděl: »Ačkoli mše obsahuje mnoho poučného pro věřící lid, přece se Otcům zdálo, že by nebylo prospěšné, kdyby všude byla sloužena lidovým jazykem« (sed. 22, hl. 8; Denz. 946).

Jedním z hlavních důvodů tohoto rozhodnutí byla obava, aby lidovým jazykem nebyly vnášeny do Církve bludné nauky. Lidový jazyk podléhá stále změnám, kdežto latina jakožto mrtvý jazyk má již své ustálené, neměnné formy a výrazy, a proto se nejlépe hodí k vyjádření nezměnitelných pravd víry nejen v theologických pojednáních, ale i v liturgických modlitbách a zpěvech. — Mimo to latinským jazykem ctíla Církve Boha už po mnoho staletí. Proto také z tradičních důvodů podržela pro svou liturgii latinu jako úřední jazyk. Tím je též podporována a symbolisována jednota řízení a jednota víry.

Proto na základě více než tisícileté tradice Pius X. v *Motu proprio* prohlašuje, že úřední liturgický jazyk římské Církve je latina a že při slavné liturgii není dovoleno zpívat něco lidovou řečí.

K správnému pochopení tohoto církevního zákona je třeba rozlišovat 1. úkony liturgické a 2. úkony mimoliturgické. Liturgické úkony pak jsou dvojího druhu: a) slavné, konané s jistou vnější nádherou a slavnostností; b) prosté, konané jednodušeji a bez vnější okázalosti.

A. — PŘI ÚKONECH LITURGICKÝCH

Slavné liturgické úkony jsou: slavná nebo zpívaná mše svatá,² zpívané hodinky, řádné i mimořádné průvody (can. 1290, § 2; 1292). Řádné liturgické průvody jsou na svátek Očišťování P. Marie, na Květnou neděli, na sv. Marka, v prosebné dny, na svátek Božího těla a ve dny stací.³ Ostatní průvody jsou mimořádné.

§ 1. — PŘI SLAVNÉ NEBO ZPÍVANÉ MŠI SV. A PŘI SLAVNÉM OFFICIU

I. — CÍRKEVNÍ ZÁKON O UŽÍVÁNÍ LATINSKÉHO JAZYKA

Při slavné nebo zpívané mši sv. i při slavných hodinkách je podle církevního zákona zakázáno zpívat něco v lidovém jazyku. Církevní zákon tu nepřipouští žádnou výjimku [3230; 3496 ad 1; 3827 ad 1].

Je zakázáno zpívat lidovým jazykem při takových úkonech nejen proměnlivé nebo obecné části mše nebo officia, nýbrž také nějaké vložky v lidovém jazyku mezi liturgickými zpěvy, na př. při obětování nebo při kánonu (Motu proprio, č. 7) nebo při rozdělení sv. přijímání, které trvá delší dobu [3975 ad V.].

Projdeme jednotlivá rozhodnutí Sv. stolice o této otázce a všimneme si podrobněji jejich znění a smyslu.

a) [3113 ad I.], in Valentina, 22. března 1862: Podán dotaz: »Může býti trpěna praxe, že při slavné mši, kromě zpěvu samé mše, na kůru je zpěváky zpívána nějaká píseň, lidově zvaná »arie«, v lidovém jazyku?«

Na tento dotaz byla dána odpověď: »Nikoli; a tento zlovyk ať je odstraněn«.

² »Slavnou« sluje ta zpívaná mše sv., která je sloužena s asistencí jáhna a podjáhna. »Zpívanou« mši sv. sluje ta zpívaná mše sv., která je sloužena jen s přísluhováním ministrantů.

³ Jaké zvláštní dovolení bylo dáno pro české země o užívání lidového jazyka při průvodech sv. Marka, v prosebné dny a o Božím těle, to je uvedeno zde v § 3, II.

Z textu tohoto dekretu je jasné, že do mše, zpívané latinsky, je zakázáno vkládat vložky v lidovém jazyku. Z Motu proprio č. 8 je zřejmé, že do mše, zpívané latinsky, je dovoleno přidat vložky, a to po odzpívání Offertoria a po odzpívání »Benedictus« po pozdvihování; ale obě tyto vložky jsou přípustné jen v jazyku latinském.

b) [3230], in S. Hyacinthi (Quebec), 10. prosince 1870: »Nynější nejd. p. biskup Sv. Hyacinta vyložil posvátné kongregaci šíření víry, že v celé církevní provincii quebecké zavládl zvyk, při mši svaté zpívati písně lidovou řečí. — Ježto však je to zakázáno dekrety posv. kongregace obřadů, prosící biskup se snažil upozorniti duchovenstvo i věřící, aby se řídili podle těchto dekretů. Ale věc nešla podle přání biskupova; neboť týž zvyk ještě pokračuje v kostelích jeho diecése. Proto biskup sám, nevěda, co nutno činit, žádal o prohlášení: Zdali tento zvyk má býti trpěn; nebo spíše odstraněn?«

Kongregace šíření víry postoupila tuto záležitost kongregaci obřadů a ta odpověděla: »Biskup ať jedná opatrně, aby pozvolna mohl odstraniti tento zvyk bez pohoršení věřících«.

Tento dekret nerozlišuje, jde-li o zpívání písní lidovým jazykem při zpívané mši sv. či při tiché mši sv. Všeobecně zakazuje »zpívat při mši sv. písně lidovým jazykem«.

c) [3496 ad I.], Madagascar, 21. června 1879: Podán dotaz: »Zdali jsou trpěny písně v lidovém jazyku také při mších, které jsou slouženy se zpěvem, ale vždy je zachováván zvyk zpívat Introit, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei?«

Dána odpověď: »Písně v lidovém jazyku při slavných liturgických úkonech a officiích nemají býti trpěny, nýbrž zcela zamezeny; mimo liturgické úkony ať je zachován zvyk«.

Z tohoto dekretu je patrné, že se zakazuje při slavné nebo zpívané mši sv. střídat latinské liturgické zpěvy s písněmi v lidovém jazyku.

d) [3827 ad I.]. Tímto v šeo**bec**ným dekretem z 22. května 1894 posv. kongregace obřadů stanovila:

»Jakékoli lidové zpěvy jsou zcela zakázány při všech mších, které jsou slouženy buď slavně nebo jsou pouze zpívané; takže ke zpěvům, které rubriky předpisují v liturgickém (t. j. latin-

ském) jazyku, nikomu není dovoleno jiné přidávat nebo přimíchávat; a byl-li kde zaveden opačný zvyk, má být úplně odstraněn jako zlozvyk a porucha.«

e) [3880], in Bisarchien (Sardinia), 31. ledna 1896: Podán dotaz: »Zdali v témž farním kostele od věřících při mši mohou být zpívány podle starého zvyku, po několik let přerušného, modlitby a hymny, složené v lidovém jazyku k poctě svatého nebo k poctě tajemství, jehož svátek se slaví?«

Dána odpověď: »Ano, se souhlasem ordináře, co se týká mše soukromé; nikoli, co se týká mše slavné nebo zpívané.«

f) [3994], in Plocen, 25. června 1898: »Posvátné kongregaci obřadů bylo sděleno, že v diecési plocenské i v některých jiných polských diecésích je zvyk, že při zpívaných mších, bez přísluhování jáhna a podjáhna, varhaníci, kteří jsou zároveň zpěváky, latinskou řečí zpívají jen odpovědi sloužícímu knězi, jako Amen, Et cum spiritu tuo; a kdežto jiné úryvky jako Introit a Kyrie, vynechávají, po ostatní dobu mše zpívají s doprovodem varhan rozličné lidové písně, které přejí zbožnosti a neshodují se vždycky se mší.

Proto bylo žádáno od posv. kongregace:

I. Zdali dotčené užívání písní může být schváleno nebo aspoň trpěno?

II. Zdali při zpívaných mších, bez posvátných přísluhovatelů, varhaníci a sbor musejí vždycky odpovídat nebo zřetelně odrecitovat s varhanami všechny části z římského Graduálu?«

Na tyto otázky posv. kongregace obřadů odpověděla:

»K I. Brání dekrety; zvláště v Bisarch. z 31. ledna 1896 [3880].

K II. Ano.«

g) Konečně Pius X. v Motu proprio z 22. listopadu 1903, č. 3, stanoví jako zákon:

»Vlastní jazyk římské Církve je latina. Je tudíž zakázáno při slavných liturgických úkonech zpívat něco lidovou řečí; tím více tedy zpívat lidovou řečí proměnlivé nebo obecné části mše nebo officia.«

Mezi »slavné liturgické úkony«, o které tu jde, nepochybně patří zpívaná mše sv., jak s asistencí, tak i bez asistence.

Z uvedených rozhodnutí Sv. stolice je tedy patrné, jaký je úmysl zákonodárcův. Lze jej shrnout do těchto závěrů:

1. PŘI ZPÍVANÉ MŠI SV., ať s asistencí či bez asistence, je dovoleno zpívat jen latinské liturgické texty z římského Graduálu buď chorálně nebo figurálně, anebo je odrecitovat za doprovodu varhan, vyjma Credo, — které — je-li předepsáno pro tu mši — má se vždycky celé zpívat [3827 ad II.].

K těmto liturgickým textům není dovoleno přidávat nebo přimíchávat nějaké zpěvy v lidovém jazyku [3113 ad I, 3496 ad I, 3827 ad I, 3880, 3994].

Při zpívané mši sv. jsou dovoleny pouze dvě vložky v latinském jazyku, a to po odzpívání Offertoria a po odzpívání Benedictus (Motu proprio č. 8).

2. PŘI TICHÉ MŠI SV. jsou dovoleny zpěvy v lidovém jazyku, jen když nejde o překlad liturgických textů (neboť ty mají být zpívány jen latinsky, jak předpisuje posv. kongregace obřadů [4235 ad VII—VIII] i Motu proprio, (č. 7), a když jsou to texty schválené ordinářem [3880].

Takový je tedy církevní zákon o užívání latinského jazyka a lidového jazyka při zpívané mši sv. a při tiché mši svaté.

II. — MŮŽE SE PROTI TOMUTO LITURGICKÉMU ZÁKONU VYTVOŘIT ZÁKONITÝ ZVYK?

Církevní zákoník připouští, že se proti církevnímu zákonu může za jistých podmínek vytvořit opačná zvyklost, která pak nabývá závaznosti zákona. K tomu se vyžadují hlavně dvě podmínky (can. 27, § 1): 1. musí to být zvyklost rozumná a 2. musí být zákonitě zavedena (consuetudo legitime praescripta).

Aby zvyklost byla rozumná, vyžaduje se, aby byla sama v sobě počestná a všeobecným způsobem shodná s duchem Církve. Zvyklost bude tedy nerozumná, jestliže je proti zákonu Božímu nebo přirozenému, nebo zdravému rozumu, jestliže odporuje obecnému blahu, jestliže se přičí základním zásadám liturgie, nebo jestliže je zákonodárcem výslovně zavržena jako zlozvyk (can. 27, § 1).

Aby zvyklost byla zákonitě zavedena, vyžaduje se, aby byla zavedena většinou společnosti schopné církevního nebo liturgického zákona (can 26), s úmyslem zavázati se touto zvyklostí nebo vymknout se závazku opačného zákona, úkony veřejnými, svobodnými, častými a jednotnými, a aby trvala po dlouhou dobu, t. j. podle vymezení Kodexu, can. 27 a 28 všeobecně po 40 let; avšak vyžaduje se, aby zvyklost trvala 100 let nebo aby byla od nepaměti, jde-li o zvyklost proti zákonu, který obsahuje klausuli zakazující budoucí opačné zvyky (can. 27, § 1).

Je-li u některé zvyklosti uskutečněna podle povahy věci ta neb ona podmínka, pak nejvyšší zákonodárce chce, aby taková zvyklost byla zachovávána, t. j. chce, aby se stala právní zvyklostí, která má sílu vytvořiti právo nebo zrušiti opačný zákon.

Tyto zásady o vzniku zvykového práva platí v celém oboru všeobecného církevního zákonodárství; tedy platí také v celém právu liturgickém.

Někteří starší liturgisté tvrdili, že proti liturgickým předpisům nemůže nikdy vzniknout zákonitý zvyk; pravili, že papežové všeobecným způsobem a vícekrát výslovně odepřeli schválit zvyky zavedené proti rubrikám; a proto podle nich žádný zvyk proti rubrikám nebo proti rozhodnutím posv. kongregace obřadů nemůže býti zákonitý, nebyl-li zvlášť schválen od Sv. stolice.⁴ Novější liturgisté i kanonisté však všeobecně učí, že se může proti liturgickým zákonům vytvořit zákonitý zvyk, i bez schválení Sv. stolicí.

Wernz praví, že »nikde nelze naléztí církevní zákon, který by naprosto všechny zvyklosti proti obecnému právu liturgickému zrušil nebo zakázal, nebo je zavrhl jako zlozvyky a poruchy«.⁵ Mimo to, z praxe posv. kongregace obřadů je zcela zřejmé, že je třeba připustiti vznik zákonité zvyklosti proti liturgickému právu.⁶ Ačkoli totiž tato kongregace velmi často zavrhne nebo prohlašuje za zlozvyk jednotlivé zvyklosti, stran nichž jí bývají předkládány⁷ otázky v jednotlivých případech,

⁴ Sr. důvody těchto autorů, jež uvádí Callevaert: *De sacra liturgia universim*, ed. 1925, u. 137—138; tam je také vyvrací.

⁵ Wernz. III², Pars 2, n. 330.

⁶ Sr. Callevaert, n. 139.

přece to nečiní vždycky; nejednou prohlásila všeobecným způsobem, že biskupský ceremoniál sice zrušuje zlovyky, nikoli však chvalitebné opačné zvyky, které existují od nepaměti [154, 184, 218, 256, 1, 2, 299]; co pak se týká jednotlivých zvyklostí, které jsou opačné liturgickým knihám, ano i misálu, některé připustila »pro gratia« [4270], »dovolila« [3248, I], nebo uznala »facto verbo cum Sanctissimo« [3991], nebo prohlásila, že ti, kteří je budou zachovávat, »nemají být znepokojováni« [2935], nebo prostě prohlásila, že »mají býti zachovávány« [3145, 3127, 3156, 3046, 3413].

Z toho všeho je patrné, že se proti některému liturgickému zákonu může vytvořit zákonitá zvyklost, je-li rozumná a zákonitě zavedena; a po 40ti letech se taková zvyklost stává zvykovým právem; jde-li pak o zákon, který obsahuje klausuli zakazující budoucí opačné zvyky, je třeba, aby opačná zvyklost trvala aspoň 100 let.

Když jsme zjistili tuto možnost vzniku opačného zákonitého zvyku, musíme dále zkoumat, zdali v našich českých zemích byla vytvořena zákonitá zvyklost proti liturgickému zákonu o užívání latinského jazyka při zpívané mši svaté.

III. BYL V ČESKÝCH ZEMÍCH VYTVOŘEN TAKOVÝ ZVYK?

Jedním z nejstarších důkazů, že v českých zemích se při mši svaté zpívalo česky, je kancionál Jistebnický, vzniklý kolem roku 1420, v němž je pro lid zjednodušen chorál a podložen českým textem a k chorálu jsou tam přiřaděny strofické české duchovní písně.

V druhé polovině 15. stol. a v první polovině 16. stol. utrakvisté zpívali v městech a v kostelích s literátskými bratrstvy při mši sv. latinsky, nejen předepsané liturgické texty, ale i případné vložky. Na venkově, kde nebylo těchto pěveckých bratrstev, a to ve většině kostelů, všechen shromážděný lid zpíval při mši sv. duchovní písně v českém jazyku.

Zpěv mešních písní v českém jazyku při zpívané mši sv. byl na venkově obvyklý už v 16. stol., jak svědčí Bilejovského Kro-

nika z r. 1531⁷ a zpráva utrakvistické konsistoře do Vídně.⁸ Za josefinské doby byl tento zvyk rozšířen i na městské kostely.⁹

Z reakce proti vzrůstajícímu se husitství byly při katolických bohoslužbách pěstovány české zpěvy více než předtím. Katolické církevní úřady to viděly, ale nezakazovaly to z obavy, že by mnozí katolíci byli pohoršeni takovým zákazem a že by třebaš proto i odpadli od Církve. Později pak také protestantismus měl podobný vliv na hojnější používání českých zpěvů při katolických bohoslužbách.

Pozoruhodné jsou zvláště literátské kancionály a české Graduály s českým textem.¹⁰ Katolické literátské kancionály obsahují řadu českých písní výslovně určených k zpívání při mši sv.¹¹

Roku 1605 arcibiskup Zbyněk Berka svolal do Prahy provinciální sněm, jenž mimo jiné schválil »velmi starý zvyk« zpívat po celý advent české roráty při mši svaté.¹² Mimo to též sněm schválil též zvyk zpívat české duchovní písně i při VELKÉ mši sv. (intra Missae summae... celebrationem), s podmínkou, že text těchto písní bude napřed schválen ordinářem a že na mešním řádu nebude nic měněno a nic z něho nebude vynecháno.¹³ Uvážíme-li, že velká mše svatá bývala pravidelně zpívaná, lze z toho vyvodit, že tento sněm schválil zpívání českých duchovních písní při zpívané mši sv.

Velmi důležité je pro naši otázku rozhodnutí provinciálního sněmu pražského z r. 1860. V pojednání »De cantu et musica sacra« (cap. 7, str. 95) se tam praví:

⁷ Bilejovský, utrakvista starého ražení, vypravuje v této Kronice, jak i za jeho doby zpívání latinská v češtinu vykládána byla, prý podle způsobu Crhy a Strachoty, [t. j. Cyrila a Methoda] a odmítá podezření, jako by u nás z českého zpívání se plodilo kacífství.

⁸ Sr. PFROGNER: Einleitung in die chr. Religionsgeschichte I. 1801, 188.

⁹ Sr. Cyril, 1920, str. 69: Resoluce o lidovém zpěvu. Důvody.

¹⁰ Sr. K. KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev. Praha 1893, str. 129, 130, 137, 138, 147.

¹¹ Na př. v katolickém kancionále »Písně nové...«, vydaném r. 1588 s povolením arcibiskupa M. Medka, je celý oddíl českých písní, »které při mši svaté zpívány býti mohou« (Sr. K. KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev. Praha 1893, 227.

¹² Sr. K. KONRÁD: uv. d., str. 227 násl. -- ¹³ Tamže, str. 228.

»Posvátné zpěvy, složené v mateřském jazyku, nejen připouštíme hlavně při menších slavnostech bohopocty a při každodenních officiích, ale také velmi důrazně žádáme, aby zbožnou péčí farářů a ředitelů kůru byly rozšiřovány mezi lidem.«

Je třeba dobře si všimnout, jak je formulováno toto rozhodnutí pražského sněmu. Nepraví se tam, že lidové zpěvy v českém jazyku se připouštějí výhradně jen při menších liturgických slavnostech, nýbrž »HLAVNĚ při menších slavnostech bohopocty«; to znamená, že se připouštějí také při větších liturgických slavnostech, ale hlavně při menších.

A dále táž synoda odůvodňuje, proč připouští při liturgických úkonech lidový zpěv v českém jazyku: »Duše jsou totiž velmi hluboce dojaty a velmi hojně jsou vzbuzovány úkony víry, lásky a lítosti, jestliže hlasy téměř celého náboženského shromáždění jedněmi ústy a jedním srdcem vystupují k trůnu milosti a božského milosrdenství«.

Potom sněm poukazuje na příklad předků a dává všeobecné normy k povznesení lidového českého zpěvu: »Po příkladu předků, kteří byli neúnavní ve zpívání náboženských písní, naši věřící, jakožto dědici takové zbožnosti, ať si už od mládí navyknu obveselovati se posvátnými zpěvy před božským officiem i po něm. Společnému úsilí a pečlivému cvičení ve školách nebude nesnadné najít zbožné a dobré zpěváky a utvořiti z nich sbory hlavně podle vzoru těch, které kdysi kvetly v této zemi pod jménem literátů.

Duchovní pastýři se budou pečlivě starat, aby se užívalo pouze takových zpěvů, jejichž obsah i nápěv opravdu vzdělává, a aby byly vyloučeny zpěvy nevhodné nebo složené po způsobu světském. Mimo to ať bdí, aby se zpěv podle úmyslu Církve přesně shodoval se slavností, která se koná, a s officiem, které se slaví. Zpívá-li lid při oběti mše sv., pak alespoň při kánonu ať se užívá jen takových zpěvů, jejichž obsah odpovídá posvátnému úkonu.

Ostatně, aby nikde nebyl nedostatek posvátných zpěvů, kromě liturgických hymnů, ať je pořizena rozvážně a zkušeně sbírka těch zpěvů, které jsou mezi lidem už od dávných dob a jež

mohou být velmi doporučeny jak svým obsahem, tak svým ná-
pěvem. Provinční biskupové se společně postarají, aby ve zvlášť-
ním zpěvníku byly vydány poklady tohoto oboru v obojím
jazyku.«¹⁴

Z tohoto kratinkého přehledu je zřejmé, že zvyk zpívat české
duchovní písně při mši sv. (napřed jen při tiché, později též při
zpívané) byl v českých zemích zaváděn z rozumných a vážných
důvodů, hlavně z reakce proti bludařům, a s vědomím biskupů.
Biskupové proti němu neprotestovali, nezakazovali jej. Arci-
biskup Zbyněk Berka r. 1605 schválil tento zvyk. Lze tedy říci,
že je to zvyk rozumný a zákonitě zavedený. Tento zvyk byl pak
udržován po všechna další staletí až podnes.

IV. — JAKÉ STANOVISKO ZAUJÍMAJÍ NAŠI BISKUPOVÉ K TOMUTO ZVYKU?

1. Arcidiecése olomoucká.

a) V »Acta Curiae archidiec. Olomucensis« 1927, str. 59 se
praví:

»V mnohých farnostech je zvykem po celou mši svatou zpí-
vati buď písně mariánské nebo dle doby písně adventní, vánoční
a jiné.

Tyto písně možno sice zpívat při tiché mši svaté na počátku
mše až do obětování a pak po přijímání, ale při hlavních částech
mše svaté měly by se zpívat jen písně mešní, které vyjadřují
myšlenkový vztah k jednotlivým částem oběti nejsvětější.

Při zpívané mši svaté, když nelze na kůru opatřiti
zpěv latinský, a proto náhradou zpívá lid, buďtež zpí-
vány výhradně jen mešní písně, které alespoň obsa-
hem se odnášejí k předepsanému liturgickému textu,
který měl zpívat sbor na kůru«.

b) V »Acta Curiae archid. Olomucensis« 1930, str. 146, jč.
22.051 jsou uvedeny směrnice pro hru na varhany a lidový zpěv
v kostele. V 2. bodě se tam praví:

¹⁴ »V obojím jazyku«, t. j. v jazyku českém a německém.

»Při hlavních částech mše svaté budťtež zpívány jen písně mešní, ježto vyjadřují myšlenkový vztah k jednotlivým částem oběti nejsvětější. Písně (nemešní) adventní, vánoční, postní a mariánské lze zpívat při mši sv. na počátku až do obětování, a pak po sv. přijímání.«

A potom ve 4. odstávci se praví:

»Při zpívané mši nesmí varhaník začínati píseň hráti, když kněz má již počíti zpívat prefaci nebo Pater noster.«

Tento 4. bod zřejmě předpokládá, že při zpívané mši sv. je dovoleno zpívat mešní písně v lidovém jazyku; ale má se to díti tak, aby celebrant nebyl zbytečně zdržován, když má začít prefaci nebo Pater noster.

V olomoucké arcidiecési je tedy podle zvykového práva, schváleného ordinářem, dovoleno při kantátě zpívat mešní písně v lidovém jazyku, »když nelze na kůru opatřiti zpěv latinský«.

Z toho je také jasné, že ani v olomoucké arcidiecési není přípustné, aby pěvecký sbor při kantátě zpíval české mše s českým textem, jak se to v našich zemích často děje nejen na venkově, ale i v městech; zvláště v období vánočním bývají téměř všude při kantátě zpívány české koledové mše s českým textem. Z uvedeného rozhodnutí olomoucké arcidiecése je patrné, že takové české koledové mše, jež zpívá pěvecký sbor, jsou přípustné jen při tiché mši svaté.

Při zpívané mši sv. je dovoleno, aby lid zpíval mešní písně v českém jazyku jen tehdy, »když nelze na kůru opatřiti zpěv latinský«. Takové případy jsou zvláště na venkově, kde není pěveckého sboru.

2. Diecése brněnská, královéhradecká, litoměřická a budějovická.

V »Acta Curiae« těchto jednotlivých diecézí, počínaje od roku 1900 až podnes, není žádný úřední výnos, který by zakazoval doporučoval nebo prikazoval zpěv lidu v mateřském jazyku při zpívané mši svaté.

Zároveň však ve všech těchto diecésích téměř všude, zvláště na venkově, od nepaměti lid zpívá duchovní písně v mateřském jazyku také při zpívané mši svaté. Biskupové těchto diecésí v posledních desíletích to dobře věděli, a přece to nezakázali. Zdá se tedy, že svým mlčením schvalují tento velmi starý zvyk.

3. Arcidiecése pražská.

V ord. listě pražské arcidiecése, počínaje od r. 1900, je toliko jeden výnos pražského ordináře o naší otázce, a to v roce 1930, na str. 52.

Důrazně se tam připomínají zákony Pia X. a Pia XI. o posvátné hudbě a hned v úvodě se praví: »Nelze se dovolávat žádných zvyklostí, které by se těmto zákonům přičily a nelze namítati nemožnost jejich provedení«.

A pak následuje tento výnos: »Zpívati při zpívané mši svaté lidové písně je nepřípustno... Kde nelze opatřiti důstojný latinský zpěv, nebudťtež slouženy zpívané mše svaté, nýbrž jen tichá mše svatá s lidovým zpěvem«.

Tento výnos pražského ordináře je zachováván jen v městských kostelích, a to ještě ne ve všech. Daleko velká většina venkovských kostelů pokračuje ve svém dřívějším několikasetletém zvyku; lid zpívá dále české písně i při zpívané mši svaté. Zdá se, že tento příkaz ordinářův považují za neproveditelný. Na venkově nemohou mít sbor cvičených zpěváků; a být bez zpívané mše svaté i o nedělích a největších svátcích, to je jim příliš tvrdé.

V. — JAKÉ STANOVISKO ZAUJÍMÁ K TOMUTO ZVYKU SV. STOLICE

Církevní zákon o užívání latinského jazyka při slavných liturgických úkonech byl vydán Sv. stolicí pro celou římskou Církev. Proto někteří tvrdí, že k tomu, aby opačný zvyk, který se vytvoří v některé zemi, byl zákonitý, je třeba, aby byl schválen Sv. stolicí.

D. Orel při výborové schůzi Obecné jednoty cyrilské, konané v Praze 10. února 1919, přednesl tento návrh:¹⁵

»Apoštolská stolice budiž požádána, aby výjimečně pro nastalé poměry připustila starobylý zvyk zpěvu mešních písní v jazyku národním, při mši svaté zpívané bez asistence jáhna a podjáhna, při níž varhaník odpovídá pouze na zpěv celebrantův latinsky, jako Amen, Et cum spiritu tuo, a lid zpívá za průvodu varhan píseň v řeči národní, jejíž jednotlivé sloky, jako »začátek, graduale, kredo, obětování, sanktus, po pozdvihování, agnus a závěr« navazují obsahově na jednotlivé části mešní.

Důvody: 1. Zpěv mešních obecných písní v řeči mateřské při kantátě jest v Čechách, na Moravě a na Slovensku hlavně na vesnicích od dob josefinských všeobecný.

2. V době nynější byly varhany pro válečné účely zbaveny nejdůležitějších píšťal, tvořících podstatu hry varhanní, a nejsou ještě všude nahrazeny. Tím ztíženo, mnohdy i znemožněno pěstovati liturgicky přesný zpěv umělecký.

3. Mnohé osady jsou bez varhaníků nebo pro nedostatek odborných sil a finančních prostředků vykonávají funkce varhaníků lidé, kteří stačí jen na doprovod lidové písně, nikoliv však na řízení umělecké hudby a zpěvu. Hrozící odlukou Církve od státu poměry tyto by se ještě zhoršily.

4. Zvyk zpěvu lidu v národním jazyku zachránil možnost kantát na venkově; bez něho by bylo nutno je zrušiti, což by vyvolalo na mnohých místech značnou nelibost u věřícího lidu.

Kde to však možno, budiž všude i nadále podle dekretu S. R. C. z 25. 6. 1898 č. 3994 horlivě pěstován liturgický zpěv umělecký, aby neklesla úroveň církevní umělecké hudby, která byla vždy chloubou slovanských národů. Mimo to se zavazují duchovní správcové podle nařízení pražské synody z r. 1860 (kapitola VII, str. 95, De cantu et musica sacra), že připustí do kostela jen takový zpěv v řeči mateřské, jehož melodie a text vzdělává, a vyloučí všechny písně nejapné a světácké. K tomu pomocnou ruku podá jim nový český kancionál... Dovolí se zpívat jen

¹⁵ Sr. Cyril 1919, 29 násl.

obecné mešní písně, jejichž text i nápěv úředně bude schválen ordinariátem.

Tento indult má platnost, pokud se nezmění uvedené poměry«.

Jak byl přijat tento návrh D. Orla, je zaznamenáno v Cyrilu 1919, str. 29 v zápisu o výborové schůzi Obecné jednoty cyrilské; praví se tam:

»Podán návrh D. Orla za připuštění českých písní do latinské mše sv. . . . K tomu konstatováno, že netřeba zatím o to zvláště žádati, ježto Sv. stolice o tom ví, a kde není možno latinsky zpívat, to trpí.«

Týž návrh přednesl D. Orel při sjezdu čsl. katolíků v Praze 20. srpna 1920.¹⁶ Ale k podání uvedené žádosti nedošlo.

Od té doby se u nás po té stránce poměry poněkud změnily, takže nyní už nelze uvádět pro tu žádost všechny důvody, jež byly uváděny dříve. Druhý důvod už vůbec neplatí; třetí jen zčásti. Ale za to 1. a 4. důvod platí trvale; a tyto dva důvody jsou také nejzávažnější a nepominou.

Proto někteří míní, že je třeba žádat Apoštolskou stolicí nikoli o nějaký přechodný indult, nýbrž o trvalé připuštění mešních písní v národním jazyku při zpívané mši sv., s jistými výhradami, jak to učinil na př. pro svou diecési ordinariát olomoucký.¹⁷ Není prý pochyby, že Sv. Stolica by to povolila pro české země, jako to povolila r. 1943 pro Německo.

Německý episkopát požádal Apoštolskou stolicí, aby schválila starobylý zvyk, že při zpívané mši sv. lid zpívá německé mešní písně. Apoštolská stolice 24. prosince 1943 odpověděla:

»Připouští se: . . . Za třetí, t. zv. »Deutsches Hochamt«, správněji »Hochamt mit deutschen Gesängen«, při němž slavná mše sv. (Hochamt), kterou kněz zpívá u oltáře latinsky, se strany věřících je doprovázena německými mešními písněmi. Tento zvyk trvá v Německu již po více století a přinesl pro duchovní správu bohaté plody požehnání. Věřící mají býti přivedeni k tomu, aby si zvykli na slova, jež zpívá kněz (Dominus vobiscum, Per omnia saecula saeculorum, Sursum corda, Gratias agamus Domino Deo nostro, Et ne nos inducas in tentationem, Ite

¹⁶ Sr. Cyril 1920, 69.

¹⁷ Acta Cur, Olom. 1927, str. 59.

missa est, po příp. *Benedicamus Domino*, nebo, *Requiescant in pace*), odpovídati v latinské řeči, bez váhání a hlasitě zpívající, potom však aby také zřetelně a zbožně zpívali zvláště německé písně za doprovodu varhan¹⁸.

U nás jsou po této stránce podobné poměry jako v Německu. Tento zvyk trvá u nás od 16. stol. a od doby josefinské je všeobecný. Také u nás »přinesl pro duchovní správu bohaté plody požehnání«. V Německu se tím čelí proti protestantismu; v českých zemích však nejen proti protestantismu, ale i proti církvi československé. Je prý tedy třeba jen podat Apoštolské stolici podobnou žádost, jako ji podali němečtí biskupové.

Já však myslím, že to není třeba. Neboť Sv. stolice vyjádřila své stanovisko k této věci už v Kodexu církevního práva. Podle can. 5. totiž ty zvyky proti zákonu, které byly už před vydáním nového církevního zákoníku, (t. j. před r. 1917), »tolerari poterunt, si Ordinarii ... existiment eas prudenter submoveri non posse — mohou se trpět, jestliže ordináři usoudí, že rozumně nemohou být odstraněny«. A kanonisté připouštějí, že se to dovolení ordinária může předpokládat i v tom případě, když ordinarius ví o tom zvyku, který se vytvořil proti zákonu, a přece k němu mlčí.

Tak je tomu s naším zvykem ohledně užívání lidového jazyka k zpěvům při slavné mši sv. Moravští i čeští ordináři vědí o tom zvyku, a přece (vyjma pražského), k němu mlčí, protože soudí, že nemůže být rozumně odstraněn (z důvodů shora uvedených). České i moravské diecése (vyjma pražskou) pokračují tedy v tomto několik staletí trvajícím a odůvodněném zvyku. Proto není třeba, aby žádaly Sv. Stolicí o schválení tohoto zvyku, neboť tento zvyk byl schválen Kodexem samým v can. 5.

Jinak je tomu ovšem v pražské diecési. Pražský ordinář totiž r. 1930 prohlásil, že ten zvyk nelze »trpět« v pražské diecési. Tím přerušil v pražské diecési onen starý zvyk. Když se však přesto i v pražské diecési dále zpívá česky při slavných mších, začal se — podle mého mínění — tvořit v pražské diecési nový

¹⁸ Uvedeno podle něm. časopisu »Haec loquere et exhortare«, 1944, č. 6, str. 191. — V latinském textu stojí: »Hic tertius modus, per Germaniam a pluribus saeculis florens, benignissime toleratur«.

zvyk od r. 1930. Na starý zvyk se tam už nelze odvolávat, protože ordinář podle svého práva (sr. can 5) ten zvyk zamítl.

Aby se dobře rozumělo našemu stanovisku k této otázce, dodáváme toto: Schvalujeme-li tento zvyk, nemíníme tím doporučovat, aby při zpívané mši sv. vždycky zpíval jen lid mešní písně v lidovém jazyku.

Jako zákon platí i pro české země církevní předpis, že při zpívané mši sv. mají být předepsané části zpívány v jazyku latinském. To je pravidlo a ideál i pro české země.

Pouze tam, kde při zpívané mši sv. není možno opatřiti zpěv latinský, byla by povolena a schválena výjimka z tohoto všeobecného zákona.¹⁹ Byla by odůvodněna tím, že v našich zemích je to už několikasetletý zvyk a že umožňuje, aby i na venkově, alespoň o největších svátcích, mohli mít zpívanou mši sv. Mimo to zkušenost ukazuje, že přes všechny zákazy lidového zpěvu při zpívané mši sv., lid pokračuje ve svém dřívějším zvyku; a považoval by to za příliš tvrdé, kdyby se mu tato výjimka nepovolila.

VI. — ZVLÁŠTNÍ DOVOLENÍ PRO ČESKÉ ZEMĚ O UŽÍVÁNÍ STAROSLOVANSKÉHO JAZYKA PŘI ZPÍVANÉ MŠI SV.

Papež Benedikt XV. na prosbu českomoravských biskupů dovolil dekretem posv. kongregace obřadů ze dne 21. května 1920 pro území československé,

»aby se směla sloužiti celá zpívaná mše sv. jazykem staroslovanským, podle knih tištěných písmem hlaholským a Sv. stolicí schválených, o svátcích sv. Cyrila a Metoděje, sv. Václava, sv. Ludmily, sv. Prokopa a sv. Jana Nepomuckého v těchto svatyních: na Velehradě na Moravě, v Sázavě, na Vyšehradě v Praze, v klášteře Emauzském v Praze, v kapli sv. Václava a u hrobu sv. Jana Nepomuckého v katedrálním chrámě sv. Víta, u hrobu sv. Ludmily v kostele sv. Jiří na Hradě pražském,

¹⁹ S tímto omezením povoluje tuto výjimku na př. arcidiecése olomoucká, jak jsme se už nahoře zmínili.

v kostele ve Staré Boleslavi, kde sv. Václav podstoupil mučednickou smrt, a na Sv. Hoře u Příbramě.«

Ordinariátní list pražské arcidiecése označuje tento papežský výnos jako »zatímní splnění podružné prosby biskupů českomoravských, shromážděných na konferenci v Praze v měsíci lednu 1920. Tato prosba podána vzhledem na agitaci ještě před definitivní aprobačí návrhů o mateřském jazyku v liturgii, aby to, co sv. Otec delegaci duchovenstva do Říma vyslané i arcibiskupu pražskému při audienci označil, že možno povolití jazykem lidu, co nejdříve ráčil povolití«.

Časopis »Cyril« (1920, str. 50) k tomu dodává: »Z toho je tedy patrné, že otázka lidové řeči rituální výše uvedeným dekretem ze dne 21. května není ještě definitivně vyřízena a že se netýká výlučně jen řeči české«.

Francouzský list pro církevní hudbu »Tribune de Saint-Gervais«, vydávaný pařížskou »Schola cantorum«, přináší r. 1921 (č. 253, str. 12) podrobnou zprávu o této výsadě, která byla dána českým zemím; a na konec praví:

»Dá se předvídati, že co se týče liturgie, tyto zvyky se poneáhlu rozšíří na ostatní slovanské kostely latinského ritu... Tento čin Benedikta XV. je tudíž jedním z nejdůležitějších, které byly kdy vykonány stran užívání jednak jazyků lidových jednak starého cizího jazyka v liturgii latinské.«²⁰

§ 2. — PŘI SVÁTOSTNÉM POŽEHNÁNÍ A EUCHARISTICKÝCH PRŮVODECH

I. — CÍRKEVNÍ PŘEDPISY

a) Při svátostném požehnání jsou dovoleny jen latinské zpěvy. Od hymnu »Tantum ergo« až do svátostného požehnání je zakázáno zpívat něco v lidovém jazyku. Je též zvlášť zakázáno zpívat modlitby nebo hymny v lidovém jazyku po vystavení nejsv. Svátosti přímo před svátostným požehnáním; ale je dovoleno zpívat je po svátostném požehnání [2791 ad II].

²⁰ Sr. Cyril 1921, str. 23.

Při samém žehnání, které koná kněz nejsv. Svátostí, není dovoleno něco zpívat, i přes opačný zvyk [2464, 2722 ad III, 3058 ad II, 3530 ad II].

Je však dovoleno zpívat něco po svátostném požehnání [2698], i v lidovém jazyku [2791 ad II].

Před vystavenou nejsv. Svátostí se mohou zpívat hymny v lidovém jazyku, jen když nejde o hymnus »Te Deum« a jakékoli jiné liturgické modlitby, které mají být zpívány jen latinsky [3537 ad III, 4235 ad VII, 4268 ad X].

b) Při eucharistickém průvodu, ať pravidelném či mimořádném (C. J. C. 1290, § 2), není dovoleno střídat zpěvy v lidovém jazyku s liturgickými hymny [3975 ad V]; všechno má být při něm zpíváno latinsky.

II. — MÍSTNÍ TRPĚNĚ NEBO ZÁKONITÉ ZVYKY

Posv. kongregace obřadů v jedné odpovědi z r. 1864 praví, že pro diecési Nicaragua trpí zpěvy v jazyku španělském před vystavenou nejsv. Svátostí a při průvodech, protože je to tam už starobylý zvyk; ale k tomu se poznamenává, že tento zvyk je proti obvyklým směrnicím posv. kongregace [3124 ad VII].

Jiná odpověď téže kongregace z 27. února 1882 dovoluje zpívat před vystavenou nejsv. svátostí hymny v lidovém jazyku, jen když to není překlad liturgických hymnů nebo jiných liturgických textů; neboť ty se mají zpívat jen latinsky [3537 ad III]. Tato odpověď [rovněž ad II] dovoluje také před nejsv. svátostí veřejně recitovat modlitby v lidovém jazyku, jako novény, smírné modlitby [sr. 3157 ad VIII], ale nikoli hymny.

V českých zemích je zvyk od nepaměti, zpívat před nejsv. svátostí písně v lidovém jazyku. Tento zvyk je schválen našimi ordináři, jak je patrné z toho, že všechny české oficiální zpěvníky, schválené od ordinářů, obsahují také řadu českých písní výslovně určených k svátostnému požehnání.

Jen pražská arcidiecése se tu více přibližuje římskému způsobu. V ordinariátním listě pražské arcidiecése r. 1930, č. 4, str. 52, se nařizuje v 3. bodě: »Uděluje-li se požehnání s nejsv. svátostí v ostensoriu, jest zpívati latinsky Tantum ergo i Panem

de coelo s příslušnou orací«. Z toho je patrné, že při požehnání s nesjv. svátostí v ciboriu jest i v pražské arcidiecési dovoleno zpívat česky.

§. — PŘI LITURGICKÝCH PRŮVODECH

I. — CÍRKEVNÍ ZÁKON

Liturgické průvody, jak pravidelné tak i mimořádné (can. 1290, § 2; 1292), patří mezi slavné liturgické úkony. Proto podle Motu proprio Pia X. i při nich se má zpívat jen v latinském jazyku.

Pravidelné liturgické průvody jsou: na svátek Očišťování P. Marie, na Květnou neděli, na sv. Marka, v prosebné dny, na svátek Božího těla.

Ostatní průvody jsou mimořádné; na př. průvod za vyprošení deště, za jasné počasí, za jakoukoli potřebu nebo na poděkování.

II. — ZVLÁŠTNÍ DOVOLENÍ PRO ČESKÉ ZEMĚ

Benedikt XV. na prosbu českomoravských biskupů dovolil dekretem posv. kongregace obřadů ze dne 21. května 1920 pro území československé, »aby se litanie a jiné modlitby při průvodech sv. Marka, v prosebných dnech a na Boží tělo směly pro věřící říkati v lidové řeči, kde to poměry vyžadují a podle úmyslu zákonodárce«.²¹

§ 4. — PŘI TICHÉ MŠI SVATÉ

Při tiché mši sv. je dovoleno, se souhlasem ordináře zpívat písňe v lidovém jazyku, jen když jejich text není pouhý překlad proměnlivých neb obecných částí mše sv. neb officia [4235 ad VIII], a když text je schválen ordinářem [3880].

²¹ »Úmysl zákonodárcův jest, že recitování litaní a jiných modliteb lidovým jazykem při průvodech sv. Marka a v prosebné dny neplatí k vyplnění závazku pro ty, kteří jsou vázáni ke kanonickým hodinkám.«

Ordináři jednotlivých diecézí pak vymezují podrobněji, jaké to mají být písně.

Na př. pro olomouckou arcidiecési »Acta Cur. Olom.«, 1927, str. 59 ustanovují toto: »V mnohých farnostech je zvykem po celou mši svatou zpívati buď písně mariánské nebo dle doby písně adventní, vánoční, velikonoční a jiné. Tyto písně možno sice zpívati při tiché mši svaté na počátku mše až do obětování a pak po přijímání, ale při hlavních částech mše svaté měly by se zpívati jen písně mešní, které vyjadřují myšlenkový vztah k jednotlivým částem oběti nejsvětější«.

»Acta Curiae Olomuc.« 1930, str. 146 pak nařizují v 2. bodě: »Při hlavních částech mše svaté buďtež zpívány jen písně mešní, ježto vyjadřují myšlenkový vztah k jednotlivým částem oběti nejsvětější. Písně (nemešní) adventní, vánoční, postní a mariánské lze zpívati při mši sv. na počátku až do obětování a pak po sv. přijímání.«

Pro ty diecése, jejichž ordináři nevymezili, jaké písně se mají zpívat při tiché mši sv., uvádíme tyto směrnice:

1. Nejvhodnější lidové zpěvy ke mši sv. jsou mešní písně, které mají své sloky označeny podle oddílu mše sv. Jsou obecné mešní-písně, které se hodí kdykoli, zvláště v době po sv. Duchu. Jsou také zvláštní mešní písně pro jednotlivá období církevního roku: mešní písně adventní, vánoční, postní, velikonoční, svatodušní. Jsou také mešní písně pro jednotlivé větší svátky, na př. mešní k B. Srdci, mariánské, k apoštolům, k českým patronům atd.

2. Méně vhodné, ale také přípustné jsou ke mši sv. písně nemešní, ale takové, které vyjadřují myšlenky příslušného období, na př. v adventě adventní, v postě o umučení Páně a pod. I takové písně jsou oprávněné k tiché mši sv., neboť vyprávějí o událostech a tajemstvích, které právě ono liturgické období připomíná a oslavuje.

Aby však byl zachován liturgický ráz lidového zpěvu, je přípustné zpívat takové nemešní písně (vánoční, postní, velikonoční) pouze do proměňování. Když pak po proměňování

je na oltáři přítomen Syn Boží, je třeba, aby věřící obrátili k němu své srdce a jej oslavovali písní adorační nebo k Srdci Páně nebo k P. Ježíši.

3. Vhodnější než 2. způsob (ale méně vhodné než 1. způsob) by bylo, zpívá-li se od začátku mše sv. píseň nemešní, pak alespoň od obětování až do sv. přijímání zpívat píseň mešní, od sv. přijímání pak nějakou eucharistickou nebo z příslušného období církevního roku.

Tento způsob výslovně připouští a schvaluje na př. arcidiecése olomoucká, jak bylo shora uvedeno.

4. Přistupuje-li ke stolu Páně mnoho věřících, je možno přerušit mešní píseň a zpívat při tom píseň k sv. přijímání nebo eucharistickou nebo o P. Ježíši. A po sv. přijímání zase pokračovat v mešní písni.

5. Po svátostném požehnání, které obyčejně následuje po mši sv. s lidovým zpěvem, je možno ještě na rozchodnou připojit nějakou kratičkou, ale výstižnou píseň, aby si všichni ještě připomněli tajemství toho dne nebo svátku. O nedělích to může být Anděl Páně, v adventě: Velebná Krista Rodičko, o velikonočích: Raduj se, nebes Královno, a pod. Nebo velmi vhodné je na rozchodnou po požehnání zazpívat »Pochválena a pozdravena budiž nejsv. svátost oltářní«.

Písně ke mši sv. nemají tedy být určovány podle okamžikového nápadu nebo nálady nebo libovůle, nýbrž podle liturgického období, ve vztahu k liturgii. Takto se i zpěv v lidovém jazyku stane zpěvem liturgickým v tom smyslu, že se řídí liturgickým obdobím a přiléhavě sleduje jednotlivé části mešní liturgie.²²

Tento cíl byl sledován při vydávání nových oficiálních zpěvníků v českých zemích. Ve všech diecésích v Čechách je závazný jedině »Český kancionál« (vydaný 1921). Na Moravě pak je v arcidiecési olomoucké závazná »Boží cesta« (vydaná 1938) a v diecési brněnské »Cesta k věčné spáse«. Na celém Slovensku je závazný »Jednotný katolický spevník« (vydaný 1937).

²² Sr. Cyril, 1934, 56 násl.

B. — PŘI ÚKONECH MIMOLITURGICKÝCH

Mimoliturgické úkony jsou na př. pobožnost křížové cesty, májová pobožnost, pobožnost k B. Srdci a pod.

Jde-li o takové mimoliturgické úkony, posv. kongregace obřadů praví, aby byly při nich stran jazyka zachovány chvályhodné zvyky [3496 ad I].

C. — STRUČNÝ PŘEHLED VÝVOJE ČESKÉ LIDOVÉ PÍSNĚ DUCHOVNÍ²³

Dějiny české duchovní písně možno rozdělit na tři období: 1. období vývoje, 2. období rozkvětu, 3. moderní období.

I. — OBDOBÍ VÝVOJE

(od 9. stol. do 1420).

Nejstarší česká duchovní píseň je »Hospodine, pomiluj ny«. Pochází z 11. století.²⁴ Vznikla nikoli z mešního Kyrie eleison, jako mešní tropus,²⁵ nýbrž z krátkých litanií ke všem svatým, zpívaných mimo liturgické úkony.²⁶ Nejstarší historickou zmínkou o ní je zápis letopisce Kosmy k r. 1055, kde líčí volbu Spytihněva II. a praví, že při této volbě český národ zpíval »sladkou píseň Kyrieleison — cantantes Kyrieleyson, cantilenam dulcem«.²⁷ První přímá zmínka o »Hospodine, pomiluj ny« je z roku 1200.²⁸ Byla to píseň velmi oblíbená, lid ji zpíval velmi často při rozmanitých příležitostech. Ve 14. století

²³ LITERATURA: D. Orel: Hudební prvky svatováclavské. Praha 1937.

Zd. NEJEDLÝ: Počátky husitského zpěvu. Praha 1907.

K. KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského. Praha I. sv. 1881, II. sv. 1893.

R. JAKOBSON: Nejstarší české písně duchovní. 1929.

²⁴ Sr. D. OREL: Vznik písně »Hospodine, pomiluj ny«: v knize »Hudební prvky svatováclavské« Praha 1937, str. 41—63.

²⁵ Tamže, str. 61.

²⁶ Tamže, str. 52.

²⁷ Tamže, str. 55 násl.

²⁸ Tamže, str. 58.

se stala částí korunovačního řádu králů českých.²⁹ Je zajímavé, že také v utrakvistickém graduálu z r. 1530 ji nalézáme na prvním místě,³⁰ a je to tam jediná česká píseň mezi latinskými.³¹

Nápěv této písně je zcela chorální. Pohybuje se v tonorodu mixolydickém (VII. modus) a lze v ní pozorovat dvojí recitantu (c, d) a melodické závěry po způsobu kadencí v kolektách i v jiných liturgických recitativech.³²

Tato píseň je dodnes velmi oblíbená, bývá často zpívána a je zařazena do všech oficiálních českých zpěvníků.

Druhá píseň tohoto prvního období je »Svatý Václave«. První tři sloky vznikly v 12. stol., v době braniborské.³³ Tehdy těžce zkoušení Čechové volali k sv. Václavu: »Utěš smutné, zažeh vše zlé.« Ostatní sloky pocházejí z 15. století.³⁴

Nápěv této písně je zachován v Graduálu Národ. mus. pražského z r. 1473 a v Graduálu chrudimském z r. 1530—45. Je to nápěv zcela chorální, v autentickém modu dorském (I. modus). Je v něm zřetelně vidět dominantu a chorální kadence. Ale proti písni »Hospodine, pomiluj ny« má už přísnou formu písňovou.³⁵

Tato svatováclavská píseň je oblíbený hymnus českého národa. Čechové se ho drží až do dnešního dne. Zpívají jej rádi v dobách pohnutých i pokojných. Je to velebný chorál, posvěcený staletími, jenž v českých chrámech zaznívá (až dodnes) vždy na prvním místě.

Třetí význačnou písni z tohoto období je píseň o sv. Dorotě.³⁶ Pochází z 13.—14. stol. Je složena ve staré frygické tónině a přechází i do jiných tónin.³⁷ V 15. stol. byla tato píseň velmi oblíbená a rozšířena.

²⁹ Tamže, str. 59.

³⁰ V 5. odděl. »Cantiones de Sanctis«.

³¹ K. KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského. Praha 1893, str. 217.

³² D. OREL: uv. d., str. 34 násl.

³³ Tamže, str. 66 násl.

³⁴ Dříve se mělo za to, že tato píseň vzrostla na 8 slok teprve v 18. století. Ale nově nalezený »Sborník litoměřický« z 15. století obsahuje už všech 8 slok.

³⁵ D. OREL: uv. d., str. 18 násl.

³⁶ A. NOVÁK: Přehledné dějiny české literatury. Olomouc 1913, II, 29.

³⁷ K. KONRÁD: uv. d., str. 41.

Ze 14. stol. pochází též píseň »Od císaře nebeského«³⁸ a »Slovo do světa stvoření«.³⁹

Toto první období není bohaté na české lidové písně duchovní, protože se tehdy při bohoslužbách v kostele zpívalo jen latinsky. Česká duchovní píseň byla v té době vytvořena a pěstována při úkonech mimoliturgických. Byla rázu úplně chorálního.

II. — OBDOBÍ ROZKVĚTU

(1420—1863).

V husitské době nastal obrat. Husité totiž konali své bohoslužby výhradně jen česky. Potřebovali k nim tudíž mnoho nových duchovních písní. A proto jich také mnoho vytvořili. Nejstarší sbírka těchto duchovních písní je v kancionálu Jistebnickém z roku 1420.⁴⁰

Písně z tohoto období mají svůj charakteristický ráz český; ale je v nich ještě zřetelně vidět prvky chorální.

Po r. 1490 nabyli u Českých bratří převahy učený br. Lukáš. Jeho vlivem se pak duchovní píseň začala více specialisovat. Tento obrat v nápěvech se jeví už v r. 1505, kdy vyšel bratrský Kancionál Franusův.⁴¹

R. 1561 vyšel bratrský Kancionál Šamotulský, jehož hlavním inspirátorem je Jan Blahoslav. Je to dílo na svou dobu jedinečné. Obsahuje na 750 písní, z nichž 140 je od br. Augusty a 117 od br. Lukáše.⁴²

Tyto tři bratrské kancionály byly později také pro katolíky hlavním pramenem duchovních písní.

V té době br. Jiřík Strejc († 1599) učinil první pokus o sestavení českých duchovních zpěvů ze žalmů. Jeho dílo došlo velké obliby a přešlo pak skoro beze změny i do katolických kancionálů.⁴³

³⁸ Tamže, str. 43.

³⁹ A. NOVÁK: uv. d., 11.

⁴⁰ Tamže, 46 násl.

⁴¹ D. OREL: Kancionál Franusův z r. 1505. Praha.

⁴² O. HOSTINSKÝ: Jan Blahoslav a Jan Josquin. Praha 1896. XX.

⁴³ A. NOVÁK, uv. d., 70.

Velký význam v tomto období mají také katolické kancionály, ačkoli jsou menšího rozsahu než bratrské, a mnohé jejich písně nejsou původní. Je na nich vidět vliv bratrský.

Nejznámější jsou tyto katolické kancionály: kancionál Šimona Lomnického z Budče z r. 1558 a 1595, kancionál Rosenplutův z r. 1601, Berličkův,⁴⁴ Hlohovského z r. 1622, Šíparův z r. 1642;⁴⁵ ale hlavně kancionál Šteyerův († roku 1692), vydaný šestkrát, je vrcholem katolických duchovních písní lidových. Po něm bylo až do r. 1863 vydáno mnoho menších sbírek, jako Božanův »Rajský slaviček« z r. 1719, kancionál Trnavský, »Cantus catholici« z r. 1700, a Koniášova »Cythara Nového Zákona« z r. 1727, a kancionál Fom. Fryčaje z r. 1788. Ale žádný z nich nemá takovou dějinnou cenu jako kancionál Šteyerův.

Do tohoto období spadá také vznik českých rorátních zpěvů, o nichž se až do nedávna mylně mysliło, že jsou z dob Karla IV. Tato domněnka byla vědecky vyvrácena. Bylo dokázáno, že naše rorátní zpěvy vznikly buď přímo z chorálních melodií nebo z latinských písní, které se zpívaly mezi předepsanými částmi mešního officia a které toto officium takřka vykládaly. Teprve v druhé polovině 16. stol. se objevují tyto písně v rouše českém a stávají se základem našich rorátních mešních zpěvů; pro každou částku mše sv. mají zvláštní nápěv s jednou nebo i více slokami. V 16. století byly pořízeny sbírky rorátních zpěvů, zachované buď ve zvláštních svazcích nebo byly pojaty do větších kancionálů. Zachovaly se hlavně v rukopisech.⁴⁶ »Roráty patří, jako čistý a vroucí výraz mariánské úcty našich předků, po stránce hudební k nejkrásnějším výtvorům duchovní písně vůbec.«⁴⁷

Toto druhé období lze právem nazvat vyvrcholením české duchovní písně jak po stránce hudební, tak po stránce textové. Písně tohoto období jsou svěží a mají čistě český původ. Z to-

⁴⁴ Tamže, 83

⁴⁵ K. KONRÁD, uv. d., XI.

⁴⁶ D. OREL: Český kancionál. Praha 1931, str. 12—22 má celé pojednání o českých rorátních zpěvech a uvádí, v kterých pramenech se zachovaly.

⁴⁷ Tamtéž, str. 22.

hoto pokladu čerpá česká duchovní píseň dodnes. Nynější Český kancionál přejal mnohé písně z kancionálu Jistebnického, Šamotulského, Franusova, Karlsperkova (1620) Šteyerova, Rosenplutova.⁴⁸

V tomto období je třeba zmínit se ještě o těch, kteří horlivě pěstovali zpívání českých duchovních písní. Byli to literáti. Už od 15. století tvořili literátské sbory a literátská bratrstva, která měla své vlastní stanovy. V listě Viléma z Rožmberka, daném literátům prachatickým, je zaznamenáno, že v té době nebylo v Čechách města a většího místa, kde by literáti nezpívali duchovní písně.⁴⁹ Podobně i na Moravě v každém větším místě byl sbor literátů. Všude kromě latinských a sborových zpěvů pěstovali též české lidové zpěvy před bohoslužbami, ano i při bohoslužbách.

Uvedeme jen několik dokladů o jejich činnosti. O literátech litomyšlských je zapsáno, že »na své kruchtě již od 15. století každodenně při obyčejných službách Božích, při tichých mších svatých nábožné písně zpívali«.⁵⁰ O literátech u sv. Jindřicha v Praze je zaznamenáno, že mimo jiné české zpěvy též »v čase adventním zpívali každý den na úsvitě o půl páté až šesté hodině české zpěvy rorátní«.⁵¹ Literáti v Poličce »zpívali česky při ranní, pak před bohoslužbou a po ní v neděli a ve svátek. V adventě zpívali roráte denně od 6 do 7 hodin. Přiúčastňovali se také procesí a jiných veřejných pobožností«.⁵²

Za Josefa II. byly literátské spolky zrušeny r. 1875. Ale lid zpíval české duchovní písně i nadále s velkým nadšením. Na př. o Prachaticích píše Fr. Sláma r. 1837: »V Prachaticích v létě v zimě chrám Páně i všedního dne při ranní mši, při níž se česky zpívá, tak naplněn bývá, jakž to v mnohém velkém městě ani na velký svátek nebývá.«⁵³ A podobně i v jiných místech.⁵⁴

⁴⁸ Časopis »Cyril«, 1935, str. 107, uvádí, které písně byly přejaty do českého kancionálu z těchto jednotlivých starých kancionálů bratrských i katolických.

⁴⁹ K. KONRÁD, uv. d., 165.

⁵⁰ Tamže, 166.

⁵¹ Tamže, 160.

⁵² Tamže, 399.

⁵³ Časopis katolického duchovenstva 1837, 475.

⁵⁴ K. KONRÁD: uv. d. 417.

III. OBDOBÍ MODERNÍ

(od r. 1863).

R. 1863 byl vydán kancionál Svatojanský. Bereme jej za rozhraní nového období, protože po jeho vydání je možno pozorovat už silný vliv cizích písní na českou duchovní píseň. Kancionál Svatojanský je dílo velkolepé. Obsahuje 820 písní. Byl vydán na rozkaz pražské synody z r. 1860, aby z chrámů byly vyloučeny písně nevhodné a svěťácké svou melodií i textem. Stal se pak základem pro kancionály 19. a 20. století.

Po vydání kancionálu Svatojanského lze pozorovat, jak svrchu řečeno, cizí vliv na českou duchovní píseň, takže i mnohé cizí písně byly přijaty do českých chrámů. Nejznámější z nich jsou: »Svatý, svatý, svatý, svatý vždycky svatý«. Z francouzských: »Kde v údolí ku řece«. Ze sicilských: »Matko přesvatá«. Z německých od R. Führera: »Bože, před Tvou velebností« (v Čechách) nebo »Pozdvihni se duše z prachu« (na Moravě); od Fr. Grubera: »Tichá noc, přesvatá noc«; od Jos. Haydna: »Zde v zkroušenosti padáme« a »V zkroušenosti srdce svého«.

Když rozkvetla česká poesie, je možno pozorovati také rozkvet české duchovní písně. Texty starých písní jsou opravovány hlavně po stránce rytmičné, a vzniká též mnoho nových písní od českých skladatelů. Uvedeme jen některé nejznámější:

Od Fr. Sušila: Pásli ovce Valaši;
od P. Křížkovského a Soukupa: Ejhle, oltář Hospodinův září;
od V. Šťastného: Bože, cos ráčil;
od J. V. Kamaryta: Matka pláče, ruce spíná;
od Zvonáře: Tvůrce mocný;
od Foerstra: Ozdobná světla otčiny;
od J. C. Sychry: V milé Čechům svatyni, K oltáři Páně;
od V. Říhovského: Zajásejte zpěvy vděčné, Ó Srdce Páně,
archo naší spásy, Světlo víry září, Jako vítěz Pán vstal, Svátá oběť začíná se a j.

V posledních letech byly v jednotlivých diecésích učiněny pokusy o očistu české duchovní písně lidové. Byly vydávány zpěvníky, v nichž byla všelijak řešena snaha po výběru cenných melodií a textů.

V královéhradecké diecési byl roku 1900 vydán Brynychův »Oltář«, v brněnské r. 1909 Eichlerova »Cesta k věčné spáse« a v olomoucké arcidiecési Holainův kancionál.

V pražské arcidiecési r. 1921 vyšel Český kancionál prací D. Orla. Dosud byl jediným úředním zpěvníkem, závazným pro všechny diecése v Čechách. Je to dílo dokonalé. Je opravdu mezníkem ve vývoji české duchovní písně. V předmluvě k němu se praví: »Za podklad byla vzata píseň všech vyznání, v době nejstarší hlavně píseň husitská a českobratrská, ze všech nejbohatší. Bylo však třeba podati obraz písňové literatury dob všech, tedy i doby barokové. I z ní vybrány byly písně relativně nejceněnější. Dále nebylo ani možno přetrhnouti tradici z let posledních; po pečlivé úvaze a přiměřené úpravě textové přejaty byly i písně novější. — Tímto výběrem písní všech vyznání i dob se stal »Český kancionál« obrazem duchovní poesie našich předků, odleskem různé hloubky náboženského i národního citění a různé schopnosti domácích i případně cizích skladatelů. Z celého díla je zřejmé, že bylo snahou podati českému lidu zpěvník praktický, uspořádaný podle původních pramenů na základě vědeckém. Skoro u každé písně je v čele vyznačen krátce její původ, nejstarší zápis nebo vytištění, případně její skladatel i vývoj. Tyto rodokmeny, leckdy v zásadě měnící běžné dosud názory, budou zajímati zajisté nejen odborníka, nýbrž i lidové pěvce. Podle nich dovede přehlédnouti dějinný vývoj duchovní písně lidové, tak důležité to složky české kultury, a dospěje k poznání, že nejceněnější z nich zrodily se v dobách, v nichž duch náboženského přesvědčení pronikl intenzivně složky národního života. Hlavně je to patrné na písniích rorátních, kterým jest proto věnován zvláštní historický úvod«.

Zatím co je tato práce v tisku, je oznámeno, že se chystá nový zpěvník pro české diecése, jehož základem je Český kancionál (Sr. Cyril 1946, str. 46).

V olomoucké arcidiecési byl v r. 1938 vydán nový kancionál »Boží cesta«. Je nařízen jako závazný a jedině přípustný zpěvník v celé olomoucké arcidiecési.⁵⁵ Ve výběru písní postupovali jeho pořadatelé jinou cestou, než jak se postupovalo

⁵⁵ Sr. Acta archiepiscopalis Curiae Olomucensis, 1938, str. 172 násl.

u Českého kancionálu. Napřed bylo dotazníkem zjištěno, kterých písní se nejvíce užívá. Podle toho pak učiněn výběr písní do nového kancionálu.⁵⁶ Pro větší svátky bylo složeno též mnoho nových mešních písní, takže kromě obecných mešních písní je v Boží cestě pro každé liturgické období a pro každý větší svátek několik mešních písní. Obecných mešních písní je v ní 18, k oddavkám jsou 2, za zemřelé jsou 4, pro dobu adventní 4, pro dobu vánoční 5, pro dobu postní 5, pro dobu velikonoční 3, ke Křížovým dnům 2, pro svátek a oktávu Nanebevstoupení Páně 2, k svátkům Ducha sv. 2, k svátku Nejsv. Trojice 1, k P. Ježíši 3, k B. Srdci 3, k P. Marii 6, k různým svatým 12 mešních písní. Kromě hojného výběru nemešních písní je v Boží cestě celkem 72 mešních písní. Toto je jedinečná přednost Boží cesty. — Do Boží cesty bylo přejato z brněnského Eichlerova kancionálu 6 písní a z Českého kancionálu 10 písní.

Bylo by žádoucí, aby z nynějších tří závazných kancionálů v Čechách a na Moravě (totiž z Českého kancionálu, olomoucké Boží cesty a brněnského Eichlerova kancionálu) byl časem vytvořen jednotný zpěvník pro všechny diecése v těchto dvou zemích, jako všechny slovenské diecése už v r. 1937 společně vydaly »Jednotný katolický zpěvník«. Při nynějším velmi pohyblivém životě velké části národa (dělnictva, státních zaměstnanců a úředníků), kdy se provádí velmi často přemísťování, je nutno myslet na takové sjednocení všech českomoravských zpěvníků, aby věřící, kteří se často stěhují, nebyli nuceni každého půl roku kupovat si jiný kancionál.⁵⁷

⁵⁶ Tak se stalo, že bylo do Boží cesty zařadeno i několik méně cenných písní, které by při dalších vydáních měly být vynechány nebo nahrazeny lepšími.

⁵⁷ Praktický návrh k takovému sjednocení všech diecézí podává Jos. K. Zástěra v časopise »Cyril«, 1938, str. 101. — Snaha o vytvoření jednotného zpěvníku je patrná také v Německu. »R. 1905 sešli se biskupové němečtí ve Fuldě, aby vytvořili jednotný zpěv chrámový; přišlo se k poznání, právě v době válečné, že příslušníci téhož německého národa z různých krajů nemohli ani touž známou píseň zazpívat v chrámě pro různost textu a odchylky v melodii; i vybráno bylo 23 písní, jež byly nově upraveny, stejného textu a stejné melodie pro všechny diecése německé. Ty tvoří nyní jakési psalterium ordinarium pro všechny katolíky německé, a mimo to bude mít každá diecése kratší výťah písní, jak v jednotlivých krajích jsou obvyklé (Proprium sanctorum).« (Našinec, 6. května 1917, č. 105, str. 4.).

Článek 2.

JAK SE MÁ ZPÍVATI TEXT

Pius X. v Motu proprio (č. 8) o tom stanovil tento zákon:

»Ježto pro každý liturgický úkon jsou určeny texty, které lze přednášet v hudebním zpracování, a rovněž pořad, v němž se mají přednášet, není dovoleno ani převraceti tento pořad, ani zaměňovati předepsané texty libovolnými jinými, nebo vynechávati je zcela neb i jen částečně, jestliže liturgické rubriky nedovolují nahradit varhanami některé verše textu, zatím co tyto verše jsou na kůru prostě odrecitovány.«

1. KTERÉ TEXTY SE MAJÍ ZPÍVAT A V JAKÉM POŘADÍ

Při mši sv. je dovoleno zpívat tyto texty: Introit, Gloria, Graduale (vyjma dobu velikonoční), Alleluia (v době velikonoční ještě druhé Alleluia místo Graduale), Tractus (v době postní), Sekvence (má-li ji ono officium), Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio. Mimo to celebrantovy zpěvy a odpovědi na ně.⁵⁸

Kromě těchto liturgických textů je přípustné zpívat při slavné mši sv. dvě vložky, jak praví Pius X. v Motu proprio (č. 8): »Podle zvyku římské církve je dovoleno při slavné mši zpívat pouze vložku (motetto) k nejsv. svátosti po Benedictus. Je také dovoleno, když se dozpívá předepsané mešní offertorium, ve zbývajícím čase přednést krátkou vložku na slova Církví schválená.« Z předešlého výkladu je jasné, že to smějí býti jen latinské texty.

Stran textu božského officia mají být zachovávány speciální rubriky podle různých liturgických období. Totéž platí také o jiných liturgických úkonech.

Pořadí, v kterém se mají zpívat liturgické texty při mši sv., bylo uvedeno v jejich hořejším výčtu. Benedictus se má zpívat po pozdvihování, jak předpisuje biskupský ceremoniál (lib.

⁵⁸ Sr. »De ritibus servandis in cantu Missae« v předmluvě k vatik. vydání Graduálu. Viz též [2424 ad II, 3365 ad VII, 3292].

2, c. 8, n. 70 násl.) i posv. kongregace obřadů [2682 ad XXXI, 3827 ad III, 4243 ad VI, 4364].⁵⁹

Při pozdvihování má kůr mlčet a s ostatními se klanět svátostnému Kristu.⁶⁰

Rubriky, které jsou ve vatikánském Kyriale uvedeny před každou mší a označují, kdy se má zpívat ta neb ona mše (Tempore poschali, In festis solemnibus atd.), jsou toliko direktivní, nezavazují, vyjma ve feriální dny; když totiž pro některý den předpisují mši de feria, pak — zpívá-li se při ní z Kyriale — má se zpívat mše, která je v Kyriale určena pro ferii; během roku je to mše XVIII.⁶¹ Mimo to posv. kongregace obřadů na dotaz, zda se může zpívat mariánské »Gloria in excelsis« a »Ite Missa est« v oktávě Narození Páně, Božího těla, o svátku sv. Štěpána, prvomučedníka, sv. Jana, apoštola, a kdykoli se říká vánoční preface, odpověděla kladně [3421 ad I-II-III]. Z toho je zřejmé, že uvedené rubriky vatikánského Kyriale jsou toliko direktivní.

2. INTEGRITA TEXTU

a) Posv. kongregace obřadů všeobecným dekretem z 22. května 1894 předpisuje: »To, co má pěvecký sbor přednášeti střídavě, nikdy nesmí býti vynecháno; nýbrž buď to má býti zpíváno celé, nebo — připojí-li se k hlasům varhany — zčásti má být odzpíváno a zčásti odrecitováno jasným hlasem za doprovodu varhan..., vyjma Credo, které má být celé zpíváno, připadá-li pro tu mši«. [3827 ad II].

Tento všeobecný předpis byl už dříve potvrzen mnoha par-
tikulárními dekrety téže kongregace.⁶² V novější době Pius X.

⁵⁹ V dominikánské liturgii se zpívá Benedictus před proměňováním, ihned po odzpívání Sanctus.

⁶⁰ Caerem. Ep., 1. 2. c. 8, n. 70. — Posv. kongregace obřadů v jednotlivém případě dovoluje, že při pozdvihování se může zpívat »Tantum ergo« nebo některá eucharistická antifona (Sr. [2424 ad VI] in Conimbricen. 14. dub. 1753).

⁶¹ Toto pravidlo je patrné z rubriky uvedené ve vatikánském Kyriale po Credo IV.

⁶² [970 ad II, 1023 ad III, 2994, 3108 ad XIV—XV, 3539 ad III, 3590, 3994 ad II, 4054 ad VI].

v Motu proprio (č. 8) učinil tento předpis všeobecným zákonem. Práví tam, že liturgické texty mají býti odzpívány bez komolení a celé, »jestliže liturgické rubriky nedovolují vyplnit některé verše textu varhanami, zatím co tyto verše jsou na kůru prostě odrecitovány«.

Proti tomuto liturgickému zákonu se vážně proviňují ředitelé kůru a varhaníci, kteří z jakéhokoli důvodu vynechají některý předepsaný liturgický text; nejen ho nezpívají, ale ani ho nerecitují. Na př. zcela vynechají Introit a začnou mši sv. zpěvem Kyrie; nebo úplně vynechají Offertorium či Communio a nahradí je nějakou vložkou. Proti tomuto liturgickému zákonu se vážně prohřešují také ti ředitelé kůru a varhaníci, kteří dávají svým sborům zpívat mše s neúplným nebo zkomoleným textem, anebo kteří z úplné mše vynechávají některé věty (na př. v Gloria nebo v Credo), ať už to činí z jakéhokoliv důvodu. Takové jednání se musí zamítnout jako zlořád, který odporuje duchu liturgie i výslovnému liturgickému zákonu.

a) Kdy je dovoleno s doprovodem varhan odrecitovat některé věty textu, které jsou určeny pro zpěv?

Předně je třeba poznamenat, že takový způsob se pouze dovoluje, kde je to zvykem, nebo když počet zpěváků je nepostačující« [4067, 4189 ad I], ale nikde se nepředpisuje ani nedoporučuje.

Při slavné mši sv. je dovoleno s doprovodem varhan odrecitovat Kyrie, Gloria, Graduale, Offertorium, Sanctus, Agnus, Communio⁶³ a Deo gratias [4189 ad II].

Při božském officiu je dovoleno s doprovodem varhan střídavě zpívat a recitovat sloky hymnu a verše Magnificat, takže jedna sloka (případně verš) je zpívána a druhá je recitovaná.⁶⁴ Ale »pravidlo je, ať je to při nešporách nebo při matutině nebo při mši, aby první verš chvalozpěvů a hymnů a stejně i verše hymnů, při kterých se má pokleknout, jako je verš »Te ergo quaesumus« atd., a verš »Tantum ergo« atd., když je nejsv. svátost na oltáři, a podobné verše, byly zpívány kůrem ve zře-

⁶³ Caerem. Ep., I. 1, c. 28, n. 9; obdobně soudíme, že může být dovoleno odrecitovat také Introit.

⁶⁴ Tamže, n. 7—8.

telném tónu, nikoli však (jen) hrány varhanami; tak také verš »Gloria Patri« atd. (ať je vždy zpíván), i kdyby bezprostředně předcházející verš byl zpíván; totéž ať je zachovááno i při posledních verších hymnů«. ⁶⁵

»Zpěváci a varhaník ať dbají, aby zpěv a hraní navzájem tak vyměřili (když se zpívá Magnificat), aby okuřování bylo ukončeno před opakováním antifony.« ⁶⁶

c) Integrita slov.

Pius X. v Motu proprio (č. 9) stanovil o tom tento zákon:

»Liturgický text má být zpíván, jak je v knihách, bez pozměňování nebo přehazování slov, bez nenáležitých opakování, bez kouskování slabik, a naslouchajícím věřícím vždy srozumitelně.«

Tento zákon jen aplikuje všeobecnou zásadu, že totiž úkolem zpěvu je dodati textu větší působivosti. Proto zpěv musí býti takový, aby bylo dobře rozumět zhudebněným slovům. A proto slova liturgického textu nesmějí být komolena, měněna, přehazována, neboť tím se stává smysl textu nezřetelným a může se stát i bludným.

Stran opakování slov Pius X. zde navrhuje »nenáležitě« opakování slov. Je tedy třeba vědět, které opakování slov je náležité a které je nenáležitě.

Nelze říci, že náležité opakování slov je pouze to, které je předepsáno rubrikami, na př. třikrát opakované Kyrie eleison atd. Poněvadž toto je předepsáno rubrikami, není to vlastně opakování, nýbrž náleží k integritě textu.

Nenáležitě opakování slov je takové, které není nijak odůvodněno, a náležité opakování slov je takové, které je odůvodněno jakousi nutnou vhodností. Taková nutná vhodnost nastane na př. tehdy, když je třeba správně vytvořit hudební větu, a slov je k tomu příliš málo, třebas při závěrečném Amen v Gloria nebo v Credu; nebo když se z estetických důvodů opakuje některý melodický úryvek a vyžaduje opakování týchž slov, třebas při fugovém útvaru.

Je těžké vypočítati zde všechny jednotlivé případy, kdy je

⁶⁵ Tamže, n. 6; l. 2, c. 5, n. 9.

⁶⁶ Tamže, l. 2, c. 3, n. 13.

dovoleno opakovati některá slova v liturgickém textu. Hudební skladatelé musejí jednat velmi opatrně a tohoto dovolení použít jen velmi zřídka.

* * *

Z toho, co bylo shora řečeno, je zřejmé, že proti těmto směrnicím o přednášení liturgického textu se velmi chybovalo ve 14.—16. stol. při tvoření polyfonických skladeb, a pak i v moderní době v 17. a 18. stol., kdy se i do církevních skladeb vloupl koncertující sloh. Je všeobecně známo, že vídenští klasikové i mnozí skladatelé barokní doby ve svých mších libovolně vynechávají slova nebo i celé věty, zcela libovolně je přehazují nebo mění.

Takové náboženské skladby, které komolí liturgický text, nejsou liturgické, a proto nesmějí být přednášeny při liturgických úkonech, i kdyby to byly skladby největších hudebních velikánů.

KAPITOLA IV.

VNĚJŠÍ FORMA POSVÁTNÝCH SKLADEB

I. — VŠEOBECNÉ SMĚRNICE

Jak bylo šora vyloženo, všeobecný cíl liturgické hudby jest: oslavovat Boha a povznášet věřící k Bohu; a vlastní její cíl je dodávat liturgickému textu větší působivosti, a tím rozněcovat věřící ke zbožnosti.

Má-li se dosáhnouti těchto cílů, liturgická hudba musí být posvátná, umělecká i všeobecná, jak jsme již několikrát opakovali. Ale zároveň musí zachovat jistou vnější formu, která nejlépe vyhovuje duchu liturgie a která se nejlépe osvědčila během staletí. Duchu liturgie úplně odporují takové vnější formy církevních skladeb, jaké vytvořili skladatelé koncertujícího slohu, formy nemírně dlouhé, které vedou věřící k rozptýlení a nikoli ke zbožnosti.

Jaké mají býti vnější formy liturgické hudby, to lze nejlépe poznat z církevní tradice. Každý církevní skladatel tedy musí napřed prostudovat církevní hudební tradici, aby viděl, v jakém pojetí a jakou formou byl během staletí Bůh v liturgii oslavován uměním hudebním a věřící povznášení ke zbožnosti.

Pius X. v Motu proprio (č. 10) o tom takto rozhodl:

»Jednotlivé části mše a officia mají zachovati také hudebně ono pojetí a onu formu, kterou jim dala církevní tradice, a která je dosti dobře vyjádřena v gregoriánském zpěvu. Rozdílný je tedy způsob skladby introitu, graduale, antifony, žalmu, hymnu, Gloria in excelsis atd.«

Skladatel, který chce tvořit liturgické skladby v církevním duchu, musí napřed dobře poznat hudební tradici Církve v gregoriánském chorálu, v klasické polyfonii i v moderní hudbě. Z těchto pramenů také pozná, jakou formu musí mít ta neb ona liturgická skladba.

II. — ZVLÁŠTNÍ SMĚRNICE

1. — O mešních skladbách.

Pius X. v Motu proprio (č. 11, a) o tom stanovil:

»Mešní Kyrie, Gloria, Credo atd. mají zachovat jednotu skladby, vlastní jejich textu. Není tedy dovoleno skládati je v samostatné kusy tak, aby každý z těchto kusů tvořil uzavřenou hudební skladbu, která by se mohla od ostatního oddělit a nahradit jinou.«

Jak bylo shora vyloženo (na str. 59 násl.), v 18. a 19. stol. se i do církevních skladeb vloudil koncertující sloh. Podle něho byly jednotlivé liturgické texty zpracovány způsobem zcela divadelním, dramatickým. V některém zpěvním hlase byl uveden liturgický text, jenž byl pak znovu a znovu nesčetněkrát opakován sólisty i sborem. A tak i kratinký verš byl přednášen velmi dlouho. V delších textech, jako na př. v Gloria, Credo a pod., bývaly jednotlivé věty textu komponovány tak, že tvořily samostatný, uzavřený celek, bez souvislosti s ostatními částmi. Taková mše, psaná v koncertním slohu, trvala tři až čtyři hodiny.

Proto posv. kongregace obřadů r. 1884 v čl. 7. prohlašuje: »Je nesprávné oddělovat posvátné verše v andělském hymnu (v Gloria), v Symbolu (v Kredu) atd. od ostatních proseb posvátné liturgie, neodůvodněně je od sebe odlučovat, a tím ohrožovat jednotu textu.« A v čl. 14: »Při tvoření hudebních skladeb nechť je zachováno toto: Andělský hymnus (Gloria) ať není rozdělován v oddělené části se zpěvem jednoho hlasu, po způsobu operním. Rovněž i Credo ať je vypracováno tak, aby se mohlo zpívat souvisle«.

R. 1894 táž kongregace v čl. 11 praví o takových zpěvech:

»Je zakázáno zcela oddělovat verše, jež spolu nutně souvisí«.

Ti, kdož prostudovali liturgické skladby klasické polyfonie, poznali, jak přesně a zároveň krásně je v ní zachovááno toto pravidlo. Je zvlášť pozoruhodné, jak polyfonní mistři, kteří jinak své skladby rozvíjeli dosti obšírně, v Gloria a v Kredo následují stručnost obvyklou v gregoriánském chorálu. Jako v chorálním Gloria a Kredo bývá nápěv většinou jen sylabický, bez větších melismatických ozdob, tak i polyfonní Gloria a Kredo bývá velmi plynulé, stručné, takřka homofonní; jen v závěru (při Amen) se obyčejně rozvine poněkud více v krátkou fugu. Takovou stručností je nejlépe vystižen liturgický ráz těchto textů.

Podle církevní tradice totiž tyto části původně zpívali všichni věřící přítomní v chrámě, jimi vzdávali Bohu chválu a vyznávali víru.

Ale i v jiných liturgických zpěvech klasická polyfonie je dokonalým vzorem přiléhavého, jednotného a nerozvláčeného zpracování liturgického textu. Takové zpracování nejlépe dosáhne svého účelu.

Pius X. v Motu Proprio tedy právem vyžaduje od hudebních skladatelů, aby liturgické skladby komponovali v duchu církevní tradice, t. j.:

1. aby jednotný ráz liturgického textu zachovali i v jeho hudebním zpracování;
2. aby různé mešní skladby (introit, Graduale, Gloria atd.) komponovali odlišným způsobem.

2. O kanonických hodinkách.

a) Pius X. v Motu proprio (č. 11, b) stanovil:

»Při zpívaných nešporách mají být pravidelně zachovávány předpisy biskupského ceremoniálu, jenž předpisuje gregoriánský chorál pro žalmování a připouští figurální hudbu pro verše Gloria a pro hymnus.«

Biskupský ceremoniál o tom předpisuje (l. 2, c. 1, n. 8): »Žalmy mají být zpívány kůrem, kanovníky, beneficiáty a ji-

nými členy kapituly v gregoriánském tónu a zpěvu, vážně a pěkně, tak aby jejich slovům mohli rozumět všichni; ale verš Gloria Patri může býti přednášen slavnější zpěvnou melodií.«

Toto připomenutí předpisů biskupského ceremoniálu bylo nutné proti zlořádům, které byly zvláště v Římě v době vydání Motupropria. Pius X. sám o tom praví: »Všestranné obnovy však potřebuje zpěv svátečních nešpor . . . Místo zbožného žalmování duchovenstva, jehož se zúčastnil i lid, zavládly nekoněčné hudební skladby na slova žalmů, všechny tvořené na způsob starých divadelních skladeb, a většinou, hledíme-li k hodnotě skladby, tak nešťastně, že by se nemohly trpět ani mezi horšími světskými skladbami. Zbožnost a křesťanská láska tím jistě nezískávají; živí se tím zvědavost některých méně nadaných, většina je tím však urážena a pohoršována a diví se, jak se mohl takový zlozvyk dosud udržet. My proto chceme, aby byl úplně odstraněn a nešpory aby se všude slavily podle liturgických zákonů, které jsme naznačili«.¹

b) Kromě těchto předpisů, jež mají být zachovávány všeobecně, dává Motu proprio (č. 11, b) ještě zvláštní směrnice pro jednotlivé případy:

»Při větších slavnostech bude však dovoleno střídati gregoriánský zpěv kůru s tak zvanými falsibordony nebo s verši podobným způsobem vhodně složenými.«

K tomuto předpisu jen poznamenáváme, že falsobordon je druh vokální vícehlasé skladby, v níž se střídá část recitativní s částí vícehlasou, psanou v přísném rozměření taktovém. Po prvé se objevuje falsobordon v 16. století. Nyní se vyskytuje skoro výhradně jen v žalmových skladbách. Tu se pak rozlišují dva druhy: jeden zachovává v tenoru melodii příslušné žalмовé tóniny, kdežto druhý je komponován zcela samostatně, takže z melodií užívaných osmi žalmových modů nepodržíže vůbec nic.

V této formě — když se totiž střídá gregoriánský zpěv žalmu s falsibordony — je věrně zachován antifonický ráz žalmování,

¹ List Pia X. kardinálu Respighi, 8. pros. 1903. [4125].

neboť tu lid (resp. duchovenstvo) zpívá žalmové verše střídavě s pěveckým sborem. Rozdíl mezi obvyklým gregoriánským žalmováním a tímto způsobem je pouze v tom, že pěvecký sbor tu přednáší svůj verš vícehlase, anebo s jinou ozdobnou melodií při kadencích, než jaká je v gregoriánském nápěvu.

Motu proprio (č. 11, b) dále praví:

»Někdy bude možno také dovolit, aby jednotlivé žalmy se přednášely vícehlase, jen když je v takových skladbách zachována vlastní forma žalmování, to jest, když skladba, vytvořená na motivy nové nebo na motivy vzaté z gregoriánského zpěvu, nebo podle něho napodobené, činí dojem žalmu, střídavě přednášeného.«

Kard. Respighi k tomu vhodně poznamenává: »Tohoto povolení se má vhodně užívat s velkou obezřetností a pouze někdy, nikdy však pro všechny žalmy nešpor (a totéž platí o slavnostním kompletáři), aby z liturgického úkonu nebylo učiněno hudební pobavení, při kterém duchovenstvo i lid by byli toliko přítomni a nijak by se ho činně nezúčastnili.«²

Dále pak Pius X. v Motu proprio (č. 11, b) praví:

»Jsou tedy navždy vyloučeny a zakázány tak zvané koncertní žalmy.«

Jsou vyloučeny a zakázány ne naprosto, nýbrž jen vyloučeny z liturgických úkonů.

Důvod tohoto vyloučení je ten, že koncertní žalmy jsou komponovány výhradně pro pěvecký sbor a bývají v nich dlouhá sóla, koncertní arie; zkrátka jsou to takové formy a takový sloh, jaký je vlastní hudbě světské a operní. Lid (resp. duchovenstvo) by při nich musel být pouze posluchačem a divákem, jak je tomu v divadle. K pojmu liturgie a liturgické hudby však patří, že se jí mají činně účastnit všichni věřící. Z toho je jasné, že koncertní žalmy odporují duchu liturgie. Proto jsou z liturgie zcela vyřazeny.

c) O nešporních antifonách Pius X. v Motu proprio (č. 11, d) nařizuje toto:

»Nešporní antifony mají být přednášeny pravidel-

² Regolamento per la musica sacra in Roma, n. 22.

ně svou vlastní gregoriánskou melodií. Kdyby se však v některém jednotlivém případě zpívaly vícehlase, nikdy nesmějí mít formu koncertní melodie, ani rozsah moteta nebo kantáty.»

Zpívat nešporní antifony vícehlase je vhodné tehdy, když celý žalm je zpíván vícehlase. Ale jako žalm, tak ani antifona nesmí mít koncertní ráz nebo rozsah koncertních skladeb. Důvod tohoto předpisu je zřejmý: liturgická hudba totiž musí vésti ke zbožnosti a k modlitbě, a to není cílem koncertních skladeb.

d) O hymnech Pius X. v Motu proprio (č. 11, c) nařizuje:

»V církevních hymnech budiž zachována tradiční forma hymnu. Není tudíž dovoleno skládat na př. Tantum ergo takovým způsobem, že by první sloka byla romance, kavatina, adagio, a Genitori pak allegro.»

Vyžaduje se tedy, aby rytmus melodie byl shodný s rytmickou formou hymnu. Kromě této materiální jednoty se vyžaduje jednotu formální, kterou všechny sloky a všechny části hymnu tvoří jeden celek.

KAPITOLA V.

ZPĚVÁCI.

Článek 1.

ÚKOL ZPĚVÁKŮ

Z toho, co zde bylo řečeno o církevním zpěvu, snadno chápeme zcela zvláštní postavení, které mají zpěváci při liturgických úkonech. Pius X. v Motu proprio (č. 13) praví:

»Zpěváci mají v kostele pravý liturgický úřad.«

V začátcích Církve zpívali při liturgických úkonech všichni přítomní věřící, neboť liturgické zpěvy byly tehdy velmi prosté; byl to vlastně jen jakýsi dialog mezi celebrantem a věřícími. Později se však liturgický zpěv více rozvinul. Proto bylo třeba svěřiti přednášení posvátných nápěvů zpěvákům zběhlejším a dobře vycvičeným ve zpěvu. Sv. Řehoř Vel. zreformoval liturgický zpěv a vytvořil pěvecký sbor, zvaný »schola cantorum«, který se měl věnovat speciálně liturgickému zpěvu.

Původně členové tohoto pěveckého sboru patřili k duchovenstvu, tvořili zvláštní odlišný stupeň nižšího duchovenstva, jak lze vyvodit z odlišného pozdravu sv. Ignáce, mučedníka († r. 110): »Pozdravuji svaté kněžství. Pozdravuji svaté jáhny... Pozdravuji podjáhny, lektory, zpěváky, ostiáře, pracující, exorcisty, vyznavače«.¹ Totéž je patrné také z Apoštolských konstitucí, hl. 25. Později však pro nedostatek kleriků byl tento úkol zpě-

¹ MIGNE: PG. 5, 907. — Sr. AMBROS: Geschichte der Musik. Breslau 1862—1882, II, 4.

váků svěřován také laikům. Ale jejich úkol zůstal i nadále opravdu liturgický, poněvadž chrámoví zpěváci se činně účastní liturgických úkonů, přednášejíce zpěvně a slavnostně liturgický text.

Rozsah tohoto úkolu vymezuje Pius X. v *Motu proprio* (č. 12) takto:

»Kromě melodií, které příslušejí celebrantovi u oltáře a přísluhujícím, a které mají býti vždy v gregoriánském zpěvu bez jakéhokoli doprovodu, všechen ostatní liturgický zpěv přísluší sboru kleriků, a proto kostelní zpěváci, i když jsou to lidé světští, zastupují vlastně církevní sbor. Proto hudební skladby, které přednášejí, mají aspoň z největší části zachovávat ráz hudby sborové.

Tím se nerozumí, že je úplně vyloučen sólový hlas. Nesmí však nikdy převládat při posvátných úkonech tak, že by většina liturgického textu byla provedena tímto způsobem; spíše má mít ráz prostého naznačení nebo melodického náběhu a býti těsně připjat k ostatní sborové skladbě.«

Podrobněji o tom jedná kard. Respighi. Praví:² »Pravá a původní církevní tradice zpěvu a posvátné hudby je, že celé shromáždění věřících se přidružuje zpěvem k liturgickým úkonům, přednášejíc ty části textu, které jsou pro kůr a které zvláštní schola cantorum střídavě zpívá s lidem a přednáší jiné části textu, které mají bohatší nápěvy a které jsou jí zvlášť vyhrazeny... Pěvecké sbory (*capelle musicali*), složené ze skupiny určitých zpěváků pod vedením sbormistra, připuštěné místo lidu a místo scholy cantorum, jsou novějšího původu, ale též zákonité.«

Poněvadž tedy chrámoví zpěváci zastupují lid, mají jejich zpěvy být z největší části sborové, nikdy v nich nesmějí převládat sóla.

V jakém poměru se může při liturgických úkonech zpívat sólově a v jakém sborově, toho nejlepším vzorem je gregoriánský chorál, který je většinou sborový, a jen tu a tam v něm zazní krátké sólo.

² Respighi: *Regolamento per la musica sacra* in Roma. 1912.

Článek 2.

KDO JSOU KANONICKY ZPŮSOBILÍ ZÁKONITĚ ZASTÁVAT ÚKOL ZPĚVÁKŮ

V této části se nejedná o hudební způsobilosti ani o způsobilosti mravní pro liturgický zpěv, nýbrž jen o kanonické způsobilosti.

1. — Muži.

Poněvadž úkol zpěváků je opravdu liturgický, všichni muži, kteří mohou být činně účastni liturgických úkonů, jsou kanonicky způsobilí zastávat úkol chrámových zpěváků.³ Z tohoto úkolu je proto vyloučen, kdo je exkomunikován⁴ nebo kdo je v osobním interdiktu.⁵ Při místním interdiktu pravidelně bývá zastaven i liturgický zpěv v postižené farnosti.⁶

Mimo to úkol chrámových zpěváků nesmí zastávat, kdo byl k němu prohlášen za nezpůsobilého nebo ho byl zbaven nebo byl dočasně suspendován.⁷

Konečně v katolických kostelích nesmějí zpívat bludaři, schismatici (na př. příslušníci československého vyznání, protestanté, pravoslavní atd.), židé.⁸ A katolíci zase nesmějí zpívat při náboženských úkonech nekatolických vyznání.⁹

³ Činná účast v liturgických úkonech je podle C. J. C., can. 2259, § 2 taková, »quae aliquam secumferat participationem in celebrandis divinis officiis«.

⁴ Can. 2259, § 2: »Ab assistentia vero activa, quae aliquam secumferat participationem in celebrandis divinis officiis, repellatur non solum vitandus, sed etiam quilibet post sententiam declaratoriam vel condemnatoriam aut alioquin notorie excommunicatus«.

⁵ Can. 2275, § 1.

⁶ Can. 2271, § 2; can. 2272, § 3, n. 2.

⁷ Can. 2291, n. 9, 10.

⁸ Sr. Dekret kongregace sv. Officia ze 7. července 1863, a z 1. května 1889.

⁹ Sr. Dekret kongregace sv. Officia z 16. března 1856. — Kard. Respighi v »Regolamento per la musica sacra in Roma«, (č. 66) předpisuje: »Je tedy ředitelům kůru, varhaníkům i zpěvákům zakázáno, náležet k nekatolické organizaci, nebo vypomáhat v kostelích nebo kaplích jiných vyznání, nebo při hudebních produkcích, které mohou nějak snižovat náboženství nebo mravnost, nebo které se nehodí pro chrámového zpěváka«.

2. — Ženy.

Pius X. v Motu proprio (č. 13) o zpěvu žen v kostele předpisuje:

»Poněvadž zpěváci mají v chrámě pravý liturgický úřad, vyplývá z toho, že osoby ženské, jsouce nezpůsobilé k takovému úřadu, nemohou být připuštěny k účinkování v chóru nebo v hudebním sboru«.

Abychom dobře rozuměli tomuto předpisu je třeba připomenout, že až do 16. století býval pěvecký sbor v kněžišti před oltářem jako část duchovenstva, což bylo vyjádřeno také zevně tím, že členové tohoto sboru byli oblečeni v klerikách a rochetách. Tak je tomu dosud v mnohých kostelích v románských zemích. Podle tohoto pojetí je pak předpis Pia X. pochopitelný. Jako totiž žena není kanonicky způsobilá vykonávat úřad kněze, jáhna, podjáhna ani jiných nižších přísluhovatelů oltáře, tak není kanonicky způsobilá zastávat úřad liturgických zpěváků.

Od 17. stol. — když se začala rozvíjet moderní hudba a když také při bohoslužbách se začalo hojně užívat nástrojového doprovodu — byl v mnohých chrámech, hlavně v severských zemích, pěvecký sbor přemístěn od oltáře na protější stranu chrámové lodi, na zpěvácký kůr, postavený obyčejně nad hlavním vchodem do chrámu.¹⁰ A poněvadž toto místo bylo daleko od oltáře a zpěváci časem zapomněli, že vlastně tvoří jeden celek s těmi, kteří přísluhují u oltáře, ponenáhlu se v mnohých zemích vytvořil zvyk, že v chrámovém sboru zpívají také osoby ženské.

Kongregace posv. obřadů se z počátku vyjádřila o tomto zvyku odmítavě. R. 1897 jí byl o té věci podán první dotaz: »Zda může být zachováván zvyk, jenž byl zaveden do některého kostela, i do katedrálního, že ženy a dívky na kůru nebo i mimo kůr zpívají při slavných mších, hlavně o větších slavnostech v roce...« Na tento dotaz dána odpověď [3964]: »Zavedený zvyk, poněvadž se neshoduje s apoštolskými¹¹ a církev-

¹⁰ Sr. O. URSPRUNG: Die katholische Kirchenmusik. Postdam 1931, str. 219.

¹¹ Zde naráží na slova sv. Pavla 1 Kor 14, 34: »Ženy ve vašich shromážděních mlčte«.

ními zvyky, je třeba opatrně a co nejdříve odstranit jako zlozvyk . . . »

Ale později se táž kongregace vyslovuje o takovém zvyku mírněji. Poněvadž *Motu proprio* (č. 3.) přikazuje, »aby gregoriánský zpěv byl zaváděn k použití lidu, aby věřící byli zase činně účastni církevních obřadů, jak bývalo za starodávna«, r. 1908 byl posv. kongregaci obřadů podán dotaz: »Zdali je dovoleno připustit, aby dívky a ženy, sedíce odděleně od mužů v lavicích, které jsou v kostele určeny pro ně, zpívaly (neproměnlivě) části mše; nebo aspoň aby mimo přísně liturgické úkony zpívaly hymny nebo lidové písně?« — Kongregace obřadů 17. ledna 1908 odpověděla [4210 ad II]: »Kladně k obojímu, a podle úmyslu (zákonodárcova). Úmysl (zákonodárcův) jest: Kde příslušné hlasy ve sboru mohou zastat muži a chlapci, zpívající ženy a dívky ať se nerozlišují od ostatního lidu a ať je ponecháno oddělení mužů od žen, kde se zachovává takový chvályhodný zvyk; a kde je konáno hlavně chorální officium, tam ať není připuštěn výhradný zpěv žen, leč z vážné příčiny, uznané ordinářem; a vždycky opatrně, aby byla zamezena jakákoli nepřístojnost«.

V tomto případě tedy ženy mohou zpívat to, co má pěvecký sbor zpívat střídavě s lidem, jen když nejsou na místě liturgicky odlišném, na př. v presbytáři před oltářem. Podobně ženy mohou zpívat, kde jsou chorální bohoslužby kleriků a kanovníků. Zakazuje se pouze výhradný zpěv žen, konaný pravidelně, nikoli však střídavý zpěv žen. Mimořádně se však připouští také výhradný zpěv žen, kde je to zvykem a je-li k tomu podle úsudku ordinářova vážný důvod a je-li zabráněno jakékoli nezřízenosti.¹²

Co je zde dovoleno o výlučném zpěvu žen při chorálním officiu, to platí také o slavné mši sv. Neboť v uvedeném dekretu se praví: »a kde je konáno hlavně chorální officium . . .«

Konečně posv. kongregace obřadů projevila své stanovisko ke zpěvu žen při bohoslužbách v důležité odpovědi na do-

¹² Výlučný zpěv žen v chorálním officiu nezáleží v tom, že ženy zpívají úplně celé officium (to je neslýchané), nýbrž v tom, že zpívají pouze ty části, které náležejí Schole.

taz diecése new-yorské. Byl jí předložen tento dotaz: »Téměř ve všech krajích Spojených států severoamerických jménem sboru se označuje jakási skupina několika zpěváků, jak žen, tak mužů, kteří jsou vybráni k tomu, aby zpívali liturgické texty při slavných mších. Tento sbor čili skupina mužů a žen nebo dívek, je na místě jedině k tomuto účelu určeném, nezakrytém a obvykle velmi vzdáleném od oltáře; a není jiného sboru, který by zpíval nebo recitoval liturgické texty. Proto je otázka, zdali vzhledem k dekretu č. 4210, Angelopolit. ze 17. ledna 1908 ad II, ... je dovoleno nadále používat takového sboru či skupiny mužů a žen, která byla shora popsána, která je na místě velmi vzdáleném od oltáře a zastává úřad liturgického sboru?« .

Posv. kongregace obřadů dne 18. pros. 1908 na to odpověděla [4231]: »Jak je to vyloženo, tak to není dovoleno, nýbrž podle úmyslu (zákonodárcova). Úmysl (zákonodárcův) je, aby muži byli úplně odděleni od žen a dívek, aby byla zamezena jakákoli nepřístojnost, a ordináři jsou za to odpovědní.«

Kde je to tedy zvykem a kde není jiného sboru, který by zpíval nebo recitoval liturgické texty a je-li postaráno o to, aby muži byli zcela odděleni od žen a dívek (na př. tak, že muži jsou na jedné straně kůru, ženy a dívky pak na druhé straně), a je-li zamezena jakákoli nepřístojnost, na což musí dohlížeti ordinář, — pak je dovoleno, aby sbor mužů a žen nebo dívek zastával úkol liturgického sboru.

V našich českých zemích je už dlouholetým všeobecným zvykem, že při liturgických úkonech zpívá sbor, složený z mužů a žen nebo dívek; a není jiného sboru, který by zpíval nebo recitoval liturgické texty. Proto, je-li dbáno uvedených klausulí kongregace obřadů [4231], pak je v našich českých zemích dovoleno, aby sbor, složený z mužů a žen nebo dívek, zastával úkol liturgického sboru.

K tomu dlužno dodat, že všechny shora uvedené předpisy se týkají zpěvu žen při úkonech přísně liturgických. O zpěvu žen při úkonech mimoliturgických (jako je na př. májová pobožnost a pod.) neexistuje dosud žádný všeobecný předpis.

3. — Chlapci.

Poněvadž podle všeobecného církevního zákona ženy nemají zpívat v liturgickém sboru, Pius X. v Motu proprio (č. 13) nařizuje:

»Chce-li se tedy použít hlasů sopránových neb altových, buďtež k tomu vzati chlapci, podle prastarého obyčeje Církve.«

Podrobněji o tom píše Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 (č. 6): »Pěvecké školy chlapecké nechť jsou zřízeny nejenom u větších chrámů a katedrál, nýbrž i u menších a farních kostelů; chlapci pak ať jsou cvičeni ve správném zpěvu od ředitele sboru, aby se jejich hlasy podle starého obyčeje Církve připojily ke sboru mužů, obzvláště když se jich má použít, jak to kdysi bývalo, v polyfonní hudbě pro nejvyšší hlas, který byl nazýván cantus. Z jejich řad vyšli, jak známo, obzvláště v 16. století, dovední skladatelé, mezi nimiž nejvíce vyniká Jan Petr Alois Palestrina.«

Z toho, co bylo shora řečeno o zpěvu žen, je zřejmé, že tento předpis není závazný pro naše české země, protože u nás podle zákonité zvyklosti mohou zpívat soprán a alt ženy a dívky. ovšem s výhradami, jež uvádí posv. kongregace obřadů [4231].

Kde však je to snadno možné, tam se doporučuje vytvořit smíšený sbor s chlapeckými hlasy pro soprán a alt, neboť chlapecké hlasy mají zvláštní půvab a je u nich vyloučeno smyslné zabarvení.

4. — Řeholnice.

O zpěvu řeholnic při liturgických úkonech kodex církevního práva v kan. 1264, § 2 předpisuje toto:

»Řeholnice, je-li jim podle jejich stanov nebo liturgických zákonů a s povolením místního ordináře dovoleno zpívat ve vlastním kostele nebo ve veřejné kapli, ať zpívají s takového místa, kde nemohou býti viděny od lidu.«

Tento kánon vyjadřuje partikulární předpis proti všeobecnému zákonu, podle něhož ženy nejsou způsobilé zastávat li-

turgický úřad. Zde však se to povoluje pro zvláštní užitečnost a z nutnosti náležitě konat bohoslužby v kostelích řeholnic.

Tento kánon je třeba správně vyložit: »Řeholnice« jsou ty osoby ženské, »které složily slib v některé řeholi (can. 488, n. 7); »je-li jim dovoleno«; to dovolení se musí posuzovat: a) »podle jejich stanov«; stanovy některých řeholnic, na př. karmelitek, visitanek a j. nedovolují žádný zpěv, leda jen »canere in recto tono — zpívat týmž tónem«, což vlastně není zpěv nýbrž pouhé recitování; — b) »nebo podle liturgických zákonů«; — c) a vždy »s povolením místního ordináře«; stačí povolení udělené mlčky. Dovolení ordináře v této věci se vyžaduje i pro řeholnice vyňaté z biskupské pravomoci podle can. 615 a can. 1261, § 2. Tedy takové řeholnice, kterým to dovolují jejich vlastní stanovy výslovně a místní ordinář alespoň mlčky, mohou zpívat při liturgických úkonech, ovšem ne kdekoli, nýbrž jen »ve vlastním kostele nebo ve vlastní veřejné kapli, a to s takového místa, kde nemohou býti viděny od lidí«.

Článek 3.

VLASTNOSTI ZPĚVÁKŮ

Když jsme pojednali o kanonické způsobilosti chrámových zpěváků, a zjistili, co se jim zakazuje, je třeba dále pojednat o tom, co se od nich pozitivně vyžaduje s hlediska mravního, liturgického i hudebního.

1. S hlediska mravního.

Pius X. v Motu proprio (č. 14) o tom předpisuje:

»Konečně ať se nepřipouštějí k účinkování v kostelním sboru než osoby osvědčené zbožnosti a počestného života, které svým skromným a zbožným chováním při liturgických úkonech se ukazují hodny svatého úřadu, který vykonávají.«

a) Právem se vyžaduje, aby chrámoví zpěváci byli zbožní a bezúhonní, protože mají opravdu liturgický úřad, protože

lidu tlumočí posvátná slova a mají všechny posluchače nadchnout ke zbožnosti. Nikdo totiž nemůže dát, co nemá. Proto kdo není zbožný, ten nemůže vložit zbožnost do svého přednesu; a proto ani nemůže nadchnout posluchače ke zbožnosti, i kdyby měl sebevětší vyškolení a sebekrásnější hlas. Ostatně je též všeobecně známo, že věřící posluchače přivede ke zbožnosti spíše přednes méně vycvičeného sboru ochotnických zpěváků, kteří však do svého zpěvu vloží upřímnou zbožnost, než přednes dobře vycvičeného sboru placených zpěváků, kteří sice zazpívají skladbu s větším uměním, ale bez zbožnosti, protože ji nemají.

b) Dále se vyžaduje, aby chrámoví zpěváci se varovali v přednesu liturgických zpěvů jakékoli světskosti. Proto Pius X. v Motu proprio (č. 2) praví: »(Liturgická hudba) musí býti posvátná, a tedy prosta všeliké světskosti, netoliko sama v sobě, nýbrž i ve způsobu, jakým bývá přednášena od účinkujících«.

Biskupský ceremoniál též připomíná (l. 1, c. 28, n. 12): »Zpěváci a hudebníci nechť dbají toho, aby souzvuk hlasů, který je určen k zvětšení zbožnosti, neobsahoval nic světského nebo smyslného, takže by spíše odváděl od modlitby, nýbrž ať je zbožný, jasný a zřetelný.«

Také posv. kongregace obřadů r. 1884 v čl. 10 uvádí podobnou směrnicí: »Zakazuje se příliš umělkované zpívání, přemrštěné dirigování sboru, nebo prikazování zpěvákům a hráčům, aby činili hluk; zakazuje se obracet se k oltáři zády, bavit se na kůru nebo chovat se tak, jak se nesluší na posvátné místo«.

Proti těmto základním předpisům se vážně provinují takoví chrámoví zpěváci, kteří, nejsouce zbožní a bezúhonní, liturgické skladby nepřednášejí zbožně, nýbrž po způsobu divadelním, a konečně ti, kteří se v kostele nechovají, jak se sluší na posvátné místo. Takoví by měli být vyloučeni z chrámového sboru.

Jaký nemá být chrámový sbor s tohoto hlediska a jaký bývá, bohužel, dosti často zvláště v městských chrámech, to výstižně popisuje M. Procházková.

»Celek, jako na divadle, tvoří divadelně hudební kolektiv,

který se skládá z primadon, statistů, choristů, koncertního mistra, recte varhaníka a dirigenta.

Primadony jsou rodu mužského i ženského, vynikají tremolem a jsou přesvědčeni o jedinečnosti svých hlasových fondů. Zpívají výhradně sóla, která si s sebou přinášejí, bez ohledu na předepsané officium, a jsou postrachem kůrů. Přicházejí zásadně pozdě, ale pompésně, jako na scénu, během mše svaté se chovají jako pohané, ostentativně se vyhýbají sboru, aby bylo vidět, že jsou něco »extra«, a ihned po svém sólu majestátně odcházejí.

Statisty nazýváme na kůru ochotníky. Jsou to lidé právě tak neškodní, jako nespolehliví. Jejich funkce je závislá na počasí a s ním spojeném weekendu. Objevují se jako žízály jen za deštivých dnů. Na kůr chodí bezvadně oděni, a do partu, který drží s jistou graciélností, se dívají blaseovaně. Ke sboru se chovají blahosklonně. Zpívat neumějí, a jsou-li náhodou bez opory rutinovaného partnera, tu k velikému gaudiu těch přehlížených jimi profesionálů vůbec »nezaberou«.

Chóristé jsou profesionálové, čili pěvci placení. Napřed si stanoví honorář, pak vysvětlí ředitelům kůru, »že všechno znají«, pro jeho uklidnění jmenují renomované celebrity z hudebního světa, u nichž se učili zpívat, a skromně podotknou, že »zpívali také do radia«. Nakonec se svěří s tím, že působí ještě na dvou kůrech, a vymíní si, že buď nepřijdou na začátek, nebo odejdou před koncem funkce. Ve zvláštních případech si vymíní oboje, takže se jejich činnost pomalu zrestringuje jen na inkasování honoráře. Do zkoušek zásadně nechodí, protože »všechno znají«, ale kdyby ty zkoušky byly nutné k vůli těm druhým, musily by být zvlášť honorovány. Vyznačují se leckdy labilní intonací a většinou si dávají sami takt, bez ohledu na rytmus a dirigenta. Někdy mívají tremolo, ale vždy jsou velmi nedůtkliví k sebenevinnějším pokynům. Výtek vůbec nesnášejí...

Po funkci se kolektiv rozchází. Jeho členové jsou spokojeni sami se sebou a projevují to hlučným halasem. Co na tom, že celebrující kněz dává právě věřícím sv. požehnání, že nejsv. svátost není dosud uložena v tabernakulu, že pro katolického křesťana obřad mše svaté dosud trvá. Oni své odbyli, to další

se jich již netýká, a byli by velmi uraženi, kdyby jim někdo řekl, že to v pravém slova smyslu »odbyli«.¹³

A ještě něco o »primadonách«, které účinkují na chrámových kůrech: »Ve všech městech se vyskytují »primadony«, které »vždy s největší radostí« jsou ochotny zazpívat při slavné mši sv. místo offertoria Gounodovo »Ave Maria«, lhostejno, je-li den, kdy budou zpívat, svátkem všech svatých, či sv. Jana Nepomuckého. Ostatně, kdo by neznal toto »Ave Maria«, zbudované na prvním preludiu klavírního díla Seb. Bacha »Wohltemperiertes Klavier«? Znájí je výtečné zpěvačky i pěvkyně poslední kategorie. A všechny jsou stejně ješitné a o kráse svého hlasu pevně přesvědčeny. I v jiných limonádových »vločkách« vidí sólisté vrchol výrazu posvátné hudby, a mívají takových zpěvů značnou zásobu. Snad by postačilo varovati ředitele kůru před přílišnou dobromyslností vůči sentimentálním přáním a nabídkám takových pěvců, jimž má dům Boží sloužit za koncertní síň. Dnes u katolíků, zítra u evangelíků, pak zase v synagoze, na májových pobožnostech, svatbách a v krematoriu, všude by rádi provozovali »církevní hudbu«. »To je jedno, kde zpívám, jen když zpívám«, bývá zásadou většiny z nich.«¹⁴

To je pouze několik ukázek, jak žalostné je to někde s chrámovými zpěváky s mravního hlediska: chybí jim zbožnost, nechápou ducha katolické liturgie, nechovají se v kostele, jak se sluší na posvátná místa, a své zpěvy přednášejí způsobem divadelním.

Účelem liturgických zpěvů je, nadchnout věřící ke zbožnosti a k modlitbě. Avšak zpěvy takovýchto zpěváků a chrámových sborů nevedou a nemohou vésti ke zbožnosti. Míjejí se tedy s cílem. Proto, jsou-li někde takové sbory, je třeba, aby ředitelé kůru učinili neprodleně důkladnou reformu, aby z jejich kůru zazníval jen zpěv opravdu posvátný, nejen sám v sobě, nýbrž i ve způsobu přednesu, podle církevních předpisů.

¹³ Časop. Cyril, 1938, str. 6 násl.

¹⁴ Cyril, 1938, 103.

2. S hlediska liturgického.

Všeobecný církevní zákon předpokládá, že pěvecký sbor je v kněžišti před oltářem, že jsou to muži a chlapci a že tvoří jeden celek s celebrujícím knězem a jeho přísluhovateli. Proto Motu proprio (č. 14) předpisuje:

»Bude také vhodné, aby zpěváci, když zpívají v kostele, si oblékli církevní oděv (talár) a rochetu; a jestliže místo, kde se zpívá, je vystaveno zrakům lidu, bude vhodné, aby byli zakryti mřížovím.«

Jak bylo už řečeno, tento předpis ve své 1. i 2. části předpokládá, že pěvecký sbor je v kněžišti. To však v našich českých zemích nebývá. Proto není potřebí, aby u nás chrámoví zpěváci byli oděni liturgickým šatem při zpěvu v chrámě. Ani není v našich zemích třeba zakrývat zpěváky mřížovím, protože pěvecký kůr bývá u nás všeobecně umístěn v zadní části kostela, za zády přítomným věřícím, a tedy zpěváci u nás nejsou vystaveni zrakům lidu.

3. S hlediska hudebního.

Liturgický zpěv musí povznášet k Bohu svou krásou. Nestačí jen zpívat krásnou uměleckou liturgickou skladbu, nýbrž se vyžaduje také ji krásně přednést. Krása hudební skladby totiž nezávisí výhradně jenom na skladateli, nýbrž i na zpěvácích. Proto, co chce skladatel vyjádřit notami, to musejí zpěváci věrně a krásně přednést. Je tedy nutné, aby byli dobře vycvičeni ve zpěvu, aby pochopili povahu celé skladby a aby ji pak pod vedením dobrého sbormistra náležitě přednesli.

Je úplně samozřejmé, že zpěváci každou liturgickou skladbu důkladně a pečlivě nacvičí, aby liturgický zpěv dosáhl svého cíle. Proto je třeba, aby se vždycky svědomitě a horlivě účastnili zkoušek a při nich ochotně uposlechli všech pokynů svého sbormistra. I když jde o sbor, jehož všichni členové jsou odborně vyškoleni, přece i takový sbor nikdy dobře nepřednese ani snadnou skladbu bez předběžné zkoušky, bez předběžného společného cvičení. Což teprve, jde-li o těžší skladby! I operní

zpěváci musejí napřed dlouho pečlivě cvičit, a teprve po dokonalém cvičení a po mnoha zkouškách mohou skladbu přednést s úspěchem.

Což si Pán Bůh nezaslouží, aby chrámoví zpěváci věnovali více péce nacvičování a přednesu liturgických skladeb k jeho cti a slávě a k povznesení věřících, než věnují operní zpěváci nacvičování a přednesu operních skladeb k pobavení svých posluchačů, anebo i k ukojení své ješitnosti? Cíl chrámových zpěváků je vyšší a vznešenější než cíl operních pěvců. Vyššímu cíli však musí být vždy věnováno více péce a více pozornosti. Proto chrámoví zpěváci musejí věnovat nacvičování a přednesu liturgických skladeb mnohem více péce a horlivosti, než operní zpěváci věnují svým operním skladbám.

»Cokoli se zpívá na kůru, musí být spolehlivě připraveno a vypracováno. Vyžaduje to mnohdy velkého sebezapření, ale jinak to nejde. Nic není pro Boha obtížné, neboť Bohu nutno podávati jen to nejlepší. — Každý zpěvák se musí snažit zvládnout svůj úkol po všech stránkách a zpívat jen, co je v notách napsáno. Má dvě oči, aby se mohl dívat do not a současně viděti dirigenta. Běda sboru, v němž se vyskytuje jedinec, který zavrtá nos do partesů a ještě ke všemu má vlastní způsob počítání taktů. Nešťastný sbor, v němž některý pěvec má olověné nohy, stále pokulhává za ostatními, a zpívá si jen pro své vlastní potěšení. Snad mu některý tón dobře »leží« proto se naň klidně posadí bez ohledu, že celek tím trpí. Takový zpěvák, učiněné neštěstí sboru, buď si dá říci a odloží svoji sobeckost, nebo musí odejít, protože maří dobrou práci ostatních, zavinuje rozmazanou intonaci a ucouranost přednesu«.¹⁵

Připomeňme si zde známý příběh. Kterýsi rakouský císař slyšel v Římě slavná Palestrinova Improperia v Sixtinské kapli. Byl jimi uchvácen. Požádal tedy papeže o partituru této skladby. Byla mu zaslána. Když si ji potom císař dal doma přednést, byl zklamán. Stěžoval si papežovi, že sixtinský sbormistr mu poslal jinou skladbu, než jakou on slyšel zpívat v Sixtinské kapli. Na tuto stížnost sixtinský sbormistr odpověděl papeži:

¹⁵ J. Uhlíř: Zpěv na kůru: v časop. Cyril 1943, 89.

»Svatý Otče, řekněte císařovi, že jsem mu poslal noty, ale neposlal jsem mu zpěváky«.

Tak mnoho záleží na zpěvácích, na jejich přednesu. Zpěváci mohou svým přednesem k nepoznání změnit některou skladbu. Ano i skladbu opravdu krásnou, posvátnou a uměleckou mohou svým přednesem zcela znetvořit, když ji řádně nenastudovali a nenacvičili.

Z toho je tedy jasné, že s hlediska hudebního chrámoví zpěváci jsou povinni věnovat velkou péči nacvičování liturgických zpěvů, svědomitě chodit do zkoušek a poslouchat všech pokynů svého sbormistra.

Nakonec zde uvádíme desatero pro chrámové zpěváky ze švýcarského časopisu Chorwächter (63, 185):

I. Bohu, Pánu svému, budeš zpívat i a nebudeš míti v srdci modlu ani bohyni!

II. Nebudeš domýšlivý na svůj hlas!

III. V neděli budeš pravidelně k Asperges na místě, na kůru nebudeš klábosit ani tropit jiné pošetilosti, nebo dokonce číst noviny a podobně!

IV. Duchovního správce a ředitele kůru nebudeš zlobit aby všem bylo dobře a vy mohli spolu dlouho žít!

V. Nebudeš utloukat jiné, kteří také pěkně zpívají, nebudeš je odpuzovat závistí a žárlivostí, nebudeš dávat podnět k nesvárům. Zkoušky nebudeš ubíjet žvaněním a neplechou!

VI. Nedopustíš se nevěrnosti ke kostelnímu sboru a nebudeš dělat uraženého pro kritiku!

VII. Nepokradeš sbormistru jeho čas a nebudeš se vyhýbat zkouškám!

VIII. Nebudeš zpívat falešně!

IX. Nebudeš si žádat neliturgický zpěv v kostele a budeš se přesně řídit církevními předpisy!

X. Nebudeš nikdy zpívat jen pro lidskou chválu!¹⁶

¹⁶ Sr. Cyril, 1938, 78 násl.

KAPITOLA VI.

ŘEDITEL KŮRU A VARHANÍK

Varhanické oddělení konservatoře slouží k výchově varhaníků a ředitelů kůru; absolvent varhanického oddělení musel zpravidla napřed prodělati praxi jako varhaník v těch chrámech, kde jsou systemisovaná dvě místa, totiž místo varhaníka a místo ředitele kůru. Povinností varhaníka bylo: obstarávati hru na varhany při mších sv. a ostatních pobožnostech a doprovázeti na klavír při zkouškách s kostelním sborem, když ředitel kůru cvičil sbor pro chrámovou potřebu; ředitel kůru docházel na kůr jen dirigovat chrámový zpěv. Po prodělané praxi se mohl varhaník teprve ucházet o uprázdněné místo ředitele kůru anebo hlásit se o místo varhaníka a ředitele kůru zároveň, kde nebyla dvě systemisovaná místa, jako je to na př. v menších městech nebo ve větších venkovských farnostech.

Ačkoli namnoze ředitel kůru bývá zároveň varhaníkem, přece kvůli jasnosti zde pojednáme nejprve zvlášť o úkolu ředitele kůru (čl. 1), a pak o úkolu varhaníka (čl. 2). Podle jejich úkolů lze stanovit, jaké vlastnosti musejí mít s hlediska hudebního, liturgického a mravního (čl. 3). Má-li někdo žádoucí vlastnosti a zájem o místo varhaníka a ředitele kůru, je otázka, jak ho může dosáhnout, čili jak se obsazuje toto místo (čl. 4). Když zaujal toto místo, musí vědět, jaký jest jeho poměr k duchovnímu správci (čl. 5). A konečně nutno zde pojednat i o finančních otázkách ředitele kůru a varhaníka, o jeho platu, štóle, pojištění a pod. (čl. 6).

Článek 1.

ÚKOLY ŘEDITELE KŮRU

1. — Uměním hudebním oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbožnosti.

V předešlých úvahách jsme vyložili, že umění hudební bylo Církví přijato do liturgie proto, aby jím byl oslavován Bůh a věřící povznášeni ke zbožnosti tím, že hudební umění dodá liturgickému textu větší působivosti. Proto všeobecný úkol ředitele kůru je: hudebním uměním oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbožnosti. Tohoto cíle však může být dosaženo jen takovou hudbou, která je posvátná a opravdu krásná, jak bylo shora vyloženo v kap. 1, čl. 2 (str. 7 násl.). Proto vlastním úkolem ředitele kůru je: pěstovat hudbu posvátnou a opravdu krásnou, hodnotnou, t. j. pěstovat takovou hudbu, jakou předpisuje Církev pro své liturgické úkony. Ředitel kůru nesmí nikdy zapomenout, že posvátná hudba má dodávat liturgickému textu větší účinnosti, že má sloužit liturgii, a proto nikdy nemůže být hlavní věcí při liturgických úkonech.

»Milí páni regenschori, varhaníci a zpěváci — píše jeden z návštěvníků kostela — my katolíci čekáme a žádáme od vás zcela jiný zpěv a hudbu, než kterou slyšíme v koncertě v opeře a v radiu. Jsme-li v kostele přítomni mši sv., potřebujeme povznesení k oproštění od běžného života, jeho starostí a banálností, chceme výše k Bohu a tam nás může doprovázet jen zpěv, který Církev katolická zvolila a předepsala«.¹

2. — Volit dobré skladby.

Každý svědomitý ředitel kůru chce jistě provozovat dobrou církevní hudbu, chce mít na svém kůru dobrý repertoar. Nebezpečí však začíná tehdy, když zpěvy mají být co nejsnadnější. Pak se, bohužel, velmi často dává přednost skladbám méně hod-

¹ Časop. Cyril, 1931, 22.

notným. Najdou se sice i jednoduché zpěvy, které mají známky pravého umění, ale jest jich málo. Ponejvíce se v takovém případě zpívají skladby bezcenné, doporučené pod názvem »velmi snadné«.

Proto je nutné, aby ředitel kůru se dobře vyznal v umění hudebním a zvláště v církevní hudbě, aby dovedl poznat, co je hodnotné a co je bezcenné a neliturgické, a aby z dobrých liturgických skladeb vybral ty nejlepší. Při volbě skladeb ovšem musí přihlížet také k tomu, aby to byla díla hlasově i technicky přístupná schopnostem jeho zpěváků.

3. — Skladby dobře nacvičit.²

Všechna umělecká tělesa pěvecká i hudební musejí konat mnoho zkoušek, aby jejich výkony byly přesné. Tak je tomu i u chrámových sborů.

Ředitel kůru má svědomitě a pravidelně konat zkoušky se svým sborem a vždy dobře využít času, který je k nim určen. A proto si předem všechno dobře připraví. Chce-li cvičit nové dílo, napřed si je sám dobře prostuduje, aby je dokonale ovládal. Bude též dobré, poznamená-li si těžší místa, která vyžadují zvláštní pozornosti a péče.

Do místnosti určené ke zkoušce má přijít už před určenou hodinou, aby zpěváky naučil přesnosti a dochvilnosti a aby je též přivítal. Přesnost a dochvilnost v docházení na zkoušky a v zahájení zkoušky je velmi důležitá pro činnost sboru. Zkouška má začít vždy přesně v stanovenou hodinu. Vědí-li zpěváci, že se vždy začne přesně, budou docházet včas. Ale není-li zachována přesnost v zahájení zkoušky, potom i ti, kteří přicházeli včas, budou chodit později a budou se spoléhat, že se začne později.

Nejlépe je, aby zkoušky byly konány v určitou dobu a pravidelně, alespoň dvakrát týdně.

Při zkoušce musí ředitel míti velkou trpělivost a zachovat

² Sr. O. A. TICHÝ: Jaký má být dirigent chrámového sboru: Cyril 1942, 66 násl.

V. ZAPLETAL: V cyrilské zkoušce: Cyril 1940, 36 násl.

vždy rozvahu a klid. Nikdy se při zkoušce nerozčilovat, protože tím kolem sebe šíří neklid a nespokojenost. Vybuchuje-li hněvem a rozčilením, působí na zpěváky tísnivě. Spíše je má přívětivým slovem povzbudit, i když vidí, že jeho dobrá snaha nemá někdy žádoucí výsledek. Není radno pro nějakou chybu jednotlivce nebo jednoho hlasu kárat celý sbor. Je lépe, jmenovat dotyčný hlas a zároveň udat místo, kde se stala chyba, a opravit ji. Ředitel nemá při zkoušce nikdy činit osobní poznámky, které — i když jsou třeba dobře míněny — často rozvrátí celý sbor. Ředitel musí nejen dávat takt, ale i mít takt. Budiž tedy jeho zásadou, že na chybu upozorní vždy vlídně a přívětivě. Klidná rozhodnost a přívětivé upozornění je vždy nejvhodnějším prostředkem při opravování chyb, a tím se dosáhne také toho, že zkouška bude užitečná a zpěváci budou do ní chodit rádi.

Chyby se mají opravovat nikoli mezi zpěvem, nýbrž teprve na konci oddílu nebo skladby. A sboru se má vždy vyložit, proč se to neb ono opakuje, aby se zpěváci nedomnívali, že jsou zbytečně týráni. Velmi dobře působí na celý sbor, jestliže ředitel udržuje stále dobrý humor a nadšení.

Budiž zde též uvedeno, jak člen jistého kostelního sboru si trpce stěžuje na netrpělivost svého sbormistra. Píše: »Chodíme všichni rádi do zkoušky a máme celkem dobrou vůli, ale při nejmenší příčině je tu výbuch a na naše hlavy se sesype hrozná hromobití. Když se pak zase vyjasní, zmizela často chuť k dalšímu zpívání. Milý náš pan sbormistr nemyslí na to, že většinou přicházíme do zkoušky unaveni celodenní prací. Mnozí z nás jsou též hudebně méně chápaví, avšak s troškou vlídnosti a trpělivosti by se jistě lekci lépe naučili než s rámušem«.³

Při nacvičování skladby je třeba postupovat metodicky a pracovat ji do podrobností. Při složitějších místech je radno práci rozdělit, a zdolávat část po části. Je záhodno, aby se dirigent vžil do situace zpěváka, i takového, který zápasí s jednoduchými věcmi. Co je dirigentovi samozřejmé, to může být zpěvákovi nepochopitelné, jestliže mu to dirigent neobjasní přístupným způsobem. Dirigent se nespokojí tím, že se skladbě

³ Cyril, 1942, 41.

naučí hlavní členové sboru, nýbrž snaží se o to, aby ji dobře uměli také slabší členové a mohli ji zpívat samostatně, kdyby snad vedoucí členové onemocněli.

Celkový dojem zpívané skladby závisí na tom, jak dirigent dovede k sobě přiřčenit jednotlivé úseky skladby, vyzvednout to, co je nejdůležitější, a zatlačit do pozadí, co je méně důležité. Proto dirigent musí být hudebně dobře vzdělaný, mít dobrý smysl pro celkovou stavbu skladby a umět vystihnout jejího ducha.

Gesto při dirigování má být přesné, pružné a působivé, ale nikoli tatrmanšské.

V přestávce, které je někdy třeba k odechu, má dirigent příležitost, podat zpěvákům rozbor skladby, překlad či výklad zpívaného textu, nebo též něco ze života skladatelova. Ale jen kratince.

Vidí-li zpěváci u dirigenta nadšení a svědomitost, budou zvábeni jeho příkladem, budou zpívat radostně a do zkoušek budou chodit horlivě a rádi.

4. Skladby náležitě přednést.

Aby liturgická skladba byla přednesena náležitě, k tomu je třeba dvojího: a) s hlediska hudebního je třeba, aby byla podána přesně a vyrovnaně v celku i v jednotlivostech; - b) s hlediska liturgického pak se vyžaduje, aby byla podána zbožně a posvátně jako modlitba, a nikoli divadelně nebo koncertně. Proto ředitel kůru má pečovat nejen o to, aby v jeho sboru byli dobří zpěváci, ale hlavně, aby to byli dobří a upřímně zbožní katolíci. Jen takoví zpěváci jsou schopni přednášet liturgickou skladbu náležitě, t. j. nejen umělecky, nýbrž i zbožně.

Náležitý přednes skladby záleží však nejvíce na dirigentovi, který vyžaduje od svých zpěváků i umění i zbožnost.

Ambros, spisovatel slavného díla »Geschichte der Musik«, vypravuje, jak jednou slyšel sixtinský sbor provozovat Pales-trinovu mši. Zdálo se mu, jako by dirigent tohoto sboru, Bainsi, vyluzoval prostým, výrazným řízením andělské melodie ze svých zpěváků; přednášeli tuto polyfonickou skladbu s vroucností

uchvacující každého ke zbožnosti. Ambros pak dodává, že druhého dne slyšel touž mši zpívanou týmiž zpěváky v jiném římském kostele. Ale byl velmi zklamán. Mše byla přednesena mrtvě. To proto, že sbor nebyl řízen Bainim.⁴ //

Článek 2.

ÚKOLY VARHANÍKA

1. — Hrou na varhany oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbožnosti.

Toto je všeobecný, podstatný a základní úkol chrámového varhaníka. Jeho hra má být modlitbou. Proto musí být a) posvátná, prosta všelike světskosti; a zároveň b) opravdu krásná, umělecká.⁵

Kdykoli tedy varhaník zasedá k svému nástroji, ať si uvědomí, že jeho hra má být modlitbou. Proto ať se při hře v kostele varuje všelike světskosti a divadelnosti, všech nasládlých, sentimentálních melodií, jakýchkoli úryvků z oper, ať se varuje všeho, co připomíná světskou hudbu, ať se vystříhá všeho, co se podobá hudbě »lokálové«, plné smyslnosti; ať se varuje všeho, co je nedůstojné svatosti domu Božího. Nechť je si vždy vědom, že v chrámě přebývá nekonečný Bůh a že věřící přicházejí do chrámu, aby se povznegli k Bohu, a nikoli, aby se příjemně pobavili. Proto chtějí v kostele slyšet jinou hudbu než v koncertě nebo v opeře, hudbu opravdu posvátnou a zbožnou.

2. Správně doprovázet sborový i lidový zpěv.

Vlastním úkolem liturgické hudby, a tedy i varhanní hry, jest: dodávat liturgickému textu větší působivosti. V liturgické hudbě má vždycky hlavní úlohu zpěv. Varhanní hra jej má jen podporovat, doprovázet, dodávat mu větší účinnosti. Proto var-

⁴ Sr. CASSIMIRI: *Cantantibus organis*. Roma 1924, str. 381 násl.

⁵ Sr. *Motu proprio*, č. 2.

hanní doprovod nikdy nesmí přehlušovat zpěv sboru nebo lidu tak, že by nebylo rozumět zpívanému textu. A proto, i když v doprovodu sborové skladby je někde uvedena značka ff nebo fff, varhaník volí takovou sílu hry a rejstříků, aby jí sbor nebyl zastřen a zpívaný text přehlušen.

Stran doprovodu lidového zpěvu platí táž zásada: doprovázet zpěv, ne přehlušovat jej silnými rejstříky!

Základní předpoklad správného doprovodu lidových písní je: umět je bezvadně zahrát z dobře harmonisované předlohy, bezvadně po stránce melodické, harmonické i rytmické.

Od správné melodie nemá varhaník ustoupit, i když lid někde užívá melodie pokažené všelijakými nevkusnými »ozdobami«.

Velmi důležité je, aby varhaník pro doprovod lidové písně zvolil správné tempo. Nesmí se dát vésti zálibou lidu, který má někde velký sklon k těžkopádnému tahání nápěvu, nýbrž musí umět uplatnit správné tempo. Pro správné lidové zpěvy, jako jsou na př. staročeské roráty, je vhodnější plynulé tempo. Pro některé novější písně (jako na př. V tvé Srdce Jezu) je třeba volit volnější tempo, aby z nich nevznikl valčík.

Když varhaník hraje při mši sv. lidovou mešní píseň, musí sledovat celebrujícího kněze a zařídit svou hru tak, aby se jednotlivé sloky písně zpívaly při té části mše sv., pro kterou jsou určeny. Jako nejhorší zlořád se musí zamítnout bezohledně dlouhé preludování, takže potom na př. sloku určenou ke Gloria lid zpívá při obětování, a Credo při Sanctus a pod.

3. Náležitě preludovat.

Především je třeba připomenout, jaký účel má varhanní preludování při bohoslužbách. Varhaní preludia mají přispívat k povznesení věřících ke zbožnosti, mají vyplňovat mezery, které jsou někde mezi jednotlivými zpěvy, a zprostředkovat mezi nimi přechody. //

Varhanní preludování má sloužit liturgii, a ne ji zdržovat. »Je třeba učiniti přítrž bezduchému preludování při mši sv., které se ujalo na mnohých kůrech. Nejčastěji se tak děje po pozdvihování, ale i jindy. Každá kostelní píseň je modlitba.

Mešní píseň je rozjímání o tom, co se děje na oltáři. Ve mši sv. se nekrvavým způsobem zpřítomňuje krvavá oběť Spasitelova na kříži. Vpravdě věřící srdce cítí, že při mši sv. stojíme jakoby pod křížem na Kalvarii o Velkém pátku. Totéž má cítit i varhaník, a pak se jistě vyvaruje všeho nemístného preludování, které je překážkou, že sloky mešní písně — jak už řečeno — nebývají hrány na svých místech a věřící bývají mateni.⁶

Ordinariátní list arcidiecése olomoucké r. 1931, str. 146, č. 3 (č. j. 22.051) nařizuje: »Mezihry nebud'tež bez příčiny protahovány. Lid chce zpívat, a nikoli poslouchat preludie«.

Jaké má tedy být náležité preludování?

Pius X. v Motu proprio (č. 18) stanovil o tom tento zákon:

»Hra na varhanách při doprovodu zpěvu, v předehrách, mezihrách a podobně, má se řídit nejen vlastním rázem tohoto nástroje, nýbrž má míti všechny vlastnosti, jež má pravá posvátná hudba, o níž jsme mluvili shora (v č. 2). Musí tedy být posvátná, krásná a všeobecná«.

K preludování bez předlohy je třeba důkladné znalosti harmonie a kontrapunktu a improvisačních schopností, zkrátka, je k tomu třeba odborného a důkladného školení. Proto kdo nemá takového školení, kdo neabsolvoval konservatoř, ať se při preludování drží dobré předlohy. K takovému preludování z předlohy je třeba vybrat preludia opravdu posvátná a umělecky hodnotná. A pak jich také vhodně používat. Otázka varhanního preludování je dosud bolestná v mnohých kostelích a potřebuje co nejdříve důkladné reformy. Jeden z čtenářů »Cyrila« popisuje tento žalostný stav v kterémsi kostele:⁷ »Naše významná svatyně má varhaníka, jenž se významenává dosti slušnou technickou zručností, ale chybí mu hudební vynalézavost, či tvořivost vhodných motivů v předehrách a mezihrách. Jeho mezihry netvoří žádných ucelených hudebních vět, nemají žádné zpěvné melodie, nýbrž je to plané ježdění nahoru a dolů, bez ladu a skladu... Může svůj

⁶ Průvod varhan olomoucké »Boží cesty«, Úvodem.

⁷ Cyril, 1943, 47.

»motiv« do nekonečna rozprávát, ale může jej také kdekoli ukončit. Tato bezduchost a jalovost zvláště vyvrcholí, když spustí plno, aby ukázal, jak dovede varhany »rozehrát«. Pak je to vrískot, že by si člověk nejraději uši zacpal, a hledí, aby se dostal z kostela co nejdříve ven. Že tím nedělá čest ani sobě, ani poutnímu místu, kam přece mnoho cizích lidí přichází, je samozřejmé. Bylo mu již vícekrát řečeno, aby používal tištěných meziher, kterých je přece jistě dostatek. Ale k tomu je on buď netečný, aby si něco vhodného vyhledal, nebo chce právě ukázat, co on dovede i z paměti a z vlastní »tvořivosti«.

A jiný čtenář »Cyrila« zaznamenává ještě žalostnější skutečnost:⁸ »Často bývá preludium jakousi míchanicí motivů populárních světských skladeb Smetanových, Dvořákových, Fibichových, a to ještě v neoriginálních harmoniích, což má snad býti specialitou. Jindy se rozléhá chrámem sentimentální kantilena, vyfukávaná výrazným rejstříkem a špatně doprovázená na horním manuálu. V nedostatku nápadů se varhaník dokonce pustil do rozložených akordů v rychlém pohybu, jak jsme slyšeli v jednom novém pražském chrámu na předměstí. Když mu to bylo málo, zahrál nám chromatiku v pedále, načež následovala mešní píseň »Bože, před tvou velebností« s jedním jazýčkovým rejstříkem a doprovázená variacemi. Na každou čtvrtkovou notu nápevu připadaly čtyři šestnáctiny, a to místy také v pedále; krátce, účinkoval náramný umělec, a výsledek byl ovšem také náramný. Ti, co zpívali, přestali, a co nezpívali, utekli. Všechny takové a podobné případy jsou nejen známkou špatného vkusu, ale i urážkou náboženského citění věřících, zesměšňováním bohoslužebného úkonu a v extrémních případech jeho rušením«.

Vzhledem k rejstříkování připojujeme jen několik pokynů: Není vhodné, aby úvodní předehra před liturgickým úkonem byla hrána vždy plným strojem. To se může činit nanejvýš při zpívané mši sv. v neděli a ve svátek. Pro všední den stačí forte, t. j. principál a další 8' rejstříky, k tomu oktáva a 4' rejstříky. Jde-li o slavnostnější mši, lze přibrat k uvedeným hlasům ještě rejstříky 2'. O největších svátcích konečně nechat zaznít také hla-

⁸ Tamže, str. 48.

sy jazýčkové a mixtury. Plena nepoužívat příliš často, aby jeho zvuk nezevšedněl.

K mezihrám se berou slabší rejstříky. Stačí vypnout principál. Síla písně a mezhry mají být v jistém poměru, asi mf — p. K mezihrám použít rejstříků různé barvy, na př. salicional + fletna dutá; nebo gamba + kryt; anebo rejstříků různé výšky, na př. gamba 8' + flétna 4'; nebo kryt 8' + fugara 4'. I na malých varhanách ze čtyř sólových 8' rejstříků lze vytvořit šest dvojic a čtyři trojice; kromě toho lze každého ze čtyř rejstříků užít samostatně, a též všech čtyř dohromady; a tak máme ze čtyř rejstříků celkem 15 různých barev. Doporučuje se hrát každou mezhru jinou kombinací.

V době kající (svatopostní), kdy podle všeobecného církevního předpisu má ustat všechno preludování, ale podle všeobecného zvyku v našich českých zemích se přece preluduje, je třeba aspoň omezit sílu varhan, ztlumit zvuk přede hry i závěrečné dohry. Když v postní době Církev truchlí s trpícím Spasitelem, když v adventě volá po Mesiáši, nesmějí silné hlasy varhan rušit tuto posvátnou kající náladu.

4. Volit správné písně podle liturgického období a podle svátků.

Bylo už shora vyloženo, že vlastním úkolem liturgické hudby a tedy i varhanní hry, je: dodávat liturgickému textu větší působivosti. Avšak liturgický text mešní je každý den jiný, vždy podle svátku, který se slaví toho dne. Tedy zásadně i varhanní hra se musí řídit podle liturgického kalendáře. Proto svědomitý varhaník, který si je vědom svého vznešeného úkolu, nikdy nevolí lidové písně podle své nálady nebo podle okamžikového nápadu, nýbrž podle liturgického kalendáře.

Ke mši sv. hraje zásadně písně mešní, protože ty mají liturgický ráz. Jejich jednotlivé sloky se shodují s příslušnými částmi mše sv. Vzorný varhaník ví, že mše sv. není jen jakási soukromá pobožnost shromážděného hloučku věřících, při které by se mohlo zpívat cokoli, nýbrž že mše sv. je kalvarská oběť Kris-

tova, zpřítomněná na oltáři nekrvavým způsobem. Proto volí ke mši sv. jen mešní písně, které mají přímý vztah k tomu, co se koná na oltáři.

Nutnost takové volby nám objasní toto srovnání: Kdyby někdo při svatbě začal zpívat pohřební píseň, nebo při pohřbu svatební píseň, o takovém jednání bychom řekli při nejmenším, že je to nevhodné, a onoho pěvce bychom politovali jako ubožáka, který nepoznává vztahy mezi tím, co se koná a tím, co zpívá. A co říci o varhaníku, který při mši sv., v níž Kristus zpřítomňuje na oltáři svou kalvarskou oběť a tajemným způsobem umírá za lidstvo, — hraje třebaš lurdskou píseň »Kde v údolí«, nebo píseň o sv. Floriánu a pod., zkrátka píseň, která nemá vůbec žádného vztahu k tomu, co se děje na oltáři? Takový způsob je, mírně řečeno, — nevhodný. Ke mši sv. patří tedy zásadně mešní písně, jejichž jednotlivé sloky mají vztah k příslušným částem mše svaté.

Bylo shora vyloženo (v kap. 3, čl. 1, § 4; str. 89 násl.), jaké lidové písně má varhaník volit ke mši sv. a v jakém uspořádání je přípustna ke mši sv. také píseň nemešní.

Aby volba lidových písní ke mši sv. byla liturgická, má se díti podle liturgického kalendáře (direktáře), který nemá chybět na žádném kůru.

A konečně, svědomitý varhaník volí jen písně obsažené v kancionálu, který je závazně předepsán pro jeho diecési.⁹

Článek 3.

VLASTNOSTI ŘEDITELE KŮRU A VARHANÍKA

Z úkolů, jež příslušejí řediteli kůru a varhaníku, je jasné, že tento vznešený a odpovědný úřad, nemůže zastávat kdokoli, nýbrž jen ten, kdo k němu má náležité schopnosti s hlediska hudebního, liturgického i mravního.

⁹ Pro všechny diecése v Čechách je to Český kancionál; pro olomouckou arcidiecési je to Boží cesta; pro brněnskou je to Cesta k věčné spáse.

1. S hlediska hudebního.

Ideální by bylo, aby ředitel kůru se věnoval výhradně tomuto svému povolání, aby byl absolventem konservatoře. Ačkoli toto není všude možné, přece je naprosto nutné, aby též každý ředitel venkovského kůru měl patřičné hudební vzdělání.

Je totiž zřejmé, že čeho chce ředitel kůru dosáhnout od zpěváků, to musí napřed sám umět. Dirigent, který není hudebníkem z povolání, musí ovládat prvky hudební theorie: musí přesně rozeznávat intervaly (zrakem i sluchem), musí být obeznámen se všemi rytmickými útvary a umět vystihnout správné tempo.

Dobrý dirigent musí vidět i do vnitřní stavby provozované skladby. Proto je žádoucí, aby rozuměl také harmonii, kontrastu a hudebním formám. Především je však třeba, aby rozuměl, o čem se zpívá, t. j. aby uměl latinsky, anebo aspoň aby si dal přeložit zpívaná slova.¹⁰

Diecéšní Cyrilská jednota brněnská na valné hromadě v Brně, konané 5. listopadu 1922, ve své resoluci uvádí též tento požadavek:

»Zásadně budtež varhaníky vždy absolventi konservatoří, resp. varhanických oddělení, aneb aspoň absolventi dvouletých varhanických kursů.«¹¹

Je záhodno, aby vzorný ředitel kůru a varhaník znal nejen všeobecnou hudební nauku, nýbrž aby byl odborně vzdělán zvláště v církevní hudbě; aby znal nejen její dějiny, nýbrž také dobře prostudoval hlavní skladby největších církevních i cizích skladatelů a z nich pak mohl pro svůj kůr vybrati to nejlepší.

Je žádoucí, aby se věnoval jen církevní a vážné hudbě. Neboť bude-li zároveň pravidelně účinkovat při hudbě světské, bude proniknut jejím duchem, jež pak velmi snadno, třeba i neuvědoměle, přenesse také do chrámu. Proto ředitel kůru by neměl pravidelně účinkovat v hudbě lokálové, taneční, operní a pod. To jsou dva zcela odlišné světy, které nelze dobře spojit v jedné osobě.

¹⁰ Všechny liturgické mešní texty nalezne přeloženy v latinsko-českém misálku Schallerově.

¹¹ Cyril, 1922, 68.

2. S hlediska liturgického.

Poněvadž liturgická hudba má provázet liturgický text a dodávat mu větší působivosti, je naprosto nutné, aby ředitel kůru i varhaník dobře znal liturgii, nejen tak, aby podle pohybů celebrujícího kněze snadno dovedl rozeznat hlavní části mše svaté, nýbrž aby pronikl do ducha liturgie a žil liturgicky.

Proto musí sledovat direktář a řídit se jím přesně. Musí na př. vědět, kdy je fialová barva, a kdy se tedy vynechává Gloria; nebo kdy je Credo a kdy nikoli atd.

Ředitel kůru a varhaník musí důkladně znát liturgické předpisy a církevní zákony o posvátné hudbě a důsledně je zachovávat.^{11*} Stane-li se na př., že jej snoubenci žádají, aby jim při sňatku zahrál některé písně nebo pochody, které podle církevních předpisů nejsou přípustné v chrámě, ať jim zdvořile vysvětlí, že to nemůže učinit; že jako občan musí zachovávat občanské zákony, tak varhaník musí dbáti církevních zákonů, a pod.

3. S hlediska mravního.

Liturgický zpěv a liturgická varhanní hudba má být modlitbou, má povznášet posluchače ke zbožnosti. Proto musí vycházet od zbožného dirigenta a zbožného varhaníka. Nikdo totiž nemůže dát jiným to, co sám nemá. Jestliže tedy dirigent nemá zbožnosti, nemůže ji vložit do svého dirigování a nemůže k ní nadchnouti jiné. A jestliže varhaník nemá zbožnosti, nemůže ji vložit do svého improvizování na varhany a nemůže svým hrou povzbudit posluchače ke zbožnosti.

^{11*} K poznání liturgie všeobecně se doporučují tyto knihy: J. FOLTYNOVSKÝ: Liturgika. Olomouc 1936. — LEFEBVRE: Základy liturgie. Olomouc 1930. — C. CALLEWAERT: Liturgicae institutiones. Brugis 1925. — L. EISENHOFER: Grundriss der katholischen Liturgik. Freiburg I. Bd. 1932; II. Bd. 1933. —

O mši sv. doporučujeme tyto knihy:

F. CINEK: Mše svatá v bohoslužebném řádu církevního roku. Olomouc 1931, 4 sv. — A. ČALA: Mše svatá. Výklad věroučný a liturgický. Olomouc 1941. — J. KUPKA: O mši svaté. Praha 1899. — P. PARSCH: Poznejte mši svatou. Hlučín 1937. — M. KOCHEM: Výklad nejsvětější oběti mše svaté. Praha 1899. — M. ZUNDEL: V hlubinách oběti. Olomouc 1938.

Opravdová zbožnost však je možná jen u toho, kdo svědomitě plní své náboženské povinnosti, kdo často přistupuje ke sv. svátostem. K obnově náboženského života velmi přispěje ředitelům kůru i varhaníkům, když si vykonají excercicie. Občas bývají konána duchovní cvičení speciálně pro ně. Je žádoucí, aby se jich všichni zúčastnili. V nich se jejich duše obnoví nábožensky a nadchne se pro posvátnou hudbu, jakou předpisuje Církev pro liturgické úkony.

Článek 4.

OBSAZOVÁNÍ MÍSTA ŘEDITELE KŮRU A VARHANÍKA

Místo ředitele kůru nebo varhaníka je místo systemisované, zákonem chráněné.

1. V městech a městysech musejí býti tato místa obsazována kvalifikovanými silami, které mají k tomu odborné vzdělání. Jen v případě, že by se nehlásila síla kvalifikovaná, je dovoleno obsadit toto místo silou nekvalifikovanou, ale pouze dočasně.

2. Ředitele kůru nebo varhaníka ustanovuje podle zákona farář, a nikoli patron neb obec. Při tom se má postupovat takto: Když se uprázdní místo, vypíše se konkurs. Z uchazečů se sestaví terno; z něho pak farář ustanoví jednoho. Jestliže první terno nevyhovuje, má se sestavit druhé.

V knize »Československé církevní zákony« (Praha 1931), str. 277 násl., zákon č. 50/1874, ř. z., § 14, o jmenování a odvolání ředitele kůru se praví:

»K jmenování jakož i k odvolání ředitele kůru je oprávněn farář a nikoli patron. Pouze z toho důvodu, že školnímu patronu příslušelo ustanovení učitele, který tehdy byl zároveň ředitelem kůru, nemůže býti odvozováno nyní právo patrona na obsazení místa chorregenta. Patron musil by tedy k odůvodnění svého práva prokázati buď titul nebo zvyklost podle práva obyčejového. Z jediného případu nemůže se souditi na trvání právního zvyku tohoto druhu. Úřady nejsou povinny konati z úřední povinnosti šetření o tvrzeném obsazovacím prá-

vu patronově, nýbrž je to věcí patrona, aby sdělil úřadům potřebná data. Budw. 8757.

Jmenování orgánů ustanovených při farním kostele pro službu chórovou (chorregent, varhaník, šlapač měchů, spadá do samostatné působnosti Církve. Farní obci přísluší právo na jmenování jen v případě, že je tu zvláštní titul. Z toho, že obec v době čtyř let (1874—78) ustanovila jednotlivé osoby k obstarávání služby na kůru a platila je z obecních prostředků, nemůže býti usuzováno na trvání právní zvyklosti zakládající jmenovací právo obce. Ze znění §§ 41 a 42 zák. č. 50/1874 nedá se odvoditi jmenovací právo obce stran ředitele kůru. Budw. 12.243.

Ustanovení ředitele kůru je vnitřní věcí církevní, která spadá — nehledíc ke zvláštním právním titulům — do samostatné působnosti Církve. Vzhledem k tomu jsou administrativní úřady vázány prohlášením církevní vrchnosti, že služba ředitele kůru při farním kostele je nezbytně nutná k vykonávání pravidelné bohoslužby. — Náklad s tím spojený má býti hrazen farní obcí, není-li postačujícího kostelního jmění, a není třeba souhlasu obce ke stanovení výše tohoto nákladu. — Opomine-li jedna zúčastněná strana použití instančního postupu, nemůže podati stížnost u spr. s. dvoru. Budw. A. 9453.

Služba varhanická je služba kostelní. Propůjčit ji je vnitřní záležitostí církevní podle dekretu dvor. kanceláře z 13. X. 1770, sb. Terez. zák. sv. VI., č. 1244, a obsazování místa varhanického spadá do působnosti farního úřadu. Kostelní konkurenční výbor nemá tu žádné ingerence. Budw. A. 1151.

Rozhodnutím, že vypsání konkursu na místo ředitele kůru se vymyká oboru působnosti obce jako takové, neprejudikuje se otázce, komu náleží právo na jmenování ředitele kůru. — Budw. 9588¹².

3. Ředitel kůru nebo varhaník se ustanovuje na dva roky zatímně; po uplynutí zkušební doby pak definitivně.

Po uplynutí zkušební lhůty, v níž mohla být zjištěna jeho ne-

¹² Československé církevní zákony. Praha 1931, str. 277 násl.

schopnost, nemůže již být propuštěn, že se neosvědčil (Sb. ž. s. 1499).

Nebylo-li při nastoupení pracovního poměru o zkušební době nic řečeno, aneb uplynula-li zkušební lhůta a zaměstnanec dále pokračuje v pracovním poměru, nastupuje řádný pracovní poměr jako uzavřený na neurčitou dobu a zrušitelný za podmínek smlouvy či zákona.

Ježto živnostenský řád nepočítá se zkušební dobou, platí jen tehdy, byla-li mezi stranami skutečně sjednána. Přijetí na zkoušku musí býti výslovně sjednáno, jinak se má zato, že byl smluven okamžitě řádný pracovní poměr. Obyčej zde žádný neplatí (Sb. ž. s. 24). Je-li tu pochybnost, mluví výklad pro to, že tu nebyla sjednána zkušební doba. Výraz »zkusíme to s Vámi« znamená oboustranně sjednaný pracovní poměr na zkoušku (§ 916 a 917 obč. zák.; Sb. ž. s. 142/1924). Naproti tomu slova »ponecháme si Vás, budete-li zdatný«, anebo »uvidíme, zda se zapracujete«, není ujednáním pracovního poměru na zkoušku (Sb. ž. s. 916 a 917).

To, co platí o lhůtě zkušební, platí i v případě sjednání pracovního poměru na dobu přechodnou (§ 1158, odst. 2, obč. zák.). I zde třeba trvat na tom, že tato sjednaná doba musí být určitě vyjádřena. Proto přijetí na výpomoc bez bližšího určení služební doby zakládá pracovní poměr uzavřený na neurčitou dobu. Aby mohl být zrušen, je třeba výpovědi (Sb. ž. s. 1264, 1588); zakládá stálé zaměstnání (Sb. ž. s. 1226, 1247).

4. Smlouva mezi duchovním správcem a ředitelem kůru nebo varhaníkem.

Je žádoucí, aby dříve než se ředitel kůru nebo varhaník ujme svého úřadu, uzavřel písemnou smlouvu s duchovním správcem; v ní budou přesně a podrobně vymezena práva i povinnosti obou smluvních stran.

Návrh takové smlouvy jejíž vydala r. 1936 Obecná jednota cyrilská (Praha II, Národní tř. 6), byl schválen arcib. konsistořemi v Praze, v Olomouci, bisk. konsistořemi v Brně, v Hradci Králové a Litoměřicích.

Formulář této smlouvy je takový:

SLUŽEBNÍ SMLOUVA

Kolek.

Duchovní správce římskokatolického kostela (Správa kostelního jmění) v

uzavírá služební smlouvu s panem

....., narozeným roku 19..... v.....

jemuž propůjčuje místo ředitele kůru — varhaníka — při farním kostele u sv. v.....

Jmenovaný je povinen nastoupit své místo dnem

roku 19.....

Požitky, jež budou jmenovanému poskytnuty za jeho služby, skládají se z ročního platu Kčs....., který mu bude vyplácen měsíčně v částce Kčs..... splatných pozadu, vld. farním úřadem — patronátním úřadem — v....., dále ze štoly — naturálního bytu o..... místnostech v obci..... čp.....
(v dalších řádcích možno určití další požitky s místem spojené):

Naproti tomu se zavazuje pan..... že bude své povinnosti zastávat přesně a svědomitě, církevní hudbu bude pěstovati v duchu Motu propria Pia X. a Konstituce o církevní hudbě a posvátném zpěvu Pia XI. bude dbáti i všech církevních předpisů a nařízení, které se týkají liturgie a posvátné hudby.

Jeho povinností je hráti každou neděli a zasvěcený svátek při tiché mši sv. o..... hodině ranní, jakož i večer při svátostném požehnání; (dále pak ve všední dny při mši sv. o..... hod. ranní). Mimo to pak pro všechny úkony církevních obřadů: vánočních, velikonočních, při slavnosti vzkříšení, Božího těla, výstavu nejsv. svátosti, o prosebných dnech, o biřmování, visitaci,

májových neb jiných pobožnostech, jak jsou ve farnosti zavedeny nebo budou zavedeny (bez zvláštních povinných odměn) — je povinen se postarati o důstojné provedení připadajících zpěvů nebo varhanního doprovodu lidových písní podle přání nebo nařízení duchovního správce. Lidový zpěv je povinen pěstovati výhradně jen podle zpěvníku v naší diecési schváleného a církevní vrchností předepsaného. Při tom budiž zdůrazněno, že při liturgických úkonech a bohoslužbě, pokud církevní předpisy nedovolují výjimky, jest jediné latina jazykem bohoslužebným.

Kde ve farnosti je zřízena Farní jednota cyrilská, je prospěšno řediteli kůru, aby se dobrovolně staral o výchovu a výcvik zpěváků a vedl ji v intencích jejího poslání.

Ředitel kůru je zavázán pečovati řádným způsobem o uchování varhan — nástroje jemu svěřeného — a udržovati jej v náležitém pořádku. Právě tak hudební archiv, který je majetkem kostela nebo Farní jednoty cyrilské, budiž ředitelem kůru náležitě písemně převzat a při jeho odchodu opět tímž způsobem v pořádku odevzdán duchovnímu správci. Za veškerou škodu, vzniklou na hudebním archivu v době jeho působnosti, ručí svým majetkem. Podobně, kde kostel je majetníkem hudebních nástrojů a ty jsou svěřeny správě ředitele kůru.

Za svatby a pohřby, jež jsou doprovázeny zpěvy neb hrou na varhany, je ředitel kůru neb varhaník oprávněn požadovat peněžitou odměnu jako za funkce mimořádné, spadající do jeho práva. Jejich výše je stanovena zvyklostmi v jednotlivých farnostech a může být určena v dohodě s veledůst. duchovním správcem.¹³

Tato smlouva má platnost dvouletého právního trvání a nebude-li poté žádnou stranou vypověděna, prodlužuje se nadále.

Kdyby se činnost ředitele kůru nebo varhaníka přičila zde uvedeným povinnostem, nebo jeho život — jako katolíka — neodpovídal jeho postavení, může býti tato smlouva zrušena vld. farním úřadem kdykoli, po předběžné šestinedělní výpovědi.

¹³ Štolové poplatky vybírá pro ředitele kůru (varhaníka) správa kostela a jen výjimečně z důležitých příčin může si je vybírat až do odvolání ředitel kůru sám se souhlasem duchovního správce.

Právě tak druhá strana může vypovědět smlouvu za týchž podmínek.

Starobní a nemocenské pojištění.¹⁴

V dne 194

.....
podpis ředitele kůru.



.....
podpis duch. správce.

Tato smlouva nabývá platnosti, když v každém jednotlivém případě je schválena nejdůst. arcibiskupskou (biskupskou) konsistoří. Kolkovat smlouvu je třeba podle výše požitků.

Smlouva je schválena nejdůstojnějšími arcibiskupskými konsistořemi v Praze, v Olomouci, nejdůstojnějšími biskupskými konsistořemi v Brně, v Hradci Králové a v Litoměřicích.

Článek 5.

POMĚR ŘEDITELE KŮRU A VARHANÍKA K DUCHOVNÍMU SPRÁVCI

Z povahy věci samé plyne, že duchovní správce je představeným ředitele kůru a varhaníka. Úkolem ředitele kůru a varhaníka je totiž dodávat hudebním uměním větší účinnosti liturgickému textu při liturgických úkonech. Ale vykonavatelem liturgických úkonů je kněz, duchovní správce. Varhaník a ředi-

¹⁴ Pojištění se vztahuje jedině na ty osoby, jejichž funkce ředitele kůru nebo varhaníka je hlavním povoláním, nikoli však na ty, kteří vykonávají tuto funkci jako podřadnou. V prvním případě polovici nákladu na pojištění platí kostel, druhou ředitel kůru sám. Výnos štolových poplatků (při pohřbech a svatbách) nelze počítat za součást služebních požitků (důvodová správa zákona čís. 26 ex 1929). — Jmenované štolové poplatky lze zahrnout do skutečných příjmů jen tehdy, když jde o prokazatelné dávky, jichž poskytování má vliv na výměr služebních poplatků. To lze uvážiti toliko v jednotlivých případech, všeobecně však nelze o nich rozhodnout (§ 4, odst. 2 zák. čís. 26/1929 Sb. z. a n.).

tel kůru vykonává při nich jen pomocnou službu. Hlavní však přísluší knězi. Proto kněz, duchovní správce, je představeným varhaníka a ředitele kůru.

Ředitel kůru i duchovní správce mají však společný všeobecný cíl: oba mají oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbožnosti, kněz liturgickými úkony, modlitbami a zpěvy, ředitel kůru a varhaník hlavně hudební interpretací liturgických textů. Tedy z povahy věci samé plyne také, že duchovní správce i ředitel kůru a varhaník mají spolupracovat k dosažení tohoto společného cíle.

Bude proto velmi dobré, když duchovní správce aspoň občas přijde do zkoušky mezi zpěváky chrámového sboru, promluví jim o liturgickém zpěvu, o církevních předpisech, které se týkají posvátného zpěvu, povzbudí je, aby horlivě plnili svůj vznešený úkol.

Velmi vhodné bude také, když varhaník požádá duchovního správce, aby k věřícím v kázání promluvil o liturgii, o správném liturgickém zpěvu, aby jim vysvětlil, proč se při mši sv. mají zpívat mešní písně. Slova duchovního správce budou velmi účinně působit u věřících, a tak přispějí k obnově a povznesení liturgického zpěvu ve farnosti.

Je velmi potěšitelné a blahodárné to působí k rozkvětu posvátné hudby, když ředitel kůru a varhaník spolupracuje s duchovním správcem, s ním se radí o všem, co se týká liturgické hudby, a poslouchá jeho pokynů. Od duchovního správce se však vyžaduje, aby byl dobře obeznámen s církevními předpisy o posvátné hudbě a byl ochoten věrně se jimi řídit.

Článek 6.

HMOTNÉ ZAJIŠTĚNÍ VARHANÍKA A ŘEDITELE KŮRU

§ 1. Nynější situace.

Časopis »Československý varhaník« r. 1939, na str. 53 otiskuje z »Kapelnických listů« tento popis nynější hmotné situace varhaníka a ředitele kůru:

»Je absolventem konservatoře, má varhanickou školu... Ideály mládí, které hnaly mladé srdce k tomu, čemu se říká umění, byly sraženy prudkým větrem všedních starostí života. Starý pán má dnes jako ředitel kůru v jistém pražském kostele 360 K ročně, slovy: tři sta šedesát korun ročně. Nemá vlastně žádný služební poměr, a je velkou otázkou, kdo je jeho zaměstnavatel. Oficiálně se k tomu nechce hlásit ani patronát, ani pan farář. Podle starého zákona asi z r. 1870 není povinen při kostele pěstovati hudbu. A tak se stal třeba případ, že v T. starý ředitel kůru, kterému bylo již 72 let, chtěl jíti do pense. Ale nemohl. Nebyl vůbec pojištěn, dokonce ani přihlášen u nemocenské pokladny. Za několik stovek ročně pracoval 42 let. A pracuje dále, protože jinak by umřel hladem. Platy ředitelů kůru jsou opravdu ubohé. U největší pražské katedrály má ředitel asi 600 K ročně, je odkázán na štolu ze sňatků a pod. Tak je tomu všude. A varhaníci jsou na tom ještě hůře. Těžko se hraje, těžko se zpívají nábožné písně, když tělu chybí chleba. Kdyby nebylo soukromých hodin vyučování hudby, nemohl by žítí vůbec. A to je jejich vyučování ještě z milosti trpěno, protože ve většině případů k tomu nemají oprávnění. Ale je možno býti živ jako člověk, když v kostele P. Marie Sněžné má ředitel 76 K měsíčně, a třeba v Týnském kostele 98 K měsíčně?«

V časopise »Cyril« r. 1939, na str. 48, je tato krátká zpráva: »Hudební zázrak odehrává se v Plzni. Ředitel kůru arciděkanského kostela pobírá za tuto funkci od patronátu (města Plzně) 65.50 K měsíčně. Je živitelem čtyřčlenné rodiny«.

Těchto několik dokladů ukazuje, jak ubohé a většinou nedostatečné je hmotné zajištění varhaníků a ředitelů kůru.

§ 2. Jak se došlo k takové situaci.

V dobách před první světovou válkou býval ředitelem kůru a varhaníkem obyčejně učitel, který zastával tuto funkci k větší cti a slávě Boží jako své vedlejší zaměstnání. Obyčejně za to nepožadoval nic, protože jeho existence byla zajištěna jeho učitelským platem.

Když r. 1918 nastal u nás převrat, učitelé se z velké části

odvrátili od náboženství, a proto také zanechali varhanictví. Mnohá farnost se tehdy octla ve velké tísní. Nebylo varhaníků. Na mnohém kůru byla tato mezera prozatímne odstraněna tím, že některý řemeslník nebo rolník z obce byl narychlo zaučen do hraní na varhany a pak tuto funkci zastával jako své vedlejší zaměstnání. Za to dostával ročně nějakou malou odměnu.

Tento stav trvá u nás dosud. Na většině kůrů zastávají varhanictví lidé, kteří k tomuto úkolu nejsou náležitě připraveni. Tím pak trpí posvátná hudba. A když se někde na varhanické místo, jež dosud zastával nějaký řemeslník jako své vedlejší zaměstnání, přihlásí absolvent konservatoře a varhanické školy, nabízí se mu takový nebo jen o něco málo větší plat jako onomu řemeslníku. Proto také konservatoristé, uvažující, jak ubohý je varhanický plat, ohlížejí se většinou po jiném zaměstnání.

Ve velkých městech může varhaník počítat s tím, že svůj pravidelný plat doplní dobře placenými hodinami hudby. Ale v menších místech, zvláště na venkově, není takových doplňujících zdrojů.

§ 3. Snahy o zjednání nápravy.

Hned když se po první světové válce u nás vytvořila taková nepříznivá situace pro varhaníky, uvažovalo se o tom, jak zjednat nápravu. Bylo totiž zřejmé, že za tak ubohý plat nelze mítí pro kostel školeného varhaníka; a bude-li varhanictví i nadále zastávat některý řemeslník nebo rolník, nelze vůbec pomýšlet na povznesení posvátné hudby.

a) Časopis »Cyril« r. 1918 na str. 78 zaznamenává, že Arcidiecéšní cyrilská jednota v Olomouci při své výborové schůzi jednala hlavně o úpravě varhanických platů. Už dříve poslala konsistoři memorandum, aby tato otázka byla rozřešena. Nyní sděluje, že konsistoř odpověděla: »O obtížném řešení otázky zvýšení platů varhaníkům pomocí konkurenčních výborů bude uvažováno.« Dále zpráva o výborové schůzi praví: »Usneseno pak požádati k. a. konsistoř, aby tato otázka byla dána na program letošních dekanátních konferencí... Přijat návrh, aby nejdůst. p. probošt a poslanec Dr Stojan byl pozván k poradě,

zdali by bylo možno ve sněmovně (vídeňské) dosáhnouti, aby stát doplňkem ke konkurenčnímu zákonu působil na úpravu varhanických platů. Projednána akce prof. Hromádky z Brna, který sbírá statistický materiál o hmotných poměrech varhaníků, aby se na jeho základě některý z českých poslanců ve sněmovně této záležitosti ujal. Výbor vyslovuje pochybnost o zdatu tohoto podnikání, nebude-li provedeno v souhlase s metodou, dle níž výbor dosud postupoval.«⁵

b) .V »Cyrilu« 1918 na str. 79 je zapsáno, co se podnikalo k řešení této otázky v diecési brněnské:

»Prof. Ant. Hromádka, ředitel kůru katedrálního v Brně, zaslal ředitelům kůru dotazníky, z nichž toto vyjímáme: Konečně se podařilo pro naši akci získati p. poslance Dr Fr. Lukavského, který slíbil v příhodném okamžiku jednání sněmovního přednésti naše požadavky. Slib svůj splnil 13. t. m., kdy v plenární schůzi sněmovny při jednání o kongruie podal resoluci, »kterou se vláda vyzývá upravití hmotné poměry ředitelů kůru a varhaníků, avšak pro mimořádně velikou nouzi prozatím poskytnouti jim výpomoc ze státních prostředků. Resoluce ta byla sněmovnou podporována a přikázána rozpočtovému výboru. Tolik se nám dosud podařilo provést. Memorandum bylo odesláno c. k. ministerstvu kultu a vyučování, c. k. ministerstvu financí, předsednictvům panské a poslanecké sněmovny, některým pp. ministrům, odborovým přednostům a některým pp. poslancům. Nyní vyzýváme pp. kolegy, aby každý činil svoji

¹⁵ Časopis »Cyril« 1919 na str. 4 ve zprávě o valné schůzi ACJ v Olomouci zaznamenává toto: »Vedle záležitosti nového jednotného kancionálu jednáno bylo hlavně o úpravě platů varhaníků a ředitelů kůru. Jednota se obrátila v této věci na k. a. konsistoř, která sice slíbila svou podporu, ale odvolavši se na své ustanovení ze dne 18. srpna 1917, aby se varhaníkům za každou nadační funkci proti dřívějšímu vyplácela dvojnásobná částka a nové fundace byly zakládány vždy s varhanami, prohlásila, že řešení dle návrhů výboru arcid. Jednoty pomocí konkurenčních výborů se jeví velmi obtížným. Pomocí delegáta jednáno bylo o společném postupu v otázce varhanické s výborem Obecné jednoty cyrilské a písemně s předsednictvem Zemského svazu hudebních stavů; též zakročení poslance Dra Stojana bylo zjištěno. Bohužel, že akce ve staré říšské radě slibně se již vyvíjející, přerušena byla politickými převraty, jež měly za následek rozpadnutí rakouského parlamentu, a bude za změněných poměrů třeba zcela nové orientace v této záležitosti«.

povinnost a pro naléhavé a plně oprávněné požadavky naše hleděl získati některého ze svých známých p. t. pp. poslanců, a všude, kde se potřeba toho ukáže, pro věc naši pracoval a o požadavcích našich poučoval. Aby mohl býti zpracován celý materiál, kterého pro vládu bude potřebí, musí býti práce soustředěna. K tomu cíli bude třeba zříditi říšskou organizaci všech ředitelů kůru a varhaníků v Rakousku . . .

Organisace se bude se vším úsilím domáhati:

1. ředitelé kůru a varhaníci buďtež ustanovováni buď v zemských neb státních službách, podobně jako učitelstvo;
2. stanovení jednotných a pevných platů v celé říši . . .;
3. ustanovení časového postupu;
4. ustanovení pětiletých příplatků (kvinkvenálek);
5. ustanovení nejvyšší služební doby a výslužného (35 anebo 30 let?);
6. ustanovení prázdnin.

Říšská organisace zřídí:

7. nemocenskou pokladnu . . .;
8. útulky pro zotavení (jeden pro dobu letní a druhý pro zimní);
9. podpůrný fond;
10. úmrtní odbor;
11. tiskový a nakladatelský odbor;
12. vzorné bibliotéky a archivy hudební v jednotlivých obvodech;
13. nákupny hudebnin a nástrojů;
14. organisace si vyžádá, aby členové měli volné nebo snížené vstupné do všech koncertů a divadel. Snížení sazeb v zemských anebo státních ústavech léčebných.

To by byly v hrubých rysech naše výhody a práva, za které se musíme zavázati k těmto povinnostem: Ředitel kůru a varhaník bude pak povinen:

1. vzorně dle liturgických předpisů konati službu v kostele;
2. vyučovati zpěvu ve školách, v obecné, měšťanské, střední i vysoké;

3. starati se o bezplatné vyučování v hudbě žáků nadaných, ale nemajetných s největší povinností 25 hodin týdních. Hodiny nadpočetné budťte zvlášť honorovány.«

Takový byl plán v diecési brněnské. K jeho uskutečnění nedošlo. Zákroky poslanců ve vídeňské sněmovně a u vedoucích činitelů rakouské vlády neměly výsledku, protože brzy potom nastal převrat a vytvořily se nové vlády.

c) V Cyrilu 1918 na str. 119 je zaznamenáno, že o úpravě varhanických platů jednala v Praze Obecná jednota cyrilská za účasti zástupců Cyrilských jednot z diecézí českých i moravských:

»Po uvítání přítomných předsedou podává jednatel obraz toho, co Obecná jednota cyrilská v otázce úpravy platů vykonala a koná. Ukazuje, že zastoupena byla a jednala již r. 1914 na říšské konferenci ve Vídni, jak později a zvláště při poslední valné hromadě OJC z popudu arcid. Jednoty olomoucké přes dobu válečnou, celá otázka znovu uvedena do proudu a všechny diec. Jednoty požádány, aby se touto otázkou v první řadě zabývaly. Upozorňujeme na cesty, kterými se akce bráti měla, ale spolu na veliké obtíže, jež působiti bude rozdílnost jak opatrování úhrady z rozličných fondů, tak také i veliký rozdíl v povinnostech a zaměstnání ředitelů kůru...

Když se skončila velmi obsažná debata, v níž všeobecně naprostá potřeba úpravy platů ředitelů kůru a varhaníků byla uznána a její co nejrychlejší provedení usneseno, stanoveny pro další práce jakési zásady, na nichž dále má býti budováno, a to:

1. Ředitele kůru a varhaníky nelze ustanovovati bez souhlasu Církve a také úprava nemůže býti provedena bez náležité součinnosti nejdůst. ordinariátů.

2. Příjmy vedle jmění kostelního a ostatních dosavadních zdrojů budťtež upraveny také, pokud možno, řízením konkurenčním.

3. Nechť se učiní kroky, aby stát, nebo i země, z důvodů všeobecně výchovných a uměleckých, k jejichž plnění značnou měrou přispívají ředitelé kůru, přispíval k spravedlivé úpravě platů.

4. Budiž stanoveno existenční minimum pro ředitele kůru a varhaníky, z povolání dle počtu obyvatel, funkcí a kvalifikace.

5. Budiž ve všech diecésích, pokud se tak ještě nestalo, za tím účelem sestavena podrobná statistika ředitelů kůru a varhaníků a jejich příjmů.

Dalším vedením akce bylo pověřeno zatím předsednictvo OJC, které si kooptuje odborné znalce, pokud jich bude potřeby. Práce takto zahájená ovšem je veliká, avšak doufáme, že se podaří soustřediti všechny pracovníky a spolu vzbuditi zájem všech zúčastněných kruhů, aby palčivá otázka co nejdříve a uspokojivě na vše strany byla rozluštěna.«

Další ročníky časopisu »Cyril« přinášejí kratinké zprávy o vývoji této otázky.

Cyril 1919, str. 80 otiskuje jednatelskou zprávu OJC, z níž vyjímáme toto: »Výbor dbal také otázky úpravy platů ředitelů kůru a varhaníků, máje na zřeteli nezbytnost této úpravy a zároveň obtíže, které se jí v cestu staví. Máme zato, že kroky podniknuté povedou k cíli, až se ujme přesvědčení, že bez pomoci a hlavní starosti církevních obřadů tuto otázku k úplné spokojenosti všech stran rozřešiti nelze a že právě v této otázce třeba postupu jednotného, nikoliv jednostranného.«

Cyril 1920, str. 38 uvádí jednatelskou zprávu OJC, v níž se praví: »Druhá otázka, jejíž řešení mnoho času a pílě věnováno bylo, byla otázka varhaníků a ředitelů kůru. Je to otázka palčivá, jejíž uspokojivé rozřešení je nejen v zájmu interestů, nýbrž i v zájmu Církve i v zájmu církevního umění. Ovšem je to otázka tak spleťtá, že není možno, aby najednou, abych tak řekl, přes koleno byla zlomena... Bez přímého účastenství Církve, jen za pomoci státu, otázka ta jako v jiných státech, také u nás rozřešena nebude. Kde bylo možno, starala se OJC v jednotlivých případech o rozřešení otázky té a také se jí to podařilo.«

Cyril 1920, str. 77 přináší zprávu, že při sjezdu katolíků 31. srpna v Praze, OJC pojednala také o úpravě varhanických platů: »V druhé řadě rozumíme otázkou varhanickou starost

o hmotné zaopatření varhaníků. Je jisto, že tento bod nebude moci býti řešen bez účasti Církve, tím méně snad proti její vůli; proto by si bylo co nejvíce přáti, aby oba interesi — představení Církve a varhaníci — společně v té věci pracovali... Kde je možno, ať se upraví plat varhaníků konkurenčním řízením... OJC pracuje na memorandu pro sněmovnu o úpravě platů.

V dalších ročnících »Cyrila« se opakují tytéž zásady.¹⁶ Ale přes všechny úvahy, debaty, snahy a zákroky u státní autority se nedospělo k rozřešení této otázky. V Cyrilu 1932, str. 59, ze zápisu valné hromady OJC je zřejmé, že tato věc nebyla dosud vyřešena: »Jednota hudebních stavů se snažila získati parlamentního zástupce, ale nedosáhla toho«.

Časopis »Československý varhaník«, r. 1937 na str. 84, píše: »Konečně rozluštěna finanční otázka varhaníků, na základě dosud platných církevních i světských zákonů«. Řešení, jež zde uvedeno, záleží v tom, že varhaník, který považuje svůj plat za nepostačující, zažádá okresní úřad o úpravu svého platu konkurenčním řízením. — Z celé věci je však zřejmé, že tento způsob nelze považovat za rozřešení otázky, nýbrž jen za jakési prozatímní, nouzové opatření.

§ 4. — Světské zákony o této věci.

Všeobecně platí zásada, že zaměstnance platí zaměstnavatel. Je tedy třeba zjistit podle občanských zákonů, kdo je varhaníkův zaměstnavatel; kdo jej ustanovuje a propouští, ten jej musí také vyplácet.

1. Kdo má právo ustanovit varhaníka a propustit jej.

Toto právo náleží duchovnímu správci kostela.

»Služba varhanická je služba kostelní. Propůjčení její jest vnitřní záležitostí církevní dle dvor. dekr. z 13. X. 1770 (Ther. G. S. sv. VI. č. 1244) a obsazování místa varha-

¹⁶ Sr. Cyril 1921, str. 36; 1922, str. 34; 1923, str. 36; 1925, str. 39; 1930, str. 54, v resoluci bod 7.

nického spadá do působnosti farního úřadu. Církevní konkurenční výbor nemá zde (zák. z 1864, z. z. mor. č. 11) ingerence. Nál. z 21. VI. 1902 č. 5665, Budw. 1151 A«. ¹⁷

»Kostelní konkurenční výbor zřízený dle zák. z 2. IV. 1864 č. 11 z. z. mor. není legitimován k zastupování katolické farní obce v otázce dosazení varhaníka. Nál. z 19. IX. 1924 č. 15.827, Bohuslav č. 3918«. ¹⁸

»Místa varhaníků se obsazují dle výn. min. kultu z 5. X. 1879 č. 18.067 církevními úřady, poněvadž zde běží o záležitost čistě církevní, pakli se nevyskytuje zvláštní nějaký místní nárok obce, aby na ustanovení měla vliv. Okolnost, že obec přispívá na služné varhaníkovu, ještě neznamena oprávnění, aby při jeho ustanovení spolurozhodovala, pakli tato podmínka není výslovně uvedena. ¹⁹

»Není-li jiného titulu, spadá ustanovování varhaníků a jich propouštění výhradně do pravomoci farního úřadu. Patron může žádati právo toto jen tam, kde jde o zjištěnou zvyklost nebo o jeho zvláštní oprávnění jinak prokázané. Nál. z 20. VI. 1895 č. 3143, Budw. 8757. Nál. z 21. XI. 1884 č. 2323, Budw. 2297«. ²⁰

»Pro otázku, zda jest ustanovení varhaníka a církevního sluhu pro církevní účely nutné, jest dobrozdání církevního úřadu pro státní úřad závazné. Nál. z 18. X. 1913 č. 10.386, Budw. 9818 A«. ²¹

»Nárok varhaníkův, aby dostal odměnu za služby konané při bohoslužebném jednání, jest rázu soukromoprávního. Nál. z 14. III. 1910 č. 1823«. ²²

2. Kdo je zaměstnavatelem varhaníka a kdo je tedy povinen postarat se o jeho plat.

Z toho, co bylo právě uvedeno, je zřejmé, že zaměstnavatelem varhaníka je kostel. Proto zákonitý zástupce kostela, t. j. farář

¹⁷ FR. BEDNÁŘ: Sbíрка zákonů a nařízení ve věcech náboženských a církevních. Praha 1929, str. 590.

¹⁸ Tamže, str. 550.

¹⁹ Tamže, 589.

²⁰ Tamže, 589—590.

²¹ Tamže, 590.

²² Tamže, 590.

s patronátním úřadem, je povinen postarat se varhaníkovi o spravedlivý plat.

3. Z jakých pramenů se má brát plat pro varhaníka.

a) První pramen, z kterého se má brát plat pro varhaníka, je kostelní čili zádušní jmění. Je-li dostatečné, farář prostřednictvím konsistoře podá na zemský úřad žádost, doloženou ze zádušních účtů, aby zemský úřad varhaníkovi povolil vyjednaný plat.

b) Jestliže kostelní jmění k tomu nestačí²³ a není jiných pramenů, pak podle § 36. zák. č. 50/1874 ř. z. je povinna FARNÍ OBEC postarat se o úhradu svých potřeb. Hra na varhany a liturgický zpěv je jistě takovou potřebou, ač ne absolutní. O tom rozhoduje konsistoř. Budw. č. 915 A.²⁴ Kde už varhaník je, tam není třeba zjišťovat jeho nutnost. Budw. č. 11.365.

»Není-li jiných prostředků, jest farní obec povinna krýti náklad spojený s místem ředitele kůru«. Nál. z 17. XII. 1902 č. 10.910, Budw. 1413 A, Čechy«.²⁵

»Není-li jiných prostředků k dotování místa varhanického, kryje se náklad po smyslu zákona o církevní konkurenci. Nál. z 21. VI. 1902 č. 5665, Budw. 1151 A, Morava«.²⁶

»Přifařené obce jsou tehdy povinny ke konkurenčnímu příspěvku k úhradě výloh, vzniklých ustanovením vlastního ředitele kůru při farním kostele, nestačí-li k tomu kostelní jmění. Budw. 5117, 9588, 11.233.

Patron kostela není jakožto patron povinen zvláštním patro-

²³ »Šestiletý účetní průměr stačí k prokázání nedostatečnosti kostelního jmění.« Budw. 11.233.

²⁴ F. BEDNÁŘ: Sbírka zákonů a nařízení ve věcech náboženských a církevních. Praha 1929, str. 642: »Při odpovědi na otázku, co jest pokládati za potřebu farní obce, rozhoduje nejen to, co jest součástí bohoslužebného výkonu, ale také i to, co odpovídá požadavkům zvyků v místě a v kraji a časovém zvyku (kostelní hudba). Státní úřad nemůže rozhodnouti bez slyšení církevní vrchnosti, biskupa diecése. Rozhodl-li úřad v dohodě s ordinariátem, jest vyloučeno přezkoušení toho rozhodnutí správním soudem dle § 3 lit. e) zákona o správním soudu.« Nál. z 12. III. 1902 č. 2367, Budw. 915 A.

²⁵ Tamže, str. 642.

²⁶ Tamže, 642.

nátním příspěvkem na varhaníka ani tehdy, když má právo na obsazování jeho místa. Budw. 5117, 11.365.

c) Jestliže kostelní jmění nestačí na plat varhaníka a jestliže nebylo možno dosáhnouti dohody se zástupci farní osady, nezbyvá, než aby farář (nebo s jeho souhlasem varhaník sám) podal žádost na okresní úřad, aby bylo zavedeno konkurenční řízení stran úpravy varhanního platu, a odvolal se na § 36. zák. č. 50 ř. z. ze dne 7. V. 1874, a podle něho navrhl výši platu a zároveň, aby se úprava provedla rozvržením navrhované částky na římské katolíky, bydlící v tamní obci; dále na ty, kteří mají v tamní obci podniky, podléhající přímým daním; případně na právní osoby, společnosti a společenstva, jež nesledují dle svých stanov účely jiných vyznání, pokud mají v tamní obci nemovitosti nebo podniky, podléhající přímým daním.

Při konkurenčním řízení je důležité, aby zástupci farní obce uznali přiměřenost navrhovaného neb varhaníkem žádaného platu. Okresní úřad potom rozvrhne na každou přifařenou obec poměrný příspěvek podle počtu katolíků. V tomto konkurenčním řízení varhaník není účastníkem, nýbrž jen Církev a farní osada. (Boh. č. 12.529.)

4. Pojištění nemocenské a pensijní (starobní).

Každý varhaník, jemuž je varhanictví hlavním a nikoli vedlejším zaměstnáním, a je tudíž hlavním pramenem jeho příjmů, musí býti přihlášen k pojištění nemocenskému a pensijnímu. (Boh. č. 5.486, 8.104; Acta Curiae Olom. 1935, 143.)

Povinnost přihlásiti takového varhaníka k obojímu pojištění má jeho zaměstnavatel, t. j. zákonitý správce kostela — farář. »Všechny důsledky nepřihlášení zaměstnance nese zaměstnavatel a je zavázán k náhradě škody, která vznikla z tohoto opomínutí« (Rozhodnutí Nejvyššího soudu z 2. května 1930, Rv II 485-29).

Polovinu pojistného platí kostel nebo konkurenční výbor, druhou polovinu varhaník (Acta Cur. Olom. 1935, 143).

§ 5. Církevní zákony o této věci.

Podle církevního zákoníku (kan. 1185) právo ustanovovat varhaníka náleží správci kostela, t. j. faráři nebo jeho zákonitému zástupci.

Stran varhanického platu předpisuje kán. 1524 všeobecně toto: »Všichni, a hlavně duchovní, řeholníci a správci církevních věcí mají v pracovní smlouvě určit zaměstnancům slušnou a spravedlivou mzdu.«²⁷

Konečně encyklika Pia XI. »Quadragesimo anno« (č. 71) vyžaduje, aby zaměstnavatelé vypláceli svým zaměstnancům rodinnou mzdu, t. j. takovou, která by stačila na krytí životních potřeb zaměstnance a jeho rodiny, t. j. manželky i dětí.

Církevní zákony tedy vyžadují od všech zaměstnavatelů, aby svým zaměstnancům vypláceli spravedlivou mzdu, t. j. mzdu rodinnou. Tímto církevním zákonem jsou vázány především duchovní osoby, v našem případě pak duchovní správce kostela jakožto zaměstnavatel varhaníkův.

§ 6. Řešení tohoto problému.

Z toho všeho je zřejmé, že občanský zákoník nic neurčuje o varhanickém platu, nýbrž jen stále opakuje, že obsazování varhanického místa je záležitost čistě církevní a že tedy o plat se má varhaníkovi postarat správce kostela. O výši tohoto platu občanský zákoník nevymezuje vůbec nic.

Církevní zákony předpisují jen všeobecně, aby každý zaměstnavatel vyplácel svému zaměstnanci spravedlivou mzdu; tedy i zákonitý správce kostela svému varhaníkovi.

Když v době liberalismu zaměstnavatelé mohli s dělníkem dojednat jakoukoli mzdu, vedlo to všeobecně k nespravedlnostem a k utlačování dělnictva. Proto bylo nutné, aby mzdy dělnictva byly určeny kolektivní smlouvou. A podobně třeba soudit i o varhanickém platu. Dokud totiž zaměstnavatelé varhaníků mají možnost dojednat s ním jakýkoli plat, je to stálou

²⁷ Mezi prameny tohoto kánonu uvedeno: Lev XIII. Epist. »Noi rendiamo« 14. III. 1890; litt. encycl. »Rerum novarum« 15. V. 1891.

příležitostí k nespravedlnostem vůči varhaníkům. Mají-li býti takové nespravedlnosti zamezeny, je nutné, aby varhanický plat byl závazně určen vyšší autoritou.

Kdo má určit výši varhanického platu? Státní autorita či církevní autorita? Z toho, co bylo shora řečeno, je zřejmé, že je to úkolem církevní autority, protože varhanictví je funkce jen církevní.

Je to, bohužel, smutné, že po tolika letech volání o úpravu varhanických platů církevní autorita dosud nezjedнала nápravu v této věci. Je už konečně třeba jednat! Je nutno konečně stanovit spravedlivý minimální varhanický plat, pod který by nebylo přípustné sestoupit při uzavírání varhanické smlouvy. Je nutné, aby takový minimální plat byl spravedlivě odstupňován podle a) kvalifikace, b) práce, c) rodiny varhaníkovy, a d) jeho služebních let.

Na mimořádné valné hromadě Obecné jednoty cyrilské, konané v Praze 1. října 1945, přišla tato věc znovu v úvahu. Aby se dosáhlo žádoucí úpravy, byl při OJC utvořen Akční výbor varhaníků, jemuž bylo uloženo vypracovat podrobný návrh na úpravu varhanických platů. Tento výbor ve schůzích (1. X., 11. X., 8. XI., 22. XI. 1945) vypracoval konkrétní návrh na úpravu varhanických platů a zaslal jej v prosinci 1945 všem českým i moravským ordinariátům k schválení. Dosud (15. dubna 1946) není ta věc vyřízena.

ŠTOLOVÉ POPLATKY

Ředitel kůru (varhaník) v činné službě má právní nárok na participaci štolových poplatků. Toto právo uznávají též naše státní zákony,²⁸ podle nichž je možno domáhat se štolových poplatků také exekuční cestou.²⁹

²⁸ Sr. »Československé státní zákony«, Praha 1931, str. 214.

²⁹ Sr. FR. BEDNÁŘ: Sbíрка zákonů a nařízení ve věcech náboženských a církevních, Praha 1929, str. 563, § 23: »K dobývání dávek nebo ke konání jiných povinností k úkolům církevním, ježto s přivolením vládním byly uloženy, povoluje se exekuce politická. — To platí také o starých poplatcích za církevní ohlášky, oddavky a pohřby (o štole) ... Ti, kdož požívají práva chudých, jsou těchto poplatků zproštěni.«

Právo na štolové poplatky neztrácí ředitel kůru (varhaník) ani tehdy, když ony funkce, které podléhají štolovým poplatkům, vykoná v jeho farnosti s jeho svolením někdo jiný.³⁰

Také za vykonávání své funkce při oddavkách a pohřbech má ředitel kůru právo na štolový poplatek pro sebe i pro všechny zpěváky a hudebníky, kteří při nich účinkují pod jeho vedením.³¹

Výše štolových poplatků se řídí podle úředního nařízení ordinariátu, respektive zavazujícího příslušného zákonodárného ustanovení, nebo podle místních poměrů, neodporují-li ovšem těmto závazným předpisům, jež určují minimum.

Ježto pohřeb je liturgickým úkonem jako mše sv. aneb jiný církevní obřad, který předpokládá kromě kněze i sbor, jest jedině farním úřadem ustanovený ředitel kůru neb varhaník oprávněn dodati k pohřbům pěvecký neb hudební sbor a všechny liturgické i jiné zpěvy neb recitované odpovědi knězi obstarati, a to v obvodu celé farnosti, tedy v domě, v kostele, na hřbitově i kdekoli jinde.³²

Dovolí-li ředitel kůru jinému pěveckému neb hudebnímu sboru účinkovat při pohřbu nebo při svatbě, je oprávněn žádat přiměřenou náhradu neb odškodnění, t. j. celou taxu, kterou by obdržel, kdyby sám fungoval se svým sborem.

³⁰ Sr. »Cyril«, 1919, str. 91.

³¹ K podrobnému studiu celé této otázky se doporučuje: Dr JOSEF TUREČEK: Hudební doprovod při pohřbu církevním. Studie církevněprávní. Praha 1944. Vydal Jaromír Dolenský, Praha II - 1867.

³² Sr. patent z 30. května 1750 a ministerské nařízení ze dne 1. srpna 1907, § 1.—5.

Pohřební ústavy nejsou oprávněny obstarávati zpěvy při církevních pohřbech najatými zpěváky. Podniky pro pohřbívání mrtvol (pohřební ústavy) se musejí řídit předpisy, vydanými nařízením ministerstva obchodu ve shodě s ministerstvem vnitra a ministerstvem věcí duchovních a vyučování, ze dne 1. srpna 1907, § 1—5, (z. ř. č. 183.) Text těchto paragrafů viz v »Cyrilu 1919, str. 91.

»Řád církevních pohřbů v katolických farnostech gener. vikariátu pražského«, schválený arcib. konsistoří dne 1. prosince 1915 (č. 14.793), v odstavci B. 13b, b praví: »Obstarati církevní zpěvy a hudbu při pohřbech a zádušních mších jest výhradním právem ředitele kůru. Cizí zpěváci mohou býti připuštěni jen tehdy, když obstaravatel alespoň

den předem pro ně získal svolení farního úřadu a ředitele kůru. Zpívají-li cizí zpěváci, musí býti taxy pro církevní chór tak zaplacený, jako kdyby sám fungoval.» (Sr. Cyril 1919, str. 62).

K podrobnému studiu celé této otázky se doporučuje: DR JOS. TUREČEK: Hudební doprovod při pohřbu církevním. Studie církevněprávní. Praha 1944. Vydal Jaromír Dolenský, Praha II 1867.

KAPITOLA VII.

VARHANY A NÁSTROJE

V prvních stoletích Církve Otcové všeobecně zavrhuji nástrojovou hudbu v chrámě, hlavně z obavy, aby s ní nepronikly do chrámu také pohanské zlořády a neposkvřily liturgické úkony.

Klement Alex. († 216) popisuje, k čemu se užívá jednotlivých nástrojů: »Píšťala (fistula) ať se tedy dá pastýřům; flétna (tibia) pak pověřčivým lidem, kteří tíhnou k uctívání model. Vskutku totiž tyto nástroje mají být odstraněny ze střízlivé hostiny, neboť více než pro lidi se hodí pro zvířata a pro ty lidi, kteří nemají správné užívání rozumu. Víme totiž, že hrou na píšťaly bývají laně okouzleny a pak je lovci při takové hře vedou do pastí. Koním pak, když se páří, jako svatební píseň se hraje melodie na píšťalu; to pak od rozněcování koní hudebníci nazvali *ἰνποδογον* ...«¹ — Ale lyru a citeru, kterých se méně užívalo v pohanském kultu, Klement Alex. připouští k liturgii; praví: »Dovedeš-li zpívat a žalmovat při hře na lyru nebo citeru, nic ti nevytýkám; následuješ onoho spravedlivého krále hebrejského, jenž takto zpíval Bohu chvály«.²

Sv. Jeronym († 420) píše, že Židům byly při bohoslužbách dovoleny ony nástroje »jednak pro jejich slabost, jednak aby je udržovaly v lásce a svornosti, jednak aby rozněcovaly jejich mysl, aby konali rádi, co jim bylo užitečné«.³

Nástroje, jichž ve St. Zákoně užívali Židé při bohoslužbách,

¹ Paedag., I. 3, c. 4; MIGNE: PG. 9, 439.

² Tamže.

³ PL. 55, 497.

Otcové vesměs vykládali pro Nový Zákon mysticky. Na př. Eusebius praví: »Nad kterýkoli hudební nástroj je Bohu milejší a příjemnější zpěv lidu Kristova, jehož užíváme při žalmování ve všech chrámech Božích jednou myslí, jedním citem, stejným souhlasem a jednou naukou víry a zbožnosti, jedním hlasem. Zvykli jsme si tedy užívatí takovýchto duchovních harf a citer, protože tomu učí Apoštol těmito slovy: »žalmy a chvalozpěvy a duchovními písněmi« (Efes. 5,18 - 20). Též z jiného důvodu citera je celé tělo, jehož pohyby a skutky duše vysílá k Bohu náležitou píseň. Desetistrunná harfa pak je pocta vzdávaná Duchu sv. pěti smysly těla a pěti ctnostmi duše«.⁴

V pozdějších staletích, když už pominulo nebezpečí, že by s nástrojovou hudbou pronikly do chrámu i pohanské zlořády, církevní autorita je stran nástrojů mírnější. Dovoluje hru varhanní, a později připouští také některé jiné nástroje.

Článek 1.

VARHANY⁵

K lepšímu pochopení nynějších církevních předpisů o varhanní hře při liturgických úkonech napřed podáme krátký přehled dějin varhan.

⁴ Comment. in Tsalmos; PG. 23, 1071 násl. — Jakých nástrojů ve St Zákoně užívali Židé a jak Otcové vykládali jednotlivé nástroje mysticky, to podrobně popisuje A. GASTOUÉ: *L' Église et la musique*. Paris 1936, str. 87 násl.

⁵ Literatura:

A) ČESKÁ: V. NĚMEC: *Pražské varhany*. Praha 1944. — F. Z. SKUHERSKÝ: *Varhany, jejich zařízení a zachování*. Praha 1884. — M. L. SYCHRA: *K dějinám varhan a varhanní hry v Čechách*. Praha 1912. — N. VANĚK: *Ponaučení krátké o varhanách*. Praha 1834.

B) NĚMECKÁ: J. BIEHLE: *Das Heiligkeitgesetz, ein Maaßstab für den Klangwert der Orgel*. Leipzig 1935. — C. ELIS: *Neuere Orgeldispositionen*. Kassel 1932. 2 svazky — W. ELLERHORST: *Handbuch der Orgelkunde*. Einsiedeln 1935. — FELLERER: *Orgel und Orgelmusik*. Augsburg 1929. — G. FROTSCHER: *Geschichte des Orgelspiels, und Orgelkomposition*. Berlin 1934. — H. KLOTZ: *Die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*. Berlin 1934. — P. LERTES: *Elektrische Musik*.

§ 1. — Krátké dějiny varhan.

Jakousi předchůdkyní varhan je t. zv. Panova píšťala, vytvořená spojením několika píšťal různé délky. Je známa a oblíbena u Asiatů už 2.000 let před Kr.

Staří Řekové a Římané měli vodní varhany (*organum hydraulicum*). Vynalezl je mechanik Ktesibius kolem r. 180 př. K. pravděpodobně jako zlepšení pneumatických varhan. Voda v nich měla řídit vháněný vzduch, aby jeho proud byl stejnoměrný. U Římanů byly vodní varhany velmi oblíbené. Byla to ovšem věc přepychová. Nero měl několikéré vodní varhany. Tertulián je popisuje ve své knize *De anima* (č. 14), ale jmenuje Archimeda († 212 př. Kr.) jako jejich vynálezce. Divadla a cirky mívaly své velké varhany.

Vladaři byzantští později převzali varhany od Římanů. V palácích, v amfiteátrech i v chrámu svaté Moudrosti v Cařihradě byly postaveny varhany a při příchodu neb odchodu krále nebo patriarchy se na ně vždycky hrálo. Podle vzoru hlavního chrámu cařihradského byly zavedeny varhany v mnohých kostelích na Východě.

V Syrii a Mesopotamii byly varhany přijaty i ke křesťanským bohoslužbám. Známý spisovatel Bar Hebraeus praví, že v jeho době (ve 13. stol.) »všechny chrámy na Východě a jihovýchodě« těchto zemí přijaly varhany. To je potvrzeno také zprávami jiných autorů, muslimanských, tureckých a perských.⁶

Na Západě barbaři při svých vpádech zničili domy zámožných Řeků a Římanů i divadla, a v nich i varhany. Nikdo je pak neuměl postavit.

Když cařihradský císař Konstantin Kopronymos kolem r. 757 poslal Pipinu Krátkému varhany jako dar, byla na Západě zase

1933. — MAHRENHOLZ: *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau*. Kassel 1930. — G. RITSCHER: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*. 1893. — RUPP: *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelkunst*. Einsiedeln 1929. — P. SMETS: *Neuzeitliche Orgelbau*. 1933. P. SMETS: *Die Orgelregister, ihr Klang und Gebrauch*. Mainz 1936. — WEIGL: *Handbuch der Orgelliteratur*. 1931.

⁶ Sr. GASTOUÉ: *L' Église et la musique*. Paris 1936, str. 106.

obrácena pozornost k tomuto nástroji. Podle tohoto vzoru dal císař Karel Vel. v polovině 9. stol. postavit varhany pro katedrální chrám v CÁCHÁCH. To jsou první varhany, jež byly na Západě postaveny v chrámě. Až do té doby — nepřihlížíme-li k varhanám v chrámě Boží moudrosti v Cařihradě — varhany byly nástrojem koncertním a divadelním.

Brzy potom se Německo, Italie a Anglie předstihují ve stavbě varhan pro kostely. Papež Jan VIII. kolem r. 873 si vyžádal z Bavor od biskupa Anno z Freisinku »varhany nejlepšího druhu« a zručného stavitele varhan. V Anglii byly postaveny velké varhany kolem r. 980 v benediktinském opatství ve Wincestru. Měly 26 měchů, které muselo tahat nebo šlapat 70 silných mužů. Měly 400 píšťal, ale jen 10 kláves. Hráli na ně současně dva varhaníci.

Ve 12. století byly varhany ještě velmi vzácné. Ale od 13. století jsou už ve většině katedrál a opatství. Již v té době se rozlišují velké varhany (positiv), malé, přenosné varhany (portativ), ano i zcela malé varhánky, které byly nošeny na levé ruce a na které se hrálo pravou rukou.⁷

Dosud je velmi rozšířen názor, že na středověké varhany hrál varhaník tak, že na klávesnici tloukl pěstmi (odtud výraz: organa pulsare). Tento názor byl vědeckými badateli odkázán do říše historických omylů.⁸ Právě naopak, v prvních stoletích po Kristu se hrálo na varhany poměrně lehce. Spisovatelé té doby zaznamenávají, že varhaníci se dotýkají kláves velmi rychle a že když se dotknou kláves, píšťaly se ozývají ihned. Píšťal bývalo už tehdy mnoho. Ve varhanách, které popisuje ve 3. stol. Vitruvius a Tertulián, bylo už několik her. Z 11. stol. jsou slavné varhany ve Wincestru v Anglii a z 13. stol. pocházejí velké varhany v katedrále v Magdeburku, jež sloužily ještě na začátku 17. století. Ačkoli manuál měl malý rozsah, přece Praetorius v 17. stol. mohl na ně snadno hrát tria.⁹ Nesnadné bylo hrát na varhany až ve 14. století, když vždy při

⁷ Sr. tamže, str. 108.

⁸ Sr. GASTOUÉ: uv. d. str. 108. sr. též A. SCHUBIGER: v Monatshefte für Musikgeschichte I [1869] 127 násl.

⁹ Sr. GASTOUÉ, uv. d., str. 109.

stisknutí klávesu zaznívaly najednou všechny píšťaly téhož tónu, stojící nad vzduchovnou. Tato potíž byla odstraněna v 15. století vynálezem pérové záklopky (Springlade), a brzy potom následovalo vynalezení zásuvek (Schleiflade). Tím se hra velmi usnadnila. Teprve pak bylo možno uspořádat a vytvořit píšťaly podle jejich rázu. To se stalo v 16. století. Byly vynalezeny principály, gamby, kryty atd.

Ve 14. stol. byl vynalezen pedál, v 15. stol. jazýčkové rejstříky.

Rozlišují se čtyři hlavní druhy varhan: varhany 1. mechanické, 2. pneumatické, 3. elektrické, 4. elektropneumatické.

1. Mechanické varhany mají mechanickou trakturu od klávesu až k píšťale. Je to systém starých varhan.

2. Pneumatické varhany byly vynalezeny v 19. století. J. Booth 1827 vynalezl rourkovou pneumatickou páku. První pokus s varhanami této soustavy učinil Sander r. 1863. Mechanické traktury byly nahrazeny rourkami, jimiž hnán vzduch. Tím bylo hraní velmi ulehčeno. Při hraní na mechanické varhany musel varhaník vynaložit mnoho síly, aby uvedl v pohyb celou trakturu, zvláště při velkém stroji, a zejména při použití spojek a kolektivů. Hra na pneumatické varhany i při spojených manuálech a při použití všech možných spojek a kolektivů je vždy stejně lehká.

3. Elektromagnetické varhany byly vynalezeny v druhé polovině 19. stol. Už od r. 1851 Gamblett činil rozmanité pokusy s použitím elektromagnetismu u varhan. První varhany s elektromagnetickou trakturou postavil r. 1867 v Paříži Barker a po něm na světové výstavě ve Vídni r. 1873 štutgarský varhanář K. G. Weigle. Tento systém se však neosvědčil. Kotvy, které přímo otvíraly hrací záklopky, při dlouhých tónech se magnetisovaly; rušivě působilo též jejich cvakání. Stroj sám nebyl ani jinak spolehlivý.

4. V novější době pak Schmölle spojením obou posledních soustav vytvořil varhany elektropneumatické, které jsou ideálem moderního koncertního stroje. Rourky jsou v nich nahrazeny vodičími elektrickými dráty. Hrací stůl je přenosný a možno jej postavit i daleko od stroje.¹⁰

¹⁰ U nás jsou takové varhany na př. v Praze v Obecním domě.

§ 2. — Církevní předpisy o hře na varhany.

I KDY SE MŮŽE NEBO NEMŮŽE HRÁT NA VARHANY

1. Podle církevních předpisů se může hrát na varhany: a) o všech nedělích a zasvěcených svátcích (Caer. Ep., l. 1, c. 28, 1) při mši sv., při nešporách a slavném matutinu (tamže, č. 5. a 6.); b) také v nezasvěcené svátky (vyjma svátky v době adventní a postní), jež se oslavují slavnějším způsobem (tamže, č. 2.); — c) při slavnostním příchodu biskupa nebo jiného církevního hodnostáře (tamže, 3. a 4.).

2. Je zakázáno hrát na varhany:

a) v adventě a v postě, vyjma neděle Gaudete a Laetare při mši sv. (tamže č. 2.) a při nešporách [2245]; každý opačný zvyk má být odstraněn [2965 ad I.].

Biskupský ceremoniál však dovoluje užívat varhan o svátcích a slavných feriích, jež připadnou na tato období pokání. Toto dovolení se může rozšířit také na případy, kdy officium musí být z nějakého důvodu slavné,¹¹ na př. při votivních mších P. Marie v soboty adventní a postní tam, kde je to zvykem [2424 ad IV], při mších s prvním sv. přijímáním [3448, dub. XI].

b) Varhany nemají hrát při votivní mši de Passione, která se někde obyčejně slouží v pátek ve fialové barvě [3922, § IV, n. 2].

c) při mších a hodinkách za zemřelé [4243 ad V, a Caer. Ep., l. 1, c. 28, č. 13].

Tato omezení nezakazují varhanní doprovod zpěvu, nýbrž jen preludia v době, kdy kůr nezpívá [4243 ad V].

Je tedy vždy dovoleno doprovázet na varhany nebo na harmonium zpěv gregoriánský nebo polyfonní [4265; 4228], jen když nynější liturgické předpisy nežádají opak. Jediná výjimka je v nich vyjádřena, totiž: doprovod gregoriánského zpěvu je nýbrž jen preludia v době, kdy kůr nezpívá [4243 ad VI. a před Gloria na Bílou sobotu [4265 ad II],

Zákaz, doprovázet varhanami na Zelený čtvrtek, Velký pátek a Bílou sobotu, se vztahuje při temných hodinkách pouze na

¹¹ S. R. C.: 14. dubna 1758.

zpěv lamentací, responsorií a žalmu Miserere; ale ani v té době není zakázáno doprovázet moteta, která se zpívají při adoraci nejsv. svátosti na Zelený čtvrtek po officiu a na Velký pátek před officiem [3804 ad II, 4111 a 4156].

3. Zvyk v českých zemích.

V českých zemích je zvykem od nepaměti, že se hraje na varhany při liturgických úkonech po celý rok, vyjma poslední tři dny Sv. týdne, nejen doprovod zpěvu, ale i preludie.

Přesto však v ty dny, kdy všeobecné církevní předpisy zakazují hrát mezihry, má se toho dbát i v našich zemích alespoň v tom smyslu, že se k předehrám, preludiím a dohrám použije slabších a ztlumených rejstříků, aby byl zachován kající ráz té doby.

II. — JAK SE MÁ HRÁT NA VARHANY

1. — Preludování.

Až do konce 16. století v Itálii varhany nikdy nedoprovázely žádné zpěvy. Úkol varhaníkův záležel v tom, že preludoval před zpěvem a vyplňoval mezery, když se nezpívalo. Tím je vysvětleno, proč biskupský ceremoniál nemluví o doprovázení zpěvu, nýbrž jen o střídání zpěvu a varhan.

O preludování samém nebyly vydány podrobné předpisy. Papežská nařízení tu jen opakuji doporučení sněmu tridentského, aby se na varhany nehrálo nic světského nebo smyslného.

Motu proprio Pia X. v č. 17 pak předpisuje:

»Není dovoleno předesílat zpěvu dlouhé přede hry nebo přerušovat jej kusy meziher«.

A dále v č. 18 se praví:

»Hra na varhany při doprovodech zpěvu, v přede hrách, mezihrách a podobně, má se řídit nejen vlastním rázem tohoto nástroje, nýbrž má obsahovat všechny vlastnosti, jež má pravá posvátná hudba a jež byly shora uvedeny.«

Biskupský ceremoniál doporučuje zahrát úvodní přede hru a

závěrečnou dohru o velkých slavnostech, když přijde vyšší církevní hodnostář (Caer. Ep. l. 1, c. 28, č. 3 a 4).

Biskupský ceremoniál dovoluje též při pozdvihování hrát na varhany, ale ve vážném slohu a jemně — »graviori et dulciori sono« (Caer. Ep. tamže č. 9 a l. 2, c. 8, 70). M. A. Gastoué k tomu poznamenává, že toto je jediná chvíle, kdy je v starších liturgických knihách při mši sv. předepsána hra na varhany. Mnohé diecése buď předpisují anebo zvykově zachovávají při pozdvihování úplné ticho. Ztichnutí varhan při pozdvihování je však zvyk novější.¹²

Varhany mají též preludovat po každém žalmu při slavných nešporách; v tercii pak i mezi žalmy, když se tato hodinka zpívá slavně před pontifikální mší, zatím co se biskup obléká (Caer. Ep., l. 2, c. 8, 8).

Poněvadž úkolem varhan je vyplnit mezery, v nichž se nezpívá, varhaník musí dbát, aby celebující kněz nikdy nemusil u oltáře čekat na skončení jeho preludování [823, II].

§ 2. — Varhanní doprovod.

Pius X. v Motu proprio (č. 16) o něm předpisuje:

»Ježto (v liturgické hudbě) zpěv má vždycky převládat, proto varhany nebo jiné nástroje jej mají prostě podpírat a nikdy ho nepotlačovat.«

I varhanní doprovod má mít všechny vlastnosti posvátné hudby (MP. č. 18).

¹² GASTOUÉ: Vie musicale de l' Église, str. 46. — K tomu potvrzení z praxe v Itálii. Zastavil jsem se v Bologni v jednom kostele na mši svatou. Lid se při ní modlil hlasitě růženec. Po každém desátku si věřící zazpívali bez varhanního doprovodu kratinkou sloku písně. Když se přiblížila chvíle proměňování, lid zmlkl; ale ihned se ozvaly varhany a hrály přes celé pozdvihování. Po pozdvihování věřící pokračovali v modlitbě růžence a ve zpěvu po každém desátku, ale varhany se už neozvaly až do konce mše sv. Týž zvyk je nejen v Itálii, nýbrž i v jiných románských zemích. — Podobně při papežské mši, která je vždy bez hry jakéhokoli nástroje, ale u sv. Petra při pozdvihování se vždycky hraje na stříbrné trubky. — Zdá se, že podobná praxe byla také v našich českých zemích; neboť týnský varhaník BALTAZAR JANOVKA v »Clavis ad thesaurum magnae artis musicae« (1701) na str. 92 píše: »Tempore elevationis Sanctissimi aut alio simili tempore devoto suaviter sit ludendum.«

Varhany mohou doprovázet všechny zpěvy, vyjma jen ty nápěvy, které jsou vyhrazeny knězi a jeho přísluhovatelům (MP. č. 12; [4009]).

Varhany nesmějí doprovázet kněze při zpěvu preface nebo při zpěvu Pater noster [4009].

Pius XI. v apoštolské konstituci »Divini cultus« nestanovil vzhledem ke hře na varhany nic nového. Jen připomíná (č. 8) dvojí úkol varhaníka: doprovázet a preludovat; varuje pak před světským duchem, který někde proniká i do varhanní hry i do způsobu stavby varhan. Práví:

»Církev má svůj vlastní hudební nástroj od předků zděděný, totiž varhany, který pro svou velkolepost a velebnost byl uznán hodným, aby se připojoval k liturgickým úkonům, buď aby doprovázel zpěv, anebo, mlčí-li sbor, aby podle předpisů vyluzoval příjemné harmonie. Ale při tom je třeba se míti na pozoru, aby se k posvátnosti nepřimísila světskost, což může míti svou příčinu jednak v stavitelích varhan, jednak ve varhanících, kteří si libují v podivnostech nejnovější hudby; a vedlo by to k tomu, že by se tento podivuhodný nástroj uchýlil od účelu, k němuž je určen. Přejeme si sice, aby podle předpisů liturgie, cokoli se týče varhan, stále se zdokonalovalo, avšak nemůžeme si nestěžovati na to, že jako kdysi jinými způsoby hudby, které Církev právem zapověděla, tak se dnes nejnovějšími způsoby pokouší světský duch vloudit do chrámu; kdyby se tyto způsoby začaly rozmáhát, Církev by nemohla jinak než je zavrhnout. Ať zaznívá v chrámech jen taková hra varhan, která svědčí o velebnosti místa a vyjadřuje posvátnost bohoslužebných úkonů. Tímto úkonem totiž bude vzkvétat umění jak stavitelů varhan, tak hudebníků, kteří na ně hrají, k skutečnému prospěchu posvátné liturgie«.

§ 3. — Pokyny pro udržování varhan v náležitém stavu.

Mají-li varhany dobře fungovat, je nutné udržovat je v náležitém pořádku.

Aby varhaník mohl své varhany udržovat v pořádku, musí dobře rozumět svému stroji, aby mohl také odstranit některé

menší závady. Proto se doporučuje, aby si důkladně prostudoval dobré pojednání o zařízení a udržování varhan, na př. F. Z. SKUHERSKÉHO: »Varhany, jejich zařízení a zachování« (Praha 1884). A když přijde varhanář ladit varhany, ať jej požádá, aby mu vysvětlil zařízení jeho stroje a dal mu návod k nejnutnějším opravám, nebo i některé nástroje k provádění takových menších oprav.

Doporučuje se učiniti smlouvu s varhanářskou firmou, aby za mírný paušál pravidelně každoročně obstarávala prohlídku a naladění varhan.

Jak se mají varhany udržovat v náležitém stavu, to prakticky shrnuje F. Z. Skuherský ve své knize »Varhany, jejich zařízení a udržování« (Praha 1884), str. 96 násl.:

1. Varhaník ať se vystříhá příliš prudkého úhozu na klávesy; škodí táhlům, záklopkám a jim příslušícím pérům.

2. Ať nedává pedálové klavesnici nésti celou tíži svého těla; ať nešlape a neskáče po pedálových klávesách, sedaje si na lavici u varhan nebo vstávaje z ní, jak to často činívají varhaníci, neznalí jemného sestrojení varhan.

3. Rejstříky nechť vytahuje zvolna; vytrhne-li je prudce, snadno může ve stroji něco pokazit.

4. a) Není-li možno pro vlhkost vytáhnout rejstříky nebo jen stěží, vystříhej se všeho násilí, povol šrouby, jimiž jsou píšťalnice připevněny ke vzduchovně. —

b) Není-li možno posunout manuály za účelem spojování, nech je prozatím, až změna počasí sama pomůže.

5. Nechť odstraní, pokud možno, z vnitřku varhan prach, mouchy (nejlépe počátkem podzimku) a pavučiny; tím se ovšem nerozumí vyprašování a cídění píšťal, neboť to je úlohou varhanáře.

6. Jednotlivé píšťaly nechť vyjímá jen ze zvláštních důvodů, na př. když do otevřených píšťal s kostelní klenby vpadly kousky omítky, kamínky, atd., a tím jsou pozměněny jednotlivé tóny; překlopením těch píšťal se tomu snadno odpomůže. Varhaník má tedy naléhat, aby otevřené píšťaly byly nahoře postačitelně chráněny. Vždy však zakaž nepovolaným ohmatávat a vytahovat píšťaly.

7. Neozývá-li se cínová píšťala nebo udává-li jiný tón, než jí náleží, bývá často chyba v tom, že svrchní ret je vtlačen; pozdvihne-li se trochu, na př. plochou částí želízka kapesního nože, dopomůže se jí k správnému tónu.

8. Varhaníkovou starostí jest, aby přes rámy čerpacích ventilů byla přepjata gázová látka.

9. Nechť se snaží uchovat klávesnici v čistotě; když hru skončí, je záhodno klávesnici uzavřít.

10. Pedálovou klávesnici je třeba každý měsíc vyzdvihnout a smetít, které se tam nahromadilo, pečlivě odklidit.

11. Každý přístup k varhanám a na kůr je třeba uzamknout.

12. Dopadají-li sluneční paprsky na varhany, zastřou se za teplého počasí příslušná okna bílou záclonou.

13. Za vlhkého počasí, hlavně na podzim a z jara, dlužno přihlížet:

a) aby kostelní dveře byly řádně zavírány a přiléhaly;

b) aby byla uzavřena i ta okna, která pro zamezení přístupu ptákům a netopýrům jsou opatřena lehkou, ale hustou drátěnou sítí.

14. Je-li rozdíl mezi vnější teplotou a teplotou v kostele značný, nesmějí být otvírána okna poblíž varhan. Varhany je třeba chránit před každým silnějším průvanem.

15. Protržené kůže a prasklé desky u měchů lze snadno spravit novou měkkou kůží, která se na své drsné straně potře kličem.

16. Každý rok se cídí a mažou pánve měchových klávesů a otvory, v kterých se pohybují železné hřeby bodců. U skříňových měchů je třeba spravit poškozené řemeny, popruhy a provazy, nebo je nahradit novými; čepy kladek, užívá-li se řemenů, je třeba občas natřít olejem, popruhy pak trochu namydlit.

17. Když tóny znějí (hučí), aniž jsme stiskli klávesy, má varhaník, není-li mu známo, kde je chyba, ohledat trakturu příslušné klávesy až k záklopce, aby poznal, proč tato záklopka nepřiléhá. Musí tedy ohledat:

18. Poměr klávesy:

A) k sousedním klávesám:

a) Klávesa hučícího tónu může být zkřivena velkým horkem,

a proto může zachycovat sousední klávesu. V tom případě nechť dá varhaník zkřivenou klávesu zarovnat truhláři na místě, kde zachycuje;

b) spadlo-li mezi klávesy nějaké cizí těleso, smetí a pod., je třeba je odstranit slabým tupým želízem.

B) k vodícím kolíčkům:

a) zachycuje-li se klávesa na předním vodícím kolíčku, pak je možno onu chybu napravit pohybováním klávesy na vodícím kolíčku;

b) pohybuje-li se klávesa mezi dvěma vodícími kolíčky a zachycuje-li se o ně, nechť se tyto kolíčky zahnou poněkud stranou;

c) usadila-li se na kolíčku rez nebo nečistota, je nutno ji odstranit; rez nejlépe drsným pískovým papírem;

C) ke klaviaturní liště:

a) když se mezi klávesu a lištu dostalo nějaké cizí těleso, je třeba lištu odnít a tělesa odstranit;

b) naráží-li klávesa na lištu, nebo naopak, klesá-li příliš hluboko, je nutno podle potřeby popustit neb utáhnout koženou matici na závitu.

19. Bodec a jeho pochva. — Je-li otvor, kde se pohybuje bodec, příliš těsný, musí se zvětšit kulatým pilníkem.

20. Táhlá. — Třou-li se táhla o své hřebeny, je třeba zářezy zvětšit pilníkem. Vymrštilo-li se některé táhlo ze svého zářezu nebo přemrštilo-li se, musí se uvést zase do původní polohy a nad hřeben přišroubovat slabá lišta.

Jestliže se zkroutilo nebo zvrhlo drátěné oko, jímž je tahací drát spojen s ventilem, je třeba jen je narovnat.

21. Hřídelní čípky. — Zahnul-li se některý čípek, je nutno vyjmout jej, narovnat a zasadit na jeho dřívější místo.

22. Kůží potažená plocha záklopky. — Je-li na vnitřní ploše záklopky cizí těleso, takže záklopka nemůže řádně přiléhat, je třeba smést je brkem nebo plochým pískovým pilníkem. Nejde-li to, odstraníme pero kleštičkami k tomu zařízenými; vyňatou záklopku lze pak snadno očistit. Není-li možno ji vyjmout, ježto je připevněna proužkem kůže na vrchní části vzduchojemu, lze ji očistiti tak, jak je svislá po odnětí pera.

Je-li pokožka ztuhlá vlhkostí a nelze-li jí užít k uzavření záklopky, musí se odstranit a přiklížit nová; a jakmile uschne, musí se pečlivě zarovnat posklopeným hladítkem nebo hubicí.

23. Vodící kolíčky záklopky. — Zachycuje-li se záklopka o kolíčky, nechť se kolíčky poněkud zahnou stranou; vypadli snad kolíček, nechť se zase zasadí.

Zůstala-li záklopka viset na kolíčku, přivedeme ji do původní polohy prudkým úhozem na klávesy.

24. Pera záklopky. —

a) Vyskočilo-li pero ze svých otvorů, buď do nich zase vsazeno kleštičkami.

b) Je-li péro ochablé (když se klávesa zvedá zvolna) nebo je-li zlomeno, musí být nahrazeno novým pérem téže pružnosti.

25. Vady, které se vyskytují v pedálu, mají též původ, a proto jim odpomáháme stejným způsobem.

26. Spojky nesmějí být přišroubovány příliš pevně, neboť pak způsobují též hučení, nesmějí však být připevněny příliš ochable, poněvadž pak se tóny spjaté klaviatury ozývají nečistě a neurčitě.

27. Stran varhan kuželové soustavy je třeba podotknout:

a) že také o nich platí všechno, co zde bylo uvedeno, vyjma to, co bylo řečeno o záklopkách a jejich pérech, o zásuvkách a píšťalnicích;

b) že tím způsobem, podle zásad a omezení dosud udaných, varhaník může odpomoci všem vadám traktury až k hřidelovým raménkům, která zdvihají kužele;

c) hučí-li některý tón, varhaník musí především přihlédnout, zdali není příliš pozdviženo raménko hřídele nebo úhlové páky, určené k pozdvíhání kužele. Je-li tomu tak, pak je nutno podle potřeby povolit příslušný šroub a upravit polohu posouvací tyče.

d) Vadám kuželů může odpomoci jen varhanář, ježto napřed musejí být sňaty píšťaly a odšroubovány píšťalnice, aby bylo možno se dostat ke kuželům.

e) Je-li nutno ohledat rejstříkové záklopky, musí se odšroubovat krov příslušné vzduchovny a pak se učiní příslušná oprava.

28. Varhaník má každou vadu, které nedovede odpomoci, ihned oznámit svému představenému a požádat jej, aby byl zavolán varhanář.

29. Varhaník se má starat o to, aby jemu svěřené varhany každý rok varhanář řádně a svědomitě prohlédl a naladil.

30. Šlapačovi měchů (kterým má být dospělý muž, nikoli školák) má varhaník vložit na srdce, co následuje, a pečovat o to, aby to bylo správně vykonáno:

a) každý měch třeba sešlápnout zvolna, a po úplném sešlápnutí zdvihnout s něho nejprve patu a pak špičku;

b) počet, velikost a poloha závaží (kameny, cihly atd.) musí zůstat nezměněna na svrchní desce měchů, závaží pak má být opatřeno schránkou;

c) po skončení bohoslužeb se má zavřít komora, v níž jsou měchy; kde to není možné, nechť se pod měchové klávesy dá silná lišta a nechť se uzavře na obou koncích;

d) místo, kde jsou měchy, má být udržováno ve velké čistotě; je třeba vyčistit je každý týden dostatečným množstvím navlhčených pilin.

31. Kde je u varhan místo šlapače motor, tam ať varhaník dbá o udržování motoru v náležitém stavu: aspoň jednou za měsíc ať je motor namazán olejem. //

Článek 2.

JINÉ NÁSTROJE

§ 1. — V jaké míře jsou připuštěny.

Církevní autorita připouští do chrámu jiné nástroje mimo varhany jen v omezené míře. Předně kromě varhan nikdy nelze připustiti do chrámu žádný nástroj bez zvláštního dovolení ordináře (Caer. Ep. l. 1, c. 28, 11 a Motu proprio, č. 15). Toto dovolení má být žádáno pro každý případ [4156] a ordináři je nemají dávat snadno.¹³

¹³ RESPIGHI: Regolamento per la musica sacra in Roma, n. 24.

Pius X. v Motu proprio (č. 16) předpisuje:

»V některém jednotlivém případě, v náležitých mezích a s příslušnými ohledy bude možno připustiti také jiné nástroje (než varhany), ale nikdy bez zvláštního povolení biskupova, podle předpisu biskupského ceremoniálu«.

Je třeba dobře si tu všimnout uvedených klausulí:

1. K použití jiných nástrojů v chrámě než varhan se vyžaduje zvláštní důvod. Není to tedy dovoleno pravidelně či habituálně, nýbrž jen ze zvláštního důvodu, »v jednotlivých případech«.

2. Takové nástroje jsou přípustné v chrámě, jen když zůstanou »v náležitých mezích«. Těmi »náležitými mezemi« je třeba rozumět i druh nástrojů i jejich počet i jejich úkol. O druhu nástrojů, které jsou přípustné v chrámě, bude pojednáno níže. Stran jejich úkolu Pius X. v Motu proprio (č. 17) předpisuje, že nástroje nemají »předesílat zpěvu dlouhé přede hry nebo přerušovat jej kusy meziher«. Tento zlozvyk byl všeobecný v minulém století. V počtu nástrojů je třeba též zachovat náležité meze, aby totiž jejich hrou zpěv nebyl nikdy přehlušován (Motu proprio, č. 16).

Jiné hudební nástroje kromě varhan jsou přípustné v chrámě, jen »když jsou zachovány náležité ohledy«, aby se totiž liturgický úkon nezvrhl v úkon zcela světský.

O dovolení ordinářově, jež se tu vyžaduje, biskupský ceremoniál (l. 1, c. 28, 11) předpisuje: Jiné nástroje ať nejsou přidávány (k varhanám), leč se souhlasem biskupovým«. Poněvadž Motu proprio jedná o zvláštním dovolení, nestačí jen jakési všeobecné dovolení, nýbrž vyžaduje se dovolení pro každý případ zvlášť, pro určité nástroje a pro určitou skladbu.

Mimo to, hra těchto nástrojů musí mít všechny vlastnosti posvátné hudby (Motu proprio, č. 18).

Týž důvod, který kdysi vedl církevní Otce k tomu, že zamítali téměř všechny hudební nástroje, nutí také Pia X., že je trpí velmi opatrně. Hudební nástroje totiž ze své povahy i ze svého historického vývoje slouží světským potřebám a přizpůsobují se jim. Proto jsou přirozeně proniknuty duchem světským.

Co zde bylo řečeno o moderní hudbě, platí ještě více o hudebních nástrojích.

Mimo to, uvážíme-li, proč byla hudba přijata do chrámu k liturgickým úkonům, ihned je nám zřejmé, že vlastní liturgická hudba je hudba vokální; nástrojová hudba však se jen trpí.

Krásně to odůvodňuje Pius XI. v apoštolské konstituci (č. 7):

»Poněvadž jsme se dověděli, že se někde dějí pokusy, aby byl znova zaveden druh hudby, který se naprosto nehodí k slavení svatého officia, obzvláště pro nemírné používání hudebních nástrojů, prohlašujeme zde, že zpěv s nástrojovou hudbou není od Církve nikterak považován za dokonalejší způsob hudby a za lépe se hodící pro služby Boží. Je totiž záhodno, aby v chrámu Páně zazníval více hlas než hudební nástroje, totiž hlas duchovenstva, zpěváků a lidu. Nechť se nikdo nedomnívá, že Církev je proti rozkvětu hudebního umění, poněvadž dává přednost lidskému hlasu před kterýmkoliv hudebním nástrojem; neboť žádný nástroj, byť byl sebevzácnější a dokonalejší, nemůže předčítí lidský hlas ve vyjadřování vnitřních citů, obzvláště tehdy, když duch sám ho používá, aby přednesl všemohoucímu Bohu modlitby a chvály«.

Tedy podle Motu proprio Pia X. i podle apoštolské konstituce Pia XI. zpěv s orchestrem není ideálem liturgické hudby; je méně dokonalý než zpěv bez orchestrálního doprovodu, neboť:

1. V apoštolské konstituci Pia XI. zpěv s doprovodem orchestru je označován jako »docela nevhodný pro služby Boží — haud omnino congruens.« Schvaluje se zde tedy zpěv gregoriánský i zpěv bez jakéhokoli doprovodu (a capella) i zpěv s doprovodem varhan, ale odsuzuje se jen zpěv s doprovodem orchestru.

2. Zpěvu bez orchestrálního doprovodu se tu výslovně dává přednost: »Je totiž záhodno, aby v chrámu Páně zazníval více hlas než hudební nástroje.«

Z toho plyne, že ani nejkrásnější orchestrální mše, provedená co

nejdokonaleji, neodpovídá ideálu, jež má Církev pro liturgickou hudbu, ba ani k tomu ideálu nesměruje.

Proto při generálním sjezdu Všeobecného cecilského spolku v Lucernu 15. července 1930 po úvaze všech těchto důvodů byl výsledek jednání shrnut v tyto these, které schválila Sv. stolice dne 29. července 1930:

»a) Je výslovné přání a vůle sv. Otce, abychom ponenáhlu dosáhli ideálu (církevní hudby), t. j., aby se při liturgických službách Božích neužívalo orchestru, nýbrž aby byl provozován gregoriánský chorál, zpěv bez jakéhokoli doprovodu a zpěv s doprovodem varhan. Tento zákaz se netýká výjimek, ale pro tyto výjimky je třeba vyžádat si svolení ordinariátu, jak to žádá již Motu proprio Pia X.

b) Je-li tomu tak, pak se již žádný dirigent nemůže namáhat, aby se svým sborem v mnohých zkouškách připravoval provádění orchestrálních skladeb pro liturgické služby Boží. Tyto zkoušky jenom ztěžovaly, ne-li znemožňovaly pečlivé nastudování úkolů pro obyčejné neděle, ano i láskyplné nacvičení gregoriánských zpěvů.

c) V budoucnu by se musil rdít dirigent, který by chtěl zrovna o největších svátcích církevního roku provádět právě taková hudební díla, která papež pokládá za liturgicky méně cenná, to jest, skladby orchestrální s úplným nebo skoro úplným vyločením gregoriánského chorálu.

d) V praxi je třeba dbáti těchto směrnic: Neměňme nic bez souhlasu diecézního biskupa. — Kde dosud nebyly prováděny orchestrální mše, tam je nezavádějme. — Kde je možno odstranit orchestrální hudbu bez velkých obtíží a aniž to bude budit pozornost, tam ať je ihned odstraněna. — Kde se zakořenily dlouholetým zvykem orchestrální mše, tam je ponenáhlu omezujme, aby zanikaly a vymíraly. A právě při tomto ponenáhlém omezování musíme co nejsvědomitěji dbát pokynů ordinariátů, abychom dosáhli jednotného postupu a vyvarovali se nepromyšleností a mrzutostí.¹⁴

¹⁴ B. REISER O.S.B.: Základní body apoštolské konstituce Pia XI. »Divini cultus«; sr. Cyril, 1932, 98 násl.

§ 2. — Které nástroje se připouštějí

I. — V CHRÁMĚ

1. Bicí nástroje.

Bicí nástroje, jako kotly, bubny, bubínky, zvonky, činely, triangel, tam-tam, kastaněty a pod., jsou všechny výslovně vyloučeny z chrámu (Motu proprio, č. 19).

Tyto nástroje totiž působí jen hřmot; nedodávají textu větší působivosti, nýbrž jej přehlušují a činí jej nesrozumitelným. Mimo to nepovzbuzují ke zbožnosti, nýbrž spíše z ní vyrušují. Proto jsou v chrámě právem zakázány.

2. Strunové nástroje.

Rozlišují se strunové nástroje trojího druhu:

a) po strunách se smýká smyčcem, na př. housle, viola, violoncelo, basa;

b) na strunách se drnká, na př. harfa, mandolina, kytara, balalajka;

c) na struny se tluče kladívky, na př. klavír, cymbál.

Strunové nástroje, po kterých se smýká smyčcem, jsou přípustné v chrámě pro svůj vážný a souvislý zvuk, jenž se dosti podobá zvuku varhan [4156 ad I].

Strunové nástroje, na nichž se drnká, nejsou přípustné v chrámě, protože jejich zvuk je nesouvislý a rozumný, a postrádá vážnosti.

Strunové nástroje, na jejichž struny se tluče kladívky, nejsou přípustny v chrámě z podobného důvodu (Motu proprio, č. 19).

3. Dechové nástroje.

Motu proprio (č. 20) předpisuje o užívání dechových nástrojů v chrámě toto:

»Jen v některém zvláštním případě, dá-li k tomu ordinář souhlas, bude dovoleno připustit omezený,

rozumný a prostoru přiměřený výbor dechových nástrojů, je-li ovšem skladba i doprovod psán ve slohu vážném, vhodném a vesměs podobném doprovodu varhan.«

Aby se mohlo použít dechových nástrojů v chrámě, musí býti dbáno zde uvedených výhrad:

a) výbor dechových nástrojů v chrámě je přípustný jen ve výjimečném případě, ze zvláštního důvodu, dá-li k tomu ordinář svolení; na př. když kostel nemá varhan, nebo když na varhanách nastala porucha, kterou nebylo možno ihned opravit.

b) V takovém případě je v chrámě přípustný jen omezený, rozumný a prostoru přiměřený výbor dechových nástrojů. Nejsou tedy pro chrám přípustné všechny dechové nástroje, nýbrž jen takové, které mohou povzbuzovat ke zbožnosti. Jistě nutno vyloučit alespoň ty, kterých se užívá většinou jen k rozněcování smyslnosti, v tanečních sálech a jinde, jako je na př. saxofon a pod.¹⁵ Posv. kongregace obřadů, ale jen »podle moudrého úsudku ordinářova«, výslovně trpí flétny, klarinety, fagoty, trubky [4156 ad I] a též hoboje, »jen když se jich užívá s mírou« [4226 ad I].

c) Třetí podmínkou připuštění dechových nástrojů do chrámu jest, aby skladba i doprovod byly psány »ve slohu vážném,

¹⁵ Známý náš skladatel J. B. Foerster nazývá saxofon »nástrojem odporné sentimentality«. V dopise adresovaném p. Bochmovi, řediteli kůru ve Vys. Mýtě, dne 1. září 1943 J. B. Foerster píše o jazzové hudbě toto:

»Odpovídám otevřeně, aniž chci tvrdit, že je můj názor naprosto správný. Já považuji jazz za perversní výplod nezdravé doby. Charakterisuje jej zavedený saxofon, nástroj odporné sentimentality. Jazz je hudbou pro bezduché, zkažené a požívačné lidi, kteří si snad nikdy neuvědomili vážný úkol života, jeho záhadnou tragiku, mystické vyhnání z ráje. Proto nemá s uměním nic společného; skladatelé pro jazz i milovníci jazzu sami se odsuzují.

Jak vidíte, zcela souhlasím s Kubelíkem: v jazzu promlouvá v hudbě ďábel. Že našel jazz ctitele, Vás neudivuj. Také mohl by je našel, kdyby jim zajistil rozmařilý život a zahrál dle jejich noty.

Smutná doba, smutné její plody. Obraťme se k těm, kteří ukazují cestu k Bohu. »Anděl se klade kolem těch, kteří se bojí Boha a milují jej«, zpívá žalmista.«

vhodném a vesměs podobném doprovodu varhan«. Musí se tedy dbát, aby hra těchto nástrojů měla všechny známky posvátné hudby. Je třeba též varovat se sólové hry některého nástroje v mezihrách; Je-li někdy přece přiděleno některému nástroji sólo, pak ať je jen kratinké a těsně spjato s ostatními nástroji.

4. Kapely.

Pius X. v Motu proprio (č. 20) stanovil tento zákon:

»Je přísně zakázáno tak zvaným hudebním kape-
lám hrát v kostele.«

Takové kapely se skládají mimo jiné také z několika bicích nástrojů, jež působí jen hřmot a hluk, jako na př. buben, činely a pod. Proto právem jsou přísně zakázány v kostele z důvodů, jež byly uvedeny shora u bicích nástrojů. — Když však kapela nemá bicích nástrojů (činel, bubnů a pod.), může být připuštěna do chrámu, je-li ovšem dbáno výhrad už připomenutých (v Motu proprio č. 16 a 20).

5. Mechanická hudba.¹⁶

V novější době byla při natáčení gramofonových desek věnována velká pozornost i posvátné hudbě. Byly též založeny nové společnosti (na př. v Berlíně Christschallgesellschaft, pak tamtéž Musica sacra), které natáčejí především hudbu posvátnou.

Našli se též mnozí, kteří těchto gramofonových desek používali při bohoslužbách. Proto dne 11. února 1910 byl posv. kongregací obřadů podán tento dotaz: »Zdali při slavné mši svaté a při jiných obřadech v kostelích, které nemají varhaníka ani zpěváků, a to ani laiků, je dovoleno užít gramofonu pro vlastní liturgický zpěv proměnlivých nebo neproměnlivých částí mše, hymnů a jiných veršů?« Kongregace na tento dotaz odpověděla: »Nikoli« [4247].

Z této odpovědi je zřejmé, že ani úplný nedostatek zpě-

¹⁶ Sr. MÜLLER: Mechanická hudba v kostele: v čas. Cyril 1931, 36, 56, 75.

váků nemůže býti důvodem, aby při liturgii bylo použito zpěvů na gramofonových deskách.

Tento zákaz se opírá o zásadní stanovisko. Katolická liturgie je totiž živý úkon Ježíše Krista, kněze a věřících. Kristus, jakožto Hlava tajemného těla Církve, prostřednictvím kněze uděluje v liturgii nadpřirozený život svým údům, věřícím. Z toho je zřejmé, že tento živý a osobní úkon nemůže být v žádné své složce nahrazen mechanismem. To zdůrazňuje Pius X. v *Motu proprio* i Pius XI. v apoštolské konstituci. Křesťanskou obec nemůže zastoupit žádný stroj. Žádný stroj nemůže nikdy nahradit živou účast věřících na oběti Kristově a vnitřní zbožné úkony, jimiž mají věřící obětovat spolu s Kristem. V prvních dobách Církve byla účast věřících při oběti Kristově velmi živá, vyjádřená i vnějším způsobem; věřící totiž přinášeli ke mši sv. rozličné hmotné dary, chléb, víno, olej a pod. V pozdějších stoletích sice přestala taková vnější účast, ale i pak, až podnes, jsou věřící zastupováni: u oltáře ministrantem a na kůru sborem. Křesťanská obec je zastupována vždycky jen živou osobou. Nikdy nemůže být zastoupena neživým mechanismem.

Namítá-li někdo, že dobrá gramofonová deska je lepší než špatný sbor, odpovídáme: Bereme-li věc jen s hlediska hudebního, pak tomu tak může být. Postavíme-li se však na stanovisko liturgické, pak to nelze připustit, neboť v liturgii se vyžaduje živý úkon, osobní úkon; a toho při mechanismu není.

Je pošetilé mechanisovat církevní hudbu pro liturgické účely. Pro liturgický zpěv je třeba kněze u oltáře, kterého nemůže nahradit gramofonová deska, a je třeba zpěváků, kteří nemohou být nahrazeni žádným kolovrátkem ani gramofonovou deskou. Při liturgických úkonech jde totiž o vnitřní účast přítomných, která se ještě zvětšuje liturgickým zpěvem, který je stupňovanou modlitbou.

Totéž zásadní stanovisko je patrné také z odpovědi kongregace obřadů stran užívání automatických varhan v kostelích. Na dotaz tridentského ordinariátu byla dána tato odpověď:

»Posv. kongregace (obřadů) pozorně prozkoumavši Váš dotaz, obsažený v listu ze dne 22. března 1944, zda možno v kostele

užívat automatických varhan, považuje za správné odpověděti záporně, a to podle mínění odborníků z kruhů uměleckých i liturgických» (Acta curiae trid. 1944, str. 94, č. 13 484).¹⁷

II. PŘI SLAVNOSTECH MIMO CHRÁM

Pius X. v Motu proprio o tom předpisuje:

»Při slavnostech mimo chrám smí biskup připustit hudební kapelu, nehrají-li se však nikterak kusy světské. Bylo by žádoucno, aby se při takových příležitostech hudební výkony omezily na doprovod nějaké duchovní písně latinské nebo lidové, přednášené zpěváky nebo zbožnými družinami, které se účastní průvodu.«

Hlavní úkol hudebních nástrojů při liturgických slavnostech mimo chrám je tedy doprovázet duchovní píseň.

Mohou však při nich hrát i své vlastní skladby, když se nepívá, ovšem jen s tou podmínkou, že to nejsou skladby světské; mohou hrát na př. nějaké »duchovní pochody« nebo jiné posvátné skladby.

¹⁷ Citováno podle časopisu »Cyril« 1944, str. 108.

KAPITOLA VIII.

DĚLKA LITURGICKÉ HUDBY

1. Pius X. v Motu proprio (č. 22) předpisuje:

»Není dovoleno, aby kněz u oltáře musel pro zpěv nebo hru čekat déle než vyžaduje liturgický obřad.«

Tento předpis je jasný z toho, co zde bylo vyloženo už v I. kapitole o poměru mezi liturgií a posvátnou hudbou. Posvátná hudba je totiž přijata do liturgie proto, aby sloužila liturgii tím, že liturgickému textu dodá větší působivosti. Proto se musí podřít liturgii, jako část je podřízena celku, a musí směřovat k témuž všeobecnému cíli jako liturgie, totiž k oslavě Boha a povznesení věřících ke zbožnosti.

V některých obdobích nebylo, bohužel, dbáno tohoto předpisu. Jak bylo shora vyloženo, hlavně skladatelé období koncertujícího slohu, zapomenuvše na vlastní účel liturgické hudby, tvořili mše velmi dlouhé, v nichž nebylo dbáno liturgie a jichž přednes trvá dvě, tři až čtyři hodiny.¹ V nich je vlastně liturgie podřízena hudbě.

Už r. 1643 posv. kongregace obřadů mezi zlořády vypočítává, »že při slavných mších se hudební skladby protahují tak velice, že kněží u oltáře musejí stát dlouho naprázdno a pořad obřadů je převrácen, takže hudba neslouží mši svaté, nýbrž mše svatá hudbě« [823].

R. 1884 pak táž kongregace předpisuje v čl. 9.: »Zakazuje se jakýkoli zpěv, jehož přílišná délka protahuje božská officia přes předepsané meze. Tou mezí stran mše sv. je poledne; stran ne-

¹ Na př. Beethovenova »Missa solemnis«.

špor pak půl hodiny po západu slunce. Z toho jsou vyňaty jen ty chrámy, které užívají nezamítnutých výsad a zvyků; a biskupovi je svěřeno, aby o tom rozhodl«.

Pius X. pak v pastýřském listě o posvátné hudbě praví ironicky: »Jiná námitka proti liturgickému zpěvu je, že je dosti krátký, takže za tři čtvrti hodiny je skončena slavná mše sv. Zajisté! Lid se vždy unaví dlouhými obřady, ale aby se vyhovělo zálibě lidu (všimněte si té logiky!), slavná mše musí být dlouhá, před zpěvem se mají hrát dlouhé přede hry orchestru, zpěv musí být přerušován věčnými mezhrami, a aby se hudba líbila, alespoň dvacetkrát musí být zopakováno Gloria, laudamus, Gratias, Domine, nemluvě o tisícířech opakováních v Kředu, mnohdy s nebezpečím, že zpěváci, kteří tím měli vyznávat víru, budou pronášet nejhroznější nesmysly a bludy. A lid je tak spokojen, že je po Kředu — tím je pro něj mše skončena — odchází z kostela právě, když vlastně začíná vznešený obětní úkon«.

Proto Pius X. v Motu proprio stanovil jako zákon, že »není dovoleno, aby kněz u oltáře musel pro zpěv nebo hru čekat déle, než vyžaduje liturgický úkon«.

A proto dále (v č. 23) zdůrazňuje, jaký má být poměr mezi posvátnou hudbou a liturgií:

»Všeobecně se musí odsoudit jako nejhorší zlořád, aby při církevních úkonech liturgie byla podružnou a takřka podřízenou hudbě, neboť hudba je pouze část liturgie a její pokorná služebnice.«

2. Po této všeobecné směrnicí Pius X. vymezuje podrobnosti (v č. 22):

»Podle církevních předpisů Sanctus při mši sv. má být dozpíváno před pozdvihováním, a proto také celebrant má mít v této věci ohled na zpěváky«.

Také rubriky Graduálu předpisují: »Když se skončí preface, sbor zpívá Sanctus atd. až po Benedictus qui venit atd.; nejsv. svátost se pozdvihuje, když se Sanctus skončí, ne dříve.«² Při pozdvihování má totiž sbor mlčet.

3. Dále Pius X. předpisuje (v č. 22):

² Graduale: »De ritibus servandis in cantu Missae«.

»Gloria a Credo, podle gregoriánské tradice, mají být poměrně krátké«.

Gregoriánský nápěv těchto částí je slabičný, t. j. na každou slabiku připadá většinou jen jedna nota; melismatických ozdob v nich není.

V klasické polyfonii pak tyto části jsou většinou homofonní, takže touto stručností se dosáhne také jasnosti textu; a to je nejvhodnější způsob pro díkůčinění a vyznání víry celé křesťanské obce.

Takového rázu mají být Gloria a Credo i v moderní hudbě, aby totiž liturgický úkon nebyl zdržován hudbou.

Pro ředitele kůru vyplývá z těchto předpisů povinnost, vyřadit z kostela takové skladby, které jsou nekonečně dlouhé, jako na př. některé barokní mše nebo mše vídeňských klasiků.

KAPITOLA IX.

HLAVNÍ PROSTŘEDKY K POVZNESENÍ POSVÁTNÉ HUDBY

Pius X. v Motu proprio, když uvedl všeobecné zásady o posvátné hudbě, ustanovuje v č. 24.—28. zvláštní prostředky k jejímu povznesení. Jsou to hlavně: a) diecéšní středisko pro posvátnou hudbu; b) studium posvátné hudby.

Článek 1.

DIECÉSNÍ ÚSTŘEDÍ PRO POSVÁTNOU HUDBU

Motu proprio (č. 24) o tom předpisuje:

»Aby bylo přesně vykonáno všechno, co zde bylo stanoveno, biskupové, jestliže tak už neučinili, nechť zřídí ve svých diecésích zvláštní komisi z osob opravdu povolaných pro věci posvátné hudby, a jí způsobem, jež uznají za nejvhodnější, ať je svěřen úkol bdíti nad hudbou, která se provádí v jejich chrámech. Nechť dbají nejen o to, aby hudba byla v sobě dobrá, ale aby také odpovídala silám zpěváků a byla vždy dobře prováděna.«

Co je zde stanoveno o diecéšním ústředí pro liturgickou hudbu, to pochází z konstituce Pia IX. »Multum ad movendos animos« z 16. prosince 1870, již byla schválena ceciliánská sdružení.

Poněvadž tato ceciliánská sdružení mají velkou důležitost pro povznesení posvátné hudby a poněvadž jim bývá namnoze svě-

řován úkol diecéšní komise pro posvátnou hudbu, uvedeme zde krátce přehled ceciliánského hnutí všeobecně (§ 1), a pak zvláště přehled ceciliánského hnutí v českých zemích (§ 2). //

Ceciliánské hnutí všeobecně.

V druhé polovině 19. století vzniklo téměř ve všech evropských zemích ceciliánské hnutí, které si vzalo za úkol vyvésti církevní zpěv z tehdejšího žalostného úpadku.

R. 1868 bylo v Bamberku v Německu od F. X. Witta založeno »Všeobecné ceciliánské sdružení« (Allgemeine Cäcilienverein) pro Německo, Rakousko a Švýcarsko. Jeho cílem je povznést a podporovat katolickou církevní hudbu podle církevních předpisů» pěstováním 1. gregoriánského chorálu, 2. mensurované církevní vokální hudby starší i novější, 3. lidového i sborového zpěvu, 4. umělecké církevní hry na varhany, 5. instrumentální hudby ve smyslu Motu propria z 1903, 6. hudební vědy, 7. podporováním hmotného pozvednutí ředitelů kůru a varhaníků.

Dosavadní jeho předsedové jsou: F. X. Witt, Friedr. Schmidt, F. X. Haberl, Herm. Müller, K. Weinmann, od r. 1930 Joh. Mölders.

Všeobecný sjezd se koná alespoň každý pátý rok. Jeho spolkový časopis, v němž rozšiřuje své zásady pro povznesení posvátné hudby, je »Cäcilienvereins-Organ« (Musica sacra); dříve také »Cäcilienvereins-Katalog«.

»Všeobecné ceciliánské sdružení« je úřední církevní spolek. Podle jeho vzoru se vytvořila podobná sdružení v Sev. Americe, v Holandsku, v Belgii, v Irsku, v Uhrách, v Itálii (1905), ve Francii (1921) atd.

Zásluhy těchto ceciliánských sdružení o obnovu posvátné hudby jsou velké a nepopíratelné.¹

¹ Sr. časop. »Musica sacra«, 52 (1919), 7 násl.

§ 2. — Ceciliánské (cyrilské) hnutí v českých zemích.

I. JEHO DĚJINY²

R. 1874 karlínský kaplan Ferd. Lehner († 1914) začal vydávat časopis pro katolickou posvátnou hudbu, zvaný »Cecile«, jemuž od r. 1879 dán název »Cyril«, aby jím jasněji tlumočil svůj účel v českých zemích.³

R. 1875 byl zásluhou Lehnerovou v Praze při Křesťanské akademii, jejímž úkolem je pěstovat církevní umění, zřízen zvláštní odbor pro církevní hudbu a zpěv, jenž byl r. 1879 přetvořen v Obecnou jednotu cyrilskou (OJC). Z ní se pak rychle šířilo nadšení pro obnovu posvátné hudby po celé oblasti českého národa. Časopis »Cyril« byl tepnou, kterou do této organizace proudilo nové hnutí a která všem členům dodávala nadšení, povzbuzení, pokyny a též dobré církevní skladby. Prvním redaktorem Cyrila byl Lehner sám až do r. 1894.

První období Obecné jednoty cyrilské (1879—1894) je dobou prvního nadšení a skutečného rozmachu cyrilských snah v našich zemích. Obecná jednota cyrilská s Lehnerem v čele jako předsedou a s řadou vzácných spolupracovníků (mezi nimi zvláště Jos. Foerster, J. E. Zelinka, J. Starý, Jos. Pachta, Jos. Cainer, Fr. Chlum, J. C. Sychra a j.) dosáhla v krátké době velmi krásných výsledků v obnově posvátné hudby. Prostředky, kterých používala k dosažení svého cíle, byly hlavně: 1. odborný časopis pro katolickou posvátnou hudbu (zprvu »Cecilie«, pak »Cyril«); 2. Zvláštní pěvecká škola, kterou vedl Fr. Chlum při kostele sv. Jiljí v Praze; 3. zakládání diecézních a farních cyrilských jednot v městech i na venkově; 4. pořádání cyrilských exercicií a sjezdů. — Tímto způsobem Obecná jednota cyrilská dosáhla v krátké době netušených výsledků. Kůr po kůru v městech i na venkově byl získáván pro obnovu posvátné hudby. — Cyrilské hnutí působí

² Sr. R. PERLÍK: Cyrilské hnutí v uplynulém půlstoletí: časop. Cyril 1930, 3 násl.

³ Sr. J. DUŠEK: F. J. Lehner, zakladatel Cyrila a Obecné jednoty cyrilské: v časop. Cyril 1934, 99 násl.

v tomto období také na tvorbu našich církevních skladatelů, takže jejich četné skladby jsou psány vesměs v přísně církevním slohu Jsou to hlavně skladby Jos. Foerster, J. C. Sychry, P. Křížkovského, Fr. Hrušky, Fr. Skuherského, J. Cainera, J. E. Zelinky, J. Nešvery a j.

Druhé období OJC (1894 — 1909) je dobou jakéhosi ustrnutí. Lehner je sice dále předsedou OJC i redaktorem Cyrila, ale hlavně pracuje v dějinách výtvarného umění. Ačkoli v diecésních cyrilských jednotách nastalo vesměs ochabnutí, přece diecéšní jednota hradecká rozvíjí v tomto období velkou činnost, hlavně zásluhou svého předsedy dr. Mrštíka a prof. D. Orla, tehdy docenta církevního zpěvu v hradeckém semináři. Prof. Orel za podpory biskupa Brynycha vydává zpěvník »Oltář« a učebnici církevního zpěvu »Rukověť chorálu římského« (Hradec Králové 1919). Diecéšní jednota hradecká pořádá cyrilské exercicie a sjezdy a horlivě udržuje cyrilský život.

V třetím období OJC (1909 — 1919) opět ožilo cyrilské hnutí i v Praze, a to hlavně zásluhou prof. D. Orla, který byl tehdy ustanoven profesorem na střední škole v Praze. Od r. 1909 opět vychází časopis Cyril, jenž přestal vycházet od r. 1908. Prof. Orel byl jeho redaktorem. Soustředil kolem sebe řadu dobrých spolupracovníků. V té době už připravoval vydání Českého kancionálu. Snažil se též vzkřísit ochablé Cyrilské jednoty a zakládal nové. V tomto období zase rozkvetl nový čilý život cyrilský. — Po smrti Lehnerově 1914 se stává předsedou OJC kanovník Wünsch. První světová válka pak působila neblaze na cyrilskou činnost.

Od r. 1919 začalo čtvrté období OJC. Po válce bylo cyrilské hnutí rozšířeno i na Slovensko. Od r. 1919 je redaktorem Cyrila Msgr. V. Müller. Roku 1921 byl vydán Český kancionál. OJC r. 1920 zřídila dvouleté varhanické kursy, jež trvaly až do r. 1932. V tomto období vyvíjí OJC značnou činnost také v pořizování nových zvonů a varhan místo těch, které byly vzaty pro válečné potřeby.

II. — PROGRAM CYRILSKÉHO HNUTÍ⁴

Účelem Obecné jednoty cyrilské je »pěstovat přesnou církevní hudbu katolickou ve smyslu a duchu Církve, na základě církevních předpisů, a to gregoriánský chorál, zpěv umělý i lidový a chrámovou hudbu vůbec« (Stanovy OJC, § 2, odst 1.).

OJC dosahuje svého účelu:

1. zřizováním svých odboček: Cyrilských jednot diecésních a farních;
2. vydáváním spolkového časopisu Cyril;
3. vydáváním liturgických i mimoliturgických hudebnin s náležitou církevní úchvalou a vydáváním hudebně odborných spisů;
4. zřizováním a udržováním škol pro církevní hudbu v českých zemích a pořádáním církevněhudebních a varhanických kursů;
5. zřizováním škol pro výcvik pěvců v jednotlivých farnostech prostřednictvím Farních cyrilských jednot;
6. pořádáním sjezdů, provázených hudebními přednáškami a církevněhudebními produkcemi;
7. pořádáním církevněhudebních kursů v jednotlivých diecésích pro ředitele kůru a varhaníky a pracovníky Cyrilských jednot;
8. péčí o stavbu nových varhan a o opravu varhan sešlých;
9. péčí o pořizování nových zvonů s hlediska hudebního;
10. péčí o hudební archivy kostelů a Farních cyrilských jednot;
11. péčí o zlepšení hmotných poměrů ředitelů kůru a varhaníků;
12. každoroční »cecilskou sbírkou« v oktávě sv. Cecílie, uspořádanou ve všech kostelích ve prospěch cyrilského hnutí.

III. — PŘEDNOSTI FARNÍ CYRILSKÉ JEDNOTY PROTI CHRÁMOVÉMU SBORU

Je sice pravda, že i chrámové sbory, jsou-li dobře vedeny, vykonávají též úkol, jaký má Farní cyrilská jednota. Poněvadž však chrámové sbory samy jsou nesouvislé, volné skupiny, bez

⁴ Sr. J. DUŠEK: Cyrilské hnutí a jeho organisace: v časopise Cyril, 1934, 66 násl., 86 násl., 113; — 1935, 15 násl., 83 násl. — Vydáno jako zvláštní otisk v edici Cyril, Praha 1936.

pevné organisace, nemají pravidelně té síly a výchovné možnosti a prostředků, jež skýtá spolek. Cyrilská jednota je však spolková organisace; proto může podle svých stanov pořádat veřejné produkce, koncerty, duchovní akademie, atd., což volnému sdružení, jako je pouhý chrámový sbor, není možné.

Jsou-li chrámové sbory sdruženy v Cyrilské jednotě, má to ještě mnohé jiné přednosti, důležité pro povznesení posvátné hudby: o práci, která bývá ve volném sdružení vložena na bedra jednotlivce, rozdělí se funkcionáři, výbor. Přibude chuti k práci z vědomí sounáležitosti členstva, přibude přízně v náboženské obci, protože Cyrilská jednota bude schopna poskytnout mnohem více; zájem vzroste, protože i nezpěváci se mohou stát členy Cyrilské jednoty; přibude také peněz do spolkové pokladny, protože v Cyrilské jednotě budou kromě výkonných, činných členů, kteří neplatí žádných příspěvků, také členové zakládající a přispívající, kteří platí členský příspěvek.

Cyrilská jednota tedy dává chrámovým sborům možnost poskytovat stále nové a vždy krásnější umělecké výkony v oboru posvátné hudby k slávě Boží a povznesení věřících k Bohu.

Uváží-li se tedy přednosti, jaké má Farní cyrilská jednota oproti chrámovému sboru, je radno bez váhání přeměnit chrámový sbor v Cyrilskou jednotu, neboť tím sbor nejen nic neztrátí, nýbrž naopak ještě velmi mnoho získá.⁵

§ 3. — Je v našich diecésích zřízena komise pro posvátnou hudbu?

V litoměřické diecési biskup E. J. Schöbel r. 1904 (č. j. 7.719/1904) zřídil zvláštní hudební komisi, předeepsanou v Motu proprio Pia X., a svěřil jí, aby dbala o uskutečnění zásad a směrnic uvedených v Motu proprio. První její předseda byl člen dómské kapituly; skládala se z deseti členů z diecévního kléru.

⁵ Informace o přetvoření chrámového sboru ve Farní cyrilskou jednotu neb o založení Farní cyrilské jednoty podá na požádání buď Obecná jednota cyrilská, Praha II, Národní tř. 6, nebo příslušná diecéšní cyrilská jednota.

V olomoucké arcidiecési byla zřízena komise pro posvátnou hudbu v r. 1906 (Acta Cur. Olom. 1906, str. 107). Poněvadž však po delší době všichni členové této hudební komise zemřeli, olomoucký ordinariát dne 26. září 1945 (č. j. 11.100) prohlásil, že funkcí hudební komise ve smyslu Motu proprio Pia X. z r. 1903 pod č. 24 pro olomouckou arcidiecési je pověřena Arcidiecéšní cyrilská jednota v Olomouci.

V brněnské diecési byla zřízena hudební komise dekretem ze dne 25. července 1905, č. 3.606 (sr. Acta Cur. Brun. 1905, n. 6, str. 76).

V pražské arcidiecési arcibiskup Frant. Kordač dne 31. října 1928 (č. j. 14.906) pověřil Obecnou jednotu cyrilskou podle Motu proprio Pia X. »funkcí komise hudební, která má dozíratí na potřeby posvátné hudby v arcidiecési pražské«.⁶

V olomoucké arcidiecési arcibiskup Leopold Prečan dne 10. května 1944 (č. j. 6.330) zřídil též »Poradní sbor pro církevní hudbu a zpěv« v rámci Arcidiecéšní cyrilské jednoty, aby posuzoval o Imprimatur žádající díla a skladby církevní hudby a zpěvu«.

O jiných diecésích v českých zemích není známo, že by byly zřídily hudební komisi, která by dozírala na provádění a potřeby církevní hudby.

§ 4. — Činnost diecéšní hudební komise.

Pius X. v Motu proprio, č. 24 vymezuje činnost diecéšní hudební komise. Taková hudební komise má bdít nad hudbou, která se provádí v chrámech po celé diecési. V tom je obsaženo dvojí: Musí bdít:

- a) aby byly prováděny jen dobré skladby,
- b) a aby byly přednášeny vždycky dobře.

K splnění těchto úkolů se musí diecéšní hudební komise především postarat o to, aby ti, na nichž závisí i volba skladeb i jejich přednes, t. j. ředitelé kůru, varhaníci i zpěváci, měli náležité vlastnosti s hlediska hudebního, jak bylo shora vyloženo.

⁶ Sr. časop. Cyril 1928, 65.

Proto:

1. Hudební komise bdí, aby k zastávání těchto funkcí byli nově připuštěni jen ti:

a) kteří mají náležité hudební vzdělání, prokázané vysvědčením nebo zkouškou;

b) kteří jsou počestného života a řádně plní své náboženské povinnosti;

c) kteří dobře znají liturgii a liturgické i církevní předpisy o posvátné hudbě;

d) kteří se písemně zavážou, že budou přesně zachovávat všechny liturgické a církevní předpisy o posvátné hudbě, zvláště podle požadavků Pia X. v Motu proprio.⁷

2. Pro ty, kteří tyto funkce zastávají už od dřívějších dob a nemohou prokázat svoji způsobilost vysvědčením o absolvování konservatoře nebo vyšší hudební školy, ať je stanoveno, že do dvou neb tří let se musejí podrobit zkoušce z posvátné hudby, z liturgie a z církevních předpisů o posvátné hudbě. Kteří neobstojí při této zkoušce, nebudou moci nadále zastávat takovou funkci. Od varhaníka pro venkov dlužno vyžadovat aspoň dvouletý varhanický kurs. U varhaníka a ředitele kůru pro města se předpokládá konservatoř nebo státní zkouška z varhan.

3. Hudební komise musí dbát o to, aby na kůr větších měst (asi o 10.000 obyvatelích) nebyl připuštěn varhaník, který se nemůže prokázat alespoň 5tiletou varhanickou praxí v menších místech.

4. Hudební komise musí pečovat o úpravu finančních poměrů varhaníků a ředitelů kůru. Je žádoucí, aby pro ředitele kůru a varhaníky, u nichž je tato funkce hlavním zaměstnáním, byl stanoven minimální plat, odstupňovaný podle jejich a) kvalifikace, b) práce, c) velikosti farnosti, d) služebních let.

5. Hudební komise musí každoročně vykonat prostřednictvím svých odborníků inspekci všech kostelů v celé diecési, i všech řeholních kostelů,⁸ aby zjistila, jak se v nich provádí posvátná hudba, a kde je toho třeba, aby zjedнала nápravu.

⁷ Tyto podmínky, uvedené v a) až d), předpisuje kard. Respighi v *Regolamento per la musica Sacra in Roma*, n. 6.

⁸ Také tento požadavek předpisuje kard. Respighi v *Regolamento*, n. 9.

6. Konečně je záhodno, aby tato hudební komise konala cenzuru církevních hudebnin, jež mají býti vydány v diecési. Tento úkol byl v arcidiecési pražské svěřen hudební komisi. V arcidiecési olomoucké »Poradnímu sboru pro církevní hudbu a zpěv«.

Článek 2.

STUDIUM POSVÁTNÉ HUDBY

§ 1. — V církevních ústavech.

1. Pius X. v Motu proprio (č. 25) předpisuje:

»V seminářích kleriků a v církevních ústavech nechť podle tridentských předpisů všichni bedlivě a s láskou pěstují tradiční gregoriánský zpěv, a představení nešetřte v této věci povzbuzováním i pochvalou svých podřízených jinochů. Taktéž kde je to možné, budiž pečováno o zřízení pěvecké školy (schola cantorum) mezi kleriky, která by prováděla posvátnou polyfonii a dobrou liturgickou hudbu«.

Toto opatření je velmi důležité. Neboť jestliže kněží, kteří jsou představenými kostela a ředitele kůru i varhaníka, nejsou náležitě poučení o posvátné hudbě a v ní též přiměřeně vycvičení, nelze vůbec mluvit o zavedení správného liturgického zpěvu nebo o jeho povznesení, pak bývá obyčejně farář největší překážkou obnovy posvátné hudby. Má-li se tedy dosáhnouti její obnovy a povznesení, pak především kněží musejí být o ní náležitě poučení a v ní náležitě vycvičení. Toho poučení a výcviku se jim však musí dostat už v semináři, když se připravují ke kněžství.

Je výslovné přání Pia X., aby ve všech seminářích i řádových učilištích byla věnována velká péče studiu liturgie, zpěvu a posvátné hudbě jako látce velmi důležité pro kněze. Zasluhují tedy pochvaly ti představení, kteří pro všechny své bohoslovce zavedli každodenní vyučování zpěvu a posvátné hudbě, třeba jen krátké. V každém bohosloveckém semináři by měly býti týdně aspoň dvě hodiny zpěvu a posvátné hudby, povinné pro všechny bohoslovce.

2. V nejnovější době Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 (č. 1. a 2.) tyto zásady potvrdil a stanovil toto:

»I. Kdokoli chtějí dosáhnouti kněžské důstojnosti, nejen v seminářích, nýbrž i v řeholních domech, nechť se hned od útlého mládí cvičí v gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě, poněvadž se tehdy snáze naučí těm věcem, které se týkají tónů a modulací, a mají-li vady v hlase, mohou je odstranit anebo aspoň napravit, kdežto v pozdějším věku by se z nich nemohli nijak vyléčit. Výcvik ve zpěvu a hudbě se má začít od nejnižších škol a má se v něm pokračovat na gymnasiu a lyceu. Tímto způsobem pak ti, kteří mají přijmout vyšší svěcení, když už si pozdě náhle osvojili zběhlost ve zpěvu, za theologických studií se budou moci bez námahy a nesnází vzdělati v onom vyšším oboru, který bychom nejsprávněji nazvali estetikou gregoriánského jednohlasu a hudebního umění, polyfonie a varhan, a ježž znáti duchovenstvu naprosto přísluší.

II. Budiž tedy v seminářích a ostatních učilištích k zdárné výchově obojího kleru krátké sice, ale časté, ba téměř každodenní vyučování nebo cvičení v gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě; bude-li se to dít v duchu liturgickém, bude to po studiu těžších předmětů spíše úlevou než břemenem. Plnější a obsáhlejší vzdělání obojího kleru v liturgické hudbě jistě způsobí, že chórové officium, které je důležitou částí bohoslužby, bude opět přivedeno k dřívější důstojnosti a bývalému lesku, a podobně i tak zvané školy a sbory hudební budou přivedeny k bývalé slávě.«

A Pius X. v Motu proprio (č. 27) praví:

»Budiž pečováno, aspoň u hlavních chrámů, o obnovu starých Pěveckých škol, jak to bylo s nejlepším zdarem již uskutečněno na velmi četných místech. Horlivému kněžstvu není nesnadné zavésti takové školy i při menších a venkovských kostelích, ba nalezne v nich velmi snadnou pomoc, jak shromáždit k sobě mládež i dospělé s vlastním užitkem a vzděláním lidu.«

3. V Motu proprio (č. 26) Pius X. předpisuje:

»Při řádných hodinách liturgie, morálky a církevního práva, které se dávají studujícím theologie, nebudiž opomíjeno dotýkati se věcí, jež se zvláště vztahují k základům a zákonům posvátné hudby, a tato

nauka nechť je doplňována zvláštními přednáškami o estetice posvátného umění, aby klerici nevycházeli ze semináře, postrádající všech těchto poznatků, které jsou nutné k úplnému církevnímu vzdělání.«

Je tedy záhodno, aby bohoslovci v semináři dokonale poznali předpisy o posvátné hudbě a jejich závaznost, aby je pak v duchovní správě svědomitě zachovávali a bděli též nad jejich zachováváním. Proto je třeba, aby jim v semináři byly tyto zásady a předpisy podány soustavně a důkladně, aby totiž poznali nejen, co je předepsáno, nýbrž také proč je to předepsáno a jak se to má uskutečňovat. Zkrátka, je třeba, aby už v semináři se nadchli pro správnou liturgickou hudbu, a toto nadšení pro ni aby šířili po celé diecési.

§ 2. — Ve školách posvátné hudby.

Pius X. v Motu proprio (č. 28) předpisuje:

»Budiž dbáno, aby všemožně byly udržovány a zvelebovány vyšší školy, kde již existují, a aby byly zakládány, kde dosud nejsou. Je velmi důležité, aby se Církev sama starala o vyučení svých ředitelů kůru, varhaníků i zpěváků, podle správných zásad posvátného umění.«

Totéž předpisuje také Pius XI. v apoštolské konstituci (č. 11): »K dosažení toho všeho, aby to odpovídalo našemu očekávání, je nezbytně třeba zkušených a velmi mnohých učitelů. Proto udělujeme zaslouženou pochvalu školám a ústavům toho druhu, které byly založeny po širém katolickém světě; neboť vyučující bedlivě těmto předmětům, vzdělávají výborné a schopné učitele.«

Aby vyučování posvátné hudbě v seminářích a jiných církevních ústavech bylo náležité, je nezbytně třeba odborně vyškolených učitelů. Také k vytvoření a udržení pěveckého sboru v biskupských a kolegiálních chrámech, ano i ve venkovských kostelích, je potřebí ředitelů kůru, kteří jsou náležitě vycvičeni v posvátné hudbě.

Je zřejmé, že světské hudební ústavy, třebas i ty nejvyšší, naprosto nestačí k splnění tohoto úkolu, protože jsou vedeny ji-

ným duchem. Na nich lze nabýti všeobecného hudebního vzdělání i speciálního výcviku v hudbě světské, ale nikoli v duchovní hudbě. Také zkušeností je potvrzeno, že ze světských hudebních škol vycházejí sice znamenití hudebníci, kteří dobře ovládají světskou hudbu, ale kteří nejsou náležitě obeznámeni s hudbou duchovní.

Proto Pius X. praví: »Je velmi důležité, aby se Církev sama starala o vyučení svých ředitelů kůru, varhaníků i zpěváků, podle správných zásad posvátného umění«. Proto též papež nařizuje, aby tam, kde už existují církevní vyšší školy posvátné hudby, byly všemožně udržovány a zvelebovány, a tam, kde dosud nejsou, aby byly zakládány.

I. — PAPEŽSKÉ VYSOKÉ ŠKOLY POSVÁTNÉ HUDBY

Na podnět Pia X. bylo založeno několik vysokých škol posvátné hudby, a to: Gregoriánský institut v Paříži,⁹ Vyšší škola náboženské hudby ve Washingtonu, Institut v Malines a hlavně Papežský institut posvátné hudby v Římě.¹⁰

Pius XI. apoštolskou konstitucí »Deus scientiarum Dominus« z 24. května 1931 na tento Papežský institut posvátné hudby v Římě rozšířil výsady universit. Jeho vyučování bylo úředně zorganizováno a bylo mu dáno právo udělovat akademické hodnosti: bakalauerát, licenciát a doktorát.¹¹

Studium na této vysoké škole je trojí: A) kurs gregoriánský, B) kurs posvátné skladby (composizione sacra), C) kurs varhanní. Uvedeme zde rozvrh předmětů pro jednotlivé kursy.¹²

⁹ Sr. O. A. TICHÝ: Vyšší hudební škola v Paříži: v časopise Cyril 1920, 24 násl., 55 násl. — TÝŽ: Gregoriánský institut v Paříži: Cyril 1923, 86 násl.

¹⁰ Sr. ČIHÁK: Papežská vysoká škola posvátné hudby v Římě: Cyril 1921, 27. — Pius XI. v apoštolské konstituci z 20. prosince 1928 praví (č. 11): »Ale docela zvláštní vzpomínku s velkou pochvalou chceme na tomto místě věnovat Vyšší papežské škole posvátné hudby, která byla již r. 1910 založena v Římě Piem X. Této škole, kterou potom Náš nejbližší předchůdce, Benedikt XV., pilně podporoval, také My prokazujeme zvláštní přízeň, jakožto drahému dědictví od dvou papežů nám zanechanému, a proto ji také všem představeným velice doporučujeme«.

A) GREGORIÁNSKÝ ZPĚV

1. — Hlavní předměty:

- a) všeobecná theorie gregoriánská;
- b) estetika, vyšší theorie, gregoriánská paleografie;
- c) nauka o liturgii;
- d) cvičení gregoriánského zpěvu.

2. — Pomocné předměty:

- a) dějiny hudby, gregoriánského zpěvu, církevního zákonodárství o posvátné hudbě;
- b) rozličné druhy solmisace;
- c) umění správně zpívat;
- d) umění dirigovat gregoriánské zpěvy;
- e) harmonie a kontrapunkt;
- f) hra na varhany a klavír;
- g) doprovázení gregoriánského zpěvu varhanami.

3. — Speciální nauky a zvláštní kursy jsou určovány vlastními stanovami.

B) KOMPOSICE POSVÁTNÝCH SKLADEB

1. — Hlavní předměty:

Kromě předmětů uvedených pod A) 1.—a), c), d):

- a) harmonie a kontrapunkt;
- b) komponování podle rozmanitých hudebních forem.

2. — Pomocné předměty:

Kromě předmětů uvedených pod A) 2.—a), b), c), f), g):

- a) musikologie;
- b) polyfonie posvátná podle směrnic nejslavnějších starých skladatelů;

¹¹ Sr. Acta Apostolicae Sedis 1931, 241 — 284. — Viz též Motu proprio: Ad musicae, z 22. listopadu 1922: AAS XIV, 1922, str. 623.

¹² Sr. AAS 1931, 263 násl.

- c) dirigování sborů;
- d) metoda pro posouzení hudebních skladeb;
- e) instrumentace.

3. — Speciální nauky a zvláštní kursy jsou určovány vlastními stanovami.

C) VARHANY

1. — Hlavní předměty:

Kromě předmětů uvedených pod A) 1.—a), c), d), a pod B) 1.—a):

- a) hra na varhany;
- b) doprovázení gregoriánského zpěvu bez přípravy;
- c) komponování hudebních skladeb pro varhany ve slohu starém i novějším.

2. — Pomocné předměty:

Kromě předmětů uvedených pod A) 2.—a), b), c), g) a pod B) 2.—b), d):

Dějiny, zařízení a estetika varhan.

Slavnější skladatelé varhanní hry.

Metoda, jak vyučovat hře na varhany.

3. — Speciální nauky a zvláštní kursy jsou určovány vlastními stanovami.

Je možno vybrat si kterýkoli ze tří uvedených kursů. Studijní doba v gregoriánském kursu trvá tři roky, v komposičním kursu trvá pět roků, ve varhanním kursu trvá čtyři roky.

2. — DIECÉSNI VYŠŠÍ ŠKOLY POSVÁTNÉ HUDBY

Kromě uvedených papežských vysokých škol posvátné hudby zřídila diecéšní autorita v mnoha biskupských městech, někdy i v menších diecéšních střediscích, diecéšní školy posvátné hudby, jejichž program je tak rozvržen, aby v nich byli náležitě vycvičení dobří varhaníci, ředitelé kůru a zpěváci.

V našich českých diecésích nemáme dosud školy pro posvátnou hudbu. Když Obecná jednota cyrilská r. 1920 zřídila v Praze dvouleté varhanické kursy, bylo vyslovováno přání, aby z nich časem vyrostla církevní hudební škola.¹³ Po 12 letech však byly tyto varhanické kursy skončeny r. 1932.¹⁴ Ale církevní hudební škola nebyla zřízena.

Byl však pro ni položen základ. R. 1932 totiž Obecná jednota cyrilská založila fond V. Müllera na »zřízení a vydržování vyšší školy pro církevní hudbu, podle vzoru římské a pařížské Schola cantorum«.¹⁵

¹³ Sr. na př. Cyril 1922, 36.

¹⁴ Sr. Cyril 1933, 12.

¹⁵ Cyril 1932, 89.

KAPITOLA X.

DUCHOVNÍ KONCERTY V KOSTELE

Je otázka, zdali je dovoleno pořádat v kostele duchovní koncerty. Ani Pius X. v Motu proprio, ani Pius XI. v apoštolské konstituci »Divini cultus« se o tom nezmiňují výslovně. Podávají však všeobecné zásady, z nichž pak ordináři jednotlivých diecézí, s ohledem na místní zvyky, stanoví směrnice pro svou diecézi o duchovních koncertech v kostele.

1. — ROZHODNUTÍ PRAŽSKÉHO ORDINÁŘE O DUCHOVNÍCH KONCERTECH V KOSTELÍCH PRAŽSKÉ DIECÉSE

a) Ordinariátní list pražské arcidiecése z r. 1923 přináší toto nařízení:

»N. 8484. — Duchovní koncerty se nedovolují v chrámech Páně. — Ordinarát dostal mnoho stížností od věřících, že se v některých chrámech konaly »duchovní koncerty«, při nichž účastníci chováním dávali pohoršení. Nejd. arcipastýř připomíná důst. správcům kostelů ordinariátní výnos z 5. dubna 1860, č. o. 38 (Ord. list. 1913, str. 49) o nepřípustnosti duchovních koncertů v chrámu Páně. Chrám katolický, »domus Domini«, ať jest domem modlitby«. — Církevní zpěv a hudbu v chrámu Páně jest pěstovati při službách Božích a pobožnostech, při kterých lze přednáseti důstojná díla starých i nových mistrů, která jsou skládána podle církevních předpisů«.¹

¹ Sr. časopis Cyril 1923, str. 44.

b) Ordinariátní list pražské arcidiecése z r. 1932 v č. 12 přináší pod č. 14.201 opětý zákaz duchovních koncertů v kostele:

»Tak zvané duchovní koncerty v chrámech pořádati, ať pod jakoukoli záminkou a pod jakýmkoli označením a obcházením (hodina duchovní hudby a pod.), je zakázáno. Pro čistě instrumentální skladby, ať orchestrální nebo sólové, není vůbec místa v kostele, neboť hudba má sloužiti — kromě varhanních preludií — jen za doprovod zpěvu. Duchovní kantáty, a to jen sborové a církevně schválené, lze předváděti pouze jako součást pobožnosti, konané u oltáře; proto se také zakazují samostatné pěvecké produkce, jaké se provádějí v některých měst. kostelích, na př. ve Sv. týdnu«.²

2. — ROZHODNUTÍ OLOMOUCKÉHO ORDINÁŘE O DUCHOVNÍCH KONCERTECH V CHRÁMECH OLOMOUCKÉ ARCIDIECÉSE

Ordinariátní list olomoucké arcidiecése z r. 1924, str. 104, předpisuje o duchovních koncertech v chrámě toto:

»V důsledku kánonu 1184 nejsou duchovní koncerty v chrámech přípustny, poněvadž jest při nich veliká možnost znesvěcení posvátného místa a snížení domu Božího na úroveň koncertní síně. Proto se duchovní koncerty a představení v kostelích arcidiecése zakazují. — Církevní zpěv a hudbu v chrámech Páně je pěstiti při službách Božích a pobožnostech, při nichž lze přednáseti důstojná díla starých i nových mistrů, která jsou skládána podle církevních předpisů«.

3. — ROZHODNUTÍ KRÁLOVÉHRADECKÉHO ORDINÁŘE O DUCHOVNÍCH KONCERTECH V CHRÁMECH KRÁLOVÉHRADECKÉ DIECÉSE

Ordinariátní list královéhradecké diecése v č. 1., roč. 1931 přináší toto nařízení:

»Není dovoleno přeměňovati chrámy Páně v koncertní síně. Proto musila býti každá žádost o svolení k odbý-

² Sr. časopis Cyril 1932, 125.

vání v kostele »duchovního koncertu« zamítnuta. Není však zakázáno, ba je žádoucí, aby na př. v době vánoční po požehnání a případném kázání byly na kůru po nějaký čas zpívány koledy (v jinou dobu jiné případné písně); samozřejmě bez požadování »vstupného«, byť jen »na krytí režie«. Dovoleno však jest nechati blízko vchodu na stolku tácek pro dobrovolné příspěvky«. ³

4. — JAK TŘEBA CHÁPAT ZÁKAZ DUCHOVNÍCH KONCERTŮ V KOSTELE

Redakce Cyrila (roč. 1932, str. 64) odpovídá:

»Zákazem koncertů v chrámech není ovšem míněno, že by se nesměly v chrámech prováděti varhanní neb i jiné skladby většího rozsahu. Varhanní skladby možno připojiti jako dohru po mši sv. nebo po odpolední pobožnosti, ostatní pak zařaditi vhodně mezi pobožnost. »Vstupné« — samo o sobě — je nepřipustno, dobrovolný příspěvek ve prospěch chrámu možno ovšem přijímati.

Zásadou církevní jest, že hudba a zpěv nemají býti izolovány a samy o sobě předmětem pozornosti, nýbrž vždycky ve službách bohopocty, zvyšující působnost slavnosti nebo pobožnosti. Tedy vždy musí býti u oltáře kněz, vždy nějaká pobožnost předcházeti nebo následovati jakožto hlavní účel shromáždění věřících.

A skladby ovšem musejí býti takového rázu, aby se hodily do chrámu a k církevní slavnosti. »Dům můj je dům modlitby.« Je nepřipustno, aby se hrály skladby, které se dávají na světských koncertech a nebyly pro chrám míněny«. ⁴

Z toho je zřejmé, že prováděti varhanní nebo jiné skladby většího rozsahu je přípustné v kostele (ale nikoli pod titulem »duchovní koncert«) za těchto podmínek:

1. jestliže je nějak spojeno s bohoslužbou nebo pobožností, takže buď je při ní, nebo předchází před ní, nebo následuje po ní;

³ Sr. Cyril 1931, 19.

⁴ Cyril 1932, 64: Poznámka redakce

2. jsou-li hudební skladby svým vnitřním obsahem posvátné,
a tedy vhodné pro chrám;

3. jestliže se při tom nepoužívá vnější formy obvyklé při
koncertech, na př. nevybírá-li se určité vstupné.

KAPITOLA XI.

ZÁVAZNOST PŘEDPISŮ O POSVÁTNÉ HUDBĚ

Poněvadž předpisy o posvátné hudbě jsou několikerého druhu, je třeba pojednat o závaznosti každého druhu zvlášť.

1. ZÁVAZNOST PAPEŽSKÝCH PŘEDPISŮ V MOTU PROPRIO PIA X. A V APOŠTOLSKÉ KONSTITUCI PIA XI.

a) Pius X. v úvodu Motu propria praví, že předpisy, které jsou v něm uvedeny, jsou zákonem, zavazujícím celou Církev: »A tak z vlastního popudu a úmyslně vydáváme tuto svou Instrukci, které jakožto právnímu zákoníku posvátné hudby z plnosti své apoštolské moci udělujeme závaznost zákona, a tímto svým podpisem přikazujeme všem, aby byla velmi pečlivě zachovávána.«

Z toho je tedy zřejmé, že Motu proprio Pia X. zavazuje celou římskou církev a všechny diecése bez výjimky. Jakmile je církevní zákon promulgován (nyní se to děje v Acta Apostolicae Sedis) začíná zavazovat, není-li v něm jinak stanoveno, za tři měsíce po uveřejnění v Acta Apostolicae Sedis. K jeho závaznosti v diecési není třeba vydávat prováděcí nařízení. (Sr. CJC, can. 9.)

Jako jiné církevní zákony, tak i církevní zákony o posvátné hudbě zavazují ve svědomí, t. j. pod hříchem, jehož závažnost se měří podle závažnosti látky, o kterou jde.

b) Závaznost předpisů Pia XI. v apoštolské konstituci z 20..

prosine 1928 je zřejmá také ze slov, jimiž papež zakončuje tuto konstituci: »To nařizujeme, prohlašujeme, uzákoňujeme rozhodující, že tato apoštolská konstituce má a bude mít stále platnost, přes jakákoli odporující ustanovení. Pročež nikomu nebudiž dovoleno tuto konstituci Námi uveřejněnou porušovat anebo jí svévolně odporovat.«

2. — ZÁVAZNOST PŘEDPISŮ O LITURGICKÉ HUDBĚ, KTERÉ JSOU OBSAŽENY V LITURGICKÝCH KNIHÁCH

Poněvadž posvátný zpěv je integrální částí liturgie, všeobecně rubriky, které se ho týkají jsou preceptivní, a nikoli pouze direktivní.¹

Rubriky, vzaty všeobecně, nejsou předpisy, které by mohly být podle libosti buď zachovávány nebo nezachovávány nebo libovolně upravovány, nýbrž jsou to předpisy, zavazující ve svědomí, t. j. zavazující pod hříchem. Tak učí moralisté všeobecně. Na př. známý moralista Merkelbach o tom píše: »Závaznost zachovávat obřady (rubriky) je ze svého druhu vážná, takže přísluhovatelé (u oltáře i na kůru) jsou ve svědomí a pod hříchem zavázáni zachovávat obřady (rubriky), ať předepsané pro celou Církev, či pro některý kraj... I když je vyloučeno pohrdání a pohoršení, hřeší ti, kdo bez spravedlivého důvodu vynechávají nebo mění obřady (na př. vynechají-li Introit), těžce nebo lehce podle látky«.²

3. — ZÁVAZNOST PŘEDPISŮ, KTERÉ JSOU VYDÁNY POSVÁTNOU KONGREGACÍ OBŘADŮ

Posv. kongregace obřadů jedná jménem a mocí samého papeže. Tedy její autentické dekrety mají touž moc, jako by byly vydány přímo papežem, třebaže o nich nebyla učiněna žádná zmínka jeho Svatosti [2916].

¹ Sr. C. CALLEWAERT: *Liturgicae institutiones*. Tract. 1. Bruggis 1925, str. 111, n. 129, 3^o b).

² B. H. MERKELBACH: *Summa theologiae moralis*. Parisiis 1933, sv. 3, str. 93, č. 106.

Dekrety kongregace o posvátné hudbě zavazují všechny ty, pro něž jsou dány.

a) Formálně všeobecné dekrety zavazují všechny, jichž se týkají.

b) Partikulární dekrety zavazují pouze ty, pro něž jsou dány; a jsou-li to dekrety z milosti (*decreta gratiae*), nelze je aplikovat na jiné.³

Jestliže partikulární dekrety prohlašují, že některá praxe může být zachovávána, nebo že ji alespoň trpí, pak mohou být přeneseny na podobné případy v jiných krajích, není-li jisto, že posv. kongregace chce ono řešení omezit pouze na to místo, o které jde, když na př. dodává: »vzhledem k zvláštním okolnostem«, »v tomto případě«, »jak se popisuje«.

Jestliže partikulární dekrety kongregace něco příkazují nebo zakazují, nezavazují tím sice jiné než ony, pro něž byly vydány, ale všeobecně mohou býti brány jako nejlepší směrnice jednání, jak je patrné z praxe posv. kongregace, jež často odpovídá: »Podle dekretu č. . . .«, nebo »podle jiných dekretů«. Toto pravidlo však je dlužno bráti velmi opatrně. Často se totiž takové jednotlivé odpovědi vztahují na partikulární okolnosti, které bývají v textu dekretu popsány nebo naznačeny, nebo někdy též vynechány.

4. — ZÁVAZNOST DIECÉSNÍCH PŘEDPISŮ O POSVÁTNÉ HUDBĚ

Jako papežské předpisy o posvátné hudbě zavazují celou Církev, tak diecéšní ordinářovy předpisy zavazují celou diecési, zavazují ve svědomí všechny ty, pro něž jsou vydány.

³ Ale deklarace indultu může být aplikována také na jiné, jak odpověděla kongregace obřadů »Ubi idem indultum, ibi eadem declaratio [3933].

Dodatek 1.

MOTU PROPRIO PIA X. O POSVÁTNÉ HUDBĚ

z 22. listopadu 1903.

I. — VŠEOBECNÉ ZÁSADY

1. Posvátná hudba jakožto nedílná (integrální) část slavné liturgie má s ní společný všeobecný cíl, totiž slávu Boží a posvěcení i vzdělání věřících. Přispívá k zvětšení krásy a lesku církevních obřadů, a jako její hlavní úkol je přiodívát vhodnou melodií liturgický text, jenž se předkládá mysli věřících, tak její vlastní účel je dodávati textu samému větší účinnosti, aby věřící takto byli snáze rozníceni ke zbožnosti a lépe se připravili na přijetí plodů milosti, které pocházejí ze slavení přesvatých tajemství.

2. Posvátná hudba musí tedy míti ve vynikajícím stupni vlastnosti, jež jsou vlastní liturgii, a to především posvátnost, správnost forem; odtud sám sebou vyplývá jiný její rys, totiž všeobecnost.

Musí být posvátná, a tedy prosta všeliké světskosti netoliko sama v sobě, nýbrž i ve způsobu, jakým bývá podávána od účinkujících.

Musí být pravým uměním, neboť není možno, aby jinak měla na ducha posluchačů onu působivost, které chce Církev dosíci, přijímajíc do své liturgie zvukové umění.

Ale musí býti zároveň všeobecná v tom smyslu, že třebas je dovoleno každému národu užívatí při církevních skladbách oněch zvláštních forem, které jaksí tvoří odlišný ráz jeho vlastní hudby, přece mají být podřízeny hlavním rysům posvátné hudby takovým způsobem, aby nikdo z jiného národa při jejich poslouchání neměl nepříznivý dojem.

II. — DRUHY POSVÁTNÉ HUDBY

3. Tyto vlastnosti jsou v nejvyšším stupni v gregoriánském chorálu, který je proto vlastním zpěvem, který zdělila po před-

cích, ježž žárlivě střežila po dlouhá staletí ve svých liturgických knihách, ježž jako svůj přímo předkládá věřícím, ježž výhradně předpisuje v některých částech liturgie a ježž nejnovější bádání tak šťastně přivedlo k jeho původní ryzosti a čistotě.

Z těchto důvodů byl gregoriánský zpěv vždycky pokládán za nejvyšší vzor posvátné hudby, a možno stanoviti vším právem tento všeobecný zákon: Chránová skladba je tím posvátnější a liturgičtější, čím více se blíží svým rytmem, svou inspirací a svou lahodou gregoriánské melodii, a tím méně je hodna chrámu, čím více se vzdaluje od tohoto nejvyššího vzoru.

Starobylý, tradiční gregoriánský zpěv se má tedy hojně zavádět k bohoslužebným úkonům, a buďte všichni přesvědčeni, že žádný církevní úkon nepozbude na své slavnostnosti, i když nebude doprovázen jinou hudbou než jenom touto.

Obzvláště budiž bedlivě zaváděn gregoriánský zpěv mezi lid, aby věřící zase byli činněji účastni církevních obřadů, jak bývalo za starodávna.

4. Uvedené vlastnosti má také v nejvyšším stupni klasická polyfonie, zvláště římské školy, jež v 16. století dosáhla vrcholu své dokonalosti dílem Petra Aloise Palestriny, a i nadále tvořila skladby výtečné hodnoty liturgické i hudební. Klasická polyfonie se velmi blíží nejvyššímu vzoru veškeré posvátné hudby, a z toho důvodu zasloužila, aby spolu s gregoriánským zpěvem byla přibrána k nejslavnějším obřadům Církve, jako jsou obřady papežské. Třeba tedy, aby i ona byla hojně zaváděna do církevních obřadů, zvláště v nejpřednějších basilikách, v katedrálních chrámech, v kostelích seminářů a jiných církevních ústavů, kde nebývá nedostatek potřebných prostředků.

5. Církev vždycky uznávala a podporovala pokrok v umění, připouštějíc k bohoslužbě všechno, co dobrého a krásného dovedl člověk vynalézt během staletí, dbajíc ovšem vždy liturgických zákonů. Proto i moderní hudba je připouštěna do chrámu, poněvadž i ona vytváří skladby takové hodnoty, rozvahy a vážnosti, že nikterak nejsou nedůstojné liturgických úkonů.

Ježto však moderní hudba se dala hlavně do služeb světských, bude třeba s větší bedlivostí přihlížeti k tomu, aby hudební

skladby moderního slohu, které se připouštějí do chrámu, neobsahovaly nic světského, nepřipomínaly divadelní motivy a nebyly vytvořeny na způsob světských kusů ani ve svých vnějších formách.

6. Mezi rozličnými druhy moderní hudby nejméně vhodný k doprovodu bohoslužebných úkonů je sloh divadelní, jenž byl v minulém století v nejvyšším rozmachu, zvláště v Itálii. Tento sloh svou povahou je největší protivou gregoriánského zpěvu a klasické polyfonie, a tudíž protivou nejdůležitějšího zákona každé dobré posvátné hudby. Mimo to vnitřní stavba, rytmus a tak zvaná konvenčnost tohoto slohu odpovídají jen velmi špatně požadavkům pravé liturgické hudby.

III. LITURGICKÝ TEXT

7. Vlastní jazyk římské Církve je latina; je tudíž zakázáno při slavných liturgických úkonech zpívat něco řečí lidovou; tím více tedy, zpívat lidovou řečí proměnlivé neb obecné části mše nebo officia.

8. Ježto pro každý liturgický úkon jsou určeny texty, které lze přednášet v hudebním zpracování, a rovněž pořad, v němž se mají přednášet, není dovoleno ani převraceti tento pořad, ani zaměňovati předepsané texty libovolnými jinými, nebo vynechávati je zcela neb i jen částečně, jestliže liturgické rubriky nedovolují nahradit varhanami některé verše, zatím co tyto verše jsou na kůru prostě odrecitovány. Podle zvyku římské církve je dovoleno při slavné mši zpívat pouze vložku (motetto) k nejsv. svátosti po Benedictus. Je také dovoleno, když se dozpívá předepsané mešní offertorium, ve zbývajícím čase přednést krátkou vložku na slova Církví schválená.

9. Liturgický text má být zpíván, jak je v knihách, bez pozměňování nebo přehazování slov, bez nenáležitých opakování, bez kouskování slabik, a naslouchajícím věřícím vždy srozumitelně.

IV. — VNĚJŠÍ FORMA POSVÁTNÝCH SKLADEB

10. Jednotlivé části mše a officia mají zachovati také hudebně ono pojetí a onu formu, kterou jim dala církevní tradice a která je dosti dobře vyjádřena v gregoriánském zpěvu. Rozdílný je tedy způsob skladby introitu, graduale, antifony, žalmu, hymnu, Gloria in excelsis atd.

11. V jednotlivostech ať se zachovávají tato pravidla:

a) Mešní Kyrie, Gloria, Credo atd. mají zachovat jednotu skladby, vlastní jejich textu. Není tedy dovoleno skládati je v samostatné kusy tak, aby každý z těchto kusů tvořil uzavřenou hudební skladbu, která by se mohla od ostatního oddělit a nahradit jinou.

b) Při zpívaných nešporách mají být pravidelně zachovávány předpisy biskupského ceremoniálu, který předpisuje gregoriánský chorál pro žalmování a připouští figurální hudbu pro verše Gloria Patri a pro hymnus.

Při větších slavnostech bude však dovoleno střídati gregoriánský zpěv s tak zvanými falsibordony nebo s verši podobným způsobem vhodně složenými.

Někdy bude možno také dovolit, aby jednotlivé žalmy se přednášely vícehlase, jen když je v takových skladbách zachována vlastní forma žalmování, to jest, když skladba, vytvořená na motivy nové nebo na motivy vzaté z gregoriánského zpěvu nebo podle něho napodobené, činí dojem žalmu, střídavě přednášeného.

Jsou tedy navždy vyloučeny a zakázány tak zvané koncertní žalmy.

c) V církevních hymnech budiž zachována tradiční forma hymnu. Není tudíž dovoleno skládat na př. *Tantum ergo* takovým způsobem, že by první sloka byla romance, kavatina, adagio, a *Gemitori* pak allegro.

Nešporní antifony mají být přednášeny pravidelně svou vlastní gregoriánskou melodií. Kdyby se však v některém jednotlivém případě zpívaly vícehlase, nikdy nesmějí mít formu koncertní melodie, ani rozsah moteta nebo kantáty.

V. ZPĚVÁCI

12. Kromě melodií, které příslušejí celebrantovi u oltáře a přísluhujícím a které mají být vždy v gregoriánském zpěvu bez jakéhokoli doprovodu, všechen ostatní liturgický zpěv přísluší sboru kleriků, a proto kostelní zpěváci, i když jsou to lidé světští, zastupují vlastně církevní sbor. Proto hudební skladby, jež přednášejí, mají aspoň z největší části zachovávat ráz hudby sborové.

Tím se nerozumí, že je úplně vyloučen sólový hlas. Nesmí však nikdy převládat při posvátných úkonech tak, že by většina liturgického textu byla provedena tímto způsobem; spíše má mít ráz prostého naznačení nebo melodického náběhu a býti těsně připjat k ostatní sborové skladbě.

13. Z téže zásady plyne, že zpěváci mají v kostele pravý liturgický úřad, a že osoby ženské, jsouce nezpůsobilé k takovému úřadu, nemohou být připuštěny k účinkování v chóru nebo v hudebním sboru. Chce-li se tedy použít hlasů sopránových neb altových, buďtež k tomu vzati chlapci, podle prastarého obyčeje Církve.

14. Konečně ať se nepřipouštějí k účinkování v kostelním sboru než osoby osvědčené zbožnosti a počestného života, které svým skromným a zbožným chováním při liturgických úkonech se ukazují hodny svatého úřadu, který vykonávají. Bude také vhodné, aby zpěváci, když zpívají v kostele, si oblékli církevní oděv (talár) a rochetu; a jestliže místo, kde se zpívá, je vystavěno zrakům lidu, bude vhodné, aby byli zakryti mřížovím.

VI. — VARHANY A NÁSTROJE

15. Ačkoli vlastní církevní hudba je hudba čistě vokální, přece je dovolena také hudba s průvodem varhan. V některém jednotlivém případě, v náležitých mezích a s příslušnými ohledy, bude možno také připustit jiné nástroje, ale nikdy bez zvláštního povolení ordináře, podle předpisu biskupského ceremoniálu.

16. Ježto zpěv má vždy převládat, proto varhany nebo jiné nástroje jej mají prostě podpírat, a nikdy ho nepotlačovat.

17. Není dovoleno předesílati zpěvu dlouhé přede hry nebo přerušovati jej kusy meziher.

18. Hra na varhany při doprovodech zpěvu, v přede hrách, mezihrách a podobně, má se řídit nejen vlastním rázem tohoto nástroje, nýbrž má obsahovat všechny vlastnosti, jež má pravá posvátná hudba a jež byly shora uvedeny.

19. Je zakázáno užívat v kostele klavíru, jakož i nástrojů hřmotných nebo rozmarných, jako bubnu, bubínku, činelů, zvonků a podobně.

20. Je přísně zakázáno tak zvaným hudebním kapelám hráti v kostele; jen v některém zvláštním případě, dá-li k tomu ordinář souhlas, bude dovoleno připustit omezený, rozumný a prostoru přiměřený výbor dechových nástrojů, je-li ovšem skladba i doprovod psán ve slohu vážném, vhodném a vesměs podobném doprovodu varhan.

21. Při slavnostech mimo chrám smí biskup připustit hudební kapelu, nehrají-li se však nikterak kusy světské. Bylo by žádoucí, aby se při takových příležitostech hudební výkony omezily na doprovod nějaké duchovní písně latinské nebo lidové, přednášené zpěváky nebo zbožnými družinami, jež se účastní průvodu.

VII. — DÉLKA LITURGICKÉ HUDBY

22. Není dovoleno, aby kněz u oltáře musil pro zpěv nebo hru čekat déle než vyžaduje liturgický obřad. Podle církevních předpisů Sanctus při mši sv. má být dozpíváno před pozdvihováním, a proto také celebrant má mít v této věci ohled na zpěváky.

23. Všeobecně se musí odsoudit jako nejhorší zlořád, aby při církevních úkonech liturgie byla podružnou a takřka podřízenou hudbě, neboť hudba je pouze část liturgie a její pokorná služebnice.

VIII. — ZVLÁŠTNÍ OPATŘENÍ

24. Aby bylo přesně vykonáno všechno, co zde bylo stanoveno, biskupové, jestliže tak už neučinili, nechť zřídí ve svých diecésích zvláštní komisi z osob opravdu povolaných pro věci

posvátné hudby, a jí způsobem, jež uznají za nejvhodnější, ať je svěřen úkol bdíti nad hudbou, která se provádí v jejich chrámech. Nechť dbají nejen o to, aby hudba byla v sobě dobrá, ale aby také odpovídala silám zpěváků a byla vždy dobře prováděna.

25. V seminářích kleriků a v církevních ústavech nechť podle tridentských předpisů všichni bedlivě a s láskou pěstují tradiční gregoriánský zpěv, a představení nešetřte v této věci povzbuzováním i pochvalou svým podřízeným jinochům. Taktéž, kde je to možné, budiž pečováno o zřízení pěvecké školy (schola cantorum) mezi kleriky, která by prováděla posvátnou polyfonii a dobrou liturgickou hudbu.

26. Při řádných hodinách liturgie, morálky a církevního práva, které se dávají studujícím theologie, nebudiž opomíjeno dotýkati se věcí, jež se zvláště vztahují k základům a zákonům posvátné hudby, a tato nauka nechť je doplňována zvláštními přednáškami o estetice posvátného umění, aby klerici nevycházelí ze semináře, postrádající všech těchto poznatků, které jsou nutné k úplnému církevnímu vzdělání.

27. Budiž pečováno, aspoň u hlavních chrámů, o obnovu starých Pěveckých škol, jak to bylo s nejlepším zdarem již uskutečněno na velmi četných místech. Horlivému kněžstvu není nemožné zavésti takové školy i při menších a venkovských kostelích, ba nalezne v nich velmi snadnou pomoc, jak shromáždit k sobě mládež i dospělé s vlastním užitkem a vzděláním lidu.

28. Budiž dbáno, aby všemožně byly udržovány a zvelebovány vyšší školy posvátné hudby, kde již existují, a aby byly zakládány, kde dosud nejsou. Je velmi důležité, aby se Církev sama starala o vyučení svých ředitelů kůru, varhaníků i zpěváků, podle zásad posvátného umění.

IX. ZÁVĚR

Nakonec nabádáme ředitele kůru, zpěváky, osoby duchovní, představené seminářů, ústavů a řeholních řádů, faráře a správce chrámů, kanovníky kolegiátní a sídelní, a především biskupy, aby napomáhali se vší horlivostí těmto moudrým opravám, po nichž se dlouhý čas toužilo a jichž se všichni svorně dovolávali,

aby nepadlo opovržení na církevní autoritu samu, která je mnohokrát předložila a nyní je znovu vštěpuje.

Dáno z našeho apoštolského paláce ve Vatikáně, v den panny a mučednice sv. Cecilie, 22. listopadu 1903, prvního roku našeho pontifikátu.

Pius P. P. X.

Dodatek 2.

KONSTITUCE »DIVINI CULTUS« PIA XI. O POSVÁTNÉ HUDBĚ z 20. prosince 1928.¹

I. — ODDÍL HISTORICKÝ

§ 1. Liturgie, dogma a umění.

Poněvadž Církev obdržela od Krista, svého Zakladatele, úkol, aby opatrovala posvátnost bohoocty, zajisté jí přísluší, aby, zachovávajíc ovšem podstatu oběti a svátostí, to nařizovala — totiž obřady, rity, formule, modlitby, zpěv — čím by se nejlépe pořádala ona vznešená a veřejná služba, jejíž vlastní jméno je liturgie, t. j. posvátná služba v nejvlastnějším slova smyslu. A věru, liturgie je cosi posvátného; neboť jí se povznášíme k Bohu a s ním se spojujeme, svou víru mu projevujeme a nejvážnější povinností se mu zavazujeme za obdržená dobrodiní a poskytnutou pomoc, čehož máme stále zapotřebí. Odtud pochází jakási vnitřní souvislost mezi věroukou a posvátnou liturgií, a rovněž i mezi křesťanskou bohooctou a posvěcením lidu. Proto Celestin I. soudil, že v úctyhodných formulích liturgie je vyjádřeno pravidlo víry; neboť praví: »Zákon víry je stanoven zákonem modlitby. Neboť když představení (biskupové) věřícího lidu vykonávají úřad sobě svěřený, zastupují u Božího milosrdenství celé lidské pokolení a prosí a modlí se ve spojení s úpěním celé Církve«.²

Tyto společné modlitby, zvané nejprve »opus Dei« (dílo Boží),

¹ Acta Apostol. Sedis, 1929 (XXI.), 33.

² List galským biskupům, Patrologia Lat. 50,535.

později »officium divinum« (povinnost Boží), takřka dluh, který máme denně Bohu spláceti, konávaly se dříve ve dne i v noci za velké účasti křesťanů. A je podivuhodné, jak již za starodávna ony ušlechtilé zpěvy, které krášlily posvátné modlitby a liturgické úkony, mnoho přispěly k udržování zbožnosti v lidu. Neboť zvláště v starých basilikách, kde biskup, duchovenstvo a lid střídavě zpívali Boží chvály, liturgické zpěvy nemálo přispěly k tomu, že přemnozí barbaři byli přivedeni ke křesťanství a k civilisaci, jak svědčí dějiny. V chrámech odpůrci katolické víry hlouběji poznali článek o obcování svatých; proto ariánský císař Valens, velebností služeb Božích, které konal sv. Basil, byl tak neobyčejně dojat, že byl takřka bez sebe; a v Miláně obviňovali kacíři sv. Ambrože, že okouzluje lid liturgickými zpěvy, kterými ovšem také sv. Augustin byl tak mocně pohnut, že pojal úmysl přijmout víru Kristovu. V chrámech, kde se skoro z celé obce stával velký sbor, nabývali řemeslníci, stavitelé, malíři, sochaři, ano i spisovatelé liturgií takového poznání theologie, jaké až podnes tak silně vyzařuje z památek onoho středověku.

Z toho lze poznat, proč římští papežové s takovou péčí opatrovali a chránili liturgii, a že s jakou péčí se snažili vhodnými slovy vyjádřit články víry, s takovou také upravovali zákony posvátné liturgie a hleděli je chránit a uchovati od všeho porušení. Rovněž je z toho patrné, proč svatí Otcové ústně i písemně vykládali posvátnou liturgii (čili zákon modlitby); také tridentský sněm chtěl, aby byla vykládána a vysvětlována křesťanskému lidu.

§ 2. Motu proprio papeže Pia X.

Co se však týče naší doby, Pius X. před 25 lety, při vydávání oněch předpisů svého Motu propria o gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě, měl na mysli především to, aby vzbudil a živil v lidu křesťanského ducha, odstraniv moudře to, co se nesluší na posvátnost a velebnost chrámu. Neboť věřící se scházívali v domě Božím proto, aby tam čerpali zbožnost jako z hlavního pramene, účastníci se činně účtyhodných tajemství Církve a

veřejných slavných modliteb. Velmi mnoho tedy záleží na tom, aby cokoli je okrasou liturgie, bylo vymezeno jistými zákony a předpisy Církve, tak, aby všechna umění, jak se sluší, skutečně sloužila bohopoctě jako vznešené služebnice; to jistě nebude na újmu těmto uměním, kterých se používá na posvátných místech, nýbrž spíše jim to dodá důstojnosti a lesku. To se ukázalo podivuhodným způsobem zvláště v posvátné hudbě: neboť kdekoliv byly ony předpisy svědomitě uskutečňovány, tam nejen ožily krásy tohoto vzácného umění, nýbrž také začal vzkvétat náboženský duch, protože křesťanský lid, vniknuv hlouběji do smyslu liturgie, navykl si častější účasti na oběti mše sv., zpěvu žalmů a veřejných pobožnostech. To jsme také my zažili, když v prvním roce našeho pontifikátu velký sbor kleriků všech národností gregoriánským zpěvem zušlechtil slavnou liturgii, kterou jsme slavili ve vatikánské basilice.

Avšak, bohužel, ony velemoudré zákony nebyly na některých místech plně provedeny, a proto nebylo dosaženo žádoucích výsledků. Neboť dobře víme, že někteří tvrdili, že nejsou vázáni těmi zákony, které byly přece tak slavnostně prohlášeny; nebo že někteří zprvu se jimi řídili, ale ponenáhlu počali hověti takovému druhu hudby, jaký musí být zcela vyloučen z chrámů; a že konečně někde, obzvláště když se slavila stoletá památka proslulých hudebníků, vzali si to za záminku, aby byly předneseny v chrámě některé skladby, které jsou sice výborné, ale pro posvátné místo a liturgii nevhodné, a proto jich nemělo být použito v kostelích.

§ 3. Devítisté výročí Quidona z Arezza.

Aby však duchovenstvo i lid svědomitěji poslouchali těchto zákonů a předpisů, jež mají být svatě a přesně zachovávány po celé Církvi, chceme zde něco připojit, co jsme v této době dvaceti pěti let poznali ze zkušenosti. A činíme to tím raději, protože v tomto roce nejen připadá památka obnovy posvátné hudby, jak jsme řekli, nýbrž také je slavena památka mnicha Quidona z Arezza. Když Quido asi před devíti sty lety přišel do Říma na rozkaz římského papeže, vyložil tu svůj duchaplný

vynález, jímž by se liturgické zpěvy, od pradávna zachované, snáze šířily a neporušeně zachovaly pro budoucnost k užitku a okrase Církve i umění samého. V lateránském paláci, kde předtím sv. Řehoř Veliký, sebrav, uspořádav a rozmnoživ poklad posvátné melodie — dědictví to a odkaz Otců — tak moudře zřídil onu slavnou školu k zachování správného přednesu liturgických zpěvů, mnich Quido učinil zkoušku svého podivuhodného vynálezu před římským duchovenstvem a samým papežem. Papež pak schválil tento vynález a uděliv mu zaslouženou pochvalu, způsobil, že se tato novota ponenáhlu rozšířila daleko široko a přispěla k velkému rozkvětu všeho hudebního umění.

II. — ODDÍL ZÁKONODÁRNÝ

Proto všem biskupům a představeným, kteří jsouce strážci liturgie, mají pečovat o posvátné umění v chrámech, chceme zde dáti některé pokyny, vyhovující tím jaksi přáním, na která nás upozornili někteří duchovní správcové a horliví šířitelé tohoto umění při hudebních sjezdech, zvláště nedávného sjezdu v Římě; jim všem zde vydáváme zaslouženou chválu. Nařizujeme, aby tyto pokyny byly provedeny, a v dalším pojednání k tomu naznačujeme účinnější cesty a způsoby.

§ 1. Hudební výchova kněžského dorostu.

I. Kdokoli chtějí dosáhnout kněžské důstojnosti, nejen v seminářích, nýbrž i v řeholních domech, nechť se hned od útlého mládí cvičí v gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě, poněvadž se tehdy snáze naučí těm věcem, které se týkají modulací tónů, a mají-li vady v hlase, mohou je odstranit anebo aspoň popravit, kdežto v pozdějším věku by se z nich nemohli nijak vyléčit. Výcvik ve zpěvu a hudbě se má začít od nejnižších škol a má se v něm pokračovat na gymnasiu a lyceu. Tímto způsobem pak ti, kteří přijmou vyšší svěcení, nabyvše již ponenáhlu zběhlosti ve zpěvu, budou se moci za bohovědných studií bez námahy a obtíže vzdělati v onom vyšším oboru, jež bychom

docela správně nazvali estetikou gregoriánského jednohlasu a hudebního umění, polyfonie a varhan, a kterou znáti kleru docela sluší.

II. Budiž tedy v seminářích a ostatních studijních ústavech k zdárné výchově obojího kleru krátké sice, avšak časté, anotakřka každodenní vyučování nebo cvičení v gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě; bude-li se to dít v duchu liturgickém, bude to po studiu těžších předmětů pro chovance spíše úlevou než břemenem. Širší a dokonalejší vzdělání obojího kleru v liturgické hudbě jistě přispěje k tomu, aby chórové officium, které je důležitou částí bohopocty, bylo obnoveno v dřívější důstojnosti a bývalém lesku, a podobně také, aby i tak zvané školy (scholae) a hudební sbory (capellae musicorum) byly opět přivedeny k bývalé slávě.

§ 2. — Chórová modlitba.

III. Kdokoli v basilikách, v katedrálních, kolegiálních a konventních chrámech řeholních řídí a vykonávají bohopoctu, nechť se všemožně snaží, aby chórové officium bylo obnoveno správně, t. j. podle církevních předpisů; nejen co se týče všeobecného předpisu, aby se také božské officium konalo vždycky důstojně, pozorně a nábožně, nýbrž i co se týče pěveckého umění. Při žalmech je totiž třeba dbát správné tóniny s patřičnými kadencemi středními i závěrečnými, náležitého oddechu při hvězdičce, a konečně i úplné jednotnosti při přednesu žalmových veršů a hymnových slok. Bude-li se to konati dokonale, všichni, kteří řádně pějící žalmy, projeví podivuhodnou jednotu svých duší v uctívání Boha a spořádaným, střídavým zpěvem obou stran chóru budou jaksi napodobovat onen věčný chvalozpěv serafů, kteří volali jeden k druhému: »Svatý, svatý, svatý«.

IV. Aby se však budoucně nemohl nikdo lehce omlouvat a nemyslel, že je osvobozen od povinnosti poslouchat církevních zákonů, všechny řády kanovníků a všechny řeholní společnosti nechť v určitých shromážděních jednají o těchto věcech. A jako dříve býval kantor čili ředitel kůru, tak nechť budoucně v chórech kanovníků a řeholníků je zvolen zkušený člen, který

by se staral o zachovávání pravidel liturgie a chórového zpěvu a opravoval chyby jednotlivců i celého sboru. K tomu třeba připomenout, že podle staré a stále církevní kázně i podle kapitulních stanov, které dosud platí, všichni, kdokoli jsou vázáni k chórovému officiu, mají řádně znát aspoň gregoriánský zpěv. Avšak gregoriánský zpěv, jehož se má užívat ve všech chrámech kteréhokoli druhu, je ten, který byl věrně obnoven a od Církve předepsán v autentickém vatikánském vydání.

§ 3. Pěvecké sbory a chlapecké pěvecké školy.

V. Také doporučujeme pěvecké sbory (*capellae musicorum*) všem, kterých se to týká, ježto během času byly zavedeny místo starých pěveckých škol a při basilikách a větších chrámech byly ustanoveny k tomu, aby v nich pěstovaly hlavně polyfonní hudbu. Právem tedy bývá posvátná polyfonie zařazována hned po gregoriánském zpěvu na druhém místě. Proto si přejeme, aby takové sbory, jaké kvetly od 14. do 16. století, také dnes byly obnoveny a přivedeny k rozkvětu zvláště tam, kde častější a slavnější bohoslužby vyžadují větší počet zpěváků a pečlivější jejich výběr.

VI. Chlapecké pěvecké školy nechť jsou zakládány nejen u větších chrámů a katedrál, nýbrž i u menších a farních kostelů. Chlapci pak nechť jsou cvičeni ve správném zpěvu od ředitele sboru, aby se jejich hlasy podle starého obyčeje Církve připojily ke sboru mužů, obzvláště když se jich má použít, jak to bývalo dříve, v polyfonní hudbě pro nejvyšší hlas, který byl nazýván *cantus*. Z jejich řad vyšli, jak známo, obzvláště v 16. století, dovední skladatelé, mezi nimiž nejvíce vyniká Jan Petr Alois Palestrina.

§ 4. Orchestr a varhany.

VII. Poněvadž jsme se dověděli, že se někde dějí pokusy, aby byl znovu zaveden druh hudby, který se naprosto nehodí k slavení svatého officia, obzvláště pro nemírné používání hudebních nástrojů, prohlašujeme zde, že zpěv s nástrojovou hudbou není

od Církve nikterak považován za dokonalejší způsob hudby a za lépe se hodící pro služby Boží. Je totiž záhodno, aby v chrámu Páně zazníval více hlas než hudební nástroje, totiž hlas duchovenstva, zpěváků a lidu. Nechť se však nikdo nedomnívá, že Církev je proti rozkvětu hudebního umění, poněvadž dává přednost lidskému hlasu před kterýmkoli hudebním nástrojem; neboť žádný nástroj, byť byl sebevzácnější a dokonalejší, nemůže předčít lidský hlas ve vyjadřování vnitřních citů, obzvláště tehdy, když duch sám ho používá, aby přednesl všemohoucímu Bohu modlitby a chvály.

VIII. Církev má svůj vlastní hudební nástroj od předků zděděný, totiž varhany, který pro svou velkolepost a velebnost byl uznán hodným, aby se připojoval k liturgickým úkonům, buď aby doprovázel zpěv, anebo, mlčí-li sbor, aby podle předpisů vyluzoval příjemné harmonie. Ale přitom je třeba míti se na pozoru, aby se k posvátnosti nepřimísila světskost, což může míti svou příčinu jednak v stavitelích varhan, jednak ve varhanících, kteří si libují v podivnostech novější hudby; a vedlo by to k tomu, že by se tento podivuhodný nástroj uchýlil od účelu, k němuž je určen. Přejeme si sice, aby podle předpisů liturgie, cokoli se týče varhan, stále se zdokonalovalo; avšak nemůžeme nestěžovat si na to, že jako kdysi jinými způsoby hudby, které Církev právem zapověděla, tak se dnes nejnovějšími způsoby pokouší světský duch vloudit do chrámu; kdyby se tyto způsoby začaly vzmáhat, Církev by nemohla jinak, než je zavrhnout. Ať zaznívá v chrámech jen taková hra varhan, která svědčí o velebnosti místa a vyjadřuje posvátnost bohoslužebných úkonů. Tímto způsobem totiž bude vzkvétat umění jak stavitelů varhan tak hudebníků, kteří na ně hrají, k skutečnému prospěchu posvátné liturgie.

§ 5. Účast lidu na liturgii.

IX. Aby věřící měli živější účast při službách Božích, staniž se gregoriánský zpěv v těch částech, které patří lidu, opět lidovým zpěvem. A zajisté je velmi zapotřebí, aby věřící ne pouze jako cizí a němí diváci, nýbrž krásou liturgie zcela proniknutí,

tak byli přítomni posvátným obřadům — také když se konají průvody či tak zvaná procesí, které koná podle stanoveného řádu duchovenstvo a bratrstva — aby podle platných pravidel střídavě zpívali s knězem nebo se sborem zpěváků; provede-li se to šťastně, nestane se již, aby se lid nijak neúčastnil, anebo jen jakýmsi slabým a polohlasým mručením sotva odpovídal na společné modlitby, přednášené v jazyku liturgickém nebo lidovém.

X. O to ať pilně pracuje obojí duchovenstvo, ovšem povzbuzeno příkladem biskupů a místních představených, aby buď sami anebo prostřednictvím jiných, kteří to dovedou, starali se o liturgické a hudební vzdělání lidu, což těsně souvisí s křesťanským učením. To se snáze provede, jestliže se hlavně školy, náboženské spolky a ostatní sdružení vycvičí v liturgickém zpěvu; společnosti řeholníků, sester a nábožných žen nechť se přičiní, aby toho cíle dosáhly v rozmanitých ústavech, které jsou jim svěřeny k výchově a vyučování. Rovněž doufáme, že v této věci mnoho dokážou ony spolky, které v některých zemích, za vedení církevních představených, snaží se obnovit posvátnou hudbu podle církevních zákonů.

§ 6. Hudební školy.

XI. K dosažení toho všeho, aby to odpovídalo našemu očekávání, je nezbytně třeba zkušených a velmi mnohých učitelů. Proto udělujeme zaslouženou pochvalu školám a ústavům toho druhu, které byly založeny po širém katolickém světě; neboť vyučující bedlivě těmto předmětům, vzdělávají výborné a schopné učitele. Ale docela zvláštní vzpomínku s velkou pochvalou chceme na tomto místě věnovati Vyšší papežské škole posvátné hudby, která byla založena v Římě již r. 1910 Piem X. Této škole, kterou náš předchůdce Benedikt XV. pilně podporoval, také My prokazujeme zvláštní přízeň, jakožto drahému dědictví, jež nám zanechali dva papežové, a proto ji všem představeným velice doporučujeme.

§ 7. Závěr.

Víme sice dobře, jak mnoho píle a práce vyžaduje to všecko, co jsme shora nařídili. Avšak kdo neví, jak četná a s jak velkým uměním vykonaná díla odkázali naši předkové potomstvu? Nedali se přemoci žádnými obtížemi, protože byli naplněni pravou zbožností a duchem liturgie. A není divu: neboť cokoli vychází z vnitřního života, kterým žije Církev, převyšuje i nejdokonalejší výkony tohoto světa. Obtíže tohoto přesvatého úkolu nesmějí podlomit odvahu biskupům a představeným Církve, nýbrž spíše ji povzbudit a posílit. Budou-li všichni svorně a vytrvale poslušní Naší vůle, prokážou nejvyššímu biskupu službu na výsost hodnou svého biskupského úřadu.

To nařizujeme, prohlašujeme, uzákoňujeme rozhodující, že tato apoštolská konstituce má a bude míti stále platnost, přes jakákoli odporující ustanovení. Pročež nikomu nebudiž dovoleno tuto konstituci Námi uveřejněnou porušovat anebo jí svévolně odporovat.

Dáno v Římě u sv. Petra, v padesátém roce Našeho kněžství, dne 20. prosince 1929, v sedmém roce Našeho pontifikátu.«

FR. ANDREAS KARD. FRÜHWIRTH,
kancléř sv. římské církve.

CAMILLUS KARD. LAURENTI,
proprefekt posv. kongr. obř.

OBSAH

Předmluva	5
Bibliografie	7
KAPITOLA I. ZÁKLADNÍ ZÁSADY LITURGICKÉ HUDBY	9
Článek 1. Hudba a liturgie	9
Článek 2. Vlastnosti liturgické hudby	11
KAPITOLA II. DRUHÝ LITURGICKÉ HUDBY	18
Článek 1. Gregoriánský chorál	18
§ 1. Povaha a krása gregoriánského chorálu	18
§ 2. Použití gregoriánského chorálu	34
§ 3. Chorální knihy	39
Článek 2. Polyfonie	47
Článek 3. Moderní hudba	58
KAPITOLA III. LITURGICKÝ TEXT	69
Článek 1. Jakého jazyka se má užívat v liturgických zpěvech	69
A. — Při úkonech liturgických	71
§ 1. Při slavné nebo zpívané mši svaté a při slavném officiu	71
§ 2. Při svátostném požehnání a eucharistických průvodech	86
§ 3. Při liturgických průvodech	88
§ 4. Při tiché mši svaté	88
B. — Při úkonech mimoliturgických	91
C. — Stručný přehled vývoje české lidové písně duchovní	91
Článek 2. Jak se má zpívat text	99
1. Které texty se mají zpívat a v jakém pořadí	99
2. Integrita textu	100

KAPITOLA IV. VNĚJŠÍ FORMA POSVÁTNÝCH	
SKLADEB	105
I. Všeobecné směrnice	105
II. Zvláštní směrnice	106
KAPITOLA V. ZPĚVÁCI	111
Článek 1. Úkol zpěváků	111
Článek 2. Kdo jsou kanonicky způsobilí zákonitě za- stávat úkol zpěváků	113
1. Muži	113
2. Ženy	114
3. Chlapci	117
4. Řeholnice	117
Článek 3. Vlastnosti zpěváků	118
1. S hlediska mravního	118
2. S hlediska liturgického	122
3. S hlediska hudebního	122
KAPITOLA VI. ŘEDITEL KŮRU A VARHANÍK	125
Článek 1. Úkoly ředitele kůru	126
1. Uměním hudebním oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbož- nosti	126
2. Volit dobré skladby	126
3. Skladby dobře nacvičit	127
4. Skladby náležitě přednést	129
Článek 2. Úkoly varhaníka	130
1. Hrou na varhany oslavovat Boha a povznášet věřící ke zbož- nosti	130
2. Správně doprovázet sborový i lidový zpěv	130
3. Náležitě preludovat	131
4. Voliti správné písně podle liturgického období a podle svátků	134
Článek 3. Vlastnosti ředitele kůru a varhaníka	135
1. S hlediska hudebního	136
2. S hlediska liturgického	137
3. S hlediska mravního	137
Článek 4. Obsazování místa ředitele kůru a varhaníka	138
Článek 5. Poměr ředitele kůru a varhaníka k duchov- nímu správci	143
Článek 6. Hmotné zajištění varhaníka a ředitele kůru	144

KAPITOLA VII. VARHANY A NÁSTROJE	159
Článek 1. Varhany	160
§ 1. Krátké dějiny varhan	161
§ 2. Církevní předpisy o hře na varhany	164
§ 3. Pokyny pro udržování varhan v náležitém stavu	167
Článek 2. Jiné nástroje	172
§ 1. V jaké míře jsou připuštěny	172
§ 2. Které nástroje se připouštějí	176
I. — V chrámě	176
II. Při slavnostech mimo chrám	180
 KAPITOLA VIII. DÉLKA LITURGICKÉ HUDBY	181
 KAPITOLA IX. HLAVNÍ PROSTŘEDKY K POVZNESENÍ POSVÁTNÉ HUDBY	185
Článek 1. Diecéšní ústředí pro posvátnou hudbu	185
§ 1. Ceciliánské hnutí všeobecně	186
§ 2. Ceciliánské (cyrilské) hnutí v českých zemích	187
§ 3. Je v našich diecésích zřízena komise pro posvátnou hudbu?	190
§ 4. Činnost diecéšní hudební komise	191
Článek 2. Studium posvátné hudby	193
§ 1. V církevních ústavech	193
§ 2. Ve školách posvátné hudby	195
 KAPITOLA X. DUCHOVNÍ KONCERTY V KOSTELE	201
 KAPITOLA XI. ZÁVAZNOST PŘEDPISŮ O POSVÁTNÉ HUDBĚ	205
Dodatek 1. Motu proprio Pia X. o posvátné hudbě	208
Dodatek 2. Konstituce »Divini cultus« Pia XI. o posvátné hudbě	215

/

,

DOMINIKÁNSKÁ EDICE KRYSTAL V OLOMOUCI

Řídí P. Dr Silvestr Braitó O. P.

Svazek 73.

P. Dr ANTONÍN ČALA O. P.

D U C H O V N Í H U D B A

Vydání I.

Náklad 3.000 výtisků

L. P. 1946

Vytiskla knihtiskárna Edmunda Kramáře

v Olomouci